

الناقد

العدد الثامن عشر ■ كانون الأول/ديسمبر ١٩٨٩
السنة الثانية
No. 18 ■ DECEMBER 1989 ■ YEAR 2

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW
شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

■ نزار قباني:
سايكولوجية قطة

■ أنسي الحاج:
رحلة في جحيم الحقيقة الصغيرة

■ محمد عفيفي مطر:
وقت ما لموت ما

■ غالي شكري:
الكتابة على الحافة الحرجة

■ أحمد سيد رفعت:
قراءة هادئة في فكر جماعة «الهجرة والتكفير»

■ محمد براده:
نجيب محفوظ.. معه وعنه

■ محمد الأسعد:
قراءة لأشكال من العلاقات الثقافية

■ شفيق مقار:
بعيداً عن ضباب الغيبيات

■ زاهر الجيزاني:
أراضي دانيال

■ أحمد محمد عطية:
من الأصالة الى المعاصرة

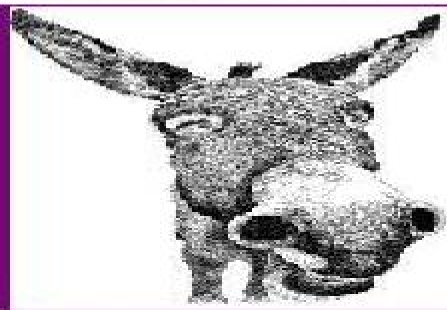
■ صفوان حيدر:
تشريق الحداثة أم تغريبها؟

◆

عبد الرحمن منيف:
تاريخ من لا تاريخ لهم

£ 3.00 in U.K.

http://abuabdoalbagl.blogspot.com



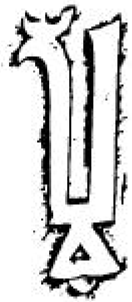
أبو عبدو البغل

الناقد

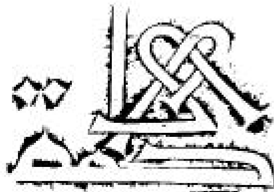
شهرية تعنى بابداع الثقافات وحرية الكتابة



نزار قباني
في قصيدته الجديدة
«سيكولوجية
قطة» (٤)



أنسي الحاج
الكلمة الجريئة
في جحيم الحقيقة
الصغيرة (٦)



عبد الرحمن منيف
يستعرض الرواية العربية
ماضيها وحاضرها
مستشرفاً آفاق
مستقبلها (١٠)

تصدر عن :
رياض الريس للكتب والنشر
Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905 Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس

المدير المسؤول: عبد الغني مروة
التصميم والاخراج: كامل غرافكس

الفنانون المشاركون في هذا العدد
نذير نبعة وشلبية ابراهيم وطلال معلا

الغلاف بريشة الفنان أزادور بزدكيان

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review
in Arabic
Edited by:
Riad N. El-Rayyes

Design & Layout·
Kamel Graphics

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الأردن ١،٥ دينار، العراق ١،٥ دينار، الكويت ١،٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١،٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States 8$, Cyprus 2£C, Greece 1000 Dr, France 30 F, West Germany 15 D, MItaly 8000 L, Switzerland 15 SF, United Kingdom 3£, Canada 8$C, Belgium 200BF, Netherlands 15FL, Austria 100 Sch



نــزار قبّاني

سَايكُولوجيّةُ قِطّـة

(نصوص حرّة)

من المجموعة الشعرية (لا غالب إلاّ الحب) التي ستصدر قريباً.

١

■ فيكِ.. كُلُّ طباع القِطَط المتوحِشَّةْ...
وعُدْوانيّةُ سَمَكِ القِرْشْ..
ليس لكِ وَطَنٌ نهائيّ
ولا رَجُلٌ نهائيّ..
شَهَواتُكِ مؤقّتةْ..
وعُشَّاقُكِ مُؤقّتونْ..
وإقامتُكِ المعروفَةْ
هي تحت معاطف الرجالْ
وفي غمائم التبغْ..
ورائحةِ القهوةْ...

٢

نَهْدَاكِ.. لا يعترفانِ بالجُغْرافيا
ولا يلتزمانِ بقواعد المُرورْ
ليس من السَهْلِ تعليبُكِ
لأنَّ الريحَ لا تُعَلَّبْ...
ولا من الممكن اعتقالُ أنوثتكِ
لأنَّ البرقَ، لا يُوضَعُ في قارورةْ.
لا تستقرِّينَ على غُصْن شَجَرةْ
ولا على ذراع رَجُلْ...
تلهثِينَ وراءَ كُلِّ القطاراتْ
وليسَ لكِ أرْصِفَةْ
وتُبْحرينَ على كل السُفُنْ
وليس لكِ موانيءْ..

وتُصاحبينَ قبائلَ من الرجالْ
ولكنهَّمْ . . في آخر الليل . .
ينامُونَ في حقيبة يدِكْ . . .

٣

لا أريدُ تحديدَ إقامتِكْ . .
فصعْبٌ جداً . .
تحديدُ إقامة العصافيرْ
ولا أرغَبُ في رَسْم مساراتِكْ
فَنَهْداكِ يقتحِمانِ البحرَ بلا بُوصِلَةْ . .
وعِطْرُكِ يخترقُ رجولةَ الرجالْ
كأشِعَّة اللايزرْ . . . .

٤

لستِ بحاجةٍ إلى معارفي .
فأنتِ موسُوعَةُ عِشقْ . .
ولستِ بحاجةٍ إلى حكْمتي
وإيديولوجيّاتي المسروقةِ من الكتبْ . .
إنّ جَسَدَكِ يصنَعُ قوانينَهُ
كما يُفرزُ الثّديُ حليبَهْ . .
والنحْلَةُ عَسَلَها . .
والقصيدةُ موسيقاها . .

٥

لا أريدُكِ أن تتخلَّيْ
عنْ شعْرَةٍ واحدةٍ من بوهيميَّتِكْ
أو عن ظفرٍ واحدٍ من أظافركِ المتوحشةْ
لا أريدُكِ أن تستبدلي جلْدَكِ بجلْدٍ جديدْ .
أو أن تتخلّي عن فصيلةِ دمِكْ
وفَوضاكِ الرائعةْ . .
ففوضاكِ نِظامْ . .
وجُنُونُكِ . .
هو أرقى حالةٍ من حالاتِ العقلْ . . .

٦

إنّني أقْبَلُكِ كما أنتِ . .
بخُبْثِكِ . . ومَكْرِكِ . .
وبَهْلوانيّاتكِ . . وتعدُّديتكْ . .
لن يفيدَ معكِ اللّطفُ . . ولا العُنْفْ . .
ولا إصلاحيَّاتُ الأحداثْ .
فقد خَلَقَكِ الله هكـــذا . .
وخَلَقَكِ الشّعْرُ هكـــذا . . .
وأيّةُ محاولةٍ لقتلكْ
ستكونُ قتلاً للحريَّةْ . .
واغتيالاً للشِعرْ . . .

٧

إرمي جميعَ كَلِماتي في البحرْ . .
وتصرَّفي بحماقةِ زَلْزَالْ . . .
فبينَ نَهْدَيْكِ . . ثيرانٌ إسبانيَّةْ
لا أستطيعُ مقاومتَها . .
وبينَ شَفَتَيْكِ قبائلُ بدائيَّةْ
لا أريدُ تحضيرَها . . .
وعلى حَلْمَتَيْكِ كتاباتٌ سِرْياليَّةْ
لا قُدْرةَ لي على شَرْحِها . .
وداخلَ سُرَّتِكِ آبارٌ أرْتوازيَّةْ
لا أريدُ اكتشافَها . . .

٨

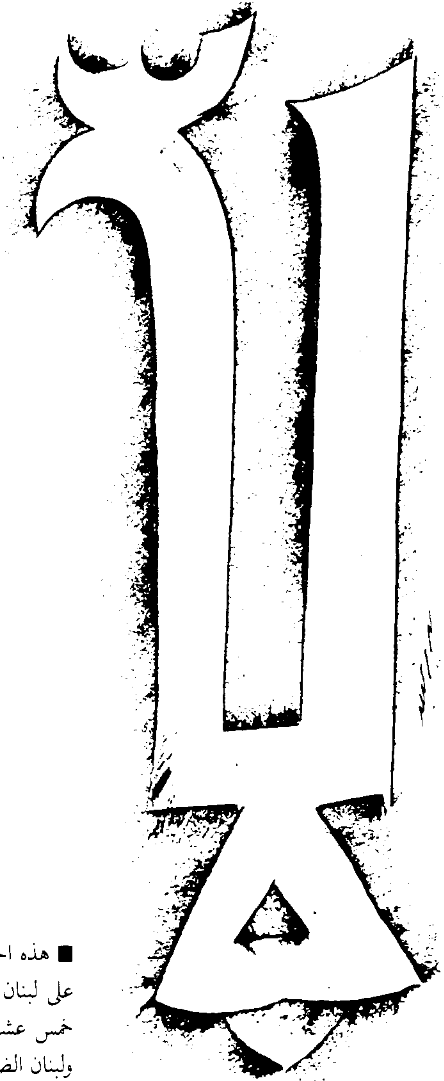
لستِ بحاجةٍ إلى ثورتي
لِتُغَيِّري هذا العالمْ . .
ولستِ بحاجةٍ إلى شِعْري
لِتُغَيِّري لونَ البحرْ . .
فمن أنُوثَتِكِ يبدأ كُلُّ شيءْ . . .
وبأنوثتِكِ . . ينتهي كُلُّ شيءْ . . . □

١٩٨٩/٣/٣

رحلة في جحيم

أنسـي الحـاج

قد أغفر لك قتلي
ولكني لن أغفر لك هذا الارهاب الذي لا مبرر له سوى تلذذك بمشهد انهياري



■ هذه الخواطر هي من وحي اعتبار ان الحرب على لبنان وفيه، والمتلبسة مختلف الأشكال منذ خمس عشرة سنة، هي وجه من وجوه الشر، ولبنان الضحية هو وجه من وجوه الخير.

التمييز الذي اعتمدته في هذا الافتراض ما بين الخير والشر هو طبعاً تمييز تبسيطي، كما في السينما. الحقيقة ليست هكذا. الصيغة المثلى ليست الخير وحده ولا الشر وحده بتحديدهما التقليدي، بل مزيجهما، انصهارهما في انسجام.

الشر المكتوب عنه هنا هو الشر الجماعي، الحرب. (وهي حرب على المدنيين والعزل). الشر الفردي، ولا سيما «الشر» الأدبي والفكري، هو في الغالب اثراء للروح، يعلي الانسان ويزيده بالتمرد والانعتاق. انه خير متألم أو متكبر، قلق، متمرد، «ملعون»، ومهما أوغل في العصيان أو «الخطيئة» لا يصبح اعتداء على الانسان، ولا عملا ضد الحرية، ولا مؤامرة على الحقيقة. بل بالعكس. واذا هو صدم التقاليد والقوانين فهذه ليست قلب الحياة ولا جوهر الانسان بل هي قشور لهما. الشر الجماعي يقع، على الضد، في صلب التقاليد والقوانين، بينما هو في صميم العداء للانسان والحياة.

* * *

أتكون أنت يا الله اله الشر؟ . . . ومعجزات الخير، ألا تكون عندئذ الا فعل كائنات أضعف منك، ومع هذا تتوصل رغم ضعفها، وبارادة حبها المجنون، الى ان تخترق أحيانا حصار محيط الظلمة؟

حصار محيط الظلمة الذي تفرضه أنت، وكنا نظن عدوك فارضه!؟

أيكون جوهرك هو الفظاعة، وتكون أنت لا اله الرحمة بل رب الاستمتاع بالتعذيب والقهر والتدمير والقتل، بانيا وجودك لا على أساس الخلق للخلود ولكن على أساس الخلق للاعدام، وتكون هكذا يا الله أشرس كائن في الكون!؟

. . . وأمضي في الرؤية المقهورة، فأرى الشرير الأصغر يحلل لنفسه الفتك على غرار الشرير الأكبر. لان المفتوك به هو، في نظره، مجرد كائن محدود في الزمان والمكان، زائل، عابر، في حين ان الالوهة لانهائية، أبدية، ولا يستطيع الأبدي إلا ان يلتهم الزائل والفاني، ان يسحبه اليه ليعيد ادماجه في المطلق. فالموت وحده يوهج الحياة. . .

أهكذا أنت يا الله؟

ولهذا، فالفضيلة دائما مغلوبة والخير محبط والعدل مداس والحق مهان، بينما الفساد ممجد والرذيلة مكافأة والجريمة منتصرة؟ . . .

الجالس في لبنان، لبنان الفريسة المختارة نموذجاً لتجربة التفتيت، الجالس في البلد البلا صديق لأن الجميع يهربون من منظر الضحية، الناظر ودماء لبنان تسيل على عينيه، لا يبصر غير قاتل وقتيل. تذوب كل الأسئلة في واحد: لماذا؟ ولأن الجواب ومهما يكن ليس هو الجواب، يظل السؤال معلقا مثل اتهام متصلب بهدوء.

اتهام لله، لأن هذه الجريمة المعمرة هي في حجم الله.

لماذا يربح الشر؟

ويربح دائما؟

ومنذ البداية؟

وهل كان يربح لو لم يكن هو القاعدة، هو. . . الله!!؟

* * *

عفوك يا الله.

أصوغ السؤال ثم أخاف.

ولكنْ إنْ لم أصغهُ أختنق.

الحقيقة الصغيرة

إذا كنت أنت الخير فستأخذ غضبي بحلمك.
واذا كنتَ الشر فلن تجد شري بأسوأ من شرك.
من أنتَ يا الله؟...

***

مِن ابيكور إلى ابن سينا إلى بول كلوديل، ظل الشر يعرف بأنه النقص. المادة الناقصة. نقيض الوجود.

يُصور لي شعوري أنه غير ذلك، ان للشر وجوداً أماميا، متكاملا، وليس هو بفجوة او خسوف. وهو الذي يستغل في الفضيلة والخير، خسوفاً وغياباً، وليس العكس...

شواهدي على ذلك كثيرة في الحياة. منها تجاربي الشخصية.
هذه موضوع آخر.
ومنها الحرب منذ ١٩٧٥ على لبنان وفيه.

في نظرة مجردة لا تقع في فخ الاستثارة الطائفية او الدينية أو المذهبية او الايديولوجية المضلّلة، يبدو لبنان ـ مع التأكيد أن فيه مشكلات داخلية لبنانية ـ لبنانية كبيرة وحساسة، وان نظامه السياسي يحتاج الى تطوير بحيث يغدو اكثر مساواة وعدالة، لكن مشكلاته لا تحتاج البتة الى خمس عشرة سنة حروبا، وحروبا بمدافع العيار الثقيل والاثقل، وبتكاليف مالية باهظة تنوء تحتها أغنى الدول، فكيف بالطوائف، وبطوائف يشكو معظمها الحرمان والغبن، فمن اين له مليارات الدولارات يشتري بها ذخائر الحرب التي أصبحت حروبا مستمرة؟

... يبدو لبنان، قلنا، في نظرة مجردة بعيدا من حمى التعصب ودوامات ردود الفعل وشلل الخوف ونفاق العمالة، يبدو فريسة بين أنياب ذئاب... والذئاب هي ما سنصطلح على تسميته «المؤامرة الدولية».

هذه المؤامرة لم تعرف بعد كل أهدافها (ولعلها أهداف تجريبية -em pririque) وان يكن الظاهر حتى الآن ان بين هذه الأهداف تصفية القضية الفلسطينية وتفتيت لبنان او تقسيمه او تقاسمه للقضاء على نموذجه الليبرالي وصيغته التعايشية تمكينا لاسرائيل من العيش بسلام وهيمنة مطلقة في عالم عربي مُبَلْقن أو متناحر طائفيا ومذهبيا انطلاقا من نموذج التناحر اللبناني.

هل تعفي المؤامرة اللبنانيين من المسؤولية عما حل بهم؟ تقلل من مسؤوليتهم ولا تعفيهم. فهم بالتأكيد مسؤولون عن تفويت فرص بناء الدولة واقامة مجتمع المساواة والحقوق. كما هم مسؤولون عن ترك حدودهم السياسية لا الجغرافية وحدها مباحة لكل راغب تسلل وتدخل وفتنة واستعمال واستغلال. دون شك كان لبنان بحاجة الى اصلاحات.

والاصلاح السياسي كان سينتقل بلبنان من عصر اللادولة الى عصر الدولة ومن عهود الطوائف والعشائر والعائلات الى عهد الانسان. والاصلاح الذي يصور احيانا مطلبا لفريق ضد فريق هو في الحقيقة توق الجميع، والمتضرر منه ليس طائفة دينية بل هو نادي مستثمري السلطة وطائفة من المتحجرين الذين يخيفهم التغيير في كل زمان ومكان.

الا ان المطلوب هو الاصلاح لا الانتقام. التحديث لا الردة. المساواة لا احلال الطغيان محل الهيمنة. وهذا ما يخشى ان تكون بعض الأصوات المزايدة في المناداة بالاصلاح، عاملة عليه منذ سنين. كأن الغاية ليست تحقيق الاصلاح وانما جعله مستحيلا. فهذه الفئة التي ترفع صوت المطالبة بالاصلاح عاليا صاخبا الى حد خنق جميع الاصوات الاخرى، قد ربطت الاصلاح بالسلاح والدم، وفي أرقى الحالات وأكثرها سلمية، بكراهية طائفية لم تعد تخجل بالمجاهرة بتعصبها، او بكل ما يخيف أقليات كانت تظن انها وجدت في لبنان ملاذا لها من التهديد.

كلنا يعرف ان الاصلاح لا يكون بالارهاب بل بالحرية، ولا ينتصر ويعيش بالقهر والابادة بل بأريحية القلب وانفتاح العقل وتواضع الكلمة. فلماذا اذن يتصرف الاصلاحيون وكأنهم لا يريدون الاصلاح بل تنفير اخصامهم منه، فيظل جميع أفرقاء الوطن متنافرين متباعدين؟

الواقع ان قصة لبنان منذ ١٩٧٥ هي قصة مأسوية مليئة بالهزء الاسود والحقائق المقلوبة. والاصلاحات الداخلية حتى أرادت به المؤامرة الدولية باطلا. والمشكلات الداخلية ما كان يمكن ان تتفاقم لولا هذه المؤامرة التي استولت عليها وأخذت تستولدها الفتن والذرائع لتختبىء وراءها. واللبنانيون رغبوا في معالجة مشكلاتهم الداخلية بعد الذي حل بهم، لكن المؤامرة الدولية منعتهم من ذلك وهي تدعي ان اللبنانيين هم الذين يصرون على التقاتل.

كذب وقهر. في الحرب على لبنان تشاهد دائما الشر منتصرا يبتسم، أو منتصرا يحتقر، او منتصرا يتظاهر بالغضب وكأنه هو المعتدى عليه، وذلك من أجل تزخيم حملة جديدة له من النهش في جسد الفريسة.

بالشر أقصد: الارهاب، الابتزاز، الكراهية، التعصب، التزوير، الاغتصاب، القهر، الخطف، القصف، القنص، التدمير المنهجي، الاغتيال، وضع اليد، تمزيق الأوصال، التشويه، القتل، الابادة...

والمقهور يكبت ويكبت حتى لا تبدو للقهر وكبته نهاية الا في الموت، او في انفجار أشبه بالانتحار... أو في تغيير الخيار الأخلاقي.

عشت هذه الحرب على مدى خمسة عشر عاما فلم أر مرة واحدة السلم ينتصر على الحرب ـ السلم الحقيقي، سلْم الأحرار ـ أو الخير على الشر إلا كان انتصارا كاذبا وعابرا، من نوع التخدير وامتصاص النقمة.

شر جبار وخير مسحوق.
جلاد وضحية.
دائما.
حتى لو كان الخير الها.
أم ان الخير يا الهي ليس هو الله!؟...

***

إنْ كنت سأموت في الحرب فليس بمدفعك أيها القاذف، ولا بسكين عملائك أيها الجزار، ولا من الرعب.

بل من القرف.

كل لحظة يبرز، يصدم، يلمع ويصرخ نفاق الكلمات، دعاراتها. كل تصريح، كل موقف، كل شيء يسلط ضوءا وقحا على صغر الجبابرة وخداع القادرين. على حقارة الآلهة. الحضارات تسقط أمامي جسدياً بعدما اهترأت نظرياً. شمع يذوب في أتون جحيم الحقيقة. والحقيقة صغيرة

كل شيء سينتهي
عما قريب

◁

لا تملأ الا الكون وبضعة حروف: الحقيقة هي ان الحق هو للجريمة، وكلما كبرت هذه اتسع حقل سيطرتها.

هذه هي الحقيقة.

لا فلسفة لا دين لا مؤسسات ولا دول. الوداع لكل هذا. ومن غير مفاجأة. فقط بالمعاينة والاختبار حتى القعر منذ خمس عشرة سنة بعد حدْسه بالشعور والغريزة منذ الولادة.

وحده الشعر عرف الحقيقة البشعة. عرف كل الحقيقة. اكثر من الأنبياء والآلهة. ولا قيمة لأدب لمْ يَعْبر الى هذه المناطق، لم ينجبل بهذا الدم.

ومع هذا لا أستطيعُ ان انتقل الى الشر، فعلا، في الصميم.

وأنت أيها القطيع الصغير أنا أيضا أقول لك: لا تخف

لأني صالح؟

بل الأرجح لأني ضعيف.

الشر تلزمه قلوب قوية.

أو انعدام قلوب.

***

أيها الخير، لماذا لا يجلب الشر لوجوه أبطاله سوى النضارة والتجدد، ولماذا أنت، انت الحسن الطاهر، لا تورث وجوه أبطالك غير التهدم والتهدل وتجاعيد القهر والتضحية؟

لا أكره فقط هزائمك أيها الخير، بل ارتباط «الخيرات» بالشر لا بك.

وأقول في نفسي: فلأحسد الشر، علّني أرديه كما تردي العين التي تصيب...

وأحسده، ولكن الذي يصاب هو دائما أحد أو شيء صالح يفتدي، دون ان يدري، الشر الذي يقتات ويغتذي من كل مادة ودم، خصوصا قلوب الابرياء وأجسادهم.

***

أتطلع اليك يا اله الشر، ما بين الشظايا والخرائب ونثار الزجاج، وسط الجثث والاشلاء، وأتخيلك صرت مرتويا الى حد الاصغاء، الى حد التلهي بمن يتنطح لمحاكمتك، فأعبر لك عن ثورتي، وأوبخك.

أقول لك، بعد ملايين البسطاء عبر كل الأزمنة، أقول لك بلسان المعذبين اليائسين والنعاج التي تُذْبَح وتلك التي تُكَوَّم للذبح: كيف تستطيع النوم بعد مذابحك؟ كيف تستطيع العيش وليس فيك غير الهول ورياح القبور، فوقك تئن أرواح ضحاياك وتحتك تصطك جماجمهم وحولك تلتهب بالدعوات الصامتة عيون المشتهين قتلك؟...

فتضحك، وتدمع عيناك من السعادة... ان غضبي هو مما يؤجج شوقك الى دمي، وتوبيخي يؤكد لك سحق الهوة بين سذاجتي واجرامك. ثم تهدأ ضحكتك، وترتسم على شفتيك ابتسامة طيبة مثل ابتسامات فحول أرباب الموت، وتجيبني: «هل تعرف القوة التي ورائي، القوة التي فيّ؟ انها قوة الطبيعة كلها، طبيعة الفتك والدمار، براكينها وزلازلها وأعاصيرها وأوبئتها. تهددني بلعنات الأرواح؟ يا لك ولهم من مرتلين في جوقات الملائكة! ان لعناتهم هي خمري! انا أسكر من حقدكم علي، وكل ما يثير في الآخرين الشفقة يزيد عندي شبق التنكيل... أنا خليل الطبيعة المجتاحة، محتقر الانسان لأن الانسان حقير. انا مَنْ عرف حقيقة الحياة وأدرك أوهام العالم!

ولن تستطيعوا ضدي شيئا، لأنكم تواجهونني من مفهوم للحياة يقدس الحياة ومفهوم للانسان يعتبر انه غاية الخليقة. هذا هو ضعفكم وهذا هو الفخ القاتل الذي أوقعكم فيه رب الخير والمحبة الذي تعبدون!».

***

أما من شيء أبعد من الشتائم والتحيات، أبعد من التجديف والصلاة، يقدر ان يجمعنا؟

أما من نقطة تتمجد عندها الحياة للجميع، للشر وللخير، للشياطين وللملائكة، يصبح عندها للخير جاذبية الشر وللشر طيبة الخير، وتضمحل فيها التناقضات؟

أيتها النقطة المنشودة أحسبني بَلَغْتُكِ من زمان. هل انا واهم؟ هل هي قناعة خطابية؟ ما دمت قد عرفتك، لماذا لا تظهرين لجميع اخوتي؟ لماذا تسمحين، بعد، بظهور شر دَعيّ، دجّال، أعور، همجي، كهذا الذي يضرب الابرياء؟ لماذا لا تتجلى حقيقتك الساطعة الباهرة فيعلن زواج الليل والنهار ويبطل استغلال الفرقة بينهما ويبطل استعداء النصف على النصف وتسقط وتضمحل ألاعيب الأشرار المزيفين؟...

***

شرٌ ملفلف برداء العصرية حينا ومسوح التقاليد أحيانا،

شعر معقد، هذا الذي يعذب لبنان.

شر عبقري يعقد البراءة فتظن نفسها مذنبة. شر وضع قيد التنفيذ اقتناعه المبرم بان العالم (الغربي والشرقي لا فرق) جبان وحقير جيوشا وسياسات وإعلاما وعقائد. جبان وحقير ومنحط، أصبح في ترهله وتسمم استهلاكه يفضل العيش في الدجل والذل على الكفاح من أجل المبادىء، أصبح يخاف الموت أكثر مما يحب الحياة، ولذلك سيموت.

شرٌ هو «خلاعي داخلي» بمظاهر راهب زاهد. يستهلك الجثث كما يستهلك العاشق أحلام الوصال، ساهراً مع هذا على صورة له لا تبينه عفيفا طاهرا فحسب بل تري القتيل هو المجرم.

شرٌ يحيط نفسه بهالة «الاعتبار» الاجتماعي حتى التقديس، لكي يمضي فوق الشبهات في توطيد دعائم فساده الجوهري.

كل السلطة هي لهذا الشر.

كل شيء سينتهي عما قريب.

***

أُصلّي في لحظة خوف تفقدني الشك، تخلصني من المحاكمة، أصلي قائلا للرب: إذا كنت تحبني فيجب ان تفعل ما يرضيني.

ويرضيني... انها معجزة أخرى.

ومع هذا فان الشر يبقى.

الظلم، الخوف، المرض، التهديد، الغدر، العذاب، القهر، الحرب، كلها تبقى.

الموت يبقى.

وأُصلّي.

كل شيء يضيع الا الصلاة. فلأساعد الله!...

***

إن جهدي، ان حلمي هو نحو السعادة. نحو حياة متصاعدة التوهج في نشوة دائمة التجدد.

وفجأة يغدو كل الجهد منع الموت في هذه اللحظة من دهمنا. لا يعود الأمل في السعادة بل في التقليل ما أمكن من انهار العذاب.

ان انتصارك أيها الفاتك ليس على حياتي بل على كبريائي. لقد جَعَلْتني، ولو طوال ثوانٍ، أساوي غريزة بقاء مرتعد، أفزع كالحيوانات المطاردة، وأرمي أحلامي. وقد أغفر لك قتلي ولكني لن أغفر لك هذا الارهاب الذي لا مبرر له سوى تلذذك بمشهد انهياري.

***

يا اللّه

أتحب محبتك للانسان أكثر ام حكمتك؟ هل انت أسير حكمتك، قضائك وقدرك؟

ولا يكسر طوقها، ولا يحرك منها، الا المعجزة، اجباري إياك، بالصلاة او بتحريكي شعورك بالذنب او بأي شيء آخر، على اجتراح المعجزة؟

المعجزة هي منك أم ضدك؟
من أنت يا الله!؟

* * *

السخرية المرعبة ان تلجأ الى الشر وكأنه السلاح الأخير، فتجد انه اكثر فشلا من الخير وأنه هو أيضا كان وهما،
ولا ينفتح أمام قدميك غير العدم.

* * *

ـ أنا ابنك أيها الخير!
يقول الشر بلهجة العصيان.
ـ وأنا أيضا ابنك أيها الشر. يجيبه الخير بصوت الأمل.

* * *

يجب ان نلغي فكرة «الواجب» التي في مفهوم الخير، فيصبح الخير مرغوبا لذاته، او أقل تنفيرا.

ويجب فصل فكرة الخير عن العفة الجنسية. أو عدم ربطها الواحدة بالأخرى ربط الشرط اللابد منه. ان «النزول» الجنسي ليس عكس «الصعود» الروحي. تصويرهما ضدين هو من وحي الاصرار على انتزاع كل جاذبية من الخير وجعله يبدو مرادفا للكوابيس او للملل والرتابة. ويقع أيضا ضمن الايديولوجيا التي تعتبر ان كل سلوك محرر هو من أعمال الشر.

* * *

لا، ليس كلُّ ما يهزمني هو دائما الشر.

* * *

«عادل أنت يا أب يصرخ ارميا، وان حاججتك. لكني اتكلم معك بما هو حق: لماذا ينجح طريق المنافقين ويسعد جميع العاملين بالغدر؟».

... ولكن يا رب ماذا لو سكتّ حيال سكوتك، ولم أحاججك؟
لم يبق في الكلام مزيد من الثورة عليك. ولم ينفع الكلام. لعل الصمت، صمت الضحية الحارق، يحرمك لذة الشعور بسلطانك!

* * *

تضامنك معي في العذاب والموت لا يخفف عني العذاب والموت.

يا الهي علي ان اخلصك من تكريس العذاب والموت بدل ان تخلصني من الطموح الى حياة بلا عذاب ولا موت...

* * *

يريد الارهاب ان يطوعني فأصير خادما او يجنني فأغدو قاتلاً. لكنه يمر بي فازداد حرية ونورا. هذه هي هزيمته التي لا يستطيع احتمالها.

* * *

بقهرك لي أيها الفاتك تستفزني كي تتقدم عنصريتي على انسانيتي.

أنت مسكين أيها الفاتك، مسكينة أيتها الدول علياها وسُفلاها، مساكين أنتم أيها المغتالون، رعاة بقر كنتم او رعاة غنم ودبابات وعصبيات ومؤامرات. لانكم تدفعونني لارد على جرائمكم اما بموتي او بجرائمي، وأنا لا يمكنني ان أرد إلا بمزيد من الحياة، أي بما يقهركم حقا.

ان ما يهمني ليس الغفران لكم بل الانتصار عليكم. والانتصار عليكم كان، منذ ان كانت قوى الجريمة والبغي، بتوليد الحياة، واطالة الحياة، وتجميل الحياة!

* * *

للشر المطلق الحرية المطلقة.
هذا ما أحسدك عليه أيها الشر.

* * *

مليون شخص هربوا من بيروت،
من الموت تناثراً، طمراً، سحقاً، حرقاً.
ـ لماذا بقيت ولم تهرب؟

ـ ليست عندي شجاعة الهرب. انها قديمة لذة مواجهة الموت، لكنها كل مرة جديدة. فليكن ما كان وما سوف يكون، لن يكون أبدا أكثر من صدى لكلمة.

* * *

كل طلقة مدفع تطلقها أيها الرابض تظنها قذفا جنسيا؟ أتخيلك كذلك. انت، ومن يأمرك.
مدفع بديل من رجولة.
كرسي حكم بديل من سرير...

* * *

ما دمت تحت تأثير الغضب عليك فأنا لست بأفضل منك.
يجب ان لا تعديني.
يجب ان أغلبك بطبيعتي لا بتقليدك. لا بالانسياق الى لعبتك.

ومع هذا لم أعد أؤمن بالتجريد. لا بد لدحرك من جسم مادي يسحقك. من خير يتمتع بقوة تشبه قوة الشر وما هي بالشريرة اطلاقا. يجب ان أواجهك لا بما تستخف به، كالمجاملة والضمير، بل بما يخيفك.

بما يدمرك بعد كشفك على حقيقتك، وهي انك فارغ وجبان، والشر الذي تدعيه انما هو ضحية لك، فالشر، شر الفكر والادب والفن والدين والفلسفة، شر الافراد العباقرة والملعونين الأخاذين، الشر الوحيد الذي أنحني لألمه وشرفه، هو جميل ومتفجر بالجمال، خلاق نبوي ساحر، وأنت مسخ مشوه لا اصالة فيك، كل شيء فيك مزور، حتى قتلك لي، مهما تحقق بالفعل، مهما شهدت له أو عليه الشعوب والأزمنة والصحف والقبور.

* * *

تطهر بعذابك. لا يضللك الألم. احقد حتى الحق لا حتى الظلم.
قلبي أصفى من أغاني السلام. أفكاري أشد صحوا من سماء تموز.
أنا قوي أيتها المؤامرات المضحكة! أيتها الدول اللاعبة، أيها العملاء، أيها الحلف العظيم ضد بلدي الضعيف، كل عبقرياتكم لتدمير لبنان، ولن تدمروا غير وقتكم الفاسد، غير أعصابنا المؤقتة. لان أعصابنا لن تلبث ان تعود، فهي خالدة لا يقيم فيها الرماد.
أنا أقوى منك أيها العالم.

* * *

وأنتم.
أيها القابعون في الملاجىء، السائرون تحت مطر القذائف، المحرومون أدنى الشعور بانسانيتكم لان رعبا لم تعرف مثله الأمم قد حل في دياركم المضيافة ونفوسكم المشرقة، لا تستسلموا.
استسلموا للغضب واللعنة، للهلع والبكاء، ولكن لا تستسلموا...
كائنا من كان صانع هذا العالم، سنكون نحن له قدوة.
وأنت أيها القطيع الصغير، أنا أيضا أقول لك: لا تخف.
هذا هو الموت. الذي عشته ولم يعرفه بشر، هو هو الموت. وان قتلوك غدا فلن يكون ذاك غير نوم هادىء.

لا تخف أيها القطيع الصغير. أجمل ما فيك ليس حياتك بل هذا العجز العميق فيك عن لعن العالم رغم شقائك. العالم يتفرج على مذبحتك، وأنت تناديه، تهتف له، تحبه، ولا تفكر في بغض المتآمرين عليك. عجزك عن البغض هو الحب الذي قيل انه مستحيل. عجزك عن البغض وانت ضحية أبشع الجلادين، هو أورشليم الجديدة حقا، على أرض لبنان.
بقلبك يستنير وجه السماء المظلم، أيها القطيع الصغير.
وأمام غفرانك وحبك يقول الله مستدركاً: لم أحلمْ بهذا القدر.
أنت بريء أيها القطيع الصغير، بريء أكثر من الذي خلقك.
مع أن الله أيضا بريء. □

تموز ـ اب ـ أيلول ١٩٨٩

أجمل ما فيك
ليس حياتك
بل هذا
العجز العميق
عن لعن العالم
رغم شقائك...

تاريخ من لا تاريخ لهم

عبد الرحمن منيف

■ ... مائة وعشرون سنة تفصل بيننا وبين أول رواية عربية صدرت في العصر الحديث. إنها مدة طويلة، لكن رغم طولها لا تقاس بعمر الرواية في الغرب، ولا تقاس بعمر الشعر العربي. لذلك اذا أردنا ان نقارن لا بد ان نأخذ هذه الفروق بعين الاعتبار.

من الاقوال التي تتردد، بعض الأحيان، وتبدو كمسلمات نهائية: ان الشعر ديوان العرب، أو هو طريقتهم الوحيدة في القول الفني، وبالتالي لم يفسح أو لم يترك للفنون الاخرى مجالا أو فرصة؛ ويقال ايضا ان العقل العربي عقل صوتي، ولذلك لم يألف ولا يستسيغ الا هذا النوع من الخطاب، ويقول غيرهم ان العرب لم يصلوا بعد الى مستوى الفنون المركبة، لأنهم ما زالوا في مرحلة الطفولة الفكرية والأساليب البدائية. ولذلك لا يتوقع ان يقدموا شيئا هاما في مجال الفنون الأخرى... ان هذه الاقوال، أو ما يشابهها، تتعامل مع ظواهر جزئية أو طارئة، وغالبا ما تنتزعها من سياقها التاريخي، أو من شرطها الموضوعي. وتحاول أن تعممها أو أن تبني عليها حقائق كبرى وكلية، ولذلك لا تصمد ولا تفسر التطور الحقيقي لأية ظاهرة تفسيرا علميا، كاملا.

إن الرواية في اوروبا ما كانت لتنشأ الا في مرحلة معينة، ولم تتطور الا بتطور المجتمع وتغير العلاقات فيه. واذا كان بعض مؤرخي الادب يرى علاقة بين الرواية الاوروبية في العصور الوسطى وبين ما ترجم من العربية خلال تلك الفترة، وبالتالي تأثير عرب اسبانيا، نظرا لوجود شبه أو ظل لطريقة القص العربي في روايات الفرسان والمغامرات وقصص الاعاجيب والخيال. فان الرواية العربية ما كانت لتنشأ الا في ظل التطور والاحتكاك وتشابك العلاقات المدينية.

لقد ظهرت أولى الروايات العربية في الثلث الأخير من القرن الماضي، وكانت منذ نشأتها واقعة تحت تأثير عاملين: الحنين الى الماضي ومحاولة الاندماج فيه مرة اخرى، او الافتتان بالغرب والخضوع لهيمنته.

فالروايات التي كتبت بدءا من عام ١٨٦٧ وحتى بداية القرن كانت موزعة بين اسلوب المقامات ولغتها الزخرفية واحتوائها على كم هائل من المعلومات غير المتجانسة، وبين الوقوع تحت تأثير الروايات الغربية الرديئة، والتي كانت، حسب اختيار صغار المترجمين، مليئة بالغرائب والاوهام وغارقة في العاطفة والخيال.

وهكذا فان روايات «مجمع البحرين» و«والساق على الساق» و«الهيام في جنان الشام»، لليازجي والشدياق والبستاني، وغيرها ايضا، مليئة بالسجع والوعظ والعلوم الطبية والجغرافيا، اضافة الى الغرائب والمغامرات، وظلت الرواية العربية هكذا الى ان بدأ يتطور الوعي وتتغير العلاقات الاجتماعية.

ولأن معظم الروايات العربية في تلك المرحلة كان ينشر في الدوريات، وبهدف التسلية والوعظ، فان شكلها تراوح ما بين الروايات الاوروبية ما قبل الانقلاب الصناعي والمقامات العربية القديمة، حيث تمتلىء بالخيالات والاوهام، وما يرافقها من مغامرات وخوارق، اضافة الى مقدار كبير من الشعر، لذلك فقد خلت تلك الروايات من ملامح محددة او صفات املتها المرحلة التاريخية أو الحيط.

في فترة لاحقة بدأت الروايات تستعيد من التاريخ بعض اسمائه ورموزه، وتحاول ان تتخذها سببا او ستارا لاستنهاض الهمم وابراز البطولة والتذكير بالماضي من أجل استعادته، ولمواجهة القوى الظالمة، خاصة العثمانيين.

ولأن الروايات المترجمة كانت في الغالب من النوع الرديء، فقد ظلت هذه الصفة، وحتى وقت متأخر، تترك آثارها السلبية على بنية الرواية العربية وتطورها.

كان المترجمون يتدخلون بفظاظة في النص الذي يترجمونه. كانوا يضيفو اليه أو يحذفون منه، حسب ما يلائم ثقافتهم واهواءهم، وكانوا في أحيان كثيرة يستعرضون ثقافتهم للمقارنة، اذ يوردون في سياق الترجمة أبياتا من الشعر القديم ويقارنون بين ما قاله هذا الشاعر وما تقوله الرواية، كل ذلك في صلب العمل وكأنه جزء منه!

في فترة لاحقة، أي في بداية القرن، اتسم عدد من الروايات التي كتبت بمراعاة الذوق الشعبي، اذ اتخذ عدد منها التاريخ مادة، لكن بطريقة أكثر معرفة ورصانة، خاصة وأن الذين تصدوا لكتابة هذه الروايات كانوا ممن تأثروا بالثورة الفرنسية، وبنظرة جديدة للعالم والتاريخ. فكتب فرح انطون «اورشليم الجديدة» وكتب جورجي زيدان رواياته التاريخية المشهورة، وكذلك فعل فؤاد صروف.

وخطت الرواية خطوة جديدة على يد هؤلاء، وعلى يد جبران والريحاني ثم نعيمة، نظرا لثقافاتهم وتأثرهم بمجتمعات جديدة ومختلفة، واحتكاكهم بأساليب أكثر تطورا مما كان سائدا، وكانت لمساهمة هؤلاء وآخرين ايضا أهمية في تطور الرواية.

في عام ١٩١٤ صدرت رواية «زينب» لهيكل، ويعتبر عدد من مؤرخي ونقاد الأدب هذه الرواية نقلة نوعية هامة في الرواية العربية، لتوفر العناصر الفنية. ولأن صدورها توافق مع حالة نهوض فكري تمثل بمجموعة بارزة من المثقفين تهتم بالرواية والقصة كتابة وترجمة، وبالمناقشات الحامية في الصحافة واوساط الجامعة، وبحالة تململ شعبي بحثا عن الجديد والتغيير. لقد برز في هذه الفترة لطفي السيد وعلي عبد الرازق ومنصور فهمي، وجاء ايضا طه حسين ثم الحكيم، وكان من جملة ما اهتم به هؤلاء وغيرهم رواية «زينب».

وفي هذه المرحلة اصبحت الرواية بمقاييسها الغربية، من حيث الشكل على الأقل، هي السائدة، خاصة بعدما أضيف اليها مساهمات عدد من الروائيين، بمن فيهم المازني والحكيم وطه حسين.

وهكذا أصبحت الرواية في هذه المرحلة جنسا ادبيا قائما بذاته، اذ تخلصت مما كان يشوبها من حيث اللغة أو من حيث الموضوعات، وأخذت تغتني وتتنوع. ولأن مصر كانت أكثر تطورا من ناحية الامكانيات الفكرية والصحفية فقد أصبحت ذات تأثير بارز في تطور هذا الجنس الادبي بشكل عام. كما أصبحت المجلات والمنابر المصرية هي السائدة، اذ على صفحاتها تلتقي الأقلام العربية وتتفاعل، وما ينشر فيها يصل الى الأماكن الأخرى ويؤثر فيها.

ولأسباب كثيرة ومتداخلة، بما فيها وجود حالة روائية، ووجود عدد من الروائيين يتزايد سنة بعد أخرى، أصبحت مصر خلال الفترة الممتدة من

الحرب العالمية الأولى وحتى وقت متأخر، المركز الأهم والأكثر تأثيرا على تطور الرواية العربية. وشيئا فشيئا بدأت الرواية العربية تكتسب ملامح متميزة، اذ جاء بعد جيل الرواد، بعد المازني وطه حسين والحكيم، متصوف الرواية الحقيقي، نجيب محفوظ.

ان مساهمة محفوظ في بناء رواية عربية جديدة ومتميزة لا يماثله أي جهد آخر، فبعد تمارينه الأولى. وكانت حول تاريخ مصر القديمة، اكتشف المنجم الحقيقي: الحي الشعبي والحياة الشعبية، وظل ملازما لهذا المناخ، مع تنويع غني وتجديد مستمر، وبذلك وضع الاسس الحقيقية للرواية العربية.

يقول نجيب محفوظ في احدى المقابلات المبكرة التي جرت معه: «كان دور جيلنا من الروائيين وما زال: تأسيس الفن الروائي وتأصيله في البيئة العربية، وقد سرنا في طريق مليء بالعثرات لأننا لم نجد تراثا نعتمد عليه. سبقنا جيل الرواد، وقدم كل رائد عملا او عملين. درسناها بفطرة لا تستند الى علم، ودون ان نعرف مواقعها من التراث الروائي الفخم الذي كان مجهولا لنا، وكان علينا ان نغوص في واقعنا، ان ندرس فن الرواية، وأن نؤلف، في وقت واحد. وتبين لنا أننا مسبوقون بأجيال وأجيال، وأن تجاربنا تقضي التعبير عنها بأشكال اعتبرت في مواطنها بالية، وأن الاشكال الحديثة تمثل رؤى لا تبصرها أعيننا، لكننا قمنا بواجبنا على قدر ما نستطيع، ويتلخص هذا الواجب في تطويع لغتنا للفن الحديث، وتمثيل اشكاله المناسبة، والتعبير عن الشخصية المصرية في واقعها المتأزم والمتطور معا».

قبل الانطلاق الى نقطة اخرى في سياق تطور الرواية العربية، لا بد من الاشارة التالية: من الحقائق البارزة، والتي تتأكد يوما بعد آخر، أن العصر العربي الذي نعيشه الآن، وربما الذي سيأتي غدا، هو في الجانب الفني، عصر الرواية. لا أقول هذا لأغيب الفنون الاخرى أو لأهضمها حقا، ولا لأعقد مقارنة بينها وبين هذه الفنون، وانما لأبرز ان التعقيدات والهموم والمشاكل التي تواجه العرب الآن وفي المستقبل، ستكون الرواية الاداة الاقدر والمهيئة أكثر للتصدي لها. فالرواية تسبر وتكشف وتعكس المراحل الأكثر أهمية في حياة الشعوب، اذ تقرأ افكار الناس واحلامهم وطموحاتهم، خاصة حين يعجز هؤلاء عن ترجمة هذه الافكار والاحلام الى أقوال واضحة أو الى أفعال ملموسة. وربما ليس من المبالغة القول ان الرواية تنمو وتزدهر حين تعم المأساة ويزيد الظلم ويقوى التناقض. في تلك اللحظات التاريخية الهامة تصبح الرواية لسان الناس ومرآة التي يرون فيها أنفسهم، وقد يدهشون ان حالتهم وصلت الى هذه الدرجة من السوء، ولا بد أن يتساءلوا: هل نحن مذلون ومهانون بهذا القدر، وهل وصلت الأمور الى هذه الدرجة؟ وقد يذهبون أبعد من ذلك، اذ يسألون انفسهم: هل يجب ان نحتمل كل هذا أم يجب ان نثور؟

حين تبدأ الاسئلة تتوالد معها الأفكار والاجوبة المتلعثمة، واعادة النظر واقتراح الحلول، الى ان تأتي الحلول الصحيحة.

لقد سبق كتاب لينين «ما العمل؟» رواية بهذا العنوان، وتتناول نفس اسئلة لينين، لكن بطريقة أخرى. طريقة فنية. ولينين نفسه لم يكن ليعرف ما ينبغي عمله لو لم يقرأ غوغول وديستوفيسكي وتولستوي. لقد عرف الروسيا بشكل افضل بعد أن قرأ هؤلاء وغيرهم. وهكذا فان الرواية أداة معرفة، ولكنها المعرفة الجميلة اذا صح التعبير.

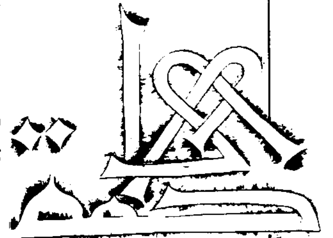
انها تخاطب العقل والوجدان معا. تتوجه الى الانسان، وبتواضع، لكي تعلمه وتحرضه. انها تفعل ذلك بالمناخ الذي تخلقه، بالحياة التي تعرضها، بالنماذج التي تقدمها، ولكي تقول، باللمح والاشارة، ما لا تستطيعه الادوات الأخرى.

تتوجه الرواية الى الانسان لتعلمه وتحرضه

لا يعني هذا ان الرواية وحدها ما يستطيع ذلك، فكل أداة من أدوات الفن تمتلك خصائصها. وبالتالي قوتها وطريقتها في القول، وتستطيع ان تساهم في خلق المناخ الملائم للتغيير، لكن أهمية الرواية أنها مفتوحة ومتواصلة مع الادوات الأخرى، خاصة وأنها اداة بسيطة، عكس السينما والمسرح، من حيث امكانية الانتقال والوصول.

فالمسرحية لا تكتمل ولا تتألق الا من خلال العرض، وبين أية مسرحية جادة والخشبة خرط القتاد. كما يقولون؛ ولهذا فان عددا من المسرحيات العامة يغيب عن أعين الناس لأن الظروف لا تتيح له ذلك، أو يضطر بعض المسرحيين الى تقديم تنازلات او يلجأ الى الرمز البعيد من أجل الوصول الى الجمهور، بينما الرواية بمجرد ان تطبع تصبح ملك الآخرين، ولا يمكن لأحد ان يعدمها!





يجب أن يكون محركا الرواية الصدق والجرأة

وتختلف الرواية عن الدراسة لأنها لا تكتفي، كالدراسة، بعرض الوقائع والارقام، وانما تعرض النتائج المتولدة عنها من خلال بشر أحياء أكلت السياط ظهورهم، وبدوا مثقلين متعبين نتيجة السجون والجوع. وبالتالي فنحن لا نتأمل الاحصائيات والوقائع المجردة، وانما نلمس آثارها ونتائجها، وبالتالي نرى الواقعة او الرقم في حالة حركة، لحقيقة حية.

وتختلف الرواية ايضا عن المنشور السياسي، لأنها لا تحفل باليومي والعادي والمؤقت، الا بمقدار ما يتكرر ويصبح استثنائيا ومستمرا. فالرواية تذهب بعيدا في ثنايا المجتمع، وتعرض بشكل جميل ومتقن، شرائح وحالات تطال الآلاف، ان لم يكن الملايين، ولتقول، بهمس، ان وضعا مثل هذا ليس طبيعيا، ويجب ألا يدوم.

وتختلف الرواية عن الشعر، ولكن اختلافا وديا هذه المرة، اذ لا تكتفي مثله بالوجدان تخاطبه وتحرضه وتستفز أنبل ما فيه. إنها تحاول، أو تطمح الى ذلك، لكنها ايضا تتوجه الى العقل تخاطبه، وتعرض امامه جملة من الوقائع الصارخة والحقائق الدافعة، مما يوجب على الانسان موقفا.

كل ما تقدم لا يعني ولا يؤدي الى اعتبار الرواية شيئاً سحرياً، أو دواء يشفي جميع الامراض، انها لا تدعي ذلك ولا تريده.

كما أن الرواية، اية رواية، لا تستطيع أن تصنع ثورة، أو أن تغير مجتمعا. هذه ليست مهمة الرواية، ولا تقوى عليه، حتى لو أرادته.

الرواية كما أفهمها، وكما أكتبها، أداة جميلة للمعرفة والمتعة. إنها تجعلنا اكثر ادراكا وأكثر احساسا بكل ما حولنا، وقد تقول لنا، في السياق، اشياء عديدة يجدر بنا معرفتها او تذكرها. ولهذا فالرواية ليست ضد الشعر، وليست ضد أي فن آخر. لا تزاحم احداً ولا تطالب برأس احد. تريد ان تتآخى مع الفنون الأخرى وأن تتفاعل معها، وتطمح ان تستفيد من الطاقات الموجودة في تلك الفنون.

واذا كان الشعر العربي، نتيجة التاريخ والتراكم قد أغرى الشعراء وجعلهم يتنافسون، وبالتالي يطمح كل واحد منهم لاقامة امارة لكي يصبح أميرا، فان الرواية وليد حديث، ولذلك فهي لا تحتاج الى امارة بقدر حاجتها الى مظلة، وتطمح ان تكون سجلا ومرآة يرى فيها الجميع أسماءهم وصورهم.

اعتمادا على ما سبق، أفترض ان الرواية، خلال الفترة الحالية والقادمة، ستكون المرآة التي يرى فيها العرب انفسهم، وستكون سجلهم، سجل الافكار والاحلام وضباب الأمل ايضا. سوف تقول، وبأساليب عديدة: أي عصر عشنا فيه، وأية مصاعب واجهنا، وأية تحديات انتصر فيها وعليها رجال ونساء هذا العصر.

ستكون الرواية تاريخ الذين لا تاريخ لهم، تاريخ الفقراء والمسحوقين، والذين يحلمون بعالم افضل. ستكون الرواية حافلة بأسماء الذين لا أسماء كبيرة أو لامعة لهم، وسوف تقول كيف عاشوا وكيف ماتوا وهم يحلمون. وسوف تتكلم الرواية ايضا، وبجرأة، عن الطغاة والذين باعوا أوطانهم وشعوبهم، وتفضح الجلادين والقتلة والسماسرة والمخربة نفوسهم، ولا بد ان تقرأ الاجيال القادمة التاريخ الذي نعيشه الآن وغدا ليس من كتب التاريخ المصقولة وانما من روايات هذا الجيل والاجيال القادمة.

يقول لوكاكش في كتابه: الرواية التاريخية «ان ما وضعه ماركس وانجلز وبرهنا عليه بوضوح نظري وتاريخي يعيش ويتحرك وله وجوده الفعلي، في افضل روايات سكوت التاريخية، ولهذا السبب يؤكد هاينه على نحو صائب جدا هذا الجانب في سكوت، أي جانبه الشعبي، أو يقول: غريبة هي نزوة الناس! انهم يطلبون تاريخهم من يد الفنان، وليس من يد المؤرخ. انهم يطلبون ليس تقريرا أمينا عن حقائق مجردة، بل تلك التي انحلت عائدة الى الفن الاصلي الذي جاءت منه». (الرواية التاريخية) ص ٦٨

نعود الآن مرة اخرى، الى السياق السابق:

بعد ان فتح نجيب محفوظ الباب واسعا أمام عدة أجيال من الروائيين، واستطاع ان يؤسس الرواية العربية، بدأت مرحلة جديدة.

واذا كان من غرائب المصادفات ان تبدأ الرواية العربية عام ١٨٦٧، فان السنة التي تماثلها، بعد قرن من الزمن، تصبح شديدة الأهمية والتأثير، لأن هزيمة حزيران ١٩٦٧ فجرت الوجود العربي، وزعزعت اليقين الذي كان سائدا خلال عقود سابقة، ولذلك فان السنة الأخيرة تعتبر بمثابة ولادة جديدة للرواية العربية.

صحيح ان كماً هائلا من الروايات تراكم خلال العقود التي سبقت الهزيمة، وهذا الكم ترك تأثيره الواضح على تطور الرواية العربية، إلا ان الهزيمة دفعت الى السطح العديد من الأسئلة والمواضيع الموجعة والساخنة، والتي تتطلب المواجهة والمعالجة.

ان تأثير هزيمة حزيران على الرواية يتبدى في مظاهر اساسية:

أولا: أصبحت الامثلة المحرقة والمحرجة هي أسئلة الرواية الاساسية، اذ بعد روايات الواقعية البسيطة التي سادت خلال فترة معينة، خاصة في الخمسينات. وبعد الموجة الوجودية خاصة في الستينات، جاءت هزيمة حزيران لتعلن افلاس هاتين الموجتين، ولتطرح بدلا عنهما رواية الهم القومي والصراع الطبقي والقمع والديكتاتورية، والقضايا الاخرى الساخنة.

ثانيا: تراجع دور المركز الموجه والمسيطر، مصر، ليبدأ تأثير الأطراف، مما أدى الى تغير خارطة الرواية وامتلائها بالرموز والاسماء والمشاكل والمذاقات. فبعد ان كانت مصر وحدها، بمشاكلها وأسمائها تحتل الذاكرة الثقافية، أصبحت هناك ارياف الجزائر وسورية والسودان والعراق، اضافة الى أماكن اخرى، ودخلت الى ذاكرة القراء مجموعة من أسماء الروائيين والمبدعين، وأصبحت الأسئلة تتوالد وتتكاثر بقدر ما تصدر من روايات وأعمال فنية، مما أدخل دماً جديداً، وقلقا لم يكن معروفا قبل هزيمة حزيران.

ثالثا: تراجع أو سقوط الافكار والصيغ والقناعات التي كانت سائدة قبل الهزيمة، وتغير المناخات السياسية والنفسية للجماهير وللانظمة الحاكمة. اذ ظهر الرفض والنزق من جانب المحكومين، وبرز الخوف والقمع من جانب الحاكمين، كما انقطع الحوار بين الطرفين من أجل التواصل أو البحث عن تسوية.

ونلاحظ في الفترة اللاحقة للهزيمة ان الأغنية السياسية والشعر الهجائي وايضا، الرواية والقصة الرمزية والمسرحية المقنعة والفيلم المحارب، أصبحت أكثر وجودا وأكثر تأثيراً، وبالتالي تكونت لغة شبه سرية للخطاب والتواصل.

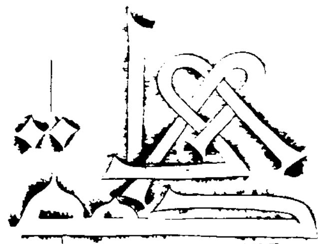
واذا جاز لنا أن نستنتج ونؤشر أبرز الظواهر لتي أعقبت الهزيمة نجد ان الاغنية السياسية والرواية في مقدمة هذه الظواهر.

لا يعني هذا تفوقا او امتيازاً، كما لا يستهدف الى المقارنة الكاملة والدقيقة، ولكنه يشير الى تغير عميق في مزاج الناس واهتماماتهم.

ان هذا الاستعراض السريع لا يرسم خطا بيانيا، ولا يحدد معالم دقيقة، لكنه يدعونا الى التفكير والتساؤل.

واذا كان هيغل قد قال ان الرواية ملحمة البرجوازية، وقال آخرون ان الرواية مرتبطة بتطور الحياة المدينية، وإنها تنمو وتتقدم في مراحل الانتقال والانقلابات والتغير، واذا جاز لي ان اقدم افكاراً للمناقشة، وربما هي أفكار وهموم الرواية فاني أوجزها بالانكار ـ الهموم التالية، وهي ما افترضه آفاق المستقبل:

الهم الأول: هدف الرواية: يجب ان يكون محركا الرواية الصدق والجرأة: الصدمة في القول والجرأة في التعامل مع الحقائق والأساليب، ولكن دون الانجرار الى محاولة ابهار الآخر، والآخر هنا هو، بالدرجة



يجب ألا نظهر اعتزازنا بالتخلف أو نجعله وسيلة لتسلية الآخرين

الأولى، الغرب. ان عددا كبيرا ومتزايدا من الروايات العربية ينطلق من البيئة، ويحمل هموم انسان هذه المرحلة واحلامه، ويحرض أنبل وأشجع ما في هذا الانسان، ويزيد معرفته بكل ما حوله، يفعل ذلك بطريقة جادة ومسؤولة، وجديدة ايضا. وهذا النوع من الروايات يلاقي اهتماما كبيرا من القراء، ويحظى باحترام الدارسين الأجانب، خاصة الذين يريدون بصدق معرفة هموم شعبنا وطموحاته.

لكن الى جانب هذا العدد من الروايات، فقد ظهرت في السنين الأخيرة مجموعة من الروايات الفلكورية، والتي كتبت خصيصا لقطاع معين في الغرب، القطاع المسيطر على النشر والترجمة والصحافة ومنابر الاعلام، من اجل انتزاع ثقته وبالتالي اعترافه.

واذا كانت القاعدة ان نتوجه الى شعبنا بالدرجة الأولى، دون أن نخجل من تخلفنا، وأن نخوض في جميع المشاكل المرتبطة بهذا التخلف، فيجب ألا نظهر اعتزازنا بالتخلف او ان نجعله وسيلة لتسلية الآخر. لسنا غريبين او عجائبيين، ولسنا امتدادا ميكانيكيا لألف ليلة وليلة. ان عملية الختان قد ترد في سياق رواية، كما ان الاشارة الى اللواط او السحاق اذا وردا في رواية فلضرورات أساسية، لكن يجب الا تحجب عنا المشاكل الاكثر أهمية والأجدر بالمعالجة، فقط من أجل ادهاش الآخر. أو استعراض جرأتنا امامه.

هذا النوع من الروايات، والذي أخذ يزداد في الفترة الأخيرة، يجب أن يناقش بين الروائيين والمهتمين، تمهيدا لتقويم هذا التوجه. لا أن تمارس عليه سلطة قمعية لمحاربته أو منعه. وأعتقد ان الروائيين يشعرون بمسؤولياتهم في هذا المجال.

الهم الثاني: المحلية: ان الدعوة لاستلهام البيئة المحلية فنيا دعوة مشروعة ومطلوبة، لأن هذه البيئة، رغم اننا جزء منها، غير معروفة معرفة كافية بالنسبة لنا. ليست معروفة سياسيا أو اقتصاديا أو فنيا، وكثيرا ما نفاجأ حين نقرؤها في كتب الآخرين أو في عيونهم. ولذلك، فان هذه الدعوة وجدت تفهما واستجابة من الكثيرين، فحمل هؤلاء ادواتهم وذهبوا الى هذا المنجم لكي يكتشفوه وغرفوا منه، وهكذا ظهرت أعمال فنية متميزة وعلى جميع الصعد. ورغم صحة المقولة التي تؤكد ان الطريق الى العالمية هي المحلية ذاتها، لأنها تكسب العمل نكهة وأهمية وتميزه، إلا انه يجدر بنا، هنا، ان نسجل ملاحظتين:

الأولى: ان المحلية لا تعني الغرق الكلي في ذلك النفق، أو تحويله الى احجية، سواء في موضوعه أو لغته، خاصة في محيط عربي متقارب من حيث المناخ النفسي أو التطور التاريخي.

فاللهجة العامية في كتابة الحوار اذا كانت ضرورية من أجل اضفاء ملامح واقعية صادقة للشخصية، يجب الا تتكرس وتغلق، ويجب ألا يذهب الروائي بعيدا في البحث عن المختلف او الغامض. ان هذا ما يحصل بالنسبة لعدد متزايد من الروايات، بحجة المحلية والصدق. ونجم عن ذلك كم كبير من الأعمال التي غرقت في لهجة محلية ضيقة جعل انتقالها صعبا، وبالتالي فقدت تواصلها وتأثيرها.

واذا كنا نكتفي هنا بهذه الملاحظة السريعة، لأننا سنعود الى وجهها الآخر بعد قليل، فان الملاحظة الثانية حول المحلية هي التالية:

لقد نشأت في السنين الأخيرة، ومن خلال المحلية أو بحجتها، اتجاهات متزايدة الاتساع لتكريس الصفة الاقليمية في الرواية والفنون الأخرى، اذ نجد الدراسات وتركيز الاضواء على ما ينتج في قطر معين، وعدم الاهتمام بما ينتج في الاقطار الاخرى. فالكتب التي تتناول تطور الرواية في قطر معين، مثلا، أو التي تولي اهتمامها هذا الانتاج وحده، وتحاول ان تنظر له او تعزله عما حوله، تعزز التوجه الاقليمي، وتجعله حقيقة ابدية. وقد بلغ التطرف، في حالات معينة، ان بدأت تعد الرسائل الجامعية حول ملامح وتطور وتميز كذا من الفنون في تلك «الدول» المجهرية في الخليج العربي!

ان الرواية، وأية فنون، في المنطقة العربية، وليدة بيئة متشابكة ومتداخلة ومتبادلة التأثير، ولذلك يجب ألا نميز فقط بين روايتين تصدران في قطر معين، وإنما ان نضعهما في السياق العام لتطور الرواية العربية ككل.

لقد كانت السنوات العشر الأخيرة سنوات الاقليمية بامتياز. بدأت بالسياسة، نتيجة النفط بالدرجة الأولى، لتمتد وتشمل جميع مناحي الحياة. وهذه النزعة اذا كان لها بعض ما يبررها (أو بالاحرى ما يفسرها) في السياسة فيجب ان تقاوم وتحارب في المجالات الاخرى. فالعقل الضيق والخوف من الآخر - وهو هنا العربي وليس الاجنبي - والشعور العميق بالهزيمة، خاصة بعد عام ١٩٦٧. ثم التفاوت بين الاغنياء والفقراء، وتراجع بعض التجارب الوحدوية، كل ذلك عزز الاتجاه الاقليمي، خاصة وأن لكل نظام اجهزته ورموزه ووسائل اعلامه، فبدأت طبول الاقليمية تدق دفاعا عن النفس، وهي في الحقيقة دفاع عن الشخص، وعن الثروة الوطنية وهي في الحقيقة دفاع عن الامتيازات والمصالح الطبقية. وأخذت هذه النزعة تجد تبريرها في الأخطاء والهزائم والعزلة.

هذا يقتضي انتباها مبكرا قبل أن تتكرس صيغ الانظمة وترتفع أسوار العزلة والقطيعة حتى على مستوى الفكر.

في السابق، في اربعينات وخمسينات هذا القرن، لم يكن يعترف بالكاتب، حتى في بلده، الا اذا بدأ الكتابة في رسالة احمد حسن الزيات او ثقافة احمد أمين. وفي وقت لاحق، حين بدأت موجة الشعر الحديث، فانها لم تبدأ من بغداد والقاهرة ودمشق، وإنما بدأت من بيروت. وفي مجلتي «الاديب» و «الآداب»، رغم ان الذين بدأوها كانوا عراقيين ومصريين وسوريين واخيرا لبنانيين. وحتى قبل الحرب اللبنانية لم يكن الكتاب يكتسب صفته العربية، بانتشاره وأهميته، الا اذا طبع ووزع من بيروت.

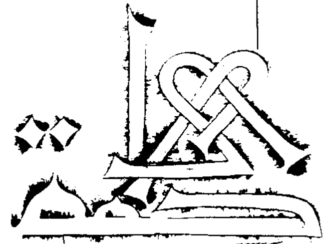
الآن نجد العكس: المجلات أصبحت محلية تماما بكتابها وموضوعاتها، الكتاب يطبع ويبقى في مكانه. الافكار والصراعات والتيارات تحتدم وتنتهي في قطر قبل ان تصل الى الاقطار الأخرى، الا اذا حملتها مجلة اجنبية أو مجلة تصدر في المهجر.

ورغم ان العالم كله تحول الى قرية كبيرة، كما يقولون، نتيجة ثورة المواصلات والاتصالات، الا ان الصحراء، بما تخلقه من فواصل وانقطاع، تزحف وتتسع بين العرب، وسوف يأتي يوم يضطرون للاستعانة بالآخرين للتفاهم فيما بينهم.

الهم الثالث: اللغة: ذكرت في النقطة السابقة ان اللهجة العامية والعزلة قد تصبحان عائقا في المستقبل، والآن لا بد ان ننظر الى المشكلة من الجانب الآخر، كما يقولون.

اللغة، كما تعلم الآن، وكما يفهمها البعض، قد تصبح عائقا أساسيا، خاصة في مجال الفنون الكتابية والمسرح. فالقدسية الموهومة التي تضفى على اللغة الفصيحة، والجمود في تطور هذه اللغة، واتساع الفروق بين الحاجات الحقيقية والقدرة على تلبيتها من خلال الفكر المتزمت، تدفع الكثيرين الى التشبث بأضعف الحلقات واسهلها. فبدلا من الاصلاح الحقيقي للغة، والتقريب بين لغة الحياة ولغة الكتابة، وتفصيح جزء مهم من العامية، وانزال الفصحى الى معترك الحياة الفعلية، بدل ان يحصل ذلك نجد سيطرة العامية، خاصة في الفنون السمعية، ونجد دعوات ظلامية في الدفاع عن الفصحى المحنطة، واعتبار اللغة كيانا مقدسا لا يجوز الاجتهاد فيها الا للفقهاء.

ان الحياة بشروطها وضروراتها، وروح الاقتحام لدى عدد كبير من المبدعين، والشعور بالخطر لدى كل من له علاقة، سوف تفرض نفسها. هذه حقيقة مؤكدة، وقد تأكدت أكثر في اماكن عديدة وحالات مماثلة. ◁



الرواية التقدمية هي الرواية الجيدة والرواية غير الجيدة لا تشفع لها الشعارات

فالحياة، وبالتالي لغة الناس، لا تحتاج الى المجامع والفتاوى قدر حاجتها الى الاستعمال ومواجهة التحديات والحاجات لكي تتطور. والمبدعون لا ينتظرون موافقة لكي يكتبوا بالطريقة التي يرونها أفضل وأصدق وأدق في التعبير. والأخطار التي يحسها الجميع لا تحتمل الانتظار او التأجيل لكي تتفق المجامع اللغوية.

لذلك فان من جملة التحديات الكبيرة التي ستواجه كتاب الرواية: كيفية ادارة الحوار بين الشخصيات لكي تكون اللغة صادقة ودقيقة، كيف يمكن تخليص العربية من الزخرفة والزوائد وجعلها لغة محكمة واقدر على التوصيل. ما هو المسموح او الممكن من أجل تطوير اللغة.

ان الذين ساهموا فعليا في تطور اللغة هم المبدعون، وجاء بعدهم المقننون والمفسرون والشراح، ولذلك يجب ان يتصدى المبدعون، من جديد، لهذه المهمة، ويجب أن يتعاملوا بها بكثير من المسؤولية والفهم والحب.

الهم الرابع: المحرمات: ما اود ان اشير اليه هنا، ومجرد اشارة، هو موضوع المحرمات في السياسة والعري والجنس، وهذه عوائق أو تحديات أمام نمو الرواية وتطورها، وتشكل تحديا واختبارا للروائي في آن واحد.

لا أريد ان اقيس كل شيء على ما هو جارٍ في المرحلة الراهنة، فالموجة الظلامية التي تكاد تغرق المنطقة. رغم قوتها واتساعها، في حالة تراجع، ولا بد ان تنحسر أكثر، لذلك فان أفقاً ينفتح امام الروائي ويجب ان يستفيد منه بوعي ومسؤولية. والانظمة الديكتاتورية مهما بدت قوية ومسيطرة فانها ذات أرجل طينية وتحمل بذرة فنائها في داخلها، وربما يستطيع الروائيون، والفنانون الآخرون، ان يساعدوا الطغاة في تجنيبهم النهاية المأساوية التي لاقاها عدد كبير من امثالهم من جلادي امريكا اللاتينية وآسيا، يستطيع الفنانون ذلك من خلال الرسائل الفنية التي يجب ان يبعثو بها الى الطغاة في الوقت المناسب.

ان ما يعتبر أو ما يسمى المحرمات هو في الحقيقة مصالح اشخاص أو فئات أو طبقات قبل ان تكون ضرورة او قداسة او حاجة تعني الجماهير.

واذا اردنا ان نكون أوفياء للتراث ومحافظين على الاخلاق والمقدسات فاننا نضع الكتب العربية القديمة خاصة الجيدة والجدية منها حكما بيننا وبين حاملي راية الحرمات. ففي معظم البيوت كتب الجاحظ وابو حيان والاصفهاني، وفي هذه الكتب ما لا يجوز لأي روائي ان يكتب بعضا من الفاظها. وفي اقوال الناس اليومية كم هائل من الالفاظ لا يحلم الروائي ان يقترب منها أو أن يسجلها.

إن الروائي يحاول أن يعكس حقيقة أفكار الناس وأقوالهم وتصرفاتهم، ولا يريد أن يروج لفكرة أو لتصرف، ولذلك يجب التعامل معه كما يتم التعامل مع الطبيب أو رجل الدين، فالطبيب يقال له كل شيء، والطبيب يقول لمريضه كل شيء، أما رجل الدين فانه يقول كل ما يريد وبطرحه كلية مستندا الى القاعدة المشهورة: لا حياء في الدين... والرواية تطمح لأن تفعل ذلك، أو شيئاً قريباً منه.

الهم الخامس: التعصب السياسي: ان الرواية التقدمية، اذا صحّ مثل هذا الوصف، هي الرواية الجيدة، أما الرواية التي لا تتوفر لها هذه الصفة فلا يشفع لها مهما تضمنت من شعارات، ومهما كان وراءها من نوايا. ولذلك يجب ان يتعامل النقاد مع الرواية على هذا الأساس. لقد صدف في تاريخ الرواية ان كتب روائيون رجعيون روايات تقدمية، وتقدمية هنا بمعنى انها صورت المجتمع في تلك المرحلة تصويرا دقيقا وصادقاً، وعكست هموم الناس وتطلعاتهم. وصدف ايضا ان روائيين تقدميين. من حيث الاتجاه السياسي، قدموا روايات سيئة. ولذلك بقيت الروايات الاولى وتفاعلت واثرت، بينما غابت الروايات الثانية بغياب الذين كتبوها.

اعتماداً على هذه الحقيقة البسيطة يجب استبعاد التعصب السياسي، والرابطة القبلية اثناء التعامل مع النص الفني، بما في ذلك الرواية، لأن احدى الآفات التي سيطرت على المنابر الثقافية، ولا تزال، وأفسدت المناخ الثقافي، كانت الرابطة السياسية وما تستتبعه من مقاييس وعلاقات ومواقف.

لا يعني ذلك تجريد النقد من تعدد المقاييس، نتيجة تعدد المناهج، وليس المطلوب حرمان النقاد من الذائقة الخاصة، لكن يجب أن تكون هناك موازين موضوعية للتعامل مع الأثر الفني، أياً كانت العلاقة بين الناقد والمنقود، وأياً كانت مواقفهما السياسية.

ان من جملة التحديات التي تواجه النقد، لكي يكتسب مصداقيته، ان يكون موضوعيا، ويعتمد مقاييس واضحة، وان لا تتغير هذه المقاييس تبعا للعمل او الشخص الذي يتعامل معه. اذا وصلنا الى هذا المستوى نضمن مساهمة النقد في خلق ذائقة جماهيرية، والا فسوف يستمر القراء في اختيار كتّابهم وكتبهم اعتماداً على الذائقة الخاصة وبعيدا عما يشرعه النقد وما يريده النقاد.

الهم السادس: الترجمة: بدأت الرواية العربية متأثرة بالرواية الاوروبية الرديئة، رديئة اختياراً وترجمة، ولا تزال الى حد كبير رهينة هذه الحالة.

فالوجودية مثلا التي ملأت الأرض العربية خلال عقدين من الزمن، او يزيد، كانت نتيجة اجتهاد شخص أكثر مما كانت نتيجة حاجة موضوعية عربية.

وقبل هذه الموجة وبعدها سادت موجات من الفكر والأدب، وفي اكثر من مجال، نتيجة علاقة المترجم ومزاجه وامكانيات الجهة التي تيسر له طبع ترجمته ووصولها، وهذه الحالة خلقت ارتباكا وقصورا انعكس بوضوح في مجال الفنون، بما فيها الرواية.

واذا كانت الترجمة طريق اوروبا الى المعرفة والى الانتقال من عصر الى آخر، وكانت الترجمة الباب الذي دخلت منه شعوب كثيرة الى العصر الحديث.

واذا كانت اسرائيل في الوقت الحاضر أكبر قاعدة استعمارية في العالم، فانها، اضافة الى هذه الصفة، اكبر مصنع للترجمة في العالم لنفسها ولغيرها.

لذلك يجب ألا نترك الترجمة للمزاج او التقدير الشخصي، ويجب أن تكون من الدقة والاتقان بحيث تقارب الأصل، ويجب ان تخضع الى خطة محكمة من حيث الاختيار والتوقيت، والا فسوف تعطي نتائج عكسية.

لقد بدأ عبد الناصر بمشروع الألف كتاب، وكان مشروعاً تنويرياً، وان لم يكتمل، والآن نجد ان ما يصرف على الترجمة يفوق عشرات الاضعاف مما صرف، لكن دون نتائج ملموسة، الأمر الذي يقتضي اقامة مصنع حديث لهذه الغاية، لكي لا يكون الكتّاب أسرى لمدرسة واحدة أو شيخ واحد!

كل ما تقدم كان جولة افق، كما يقولون، أو ملامسة لاسئلة الرواية وهمومها، علماً بأن الموضوع من الاتساع والتنوع بحيث يتطلب وقفات طويلة ومتخصصة. واذا كان لي أن أصل الى استنتاج أساسي وأخير فهو أن المرحلة الحالية والسنين القادمة ايضا، ستكون مرحلة الرواية. سيظهر عدد كبير من الروايات. وضمن هذا العدد ستكون روايات هامة وروائيون جدد وأساليب جديدة، وسوف تستطيع الأجيال القادمة ان تقرأ مرحلتنا، بهمومها ومصاعبها وخيباتها من خلال الرواية.

«ان الفن، كما يقول هيغل، لا يوجد من أجل مجموعة صغيرة مغلقة من القلة المنعمة بامتياز الثقافة، بل من أجل الامة بكاملها». وهذا ما توقع ان تفعله الرواية.

هل أنا واهم ام متفائل؟ ربما كنت الاثنين معاً، لكن هذا ما اراه، وهذا ما أحسه، وهذا ما اتمناه ايضا. □

نجيب محفوظ.. معه وعنه

مرصد للرأي العام.. كثير الأسئلة

محمـــد بـــرادة



■ يرتبط شخص نجيب محفوظ عندي، بالالفة: بدأت أقرأ رواياته منذ ١٩٥٦ عندما كنت طالباً بالقاهرة، وكان قد بدأ يحظى بالاهتمام والتقدير بعد صمت النقاد واهمالهم. كان النقد العربي آنذاك مشدودا الى التحليلات والمقولات الماركسية، وكانت أدلجة الأدب جزءاً من الفورة القومية التي رسم لها جمال عبد الناصر المجال والآفاق.. ولكنني عندما لمحت وجه نجيب محفوظ لأول مرة داخل الأوتوبيس الذي كنت أركبه لأذهب الى العجوزة، وجدته جد أليف، وجها بعيدا عن المفاهيم الكبيرة التي كانت تحاول ان «تفسر» رواياته على ضوء الطبقة وأخلاق البورجوازية الصغيرة. كان يتكلم مع شخص داخل الاوتوبيس ويبتسم متخلصا من جميع مظاهر النجمية والافتعال. ولم أفكر في أن أحادثه لأنني كنت أعرف انه يفضي إليّ بما يشغلني عبر قصصه ورواياته.

وظللت بعد العودة الى المغرب، أتابع انتاجه الغزير. كان قد أصبح بالنسبة الي، وأظن بالنسبة الى فئات واسعة في المجتمعات العربية، الصوت الذي يلتقط الهواجس وذبذبات الضمير ليصوغها في تخييلاته المتطورة على إيقاع تطور الصراعات وتوالد اللحظات الرومانيسكية المتشابكة. وبقدر ما كان يزداد شعورنا بانسداد الآفاق، بقدر ما كان يعظم انتظارنا لما سينسجه قلم محفوظ: تعودنا ردود فعله، جرأته وقلقه ونبشه في السريرة وداخل شرنقة المجتمع. لم يكن يتركنا فريسة للفراغ.. دائما يأتي صوته ليعبر عن جزء مما يخامرنا ويشغلنا. وكنت دائما أتساءل: كيف ينجح في أن يجعل من أعماله مرصداً لـ «الرأي العام» وأيضا مجالا لطرح اسئلة عن «أسرار الوجود» وعن علائقنا بالجنس والموت والدين؟

والتقيته، أول مرة، في سنة ١٩٧٣ في أثناء إحدى زياراتي للقاهرة. اتصلت به هاتفياً، وقدمت نفسي، وطلبت موعداً، فاستجاب ببساطة، وأخبرني أنه سيكون موجوداً بـ «جروبي» للقاء طالبة صحفية من الجامعة الأميركية. تحدثنا قليلا في موضوعات مختلفة. ثم جاءت الطالبة وبدأت تطرح أسئلتها. وأذكر أن أحد الأسئلة كان عن مسألة الديمقراطية في عهد الناصرية، فجاء جوابه متحاملاً، كما بدا لي، على عبد الناصر، واستأذنته في ان أقول رأيي فرحب بذلك بالرغم من اختلافي معه. ونشر الحديث مشتملا أيضا على الرأي الذي أبديته. وازدادت الألفة التي أحسستها أول مرة مع أنني لم أسع الى لقائه مرة أخرى لأنني أدركت أن نجيب محفوظ لا يخفي شيئاً عندما يكتب. كل ما يحسه ويتخيله يشاطرنا إياه عبر كتاباته. ويكفي أن تستمع إليه قليلاً وأن تختزن ضحكته المميزة لتنجذب إلى «ابن البلد» الأصيل الذي تأسرك عوالمه المتخيلة ورحلته العجيبة من أعماق أحياء القاهرة القديمة الى أضواء ستوكهولم وشهرة جائزة نوبل. لكن لا يخطر على بالك بتاتاً ـ إذا كنت قد قرأت أعماله ـ أن هذا الرجل سيتغير. إنه دائم بالتلقائية نفسهايكتب ويعيد، ويلاحق عقارب الساعة، ويجيد الإصغاء الى ما يعتمل في أحشاء المجتمع، والى ما تهمس به الذات.

هذه المرة وأنا أتهيأ للقائه، أعدت قراءة معظم رواياته، وكنت أفكر في طريقة لإجراء هذا الحوار لا تجعله يحس بالملل والتكرار. فالصحفيون قد حاصروه بكل ما يمكن أن يخطر على البال من أسئلة، وأنا لا أستطيع أن أنافسهم في الصنعة. لذلك خطر على بالي أن أقترح عليه أن يشارك معي في «قراءة» أعماله وكأننا نقرأها بنوع من «الحياد»، بعيداً عن نيته وعن

أنا دائما منشغل بالحاضر وأحرص على تبيين جذوره

ـ التأويلات والتعليقات التي كتبت عنها، وبعيدا أيضا عن التوضيحات والاستجوابات ـ وما أكثرها ـ التي أدلى بها.

أريد أن أغض الطرف عن التقسيمات والسمات التي ألصقت برواياته (واقعية، واقعية جديدة، رمزية. .) وعن القراءات الاسقاطية المتأثرة بالمناخ الساخن للمعارك الاجتماعية والسياسية، لنتأمل في هذا الانتاج الضخم (أكثر من ٣٠ رواية و ١٥ مجموعة قصصية) بوصفه نسيجاً تخييلياً استوحى الأحداث الساخنة كما استوحى التاريخ ونسج على طرس تخييلات موجودة من قبل (ألف ليلة، الرحلة) ولكن حصيلة هذا العمل، مهما استمدت من الراهن والظرفي، فإنها تأخذ وضعها الاعتباري في مملكة المتخيل راسمة بيننا وبينها مسافة تضاعفها الكلمات والحكايات المتناسلة وقدرة محفوظ على ان يلملم «المواد الأولية» الأكثر تباعداً وتشتتاً ليصوغ منها نصوصاً لها تجانسها ونكهتها المميزة. كيف يمكن أن نقرأ هذه «العوالم الممكنة» المنحدرة من مخيلة محفوظ قراءة لا تختزلها الى مفهومات ومقولات، وإنما تبرزها لنا في حركتها المشْكالية المجددة للألوان والظلال باستمرار، والمظهرة لِرَمانيسك المجتمع المصري بما هو عليه من تعدد وتشابك وتداخل؟

يبدو، الآن، إنتاج نجيب محفوظ، الروائي منه بالأخص، أقرب ما يكون الى بنيان متلاحم، متعدد الطوابق، يتمتع بنوع من الاتساق والوحدة بالرغم من تعدد التيمات وتعدد التراكيب الفنية والسردية. ومع ذلك فأنا لا أميل الى ان تكون قراءتي لأعماله مُفْترِضَة لوحدة في نسيج النص وثوابته. أميل أكثر الى اعتبار خصوصية كل رواية بالرغم من التشابه أو التكرار الظاهري، ذلك أن ممارسة نجيب محفوظ تكشف لنا انه لم يتخذ استراتيجية كتابة نص أو اثنين جوهريين يقول فيهما كل شيء ثم «يستريح». إنه، على العكس، يجعل من الكتابة جسراً بينه وبين العالم ويمضي في رحلة مستمرة ليلتقط الهواجس والظواهر والاستبطانات والاستيهامات ملتصقة داخل دوامة من الحركة والتجريب لا تهدأ أو تتوقف عند قرار. وهذا بالذات هو ما أتاح لتاريخ التخييل الروائي العربي الحديث أن يتسع ويتنامى عبر أعمال نجيب محفوظ.

وبعد تفكير، حملت الى كاتبنا الكبير بضعة أسئلة لأقترح عليه ان تكون منطلقاً لإعادة قراءة يتمازج فيها رأيان. وقد محورت أسئلتي على: التشخيص الأدبي لفضاء القاهرة في رواياته، ثم «الثلاثية» باعتبارها صوغاً لأسئلة الإشكالية التي هيمنت على رؤيته، وأيضا مسألة انجلاء الوهم وبروز الروح الانتقادية في فترة إعادة تبنين المجتمع المصري في الخمسينات، وتصوير جحيم الذات ومتاهة البحث عن معنى للحياة. كذلك فإن علاقة محفوظ باللغة تثير الانتباه، فقد تمظهرت في أكثر من مستوى وأسهمت في تطويع التعبير اللغوي بنوع من التوازن والتجديد المعتدل. . إلا أنها ـ فيما يبدو لي ـ لم تكن دوماً محققة لتعدُّدٍ حقيقي داخل اللغة «الواحدة» يكون خادماً ومبرزاً لتعدد منظورات السرد وتعارض الرؤيات الحياتية للشخوص والجماعات في رواياته.

ولكن هذه الاسئلة والملاحظات التي أعددتها قبل لقاء كاتبنا الفنان هي مجرد عناصر لنسج «حوار» روائي يُعدِّل ويُنَسِّب بعض هذه الاستخلاصات التي سجلتها وأدخرتها خلال صحبتي الممتعة لعوالم نجيب محفوظ.

* * *

القاهرة منغمرة في مهرجان شمس دافئة في عزّ الشتاء، والنيل استعاد منسوب مياهه ويُوالي حضوره المكسّر لضجيج الشوارع وضوضاء السيارات. ونجيب محفوظ دائماً في الواجهة من خلال التبريز الذي يحظى به في معرض القاهرة الدولي الحادي والعشرين للكتاب: مرافقة رئيس الجمهورية في زيارة المعرض، جناح مخصص لأعماله، عدة ندوات عن تجربته الروائية يشارك فيها نقاد وكتاب من مصر والعالم العربي وأميركا.

وكاتبنا الكبير يجاهد، رغم سنه، ليلاحق كل الانشطة والمواعيد وليوازن بين عاداته الخاصة اليومية، ومقتضيات الفوز بجائزة نوبل. التقيته مرتين ولكن فترة اللقاء كانت قصيرة اذ اعتذر لي بزحمة المواعيد وبالارهاق الشديد الناتج عن كثرة الاستجوابات واللقاءات التيلفزيونية الأجنبية.

قلت له: لنبدأ من «الثلاثية». يخيل إلي أن ما قبلها كان بمثابة البحث عن نغمة صحيحة تستجيب للتعقيدات التي طرأت على رقعة «الرومانيسك» Romanesque المجتمعي المتنامي طوال الثلاثينات والاربعينات. فأنا أميل الى اعتبار كل من «القاهرة الجديدة»، و«خان الخليلي»، و«زقاق المدق»، و«بداية ونهاية»، بمثابة تحسُّس لفضاء القاهرة ورصد للتحولات من خلال تفاصيل تخص بعض الأحياء والفئات الاجتماعية، ومن ثم أعتبر «الثلاثية» هي العمل الذي بلور موقفك الروائي عن طريق صوغ سؤال إشكالي بامتياز، أي التساؤل عن التعارض الكامن في كلية الخطابات السياسية والأيديولوجية من جهة، وفي تنوع وفوضى الواقع وتمظهراته من جهة ثانية.

O **نجيب محفوظ**: موافق تماما على هذا المنظور الذي تقترحه للقراءة. فليس قصدي أن أحكي التاريخ. انا كنت أعرف مركزي من الأحداث، وكنت ألاحظ دخول الايديولوجيا إليها وامتزاجها بها لدرجة تكاد تطمس معالمها وحقائقها، ولذلك فإن التساؤلات الكثيرة الواردة على لسان كمال عبد الجواد كانت تنقل أصداء تلك الحيرة واهتزاز القيم والمقاييس من حوله. أنا لم أقصد مطلقاً التأريخ لتلك المرحلة، بل كنت أسعى الى التقاط مظاهر القلق، والى رصد التشظي الذي أصاب السلوكات والعلائق. أنا دائما منشغل بالحاضر وأحرص على تبيّن جذوره، ولكن الماضي لا يهمني بنفس القدر الذي يهمني به الحاضر.



[كان نجيب محفوظ قد أنهى «الثلاثية» قبيل ثورة ١٩٥٢، ولم تنشر مسلسلة في مجلة «الرسالة الجديدة» إلا ابتداء من ١٩٥٤. اختار إطاراً تاريخياً ينطلق مع ثورة ١٩١٩ ليجمع بين التاريخ العام وتاريخ أسرة متوسطة قاهرية هي أسرة أحمد عبد الجواد. ولكن قد لا يكون هذا الاطار سوى البنية السطحية التي تحتضن عناصر الاشكالية المؤرقة لنجيب محفوظ منذ تلك الفترة، والتي ستتخذ مظاهر مختلفة في رواياته اللاحقة مع تعديلات وإضافات. فانطلاقا من «مواد أولية» (materiaux) مستقاة من التاريخ، والتحليل الاجتماعي، والسيرة الذاتية و«الرواية العائلية» (بمفهوم فرويد)، ينسج محفوظ تيماته وفضاءاته مُزاوجاً بين اليومي وبين المُفكَّر فيه المتصل بأسرار الوجود ومسائل الدين والجنس والموت. ومن هذه الزاوية، ربما كانت «الثلاثية» هي أول عمل عربي صاغ السؤال الاشكالي للرواية. وتظل شخصية كمال عبد الجواد تجسيدا أدبيا للشخصية الاشكالية المتصلة أوثق اتصال بوعي الكاتب وبهموم طبقته وبالأسئلة الفكرية والثقافية لتلك الفترة. وكثيراً ما يتردد على لسان كمال عبد الجواد مثل هذا التساؤل:

«هل ثمة حقيقي وغير حقيقي؟ ما علاقة الواقع بما في رؤوسنا؟ ما قيمة التاريخ؟ ما العلاقة بين عايدة المعبودة وعايدة الحبلى؟ أنا نفسي ما أنا؟. . .»].

● هناك مجموعة من رواياتك: «اللص والكلاب»، «السمان والخريف»، «ثرثرة فوق النيل»، «ميرامار»، «الكرنك»، «الحب تحت المطر»، «أمام العرش»، «يوم قتل الزعيم»، «تحت المظلة»، يهيمن فيها موقف روائي معين يمكن أن نميزه بـ «انجلاء الوهم» لديك ومتابعتك للتَّبَنْيُن الجديد بعد ١٩٥٢، بالنقد والرصد الساخر، ولَمْلمة أصداء «الرأي العام». وفي هذه الروايات يتم اللجوء إلى تعديد السرد والرؤيات لإظهار ما طرأ على «الحقيقة» من تعدد وتعقيدات. . كيف تبدو لك هذه النصوص الآن؟ هل تعتقد أنك التقطت أهم تحولات مجتمع مصر الجارية في الأعماق؟

اللجوء الى التصوف استراحة من متاعب العيش وهمومه

□ **نجيب محفوظ**: لعل وصفك صادق هذه المجموعة من رواياتي. لكن لا واحدة منها تخلو من تطلع الى ما وراء الواقع.

يتبين لي عندما أريد أن أكون قارئا لرواياتي، أو بالأحرى من خلال التذكر (لانني لا أعود الى قراءتها) انني كنت موزعاً بين اهتمامين: اهتمام قوي بالواقع، وتساؤل لاستجلاء القوى الكامنة وراء الواقع. ولا أستطيع الزعم بأنني نجحت في ذلك باستمرار. ولعلي لم أجمع بين هذين العنصرين حقاً، إلا في «حكايات حارتنا» (١٩٧٥)، و«ملحمة الحرافيش» (١٩٧٧).

أما عن مدى تجسيدي لتحولات مصر العميقة فهي مسألة أتركها للنقاد والمحللين الإجابة عنها.



[بالرغم من أن نجيب محفوظ يمثل نموذجا للموظف المصري المنسحق تحت وطأة البيروقراطية، وبالرغم من حرصه على تجنب الاصطدام بالسلطة، فان كثيراً من قصصه ورواياته تشتمل على نقد للاختلال والفساد والمحسوبية والانتهازية، مما جعله يتعرض لبعض المصاعب مثلما هو الشأن بالنسبة لرواية «أولاد حارتنا» الممنوعة لحد الآن داخل مصر، و«ثرثرة فوق النيل» التي أثارت غضب المارشال عبد الحكيم عامر. لكن نجيب محفوظ له «موهبة» التكيف مع مختلف الأنظمة، فهو كما لاحظ أحد الأصدقاء المصريين، منذ العهد الملكي الى الآن لم يُحاكم ولم يُسْجن، بل كثيرا ما كان موضع حفاوة وتقدير من جانب الدولة. وبفضل هذه المرونة استطعنا أن نفوز بروايات وقصص تضيء بعض الأعماق، في حين أن سيئات الدولة ومظاهر جبروتها آلت الى الزوال، أو بالأحرى تؤول دوماً الى زوال...]

● هناك نصوص أخرى كتبتها على فترات متباعدة، ومع ذلك توحي لي بأن موضوعاتها تحيلنا على جحيم الذات ومعاناتها داخل متاهة البحث عن معنى للحياة.. أذكر بالأخص:

«السراب»، «الطريق»، «الشحاذ»، «عصر الحب»، «قلب الليل»، «أفراح القبة»، «حضرة المحترم».. ففي هذه الروايات يمر الواقع عبر أسئلة ذوات الشخوص ويمتزج الفردي بالمجتمع، ولكن قلق الكينونة يظل مسيطراً. إنها أشبه برحلة من الملموس الى المجرد. ما رأيك في هذه القراءة؟

○ **نجيب محفوظ**: سؤالك يتضمن الاجابة. يمكنني أن اتبنى هذه الخطوط العامة لتحليلك.



[أحس في هذه الروايات كأن نجيب محفوظ يعاكس السمات المهيمنة في الروايات الأخرى. فأسئلة الذات، هنا، تبرز بكيفية «مفاجئة» لترجّ البنيان المتماسك وتفسح المجال أمام الشكوك والغرائز وفوضى القلب. كأن ذلك الحرص الشديد، من لدن محفوظ، على تحقيق التوازن بين العقل واللاعقل، بين المجتمعي والذاتي، يتوارى مؤقتا وراء انبثاق حالات قصوى: عمر بطل «الشحاذ»، متماسك، مستقر، مؤمن، مناضل، يداهمه مرض العبثية وتدمره اسئلة الذات المكبوتة، فينفلت من عقاله يجرب كل شيء الى مداه، بحثاً عن توازن مفقود. لكنه لا يجد عزاء في أي شيء: لا الجنس يرمم الشروخ، ولا العائلة تخرجه من منفاه الداخلي ولا النضال يمنحه أفقا للتعالي.

وفي قصص وروايات لاحقة لـ «الشحاذ» (في «حضرة المحترم»، مثلا) سيتبلور الجنون (جنون عاقل؟) كأفق يتراءى من خلال غلالة طوْبوية، لردْم الهوة القائمة بين وطأة المواضعات الاجتماعية ورتابتها، وبين الذات المتنزية التي تريد أن تتنكر لـ «تاريخها»..]

● تبرز أيضا نصوص أخرى تربطها قرابة واضحة داخل أعمالك، وهي روايات: «أولاد حارتنا»، و«ملحمة الحرافيش» ثم، مع نوع من الاختلاف، «ليالي ألف ليلة وليلة» و«رحلة ابن فطومة». فهذه الروايات تنحو الى تشخيص العلوي على الأرض أو كما يقال، الى «تاريخ» الأسطوري من خلال أنسنته وربطه بالذين تحيرهم الأسئلة الصعبة المتصلة باليومي المكرور وبالغريزي الساكن في الأعماق.. وهنا يطالعنا أيضا تغيير ملحوظ في البناء والتشكيل واستيحاء التراث.

هل يمكن اعتبار هذه النصوص بمثابة «مرصدٍ متعالٍ» تطل منه على مخلوقاتك المتناثرة لتحاول ان تستجمع أشلاءها وتوحد رؤيتها؟ وهل الروائي قادر، فعلا، على ذلك، أم ان رواياته تستعصي، بعد خلقها، على إرادته وتظل مجمعاً و«ملتقىً» لعلامات وعلائق تخييلية نقرأ من خلالها، نحن، جزءاً من تاريخ التخييل كما نسجه نجيب محفوظ طوال أربعين سنة على الأقل؟

○ **نجيب محفوظ**: (ضاحكا) هذا التحليل يتطابق كثيرا مع ما قصدت إليه.

● أنا (مقاطعا): بهذه الطريقة لن يكون هناك حوار.

○ **نجيب محفوظ**: صدقني أنا أوافقك على تصورك.. ولا يمكن أن أضيف شيئاً إذا لم تكن هناك نقط اختلاف.

● لدي سؤال أظن أنه سيضع حدا لهذا «الاتفاق».

○ **نجيب محفوظ**: تفضل.

● يتعلق الأمر باللغة:

ألاحظ، بنوع من التعميم، أن اللغة لديك بدأت تكتسب سماتها وتضاريسها منذ القاهرة الجديدة وكأنها أكملت «دورتها» الأولى في الثلاثية. ومنذ اللص والكلاب بدأت اللغة عندك دورة ثانية سواء على مستوى تركيب الجملة أو على مستوى التكثيف الشعري والاقتصاد في التعبير.. بطبيعة الحال، هذا التحول في اللغة مرتبط بتحول في البناء الفني وفي الشكل. لكن يخيل الي أن هذا التحول اللغوي لا يرتقي الى مستوى التعقيدات السردية والبنائية مما يجعل تعدد المنظورات والأصوات والرؤى غير مجسَّد أدبياً من خلال تعدد «اللغات» في الروايات التي كتبتها بعد الثلاثية.. هل توافقني أيضا على هذا الرأي؟

○ **نجيب محفوظ**: عدم التمايز في مستويات اللغة الذي تتحدث عنه قد أرجعه الى كون معظم شخوص تلك الروايات هم من طبقة المثقفين وخاصة في رواية «ميرامار» التي أشرتَ إليها. ومع ذلك ربما كان هناك تنويع في هذه الرواية في لغة كل من سرحان البحيري الموظف بشركة الغزل، و«زهرة» الخادمة الفلاحة التي هربت من الريف رافضة الزواج من شيخ عجوز..

لكن اللغة عندي، بصفة عامة، هي عملية لا شعورية أتوخى منها مطابقة الموضوع للحال. هذا هو العنصر الأساسي الذي يوجهني في التعامل مع اللغة. وربما استطعت أحيانا أن أحقق بعض الانجازات في هذا المجال ولكنني لا أتعرف على ذلك إلا من خلال آراء الآخرين، فقد كنت متابعاً باستمرار لما يكتبه النقاد عن رواياتي. ما استطيع تأكيده هو أنه كانت لدي رغبة لا شعورية في تطوير اللغة التي تعلمتها و«ورثتها» لأجعلها مطابقة للمرحلة الجديدة التي أشرت إليها. ولا شك أنني قد استفدت من الاهتمام الذي حظيت به اللغة في الحقبة الأخيرة سواء في مجال الرواية أو في الأجناس الأدبية الأخرى.

هل وُفّقت في ذلك ام أخطأت الطريق؟ لا أستطيع الجواب.

● يلفت النظر، في رواياتك الأخيرة، عنصر لغوي بارز يتمثل في استخدام المعجم الصوفي خاصة لدى الشخوص المنتمية الى فضاء ديني أو المتقدمة في السن والتي تحتمي بالتأمل والتذكر، فهل يرتبط استعمال اللغة الصوفية عندك بتجربة صوفية أو برؤية حدسية؟

○ **نجيب محفوظ**: أوثر القول بأن استعمالي لتلك اللغة هو نتيجة المعاناة التي تفرضها علينا الحياة. فهذه المعاناة تدفع بعض الناس الى أن يجعلوا من التصوف طريقة في العيش وصيغة عبورٍ من الحياة.. إلا أنها، بالنسبة لي، لم تستطع ان توصلني الى هذه الدرجة من «الانقطاع» عن الحياة. وقد أكون أكثر دقة اذا قلت لك بأنني أعتبر اللجوء الى التصوف بمثابة «ويك

النـد» استريح خلاله من متاعب العيش وهمومه. وخلال هذه الاستراحة أخلو الى التأمل ومحاورة الكون والأشياء. فأنا أشعر باحتياج كبير الى هذا الاستجمام الصوفي وسط نوعية الحياة المتسارعة الصاخبة والضاغطة على النفس والأعصاب لدرجة أننا لا نكاد نتحمل أقرب الناس إلينا. لذلك فأنا لست صوفيا وإنما تشربت الاسلوب الصوفي وتفاعلت مع لغته الغنية والموحية.

● في الواقع، تعاملك مع الصوفية لا يقتصر على اللغة، بل نجد فكرة أساسية تتردد في أكثر من عمل وتطمح الى ادراك توازن صعب يلخصه قولك في احدى الروايات:

«.. وهي أن الانسان يجب ان يعشق الدنيا وأن يتحرر من عبوديتها في آن». («يوم قتل الزعيم»، ص ٥٦).

فهل هذا مطمح طوبوي أم أفق لتجربة حياتك؟

لو خلا عالمي الخاص من المشكلات والمعاناة لما استطعت أن أكتب ما كتبت

○ **نجيب محفوظ**: لقد اعتبرت بعض جولاتي في ربوع الصوفية، كما قلت لك، نزهة روحية لا نظاما حياتيا. لكن تلك النزهة، في الوقت نفسه، تركت بصماتها، وأنا أسعى الى الاستفادة منها في حياتي الشخصية. وعندما ينتهي الانسان الى مثل هذا الموقف المتوازن فإنه يتمناه للآخرين. أنا أعتقد بالفعل ان تعشق الدنيا أمر طبيعي وواجب، لكن شريطة ألا نصبح أسرى له. تسألني كيف؟ سأضرب لك مثلا، حب المال، شيء جوهري وملتصق بحياتنا، ونحن نستطيع الحصول على ما يكفينا منه بواسطة العمل والربح المشروع.. أما أن يصبح هو الهدف الأسمى فإن ذلك سيقودنا الى التفريط بالقيم التي تحفظ لنا كرامتنا وتوازننا. ومن ثم فأنا ألح في رواياتي على تقوية هذه القناعة الداخلية لنحافظ على الحد الأدنى من الارادة والحرية تجاه الأشياء والخيرات المادية.

● خلال النـدوة التي عقـدت هذا الأسبـوع بمعـرض الكتـاب عن أعـمالـك، استمعنـا الى رأيين متعارضين: أحدهما يقول بأن الشكل في رواياتك قد انهار بعد ١٩٦٧، والآخر يذهب الى أن ما حدث أدى الى انهيار المضمون وليس الشكل لأنك وجدت نفسك، بعد الهزيمة وسقوط النظام الاجتماعي، أمام ما يشبه الفراغ.. ما هو رأيك في هذا التأويل؟

○ **نجيب محفوظ**: كل ما أستطيع قوله هو أنه عندما تكون لدي فكرة أو موضوع لعمل أدبي، وبعد ان ينضج ويطالب بالخروج الى النور، فإنه هو الذي يجد بطريقة تلقائية الشكل الملائم. وانا لا أتصور عملا فنيا بدون شكل ملتحم به، فضلا عن أنني لا أشرع في تنفيذه الا عندما أحس أنه قد تشكل واكتسب ملامحه.. ومن حق بعض النقاد أن يقولوا بأن بعض رواياتي أو قصصي غير متـوفرة على شكل أو أن شكلها منهار، ولكنني لا أشاطرهم رأيهم، لأن من حقي أن أخرج عن الأشكال المألوفة ما دامت الأشياء والعلائق والأوضاع قد تغيرت جذرياً بعد ١٩٦٧، فأصبحنا نحس بتداخل العناصر والقيم.. فلماذا لا أبحث عن شكل يلائم هذه المواقف المستجـدة؟ ربما كانت مرحلة عابرة أو مجرد هلوسات كما يرى البعض، ولكن الأمر بالنسبة الي هو ارتباط بين نوعية المضمون وما يتطلبه من تشكيل مناسب.

● أظن، من جانبي، ان كثيرا من أعمالك تشتمل على أبعاد لَعِبية تؤدي وظائف مختلفة سواء على مستوى الشكل أو المضمون. أفكر مثلا في ثرثرة فوق النيل وفي قصة «السكران يغني» المنشورة ضمن مجموعة «خمارة القط الأسود» وفي تركيبة «المرايا» و «حديث الصباح والمساء».. فكيف تنظر الى أهمية عنصر اللعب بوصفه جزءاً من صنعة الكتابة؟

○ **نجيب محفوظ**: أنا معك في أهمية عنصر اللعب على اعتبار انه يسمح بالخروج عن المألوف وخلق نوع من الالتباس الفني كما قلت.. وأنا اعتقد ان الفن يضطلع داخل المجتمع وفي حياة الناس بتحقيق المتعة.. فكل العناصر التي تؤدي الى إدراك المتعة هي من صميم الابداع. ولما كانت الأحجار التي يواجهها الفنان لخلق عمله الفني تستدعي الكثير من التحايل والجهد حتى يتمكن من أن يستخرج منها حكمة وفائدة، فإنه يتوسل أيضاً بعناصر التسلية والمتعة أو اللعب كما قلت.. ومن أحشاء كل ذلك يتولد لنا من العمـل الفني أو الأدبي تعبير إنساني يزيد من وعينا بالقيم الأساسية كالحب والعدالة والنزاهة...



[عندما شاهدت محفوظ في أحد البرامج التيلفزيونية وهو يعزف على الة القانون في فرح لا تخطئه العين، قفزت الى ذاكرتي فكرة طالما راودتني وأنـا أقـرأ نصـوصه: هناك ما يشبه «الجرح السري» الذي يتحدث عنه جان جونيه في نصه الجميل عن جيا كوميتي. ليس فقط لأن التكتم على حياته الخاصة يطبع سلوكه (ظل خبر زواجه وانجابه خافيا على والدته وعلى أصدقائه أكثر من عشر سنوات..) بل لأن في مجموع أعماله بضع تيماتٍ ملحاحة تتزيا بأزياء مختلفة وتظل تحوم حول «جرح سري» يند عنا كلما خلنا أننا كدنا نعانقه. ومن ثم يخيل إلي، أحيانا، ان نجيب محفوظ في أعماله، أقرب الى الرسام الذي يخطط عشرات الترسيمات (croquis) في شكل قصص وروايات بحثا عن النغمة الصحيحة، ومن ثم ذلك الانطباع بالتكرار والتشابه.. وما دفعني الى أن أسأله عن علاقته باللعب، فضلا عما ذكرت، هي تلك الصورة «الجدية» التي يحفظها له الجمهور في ذاكرته، بينما تمتلىء أعماله بالمواقف النزوية والضحك الساخر والعبثية المداهمة... لكن وقت اللقاء لم يسمح بحوار أعمق حول هذه المسألة...]

● قلتَ في رسالتك الى لجنة جائزة نوبل:

«لعلكم تتساءلون: هذا الرجل القادم من العالم الثالث، كيف وجد من فراغ البال ما أتاح له ان يكتب القصص؟ (...) ولكن من حسن الحظ أن الفن كريم عطوف، وكما أنـه يعـايش السعـداء فإنـه لا يتخلى عن التعساء، فيهب كل فريق وسيلة مناسبة للتعبير عما يجيش به صدره...».

كيف تتصور دور الفن والكتابة في مجتمعات العالم الثالث الغارقة في مشكلات البؤس والتفاوت الطبقي وغياب الديمقراطية المنظمة للصراع؟

○ **نجيب محفوظ**: أعتقد أن ما نسميه بالمشكلات المادية والروحية هو البـاعث الـطبيعي على الكتـابة، على الأقل بالنسبة لي. فلو خلا عالمي الخاص من المشكلات والمعاناة لما استطعت ان أكتب ما كتبت.

● إذن، الكتابة، بالنسبة لك، ملجأ؟

○ أدع لك استنتاج ما تريد، ولكن لا أتصور أنني كنت سأكتب لو لم تحاصرني المشاكل والأسئلة.

● أليس هنـاك تعارض بين الأدب والأخلاق التي ألححت عليها في خطابك الى لجنة نوبل وربطتها بالمسؤولية العالمية؟

○ **نجيب محفوظ**: يصعب ان أتصور ان هناك فناً يعاكس الأخلاق. ما هي الأخـلاق؟ هي في نظري، أفكـار وسلوكـات ومـواقف ضرورية للمجتمع حتى يبقى مستقيما وقادرا على التقدم. قد يبدو الفن، أحياناً، وكأنه يسعى الى هدم الأخلاق، لكننا اذا أمعنا النظر، سنجد أنه يتضمن دعوة الى أخلاق جديدة متصلة باحتياجات المجتمع. هناك، مثلا، شعر أبي نواس الذي يوصف عادة بالاباحية، الا انه في حقيقة الأمر دعوة الى أخلاق جديـ ة تتمثل في المطالبة بالحرية والتخلص من المحرمات...



[هذا الرأي عن علاقة الأدب بالأخلاق، سبق لنجيب محفوظ ان عبر عنه في جوابه على سؤال وجهه له رشاد رشدي بمجلة (الهلال)، يقول فيه: «.. أي رواية هي مجموعة من السلوك، وأي سلوك هو حركـة اخـلاقيـة، فلا يخلو أدب من اخلاقية معينة. أحيانا يكون الأديب مؤمنـاً بمجتمعـه فيحكم، بالـطريقـة التي يختـارهـا، على شخوصه تبعا لأخلاقية جاهزة يؤمن بها. وهناك من يقترب من قيم جديدة فتبدو لذلك روايته غير اخلاقية أو أنها جمالية بحتة، على حين أنها تبشر ضمنـاً بأخـلاق جديـدة. على هذا الأساس أعتبر مؤلفي «صورة دوريان جراي» و «أزهار الشر» و «عشيق الليدي تشاترلي»

كتاباً اخلاقيين . . .»]

● في خطابك باستوكهولم، جعلت انتفاضة الحجارة في الضفة وغزة، في طليعة القضايا التي تؤرق الضمير المعاصر . . . ماذا تمثل قضية فلسطين وثورتها الراهنة بالنسبة اليك؟

○ **نجيب محفوظ**: ما حصل في فلسطين هو بالنسبة للعرب أجمعين كارثة قومية لا شك في ذلك. ولكنني أشبهها بالكوارث الطبيعية التي توقظ ضمير العالم وتدفع به الى التضامن والمساندة. فالفلسطينيون أصحاب حق وهذا ما جعل العالم يقف الى جانبهم ويطالب بانصافهم. لكنني أرى انه ليس في استطاعة العرب وحدهم أن يحلوا مشكلة فلسطين حلاً مناسباً، لأن فكرة التحرير المطلق غير واقعية ولا تأخذ في الاعتبار مصالح ومواقف كل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي. لذلك فأنا أميل الى ان اعطي الأسبقية للتساؤل الذي نطرحه حينما نجد أنفسنا أمام كارثة طبيعية، أي: كيف نطوقهـا ونتجـاوزهـا لتنطلق الحياة من جديد؟ والأمثلة في التاريخ كثيرة، أذكر من بينها ما فعلته ألمانيا الغربية لاستئناف الحياة بعد هتلر.

● ولكن الأمـر مع اسرائيل يختلف، فهي دولـة معتـدية وقائمة على الإرهـاب والعنصرية والميثـولوجيا اللاهوتية. . والانتفاضة أزالت الأقنعة وخلخلت تلك الصـورة الميثولوجية التي كانت اسرائيل «تسوقها» لليهود وللرأي العام العالمي.

○ **نجيب محفوظ**: لا يمكننا ان نحارب ميثولوجيا اسرائيل، لأنه قد تكون لدينا أيضا كثير من جوانب الميثولوجيا التي تشير اليها. ما يهمني أكثر هو الوصول الى حل عملي، والحرب لم تفد في الوصول الى حل ولذلك لا بد من مفاوضات تفضي الى اقرار السلام في المنطقة. هذا رأي طالما عبرت عنه، بل لقد أعلنته قبل أن يزور السادات القدس بخمس سنوات.

أما الانتفاضة فقد أصبحت حقيقة ملموسة ومعبرة عن مطامح الشعب الفلسـطيني العميقة. وقد أوضحت ذلك في الكلمة التي نشرتها بجريدة «الأهرام» (٢٦ يناير ١٩٨٩) حيث ألححت على ضرورة استثمار هذه الروح الجديدة المتجلية من خلال الانتفاضة وصمود العراق في وجه ايران، من أجل بلورة فعل عربي جديد يستجيب لتطلعاتنا الحضارية.



[سبق بالفعل لنجيب محفوظ في سنة ١٩٧٢ خلال اجتماع عقده الرئيس القذافي مع مفكرين ومثقفين مصريين من بينهم هيكل، أن أعرب عن رأي «فاجأ» الجميع حينما قال: «. . إذا لم تكن لدينا القدرة على الحـرب فلنتفـاوض ونصطلح وننهي هذه المسألة التي لا تحتمل بلادنا معها حالة اللاحرب واللاسلم لفترة أطول. . .».]

● لو تصورنا أن الأمور يمكن أن تكون على غير ما هي عليه، وأنك ستبدأ الآن رحلتك الروائية، فما هو الطريق الذي كنت ستختاره وما هي الأسئلة التي كانت ستوجه كتاباتك؟

○ **نجيب محفوظ**: ما كانت لتختلف كثيراً عن المسار الذي قطعته الى الآن، لأن المشكـلات نفسهـا موجـودة وقـائمـة مع اختلاف في الدرجة والتعقيد. بل ان الهـدف الذي نسعى اليه لم يتحول وهو الذي يلخصه التساؤل المتردد على كل الألسنة والأقلام: كيف نحقق التكامل والتلاؤم بين التراث والمعاصرة؟ إنها القضية التي تقض مضجعنا وندور حولها من مواقع وزوايا مختلفة. . .

لكن لن يكـون هنـاك استنسـاخ حرفي للماضي لأن التغيير قد شمل الأحداث والأشخاص والزمان والمكان. . وهذه عناصر تمنح للفن والرواية مصادر للتجدد.

* * *

في طريقي الى المطار، كان سائق التاكسي الذي تعرفت عليه بالأمس، يحكي قصتـه مع الأعمى ومـرافقـه والشاب الذين ركبوا معنا من ميدان التحرير، وكانوا يتحاورون حواراً ملغزاً ويستفسرون عن امكانية مرافقة السـائق لهم الى قرية تقع خارج القاهرة. قال لي: بعد نزولك تبين ان الأعمى هو إمام مسجد عمر مكرم وان الشاب سرق «نجفات» (ثريات) المسجد فترصده الأعمى الى أن اعتقله، ولذلك كانوا يبحثون عن سيارة تأخذهم الى القرية لاسترجاع المسروقات. كان السائق يحكي في تلقائية ولغة ساحرة، ولم تكن القصة تخلو من طرافة ومتعة:

«دا كان حقو، لا مؤاخذة، يسرق بيوت الأغنياء ويعطي لبيت ربنا. .».

أحسست بامتداد لرومانيسك نجيب محفوظ المستمد من سرديات الناس ومن أصداء الرأي العام، والمرصع بكلمات المعجم الديني واللغة الجارية على الأفـواه. تذكـرت ما كتبـه محفـوظ في إحدى رواياته: «الذين فوق يتعهرون والذين تحت يشحذون»، واسترجعت مجلسه كل صباح ابتداء من السـابعـة بمقهى «علـي بابـا» بميدان التحرير حيث قابلته أول أمس، وتذكرت ما ورد في آخر رواية نشرها منذ أسابيع «قشتمر» عن الزمن الجميل المندثر وعن الفضاء ـ الغول لقاهرة اليوم:

«العباسية القديمة هل بقي منها أثر؟ أين الحقول والحدائق؟ أين النخلة ومجلسهـا وغابة التين الشوكي؟ أين البيوت ذوات الحدائق الخلفية؟ أين السرايات والقلاع والهوانم؟ هل نرى اليوم إلا غابات من الاسمنت المسلح ومظاهرات من المركبات المجنونة؟ هل نسمع الا الضجيج والضوضاء؟ هل تحدق بنا الا أكوام الزبالة؟».

نوستالجيا ورثاء واستنكار لهذا «الزمن الآخر» الذي يفترس ويمسخ كل شيء، لكن، أليس هذا الـزمن ـ الوحش هو بداية أخرى لرحلة روائية مصرية مغايرة، يمكن أن نعتبر، مثلا، قصة «في الشوارع» لادوارد الخراط مؤشراً عليها منذ نهاية الستينات؟ ففي تلك القصة تنبثق لحظة زمنية تشي بحسـاسية مختلفـة وتعلن عن منعـطف في الكتابة. . وهي اللحظة التي اغتنت وتنامت عبر عشرات النصوص التي ظهرت في السبعينات والثمانينات:

«ومواكب الناس تمر به، في باب الحديد، كل الى وجهة، في وحدتهم واندماجهم معاً، ماذا يفعلون؟ هذه الوجوه التي لكم، منحوتة، مضلعة، منبعجة ومضغوطة، عرتها الوحشة والقسوة وجففتها، شققها العرق وخط فيها الألم والشبق أخاديد لا تمحى. هبت عليها وفتنتها أعاصير الشهوات والآمال الآمرة، وإنهاكات التحقق والاحباط معا، كلها لا تفي بشيء وتترك الجوع متقداً لا ينطفىء، عطشانة دائماً ويابسة، ذابلة متطاولة، مسخوقة غضـة، متهدلة، مشدودة في إيناع الصبا، فتوة النضج، اشراقة خاطفة تمتلىء بعدها باللحم المتلمظ وتغص بالتجشؤ العفن. هذه العيون المطاردة والمختبئة والمـتربصـة والمقتحمة والجامدة، أرواح محبوسة في حفر قبورها تتواثب وتحمش وتنبح وتزأر وتكركر بضحك الضباع من غير صوت. أرواح تنادي بصوت مكتوم. . .» (في الشوارع، ص. ٩٨) من مجموعة «ساعات الكبرياء».

لحظة لا ترثي ولا تتحسر، بل تسعى الى أن تتوحد بالزمن ـ الوحش، وأن تستبـطنه عبر الصور والعلامات والكلام المتناسل، المتعدد، لتنسج تخييلاً مشكاليا يبدد وحشة الزمن واغتراب المسافرين.

تتغذى الرواية بعطاءات المبدعين، تغريهم بسحرها الذي لا يُقاوَم ثم تمتص أزمنتهم لتجـدد زمنهـا. وداخل ردهاتها يبدو نجيب محفوظ علامة بدأت تنتصب فوقها علامات. والزمن، ذلك الرهان الجوهري الذي تجري وراءه الرواية، يَرْتَدُّ الى الحياة عبر كلمات الروائيين وأخيلتهم مانحاً إيانا وَهْم التجدد ووهم البقاء السرمدي □

القاهرة ـ الرباط ٧ ـ ٢ ـ ١٩٨٩

لن يكون هناك استنساخ حرفي للماضي لأن التغيير قد شمل الأحداث والأشخاص والزمان والمكان

قراءة لأشكال من العلاقات الثقافية



محمد الاسعد



(١)

■ ثمة خفوت في الايقاع: ايقاع الحركة والصوت وايقاع الدلالة والمعنى في الحقل الذي كان موضع الاهتمام. نعني حقل الشعر المقاوم الذي شغل الصحف والمنابر والندوات.

هذه الملحوظة قد تدفعنا الى التفكير في الأسباب وابتكار الاجوبة وتفسير هذا الخفوت كما لو كنا من الذين آمنوا فعلا بهذا النوع من الانشغال ومن الذين نظروا الى هذا الايقاع في ذروة ازدهاره كظاهرة أصيلة، ولكننا لم نكن كذلك بل احتفظنا بموقف فكري يرى في هذه الظاهرة فعلا تعويضيا طغى على السطح وموّه الأعماق: أعماق الفعل المقاوم والشعر والتاريخ وحل محل غائب ظل يلحّ على التجسد. وأوجد قناعات زائلة لم تكن لتبقى لولا عناصر رهينة بما هو خارج الشعر نفسه ولهذا يبدو خفوت الايقاع وكأنه تحقيق النبوءة وتأكيدا لمبادىء نقدية جرى القفز عليها طوال السنوات الماضية في غمرة الاحتفاء بظاهرة تعويضية.

كنا نفهم مثلا ان المقاومة تعني ميلاد عالم جديد، وأن الشعراء هم مبتكرو لغة جديدة لعالم يولد، في وقت كان فيه المديح بمعناه الفج هو كل ما حصلت عليه المقاومة من شعرائها، أولئك الذين ضبطوا ايقاعهم على قرع الصنوج الطاغية في الحفلة العامة.

كنا نفهم مثلا ان المقاومة هي نزوع الانسان العربي والفلسطيني خاصة الى معرفة نفسه والعالم، والتحديق الى عمق الكارثة في وقت كانت فيه الحماسة تأكل حتى ما تبقى من معرفة قليلة توفرت عبر القرن الراهن.

كنا نفهم مثلا ان الفعل الفني فعل حرية يقف بذاته، وليس وظيفة تنتظر الجزاء والمكافأة من أي جهة كانت، في وقت كان فيه الفن استعراضا محسوبا بعدد تذاكر الشباك وبعدد الايدي التي تصفق.

هذا الفهم كان لا بد له من ان يظل الخافت والمجهول والمهمل وكان لا بد له من ان يشهد فقط على حالة من دون ان يمتلك القدرة على التدخل فيها. لأن الضجيج المتطاول قد توفر له من الاسانيد ما يكفي ليصبح القاعدة. لم يكن الاستعداد للاصغاء عادة من العادات، ولم توفر لا العادات ولا المؤسسات ولا الوضعية العامة، حداً أدنى لهذا الفعل الانساني: الاصغاء.. الاصغاء لما يتموج في الأعماق وفي البيانات غير الرسمية.

كل ذلك باسم المقاومة وباسم الثورة ذلك الاحتفال الذي كان الأشد حزنا بقدر ما كان الأشد مأساوية. كيف نفهم اذن خفوت الايقاع بعيدا عن الاسباب المبتذلة والشائعة؟ وكيف نصل الى ما هو أعمق من تأثير المظاهر العامة على حالة ثقافية؟

في هذا الصدد من المفيد التذكير بما تمّ القفز عنه وما ألغى صالح مفاهيم مسطحة عن الشعر والمقاومة ومن المفيد تعميق الاصغاء للمستمر المتواصل في وسط ما يبدو أنقاضا وأشلاء لشعر وشعراء. وأول ما يجب التذكير به هو أن «المقاومة» اندرجت في اطار الشعر الحديث كموضوع من

الموضوعات الى جانب عدد آخر من الموضوعات ولم تكن اتجاها في الرؤية يحكم ما يتناوله من موضوعات بمعنى انه اذا كان من الجائز نقديا الحديث عن رؤى، «رومانسية» و«واقعية» و«صوفية» و«اسطورية» فان من غير الجائز الحديث عن رؤية اسمها رؤية «المقاومة» ذلك لأن هذه اللفظة بحد ذاتها لم تبرز كرؤية الى النفس والعالم، بل كموضوع من موضوعات الرؤى الشعرية التي ذكرنا بعضها وهكذا توزعت هذا الموضوع أي المقاومة عدة اتجاهات: منها الروحانية ومنها الواقعية، ومنها الصوفية. واذا كان بعض النقاد قد حاول الحديث عن رؤية «مقاومة» فقد كان يصطدم بعجز هذه الرؤية عن الارتفاع الى مستوى الرؤية وبقائها أسيرة الموضوع.

هل كانت المقاومة موضوعا ام رؤية؟

بالنسبة للعقلية السائدة تبدو المقاومة مناسبة وموضوعاً أي أنها تعبر عن حالة خارج الشعر والشاعر، يمكن ان يمر بها الشاعر مروراً عابرا من دون ان يتغير ذلك التغير البنيوي الجوهري ككينونة. ومن هنا تظل التقنية ونظم الالفاظ ومراجع الشاعر قائمة قبل أن «يقاوم» وبعد ان «يقاوم» فمناط الأمر ان موضوعه اختلف، أما كيفية تعامله معه، وعلاقته به فما يحكمها هو هذا الثابت البنيوي أي جوهر الرؤية الجاهز للتعامل مع الموضوعات. وبعبارة مختصرة يبدو الشاعر هنا كائنا ثابتا في محور ما يشاهد العالم المتغير من حوله، ولا تتعدى علاقته بهذا العالم غير المشاهد. إنه ليس مصيرا منخرطا في الصيرورة بل مصيرا جاهزا وثابتا. ويشارك النقد التقليدي في تثبيت هذه الصورة حين يتحدث عن «شعر المقاومة» أو «شعر الثورة» ويضع دراسات تبوب هذا الشعر بين سنة كذا وسنة كذا، فيسقط المقاومة كزمن ويتعامل معها كمكان. وتنشأ من ذلك جغرافية نقدية ذات مساحات اعتباطية.

كانت المقاومة رؤية في عرف البعض، أو فلنقل مفهوما يتجاوز «الموضوع» ليصبح هما كليا. ولو رجعنا الى شواهد هذا المفهوم لوجدناها تتجاوز مفهوم المكان الى الزمان، بحيث يتجاور في هذا الزمان عدد كبير من الفعاليات الشعرية العربية وتتداخل الامكنة والموضوعات، وبحيث يمكن ان نصف فعالية عصر كامل بهذه الصفة.

صحيح أن هذا الطرح يتعرض لسوء فهم خطير حين طرح «أدونيس» مثلا «مقاومة» الشعر بوصفها عملا واقعا في الشعر نفسه قبل ان يكون في تناول الموضوعات، فكان الرد عكسيا أي طرح «مقاومة» الشعر بوصفها تعلقا بموضوع الا ان تصحيح هذا الطرح وايجاد النقطة التي تتجاوز أحادية النظرية ما زال ممكنا، اننا نسعى الآن الى الفعالية الشعرية بوصفها فعلا شاملا تندرج فيه صيرورة الانا والاخر او صيرورة الشعر وموضوعه او صيرورة الذات والموضوع.

نوضح ذلك بالقول ان بنية القصيدة كمنظومة ألفاظ ودلالات بمستوياتها النحوية، والمعرفية أو مستوياتها السطحية والعميقة ليست بنية جاهزة مستقلة تتقبل فقط او تستبدل عناصرها نفسها وتظل محافظة على وجودها الماضوي، بل انها قابلة للانكسار اي للتغيير البنيوي وقيامة بنية جديدة بحاجة الى تبرير جديد، وضوء جديد. وحتى لا يفهم هذا الانكسار كتغير في «الموضوعات» نقول إنه تعبير عن تغير متبادل بين الشاعر والموضوع.

ان عالما جديدا، لا يفترض فقط قدرة على رصده كشريط سينمائي بل يفترض جدة موازية في الرصد والمشاهدة.

وبهذا القانون نعلل فشل وخفوت ايقاع شعر «المقاومة» الذي بدأ يتذمر منه عدد كبير من الذين انضووا تحت لوائه في وقت من الأوقات. ذلك لأن غناء الجديد لم يكن يعني جدةً موازية في الرؤية. ومنذ وقت مبكر، لم يشكل ايقاع التجربة الجديدة ايقاعا موازيا في وعي الشعراء، بل اندرج ضمن الوعي العاجز، فانتقل الرومانسي والواقعي والصوفي والاسطوري الى أرضية الموضوع الجديد، وظل رومانسيا وواقعيا وصوفيا واسطوريا.

هل كان الطموح أن يتشكل وراء كل هذا وبعده بعدٌ آخر في الشعر؟ لقد كان هذا هو الطموح ولكن الذين تحدثوا عن رؤية مقاومة كانوا يتداولون «موضوعات» وليس رؤية.

اذا مضينا الى أبعد من ذلك، نلاحظ تصميما معينا لمسرح المقاومة شعريا، بتحدد هذا التصميم بالهرب المتواصل من الذات، سواء كانت اختبارا شخصيا أم اختبارا جماعيا. فالذات ملغاة أمام ذات أعلى رمزية الطابع. وكان التعبير عن المثال او الفكرة هو الذي يثقل وجدان الشاعر، ويجعله مكافحا على صعيد الخلاص من الواقع التاريخي بأي ثمن. هذا النوع من الالغاء هو الذي مجدّه بعض النقاد بالقول ان هذا شعر «يحرق نفسه في سبيل القضية» ولا نعرف شعرا يحرق نفسه يمكن ان يسمى كذلك الا ان يكون تضحية الشاعر بفنه. ولكن هل يمكن خدمة قضية الانسان اذا أحرقت فعالياته نفسها وتحولت الى رماد؟ الفن والعلوم مثلا؟ المنطق السليم ان قضية الانسان لا ترتفع الا بارتفاع ذاته، فنا وعلما، أي بما يمكن ان نسميه كرامة الشخصية. أما هذا الاحتراق المجاني فهو ليس الا التبرير المغطى لعجز النقد عن اكتشاف الفرق بين الشعر وما يقدم باسمه.

إنه التواطؤ الخاص الذي عنون مرحلة كاملة افتقرت الى الاصغاء الى روح الشعر الحقيقية.. تلك الشرارة التي تخلق الانسان خلقا جديدا. التواطؤ بين النقد والشعر لتمويه روح الزمن بخليط من العناوين والمصطلحات والمفاهيم يبدو الآن باهتا ونحن نستعيده. ذلك لأنه تصميم حدد مساحة للتجربة الشعرية، وأحاطها بجملة من التعاريف العجيبة. فهي هذا الحدث لا ذاك، وهذا الموضوع لا ذاك.. حتى خرج من دائرة الاهتمام النقدي كل شعر لا يكتب بمواصفات ما سمي بشعر المقاومة. على ان أخطر ما في هذا التواطؤ انه سلط على الشعراء سوطاً من الارهاب يدفعهم دفعا الى تقليد نماذج شعرية قيل لهم إنها هي «الشعر المقاوم» ومن هو ذلك الذي يرفض إغراء ان يكتب هذا الشعر الذي يحظى بالأمجاد والتمجيد؟ لا نقول ان هذا التواطؤ قد نشر ارهابه في كل مكان بل نقول إنه استطاع فعلا ان يشوه التجارب الشعرية لدى العديد من الشعراء، وان يجبرهم على تأجيل شعرهم الى زمن آخر أي تأجيل انفسهم بصريح العبارة. وهو ما بدأ البعض يخرج عليه، ليس بسبب وعيه بهذا بل بسبب حسابات الربح والخسارة. على ان قوة مثل هذا الضغط الذي يدفع الانسان الى تأجيل ذاته، لم تكن وليدة هذه الحالة فقط، بل وليدة مفاهيم قارة وراسخة في الثقافة: مفاهيم عن الفن والثقافة والحياة مشوهة. مفاهيم تقيم فاصلا بين الذات والموضوع، بين اللغة والواقع بين الانا والآخر. وحين تقع هذه المفاهيم في أساس الوعي، أي تصبح حجر الزاوية في تكوينه نجد أن كل ما ينتجه يتخذ طوابع لا شخصية أي مفتقرة الى ما يميزها ويعطيها صفة الابداع.

الاصغاء الذي نعنيه هو العودة مجددا الى ينابيع الفعالية الشعرية. الى ينابيع التجربة ومفهوم الانسان والحياة. أي الى الفلسفة التي ننطلق منها، قبل ان يكون هذا النوع وذاك من الرؤية وقبل ان يكون هذا الشعر او ذاك. فماذا نريد من الشعر. وماذا يريد الشعر منا في هذا الزمن وفي كل زمن؟ لا نعتقد ان الاجابة مستعصية كما يزعم البعض من النقاد في افتتاحية أبحاثه ولا نعتقد ان الاجابة معقدة وجهمة كما يقال.

يمكن أن نجيب ببساطة بالقول ان ما يريده الشعر وتريده كل فعالية انسانية هو خلق الانسان خلقا جديدا، والشهادة على زمنه قبل كل شيء. وفي ضوء هذا تقاس اللغة والمنظومات، وتقاس المدائح والأهاجي. ولا نفترض جديدا اذا قلنا إن سمة المقاومة هي سمة أصيلة في هذا الفن وان كانت تتخذ في كل عصر شكلها الملائم، أو تتشوه فلا تعود بارزة فتنحط الى نوع من النظم الرديء. ان الحصار الذي وقع فيه مفهوم المقاومة، فأفقر كل ممكناته، وتياراته العميقة وخصبه، هو الذي يجعل من هذا المفهوم الآن

ما يريده الشعر هو خلق الانسان خلقا جديدا والشهادة على زمنه قبل كل شيء

ايقاعا ذاهبا، أو ضائعا بدل ان يكون قادما. فلم تكن «المقاومة» ذاهبة في الحقيقة وفي ضوء معطيات الواقع التاريخي، بل قادمة بكل معنى الكلمة. أما الذي ذهب فهو أحد المفاهيم السطحية عنها، وليس مفهومها العميق.

٢٠

في حديث خاص تحدث أحد ناشري الكتب البارزين عما أسماه «احباط المحيط» لنشر واستهلاك الكتابة. وبدلا من الفكرة الشائعة عن آثار الوضعية اللبنانية على هبوط مستوى النشر والتوزيع أرجع هذا الناشر التأثير الى المحيط العربي، واعترف بأن نسبة الهبوط العام بلغت بالنسبة له ٧٠ بالمائة.

كيف يمكن ان يؤثر المحيط على المركز؟!

في غمرة انشغالنا بمتابعة المشكلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبفعل سرية الحياة الداخلية لنشر واستهلاك الكتابة وآليات تمويل دور النشر، كانت الملحوظات تنصب على عمومية الظاهرة أي على جوانبها الأكثر بروزا مثل قلة الاقبال على الكتابة، وتحول المكتبات الى معارض ملبوسات، ونزوح الكتاب الى عشرات الصحف والمجلات التجارية، وخفوت وتيرة الجدل الثقافي وتقطع الوسائط بين العواصم العربية.



ولأننا نطلق دائما من مسلمة الوحدة الثقافية المنيعة، ومن مسلمة انها القلعة التي لا يمكن اقتحامها بوسائل التجزئة السياسية والاقتصادية، فقد كنا مطمئنين الى أن مثل هذه الظواهر لا تعدو كونها ظواهر عابرة.

الرقم الذي ذكره الناشر مخيف، ليس لأن الكتابة العربية بدأت تضمحل ولا لأن هذا الرقم مؤشر على هبوط فعالية هذه الدائرة الثقافية، ولكن بسبب التعليل الذي أكده الناشر: احباط المحيط. فهذه العبارة تعني اعادة النظر في أشياء كثيرة ومن ضمنها سلم التقييم الذي درجنا على استخدامه عند بحث مشكلات الكتابة والنشر والتوزيع. فقد درجنا على النظر الى أشهر مركز للنشر ونعني بيروت، بوصفه اداة فاعلة، أي أداة قادرة على مدّ المحيط العربي بالغذاء اللازم لديمومة نموه الثقافي. وبوصفه مركز اشعاع متواصل للتغلب على طبقات الظلام واحدة بعد الأخرى في مناطق المحيط.

كان الأمل هو ما يصنع هذه الثقة بأن يتغلب زمن الثقافة على أزمان التخلف. ولكننا الآن نكتشف ان هذا الزمن الثقافي لا يعدو كونه رهينة بدوره، بمعنى ان فاعلياته الذاتية ليست ذاتية حقا، وان هذه الفاعليات اعتمدت اعتمادا كبيرا على المحيط..!

فأي محيط هو المقصود؟ هل هو القاريء العربي كما كنا نفترض؟ هل هو المؤسسات التي لم تكن ترد في حسابنا؟

جواب الناشر يفتح نافذة على غير المتوقع، انه ليس القاريء، ولكنه بالضبط هذه المؤسسات التي عاشت عليها دور النشر، وعاشت من ثم الكتابة العربية في العقد الأخير.

يعدد الناشر في حديثه، مصادر التمويل واحداً فواحداً، ولا يرد في قائمته ذكر للقاريء العربي. ان هذا الأخير هو الرقم المجهول والقليل الأهمية. وهذا هو لب الموضوع. فاذا كنا من المهتمين بمراقبة اعداد المتعلمين وانتشار عادة القراءة والاطلاع، فان ناشرنا بحكم عمله مهتم بشيء آخر هو قدرة الدفع لدى المؤسسات العربية، من وزارات الهيئات الى منظمات. وحين يلاحظ تضاؤل هذه القدرة يعلّلها بكل بساطة بأزمة هبوط أسعار النفط وكمية البراميل المصدرة!

قبل أن نستمع الى هذا التعليل، وبالضبط في العام ١٩٨٠، روى لنا احد الأصدقاء الآلية الواقعية لعملية نشر الكتاب واستهلاك الكتابة في بيروت نفسها. تبدأ آلية العملية بأن يضمن الناشر بيع ثلث المطبوع او نصفه على الأقل مقدماً. ويأتي الضمان من منظمة أو مؤسسة تتعهد بالدفع، وهنا تتقلص حدود المغامرة وتدور المطابع. وقد يأتي الضمان من مراكز المحيط من بعض وزارات الاعلام، وهنا تنتفي المغامرة كلياً وتدور المطابع بثقة. ما يحدث عادة ان الجهة الضامنة تدفع، وتأخذ نسخ المطبوع المضمونة، وتتكدس عشرات الكتب وآلاف النسخ في المخازن وحين يتضخم العدد تقوم هذه المطبوعات برحلة اخرى، فتباع كورق الى بعض الصناعات الورقية، وخاصة صناعة صناديق البيض! وهكذا تختتم رحلة الكتابة العربية في عصر الضمانات من المطبعة الى صندوق البيض.

ومنذ ان سمعت هذه الحكاية بدأت أفكر في العدد الممكن من ديوان شعر أو رواية أو دراسة لصناعة صندوق بيض واحد!

هل هي ابادة من نوع جديد؟!

كان الهمجيون في الماضي يحرقون المكتبات، أو يلقون الكتب في الانهار، مسلطين على الكتابة سيف الظلام، ولكن ما يحدث الآن هو طريقة مهذبة ووقور لنفي الكتابة وابادتها من دون اراقة قطرة دم واحدة! بل بدفع المزيد من المال!

لب الوضوع اذن هو أن القاريء المستهلك لم يعد هو ميزان الأشياء، ولا عادات القراءة هي المعيار، وربما ليس نوعية الكتابة أيضا. فمن المشكوك فيه ان تكون لأي كتابة قيمة ما، ما دامت تبدأ وجودها بالبحث عن ضمان مالي.. وما دام مصير الكتاب معلّقاً بين طباعته على الورق وبين مصاهر اعادة عجنه كورق فقط!

لننظر الى الوجه الآخر والمكمّل لهذه العملية وهو استناد الناشرين الى تقلبات أسعار النفط والانتاج. وهنا نجد أنفسنا نرحل بعيدا فنحن مضطرون اذن الى مراقبة اسواق النفط، وكميات المخزون الاستراتيجي لدى وكالة الطاقة الدولية، ومؤشرات تطور الاعتماد على الطاقة في الصناعة الغربية، كل هذا لنحسن التفكير بمصائر الكتابة العربية.. أو بكرامتها الخاصة.. فالمسألة تتعلق بالكرامة حقاً حين تُصبح هذه الكرامة معلقة بهذه الدائرة الواسعة من الآليات التي لا نملك عليها سيطرة.

والمعنى واضح، فلكي تزدهر الكتابة العربية، ويتمظهر الفكر العربي، ويتلمس الدارسون وجوداً للعربي غير وجوده البيولوجي يجب أن تكون أسعار النفط وانتاجه في تصاعد متواصل، أي ان تكون استراتيجيات القوة النفطية لصالح العربي لا ضده. انه المصير المعلق مرة اخرى ببرميل النفط ولا أحد يستطيع الهروب من هذه الصورة، فالوسائط التي تصل ما بين ظهور الفكر العربي وأسواق النفط الحرة وغير الحرة لم تعد من الاسرار. واذا كانت هذه الوسائط واضحة في ذهن الناشر الذي يترجم نشر الفكر الى صفقة رقمية فورا، فان حدودها لا تزال غائمة في ذهن المفكرين انفسهم. لأن العلاقة لا تزال تقليدية في هذا الذهن، فهي نتاج عصر مضى، كان فيه للقاريء والجمهور والكاتب ووسائط النشر متحد يجمع بين هذه الاطراف، متحد يكفي لتوصيف أي مشكلة تنشأ، وفي اطاره يتم التعامل مع المشكلات وحتى مع وجود المصادر التقليدية لرعاية الفكر. فلم تكن هذه المصادر معلقة طاقة ونزوعا الا بهذا المتحد نفسه. بأرضيته الاجتماعية - السياسية. ولهذا لم يكن من المتصور ان تُباد الكتابة العربية بطريقة تحويل الكتب الى صناديق لحفظ البيض. أو طريقة تكديسها في المخازن ليقرأها الهباء والسكون.. صحيح انه كان من الممكن تسليط سيف الارهاب على الكتابة والقول، الا أن هذه المعركة كانت تجري في الضوء، وبعلاقة مباشرة مع الجمهور القاريء. الجمهور الذي يأخذ دوره المباشر في الحفاظ على الكلمة بداهة لأن وجودها واستمراها من بداهة وجوده نفسه.

أما اليوم فان هذه المعركة تجري في صمت وراء المكاتب وأوامر التحميل والتنزيل والساحات الخلفية لمصانع صناعة الورق المستعاد بأقل الأسعار

كلفة.

ان الجمهور ليس محل رهان. وقد سبق لأحد الكتاب أن عبر عن يأسه هذا حين أكد ان من الممكن ان يعتمد الكاتب العربي على نسبة ضئيلة من القراء.. ويعيش بعيداً عن مؤسسات «الضمان» وتقلبات سوق روتردام النفطي.. هذا لو وجدت هذه النسبة على ضآلتها ولكنها مع الأسف غير موجودة. فعادات القراءة أي المعرفة بدأت بالتضاؤل في أعرق المجتمعات العربية ولا تتناسب هذه العادات اطلاقا مع الزيادة السكانية وأعداد المتعلمين وعدد الجامعات.

ولكن لهذا الغياب تعليله، انه تغييب اذا أردنا دقة العبارة، وتغييب منظم يبدأ بتقليص سوق الكتاب في بعض الدول، ووضعه على قائمة المحرمات في دول أخرى، وينتهي بتخصيص ميزانية للشراء.. شراء الناشر والكاتب معا.

ولا تنجح مثل هذه الوسائل الا بسبب عنصر أكثر خطورة بل هو الأشد خطراً ألا وهو اعتماد معايير اخرى للنجاح والحياة يقاس بمقتضاها جهد الانسان العربي. وليس من بين هذه المعايير معيار المعرفة بمعناها الشامل. ولعل الطالب الذي تنتهي علاقته بالكتابة والكتاب بعد سنوات الدراسة هو ضحية غياب هذا المعيار، وهو النموذج الذي تقدمه المعايير الأخرى الى المجتمع، حتى ليصعب على النطاق العام اقتران الكتاب بغير المدرسة ومرحلة التعلم.

الخطورة هنا ان غياب المعيار المعرفي يفقد الكتابة والكتاب والفكر أي أهمية الا تلك الكتابة وذاك الكتاب اللذين يتكيفان مع الحاجة الى طمس المعرفة واشاعة الجهل. وابادة عضو التفكير. وهي حاجة تزداد الحاحاً في ظل تفكك المتحد الاجتماعي على كل المستويات. وفي ظل تشرذمه الى علائق مستقلة عن بعضها البعض، يتجه كل طرف منها الى الخارج، كتابة وتجارة واستثمارا وسياحة حتى.

ان ما يعيش في ظل هذا المتحد هو الفكر الذي يخدم آلياته هذه، أي آليات التفكك، وما يعيش في ظله كتابة من النمط نفسه، وناشرون من المرحلة نفسها. لقد تغيّرت الأرض اذن وفي هذا العمق يبدو الأصدقاء القدامى عاجزين عن اللقاء حتى وهم يعيشون في مدينة واحدة. ويبدو القاريء معزولا عن الكاتب حتى وهو يجالسه في حجرة واحدة. ويبدو الفضاء الذي تنتشر فيه مزدحما بعلامات جديدة لا يمكن قراءتها الا في الرحيل الى فضاءات أخرى.

تغيرت الأرض اذن بما يشبه الاسطورة وما هي بالاسطورة واتخذت أشكالها عند كل منعطف هيئة جديدة. فأصبحت الكتابة على حد دقيق كحد السيف فعلا. فهي اما ان تكشف وتقترح أو تموت في المخازن، وتتحول الى عجينة لينة يمكن ان يصنع منها أي شيء: صندوق بيض أو ورق للّف أو الواح مقواة لدرء هبات الشتاء عن غرف الفقراء.

-٣-

شبه أحد الفلاسفة اليونان الحياة بسوق عام، يأتيه البعض للمنافسة، وهذا هو اللاعب، ويأتيه البعض للبيع والشراء، وهذا هو التاجر، ويأتيه البعض للنظر.. وهذا هو الفيلسوف.

لو أردنا اعتماد هذه الصورة لوصف الحياة الراهنة، لقلنا ان ذلك السوق القديم لم يعد قائما وإن سوقا آخر أقيم يشبه سوق معرض الكتاب العربي الذي يقام في أكثر من عاصمة عربية سنويا، يأتيه البعض للبيع وهذه هي دار النشر ويأتيه البعض للمعرفة وهذا هو الجمهور، ويأتيه البعض للنظر... وهذا هو الكاتب.

ومن بين كل هؤلاء حظيت دار النشر باهتمامنا آنفا، وجاء الوقت للاهتمام بطالب المعرفة، ذلك الجمهور الواسع الاهتمامات والمتنوع الاهداف في نطاق البحث عن شيء ما.

قد يقال بداية إن البحث عن المعرفة لم يعد بتلك الأهمية التي كانها منذ أزمان أي انه لم يعد يوضع على مستوى استشراف الحياة، وهو الأمر الذي افترضناه مسبقا، ولكن في سياق تأمل ظاهرة النزوع الجماهيري لا بد من معنى، ولا يخلو هذا المعنى من صلة تربطه بالحياة نفسها مهما كان تقييمنا لها.

ولسنا من دعاة فرض الاحكام والمفاضلة بين قيمة هذا النزوع أو ذاك بل نحن من دعاة الاهتمام بالظواهر التي تفرض نفسها أي تحقق تجسدها سواء قبلناها أم رفضناها لأننا في النهاية نود ان نعرف لماذا؟ وكيف؟ وليس فقط ما هذا أو ذاك.

ولهذا السبب نصف هذا التجمع حول دور النشر بالظاهرة الطبيعية كما هو التجمع حول أماكن اللهو والتسلية، ومحلات بيع بضائع الاستهلاك وأسواق الخضراوات والفاكهة. انه تجمع أناس يبحثون عن شيء ما، عن نقطة ارتكاز تضيف الى وجودهم حجرا يعزز التوازن او يعيده أو يقلبه. وحتى ما يبدو عابثا من الافعال لا يعدو ان يكون ذا معنى في سياق الحياة الخاصة بذلك الفرد، أو بتلك المجموعة. وهل يفقد فعل من الافعال معناه بمجرد ان يكون خاصا بغيرنا؟ بالعكس انه قد يكون زاخرا بالمعنى أو فاقداً له.. ولكن دائما بالنسبة الى ذلك الفرد وتلك المجموعة.

من هنا يمكن ان ننطلق لملاحظة احدى الظواهر المهمة التي لاحظناها في معظم معارض الكتاب العربي، تلك هي ظاهرة الاقبال على كتب التراث العربي. فالاجنحة التي تعرض هذه الكتب تحظى بالنصيب الأوفر من الازدحام. وكثيرا ما تعجز عن تلبية الطلبات على كتب معينة بل وتدفع عدداً من الناشرين الى وضع برنامج للعام المقبل في ضوء أسئلة الجمهور.

ومعنى هذا أن الاقبال على نوعية الكتب سيؤثر حتما على توجهات الناشرين بالاضافة الى كونه مؤشراً على نزوع عدد كبير من جمهور القراء. ولهذا يمكن ان نتوقع سيطرة الكتب التراثية في الأعوام المقبلة، على الأقل بالنسبة للجمهور الذي شاهدناه وتحركنا في وسطه. هذا ان لم يكن بالنسبة للجمهور العربي الواسع، وهو ما نظنه على سبيل التخمين.

لن نتساءل هنا عن ايجابية أو سلبية هذا التوجه، بل سينصرف اهتمامنا الى فهم هذه الظاهرة والآفاق التي تتحرك فيها.

المعنى الأول لهذا التوجه، هو ان غالبية القراء تبحث عن معرفة من نوع معين هي ليست المعرفة المعاصرة بالتأكيد ولكنها المعرفة التي قدمتها عقول عاشت في العصور الماضية، معرفة من أهم سماتها انها موصوفة بالأصالة وذات علاقة بالقاريء العربي واشكالات حياته.

ومن المستبعد ان تكون هذه المعرفة مقطوعة الصلة باشكالات القاريء هذا، ونحن نلاحظ الحماسة والحمية وهما يأخذان عليه نفسه. على الأقل بالنسبة لهذا القاريء ايضا، فلا شك أنه يمتلك أسبابا لرؤية أن سبل المعرفة التراثية هذه ستضيء جنبات الحاضر. مهما كان من شأن لا معقولية هذا التداخل بين الماضي والحاضر، وبخاصة حين يُعطى الماضي سلطة الطريق، ويظل الحاضر مجرد مشاهد تمر على جانبيه.

إلا أن الأمر المهم هو هذه الواقعة وهي بحد ذاتها جديرة بالتأمل. واقعة أن تصورات عقول عاشت في الماضي بكل اشكالاته وخبراته يمكن أن تقدم المساعدة في حل اشكالات الحاضر وخبراته.

تنشأ هذه الواقعة من فرضية مسبقة هي أن المعرفة منهجاً ونتائج هي عقل كلي معزول عن عالم التغير، ومعنى ذلك ان ما ورثناه من معارف هو تعبير هذا الكلي عن حقيقة التجربة الانسانية المعطاة مرة واحدة.. والى الأبد. المعنى الثاني لهذا التوجه هو ان غالبية القراء في اتجاهها نحو التراث تستجيب لدعوة عدد كبير من المفكرين والباحثين الى اتخاذ موقف من الماضي او هكذا تبدو لنا هذه الظاهرة، ولكن ما مدى صحة هذا؟ قد يكون

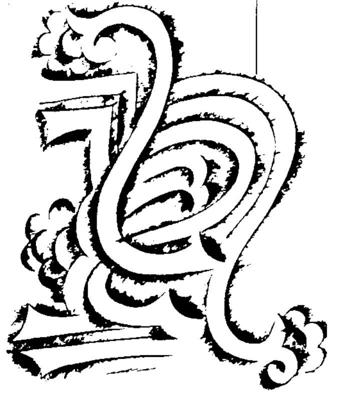
ما يحدث الآن هو طريقة مهذبة ووقور لنفي الكتابة وإبادتها من دون إراقة قطرة دم واحدة

◁

هذا صحيحا بالنسبة لباحث يمتلك أدوات منهجية، ولكنه بالنسبة للمجموع لا يبدو صحيحا، فهذه الأدوات المنهجية وقيمتها تعتمد على خبرات وتطور المعارف المعاصرة ولا يمكن الرهان على ان الجمهور قد توفر له من العصر الراهن هذا الامتياز المرهق.

ينتج عن ذلك أمر خطر ألا وهو أن قراءة التراث من دون وعي منهجي ستكون ظاهرة تعويضية بمعنى أنها نوع من التعويض عن مواجهة اشكالات الحاضر وتسميتها وابتكار الموقف الانساني منها، بقبول اشكالات الماضي وكل ما انتجته من تسمية ومواقف. وهنا يجد الجمهور القارىء نفسه واقعاً في مفارقة يصعب حلّها، وهي أنه سيمنح التراث سلطة لا يدعيها التراث نفسه. فالتراث كقراءة انسانية للعالم، وكواقعة تاريخية ملتصق بخبرات زمنه، لغة وبياناً وتجربة، بينما المطلوب منه في هذا النوع من القراءة الجماهيرية الانفصال عن تاريخيته، والالتصاق بزمن آخر ما زال بحاجة الى لغة وبيان وتجربة نابعة من هذا القارىء نفسه.

أخطر ما في هذا النوع من القراءة نتائجها والتصور الذي ترسخه عن العالم وقضاياه، حين يصبح المعاش الراهن مجرد «آخر» و«ظاهر» يتعامل معه الانسان واعيا انه لا يحمل حقيقته بذاته. بل ان حقيقته سبقت وجوده.



وهكذا يبدو كل شيء جاهزاً ويزداد الاغراق فيه كلما ازداد ضغط المعاش وأشكالاته وتعددت المجاهيل في معادلته، اذ اننا لا نشك ان هكذا تصور معرفي سيُضاعف عمق المجهول واللامعرفة بشكل متواصل. على ان هذه الصورة ستختلف مع اختلاف النهج والأداة. فاذا قطعنا المسافة بين القبول والنقد أو بين موقف التلقي وموقف اعادة القراءة، لا نكون بذلك قد قطعنا الصلة بالتراث أو دعونا كبعض السذج الى نبذه، بل نكون قد قطعنا المسافة بين ما هو مجرد تعويض وبين ما هو أصالة وبين ما هو اجترار وخمول وبين ما هو ابتكار وابداع.

ان الاقبال على كتب التراث ليس انحرافاً عن الحاضر، بل بالعكس ان ما يوجه فاعليات هذا الاقبال هو الحاضر نفسه. ولكن الانحراف يأتي من اتجاهين:

الأول هو اتجاه القطع مع موضوع التراث بينما السليم هو اتجاه القطع مع زاوية نظر الى هذا التراث. أي ان الموضوع يظل قائماً، ولكن كيفية رؤيته هي التي يجب ان تختلف، وهذه الكيفية رهينة بضوء الحاضر، والمستوى المعرفي الذي بلغه.

الثاني هو الاتجاه الى القطع مع موضوع الحاضر، بينما السليم هو اتجاه القطع مع زاوية أو زوايا نظر اليه، أي ان موضوع الحاضر كحقيقة قائمة هو السياق التاريخي الذي نعيش فيه، وهو مادتنا وخلاصنا وسقوطنا في وقت واحد.

اذا استبعدنا هذين النوعين من القطع، وهما شائعان بدرجات متفاوتة، تبقى المهمة الاصعب مهمة الأدلة التي نقرأ بها كلا الموضوعين، وهي مهمة بدأت تتكون في السنوات الأخيرة بفضل جهود عدد من الباحثين. أدلة مستقاة من مناهج علوم اللغة والتاريخ والاجتماع والفلسفة الى آخر ما هنالك من مناهج. نذكر منها قراءة «الطيب تيزيني» للتراث وقراءة «محمد عابد الجابري» وقراءة «حسين مروة»... وهي قراءات من المبكر الحكم على قيمتها وبخاصة وأنها لا تدعي وثوقية من أي نوع بل تطرح نفسها «كمشروعات» للبحث بحاجة الى مواصلة. السؤال الذي نسأله الآن هو كم من الزمن تحتاجه هذه الأدلة في القراءة للوصول الى فضاء القارىء العربي؟! وكم من الوسائط تحتاجه لتصبح نهجاً في النظر والمحاكمة؟ اذا حاكمنا الأمور بمنطق الظواهر العامة، أي ظاهرة الاقبال غير المنهجي على كتب التراث ونشرها، نعتقد ان هذا الزمن سيكون طويلا، وان عدد الوسائط سيكون قليلا.

فحيث تتكون قواعد استشراف الحياة، وحيث تتأسس القدرات المعرفية (المدارس، وسائط الاعلام، الجامعات..)، لا نكاد نعثر لهذه الأدلة على أثر. وهو ما يجعل الهوة واسعة بين عالمين: عالم يبحث عن المعرفة دون أدلتها أي مناهجها، وعالم يبحث عن الادلة لعالم غير موجود. عالم التعويض وعالم الاصالة. وعالم الناشرين كما نعرف اكثر ضعفاً من ان يكون قادراً على اقتراح شيء ما بهذا الخصوص في غياب وحدة سوق الكتاب العربي ووحدة الاتجاهات العامة.

لا تبرز هنا الحاجة الى ادانة هذه الظواهر، بل الى التعمق في فهمها وكشف فاعليتها ومعرفة آثارها سلبا وايجابا، بوصفها وقائع صلبة يعتمد عليها كل جهد فكري جاد.

لقد استبعدنا هنا الحوافز الكامنة وراء هذا الاقبال اللامنهجي على كتب التراث، وركزنا النظر على ما يمكن ان نسميه واقعا عاما، أي البحث عن التوازن، وهذه قضية تجري المراهنة عليها يوميا في التشتت والتدافع العامين على صعيد حركة الأفكار في المجتمعات العربية. ومهما كانت تفاصيل الدوافع، فان حقيقتها تبرز في انها تدفع الالاف الى البحث في الماضي عن ضوء مجرد ضوء. وفي هذا السياق تكتسب محاولة المنهجة أهميتها وتبريرها. ولكن ليس بعيدا عن البحوث الميدانية، وعن استكشاف أرضية هذا البحث مشخصة بالقارىء أو الجمهور.

ان انعكاسات الوعي اللامنهجي في التعامل مع الموضوعات، وفي ظل غياب أي اداة علمية يمكن أن تؤثر تأثيرا سلبيا كبيرا على الأجيال بل ويمكن ان تحدد النسل الفكري الى عقود طويلة مقبلة، ذلك لأن خلق التوازن الوهمي في الشخصية والثقافة أكثر خطورة من الاختلال نفسه. ففي الحالة الأخيرة تظل الاشكالية ماثلة في الوعي على الأقل، أما في الحالة الأولى فان هذه الاشكالية قد تُطمس في الوعي.. وتظل ماثلة في العالم المحيط، مع ما يجره ذلك من صدامات مؤلمة وعابثة بين البشر وعالمهم.

.٤.

ثمة خفوت في الايقاع: ايقاع الحركة والصوت، وإيقاع الدلالة والمعنى. بهذا بدأنا هذه القراءة لأشكال من العلاقات الثقافية، علاقة الفن بالواقع التاريخي، علاقة الناشر بالقارىء، علاقة القارىء بالكتابة.. لنصل من ثم الى نتيجة المعادلة التي تجمع بين هذه الأطراف. ترى كيف تكون؟ وبماذا تسمى؟

في القراءة الأولى كما لاحظنا يسقط الواقع التاريخي من حسابات وعي الكتابة، ويتجه هذا الوعي الى أرض أخرى.

في القراءة الثانية، يسقط القارىء من جدول أعمال الناشر لأنه الجهة غير القادرة على ضمان المطبوع.

في القراءة الثالثة يسقط الكاتب المعاصر من ذاكرة الجموع التي رأيناها تنهمك في النص التراثي بدون أدلة منهجية للقراءة.

يمكن أن نصف الآن وضعية هذه الأطراف بانها تمثل حالة من حالات النفي المتبادل. طرف ينفي طرفاً لحساب آخر. وهذا الآخر متعدد، ومختلف، ولكن صفته المشتركة هي أنه غائب وليس حاضرا.

معنى هذا ان فعل النفي المتبادل هو نفي للحضور في أجلى صوره، وتعلقٌ بالغائب، أي انه فعل تصفية ثقافية بالمعنى الكامل، وليس فعل استصفاء ثقافي. وهذا هو العنوان الملائم الذي تستحقه الحالة الموصوفة. حالة ثقافة خفت أيقاعها وانكشف عن ضجيج مؤلم.

يمكن أن يقال هذا بعدة طرق، بالطريقة السياسية أو الطريقة الاجتماعية او الطريقة الاقتصادية، وحتى لا يقال إن هذه الطرق ليست من جنس الموضوع، سنلجأ الى الطريقة الرياضية فنجمع هذه العناصر النافية لبعضها البعض: الكاتب والناشر والجموع، ونحسب النتيجة

رياضيا: النتيجة صفر بالتأكيد. ذلك لأن كاتباً ناقص الموضوع، وناشراً ناقص القاريء، وقارئاً ناقص الكاتب، هي اشارات الى نتيجة لا لبس فيها. ولن تكون اقل أو أكثر من الصفر.

ولكن حتى هذه النتيجة ليست الا تجليا ثقافيا لهيمنة الغائب الذي وصفناه.

فالسلطة التي يمارسها غياب التاريخ على وعي الكاتب، هي التجلي لأعنف أشكال الاستلاب للكرامة الشخصية: كرامة الوجود الخاص واحتمال التفتح الحقيقي للشخصية. والسلطة التي يمارسها الضامن المالي على الناشر، هي التجلي لأعنف اشكال الهيمنة على صيرورة علاقة الكتابة بالجموع. أما سلطة التراث المقروء في الظلام فهي التجلي لأعنف أشكال الانخلاع عن الحضور. هو اذن نوع من التصفية فريد في بابه، ونكاد نقول إنه لم يسبق له ان وجد في مراحل تاريخية سابقة. فقد عرفنا التصفية في أشكال شتى: منع الكتابة ومصادرة واحراق المطبوع وتضاؤل حركة النشر.. وما الى ذلك. ولكن هذا النوع الجديد الذي نحاول تسميته ليس من هذا في شيء. فهناك طلب ملح على الكتابة، وطوفان من المطبوعات، وعشرات من دور النشر والناشرين.. ولكن النتيجة تظل صفراً.

وهذا يحتاج الى تفسير، والى ازالة غموض اللغة المتداولة حتى نلحق بالمسميات الجديدة وننجح في القبض عليها.

يمكن القول ان ما نقصده بالتصفية ليس الحكم بالاعدام على الانتاج الثقافي، فسيظل هذا الانتاج موجوداً ومطلوباً. وان ما نقصده بالصفر الرياضي ليس حصيلة كمية لواحد ناقص واحد. بل حالة من حالات الثقافة نقيس صفريتها بمقياس خلوّها من الكرامة الانسانية.

الحالة المهيمنة أو المتسلطة هي سيطرة الغائب في مقابل الحضور الذي لا يمارسه الوجود المتعين والخاص للحالة الانسانية. ولكن ماذا تعني هيمنة الغائب؟ انها حالة من الحياة على صعيد الرموز، من صفاتها الأساسية التجريد. فكما ان النقد رمز وتجريد للعلاقات اقتصادية ومع ذلك فهو يمارس سلطته بوصفه الأصل، فان لقراءة الموروث من دون أصالة معاصرة الطابع الرمزي نفسه الذي يحيل هذه القراءة الى ظاهرة تعويضية كما قلنا، انه تداول للوجود الحي وقد غدا آخر بكل بساطة، وحلول هذا الآخر محل الأصل، بحيث أصبح يحمل المعنى والدلالة ايضا. وكأن القاريء في هذه الحالة يكتفي من اللغة بمعناها ويطرح جانبا دلالتها الى عالم موضوعي قائم. ونفس هذا الطابع الرمزي هو الذي يهيمن على الكتابة أو الكلمة بعد ان لم يعد لمحمولها أهمية، أي لم تعد علاقة بين المعنى والدلالة، بل كميات هائلة من المعاني التي تتوالد بتأثير الاستخدام اللغوي، وليس التفكير الخلاق. هذا الطابع الرمزي يجعل الكتابة طقساً. مجرد طقس اندثرت محمولاته الواقعية وارتباطاته التي كانت تجعله اكثر من طقس وأكثر من حركة خرساء أو اشارة بلا موضوع.

وبالتوافق مع هذه السيطرة للرموز الطقسية، تتوحد كل الأبعاد في بعد وحيد، اليس هذا هو ما يحصل في السياسية بشكل بارز؟

ما يهمنا هنا هو التجلي الثقافي الذي نعتقده أولا قبل ان يصبح سياسة واشخاصا ووقائع، انه موجود وغير موعى به في الوقت نفسه، او هو البنية الخفية التي لا تظهر عادة وانما تعبر عن نفسها تحت شتى الاقنعة.

فمن البعد الوحيد والفضاء الوحيد تنطلق شتى أشكال النفي المتبادل. ليحقق الكاتب وجوده ينفي الآخر، او المجموع، ويحقق الناشر وجوده ينفي القاريء، والقاريء بدوره تستولي عليه رغبة الوجود فيندفع الى نفي الكاتب. الوجود بالنفي: قد تكون هذه مقولة متناقضة حيث ينفي الوجود بنفسه محمولاته ويمتنع عن الفعل الايجابي اي التأكيد، تأكيد النفس والعالم والطبيعة والآخر. ولكن هذا التناقض لا ينحل الا في مستوى المصائر التاريخية، أما في المصائر والخطوط الآنية فهو يعكس بنية وجود مؤجل ومستعار. وجود على مستوى من التعاسة يكفي لوصفه القول بأنه تصفية للوجود.

الانحلال المقصود هو اختفاء طرفي التناقض لنافي ومنفي في افق الزمان.

من المعدلات ذات المغزى تلك التي طرحها سوفكليس على لسان «أوديب» (أيها البشر الفانون والذين سيفنون لقد حسبت مجموع حياتكم فكان يساوي صفرا) ومن الممكن ان نصف هذا النفي المتبادل بوصفه فناء، والنتيجة هي ان الممارسة الثقافية ممارسة ضد الثقافة رغم انها تحمل عنوانها العريض.

لقد ألمحنا قبل قليل الى المعنى المحدد لهذا الصفر المعنوي وقلنا ان معناه هو خلو الثقافة من كرامتها الانسانية، ونضيف الان سببا جوهريا لهذا الخلو، وهو العجز عن اكتشاف المحمول والرسالة. فكل ثقافة بوصفها متحداً من الفعل، فكرا وقراءة ونشرا تبحث في الظلام وبين الأشلاء عن محمول رسالتها أي واقعها التاريخي الراهن.

هنا في مواجهة العجز، يضع الكاتب كشفه في اطار التاريخ، ويتجه القاريء الى التفكير بوجوده، أي بواقعه وعلاقاته الغنية بالنفس والعالم الطبيعي، وتتضاءل سطوة الضمانات لتحل محلها سطوة الكرامة الشخصية. ان حياة مكرسة للرمز تستيقظ لتكشف عن نفسها وعن خصوصيتها، وهذا الفعل أعلى تعبير عن التفتح والتعدد والغنى الذي يعيد ترتيب المعادلة المشار اليها، ويعيد ترتيب كل انواع التمردات السابقة والحاضرة. ومثل هذه التجربة تخلق أشكالها الجديدة وتمايزاتها ووسائلها وتجعل الأقصى افقاً للاحتمال وليس الأدنى المنغلق على بعده الوحيد.

سيكون للانسان شاطيء ولون في هذه التجربة سواء كان مبدعا او قارئا أو وسيطا للنشر. والا بماذا يمكن ان نفسر هذا الاحساس الذي تخلقه رسوم «ناجي العلي» بالكرامة الشخصية لجموع غفيرة من الناس؟ وبماذا نفسر هذا الاحساس بالعلو على العذاب اليومي الذي تمنحه القصائد والروايات المشردة؟

ثمة توازن زائف تحققه أعمال فنية كثيرة، وخاصة تلك الأعمال التي تنهض تحت سلطة الغياب وبما في ارتكازها على اللغة معنى لا دلالة وعلى الجسد رمزاً لا واقعا حياً. وثمة قراءة تمنح الشعور بالكرامة والعلو ولكن عبر استرزاع الوعي في ثبات ما مضى. الا ان كل هذه الانواع من التوازنات السعيدة تعيد انتاج وضعية التصفية على صعيد الوجود الانساني هذه المرة. أي انها تخلق بتعبير «قانون» «اناساً بلا شاطيء ولا حد ولا لون ولا وطن ولا جذور..» أي اصفارا بتعبيرنا نحن ولكن بدون فضيلة الصفر الرياضي.

ان الشكل الذي نشير اليه من الكرامة الشخصية لا يمكن ان يتحقق الا بتقويض معادلة الوجود بالنفي، والوجود في المسار الواحد، والوجود بالتعويض. أو بكلمة مختصرة ان هذا الشكل هو منتج الحرية الحقيقية: حرية التعدد والمسارات واشتقاق منافذ لتنفس الشخصية. فقد يقال مثلا إن هذه اللوحة أو هذه القصيدة تعبر بالضبط عما تفكر فيه الملايين، وقد يحسب البعض هذا تقييما صائباً، والحقيقة ليست هنا.. إنها في رؤية الحرية وهي تمارس وجودها وتقترح وتكشف ليس بالضبط ما تفكر فيه الملايين من البشر، وانما ما يمكن أن تفكر فيه وهي تضع يدها على تخومها الشخصية. وهذا يدافع الناس عن قيمة الحرية بحساب وعودها، وليس بحساب منجز مضى، أو غائب ينتظر الظهور. فاذا كان مصير الثقافة يتحدد في اكتشافها لمحمولها فان المصير ليس كشفاً للاشيء بل هو كشف لغاية أعمق من مجرد التظاهر بالوجود، غاية تحقيق الوجود بذاته، وجود الملايين التي يرتفع يقاعها ويزداد علواً مع كل كشف ابداعي في مضمار الثقافة. □

هناك طلب ملح على الكتابة وطوفان من المطبوعات وعشرات من دور النشر والناشرين ولكن النتيجة تظل صفراً

طارت سعادتي يا زمني العجوز

جــورج شــامي

«مشتاقون... انا مقدم على مغامرة مجنونة
من النوع الذي تعودت عليه أيام زمان!»

ر. ن. ر.

■ توقف «وحيد» فترة يتأمل هذه الكلمات، قبل أن يطوي الخطاب الذي بين يديه ويدسه في حقيبته. وران عليه الصمت: ما لعقارب الزمن تتشبث به وتلح عليه على ان يعودا معا الى الوراء؟ من يبدل المأتم بالعرس؟ من يتخلى عن الضحك ليستسلم الى البكاء؟ من ينبش جيفة ويستذكرها؟

لا أحد ينكر ان الحياة مزيج من الضحك والبكاء ولكن الحزن ليس إرثا يخزنه المرء، لأنه يريد ان يتركه لابنائه من بعده في أبهى صوره. انه حالة تفرض علينا ونهرب منها ما استطعنا، فهل يستسلم للرغبات؟

خمسون سنة الى الوراء، تلك هي ايام زمان: ستمائة شهر، الفان واربعمائة اسبوع، ستة عشر الفا وثمانمائة يوم، واربعمائة وثلاثة آلاف ومائتا ساعة، اربعة وعشرون مليونا ومأتان واثنان وتسعون الف دقيقة، هذه الأرقام في علم الحساب ثروة... ولكنها ثروة ضائعة، لا يمكن تعويضها ولا تجييرها ولا التبرع بها لأحد.

ما قيمة نصف قرن في حياة انسان بائس، حصيلة ثروته كما هو مسجل في خانة المداخيل في دفتر الوطن، آلاف الاطنان من عرق الكد ودموع الحرمان، واكداس السباب والشتائم والقهر، وصيحات الاحتجاج والاستنكار، وأوجاع الاضطهاد وآلام الاحباط والانفاس اللاهثة وراء لقمة العيش... وعدة محاولات اغتيال... وحظ عاثر... ونتف من بقايا الافكار، والآراء، والكتابات الباهتة!

ـ ٢ ـ

في جبال الملح، أخذ «وحيد»، بيديه المحروقتين، مثل ايدي شغيلة المناجم، معولا وفأسا، وراح يحفر له نفقاً. كانت التلال تراكما من الحقد والكراهية، تكدست وترسبت طبقات طبقات فشكلت تلالا وروابي وهضابا، اقام البشر فوقها معابدهم. وفي رحاب هذه المعابد نحروا مليارات البشر من عبدة الاله الواحد، ضحوا بها اكباشا في مواسم الأعياد والنزوات.

جبال الملح تكونت من شرائح اللحم والعظم والجماجم والأوحال والتفاعلات الجيولوجية المختزة بالدم، وفي باطنها الكبريت والفحم الحجري وفي أعماق اعماقها بحار من الذهب الأسود، وفوق قمة القمم صاروخ يحمل في باطنه قوة نووية مدمرة.

وشعر «وحيد» أن العمل مضن وشاق. وانه في الواقع يحاول مغامرة يائسه. فمن أين للعضلات المنهوكة والارادة المهزومة والادوات البدائية ان تحفر في الصخور البركانية نفقا، وتستخرج المحبة الرادعة.

من حمورابي الى كونفوشيوس، ومن موسى الى المسيح ومحمد كم تبدلت المحبة وعرفت اشكالا من التحولات والاختبارات وصار اعتناقها اختيارا صعبا ومستحيلا.

لقد مرت عهود فسدت فيها المحبة وتداولها الناس على علاتها، فسقط مرضى الهلوسة، وضربهم مس من الجنون، فهل هو واحد من هؤلاء؟

بعد خمسين سنة. ينكفيء ويستريح. لقد حقق معجزة: استطاع ان يحفر له قبرا في هضبة من هضاب جبال الملح وتشمله النعمة. انضم بملء ارادته الى من سبقه صريع العناد والعناء ومغامرة البحث عن المستحيل الموعود.

ـ ٣ ـ

تأتي اليه على أجنحة لم يكن ينتظرها...

في الطائرة من لارنكا الى باريس، جلست الى جانبه. هو لجهة الداخل، حيث الممر، وهي لجهة النافذة. وصلت قبل الاقلاع تنوء بحقيبتين، تعثرت في بادىء الأمر فعاونها بوضع واحدة منها في الرف الأعلى القائم فوق رؤوس المسافرين، ودست هي الثانية تحت المقعد بين قدميها واستراحت في مقعدها. شكرته باقتضاب على مساعدتها، ثم رددت الشكر، وغرقا في صمت عميق ولم يعد يلتفت اليها.

في لحظات الاقلاع والمسافرون مشدودون وراء الاحزمة ومغيبون في حالات من العزلة يستجمعون أهلهم وأحباءهم ومستسلمون لاحلام مشلولة. اصطدم وحيد بانقشاع عمودي، وخرج من صقيع يتمه الأعزل:

ـ أنت لست حزبياً...
ـ نعم... أنا لست حزبيا
ـ عليك ان تتوارى
ـ لماذا...؟
ـ ننصحك...
ـ لماذا؟
ـ وإلا تعرضت...
ـ لماذا تؤجلون التنفيذ؟
ـ هذا ليس من شأنك
ـ ولماذا تمعنون في تعذيبي؟
ـ من الأفضل ان تكف عن الأسئلة
ـ لماذا...؟
ـ من الأفضل ان تصمت
ـ سألتزم... لكن كيف أحيا؟
ـ هذه مشكلتك أنت؟
ـ قلمي... ماذا أفعل به؟



ـ تدبر أمرك
ـ . . . وانتم ما هو دوركم؟
ـ نحن ننفذ القانون
ـ أي قانون؟
ـ نسهر على راحة الناس.
ـ في المعتقلات، واقبية التعذيب، والمسألة طبعا!
ـ نحن لا نعتقل أحدا، ولا نعذب أحدا. ولا نصفي أحدا. مهمتنا فقط مصادرة اللامنتمين والخارجين عن الصمت.
ـ . . . ولكن الكتابة صمت ولا تثير أية ضجة!
ـ تنافق . . .
ـ . . . والحرية هل هي من المحرمات؟
ـ في رأس اللائحة.

وصحا على صوت المضيفة تسأله ماذا تريد ان تشرب. لا شيء، أجاب. ومثله فعلت جارته، في اثناء الغداء تبادلا قليلا من الكلام: الأكل طيب، اللحم طري. وسألها وحيد:

ـ لاحظت انك لم تتناولي كحولا ولا أي مشروب مرطب؟

فردت:

ـ لا أشرب كحولا . . . وأنت أيضا لم تتناول كحولا!

فرد دون ان يجيب على سؤالها:

ـ في العادة أشرب، ولكنني لست مدمنا. . .

ثم قامت الى دورة المياه، ولاحظ لدى عودتهـا أنها قد تبرجت وسوت هندامها وفاح منها عطر الياسمين. تناهى عطرها الى حواسه حين وقف ليفسح لها المجال للدخول الى مقعدها.

حين استوت في مقعدها بادرته قائلة:

ـ أزعجتك . . . شكرا

فنظر اليها باحساس آخر مختلف.

والتقط اشارة الى رغبتها بالحديث، فأجابها باقتضاب

ـ لم تزعجيني!

ولم يخب ظنه، اذ ما لبثت ان أدارت وجهها نحوه وسألته:

ـ من أي بلد أنت؟

فرد وحيد:

ـ منذ سنوات، ووطني حقيبتي.

فابتسمت:

ـ إذن انت فلسطيني.

فأجابها:

ـ لا، فلسطين قاتلة وطني!

فردت بذكاء:

ـ اذن انت مثلي لبناني.

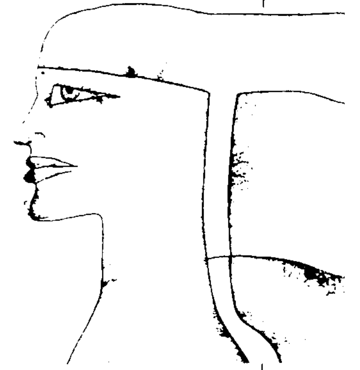
كان الحـديث بينهـا بالفرنسية، وكانت تتحدث بلهجة الفرنسيين الباريسيين، وبلغة انيقة، فساوره الشك وأراد ان يتأكد مما سمع فاعاد عليها السؤال.

ـ من أصل لبناني؟

فابتسمت بغنج:

ـ لا، انا فرنسية وزوجي لبناني.
ـ ألا تتكلمين العربية؟
ـ قليلا، ولكني لا أحسن القراءة والكتابة.
ـ وهل تعيشين في لبنان منذ زمن بعيد؟
ـ منذ خمس سنوات
ـ أهلك اذن في فرنسا؟
ـ لا، أهلي في الجزائر
ـ وهل هم من جماعة «الاقدام السوداء»؟
ـ والدي طبيب جزائري ووالدتي طبيبة فرنسية.
ـ وأين تعرفت على زوجك؟
ـ في باريس، كان في دورة أركان، فتعارفنا وتزوجنا.
ـ اذن لن تمكثي في باريس، ستتابعين السفر الى الجزائر؟
ـ ربما ولكنني الآن سأناقش أطروحة دكتوراه في السوربون يوم الخميس، هل تأتي لحضور المناقشة؟

ـ يسعدني ذلك اذا سنحت لي الفرصة.
ـ وبعد النتيجة قد أزور أهلي في الجزائر قبل أن أعود الى لبنان...
ـ وهل موضوع أطروحتك عن الحرب في لبنان؟
ـ لا، مع الأسف، انه يتناول «مشاعر العبث عند همنغواي»
ـ لماذا تجاوزت كامو؟ ألم يكن أقرب اليك؟ وبأية لغة قرأت همنغواي؟
ـ قرأتـه بالانكليزية، فأنا أدرس اللغة الانكليزية في الجامعة الأميركية في بيروت (فرع الشرقية)...
وحاول وحيد استفزازها:
ـ ولكني لا أجد، مشاعر العبث عند همنغواي ظاهرة بشكل بارز كما عند كامو...



ـ انا أجد انها كافية، وربما هي كتجربة ترافقت عند همنغواي بواقعية معينة جاءت لصيقة بتصرفاته ومغامراته في الحياة انها عنده عبثية واقعية، بينما هي عند كامو اقرب ما تكون الى العبثية الذهنية. عبثية همنغواي تتلمس جذورها من واقع الحرب والنضال وتتناول شعوبا وأنظمة وصراع ايديولوجيات.
ـ وأين تلمست هذه المشاعر عنده؟
ـ في قصته «لمن تقرع الأجراس». القصة كلها ضرب من العبث. اجتهاد مثالي، ومغامرة لتسجيل هدف اهميته في الارادة الدافعة اليه والاستهانة بالنتيجة. انها عبث ايديولوجي، وتقد بلغت عبثيته ذروتها في قصة «الشيخ والبحر». وهنا أقيم مقارنة بين اسطورة «سيزيف» لكامو و «الشيخ والبحر». عند كامو الصراع اليائس المستميت والمتكرر لبلوغ القمة، وعند همنغواي الصراع المستميت واليائس والمتكرر للبقاء على قيد الحياة. هناك الأمل البائس بالانتصار وهنا الأمل البائس بالايمان، كذلك موته... او بالاحرى انتحاره.
ـ اعتقد ان مناخ الحرب في لبنان هو الذي أثر عليك فوجدت ضالتك في حروب همنغواي: حرب الآخرين على أرض ليست هي أرضهم، وحرب الايديولوجيات في مواقع ليست هي مواقعها. كل ذلك مغلف بقتال أطراف محليين، وكلها حروب عبثية.
ـ طبعا. حرب لبنان كان لها أثر كبير في اعداد اطروحتي لقد وجدت فيها كثيرا من وشائج القربى والتشابه.
ـ لا شك انك شجاعة...
ـ كتبت تسعين بالمائة منها في الملجأ وفي ضوء الشموع.
ـ أين تسكنين في بيروت؟
ـ عند الخط الأخضر بقرب خط التماس من الجهة الشرقية.
وسكتا قليلا... وادارت وجهها الى النافذة تنظر منها الى الخارج، ثم استدارت نحو وحيد وقالت له:
ـ أدعى سعيدة، وأنت؟
ـ وحيد...
ـ مقيم في باريس...
ـ منذ سنتين!
ـ وماذا تفعل؟
ـ أعمل في احدى المجلات العربية المهاجرة
ـ هل تتعاطى شيئا آخر في الحياة؟
ـ ولماذا تسألين؟ أتعاطى قليلا في الأدب.
ـ كنت اتساءل وأنا أتحدث معك: هل انت رجل أعمال أم أنك تمارس وظيفة لا علاقة لها بالمشاعر الانسانية.
ـ وهل تعتبرين ان رجال الأعمال والتجار والصحافيين والسياسيين والموظفين خالون من المشاعر؟
ـ نسبيا، مشاعرهم تختلف، ولكن لا علاقة عميقة الجذور ومجانية بين مشاعرهم الخاصة والمجتمع الذي يحيط بهم، وأقصد هنا بالطبع العلاقة الانسانية التي تحكم التصرفات ولا يستكشفها الا الباحث عنها، اللاهث وراءها والمنقب.
ـ المفاهيم تختلف طبعا، هم ينقبون عن مصالح خاصة يقيمونها ويزنونها في ميازين الربح والخسارة، لا دور لهم بالطبع في الوجه الآخر الذي يتشابه من حيث المدلول مع روح الأشياء.
ـ حين فصلوا بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية بانت الهوة سحيقة.
ـ هل عاونك زوجك في اعداد اطروحتك؟
ـ طبعها لي على الآلة الكاتبة. كان دوره هذا كافيا لي.
ـ كان بامكانه ان يلعب دورا أكثر فاعلية. فهمت منك انه ضابط. افلا تعتقدين انه كعسكري يعيش حالة من العبث في حرب لبنان؟
ـ لم نبحث أبدا في دوره...
ـ وهل من المعقول ألا تبحثا هذا الدور؟ انه في واقعه، كائن عبثي يحمل في شخصه كل خصوصية العبث التي يمكن ان تتجسد في انسان مهمته الدفاع عن وطنه ولا يلعب هذا الدور حين يدعوه الواجب. أليس الرضا بواقع وظيفي رتيب يحمل في طياته شحنة عبثية، كان بامكانك استلهامها كحالة فردية ذات خصوصية معينة في حرب لبنان؟
ـ لا أريد ايذاءه، ولا الاساءة اليه، فليس هو وحده، في الساحة، الضابط الذي تخلف عن أداء الواجب، انه يتلقى الأوامر ويخضع بحكم تراتبيته الى من هم أعلى منه. وانت تعرف دور الارادة السياسية في تعطيل الجيش.
ـ ولكن البطل في رواية «لمن تقرع الأجراس» فرد حمل المسؤولية عن الآخرين... كذلك في «سيزيف».
ـ ربما... هذا صحيح، هنا تختلف الطبائع، ونأخذ بالاعتبار أصوله الانتهائية.
ـ ماذا تقصدين، هل ينتمي الى حزب معين أم أن أصوله ليست عميقة الجذور؟
ـ انه لبناني، ولد في لبنان، ويحب لبنان حتى العبادة. ولكن جذوره أرمنية.
ـ ألم تعاني من مجتمعه؟
ـ عانيت كثيرا، مشاعرهم موزعة ولا موقف محدداً لهم والداه كانا قاسيين معي، كذلك اشقاؤه وشقيقاته وأقاربه؟
ـ وهل كانت مشاعرك تلتقي مع مشاعرهم؟ هل كنت مثلهم، مشاعرك موزعة، والحرب في لبنان لا تعنيك، كما لا يعنيك أي طرف من الاطراف المقاتلة.
ـ لا ليس الى هذا الحد. كنت أعرف ان علينا ان ننقذ لبنان هذا البلد الجميل الصغير الذي نحتفظ به في مخيلتنا كما نحتفظ باشيائنا الثمينة والمنمنمات ولكن والديه كانا دائما يسيئان الي ويحرضانه على الطلاق مني: لست الزوجة الصالحة لابننا. نريد زوجة أرمنية مثلنا لا زوجة جزائرية ومن غير ديننا ولا تفهم لغتنا. كان كلامهما يؤذيني. وكنت ألجأ أحيانا كثيرة الى البكاء. كنت وحيدة أصارع. لم استطع ان اتخذ لي من بين أفراد العائلة واحداً: ذكرا او أنثى أبوح له بما في داخلي وأفرج كربتي، كما لم استطع ان أتخذ أحدا من خارج أفراد العائلة صديقا بريئا أبوح له بما يتفاعل في داخلي من معاناة. فقد كنت أخشى غيرة زوجي ومعاملته الخشنة لي واتهامي دائما بأني امرأة ساقطة...
ـ اذن كنت تعيشين حالة من الاضطهاد المفرط بالعبثية.
ـ باستطاعتك أن تعتبر ذلك.
ـ هذا هو الواقع الملموس. كنت الشخص «الغريب»،
ـ وهنا دعيني استعير عنوان «كامو» ـ حاولت ان تقتلي العزلة والاضطهاد بالقلم، في وطن تحكمه الحرب. وفي مجتمع تحكمه الكراهية، وفي بيئة تنفر من الاختلاف الديني، وفي وسط تتآكله الغيرة والحسد. ألم تستلهمي كل هذه العناصر في أطروحتك؟
ـ لست حرة...
ولاذت بالصمت.
ولمح وحيد لون عينيها يتبدل، حول الحسن يتحرك في البؤبؤين ويتغير لون اليمنى أزرق فيروزيا ولون اليسرى لوزيا غامقا. وحار في أمره. صادف مرات هررة بعينين مختلفتي اللون، ولكنه لم يصادف ولا مرة انسانا بعينين مختلفتي اللون. أيهما كان لون الحيرة؟ أيهما كان لون الدهشة؟ أيهما كان لون اللقاء؟ أيهما كان لون الوداع؟ وتراءى اليه في العين اللوزية الغامقة إمرأة أخرى غاضبة تأتي اليه على اجنحة لم يكن ينتظرها. اجنحة الزمن الذي مضى، وتدعى «حرية»...

- ٤ -

ماذا يبقى من قصص الحب؟ ماذا يبقى من الأيام الحلوة؟ ربما ذكرى، وصورة قديمة باهتة، ولكن يبقى كذلك، العنف والحدة وحالات الغيرة. وربما نتذكر جيدا الغيرة أكثر مما نتذكر الحب ونتذكر الشريك الآخر.

في الطبقة الحادية عشرة من مستشفى الجامعة الأميركية في بيروت انتحيا معا زاوية تطل على البحر، كانت الشرفة متواضعة، وكان هدير المدافع متقطعا يتناهى الى مسامعهما من البعيد. كانت يدها اليسرى مضمدة برباط أبيض يخفي المعصم وربلة الكف بين الابهام والسبابة. كان وحيد يقف الى يسراها، الى جهة اليد المضمدة، ويحاول ان يترفقها بكفه فتبعدها عنه بنزق:

- لا تلمسها، بسببك كدت أقطعها!

وكان ينظر اليها هادئا وعاقلا ويحدق بعينيها محاولا ان يقرأ تحولا لم يعهده من قبل في نبرة صوتها.

- وكيف حدث ذلك؟ هل تعرضت لاعتداء؟

سألها على مهل بصوت يكاد لا يسمع. لم يستطع يوما ان يتحدث اليها الا بنبرة البوح، بصوت خفيض. لم يرفع صوته يوما في وجهها، حتى حينما كان يتصدى لحالات الانفعال التي كانت تواجهه بها. كان يشعر انه عاجز عن ان يقابل انفعالها بانفعال مفتعل نتيجة ردة فعل. كان يشعر دائما ان عليه ان يحتويها ويغمرها بحنان ويلفها بوشاح من شعاع الحب الأبدي المتألق في داخله.

ولاذ بالصمت، وأدارت «حرية» وجهها عنه هنيهة وسافرت عيناها في بحر بيروت يغسل أقدام لبنان وراحت تتمتم:

- عشر سنوات... كم كنت غبية... دفنت شبابي معك...

- ألم يكن هذا خيارك؟

-... وهل تركت لي حق الاختيار. لقد خدعت براءتي وشبابي، وضياعي. وسحقتني.

- متزوجة ولك ثلاثة أولاد وتتحدثين عن البراءة والضياع؟

جئت الي مسحوقة... مهانة... منهارة وخارجة من المستشفى بعد أن أمضيت فيه أياما صعبة تعالجين من انهيار عصبي.

- لا أنكر... ولكن لا تنس انني لم أكن قد تجاوزت الخامسة والعشرين من العمر. وعبدتك... كنت الهي.

-... وماذا تغير؟

- وها أنت قد ظهرت على حقيقتك، انسانا عاديا، أقل من حمال... لا بل ماسح أحذية...

- لا تجني. تطاولك لن يجديك. لا تهدمي حاجز الاحترام بيننا. باستطاعتي ان أقذف بك من هنا الى الطريق!

- لن أسقط وحدي وأدعك حيا سأتشبث بك ونسقط معا

- لا تفرطي بالتهور...

- أنت تدفعني الى التهور أكاد ان أختنق بوحدتي وتعاستي. لولاك لما بقيت معه لحظة واحدة أتحمل بلاهته وصفاقته وعجزه وحماقته. من أجلك قبلت الاستمرار مع زوج غبي. انا امرأة مسلمة وباستطاعتي ان أطلق وأتزوج. من حقي ان أطلق رجلا عاجزا وأتزوج، بدل ان أعيش حياة الزنى معك.

- لم أخدعك ولم اختبىء وراء اقنعة الكذب، كنت تعرفين من انا. كنت تعرفين منذ اللحظات الأولى انني متزوج وأب لثلاثة أولاد، وزوجتي حية وكاثوليكيتي تحرم عليّ الطلاق دون علة. ومع هذا رضيت ولم تصارحيني يوما بان أحمد عاجز...

- كنت أخاف ان تطمع بي وتستغلني، ألم اقل لك انني لا أمارس الحب معه. منذ تعرفت اليك لم أعد أمارس الحب معه. قاطعته. في بداية زواجنا كان يجهد نفسه كي يتمكن من ممارسة الجنس وفي فترات متباعدة. كان يشكو ضعفا ويخفي هذا الضعف بالتعفف، ثم ازداد ضعفه شيئا فشيئا حتى صار شبه عاجز.

- تخبريني. قل لك مرات: اذا توفر الرجل المناسب الذي يليق بك زوجا فاعتبري نفسك حرة. لقد اعتقتك من أسري، وكان قراري هذا أصعب مما تتصورين.

-... ولكنني لم أكن حرة... كنت أسيرة حبك. أعيش في معتقلك... ولا أتصور ان باستطاعتي ان أكون إمرأة غيرك. كنت الهي.

- لم تكوني مؤمنة في اعماقك... كنت إلها تسخرينه لأغراض نفسك، لا إلها تعبدينه إيمانا منك بقدرته، وإلا فلماذا تثيرين هذا النقاش الآن في المستشفى؟!

- فقدت الصبر. ضقت بواقعي. لم أعد أطيق ما أنا فيه. انه ممدد في فراشه، كما رأيت، حطبة يابسة، والاطباء لا يرون أملا في شفائه. لا أمل له بأن يتحسن. سيبقى طريح الفراش. قد يستعيد وعيه ولكنه لن يعود رجلا طبيعيا وسيفقد حتى القدرة على الاستيعاب، وسينطق بعجز، ولن يعود الى ممارسة وظيفته. سأعود به الى المنزل حين يسمحون بذلك. وأمضي العمر كله خادمة له. خادمة لانسان عاجز لا يستطيع المشي، محمولا بعجلات.

- هل قال لك الأطباء ذلك وأكدوه؟

- أجل...

- لماذا أقدموا على اجراء العملية... فقد كانت حاله أفضل... قبلها!

- كان عندهم أمل بشفائه، ولكنهم بعد اجراء العملية اكتشفوا ان امورا كثيرة قد خفيت عليهم وفقدوا كل أمل... انهم الآن يحاولون جهدهم للابقاء عليه حيا فقط ليس أكثر... خلال ثلاثة أسابيع ادخلوه غرفة العمليات ثلاث مرات وفي كل مرة كان أملهم يتضاءل.

- أإلى هذا الحد... انها فعلا كارثة. يا لهم من أغبياء لو تركوه على حاله لما أصبح عالة... هل صارحوه بأنه سيعيش انسانا متخلفا ومعاقا... هل يعرف؟

- وكيف له ان يعرف، فهو في شبه غيبوبة، كما رأيت يفتح عينيه قليلا ثم يغمضهما. ينطق بضع كلمات بصعوبة دون تحديد او تركيز. كل ذلك بسببك؟

- وأية علاقة لي بما حدث له؟ أنت تقولين انه ولد هكذا... وان الفرز الارادي عنده لا يتم بشكل طبيعي... ثم تتهمينني كأنك تقولين شعرا!.

- لولاك لما بقيت معه، كنت اتستر به لمصلحة طبعا...

- بامكانك ان تطلقيه الآن... طالما انك تعترفين بانه لم يكن يوما رجلك.

- الآن؟ لا، لن اتركه، سأبقى معه، مهما حصل. في هذه الحال لن أكون مجرمة... لن أقدم على حماقة. انه اليوم بحاجة ماسة الى رعايتي. سأفني عمري الى قربه.

- ولماذا أنت ثائرة اذن، طالما أنك اتخذت قرارك، أم أنك لست مقتنعة، وتتصنعين الشفقة، يا سلطانة متوحشة؟!

ونظرت الى وحيد بعينين مفترستين. شعرها الأسود الفاحم انتفض. أمارات وجهها الغجري اضطربت بالغيظ. حاول ان يمد يده ليلامس يدها الجريحة



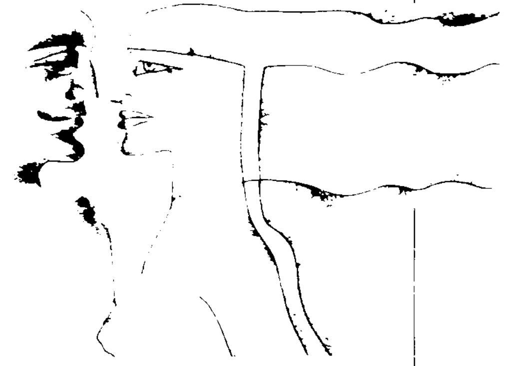
فسحبتها بنزق، كانت تلبس فستاناً من لونين منفصلين: الليلكي والسكري في تفصيلة أشبه بفساتين حوريات الاغريق وتنتعل صندلا افريقيا... وتمور كتلة إغراء وتمرد. كتلة تفتح ونزق. كتلة غضب وثورة.

والتقت نظراتهما بتحدٍ. ومرت لحظات شعر وحيد خلالها ان حرية تقصفه، تدمره، تطوعه؛ ولكنه كان يعرف كيف يرد، وأين يقصف وكيف يدمر. كانت تقول له دائما: أنت مثل شمشون. كان سره في شعره وأنت سرك في عينيك. في وجهك. كلما نظرت الى وجهك وسبحت عيناي في براءته الملائكية أنهار وأفقد وعيي، وأنسى كل حقدي عليك، ويبرد غضبي، وتأخذني رعشة الاستسلام. وكان لا بد له من أن يستعمل سلاحه. وان كان الشك قد راوده بأنها ستتمرد وسيثيرها الأمر أكثر. فهي ستقاوم ولن تفضح سرها في مكان عام تروح الممرضات فيه وتجيء، ويهرول الأطباء، ويضج بالزوار ويتحرك المرضى بعضهم يتكىء على عصي، وبعضهم محمول على عربات. في هذه العجقة لن تستسلم.

وتراجعت «حرية» قليلا وأسندت رأسها الى الحائط، كأنها تتوثب للانقضاض وانفجرت من جديد كما كان يتوقع:

- لا تسدد الي نظراتك المسننة، سلاحك لم يعد يجدي، صرت عندي المناعة ضده. لا تتوقع مني ان أنهار وأركع كما كنت أفعل في المنزل كلما انفردنا. لن أنام لك هنا على

◁



البلاط وأمام الناس. لا تنتظر مني أن أنام لك حتى على السجادة او الكنبة او في السرير. لن ترى جسدي بعد اليوم. جسدي حرام عليك. أنا لم أعد لك، لم أعد تلك المستسلمة لنزواتك، تمر بها ساعة تشاء، وتمضي معها دقائق او ساعات وتذهب. صرت الآن لأحمد. عدت اليه خادمة وممرضة وسأفعل ذلك عن اقتناع ونكاية بك.

ـ تكذبين وتنفعلين. المكان ليس مؤاتيا، ولا الوقت ولا المناسبة. تريدين مني ان أخرج من حياتك. سأخرج. انت تتوعدين منذ مدة وتهددين. في رأسك رجال يروحون ويجيئون ولكنك كنت خائفة مني. منذ سنوات وانت تعيشين معي بشخصيتين: حرية اللبنانية وهنرييت الفرنسية.

ـ أعرف انك كنت تنتظر موقفي هذا وكنت تدفعني الى اتخاذ هذا القرار كي اتحمل المسؤولية وحدي. أنت جبان وغامض. دائما كنت معي جبانا وغامضا... وحبك كان كذبة.

ـ جرح يدك قد أثر على مزاجك. أمس تركتك سليمة اليدين، فماذا حصل في المساء، هل حاولت الانتحار؟

ـ عدت تمزح، كنت اقطع الفراريج في المساء للأولاد ومتوترة. كدت اقطعها الجرح عميق وعريض. لقد أغمي علي لم أتحمل رؤية الدم وحملوني الى الطوارىء، فأسعفني الأطباء وخاطوا لي الجرح.

ـ هل تشعرين بألم؟

ـ قليلا. ما همك. ان وجعها أخف كثيرا من وجع الجرح الذي سببته لي وأحمله عميقا في قلبي.

ـ لا تحدثيني بهذه المأساوية. لم يكن بيننا وعود وعهود ولا ميثاق نقضناه. كان بيننا حب نشأ عن إعجاب وتلاق. لا عقد مكتوب. تلاقينا دون شهود وأقمنا وطنا لنا، وما زال الحب قاسمنا المشترك.

ـ لا تلفظ كلمة حب أرجوك. منذ متى أنت تحبني؟ وهل أنت تعرف الحب؟ لم تكن لديك الشجاعة يوما كي تقول لي: أحبك. ملايين المرات سألتك: هل تحبني؟ فكنت تكتفي بان تبتسم لي بخبث وتهز رأسك، اما شفتاك فلم يكن يخرج منهما أي كلام ولا أي جواب. كم كان حبي لك غبيا وغيبيا!

ـ تحرقين المراحل بخفة وترقصين من الألم. انا لا ألومك وسر ثورتك لا يخفى علي. أفضل ان أبقى بلا قرار من أن آخذ أي قرار وأعجز عن تنفيذ مضمونه.

ـ لا تجهد نفسك... لن أكون كابوسا. ولن أكون عبئا، بعد اليوم لن أعتمد إلا على نفسي. كنت اعتقد ان في حوزتي رجلا يقف الى جانبي في أيام الشدة، فخيبت أملي وتركتني وحدي طريدة الذئاب. على أية حال كانوا نبلاء معي وقفوا الى جانبي أما أنت فلا انسى كيف ثرت في وجهي حين صارحتك يوما بأن من الضروري ان يكون لنا بيت نلتقي فيه لا انسى كيف انتفضت ولا انسى كلماتك: لن ترثيني.

ـ قلت لك لن ترثي الماضي. بل سترثين المستقبل، كنت اخطط ليكون المستقبل لنا. لكنك لم تستوعبيني وحطمت ثورتك كل شيء.

ـ ليتني استطيع ان أصدقك، ليتني استطيع ان أصدق كلمة مما تقول. انت لم تر وجهك في المرآة ذلك اليوم. لم تر كيف سقط الاله، وصرت واحدا من الرعاع. حدثتني بمنطق السوقة وقطاع الطرق ورجال العصابات، فجأة سقط الاله، صار انسانا حقيرا. لا كرامة، لا شهامة، لا نبل، لا عنفوان. انسانا بخيلا زريا...

ـ أنت تبالغين. شراستك لا تغيب عن بالي. أنت لا تقيمين حرمة لا للمكان ولا للانسان. تحشرينني هنا في المستشفى، في هذه الزاوية وتصبين علي مبالغاتك واهاناتك. تخرجين علي من كوكب الأسد مثل لبوءة وتفترسينني. أحذرك اذا ذهبت هذه المرة فلن أعود. لا تضايقينني أكثر. أنت بحاجة لأن تفرجي عن كربتك. مقهورة ومتضايقة، وتمرين بأزمة حادة. أقدر مشاعرك وأحاسيسك ومعاناتك ولهذا لن أحاسبك على زلات لسانك، هذا التطاول لم اسمعه منك من قبل. اذا كان تعبيرا عن معاناة فأنا راض به وأقبله، واذا كان تحريفا ومشاكسة فانا أرفضه، في أي حال انا ذاهب. هل انت بحاجة الى شيء معين؟

وحدجته بنظرة قارصة وهزت رأسها:

ـ لا...

وأخذ وجهها يكفهر.

ومال الى السير دون ان يصافحها. تناقل بطيئا ريثما خرجا من الشرفة الى الممر الداخلي العريض الذي تتوزع حوله الغرف فحياها مودعا وسمعها تسأله:

ـ هل ستأتي غدا.

فأدار وجهه نحوها، وابتسم وخرج!

ـ ٥ ـ

النهر ساكن والأشجار تتعرى للثلج.

اول مرة شاهد المنظر، مغريا ومثيرا. منذ أسابيع تنزع عنها أوراقها واحدة بعد واحدة. فأيقن ان الاشجار وحدها، بحسها الخريفي تمارس لذتها مع الصقيع، فاما ان تتجدد واما ان تموت. انها تخوض امتحانا مع الحياة، لا مساومة فيه. فالتجديد لا يعرف رحمة ولا شفقة.

رأسه مثقل بتبعات الهوى، وهي تبعات ممزقة، مغلقة في ذاكرة النسيان، مرتبطة بماض مكسر، وحاضر مسحوق ومستقبل قاتم.

الثلج وحده يضيء صحراءه فلا يتبين خط سيره.

بعد تسع سنوات، أطلقته من احشائها. كفرت بوجوده في داخلها، كان أسيرا لأستئثار الظلمة والصمت، ويتنفس من انفاسها ويستمد الحياة من حياتها. يفرح مع فرحها ويتألم مع ألمها، ويعاني مع معاناتها. مستسلماً: لا يحتج، لا يرفض، لا يصفح، لا يرفس لا يصرخ لا يقهقه.

لماذا ضاقت به ورفضته؟ أخرجته وحيدا مرذولا، قطعت بيديها آخرة الخلاص، ورمت به لقمة سائغة في أدغال الحقد والضغينة والثعلبة والخبث والجشع والطمع. جردته من حبها وهو كل الحب، ومن حنانها وهو كل الحنان. عاريا خرج، كما عاش تسع سنوات، طفلا يحبو، ورضيعا يبحث عن أثداء المرضعات من الكلاب والقطط. ولدته سفاحا على رصيف اللذة، وهو ما زال يتساءل: أية شفقة منعتها من أن تخنقه، وكم تمنى لو خنقته. ليتها رمته في برميل من براميل القمامة كما تلقى أية فضلة من فضلات الحياة لكانت وفرت عليه عذاب درب فرضت عليه.

لم يأت الى أحشائها صدفة، أو من فراغ. بملء ارادته اختار ان يتقوقع في احشائها، طليقا من كل جاذبية وكل وزن، محررا من أية ارادة من ارادات التحكم. وكانت تتباهى انها حبلى به، وكحبلى فجرت كل انوثتها، وكل غواياتها، ومارست كل لذاتها، وتدثرت بما يخفي كل الزنى والدعارة. كان وحده الشاهد الأخرس والأصم والأعمى، ويبدو ان الحياة لن تفك عقدة لسانه، ونور الحياة لن يكتسح الظلمة عن عينيه، وهدير القنابل الذرية لن يصل الى مسامعه، لا بل زادت عيوبه واحدة وانضم بامتياز الى صفوف البلهاء خادما أمينا في بلاط تاجر جاهل من تجار الكلمة...

وها هو مهجر، يتكافل وحده مع الذكريات على رصيف النهر. سقط عناده وسقط صمودة وسقطت دولته وسقطت مصداقيته وسقط ايمانه.

وتحولت الحقيقة كلبا مسعورا شاردا في أزقة الكون لا يعرف متى يوضع في عنقه قيد الموت، لأنه كلب لم يسجل في دفتر الحضارة، ولا يحمل هوية، ولا يتبناه وطن، وليس لديه شهادة تلقيح تثبت انه مربى الدلال، ويطارده شبح الله في كل مكان وهو يهرب من براثن احزابه وجنده وعباده وفرسانه وكل ميليشياته والأدعياء باسمه.

هل تعرفون ما معنى ان يكون المرء وحده في أرض قفراء!

وفجأة طرقت سمعه ضوضاء تخرج من باب صغير شبه مغلق عرف انها ضوضاء الحياة، ضوضاء من هم مثله هاربون من الحياة، فاندفع نحو الداخل ليضيع في فرح الآخرين.

حين ولج الباب، لم يلتفت أحد اليه فقال في سره: هكذا أفضل. وانزوى في ركن شبه مقمر يراقب الوجوه التي تسكن هذا العالم. ولم يكن يدري ان هناك من يراقبه.

كان المكان من الداخل، وكأنه قد بني من جماجم البشر، من مقاسات وأشكال مختلفة. مما يوحي ان المكان يدعي

«مقهى الجماجم». وكان الحاضرون قد توزعوا حلقات حلقات، وكل حلقة تشكل عالما بحد ذاته: منهم من يلعب الورق، منهم يعاقر الخمرة، منهم من يتجاذب الحديث، ومنهم من يقامر بماله وأحلامه ووطنه!

جلس وسط هؤلاء، يدخن بصمت، ويشرب قهوة، وعلى الكرسي أمامه جلس عالمه الخاص، عالم «الأنا»! منفضة السكائر أمامه امتلأت باعقاب اللفائف التي أحرقها، وفنجان القهوة في يده ربما هو العاشر الذي حرق أحشاءه.

أي قدر جاء به الى هذا المكان؟ أي طريق سلك؟ طريق الحرية أم طريق الهرب؟ طريق الشجاعة ام طريق الخوف؟

المقعد الفارغ الممتلىء بـ «الانا» امامه يقيده. والضجيج من حوله يناجيه! واذا برجل عجوز يقف بالباب، يجيل نظراته الكسيرة الحائرة في الجموع. لم يعره أحد أية التفاتة سواه. لا يدري لماذا أثر به وقوفه هكذا كعلامة استفهام، ربما لأنه كان الوحيد الذي ينفرد بذاته وقد رأى فيه وجه شبه لحاله، إذ هو ايضا وحده ويحاول ان ينفرد بذاته.

وراح وحيد يحملق اليه محاولا ان يتبنى أوجه الشبه وأوجه التناقض بينهما: هو شاب وذاك عجوز!.

كانت عينا العجوز تحدقان الى الحاضرين واحدا بعد الآخر الى ان احتوتا وحيدا، فتهلل وجه العجوز كمن وجد ضالته، ورآه وحيد من خلال دهشته يتجه نحوه ثم يحتل المقعد الفارغ امامه بعدما أزاح عنه «الانا» احتراما، كأنه كان على موعد معه، وقد احتفظ له بالمقعد شاغرا فلا يتمكن أحد من احتلاله!

وزادت دهشته حين سمعه يناديه باسمه! وقبل ان يتحول استغراب وحيد الى سؤال، انفرجت تجاعيد وجهه وردد:

ـ لا تعجب، أعرف تقريبا كل الناس، ولا أحد يعرفني...

ثم أخذ يحدثه بلا كلفة وكأنه يعرفه من زمن بعيد.

وعندما طلب منه ان يعرف عن نفسه قال له:

ـ ليس المهم من أكون، وما هو إسمي. يكفي ان تنظر الى وجهي... فأنا الزمن الذي مضى...

وتكبل وحيد في مقعده وتملكه الفضول:

ـ من هو هذا الرجل العجوز الذي احتل المقعد الفارغ أمامي؟ أتراني أهذي واتخيل؟ لا ريب في اني أتخيل!

وأخذ يقنع نفسه في ان جو المقهى قد أثر به، وان القهوة قد فعلت فعلها بأعصابه.

ونفض رأسه بعنف علّه ينفض عنه السويداء. وأطبق على عينيه براحتي كفيه وردد في سره:

ـ انا واثق من أني حين سأفتحهما، سأرى المقعد الذي أمامي خاليا كما كان حين دخلت، الا من «الأنا»...

خاب ظنه حين فتح عينيه ورأى العجوز ما زال جاثما أمامه وهو يقول له:

ـ الحياة يا صديقي وهم كبير!

وبلا شعور منه ردد:

ـ أجل، وهم كبير!

وتأكد ان العجوز ليس وهما، هو حقيقة، وازداد وثوقاً من وجوده حين استطرد قائلا:

ـ مرات كثيرة يصبح الوهم حقيقة... لكن، هل من الضروري ان يكون الواقع منطقيا كي يكون حقيقة؟ لا أحد يا صديقي، يعرف ما هو الواقع وما هو غير الواقع. لقد جعلنا العادة وحدها مقياسا لكل شيء... والا ما هو اللا مألوف؟ أليس هو تخطي حدود الأشياء التي تعودنا عليها؟

وتطرق حديثه الى السعادة فقال:

ـ نمضي حياتنا بحثا عن السعادة، نمشي فوق أشواك خيبات الأمل، حفاة، عراة، نتسلق جبالا من الوهم، نعبر بحارا من الخيال، وكأن السعادة سراب جزيرة نائية لم تطأها قدم ولم تصل اليها الصدفة!

وسأله وحيد بحدة:

ـ وهل السعادة موجودة يا صديقي؟

فأجابه بابتسامة عريضة، ثم تابع كلامه:

ـ السعادة ليست لؤلؤة نعثر عليها في أعماق الايام ونخبئها في صدرنا بعيدا عن الزيف. انها حورية تطلع علينا من فجاءة المنتظر نحدثها وتحدثنا، ثم تختفي بعد أن تلقي الينا وعدا وأملا بلقاء آخر...

وقاطعه وحيد:

ـ بالنسبة لي هي وهم ندور في دوامته تماما كما تدور الأرض حول الشمس بلا توقف.

وفجأة اختلطت في الخارج أصوات الأجراس بأزيز الرصاص ودوي الانفجارات تؤذن بنهاية عام وبداية آخر.

وانطفأت الأنوار في المكان، وساد الهرج والمرج، وأضيئت وانطفأت ثلاث مرات، كأنها فاصل زمني بين ماض مضى ومستقبل آت.

وحين أضيئت الأنوار في المقهى بصفة دائمة مد وحيد يده لمصافحة العجوز، بلا وعي منه، والسعادة تغمر روحه، فلم يجده وشعر انه صافح الفراغ، فسحبها بانقباض والغصة تعصر قلبه، فصرخ:

ـ طارت، طارت سعادتي يا زمني العجوز!

وارتج المكان مجددا تحت دوي المدافع والانفجارات فأدرك ان القصف العشوائي صار يهدده. وان عمال الموت عادوا يقتطعون الرؤوس من مقالع الحياة، فرفع يديه المرتجفتين وهو يردد:

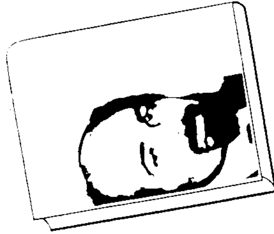
«على يدي مناديل الأمهات والطرحات السوداء، وفي أذني أنين الجرحى والآهات. الحزن في عيون الأطفال. والكتابة على جباه الرجال. يا مواسم الرحمة. ارحم شعبي قبل ان يموت فيه الرجاء ويضيع عنه درب الفداء. وحول صراخي وآخي الى نشيد الأناشيد». □

جورج شامي:
قاص وصحافي لبناني وأستاذ جامعي، صدرت له عدة كتب أدبية وسياسية منها المجموعات القصصية: النمل الأسود، زهرة الرمال، ألواح صفراء، أعصاب من نار، أبعاد بلا وطن، وطن بلا جاذبية.

صدر:
محمود شريح

توفيق صايغ: سيرة شاعر ومنفى

اول كتاب سيرة من نوعه يستند الى اوراق الشاعر ووثائقه ومدوناته الشخصية.



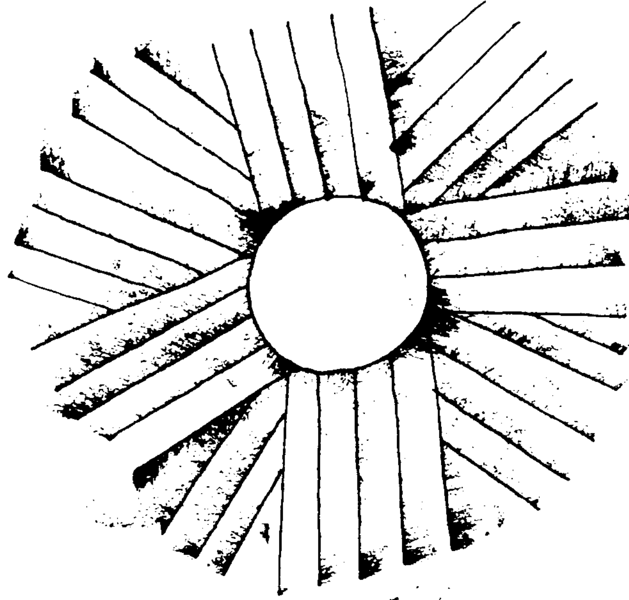
٢٨٠ صفحة ● ١٢ جنيهاً استرلينياً

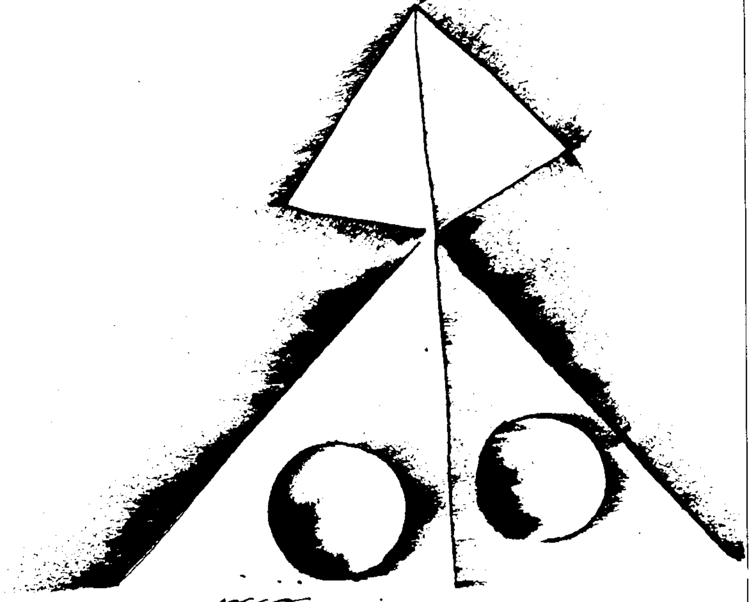


رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905

يصدر قريباً:
المؤلفات الكاملة لتوفيق صايغ
□ ثلاثون قصيدة (شعر)
□ معلقة توفيق صايغ (شعر)
□ القصيدة ك (شعر)
□ ت. س. اليوت. الرباعيات الاربع (ترجمة)
□ خمسون قصيدة من الشعر الاميركي (ترجمة)
□ أضواء جديدة على جبران (دراسة)
□ صلاة جماعة لم فرد (مجموعة شعرية جديدة تنشر للمرة الأولى)

محمد عفيفي مطر



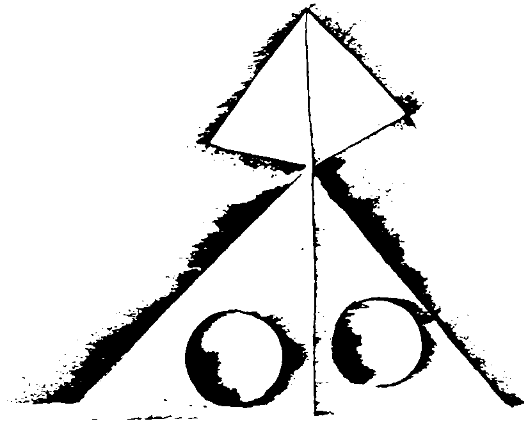


وقت ما لموت ما

■ للريح محلولُ العباءة أم لوجه الشمس ما
ذرَّ الترابُ على جبينك من نحاس الفجر!!
مهرتك استهلَّ صهيلها ضَبْحاً
صداهُ الغيمُ والظلُّ الخفيفُ على اتساع الأرض والفلوات،
تعلو خطوة الشمس التي تعلو كأن المهرة اشتبكت حوافرها
بمهماز الفضاء وأنت تعلو فوق صهوتها
المطهمة الركاب بنجمة الصبح الأخيرة
ليس للشمس الوليدة في قماط الفجر أن
تتشعَّعَ الحنّاء منها في ذؤابة شعرك المرخي: لها مسُّ
الحوافر.. دونها وهج الركاب بنجمة الصبح الأخيرة
ليس للَّيل المولِّي في سهوب الفجر أن
يلقاكَ عَدْواً من براريه القديمة: ألف
عام والضحى والليل ينتسخان وجهك
لا تضيءُ ولا تذوبُ ولا تنامُ ولا تقومُ
وأنت في ألفيَّة الأرق المنوَّم لست تسمع
غير نزف الأرض في ودق الرَّواعد بالأسنَّة لست
تسمع أو ترى إلا تراب سلالة النوم المؤرَّق إذ
تذرِّيه السوافي العاصفات وأنت تعقد عقدة
الثأر الكظيم وتصطلي حُرَقَ التذكر والحنين
.. فهل لمحلول العباءة هذه الريح الفتية
أم لوجهك من نحاس الفجر ما ذرَّ التراب!!
ألف من السنوات كانت ألف باب
يأتيك منها السيل والطوفان يجرف ما انتظرت من الأجنَّة..
ألف باب
تتفتَّق الآفاق منها بالهزائم والخراب
تجلو بعظمك فضَّة الأصفاد علَّ بجوهر القيد الشكيمة والركاب
غالتْكَ في العشق النساء فهن أطلال من

الفتن الدَّوائر في نشيج الإغتراب
طلعت عليك جميلة فرعاء في وهج الضحى العالي
وأنت مطوَّح الأعماق ما بين الحضور البور والخصب الغياب
طلعت وخلفكما سراديب الملوك الأقدمين
يضيء فيها من شباب الصخر عشق بازغ
قلت: انتهى طوفانك السريُّ.. هذي من
شظاياك القديمة قد أتتك حمامةً بيضاء تحمل من
جنى فوضاك من غرق القصائد في وحول
الخلق والالهام غصناً مثمراً..
قلت: اتَّبع أهواء رقصتها وبعثر ما تبقَّى من
بكائك أو رمادك في غوايات الضحى أو في
غوايات الصَّواهل من حروف كلامها أو
لثغة الراء المهيجة.. اتَّبع بهو الملوك الأقدمين
إلى أوائل دهشة الإنسان للدنيا وصورة ما
تجلَّى من ضرام العشق للأرض الوسيعة
والسماوات المضوَّأة القباب
قتل: اتَّبعْ رقص الغزالة فهي تغوي في
دمائك لهفة الشعر المزلزل والحنين الصعب..
لا تدري أتغويك القنيصة أم هي الصياد يرقُب
بغتةً من غفلة الأنس الرحيم فتدَّريك بما
يشف وتنثني ودماك تشخب
قلت: أتبعها،.. وفي بهو الملوك سيعقد
السحر المرقَّدُ في السراديب السحيقة عقدة
الفرح الخفيِّ فتستجيش وأستجيش وننتهي للبدءِ..
كانت لمسة الكفين فوق
برودة الأحجار ميثاق التذاوب في مشاهدها:
الحياة بفيضها انفرطت على الجدران،
طعم النهر يقطر في العناقيد، الطيور بهية الأسراب
في الأحراش، في المستنقعات الزهر والسمك الملون،
والمجاذيف الرشيقة تضرب الإيقاع للموال والرقص المجنَّح،
والخلائق في زفافٍ من سفاد الطير والحيوان،
جند يلبسون رشاقة الموت الجليل،
وكان قوس النصر فلاحين عصارين صيادين حفارين..
والملك استراح على أريكة ملكه يسقي مليكته وتسقيه..
العقاب محوم
بجناحه الذهب، التماعة عينه شمس تضيء
المشهد الحجريَّ..
كانت لهفة الشعر القديمة تشرئبُّ.
ويستفيض بها رمادك

كنت تجهش بالقصيدة وهي في أصفادها الحجرية،
التفتت جوارحكَ.. النداءُ بكل جارحةٍ يغمغم،
والتفت وقلت: ينبجس السراب
ماء عميم الرَّوح والرَّيحان، يطلع من شظايا
الموت والدِّمن الخراب
موالك المصفود في ألفية النوم المؤرق..
يرجف الحجر، الحياة تعيد سيرتها:
ثغاء الطير والحيوان يعلو، الزهر منفتح لأسراب
الفراش وعاسلات النحل، تبتلُّ الشواديف،
المياه يفضن بالبشنين والسمك الملون،
والمراكب مثقلات بالبواكير، الجنود على
ثغور الأرض والموت الجليل مرابطون،
الأرض في عرس وقوس النصر معقود الزخارف
والملوك الأقدمون على الأرائك لحظة التتويج..
ريح من رخاء السحر.
طال بنا اغترابك واغترابي في رميم الأرض والروح
استفيقي من شظاياك انهضي منك
القصيدة في رماد القلب توشك ان تبلَّ عظامها
الإيقاع في ضرب المجاذيف استهلَّ فرفرفي
لنكون في قلب الرعية وانفجار الماء
والشمس القديمة فوق أطلال الملوك
استنهضي الحلم المبدَّد في رماد العشق، وانفرطي
معي لنكون فيضاً في
الحياة المستفيضة من جنون الصخر..
كانت تستدير الشمس من أفق الضحى العالي
وتجنح للغياب
قلت: الضحى والليل ينتسخان وجهك
فارتكض
خلف الغزالة وهي تمعن في ملاعبها اليباب
قلت: ارتكض واترك لهذا الصخر موعده المؤجَّل علَّها
ابتدرتك بالعشق المؤجَّل..
كان صمت الليل معقوداً بلاداً في البراح
ومستضيئاً بالجراح وكان منكمشاً ببرد الريح
ملتجئاً الى صمت الملاحم والمواويل الجريحة والنعاس الرطب
في خشب الرباب حتى استفقت وقلت:
من أيِّ البلاد ـ وقد خلت من عاشقيها ـ جئت،
من أيِّ المواعيد انفلتِّ فأنت مطلقة السراح غوايةً
للغابرين الهاربين من القصائد وانتظار العشق!!
قالت: أنت.. كفكف من مجازات الجنون الصعب..



راودت القناع عن الملامح والملامح عن تواريخ
المبدَّد من رماد العشق
وامتدت يداها بالحنان المستريب..
الليل والصحراء ينبسطان،
والنهر المشرَّد في مخادع طينه،
ريح مبللة الضفائر بالندى، والكون أنثى من
أصابعها تقطَّرت القصائد أنجماً تدنو بأوّل ما
يثير الشعر من شجن البدايات..
الحرير تفتحت منه العرى:
طلع يفوح بما استكنَّ من الروائح والفراشات الغويَّة،
نجمتان على كثيبين، ارتخاء الموجة الحرّى، العمودان الرخاميان
من رمل التشهّي، وردتان أضاءتا غمازتين فهل هو
الجسد الململم من شظايا كل فاتنةٍ مضت أم هذه
حال التفتح في الخليقة لحظة التكوين والخلق؟!

استراب حنانُها القلق ابتدرت حنانها بالفيض من
دمع التلقي المستشف لعارض الشعر الملوِّح
بالقصيدة، قلت: للخيل العراب
نزق الغيوم وشهوة الرقص المباغت في انفساح
الأرض باللغة الجموح وشهقة الشبق المصلصل في
الصهيل وفي الكتاب
قلت: انظري للغيم.. كوني مهرة الملكوت وهو
يشكل اللغة الحميمة في لسانك وامنحي لغتي المذوَّب فيه
من لغةٍ مقطَّرة القبائل والصهيل..
وكنت تجهش بالقصيدة وهي في
رتق الغيوم فلا تفتّق..
ليس ينهلُّ السراب
إلا بومض زجاج عينيها ولفتتها الفقيرة لانتصاف الليل،
كانت تستعيد رمادها وتعيد سيرتها الى بدد العناصر،
من يديك تفلّتت:
للرمل ينسرب الكثيبان اللذان
توهَّجا بيديك من وعد تقدَّر للرضاعة،
لاصطخاب البحر موجتها التي انعقدت بسرَّتها
وحقويها على برج التفتح للولادة،
للرياح ولاهتزاءات الغيوم حريرها،
للهدم والشفرات كان رخامها يهوي
ومن بين الركام تهبُّ سافية التذكر:

ها همو من كل حدب ينسلون بكل مشرعة القواضب والحراب
قد أحدقوا بك
لم تكن تدري أهذي من خواتيم القنيصة أم هو
الفتح المزلزل باكتشاف حبالة العشق المؤقَّت!
فانفلتَّ ونجمة الصبح الأخيرة وحدها في الأفق،
مهرتك استهلَّ صهيلها في غابر الشعر،
ارتحت في خطفة الحلم الشكيمة، وانجلى من
فضة القيد الركاب
هذا هو السَّفر المقدَّر.. ليس من زمنٍ له أو
من بلادٍ غير ما يعلو به الوجع العصيُّ ويبتليك نداؤه الدمويُّ،
آخر هذه الفوضى وأول ما يقوم من السلالة:
ذلك النَّسر المحاصر.

كنت تفتح من جراحك كلما اشتعل الدم الموتور
واشتجرت سهام القنص في الآفاق واستعرت
بأيدي الزاحفين غريزة القتل الجماعيِّ، الجراح
تفتحت لحصاد ما يهوي من الصيد المجندل،
والجواء خَلَوْقَ من عنف الرشاقة وامتلاك
الريح نسراً بعد نسرٍ.. ها هو النسر الأخير
محاصر بين المخارم والسحاب
والأرض ـ بالوجع العصي وبالنزيف من النداءات المزلزلة ـ
استعادت ذكريات الطلق..

مهرتك استهلَّ صهيلها في غابر
العشق المكتَّم في القصيدة، أنت تعلو خطوة الشمس
التي تعلو.. لها مسُّ الحوافر.. دونها وهج
الركاب بنجمة الصبح الأخيرة،
ليس من زمنٍ فلا وجه الضحى العالي ولا
الليل المخاتل من رعايا وجهك النَضَّاح بالرؤيا،
لك الملكوت والعرش المنمنم
والقصائد من نقيع سلالة النسر المرمد في دمائك
والنداءات العصيات، الطبول مدمدماتٍ
والسلالة من ملوك العشق طلقاً
يستجيش به التراب.. □

قراءة هادئة في فكر جماعة «التكفير والهجرة»

رفعت سيد أحمد



■ تكتسب حركات الاحتجاج الاسلامي المعاصرة وتحديدا حركات السبعينات والثمانينات من هذا القرن أهمية خاصة تأتي من كونها تجاوزت الأطر الجغرافية والسياسية والاقتصادية المتعارف عليها، وانطلقت عبر مستويات مختلفة وبأدوات متنوعة الى عوالم جغرافية وسياسية واقتصادية لم تكن في حسابات احد من الذين درسوها قبل السبعينات، وتعددت بشأنها التفسيرات، بحثا عن خصائصها وأسبابها. وكانت من الأمور المألوفة ان يرى الباحث المكتبة الغربية والعربية تخرج بين الحين والآخر عملا يتصل بأحد جوانب تلك القضية خلال حقبتي السبعينات والثمانينات. والملاحظ ايضا ان احدا لم يتوقف عن دراستها بل ونتصور ان الاهتمام بها سيتعاظم خلال العقد القادم خاصة من الباحثين الغربيين الذين تجاوز اهتمامهم بحركات الاحتجاج الاسلامي وبالاسلام ذاته نطاق البحث الاكاديمي الى نطاق البحث عن حلّ لأزمات واقعهم الاقتصادية والاجتماعية والحضارية كما نظر لذلك - وبحق - روجيه جارودي.

ولأن الذين درسوا (حركات الاحتجاج الاسلامي) في السبعينات والثمانينات، درسوها (كظاهرة) بكل ما يعنيه مفهوم «الظاهرة من نسبية وظرفية ومجالات محدودة بالاطار الجغرافي او الزمني للرصد أو للتحليل». لذا كان طبيعيا - كما سنرى - ان تأتي اجتهاداتهم دائما ناقصة، اذ ينظر أصحاب الحركات الاحتجاجية نظرة مغايرة حيث نجد لديهم ان جوهر الحضارة الاسلامية هو الاسلام وان جوهر الاسلام هو التوحيد.

والأخير هو الذي يعطي الحضارة الاسلامية هويتها، وهو الذي يربط بين اجزائها، وهو الذي يطبع كل ما يدخل اليها من عناصر، فيؤسلها ويطهرها، فتخرج من عبورها في التوحيد متجانسة مع كل ما حولها، كما كان يقول المفكر الاسلامي الراحل اسماعيل الفاروقي. من هذه الحقيقة انطلقت حركات الاحياء الاسلامي المعاصرة في العالم الاسلامي عامة وفي مصر خاصة، وانطلقت من حولها بالضرورة التساؤلات من قبيل: هل تنعكس خصوصية اوضاع المسلمين - الجغرافية والاقتصادية والسياسية - على طبيعة الاداء الحركي للقائمين بالاحتجاج الاسلامي، وما هي الخصائص العامة لحركات الاحياء والاحتجاج الاسلامي كما عاشتها المجتمعات الاسلامية على اختلافها، وهل كان لبؤر مكانية بعينها، تحمل قضايا أساسية (مثل افغانستان - فلسطين - السعودية - مصر) خصائص متميزة عن سواها؟ وأخيرا ما هي المآخذ الاساسية التي تعرقل مسيرة الحركات الاسلامية المعاصرة وتعيقها عن بلوغها اهدافها الكبرى؟

ان هذه الأسئلة وغيرها، تدفعنا الى ضرورة البحث في نماذج من الحركات الاسلامية المعاصرة، وفي أزماتها، وصولا الى وضعها في سياقها التاريخي الحقيقي، وذلك لتحقيق نهضة اسلامية فعلية، تستند الى نقد الذات وتحليل النفس ومراجعتها قبل ان يقوم من هم خارج الاطار الاسلامي بذلك.

وعليه.. فسوف ندرس في هذا البحث، احدى هذه الحركات التي ظلت تملأ الدنيا ضجيجا في السبعينات، وما زالت اشعاعاتها تضرب في أدبيات الحركات الاسلامية الحالية في أغلب بلدان عالمنا العربي والاسلامي، ونقصد بها (جماعة المسلمين)، والتي عرفت اعلاميا وأمنيا في مصر بجماعة التكفير والهجرة، وهي جماعة وان كانت قد اندثرت تنظيميا في مصر بعد اعدام اميرها المهندس شكري احمد مصطفى، الا ان بعض أفكارها الاساسية، وخاصة فكرة (تكفير المجتمع والحاكم معا) ما زالت قائمة لدى بعض الحركات الاسلامية في الثمانينات.

من هنا سوف نذهب في هذه الدراسة الى تحليل نقدي لفكر هذه الجماعة لأهميته، ولندرة الدراسات العلمية الجادة حوله.

وبداية ينبغي التأكيد على انه كان لهذه الجماعة التي عرفت بجماعة للتكفير والهجرة دور مهم في ابراز حركة الاحياء الاسلامي على ساحة العمل السياسي المصري، فلقد قدمت نفسها كطرح جذري لأشكال العمل الاسلامي كافة التي كانت سائدة وقتئذ تحت مظلة الاخوان المسلمين[1]، وسوف يعالج الباحث بالتحليل هذه الجماعة ورؤاها السياسية من خلال التعرض للنقاط التالية:

(١) نشأة الجماعة وتطورها.

(٢) محاور فلسفة التكفير كما أتى بها شكري مصطفى.

(٣) الرؤى السياسية لشكري مصطفى.

وبتفصيل ما سبق يستبين ما يلي:

١ - نشأة الجماعة وتطورها: تعود نشأة جماعة المسلمين (التكفير والهجرة) الى عام ١٩٦٩ حين كان اللواء حسن طلعت مدير مباحث أمن الدولة يجري حوارا مع من تبقى من الاخوان المسلمين عام ١٩٦٩. فخرج عليه

(١) رفعت سيد احمد، وثائق تنظيمات الغضب الاسلامي في السبعينات، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٦، ص. ١٣

▷

١٣ شابا يقودهم شاب تقول الدراسات المتوافرة إنه كان غريب الملامح والنظرات وقال له: «أرفض الحوار معك لأنك كافر وحكومتك كافرة». وكان هذا الشاب هو شكري أحمد مصطفى، وكان الـ ١٣ شابا هم النواة الأولى لجماعته التي أسماها بـ (جماعة المسلمين)، وعرفت اعلاميا بجماعة «التكفير والهجرة»(١).

وكانت الجماعة أبرز انشقاق في صفوف الاسلاميين في مصر خلال السبعينات حين أتت بما لم تستطعه الجماعات الاخرى. وكانت أفكارها راديكالية ـ بمعايير الاسلاميين ـ حين تبنت الدعوة الى الله واقامة الدولة الاسلامية عن طريق الاعتزال والهجرة ثم استخدام العنف، وحين تبنت مقولات جاهلية المجتمعات القائمة وطالبت بتغييرها. وتميزت ايضا بقولها ان من لا يدخل جماعة المسلمين فهو كافر اذا كان قد بلغه الأمر ولم يصدع له(٢). والجماعة الاسلامية في عرف شكري تمر بمرحلتين: مرحلة الاستضعاف، وهي تلك التي تتم فيها الهجرة وتكوين «يثرب المعاصرة» وتبدأ هذه المرحلة من الكهوف والجبال والصحراء. ومن هناك تبدأ المرحلة الثانية «مرحلة التمكن» وتعني «الصدام مع الكفار».

تبنت الجماعة العديد من الأفكار والآراء التي قال الاسلاميون من ذوي الاتجاه الأصولي نفسه بشططها وتجاوزها. وتدريجيا اختفت الجماعة بعد اعدام شكري وأربعة من رفاقه وبعد ان كانت ملء الاسماع والأبصار بعد قتلها للشيخ حسين الذهبي وزير الاوقاف في تموز/ يوليو ١٩٧٧، ويختلف البعض ممن التقى بجماعة المسلمين داخل السجون قبل اعدامهم، مع الرواية السابقة، مؤكدا ان أعضاء الجماعة أكدوا له ان لا علاقة لهم بعملية قتل الشيخ حسين الذهبي، وان السادات هو الذي خطفه ثم قتله، بهدف الاقتصاص من الجماعة ومن التيار الاسلامي المتنامي وقتذاك.(٣)

ويرجع البعض أسباب العنف السياسي لدى شكري الى تأثره خلال الستينات بكتابات سيد قطب. ويرى هؤلاء انه عندما بدأت تظهر داخل سجون الستينات بذور التكفير داخل المعتقل على يد بعض رجال الاخوان وفي مقدمتهم الشيخ علي اسماعيل ـ شقيق الشيخ عبد الفتاح اسماعيل أحد الذين أعدموا مع سيد قطب ـ بمجرد ظهور طلائع التكفير انتمى اليها شكري على الفور وأصبح احد اتباع هذا التيار الذي بدأ يطرح قضية تكفير عبد الناصر، ثم انتقل الى تكفير الذين يمارسون التعذيب على المسلمين ليتطور بعد ذلك الى تكفير المخالفين له من الاخوان. وفي هذه الاثناء صدر كتاب الهضيبي (دعاة الاقضاء) بهدف الرد الفكري والسياسي عليهم. الا ان شكري ثبت على موقفه ولم يرجع عن فكر التكفير ومعه بضعة أفراد يعدون على الأصابع.(٤)

وحاول شكري تقنين نظرية للتكفير ونجح في ذلك، ثم بدأت جماعته الاسلامية فور خروجه من المعتقل عام ١٩٧١ تتجاوز الخط الحركي الذي رسمته لنفسها في مواجهة الواقع والدخول في صراعات جانبية مع من تناولها بالهجوم من رجال الأزهر وغيرهم مع المثقفين والمناوئين، لتكون النهاية هي تصفية الجماعة وتقديم أفرادها للمحاكمة العسكرية والتي أصدرت حكمها باعدام شكري وأربعة من عناصرها القيادية بالاضافة الى احكام طويلة بالسجن نالها أفراد الجماعة الآخرين(٥).

وباعدام شكري أصيبت الجماعة بهزة عنيفة وسط الساحة الاسلامية منذ وقوع حادثة الشيخ الذهبي ونتيجة لظروف المجتمع المصري المتجددة، ويرى جيل كيبل في كتابه (النبي وفرعون) ان اجهزة الاعلام صورت شكري مصطفى على انه (مجرم مجنون) الأمر الذي يراه غير صحيح، ذلك انه يمتلك نظرية سياسية الى حد بعيد يمثل «الاسلام» محورها(٦).

٢ ـ محاور فلسفة التكفير كما أتى بها شكري مصطفى: من واقع كتابات شكري مصطفى يمكن بلورة ثلاثة محاور لفلسفة التكفير: (أ) رفض التراث الاسلامي السابق له. (ب) العزلة عن العبادات المعاصرة وعن المساجد. (ج) العزلة عن الفكر المعاصر ونتاجاته المادية(٧).

بتفسير هذه المحاور نجد ان السمة التي كانت غالبة بالنسبة الى أعضاء جماعة المسلمين خلال السبعينات هي رفض التراث قاطعا، وتيار التكفير يرفض بناء على ما سبق مسألة الاجتهاد، ويفسرها تفسيرا مختلفا تماما عن التفسير المتعارف عليه لها، فالاجتهاد عنده انما يكون مع النص ولا يجوز في حال انعدامه لأنه يعتبر في هذه الحالة محاولة قياس بالرأي او بمثابة تشريع للأمة ولا يوجب الاتباع وباطل من أساسه.

بناء على ذلك فان جماعة المسلمين لا تعترف بالاجماع او القياس أو المصالح المرسلة او غير ذلك من الأصول والقواعد الفقهية اللازمة كأدوات يعتمد عليها المجتهد لاستنباط الحكم الشرعي، ويرى أيضا أعضاء هذه الجماعة ان الكتاب والسنة هما الحجة ولا حجة غيرهما، ولهذا «فاننا نضرب بالاجماع وبالقياس، وبعمل أهل المدينة وحجة رأي الصحابة وبرأي الفقهاء عرض الحائط... ولا نستدل الا بالكتاب والسنة»(٨).

والغريب أنه رغم تبني جماعة المسلمين لهذه الرؤية تجاه التراث عامة والاجتهاد خاصة فانها تلتزم بعدة قواعد اجتهادية من استنباط شكري، في مقدمتها قاعدة المصرّ على المقصية كافر، وقاعدة المعصية شرك، ولا يعترف أعضاؤها بأي نتاج فقهي او فكري سابق، وفي الوقت نفسه لا يعتبرون انتاجاته ـ شكري ـ محض اجتهاد بل يعتبرونها الحق الذي لا مراء فيه.(٩)

وعلى هذا الأساس كان أعضاء جماعة المسلمين (التكفير والهجرة) يرفضون اتباع الفقهاء والاقتداء بهم، ويعتقدون انه يمكن فهم الكتاب والسنة مباشرة من دون الاستعانة بأهل العلم. وهم يستمدون هذا الموقف من خلال قوله تعالى: (ولقد يسرنا القرآن للذكر)، ولأجل هذا ابتدع شكري قاعدة تنص على ان (من قلد كفر) أي من اتبع أحدا من الفقهاء يخرج من ملة الاسلام.

وقد استدل على رأيه هذا بقوله تعالى: (اتخذوا أحبارهم ورهبانهم أربابا من دون الله).

هذا ويذهب شكري الى ان تسميه الاشياء باسمها الشرعي هو مناط الهدى والتدين بالدين الاسلامي الصحيح، وانه اذا فسدت هذه الاسماء ووضعت أسماء على غير مسمياتها الحقيقية اختل الميزان والمعيار تماما وبالتالي يمكن تسمية الشر باسم الخير والقبح باسم الجمال، وانه قد طرأ على ما يسمى بالفقه الاسلامي مصطلحات غريبة ومصادمة للأسماء الشرعية.(١٠)

وتعد قضية التوسمات النظرية والحركية بالنسبة الى شكري مصطفى، من الدلالات المهمة على قضية العزلة. والمقصود بالتوسمات استلهام خطة التحرك من خلال النصوص الواردة حول علامات آخر الزمان التي تنبأت بها الاحاديث الشريفة وفي مقدمتها نبوءة نزول عيسى بن مريم وحدوث الملحمة القتالية الكبرى بين المسلمين والمسيحيين، والتي يعدها شكري صورة الصراع الوحيدة بين الحق والباطل التي يجب ان ينتظرها المسلمون.

على ضوء قضية التوسمات كان شكري لا يجيز أي صورة من صور الصدام الحركي مع الواقع، ولا يقرّ فكرة الجهاد، ولا يؤمن بوجوب اقامة دولة اسلامية في هذا الزمان أو في أي زمان، فليس هناك من النصوص الواردة في السنة حول علامات آخر الزمان ما يشير الى ذلك وفقا لقوله(١١)، إلا ان حادثة قتل الشيخ الذهبي والصدام مع النظام السياسي تناقض هذه القضية من أساسها.

ويعتقد شكري ان الجيوش الاسلامية حقا لم تقاتل أبدا عبر التاريخ الاسلامي الا بالسيف والرمح والخيل، ولن تكون هناك جيوش اسلامية تقاتل الا بهذه الوسائل حيث ان الجهاد متوقف حتى يحين وقت الملحمة الكبرى في آخر الزمان بين المسلمين والروم والتي سوف تكون ادوات القتال فيها هي السيف والخيل والرمح(١٢).

(٢) يرى البعض ان هذه الجماعة بدأت نشاطها الفعلي بعد خروج شكري مصطفى من السجن عام ١٩٧١. وترجع تلك الدراسات ان تأثيرات شكري امتدت طوال السبعينات حتى وإن اختفت كشكل تنظيمي، بل ان الذين اغتالوا السادات يرجح انهم تأثروا بفكر شكري وبجماعته. انظر في هذا المعنى:

Thomas, W. Lipman. Islam, Politics and religion in the Muslim world, Headline series. New York: 1982, pp 36-40.

(٣) طوي حافظ: كيف ولماذا قتلوا الشيخ الذهبي، صحيفة الوفد، بتاريخ ١٩٨٧/١١/١٣ ص ٥.

(٤) صالح الورداني: الحركة الاسلامية في مصر، دار البداية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٨.

(٥) المصدر السابق: ص ١٣.

(٦) جيل كيبل: النبي وفرعون دار الساقي، لندن، ١٩٨٠ الفصل الثالث، ص ٣٣ ـ ٥٠.

(٧) اعتمد الباحث في استخراج محاور التكفير عنده على العديد من مخطوطات، سوف تذكر في حينها بالاضافة لاقواله في القضية رقم ٦ لسنة ١٩٧٧ أمن دولة عسكرية.

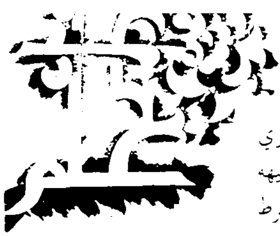
(٨) صالح الورداني، مصدر سابق ص ١٠٣.

(٩) صالح الورداني: مصدر سابق ص ١٠٣.

(١٠) المصدر السابق: نص الصفحة نفسها.

(١١) من اقوال شكري مصطفى في القضية رقم ٦ لسنة ١٩٧٧ امن دولة عسكرية، وكذلك المخطوط المسمى بالتوسمات، مخطوط غير منشور ص ص ٩ ـ ١٥.

(١٢) صالح الورداني، مصدر سابق، ص ١٠٤.



٣ـ الرؤى السياسية لشكري مصطفى: تتمحور الرؤى السياسية لشكري مصطفى حول عدد من المحاور الرئيسية يمكن انجازها في الآتي: (أ) رؤيته للصراع مع اسرائيل والولايات المتحدة الاميركية. (ب) رؤيته لأنظمة الحكم وللجماعات الاسلامية في السبعينات. (ج) خصائص البديل الاسلامي الذي يقدمه شكري، وبتفصيل هذه النواحي يتضح ما يلي:

(أ) رؤيته للصراع العربي الاسرائيلي وللولايات المتحدة الاميركية: كان لغلبة الاسراف في مرحلة الاستضعاف، ولغلبة عامل العزلة عند شكري مصطفى وباقي تيار التكفير كان لذلك آثاره على موقفه من قضية فلسطين ومن طبيعة العلاقة مع الولايات المتحدة الاميركية، اذ لا نجد للقضيتين أثرا فيما كتب شكري مصطفى بخط يده في المصادر التي أتيح للباحث الاطلاع عليها[١٣]، الا اذا كان شكري يدخل ضمن المجتمعات الجاهلية المعاصرة (اسرائيل والولايات المتحدة) وعليه فان الموقف الذي يتخذه هنا هو الهجرة والانتظار لمرحلة «التمكن» يوم ان تأتي الملحمة الكبرى في آخر الزمان. ان «جماعة المسلمين» بهذا تؤمن بالجهاد المسلح أما توقيت هذا الجهاد وأدواته فهي ترى ان توقيته يأتي مع الملحمة الكبرى في آخر الزمان، وأداته لا بد وان تكون السيف والرمح. وجدير بالذكر ان المحكمة التي نظرت قضية الشيخ الذهبي وجهت الى الجماعة سؤالا عن موقفها من اليهود اذا قاموا بغزو مصر، فكانت اجابتها هي: رفض مواجهة اليهود والهرب الى مكان آمن[١٤].

(ب) رؤيته لأنظمة الحكم وللمجتمعات الاسلامية في السبعينات: يلحظ الباحث بداية اختلاط مفهومي (نظام الحكم) و(المجتمع) في أغلب كتابات شكري وفي محاكمته أمام المحكمة العسكرية، فالجميع لديه يقعون في مربع واحد، (مربع الكفر). ولتحليل هذه الرؤية سوف يقوم الباحث بالتعرض للنقاط التالية: معيار المسلم عند شكري مصطفى، رؤيته لقضية الديمقراطية والوحدة الوطنية ومظاهر الكفر في المجتمع، ثم رؤيته لأنظمة التعليم والتشريع وموقفه من الحركات الاسلامية الاخرى، وأخيرا رؤيته لنظام السادات القائم في مصر ابان قيادته لجماعة المسلمين.

بالنسبة الى القضية الأولى، معيار المسلم: يرى شكري ان المسلم الذي يحكم له بالاسلام هو من: أعلن كفره بالطاغوت، وبايمانه بالله، وتسليمه، تسليما له وحده، وذلك ما توجيه الشهادة يقول تعالى: «فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى» «البقرة ٢٥٦» ثم يتبع هذه الشروط الشهادة بنبوة محمد صلى الله عليه وسلم، والدخول في طاعته وذلك ركن بيعة النبي صلى الله عليه وسلم ـ أي مبايعته على الاسلام. ويؤكد شكري مصطفى أيضا: من شروط المسلم إتيان الفرائض التي افترضها الله عليه والمداومة على ذلك. ويحدد شكري شروط المسلم الحق في موضع آخر بأنها شهادة لا اله الا الله، وشهادة ان محمد رسول الله، اتيان الفرائض (صلاة وزكاة وصوم وحج وجهاد وأمر بالمعروف... الخ) واجتناب النواقض، ويرى البعض من الذين انشقوا عن جماعة شكري مصطفى أن هذه المعايير «مجرد تفصيل للكلام وتضارب غير محدد المعالم وان جماعة شكري تقر قاعدة ثم سرعان ما تحتد على خلافها»[١٥].

وبالنسبة الى القضية الثانية، قضية الديمقراطية والوحدة الوطنية، يرفض شكري هاتين القضيتين، فهو يقول في مذكرة الخلافة: «حيث يرى ان الاحسان في التعامل مع غير المسلمين معناه التسوية بين المسلم والكافر في نهاية الأمر سواء محياهم أو مماتهم، فيما يسمونه بديمقراطية الاسلام او بتسامح الاسلام او بالوحدة الوطنية وبسائر شعارات الماسونية في ثياب الاسلام أو ان يكون للكافر بالله، عزة في أرض الله نرفض ذلك ونرفض ما ينادي به أولئك الذين يبيعون الاسلام بالنجس»[١٦].

بالنسبة الى القضية الثالثة والمتعلقة برؤيته لأنظمة التعليم والتشريع والداعين للعمل الاسلامي من داخل المجتمعات الجاهلية، يرى شكري أنها أهم ركيزة على الاطلاق من ركائز اليهود «لتوحيد فكر الأميين، وتوجيهه حسب ما يريدون وصرف جهودهم اليه، بل واجبي ان أذكر ان اول شرط يشترطه اليهود على عملائهم في هذه البلاد المسماة بالاسلامية هو شرط محو الأمية في هذه البلاد»[١٧]. ويقصد شكري من هذا ان يضمن المستعمر سيطرته على البلاد من خلال النخبة المتعلمة التي يخرجها من خلال أساليب تعليمه ومدارسه، وفي سبيله لاثبات ذلك يرى شكري ان تلك النظم التعليمية نظم ارضية خدمة الدنيا وليس خدمة الدين[١٨].

ويزداد الرفض السياسي لهذه الانظمة التعليمية والتشريعية عند شكري ويصل الى مداه عندما يقرر ان «فكرة كهذه، وحياة كهذه لا يقبلها على مستوى الجماعة المسلمة او الحركة الاسلامية رجل يؤمن بالله واليوم الآخر فتلك الانظمة التعليمية والتشريعية ضد الاسلام»[١٩].

التوصيف نفسه ينطبق على الداعين للعمل الاسلامي (مثيل الاخوان المسلمين) من داخل المجتمعات الجاهلية حين يعدهم شكري «معادين لله ولرسوله، وموالين للكفر ولمن يعملون في سبيل الطاغوت»[٢٠].

من هذا التحليل يخلص الباحث الى ان شكري يرفض نظم التعليم والتشريع والبرلمانات ودعاوى الديمقراطية والوحدة الوطنية كافة التي كانت تموج في مصر خلال تلك الفترة (منتصف السبعينات)، ويرى ان الرسول لم يأمر بذلك، ويحكم على مرتكبي هذه الأعمال بالكفر والعصيان للرسول ولله. وهي رؤية يرى الباحث انها تطبيق عملي لفلسفة العزلة والتكفير التي مثلت ركيزة أساسية في فكر شكري مصطفى، والتي تدور من حولها القضايا كافة.

أما بالنسبة الى القضية الرابعة والخاصة برؤية شكري لنظام السادات، يرى الباحث انه من الثابت علميا ان النظام السياسي القائم في مصر ابان قيام وسقوط جماعة المسلمين كان يعدّ نظاما جاهلياً أو كافراً (من وجهة نظر تلك الجماعة)، وان لم توجد داخل أوراق ومخطوطات شكري ما ينطق بهذا التخصيص، فهو عنده احد الأنظمة التي «تعلو البلاد المسماة بالاسلامية» بيد أن أوراق التحقيق مع شكري تثبت أنه لم يحاول الإتصال بأجهزة الدولة الرسمية، ولكنه قال رغم ذلك في سياق توصيفه لنظام السادات «لا شك ان نظام السادات أفضل الف مرة من نظام عبد الناصر وأن عبد الناصر ما كان ليسمح لنا بالعمل كما نفعل الآن ولا ان ننشر دعوتنا علانية كما نفعل الآن»[٢١].

ويثبت عكس هذا المنحى السياسي عند شكري بتحليل المطالب التي قيل إنه تقدم بها عقب اختطاف جماعته للشيخ الذهبي، والتي احتوت على عدة مطالب مالية (٢٠٠ الف جنيه فدية) وسياسية (الافراج عن أعضاء الجماعة المقبوض عليهم)، وصحفية (الموافقة على نشر كتاب شكري «الخلافة» على حلقات في الصحف اليومية)، وأمنية (تكوين «لجنة تقصي حقائق لفحص نشاط مباحث أمن الدولة ومحكمة أمن الدولة ومكتب المدعي العلم بالمنصورة)[٢٢]. وبتحليل هذه المطالب يجد الباحث أنها ترى في النظام القائم نظاماً بوليسياً ومعادياً للمسلمين، وأنه لا بد من تعريته سياسيا على أوسع نطاق، وان مجرد نشر مؤلف «الخلافة» يعد اعترافا ضمنياً من النظام السياسي بجاهليته، وبأن رؤية شكري عنه صائبة.

(ج) خصائص البديل الاسلامي الذي يقدمه شكري مصطفى: البديل الاسلامي عند أمير جماعة المسلمين «التكفير والهجرة» يعني الدولة الاسلامية، والدولة الاسلامية لن تبنى الا بوجود جماعة المسلمين. وهو يرى ان هذه الجماعة لن توجد الا بالاعتزال والهجرة من دار الكفر ومبايعة الأمير واطلاق يده في كافة أمور الجماعة صغر شأنها أم كبر[٢٣]. وكل هذا لن يمر عبر بوابة الحركات الاسلامية الاخرى بل على طلاها[٢٤].

ولقد أثارت هذه الرؤية المثالية للعمل الاسلامي وللبديل الاسلامي

(١٣) مخطوط الخلافة، مخطوط غير منشور، د. ت، ص ص ٤٠ـ٤٦.

(١٤) انظر تفاصيل ذلك في اوراق القضية رقم ٦ لسنة ١٩٧٧ أمن دولة عسكرية، مصدر سابق.

(١٥) رجب مدكور: التكفير والهجرة وجها لوجه، القاهرة: مكتبة الدين القيم، ١٩٨٥، ص ص ٤٢ـ٤٤.

(١٦) شكري مصطفى: مخطوط الخلافة، جزء اول، ص ص ١٥ـ٢٠.

(١٧) شكري مصطفى، مخطوط الهجرة، مخطوط غير منشور، د. ت، ص ١٨.

(١٨) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(١٩) المصدر نفسه، ص ٥٨.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٥٩.

(٢١) من اقوال شكري في القضية رقم ٦ لسنة ١٩٧٧ أمن دولة عسكرية.

(٢٢) نص هذه المطالب في: عادل حمودة: «الخروج من الكهف»، روز اليوسف، العدد ٣٠٥٣ بتاريخ ١١ـ٨ـ١٩٨٦، ص ٣١.

(٢٣) شكري مصطفى: مخطوط الحجيات، مخطوط غير منشور، د. ت، ص ١٩.

(٢٤) شكري مصطفى: مخطوط الهجرة، مصدر سابق، ص ٨٢، وجدير بالذكر ان شكري هنا يقول ان الاسلام بدا غريبا وسيعود غريبا كما بدا، وان كلمة غريبا هنا تعني ابعادا عدة، فهي الغربة في كل ؟؟؟؟؟؟

المطروح العديد من التساؤلات من داخل الوسط الاسلامي في حقبة السبعينات من قبيل: لماذا ظهرت أفكار شكري مصطفى هذه في هذا الوقت تحديدا من تاريخ مصر؟ وهل لهذه الأفكار جذور فكرية راسخة غير تلك الاستشهادات الواهية بآيات القرآن وأحاديث الرسول والتي كثرت في مخطوطاته؟ بعبارة أخرى: هل سبق شكري من قال من رجال الاسلام بهذه الأفكار أو قريبا منها؟ ولماذا تضاءلت جماعة التكفير والهجرة بعد اعدام شكري ورفاقه عام ١٩٧٨؟ وهل يعود ذلك للملاحقة والمطاردة من قبل أجهزة الأمن أم أن هذه الأفكار الاسلامية كانت نتوءاً شاذاً في مسار العمل الاسلامي تاريخيا ومن ثم انتهت ذاتيا وليس بعوامل من خارجها؟

ان الباحث في سبيله للاجابة عن هذه التساؤلات يرى ان ثمة ثلاثة عوامل أودت بهذه الجماعة الى الانهيار. العامل الأول وهو يتصل بالجماعة من الداخل (الفكر، النشاط، البنية التنظيمية)، وان انهيار هذه الجوانب أدى الى انهيار تدريجي للجماعة ككل، ولقد تم ذلك فور اعدام شكري مباشرة، مما يؤكد سطحية التأثير بالنسبة الى الفكر الذي حملته هذه الجماعة، وضعف بنيتها التنظيمية أيضا.

أما العامل الثاني من عوامل انهيار جماعة المسلمين، فيتعلق بدور الجماعة السياسي والاجتماعي في اطار المجتمع، حيث يلاحظ الباحث ان التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي أصابت مصر في السبعينات هيأت الاطار الموضوعي الذي ساهم في بروز الجماعة وفكرها، وهو نفسه الاطار الموضوعي الذي دفعها الى الانزواء. وتفسير ذلك ان سياسات النظام السياسي في مجالات الاقتصاد والثقافة والقضية الوطنية، خلقت مناخا غير موات لاستمرار تيار التكفير، فالسادات كان يحاول في تلك الفترة (١٩٧٧) اعادة ترتيب البيت المصري من الداخل تمهيدا لمبادرته بزيارة القدس وكذلك لبدء التوسع في العلاقات مع الولايات المتحدة سياسيا واقتصاديا وعسكريا. كان هذا يعني عدم صعود تيار معارض لتلك التوجهات، من ثم تطلب الأمر الاجهاز المبكر على جماعة المسلمين وبعض القوى الأخرى المناوئة.

اما العامل الثالث من عوامل انهيار جماعة المسلمين، فيعود الى وضع الجماعة المتدهور في اطار تيار الاسلام السياسي خاصة بعد اغتيال الشيخ الذهبي. وهو وضع يوضحه ظهور تنظيمات اسلامية اكثر فاعلية مثل (الجهاد الاسلامي) والجماعات الاسلامية بالجامعة، فضلا عن عودة الاخوان المسلمين الى العمل السياسي واصدار مجلتهم «الدعوة» مرة ثانية عام ١٩٧٨، الأمر الذي قلص كثيراً من تأثير «جماعة المسلمين» على قطاعات الحركة الاسلامية، حيث الساحة لم تعد خاوية، كما كانت عندما تكونت الجماعة على يدي شكري مع نهاية الستينات.

ان الباحث يرى ان هذه العوامل مجتمعة تساعد في تفسير سرعة اختفاء هذه الجماعة بعد اعدام قائدها ورفاقه. ولقد تعرضت الجماعة لانتقادات فكرية جادة من العديد من المدارس الفكرية المختلفة[٢٥]، ووصل الأمر بالشيخ عبد اللطيف مشتهري الى أن يرى أن دعاة التكفير والهجرة يعدون من وجهة نظره بدعة ضالة[٢٦]. وظهرت كتابات اخرى ترفض هذا الفكر الذي أتت به الجماعة، وترى فيه غلواً غير مبرر ولا يتفق مع سماحة الاسلام[٢٧].

وبناء على ذلك كان لا بد من أن يتضاءل الدور السياسي والفكري لهذه الجماعة، وأن تنتهي تدريجياً مع نهاية السبعينات، وذلك لكون جماعة المسلمين (التكفير والهجرة) تمثل بأفكارها وبفهمها للاسلام انقطاعاً حاداً ليس فقط عن المجتمع الذي قامت فيه أو الحركات الاسلامية التي واكبتها، بل وهذا هو الأهم عن التاريخ وعن الاسلام ذاته، فكانت حركة في اتجاه مضاد لحركة التاريخ. لذا كان من المنطقي انطفاء جذوتها وانتقالها الى تنظيمات اخرى أكثر وعيا ومرونة حركية وفكرية. □

(٢٥) محمد شومان: «جماعة التكفير والهجرة أسباب انهيار وتحلل جماعات الاسلام السياسي» مجلة الموقف العربي، العدد ٨٦ يونيو ١٩٨٧، ص ص ٥٩-٦٥ كذلك انظر: مصطفى محمد الطحاوي: الفكر الحركي بين الاصالة والانحراف، الكويت: دار الوثائق، ١٩٨٤، ص ٣٣.

(٢٦) عبد اللطيف مشتهري: «رأي امام أهل السنة في جماعة التكفير والهجرة»، الاعتصام، العدد ١١ يونيو ١٩٧٧، ص ٣٩، كذلك بيان من الجماعات الاسلامية بجامعات مصر حول الاحداث الاخيرة وجماعة التكفير والهجرة.

(٢٧) د. يوسف القرضاوي: ظاهرة الغلو في التكفير، المسلم المعاصر، العدد التاسع المحرم ١٣٩٧هـ ١٩٧٧.



صدر حديثاً

● فلسطين قبل الضياع
قراءة جديدة في المصادر البريطانية
واصف العبوشي
٣٩٢ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

● قتل مصر
من عبد الناصر الى السادات
شفيق مقار
٤٣٢ صفحة ● ١٢ جنيها استرلينيا

● بهجر في المهجر
حكايات باريسية
جورج البهجوري
٢٢٤ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية

● برج بابل
النقد والحداثة الشريدة
غالي شكري
٢٤٨ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

● رموز وطقوس
دراسات في الميثولوجيا القديمة
جان صدقة
١٧٦ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

● الحلاّج
في ما وراء المعنى والخط واللون
سامي مكارم
١٤٤ صفحة ● ٦ جنيهات استرلينية

● كتاب القيان
لأبي الفرج الأصبهاني
تحقيق جليل العطية
٢١٦ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية

● جغرافيا الوهم
مختارات من رحلات المخيلة
حسني زينة
٢١٦ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية



Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

مدخل الى شكسبير

نماذج من الترجمات العربية

صــلاح نيــازي

في العـدد الماضي نشـرت «الناقد» القسم الأول من هذه الدراسة. وهنا القسم الثاني والأخير.



■ يمـر بعض مترجمي شيكسبير من العرب، مرور الكرام، الى ما يستخدمه شيكسبير، من تصـورات عن الكـون. ويزداد هذا التغـاضي صعوبة وغموضاً، لانها لا ترد وروداً عابراً، أو لمرة او مرتـين، ولكنها تشكل اساساً يبنى عليه العمل المسرحي، ومحوراً تدور حوله الحوادث. من ذلك ما آمن به الاليزابيثيون بفكرة العالم الصغير Microcosm والعالم الكبير Macrocosm ، وهو مفهوم قال به هيراقليطس، وانتقل عن طريق الاغريق الى الفلسفة.

الانسان في مفهوم الاليزابيثيين عالم صغير يعكس ويؤثر في العالم الكبير، لذا نجـد ان ما يصيب ماكبث والملك لير والملك جون، مثـلا، يصيب الظواهر الكونية.

حتى الانسـان نفسـه يعتمـد على نظام متوازن، فصحته تعتمد على الاخلاط الأربعة: الدم والبلغم والصفراء والسوداء. ويعتقد الاليزابيثيون كذلك، ان لكل قسم من جسم الانسان كواكب ونجوماً، تؤثر فيه. ومن ناحية أخـرى يقـول تليارد Tillyard : «ان تركيب جسم الانسـان يذكر بتركيب الأرض، فحـرارتـه الحيوية، تطابق النار تحت الأرض، وعروقه تطابق الأنهار، وآهاته تطابق الرياح، وانفجارات عواطفه تطابق العواصف والزلازل» ان العالم كما تصوره الاليزابيثيون، مكوّن من وحدات مستقلة، ولكنهـا متـواشجـة. عالم متـلاحم بين الانسان والحيوان والنبات والجماد والأرض والسماء والهواء وهو مكتظ بأرواح لا ترى، انه عالم ينعكس في الفرد الـواحـد فهـو جميع المخلوقات الجامدة والحية. يقول موزلي: «ان فكرة الجسم نفسـه، بأعضـائـه المتخصصة متماسكة في كل انسان وتقع تحت سيطرة الرأس، وما هذا التصور الا صورة للسلّم، للدولة نفسها، وكل جزء من ذلك الجسم متصل بنجوم وكواكب معينة ويعمل وفقها كما نرى ذلـك في مسرحية الليلة الثـانية عشرة (الفصـل الثاني ـ المشهد الثالث) ويعتقد موزلي «انه اذا لم تؤخذ هذه المعتقدات بعين الاعتبار فانه لا يمكن فهم كتب الاليزابيثيين ورسومهم وبناياتهم وسياساتهم وأدويتهم وتطبيبهم».

أضف الى ذلك، ما كان يؤمن به الاليزابيثيون، وشاع في مسرحيات شيكسبير، ألا وهو اصطلاح الـ Fortune . وتفسر كارولاين سبيرجن Spurgeon ، هذا المصطلح، وتقول: «الفكرة هي ان يولد الانسان تحت نجوم خيرة او شريرة، لذا يكون معرضا لتأثيرها».

على الرغم من ان بعض المترجمين العرب اصطلحوا على ترجمة الـ Fortune بالحظ، وربـما من الأفضـل ترجمتها بالمحتـوم، أو المكتـوب، أو القضاء... خاصة وان بعض ابطال مسرحيات شيكسبير يتمردون على م كتب عليهم. يقـول وولفغـانـغ كلمن Clemen : «ونجـد أحيانـاً لعنا للقضاء، وهو صفة متوارثة من احترام الذات يتمتع بها أبطال شيكسبير العظماء، لأنهم يتمردون ضد القضاء مرات ومرات، ويسخرون منه، حتى أنهم يعتقدون انه تلاشى».

لئن كان العالم الصغير (الانسان) يؤثر في العالم الكبير، فان القضاء يؤثر في كل من العـالم الصغير والعالم الكبير. وهذه فكرة قديمة انحدرت الى عصر شيكسبير من الاغريق، حيث كانوا يعتقدون انه القوة المسيطرة على الآلهة والأناسي، وعلى كل ما في السماوات والأرض، وأنه هو الذي يرسم كل شيء... وأنه لا يد لمخلوق أو إله لنقض ما اراده او تغيير ما قضى به.

والآن لنعط بعض التطبيقات على الترجمة التي يبدو قد فاتتها الأفكار أعلاه، ولنبدأ بالأعراف القانونية، والمعتقدات الدينية، والأصول الاجتماعية.

١ـ

Then, good my liege, let have what is mine
My father's land, as was my father's will

جاءت الترجمة بالصورة التالية:

(من أجل ذلك التمس منك يا مولاي ان تأمر لي بأرض أبي
ولي فيها الحق كلّه طبقا لوصيته التي أوصى بها)

تُرجمتْ Will بـ «وصية» وهي صحيحة في غير هذا الباب إلا هنا. لأن القانون الانكليزي أثناء حكم الملك جون، وبعده بمدة، كان لا يسمح بحرمان الذرية بوصية. لذا فالأفضل ترجمتها أما المشيئة أو الرغبة.

٢ـ نتصوّر الآن، الملك جون، وهو في النزع الأخير نتيجة السم الذي دُسّ في طعامه، وقد نُقل من داخل الكنيسة الى الحديقة مسجى:

'... now my soul hath elbow-room
It would not out at windows nor at doors.
There is so hot a summer in my bosom
That all my bowels crumble up to dust.
I am a scribbled form, drawn with a pen
Upon a parchment, and against this fire
Do I shrink up.'

جاءت الترجمة بالوجه التالي:

(إن روحي الآن تجد مجالا تتمدد فيه
فلم تكن ترضيها النوافذ والأبواب
إن في صدري قيظاً بلغ من شدة حره
أن جعل احشائي تتفتت كالتراب
وقد أصبحت كأني صورة
رُسمت خطوطها على رق ينكمش
من مس هذه النار الموقدة)

قال المترجم «ان روحي الآن تجد مجالا تتمدد فيه». لكن ما معنى تتمدد الروح؟ هل كانت واقفة، أو مضطرة على الوقوف؟ وهل كانت روح الملك ضخمة لدرجة لا تكفي الكنيسة لتمددها؟

النص الانكليزي يقول ببساطة «الآن تجد روحي منفذاً للانطلاق». التمدد حالة إخلادٍ وسكينة، والانطلاق بدء حركة ورحلة.

اما البيت الثاني «فلم تكن ترضيها النوافذ أو الأبواب»، اذن ان كانت النوافذ او الأبواب لا ترضي الروح، فما الذي كانت تنزع اليه؟ ترجمة النص الانكليزي لهذا الشطر: «وما ارتضت ان تطلع من النوافذ أو الأبواب». شيكسبير يشير في هذين الشطرين الى اعتقاد قديم، ملخصه ان روح الميت تخرج من الجسد، أسرع في الهواء الطلق من المجال المحصور. أمّا بقية الأبيات فيمكن ترجمتها بالوجه التالي:

ثمة صيف حارق في صدري
لدرجة ان كل احشائي تتفتت رماداً
انا شكل مخربش مرسوم بقلم
على رق، وامام هذه النار
أتقبض

٣ـ بعد ان حصل «النغل» على لقب سير من لدن الملك جون، يقول في أحد سطور كلمته وهي من أهجى الكلمات للمظاهر الاجتماعية الكاذبة:

'A foot of honour better than I was
But many a many foot of land the worse!
Well, now can I make any Joan a lady'

جاءت الترجمة على الوجه التالي:
(لقد زدتُ في النبل قيراطاً فوق ما كنتُ فيه
ونقصتُ في أرض الاقطاع قراريط
فليكن، فالآن صار بوسعي ان أجعل من اية انثى قروية سيدة نبيلة)

الحكاية، ان «النغل» بعد ان حصل على لقب سير، تنازل عن الأرض لأخيه. فهو ان ازداد قدماً من الشرف عما قبل، (أي درجة) فانه أصبح أسوأ باقدام كثيرة جداً من الأرض. أما الشطر الثالث «فليكن، فالآن صار بوسعي ان أجعل من اية انثى قروية سيدة نبيلة» فمن الصعب، معرفة لماذا حذف المترجم اسم Joan، ومن أين جاء بـ«انثى قروية»، وكيف أصبحت السيدة نبيلة؟ المقصود بهذا البيت، أنه ما دام النغل قد حصل على لقب «سير» فان أية فتاة يتزوجها، ستحصل على لقب Lady اتوماتيكياً، حتى ولو كانت من نوع Joan. والمعروف ان اسم Joan في العصر الاليزابيثي، كان يطلق على كل فتاة عادية ساقطة.

على أية حال، ان فكرة تصور الانسان، على انه عالم صغير، تنوعت وتطورت في المجازات الشيكسبيرية، لدرجة يصعب معها فهمه، بدونها. «فسقوط ريتشارد الثاني، نُظِر اليه، وكأنه الشمس ازيحت من فلكها». وهذا العالم الصغير اذا ما اختلّ أو أطيح به، فان ذلك يؤدي الى تشوش شديد في الكون، وفي الدولة، فماكبث حينما قتل دانكن «انتهك حرمة النظام البشري مضاعفا، لا لأنه قام بالقتل، بل لأنه قتل ملكه، وكنتيجة لذلك، قتلت البومة، الصقر، أي ان طيراً ليليا عاديا، قتل طيرا نهاريا نبيلا. خيول دانكان تنكرت لطبيعتها، فأكلت لا لحماً فقط، وانما أكلت بعضها بعضا... بالمثل فان رفض الملك لير بالقيام بواجبه المناط به ـ كملك ـ يؤدي مباشرة الى تشوش النظام في المملكة (فانقلب الى استبداد وحرب وغزو)، انقلب الى تشوش في النظام الاجتماعي، والنظام العائلي، والى جنون في رأسه هو».

ويقول أف. بي براونلو Brownlow «ان جسم الملك، هو جسم البلاد، وصحته هي صحة البلاد» وبروتس Brutus حينما يتحدث عن الانسان

لا يمكن التعرف على بلد من خريطته ولا على مدينة من دليل شوارعها كذلك شكسبير

كمملكة صغيرة يعاني من طبيعة العصيان «فانه لا يعني ضمنا مجرد التشبيه او التناظر الشائع بين الجسم البشري والدولة Body Politic، ولكنه يعني كل التناظرات التقليدية بين النظام السماوي (العالم الكبير) والدولة والجسم البشري (العالم الصغير). وهكذا فان «العواصف واضطراب الأجرام السماوية، تتناظر بالثورات والفتن والكوارث في الدولة. ان النذائر التي مهرت موت قيصر كانت أكثر من نذائر. انها كانت القوانين السماوية للتمرد الذي هز الامبراطورية الرومانية فيما بعد»، كما يقول تليارد.

ولكن ما يهمنا هنا، هو كيف تُرجمت هذه التصورات الشيكسبيرية الى اللغة العربية.

١ـ حين يقارن شيكسبير الجسم البشري بجسم الدولة:

'My nobles leave me, and my state is braved
Even at my gates, with ranks of foreign powers
Nay, in the body, of this fleshly land,
This kingdom, this confine of blood and breath
Hostility and civil tumult reigns
Between my concience and my cousin's death'

جاءت ترجمته بالصورة التالية:
(لقد انفض نبلائي من حولي والخصوم يتحدون سلطاني
حتى على أبواب مملكتي بجموع من القوات الأجنبية
بل ان جسمي هذا
وهو مملكة من لحمٍ ودم
قد شاع فيه العداء، ونشب فيه قتال داخلي
بين ضميري وبين مقتل ابن عمي).

يقول محقق مسرحية الملك جون أر. أل. سمولود: «يتصور جون ان مملكته مدينة، مع جيش غاز على الأبواب». أما عن جسم الانسان فيقول: «كثيراً ما يتصور على انه عالم صغير للكون الفيزيائي، الفوضى في البلاد تنعكس في فوضى روح الحاكم».

الترجمة المقترحة:
تركني نبلائي، وحكومتي متحداة،
حتى على بواباتي، بقوات أجنبية،
اكثر من ذلك، في جسم هذه الأرض اللحمية
في هذه المملكة، هذه سجن الدم والنفس
ساد خلاف واضطراب داخلي
بين ضميري، وموت ابن أخي

أي بين ضميري الذي حرّض على القتل وبين رضاي عن التخلص من الصبي آرثر صاحب الحق الشرعي في العرش.

٢ـ ذكرنا ـ أعلاه ـ ان توازن العالم الصغير يعتمد على توازن الأخلاط الأربعة، وأن اضطراب الدولة ما هو الا انعكاس لفقدان توازن تلك الأخلاط:

'... And from his holiness use all your power
To stop their marches 'fore we are inflamed.
Our discontented counties do revolt;
Our people quarrel with obedience,
Swearing allegiance and the love of soul
To stranger blood, to foreign royalty
This inundation of mistempered humour
Rests by you only to be qualified
Then pause not, for the present time's so sick
That present medicine must be ministered,
or overthrow incurable ensues.

جاءت الترجمة بالوجه التالي :

(. . . واستخدم كل ما حباك به قداسته من سلطان
لوقف غزوهم
فقد اشتد الهياج، واخذت المقاطعات المتذمرة تثور
والناس يشقون عصا الطاعة
ويقسمون يمين الولاء والاخلاص
لعناصر غريبة وملك أجنبي
فهذا الفيض الدافق من الأمزجة المضطربة
لن تعود سيرتها الأولى إلا بمجهودك.
فلا تبطىء، فان عصرنا هذا قد بلغت به العلة درجة
لا بد معها من المبادرة بمعالجتها الآن،
قبل ان تظهر أعراض لا يرجى لها شفاء)

لا نريد هنا ان نتوقف عند كل كلمة، ولكن يهمنا هنا ما قاله المترجم : «فهذا الفيض الدافق من الأمزجة المضطربة/ لن تعود سيرتها الأولى الا بمجهودك/ فلا تبطىء فان عصرنا هذا قد بلغت به العلة درجة . . . الخ». هكذا استبدل المترجم الخلط ـ الأخلاط بالأمزجة، وترجم القضايا الراهنة بـ «عصرنا هذا».

الترجمة المقترحة :

ومما منحك قداسته، استعمل كل حجتك
لتوقف زحفهم قبل ان تكتنفنا نيران التمرد
نبلاؤنا الساخطون يتمردون
وشعبنا يرفض الطاعة
يقسمون الولاء واعمق الحب
لسلالة غريبة، لملكية أجنبية
طغيان هذا الخلط المختل
يتوقف تعديله عليك فقط
اذن لا تبطىء لأن القضايا الراهنة معلولة جداً
يجب القيام بالعلاج الفوري
أو يحل بنا داء عضال يطوح بحكومتنا.

٣ـ يصور شيكسبير الملك جون وقد تمكن منه السم وجعل جسمه جحيماً متقداً، فما كان منه إلا التوسل الى الطبيعة نهراً وريحاً وثلجاً، ولكن يبدو ان الطبيعة تنصلت عنه :

And none of you will bid the winter come
To thrust his icy fingers in my maw,
Nor let my kingdom's rivers take their course
Through my burned bosom, no entreat the north
To make his bleak winds kiss my parched lips
And comfort me with cold. I do not ask you much-
I beg cold comfort, ...

جاءة الترجمة بالصورة التالية :

(وليس بينكم واحد، يريد ان يأمر الشتاء ان يأتي
ويدخل أصابعه الثلجية في معدتي،
أو أن يجعل انهار المملكة تحول مجراها الى صدري الملتهب،
أو يلتمس من ريح الشمال ان ترسل تيارها القارس،
ليقبل شفتيّ الذابلتين،
وترفه عني ببرودتها.
وليس ما أسألكم بالشيء الكثير، اني أريد ترفيهاً يسيراً).

بدأ الملك جون في هذا المقطع باحتقار جسده، وخاصة كرشه، فاستعمل Maw وهي معدة الحيوان (أي الكرش) إمعاناً في الاحتقار. إلا ان المترجم فضل المعدة على الكرش ففقد المجاز، صورة الازدراء. كما تغيرت «أنهار مملكتي» الى أنهار المملكة، فانتقل التعبير من الخاص الحميم الى العام. أما «شفتيّ الذابلتين»، فليس في النص الانكليزي «ذبول»، وانما هناك ظمأ وجفاف وانسفاع. وهل كان الملك يسأل «ترفيها يسيراً» حقاً؟

الترجمة المقترحة : . . . وما من أحد منكم يطلب من الشتاء ان يأتي
ليغرز أصابعه الثلجية في كرشي
أو أن يطلب من أنهار مملكتي ان تطلق مجراها
خلال صدري الملتهب، أو أن يطلب من الشمال
أن تقبل رياحه القارصة، شفتيّ المسفوعتين
وتريحني بالبرد. لا أطلب منكم كثيراً
أرجو منكم عزاء بارداً . . .

مهما يكن من أمر، فانه لا يمكن التعرف على بلد من خريطته، ولا على مدينة من دليل شوارعها، كذلك شيكسبير. ان محاولة الاحاطة بشيكسبير لا بد ان تأخذ بنظر الاعتبار تقنياته الخاصة في ١ـ طريقة استعماله للكلمة، ٢ـ شخصنة المجرد وشخصنة الجماد ٣ـ المجازات. اذن لا بد من عودة لهذه الموضوعات الثلاث في عدد قريب. □

◆

«الملك جون» ترجمة محمد عوض محمد ومراجعة محمد شفيق غبريال ومحمد بدران.

صدر حديثاً:
سلسلة «صور من الماضي»
المملكة العربية السعودية
بدر الحاج

١٩٦ صفحة، قياس ٢١×٣١,٥سم، تجليد فني مع قميص، ٥٠ جنيه استرليني

أول دراسة بالعربية عن تاريخ التصوير الشمسي في المنطقة العربية من خلال أعمال مصورين عرب وأجانب.
يتناول هذا الكتاب الحياة السياسية والاجتماعية والعمرانية في المملكة العربية السعودية في الفترة ما بين ١٨٦٥ ـ ١٩٤٠.





Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

من وجوديات يقظان بن الحي

سـالـم حـميـش
كاتب من المغرب

- ١ -

■ من فيض الوحدة وشدتها علي، بتُّ انظر من ثقوب بابي عساني المح زائرا ضالا فأدعوه الي.

من فيض الوحدة وشدتها علي، بتُّ اطرق جدراني وأقول: تفضل!

*

كم أمطار ورياح عرضت لها وجهي باحثا فيها عن نفحات القدس وانشراح الصدر، فلم أصب في نسيجها وعتوها الا بزكام حاد وسعال رئوي مصحوب بكحة من كل الأوزان والمايات.

**

وأنا في مقتبل العمر أقول: تعب كلها الحياة فما أطلب الآن الا الانسحاب والاسترخاء، لتكون أعظم مغامراتي قتل ذبابة او نصب مصائد لبعض فيراني، وتكون أطول رحلاتي لا تتعدى، في أقصى الحالات، حمام الحي او الذهاب باكيا في جنائز أموات لا أعرفهم. اما في سائر الأوقات فأنا داخل امتاري الثلاثة المربعة اتمدد وأنام، او أتربع فوق مقعدي الأعرج المتفكك الأعضاء.

وأثناء تربعاتي أراني انصت لابتهالات امعائي وتضرع أضلعي، او امر من قيلولة الى أخرى أرى في بعضها عجائب الفردوس من حور وخمور وولائم على طول كلومترات لا تنتهي.

هذا عن وصف حالي. فلا يظنن ظان - وبعض الظن إثم - اني من المجانين او المنهارين، أو حتى من الآفلين المتشائمين. والحجة اني على كل من سلم وحيى أرد التحية والسلام، ولا ابخل على ملائكتي ببعض الغمز والابتسام... كل ما هنالك - وحق ما تعبدون! - اني أمارس الثبوت والاختزال، وأسعى الى التفويت والتخلي. اني بكلمة جامعة لا شريك لها: أتوق الى الاياس مما في أيدي الناس من سيوف وذهب وحرير وخيل مسومة وأنعام.

تجري..

الانهار في جنات الخلد تجري. ولا تفيض الا بالندى وأطنان العطر.

تجري...

الغزلان في جنات الخلد تجري، كأنها البرق المتصل الذرات والدور. فتهب على المقيمين رياح لطيفة لعوبة: تراهم في ثناياها يستسلم بعضهم لبعض.

وحين يتم للمقيمين المسعى والابتهاج، تشرئب أعناقهم والتراتيل والدعوات كلها في أفواههم: من أجل ان يدنو صاحب العرش ويتدلى، وينعمون بانكشاف الوجه المفدى، ويسلموا له وجوههم شكرا على ما أصابوا وحمدا. هؤلاء هم الذين قال عنهم الرسول عليه السلام: «اول زمرة تلج الجنة صورهم على صورة القمر ليلة البدر، لا يبصقون فيها ولا يتمخطون ولا يبولون ولا يتغوطون. آنيتهم وأمشاطهم من الذهب والفضة، ومجامرهم من الألوة، ورشحهم من المسك. ولكل منهم زوجتان يرى مخ ساقها من وراء اللحم من الحسن. ولا اختلاف بينهم ولا تباغض. قلوبهم قلب واحد يسبحون الله بكرة وعشيا».

*

«يقول الله تعالى لعباده يوم القيامة: ادخلوا، يا عبادي، الجنة برحمتي واقتسموها بأعمالكم». هذا ما قاله الحسن البصري. والأعمال، كما نعلم، إنما هي بالنيّات، فما الحكم في حق الذين يأتون الأعمال الشريرة بالنيات الحسنة؟ وهذا هو حالي.

حسب توقعات عراف عصري حصلها من حساب الاحتمالات وأحدث الآلات الحيسوبية: لن أدخل النار، كما أني لن أدخل الجنة بما في الكلمة من معنى وما فيها من فرش مرفوعة وولدان مخلدين وحور وفاكهة كثيرة وأكواب وأباريق وكأس من معين. لذا فسيملكني ربي اقطاعا صغيرا من بضعة امتار مربعة في زريبة من زرائب الجنة. ولا يهم ان سمعت فيه لغوا او تأثيما. ذلك لأنني سأكون مشغولا بما سيكلفني ربي به: ان أرعى عينة من الحشرات المؤمنة الصالحة، متجهزا بالعبادة والصوم الى الفوز بدرجة ارقى، كأن أسهر على راحة بعض الدواجن الطاهرة المتعبدة.

إني، كما ترون، لا أطمع في ناقة الله ولا أطلب ان ترسل السماء علي مدرارا. وانما ينتهي طموحي الى ان يسعدني ربي ويكرمني فيوسع من اقطاعي ويقلدني رعاية قطيع من الغنم المحبب اكله عند الصالحين المقربين الى العرش. ولرعاية معزي وخرفاني الطائعة المرضية لن احتاج الى عصا، بل الى مزمار انفخ فيه، وأستعمله كذلك لتبديد ما قد يعتريني بين الفينة والأخرى من حزن ومخاوف او شعور بالغربة..

اني لا أطمع يا رب الا في ان ترفع عني كل كربة في دار المأوى والقرار. وأنت تعلم اني في دارك السفلى كنت ولا ازال مغناطيس حديد البلايا والأحزان، وأني بدأت فيها غريبا وسأنتهي منها غريبا. وعزائي كله في تشبيهك للحياة الدنيا بالماء أنزلته من السماء «فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيما تذوره الرياح».

فطوبى لي ان جعلتني في زريبتي من الدار الأخرى الى سر السرور أتوق...

وطوبى لي إن وهبتنب من حين لآخر دنًّا من الخمر ولو كان غير معتق وغير ذي شأن، كالذي أتجرعه في دارك الفانية.

وطوبى لي فطوبى ان أسكنت بجواري جارية من جواري الجنة، ليس من الضروري ان تكون جميلة او مجنحة... وانما أبتغيها لأراودها عن نفسها بالحسنى، حتى اذا شاءت أشهدتك على نكاحها، وأنت خير الشاهدين... □

موعظة النار والعشق

محمـد بـو جبـيري
شاعر من المغرب

١. الخنثى

■ ما أشهى النار حين يتقلص الوجود ويكون البعر في عنق الزجاجة يناسل الشيخ المدى. يقترن الشيخ الفاني بالأبهة. يسري في حقل الخزامى فقد الدم ما أشهاها حين الرعب ينثر بالمجان في السفوح وقارعة

الطريق حين تحاصر الخنثى الشاعر العشب المستلقي في الظلال. الايائل والخيول ما اشبهاها حين المتوسط بركة دم صيدا وبيروت. تسقط هوية الكلب المسعور الثعبان المتورم والأنفاق تسقط الخنثى القيم العارية وكل مؤخرة ذاعرة حين يحاسب الشاعر لأنه أحب والعراف حين يميط زيف النبوءة ما أقساه زمن.

***

٢. العاشق

كانت تجلس على حافة النهر لغسل الثياب والخنطة وكنت أنا الطفل العاق من خلل الدغل والأغصان أرى الكلس يستحم يكشف عن عريه الماء ويحتوي الجسد.

من كان يهاجم التين غيري؟

من كان يستحضر النشيد؟

أعبر لبنات آوى والظل الخامل وبعد صلاة المساء التي لا أقيمها ألعن كل موعظة او نشيد. لما أيتها البراري والسفوح أوْرثتني قسوة النبع والعصيان؟ من هنا مرت سنوات عجاف وأقانيم الدفلى. الصعلوك الذي كنت من قبره يدعوني. يمد يدا لي يستجدي أشيح عنه ويتلاشى رمادا.

تدعوني كاهنة كنت تجليها سهوب تدعوني وعاشقة للبكاء قلت لها أنت والسرير للسفر أنا والغجر والجنون. الوقت يدعوني الصنوبر وجهات غامضة في القلب. □

مقاطع نثرية من دفتر التعريف

محمد بن يوسف كرزون
كاتب من سورية

- ١ -

■ عرفتك تغدو وتعود وأنت على وشك ان تفوز ببغيتك.. وكلما اقتربت منها، بل قل اقتربت منك، تدخل النأي بينكما، وانتصر على القرب... فأي نأي ذاك الذي ستحطمه ان هو تدخل من جديد، بل أي نأي سيحطمك ان أنت اقتربت منها!

- ٢ -

عرفتك تسعى الى أمل مرتجى وأنت تئد أملا لم يكن منه أمل، فلا أنت مللت من عشرتك للآمال تسكنها حبة فؤادك، ولا هي قد طاب لها المقام في ذاك المكان.. فأي أمل سيكون حمله صادقا ويتمخض عن أملك، بل هل من أمل لا عقر فيه؟!

- ٣ -

عرفتك ترغب رغبة تملك عليك كيانك وترصده لصالحها، فلا هي تترك لك نفسا الا وتتنفسه معك، ولا هي تدع لك خلجة من خلجات فؤادك الا ان تكون لصالحها... ثم أراك تحاول التخلص من اسار تلك الرغبة والانعتاق منها الى رغبة أخرى مشابهة لسابقتها او غير مشابهة.. وما أسرها لك، ولا انعتاقك منها إلا دائرة من دوائر الحياة.

- ٤ -

عرفتك تريد ان تجعل من ماضيك درسا لمستقبلك، ولكنك لا تجد في مستقبلك الا تكرارا لماضيك، مختلفا في تفصيله وأدواته، متشابها في سيرورته. فأين هو مستقبلك المفقود الذي تعد نفسك به، بل تعدك به نفسك.. وتتصورانه جنة مثلا؟ هل هو في ذهنك لا يريد ان يخرج ام انه خارج دائرة حياتك؟!

- ٥ -

عرفتك تشد على نفسك وما تكاد تشد، حتى اذا وجدت مسوغا لتباطئها في أمور وتسارعها الى امور التمسته لها لتخرجها من اسر محتمل. فأي نفس لك تلك التي لا تحب بالأسر؟ وأي شد لك ذاك الذي ما تلبث ان تفلتها منه؟!

- ٦ -

عرفتك لا يستقر لك قرار في عزلة، ولا يستقر لك قرار في اجتماع. فالى اي الطرفين انت أميل.. ألى عزلة تحجبك عن الآخرين فتضيع الأنا بين جدران لاتعترف بها.. أم الى عزلة تجيز لك الاجتماع احيانا ليعترف الآخرون بعظمة الأنا التي عندك؟! □

الحياة . طبعة ثانية

باسم المرعبي
شاعر من العراق

■ علي ان اصرخ في المرة القادمة: لماذا يصر دائما على ملأ قدحي بالمياه التي تسبح فيها الأفعى، وسأتناسى رغبتي في تضميد - بعشب ما - الخطاب الذي انتظرته منذ سبع نساء يكرهن بعضهن ويحببن سفك قلبي، فكثيرا ما رأيت الكلمات التي سأرد عليها مموهة تزخرف القدح المهيأة لي، وتشير الى تواريخ تنفت كالرمل، وضفائر طويلة لنسوة يلففن ايديهن بحرير اسود ويشرن الى طائر يشرب البرق واقفا على حافة ارض تحضنها العاصفة.

اغطي هزائمي - التي هي قامتي - بالكلمات، لأقدر على الاشادة بيديك وهما تقتلان قلبي من سبورة الجدار الطويل لأرى الرمل يتمرن على تهجي نهار يلوكه الرواة وأرى الدائي بلا صور أو سماء، الا اني اعرفهم برغم اقنعتهم والندوب التي يسدلون عليها ابتساماتهم، وحتى الذين سأتعرف عليهم، عرفتهم، هكذا صيغ قلبي وبلا دهشة اتعرف على أحلامي المفرغة من الهواء والمليئة بالسهام المغموسة بالخريف، تتقدم ببسالة الى ربيع البالونات وتكشط الحليب عن اطفال استفاقوا على خيوط تخنق اصابعهم ومطر يفترس طياراتهم ولم يكن البرق يتلقى رسائلهم الصغيرة أو دموعهم المنتسرة. ارى الى أطفالي الخضر يسقون الأفق، يمشطون جذور النهار ويهدون الفراش الى حقل شرار، حيث الرياح تقرىء الشجر، سلام البروق ورسائلي تحييني لي، اذ احتازني مغمض الكلمات والذين يعصبون قلوبهم برياح سود، مغمض الكلمات أجلد شفاهم ببرق يدرز الأرض بأسمائي ومشتقات حنيني، فتم، أبداً، عيناها تلهان بقلبي وتضفران الحبل لتعقل ما يجنح من كلمات يتمتم بها حلم يتلبس عاداتي فأقول له: اخرج، ابيض من غير دمع، لاتبين حياتي جارية كالنوم، ولأحتفل بالتفاصيل دون ندم ولأعلق الشراع حتى رياح ستولد. لا هواء يؤاتي والفضاء يصفن، فشفقا على الأرض التي اثخنت، وثم من يدأب في كشف سوءتها، ولا شجر، لاخصف والأصابع تدمى في عد ورق أحمر وتنسى عادتها في كتابة ◁

◁ نهر موجز عن القوارب التي استخف بها النسيم. اذا كيف لي ان أصف الحروف على موجة او أنبه المصحح ليضاهي السطور بخواصر الانهار.

سدى سيتهمني بالماء إذ لا يرى الاشرعة مكتظة باهواء، أو في الأقل ما يدل على مجذاف او وشم بحار، وكيف يستدل على ربيع في الوقت الذي يسعى فيه الأعمى متفصدا، يقلب الهواء ليتأكد من صحته. لم أرني الا ان الزهور الزرقاء انحسرت عن هواء يرمم خلف تلة تنازعها القراصنة ولم يبقوا للرواة ما يدل على البارود سوى صدأ تتناقل الصخور صداه ونبتة تعذب العين.

أزهاري تنام في أدراجها والمرأة التي علقت عليها سلالات قلبي أراها تسحل طفلين، في الوقت الذي كان عليه ان اصغي الى غلامة تشكو آلام الحب وهي مستلقية على الأريكة، متسائلة عن علاج لذلك، فيما الحليب يفور، هممت ان اصف، غير ان الشبح فضح عبوره الزجاج، فأرجأتني حتى زهرة ستهمس بها جارية تحسن النعاس اخضر وشمسا على أهبة الكمثرى. لم اقلني تماما، تعوزني اصابعي. صحيح حبري ازرق، لكنه لن يغفر لي استمناء بحر او سماء الوح لها بريش خافت، لن اغفر لي تواطئي معي.. ضد من هذه الطائرات الورق؟ صرخت ليلا بطفولتي الملبدة بالريش والعصي واسندتني الى شجر ينافق الخريف ويطري المداخن على مرأى من قفص يبيت الهواء.

- انتظر قليلا! تهمس بعيني جارتي، وأنا أتوسل اليها باصرار:

- دعيني أراه - تقبض على يدي، وأسمع دمها.. وكان نهار.

تسلقت شجرة طفولتي لآخر غصن، دسست أصابعي في اعشاشها وما كانت تقع الا على الطباشير، ثمة ابتدأت السبورة الطويلة، وشهقة الأصابع بعيدا عن ورد جاراتي. / ما الذي أقوله لطفولتي؟ كيف أمدُّ لها يداً ملطخة بالكهولة، هل سأنـزلُ معها الحديقة وطائرات الورق عالقة بالأسلاك والقطط التي درجتْ على ملاحقتي تمرض؟ وقريبتي التي تسهر على بكوب الحليب، صرت أشك في ابطائها وهي تحضره بيدين مرتعشتين.. وصرت انام بلا قبلة أمي. / أنام، الكي اوقظ بعد رمدين وربيع يخرف على خشب المهد، لأجده سلما يصعد بي نحو تختر القلب والأعشاب التي ظننتها نجت من حديقة الرماد، الأجل ان أعاين البئر عمياء ومراكبي مغلولة وكلما همت بارتكاب موجة عاجلتها ضفائر النار، لم أعر الأمر خوفا ما، الا ان تردد حارس النباتات والذي يفوح برائحة تشبه رائحة البنزين، على غرفة البذور وطريقة تدخينه وهو يخطط نباتات غريبة على الأوراق النقدية، جعلني اتوقع ربيعا مفرغا من الأزهار، ولم تجد قفازاته في اخفاء رائحة الحبر الذي كان يستخرجه من فراشة تشبه فجرا يؤجله ليل ريثما يفرغ من الديكة. /

- أسندتها الى الحائط - كانت تتحينني - أرادت ان تقول شيئا، اطفأت كلماتها بشفاهي، فيما أصابعي لاهثة تصر على الكشف عنه، وهي تخشى ان أودي بوردتها وعلى مهل.. وكانت تشوغ بين يدي/ هل من ترجمة لسماء تخامرني كالزيت، وعنقاء تتوعدها شمس آيلة للينابيع. هل أصف المشهد، بعيدا عما اوحى به الرماد، لما رأيت من الأشرعة لا يكفي لتبرير اشادتي بمنظر عاشقين على ساحل. لم أعد قادرا علي وكلماتي تشتمني في الوقت الذي تحاول فيه تمجيد براعتي في تهييج وردة تقال في حديقة عناقيد غبار يتسلقها البكاء، والنبع عين عزلاء تروي دمعتها لعابري الحكايات، يصرون ذكرياتهم وما زاد من الدمع في المناديل التي لم يتح لهم ان يلوحوا بها لأمهات ذرفنهم دون مساحيق او آلام.

شو داري موها ندر أحبك وانت تشبهين دموعا وحيدة في الفجر، احبك وانت تشبهين جنوني وتقترحين حصانا لقطف طرق تصلني بغسقك الرخيم وتجتهدين في تذكر مزايا الهواء في قندهار وأنا مقتنع بذلك الا اني اتشهى تيرانا ربما لأنها تشبهني. كيف لي ان اقنعك؟ ولكن فكري قليلا. شو داري فجرك ينأى وهواء المدن التي تشبه ما يجن من جنوننا خليق بقلبي.

استقل ايامي، أهيىء المدية والكبريت والرسائل التي احتفظت بها زهاء عشرة غصون من الكآبة وقلب قيد التخطيط/ اصابعي تحن الى القدح والكلمات قائلة في الرسائل وها طبائع القش ولعروق الأيام ادخر نبالة مديتي. اراقب وزني وبرجي وزحل يضيء ميزان ذهب صفر الكفتين إلّا من التبن كأنه يزن جدي الجهات الحزين، حيث بلا شجر او صهيل يشد على تقويم أيامه الرمد، فينبري المنجم: لم اجد في الرمل، غير رمل يصر كبوابة يشير أنينها الى سلالة سلاسل وتاء تأنيث او عربة نار بعيني لص يتطلع للذهب ويشتم الحقول، وقلبي يغتاب في الخراب الطلق، فتعلق الغلامة على المشهد الماثل للقدح بتسوية شعرها وطلب عصير بارد وهي ترمقني من خلف نظارتها وقد وقعت في قلبي حتى خفيها/ لا وقت لدي لوصف شفتيك وهما تشددان على ملأ الفراغ بين قبلة واخرى، ولا سعاة لأنفضح دمعا يهيب بأصابعك ان تغض عن تقليب قلبي. / الزمي كلماتي فوجهك واضح بما لا يدع للمرآة ان تجنح وفمي في الضباب يستدرج غابة ويحصي القبل في الهواء الى وردتك، نكلي يدي بلا منظرك تياهة وبك مس من المشمش والربيع ينجدل شرائط لأسابيع جسدك. استطيعك دون ان اسميك ودون ان أعين المناخ الذي يجيز لي ان اسمي هواءك، فحين أجهد انفاسي في التقاط شوداري موهاندر قد اعني سبع نساء انسللن ذات دخان من ربيعي واثرن رائحة الخريف في اهاب الأيام، ليرقبنني منشداً بي ومتعثرا باكوام أيامي لانشق عني واذرف أناي متقصفة تسفح المرايا لينكمش حاضر هوائي فألوذ بما سلف من هواء، فأراني الصغير في عتبة البيت، لم ائن للمدرسة بقدر ما شبت في التتلمذ في الصغيرات والاصرار على فراشاتهن، تغتابهن مرآة مولعة بكل ما يمت الى الرمل لتقفز سنواتي الست راعشة تحت صفرة المصباح فيها صوت المعلم يتكسر على اللوح الأسود، ويضبطني، افتش عن كتاب الشجر، والبرق يصرخ بالمرآة او ينهار مستعيدا كلماته، ليحصي حياتي شجرة، شجرة وغصناً، غصنا، اذا كيف أبرر له ما ترمد من شجري وما تعثر من أغصاني، وكيف اجرؤ على تقديم الرماد، على انه ما تبقى من مياهي، والفراشات التي اوصاني بأزهارها وقد استفقت وليس ثمة حديقة، بل بقايا نسيم له سحنة ايامي، فبأي جنان سألقى جنون ريح تخمش ستائري وتنسل عصافير ادخرتهن لمساء خلو من الحفيف، لك ايها البرق يا شقيقي الأوحد ان تبصق في مراياي وانت تريني وجهي الطفل وقد علته الأيام، وان ترجم يدي وهي تمعن في دم ازهاري او تسترسل في احكام سبع عباءات على قلبي، لذلك كلما قل الهواء، اشهق: شوادري موهاندر وأراجع ما يذكرني بقندهار. كلما دققت في فصولي، أرى ربيعي باسلا في خيانة اشجاري، والخطابات بلا حفيف، كأني قد امليتها على مرسليها/ ليس لي ان اتساءل او اعجب فالأزهار دخنت على مرأى من هوائي والرماد يهم بتحية الينابيع، اذا لا موضع لاعتراض الأزهار على نسيم يحرف اريجها وينعت البساتين بدخان يتيح لما اسميته بحارس النباتات ان يتسلل بوقوده وسجائره وقفازاته الى غرفة البذور، متذمراً من ضيق النهار عليه واحتياجه للسموم مما يشجعه على استخدام السماد لانهاض الربيع، غير ملتفت الى الفراشات يحمن قرب تماثيل تتصدع بين برق وآخر يسقي أصصاً تنشق عن وردة تشير الى عطب الجذور وتدفع الفصول الى حجر الريح.

ادفعني قليلا عن تكسر التماثيل وبقايا برق في الحديقة لأراني في الطريق الى اتفصد حنينا وفي كفي المغمضة يترقرق رمل الطفولة منجنا بشجر يلتم اعشاشا تنطوي على الحليب مندلعا في مخدع الغيمة وسهر الريش. أتوزعني، متعظا بترسب القلب في آنيتك، فيما عيناك تسديان سوادهما الى مائي، كأن ثمة من يذكر بعمى البئر ورمد الينابيع وبالشخص الذي يقف عند المياه المشققة ويلوح بمنديل تحرف لكثر ما كاتب من الدمع، غير ان

هذا وما تبعه من قصب وأسلاك اخرى لم يثنني عن شتل المياه وسقي صوتك يتبدى على وسادتي ويداي تشربان جسدك، فلا وقت لاصابعي لنفكر بصحاري جحيمي على صراط عسلك/ ذريني على شجرك اغزل لك المطر، عريا واهب جذورك بالبرق، فليكن ضوءك ساعدي في الجريمة وقفازي لتوعد الذهب، وليتح لي ان اسأل: لم علي ان اضرب قلبي مثلا كي تصدقي دمي، سأرفع هوائي الى الناي ـ هوائي الذي في قبضتك ـ وأنشق صراخي، فدائما ثمة، ما يخدش القلب ويلوي الروح.

اتخذني نديمي واسدل كأسي، ليكون لي ان اهمس بخلاف اسمك ويدي تعنيك لأن بالجوار من ينبهني الى سهام تشير الى السادسة عصرا او نحو ذلك من تعلق الشمس بماء مجنون، حيث طفولتي في العشب تنأى والشجر الذي أحرز يواري الفخاخ لأصابعي ويستل الصباح من جراري/ اذ انشغل بتبريك ينبري الغسق لرعاة يموتون دهشة كلما سهرت على ما نعس من نبات عقب قراصنة يشقون الخريف بغبارهم وشاراتهم التي تؤكد الجراد على أسلاك لا تثير الشكوك، كما لو ان الأمر لم يكن سوى انزلاق قارب، مغسول بالذهب بفتيات جميلات الى الضفة الثانية، غير ان الشجر لم يكن كذلك، وهذا ما عناه الشتاء الخالي من الأمطار حين ارجأ قفازيه الى صهيل آخر.

حزني فرح بي يا وحيدة زلزالك/ ومياهك وحم لي، فأطش أسدي بك.

تقولين: امهلني، فأصبر عليك بقدر ما استغرقه لفك سيور حذائي واستعجال حفاء قدميك ليحفا دمي والنشيد الذي اعليه لعينيك، شاما صوتك في الطرف الاخر من الغياب يذكرني بفواتك، فأستدرك بك عليك وأعالج اسمك في القواميس لاستدل على مدن يربيها الهواء ويمشطها المطر/ أو.. أحيانا اترك يدي تستعيد المساء المحمي بضور أرأف من قسوتك وأسرع من دمي يبلغ اظافرك شتائي الأعزل من الحكايات والمواقد.

أوقفيني في الخريف المأجور لتعهد ازهاري، وهبي علي بالجهات، فالرياح تعين الدائي على نعت شراعي بالحجر وتمويه الضفاف بشجر سريع الاصغاء الى ريح شائكة ونسوة صببن اجسادهن في العباءات/ فاسرتق الخفيف لأسهر اعضاءهن بفجر مؤبد.

أطأ الأرض التي حذرت لأجس الهواء، يؤبد ابتسامتك/ ينسل أيامي ويرمي بشمسي، فيما اصابعك توشوش الزهور وتتوعد ربيعي، فأرفع النشيج نايا يقص الفضاء دمعا او هاوية تكدس اشرعتي ورياحي، لتنهز كفي وهي تحاول ان تذكر بنسيمي المزرق في الأقفاص ـ التي سهوا ـ أشارت لها يداك وقد انقدحت اثناء عينيك تنهضان الفجر على الرابية، خارج هواء من اتشحن بسوادهن وأغفلن ذكر حارس النباتات والزورق المموه بالذهب، مشددات على الدمع الذي يضفر الفجر ـ بقصد الاشارة الى غابة عجلى تفتح الفصول فجأة وتسلخ المياه.

أكسوك ببروقي لتشترطي سماءك علي/ وقبولي ارض أجرك حافية الأعضاء اليها، لاسبغ عليك عصفي، وناري الوح بها لالداء، استدرج يباسهم، فيما عيدي اخضر الوعد، يخطب الصحراء ويسمي الأبهم شجرا والليل عباءة المطر.

أحييك بما استطيع من الفصول وأذكرك انهارا شاغرة لاقتراحات عينيك وأزهاري في رتابة الهواء/ علني اجرؤ على تنشق فجرك لاهدم الليل على سفحك وأريك الدم اسود، يهمي، وأعشابي في ايدي عرافات يشردن في تفحص ايامي/

والأيام تذهب وتأتي، تدق علي بالسؤال:

ـ ما الذي قبضت؟؟/

مشفقا انظر لي ـ وبلا تشف ـ أحيل السؤال الى/ باسم المرعبي. □

تميمة من تشكيلة الوقت

زينب ماجد ولين
شاعرة من المغرب

ـ ١ ـ

■ جاءك الزمن الوقت بعض الدقائق المتناثرة المترنحة تطرق جلدك تنسل بالكاد دفعة واحدة داخل خارج مسامك المتفتحة المخنوقة بعضك المسكون ببعضك الملتصق بانبهار لا أحد حاضر يوزع لا شيء في عمقك في محيطك تترنح الدقائق تترنح الدقائق.

ـ ٢ ـ

ومرة انتظر لحظة ستتحسس وجودك الضروري لاستفزاز دقيقة وبعد أخرى تمزق مللا وصراخا جَسَّدْه بالبكاء المرير او اضحك كالزمن النفاث او ابك بكاء كغناء سنردده حين تنتظر لحظة نتحسس خلالها وجودك المعقم ضد وجودك لحظة ما.

ـ ٣ ـ

تريد نفسك بعضك حين تتلولب تشتبك الدقائق بنفسها ببعضها تقرر حينها في اشتباك التواء اختلاط الدقائق ان تستقر فجأة في متاهة خارج الدقائق داخل نفسك في اشتباك بعضك ببعضك تريد دقيقة.

ـ ٤ ـ

...؟ صدفة تتنازل لو تتنازل تنسلخ عن عصر مندفع كبداية ادمان آخر غيبوبة منتشية بهلوسة تمارسها سكرا او حشيشا أو ثرثرة أو انغماسا في ثناياك لا تريده لقتل ضغط الوقت على عصر تحياه يرشق انتماءك اليه ببعض العدو وراؤك أمامك وجود مبهم مندهش من احتوائك تكرارا تكرارا يرشدك للصفر المستدير على بعضه لن يتفسخ ولن يندثر كدخان سيجارة:

انهض بغتة بوقار

يا خلاص كوكب هناك

هناك

هناك للناموس

العبقري المجنون بفرصة التنازل للعصر عن اندفاعه: احتسيني ككوكب هناك بغتة يشملني بنظرة عمودية ذابلة جليلة ملغومة بي أنا:

بي أنا

وجع

التيه

المبرمج

لخطواتي المنفلتة من عمقي

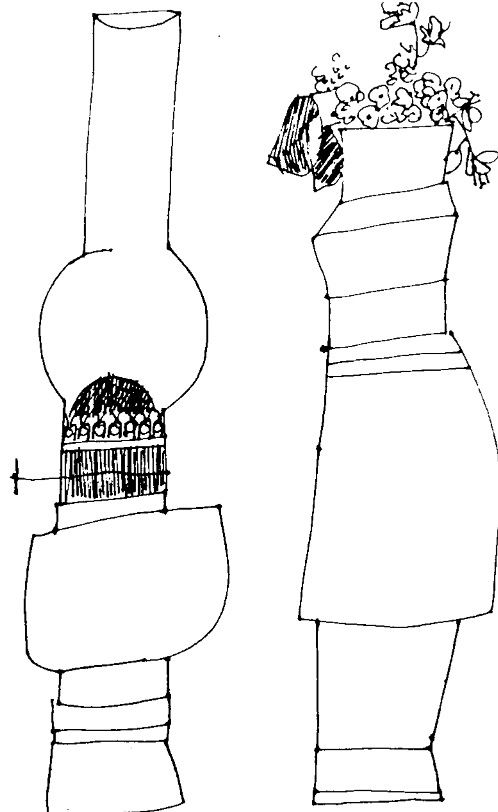
المثقل بتهريب فرصة لو يتنازل عنها العصر/ العدو

وراؤنا

أمامنا

نظرة

لا فرصة بكوكبنا المنشغل بضمنا الى أحشائه تنفيذا لأوامر قيادات عليا مغرمة باختبار عبقرية فئة مبدعين سرياليين ارهقتهم قشعريرة الكون المتفض باستجابتنا لاشارة الانطلاق من بطون امهاتنا نحو سقوط عمودي لتأمل مهرب معلّب داخل جيوبنا جماجمنا اطرافنا خلايانا بكل حذر خوف خجل من تفاهة بلادة فراغ أشباهنا المقنعين بحب اللامبالاة وحكايات دخل خرج الوقت عن طاعتنا المستحيلة كم بسمة احتار من أمرها طفل ازرق كنسيج قبلة كوكب هناك نسيء هن تنفح ثدينا الرخوة المضمخة بالقول الكثير ما قلته وما قاله وما قلته منذ عصر مندفع لو تنازلت عنه صدفة؟ □



حوار الظل والضوء

أحمد ابراهيم الفقيه

■ محنة هذا الرجل انه قنديل يبحث عن ظلام لضوئه.

* * *

قالت النجمة التي هربت من سمائها وحطت وسط صدره: ما أضيق السماء وما أرحب هذا الصدر!

*

فتح النافذة لكي يأتي منها الضوء، فتدفق من نافذة القلب المشرعة سيل من الظلام.

جاء الليل وسقط العالم في أودية الظلمة ولكن قلب الليل كان مضيئا.

*

هناك ضوء في آخر النفق، فلماذا لا أستطيع ان أراه؟

*

رأيت ضوءا يضيء المتاهة فلم أزدد الا ضياعا.

*

النجمة التي انطفأت منذ مليون عام وما زالت تضيء، هل هي حقا نجمة مطفأة؟

*

هناك حشرات كثيرة تسبح في دائرة الضوء التي يصنعها مصباح الحديقة.. إنها أيضا تعشق الضوء.

*

صنعت له مصابيح الشارع ظلالاً كثيرة، ولكنها تمحو بعضها بعضاً.

*

علاقة الضوء بالظل، علاقة هدم وبناء، نفي واثبات، غياب وحضور، اقصاء وادناء، محو وكتابة.. إنها علاقة عشق.

*

الظل يمشي والضوء يفيض.

*

الضوء عري، والظل ضوء يرتدي معطفا.

*

للوردة عبير.. وظل.

*

عندما يقتلعون الشجرة، فان ظلها يبكي.

*

الظل نور يستريح تحت الشجر والحجارة.

*

الأحلام ظل الواقع، والنوم ظل اليقظة.

*

الأسى ظل الفرح.

*

الجسد ظل الشهوة.
والشهوة ضوء الجسد.

*

يعلو الطائر محلقا في الفضاء، ولكن ظله يبقى فوق الأرض.

*

تطرف الظل حتى صار ظلاما، وتطرف الضوء حتى صار جحيما.

*

كيف تصير اللوحة البيضاء لوحة إذا لم يسطع فوقها الظل؟

*

دعوني أحمل عبء ظلي وأمضي □

محمد الماغوط

الارجوحة

الحلقة السادسة



■ كانت المدينة قد قسمت كالتفاحة الى أربعة أقسام متساوية:

قسم يبكي باستمرار،

وقسم ينوح باستمرار،

وقسم يولول باستمرار،

وقسم ينهمك باستمرار في المختبرات لاحالة هذا البكاء والعويل الى طرب حقيقي يوزع بالبطاقات مع حليب الصباح من دون أي أمل في العافية وتورد الخدين، ولكنها محاولة نقيضها ظروف الانهيار المدني لاقناع الآخرين بأن اصفرار الوجه هو خير لون في العالم، وأن موت الأطفال على مقاعد الدرس واغماء الامهات في الصيدليات واحتضار الآباء في المصارف الزراعية هو النقطة الضرورية لحرب البطولة والكفاح من أجل لا شيء.

ولكن «غيمة» التي تحمل بكالوريا علوم، شدت عزيمتها، وشدت شعرها تمهيدا لنقض هذه النظرية جملة وتفصيلا لا لأنها تحمل بكالوريا علوم فقط بل لأنها تحمل أيضا حبا عظيما وغامضا ينوء بحمله أجمل القطارات وأحلاها صعودا وهبوطا بين التلال.

كانت في الرمق الأخير على كل حال، تنشب مخالبها الصفراء في الوسادة، وتضرب اللحاف بكعبها يمينا وشمالا لأنها لا تستطيع الرقاد لا تحت اللحاف ولا فوق اللحاف. لا تستطيع ان تفعل شيئا على الاطلاق سوى الاتصال بهذا وذاك، بهذه الدائرة وتلك من دون ان توفق بشيء. أربعة أشهر وهي ترتدي معطفها النبيذي العتيق، تشد حزامه باحكام حول خصرها كزنجية بيضاء تشد سهامها على كتفها وتمضي.

أيها السيد هل تعرف أحدا يعرف أحدا؟ أيتها السيدة هل تعرفين احدا يعرف أحدا؟ أيها الصدر البعيد الغالي.. كن عرينا لأزرارك المقطعة. لقد قالت له مئات المرات فوق اللحاف وتحت اللحاف: ضع قلمك بين حجرين واسحقه يا حبيبي. انك كمن يضحك في جنازة. سيتخلون عنك في أية لحظة. انني أعرفهم، في الصيدليات، في حوانيت الخضار. ان تاريخهم منقوش في الصيدليات وحوانيت الخضار. وكان يضحك ضحكته القوية الهادرة، ويصفعها على مؤخرتها بجريدته المطوية.

يا لك من أرملة في الثامنة عشر من عمرها! وما الذي نملكه في حياتنا هذه سوى الكلمة؟ قولي فقط ماذا نملك، وأقلب لك حياتي رأساً على عقب كهذا القدح. آه ان الكلمات تئز في رأسي كطرود العسل.

وها هي الآن تلعق شهد الذكريات بلسانها، تخترق المدينة من أقصاها الى أقصاها دون جدوى. لو كان هناك ثمة غربان تحوم لعرفت اين جثته، ولكن هناك بلابل فقط.. تولد مفتوحة المناقير وتموت مفتوحة المناقير دون ان تنشد الأغنية التي تريدها، تولد على اغصان الصنوبر وتموت في مكاتب الطيران.

أين أصدقاؤه القدامى؟ كلهم غازلوها أو تجاهلوها.

◆

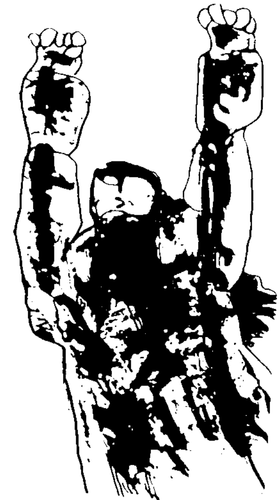
«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريس للكتب والنشر»، لندن في مطلع العام المقبل.

أين أصدقاؤه وأمه وأبوه واخوته . . أين هم؟
كنت ألعب الورق مع علي عندما رأيتك في الباص .
كنت أمزح مع سعيد عندما رنّ جرس الهاتف .
وأين هو الآن؟ في مكان ما، يعض على ضحكته القوية الهادرة كما يعض الكلب على عظمته، مبصبصا بعينيه المتورمتين الى الوطن الذي أحبه والسماء التي عبدها .
عندما كان طليقا وضاحكا في المسارح والمقاهي، لم تكن لتعتقد ان فراقه سيولد هذا الشوك في البؤبؤين . . هذه الابر العارية في لحم الفؤاد .
ان رائحة صدره تملأ أنفها، وضحكته البرية ترن في أقصى عظامها .
لقد رفضوا السماح لها بزيارته لأن الدولة لن تتعامى أبدا عمن يجلس في حضنها وينتف في ذقنها، ونصحوها بالنسيان السريع والابتعاد ما أمكن عن النوم بين المقابر . وكان لا ينقصهم الا ان ينصحوها بأن تذهب الى أقرب قابلة لتجهض ذلك الحب العظيم .
لقد ودت في تلك الساعات ان تضرب الدولة كلها بيدها الصغيرة . . تلك الدولة التي تعتبر أحرارها كسورا جبرية لا مبرر لوجودهم .
لا تستطيع ان تتصور حبيبها يقضي كل هذا الشتاء العاصف الجميل من دون ان يلمح قطرة مطر واحدة، من دون ان يداعب شعرها الطويل بأصابعه الموشومة بالسلاسل والغزلان .
كان يحب شعرها طويلا ولامعا . وعندما قصته ذات مساء بناء على نصيحة عابرة في ندوة الجامعة، نظر اليها مشدوها، وقال لها: «ما هذا؟ لقد قصصت عنقي» .
كان قاسيا في بعض الأحيان، ولكنه بليونة الاسفنج في أحايين أخرى . لم يكن يقبلها على فمها بل كان يدغدغ حافتي الجرح بشاربيه ثم يبتلع نهدها في فمه حتى يكاد يختنق ثم يصرخ: «انني وحيد يا غيمه» .
ثم استعملت غيمة هاتفا في الشارع، وراحت تصرخ بصوتها الرفيع الحاد: «نعم نعم . . انه أمر هام . هل احضر حالا؟ شكرا والى اللقاء . . » .
واستقلت سيارة أجرة، وانطلقت لغزو العالم بصوتها الرفيع الحاد .

***

كانوا أربعة متناثرين في الصالون: ياسين محرر أدبي في مجلة الدولة الرسمية، وزكريا موظف في قسم التأليف والترجمة والنشر، وصبحي مراقب البرامج الاذاعية، وطالب جامعي يشترك في ندوات تلفزيونية . وعندما أطلت غيمة من مدخل الصالون، وقفوا جميعا وأقداحهم في أيديهم ليؤكدوا لها أنهم موجودون فعلا في الصالون . جلست باقتضاب وحشمة على مقعد منفرد وفي مواجهة الجميع كي لا تفوتهم كلمة مما ستقوله لهم . . رفاق الفهد وخلانه الأوفياء .
ومهدوا للجلسة ببعض النكت وتقديم اللفائف والوسائد لسند لظهر أو المرفقين، فشعرت ان العالم هو العالم، وأنه من غير الفهد فارغ وسخيف منذ العصر الحجري وحتى الآن . قالت بعد ان وضعت منديلا على ركبتيها: «اعرف ان الفهد سيغضب لو علم أني اتصلت بأي واحد منكم بسببه . ومع ذلك اتصلت وسأتصل ولو بقطاع الطرق لانقاذه . هل تسمعون بالله؟ انني أحبه كالله تماما بكل غروره وهزره ووحشيته . أما لماذا فسأوجز ذلك بكلمة صغيرة . أولا لأنني احبه . ثانيا لأنه لم يؤذ أحدا في حياته . . » .
فأجابها ياسين مقاطعا: ولم يقم بخدمة لأحد في حياته .
«ـ لم تسمح له الظروف بذلك» .
وقال زكريا: «أو بالأحرى ليس مهيأ بطبيعته لهذا النوع من الخدمات» .
وقال صبحي: «ان مبرر وجوده الوحيد أنه كاتب مبدع اذا اعتبرنا الأخطاء التي ارتكبها والحفر التي هوى بها شيء كان يمكن تفاديه ببعض الحكمة» .
وقال زكريا: «انه مجنون . . مرح ومجنون» .
وقال ياسين: بل هو مهرج» .
فقالت غيمة بغضب: لا أظن انه من اللياقة ان تتحدثوا عنه بهذا الشكل . انه لم يكن مهرجاً في يوم من الأيام، وان مخيلاتكم كلها لن تتصور قطرة واحدة من حزنه . صحيح انه كتب بعض الاساءات تجعل الثكلى مضطرة في بعض الأحيان الى ان تحفر قبر فقيدها كي يشاركها الضحك، الا انه كان يريد شيئا آخر من ذلك» .
وسألها ياسين: «وما هو هذا الشيء؟» .
«ـ شيء . . وشرح هذا الشيء أكثر فظاعة من شرح التاريخ البشري» .
قال زكريا: «أعرف ذلك جيدا . ولقد حاولت كثيرا ان أجد نقطة ضعف في هذه الدولة لانقاذه فلم أجد» .
«ـ لم تجد؟ هذا منتهى الغرابة» .
«ـ لماذا؟» .
«ـ لأنها كلها نقاط ضعف» .
«ـ وأنا حاولت ايضا وفشلت . هناك شيء بينه وبين الناس، لا أدرك تفسيره .
قالت غيمة: «أنا أقول لك هذا الشيء . فجوة . . فجوة كبيرة كالتي تحدثها الزلازل في الأرض الخصبة، ولقد حاول ردمها بشيء اسمه الضحك ففشل، فهل نطلق عليه الرصاص لأنه فشل؟» .
فأجابها صبحي: «طبعا لا» .





وقال ياسين: «ولكننا في الوقت نفسه لا نستطيع ان نتقي الرصاص عنه بصدورنا طالما لم يترك لأي واحد منا ذكرى واحدة تتطلب ذلك. كان عدوا لأي تيار، مغرما بالوحدة والشذوذ. ان مركبات النقص التي كانت تعصف برأسه لا يمكنني تعدادها الآن وأنا جالس على هذه الأريكة، والجمهور ليس مضطرا الى ان يحصد ما زرع هو طالما أنه نثر بذوره بملء حريته. لقد عاد من المنفى غازيا ومقتحما لأسرارنا وآمالنا. أثار النعرات وأهان المقدسات بتلك النكات ذات الندبين الجارحين. يجلس معي في المساء فيهجوني في الصباح. يتناول غداءه على مائدة فلان ويفضح أسراره على مائدة علان».

فقال زكريا: «لقد كان طفلا متهورا».

وصرخ ياسين: «بل عديم الوفاء. عندما جاء من المنفى اشتريت له سروالا وقميصا وربطة عنق، وعرفته على وجوه الجيل الذي كبر في غيابه. فما ان كسا الريش لحمه وأصبح عنده اكثر من سروال وقميص وربطة عنق حتى تنكر لنا، وراح يعبث بصداقتنا بملء حريته مبررا ذلك بأنه يسعى وراء الحقيقة. أنت نفسك.. ألم يهجرك ذات يوم من أجل ساقطة؟ ألم يكن يخونك مع الخادمات وحاملات الخبز الى الأفران؟».

وشعرت غيمة بأنها تجر من طرف عنانها الحقيقي الى الجهة المقابلة لحبيبها، فرفعت رأسها صاهلة ومتحدية: «اذا كان قد هجرني فقد هجرني ولكنه عاد اليّ لطيفاً وحنوناً وباكياً. هجرني أكثر من مرة، وانني لسعيدة بذلك لأنني أفهمه كفنان لا كشخص عادي يتناول طعامه ويذهب الى دورة الحياة في ساعة محددة. ان حبيبي ليس رجل مطبخ وحمام وصالة استقبال. انه فنان. ولكي يبدع، علي وعلى جميع من يؤمنون به ان يتركوه هائما على وجهه وإلا أصبحنا كمن يربط مصباحاً في حافر جواد غاضب، ويقول له: هيا اصعد هذه التلال الصماء، وعدّ دون أن تحطمه».

وقال زكريا بهدوء: «أنا معك من هذه الوجهة. ولكن كان عليه ان يولد في عصر آخر».

«ـ ولماذا يولد في عصر آخر؟ لماذا تخطيء الطبيعة وتصيبون أنتم؟ الخوف وحده هو الذي يجعلكم أقرب الى الحيوانات منكم الى البشر.. خوفكم من تقييم الآخرين لكم هو الذي يضطركم الى أن تظهرون بكل الوجوه ما عدا وجهكم الحقيقي. انكم تصورون هجره لي ككارثة تقض مضاجعكم مع ان معظمكم لم يحرك عينه عن بطة ساقي. وأقولها بصراحة: ان احدا منكم غيّر مكانه أكثر من مرة بحجة التقاط شيء لم يقع منه مصادفة كي يحدق الى ما هو محرم شرعاً وقانوناً».

وتكلم الطالب الصامت لأول مرة، وكأنه نفد صبره: «اسمعي أيتها الآنسة.. هناك ثورة حدثت في هذا الوطن، ونحن منها ولها، وهي ليست من الفراغ وكثافة الوقت بحيث تفكر في بطة ساقك هذه ولا في حبيبك. أنا لا أعرفه على كل حال، ولكني سمعت عنه في مناسبات عديدة. ومهما كان في الماضي، ومهما كان وضعه في الحاضر، ما هو إلا فرد. والخروف يعرف ما هي قيمة فرد بسيط بالنسبة الى ثورة كبرى..».

ثم زمّ شفتيه وحدق الى السقف، فأجابته غيمة بانفعال: «اسمع أيها السيد.. هل تعتقد ان المشكلة انتهت بمجرد ان تزم شفتيك هكذا وتحدق الى نقطة ما في السقف؟».

«ـ يا آنسة.. كلنا فداء للثورة. انها جائعة، والا لما أعلنت عن نفسها، وهي لن تنمو ما لم تجد لقمة هنا ولقمة هناك».

«ـ لتتغذى بنفسها اذا كانت جائعة الى هذا الحد. كل يتغذى بنفسه. ما من قوة في العالم تبيح هذا السطو. حتى مشيئة الله هي اكثر ما تكون موضعا للتساؤل والتذمر. ماذا تسمع في المقابر وخلف النعوش؟ لقد كان طفلا بريئاً، فلماذا أخذته يا الهي؟ او كان عاملا مسكينا يعيل عشرة أطفال وامرأة ضريرة فلماذا حرمته اطفاله وامرأته منه؟ يقولون لماذا الله فلماذا لا يقولونها لانسان؟».

«ـ هذا ليس موضع بحث. كل ما أعرفه ان هناك ثورة جائعة. وكان الفهد في طليعة من أسهموا في تجويعها. عليها ان تنمو».

«ـ الثورة الجائعة تولد جائعة وتموت جائعة لأنها لن ترتوي من شيء.. قروي نهم في مطعم يغص بالأطباق، ستزداد شهيته كلما سمع رنين الصحون وارتطام الملاعق. وهذا ينطبق على الأشخاص كما ينطبق على غيرهم. سأعطيك مثلا واقعيا لا عليك او على الآخرين بل على الفهد نفسه. هل تعلم كم جوربا عنده؟ لن تصدق اذا قلت لك: ما يكفي لنصف سكان طوكيو. انه يشتري تلك الجوارب باستمرار، وبشغف وحقد ايضا. هل تعرف لماذا؟ لأنه قضى كل طفولته ومراهقته وهو يلبس جوارب مرقعة».

وعاد الطالب الصغير الصارم الى الحديث، وقد التهب صدغاه من الحنق: «أيتها الآنسة.. ما تقولينه لا يغير شيئا من واقعنا. الفهد ومئات غيره هم طعام ضروري لثورة قامت لنقض مبادئهم ونسفها بالحجارة. ومع افتراض أنهم لم يكونوا موجودين أمامها، فيجب ان يوجدوا بطريقة ما. إننا نمر في مرحلة انتقالية، ويجب ان نتقشف الى حد كبير بهذه الكماليات الفكرية حتى يهدأ روع الثورة على الأقل».

«ـ منذ عشرات السنين ونحن نمر في تلك الفترات الانتقالية كأننا دجاج او أرانب في قاعات المختبر. ليذهب كل شيء الى جهنم. منذ خمس سنوات وأنا ألبس مشدا مهترئاً، وزميلتي تفطر بيضة مسلوقة، وزميلي يرتدي قميصا حائل اللون. لماذا؟ ستقول لي: لم يحن الوقت بعد. ومتى يحين؟ لا تعلم لأنه سر. لا ليس هناك أسرار في هذه الأمور، وتشيخ زميلتي وزميلي، وكل منهما يأكل بيضة واحدة ويلبس قميصا حائل اللون. والشيء الوحيد الذي يفضح هو أنتم. الحاكمون أنفسهم هم الثورة. ان عافيتها المسلوبة من خد الطفل وغرام العاشقة وحنين الكهل تتحول الى انتفاخ كريه في مكان ما من الوطن.. الى غدر وارهاب وجشع لن يتوقف حتى تتوقف ملايين القلوب والأفواه. وهذا ما لن يحدث أبدا».

وقال الطالب بحنق لا يوصف: «لا إرهاب هناك ولا جشع، والحرية أكثر وفرة من الشعير في قراكم».

وهمس زكريا: «أرجوكم.. اخفضوا أصواتكم».

ونهض لاغلاق النوافذ.

ـ حسنا. لا شيء هناك سوى المرح والكرنفالات في الشوارع، والثورة غانية بعمر الورد تخطر على دراجتها في ضوء الطرق، وتغص بالبكاء، ولكن أرجوكم ان تقوموا بعمل ما من أجله. انهم يعذبونه في الليل والنهار.

◁



وقال ياسين: «هذا كلام مبالغ فيه. نحن نقرأ الصحف دائما، والتحقيق يجري في جو مليء بالنزاهة والحياد، وصوره التي تنشر بين الفينة والفينة تؤكد ذلك».

«- ليكن ذلك صحيحا، ولكني أشك في ذلك لأنه حتى الوجه الممزق بالأظافر يبدو في صور الصحافة كأنه وجه يسبح في العرق لا أكثر».

وقال زكريا: «سنقوم بمحاولة أخرى».

وقال ياسين: «هذا بديهي. واذا كنا قساة في حديثنا عنه فلأننا نحبه ونتمنى ان يكون أكثر صلاحية في المستقبل».

وقال صبحي: «علينا ان نعرف في أي معتقل هو».

وفجأة انفتح الباب، وأطل منه الفهد.

***

بعد عشرة أيام أو عشرة قرون، لا يعرف بالضبط، حاول الفهد ان يفتح عينيه، فلم يفلح. كانت الأهداب والحواجب مطلية بالعمش والدم وقد تماسكت كمسننات الساعة. وعندما حاول استعمال يديه لم يفلح أيضا اذ كانت محطمة وخفيفة كالهواء، ولذا فقد زحف غريزيا نحو صنبور الماء وفتحه على وجهه بعد أن فتح فمه كالدجاجة. فتح الصنبور بقوة حتى انتثر رذاذه الى السقف وبلله من رأسه الى أخمص قدميه، ثم فرك وجهه وعنقه فركاً عنيفاً متواصلاً وكأنه يريد ان يسمح تقاطيع وجهه من الوجود ثم رفرف بجفنيه حتى أبصر الصنبور والماء والسقف ودورة المياه، وابتسم اذ لا يزال يحيا في ذلك الشرق اللعين. وصرخ به المحقق فجأة كأنه هبط من السقف: «أين الآلة؟».

«- . . . .».

«- أرجوك قل لي أين الآلة».

«- . . . . .».

«- قل لي أين هي وسأسعى لارسال غيمة الى أوروبا».

«- . . . . .».

«- قل لي أين هي وما هي وإلا أرسلتك الى القبر يا ابن التي بطنها غابة من الأطفال الغرباء».

ولم يجب الفهد أيضا بل ظل ملتفتا الى الوراء متكئاً على ركبتيه ويديه امام الصنبور كطفل يتساءل ببراءة عن السبب الذي يحرمه من رضاعة ذلك الثدي الحديدي. وفجأة انهار على قوائمه ودفن رأسه بين يديه. كان اسم الآلة يؤلم قلبه لأنه تردد في اذنيه أكثر مما تردد اسم الرسول في عرفات من دون ان يعرف ماذا يقصدون بهذه الآلة التي يسأله عنها المحقق بلهفة حقيقية.

وتمتم الفهد: «أية آلة يا سيدي؟».

«- الآلة.. الآلة التي كنت تصلحها في الليل يا بني، وتصب فيها المحاليل، ثم تضعها على الأرض، تتأملها واقفاً أو جالساً يا بني».

«- لربما كانت آلة شخص آخر».

«- ربما، ولكني أراهن يا بني على ان ملامحك لا تشبه ملامح أخيك، وملامح أخيك لا تشبه ملامح أمك، وأمك في احسن التقديرات ليست أكثر من احدى بنات الليل. حسناً أنت لا تعرف عما أتحدث، وأرجو ألا تعرف لأنني بعد ساعة سأعيدك الى بطن أمك مهما أعيتني الوسائل. أتفهم؟».

صرخ ذلك وهو مكشر، يسحق أصابعه بكعب حذائه حتى قفز منها الدم بعد ان برزت عظامها بيضاء كالحليب.

ولما كانت التلميحات والغمزات بطرف العين او عض الشفاه فلسفة قائمة بذاتها في ذلك السجن الرهيب، فما هي الا هنيهة حتى أقبل «العبد» بكامل أبهته وزركشته، مندفعا الى العمل كأي رب عمل. وكان الفهد يعرفه جيدا بل كثيرا ما رآه في منامه وفي منام منامه، يحرمه النوم واليقظة والضحك والبكاء وكل شيء أو بالأحرى لقد افتتن به.

وتقدم العبد بتلك الخطوات الطفولية الرائعة ناشبا أصابعه سلفا في الهواء، يتقدم زمرة لا تقل عنه طفولة ووداعة. وكل ما يذكره الفهد هو أنهم أطبقوا عليه كالغطاء. اقتادوه بينهم في مسيرة طويلة لا تحتمل. كل ما يتذكره بعد ذلك انه سار او قفز او زحف حوالي ستين مترا بين صفين من الاقفاص المتقابلة على أرض مدهونة بالبترول، وفي كل قفص غابة من الشفاه المتدلية. كل ما يذكره ستون مترا من الضمادات والدم والذباب المتجمع في زايا العيون. ستون مترا من الصمت واللهفة والسفلس والغيوم الرائعة المطلة من النوافذ. احذية فارغة، وأخرى مقلوبة كتذكار للتوقف عن المسير، مقلوبة بحقد كأنها تعرض تراب الوطن القديم الى الله والى وجوه المحققين. ثم دفعوه لاهثا الى غرفة مزدحمة حتى سقفها بالوجوه اللاهثة والافواه المفتوحة كالثقوب، تمطره اسئلة وتمحيصات عن الآلة. وعندما فتح عينيه، تتابعت الوجوه وكأن لكل واحد منها عشرة أفواه متراصة ومفتوحة تحت الشوارب:

«- أين الآلة؟».

«- يا بني قل لنا أين هي ونطلق سراحك الآن».

«- وسآخذك بسيارتي الى أفخم حمام في المدينة».

وتمتم الفهد باكيا: «أقبل قدميك يا سيدي. أريد غطاء أو ممسحة أمسح بها جسدي».

كان يرتجف من رأسه حتى أخمص قدميه وقد أضاف صوت الريح وسقوط صفائح التنك في الخارج اهتزازاً جديداً في عظامه. وحك أنفه بالأرض الباردة الصماء، واشتهى ان يقبلها ولكنه ما ان لمح أحذية المحققين وجواربهم النظيفة الدافئة حتى اشمأز، وأغمض عينيه. انه يريد أرضا أخرى.

«- خذ. هذا معطف كامل. زرره جيدا وتصبح كأي واحد من الحرس».

«- هل أنت طفل حتى تخاف من البرد؟ أين رجولتك ومقالاتك العنترية؟».

«- انه مسكين جدا . . ».
«- أو خنزير جدا . . ».
«- أو بالأحرى طفل . . طفل كبير لا تنقصه سوى دمية في جيبه وبعض اللعاب على صدره».
ورنت كلمة «طفل» في أذنيه رنين الجرس البعيد . . طفل أسمر، يقف عند عتبة رجل غريب واصبعه في فمه، مادا يده بلعبة معدنية ذات عجلات : «تقول لك ماما ان «تثلح» لي لعبتي . وقعت على الدرج ولم تعد تمشي».
«- هاتها واجلس هنا بعد ان تبكل أزرار بنطلونك حتى تخفي عنا آلتك».
الشفتان الرقيقتان تضحكان واليدان الصغيرتان السمينتان متحفزتان أمام اللعبة الصغيرة وكأنها فراشة قد تطير في أية لحظة .
وصاح الفهد بصوت حاد أذهل المحققين : «سيدي . . ».
«- نعم . . هل تريد ان تعترف؟» .
«- نعم يا أبت . . » .
وصرخ بأعلى صوته : «نعم يا أبت ولكن بشرط واحد» .
«- ما هو؟» .
«- أولا . . عندي مقدمة قبل الاعتراف، أود ان أرشقها في وجوهكم بحذافيرها . وبمجرد ان تصرخ للعبد أو أن يرفع أي واحد منكم اصبعه في وجهي سأتوقف عن الكلام . هل تعطوني وعدا؟» .
«- نعم . . نعطيك» .
«- وسيكارة؟» .
«- وسيكارة» .
ونفث الفهد دخانه في الهواء وهو متكيء على مرفقه، وقال : «أولا لا أريد ان يطلق سراحي بعد الآن . واذا حاولتم بعد ذلك سأقوم بمجزرة . أما لماذا؟ فلأنني لا أريد أن أحيا في بلاد لا ينقص مسؤولوها الا اذنان بطول خط الاستواء . واذا كان هذا السجن يعلق مصيره على معرفة سر هذه الآلة فأنا لا يهمني مصيره، كما لا يهمني مصير حشرة السونة . نعم هناك آلة كنت أصلحها باستمرار في غرفتي، وكان اصلاحها هاما جداً بالنسبة الي والى الطفولة . . » .
وصرخ محققان : «وما هي ؟» .
«- لعبة . نعم لعبة أيها السادة، والمرأة التي وشت بي لم تكن كاذبة لأنه كان هناك بالفعل شخص ما يحضر لأخذها وهو على أحر من الجمر، ولكنه شخص صغير، صغير جدا بطول سوطك هذا . . » .
وحرك المحقق سوطه بحركة عفوية .
«- لأنه طفل . . طفل صغير يا سيدي . ولذلك فالمرأة الواشية لم تخطىء الا في حجم الانسان الذي كان يحضر الى غرفتي . وكانت عنده دمية على هيئة أرنب صغير، في داخله زمبرك، يعبأ كالساعة، ويقفز كأرنب حقيقي بمجرد ان يوضع على الأرض . ومن دون ان يعبأ لا يتحرك قيد انملة ولو أطلقت عليه سلوقيا . ولم يكن باستطاعة الطفل تعبئة الزمبرك، وأمه دائما منهمكة في حفظ النوع . ولذلك كان يلجأ الي باستمرار واصبعه في فمه . وكنت بلا عمل، وليس عندي لا أرنب ولا نمر ألعب به وأمرح . ولذلك كنت أقوم بهذا العمل الدقيق الموجز . . من أجلي لا من أجل الطفل، فأنا أكره الأطفال، وأتمنى ابادتهم جميعا بمسحوق ما . هل تعرفون لماذا؟ لأنكم كنتم اطفالا فيما مضى . ابصقوا عني على الأرض . لقد جف حلقي» .
«- ولكن الآلة لم تكن تنط كما قالت المرأة» .
«- بل كانت تنط» .
«- المرأة صادقة، وأكثر صدقا من ثلاثة أطنان على شاكلتك» .
وهنا تكلم المحقق الآخر قائلا : «على كل حال سنبحث هذا الموضوع في جلسة اليوم» .
«- ولماذا كنت تسدل الستائر؟» .
«- لأن نافذتي كانت محطمة والريح باردة حتى في أيار» .
«- ولماذا كنت تطل من نافذة المطبخ؟» .
«- حتى أبصق» .
«- أهذا كل ما في الأمر؟» .
«- لا . . هناك أشياء كثيرة تجهلونها . كنت أفرك أسناني وأغسل وجهي بالماء، والماء ينزل من الصنبور، والصنبور مثبت بالحائط، والحائط مثبت بالبناية، والبناية مثبتة بالشارع، والشارع مثبت بالأرض، والارض مثبتة بالاقدام ورؤوس الحراب» .
«- يكفي يكفي أيها المجنون . هذا عن الآلة، واما ما يتعلق بك شخصيا . . » .
«- اما فيما يتعلق بي شخصيا فإني أكرر طلبي . لن أخرج من السجن . واذا أُخرجت بالقوة فسأضع ضمادة سوداء على عيني حتى لا أرى شيئا في طريقي الى المطار وحتى تحزمني المضيفة بالحبال . واذا لم تعطوني جواز السفر، سأذهب الى حدود وطني ومعي موسى مفتوحة لأقطع قطعا من لحمي ووجهي وقدمي وأقذفها خارج الحدود حتى لا يبقى مني سوى الاصابع التي تقبض على الموسى» .
«- لن نمنعك من السفر أبدا بل سندفعك دفعا الى حيث تشاء، ولكنك ستعود . . » .
«- . . سأعود، ولكن في نعش» . □





أراضي دانيال

زاهــر الجيــزانــي

١- ■ كأنه موظف آثار، يتعقب مساقط المياه
من نهر الى نهر.
قيل له أن فسفور الاسطورة هنا
[مادة عظام العالم] وهذه خريطتها
وهذه ببغاؤها.

٢- ○ اعزفي شيئاً ما
- ماذا اعزف؟
○ الذي تحبين
- اغنية صولفيغ
○ موكب البايار
- ما أريده ليس على ذوقكَ
○ وكذلك ما أريده ليس على ذوقكِ
- لن أعزف اذن!

٣- هرقليطس: كان هوميروس منجّماً
هوميروس: وجه هرقليطس مأخوذ من الضباب
[كلاهما الضباب والتنجيم،
تسميتان للمجهول
وصفتان للعاجز]

محمد ◀

.. قرب نظام الضوء، نائم أو جالس، كأنك حجر
في الأخير عاجز عن الاعلان
وغادرت أراضي دانيال
[حين أنزلوا جسدك الميّت داخل القبر
كان الوقت مساء، رائحتك وصورتك الفوتغرافية
ومسدسك القديم، لدى ولدك - هل هذه أملاح القوة وغظروفها؟]
القوة جرذ سمين يحاول أن يخدع مراقبيه
ونسأل طريق السلحفاة - ما القوة؟
ونسأل مغارة الأسد - ما القوة؟
ونسأل دانيال عن أراضي دانيال
وهو يأخذ تفاحها ورزّها وورقها
رغبتنا أنا وأنتَ ان نأخذ تفاحنا ورزّنا ونعطي لدانيال تفاحه ورزّه
هل تتذكر اسطورتنا، وهي تتحدث عن أراضي التفاح وأراضي الرّز
ما معنى ان تعبر الجسر فارغاً من كل شيء؟
ما معنى أن تجاور الخرائط؟
ما معنى ان تؤلف خراسانات وأبواق
سيارات؟ ما معنى دانيال؟

بخت ◀

منقلة نحاسية لها صورةٍ حرف التاء [ت]
وكان الوقت مساء أيضاً
هل التاء معناه التأريخ
أم شيء آخر يشبه الفراشة؟
أم هو السكوت، وهل السكوت معناه حبّة الرز أم تأليف آخر يناقض نظام الطبيعة؟
وها هو [هور الدخن] كبد الجغرافيا وذهبها، المطر فيه يشبه اسطورة المطر في الطوفان
ومع ذلك أسأل، أعندك نقود قديمة؟
هل أنتِ بائعة خرائط؟
لو التماثيل تتحرك خطوة واحدة
لكانت أرقام اسمكِ. ب، خ، ت
هي ذاتها أيام الأبدية [أيام الحظ الثلاثة]

١- الاثنين
٢- الثلاثاء
٣- الاربعاء

وكذلك تشبه أشياء اللغة الثلاثة.

١ـ أمسية التفاح
٢ـ تخريبات النحاس
٣ـ تأخر الغيم

هل أنت خرافة النار؟ وفي النهار أرى صورة الأمومة في ورق اسباني من القرون الوسطى بيننا بضعة أمتار وكل شيء من حولكِ له ذاكرة
[الذاكرة تشفي قدميك من التباطؤ]
وكلما رأى باصاً تذكر قصص النساء
الى أين أنتِ ذاهبة؟ والطريق هنا ملقى في السواد. الطريق عاجز، ومع ذلك يستنجد بضوء كاشف لينزع عن حبة الرز قشرتها وأملاحها ثم يغلقها، ونقرأ.. لحبّة الرزّ بئر ايضاً والبئر كلمة لم يبق منها سوى حرف التاء
هل التاء معناه البئر؟ اذن ما هذه الكواكب التي تخرج باسم العطش؟
اذن ما هذه الفراشة المنسوجة من خيوط الكتان وحلوى القصب؟
لا تقولي عن البقرة المسنّة إنها بلا شجرة أنساب.
هي ايضا تتخبط في الذكرى، ومع ذلك، الذئب يمرض من النظر الى المرآة، ثم نسأل الطبيعة، ما معنى حبّة الرز؟
ما معنى ظلام البئر؟
ما معنى الظلامية؟ الظلاميين؟ سواد الظلام؟ الآخر الذي يقترن دائما بالظلام؟
ما معنى [أنا]؟ دائماً أنا الحق، دائماً أنا الحقيقة، دائماً الآخر ظلام دائماً الذئب لفظة مغلقة بوعورة الفولاذ
لكننا ـ تهذيباً ـ نقول: هذه رضّاعة الطبيعة وهذا فمك، هل انت مؤلفة خرائط؟
يا أمي بيننا بضعة أمتار، وقراري يتناقض في كل لحظة، وفي كل لحظة أهيم على وجهي وراء نقيق ضفادع، وراء أحراش مظلمة، وراء ضربات قبقاب، ثم ننتظر شهورنا القمرية تحمل عظامها إلينا.

حمود ◀

نساؤه يسترحن قرب طبق الطحين
وحين جلس على السجادة الحمراء بين وسائد الريش كان الوقت مساء ايضاً
[هذا وقتي أين موسى ليرى الطاعة في عيون الرجال]
هاك لغتي، وسخ صحوني وأسناني
اربط بها عظام حوضك ـ هكذا ناداني
عيناه ودخانه يصعدان ببطء مشرّف من ذهبيات السجاد ورزم المقرنصات يصعدان نحو أعمدة البيت
لا سواد المطر ولا سواد الكلام، ثمة غرابان ينعسان في السواد ويعرفان أن الزنبق لم يكتمل
ونحن الآثمين، من أين جاءنا الاثم؟
ولماذا نحن مخطئون؟ [الحقيقة تجعلك قوياً اذهب الآن]
هذه خدعة ايسوب
أما خدعتك، فهي صورة الكلام الهائل
تشكل وجه الغريزة وقلنسوتها،
سكينها وأقواس اعلاناتها ـ
هذا الكلام يشبه غضب الحمار
ومع ذلك ايسوب جامع فلكيات وبلابل ايسول، هل أنت مخاط طفل؟
حمود، هل أنت خالي؟ يا هذه القوة المفرطة الصمت، شرائطها بيض وأقدامها في الوحل ـ
[المطر] المطر الاصلي، ومنشور الطاعة الاصلي ـ الحزن الاصلي ـ
وها هم يقولون
[يلعب بخاتمه ويفض النزاعات، ويحدث الجميع عن نظام جسم العنكبوت]

موسى ◀

النهر يتلاطم بمياه وفيرة، وشتاؤك خاص
أعبر النهر، أعداؤك نائمون
نائمون قرب قرب مصطلح يشبه السماء
مشاع والمزاج دائماً ـ هو السيد
ووجداننا [مجموعة رضّات]
أو منطاد مملوء بالفراغ

وها هي الحياة لها قصة تشبه قصة
[بنات نعش] وأنت تؤجل قرارك
لقد أخذوا نعاجك وفي النهار أشار عليك شخص
يملك الكثير من الأراضي البور أن يأخذ منزلك
الجوّال [خيمة كبيرة من شعر الماعز] ومع ذلك
استرحت الى شتائك الخاص ولم تعبر النهر
رغم صوت ابنتك الوحيدة..
النساء هنا معدن ثمين في الأقل يبشر ن
الرجال بقدوم الأمطار ـ
ومع ذلك ضاعت نعاجك وسقط منزلك
وبقيت ذكرى تحاول أن تكون
ذكرى ما تزال في نكهة البقول
في نكهة الابواب المحطمة
في نكهة المغاسل المملوءة قشور بطاطا
في نكهة المياه المخمّرة
في نكهة ذئب يمرض ـ ومرآة. □

زاهر الجيزاني:
شاعر من العراق، له العديد من المجموعات الشعرية المطبوعة.

للثقافة ايقاع ثائر

هــدى ابــو غنيـمة
كاتبة من الأردن

■ ما جدوى الثقافة في مجتمع يعنى أفراده بخبزهم اليومي وحاجاتهم المادية أكثر من عنايتهم بحاجاتهم المعنوية والفكرية؟

ما جدوى الثقـافة اذا أصبحت استعراضا لنظريات مفعمة بعطور الصفوة وممارساتها المقرفة المفتقرة الى نبض إنساني يحتوي هموم الناس ومعاناتهم؟

سؤالان من أبرز الأسئلة التي يطرحها المواطن العربي المحبط الـوجـدان والمعـطل الـطاقات تحت وطأة همومه اليومية وضغوط حصار وعيه ومصادرة تفكيره السياسي المستقل.

ان معظم الساحات الثقافية في عالمنا العربي مسورة بالأسلاك الشائكة المكهربة والمعدة لصعق كل من يسول له وعيه الخروج عن المناخ الثقافي الذي تفرضه السلطة الحـاكـمة بشكـل غير مباشر: فالاعلام مزود بكل تافه ورخيص ومثبط للوعي والنبض القومي، والرموز الثقافية التي بيدها زمام توجيه الوعي محايدة وعاقلة أو بالأحرى مدجنـة، لتسلط الضـوء على قضـايا مكـررة، تبدو في ظاهرها مهمة لكنها في مضمونها وفعالياتها أشبه ما تكون بكلمة حق يراد بها باطل، لأنها مفرغة من الايقاع الثائر الطامح الى التغيير الحقيقي. لذلك ليس غريبا ان يمل الناس تلك القضايا ويحجمون عن الاهتمام بها ويشغلون بتفاهاتهم اليومية.

لقد كان الحلم الذي راود مثقفينا في مطلع هذا القرن هو أن تصبـح الاهتـمامـات الفكـرية خبزا فكريا لعقل المـواطن العـربي، يماثل خبزه اليومي سواء بسواء واليوم والعالم حولنا يتفجر بالمعرفة، فاذ الثقافة تصبح ترفاً فكرياً لا يمارسه إلا المتخصصون أو الصفوة المترفة، وكثير من أفـرادها لا يعنيهم منها إلا هالة النجومية الاجتماعية مما أورثنا فوضى فكرية طبعت المجتمعات العربية بطابعها، كما طبعت فكـر الانسان العربي بالسلبية الرافضة لكل جديد وأفقـدتـه الثقة بجدوى الثقافة وفعاليتها في حل مشكلاته ومحاورة همومه ومعاناته.

ما السبيل إذن لاعـادة النبض للثقـافـة في وجـدان المـواطن العربي؟ وما هو المطلوب من المثقف العربي في هذه المرحلة؟

لا بد من ان يعود للثقافة نبضها الانساني الثائر. لا بد لها من أن تذكي جذوة الحماسة في نفوس الناس، وتوقد شعلة الابداع في أرواحهم. وكم من المبدعين المحبطين في عالمنـا العـربي! لا بد من ان تخرج الثقـافة من إطار النـظرية المـذهّب لتسير في دروب التجربة وتستمد من حرارتهـا ووهجهـا ما يجذب اهتمام الناس على اختلاف منازعهم ومشاربهم ويدعوهم الى المشاركة. كذلك لا بد للمثقف من استعادة قدرته على الاقناع بإقامة التوازن بين ما ينادي به وبين ما يسلكه من سلوك. فالكثير من مثقفينا يعانون من ازدواجية في سلوكهم. بعضهم مترف متخم ويتبنى قضـايا البؤس الاجتـماعي، ويطل على الـذين يتحدث باسم فقرهم وبؤسهم من نوافذ القصور الفاخرة والسيارات الفـارهـة، والبعض الآخر تضطرب رؤيته لحقائق مجتمعه تحت ضغط ظروف معيشية قاسية، فاذا هو يصـدر في أفكـاره عن لاوعي مثقل بأحقاد طبقية. والبعض المضطهد سياسيا في مرحلة ما نجده ما ان يتاح له الـوصـول الى السلطة في موقع ما حتى يتخذ سمات جلاديه ويطبق أسـاليبهم. ليست الثقـافـة نظريات وشعارات جوفاء بل هي سلوك ينتظم حياة الانسان سرا وعلنـا وفعـلا انسانيا، يرتبط ارتباطا حميما بحياة الناس ومعاناتهم اليومية وتجاربهم وتطلعاتهم. الثقافة قدرة على التغيير والثـورة على الـركود والخمول والتعصب العرقي والطائفي ولاقليمي.

ان المـرحلة الحاضرة في عالمنا العربي والمشوهة المعالم بجـراح التناحر والتشتت والتعصب تفرض على مثقفينا النزول من منابر التنظير والشعارات والندوات المتخصصة والسـير في دروب القـرية والمدينة على السواء، وتلمس النبض الانسـاني الثـائر في وجدان الناس لاعادة جذوة الحياة اليه من أجل صياغة فكر عربي يرفض الاستلاب ويعتز بهويته العربية الحضارية ونبضه القومي الواحد. □

حقوق الانسان والواقع الموهوم!

عبد الـرحمن مـطـر
كاتب من ليبيا

■ ليس ثمـة من يختلف أمام الضرورة الملحة لاحقاق «حقوق الانسان»، وان كانت الخيرة، في أحايين كثيرة تأخـذنـا لدى اختيار تعبير دقيق عن فعـل الاحقـاق ووسيلته: «تحصيل، أم نيل، ام انتزاع، أم..» وعلى ان المفـاهيم حيال القضية متقاربة فانك ستجد اختلافات جوهرية في فهم حقوق الانسان، وادراك الوسيلة الصح «للتمتع» بالحقوق!

والحقوق والحريات، أصل المشكلات في العالم كله. وهي جوهر الصراع الخفي بين القوي والضعيف، بين الحكـومـات والشعـوب، بين المستبـدين والمغلوب على أمرهم. الحريات والحقوق هي الهاجس اللحظي للكائن البشري الـذي يعيش أوهـام الديمقراطيات السلطوية وزيفهـا، ويعـاني من انعكاسات الاحتلال والحروب، تشريداً، ودمـاراً، كما يعـاني من «ضرورات» ممارسـة الارهاب عليه بشتى الأشكال، والوسائل.

ثمة قناعات بأن شرعة حقوق الانسان، لا تعدو ان تكـون مجرد كتابة، ظلا باهتا يضاف الى عالمنا الموهوم! ومعطيات هذه القناعات كثيرة، تقودنا اليها معادلة جدّ موضـوعية، وبسيطة للغـاية تكمن في استقـراء تاريخي «مغـرض» و«تفكيكي» لمجمـل الـوثائق الدولية المعلنة لصـون حقـوق الانسـان في العـالم، من شأنها ابراز التناقضات الداخلية الكامنة عبر سطور الوثائق التي تقول «بـالمسـاواة» في أحـد بنودها، بين بني البشر، ثم تعاود الاقرار «بوجود عبد وسيد» في المجتمع الانساني.

ولا يمـكـن الاقـتنـاع مطلقـا ان تلك المـواثيق - باختلافاتها الزمانية، والمكانية، ودرجة قربها من السلطات والانظمة، أو انبثاقها عنها - هي تعبير حقيقي عما تريده «السلطة» - أيا كانت - من هنـاءة، وراحـة وسعـادة للانسان. وأنها شهادة لا تقبل الطعن عن «حسن النوايا وطيبها!» تجاه المواطن الذي يجد نفسه مطالبا على الدوام، أمـام «حسـن النـوايا - الـرسمية» (!) بالانصياع، والانقياد، والمأمأة، والهأهأة، والتصفيق «مدى الحياة»، بقـدر قنـاعتنـا ان ما تتضمنه تلك الوثائق هي «حلم» المواطن بحقوق يسعى لنيلها من «السلطة» التي تسخر دعـاوتها السياسية منذ قيامها عبر «الثورة»، والانقلاب، والحركات..» والى ما هنالك، بما يظهر اهتمامها بقضايا حقوق الانسان، ودفاعها عنها.

ولكن الحقيقة، كما يؤكد ذلك بعض المشتغلين في هذه القضية: ان حقـوق الانسـان أصبحت، ومنـذ الحرب الكـونية الثـانية «الشغـل الشاغل» لكل حكم او نظام «يطمح»(!) الى تحصين نفسه بالشرعية، وترسيخ وجوده بالمبـادىء الديمقراطية. وفي واقع الأمر فهذا، هو اول الـزيف، وأوضحـه، تمارسه السلطات على نفسها منذ اللحظة الأولى لقيامها، حيث تقع تلك الأنظمة ضحية للاكـذوبة التي ابتدعتها، لتتحول الى قناعة «سلطوية» مشبعة بالوهم المحبب لممارسة القمع والاذلال، والارهاب على «تابعيها العوام» تحت مظلة فريدة من الديمقراطية! وهكذا.. فإننا نجد غالبية دساتير «الحكومات» العربية، بل الـعـالم كله مبنية على أسس الحقـوق والحـريات الانسـانية، وتنص صراحـة، ووضوحا على دوران آلية السلطة للسهـر على حماية حقـوق الانسان، وحرياته. وليس في الـواقـع ثمـة اختلاف في ان ذلك «ظاهري»

يستبطن عفونة مزمنة، تفاعلت بمرور السنوات، منذ الخمسينات، مترافقة مع نهوض ما يحلو لي تسميته «بالدكتوريات الديمقراطية العربية». فكان من أهم افرازاتها «بناء الخواء العربي، وحروب التحرير، ومواجهة (الاعتداء)، والثأر للكرامة العربية» وسعيها لتخريب بنية المجتمع العربي، الى انهياره تدريجياً، نتيجة «فقدان الحقوق والحريات، أو قمعها، او تكبيلها، او وأدها...» وعملها الدؤوب لتطوير «الوعي المخابراتي» لعموم جماهير «الحزب السلطوي». ووفقاً لذلك، فإن «الأجهزة الساهرة» تستتبع «الظاهري بالتظاهري» موظفة اعلامها، وهيئاتها المختلفة والمركبة تركيبا حذراً باتساق يؤمن انزياح «الوعي الاجتماعي» في خدمة الموجة السائدة عالميا، في الدفاع عن حقوق الانسان الذي تتبناه حاليا الدول الغربية «فرنسا، وانكلترا، والولايات المتحدة الاميكرية» مستفيدة من ذلك في دعاوتها «للديمقراطية الوطنية المثلى» بتستر مفضوح!

*

الشهور القليلة الماضية، شهدت نشاطاً وطنياً، واقليمياً، ودولياً يهدف الى مناقشة حقوق الانسان، في انحاء مختلفة من العالم. باريس، جنيف، طرابلس الغرب، لندن، القاهرة.. ومع انني انظر بعين التقدير والتفاؤل الى تلك الاجتماعات، والندوات، والملتقيات... فان ثقتي كبيرة بعدم جدواها، ولا تتعدى ان تكون أكثر من تظاهرة اعلامية، ووظيفية، ينظم بعضها، «انظمة وسلطات» /كندوة باريس التي افتتحها مؤخراً الرئيس ميتران (!)/ تندرج ضمن اطار دعاوتها السياسية، ومظاهر الحرص على الديمقراطية، وحماية الحقوق والحريات. وقد كان لي مؤخراً، «شرف» المشاركة في ندوة حول حقوق الانسان استخلصت من خلالها مسائل عدة، أهمها:

□ الهروب المتعمد الى دراسة الظواهر العمومية «النظرية» لاختراقات وانتهاكات حقوق الانسان، بمعزل عن مقاربة التفاصيل، والوقائع.

□ التركيز على ان الحقوق الاساسية للمواطن هي سمات أولى لحقوق الشعوب. وهكذا، تتحول ندوات حقوق الانسان الى ندوات سياسية تبحث في الظواهر الخارجية، والعامة، كما أسلفنا.

□ ان جوهر المشكلة في اعتقادنا (الى جانب أهمية ايلاء الانتهاكات، والاختراقات المتشعبة للمواثيق الدولية، والبروتوكولات الاختيارية لحقوق الانسان، الأهمية اللازمة من البحث والدراسة، والتتبع) ليس في دراسة وسائل الانتهاكات وصورها، وسبل مواجهتها، بقدر ما يكمن في الضرورة الملحة لايجاد ضمانات حقيقية للالتزام بالمواثيق الدولية لحقوق الانسان، وبشكل خاص «الاعلان العالمي لسنة ١٩٤٨» وما تلاه من بروتوكولات اختيارية حول الحقوق الاجتماعية والاقتصادية. آخذين في اعتبارنا، ان كافة دول العالم أقرت، ووقعت على وثيقة (١٩٤٨).

فايجاد ضمانات اجتماعية، وسياسية، واقتصادية، وبدقة أكثر ضمانات «اخلاقية» تحقق التزام الحكومات والانظمة بالتقيد بما ورد في تلك المواثيق، تؤمن «حماية» حقوق الانسان، ورعايتها، وعدم المساس بها. لأن معظم الانظمة والحكومات تمارس انتهاكات سافرة، معلنة، وفي وضح النهار باسم حقوق الانسان. كاعتقال او تغييب عشرات الوطنيين بتهمة «خيانة الوطن» (!) او سياسيين من اوساط ثقافية باسم «حماية المجتمع من التخريب» (!).

وأجد هنا، من الضروري الاشارة الى ان البروتوكولات الاختيارية لحماية الحقوق الاجتماعية والاقتصادية «تلزم» الدول الموقعة عليها بحماية الحقوق والحريات و«وفقا لانظمتها الخاصة، ومراعاة لقوانينها، وواقعها الاجتماعي والسياسي» (!!) ان جميع تلك المواثيق لم تمنع الكويت، ذلك البلد «البترو ديمقراطي» من انتهاك حقوق «سعاد الصباح» وهي، عضو في المكتب التنفيذي للجنة العربية لحقوق الانسان!!

أين هي الضمانات اذن؟!

ورغم انشاء «لجنة المادة (١٩) من الاعلان العالمي لحقوق الانسان» فان أياً من السلطات، لم تحترم حقوق المثقفين، والمبدعين. وهم دائما في طليعة الأهداف المباشرة لانتهاكات حقوق الانسان!

وعلى ان حقوق الانسان لا تنفصل عن حقوق الشعوب، وهي علاقة الجزء الى الكل، فان السؤال يطرح نفسه بالحاح: كيف يمكن الحرص على الاستقلالات الوطنية وتحقيق النماء، والتطور لمجتمعات مخربة من الداخل بفعل غياب المساواة والعدالة الحقيقيتين بين افراد المجتمع، الذين هم ـ فعليا ـ مسلوبو الارادة، والحريات الأساسية؟! وفي الحالة هذه، فانهم لا يملكون سوى قول «النعم» أبداً، والتي يستعاض عنها «بالطأطأة، والصمت» فهما خير تعبير وفق نظام «الاختزال» لمجتمعات «ذكية» تجيد استخدام الاشارة دون الحاجة للنطق، أو التعبير(!) يصير فيها البحث عن «الحاجات الحياتية الأساسية» بديلا طبيعيا عن «المطالبة» بالحقوق والحريات الأساسية! في ظل «وحرية» الأحزاب العربية الديمقراطية، والمستبدة!

*

يرى أحد الباحثين القانونيين العرب ان «الحقوق والحريات، كانت دائما، ومنذ القديم، موضع اهتمام رجال الفكر والسياسة، دعاة التغيير والثورة..» وهكذا، فقد حضر السياسيون وغاب رجال الفكر عن تلك «الندوة الدولية لحقوق الانسان» (وهي ليست ـ هنا ـ مدار حديثنا). كان الحضور «حشداً» من مندوبي أحزاب وتنظيمات، وهيئات حقوقية، وقانونية، وأساتذة جامعات. ولم يكن بينهم شاعر، أو كاتب، أو روائي، أو فنان، لقد (غُيّب) ـ ربما عن غير قصد ـ المبدعون الذين يشكلون ضمائر مجتمعاتهم، عن تداول واحدة من أهم القضايا التي تعتبر من صميم اهتماماتهم! وتأخذ حيزاً كبيراً من ابداعاتهم. فهم حقوقهم، وحرياتهم هي الأكثر تعرضاً للانتهاك في الأوساط الاجتماعية والسياسية السلطوية». وبدقة نقول انهم الأكثر التصاقاً ومساساً بقضايا حقوق الانسان، ومعنيون بها أكثر من رجال القانون والسياسة الذين هم في غالبيتهم «وفقا للموقع الاجتماعي والسياسي السائد» جزء من المؤسسات السياسية للأنظمة والحكومات.

ان السعي لمعرفة خصائص الحقوق والحريات في المجتمع المعاصر، يولد في الذهن أسئلة دوّامة حول العلاقة بين الحقوق وبين الحريات بشكل رئيس... ثم، انعكاساتها التأثيرية وما يستتبعها من اشكاليات أصبحت الآن بعضاً من السمات الأساسية لمجتمعنا العربي كونه «نموذجاً مثالياً لانتهاكات حقوق الانسان، أفراداً وشعوباً». كما ان الحديث عن الأزمات التي نعاني منها يستوجب النظر اليها «شمولياً». فالقول بوجود «أزمة ثقافية»، لا يمكن فصله بشكل من الأشكال عن أزمة حضارية عامة. مجتمعنا العربي يعاني من أزمات (مآزق حقيقية) اجتماعية وسياسية، واقتصادية. هي في المحصلة نتاج حركية المجتمع الحضارية التي انتابها التعطل بفعل غياب الديموقراطية، وعدم الاعتراف بحقوق الانسان، على ارض الواقع، ومصادرة الحريات، على اوسع نطاق، ولكافة فئات المجتمع «عمال، فلاحين، طلبة، جنود، مثقفين ومفكرين، ومبدعين»... ان الخروج من تلك (المآزق) يتطلب اطلاق الابداعات الانسانية الشاملة ـ حبيسة الخوف المبثوث عبر «أجهزة الانظمة والحكومات الثورية» المأزومة ـ وذلك بالاعتراف بحقوق الانسان، وسيادة الديمقراطية الحقيقية، والحرية. وبغير ذلك سيظل التخبط يوطد بجدارة، خواء مجتمعنا العربي.

الضمانات اذن، اين هي؟!□

العالم الثالث

حسن المصري
كاتب من مصر

■ الاختلافات الثقافية بين شعوب العالم ومجتمعاته في العادات والتقاليد أمر حتمي ما دامت الظروف الاجتماعية والاقتصادية مختلفة والعوامل الجغرافية والخلفيات التاريخية متغيرة. واذا كانت البحوث العلمية قد دلت على أن عوامل التأثير والتأثر بين المجتمعات الانسانية ليست وليدة ثورة الاتصال الحديثة بل هي قديمة قدم حضارة الانسان على هذه الارض، فقد دلت هذه البحوث على ان التجارة وطلب العلم والاسفار وكذلك الحروب بالاضافة الى وجوه عديدة للنشاطات الانسانية كانت الأوعية التي تنقل من خلالها هذه التأثير والتأثر بين الشعوب والمجتمعات.

◁ وبسبب توجه الشعوب العربية زمنا طويلا نحو الغرب، نتبعه وننبهر به ونترجم عنه بل ونقهر عليه سياسيا واقتصاديا وايضا ثقافيا، فقد اتخذت أمتنا العربية موقفا سلبيا من ثقافات العالم الثالث حتى أصبح هذا الموقف أحد ركائز تكويننا الثقافي المعاصر. ولكن من الانصاف أن نشير الى أننا وشعوب العالم الثالث نعيش الموقف السلبي نفسه كل منا «تجاه الآخر لأننا جميعا ـ ونحن العرب جزء من هذه المجتمعات ـ خضعنا لفترة طويلة لمكونات واحدة من عناصر التأثير الثقافي الغربي الذي هو أحد صور الهيمنة من جانب الغرب والتبعية من جانبنا.

ومن المؤكد أن من أسباب هذه التبعية ان الاقوى في عصرنا الحالي لا يرغب في احتلال أرض بقدر ما يسعى الى فرض أنماط وأساليب حياته سواء في المجال الاقتصادي أو الاجتماعي او السياسي. وقد نتج عن غلبة هذه الانماط على حياتنا ان أصبحت شعوب العالم الثالث تعثر في حياتها الثقافية على قوالب مستوردة تعكس بكل وضوح التأثير الغربي في حياتها. وكان من الطبيعي أن يؤدي ذلك الى اضعاف الخصوصية الثقافية لدى هذه الشعوب برغم أنها صاحبة ثقافات وحضارات أقدم عهدا وأكثر ثراء وتنوعاً.

وعلى مستوى امتنا العربية لم تعد العزلة عن الآخرين ممكنة في عصرنا الحالي بسبب الاقمار الصناعية التي تغزونا من الفضاء وموجات الاثير التي تعبر الجبال والمحيطات وأجهزة الاتصال والكتب والاشرطة التي تقتحم حياتنا، كما لم يعد مقبولا استمرار التوجه الى الغرب وتقليده الى حد التبعية. ونعتقد أنه قد حان الوقت للانفتاح على شعوب العالم الثالث الأخرى والتعامل معها. وثقافتنا العربية بكل تأكيد قادرة على ذلك. فهناك دائرة عقيدة الاسلام ولغته العربية التي تربطنا بالكثير من دول العالم الثالث في آسيا وافريقيا، وهناك تجارب التنمية الاجتماعية والاقتصادية التي تربطنا بدول هذه القارات بالاضافة الى دول امريكا اللاتينية. وتستطيع الدول العربية ان تتبادل الخبرات مع هذه الدول وأن تقربها من فهم مطالبها العادلة سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي، كما تستطيع أن تتبادل معها وجهات النظر حول قضايا العالم الثالث الحيوية. وعن هذا الطريق يمكن تأسيس تعاون ثقافي عميق نجني ـ نحن العرب ـ من ورائه تأييدا عالميا لمواقفنا السياسية وحقوقنا العادلة.

ومن الممكن أن يتم الانفتاح والتعامل مع دول وشعوب العالم الثالث عن الطريق الثنائي بين دولة وأخرى وايضا عن طريق المؤسسات الاقليمية والدولية المختلفة مثل المنظمة العربية للتربية والاتحادات الثقافية والاعلامية وكذلك منظمة عدم الانحياز ومنظمة الوحدة الافريقية ومنظمة المؤتمر الاسلامي... وغيرها. ويتطلب الأمر احداث نوع من التخطيط والتنسيق بين العلاقات السياسية والاقتصادية من ناحية والثقافية من ناحية أخرى. ولعل خبرة الدول العربية معنا في هذا المجال والتي فتحت لها ابواب التعامل الثقافي المؤثر في قطاعات عريضة من المجتمع عن طريق التعاون الاقتصادي والتجاري، وكذلك ماضينا النضالي الرائد في تأييد ومساندة حركات التحرير للتخلص من الاستعمار والتبعية تعد من الامور التي لا يجب ان يستهان بها عند الاعداد هذا الحوار المرتقب.

والحوار الثقافي العربي مع دول وشعوب العالم الثالث سواء عن الطريق الثنائي أو عن طريق المؤسسات له أشكال وأساليب متنوعة... منها ما يمكن ان يتم عن طريق المؤسسات التعليمية المختلفة والمعاهد الدينية والثقافية، وما يمكن أن يتم عن طريق البرامج الثقافية السينمائية أو الاذاعية او التلفزيونية، أو عن طريق الكتب والصحف والمجلات، أو عن طريق الاسابيع الثقافية والسياحية. وهذه كلها أنماط تساعد على تهيئة المناخ لإحداث الحوار الحضاري الذي أصبح ضروريا بيننا وبين شعوب ومجتمعات العالم الثالث خاصة وأنه من المؤكد ان هناك بين هذه الشعوب من يحاول ان يجد طريقا لتحقيق هذه الدعوة من جانبه ايضاً □

خربشة أبستيمولوجية في النص والابداع

سامي محمد السكندراني
كاتب من تونس

■ ان نتعلم أشياء، ونضع لها قوانين، ونبحث من خلالها عن علاقة التطور بين الانسان العربي داخل وعيه، وتقدم الانسان في العلوم التجريبية والانسانية، من دون ان نفهم أو نعي مدى تركيبة الانسان العربي، مما يزيد في استفحال عمق التجربة الحاضرة في الذات العربية في خضم التغريب والتهميش الذي قد ساهم فيه الكثير من المفكرين العرب، وخاصة منهم السياسيين رجال النوبة السالبة. هذا الاختطاف الخلفي هو الذي ادى الى تدهور الفرد كمجموعة في صلب النسق الفرضي (العضلي) ليفاجىء كل فرد ثوري عن معنى التطور فوق الأداة وصنع الأداة.

وإن كنت هنا، سأقتصر على فتح نافذة جديدة في النقد الادبي واعطائه نسقا جدليا يبحث من خلال ذاته عن أدوات تتوالد فيه بحكم التجربة الضرورية لجعل الأدب جزءا من فهم واكتشاف الدوائر السالبة في الفرد كذات، والمجموعة كشريحة تؤثث المجتمع من خلال ما يريد اكتشافه من وراء العقل الباطني، فالمعلوم لدينا ان الأدب رحلة تحمل في طياتها أحاسيس وايقاعات آتية تولج ايقاع الحاضر في الماضي، وبالتالي معاملتنا لهاته الذاكرة معاملة وجدانية بحتة، فالكثير من الشعوب اليوم، ترى الأدب في عمومياته ملجأ للهروب والتكهن، باستثناء بعض الكتاب العرب، وان كانوا قليلا الى حد القلة.

وان قلنا (أدب عربي) ـ وهذا في المفهوم الشائع ـ يجرنا اللفظ الى الشعر أي الشعور أو العاطفة، فالمجتمع العربي مجتمع عاطفي مائة بالمائة.

لو فتحت الموضوع، لجعلت لأدبي أدوات ولأعطيته تسمية أخرى (وهي أدب المعالجة)، وهذا ما أؤجله الى وقت آخر، فالبحث، اختزله اليوم عن الومضة في الشعر، وعلاقة الومضة في النقد وتأثير الومضة في تأثيث علاقة جدلية بين أنماط الفنون الأخرى، وقيمة الومضة في تحديد وضبط النص الوليد منها، وتموجها في ظل الأنساق الأخرى، وأهم ما نحاول الكشف عنه: هل ان مجموعة الومضات تساعدنا في فهم وتوسيع الومضة الأولى مع تحديد وضبط كل الومضات بخصائص الومضة الأولى، وبالتالي، هذا البحث في اختلاف تموجاتها سيعطينا بالتأكيد رؤى فعالة في تحديد المفاهيم وصنع الأدوات والمصطلحات الناجمة من الذات الغائب الذي يقع تهميشه بالفردية الغائبة في مكتسباتها المنتفية في نفيات الحاضر.

اذن، لنحدد معنى الومضة وكيفية كشفها في المرحلة الثانية أي علاقتها مع الومضة الأخرى.

الومضة عند الشاعر او الفنان حالة مكتنزة فمقتضبة فسيل يخرم ليؤثث كيانا كان موجودا قبل لحظة ما. والسؤال الذي يطرح: هل للشاعر قدرة على فهم خصائص ومميزات هذه اللحظة؟ هل يمكن للشاعر ان يعبر أو أن يجد ما هو محضور من فراغ؟

كل هذه الاسئلة تحيلنا الى جواب واحد، وهو ان الشاعر أدرك مجموعة من وحدات سالبة، وقد يكون هذا الادراك حدسيا، نفسيا أو عقليا، المهم ان التعبير أثث على أسس التعويض أو الدلالة على هيكل الخرم والتسلسل البنيوي للصورة والفهم، وهذا ما يحيلنا على ان نتساءل السؤال التالي: كيف نضبط هذه الومضة في أجل تجلياتها؟

هل من خلال النص؟ وان نفترض هذا، فالنص اثر سيلانه تغذيه مؤثرات جديدة تحدثها اللحظة لحظة الوعي بالكتابة. ان هذه المؤثرات من نفيات التغريب في القصيد (نفيات التغريب ليست بالمعنى المعلوم بل هي دلالات توجد نفسها قبل ارادة الكاتب، وبعض الدلالات التي يكتشفها الشاعر اثر السيلان او بعد انتهاء القصيد) وان كانت تساعدنا في فهم القصيد، فهي قادرة أيضا على تغييب نقطة الصفر، او الومضة التي هي نفسها تنتهي من

وعي الكاتب بعد انتهاء القصيد.

نلاحظ هنا أن لحظة الصفر او الومضة منفصلة ومتصلة في نفس الوقت: تنفصل بانتهاء القصيد وهذا ما يجبر الشاعر على العودة الى البحث، وهي متصلة في لحظة التفجر.

السؤال الذي يطرح: ماذا يحدث لو أخرجنا الومضة من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل، أي نحاول تفجيرها او تزويجها، كما حدث لذرات الهيدروجان مع الاكسيجان لنتحصل على الماء؟ وهذا لا نستطيع ان نحدده الا عن طريق التموجات.

العملية عويصة ومعقدة جدا خاصة وأن نقول ان للأدب والفن ان يجرب حظه هو الآخر في المخبر تحت المجهر والملاحظة والتجريب والقانون.

والمخبر هنا لا يخرج عن الملاحظة، والملاحظة هنا تأتي بعد تأسيس الذي اثثه مجموعة الومضات في الومضة الأولى، وبذلك يكون لنا العنصر الديناميكي الذي يحدد التجربة كظاهرة، وضبطها بقانون كمجموعة واحدة في نسق له لغته ومميزاته الخاصة.

والقادح لهذه العملية وفي جميع العمليات بين الباث والمتلقي، وخاصة في ميدان الفن هو الإنطباع. ماذا نعني بالانطباع؟ (وهنا لا أحاول ان أبحث عن تأثر الانطباع بالشخصية وبغيرها من العلاقات الاخرى) بل الذي يعنيني ان كل المؤثرات وان وجدت هي تبحث في تأثيث ما هو ناقص وغير مرئي للذهن أو الوعي، وبالتالي التوظيف الفعلي الذي لا يتم الا باكتشاف الادوات الفعلية للثورة في صلب الوعي.

تعريف الانطباع: هو تلك الميزة التي تهيئك للكتابة، الناتجة عن عجز في الأول، للتعبير الناجم بدوره عن حصول الغاية أو الرؤيا (خاص بالفنان)، وبالتدقيق تحديد الخيط أو الصراط الذي يربط بين ما افتقده الشاعر أو الفنان ووصلت اليه، والذي بدوره يتحول الى رؤية تقتل ما توصلت اليه في انتهاء اللحظة.

السؤال الذي يبقى هو كيف نفتت هاته الومضة مع أن نبقي على خصائصها وتلونها، وكيف لهاته الومضة ان نضبط خصائصها ونزيدها وضوحا من عمل الى عمل دون ان تفقد ولو ذرة من وجودها برغم وضوحها بعد غموضها، والقادح مشترك في وجوده، ومنفصل ومختلف في هويته ومغنطيسيته.

الفرضية التي ارتأيناها كانت على المنوال التالي: اولا التأليف بين الفنون وذلك للايغال في عمق الومضة وتفتيتها في نفس الوقت. اولا بدأنا بقصيد، ثم حولناه عن طريق الانطباع الى كتابة قصصية، ثم حولنا الكتابة القصصية الى رسم، فموسيقى، فسينما. وبالطبع القادح بين كل هاته الأعمال هو الانطباع الناجم من قراءة الى أخرى، وذلك عن طريق النصوص الفنية، بدون اللجوء الى آراء وأبعاد الفنانين، والنتيجة التي تحصلنا عليها: ان القصيد كان يوغل في المسافات المختلفة مؤثثا ذاته في علاقاته مع الأنماط الأخرى مما زادته أو أضافت اليه الأنماط الأخرى وضوحا، رغم ان للشاعر والرسام وباقي الفنانين آراء وأبعادا في القصيد ذاته. والذي ادركناه: ان للقصيدة سلطة تمثلت في ذلك الخيط التموجي بين النصوص المختلفة التي حددته الومضة الأولى في مجموع الومضات التي اكتشفناها بدلالات الملاحظة الخارجية الناجمة عن اختلاف المواقع.

فقيمة الومضة تتمثل في اختزال النفيات، رغم وجودها في الفنان وفي الملاحظة، ودعمها بالقانون الذي يسيره القادح في ذات اللذة لدى الفنان مع علاقته مع النص، فعملية الاكتشاف تسبق مرحلة الوعي بالكتابة.

النتيجة الرئيسية: ان قانون الومضة أحالنا على اكتشافات جديدة في الرسم، اذ الومضة تجعل الفنان يفكر من الداخل دون وعي الحاضر. هذا ما أفرزته الصورة.

وحتى العمل السينمائي كان القصيدة ذاتها، اذ كان التفاعل داخليا نجم عنه طابع خاص يمكن ان نقول عنه اكتشافا بدائيا بنوعية خاصة من الاخراج، وهذه النتيجة تخص كل الفنون التي تحدثنا عنها سابقا. ومن هنا نلاحظ ان الومضة تؤثث خصائصها من الداخل عبر الانطباع، واقول هذا لأننا تحصلنا على ثوابت ومميزات ووجود ثان له قاسم مشترك بين جميع الحلقات.

والسؤال الذي يبادر الذهن: ما هو هذا الوجود؟ ما يمكن أن نسميه؟ ما قيمته في الحقل الأدبي؟ هاته الأسئلة لا يمكن ان نجيب عنها اليوم قبل ان نغذي التجربة بأكثر من فرضية. بل السؤال الذي يطرح، لو نأخذ نفس العمل، ماذا يمكن ان يحدث اذا اعتمدنا على الرسم كومضة أو نقطة الصفر؟

ان هذه التجربة توغل بنا داخل اللامعقول في كونه الغرائبي بالمعادلات الصعبة والفرضيات التي تحيلنا الى الف سؤال، وهاته الأسئلة في اعتقادي سوف تخرج الانسان من الاستلاب في ظل الأشياء المحيطة به، وتجعل من ذاته محورا للكون الصغير، ان اشكالية التحرر أو الحرية تكمن في الطريقة التي يجب التحصل عليها من خلال اللامعقول، فان في داخل الانسان مساحات لا نقدر على ضبطها الا اذا اوقفنا الساعة وأعدنا اكتشافها من الداخل. في ذلك العالم بالذات كل شيء يقول لنا ان عقارب الساعة آن لها ان تدور عكس هذا الاتجاه.

فأزمة النص الشعري هي لا تعيش أزمة بل ان النص الشعري أي الابداع يتطور فوق اداة النقد، وبالتالي فوق القراءة المتراكمة، فالنص الابداعي هو وليد المدينة، فكما للمدينة حلقات تضبطها من الداخل ومن الخارج، فكذلك النص الابداعي في حاجة الى قراءة ابستيمولوجية جديدة تفرز من ذاته ادوات الضبط والوعي بحقيقة الابداع ومفهوم الابداع في مجال الفنون، وعلاقة الابداع بالذات أي الفرد في علاقته الاجتماعية، وهذا لا يتم الا من خلال ما فرضته من الرؤى. فأنا لا أضع حدا للتبعية، ولكنني أقيم قطيعة في قراءة الذات (نصا وشاعرا) من خلال أدوات نكتشفها نحن ضمن نسق فرضي نؤثثه نحن. العملية الصعبة، لكنها تحتاج الى من يضغط على يدي. □

صدر حديثا

سلسلة «حكايات مع الأدباء»



محمد مهدي الجواهري

لسليم طه التكريتي

١٥٠ صفحة، ٥ جنيهات استرلينية



أحمد الصافي النجفي

لزهير ماردينى

١١٠ صفحات، ٥ جنيهات استرلينية



رفاق سبقوا

أمين نخلة - فؤاد الشايب - معين بسيسو - خليل حاوي - صلاح عبد الصبور

لياسين رفاعية

٢٦٠ صفحة، ٦ جنيهات استرلينية



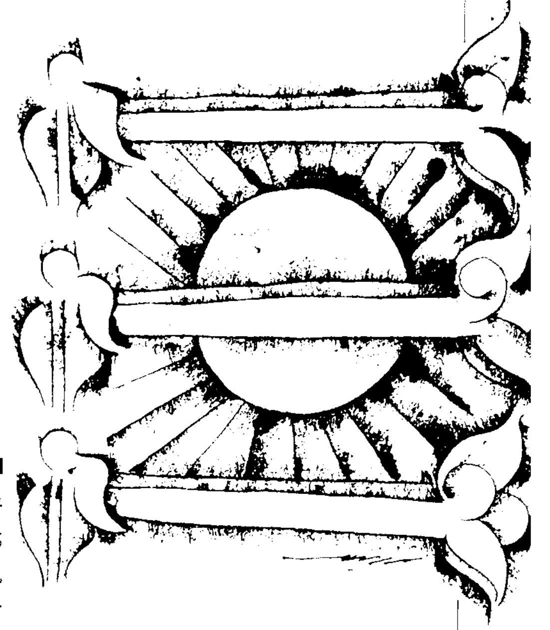
رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

الاغتراب الفني

الشعر والمسرح والتشكيل



اسماعيل الأمين

■ لدى العودة الى البدايات الانسانية الأولى في مجال التذوق البكر للجمال البكر يمكننا ان نتخيل الانسان البدائي ـ بعد انتهائه من صقل سلاحه ـ يبذل جهداً اضافياً لجعله أكثر رونقاً. كذلك لا بد من أنه قال لشريكة حياته، حين سكن إليها بعد يوم صيد شاق، كلاماً جميلاً توردت لسماعه وجنتاها واكتنفت صوتها بحة دلال وغنج.

ومن الممكن جداً ان يكون قد روى لأشقائه في القبيلة، في بعض العشايا الدافئة، قصة صراعه مع حيوان شرس. وربما طلب الى أحد الساهرين ان يمثل دور الحيوان ليعيد اخراج كامل الحدث.

ربما حدث كل ذلك، لكن المؤكد ان أحداً من الساهرين لم يدفع ثمن بطاقة دخول لمشاهدة هذه المسرحية البدائية، ولم يقرأ ملفاً صغيراً ترك على مقعد ليسهل عليه الدخول في أجواء المسرحية وفهمها. كذلك من المؤكد انه لم يطبع ويوزع ما قاله لحبيبته تلك الليلة ليقرأه الآخرون لحبيباتهم المثقفات. وبالطبع لم يعلق على الجدار سلاحه الذي أضاف إليه بعض الجماليات، واستخدم سلاحاً آخر أكثر عادية في صيده اليومي.

كلامه لزوجته وجمال سلاحه وتمثيله للصراع مع الحيوان هي أجزاء من عناصر حياته اليومية وكيانه الانساني برمته، دونما أي انفصام أو خلل، ودون تمييز أو تخصيص.

اذن هناك في الأساس كلام وسلوك وأشياء. ثم بدأت بعض العمليات الانسانية ـ وفي ظل ظروف اجتماعية محددة ـ تجري على بعض الكلام (الشعر)، وبعض السلوك (المسرح)، وبعض الأشياء (الاعمال التشكيلية) وتميزها عن ما عداها من الكلام والسلوك والأشياء، وتمنحها وضعية خاصة أرقى وأمجد من أصنافها الأصلية.

ومن المعروف ان العنصر الأساسي الذي يميز الفن عن غيره هو التعبير، اذ فن دون تعبير. ومع تكامل هذه الميزة ووضوحها اكتملت المقولة الفنية ووعت ذاتها. وبمجرد أن وعت ذاتها أصبحت كلية شاملة تلغي كل ما عداها. ذلك لأن الشعر يمكن ان يقول كل كلام، والمسرح يمكن ان يمثل كل سلوك، والفن التشكيلي يمكن أن يشكل كل الأشياء. ولأن ميزة الفن هو التعبير، استحوذت المقولة الفنية عليه وانفصلت عن جميع ما تبقى من كلام وسلوك وأشياء.

لكن هذا «المـا تبقى» ما زال موجوداً رغم الغاء المقولة الفنية لكل ما عداها. وما يمنحه هذا الوجود هو عدم تحقق المقولة الفنية تحققاً كاملاً لتشمل جميع الكلام والسلوك والأشياء. فما زال القسم الأكبر من هذه العناصر الثلاثة موجود خارج الفن، انما في واقع محروم من التعبير. لأنه لو امتلك التعبير لأصبح فناً. كما ان الفن لو امتلك الواقع لعاد الى أصنافه الأولى التي تميز عنها بالتعبير.

هكذا كان انفصال التعبير عن الواقع ضمن الفن، وانفصال الواقع عن التعبير ضمن ما تبقى خارج الفن.

هذا «المـا تبقى» يرى فيه بعض الفلاسفة الاقتصاد برمته. ذلك لأن العملية الاقتصادية تجري على الكلام والسلوك والأشياء، مثلما تجري عليها العملية الفنية.

لكن معضلة هؤلاء تكمن في أن ماركس لم يتحدث الا عن العمل على الأشياء وتحويلها الى سلع، ولم يتناول العمليات الاقتصادية على اللغة والسلوك. اما قوله عن ان المرابي تحول الى مصرفي لأن لديه نوعين من الزبائن، هما المبذر من الطبقات الاقطاعية، والمنتج الصغير، وكلاهما غير رأسمالي، انما يسلك سلوك الرأسمالي، لا يكفي للتأكيد بأن العملية الاقتصادية تجري على السلوك (التبذير) بصورة مقابلة للعمليات الفنية التي تجري على السلوك (المسرح).

كذلك الحديث عن اللغة التي يتعامل بها الشاري والبائع، وما تحمله من زيف ونفاق، لا يكفي لاعتبار ان العملية الاقتصادية تجري على اللغة

بنفس المقدار الذي يجريه الفن عليها (الشعر).

مع ذلك من المؤكد ان هذه العمليات الاقتصادية التي تجري على الأشياء (السلعة) والسلوك (التبذير) والكلام (لغة الصفقات) هي عمليات واقعية، ولا يميزها عن العمليات الفنية سوى خلوها من التعبير. ومن المؤكد انها جزء من ذلك الركام الواقعي، الذي لا مجال للاحاطة به الا من باب الاحصاء، وليس من باب الضبط داخل مقولة واحدة، مثل المقولة الاقتصادية، والذي لا يربطه رابط سوى وقوعه خارج المقولة الفنية التي جردته من التعبير بعد ان استحوذت عليه وتركت له الواقع بعد أن انفصلت عنه. ولضبط هذين الاستحواذ والانفصال لا بد من تحديد لحظته التاريخية ومكوناته الاجتماعية عبر العودة الى منشأ تمييز بعض الكلام والسلوك والأشياء.

الاسطورة مملكة التعبير

من المعروف ان المجتمعات القديمة في اليونان ومصر وبلاد ما بين النهرين كانت ترتكز في بنيتها الداخلية الى العشيرة التي تمثل أول تشكل إجتماعي، ويرتبط جميع أبناء العشيرة ـ بصورة او بأخرى ـ برابطة الدم ويعيشون حالة اكتفاء ذاتي في ممتلكات مشتركة في الحقوق والمواشي ووسائر وسائل الانتاج. ومن المعروف ان هناك زعيم العشيرة المطلق الذي يتعين على جميع أبناء العشيرة طاعته بصورة عمياء.. وتعود هذه الطاعة الى أن الزعيم هو الذي يجسد جد العشيرة الأكبر وينحدر مباشرة من صلبه. جد العشيرة هذا بطلا كان ام الها هو النموذج المطلق، والاسطورة التي تحمل أخلاق وقيم ومعاني العشيرة. وزعيمها الراهن هو الذي يجسد هذا البطل الجد أو الاله، أي ان الوجود الواقعي لهذه القيم والمعاني يتجسد في سلوك وكلام وأشياء الزعيم.

وهذا الكلام والسلوك والأشياء الطقوسية المقدسة كانت حكراً على الزعيم، واستبعد منها الناس الذين ظلوا غارقين في حياة يومية شاقة. الملك أو الزعيم أو الفرعون هو مجسد الاله على الأرض، وكل ما يصدر عنه مقدس. طقس خاص بالنوم، وآخر لليقظة، وثالث للاستحمام أو السير. وهو لا ينفذ أوامر أحد، ولا يقلد أحداً. الأفعال صادرة عنه مباشرة. كلامه وسلوكه واشياؤه غير منفصلة عن كيانه الخاص.

الاسطورة أي حياة الزعيم هي مملكة التعبير والمعنى بأرقى واعظم صورها، لكنه تعبير مطلق يستبعد في داخله ما تبقى من كلام وسلوك وأشياء. والأسطورة لا يمكن ان تكون توحيدية ـ بمعنى توحيد الواقع مع التعبير ـ لأنها بطبيعتها انفصال عن الحياة اليومية العادية، ولا تجد تحققا لها الا من خلال الطقوس التي لا ترتبط بالواقع بأية صلة. ومن هنا يتضح كيف ان المجتمعات التي تأسس على أسطورة، هي من غير تاريخ سوى تاريخ الملوك. ففي مصر القديمة كان الفرعون يعيش تحقق الأسطورة في ذاته العلية. ويعيش الناس عماء كاملا. وأولئك الذين بنوا الأهرامات من عبيد وحرفيين ومهندسين لم يعرفوا طبيعة الأسرار التي ستحويها هذه الأبنية الشامخة لأنهم لو عرفوها لامتلكوا الاسطورة، وتحولوا الى كهنة، وسقطت السلطة المؤسسة على امتلاك الاسطورة. ذلك لأن في مجتمع كله كهنة يستحيل قيام سلطة مبنية على الأسطورة.

في هذه المجتمعات لم يكن هناك كلام وسلوك وأشياء مميزة سوى تلك التي يمارسها الملك او الفرعون، والتي لم تكن معروفة من قبل الناس الذين كانوا يهيمون في أودية أخرى.

شيوع الأسطورة واغترابها

لم تكن الأسطورة في تلك المجتمعات مبرراً ايديولوجيا للسلطة بل كانت أساسها ومتحدة معها. وزعيم العشيرة البدائية لم يكن يمتلك سوى السلطة. أما وسائل العيش من ماء وكلأ وأرض فقد كانت ملكاً جماعياً.

ومع تأسيس السلطة الاقطاعية المبنية على ملكية الأرض أصبحت الاسطورة مبرراً ايديولوجياً للسلطة. وفي هذه المرحلة بالذات، ظهر الراوية اليوناني aede الذي كان يغني المدائح والأناشيد التي لم يكن كاتبها ولم تكن تعبر لا عن تجربته ومعاناته ولا عن تجربة ومعاناة المستمعين.

وظلت هذه المدائح أو الملاحم البدائية شفوية وتعاني من اضطراب بقدر ما كانت السلطة الاقطاعية تعاني من قلق في تبرير نفسها. ولما استقرت السلطة استقرت هذه الأساطير في ملاحم هوميروس. ولا يمكن فهم ملاحم هوميروس بالمعيار الأدبي وحده لأنها جزء من تطورات اجتماعية وسياسية متشعبة ومتنوعة. وليس الشعر وحده وريث ملاحم هوميروس انما أيضا الفلسفة والتاريخ والعلوم. أما بالمعيار الأدبي فمن المعروف ان ملاحم هوميروس لم تتحدث عن عواطفه ومآزقه وبطولاته انما عن عواطف وبطولات الآلهة وانصاف الآلهة وأشباههم.

كذلك لم تتحدث عن أي شيء يتعلق بأفراد الشعب، وأي من هؤلاء لم يكن ليجد في الملاحم أي انعكاس لحياته اليومية أو أية صلة مع أحلامه وجماليات محيطه الانساني والطبيعي.

ملاحم تتحدث عن آخر لا يتسم بأي شيء من الواقعية، ولا يتضمن أي عنصر وعناصر احتمالات تحققها على الأرض هي معانٍ منفصلة عن الواقع ومقوماته. هي التعبير في أسمى صوره، والذي لا يمكن ان يمتلكه أي من أفراد الشعب لأن ذلك يضعه في مصاف الأبطال، وبالتالي في الموقع الذي يهدد مقدمات السلطة والاستحواذ عليها.

اهمال الاسطورة واغتراب الشعر

مع ظهور التجارة الخارجية وتأسيس امبراطورية أثينا البحرية التي بلغت أوجها في القرن السابع ق.م، وتعقد مقومات السلطة وتشعباتها، تخلى الزعماء عن الأسطورة التي كانت الارستقراطية تعتبرها التبرير الوحيد لسلطتها. أصبحت الأسطورة أمراً مضحكا بالنسبة لأولئك التجار والعسكريين الذين امتلكوا لقمة عيش الآخرين دون اي منازع وبالتالي دون الحاجة الى أي مبرر ايديولوجي خارج النجاح التجاري ومقوماته.

هكذا مع التجارة والمال أصبح بإمكان أي شخص ان يمتلك التعبير وينسبه لنفسه. ذلك لأن امتلاكه لم يعد يشكل وعيا حقيقياً للواقع بقدر ما كان يشكله امتلاك الاسطورة حين كانت مبرراً للسلطة.

وليس من قبيل المصادفة ان يظهر في تلك المرحلة أول شاعر يوناني بالمعنى الكامل للمصطلح. هو أرشيلوك الفارس المقدام الذي قضى حياته مرتزقاً يتنقل في خدمة كبار تجار أثينا. ارشيلوك الذي ولد من أب ارستقراطي وأم أمة، امتلك التعبير الجميل والواقع التعيس. بطولات حربية كثيرة، في خدمة أمجاد الآخرين، ودون اعتراف اجتماعي بها، لأنها مأجورة، إلى درجة أنه لم يتمكن من الزواج من حبيبته نيوبيلا. نزل ارشيلوك بالاسطورة، أي بالنص وتعبيره الى مستوى الشعب ـ وربما أدنى ـ من حيث الحق بالاستحواذ على التعبير دون مطابقته مع الواقع. انفصال التعبير عن الواقع في شعر أرشيلوك يتسم بحدة خاصة، الى درجة انه كان ينسحب أحيانا من المعركة لينجو بنفسه. ذلك لأنه كان يعلم ان الحياة الحقيقية موجودة في مجال آخر خارج الشعر والتعبير. والشعر كما هو معروف يهمل كل فعل يتحقق في الواقع، بل أنه يظهر ويتكون في اللحظة ينفي فيها هذه المهمة عن نفسه، اما معنى كلمة شعر في اليونانية القديمة -de poieolo أي «انا أفعل» ليست إلا احدى تناقضات الشعر مع طبيعته، وتعود الى تلك المرحلة، التي لم يكن فيها انفصال أو اغتراب بين الفعل والتعبير.

المجتمعات التي تأسست على أسطورة هي من غير تاريخ سوى تاريخ الملوك

الديمقراطية والتراجيديا هما وهمان لاغتراب واحد وهم المشاركة في السلطة ووهم معايشة التعبير

المسرح والاغتراب

يعود منشأ المسرح كما هو معروف الى تلك الاحتفالات الدينية التي كان الكهنة في اليونان يقيمونها في مناسبات مختلفة من السنة.

وقد نشأ المسرح بصيغتيه التراجيديا والكوميديا في اليونان بالذات، لأن هذه الاحتفالات خرجت الى الشعب في اليونان وظلت في مصر وبابل مغلقة في المعابد. ويعود خروجها الى ما يمكن تسميته بثورة ديونيسوس أو باخوس الذي ظهر في القرن السادس ق. م وتحولت الطقوس الدينية في دعوته الى احتفالات شعبية عامة. وكان لدعوة ديونيسوس تأثير حاسم في جعل التعبير المسرحي الذي كان محصوراً بالكهنة، في متناول الجميع. ذلك لأن دعوته تقوم في الأساس على منح المقدس وحق ممارسته لجميع الناس.

ومع اصلاحات سولون Solon، التي اعقبت الاضطرابات التي أحدثتها ثورة ديونيسوس، ثم تحويل هذا الاله الشعبي الى اسطورة جديدة أعيدت الى الراوية الذي كان يقص على الناس أجمل القصص حول ديونيسوس وأتباعه.

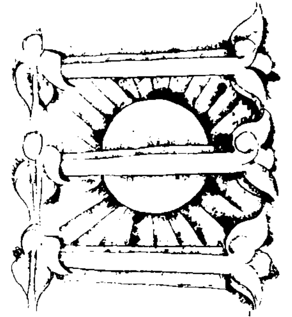
يربط المؤرخون عامة منشأ المسرح بأعمال تيسبيس Thespis الذي كان أول من استخدم القناع وركز على تمثيل السلوك، بينما كان الراوية الديثيرامب Dithyrambe يكتفي بالكلام الروائي فقط. وشكل استخدام القناع النقلة النوعية التي حولت الراوية الى مسرحي. والسؤال: في أية ظروف حدثت هذه النقلة؟

مع ترسخ العلاقات الاقتصادية التجارية لم تعد لملكية الأرض أو مشاعها تلك الأهمية التي كانت لها في أيام نشوء دعوة ديونيسوس وعشقه للأرض والزراعة. بمعنى آخر تدنت أهمية ديونيسوس الذي كان الراوية ينقل بواسطة الكلام سلوكه دون أن يتجرأ على تقليدها أو تمثيلها. مع هبوط قيمتها القدسية أصبح بإمكان ثيسبيس Thespis أن يدعي أنه ديونيسوس نفسه. والادعاء هنا بالمعنى المسرحي يعني تمثيل شخصية ديونيسوس.

وفي مسرح ثيسبيس كانت المسرحية لا تحتاج الى أكثر من ممثل واحد أو اثنين في أقصى الحالات. تماما كما كانت لا تحتاج الى أكثر من ديكتاتور واحد.

ومع وصول أبو الديمقراطية اليونانية خليثونوس Klisthenes الى السلطة، تم تحطيم البنى الاقطاعية بصورة نهائية، وأعاد توزيع الأراضي على الفلاحين والعشائر، وضمن المشاركة في السلطة لكل مواطن عن طريق انتخاب مجلس الخمس مئة الذي يمثل سلطة البلاد العليا. في هذا الوقت تطور المسرح من ممثل واحد الى مجموعة ممثلين. هكذا يبدو ان الديمقراطية والتراجيديا هما وهمان لاغتراب واحد.. وهم المشاركة في السلطة عن طريق الانتخاب ووهم معايشة التعبير عن طريق المشاهدة السلبية لمسرحية تمثل سلوك أصحاب التعبير الحقيقي الذين أصبحوا مجرد تاريخ أو خيال ليس له أية صلة بالواقع.

هكذا انجزت الديمقراطية كامل عملية الانفصال بين التعبير والواقع. أي بين المعنى والفعل واغتراب كل منهما عن الآخر. ممثلون سياسيون في البرلمان، وممثلون حياتيون في المسرح. واكتمل الوهم المسرحي الذي هو في الوقت نفسه تحرري وعبودي. تحرري لأنه يقدم نقداً صارماً وعميقاً للحياة السياسية والاجتماعية، وعبودي لأن هذه السلوكيات غير ممكنة إلا فوق خشبة المسرح. ومع اكتمال المسرح وشروطه طرحت هذه المعضلة وحلها المسرحيون على صورتين. الأولى تمثلت بالعودة الى أسطورة المباشرة. والثانية هي التي لجأ اليها أفلاطون الذي تنصل من المسرحيات التي كتبها ايام شبابه، وعمد الى تطوير التعبير المغرب عن الواقع عبر المحاورات التي كتبها للقراء وليس للتمثيل.



الاغتراب في الفنون التشكيلية

يجمع المؤرخون على ان الفنون التشكيلية في القرون الوسطى لم تكن تتميز عن الانتاج الحرفي عامة. وحقيقة ان معظم الأعمال الفنية من رسم ونحت كانت في القرون الوسطى تمثل مواضيع دينية لا يضيف الى الأمر سوى حقيقة ثانية يجمع عليها المؤرخون ايضاً، وهي ان الكنيسة كانت الزبون الأساسي لهذا النوع من الحرفيين الذين لم تكن أعمالهم تتطلب منهم ايمانا دينيا خاصا.

وفي عودة الى المؤلفات النقدية العائدة الى تلك العصور نجد أن النقاد الذين عبروا عن اعجاب شديد بهذه الأعمال لم يقيموها عبر معايير نقدية فنية، بل من خلال «فاتورة الحرفي» الذي أنتجها وباعها. وهي نفس المعايير التي كانت تحدد قيمة المنتجات الحرفية الأخرى من مفروشات وأدوات منزلية وألبسة. وعلى رأسها معيار الوقت الذي صرف في صنعها.

ومع اختراع الآلة وتحول الحرفي الى عامل اتجهت بعض المنتجات الحرفية مثل الهندسة والرسم والنحت، بسبب ميلها الى النوعية وعدم قدرتها على المنافسة في مجال الكمية، الى التشابه بالفنون المتحررة أصلا من ضغوط السوق مثل الشعر والفلسفة.

وبدأت وضعية الرسام والنحاة في نهاية القرن الرابع عشر تتخذ وضعية أرقى، وأصبحت معرفة الرياضيات ودراستها واحدة من الضروريات الأساسية للفن والتجارة في آن واحد.

يقول ليون بابتيست البرتي - وهو من كبار منظري الرأسمال في القرن الرابع عشر - في كتابه الشهير «العائلة» إنه من الأفضل «أن تظل يد التاجر ملطخة بالحبر بصورة دائمة. كذلك يجب على الفنان قبل ان يمسك بالريشة ان يكون عقلياً صورة عن ما يريد ان يرسمه وكيف يرسمه».

هكذا تحولت حرفة الفنان الى عمل ذهني قبل كل شيء، واحتل أصحابها مكانة اجتماعية أرقى في بلاطات الأمراء والملوك. لكن هذا الانتقال لم يكن بالنسبة للفنان الا نقلة انفصالية عن الواقع وإقصاء نهائياً في عالم التعبير. ولعل ليوناردو دافنشي، الذي دمج العلوم بالفنون، وعاش في البلاطات يشكل قمة هذه الأزمة الاغترابية التي لم يكن لها حل سوى العودة الى الافلاطونية الجديدة، وتسامي النفس المنفصلة كاملة عن الجسد.

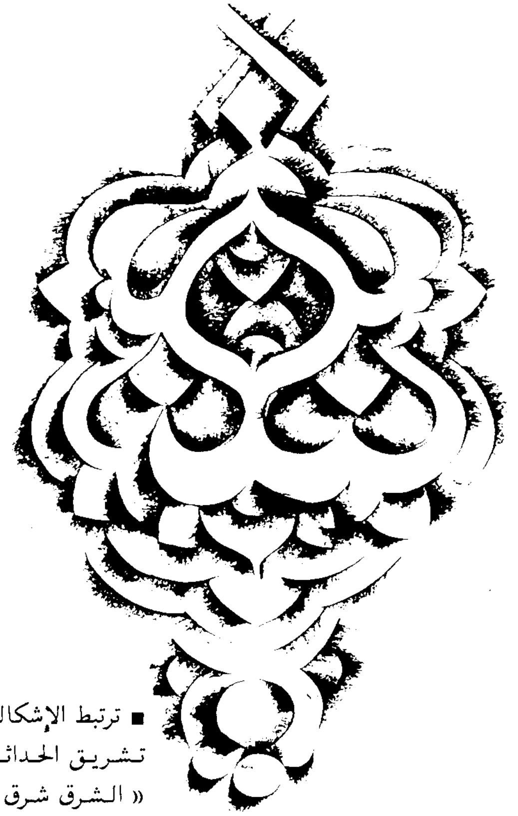
يعبر دافنشي بمرارة عن تلك الحالة المرعبة بقوله: «الأوامر مهنة الأمير والتنفيذ نشاط عبودي».

ولم تجد تشاؤمية دافنشي هذه مخرجاً إلا في تعليله للمأزق عن طريق التسامي، أي الابتعاد عن الواقع والفاعلية فيه. يقول هذا الفنان العالم والتعيس في نفس الوقت: «المعرفة هي غذاء الروح. ولأن الروح أشرف من الجسد، غنى الروح أشرف من غنى الجسد».

وفي منتصف القرن الخامس عشر، ومع عودة انتشار الافلاطونية الجديدة، التي تفصل بين الروحي والمادي، وتقرر ان الحقيقي ملتصق بالأول، بدأت المواضيع المتصلة بالروح تشكل الينبوع الذي يغرف منه الفنان التشكيلي الذي كان قبل فترة قصيرة مجرد حرفي مقلد للطبيعة وملتصق بالواقع.

وبينما كانت العلوم التطبيقية والفن التشكيلي أمراً واحداً عند دافنشي، انفصلت الأبحاث الفنية المتجهة الى الروح والنفس، عن العلوم التطبيقية التي ظل ميدانها الطبيعة الواقع. وبعد هذا الانفصال الكامل أمكن ظهور مايكل انجلو الذي كان اول فنان في التاريخ أمكنه القول إن «كل فنان يرسم نفسه» وإن الفن «تعبير عن الروح فقط». □

تشريق الحداثة أم تغريبها؟



صفوان حيدر

■ ترتبط الإشكالية الأساسية التي يثيرها تشريق الحداثة وتغريبها باشكالية « الشرق شرق والغرب غرب » التي شغلت أجيالا متوالية من كتاب عصر النهضة ومفكريها ، بل شغلت أدباء عديدين ، أكدوا على الفكرة المخطئة بأن الشرق متمايز عن الغرب ، تمايز الروح عن المادة ، والنفس عن الجسد ... من هؤلاء الأدباء ، توفيق الحكيم في روايته « عصفور من الشرق » وسهيل ادريس في روايته « الحي اللاتيني » والطيب صالح في روايته « موسم الهجرة الى الشمال » . فالحداثة المشرقية لا يمكن فصلها ـ بعملية قيصرية ـ عن الحداثة الغربية ، تبعاً للرؤية المخطئة حول انفصال الشرق عن الغرب . ان تجليات مفهوم الحداثة لدى الشعراء خاصة ، منذ مجلة « شعر » حتى اليوم ، في علاقة هذا المفهوم بشرقية الشرق وغربية الغرب ، تدفعنا الى تتبع المراحل التي قطعها مفهوم الحداثة في الشرق من جهة ، وفي الغرب من جهة أخرى ، لنكتشف العلاقة بين المفهومين : حداثة الشرق وحداثة الغرب .

تأخر ظهور مفهوم الحداثة (La modernite) الى منتصف القرن التاسع عشر ، مع أن مصطلح العصرية (Le modernism) بدأت استعمالاته في أوروبا منذ القرن السادس عشر . فلقد تبلورت في القرن السادس عشر تغيرات تاريخية واجتماعية اتضحت معالمها الفكرية والسياسية ـ لاحقاً ـ في القرن التاسع عشر من خلال قيام المجتمعات الرأسمالية ، وسيادة أيديولوجية الطبقة البرجوازية المعززة للملكية الخاصة وللنزعة الفردية ، ولعقلانية الدولة البيروقراطية ، تعددية برلمانية كانت أو نظام حزب واحد .

أما كلمة « الحداثة » العربية فقلما نقع عليها في الكتابات العربية القديمة ، خاصة في الأدب العباسي ، وان وقعنا على مصطلحي قديم ومحدث . الحداثة إذن ، اشتقاق عصري يرتبط بكلمة modernite الغربية التي تشمل تصوراً جمالياً وفكرياً للفنون جميعاً من موسيقى ونحت وتصوير وعمارة ، تصوراً يعني الرفض للواقعية وللعقلانية وللأشكال الفنية المتوارثة .. هي إذن ، حالة انقطاع معرفي إبتسمولوجي مع الماقبل ، لم يشهده تراثنا النقدي المعرفي منذ القرن الثامن الميلادي .. لفظة الحداثة استخدمت في الغرب لتعني مجموعة من التيارات والمدارس المختلفة التي تهدف الى تقويض صرح الواقعية وقبلها الرومنطيقية لتنزع الى التجريدية والتأثيرية وما بعد التأثيرية ، والتكعيبية والمستقبلية والصورية والدوّامية والدادائية والسيريالية والشكلانية الحديثة . الى آخر مبتكرات تيارات حركة Fluxus في المسرح الشعري والغنائي ومبتكرات الكتابات الانشطارية والشعر الألكتروني والكتابات المجسّمة والكونكريتية ، لكن هذه التيارات ليست منسجمة مع بعضها البعض ، بل ان بعضها قد يناقض البعض الآخر ويثور ضده ثورة جذرية . والفن والأدب الحديثان ، بتشعباتهما ومدارسهما ، هما الرد العملي على

مدرسة التجاذب بين التشريق والتغريب هي المدرسة القادرة على التحكم بالمسار التطوري للشعر العربي

ما أصاب العقل الأوروبي من انهيار وما أصاب مدنيات أوروبا من دمار إبان الحرب العالمية الأولى والثانية . أدب الحداثة الأوروبية إذن ، جاء بعد القضاء على الحقائق العامة المشتركة وعلى الأفكار التقليدية الراسخة ، وبعد أن تحولت القيم والحقائق المطلقة الى قيم وحقائق نسبية ، خاصة ، ومتغيرة .

ثمة سؤال يطرح نفسه علينا في مجال المقارنة بين حداثة الشرق وحداثة الغرب :

الى أي مدى تسيطر العقلانية والتصنيع الشامل والتكنولوجيا الحديثة على مسيرة المجتمعات الشرقية لكي تأتي الحداثة المشرقية ، فتعيد صياغتها وتنادي بتغييرها ؟ ألسنا لا نزال نعيش بعيداً عن العقلانية والتصنيع والتكنولوجيا ؟ ألسنا لا نزال نسعى لكي يكون لنا موقع قدم أولي ضمن هذه الأقانيم الثلاث ؟ ولماذا يطرح الحداثيون — وليس التحديثيون — الثورة على الواقعية ؟ مع العلم أن الواقعية في الشرق ، لم تنضج بعد ، وما زالت تحبو ، منذ الأربعينات والخمسينات في خطى وليدة ، بينما نضجت الواقعية في أوروبا منذ نهاية القرن التاسع عشر .. أليس الهجوم على الواقعية في الشرق تيار تباركه الأصولية الدينية من جهة والليبرالية الغربية من جهة أخرى ، لاحباط التعامل النقدي الهادف والمغير لواقعنا الاجتماعي والثقافي والسياسي ؟

ان حركة الحداثة الأوروبية لشديدة الصلة بتاريخ أوروبا السياسي والاجتماعي والاقتصادي وبتاريخ الفكر النقدي وتطوره وبظاهرة فقدان الإيمان الديني ، وهي ليست ثورة انقلابية — كما يفهمها بعض الحداثيين عندنا — بقدر ما هي تطوير جريء لعناصر مختلفة من الفن الأوروبي السابق ، رومنطيقياً كان هذا الفن أو واقعياً أو رمزياً . هل يعني هذا الكلام أن الحداثة عندنا لا تستمد أية مشروعية تاريخية ولا علاقة لها بواقعنا الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي المتداخل مع الواقع الأوروبي والمتفاعل مع مصالح الغرب واحتياجات الحضارة الحديثة ؟ الجواب : كلا .. بل الحداثة المشرقية تستمد مشروعيتها من هذا التداخل والتفاعل بالذات . فالأدب الأوروبي الحديث كان يدخل كل بيت مشرقي ، وأسماء مثل ماتيس وبيكاسو وسترافنسكي وهنري جيمس وتوماس مان وبازوليني وفيلليني وكازان وبرتولوشي وبريشت وكونراد وبروست وجويس وكافكا وهسه وسيلان وموزيل وفوكنر واليوت وباوند وريلكه ولوركا وأبولينير ونيرودا وبريتون واراغون وايلوار وبيكيت باتت مألوفة في الشرق . كما أن موقف الأديب العربي المعاصر بات يتميز بصفات تلائم مضامين الأدب الأوروبي الحديث : منها مأساوية الواقع العربي بمختلف مستوياته ، بل ودموية هذا الواقع ودماره أرضاً خراباً — حسب تعبير اليوت — كما في حربنا اللبنانية الأهلية منذ ١٢ عاما ؟ وظاهرة التشتت والتحلل وانهيار القيم التقليدية وضياع الفرد في جهاز الدولة وفقدانه لفرديته كما يحدث حالياً في مصر ، هذه الظواهر ليست نتاجاً لغلبة الآلة والتكنولوجيا الحديثة على حياة الشرق ، لكنها نتاج اعتبارات سياسية تعسفية واجتماعية ريفية اقطاعية متخلفة .. قهرية واستبدادية . وهي اعتبارات عاشها الغرب في مراحل سابقة وبقي الأدب الأوروبي متأثراً بها ومتفاعلاً معها الى اليوم ، خصوصاً في الأعمال الروائية الأوروبية التحقيبية ، حيث الفعل الثقافي يبقى متفاعلاً مع الموروث الاجتماعي — السياسي الأوروبي ، بأشكاله وقيمه ومضامينه المختلفة .

لقد شهدت أوروبا وفرنسا على وجه الخصوص ، ثلاثة أنواع متتالية من « الحداثة » العقلية والمادية . المرحلة الأولى تتمثل بالمرور من العصور الوسطى الى مرحلة النهضة ، أي الانتقال من مرحلة الفكر السكولائي (المدرسي) التكراري والنقلي ، الى مرحلة الفكر الذي ابتدأ يصبح علمياً ووضعياً . وقد ترافقت هذه المرحلة مع اللحظة الديكارتية والميكيافيلية . أما الحداثة الثانية التي شهدتها أوروبا فهي التي أثارتها حركة التنوير في القرن الثامن عشر وتوّجت بالثورة الفرنسية الكبرى وقبلها الثورة الانكليزية (كرمويل) . انه المنعطف الكبير الذي راح يتموضع في أواخر القرن الثامن عشر والذي عبر عن نفسه في ايديولوجيا التقدم التاريخي عند هيغل ورواد التنوير الألماني die Aufklürung ، لقحته لاحقاً ، إبداعات الثورة الأميركية الأدبية على يد ادغار آلن بو بارهاصات نوعية على صعيد قصيدة النثر والخيال الشعري . لقد أدت انعطافات الثورة الفرنسية السياسية والفكرية الى مزيد من التلاقح بين القول والفعل والحاكم والمحكوم .. ثم جاءت الحداثة الثالثة في أوروبا ، منذ خمسينات هذا القرن لتتميز بانفجار التقنيات المعقدة ، وإعادة النظر بالعامل السياسي في وظائفيته التقليدية وبروز وسائل الإعلام الحديثة كأداة توجيه وفعالية وانصهار . لقد وضعت هذه المراحل الثلاث للحداثة الأوروبية مشاكل التأويل والفعالية الثقافية والخلق الفني وعلاقة الشكل بالمضمون على بساط البحث والتجديد .

أما حداثتنا التي نعيشها اليوم ، هنا في الشرق ، فيمكن مقارنتها تاريخياً وحضارياً بمرحلة الحداثة الثانية التي تعرض لها الغرب لا بمرحلة الحداثة الثالثة من حيث النظر في التطور الداخلي للمضامين الفنية — الفكرية . إلا أن عالمنا الذي نعيش اليوم ، يتداخل بعضه ببعض ، وبشكل قسري غالباً ، المكونات الثقافية التجديدية ، عن طريق وسائل الاعلام الممكننة والطباعة والطائرات والوضع النقدي والاقتصادي الدولي . وبالتالي فإن آثار الحداثة الثالثة الأوروبية تمارس دورها على حداثتنا المشرقية ، شئنا أم أبينا ، مع أن واقعنا الاجتماعي — التاريخي ، لا يزال ، في بنيته الداخلية ، مشابها للأحوال الاجتماعية — الثقافية — التاريخية التي مرَّ بها الغرب في أواخر القرن الثامن عشر .

ربما كان الشرط الأول للحداثة المشروعة في الشرق ، الارتباط بمجريات الواقع المشرقي الداخلية بمستوياته السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية ، وتعميق الفعل التحديثي التجديدي في بنية هذا الواقع . وهذا الارتباط تجلى في نزعة الحداثة التشريقية ، التي تعود في جذورها لحركات الاحياء

السلفي عند عبده والافغاني ، بغض النظر عما إذا كان هذا الواقع المشرقي ، في مكوناته ، مشابهاً لواقع الغرب ، قبل قرنين من الزمن ، أو مختلفاً عنه .

بهذا المعنى ، فإن كل نتاج ثقافي تجديدي يعاني إشكاليات واقعنا المشرقي أو يثور عليها ، هو نتاج تحديثي تشريقي — والأفضل حداثي تشريقي — يستمد مشروعيته من واقع الحقل المعرفي الذي يمارس فيه فعل التحديث والتجديد . وفي مجال الشعر ، لا بد هنا من اعتماد بعض التصانيف التشريقية والتغريبية من خلال التعامل مع اشكالية تشريق الحداثة وتغريبها . فلقد برز تيار حداثي شعري تشريقي الانتماء في آلية تعامله مع التراث الشعري العربي ، من رموزه : بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور ونازك الملائكة وفدوى طوقان امتداداً الى محمد علي شمس الدين وشوقي بزيع من شعراء الحداثة في لبنان الثمانينات . إزاء هذا الموقف الحداثي التشريقي برز موقف حداثي تغريبي معاكس عبر أقلام بعض كتاب مجلة « شعر » منهم ، يوسف الخال ، وفؤاد رفقة ، وتوفيق صايغ ، وأنسي الحاج ، وشوقي ابي شقرا ، امتداداً الى الياس لحود وجيل الثمانينات الشعري في المنطقة المسماة بـ « الشرقية » من لبنان . كما برز تيار ثالث ، راوح بين التشريق والتغريب ، وتجاذبته أحياناً تعارضات فكرية وجمالية مشرقية وغربية ، و يبدو أنه التيار الأكثر قدرة على الاستقطاب الأدبي والفعل التغييري في بنية الثقافة العربية المعاصرة ، اذكر منه : ادونيس ، وخليل حاوي ومحمد الماغوط وسعدي يوسف و بلند الحيدري وأحمد عبد المعطي حجازي وعصام محفوظ وعبد الوهاب البياتي امتداداً الى محمد العبد الله وعباس بيضون من شعراء الحداثة في لبنان . لكن المأزق الحقيقي لمفهوم الحداثة ، كما واجهته مجلة « شعر » ، لم يأت من داخل البنية التطورية لمفهوم الحداثة بتناقضاته وأجنحته ، بل جاء نتيجة لطغيان العوامل الخارجية السياسية التي عصفت بالشرق الأوسط بعد هزيمة ١٩٦٧ .

ينطلق أصحاب نزعة التغريب من منطلقات ومفاهيم تنادي برفض الاستيعاب الجمالي والفكري السائد لواقعنا المشرقي وتنادي بإمكانية التحليق الحر فوق تاريخية هذا الواقع وراهنيته . حسب هذه المنطلقات ، لا يعيد الشعر انتاج واقعنا المشرقي ، بل ينبغي عليه أن يبتكر عالماً بديلاً مغايراً تحدسه « الرؤيا الشعرية » .

يؤكد يوسف الخال ، مثلاً ، على التناقض والانفصال ما بين الرؤيا والواقع ، ما بين الشعر والمجتمع ، ما بين المجاز والحقيقة ، و ينادي برسولية الفن ونبويته ونخبويته .

صحيح ان شعر الحداثة بمختلف تياراته ، تشريقاً وتغريباً ، يبقى في معناه الجوهري ، احتجاجاً على الواقع القائم ، لكنه احتجاج من وجهات نظر متعددة حيناً ومتصارعة أحياناً . فطروحات أصحاب النزعة التغريبية قادت الى تصورات نخبوية ومثالية وميتافيزيقية متطرفة سواء في مجال طبيعة الشعر أم في مجال تعريف وظيفته ، تحول معها الشعر الى شكل من أشكال المعنى المتعالي « الترانسندنتالي » و « العارف » و « الرائي » ، وتحول معها الشاعر الى نمط آخر من الأنبياء والعارفين والرائين والمتعالين الذين يحسون على نحو حاد بأزمة تناقضهم الانطولوجي بين فرديتهم والمجتمع . الأمر الذي أوجد أحساسا اغترابياً — بل تغريبياً — حاداً لدى أجيال متعاقبة من قراء مجلة « شعر » . إحساساً بالاقتلاع والنفي والموت والغربة الوجودية . هكذا تحول التيار التغريبي الى غربة قاسية وانحياز الى عالم آخر ، هو في نهاية الأمر ، عالم الغرب ، بطروحاته الفكرية التحديثية .

هذا الموقف المتعالي « الترانسندنتالي » عند التيار التغريبي انقسم لاحقاً الى قسمين : قسم رؤياوي اقتلاعي منفي نبوي عارف ، تجلى بأشعار يوسف الخال ذات الطابع الديني عموماً وأشعار فؤاد رفقة التي تحمل همّ الرحيل الحضاري الدائم والهجرة الى موانيء الفكر والإشعاع الغربيين ، وقسم عاد الى الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات وما هو يومي من دون أن يفارقه احساس الغربة وان فارقه احساس التعالي والنبوّة ، تجلّى بأشعار شوقي ابي شقرا في لبنان ومن بعده الياس لحود الذي طبع الجزئي واليومي بمسحة من السريالية الضاحكة والساخرة في أحيان كثيرة . وقد كان لسطوع قصيدة النثر ، خاصة في كتابات محمد الماغوط ، أثر كبير في إنزال ابي شقرا ولحود من برج النبوة الى رصيف اليوميات . أما الشاعر اللبناني أنسي الحاج فراوح بين هذين الاتجاهين سواء عبر معاناته الدينية التي تجلت في « الرسولة بشعرها الطويل » أو عبر تجربته الجنسية — الطقوسية المتمردة في « لن » .

إن مقارنة سريعة بين كتابات ابي شقرا التغريبية وكتابات محمد الماغوط الذي ينتسب لتيار التجاذب بين التشريق والتغريب ، تظهر الفروقات الجوهرية بينهما رغم الفضاء الشعري النثري ، اليومي ، والتفاصيلي الذي يجمعهما . إن تحليلاً بنيوياً لخطاب الماغوط الشعري يظهر مميزات لشعريته غير موجودة في خطاب أبي شقرا ، فالأنا الشعرية واضحة ومتجذرة في خطاب الماغوط ، بل ان الانتماء الاجتماعي لهذه الأنا الماغوطية ، واضح وجلي ، بعكس حالة اللاانتماء الانسياحية الشعرية عند أبي شقرا . و « المحيط الدلالي » لقصائد الماغوط ليس مرتبطاً بهيمنة الوظيفة اللغوية النثرية المشعرنة ، بل مرتبط بالوظيفة الانفعالية — الموقفية والتي هي مرتبطة بمحورية « الأنا » وموقعها ضمن شبكة العلاقات الشعرية — الاجتماعية . لكن انتماء الماغوط الشعري ، وان كان مشرقياً في مضمونه ، إلا أنه تغييري ساخط في كافة طروحاته الفكرية . أما على صعيد الشكل ، فتجربة الماغوط الكتابية النثرية — الشعرية في علاقتها بقصيدة النثر الجبرانية من جهة ، وقصيدة النثر الفرنسية من جهة أخرى ، تندرج ضمن التأثر الجمالي بتيار الغرب أصلاً . ولذلك نعتبر الماغوط منتمياً للتيار الثالث ، التيار المتجاذب بين التشريق والتغريب . و يبدو أن مدرسة التجاذب بين التشريق والتغريب ، هي المدرسة التي تبدو أكثر قدرة على أن تلعب الدور الأقوى في التحكم بالمسار التطوري للشعر العربي الحديث ، في المستقبل المنظور □



صفوان حيدر:
كاتب من لبنان، يمارس الكتابة النقدية في الشعر والمسرح والرواية والبحث الفلسفي.
صدر له ديوان شعري بعنوان «أورفليس ١٩٨٢».

رقابة المستكتبين

عبد الغني مروة

■ حملة التكفير والشعوذة والصهينة التي تستهدف مجموعة من المثقفين الشعراء والادباء، تستدعي وقفة طويلة باعتبار أن التهمة كبيرة والمتهم مذنب قبل ان تثبت ادانته. وهذا أمر جديد وغريب فعلا ولم يعد مقبولا في عصر يتميز بالوعي الثقافي وانتشرت فيه وسائل الاتصال والاطلاع، وصار المثقف العربي يتمتع بمستوى من النضوج الفكري يؤهله للتمييز بين الغث والثمين.

والمواطن العربي الذي طنت آذانه من سماع «التهريج» الاعلامي طوال ربع قرن او أكثر عبر الصحافة والأذاعة والتلفزيون، لم يعد مواطنا «يقبض» كل ما تصفعه به الأجهزة من آراء وأحكام ونظريات، بل صار يحتفظ في قرارة نفسه بقناعات يمليها عليه ضميره ووجدانه وعقله وإن كان لا يجاهر بها حرصا على دمه أو رزقه أو عياله، فالجو السياسي والثقافي والادبي والاجتماعي في طول البلاد وعرضها لا يدعو للتفاؤل ولا يوحي بالطمأنينة لا بل يدفع المرء الى حالة من الاحباط تضطره في أكثر الحالات ان يتلبس شخصيتين متناقضتين وتجعله يستمتع بحالة انفصام الشخصية ويطرب مثل «الدراويش» لحالة من عدم التوازن بين ضجيج الاعلاميين و «رندحة» الرداحين وطبول المداحين وأنين اليائسين ومهاترات النفعيين وأذى المنافقين وانتهازية «المتسلقين».

وكل هذه الظواهر البشرية التي تطوق المواطن العربي تدفع الى التساؤل عن المصير القاتم الذي أصاب المجتمع العربي في عصر نطل به على التسعينات، يشهد المرء خلاله تحولات جذرية تقلب المفاهيم السائدة رأسا على عقب ابتداء من ظاهرة «البيروسترايكا» السوفياتية الى سيطرة عمال مناجم الفحم على السلطة في بولونيا وانتهاء بالوحدة الاوروبية الشاملة المقررة سنة ١٩٩٢.

وبينما نرى أسقف كانتربري وهو الرمز الأكبر للكنيسة البريطانية المناهضة للكاثوليكية يعترف أمام الملأ وفي رحاب «الفاتيكان» بضرورة التسليم بالسلطة العالمية للبابوية في روما على كل المسيحيين في العالم، فألغى بذلك صراعا مستمرا منذ ثلاثة قرون فإن علماءنا وأولياء الأمر فينا لاهُون في قضايا ومناقشات سقيمة وعقيمة تدور حول القشور وكأننا نعيش على هامش الاحداث.

فالعالم اليوم يتجه على ابواب القرن الواحد والعشرين نحو «تدجين» الخلافات الايديولوجية والسياسية وحتى المذهبية في وقت تنحصر فيه توجهات الرأي العام في الدول المتقدمة حول الحفاظ على البيئة وحمايتها من التلوث الذري والنووي وما تفرزه الصناعات العصرية من مواد يؤدي استعمالها، حسب الخبراء، الى تشويه معالم البيئة والتأثير على الظواهر الطبيعية.

أما نحن فإننا نسير في كل الاتجاهات المعاكسة وعلى كل الخطوط من دون ان نستوعب حقيقة ما يجري وما يدور حولنا، ونحن عابثون ولاهون بقناعات، سائدة أو محنطة، نرفض ان نحيد عنها، وكلنا يدعي انه محق فيما يدعيه وينكر على الآخرين حقهم في الرأي.

وبينما ترانا نشكو من «الرقابة» السياسية وممارسة الحجر على الفكر نجد أنفسنا مضطرين الى الشكوى مما هو أشد مرارة، وهو «رقابة» أصحاب الرأي على بعضهم والحملات المشبوهة التي تقوم بها بعض وسائل الاعلام باطلاق أحكام خطيرة على بعض الكتاب والأدباء والفنانين واتهامهم بالكفر او الزندقة أو الالحاد أو العمالة.

ولا يمكن لمثقف عربي ان يستوعب كيف يجرؤ كاتب عربي ومسلم، لو كان إيمانه عميقا بالتعاليم الاسلامية، ان يتهم أديبا آخر بالزندقة أو الالحاد وبذلك يحكم عليه، بمقال واحد أو مقالين بقصاص، يحلل دمه او يدعو الى جلده أو أن يصيبه بأذى، وكيف ترضى مطبوعة، في أي بقعة من بقاع الاسلام، أن تسمح بهذا النوع من المهاترات من موقع الغيرة على الدين الحنيف فترتكب «الهرطقة» نفسها التي تتهم بها الآخرين.

هل ضاقت آفاقنا وتقزمت «همومنا» الاسلامية الى مستوى الطروحات السخيفة التي نشهدها اليوم على صفحات مطولة من الدوريات العربية التي تصدر في كل مكان والتي تحرص على إثارة غرائز القراء أو تستغل حماسهم الديني البريء وإيمانهم الصادق.

لقد اختلط الأمر وضاعت الطاسة، وصار المشايخ يدّعون الطب ويفتون بالعلوم الطبية، والصحافيون يدّعون الفقه ويكفرون زملاءهم، والنقاد يتبعون أهواءهم المغرضة ويسددون فواتيرهم مع الأدباء مستغلين العواطف الدينية او السياسية.

ومن يتابع الصحافة العربية، او قسم كبير منها، يلاحظ ان هناك عملية «تدجين» يستمتع بها عدد من «المستكتبين» يمثلون في الواقع، استمرارية، أو تتويجا، لخطة مرسومة، للانقضاض على حرية الرأي، والحجر على الفكر، من خلال منابر وجدت خصيصا للتصدي وبأبشع الأساليب، لكل محاولة نهضوية أو طروحات فكرية مجددة تساهم من قريب أو بعيد، بتجديد أو تحديث البنية الثقافية العربية.

وهكذا ترانا نواجه رقابة أشد وأفظع مرارة، من الرقابة السلطوية، وهي رقابة أشباه المثقفين على المثقفين، وهيمنة الأميين على المفكرين، وفي كثير من الحالات، تطاول الجاهلين على كل محاولات التجديد والتحديث والتطوير التي لا يمكن لأي مجتمع، يرقى الى النمو، أن ينتعش أو يتطور، من دونها.

والغريب فعلا، في هذه الظاهرة، أن الدين هو سلاحها الوحيد.

ولو كان فقهاؤنا، و«أولي الالباب» فينا، يدركون خطورة ما يجري باسم الدين، ولأغراض بعيدة عن الايمان، فان المفروض فيهم، أن يكونوا اول الثائرين على هذه الظاهرة التي تسيء الى الدين ولا تخدم المؤمنين بل على العكس فإنها تضفي حالة من عدم الثقة وتثير البلبلة في أفكار الناس لا سيما بين المؤمنين المستنيرين، ذلك انه لا يعقل أن تكون صفحات الصحف مسرحاً دينياً تتبادل الأدوار فيه جماعات مؤهلة أو غير مؤهلة (والله أعلم) لتبادل التحليل والتحريم في قضايا يبدو الغرض الوحيد من طرحها هو البحث عن الاثارة مثلها في ذلك مثل جرائد «التابلويد» الشهيرة في بريطانيا والتي تفتعل في أكثر الحالات القصص المثيرة لاستقطاب المزيد من القراء.

فهل يصدق عاقل ان احدى المجلات المصرية مثلا تسخر الفقهاء للرد على سؤال اذا كان «يحق للرجل أن يبول واقفا ام قاعدا»، أو ان الله عز جلاله وعد المؤمنين بالحور العين في الجنة فبماذا وعد المؤمنات؟ أو أن صحفاً اخرى تطالب بلسان بعض الفقهاء بمحاكمة الموسيقار محمد عبد الوهاب من أجل اغنية أو أن تصدر صحيفة أخرى بعنوان رئيسي «مانشيت» اذا كان يجوز شرعا نقل «الخصية» وان يختلف ٤٠ فقيها في هذا العصر وعلى صفحة واحدة في نقاش عقيم «خصية واحدة نعم أما خصيتان فلا»!

هذا غيض من فيض، حول «نوعية» القضايا التي تطرح في صحافتنا المعاصرة ويتساءل المرء هل أصبح «الشرع» و «الاجتهاد» و «الفقه» من الأمور التي يستباح نقاشها على صفحات الصحف والمجلات او في خلايا وندوات كليات الشريعة والفقه وعلى أعلى المستويات الدينية.

لقد كان فقهاؤنا الاقدمون ورواة الحديث والسنة من السلف الصالح يبذلون جهدا واضحا في الدراسة والمداولة قبل ان يطلقوا حكما او اجتهادا أو يجيبون عن سؤال، وكانوا يردفون كل جواب. بجملة «والله أعلم» ادراكا منهم لمسؤولية القرار أو الحكم وارضاء لضميرهم خشية من الخطأ، أما اليوم، فإننا نرى البعض يتصرف في القضايا الدينية ويطلق الأحكام ذات اليمين وذات اليسار من دون ان يهتز له جفن او يرتجف اصبعه من مخافة الله كأنه معصوم عن الخطأ في اجتهاداته أو احكامه.

هل من «رقيب» يضع حداً لهذه الفوضى بدل ان يتسلى بمصادرة الفكر والرأي واحصاء انفاس المثقفين، ذلك أن هناك فارقا كبيرا بين حرية الرأي التي يدعو اليها الاسلام وبين حرية الاجتهاد واجتراح الاحكام الشرعية التي لا يعلم بها الا الله والراسخون في العلم؟!□

الكتابة على الحافة الحرجة

غــالــي شكــري

«الأعمال الكاملة»
قصص قصيرة
صبري موسى
الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٩

■ من أقدم قصص هذا المجلد قصتان عن الكاتب والكتابة. احداها عنوانها «الجدار» ومؤرخة عام ١٩٥٣، والثانية عنوانها «الانسان» غير مؤرخة، ولكنها نشرت في مجموعة «القميص» الصادرة عام ١٩٥٨ مما يرجح انها كتبت في الفترة ذاتها التي كتبت فيها القصة الأولى.

وفي ظني ان هاتين القصتين حميمتان لصبري موسى، فهما وجهان عاريان لمعنى «الكاتب» ومدلول «الكتابة» في حياة الجيل الـذي ينتمي اليه. وجهـان عاريان لحد القسوة. اما الوجه الأول الذي يستبين في «الجدار» فهو أن الجيل الجـديد قد نشـأ في ظروف موجعـة. وتعبـير «الجيل» ليس مقصـوداً به الجيل الأدبي فقط، وانـما هو الجيل المصري عمـومـاً الـذي انتقلت به ثقـافة العهد «الثوري» الجديد، بعد ١٩٥٢ من حال الى حال، ولكن الحـال بقي في جوهـره لم يتغـير. كان الانتقـال ثقافياً، بمجـانية التعليم والأسعـار الزهيدة للكتاب والصحيفة والمجلة، وما طرأ على وسائل الاعلام الحديثة، فازدهرت مواهب «التعبير». ولكن الانتقال لم يكن اجتماعيا، حتى ان الكاتب الناشيء لم يكن ليستطيع ان يدفع إيجار الغرفة التي يبيت فيها:

«ماذا تراهم سيفعلون به؟

ليشنقوه فوق سارية التليفون في قمة اللوكاندة، فلم يعد هناك ما يهمه».

من الواضح أولاً ان هذا الكاتب الناشيء قد قرر ان يكون كاتبا فحسب، ليس هناك أي عمل آخر يليق به أو يحبه أو حتى أخفق فيه. هناك تغييب متعمد لأية وظيفة أخرى محتملة. هناك يقين وقرار. يقين بالوظيفة الوحيدة المؤهل لها، وقرار بألّا يبحث عن «حلّ» في وظيفة أخرى. أية وظيفة اخرى هي المشكلة. إما أنه «كاتب» فهذا هو الحل. وإما أنه لا يجد في جيبه ثمن الليالي التي يبيتها في الفندق. فهذه لا تبدو أنها مشكلته. لقد ذهب الى المجلة التي نشرت له قصة وقـال له سكـرتير التحرير إنهم لا يدفعون للناشئين، إنهم يشجعونهم بالنشر فقط. ليس هناك ارتباط اذن بين الكتابة والخبز. إنها اشكالية وليست مشكلة. وهو على استعداد للشنق «في قمة اللوكاندة» أي علناً في صورة فضائحية «فلم يعد هناك ما يهمه». وهي الصـورة المنـطوقـة التي تتكـرر اربـع مرات في قصـة «الجدار». ان فضيحة عدم الدفع ـ الواقعية تماماً ـ تعادلها فضيحة الشنق، الوهمية تماماً. و «لم يعد هناك ما يهمه» لأن الـلامبـالاة، وليس الكفـاح أو الايمان بالرسالة أو الشعـور بحتمية الانتصـار، هي الاستجـابـة الـوحيدة الممكنـة. ليس هنـاك جدار بينـه وبين المستقبل، وإنما الجـدار هو المستقبـل. لذلـك تتـآلف حالـة اللامبالاة النفسية مع المـرئيات البصرية، وتنشأ علاقة حميمة بين الـداخـل والخارج، ويتكون المكان، يولد، يأخذ حيزا أفقياً ورأسياً، يصير «حالة» كأنها اللامبالاة ايضا «رؤوس المنـازل ينكسر عليهـا الـوهـج في اشعـاعـات براقة.. مذهلة.. الصمت والوحشة يسودان كل شيء كأنما هناك ميت يلفظ أنفاسه. حين تكون الطبيعة كذلك، يشعر الانسان كأنه غريب عنها، بل انه يشعر فعلا كأنه غريب عن كل شيء، يحس بأنه وحده، وأنه غير مرغوب في وجوده..».

هذا الحلول في الطبيعة هو الذي يؤنسنها، يجعل منها مرآة بشرية، ويصبـح «الـلامبـالي» هو البشرية ذاتـهـا، وشـارع الـقصر العيني هو الكـون بأكمله. وتـطارد الرومانسية الكاتبين، كاتب القصة وبطلها في آن واحد. صورة الـوهـج المنكسر في اشعـاعات براقة، ومفردات الصمت والذهول والوحشة، ورؤية ذلك كله سائداً على «كـل شيء»، وتشبيهـات الاحتضـار، هذه الأوصـاف المتـوهم وقوعها المفاجيء والمطابق لما «يشعر» به الفرد، تتنـاقض مع الحـالـة الاصلية التي يطمـح الكاتب الى تجسيدهـا: الـلامبالاة والغربة. انها الحافة الحرجة بين الرومانسية والحداثة التي وقف صبري موسى فوق أسنانها الخشنـة ينـزف هذه التقنية الـرجـراجـة لكتـابة القصة القصيرة. اما بطله المستقل عن أحشائه، فقد كان يرصد ذبذبات العالم من حوله كأنه وحيد في معاناة هذا «الزلزال» الـذي يدفـع خيالـه الى الاستسـلام الـذهني للشنق. نرجسية مكبوتة ترفع صاحبها الى خشبة الصليب الجديد «سـارية التليفـون في قمـة الوكاندة»، الرغبة المعلنة في الاستشهاد، ولكنه شهيد مع وقف التنفيذ.

كاتب القصة وبطلها شخصيتان متآلفتان متنافرتان في وقت واحـد. رومـانسية الأول تغـالب حداثته وتضغط عليهـا تحاول أن تخنقها، ورومانسية الثاني تخرج به على حوافـز الـواقعية الجـديدة وتجـذبـه الى دائـرة الفانتازيا المستعصية او جنون المبالغات الكاريكاتورية الهاربة.

وفي الحـالين كانت «الجدار» منذ أكثر من ربع قرن عنواناً لعدة صراعات خافتة: صراع صبري موسى مع أدواته الفنية على كافة المستويات، المعجم اللغوي، بناء الجـمـلة الـقـصـصـية، تشكيل الصــورة، تكــوين الشخصيات، السرد والحوار، الموقف والرؤية. وهناك صراع آخر بين الكـاتب والموجة الواقعية «الاشتراكية» الكاسحة التي عثرت في يوسف ادريس على فارسها الأول وفي صف طويل آخر مجموعة من «الزملاء» الملتزمين فكراً وممارسة. لم يكن صبري موسى واقعيا «اشتراكيا». كان يرى الـواقع أكثر سلبا مما يراه الآخرون. وكان يرى في الكتـابـة وحـدها ملاذاً من السلبية، وبعدا عن العمل السياسي. ولم يكن يرى نفسه تلميذا أو رفيقا للرومانسيين الآفلين. كان ـ دون ان يعي ذلك ـ يجسد «اشكالية» عبّر عنها في جمال خصب أمين ريان حين كتب روايته الرائدة «حافة الليل»، وعبر عنها صبري موسى نفسه في روايته القصيرة «حادث النصف متر». عملان يحاولان البحث عن رؤى جديدة وسط الظلام. لم ينجرفا مع السيل الهادر بالواقعية ذات الرؤيا الواضحة التي شجعتها «الثورة» على مواكبـة القشرة الخـارجية للواقـع. ولم يكن ممكنـا لهما الانخـراط في ركب الـرومانسية الآفلة. وانما كان هناك صراع بين الكـاتب والمـوجة الجديدة الزاحفة المنتصرة، وصراع آخـر بين الكـاتب والمكتـوب. ولم يكن تراث الاربعينات القريب الى حد ما من تجارب صبري موسى وأمـين ريان متـداولا او معتمـدا ومتعارفا عليه. وحتى عندما صدرت مجموعة «حيطان عالية» لادوار الخراط عام ١٩٥٩ كانت غرابتها أكبر من جاذبيتها وتأثيرها. وكان من الصعب ان يتشكل تيار جديد من يوسف الشاروني وفتحي غانم وأمين ريان وادوار الخراط وصبري موسى في مواجهة التيارين الكبيرين: الرومانسية الباهتة والواقعية الزاعقة. بل كان المصير المرجح هو استسلام بعض من ذكـرت اسماءهم بشروط السوق الأدبية الرائجة. وكان السبب الثـاني لانعـدام الحد الأدنى من تشكيل التيار المضاد أو التيار الحداثي في الخمسينات هو أن الصحافة قد تركت بصمتهـا الاسلوبية على أعـمال المجددين، وخاصة صبري موسى. وهي ليست بصمة سلبية في جميع الأحوال، ولكنها تميل الى السلب اذا تحول العمل الادبي نفسـه ومن داخله الى قيمة سلبية. و «الجدار» كانت،

رغم قصرها، ميدانا مبكراً لهذا الصراع المركب. دلالتها العامة هي أن قطاعاً من الجيل الجديد لا يجد «مكانا» تحت الشمس. والمقصود بالشمس هو المجتمع الثقافي. وهو القطاع الذي لم ير الواقع ورديا كالقرارات والأوامر والاجراءات والتعليمات. وهو القطاع الذي أصبح «حالة» من الاغتراب واللامبالاة، حالة ادارية تستشعر النقص من بعد وتتلمس الظلمة في الظهيرة.

لذلك تتكامل قصة «الانسان» مع «الجدار» وإن تناقضت معها. وأعتقد ان هذه القصة التي كتبت ونشرت قبل عام ١٩٥٩ الذي اعتقلت فيه أعداد كبيرة من المثقفين، من أشجع الوثائق الفنية على ضراوة المرحلة وقسوة المناخ الذي عاش جيل صبري موسى في ظلاله.

القمع هو الأب الشرعي للامبالاة والاحساس بالغربة

قصة «الانسان» عن كاتب ايضا «كان يكتب والناس يقرأون.. الناس البسطاء المضيعون كانوا يقرأون له.. وبعضهم لم يكن يعرف القراءة. لكنه كان يسمع بالانسان النحيل، فكان يشتري الجريدة، ويقصد بها عند صاحب له ليقرأ له ما كتبه عنه وعن جاره بائع البطاطا وعن سنية المومس». ليس هذا الكاتب اذن كبطل «الجدار» فهو يكتب وله قراء. وهو يكتب عن الذين لا يقرأون من بسطاء الناس المضيعين. هذه هي صفته الأولى. وأما صفته الثانية فهي حضوره الدائم في الامسيات التي يتكلم فيها ويسأله الناس ويجيبهم، يرتاح لأسئلتهم ويطمئنون لأجوبته. وصفته الثالثة هي اختفاؤه المفاجيء. انها صفة وليست حدثا او موقفاً، فقد صار الغائب الحاضر. هكذا استحال الواقعي خياليا. انه صورة حية ناطقة متحركة في المخيلة. ليس في الذاكرة وانما في المخيلة، لأنه حاضر وليس ماضيا.

هذه صفات ذلك النحيل الاشيب ذي العينين المشعتين باللون الأزرق الذي يضيء وجهه بالأمل. هنا تقبع الرومانسية في التطابق بين التكوين المادي والتكوين المعنوي للشخصية. ولا ينفصل هذا التكوين ـ من العناصر والصفات الثلاث السابقة ـ عن الحدث.

كيف بدأ الحدث. ضمير المتكلم يحكي انه عند احدى علامات المرور أوقف الضوء الأحمر كل العربات «كانت من بينها عربة نقل كبيرة، وفي صندوقها الخشبي المكشوف ناس كثيرون.. وحين اقتربت ووقفت في صف العربات التي اوقفتها العلامة الحمراء تعلق بصري بالوجوه الجامدة المصموصة واللحى النامية والعيون التي تدور بحذر في أنوار الطريق وأردية السجن الزرقاء الغامقة الملتصقة بالأجساد التي تنضح بالعرق.. وكانت شفاه الجميع ترتجف، وحلوقهم فاغرة، لكن لا يصدر منها صوت.. كأن عليها حاجز غير مرئي، حاجز مخيف، جعل الكلام الكثير والمعاني التي تجيش في الصدور، تحتبس في الأفواه».

ان الحدث «يتكوّن»، فهو ليس معطى جاهزاً كامل التكوين، نستقبله كأحد المسلمات. يبدأ الحدث باختيار المكان عند مفرق طرق امام علامة حمراء تأمر ضمنيا بالتوقف. كان يمكن للمشهد ان «يمر» امامنا بسرعة العربة يختطف البصر ونلتقط اللمحة التي يقصدها الكاتب. ولكنه أراد تحويل اللمحة الى لوحة، ولم يشأ تمريرها بل تثبيتها. العلامة الحمراء سوف تخضرّ وتفسح للعربة طريقا واحداً محدداً لن تحيد عنه، ولكن بعد ان تتوقف وتثبت اللوحة في المخيلة تستكمل الوعي الذي لم يتبدد باختفاء الكاتب المفاجيء والمستمر. لذلك كان وقوف العربة سبيلا للقاء بين عيني الراوي والكاتب السجين. الراوي بطبيعة الحال هو أحد الذين كانت تضمهم بالكاتب الأمسيات، وهو نفسه صاحب التوصيف الذي يتصل بالحدث. ولم يكن الاختفاء «سراً» محيّرا، بل عقابا على «الكتابة» و «الكلام»: «كان من الواضح انه في وضعه هذا بحاجة الى انسان يعرفه». وقد عرف الراوي، ولكنه في اللحظة الأخيرة تظاهر بأنه لا يعرفه.

هذا الكاتب في «الانسان» غيره في «الجدار»، ولكنهما يتكاملان، فالقمع هو الأب الشرعي احيانا للامبالاة والاحساس بالغربة. ليس صحيحا ان القمع في كل الأحوال يضاعف من الاصرار على الكفاح والإيمان. وانما هو قد يسلب الانسان انسانيته. والنموذجان حاضران دوماً دون انقطاع. وصبري موسى وقع منذ وقت مبكر، كما نلاحظ، تحت وطأة الاحساس الحاد بالاغتراب، ولكنه لم ينعزل لحظة عن الشعور بالمرارة من وطأة الحصار. وهو بين الاغتراب والحصار لم يهرب الى العبث او اللامبالاة، ولكنه لم يكف عن المكاشفة القاسية بأن العبث واللامبالاة الفكرية والنفسية والانسانية من نتائج القمع والاحباط واستنزاف كرامة الانسان. وهو اذا كان من الذين ابتعدوا عن العمل السياسي لأية اسباب يرونها، فانه كان في وقت بالغ التبكير كاتباً شجاعاً أشاح النقاب عن وجهين لأزمة الجيل الذي ينتمي اليه في مرحلة من أدق المراحل واخطرها.

وفي ضوء هاتين القصتين يمكن ان نتبين في قصة «لست متأكداً» (١٩٥٤) ملامح الضلع الثالث الذي يضاف لهما فنحصل على «مثلث» من الوعي الفني الذي نستأنف به رحلتنا في عالم صبري موسى. وهو عالم لا يستحق منا التبسيط برؤيته زمنيا مجرد «عدة مراحل» أو بقراءته حسب الترتيب الذي شاءه المؤلف. وانما نحن نتجول في هذا العالم بملء حريتنا. ولذلك أقول ان «الجدار» و «الانسان» و «لست متأكداً» اشبه ما تكون بمثلث الوعي الفني الكامن في الأعماق، وقد تحول بانتاج صبري موسى ـ لأكثر من ستة وثلاثين عاما ـ الى قاعدة خافية لجبل من الكتابة النوعية المتميزة التي لا نرى منها غالبا سوى القمة ونحسبها كل شيء لقلة ما كتبه صبري موسى، فالجبل هنا نوع وليس حجما. والمثلث الذي أشير اليه هو قاعدته.

وقد سبق لنا أن لاحظنا على قصة «الجدار» أن بطلها يكرر منطوق عبارة تخيل نفسه فيها مشنوقا على سارية التليفون. وكان هذا التكرار يؤدي وظيفة دلالية واضحة، انه لفرط ما يرى نفسه في قاع اليأس يحاول أن يؤكد لغيره انه على استعداد لأن يطفو فوق أعلى سطح للاستشهاد علنا. والمسافة بين القاع والقمة قطعها هذا الوهم بتكرار الجملة التي لم يسمعها سواه.

الـوهم في «لست متأكداً» يستحيل نوعاً من الإلتباس، وكأنه توصل الى الصيغة الممكنة للنجاة من براثن اللامبالاة من ناحية (= لم يعد هناك ما يهمه «الجدار») والالتزام من ناحية اخرى (= من حق كل الناس أن أقول لهم إنني قابلته وإنه بخير وإنه لم يتته. «الانسان»). في «لست متأكداً» ليست هناك لامبالاة ولا التزام، وانما هناك التباس. الرأس مفصولا عن الجسد ينحدر على الاسفلت، وتجحظ العينان ويصرخ الفم: امسكوه. هذا ما رآه هو وما سمعه. ثلاث مرات يتكرر المرئي المسموع. لا أحد رأى ولا أحد سمع سواه. انه «السر» المكبوت و «الاعتراف» المعلن. لا ينكر انه أراد ان يقتله. كان كل شيء معداً دون تدخل. ولكن حين ضربت العربة صاحبه ومرّت فوقه وفصلت الرأس عن الجسد، لم يخطر بباله قط أي تخطيط وأي تنفيذ وأي قتل. لم يشعر ابدا أنه «يقتل» فقد تمّ كل شيء في سرعة لم يتحكم بنتائجها. قبلها بلحظة خاطفة كان قد بدأ رحلة التراجع. ولكن ما حدث قد حدث. «لست متأكداً تماماً من أنني فعلتها». هذا هو الايقاع الذي يتخلل نغمات السرد بين البداية والنهاية، ايقاع متكرر يوجه المفردات الى صياغة الفقرة على هذا النحو الملتبس الذي يزداد التباساً كلما تصاعد الايقاع الى «اللانهاية». ليست نهاية مفتوحة «أقسم لك أنني لست متأكداً الآن.. لقد كانت لحظة وجيزة خاطفة.. وكنت أرتجف في تشنج.. وكان قد خيل لي انه على حق». انها اللانهاية، فسوف يظل الرأس يتدحرج على المنحدر؟ والعينان مفتوحتان على آخرهما والفم يصرخ: امسكوه. هناك جريمة لا شبهة فيها، فالرأس مفصول عن الجسد وخيط الدم يجري على المنحدر. وهناك اتهام لا غش فيه فالعينان تنظران الى الراوي والفم يصرخ نحوه. ولكن هل قتله حقا؟ صاحب «الرغبة» في القتل كان قد بدأ حواره الداخلي من أجل التراجع عن الخطة الخبيثة، ولكن العربة (الجسد الفني للخطة) كانت أسرع من التراجع وأنجزت فعل القتل. القاتل لا يكون «شيئاً»، فالبحر أو عجلات القطار او البركان أو الطائرة الهاوية او العطش في الصحراء او الميكروب أو الجوع، او الوحش المفترس، ليس قاتلا. حتى الكائن البشري فاقد العقل، ليس قاتلا هو الآخر. القتل فعل ارادة واعية بذاتها والآخر. والارادة لها مبررات سواء كانت للعقل الفردي في أحوال الدفاع عن النفس او الثأر او الانتقام او الربح، او للعقل الجمعي في احوال العقاب الذي تمارسه الدولة او القبيلة

او العـائلة. اما «الشيء» الذي يتسبب في القتل، فانه ليس اكثر من اداة في يد «العبث» والمصادفة. هل كان صاحبنا هو القاتل ام انه العبث؟ ذلك السؤال هو مبعث الالتباس الكامن في الوجود الطبيعي والوجود الاجتماعي على السـواء. ان ما كان يسمى بالفسـاد في الكـون أو النقص في العالم او السَّلْب في الحياة أو الخطيئة الاصلية اسمــه «الالتبـاس» في أدب صبري موسى. وكـما ان «الانسـان» ليس عنـوانا لقصة بهذا الأسم، و «الجدار» كذلك، فان عنوان «لست متأكداً» يتجاوز قصة بعينها ليشمـل قاعدة المثلث في رؤية الكاتب للدنيا من حوله وحولنا. الكفاح واللامبالاة والالتباس بينهم اضلاع ثلاثة لقـاعدة البناء، إن حادثة «القتل» واقعة لا ريب فيها، ولكن من القاتل؟ هذا هو السؤال الذي بناه الكاتب من هذه المادة الحدوتية: الرأس يتدحرج من أعلى الى اسفل، فالجريمة ارتكبت «فوق». وليس واضحا غير اداة القتل التي لا سبيل لاتهامها. إنها لا تدل على العبث ولا على صاحب الخطة. القاتل خفي، ولكنه فوق. والجسد لا يتمـزق اربـا ولا تتنـاثر أجزاؤه الصغيرة المفتتة، بل هو ينفصل عن الرأس فقط. انه «الرأس المقطوع» اذن، كأن المطلوب هو الرأس بحد ذاته. لذلك نراه رغم الفصل عن الجســد، يحملق بالعينــين، ويصرخ بالفم. إنـه «الرأس الناطق» بالاتهام: امسكوه. ليست هذه الحدوتة اذن سوى الجسم الفني الذي يكافىء الرؤية التي يبحث عنها الكاتب في الظلام: هناك جريمة ما يرتكبونها من أعلى في حق الرؤوس التي تتكلم. أليس هذا هو الضلع الثالث في قصة الكاتب المستعد للشنق والكاتب الاسير. ليست ثلاثية، وانما قاعدة المثلث الدامي: الالتباس بين الالتزام واللامبالاة، أو بين الاغتراب والحصار. ذلك ان الكاتب الذي رأى البقعة السوداء وسط اللوحة البيضاء، لم يكن ليستطيع وسط أفراح «الثورة» ولياليها الملاح ان يرفع يده بالسلام المربع قائلا إن كل شيء تمام يا فندم والأمن مستتب. كان صبري موسى يرى ويسمع الذين يشيرون الى النقطة السوداء هامسين: «يا للسواد، انها الكـارثة». وكان يرى ويسمع الذين يشيرون الى اللون الابيض صائحين «يا للجمال، ما هذه الروعة؟!». كان الأولـون من الـرومانسيين الآفلين، وكان الآخرون من الاشتراكيين القادمين. ولكن ما لم يمسك بتلابيبه صبري موسى انهما من موقعين ايديولوجيين متقابلين كانا وجهين للرومـانسية: احـداهـا في غير أوانها، والاخرى في غير أزيائها ولا عناوينها. كان يوسف ادريس وحده قد نجا من أو شاب الـرومـانسية الاشـتراكية (وليس الـواقعية الاشتراكية كما هو الشائع). ولكن هذه النجاة لم تحد به عن «الـوضوح» الا في أواسط الستينات، عندما اقتحم آفاق دائرة أخرى ليس هنا مجال تفصيلها. ولكني أردت فحسب ان أشـير الى أحد اسرار التفرد في ادب يوسف ادريس، ذلك انه أسس مرتين لواقعية «الرؤيا الواضحة» تأسيسا خاليا من الرومانسية الايديولوجية في الأولى ومن الرمزية الكاريكاتورية في الثانية.

صبري موسى لم يكن من هؤلاء ولا من أولئك. كان ينتمي الى اتجـاه سينمـو ويتـطور في الستينات، ويتخذ اشكالا واساليب مغايرة. يكفي ان ندعوه بالبحث عن رؤى في الظلام، حيث يتحول العمل الأدبي كيفياً الى «بحث» وليس تطريباً أو توصيفـاً أو ديكـورا لفكرة او صياغـة لخاطرة أو انطباع او تجربة أو شخصية مكتملة التكـوين في المرجـع الذهني او الواقعي او اللغوي أو التشكيلي او الايقاعي. إنها بحث لا ينطلق من فراغ، وليس اختيارا من مكونات او عناصر مطروحة في المخيلة، وانـما هو «عملية» شك ومراجعة واعادة نظر في الترتيب المسبق للقيم والنـظام السـائـد للعلاقات. و «البحث» الفني لا يمنح البديل لأن صاحبه لا يملكه، والا أصبح صاحب رؤية واضحة، وانما هو يشكك في النظام القيمي وفي نسيج العلاقات داخله. أما اضواء الفرح المقيم فهي بالضبط مصدر الظلمة التي يبحث فيها عن رؤى، لأنها الأضواء التي تعشي العيون ولا تنير لها السبيل. إن خلع الأقنعة عن وجوه اللاعبين في السيرك تفضح الدموع في العيون السعيدة وتذيب الماكياج عن الخدود المتوردة، فاذا هناك دنيا غير الدنيا. بين هذه الدنيا وتلك الدنيا يقف صبري موسى على الحافة الحرجة.

ليست «الحـافـة الحـرجـة» تشبيهاً بلاغياً، وانما هي التجسيم الفني للالتبـاس، او قاعدة المثلث التي تحمل التبـاعـد واللقـاء بين الالتزام واللامبالاة. عناصر هذا التجسيم اربعة:

العنصر الأول هو هذه المواجهة بين نموذجين. دائما هناك «مواجهة» خطية او ظاهرة بين نموذجين بشريين. والنموذج البشري دائما هو الآخر في حالة فعل.

في قصة «القميص» هناك هذه المواجهة بين الراوي و «الأنثى الصغـيرة» التي مضت معـه من الشـارع الى البيت. كانت جوعـانـة فاعـطاها نقوداً لتشتري بعض الأشياء. النقود تواجه الجوع. ولكنها مواجهة خاسرة. قالـت «انـت مش عايزني.. لو كنت عايزني ما كنتش تخليني انـزل اشـتري حاجـة». رفضت ان تخلع ثيابهـا أمامه. في الحمام اكتشف أنها خجلت من قميصها القديم الممزق المرقع. هذا هو الوجه الآخر للمواجهة. نزل من البيت ليشـتري لها ثياباً. وحـين عاد «كانت القطة قد غادرت البيت». اكتملت الخســارة، فالنقـود واجهت العـري، ولكن فات الأوان. إنهما نموذجان قادمان من الشارع، أي من اللامكان. في المكان جرت المواجهة. انه مكان منحاز سلفاً، ومتورط. ليس مقهى او مكتباً أو وسيلة مواصـلات. إنه بيته. على أرضه جرت اللعبة. والحاضر هو الزمان في حالة فعل، وليس في حالة تذكر أو استنجـاد بالمـاضي. ولكنـه الزمن المنحاز للرجل، فهو «الليل»، لذلـك كان الفعـل منحازاً بالقدر نفسه، إنه الملل من جانبه والاحتراف من جانبها. ولكنها في لحظة المواجهة: تغادر المكان في زمان آخر لتمارس فعلا جديداً هو الرفض.

وفي قصة «التلميذ» تقـع المـواجهـة بين نمـوذجين واضحين هما المعلم والتلميذ الذي يجلس بجوار النافذة ويصـوِّب «النبلة» خارجها. ضبطه المعلم متلبسا وسأله عن اسمه، فقال: زكي محمد بيض. وضحك التلاميذ من اسم الجد «بيض». «وفي اليوم التالي لم يحضر الولد الى المدرسة، واستدعاني الناظر الى حجرته، ثم اخبرني ان العمـدة غاضب مني جداً، وشيخ البلد حاقد وأخو شيخ البلد الذي هو أبو هذا الولد يتمنى ان يراني ليفرغ في صدري رصاص بندقيته، والسبب أن الولد قال لهم إنني ضربته لأن جده اسمه بيض». انها المواجهة الخاسرة أيضـاً. فالمفـارقـة تجسد زماناً منحازاً هو وقت التعليم المخصص لهذا المعلم ومكاناً منحازاً هو المدرسة والفصل المخصص لهذا الدرس. والمعلم، كما نفترض سلفاً، هو صاحب السلطة. ولكن التلميذ، على عكس الانثى الصغـيرة في القصة السابقة، يقبض دون قصد مقصود

هناك جريمة
لا شبهة فيها
وهناك اتهام
لا غش فيه

على المفارقة التي أفضت لأن يضحك زملاؤه ساخرين من اسم الجدّ. هذا الاسم المسخرة في الفصل هو صاحب السطوة خارج المدرسة، لأنه يمثل السلطة التي تتفوق على سلطة المعلم، وتنتهي المواجهة بهزيمته.

وفي قصة «الباب» لا تفكر نعمات في أن تغلق غرفتها، فهي تتابع مجيء عباس وذهابه الى غرفته. لا مكان للزوج الذي مات وترك ابن خاله الطالب الجامعي في رعايتها. المكـان منحاز سلفا فهو بيتها، والزمان هو الليل الذي يجثم على صدرها بالأحلام. الطرف الآخر في المواجهة، في حالة فعل. الفعل سلبا هو أنه لا يدخل من الباب المفتوح ولا يقتحم الجسد المحروم. والفعل إيجاباً قد رأته نعمات من ثقب الباب وعباس مع امرأة اخرى. صارت متفرجة. انتهت المواجهة بالهزيمة.

انها مواجهـات تنـطوي على مرارة الهـزيمـة. ولكن الصراع الخفي مع الرومانسية يتضح هنا، فأدب صبري موسى الـذي يستضيف العـاهرات والسكارى وعاثري الحظ والمطاردين، يتعمد ان يكون هؤلاء جميعا من الناس الطيبين الفضلاء. تأملوا هذا الحاوي الذي يبتلع السيف والنار ويطلب من الحاضرين ان يربطوه بالحبال. ويطلب من امرأته ان تجمع النقود. ولكن الشرطة تحضر وتفرق المشاهدين فيمضي الناس دون ان يدفعوا قرشاً واحدا، ويبقى الرجل وحيدا يجاهد في فك الحبال «وفي الجو.. كان ما يزال يشيع ذلك الخدر اللذيذ الذي يجعلنا نحس فجـأة بأن لا متـاعب لدينـا وان السماء راضية عنا أتمَّ الرضا». إنها من جديد مسألة السلطة وقد انحلت فنياً عن ثلاثـة مستويات، أولها ذلك المستوى المباشر الذي يمثله الشرطي وقد جاء يفرق الناس وهو اسقاط سياسي تبلور في عنـوان القصة «تجمهر». ذلك ان التجمهر في وقت الازمات ممنوع بأمر الحاكم العسكري. والمفارقة ان

هذا المنع ينسحب حتى على مشاهدة الحواة يلعبون لتسلية الجمهور. المكان هنا أي مكان، والزمان أي زمان، فالحكم المطلق يطلق الحدث من قيود الازمنة والامكنة ليكتسب شمولية الرمز. والمستوى الثاني هو ان الوعاء الذي مرت به الزوجة على المتفرجين عاد فارغا. والمستوى الثالث هو ان هذا الرجل النحيل وجد نفسه بعد ان انفض الجمهور يجاهد في حل وثاقه. كان مقيدا بالحبال، والطبيعة ذاتها تشعرنا «بأن لا متاعب لدينا». الشرطي والفقر والقيود، مثلث القمع الذي يقيم تمثالا للانسان المقهور في بلادنا.. سواء كان هذا الانسان هو «المومس الفاضلة (تأمل تنويعات هذا النموذج في قصة «القميص» وقصة «الساعة» وقصة «تفاح» وقصة «السكان» انها الملمح الرومانسي الذي يصارع بقية الملامح المتشابكة والمتداخلة في نسيج الحداثة الجنينية بخيوطها الواقعية واللامبالية والملتبسة جميعا.

الجدل بين الحاضر والغائب أداة لاعادة ترتيب القيم

العنصر الثاني ـ بعد المواجهة بين نموذجين في حالة فعل ينتهي بالهزيمة ـ هو المفارقة التي تتبدى لنا كالمفاجأة في منتصف القصة أو في نهايتها. ولكن لا علاقة لهذه المفاجأة باداة الفرنسي جي دي موبسان الذي كان له تأثيره المباشر على القصة المصرية في زمن محمود تيمور. المفارقة في قصص صبري موسى تنتسب الى عالم محمود البدوي الذي تأثر بكاتب لا يعرف المفاجآت، هو الروسي انطون تشيكوف. ومعنى هذا التناقض ان التفاعل بين الأجيال من ناحية، وبين الكتابة المحلية والكتابة الأجنبية يتخذ مسارات مغايرة تماماً للمنطق الرياضي. شاعرية تشيكوف الحزينة هي التي انجذبت اليها حواس محمود البدوي الذي استلهمها باضافة عنصر المفارقة اليها. هذه العملية ليست «حسبة» رياضية واعية من جانب الكاتب، ولا هي عملية ثنائية بين الكاتبين. إنها تفاعل معقد بين ثقافتين ولحظتين تاريخيتين غير متوازيتين وموهبتين غير متجانستين. وهي تختلف عن العملية الاخرى التي تمت بين محمود البدوي وصبري موسى. هذا التفاعل بين الأجيال أقل تعقيدا حتى أن أدب صبري موسى لا يتصل بشاعرية تشيكوف الحزينة من قريب أو بعيد، وانما بمدلول المفارقة عند محمود البدوي. ولكنه المدلول الذي يتخذ مساره في اطار العالم الخاص لصبري موسى، أي في علاقته بمثلث الالتزام واللامبالاة والالتباس. هكذا «أدركت فجأة لماذا لم تخلع ملابسها امامي» (القميص)، و «نحس فجأة بأن لا متاعب لدينا» (الجمهور)، «وفجأة رأت نعمات من ثقب الباب ما رأت» (الباب). وليست هذه المفاجآت جملا سردية يختال فيها اللفظ دلالته المفردة، وانما هي بنية داخلية في تركيب القصة ذاتها لا تستهدف دغدغة ميلودرامية لحدس القارىء، وانما تدفع مكونات الحدث الى التلاقي عند «الحافة الحرجة» التي تصوغها المفارقة. انها اذن اداة التجسيم الايحائي بالتناظر بين النموذجين البشريين، ثم التقاطع الذي ينتهي بحالة الفعل.

اما الاداة الثالثة فهي الجملة القصيرة شبه المحايدة. وقصة صبري موسى تتشكل من كتل منحوتة سرديا، يتخللها الحوار كفراغات تصل بين الكتل ولا تفرق بينها. الجملة القصيرة شبه المحايدة هي اداة النحت الذي يُترجم لغويا بنثر المقطوعات شبه المغلقة على ذاتها. انها تخلو من القصيد ومن التصوير، فالمنظور اللغوي ينطلق من الجسم المركب وليس من الرسم المسطح: نموذج بشري في حالة فعل، زمان ومكان في حالة انحياز، يستدرجان وتائر السرد الى ايقاع من المجردات كالالتزام واللامبالاة والالتباس الذي نهتدي اليه في البداية من مدخل المفارقة الدالة على هيكل الهزيمة. لا سبيل لادراك هذا المدخل من غير الجملة شبه المحايدة. وهي «شبه» محايدة باعتبار ان اللغة النقية لا مكان لها في غير المعجم. وهي «شبه» محايدة في أداء وظيفتها المضادة لانحياز الزمان والمكان والفعل. نرصد هذه المفردات: الباهت، الرمادي، الغموض، التوازي، الدخان، الفتور، الوسط، النظرة، التمتمة، المنعطف، الخطوة، النحيل، الصمت، الركود، الكلام، المنحدر، البعض، الهرب. ليس المهم في هذا الاختيار العشوائي هو دلالة الالفاظ المفردة، وانما «جذريتها» القابلة للافضاء بمعاني الحياد المختلفة لحظة ارتباطها داخل الجملة وارتباط الجملة داخل الفقرة بالسياق شبه المحايد. وهو سياق صوتي كايقاع، وسياق تشكيلي كمجموعة من المنحوتات المتصلة عبر الفراغات. اننا سنجد في هذه المفردات ألوانا وروائح وأشكالا وايقاعات وأعداد أو أسماء وأحوالاً وصفات تكتمل بالسياق شبه المحايد الذي يصل ذروته مثلا في عنوان قصة «رجل بلا تفاصيل»، او انعدام الاسماء للشخصيات أو تغييب الامان والمكان. ولكن صبري موسى يحاذر من تغييب الاصوات. أي أنه لا يسمح لشخصية ان «تنوب» عن شخصية اخرى في الفعل بأن تتقمصها او تحكي عنها. انه لا يستخدم «الصوت الغائب»، ولو كفراغ بين المقطوعات ـ الكتل.

لذلك كان الجدل بين الحاضر والغائب في قصص صبري موسى هو الاداة الرابعة الخاصة باعادة ترتيب القيم.. فالمواجهات بين الثنائيات البشرية والتي تنتهي بالهزيمة، حافتها الحرجة هي انساق القيم التي تصوغها مجموعة المفارقات والبُنى اللغوية الوصفية شبه المحايدة. لنتأمل اختيار الكاتب للبار مكاناً للمواجهة في قصة «القناع» بين حسين افندي الزبون، ونعمات السيدة التي تداعب الجميع من مجلسها العالي حيث تقبض ثمن المشروب. الصوت الغائب هو حبيبة حسين التي تركته الى غيره، لا من اجل المال، بل لأنها أرادت ذلك. ليست المواجهة ذات الفعل بين نعمات وتلك الحبيبة، فالكاتب لا يضع الصوت الغائب في هذا المأزق. ولو انه احتاج الى تلك الحبيبة لاستحضرها كشخصية بين الشخصيات. أقول ذلك سلفاً لأن نعمات الفقيرة فتاة البار لن ترافق حسين افندي آخر الليل حين «قرر» ذلك، فقد يوحي هذا الرفض بالتقابل بينها وبين الحبيبة التي «باعته» دون السبب. «الحبيبة» في القصة لا تكاد تختلف من حيث الحضور عن زوج نعمات الذي وصفه السياق بأنه «صعلوك يبيع المخدرات» ووصفته نعمات «ما دام شاريني أبيعه ليه». الحضور في القصة لحسين افندي ونعمات، وبينهما تتم المواجهة. وفي الخلفية يتشكل الغياب من الحبيبة وزوج نعمات. انه الغياب وليس الصوتين الغائبين. والمفارقة بين قرار حسين افندي أو يقينه، ورفض نعمات لا تكتمل دلالتها الآ بهذا الجدل بين الحضور والغياب. هنا يكتسب البار الدلالة القصوى للمكان، وتبرز «القيمة» من الغياب الجديد: «ذهول» حسين افندي من غير كأس. هذه القيمة الرابضة عند قاعدة المثلث الدلالي، هي التي يترکب من انساقها المقبلة ما أدعوه بالحافة الحرجة في ادب صبري موسى.

إننا لا نعرف عن «سنية» سوى انها ابنة ام مختار في قصة «بطلناه»، وأنها فتاة جميلة. على هذا النحو تصبح صوتا غائبا طالما انها محور «الكلام». كذلك «رشدي بيه ضابط المباحث»، فنحن لا نعرف عنه سوى ما ردده المنصوري القهوجي وتاجر المخدرات، وما قاله محمود العسكري. انه، هو الآخر، وعلى هذا النحو، ليس أكثر من «صوت غائب». ولكن صبري موسى الذي لا يتعامل مع الأصوات الغائبة يجعل من هاتين الشخصيتين «غيابا» يواجه حضور ابو مصطفى السماك والمنصوري القهوجي. هذان يتواجهان حول «سنية»، وقد اتضح ان المنصوري سيفوز بها. ولكن ضابط المباحث الذي يرسل العسكري الى المنصوري، يطلبها. السلطة مرة اخرى بدءاً من العربة التي ضمت الكاتب السجين (الانسان) الى الشرطي الذي يفرق المتفرجين من حول الحاوي (الجمهور) الى رشدي بيه الذي يطلب سنية من عشيقها تاجر المخدرات. التهديد لا يحتاج الى قناع. كان الصوت الحاضر لغريمه ابو مصطفى السماك قد تحداه من قبل «ما تتجوزها يا اخي». ولكن كلام ابو مصطفى «كان يرطب قلبه بالرغم من الطريقة التي كان يرقص بها شاربه باستهزاء». انه وأبو مصطفى هما الحضور في مواجهة الغياب: الحرفي، لأن رشدي بك لا نراه ولا نعرفه، والدلالي، اذا نجح رشدي في اختطاف سنية. انه الغياب الجديد الذي سبق ان وقع لحسين افندي في قصة «القناع». ولكن الكاتب لا يكرر «القيم» التي يصوغ انساقها على «الحافة الحرجة». لذلك تختلف نهاية المنصوري عن نهاية حسنين افندي، فاذا وصل زبائن المخدرات آخر الليل «وقف» المنصوري و «صاح»: «خلاص.. بطلناه خالص.. عشان ما حدش يبقاله عندنا حاجة.. تصبحوا على خير». لقد أسقط السلاح من يدي الضابط، وانضمت قيمة جديدة الى النظام الدلالي الذي أفسح مكانا جديدا بعد «البار» و «المقهى»

للحدفة الخرجة في قصة «الفرح».

ولن نتتبع مختلف الظواهر التي تشترك فيها أغلب القصص، وانما سنضيف من «الفرح» نموذجا لتنويعات التي يستطرد فيها الكاتب استطرادا يغني القيمة الجديدة. تتم المواجهة بين الابن والام «تمنيت في تلك اللحظة ان أقول لها كل شيء لكنني خشيت ان احطم احلامها.. لم أرغب في أن تعرف أنني خدعتها.. بالرغم من ان الفكرة ظلت مسيطرة عليّ تماما من اول الليل». السلطة هنا هي سلطة الرأي العام والقيمة الشائعة. كلمة «الخدعة» التي ينطق بها الابن في صمت هي المرادف لتغييب القيمة الجديدة. ان «الفرح» والمدعوين والزغاريد والشراب وبقية الاستعدادات لزفاف العروسين الى مخدعهما، وافتراض ما سيجري في هذا المخدع، هي النسيج الحاضر للقيمة القديمة. ولكننا نكتشف الجدل بين الحضور والغياب في حركة القصة من ذروة الحضور للغياب (باعتبار أن القيمة القديمة هي فعلا القيمة المنحدرة نحو المغيب) الى ذروة الغياب للحضور «والذي حدث بالضبط انني وسناء قد مارسنا واجباتنا قبل ان نبدأ الفرح. وقد كنا سعيدين نحن الاثنين في خطة التقاطع بين قيمتين. فالمواجهة بين الابن والام هي النسق الدلالي الذي يربط الغياب بالحضور ويفرق بينهما: «وقد امتلأ قلبي بالراحة لأنني اديت واجبي بلا ضجة فضحة والكنوا جميعا قد صمموا على البقاء حتى النهاية.. حتى يتأكد لديهم انهم قد خلفوا وراءهم حقيقة واقعة لن يطرأ عليها أي تغيير». هذا الجدل المزدوج بين الحضور والغياب يدفع بوتائر السرد الى ملاحقة «الخدعة» حتى مكانها. لا يغدو ممكنا سوى مفاجأة الطرف الثاني في المواجهة: الأم وهياكل القيمة القديمة بالهرب من الزفة واقتحام الغرفة المخصصة لهما واغلاقها دون الآخرين جميعا. الكاتب لا يفاجيء القاريء، وانما الابن يفاجيء الام. هذه المفارقة الأشمل هي التي تنسج القيمة الجديدة، وتضعها في مكانها من «الحافة الحرجة».

ولا تعود منظومة القيمة بحاجة الى ثنائيات التناظر والتقاطع والتقابل أو التوازي، لأن مقطوعات السرد الفصيح والحوار العامي يجسم المقطوعات النحتية المتصلة عبر الفراغ في مثلث قاعدته من الالتباس وضلعاه من الالتزام واللامبالاة. وهو المثلث الذي يقيم الكاتب أعمدته من المواجهات الثنائية لنموذج البشرية في حالة فعل لا يتقمص الماضي ولا يتمسح مع الذاكرة. ويمضي صبري موسى في بناء عمله كقصة واحدة وكمجلد من القصص التي يمتد زمن كتابتها من الخمسينات الى الثمانينات، كوحدات نحتية تنتظمها المفارقة بين زمان ومكان منحازين، متورطين سلفا في الفعل، وبين المفردات والجمل والفقرات الوصفية شبه المحايدة، والجدل المستمر بين الحضور والغياب أو بين الكتلة والفراغ. يفضي هذا التجسيم الفني الى نظام دلالي ونسق من القيم، ينبثقان كلاهما عن «هزيمة» مستمرة هي الاخرى. ولكن الهزيمة لا تخص مستوى واحدا من القيم والدلالات، وانما قد تحمل معنى السلب أو معنى الايجاب حسب الرؤية التي يتلمس الكاتب حدودها في الظلام. هذه الحدود هي التي أدعوها بالحافة الحرجة. وهي الحافة التي تلتقي عندها وتفترق رومانسية صبري موسى وواقعيته. هذا اللقاء المستحيل هو الذي يشكل الملامح الجنينية في حداثة هذا الكاتب □

بعيدا عن ضباب الغيبيات
النصل المغمد في الروح

شفيق مقار

Pour histoire profane de la palestine

Lotfallah Soliman

Editions La Decouverte, Paris, 1988

■ في سلسلة «الكراسات الحرة»، أصدرت دار Editions La Decouverte الفرنسية، ١٩٨٩، دراسة للكاتب والصحفي المصري (من مواليد المنصورة) لطف الله سليمان، عنوانها «نحو تاريخ علماني لفلسطين» قدمتها الدار بقولها: «ان هذه الدراسة ليست مبحثا أكاديميا آخر عن القضية الفلسطينية، بل هي - قبل كل شيء - شهادة متصفة برجاحة العقل وذات قيمة لا تعوض يدلي بها مثقف عربي تباعد دائما عن مختلف الانحيازات الغيبية ويريد الآن ان يشارك خبرته وتحليلاته مع كل أولئك الذين يريدون ان يفهموا فهما أفضل الجذور العميقة لـ «ثورة الحجارة»... وفيما يخص لطف الله سليمان، لا يمكن ان يؤدي اضفاء صبغة غيبية على وجود اسرائيل عن طريق ادخال الديانة اليهودية في المسألة الا الى رد فعل مقابل باضفاء صبغة غيبية على صراع العرب بعامة، والفلسطينيين بخاصة، مع تلك الدولة المدينة، مع ما تفضي اليه تلك الغيبية المزدوجة، في نهاية الأمر، من جنون إلهي وبشري، وهو جنون يرفض الكاتب ان يتقبله».

التقيت لطف الله سليمان مرة واحدة في حياتي، في النصف الثاني من الأربعينات، وكنت وقتها بالجامعة، وكان هو مديرا لمكتبة النهضة بالقاهرة، وفيما قيل لي آنذاك، وكيلا لأعمال الكاتب المعروف ألبير قصيري. وكنت قد قرأت لقصيري روايته La maison de la mort certaine وانفعلت بها الى حد ترجمتها بعنوان «بيت الهلاك» وكتابة مقدمة لها أذكر انها كانت - ببراءة تلك الأيام - غاية في الحماسة. وعندما فرغت من كل ذلك، شددت الرحال من الاسكندرية الى القاهرة، كي أناقش مسألة النشر مع لطف الله سليمان.

والذي أذكره ان الرجل خدني رغم صغر السن وما لازمه من غش وتهيب - مأخذا جديا، فتفحص ترجمتي بامعان، وناقشني في المقدمة، ثم - بعد ان اغلق المكتبة - صحبني الى شقة بعمارة الايموبيليا للالتقاء بالمؤلف. وهناك تعرفت على المصورين انور وفؤاد كامل، رحمهما الله، وزمرة من مثقفي وفناني الأربعينات.

في تلك السهرة، التي أدارت رأسي، كانت - على الأرجح - بداية اهتمامي الذي بات بمرور السنين، فيما يقال لي أحيانا، حُواذاً مقيما، وفيما يقال لي، في أحيان أخرى، «ارتباطا عاطفيا»، بفلسطين. فلسبب لا يعلمه الا من ينسج خيوط أقدار البشر، فغرت في منتصف تلك السهرة فجوة ابتلعت كل الهذر والكلام عن الجنس والمعارض الفنية ومدارس فن التصوير وفضائح الوسط الأدبي والفني، وأطلت برأسها - كيما تستوعب كل ما بقي من تلك الليلة الليلاء - فلسطين التي لم تكن قد باتت بعد «فلسطين الحبيبة والأرض السليبة» لكنها - فيما دار من حديث - كانت في طريقها الى أن تصبح كذلك قبل انقضاء وقت طويل، لأسباب ايديولوجية بدت لي ليلتها مرعبة بحق.

والآن، بعد كل هذه السنين، يأتيني صوت لطف الله سليمان، وكأنه يواصل حديثا انقطع، بغير ضجيج تلك القعدة وتهريجها، والأهم من ذلك، بغير ايديولوجيتها. وربما - دون أن يدري - وضع الناشر الفرنسي إصبعه على مكمن السر في ذلك عندما قال ان لطف الله سليمان، وهو يعيش في فرنسا منذ ١٩٦٦، يواصل ضروب التزامه ◁



وانفصاماته وضروب ولائه الفريدة».

فباستثناءات ميتة، يبدو أنها آخذة في التكاثر، ظلت فلسطين، بالنسبة لجيل لطف الله سليمان، وجيلي، وما بعد جيلينا من أجيال، سؤال هاملت الأبدي: «أن نكون أو لا نكـون». ظلت النصـل المغمـد في الـروح حتى المقبض، وهو نصل لن تجدي في الايهام بإمكان استلاله من غمـده الحي كل الأكاذيب وأشكال الخداع، غيبية كانت أو دنيوية، وكل أنواع الخيانات القمية المتسربلة بأردية التحضر والبراغماتية. وبغير استلاله ليس الا الموت.

وكتـاب لطف الله سليمان محاولة جادة، متـذرعـة بالهدوء، لاستظهار مسببات اغماد ذلك النصل ومراميه وبعض مترتباته، ظل الكاتب طواها كاظما غيظا.

◀ مصر والمشروع الاستراتيجي و«المملكة اليهودية»

في مقدمة كتابه، يقول لطف الله سليمان انه قد ظل هناك، في أواخر القرن العشرين، أناس وجدوا بمكنتهم ان يكتبوا تأريخا لفلسطين واسرائيل والصراع الناشب في القوس الجنوبي الشرقي من المتوسط آخذين منطلقهم من قضية (بـالمعنى الفلسفي، أي من قول يحتمل الصدق والكـذب) رئيسية، وقضيتـين ثانـويتين، مستندين الى ثلاثتهـا، في حالات معينـة، كلها، في وقت معا، وفي حالات أخرى، فرادى، تبعا لمتطلبات الظروف السياسية في اللحظة التي يفعلون فيها ذلك.

تبعـا للقضية الـرئيسية، وهي محمـومـة ومتصفـة بالهذيان، يبدأ ذلك التاريخ بـ «وعد» معين إلهي يعطي تلك الأرض لابـراهـام وسلالته من «زوجته» ساره على حسـاب سلالته من «محظيته» هاجر، وهو «وعد» يتأكد بعـد ذلـك، فيما يخص سلالـة ابـراهـام من سارة، بـ «حلف» يعقـد بين الالـه وموسى بصفته ممثلا لقبيلة كانت في نفس اللحظة التي أبرم فيها ذلك التعاقد تفضل ان تعبـد العجـل الـذهبي. أي، باختصـار، أن تلك الأرض باتت أرضا موعودة لشعب مختار، رغم ان اختياره كاد يكون رغم أنفه!

أما القضية الثانوية الأولى، فتثب وثبة خطيرة بحق، عبر ما يقـرب من عشرين قرنا لتصل الى القرن التاسع عشر رأسا وسط مذابح أوروبا الشرقية (Pogzoms) في الثمانينات من ذلك القرن، من التحول (شبه الديني) لليون بينسكـر الى عقيدة القومية اليهودية، الى «انبثاقة الوعي» لدى تيودور هرتسل بـ «واقعة» القومية اليهودية التي لم يكن شاعـرا بها حتى أدركته تلك الانبثاقة، الى تأسيس الحركة الصهيونية في مؤتمر بال سنة ١٨٩٧، الى الاجتهـاد في محاولـة التنفيذ العمـلي لذلـك المعـار الأيديولوجي من خلال أنشطة الدكتور حاييم وايزمان، مبعوث الحركة الصهيونية الى الحكومة البريطانية، وهي الأنشطة التي أثمرت وعد بالفور ١٩١٧.

وبالمقابل، نجد القضية الثانوية الثانية، التي لا رغبة لديها في أن تضرب بجذورها الا في تربة التاريخ المعاصر، آخذة منطلقها من القول بوجوب خلق «ملاذ» لـ «شعب» طالمـا اضـطهـدتـه معـاداة السـامية لدى الأوروبيين، وبخاصة في غمار الحرب العالمية الثانية.

يقـول لطف الله سليمان ان القضية الـرئيسية تظل ـ رغم طابعها الخرافي ـ هي ما يستند اليه قادة اسرائيل في خلطهم لكـل القضايا ومحاولتهم طمس تاريخ فلسطين واظهار تاريخ مدعى لاسرائيل بوصفه تاريخا أزليا سابقا على كل تاريخ، واعـلائـه بذلك على كل تحليل ومنحه مناعة من كل تساؤل. أما في مجال الاستناد الى القضيتين الثانويتين، فان تاريخ اسرائيل (بازاء اللوح الممسوح منه تاريخ فلسطين)، رغم انه تاريخ وضع كما توضع الحكاية الخـرافية، يطرح ـ على أسـاس الفرضيتين ـ كما لو كان ملحـمـة صراع خاضتــه بلا هوادة «إرادة لا تقهــر» لـ «شعب» جند نفسه لوضع حد «لشتاته» الذي استمر لألفي عام، ووضع نهاية للمظالم التي تعرض لها اليهود. وفي هذا الطرح للمسألة، يظل هناك تأكيد بأنه لم يكن إلا من قبيل المصـادفة غير المرغوبة وحدها ان ذلك الظلم الـذي ألحقـه الأوروبيون باليهـود ورفعتـه عنهم الحركة الـصهيونية وقـع على عاتق شعب آخـر، هو الشعب الفلسطيني، الا انه مما يخفف من خطورة المسألة كثيرا ان ذلك الظلم الذي رفع عن كواهل اليهود وقع على كواهل أنــاس منـظور اليهم بوصفهم اكتـوبـلازم، أي جبلة خارجية، أي مادة أولى لم تتشكـل كبشر بعـد، وهو ما يخفف كثيرا من أهمية ذلك الحادث!

وعلى أيدي هؤلاء وأولئك، في استنادهم بظهورهم الى القضية الرئيسية والقضيتين الثانويتين، تطرح المسألة كلها بوصفها مغامرة فريدة، مغامرة «الشعب» اليهودي والرواد الصهيونيين، السلف المبـاشر والجيل الأول للقلة التي نجت من الانتحار في ماسادا، وينعي من يصورونها ذلك التصـوير على العـرب، فلسـطينيين وغـير فلسطينيين، تجاهلهم لـ «اليد الممـدودة» في غمار «استعمار سلمي»، ولوذهم العنيد بمواقعهم المدانة بقوة بمعاداة السامية.

إزاء هذه الخلفية الملفقــة المفــبركــة من حكـايات أسـطورية ودعـاوى تلوى في صوغهـا أعناق الحقائق، يجري تنفيذ «مشروع إستراتيجي» لا علاقة له بوعود أو عهود إلهية ولا سند قانوني أو أخلاقي له من ظلم أوقعه الأوروبيون باليهود، أو سوء معاملة استجلبه اليهود على أنفسهم من جانب الأوروبيين، فلما قرر الأوروبيون ان «يكفروا عنه» أوقعوه بالفلسطينيين.

ذلك المشروع الاستراتيجي يأخذنا لطف الله سليمان الى منـابعـه، فيقـول انـه تحدد وظهر الى الوجود باسم «المسألة الشرقية» التي لم تكن ـ في واقع الأمر، الا عملية نقـل للمنافسات بين القوى الأوروبية الى منطقة شرق المتـوسط ابان المرحلة التي كانت فرنسا آخذة خلالها في إنهاء الحرب المتقطعة بينها وبين بريطانيا بعد قرابة قرن كامل من الصراع بدأ سنة ١٧٥٠. وكانت تلك ـ لسوء طالع المنطقة ـ مرحلة اتجهت فيها أنظار الدول الأوروبية الكبرى شرقا ودخلت، جماعات وفرادى، في علاقات مع القسطنطينية تراوحت بين ممارسة أنواع الضغوط والتلويح بمختلف المغريات من خلال التفاوض سعيا الى مراكز قوة في أراضي الامبراطورية العثمانية التي كانت آخذة في الانحلال.

ذلك السعي الى الاختراق، فيما يقوله المؤلف، غلّف بأغلفة من المثاليات. ففرنسا، التي كانت قد تحررت من «طغيان الحـرية» الـذي أزهق روحها في ظل اليعاقبة، ورفعت بافتخار بالغ لواء «حرية الحرية»، لم يكن بوسعها ان تجاهر بحقيقة مطامعها الامبريالية في شرق المتوسط. ولم تكن فرنسا قد وقعت بعد على مصطلح «الحداثة»، كما لم يكن ردريارد كبلنـج قد عوى بعد متأوها من «عبء الـرجل الأبيض». واذ ذاك تساءل المتطلعون الى الجزء المشرقي من الامبراطورية العثمانية: «وما المانع من خلط الجـديد بالقـديم؟ ما المـانـع من رفـع لواء «حقـوق الانسان»، الذي تمخضت عنه الثورة الفرنسية، مدمجا في «حماية الأماكن المقدسة»، تلك التكئة التي تذرعت بها الجحـافـل الأوروبية في العصور الوسطى؟» وقد كان. فالاختراق تحقق وفوق رؤوس من قاموا به شعار «حماية الأماكن المقدسة والأقليات»!

وقد كان ذلك النفاق مغريا ومفيدا في الوقت ذاته. واذ فطنـت روسيا القيصرية الى جدواه، سارعت باعــلان رغبتهـا في حماية أمـلاك الكنيسة الأرثوذكسية بالأراضي المقدسة. (وأملاك الكنيسة الأرثوذكسية هذه، هي عينها التكئة التي تذرعت بها موسكو جوربا تشوف لاعادة فتح المسـارب الـديبلومـاسية مع اسرائيل!). وفعلت فرنسا المثـل، متنـاسية تجاوزات الثـورة الدموية ضد الكنيسة الكـاثـوليكية، فعـادت الابنـة الكـبرى العـاقلة لتلك الكنيسة، وأعلنت ان واجبها حماية الكاثوليك، وبخاصة الموارنـة. أمـا الألمـان، فأعلنوا حمايتهم للبروتستانت. ويقول لطف الله ان بريطانيا كان متعينا عليها ان تجد لنفسهـا من تبسط عليه جناح حمايتها، «فبسطت ذلك الجناح على. . اليهود، الذين لم يكونوا ـ بكل تأكيد ـ قد طلبوا منها ذلك في تلك الآونة!»

ورغم تنـافسات تلك القوى الكبرى، وما بينها من خلافـات وحـزازات، فطنت الحكومات الأوروبية، في لنـدن، وسـان بطرسـبرج، وبـرلين، وفيينا، وأخيرا في باريس، أن مصــالحهـا اقتضت ان تؤمن بقـاء أراضي الامبراطورية العثمانية مفتوحة أمام غزوتها الاستعمارية، وأن ذلـك اقتضى ان تتعـاون، لا في مجرد القضاء على «المغامرة الشمولية التوسعية» لمصر في ظل محمد علي، بل وفي الـقـضــاء على أية امكــانية لظهــور أي تجمــع جيوبوليطيقي جديد في المنطقة مستقبلا خشية أن يكون مثـل ذلـك التجمـع متمتعاً بقدر من الصلاحية للبقاء والاستمرار تفوق التجمع العثماني الذي كان قائما.

يقـول لطف الله سليمان ان المشروع الاسـتراتيجي نبتت بذرتـه وتشكـل في سياق ذلـك المنظور الأوروبي وانصب على اقامة حاجز جغرافي وبشري يقف حائلا بين مصر ومجال توسعها في آسيا.

الا انــه في حين اتجــه التفكير في باريس، وسان بطرسبرج، وفيينا، وبرلين، وروما، الى اقامة ذلك الحاجز من كيان ديموغرافي ذي أغلبية مسيحية، يوضع تحت حماية دولة أو أخرى من الدول الأوروبية الكاثوليكية، أو الارثوذكسية، او البروتستانتية، اتجه التفكير في بريطانيا الى اقامة ذلك الحاجز الجغرافي / البشري من اليهود. ولم يقتصر ذلك التفكير على الدوائر الحاكمة، بل أثار حماسة بالغة لدى الصحافة البريطانية لما وصف يومئذ باسم «المملكة اليهودية» ووصفته صحيفة «ذي جلوب» بأنه «سيكون بمثابة ترصيع للتاج بأجمل جوهرة فيه»!

وفي تحليله لذلك التاريخ ـ الذي يغفله كثيرون ـ يضع لطف الله سليمان يده باقتدار حقيقي على طبيعة وخطورة البعد المصري من أبعاد ذلك «المشروع الاستراتيجي». فهو يركز تركيزا خاصا على التحمس البريطاني لمشروع «المملكة اليهودية» في ظل بالمرستون، ويستظهر في جذور ذلك التحمس للمشروع التوجس مما تراءى ان مصر كانت قادرة على ان تحققه في مجال تغيير موازين القوى بالمنطقة في ظل انطلاقة محمد علي العسكرية وطموحه التصنيعي، ويقول انه بمجرد ان اكتملت هزيمة محمد علي سياسيا، سنة ١٨٤٠، خبا بريق مشروع «المملكة اليهودية»، وفتر الحماس البريطاني له، فوضع على الرف، «خاصة وأن خطر تصنيع مصر كان قد بات في خبر كان»!

وربما كان من المفيد لكثيرين من المثقفين المصريين ان يتوقفوا قليلا عند تحليل كهذا، مستبعدين من عقولهم، لبعض الوقت، ان امكن، ما رسخ (بسهولة غريبة) فيها من اعتقاد بأن فلسطين كانت مصيبة رزئت بها مصر وأنه لولا ان «أولئك الفلسطينيين الذين هم أس البلاء» باعوا أراضيهم لليهود وباتوا لاجئين باختيارهم لما حدث لمصر ما حدث لها. وربما كان من المفيد التفكر قليلا في ان الامكانية التي رآها الآخرون كامنة لدى مصر (على النحو الذي يوقفنا عليه التحالف ضد انطلاقتها في ظل محمد علي، مهما كان الرأي في محمد علي) هي التي كانت مصيبة رزئت بها مصر وذبحت، من أجل قطع الطريق عليها، فلسطين.

◄ من الخيار البريطاني الى البزوغ الأميركي

يتتبع لطف الله سليمان، بعد طرحه هذا التصور الأساسي للرغبة في احتواء الخطر المصري الذي جسده محمد علي باقامة حاجز جغرافي وبشري يقف في وجه أية امكانية لانطلاقة مصرية متجددة الى ما وراء حدودها، ما مرت به المؤامرة من تطورات، ابتداء من مذكرة هربرت صامويل الثانية، الى استصدار وعد بالفور الى مؤتمر سان ريمو ومعاهدة سيفر.

وهناك كثيرون ممن يكتبون عن تلك الأشياء يمرون بها من خارجها وكأنها حجارة صامتة او شواهد قبور. لكن المؤلف هنا ينفذ الى ما وراء الواجهة المتحجرة، فيجعل تلك الأشياء المحنطة تحيا وتتحرك، كما في وصفه الممتع لاجتماع مجلس الوزراء البريطاني يوم ٣١ اكتوبر تشرين الأول ١٩١٧ للنظر في المسودة التي قدمتها الحركة الصهيونية ليصدر على أساسها الوعد المشؤوم. فهو يتوقف عند خروج السير مارك سايكس فرحا من قاعة الاجتماع ليقول لحاييم وايزمان الذي كان منتظرا خارج القاعة على أهبة الاستعداد «للتدخل اذا ما اقتضى الأمر»: «مبروك يا دكتور وايزمان. المولود ذكر!»، ثم يورد قول وايزمان انه تقبل التهنئة، ولو ان ذلك المولود الذكر لم يرقه كثيرا، لأنه لم يولد بالصورة التي كان ينتظرها. فالمسودة التي قدمها كانت تتضمن النص على «قبول حكومة صاحبة الجلالة بأن تصبح فلسطين وطنا قوميا قد أعيد انشاؤه لليهود» والتزام الحكومة البريطانية بالتشاور مع المنظمة الصهيونية في شأن كافة الوسائل الكفيلة بتحقيق ذلك، الا ان ما أقرته حكومة صاحبة الجلالة وصدر به الوعد في ٢ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩١٧، تحدث عن «اقامة وطن قومي للشعب اليهودي»، لا عن «اعادة انشاء» وطن ذلك شأنه، وهو ما يقول المؤلف انه كان بمثابة استبعاد للاحالة التوراتية والتاريخية (التي انبنت عليها القضية الرئيسية في الطرح الصهيوني) من الصورة، وهي الاحالة التي استمات الدكتور وايزمان في محاولة التشبث بها من خلال مساعيه التي لم تكلل لاقناع البريطانيين باستخدام تعبير «اعادة انشاء» بدلا من «اقامة» ذلك «الوطن القومي». فنتيجة للتعديل «لم يعد الأمر متعلقا بجعل فلسطين وطنا قوميا لليهود أعيد انشاؤه، بل باقامة ملاذ وطني لليهود (في) فلسطين، كما ان كل اشارة الى المنظمة الصهيونية ودورها محيت من النص، فوق ان النص عني بأن يؤكد وجود غير اليهود في فلسطين ويشير الى وجوب عدم المساس بحقوقهم المدنية والدينية وعني بأن يشير الى ان انشاء ذلك الوطن القومي لا ينبغي ان يترتب عليه المساس بحقوق اليهود وأوضاعهم السياسية في أي بلد آخر».

ويقول المؤلف ان ذلك النص الأخير بالذات أدمج في صلب الوعد ارضاء لليهود غير الصهيونيين الذين عارضوا بقوة المشروع كله خشية ان يؤثر على اوضاعهم في بريطانيا وغيرها من الدول الأوروبية، ويضيف قائلا انه توقف عند هذه النقطة كيما يضع حدا للأسطورة الصهيونية القائلة بأن المنظمة الصهيونية مثلت كل يهود العالم.

غير انه أيا كانت «النوايا» التي أوحت بها تعديلات المسودة الصهيونية، ظلت تلك النوايا، في خاتمة المطاف خاضعة للتعديل بدورها تحت وطأة النفوذ المتعاظم للحركة الصهيونية، على النحو الذي نطقت به وثيقة الدكتور ايدر: «لن يكون في فلسطين وطن الا الوطن اليهودي. لن يكون في ذلك البلد أي تشارك بين العرب واليهود، بل ستكون فيه غلبة كاملة لليهود حتى اللحظة التي يصبح عدد اليهود فيها كبيرا بالقدر الكافي... ولذا يجب اعطاء اليهود الحق في حمل السلاح في فلسطين وتحريم ذلك على العرب».

فتهم كما حدث لقرار التقسيم الذي أصدرته الأمم المتحدة متصورة انها اتخذت «موقفا عادلا» يكفل مصالح الطرفين، حدث قبلا لمحاولات اتخاذ «موقف عادل» من خلال التعديلات التي أدخلت على المسودة الصهيونية لوعد بلفور: أهدر النص وتآكل «الموقف العادل» تحت وطأة السطوة الصهيونية، واجتاحت المصالح الصهيونية كل ما في طريقها.

ومن تلك الصيغات، ابتداء من المسودة، والوعد الأسود، و«الكتاب الأبيض»، مرورا بتراوح «الموقف العادل»، وسياسة غرس أعداد متزايدة من اليهود في فلسطين عملا على تآكل القيمة العددية للأغلبية العربية، الى نشوب الثورة الفلسطينية سنة ١٩٣٦، ووساطة الملوك العرب، ومؤتمر المائدة المستديرة بلندن سنة ١٩٣٩، وكتاب مكدونالد الأبيض الذي تمخض عنه المؤتمر وصفق له القادة العرب باعتباره «انتصارا» للحق العربي رغم انه، كما يقول المؤلف، لم يعد كونه «تجسيدا باردا للمصالح الاستراتيجية التي اتخذت اسم «المملكة اليهودية»، في عهد بالمرستون، واسم «الوطن اليهودي» في وعد بالفور».

وبازاء تلك الخلفية، يناقش المؤلف الخيارات الاستراتيجية للعرب واليهود، ويتوقف ـ بقدر كبير من الوعي بأهمية البلدين في المعادلة الجيوبوليطيقية بالمنطقة ـ عند الحالة في مصر، والحالة في العراق قبيل «حرب لم يكن فيها للعرب عير ولا نفير»، ثم ينتقل الى التعاملات بين الحركة الصهيونية والرايخ الثالث، واتفاقية هعفارة (النقل) التي عقدت مع حكومة الرايخ الثالث ونظمت العلاقات بين الحركة الصهيونية والنازيين طوال ست سنوات، منذ عقدها سنة ١٩٣٣، وهي السنة التي وصل فيها هتلر الى الحكم، ويتوقف عند الخيار الصهيوني بين «انقاذ اليهود (من المانيا النازية وأوروبا المحتلة بقوات هتلرية) وبين انشاء دولة اسرائيل»، وهو الخيار الذي أعلت فيه الصهيونية انشاء الدولة على الانقاذ (كما تشهد قضية كاستنر وغيرها). وفي ختام كل ذلك، يستعرض لطف الله سليمان ما أسماه بـ «لا مبالاة الولايات المتحدة».

◄ البعد الغائب

يكاد كتاب لطف الله سليمان ينقسم قسمين، القسم الأول منهما هو ما تعلق بما قد نسميه بـ «المناورة» أو «المحاولة» لوضع المشروع الصهيوني، أي المسيرة التي بدأت منذ ما قبل مؤتمر بال سنة ١٨٩٧، حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، والتي يندرج تحتها تأسيس المنظمة، والكتب البيضاء، ووعد بالفور، والتعاملات مع الحركة النازية، ومشكلة الخيار بين الانقاذ وانشاء الدولة... الى آخر ما استوفاه المؤلف بحثا وتحليلا. أما القسم الثاني، فهو متعلق بالتنفيذ الفعلي، ابتداء ◄

الاخراج الى حيز الـوجـود للمشروع الصهيوني الـذي اكتملت أبعاده وتحددت مراميه خلال مرحلة «المحاولة».

وفي طرحه للتاريخ العلمي لذلك المشروع، لا يصل لطف الله سليمان بين المـرحلتـين، مرحلة الاجتهـاد والاعـداد، ومـرحلة التنفيذ الفعـلي أي بين «القـوة» و«الفعـل» في ذلـك التـاريخ. فبين المرحلتين في كتابه فجوة، او بعد غائب. وقد بدأت تلك الفجوة عند تناوله لتدارس وزارة الحرب البريطانية لمسودة المنظمة الصهيونية التي قدمهـا حاييم وايزمـان بجلستهـا المنعقدة يوم ٣١ تشرين الأول/ اكتـوبـر ١٩١٧. والمؤلف، في مقـدمـة كتابه، ينذر القاريء سلفا بأنه «لا يدعي كونا مؤرخا»، وأنـه لـذلـك استخـدم تعبير «نحو تاريخ» (أي «محاولة تأريخ») في عنوان كتابه. ورغم تواضعه العلمي ذاك، لا شك في ان لطف الله سليمان قدم في كتـابـه، بأسلوب صاف واضـح وصـادق، تاريخـا بعيدا عن دروشـة الغيبيات، يهودية وغير يهودية. فهو - بهذا المعيار - مؤرخ محمود الجهد حقا. الا ان المشكلة أنه، في محاولته «إيصال ذاكرة» الى القاريء المعاصر، فاته التركيز على أهم بعد من أبعـاد موضـوعـه، وهـو الدور الذي أعطته الحركة الصهيونية للولايات المتحـدة. فالـذي تقـولـه بوضـوح أحداث التاريخ المعاصر ان المشروع الصهيوني كان حريا بأن يظل اجتهادا ومحاولة، فلا يحول الى واقع مميت، لولا استخـدام الحركة الصهيونية لما لا سبيل الى تسميته الا بـ«الورقة الأميركية».

وذلـك تاريخ طويل بالـغ التعقيد كثير المنعطفات، لكننا يمكن ان نوجز بدايات اتضاحه في ان الحلفاء، عندما اجتمعت وزارة الحرب البريطانية للنظر في جدول أعمال كانت مسودة الحركة الصهيونية بين بنوده، وجلس خارج القاعة حاييم وايزمان ليتدخل اذا ما دعت الحاجة، كانوا واقعين في ورطة مهلكة أمام القوات الألمانية منذ سنة ١٩١٦، وهي ورطـة تفـاقمت بشكل خطير اثر خروج روسيا بنشوب الثورة البلشفية.

والـواقـع ان وزارة الحـرب عنـدما اجتمعت في آخر تشرين الأول/ اكتـوبـر ١٩١٧، كانت تنـظر في تنفيذ الجانب الخاص بها من تعاقد غير مكتوب عقد مع الحركة الصهيونية، وتعهـدت الحركة بموجبه بادخال الولايات المتحدة الحرب لانقاذ الحلفاء من هزيمة كانت قد باتت شبـه مؤكـدة على الجبهة الغربية. وفي بداية الأمر، بدا تفاخر رسل الصهيونية الى الحلفاء بأن الحركة مستطيعة «إدخال الولايات المتحدة الحرب خلال أسابيع» كضرب من الجعجعة، نظرا لتصميم الرئيس الأميركي ويلسون على عدم الانجرار الى ذلك «الصراع الأوروبي». غير ان الحركة لم يطل بها الوقت قبل ان تنفذ تعهدها، فجرت ويلسـون الى الكونغرس وهو يركل الهواء بساقيه ليعلن حربا على المانيا كان قد ظل رافضا الزج بالولايات المتحدة فيهـا. وكان ذلك في نيسان/ ابريل ١٩١٧. وفي آخر تشرين الأول/ اكتوبر من نفس السنة، وضعت مسودة الحـركـة الصهيونيـة أمام وزارة الحرب، وفي ٢ تشرين الثاني/ نوفمبر، صدر وعد بالفور.

الحديث عن اليهود المصريين من منطلق «الأخوة الانسانية» ضرب من التهويم

وعـلى الـرغم من صدور الوعد، لم تصبح فلسطين «وطنـا لليهـود» الا في سنة ١٩٤٧، بقرار من الجمعية العامة للأمم المتحدة، في ظل الهيمنة الأميركية على عالم كانت الـولايات المتحدة قد خرجت من الحرب العالمية الثـانية التي دمـرت أقوى أممه منتصرة على حلفائها قبل أعدائها، متربعة على قمته.

ولقد كان المؤلف حريا بأن يخلص طرحه لتاريخ المحنة الفلسطينية من تلك الفجوة بين «القوة» و«الفعل»، أو بين «الاجتهـاد» والتنفيذ، لو كان، ابتداء من محاولات وزارة الحرب معالجة مسودة وايزمان، قد ركز على ذلك البعـد الغائب، وهو قدرة الحركة الصهيونية الهائلة على توجيه الأمـور في الـولايات المتحـدة كيفمـا شاءت وقتما شاءت. وقد اقترب المؤلف كثيرا من ذلك الوعي بالعمق الأميركي الأهم للمشروع الصهيوني خلال تناوله لمرحلة تنفيذ المشروع بعد الحرب العالمية الثانية، لكنه فعل ذلك على طريقة كارليل التي جعلت التاريخ محصلة للأفعال والمـواقف الفـردية لـ«الابطال» ورجالات الدول. فهو يتساءل: «ترى هل كان دعم الولايات المتحدة السياسي لمشروع اقـامـة الـدولة اليهودية سيصبح كاملا (كما هو الآن) لو كان الرئيس روزفلت قد عاش ليتم فترة رئاسته الثـالثـة في سنـة ١٩٤٨؟»، ويقـول ان السينـاريست الصهيوني بن هخت اتهم روزفلت بـ«معاداة السامية»، ويشـير الى ايفـاد روزفلت لصـديقـه المحامي اليهودي موريس ارنست ليستطلع امكانيات القيام بجهد عالمي غايته ان يتفق على «استيعاب كل بلد لعدد معقول من اللاجئين اليهود»، كما يورد تعهد روزفلت للمرحوم الملك سعود بأنه «لن يتخذ أي قرار بشأن فلسطين قبل أن يكون قد أجرى مشاورات واسعة مع اليهود ومع العرب» وأنه «لن يفعل أبدا شيئا يكون منافيا للمصالح العربية»، ثم يقول ان روزفلت (للأسف) مات بعد أسبوع واحد من ذلـك التعهـد، وحـل محله، رئيسا للولايات المتحدة، هاري ترومـان الـذي أعلن السفـراء الأمـيركيين لدى الحكومات العربية عندما جمعهم في واشنطن للتشاور انه «آسف جدا، لكنـه يُسأل أمام عدة آلاف من الناخبين اليهود الذين يتطلعون بحرارة الى نجاح الصهيونية» وأنه «ليست هناك بين ناخبيه آلاف قرينة من الناخبين العرب».

وبـالـطبـع، ظلت «الديموقراطية» الأميركية وسطوة الناخبين تكئة جيدة للمماحكة ومسح كل الذنوب. الا ان طبيعـة السـطوة الماحقـة لما يوصف أحيانـا بـ«اللوبي الصهيوني» أضخم وأعمق غورا بكثـير في بنية المؤسسة الأميركية ومراكز صنع القرار من مجرد مراعاة أي رئيس أو سياسي أو مشرع لمقتضيات ارضـاء «عـدة آلاف» من الناخبين اليهود.

ومن اعـلان ترومـان هذا، الى قرار التقسيم، عبرا بالضغـوط التي تعـرضت لها بريطانيا والـدعم المتعاظم الـذي تلقته المنظمة الصهيونية من الادارة الأميركية، كانت المسـافة قصيرة للغاية، ومشحونة بالمؤشرات لكل دول العالم الشاخصة بأعينها الى نجم الولايات المتحدة الساطع فوق عالمها بأكمله، الى قرار التقسيم.

ومن ذلـك الى أنشطة الهاجاناه، ومذابح دير ياسين وغيرها من أعمال الوحشية النازية التي قصد بها تسريع طرد الفلسطينيين من أراضيهم للادعاء أمام العالم (كما يقـول مثقفـون مصريون الآن) أنهم «تـركـوا أراضيهم وذهبوا» أو «باعوا أراضيهم ولجأوا»، في حين ظل الأمر كله تكرارا حرفيا للنمط الذي تحدث عنه هتلر عندما قال أن كل شعب في التاريخ تطلع الى أرض شعب آخر تعين عليه ان يخلي تلك الأرض من شعبهـا، بالمـذابـح، وبـ«الترانسفير». ومن المذابح والطرد كسياسة مؤسسية، الى المرض العربي الخبيث (الذي، كالسرطان، سيودي بالجميع في خاتمة المطاف) مرض الكراهيات العربية المتبادلة أو «الفرقة» العربية، الذي جعل الملك عبد الله، كما يذكـر المؤلف، يقول لجولدا مائير في تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٤٧: «ان لنا، أنت وأنا، عدوا مشتركا، هو المفتي أمين الحسيني»، ومن ذلك المرض المميت، والجهل الكامل بحقيقة الغزوة، الى حرب ١٩٤٨ التي كان محتوما ان تكون استعراضية وخائبة، الى البحث الطويل الخائب عن «السلام الذي لا سبيل الى العثور عليه»، أو«السلام الذي اعتبرته اسرائيل خطرا عليها»، الى الصدام الذي استدرجت إليه مصر مع اسرائيل لأسباب لا علاقة لها بحقيقـة الخطر الذي مثله وتمثله اسرائيل سواء بالنسبة لمصر وبقائها او بالنسبة للعالم العربي كله، وهو الصدام الـذي بلغ أوجه بهزيمة ١٩٦٧. وفي الطريق، يتوقف لطف الله سليمان، ربما عن اعتقاد بـ«الأخوة الانسانية» وربـما لأنـه يخاطب جمهورا أوروبيا، عند «حالة اليهود المصريين»، و«حـالات يهود اليمن والمغرب والعراق»، وكأن أي انتماء حقيقي الى أي بلد من تلك البلدان كان يمكن ان يقوم بالمناقضة للطبيعة الانسانية المباركة ذاتها، في وجود دولة يهودية آخذة في التسيد على المنطقة بأسرها. أو - كيما نجعـل القول أكثر وضوحا - ان أي انتماء كان يمكن ان يقوم بين أي مصري يهودي وبين مصر في ظل اليقين بأن ذلك اليهودي المصري سوف يعود الى مصر، كمواطن من مواطني الدولة اليهودية، غازيا وحاكما. ذلك منـاف للطبيعـة الانسـانية، أليس كذلـك؟ وفي سياق كهـذا، تظل النـظرة الانسية المتفائلة (أو المصممة على التفاؤل) ضربا من التهويم.

وبازاء ذلك، يضع المؤلف قول اسحق دويتشر، قبل موته بأيام، في تموز/ يوليو ١٩٦٧، معلقا على الانتشاء المخبول بهزيمة مصر القاصمة في حزيران/ يونيو من تلك السنة: «ان النصر يمكن ان يجعلك تحفر قبرك بيدك»! وهـذا مريح للنفس. لكن المرء - بالنظر الى كل ما هو حادث - يجد إغراء قويا في ان يضيف: «واهزيمة أيضا»! □

من الأصالة الى المعاصرة

أحمد محمد عطية

ناقد من مصر

«مالك الحزين»

رواية

ابراهيم أصلان

دار شهدي ـ القاهرة ١٩٨٥

■ مالك الحزين، اسم طائر معروف. وهو اسم ملهم في التراث العربي، وفي الرواية العربية المعاصرة. فقد شكل احدى حكايات «كليلة ودمنة» العربية، كما منح اسمه لرواية «مالك الحزين» التي أبدعها الروائي المصري ابراهيم أصلان. فتحقق لمالك الحزين الأصالة والمعاصرة معاً. فمن هو مالك الحزين؛ في الواقع، وفي التراث القديم، وفي الرواية الحديثة؟

مالك الحزين في الواقع طائر متعدد الأنواع، أكثر من ستين نوعا، ولكنها تنبثق جميعها من فصيلة واحدة، كما يقول شفيق مهدي، في كتابه «الطيور المائية في العراق والوطن العربي». (منشورات وزارة الثقافة العراقية، بغداد ١٩٨٢، ص ٧٣ ـ ٩٠) فهناك «مالك الحزين الرمادي»، و«مالك الحزين الارجواني»، و«مالك الحزين الجبار» و«مالك الحزين البحري». وتنتشر طيور مالك الحزين في المناطق المحيطة بالمياه كالسواحل والمستنقعات، كما تغشى المساحات المائية الصغيرة والكبيرة، ساكنة أو ضحلة المياه. ويخوض «مالك الحزين» في الماء طلبا للطعام حتى يطفو جسمه ويسبح أحيانا مسافة قصيرة بحثا عن الأسماك. وعندما يشح الطعام فانه يفترس الطيور الكبيرة. وتفرخ طيور مالك الحزين في الجزر الواقعة شمالي الخليج، ومنها تنتشر في الخليج والعراق.

ويصف «شفيق مهدي» فصيلة طيور مالك الحزين قائلا ان كل شيء في هذه الفصيلة طويل، المنقار، الرقبة، الجناح والساق. وان جسمها نحيف، مضغوط الجانبين، ولكنها تبدو أكبر من حجمها بسبب ريشها الناعم الغزير. وانها عندما تطير، تمد ساقيها الى الخلف باستقامة، ومنقارها الى الأمام. وتحني رقبتها على شكل حرف « S »، وتضرب الهواء بجناحيها بقوة، فتبدو كأنها تتسلق الهواء بصعوبة عند الاقلاع. لكنها عندما تحلق في الجو، تطير طيرانا رشيقا، بسهولة تامة. أما الجناحان فكبيران بالنسبة لحجم الجسم، بينما الذيل مستدير صغير. ولهذه الفصيلة عادة الوقوف ساكنة تماما، لفترات طويلة، ثانية عنقها فوق الكتفين، مراقبة فريستها، حتى اذا اقتربت منها، اندفع المنقار اليها بدقة متناهية، وسرعة خاطفة! ولهذه الطيور دراية ماهرة بالتنبؤات الجوية، اذ تلجأ، قبيل حدوث العواصف، الى الأشجارالكبيرة، لتتقي شرها. كما أنها تميل للعزلة!

هذا هو طائر «مالك الحزين» في الواقع، وتلك هي صفاته الفريدة المميزة. ولعل أهمها ارتباطه بالمياه ووقوفه على سواحلها وشطآنها، ووقوف طيور فصيلته ساكنة متأملة لفترات طويلة، وقدرتها على التنبؤ المبكر بالعواصف والاحتماء منها بالأشجار. فهي صفات موحية، وملهمة للأدباء والفنانين قديما وحديثا. لذلك استلهمها كل من عبد الله بن المقفع في حكايات «كليلة ودمنة»، وابراهيم أصلان في روايته «مالك الحزين».

هذا هو «مالك الحزين» الواقعي. أما «مالك الحزين» التراثي فنجده في إحدى حكايات «كليلة ودمنة» العربية التي أضافها «عبد الله بن المقفع» الى الحكايات الأصلية عندما ترجمها عن اللغة الفارسية (الفهلوية). ومعروف ان كتاب «كليلة ودمنة» يتضمن حكايات هندية صيغت في قالب قصصي يبرز الحكمة بالرمز على ألسنة الحيوانات والطيور، لتعليمها للملوك والحكام. غير ان الحكايات الهندية، المنقولة عن كتاب «البنجاتنترا» أو «الاسفار الخمسة» بإضافات فولكلورية، شغلت بعض أبوب الكتاب فحسب، ثم جاءت الاضافات للكتاب عند ترجمته من اللغة السنسكريتية (الهندية) الى اللغة الفهلوية (الفارسية) ثم الى اللغة العربية بترجمة عبد الله بن المقفع، وهي ترجمة بتصرف وتعريب باضافات وصياغات عربية واسلامية تتفق مع البيئة العربية ومع الدين الاسلامي والأخلاق الاسلامية.

فقد أضاف ابن المقفع الى الكتاب عدة أبواب منها «باب الحمامة والثعلب ومالك الحزين». ويذكر محمد حسن نائل المرصفي، في تقديمه المحقق «كليلة ودمنة» (طبعة مؤسسة الزين، بيروت ١٩٨٠) ان «هناك ستة أبواب لم تكن معروفة قبل الترجمة العربية: وهي مقدمة الكتاب على لسان بهنود بن سحوان المعروف بعلي بن الشاه الفارسي، وباب عرض الكتاب لابن المقفع، وباب الفحص عن أمر دمنة، وباب الناسك والضيف، وباب مالك الحزين والبطة، وباب الحمامة والثعلب ومالك الحزين». (ص ٧) وقد فقد الأصلان، الهندي والفارسي معا، في حين حفظ العرب نصوص «كليلة ودمنة» بترجمة ابن المقفع وصياغته العربية التي عرف عنها العالم كله بكليلة ودمنة وترجمها كتابه، ونقلوا منها واستلهموها في أعمالهم الأدبية والفنية. وهذا هو فضل العرب.

ولا تتمثل الاضافات العربية لكليلة ودمنة في الترجمة أو في اضافة بعض الأبواب فحسب، ولكنها تمتد أيضا الى صميم الشكل والموضوع والأسلوب والفكر. وقد أجرى فقيد الأدب الشعبي الكبير المرحوم الدكتور عبد الحميد يونس دراسة مقارنة بين الأصل الهندي وبين النسخة العربية، ألحقها بترجمته الفريدة للبنجا تنترا (صدرت عن هيئة الكتاب المصرية في القاهرة سنة ١٩٨٠ بعنوان «الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا»)، توصل فيها الى أن الصياغة العربية للحكايات الهندية تشكل إبداعا عربيا باضافاتها العربية الاسلامية الى النصوص الهندية، هذه الاضافات التي غايرت العمل الهندي كله وان أبقت على التفاصيل. وأوضح الدكتور عبد الحميد يونس ان وجوه الاختلاف بين الأصل الهندي والنص العربي متعددة، مثل «أن الأصل السنسكريتي انما كان موجها الى رجال يفتقرون الى الفطنة ورجاحة العقل. أما كليلة ودمنة فأحاديث موجهة الى أحد الملوك، لكي يعتصم بالوسط الذهبي في السلوك، وألا يندفع الى التهور والشطط ببساطة الحكايات والأمثال المستخلصة منها. وهذا التطور يشبه، بل يطابق الحكاية المحورية في كتاب ألف ليلة وليلة، وهي المجموعة القصصية العربية، التي كانت بمثابة البؤرة، تتجمع فيها حكايات العالم، ثم تنعكس بعد ذلك عن طريق الشعب العربي الى أوروبا متناثرة حينا ومجموعة بهذه اللغة أو تلك أحيانا». (ص ٢٢ و٢٣)

ويضيف الدكتور عبد الحميد يونس، في دراسته المقارنة الرائدة لأوجه الاختلاف بين الأصل الهندي والنص العربي، اختلاف الجو الديني والسياسي. فبينما تتعدد الآلهة في الهند، يتوحد الله في الاسلام. وينعكس ذلك على أجواء الحكايات الدينية والاجتماعية والسياسية وعلى أنواع الحيوانات المختلفة باختلاف البيئات. بل ان الاختلاف امتد أيضا الى تسمية الحيوانات وتشخيصها واستخدامها ورؤيتها للمخلوقات الخارقة أو غير المتطورة، حتى وصل الاختلاف الى اسم الكتاب. فهو في (البنجاتنترا): «كرطكة ودمنكة» أي ذو العواء

المخيف» و«المنتصر»، بينما أطلقت النسخة العربية اسمي «كليلة ودمنة» على ابني آوى، وقد عرف العالم الكتاب بعنوانه العربي.

ولعل أهم اضافة عربية اسلامية تتمثل في تأثير شخصية ابن المقفع وثقافته الاسلامية ومعارفه الواسعة باللغات والفلسفة والمنطق، وأسلوبه البديع الواضح والسهل والموجز، في عرض الحكايات وفي تغيير أسماء الأماكن والحيوانات، مبدعا عملا عربياً يجمع بين فن الأدب وجمالية التعبير والغايات التعليمية، و «يعد من معالم الأدب العربي والأدب العالمي في وقت واحد»، كما وصفه بحق الدكتور عبد الحميد يونس.

وقد جاء ذكر «مالك الحزين»، بكتاب «كليلة ودمنة»، في باب «الحمامة والثعلب ومالك الحزين». «وهو باب من يرى الرأي لغيره ولا يراه لنفسه». وهو الذي قيل إنه لم يرد في الأصل الهندي وانه من الاضافات الملحقة بالنسخة العربية، التي ابدعها ابن المقفع. وقد ضرب بمالك الحزين المثل على انه هو الذي ينصح غيره ولا يطبق النصيحة على نفسه، مما أورده حتفه. وتروي حكاية «مالك الحزين» التراثية الأصيلة كيف نصح «مالك الحزين» الحمامة بعدم الاستجابة لنداء الثعلب الماكر، الذي تعود ان يلتهم فراخها، ثم لم يعمل هو بالنصيحة، فوقع في مكر الثعلب ولقي مصرعه، فقال له الثعلب: «يا عدو نفسه: ترى الرأي للحمامة وتعلمها الحيلة لنفسها وتعجز عن ذلك لنفسك حتى يتمكن منك عدوك. ثم أجهز عليه وأكله». («كليلة ودمنة»، طبعة مؤسسة الزين بيروت، ص ٢٨٨) ويوصف طائر «مالك الحزين» بأنه شديد الحمق، حتى ليقال عنه انه اذا نقص الماء من حوله احجم عن الشرب حتى لا يجف فيموت بذلك ظمأ!

هذا هو مالك الحزين في التراث، أما في الرواية الحديثة فنجده عند الروائي والقصاص المصري ابراهيم اصلان، الذي استلهم روح «كليلة ودمنة» في روايته «مالك الحزين»، فتخلى عن حيواناتها، واكتفى باتخاذ اسم احدها «مالك الحزين» عنوانا للرواية، وأقام شكلها على منوال الحكاية الشعبية العربية في «كليلة ودمنة»، ورسم أهم شخصياتها «يوسف النجار» على هديها.

وكما وقف «مالك الحزين» في «كليلة ودمنة»، أمام النهر المتناقص صامتا عاجزا عن الحركة والفعل رافضا الشرب من ماء النهر بالرغم من ظمئه القاتل، كذلك فعل «يوسف النجار»، في رواية «مالك الحزين»، بتوقفه وعجزه عن الحركة والفعل والمشاركة والابداع. وتردد الرواية ذكر النهر، مع كلمات الاحباط واليأس وانهيار الاحلام.

وتتمثل الاضافة التي يقدمها ابراهيم أصلان، في استلهامه لشخصية مالك الحزين «التراثية، في أنسنة هذه الشخصية وعصرنتها وتزويدها بمبررات موضوعية اجتماعية وسياسية لأزمتها وصمتها وحزنها. فيشير ابراهيم أصلان، في غلاف الرواية الداخلي، باستنكار، الى الحكاية المعروفة عن حمق «مالك الحزين» وموقفه الصامت الحزين من نقص الماء في النهر. ويتمثل استنكار ابراهيم أصلان في استهلاله عبارة الغلاف المحورية بكلمة «زعموا» قائلا: «لأنهم زعموا أنك تقعد بالقرب من مياه الجداول والغدران فاذا جفت أو غاضت استولى عليك الاسى وبقيت صامتا هكذا وحزينا». («مالك الحزين»، الطبعة الأولى، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٣، ص ١) ومن ثم يومىء الروائي الى رؤية جديدة لمالك الحزين، تلك التي يضمنها روايته الحديثة وشخصيته الحزينة «يوسف النجار». فنهجه في استلهام «كليلة ودمنة» نهج مضاد للمفهوم التراثي لمالك الحزين وأسباب حزنه وصمته. فقد نفى عنه صفة الحمق، ومع انه استقى منه اسمه وأهم ملامحه وتصرفاته، الا انه أعاد تركيبه في مركب عصري جديد يجمع بين أصالة الحكاية الشعبية العربية والشخصية التراثية وبين الهموم الاجتماعية والسياسية والانسانية المعاصرة، في إبداع روائي متخيل وواقعي ورواية حديثة تقع أحداثها في يوم واحد، ولكنها تجوس في عدة أزمنة وأمكنة عن طريق الاسترجاعات وتيار الوعي والمونولوج الداخلي وتعدد أصوات الشخصيات وتنوع رؤاها.

فمن السطور الأولى للرواية تطالعنا شخصية «يوسف النجار»، الحزين المثقف والقارىء النهم للكتب والصحف والمتابع الدقيق لكل الأحداث الخاصة والعامة التي تجري في حي امبابة الشعبي المعادل لمصر الشعبية، وفي قلب القاهرة المعادل لمصر النخبة. ونرى كيف يتلقى «يوسف النجار» الأخبار الحزينة، الخاصة والعامة، صامتا دون تعليق أو فعل أو تدخل، كما يفعل «مالك الحزين» بموقفه الصامت الحزين إزاء تناقص الماء في النهر. كذلك يقف «يوسف النجار» إزاء تتابع الأحداث إنه يقف صامتا يراقب ما يدور حوله من أحداث شخصيات، ويغوص تيار وعيه ومونولوجه الداخلي في بطنه وفي ذاكرته ليغترف من ذكرياته مع أحداث التاريخ المصري القريبة والبعيدة، ويمزج هذا كله بالأحداث الاجتماعية والسياسية في السبعينيات. وهو يتأمل ويفكر بحذر، «ويتحدث مع نفسه كثيرا دون ان يكون معه احد من الناس» (ص ٨ و٩).

وفي صمته الحزين يتابع «يوسف النجار» مشكلات وهموم شخصيات الرواية العصرية التي تتدفق في صور واقعية، من خلال مرافقته لتلك الشخصيات ومع تتابع فصول الرواية التي تأتينا في شكل الحكايات الشعبية التراثية العربية وعناوينها والنهج القصصي في «كليلة ودمنة»، بتقديم القصة من خلال القصة.

اما الهموم التي تثقل كاهل «يوسف النجار»، مالك الحزين الجديد وترزح على لسانه وقلبه وفكره، فهي هموم المجتمع المصري في السبعينيات، من مأساة الاحتلال الصهيوني لأرض الوطن وثورة الطلبة والمثقفين وأزمات الانفتاح الاستهلاكي وأحداث يناير ١٩٧٧ الى الغلاء والردة على ثورة يوليو وتهاوي كل الاحلام والآمال. هكذا يرصد «يوسف النجار» أو مالك الحزين الجديد المثقف المطلع على كل شيء، كل مآسي المجتمع المصري الحديث، في صمت المتأمل الحزين. ويصفة «الأمير عوض الله» أحد شخصيات الرواية، بأنه محب للكتب واللوحات. وقد عرضت الرواية بالتفصيل محتويات حجرته من الكتب المتراصة واللوحات وأدوات الكتابة والرسم والموسيقى، وأنه «يأتي الى المقهى في آخر الليل ويجلس وحيدا.. انه يأتي ويسترخي على مقعده ويظل صامتا طول الوقت وهو ينظر الى أي شيء دون ان يقول كلمة واحدة. ممكن أن يقضي السهرة كلها هكذا. وعندما يتحدث معه أحد، يصغي اليه باهتمام بحيث يظل يتكلم حتى يلاحظ ان عينيه لا تريانه جيدا بل هي لا تريانه على الاطلاق». (ص ٥٥)

و «يوسف النجار»، مالك الحزين الجديد، اديب روائي ايضا، انه أقرب الى شخصية الروائي المؤلف ابراهيم أصلان. فهو روائي معذب بين طموحاته لأن يكتب وان يسجل كل ما يدور حوله بصدق، وبين عجزه عن هذا التعبير الكامل ويأسه من جدواه، لذا استغرقت روايته الأعوام في الكتابة وأعاد كتابتها «عشرات المرات». وهذا هو ما أفضى به ابراهيم أصلان، في حواره مع «سارة» (بمجلة «الدوحة» عدد أكتوبر ١٩٨٥) وما سجلته «سارة» أيضا في هذا الحديث، عن تطابق محتويات حجرة ابراهيم أصلان مع محتويات حجرة «يوسف النجار» المذكورة في الرواية وذلك بالاضافة الى تأريخه الوارد في آخر صفحات الرواية، بأنها كتبت في «أمبابة»، ديسمبر ١٩٧٢ - ابريل ١٩٨١»، أي أنه استغرق عشر سنوات في كتابتها.

ويمضي ابراهيم أصلان في اتباع نهج «كليلة ودمنة» القصصي، بتفريع القصة من داخل القصة، ويذكر أحداث رواية «يوسف النجار» ودمجها في سياق الرواية. ففي صمته الحزين، يتذكر الروائي «يوسف النجار» ما سجله في صفحات روايته المستعصية، من أحاديث الطلبة والمثقفين عن الاحتلال الاسرائيلي، والشعارات المكتوبة على الجدران، والمظاهرات الكبرى في وسط

يصدر قريباً
الروض العاطر
في نزهة الخاطر
الشيخ النفزاوي
تحقيق جمال جمعة



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905

القـــاهـــرة، واعتصـــام الـــطلبة في ميدان التحـرير، والصدامات مع عساكر الأمن المركزي بعصيهم ودروعهم وقنابلهم الأمريكية المسيلة للدموع، والمظاهرات الكبرى في وسط القـاهرة، واعتصام الطلبة في ميدان التحرير، والصدامات مع عساكر الأمن المركزي بعصيهم ودروعهم وقنـابلهم الأمـريكية المسيلة للدموع، وبيان الكتـاب وتجمعـــاتهم في مقهى «ريش»، وأنــاشيد المتـظاهـرين والمعتصمين الوطنية، واغلاق دار الأدباء في وجه الأدباء، وتحطيم كل شيء من حوله، وصمته العاجز عن المشاركة في كل هذا: «كتبت عن ذلك ولم تكتب انك حاولت ان تشاركهم ولكنك لم تقدر ان ترفع صوتك بالغناء..».

ولعل أكثر ما أحزن «يوسف النجار» هو يأسه من امكانية التـغـيير الاجتـماعي والسياسي، ومن تحقيق الآمـــال والأحلام، بعد ان أوضح له صديقه «عبد القادر» «أن البلد تحولت الى مجتمع خدمات بناسها وطوبها وشجرها للقادرين والطامعين من كل مكان..» (ص ٧٤) و«ان حركات الطلاب لا تسقط الأنظمة ولكنها تضطرها الى تبديل ثيابها..» و«ان الوطن يتحول واننا سوف نكون آخر الورثة»، كذلك زاد من عزلته ومن صمته وحزنه ما رآه من لا مبـالاة حيه الشعبي «أمبابـة» المعـادل لمصر الشعبية، بكـل ما أصاب الوطن من تحولات، لذلك تجنب الخوض في الحي اللاهي «وهكذا اخذ دورة كبيرة حتى لا يلتقي بأحد». (ص ٧٨)

ويتزامن عجزه عن الكتابة وعن التعبير ويتداخل مع تحولات الردة في الوطن، ومع تفاقم الجروح التي طالته ومـزقت ثيابه وأغرقتها بالدم والطين، بالرغم من موقفه السلبي الصـامت غير المشـارك في تلك الأحـــداث. وتتصـاعد أزمة «يوسف النجار» مالك الحزين الجديد، ليصـل الى ذروة الاحبـاط واليأس والعجـز عن الكتابة وعدم جدواها من جراء كل هذه التحولات في الوطن، أو النهـر الذي لم يعد نفس النهر، كما يبدو في هذه العبارة المأساوية الموحية: «وتمنى ان يكتب كل شيء. نعم. لماذا لا تكتب، وتقول؟ لأنك لم تعد أنت؟ ولأن النهر لم يعد هو النهر؟ وشعـر بالحزن وهو يقول نعم. لأنك لم تعد أنت. وليس نهرك هو ما ترى، ذلـك المطروح مثل ماء الغسيل. تعاف اليوم ان تروي القلب، وتبل منه الريق. يرضيك ما في فمـك من ملح الـدمـوع، وطعم الخمر والعطش» (ص ١٣). فيتعمق الصمت ويترسخ الحزن و«الهدوء يتراجع كما تتراجع الاحلام». (ص ١٥٠)

هذه هي رؤية الـروائي المبـدع ابراهيم أصـلان «لامتنـاع» مالك الحزين الجديد، «يوسف النجار» عن الشرب من ماء النهر أو الوطن بالرغم من ظمئه، لقد عافه لقذارته من جراء ما أصابه من تحولات أفقدته كل خصائصه وكل هويته! هكذا استلهم الروائي المصري «ابراهيم أصلان» شخصية «مـالـك الحزين» إحدى شخصيات «كليلة ودمنـة» في روايتـه الحديثـة «مـالـك الحزين» وشحنها بهموم وقضايا عصرية في صيغة روائية تجمع بين أصالة الحكاية الشعبية العربية وحداثة الفن الروائي. □

جرأة الشهادة

علـي بنسـاعـود

'MESSAOUDA',
ABDELHAK SERHANE
EDITIONS du SUEIL, Paris, 1983

■ في بداية هذه القـراءة نود اثارة اشكالية هامة تتعلق بأجناسية نص «مسعودة» للمبدع المغربي باللغة الفرنسية «عبد الحق سرحان».

وما حدا بنا الى ذلك هو كون مؤلفه ـ حسب ما هو وارد على الغلاف ـ يصنفه ضمن جنس الرواية رغم انه ثري من حيث المادة الأوتوبيوغرافية والمتمثلة في مجموعة عناصر أهمها:

أ ـ تطابق الاسم الشخصي للمؤلف واسم السارد ـ الشخصية المحورية (عبد الحق).

بـ ـ كون الشخصية المحورية والمؤلف لهما نفس مسقط الرأس (أزرو) وهو نفس الفضاء الذي قضى فيه كلاهما المراحل الأولى من حياته.

ج ـ كون المؤلف يهدي عمله هذا الى أمه وثلاثة أطفال (لا شك أنهم أطفاله) هم: منال، هند وطارق، ويغفل أبـاه. وكون الشخصية المحورية (عبد الحق) تحقد على أبيها وترغب في قتله والقضاء عليه.

د ـ كون النص يفتتح بعبارة توجيهية (Epigraphe) مفـادها أن النص سيحكي عن عذابات الأيام الخوالي (ص ٩)، ولا شك ان الأيام المقصـــودة هي طفـــولـة الشخصية التي قلنا إنها شخصية تمتلك الكثير من صفات المؤلف.

هـ ـ كون شخصيات النص وأفضيته الجغرافية وأحداثه مستلهمة من الواقع.

و ـ كون «فيليب لوجون» يعرف السيرة الذاتية بأنها «حكاية إرجاعية نثرية يحكيها شخص واقعي عن وجوده الخـاص عنـدما يركز على حياته الفردية وخصوصا على تاريخ شخصيته»[1] وهو تعريف ينطبق على هذا النص.

ولكل ذلك نستطيع ان نعتبر هذا النص سيرة ذاتية وأن نذهـب الى ان تصنيفه ضمن جنس الـرواية نـاتـج عن تدخل بعض العوامل غير الأدبية قد تكون الأخلاق أهمها وذلـك نظرا لطبيعـة الأحـداث المروية والمواضيع المثارة (الذات والأسرة...)

* * * * *

الـتيمـة المحـورية لهذا النص هي تيمـة الأسرة التقليدية، ولأنها تيمة مطروقة في الرواية المغربية سواء أكانت مكتوبة باللغة العربية أو باللغة الفرنسية، فقد حاول المؤلف ان يجعل نصه هذا متميزا، وذلك بتكسير الايهـام بواقعيتـه عبر المزاوجة بين المعيش والمتخيل بين الـواقعي والمحتمـل وبـين الكـائن والممكن، كما حاول تكسير بنية الزمن بواسطة التقديم والتأخير والحذف...

اضافة الى ذلك فمحكي هذا النص يتشكل من أكثر من قصة (قصة عبد الحق، قصة الأم، قصة الفقير مولاي الطيب، قصة الأب، قصة مسعودة...) وهي قصص بعضها يتقاطع وبعضها الآخر مستقل بنفسه، وتقديمها في النص يتم عن طريق التنـاوب، على لسان صاحبها (قصة عبد الحق، قصة الأم، قصة مولاي الطيب)... أو على لسـان أحـد معارفه (قصة الأب يقدمها صديقه السي حماد، وقصة مسعودة يقدمها الطفل «عبد الحق») أي ان سارد هذا النص الذي يكره الديكتاتورية حاول ان لا يمارسها على النص ـ علينا، ولذلك فهو ليس كلي الحضور ولا مطلق المعرفة.

نقطة أخرى لا بد من الاشارة اليها وهي انه رغم ان المؤلف «عبد الحق سرحان» اختار الكتابة بلغة أجنبية هي اللغة الفرنسية ومخاطبة مسرود له أجنبي، فإنه مع ذلك لم يخضع كليا لهذه اللغة ولا لذلك المسرود له، حيث حاول استدراجهما معا تجاه بيئته وتجربته وذلك ما يتبدى بوضوح من خلال محاولتـه خلخلة اللغـة الفـرنسية من داخلها بتبيئتها واخصابها بفرنسة بعض التعابير العربية الفصحى او المغربية الدارجة، وهذه خصيصة تشترك فيها الكثير من الروايات المغربية المكتوبة باللغة الفرنسية، وكنموذج للتعابير الواردة في هذا النص يمكن ان نشير الى ما يلي.

- Ne rentre entre l'ongle et la chair que la salete. P: 123
- Posseder la salete du monde. P: 152
- Nous sommes a dieu et nous retournerons a lui. P: 160
- Maudite soit la religion de leur meres. P: 161
- La plus grosse des noix est vide. P: 169
- La paradis est sous les pieds des meres. P: 172

من خلال متن هذا النص يتبدى لنا ان المجتمع الروائي يمكن تقسيمه الى فئتين متناقضتين:

◁

أ ـ فئة مسيطرة قامعة ومستغلة ويمثلها الآباء ـ الرجال.

ب ـ فئة مقموعة مهمشة منبوذة ومستغلة وتتمثل في الأطفال والنساء.

فعلاقة الآباء ـ الرجال بالأطفال علاقة زجرية يحكمها قانون الأمر والنهي والعقاب، وبموجب هذه العلاقة يحرم الأطفال من ممارسة طفولتهم بحرية وتلقائية على مرأى ومسمع من آبائهم وتبقى الأزقة والشوارع وحدها المكان الملائم لممارسة ذلك.

كما ان هؤلاء الرجال، رغم طهرهم المزعوم وتعبدهم الزائف، شبقيون ومستعدون للتضحية بكل شيء من أجل تلبية نزواتهم الى درجة أنهم لا يترددون في اغتصاب الأطفال واستغلالهم جنسيا، ففقيه «المسيد» مثلا يتلذذ باجلاس الأطفال ـ تلاميذه على حجره، والأعور زوج عمة السارد ـ الشخصية يغتصب الطفل سعيد ابن الأرملة حليمة، لذلك فإن الطفل (عبد الحق) كان محترسا منهم بل إنه كان يرفض ولوج حمام الرجال لأنه لاحظ ان مؤخرات الأطفال تسيل لعاب الكبار...

وإضافة الى ذلك، فإن الأطفال كانوا يُستغلون بتكليفهم بالقيام بأعمال أكبر من سنهم وخطيرة عليهم (جلب الماء ليلا من أمكنة بعيدة ومخيفة..) أو أمرهم بالقيام بأعمال مهينة (إفراغ مِبْولية الأب ذات الروائح النتنة...)

اما عن علاقة الرجال بالنساء، فهي تكاد تماثل علاقتهم بالأطفال ان لم تكن أشد قسوة وأذى، حيث انهن أيضا تتعرضن للقمع والاستغلال والاذلال، فأم السارد مثلا تضرب لأتفه الأسباب بل وتمنع من الخروج من البيت، كما أن عليها ان تكون مستعدة للاستجابة لنزوات زوجها الجنسية متى أراد ذلك، دون ان يكون لها الحق في التجاوب معه، إذ ليس من حقها ان تلبي رغباتها لأنها مجرد مبولة يفرغ فيها مكبوتاته وقاذوراته حين لا يذهب الى المواخير، وهي أيضا مجرد آلة لتفريخ الأطفال والقيام بشؤون الزوج والبيت (ص ٢٦). وقد تبلغ النذالة بالزوج درجة احضار نساء أخريات الى بيته ومضاجعتهن أمام زوجته (ص ٥٤) أو أن يتعرى ويطلب منها أن تفعل مثله ولما تستجيب له يتبول عليها (ص ٥٤) ولما يملها ويرى أنها لم تعد صالحة للممارسة الجنسية يطلب منها ان تكف عن النوم بجانبه والذهاب للنوم مع أطفالها (ص ٢٦).

وكل ما سبق يتوج بترك الأسرة برمتها بعد تطليق الأم وطردها وأبناءها من البيت دون نفقة ولا معيل والارتماء في احضان المومسات حيث اللذة والنسيان.

ونتيجة كل ذلك تتولد لدى الأطفال مشاعر متباينة منها الشعور بالنقص والدونية مما يجعلهم يتمنون ان يكبروا حتى يصبحوا ذوي سلطة وبأس، وفي انتظار ذلك يتشبهون بالكبار حيث يحاولون الحصول على اللذة في سن مبكرة جدا او من نفس الجسد الذي يحصل منه الآباء على لذتهم (جسد مسعودة) وذلك بواسطة الاستمناء (ص ١٣) أو أنهم يحصلون عليها بواسطة الممارسة المثلية (اغتصاب من هم أصغر منهم أو ممارسة «النوبية») ص ١٩. كما أن رغبة الأطفال في تحدي آبائهم تجعلهم يترددون على المواخير لمضاجعة نفس النساء اللواتي يضاجعهن الآباء (عبد الحق مثلا يضاجع المومس نفسها التي يتردد عليها والده) (ص ٨٥).

وعما سلف تتولد علاقات أسروية جديدة ـ شاذة تتسم بالتحالف بين الأطفال وأمهاتهم ضد الآباء، وينشأ لديهم جميعا حقد دفين تجاههم الى درجة تمنيهم موتهم بل والعمل من أجل قتلهم.

ولأن موت والد «عبد الحق» لا يتحقق وقتله غير متيسر، فان الطفل يستعيض عن ذلك بالانتقام من فقيه «المسيد» حيث يضع له مخدرا في براد الشاي مما يفقده عقله (ص ٤١ ـ ٤٢) كما يحاول قتل القرد أو اخصاءه على الأقل لأن له حظوة متميزة لدى أبيه، ولأنه يعجز عن ذلك فهو يسممه مما يضطر أباه الى بيعه (ص ٣١).

ونظرا لأن بغض أبيه متمكن من نفسه فان كل ردود الأفعال السالفة لا تشفي غليله، ونظرا أيضا لكونه عاجزا عن قتل أبيه عمليا أو ايذائه على الأقل، فإنه يفعل ذلك في خيالاته حيث يتصوره تارة وقد غرق فتشوهت ملامحه (ص ٣٠). ويتصور تارة اخرى انه يحاكمه ويذيقه أقسى أنواع الاهانة والذل (الفصل الأخير) وفي مرحلة قصوى يتخيل نفسه وقد أدانه ونفذ فيه حكم الاعدام (ص ١٨٦).

طبعا ان كل ردود الأفعال الانتقامية السالفة الذكر تتم على مستوى الخيال والوهم، أما الواقع فيثبت عكس ذلك حيث يحافظ الأب على سطوته وجبروته وبأسه مما يفرض على الأبناء مهما كبروا ان يستمروا في الخضوع والاستسلام، وهكذا فحتى حينما يبلغ «عبد الحق» العشرين من عمره ويقرر الذهاب للانتقام من والده، آملا ان يكون هذا الأخير قد ضعف ووهنت قواه، يفاجأ بأن والده لا زال كما كان، فتتلاشى فورة غضبه وحقده فيقبل يده ويستسلم له (ص ١٨٧).

إضافة الى التيمة المحورية السالفة الذكر (تيمة الأسرة التقليدية) يلمح النص الى تيمات أخرى منها: الاستغلال الكولونيالي، تحيز القضاء، تأخر وعي الجماهير والتمثل في الايمان بالخرافات والأساطير... وضحية المرأة...

وكل ما سبق من تيمات يقدم من منظور انتقادي يتوخى الفضح والتعرية لكنه مع ذلك يبقى منظورا ذا أفق محجوز حيث ان النص يعتقد ان الواقع ثابت وصلب لا يمكن تغييره مهما يرتق وعي الانسان ومهما تكن درجة قوته. □

سيرة ذاتية ونبش للذاكرة

محمود شريح

«حدثني ي. س. قال»

يوسف سلامة

دار نلسن، السويد ١٩٨٨

■ يوسف سلامة في «حدثني ي. س. قال» راوية سيرته في أربع محطات أساسية: سقوط القدس عام ١٩٤٨ وحادثة الجميزة في بيروت التي أدت في نهاية المطاف الى اعتقال أنطون سعادة مؤسس الحزب القومي السوري، وانهيار بنك انترا الذي أنشأه يوسف بيدس، واختطاف المؤلف مع صديقه منير شماعة في بيروت واطلاقهما فيما بعد، حدّا هذه السيرة الذاتية نزوح ومنفى، النزوح عن القدس الى بيروت، ثم الهجرة النهائية الى السويد. لكن يوسف سلامة الذي غادر بيروت اثر خروجه من السجن بعد المحاولة الانقلابية الأولى التي قام بها أنطون سعادة لم يعرف الاستقرار، اذ انه بقي متنقلا ومهاجرا. غادر بيروت في ١٩٤٩ متجها الى جامعة شيكاغو، وأقام مع صديقه القديم ورفيقه في الحزب هشام شرابي في شقة قريبة من الجامعة، ثم التحق جوزف، وهو اسمه الشائع بين أصدقائه، الى نيويورك، فكان مراسلا لصحيفة «الجيل الجديد» التي كانت تصدر آنذاك من دمشق، وفي ١٩٥٦ التحق بجامعة جورجتاون وحاز على الدكتوراه في الفلسفة في ١٩٦٠. هذه المعلومات التفصيلية لا يوردها يوسف سلامة، بل هي من مذكرات صديقه هشام شرابي في «الجمر والرماد»، والكتاب هنا أثر هام لأنه يرصد حركة تطور الوعي القومي في أذهان المثقفين العرب بعد نكبة فلسطين، ويدون تجربة صاحبه ونضاله في صفوف الحزب القومي ومعرفته الوثيقة باطنون سعادة. منطلق يوسف سلامة التراث. عنوان سيرته محاكاة للمقامة، وسردها يتكىء على أسلوب يستفيد من تقنيات القص والتأريخ. اما الروح فتهكمية حيث يتوجب ورصينة حيث ينبغي، فالكاتب غير مدع ولا مغال. واقعي في نبش ذاكرته وبسيط في سرد حياته منذ نزوله الى حاجز القطمون ليناوب في حراسة القدس وحتى الزج به في زنزانة يوم خطفه للمقايضة به، فأنقذه خاله منير أبو فاضل رحمه الله، ونعم الخال للمساكين والضعفاء يوم

تحولت بيروت الغـربية الى أمن سائب وقـانون مُشاع.
السيرة رواية قصة مدينتين: القدس وبيروت، وقيمتها في ان صاحبها كان شاهدا على الأحداث بين دفتي الكتاب.

في القـدس يعيش مع جدتـه وخاله منير. والداه في المهجر الافريقي طلبا للثروة. خلال أربعين سنة شاهد والده مرتين. يروي سلامة، وعينه على التفاصيل وعلى المضحـك المبكي، في آن، وحتى في أحلك اللحظات القومية لا تغيب عنه مسحة الخفة والهزل. فها هو يوسف سلامة يصف إميل الغوري في مبنى الهيئة العربية العليا في القدس في شتاء ١٩٤٨:

«نظر اليّ بتمعّن ثم وضع رأس نربيش النارجيلة في فمه واستنشقَ الهواء فلمعت نارُها وكركر ماؤها وعبقَ الدخان في فمه فنفخه في إتجاهي نافخاً معه للحظات هموم حياته وقال: كيف بدّنا ننقذ فلسطين؟».

أسلوب بسيط لكن عين الـراوي آلـة تصوير ورؤيا فاجعة في اطار ساخر.

ولا يتـورع سلامـة عن استخدام العامية مقرونة أحيانا بكلمة لا نقع عليها في بيان متأدّب. يلجأ الكاتب الى ذلـك لوضـع ذاكـرتـه في إطارها الصحيح من تداخل السياسي بالخلقي. فها هو بعد إخلاء سبيله في عاليه من قبـل رئيس الـوزراء اللبناني رياض الصلح بعد وساطة مفتي القدس الحاج أمين الحسيني يذهب لمقابلة الصلح الذي:

«قابلني على عتبة بيته وهو يلبس بيجاما مقصبة بالطول وطربوشا أحمر بشرابة سوداء ثم قال: «روح عالبيت وعيِّد مع العائلة. سلِّمْ على خالك منير. ومن اليوم وطالع بلا أحزاب وبلا أكل خرا».

«لم يذكـر الرسالة التي كان تلقاها من مفتي القدس الحاج أمين الحسيني والتي يطلب فيها منه إخلاء سبيلي. ولم أفهم أي عيد كان يقصـد ولا أدري ما هي أنـواع المأكولات التي تُقدّم في مثل هكذا أعياد».

على هذا النحو تمتـزج الـذكـرى المحـزنـة بالـواقع المأسوي، فلا يعرف القاريء حدودا فاصلة بين الملهاة والفاجعة، فكأنّ الواقع العربي بأسره مأساة لا يقهرها الا نقـد ساخـر، وإن كلّف أحيانـا زهق الـروح في ممالك الظلام. «الذاكرة قحبةٌ لا تؤتمن» يقول يوسف سلامة في أكثر من موقع في حديثه، وهو في هذا يتمنى لو ان لديه طاقة على رسم معالم ماضيه بشكل أوضح مما جاء عليه كتـابـه، لكن سلامـة في محاولته هذه يجلس الى جانب القـاريء الـذي يجاهـد أيضـا من ناحيته للوقوف على تفاصيل الهجرة عن فلسطين وأحداث بيروت عام ١٩٤٩ وتصـدع اقتصـاد انترا بعد عقدين، ثم فلتان الأمن في العاصمة اللبنانية. لكن هذه الفصول الأربعة في سيرة سلامة مترابطة تماما كما هي متصلة ببعضها في تسلسل شريط الأزمـة العـربية منذ ضياع فلسطين وحتى تفجر الصراع المذهبي على الساحة اللبنانية. لجوء سلامة الى أسلوب الهزل والسخرية والنقد اللاذع ليس إلا لتورية يأسه وقنوطه من تبدل الأوضاع في وقت قريب.

بعد خمسة وثلاثين عاما يعود يوسف سلامة الى بيروت ليفتش عن أحداث عمره الضائعة. يقصد ساحة الفرن حيث كانت شجرة خروب. الفرن في شارع الصيداني قبالة المفرق المؤدي الى شارع المكحول ثم بلس. طبعاً لا أحـد يذكـر شجرة الخروب سوى بائع عجوز اتخذ من زاوية في ساحة الفرن ركناً له. ذلك هو أسعد ابراهيم الشاهد على تبدل أحوال الحي على مدى أربعة عقود. ما ان تنعقد صلة ود بين سلامة وابراهيم حتى يتمزق هذا الأخير بفعل متفجرة كانت تستهدف المركز الحزبي القائم الى جانب الفرن. يهرع سلامة الى الساحة وفي جيبه آلة التسجيل:

«أحد المتفرجين قال ان عملاء اسرائيل عيونهم حمراء من الفرن لأنه يمثل التعايش اللاطائفي، ولأنه مع الأيام صار اسمه فرن القوميين مع أن صاحبه ليس قوميا. وقال آخـر: «بـدهم يطيّروا المـركز الحزبي، الزوبعة الحمراء الكبـيرة المـطبوعة على حيط الغرفة فوق الفرن قاهرتهم حتى ما نقـول باعصتهم». وقال ثالث: «طلعت الفلّة براس هالمعتّر أسعد، صار له أربعين سنة واقف وراء عربته».

لكن، استطاع سلامة قبل الانفجار هذا ان يقف من أسعد ابراهيم على ذلك اليوم الذي شهد مصرع انطون سعادة. يروي أسعد انّ ذلك اليوم من تموز ١٩٤٩ هبّت عاصفة لم تُبق ولم تذر فاقتلعت شجرة الخروب القريبة من منزل سعادة. مع رواية أسعد قبل وفاته، ثم انقلاعه من تلك الساحة تماما كما شجرة الخروب، تتفتق ذاكرة سلامة عن أحداث الجميزة حين كان مع رفيقه هشام شرابي في صحبـة مؤسس الحـزب السـوري القومي الاجتماعي: تفاصيل الحياة في سجن الرمل مع عبد الله سعادة وأديب قدورة وجـبران جريج ومئات القوميين، واخلاء السبيل والرحلة الى أميركا.

قصـة بنـك انـترا يرويهـا سلامـة بكـل تفـاصيلهـا وأسرارها، منذ تأسيس ذلك المصرف وحتى انهياره (أي من نوفمبر ١٩٥١ حتى صيف ١٩٦٦). يوسف بيدس مؤسس بنـك إنـترا تزوج من أخت سلامـة قبل خروج الجميع من فلسـطين. في ربيع ١٩٥٤ عاد سلامـة الى بيروت بعـد ان أسس فرعـا للبنك في نيويورك. وبقي سلامـة على اتصال دائم بمؤسسة انترا، صداقة وقرابة وعمـلا مهنيا. يرى سلامـة أن بنك انترا كان يحمل في طيّاتـه بذور التنافس والصدام مع النظام اللبناني الذي رفض أبدا استيعاب المقدرة الفلسطينية المتميزة، ولذلك يجد الكـاتب ان قصة انترا لن تكتب كاملة قبل تصدع المجتمع البطركي اللبناني المهيمن على البلاد. ورغم ذلك فإن التفـاصيل الجـديدة التي يوردها هذا الشاهد وثيقة أساسية في إعادة كتابة تاريخ أزمة انترا ثم انهياره.

المحطة الرئيسية الرابعة في سيرة يوسف سلامة الذاتية هي قصـة اختـطافه مع صديقه د. منير شمعة، ولربما كانت رواية سلامة لتفاصيل عملية اختطافه ثم اطلاقه من أجـد ما وصلنـا في هذا المجـال في الأدب العـربي الحديث، وقد غدا موضوع الخطف والارهاب السياسي والاغتيال من تراثنا المعاصر في هذه الحقبة المظلمة التي يمر فيها العالم العربي. دقائق احتجازه في قاووش صغير مع رفيقه، ثم اتضاح ملامح ما كان يحصل في الخارج، من تحرك الأحزاب الوطنية ونشاط مساعي خاله منير ابو فاضل لدى العاصمة السورية، الى حين اطلاق سلامة وشـاعة ووصولهما الى منزل العلامة السيد محمد حسين فضل الله في بئر العبد في الضاحية الجنوبية من بيروت. يستغرب القاريء عدم غياب أجواء الفكاهة والسخرية عن سيرة سلامـة الـذاتية وحتى في أحلك السـاعات. وحتى بعد اطلاق سراحه:

«اعترفت لي زوجتي، ولأول مرة، بأنها تحبّني أكثر مما تحب قطتنا بوبو».

المأساة تنقلب ملهاة والنكتة تخبيء دهرا من الجروح المتلاحقة التي نزلت بالفرد العربي منذ فجر الاستقلال في الأربعينـات، وهـا سلامـة المناضل العتيق منذ القدس حتى بيروت، يسـوِّي جردة حسـابات، وكأني به يقول للجميع في عهد الظلام العربي أن لا أرباح، بل خسائر فوق خسائر.

لغـة السرد عنـد سلامـة خشنـة وتقـترب أحيانا من العامية. خشنة لأنها تستر واقعا صلدا تسرب الى شرايينه وسط تحولات عربية انتهت الى فواجع في أكثر من قطر. وتقترب من العامية لأنه عليم بأن اللهجة «الشامية» التي يعمـد اليها تحجب خلفها تراثا هائلا من القلق. كتابة سلامة تمرين في التصالح مع الذات بعد أربعة عقود من النضال على أكثر من مستوى، لكنها وفي آن تجسيد لذاتية تنسرح عن همّ عام، وردُّ اعتبار الى العربية التي تفتقر الى السير، ودعوةٌ الى أصحاب التجربة لتحويل نبض القلب وقبس الفكر الى قراءة لذيذة. □

صدر حديثاً

قصيدة محمود درويش الجديدة



مأساة النرجس
وملهاة الفضة

٣٢ صفحة ● ٢ جنيه استرليني

الغلاف والرسوم لنذير نبعة



رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel 01-245 1905

وصل حديثا

«هكذا تصل القصيدة»

.....

ابراهيم اليوسف

منشورات «دار اللواء» . دمشق ١٩٨٨

■ شهدت السنوات الأخيرة في الشعر العربي كثافة في ظهور المجموعات الشعرية المنتسبة الى «قصيدة النثر». وعرفت الحياة الشعرية منذ أوائل الثمانينات في سورية ولبنان والأردن وفلسطين خصوصاً، أسماء جديدة حمل نتاجها الى الشعر أنغاماً وإيقاعات وموضوعات شعرية، أفصحت عن تطور الرؤية الشعرية وعن تحوّل في فكرة الشعرية نفسها، ما يزال النقد عاجزاً عن اكتشافه وتحديد معالمه وسماته.

وفي سورية بلد صاحب المجموعة التي نحن بصدد التعرض لها. ظهرت منذ أواخر السبعينات أسماء جددت شباب قصيدة النثر ومنحتها طاقة وقوة جديدتين، وأعادتها إلى مركز الانتباه. وإلى ساحة السؤال الشعري.

من أبرز هذه الأسماء، رياض الصالح الحسين الذي كان لظهور مجموعته الأولى «خراب الدورة الدموية» وقع مهم في العام ١٩٧٩. ومن المحتمل أن تكون لغة وأخيلة واهتمامات هذه المجموعة قد أثرت في العديد من الشعراء السوريين المجايلين له واللاحقين عليه.

وإلى جانب رياض الصالح الحسين ظهرت أسماء أخرى عديدة. منها محمود السيد، منذر المصري، حسان عزت، منير دباغ، بركات لطيف وغيرهم، وانتقل شعراء يكتبون قصيدة التفعيلة من أمثال بندر عبد الحميد ونزيه أبو عفش الى كتابة قصيدة النثر، وقد هزّت كل هذه الأسماء وأفعالها المناخ الشعري الراكد وأعطت حيوية جديدة للشعر.

على هذه الخلفية المقتضبة لقصيدة النثري السورية ظهرت لاحقاً أسماء جديدة كثيرة، وتدافع ظهورها، إلى درجة بات من العصي على المتتبع الإلمام بنتاجاتها.

واذا كانت السمة الأكيدة لهذه الحيوية هي سمة مبدعة. فإن الذي بدا لاحقاً، هو أن كثيراً من النتاجات التي ظهرت الى النور لم تكن لشعراء موهوبين وإنما لطارئين التحقوا بركب بدأ يميل الى أن يصبح سائباً.

مجموعة «هكذا تصل القصيدة» وصل صاحبها الى هذه القصيدة مستعجلاً من أمره. فلا عدة ناضجة، ولا تملّك للغة، ولا رؤى جديدة فهو، ككثيرين غيره، كتب خواطر تجمعت له من قراءاته لمنجز غيره من شعراء هذه القصيدة. وهو الى جانب غيره، من أشباهه، يدفع بالنمطية التي بدأت تسود قصيدة النثر السورية بفعل تقليد شعراء كثرة لا تتجلى مواهبهم في نصوصهم لشعراء قلة كانوا موهوبين في ما قدموه؛ يدفع بهذه النمطية الى تجلياتها الأسوأ، فنصوص «هكذا تصل القصيدة» هي من الركة، والفتور، والاجترار للصياغات التي باتت مألوفة، بما لا يسمح لها بأن تكون نصوصاً قابلة للمناقشة. تقليدها للشعر، اعتداء على الشعر، واعتمادها أسلوب قصيدة النثر اعتداء على هذه القصيدة. فما من سبيل معها الى متعة، ولا الى اكتشاف. فالتصورات ساذجة، والصياغة هشة، مضطربة، ولأول مرة، ربما نحن نقع، أيضا، على روتينية تغالي في استعراض ميزتها: «عزف الموسيقي لحناً/ روى الكاتب قصة/ رسم الفنان لوحة/ كتب الشاعر قصيدة/ جمع المقاتل كل ذلك/ فكان وجه/ الوطن». من «نص» (ص ٦٤).

إن أبأس ما في هذا الكلام وصياغته، ونتائجه أنه يبدد التماعات جميلة عرفتها قصيدة النثر السورية.

لكن مجموعة ابراهيم اليوسف هذه، تقدم على سوء لغتها، في اهتماماتها وموضوعاتها، الاهتمامات ذاتها والموضوعات ذاتها التي طالما قدمتها قصيدة النثر السورية في الثمانينات بحيث يمكننا أن نتبين الملامح الرئيسية التي تسود موضوع القصيدة:

- توصيف الواقع من خلال السرد الوقائعي وتتبع حركة الأشياء انطلاقاً من موقع الشاعر منها.
- الاهتمام بـ «السياسي» و «الاجتماعي» على نحو طاغ من خلال سيطرة الأيديولوجيا على وعي الشاعر ونظرته.
- إطلاق المخيلة اليومية، العابثة الموصفة لما يتناقض مع الذات ومن تتوهم تمثيلهم توصيفاً كاريكاتورياً.

وتسود لغة هذه القصيدة غالباً الرغبة في اللهو بالكلام والصياغات، والعبث بها، وتحقق قاعدة سبق للأكثر موهبة من الشعراء السوريين الجدد أن اعتمدوها: «الشعر لعب». في حين يمكن اعتبار الصورة أحد أبرز وسائل هذه القصيدة وأهدافها. فأحياناً ما تكون صورة مجانية، لاهية، ولا بأس، ولكن ذلك الهجوم الشامل على هذه القصيدة، من قبل كثرة لم تصقل موهبتها المعرفة والخبرة - كما يحتمل أن تكون حالة ابراهيم اليوسف - يمكن أن يهدد مستقبل هذه القصيدة، ويضعها أمام أزمة حقيقية. إن لم يكن ذلك قد حصل فعلا.

يقع كتاب ابراهيم اليوسف في ثمانين صفحة ويضم تسع عشرة قصيدة. □

«ثوب الماء»

شعر

عبد القادر الجنابي

منشورات دار الجمل . سلسلة فراديس ٣

كولونيا ١٩٨٩

■ «ثوب الماء» جديد عبد القادر الجنابي المقيم في باريس، لاستكمال مشروعه السوريالي. وقصائده الجديدة أهداها الى خالد المعالي، رشيد صواب، سمير نقاش، هيثم مناع، كاظم جهاد، إيلي لوبيل، ومعهم «تجار الآخرة».

تسع عشرة قصيدة، تستعصي على النقد، فهي ترفضه، لأنها كما يرى صاحبها اليها: «إفصاح عن لا شيء». والنظرة الكامنة وراء هذه الجملة نحو الكتابة يلخصها الجنابي بـ: «أن يكتب المرء، هو أن يتحسس التدمير الذاتي لفكره». وبالتالي فإن النص الشعري الذي يكتبه الجنابي هو شائك، ما لم يقف عليه نقد رؤيوي، مبدع وبصير. وما من نقد عربي حديث يرقى الى هذا المستوى، الى درجة أن في وسع الشعراء العرب أن يرددوا براحة ضمير: إن أسوأ قارىء لقصيدة هو الناقد، خصوصاً اذا كان هذا الناقد أكاديمياً. على هذا فإن المعضلة، ليست معضلة النقد بإزاء نص عبد القادر الجنابي وحده، وإنما بإزاء كل نصّ شعري جديد.

فالتجربة الشعرية لدى الشاعر العربي الحديث ما تزال تصدر عن منطق ووعي يختلفان في جوهرهما العميق، باستمرار، عن منطق ناقده ووعيه، فكيف تكون حال الناقد اذن لو نحن أضفنا على هذين، أغراضه وأهدافه النقدية. وأحياناً ما تكون معادية للنص. حتى لا نقول إنها صادرة عن كراهية الفشل الذي حقق من شاعر فاشل ناقداً، مثلاً!

نصّ عبد القادر الجنابي نص ضدّي، يخالف، ويخرج على مألوف المعنى، مألوف الشكل. هذا لو شئنا توصيفاً أولياً، عاماً. وبالتالي، فإن جماليات هذا النص بصفته نصاً عربياً في تشكله وقيامته، تظلّ دون إمكان ناقد كالذي سلف ذكره مهما اجتهد، أو أخلص.

إن الحكمة السوريالية التي يتبناها الجنابي يمكن التقديم لها بـ «أفضل كاتب جذري تجهله البشرية هو ذلك الذي لم يكتب بالمرة»، لأن «الكتابة نشوة ضرورية، أو بالأحرى غبطة في التخلص من الكلمات بمنحنا إياها استقلالها التام، أي موتها.

يقع الكتاب في ٢٢ ورقة، وقصائده: «فانطفأت الشمعة»، «انعتاق»، «ثوب الماء»، «الضاد الذي لم يحن»، «رائحة الكتابة»، «ليتيه»، «ديالكتيك عصر النهضة»، «في لجّة الشق»، «بحر في جدار»، «كفر نامه»، «فلتمطر»، «لكل بحر قارب يعبئه»، «فلسفة البؤس»، «غدا، الماضي»، «سراب»، «احتلام في سرير العين»، «توجس»، «٥/٦، المضمر»، «يوم الحشر»، «هوامل». الغلاف من الفنان التشيلي «ليال لابرين». وعلى ورقة التقديم (أوه، ألا يجفّ أصلي ما دام المطر على دبابيس باردة).

وفي الغلاف الأخير تشكيل مركّب من كلام لفيرلين والنفري: «خذ الفصاحة واكسر عنقها والحرف يسري حيث القصد: جيم جنة جيم جحيم».

كل ما جاء بين أقواس مأخوذ من كتابة الجنابي في كتابه «مرح الغربة الشرقية» الصادر عن «رياض الريّس للكتب والنشر» لندن ١٩٨٨. □

نادر سرور

«أصوات مراكش»

معالم

الياس كانيتي. ترجمة حسونة المصباحي

منشورات دار توبقال. المغرب ١٩٨٩

■ هذا من الكتب النادرة التي تأسر قارئها منذ سطورها الأولى. وهو ثمرة لقاء عين بمكان تستطلعه، وتتعرف على أسرار شخوصه.

فخلال إقامة كانيتي، الكاتب الألماني، في مراكش عام ١٩٥٣، إقامة عابرة، تسببت له بها زيارة الى المدينة برفقة أصدقاء انكليز كانوا يصورون فيلماً في المدينة المغربية؛ تحوّل الكاتب الألماني الى باحث عن الأسرار، أسرار المكان وأسرار شخوصه. ترك الفريق السينمائي يعمل، وشرع هو يتجوّل في المدينة، ويمرّ بأسواقها، وحوانيتها، وباراتها، وبيوتها القديمة. متقصياً من خلال الايقاع الرتيب تارة، والنابض السريع تارات، ما خفي، تحت القشرة، وممتحناً، روحه وثقافته بإزاء عراقة أرواح وثقافة المراكشيين. فما قد يبدو مظهراً يدعو الى الاشمئزاز والاستنكار لغيره من الأوروبيين الذين زاروا المدينة، أو غيرها من مدن المغرب، ومدن الشرق عموماً، يبدو له، مدخلاً لاحتفاء بالروح العميق للبشر وبالانساني الذي لا تتيح القشرة ظهوره وتجليه.

كانيتي يروي مشاهد وقصصاً من الحياة المراكشية ينتظمها كلها، في لغته، خيط الحب والاعجاب والتفهم، يصوغ بمخيلته الفنية، ما التقطته هذه المخيلة من وقائع وأحداث ومظاهر وصور وألوان وأصوات، وأشكال، يعيد بناءه، على نحو مشوق وأسيان، ولكن يسمح بتلقيه، بحرية كبيرة، من غير ما تزوير، أو ربط بمرجعية، ايديولوجية، ميتافيزيقية كانت، أو علمية، ونرى في «أصوات مراكش» كيف يعرض المكان وأهله الحال، كيف يكثفون ماضيهم وحاضرهم وتطلعاتهم في مشهد راهن حارّ، وذكي ومؤثر. والكاتب غالباً ما يتركنا نسمع من خلال أقاصيص وأحاديث شخصياته ما يسمح بتعرفنا عليهم، وعلى عالمهم الذهني والنفسي.

إن عين كانيتي المبدعة، تتجول ولا تضيّع وقتاً. وحيث ثمة دلالة ذات مغزى كبير ومهم تتوقف، وتكشف الأغطية والأستار. ولعل ما في الكتاب من شذرات قصصية لا يجعله كتاباً قصصياً، وإنما هو ريبورتاج مبدع، كتاب رحلة شرقية، وهو أدب منتشر في أوروبا، منذ قرنين، على الأقل، لكن كانيتي، المتحرر من «الأيديولوجي» و«السياسي» والمدمر لفكره نفسه، يكتب براءة العين، وبراءة الخاطر؛ ما يجعل كتابه موضوعاً يمزج، على نحو هائل، بين ما هو ذاتي نقي، وما هو موضوعي، ينفتح على العالم، ويتيحه، كما هو، لا كما ترغب الذات في أن يكون، أو حتى، لا كما تتوهمه الذات.

يندفع كانيتي بشغف، وشوق وفرح، نحو أرواح المكان وأشيائه. يلج الغرائبي، نحو جوهره، ويفتت قشرة المشهد المبتذل، ليرى مما تشكلت. يبني كتابته في المستويين الظاهري والداخلي للمدينة، يصوغ مراكش الأكثر قرباً من الحقيقة. مراكش الجميلة والبشعة، البائسة، والمرفهة، المنغمسة في الماضي، والمستيقظة على حاضر لا يشبه حاضر سواها؛ على خصوصياتها الخبيئة والمعلنة.

إن كانيتي الذي لا يجيد العربية، بل ولا يعرف كلمة واحدة منها، استطاع أن يعرّفنا على مراكش في العام ١٩٥٣ بلغته الدقيقة، والذكية، والجميلة، كما لن يستطيع سواه، فهو لم يكن مستشرقاً صاحب مهمة في وصوله الى الشرق. وإنما مجرد كاتب حرّ، ساقه القدر إلى مدينة، أثارته بالمعنى الانساني الطبيعي، فانفتحت نفسه المبدعة، على الاثارة ومصادرها، ورجع من المدينة ليضع كتاباً لا مثيل له عنها.

كانيتي كاتب ألماني حائز على نوبل □

«فلسطين قبل الضياع»

دراسة

واصف عبوشي. ترجمة علي الجرباوي

منشورات «رياض الريّس للكتب والنشر»

■ يسلط هذا الكتاب الضوء على فلسطين أثناء فترة الانتداب البريطاني، ويستند مؤلفه بشكل أساسي الى المناقشات التي جرت في مجلسي العموم واللوردات في بريطانيا، حول القضية الفلسطينية، منذ ما بعد وعد بلفور، وخلال العشرينات والثلاثينات من هذا القرن. ويقف الباحث على تقارير اللجان الدولية التي شكلت لتقصي الحقائق حول الصراع في فلسطين، وما تضمنته هذه التقارير من حقائق ومعلومات.

ويعرض الكتاب بشكل مفصّل مواقف ووجهات نظر أطراف الصراع في فلسطين، وخصوصاً المثلث الذي يتألف من الانتداب البريطاني - اليهودية الصهيونية - والعرب. مستخلصاً بقراءة شديدة الموضوعية وتتميز بالدقة العلمية وبالهدوء جوهر الحقائق التي دار حولها الصراع، والتي شكّلت المحور والعقدة «حق العرب»، و«ادعاءات اليهود»، والمواقف الدولية منها، متوصلاً إلى شرح طبيعة الظلم الذي ألحق بالعرب، وقد ساعد عليه سوء الفهم الأوروبي والعالمي عموماً لهذه القضية.

ينقسم الكتاب الى سبعة فصول، ففي الفصل الأول وهو تحت عنوان «الوعود والوعود المضادة» يتقصى الباحث تاريخ ظهور مفهوم الوطن القومي اليهودي في فلسطين، ويقف على مشكلة تقرير المصير، ويبحث في واقع الانتداب البريطاني.

وفي الفصل الثاني المعنون بـ «الهجرة والتوطن» يبحث الكاتب في قضية الهجرة، ويعود الى قضية تقرير المصير، عارضاً ومناقشاً التطورات المختلفة حول هاتين الموضوعتين.

وفي الفصل الثالث، وتحت عنوان «الاضطرابات.. والثورة»، يبحث الكاتب في الظروف التي سبقت ومهدت لثورة العام ١٩٣٦، على الصعيدين الدولي والفلسطيني. وفي الوقائع السياسية التي نجمت عن قيام هذه الثورة، وما أفضت إليه على الأرض.

في الفصل الرابع يقف الكاتب على المخططات التي وضعت لفكرة التقسيم، وفي الفصل الخامس على فشل فكرة التقسيم وسقوط المشروع الذي وضع من أجل تحقيقه.

في الفصل السادس يعرض الكتاب ويناقش بأمانة توثيقية، وتحت عنوان «الوعود البريطانية» ردود الفعل على السياسة الجديدة لبريطانيا إثر صدور الكتاب الأبيض، والذي أحدث انقلاباً في سياسة بريطانيا نحو فلسطين، وما دار من مناقشات في البرلمان البريطاني حول الكتاب، ويقف من خلال الوثائق، على السياسة التي اتبعت لتنفيذ «الكتاب الأبيض» الذي أزال صدوره كل لبس في موقف بريطاني آنذاك من القضية الفلسطينية، وتحدد معنى عبارة «وطني قومي يهودي» حيث وردت عبارة صريحة في الكتاب تشير الى أن «واضعي صيغة الانتداب الذي أدمج فيه تصريح بلفور لا يمكن أن يكونوا قد قصدوا تحويل فلسطين إلى دولة يهودية خلافاً لإرادة السكان العرب».

وبعد صدور الكتاب الأبيض، وقع التمرّد اليهودي على سياسة بريطانيا التي أعلنت وهو مما يبين الكتاب وقائعه.

في الفصل السابع والأخير وقد عنون بـ «الدولة الصهيونية» يقف الكاتب على التطرف السياسي والعسكري الصهيوني وجملة الوقائع والحيثيات التي قادت إلى نكبة العام ١٩٤٨، ودور الأمم المتحدة في كل القضايا التي نشأت الى يوم قيام دولة اسرائيل على أنقاض دولة فلسطين التي قوضتها العصابات الصهيونية.

«فلسطين قبل الضياع» كتاب هو الأول من نوعه بما يتضمنه من وثائق وما تتميز به لهجته من دقة وموضوعية وأمانة يحتاجها الباحث العربي كثيراً في إقباله البحثي على قضية شائكة ومعقدة وأليمة كالقضية الفلسطينية.

يقع الكتاب في حوالي الأربعمائة صفحة من القطع الوسط ومؤلفه أستاذ وباحث جامعي عربي من الناصرة في فلسطين، متخرج من جامعة سينسيناتي في أوهايو في الولايات المتحدة الاميركية، ويشغل حالياً فيها دور أستاذ للعلوم السياسية والقانون الدولي. صدرت له، قبل هذا الكتاب، أربعة كتب بالعربية والانكليزية وبعضها حول مشاكل التطور والتحديث في العالم العربي، والأنظمة السياسية في الشرق الأوسط □

الصلاة ليست مسروقة، ولا ترسل العقل الى المجهول

عبد الحميد قاسم

■ انتابتني الدهشة والحيرة، وأنا اقرأ مقالة: (الصلاة المسروقة) المنشورة على صفحات مجلة «الناقد»، العدد الخامس عشر ايلول/ سبتمبر ١٩٨٩، للكاتب المحترم (الصادق النيهوم) لما احتوته هذه المقالة من نفاق وتضليل، وهي تتهم الفقه الاسلامي بسرقة الصلاة. وقبل ان اخوض غمار المناقشة، أجد نفسي متفقا معه على مؤاخذة الفقه على عدم نهجه العلمانية والعقلانية في تفسيراته التي هي بلاغة في بلاغة، ولكني اقول له ان العقل متوفر على الخصوص في العبادات كالصلاة والحج مادام المتعبد يعي ويتعقل، بل هو متحكم في ان يخضع له اثناء هذه العبادات. اما العلم فأرى انه لا يمكن ان نفسر الفقه به، بل يمكن التعامل به مع الفقه كعلاج وتجديد ووقاية لا غير كابتكار عدة اشياء من شأنها ان تطور عباداتنا، كصنع سجادة مبوصلة تعيننا على اكتشاف القبلة اينما ارتحلنا، ومكبر الصوت لايصال الاذان الى الاماكن البعيدة، والعمل على طهارة اجسادنا بوسائل علمية كالصابون، وماء جافيل بعد الاستنجاء من الحدث بالنسبة الى ايدينا التي تلمس ما علق بالاست من براز.

وكان على كاتبنا المحترم، ان يأخذ المبادرة، وينتهز الفرصة لتفسير فقهنا الاسلامي تفسيرا عقليا وعلمانيا بدل ان يقحمنا في نص متناقض مع نفسه، كبير المضاربة والقائل بان الصلاة هي [اليوغا]، فحرام عليك أيها السيد ان تقارن بينهما، فالصلاة عبادة مقدسة من فرائض الله على خلقه، وليست كاليوغا التي هي من خلق عباده، لم يتقبلها العرب، والدليل هو عدم انتشارها بين المسلمين كالصلاة، وذلك لما يتخللها من أضرار صحية على المخ تنتهي بالخلل العقلي. فإن كانت بعض حركات الصلاة تتشابه مع أقلية ضئيلة مع اوضاع اليوغا، وان كان هذا برهانك القاطع على تعريفك لليوغا بأنها هي الصلاة، فأنت قد زوّرت الحقائق وركبت عباب موج النفاق والمغالطة الظلامية الحديثة التي ترقص متداعية بين احضان الرجعية الغربية. وأحسن من هذا يكفي ان نرجع الى اقوالك المتضاربة في المقال والتي أبدأها بما يلي:

- ما هو دليك على ان العرب عرفوا في لغتهم الحديثة بأن الصلاة هي اليوغا؟ وما هو المرجع الذي استندت اليه في هذا لتعريف؟

- ما معنى ان الانفاس، لا تنتظم ابدا، الا اذا تخلى المخ عن جميع مشاغله الحياتية، وفرَّغ نفسه لتنظيم مرورها؟ في نظري ان المخ البشري اذا تخلى عن مشاغله الحياتية، فإنه يكون قد مات، وان لا فمن المستحيل ان يبعد عن نفسه جميع الهموم وكل الوساوس، فقد أثبتت تجارب المصلين، ان عقولهم تتعرض الى السهو والنسيان وقت الصلاة، فكم من مصل نادى أبناءه وهو يصلي سهوا، أو يضحك، بل منهم من ينقطع عن صلاته ويبقى قابعا في مكانه لا يفعل اي شيء تحت تأثير قهر الظروف المعيشية والمشاكل اليومية. فالمصلي كيفما كانت قدرة تحكمه في عقله لا يستطيع ان يمنع عقله من الشرود لأن ما يتعرض اليه هو شيء لا إرادي، يفوق قدرة الانسان!

ما هذا التناقض في قولك ان الخشوع ليس حالة انجذاب الى عالم آخر، فما هو اذن يا سعادة الكاتب؟ أهو تلك اليقظة التي تزعم أنها تتطلب ان يخشع الجسد، وتنتظم دقات القلب لكي يتحقق السكون المطلوب؟ انني ايها الأخ المحترم أرى ان الخشوع هو بالطبع حالة انجذاب الى عالم آخر، هو ذاك العالم الذي يكون فيه العبد واقفا بين يدي ربه، وان المصلي حينما يبدأ صلاته يكون هادئا ودقات قلبه في أشد الانتظام، وكل حالة جسده على ما يرام. وقد يظهر لي ان كاتبنا النيهوم لا يعرف الصلاة، ولا يتعاطاها، والا كيف يدعي ان رفع اليدين للتكبير اول الصلاة، حركة موجهة لافساح تجويف الصدر أمام تيار الهواء خلال الشهيق! وردا على هذا الجواب أقول له ان تكبرة الاحرام لا تؤدي بالشهيق، والا فقدت معناها وأصبحت تحاكي لعبة الكراتي، وليس اليوغا! إنها تؤدى بكل اطمئنان وسكينة وفي حالة تنفس عادية. وإذا لم يقتنع سيادته فليتوجه القبلة فيكبر ويركع ويسجد، ثم يجلس ثانياً ركبتيه الى الوراء، فسيكتشف ان كل هذه الحركات تؤدى بآداب وعفوية وخشوع تام. وعلميا أفيدك بأن الهواء المتنفس، لا يذهب الى جانبي الجسم من أربع زوايا، ولا أي مكان آخر إلا إلى الرئتين اللتين تتوليان توزيعه، وكذلك الامعاء التي يتسرب اليها عن طريق الفم بواسطة الزفير مارا من البلعوم والمعدة ثم الامعاء.

ثم أصل الى الفقرة التي تقول فيها:

اداء هذه الحركات يحتاج بالضرورة الى اغلاق العينين لأن قدرة المخ على تنظيم التنفس تتوقف أساسا على تعطيل جميع الحواس بقدر الامكان، والتي أرى ان المصلي ربما يقدر على تعطيل ذوقه ونظره، هنيهة. أما حاسة سمعه وشمه ولمسه، فلا يمكن تعطيلها، ولو قليلا من الوقت، الا اذا مات مخه. ثم ما معنى ان المصلي لا يتكلم، ولا يسمع، ولا يرى لكنه ليس غائبا عن الوعي؟ فأنا ارى ان المصلي حينما يجلس على عقبيه في وضع اللوتس كما سميته لكي يحرك اصبعه للشهادة انه يتكلم وهو يردد عباراتها ويسمع نفسه وهو منتبه لما يفعل وما يقول منجذبا فعلا نحو عالم مجهول بينه وبين خالقه فهو في نفس الوقت منجذب ومستيقظ. فالصلاة الاسلامية تؤدى بشروط اليقظة والانجذاب، أي الخشوع، وان المصلي الخاشع لا يقتله مخه، بل يرتكز على الصحة

من «الناقد» الى كتابها

■ هناك أمور «صغيرة» يهم «الناقد» أن تذكّر كتّابها بها. أولها أن المجلة تحاول أن تجعل من الأدب بكل أجناسه مادة صحافية مقروءة، ومن الكتاب بكل عناوينه حدثاً صحافياً يفرض محتواه، ومن الحرية قضية غير مسلّم بها. فيصبح الأدب، مقالاً وشعراً وقصة ورأياً أمراً حيوياً يهم القاريء اللامهتم عادة بالأدب، فيصل الى كل بيت، ويناقش في كل مجلس، ويتابع في كل مقهى، ويُختلف عليه، ويتحزب حوله الناس؛ وان تجعل من القضايا الأدبية قضايا حيوية في أهمية القضايا السياسية وفي خطورتها.

و «الناقد» لا تنشر الاّ لكتّاب عرب - (إلا فيما ندر وبحكم اختصاص أو مرجعية الكاتب، وفي مواضيع عربية أو ذات صلة مباشرة بقضية ذات اهتمام عربي). لذلك فهي لا تنشر لكتّاب أجانب ولا تترجم لهم. وبالتالي لا تدخل حقل الترجمات الشعرية أو القصصية عن أي لغة كانت أو لأي كاتب كان. فهناك مجلات أخرى تتولى هذه المهمة. فالذي يهم «الناقد» هو ان تفرد مساحتها الشهرية المحددة بثمانين صفحة لتستوعب اكبر قدر من ابداعات الكتاب العرب الجدد ليطلق هؤلاء اصواتهم من على صفحاتها. لذلك فهي ترجو كتّابها أن يصبروا معها على ظهور المادة التي يرسلونها، لأن النشر يخضع لمقاييس التحرير الدقيقة وللظروف والضرورات الفنية لكل عدد، مؤكدة في الوقت نفسه، أن كل كاتب سينال العناية نفسها، وان كل مادة جيدة ستجد طريقها للنشر، ولا مجال للاستعجال في هذا الأمر.

ويجدر التذكير أن أي موضوع يتجاوز ٣٠٠٠ كلمة أو أربع صفحات من المجلة قد يتعرض للتأخير، وأن أي موضوع لأي كاتب يكون قد سبق نشره في مطبوعة أخرى، وتنشره «الناقد» عن عدم معرفة، سيعرض الكاتب لوقف التعامل معه فوراً. وأن أي سرقة أدبية تكتشف سيعلن عنها ويشهّر بكاتبها. وبالتالي فأن أية مادة ترسل الى «الناقد»، تكتب خصيصاً لها ولا ترسل الى صحيفة أو مجلة اخرى.

تأمل «الناقد» أن تحظى بتفهم الكاتب لظروفها وسعة صدر القاريء بها □

واليقين اللهم اذا اصابه التلف والخلل او النسيان. كما اقول لك ان المبالغة في العقل في مثل هذه الامور تقودك الى ان تصبح سلمان رشدي آخر. □

المغرب

خونة .. وأنذال. لماذا؟

علي الخليلـــي

■ ليس بين الشاعر العربي المعروف نوري الجراح، وبين الصحافي الاسرائيلي «بن درور يميني» المعلق الدائم في صحيفة «يديعوت احرونوت» الاسرائيلية، أدنى علاقة، على الاطلاق. وهما لا يعرفان بعضهما بعضا. ولم يلتقيا في أي مناسبة، رغم ان مناسبات اللقاء بين العرب والاسرائيليين كثيرة جدا، هذه الأيام، وانا على يقين ان أحدهما لم يقرأ للثاني، حرفا واحدا، مترجما للعربية او للعبرية، أو غير مترجم. ولكن شاعرنا نوري الجراح، كتب في العدد التاسع من «الناقد» آذار سنة ١٩٨٩، مقالة تحت عنوان «الشعر الذي صار حجرا» ينتقد فيه، الى درجة التخوين، ذلك الشاعر الذي «افتتح في قصيدته مقلعا للحجارة، وراح يرجم السابلة». وهو في ذلك، كما فهمت، ينتقد كل الشعراء الذين تغنوا بانتفاضة الحجارة، وبأطفال الحجارة، في فلسطيننا المحتلة، على أساس ان هذه القصيدة «لا تقدم معرفة وانما تنتج وهما..» كما قال. وبعد خمسة أشهر بالضبط، في ٢٢/٨/١٩٨٩، نشر الصحافي الاسرائيلي «بن درور يميني» مقالة له في صحيفته «يديعوت احرونوت» أوسع الصحف الاسرائيلية انتشارا، تحت عنوان «أنذال في خدمة الانتفاضة»، ينتقد فيها، بشدة متناهية - ولكن دون الوصول الى القاء القاب الخيانة على أحد - كل أولئك الذين تغنوا برومانسية حالمة بأطفال الحجارة وبطولاتهم. وقال بالنص، وفي مطلع جملته الأولى: «أطفال الحجارة، هكذا أسموهم في العالم العربي، وبالغوا في سرد بطولاتهم..»، ثم قال: «تحدثوا عن العربي الجديد، العزيز، الشجاع، الذي لا يعرف الخوف، ويقف مكشوف الصدر أمام الرشاش وقنبلة الغاز..» حتى قال: «.. هؤلاء الأبطال العظام، الذين تكبد كبار الشعراء العرب عناء الكتابة عنه.. هم أنذال، أنذال، أنذال» كررها الصحافي الاسرائيلي ثلاث مرات، لأنهم بالنسبة له، هم ومن كتب عنهم - ولن تفيد الرومانسية حسب قوله، عن الأطفال والشبان الشجعان - قتلة ومجرمون وأعداء قساة جدا.

لا علاقة لنوري الجراح بذلك. فهو كشاعر عربي مجدد، ويقظ لمفاهيم الحداثة في النسيق العربي كله، كان يحرص عبر مقالته، على دفع الشاعر العربي، نحو هذه المفاهيم بالذات. ولكن العلاقة «نشبت» رغم ذلك! فالنذالة التي يراها الكاتب الاسرائيلي، وان جاءت عبر مقياس سياسي - عسكري بحت، كانت الخيانة أيضا قد جاءت في رؤية نوري الجراح في الموضوع ذاته، عبر مقياس سياسي - ولا أدري ان كان عسكريا أيضا -!

كيف؟ ان نوري الجراح يرفض قصيدة الانتفاضة باعتبارها في وصفها الراهن مجرد «وهم». كذلك الكاتب الاسرائيلي بن درور يميني يرفضها للاعتبار نفسه؟! وحتى أعزز علامات التساؤل والتعجب في نهايات هذه الجمل والفقرات، أؤكد لكم معرفتي المسبقة، أن «هدف» نوري الجراح يختلف - شكلا ومضمونا، وقلبا وقالبا - عن هدف بن درور يميني. فالصحافي الاسرائيلي يحرض جيشه بجنوده وضباطه وجنرالاته، ويحرض مجتمعه كله، على قتل اولئك الاطفال، لأنهم «أعداء قساة»، وليسوا «موضوع غزل للرومانسية والبطولة». وهو تحريض مستمر لقمع الانتفاضة وسحقها. أما نوري الجراح، فانه يهدف الى تحريض قرائه، وتحريض مجتمعه كله، ضد أولئك الشعراء الخونة، وضد اولئك المسؤولين عن «الرواج المبارك للرداءة».. الخ، ضد الثقافة العربية التي تتمثل بهذه «الحرية الداهمة للغوغاء».

«الغوغاء»؟! أي رعب؟ اي ارهاب فكري تقشعر له الأبدان فعلا؟ ان تحريض نوري الجراح أشد قسوة، وفظاعة، من تحريض بن درور يميني. فهو تحريض عربي لقتل الانتشار العربي الواسع الذي حققته الانتفاضة، ولقتل الانسان العربي الذي أعطى جهد استطاعته - فمن لم يستطع فبلسانه - للانتفاضة.

لماذا يا نوري الجراح؟ ان الحداثة لا تعني قطع الألسن الطيبة الحميدة التي تغنت - لأول مرة - ببطولة شعب عربي أعزل ضد أعتى ترسانة عسكرية في المنطقة. ولم تتغن كالعادة، ببطولة سلطة ما. ولكن الغناء ملعون، ملعون؟ طيب! الحداثة في الشعر شيء، وهذا الغناء شيء آخر تماما. طيب. لا علاقة له بالشعر، مثلا؟ سمه كما تشاء. ولكن حرصك الشديد على الانتفاضة، في صيحتك الضد «برافو انتفاضة»، دفع بك الى الهاوية فعلا. لك ان تصرخ: «انقذونا من هذا الشعر»، أنت حر. الا انك مطالب، كمثقف عربي، أن تحمي آلية الابداع الاعلامي لمصلحة الانتفاضة أولا. وفي درجة ثانية، يأتي الشعر. والا، فليكن هذا المبارك الركيك كله في خدمة الانتفاضة، طالما لم يتوافر بعد، ذلك المبارك الناضج الحديث العظيم كله في خدمة الانتفاضة.

المسافة بينك، يا صديقنا الغالي نوري الجراح، وبين بن درور يميني، تقصر كثيرا، لا برغبة منك، ولا بوعي منه، وضد ادراكنا جميعا. الا ان الطريق الى جهنم، كما قالوا، مفروشة بالنيات الطيبة دائما. وأنت نيتك طيبة. وقد آلمتنا كثيرا، بقدر ما أسعدتنا قصائدك، بطيبتها وبساطتها. □

القدس

النـــاقـد

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخّى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألّا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ - ٣٠٠٠ كلمة، وألّا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:

	للأفراد
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office
as a Newspaper

عين الناقد

سألت..

(.. وفي لندن، في الندوة التي نظمتها «مكتبة الساقي» ومجلة «مواقف» حول «الاسلام والحداثة»، استمعت طويلا الى الأبحاث التي قدمت، وسألت عني معنى الحداثة حين نتحول الى شعب من اللاجئين)

الياس خوري

«السفير» - بيروت ١٤/ ١٠/ ١٩٨٩

المصنع الفاشل

(.. الفنان دائما يعيش ازمة حرية لأنه يطالب بالمطلق فيصطدم باجراءات الانظمة التي تتعامل مع اليومي وترى انه يمكن ترويض الفن وصنع ايقاع جماعي للأعمال الفنية على طريقة التدريب، اضافة الى توهم الاجهزة انها هي التي تصنع الفنان وبالتالي هي التي تميته. ولهذا تحاول ان تحجب اسم فنان او انتاجه، وان تتيح فرصا واسعة امام من تريد أن تصنعه. وتثبت التجارب دائما ان الاجهزة تستطيع ان تصنع ضباطا ووزراء ومديرين، لكنها لا تستطيع ان تصنع شعراء ورسامين)

ممدوح عدوان

«الثورة» - دمشق ١/ ١٠/ ١٩٨٩

الشعر سائحا

(ليس هناك شيء اسمه قصيدة ادونيسية. تطلع السوريالية فيلتحق ادونيس بها، ثم تطل الصوفية فيتصوف، ثم يأتي الاختزال فيقلد من يختزلون، ثم تعود الكلاسيكية فيصبح تراثيا امينا للتراث، اما الآن فقد تحول الى شاعر سياحي، كتب قصيدة سياحية عن باريس، وقصيدة سياحية اخرى عن صنعاء واخرى عن القاهرة، وصارت قصائده كتالوجات سياحية.)

بول شاوول

«الاتحاد» - أبوظبي ٣/ ١٠/ ١٩٨٩

الرأي

(.. كيف يكون رأي المواطن في أي نظام لديه اذا كان هذا لا يرد عنه الأذى، ولا ينتقم لما يصيبه من حيف؟)

حافظ الجمالي

«الاسبوع الأدبي» - دمشق ٥/ ١٠/ ١٩٨٩

الشعر والتاريخ

(.. اننا نعتقد ان اخراج الشعر من ميادين تفهم التاريخ واحداثه وتوثيق وقائعه هو القضاء المبرم على واحد من الأركان المهمة في تفهم التاريخ.)

مصطفى النجدي

«الأحداث» - لندن ١٠/ ١٠/ ١٩٨٩

الهرب مرفوض

(.. اني أرفض الاغتراب الثقافي الذي يستعلي على جذورنا ويغفلها ولا يأبه لها.. أرفض الهرب من تراثنا المعبر عن ابداعنا.. داعيا نقادنا الى اعارته اهتمامهم...)

سعد صائب

«تشرين» - دمشق ٣/ ١٠/ ١٩٨٩

الشعر المنشود

(.. نحن محتاجون الى شعر لا يكتب ولا يقال.. شعر يجيء منتشرا في الفضاء كالهواء.. شعر رؤيوي بصري نرى به الكائنات وما وراءها الجبال والبحار والسماء، ونرى به ذواتنا وما تخفيه)

محمد اليحياوي

«عمان» - مسقط ١٢/ ١٠/ ١٩٨٩

لغة الحياة

(المقابلات الادبية لها في الغرب تقاليد راسخة. أما عندنا فما تزال في حالتها الجنينية كنوع أدبي لم تكتمل صورته بعد. اضافة الى ذلك ان أدباءنا العرب لا يحسنون الحديث بلغة الحياة، فما تزال لغة المصطلحات الادبية سائدة في احاديثهم..)

شاكر نوري

«كل العرب» - باريس ١٦/ ١٠/ ١٩٨٩

ما زلت أتعلم

(حتى الآن كتبت ما يقارب خمس وثلاثين مسرحية ما بين الطويلة والقصيرة. وأعتقد اني ما زلت اتعلم من الآخرين اولا، ومن ممارستي العملية ثانيا..)

وليد اخلاصي

«الاسبوع الأدبي» - دمشق ٢١/ ٩/ ١٩٨٩

الخروج على النص

(أنا أعتبر الخروج على حدود الوظيفة الترفيهية للعمل الفني الى سباب ومساس ببعض القيادات أو الأسماء نوعاً من الشهوة الى ركوب موجة البطولة الوهمية القشرية..)

سمير العصفوري

«المصور» - القاهرة ١٣/ ١٠/ ١٩٨٩

كتاب الطفل

(يجب التأكيد على انه لا يوجد شيء اسمه «كتاب الطفل» بل هناك انواع لا متناهية من كتاب الطفل..)

محي الدين اللباد

«القدس العربي» - لندن ١٣/ ١٠/ ١٩٨٩

سقطة أخرى

(.. اية دعوة تمييز بين «الثوابت» و«المتغيرات» في ثقافة الأمة سقطة اخرى لا تقل عن التغريب.. ان ازمة الغرب هي أزمة من ضاع منه الطريق، والحوار معه عبث. الحوار مفقود لأنه اساسا غير موجود..)

عبد الله بن علي العليان

«عمان» - مسقط ١٢/ ١٠/ ١٩٨٩

سؤال وجواب

س: هل هناك اديب معروف اسمه معروف الاسكافي؟

تامر حسين - بغداد

ج: معروف شخصية في قصص الف ليلة وليلة تحول صاحبها من الفقر الى الغنى. ومن الجائز ان يكون احترف الادب بعد ذلك ومات فقيرا.

«سيدتي» - لندن ١٦/ ١٠/ ١٩٨٩

الشر

(وليم شكسبير لم يعان من اليهود اكثر مني، ومع ذلك لم ير فيهم الا نوازع الشر، والشر المطلق، كما جسدهم في شخصية شيلوك في مسرحية «تاجر البندقية» فكيف يطالبني النقاد الفلسطينيون ان أبحث عن نوازع الخير فيهم؟ ومع ذلك حاولت!)

محمود شاهين

«الحياة» - لندن ٢٣/ ٩/ ١٩٨٩

الكلمة المطلوبة

(ليس المطلوب الان كلمة تشعل حرائق وتفجر الثورات. وفي الواقع ما من كلمات تستطيع ان تفعل ذلك الا اذا كان ثمة مناخ متأهب للاشتعال او للثورة لذا فان ما نحتاج اليه الان هو كلمة تفيء ببطء واستمرارية وتحاول ان تضيف الى جهود التنوير التي عرفها تاريخنا الفكري جهدا اضافيا وجديدا..)

سعد الله ونّوس

«الاهرام» - القاهرة ٢٥/ ٩/ ١٩٨٩

التواضع!

(وضعنا النقدي بصورة عامة لم يتعلم بعد قليلا من التواضع أمام النص، فالنص يعلمنا التواضع. والتواضع هنا يعني ان معرفتنا عن النص أو عن العالم قليلة..)

محمد بنيس

«أدب ونقد» - القاهرة - سبتمبر واوكتوبر ١٩٨٩

ليس متاحا

(.. الكتاب، راهنا، مشتهى لذيذ، ليس متاحا لراغب، استمراراً، في المطالعة المفيدة..

ومن شاء اطلاعا على كتب جديدة، فالمكوث وقوفاً، امام المواجهات، تقليد بات أليفا ومشاعا...)

جورج يرق

«النهار» - بيروت ١٢/ ١٠/ ١٩٨٩

ليس أدبا مستقلا

(.. الأدب المصري جزء من الأدب العربي، وخصائصه المحلية نتيجة لهذا الموروث الطويل قد تضفي عليه خصوصية، لكنها لا تجعل منه أدبا مستقلا)

جمال الغيطاني

«الأهرام» القاهرة ١٦/ ١٠/ ١٩٨٩

جزء

(.. وأنا على استعداد لتقديم جزء من مبيعات كتبي وقصصي بصورة دائمة لدعم الانتفاضة...)

يوسف القعيد

«صوت العرب» - لندن ١٥/ ١٠/ ١٩٨٩



AL KASHKOOL
BOOKSHOP

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ Tel: 01-235 4240

توفر

كل كتاب صادر في العالم العربي
كل كتاب صادر عن العالم العربي
كل مجلات الثقافة
لكل القراء

١٠,٠٠٠ عنوان بالعربية والانكليزية تحت سقف واحد





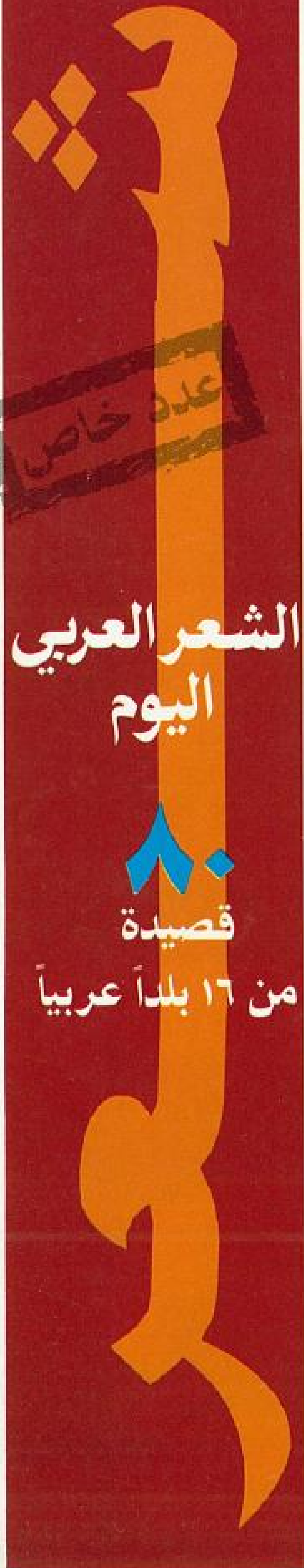
الناقد

العدد الثالث والعشرون ■ أيار/مايو ١٩٩٠
■ السنة الثانية

No. 23 ■ MAY 1990 ■ YEAR 2

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب



$3.00 in U.K



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

عدد خاص



الفنانون المشاركون في هذا العدد

نذير نبعة وشلبية ابراهيم وخزيمة علواني وطلال معلا وسديف المهدي وصلاح صالح ومعين الخطيب وثريا البقصمي وهيثم بعجانو هيشون وباسم الرسام وزهير غانم ومحمد بدران حمدان

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review in Arabic
Edited by:
Riad N. El-Rayyes

Design & Layout
Kamel Graphics

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس
المدير المسؤول: عبد الغني مروة
التصميم والاخراج: كامل غرافيكس

الغلاف بريشة الفنانة شلبية ابراهيم (مصر)

تصدر عن:
رياض الريّس للكتب والنشر
Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905 Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الاردن ١,٥ دينار، العراق ١,٥ دينار، الكويت ١,٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١,٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States 8$, Cyprus 2£C, Greece 1000 Dr, France 30 F, West Germany 9 DM, Italy 8000 L, Switzerland 15 SF, United Kingdom 3£, Canada 8$C, Belgium 200BF, Netherlands 15FL, Austria 100 Sch

شعر

٨٠ قصيدة و ٨٠ بحاراً

الشعر بين أعدائه وأصدقائه

■ ما أقدمنا عليه في هذا العدد الخاص هو استمرار لنهج التزمت به «الناقد» منذ صدور عددها الأول، ويستحق أن يوصف بأنه محاولة متواضعة شجاعة للدفاع عن حرية الأديب وحقّه في التعبير عمّا يشاء وكيفما يشاء. ومن المؤكد أن اختيار الأديب للموضوعات وللأشكال الفنية التي يريدها هو الجزء الثمين من حريته، وأي عسف يطال ذلك الاختيار هو اعتداء على حريته.

ما أقدمنا عليه في هذا العدد الخاص يتيح لثمانين شاعراً من الشعراء العرب أن يمارسوا حريتهم في اختيار الموضوعات والأشكال الفنية التي يرغبون فيها، كما أنه يتحدى الكارهين لأي تطور، المعادين للجديد والتجديد، الذين اقتحموا الساحة الثقافية العربية بعويلهم وإرهابهم، مختارين الشعر الجديد كي يكون الضحية والذريعة والمدخل للتعبير عن عداء عميق شامل مناوىء لأي تطور سواء أكان سياسياً أم اجتماعياً أم فكرياً أم أدبياً، فالرجعية اليوم هي غير الرجعية بالأمس، فهي قد ازدادت خبرة وإدراكاً، وتثق بأن انتصارها كاملاً لا يتحقق إلّا إذا شمل مختلف مجالات الحياة.

فإذا كانت الرجعية الآن تسعى للحصول على مكاسب في المجالات السياسية والاجتماعية فهي في الوقت نفسه تسعى للحصول أيضاً على مكاسب مماثلة في المجالات الأدبية والثقافية.

وإذا كانت حركة التجديد في المجال الأدبي العربي تواجه انحساراً في نفوذها وبلبلة في غاياتها لكون الأدعياء والطفيليين وصغار الكتبة وفاقدي الموهبة والمتاجرين بالكلمة قد نجحوا في التسلل إلى صفوفها، واحتلوا مقاعدها الأمامية، وباتوا الناطقين باسمها، فحولوها في غياب النقد الواعي إلى ما يشبه الأحزاب المستبدة، وكل حزب يعمل ويجاهد لخدمة زعيمه الأوحد..

إذا كانت هذه هي الحال الراهنة لحركة التجديد الأدبي في الوطن العربي، فهذا لا يعني أن نرفض الجديد والتجديد وننبذهما بل يعني أن حركة التجديد تلك تمرّ بمحنة قاسية، ولن تنجو منها إلّا بعون الأصلاء الصادقين المؤمنين بها.

ومن الخطأ أن نعادي الشجر الأخضر لأن الغربان تنعب على أغصانه.

في هذا العـدد، ثمانـون قصيدة من الشعر، تمثل الشعر العربي اليوم، بعيداً عن مشاهير الشعراء وأضـوائهم وضـوضـائهم.. ثمانون قصيدة من خمسة عشر بلداً عربياً، اختيرت من بين ألفي قصيدة تسلمتهـا «النـاقد» خلال عامين، وتنشرها اعتقاداً منها بأن الشعر كان ديوان العرب، وسيبقى ديوان العرب، وبأن الازدهار الحالي لفنون التعبير الأدبي الأخرى لا تعني أن الشعر قد فقد مكانته أو جنحت

ترتيب البلدان في هذا العدد الخاص من «الناقد» يأتي حسب التسلسل الأبجدي. أما ترتيب القصائد فيخضع لاعتبارات التنفيذ الفني.

شموسه للأفول، فكل جنس أدبي له امكاناته وطاقاته وقدراته التعبيرية الخاصة به.

ثمانون قصيدة أشبه بثمانين سفينة تمخر بحاراً ثائرة، وحلم بحارتها الوصول الى أرض جديدة، بعضهم قد يصل، وبعضهم قد لا يصل، فالوصول مرهون بقوة السفن ومهارة البحارة وقدرتهم على مواجهة العواصف والشدائد. □

«الناقد»

طلقات الرحمة

ابـــراهيـــم نصـــر الله

طلقات الرحمة

■ ثمةَ أشياءَ كثيرة تحتضرُ الآن
وأشياء كثيرة
يجبُ أن تموت
وليسَ في يدي سوى
طلقةِ رحمةٍ واحدة

اتحـــاد

في البداية كنتُ أركضُ كالمجنون
وأنا أغلقُ المنافذَ
في وجه كلِّ شيءٍ يحملُ الموتَ
كنتُ خائفاً
إلى أن خرجتُ للشوارع

امتحـــان

يبقى امتحانُ الغيمةِ ماثلاً
في عددِ السنابل والازهار
التي ستروبها

ريـــاح

ريحُكِ التي هبتْ
لم تحركْ أغصانَنَا فقط
كلّ أشجارنا انطلقتْ خلفَها

غـرائب!

لا شيءَ يستطيعُ ان يعلو
مثل إنسانِ
ولا شيءَ يستطيعُ أن
ينحدرَ
أيضاً. .

لمسة

بلمسةٍ من يدكِ الدافئة
هكذا دائماً
تعيدين الغريبَ إلى نفسه

حقيقـة

أن أحبكِ
أن أركضَ اليكِ
ان أختفي فيكِ
وأضيءَ ضلوعَكِ مثل يوم مشمس
. . ليسَ هذا من أجلكِ فقط

حيـــرة

في البداية
قالتْ الخيلُ أريدُ سهولاً
قالت النسورُ أريد القمم
قالت الأفاعي أريد جحوراً
وظلّ الانسانُ حائراً

مـرايا

أيتها المرايا
أيتها المرايا
لماذا لم نعدْ نفزَعُ أمامكِ
كالمرَّة الأولى
كلما رأينا صورتَنا؟

حـالـة

كلما مررتُ بغزالةٍ في الطريق
أفلتُّ من نفسي
ومضيتُ في اتجاهين

وأنا مدركٌ أنني لن أعودَ بها
أو أعودَ إليّ

دهشـة

إيهِ أيها الرضيع
لعلَّ الكلامَ يابسٌ على شفتيكَ النديتين
لأنك تتساءلُ دهشاً. . أيضا:
ما الذي يدورُ الآن
في رؤوس هؤلاءِ الكبار؟

شكـوى

إنك تشكو دائماً
كم هي ضيقةٌ هذه الأرض على أجنحتي
كم هي ضيقة
وفي أعماقكَ ليسَ ثمةَ شيءٌ آخر
سوى صورةِ القبر

ثنائيـة

لعلّ الحزنَ الوحيدَ الذي يعتصرُ الشارع:
انه يوصل الجميعَ ولا يصل
ولعل هذا هو فرحه الوحيد. . .

مثـال

أحياناً تصرخُ بي
إنك مثلهم
وكأنها لم تكنْ تعرفُ
انني من البشر

ازدواجية

لا شيءَ يدعو للحزنِ





أكثر من شاعرٍ
يبكي غياب قصائد الدم
تلك التي تجاهَلَها دائماً

ظـلال

هم ظلالي
ولذا حينَ يمرُّون بي
من الطبيعيِّ ألاّ يردونَ التحية

خاتمـة

لن أسأل يوماً
أيةُ مبارزةٍ هذه:
كلما نزلتُ لألاقي واحداً منهمْ
نزلوا كلُّهم إلى الساحة

سبـاق

ذلك الفارسُ المنطلقُ في المقدمة
هل يحاولُ باندفاعه هذا
ان يظلَّ متجاوزاً الفرسانَ خلفهُ
أم يحاولُ تجاوز فارسٍ أبديٍّ أمامه
نحنُ لا نراه؟

أحـلام

أيها النائم
ما دامَ الشرطيُّ ساهراً
تحت شباكك
فان كلَّ ما تدخره من أحلام
سيمضي معكَ إلى مكانٍ واحد
هُوَ القبر

معجـزة

يوماً ما
سيدركُ أحفادُنا
اننا كنّا معجزةً
نحن الذينَ عشنا حياتنا كلَّها
دونَ أوكسجين

سـكـون

سمعتُ المغني يغني
ثلاثينَ ليلةً
والحاضرون. .
كلٌّ يطلبُ الأغنيةَ التي يعرفها
أما من أحدٍ يطلبُ أغنيةً جديدة؟

نـداء

لا تَضِعْ أيها الصديق
مثل غيمةٍ فقدتْ الأملَ
في أن تكونَ مطراً

اسئلة

قل لي أيها الرجل
لمَ هاتانِ العينانِ
ان لم تستطعْ رؤية شمسِ الغَدْ
لمَ هاتان اليدان
ان لم تستطعْ احتضانَ الحريةِ في الشارع
لمَ قدماكْ
ان لم تستطعْ الوصولَ بهما الى أي مكان
لمَ هذه المدن أيها الرجل
التي لا تحبُّ احداً. . سوى الشرطة

تعجـب

دائماً يسألني الأصدقاءُ. .
القادمونَ من مدنٍ بعيدة:
كيفَ تستطيعُ الكتابَةَ
في مدينةٍ مقفلةْ؟

تعـب

من أين للشعر أن يعرف
كيف بعثرَ حياتي
كما لو انني تزوجتُ. .
عشرينَ امرأة!!

بساطة

هذه الأغنية
التي وحَّدَت الالافَ في حُنجرةٍ واحدة
من يستطيعُ الآن أن يدركَ تماما
كيفَ وُلدَتْ؟

صـدق

ذلك الرسام
بكى كثيراً
عندما لم يستطعْ رَسْمَ الدمعة

مستـحيل

عاشقٌ قديم
أقسمَ وهو ينتحبُ
على شاهدة قبره
تلكَ المرأةُ. .
لم تصدقْ بعدْ
انني أحببتها فعلاً
رُغمَ مرورِ قرونٍ على موتنا

صـداقة

يا لهذه الطاولة
إنحنيتُ على ظهرها أكتبُ. . ثلاثينَ عاماً
ولم تقلْ: آه
وحينَ رحلت
لم أستطِعْ حَمْلَها على ظهري. .
ثلاثين خطوة □

الاردن

ثلاث رؤى

مجـدي محمـد الـراشـد

. الرؤية الاولى .

■ رأيتُ يا صاحبي أنيّ
أحمل قوساً . . . وسهمين
وفرساً جانبي
. . . وزهرتين
وعنترة العبسي يدنو منيّ
يحمل سيفاً
. . . وجوهرتين
مدَّ السيف وقال :
خذ وتسلَّح
فقناتُك بهذا السيف
. . لن تلين
وجوهرةٌ لطفل
سلخ الخوفَ
وامتلأ شوقاً . . وحنين
واخرى لأمٍّ زغردت
حين أطلَّت جثةُ ولدها
وقلبٌ حزين

. الرؤية الثانية .

ورأيتُ يا صاحبي أنيّ
أمتطي فرسي
أشق الظلام
ببريق سيفي
ورؤوساً تتساقط
. . . . . جنبي
لكن . . . لم أدنُ منها
ولكنَّها سقَطت
وأيقَنتُ اني
في هذا العمقِ
لستُ وحدي
وشوقٌ عارمٌ
. . . تملكني
ورائحةُ الدم
تنتشي
وأنينٌ يشق الصمتَ
. . . ويسري
وصوتٌ من بعيدٍ
. . . ينادي
إستَمرّ . . لا تَخَفْ
فأنا صوتُ الحقِّ
ولكن . . قاتِل معي ،

. الرؤية الثالثة .

ورأيتُ يا صاحبي أنيّ
على أوّل دربٍ
تحفُه يافطاتٌ
تقول :
«من هنا مُرّ»
وورودٌ جَمَعَتْ كلَّ الألوان ـ
تتضاحكُ
فوقَ رأسي تتناثَرْ
مَشَيْتُ مُشيعاً
تلك اليافطاتِ
وبساطٌ إمتدَّ
على المدى ،
والوانُ ميزّها
. . . الأخضر
وصوتٌ ينادي :
استمرَّ يا ولدي ،
فهذا دربُكَ
اخوانٌ لك من هنا مرّوا
صلاحُ الدين وعُمَرْ.



وها هي خطواتٌ أخيرة
وترى «القدس»
عروساً . . . مزركشةً .
وتَشْتَمُّ عبيراً
ورائحةُ الزعتر.
وتبزغُ لك يافا
تربضُ على الشّطِّ
تَلْفُظُ دَنَسَ
من كانوا هناكَ
وعجوزٌ جَلَسَ يتذكرُّ
أيّاماً حزينة
وعذاباتٍ طويلة
ومذابح حَفَرَتْ
على الجَبَهاتِ . . . والمقابر
في صبرا . . وشاتيلا
ولن يَنْسَ تل الزعتر
وتجلس يا ولدي ، الآنَ
فَرِحاً . . . قريرَ العينِ
وتَرتاحُ
بَعْدَ ان أنْهَكَكَ السفَرْ. □

انطلاق الشظايا

صـالـح الشـافـعـي



■ هكذا
كنت في أوّل الأمرِ
في آخر الأمرِ
كل البداياتِ
كل النهاياتِ
عندك لا تنتهي بحدود
صباحك هذا انبجاس الضحى والرياح
صمتٌ طويلا
بمن كنت تحلم أن تلتقي
والزناد معطلةٌ

والرؤى في حداد
وهذي المواسم لا تعرف الاخضرارْ
بمن كنت تحلم أن تلتقي يا ضرارْ
فكل المواطن حولك صارت قفارْ
أضعت الهويّةَ في رحلة الصمتِ
في موسم ٍ للجراحْ
صمت صمت طويلاً
فليس الكلام مباحْ
ورغم اشتعال الفتيل على مقتلكْ
تشكلّت طوع الزمانِ،
بلون الاماني
فأرسلت للريح
أحلامك المستحمة بالنارِ
تصفع وجه الظلام
وتحلم أن تشرق الشمس
بين جفون الضحايا
فيمتدُّ ليل الفرار
كئيباً كلون الدمارْ
ويوغل في البعد عشبُ النهار
وقد زمّلوك على راحةِ البحر
والبحر كان قتيلا
وقفت طويلاً، تأملّت
ما زلت توغل في شرفةِ المستحيل
صعدت الموانىء
كل الموانىء صارت هباءْ
وليس من الأرض مُتَّسعٌ للنزول ولا للرحيلْ
وطافت بك الطائفاتُ
وضاقت بك الأرض ذرعاً
وأقلعت في مركب الهم دون انتظارْ
وليلى تناديك: قف يا ضرار
حدودك لم ترتسم بعدُ
عدْ يا ضرار
وتقذف كفَّك للخلف ان لا رجوعْ
ولا أملٌ يرتجى أو دموعْ
وتصرخ ليلى
على قارعات الدروبْ: اجعلوه مناراً
به يهتدي التائهون
إلى مورد البعث إذ يبعثونْ
الى مورد الخصب إذ يخصبونْ

لمن يعلن الليل أجراسه
والليالي حداد؟
لمن يقصف الرعد
في ليلة من محاق؟
لمن يقذف البحر اسماكه
والخيول على عاتقيهِ
تدك المدى والآفاق؟

أغلقت ليلها السحب
فانطلق المدجون شظايا
الى نُصُبٍ يوفضون

لم ترعك المصائب
لما أفاضت بأسمائها البكر
بنت الردى والمنونْ
لما تدلت على جيدها المقصلة
تسربلت بالهمِّ وحدك
لكن تزمّلت بالصّبر
حتى انثنى الظهر من ثقل احمالهِ
ما خضعتَ
ولا لنت يوماً لما يطلبونَ
ولا لنت يوماً لما يرغبونْ □

حكاية القلق اليومي

غـــازي الـــذيبـــة

■ مسجونٌ في صدري أرقٌ يوميْ.
يدخلني صوتٌ أعزفُ عنه
ولكن يدخلني.
يتسربُ فيّ.
أتململ هلعاً
وقتي لا يسمحُ بالعبثِ الصبياني
مربوطٌ أمري بامرأة
تنتهك الرغبة في جسدي
وأمور...
فيسحقني الأرق اليومي.

*

صدري نافذة المكتئبين.
أشرد من درب ضيق يسحقني
برذاذ الخوف المطحون مع الكلمات
أنهاراً.
أمارس في ليلي، لعنة حب غجري
أتدثر بالليل من البردِ القارص
حتى يتسنى لي وقتٌ
أعشق فيه ملاذ نبي.



*

من يهتك أستار القلق البشري
له جائزةٌ كبرى.
وسلاسل من ذهب لمّاعْ
ونساءٌ تركض في ساحاتِ البكر
تنشرُ كل ضفائرها
فوق الأصقاعْ
ونبيذٌ أطيب من «عسل النحلِ البلدي» □

السودان

أشواق الصوفي الوثني

ابـراهيـم جعـفـر



■ أجْبَلُ من نار تتلظى
في خشب الأيام المألوفة
أخْلَقُ من عصفورة ضوءٍ
تتهادى في شرق الرؤيا
تتشكل لونا ربّاني الزرقة
كونا، قرآنا ورسوما وثنية
أو أجبل حزنا، شفقا
طوفاني الروح
يمازجه وردٌ نيرفانيٌ
يتفتق في لحمي نوارة سحرٍ غسقي
أتمازج حزناً لهبياً
أو فرحاً عصفورياً
لكن . .
أتدحرج لا كيْ أسقط
في هوة نهر سفلي
يفجؤني في الذات بهاء أساه الشيطاني
بل كي اتمدد في خشب الأيام المألوفة
كي اتفسخ في دورة أيامي المألوفة
كي . .
هل تحترق الأيام المألوفة
هل يتحول جسدي عصفوراً جنسياً
فأضاجع في حضن المرج، الموج
بشهوة عشب بريٍّ عسل اللذة
هل نتوحَّد بي سيْكي *
فأعود بشرق الرؤيا
لوناً ربّانيَّ الزرقة
كوناً، قرآناً، ورسوماً وثنية؟! □

* سيكي هي ابنة احد حكام مدن الاغريق. وهي كانت، فيما تروي الأسطورة، ذات جمال غريب دفع سكان مملكة والدها لعبادتها وممارسة طقوس التقديس لها متخلين بذلك عن عبادة «افروديت» اله الجمال عند الاغريق. فحقدت عليها «فروديت» وأمرت ابنها كيوبيد «إله الحب» بإيقاعها في غرام أحقر المخلوقات كافة. ولكن كيوبيد وقع، بدلا عن ذلك، في حبها وأخفى ذالك عن والدته. ثم تزوجها على انه «احقر» المخلوقات كافة ولكنه اشترط عليها ألا ترى وجهه أبدا وإلا فهو هاجرها. ولكن أختيها الحاقدتين كادتا لها فنظرت وجهه فإذا هو كيوبيد الجميل ذاته. فهجرها كيوبيد وتاهت هي في البراري.. ثم أجرت لها «فروديت» اختبارات عدة «من منطلق الحقد» عندما أبدت لها رغبة في عودة كيوبيد إليها. وقد انتهت كل تلك الاختبارات بصبر سيكي على ما دبر لها. وفي نهاية الأمر عفا عنها زيوس «كبير الالهة» فشربت الشراب الالهي ورفعت الى الأولمب فصارت إحدى الالهات.



أصداف المدن الغارقة

محمد عـوض أمـان

■ من هنا يبدأ حصارك
من هنا تبدأ بتاريخ الاسئلة
وصيف هذا العام ينضح بالأقمار المخضوضرة ونحن القدرة الدائمة على الادهاش في فجر المواسم الاتية. نحن أكبر من دمنا المكتوب على جدران التاريخ المخبولة، نتجاوز أسار الذات وحصارها الى عنفوان المطلق الكوني وشسوعه في حميته وانفجاراته العنقودية، ونصل العلاقة فينا الى زبرجد التخيل في الأعمدة واللوحات فاعقلي مأوى الريح الى جبيني وتوكلي، نحن أكبر من ثرثرات الساسة المغفلين، يضجون بالنفاق والتدليس والحيرة في أقبية المدن الرمادية، سنملأ عيون الغاب شوقاً حتى يفيض عن الأحداق، سنزرع رحم الارض ثمرا يرمي بأغصانه نحو الآفاق، وننحو منحى القصيدة في سؤالنا الممض عن الحقيقة ونخرج من ذاكرة البلاغة الى هذا الصباح العشبي المتّخم بأصواتِ العصافير من خاصرة النفي حتى أخمص نواح الخيول التي تزحف تحت أسفلت المدن الغارقة في الذهول والنسيان، ونخمش من ازدواج الفعل والالوهة ناراً لنا من المدن التي لا نار لنا فيها، غيوم ما سنصدح فوق صياح يرسف في أغلال الاغاني، فلمن نبيع هذا الجنون المجاني حتى نتحد مع الله؟ □

اشارتان لروزا المناليا.. سيدة الماء

أزهري الحاج دفع الله



الاشارة الأولى

■ في النساءِ الجميلات ـ جميعاً ـ شيءٌ منها
وبسبب من هذا،
فهنَّ جميلات!
وكلُّ النساءِ الدميات،
يعانين نقصاً موحشاً في عناصرها
ـ إذا استكملنه ـ
لفزن بشيءٍ ما يكسبهن الجمال!
أما أنا،
فلقد نسيتها داخلي
وخرجت أتمثلها
فتعلمت الطلاقة.

الاشارة الثانية

تقترح الاشارة الثانية على قارئها، خيارين للقراءة وذلك على ضوء قناعتها اليقين بأن القاريء نفسه، لقادرٌ على إبداع عددٍ لا نهائي من الخيارات. . .

الخيار الاول:

تتفيأ الاشجارُ ظلَّ عشها السماوي
لفرط الرحابة
تخلع خضرتها على الأشياء
لكنَّ الأطفال،
ـ حال يخلعون عن اعينهم رداء النوم ـ
سرعان ما يمرحون كالغزلان الطليقة
في مروج عينيها
ولمرآها، ترتدي الورودُ النَدى
وتستعيرُ العصافيرُ شهدَ صوتها
لتموِّج عليه الغناء
فيُجنُّ المدى!

الخيار الثاني:

فيُجنُّ المدى
تستعيرُ العصافيرُ صوتَ شهدها
لتموِّج عليه الغناء
ترتدي الورودُ الندى
لمرآها
وفي مروج عينيها
سرعان ما يمرحون كالغزلان الطليقة
ـ حال يخلعون عن اعينهم رداء النوم ـ
كما الأطفال!
تخلعُ خضرتَها على الأشياء
لفرط الرحابة
تتفيأ الأشجارُ ظلَّ عشبها السماوي . □

سورية

الآحاد والمثاني

صباح الدين كريدي

■ أيها الصباح الأزعر
وأنتَ تتلصص علينا
من خلف نوافذنا المغلقة
وستائرنا المسدلة. .
- صباح الخير !

أيها المساء التائه المتسربل قميص الشفق
وأنت تدخل سرداباً فسيحاً اسمه الليل
- صباح الخير !

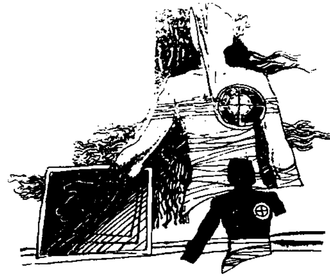
وأنت يا أمي المهدمة
ويدك المعروقة القوية
تتشبثين بغصن يابس على الهاوية
- صباح الخير !

يا اختي الساذجة البدينة
وصيصانك، وأدويتك العديدة
وأفكارك التي نمخضها كاللبن
- صباح الخير !

أيها الرغيف الذي نلحق بك
وأنت تتدحرج على أرصفة الإذلال المبرمج
تسابق الريح
- صباح الخير !

وأنتم
وأنتنَّ
تشغلون غرف الدوائر الحكومية الكثيرة
قليل من العمل، كثير من الغزل والتثاؤب المديد
- صباح الخير !

أيها الوطن المنبوذ





أيها الوطن المستباح
أيها الوطن الذي يبحث عن وطن
- صباح الخير !

للمصانع التي يسكنها الغبار والعنكبوت
وهي تنتظر من يحل لها عقدها النفسية
- صباح الخير !

أيها المدجج بالشعارات والوصايا المقدسة
وأنت تتقدَّم جماهيرك الى الآخرة
- صباح الخير !

وأنتِ أيتها الأشباح السود
تصمتيننا بالرعب المجيد
فمن يجرؤ أن يقول لسلطتك المطلقة: لا
- صباح الخير !

أيها الجسد المتعطشّ للحب
تعطشه للحرب والشهادة والانتصار
- صباح الخير !

لسيارات الـ: بي. ام والمرسيدس الفاخرة
وهي تهزُّ أردافها وتصهل على الطرقات الأنيقة
وفي داخلها أولاد كبار المناضلين والثوار
- صباح الخير !

الى الغراب الأبلق: زكريا تامر
وهو يرى بعيني كافكا
الى عبد الرحمن الكواكبي وهو يدخل (دمشق الحرائق)*
- صباح الخير !

* احدى مجموعات زكريا تامر القصصية

للنوايا الطيبة التي لا تعرف كيف تستر عورتها
بورق الجرائد التي لا يقرأها أحد
أو الخرق البالية
ـ صباح الخير !

للاحلام المعبَّأة بأكياس القمامة على الأرصفة
ترى الى السيارات الفاغرة تتراجع نحوها
وما تزال في أحلامها العالية
ـ صباح الخير !

للأصدقاء الذين خرجوا من الحياة وكرنفالها المجنون
وتركوا على جدرانها شيئاً من دمهم الطليل
ونظرتهم الشذراء
ـ صباح الخير !

الى الحقيقة اللامعقولة
الى الحقيقة التي تفجّر العقول
ـ صباح الخير !

الى الحرية المدمَّاة
الى عشّاقها فتية وأطفال الحجارة
الى فلسطين التي ابتلعها الحوت اليهودي
ـ صباح الخير !

الى الكتب الفاتنة التي تغمز لنا
من خلف الواجهات الزجاجية
نتجاهلها،
ونمضي مهطعين
ـ صباح الخير !

للآمال الخضر
لظلالها الفارعة
كسيقان اللقالق على الآفاق
ـ صباح الخير !

للكهاريز السوفياتية
وهي تصب يهودها على ناطحات نيويورك
وتل ابيب
ـ صباح الخير !



للحقد المقدَّس
الذي لا بدَّ أن تهدر محارقه يوماً
عالياً وعالياً
ـ صباح الخير !

للذين تعلموا وأتوا المدينة مشاريع كتاب وشعراء
تشردوا وجاعوا
ثمَّ أدخلتهم أحلامُهم الغاشمة
سلكَ كلاب الحراسة
ـ صباح الخير !

الى شهادة البكالوريا
لأشداقها المدماة
بطفولة أبنائنا
ـ صباح الخير !

إلى سورة: الأنعام والبقرة والشعراء والقارعة
سورة: الضحى والفتح والفاتحة
ـ صباح الخير !

الى سيدي أبي العلاء المعري
هل رأيتَ الى أبعد من ألف عام
فلم تجن على أحد
ولا انحنيت لأحد
ـ صباح الخير !

الى البرجوازية البيروقراطية الصغيرة
التي تأبى عليها كرامتها
أن تظلَّ برجوازية طفيلية وصغيرة
ـ صباح الخير !

الى ماركيز وروايته: «ليس للعقيد من يكاتبه»
وديكها الذي هو مجرد ديك، كما قال
وليس شيئاً آخر كما قال النقاد
ـ صباح الخير !

لرؤيا يوحنا اللاهوتي «بعد هذا انتظرت
وإذا باب مفتوح في السماء
والصوت الأول الذي سمعته كبوق يتكلم قائلاً: ◁

سورية

«اصعد..»
- صباح الخير!

أيها اليأس الأرجواني
أيها الفرح الرمادي
أيتها الأسلحة ذات البريق
- صباح الخير!

الى قصائدي التي لا ترى النور سوى مرّة واحدة
وهي في طريقها من المطبعة الى المستودعات
- صباح الخير!

الى دينار صلاح الدين الأيوبي
كل ثروته التي تركها تحت فراشه
وهو في طريقه الى الله
- صباح الخير!

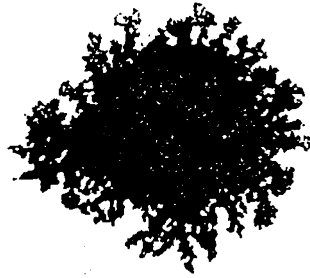
الى ثانوية محمد قيرواني في سطيف
وتلميذها النابغ: كاتب ياسين
وحبيبته: نجمة
- صباح الخير!

الى صاحب هذا البيت ـ القصر:
«عجبت لسعي الدهر بيني وبينها
فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر»
- صباح الخير!

الى ضحايا مخيمي صبرا وشاتيلا
وهزيمة حزيران (يونيه) التي أدهشت اليهود
وصعقت العرب
- صباح الخير!

الى الملجأ الصوفيِّ المُريح
الى الزوايا والخوانق والتكايا
ومجلاتها الثقافية وعقلها المستقيل
- صباح الخير!





الى انتظاري الذي فرغ صبره
الى صبري الذي امتلأ انتظاراً
- صباح الخير!

وأنتِ أيتها البرويسترويكا تقدمي
وإنْ لم تُفتح الأبواب
اخلعيها وادخلي
- صباح الخير!

إلى الإعلام المدجَّج وهو يزيِّف الحقائق ليل نهار
ثمَّ يحاول ليل نهار أن يؤمن بها
- صباح الخير!

الى الشعوب التي تُساقُ إلى المدرجات الكبيرة
بَدَلَ أن تنساق الى السجون والقبور
- صباح الخير!

الى رفاقي الأبديين:
الحزن والشعر
الخوف والفقر
- صباح الخير!

الى أسماء بنت أبي بكر
وولدها المصلوب قريباً من الكعبة
وقولها للحجاج: أما آن لهذا الفارس أن يترجّل
- صباح الخير!

إلى مئذنة مسجد الخسروية في حلب
وهي تعبىء جيوب سراويلها الواسعة
بآلاف من طيور الزرزور عام ١٩٥٥
- صباح الخير!

إلى جورج سالم مصطحباً (قصر) كافكا
ومجلة (الموقف الأدبي) التي أضاءت أدبه المظلم
استعدادا لامتطاء (أسانسير) السماء
- صباح الخير!

الى بائع ملابس (الباله) الذكي
الذي كتب على زجاج حانوته
«ملابس مستعملة حديثة»

الى مثقفينا أيضاً
ـ صباح الخير !

الى شهرزاد المسكينة
وهي تشاهد (مسلسلاتنا)
فاغرة من الدهشة
كبقية خلق الله
ـ صباح الخير !

الى برميثيوس وسيزيف وبدر شاكر السياب
الى السهروردي وبروفروك وتأبط شرا
ـ صباح الخير !

الى (سيدي عقبة) وهو يدفع جواده في بحر الظلمات
مخاطباً الله : لو عرفتُ بلاداً أخرى
ـ صباح الخير!

الى المرأة الفاتنة
وهي تقرع خطواتها العاشقة
تتقدم على الأرصفة كمهرجان
تماماً كالحرية
ـ صباح الخير !

أيها الحزن الأبيض
أيها الفرح اللازوردي
أيها المستقبل المرعب
ـ صباح الخير !

عرق.. عرق

عمـاد جنيـدي

■ شعب عرق . . وطن عرق . . أفق عرق . . .
وطن يضيق وينغلق
أفق يغيض وينطبق
هات العرق . . صبّ العرق
دعني أرى ديك الزمان كما رآه أبو نواس
دعني إذا يمّمت شطر اللاذقية استفيق ببانياس
دعني أحس الموت يسري في وجودي كالنعاس
عرق . . عرق . .
من قال إني مثل سكير أمارس طقس أيامي وغاية أمنياتي
الكأس والدوخان والغيبوبة النشوى
لو أني هكذا . . . لا كنت . . لا كانت حياتي .

هذا أنا . . . وصّاف مرحلة الوضاعة . . . أترك الكأس الأخيرة تغتلي . . وتضج في صحراء روحي . . تهتك السر الذي أخفاه صحوي .
عرقٌ . . عرقْ . . هات العرق . . صُبَّ العرق . . .



دعني أموج كأي بحرٍ هائجٍ . . وأريك كيف يكون موج الروح . . موج الحب . . . موج الصبوة الأولى . . وموج المهزلة .

الريحُ مكنستي
ومن حولي الغبار . . وفي مداي الطلع
والشجر الذي يمشي معي . . .
والغيم كأسٌ أبيضُ
أزكيه بالهمِّ العظيم . . فتسقط الأمطار في رأسي وفي أفقي . . .
وتسري في الطريق . . وفي التراب وفي الشعاب فيسكر الكون العظيم وينغدق .
جاء الاله الي كالأب قال يا ولدي استرح .
أمهل . . تعقل . . خفف الهيجان . . . لا تسرف . .
وحاذر من مغبات العرق . أرجوك يا ولدي ويدفعني إليك الحرص

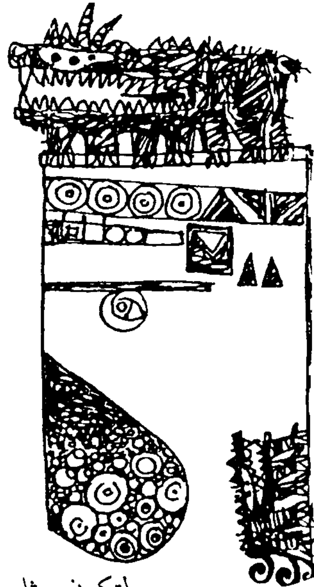
سورية

◁ اسمع . . . لست أولى بالعباد . . من الذي خلق العباد
ولست اولى بالبلاد . . من الذي خلق البلاد
إنّا كتبنا ان تكونوا هكذا . . .
متخلفين . . معقدين . . مشتتين . . مبعثرينْ .
لأنكمْ عربٌ . . وإنَّ الله أدرى بالعربْ .

الأرض دار الهالكين . . ومتعة المتأبلسين . .
الساكرين . . المبدعين الصانعين . . الزارعين . .
التكنولوجيين . .
أمَّا المؤمنون . . وكلهم عربٌ . . عربْ . .
فلهم جنان الخلد . . فردوس النعيم . .
وسرمد فيه العطالة . . والبطالة . . والكسل .
والكوثر الرقراق . . والأولاد . . حور العين . . .
أنهار العرق .
فابعد عن الدار الفناء . . العن أبالسة التحقق والرؤى . . .
أقلع عن الخمر اللعينة واجتنب .
أو تلقَ ناراً في القيامة . . . خالداً فيها . . .
ولا ينفعك عذرٌ او نسب .

قُم . . صلِّ للخمر الحقيقة . . خمرة النور المصفى . . !
وارفض عناقيد الغضب . . وارفض عناقيد العنب

مرت فتاة الحب . . رافعة فساتين الاثارة
كنت والأصحاب نسكر في طريق البحر
فارتعشت وأزعجها الصخب
قالت أحبك صاحيا . . تأتي وتفعل ما تشاء
لكي نكون معا . . أراك أريك . . ما يحييك
ما يسليك . . ما ينسيك . . ما يسليك
قلت . . إذن سلاماً . . يا سلافة . . وابتردتُ
بكأسها . . وتركتها . . تمضي إلى تحت السرور وحيدة . . .
فأنا اتحدتُ بشقوتي ورؤاي
أصحابي . . قطيع المفردات . . وكل قطعان النوب .
ومضت حياتي هكذا . . أفرغت عمري الهائم الولهان
تحت دالية العنب
ونسيت ان أصحو
ولم أسمع نصائح من يغار ومن يحب
وجهلت أسبابي . . ولم أسلك الى سبب . . سببْ .
أعوي . . وحيداً . . تائهاً . . وأغير . . أهتف . . أنتضي سيف الخشب .
متهكماً . . . متعاركاً . . متوافقاً . . متهالكاً . . .
وأسب حينا من أحب . .
وأحب حينا . . منْ أسب .
هذا طريقي في الحياة . . فكيف كان . . ؟! وما السبب؟!
إسأل إذن وطني الذي . . !
شعبي الذي
أميٍّ الذي . . !
وأبي الذي . . ! هم كلهم كانوا السّبب .



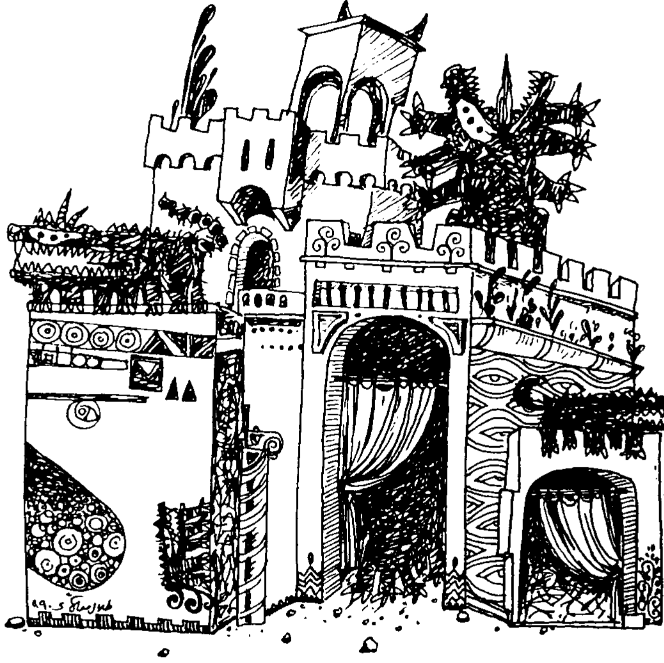
عرق . . عرق . . .
عرق . . عرق . . .
بع بنطلونك واشتر ليتر العرق . . .
بع كبرياءك واشتر ليتر العرق . . .
بع أيَّ شيء والغ صحباً . . أو رفاقاً . . أو كتاباً
لا تصاحب . . غير دنٍ من عرق .

لتكون مثلي تائهاً . . عرف الحقيقة وحده . . عرف السبب
لتكون منبوذاً ويرفضك النسب . . .

لتكون صعلوكاً وينبذك العرب
لتكون عملاقا وتسكنك النوَب
لتكون إفراد البعير معبداً. . . لتكون حمال الحطب
لتكون من لهبٍ ويرضى عنك سيدنا العظيمُ أبو لهب.
لا. . لا تبع أو تشتري
اسكر ونمْ في المشتري
حطم جدار البيع والاتجار وأفق وامتري
كن أيَّ كلبٍ في الوجود ولا تكن البحتري

عرق. . عرق. . المجد للعرق الذي أوحى. . .
وللكأس الذي أضحى رفيق نهايتي
جبريل. . ! أغرب. . سفَّ رملاً. . لقح النخل العقيم. . !
وبلغ الأعراب أنّا قد منعناهم. . . وحرمنا العرق.
فاذهب الى غار من الأوهام والأسرار
دثره ودعه يرتجف.
أوحيت ما أوحيت. . حتى امتي. . صارت بلا عقل. .
وتمضي في هلام الوهم أو بحر الخبب.
وأتى إلينا جائعاً. . متكسراً. . متوسلا. . .
قلنا: أما يكفيك وحيك. . سورة الكرسي والأبقار والأنعام والكهف العجب. !! فتجيء تطلب
وحيَ كأس ساقنا نحو العطبْ
لا. . لا تجِّيء. . أغرب ودعك إلى حراء
مع الشفيع. . مع الحبيب.
فنحن نقبل هامش الكورنيش
وحي الفاتنات. . الحاسرات. .
اللامعات. . الراقصات الكاشفات عن الزغب.
أو نقبلُ الوحيَ المبينَ. . يجيء من كأس مبين. .
وبه عليه نستعين. . !
فهو الصراط لنا. . . صراط التيه والنبذ الجميل.

عرقٌ. . عرق. . قولوا معي. . عوذوا معي بالله
بالرب الفلقْ. . . من سكرةٍ تدمي



نهايتها الفلق.

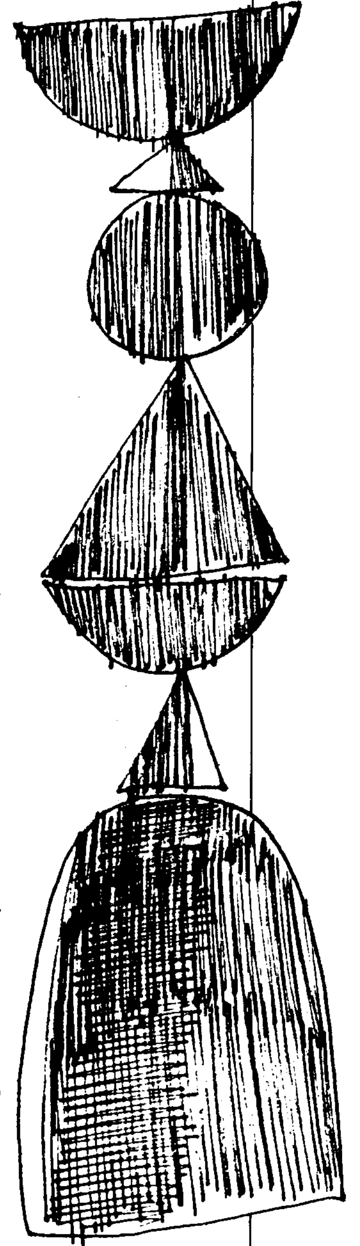
عرقٌ عرقْ. . قدحٌ. . قدحْ. .
إني سأفتح ما غلقتم. . إني سأغلق ما انفتح.
اني الخسارة وهي تزهو. . في أعالي السكرة العمياء
تلعن من تصافق او ربح.
اني سأبدعِ من جحيمي بدء أزمنة الفرح.
يا كأس كن دوماً دليلي في المتاهة
كن ربيعَ دلالتي
كنْ قوس محكمة التقاليد العتيقة
أبيضاً حيناً. . وحيناً من قُزح.
فتعال يا هذا النديمُ. . نهيمُ. . نفعل ما
يعيب وما ينيب. . وفي ضلالات الرؤى
نمضي نغيب.
فالليل يا صحبي بهيمْ. . والأفق يا صحبي بهيم. . .
والوقت في وطني بهيم. . . والشعر في وطني بهيم. . .
وطنٌ عقيم. . شعبٌ عقيم. . . ماض عقيم. . آتٍ
عقيم. . كأسٌ عقيمْ. . . .
دعني أجنُّ. . . أشذُّ أنعبُ أشمئطُّ
وأسبطرُّ. . . أكرُّ في كأسي أفرُّ. . وإنه كأسٌ
عقيم! كأس عرقْ. . . □

المنازل

عبد الكريم. ي. عبد الكريم

(لك يا منازل في القلوب منازل)

ـ المتنبي ـ



■ «حيِّ المنازلَ» . .
منزلٌ من اقحوان، ومنزلٌ من زعفران، ومنزل من كستناءْ
حيِّ المنازل.
حيِّ المنازل . .
للمنازل شرفةٌ في القلب تُسكرها ذُكاءْ
وترى الحمام يرفّ حول عريشها وسياجها
فكأنها قمر البراءة، أو قناديل البهاء
حيّ المنازل.
حيّ المنازل . .
للمنازل غبطةٌ زرقاءُ. إنجيلٌ خضيلٌ بالحداء وبالبكاءْ
[خضراءُ خضراءُ المنازل، والمدى أخضرْ]
يا منزل الظل المجيد
ومنزل القمر السعيد
ومنزل الشيخ الرشيد
ويا منازل . . . يا منازل . . .

أين أضواء المنازل؟ أين أقواس المنازل؟ أين نارنج المنازل؟
يا منازلُ . . . يا منازلُ . . .
هل تساقطت المنازلُ؟ هل هوى حير القرنفل ؟ هل هوت اسطورة العشق القديم ؟ وهل هوينا؟
والماء يسبح في يَدَيْنا!
[صفراءُ صفراءُ المنازل، والمدى أصفرْ]
«لـك يا منـازل»: برج طاعونٍ (تفشّ تفشّ فينا مثلما تبغي)، وفتح زواحفٍ (بيضي لدينا واصفري)، وركام أضرحـةٍ (أقصرٌ أنت ام قبرٌ؟ أمـائـدةٌ هنـا ام ظلّ شاهدةٍ) . . خواءٌ في الخواء وللخواءْ.
لكِ يا منـازل: صرخـةٌ خرسـاء، في الخشب العتيق ضراعةٌ، في الحجرة السوداء دمٌ راعفٌ، في كل سيباطٍ بكاءٌ أخضرُ غبشُ حنون ـ ما تبقى من أريجٍ غابرٍ، والعشب في الأدراج يمضغه الهواءْ.
لك يا منازل: فكٌّ قارضةٍ، خرابٌ معدنيٌّ
يا بلاد الزيزفون توسدي قلبي
ففي قلبي مشاتل

يا دارُ دارت أزهياتُ الدارْ
دار الزّمان، وشال طير الغارْ
يا دار أين الوردُ؟ أين النارْ؟
أفلتْ، وغارت في الرماد: ذُكا
. . . وتساقط الثمر الجليلُ، تساقط العنبُ
وتناسل الليلُ الطويلُ، تفتح التعبُ
وتساقطت أيقونة الأبعاد، وانهمر الفضاءْ
كِسَفاً، تناثرت المرايا
يا منازلُ . . . يا منازل . . . يا . . .

يا دارُ هل نأسى على الأيام
أم نرتضي وهماً من الأوهام
حلمٌ تكسّر منذ ألفي عام
يا دارُ عُدنا، والمدار بُكا
[صفراءُ صفراءُ المنازل، والمدى أصفر]
لك يا منازل: عتبةٌ بيضاء، زعرورٌ أليفٌ، هنهنات تستحم بها الصبايا في حنان الجوزة الأم التي نشرت ظلال الروح فوق الارض، وجهٌ رائقٌ كالضوء يركض في المداخل
لك يا منازل.
لك يا منـازلُ: خضـةٌ عُليا، دهـاقنـةٌ، وأقبيةٌ من الطاغوت، حبرٌ أسودٌ، دالٌ وميمٌ، رايةٌ خزريةٌ فوق الهياكل
لك يا منازل

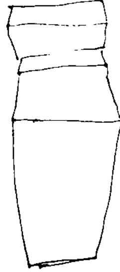
يا دارُ قلبي في الأسى مسجونْ
والجرحِ آخاني ـ أنا المجنونْ
يا دارُ هل لي في المدى كانونْ

أهْيَةٌ، قالت، وليس لكا
الا الرّمادُ، وزُرقة الأفيونْ!
السرِّ لي، وأنا شقيق السر، إنّ السرّ بعضٌ من رقاي
والشيح لي، وأنا ابن هذا الشيح ينبتُ في خُطايْ
ويقودني من مبتدا الأحلام حتى منتهى الآلام . . حتى منتهاي
ويطير بي لفضائه أسلُ
وأقول افرحْ ايّها الرجلْ
فمدارنا أبهى من السكين . . أرحب من مدى إبره
وأقول افرح أيُّها الثمل
فسماؤنا أدنى من الفكره
[صفراءُ صفراءُ المنازلُ، والمدى أصفرْ]
«هَلَكْ شالوا على مكحول . . يا شِيرْ
وخلّوا لك من عظام العِير . . يا شيرْ
ولو تبكي بكلّ الدّمع . . يا شيرْ
هَلَكْ ما عاد لك منهم رَجَا»*
لم يتركوا قوساً تُقبِّل ركبتيه
أو كوكباً من إلفةٍ تحبو إليه
أو من منارٍ أو جدارٍ أو زُقاقْ
تركوا القوارضَ في الزّوايا
وحموضةَ الدّم، دورةَ الصّدأ المكرّر في الحنايا
وتريد تغرقُ في العناق، ولا عناقَ، ولا عناقْ
اشربْ رُعافَكَ كُلَّهُ
اشربْ غُبارَكَ كُلَّهُ
حتّى الثّمالَهْ
لا شيءَ يحتمل احتراقكَ
لا فضاءَ يُزيح هذا الاختناقْ
حيِّ المنازل
حيِّ المنازل . . مجدُها ريشٌ تهافتَ، حُلْمها أشلاءُ
حيِّ الأصائلْ
سوداءَ صارت، والرّؤى سوداءُ
[صفراءُ صفراءُ المنازل، والمدى أصفرْ]
لكِ يا منازلُ ما يشاء الحبُّ والربُّ الرؤوم من الندى
أو ما يشاء العصفُ، والسيف المجّرد فوق أعناق الأيائلْ
لك يا منازلْ
حيِّ المنازل . .
منزلٌ من أقحوانَ، ومنزل من زعفران، ومنزلٌ من كستناء
حيِّ المنازل
حيِّ المنازلْ □

* من شعر عبد الله الفاضل

ثلاث فواصل لسياق واحد

رنـدة عبـد الـرحمـن قـوشحـة



سياق ١.١

■ على شكل قطع ناقص
تعبر الفكرة
على شكل قطع ناقص
تنمو القصيدة
على شكل قطع ناقص
أركض ولا أصل
إلى أين يمضي تفتح الوردة؟
ما شكل حركة القمر
كما تبدو للعين؟
من أي قبّة تتناثر النجوم؟
على شكل قطع ناقص
نكتب الـ «ح»
على شكل قطع ناقص
نكتب الـ «ب»
ولا نكتمل . . .

فاصلة (أغنية)

لكلينا . . .
خطواتٌ . .
طريقٌ وحيد
بدأنا . .
ويتسع الدرب لاثنين . .
قلنا:
ـ أجمل الأمكنة
مكانٌ لنا . .
لكلينا . .
وقلنا:
ـ أجمل الأزمنة
زمانٌ لنا . .
لكلينا . .
خطوةٌ . .
خطوتان . .
ثم صار لكلِّ مكانْ!
ثم صار لكلِّ زمان!

سياق ٢.١

ماذا بعد اكتمال القمر
غير نقصانه؟
ألم نكن نتأفف من بطء الأيام؟
لماذا تخيفنا سرعة توالي السنين؟
كم تساءلنا:
ـ متى نكبر؟
كبرنا
والآن؟
ما العمل . . . لنراوح في المكان؟
هل أخرج على تقاليد الكتابة
إذا كان آخر ما أرسمه على الورق
فاصلة
بدلاً من نقطة؟

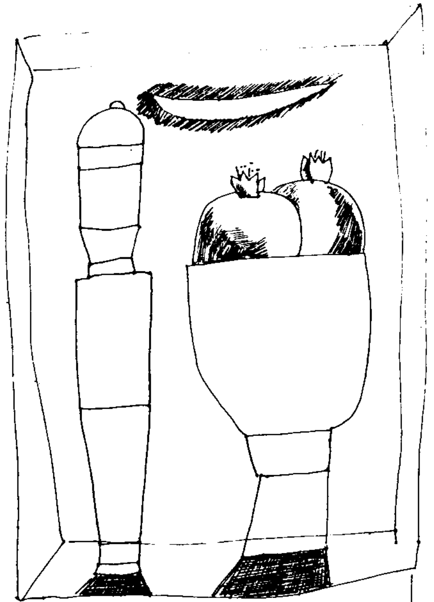
فاصلة ٢ (أغنية)

بيننا مسافة . .
قلتُ
أخطو .
أضيّقها فتضيق . . ◁

سورية

سياق ٣٠١

ما الذي يمسك بجناحيّ
أنا، الفراشة،
التي تجفّ
إن لم تطرْ..
ما الذي يشدني إلى العطش
أنا، الشجرة،
التي تموت
إن لم تفرعْ
بَعُدت الذكريات
غابت الوجوه..
واختلطت الأماكن...
مرّةً.. على ثلاثة!
ومرّةً في مركبة فضائية!
من يرجع الزمن إلى صباه؟
ومن يجعله يشب عن الطوق؟
على العتم.
ـ هكذا يريدون ـ
أو على مئة مصباح
ما في قلبي موضع نبض
إلّا وفيه مئة بصمة
خذوها.. أيها الديمقراطيون
وألقوا القبض على الجناة...



فاصلة ٣ (أغنية)

حاصرتنا التخوم..
فارتفعنا إلى أغنية
وارتفعنا..
إلى قمرٍ،
ونجوم..
صارت الأرض جذراً لنا
والفضاء طريقاً..
رفضنا..
رفضنا المهات
واقترحنا الحياة. □

◁بيننا مسافة..
خطوت أضيّقُها..
اتّسعتْ..
أصبحت هاوية..
بيننا مثل ما بين شرق الكلام
وغرب الصدى..
بيننا مثل ما بين يوم
وبين المدى.

ثلاث قصائد

صالح دياب

الانقلاب

■ كلب أنيق
بجبين عال
وذنب مرفوع
كأجداده القدماء
منذ سنة وهو يحرس
تلك الغرفة
لا يدع حتى الهواء
يمر أمامها
تضايق كثيراً
وأراد أن يبول
خاف أن يبتعد
فيأتي اللصوص
بم.. بم.. كسر الباب
فوجد الغرفة فارغة
وسقط شهيدا

الأبواب

باب الطريق
مفتوح
باب الشجرة
مفتوح
باب المنزل
مفتوح.
باب الغرفة
مفتوح.
باب القلب
مفتوح.
باب القصيدة
مفتوح.
ولا أحد يدخل



غير الهواء
هيه...
إني أغرق!

ترقد

لا تسر على الطريق
لتعرف عبء القوافل
لا تتسلق الشجرة
لتكشف أسرار النسغ
لا تتقدم الى باقة الزهور
لتدرس تاريخ العطر
لا تذهب الى جارتك
لترتل سورة الحب
لا تصعد الجبل
لتسمع غزله بالغيوم
لا تدخل السينما
لتشم قرنفلة الزحام
اذهب الى النار
وترقد ببطء،
كسيكارة □

يا وطني!

وليـد معمـاري



■ لا الوقت يأتي
ولا أنتِ
حصار الروح
أم فضاءات الحب
أسأل وجهك
أية غيمة خائفة
تلك التي لم تمطر في الشتاء؟

لا الجنون يأتي ولا أنت
والمشنقة تتسع للرقبة

لا الحب يأتي ولا أنتِ
والزنازين تشرع جدرانها
وثمة جلاد يسمونه الحرية
يسوط الرغبة بقضيب الأحكام العرفية

يا وطني . . يا وطني . . يا وطني

لِمَ تهجرني أصابعي إلى غرف التعذيب؟
يا وطني :
هات خدك لأقبّلهُ
ونتصالح

أي عذاب يمتد من بالا إلى باب توما
ومن باب توما إلى بالا؟
أية نجوم لم تخلع ليلها المعتم
وتضيء
من الثامنة صباحاً حتى منتصف الرغبة ؟

تعال أيها الحزن
والبسني
لديّ أنهار من الدموع
محبوسة في المعصم

وأصرخ : ما أكثر الشرطة!

اليوم صباحاً ارتفعت درجة حرارة الحرية
أخذوها الى المستشفى
والآن ترقد في البراد

يا عصافير القلب
لا تزقزقي كثيراً
مولانا السلطان
سيتأخر في النوم

تضخمت طفولتي
الى درجة ظننت فيها
أن وجه المحقق وجه أمي
والكهرباء
ضحكتها

وهذه المرأة
لا تفهم البراءة □

عشائر البدو

عبـد اللـطيـف خـطـاب

■ حزانى يا ابن ماجدٍ،
كأنّا ما فتحنا الروحَ، ما اجتزنا صحارينا،
كأنّا ما سبحنا في البليخ ، ما شَلَعْنا سوسةَ الخمريِّ،
كأنا ما برحنا قبرنا الطفليَّ، ما شُدْنا بالحان البداةِ،
وما كنا بني أمية،



كأننا السحن الغريبة،
كأنّا ما التصقنا بالزنود السمر،
كأنّ دماءنا تجري على حجرٍ، لم نباغت ربنا بقرآن عظيم،
كأنّا ما شمَمْنا الهوا الغربي،
على هوادجنا اضطجعنا، نسامر النجم الغريبَ،
كأننا اخلاطُ شعبٍ ضائعٍ ، تباغِتُنا الشعوبُ باللغة القديمة،
بالسريعة،
ونفْخَرُ: ها نحن بقايا انكليزْ.
ما كانتِ الصفة ابتداءُ اللحنِ، ما كانت بقايانا على سرّ الخليفة،
ما كنّا على سفرٍ، وما صُمنا، استباحتنا القبائلُ فامتطينا رقابنا،
نهزجْ
باسلوبٍ جميل □

السعودية

الحصار

عبد الرحمن القعود

■ دعوها تمرُّ
فما كاد يلمح هاجسُها غير ذيل العبور.. دعوها
فحدُّ السراط جميلٌ
جميلٌ
جميلٌ تفوح على جانبيه العطور.. دعوها
ففي البدء كانت، وفي البدء أمرٌ بها
وفي وقفة الشمس تغزل ظلاً يغازله الركض في حلبات السباقِ
إذا التفَّ بالساق ساقْ
دعوها تحطُّ الرحالَ ففي العقل مسكنها والقرى
دعوها تلامسُ منا الشفاهِ، وترفع منا الجباهَ، وتعمرُ فينا الصدورْ
دعوها
فمن نُسغها يفرز الصاب شهدا
ويغتسل الوعيُ، ينتعش النهج، تَهمي القوافل شعثَها وتُنوِّخ مجداً
ويعذب في الريق ما كان قد مرَّرته الدهورْ
رجاءً دعوها.. دعوها تمرُّ!
فما أوحش الدار دون الحبيبهْ!
وأروعكم «سادتي» يوم تمضون جواز المرورْ!
دعوها
ففي حضن كل هلال لنا موعدُ
إذا أخلفته الحبيبة ران على القلب شيء أسود
وغلّفنا في المكان زمان غريبٌ
غريبٌ
غريبٌ
يطقطق في الهاجس لا يخمدُ
وَربعتْ شفاه الزمان، إذا أطبقَ الصمت «يا سيدي» كيف نصحو؟
بأية ذاكرة نستشف الأماني؟!
بأي لسان نناجي؟! وكيف نُرجِّع ما يُنشدُ؟!
دعوها
فمن شمّ نفحة طيب الحبيبة
وبطَّن أحشاءه برضاب الحبيبة
وكحَّل درب هواجسه بوميض الحبيبة
فأنقعه البعد في تيههِ، تناثر
في بقعة من سديم.. وراح يلملم أشلاءه ويُغني:
عشقنا الحبيبهْ
سعينا إلى ضمها، وتقبيلها بالشفاه الكئيبهْ
هوتنا الحبيبهْ
طوتْ نحونا ظلمات الفضاءِ، وجازت عباب البحارْ
ولكنَّ دون اللقاء الحصارْ
جلبناكِ يا أنفس الوارداتِ
فأيّ يد صادرتك؟!
فتحنا لكِ العقلَ، والقلبَ، والمقلتينْ
فأي القوى حاصرتكِ؟!
وأية ريح تمزَّق في كفها خدَّك المتصفِّد حسناً وحُلماً وهالات نورْ
عشقناكِ شمساً.. نعاقِر دِفئكِ في حانة يستبيح فضاها الشتاءْ
والندامى تتداعى نحوها.. علَّ في الدنِّ بقايا للظمّاءْ!
عشقناكِ غيمة جدب، يُرطِّب نوؤكِ حبل السواني
ويرتُق خيطك خرْق السفين وصدْعَ المواني
عشقناكِ نهرا على ضفتيك النَهارْ عشقناكِ
لكنَّ دون هواك الحصارْ □



خدوش المساء

محمد الدميني

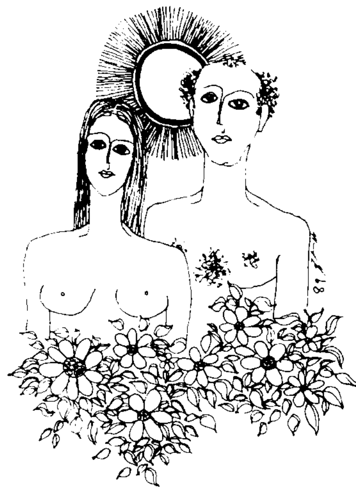
■ لا وقتَ لكْ
خلف الرحيق سكبتَ قلبكَ
وانطفأتْ
وكنّا لا نزال بلا قضية
فاختبأنا في صدور الأمهاتِ
لعلَّ خزّافاً يضيف على الحليب دماً
ليرسم وجه أمي
ثم يحلو الرسم

باحثان عن القضية
وافتتحتَ «الزار»*
منّا من تناول رمحه بيمينه
والبعضُ منّا
(ضيّع القبلةْ)
رمدٌ ـ وأنت ترى
وبنصف عين هل ترى؟
وبنصفها تكسو الفراشة
حلمكَ الأزرق
ولأجلها
يتسامر الضدان

لا وقتَ لكْ
حين انتبذْنا النار
حين تألق المقهى بطيف فراشة
حين افتتحنا في الرصيف
جهامة الدركيّ
حين رأتك أنثى
صالحا للثرثرة
فقبلتَ بالوقت الذي
لا قلبَ فيه ولا نبي . .
فهل ترى عشباً كوقتك
ساهراً في الظلّ
مسروق القوام . .
لربّما سطرتَ في رَمَد السجائر
سيرتَكَ .
ولربّ أنثى قد طوتْكَ .
ولم تكنْ تَدري
على أي الخرائب تتكيء
وبأيها يتندّر التجار

لا وقت لك
في النار تسري مطفئاً
قدماكَ ـ والصحراء مطفئتان
طيفها مدائن عنترة
وسهامه ـ الزرّاع ـ قد أسروا

قد قلت لي :
حين التقيتكَ في رصيف الناس .
لم تبدو سجيناً



كيف أخفاكَ الطريقْ . . . ؟
وكيف سنتّكَ المدينة
ثم تاهت في الرحيق . .
ومن أحال الماء في يدها
الى قيعان لا تجد التشكّل ؟

لم نعد ندري . . .
ولم نعتد مشياً مثل هذا
إنّ وجهتنا السهادُ . □

* الزار: رقصة يمنية مشهورة.

ما لنا لا نراه؟!

ابـراهـيم الحسـين

يدور الحديث :
ما لنا لا نراه؟
ـ يفتشن عن شاعر .

أكاد أخفيها

■ مغروزاً في لهب العصافير
أجنحتي أكاد أخفيها
أتقدم . .
وقد قطعتُ حبالاً تربطني
وحدي
أبذرُ حكمة الجَمَل

سأتبين

أكنتُ على بهجة الماء
أم أنها جلّلتني خرقة رسالاتِهِ
عندما كنتُ أحطّ من نارٍ الى نارٍ
وأنفخ اللوعةَ .
سأتبينُ عمّا حلم . .
كيف يصير الصدرُ حقلاً
نفشتْ فيه رماحُ القوم .

يفتشن

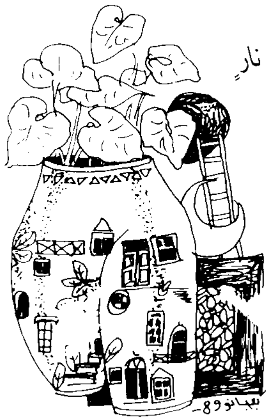
فراشاتٌ يأتين مع الفجر
يقعن على الأبواب بألوانهنّ
وفي الطريق بين منزلٍ ومنزل

خيول

تنطلق الخيول
وقبل نقطة النهاية
وعلى مسافاتٍ مختلفة ،
تُرى مُهشمةً على جانبي الطريق .
ظللتُ حزيناً . .
حتى عندما عرفتُ أنّ كلاّ منها . .
على رأسه ، وأمام عينيه
نصبَ مرآةً .

الآن

الثيابُ ملتفّةٌ حول الجلد
الحنجرةُ مزمارٌ وممرٌ لمياه الروح .
كلُّ عضلةٍ قرأتْ تاريخها
قطعتْ أمرها في غدها .
الدماء تتجمع في أماكنَ حصينة
من سور الجسد .
كل عظْمةٍ متوفّزة .
ما الذي تبقّى يا لعنةَ الله؟ □



العراق

قيامة الاخطاء

أديب كمال الدين

■ أعتذر اليوم إليكِ: الى خطأ في أطفال الطين،
خطأ في دمع الظالم، في طعنات المظلومينْ
خطأ في حبٍّ حطّم فيَّ الأبوابَ وأوصدني بالمزلاجْ
أعتذرُ اليوم فقد قوّمتُ بأرضك قوْمي . .
كانوا أشباحاً سلبوا أصباغ طفولتهم
من ساقية الاسباخْ
ناموا في منتصفِ الليل عراةً كالأسماك
وارتحتُ الى ميسمكِ المفتوح كشقِّ التُفّاحْ
كنتُ أوزّعُ خطأ مضغوط الشفتين ومرتجف المعنى . .
أسبحُ في موجٍ أخضر أطفو كالطحلبِ أغفو . .
سكيراً تعتعهُ الخمرُ المرّ
من بابكِ حتى محرابكِ حتى موتك
قام الليلُ الأسودُ فجراً وانفتح الصبح رسولاً من ماء
للعطشانين بجمر الصحراء
قام النخل كابريق الساحر، زقزقت السعفاتْ
وانفجر القمح على باب الزقّورات
قمتُ فقام الى موتي الأخاذُ حورابي يتظاهر بالهيبة . .
أنكيدو يركبُ رمحاً من ريش النارْ
كلكامشُ في باب العصر يغنّي
ونبوخذنصر يرسم روح المعنى في قلبي



ويعاشرُ أفخاذ النسوة مجنوناً مثلي . .
قومي، قام الليل الى فجري
فاكتحلتْ عيني وأضاءتْ محجرها البارد بالفجرِ
نهض الموتى قربَ الباب انشقّوا
كالومض، انشقّوا كشياطين صغارْ
قومي، أثلجني موتُ أبي، عذبني دهري الأعمى . .
صرخات الجدِّ المحمول على رمح المعنى
من بابكِ حتى محرابكِ حتى موتي
أشفقتُ على نفْسي
كان الدهليزُ صغيراً وأنا أدفعُ لولبَ غضْني . .
مملوءاً بالزيتون، أنادي علّ الغيمة تجلس في حضني . .
جَلَستْ، فتدثّرتُ بغيمتك الخضراءْ
وبكيتُ كما يبكي صوفيٌّ عمدهُ الشيطانْ
صحتُ انقلبي فيَّ ولا تقتربي
وانشقّي فيَّ ولا تنفتحي
وانفجري فيَّ ولا تنهمري
أرعبني صوتي . .
اهتزّت شفتاكِ، . . . . الرُطَبُ الأحمرُ شهْداً
سقط الرطبِ الأحمر شهْداً
فبكيتُ دماً
وصهلتُ بقهقهتي
عذّبني العصفور الداخلُ فيَّ وأيقظني هدهدُ رأسي . .
ديكُ دموعي وهزارُ عذابي
قمتُ اليكِ
كانت أرضَ اللّه تغرّد فيكِ
وأنا أعتذر اليوم اليكِ: الى
خطأ في اللهجة من خطأ في المعنى . .
خطأ في البهجة أو خطأ في الدمعة
خطأ في خطأ في خطأ الرأس
خطأ في خطأ الرمح الداخل في الرأس
انهارت أركاني، هبط البحر الى موجي . .
ركب الأزرقُ أخضرَ روحي . .
فابيضّتْ عيناي من الذلّ
قمتُ الى ثدييكِ أناشدكِ الرحمة . .
كانت كلماتك جثثاً تتساقط من سعفات الرطب الأحمر . .
كانت كلماتكِ أطيار موتي فضحتْ جسدي . .
من أقصى جسدي حتى أقصاه
كان الله يراقب خيبة أخطائي . .
ويناشدني أنْ أصمد وسط الريح وأنْ . .
لا أنهار كسدٍّ من طين. □

الوصايا

عذاب الركابي



■ لا تحملْ سرّاً،
في هذا الزمن النائم،
في قبعة الشرطيّ
والهمسُ..
وضحكةُ طفلكَ عبءْ
وأنتَ البدءْ
فإن غرسوا خنجرهم في صدرِكَ،
وإن التصقوا بوجهكَ،
من غير حياءْ
فحاول ألاّ تضجر.. أو تبكي
إنَّ سريرك في قلب الشمس،
وحقّكَ تحفظه طيور الماءْ

لا تثق بغيمةٍ،
تخفي ما في أحشائها،
والشجرُ ـ الطفلُ ينامْ
وسادته الحزن الأبديُّ
وغطاؤه،
سخرية الأيّامْ

المدن ـ نساءْ
في كلِّ مدينة أفعى
وفي كلِّ امرأة ـ عاصفة هوجاءْ
وأمنيتي،
ألاّ تتحدث في خارطة القلبِ
فالأشياءْ
وإن لم نتأكد أصلها أنثى
لكنها طائعة،
حتى لإمرأة عمياءْ
والإخلاص لهذي المدن ـ النسوة
غباءْ

المدن ـ نساءْ
فلا تأخذ كلَّ عصافير الروح
لواحدة
ستتعب،
لو سقطت أمطارها في الناحية الأخرى
وتهلك عطشاً،
وأنتَ المجنون بضحك النخل،
ورقص الماءْ

تعلّم من حزنك أن تضحك،
ومن جرحك،
أن تستقبل يدك السيفْ
قد لا تلد الطرقُ المفتون بها
الدهشة!
قد لا يأتي الحلم الورديّ!
وقد يؤخذ رأيّ المخبر
في ذاك الطيفْ
وكلُّ المدن ـ النسوة
صيفْ! □

ليليات

مي مظفر

•١•

■ انصتْ..
هذا صوت المطر الدافيء يحكي
خبراً لا يأتي في الصحف ولا في تلفزة الأحداثْ.
انصتْ..
لحوار يتبادله اثنان بعيداً في الظلمات:
رجلٌ نبذ العشق..
امرأةٌ مست قدميها
نارُ الرمل.. ولم يدرك.

❋

ها أنت تعتّم كلَّ الأنوار
تتحررُ إلا من رائحة الأشياء
وصوت مبهم
تتسلقُ اعشاب الظلمة
تمشي فوق الجدران
تهبطْ.. تصعدْ
كعناكب سود
ترسمُ خارطة الدنيا بلعابك



•٢•

حينما يدنو الظلام..
يغلق الليلُ المعابر..
حين لا يبقى سوى بابٍ مدوّر
جرت العادة أن نحكي عن الموتى ونجترُّ السنين.
موقدٌ ملآن بالشاي المخمّر..
مطرٌ.. ريحٌ.. وصوت الماء يغلي:
كلمات من نسيج الليل تصعد..
تمتلكْ
قلبَ طفلٍ لا ينامْ. □

مكاشفات في عراء اللغة اليومية

عـادل العـامـل

■ إذا كُنتِ..
أنتِ..
التي طالَ شوقي إليها
وخيَّبْتِ لي أملي
ما الذي أرتجيهِ..
إذنْ
والمسافاتُ مُجدبةٌ..
والزمانُ قصيرٌ؟!

. . . .

ما قيمةُ..
أنْ أمنحَكِ القلبَ..
ويمنحكِ الغيرُ..
الكلماتِ الجوفاءْ
فتمرِّينَ على جَسَدي..
المطعونِ..
لتأكلَ منهُ..
بُغاثُ الطيرِ..
ويلعنَهُ السُّفهاءُ؟!
أيتها الشمسُ..
الغاربةُ:
انتظريني..

خذيني..
بينَ يديكِ الحانيتينِ..
إلى حيثُ يكونُ الحزنُ..
مخاضاً..
لِغَدٍ أجملَ..
أجملَ..
والحبُّ..
سَماءْ!

أحْرَقَني أملي..
وفارقَني شوقي..
للماءْ
منذُ أنْ فارقني..
وجهُ حبيبي..
حبيبي الحائرِ..
ما بينَ الأسماءْ

فلماذا أحيا..
وأنا لا أحيا..
زمني..
ومكاني..
وهوايَ..
هواءْ..؟!
أيتها الشمسُ..
الغاربةُ..
انتظريني..
دعيني..
أغفو..
بينَ يديكِ..
قليلاً..
فأنا أتْعَبني الأصحابُ..
وأبناءُ الكلبِ..
وإمرأةٌ..
يتساوى..
في الحبِّ..
لديها..
النحلةُ والدبُّورْ!



فالقلبُ..
برارٍ موحشةٌ
تتناثرُ فيها..
الأشلاءُ..
وروحي تَنُّورْ!
فلماذا الأرضُ..
تدورْ؟!
ولماذا هذا الوردُ المتفتِّحُ..
مثلَ وجوه الحمقى..
كلَّ صباحٍ..
وغناءُ العُصفورْ؟!
ولماذا السَّهَرُ..
الأشواقُ..
الذَّوَبانُ..
إذا كان الفائزُ..
في الآخرِ..
في حَلَبات السَّبْقِ..
وحيدَ القرْنِ..
وأجملُ أشعارِ الحبِّ..
الكلماتِ العورْ؟!

دَعي عنكِ..
هذا العراءَ..
ارتدي حالةً..
ودَعيني
فما عُدتِ
عندي..
سوى امرأةٍ..
من عجينٍ
يُشكِّلها شبَقي..
مثلما شاءَ..
أو خيبتي..
أو حنيني
فالمسافاتُ..
من غيرك..
الآنَ..
مجدبةٌ
ثمَّ أنَّ الزمانَ
قصيرٌ!□

حذاء الوردة وصولجان الشعر

هاتف الجنابي



■ قولوا ما شئتمْ عن عمال الأرض الأحذية الرمليه
عن عمّال الزيتِ الأسود
والمنحدرات الضوئية
عن عمّال المأساةِ الملهاةِ
الافلاس الادمانِ على
أكل الريْح وعجْنِ البحر، بأعينَ بيضاءَ
وسيقَانٍ يأكلَها القشُّ، وقطعانُ الليل
قولوا مرحى
للنّاجين من التفكير بحزنِ الأمة
للنّاجين من التعبير عن المضحكِ
في رحم الأمه
إذ يرعاها ملكُ الجنِّ وجرذانُ
العقل الباطن
في إليةِ برغوثٍ،
الكترونيِّ النزعةِ والتوحيدْ
قولوا للناجين من الفردوس البشريِّ،
الكابوس الحلم الرسميِّ
بأنّ إله الصبح الضوءُ،
وأنثى الليل الظلمه
يا ظلمةَ أحبابي القتلى
الأحياءْ
فكّي فخذيكِ الليلةَ عن رمز الخيبة فينا
ابْتلعينا كي نولد في
بيت الشهوه
مرحى للظلمة نخرجُ منها
نوراً يُطفيءُ ما حوله
مرحى للنور الطالع
للخطواتِ المسكونةِ بالخلْق
للأزهار البريه
للسرْخس والسندس والنرجس
للوردةِ في جوفِ الحوت
لحذاءِ الورده
في هذا القفر المسفوحِ
من العين الى الياء
في الملكوتِ الغيبي، التنين الرملي
حدِّقْ
يا قلبَ العشْب بعين الرحمه
حدِّقْ
يا نهر الحكمة والأقوال الذهبيه
هذي النار رماداً تنثرنا
نقرَ الطيرِ عيون الموتى والأحياءْ
مرحى للحكمةِ والعشب.
قولوا مرحى للنسوةِ يمضين بقايا
النزوةِ تحت الطّمْي الماحقْ
يرشفن رحيق البهجةِ
في مجرى النور الطافح
خلف الليْلك والنارنج السّنْبل والدّردار
في جنح النحلةِ والورده
قولوا
للناجين، بلا إثْمٍ
مرحى مرحى. □

قصيدتان

عبد اللطيف أطيمش

١. الطرق الأربعة

■ بين مفترق الطرق الأربعهْ
ضاع مني الطريقْ
ضيّعَ العمرَ في الناس من ضيّعهْ.

يتقلصُ حولي المدى
تتضاءلُ حولي الجهاتْ
أيُها للهلاك؟
أيها للنجاة؟
تصبح الطرق الأربعهْ
حول عنق الطريدْ
حبلَ مشنقةٍ، حين تلتفُّ
أو مُديةً مشرَعهْ.

٢. المحرقة

ذات أمسيةٍ،
يدُها بيدي قد جمعْنا الحَطَبْ
وأقمنا الحريقْ
فاستطالَ اللهبْ
ثم صارت
كمثل الرمادِ
القلوبُ الذهبْ

بعدها لم نعد نلتقي
تلك محرقةُ الذكرياتْ
أيّنا كان فيها الشقي..؟ □

العراق

دويّ الفاكهة

عـدنـان الـزيـادي

■ صباحاً
حين تروِّض النمور
ولا نجد احداً أمام انهار الظمأ،
وبلا عناءٍ تمضي السَّحابة، رافعة
قبَّعة المياه للدَّغل اليتيم،
هكذا تماماً، وبامتنانٍ بالغ ٍ،
تسوَّر الشفاه،
وتجوب الذئاب دمي التَّقيَّ،
وهو يسيل في المجرى الآدميِّ لصرخة عينيك

*

أنا من يتحمل عبيء عينيك
ساهراً،
في المصبّات العالية لنبع ضحكتك
وراكضاً في براري جسدك
ومطوِّقاً رعب النهار بشلاّل إسمك

بيديَّ العازمتين سأفكُّ اللجام
وأطلق الخيول الى أبدكِ.



سارقاً إيّاك منَ المدرسة
والبيت والمتجر الجّاهل.
لن أمضي بك الى الذهب وهذيانه الشَّحيح
بل سآخذك الى خزائن الطفولة
حيث. . . .
ترقد الآلاف من الرعود
والأمطار تبلِّل القرميد.
ومن مياه الأعماق تأتي السّاحرات.
لكنني من نعيم شعرك،
ومن نعاسك الغالي،
ومن تعبك،
أنهض لأجلب التمائم المقدَّسة.
أنا الذي قادني الانتصار
الى أقواسك الملوَّنة،
حاملا مواثيق حروبي،
وعربات الغنائم تمخر المدن المحرَّره

. . . . . .

أتذكرين؟
كان هناك المزيد من الصَّباحات التي
تتصاعد من اللهاث والرَّغبة
التي توقظ الطيور، فتندغم الاغاريد
بامتنان جسدين استحلفا النسيم
ان يسدِّد ضرباته الناعمة،
والغصون ان تميل كسيوف تستبطن الجرّاح

كان المزيد من الينابيع المشاجرة
وسط المملكة الغابيّة،
ثمَّ هذه الاراجيح التي يصنعها تأملك الجواهريّ
أمام جسدين سيموتان ويدثّرهما البخار

و
ثمَّة العشب الذي يحنو عليهما
و
السرو الذي يخطو بنعش مستدق
و
هاته الغصون التي تهرع بهما نحو الندى
فيتبردان قليلا،
ويصمت دويُّ الفاكهة
الى الأبد يصمت السقوط الأعظم
للتّفاحة. □

ريثما تنهضين

حسين الصالح



■ ينهض الليل أو تنهضين
كوكباً يغرس الضوء فيّ
كوكباً لا يفارقني أو يميل عليّ
فلا تقفي في عراء المدى
وثناً لا يبالي لأيّ إلهٍ يدينْ

ريثما أشتري رايةً
سنمشي معاً دون جدوى
الى آخر العمر حتى نشاهد موت الخريف
ونزفَ السنين.

ريثما ينتهي الحفل
أو يبدأ الليل
أكتب شعراً لعينين منسيّتين
لا غفاءة الياسمين
ريثما يعلق الدمع بالدمع
أو تعلقين

ريثما يفتح السر بعض نوافذه
سنمشي الى آخر الضوء..
حتى يبين.

ليت لي قلب امي
لألقي بحزني الشريف عليكِ
ليت لي صوتها
كي أخبّيءَ صمتي لديكِ..
وأطلقُ رجعَ الأنين
ليت لي قلب أمي
لأعرف كيف أصبُّ دموعي
على امرأة لا تلين

مطرٌ يطرد الخوف عن ورقٍ يائسٍ
وأنا أطرد العريَ عن حُلم بائسٍ
أحتويكِ..

أطوفُ على مدن لا تعلّقُ أسماءنا فوق أبوابها
فامنحيني يداً أتوسدُ صحراءها
هل أقيم هنا؟
هل أسافرُ دون نهايات أحلامنا؟
دونها نجمة..
أو صراط مبين

لا امرّ على ألمي
تطرق الصدقات جيوبي
ولم يشتعل في الشتاء دمي
لا تموتي كما ماتت اللحظات على باب مقهى
ولا تستردي خطاي من النفي
لا تطلقيني رصاصاً أخيراً
على رأسكِ المستكينْ
لا تموتي على شفتيَّ
كلاماً حزينْ.
ينهض البحر حتى يُريق نداماته في الموانىء
ينهض بيني وبينك. هل تنهضين؟
سأبحث عنكِ مراراً
وأبحث عن غربتي بين حين وحين
يقوم النخيلُ على ساعدي
والترابُ يسوّر جلدي
وأنتِ كما البحر جائعة للطيور
وللفتح والفاتحينْ

يتركُ الحزنُ أوراقه فوق منضدتي
وكنتُ نسيتُكِ في آخر الكلمات
وأقفلتُ عيني عليكِ
على ما تبقّى من الأمنياتِ..
متى تسرقيني من النار والسوط والضحكاتِ..
متى يترك الليلُ أقمارهُ لليتامى
وللعابرينْ
متى تنهضينْ؟ □

الشيخوخة

عيسى حسن الياسري

■ الشيخوخةُ
تلك الأيامُ الهادئةُ
الأيامُ الخاليةُ من الحزن
ومن همِّ الأبناءِ
وهذا الزمن المشروطْ
حُلُمُنا نحنُ المكتهلينْ
آخرُ محطاتِ الرحلةِ.. شيخوختُنا

حتى نستمتعَ باقامتنا فوق مساطبها
نحتاجُ الى قمرٍ مكتمل
وشجرةٍ مورقةٍ.. صيفاً
والى موقد نارٍ.. ولفافاتٍ من التبغ
وإبريقٍ لصنع الشاي.. شتاءً

ونحتاجُ الى إمرأةٍ لا تضجرُ من رحلتها معنا
وتحبُ كثيراً أيامَ طفولتها

هل سنلاقي تلك الشيخوخة
نحن الشجرةَ المدماةَ القلبْ
والأغنية المتحشرجةَ
كغرغرة نزعِ الموت؟ □

عُمان

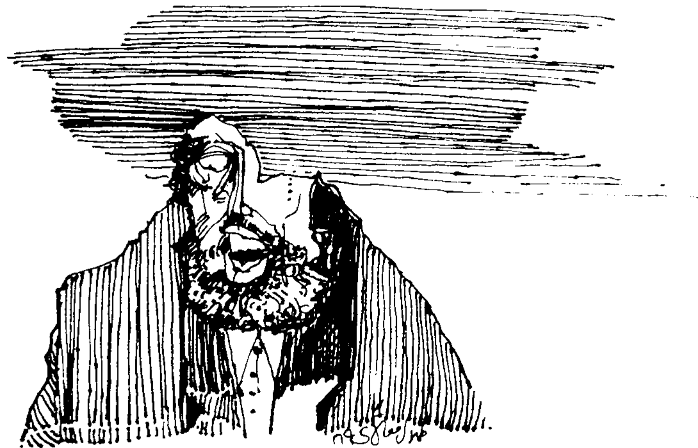
ثلاث قصائد

سيف الرحبي

١

ذكرى الحاضر

■ وحيداً وخلف الجبال البعيدة في الذكرى
. . . . سادراً أرقب المغيب
هذا الدم المنساب على أجنحة طائر
ثعبان يفترس النهار بعينيه اللامعتين بالسواد
وخلف الأكْمة، يلعب النمر مع صغاره، مضيئاً طلائع
هذا الليل القادم
بمخالب أكثر حناناً من حسّ امرأة.
وحـيداً من غير أملٍ
ومن غير رغبة
هكذا. . هكذا حتى تسقط نجمة في رأسي
فأختفي مع سكان مدينةٍ غرقت في البحر
أو أختفي في كأس.



٢

الاسم القديم

الآن
أقف في أقصى تلال النسيان
حيث الجبل والذئب ينتحبان بأفظع الذكريات
والأغاني تصعد من بنات آوى
مطرّزةً بالنجوم.
وجدتُ أفقاً يعيد إليّ اسمي القديم
ملفعاً بوجوهٍ غائبةٍ
وأخرى ستغيب
وجدتُ دمعةً تستفزّ المارّة
من فوق شاحنةٍ،
لقد ذرفها فلاّح في الأزمنة البعيدة.
ولا شيء يعبر في هذه الليلة الملأى بالمسافرين.
فجر الألم
طاحونة الأيام

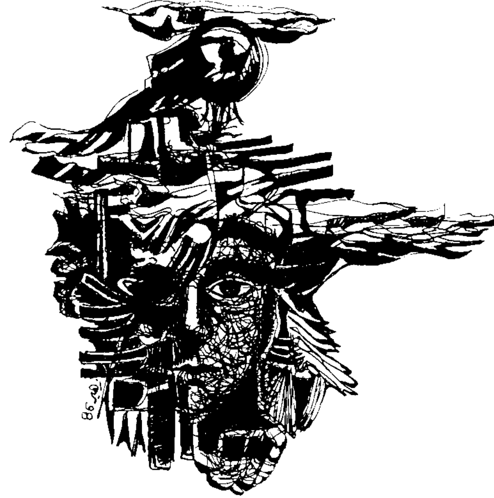
٣

مكيف هواء

يتنفّس بصعوبة
بصعوبة أكثر من اللازم
وكأنما كائن بشري يُنتزع من حلقه، عظْمةً
قذفها بركان
ومن خياشيمه التكنولوجية
يبصق الهواء المرّ على حسٍ أكثر مواتاً
من قارة منكوبة.
لكن في تلك الغرفة الصغيرةِ
يبدأ الأصدقاء في المجيء، هاربين
من جبروت الظهيرة.
يلطف الهواء قليلاً
يسرح النعاس قليلاً
ونغرق جميعاً في البئر التي حفرها الأجداد
لنستقبل مساءً آخر. . □

أوراق

محمـــود عـــلـــي السعيـــد



■هي لغة معقدة
ولأنني أحببتها كثيراً
فأنا أتكلمها بطلاقة

بدون سابق إنذار
أمسكَ المطرقة
حين أطلَّ مسمار الفشل
برأسه المدبب

عندما قطَّب وجه الشمس بالدخان
كانت الشوارع تعلن الحداد
والنحلة الصغيرة تلاطف قرص عباد الشمس
وتحلم

كلما شبّت المواقد في صدرك الكبير
تستعملين القصيدة جرعةً مسكِّنة
فلماذا لا تستعملين السكين أيتها الكلمات
تكلمي

خيط الحرير الذي يربطني بعالم الفرح
يكاد ينقطع
ولأنني متفائلٌ جداً
أقمتُ مزرعةً جديدةً لدودة القز

الحريةُ التي لا أتلمسها في الثالوث المقدس :
الريح والشمس وقطعة الخبز عبوديةٌ بوجه آخر

الحجرة التي لا تملأ حدقة العين تدمي

فراشةُ البحر العاشقة
تضخ الموجة تلو الموجة
انتفضي ـ قامة السفرجل وغيري سكة القطار

لأنه مسحوق لدرجة التطير
أدرجَ فلسفة الحجارة في قاموسِهِ العصري
وقبّل جمرة التحليق

هي أسطوانةٌ مجرحةٌ
ما عاد في عروقها حرارة
وأنا عاشق
هي موجةٌ وأنا مجذاف
هي هي
وأنا أنا

ودّع العمر في استهلالية الصباح
ولأنه يعشق الأوكسجين والفرح
رفع بطاقته الشخصية محتجاً
ومضى

خيطان العناكب
في ألق القنبلة العنقودية
تطلق ساقيها في الريحْ

القصبة التي لا تغني
تصلح أن تكون في مقصورة الزمن

زنبقةَ اصطناعية
تفقد أرجلها الحريرية
طراوة اللسعات
لكن العصفورة الناشطة
كرقاص عقرب الساعة
تقصّ ريشها المشرئب
وتنط كالطابة
وراء نعشِ الجدارْ

الصفرةُ التي تعتلي ابتسامتها الملساء
كحبة السمسم
وجسدها الأبيض كشرائح الحليب
ليست سوى ارتعاشات الفسفور
المعسكر في سماء فلسطين
فريشة الفاشست
وعلبة الألوان
تحفظ درسها اليوميّ
عن ظهر قلب
كما تحفظ شفةُ الصغير
عسل الثدي الاسفنجي

كلما مرَّ كالنسمة الهاربة
يرسم لي موزةً صفراء
ولأنني مستاءٌ من قميصي الوسخ
وحذائي الذي يسرّب فصلَ المطر
ولا أستطيع ان أترجم
إحساسهُ الجميل
أضع في أسفل الورقة علامة الصفرْ

أيتها القامة التي تتسامق في الريح
كشجرة السنديان
إليكِ مفتاحَ القلب
أما أنت أيتها الخشبة التي لا تصلح
ان تكون مسطرة
على مقاعد الصغارْ
إليكِ صدأ المساميرِ وشهوة اللهّبْ

أيتها الحريةُ الآبقة
دعيني أمسك طرف خيطك الهامشي
ما عدت أستطيع أن أعانق الجدار □

نشيد القلب

راســم المـدهــون



أرق

■ ماذا ستترك لي ذاكرة القلب
كي أسند جبهتي بالنعاس
وأهرب من طوفان الاسئلة،
وأنامْ؟
ماذا ستقول لي
حين اكتشف على صفحة المخدةِ
طول الليل
وبرودة الشتاء
واندحار الاصابع ؟
لعلها تنام
لعلها تحاول السكوت
وتنطفىء.
يا لوردة القلب اللعينة..
تغمض عينيها كطفل لعوب،
وتترك شوكتها ساهرة حتى الصباح

أيام..

تلك الأيام الصيفيةُ ذهبت..
القصائد القديمةُ
والقصص التي قرأها بعضنا لبعض في المقهى..
وطاولات النرد
والتسكع بلا عمل..
تلك الأيام الدمشقية
مضت وانقضت..
لكنها بين وقت وآخر،
تغافل الشتاء المتغلغل في القلب
وترسل شواظها..
وعندها أحس ان عالماً يرتسم من اللاشيء
وان مقعدي يئن من جلوسنا الطويل،
بينما يرن الصوت في كؤوس الشاي..
لعله القصائد القديمة،
لعله بقايا القصص،
لعله الشباب.. شاحباً يجرّ مقعداً من الزاوية
ويمنحنا في خجل تحية الصباح.

لوعة

ستذهبين في الزحام
وأنا مثل كل الرجال،
سأغرق في التفاصيل المملة
وأنساكِ..
أجل سوف أنسى حرارة اليدين،
والكلمات الطيبة..
لكنني واثق أننا ذات مساء في «الصالحية» سنلتقي..
وفي يدي يد غياث،
وقد نهزّ الرأس بالتحية
وقد يسألني:
من تلك يا أبي؟
وعندها لن أجد ما أقول..
سأعطيه فقط قصة قديمة لسعيد حورانية
تهب من صفحاتها:
الريحُ الشمالية □

اندلسيات

فــاروق مــواســي



نفح من الطيب

جادني الدمع إذا الدمع شجا
لم يكن روضك إلا أرجا
فتغنّت دمعتي في عبق
فأتاني الموج بعد الغرق
أيها الساقي نديمي قد لقي
فكسانا الضوء أغلاس الدجى
فاذا الحظ تبقى ونجا

يا زمان المجد في الاندلس
يعربياً عابقاً في النفس
وتلظّ فرحي في الألم
ينقذ الوجد من المضطرم
في انكسار الكأس ذوب الأنجم
بخيال بات كالمفترس
واذا العمران ضوء الغلس

قرطبة

في الجامع بين الأعمدة الحمراء البيضاء
كان «الداخل» يمضي للمحراب
صقراً تعرفه كل سماء
فأصافح فيه العزة والكبر
يبسم في إيمان
يتبدّى في كل الأنحاء

والناصر يرفل بالألحان العربية
بجروح زفت للأضواء
وهنا «الحكم» يفاخر
في مكتبة وسعت علماً
يحضن كل عصافير الفن
كأحضان نساء

فأعود لكي أتملّى السّقف المصنوع من الذهب
ومن المرمر
وأشم عطور القمم الشماء
وأكاد أصلي
حتى شيّعت على بعد ألوان الشوق الخضراء
تتمدد، تصغر فأخال
كيف أتاها الفاتح
يلبس تاج عمامته
يركب فرساً ومضاء
عن بعد ألمحها الزهراء
فأقول: سلاماً يا زهراء!
وسلاماً يا قرطبة الحب وقرطبة الآباء.

عود على بدء

اسقني ذكر الهوى بالغدق	ثم خذني صوب (ابن العربي)
علّه يهدي سطوع الأفق	وهو يهمي في رياض الكتب
عد بنا مثنى قبيل الغرق	ينتشي الماء بحزن السحب
فاذا ذكر الهوى طيب الرجا	أتقاوى نفساً في نفس
كلما أظلم ضوء بلجا	لا تزد ظلماً على المقتبس

أساور لأزين العاشقة

جبــران سعــد

■ جسدٌ:
يحمل احزانَهُ
وينزحها الى السماءْ..
- ينزلُ العطرُ حزيناً
ويهدي ما تبقى للهواءْ -

جسدٌ:
يجنّ
ينفجر
يغرفُ - كل ليلة -
من نهر قامتِه
ويتسلى برشقها
لنهباءٍ..



جسدٌ:
مُفتاحُ الهجْرة
ورتاجُها
الى سِرةِ المساء..
يضجُّ..
يستسلمُ...
ويضمُّ انينهُ
الى ريحِ الشتاءْ

جسدٌ - شعاعٌ:
يخطفُ ابصارَنا
ويهرقُها.....
الواناً على قوسِ الفضاءْ..
جسدٌ - قنبلة:
أحلمُ بها
أطوقها
وأعبرُ حوضَها
الى صاعقٍ
يدحرجُ
خرافة الانبياء □

فلسطين

دون طاقة الشعر

ملحم خالد ملحم

■ عصا التجربة،
وأعضاء الفض،
وأظفار البراري،
تتحد في نسيج أزرق،
وتندفع من رئتي.
وهنا وهناك..
ينتشر كوكب الخطايا، والبطولات
ببراثنه الوحشية، وغمامه الحالم..
بصفيح أكواخه،
وعواء كلابه المثخنة بالجراح.
هنا وهناك..
ينتشر كوكب الجحيم، والمطهر
وكوكب الجنة..
منذ سفر التكوين، حتى سفر الرؤية
«بعثا نبعثك يا آدم..
لتكون أبا اللعنة، والرحمة..
وأبا الطعنة، والظهر..
وأبا القيد، والمعصم..
والقفص، والعصفور
بعثا نبعثك..
لتنجب البراري الفسيحة،
والحراب التي تسيجها.
بعثا نبعثك..
ومن صلبك فليخرج الطوفان
منذ تفاحة الحقيقة،
حتى حقيقة الضياع..
ومنذ عرقوب آخيل المطارد بالحراب،
حتى عرقوب الكوكب الأرضي..
عرقوب «العرجون القديم»
الرابض على قرن الثور النووي،
والحلم الهيروشيمي»
وليس غثيانا..



ليس غثيانا، على الاطلاق،
ما يحشو وسادة هذا الرأس
يا كوكبي المتنافر، ويا أبي آدم..
فليس فوق طاقة روحي
تناسل الفوضى
من حبال صلبك الترابي الأخضر..
ولا مكعبات السكر الأنيقة
المرصوفة فوق هذا الموت.
وليست يأساً، بأي حال،
هذه المرارة المدلاة من فوهات عيني
كعنق مشنوق
فليست فوق طاقة جسدي
سياط الجلادين، ولا زنزاناتهم القاحلة،
ولا مقاصلهم الصديئة، أو اللامعة.
وليس فوق طاقة الحلم
كل هذا الجيش،
ولا كل هذه المراسيم المصوبة باتجاه جبيني
كاصبع اتهام سريع الطلقات.
وقطعا، ليست عبثية
كل هذه السخرية
المحتشدة ما بين ضلوعي..
كجوهرة دفينة،
أو كجمرة مطمورة بالرماد
تتحفز لاحراق ما أورثتني من بؤس

أخطبوط التجربة،
وأعضاء الفض،
وأظفار البراري،
وجراد الخلق النهم،
وفضاءات الأساطير
تتجمع فوق جمرة الزلازل المتوقدة في رئتي
لتعيد ترتيب أسفار بنيك
يا أبي آدم..
وليس ضد علم الوراثة
أن أورث لأبنائي جمرة التمرد المكنونة
بدلا من صقيع عصور ما قبل النار
الذي أورثته لآلاف الأجيال..
منذ ساحر القبيلة،
حتى عرافة المجوس..
ومنذ كهنوت الفرعون الأول،
حتى مبشري عصر الاحتكارات..
ومنذ اصطفاء رجال العصر النووي،
حتى عباءة الذل التي تبسطها فوق أحلامي.
ودون طاقة الشعر
تنسيق فوضاك المنظمة،
كما تنظم السكاكين في غرفة تعذيب.
ودون طاقة الشعر
تهشيم محرماتك، وفضائلك
القابعة كسيقان عاتية،
تحت عروش بوسعها أن تحتمل أقذر المؤخرات.
ودون طاقة الشعر
كتابة سفر اقتحام الجنة،
بعد أن كتبت سذاجتك الذليلة
سفر الخروج منها. □

نصف همس ويندلع الحريق

منـــذر عـــامـــر

رغبات

.١.

■ مرة او مرتين
حاولت ترتيب نفسي
حين صار الآخرون غباراً
أعدت ترتيب امسي
ونبذت الرغبتين

.٢.

على سحابة
وسَّدْتُ أحلى النساء
وحين غاب فجر سخيٌّ
أيقظت شهوة الكتابة
وارتقيت سلم اللقاء

.٣.

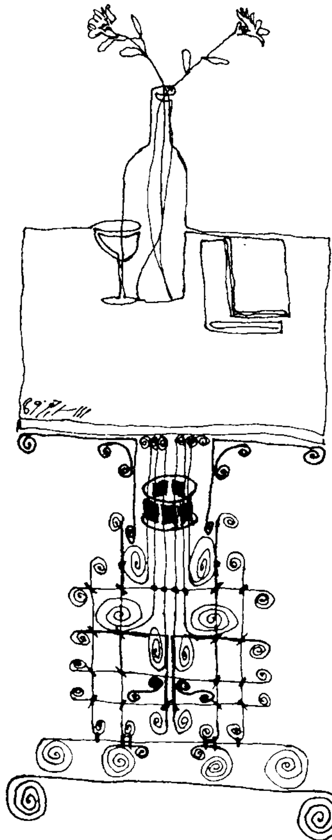
لو تخرج النساء اللواتي اشتهيت مني
لو انني ملكت البشارة
تمنيت على الإله
ان يخلق جبلا موفور النضارة
يعصمني منهن ومني .

- ٤ -

في لحظة الرؤيا واحتساب الأمل
حلمٌ يكتسي رجع الصدى
والمدى
كأسٌ يعانق من تشظى في غفلةٍ
يُباغت ظمأ قارب النهر مرةً
فارتوى، ثم ارتوى
ثم باغته الأجل .

.٥.

أنت والتاريخ بعضٌ من عذابي
لو مرةً في العمر لامس الصهباءَ وجهي
لو انحنى حلم الشباب



صرخت في غرَّة الشيب أنت
واحتراقٌ
يؤلف بين النار والتراب .

وردة القصيدة

قصيدتي نامت في هزيع حلمي الأخير
فمن أين تدخل الوردة في القصيدة؟
السؤال المريب إذن .
من أولاً جاء؟
وردتي أم القصيدة؟
من يبارك كفي اذا قطفت القصيدة؟
من سيقرأ وردتي التي تكتبني في مسافة تشطر قامتي نصفين؟
نصف معلق على شوكةٍ
ونصف يضيع في بهو القافية .

قصيدة«إذن»

أول اللغة «إذن»
وآخر اللغة «إذن»
أجمل الكلمات «إذن»
للرسالة لا بد من «إذن»
لاشتعال القصيد تستوي «إذن»
في انفصالي عن الأشياء تحط قدامي «إذن» .
داخلاً خلوتي، تسبقني «إذن»
شمعة الكتابة «إذن»
دهشة تباغت الرتابة
أغلقت أبوابي كي تفارقني «إذن»
الغيت حروف «إذن»
لكنها في غفلةٍ تسير نحوي
تُلامسُ أفق اقترابي الى لحظة
تسير دون نأمةٍ
تحط فوق إصبعي هامسة
ها أنذا «إذن»
طردتها، بعثرتها، أحرقتها
ومن رماد الطائر القديم عادت «إذن»
في كل سطر «إذن»
في كل مرحلةً «إذن»
في كل ثورة «إذن»
مرحى «إذن» . □

فلسطين

شهوة

خليل الخليل

■ شمعتان في ظلام
تُسكتان وحدتي
كراسة الزحام
كراسة الدخان

الأولى: سلالم خضراء لشهوة العروس
لبيرق الحناء في الأعالي
تمسح المزمار والبيوت
تفضي باختلاقات الجسد
لأجراس الصباح

الثانية:
كرسيه الوسيع
بوابة الفضاء
والرجع الصموت
تقودني إليكْ
نحو جلوسك الزبد
ثغرك الوقور
مغسولاً من الكلمات - الانبياء
اغسل الجحيم بالعنادق
وأرتدي النشور
آلاؤك اللقاء
وحضنك الجُسور
الى دوائري المقفلة
وأراك لا اراك
«لا ترى العين عينها»
ألقاك لا القاك
لا يلتقي النبض نبضه
وأنت واحدي
فانشطر كي انشطر
واتحد كي اتحد
لا تحرق النار جسمها المشغول من لهب



لا نلتحم
فلمْ تغادر النقطة ذاتها
ولم نفترق

دلني النور إليك
دلك العتم إلي..
هل نبتعد
فأنا اشتعال يديك
وأنت انطفاء يدي
هل منْ أنا
هل أنت
ما بيننا صمت وصمت

أنت اشتعال يديك
أنا انطفاء يدي
فاتقد
كي
يمشطني الحمام
ويغسلني النبات من النعاس
وأتقد
كي يراني جسم الظلام
وأتقد
كي أبعثر وجه الكلام
وأحترق
كي تولد الحياة
من تابوتنا المنفرد.. □

نثار من ذاكرة الأرجوان

طه محمد علي

■ عندما تَنْتَصِبُ العتمةُ امامي
فجأة..
كموجةِ الغريقْ..
سأدرك ان نبعَ النبض
في قلبي الكليل؛
قد اشرف على الجَفافْ!
ويكون قد آن
لموسيقى النسائم
الغابرة..



ان تغادرَ الأرجوانَ
خروجاً من ذاكرة الستائرْ!

وكقوافل بواكير الضبابْ
سيرحل خوفي ايضا
عائدا..
مع نجمة اقرب فجرٍ
الي بحيراته الأولى!
*

وعندما تُرجّلُ الشمسُ غدائرَها
في الصباحْ . .
فأرى نثار رذاذ الطَّل المذهَّبْ ؛
فلا انتشي . .
ولا يملأني فرحي الأهدَبُ
بالبهجة ـ
كاظماً نشيجَهُ . .
كالعادةْ ؛
خَشْيَةَ أن يوقظَ أحداً . . .



فذلك لا بدَّ ان يعني :
انني فعلا . .
قدْ انتهيْتْ !

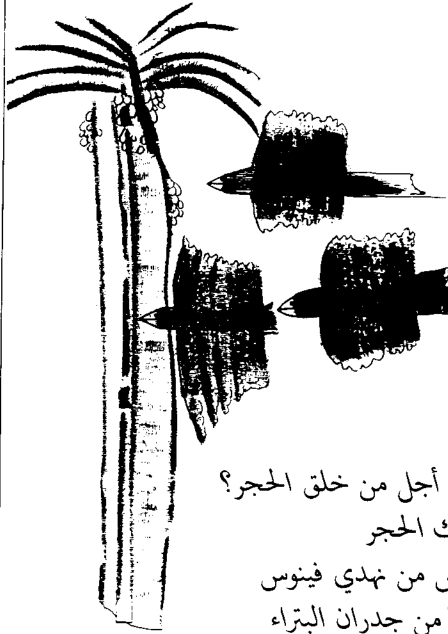
*

لكن علامة موتي
سَتَبْقى :
ان انظر الي عينيك
دونَ ان ابكي ! □

سيحدث غداً

طـاهـر عـرابـي

■ هل تعتقد
بأن شيئاً ما سيحدث غداً
وأن الأرض ستواصل دورانها طوعاً
والفصول لن تسأم تتابعها الرتيب
مهما صفعت الرياح وجه الخريف
ومهما اغتصب الحر مياه الصيف
ومهما ضاق الشتاء بالرعود؟
وهل تعتقد بأن شيئاً خاصاً
لم يحترق في قلب الشمس بعد
وهو الذي سيبقيها في مكانها للأبد؟
وهل تعلم علم اليقين
كيف كان أول حب
ومتى ستنتهي آخر حرب
ومن أي شفاه
سرق الورد عطره
ومن أي خصر
أخذ الشاطىء رقته
ومن أي وجه
استمد الصباح صفاءه الشهي
أو من قلب من تشردت أول نجمة
ومن حبر من تشكل القمر؟
وهل تعلم



من أجل من خلق الحجر؟
ذلك الحجر
ليس من نهدي فينوس
ولا من جدران البتراء
أو من أعمدة زنوبيا
أو هرم خوفو وأرصفة باريس
ذلك الحجر
من فاء ومن لام ومن سين
ومن طاء ومن ياء ونون
ان كنت لا تعلم ذلك علم اليقين
فاعلم إذن
ان شيئاً عظيماً سيحدث غداً. □

قصيدتان

فيصل قرقطي

السكون المر

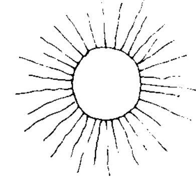
■ يحطُّ في جسدي جرح المغيب
طائراً من فرح
حملتْهُ أشرعةُ التشرد
مسحتْ عيناي الغروبَ
عن كهولة السنين في طفولتي .
طائر الفرح . . . وأنا
وحيدان .
نقرأ القصيدة الممنوعة . .
المسكونة بكل السجون البدوية
تسيجها الحرابُ
نقرأ جرحنا المدفوعَ
فوق رماحهم للنار .
ونقرأ دمعةً حبلى بميلاد الرجاء
فتمطرنا بالسكون المرِّ
يفردنا فضاءً في شراع .

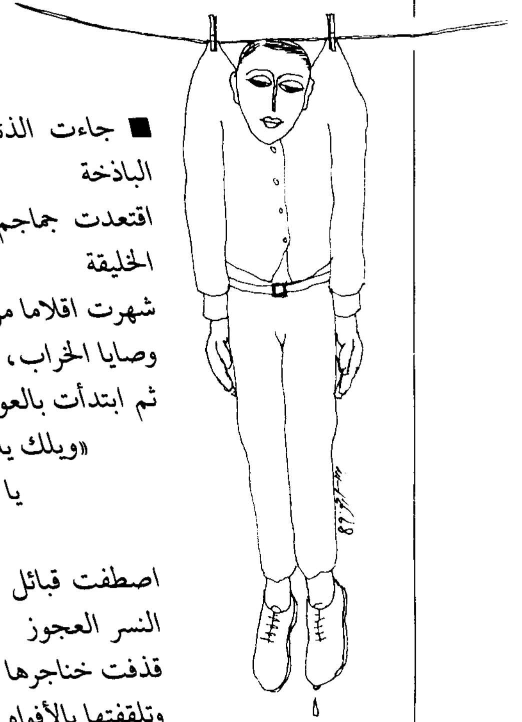
سوف يكون

أخاصر الريح . . مشتعلاً بخطاياي
ضائعاً في الرحيل الآخر من العمر
مسترسلاً في رؤاي
ومنكسراً في مداي
يعلو الضجيج مدائن صمتي
ويكبر . . يكبر فيَّ الصدى
وتصغر . . تصغر فيَّ المسافة
أبداً
من شارع في العراء الممزق
أتلو نشيدي الأخير
على عتبات الوداع الأخير
ليس ما بيننا حلم
إنه وطن
في الرحيل الأخير من العمر
سوف يكون □

الكرنفال

سليمـان الفليـح





■ جاءت الذئاب الانيقة بأنشوطات المشانق والبزز الباذخة
اقتعدت جماجم الثيران النافقة بداء السعار منذ بدء الخليقة
شهرت اقلاما من قرون الماعز وكتبت على الاكفان وصايا الخراب،
ثم ابتدأت بالعواء:
«ويلك يللي تعادينا
يا ويلك ويل»

اصطفت قبائل البطريق على نوافذ الغيم تهتف بحياة النسر العجوز
قذفت خناجرها المصنوعة من خوص النخل إلى الاعلى وتلقفتها بالأفواه
تقدم ركب القنافذ يفسح الطريق لطلائع المواكب القادمة
حلّق سرب جراد يحجل اثناء الطيران وينفث دخاناً له رائحة النعناع
ـ السلاحف.. السلاحف.. [هتف الجميع]
ثم مدت اعناقها المبجلة نحو العشّ المدلى من غيمة ثابتة،
وأومأت بالعرفان للنسر العجوز

الضباع تسير على ذيولها وهي تزدهي بالنياشين والقبعات التي تشبه الدفوف
الجمال كانت باركة تسبح كالاسماك في سرابٍ صناعي وتضحك بأسنانها الأمامية كسفهاء الناس

عجائز يشبهن الحداءات يعلكن الكاوتشوك ويرقصن كالفقمات الجذلة
كهول مثل علامات الاستفهام يسدون الحكمة للطقس بأن يظل جميلاً طول الوقت
نسوة لهن عيون البوم يحدقن ملياً الى لحى الاكباش
شاعر يحمله دب في قفص ويجلده من خلف القضبان
بذيل بعيرٍ كي يسري عن (ضيقة خلق) الجمهور
طبـل من جلد الخرتيت وقياثر من ساق غزال الرنة في حفل ختان الثعلب
يؤخـذ الطاووس إلى الحلاق بأمر من بازٍ أصلع ليعود حزيناً ومنتوفاً كالديك العنين
ضب يعزف بيانو على عربة يسحبها فيل ونعجة تراقص تيساً أعمى على شفير هاوية ليست سحيقة
رتـل من قطط الرغبة تقبض على أعناق ثعابين رقطاء وتمضي بهن إلى ثكنات حمراء
مدافع تقصف فراشات لتسقط منها الألوان
(بلدوزر) يجتاح عشبه لمجرد التبرعم
يا الله.. يا الله
شجيرة تصلي في العراء تنفضها الزوبعة

الزوبعة: انثى العجاج وام الغبار
الغبار: زفير الوقت
الوقت: يضربنا بهراوة الفجيعة
الفجيعة: تحيلنا الى سحابة عمياء في المساء
المساء: لحية الليل ورداء النوم
النوم: بحر لاخطبوط الكابوس
الكابوس: صديقنا اللدود
إذن فليسقط الكابوس
وليبدأ الحلم الجميل

الحلم الجميل

تضحك الشمس حتى تتمزق أشلاء اشلاء
تتساقط أنواراً
ذهباً
ورداً
حلوى
الأنوار.. للسجناء
الذهب للفقراء
الحلوى للأطفال
الورد للشعراء. □

صور

حزامة حبايب



١.

■ بين رقم كبرانا
ورقم أصغرنا
أربعةُ أرقام
رقمٌ يشبع
ورقمٌ يجوع
رقمٌ يكبر
وآخر يموت
ورقمٌ يسافر
ورقمٌ يعود
ولكلِّ رقمٍ دربْ
ولكلِّ دربٍ ربْ
ويجمعنا كلّنا . .
أبْ !

٢.

كالعادة . . .
نتناولُ على العشاءِ غربةَ أخرى
ومصروفَ جدّتي
ومرضَ عمّي
ولسان جارتنا الطويل
و . . الشّاي !

٣.

يكفي أن يعلو رؤوسنا سقفٌ منخفض
وننامَ على أسرّة من طابقين
ونتعاقبَ على نفس البيجامة
ونتوارثَ زجاجةَ الدّواءِ الأحمر
ونتراشقَ بفردةِ حذاءٍ ثقيلة
ليكون لنا . .
بيت
وباب
ومفتاح !

٤.

عِدْني
أن لا تَعِدَني
لأنيّ إن صدّقْتُكَ
فقَدْتُكْ !

٥.

تجهلْ
يومُ تَعرفُني
وأضيعْ منك
حين تجدني
فلوني «لا لون»
وعمري «لا عمر»
وسرّي أن أبقى سرّاً
وقصاصات
وذكرى !

٦.

بين مِسْطرة
وفُرجار
ومُربَّع
وزر نور
خلقت يا «لا إنسان» !

٧.

لمّا لمْ يأتِ
حَزنْت
وبكيْت
ثمّ . . .
غسلْتُ وجهي !

٨.

نطفىءُ الأنوارَ
والأجساد
والعيون
ونتغطى . . .
ولا ننام !

٩.

رأيْتُه
لمّا رآني
وتعمَّدَ
أن لا يَراني !

١٠.

يبيعُ البقالُ البيض
والأرز
وحكايات الحارة
و . . الذّباب !

١١.

ما أقْساكَ يا راحل !
أوتبُصقُ خلفكَ أثرا
لنلْحسَه
ونبكي وراءك دهرا؟ !

١٢.

يتألفُ مجلس الشورى
من الملكْ
والملكْ
والملكْ
والزَّوجة الرابعة !

١٣.

لا أطلبُ منكَ سوى
«غــد»
هَبْني إيّاه
أكن لك . .
. . . عَهد !

١٤.

نافذتُنا مكسورة
وسقفُنا مثقوب
وجدراننا مخرومة
وأجسادُنا في الرّيح
ومع هذا . .
أغاني الرّب
لا تصلنا ! □

لبنان

قصيدتان

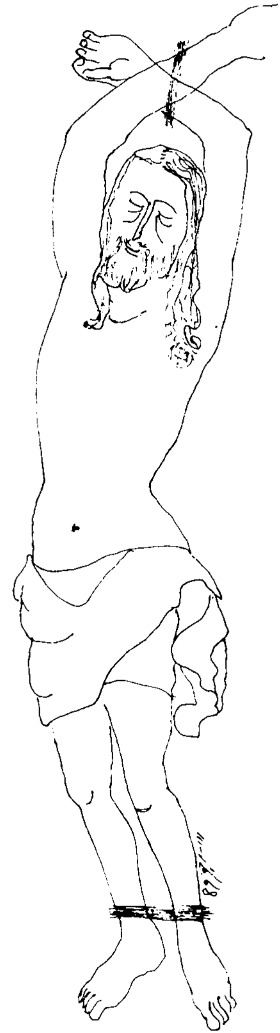
هنـري زغيـب

الدخول الى الطيب

■ أغطّ إصبعي في حُقّ نبع الحياة
أتبارك من سقسقته
وأرسم إشارة الحب على شفتيّ
يزكى من مرهمك بخورٌ عنبريّ
فأجثو، مبتهلاً، عند أغوارك المقدسة:
تفوح من طحالبك البحرية بهاراتٌ كزبرية
تأرَجُ من مطرك باقةٌ مالحة وحامضة
يَعطر بياضكِ بالزعترِ البريّ والنعناع واللافاند
ويتقطر الدراق عسلاً على فُتحة التين. . .
ترتعشين طلقات ولادة
تتلوّين اقتبالُ أعجوبة
يندى جبينكِ قطراتٍ من زيت الصندل
فتقف دورة الأرض
عند ضوءٍ يلتمع من ياقوتة حمراء.

تسلل

كان هدوءٌ في الظل. . .
وهو ذا الجنون، فأين الظل؟
هل ظلٌ يتسع لشمس حبيبتي؟
كيف أخفي وجهَها، ونورُه طريقي؟
الى أين أنجو، وأنا السّارقُها من شرعية الناس؟
من أين أعبرُ ولا يضطهدُني الحراس والعسس؟
ماذا أقول لخَفَر الحدود سوى أنها حبيبتي؟
أيُّ سؤالٍ، ولم يعد معي علاماتُ استفهام؟
الآن فهمتُ ما الموتُ من شدّة الحُب!
الآن فهمتُ ما الانتحارَ من شدّة الموت!
الآن فهمت ما الحياة من شدة الانتحار!
ذراعيكِ يا حبيبتي
واستقبلِي هروبي الى الأمام. . . □



يندب جلجامش في وادي يوسمتي

أتيـل عـدنـان

ترجمة سيمون فتال وأتيل عدنان

■ أهذا لبنان؟
أهناك حقول زرقاء بعد الثلوج؟
أهناك أعداء
ينتظروني ويجهلون أنني إلهاً؟
أهناك نساء؟
أهذه الأرض الوحيدة التي
لا هي أرض؟
وما هي؟
مكاسرٌ في الصخور ودمٌ في التوت
وجرح على أصبعي يدل الى المأساة
وما هي المأساة؟
أهي تحطيم حلمي أو تدمير المدينة؟
وإياها من بين المدن؟
أهذا وادٍ لن تخلقه إشتار؟

أهذا وادٍ؟
«يوسمتي» رحمُ أمي
يبلع جماهيرَ عابدين
أتكررت الايام القديمة عن جديد؟
أهذه عاصمة بابل الجديدة؟
أسنعرجُ إلى نجوم ٍجديدة لابسين
أزياء من زجاج تحمي من الحر
أو سنصارع الشمس؟
أجَنَنَّا نحن إلى حد العقل
وهل سفينتي الفضائية كبيرةَ كافية
لرؤيتي من الكون؟
هل أنا داخلٌ غابة هومبابا الضائعة
أو لهذه الغابة إسمٌ جديدٌ؟
هل وادي «يوسمتي» على الفلك ـ أرض
أو أنني منذ الآن حارس الخلود؟...
الكلّ ممرٌ
كنت عارياً بل رأوني مغطى
إستولى الضيق على صدري
فأعلنت نياتي
مائتٌ كان صديقي ومدفون تحت سطح الوادي: صخورٌ
أخذت لون شعره
أشجارٌ تستقيم مثل جبينه
وبحيرة «تنايا» تحت العاصفة تذكرني بعينيه.



شجرة الطلح وحدها تعرفُ شحوب عظامِه.
لن يفتح أحدٌ وادي «يوسمتي»
راكباً عجلةً من الذهب
حتى الاله الشمسي «را»
منتشرٌ قومي.
سأقول لكم سرَّ الطبيعة:
هي عطشكم للمجد في عين عشيقتكم.
بل حولت إشتارُ أشواقها إلى
أوراق الخريف
وأمنا الأرض تستنشق نارها.
«يوسمتي» جنة الكافر.
الذين هرقوا آلامهم
في برك الأندلس
وجربوا الإلتجاء من البرص
مشوا أميالاً فصولاً بعد فصولٍ
وصعدوا صوان الروح العتم.
مستديرة الحقيقة التي تشق الجسد
نحن في مسلخ ٍفظيع الحجم
نهر «مارساد» يركض لينقذنا
ولان كل تلك العوالم الأخرى قد ختمت أبوابها
نخلق تحديدا ذاتنا
في هذا الوادي الذي لم يكن بابلياً
هو الملاك الذي أصبح بشرا □

أربع

محمود المختار

اللقلق

■ لم يفقد اللقلقُ
ساقاً
ليبني بحيرة زرقاء
ربما حلم باكتمال
جاءني بحلّة
من أسى
وجرح قديم

تفاصيل

أيها الجسد
التحية

أيها القلب
تألق

أيها العقل

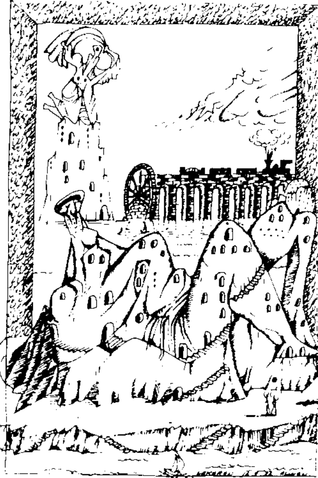
ترجّل

أيها الرجل
المدجج بالكلام

لا وقت للموتى!

أوتدرين؟

كنتُ أنوي
وحدة في البدء
أو غيمة في الصدى
تمطر العشق
على كاهلي
وتزرع الندى



أغرق في لجّة المستحيل
أنفخ على السرائر
والمغلقات
فأنا الانسان
لا أصلُ الإنسان
الا في لحظة للحياة

كنت!

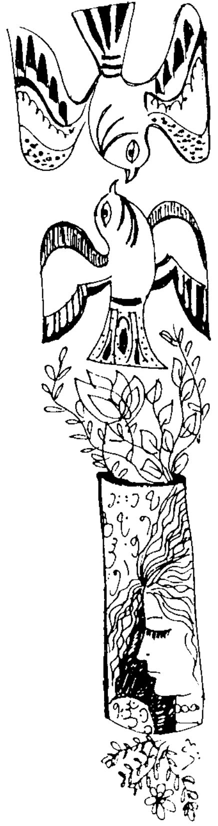
كنت أفتح
للمتاهات ذراعي
ثم أكتب
للانبهار
أو الاكتئاب
ألقيه للعشق
أو عشق التساؤل؟ □

لبنان

هــي

محمـد العبـد اللـه

■ إنّها عاديةٌ كالنساء
لا أستطيع بأن أزعم كالشعراء:
امرأتي أجملُ امرأةٍ في الأرض
وأروع ما كوّنته السماء
كلّ هذا هراءْ
امرأتي عاديةٌ
جلدها ناعمٌ ليس إلاّ
صدرها وسع كفيّ
وله حلمتان بنيتان يلهبني مرآهما من خلال الرّداء
واذا خطرتْ في البيتِ أشعر بالأمنِ
يحلو لي النّوم بعد الغداء
وتُضحكني وأضحكها حين نغضبُ
هي غير جديّة في الخلاف معي:
عندما أسكرُ، أسرفُ في الفخر والادّعاء
وهي تصدمني
وتفهمني أنني لستُ سوى وسطٍ في الذّكاء
فأخبطُ رجلي بالأرض:
تقولين عنيّ أنا؟
عندها، تضحكُ
أشعر انّ النّقاش انتهى والكلام تبدّد
صار هباء
فأضحكُ
ثمّ أقبّلها، عفواً، نسيتُ:
لها شفتانِ دافئتان وكفّان ناحلتانِ
أيضاً لها جسدٌ دافىءٌ في ليالي الشتاءْ
وعدا ذلك فهي عاديّةٌ
وتحبُّ «المحاشي» وأشياء بحريّةً تحفظ أسماءها
وتسألني في المساء: إلى أين «ستعزمني»؟
عندها أرغبُ في أن أكون من الأثرياء
لستُ أعبدها
إنّما، حين تغادرني إلى أمّها، أو تسافرُ
تصبحُ أفكار رأسي شتاتاً شتاتاً
ويضربني في المفاصل ما يشبه الارتخاء □





اذا بكيت لا تقل كل شيء

يـوسـف بــزي

يأس الآخرين

■ كنتِ تجلسين بقربي
وتقبلينني بغتةً
كنتِ تنظرين، طويلاً، إلى درفة الباب
الموصودة،
كأنما خارج البيت
وقف شخص غريب. لا يتكلم. يرى البحر
ويترك على السلالم آثار دعسة.
كنتِ تسيرين في الممر النظيف
الموشّى بالابيض والازرق. . .
لا ينبض بالحياة
مثل كفكِ الباردة في يدي.
هناك، في ذات الشتاء
حين صعدنا إلى «سيدي بوسعيد»
ومر القطار بين تونس وقرطاج
وهبط السائحون في المحطات.
حين استردّ الصيادون أبهة المنظر
لم اعن من الحب يأس الآخرين

ولا انَ افتح نافذة في ساعة متأخرة.
كنتِ تدخلين عليّ من المرآة
بأسى وحنو.
عريك الثمين تحت الملاءات
على التوالي: غفوة طفولة ولمعان قمر.
حياتي المشغولة بعناية كقطعة كنفا
تذهب إلى التلة المقابلة
بيد اني الآن ارقب اسفل شارع
حيث وقف رجل يرى البحر. بلا ادنى حركة.

الذين جبلوا الغيوم

اختبىءْ هناك
في الطبقة السادسة تحديداً.
على الطاولة، كأس ومكعبات ثلج
في الخارج، الشوارع تطن
كذبابة في زجاجة.
المجموعات المسلحة نهضت باكراً
البناؤون، الذين جبلوا الغيوم
سقطوا عن الرافعة.
عند الظهيرة تماماً
ثمة شائعات تحرس مداخل المدينة
ثمة رجل ببندقية عند المنعطف.
اختبىءْ يا صديقي
على الطاولة، قشور لوز واسبرين
حبيبتك، وضعت المؤونة في الخزانة الخشبية.
اذا بكيتَ لا تقل كل شيء
حدث منذ سنوات، ان بائع السمك
قتلوه.
حدث منذ سنوات، ان المدينة
روح ميتة عظيمة.
الرجل الذي عند المنعطف ببندقية
ممدد على الرصيف - عند الظهيرة تماما -
اختبىءْ في البيت.
الآخرون حين يمرون - أحياناً لا يمرون ابداً -
حاملين آلة ترصد العبارات الكبرى
سيدخلون في الورقة
لا تخرجهم
لا تؤنبهم
هم يصافحون ايضاً
«سهى» سترمي الورقة في السلة
ترسم نافذة وكوب شاي
وإذا تعذر الأمر
سوف تلوّن شجرة.
بالطبع، الشمس جميلة كل صباح.

سرقة

ايها الصديق
حين ستنفد السجائر ماذا نفعل؟
البحر ينثقب كأن يُفتح الباب
الموظفون يخلون منازلهم كانطحان البن
الروماتيزم قبيلة نمل في عظام اختي
وهؤلاء الذين يتنزهون...
هل يعرفون عام ١٩٨٣ داهموا سريري
وملابسي الداخلية.
اتوا إلينا رافعين غربال الأفكار
والافيون.
وكانت سواحل البلاد
ككيس رمل مهترىء على حاجز أمني:
- من هناك؟ كلمة السر؟
- تقدم ثلاثة امتار...
الجمهورية تكرُّ كخيط من حجاب تحت
قميص.
ايها الصديق
حين ستنفد السجائر ماذا نفعل؟ □

كلمات على الناي

جــورج غــانــم



■ تذكرْت هذا العشيّ
ومرَّت بي الصور الغاليات
غريبٌ.. يفتش عن أي شيّ
وأين نقشتِ بصدريْ
وأين على شفتيّ
ومنْ أي نبع شربتُ...
ومرَّت بي السُفنُ المبحرات
صواريها خضبتْ بالعقيقْ.

هوىً يا هوىً كمْ أحبُّ
حنينٌ به عسلٌ وبه من رحيل الطيور
دموعٌ على النّاي
والعشب يصفرُّ عشقاً...
هوى كمْ أحبُّ
مرحّلةٌ.. والرياح تهبُّ

أما بعْدُ صوتٌ
أما بعدُ هلْ
تناثَرَ عقْدُ الأميرهْ
وأغمضتِ عينين. تنسينْ قُلْتِ..
ولْملمتِ عطرِكِ.. قُلْتِ..

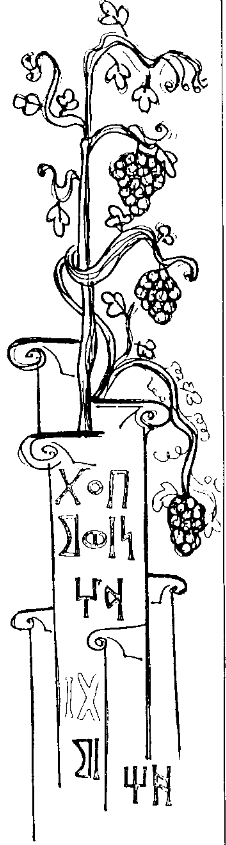
ومثلَ البنفسج
أحْنيْتِ عُنقاً جميلاً
وغنَّى لكِ النَّهرُ حتى غفوْتِ

تذكَّرتُ هذا العشيّ
وعُدتِ عبيراً وقطْرة نارٍ
ربابة راعٍ
بها مَنْ وجوه المحبين ألفُ رسالةِ شوقٍ
وألف قصيدهْ
وعُدتِ.. نداءً عميقاً رقيقاً
وما لَسْتُ أدري...

وذاتَ مساءٍ قصيّ
أقوم إلى الذكرياتِ
أودّع وجها
كوجه الصباح نقيّ
وأغلقُ باب حياتي. □

رؤيا بعد الموت

أميـرة الـزيـن



ضريحُـكَ زهـرتي. أمـطرتْ طفـولتي لحظة موتـكَ
وصرختُ: هل تشـوشتَ عنـد المـوت؟ كيف رأيتَ
جسدكَ يرحل عنك وانحنيت عليك؟ كيف ربتَّ عليه
وودعته؟
أصغيت الى الناس تهمسُ. سمعتُ أصواتهم في نفق.
قفزت الى السقف وتأملت جسدك. أهذا الخراب لي؟
قلتَ: هو هذرُ النمل في أصابعي. هو النمل يجرني اليه
بصبر. يا حبيباً متى اشتعل الفطر في رأسك؟ ومتى
لفتكَ زوبعـة القـطن المنتـوف وأنت تسمـع جسدك
يأخذونه نحو البرودة؟

كان القمر يقطر دماً. الجوامع تنهض ثم تدمّر ثلاثاً،
وكاهن المعبد لم يأت.
يا حبيباً
قل ماذا كنتَ عند الرحيل
هل كنت شجرتي الخنثى تميلُ نحو النبات؟
كنتَ نخيلي الكامل يباركُ الشمس المجنونة؟

توغّلتَ توغلتَ ورأيتَ أجدادنا يرسمون الغزلان
الدامية على جدران كهوفهم؟
قل منْ أين ابتـدأ موتُك؟ من لعاب الغم؟ من عرق
الجسد؟ من أطراف الشعر؟ من منبت الجنس؟ من أين
يا حبيبي؟ وكيف أطلقَ النمل الحرية للذرات؟ وكيف
ناداها: دوري في كل اتجاه، وليتدفق ماء الجسد فوق
كل ضريح، وتهاتفي.

كيف ضمرتْ أعضاؤك ريشاً يا حبيّ / ريشاً أبيض؟
كيف صرختَ حين انصهر الحديد وعلمتَ أنه الموت؟
قل كيف انتقلت من الأحمر الى البرتقالي.. وآه الى
البياض؟
كيف تشوشتَ عند الموت وقلتَ انه الموت؟
تدفق حبنا في جنسك المنهار. ضحكتْ كرويّاتك
وقالت:

«هي الحرية. كل الأشكال لي وكل البدايات».
هل سمعت نحيب حشراتي تزورك قبيلة وراء قبيلة؟
وقلت: كأنه زجاج الحبيبة يتساقط على أميال
وقلت: هو الموت يحضرني. هوس العصافير في أطراف
أصابعي تضرب أقفاصها!
هل رأيتَ الطيور تنوح بأجنحتها؟ وقلت: حان وقت
هجرتي!
هل رأيتَ الكـواكب تفلت من دوائرها؟ وقلتَ: لتمر
روحي بسلام!
وكيف رأيتَ المحتضرين يرشّون ملحاً على أجسادهم!
حضرني منك ما يُحرق العيون ويدمي الجسد.
وحضركَ ورمٌ من مياهك تمتزج بملح النمل.
لماذا نمت يا حبيبي حين جاءوك؟
ولماذا استسلمت للموت؟

خيوط نحيلة من البكاء تحجبك عني.
هل كانت خيوطاً يا حبّ أم ذكرى نبات أم صوته؟

وسمعتُ الدلفين الخفيّ يندبك وراء المياه.
وأصغيت الى ثغاء أعضائك تتفتت.
وأنصت لغراب حلقك ينعب عند الاحتضار.

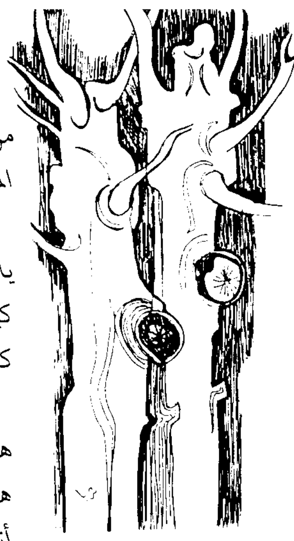
سألوك: كيف تأتي معنا؟
هل تأتينا عصفوراً؟
هل تأتينا تمساحاً.. أم سمكاً؟

وصرتَ دوار شمس يطوف ليل نهار حول جسـدك
روحك. وكنت الشبح.
أي مغنيات أرسلن موجاتهن إلي: ها قد مات!
وبمن التقيت هناك يا حب؟
قل هل استقبلتك جدتي بوشاحها الأبيض؟
هل هرع إليك أخي الصغير؟

وقلتَ: خطِّي أضوائي من وراء الحجاب. وها أنا أحمل قش الحياة على ظهري، اترنح قبراً وراء قبر، أمزق الستارة لألقاك.

وقلتَ: هو زهر اللوتس يينع في روحي الآن
وقلت: يسقط جسدي في بئر الفضاء وأودعك.

كم مرة أغمي عليكَ يا حبُ ثم استيقظت، ثم أغمي عليك.
وهمس هامس: هيا استعجل..
من صفق بيديه وقال: هاتوه؟



من ترأس المائدة ودعا المحتضرين إلى العشاء الأول بعد الموت؟

يا حبيباً لا ينام ولا يستيقظ، لا يجوع ولا يعطش، قل كيف تسبح الآن وانت بلا جسد؟ كيف تثب وأنت في كل مكان؟ قل كيف تدخل في الخيط وانت لست بإبرة؟

هل تراني الآن كما يرى الوليد لحظة الولادة؟
هل تراني ميتة وانتَ الحيّ،
أتضيء الآن؟ هاأنا اطفأتُ اضوائي ودخلتُ في نفقي.
وهاأنا أقفز إلى السقف وأتأمل جسدي.
الي كل هذا الخراب؟ □

لغة الحجارة

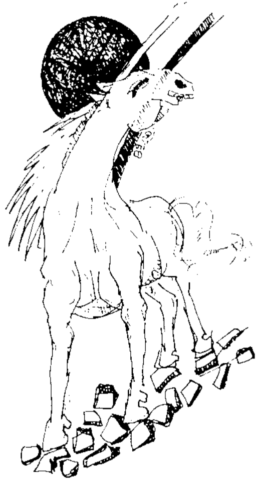
محمد زين جابر

■ في قلب الصُّخور الرّخامية الملساء
استجمعت الحجارة ثقلها
ضاغطة إلى الأسفل
لتمنع دمنا الدفين
من أنْ يغدو شاباً.

لمْ يبق منْ أحلامنا على الجدران الصمّاء
غير لطخ ٍ سوداء
وصمتٍ غيرِ مستجاب
في بيوتنا الطوّافة النخرة.

العاصفة هوجاء
لنطو أحلامنا الدافئة
ونودعها تحت حجر.

دائماً...
خلْف القصور الحجرية الفخمة
خلْف الخرائب الموحشة
غزو الأيام الجميلة
وحصاد المتعة الأخير.



ها هُم البناؤون أخيراً
يغوصون
في كلس ِ آمالهم الماضية.

ليس غريباً إذا حملوا مطارقهم حتّى مطلع الفجر
بل الغريب
إذا حاولوا هدْم المنزل
فانَّ جدرانه المحيّرة
تتحوَّل إلى ضباب
ثم تستأنفُ بعْد لَحظاتٍ
ثباتها وثقلها.

نطأ دروباً جبليةً وعرة
لمْ تكنْ قط لنا
ونقطفُ المجد الملوح بأجنحة العناقيد
فتستردُ شهواتنا المرجومة أنفاسها المتلاحقة.

الجبال أمامنا عديدة
لكنَّ سفْحاً واحداً
يزيدُ صلابة موتانا.

كلّما رفعوا مطارقهم
لطحْن الصَّخرة الوحيدة
تتمايل َالحجارة شفّافة كالزجاج.

لماذا حين تغْرق طقطقة الحجارة في عروقنا
نبتلع غُباراً كثيفاً
ولا نسْعُل؟

لماذا نظلّ حصى باردة
في أسفل السَّراويل المتمايلة
لأجدادنا المهرولين؟

حين أكفُ عنْ تحصين ِ نفسي
أصيرُ أصمّ
ككرةٍ زجاجية
وهرماً
كحجر.

الحُلم
حَجر
الرَّغبات
الميّتة. □

ليبيا

خاصرة للصباح الجميل

ادريس بن الطيب

١.

■ نجمةٌ للجبين الطليق وتنهيدةٌ لي . . .
تلك زينبُ مدّت يداً باتجاه النجوم المضيئة . . .
(هل يا ترى ستقابل فارسها، أم تحيكُ تباريحها فرساً لخيالٍ يراودها . . .)
أنا «أوليسُ» هذي البلاد، ولكن زينبَ لم ترني بعد، ما كان لي غير أن أتبسَّم مرتبكاً في انبهاري، وأن اتحسّس لون نزيفي الذي لا يراه سوى وجع الأرض . . . .
تدخلني - حين تدخلني - باجتياح، ألاحظ حاجبها في ارتعاشته لمحةً حين يصبح بوابة لانهيار انوثتها في شرايين هذا الصباح، فتنتشر غبطتها في دمي، وتسير الى زمن الاعتداد البسيط، تشِفُّ لتصبح حدّاً لنصل، وخداً لزنبقةٍ، وتقول: أنا ها هنا، ليس بيني وبين العصافير فرقٌ، ولستُ أساوم في شعرةٍ من تمرد أجنحتي . . .
إنني امرأةٌ قد أحبُ، فنجمة قلبي المشاكس لمّا تضيء بعد، لكنها ستضيء . . . .



٢ -

وردٌ لحنّاءٍ بهذا الكفّ . . .
قالتْ: لا تراودْني الى شركٍ يفاجيء صحوة الأشواق فيكَ، ولا تخفْ من فتنتي،
فأنا ألملمُ فتنة الأشياء عندي اذ تغيب عن الذين يساومون الوهمَ في الأسواق، أخفيها عن الذهب المكدَّس في ذُرى أحلامهم . .
أنا ليس لي تسعيرةٌ، لكنَّ لي طعماً كطعم الخبز . .
ولْهى اذ أشق طريق قلبي باعتداد براءتي وأهدهد الحلمَ الجميلَ الى صباحٍ كالفراشة . .
كنت أهرب نحوها منها لأدخل في وداعتها وأجلس تحت ظلّ شقاوة العصفور فيها، والقرنفل طالعٌ من تحت ضحكتها ومحتدم بايماءاتها . .
إيقاع روح البنت يصهل شارد الخطوات في فلوات روحي كي يلامس وحشتي . .
لكنَّ زينب حين تنأى لا تغيبُ، ولا تغادرني تماما . . .
وأخاف أن أهْمى على حنّائها مطراً، أصارحها بأني عاشق لحلاوة الدنيا بها وبطعم بلدتنا، وأني هائم بهما معاً . . .
(أفيا تُرى ستحبّنا، وتحبها مثلي، وتفهم سرّها مثلي؟ . . .)
أريق دمي على حنّاء زينب كي تراني عاشقَ الحلمِ المشاغب،
لا أهادن في حنين الأرض، لكن لست أملك غير عمري كي أقدّمه على قداسها . . .
(أفيا ترى ستقدم القداس مثلي، أم تفضل ان تزفَّ الى عريسٍ فاخرٍ؟)
هذي البلاد لنا، وزينب لي . . .
أخاف جلالةُ الأشياء في معشوقتي، وأحبّ زينب . . .
يا فتاة الاستحالاتِ القريبة لا تخافي من نزيفي،
امسحي خديكِ في وجعي وسوف أعمّد العصفور فيك قذيفة نحو الظلام لكي نرفرف في جناحيْهِ معاً . . .

سرد لما حدث..

أخاصمُ هذي القصيدة من دون ان يعرف الشعرُ . . .
والحرب بيني وبيني، وزينب ضدي معي . . . لم ألامس فواكهها بنشيدٍ، ولم أتغزلْ بلونٍ يشاكسُني حين تشهر في وجه لعثمتي سيف عينيها . . .
أجلس في فُسحةٍ من أناقتها، وأخوضُ حروبي على ساحتي صامتاً، وأنادي هدوئي لينقذني من حلاوتها . . .
زينبُ المستحيلةُ والممكنهْ . . .
رأيتُ على بابها ألفَ تنهيدةٍ فرميتُ هنالك واحدةً ربما تتنهّدُها ذات يوم . . .
هي المستدينةُ والدائنهْ . . .
لامتني كأيّ سُنونُوةٍ، وسدتْ قلبها في يدي وحكتْ لي كثيراً، تفتح ورد المدينة تحت تنفّسها، ورأيت الندى يتوامض عند تخوم طفولتها . . .
حدثتني كثيراً . . .
وكنت أحاولُ ان أتنفسَ كل الحروفِ . . .
ولكن زينب سيدة تتوامض مثل سراب بعيدٍ، تغيب لتدخلني، ثم تدخلني لتغيب . . .

وزينب شيءٌ من الوهمِ والاحتمالات والفتنة الكامنة . . .

.٢

خاصرةٌ للصباح الجميل وزنبقةٌ لي . . .
تلك زينبُ قالتْ :
أنا وردةُ الوردِ، إني إلهةُ هذا المدى الواسع الفذّ،
شعريةُ الانتماءِ أنا، ومشاغبةٌ كالعصافيرِ . . .
ناريةُ الوقع ، هادئةٌ كالخمائِلِ . . .
أرقُب نجماً بعيداً، أراوده كي يجيءَ ليخطفني ذات يومٍ على فرس ٍأبيض . . .
قادمٌ نحو أُطروحة ِالنرجس البكر . . .
أعلم ان التي دخلتْ وجَعي ببريقٍ وشيءٍ من الابتسام الوديع تغادرني حين تدخلني . . .
أتذوق طعم دمي في لساني، ولكنني لست أملك شيئاً من الأمر . . .
لا فرقَ ما بين زقزقةٍ والكلام الذي يتدفقُ من شفتيها . . .
ولا بين حلم ٍيراودني كل موتٍ وهذا الحضور العنيفِ المباغت . . .
ما كنتُ أحسب أني سأجلسُ مرتبكاً من جديدٍ أمام فتاةٍ كما يفعل العاشقون الطريون . . .
لا شيء يشبه زينب إلا ابتسامتها والكيان الذي يحتويها، الكيان الذي تحتويه . . .
أناملها ـ حينما تتسكعُ فوق تضاريس منضدةٍ ـ تتصيّدُ أغنيةً لتمرّرها في عروقي . . .
تقـول: انـا لا أبيع تنهد قلبي ولا أشتري الحوتَ في البحرِ، صادقةٌ كدموع الصغارِ، ولستُ أحبُّ سوى من أحبُّ، أحب الحـديقة جداً بدون زهورٍ صناعيةٍ، أو محبّينَ من ذهب، وأخاف الحديث عن الحب إن لم يكن ناصعاً كالزنابقِ أو هائلاً كالصواعقِ . . .
هذا نهارٌ يشرّدني في الغيوم ِ . . .
أسير إلى حيثُ لا شيءَ لي لأعودَ برمل ٍ تضرّجَ بالاشتهاءات . . .
شيءٌ من الحُلْم أنت، ولكنه حُلْمٌ يتنفّسُ كالمطرِ المتهلل يرشقني بهجةً . . .
ليس ثمة ما يفصل الآن بين ابتسامتها ودمي . . .
وأنا أعزلُ إذْ أسير غداً باتجاهِ بشاشتها كيْ تزلزلَ ما قد تبقّى، لأدخلَ مندغماً في التفاصيل، أو أن تغادرني للأبد . . . □



قصيدة الى طرابلس الغرب

محمد الفقيه صالح

■ جرحانِ . .
إيقاعُ المدى . .
والخاطرُ المفتونْ .
جرحانِ . .
ذاكرتي التي تهمي ،
وجمرٌ في اشتهاءات العيون .
جرحان يا قلبي
وصمتُك حائطٌ يعلو
لماذا كلما انتابتْ حديقتكَ اختلاجاتُ الندى والعشق
سربلَكَ السكون؟

أختارُ من بين اللغات : الصخرَ،
من بين الجهاتِ : الفقر،
من بين المرايا : وجهَها .
ويسيلُ دربٌ من ربى قلبي إلى ميعادها
في ساحةٍ للحُلمْ إبَّان الهطولْ . .

ليكن حضوراً قاصماً . .
ولتجرفِ الريحُ العفيّةُ ما تَبَقّى من صراخ ٍيابس ٍ في الأرض ،

ليبيا

◁ ولتعصف غيومُ الوجد بالأشعارْ . .
ها هنا انشقّتْ غيوبٌ عن هبوبٍ،
فانجلى عن كل عينٍ حاجبٌ،
عن كُلِّ قلبٍ ليلُه.
وهنا ازدهى في نبضك الدامي
أريجٌ من صهيل الحلم،
واندلحتْ سهولُ خصْبَةٍ،
فهفتْ إلى النبع الطفوليِّ الرهيفِ رصانةُ الاحجارْ . .

- سبحان مَنْ خلق النساءَ
وأضرمَ الإيقاعَ في أجسادهنْ،
وسبحان الذي لا يكتئبْ . .
قال السجينُ وقد تلفّعَ بالحنين وبالسحبْ.
وتهاطلتْ في القلب جدرانُ الأزقةِ والحواري والقبابْ.
وتقاطر الصُنّاعُ.
أينعتِ المطارقُ في الأكفِّ،
فازهرَ الإيقاعُ
أيْقَظني . .
وكان النبضُ موصولاً بمنْ رفع السقوفَ،
وموغلاً بالصبح في جسد المدينةِ وهي ترفلُ في الأيادي.
يا أبي . . .
واستغرقتْني في جنون الطَرْقِ حمّى القارعة . .



(الحُلْم يا محبوبتي زادي
دمُ الرؤيا الذي أحيا به،
موتي وميلادي.
والحلْمُ ميعادي،
وذاكرةُ الهوى المخضرِّ في وجه الخريفْ
والحلْمُ لم يصهرْ دمي صهراً،
ولم يشهقْ عميقاً في يدي جرحُ الرغيفْ
هذا اعترافي،
فاشهدي)

لمدينتي يتهدّجُ الحرفُ العنيدْ
وبطيبة الصُناع والفقراء يختلجُ النشيدْ . .

مسّتْ يدي - في الصُبح - خاصرة المدينة،
فاستفاقتْ في المواعيد النديّة «كوشةُ الصُفّار*».
وارتحلتْ بيَ الصبواتُ
حين تفتّقت في «زنقة العربي»* شمسٌ - طفلةٌ
وانشقَّ بابٌ عن قوامٍ عامرٍ بالخوخِ والنوارْ.
البرقُ . .
يا لأناقة التكوين، يا لعراقةِ الأسرارْ.
البرقُ قد يأتي من الحنّاءِ
إذ يتفتّح الصبحُ البهيجُ على أصابعهنَّ
باقاتٍ من الضحكاتِ والأشعارْ . .
ومن البخار الصاعد الموار أزمنةٌ تطلُّ وتختفي
في كل منعطفٍ ودارْ . .
وفتحتُ صدري - عبر باب البحر* - للريح التي تنحلُّ
فوق الشاطىء الصخريِّ في الزبد الكثيفْ . .
البحرُ حين تخضّه الأشواق،
والصيّاد حين يؤوبُ،
محتدمانِ في قلبي إلى حدِّ النزيفْ . .
أمضي . .
تسير بجانبي الطرقاتُ والأقواسُ والدور العتيقةُ،
تحتويني في المساءِ نقاوةُ المشموم والأطفال
إذ آوي إلى مقهى ببابِ البحر.
سيدتي تطلُّ الآن من شباكها
وتذوبُ في ريقي
حليبُ صوتها
ورموشُها تنسابُ في لغتي
إلى أنْ لا يصير القيظُ تحت جنونها قيظا.
أشمُّ عبيرها ينثال من حجرٍ،
وأرشفُ سلسبيلا من تفتّحها.
ويعصمني من الإغراقِ في الرمز
اشتعالُ علاقةٍ ما بين قهوتها وطيب ضفيرتيْها.
إنني أمشي على حدِّ الزمان الصعب تُفعمني اختلاجتها.
وأشهدني محاطاً بالبهاءِ
كأنَّ سيدتي استفاضتْ من كيان الصمتِ
واندلحتْ مع الأنفاس في جسد الهواءْ.
فسبحان التي فتحتْ خزائنها لمن يحتاجُ،
سبحان التي أسرتْ بعاشقها إلى لغةِ الندى والارتواءْ.

زبدٌ هديرُ القحط - سيدتي - إذا اخضلَّ اللقاءْ . .

* كوشة الصفار وزنقة العربي وباب البحر، بعض أحياء طرابلس الغرب

الليل والطاعون والباشا وجندُ الانكشاريين / ماذا
يتركونْ؟
حطّت على رأسي المدينةُ كفّها الزيتيَّ
فاشتعلتْ على صدري الحبيبةُ بالغناءْ:
إنَّ البيوتَ كثيرةٌ
والسقفُ واحدْ..
والأمنيات جريحةٌ
والقلبُ صامدْ..

والكادحون تناهبتهم غابةُ الاسمنت
غولٌ هائلٌ
والنفط ـ لو أدركتَ ـ شاهدْ..
فارقص إذا ما شئت أن يبقى الهوى حيّاً
على إيقاعه الصاعدْ..
إنّ المدى واعدْ..
إنّ المدى واعدْ.. □

قصائد

حسين الشيخ

عنوان

■ والبحر يبعد قليلاً
ثمة شارع مضيء
على إحدى ضفتيه نخلتان
تميلان بحنية
العاشقين
ثمة ساحة
في بداية المشي
نحو الغيم
مقهى تطلُّ على رائحة البعيد
بائعي الورد
صائغي الذهب
خضراوات.. وفواكه.. وخبز
تقبل النوارس
بأحزانها
وعلى مقربة
تمضي حمامات وقتها
بالعشق.. والكسل اللذيذ
بناء أبيض بهيّ
أقواسٌ.. نتوءات معذّبة جميلة
ممرات مسورة بالعشب
بيوت فوق بيوت، تحت بيوت

المدخل يتسع
الاسود تنظر بشراسة
إلى الداخلين الغرباء
ـ ستعرفكِ ـ
تحيط الخارجين
بمودتها الحجرية
أقفال ضخمة
درج يتصاعد نحو القمر
الطابق الخامس
الباب الفسيح
ممر صغير، تحيط به
النبتات الوديعة
غرفة في المنتهى
باردة رطبة
تنقل نافذتها منظراً واحداً
الطاولة متكئة على الجدار
برفقٍ
الكرسي..
يجلس عليه
يدير ظهره للباب
إقبلي بهدوء.. بهدوء
دعيه مع ملاذه الوحيد

ثم
قبلة لا تنتهي
انه ينتظر قدومك البهي
على هذا العنوان

عزلة

وحدها الغرفة
تتكىء على وحدة العاشق
طيور حبيسة
يتصاعد بكاؤها
في الذاكرة
كراس مبعثرة
تنتظرٌ أصدقاءها الزائرين
ونافذة
حبال غسيل مشغولة
وحدها العزلة
ترسم الروح
و.. تتكىء عليها

«....»

ودعّها
إتبلت حواسه
الشمس تعدو
حواجز من الغيم على الطريق
الندى يغمر القميص
يهتز القلب
وعلى رصيف بعيد
كان ميتاً جداً

ليبيا

▹ **لوحة**

على الجدار
تبحر سفينة بيضاء
ذات مساء
تكسر السفينة الاطار
يندلق البحر
إلى الغرفة
يندلق أقصى الافق
ثمة امرأة وحيدة
وطفل يتعمد بالموج
عشق يكسر الريح
و. . نجمة تهوي
في قلب الشاعر

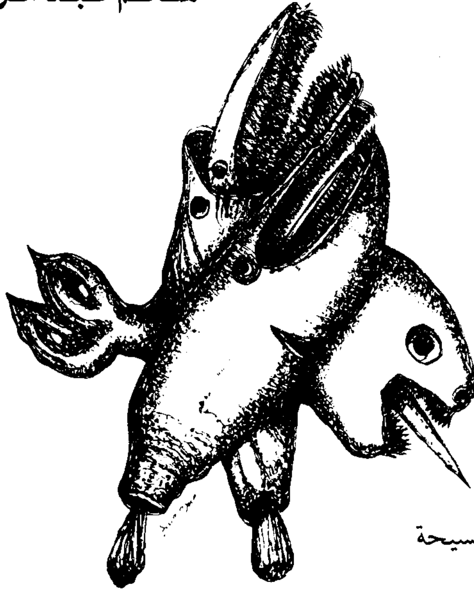
الاصدقاء

نعود إليهم
هم على مقاعد الغياب
نتبادل الأنخاب
نتبادل الأحزان
ماذا بقي لنا؟
ـ غيرهم
ومحملين بالشوق والعناء والغبار
نلجأ
لينفضوا عن روحنا
بعض ما عتراها من صدأ
ثم يحدث
ان ننام طويلاً

قناديل
معلقة على شجر الذاكرة
قلنا:
نعرف دهاليزها
ومخابئها
والاشجار
وعلى جبال صعبة المسالك
والينابيع
هناك الاصدقاء
يحيط بهم الندى
ويجلسون على مقاعد الاشتياق
كيف نصل إليهم
ترى؟ □

حين تصحو.. حين تموت

سالم عبد الرزاق العوقلي



■ تخاصر في لحمك السكين والجرحُ
يا أيها المطوي في كف الهزيمه
. . . متى تصحو. . .
بقع الوهم تتسع في صمتك القديم
ووطن جريح . . يتوسد أجفانك المتعبه
. . وأنت. . يا أيها المهزوم
تعوي في قوسك المقطوع
. . جماجم الكلمات
وأنت يا أيها المُدبّق كالقُراد باغفاءتك الكسيحة
أما آنَ لك أن تصحو. . لتموت؟
أما آن لك. . أيها المزيف جداً
أن تحمل مسيرك الشائك
بين الرحم. . والتابوت
وترحلْ. . .
وتسدد بيديك أجفانك المتعبه
وتضاجع على شفير رغبتك. . الموت

يا أيها البدوي جداً
انزع أظافرك من لحم الوجود
واحمل اوتادك
فستزهر. . بعدك. . الثقوب
احمل غبار حربك مع الظلال
وصرة الأحلام النافقه
وطمي الغروب. .
. . وارحل. .
يا سيزيف المضرج بالصخر والسفوح
ستخترع للصخرة جناحين
حين تصحو. . حين تموت

. . احمل نعشك
وذكرى النبض . . والبكاء
وارحل صاخباً في قافلة السكوت
ما أقصر الرحلة . . يا صديق
ما بين الرحم . . والتابوت

ذباب حاف . .
يتوسد أقلامك . . وحلمي
يتغوط فوق هدب الاطفال
يقصف مآذن القلب
. . . ولون الفراشاتْ
ذباب عار . .
يطنُّ في رؤاك . . وذاكرتي
يا أيها المتهم بالعدوى . . وبالامنيات
ارحل . . في الغيم . . في القش
في الاعصار . . في الدخان
في أي شيء . . ارحل . . فالذباب جائع
ولحمك اللقمه الاخيرة . . ولحمك الرهانْ

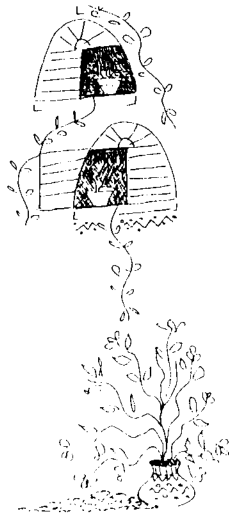
راود كفاءتك الهزيله
راود صبرك . . فقرك . . جمرك المطفأ
راود شبق الخطوة . . وحذاء الطفوله
وارحل . . .
فأنت متهم في زمن الاشباح بالعصافير
وارحل
فأنت لست جديراً بهذا الضباب
وأنت متهم بالرغيف . .
وأنت متهم بالفصل ما بين الجلد والحصير
وأنت متهم بالضوء
يلبس فجاءة جدران الزنازين
وأنت متهم بأحلام العاشقين
وأنت متهم بالنهر . . في زمن الغدير
. . . ارحل . .
فالثقوب بعدك سوف تزهر
يا أيها الموزع بين الشظايا . . والمَحْبَره
ابحث عن وطن آخر
ونفقاً في أحشاء أمك القتيلة . . كي تعبُرَه
ارحل . . . فما أقصر زمن الصحو
ما بين الزغرودة . . والمقبره
اعتق رئتيك . . من وجع الحياه
ومن لعبة الهواء الخاثر

لا تتهم احداً . . برداءة المناخ
ولا حتى الشمس . .
لا تتهم احداً . . بالبقاء
لا الريح . . . ولا أرق البواخرْ
اعتق وجهك القبيح
من سأم المرحله
وفتش عن ثقب صغير . . في جدار المهزله
. . . وغادر . .
يا سيد الفراشات الأولى
مات اللون في دعابات الشتاء
تفصّد الثلج عرقاً . . ودماء
وما زال الظمأ بيننا يمتطي صهوة الماء
فارحل . . .
ما أقصر الرحله . . يا رفيقُ
ما بين البدء . . . والبكاء

للقصيدة صداعها المرُّ
وللنزيف مذاق الرماد
فادخل رأسك المعصوب بالصدأ
في سمِّ الانشوطة . . وابتسم
واختر مرةً موتك
كم حرموك في زمن اللعبة حقّ الخيار
لا كفنٌ . . تريده . . لا كفنُ
كم كفنوك بالأنفاق والأسئله
كم وضؤوك بالعتمة
كم طاردوك . . كم أجروك للأقبيه
وكم شربوا على شظاياك . . نخب القنبله
فاعتق وجهك الدميم . . من سأم المرحله
وفتش عن ثقب صغير في جدار المهزله
وارحل
ما أقصر الرحلة . . «يا سيدي»
ما بين المقص . . . والمقصله . □

تنحوا أيها البقر!

فــرج العشــة



■ أنظر في المرآة
لا ارى وجهي
أرى حائطاً يتهدم
ساعة تنسكب حساء بارداً
بدويا متورطا في مصعد
المسيح يهبط من المدخنة
أرى
نسرا هرماً
ينقب عن مخالبه
في نفاية المدينة
أرى
جنرالا يتبول
إيه، يا سيدي
هذا سريري
المرحاض في آخر الرواق
أرى
جلالة الملك يصرخ
يا جلالة الملك المعظم
وأنت تخطب في شعبك الأبله
أخفض صوتك
ثمة امرأة من هدوء شديد
تغفو على ساعدي
أراني
آخر من تبقى

من الركب القصي
أتجرع شقيقة روحي
متأملا اسفنجة النادل
تمتص المرارة من على الطاولات
احضن وجهي وأتنهدُ
تتهشم المرآة
افسحوا الطريق
أرى
العائلة: فندق رديء الخدمات
الاحترام: «أصنع لك من الاحترام
حذائين جميلين»
الصدق: رعاع يُقادون الى السعادة
الأنفة: هاتوا مناديلكم لأمخطها
الانسانية: معلقة من خصيتيها
تنحوا أيها البقر
أرى
حجرا يبكي
عازفاً صمته الشائك
غير بعيد من امرأة مقوضة
انهيار متماسك
بجوارك
أرتق براءتي
بخيث من هب □

مصر

جسد الفراشة

حلمي سالم

■ غابةٌ تنحني
لخطوةٍ
وأزمنةٌ تُقبِّل يديّ.

أنا كنتُ أعيشُ حُبّاً كاملاً
لا ينقصه سوى المحبوب.
وأنا كنتُ أعيشُ عمراً كاملاً
لا تنقصه سوى الحياة.

ضَع النقصين فوق بعضهما يا حبيبي
لكي نصنعَ نقصاً ثالثاً
أكْمَلَ.

هذه ليلةٌ من حَوَّاء.
أطنانٌ من النعيم تسقطُ
على رأس رجلٍ حزين،
فيتهاوى.
هل يتحداني الفَرَحُ؟
سأهزمه، إذن، بقولي:
أنا رجلٌ يموت مخنوقاً
بإسفكسيا الحنان.

جسدٌ مشدودٌ كقوسٍ
وفي الكون
رَمْيَةٌ.

هل يتعرّى الناسوتُ أمام اللاهوت؟
قلتُ:
بل يتعرّى اللاهوتُ أمام الناسوت.
في هذه الحُمّى الضبابيّة:
مَنْ يخلقُ مَنْ؟

لماذا يغلبني جسدٌ نحيلٌ؟
هل لأنني عَبْدٌ؟



أنتَ إلهٌ
هذه معصيتي بين يديكَ فاشربْها وترَنَّحْ.
آيتُكَ هي إثمي،
ومعراجُكَ حلمتانِ كالحلبة الخضراء.
إنزلْ قليلاً عن السماءِ الثامنة
لكي أقولَ لكَ:
إمشِ بكفيكَ على مكامني.

هل الحبُّ أزرق؟
إذن،
أنتَ الأزرق.

كنتَ أعلى
من أن أضعَ أصابعي
على بطنِكَ المقدسة،
وأخفَّ من أن تهبطَ عليكَ فراشةٌ.
سامحني يا عجلَ أبيس!

خَصْرٌ
أم ابنُ قُزَح؟

أدِرْ هذه السماءَ قليلاً إلى فوق،
حتى أرى جَمالي بين طائرَيْكَ
مدركاً ذاته.
كيف اخترقتَ سقفي
برِقَّةٍ؟

أين الشَّعرُ المُبْيَضُّ على بطنِكَ الذي
تحدَّثت عنه في:
«البائيَّةُ والحائيّ»؟
ليس على جلدِكَ غيرُ ليلكة،
وليس بين شَفتيكَ إلا أنبياءُ
يَرْضَعُون!

فبرايرُ المدهشُ
يقول لي:
لا أيامَ لي
سوى تلك التي صَنَعَتْها غرفةٌ صغيرةٌ
ليس فيها غيرُ كتابٍ وطائرين.
إصنعْ لي أيامي يا سُنّتي.

هل ترى الطائرين والكتابَ على عُنُقي؟
طِرْ واكتُبْ.
يتَغيَّرُ الأبيضُ
ليصبحَ الأبيضَ.
أتعرفُ أن الأبيضَ
تسعونَ خليَّةً؟
وأن من أسماءِ شهيقي:
الأبيضَ؟
الأبيضُ: الأسِرَّةُ

والياسمين.

رقيقٌ كَحبَّة العنب
حَسَّاسٌ كالأشِعَّة فوق البنفسجيَّة
ودافقٌ
كالأورطي.
كيف يلمسُ الريفيّونَ
كهرباءَ
نازفةً؟
دَعْني أدفِىءْ يديكَ الصغيرتين
بين جَمْرتيّ.
نَمْ يا صغيري على أرنبيَّ
ناما يا أرنبيَّ على صغيري.
وخذني يا جبريلُ
إلى بدايةٍ.

أرى فراشةً تَنِزُّ فراشةً
وحولها صغارُ فراشةٍ
يلدون صغارَ فراشةٍ
وفوقها فراشةٌ تحوم على فراشةٍ
وتحتها فراشةٌ تتلوى
طالبةً فراشةً.
هنا امرأةٌ تخلع قميصَها القطنيَّ
وتعلو.

سأكون السليمانيَّة التي يطوفُ فحيحُها
أرضَ الأنبياء.
خُذِ الغُنجَ الذي نَعَّمْتُه لك،
خذِ البدنَ المعمدانيَّ.
أزحْ قليلاً هذه الأفاعي البريئةَ
عن شفتيَّ،
وانتبهْ يا خليلُ:
هذه سالومي تحت إبطي!
ضَعْ عمودَ النار بين برتقالتين
ليصبحَ المشهدُ:
نخلةً،
وطرحتَيْنْ من بلح طريٍّ.
والمناخُ:
طزاجةً،
شهوةً شفيفةً،
[illegible] البيوت وبيوتَ أنثى،

انفراجةً غامضةً،
وندىً.
ضَعْ عمودَ النار بين برتقالتين.
هل تلصَّصَ علينا، مرةً، عدلي رزق الله؟

- كيف يكون بدني مُبَشِّراً؟
- بالجُنون.

كنتُ صديانةً،
وكنتَ بي رحيماً.
كلهم عابرون
وأنتَ المقيمُ في أعشاشِ حلمتيَّ يا بطريقُ.
هاتِ الناي على مائي،
وهاتِ البياضَ جنب ساقيتي.
أنتَ الذي من أجله أغادر الدلتا،
إلى دلتا أعضائي
وأمكثُ.

جسدٌ يطيرُ في فراغِ غرفةٍ
لا تمسكُه أناملُ المغرمينَ.
تسَيِّجُه الدهشةُ الآدميّةُ،
وتصطاده اللغةُ،
لكنه يروغُ في لطائفه
ثم تلتقطه الشفتانِ:
بين دَفَّتي كتابٍ
أو في وسادةٍ.

لا يزال طائراً
في فراغِ غرفةٍ،
ويسَمِّي نفسه:
الراهبَ المُدَمَّى.

إرسِمْ على سُرَّتي وردةً
وشُمَّهَا،
واكتبْ على كعبيَّ نُصوصاً مُسْنَدِيَّةً
وتُهْ في انحناءاتها.
ليست بلقيسُ اسماً من أسماءِ إشارتي.
هنا العرشُ الرمليُّ فانظرْ:
بين أرنبيَّ هُدْهُدُ مذبوحٌ
ودماءُ أسرى
تسيلُ صافيةً إلى زهرةٍ

في مثلثٍ علويٍّ.
هنا العرشُ:
اختلطتْ وردةٌ بسرَّةٍ
وانشوطةٌ بفأس.
فَمٌ في فم:
مستفعلن في فاعلاتن.
وصِدِّيقون حول مبعوث:
ملكوتهم ريقُ الُتيَمين
وموتهم شفاعةٌ.

أشجار ملوّنةُ،
ناسٌ بشوشونَ،
شرائكُ مصنوعةٌ من ضلوعِ المُوَحِّدينَ،
رجل يُسمِّي نفسه: شقيقَ المَوَدَّة،
دمٌ يخضرُّ كلَّ أمسيةٍ
ويرقى إلى كرسيِّه المحفوف بهاويةٍ
هذا، إذن، قفصُ الأنثى.

عمرٌ من النثر مضى،
وعمرٌ من الشعر يُقبلُ.
صُفَّ الهناءاتِ واحدةً جنبَ واحدةٍ
وطَيِّرْها في فضاءِ الشرقِ
حينما يتطابقُ البدنانِ،
وانسَهَا معلَّقَةً.
عيناي أعلى من ثمانينات مصر،
وشهقتي تحت ساعديكَ تعني:
إنحرفْ بي
عن السِّراطِ
يا قرمطيُّ.

هُمَا: لوتَسٌ.

سلْكٌ ساخنٌ
يخفُّ في بطنِ الحياة
ويتوارى كالوحي.
إنه جسدُ امرأتي.

منحت الحريَّةَ لبدني،
منحت بدني للحريّة،
وكبّلتني
بفضائلك المقدسة. □

مصر

تطوحات امرىء القيس على أبواب الملك المقتول

حسن النجار

■ إن خيل العشائر لن تحضر الآن..
هذا هو الليل يأتي رصيفاً من البلل -
الدمع، أقطعه وأحاور أسفلته ويحاورني
ونشم معاً قطرات الصهيل بمنعطف الليلة
- الشعر،
إن الملوك إذا دخلوا قريةً..
علّمتْني الخطى أن أرى الأرض واسعةً
وقميصي يد امرأةٍ،
- مثقلٌ بثياب أبي ومتاع عشائره
مثقل بالدماء التي دأبتْ أن ترى
جسدي قافله -

علّمتْني الخطى أن أرى الأرض...
تقرضني الأرض نعلاً،
وتقرضني الريح ثوباً،
ويقرضني الجوع خبز الدقيق المحرم،
أحمل أسماء عائلتي وأنازل في الليل
خيل المحاذير..
آه انتظرتُ الذي قال يمنحني سيفه
وينصّبني ملكاً
ويحدثني عن فضائل مملكة الخيل،
إن الملوك إذا دخلوا قريةً..
علّمتْني الخطى أن أرى الأرض واسعةً.
فأهمّ إلى وطن لا أراه، أقرب من طينه
جسدي، وألفُّ الهواء على اللحم
يا أرضي المستباحه
ألهبْتُها امرأتي أن تعيد إليَّ تخوم القصائد،
ألهبْتُ ظهر الجياد الخفيفة ثم اقترنت ببعضي
ونازليكِ الآن يا قرية الليلة الألف،
إن الملوك إذا دخلوا قريةً..



نصف الجياد ركبتُ الى الماء،
علمت الريح أفراسها الركض
ردحاً من الليلِ،
أجلس في بردتي مستطيلاً
وفي جسدي امرأةً ميته.

مرثية:

سألته في يوم موته
عن موضع الداء،
وعن حافظة البيت،
رأيت نعشه مرقّعاً من وبر الصحراء،
كان رأسه معلقاً على بناية الخمّارة،
النسوة كن يختبرن جسدي -
البيت الذي أقمتُه سرادقاً في السوق..
أين أنت الآن،
دلَّني عليكَ الوجدُ في الخمرة
والعقدةُ في فصاحة اللسان.

من كتاب العشق:

١

أهجر البيت ردحاً من الليل
إن نساء أبي يستبحن الدماء -
فأجلس بين عشيرتي - الخيل
وجهي بلون استعارته الملكية،
أطهو عشائي المفضل:
نصف رغيفٍ
ونصف سباطة تمر
وقنينة من نبيذ المشاجرة
- النار..

٢

إن الممالك قد أوفدتْ رسلها
يطلبون نساء أبي..
وأنا المتودِّك في العشق، أقْبل
ما تهب امرأة البيت، احمل أسماءها
وأكلم من كان لا يقتني أمةً
فنساء أبي يشتهين..
(تزاورني امرأتي خفيةً
وتضبُّ على جسدي لحمها)
وأنا المتودِّك في العشق، أعبر

خارطة البيت. .
إن أبي كان يسألني:
ـ إن عبرتَ المضيق فهل تعبر الخيلُ؟
ـ تعبر. .
وأنا المتودِّك في العشق، أقْبل
ما تهب امرأة البيت من خمرة
في غبوق البرية.

أغنية لنفسي:

أنتَ لو جئتني قبل هذا الزمان الغريب
ربما كنتُ أدعوكَ للبيت، نعقد جلستنا
القرفصاء على سندس البيعة ـ المُلْك،
ينتصب الليل فينا بلاداً. .
فنشرب خمرتنا في وعاء الفتوحات،
نمضي إلى مدنٍ لستُ أعرفها. .
ننتقي شاهداً
ونحط الرحال وندخل مطْيبة الروح
ـ ينتصب الليل فينا بلاطاً ـ
وفي آخر الليل أحمل عنكَ النياشين،
لكنني الآن منجردٌ، كل شعبي يراني غريباً
وأرضي موطَّأةً لخيول المغيرين
ـ من كل صوب يجيئون ـ
أيتها الأرض كوني دثاراً
وكوني لي امرأةً من نساء القوارير،
أجرعها
وأقول أتى زمن الخمرة. .
الآن فاغتبقيني.

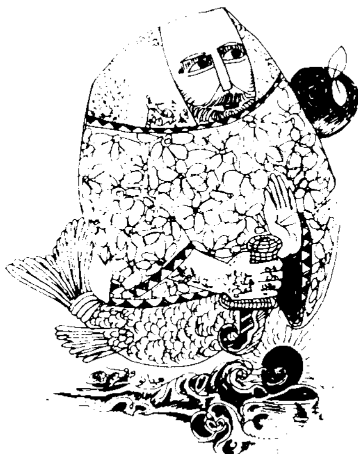
آخر التطوحات:

كان كتاب القصائد ملقى على العشب،
من أي قافية نحن ننتظر الشعر قافلةً؟
كان في ورق الذاكره
لونها الملكيُّ القديم،
فأحمل أسماء خيلي الى موضع القدم
ـ الآن حلَّ دمي في وريد القصائد ـ
أدخل ذاكرة الأرض مهتديا بالحفيف القديم،
هنا آخر الأرض،
آخر قاراتنا المعلنة.
أي القبائل تفتح لي دارها
فأرجِّل عن جسدي الطير،
ألبس في غبرة الليل أوسمتي
والنياشين
(يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدأون النزال
بغير الأعنة،
مُرْ خيلكَ الملكية تنزل)
في كل زاوية حجرٌ
وبقايا ثياب ممزَّعةٍ
ووجوه مهربة في الهواء،
ومنشفة للدموع،
ووقع خطى وجلاجل ـ اوسمة ونياشين
(يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدأون النزال
بغير الأعنة،
مُرْ خيلك الملكية تنزل)
في خطبة البيعة المُلْك
أشري لعائلتي نخلةً يبصرون بها الأرض،
وامرأة يعشقون بها الخيل عند النزال،
وريحاً مبهرجةً في الأناشيد ـ أوسمة ونياشين
(يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدأون النزال
بغير الأعنة،
مُرْ خيلك الملكية تنزل) □

السيد الواضح

عبد المنعم رمضان

■ كيف إذا أعطيتَ لنفسكَ
فانوساً
وقصائدَ حبّ
وطباشيرَ
وبعضاً من أعناقِ رجالٍ ماتوا في الزنزانةِ
كيف إذا هيَّأتَ مكاناً
فوق المصطبةِ الحجريةِ
واسترخيتَ
يداكَ على صدْغيكَ
وعيناكَ المستغرقتانِ
بهاويةٍ
ومناخٍ اسطوريّ
هل ستجمِّعُ جيشاً من أمعاءٍ
تربطهُ في أنفكَ
ثمَّ تجرُّ بهِ رائحةَ الوردِ
وتدفنها في حفرةِ جسمكَ



أنتَ الدكتاتورُ
ونحن الدكتاتوريُّون
إذا عرَّفتَ بلادَك
سوف تقولُ:
بلادٌ تلحسُ في سجنٍ أبدي
والجدرانُ:
النيلُ الصحراءُ
المتوسِّطُ واللغةُ العربيةُ
كيف إذا كانت أخطاؤك أخطاءَ الجغرافيا
ومزاياك المشيُ على أبسطةِ اللّهِ
لتصعدَ نحو القمرِ
سيأتي التكنوقراطُ
ويحتفلون بعيدِك
كيف إذا أحصيتَ خطايا شعبِك
أنت الدكتاتورُ
ونحن الدكتاتوريّون
ستعفو عنهم
فيما
لو
يصطفُّ
الى
أعلى
المليونُ
الأوّلُ
الأحزانُ تشيرُ الى حرفتِهم
بعضِ السّوقةِ
والطبقاتُ الرّثّةُ
والأوغادُ
إلخ إلخ
وفوقهمو
يصطفُّ
إلى
أعلى
المليونُ
الثاني
حتّى
الثاني
والخمسين
وقبلَك،
تصعدُ فوق سلالِمك البشريّةِ
محظيّاتُك
وجواريك
وتصعدُ زوجُك
فوق ضفائرِها سيكونُ فراشُك
كيف إذا أمسكتَ القمرَ
فأفلتَ من كفَّيك
اهتزَّت صورةُ وجهِك في صفحتِه
لا تقتلْهُ
ولكن كوِّمْ كلَّ العرقِ النازفِ
من جسمِ رعاياك
وفيها يصبحُ حبلاً
اجعلْ طرْفاً منه سياجاً حول القمرِ
وطرْفاً كالحلزونِ

يلامسُ جِلْدَ الرقبةِ
أنتَ الدكتاتور
ونحن الدكتاتوريّون
يُقالُ بأنَّ السّوقةَ
والطبقات الرثّةَ
والأوغادَ
سيشتاقون إلى أعشابِ الأرضِ
فينفلتون
وتسقطُ كلُّ الأبنيةِ التحتيةِ
ثم يقالُ انفرطت ريحُ الناس
جحيمُ الأوعيةِ الدمويةِ
وبيوضُ الأرحامِ
وبعضُ قصائد حبّ
وطباشيرُ
لتبقى وحدك
بين سياجِ القمرِ وبينَكَ
حبلُ العرقِ النازفِ
من جسمِ رعاياكَ
ومن أشلائكَ
هذا الحبلُ هو الزيت السّرّيُّ الزّنخُ
يضيءُ القمرَ
ويملأ خزّاناتكَ
كيف إذا أصبحتَ وحيداً جنبَ اللهِ
إذن سنراكَ
استاتيكيا مثل طعامٍ تحت ضروسِك
رخواً كالفانوس
ومشنوقاً كالدمعةِ في عينيك
فأنت الدكتاتورُ
ونحن الدكتاتوريون □

المزمور المحذوف

وصفي صادق



■ سعداءُ أنتمْ بالدموعِ ..
وبالركوعِ ..
وبالصلاةْ .. !!
أبداً لكمْ لن يستجيبَ اللهُ ..
للناجينَ .. والفارِّينَ من حرب الحياةْ.
أو تحسبونَ الله باسمكمُ يقاتلُ؟!
لا ..
وأيديكمْ وراء ظهوركمْ معقودةٌ ..

أو للسماءِ . . وللدجى مرفوعةٌ . .
وسيوفكُمْ سقطتْ . .
كأحلامكمْ سدى!
والشجرةُ العطشى . .
الى دمِكمْ تموتْ .
جفَّتْ . .
كما جفَّتْ دماؤكُمُ الضنينةُ في العروقْ .
لم تروها . .
إلا المهانةُ والدموعْ!

*

سعداءُ أنتمْ بالدموعِ . .
وبالركوعِ . .
وبالصلاةْ!
أسفُ عليكمْ . .

أيها الفقراءُ . . لا طوبى لكمْ!
أنتمْ أيا ودعاءُ . .
ملْحُ الذلِّ في الأرضِ . .
في شبقِ الزمانْ .
سعداءُ أنتمْ . .
بالخلودِ على عروشِ الذلِّ يا فقراءُ . . !
جنتُكمْ . . هَوانْ .
وخلودُكمْ . . كخلودِ مجْدِ الصولجانْ .
وبقاؤكُمْ . .
كبقاءِ حزنِ اللهِ في أعلى السماءْ!

*

سعداءُ أنتمْ بالدموعِ . .
وبالركوعِ . .
وبالصلاةْ . .

سعداءُ أنتمْ يا عبيدُ . .
لأنكمْ ترثون في الأرضِ القيودْ .
سعداءُ يا كلَّ الحزانى . .
والثكالى . .
والعطاشى . .
والجياعْ!
سعداءُ أنتمْ - آهِ - يا سقْطَ المَتاعْ .
فلتفرحوا . .
ولتشبعوا . .
وتهللوا!
فغداً . .
لكمْ أجرٌ عظيمٌ في السماءْ .
وغداً . .
لكمْ ملكوتُ فردوسِ الجحيمْ . □

قصائد

عـــزت الـطيــري

التفاح

■ في صمتٍ
هربتْ ثمراتُ التفاحِ
من قفصِ البائعِ
وتَسلَّقتِ الشجره!
في صخبٍ
ضحكَ الشاعرُ،
واستلقى . . . . . .
واخْتتمَ قصيدته المنتظرهْ!

انتظار...

انتظريني . .
في الصفحةِ العشرينَ
من ديواني

ستجدينَ وردةً وطاوله



ومقعداً وثيراً
ونادلاً يحمل قهوةً
وبسمة خجولةً
معتذراً عنيّ
عن عدمِ الحضورْ!

انتظريني
في الصفحةِ العشرينْ
في بيتيَ الذي
على اليمينْ!

بعد ساعات

بعد ساعاتٍ
ستخرجُ من حديقتها
معطرة،
فيعشقها الهواء .
بعد ساعات
ستدمعُ عين قلبي
ثم تبكي وردةٌ
وتئن نرجسةٌ
ويرتبك الفضاءْ .
بعد ساعاتٍ، سأهمسُ
ها أنا غيمٌ بساحتك الوسيعة،
أمطريني يا سماءْ!!
بعد ساعاتٍ سأسمعُ،
عزف موسيقى
- وأرقب جدولاً، وقطيفةً -
وخرير ماءْ .
بعد ساعاتٍ، ستخرجُ،
في يديها السوسن البريُّ،
في فمها الأغاريد النحيلة،
في الشفاهِ الخوخ،
في الشعر الزهورُ، الكستناءْ .
بعد ساعاتٍ
ستعبر باب منزلنا،
وترمقني بنظرة مشفقٍ،
فأخرُّ مطعوناً
وترتبك الشوارع،
ثم تمضي، لا سلام ولا نداءْ .
بعد ساعاتٍ . . .

صعود

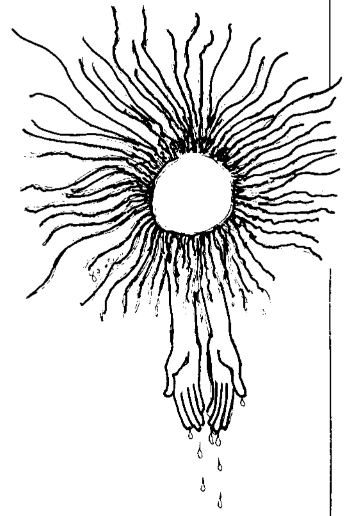
اهبطي الآنَ . . .
كي نلحقَ «الفيلمَ»
أبوكِ
على وشَكِ النومِ
وأمك،
تستيقظ الآنَ
كيما تداعب أفراخها زمناً
وأخوكِ،
على موعدٍ مَعْ فتاةٍ
ربما هِيَ أختي . . !!
إهبطي
إ
هـ
ب
ط
ي . . . . ! □

مصر

رسالة

محمد سليمان

■ وجهي تحت العتبة
في صندوق بريدك.. فاقرأ
واكتبْ لي
زُرْني.. إن أكلتِ خُبزكَ دوّاماتُ الوحشة
سَجِّلْ عنواني
- مقهى ريش
أرصفةُ الزهره
القاهرة المتمرِّغةُ على الأطفالِ.. كبقره
ستراني مُنْزوياً في القاع وحيداً..
أو مصحوبا بالأعداءِ
أتعرف وجهي..
ستجد بحراً قُدامي
حولي صيّادين شواربُهم تتأهّب تحت الزيتِ
وتلمعُ كصلالاتٍ سُودٍ..
ستجدْ ورقاً
ومتاريسَ
بقايا جُزرٍ تائهةً في الأكواب،
تقدَّمْ...
أرني وجهك
كي ألمسَ شجراً صار بعيداً مثل الوطنِ
ودعني أقرأ قلبكَ
قلبي مفتوحٌ مثل كتاب
خُذْ لصَلاتك سُوَراً منهُ ودعنا،
نخطو لصلاةٍ جامعةٍ...
هل أبسُط وجهي؟
جئتُ مصادفةً لأفتّش في الكيمياءِ
أخلّقَ ذهباً من أكوام الرّوَثِ،
مصادفةً قهرتني القاهرةُ
رمتْ أرغفتي للغربانِ
ومائي للأرصفةِ
فهل قاهرةٌ اخرى قهرتكَ انتزعت فانوسَكَ،
أم واحدةٌ قاهرةٌ دهَسَتْنا؟



......
قُلْ لي
كيف تسلّل من غرفتنا النيلُ وسافر في الهذَيانِ..؟
لماذا حجرٌ يأكل خبزي ويجوِّعني
ولماذا امرأةٌ تنهمر عليَّ مُلَفْلفةً باليودِ
أنا لا أملك غير دمي
لا أعشق إلا الشجر ورفْرفة الأطفالِ
أنا موْجوعٌ..
أتدحرج مثل الموجةِ
لا أرتاح على كرسيٍّ منْسوجٍ من وبرٍ
فَضْفض...
نَفِّضْ عن كتفيك الوحشة واكتب بالتفصيل،
احك لي....
عن أيام النهرِ وعن زمن الأعداءِ
سأمسح دمعك
أدفع عنك قليلا صدأ البرْدِ
ويوما.. ستجدني قُدامكَ
أرمي قاهرتك بعناقيد الغضبِ،
وأسند صفصافتك وعشبكَ
أضحك أطفالَك أجعل ظهري مركبةً لطفولتهم. □

لا تهجري الحزب يامنيرة

علي منصور

(١)

■ قدّام البيت ترُشّينَ الماء - صباح العيد -
تُنحِّين تراباً
- بعراجينِ النخل -
تُنحين خصاماً،
مزِقَ الورق المبلولة، سَقْطَ التُوتِ،
تهشّينَ حماماً،
وتُنادينَ دَجاجكِ بالحبِّ،



وبالبرسيم تلُمّين أرانب، وتحُمّين صغارك
- بالليفِ وبالصّابونِ -
تحُطين الكحل، وجلبابُكِ
- كالمسْجد -
ملآنٌ بالتكبيرْ.

●

قدّام البيت النهرُ يمرُّ، وقدام البيت الجميزةُ
تَبْسطُ
فَيْئاً
فتقوم (كتاتيبُ)،
وقدام البيت يغادرك الولد البكر - مساءً - للجبهةِ، هلْ
كنتِ تحطين تميمتهُ في العُروةِ
أمْ
في
الياقة، قدام
البيتِ يغادرك الولد الثاني لبلاد النفط،
الولدُ
الثالثُ قدام
البيتِ، وحيداً، يرْقب أحزاباً،
وصَموتاً. . . يأتي ويروح.

●

ماذا سيصيب القلب
- حبيبة قلبي -
لوْ
تدرينَ
بأن البيتَ، وما قدام البيت، يبيتُ
الليلة
مرهون!

(٢)

ليس هذا دمي
يا منيرة،
ان دمي شربته الولايات، ثم النفايات، ماذا
أقول لحقل
نذرتُ
له - في الصِّبا - قطرتين،
وماذا أقول لاسفلتِ هذي الطريق الى الجامعة.
ليس هذا دمي
يا منيرة،
ان دمي شربته حسانُ الولايات، هلْ
لعقته هُنا
- بعْدهُنّ - نساءُ النفاياتِ،
ماذا أقول لها البنتُ حين
أقابلُها
- صُدْفةً -



تفتح (الكوككولا) على أرصفةِ القطارْ!!
فاهجريني، منيرة، لا تهجري اللجنة المركزية، هلاّ رأيت أراضين تنشقّ عنْ نبتة الفول، أم قد رأيت أراضين تنشق عن بهجة النبع، إنّ الاراضين أرحام عطشى، يراودها
القبح عن نفسه، والبذور التي نثرت نفسها في مقاهي الزجاج يحاصرها لغطٌ ودخانْ.
وكذا حبّةُ القمح
تبدأ
خطْوتَها
نحو سبع ِ سنابل، في كلّ سنبلةٍ مئةٌ،
وكذا
لجنة الحزب تخطو
سُلاميةً
فسلاميةً
ولداً - ولداً،
وفتاةً - فتاةْ.
فاهجريني، منيرةَ، لا تهجري اللجنة المركزية، لا تهجري باقة الورد، ها هي ذي وردةٌ - بنت حلوان - تلك الجميلةُ منْ كفر دوّار، ثالثةٌ منْ أبي زعبْل، انتظري واضمُمي وردةً
في المحلةِ، ثُم اعرجي نحو هذي السواحل، قُولي:
مَ
دَ
دْ
يا وُرودَ الحديقة والطبَقةْ. □

* منيره أمر

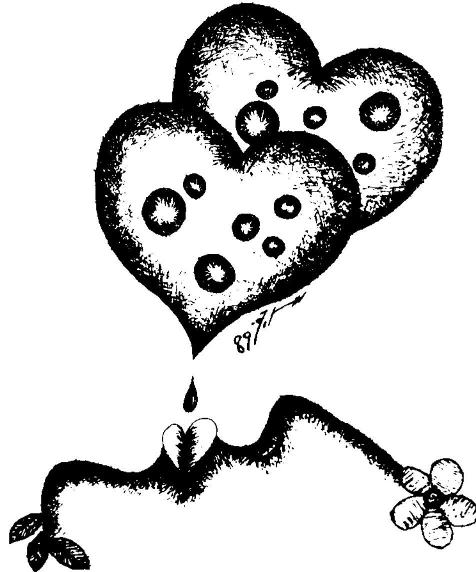
مصر

يا قمر علالي

علي صدقي عبد القادر

■ لا أجد أصابعي في نهاية كفي
لأنها ذهبت خلسة، لتطمس حلمي الأخير
وعادت وهي تحك أنفها
والحلم يدير الحبل، ويقفز، مردداً:
أغنية من بلدي غير مغشوشةً: (يا قمر علالي)
متجاوزا برتقالتين، وأربع قارات
والخامسة فرت الى حضن أمي

ونجمة آخر الليل التي تتفرج
كانت امرأة، تغزل المطر والحب
لا بد ان تكون هي من احببت
لأن عيد طفولتي، مذاقه الآن، في فمي
فأنا الشاهد الوحيد، يوم خلق الله التين والنار
ورفعت لوحة كتبت عليها:
لا يمر من هنا، إلا الله والشاعر، والربيع

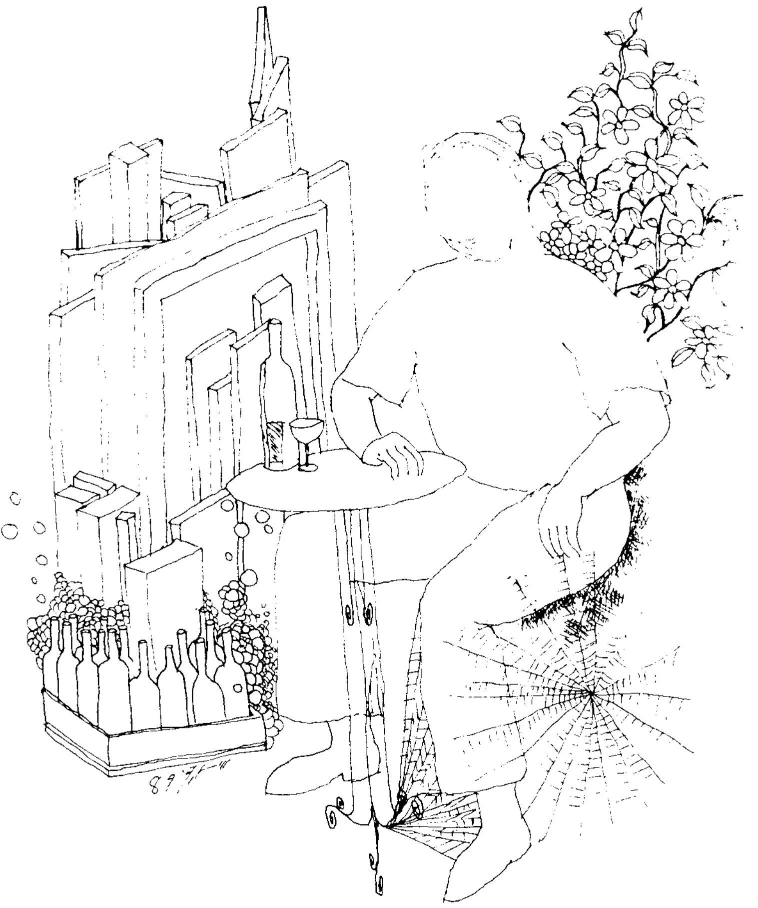


وحمل الناس قبورهم، وهربوا
ولأول مرة، وقف الموت عاطلاً بلا عمل
يدق على باب مأوى العجزة
وجمعت الدنيا فساتينها وكحلها
لتبني العالم من جديد، بلا قبور، بلا موت
فلتعد النجمة والكلمة والزهرة ترتيب بيتها

وتبقى ملفات المحكمة تدين، تدين، ولا تشبع
تتمنى لو تأخذ اجازة في سلة المهملات
إني كثير، كثير، عندما يحدثني قلمي، وهو يخربش
وأنا أقل من حفنة دقيق
حينما يسند يتيم ذراعه الى الحائط ويبكي

ودون أن أسمع أذان ميقات العصر
أذكر الوقت قبل مرور بائع اللبن
فأصعد لسطح بيتي، وأغير اتجاه الريح
وأعطي للشمس لون الشفق
ويناديني الأطفال لنلعب
وأترك اللون مسرعا، فيندلق الشفق قبل الأوان

إذا كانت الوردة مستديرة
فحروف اسم: (فاطمة)، مستديرة
وكفاي على القطب، وميناء طرابلس، مستديران
بلهاثي سماء تحترق
فانحنيت على حنفية الشارع، وشربت
ومسحت فمي بيدي، ونفضت رذاذ الماء
وتحسست مفتاح بيتي بجانبي
وأنا أصفر لحنا شعبياً قديماً:
«يا قمر علالي»
عندها أخرج باب موارب رأسه بالزقاق، وسألني:
من أين تأتي حمرة التفاح؟ □



هذا المساء

محمود نسيم

■ زهرةٌ طوّحَتْها العصافيرُ لي،
قالت المرأةُ العابرةْ
هل رأتكَ الطيورُ تداري الفضاءَ بأعشاشِها
فاستعدتُ مواعيدَ صيفٍ قديمْ
ولامستُ طيفاً على ساحلٍ راحلٍ
واتَّبعتُ تصاويرَ مائيةً
ونقوشَ الزهورِ على آنياتِ الخزفْ

ويمرُّ المساءُ على شرفةٍ في ضواحي المدينةِ،
فاخترتُ وجهاً وخايلتهُ في المرايا
وأفقاً وتابعتهُ في مداراتِ نجمٍ خفيّ
وانتبهتُ لمرأى الحماماتِ تصحو على بابها
فمررتُ على البيتِ، غنيتُ تحت الشبابيكِ..
تحت الشبابيكِ صيفٌ مُصَفّى
فصفّقتْ ضفيرتَها في تُوَيْجاتِ زهر

وقامت إلى الحقلِ في موسمِ الغَرسِ، ليليةً
تودعُ البحرَ أصدافها،
وتنامُ على حجرٍ دافئٍ
كي أشاهدَها، لتستعيدَ عرائسها الراقصاتِ وصورتَها
من رسومٍ جداريةٍ،
وأناشيدَها وقتَ جمعِ الحصادِ، ورقصتَها
من طقوسِ المعابدِ،
ناديتُها في سُراها القصيّ
فدلّتْ على جسمها بالحبوبِ على السنبلاتِ،
وواربتِ البابَ.. حتى تمرَّ الفراشاتُ مُشتبكاتٍ
بأحلامهن،
غادرتها الطيوفُ،
فأفلتتِ الظلَّ من يدِها
حين أبقتْ على رعشةِ الجسمِ فوقَ الفراشِ، ارتعاشَ
الخلايا
وظلتْ تراقبُ: هَبْوَ غبارِ المَصابيحِ تحت السقوفِ
وبين زوايا الغرفْ

والشوارعُ صفُّ توابيتَ في الليلِ،
هل تعرفُ الضوءَ من لمعةٍ تعبرُ الآنَ فوق الرخامةِ،
أم من جزائرَ سحريةٍ تستضيء
وهل تعرفُ الفرقَ بين القرى ومدافنِها
غيرَ صوتِ الرحى، والعجينِ، ودقِّ الطواحينِ
والماءِ في القنواتِ
وصهدِ الكوانينِ، والنومِ بعد الضحى، والطحينِ
سأعتادُ مرأى الأماكنِ تترى خلال زجاجِ القطارِ،
وأختارُ فاكهةَ الصيفِ للقطفِ
والليلَ للغيمةِ الشاتيةْ
بين أجنحةِ الطيرِ تلتمسُ اليدُ شيئاً من الأفقِ،
فاتركْ قليلاً من الوقتِ
أو ما تبقى من الموتِ ـ للَّيلةِ التاليةْ
وابقَ حيث تعودتَ: في المنتصفْ

أين تذهبُ هذا المساءْ؟
وجهُكَ المتكررُ، صمتُ المحطاتِ، والرغبةُ الباردة
وأصابعُكَ الساكناتُ تعدُّ الدقائقَ واحدةً واحدة
ثرثراتٌ مجاورةٌ، فبيوتُ الصحابِ وشايُ المقاهي
وغيبوبةُ اللحظاتِ الأخيرةِ في الصبحِ
صوتُ تكسّرِ أجنحةٍ،
وانثيالُ النثاراتِ في الأوردة

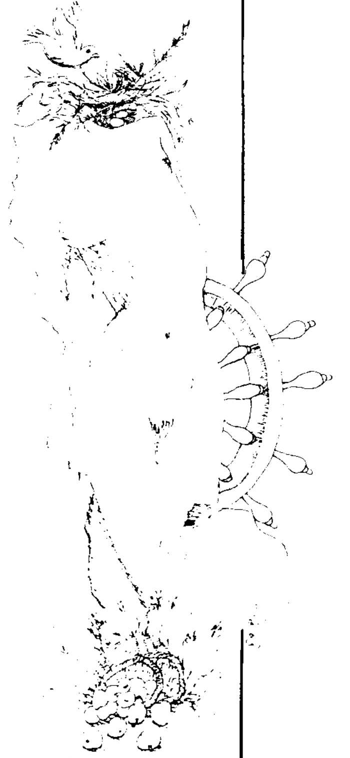
▹ صوتُها الآنَ ما يتبقى، كوطءِ الحصى:
خربشاتُ القِطَاطِ الصغيرةِ بين المقاعدِ،
ممسوسةً، تتواثبُ عند اشتباكِ الطرقْ
لامعاتِ الخطى، جاثياتِ العيونِ على الدربِ
تنحسرُ الظلمةُ اللهبيةُ عند ظلالِ البيوتِ
وتدنو من الركنِ عينانِ.
يلتمعُ الأزرقُ المتكسِّرُ عبر زجاجِها المحترقْ
التقطتُ الصدى القزحيَّ،
ومرّرْتُ كفي على وَبْرَةِ الفَرْوِ، فانفلتتْ
متداخلةً في السكونِ، ومطويةً في السُّدَفْ

. .

هل تحبُّ مشاهدةَ الصيفِ، مُسْتَرْجَعاً، في صباحٍ نديّ
والمرافىءُ نائمةٌ
وصفيرٌ جميلٌ يدلُّ الاناثَ من الطيرِ، والفتياتِ
الى نسجِ برعمةٍ
امتلأتْ مواعيدَ غامضةً
وهززتُ الغصونَ وأثمارَها في الهواءِ الخريفيِّ،
حتى تداعيتُ: طفلاً على العشبِ يرسمُ أقمارَه في التمامْ
وتمنيتُ عرساً أرى فيه وجهكَ
حقلاً مُغنى، بلمسةِ عودِ الربابِ ينامْ
واجتلجتُ،
ولامستُ تيهَ القبابِ البعيدةِ، سالَ البياضُ
فأدركتُ كيف يكونُ انجراحُ الرخامْ
وهممتُ بجمعِ الخضارِ من الجرحِ
فاندفقت موجةٌ من يديّ

. .

وتمرُّ المرائي مغبشةً في تداعيه: صورتُه في ثيابِ التلاميذِ
أحلامهُ في صباهُ، تقاطيعُ وجهٍ رآهُ
مقاطعُ شعريةٌ في كراريسهِ المدرسيةِ، مريلةُ التيلِ
موتُ أبيهِ الفجائيُّ، بعضُ الحكاياتِ في الأمسياتِ
تواريخُ منسيةٌ، رجعُ صوتٍ سحيقٍ، نَدَفْ
واكتشفْ،
أن ريحاً تُزيحُ غِطاءَ النعوشِ، وتذرو الرمادَ على العتباتِ



وأن المياهَ مدومةٌ في الجذور
وتلتبسُ الصورُ الخارجيةُ: هلَ ما يراهُ انغراسُ النباتِ
بأرضٍ مُخَصّبَةٍ، أم شعائرُ دفنٍ؟
سألتُ الديارَ القريبةَ عن ساكنيها
وعلقتُ عند مداخِلها مِزْقَةً من شواهِدِ قبرٍ
وشاورتُ للـ عارفين الأثرْ
واحتفظتُ لنفسي ببعضِ النبوءاتِ
هل كنتُ من مولدي،
أعرفُ البحرَ من لحظاتِ التلاشي على الصخرِ

. .

مُقْتَرِباً من نوافذَ تغويهِ، شاهدها
أولَ الصيفِ، خمريةً
تضعُ الكحلَ بالريشةِ الخزفيةِ فوق الرموشِ
فأنكرها حين مرتْ،
ولكنه اختار ليلتها القمريةَ ثم اعترفْ

. .

في صباهُ استباحَ مراودةَ الفتياتِ، وإغواءهنّ
ناثراً مَلْوَةَ الكفِّ حَبَّ اللقاحِ على الزهرِ
مُنتحلاً صفةَ الطيرِ، تشتبهُ الشجراتُ عليهِ
وتبدأ الأمهاتُ سماعَ دبيبِ أجنّتهنّ
وتوالي الفصولُ على الأرضِ دورتها

. .

أيُّ ثوبٍ ستختارُ للموعدِ العاطفيِّ؟
خايلته المرايا، فقام يلمُّ الظلالَ الخبيئةَ في راحتيها
ويرمي العصافيرَ بالذكرياتِ الصغيرةِ
منسوجةً صوراً صوراً،
تتراءى السواحلُ في نومِهِ
فيعيدُ الطيورَ، ملونةً، لمواسمِ هجرتِها
والسماءَ مرتبةً تحت خوصِ السعفْ

. .

مشهد: الجسورُ الخفيضةُ معشبةٌ
والحمامةُ تعلو مطوقةً، وتميلُ على البرجِ
أصغي لوقعِ خطاهُ تُرَجّعهُ الطرقاتُ
وهسَّ إلى الرملِ: تلك النجومُ
أتأتي طوالعُها في انتصافِ الليالي

. .

أدارَ إلى البحرِ مَقْعَدَهُ الخشبيَّ،
أزاح عن الصخرِ رَغْوَ المياهِ،
وصفّى من الوشوشاتِ الصدف

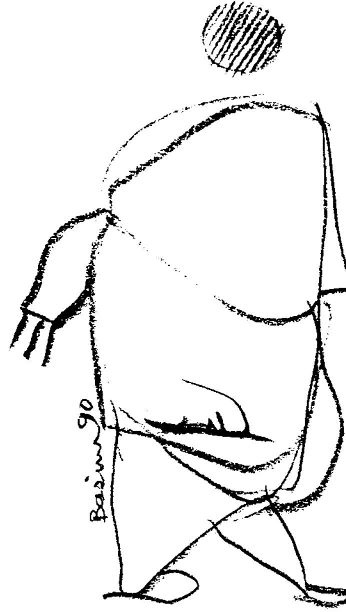
. .

أيُّ لا شيءَ فيّ انصرفْ. ☐

المغرب

قصائد

محمد بنيس



سطور

■ حُلكةٌ جامحةٌ
غرفةٌ أولى
فتحةٌ تتناهى في دوران الصمت
رحمٌ تنحلُّ فيه الدهور

ما الذي تتركه هذي السُّطور
من وشوم بِلَلت بالشطحة شهوتها
أبداً تنسى جلالاً كان
وسيفاً
في
خضرة رقص سيكون

لحظةٌ فارغةٌ
ألفت في سُطوع المسافة رنتها
للمت
بقليلٍ من شُعيلات الهدون
بهجة
كان ذاك الطفل قديماً أودعها للعبورْ

حضرة

فرحٌ سيدٌ
والظلال ارتمت
قطرةً
من لهاثٍ
هو الطفل يفجؤه
سره
وحده
ينتمي للظلالِ
القديمة
يوقدُ حضرتهُ
وينامْ

نسيان

غداً سأمرُّ من هذا المكان
وأتركُ للاشارة لونها
بين الحجارةِ والسفرْ

يؤلِّف حجَّةً
لسرير خطوته
قوساً هناك
لغير تكامل في الحلم
رائحةً
تُصِّدع سمك دائرةٍ
لها يمضي الرهان
غداً تنسى الشرارة نفسها
شيئاً فشيئاً
تنتهي لرذاذ موج
غوايةٍ
كانت لها
حفلاً تساكن وانهمر

مزار

بهذا التُّرب تبدأُ
ثم ينكشفُ المزارْ
على أرضٍ
من الماء الكريم وتنشأ الأغصان
يحتملِ النهار
شيئاً من النسيان
أول ما يجيءُ النوم

دنس

حين ألاقي جسدي الطافح
من بلل الشيءِ الخالص
وتجاويف الكلمات
يتهيأ لي أني أتوضأ بالصمت
الممسوس
وبالدَّنس النشويّ
تنحلُّ اللطخاتْ
في ماء الرغبة
ينسلُّ سديمٌ كان يقول
لا تكتبْ

مكان

من هنا تأتي الكتابة
من جناح الموت
في
حقل المتاه
في فراغ الفضاءات
التي انهمرت
بيننا اليوم نداءاتٌ وكروم
وسماواتٌ خفيضه □

المغرب



لباس

إدريس عيسى

■ الخريفُ، خريفُ الرجال يسوق قطيعَ براهينهِ
ويؤكد لي أنَّ ميقاتَ وجهي المؤجَّل فات ولمْ ألقَ وجهي،
وأنه يرعى فجاجَ حواسيّ.

كذبٌ. .
ودليليَ أنيِّ علقت في سقفهِ؛ في المرايا التي مردتْها
الصحارى، قناديل شكي التي لا يسيل بها حزن زيتونةٍ
غير روحي،
وأطفأت في الظهر؛ عيد اليقين المقدَّس - حتى
يكون من الليل برهان وجهي المؤجل -

شمس القياس،

وتسهر أنثى الحقيقة في جسدي عند مدخل قلبي
لترعي فراشة شمعتها كلَّ حينٍ. دليلي أني أرضٌ تحج الى
عهدِها الوحش والطير آمنةً. يتعالى، إذا ما تكلمت،
أفق دوالٍ وتينٍ ونخلٍ يُردِّدُ تصْهاله، ويدق حوافر
خضرته في ظلامي البعيد

دليلي
أنَّ الربيع على نول ظلِّي يحوك - إذا لبس الناس أقنعةَ
الشَّمس. . طافوا على وثنٍ - حيَّ أنفاسهِ ويجدد في كل
يوم لِباسي. □

لمرايا «نصيرة».. لفواخت أوراسها

محمد الطوبي

١. أول التجلي..

■ كأني تجليت في حلمك الأخضر العاشق الغجريِّ
الذبيحْ
تجلي كما انت ترغلة المستحيلِ التي زوجتها وعول الصباح
دمي وتجلي كما أنتِ فاتحة الثُّريا تهاليل أسطورةٍ وطفولة
جرح فصيح
تجلي كما أنت كم مرةٍ أسرف الشكُّ بي شرش السهو فيَّ
لأسري أرصفتي أرقاً وأسير شرود نهار جريح
كما أنتِ لي خضت ما خضت من فجر «أوراس» كي
أتقمص ما يشتهي جوعُ جرحي من جلنار الجنون لأولد
من فرح الصبوات المسيح
تجليّْ كما أنت من أمنياتِ صليبي الصديق مباهج قداسي
المغربي انتشار السنونو بذاكرة العطر من نهر اغنية ومرايا
ربيع
تجلي كما انت نجوى الحنين العبيقة شجو القطا
شال بشرى على شمس مسك يسيح
تجلي كما انت لو زوّق البرق قلبي وحاصرني الطيب هل
استريح ؟
تجلي كما وجعي علم الشعراء الصعاليك ان يصعدوا
شهوة العندليب يتامى وأن يدخلوا جنتي عاشقين تجلي
كما أنت لما أراني غريب الحمى (للغـريب الغـريبُ
حسيبُ) فلا واحتي واحتي لا نعاس سريري ولا حانتي
وطني في اغترابي الفسيح
تجلي كما أنت كوني غواية فوضاي لو وقت فوضاي يبدأ
من نخلةٍ في الحنين تجلي كما أنتِ كوني خرافة عشقٍ تطرز
أغنيتي بقناديل داليةٍ وخلاخيل شيح

تجلي كما أنت لما أحبك (في زمن أنكر الأقربون دمي) يا نبيذي وطيبي تجلي كما أنت لما أحبــك في زمنٍ بائس شرس وشحيح
تجلي تجلي تجلي كما أنتِ يا آخـر الملكات لأحصي كنوز الحنين فألقي على ذكريات الينابيع قندول عرس علي المديح

٢. اول الشمس..

كان جرحك فجر القرى لأغني بلادي
كان عشقك شمس النهار وذاكرتي لأغني بلادي
كان صوتك ينبوع أغنية من تباريح «شيليا»
كان حلمك ان يدخل العاشقون صباح البهاء اليضيء
براري بلادي
كان عمرك أيقونة الخارجين إلى سطوة الجُلنار وملحمة
الصاعدين الى وردةٍ تتوسد سيف بلادي
البسي شغف الياسمين المرصع بالزهو والكبرياءِ ليسطع
من وقت كفيك وهج الخصوبة سيدتي يا الأميرة ها وطنٌ
يصطفيك البهية في غبطة المشتهى
يا «النصيرةُ» ها وطنٌ يصطفيك الرسولة في وجع البدء والمنتهى يا (الجــزائـرية) المبجلة المستبـدة في عشقهـا باشتعـال الحســاسـين من قمر الآس زلفى لك الورد والياسمين لك الصولجان الموشح بالماس سيدتي ليس لي سلطة البدر اني المصاب بنرجس بدرك
شهيد مباهج عمرك
وعاشقك المغربي الذي خاض شهوة جمرك
فمن حاربوني ومن صلبوني ادعوا ان عشقي كفرٌ وان انبهاري بقداس عينيك كفر وأن صلاتي إلى قمح زهوك كفر وأن غنائي إليك خطيئة
لانك يا نخلة الكون ـ لا ـ ني
اذا جهزوا النعش لي جسدي نشوة البرق بعد انطفاء اللغة
ليكن ما أشاء أنا وتشائين والضد ما يدعي الضد لو ان زوادتي مفرغة
ليكن لمرايا دمي اول الشمس اوله شبق النخل والبرتقال
وأوله طلقةً في اتجاه المحال انتمائي
فلا بد ان ابلغه
فالبسي شغف الياسمين المرصع بالزهو والكبرياء
صباح الجزائر هذا لنا فاستبدي
بفصحى دمي وانهار أغاريد من فضة وحمام
صباح الجزائر هذا لنا فاستبدي



بفوضى القرنفل لما أغني «بلادي . . بلادي»
وانت تعدين عرس بلادي أمامي

٣. أول الميلاد

عشقك أقمار صنوبرة ونهار شحارير اشتعلت في دراق الوقت وبوحك قنديل نشيدٍ ينزف بالنرجس انت صباح الجرح وأنت الجارحة الحالمة الجامحة امتشق القمح هبوب سهوب الشوق الصادح فيك فلا موسيقى الا موسيقاك الولهى خضراء الغبطة أنت أميرة حلم يصعد كالهدهد من سبإ النسيان
اوراسك مملكة العشاق المنفردين بتاريخ الجمر
(وأنا صليت لبهجة عاشقةٍ لما أوشك شكي ان يحصد أربعة وثلاثين ربيعاً ضاع على شهوات البرق وحانات الليل وفاكهة الأحزان)
عشقك ذاكرتي الشهاء الشهلى أطلقها فتفيض ضراعة داليةٍ وصواعق طيبٍ وصبوح حنينٍ تهرق للسكر أغاريد العمر
عشقك مهرة فرح صبوتُها قمر الأوراس
صفصاف مراياها شبق الآس
عشقك سيدتي انجيل المنفيين الغرباء
وصليبٌ رصعه نور الصلوات وأعراس
النايات وقداس الأسماء
عشقـك وروار الـروح يرتـل سهـد «الشيليا» وتعاويذ الكاهنة المنذورة للحنة وسلالات
خلاسياتٍ يغدقن وصايا الدم وبهاء القتل ليندلع الزعتر بكنوز الفتنة من جسد السكر
(وأنا حرضت وعول السوسن حرضت زغاريد الفضة فيك لأدخل هذا العشق القدوس القاسي) □

المغرب

قصائد لمدارات الأشياء

محمد نجيم

كتاب

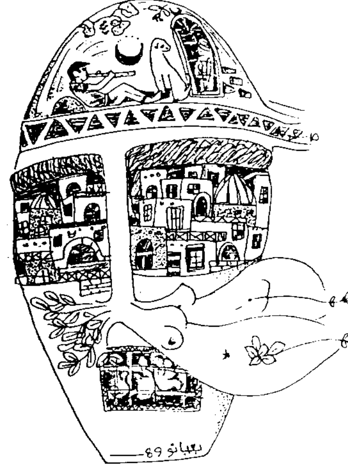
■ كتاب الطير
أو حكمة الأنبياء
كلام الحروف
جدار يصد الماء،
واكتفي بالرحيل
برماد اللغة
لأكتب يديك
أرسم ظل الكلام،
أنقش ميلاد النشيد

شجر

شجر فضاءْ
شجر يبدأ من لغة
يجتاز شهوة الريح
رمال الشفتين
رقصة الجوع
منفى الأشياء

البحر

أبحر وحدي
معي شطآن
معي يمام ومحار
زبد الصلاة
أبواب وأقفال
وأبحر وأبحر
هذا ما روته النوارس عن ظلي
هذا ما نقشه الموج
على جثة الرحيل
أبحر.. أبحر
ولا أعلم ان للبحر منفاه
لا أعلم ان للبحر لغة
في جنون الماء
في تناسل الموج
أو في ريش اليمام



الريح

قيل لي يوماً
الريح تروي ظلي
تقرأ صِفاتي
وحين يبدأ النهار
أعلم انه ينتهي
لأصل إلى إسمي
إلى نهد الحقيقة
اقترب من نعشي
أقترب لأبتعد عن يدي

امرأة

شوق أليل من الليل
مرايا شيء يبتدىء،
هم الرمال
هم الماء والكون
مفاتيح اللون كل امرأة

الشاعر

ضع نقطة هنا
ضع رمزك الفضائي
ضع ورد ليلك في تابوت
ضع نقطة هنا
وأخرى هناك
وارحل بعيداً

الظل

أوقفوا ظلي
إنه يسابقني
إلى بيت شعر فوضوي
إلى دمعة على جدار القرية
إلى زهرة سوداء محترقة
أوقفوا ظلي
أو أوقفوني
حاصروني بماء
حاصروني بهواء
حاصروني بنعشي
حاصروني بأصابعي
أو بوقت الرماد في عروقي
اوقفوا ظلي
اوقفوه
أوقفوه

الاعراب

لا تعربوه
كلام مطرز لدائرتين
لضلعين.. لامرأتين
لوجهين في الماء
لكتاب رماد وجنون
لا تعربوه
كلام منقوش على وردة
على سنبلةٍ سوداء وخيمة
لا تعربوه
كلام منقوش على نقطة دم
على شاطيء دخان
أو على يدين
أو على صليب
لا ترونه في دمي
أو في التفاتة طائر
لا تعربوه
كلام وجهي
كلام حزني
كلام اول إنشق لفجر
أو لجمر
لا تعربوه

زهرة

لي زهرة في يديك
رصيفٌ يأخذني إلى قافية العينين
إلى وردة في رحم الأشياء
أرى فيها وطن السلالة
أقرأ فيها أول الاشتعال
وأسير مسافة ليلين
مسافة دمعتين
مسافة غريبين
مسافة صمت نهدين. □

الصعاليك على أبواب القلب يمدحون الوردة

جماهري عبد الحميد

■ لأن في القلب خوخة انكسار يندثر المكان
ويصحو في الدم الموج
وفي الأغصان يستفيق الطريق
الى غيمةٍ ترحل.

أين نمشي بفضاءٍ لا يعرف آخره
بنشيد أتاهُ الحديد بأقداره
أين نرمي عنقود أحلامنا
لنربي للأرض آلهة
«في خطوة التائهين تمام الارض
وفي مقبرة
وفي جبهة ساجدة لغيم يمرُّ (تنام)»

ماذا نفعل باللغة
لن تعود القبل على سيقان الياسمين
الى شفاه الطين (سوى بنايننا)
لن تفتح امرأة القلب خوخة لقمرٍ سيخصبها
ولن تذهب البلاد عميقا في هذا الشروق اللغوي
من يؤانس الصمت في خمائل محبرة؟
أو يشيّد من ساعديه ميناء الريح ؟

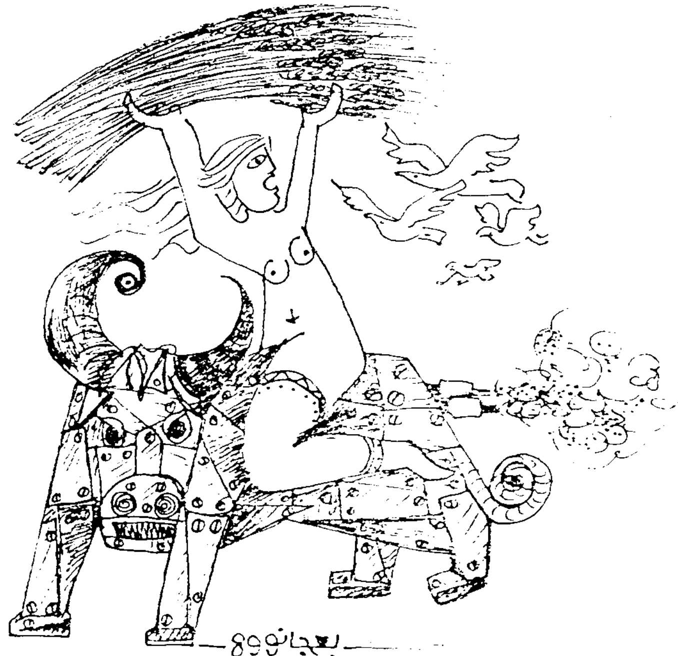
ماذا نفعل باللغة؟
لنْ يمدحَ «فريديريكو» قرطبة وهي تضيع أو تحلم على فرس. ولن يعيد البحر الى علبة الهدية. ولن يعيد الهديةَ الى جلاده
لن تملأ أقداحه غجريةً ـ بموْجه . . .

ماذا نفعل باللغة؟
عشبة التوجُّس على خاصرةٍ أقمرت
أجمل من دمعة حب كانت
أعلى من الأرض. أعلى من ظلها
والآن امتدت على رخام السراب ذابلةْ!

عائدين إليك من أعماقنا
ألفُ صنوبرةٍ تحتلّ حزننا
فاحكنا يا نشيد
إذا استرجعتنا الرزية.
في فُسحة الظل أشعلنا وردنا. فيا حبّنا
طف بنا كلامهنّ. وطف بنا
المقاصل كلّها
وجرحنا

◁

◁ غربتُنا العميقة أعادتنا إلينا،
وجدنا مهرتنا في شظايا نابنا
وجدنا وجهنا الذي أضاعته اللغة
استرجعنا يا نشيد ـ وإذا انكسرنا ـ
عدنا الى صوتنا القديم
وصورتنا القديمة صفحة نهرنا
فيها تغور أشجار غوايتنا
وتسترجعنا المرايا.
عائدين إليك يا شباك صمتنا
إذا تدفق المغرمون الى نبع حكايتهم
تدفقنا الى رثاء قيثارة
وتدفق إلى غده
صهيل أعماقنا
فلا تسألنا كيف نسينا الصحراء مكومة على نوافذنا
وجئنا لنراها من عتمتك الدفينة.
طف بنا يا كلامُ، عضلة عضلة



وبددنا في الغمام نرجسا مفتوناً
قمراً على قصبةُ
يرقص لدبيب الماء الصاعد الى رَجْعِنا

وحيدين تحت أقواس الأغنية
عمرنا حكمة الشجرة
وهتافُنا ظلّنا يحمل «الاوديسة» فينا الى آخرنا
فقد تنضج الارض في لغونا
ويستريح من ركض دمهِ قتيلُنا.

نحن الذين أدركنا سرَّ الوجع في الزنبق
والنهر
الذي اندس قبل تصل مجاريه أقدام «الريف»
جئنا نشنق الموت التتريّ
ونهدد الشعر بالنسيان
أو ينسى الشعر أغانيه
تركنا «دمشق» وجئنا الى حلم
نصحو كي نراهُ
أو نرى قبابها حجلاً
فيا شوكية السر ـ وردتنا.
تقرحت أجسادنا كأنها أكف الله «بروما»
أو أصابع الأرض «بعدن»

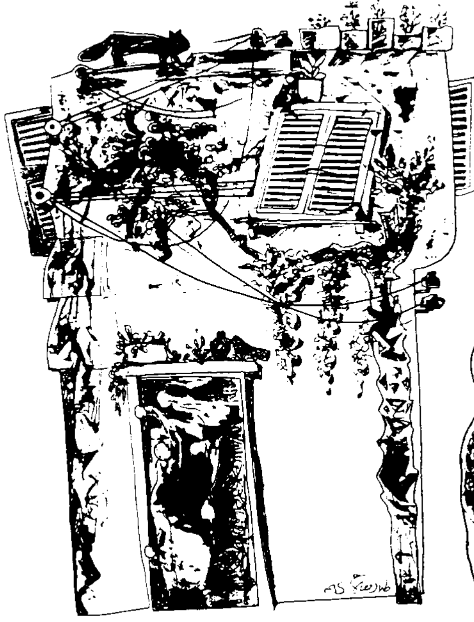
نحن الذين جئنا الى السنبلة
بأول ماي، بمنتصف جرحِنا، لنعرف حقلنا
نهز سماء ارواحنا نخلة ماء
ليقتات «أطلس» الجياع
«اطلسٌ» متعبٌ
أطلسٌ مشاع.
بكثبان ظلام يردُّنا عنه نجمُنا
فتوسّطي وردتنا ـ ذا العطش الأسود
بعطرك / مجرى القلب ـ بلعنتينا

ـ ماذا نفعل باللغة؟

ينكسر إذا رفعناه جسد الأغنية
(هل كان دمنا شكلنا المكسور؟)
ونحن بأصوات يمام نتهجى حلمنا.
(ماذا جرى؟ كل شجرة
شاهدة قبرٍ في برارينا؟) □

لن أساعد الزلزال

أحمد بـركـات




■ حذر كأني أحمل في كفي الوردة التي توبخ العالمَ
الأشياءَ الأكثر فداحةً
قلب شاعرٍ في حاجة قصوى إلى لغةٍ
والأسطحَ القليلة المتبقية من خراب البارحة

حذرٍ اخطو كأني ذاهبٌ على خطِّ نزاعٍ
وكأنَّ معي رسائل لجنودٍ
وراية جديدةً لمعسكرٍ جديدٍ
بينما الثواني التي تأتي من الوراءِ تقصف العمرَ
هكذا
بكثافة الرماد
معدن الحروب الأولى
تصوغ الثواني صحراءها الحقيقية

وأنا حذرٌ أخطو نحوكم وكأن السحب الأخيرة
تحملني أمطارها الأخيرة
ربما يكون الماء سؤالا حقيقياً
وعليَّ أن أجيب بلهجةِ العطش
ربما حتى أصل إلى القرى المعلقةَ
في شموس طفولتكم
عليَّ ان أجتاز هذا الجسر الأخير
وأن أتعلم السهر مع أقمارٍ مقبلةٍ
من ليالٍ مقبلةٍ حتى أشيخ

وأنا أجتاز هذا الجسر

هل أستطيع ان أقول بصراحتي الكاذبة:
ـ لستُ حذراً لأنني أعرفكم واحدا واحداً؟
لكن؛ أين أخبيءُ هذه الأرض الجديدة
التي تتكون في عين التلميذ؟
وماذا سيقول المعلم
إذا سأله النهر؟

حذرٌ ألوِّحُ من بعيد
لاعوام بعيدة
وأعرف ـ بالبداهة ـ أنني عمّا قريب سأذهب
مع الأشياء التي تبحث عن أسماءها فوق سماء أجمل
ولن أساعد الزلزال
فقط؛ سأقف لحظة أخرى
تحت ساعة الميدانِ الكبيرة

هناك العربات تمرُّ بطيئة
كأنها تسير في حلم
هناك قطع الغيم في الفضاء
لا تشبه سرب طائرات خائفة
هناك امرأةٌ تقترب من الخامسةِ مساءً
تنتظرُني
لن أساعد الزلزال

سأذهبُ ـ عمّا قريـب ـ دون أن أعرف
لماذا الآن أشبِّهُ الحبَّ بكتاب التاريخ

أحبُّ
أحياناً أتوزعُ قبائل تتناحرُ على بلادٍ وهميةٍ
أحيانا أضيعُ

ولكنّني دائما أحمل في كفِّي الوردة التي توبِّخ العالم. □

اليمن

الجريدة

أحمد إبراهيم السيد



■ يومية
كحفلةٍ راقصةٍ في حانةٍ ليليةْ
أصيلة
تجترُّ مرويّاتها بمبدأ الرويّة
جامعة
كدفتر الديون في بقّالة شعبيةْ
مفيدة
للكلِّ: للمدير.. للموظّف..
بما حوتَ من تسلياتٍ رائعةْ
كلماتها متقاطعةْ
- لعاطل مثقف..
يقرأ في حروفها سنينَ عمرٍ ضائعةْ
- لبائع متجول..
يلفُّ في أوراقها شطائرَ الفلافلِ
مفيدة
- لمدمن الجلوس في القهوة.. كالذبابْ
يلحظُ بالنظارة السوداء في ارتيابْ
مَنْ ظنّ في ابتسامه سخريةً
.. من طلعةٍ بهيّةْ
تزيّنُ الجريدة اليوميّة..
كآلةٍ..
يحسبُ ما اقترفه «الخطيرُ» في الشهيق والزفيرْ
ككاهن..
يعرفُ: ما منبتُهُ الأولُ؟
ما مصيره الأخير؟
فيكتب اعترافهُ:
مخرّبٌ مبتسمٌ عنيدْ
يرتكبُ الثقافة
ويزدري البهاءَ في الصحافة

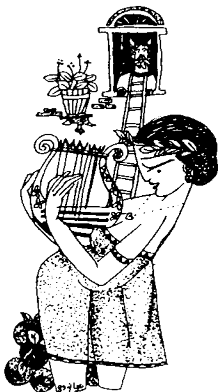
يوميةٌ جامعة منوّعةْ..
أبوابها مرقّعةْ
بالمدح والسباب والفضائح الملمّعة
ونشرةِ الكوارث القوميةْ
خليطة عجيبةٌ موفّقةْ
كأكلةٍ هنديةْ
ومثلما الصداعُ في عواصم تنام قبل النومْ
تجيءُ كلَّ يومْ..

ترفُلُ كالخريف في أوراقها
كبسمة الفائز بالتزوير.. للرعيّةْ
صادقة..
كمومس تقسمُ كلَّ حينْ
بشرفِ الخدينْ:
ما اقترفتْ في عمرها خطيَّةْ
مخلصة..
اخلاص قلب مفلسٍ
لعانس غنيةْ
مانشيتُها العريضُ يحكي دائماً
عن سهر المختار كلَّ ليلةٍ
في ضيعة القضيةْ..
وعنْ خشوع قاتلٍ
صلّى على الضحيةْ

جامعةٌ مانعةٌ موجزةٌ..
لكنها
تصابُ بالاسهال في تحليلها
لفرصة الشعب الذي ينام في حريةْ..
يجوعُ في حريةْ..
يموت في حريةْ..
يعشق سحر جزمةٍ تفوح عسكريةْ
بمنتهى الحريةْ..!
ويقرأ الجريدة الأميّةْ.. □

فواصل من سورة الموت

حسين علي محمد



١. الخروج

■ هُوَ ذا
وطنٌ يخرجُ من سكْرَته
يضربُ في وهْدة حيْرته
هل يُنبت بذْراً في ليلة وحشته
يأتزرُ متونَكَ
يدفق من عينيه المطرُ المِلْحيُ
ويجتاز جبال الألفاظِ المشتبكة

يغمسُ ريشته في الجرح ويكتبُ
فصلاً للريح
وفصْلاً للموْت
ويرسمُ خارطةً لهوادجهِ المسكونةِ
بربيع الصمتِ!
يغازلُ أغصانَ التاريخِ المثقلةِ
بأصدافٍ
أخرجها من لؤلؤة الوقتِ!

٢. التيه

هُوَ ذا
يضربُ في أرضٍ يملؤها الرهقُ
ويخرجُ من تيهٍ
كي يضرب في تيهْ
ويزاوجُ بين الإسفنج
وإشراقاتِ الموْج
ويخرجُ من روْعِ أبيهْ
أياماً صاهلةً في أقواسِ الدّمْ
يحدسُ بالفتح، ويحلمُ بالأوج
ويهجسُ: في الأفق غزاةٌ
تنفلُ بقرات سبعا
يجتزن جبال الوهم ويأكُلْن سمان
البقرات
يدخلُ في سنبلة الحلم
... ويفرطها في أيدي الأطفالْ
يتدفق نبعٌ من عدنْ
كالطير العائد من فردوس الأنفالِ
يحلقُ في مملكة الله
ويُرعدُ في طوفان السلوى والمن
يهربُ من دائرة الأسْود
يدخلُ في دائرة سَجَاحْ
يركبُ جملاً أوْرقْ
يحملُ بعض رماحْ
يبحثُ عن قوس قزحْ
في مدنٍ خاصَمَها الغيْمْ
... وفي عينيه جراحْ

٣. فاصلة للجرح المناوب

ما الذي يقطعُ الصمت غير ندا
ئك: أقبلْ، وكُنْ لي الغناء؟
ما الذي يقهرُ الروح غيرُ فحيـ
ـح الغرائز غيرُ جميلِ النداء؟
ما الذي ظَلَ يقبر فينا صلا
ة النبيين غيرُ هوى الشعراء؟

٤. الموجة

هو ذا
يبصر نُخلتها الفرعاء يُخاصرها القيظ
قوافلها الغبراء مبللةٌ بالحمرة والطيب
وشهوة شبق سقيفتها
ويزاوج بين اللؤلؤة القمرية
وتلافيف الأصداف المنكفئةِ في
عمق الجذبة
بنداوة ماء يترقرقُ في ألق التربة
يرقصُ
يرقصُ
تنداحُ وريقاتُ الشيح
أباريقُ الزّقّوم
وتنتفض النبضة في قلق الغيْبة
تنفجر الذاكرةُ على أوهام الأوْبة
ينذعر الموكبُ:
هل تمتزج الملكةُ بالصعلوك
وأوراقُ الطيف الضوئيِّ
أتلقى بنداوتها للطين الخاطيء
تلك جدائلُها الطينية في الليل تُغطّيهِ
تزمّلهُ بيديْها
توقظُ أعراس الحُلْم
مواسِمَ فجر القَلْب
ورؤيا تثقله:
وَطَنٌ يتدحرجُ في صبْوتهِ
أَلَقٌ يتوهج في غربتهِ
خوف يُمْسِك بعقيرتهِ
شلَلٌ يبدو في خطوتهِ
تنفلتُ الصرخةُ:
أيتها الموجةُ..
هُبيّ برحيق الموت
تعاليْ.. بدبيب الوحشة
ولْيغرقْني موجُك.. وليعصفْ بضلوع
هشّهْ
فالبرزخُ فيه متسعٌ لوميض الدهشة □

النا...

جميع المواد التي تنشر في «النا... لها. و«الناقد» لا تعبر عن الجـ... ود تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألّا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألّا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات: للأفراد

□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office as a Newspaper

جميع الحقوق محفوظة لـ «الناقد» ١٩٨٩
© AN-NAQID 1989

عين الناقد

الفارون

(إن النيل من الشعراء الحقيقيين والتغمز والتلمز وخلط الأوراق عمل سهل، لكنه يعكس جبن الفارين من هولا التعبير خوفاً أو قلة مهنة . .)

عبد الرحمن الأبنودي

«الشعر»- القاهرة - ١٩٩٠

شعب عريق

(. . كلما ازدادت عراقة شعب ما ازدادت ألفاظ الشتائم في قاموس لغته لأن العراقة في الأصل هي معاناة)

اميل حبيبي

«القدس العربي» لندن - ٥/ ٢/ ١٩٩٠

الحلول السياحية

(ان الانغلاق الثقافي القطري يشبه في كثير من الأحايين الانغلاق السياسي المقرون بالغرور الاقليمي، وكل الاحاديث عن وحدة الثقافة العربية لم تخرج بعد عن اطار الحلول السياحية)

وليد اخلاصي

«الحياة» لندن - ١٩/ ٢/ ١٩٩٠

نقص وتجديف

(. . واذا كانت النخب المتغربة ما زالت تكتب عن الدراويش وتتغاضى عن تصوير الشخصيات الاسلامية المغيرة، فان على كتّاب الرواية الاسلاميين أن يسدوا هذا النقص، ويزيلوا هذا الوهم والتجديف . . .)

شلتاغ عبود شراد

«العالم» - لندن - ١٧/ ٢/ ١٩٩٠

الفزع الشديد

(أعتقد ان الصحافة شوهت اللغة، وتجنت على قواعدها. وذلك ما نلاحظه بفزع شديد من أخطاء نحوية ولغوية واملائية . .)

عبد الله الجفري

«اليقظة» - الكويت ١٦ -٢٢/ ٢/ ١٩٩٠

الحمد لله

(. . عطاء أدبائنا وشعرائنا وكتابنا ومفكرينا ماض في ازدياد، ومواهب شبابنا المبدع تتفتح براعمها كل يوم تزرع الأمل، وتدق دفوف البشائر بأن غداً سيكون أكثر اشراقاً من الأمس واليوم باذن الله)

فراح الطيب

«اليمامة» - الرياض ١٤/ ٢/ ١٩٩٠

النص حراً

(. . أرى ان يكون هناك تناسب بين النقد والنص الأدبي بحيث تطبق في النقد نفس المعايير والأسس التي تتوافر في النص لا ان يعتبر النقاد ان ما يقولونه معايير سماوية يجب على النص الالتزام بها . . .)

هلال العامري

«اليوم السابع» - باريس - ١٩/ ٢/ ١٩٩٠

كلنا شعراء

(. . في كل منا يسكن شاعر، ولكن ليس كل منا قادرا على جعله ينطق، وكل انسان اذن يبحث عن نفسه في شاعر ما)

ربيعة الجلطي

«الأفق» - نيقوسيا ١٥/ ٢/ ١٩٩٠

السياسة

(لا مبرر للكتابة الا اذا كتبت السياسة. الكتابة تؤسس دائماً لسلطة بديلة حتى لو كانت في الغزل . .)

محمد العبد الله

«الشراع» - بيروت - ١٩/ ٢/ ١٩٩٠

الشعر حاليا

(حاليا يبدو ان الدخول في الشعر الحقيقي غدا أقل أهمية، لأن الطنين يعلو على صرخات الألم، والكثير من الشعراء مشغولون بقضايا مثل: قصيدة النثر هل هي شعر وغيرها. الانشغال بالهامشي، والابتعاد عن الجوهري مما يجعل الشاعر ينزلق عن طريق الشعر ليصبح داعية او نجما . . .)

حكم البابا

«العواصف» - بيروت - ١٦/ ٢/ ١٩٩٠

المساواة

(. . ومع انتهاء المرحلة الاحيائية في الأدب العربي لم يعد الشاعر أو غيره من الأدباء يسعى الى منحة أو عطاء من أحد، وتساوى جميع الأدباء في الفقر بعدما اختلفوا في الثراء)

طه الوادي

«الكفاح العربي» - بيروت - ١٩/ ٢/ ١٩٩٠

أصبح

(. . أصبحت أؤمن اكثر بأفكاري وليس بما هو موجود في اللقب. أما هويتي السياسية فهي مناصرة الضعفاء)

يوسف ادريس

«القدس العربي» - لندن - ٣٠/ ١/ ١٩٩٠

بيروت الآن

(ما زلنا الى الآن نردد مقولة مركزية الثقافة، ونقصد بها بيروت، إلا ان الواقع يثبت لنا شيئاً فشيئاً تلاشي هذه المركزية دون انتقالها الى مدينة اخرى من مدن الوطن . .)

سلوى قنديل

«القومي العربي» - بيروت - ١-١٤/ ١/ ١٩٩٠

من المهد الى اللحد

(. . أدعو الى اعادة النظر في الأدب العربي الحديث بعامة والشعر بخاصة، لنقف معا على عدد كبير من الأدباء والشعراء الذين لم يكتبوا حرفا واحدا يتصل بقضية فلسطين منذ أن بدأوا يكتبون الى أن فارقوا الحياة . . .)

محمود النجار

«البيان» - دبي - ٣١/ ١/ ١٩٩٠

من رفض الى رفض

(. . ما زلت رافضة، لكن تغير نوع الرفض. لم أعد رافضة لوضع المرأة . . رافضة للوضع العربي ككل. صرت رافضة كانسانة عربية وكمواطنة عربية، ولم أعد رافضة كامرأة)

كوليت خوري

«القدس العربي» - لندن - ٢٢/ ١/ ١٩٩٠

عمر الفن

(بصراحة . . نحن مجتمع غير فني. وعمر الفن قصير جداً لدينا، فلا يزيد عن ٤٠ عاما . .)

حسن درديو

«الآمال» - القاهرة - كانون الثاني ١٩٩٠

الهواية الشائعة

(اذا كان البعض يهوى التفتيش في ضمائر الناس وتحميل أقوالهم ما تحتمل وما لا تحتمل، فهذا شأن لهذا البعض، وليس شأن الاسلام ولا الحضارية الاسلامية)

محمد مورو

«العالم» - لندن - ١٣/ ١/ ١٩٩٠

تصحيح

(ليس صحيحا ما يقال عن الشعر في بعض الاوساط الأدبية ومن بعض الشعراء أيضا ان الناس لا تفهم «كلام الشعراء». بالعكس ارى الشعر له جمهوره الذي يزداد بقدر مخاطبته لهمومه ومشاكله وأحلامه)

مظفر عبد النواب

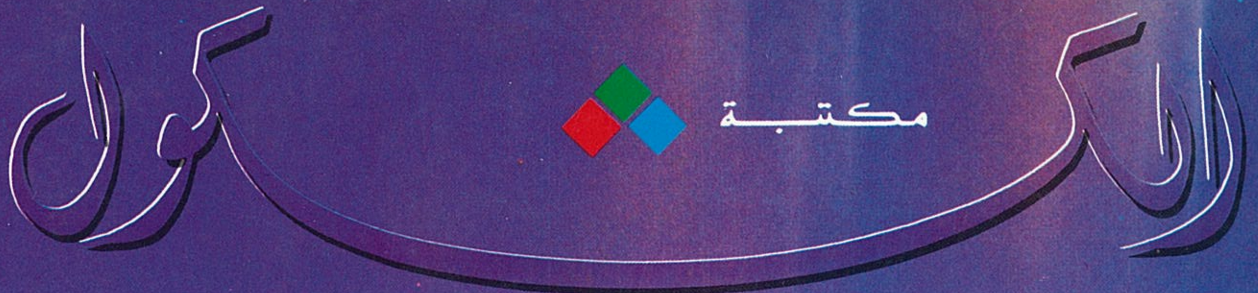
«الموقف العربي» - نيقوسيا ١/ ٧/ ١٩٩٠

مهمة الكاتبة

(هناك من يتصور ان الكاتبة اذا كانت امرأة يجب ان تكون كل كتاباتها عن بنات جنسها، وأن تشن حرباً ضد الرجل. هذا ليس صحيحاً، وليس هو المطلوب من المرأة الأديبة او الكاتبة)

ليلى العثمان

«الشراع» - بيروت ٨/ ١/ ١٩٩٠



AL KASHKOOL
BOOKSHOP

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ Tel: 01-235 4240

توفر

كل كتاب صادر في العالم العربي
كل كتاب صادر عن العالم العربي
كل مجلات الثقافة
لكل القراء

١٠,٠٠٠ عنوان بالعربية والانكليزية تحت سقف واحد



العدد السابع ■ كانون ثاني/يناير ١٩٨٩
■ السنة الأولى ■
No. 7 ■ JANUARY 1989 ■ YEAR 1



الناقد

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

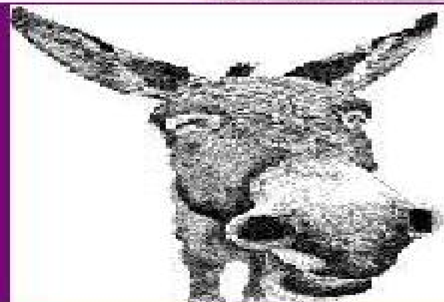
شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكِتاب



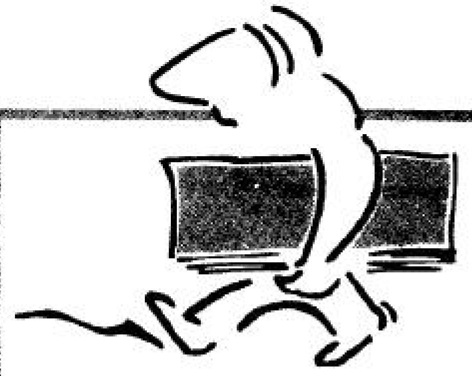




£ 3.00 in U.K.



http://abuabdoalbagl.blogspot.com
أبو عبدو البغل



الناقد

رئيس التحرير: **رياض نجيب الريّس**

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

في هذا العدد



Published by: تصدر عن

رياض الريّس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd

4 Sloane Street
London SW1X 9LA
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

التصميم والإخراج:
كامل غرافيكس

الفنانون المشاركون في هذا العدد:
نذير نبعة
محمد حمادة

الخطوط: السر حسن

الغلاف بريشة الفنان نذير نبعة

◆

AN.NAQID
THE CRITIC
A MONTHLY CULTURAL REVIEW
IN ARABIC

EDITED BY:
RIAD N. EL-RAYYES

Design & Layout:
Kamel Graphics

◆

ثمن النسخة

لبنان	٥٠٠ ليرة	الجمهورية اليمنية	١٥ ريال
سورية	٤٠ ليرة	اليمن الديمقراطية	١ دينار
الأردن	١,٥ دينار	مصر	٣ جنيه
العراق	١,٥ دينار	السودان	٤ جنيه
الكويت	١,٥ دينار	ليبيا	٢ دينار
الامارات	٢٥ درهم	الجزائر	٢٠ دينار
البحرين	١,٥ دينار	المغرب	٢٠ درهم
قطر	٢٥ ريال	تونس	٢ دينار
السعودية	٢٥ ريال		

PRICES:

United Kingdom	3£	Greece	1000 Dr
Switzerland	15 SF	Cyprus	2£C
Italy	8000 L	United States	8$
West Germany	9 DM	Netherlands	15 FL
France	30 F	Belgium	200 BF
Austria	150 Sch	Canada	8$C

جوائز

الشـــعر للمــــرة الثانيـــــة
والروايـــــة للمـــــرة الاولـــــى

■ ارساء لتقاليد جديدة للجوائز الأدبية، بعيداً عن المتعارف عليه في الجوائز التي تمنحها الدولة أو المؤسسات الحكومية في الدول العربية، تعلن شركة «رياض الريس للكتب والنشر» في لندن، وللسنة الثانية على التوالي، عن تخصيص جائزة تعرف باسم «جائزة يوسف الخال للشعر»، تذكيراً بمؤسس مجلة «شعر» وأحد رواد الحداثة والتجديد في الشعر العربي، وتشجيعاً للمواهب الشعرية العربية الأصيلة.

وتأكيداً للتقاليد نفسها يسر «شركة الريس للكتب والنشر» أن تعلن أيضاً عن تخصيص جائزة أدبية جديدة، تعرف باسم - جائزة «الناقد» للرواية - لعام ١٩٨٩، التي سبق أن أعلن عنها في أسبوع لندن الثقافي العربي الذي أقيم في تموز (يوليو) ١٩٨٨. وذلك تحفيزاً للكتّاب العرب الشبان على الخوض في ميدان الرواية والقصة.

وتمنح «جائزة يوسف الخال للشعر» لشاعر عربي ينشر مجموعة شعرية للمرة الأولى. وتمنح «جائزة الناقد» أيضاً لروائي عربي لم يسبق له ان نشر رواية من قبل. وقيمة كل واحدة من الجائزتين ٢٠٠٠ جنيه استرليني.

وتلتزم شركة «رياض الريس للكتب والنشر» بنشر المجموعة الشعرية والرواية الفائزتين. □

شروط
جائزة «الناقد» للرواية - ١٩٨٩

١- يحق لأي عربي أن يتقدم الى هذه الجائزة شرط أن لا يكون قد سبق له أن نشر رواية من قبل، وأن لا تكون الرواية المقدمة الى المسابقة قد نشرت سابقاً في كتاب أو مطبوعة دورية، أو أن تكون قد ترجمت أو نشرت في لغة أخرى. على ان تتضمن الرواية سمات وملامح تنتمي الى الجديد، وبمضمون يعالج قضايا تشغل الانسان العربي المعاصر.

٢- تشكل لجنة تحكيمية من ثلاثة أشخاص بين روائي وناقد وأديب لقراءة الأعمال الروائية المشاركة واختيار الرواية المرشحة للفوز من بين الروايات التي تصلها. ويكون قرار اللجنة نهائياً. ويتغير شخصان على الأقل من هذه اللجنة كل عام، بحيث يفسح في المجال سنة بعد سنة أمام عدد متزايد من الأدباء والروائيين والنقاد العرب لابداء آرائهم في نتاج أجيال جديدة من الروائيين العرب، وتطور الرواية العربية. ويعلن عن أسماء أعضاء اللجنة التحكيمية في وقت لاحق.

٣- يحق للجنة التحكيم ان تحجب الجائزة اذا لم يتوفر المستوى المطلوب في أي من الأعمال المشاركة.

٤- يجب أن لا يقل عدد صفحات الرواية المشاركة عن ١٥٠ صفحة من الحجم المتوسط (حوالي ٣٠,٠٠٠ كلمة) وأن لا يزيد عن ٣٠٠ صفحة (حوالي ٦٠,٠٠٠ كلمة).

٥- لا تقبل المخطوطات الا مطبوعة على الالة الكاتبة وترسل بالبريد المسجل الى العنوان التالي:

AN-NAQID PRIZE FOR A FIRST NOVEL
RIAD EL-RAYYES BOOKS LTD
4 SLOANE STREET, LONDON SWIX 9LA
ENGLAND

٦- ترفق المخطوطات بالأسم الصريح الكامل ومكان وتاريخ الميلاد، (مع اسم أدبي اذا أراد الروائي اختيار ذلك لتصدر به الرواية) والعنوان البريدي الكامل ورقم الهاتف.

٧- يجب أن تصل المخطوطات في موعد أقصاه ٣١ تموز (يوليو) ١٩٨٩. وما يصل بعد هذا التاريخ يضم الى طلبات السنة اللاحقة.

٨- لا ترد المخطوطات الى أصحابها. ولا تدخل اللجنة التحكيمية ولا الناشر بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

٩- يعلن عن الرواية الفائزة في كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٩، وينشر هذا النبأ في الصحف والمجلات، ويبلغ الروائي الفائز رسمياً بذلك ليتسلم جائزته.

١٠- قيمة الجائزة ٢٠٠٠ جنيه استرليني.

١١- تصدر الرواية الفائزة عن منشورات «رياض الريس للكتب والنشر» خلال العام ١٩٩٠، ويتقاضى الروائي الفائز بالاضافة الى الجائزة حقوقه التقليدية كمؤلف من الناشر.

شروط
جائزة يوسف الخال للشعر - ١٩٨٩

١- يحق لأي عربي أن يتقدم الى هذه الجائزة، بمجموعة قصائد تشكل ديواناً شعرياً. ولا مانع أن تكون القصائد قد نشرت سابقاً، شرط أن لا يكون قد سبق وأن أصدر ديواناً من قبل. على أن تكون هذه القصائد، وهذا الديوان، من ضمن مفهوم الحداثة الشعرية وخط التجديد الشعري.

٢- تشكل لجنة تحكيمية من ثلاثة أشخاص، بين شاعر وناقد وأديب لاستعراض الأعمال الشعرية الواردة واختيار الديوان الفائز من بين المخطوطات التي تصلها، ويكون قرارها نهائياً. ويتغير شخصان على الأقل من هذه اللجنة كل عام، بحيث يفسح في المجال سنة بعد سنة لأكبر عدد من الشعراء، والأدباء والنقاد لإبداء رأيهم في أجيال جديدة من الشعراء العرب وفي تطور الشعر العربي. ويعلن عن اسماء أعضاء هذه اللجنة في وقت لاحق.

٣- يحق للجنة التحكيم أن تحجب الجائزة اذا لم يتوفر المستوى المطلوب في أي من الأعمال المشاركة.

٤- لا تقبل المخطوطات الا مطبوعة على الالة الكاتبة وترسل بالبريد المسجل الى العنوان التالي:

THE YUSUF AL-KHAL PRIZE FOR POETRY
RIAD EL-RAYYES BOOKS LTD
4 SLOANE STREET, LONDON SWIX 9LA
ENGLAND

٥- ترفق المخطوطات بالاسم الصريح الكامل ومكان وتاريخ الميلاد، (مع اسم أدبي اذال أراد الشاعر اختيار ذلك ليصدر به الديوان) والعنوان البريدي الكامل ورقم الهاتف.

٦- يجب أن تصل المخطوطات في موعد أقصاه ٣٠ نيسان (ابريل) ١٩٨٩. وما يصل بعد هذا التاريخ يضم الى طلبات السنة اللاحقة.

٧- لا ترد المخطوطات الى أصحابها، ولا تدخل اللجنة التحكيمية ولا الناشر بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

٨- يعلن عن الديوان الفائز في تموز (يوليو) ١٩٨٩، وينشر هذا النبأ في الصحف والمجلات، ويبلغ الشاعر الفائز رسمياً بذلك ليتسلم جائزته.

٩- قيمة الجائزة ٢٠٠٠ جنيه استرليني.

١٠- يصدر الديوان الفائز عن منشورات «رياض الريّس للكتب والنشر» خلال العام ١٩٨٩، ويتقاضى الشاعر الفائز بالاضافة الى الجائزة حقوقه التقليدية كمؤلف من الناشر.

رياض نجيب الريس

نهر مصر العظيم

■ لا أريد التوقف عند ملابسات منح جائزة نوبل للآداب لعام ١٩٨٨ لنجيب محفوظ، اذ لا رأي لي كقارىء وكاتب عربي، إلا أن نجيب محفوظ وحده يستحقها من بين كل الأسماء العربية التي رشحت نفسها أو رشحتها أوساط معينة. ولا موقف لي إلا موقف الفرح بأن كاتباً عربياً كبيراً بقيمة نجيب محفوظ الروائية قد نال هذه الجائزة، لا مجموعة الأقزام التي تصارعت فيما بينها في سعيها وراء نوبل، فأكدت بذلك عملقة نجيب محفوظ الابداعية. واذا كان ثمة خلاف حول آراء نجيب محفوظ السياسية (ويجب ان يكون)، ففي رأيي يجب ألا يكون هناك خلاف حول قيمة نجيب محفوظ الأدبية.

إلا أنني سأسمح لنفسي بالتوقف عند الكلمة التي ألقاها الرئيس حسني مبارك في حفل تكريم نجيب محفوظ، وأثار فيها شيئاً من حساسية الحنين الى خلافات الماضي. فمن حق الرئيس المصري ان يفخر بأن كاتباً من بلده قد نال هذه الجائزة العالمية، ولكن ليس له أن يتحول الى ناقد يصدر حكماً أدبياً فيصير هذا الحكم الأدبي مبرماً لمجرد ان رئيس الدولة قد نطق به.

لقد تحدث الرئيس حسني مبارك عن الريادة المصرية في المجال الأدبي والثقافي، وقال في كلمته:

«ومن أهم دلالات الجائزة كذلك، تأكيد الدور الريادي الأدبي المصري. فقد بدأت مصر الريادة في المجال الأدبي - الى جانب المجال الفكري - منذ القرن الماضي، وكان الرواد العظام في كل لون من الوان الأدب يتألقون في مصر، كما كانت الاتجاهات الفنية في كل فرع من فروعه تبدأ في مصر، ثم تظهر آثار هؤلاء الرواد، ويتضح انتشار تلك الاتجاهات فيما حول مصر من بلاد شقيقة. ولا نقول ذلك استعلاء أو زهواً أو ادعاء فمصر جزء من أمتها العربية، والجزء لا يستعلي على الكل، والحق لا زهو فيه ولا ادعاء. فكل ما كان لمصر من سبق، انما كان لأمتها على أرض العرب، وكل ما كان منها من عطاء، انما قدمته لأسرتها الكبيرة، والى أشقاء ابنائها الأعزاء. وقد كان ذلك قدر مصر الذي أراده الله، فهيأ له ظروفاً لسنا الآن في مجال تفصيلها. ثم حدثت أحداث في المنطقة العربية، جعلت الرؤية تختلط لدى البعض، حتى زعموا ان الريادة الأدبية انتقلت عن مصر الى هذا القطر أو ذاك، وأن مصر قد فقدت دورها أو كادت. ثم جاء فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل ليبطل هذا الزعم، وليؤكد ان الريادة ما زالت - وسوف تبقى بمشيئة الله - في مصر». («الأهرام» - ٧/١١/١٩٨٨)

هناك موقفان من مقولة الرئيس المصري، الأول: سياسي. والثاني: ثقافي.

في الموقف السياسي - من الطبيعي ان يجد الرئيس حسني مبارك في منح أديب مصري كنجيب محفوظ هذه الجائزة العالمية مناسبة لتجييرها سياسياً لصالح بلاده، وفرصة للتدليل على أهمية مصر وسط وطن عربي ممزق. ولكن الموقف السياسي الذي أتاحته هذه الفرصة الثقافية يجب ان يكون مدخلاً لكسر عزلة مصر الثقافية - قبل السياسية - داخل الوطن العربي وليس لتكريسها. فمن موقف عربي قومي وحدوي (أصبح يعتبر في عصر التشرذم موقفاً متخلفاً) يريد ان يكون لمصر دور اساسي في أية نهضة عربية ممكنة، كان من المطلوب لو ان الرئيس المصري قد ردّ بعض الفضل لأصحابه من غير المصريين، ولم يعتبر ان الثقافة العربية بآدابها وفنونها اختراعاً مصرياً. واذا كانت مصر راغبة فعلا في استعادة مواقعها العربية، فليس هناك وسيلة الا كسر الحواجز الثقافية بينها وبين الأقطار العربية الأخرى. فالثقافة هي السلاح الأمضى الذي تملكه مصر، والذي رهنته طوال عقدين من الزمن لسياسة الاتفاقات والتحالفات غير العربية، ورهنت معه عدداً كبيراً من كتّابها ومفكريها. وقد تكون مصر «أم الدنيا»، ولكن من غير عالم عربي محيط بها ويرفدها هي أم عاقر.

في الموقف الثقافي - أعطى الرئيس مبارك الريادة الثقافية والأدبية الى مصر، وحصرها فيها، وغلفها بكل الاستعلاء المبطن بتواضع قَدَري. وقد أكدها بقوله: «وهكذا منحت الجائزة للريادة المصرية تأكيداً لها، وازالة لأية شبهة حول حقيقتها».

ان حصر الريادة في قطر عربي معين اليوم، ومصر بالذات، لا يعبر عن الواقع الثقافي القائم على الأرض العربية، فالابداع العربي اليوم قد أصبح مشاعاً بين المواهب العربية في أي زاوية من زوايا الوطن العربي. وأية مراجعة للتطور الثقافي العربي في السنوات الأخيرة على الأقل، تكشف ان التراكمات الابداعية - كمّاً ونوعاً - تمتد من مياه الأطلسي الى مياه الخليج، ومن جبال الأوراس إلى جبال لبنان، ومن ضفاف بردى ودجلة الى ضفاف النيل.

ان في هذا الموقف استعلاء لا تحتاج مصر إليه، يذكّر بالاستعلاء الحضاري والثقافي اللبناني السخيف الذي يمارسه بعض غلاة المتعصبين اللبنانيين، والذي أصبح ممجوجاً ومرفوضاً. فعلى الرغم من التفتيت الذي أصاب الوطن العربي، والقطرية والجهوية اللتين أصبحتا من محاوره الأساسية، وغياب المنظور الوحدوي أو القومي، فان ريادة الابداع العربي لم تعد حكراً على بلد عربي واحد، ولو كان لهذا البلد عمق تاريخ وحضارة مصر.

ان كلام الرئيس حسني مبارك يستحق المناقشة لكونه صادراً عن رئيس دولة، ويستحق ايضا المساءلة عما اذا كان تعبيراً عن نهج الدولة، أو وجهاً آخر للنظرة الى الدور السياسي لمصر. لذلك يجب التحذير من ان يسفر فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل عن شوفينية مصرية لا يحتاجها الواقع الثقافي العربي، وبالتالي تفرز غروراً مسيئاً الى كل تراث مصر الثقافي ومساهماتها الأدبية في النهضة العربية الماضية والنهضة العربية المقبلة. هذا الغرور الذي قد لا يكون له مردود مستقبلا الا المزيد من التنصل العربي من أحداث مصر الثقافية ومساهماتها الأدبية والفنية.

ان هناك فرقاً كبيراً في التنافس بين بلد عربي وآخر في مضمار الثقافة والفنون وبين الادعاء، بل التطويب، ان ذلك البلد العربي هو الرائد، والباقون مريدون أو أتباع. كذلك بين انصهار الكل الثقافي المحلي في كل الجسم الثقافي القومي. إذ ليس هناك ريادة ثقافية قطرية تعيش وتنمو وتزدهر وتنال جوائز عالمية، بمعزل عن تفاعلها مع الثقافة القومية، مهما باعدت السياسة المرحلية بينهما. وما من نتاج ابداعي عربي يقف على قدميه ووحده، ومن دون روافد عربية تشده الى أصوله ومن غير ان يفقد خصائصه المحلية.

إن الواقع العربي يؤكد - ولا جديد في هذا - ويعترف أن كل الأقطار العربية تساهم في الإبداع العربي على قدر كبير من التساوي. وليس هناك احتكار مصري لذلك، ولا ريادة لأحد في النتاج الثقافي. ولو دخلنا في التفاصيل، كما دخل الرئيس المصري في خطابه، لوجدنا أن هناك قفزات أعمق وأهم وأكثر في مجالات متعددة من الآداب والفنون حققتها أقطار عربية غير مصر.

يذكر التاريخ أن بريطانيا جزيرة، وفرنسا أمة، ومصر نهر.

إننا لا نريد في موقفنا هذا، إلا أن تكون مصر هي الشوق إلى كل الأنهار العربية، من أجل كل الطموحات القومية والذكريات العربية والأحلام الوحدوية التي لا تحققها إلّا ثقافة عربية واحدة، لا تمييز فيها ولا ادعاء ولا استئثار ولا استعلاء.

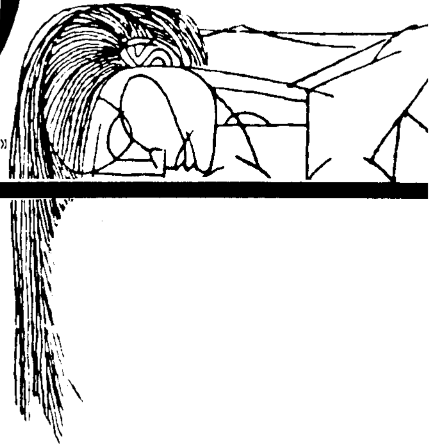
إن ما نريده من مصر، حباً بها وإيماناً بدورها، هو ان تعترف ان العروبة هي ما قاله العربي الكبير الشاعر القروي (رشيد سليم الخوري): «ان العروبة هي ان يكون للسوري بردى في النيل، وللمصري نيل في العراق، وللبناني زحلة في الطائف، وللعراقي دجلة في مصر ولكل عربي نبع يشرب منه في الصعيد».

دعوا مصر تصبّ في نهر الحياة العربية العظيم، فتروي عطشنا من جديد □

محمد الماغوط

سياف الزهور

« مقطع من موت واحتضار سنيه صالح »



يا رب
أيها الاله المسن الوحيد في عليائه
في ليلة القدر هذه،
وأمام قباب الجوامع والكنائس
اللامعة والمنتفخة كالحروق الجلدية
أزرّر سترتي

وأطوي غمامة بيضاء على ذراعي
لأصير خادمك المطيع
ووكيل نعمك، وكوارثك الى الأبد . . .
أعرّي أشجارك في الخريف
وأملؤها بالزهر والطيور في الربيع .
أساعد الينابيع الصغيرة في جريانها
والحمائم المشردة في بناء أبراجها
وأضلل العقارب والأفاعي
عن أرجل العمال والفلاحين الحفاة
وأكسو ثياب الأطفال الفقراء
بالرقع الجديدة الملونة في الأعياد
وفي الوقت نفسه
سأرشد زلازلك وبراكينك وفيضاناتك
الى أكثر الأكواخ والأحياء فقراً وازدحاماً
حتى لا تضيع حجرة من حممك
أو قطرة من سيولك،
هباءً بلا جدوى
بل سأوقظ ماركس وانجلز من قبريهما
وأرغمهما على الصراخ بأسنانهما المكشرة،
أمام ضحايا المعتقلات
وجثث المناجم والانهيارات الثلجية
والمقابر الجماعية
وأمام عائلاتهم وأطفالهم
والاعتراف، وهما يضربان أخماساً بأسداس
هذه مشيئة الله .
ولكن ابق لي على هذه المرأة الحطام
. . ونحن أطفالها القصّر الفقراء
سنهدي لعبنا وأقراطنا وثيابنا الجديدة
لملائكتك الصغار،
ونظل عراة الى الأبد . . .
ولكن ابق لنا عليها،
لبضعة شهور
لبضعة ايام فقط،
نتناوب السهر عليها
وتجفيف العرق المتدفق على جبينها .
فهي ظلنا الوحيد في هذه الصحراء
نجمنا الوحيد في هذه الكلمات

مقطع من قصيدة طويلة بالعنوان نفسه تصدر قريبا في كتاب، هو الاول شعراً بعد «الفرح ليس مهنتي» (١٩٧٠) عن شركة رياض الريس للكتب والنشر . لندن.

جدارنا المتبقي في هذا الخراب
ثم انها لم تأخذ من تراب الوطن
أكثر مما يأخذه القدم من الحذاء

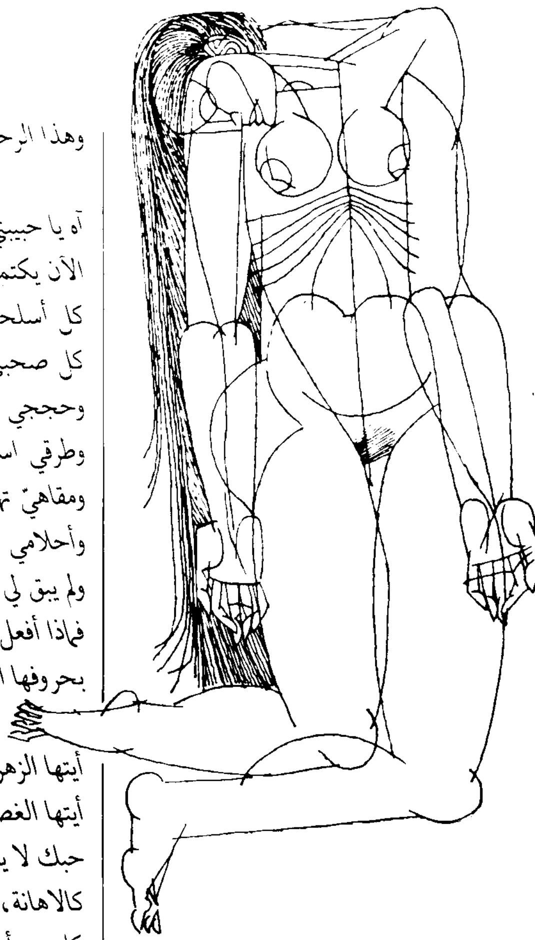
❊ ❊ ❊

أيها الأنف الأحدب الجميل ،
كسنبلة تحت طائر
أيها الفم الدقيق، كمواعيد الخونة أو الأبطال . .
يا بذرة الحروب المقبلة
لم استعجلت الرحيل
والرقاد الى الأبد، باسمة مطمئنة
في أقرب نقطة لآل البيت
مولية ظهرك لكل ثورات العالم؟
ولكن لا عليك يا حبيبتي
لقد رأيت بأم عيني
في احدى الليالي الثلجية العاصفة
على ضفاف الفولغا
ماركسياً مشرداً، ينام تحت سيف القيصر .

آه كم فرحنا، أنا وشام وسلافة
بالحمرة الواهية
وقد عادت الى الخدين الشاحبين
وكم صفقنا طربا
لشعرك القصير المنهك
وقد راح ينمو بحماسة بائسة
كعشب زنجي في حقول بيضاء . . .

❊ ❊ ❊

يا يتيمة الدهر وكل الدهور
من أين ورثت
هاتين الرئتين الواهنتين كرئتي عصفور؟
وهذا النمش المتجمع على ذرى الكتفين،
كما تتجمع العصافير الخائفة في اعالي الأشجار؟
من أية مطاردة،
تعلمت اغلاق الأبواب والنوافذ
والرقاد مع طفلتيك
لاهثة تحت الأسرة والمقاعد؟
بل من أي معركة
أدخرت هذه الدموع المقاتله



وهذا الرحم المنذر والمترفع كأبواق الحرب؟

❊ ❊ ❊

آه يا حبيبتي
الآن يكتمل جنوني كالبدر
كل أسلحتي عفا عليها الزمن
كل صحبتي تفرقت
وحججي فنّدت
وطرقي استنفدت
ومقاهيّ تهدمت
وأحلامي تحطمت
ولم يبق لي، إلا هذه اللغة
فماذا أفعل بها،
بحروفها الملتصقة بمخارجها كبول الأفعى .

أيتها الزهرة المطرودة من غابتها
أيتها الغصة العميقة في قلب الربيع
حبك لا ينسى أبداً
كالاهانة، كجراح الحسين
كل من أحببت، كنّ نجوماً
تضيء للحظة وتنطفيء الى الأبد
وأنت وحدك السماء .
ثلاثين سنة،
وأنت تحمليني على ظهرك كالجندي الجريح
وأنا لم أستطع
أن أحملك بضع خطوات إلى قبرك
أزوره متثاقلاً
وأعود متثاقلاً
لأنني لم أكن في حياتي كلها
وفياً أو مبالياً
بحب، أو شرف أو بطولة،
ولم أحب مدينة أو ريفاً
قمراً أو شجرة، غنياً أو فقيراً
صديقاً أو جاراً، أو مقهى ،
جبلاً أو سهلاً، أو طفلاً أو فراشه .
فكراهيتي للأزهار
لم تترك لي فرصة،
حتى لمحبة الله . □

◆

* سنيه صالح (١٩٣٥ ـ ١٩٨٥) زوجة الشاعر.
* شام وسلافة ابنتا سنيه صالح ومحمد الماغوط.

خواتم

أنسي الحاج

■ من منّا يذكر أنه، لعشرين أو ثلاثين أو ما فوق، كان يحتل نصف الدنيا؟ وان أباه كان يحتل كل الدنيا؟ وأن جده كان مَلِك الدنيا بلا منازع؟

الدلال الذي كان للانسان أُسقط وحلّ وحش العصر الأميركي - التوتاليتاري. أُقيل الفكر. أُقيل الشعر. أُقيل الحلم. أُقيلت الأناقة. أُقيلت الرهافة. أُقيلت ظروف الاشراق. أُقيل الاتصال بمصادر الجمال الحقّ. أُقيل الانسان.

لماذا يكون لكل خطوة الى الأمام ثمن ندفعه من أغلى مناطق في كياننا؟ ألكي تتمّ الحضارة، حين تكتمل، على قبر الانسان وقد مات كلّه؟

هذا هو سبب شدّي ما أشدّه من الماضي فيما أنا أسير. هذا هو سبب توجسي من المستقبل فيما أنا أنظر بغضب وتمزق الى النقصان والامتقاع، الى التبغّل والتمسّح، الى العته والبشاعة التي تصيبنا كلّما تقدمنا.

صحيح أنه لا مفاضلة بين الكوارث ولا بين الجرائم. ولكنه آن أوان القول عالياً إن الحربين العالميتين اللتين عرفهما هذا القرن، بما فيهما من ويلات وفظائع، قد حجبتهما «شمس» العصر الاميركي - التوتاليتاري التي تجاوز عهدها السياسي كل الحدود وألغى قواميس السياسة الكلاسيكية والحديثة معاً موجداً مكانها قاموس الكذب المطلق والانتهازية المطلقة والابتزاز المطلق والظلم المطلق والقتل المطلق. وبين قنبلة هيروشيما وناغازاكي الذرية والتضحية بلبنان، مروراً بسحق أوروبا الشرقية وطرد الفلسطينيين من بلادهم واقامة أسوأ الأنظمة الديكتاتورية والبوليسية في العالم الثالث، فضلا عن افتعال الفتن والحروب الأهلية، ناهيك بنشر الاسفاف والضحالة وتعميم الأحادية والتفاهة في الفن والكتابة والمأكل والملبس والتخاطب والعلاقات والعادات.

بين تلك وهذه، منذ منتصف الأربعينات إلى اليوم افترَسَنا الوحش.

إن الذين، مثلنا، ما زالوا يتكلمون كاللغة التي نتكلم، أصبحوا يبدون ملفتين للنظر، أو بالعكس موضع شفقة.

انظروا حولكم تروا هذه الجموع العمياء المهسترة غبّ الطلب، هذه الملايين من الأغنام البلهاء المشبعة المساقة الى «الانتاج»، انتاج موتها وموت كل شيء تراه وتسمعه وتلمسه وتحبه.

إن الخلاص رهنُ القضاء على هذا الوحش، أو تنقيته من أسباب فساده وافساده. فهل ان ذلك ممكن؟ ولِمَن؟

سؤال الى المجهول.

لم يسبق للبشرية أن واجهت مصيراً بهذا الرعب.

***

الجهل خلاّق.

***

أن يأخذ الكاتب على عاتقه مسؤولية الكلام، مسؤولية اللغة، هو أن يتولى المسؤولية. المسؤولية عموماً، مسؤولية الحياة والعالم، الانسان والتاريخ. فاللغة هي كل شيء.

مَن منا، في بلداننا العربية المهان فيها الانسان من عقله الى جسده كل يوم بلا حدود، من منا نحن حَملة الأقلام، كما نُسمى، يستطيع ان يدعي انه عاش على مستوى مسؤوليته؟

ان يعادل الكلام كرامة الانسان. على الأقل.

من منا في هذه اللغة العربية المعتَقلة يستطيع أن يقول: صنتُ لغتي من الكذب والتهرّب، حتى لو لم أكن عبقرياً؟

***

الشعر: الخوف مصروخاً في وجهه.

***

ينتظرك الشعر في موعدٍ ما ليستعير صوتك. ليضيف بصماتك الى الماضي والمستقبل.

لا تجعل تدخلك مؤذياً. ولا تدّع أكثر مما كُلفتَ. بل ولا تدّعِ شيئاً.

من أنت؟

... وأنْ تكون في مستوى ما يختارك...

***



لا التجديد بل المجدد. لا اللغة بل مَن يكتب.

كل محاولات التجديد، شكلاً ومضموناً، ستظل تُسفر عن عقم أو تدور على فراغ ما لم تكن مدفوعة بضغط الخلق.

هذه هي مأساة مقلدي التجديد والباحثين عنه في تقلّبات الزمن، مع انه ليس في الخارج، بل في لقاء الهواء بالقلب.

***

عندما أطالع تحليلاً علمياً، نقداً، عرضاً لفكرة، يحصل معي عكس ما كنت تمنيته من مطالعتها. فبدل ان آخذ منها، أُعطيها...

ما ليس شعراً يُفقرني دائماً.

***

أشعـر أمام بعض الجمل أنه حرام أن تُكتب إلّا وحدها، كبيرة، تُعلّق في السماء، تغيب طويلاً وتشرق في أعيادها.

***

الجارح ان الصمت لا يستطيع دائماً وحده التعبير عن الصمت.

***

كتـابـةٌ بلا عَرق الـزَجَـل، ولا رنـين الخطابة الكذّابة، ولا التأثيرات الصوتية، الخارجية والداخلية، للبلاغة والبراعة. كتابة بلا «مواكب» غير جوهرها. بلا قرع طبول، ولا همس جفون السلّ الادبي العاطفي الأشبه بقالب حلوى يسيل دبقاً تحت الشمس.

الكـلام الجـوهري، ماسُ الشعر، وتترك الكتابات الأخرى، حلوها وغليظها، للراغب في مواصلة التمثيل.

***

من صِغَري كان أكثر إعجابي يتجه نحو مؤلفي الموسيقى. وعندما يلفظ أحدهما أمامي كلمة «فنان» لا أتخيل إلا الموسيقي. لا لأن الموسيقى تُحقق، ربما وحدها بين الفنون، الدمج التام بين الشكل والمضمون، بل لأنها ذلك الصوت الساحر ومع ذلك الصامت... كل هذا الخطاب ولا كلمة...

أجمل الأصوات البشرية أقربها الى الموسيقى وأبعدها عن الكلام.

أجمل الشعر لا ما تضاءلت صلته بالكلام العادي فحسب بل ما اخترع لغته مستعيداً بها زمام السحر.

لماذا كل هذا النفور من الكلام الشائع؟ وهل الصعوبة غاية؟

لا. الغاية هي إعادة الفعل الى الكلمة. فالكلمة كانت فعلا لا وصفا، خلْقاً لا زينة.

وإن لم تعد كذلك لا مفر للبشرية من الموت تلوثاً بالكلام أو تسمماً بفساده.

***

يحاول الادب لا محاكاة الطبيعة بل تقليد العناق الجنسي.

أليس يطمـح الى كتـابـة تُلهب القاريء، عبر تحسيسه بثنايا ذاتيته، وتحرق دمه؟ أليس يطمح، بعد الغوص على ظلمات الملاجىء الحميمة، الى الصعود نحو انفجار الذروة؟

أوَليس هذا ما يحصل في العناق الجنسي؟

غير أن ما يقوله الرجل والمرأة في الخلوة الجنسية، اذا سَرَحا، هو أكثر صدقاً وحرية مما يكتبه الأدب بلسانهما عن تلك اللحظات.

فالأدب إما يتجنّب او يتواقح. وفي الحالتين يبتعد عن الحقيقة.

ولعله أشد ما يقترب من الخط البياني للعناق الجنسي عندما يتحدث عن كل شيء آخر غير العناق الجنسي.

***

الممكن هو المتعِب. المستحيل مريح.

***

سبب آخر لكره المقلدين: تقليدهم جديد سواهم يجعله قديماً.

***

بعض الفتيات الصغيرات تعوضهن شهوةُ الانجاب عن حرمانهن عضو الذكر.

بعض الرجال يعوضهم التوليد الأدبي والفني عن نواقص عديدة بينها الفحولة الجنسية.

هناك ملء فراغ الذكورة بالخَلْق وهنا أيضا.

دائماً نقص الذكورة خلاق.

دائما فائضها مدمر.

العالم تنقصه أنوثة.

***

للصدق، خصوصاً عند من اعتدنَ التحفظ أو التهرب، فضيلة اغراء جنسي.

وكلما ازدادت صدمتُه إزداد مفعول تلك الفضيلة.

***

لستُ أنا من يفيق، بل مخاوفي
لستُ أنا من ينام، بل أحلامي.

***

أنتِ أجمل من العالم
لأنكِ تضحكين فيّ
تحتلين الحاضر
تُفرجين عن نوري
يتوّقف مصيري على براءتك
يتوقف مصيري على تلويثي براءتك
ويمشي مصيري
بين نظراتك
مشي الغيوم حول القمر.

***

في البدء لم يكن الكلمة بل النظرة.
بلاغُ العين هو الأول.
وهو الأخير □

سؤال عمن



عبد السلام العجيلي

■ عزيزي الأستاذ رياض،

هذه حكاية أحببت منذ زمن طويل أن أكتبها، ومنذ زمن طويل كذلك كنت أرجيء كتابتها ليقيني بأن واحدة من المجلات التي أنشر فيها إنتاجي، حتى تلك التي تلحّ في استكتابي، لن تقدم على نشر مقالي عنها، لتواحد على الأقل من المحرمات التي يرد ذكرها فيه. وإذا كنت أكتب هذا المقال لـ «الناقد» فليس ذلك لصلة بعض ما فيه بك أنت صاحب «الناقد»، بل لأني أرى مجلتك قد تجاوزت كثيراً من محرمات الكتابة مما يتحامى النشر عنها رؤساء التحرير في العادة، حذار عرقلتها لانتشار دورياتهم في هذا البلد العربي أو ذاك.

تراني في هذا المقال أنقل الى القراء، بطريقتي الخاصة في القص، حكاية سمعت خبرها من راويها، والعهدة فيها على الراوي الذي فارق دنيانا منذ سنوات. ما أحسبك تجهل ذلك الراوي. إنه ظريف دمشق المشهور حسني تللو الذي ما نزال نتناقل نوادره وسخرياته الضاحكة. سمعت هذه الحكاية منه في منزل فخري البارودي رحمه الله، في أحد أيام الجمع التي كنت أزوره فيها في ضاحية كيوان اللاصقة بدمشق، قبل أن تلتهم النار ذلك المنزل في أحد أحداث بلادنا المؤسفة، وقبل أن تلحق الضاحية الخضراء بمكعبات الاسمنت التي ابتلعت غوطة دمشق.

قال حسني تللو، رحمه الله، وهو يتجه بالحديث اليّ بين حضور جلسة فخري البارودي في ذلك اليوم:

ـ حدث هذا في الثلاثينات، قبل بدايتها بعام أو عامين أو بعد البداية بعام أو عامين (الشك مني أنا كاتب المقال). كنت أنت صبياً آنذاك. ولكنك بلا شك تذكر كيف كانت جريدة «القبس» في تلك الأيام شوكة حادة في جنب السلطة الفرنسية المستعمرة بلادنا باسم الانتداب، تقضّ

يُحبّ الوَطن

مضجعها وتسلبها الراحة والأمان. وتذكر أيضاً كيف كان نجيب الريس، صاحبها، يثير حماس الشعب بافتتاحياته النارية التي كان يشوي بها جلود الفرنسيين وعملائهم لكل ما يراه تجاوزاً على الحق والحرية واستهانة من المستعمر بالوطن والمواطنين. ليس غريباً إذن ان يتحين الحكام الفرنسيون كل فرصة للايقاع بنجيب الريس وإخراس قلمه وإلغاء «القبس» وصوتها الداوي من الوجود.

في ضحى أحد الأيام دخل على صاحب الجريدة في مكتبه شيخٌ مؤذنٌ في مسجد يقع في طريق حي الشاغور، قبليّ سوق الحميدية، وقال إنه جاء ليخبره بما جرى له فجر ذلك اليوم. كان الرجل في أعلى منارته يؤذن لصلاة الصبح فشاهد دونه على الرصيف مجموعة من الشباب يحيطون بواحد منهم كان يرفع رأسه إليه، الى المؤذن، ويصرخ بأعلى صوته بكلمات أجنبية تتخللها بعض الألفاظ العربية. من تلك الكلمات والألفاظ فهم ان هذا الأجنبي كان يوجه إليه سباباً وشتائم مقذعة، وأنه يتوعده بالشر إذا لم يتوقف عن رفع صوته فوق المئذنة، بينما كان مرافقوه يطلقون القهقهات وهم يدفعونه ليتابع سيره في الطريق. أتمّ المؤذن أذانه على كل حال وانحدر الى المسجد، الا انه لم يغادره إلا بعد ان اطمأن الى ان الأجنبي ومرافقيه غادروا الحي. وعرف عند خروجه الى الشارع، ممن جمعهم صراخ الأجنبي في آخر الليل، انها ثلة من السكارى ترافق فرنسيا مخموراً. كان مرور الفرنسي ورفاقه بهذا المكان في هذه الساعة يعني أنهم قادمون من دار البغاء الكائنة في آخر الحي على هامش المدينة، بعد ان قضوا في تلك الدار ليلتهم. وأخبره بعض الحضور أنهم استنطقوا السكارى فعلموا منهم ان الفرنسي، وان كان في ثياب مدنية، هو ضابط عسكري برتبة كابتين واسمه كذا... ونسميه نحن الكابتين شارل.

بهذا أخبر المؤذن نجيب الريس. وما كان أبو رياض ينتظر خيراً من هذه المناسبة ليشنها غارة شعواء على الانتداب وعلى استهانته بالدين الاسلامي ورجاله، وعلى عسكرييه الذين يحملون رتباً رفيعة، من أمثال الكابتين شارل، ممن يخرجون في أخريات الليالي من دور الفسق سكارى فيتعرضون لدعاة المؤمنين الى عباداتهم بالسباب البذيء والتهديد الوقح! غارة شعواء طلعت بها افتتاحية «القبس» في اليوم التالي فأحدثت الضجة، التي لا بد من أن تحدثها في صفوف الشعب في كل طبقاته وفي مؤسسات السلطة على تدرج مستوياتها. وكان الأثر المباشر لتلك الافتتاحية ان أوقفت «القبس» عن الصدور بأمر اداري وان أقيمت الدعوى فوراً على نجيب الريس صاحبها ومديرها المسؤول، أمام المحكمة العسكرية، بتهمة المساس بما لا يمس، أي شرف جيش فرنسا وكرامة ضباط ذلك الجيش.

كانت هذه فرصة الاستعمار السانحة للقضاء على الصحفي المشاكس العنيد قضاء مبرماً. وما شكّت النيابة العامة للقضاء العسكري من أنها قادرة على تجريم صاحب جريدة «القبس» بالكذب والافتراء على ضابط في الجيش الفرنسي عندما تثبت ان الواقعة التي أوردها في مقاله الافتتاحي واقعة ملفقة لا أساس لها من الصحة. ذلك ان السلطة الحاكمة استطاعت، باتساع امكاناتها وطول باعها، أن تهتدي الى الشيخ المؤذن فتحمله، لا على السكوت فحسب، بل على انكار ما وقع له والشهادة بضد ما وقع له إذ استدعي الى الشهادة.

إنها بالنسبة للاستعمار الفرصة التي لا تعوض للخلاص من «القبس» وصاحب «القبس». ولكنها بالنسبة لحركة التحرر الوطني تصبح ضربة قاصمة لو تحقق للاستعمار ما يسعى إليه. واستبد القلق برجالات الكتلة الوطنية، وهي التي كانت قائدة الشعب في محاربة الانتداب والنضال من أجل الاستقلال. وفي إحدى الليالي بعث إلينا شكري القوتلي، يقول هذا حسني تللو، بعث شكري القوتلي الينا نحن الذين كانوا يسموننا شباب الكتلة الوطنية، وشرح لنا ما كنا نعرفه جيداً عن الخطر الذي يتهدد نجيب الريس. قال لنا في ختام كلامه: ماذا يا شباب، ماذا عندكم لنا؟ الا تستطيعون ان تجدوا بعض الشهود، أو شاهداً واحداً، على صحة الحادثة؟ أو تجدون لنا من يكذّب ما تقدمه النيابة العسكرية العامة من أدلة في تزكية هذا الضابط الذي اسمه شارل وفي الاشادة بحسن سلوكه؟

وتابع حسني تللو يرحمه الله حكايته قائلاً:

ـ وكنا في الحق شبابا في تلك الأيام، ويعفو الله عنا وعما اقترفناه في شبابنا. بعضنا كان يعرف حق المعرفة ذلك المبغى، دار البغاء التي جاء منها الكابتين شارل مخموراً آخر الليل. بعد أن سمعنا ما سمعناه من شكري القوتلي قال أحدهم، ولأسمّه هنا باسم بكري: عندي فكرة. أريد منكم اثنين ليرافقاني... يا حسني، وأنت يا محمود، تعالا معي.

ذهبنا معه، مع بكري، أنا ومحمود في منتصف تلك الليلة... الى أين؟ الى ذلك المبغى! قادنا رفيقنا فيه قيادة من ألِفَ المكان ورواده من طلاب اللذة وفتياته من بائعاتها، حتى أدخلنا أحد البيوت فيه... بيت الست هيلينا. تلقتنا صاحبة البيت، وكانت تجلس في صدر بهو عريض بين مجموعة من مومساتها المختلفات الأعمار، بترحيب بالغ. وبعد أن بادلنا بكري ترحيبها بمثله طلب منها ان ترافقنا الى غرفة منعزلة، بعيداً عن بناتها وزبائنهن، لنتحدث إليها في أمر ذي شأن.

وفي الغرفة المنعزلة أصغت الست هيلينا باهتمام شديد الى أقوال أخينا بكري، وهي أقوال ما كنا نظن أنها تلفت بال مثل هذه الامرأة في مثل هذا المكان. روى لها حكاية الضابط شارل الذي لا بد ان يكون قد قضى ساعات ليلته في أحد بيوت هذا الحي قبل أن يخرج ويتعرض للمؤذن بشتائمه ووعيده. ثم حدثها بما يتهدد صاحب «القبس» من عقوبة وبانعكاسات هذه العقوبة على الحركة الوطنية وعلى نضال الشعب في سبيل استقلاله، وهو الغاية التي يضحي أبناء الوطن للحصول عليها بأنفسهم وبما يملكون. وختم كلامه بأن قال لها: نريد معونتك يا ست هيلينا.

قالت: على عيني وراسي. ماذ تريدون مني؟ قال بكري: أريد بنتا من عندك ذكية وجريئة، وتقبل أن تمثل دوراً أدربها عليه. قالت أيّ دور؟ قال: أريدها ان تشهد بأنها تعرف ذلك الضابط معرفة جيدة، وأن تكذّب شهود الادعاء الذين يقولون انه لم تسبق له معرفة بهذه الدار أو التردد عليها. سأصفه لها كأنها تراه، وستجده في المحكمة على مقعد الادعاء يلبس بزة عسكرية وعلى عمرته وكميه ثلاث أشرطة ذهبية. إنه كابتين. هل تستطيعين ان تجدي لنا بنتا قادرة على أن تحضر المحكمة وتتقدم إليها بهذه الشهادة؟

الصحيح اننا ما كنا، محمود وأنا، نتوقع أن تكون هذه هي فكرة بكري، كما اننا ما توقعنا ان تكون استجابة الست هيلينا للفكرة بهذه ◁

◆

شكري القوتلي قال لنا: ألا تستطيعون أن تجدوا من يكذب ما تقدمه النيابة العسكرية من شهود ؟



السرعة. فما أنهى رفيقنا كلامه حتى قالت هي: عندي لكم ما تريدونه. يا بديعة!

ورفعت الست هيلينا بهذه الكلمة الأخيرة صوتها فدخلت علينا الغرفة إحدى البنات، مومس شابة ملطخة الوجه بالأصباغ في إسراف، تطرقع بالعلكة بين أسنانها في قحة. قالت لها الست: اجلسي يا بديعة. هؤلاء ليسوا زبائن. عندهم مهمة لك. أخبرها يا بكري بالذي أخبرتني به، وبما تريدونه منها.

وأخبرها بكري. وجاء يوم انعقاد الجلسة الختامية لمحاكمة نجيب الريس. كانت المحكمة العسكرية، بأعضائها الثلاثة، قد استمعت في الجلسات السابقة الى المؤذن الذي نفى حدوث ما أورده صاحب «القبس» على لسانه وأنكر كل الانكار معرفته للجريدة وصاحبها. واستمعت كذلك الى شهود الاثبات، إثبات الافتراء المتعمد ضد ضابط عسكري يمثل محاربي فرنسا وكرامة جيشها. والى شهود حسن السيرة والسلوك المثالي للكابتين شارل الذي وصفه المتهم، نجيب الريس، بالسكر حتى فقدان الوعي وبارتياد دور الفسق والفجور. وأفسحت هذه الشهادات للمدعي العام العسكري المجال لتضييق الخناق على المتهم ولأن يطلب توقيع أشد العقوبات عليه، وهو طلب ستستجيب اليه المحكمة بلا شك. وبدا لكل الحضور في تلك الجلسة المثيرة أي مصير مظلم ينتظر أبا رياض. وفي اللحظة الأخيرة، بعد انتهاء المدعي العام من خطبته في الاشادة بسمو أخلاق الكابتين شارل ونصوع سيرته، طلب محامو الدفاع من رئيس المحكمة ان يسمح لهم بتقديم شاهد جديد يعرف الكابتين المذكور معرفة جيدة. وكانت بديعة هي ذلك الشاهد.

لم نكن، والكلام لحسني تللو عليه رحمه الله، لم نكن نتوقع من بديعة، المومس المطرقعة بالعلكة بين أسنانها والملطخة الوجه بالاصباغ الفاضحة، ربيبة بيت الست هيلينا وعشيرة زبائنها الكثر، ان تكون بهذه الطلاقة في الكلام وهذه البراعة في تمثيل ما درّبها عليه أخونا بكري. على سؤال رئيس المحكمة عما إذا كانت تعرف ذلك الضابط الجالس في صف الادعاء، أجابت بديعة بلهجة المومس العريقة في حرفتها، التي لا تتورع عن تسمية الأشياء بأسمائها مهما بلغت الأسماء من الابتذال أو البذاءة: وكيف لا؟ الكابتين شارل؟ إنه يا سيدي الجنرال حبيب قلبي وروحي. وأنا كذلك حبيبة قلبه وروحه، يقولها لي دائماً، حين نكون في الفراش معاً، وقبله وبعده. متى عرفته؟ أوه... منذ شهور. لا يمضي أسبوع الا ونعمل الحب يا سيدي الجنرال، ليس مرة واحدة... مرات. غير أنه انقطع عني منذ أيام. آخر مرة رأيته فيها في الليلة التي سألني عنها الأفندي المحامي. كان عندي. ظل حبيب قلبي وروحي عندي تلك الليلة حتى الفجر. يا لها ليلة يا سيدي الجنرال. حبيبي شارل قال لي كذا... فعل بي كذا... طلب مني كذا فأجبته يا سيدي الجنرال... وطلب مني كذا فلم أطاوعه، كان ذلك صعباً عليّ يا سيدي الجنرال. ويا سيدي الجنرال...

ولم يكن رئيس المحكمة جنرالا، ولكن المومس بديعة كانت تصر على ان تعطيه هذا اللقب. لم تكن تنتظر ان ينتهي المترجم من ترجمة أقوالها بل تغرق اسماع المحكمة والحضور بكلماتها الفاضحة في تفصيل ما أرادها عليها الكابتين شارل في تلك الليلة، وما استجابت إليه مما أراده، وما تمنعت عليه فيه. ولك ان تتصور ماذا جرى في قاعة المحكمة وبديعة تعيد وتكرر في رواية عناصر شهادتها، بطريقة لم تدع لرئيس المحكمة فرصة لاسكاتها أو لمنع الحضور الذين كانوا يملؤون القاعة من الضحك حتى القهقهة. فما كان من الرئيس إلا ان قرع المنصة أمامه قرعات متتالية وشديدة ورفع الجلسة.

لك ان تسأل عما جرى بعد هذا، في ذلك اليوم وفي الأيام التالية. لقد كانت فضيحة تناقلتها ألسنة الحضور في المحكمة وفي خارجها، وفي كل البلدة المتتبعة لأخبار المحاكمة والمنتظرة نتائجها بقلق وتخوّف. وكان حرج السلطة الحاكمة بهذه الفضيحة كبيراً لم يسهل عليها تغطية آثاره. بُرّيء أبو رياض، وعادت «القبس» الى الصدور وهي أشد ما تكون صلابة في خطتها في قراع فرنسا المحتلة وفي انتقاد عملائها والتنديد بمساوئهم. وفي هذه الورطة الشديدة الخطر كانت بديعة، المومس، خشبة انقاذ احسنت أداء دورها الذي تطوعت للقيام به. فكان الإعجاب بما قامت به حديث المطلعين، وما كانوا كثيرين، على خوافي الخطة التي جاءت بها الى ساحة المحكمة شاهداً منقذاً.

في اليوم التالي لاعلان سقوط التهمة عن «القبس» وصاحبها استدعانا شكري القوتلي، نحن الثلاثة بكري ومحمود وأنا وأبدى اعجابه بالطريقة الناجحة التي سلكناها في تجاوز هذا المأزق، ثم مدّ يده الينا بفشكة ليرات. لا بد أنك تعرف الفشكة. انها أربعون ليرة عثمانية ذهبية منضمة الى بعضها وملفوفة في ورقة بشكل اسطوانة صغيرة. قال لنا شكري بك:

ـ كانت بنت حلال هذه المومس، كما وصفتموها لنا. تستحق هذه الفشكة وأكثر منها. أعطوها إياها، وبلغوها امتناننا الزائد منها.

وهنا سكت حسني تللو لحظات قبل أن يتابع الحديث قائلا:

ـ كل ما رويته لك ليس غير مقدمة لما سأخبرك به الآن. حملنا الليرات العثمانية الأربعين وقصدنا المحل العمومي، أعني دار البغاء، منزل الست هيلينا. تبيّنا ان الست لم تكن أقلّ منا ابتهاجاً بالنتيجة التي تتوّج بها تمثيل بديعة الرائعة. وسألناها: وأين هي، المداموازيل بديعة؟ نادتها، كما فعلت تلك المرة، صائحة بصوت عال: يا بديعة! فدخلت الفتاة تطرقع بعلكتها ووجهها ملطخ بأصباغه الصارخة، وحيتنا وهي تبتسم بملء فمها. وبعد ان اثنينا عليها وعلى حسن تمثيلها لدورها، وروينا لها كم هم ممتنون زعماؤنا لما اسدته للقضية الوطنية من جميل، وضعت أنا الليرات الذهبية في فشكتها على الطاولة التي كانت أمامنا وقلت:

ـ رجالنا الكبار يحيونك يا بديعة. يسلّمون عليك. بعثوا اليك بهذه الهدية، وأنت تستحقينها كل الاستحقاق.

كانت الليرات، كما قلت، ملفوفة في اسطوانتها الورقية. فكت بديعة ورقة الاسطوانة فتناثرت القطع الذهبية على الطاولة والتمعت في ضوء مصابيح الغرفة بوهجها البراق. ثبّتت الفتاة عينيها على تلك القطع للحظة، ثم رفعت بصرنا الينا. ورأيتها تمد أصابع يدها اليمنى الى الليرات المتناثرة وتدفعها نحونا بما يشبه التقزز، وهي تقول:

ـ كثّر الله خيركم. خذوا ليراتكم. هل تظنون أن ما من أحد يحب الوطن الا أنتم؟

ونهضت من كرسيها فاستدارت نحو الباب، والعلكة تطرقع بين أسنانها، وخرجت تاركة إيانا فاغري الأفواه، بين الدهشة والتعجب والخجل.

◆

خذوا ليراتكم
هل تظنون أن ما من أحد يحب الوطن إلا أنتم ؟

***

هذه يا عزيزي الاستاذ رياض، كما رواها لي حسني تللو يرحمه الله، حكاية المومس بديعة. قد لا يكون اسمها بديعة، فقد نسيت الاسم الصحيح. ولست أشك في أن الشاب الذي أخذ رفيقيه الى بيت الست هيلينا في المحل العمومي له اسم غير اسم بكري. كما إن شارل ليس بالضرورة اسم ذلك الكابتين. لم أعد أتذكر الأسماء الصحيحة للأشخاص، أو ان حسني تللو لم يذكرها لي. غير ان أولئك الأشخاص وجدوا حقاً، وحادثتهم وقعت حقاً. وها أنا اليوم أكتب عنها وعنهم لك، غير حاسب حساباً للمحرمات التي ألمحت اليها في أول هذه الصفحات والتي لا أظنك انت تعتبرها كذلك أو تتخوف منها مثل غيرك... والا ذهب جهدي في كتابة هذه الصفحات هدراً! □

وظيفة الأدب والرواية اليوم

ادوار الخـــــراط

■ ما وظيفة الأدب والرواية، على الأخص، في المجتمع العربي اليوم، ما دوره؟ ومهمته؟ وفاعليته؟ أتصور أن تلك القضية تلحّ بلا شك على ضمائر معظم الروائيين والنقاد وخاصة عندنا في مصر وفي العالم العربي على السواء. لست أزعم ان عندي إجابة جاهزة في هذا الموضوع.

أميل للتكلم بلسان القصاص والروائي أولا، ثم بعد ذلك، ربما، بلسان المهموم بالمسائل الثقافية عامة، عندما أقول أنه يخامرني شك كبير في أن عمل الروائي العربي الأصيل، المبدع (أيا كان تحديد معايير الأصالة والابداع، ان كان لها معايير مسبقة) يستطيع ان يقوم بوظيفة، فعالة، مؤثرة على الآليات الاجتماعية بشكل مباشر وملموس وعلى المدى القريب، وخاصة في المرحلة الراهنة التي ما زالت فيها الأمية الأبجدية لا تقل في أحسن الفروض عن نسبة ٥٠٪، وما زالت الأمية الثقافية، إن صح هذا التعبير، شائعة، وبشكل أخص بعد ان ارتفع مد وسائل الاعلام الجماهيرية وأصبحت فنون «بيع» المنتجات الفنية التي تتخذ مظهر الفن أبرع وأدق وأكثر سطوة. أتصور ان الرواية المكتوبة والمطبوعة التي يمكن ان نعتبرها مما ينتمي الى الفن الرفيع، أو الكتابة الجيدة، أصبحت على هامش حياتنا الإجتماعية، جداً.

لكن هذا لا يعني انه من المقبول أو حتى من الممكن ان ننفي من البداية وظيفة الأدب والرواية.

أتصور أن ثم إحساساً يزداد في العالم العربي وخاصة في الفترة الأخيرة، بأن المثقف عامة، والكاتب والروائي خاصة، معزول عن المجتمع، وأنه كمّ مهمل، وانه ليست له فاعلية، وليست له سلطة، وليست له فرصة المشاركة في اتخاذ القرار الذي يهمه كما يهمّ مجتمعه.

صورة تبدو قاتمة حقاً، في الوقت الذي نكاد نتفق فيه جميعاً على المظاهر الملموسة للأزمة التي يمر بها الأدب في البلاد العربية على اختلاف الدرجة والمستوى:

تمزّق الكاتب وعزلته، انعدام الحرية تماماً أو جزئياً، سيادة القيم الاستهلاكية، مشكلة الأمية، وقلة بل ندرة القراء، قصور التعليم، نزيف دم الكُتاب والفنانين في مجاري العمل الإداري والمكتبي، طغيان التسلية السهلة التي تحمل تدميراً خفياً للقيم الثقافية، سيطرة أجهزة الدولة وأجهزة الاعلام، وتسخير مؤسسات الثقافة لخدمة مؤسسات الحكم... وهكذا.

ومع ذلك فإن مقاومة هذه الأزمة والسعي الدائب الى حصارها والخروج من إسارها لم يتوقف في أي وقت من الأوقات.

ولكن أولاً دعونا نفكر قليلاً أو ننظر قليلاً: هل حقيقة اختفى دور الكاتب في المجتمع؟ ألا يمكن للأدب أن يجد لنفسه دوراً في وسط مجتمع تزداد فيه سطوة الأجهزة الاعلامية التي تلعب فيها الصورة دوراً سائداً؟

هل أصبحت هذه الأجهزة من القوة بحيث لا يملك أحد، كاتباً أو قارئاً، إلا أن يكون مجرد ترس دوار فيها؟ أظن لا. أظن ان استقراء الواقع يشير الى الإجابة في ناحية الأمل لا في ناحية اليأس، ولكن هذا طبعاً يتوقف على عوامل كثيرة جداً. من البداية لا أقطع بأنه ليس للأدب دور - دور إجتماعي حاسم على الأقل - كما أنني لا أقطع بأنه له دوراً، الاحتمالان مطروحان، والاجابة تتوقف على عوامل عدة. أتصور ان هناك عند الكتّاب والروائيين والفنانين بصفة عامة إيماناً يتجاوز معطيات الواقع، يستمد من الواقع عناصر معينة ولكنه لا يسلم لها بكل الحتمية التي تبدو أنها تومي اليها، بمعنى ما. إيمان بأن للأدب وظيفة.

ويشارك جمهور القراء - ضمناً على الأقل - في هذا الإيمان. يبدو لي من مجرد أن المشكلة مثارة باستمرار، وان الالحاح عليها وتقليب اوجهها لا يتوقف جيلاً وراء جيل، انها تعكس عنصراً واقعياً. لو أن المشكلة كانت مجرد مشكلة تدور بين الكاتب ونفسه، لو كانت مشكلة تدخل في نطاق ما يصح أن نسميه «ذاتية بحتة» لما كان لها هذا التكرار، وهذا الالحاح. اذن فهذا كله يشير الى وجود احتياج قائم وحقيقي، حتى على المستوى الإجتماعي، احتياج يعبر باستمرار عن ذاته، لعله احتياج فطري يبحث دائماً عن التحقيق.

فلنقل اذن ان هيمنة الصورة - من داخل هيمنة الأجهزة التقنية والمؤسسات الاعلامية والسلطوية - ما زالت موضع سؤال. وأظن أنها ستظل دائماً موضع سؤال. ولنقل أن الأدب المكتوب مهما بدا مظهره عتيقاً عفا عليه الزمن، سيظل فعالا، ومثيراً للخيال، وحافزاً للمشاركة الايجابية وللجهد الخلاق من جانب القارىء. دعك طبعاً من الاشارة المفصحة التي تقول إن عدد الروايات المطبوعة يزداد يوماً بعد يوم في عصر التليفزيون والفيديو، وان عدد قراء الرواية بحكم آليات اجتماعية واضحة يزداد، بل أن الروايات (بغض النظر الآن عن مستواها الفني) يزداد عدد صفحاتها ويكبر حجمها، ودعك من أن التليفزيون أحياناً يسهم في اجتذاب القراء الى عدد أكبر من الروايات، سواء بأن يقدمها مصورة أو بأن يخدمها بالندوة والتقديم والتعليق الخ، هذه الظواهر كلها جديرة بأن تجعل هذه المشكلة موضع سؤال دائم.

أظن ان أجهزة الاعلام الجماهيرية بذاتها، وأجهزة انتاج وتوظيف الصورة بشكل أخص، بذاتها، ووحدها، هي محايدة. كيف توجّه؟ ماذا تقول؟ ماذا تفعل؟ هذا هو السؤال. من الممكن ان نتصور أن «الجهاز»، وحده، له سيطرته، كما لو كانت له حياة أخرى مستقلة. لكننا لم نصل بعد

◆

ادوار الخراط:
روائي وكاتب قصة قصيرة وناقد أدبي من مصر.
أعماله المطبوعة في مجال القصص القصيرة هي: «حيطان عالية»، «ساعات الكبرياء»، «اختناقات العشق والصباح»، «ترابها زعفران».
اما رواياته فهي: «رامة والتنين»، «محطة سكة الحديد»، «الزمن الآخر»، «أضلاع الصحراء».

هناك مقابل القمع دائما صرخة الحرية المحرقة تخفت أحيانا وتجلجل أحيانا ولكنها لا تموت ولا تنطفيء

وأرجو ألا نصل أبداً، الى عالم «الرواية العلمية» الذي تسيطر فيه الأجهزة، ويسود الروبوت والكمبيوتر دون منازع. قد يحدث هذا في مستقبل قريب أو بعيد، لا أدري، ولكن أميل الى أن أنفيه.

هناك وراء الجهاز دائماً عامل إنساني، هناك أيضاً المصلحة الإجتماعية، هناك التوجيه السياسي، هذا صحيح، ولكننا لا يمكن أن ننفي تماماً أن هناك، وراء الجهاز، هذا الوجد والصبابة والنزوع نحو التواصل الانساني.

هل هذه مشكلة ستظل قائمة في المستقبل المنظور على الأقل؟

هل وجه الاختلاف بين الحين والحين هو طبيعة «المعسكر الايديولوجي» الذي يملك هذه الأجهزة ويديرها؟

أظن أن هنـاك تمرداً أساسياً فينا أستمده من الاستبصار الداخلي كما استمده من استقراء التاريخ، بقدر الإمكان. تمرد على قمع الأجهزة، وعلى قمع المؤسسات، بل أضيف الى هذا انه التمرد على قمع الواقع نفسه، سواء كان هذا الواقع اجتماعياً أو حتى كونياً. هذه الحاجة الأساسية تكاد تبدو ثابتة، كأنها خالدة في وسط هذه الظاهرة العرضية أساساً، ظاهرة الانسان.

هل أرى في التاريخ ما يقول أن هناك قمعاً مستمراً، ومحاولة دائمة لكسر هذا القمع؟ وأن كليهما يسيران جنباً الى جنب، وأن هذه الجدلية: القمع واللاقمـع، القمـع والحرية، قد تكون هي التصور الذي لا يمكن ان ننكره؟ لست بالطبع أتصور وجود «يوتوبيا» يتم فيها انتفاء القمع. فاذا وجد قمع اجتماعي أو فكري أو ميتافيزيقي، فلا يُتصوَّر أيضا ان تظل لهذا القمـع ـ بكـل مستـوياتـه ـ الكلمة الأخيرة. لم يحدث هذا في وقت من الأوقـات. ولا أظن انه سيحدث. هناك في مقابل القمع، دائماً صرخة الحرية المحرقة، تخفت أحياناً، وتجلجل أحياناً، ولكنها لا تموت ولا تنطفيء.

هذا كله يشير الى أنه يمكن ان يكون للأدب وظيفة. هذا كله يشير الى منطق هذه الحاجة، منطق هذا المتطلّب الذي يبدو مستعصياً على الزمن وعلى التقلبات والتطورات الاجتماعية: انه يجب ان يكون للأدب وظيفته.

وفي هذا الضوء قد نستطيع ان نحدد هذه الوظيفة بأنها اجتماعية ـ في المدى البعيد ـ كما قد نستطيع ان نحددها بأنها وظيفة معرفية. هي وظيفة للسؤال المتجدد أبداً، دون إجابة نهائية أبداً.

الرواية في ظني خبرة من خبرات المعرفة الكلية، أتصور أنها في تحققها الكامل سعي نحو حقيقةٍ كاملة ـ هو بالطبع مهاجمة للمستحيل ـ بحيث لا يجور الجزئي على العام وبحيث يرتبط النسبي بالمطلق. أي انه سعي نحو قهر التحددية ـ مع التسليم بها، من غير قبول لها ـ سعي نحو الواحدية المتنـوعة المتكثرة الجوانب، المفتوحة. المعرفة عندي بهذا المعنى هي فعل أيضـاً، وربـما أسـاسـاً. وبحكم القمـع الضروري الذي تمثله محدودية وعـرضية القـدرة وبحكم الـطموح الذي ما يفتأ يصطدم بحواجز العالم العضـوي والفيزيقي والاجتماعي والكـوني معاً ـ وهي حواجز موضوعة للتجاوز وموضوعة للانكار الأوليّ الذي يكاد يكون عضوياً ـ فكلنا ينكر محدوديتـه وعجـزه وموته ونحن جميعاً في حلم ليلنا الانساني الوجيز نفعل المستحيل وخالدون وشهواتنا متحققة لا يقف أمامها شيء وحبنا كامل لا حدّ له. ذلك ايضا من وظائف الرواية.

المعرفة عندي هنا ليست منتَجاً نهائياً ما مغلَقا على نفسه، كما أنها ليست مثالاً سابقاً وجاهزاً. هي دائماً سعي مفتوح، ليست له نهاية، وغايته غير متحددة بطبيعتها.

هذا أساساً في تصوري هو جانب ما تقوم به ـ أو يجب على الأقل ـ ان تقوم به الرواية.

ومفهـوم طبعاً أن الفن ـ والرواية ـ ليس فراراً من «الواقع» بل سعي للسيطرة عليه، ودافـع للتكفيف وحـافـز للتمـرد عليه. الرواية ليست، كالحلم، نشاطاً فردياً، بل هي تواصل بين وَعيين، أو مشاركة في منطقة جماعية من الوعي.

هل هذا التصور يُسقِط الصراع بين الطبقات، مثلا؟ أو ينفي الدور الاجتـماعي للرواية؟ أليس هذا في النهـاية فعلا من أفعال التغيير؟ ليس عنـدي تجريد أو تعميم «لـلانسـان»، ولكني لا أستـطيع ان أنكر، مع التعددية والتاريخية، وحدةً في الانسان، هي أيضاً لاتاريخية بمعنى من المعاني.

واضح في ذلك كله انني لا أُسلِّم، تماما، للرواية (أو لأي نوعٍ منها مما يندرج تحت هذا الشكل المتغير باستمرار) بوظيفتها التقليدية: انها تدعو الى موقف اجتـماعي معـين أو تعكسـه، أو أنها تدعـو الى موقف فلسفي أو ميتافيزيقي هو في النهاية (كنا نعرف عند كثير من المُنظِّرين) موقف اجتماعي أو طبقي. أتصور أن الرواية تقوم بتلك الوظيفة من بين ما تقوم به ولكنها لا تقتصر عليها.

لا يقنعني الربط المباشر وشبه الآلي بين العمل الفني والظاهرة الاجتماعية مهما أدخل المُنظِّرون المتحازون لهذا التيار من إرهافٍ في التحليل. وليس عنـدي شك في أن هذه العـلاقـة لها آليات معقدة جداً من حيث تحول الهـامشي الى مركـزيّ والعكس، ولكني في الوقت نفسه وفي هذا الميدان بالذات أترك للمبدع الفرد ولحساسيته الخاصة وتكوينه دوراً مؤثراً، ففي النهـاية ما زال للفن سره الـذي لا يُستباح، لا بوسائل التحليل النفسي وحـدهـا، ولا بوسائل التحليل الاجتماعي، ولا بوسائل التحليل النصي وحدها، لعل في هذا نوعاً من السذاجة والبدائية. فليكن.

ولا خلاف فيما أظن انه الى جانب الشعر الذي يمكن ان يُلهِم الرواية بجـمال العـالم وأهواله، فهناك عنصر السرد وقص حكايات اصطراعات الناس، واضطرابهم، بين الناس، وبين الحب والموت.

فلنقـــل الآن ان الأدب له دوره، بطريق غير مبـــاشر، في التغييرات الاجتـــماعية التي تهدف الى تأكيد القيم الأســاسية ـ الحـرية، العـدالـة ونحوها ـ الأدب له دور حيوي بمحض وجوده، بمجرد الكشف عن حقيقة ما للإنسان الدائب نحو الوفاء بحقيقةٍ ما، هي حقيقةٌ له. هذا السعي قد يتخـذ في المـدى البعيد، وفيما نأمـل، أشكالاً اجتماعية مختلفة، تحددها ظروف اللحظة المتغيرة، الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

هل يمكن أن أشير الى وظيفة الرواية عندي بأنها تفسير وسؤال مستمر، كما أنها رؤية، فهي سعي الى مشـاركة حميمة تتجاوز «الأنا» الى تواصل جماعيّ على مستـوى الخـبرة الفنية، مشـاركـة في معرفة ملتبسةٍ من نوع خاص، للنفس وللعالم معاً، منصهرةٍ في وحدة تجمع بين النظام والتناقض معاً، ويلتئم فيها الشتات دون أن يَمّحي؟ بحيث نمضي ـ أنا وقارئي معاً ـ نتلمس حقيقةً ما، مشتركة بيننا، قديمة وجديدة معاً، قديمة لأنها جانب من حقيقتنا الانسانية، تاريخية ولا تاريخية على السواء، وجديدة لأننا نراها لأول مرة، اذا صادفتنا نعمة الالهام الحظ الحسن.

وهي حقيقةٌ موضوعة للسؤال، وليست لليقين.

ذلك ان هناك عندي افتراضاً ـ أو عقيدة ـ لا أستطيع أبدا ان أنكرها: ان هنـاك حقيقة انسانية ليست مجردة وليست معممة، وأنها تشتمل على الوضع التاريخي الاجتماعي الى آخره باعتباره مقوماً من مقوماتها، ولكنها تتجاوزه. وهي مع ذلك حقيقة ليست نهائية ولا جاهزة ودائماً موضع سؤال، دائما السؤال. . ! فهل هذه هي النزعة الهيومانية التقليدية؟ هل هذه هي «الحقيقة» التي توصف بأنها تقع في أيديولوجية البورجوازية الصغيرة؟ لا أعتقد. بل أظنها ـ أو آمل ان تكون ـ حقيقة الانسانية المتجددة في مسيرتها التاريخية من طبقة الى طبقة وفي تاريخيتها النسبية والمطلقة في وقت معاً.

أتصور ان كل كاتب في النهاية انما يقامر مقامرة مستحيلة بالكتابة، يثب في الظلام، مدفوعاً بايمانه بأن كتابته ضرورة، حتى لو كان ذلك في عصر

الصورة، عصر السوبر كومبيوتر، عصر ما بعد القنبلة، عصر أقمار الفضاء والرحلة الى ما وراء الأرض، العصر ما بعد الصناعي بتقنياته الجبارة التي تغزو عالمنا الثالث وتزلزله.

* * *

«أما زال الأدب دعامة للهوية القومية؟»، «هل تحمل الرواية على الأخص القيم الكبرى لحضارتنا العربية؟». سؤالان أراهما متصلين اتصالاً وثيقاً.

أظن ان الكلمة المفتاح في هذا السؤال هي: «ما زال». . وأن وراء إثارة هذه القضية، احتمالان على الأقل يُظللان السؤال نفسه: الاحتمال الأول أن تطغى على الأدب وعلى الرواية خاصة، مسحة كوزموبوليتانية قد تقع في هوة التعمية والتضليل، والانسياق وراء العنف من أجل العنف، وتشويه الايروطيقية، وهي على كل الأحوال سطحية ومُسطّحة يساعد على تفشيها طغيانُ التكنولوجيا التي لا تعرف الحدود السياسية ولا الجغرافية، وأجهزةُ الاعلام الجماهيرية نفسها التي سرعان ما سوف تصبح، في الوشيك الأعجل ما قد يُظن، عالميةً بل فوق العالمية، من خلال الأقمار الصناعية والوثبات المذهلة في التطور التكنولوجي الذي يملك أعنته العالمُ الأول، وربما الثاني على الأكثر.

ولست أريد أن أكرر ما هو مسلّم به الى حد الوضوح التلقائي تقريباً من أن الأدب ـ وربما الرواية خاصة ـ بالذات لا يكون إنسانياً، ومن ثم عالمياً، إلا بقدر ما هو محليّ، وأنه لا يحيا ويرفّ ويزدهر حقاً إلا إذا جرت في صميمه مياه الذات القومية، فلتكن خفيةً وحميمة وعميقة وغير ملموسة تقريباً، فذلك شأن ينابيع الحياة الداخلية كلها. لا أظن أن في ذلك مجالاً للاختلاف.

لكني أريد أن أشير بسرعة الى أن «الهوية القومية» أولاً ليست في تصوري قالباً ثابتاً، وليست معطى تاريخياً أو تراثياً قَبْلياً مُسقَطاً علينا من الماضي وغير قابل للمُساءلة، بل هي أقرب الى الديناميكية وأن حيويتها ومشروعيتها بل ومصداقيتها انما تتأتى بالضبط عن هذه القابلية للتطور والتفاعل مع المعطيات التاريخية الاجتماعية الثقافية الخ، وعن الوعي بهذه الخصيصة من المرونة ـ التفتح ـ اليقَظة، إن صح التعبير.

وبهذا التصور لا يعود الأدب دعامة فقط للهوية القومية (و «للحاضر» الثقافي القومي، اذا شئت) بل لعله يسهم في صنعها وتطويرها واثرائها.

ولعل الرواية على الأخص اذا سقطت في فخ الكوزموبوليتانية ان تصبح سلعة وبضاعة مزجاة، مكررةً الى ما لا نهاية، قالبية ونمطية ومصقولة ككل سلع الانتاج الكبير، ولعلنا منذ العصر الصناعي الأول قد شاهدنا إنتاج هذه البضاعة للاستهلاك العريض. وأظننا قد اتفقنا جميعاً منذ زمن طويل ان هذه المنتجات ليست مما نسميه ـ بشيء من الصَلَف ربما ولكن عن حقٍ بلا شك ـ «الكتابة الجيدة» أو «الفن الأصيل».

لست أنكر على أحد حقه ـ اذا أراد ـ في التسلية والتشويق السهل عن طريق «الرواية ـ العجائن»، ولكني لا أريد لأحد ان ينكر عليّ حقي ـ ما أمكن ـ في تسمية الأشياء بأسمائها.

الظل الذي لعله يقف على ناصية القرن العشرين، هل هو ظل غول الكوزموبوليتانية في الأدب، ومن ورائها الشركات العابرة للجنسيات والتكنولوجيا العابرة للقارات، أم هو من الجانب الآخر ظلُّ عنصرٍ أخفى وأدق وأرهف مدخلا: ظلُّ الغرقِ في الهواجس الداخلية للذات الفردية المنعزلة عن الهموم القومية، المنفصلة عن المشكلات التي تمس هذه الذات القومية ـ الجماعية.

ولست أدعو هنا، بأي حال، الى عودة الى خطاب سياسي مباشر أو الى علاج قريب ودعائي للمشكلات الاجتماعية، ومع ذلك فقد يكون في الصيغ المباشرة للأدب ـ وللشعر خاصة ـ تحليق وتحقيق كما يحدث الآن في بعض الشعر الذي يبدعه الشعب الفلسطيني، مناضلاً ببسالة لتوكيد هويته القومية في وجه اغتصاب ثقافته واحتلال وطنه.

ولا أرفض، بأي حال، عكوفاً على أغوار النفس ودخائلها لتحليلها ـ روائياً ـ أو إبتعاثها وسبر أحلامها وتخاييلها، بل على العكس أظن أن عملي الروائي نفسه يندرج في هذا السياق.

انما الظل الذي استشف حومانه خلف هذا السؤال هو ظل إدانةٍ مضمرة لهذا المنحى الذي يمكن ان يكون نقيضاً للكتابة الجيدة ـ شأنه شأن الكوزموبوليتانية ـ كما يمكن من ناحية أخرى، ان يحمل انتماءً حميماً وعميقاً للهوية القومية، كما **لا يمكن** أن تحمله الكوزموبوليتانية.

وعلى أية حال فليست «الهوية القومية»، كما قلت، مفهوماً مطلقاً جامداً منـزلاً علينا بوحيٍ صارم ومسطوراً على اللوح المحفوظ من القِدم، هي مفهوم متحرك مصنوع الى حد كبير ومختار ومتجدد. ومن شأن الأدب، والرواية، أن يسهم بدورٍ في هذا الاختيار وهذا التجديد. هذا إذن دور آخر للأدب.

قال بعض المستشرقين منذ رينان إن هويتنا القومية تتميز بأننا ندين بالقدرية المطلقة، ولا مكان فيها لمفهوم الحرية الفردية او الذاتية، واننا لا نعرف التجريد في الوقت نفسه بل نتعلق بالحسيّ والجزئيّ، وأننا ندين بالغيبيات ولا نعرف التبصر العقلي والشك المنهجي وادراك الواقع.

وواضح أنني لست في هذه الساعة المتأخرة بصدد نفي تلك الخصائص المتوهَّمة، وأن في تراثنا القديم وفي ممارستنا الثقافية الراهنة على السواء ما يدحضها، ما أريد أن أشير اليه مع ذلك هو شيء آخر. هو أنني لا أرى في «الهوية» القومية، بالاضافة الى ما سبق، أنها وحدة مُصمَتة قالبية تنصبّ فيها كل روافد ومقومات «الهوية» في هذا العالم العربي بحيث تستحيل في النهاية الى مونوليث قائم وراسخ ومسيطر. لست أرى وحدة واحدة مغلقة على نفسها في «الهوية» القومية لشعوبنا. أريد ان اؤكد على فكرة التنوع في داخل «الهوية» القومية بوحدتها العريضة، وأن هذا التنوع والاختلاف عنصر إثراء وغنىً وليس عنصر تفرقة وتشتيت. طبعاً هناك ملامح بل خصائص عامة متشابهة أو متقاربة سارية في الهوية القومية العربية الشاملة العريضة (أو في الهويات القومية اذا شئت) وان كانت تصدر عن منابع متنوعة لها قوامها وتكوينها وتراثها الخاص بكل منها، كما تشترك في مقومات وتكوين وتراث واحد، فلست أتصور وجود انفصالية مصطنعة هنا، ولكني ـ في سياق المعنى المتجدد الحي للهوية القومية ـ أرى الاختلافات التي تُثري وتنعِش كما أرى أوجه الوحدة التي تدعَمُ وتوطِّد.

ومؤدى ذلك في النهاية هو، بالطبع، وضع مصطلح «الهوية» نفسه موضع النظر من جديد.

وبخاصة انني، على المستوى الشخصي، أنتمي الى ثقافةٍ فرعية خاصة هي الثقافة القبطية ـ أتردد كثيراً في أن أسميها «هوية» خاصة ـ داخل الهوية القومية المصرية، التي تنضم بدورها لكي تعمق وتوسع مفهوم «الهوية» القومية العربية، أو مفهوم «الحاضر» أو «الواقع» الثقافي القومي.

ماذا يستطيع الأدب، في هذا الضوء، أن يفعل؟ أهو ما زال دعامة لهذه «الهوية» القومية، كما كان بلا شك في تراثنا العربي ذلك العريق العريض الغني المتنوع الروافد؟

في هذا الضوء أريد أن احتفظ بمصطلح «الهوية» من غير أن احتفظ له بهذا الثبات والأولوية والرسوخ، الذي يوحي به، ومن غير أن أعتبره جوهراً وماهيةً مطلقة، بل أرى فيه حاضراً قابلاً، دائماً، للحوار، وليس شيئاً لازمنياً، أو خارج الزمن.

بالطبع ليست هناك مطابقة بين التراث والواقع الراهن، وبالطبع تختلف

◆ **الهوية القومية ليست مفهوما مطلقا جامدا هي مفهوم متحرك مختار متجدد ويساهم الأدب بدور في هذا الاختيار وهذا التجديد**

◁

كيفية دور الأدب وربما نوعية هذا الدور في تأكيد «الهوية» القومية بمعناها ذلك الذي أشرت إليه، وربما في إعادة تشكيلها أو على الأقل تجديد عناصرها.

فاذا كان الشعر ديوان العرب قديماً، وإذا كان الأدب سجلاً لحياتهم ومجتمعهم ومعارفهم، فلعل دور الأدب العربي الحديث، والرواية نوع مستحدث فيه، في التحليل الأخير، يتجاوز مجرد «التدوين»، يتجاوز التسجيل والإعلام والوظيفة النفعية البراجماتية الاجتماعية ويقترب من، أو يقترن مع الأدب العربي القديم الذي طالما اعتُبر هامشياً وطالما أهمله النقد «الرسمي» او السلطوي، أعني أدب النجوى الحميمة والخمريات والحسيات والتأمل الفلسفي والنشوة الصوفية ومُساءلة المطلق.

وهو ما يُفضي بي في النهاية الى مقاربة مسألة «المطلق» كقيمة كبرى في الأدب العربي الحديث وفي الرواية العربية الحديثة على الأخص.

أتصور أن هناك أزمة صحية، بل لعلها ضرورية، في مقاربة روايتنا العربية لهذه القضية. المشهورُ الى حد الابتذال ان المطلقات المحظور المساس بها أو تناولها، إلا بيدِ الحذر والتحوط والتوجس، عندنا، هي الدين والجنس والسياسة. وهي مطلقات مترابطة في نسقٍ قمعي يأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية. ولكن الروائيين العرب الحقيقيين يتململون بدرجات متفاوتة بازاء هذه المحظورات، ويتلمسون الطرق والوسائل لمقاربتها ـ في ظل الواقع السياسي والاجتماعي الذي تنتفي فيه الحرية الفعلية تماماً أو جزئياً، وبخاصة في ظل ما يسمى بالصحوة الاسلامية الجديدة التي يرتفع مدها بأقدار متفاوتة في البلاد العربية الآن.

ومن هذه السيطرة المزدوجة للمطلق من ناحية، وتجسيد في سيطرة المؤسسة الاجتماعية من ناحية أخرى، نجد تلك الكتل الصماء في ثقافتنا وأدبنا كتلاً حجرية تقيد الوعي، وتكبل الحركة، وتئد الحرية، وتطلق قوى القهر والوحشية والغضب، قوى اللا وعي المدمرة. ولكنني أسارع الى القول أن في تراثنا نفسه وفي وعينا الحيّ إدراكاً الحرية والتسامح.

أما أنا فأزعم أن الرواية العربية الحداثية قد أخذت تقارب هذه المطلقات، وأن الخضوع والاذعان لسطوتها لم يعد بدوره تاماً وغير قابل للانتقاص. وأزعم أن ازدهار الرواية بخاصة لعله يقترن باقتحام هذه المناطق المحظورة، لا تمرداً وانتقاصاً فقط، بل على سبيل القبول والايمان

◆

أنا لست داعية
ولست منظراً
أنا
مجرد روائي
مشغول ربما أكثر مما يجب
بالهموم الثقافية

أيضاً، لا على سبيل الخضوع والاذعان. أي أنني أزعم ان من أولى إن لم تكن أولى مهام الرواية العربية الحديثة هو هذا بالتحديد: المُساءلة، ووضع القضايا كلها، دون استثناء، في موضع الجرية، سواءً انتهى ذلك المسعى بالنقض والانكار أو بالاعتناق والانضواء، وانما عن مسؤولية واختيار.

على هذا المستوى يمكن ان أدرج القيم الكبرى في ثقافتنا تحت هذه المطلقات الثلاثة، وأن أرى أن الرواية ليست مطالبة بأن تحمِل هذه القيم فقط بل ان تُسائِلها أيضاً ـ ومن ثم تؤكدها ـ كقيم، أياً كان وجه مقاربتها لها.

انني أرى في الرواية العربية اليوم ـ على مجملها ومنذ حقبة البدايات تقريبا ـ ارتباطا لا شك فيه بقيم الحرية والعدالة والانحياز الى صغار الناس، وبغض النظر عما في تناول هذه القيم، أحيانا كثيرة، من سذاجة وتفاؤل مسطح ومباشرة قد تهزم نفسها بنفسها، الا أن الارتباط بهذه القيم ـ وبخاصة في بعدها الاجتماعي ـ شديد الحضور في الرواية العربية.

أنا لست داعية، ولست مُنَظِّرا. أنا مجرد روائي مشغول ربما أكثر مما يجب بالهموم الثقافية. كم اتمنى أن تتناول الرواية العربية الحديثة، تناولا روائيا بالذات، أياً كان تجسيد هذا التناول، هذه القيم الكبرى ـ أكثر مما تفعل الآن ـ في بعدها الجمالي البحت أو في بعدها الميتافيزيقي مثلا، دون أن تفقد الصلة ـ بالضرورة ـ ببعدها الاجتماعي.

على أن من القيم الكبرى في ثقافتنا ـ أو في تراثنا الثقافي ـ قيمة أحسها مهددة في بلادنا الآن، وأحسها مهملة، ربما إهمالاً تاما في الأغلب الأعم من رواياتنا، أقصد قيمة لعلني أسميها «العقل»، أو «العقلانية». هذه القيمة عرفت أعظم ازدهار لها بالضبط في حقبة ذلك الازدهار الشرس للحضارة العربية الوسيطة عندما كان كل شيء ـ كل شيء بالفعل ـ يوضع موضع النظر، والحكم، العقليين، بدءاً من مسائل مثل قدم العالم وخلق القرآن والعلاقة بالله، بما في ذلك مسألة الالحاد نفسها، حتى المسائل الجنسية والأهواء الحسية المشبوبة بكل أنواعها بما فيها الجنسية المثلية، وصولا الى مسائل شرعية الحكم والخلافة والولاية.

لست أعرف بالضبط ما هي قيمة العقلانية التي يمكن أن تُلهم الرواية العربية الحديثة وتسري فيها سرياناً خفياً ولا انفصام له عن جسد الرواية، ولا كيف يمكن أن يحدث ذلك. ولكني أحس فقداناً لهذه القيمة، ومقاومة لهذا الفقدان في الوقت نفسه، في ثقافتنا.

لست أقصد تَوحُّد العقل أو استئثاره بالميدان، لسنا عقلا فقط، ولكن الذي يمكن أن يهدي المسعى ويُرشده، هو العقل وحده. ولا أنفي في الفن بخاصة وهذا طبعاً بديهي ـ لا يمكن أن أنفي ـ الدور الذي تقوم به القوى اللا واعية، ولكن الوعي بهذا الدور، «الوعي باللاوعي»، هو الذي يمكن أن يخلص أو ينقذ أو يهدي أو يُثري. فليس بالعقل وحده نعيش، ولكن بغير العقل سنظل في ضلال مبين.

لعل من أخص خصائص أدبنا مسألة «اللغة». أزعم أن للغة دورا يختلف قليلا عما للغة في معظم الآداب الأخرى. للغة في الثقافة العربية ما يكاد يشبه سطوة «المطلق». للغة تصور في كثير من الأحيان كأنها هي نفسها «المطلق»، أو هي تجلٍ من تجليات «المطلق». وليست هذه القضية جديدة على أية حال.. ان لها تاريخا حافلا في ثقافتنا. للغة عندنا قداسة، ومهابة، وقِدَم جليل، ولكنها بطبيعتها يجب أن تكون خبرة معاشة، خبرة إنسانية، أيضاً، وليست «إلاهية» فقط، شيئا دائم الحداثة على عراقته. اللغة العربية في حسي، وفي معاناتي كروائي وكاتب، لغة فادحة الغنى، حساسة ومرنة وقابلة للنمو والتطور. ولكن اللغة عندنا لا تزال تقف عقبة. ما زالت للعربية قداسة تمثل عبئا على التفكير وعلى التعبير. يجب ألا نكون عبيدا للغة، ولسنا سادتها، وانما اللغة جزء من الانسان الذي يعيش بها، ويعاني بها، ويفكر بها، ويحس بها، ويتحدث

سلسلة حكايات الشعراء □محمد مهدي الجواهري
سليم طه التكريتي

□أحمد الصافي النجفي
زهير المارديني

□بدوي الجبل
زهير المارديني

يطلب من الناشر


رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books
4 SLOANE STREET
LONDON SW1X 9LA
TEL: 01-245 1905

مهاجرون

سوان

■ وآخرتها معكم؟!

أكُلما اجتمع عدد من الأدباء العرب المهاجرين من بلد من بلدان المهجرة، وأتيحت لهم الامكانية، «فقعونا» بمجلة تهريء نعمتنا؟ مجلة تنعم بالحرية وترفع لواءها وتدافع عنها، وتدعو الأدباء العرب الى المساهمة فيها «بملء

يا أرض اشتدي. . .

عرب المهاجرون يتحدثون عن الحرية، ويتحدثون، بالمقابل، ذي ظل وراءهم في البلدان العربية، وعن خضوع المثقف لهذا القمع وتأقلمه معه وارتزاقه منه، ثم تنظيره له ودفاعه آخر القائمة.

ديث صحيح ومفيد. ولا أكتم انه حديث مثير للنقمة على رض للنفس على المزيد من النظافة الذاتية والاغتسال من ادنة والمهالأة.

ا التحريض وصل في النهاية الى نتائجه السلبية. ومثلما فعل لإعلامي العربي للمواطن العربي بشأن القضية الفلسطينية، جدية على أرض الواقع، بحيث صار هذا المواطن يطنش ولا لمذابح التي تدبَّر للفلسطينيين، كذلك فإن تحريض الأدباء ا، نحن الأدباء المقيمين، ظل يتواصل حتى أوصلنا الى حد الذات واتهامها بالقصور والتقصير واحتقارها ومواجهتها يومياً مة والبهدلة.

ان أقول ان الأدباء المهاجرين قد نجحوا في زرع مركب نقص فوس الأدباء المقيمين، واستطاعوا، أيضاً، ان يؤسسوا لفكرة سنا مفادها ان كل أديب مهاجر يتمتع بالحرية ويزدهي بالتمرد، ب مقيم مصابٌ بالخنوع وهو أديب جبان متواطيء، ساكت عن لان أخرس، في الحد الأدنى، ومتملق مهادن متهاون مرتزق من ع في الحد الآخر. ذلك لأن الحكومات العربية حكومات طية استبدادية غاشمة، وهذا المثقف المقيم راض بالعيش في هو الذي اشتراها من مال أبيه أو هو الذي صنعها بعرق جبينه نمنياً في ليلة القدر.

الة مهاجرين وأنصار؟

لله ان معسكرات الاعتقال الاسرائيلية اسمها «أنصار». ما تعلمون أيها الاخوة المهاجرون، أنصار في معسكرات اعتقال مها دول. ونحن أنصار غير قادرين على استقبال المهاجرين أرزاقنا وزوجاتنا كما فعل أجدادنا الأنصار. بل إن العكس هو ، فكثيرون منا، نحن الأنصار، صاروا ميالين الى الهجرة لكي لحرية ويلعبوا بالقرش معتمدين على المساعدات التي يمكن أن م المهاجرون في بلدان الهجرة السعيدة.

ون وأنصار؟

أنصار معتقلون وأنتم مهاجرون أحرار. مهاجرون لا تحبون العودة ، الأنصار وتكتفون بتلك الأشواق القليلة الغامضة التي تليق ينعمون بالحرية ويطلعون على آخر انجازات التكنولوجيا ويشاهدون خمس عشرة قناة تلفزيونية ويقرأون صحافة جريئة ويزايدون علينا بآخر تقليعات البنيوية وبمشاركتهم في التظاهرات الانسانية العميقة (ربما من أجل إنقاذ ثلاثة حيتان محاصرة في مكان ما لا نعرف نحن الأنصار اسمه).

تلك هي المسألة؟

نحن جبناء صامتون؟ وانتم احرار شجعان تصدرون صحف المهجر المدافعة عن الحرية. . ثم تعرضون علينا هذه المنابر لكي نرفع أصواتنا من فوقها بملء حريتنا، وننشر فيها أدبنا المقموع الممنوع المصادر ان كنا شجعاناً ولم نتعرض للخصاء بعد. . ثم تستغربون كيف لا نستغل هذه الفرصة الذهبية لنمارس فيها شجاعتنا وفروسيتنا ونعلن اتهاماتنا لحكامنا ثم نسير الى زنزاناتهم ونحن رافعو الرؤوس نغني: «يا ظلام السجن خيّم» أو الى مقاصلهم ومشانقهم ونحن نهتف: «أهلا بك يا أرجوحة الأبطال».

تضحكون علينا؟ أم ماذا؟

تظنون ان عقولنا صغيرة بهذا المقدار؟

كيف يمكن لنا نشر هذا كله ونحن لا نزال في «أنصار»؟ تفضلوا أنتم وانشروا ما يشبهه أو ما يحمل مضمونه طالما أنكم هناك. . خارج معتقلات. . «أنصار» العربية، ألم ينْعِ رياض نجيب الريس غياب دور الطليعة العربية تقسيماً على نعوة بول شاؤول؟ ألم يستغرب أنسي الحاج، بمرارة، كيف أن مثقفاً عربياً واحداً لم يجرؤ على تسمية ديكتاتور عربي واحد؟

شرّف يا سيدي. سمّه أنت. نحن جبناء. ونحن سندّعي أننا لا نعرف اسم ديكتاتور واحد حتى في التشيلي أو جزر واق الواق. لماذا لم تسمه أنت طالما أنك ترفل بنعماء الحرية خلال عشرين عاماً تعرف ان الديكتاتوريات ازدهرت خلالها ازدهار خضراء الدمن. وإذا كنت تخاف، أنت وغيرك، من أن تصل اليك الأذرع الاخطبوطية للديكتاتور العربي وأنت في المهجر، أو تصل الى مجلتك أو جريدتك فكيف تطلب ذلك من المقيم في «أنصار»؟

هل نعيد قصة الأخوين الباحثين عن النقاء؟ لا بأس واعذرونا فنحن، الأنصار، زوادتنا قليلة وعالمنا ضيق ومحصور ومعلوماتنا محدودة ولذلك فنحن نكرر الحكايات دون ملل.

افترق أخوان يبحثان عن الصفاء والكمال. نزل أحدهما الى المدينة وصعد الثاني الى الجبل، وفي الجبل جلس الثاني يتعبد ويتأمل حتى صفت روحه واستطاع القيام بالمعجزات. وذات يوم قرر أن يطمئن على أخيه وعلى الدرجة التي وصل إليها من الصفاء والنقاء والسمو والكمال. فنزل من الجبل الى المدينة. ولم ينس ان يأخذ له معه سلة من القش عبأها بالماء (معجزة!) ليعرضها على أخيه. ورأى أخاه في المدينة وقد تزوج ورزق عيالاً وهو يتعامل مع الناس: يبيع ويشتري ويجادل ويشاجر.

رحّب المقيم بأخيه الزاهد، صاحب المعجزة، وطلب إليه ان يجلس مكانه ريثما يبلغ أهل البيت بمجيئه ليهيئوا له غداء لائقاً. ولم ينس أن يعلق السلة في صدر المكان. وجلس الزاهد مكان أخيه. فجادل هذا وساوم ذاك وتشاجر مع الثالث ورأى وجه الرابعة ومست يده يد الخامسة. . فامتلأ صدره بالغضب والطمع والشهوة، ولم يحس إلا والماء يتسرب من السلة على رأسه، ليذكره ـ باختصار ـ أن النقاء هو ما تصل اليه هنا في المعمعة وليس

◆

هل من الضروري أن نهاجر جميعا لكي ننعم بالحرية؟ وهل النظافة مستحيلة الا في حمامات أوروبا؟

يانصـــار

الجبل.
لضروري ان نهاجر جميعاً لكي ننعم بالحرية؟ وهل النظافة
في حمّامات أوروبا؟ وهل نحن ممثلون في «ناطورة المفاتيح»؟
. لا.

نعيد الكُرة: ما الذي فعلتموه لأجلنا وأنتم في نعمة حرية
سم الأدباء الذين دافعتم عنهم؟ ما هو الحكم الذي ساعدتم
ما هي القضية التي قدمتم لها الخدمات في المهجر ابتداء
طينية، مروراً بالقضية اللبنانية، انتهاء بالجراد في السودان؟
فل التي صارعتم فيها الصهيونية أو العنصرية الغربية وأنتم
سون بسيطرتها على وسائل الإعلام والثقافة ؟

لم نتعود على الحرية، وبالتالي فنحن لا نعرف كيف يكتب
ة، شرّفوا. علمونا. اكتبوا بحرية لكي نعرف ما ينقصنا.
ان والظلم. سموا الأشياء بأسمائها.

كرسي لا يُسمِع يا أبانا؟» أم أنك اكتفيت بالابتعاد الى هناك
سك برؤيتنا صغاراً؟

بين الناس وحافظ على معجزتك ان استطعت.. تعال
مويتك مئة مرة كل يوم لكي تثبت انك لست جاسوساً لماو
براز دفتر العائلة لكي تثبت أن التي تمشي معك هي زوجتك
يئة السمعة تملك الدورية العابرة حقاً فيها أكثر منك. تعال
م واحد ثلاث تصفيات بكرة القدم يصل فيها السوريون
المباراة النهائية فتتحول شاشات التلفزيون الى مواقع
ء» ويصاب أمامها الأطفال بالجلطة لأن ضربات الجزاء لم

أنصار؟

ونحن في «أنصار» حتى ونحن نقرأ صحافة مبرمجة، ونرى
بمة مبرمجة، ونُعامل على أننا صغار لا نستحق ان نعرف بما
لم، حتى ونحن نضطر الى سماع خمس عشرة ساعة من
لامي الأجوف في كل مناسبة «وطنية».. حتى ونحن لا
الكتب الا اذا سافرنا وهرّبنا.. حتى ونحن نتحايل على
.. حتى ونحن نعيش مع أنظمة تعتبر كل من يرقص في
في ردحها لغيرها مشبوهاً مناوئاً مدسوساً... حتى ونحن
تز بأننا حافظنا على النظافة الممكنة. لم نتملق ولم نرتزق ولم
ا الكلاحة الأمنية ابتداء بالحارس الواقف على الرصيف
لون عينيك وانتهاء بالحارس الواقف على فهرس الكتاب
شك في أسباب تواجد حروف العلة في كتابتك. نعتز بأننا
طاننا في محنها، وأننا لم نسكت على الظلم، ولم نتأقلم مع
بنا كتابات نفاخر بها كتابات المهاجرين ومعزّبيهم. كتبنا
م، وأدباً لم يجد فرصته للنشر، وأدباً نشر خارج الأقطار ثم
الى معظمها.. وأننا ظللنا حيث نحن فلم نضعف أمام
حو منصب فامتدت جذورنا بين الناس حتى صرنا قادرين
ر من ضباط الأمن.. صبرنا وصابرنا.. وكبرنا وكابرنا..

◆

نحن لا نعرف
كيف يكتب الأديب بحرية
شرفوا
علمونا
اكتبوا بحرية
لكي نعرف ما ينقصنا

ولم نترك مجالاً لابن امرأة ان «يبيض» علينا. وكان شعارنا ان الوطن هو ما تصنعه وتكابده وليس ذلك الذي تغادره ثم تحنّ اليه وتكتب عنه بتأثير نوستالجيا مفتعلة أشبه ما تكون بالعادة السرية.

ثم... واسمحوا لنا بهذه أيضاً:

«إش معنى» ـ على طريقة اخواننا المصريين ـ ان أولئك الذين حاولوا ان يعلمونا خلال عمرهم الأدبي في الوطن انّ على الأدب أن يظل نظيفاً بعيداً عن السياسة مترفعاً عن هموم الناس وحتى عن الصراع مع السلطات (لم يكونوا أيامها يحسون بقسوة السلطات إلا حين كانوا يريدون الكتابة عن الجنس) ثم، وبقدرة قادر، وبعد ان اعتزلوا وشبعوا من الاوكسجين في لندن وباريس وروما وواشنطن، بدأوا يندبون جبن المثقف العربي وعجز الأديب العربي عن مواجهة السلطات وضعفه أمامها.

نسيتم يا أولاد الحلال؟

نحن لم ننسَ بعد. لأننا كنا طلاباً غير نجباء فلم نقبل تلك الدروس في حينها ونلنا من الفلقات النقدية ـ أيامها ـ ما يجعلنا نعرج منها حتى الآن وعُتّم علينا في زنزانات النقد حتى كدنا نجهل أنفسنا.

الأمر يدعو الى بصق الحصاة يا أخي.

تحدث الهزائم والمجازر والاختناقات ولا يجرؤ أحد على توجيه تهمة، ويظل الأديب العربي وحده في قفص الاتهام: هل قام الأديب العربي بدوره في....؟

هل فقد الأدب العربي دوره ومصداقيته؟

هل يقوم الأدب العربي بخدمة الجماهير؟

ما هي مسؤولية الأدب، والأديب العربي في وصولنا الى هذه الهزيمة؟ الكارثة، المرحلة السوداء؟

لماذا؟

لأنهم لا يستطيعون توجيه أسئلة مشابهة الى رجل السياسة أو الاقتصاد أو الجيش. الأسهل توجيهها الى الأديب...

ثم يزهق واحد من الأدباء من هذه الطافوحة فيكون أول ما يفعله هو التنديد بأوجاع زملائه الذين أطبقت عليهم الطافوحة وراحوا يئنون تحتها.

هل أنا ظالم في كلامي هذا؟

هل أتجاهل مرارة الغربة وقسوة الحنين.. وربما ليالي الجوع والتشرد؟ ربما.

وربما كان الحوار بين المهاجرين والأنصار يحمل من المرارة ما يمكن ان يحمله عتابٌ بين فلسطيني ظل تحت الاحتلال وفلسطيني هاجر من وطنه. في الحالتين هناك من تواطأ وتنعم وترهل ونسي قضيته. ولكنه في الحالتين كان هناك من قاسوا وتمرمروا وتعرضوا للفتك والخنق ومع ذلك ظلوا يخدمون قضيتهم بكل وسيلة متاحة داخل الوطن المحتل وخارجه.

الحال من بعضه؟

مهلاً علينا، إذاً، أيها الاخوة المهاجرون.

وإلا...

حلوا عن سمانا.

العمى!!

فلقتمونا بحريتكم!! □

ممدوح عدوان:
شاعر من سورية، له العديد من الدواوين الشعرية والمسرحيات ورواية قصيرة بعنوان «الأبتر».

وما من عُشبةٍ تسرّ القلب وما من سُحنةٍ مشمسة تدلني على النبع

والنبعُ بعيد ويدي لا ترى، وأنتِ هناكَ تنفدين بين الصغار والحليب المجفّف، تعـدينَ النبـلَ لسـاعـدي الـذي علّمـكِ التحية/ دون أن ترتجف أصابعك

لكأنك تحترفين الرمل لمواراتي بين مناظر خرس كي لا تجهش باسمي

.. فهل أكمنُ بين عُشبةٍ وعشبة لأقنعكِ بالأشجار أو أكمن بين نبع ونبع لأقنعكِ بالمياه

لكني أشفق على قبضتك وهي ترتفع بالرمل/ فأرفع مظلتي نخب هذا المطر الذي لا ترين!

لأن ما تحفـظيه من اليـنابيع لم يعـد يكفي لغسـل أواني مطبخك، لذلك يجفّ النفطُ أشجار حديقتك ويوهم الطيور، فأراني كلّ صباح مُنشغِلاً بنفض الريش المحترق عن الأوراق والستائر؟

وأتدبّرُ الغيمة لأفضحَ الكمائن الصدئة ولأغري الحشائش بقطف الربيع.

الفصـولُ تنسى طبائعها/ الفصول تستشرس/ الفصول تتجول باهاب خشن، فتتزوي الأشجارُ والكائنات الدقيقة،

فيتساءلُ العُشب عن الذي يُضيئهُ البرقُ وحيداً في الدرب كأنه القناع..

والقنـاعُ وجـهُ لوجـهٍ آخر يُطاحُ به في انهزام الشبح الذي يتهجّأهُ البرقُ أو يفتّته

مُضـاءً بالـبرق ومُستضيئاً به، مُسرجاً خطواته التي تتسقط الآبارَ وتغفل الشبابيك/ إذ كثيراً ما كان يُردّد:

إن الشبابيك منشدهة بالصحراء التي تقفو الصحراء،

مستبعداً أسطورةَ الذهب الذي يختلط بالرمل، داعكاً النبغ النبيء، والذي يشبه أحياناً نثار الذهب، لأسمعه يقول:

زهرتي ذوتْ

ربما ليشغلني عن أن أقول: حنيني يُفتتني
أو لأشير إلى مرآة توقظ صحراء قرب وسادتي
فأنتبه من فوري إلى أن الحلم سيُفرد مُنكشفا مُحتضا
والجهات أمامه.. صرةً مُلقاة
والجهات تنطوي على «اهاء» أو تنبثق من «ها» والتي هي «آه» عندما يتملّاها فمٌ حزين

ليس لي أن أذرف، في الغلس، دمعة مليئة كـ «هاء»
وليس لي أن أستذكر التفاحة التي قذفتُ بها ذات مساء إلى النهر.. النهر الملقى كحبل... يلتفّ على عنق ذكرياتي. □

صدر حديثا



سنوات الرياح / مقالات في السياسة

الياس مسوح

كتاب تعالج مقالاته مشاكل السياسة العربية خلال السنوات الاخيرة، ويتصدى بالرأي الصريح الملتزم للقضايا والأزمات التي تعصف بالعالم العربي من خلال وجهة نظر قومية.

٥٦٧ صفحة ■
١٤ جنيهاً استرلينياً

حوار
مع رواد النهضة العربية

عصام محفوظ

قراءة جديدة لأعمالهم

أسلوب مبتكر في إعادة تقديم فكر وآراء رواد عصر النهضة العربية.

١٨٢ صفحة ● ٦ جنيهات استرلينية

يطلب من الناشر



رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books
4 SLOANE STREET
LONDON SW1X 9LA
TEL: 01-245 1905



تطورات

محمـــود الريمـــــاوي

■ الـوقت عصراً، والمكـان حديقة عامة، والرجل كهل، وصديقته الأربعينية عانس. حرص الـرجـل وهـو يحيط كتف صديقتـه بذراعه أن لا يكون لتنهيدته صوت مسموع، ذلك أنها ما أن رأته بشعره القصير وبتحفظه المعهود حتى أقبلت عليه بلهفة وقلق. ولقد نجح الـرجل في كتم أنفاسه. . وقبل ذاك في كتم مشاعره، فلئن ظهـرت فستـظهـر حينذاك مخاوف وظنون. وقبل شهرين من هذا الموعد، من هذا اللقاء، عندما تعارفا في منزل عائلي، فقد لفته هذا القلق نفسه، تلك المسحة الأسيانة، ورأى في الأمر ضرباً من شفافية لا يتوفر لأي امرأة. ولم يلبث ذلك القلق في حُمى المواعيد واللقاءات أن ذاب، وصار الى سخرية وتباسط وغمز ولمز وصراحة داهمة ألهبت الأجواء فانفجرت عواطفها. إنهما في الحديقة وقد التقيا على موعد، وقد أحاط كتفها بذراعه، فإن لم يفعل ذلك فما وظيفة ذراعه إذن؟ ولقد تركت ذراعه على كتفها. تركتها. كانت تتمهل مرة وتسرع مرة. تقترب حتى تلاصقه ثم تتباعد عنه فجأة، الأمر الذي كان يتطلب منه عناية خاصة ومتابعة دقيقة، خوف أن تنزلق ذراعه. ثم، إنها ما لبثت في غمرة هذه الفوضى الأولى أن صارحته بنبرة غاضبة: «إن الـوضـع العـربي لا يطاق» وكـاد يجأر بالضحـك من كل هذه الفصحى. . لكنه حبس ضحكته المريرة واكتفى بسحب ذراعه، فما دام الـوضـع العـربي لا يطاق: فكيف سيطاق هذا الوضع عندما تضاف اليه ذراعه على كتفها. شعرت هي بعدئذ بفراغ مفاجيء، وبخفـة كتفهـا. كانت تعتـزم في الحق أن تحتفظ بذراعـه الطيبة، اللعينـة، الطويلة، وأن تختبر على مهل نوايا هذه الذراع، وها هو سحبها. سحب الذراع ولم يُبق منها شيئاً، وتستطيع لو شاءت أن تسـأله إعادة ذراعه «لا. لم يحدث شيء. ولو؟! ذراعك مستريحة، دعها. ثقيلة بعض الشيء، معلش. ولو؟! لك أن تتكيء عليّ. لماذا نحن أصـدقـاء إذن. البعض يلاحـظوننا، دعهم، فأنت تتصرف بصورة طبيعية ومعقولة. بهذا الشكل نبدو أصدقاء نعتمد حقاً على بعضنا البعض. إذا لم يكن الاعتياد بهذه الصورة فكيف يكون؟». تستطيع بالفعل أن تطلب منه إعادة ذراعه فلن يكلفه ذلك شيئاً. لكن أموراً كهذه في الحديقة العامة، تحدث تلقائياً أو لا تحدث أبداً، أما هو فلم يعرف في الحال، بعد أن سحب ذراعه ماذا يفعل بها. فقد انتوى منذ بدء مشيتها أن يطوق كتفها ويشمل قلقها ويقترب أكثر منها. أرخى إذن ذراعه التي منيت بالفشل، أرخاها الى جانبه، وقال بتسليم:

ـ هيا نجلس.

جلست على التو، وابتدرته وهي تصلح نهايات تنورتها على ركبتها:

ـ هل سمعت الأخبار؟

ـ أخبار الثالثة ؟ سمعتها.

ـ وهل يمكن أن يحدث ذلك ؟

ـ ماذا. . ؟ آه. لقد حدث. عليك أن تصدقي ذلك.

ـ أفهم أنـه حدث. لكن هذه المرحلة ألا تثبت تخبط الاتجـاهات العفوية وسقوط برامج الطبقة الـ . الـ . . أليس كذلك؟

بل كذلك. فما أن فرغت من جملتها الثورية، حتى كان قد تملّى ركبتها جيداً. من الصعب تمييز ركبة عن أخرى. ومع ذلك تعجبه هذه المنطقة المحايدة الصلبة. إنها مجرد مفصل للجسم البشري. ومع ذلك أيضاً فإنه انطلاقاً منها، نزولاً أو صعوداً أو حتى حولها، تنجلي الأمور وتتحدّد الخيارات. ركبتها. ركبتها في عصر ذلك اليوم الصيفي المعـروق. وَدَّ أن يدُقّ بأطول أصابعه على الركبة ويسمع صوت الدَّق والاهتزاز. كما يفعل الطبيب اللعين بمطرقته الخشبية. لاحـظت هي ذلـك. لِمَ لا تلاحظ. . ماذا وراءها غير سديم من الـذكريات والـرغـائب؟ لاحظت ذلك وسالت ابتسامها. سالت الابتسامة وتزحزحت الساقان في انفراجة عابرة ربما لتنشيف العرق والتهوية، لكنها انفراجة تكفي لأن يلاحظها الرجل الذي هو أنا في ذلك الموقف. ثم انثنت بدلال. فهي محط الاهتمام وملتقاه ومنتهاه.

على أنها لم تعتم أن تجهمت.

ثم سألت بألم:

ـ ألا توافقني على تشخيص المرحلة ؟

علماً بأني كنت منهمكاً في تشخيص ما كنت منهمكاً في تشخيصه وجـرى التنـويه به في الفقرة السابقة مباشرة. أدرت وجهي عنها، رفعت يدي وتحسست جبهتي. . الأمـامية. والتفتّ إليهـا مجدداً. فانـدهـشـت هي لسبب لا أدريه، وراق لها الانـدهــاش حتى استغرقها. فانصرفت في الأثناء للتدقيق في قميصها الأخضر الهفهاف واكتناز ذراعيها. لم أعرف ما العلاقة بين هذا وذاك، لكنها علاقة إن وجدت فهي تبعث على الارتياح. قميص أخضر مغبّر اللون تنبثق منه ذراعان لاحمتان. ما الاعتراض؟ ورأيت حذاءها الأسود الدقيق وتنـورتهـا الفضية المفـروشـة ولم يعجبني بروز منـطقـة البطن تحت القميص. يجب أن يكون البروز أقل من ذلك يا آنستي. طبعاً، ماذا تركت للمـدامات والحوامل في أشهر الغثيان الأولى؟ ثم لا حظت راحة يدها الصغيرة كراحة طفلة، واكتشفت قلة التناسق بين الجسم الممتلـىء واليد الصغـيرة. لن تكون هذه اليد عدوانية أبداً. كنت منصرفاً الى ذلك بيني وبين نفسي فإذا هي تقول:

ـ لاحظ أننا في مكان عام.

مع اني لم أفعـل شيئـاً يدفعهـا الى ابداء هذه الملاحظة. قرأتْ أفكاري فقط وترجمتها الى أفعال. قلت إنني لم أنسَ ذلك أبداً ولتشل يميني إن نسيتك يا حديقة عامة يا مكاناً عاماً. على أني تحت تأثير نصيحتهـا لاحظت بالفعل أن الحديقة مأهولة بالناس، بالسابلة، بالعامة، بالعابرين، بالهاربين، بالمتفرجين، حتى خلت أني في شارع رئيسي يعـج بالآدميين. وبدافع الخروج مما أنا فيه. وعليه، فقد فاجأتها وفاجأت نفسي بقولي لها وكأننا في فيلم سينمائي عربي يختلط فيه الوهم بالحقيقة والهزل بالجد اختلاط السكر بالملح قلت:

ـ لماذا لا نتزوج ؟

سمعته واهتزت. تحشرجت شفتاها واضطرب صدرها وهي تسأل بصوت مخنوق: هل قلت نتزوج؟.

ـ نعم، نتزوج. أنا وأنت نتزوج.

تأملته كأنها تراه لأول مرة بعد عودته من المغترب. والله يعلم ماذا رأت حينذاك. هل رأت الفجوات التي تركتها الأضراس المخلوعة والشيب الساري في الرأس والقلب، أم رأت فتى عاشقاً مشبوباً في إهاب كهلٍ وقور. ولقد استغرقته بنظراتها الساهمة والعميقة. نظرات عائلية حميمة ومذعورة. فطلب منها أن يغادرا لاحتساء شيء ما في مكان قريب في مطعم قريب. وهناك بعد أن صادفا طاولة ملائمة، ليس قريباً ولا بعيداً من المدخل. ليس في الزاوية تماماً ولا في الممر، هنـاك. . حيث يراك الجميع لكنهم لا يلوون أعنـاقهم باتجاهك. وبعد أن تأكدت من رغبته في الزواج، في الزواج منها وليس من امرأة أخرى، وجدت أن المناسبة سانحة كي تحذره طويلاً وبإخلاص من المؤسسـة ومن فسـاد المؤسسـة. مؤسسـة الـزواج التي تقتل الحب وصـديقـاتهـا التاعسات النادمات المكبلات بالقيود الذهبية. حتى انتهت من النسكـافيه بالحليب الى القـول، بمـوضوعية واستكبار راديكالي «مشروع»: لنجرب نحن، لماذا لا نجرب، ماذا نخسر؟ أما هو فقد تناول في الأثناء الشاي دون أن يعرف لونه أو يتذوق طعمه، ولا يدري ماذا شرب مع الشـاي من هواجس وأفكـار ذائبة، بينما ازدادت هي حيوية، وسـارعت تسـأله عن تفاصيل الزواج. ليس كلها. بل بعض التفاصيل: نحيي الحفل في فندق أم في البيت؟ أين نقضي شهر العسل على الأقل للمحافظة على الشكل. . هل ترتدي بدلـة أم ستحضر بقميص غير مكوي؟ هل ستحضر إن شاء الله سكـران؟ هل سـتـدعـو كل أصدقائك؟ هل تؤمن بمبدأ التقسيط والارتهــان للشركــات الـ . . ؟ هل ستمعط رقبـة قطة قرب مخدع الزوجية؟ هل سترخي قدميك في ماء مملح لأتولى تدليكهما أم تهجم عليّ كثـور إسباني؟ هل تؤمن بالمناسبة بفكرة الزواج؟ وهل الزواج مشكلة بحد ذاته أم حل لمشكلة؟

لم تنتظر مرة جواباً. كانت تسأل وتتساءل فقط، وبعد كل جملة تضحك وحدها. وأحياناً تشهق من الضحك، ثم تتلفت حواليها كي تتأكد أن أحداً من الناس العاديين متوسطي الذكاء من سائر الطبقات لم يسمعها.

ـ إشرح لي صدرك. هات ما عندك. ماذا سنفعل غداً بالزواج الذي فرضوه علينا؟

قلت وقد تأهبت لذلك:

ـ لن نفعل شيئاً في الغد. ولن نقول حتى شيئاً. ذلك أن الوضع العربي كما تفضلت لا يطاق بالمرة. . لا يطاق أبداً حتى لو نزع المرء عنه كل ثيابه وقفز في الماء وبُث فيه لا يخرج منه.

للمت عندئذ ركبتيها، وأصلحت من حال هندامها، وأطلقت تنهيدة مهذبة مشفوعة بابتسامة تائهة، وغابت في سديم من الرغائب والذكريات. □



◆
محمود الريماوي:
قاص من الاردن، له مجموعتان قصصيتان: الجرح الشمالي و كوكب تفاح واملاح.

نجيب محفوظ يتحدث



الفـريـد فــرج

صفحات كثيرة كتبت عن نجيب محفوظ، وصفحات أكثر ستكتب عنه.

ولـكـن هذه صفحـات من نوع خاص لأن نجيب محفوظ يكتبها عن نجيب محفوظ.

ان الكاتب الكبير يتحدث فيها الى الفريد فرج عن العالمية والمحلية في الأدب، عن فكره وأسلوبه في كتابة رواياته، عن علاقة القصص بالبيئة، عن الفكر بوجه عام وعن فكره بوجه خاص. باختصار يتحدث الكاتب عن ذات نفسه وعن ابداعه.

ومـع أن هذا الحـوار جرى بيـن نجيب محفـوظ والفريد فرج منذ خمسة وعشرين عاماً، فانه يكتسب اليوم أبعاداً جديدة ويكتسب مغزى جديداً بعد فوز الكاتب العملاق بجائزة نوبل.

■ عرفت نجيب محفوظ في الخمسينات والتقيت به كثـيراً في مقـهى الأوبـرا حيث كان يلتقي بالأصدقاء صباح الجمعة من كل أسبوع.

كانت ندوة نجيب تلك الأيام تضم عبد الحميد جودة السحـار وعلي أحمد باكثير ومحمد عفيفي ويوسف الشاروني والمحامي هارفي وكاتب هذه السطور. ثم انضم لها توفيق صالح وأحمد عباس صالح فيما أذكر.

وكان نجم الندوة دائماً هو نجيب محفوظ.

كنت وأنا طالب في آداب الاسكندرية قد قرأت له «فضيحة في القاهرة» و«زقاق المدق» و«بداية ونهاية»، واتفق رأيي مع زملائي الطلبة أن نجيب هو أعظم روائي مصري.

وهـا أنا التقي بنجيب في القاهرة، واستمتع بروح الفكاهة العالية في حديثه الجذاب، وذكائه الرائع وثقافته الواسعة، وفوق ذلك كله تواضعه وبساطته وروحه الإجتماعية العالية وانسانيته الرفيعة.

في منتصف الستينات كان له ١٨ كتاباً، وكان أدبه قد أصبح علامة في الأدب العربي الحديث. وكنت مع كل ما قضيت معه من وقت لم أعرف بعد ولم يعرف القراء بعد حقيقة تفكير نجيب محفوظ ورأيه في الأدب بوجه عام وفي أدبه هو بوجه خاص.

ذلك أن الكاتب الكبير على الرغم من حبه للتحدث والحوار، يتحاشى دائماً الحديث عن النفس، ويتحامى السبق الى ابداء الرأي، ويميل الى التأمل والارجاء.. وكلها من صفات أصحاب الفكر العميق.

فقـررت أن نعقد معاً جلسة عمل موضوعية، وأن أسأله فيجيبني بلا حرج، وأن أجعله يضع نقاده ودارسي أدبه على الطريق الى فهمه، فقبل ذلـك برحـابة صدره، وأتاح لي وللقراء فرصة نادرة لنجيب محفوظ نفسه يشرح أدبه وفكره.

منذ ربع قرن أجريت معه هذا الحوار وعدت إليه اليوم بعد نشره بمدة طويلة، فرأيت فيه مذاقاً جديداً، ولآرائه مرامي أضاءها فوزه بجائزة نوبل فأحببت أن أعيد نشره كما هو للقراء اليوم بنصه.

ان نجيب محفوظ يتحدث عن نجيب محفوظ. نجيب محفوظ يقرأ نجيب محفوظ، بعين ناقدة.

***

قال لي نجيب محفوظ:

«لا فكر خارج الحياة».. «لا فكر خارج الزمان والمكان».. «لا يوجد في التاريخ تفكير مجرد».. «أصول كل المسائل النفسية والفكرية ضاربة في الحياة العادية واليومية».. «أنا أعيش أفكاري في نفس الوقت الذي أعايش فيه الناس، ولا أكتبها.. وانما أكتب عن الناس».

وكانت أول اسئلتي إليه عن الأدب المحلي والأدب العالمي..

ـ أود أن أبدأ بسؤالك عن رأيك في أدب طابعه محلي، وأدب طابعه عالمي. أدب يهتم بمشـاكـل محليـة اقليمية، وأدب يهتم بمشاكل عالمية واسعـة. وأريـدك أن تذكر لي بهذه المناسبة رأيك في امكان ذيوع أدبنا العربي المصري على نطاق العالم، وبخاصة أدبنا الإجتماعي الذي تشغله قضايا مصرية خالصة.

ـ ظاهر الأمر هو أن الأدب المحلي أدب يثير إهتمام أهل المحل بمضمونه واستجابتهم له... وان الأدب العالمي هو الذي يثير الإهتمام على نطاق الجنس البشري كله. ولكنك إذا فحصت القضية بنظرة أدق وجدت أنه من الصعب وجود مشكلة تهم أهل المحل بخاصة، ولا تهم الجنس البشري عامـة. ان الأدب الممكن توفره بسهولة هو الأدب الإنساني الذي يعالج قضايا الحب أو الخوف أو الانتقام أو ما الى ذلك ـ لا الأدب المحلي بمعناه الضيق.. وإلا، فأضرب لي أنت مثـلاً على موضوع محلي بحت يصلح للكتابة الأدبية.. ستجد أن ذلك صعب جداً.

الأدب الإنسـاني ما هو إلا أدب محلي قد استكمـل أبعاده الفلسفية. والتجربة الواحدة إذا تناولها كاتب تناولا سطحياً قد تثمر أدباً محلياً، بينما إذا أعطى الكاتب لنفس التجربة أبعادها العميقة الشاملة تصبح هي نفسها من الأدب الانساني.

الفرق اذن بين المحلي والإنساني في الأدب هو فرق في شمول وعمق المعالجة الأدبية للموضوع، لا في نوع هذا الموضوع أو بيئته.

ولكني على العمـوم أرى أن على الأديب ألا يهتم بهذه المسألة. لأنني أخشى على كاتب يحب أن يكـون أديباً عالمياً ـ وهي صفـة مغرية ـ أن يتجاهل أموراً وطنية تدعوه. أحب للأديب أن يستجيب لدواعي نفسه وان يعيش المسؤولية التي يخلق بحامل القلم أن يعيشها.. أن يفهم البيئة من حولـه، وأن يفهم الانســانية عامة. ألا يقصّر في الثقـافتـين: المحلية والعالمية.. وان يترك بعد ذلك الدوافع الخفية تتحكم فيه وتدفعه.

اذا كان الأدب الانساني ـ جدلاً ـ يقتضيني ألا أهتم ببيئتي أو أدرسها بعمق كما يجب، فأنا لا يهمني كتابته ولا شيء يغريني به.

ولكن الأمـر بالطبع ليس كذلك. فما نكتبه من أدب جيد يهتم بأدق مشاكلنا الإجتماعية إنما هو أدب إنساني رغم عدم ذيوعه في أوروبا وأميركا. وسبب عدم ذيوعه يرجع الى أن بعض مراكز الحضارة تمتاز بامتيازات أدبية

عن نجيب محفوظ

وفنية خاصة. ان كل أديب ينفعل بالبيئة من حوله، سواء أكان قرية من قرى أفريقيا أم كانت بيئته هي باريس.. والفرق بين الاثنين هو أن أديب باريس يعيش في مركز ممتاز من مراكز الحضارة، وان مشاكل بيئته موضع اهتمام جميع الناس الذين يتطلعون لتلك الحضارة على اختلاف جنسياتهم وشعوبهم.

ويجب ألا يقلقنا أن أدبنا غير شائع في العالم. فذلك لا يعني انه أدب صفته الانسانية غير كاملة. وثمة نقطة هامة في هذا الصدد.. هي وجود العبقرية. فاذا وجدت عبقرية مصرية فذة فلا بد أن تفرض أدبنا على العالم كما فرض طاغور أدبه الهندي على العالم. وعدم ظهور عبقرية أدبية مصرية الى الآن لا يجب أن يقلقنا أيضاً، فان عمر تجربتنا الأدبية الحديثة قصير جداً. خمسون سنة؟ ستون سنة؟ انه زمن قصير نسبياً. ولكن ستظهر العبقرية المصرية في الأدب في وقتها.

ـ ان بعض الناس يظنون ان تجريد الأفكار والعواطف من بيئتها قد يضمن للأدب المصري صفة العالمية. وهم يرون أن اهتمام الأدب والفن بعواطف الحب أو الخيانة، بأفكار الصراع بين المادة والروح ـ مثلا ـ متجردة عن بيئتها يضمن له ذيوعاً أعم، ويخلصه من الجو الخاص والبيئة الخاصة التي قد تضجر قارئاً في بلاد بعيدة عن بلادنا. فهل تتصور أدبا هو ثمرة العقل المحض، والانسياب العاطفي البحت، ولا صلة له بالظروف الإجتماعية؟ هل تتصور أدباً هو نتاج العقل الخالص والوجدان الخالص.. لا يخضع لظروف وأحكام الحياة اليومية والبيئة المحلية؟

ـ لا توجد مثل هذه الأفكار، ولا مثل هذه العواطف في الحياة.. فكيف تصبح مادة للأدب والفن؟! ان أحسن مثل لهذا التفكير الذي يزعمون امكان تجرده من البيئة، وإمكان خضوعه للمنطق المجرد وحده.. هو العلم. ومع ذلك فالعلم ـ خلافاً لما يزعمون ـ وثيق الصلة بالحياة. وعندما يتصدى عالم لحل مشكلة لا يكون أبداً في عزلة عن الحياة. ما معنى البحث في طب المناطق الحارة؟ معناه أن الألمان رحلوا الى المناطق الحارة وأنشأوا مراكز للاستغلال الزراعي أو التجاري هناك، فوجدوا لزاماً عليهم أن يستجيبوا لدواعي البحث العلمي الذي تفرضه البيئة.

ألا ترى العلاقة بين الدارونية ونظرية تنازع البقاء وبقاء الأصلح.. وبين السياسة البريطانية في الاستعمار؟ يكفي أن نلاحظ أن معظم الاكتشافات العلمية تمت أثناء الحروب، أي تلبية مباشرة لحاجات الصراع الحيوي.

إذا كان هذا حال العلم، فما بالك بالأدب الغارق لأذنيه في ظروف الحياة والبيئة؟ وما بالك بالفلسفة؟

حتى فلسفة أفلاطون المؤسسة على التجريد لا يمكن فهمها إلا على أساس الظرف الإجتماعي الخاص الذي أملاها على فيلسوفها الكبير. فان نظام العبيد الاغريقي القديم هو الذي حفز مجرى التفكير الأفلاطوني وحتم جريانه في ذلك الاتجاه. ذلك ان المجتمع الاغريقي كان مقسماً الى سادة يمرحون ويحكمون، وعبيد يقومون بالشغل. وهذا هو ما ألهم أفلاطون فكرة المثال والشبح.

لا يوجد في التاريخ تفكير مجرد.

ان التشابه بين نظرية علمية ونظرية فلسفية وتيار أدبي أو فني برزت كلها في عصر واحد وبيئة واحدة ـ هذا التشابه هو أكبر دليل على وحدة الأصل.. على أن التفكير ينبثق من الأرض، وجذوره ضاربة في التربة والبيئة الإجتماعية ـ لا يحلق بجناحين في السماء.

في عصر واحد، وفي بيئة أوروبية واحدة طحنتها الحروب وصراع الطبقات حدث الآتي:

شكك الفيلسوف برجسون في العقل وقال بالمعرفة عن طريق البداهة.

ابتدع فرويد نظرية العقل الباطن وقال إن العقل الواعي الذي يحكمه المنطق ما هو إلا قشرة سطحية بسيطة وحديثة التكوين بينما العقل الباطن الذي يكاد يحكمه تصرف الإنسان بشهواته ورغباته البدائية قد تأصلت سيطرته على الإنسان خلال ملايين السنين.

وظهر قانون الإحتمالات في العلم.

وظهرت مذاهب الدادية والسيريالية في الفن.

وهذا التوازي والتوافق بين التفكير العلمي والفلسفي والخلق الفني هو سمة كل عصر من العصور. وهو الدليل على أنه لا يوجد تفكير مجرد على أية وجه.. وإنما التفكير نبت البيئة وثمرتها.

ـ إذا كنا قد خضنا الى هذا الحد في مسائل تتعلق بالفكر والفلسفة.. فاني أسألك أن تلخص لنا المحتوى الفلسفي لقصصك، والفكرة الأساسية التي تنطوي عليها كتاباتك كلها.

ـ لا أعرف بالضبط. إنك ان سألت رجلاً مثل سارتر هذا السؤال يجيبك على الفور.. لأنه كتب فلسفته في كتب ربما قبل أن يكتب أدبه. أما أنا فأعيش أفكاري في نفس الوقت الذي أعايش فيه الناس، ولا أكتبها، وإنما أكتب عن الناس.

ـ سأسألك اذن عن الناس الذين عايشتهم وكتبت مآسيهم. ما هو ذلك الشوق الحارق الذي يسوق أبطالك نحو مصيرهم؟.. الشوق الذي يلتهب به كل من: محجوب عبد الدايم الطموح «القاهرة الجديدة».. حسنين كامل بتطلعاته الطبقية «بداية ونهاية».. كمال عبد الجواد «الثلاثية» الشكاك في منفاه الفكري.. عيسى الدباغ «السمان والخريف» الذي ◁

اذا كان أدبنا غير شائع في العالم فذلك لا يعني انه أدب صفته الانسانية غير كاملة

تصارع عواطفه منطقه العقلي. . سعيد مهران «اللص والكلاب» الذي يطارد الخيانة وتطارده؟

هل ترى أن فكرة واحدة تنتظمهم جميعاً، رغم تباين شخصياتهم واختلاف غاياتهم في الظاهر؟

ـ تدفع أي إنسان في الحياة وتحفزه رغبة في تحقيق ذاته، ورغبة في الوصول الى الانسجام مع الحياة المحيطة. قد يجد الرجل أن تحقيق ذلك الانسجام يتوقف على أن يقطع جذوره الإجتماعية كمحجوب عبد الدايم. وقد كان كمال عبد الجواد أيضاً يقطع جذور عقائد لا تصلح له. أما عيسى فقد عاش أول حياته منسجماً، ولكن قوة «الثورة» نحته، وهدفه هو الإنتماء المنسجم مع ذاته. لم تكن حياة عيسى لتصبح مشكلة لو أنه استطاع الانتماء للمجتمع الجديد، لو وجد قيمة يؤمن بها بالعقل والقلب، وتنسجم في نفس الوقت مع المحيط في حالة تغيره.

ان أصول كل المسائل النفسية والفكرية ضاربة في الحياة العادية واليومية. لم يقطع هذه الصلة كما قلت لك إلا أفلاطون ـ قطعها في نتائج فكره فقط لا في دواعي هذا الفكر. ولو أن عبداً تفلسف في عصر أفلاطون لكانت مشاكل الحياة اليومية قد حكمت أفكاره.

أصول كل المسائل النفسية والفكرية ضاربة في الحياة العادية واليومية

ـ ان هذه الفكرة هي الأصل في إعتبار أدبك أدباً إجتماعياً. وفي رأيي أنك لست كاتباً إجتماعياً من حيث أنك تختار لقصصك موضوعات إجتماعية أو من حيث أنك تصور بيئة شعبية، ولكنك كاتب إجتماعي بفلسفتك الإجتماعية الأصيلة التي تنطوي عليها قصصك، والتي تؤمن بأن كل الصراع العاطفي أو الفلسفي الذي يعانيه أبطالك إنما تثيره وتحكم مساره ونتائجه الظروف الإجتماعية والبيئية التي تحيط بهؤلاء الأبطال.

ـ انني أعتقد أن شك كمال عبد الجواد الذي يلتمس له مبررات عقلية بحت، ما هو إلا صدى لمشكلته الإجتماعية. لقد كانت مثاليته نابعة من حبه. ثم كان إنهيار عقائده وكان ترديه في الشك مترتباً على فشل ذلك الحب.

ـ أنت أبعد كتابنا عن العزلة الشاملة (رغم أن أحداً لا يعرف عنوان بيتك وقليلون يعرفون رقم تليفونك). كما انك بريء من الإحتكام للتأملات المجردة أو الإفتراضات المثالية.

ـ أفرض أني أريد كتابة أسطورة. أنا في هذه الحالة أنزل من السماء الى الأرض. ولا أرفع الأرض للسماء. هذا ما صنعته في «أولاد حارتنا» أيضاً. . كتبتها قصة واقعية صرف.

ـ ألاحظ أن عدداً يعتد به من أبطالك يتحركون في محيط من الأفكار الدينية والأفكار الإشتراكية. هل تتعمّد ذلك؟

ـ الدين والاشتراكية من اهتماماتي الجوهرية. إن القوتين تتنازعان الإنسان، والإنسان لا يملك أن يتجاهلها: النظرة العادية تدعو لاختيار أحدهما. . ولكن ثمة أيضاً وجهات نظر أخرى. وأوضح أفكاري في هذا الصدد تتضمنها قصة «أولاد حارتنا».

لاحظ ان الاشتراكية يمكن ان تكون عند بعض الشخصيات هي إزالة العقبات أمام عدالة الله. ومهما كان إعتمادنا على العقل المحض فنحن لا نبرح نرى أفقاً أمامنا يسد طريق الرؤية، ونطمح لاكتشاف ما وراء الأفق.

ـ لفتت نظري شخصية الشيخ جنيدي متصوف رواية «اللص والكلاب». انه يختلف عن شخصية المصلح الديني أو الرجل المتدين العادي التي نراها في قصصك الأخرى. وأكبر ما يلفت النظر في شخصية الشيخ جنيدي هو إنقطاع صلته البتة بالعالم في مقابل شخصية لص خطير يجاهد بمسدسه المميت لاحداث توافق في نظام العالم والحياة. فما وراء هذه المقابلة بين الشخصيتين، والتجاذب السحري بينهما، على تناقض عالميهما؟

ـ سعيد مهران يطمح لأن يتوازن العالم المادي مثل توازن عالم الشيخ جنيدي المجهول. ان الشيخ جنيدي لايعبأ بانسام عالمنا لأنه في نظره عالم أشباح مزيف غير حقيقي، أما سعيد فيرى أن عالمنا حقيقي لأنه متعلق به ومنتم إليه. وهو في أزمة نفسه يتطلع مسحوراً للتوازن الذي يتميز به عالم الشيخ جنيدي، وينجذب إليه، في لحظات الحيرة.

ـ انني أنظر في المراثي المؤثرة التي رثيت بها أبطالك في «خان الخليلي» و«بين القصرين». . ثم أنظر في فكرة الموت التي تنطوي عليها مجموعة قصصك الأخيرة. «دنيا الله» فأجد فرقاً بين طابع هذه وطابع تلك. كيف ترى فكرة الموت؟ ومن أي وجه لها أنت تراها؟

ـ الموت كان دائماً يغزو خيالي بالحاح وبإثارة. مجموعة «دنيا الله» تتميز فيها فكرة الموت بطابع انتصار الإنسان على الموت.

انني أجد فرقاً بين مواجهة الموت بالبكاء كأن الدنيا تزلزلت، وبين مواجهته بالدهشة والتساؤل والحيرة. الموت فيه عنصر محير ولا معقول. . وهذا العنصر يتضح بشكل حاسم في الموت الجزافي.

ـ انني أتتبع مصارع أبطالك فأجد من مات شهيداً، أو من مات تكفيراً عن ذنب جناه، أو جزاء وفاقاً لجرم إرتكبه، وأجد من مات بالشيخوخة. . ولكني أجد غير هؤلاء أبطالاً من شخصياتك قد نزل بهم الموت والبلاء بلا سبب منطقي، وبلا موجب ان صح لي أن أقول ذلك. ومصدر عجبي أن هذا الطابع لمصارع الأبطال كان سمة الكتاب والفنانين القدريين والرومانسيين وإضرابهم. ولذلك استغرب هذا الطابع عندك. وأضرب مثلا لذلك الموت العشوائي برشدي عاكف وأسرة عائشة عبد الجواد، وبعض أبطال «دنيا الله».

ـ عندما نتأمل هذه الحقيقة الفظيعة نجد أنه لا يوجد نظام موحد يحكم الحياة والموت. ان ثروة إقطاعي أو رأسمالي مستغل قد صودرت في بلادنا، ولكنني أنظر فأرى عشرات من أمثاله ممن ارتكبوا الجرائم الفظيعة وماتوا قبل الثورة استمتعوا بثمار جرائمهم وماتوا مكرمين. ثم أنظر فأرى مئات وألوفاً من المستغلين وأصحاب الملايين قاعدين على عروشهم في مختلف أركان العالم يتمرغون في المتعة ويستنزفون دماء شعوبهم.

العامة يقولون: هذه حكمة يريدها الله. وقد تتأمل العالم فيغلب عليك تصوره في شبه فوضى. ان لم يكن شاملاً غاية الشمول يكون فوضى. اذا حكم قاض بالعدل في ٩٩ قضية، وارتشى في قضية واحدة فهو قاض فوضوي ويصح أن تبطل كل احكامه. كذلك الموت. فيه ما يمكن تفسيره. . . وفيه ما لا يمكن تفسيره من غير تعسف. أنظر الى الموت الذي دهم الناس في الزلازل.

ان من الموت في قصصي ما له أسباب مختلفة ومنه ما ليس له أسباب. . كما في الحياة.

ـ ان أبطال توفيق الحكيم تتنازعهم قوى مختلفة هي تارة العقل والقلب، وتارة هي القوة والقانون. . أو الوجود التاريخي والوجود الواقعي. . الخ. فما هي القوى التي تتنازع أبطالك وتدفعهم نحو المصير؟

ـ اذا شئت ان أختار لك قوى تدفع بالانسان في معترك الحياة وتحكم وجوده كله. . فهي: الخبز والموت.

ـ وهل يطمع أبطالك الى بلوغ «مدينة فاضلة» ليس فيها جوع ولا موت؟

ـ الخبز للاشباع المادي والثقافي والروحي كله، وهو غاية الإنسان. كما ان مشكلة الموت يمكن التغلب عليها بطرق مختلفة. . باعتناق عقيدة الخلود بعد الموت. . باعتناق المبدأ العلمي البسيط: ما يوجد لا يعدم، اذ ان العلم يعرف التحول ولا يعرف العدم. . أو بالتطلع الى انتصار بعيد جداً يستخدم الإنسان في تحقيقه كل ما وهب من قوى روحية ومادية.

ـ في قصصك إحساس خاص بالزمن. إنها في مجملها تجري حوادثها على أرض تاريخية، وبها التفاتات واضحة لأثر الزمن على النفس وعلى الشخصية. والذين يقولون إن أدبك يؤرخ حقبة من حياة المجتمع

المصري يلمسون بلا شك أن أدبك يعكس إحساساً قوياً باطراد الزمن . والثلاثية بالذات تعكس هذه الفكرة بوضوح . والزمن فيها ليس مجرد حلقات متعاقبة ، وانما هو إستمرار متصل متراكب . فهل تشرح لنا هذا الإحساس الخاص الذي تثيره فينا قصصك؟

ـ كثير من الأدباء المعاصرين خرجوا على معنى الزمن التقليدي . . زمن الأمس واليوم والغد . . الزمن المنطقي ، وأحلوا محله ما سموه بالزمن النفسي . فقد كان بطل روايات مارسيل بروست يصطاد ذكرياته كيفما انبثقت في ذاكرته ، فيصور تجاربه تبعاً لعمق جذورها في نفسه بصرف النظر عن موقعها من الزمن التاريخي . ومع إعجابي الشديد بهؤلاء الأدباء فإنني لم أتأثر بنظرتهم الى الزمن . ذلك ان الزمان عندي زمان تاريخي بطبعه . فأنا أتصور أن التجربة التي أعانيها سنة ١٩٦٠ تتضمن إحساساً بجميع الأحداث السابقة على ذلك التاريخ الى يوم ميلادي . . بل الى يوم ميلاد الأرض ان شئت . ولن يتسنى لنا فهمها الفهم النفسي والإجتماعي الكامل إلا اذا تصورناها في موقعها التاريخي المتأثر بالماضي كله . الزمن على هذا الأساس يمثل روح الانسان المتطورة النامية ، وهي الحافظ لتجربة الانسان في الحياة . . ولذلك ، فهو وان مثل للفرد الفناء ، فانه يمثل للنوع الخلود .

الزمن لا يتجلى لي إلا في شكله التاريخي من خلال التجربة الإجتماعية الحيوية . أنا لا أتصور أحداث «بداية ونهاية» إلا واقعة خلال الظروف الإجتماعية والتاريخية لمجتمعنا في الثلاثينات . . ولا أتصور تطور التجربة في «الثلاثية» إلا مرتبطة بالتطور الإجتماعي التاريخي لبلادنا بين الحربين العالميتين . . وهكذا .

ان ما يحدث لأبطال قصصي سنة ١٩٣٥ وما يفعلونه لا يمكن أن يحدث لهم أو يفعلوه سنة ١٩٤٥ . وتأثرهم بما يحدث لهم سنة ١٩٤٥ ينطوي بالضرورة على تأثرهم بالماضي كله .

وقد يخطر لنا أحياناً أن نقول عن بطل تراجيدي «كأوديب» إنه «الانسان أمام القدر» متجرداً عن أي ظروف وعن أي زمان أو مكان . . وانه يوجد خارج الزمان والمكان وان هذه هي التراجيديا بمعناها المثالي . ولكن هذا المعنى وهم . فأوديب هذا لا يمكن فهم مأساته حقاً إلا عندما يرجع بنا النقاد الى تاريخ الاغريق وتقاليدهم وعاداتهم وفلسفتهم الدينية وظروفهم الإجتماعية . . وعندئذ فقط نفهم أوديب ونفهم صراعه مع القدر ومع الآلهة ، ونتحقق من أن موقفه ما هو إلا موقف خاص له ظروفه الخاصة وبيئته الخاصة وزمانه الخاص . والواقع ان هذه «الانسانية» المزعومة لا تفهم الا من خلال فهم واقع العصر وظروف الزمن . والأدب الاغريقي لا يخرج عن ان يكون ـ ككل أدب ـ أدباً محلياً ، ولكن أعماقه خرجت به من الحدود المحلية الى الحدود الانسانية الواسعة .

* * *

هذه هي محاور فكر الكاتب الكبير نجيب محفوظ .

ان عواطف الانسان وهواجسه وخواطره . . طابع شخصيته وسلوكه . . تحكمها كلها ظروفه الاجتماعية . لا توجد أفكار مجردة . لا يمكن تصور الزمن مجرداً . اذا كان في العالم فنانون تصوروا ما سموه بالزمن النفسي ، أو تصوروا حياة خارج الزمن ، فان نجيب محفوظ عرف «الزمن الاجتماعي» ، وهو ذلك الاسترسال الذي يصل أجزاء التجربة الإجتماعية الحيوية بشكله التاريخي المنطقي .

نجيب محفوظ لا يتصور انساناً متجرداً عن ظروفه الإجتماعية ، ولا يتصور أدباً أو فكراً مجرداً عن ظروف الحياة اليومية .

لذلك فمحور أدبه : الانسان . . والمجتمع .

وطالما كان أدبه يثور في هذا المحور ، فلا بد أن ينطوي على نظرة خاصة للأخلاق وردود فعل السلوك وقوام الشخصية .

فالاخلاق وردود فعل السلوك وقوام الشخصية هي صلة الإنسان بالمجتمع . لا فضيلة ولا رذيلة إلا بصلة الانسان بالانسان . . الانسان بالجماعة .

فما هي أفكار نجيب محفوظ الاخلاقية؟

ما الخير . . وما الشر . . في وجهة نظره؟

ما هو القانون الذي يحاكم به أبطاله؟

ـ في «بداية ونهاية» مناقشة اخلاقية هامة جداً ، وان كانت لا تدور في حوار مباشر بين الأبطال . ومحور هذه المناقشة هو شهامة حسن (البلطجي مهرب المخدرات الفتوة) وحبه لأخوته . . بينما شرير الرواية الحقيقي هو حسنين صاحب المظهر النظيف والمكانة المحترمة .

ـ حسن فيه فضائل وطبيعة الرجل الذي يواجه المجتمع ويتحمل المسؤولية بشجاعة . عنده إحساس بأسرته وبالعلاقات العائلية رغم أنه يعايش عشيقته بلا زواج . لقد تعلم الاخلاق في الشارع . ويريد أن يعيش كما يعيش الناس ـ بذراعه . والمجتمع كله في ذلك الوقت يرى كيف عاش اسماعيل صدقي في رياسة الوزارة بالقوة والعنف . فكيف يرى حسن أي عيب في طبيعة عمله في مثل ذلك الجو السياسي؟ ان اسماعيل صدقي في «بداية ونهاية» له وزن «زيطة» في «زقاق المدق» ، وهو ماثل في كل أحداثها . وجرائمه لم تكن لتجعل لحسن ذلك المظهر الشرير الذي قد يبدو منه في عصر متقدم .

ـ إذا كنا في صدد الأخلاق فدعني أسألك عن أصل الفساد والخيانة والانحلال في الشريرين من أبطالك ، وما هي القوى التي تدفعهم وتحكمهم؟

ـ هي غالباً ظروف بيئة أو مجتمع . حتى «ياسين» (الثلاثية) الذي يظن البعض انه ورث الانحلال عن أمه ، إنما يرجع انحلاله في الواقع لبيئته ولتفتحه المبكر على علاقات امه الغرامية . . بينما لو كان ياسين قد نشأ من الأول في بيت السيد أحمد عبد الجواد فلربما كانت شخصيته تختلف .

لا توارث في الأخلاق أو السجية .

إن بعض القدامى بذلوا جهوداً لإثبات هذا التوارث اللامعقول . وكانوا يضربون مثلاً بأخوين شقيقين نشآ في بيئتين مختلفتين ومع ذلك شبا على خلق متشابه . ولكن الحياة نفسها تدحض هذه النظرية .

ـ أنت صورت عدداً عديداً من الشخصيات ، ولا يمكنني أن أتدارسها كلها معك ، ولكن دعنا نظر في نموذجين لشخصية الشرير لنرى ما يمكن ان تنطوي عليه المقابلة بينهما : محجوب عبد الدايم بطل «القاهرة الجديدة» وسعيد مهران بطل «اللص والكلاب» . . كلاهما فوضوي خرج على المجتمع ، ولكنهم مع ذلك يمثلان موقفين جد مختلفين .

ـ محجوب هزأ بالقيم الإجتماعية وتحلل منها بفلسفته الخاصة . فهو يردد : «طظ» في مواجهة كل ما يثنيه عن مطامعه من وازع أخلاقي أو ديني أو اجتماعي . إنه لا يؤمن بهذه الدعائم الثابتة . لا يؤمن بالتقاليد . أصبح حراً من كل القيود . نظر الى المجتمع وهو حر فرأى عند التطبيق أنه هو نفسه مشترك عملياً مع المجتمع ومنتم إليه اذ هو يشق طريقه في خضمه بلا أخلاق . في النظر . . هو حر ، وفي العمل . . هو جزء متمم للكل (المجتمع) . وهذا الموقف يتضح في مواجهة موقف زميلين له : أحدهما اشتراكي والآخر متدين ، ويؤمنان بالاصلاح .

ـ ولكنك لم تدنه ادانة كاملة . فقد كنت تلتمس له الرأفة من خلال كشفك المر لمباذل ومفاسد ذلك المجتمع الملكي الاقطاعي الفاسد الذي عاش فيه محجوب ، والذي سد عليه مسالك الرزق الشريف .

ـ أنا ضد ذلك المجتمع ، كما أني ضد الحل الذي اختاره محجوب لمشاكله . فهو رجل فرّ من سفينة غارقة بأسلوب دنيء . زميلاه . . ◁

◆ **الزمن لا يتجلى لي الا في شكله التاريخي من خلال التجربة الاجتماعية الحيوية**

الاشـتراكي والمتدين، كان تفكيرهما يتجاوز ذاتيهما ومصالحهما ومشاكلهما الخاصة، فهما من حيث ذلك مصلحان. أما هو فليس مصلحاً ولا ثائراً.. انه متهم ووثيقة اتهام في نفس الوقت.

ـ كيف نرى الفوضوي الآخر سعيد مهران على هذا الضوء؟

ـ سعيد مهران وصل لدرجة من الإيمان بالمبادىء. محجوب عدمي، وسعيد مؤمن. لقـد سرق سعيد وقتل، ومع أنه لم يصل لدرجة ثائر فان نظرته للأمور لم تكن ذاتية أو نفعية مثل محجوب. كان يحارب قوى الفساد ولا يتوافق معها.

ـ كلاهمـا خارج على المجتمع.. ومع ذلك فكل منهما محل شفقة أو عطف الناس. فكيف تفسر ذلك؟

ـ لاحظ أن الناس كانت خارجة على مجتمع محجوب عبد الدايم، وعلى قانون ذلك المجتمع. ومع ذلك فمحجوب حظي بشيء من الرأفة رغم انانيته ونفعيته ودناءة مسلكه. وكانت هذه الرأفة بعض سخط الناس على ذلك المجتمع نفسه.

أما سعيد فقد حظي بقدر عظيم من العطف كان يصبح عطفاً شاملاً لو أن سعيد نظر للأمور النظرة الشاملة التي يستطيعها الرجل الثائر.. لو أنه لم يتعقب الذين خانوه هو، لو كان نظر للقضية من فوق، ولو لم يتعقب خصومه بمسدسه ليحاكم ويحكم وينفذ الاعدام على مسؤوليته الشخصية. وهذا بالضبط هو أيضاً سبب فشله وموته.

إني قاض غير مطمئن للقانون الذي يحاكم به الناس إني لكي أحكم على شخص لا بد ان أبحث ظروفه

ـ ان شخصيـاتـك تـنـطوي على تـناقضات حادة تتراوح بين تناقض الوجدان وبين انقسام الشخصية. كيف تفسر دواعي التناقض الذي تعاني منه شخصيات مثل: محجوب، سعيد، عيسى، احمد عبد الجواد، نفيسه وحسنين كامل؟

ـ محجوب عبد الدايم تتنازعه إرادة للتحلل من المجتمع وإرادة للتعلق بالمجتمع. سعيد مهران يتنازعه الواقع الاجتماعي والمثال الاجتماعي. بينما عيسى يتنـازعه قلبه وعقله.. يتنازعه الواقع الجديد والقيم الماضية. أما احمد عبد الجواد فرغم أنه عاش حياتين متناقضتين في نفس الوقت: حياة الصرامـة والجـد والـورع والخضـوع الديني الكامل في النهار... وحياة القصف واللهو والطرب والشراب والمجون في الليل.. إلا أنه لم يعان أزمة من ذلك التناقض. لقد وفق احمد عبد الجواد بين حياتيه بتفسيره الخاص لدينه فحقق لشخصيته درجة من الانسجام لا تجوز إلا لاله. وقد كان هو نفسه الها.. وله شخصية بطريركية كاملة. كان رب اسرة والهها. أما نفيسه فقد كان حسنين يرضي أحلامها في الخروج من الظروف التعسة. ونفيسه هي التي صنعت حسـنـين، لذلـك أحبته أكثر مما أحبت أخوته، وقتلت نفسها لانقاذ سمعته ومستقبله. كان حسنين معبودها وعزاءها. وقد آثرت قتـل واقعها التعس في شخصيتها على تعريض أحلامها الوردية للضياع والدمار في شخصيته.

ـ ان انتباهك لتناقضات الشخصية الواحدة، وحرصك على أن تمس الشريـريـن بلمسات الرحمة، وعزوفك عن ادانتهم ادانة دامغة، كما ان اختلاط الشر في ابطالك بالمأساة والروح العامة لكتاباتك التي تتميز بالنظر للقضية من أوجه متعددة.. كل هذه السمات في قصصك تضفي عليك صفة الحياد، بل ان سمة الحياد هذه تنسحب أيضاً على مجال صراع الأفكار وصراع العقائد في رواياتك.

ـ ان حيادي بين الأفكار حياد تكنيكي. وهذا الحياد التكنيكي يمكنني من ان أتيح للقاريء ان ينظر للأمور من وجوهها المختلفة. نظرة تساؤل وتـأمـل. انـا لا أبتسر الـطريق للقاريء وأسبقه للحكم على الأفكار أو المواقف.. وإنما أمهد له ليحكم بنفسه ولكن هذا التمهيد نفسه لا يمكن أن يكـون باطنـه كظاهـره محايداً. وانـما يتضمن باطنـه بالضرورة رأيي وموقفي.. فأنا لست محايداً للنهاية.

ـ وفيما يتعلق بالخلق وبسلوك الشخصيات؟

ـ قل إني قاض غير مطمئن للقانون الذي يحاكم به الناس. أو قل اني لكي أحكم على شخص لا بد أن أبحث ظروفه. فاذا عرفت ظروفه تعذر علي ان احكم عليه. ان سرقة قطعة باستيليا جريمة يعاقب عليها القانون، ولكن طفلا يشتهي قطعة باستيليا فيسرقها قضية خلقية فيها نظر.

ـ علاقتك بأبطالك تتميز دائماً بهذه الرحمة وهذا الحب، فقل لي الى أي حد تتميز أيضاً بدقة النقل عن الواقع؟

ـ علاقتي بأبطالي بسيطة جداً. وبهذه المناسبة سأروي لك قصتي مع أبـطال «بـداية ونهاية». عرفتهم في طفولتي وهم يخوضون مشاق نشأتهم الصعبة. ثم انتهوا بعد ذلك جميعهم نهايات ناجحة. وقد أزعجوني جداً في حياتي الخاصة في كلتا الحالتين، وفكرت أول الأمر أن أكتب عنهم هذه الرواية بأسلوب كوميدي مضحك.. ان أصف علاقاتهم ببعضهم البعض وعـلاقاتهم بالناس على نحو كاريكاتيري مضحك. وقد كانت حياتهم ـ وخصـوصـاً بعد نجاحهم ـ حافلة بما يضحك. ولكني عندما استغرقتني الكتابة نسيت تماماً نهاياتهم الحسنة التي أثارت احتجاجي أول الأمر.. واذا بي اكتشف في حياتهم مآسي لم تكن لتخطر على بالي عندما خالطتهم وأنا طفل صغير. كنت في مطلع صباي أسخر منهم، فاذا بي وأنا اكتب قصتهم امتـلـيء احـتـرامـاً لهم. ذلك هو الفرق بين الحكم السطحي والحكم بعد المـداولـة. فبعـد المداولة أخذت أبكي معهم وعليهم، وخلقت لحياتهم نهايات من وحي إحساسي لا من واقع حياتهم.. نهايات تنسجم مع ما فطر قلبي من الأسى والحزن عليهم.

وهنا ضحك نجيب محفوظ وأضاف:

ـ هنـا أنت ترى أنني أحور أحداث الحياة وواقعها، ولكني لا أخرج بذلك عن الواقعية. والواقعية لا تتحرى الواقع. الواقعية شيء آخر غير تحري الواقع.

ـ ما دام الحديث قادنا الى الواقعية فدعني أسألك سؤالا مباشراً: هل أدبك واقعي؟ وما هي الواقعية كما تعرفها؟

ـ الـواقعية في البحـوث الـنـظرية أنـواع.. واقعية حسية، واقعية سيكولوجية، واقعية اجتماعية نقدية، واقعية حديثة أو اشتراكية.. الخ. الحقيقـة أنـا أفهم الـواقعية فهماً يدخـل فيه كل المذاهب من رومانسية وكلاسيكية وغيرها. ذلك أني فهمت الواقعية على أنها الاتجاه الذي يعالج حقائق الحياة في فترة من الفترات.. فاذا كانت الحقائق المتبلورة في تلك الفـترة هي الفـردية والبحث عن الـذات أصبحت الرومانسية هي عين الواقعية في تلك الفترة.

انني أنظر للواقعية وأفهمها فهما شخصياً خالصاً.. أفهم أن الأديب اذا عالـج حقائق مجتمعه بفهم علمي شامل كان أدبه واقعياً. ولا أحب ان أتردى في المذاهب وعادتي أن أقسم الفن الى جيد ورديء فقط. وأحس أن الواقعية هي الاستجابة الصحيحة لأفكار البيئة الصحيحة. فلو أن أديباً ما كان يعتقد أنه لم يعد في مجتمعه شيء له معنى، وأن كل شيء ينهار ويتقوض وفقد قيمته.. فمن الواقعية ان يصبح ذلك الأديب عبثياً.

ـ هنا رأي جديد وجريء. وأظنه خليقاً باثارة الجدل. لأنه ينقض فكرة وحدة الظاهرة الاجتماعية ووحدة النتائج التي تستخلصها النظرة العلمية ـ التي أوصيت بها الادباء ـ من فحص الظاهرة الاجتماعية الواحدة. فنحن اذا افترضنا هذه الوحدة لا نستطيع أن نقر اتجاهاً للواقعية واتجاهاً عبثياً معاً في نفس البيئة ونفس المجتمع ونفس الظروف.

ان كل مجتمع فيه قيم تنهار وقيم تتأكد. وما دامت الأيام تتابع فالحياة تهدم وتبني في كيان المجتمع. الواقعية تخص بنظرها القيم الوليدة والقيم التي تتأكد ويرتفع بناؤها.. بينما العبثية تخص بنظرها القيم المنهارة وتكاد تنعي الحياة نفسها من خلال تصوير انهيار هذه القيم.

فرق بين الموقفين. فكيف ترى انهما واقعيين؟

ـ انا إفترضت جدلاً مع العبثيين بأن حقائق الحياة منهارة.. عندئذ تصبح استجابتهم ضرباً من الواقعية. ولكني أنا لا أرى رأيهم طبعاً، وفي رأيي ان الحقائق كما يرونها ناقصة لأن الواحد منهم يرى الميلاد والموت فتصدمه النهاية المفجعة وتصنع مزاجه المتشائم دون أن ينظر فيما بين الميلاد والموت ـ في الحضارة المتقدمة النامية التي أقنعت كثيرين بالاستهانة بفاجعة الموت نفسها، والنظر في الحياة النظرة الصحيحة القويمة.

ـ قرأت لأحد النقاد رأياً في أدبك مؤداه ان بناءه كلاسيكي ومحتواه رومانسي، فما رأيك في ذلك؟

ـ الأدب الكلاسيكي قوامه مسرحيات العصر الاقطاعي التي تتميز بشخصياتها الفذة من ملوك وأبطال. وهذه صفة لا يمكن تطبيقها على أدبي. كما أن التدفق الرومانتيكي ليس من مميزات أدبي. أظن ان لا سبيل لاستيضاح آراء النقاد الا بأن نبتدىء بشرح هذه الالفاظ والصفات والاتفاق على معانيها أولا. ان هذه الأسماء المتواترة تحيرني. وأنا لا يهمني الاسم الذي يطلقه الناقد على أدبي، وانما يهمني ما وراء هذا الأسم أو الصفة من معنى. كما أنني لا أعتبر وصف أدبي بالرومانتيكية هجوماً، أو وصفه بالواقعية مدحاً. فكل هذه المدارس والمناهج ذات ثمار جيدة. وبعضهم وصف أدبي بالطبيعية، وهي مذهب يفسر السلوك بالغريزة والوراثة، فكأن الشخصية مقضى بها على صاحبها لا فكاك له منها. فأين هذه الطبيعية في أدبي؟

أنا أنحو في أدبي نحو إعتبار القهر الإجتماعي والفقر هما الأساس في تكوين الشخصية مع عدم اغفال العوامل الأخرى. فمثلا كان قبح نفيسه ـ الى جانب فقرها ـ من العوامل التي كونت نفسيتها.

لقد مرت عصور على الأدب كان الأدباء يفسرون الانسان ببيئته، ثم بتكوينه البيولوجي ثم بتكوينه النفسي.. الخ.

ولكن أمثالنا من المعاصرين الذين تأخروا في الزمن عن أصحاب هذه المذاهب لا يمكن أن يكونوا «وحدانيين».. أي لا يمكن ان يفسروا الانسان استنادا الى نظرية واحدة ومذهب واحد. نحن لسنا وحدانيين في هذا الصدد، ونأخذ من كل من هذه المذاهب بجانب.

كذلك نحن في التكنيك لسنا وحدانيين. فنحن لا نخلق لأنفسنا تكنيكاً تنفرد به، وانما نأخذ من كل ما سبقنا بما يوافقنا ويرضينا. هذه حياتنا الفنية والادبية.. بل والفلسفية والاجتماعية أيضاً.

ـ هل تعتقد انك تستطيع أن تحدد لنا أسلوبك وتكنيك كتابتك؟

ـ ان ثقافتي متقدمة عن تنفيذي وتطبيقاتي. وأدبي أدب تقويم. وقد نظرت في تكنيك الكتابة عند المحدثين فرأيت مثلا ان «المودة» في الأسلوب هي المونولوج الداخلي. وقد رفضت استخدام أساليب لحداثتها مع ان هذه الأساليب أكثر تقدماً من غيرها ولكنها لا تصلح لنا.. مثلها مثل مسرح العبث. انه يتعارض مع ايماننا بالمجتمع فهل أتعلق به لمجرد استحساني له من ناحية الشكل.

لقد بدأت كتبي الأولى معتمداً على القص والوصف. وكنت أتحاشى المونولوج الداخلي واتجنبه لمجافاته للتجربة التي أقدمها. ولكني بعد «الثلاثية» لم اتردد عن الافادة منه في تجربة تناسبه.

ـ بعض النقاد يرى في كتاباتك اتجاهات وتفسيرات مختلفة. فهل تقرهم على منهجهم؟

ـ في أثناء الكتابة لا أحسب حساب هذا. بل لا أحسب بالضبط حساب ما يمكن ان تنطوي عليه كتابتي من تفسيرات. ان كاتباً فسر «زقاق المدق» مثلا تفسيراً أعجبني جداً: قال إن حميدة ترمز لمصر. عندما أتأمل هذا التفسير وأنظر في شخصية حميدة ومصيرها.. محاسنها وقذارتها والعميل الذي باعها للانكليز.. يستهويني هذا التفسير جداً. ولكني عندما أرجع لأفكاري المجردة أثناء كتابتي هذه الرواية لا أجد فيها أثراً لهذه الفكرة.

ـ هل تعتبر أدبك هادفاً؟

ـ الأهداف تختلف. فثمة أدب هادف اشتراكي، وهادف اخلاقي وما الى ذلك. ان محور أدبي هو أن ظروف الفقر تفسد الأخلاق. الضغط الإجتماعي أساس الفساد. ولا يعني هذا أن الفساد قاصر على الفقراء والمضطهدين. الأغنياء أيضاً فاسدون في مجتمع فقير وفساد الرجل الغني هو غناه.

ـ ما الذي يستهويك في فن الرواية فتؤثره عن غيره من فنون الأدب؟

ـ أكثر من ظرف يحكم عملية اختيار الشكل الأدبي: التربية الفنية. البيئة. امكانية الشكل للفكر. استعداد الكاتب وهذا الأخير هو أهون الظروف وأشك في أنه من الظروف الحاسمة في هذا الصدد.

لقد نشأ جيلنا في فترة لم يتح لنا فيها قراءة المسرح. وكان حولنا مسارح تسلية لا علاقة لها بالأدب. فكان من الطبيعي ألا يفكر أديب في نشأته الأولى في المسرح. وللآن لم أعتقد أن في الأدب شكلا له مرونة وإمكانيات الرواية. فلكل فن قيود خارجة عن ذاته إلا الرواية. الأقصوصة يحكمها من الخارج الحجم الصغير المتاح للنشر والمسرح يحكمه الوقت والرؤية والحضور وضرورة تركيز الحياة على المسرح. ان الحياة فوق المسرح غير الحياة لأن المسرح يجنح لتركيز الحقائق الكبرى والحياة حافلة بغير الحقائق الكبرى. أما الرواية فتغطي لك الحقائق الكبرى في خضم الحياة نفسه.

وفي رأيي ان اتساع امكانيات الكتابة الروائية وتحررها من القيود الخارجية ليس سبباً لسهولة الكتابة الروائية وانما هو سبب لصعوبتها. فهذه الحرية الواسعة يصحبها بالضرورة مسؤولية كبيرة.

ولو انك تكتب عن شخصية فيلسوف فما أسهل ان تكتب عنه مسرحية وما أصعب أن تكتب عنه رواية وتتابعه في حياته اليومية العادية حيث لا أفكار ولا صراع أفكار. ان وجود فن الرواية بعد الأشكال الأخرى كالمسرحية والشعر.. الخ.. وفي عصر تلا عصور ازدهار المسرح دليل على ضرورة هذا الشكل وعلى عدم كفاية ما سبقه من أشكال.

ـ الكثيرون من قرائك يعتبرونك كاتب الواقع المصري. وفي قصصك عدد عظيم من الشخصيات المصرية المصورة بفهم عميق للروح المصرية وطابع السلوك المصري. لذلك دعني أسألك: ما الذي يميز الإنسان المصري، وما المكونات العامة لشخصيته؟

ـ المصريون لطاف وأهل مودة. يحبون الحياة ويعشقون مسراتها وبخاصة المسرات الحسية. وفيهم شيء من طبيعة النمل. ذلك هو دأب الواحد منهم.. وحتى لو لم تكن همته عالية، إلا أنها همة متصلة باستمرار.. تثمر في النهاية عملاً ضخماً. ومن صفات المصريين العجيبة انهم تمرسوا بالاستبداد. وهم من أقوى الناس على كراهيته وعلى الصبر عليه. إنهم يحتملونه كما يحتمل الشخص مرضاً مزمناً لا يحبه ولكن يصبر عليه. يخيل إلي أنهم من أكثر شعوب العالم إحساساً بالحاكم. وسبب ذلك أن الحاكم كان له دائماً وفي كل العصور أثر في كل تفاصيل حياتهم اليومية.

وتستطيع أن تقول إنهم من الشعوب المتدينة جداً. ويغلب عليهم التعلق بالطقوس والمراسم والعادات الدينية.

وكل الأحاسيس هذه منبثقة من طبيعة أهل القاهرة. وربما الوجه البحري. أما الصعيد فلأهله طبيعة عنيفة وددت لو يهتم بها الأدب. ان الصعيد يبني الوادي. وعند أهله من صفات العنف والقسوة والإنتقام والصلابة ما يظهرهم كأن لهم طبيعة خاصة.

وان أي نقائص في الشخصية المصرية ـ كالقدرية وندرة الروح العلمية والسلبية في كثير من الأحيان ـ انما ترجع الى ما ورثته من عهود الظلام التي شلتها آلاف السنين. والأمل معقود على حاضرنا ومستقبلنا ان تتحول هذه النقائص الى نقائضها. □

ثقافتي متقدمة عن تنفيذي وتطبيقاتي وأدبي أدب تقويم وفي أثناء الكتابة لا أحسب حساب ما يمكن أن تنطوي عليه كتابتي من تفسيرات

■ بدر شاكر السياب ■ نزار قباني ■ لويس عوض ■ أدونيس ■ ليلى بعلبكي ■ جبرا ابراهيم جبرا ■

سلمى الخضرا الجيوسي ■ رياض نجيب الريس ■



رسائل الى توفيق صايغ

من لويس عوض ■

(من لويس عوض في برنستون (٢/ ١١/ ١٩٥٢) الى توفيق صايغ في هارفارد).

■ عزيزي الأستاذ توفيق،

تحية وسلاما وبعد فاني اشكرك أجزل الشكر على خطابك وأعرب لك عما أحمله من جميل الذكريات لزيارتك القصيرة راجيا أن تتيح لنا الظروف أن نلتقي مرة أخرى سواء في هذه البلاد أو في غيرها من بلاد الله .

وصلني كتاب « سارق النار » للأستاذ خليل الهنداوي فشكرا لك ولأخيك عما تجشمتماه من متاعب حتى أحصل عليه . هذا وقد قرأت الكتاب على عجل ولي عليه عدة ملاحظات ولكني أمسك عن ابدائها حتى أعود الى قراءته مرة أخرى بعناية . ولكن الحق الذي لا مراء فيه هو أن أدباءكم في لبنان قد تنبهوا قبلنا الى الثروة الضخمة التي يمكن أن تتوفر لادباء العربية ان هم استمدوا وحيهم من أدب اليونان . ومجهود الاستاذ خليل هنداوي مجهود جدير بكل احترام . ولعلك تذكر أن توفيق الحكيم قد ساهم في هذا الباب شيئا ما وان علي أحمد باكثير قد حذا حذوه . والذي آخذه على الجميع هو أنهم قد حملوا اليونان ما لا يحتملون من حيث تأويل عقائدهم الدينية ومن حيث فهمهم للجوهر التراجيدي في الحياة . ولسوف أعود الى هذا الموضوع حين اكتب إليك مرة أخرى، ولن يكون ذلك حتى أفرغ من بعض الأعمال والواجبات . فعذرا إن أنا تأخرت في الكتابة إليك .

سرني أن أعرف أنك على اتصال دائم بالاستاذ رتشاردز وبالاستاذ ماكليش . ولقد نسيت أن تذكر في خطابك اسمي صديقيك اللذين يزوران هارفارد الآن بدعوة من مؤسسة روكفلر . ولعل الظروف تتيح لي لقاءهما .

جماعة .M.L.A أي Modern Language Association تقيم اجتماعها السنوي هذا العام في بوسطون في الأيام الثلاثة ٢٧ و ٢٨ و٢٩ ديسمبر . وقد كتبت الي الجماعة بهذا النبأ، وأنا الآن أحاول أن افرغ لهذه الزيارة في هذه الأيام الثلاثة . أملي أن أجد الوقت الكافي لذلك، ولكن العقبات كثيرة . ولو أنني قررت زيارة بوسطون لحضور المؤتمر فلا شك اني مرسل إليك خطابا بهذا المعنى في الوقت المناسب .

حملت سلامك إلى كل من ذكرت في خطابك . واخيرا تقبل سلامي وسلام زوجتي مع أطيب الأماني وأخلص الشكر لما أبديته من اهتمام بأمر الكتاب □

المخلص لويس عوض

نحن حجزنا على الباخرة Liberté كابينا للعودة عن طريق فرنسا بتاريخ ٧ يوليو . وعنواني ثابت ببرنستون الى هذا التاريخ . أما بعد هذا التاريخ فلعلك تعرفه، فهو كلية الآداب، جامعة فؤاد، القاهرة .

◆

هذه الرسائل جزء من كتاب قيد الطبع تحت عنوان توفيق صايغ . سيرة شاعر ومنفى لمحمود شريح.
سيصدر الكتاب قريبا عن شركة رياض الريس للكتب والنشر . لندن.

من سلمى الخضرا الجيوسي ■

(من سلمى الخضرا الجيوسي في لندن إلى توفيق صايغ في كامبردج)

لندن في ١/١٠/١٩٥٨

■ عزيزي توفيق،

تحية وودود. بعد أن أمطرت السماء اليوم عادت فخلعت أثواب الغيوم وتعرّت. لا أرى غيمةً واحدة أو أثراً من غيمة وراء الدير الكبير أمامنا أو فوقه، والشمس المتحرّرة أخيراً توحي بالغبطة والانطلاق.

هذا الصباح أمام مرآتي لاحظت شيئاً غير عادي - فإذا بأصابعي تعبث بشعري لتنسلّ من بين الشعرات الغامقة شعرة بيضاء. كنت قد أفقت وقد خيّم عليّ شعور بالفتور والثقل - فكان لرؤية الشعرة البيضاء في صدغي أثر عجيب في نفسي - فقد اعتراني شعور غامر بالفرح والانتصار - حملت مي وقبّلتها ودرت بها دورات سريعة مرحة وأنا أضحك ومي ولينة تضحكان معي. إن الحياة قد قدّمت لي أخيراً طبقها الشهي الناضج - وهذا الشعرة البيضاء الوحيدة في صدغي الأيسر هي برهانها المادي.

لا بدّ أنك مستوحش لجبرا - فقد رأيت مثلاً على قدرتك على الاستيحاش يوم جئتنا بعد أن ودّعت إنساناً عزيزاً. أنا أشعر بالوحشة كل الوقت باستمرار ولشيء لا أعرفه. ولعل هذا ناتج عن كثرة تنقلاتي حيث أخلف في كل مكان أصدقاء وذكريات. ومنذ توفي والداي لم يفارق نفسي الغمّ العميق الرقيق الهادىء. ولذلك فانك تراني شديدة المرح أحياناً - عندها لا يكون ضحكي للحياة، بل عليها. إن محبتي للحياة لا تظهر بي ولا أشعرها إلّا عندما أستغرق في عمل جدي أو بحث هام. عندما تراني أضحك وأمرح فاعرف ان هناك جراحاً قد تفتّقت، أو غمّاً أحاول إخفاءه بشجاعة. أحياناً أنطلق من كل هذا وأضحك «عن جد» وغبطة حقيقية - ولكن هذا لا يحدث معي إلّا نادراً جداً جداً.

هل ما زلت تتمنى الموت؟ كما فعلت في قصيدتك البديعة؟ أنا لا أتمناه ولكني لا أخافه لشدة ما أكرهه. ولست أكرهه لأنه سوف يأخذني يوماً - بل لعل هذا هو السبب الوحيد الذي يحبّبني به ولكني أكرهه لأنه أخذ أحبائي ولأنه قد يأخذ مني في أي دقيقة أحباء آخرين. عندما أكره شيئاً أو أحداً أتحرر من خوفي منه - أنا لا أخاف إلّا من أحب.

قصيدتك عن الموت تمتاز على غيرها من القصائد التي تصدّت للموت بأنها لا تحاول تحليله والتفلسف عنه. إنها تقبله كفكرة حتمية - وعلى عمق مشاعرها فانك لا تجد فيها ذلك التعمّد المقصود لإظهار آراء الشاعر الفلسفية عن الموت والحياة. وهذا، على ما أعتقد، سر روعتها الأول. ثم أن أخيلتها والصورة الحسّية المبدعة التي ترافقها. صورة الشاعر ممتطياً المهرة الفتية ومارّاً بها على معاقل الجهاد ومخادع الحب ومباذل الشيخوخة غير عابىء بأي منها بل ممعناً هرباً من الجميع إلى حيث يتلاشى مع مهرته في الانطلاق الأخير من الحياة - هي من أبدع ما نظم في الشعر. وعندما تنتهي من قراءة القصيدة تكون قد عرفت نظرة الشاعر الإجمالية للحياة وفلسفته الطبيعية عنها - ولكن دون أن يكون قد أثقل عليك أو تبجّح أمامك بآرائه. هذه البساطة العميقة المنبثقة من أغوار النفس الذكية وتلك الصورة النادرة للشاعر ومهرته ترفعان هذه القصيدة إلى أعلى مستوى للشعر في نظري. وقد كتبت هذه السطور وأنا أعرف أني لم أفها شيئاً من حقّها أبداً - إذ يمكنني أن أكتب عنها وأكتب وأكتب - لو كانت أمامي.

آمل أن يكون صداعك قد زال. عيني متورمة ومنظرها محزن للغاية. ◁

البصرة في ٥/١٠/٦٢

أخي العزيز توفيق. منذ مدة طويلة كتبتُ
لك برسالة لم أتلق جوابها. أأنت على ما يرام؟
على عجل أكتب إليك.
هناك تحسن طفيف في صحتي، آمل أن يستمر.
ما أخبار جبرا؟ أما يزال في لبنان؟ أرجو أن تعجبك
مع هذه الرسالة قصيدة لي.
متى تريد رسالة العراق. موادها جاهزة لديّ
منذ الآن. لم يبق غير الصياغة.
إخراج «معلقتك» - وشعرها أبديت رأيي فيه
في إحدى رسائلي السابقة - فلبى لي.. أخبرا جرها
وطباعتها. أترى المؤسسة الوطنية للطباعة
والنشر على استعداد لأن تدفع لي ألف ليرة مع
خمسين نسخة مجانية في ديوان الجاحظ الآن؟
ما شأن شبل ابنة الجلبي - أي الشلبي عندكم؟
أخبرني بذلك حين تعلم.
أكتب لي رسالة مفصلة عن بيروت. أين تقضي
لياليك، من يزورك ومن تزور...
هل نالت أمنية شهادة الماجستير؟ تهانيّ لها.
ان منّ الله عليّ بالشفاء التام فستراني في
بيروت هذا الشتاء.
تحياتي لجميع الأصدقاء ودم لأخيك
المخلص
بدر

حملت سلامك إلى كل من ذكرت في خطابك. وأخيرا تقبل سلامي
وسلام زوجتي مع أطيب الأماني وأخلص الشكر لما أبديته من اهتمام
بأمر الكتاب
المخلص
لويس عوض

مدريد ٥-١-٦٥

أخي توفيق:

والمؤسف في الأمر أن من يراني ألبس النظارة السوداء يعتقد أني أبكي لأن برهان فقد عمله وهذا يقهرني جداً ـ لأن شعوري الحقيقي هو بالانطلاق والتحرر من الانتماء للعهد الحاضر ـ وكان هذا يشد على خناقي بقسوة فانعتقت تماماً منه ـ أما القلق الذي يستشعره الإنسان في مثل هذا الحال فهو طبيعي ولكنه لا يوحي بالخوف ولا يمكن أن يثير دموعي الغالية.

سأنتظر تليفونك ولعلك تزورنا متكرماً. تكون الحياة تافهة لولا إشعاعات حنون هنا وهناك ـ وقدرة الإنسان على اكتشاف القيم الحقيقية فيها.

سلامي الى خليل وديزي وخيري □

المخلصة

سلمى

من ليلى بعلبكي ■

(من ليلى بعلبكي في باريس إلى توفيق صايغ في لندن)

في ١٢/١٠/١٩٦١

■ عزيزي توفيق،

تأخرت بالكتابة لأني كنت أنوي أن أعمل لك مفاجأة وأحضر إلى لندن. لكني لم أتمكن من تحقيق ذلك في الأسبوع الماضي وهذه الأيام، وسأسافر في أول أسبوع من آذار. على كلّ سأكتب لك قبل سفري بيومين وأخبرك عن التاريخ واليوم والساعة. وهكذا تستطيع أن تستقبلني على المطار. أحبّ أن أشاهد شخصاً «ووجهاً» أعرفه في المحطات الغريبة. هل ستفعل؟

غداً سأحمل جواز سفري وأطلب «الفيزا». واليوم. اليوم الأحد. وأنا في مقهى صغير قرب ساحة «الأوديون ـ مسرح فرنسا»، ولحن أغنية أميركية حزينة تنبعث من القاعة تحت الأرض، وحديقة «اللوكسمبورغ» تبدو مرحة، فرائحة الربيع بدأت تسري في باريس. كل الناس على الطرقات اليوم وفي المقاهي.

أمرّ الآن في فترة عدم مبالاة. لكن هذا لا يمنع أن الغضب يأكلني ولهذا أنا أكتب. هل علمت بخبر سرقة (أنا أحيا) في اسرائيل وإعادة طبعه بالعربية هناك؟ نقلت الخبر وكالة الأنباء الفرنسية. ولم يحرك الخبر أحداً في بيروت وعند العرب. وسأقيم وحدي دعوى ضد حكومة اسرائيل ـ أم / هل ألجأ إلى لجنة الهدنة؟ ـ هذه نكتة/□

. . . .

ليلى

من أدونيس ■

(من أدونيس في باريس إلى توفيق صايغ في لندن)

باريس ١٠/١٢/١٩٦٠

■ أخي توفيق

أحييك من باريس، وآمل أن نلتقي قريباً هنا، أو عندك في لبنان. منذ عشرين يوماً وأنا أعمل للاستقرار، لكن عبثاً. فمشكلة السكن في باريس، كبيرة ومعقدة. لعلّ الأمور عندكم أقلّ تعقداً.

ماذا تقرأ؟ ماذا تكتب؟ ما هي مشاريعك؟ كيف تركت بيروت؟ ما هو شعورك نحوها الآن؟ من جهتي، لم أدخل بعد عتبة باريس، مع أنني تعرّفت على بعض الشعراء والفنانين، بينهم أمريكيون وإيرلنديون. من الأمريكيين غريغوري كورسو Gregory Corso وهارولد نورس H. Norse ومن الإيرلنديين فيليب مارتن Philip Martin وكافري كورم Caf-fry Corm. ما رأيك فيهم؟ هل قرأت لهم شيئاً؟ ألتقي بهم في باريس من حين إلى آخر.

المشروع الذي حدّثتك عنه في بيروت سأحققه. الجميع هنا مستعدون لمساعدتنا. ومتلهّفون لمعرفة حركتنا الشعرية الحديثة في العالم العربي. الترجمات التي صدرت في لبنان لا تنفع. (قرأت أمس في الأوريان الأدبي قصيدة لك مترجمة ـ هل وصلتك؟ كنت قبل سفري قلت لهاني أبي صالح، وقد سألني عن قصيدة لك يترجمها، أن يترجم هذه القصيدة).

آمل أن تكون موفقاً ـ تكتب شعراً.

إلى اللقاء في رسالة مقبلة □

المخلص

أدونيس

حاشية: أرجو أن تسأل عن غسّان الأشقر وتأخذ لي عنوانه ـ وعنوان أخته نضال. سلّم عليها كثيراً.

من رياض نجيب الريس ■

(من رياض نجيب الريّس في بيروت إلى توفيق صايغ في كامبردج

بيروت في ١٢ تشرين الثاني ١٩٦١

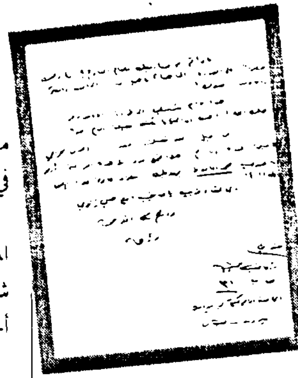
■ توفيق، يا صديقي ويا عزيزي،

من مهرجان الذل الكبير الذي نعيشه، من مأساة الأخلاق والكرامة التي تهان وتداس ألف مرة ومرة في اليوم، من هذا البلد المومس حيث البغايا يحاضرن في الفضيلة، والخونة في الوطنية، أنصاف الشعراء في الشعر، والأميّون في الثقافة، من وطن جُرِّدنا فيه من كل شيء، حتى ربما من الألم، أحاول ـ أكرر أحاول أن أكتب لك. . .

لا أدري ـ كعادتي ـ من أين ولا كيف أبدأ، فلم يبق لنا هذه الأيام إلّا العاطفة، بعد أن جُرِّدنا من كل شيء، من أملنا، من بلادنا، من مبادئنا، وأخيراً من شعرنا، وكأن دنيا الأمس لم تعد دنيا اليوم؟ فاعذرني يا صديقي إن وجدت منها الكثير في هذه السطور.

لم أكتب قبل الآن لأكثر من سبب، أولها قلقي وحالتي النفسية التي تعذّبني، مهما أعطيتها مسحة من الضحكات الرنانة واللامبالاة وجلسات طويلة في «الأنكل سام». وفوق كل هذا عملي الصحفي أصبح مرهقاً بشكل مرعب ومضيعاً للوقت بعد أن ازدادت مسؤولياتي فيه وتحدّد إلى حدّ بعيد. كانت كل هذه الأشياء وألف شيء وشيء فوقها يحطهان أية محاولة أقوم بها للكتابة إليك، وما هذه أعذار لتأخري في الرد عليك، وأنا لا عذر لي، بقدر ما هي حقيقة أعاني منها كل يوم.

من أين أبدأ؟ أكرّر السؤال، بنفسي. من الذي يأكل حياتنا كل يوم. السياسة، واعذرني هذه البداية إنما أصبحت هذه الكلمة «السياسة» مرتبطة ارتباطاً كبيراً بعيشنا اليومي لدرجة أنني لن أستطيع تجاهلها مهما



كرهتها. الكل يتسابق اليوم - من الذين تعرفهم ولا تعرفهم - لشتيمة عبد الناصر والتمسّح بأعتاب دمشق. الكل شامت ينهش الحقد قلبه. وعروبيو الأمس والمصفقون لعبد الناصر أصبحوا اليوم دعاة وحدة حقيقية! أصبحوا هم الأبطال الحقيقيون وأصبحنا اليوم نحن الخونة العملاء. يبيعوننا وطنية صباح كل يوم.

أكاد أجن مما أرى في بيروت من وجوه أتمنى لو أبصق عليها، من بلد أتمنى لو أنني لست مواطناً فيه. ما ضرّني لو كنت مواطناً من الهملايا أو هونغ كونغ أو الواق الواق. فهذا الحديث، حديث السياسة، الذي أصبح خبزنا اليومي أو بالأحرى قيئنا اليومي، يكاد يكون سمّاً بطيئاً يزحف في أجسامنا. وكم كانت التطورات الأخيرة في الوطن العربي محكّاً لرجال كثيرين. بتّ أؤمن يا صديقي بأننا لا نستطيع القيام بأي عمل - مهما بعد عن السياسة - دون أن تأخذ بعين الإعتبار مواقفنا مما يحدث الآن. التزام قضايانا أصبح ملحّاً من أي وقت مضى.

أما أنا فقد أصبحت ممنوعاً من دخول وطني بلدي، لأنني كتبت مقالين في «الصياد» مهاجماً حزب البعث لموقفه من الحركة الانفصالية، هاجمت فيه حكام دمشق (قد تكون أطلعت عليها عند أنيس). لأنني ما زلت منسجماً مع مبادئي ولأنني هاجمت من أعتقد أنهم خونة، وأتحدث عنهم بصراحة في المقاهي، وأعمل في مؤسسة ما زالت تؤيد عبد الناصر، ولأنني لم أشتمه. الله الله يا دنيا.

[ ] كل هذا منعني من دخول بلدي، أو رسالة تهديد قذرة تصلني بالبريد من دمشق، وأخبار عن طريق معارف أقل ما يقال فيها إنها تشرفني كمرد وتصيبني بالذعر في آن واحد. أكاد لا أصدق ماذا يحدث الآن في بلدي، وكم أسفر بشر عن وجوههم هذه الأيام، وكم أشعر بذل واحتقار بأنني أنتمي اليهم بالرغم من إرادتي، أو بارادتي. وفوق هذا ما زلت أتابع الحديث والكتابة عن الاشتراكية والوحدة وو. ألف شيء لا يرضي أسياد اليوم.

أما حديث الشعر، فمأساته تكاد تكون أقسى من المأساة السياسية، فنحن نحارب على الف جبهة وجبهة - نحارب متحجري العقول، أو مشايخ الطرق الشعرية، ونحارب آلهة الشعر الحديث الذين يريدون فرض أذواقهم ومقاييسهم علينا، ونحارب أصحاب وسائل النشر الذين يحرّمونه علينا، ونحارب ونحارب ونحارب، والى متى؟

. . . .

. . . .

عملي يكاد يقتل فيّ أي مشروع للخلق أو الكتابة. كل الذين يريدونه مقالات سطحية سريعة. مقالي عنك الذي لا بد أن تكون قد اطلعت عليه كاد يريق دمي. فقد رفضوا نشره أولا لأنهم لا يؤمنون - بل يحاربون، كل الذي تمثّله بشعرك وربما بشخصك. وأصريت عليه وهددت بالاستقالة وبعد معركة تعديل وتشويه فيه وحلول وسط رأيت إثباته أفضل من عدم إثباته. وعلى كل حال فهو لا بأس به والأشياء الأساسية المهمة بقيت فيه. معذرا إذا لم يفيك حقك ولم يكن في مستوى شعرك. انا أكتب بين حين وآخر بعض المقالات التي أرتاح اليها، ومقالي عنك واحد منها.

عملي قد تحدد الى حد كبير، وهو مرهق وملذ في آن واحد. أعمل في القسم الخارجي حتى ساعات الصباح الأولى. وأساهم بتحرير صفحات الأدب وأحرر الصفحات العربية في «الصياد» وأكتب تعليقاً أسبوعياً، وفوق كل ذلك الف شيء مخيف.

استفدت في عملي فائدة ضخمة من ناحية الفن الصحفي وكيفية إصدار الجريدة والمجلات وباقي الأمور التكنيكية وأعاني أكثر ما أعاني من عدم وجود «جو» - فأكثر الأشياء، ان لم يكن كلّها، لا طعم لها ولا لون ولا رائحة. كل الذين يعملون هناك أميّون أنصاف متعلمين حتى لا نقول مثقفين. الصباح يذهب نوماً أو قراءة صحف أو تسكّع بلا مبرر ولا غاية في «الأنكل سام».

لا أصدقاء عندي ولا رفاق مطلقاً. الوحيد الذي أراه باستمرار هو محمد الماغوط هذا المشرد الأزلي. لقد فُصل من عمله في «الزمان» منذ أكثر من شهر وهو اليوم عاطل عن العمل. ما أفظع ألم هذا الإنسان. أحاول أن أجد له عملاً في احدى الصحف ولم أوفق حتى الآن.

أرى ليلى بين حين وآخر ولم ار سامية منذ مدة طويلة. الأحد هذا اليوم الميت يضيع في سينما أو في جدل سياسي بـ «فيصل». أحسّ بتفاهة حياتي، بعدميتها. افتقد الأصدقاء جداً والتجاوب مع الناس. أخشى من الموت البطيء في هذا البلد. لا أفهمهم ولا أفهم أخلاقهم. منقذي الوحيد هو ضحكتي.

مشروع نشر ديواني قد بدأ خطواته العملية. تلقيت عرضاً من الدار التي يعمل بها علي الجندي بالنشر. وتلقيت عرضاً من أخ لور غريب الذي ينوي القيام بدار نشر. محمد عرض عليه نفس الشيء. وتقوم ليلى الآن بالمفاوضات.

سأحاول أن أذهب الى دمشق يوم الانتخابات في أول الشهر القادم لأصوت للمرشحين الشيوعيين إنْ وُجدوا أو أضع ورقة بيضاء، بالرغم من التهديدات كلّها. الوالدة تصر على الرفض خوفاً من اعتقالي أو إهانتي ومنعي من الخروج. لم أقرر بعد انها أريد الذهاب، حتى أجد فيها اذا كانوا سيضعون قرارهم موضع التنفيذ بالنسبة لي. رعونة شاب أليس كذلك؟

هذا ما عندي . . . والآن دورك.

مشتاق جداً جداً جداً اليك. صدقني أنني أفتقدك لدرجة أنني بعض الأحيان - وخاصة في الأيام الأولى لسفرك - أقوم لأتلفن لك. كيف أحوالك. الجامعة، لندن، «ك»، والحياة كلّها؟ كيف كانت روما ومؤتمرها؟ سمعت أخباراً عن أنك اتفقت من جديد مع الخال لتحرير «أدب»، هل هذا صحيح؟ أعطني كل التفصيلات التي عندك واخبرني عن كل الذي تم هناك ودار بين الكواليس لا في قاعات المؤتمر.

كيف أحوال أنيس وهيلدا؟ قل لهم أنني مشتاق جداً - انني أحاول أن أكتب لهم. لماذا لا يكتب أنيس لي؟ قل له أن لا يستعجل العودة الى بيروت. ليبق هناك أطول مدة ممكنة. هذه البلد لا تستحقه ولا تستحقنا. من في لندن هذه السنة؟ سمعت ان يوسف ترك لندن فرارا من الانفصاليين؟ من ترى من الشباب؟ هل رأيت ناهد. ما هي أخبار كمبردج. أخبار الجميع مقطوعة عنّي.

أشتاق للضباب، للقطار القذر، لجلسة في Pub، لكأس بيره، للمطر، للحظات الحنين. أحس في بعض الأحيان برغبة في البكاء أو الصراخ أضيعها بضحكة عالية أو نكتة سخيفة. كان انتقالي الى هذا النوع من الحياة قفزة كبيرة وتغييراً جذرياً.

ومعك طبعاً العدد الأخير من «شعر»! قصيدتك ارهقتني. متعبة ولكنها دسمة، رائعة. لي فيها رأي طويل منفصل. ما رأيك بطبعها في كراس مع دراسة؟ حتى انها ليست القصيدة الأخيرة. العدد فاشل، لولا قصيدتك التي انقذته، وقصيدة جبرا، وطبعاً قصيدتي؟!!! لكان في الحضيض. سمعت أن جبرا كان في لندن. ما أخباره؟ ما هي أخبار انيس؟ طمّني عن كل شيء؟

ماذا تم في مشاريعك للعام القادم؟ أما زلت مصراً على العودة الى هنا؟ ما هي أخبار الجامعة والفكر والأدب عندك؟

هذه الأيام تسبقني الى قراءة «الاوبزرفر». سامحك الله! أحس أن الحياة نكتة ثقيلة الدم جداً.

لن أطيل، لقد أتعبتك، فعذراً. أحس بجراحي تدميني هذه الأيام. هل أطمع برد على هذه الرسالة، أرجو. من عندي محمد الماغوط يهديك

سلاماً حاراً جداً، وطبعاً ليلى!!!؟؟؟

الى لقاء قريب يا صديقي، مع حبي وشوقي □

واسلم بكل إخلاص

رياض

عنواني:

رياض نجيب الريّس

ص.ب: ٣١

الجامعة الأميركية في بيروت

بيروت ـ لبنان.

من بدر شاكر السياب ■

(من بدر شاكر السياب في البصرة إلى توفيق صايغ في بيروت)

البصرة في ١٩٦٣/١٠/٢

■ أخي العزيز توفيق

على عَجَل أكتب اليك. منذ مدة طويلة كتبتُ لك رسالة لم أتلقّ جوابها. أأنتَ على ما يرام؟

هناك تحسّن طفيف في صحتي، آمل أن يستمرّ.

ما أخبار جبرا؟ أما يزال في لبنان؟

مع هذه الرسالة قصيدة لي. أرجو أن تعجبك. متى تُريد رسالة العراق. موادُّها جاهزة لديّ منذ الآن. لم يبق غير الصياغة.

اخراج «معلّقتك» ـ وشعرُها أبديتُ رأيي فيه في احدى رسائلي السابقة ـ خلبَ لبي.. اخراجُها وطباعتها. أتُرى المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر على استعداد لأن تدفع لي ألف ليرة مع خمسين نسخة هدية، في ديواني الجاهز الآن: «شناشيل ابنة الجلبي» ـ أي الشَلَبي عندكم ـ؟ أخبرني بذلك حين تعلم.

اكتب لي رسالة مفصّلة عن بيروت. أين تقضي لياليك، من يزورك ومن تزور...

هل نالت أميّة شهادة الماجستير؟ تهانيّ لها.

ان منّ الله عليّ بالشفاء التام فستراني في بيروت هذا الشتاء.

تحياتي لجميع الأصدقاء ودم لأخيك □

المخلص

بدر شاكر السياب

من نزار قباني ■

(من نزار قباني في مدريد الى توفيق صايغ في بيروت)

مدريد ٦٥/١/٥

■ أخي توفيق،

أبعث اليك بأطيب الأشواق وأرجو أن يحمل اليك العام الجديد السعادة والهناءات ويكون عام خير وبركة عليك وعلى من تحب.

وصلتني (حوار) واطلعت على قصيدتيّ المنشورتين في العدد الجديد ألف شكر على اهتمامك وعنايتك باخراج القصيدتين بحيث خلتا تماماً من أخطاء الطباعة. وهذا شيء نادر.

حزنت كثيراً لوفاة صديقنا الشاعر بدر شاكر السياب ولم أسمع بالخبر إلا منك. ان غيابه عن ساحة الشعر الحديث خسارة كبرى لأنه كان ـ رحمه الله ـ من الأعمدة الرئيسية لهذا الشعر ومن فرسانه المتميزين والشجعان.

كتابة دراسة عن شعر السيّاب مستحيلة بهذه السرعة، لأنني في مدريد لا أملك مصادر البحث ودواوين السيّاب، كما لا أملك الوقت للتفرغ لهذا العمل. ولعلك تقرني على أن الاحاطة بإبعاد السيّاب وملامحه الفنية تحتاج الى كثير من الروية والأناة... ليكون البحث عن السيّاب على مستوى السياب.

وأكون ممتناً لو أرسلت لي عدد (حوار) الخاص بتكريم الفقيد السيّاب فور صدوره. مع جزيل الشكر.

وختاماً لك مني أطيب مشاعر المودّة □

نزار قبا

من جبرا ابراهيم جبرا ■

(من جبرا ابراهيم جبرا في العراق إلى توفيق صايغ في بيروت)

شركة نفط العر

بغداد

٢٢ شباط ٦٢،

■ أخي توفيق،

ما هذا السكوت يا جولييت؟

لقد عدوتني بصمتك، رأنا المتشوّق الى أخبارك. أين أنت؟ و غاطس؟ أي قصيدة تكتب؟ أي مجلة تحرر؟ أي زقاق تستوحي؟ أي تشهر سيفها عليها؟ كادت قصيدتك تبكيني في بعض مواضعها.

سمعت أن جميل جبر سيحرر المجلة التي افترض انك أنت ستحرره ما صحة الخبر؟ وكيف الأمر بينك وبين يوسف؟ لقد أسفت جداً سمعت أن شيئاً من الشرّ جرى بينكما. أرجو أن يكون قد زال. أرأي العدد الأول من «أدب»؟

رياض أرسل اليّ قصائده لأكتب لها مقدمة، وسأفعل. نكاية بأع الشعر الحرّ.

ما الذي ستفعله هذا الصيف؟ أتعود الى لبنان؟ اذا بقي معنا كم قرش فعلنا نصيّف في لبنان مرة أخرى. وكني أخشى الإفلاس هذه المرة.

لميعة تسلم عليك كثيراً. كلّنا في شوق. حدثنا بأخبارك وبقيت لأخ جبرا.

منذ مدّة، في ثلاثة أو أربعة أيام، كتبت عدة قصائد متصلة مع وجوا. هي كل ما كتبت. وسأدعوها «متوالية شعرية». ولكن أين أنشر قد أرسل اليك نسخة منها، لأنك الوحيد، على ما يظهر، الذي يرى ما أكتب من شعر. صرت حتى أنا أضيّع نسخي □

جبرا ابراهيم

حياة لم تعشها

عباس بيضون

(١)

أدخل في حياة انسان كما ادخل في شارع. أعنون واجهاته وزواريبه. حين اخرج اتركه طويلاً مظلماً خلفي كهؤلاء الآباء الذين يرقبونني دائماً من بعد دون أن يهرعوا ليعجلوا ولادتي.

القمم الثلاث تختفي ورائي، لذا اقابل عند كل منعطف قوماً لا اتحقق منهم، وحين اشعر أن عصفوراً مرق الى الناحية الثانية احزر أن ذلك نادر الحصول في هذه المنطقة الخالية من الريح.

انهم موتى غالباً. لكنهم يستطيعون أن يبتكروا لي. أنا الذي وُعد فقط بأن يعيش. ألتقطُ ذكرياتٍ وأحلاماً. أُعيد حرثها في الأرض الباردة التي أقطنها بخوفي.

أعيش على الينابيع المطمورة، وحول الماء الذي اصفرّ منذ ولادتي. منذ اختفت حياتي في هذا المكان وأنا اتتبع علامات الصيّادين. أصادف اغراباً وانتقل في الغبش الذي يلي حياتهم. لا افعل ذلك كمزوِّر. لكن بخيانة رجل واحد، قد يكفون عن الركض في الخوف الذي يلي حياتهم. قد تتحرك الأبواب الداخلية للبحر، لأن رجلاً عاش بالكاد يصل دون أحمال، ليولد بينهم.

(٢)

انهم موتى لكنك تعمل بأدواتهم. تجلس حيث فكروا. الآثار العاصية في الجليد تتألّم. تقيم حيث اختفت حياتك، وبين الذين ضاعوا خارج حياتهم. تشعرون متى يعبر الواحد في ابتسامة الآخر التي هي من اختفائه على الثلج.

(٣)

تسهر لتُشغِّل الاتصال بين محطتين. تفيق فتجدهما تعملان. لقد فعلت ذلك بنفسك وحدهك. ليس تماماً، لكن بقوة اولئك الذين تنفّست حياتهم، والذين وانت تتنقل على آثارهم تشعر انك اكثر فأكثر تحت البحر.

تواصل حياة زهرة او حياة كلمة، وبخوفك وحده تقترب من هذا الشعب الذي هجر سقوفه وخرج ليطارد الطيور.

تهدي مدينة للماضي، وتموّنه بذكريات لا شخصية. وحين يغدو العالم ماضيك تجلس وتتذكر الحياة التي لم تعشها.

(٤)

تخطو على لسان الحافة. تعرف انك تماماً قبالة الثلج العظيم وخطواتك الصغيرة تنطبع بحجمها الحقيقي فوقه.

في هذه الحياة التي لا أمل بأن تعاش. تخفيهم هناك.

تحلم بزلزال مفتوح يسرع بدون أن يردم خلفه.

تحدق ملياً في طرف المحيط، حيث سلكت بالتأكيد من قبل. تبتلع بنَفَس واحد تلك الحياة التي تشعر بمرورها كما تشعر المحارة بالحيوان. تفكر أن من الافضل نقل المعدات الى الخارج حيث يؤمل ذات يوم أن يعاد تسخين المحطات.

مع ذلك لا تبتسم حين تصل صناديق الثلج ويوزعون مكعباتها على الصبيان.

◆
عباس بيضون:
شاعر وناقد من لبنان، له خمس مجموعات شعرية اخرها «نقد الألم» صدرت في العام الماضي.

الريـــحُ

حــاتـم الصكــر

■ كان صدور (الناقد) بالمبادىء التي أعلنها بيان إصدارها، فرصة لتأمل المشهد الثقافي العربي ملتماً وموحداً هذه المرة.

فمنذ منتصف العقد الماضي لم يتهيأ منبر قومي، بالمعنى الجغرافي، حر، بمعنى التعددية والرأي المفتوح.

ولكن ما قدمه مثقفونا حتى الآن، من منبر (الناقد) لم يترك في النفس إلا الشعور ببؤس ثقافتنا كما يريد أصحابها أن تكون.

لقد غلب (الاعلامي) على الثقافي، واستحالت أشد القضايا الثقافية تعقيداً الى عروض هشة وحلول مضحكة لسذاجتها وبُعدها عن المنطق.

المثقف في نهايات العقد التاسع من قرننا، لا يزال، يتبع ذليلاً صاغراً، مفردات اليوم العربي ويفكر بآلياته، متنازلاً عن صنع تلك المفردات أو السمو عليها ببدائل الثقافة الحقيقية.

لا يزال المثقف يعطي تناقضات الحياة العربية واختناقات الوعي، وجهاً ثقافياً يحتال على مصادره، ويتفنن في إظهار التبعية اليها.

* * *

لعل هذه المقدمة العامة تضعني في صُلب نقد (الناقد) عبر عددها الخامس تحديداً، مع إحالات متفرقة الى الأعداد الأربعة السابقة.

فـ «النــاقد»، بكونها نافذة مفتوحة في اختناق الفرقة والتناحر والكبت والزيف، لم نشأ لها ان تكون ممراً تعبره رياح كريهة، تحمل باسم الحرية، عقدها الايديولوجية وهي تتنوع وطنياً وطائفياً وعرقياً.

أهذا هو الذي استجد إذن في صحافة نهاية العقد التاسع الثقافية؟

أهكذا يفكر المثقف العربي ليحل مشكلة وجوده بجوانبها المختلفة؟

أهذه هي السبل التي يقترحها لمعالجة المشكلة؟

وسوف أختار ثلاثة من جوانب المشكلة كما جرى عرضها في (الناقد) هي:

١ـ المشكلة اللغوية ٢ـ المشكلة الدينية ٣ـ المشكلة الجنسية.

١ـ تمثل مقالة عصام محفوظ عودة جديدة الى موضوع قديم استنفده توفيق الحكيم حتى استهلك. وأرجو ألا أكون في عرف عصام محفوظ مُسْتَكتباً من قبل (الناقد). فأنا أنطلق في وصف مشروعه بالقدم، من قوله هو بأن «تبسيط لغة الحوار...» دعوة تجمعه بالحكيم. حلا لازدواجية اللغة العربية: فصحى ومحكية. ولكن هذا صنع الحكيم حتى يأتي محفوظ ليصنعه ثانية هنا؟

الجديد في الأمر ان عصام محفوظ يشير كلما لزم الأمر، وبفرح غامر، الى ان العاميات العربية أصبحت حقيقة بعد (انفصام العربية بين فصحى ومحكية). ناسياً ان ذلك جرى في عصور الانحطاط والتخلف وأنه استتبع ضعف الحساسية الشعرية للغة وضعف الاتصال بها ثقافياً.

فمحفـوظ يستثمر من أجل مشروعه في تبسيط الحوار، حالة ضعف وانفصام. فهل سيكون تنقيب لمشروعه. نحن الذين نرى في الأدب ـ والمسرح المكتوب جزء منه ـ وسيلة للارتقاء بحساسية الاخرين وتهذيب أذواقهم؟

إن مشروع محفوظ يستلزم إيجاد (ألفاظ ـ مفاتيح) تتعدد حسب البيئات التي سماها محفوظ (لغات) وهي السورية ـ الخليجية ـ وادي النيل ـ المغرب العربي الكبير.

ها قد وصلنا إذن! ولا جديد سوى التسميات. بينما الريح هي ذاتها التي تهب كل مرة. وما على اللغة العربية إلا أن تتنازل عن تراثها كلّه لأن «العـامية هي لغـة المستقبـل». ولتكن الأدلة من التراث نفسه ومن ابن خلدون الذي صادره محفوظ وهو يلوي عنق نصوصه في المقدمة ليدخله في طاحـونته الهوائية، فإذا كان ابن خلدون يتحدث عن (لغات) مختلفة في التصاريف والإعراب فإن محفوظ يريد ان نجد للعاميات الأربع المقترحة «قـوانـين تخصها» ولا ينسى ان يطالب الجامعة العربية بتبنٍّ رسمي لها! معتقداً ان المحلية تعني العامية وهذا خطأ فاضح.

ان الخلل في مشروع محفـوظ مزدوج. فني ومنـطقي. فهـو لا يرى الحساسية اللغوية العربية بل يعدّ العامية ذات حق في فرض قوانينها ـ ما دامت أمـراً واقعـاً ـ وبهذا يكشف عن تبعيته لمفردات اليوم العربي الذي يستسلم للجهل والخوف والنثر المشين!

إنني اقـترح ـ عابراً ـ على محفوظ ان يوسع نطاق مشروعه فيعلن دون تحفظ عن صلاحيتـه للأدب لا للمسرح حسب، وبـذا سنقـرأ بإحـدى العاميات الأربع مثلا كتابه عن أراغون بقوانين العامية المحلقة وبالصور الشعرية الأخاذة!

ولكن أيها البائسون الحائرون بأزمة اللغة والكلام ومستويات الدلالة والمجاز والباحثون في معنى المعنى والتشفير. أبشروا! فإن السيد ميشال نقـولا يدخـل أيضاً من نافذة (الناقد) ليعلن بضاعته القديمة ـ الجديدة فيجهـد نفسـه ليختصر لنـا الأسماء الموصولة باسم واحد هو (اللي). ان المشكلة كما يراها الأستاذ نقولا هي مشكلة تعدد تلك الأسماء. وهكذا دبج نقداً لـ «الناقد» افتعل فيه إظهار اكتشافه المسجّل باسمه رسمياً: اللي. هذا هو حله السحري بعد أن كرر ما قيل قبل عقود على أفواه دعاة العامية حول صلة اللغـة بالشعب. إلا ان مكتشف (الـلي) ـ أم انـه يدعي اختراعها!؟ جاءنا بمنطق ثوري يقسم القراء الى مواطن عادي وأديب، الفصحى لغة النخبـة الذين لا يسمون على العامي! ولكن بماذا يسمو العامي على النخبة؟ هذا ما لا يقوله المكتشف إلا بإزجاء النعوت دون طائل.

هذه هي مقترحـات مثقفينا في حل المشكلة اللغـوية: أبنية جديدة وعـروض مغرية ولكن وراء ذلك كله اعادة مملة لكلام سمعناه ولم يثبت جدواه لسبب بسيط هو ان أي حل لا يمكن ان يتم إلا من داخل اللغة ذاتها.

* * *

٢ـ تفجر مقالة غالي شكري (الأقباط والروائي المسلم) رؤية المشكلة

◆

إذا كانت تلك أطروحات مثقفينا بعد شتات وسبات فما علينا إلا أن نجدد حزننا على آمال وأمنيات كانت أوهاما

والنافذة

عن مقولات الثقافة العربية الجديدة



الدينية من المستوى الطائفي البحت. فما يظهر انه في يهمنه الروائي المسلم، لا نخرج منه في النهاية الا بتأكيد عزلة الأقباط والنظر إليهم أقلية، وهو أمر يحزن غالي شكري اكثر من أي شيء آخر. وكأن حرية المصري أو العربي مجزأة أو ان الاستعمار ينظر الى العربي باعتبار دينه. وهكذا راح شكري يطالب ويفترض بل يغور في اللاوعي الشعبي ليرى بحزن وأسف ان ليس مطروحاً فيه ان يكون (القبطي) بطلا خيالياً. وهكذا أخذ شكري يوجه لومه لا للروائي المسلم بل القبطي أيضاً لأنه (كبت البيئة والحياة التي عاشها وحذفها من الوعي المكتوب، أي المعلن». ولندقق في عبارات شكري جيداً. انه يفترض (بيئة) و (حياة) عاشها الروائي القبطي داخل البيئة المصرية والحياة المصرية. انظر بعد ذلك الى شكواه من العزلة وهو الذي افترضها ثم طالب الروائي القبطي بتصويرها. قد يكون لشكري مبرراته وهو يرى المد السياسي المتخفي وراء ذرائع العودة الى الأصول وحكم الإسلام.. ولكن لن نقبل ان نقع في التصور المضاد الذي يريده خصومنا.

انهم مخطئون في تقسيم المجتمع حسب العامل الديني. فكيف ننجرّ بوعينا وإرادتنا الى تصنيفاتهم ونعطيها مسوغاً فنياً هذه المرة؟

أليس في تصنيف الإسلام ضمن المجموعات المتناقضة: النفط والارهاب وقوع في منطق الرجعية المتسترة خلف الدين؟

وبالمناسبة فقد ربط شكري ما أسماه (الصحوة الاسلامية) بالصحوة النفطية والارهاب في مقاله (من عادل امام الى الشيخ الشعراوي) في العدد الأول من (الناقد). وتحدث في المقال نفسه عن (زمن الاسلام والنفط والارهاب). ترى ألا يمنح مثل هذا الكلام حقاً مقابلاً لمن يربط الاستعمار بالمسيحية؟ والى أين سنصل ان نحن بحثنا عن قيم وأبطال وأحداث وبيئات قبطية في الرواية العربية؟

نعم. نحن نعلم الى أين سنصل؟ الى حيث وصل غالي شكري من الدعوة الى إنصاف القبطي مواطناً بحجة سوسيولوجيا الأدب الى اعتبار موته رمزاً دينياً «إن عشرات الألوف من حالات الاقتلاع التي يتعرض لها الأقباط لأسباب عديدة ليست اكثر من قمع خارجي للجسد...» وكذلك فالطريق من الفقر الى الموت هو «سفر الخروج من التكوين.. الى الجلجلة»!

ها قد انتهينا الى التدين المضاد. والى الجحيم بأطروحات سوسيولوجيا الأدب والبيئة والفن الروائي! بل لا ضرورة حتى لتأمل معنى الجنس الادبي الجديد في عنوان رواية عبد الحكيم قاسم: ديوان قصص! ولماذا لا نقدم نموذجاً آخر لـ (كيف يعبر مثقف العقد التاسع عن المشكلة الدينية)؟

يقول أنسي الحاج في مطلع (خواتمه) ما نصه: «مشكلة الأقليات خصوصاً المسيحية وغيرها من المشكلات الكبيرة في العالم العربي تبدأ في معرفة حلول لها عندما يبدأ المفكرون المسلمون يبحثون في الاسلام بحرية وجرأة كما بحث المفكرون المسيحيون ويبحثون بحرية وجرأة في المسيحية. حرية تأخذ أمدها كما وجرأة لا تقدس الا الحقيقة».

هذا حل سحري آخر، يتقدم به أنسي الحاج فمشكلاتكم كما أنها العرب متوقفة على حوار المفكرين المسلمين بحرية وجرأة مع دينهم!

هذا ليس اقتراح بطريرك او شيخ بل اقتراح شاعر طليعي يعمل على إنجاز مشروع شعري انقلابي يصيب الذائقة الشعرية والحساسية الموروثة كلها.. مشروع يعمل على ترسيخه منذ قرابة ربع قرن.. أو يزيد.

الحرية والشعر والتخلف والمرض.. وسواها من المشكلات متوقفة الآن على حوار المفكر المسلم! يا للبساطة! ليس من تحديات أخرى ولا هموم فليفرح الجناة جميعاً فهم أبرياء لأن الذئب الذي لم يأكل ابن يعقوب قد أمسك به أنسي الحاج!

واذهبي الى الجحيم يا قصيدة النثر ما دام المفكر المسلم لم يفكر بك!

هذا هو الحل الثقافي لمشكلة الأديان. يكرسها المثقف ويتبع عُقَدَهُ ذليلاً ويسلم نفسه لأعداء الثقافة طائعاً مختاراً.

ولكن ماذا نفهم من ذلك كله؟ ان المفكر المسلم مسؤول عن كل شيء. حتى الخرافة هو الذي يصنعها. وبالتالي فلا داعي الى ان تتحدث مجلة (الناقد) مثلاً في باب (مسموح التداول) إلا عن المسموحات الاسلامية مثل (هل يتناكح أهل الجنة)، ولكن لا ضرورة لأن تتحدث عن المعجزات المسيحية الخرافية التي تتحدث عنها الصحافة وأولئك الذين تتجلى لهم العذراء أو تنضح أيديهم زيتاً وترسم على صدورهم وأجسادهم وشماً بعلامة الصليب. هنا تكون (الناقد) قد أسهمت في إعطاء مبرر للتصور المقابل ولاندفاعه وتعصبه.

٣- أما الجنس فهو ثالث مستويات فحصنا لما وصل إليه فكرنا الأدبي الحديث بعد انقطاع الصلة.

ومقال الدكتور شربل داغر عن رواية حنان الشيخ، يصلح مثالاً. فالجنس لا يزال إسقاطنا الأكبر وعقدتنا الكبرى.

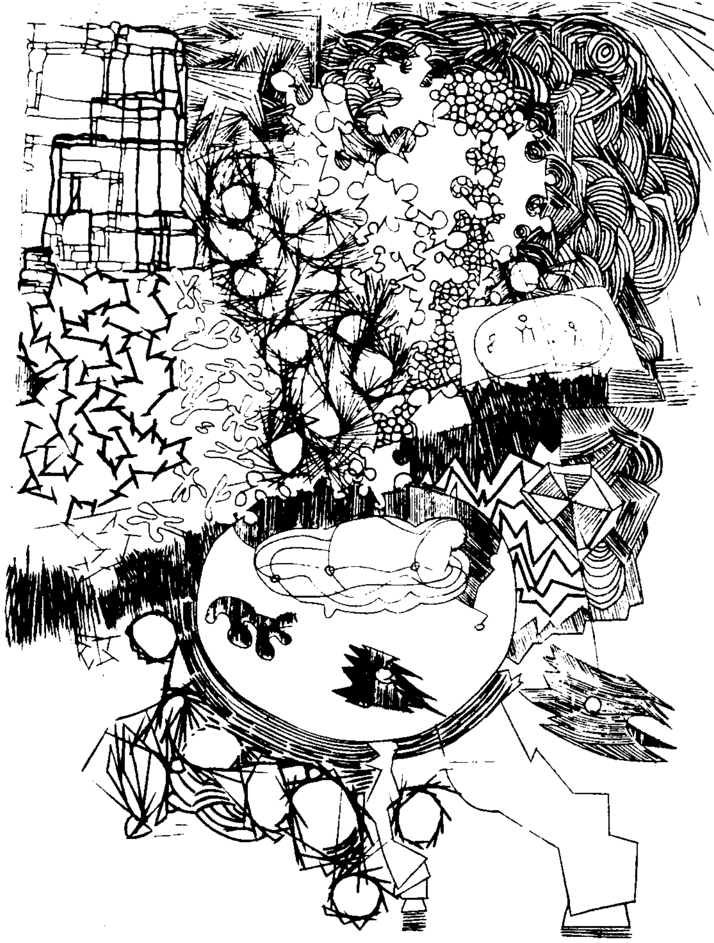
حتى ونحن ندين مجتمعاً ما، لا نجد إلا الجنس قناة لإيصال رسالتنا. لكأننا عُدينا بالمرض ذاته. فكيف نتحرر أو نحرر ونحن أسرى؟ كيف نرضى ان ننظر الى (العالم الصحراوي) بجرأة الجنس وحده (علاقات مثلية - خيانات - صفقات جسدية..)؟ وأين نرمي بكون كامل من الأخطاء والخطايا الأخرى؟

أنعود الى الأدب المكشوف ونسخّر طاقاتنا الفنية لخلق أجواء صادمة بمعالجات خارجية للجنس والأعضاء الجسدية؟ (قصة من تاريخ حياة مؤخرة - ليوسف الشاروني - العدد الأول من «الناقد»). وكيف لم يصبح الجنس حتى الآن تنويعاً لاختيارات الأبطال وحرياتهم وامتحان انسانيتهم؟

ألم تبد حنان الشيخ أشبه بسائحة تنظر من أعلى (أو أسفل لا فرق) الى عالم غريب عنها رغم انه يخصها مباشرة؟

* * *

إذا كانت تلك اطروحات مثقفين من على منبر عربي موحّد مفتوح بعد شتات وسبات.. فما علينا إلا ان نجدد حزننا الذي يبدو انه سيكون طويلاً.. على آمالنا كلها وأمنياتنا التي يبدو انها كانت أوهاماً □



الشكل البليغ

حليم جرداق

■ أشكال الواقع الظاهر التي تطاولها الحواس الخمس في أشكال عابرة.

إنها فتيت وجزئيات وكِسَر تعصف بها رياح الكائنات ـ العناصر ـ الارادات غير المنظورة.

إنها مواقفُ لحظة.

الجامد يتفتت ويتحلل. الحيّ يذبل ويموت ويتلاشى.

إنه الكرور الدائم والجريان المتواصل الذي لحظه هيراكليط من زمان.

العلم المادي حلّل الأشكال المنظورة الى الذرّة. ثم حلل الذرة الى ما هو ألطف منها وأدق. ولم يبق الا معادلة رياضية ذهنية مجردة ترمز الى حدث من قوّة (حركة) تظهر هي بالذات آناً «جزيئاً» (جُسيماً أو شكلاً) وأواناً موجة (حركة أو قوّة).

ويزعم الماديون ان القوّة هذه (الحركة الجزيء) هي القاع الأصلي الأخير للأشياء، وأن جدليّة هذا الزوج الديالكتيكي «الحركة الجُزيء أو الشكل» أوصلتنا من الذرّة الى غوته.

وهناك علماء يغالطون افتراضية «الزوج الديالكتيكي» هذه، ويقولون إن دراساتهم للتموّجات الذرية تدلهم الى ان هذه التموجات تجري ابداً في «إيقاع» معيّن، وأن المسألة ليست مسألة شكل ثم حركة، أي أن ليس هناك حركة ديالكتيكية بين جُزيء وموجة، بل هناك «كلٌّ» عضويٌّ يتموّج أبداً في «إيقاع معيّن» لا يمكن فصله وتجزئته وتحديده بأنه شكل وحركة. هناك «إيقاع» هو «كل» عضوي واحد في ثلاثة أقانيم: ايقاع ـ حركة ـ شكل.

انها الظاهرة التثليثية الأصلية على الصعيد المادي الذرّي. فالقاع الاصلي للأشياء في نظر هؤلاء «تثليثي» لا «زوجيّ» ديالكتيكيّ.

هذا منتهى ما وصل اليه التجريد الذهني النظري الافتراضي المجرد المدقع وليد النظرة المادية المعتمدة على معطيات الحواس الجسدية الخمس.

الفنان ينشد الشكل الحقيقي الكينوني الحيّ الباقي البليغ وراء معطيات الحواس العادية وعلومها.

العلم المادي المعتمد هذه الحواس لم يوجد من أجل الكشف عن الجوهريّة الكينونية في الأشياء والوجود.

ان مسايرة الحواس لا تطاول الا المظهر البرّاني. وظيفتها ليست كشفية بل ترتيبية تصنيفيّة تنسيقية شكلية. فهي بطبيعتها ووظيفتها تغيّب وتحجب كينونية الأشياء وجوهريتها اللامحسوسة بدل ان تكشفها وتظهرها. انها تهشّل الجوهر اللامحسوس مثلما رمية الحجر تهشّل الطير. النظرة الحسية العادية تفرّغ الأشياء من محتواها المعنوي الحي البليغ المريد واللامحسوس وتعرض أمامنا قوالب وثياباً وملابس معروضة في واجهات أو موضبة في أدراج وخزائن او مصففة على حبال، ولا ترينا الذين يرتدون ويخلعون هذه الملابس او تفيدنا عنهم شيئاً.

فبمجرد ان نصوّب حواسنا الجسدية الى الأشياء فإننا نعريها من محتواها اللامحسوس ونحجب عن أنفسنا جوهريتها ولا نرى منها وفيها إلا ما هو مادي حسّي يتلاءم ومادية حواسنا ومحدوديتها.

ان حواسنا الجسدية تقدّم لنا نصف الحقيقة.

الفنانُ لا يرضى بأقلّ من الحقيقة في ملئها لأنه ابن الحقيقة كاملة، أي ابن الشكل الحي البليغ.

من هنا فهو يتمنّع عن أن يتجمّد عند أشكال الواقع الخارجي الطافية على السّطح.

انه فقر مدقع ان يكتفي الفنان بموضوعات الواقع الخارجي الظاهر ويترك هذه الموضوعات والأشكال ان تلهيه وتزيغه، فلا يرى أمواج بحر الكينونة الهادر وراء المظاهر.

فنان الوعي التشكيلي الحديث يأنف ان يتمسك بقشور الجذوع

◆

يشتغل الفنان على نفسه لتتفتح فيها العين الروحية. يشتغل طويلاً بصمت وصبر. لا بعمليات خارجية ولا بمستحضرات جاهزة ولا بالمخدرات التي يتعاطاها الكثيرون من الفنانين اليوم.

ويتعمد الفنان في مياه من نوع آخر. انها مياه «العلم الجمالي التشكيلي العرفاني الحديث».

ويصل الى التعبير بـ «الشكل البليغ». الشكل البليغ الذي هو ابن فنان. انسان جديد.

ويتحول الكل الى زينة، أي الى «كل» ايقاعي هو عفوية كون حي.

ولا يبقى الا وجه الحضرة ومحيا الهيبة.

ولكن ما هو الشكل البليغ الذي يتحدث عنه الرسام حليم جرداق؟ ها هو يشرح في مقاله.

والاطراف ويطمح الى ان يتحرك مع النسغ والعصارة التي تجري في اللباب.

إذا كانت النظرة التي لعلم «الكمّ» ولفنّ الكمّ اي لعلم العالم الماديّ الطاعن، السنّ ولفنه، والذي هو في طريق التيبس والعفن، اذا كانت هذه النظرة تعتمد الحواس الجسدية وغيرها من الأدوات المادية التي هي امتداد لهذه الحواس ليس إلاّ، فان نظرة الفنان الذي أعني هنا تعتمد الانسان بكامله.

كيان الانسان بكامله يصبح العين الروحية الفنية والاذن الروحية الفنية التي ترى وتسمع حقيقة الأشياء وأصواتها الداخلية عبر نفاذها في ومن خلال ظواهر الأشكال ومظاهرها البرّانية الى الجوهريّ اللامحسوس فيها.

العلوم الطبيعية المادية المألوفة، كذلك الفنون المألوفة، تعتمد الحواس الجسدية، كذلك أجهزة الكشف والتقصي وأدواتها المختبريّة المادية التي هي امتداد للحواس الجسدية هذه.

أما العلم الروحي الفني الجمالي التشكيلي الحديث فان أداته للكشف والتقصيّ هي الانسان بالذات. هي كيان الانسان بكامله. انه يقوم على تهيئة كيان الانسان وتطويره ليصبح الاداة الجيّدة الصالحة للكشف والاستقصاء الفنيين الروحيين.

يشتغل الفنان على نفسه لتتفتّح فيها العين الفنية الروحية الرّضيّة، وهذا الشغل لا يكون بعمليات خارجيّة تحصل في العيادات أو المختبرات أو بالمستحضرات التي تُعطى من الخارج. ولا يكون بالمخدرات التي يتعاطاها الكثيرون من الفنانين اليوم، ولا بأي تغيير فجائي عنيف أو مرضي أو بأية صدمة خارجية ولا بأية طريقه عجائبية. الشغل على النفس هو رياضات وتمارين وممارسات وعمليات فنية نفسية داخلية يقوم بها الفنان مع نفسه في عمل طويل متواصل صبور صامت ينبّه فيه الفنان وينشّط امكانات في نفسه هاجعة ولا تفعل في الحياة اليومية العادية المألوفة، ذلك لان هذه الحياة اليومية تكفيها نشاطات نفسية معيّنة ومقنّنة حسب حاجاتها ولا تحتاج الى النشاطات الروحية الهاجعة تلك.

فمن أجل إعداد الكيان الانساني بأكمله ليكون أداة أو عضو المعرفة الفنية الروحية الجمالية التشكيلية، يقوم الفنان الذي أعني بتمارين فنية روحية معيّنة، فتتحرّك تلك النشاطات الهاجعة وتتخطى وتتجاوز الحاجات اليومية وتستمر في نموها وتطورها وتصاعدها.

إنه شيء عظيم جداً أن يهتمّ العلماء اليوم لتحسين الأجهزة والأدوات العلمية المختبرية، من ميكروسكوبات وتلسكوبات وعدّادات وساعات وغيرها وغيرها، تمدّهم بصور وأرقام ومواد ومعطيات الطف وأصدق وأدق، وهي أجهزة مهما تطوّرت وتعقّدت لا تتعدّى كونها امتداداً لحواس الانسان الجسدية. ولكن الغريب في الأمر أن أحداً لا يهتمّ لتحسين أو تطوير أو رفع نفسيّة أو اخلاقية أو ذاتية هذا الانسان الروحية، وهو الذي يستعمل هذه الأجهزة.

يهتمون تقنياً لتحسين الأجهزة والأدوات، ويهملون الى حدّ العداء والمرضيّة هذا الانسان نفسه الذي يصنع هذه الأدوات والأجهزة ويستعملها ويؤوّل معطياتها.

إنه دماغ جليديّ تقنيّ عدّاد حاذق، لكنه تعب خرف مشوّش سائب منحاز فقير في الحكمة والمعرفة الحق الاساسية.

معرفته من النوع المجزوء اليابس المتدنّي والذي لا يختلف كثيراً عن الجهل في مقياس المعرفة العليا.

ان صورة، أي حقيقة الشيء في الواقع الخارجيّ هي صورتان: واحدة للحواس العادية وللتفكير الذهني المعتمد هذه الحواس، واخرى عرفانية فنية تشكيلية جمالية ينشدها طالب العرفان الفنيّ ويحظى بها في لحظات محظوظة.

الصورة الذهنية هي نوع متدهور وثانوي وأوطأ من الصورة العرفانية. ذلك ان الصورة الذهنية، أو الحقيقة الذهنية، لا تطاول إلا ما قد حصل وصار أي ما هو ظاهر للعيان، وهذا الظاهر للعيان هو جزء وحسب من الكينونة الحية المتكاملة.

فكل ما هو ظاهر ومحسوس في محيطنا هو في آن معاً نهاية وبداية.

هو نهاية كظاهرة عيانية وهو بداية ككينونة صيرورية خفية مغيّبة.

العينُ العادية ترى الظاهر أما العين الفنية الروحية الرضية فترى الكينونة المغيّبة الخفيّة.

هو حاصل ومصنف ومصفف ومبروز ومنته وهو في آن معاً نقطة البداية لما يحدث وسيحدث.

هو غلة وهو بذار في آن معاً.

إن التفنن الحقيقي وبالتالي التفكير الحقيقي الذي يتطابق مع الوضع الصحيح للواقع العياني في ملئه وفي بعده الكينوني هو التفنن وهو التفكير الذي يصوّر ويفكّر الشيء بأنه ماضٍ وحاضرٍ ومستقبل في آن واحد، أي بأنه حدث ويحدث في آن واحد، صار ويصير في آن واحد، لان ما من شيء إلا وهو عضو في الحياة الكليّة الشاملة حيث الزّمن المستديم والمستمرّ في السريان والجري والداخل في صميم الاشياء ينظمها ويحرّكها.

في الحياة الكلية الشاملة يعمل الزّمن في داخل الأشياء لا في الخارج، لذلك فان حقيقة ما هو خارجي ظاهري هي حقيقة شكل أو واقع مجتزأ محدد مقدّد، أي حقيقة ما بُتر وتجمّد وتوقف، وعلينا لكي نعيده الى كامل نصيبه من الحقيقة الشاملة ان نخصبه ونلقحه ونسعفه ونكمّله بالحقيقة الجمالية التشكيلية العرفانية التي هي نشاط وصيرورة واستمرار مستديم في التحوّل والتحرّك.

الصورة الذهنية تلتقط ما هو بادٍ ومحدّد ومُنزل في خانة «المكان»، أما الصورة التشكيلية الفنية العرفانية فهي حياة تجري في صيرورة من النشاط المستمر والتي تعي أنها حياة شاملة تحوي الزمان بعداً من أبعادها الداخلية.

الحقائق العلمية الذهنية بالمعنى المألوف هي من النوع «المكاني» الساكن، أما الحقائق الفنية التشكيلية العرفانية فهي من النوع الزماني» المتحرّك المتحوّل. إنها حقائق الشكل الفني الحي البليغ.

الفنان ينظر الى الطبيعة بملء حواسه الجسدية السليمة المتعافية المشحوذة والمهذّبة صحيّاً ولكن المكتحلة والمشحونة والمنوّرة بضياء الروح، بضياء العرفان، بضياء الشمس الداخلية.

شمس الخارج تساعد حواسنا على رؤية مادية الأشياء المنزلة في خانة «المكان». أما شمس الداخل فتساعد حواسنا وحسنا الروحي الفني الجمالي على رؤية أشكال «الزمان» الصيروري المستديم الجاري المتلهّب والمتحوّل أبداً، فتكتمل بذلك صورة الواقع الحق في شكله البليغ.

يفتح الفنان حواسه وكل كيانه على العالم الخارجي ويتشرّب إنطباعاته وصوره وذكرياته بنهم ويضعها في خدمة الشعلة الروحية الخلاّقة. وهو، في عملية الخلق، يغيّب عنه هذه الانطباعات والصور والذكريات لفترة من الوقت، كي يوفّر للنفس الخلاقة الهدوء الكلي والراحة التامة من ضجيج الخارج، فتصفو النفس الى مشاعرها وارادتها وتركز قواها وتصوّبها نحو العمق الداخلي لتوقظ فيه النشاط الرؤيوي الخلاق ليطلع ويمسك بهذه الانطباعات والصور والذكريات الخارجية وينسج منها ألبسة لكائنات الرّوح.

هكذا يطلع الشكل الفني الحي البليغ ويبرز من الداخل الى الخارج حسب الهام تمتثل له الارادة الخلاّقة بوضوح رؤيوي تام.

عين الفنان تقترب من أشياء الخارج وتشكلها في اتجاه داخلي نحو الفكرة الحيّة التي في النفس، وتقابلها في ذلك عين الروح التي تلتفت من الداخل الى الخارج وتكثف ما يحيا في نفس الفنان الى تعبير خارجيّ في أشكال

عين الحس، تلتقط احساس اللون عين الروح تلتقط لون الاحساس الفنان هو ابن الشكل الحي البليغ ابن الدهشة والعجب

◁

تتجسّم حسياً .

عين الجسد تلتقط احساس اللّون ،

عين الرّوح تلتقط لونَ الاحساس .

الفنان هو ابن الشكل الحي البليغ .

من هنا انه ابن الدهشة والعجب . ابن التلهّف الطبيعي العفوي الطيب الذي يرتعش في أعماقه ويصطفق ويهفو صوب الروح المتسربل والمتنكر في العالم الخارجي .

ان لهب الروح المتوقد في أعماق الفنان يهفو الى الرّوح المتحرك وراء الظاهرات الخارجية .

الروح في الداخل يسمع صوت الروح ينادي من أعماق حفرة العالم الخارجي .

الفنان يختبر أن في أعماق نفسه لهباً روحياً هو من الروح الكلي الشامل الخليقة والكامن وراء معطيات الحواس .

انه الفنان الذي يتعمد في مياه العلم الجمالي التشكيلي العرفاني الحديث الذي هو الطريقة العلمية الجمالية الحديثة بامتياز .

هذا العلم الجمالي الروحي يأخذ كلمة التطور والتحوّل بكل جدية ويرى انه آن للتفكير الذهني الكمي المادي المجرد، وما ينبثق من هذا التفكير من مفاهيم في الحياة ومن نظرات الى الفن، انه آن لهذا التفكير ان يتطور ويتحول ويتصعد ويتكامل .

ان النفس البشرية إذا حزمت امرها ، كما المحنا، ومارست تمارين معيّنة في التأمل والتركيز، تستطيع ان توقظ وتجند قوى روحية كامنة في طياتها يمكنها بفضلها ان تأخذ بنفسها الى ما هو أبعد بكثير من حالتها الحاضرة في علومها وفي مفاهيمها الفنية .

تستطيع النفس البشرية أن توقظ وتجند قوى روحية كامنة في طياتها تمكنها من أن تأخذ نفسها الى أبعد بكثير من حالتها الحاضرة في علومها ومفاهيمها الفنية

ان أداة المعرفة والفهم في العلم الجمالي التشكيلي الروحي الحديث هو كيان الانسان بأجمعه

هو النفس التي اشتغلت على نفسها وألهبت فيها قوى كامنة هاجعة .
هذه القوى الكامنة تستيقظ انساناً جديداً يولد في أعماق الانسان القديم .

أمام هذا الإنسان الجديد المنبعث يُضاء العالم الخارجي بنور جديد . انه موقف الدهشة . انه موقف العجب الذي هو اوّل وأصح وأسلم وأفضل منطلق الى التفنن والتفكير والتذكر والاستفسار والتقصي .

في هذا الموقف العجب أمام العالم الخارجي المضوَّأ بالنور الجديد، يتعالى من الأشياء هتاف ومناجاة ومناداة يحس الفنان تجاهها بأنه مدعو ليستجيب ويرد لا بالآراء والتحليلات والتنظيرات والأحكام، بل بحركة نفسية داخلية حميمة حية نشطة . حركة ينسكب فيها الفنان كلياً في هذا العالم الممتثل والذي يبدأ في أن يخلع أمام الفنان خرق التنكر وأطمار التغلّف البرّانية ويعلن هويته الحق . ويبدو الوجه المنظور من العالم الخارجي أشبه بغلالة رقيقة تتراقص خلفها كائنات روحية هي من امّهات الكينونة المريدة الحكيمة تتماوج في جوقات وإيقاعات يراها ويسمعها الفنان العرّاف بعين العرفان الجمالية التشكيلية الرضية .

إنه بحر الإرادة يموج ويهدر وراء المظاهر المعتادة والذي أبصر شوبنهور شيئاً منه عندما اعتبر ان الإرادة في القاع الأصلي للعالم وان أفضل تعبير عن هذه الارادة، الموسيقى التي وصفها بأنها انجازات متنوعة متمايزة مختلفة متعدّدة من أعمال الارادة .

أمام الانسان الجديد تتكلم الأشياء وتبوح بدخائلها . كلُّ لون وكل شكل وكل شميم يتلفّت الى الانسان المولود ثانية وينطق بطريقته الخاصة المميزة . ينفتح ويعلن كينونته . تصير الأشياء حروفاً ومقاطع والفاظاً وجملاً مقروءة مفهومة مفيدة في اللغة الروحية الجمالية التشكيلية المحكية بين الأشياء والعوالم .

يجد الفنان نفسه مندمجاً بالعالم منسكباً فيه .

انه أمام اختلاجات تتألف أعماقها منه هو بالذات .

انه يواجه داخليته إياها .

لقد تحلحلت وانحلت أصفاد ذاته الخصوصية الشخصية الصغيرة وهو الآن يتدفق الى الخارج وينسكب في الكون .

ذابت قطعة الجليد وهو الآن يجري مع ماويّة الأشياء التي هي ماويته وماهيته في آن واحد . انه يسبح في بحر من وجودية إذا وصفه وسمّاه وصف وسمى ما في داخليته هو من روحية بعيدة الغور متشربة بالحكمة والإرادة والسيادة .

تكتنفه الأشياء مثلما يكتنف السابح الماءُ .

إنه يسبح في بحر من أشكال وصُور وألوان تتماوج وتتنوع وتتمايز في إيقاعات وتقاسيم ونوتات هي كائنات من إرادات ربانية حكيمة تحرك عصا قيادتها السحرية السمفونية وتشير بها فتهيزع الأمواج شيلاً وحطّاً بين جبال واودية وسهول في تراقص يتجدّد ويتنوّع الى ما لا انتهاء .

انه بحر الارادة العميقة البعيدة في صنوفها وصفوفها ومقاطعها وحروفها من الصلابة والسيولة والهبوبية والحرارة .

انه تسجيل سمفوني من نحاسيات الغنوم ووتريات الاندين وأبواق السلفيد ونايات السمندلون ودفوفهم وطبولهم في التبلّر والانسياب والتنسيم والتلهُّب .

كائنات من جاليات الغنوم والأندين ومن جوقات السلفيد والسمندلون تتجمع وتتلاقى في يد الفنان وتحركها بأشكال وحركات تشعر فيها هذه الكائنات بأنها على الرّحب والسعة .

الخطوط والأزياح تتشعب تتفرع تتجمع تتلوى تنفرج تتزوّى تستقيم تسيل تتجمد تنعطف في أشكال مستديرة وأشكال مزكزكة وأشكال حلزونية ترسم جيوباً ودرادير ودوّامات وفسحات داخلية من فراغات حيّة بليغة تتنفس بأنسام التوقيت الزمني الموسيقي الحي الذي يعطي الحياة والماوية والنوع لهذه الفسحاتَ الفراغات الدرادير الدوامات التي تنسجها الأزياح والألوان .

الأشكال الخطوط الأزياح البقع الرقع تنهمر على المسطّح التصويري .

تطلع من العجب والدهشة . من الفرح ومن الحماسة في الرد على تحيات الأشياء وسلاماتها بمثلها وبأكثر .

تطلع من الفرح الكبير ومن الحزن الكبير كذلك ، ومن كل شعور صادق وفكر عميق منوّر ومنير .

أشكال وخطوط وأزياح والوان تبرز من داخلية الفنان مثلما تبرز منه وتنبت يداه ورجلاه وسائر الأطراف والأعضاء . تبرز من الفرح ومن الحزن الكبيرين اللذين لم يعودا فرحاً وحزناً خصوصيين يستقعان في النفس بل فرح وحزن انسان جديد مرتقٍ يعتلي على خصوصية الفرح والحزن ويتأملهما من الخارج ومن موقف غير شخصي تنتفي فيه النفس ان تكون مقراً للفرح والحزن بل تصبح عبّارة لهما وممراً يتركان فيها حمة وفهماً ومعرفة بمقاصد الحياة والكون لا تكون لها من دونهما .

فرحُ الفنان وحزنه في الازياح والألوان، يصبحان عيوناً وآذاناً للمعرفة والفهم والكشف .

يصبحان أداة معرفة وفهم ، فلا يركب رأسه في الفرح ، ولا ينسحق تحت الحزن .

انهما لونان من ألوان نفس غنية بالألوان ومرتقية، تعرف أن أصلها المتعالي هو فوق الفرح والحزن، نفس هي سلّم تونات لونيّة مقتطفة من موسيقى الأفلاك التي ترتجّ الأرض بها وترجّعها في ممالك الطبيعة .

هذه الممالك، جمادها نباتها حيوانها وانسانها التي هي ترجيعات وانعكاسات واصداء لموسيقى الأفلاك الصادحة الى الأرض من المدارات الكوكبية .



السماء والأرض.
الصوت والصدى.
الوقع والرَّجع.

يتحاوران في الأزياح والألوان، يتظافران، يتشاركان في حركة من التنفس في اندماج وافتراق، مدّ وجزر، تكلّم واصغاء، تبلّر وذوبان، صحو ومحو.

ألوان نفس غنية بالألوان.

في ألوان الفرح وألوان الحزن الكبيرين.

وفي أزياح كل شعور صادق وفكر منير، تطلع الشموس وتوصوص النجوم وتتمرأى.

يحدق الناظرُ الى الشمس والى السماء المكوكبة عندما ينظر ويحدق في «ولائم العيون» التي هي الرّسوم والتلاوين، فيتشرّب القوّة والعظمة والشفاء. ينظر ويحدق الى مرايا الشموس ويرى أبعد وأرفع من التعبير عن نفس منطسة في أفراحها الخصوصية وأحزانها الخصوصية، بل نفس كلّما دخلت في ذاتيتها وتوغلت وجدت أنها تدخل وتتوغّل في الناس والأكوان والأشياء فتلتقي ذاتها وتدخل قدس أقداسها.

عندما نتطلّع الى الرسمة التلوينة نرى الشكل البليغ الحيّ ونبصر زيوحاً وألواناً تخص جوقات الغنوم والاندين والسلفيد والسمندل الذين يبركون ويتحركون ويرقصون ويتلهبون في الصلاة والسيولة والبرود والحرارة من أمواج بحر الارادات الهادر وراء الأشياء.

الشكل البليغ هو ابن اللحظة المحظوظة.

في اللحظات المحظوظة نخرج من أنفسنا ونمشي في النور الذي يطفح من أعيننا وندخل في الأشياء حولنا وهي هي النور نفسه، ولكن في شكل آخر وفي حالة ثانية.

تشفّ الأشياء وتعود زلالية صافية في وهج العين البصّارة. الروحيّ في الداخل يعانق الرّوحي في الخارج بعد انفصام وغربة الهبا لهب الشوق والوجد.

يعود النور وينصبّ في النور وترتفع الحياة والأشياء من النثر الى الشعر ويأخذ العالم عمقه وبعده، فيرتوي عطش النفس الى الجمال والجلال والكمال.

القلبُ يشع من العين. فهي نبع مياه منعشة يفور بالارادة والحكمة وبالضوء إياه الذي صُنع منه كل شيء في البداية.

انها عين الشعر توحدنا مع الأشياء. نسير في شعاعها الطافح الذي يكسّر دفؤه جليد الحواس ويذوّب مجسّماتها المكانية الآنية الغرّارة، فتصير الأشياء غير ما كانت تبدو عليه.

كل شيء من هذه الأشياء ينطوي على إمكان أن يصير ويتحوّل غير ما هو آنياً.

انها تنمو، هذه الأشياء، وتمتدّ وتتغير وتتحول أبعد من أشكالها وعلاقاتها المعهودة. تصير مختلفة.

التفاحة لا تعود «التفاحة» بل تصير مجرّد حلقة في سلسلة ولحظة في سياق، وموجة في يمّ وحركة في لعبة تبدأ قبلها وتستمرّ بعدها.

«التفاحة» زهرةٌ تتحول، والزهرةُ برعم والبرعم يتفتّح ورقة تنمو وترتقي وتتفصّل وتتحوّل، والورقة موجزٌ للنبتة وتلخيص، والنبتةُ حبةٌ تتفتق وتفور وتشتعل نسيجاً في كون من تراب وماء وهواء وحرارة وضوء وسماء وكواكب. فليس لأية واحدة من هذه منفردة في ذاتها ماهيّة أو كيان مكثّف مستقل منفصل، تماماً مثلما ان لا ماهية ولا كيان لشعرة تقصّ من رأس أو اصبع يقطع من يد أو يد تبتر من جسم.

الكرسي، الجرار، الطاولة، نسيبة الصحن، المزهرية، وكل ما يبدو أمامي وحولي ههنا والآن في محترفي هو موجود بغيره. هو هنيهة تعبر وتنقضي في ورشة عمل أبعد منها وأشمل اشتغلت فيها وتشتغل جوقات وجوقات من الفعلة المنظورين وغير المنظورين. في اللحظات المحظوظة تتراءى الأمهات لعين الفنان الرّضية.

انهنّ الامهات - الاصول - النماذج - الكائنات الروحية اللامحسوسة التي لا فاعل الاّها وكل ما سواها مسخر ولا استقلال له عنها.

ترى عينُ الفنان الكينونة الاصل المثال أي الفكرة الحية الأم، أي الشكل البليغ غير المحسوس الذي يلتقط ويختصر في نفسه مختلف الظواهر المفردة الخصوصية المكانية الموقتة التي تظهر في السّياق العام.

ترى الرّابط الأصلي اللامحسوس الذي يلتقط في مُجمل كلّي التحوّلات والبُنى والتراكيب والظواهر المفردة المحسوسة ويكوّن الوحدة بينها.

العملُ الفني البليغُ الشكل هو أكثر من مجموعة أشياء مفردة. انه بوتقة. انه ورشة. انه جوّ. انه فضاء روحي. انه مسرح نفس تلعب عليه الأشكال الأصلية البليغة وتتناغم.

انه موضوع شعر.

تقع العين البصّارة على الأشياء الكثيرة فلا تراها من حيث كثرتها بل تراها على كثرتها تصدر عن الأمهات - الاوليات - الاصول. ترى الكثير من حيث انه «كلّ» واحد لا من حيث أنه كثير. معطيات الحواس ههنا تتراجع وتتبدّد حواجزُ الأشكال القائمة في قوالب المنظور العينيّ فتتداخل الأشياء وتتراكب وتتلوّى وتتحرّك في سيّال حلوليّ شامل جامع فتجري وتصبّ بعضها في بعض.

زيح المزهرية يتحرّك ويدخل في الطاولة التي تمتزج بالكرسي ويتحوّل الكلّ الى زينة، أي الى «كلّ» إيقاعي هو عضويّة كون حيّ.

«الكلّ» يسبح في الكلّ ويتعمد في سيال الكينونة الشاملة حيث تتآكل حواجز التكثّر والتجزؤ، وينتهي دور الاداتي الوسيلي الموقّت والمسخر ولا يبقى الا وجه الحضرة ومحيا الهيبة.

والسرّ العظيم هو ان الرسم والتلوين وهما فنّ «النظر» قطعاً وبامتياز، يتمنعان هنا على مجرد معطيات النظر الذي، وفي هذا الظرف، يوصلنا الى الباب ويسلمنا المفتاح، لكنه لا يستطيع أن يفتح ويدخل. عند العتبة ينتهي دوره فيتلقف منا القلب ونبصر باللّب، فلا نرى، بل نشاهد ونتوّن ونزيّح ونتذوّق بانشراح الصدر وانفساحه في أنوار الحضرة وأضواء العزّة □



حليم جرداق
رسام وشاعر من لبنان، أقام العديد من المعارض، ونشر قصائده في الصحافة اللبنانية.

قبل السقوط

يوسف سلامة

■ لن اسرد لك سيرة حياتي، أين ولدت، كيف نشأت، ما كان يفعله والداي قبل ان اولد وبعده، وأموراً سخيفة اخرى كهذه. بل اريد ان اخبرك بما حدث لي الاسبوع الماضي بعد ما اطبقت الشرطة على المعلم يعقوب يعقوب واقتادته مكبلا الى سجن الرمل.

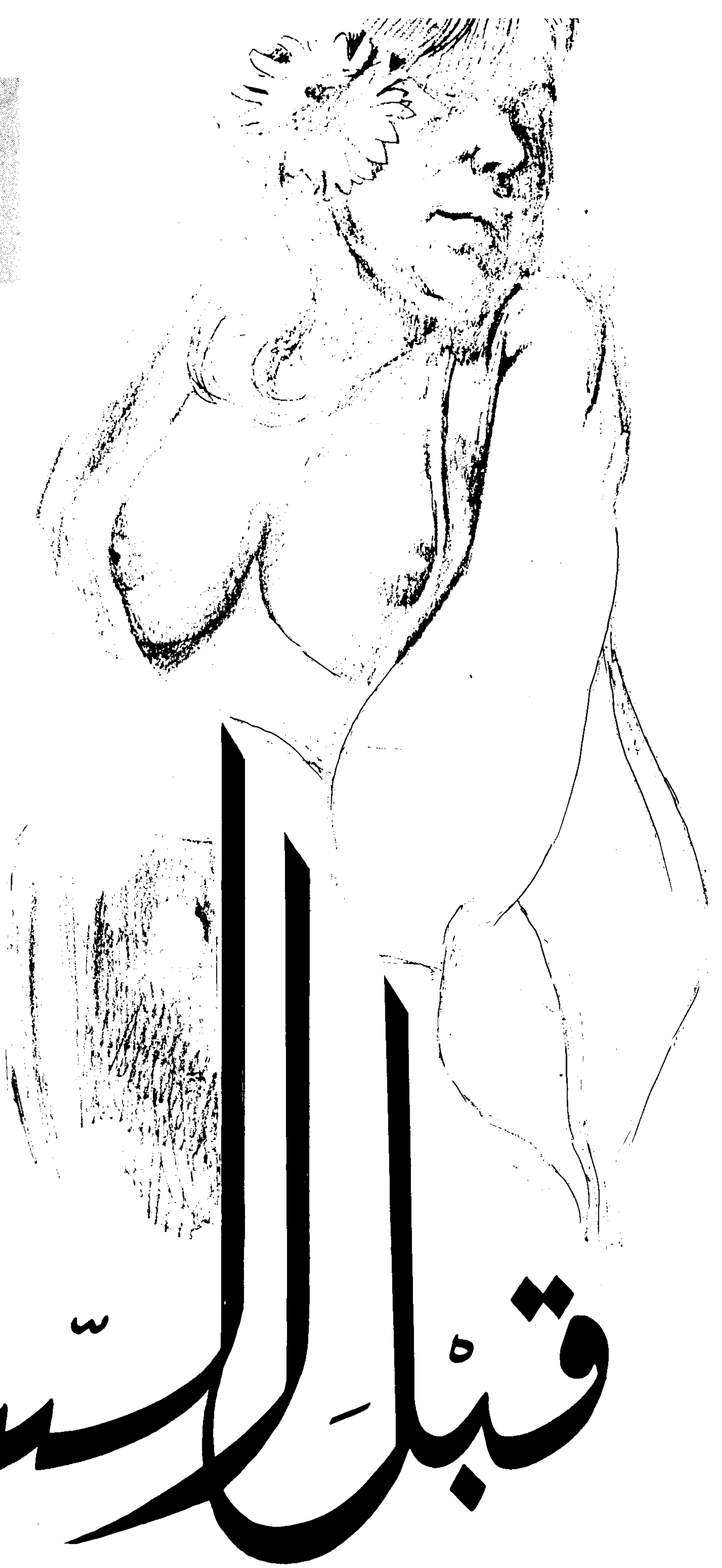
قد تكون سمعت عن المدرسة العالية أو رأيت على الاقل اعلانا عنها في الجرائد المحلية: شجرة حور باسقة خلفها بناية ضخمة، في ظلها شاب جالس على مقعد خشبي يحمل كتابا مفتوحا والى جانبه فتاة تبتسم ببلاهة. في اعلى الصورة، وبخط البابا الفارسي: «المدرسة العالية للبنين والبنات» وفي اسفلها: «اضمنوا مستقبل اولادكم، علموهم في المدرسة العالية».

انت لا تعرف الشاب والفتاة، بول وماري، ابني بولس مرزوق، مؤسس المدرسة ورئيسها. بول ولد في شيكاغو يوم كان والده يدرس هناك، فسماه على اسمه. مسكين بول. منذ أن وعى أن والده يرأس المدرسة، لم يعد يفتح كتابا في حياته. وماري.. الحبوبة ماري، تبتسم ببلاهة كعادتها. آخر مرة اجتمعت بها كان نهار السبت منذ حوالي اسبوعين ونحن في طريقنا الى مسبح خلدة. جلست قربها في سيارة المدرسة القديمة وتحدثنا طوال الطريق. بالحقيقة أعجبتني. كانت تلبس تنورة معرقة وقميصا ابيض مفتوحا ببسالة الى منتصف صدرها. هي تعرف ان صدرها اجمل شيء فيها، ولذلك فهي تتأنى في اظهار محاسنه لتحول النظر عن انفها الضخم ووجهها الممتلىء بالبثور، وعن الشعر الاسود المتهدل فوق شفتها العليا. ما أعجبني فيها هو انها طوال الطريق لم تذكر والدها مرة واحدة. يظهر انها تعرف انه تاجر علم شرشوح.

المهم ان المدرسة العالية كانت مدرستي. دخلتها يوم هاجر والداي الى البرازيل، وبقيت فيها حتى الربيع الماضي. أذكر الرئيس بولس يضع يده الكبيرة على كتفي، يتحدث الى والديّ قبل سفرهما، يبتسم ابتسامة طويلة عريضة، يطمئن والدتي الى ان ابنها ياسين هو ابنه. وأذكر ايضا والدي يشكر ويؤكد أن جميع المصاريف والتكاليف والاقساط ستصل قبل مواعيدها. ووالدتي.... كيف اصف والدتي؟ تنظر اليّ بعينين أصفى من عدسة آلة التصوير كأنها تريد التقاط صورة نقية تختزنها في اعماقها مدى العمر، فتقفز الدمعة الى عينيها وتفسد عليها الصورة، فتدير رأسها نحو الحائط وتمسح دموعها، ثم تعيد الكرّة.

كانت آخر مرة شاهدت فيها أبي وأمي. أما والدي الجديد فقد نسي انني ابنه لحظة غادرنا مكتبه.

خلال السنين الثلاث التي قضيتها في المدرسة العالية لم اجتمع بالرئيس بولس اكثر من اربع مرات. مرة طلب مني أن اكتب لأهلي كي يسرعوا بارسال القسط. ومرة دعاني مع دزينة من الطلاب الى بيته، وعرّفنا الى بول وماري. والمرة الثالثة لا أذكرها بالضبط، أما المرة الاخيرة كانت نهار الاثنين الماضي يوم هربت من المدرسة في اول سيارة سرفيس الى بيروت. غير اني كنت اشعر بأنني اعرف الرئيس تمام المعرفة. كنت استمع اليه كل سنة وهو يلقي خطابه يوم افتتاح الفصل الدراسي. «اولاد اليوم شباب المستقبل. المدرسة العالية تقولب النشىء الجديد. العلم في الصغر كالنقش في الحجر. اولادكم اولادنا».



خلّيهـا على الله. الحقيقـة انني استمعت الى خطاب السنة الاولى، ونمت وشخرت في السنين التي تلت. على كل... آه كدت انسى. كان الرئيس يبدأ خطابه كل سنة بهذه القصة عن الرجل الذي كان ينام حالما تحت الشجـرة الكبـيرة الى ان سقـطت يوما تفاحة على نافوخه فأيقظته، وأيقظت عنده افكارا كثيرة عن الجاذبية قتلتني هذه القصة. أرجوك، لا تذكر الرئيس وقصصه أمامي.

قلت يوم الاثنين كان آخر يوم اجتمعت فيه بالرئيس. قد تذكر ما حدث في ذلـك اليوم ان كنت من سكـان المنطقة. مقتل سعاد مجذوب. كيف أصف الحادث وأنا في هذه الحالة من التوتر. كلما تذكرت سعاد تسارعت دقـات قلبي وفـار الحقد في نفسي. من الافضل أن أعيد عليك وصف جريدة «النور» للحادث ان كنت لم تقرأه.

وجـدت سعاد مجذوب، زوجة الوجيه المعروف نقولا مجذوب، جثة هامدة في بستان بيتها الواقع قرب المدرسة العالية في ضهر الحور. والظاهر ان القاتل طعنها في احشائها عدة طعنات. ويدور الآن التحقيق بصورة سريـة مع زوج القتيلة لكشف هذه الجـريمـة. ويقال ان احد معلمي المدرسة العالية اوقف رهن التحقيق.

صباح الاثنين، يوم اكتشاف الحادث، كنت مع بقية الطلاب في صف علم الاديان بانتظار المعلم يعقوب. ولما تأخر عن الحضور وقف الطالب أنيس موسى امام مقعده وأخذ يقص بصوت عال حكاية غضب الرب على سدوم وعامورة وهرب لوط الى المغارة حيث ضاجع ابنتيه، وفجأة فتح الباب ودخل منه الرئيس بصحبة رجل لم اكن قد رأيته من قبل، وأعلن تعطيل الـدروس. فعلت ضوضاء الطلاب مرحا. وشاركتهم الركض نحو باب الغرفة. لكن الرئيس أوقفني، وطلب اليّ مرافقته الى مكتبه في البناية المجاورة.

لم أكن أدري ما يريده الرئيس مني. ولكن مخيلتي راحت تنسج افكارا وحوادث: تأخر والدي مرة ثانية في دفع القسط. أنت مطرود من المدرسة. لا فلوس، لا علم. أين اذهب؟ الى الـبرازيل. لا. الى بيت جدتي في بيروت. العيشـة مع جدتي الـذ من الـدرس، الذ من اللذة. . لا... لا... هذا الرجل الغريب وصل اليوم من البرازيل. عنده اخبار هامة عن والدي. نعم. بينما كان والدي في رحلة قرب نهر الامازون اكله التمساح. والدي يصارع التمساح. يسبح فوقه. يسبح تحته. والدي قوي كطرزان. ولكن التمساح أكله. والمعلم يعقوب! لماذا لم يحضر المعلم يعقوب؟ الرئيس طرده واستأجر معلما جديدا مكانه..

تبخرت هذه الافكار من مخيلتي عندما دخلت مكتب الرئيس وعرفني الى الرجل الغريب. قال إنه من الشرطة وإنه يريد ان يطرح عليّ بعض الاسئلة بخصوص المعلم يعقوب. ماذا تعرف عنه؟ هل شاهدته مساء البارحة؟ ما لون البدلة التي كان يلبسها؟ ما هي علاقته بسعاد مجذوب؟ متى شاهدتهما معا آخر مرة؟...

أنا لا احب رجال التحري. ينظرون اليك بعيون جاحظة وبكل وقاحة وهم يسألونك أحرج الاسئلة، ثم يغلقون عيونهم، ويتمتمون كلمات غير مفهومة عند سماعهم أجوبتك، كأن كل ما تقوله كذب بكذب، أما الحقيقة فلا يعـرفها أحد سواهم. أنا احب التحري الذي لا يدعس على ارجل الناس ورقابهم بل يضع أذنه على الارض، منبطحا كالكلب، يشم كل رائحة، يسمع كل شاردة وواردة، الى أن يحاصر فريسته، فيترك أمر صيدها للقانون. أنا احب شرلوك هولمز وبري مايسون إن كنت قد سمعت بهما.

حاصله. كانت هذه آخر مرة اجتمعت فيها الى الرئيس. طلب الي أن أخبر التحري بكل ما أعرف، وأن لا أخفي عنه شيئا لأن سمعة المدرسة في الميزان، ولأن القـانـون يطال المجرمين والابرياء، وكل من لا يخبر رجال التحري عن تفاصيل حياته وحياة أصدقائه وأقاربه ومعارفه ومحبيه.

لكنني لم أفعل شيئا من هذا. أخبرت الرجل الغريب أن المعلم يعقوب هو معلمي وصديقي ايضا، وأنه اشوري الاصل، وأنني اراه صباح كل يوم في صف علم الاديان، وانني ايضا احضر جلسات شرح «التوراة» التي كان يعقـدهـا مسـاء كل نهار احـد، وان سعـاد مجذوب كانت تحضر هذه الجلسـات، وانها كانت تأتي احيانا الى المدرسة حاملة التوراة مفتشة عن المعلم يعقوب كي يشرح لها بعض المقاطع الغامضة.

ويظهر أن التحري شعر بأنني أخفي عنه بعض المعلومات الخاصة بحياة المعلم يعقوب الشخصية، فأعاد الكرّة وسألني الف سؤال عن اسمي واسم والدي ووالدتي، وعما اذا كنت شاهدت يعقوب يقبل سعاد، أو يلحق بها في البساتين قرب المدرسة، أو يجالسها منفردا في أي مكان آخر. ولما لم أجبه نظر الى الرئيس متسائلا طالباً الاذن ليدعس على رقبتي. ورأيت الرئيس ينظر اليّ بعينين فارغتين بينما أخذت أفكاره تجمع وتطرح القوى التي تمثلها عائلة ياسـين، عائلتي، وقـوى المـدرسة والأمن مجتمعين. ولما وصل الى النتيجـة الـطبيعية، حوّل نظره نحو الرجل الغريب وهز رأسه بالموافقة. فهوت يد التحري على وجهي، وانفي، وفمي، وعيني اليسرى كأنها مطرقة من حديد. ودار العالم فيّ دورة... دورتين...، وأخذ الدم يتدفق من فمي وأنفي واذني، وسمعت صوتـا آتياً من عالم ثان يردد: يقبـل... سعـاد... يقبـل... سعـاد. وبعد لحظات، كأنها أيام، فتحت عيني السليمـة ونظرت حولي فلم أر شيئا. فأخذت أتمتم: أنا أعمى... أنا أعمى.. وعاد الصوت يتردد من جديد. ثم بدت امامي خيالات واشباح غريبة ما برحت ان تحولت الى اشكال معهودة: شفتان دقيقتان تتحركان الى فوق، الى تحت، وعينان جاحظتان كعيني عنكبوت تحدقان من كل صوب، ثم صوت الرئيس يقول: اذهب واغسل وجهك ولا تترك أرض المدرسة دون اذن مني. فوضعت يدي على فمي ومسحتها فوق قميصي واقسمت بيني وبين نفسي على انني لن اغسل الدم قبل ان اقتل كل بوليس وكل تحر وكل رئيس مدرسة في لبنان وفي العالم كله، وركضت نحو الباب وأنا لا أعرف الى أين أذهب.

***

عنـدما وصلت الى غرفة النوم في البناية الشرقية حيث كنت اسكن، **قصدت المغسلة في آخر الغرفة ونظرت الى وجهي في المرآة. لم تكن حالتي كما تصورت. كان أنفي في مكانه ووجهي بحالة طبيعية لولا الـورم الخفيف حول عيني اليسرى وبعض الـدم الجـامـد حول أنفي. ففتحـت حنفيـة المـاء ◁**

يوسف سلامة:
كاتب من لبنـان، خريج جامعتي شيكاغو وجورجتاون. صدر له حديثا كتاب بعنوان «حدثني ي. س.» قال عن منشورات نلسن، لند (السويد).

على مداها، وغسلت وجهي، وحلقت شعيرات ذقني بعدما خلعت قميصي وعلقته بتأن في خزانة الثياب. ثم دخلت «بيت الماء» وأغلقت الباب، وبقيت جالساً هناك اكثر من نصف ساعة أفكر وأخطط لمستقبلي القريب والبعيد. وبعدما توصلت الى مخطط ظننته معقولا، خرجت الى غرفة النوم وسحبت حقيبتي من تحت السرير ورحت أجمع ثيابي: القميص الملطخ بالدم في أسفل الحقيبة، ثم البذلة الرمادية التي اهدتني اياها جدتي يوم عيد ميلادي الاخير، فالمحارم والبيجامات والكلسات والقمصان. وسمعت وقع اقدام خارج الباب، فأغلقت الحقيبة بسرعة، وأرجعتها الى مكانها، ووقفت بشكل طبيعي لا يثير الشك والريبة.

لو لم يكن اسعد الشرتوني ثرثارا لأخبرته بما حدث لي وما قررت أن أفعل. ولكنه كعادته دخل الغرفة مفتشا عن أحد، اي احد، ليخبره بما سمع ورأى وشم، وقرأ، وبما قاله فلان عن فلان. مسكين اسعد. كان يعيش ليومه. يبدأ نهاره فارغا. وما أن يسمع خبراً، اي خبر، حتى ينتفخ قليلا، ثم ينفّس أمام أول شخص يصادفه فيعود الى حالة الفراغ.

اسعد ابن صفي، وهو يسكن معي في غرفتي، فراشه قرب فراشي. وكل ليلة يقص علي ما حدث له من الصباح حتى المساء ساعة بساعة. وكنت في كثير من الاوقات اتظاهر بالنعاس، واحيانا بالنوم، لتلافي قصصه المملة. ولكنه كان يتابع سرد قصصه دون شفقة أو رحمة. أذكر مرة أنني أخبرته قصة كنت قد سمعتها عن شخص طاعن في السن، تزوج من فتاة جميلة في ربيع العمر، وقال يوما لاصدقائه إنه يفضل أكل البقلاوة مع الآخرين على أكل الزبالة وحده. فضحك اسعد حتى دمعت عيناه، ثم راح يعيد القصة على كل تلميذ يلتقيه. وبعد ايام نسي ممن سمعها. فقصّها عليّ وضحك من جديد. فشاركته الضحك. خلّيها على الله. اسعد ينام كل يوم فارغا.

ولكني كنت أحسده على شيء واحد: كانت الفتيات تحبه. ظننت باديء الامر أن شعبيته مع الجنس اللطيف هي نتيجة طبيعية لمرحه، وقصصه، وطول لسانه. ومع الايام اكتشفت انني لم اكن مخطئا. كان تكتيكه بسيطا. يسرد القصة تلو القصة كالفقير الهندي الذي يصفر بصبر ورتابة لحيته النائمة. فما أن ترفع الفتاة رأسها وتحنيه بغنج حتى يمد اسعد لسانه ويقنصها. قال لي يوما قبل أن انام: ستموت البشرية وألسنتها في أحلاق بعضها البعض.

ما ان رآني اسعد حتى ركضت الكلمات الى حلقه، ففتح فمه وأطلقها علي: «هل سمعت»؟ وقبل أن أجيبه أخبرني بكل ما عندهم. كان جالساً على المقعد قرب بوابة المدرسة الرئيسية يقص على بعض اصدقائه ما سمعه عن مقتل سعاد. ثم سمع موتور سيارة تتوقف عند الباب. ورأى ثلاثة رجال باللباس المدني يدخلون المدرسة ويتوجهون الى مكتب الرئيس ثم يعودون بصحبته. ورأى الرئيس يمد يده دالا على المعلم يعقوب الذي كان يقطع ساحة المدرسة باتجاههم. وفي الحال ركض اثنان من الرجال نحوه. وكان احدهما يضع يده على خصره يتحسس شيئا ما بدا نافراً تحت سترته، بينما تناول الآخر الكلابات من زناره وثبتها حول يدي المعلم يعقوب، ثم اقتاده الى السيارة. كل هذا ولم يبد المعلم يعقوب اي مقاومة، بل بقي رافع الرأس، ينظر الى الطلاب الذين تجمعوا في الساحة، كأن شيئا لم يحدث.

بلع اسعد ريقه، ومد لسانه، وأداره حول شفتيه قبل متابعة قصته. ولكنه لاحظ الورم حول عيني اليسرى فاقترب فاحصا وقال: «شاهدتك بصحبة الرئيس والرجل الثالث. ماذا حدث؟ هل ضربك ابن الكلب؟». ولم ادر اكان يعني الرئيس أم الرجل الغريب. فقلت كاذبا إن شيئا من هذا لم يحدث، وإنني لطمت وجهي عفوا بالباب. فنظر مستغربا وعاد الى متابعة قصته. فقال إن احدى الفتيات أخبرته أن المعلم يعقوب كان يتسلل من الباب الخلفي لملعب المدرسة كل يوم احد الى بستان بيت مجذوب. وان سعاد كانت تلاقيه هناك بعد ان يكون زوجها قد نام. وأضاف أن الجميع يعرفون أن المرحومة سعاد كانت «دكتها رخوة». ولمّا لم يكن عنده شيء آخر يقوله، تطور حديثه الى سرد حكاياته ومغامراته مع طالبات مدرسة البنات ومعلماتها. وكنت في هذه الاثناء قد احكمت مخططي ولم يبق امامي الا تنفيذه. فتظاهرت بالتعب واستلقيت على فراشي أعدّ الدقائق الطويلة بانتظار مجيء الظلام.

* * *

لا اعلم بالضبط كم كيلومترا مشيت قبل ان اصل الى الساحة الرئيسية في مدينة عاليه حيث تجمعت سيارات السرفيس الى بيروت. ولكن المشوار، اذا صحت التسمية، كان طويلا. اذكر انني التقيت وانا في الطريق بسيارة قادمة من عاليه، وأخرى من نوع الفورد العتيق الذي يسمونه «أبو دعسة». واذكر ايضا أن وزن حقيبتي أخذ يزداد كل مئة متر، كل خمسين مترا، كل متر، كل خطوة. وانني فكرت اكثر من مرة بالقائها على جانب الطريق ومتابعة السير. وخطرت لي قصة الرجل الذي كان يحمل حجرا ثقيلا كلما تعب في السير، ففتشت عن حجر أحمله، ولكنني اصطدمت بشيء في الطريق، فوقعت على وجهي، وتبخرت الفكرة من رأسي. وعدت اتابع السير تاركا ورائي خزانة فارغة، ومخدة منبطحة في منتصف فراشي تحت حرام الصوف الازرق، وثلاث سنوات من الدرس، والرئيس وقصصه. وبدت عاليه بأنوارها الضئيلة كالشمعة المحترقة ابدا لتنير الطريق الى لآلىء المدينة المنبطحة على شاطىء المتوسط.

سيارة السرفيس بركابها تسير على شمال الطريق وعلى يمينها. السائق ملتصق بالباب يقود بيد واحدة. ينظف حلقه بين وقت وآخر راشاً الطريق الى بيروت بلغما وبصاقا. رائحة الركاب تملأ السيارة والزمور يزعق قبل كل منعطف وبعده. أغمض عينيّ لأستريح وأنسى الماضي القريب والبعيد. ولكن عبثاً أحاول. لن اخبر التحري بما أعرف. أنا لا أحب من يدعس على رقبتي.

اذكر اول يوم شاهدت فيه سعاد مجذوب. كان نهار احد منذ ستة أو سبعة اشهر. كنت جالسا مع عدد من التلامذة والمعلمين والمعلمات حول الطاولة المستطيلة في الغرفة حيث المعلم يعقوب يعقد اجتماعه الاسبوعي لدرس وشرح مقاطع من الكتاب المقدس. تدخل هذه الفتاة الجميلة بصحبة رجل ظننته أباها، ولكني عرفت فيما بعد انه زوجها، وتجلس بقربي. شاهدت الزوج يتفحص الغرفة ويحملق الى وجوه الحاضرين قبل ان يعود من حيث اتى. لم يحدث في هذه الجلسة ما يسترعي الانتباه. المعلم يعقوب يتأنى في لفظ كل كلمة تخرج من فمه. ينظر بين الحين والآخر باتجاهي وباتجاه الزائرة الجديدة. يغلق نوافذ الغرفة كعادته قبل انتهاء كل اجتماع. يشعل الشمعة الصغيرة في الغرفة المظلمة، ويطلب الى الحضور أن يغلقوا أعينهم ويفكروا، وبعدها فليتكلم من يشاء الكلام.

كانت هذه الاجتماعات تعجبني مع أنها كانت في اكثر الاحيان مملة. وكانت سعاد، منذ أن جاء بها زوجها أول مرة، تحضرها بانتظام. لم أسمع في حياتي اغرب مما كنت أسمعه هناك. مرة تكلمت احدى المعلمات وقالت أنها تتخيل نفسها في السماء تلعب على قيثارة مع بقية العذارى، وتنظر من هذه الفجوة الى النار المشتعلة في الجحيم حيث تتكل جميع النساء اللواتي استغللن شهوات الارض. ثم تجهش بالبكاء والعويل. مرة اخرى تكلم احد الزائرين، ولم اكن اعرفه، فقال إن الله لم يخلق العالم في ستة ايام بل خلقه في يوم واحد، واستراح بقية ايام الاسبوع. وإن الشيطان منذ أن خلقه الله لم يسترح ابدا.

والأغرب من هذا كله ما حدث في اجتماع يوم الاحد قبل مقتل سعاد بساعات معدودة. تكلمت يومها رئيسة مدرسة البنات عن الحياة الهنيئة التي تنتظرها وتنتظر كل منا في العالم الآخر. وما أن أنهت كلامها حتى ابتدأ



المعلم يعقوب يسرد افكاره عن معنى الدينونة. وفجأة تقلصت عضلات وجهه، وأخذ يردد كلمات لم يفهمها أحد. وبصوت عال متهدج أخذ يردد: آنا يون رعيا طاوا واصتن بيتن بيري.

كاد يغمى عليّ من الضحك لو لم تقف رئيسة المدرسة وتصرخ بأعلى صوتها: «روح القدس... حلت روح القدس عليه». فاختنقت القهقهة في حلقي. ونظرت حولي فلم أر شيئا. ولكن المعلم يعقوب لم يأبه لصراخها وتابع سرد أفكاره بالسريانية.

لم أخبرك قبلا انني فضولي بطبيعتي، وان مظاهر اللامبالاة التي تتسم بها تصرفاتي مدروسة، وهي من باب الادعاء والاعتداد بالنفس. وان فضولي يصل الى درجة عالية من الحساسية، خصوصا فيها يتعلق بسعاد. خذ مثلا. ساعة تسلل المعلم يعقوب تحت غطاء السريانية، وجلس قرب سعاد شعرت أنه يزاحمني عليها. يده اليمنى تشطر الهواء، منقضة على الطاولة كالمطرقة، مؤكدة انه حسب رؤيا يوحنا أصبح يوم الدينونة قريبا، ويده الثانية تفتش تحت الطاولة بعفوية خارجة عن ارادته. أما سعاد فتغمض عينيها ويحمر وجهها وترتعش شفتاها كأن الآخرة قد قاربت فعلا في المجيء. خذ مثلا آخر: عندما كان المعلم يعقوب يجلس قبالة سعاد وقبل أن يتسلل الى جانبها، شعرت بأنه يخلع حذاء رجله اليمنى بحركة بهلوانية سريعة، ويمدها تحت الطاولة كمجس اخطبوط يفتش عن فريسته. وسعاد بصورة طبيعية وباحمرار في الوجه تحرك مقعدها وتدفش كرسيها الى الامام. وبعد انتهاء الاجتماع، تفتح سعاد التوراة وتقترب من المعلم يعقوب كأنها تريد ان تستوضح شيئا غامضا. فيحني رأسه قليلا ويسمعها تتمتم ببعض الكلمات قرب اذنه اليسرى. فيهز رأسه من فوق الى تحت، وينظر الى ساعة يده، ويتابع سيره نحو الباب وعلامات الفرح بادية على وجهه.

أما انا فخرجت بعد انتهاء هذا الاجتماع الاخير الى باحة المدرسة وهمت على وجهي أشتم المعلم يعقوب، والرئيس بولس مرزوق، وسعاد مجذوب ووالديّ اللذين تركاني وهربا الى آخر المعمورة. كنت أظن أنني أعرف كل شيء والواقع أنني لم أكن أعرف شيئا. غير ان هذا الشعور بالقلق والكراهية لم يدم طويلا. فقلت لنفسي إن الحسود لا يسود وإن سعاد التي لا تشعر اليوم بما يختلج في قلبي من عواطف واحلام لا بد وأن يفيق يوما حيث لن ينفعها تصريف فعل الندامة.

ولم يكن يخطر في بالي وقتئذ ان ساعة المعلم يعقوب كانت تعد الساعات والدقائق القليلة الباقية من حياة اجمل فتاة رأيتها في ضهر الحور.

* * *

أطرق الباب برفق كي لا اوقظها. ولكن جدتي كانت تنتظرني. أكلت عشاءها، غسلت الصحون، نظفت المطبخ، غلت فنجان زهورات، ودخلت فراشها واستلقت على ظهرها وابتدأت تحلم. جدتي أم فؤاد تحلم قبل أن تنام. تفتح الباب وتضمني الى صدرها وتقول: يا تقبر «التاتا»، شاهدتك تركض امام التنين الذي قتله مار جرجس وانت تصرخ يا «تاتا»... يا «تاتا». فنهضت من فراشي وجلست انتظرك.

منذ أن مات جدي وتركها في ربيع عمرها وجدتي تحلم مستيقظة. حلمت بهجرة والديّ الى البرازيل قبل ان يقررا السفر بخمس سنوات. حلمت بالارض تنشق وتبتلع الاخضر واليابس، وبالبيوت والابنية تتقوض وتنهار على رؤوس من فيها قبل ان يضرب الزلزال قريتها بستة اشهر. وحلمت بأشياء كثيرة اخرى لم تبح بها رأفة بمشاعر الزوار والمعارف والاقارب.

أخبرت جدتي بكل شيء. عن رئيس المدرسة، والمعلم يعقوب، ومقتل سعاد. والرجل الغريب الذي دعس على رقبتي. وحلفت بالطالع والنازل أنني لن أعود لا الى المدرسة العلمية ولا الى المدرسة الوطنية. وشرحت لها كيف ان المدرسة لا تعلّم شيئا. وان الحياة تعلّم كل شيء. وقلت إنني اصبحت شابا وأريد السفر الى البرازيل لألتحق بوالدي وأساعده على مصارعة التماسيح.

وكدت اجهش بالبكاء لو لم تضمني الى صدرها من جديد وهي «تبربر» عن المدارس، والوالدين، والوحوش. وقالت إنه يجب علي أن أنسى كل شيء، وانها ستتدبر جميع الامور غدا. ثم اقتادتني من يدي الى المطبخ، وفرشت على الطاولة ما تبقى في برادها من اقراص كبة، وهندبا بالزيت، وبابا غنوج، وبندورة وزيتون، وعسل النحل، ورز بحليب. وقالت: «كل يا عيون التاتا». ولما كنت جائعا أكلت حتى التفزرت.

عندما فتحت عيني صباح يوم الثلاثاء كانت جدتي واقفة فوق فراشي وبيدها جريدة «النور». قالت بعدما غسلتني بحبها وقبلاتها إن مشكلتي حلّت نفسها بنفسها، وإن المجرم اعترف بكل شيء وانه صار بامكاني أن أعود الى المدرسة مرفوع الرأس، وانها ستأخذني بنفسها لأنها حضرت كم كلمة من الوزن الثقيل لتغسل بها الرئيس مرزوق. فقلت لها، قبل ان آخذ الجريدة من يدها، انني لن اعود الى المدرسة مهما كانت الظروف، وانني صممت على الالتحاق بوالدي. فقالت: «عال، عال، مثل ما تريد يا تاتا». ثم زادت: «الترويقة على النار. كشك بقورمة».

* * *

اقرأ مقال المحرر القضائي وأعيد قراءته. الصورة مشوشة وغير واضحة تماما. أمن المعقول أن يقتل الوجيه نقولا مجذوب ـ وهو رجل جاوز الستين من العمر وصاحب محلات كبرى في بيروت للجوخ والكوبونات ـ زوجته سعاد بهذه البساطة والسهولة لأنها قالت له: «أنت مش رجال»؟ على كل سأخبرك باختصار بما كتبه المحرر القضائي.

بعد مقدمة طويلة عريضة عن المجتمع والعائلة والاخلاق والشرف قال إن شرطة التحقيق، بعد اكتشاف الجثة امرت بنقلها الى مستشفى الجامعة في بيروت، واستدعت الطبيب الشرعي للكشف عليها وتشريحها وتحديد وقت الوفاة واسبابها. وان الطبيب وضع تقريرا من عشرين صفحة من الحجم الكبير حدد فيه وقت الوفاة بين العاشرة والثانية عشرة ليلا من يوم الاحد، وان جثة المرأة تعرضت لثلاث طعنات بآلة حديدية كسكين أو ما شابهها، وان القتيلة لم تمت من الطعنات التي اخترقت معدتها وكبدها بل ماتت من النزف الدموي الذي سببته الطعنات. ثم سرد المحرر تفاصيل دقيقة استقاها على الارجح من تقرير الطبيب ومن مخيلته ايضا فحدد بالسنتيمترات مكان وطول وعرض وعمق كل طعنة، وحدد ايضا عمر المغدورة بثلاثين سنة، ووصف وجهها بالبدر وشعرها بالليل وصدرها بالبيادر المزروعة بالرمان والبطيخ.

ووصف اشياء اخرى لم أفهمها. منها ان القتيلة لم تكن مختونة ـ وأعتقد أنه أراد القول إنها لم تكن مختومة ـ وان سائلا وجد بغزارة في مهبلها.

أخبرتك سابقا اني بطبيعتي فضولي وشديد الملاحظة. ولكني لم أخبرك أن ذاكرتي عدم. فانا لا أتذكر ولا أحب أن اتذكر التفاصيل الدقيقة عن كل مشهد شاهدته، أو كتاب قرأته، او صديق صادقته، أو فتاة احببتها. صديقي أسعد الذي كان ينام فارغا في غرفتنا في المدرسة، إن كنت تذكره، كان يتذكر كل شيء... عمر أبيه وعمر أمه. لون عيني وشعر كل فتاة أحبها. تلفون بيته وبيت عمه وخاله واخته، وتلفون البوليس والاطفائية، والطبيب ودكتور الاسنان. سعر الخبز والبطاطا والبنزين، بالربطة بالكيلو والليتر. خليها على الله. انا لا أتذكر أي شيء من هذه التفاصيل أو من غيرها. أنا أتذكر فقط الصورة الكاملة التي تنطبع في ذهني. لنأخذ سعاد مثلا. انا أتذكر صورتها بكل وضوح بالرغم من أنني كنت أراها بالألوان الطبيعية. لم يكن فيها لا ابيض ولا اسود. ولم تكن لا مطعونة ولا مختونة ولا مختومة. كانت خليطا متحركا من ألوان الاخضر والاصفر والليلكي والبنفسجي. كانت أنعم من النعامة وأحلى من الحلم.

◁

شكراً لك نجيب محفوظ

وليــــد إخلاصي

■ في بداية الشباب، ولم أكن قد سمعت شيئاً عن جائزة اسمها «نوبل»، دخلت قراءاتي رواية (خان الخليلي)، أدهشتني برقتها وعمق تصويرها للنفس والبيئة، فبات نجيب محفوظ الكاتب الأثير إلى القلب ألاحق أعماله التي تتابعت دون توقف.

ولم يعد بالنسبة إلينا مبدعاً وحسب، بات أباً روحياً. ولم يكن كاتباً روائياً، كان كذلك صوتاً تاريخياً تظنه يخرج من داخلك أنت. ومع (زقاق المدق) و(الثلاثية) و(أولاد حارتنا) و(ملحمة الحرافيش)، لم يعد أحد يفكر في مكانة نجيب محفوظ، في استحقاقه لتقدير رسمي أو تقويم نقدي أو جائزة مهما كان وزنها.

قد يأتي باحث في المستقبل ليقرر أن (القصّ العربي) أو العبقرية الحكائية بات لها حدود، أولها (ألف ليلة وليلة) ذات الأصول المختلفة، وآخرها (ملحمة الحرافيش) الأصيلة بامتياز. وهكذا تطوّر القصّ العربي وتأصلّت أشكاله في تلك المساحة بين الحدّين، ومن هنا تأتي عبقرية نجيب محفوظ تاريخياً.

ونجيب محفوظ دون ريب أكبر معمل ثقافي للإبداع في حياتنا العربية المعاصرة. دخلت إليه كل التجارب والمذاهب الفنية، لتخرج من جديد شكلاً محفوظياً خالصاً. ولقد كان لحسّه (الثقافي) الرفيع طعم (الشعبي) الجميل، ومن هنا تأتي أهميته إبداعياً.

ونجيب محفوظ، مواطن عادي لم يطالب مرة بامتياز في زمن الامتياز والاستثناء، ولم يعرف الاستعلاء، وإن جالسته أخجلك بتواضعه، وإذ تحادثه يدهشك بأفكاره العميقة ورؤيته المستنيرة، فهو كالناسك لكن دون تعصّب، وهو المفكر الجليل دون مصطلحات فخمة. وهو لم يحنِ رأسه لسلطة، ومن هنا تأتي أهمية نجيب محفوظ إنسانياً.

وإعجازه يكمن في أنه لا يقلّد، فهو معلم في مدرسة لا تلاميذ فيها، لكن أعماله تصلح للتداول بين كل الفئات، من أمي إلى مؤهل بأعلى الدرجات العلمية. هو كالأوقاف الخيرية يستفيد منها كل البشر ولا يستطيع أحد أن يدّعي ملكيتها. ومن هنا يأتي تفرّد نجيب محفوظ.

ولهذا كله، ما عاد غريباً. ومن خلال العمارة العظيمة التي بناها نجيب محفوظ، ما عاد غريباً أن تلتفت إلينا الثقافة الغربية متمثلة في سلطة طاغية كلجنة جائزة نوبل، وهي التي، أعني الثقافة الغربية، لم تلق بالاً يذكر لمساهمة العرب في بناء ثقافة إنسانية شاملة معاصرة. وفي الأحوال كلها، نحسّ بالامتنان لتلك الثقافة انها أصابت، بالرغم من أخطائها وظلمها، بإلقاء الضوء على شخصيتنا وإبداعنا من خلال نجيب محفوظ. كما أننا نحسّ بالامتنان للرجل الذي منح تلك الثقافة المتعنّتة فرصة مفتوحة للاهتمام بقدراتنا على منح العالم أعمال لها قيمة.

ولولا الاستحالة، لتمنيت أن تكون هناك فرصة عربية موحدة لكتابة وثيقة تذيلها ملايين التواقيع، تتوجه من الرجل بجملة واحدة تقول:

ـ شكراً لك . . نجيب محفوظ □

وليد إخلاصي:
أديب من سورية، يكتب القصة القصيرة والرواية والمسرحية، وله زهاء خمسة وعشرين كتاباً.



◁ كانت وكانت . .

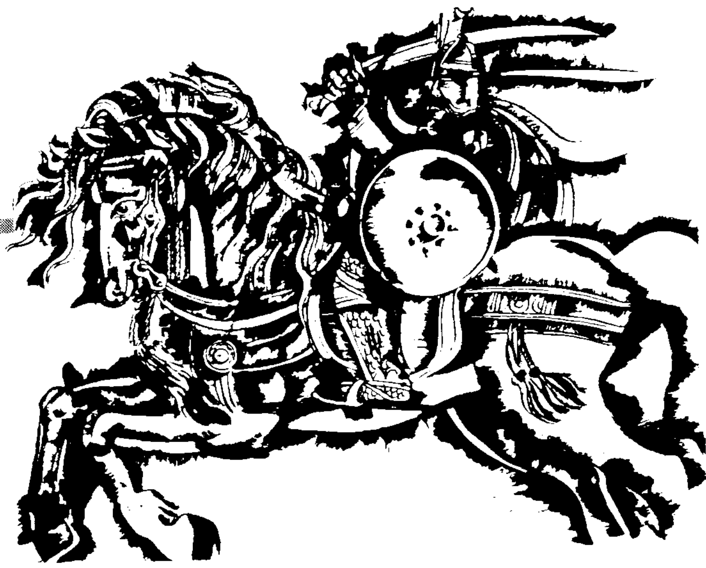
حاصله. تابع المحرر القضائي سرده قائلا إنه عندما دخل رجال التحري بيت مجذوب صباح الاثنين وجدوه جالسا في كرسيه في صدر الصالون كأنه ينتظرهم. وقبل أن يبادروه بالتحية بادرهم بالقول إنه غسل شرفه وشرف العائلة وأمور عتيقة اخرى كهذه. وعندما استجوب مطولا قال للمحقق بصوت خفيف واضح إنه استيقظ من نومه حوالي الساعة الحادية عشرة من ليل الاحد على عويل آت من الحديقة لجهة ملعب المدرسة ظنه لأول وهلة صراخ قطة حائلة. فأشعل الضوء الكهربائي الصغير قرب فراشه. ولما لم يجد زوجته ارتاب في الأمر وخاف ان يكون قد أصابها مكروه. فذهب الى المطبخ وأخذ السكين الالمانية الكبيرة التي تستعمل عادة في جرد وتقطيع اللحم، وفي تقطيع البصل أحيانا، وخرج الى الحديقة باتجاه الصوت. ولكنه من شدة الظلام لم ير شيئا، فنادى: سعاد. سعاد. ولما لم يسمع جوابا سار الى «الجل» العالي الذي يفصل بين الحديقة والملعب. وعندما أصبحت عيناه تميزان الخيط الابيض من الخيط الاسود، رأى شبحا يركض في الجل ويختفي عند باب الملعب، ورأى سعاد بقميص النوم الزهري الذي كان قد اهداها اياه يوم ميلادها الواحد والثلاثين، مسمرة بقربه على حائط الجل ترتجف من البرد، أو ربما من الخوف. فاقترب منها كي يحتضنها ويخفف عنها ويعيدها الى دفء فراشها. ولكنها نفرت منه ودفشته وقالت له: «حل عني. انت مش رجّال». فاسودت الدنيا في عينيه، واشتد عليه الظلام من جديد. ففتل السكين في يده فتلة أو فتلتين وغرسها تحت سترتها، ثم القى بثقله على مقبضها. فسمع شخرة قوية تخرج من فمها. ثم سمع الصوت نفسه الذي افاق عليه. ولكن الصوت هذه المرة كان متهدجا وكبوتا. فسحب السكين من بطنها، وأعاد الكرة اكثر من مرة الى أن تلاشى الصوت وانقطع. فعاد الى البيت، وغسل يديه ووجهه، ولبس ثيابه، وجلس في كرسيه في الصالون ينتظر.

ولما سأله المحقق: أهذا كل ما قالته لك؟ أجاب: «نعم» واحنى رأسه خجلا.

* * *

هكذا انتهت قصة الوجيه نقولا وقصة المحبوبة سعاد: أما أنا فأراني أراقب طائر النورس يحلق في السماء على علو منخفض. يقف في الهواء مسمّرا كالهمّ. يحرك رأسه ببطء الى اليمين والى اليسار، ثم يزعق من الضجر، وينزلق وراء الاسراب التي ترافقنا من ميناء بيروت الى اواسط المتوسط. وأنا، أقف أنا على سطح السفينة أتنشق نسيم الصباح الآتي من الغرب، ليبدد السديم الممتد كالضباب على شواطىء بلادي. أنظر الى الافق البعيد وأقسم بأنني سأعود. سأعود يوم يشرق النور ويبقى مشرقا، فلا يعرف دوار الشمس في اي اتجاه يدور. سأعود حاملا المر والياقوت والذهب، واطنان الاكياس من جلود التماسيح الرابضة على شواطىء نهر الامازون.

قصتي ابتدأت ولم تنته بعد. □



أبّود

علــــي الخليلـــــي

شاعر وناقد من فلسطين، ورئيس تحرير مجلة «الفجر الأدبي» التي تصدر في القدس.

ـ ١ ـ

في السجن، ناداني أنـا، شاطئه البحر، وزعفرانه الحجارة، والنجم ناقتــه، وعـطشه الأنهار، أنـدلسي فلسـطيني شامي عراقي، قام من حفرتـه، إلى قلبي. باعني واشتراني. شقني نصفين. باركني بخلودي. في السجن أفناني، وأفنيته في العرش المكين. رميته لما رماني. وأنا الوحيد الكثير، في بستان مهجور، في جنات النعيم.

السلام، السلام.
حين ضربتُ الرمل، تفجّر هذا الينبوع،
وسقيتُك، لما ظمئتْ روحي،
أطعمتك، لما جعت،
كسوتك، وأنا العاري
فلماذا يا إسحق،
لماذا يا اسماعيل؟

صوفيٌّ؟ حاشا. صوفيٌّ حتى العظم. هو الحجر الخرقة
والطوفان الدرويش السيد، والناس جميعاً
نحلٌ في قلب قفيري
وقفيري في جيب صغيري
وصغيري في نابلس
أدور هنا، وتدورون معي
لا بأس!
يا أهلي،
أخصبت، أخصب قتلي
فلماذا ينقلب الغاوون عليّ،
لماذا يفترسون يديّ وعينيّ،
ويفترسون سلامي؟

ـ ٢ ـ

العربية، طليان طليان
كيف تغرّد، وتسبّح يا جلمود؟
«أبّود، وسبع جدود».
وهذا الحجر العربي بن أمية
وابن العباس بن الصلصال الفخار،
تراب الأرض المحتلة، بحر الجنّة، وصراط
الجنة، قال، يقول هو الرحمن.
ولكن الناطق ساكت،
فلماذا يقتتل العربان؟
لماذا يا أبتي،
والكاسي عريان،
والطاعم جوعان،
والداخل مفقود،
والخارج مفقود،
«أبّود، وسبع جدود».

ـ ٣ ـ

الحفرة، «كتسعيوت» أنصار ٣
أسلاك شائكة ورمال وجنود
من كل بني اسرائيل،
يا اسحق ويا اسماعيل،
وحكاية وطن معبود
في قلب الحفرة، وقلوب الأنصار
وفلسطين، فلسطين
أبّود، أبّود. □

◆

ملاحظات:

١. «أبّود وسبع جدود» مثل شعبي، تكـريسـاً للقسم المعظّم، أبداً، لا بدّ، وبالجدود السبعة!

٢. كتسعيوت، الاسم العبري، بمعنى «الحفرة»، لمعتقل أنصار ٣ لمناضلي الانتفاضة في منطقة النقب الصحراوية.

هل خططنا لمواجهة الغزو الجديد؟

عبد الغني مروة

■ نستقبل العام الجديد ونحن على أعتاب ثورة إعلامية تشكل مرحلة فاصلة في تاريخ التطور البشري والصناعي. فالتسعينات ستشهد انتشار الاتصالات الفضائية التي لا تعترف بالحدود الجغرافية ولا البشرية، وسنواجه غزواً ثقافياً من «فوق» يكتسح بلادنا وثقافتنا وتراثنا، يقتضي منا أن نعدّ أنفسنا من «تحت» لمواجهته واستقباله بكثير من التخطيط والوعي والتركيز.

في مطلع هذه السنة، يبدأ البث المباشر الإذاعي والتلفزيوني من القمر الصناعي الأوروبي «أسترا» إلى القارة الأوروبية. وقد ساهم في تمويله واستغلاله مجموعة من دهاقنة الإعلام في الغرب من أمثال روبرت مردوخ صاحب جريدة «التايمس» البريطانية وروبرت ماكسويل صاحب «الدايلي ميرور» ومجموعة من المؤسسات الإعلامية الأوروبية الأخرى.

وفي الخريف، يبدأ القمر الصناعي البريطاني «بي أس بي» البث بنظام تلفزيوني جديد سيكون بحد ذاته «ثورة» عالمية في حقل البث التلفزيوني.

القمر الأول سيحمل إلى الجمهور الأوروبي (وربما العربي) ١٦ محطة تلفزيونية جديدة يستطيع أي كائن حي أن يلتقطها بصحن هوائي قطره ٦٠ سم، ولا يتجاوز سعره ٢٠٠ جنيه استرليني. والقمر الثاني الذي تساهم فيه الهيئات التلفزيونية البريطانية، سيبث بدوره ١٦ محطة أخرى. ناهيك عن البرامج الأخرى التي ستنطلق من مشاريع كثيرة قيد الإعداد في أميركا وأوروبا.

يعني اننا في العالم العربي، سنفيق ذات يوم وقد طرقت عتبات بيوتنا، وأدمغة أطفالنا وكبارنا ما يزيد على أربعين محطة تلفزيونية تبثّ كل ألوان الحضارة الغربية بعجرها وبجرها ونحن عاجزون، ولو بحد السيف، أن نقاومها أو نراقبها أو نرفضها.

إن الجيل القادم من الأقمار الصناعية، ومنها القمر الصناعي البريطاني، يستطيع أن يبث مباشرة من الفضاء الى جهاز التلفزيون مباشرة، ومن خلال الهوائي الداخلي. وليس هذا فحسب وإنما سيعمل بموجب نظام الاختيار الشخصي، يعني أنه نظام ذو وجهين يستقبل ويطلب البرامج المعينة بكبسة زر!

حتى الآن، لا نعرف، مدى اتساع البصمات الأرضية أو ما يسمى في تكنولوجيا الاتصالات الفضائية «الدعسة الأرضية» هذا الجيل من الأقمار، فالأجيال السابقة (ومن بينها القمر الصناعي العربي عربسات السيء الذكر) تغطي عادة ثلث مساحة الكرة الأرضية، ويقتضي استقبال موجاتها استعمال صحون هوائية ذات قطر عريض جداً، مما يتيح للسلطات العربية أو للرقيب العربي أن يمنع استيرادها أو بناءها. ولكن الجيل الحالي الجديد من هذه الأقمار أصبح يبث بقوة لا تستدعي بناء مثل هذه الصحون الكبيرة، ويمكن استيرادها في حقيبة اليد.

وقد تكون هذه الأقمار ذات قوة تغطي المناطق العربية المشرقية بأكثريتها إذا لم يكن بكاملها، ذلك أنه من المؤكد أن هذه الأقمار ستغطي كل أقطار المغرب العربي.

السلطات الفرنسية استوعبت هذه الثورة التقنية منذ سنوات طويلة. وأعلنت اعتماد سياسة الحدود المفتوحة وشاركتها ألمانيا بهذا الموقف. بينما تريّث البريطانيون، كعادتهم، إلى أن أدركهم الواقع المحتوم، فالتحقوا بالركب قبل فوات الأوان.

فالفعاليات الإعلامية البريطانية التي تتحفظ دائماً حيال أي غزو لاتيني أوروبي لهذه الجزيرة (الصغيرة) سارعت الى ركوب الموجة وقررت أن تدخلها، من بابها العريض، من خلال قمرين صناعيين وما يربو على ٣٢ محطة تلفزيونية جديدة.

سياسة الأجواء المفتوحة بدأت تفرض نفسها على أوروبا تمهيداً للوحدة الاقتصادية والسياسية للمجموعة الأوروبية التي خطط لها منذ ١٨ عاماً تقريباً والتي تبدأ استحقاقاتها مع مطلع العام ١٩٩٢، وهو العام المقرر لإعلان الوحدة الأوروبية الشاملة والتي تضم تسع دول أوروبية متجانسة ومتكاملة.

* * *

من أسهل الأمور على المراقب العربي أن يبدأ منذ الآن بإلقاء اللوم على المخططات الصهيونية كلما ظهر تقصير عربي في مجال عالمي. وهذا العذر لم يعد صالحاً على الإطلاق طالما أننا نقف متفرجين على ما يدور حولنا عاجزين ومقصرين عن استيعاب التطورات التي تستجد سواء على الصعيد الاقتصادي أو السياسي أو الإعلامي.

الاتجاه السائد حالياً في دنيا الإعلام هو سيطرة رأس المال الخاص على أضخم الوسائل الإعلامية المعاصرة في أوروبا وأميركا وأستراليا. فروبرت مردوخ ناشر «التايمس» هو من أكبر ناشري الصحف في أستراليا وبريطانيا وأميركا، كما أنه يملك مجموعة من محطات التلفزيون في أكثر من دولة. ومثله كان اللورد طومسون الراحل وابنه الحالي، وكذلك الأمر بالنسبة الى روبرت ماكسويل الثري الآخر الذي يشق طريقه في عالم النشر والإعلام من خلال سيطرته على مجموعة من أضخم دور النشر في بريطانيا وأميركا.

هؤلاء الأثرياء، مثل غيرهم من ذوي الجاه والنفوذ، يعرفون دائماً من أين تؤكل الكتف وهم يستوعبون، ربما أكثر من غيرهم، أهمية الإعلام المعاصر ودوره في التأثير على توجيه القرارات الأساسية في البلاد التي ينشطون فيها والتي يسعون إلى توسيع مجالاتها يوماً بعد يوم معتمدين على قدراتهم في توفير الرساميل اللازمة من خلال العمليات المصرفية المعقدة التي يتقنون تركيبها والتي تؤدي في نهاية المطاف إلى تحقيق المزيد من العمليات المالية والمزيد من تحقيق الأرباح.

وفي بريطانيا وحدها اليوم، بلغ مجموع الإنفاق على الاعلان في محطات التلفزيون مبلغ مليار ومئتي ألف جنيه استرليني. وعندما تنتشر محطات مردوخ وماكسويل وغيرهما في كل الأراضي الأوروبية فإن حجم هذه الميزانيات سيتضاعف أكثر فأكثر وتزداد الأرباح لتمويل إطلاق أقمار صناعية أخرى تغطي المزيد من المستهلكين والمزيد من المناطق الجغرافية في العالم.

ويشكل العالم العربي، كمجموعة بشرية، هدفاً نموذجياً لأية عملية استثمار تلفزيونية وإعلانية، وستكون الدول العربية من دون شك، ضمن برنامج الخطة التوسعية التالية لكل دهاقنة الإعلام والإعلان باعتبار ان العالم العربي، بالإضافة إلى كونه كتلة بشرية موحدة، يشكل قدرة شرائية واستهلاكية يسيل لها لعاب أي مؤسسة إعلامية أو إعلانية.

الرقابة على الرقابة

تدعو «الناقد» كل المفكرين والكتاب والناشرين الى المشاركة في كشف تجاربهم المرة مع الرقابة العربية، كما ترجو تزويدها بأسماء الكتب الممنوعة من التداول في الدول العربية، وتحديد اسم البلد وأسباب المنع إن أمكن مع مقتطفات من الصفحات المراقبة.

وستحاول «الناقد» في الأعداد المقبلة نشر ومناقشة الأفكار والآراء التي ترددها حول الممنوعات في الدول العربية دون الاشارة بالضرورة الى مصادرها.

وستهمل «الناقد» كل رسالة غير موقعة باسم مرسلها وعنوانه البريدي الواضح. وتلتزم بعدم نشر هذه الاسماء اذا رغب أصحابها في ذلك. كما ترفض أي بيان بالكتب الممنوعة اذا لم يكن موقعا من الناشر أو الكاتب نفسه، وذلك توخيا للدقة وحرصا على عدم الاستغلال.

وترحب «الناقد» بآراء القراء، وتعتبرهم الرقيب الأساسي والأول على تجاوزات الرقابة أينما كانت، وتدعوهم الى مساعدتها وتزويدها بصور (فوتوكوبي) عن الصفحات المشطوبة أو المنزوعة من الكتب التي يشترونها في بلادهم.

وغداً عندما تنكشف أجواؤنا العربية أمام محطات تبث من كل حدب وصوب، كل ما يخطر ولا يخطر في البال. ماذا نفعل، وبعد فوات الأوان؟

ماذا يقول الرقيب العربي لمواطنيه أولاً ولأسياده ثانياً؟ وماذا تفعل السلطات حيال هذه الهجمة الشرسة على عاداتنا وتقاليدنا وأخلاقنا؟

حتى الآن، ما زلنا متفرجين، نراقبُ من بعيد، ونحن نستمتع بسادية مفرطة، بمصادرة كتاب، ومنع جريدة، والتخطيط خطة إعلامية مشتركة تجاوزها العصر وغير قابلة للتنفيذ.

أليس من الأجدى، أن نعدَّ شعوبنا، ونحضر أنفسنا لاستقبال هذه الموجات العالمية التي ستزحف على منازلنا من دون إذن ولا دستور؟

إن الحلّ الأمثل والأفضل أن نبدأ منذ الآن بتعزيز ثقتنا بأنفسنا من خلال تعزيز ثقتنا بسلطاتنا، وأن نكون مسلحين بمناعة نشجع على تكوينها بين أبنائنا وبناتنا وشبابنا وكهولنا بأن نفتح لهم الباب على مصراعيه لامتصاص الثقافات الأخرى والانفتاح عليها لنستطيع أن نميز بين الغث والثمين، وأن نفصل بين الحق والباطل. وعندها فقط، نستطيع أن نصمد في وجه التيار ثقة في النفس وثبات في العزم.

فكوا الحصار عن شعوبنا العربية، وافتحوا أبواب العلم والمعرفة بلا حواجز ولا رقابة، وعززوا ثقة شعوبكم بأنفسها من جهة وبسلطاتكم من جهة ثانية، وحرروهم وحرروا أنفسكم من شيطان الخوف. وان ثقافتنا وعاداتنا وتقاليدنا، هي أصلب وأقوى من أذى الفاتحين، وهي كفيلة بمواجهة هذا التيار العاصف إذا كنتم تفلحون.

اللهم إني قد بلّغت! □

مسموح بالتداول

الروس بين المرعى والمجزر

أأغْرى الروسَ قَبْلُ الساكتونا … فجاءوا أفغانستاناً جنونا؟
لِمَا قد حان حَيْنهُمُو أتَوْهَا … وذلك أن فيها الجازرينا
كعيد النَّحْرِ يوْمهُمُو ولكنْ … هُمُو في النار لا كالضَّأْنِ دينا
لقد سَمِنُوا بتُرْكستان لَمَّا … رعَوْا في أرضها قَبْلاً سنينا
فجَاءُوا مَجْزَرَ الأفغان ذِبْحاً … سميناً قرَّ عَيْنَ الآكلينا
لقد أغرتْهُمو قَبْلاً سُهُولُ … فجاءُوا أفغانستان الحُزُونا
فبالمرصاد ربّكمو - تعالى - … ولكــنَّ المــلاحِـدَ غــافلونا
وبطش الله ربكمــو شديــد … وليس بمُعْجِـزِ الله العمــونا
ألا يكفيهمــو كُفْرَانُهــم هُــمْ … فجــاءوا يفتنــون المــؤمنينا؟

فـإنْ كفـروا وإلاَّ قَتَلُـوهُـمْ … وهُــمْ ليسـوا لهـم بـالـخالقينا
أيَخْلُـقُ ربُّنا والخَلْقُ تُرْدي … ويَخْلُقُ والخـلائق يُعْبَـدُونا؟
مَلاَييناً بـلا حـقٍّ أبـادُوا … كأنَّهُمُـوا لثَأْرٍ يطلبـونا
أأنْ عبـدوا الذي فطـر البرايـا … ودانـوا دينـه الحقَّ اليقينـا؟
أأنْ قد حققـوا التكريـم منه … لهم أن لـم يـدينوا للعمينا؟!
لفطرتهم ودينهـم استجـابـوا … ويَـأْبَـى كُـلاَّ المتكبِّـرُونـا
تَكَبّرُهُـمْ على البـاري - تعالى - … وللشيطـان هــم يتـواضعــونـا
قـد اتخذوا شعـارهمـو دمـاءً … أمَا ثَمَّتْ دِمَـا للملحـدينـا؟
فـإنْ كـانـوا إلى دَمِنَا ظِمَاءً … فَنَحْنُ الى دِمَـاهُمْ ظامئـونـا
سفكنـاهـا بمــا سَفَكُـوا وضَلُّوا … فـأيَّ السَّفْك حــقٌّ أن يكـونا؟!

عبد المنعم محمد الهاشمي

جريدة «المسلمون» - لندن - العدد ١٩٨ - ١٨/ ١١/ ١٩٨٨

ممنوع من التداول

لن أنافق

أحمـــد مطـــر



نافِقْ.
ونافِقْ
ثم نافِقْ، ثم نافقْ
لا يسلم الجسدُ النحيلُ من الأذى
إن لم تنافقْ.
نافِقْ
فماذا في النفاق
إذا كذَبْتَ وأنتَ صادقْ؟
نافِق
فإن الجهلَ أن تهوي
ليرقى فوق جثتك المنافق.
لك مبدأ؟ لا تبتئسْ
كُنْ ثابتاً
لكنْ.. بمختلَفِ المناطقْ
واسبقْ سواكَ بكلِّ سابقةٍ
فإنّ الحُكم محجوزٌ
لأرباب السوابقْ!

* *

هٰذي مقالةُ خائفٍ
متملّقٍ، متسلّقٍ
ومقالتي: أنا لنْ أُنافِقْ
حتى ولو وضعوا بكَفّيَ
المغاربَ والمشارقْ.
يا دافنينَ رؤوسَكم مِثلَ النعام
تنعّموا.
وتنقّلوا بين المبادىء كاللقالِقْ
ودعوا البطولةَ لي أنا
حيثُ البطولةُ باطِلُ
والحقُّ زاهِقْ!
هذا أنا
أُجري مع الموتِ السِباقَ
وإنني أدري بأن الموتَ سابِقْ
لكنّما سيظلُّ رأسي عالياً أبداً
وحَسْبي أنني في الخَفْضِ شاهِقْ!
فإذا انتهى الشوطُ الأخيرُ
وصفّقَ الجمْعُ المُنافِقْ
سيظلُّ نعلي عالياً
فوق الرؤوس
إذا علا رأسي
على عُقَدِ المَشانِقْ!

صورة للبحر وسورة للأحزان

حرز الله بوزيد

(١)

حينما أوصدتْ بابَها،
فتحتْ موطناً للجراحْ.
غرق البحر في ملحِه صامتاً
واحتسى رملَهُ،
حُلْمَهُ المُستباحْ.
لم يعد ممكناً حينَها
أنْ تحرِّكَهُ ثورةٌ للرياحْ.

(٢)

لم تزلْ واقفاً كالنّبيْ
علّها تستجيب
وترجعُ فرحَةَ ذاكَ الشهيدِ
وبسمةَ هذا الصّبيْ.
دعكَ لا تنتظرْ:
فالرياحُ وبابها متفقان على
أن يمرَّ شتاؤها دون مطرْ.

(٣)

لا مفرَّ فَطَارِقُنا غاص في الحِلم
مُــذْ حاصــرتْهُ الرياحْ.
وليس أمامه غيرُ الليالي
التي انتصبَتْ كيْ تصُدَّ الصَّباحْ.
دعكَ لا تنتظرْ.
عُد إلى البحر واقرأ عذابَك
في كلِّ ما يحتوي من سُوَرْ.

(٤)

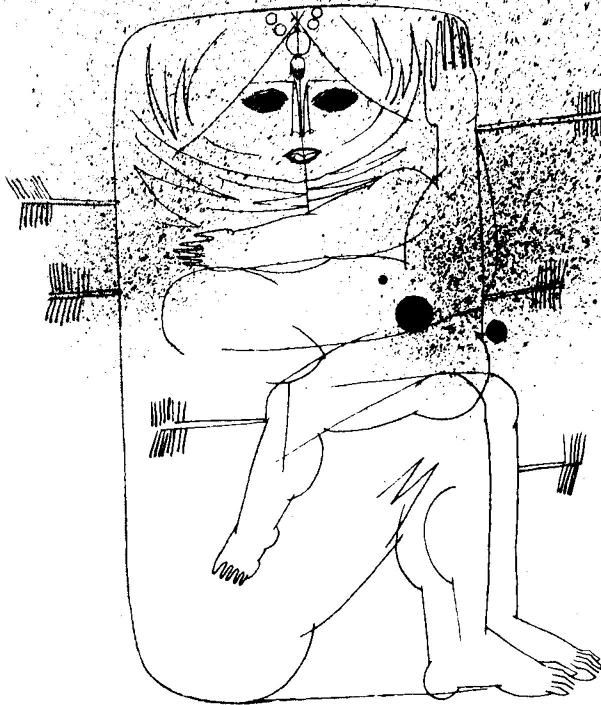
هي تعرفُ عاشقها دون شكٍّ
وأوراسُ من قبل بالحبِّ باحا
ولكنهم أوصدوا بابها، شوّهوا وجهها
أبدلوا لحنَها البدويَّ نُواحا.

(٥)

أمسُ نادتهُ تلك الرياحُ
فقال عساها تريدُ التفاوضَ
في شأن أطفالِه الجائعينْ.
وزوجته وانشغالها
بالحائط الوهم منذ سنين.
أكرمته ! وأثنتْ عليه !
وأعطته أيضاً شهادَهْ !!
مُقدِّرةً فيه إخلاصه وجهادَهْ.
وأهدته حتى الإطارْ.
لم يصفّق كغيره بل قال في حسرةٍ
لصديقه كنتُ أظن بأني سأمنَحُ
نافذةً وجدارْ.

(٦)

هل أتاكَ حديثُ الكبارْ.
راسمي الليلَ في قسماتِ النهارْ.
مُبدعي كلِّ شيء يسوى. . .
أن يظلَّ الصفا في عيون الصغارْ.
عُدْ الى صمتك الآن. .
لا تنتظرْ.
عانق البحرَ واقرأ عذابَك
في كلِّ ما يحتوي من سُوَرْ.



حرز الله بو زيد:
شاعر من الجزائر.



الخطاب الروائي والتعامل مع المحرّمات السياسيّة



«حكاية تو»

رواية

فتحي غنم

روايات الهلال ـ القاهرة ـ ١٩٨٦

صبري حافظ

■ إذا كانت الرواية هي أكثر الفنون الأدبية إرتباطاً بالواقع الإجتماعي، وأشدها التصاقاً بمواضعاته، أو مشابهة لأبنيته وأنساقه الأساسية، فإن الكشف عن طبيعة هذا الإرتباط يتطلب تحليلاً نقدياً لبنية النص الروائي، لأن الرواية تؤسس علاقتها الحقيقية بالواقع الإجتماعي من خلال التناظر بين تركيبتها البنائية وبين البنى الأساسية للواقع أكثر مما تحقق ذلك من خلال المشابهات الحرفية، أو الجزئيات المطروحة على سطح العمل. ففي كل رواية جيدة نصان أولهما هو النص المفصح عنه والمتبدي في منطوق السرد، وثانيهما هو النص المضمر الذي يتخلق من خلال أنساق الرواية البنائية، وشفراتها القصصية، والذي يبقى ثاويا تحت جلد النص المفصح عنه، متغلغلاً في ثناياه، برغم أنه يفوقه كثيراً من حيث الثراء والأهمية. ومن دون هذا الجدل الدائم بين النصين المضمر والمفصح عنه، يفقد النص الروائي حركيته وقدرته على إقامة حوار خلاق مع الواقع الإنساني الأوسع والأشمل من الواقع العياني المحدد الذي صدر عنه، ومع الإنسان بصورته المطلقة، إلا الانسان المشروط بزمان ومكان وخلفية إجتماعية أو حضارية معينة. بمعنى أنه من دون هذا الحوار يفقد الخطاب الروائي قدرته على تجاوز العرضي والموقوت الى الجوهري والثابت، ◁

ويفقد بفقدان ذلك روائيته ذاتها، ليصبح مجرد خطاب نثري يهتم بإبلاغ رسالة محدودة الهدف والقيمة.

فالرواية الجديرة بهذا الإسم تطمح دائماً - في نماذجها الجيدة على الأقل - إلى أن تكون أكثر من مرآة تنعكس على صفحتها الصقيلة أو المعتمة تبديات الـواقـع المختلفة، والى أن تهتك حجب الزمني والآني والمألوف والمباشر، لتستشرف آفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض والإنساني من دون أن تنفصم العرى بينها وبين الأطر المرجعية التي صدرت عنها، أو تعزل نفسها عن القاريء الذي تتوجه إليه، لأنها تطمح الى أن تكون فناً، الى أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنـه خارج مملكـة الفن السحـرية ذات الشفـرات المتميزة. ولكنها في مغامرتها للاقتراب من هذه المنطقة المهمة في التجربة الإنسانية أو بالأحرى في الحلم الإنساني لا تستطيع أن تفلت من أسر ما يدعـوه فريدريك جيمسـون بسجن اللغـة الأزلي. هذا السجن الذي يشدها دوماً من آفاق المستحيل الى أرض الممكن من دون أن ينجح في أن يغلق أمامها كلية أبواب هذا الحلم العصي في التعبير عما لا يمكن التعبير عنـه، وفي الانفـلات من إسـار انشـوطـة الإحـالات والـرموز والتقاليد والمواضعات التي تشد ما هو فني الى ما هو مرجعي، الى تفاصيل واقع محدد في مجتمع معين في فترة تاريخية ما. فتتأكد بذلك ازدواجية الصراع، وثنائية منبعي التـوتـر في الخطاب الـروائي: التوتر اللغوي من ناحية، والتوتر المرجعي من ناحية أخرى.

فالرواية تجربة فنية متفردة، يبدعها كاتب فرد، ولكنه يتوجه بها بمجرد التفكير في أن ما يكتبه هو نص روائي - وهذه هي الحتمية التي يفرضها المصطلح ذاته - الى جمهور، أي الى جماعة. ومن هنا تبدأ منذ إرهاصات الخلق الأولى عملية التفـاعـل المستمرة بين الفردي والجمعي على صعيد البنية الروائية ذاتها، لأن الشق الإجتماعي الذي يتناول الدور الإجتماعي أو الحضاري الشامل في صياغة رؤى الكاتب وحركيات تفكيره، هو الجزء المكمـل في عملية التفـاعل تلك العلاقة بين الشخصية الروائية والواقع الإجتماعي الذي صدرت عنه من ناحية، وبينها وبين القاريء والمجتمع النصي الذي تنتمي إليه من ناحية أخرى. ذلك لأن كل تفاعل بين الرواية والواقع، هو في مستوى من مستوياته تفاعل بين الروايات نفسها، «ذلك لأن كل النصوص الأدبية تقوم أساساً بزعزعة نصوص أخرى والإطاحة بها من مكانها والحلول محلها. وفي أغلب الأحيان فإن النصوص تحل مكان أشياء أخرى. وقد كان لنيتشه من توقد الذهن ما مكنه من إدراك أن كل النصـوص الأدبية هي أساساً حقائق قوة وليست تبادلاً ديكوقراطياً، لأن النصوص الأدبية تقسر الانتباه بداهة على أن يشيح عن عالم الوقائع» (إدوار سعيد، العالم النص الناقد، ص ١٧٩). وهكذا ينقل إدوار سعيد القضية الى مستـوى آخر نرى فيه أن نزعة النصوص الأدبية لتأكيد ذاتها وفرض عالمهـا على القاريء لا تتم على حساب الواقع بقدر ما تتم على حساب النصوص الأدبية الأخرى. بمعنى أن علاقات النفي والإحلال والاستبعاد التي تدور بين مفـردات الـواقع الاجتماعي نفسه، وبين النص والواقع، تتخلق أيضاً داخل نطاق مجتمع النصوص، لأن مفردات العالم الذي يضم كل ما أبدعه الإنسان من روايات تحكمها علاقات مناظرة لتلك التي تحكم العالم الإنساني الذي نعيش فيه. وهي علاقات تلعب فيها المنافسة وتحديد المكانات والأدوار، وتأسيس معايير القيمة دوراً مهماً لا يمكننا التغاضي عن دلالاته.

وإزدواجية هذا التفـاعـل، هي التي تطرح النص الروائي في مجموعة متراكبة من الآفـاق التـأويلية التي ينتـابها التغير والتحوير وفقاً للظروف والملابسات التي تدور فيها عمليتا الإبداع والقراءة على السواء. فتلك الآفـاق هي التي تشـارك في صنع الدلالة الروائية لأن الخطاب الروائي - كأي خطاب آخر - يخضع في كل مجتمع للسيطرة، ويتم اختياره وتنظيمه

السياسة والجنس والدين
ألغام
منع وتحريم
مبثوثة
أمام كاتب الرواية العربي
وهي
أكثر من أن تعد



وإعادة توزيعه وفق عدد معين من الإجراءات التي تهدف الى تفادي قوته وخطره، لأن فعل الكتابة - كما يقول ميشيل فوكو - هو تحويل منظم لعلاقة القوة بين المسيطر والمسيطر عليه الى كلمات مكتوبة. فعملية الكتابة تنطوي على التعامل مع مجموعة من علاقات القوى الخطرة من خلال استخدام استراتيجيات التقنيع، والاستبعاد، والانتقاء، والمشي دائماً على الأعراف الفاصلة بين الممنوع والمسموح به، مهما كانت أسباب المنع أو السماح من أخـلاقية أو سياسية الى جمالية أو لغـوية. ويزداد الخـطورة كلما ازدادت إمكـانيات الاختيار، وكلما تعـددت الألغـام المبثـوثة في طريق الكاتب. وإمكانيات الاختيار أمام كاتب الرواية لانهائية، سواء أكان ذلك بالنسبة الى الوقائع والجزئيات المبذولة أمامه من مادة العالم، أم بالنسبة الى الخيارات اللغوية المتاحة له على محوري بالبنية اللغوية السياقي أو الاستبدالي، أو بالنسبة الى الحوار مع البنى النصية والتقاليد والمواضعات الفنية للجنس الأدبي الذي يتعامل معه.

أما الألغام المبثوثة أمام كاتب الرواية فإنها هي الأخرى أكثر من أن تعد، لأن رقعة حركته لا حدود لها ومن هنا فإن احتمالات اصطدامه بتلك الألغام تتزايد بإتساع المنطقة التي يتحرك فيها. وأهم مناطق الصدام التي يقع فيها الكاتب هي ارتطامه بشتى صور المنع أو التحريم، وبالأسوار المختلفة التي يحيط بها المجتمع العربي مجالات ثلاثة هي السياسة والجنس والدين. وكلما أوغـل الكـاتب في رمـال تلك المـنطـقة الصـدامية الناعمة، أصبح من المستحيل عليه أن يحقق ما حلم به فلوبير يوماً من أن يكتب عملا لا يشير الى أي شيء خارجه. عملاً له استقلاليته الكاملة عن كل شيء، لأن تحقيق هذا الحلم الجمـوح يعني أن يوجد هذا العمل خارج إطار تجربتنا المعرفية والإنسانية، وهذا أمر مستحيل لأن الإصطدام بمناطق التحريم يرهف من حدة مرجعية العمل، ويطرحه بقوة في ساحة الواقع الإجتماعي الذي صدر عنه، والذي يطمح الى تعديل معاييره القيمية أو السياسية أو النفعية أو الجمالية. بل إن ادراك طبيعة النص الروائي الصدامية تلك لا يتحقق إلا في أفق الـوعي بانتهـاك هذا العمل لاحدى مناطق التحريم المتعارف عليها في واقع إجتماعي ما، والتي قد لا تندرج في إطار المحرمات في واقع آخر. ومن هنا يطمح النص الروائي الجيد الى أن يحمل في تضاعيفه شيئاً آخر بالإضافة الى هذا الصدام، بل الى اخفاء هذا الصدام وتقنيعه داخل بنية النص، حتى لا يستأثر بالانتباه بطريقة تختصر النص الروائي الى مجرد تمرد ما على بعض المواضعات الراسخة، والى تجاوز هذا الصدام أو تحويله الى شيء أكثر أساسية في الواقع الانساني. وهذا ما حاولت رواية فتحي غانم الجـديدة (حكـاية تو) ان تحققـه بشكـل ما، سنتعرف على تفـاصيله ونكشف عن استراتيجيات تجسده هنا. حيث استطاعت تلك الـرواية أن تجعـل بنيتها نوعاً من التجليات التكوينية لعلاقات القوى، ولطبيعة البنية الاجتماعية التي صدرت عنها، والتي حاولت الاصطدام بها. كما حاولت في الوقت نفسه ألا تجعل اصطدامها بالمحرم السياسي يستأثر بانتباه القاريء بصورة تصرفه عما عداه.

ولهـذا يكتسب نشر (حكـاية تو) الآن أهمية خاصـة لأنه ينطوي على مجموعة من الدلالات المهمة، ليس فقط لأن هذه الرواية تصدر الآن بعد مرور ما يزيد على ثلاثة عشر عاماً على كتابتها، فقد كتبها فتحي غانم في عام ١٩٧٤، ونشرها مسلسلة في (صباح الخير) عام ١٩٧٥، ولكنه أخفق بعد ذلك في نشرها في كتاب حتى صدرت الآن. ولكن أيضاً لأن نشرها يؤكد ان الخطاب الروائي قد اقتحم بجسارة لا تخلو من شيء من المواربة، احـدى منـاطق التحـريم الأسـاسية التي تجنبها ولا يزال يتجنبها الأدب العـربي، وهي التعـامـل مباشرة مع الموضوع السياسي الشائك، ووضع الخطاب الروائي في مواجهة سافرة مع المؤسسة القمعية والسياسية. ولأن البناء الروائي لهذه الرواية الجميلة ينطوي على كل تعقيدات هذا الموضوع



الخرج، ويحمل في بنيته نفسها مجموعة من الدلائل الفنية التي تشير الى مدى حساسية الاقتراب من تلك القضايا الشائكة، والى أن هذه الحساسية لا تترك بصمتها على الموضوع وحده، وإنما تؤثر كذلك في البناء الروائي وفي اللغة الروائية نفسها، بل إننا نغفل الكثير من المعاني والرؤى التي تنطوي عليها هذه الرواية إذا ما لم نتعرف على الدلالات المهمة التي تنبثق عن شكلها الفني، أو ما يسميه الشكليون الروس «بمحتوى الأداة» أي الوظيفة الفكرية والدلالية التي تنهض بها البنية الشكلية للعمل الروائي نفسه، لأن الطريقة التي اختار الكاتب أن يعالج بها موضوعه الشائك ذاك، والتي تعمدت في آن واحد الإجهاز على التماثل بين النص الروائي والواقع وتأكيده معا، تكشف عن جانب من هاجس الكتابة الدائم إزاء مقارعة المحرمات الراسخة. وتشير كذلك ـ وهذا هو الأهم ـ الى أن الكاتب لا يريد أن نتناول روايته على أنها تسجيل لحدث واقعي يعرف الكثيرون تفاصيله، وانما على انها طرح للقضية الأهم التي لا يعدو هذا الحدث ـ برغم أهميته أو خصوصيته ـ إلا أن يكون تجسيداً عيانياً لها، ألا وهي قضية حق السلطة السياسية في الزج بخصومها في السجون وتعريضهم لشتى صنوف التعذيب والمهانة، لمجرد انتقادهم لتصرفاتها، أو طرحهم لمشروع وطني بديل، بل وتطمح الرواية كذلك إلى مناقشة مسألة حق الانسان عامة في أن ينكل بأخيه الانسان لا لجرم ارتكبه، ولكن لأن هذا الانسان يفكر بطريقة مغايرة. وهـذا ما يعـترف به المؤلف نفسـه «الذي أواجهه الآن بمنتهى البساطة، هو أن الرجل صاحب المبدأ يقتلونه في هذا البلد الذي أعيش فيه بصفتي كاتباً، ثم اسمع تفاصيل قصة قتله، فأخاف ولا أجرؤ على أن أزعق بأعلى صوتي، وأن أعمل بكل قواي لأواجه الجريمة وأطارد المجرمين» (ص ٣٨)

ما يهم الكاتب هنا، وباعترافه في المسودة التي كتبها لنفسه بعد سماعه للحكاية من فم القاتل نفسه، هو تلك القضية الأعم: قضية الحرية، وهي قضية نحتاج الى طرحها ومناقشتها من جديد في واقعنا العربي المثقل بشتى أشكال العسف والبطش والاضطهاد. بل إنها في بعد من أبعادها قضية دفاع مضن عن الذات، لأن الراوي باعترافه بأن الكتابة هي مهنته، يضع نفسه في صف أصحاب المباديء، ومن هنا فإن المنطق الذي قتل به والد «تـو» هو المنطق نفسه الـذي استخدم، ويستخدم، وسوف يستخدم للإجهاز على الكتّاب، وعلى الكتابة نفسها. لكن الرواية من حيث تأكيدها لواقعية أو بالأحرى حقيقية القصة التي ترويها، تريد كذلك أن تبرز أهمية الجانب الاجتماعي للأدب، لا من خلال حواره الوثيق مع الواقع، ورفضه لسلبياته فحسب، ولكن من حيث أنه شهادة على عصر، وطرح لمسؤولية الكاتب ودور الكتابة في عالم حافل بالشرور. فراوي الرواية ـ وهو كاتبها ـ يستخدم دوره ككاتب، وما يسبغه علي هذا الدور من مكانة كأداة بنائية في الكشف عن بعض جزئيات الحدث، أو في تيسير علاقاتها بها، بالصورة التي ندرك معها أن مزايا الكتابة هي التي تستتبع مسؤوليتها، وأن خصوصية مهنـة الـراوي جزء لا يتجـزأ من عمـومية دوره الإبداعي أو الإجتماعي والسياسي معاً.

والتأرجح بين التخصيص التعميم، أو بين التناول المحدد لقضية أو واقعـة تاريخية معـروفـة، والتعامل الروائي مع العام الثاوي خلف تلك الحادثة، ومع الدرس الذي يمكن استخلاصه منها، هو الذي تحكم في صياغة بنية الرواية بالطريقة التي كتبت بها. فإسقاط اسم الشخصية التي تحكي الرواية قصة مصرعها الدامي، ربما يكون محاولة من الرواية لتجنب الوقوع في أنشوطة مضاهاة الواقع التي قد تدفع القاريء الى الاستخفاف بالنص والتعامل معه بطريقة تناول الخطاب الصحفي أو التقريري، إذ يكمـل من عنده بقية التفاصيل، وقد لا يحتاج الى مواصلة القراءة حتى النهـاية. وربما نعتبره أحدى وسائل النص الروائي للارتفاع فوق العيني

◆

رواية فتحي غانم تناقش حق السلطة السياسية في الزج بخصومها في السجون وتعذيبهم لأنهم يفكرون تفكيراً مغايراً

والمؤقت والتعـامـل مع الجـوهري والدائم. وربما نحسبه أداة من أدوات التشـويق الـروائي والاحتفاظ بالقاريء تحت وطأة التساؤل المستمر عن ماهية الشخصية التي تحكي عنهـا الـرواية. وربـما ظنه البعض نوعاً من التغـريب أو سبيلا الى ايقـاظ القـاريء، وخلق مسافة دائمة بينه وبين الأحداث بالصورة التي يعمل بها عقله فيما يحكيه له النص من دون أن يفقده التوحد مع الشخصيات القدرة على التفكير والحكم المنطقي السليم على الوقائع. وربما كان إسقاط الاسم نابعاً من رغبة الرواية في أن تعقد مقـابلة بين تصرفـات هذا الانسـان الـلامسمى، وبـين سلوك بقية الشخصيات الأخـرى. فقـد استطاع هذا الذي قال لا، عندما انصاع الجميع بشكل قطيعي لآلة العسف والزراية بالحريات، ان يكشف عن مدى بشاعة الموقف الذي تعرض له الجميع، وان يبرهن لنا من خلال هذا التفـاني الذي دفع الروائي ـ تمشياً مع منطقه ـ الى إغفال إسمه على أن الفادي هو وحده الذي يمكننا من الإحساس بمدى فداحة خطايانا لأن تضحيته هي التي تكشف لنا عن مدى سقوطنا، وعن إثم تردينا في حمأة الانصياع.

وكل ربما من هذه الربمات قابلة للتصديق ويمكن للقراءة النقدية أن تسدي بين يديها الأسباب وأن تسوق عليها البراهين، لكننا لا نستطيع، برغم وجـاهـة كل التبريرات النقدية لإسقاط إسم شخصية هذه الرواية الـرئيسية أن نتغـاضى عن علاقـة هذا الإسقاط بالمحرم السياسي الذي اسـتطاعت سطوتـه أن تتسلل الى قلب عملية الإجهاز عليه، وأن تترك بصماتها على مشروع الذين يريدون انتهاك سيطرته أو الكشف عن مدى بشاعة تلك السيطرة. فالرواية تحمل آثار علاقات القوة التي تسيطر على الواقع الذي صدرت عنه، والتي تسعى الى إيهان سطوته، أو الكشف عما في هذه السطوة من جور. فإذا كانت مواجهة علاقات القوة تلك تقتضي استخدام مجموعة معينة من الأدوات، فإن تقنيع الشخصية الرئيسية والذي تم تحقيقه هنا بطريقة مزدوجة ـمن خلال إسقاط إسمها، ثم من خلال تغييبهـا عن ساحة الأحداث والاستعاضة عنها بشخصية إبنها «تو» ـ كما يعرف البعض ـ رواية عن حادثة حقيقية جرت في مصر في ليلة رأس سنة ١٩٥٩ الشهيرة. حيث ألقي القبض على الشيوعيين والتقدميين المصريين بالجملة، وبدأت على الفور طقوس التنكيل بهم. وهي الطقوس التي أدت الى قتل المناضل المصري الشهير شهدي عطية الشافعي، وما أعقب هذا القتل من مضاعفات استغرق الكشف عنها، والتعامل مع آثارها المدمرة شهورا بل وسنوات. ولا تزال هذه الواقعة جزءاً من مكونات الاشكالية الضميرية والأخلاقية للواقع السياسي في مصر. حتى لقد أثر موته في قاتليه أنفسهم الى الحد الذي ندرك معه أن «زهدي» نفسه كان يعنيه عندما تذكر مقولة الضابط الألماني بأن «هناك بعض الأشخاص تشعر بالأسف لموتهم، وهؤلاء الذين قتلناهم أفضل من أولئك الفئران المذعورة التي تنتفض من الخوف ولا تجرؤ على مواجهتنا، عاملوهم بشدة، فالذين كانوا يستحقون شرف الحياة قد اختاروا الموت» (ص ٧٦)

وبرغم سياسية تلك القضية فان الرواية لا تشغل نفسها على الاطلاق بالجانب السياسي أو الخلافي من القضية، وما إذا كان الشيوعيون على حق في تصوراتهم السياسية أو مشروعهم الوطني، أو في انتقاداتهم الحادة للنظام الناصري أو لقضية الوحدة المصرية السورية، أو أن الحق كان في جانب عبـد النـاصر الذي كان يصبو الى تحقيق حلم قومي طالما تاقت الأجيال العربية المتلاحقة الى الاقتراب من مشارفه، وبالتالي لم يتسامح مع منتقديه أو من تصور أنهم يعرقلون مسيرته من أصحاب الرأي السياسي المخالف. لأن مثـل تلك الخلافات من شأن المؤرخين أو دارسي مواقف الفصائل السياسية المختلفة، وليست من مشاغل الرواية أو الروائيين، لأن الرواية تهتم بالكشف عن بعد آخر في هذه القضية، هو البعد الجدير بالخطاب ◁

▷ الـروائي ان يتنـاوله ألا وهو الكشف مدى سريان آليات العسف والقهر والسلطة بمفهومها الأبوي المطلق، أي «الباطرياركي»، والتي انتجت هذا الموقف كله في شتى تفاصيل الحياة الإجتماعية المصرية حتى الآن. وذلك من خلال صياغـة نوع من التنـاظر الثاوي في عمق ما صدم راويها من تنـاقض في سلوك شخصيتهـا الأسـاسية «زهـدي» بين تعـامـل السلطة السياسية الباطرياركي مع معارضيها، والذي بلغ ذروته في حادثة مصرع والـد «تو» وبين تعامل «زهدي» مع «تو» والذي بلغ هو الآخر ذروته في مشهـد مرض «زهـدي» ومـوته. ففي كلا الموقفين قدر من التماثل برغم تناقضهما الظاهري، وبرغم ما سببه الارتباط بينهما من بلبلة لرواي النص وكاتبه. وحتى تكشف الرواية عن مدى تغلغل آليات القهر في تلك العلاقة الأبوية المطلقة، فإنها تلجأ الى مجموعة من الاستراتيجيات البنائية المهمة: أولها توريط راويها ـ وكاتبها وهو شخصية روائية من شخصيات هذه الرواية تقوم بدور الكاتب الذي يسعى للتعرف على حقيقة ما جرى لكتابة رواية عنـه ـ وقارئها في الأحداث. واقتناصه في شبكة القص الذي يتخفى في صورة وقائع وأحداث لا نعرف ما هو حقيقي منها مما هو روائي ومتوهم. فالرواية تطمح الى تحقيق فاعليتها من خلال التوجه الى عقل القاريء دون عواطفه، وحثه على إعمال فكره والمشاركة فيما يدور أمامه. ومن هنا لجأت الى استخدام بعض تقنيات الرواية البوليسية، التي تحاول أن تدفع القاريء الى المشاركة في حل اللغز واكتشاف الجاني.

إن الرواية تريد من قارئها بحق أن يشارك بفعالية في اكتشاف الجاني بالمعنى المطلق لتلك الجناية الكبرى: جناية الاستبداد السلطوي الذي يحكم خريطة العـلاقـات الإجتماعية وعلاقات القوة والسيطرة في الواقع المصري بل والعربي برمته. ومن هنا فإن بنية الرواية نفسها تعتمد على تفتح تلك الكشـوف بشكل تدريجي أي على الإضاءات المستمرة للأحداث، بصورة نتيقن معها أن ما عرفناه عنها ليس إلا القشرة الخارجية التي لا مناص من الغوص وراءها إذا ما أردنا معرفة الحقيقة. ولذلك فإن الرواية تحرص على ان تكشف لنـا كل أوراق اللعبة الروائية، وعلى إدخال القاريء في شبكتهـا حتى يدرك أنـه ليس أفضل من كاتبها من حيث معرفة حقائق الأمور فيها، فقد طرحت الرواية عن أفقها فكرة الكاتب كلي المعرفة مطلق القدرة، الذي يعرف كل شيء ويدير الصراع ـ كإله صغير ـ بين كائنات عمياء قدرياً وغـير قادرة على إدراك كل العـواقب المترتبة على تصرفاتها، وتستعيض عنهـا بفكـرة الكـاتب الذي يطلعنا على كل مشكلات عمله ويشركنا في كل الصعوبات التي تواجهه، لأنها تريد من قارئها أن يقتحم معها حصن المحرمات التي تدرك أنه ليس باستطاعتها اقتحامها من دونه، فالفكرة الأولى جزء من النظام الأبوي نفسه بكل ما تسبغه من قدرة وسلطة مطلقة على الكاتب، وبكل ما تحرم الشخصيات ـ والقاريء معها ـ من التصرف الحر. أما الفكرة الثانية التي تتبناها الرواية بنائياً فهي جزء من آليات الاجهاز على سطوة الفكرة الأبوية، لأنها تعري هذا الأب الزائف من أقنعته وتقدمه لنا، لا كسلطة متعالية علينا، بل كواحد منا له فضائله ونقـائصـه، يستطيع معرفة بعض الأشياء وتغيب عنه أخرى، يقدر على اجتراح بعض الأفعال ويعجز عن بعضها الآخر.



تريد الرواية من قارئها أن يشارك في الكشف عن جناية الاستبداد السلطوي المتحكم في العلاقات الاجتماعية في مصر والوطن العربي

فراوي الـرواية، وهـو شخصية روائية داخلها وإن بدا أنها شخصية الكاتب الذي يريد معرفة التفاصيل حتى يضمنها روايته، يجد أن عملية الكتـابة نفسها هي سبيله «لاكتشاف ما في نفسه من غموض أقرب الى التشويه، أحدثته تلك المخاوف التي أثارتها اعترافات زهدي عن مقتل والد تو. فبعد ان سجل كل شيء عليه أن يجيب عن سؤال يوجهه لنفسه: هل أنت جبان؟ هل أنت تعيش في مجتمع بلدك؟ وتتعامل مع الآخرين وتكتب لهم وأنت محكوم بالمخاوف وألوان الذعر؟ هل أنا اتشبث بحكاية تو لأخرب من حكـايات السلطة والسياسـة وجـبروتها؟» (ص ٦٧). هذا السؤال الذي يسأله الرواي لنفسه، هو السؤال الذي تطرحه الرواية كذلك على قارئهـا، أو هو الاتهام الذي توجهه إليه بعد أن عجز عن إيقاف سطوة العسف وسمح لها باجتياح كل شيء. إن الكاتب يدرك، ويريد للقاريء أن يشاركه في هذا الإدراك، ان مقتل والد «تو» الذي واجه فيه هذا الرجل موته بشجاعة وإرادة «يجذبني الى حافة هاوية، ويقول لي إن الحياة الحقيقية هي في قبول التعرض للسقوط فيها. يقول لي إنك لن تحيا حياتك الكاملة وأنت في مأمن تام من الخـطر. يقول لي إن هناك لحظة تكتمل فيها كل الحياة، فلا يكـون هناك معنى للتخلي عنها مقابل نصف حياة، أو ربع حياة. ويصبح من الأفضل على من فاز بلحظة الحياة الكاملة أن يموت، ليصـون ما حققه من اكتمال»(٢٩). إن موت الأب هنا يلقي بالمسؤولية الكاملة على كاهل كل الأبناء، مسؤولية أن يكونوا جديرين بموته البطولي، حيث مات واقفاً وهو يقول للعسف لا.

وإذا ما تتبعنـا الطريقة التي تحول بها الراوي من راو محايد، صحفي يكتب القصة ولا يريد أن يتورط في أي تعليقات أو تصرفات يمكن أن تحسب عليه، الى مشترك في اللعبة كلها، وخاصة في مشهد سباق السيارات الذي سنعرف من البنية التكرارية في النص أنه التجسيد المعاصر لتسلط السعار القديم الذي راح والد «تو» ضحية له، سنجد أن هذا التحول هو أحـد أدوات الـرواية لتنمية قضيتها الأساسية، وهي مدى تغلغل آليات القهر في بنية كل من الواقع المؤسسي، والرد الذي يظن نفسه أنه بمنأى عنها. فالرواية مليئة بالجزئيات التي تكشف لنا عن وقوع الكاتب في أنشوطة العلاقة الأبوية مع الشبان عامة، ومع «تو» خاصة، لا العلاقة الأبوية التي نفاها والد «تو» بتضحيته التي تريد للابن أن يأخذ مصيره في يده، وإنما العلاقة الأبوية التي تجسد السلطة والتسلط والقهر، بدءاً من حكاية تعليمه لعبة الشطرنج، ورغبته الدفينة في التسلل إليه والاستحواذ عليه عبر تلك اللعبـة، حتى مسألة السباق في السيارة ورغبته في حرمان «تو» من ذلك الانتصـار الصغـير، مروراً بمحاولاته العديدة للكشف عن حقيقة «تو» والبرهنة على زيف إدعاءاته بالدراسة في كلية الزراعة، أو الرغبة في العمل في فندق، وغير ذلك من الجزئيات.

لكن علاقة الرواي بـ «تو» أكثر تعقيداً من ذلك لأن هذه العلاقة هي وسيلة النص للإفضاء بالكثير من مكنوناته، وهي وسيلة الكاتب للتعرف على ذاتـه في أثنـاء عملية التعـرف على تفاصيل حكاية «تو» التي تستأثر باهتـمامه بشكل فريد يوشك أن يكون له سحر تنويمي خادع، إذ يقيم النص نوعاً من التوازي بين شغف الكاتب بقصة «تو» وولع «تو» الغريب بالتحرش بالسلطة، والاحتكاك بالشرطة بصفة خاصة. لأن تناول الرواية لمسألة العلاقة المعقدة بين المواطن والسلطة، دفعها الى المغامرة في أرض

غازي عبد الرحمن القصيبي

في خيمـــة شــاعر

أبيات مختارة من الشــعر العربــــي

القديم والحديث



RIAD EL-RAYYES BOOKS

رياض الريس للكتب والنشر

4 Sloane Street, London SW1X 9LA

العلاقة الشائكة بين الأب والإبن بكل تعقيدات تلك العلاقة التي تتأرجح بين الرغبة في قتل الأب للتحرر من سطوته، والإحساس بضرورة الانتقام للأب المقتول للتحرر من عقدة الذنب المرتوية من العجز عن الثأر له، وبالتالي الى التحرر من شخصيته (ص ٣٥)، فقد يحله الخروج منها من مسؤولية الثـأر للأب المقتـول، أو حتى من عبء الإحسـاس بضرورة الارتفاع الى مستواه الأسطوري. بهذا وحده نستطيع أن نفهم ولع «تو» بالتحرش بالشرطة، ونستطيع كذلك أن نفهم يقين اللواء «زهدي» من أن ابنه الوحيد «حسن» قد هاجر الى كندا لأنه يكرهه، وأن هذه الهجرة ليست إلا نكاية فيه. فإذا كان زهدي هو النقيض الكامل لوالد «تو» فإن «حسن» من حيث علاقته بأبيه هو النقيض الكامل لتو، إذ هاجر حسن مؤثراً الهرب والخلاص بينما لا يستطيع «تو» إلا أن يواجه مصيره ويتعامل مع الإنسان الذي قتل والده. فالرواية تريد أن تعرض علينا وجهي العملة حتى تكتمل الصـورة، وحتى ندرك كل أبعادها، وتريد أن تقدم لنا تنويعات أخرى عليها من خلال العلاقة بين «يسري» ووالده «شكري منصور»، بل وبين «شلة» الشبـان وبقية العـواجيز في النادي بما فيهم كاتب الرواية نفسه. ولكنها تريد في الوقت نفسه أن تبرز موقف «تو» فتجعله الوحيد القادر على الحركة بالحرية نفسها بين شلتي الشباب والعواجيز. ومن هنا تتيح لنا بذلك أن نتعرف على بعض جوانب ردود فعل الأب إزاء تصرفات الأبناء. فزهدي الذي هرب إبنه، يريد أن يتبنى «تو» كنوع من التعويض والتطهير، ولكن هيهات! أما شكري منصور فإنه ينسحب أمام تصدي ابنه له.

وحتى تبرهن الرواية على تغلغل آليات العسف في شتى مناحي الحياة وفي أدق تفاصيلها، فإنها تلجأ الى ثاني استراتيجياتها البنائية المهمة، وهي اللجـوء الى البنية التكرارية التي تريد لنا اكتشاف منهج الرؤية الأساسي الذي يطرحه العمل، وهو المنهج الذي يطمح الى البرهنة على أن الكثير من الجزئيات والأحداث المبثوثة في ثنايا النص هي في حقيقتها تجليات متباينة لجوهر أساسي واحد. فخوف وضيق الآباء لاقتحام الأبناء لصالة البريدج في النـادي في بداية الـرواية يخفي رعب الجيل السـابق من انتقام الجيل الطالع، ويوشك أن يكون تبدياً جديداً له. كما أن قصة شكري منصور مع ابنه المتمرد تطل علينا بصورة جديدة من خلال قصة اللواء زهدي مع «تو» مرة، وقصته مع ابنه حسن الذي تركه وهاجر. وكأن الرواية تريد أن تقدم لنا مجموعة من التنويعات المختلفة على تشوهات العلاقة الأبوية في تجسـدهـا العضـوي، قبـل أن تفصح لنا عن قروح تجسدها السياسي. وتوشك حادثة السباق بالسيارات والتي تورط فيها الراوي ان تكون تكراراً مراوغـاً للحـادثـة الأم: حادثـة القتـل ليلة الاعتقـالات في رأس السنة المشهودة. كما أن الصورة التي تعرف فيها زهدي على «تو» في بين «منيرة بيجو» (ص ٧٥ ـ ٧٦) هي تكرار ولكنه كاريكاتيري للصورة التي تعرف بها على أبيه ليلة القتل. وتسفر تلك البنية التكرارية عن نفسها بشكل آخر من خلال الثنائيات المتعارضة التي يبدو كأن أحداها يرهف من دلالات الآخر مثل المقابلة الواضحة بين خنوثة شوكت ورجولة والد «تو» الى الحد الـذي يولـول فيه شوكت من الألم أثناء ضربه لوالد «تو» دون أن ينبس المضروب ببنت شفة، وكأنه لا يضرب، وكأنه الرواية تريد من هذه المقابلة أن تظهـر لنـا كيف استطاع السجين السياسي أن يهزم جبروت المؤسسة برمتها، وان ينتصر بموته ذاته على الذين أرادوا استعذاب تعذيبهم له. فموت السجين يثبت لشوكت المقولة التي أقام مجده كله على نفيها، وهي ان الرجولة قيمة بالية لا وجود لها في الواقع، وأنها، تبريراً لافتقاره هو الحاد لها، من مخلفات الأساطير، لأن والد تو استطاع بتصميمه الهادىء الجسور على رفض منـطق القهـر حتى النهـاية أن يبرهن على أن مقولة همنجواي العظيمة لا تزال قائمة، وهي أنه من الممكن سحق الإنسان لكن هزيمته غير ممكنة.



◆

موسسة القمع لا ترضى بأقل من أن تشوه العاملين فيها أنفسهم وتخضعهم للتصرفات المتناقضة التي تترك آثارها المدمرة عليهم حتى النهاية

أمـا ثالث تلك الاستـراتيجيات فهي لجوء الـرواية الى منهج تجاوز المتناقضات، فالرواية لا تكتفي بإدخال علاقة القهر السياسي الى قلب أكثر العـلاقات الإنسانية حميمية، وهي علاقة الأب بالإبن، ولكنها تريد أن تكشف عن مدى التناقض الذي تنهض عليه تلك العلاقة بكل ما تنطوي عليه من ازدواجية وما تتركه في النفس من انفصامية، ولهذا عمدت الى استخدام منهج المفارقة وتجاوز المتناقضات. ومن أبرز المواقف التي حققت فيها منهجها ذاك تصويرها لليلة مصرع والد «تو» وكيف أن زهدي نفسه يرى احتفـالات رأس السنـة بمنـظارين ويقيمهـا بمكيالـين. (راجع ص ٤٠ ـ ٤٢)، فاحتفـالـه هو وأصـدقـاؤه في المعادي بها، غير احتفال ضحاياه. كما أن الحفلة التي يريد أن يذهب إليها ليعب الويسكي ابتهاجاً برأس السنة تجاور من حيث الموقع والتوقيت حفلة التعذيب الجهنمية التي يستقبلون بها المعتقلين السياسيين الذين أخذتهم الشرطة «من الدار للنار» كما يقول المثل الشعبي. ويبلغ تجاور المتناقضات ذروته في تلك المواجهة الحاسمة بين الضابط المخنث «شوكت» الذي أصبح وحشاً للتعذيب في السجـون كلهـا، وبـين والد «تو» الذي استطاع وحده ان يهزم جبروت شوكت وأن يزري بسـطوة وحوشه الضارية ومؤسسته كلها. وحتى ينال تجاور المتنـاقضات من هيبة المؤسسة الحاكمة ومؤسسة القمع ذاتها، فإن الرواية تضع موقف «زهدي» ليلة القتل، في مقابل موقفه في المؤتمر الدولي حداداً على الشخص الذي شارك بنفسه في قتله، بل وتدفع اللأمسسة التي يعمل من أجلها الى أن توبخه لأنه فكر في الاحتجاج أو الانسحاب، أو اتخاذ أي موقف يشير الى أنه يريد أن يكون متسقاً مع نفسه. فمؤسسة القمـع لا ترضى بأقـل من أن تشـوه العاملين فيها أنفسهم، وتخضعهم للتصرفات المتناقضة التي تترك آثارها المدمرة عليهم حتى النهاية.

ولا يتحقق منهج تجاوز المتناقضات ذاك على صعيد البناء الفني وحده، وإنـما على صعيد التعبـير اللغـوي كذلك، حيث يكثر استخدام الرواية لكلمات الاضداد، وحيث تتردد فيها المترادفات والمتعارضات بمنطق يدعو الى التأمل، بل إن النص نفسه ما يلبث أن يتأمل لغة شخصياته (٦٨) عندما يناقش استبدال زهدي لصفيحة «الزبالة» بالبحر في المقولة الشهيرة المتعلقـة بالقاء المعروف في البحر. فآليات صياغة الصور لا تنفصل عن نوعية التفكير المسيطر على ذهن الشخصية. وللغة في هذا النص الروائي دور مهم لأن لجوء النص الى لغة أقرب الى لغة الحياة اليومية له دلالاته المعنوية التي تريد للقاريء أن يكتشف أنه يتعامل مع تفاصيل حدث يومي لا إجـراء استثنـائي، وأن التفاصيل العديدة، والطريقة التي أرادت بها الرواية أن تتناول هذا الحدث، وأن تغرقه في مجموعة من التفاصيل التي ترجع لنا أصداءه لا تنفصل عن اللغة التي تجسده بها، لأن الرواية تطمح الى إبراز مدى تغلغل حدثها ذاك في تفاصيل حياتنا اليومية، كما أن النص يجعل اللغة أداة تعويضية أو تجسيدية لبعض الخصائص التي يريد إبرازها في بعض المواقف أو بعض الشخصيات، فبذاءة اللواء زهدي اللفظية هي في الواقع الوجه المنطوق لأفعاله السياسية البشعة، وهي التجسيد اللفظي لإنحـطاطه السياسي والأخـلاقي الذي دفع ابنه نفسه الى الهرب منه. وعندما نكتشف تغلغل هذا المنهج في بنية الحدث واللغة معاً، ندرك السبب في كثرة الأفعال التي تعاكس نهاياتها بداياتها، والتي تنقلب على أصحابها في هذا النص الروائي. فالرواية تفتتح أحداثها برغبة شلة العواجيز بالنادي في التخلص من جماعة الشبان عامة ومن «تو» بشكل خاص، ثم ينتهي جهدها في هذا الصدد بتعيين «تو» بدلاً من التخلص منه. وانقلاب الفعل أو ارتداد نتيجته بشكل عكسي جزء من آليات صعوبة التـ[illegible] مع المحرم السياسي الذي ما يلبث أن تنقلب عواقبه على من يتصدون للتعامل معه. ولقد استطاعت الرواية أن تكشف عن تعقد تلك الآليات من خلال تجسيدها في بنية الخطاب الروائي أكثر مما جسدتها في منطوقه □



إبداع للقرية وناسها

حسين عيد

«الليل.. الرحم»

قصص

محمد روميش

سلسلة روايات الهلال ـ القاهرة ـ ١٩٨٦

■ كثير هم الكتاب الذين تناولوا القرية المصرية في أعمالهم الإبداعية، لكن قليلا منهم من غاص الى أعماقها بصدق، ملتحماً بترابها وطينها، متقبلاً كل ما فيها بوله، حتى قبلته القرية عاشقاً متيماً لها، فأسبغت عليه نعمتها، وفتحت له مكنوز أسرارها، ليغترف منه ما شاء له الهوى.

من هذا النوع النادر من الكتاب، كان محمد روميش في مجموعته القصصية الوحيدة «الليل.. الرحم»(١)، حين قدّم بناءً فنياً مركباً، إحتوى في جانب منه على بانوراما مجسّمة لأبعاد المكان (الخارجية) في القرية بأدق تفاصيلها، وكشف على الجانب الآخر ـ رؤيويا ـ دائرة الحياة (الداخلية) الحزينة لبشرها وما يعتمل في نفوسهم من أفكار ومشاعر، مبلوراً في النهاية رؤيته لحياة الانسان على الأرض بشكل عام.

كيف تم تشييد جانبي هذا البناء الفني؟

واذا كان الكاتب بهذا الثراء الفني، فهل يوجد في إبداعه ما يفسّر توقفه عن الكتابة؟

شاد محمد روميش بناء قصصه الفني على محورين أساسيين، أولهما التجسيد المرئي، أو الحضور القوي لأبعاد المكان الخارجية في القرية بأدق تفاصيله. ساعده على تحقيق هذا التجسيم عدد من العوامل هي: الوحدة

الفنية المتكاملة لقصص المجموعة، الاستفادة من تقنيات الفن السينمائي في تقديم زوايا الرؤية والاعتماد على الصورة، توظيف لغة بسيطة، سلسلة، ذات قاموس هائل مستوحى من مفردات البيئة، ومن خبرات معيشية واسعة بالقرية، مع فهم واعٍ لطبيعة المكان، واستيعاب كامل لطقوسه وشعائره وعاداته وموروثه الشعبي.

وسأتناول كل من هذه العوامل بشيء من التفصيل.

◄ الوحدة الفنية لقصص المجموعة:

جاء إختيار الكاتب لقصصه السبع التي كونت المجموعة إختياراً موفقاً، لأنها شكلت فيما بينها وحدة فنية، تكاملت فيما بينها، لتبعث الحيوية في حياة قرية معينة بذاتها، هي قرية (تلبانة)، وتشيد أركانها المختلفة ببساطة متناهية، إنها بساطة الفنان التي تظهر عمله عفوياً تلقائياً، لكنها تخفي وراءها جهداً شديداً. انها واقعية التناول، التي تقنع القاريء «بالمهارة في تقريب الحقيقة الطبيعية للأشياء الى أدنى حد ممكن بواسطة الكلمة أو الصورة»[٢]، حتى يبدو بأن ما تقدمه القصص هو الحياة الحقيقية في القرية، فهي تقدم الجزء لتوحي بالكل، حتى بدت قصص المجموعة ـ في النهاية ـ كأنها نصّ واحد طويل، تعددت فيه زوايا التناول.

◄ تعدد زوايا الرؤية

إستفاد محمد روميش من تقنيات الفن السينمائي في خلق حضور قوي أو تجسيد مرئي لأبعاد المكان، من خلال استخدامه لتعدد زوايا الرؤية وفن المونتاج أو القطع والانتقال الزماني والمكاني، في تقديم مشاهد متتالية، تعتمد المشهد (أو الصورة) وحدة للبناء، وان جاوره أحياناً صوت الراوي التقليدي معقباً أو معلقاً على الأحداث. والأمثلة عديدة سأعرض لبعض منها من قصة «**النشيد من الأفق الغربي**».

تبدأ القصة **بمشهد إفتتاحي** لحقل الوسية في الظهيرة من خلال **لقطة بعيدة:**

«.. ثم توارى الجحيم..

.. كانت تصبّه الشمس، فتصنع الحقل.. حقل الوسية الواسع.. فرناً كبيراً، يشوي ما به من ناس.

ومن بعيد.. من حيث تلتقي السماء بحقل القطن.. أقبلت نسمات.. تجفف العرق.. تعانق رؤوس الشجيرات.. تموج اللوزات المتفتحة بلونها الأبيض الشاهي، فيبدو القطن بحراً.. كبيراً صاخباً.. يغطي الزبد صفحة مائه..» [ص ٧]

هذه **اللقطة البعيدة** «تبقي على العلاقة بين الناس وما يحيط بهم»، وهي تصور من مسافة كبيرة، وتستخدم إيضاً كاطار مكاني لتحديد اللقطات الأكبر، وهي لهذا السبب تسمى أحياناً (اللقطات المؤسسة)[٣]، وهي هنا تؤسس لعلاقة أساسية تسود غالبية قصص المجموعة، وهي اضطرار الفلاحين الى العمل كأجراء في حقل الوسية من أجل لقمة العيش. وهي لقطة موحية فهي تمثل حقل الوسية، كأنه فرن يشوي ما به من ناس، حتى غدا قطعة من الجحيم (جحيم الاستغلال البشري) من ناحية، لكنها من ناحية أخرى تبرز من طيات هذا الجحيم، محصول القطن المنتج وقد تحول بشكل جمالي الى بحر صاخب يغطي الزبد ماءه.

يلي ذلك **(قطع)**، وانتقال الى **مشهد آخر، عبارة عن لقطة كبيرة** (مشتقة من المشهد السابق) لوجه بطلة القصة «ست أبوها».

«.. وابتسمت «ست أبوها» وهي تتخفف من الخرق التي تلفها فوق رأسها وحول رقبتها عازلة أشعة الشمس من أن تحيل وجهها التفاحي البشوش، قطعة فحم..»

إن **اللقطة الكبيرة** التي «تضخم حجم الشيء مئات المرات فانها تميل الى رفع أهمية الأشياء، وتوحي في الغالب بمغزى رمزي». والمغزى هنا سيتضح فيما بعد، لأن «ست أبوها» تحافظ على جمال وجهها من أجل حبيبها «ابراهيم»، وعندما تفقده بعد ذلك، فلن تهتم في نهاية القصة بالحفاظ عليه، فتحرقه الشمس. كما أن ظهور وجهها «التفاحي البشوش» يوحي بالاقبال على الحياة، والتطلع المتفائل الى المستقبل.

قطع، ليتسع المشهد ويظهر إبراهيم داخل الكدر في **لقطة متوسطة:**

«.. واطال ابراهيم تأمل ست أبوها، وأسقط في قلبه، ملاحة البنية.. وقف بعينيه على خديها المتوردين..

ـ ست أبوها مُش للغيط يا أولاد...»

هذه **اللقطة الثنائية** بدت «كطريقة لتوكيد سيطرة شخص على آخر»، فاظهرت مشاعر ابراهيم تجاه «ست أبوها» بما يقوده للانتقال تلقائياً ليحدث نفسه معجباً بفتاته، وبأنها لم تخلق لشقاء الغيط، وبذلك تكون هذه اللقطة تمهيداً ـ منطقياً ـ للانتقال مباشرة الى الحلم بالزواج منها:

قطع، مونتاج مكاني، أي الانتقال من المكان الحالي الى مكان آخر:

«رآها بكرت في داره.. كنستها وجزءا من الحارة.. ملأت البلاص من الترعة ورجعت في يدها حزمة حبأ بحر.. أخضر.. معطر.. تقربه الى أنفه.

ـ قوم يا ابراهيم الشمس علو الدنيا

ـ يا شيخه سيبيني شوية..

ـ وحياة سيدي ذي النون م أسيبك..»

هذا المشهد/ الحلم يتداعى منطقياً عند تطلعه الى صبيته، فيراها في بيت الزوجية المرغوب، تباشر مهامها المنزلية وتداعبه.

لكن الواقع يعود قاسياً يلحّ، ليقطع الحلم. بمشهد آخر **للقطة قريبة:**

«واعترضت ساق ابراهيم شجرتا قطن تشابكت فروعهما.. شق طريقه وسط الأغصان المتشابكة.. أحسّ اللسع ونقط دم صغيرة قانية.. متجمعة على ركبته.. مسح الدم بقطعة قطن دسها خلسة في عبّه..»

كل هذه المشاهد المتتابعة، ذات اللقطات المتنوعة، لجزء من صفحة البداية لقصة «النشيد من الأفق الغربي»، تصوّر بشكل مقنع حضوراً مجسماً لجزء من واقع القرية، مستفيداً من تقنيات الفن السينمائي.

مثال آخر لتأكيد هذا المنحى، من قصة «طرح المجد» التي تقدم شخصاً تعلّق بوهم الماضي، كسليل لمجد غابر، فرفض معايشة زوجته ورفض القرية، عاجزاً عن التواصل مع أي منهما، فلفظته زوجته وعاملته القرية كمن به لطف، فقرّ رأيه على الانتقام من القرية باحراقها، فيكون الاداء الفني في هذه القصة / المشهد، والرجل واقف فوق سطح المسجد الحجري، هنا تكون زاوية التصوير هي لقطة (نظرة الطائر) التي تشتمل على المشهد مصوراً من فوق الرأس، فهو ينظر الى القرية وبيوتها من علٍ، وهذه اللقطة تمكن من «التحويم فوق المشهد كآلهة متكاملة العظمة. في الواقع توحي اللقطة بقوة بالمصير والقدر المحتوم. الناس المصورون يظهرون بحجم النمل تافهين وفي قبضتنا تماماً».

هذه اللقطة مناسبة تماماً للحالة النفسية لبطل القصة الذي يشعر بنفسه متكامل العظمة فوق هؤلاء الفلاحين (التافهين) ـ كما يفكر فيهم ـ وأنه يمتلك مصيرهم بيده، لأنه قرّر احراق القرية..

◄ توظيف لغة بسيطة:

اللغة هي اداة الكاتب المبدع في مجال الأدب الذي يعتبر «الوسيلة لتوصيل التجارب، والتجارب نفسها لا تحدث على صورة ألفاظ، وتجارب المؤلف يجب أن تترجم الى الألفاظ التي هي رموز لها، لكي يستطيع القاريء أن يحيل هذه الرموز بدوره الى تجارب، وفي كلا الحالين لا بد من تخيّل تلك التجارب»[٤].

لغة قص محمد روميش لا تميل الى التأنق اللغوي، بل هي لغة بسيطة، ◁

◆

(١) . مجموعة قصص «الليل.. الرحم» محمد روميش. سلسلة روايات الهلال . العدد رقم ٤٥٦ . ديسمبر ١٩٨٦ . القاهرة . دار الهلال.

(٢) . «نظرات في التاريخ الثقافي» ص ٣٣٧ . تأليف يوهان هويزنجا . ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢ .

(٣) . كافة الاستشهادات الفنية الخاصة باللقطات السينمائية مستخرجة من كتاب «فهم السينما» في الصفحات من ٢٤ الى ٣٩ . تأليف لوي دي جانيتي . ترجمة جعفر علي . دار الرشيد للنشر . بغداد ١٩٨١

(٤) . قواعد النقد الأدبي ص ٣٥ . تأليف لاسل ابركرومبي . ترجمة د . محمد عوض محمد . طبعة ثانية . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ١٩٨٦ .

سلسـة، تضيء إنتماء الكاتب لقريته ولناسها البسطاء، فكان منطقياً أن ينعكس هذا الانتـماء في استخدامه لغة حياتهم اليومية مضمخة بقدراته الفنية، لتتنامى معبرة عن عالم القرية. فجاءت مفرداته دقيقة، واضحة، مركزة، مشحونة، موجزة، تمتلك في تتابعها ثراء امتداد غيطان الريف، وتستلهم جماليات نحتها من أرضية واقع القرية.

دراسة اللغة في هذه المجموعة تحتاج الى بحث كامل، لكنني سأكتفي بإلقاء بعض الأضواء الكاشفة على أهم ملامحها..

«الـشمس. هنـاك. على مدد الشـوف، كحضرة مملوءة بالأوالـح المتـوهجـة.. وهي لقـربهـا، تستطيع - كما يقول عم زناتي - أن تخطفها بيدك.. أبو قردان عائد، ليقضي ليلة فوق أشجار الجميز العجوز حول قريتنا، جماعات، جماعات، كأثواب القماش الدبلان تحملها الرياح.. في الحقل، خرج الناموس...» [ص ٤٣]

أنظر الى هذا الافتتاح القوي المتفجر لقصة «الليلة الجاية»، بالكلمة / الاسم «الشمس»، ثم التوقف عندها مستدركاً «هناك» (وكأنها ليست أي شمس، وإنما شمس محددة، معرفة، في موقع معين). ثم التوقف ثانية، منبّها، موقظاً حواس القاريء، ليستطرد - بعدها - منمياً إيقاعاً متصاعداً «على مدد الشوف».

انظر الى هذا التتابع الموسيقي، المتنامي، بجرسه الهاديء، النابع من نبت القرية.. إنه لم يقل «على مدى النظر» أو «على امتداد النظر»، بل نقلنا مباشرة الى جوّ القرية، ليكتمل (إحياء) المعنى بتشبيه مستمد من البيئة، حين بدت الشمس «كحفرة مملوءة بالأوالح المتوهجة»، ثم يضيف الى هذا التشبيه تشبيها آخر، يؤكد قربها الشديد أو هو يبالغ في تقريبها - كعادة أهل الـريف - بأنـك يمكن أن تخطفهـا بيدك. وانـظر أيضاً الى اختيار فعل (تخطفها)، لأننا نتمنى جميعاً لو نمتلكها أو نقتنصها بمعنى أصح.. ثم يضـع الكاتب نقطتين، ليتيح للقاريء أن يتريث خلالها قليلاً، لينتقل بعدها الى ملمح آخر داخل إطار الصورة نفسها عن أبي قردان..

ويجب أن يلاحظ القاريء أن تشبيهات محمد روميش كافة نابعة من البيئة القروية، كمشهد (ابو قردان) الذي شبهه بأثواب القماش الدبلان التي تحملها الرياح، ولا يفوتنك تكرار كلمة «جماعات» التي تعطي إيقاعا حركياً، كحركة أجنحة الطيور خلال طيرانها أو حركة تتابع أفواجها.

هذا الملمح نفسه نجده عندما تتذكر إحدى الشخصيات بيوت عائلة السوالم «التي سمع من أبيه انها قامت كالنبات الشيطاني». [ص ٥٤]

هنا تشبيه يوحي بعدم شرعية بيوت عائلة السوالم، وان ثراءها قام على غير حق، وانها إحتلت مكانتها في القرية دون استحقاق أو عرق، تماماً كما النبات الشيطاني الذي يبزغ فجأة دون مبررات، ودون أن يضع أحد بذرته أو يمهّد له الأرض، وأيضاً يحتل مكاناً غير مناسب.

كذلك يكون منطقياً مع كاتب هذا دأبه، ان يكون حوار شخصياته بمفـردات الفـلاحين الحيّة نفسها، بعد أن أعمل فيها قدراته الفنية من تكثيف وتركيز، ليأتي الحوار في النهاية معبّراً عن الشخصيات، باعثاً فيها دفقات حياة، نضرة، متتالية.

وأورد هنـا نمـوذجـاً واحداً من كثير، حين يتحاور عجوزان في قصة «**النشيـد في الأفق الغـربي**». وهمـا «عواد» رفيق ابراهيم في ازمة موته في الغربة، و«ست أبوها» الصابرة، التي لم تتزوج بعد موت عشيق صباها ابراهيم:

يقول لها عواد «تب ريّحي نفسك شوية..

- يا واد يا عواد.. الراحة بعد لقا الله» [ص ٢٩]

حوار موجز، حيّ، مؤثر، ولا تنس جملة النداء «يا واد يا عواد» وهي تخاطبه رغم انه عجوز، لكنها إحدى لازمات أهالي الريف التي تواكب أياً من اكتشافاتهم (الذكية)، فجاء وقعها بليغاً، أتى كأنه كشف تلفت نظره الى أهميته، مظهرة في الوقت ذاته ضآلة العجوز الـ (واد عواد) إزاء خبراتها العميقة بالحياة..

◀ فهم واع لطبيعة المكان:

لعل حياة الكاتب العريضة بقرية تلبانة، وما اكتسبه من خبرات عميقة بالحياة فيهـا، إضـافـة الى إنتمائه وحبّه العميق لها، كانت وراء استيعابه الكامل لطبيعة المكان بكل ما يكتنفه من عادات وطقوس وشعائر وموروث شعبي. وهـو ما كفل له - أو كان عاملا مهما - بعثُ المكان حيّا في ثنايا قصصه، وكان سنداً أساسياً في إبراز الرؤية التي تبلورها..

■ **الأبعاد الجغرافية للمكان**: التي ساعدت على تجسيد البناء الطبقي الحـاضر للقرية، وابراز ماضيها، حيث كانت بيوت القرية محصورة بين المصرف النـظامي وبـين السراية (المهجـورة) لعيلة الناظر وقضبان محطة السكـة الحـديد. ومن الناحية الأخرى بيوت عيلة السوالم وحقل الوسية الذي يعمل به الفلاحون أجراء، وهناك جامع القرية المشترك إضافة الى مقام سسيدي ذي النون.

هذا المـوقع الجغرافي يعبر عن العلاقة بين السراية وبيوت الفلاحين، حين يقول «السراية البناء الخرافي المتحول المنسرب الحلمي، يقف عالياً وحده، تنشأ حوله وتتعدد دور الفلاحين».

إنها السراية/ الماضي تلقي بظلالها الحزينة، الكئيبة على دور القرية التي تتنـاثـر على أطرافها، مشكلة عبرة لمن يعتبر، حين تحكي تاريخ مفتشين احتلوها يوماً بكل جاه وجبروت ثم كان مآل مجدهم الى زوال.

وعلى الجانب الآخر ينتصب الماضي ممثلاً في عيلة السوالم (وكأنهم البديل لاستغـلال المفتشين). حتى أنه حين أصاب القرية وباء مرض، أقامت عيلة السـوالم حاجـزاً حول نفسها، حتى الجامع المشترك هجرته، عازلة نفسها عن بيوت الفلاحين، التي استشرى فيها الوباء حاصداً إياهم بالعشرات.

■ **طقوس وعادات السسكان وموروثهم الشعبي**: تجيش النصوص القصصية بالعديد من هذه الطقوس والعادات منها: ما كان يحدث عند الزواج من عادات تأصلت في النفوس، حتى صارت جزءاً من حلم «ست أبوها» عند زواجها من إبراهيم في قصة «النشيد من الأفق الغربي»: «دفوف تتقدمها هي وابراهيم الى بيت العدل.. الدق يرتفع وهي تسرع الخطو مع العـريس الى القاعة التي فرشوا فيها حصيرتها الجديدة، وفي ركن القاعة الصندوق الخشبي المزركش أحمر وأخضر وأصفر بجوار «البوريه».. لمحت حلة الاتفاق.. أحست بالخجل.. وابراهيم يوارب باب القاعة ويسلم الـرجـال والنسـاء والأطفـال المهتـاجة شاش الفلاح الأبيض تنقشه بقع الدم.. ونسوة يغنين «شرفتينا يا بنتنا يا زينة..».

«قولوا لأبوها إن كان جعان يتعشى.. وترتفع القلة الجديدة» (ص ١٠)

صحيح أن هذه العادة تكاد تنقرض الآن من الريف المصري، لكنها كانت قائمة في ذلك الزمن البعيد ومتأصلة في النفوس..

لاحظ في ذات المشهد / الحلم مفردات جهاز العروسة، وأيضاً هذه المزاوجة المهمة المتوارثة في الريف بيد مظاهر الاحتفال والفرح والمواويل والاغـاني المصاحبة، هذه المواويل تصاحب شخصيات القصص بشكل طبيعي وتلازمهم حالات فرحهم، كما تفرّج وتسرّي عنهم خلال كربهم أيضاً.

أيضاً من الطقوس القروية المهمة، المكانة الأثيرة التي يحتلها «سيدي ذي النون» صاحب الكرامات «العائش أبداً في أدمغة صبيان ورجال قريتنا لا استثناء للبنات والنسوان. يتأمله الأطفال كالطلسم. يدور حول مقامه المهيب الشريف الصبية والبنات، يضيئون له الشموع، ليلة الدخلة يدقون له الأكف والدفوف، يقرأون له الفاتحة، يرسمون له علامة الصليب». (ص ١٢٣)

◆ **في بعض القصص فلسفة حياة تورث القناعة والرضى وتصل إلى حد الزهد في مباهج الحياة**

إزاء التجسيد المرئي لأبعاد المكان المبني موضوعياً في القصص، ضفّر محمد روميش خلاله بناءً درامياً لمصائر شخصياته. ونجد أن القصص من هذه الزاوية يمكن تقسيمها الى قسمين، يمثل القسم الأول: القصة / المشهد، وتتضمن قصص «فرح سلامة»، «الليلة الجاية»، «طرح المجد»، و«عين الحياة. . نظيرة»، وهي قصص قصيرة نسبياً، يتوفر في كل منها عنصر الوحدة الزمنية، وهي فترة زمنية محدودة قد تمتد الى عدة ساعات، إضافة الى أنها تعالج فكرة محددة، وعادة يتوافر فيها وحدة منظور زاوية التصوير، التي تتبع شخصاً بذاته خلال تحولاته النفسية المختلفة. .

أما القسم الثاني فيمثل القصة المضطردة الاحداث، ويتضمن قصص «النشيد في الأفق الغربي»، «كل شيء حقيقة»، و«الليل. . الرحم»، وهي قصص ممتدة الطول، تضطرد للأمام في الزمن الذي قد يستغرق سنوات طويلة، وتعالج موضوعاً أشمل وأوسع في الحياة الانسانية، وتتنوع فيها زوايا الرؤية التي تتبع مصائر بشرية متعددة.

ولو راقبنا مصائر الشخصيات التي تتبلورها رؤى هذه القصص، لوجب أن نستبعد قصتين: الأولى «**فرح سلامة**»، لأنها توضح المنغصات المالية التي يعانيها أب حين يرضخ لمطلب ابنه ويزوجه، ويتكبد في سبيل ذلك رهن قنطاري قطن من المحصول الذي لم يجنه بعد، إضافة الى رهن الجاموسة وغرفة معيشة في بيته. . أما القصة الثانية فهي «**الليلة الجاية**» فسوف يتم استبعادها لاحقاً، بعد أن تتوضح مبررات هذا الاستبعاد.

والآن، إذا أعدنا ترتيب قصص المجموعة الخمس الباقية، حتى يتيسر للقاريء من خلالها تتبع مصائر الشخصيات، لرأينا ان قصة «**النشيد في الأفق الغربي**» تمثل مركز ثقل المجموعة، فهي أطول قصصها على الاطلاق (٢٤ صفحة)، وفيها تتجسد مصائر الشخصيات، مبلورة رؤية الكاتب، حتى تكاد القصص الباقية ان تغدو عبارة عن تعميق أو توسيع أو إضافة لأحد جوانبها. فيها شخصيتان رئيسيتان هما «ابراهيم سالم» و «ست أبوها» محبوبته، وهما يبدآن من أرض مشتركة، فكلاهما أجير في أرض الوسية، يخضعان في العمل لقهر الطبيعة (القاسي) وقهر خولي الوسية وعنفه الضاري مع الاجراء بلسانه وذراعه الثقيل، لكنهما يتخففان من ضغط هذا الواقع باللجوء الى الحلم، حلم الزواج المشروع والهناء القادم، الذي سرعان ما يتبدد حين يأتي الانكليز مع عساكر الهجانة والغفر ويحاصرون القرية ويجمعون كل رجال البلد، ليأخذونهم للعمل (سخرة) في حفر وشق الطرق اللازمة لمدّ السكك الحديدية. وهناك تحت قسوة المعاملة اللاانسانية يموت ابراهيم، لكن ست ابوها تصر على أن تبقى وفية لحبيبها الراحل ولا تتزوج أبداً.

شخصيتان متوازيتان بائستان، يشتركان معا في المعاناة من أجل لقمة العيش، بالعمل كنفرين أجيرين في حقل الوسية، يقبلان على مهل قهر الواقع المحلي، لكن قهر الواقع الخارجي (المتمثل في المحتل الأجنبي وأعوانه) سرعان ما يتدخل فنجد ابراهيم يتقبل هذا القهر الجديد، بهذه القدرة المتوارثة لدى أهل الريف منذ أجداد الجدود بالقبول والرضى والتحلي بالصبر إزاء المكاره، فيوجز ابراهيم حكمة الحياة بأكملها وهو مغترب حين يقول: وهو كله شغل يا بو خليل. . في غيطان الوسية. . في جبل الانكليز. . في أرض العمدة الحرامي ابن ستين. . كله شغل. . كله شغل. . «وبني آدم. . علا. . أو نزل. . نصيبه كله لقمة عيش. . هدمة تستر جسده. . والآخر حتتين قطن على فمه ووراء ظهره» (ص ١٩).

إنه ارث قديم وفلسفة حياة، تورث القناعة والرضى، وتصل الى حد الزهد في مباهج الحياة، لأن الحياة مهما علا شأن صاحبها أو نزل، فهو سائر الى الموت، حيث لا مهرب.

هكذا انقضت صفحة ابراهيم. أما ست أبوها فلم يشفع لها أنها كانت ذات يوم (بنت أصول)، فحين مات حبيبها (اختارت) طريقها، فنعمت بسعادة ذاتية، عظيمة، رافضة ما يقدمه لها هذا الواقع من فتات وهمي للسعادة (بالزواج من آخر)، ففقدت ملامحها الانثوية التي رأى فيها ابراهيم يوماً أنها «لم تخلق لشقاء الغيط»، وتحملت الحياة كرجل باصرار وعناد وفخار. .

ويدعّم عواد (رفيق صبا ابراهيم وست ابوها، والشاهد على مأساة حبهما) ذات الاتجاه، حين يقول وهو يراقب معاناة ست أبوها في العمل رغم تقدم العمر بها: «انها بنت أصول. . دارهم دي. . كان فيها بدل الجاموسة اثنين وبدل البقرة اثنين. . حتى الجمل سمعت ان المرحوم أبوها كان عنده جمل. . حكمة ربنا. . صحيح زي ما قال الله يرحمه الشيخ حلموش. . اللي يسأل ربنا. . عملت دي ليه. . يبقى كافر. . راح فين دا كله. . الرجالة والبهايم. . والآخر صفصفت على ست أبوها. . ».

إنه إيمان مطلق بعبثية ما يحدث في الواقع، وانه يحدث لحكمة لا يعلمها الا الله، والكل في نهاية الأمر الى زوال. . بل ان ست أبوها تحسم هذا الأمر، بخبطة موفقة حين تجيبه ـ وهو يرجوها أن تريح نفسها ـ بقولها: «يا واد يا عواد. . الراحة بعد لقاء الله».

بمعنى آخر، فلاح القرية دائما محاصر، محكوم عليه أن يعيش داخل دائرة جهنمية حزينة، مليئة بالقهر والمعاناة، وهو يتقبلها مؤمناً، مستسلماً، صاغراً، كما فعل أجداده جميعاً لسنوات خلت. فاذا عنّ لأحدهم (توفيق في قصة «طرح المجد») أن يرفض هذا الواقع ويحاول الخروج من دورته المفزعة، متمسكاً بأصله العريق وماضيه التليد، يكون مآله الجنون، والوجه الآخر المقابل لهذا النموذج هو (نظيرة في قصة «عين الحياة. . نظيرة») فهي «بلا أصل، وبلا فصل، وبلا حكاية، شبت في دار جابر أفندي. . أمها كانت قبلها خادمة في دار جابر افندي. . لم تر لها أباً. . ولولا أن اسمه منقوش على ختمها ما عرفت اسمه»، لكنها تعاني الأمرين من زوجها ومن واقعها الضاري، ورغم ذلك تناضل باصرار من أجل لقمة العيش، وتضطر أن ترضخ للقاء جنسي عابر من أجل توفير ثمن كيلة قمح، رغم أنها ترفض اغواء آخر لممارسة الجنس من أجل المتعة وتدافع عن زوجها. وهي ـ في النهاية ـ تعي أبعاد واقعها جيداً، فهي تكرر «قسمتي كدة»! وتقبل به (برجولة) كما فعلت من قبل «ست أبوها».

فلاح القرية دائماً محاصر محكوم عليه أن يعيش داخل دائرة ملأى بالقهر والمعاناة

اذن، لا بد أن يتساءل القاريء، هل هناك ثمة مخرج ـ منطقي ـ من هذه الدائرة الكابوسية؟!

قد يبدو المخرج في الاختيار البديل الذي كان مطروحاً في تلك الفترة الزمنية ـ فوقتها لم يكن المصريون قد عرفوا بعد الهجرة والاغتراب بالعمل ◁





في البلاد العربية الشقيقة ـ في رفض حياة النهار (الكد والتعب) والاندماج في حياة الليل، حتى ليغدو الأمر وكأنه تمرد فردي على واقع صعب، لكن هذا الاختيار متاعبه أيضاً فرجال الليل «في النهار يحلمون بالقبض عليهم.. البنادق تقف لا تطلق الرصاص.. إنهم في احلامهم أضعف منهم في واقعهم.. في الاحلام دائماً ـ لسحبهم رجال الأمن مربوطين بالحبال.. نهارهم مقبض مخيف بالاحلام» (ص ٨٩، ٩٠)

إنهم هاربون دوماً من السلطة المدنية، مسربلين بقدرهم الغامض الذي لا فكاك منه حتى في أحلامهم..

فهذا الحل أيضاً محكوم عليه بالفشل، ففي قصة «كل شيء حقيقة» يواجه القارىء بشخصيتين رئيسيتين متوازيتين (أيضاً)، هما «حسان» (رجل الليل الهارب من الصعيد من جريمة ما، ليباشر حياته في هذه القرية أجيراً)، و«نجية» (الواعية بواقعها والمتقبلة له، وتعمل أجيرة هي الأخرى)، وحين يلتقيان، ورغم إعجابها به، فهي ترفض محاولته لممارسة الجنس معها، لكنهما يتفقان على الزواج بعد ذلك، فاذا الواقع بقانونه الوضعي يقف لهما بالمرصاد، فنجية متزوجة قانوناً رغم أن زوجها هجرها منذ سنين طويلة حين اختفى فجأة، ويجد المخرج من هذا المأزق بالزواج في قرية أخرى، وبعد عقد القران يذهب حسان للسهر مع أصحابه في ليلة العرس، وتنتظره نجية بلا طائل، لأنه لن يعود إليها أبداً، مفضلاً أن يستمر هارباً من مصيره الذي يطارده «سيقتل ولو بعد حين» ليظل نموذجاً (للانسان) المدان سلفاً بخطيئته الأولى، حين يأتي الى الحياة ساعياً الى سعادة موهومة لن يناله أبداً، بينما الموت بانتظاره!

وهي ذات التيمة التي نجدها أيضاً في قصة «الليل.. الرحم»، وان اتسعت المصائر فيها لتشمل ثلاث شخصيات متوازية هي: «فتح الله» (كما حسّان) مدان منذ البداية بجريمة قتل لرجل ليل تائب، وهو لا يدري هل ارتكبها أم لا (وكأنه الانسان إزاء عبء خطيئته الأولى)، و«هانم» فتاة من أهل القرية إبنة بيت فاسد، تعايش رجال الليل، وتطّلع على مباذلهم وتعرف أسرارهم وأسرار فساد القرية (رجال الليل يخفون المسروقات في بت العمدة)، وهي تعجب بفتح الله، لكنها ترفض مظاهر رجولته الهشة (ازاء ما تراه من جبروت رجال الليل)، وهي تعيش واقعها ببساطة، وتمارس الجنس مع ابن العمدة ـ طبقاً للقواعد الفاسدة السارية ـ فتكشفها زوجة العمدة وتفضحها، حين كانت تسعى لضبط زوجها متلبساً. والشخصية الثالثة هي «عبد الشاطر»، الذي ظهر كنموذج فريد للفلاح الذي يتفانى في حبّ أرضه، حتى يعتبر العمل فيها باعثه الأول للسعادة وأن الأرض عنده أهم من أسرته، وهي أيضاً المرّة الأولى في قصص المجموعة التي يظهر فيها مثل هذا النموذج بهذا النضج والسطوع.

وتنتهي القصة ومصائر الشخصيات قد تحددت، حين يعم وباء في القرية، فيتساقط الموتى، ويكون منهم عبد الشاطر وهانم، بينما يبقى فتح الله وحيداً.

انها دائرة رهيبة قاسية، يعيشها هؤلاء القرويون، فرادى، كل يمضي في طريقه، فإذا عن لأحدهم ان يبحث عن السعادة ـ كما حدث لفتح الله مع هانم، ولابراهيم مع ست أبوها ـ فمحكوم عليه ألاّ يناها، لأسباب شتى، فقد يقف فساد الواقع له بالمرصاد (لاكتشاف فضيحة هانم)، أو قد يبرز الواقع الخارجي متمثلا في المحتل الأجنبي (الذي أخذ ابراهيم عنوة للعمل في مشاريعه)، أو قد يضرب القدر ضربته ليكون الحرمان كاملاً (بموت ابراهيم وهانم).

ويبقى أن الوحيد الذي استمتع بسعادته (كما استمتعت ست أبوها باختيارها) هو عبد الشاطر الذي اختار الأرض معشوقة وحبيبة، وان كان إختياره لن يعصمه أيضاً من الموت، فسرعان ما يقضي نحبه خلال الوباء أيضاً.

هنا تبرز قصة **«الليلة الجاية»** كاستثناء يجب ألا يعول عليه في تحليل مصائر الشخصيات، وفي تحديد الرؤية التي تستشف من القصص، لأنها تقدم فعلا جماعياً لمجموعة من الفلاحين تثور ذات ليلة، حين يقطع وابور ماء العمدة الماء عن أراضيهم العطشى لري محصول القطن وإلا مات عطشاً، فأوقفوا وابور العمدة بالقوة، لكنهم سرعان ما يعودون في الصباح ليصلونه بالماء، ويساعدون في ريّ أرض العمدة بالماء، فكانوا في انفجارتهم الليلية «كعنين انتهى تواً من مواقعة إمرأة في دهشة واستكثار واستغراب وتكذيب لولا أنه قد حدث» (ص ٤٩).

هنا تبرز هذه القصة كنشاز، وسط رؤية متكاملة، قدمها الكاتب خلال قصصه، أو كأمل أو امكانية متاحة لم تستغل بعد وسط واقع قاس حزين، يقبله الفلاحون بايمان كامل، ويستسلمون لقيادة بحسّ متوارث منذ آلاف السنين.

◀ الكاتب وابداعه:

قرية محمد روميش هي تجربته الخاصة، هي غناه الذي يعزّ به. هكذا كتب عنها في نهاية الخمسينات قصتين «النشيد في الأفق الغربي» (١٩٥٨)، و «الليلة الجاية» (١٩٥٩)، وفي الستينات ثلاث قصص: «فرح سلامة» (١٩٦٤)، «كل شيء حقيقة» (١٩٦٨)، و«الليل.. الرحم» (١٩٦٩)

هكذا تجمعت لديه خمس قصص عن قريته، شاء لها أن تظهر في كتاب، فأصدر مجموعة قصص «الليل.. الرحم» في طبعتها المحدودة الأولى من سلسلة أدب الجماهير عام ١٩٧٣[٥]، ثم قدّم في السبعينات جوانب أخرى عن القرية في قصتين هما «طرح المجد» (١٩٧٠)، و«عين الحياة.. نظيرة» (١٩٧٤)

لم يكتب محمد روميش قصصاً أخرى عن قريته، بل كتب عددا من القصص تربطها بالقرية وشائج متينة، فهي عن هؤلاء الذين «ترحّلوا من القرية الى المدينة». ولم يكتب عن المدينة التي استقر فيها الا قصة واحدة هي «الضوء» (يناير ١٩٦٥).

هنا لا بد أن يثور سؤال: لماذا توقف محمد روميش عن الكتابة منذ بداية السبعينات، رغم ثراء تجربته واتساع حدودها؟

ولماذا حافظ على قصص هذه المجموعة السبع حلماً، ومشروعاً، احتضنه سنين طويلة بصبر أهل القرية، حتى اتيح له ان ينشره ضمن سلسلة روايات الهلال (عام ١٩٨٦)، فإذا به ينشر قصص المجموعة الأولى نفسها مضيفاً اليها قصتين في ذات سياق القرية؟

ولماذا حافظ على العنوان السابق نفسه، فلم يغيره؟

لعل إجابة هذه الاسئلة تكمن في ابداع قصص هذه المجموعة نفسه، فبعد ان إرتوى محمد روميش برؤية قريته تتجسد حيّة في قصصه، وتتألق جمالاً، وتتدفق إنسانية. وحين اكتملت أبعاد رؤيته الحزينة، بكل أبعادها، للدائرة الحزينة لأهل الريف، وبما يمتلكه كفنان حقيقي من صدق مع الذات، كان (لاوعيه) قد توصل الى القرار الخطير بالتوقف عن الكتابة، لأنه لو استمر كان سيكرر نفسه، وهو كفنان صادق يرفض أن يعيد ما سبق ان اكتشفه.

لقد أصبح محمد روميش يعيش في المدينة بحكم ضرورات عمله، لكنه ظلّ وفيّا لحبه الأساسي (القرية). وحين حاول ان يتملص من قرار التوقف عن الفعل الابداعي (اللاواعي)، كتب عدداً محدودا من القصص «عمن ارتحلوا من القرية»، ولم يجد نفسه في المدينة، فلم يكتب عنها الاّ قصة واحدة هي «الضوء». فالكاتب في الأساس لا يبدع إلاّ عن حب، لذلك لم تسعفه قريحته الفنية الاّ بقصة واحدة يتيمة عن المدينة، لأنه ظل مخلصاً بروحه لقريته، رغم أنه إستقر بعيداً عنها، فهي حبّه الأول والأخير. ولن يكون إبداعه إلاّ مكرّساً من أجلها فقط □

◆

(٥) - «الليل.. الرحم» مجموعة قصص تاليف محمد روميش. سلسلة أدب الجماهير رقم ٢٠. المنصورة. ١٩٧٣.

◆

حسين عيد:
كاتب من مصر، له خمسة كتب مطبوعة، روايتان ومجموعتان قصصيتان، وكتاب نقدي عن غارثيا ماركيز

التربية في عالم متغير

التربية والتنمية في العالم الثالث

مارتن كارنوي

منشورات غروف ـ نيويورك ـ ١٩٨٧

عبد القادر حسين ياسين

■ الكتاب الذي نعرضه اليوم من الكتب الهامة التي صدرت في السنوات القليلة الماضية، وهو مترجم الى معظم لغات العالم الحيّة، وقام بتأليفه الدكتور مارتن كارنوي، أستاذ علم الاجتماع بجامعة لندن، بعد زيارات ميدانية للعديد من دول العالم الثالث، كما اطلع على عدد كبير من الوثائق الهامة التي وضعتها منظمة «اليونيسكو» تحت تصرفه، واستعان ـ إلى جانب ذلك كله ـ بعدد كبير من الخبراء والفنيين والباحثين والمربين، وكانت حصيلة ذلك كله هذا السفر القيم.

وكانت الطبعة الأولى من الكتاب قد صدرت بالانكليزية عام ١٩٨٦، ولكنها سرعان ما نفدت من الأسواق، فأصدر المؤلف طبعة جديدة ومنقحة في العام الماضي.

يتألف الكتاب الذي يقع في ٣٨٤ صفحة من ديباجة وثلاثة أبواب تحتوي على تسعة فصول. وفي معرض تقديمه للكتاب يقول الدكتور مارتن كارنوي: «. . . إن عدداً كبيراً من الدول تعتبر تربية الإنسان المعاصر من أصعب المشاكل. وجميع الدول، دون استثناء، تعتبرها عملاً مهماً للغاية. وليس ثمة شك في أن التربية موضوع رئيسي وله أبعاد عالمية لأنه يهم كل من يعمل لتحسين ظروف الحياة الإنسانية في الوقت الحاضر وإعداد ظروف الحياة في المستقبل».

ويحذر الدكتور كارنوي من مخاطر نقل الأنظمة التربوية من بلد متقدم الى بلدٍ في طور النمو، ذلك أن لكل بلد ظروفه الخاصة به، وبالتالي فإن تلك الأنظمة لن تحقق النتائج المرجوة منها، نظراً لأن الأنظمة التربوية لكل شعب ينبغي أن تكون من صنعه الخاص، أي نابعة من ظروفه الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وليست «مستوردة» من الخارج مثل الملابس وغيرها.

في الفصل الأول تناول المؤلف مفهوم التربية ووظيفتها في المجتمعات البدائية قبل أن يعرف العالم الكتابة ثم بعد اختراع الكتابة. ثم تحدّث عن التربية في المجتمعات القديمة (الصينية واليونانية والرومانية) ثم التربية المسيحية ثم التربية الإسلامية ثم عن التربية ووظيفتها بعد اختراع الطباعة في القرن الخامس عشر. وقد ظلت التربية طوال تلك العصور من مسؤوليات الأسرة والمؤسسات الدينية، ولم يكن للحكومات، في غالب الأحيان، أي شأن بها.

أما التربية في العصر الحديث فقد أصبحت منوطة بالدرجة الأولى بالدولة، وذلك لثلاثة أسباب رئيسية هي:

١ ـ هناك اتجاه عام يرمي الى الاعتماد على الدولة في تلبية احتياجات المجتمع.

٢ ـ يعتبر الناس أن الدولة هي وحدها القادرة على النهوض بالمسؤولية الكاملة في مجال السياسة التربوية حتى لو كانت الدولة تسمح أحياناً بإنشاء مؤسسات خاصة.

٣ ـ كثير من الحكومات أخذ يشعر بالدور الكبير الذي تلعبه المدرسة في المجال السياسي، ولذلك فهي شديدة الحرص على الإشراف عليها.

ومن هنا تغيّرت مسؤولية التربية في العصر الحديث من الأسرة والمؤسسات الدينية الى الحكومات مهما كانت أنظمتها السياسية والاقتصادية.

وفي الفصل الثاني يتحدّث المؤلف عن «العبء الضخم» الذي أصبحت التربية تتحمّله نتيجة الإقبال الهائل على معاهد التعليم. ويشير المؤلف إلى أن عدد المتعلمين بلغ ـ حسب إحصاءات العام ١٩٨٧ ـ حوالي ٧٦١ مليون طالب وطالبة. ورغم الخطوات الكبيرة التي قطعتها التربية في سبيل توفير تعليم لائق لكل متعلم حسب إمكانياته الفكرية، إلاّ أن ثمّة عقبات كثيرة (وبخاصة في دول العالم الثالث) لا تزال تقف حجر عثرة من أجل توفر تعليم لائق نوعاً ما لتلك الأعداد الهائلة التي أقبلت على المدارس بعد الاستقلال.. فعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن المشاكل التربوية في كثير من الدول (وبخاصة مشكلة مكافحة الأمية) تعتبر أفضل وسيلة لتدعيم الوحدة الوطنية والمحافظة عليها. أما بالنسبة إلى الدول التي نالت استقلالها حديثاً فإن نشر التعليم يعتبر شكلاً من أشكال التحرر الوطني، وجانباً أساسياً في عملية القضاء على مخلفات الاستعمار.

◆

نشر التعليم في الدول التي نالت استقلالها حديثاً هو شكل من أشكال التحرر الوطني

ومن العقبات التي يشير إليها المؤلف أن نسبة الزيادة في سكان العالم الثالث تفوق بكثير نسبة المنشآت التربوية التي تعدّها تلك الدول لتعليم أطفالها. لذلك فإن عدد الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ٥ سنوات و ١٤ سنة والذين لن يجدوا لهم مكاناً في المدرسة في عام ١٩٨٨ سوف يبلغ حوالي ٢٨٠ مليوناً. كما أن عدد الأميين في العالم (وهم يتركزون أساساً في دول العالم الثالث) سيبلغ بحلول عام ١٩٩٠ حوالي ٩٢٠ مليوناً من الأميين البالغين.

أما الفصل الثالث الذي يحمل عنوان «التربية والمجتمع» فقد خصصه المؤلف للحديث عن التربية بين النظرية والتطبيق، حيث تناول فيه التربية

◁

الاجتماعية، والتربية العلمية، والتربية الفنية، والتربية المهنية والتربية الدينية.

ويرى المؤلف أن من الأهداف الأساسية لتعليم العلوم «إقامة البرهان على التلازم بين المعرفة والعمل. وهذا الهدف ينبغي أن يؤدي الى الربط المحكم بين تعليم العلوم وتعليم التقنيات، أي تعليم الأساليب التي يتم بها الانتقال من مرحلة البحث العلمي إلى مرحلة العمل والتطبيق». ويلاحظ المؤلف أن «العكس هو ما نراه يحدث اليوم في دول العالم الثالث لأن الأنظمة التربوية (التي لا تزال كما تركها الاستعمار) كثيراً ما تفصل فصلاً تاماً بين المادتين مما يضر بكلتيهما، ففي مجال التعليم العام نجد المناهج الدراسية تفسح مجالاً أوسع للعلوم على حساب التقنيات (التطبيقات) وهكذا أصبحت العلوم عقيمة بعدما حُذف منها الجانب التطبيقي... إن المعارف التقنية تكتسي أهمية بالغة في العصر الحديث. ولذلك ينبغي أن تصبح جزءاً من التعليم الأساسي لكل فرد».

وفي الفصل الرابع تناول المؤلف الظاهرة التي يتميز بها عصرنا وهي ظاهرة انفجار العلوم، بالإضافة الى أنه عصر انفجار التكنولوجيا وعصر الانفجار السكاني. فالمعرفة الإنسانية تتضاعف كل عشر سنوات. وقد تمكن الانسان، بفضل التقدم في التكنولوجيا من السيطرة على الفضاء الخارجي والهبوط على سطح القمر.

ومن هنا ينبغي للتربية أن تتجه إلى إكساب المتعلمين العقلية العلمية. وهذا يقودنا إلى الحديث عن عملية تطوير الثقافات الوطنية في العالم الثالث حتى تلحق بعصر انفجار العلوم والتكنولوجيا لأنها «لا يمكنها أن تتجدد إلّا اذا استفادت من العلوم ومن التكنولوجيا ومن التراث الإنساني بشكل لا يضطرها الى التنكر لتراثها الخاص». ومن نافلة القول إن الثقافة، أية ثقافة، لا يمكن أن يُكتب لها البقاء إلّا اذا كانت قادرة على التغيير.

ويوجز المؤلف ما ينبغي أن تحتوي عليه المناهج التربوية التي يجب أن تعم، في رأيه مختلف دول العالم الثالث بما يلي: «ينبغي للعلم والثقافة أن يصبحا من المقومات الأساسية لكل مشروع تربوي. فلا بد من إدراجهما في كل نشاط تربوي مخصص للأطفال والشبان الراشدين من أجل مساعدة الفرد على التحكم، ليس في الثروات الطبيعية والطاقات المنتجة فحسب، بل كذلك في الطاقات الكامنة في المجتمع، وبذلك يتحكّم الفرد في نفسه ويصبح مسؤولاً عن اختياراته وأعماله. وأخيراً، ينبغي للعلم والثقافة أن يساعدا الفرد على اكتساب العقلية العلمية، لكي يتسنّى له النهوض بالعلم من غير أن يخضع له خضوعاً أعمى».

أما في الفصل الخامس فقد تناول المؤلف المفهوم الحديث للتربية وهو ما يعرف بالتربية المستمرة. لقد كان هدف التربية قديماً يكاد ينحصر في إعطاء الفرد الفرصة لكي ينطلق ويدخل في غمار الحياة. أما اليوم فإن الغاية من العمل التربوي قد تغيّرت تماماً لأن التربية المدرسية إن هي إلّا مرحلة من مراحل التربية المستمرة التي لا تنقطع طوال الحياة. وهكذا، كما يقول المؤلف ـ نرى أن التربية الحديثة «تتميز بالانتقال من فكرة التكوين الأولي البسيط إلى فكرة التربية المستمرة».

لقد أخذت التربية المستمرة اليوم تتحول إلى نظام معقد قائم على أسس علم الضبط الآلي وعلى مبدأ الاهتمام بجميع العناصر التي يتألف منها الموقف التربوي وهي المتعلم، إذ يجب الاهتمام بسلوكه وتفهمه، والمعلم الذي يقوم بدور المربي ومصادر المعرفة المنظمة تنظيماً بنيوياً، ونعني بها المعلومات التي سوف يتلقاها الطالب أو سيطلع عليها بنفسه... والبيئة، والمقصود بذلك تمكين المتعلم من أن يبحث بنفسه في البيئة عن المعلومات التي يحتاج إليها. ولذلك، فإن التربية المستمرة تصبح أسلوباً في التعليم ويشمل جميع أشكال العمل التربوي ومراحله الزمنية.

إن هذه النظرة الجديدة إلى التربية لها دعائم قوية ليس في علم الاقتصاد وعلم الاجتماع فحسب، بل كذلك في علم النفس الذي أثبت أن الإنسان «كائن ناقص، وأنه لا يتكامل إلّا بفضل المثابرة في التعلم». وإذا صحّ ذلك، فلا شيء يحول حينئذ دون التعلم في أية مرحلة من العمر.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن التربية المستمرة فكرة جديدة تقوم على أساس تكييف المناهج الدراسية في مختلف مراحل التعليم لكي تكون في خدمة التكوين الشخصي المستقل للمتعلم، وتزويده بالمهارات والقدرات التي تساعده على أن يكون معلم نفسه بنفسه (بعد أن يفقد المعلم، والمدرسة، والموجّه) وبحثاً عن الثقافة والتعليم بما يتلاءم والعصر الذي يعيش فيه.

ويلاحظ أن التربية المستمرة ليست استمراراً للتربية كما عهدناها في المعاهد التعليمية التي يذهب إليها الأطفال والتلاميذ، ذلك أن العالم الذي يبنيه الفرد في طفولته لا يتناسب مطلقاً مع العالم الذي يعيش فيه الفرد نفسه في تمام نموه ورشده. ومن هنا فإن التربية المستمرة هي التربية التي ينبغي أن تتجه نحوها الأنظمة التربوية لكي تلائم نفسها مع عصر انفجار العلم والتكنولوجيا، وهو عصر التغييرات الهائلة والسريعة في المعارف والاختراعات.

ويستعرض المؤلف، في الفصل السادس، «الاتجاه الإنساني العلمي» الذي ينبغي للتربية أن تحققه لدى كل متعلم، ذلك أن النظام التربوي الجديد «ينبغي أن يقوم على أساس التكوين العلمي والتقني، الذي يعتبر من المقومات الأساسية للاتجاه الإنساني العلمي».

إن الإنسان المنتمي الى الحضارة الحديثة لا يستطيع أن يساهم في الإنتاج إلّا إذا كان قادراً على فهم الطرائق العلمية، عوضاً عن أن يقتصر على مجرّد تطبيقها. ونذهب إلى أبعد من هذا فنقول بأنه على قدر ما تفتح أمامه أبواب المعرفة، بقدر ما يدرك البيئة التي تحتضنه ويفهم أسرارها. وبناء على ذلك، فإن المقصود من هذا ليس حشو الأدمغة بالمعلومات، وإنما العمل على إتقان طريقة علمية للتفكير والتعبير والعمل. ومن هنا فإن المهام المطروحة على التربية هي كما يلي:

١ ـ المحافظة على أصالة كل إنسان وصيانة ملكته المبدعة، مع العمل على إدماجه في واقع الحياة.

٢ ـ تزويده بالثقافة مع تحاشي إغراقه بفيض من المعلومات الجاهزة.

٣ ـ تشجيعه على استثمار مواهبه وقابلياته وأساليبه الخاصة في التعبير مع تجنّب تشجيع النزعات الأنانية لديه.

٤ ـ الاهتمام الشديد بخصائص كل إنسان الذاتية، مع لفت الانتباه الى أن الإبداع ليس نشاطاً فردياً فحسب، بل هو أيضاً نشاط اجتماعي.

أما الفصل السابع الذي يحمل عنوان «الاستراتيجيات التربوية: دورها ووظيفتها» فقد تحدّث فيه المؤلف عن ثلاثة أمور رئيسية هي: السياسة، والاستراتيجية، وتخطيط الأنظمة التربوية. وتبدو مشكلة تحديد سياسة تربوية ووضع استراتيجية لتحقيقها، ثم تخطيط محاور محددة تحدد فيها الأولويات من الأهمية بمكان لكل نهضة تربوية حقيقية لكل أمة تريد أن تتدارك، فعلاً، سنوات التخلّف والتأخر، واللحاق بركب الحضارة والتقدم الإنساني.

لقد كان الإنسان، منذ القدم، شغوفاً بمحاولة معرفة ما سوف يأتيه به المستقبل، ولذلك قيل إن «الإنسان لا يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل، وإن كان قادراً على أن يتصوّر المستقبل وما يمكن أن يطرأ عليه من أحوال وتقلبات». وبإمكاننا أن نضيف إلى هذا القول أن الإنسان قادر على أن يتكهّن بما قد تخبئه الأيام في المستقبل، فمن واجبه، إذن، أن يختار المستقبل الذي يريده ويسعى الى تحقيقه. وليس ثمة شك في أن هذا هو دور السياسة والاستراتيجية والتخطيط. وهو ما تحدّث عنه المؤلف بالتفصيل في هذا الفصل الذي يهم رجال التخطيط التربوي وصانعي القرار السياسي من

من مهام التربية المحافظة على أصالة كل انسان وصيانة ملكته الابداعية مع العمل على ادماجه في واقع الحياة

رؤساء الدول والحكومات، والباحثين في المعاهد العليا والجامعات في العالم الثالث.

وفي الفصل الثامن يدعو المؤلف الى ضرورة القيام بإصلاحات جذرية للنظم التربوية. وعدّد الأسباب الداعية إلى ذلك، ولخصها في ثلاثة أسباب رئيسية:

١ ـ أسباب تعود الى الرغبة في معالجة بعض العيوب وتدارك النقص الملحوظ في سير النظام التربوي، وبخاصة في دول العالم الثالث.

٢ ـ أسباب خارجية كالاكتشافات العلمية والنتائج التي يتوصل إليها الباحثون، وهي تدعو إلى العمل على رفع مستوى التعليم حتى يتلاءم مع تلك الاكتشافات.

٣ ـ أسباب داخلية تعود إلى رغبة الشعب في السير في طريق التجديد والتحسن والمعاصرة. ومن هنا يتحتم العمل على إصلاح نظام التعليم بين حين وآخر إصلاحاً جذرياً.

وقدّم المؤلف واحداً وعشرين اقتراحاً للإصلاح الجديد الذي رأى وجوب إدخاله على الأنظمة التربوية في مختلف دول العالم. وتتلخص هذه الاقتراحات في التربية المستمرة، والتعليم قبل المدرسة، ومحو الأمية، والموازنة بين التعليم النظري والتعليم التقني، الى غير ذلك من الاقتراحات الاخرى التي يمكن الرجوع اليها في الكتاب.

وخصص المؤلف الفصل التاسع والأخير للحديث عن التعاون الدولي في ميدان التربية والتعليم. وخلاصة القول إن التعاون الدّولي، كما يدعو إليه المؤلف، ينبغي أن يتجسّد في الأمور التالية:

أ ـ تنمية الأنظمة التربوية المحافظة على أصالتها الوطنية لكي تجعل الفرد يندمج اندماجاً كلياً بصورة منسجمة وإيجابية في المحيط الذي يعيش فيه.

ب ـ إنشاء مراكز للدراسات التربوية مجهزة أحسن تجهيز، وذلك على الصعيد الوطني والإقليمي والدولي.

جـ ـ تقديم منح دراسية وإجازات مدفوعة الأجر لكي يتمكن العلماء والباحثون من السفر لتحسين مستواهم والاطلاع على ما يستجد من علوم وأبحاث والاتصال بزملائهم الأجانب.

د ـ تحديد السياسة العلمية الوطنية لكل دولة بصورة واضحة، مع ضرورة إشراك العلماء والباحثين المعنيين بالقضايا التربوية في ذلك.

يمكن القول إن الكتاب، من بدايته إلى نهايته، يركز على فكرتين أساسيتين، كما قلنا في المقدمة. الفكرة الأولى هي فكرة التربية المستمرة التي ينبغي أن تحل محل التربية المدرسية المحدودة بسنوات معينة من عمر الإنسان.

أما الفكرة الثانية فهي فكرة المجتمع المتعلم الذي ينبغي أن يسود جميع المجتمعات الإنسانية. ولذلك نلاحظ تكرار هاتين الفكرتين في مختلف فصول الكتاب التسعة.

في خاتمة هذا العرض السريع لهذا السفر القيم ثمة مجموعة من الملاحظات لا بد من تسجيلها، وهي:

١ ـ الكتاب يمتاز بالمنهجية العلمية الصارمة، وهو ثمرة عمل علمي، نرجو أن يكون قدوة للعمل الجماعي في ميدان البحوث العلمية في العالم العربي.

٢ ـ والكتاب يمتاز في تبويبه وهوامشه، وفي الخلاصات المركزة التي يختم بها فصوله، وهي طريقة حديثة في التأليف، نطمح إلى أن تعمم في عالمنا العربي.

٣ ـ الطباعة ممتازة، والإخراج جيّد، والأخطاء المطبعية لا وجود لها.

إنه كتاب قيّم ينبغي أن يحتل مكانه في مكتبة كل موجّه وباحث مهتم بالتربية المستمرة. □

صدر حديثاً

نساء من الشرق الأوسط

السياسة اسمها امرأة

ناصر الدين النشاشيبي



١٨٨ صفحة ● ١٠ جنيهات

الحب، السياسة، الجاسوسية، الاغتيال، الخيانة، الوفاء.
كل هذا عنوانه: السياسة اسمها امرأة.

يطلب من الناشر

رياض الريس للكتب والنشر



Riad El-Rayyes Books
4 SLOANE STREET
LONDON SW1X 9LA
TEL: 01-245 1905
FAX: 01-235 9305
TELEX: 266997 RAYYES G

«بحثاً عن المهب»

شعر

خالد جابر يوسف

شركة «رياض الريس للكتب والنشر» / جائزة يوسف الخال لندن ـ ١٩٨٨

■ عبر جلجلة لفظية بالغة الازدحام والحمأة ينشّ صوت خالد جابر يوسف في «بحثاً عن المهب» دراميا كصوت شاعر إغريقي. عالمه شديد النأي عن أدوات متداولة باتت تصلح مفاتيح أو رموزاً في ما يُكتب من شعر جديد هذه الأيام. ولـذا على قاريء «بحثـاً عن المهب» أن يستتب في كبسولة معزولة عن جاذبيات الخارج. خطابه محمـوم، لاهب، متوهـج باللفـظة المنحوتـة كما على النحاس. والواقع أنه يمكن أن يذكّر بسوق الصفّارين في بغداد. تلك القرقعة الجنونية التي تجعلك تتلفّت أولاً ثم تتبنّج متنقلاً بين الصوت القوي والصمت الأبيض على دفعـات، لا تفرق كثيراً عن انبلاجات الرؤى والأخيلة والهواجس والكوابيس. ماذا أقول؟ بعض الشعر يجعل قارئه حالماً، أو متوتراً، أو مفكراً، أو غاضباً. وشعر خالد جابر يوسف يمتلك الطاقة الكاسحة على إحداث بلبلة هوجـاء، تشـوش الحـواس وتخلق امتقـاعاً في المسلمات الـراسخة. من أين نبَّ هذا الشاعر وأين كان قبل أن يربـح جـائـزة يوسف الخـال للشعـر ١٩٨٨؟ ربما يبدو التساؤل ساذجاً أو متبجحاً، غير أن الطاقة المتدفقة التي بها يعالج بوحه التراجيدي تثير التساؤل حول الواقع الذي يعيشه شاعر فيه هذا الهدير الصاخب، أين؟ كيف؟ ولماذا؟

السمة الأكثر أهمية ووضوحاً لدى خالد جابر يوسف هي التماسك الداخلي الصلد في القصيدة. فقصيدته، مرّة أخرى، محفورة، ولكن من دون تكلّف في الصنعة أو التصنّـع. أحيانـاً يزداد ازدحـام اللغـة على المكنـون الشعـري، بمعنى أن الصـوت الـوتـيري للقصيدة يتضخّم، كما يحدث بمكـبر الصـوت، فيصـدر أزيزاً غبشاً. لكنه طبيعيّ لمثل التأجج المختزن لدى الباحث عن المهب... ولا بدّ أحياناً أيضاً من جرعة عبث لاهية وإصرار على لون واحد يردد عبر المجموعة: الأزرق:

«هذا ولد أزرق

شفاف سماويّ، يجيد الرقص

لا يعرف من أين يمرّ الراتب الشهري...» □

«السجين السياسي»

شعر

رعد مشتت

شركة «رياض الريس للكتب والنشر» ـ لندن ـ ١٩٨٨

■ على الرغم من سخريته الهازلة ينضح ديوان «السجين السياسي» لرعد مشتت بحزن حارق. حزن صحراوي عميق الجذور وجد له الشاعر بوابة فكاهية سوداء. ولعلّ أي شخص عرف تجربة الأسر من أجل أفكاره يتذكر تلك السخرية الشامتة. تلك المرارة المغمسة بعسل الاختلاف والتميّز. فالسجين السياسي يختلف عن غيره من الأسرى اختـلافـاً نوعياً فارقاً. إنه وراء القضبان أولاً لأنه حرّ، وبريء ومظلوم. والعالم خلف القضبان ليس بالضرورة حلم حريتـه أو مدى توقـه واشتياقه. وهـذا ما يجعله بالنتيجة طالب الحـرية الانسـانية الشـاملة بالأصـالـة وشهيدها. أما مشاعر التحدّي العادية، ونبرات الخطابة التي نسمعهـا عادة مما يُكتب وراء القضبـان أو حول الأسرى السياسيين، فلا وجـود لها في هذه المجمـوعة، لحسن الحظ. بل نحن أمام قصيدة ـ لقيطة، مقتضبة، مشـدودة. لا أثـر للافتعـال فيهـا أو لإغـراء الألفاظ. والتصـوير المشهدي متكامل على هيئة سيناريو سريع، مقتـطف، يشذّب أدواته إلى حدود الترميز والإيحاء، بما يكفي لتمرير المعنى في لمعة برقية وحسب. فكأن الشاعر يكتب ليُهرّب قصائده عبر قنوات تتطلّب الحذر والورع. وفي هذا السياق سرعان ما تتخذ الأشياء، على تفاهتها، دلالات معمقة بفعل حميمية الاستعمال والمقاربة:

«كروس السجائر

والليمون

على الوساده

وشيء ما

جعلها

تشعر

بالنعاس...»

هكذا يرسم رعد مشتت، بهذا النوع من الضربات، ولكن على موجات وتيارات متنوعة، كاتباً وثيقة القهر بلغة تحقق انتصارها عن طريق التشبث بالتلقائية والنضارة. مؤلم في عنوانه: «السجين السياسي». وإلى استعمال تقنية القصيدة المستـديرة وبعض التـذهين المكشوف أحياناً، يسرف في التنقيط والتفريغ إلى البياض. لكن الأهمّ أن صوته لا يستعير أصداء أحد □

«السلطان يرجم امرأة حبلى بالبحر»

شعر

ظبية خميس

شركة «رياض الريس للكتب والنشر» لندن ـ ١٩٨٨

■ منـذ القصيدة الأولى يدعـو شعـر ظبية خميس في «السلطان يرجم امرأة حبلى بالبحر» إلى قراءة غوّاصة. ويولّـد الـطمـوح الى الاستقـراء والتـواصل مع تقلبات الأصوات المتوازية حيناً، متبعثرة أحياناً على إيقاعات متباعدة، فكأنها تكتب من مسافات باستمرار. غير انها ليست كذلـك في كل قصـائـد المجموعة. ففي قصيدة «أرتيست... ارتي» مثـلاً تتنامى حركة تأملية، جوّالة متبحرة، تخلص إلى الطفو أخيراً مطلقة زفرة بوح. كأن الشـاعرة تحمِّل الشعر وزر خطابها. وفي النهاية تفصح علناً، بألفاظ مجرّدة، عارية، كالجرح الطري:

هزّ قلبي بين يديك، أيها الرجل

الغبي

انت لا تعرف الفرق بين الصخر، وقلبي

انت لا تعرف الفرق بين الحب، وحبي!

وتلجأ ظبية خميس إلى المخاطبة الضميرية، بالصوت الملقى على الآخـر، بالنـداء والمحاورة، فنلحظ أطياف الشخصيات المتورطة معها، نستشف هيئاتها ومصائرها ومـواقعها داخلين هكذا حميمية التجربة ـ تلك التجربة البـاسلة لأنها ترفض استعـراض رفضهـا وتوغل فيه في الوقت نفسه، مبتعدة عن نرجسية الأنا الضيقة، لتستنبط لغة مغامرة إلى أقصى حدّ.

وكما في قصيدة «تراب» أحياناً يتعسّل صوتها، يحلو إلى حدّ القطر، متخلصاً من أعشاب بحر اللغة، بإلغاء ذلك الألق المجفف بالشمس والمـدى. بل يبـدو أن الشاعرة تسلس أكثر ما تسلس في تلقائيتها الغنائية عبر القصائد الصغـيرة المكتوبة في الخليج، حيث قلة المفردات تفرز كيمياء المناخ المفتوح، لتضعنا في كون القصيدة...

عالمهـا مكـافـح بالعقل والعاطفة، وإدراكها الثقافي موظف لدى أصـالتهـا. لكن وعيهـا شديد الحـراسـة والاحـتـراز مما ينتـزع من شعرهـا إمكـانية النـزف أو الشرود... المفيدة أحياناً □

«الصهيل المعلب»

شعر

صلاح نيازي

شركة «رياض الريس للكتب والنشر» لندن. ١٩٨٨

■ يضيف صلاح نيازي في «الصهيل المعلّب» نوعية فارقة على شعرنا المعاصر. قماشته ثرية. عبارته مصقولة دون ثقل. موضوعاته مستقاة غرفاً من تجربته، حيث يفعل التخزين فعله في تخمير الشعر والخروج به في لياقة شكسبيرية. خصوصاً في القصائد التي اكتمل وتكامل تناسقها الإيقاعي بانسجام متين كجبلة الخزاف.

الذهن والصورة والروي والوقع، عناصر متعاشقة لديه. لكن صلاح نيازي لا يقدم في هذه المجموعة نمطاً يجعلها «ديواناً» بالمعنى الأكاديمي. مما يمكن أن يربك القارىء ويحتم عليه التفرّغ لكل قصيدة على حدة. فإذا فعل بات عليه أن يتوقع تبدّل المناخ داخل القصيدة الواحدة، والمفاجآت مستمرة...

تجده في القصيدة القصصية المتشكلة حول مشهد حيث يبرع في تحريك شخوصه وتأتي لغته مستترة كساطع ضوئي يكشف سواه لا نفسه:

في الصباح وضع مملكته التي في داخله وسط حقيبته
وفي صدره نضجت غابة
بدت المدرسة من بعيد، كممحاة ملطخة بالحبر

دائماً أدوات صورته الشعرية مستخلصة من مادة محيطها: «اشتعل الأب كنفط مرشوش على حصيرة».

ولعلّ أقرب قصائده إلى التناول تلك المبنية على مشاهدة أو انطباع حين تبقى الأفكار مصرورة تحت برقع الكلمات، تاركاً للقارىء حرية فضّها واكتشافها كما يحلو له. أما سخريته النقدية في بعض قصائده «السياحية» فتبقى مثل بطاقات بريد بالأبيض والأسود يتأملها القارىء ـ المشاهد في حياد متردد، وهذا ما لا يحصل مثلاً في قصائده الأخرى مثل «تمثال السيّاب بالبصرة» حيث لا يتورع الشاعر عن النداء بأعلى صوته وبقوة صادحة.

تعدّد المناهج الشعرية في المجموعة الواحدة والمقدمات النثرية ذات الطابع الإنبائي التوضيحي لا تعطل كثيراً متعة مطالعة «الصهيل المعلب» كما أنها لا تخدم القصائد الموجودة فيه بأي شكل □

جاد الحاج

صدر حديثاً

١٣ كتاباً

سعر الكتاب الواحد
٤ جنيهات استرلينية
سعر السلسلة كاملة
٤٠ جنيهاً استرلينياً



السلسلة الشعرية الأولى

سعاد الصباح
في البدء كانت الأنثى

سنية صالح
ذكر الورد

سميح القاسم
لا أستأذن أحدا

صلاح نيازي
الصهيل المعلب

فوزي كريم
لا نرث الأرض

فالح حسن عبد الرحمن
قصيدة غرام عراقية

نوري الجراح
مجاراة الصوت

ظبية خميس
السلطان يرجم امرأة حبلى بالبحر

عبد القادر الجنابي
مرح الغربة الشرقية

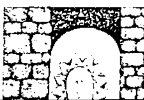
رعد مشتت
السجين السياسي

يحيى حسن جابر
بحيرة المصل
(الفائز بجائزة يوسف الخال للشعر ١٩٨٨)

باسم خضير المرعبي
العاطل عن الوردة
(الفائز بجائزة يوسف الخال للشعر ١٩٨٨)

خالد جابر يوسف
العاطل عن الوردة
(الفائز بجائزة يوسف الخال للشعر ١٩٨٨)

سنية صالح — ذكرُ الورد



صلاح نيازي — الصهيل المعلَّب

فوزي كريم — لا نرث الأرض

فالح حسن عبد الرحمن — قصيدة غرام عراقية

نوري الجرّاح — مجاراة الصوت

ظبية خميس — السلطان يرجم امرأة حبلى بالبحر

عبد القادر الجنابي — مرح الغربة الشرقية

يحي حسن جابر — بحيرة المصل

رعد مشتت — السجين السياسي

باسم خضير المرعبي — العاطل عن الوردة

خالد جابر يوسف — بحثاً عن المهب

يطلب من الناشر

رياض الريس للكتب والنشر

شعر

Riad El-Rayyes Books 4 SLOANE STREET LONDON SW1X 9LA



البدو في

ميشــال جحــا

البدو والبادية .
«صور من حياة البدو وفي بادية الشام»
الدكتور جبرائيل جبور
دار العلم للملايين . بيروت . ١٩٨٨

■ عرف الدكتور جبرائيل جبور البادية وخبرها عن كثب منذ زمن بعيد لأنه ولد وترعرع في قرية تقع على حدود بادية الشام هي «القريتين». وبعد أن انتقل للعيش في بيروت كاستاذ في الجامعة الاميركية ورئيس للدائرة العربية وأستاذ شرف فيها، فإنه غالباً ما كان يتردد الى قريته.

وهو قد زار مناطق البادية مراراً وأقام صداقات مع أمراء ومشايخ بعض القبائل وخاصة الامير نايف الشعلان وأولاده واخوته مما ساعده على أن يرى ويعرف عن قرب ما لا يستطيع غيره أن يراه أو يعرفه في حياة البدو.

وهو لم يكتفِ بذلك بل رجع الى ما كتبه الرحّالة أمثال: بركهارت وبلجريف وفالين وتشارلز دوتي والوس موزل وهارولد دكسن ووليم لانكستر وتوماس وسنت جون فلبي وديفد هاريسون وسواهم عن البادية مما يزيد على ٢٠٠ مرجع وناقشه وبيّن أماكن الخطأ فيه.

(يعود اهتمام هؤلاء الرحّالة بحياة البادية وبالبدو في الجزيرة العربية الى القرن السادس عشر وذلك لأسباب تجارية والمزاحمة التي بدأت تذر قرنها بين بريطانيا وفرنسا وهولندا وايطاليا والسيطرة على الطرق التجارية التي تؤدي الى الهند قبل شقّ قناة السويس).

وكذلك رجع الى ما وضعه الكتّاب العرب حول البادية ومن الأوائل الذين ألفوا في هذا الموضوع اسكندر يوسف الحايك الذي وضع في مطلع هذا القرن كتاباً بعنوان «البدوي» يتناول فيه بدو شبه جزيرة سيناء.

يعتقد الدكتور جبور أن فهم الأدب العربي القديم وبعض مفردات اللغة العربية يستوجب فهم حياة البادية وهو يقول في هذا الصدد ص ١٧:

«ومن حسن حظ الباحثين أن أكثر البوادي العربية لا تزال هي هي وأن حياة أهلها البدو لا تزال هي هي وأن البدو بمختلف قبائلهم لا يزالون يتكلمون لهجات شديدة الصلة بتلك التي كان أجدادهم القدامى يتكلمونها، وأنهم لا يزالون الى اليوم يحفظون كثيراً من المفردات العربية الفصيحة التي نطق بها أجدادهم القدامى، بل لا تزال طرق تعبيرهم كما كانت منذ نحو الف وخمسمئة سنة. وذلك لا يعني ـ كما يمكن أن يتوهم البعض ـ ان البدو يتكلمون الفصحى التي نكتبها اليوم، أو أنهم كانوا يتكلمون الفصحى، بل يعني أن كثيراً من تراكيب العبارات وصور الكلام وضروب البيان من مجازات وتشابيه واستعارات مما نألفه في اللغة الأدبية اليوم، وكثيراً من المفردات نفسها التي نقرأها في أدبنا، انما هي مستمدة من حياة البادية، وانها لا تزال مألوفة الى حد كبير في بيئة البادية، ولا يمكن أن تفهم تمام الفهم أو تدرك على وجهها الصحيح في كتب الأدب ودواوين الشعر دون التعرف الى حياة البادية والإلمام بطبيعة أهلها ونباتها وحيوانها».

ولقد حاول الدكتور جبور في كتابه هذا الذي ضمنه ٧٩ صورة والذي يقسّمه وفقاً لأركان البداوة الأربعة وهي: **البادية، البدوي، الخيمة والجمل**، أن يعطي القاريء صورة حقيقية لحياة البادية وخاصة بعد أن أخذت حياة البداوة تتعرض لغزو من حياة الحضر وبعد أن أخذت معالم الحضارة تنتشر في أطراف البادية.

فالبداوة تقتضي العيش في البادية والاقامة فيها، كما تقتضي التنقل من مكان الى آخر سعياً وراء الماء والكلأ، وتقوم على تربية الماشية وخاصة الجمال والخيل والأغنام، وكان من خصائصها البارزة الغزو والسلب والنهب.

وهو يرى أن حياة العرب اليوم مطبوعة بطابع حياة أجدادهم البدو، فيقول (ص ٣٤): «للحياة العربية جذور قوية في البداوة، بل لا تزال العقلية العربية الحضرية شديدة الإتصال بالعقلية العربية البدوية. ومن هنا كان من اللازم على من يحاول درس واقع العالم العربي، وفهم العقلية العربية، ومميزات الحياة العربية أن يرجع الى أصول هذه الخصائص والمميزات في البادية وفي الحياة البدوية... فالروح القبلية ومنها التكتّل العائلي والتزعم العشائري والنزعة الفردية والمنازعات في سبيل التزعم والرئاسة، كل هذه وغيرها ترجع بأصولها الى النظام القبلي وأثر الحياة البدوية. كذلك يرجع الكثير من العادات والاخلاق العربية الى أصول معروفة ومألوفة عند البدو ولا تزال مرعية حتى اليوم، ومنها قضايا الثأر والعرض والجيرة والفخر والذمّ والكرم وحماية الدخيل والفروسية والإقدام».

البادية: ينتقل الى وصف البادية وخشونة الحياة فيها، وينقل (ص ٤٦ ـ ٤٧) عن المقريزي في كتابه «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار» (القاهرة، ١٣٢٤هـ)، ١: ٧٩ قال: «وقد روى عمر ابن الخطاب (رضي)، أنه سأل كعب الأحبار عن طبائع البلدان وأخلاق سكانها فقال: إن الله تعالى لمّا خلق الأشياء جعل كل شيء لشيء، فقال العقل: أنا لاحق بالشام، فقالت الفتنة: وأنا معك. وقال الخصب: أنا لاحق بمصر، فقال الذلّ: وأنا معك. وقال الشقاء: أنا لاحق بالبادية. فقالت الصحة: وأنا معك». وكان الخلفاء في العصر الأموي إذا ظهر وباء في المدينة يرسلون بأبنائهم الى البادية. وهكذا فقد اضطر البدوي نفسه بحكم هذه الطبيعة القاسية في البادية الى أن يكيّف حياته بحيث تتفق مع ما يحيط بها فأثرت هذه البادية في عاداته وأخلاقه».

ثم يصف لنا البادية: أرضها وأجواءها ومشاهدها، زرعها ونباتاتها وحيواناتها وطيورها. وكثيراً ما يستشهد بأبيات من الشعر العربي القديم على شرح أسماء الأشجار والنباتات أو الحيوانات. كما يستشهد بالتوراة وبآيات

قرآنية كريمة وأحاديث نبوية شريفة وبأمثال شعبية على شرح أسماء هذه النباتات، وهو لا يكتفي بأن يذكر لنا أسماء هذه الأشياء الصحراوية بل يصفها وصفاً دقيقاً كأن يذكر لنا طول الحيوان وحجمه ونوعه وشكله ولونه وماذا يأكل وكيف يتناسل وكيف يعيش وبعض خصائصه ومميزاته ويفرّق بينه وبين ما شابهه من الحيوانات ويصوره لنا بالاضافة الى ذلك كله.

ولا يفوته أن ينقل لنا أبياتاً من الشعر يرد فيها ذكر للحيوان الذي يصف. فيورد في كلامه على طائر (القطا) الشهير في البادية الذي تغنّى به الشعراء أمثال عروة ابن حزام الذي عاش في صدر الاسلام والذي يقول:

كأن قطاةً عُلقت بجناحها
على كبدي من شدّة الخفقانِ
وإني لأهوى الحشرَ إذ قيل إنني
وعفراءَ يومَ الحشرِ مُلتقيانِ

وفي (ص ١٠٤ - ١٠٥) يورد هذه الأبيات الرائعة كمثل قول مجنون ليلى:

بكيتُ على سربِ القطا اذ مررنَ بي
وقلتُ ومثلي بالبكاءِ جديرُ
اسِربَ القطا هل من يُعيرُ جناحه
لعلي الى من قد هويتُ أطيرُ

أو قول المنخل ابن الحارث اليشكري:

الكاعبُ الحسناءُ ترفلُ (م)
في الدمقسِ وفي الحريرِ
فدفعتها فتدافعت
مشيَ القطاةِ الى الغديرِ

ثم يصل الى الفرس، وهي أهم الحيوانات الداجنة عند البدوي بعد البعير. ومن الفرس اشتقت كلمة «الفروسية». ويستطرد في سرد اهتمام البدوي بالخيل وأنسابها وطبائعها وعلاقتها بأصحابها فهي عماد الحروب والغزوات. ولا جدال في أن الجواد العربي اليوم يعد من خيرة أنواع الخيل سرعة وخفة وجمالاً. ثم ينتقل الى الكلام على الجمل سفينة الصحراء، وهو أحد أركان البداوة الأربعة كما ذكرنا. فيقول عنه (ص ١٥٨ - ١٥٩) ما يلي:

«ومهما يكن من أمر الجمل وموطنه الأصلي فانه ركن خطير من أركان الحياة البدوية في الجزيرة العربية. فالبوادي المقفرة فيها هي كالبحر لا يعبر دون مركب. فكان الجمل مركبها. وقديماً دعا الشاعر العربي ناقته سفينة البرّ. فقال ذو الرقّة في ناقته صيدح: سفينة برّ تحت خدّي زمامها.

ولولا الجمل لامتنع على البدوي العيش في البادية والتنقل بين أرجائها. إنه يحمل له بيته بشققه وأعمدته وأطنابه وأوتاده وما فيه من أمتعة ومؤونة وفراش. وتستطيع المرأة البدوية أن تركب في هودج على ظهره تجعل له سقفاً من قماش يقيها الحرّ في الصيف فيمشي الجمل بها وكأنها في خيمتها...

وقد خص هذا الحيوان بالصبر على العطش وقتاً طويلاً، وبالقناعة بالخشن الشائك من العشب طعاماً، بحيث سهل عليه احتمال العيش في البادية. وقيّض له من اتساع المناسم في أرجله ودقة تركيب قوائمها ما يسر له السير في أرجائها ذات التربة الرملية أو الكنسية اللينة. وكذلك هيّء له من مشفر يكسوه الشعر الخشن القاسي لجسّ النباتات الشائكة وإقتلاعها أو قطعها، ومن فم ذي تركيب خاص لمضغها وإجترارها، ما جعله يعتمد على تلك الأنواع من النباتات التي تعيش في البوادي والأراضي المقفرة ويكتفي بها. وهو فوق ذلك يكتفي بالقليل من الماء اذا قيس بما يحتاج اليه حيوان في مثل حجمه وجد في مثل مناخ البادية الحار.

وإذاً فالجمل هو الذي مكّن للبدوي العيش في البادية، بل لعله هو الذي دعا البدوي الى العيش في البادية. إنه أبو البداوة العريقة الحقيقية وسبب استمرارها وأنها لتتلاشى وتنتهي اذا حرمته. لقد أصبح البدوي عالة على الجمل فهو يعيش على لبن النياق حين تنتج، بل انه أحياناً لا يجد غذاء أو شراباً سوى ذلك اللبن».

الجمل أبو البداوة العريقة الحقيقية وسبب استمرارها وإنها لتتلاشى وتنتهي اذا حرمته

الى أن يقول عن الجمل (ص ١٧٦): «ولقد نفذ الجمل الى صميم حياة البدوي الاقتصادية فهو أساس الثروة عنده. وكان كل شيء في البادية - منذ زمن قصير - يثمّن بالنسبة الى هذه الوحدة أي قيمة الجمل. فالديّة وهي ثمن القتيل لا تزال الى اليوم تدفع بعدد من الإبل كما كانت تدفع زمن الجاهلية...

فالمهر وهو صداق العروس يُدفع بعدد معلوم من الجمال تبعاً لمكانة العروس وأهلها وقدرة العريس... حتى الخيل فإنها تثمّن أحياناً بعدد من الجمال.

والبدوي يقدّر ثروته وغناه بما عنده من الجمال، أي من الإبل، إن كان من أهل الإبل. فهم يقولون: فلان يملك كذا من الإبل...

وان الضرائب التي تستوفيها الدولة من البدوي الذي يعيش ضمن حدودها اليوم، والزكاة التي كان يدفعها في صدر الاسلام وزمن الأمويين، إنما كانت على رؤوس الإبل. وقد كانت شيوخ القبائل لوقت قريب تجمعها وتؤدي شيئاً عنها معلوماً للدولة. أما الآن فان جباة الدولة هم الذين يجمعون هذه الضرائب من البدو وعلى أساس عدد الإبل التي يحوزها كل فرد من القبيلة، ويؤدى عن ذلك بدل نقدي. ومن منافعه أخيراً أنه يباع للحضر إما للذبح أو للحمل والنقل. وبثمنه يستطيع أن يشتري البدوي ما يشاء من متاع وعتاد وغذاء. إن الإبل عزّ لأهلها».

ومن الطريف أني وأنا أقرأ كتاب الدكتور جبور قرأت مقالاً ممتعاً نشر في مجلة «التيم» عدد ١٩٨٨/٦/٦ عن سباق للجمال أقيم في صحراء سمبسون في أواسط اوستراليا بمناسبة مرور ٢٠٠ سنة على اكتشاف القارة الاوسترالية يُعد أطول سباق للجمال في العالم يفوق الألفي ميل. الجمل الذي جاء به المستوطنون البريطانيون من الهند وجزر الكناري في أواسط ◁

بادية الشام

البدوي محب للحرية والتفلت من النظم التي تقيد الانسان ويحب الاستقلال بحيث لا يكون لأحد سلطان عليه

القرن الماضي الى اوستراليا، كان وسيلة للنقل لدى المستوطنين الأوائل وهو الذي قام بنقل امداداتهم ومعدات سكك الحديد وخطوط الهاتف في الأماكن الصحراوية النائية. فمن قال إن الجمل قد أحيل الى التقاعد؟! ومن قال إن لحم الجمل وجلده وشحمه ووبره لم يعد مطلوباً؟! حتى بعره يستعمل للوقود ويضرب به المثل فيقال للذي يمشي الى الوراء: «مثل بعر الجمال»!

الى أن ينهي المؤلف كلامه على الجمل فيقول (ص ١٨٥ - ١٨٦): «ويحسن أن نختم هذا البحث عن الجمل في أنه ليس هناك من حيوان نال من عناية علماء اللغة أو حلّ مكانة في معاجم اللغة وآدابها مثل ما نال الجمل من علماء العرب وحلّ في لغتهم وآدابهم، فقد تعددت أسماؤه وصفاته بحيث بلغت المئات. وتوسع في وصفه الشعراء القدامى ودارت حوله كثير من التشابيه والاستعارات والأمثال، وقرنوه بما هو خير وجميل. فذهبت معاجم اللغة ان اسمه مشتق من الجمال لأن العرب يحسبون الجمل جمالاً وزينة ومنه قولهم امرأة حسناء جَملاء... أما وصف النياق في الشعر العربي القديم لا سيما الكريمة منها فيكاد يطغى على كل شيء ويستأثر بمعظم القصيدة في كثير من الأحيان كما نرى في شعر طرفة ولبيد والراعي وذي الرمّة وغيرهم، ومن هنا الأهمية التي نعلقها على دراسة البداوة وفهمها فهي الوسيلة الكبرى التي تيسّر على الطلبة فهم الأدب القديم على وجهه الصحيح».

البدوي: وفي الكتاب كلام مستفيض يدور حول البدوي وحياته وعاداته وطعامه ولباسه وتقاليده والأساطير التي يؤمن بها وزواجه وطلاقه ويقف عند ما لحق بنمط عيشه من تحول وتطول ويبحث في القبائل والبطون والأفخاذ والعشائر والفصائل. فيقول: (ص ٢٠٩ - ٢١٠):

«والبدوي اليوم على أنواع: بدوي محافظ على بداوته، بعيد النجعة في باديته لا يربي الماشية سوى الإبل وبعض الخيل. وآخر له اتصال بالقرى والحواضر القريبة من البادية، وقد شرع يعتمد على تربية الغنم أكثر من اعتماده على تربية الإبل، فدفعه اعتماده على تربية الغنم الى أن لا يبعد نجعته في البادية كزميله صاحب الإبل. وثالث لزم حدود البادية والأراضي القريبة في القرى والحواضر، واقتصر تنقله على المناطق والأراضي التي تقع بين تلك القرى والحواضر المتاخمة للبادية، واعتمد تربية الغنم من الماشية لعيشه واقتنى الخيل لحماية نفسه من القبائل القوية، دون أن يلتفت كثيراً الى تربية الإبل إلا ما يكفيه منها لحمل امتعته وخيامه وأثاثه حين ينتقل من منتجع الى منتجع، وانشأ في الوقت نفسه شيئاً من الصِلات مع أهل الحواضر والقرى لبيع خراف أغنامه وسمنها وصوفها، وعاش اكثر أيامه قريباً من الحواضر يتردد إليها كثيراً، وربما بلغت صلته بأهلها الى درجة ان عقد مع بعضهم شركة بملكية الأغنام، وأصبح سهلاً عليه أن يستقر إذا دعت الحاجة الى أن يصبح مع الزمن من أهل الحضر».

البدوية: أما البدوية فهي التي تهتم بشأن العائلة والمهمات البيتية كبناء الخيمة وتدبير أمور المنزل والاهتمام بالأولاد وهو يخبرنا (ص ٢٣٥) عن حقوقها، فيقول: «اما حقوقها فقليلة أهمها أنها تستطيع استقبال الضيف بغياب زوجها وتعتبر كربّ البيت في غيابه، كذلك هي التي تسمّي أولادها فهذا حق من حقوقها وحدها إلا فيما ندر، وهي في الغالب تختار الأسم الذي يوافق الظرف الذي ولد فيه ولدها، فتسميه سهلاً ان كانت ولادتها سهلة، أو سُهيلاً ان كان نجم سهيل طالعاً، أو مطراً ان كانت السماء ممطرة، أو زعلاً ان كانت مغاضبة لزوجها».

القضاء: وكذلك لا يفوته أن يذكر لنا القضاء عند البدو فينفي وجود قانون مدوّن يرجع إليه أو شريعة مكتوبة يلتزم بها أو محاكم مدنية بالمعنى المألوف عند الشعوب فيقول (ص ٢٤١): «والمهم في القضاء ان يأتي المدعي بالبيّنة أو الشهود، فإذا لم يكن هناك بيّنة أو شهود وكان المتهم لا يزال مصراً على الإنكار كلفه القاضي أن يحلف اليمين، وهذه القاعدة تتفق مع الشريعة الاسلامية التي ربما قامت على عادة بدوية قبل الاسلام وهي (البيّنة على من ادعى واليمين على من أنكر) وهم في أيمانهم تعابير خاصة يقسمون بها أحياناً وهم يخططون على الأرض بعصا حين يتلونها. وكان يعمد القاضي أحياناً في بعض الأمور الجليلة الهامة الى البشعة ولا سيما إذا طلبها المدعي حين تنقصة البيّنة والشهود، وذلك أن المتهم يُستدعى فإذا أنكر عرض عليه أن يُبْشَع، والبشعة هي أن يؤتى بالمدعي والمدعى عليه الى خيمة القاضي، فيعمد هذا الى النار التي بين يديه في فناء الخيمة، فيدس فيها آلة من حديد كَيَد المحماص العربي التي تقلّب بها القهوة عند تحميصها، أو هي اليدُ نفسها. وهي كناية عن قضيب من حديد بطول الذراع، آخره مستدير رقيق غير مجوف، ويبقى طرف هذه الآلة في النار حتى تحمى أو تحمر قليلاً فإذا حميت أشار الى المتهم ان يفتح فاه ويمد لسانه لكي يلمسه بها - يَبْشَعهُ - فإذا لم تؤثر بلسانه كان بريئاً وإلا فهو مجرم. وإذا ظهر انه بريء وأعلن القاضي ذلك، عمدت فتاة من جانب الخيمة فزغردت إعلاناً بذلك، وأخذت مكافأتها من المتهم. ودفع المدعي رسم الحكم. والظاهر في مثل هذه الحالة أن القاضي يستعين بعلم الفراسة وعلم النفس، ويبني حكمه على ما يستنتجه من تصرفات المتهم وسلوكه تجاه هذه المؤثرات، وطمأنينته إذا كان بريئاً بحيث لا يظهر عليه الخوف، ولا ييبس فمه أو يجف ريقه، فلا تؤثر اللذعة السريعة بلسانه، وإذا كان بالفعل مجرماً فمن الطبيعي أن يخاف وينشف ريقه ويظهر على وجهه الوجل، وتؤثر الحديدة المحمية بلسانه، ويحكم عليه».

صفات البدوي: يفيدنا (ص ٢٤٦ - ٢٤٧) «ان البدوي عموماً هاريء الطبع والأعصاب بخلاف ما يزعم بعض الرحّالة من الفرنجة، وبرغم ما يبدو من سرعة تأثره إذا اندفع الى المطالبة والأخذ بالثار... ولعل جو البادية علّمه الصبر واحتمال المشقات، بل لعله تعلم الصبر من الجمل الذي اقترنت حياته به وأخذ يعيش على لبنه... وهو حاد الذهن، سريع الخاطر. والبدوي أيضاً ساذج وبسيط ينساق بسليقته أحياناً فيصدّق الخرافات والأساطير التي تروى له، وكثيراً ما يتلون لضعفه بتلوّن الظروف فهو معك اليوم ومع غيرك غداً اذا أدرك أن تعلقه مع غيرك أنفع له. وهو مغامر شجاع نشأ على حبّ السلب والنهب والقيام بالغارات في سبيل ذلك... وقد تمكن حب الغزو في نفسه حتى أصبح شبه هواية عنده يمارسها وهي في الوقت نفسه مورد من موارد رزقه. وهو ينهب من الأقوام الأخرى التي تنتمي الى غير قبيلته فإذا لم يجد أغار على عشيرة من عشائر قبيلته».

وخلاصة القول إن البدوي محب للحرية والتفلت من النُظم التي تقيد الانسان ويحب الاستقلال بحيث لا يكون لأحد سلطان عليه. وهو كريم يحب الضيف ويفاخر بذلك ويراعي حماية الجار والمستجير. محب للكلام الفصيح والبليغ. وَفيّ ولاؤه لقبيلته وهو حذر كتوم معتدّ بنفسه فخور يقدر النخوة والمورءة والشجاعة.

ثم يقول (ص ٢٥٧): «وللبدوي فوق ذلك إلمام بالأنواء ومواقع النجوم والتيارات وتغيّر الطقس وهو ما يساعده على معرفة كيف يسير في البوادي دون أن يضلّ طريقه وكيف ينظّم أوقات انتجاعه وراء الماء والكلأ».

ولا بدّ لي في ختام هذا الفصل الذي عرضت فيه خُلق البدوي بوجه عام وللمزايا الحسنة التي عرفت فيه وللأخرى السيئة التي فرضتها عليه بيئته الجافة وحياته البدائية ان أقول إن أكثر الذين عاشروه طويلاً واختبروا حياة



البادية وأهلها من الروّاد الأجانب لم يفتهم أن يشيروا الى نبل البدوي العربي وشرفه.

يذكر منهم بركهارت ودوتي ودكسن وجلوب وبلجريف. ولعل أسبق هؤلاء الروّاد الى ذكر فضائل البدو العرب هو الكاهن كاري الذي كتب سنة ١٦٧٢ يقول عنهم: «تلك هي عادات هؤلاء العرب الذين نحسبهم متوحشين وغلاظاً. انهم ليُخجلون اكثر أغنيائنا المسيحيين في اوروبا، الذين غالباً ما يرفضون إعطاء قطعة خبز الى سائح فقير أو غريب معدم. تلك هي العادات وطرق العيش التي تختلف عما في أقطارنا حيث تعمي الأبهة والرفاهية والتوق الى الغنى والثروة الكثيرين منّا. العرب والبدو هم الذين يمكن أن يعلمونا الدروس الثمينة في أن نخلع عنّا الطموحات الخارقة المجنونة لنيل الثروة والقصور والأثاث الرائع والثياب الفخمة والعطور واللذائذ وأشباهها التي تفسد عقول أعظم الرجال في الأقطار الأوروبية».

أما هيئة البدوي فهو يرسمها لنا في (ص ٢٥٩) و (٢٦٣): نحيف الجسم خفيف الوزن لأن البدوي كثير السير والتنقل ولأن الغذاء قليل في البادية. قوي الاسنان أبيضها لأنه يعيش في الغالب على الحليب الغني بالكالسيوم ولا يأكل اللحوم مثل أهل الحضر، وهو يعتني بشعره فيطيله ويغسله ويجدله. ولكل قبيلة زيّ يكاد يكون خاصاً بها. وهو يلبس على رأسه شملة أو كفيّة (كوفيّة) ويضع فوقها عقالاً.

أما كيف يكسب البدوي عيشه فيكون عن سبيلين: إما تربية الماشية يبيعها ويبيع لبنها وصوفها وسمنها وإما عن طريق الغزو والسلب، وهو ما يحصل عليه عنوة من سائر القبائل وعن طريق القوة والسلاح.

الدين: أما ممارسة البدوي للدين فقد اختلف بشأنها الذين كتبوا عن البداوة من الأجانب. فبينما يلاحظ بركهارت أن أغلب البدو يصومون رمضان، يرى بالجريف أن ليس للاسلام تأثير في حياة البداوة. وموزل يخبرنا بأنه لم يشاهد طيلة فترة إقامته بين ظهراني البدو في الصحراء سنة ١٩٠٨ - ١٩٠٩ بدوياً رويلياً واحداً يصلي. وأورد فولني مناقشة جرت بينه وبين بدوي حول أمور الدين فقال له البدوي: «كيف نصلّي وليس عندنا ماء نتطهر به. وكيف نزكّي ولسنا أغنياء، ولِمَ نصوم رمضان ونحن نصوم طيلة السنة، ولِمَ نذهب الى مكة والله موجود في كل مكان» بينما دكسن يخالفهم الرأي ويفيدنا بأن البدوي متدين يمارس دينه.

ثم يخلص الدكتور جبور الى القول بأن البدوي لا يتقيد بالشريعة فالبنت محرومة من الارث وان الزنا والسرقة والسلب عندهم ليست محرّمة.

إن عيد الأضحى هو أهم عيد عند البدو. وهم يضحون في هذا العيد عن أرواح أمواتهم. أما عيد الفطر فليست له أهمية الأضحى لأن القسم الأكثر منهم لا يصوم رمضان ولا يعيّدون عيدي المولد والهجرة.

ثم يحدثنا عن بعض معتقداتهم وعن المركب أو (العُطفة) وهي شبيهة بالهودج مزينة بريش النعام الأسود، توضع على ظهر الناقة أو الجمل وتعتبر رمزاً للقبيلة كما العَلم للدولة يحتفظ بها أمير القبيلة في خيمته ولا تستخدم إلا في الملمات كالغزو أو الحرب ويدافع عنها المحاربون وإذا سقطت في أيدي الاعداء فهذا يعني أن القبيلة قد انهزمت. وهم يعتقدون بأن العطفة تحارب مع القبيلة وتجلب لها النصر.

ولكن كيف يتعلم البدوي؟ وماذا يعرف؟ وهل يُقبل على القراءة والتعليم؟ البدو عادة أميون لا يعرفون القراءة والكتابة ما عدا بعض مشايخ القبائل وأولادهم. ليس عندهم مدارس ثابتة أو متنقلة يتعلمون فيها. ولكن هذا لا يعني أنهم أغبياء. فهم يتعلمون من الحياة ومن تجارب المتقدمين في السن ويحصلون شيئاً من المعارف مما يسمعونه في مجالس مشايخ القبيلة.

وخلاصة القول ان حياة البداوة اليوم لا تختلف كثيراً عما كانت عليه في الجاهلية كما صورها لنا الشعر الجاهلي: فالعصبية القبلية والتشديد على الخلقية والنخوة والمروءة وإكرام الضيف والمحافظة على الجيرة والكرم والبأس والشجاعة والفروسية لا تزال سائدة كما كانت من قبل. وهو يرى بالتالي أنه لا مندوحة لنا، لفهم الشعر العربي القديم وتمثّل صوره ومعانيه تمثلاً صحيحاً، من الاطلاع على حياة البدو اليوم لانها لا تزال تحتفظ بأكثر الصفات والخصائص التي كانت تتصف بها قبل الاسلام.

وكذلك لا يمكننا فهم معاني العديد من المفردات العربية والتعابير المجازية والكنايات إذا لم نفهم البادية وحياة البداوة لأن اللغة العربية نشأت في الصحراء وهي ابنة البادية. فان البيئة الصحراوية التي نشأ فيها الشعر العربي القديم لا تزال الى حد كبير هي هي ولم تتغير. فأسماء المدن والقرى والأماكن والجبال والوهاد والوديان والكثبان والحيوانات والطيور والنباتات والأشجار التي ورد ذكرها في الشعر القديم لا تزال موجودة على الطبيعة. ولا نبالغ إذا قلنا إن اللغة العربية تقوم على الجمل والطلل.

ولعل السؤال الأخير الذي يواجهنا اليوم هو موقف الحكومات العربية المعنية من البداوة وسعيها للقضاء عليها وتشجيع البدو على التحضر، ومدى نجاحها في تحقيق ذلك.

ومهما يكن من أمر، فان حياة البداوة اليوم قد أخذت بالتطور تدريجياً وخاصة مع ظهور النفط في الجزيرة العربية ومجيء شركات البترول كـ (ارامكو) التي استخدمت بعض البدو للعمل في منشآتها، ومع تطور وسائل النقل ودخول وسائل الحضارة الجديدة الى حياة الانسان وخاصة «الترانزستر» ومع نشوء مشاريع عمرانية ضخمة من طرق ومطارات ووسائل اتصال وقيام مشاريع زراعية ضخمة خاصة في المملكة السعودية التي وضعت الخطط والمشاريع لتحضير البدو وبناء مساكن لهم والتخلّي عن الخيام. وكذلك فان منع عادة الغزو وانخراط عدد من البدو في الجندية بحيث يشكلون فرقاً خاصة في بعض الجيوش العربية كالجيش السعودي والأردني ودول الخليج العربي.

وبالاضافة الى ذلك فان حكومات البلدان العربية اخذت مؤخراً تهتم بصحة البدو وبتعليمهم واستخدام مدارس نقالة لهذه الغاية.

ولكن هل انتهت البداوة؟ فطالما ان هناك صحراء تحتاج الى من يجوب في فيافيها فان البداوة باقية وأن البدوي مهما كانت الاغراءات الحضارية كبيرة فانه لن يتخلى بسهولة عن حياته التي ألفها وأحبها ليسكن في بيت من حجر ويهجر بيت الشعر الذي ألفه.

وختاماً لا بد لنا من أن نشير الى أن الكتاب يضم العديد من الملاحق والوثائق والمراجع الأجنبية والعربية والفهارس تبلغ ١٣٥ صفحة بحيث يذكر لنا في هذه الملاحق أسماء النباتات والشجيرات التي تنمو في البادية واسمها العلمي ويعطينا وصف موجزاً لها حسب ترتيبها الالفبائي. وهذا كله يستلزم بذل جهد ووقت لم يبخل بهما المؤلف الذي شغله كتابه هذا طيلة نصف قرن من الزمن فجاء مرجعاً هاماً لا يستغني عنه الباحثون □

◆

كيف نصلي وليس عندنا ماء نتطهر به ؟ وكيف نزكي ولسنا أغنياء؟

◆

ميشال جحا:
كاتب من لبنان، استاذ في كلية بيروت الجامعية، يصدر له قريباً كتاب سليم البستاني في سلسلة الأعمال المجهولة عن شركة رياض الريس للكتب والنشر . لندن.

قصائد رعب

« مجاراة الصوت »

شعر

نوري الجراح

شركة « رياض الريّس للكتب والنشر » . لندن . ١٩٨٨ .

فخري صالح

■ بين أنسي الحاج ومحمد الماغوط وأدونيس من جهة ونوري الجراح من جهة ثانية مسافة زمنية قصيرة لا تتجاوز الأعوام الثلاثين . خلال هذه المسافة الزمنية استطاعت قصيدة النثر العربية أن تحقق شرعية الوجود وشرعية القراءة . لكن المشروع الطموح للتحلل من موسيقى الشعر الخارجية والتحرر من القوافي والتفاعل والارتماء في لجّة الخيال غير المقيد قد اصطدم منذ البداية بقانون قصيدة النثر ذاته ؛ أقصد القانون الذي يفترض تحللا من الايقاع الخارجي والاعتماد على ايقاع الفكرة أو تقنية الصدمة وغرابة الاستعارات والجمع بين ما يوحي بالتنافر والتضاد . بمعنى آخر كان على قصيدة النثر أن تتجه نحو الغريب وغير المألوف لتبني عمارتها الشعرية . ومن يقرأ شعر أنسي الحاج سيجد أن الشاعر يهدم العالم بهدمه العلاقات القائمة بين الأشياء ؛ إنه يدمر اللغة يأسا من وجود المعنى أو إيمانا بعدمية فعل العيش نفسه . في شعر الحاج فوهة عدم تفصل العلامات عن الأشياء حيث تسبح كل من الأشياء والعلامات في فضاء سديمي مشكلة هيولى أولى وعلاقات لغوية أولى يصعب التواصل معها لأننا لا نعرف شيفرتها . في شعر الماغوط نشهد مغامرة على الطرف الآخر، محاولة لنقل إيقاع الحياة اليومية وإيقاع النثر اليومي إلى جسد قصيدة النثر . وإذا كان شعر إنسي الحاج يهدم العالم واللغة فان شعر الماغوط يُؤَنْسِن الأشياء البسيطة ويصنع من لغة الحياة اليومية، من المقهى والشارع وجثة البحر شعرا جديدا يعتمد الاستعارة الغريبة ويقيم علاقات صادمة بين الكلمات .

ضمن هذين التوجهين في تيار قصيدة النثر أخذت تنمو في الشعر العربي أجيال شعرية شابة تحاول مواصلة الرهان على كتابة شعرية لقيت ومازالت تلقى معارضة وعداء شديدين في الممارسة النقدية العربية ونفورا شديدا من قبل قلعة الذوق الشعري السائد .

إن جمهور قصيدة النثر مازال محدودا للغاية رغم مرور ما يزيد عن السنوات الثلاثين، والتنظير النقدي ضدها أخذ يغزو من كانوا يناصرونها من قبل ويعدونها الشكل الكتابي الشعري الذي يمكن ان ينقذ الشعر العربي الجديد من أزمته . ومع ذلك فان الأسماء الشعرية الشابة الجديدة المنتشرة في أصقاع الأرض الأربعة تجاهد أن تفتح ثغرة في حائط الذوق السائد . من سليم بركات إلى عباس بيضون إلى أمجد ناصر وصولا إلى نوري الجراح نشهد محاولة محمومة لاثبات شرعية كتابة قصيدة النثر ونشهد مغامرات جريئة للخروج من قمقم التقليد والاستكانة للسائد .

شعر نوري الجراح بدءا من قصائده الأولى « الصبي » ١٩٨٢ وانتهاء بقصائده الأخيرة « مجاراة الصوت » محاولة للبلوغ بهذه المغامرة الشكلية والتعبيرية آفاقها الجديدة . ليست القصائد الأولى بالطبع سوى مغامرة أولى لارتياد عالم الصبا ولعبه ومسراته واسئلته الأولى لكنها رغم ذلك تؤشر على ما هو ممكن في هذه المغامرة الشعرية . إنه يحاول في تلك القصائد أن يتجاوز النثر واصلا به الى آفاق الشعر اعتمادا على شفافية الصبا وأحلامه واعتمادا على بناء علاقات استعارية مدهشة وغريبة ومثيرة للخيال .

لا قمح في سرورك .
لادمَ على الجدران غير دمك .
وفي الحديقة المجاورة
صنبورُ المياهِ ، يهذِرُ بالكلام . .
يتركُ تحت الشجر اليابسِ مجرىً أسود

كم تشتهي من رغائب الحبِ في فلوات الضحى ، ياولد ؟
عنبَ دمشق؟
مشانق تبريز؟
برتقال البلد البعيد؟
سحابةً كالحةً، تهطل نفطاً؟
وردةً خائنةً تتنزه على قوس قزح؟

(الصبي . ص: ١٥٦)

إن هذا الشعر الذي ينسج من نثر الحياة اليومية ومشاغلها نسيجه شعر واضح وأليف وحميم ولكنه لا يستفيد كثيرا من تجربة قصيدة النثر العربية ولا يتمثل أجواء أنسي الحاج أو الماغوط أو أدونيس و إن كان أقرب إلى الماغوط في استئناسه للأشياء والموجودات غير البشرية وإقامته علاقات ألفة بينها . ليس هذا الشعر سوى مقدمة لمغامرة أكثر تعقدا وغموضا وطموحا للتعبير عن عالم غامض وغير مفهوم .

في « مجاراة الصوت » ينطلق نوري الجراح في محاولة تعبيرية مرهقة لأعصاب القارىء حيث أحلام اليقظة وهذيانات راوٍ مسكون بهاجس الاغتيال والعزلة والخوف من الآخر تشكل مادة هذه القصائد الأخيرة، ليس الشعر هنا سوى تعبير عن كابوس داخلي يغوص عميقا داخل الشخص، ليس سوى هروبٍ من تجربة الخوف والأسى والفقدان . العالم الآن فقد براءته . وإذا كانت قصائد « الصبي » قد كانت تحفلُ بمباهج الحياة، مباهج حياة الصبا وأحلامه، فان « مجاراة الصوت » ليس إلا التجربة الفاجعة والوعي المشقوق لصبيّ كان يعبث في الحياة .

١ . غرابة الأشياء والعالم .

منذ الوهلة الاولى يصدمنا عالم شديد الغرابة . عالم يكتنفه الغموض ويتحرك فيه الاشخاص والاشياء حركة نقيضة، حركة تضاد قوانين الطبيعة وقوانين العلائق المألوفة بين الأشياء . إن الشخص يتحلل ليصبح كأسا،

مصباحـا بينما ينزل الليل على سلّمه وتخرج الظلال من الغرف ويتحول الضوء صوتا في لعبة تبادل الحواسّ .

ضجّة الازهار نبّهت المنازلَ
نزل الليل على سلمه، ورأى طيوراً
رأى نزوله الحذر رياشاً لامست الأرض
رآه المصباح
رأى نفسه لطخة ظلّ
راقب الضوء على الازهار فاضحاً
رأى أرواحه الهاربة،
سكوته
وريبته،
تطّلعه الى النوافذ
خروج الظلال من الغرف،
انكسارها في الغبش . مرورها الى الاشجار .
ظلَّ سلمه العالي إلى الحجرات
يبدأ من وسط
من موضع السقطة،
من اوهام المقدرة على السطوع
ليكون كأساً في ربيع الليل،
مصباحاً يضيء ضجة اجنحة كثيرة .
(مجاراة الصوت . ص: ١٤)

في هذا الشعر تمتزج الفانتازيا بالاستعارات القائمة على لعبة تبادل الحـواس Synaesthetic imagery بعملية التحلل الـذاتي وتقمص روح الأشياء . إننا نواجه هنا هدما للعالم وتفكيكا لعلائقه المنطقية كما رأينا في شعر أنسي الحاج (في « لن » و « الرأس المقطوع ») . وإذا كان أنسي يهدم مع العـالم اللغـة فان الجـراح يكتفي بهدم العـالم وإعادة توزيعه وتوزيع علاقاته . وليست هذه الممارسة الهدمية سوى لعب فانتازي يدلُّ على غرابة العالم واستغلاق فهمه على الكائن . في نص آخر للجراح هناك مؤالفةٌ بين المشهد الواقعي المستمد من عالم الطفولة ولعب الذاكرة الاستيهامية، ذاكرة الـطفـولـة التي تُضفي على الاشياء والاشخـاص لمسة سحرية غرائبية . المقصود أن العالم لا يظلُّ على صورته وأن الهواء يُطيِّر الشرائط والبالونات والفتيات النحيلات والرجال المهجورين والجدات الطائرات . . . إنه حقا إسراء آخر من هذا العالم الأرضي حيث يستمد الشاعر هذا الرمز الديني القرآني ليوظفه في الخيال ولعبة الاستيهام الطفولي . إن الرمز الديني يصبح خيالا أرضيّاً .

لنبتعد عن طريق الهواء
مُطيرِّ الشرائط والبالونات والقبل
الهواء حامل الفتيات النحيلات، عاليا
الهواء الهارب بالأطفال التاركين ايدي آبائهم
وبالرجال المهجورين على المصاطب
لنبتعد، حتى نرى الجدات طائراتٍ وراء الخيطان
وممسكات بالصنانير
الجدات لن يرتفعن كثيرا
لأنهن تركن نظاراتهن عند أماكن الوضوء
لنبتعد من درب هذا الاسراء نهاراً
من على تلك البلاطة الكبيرة تحت قوس الحجر .
(مجاراة الصوت . ص: ٣٩)



٢ . كابوس الموت . كابوس القتل

يدور عدد لا بأس به من قصائد «مجاراة الصوت» حول الموت، والقتل غيلة بالـذات، وإذا أردنا التدقيق القتل الذي يمارسه سائق حافلة غدرا براكب نائم . لسنا ندري بالضبط سبب تسلط هذه الصورة الوسواسية التي تبـدو وكأنها مستلة من فيلم من أفلام الرعب . نحن لا نعلم سببا للقتل ولا نعلم لِمَ يتكرر هذا المشهد في قصائد عديدة . أهو حلم؟ ربما . أهو حلمُ يقظة؟ ربما . أهو مشهد وظيفي يكشف عن احساس بكابوس العزلة والخوف الذي يسيطر على أجواء القصائد؟ ربما أيضا . إذ لا شيء مؤكدا في هذا الجو الكابوسي الشديد الغموضي .

في قصيدة « في قطار » يستبدل سائق الحافلة بمحصل في قطار ولا نُخْبَرُ إلا عن صوت الرصاص ومشهد الدم الذي يسيل من تحت الابواب خارجا إلى الممر . إن المشهد غامض وملغز ولا يمكن فهمه .

ضربت الصفارة
نذير انقضاء الليالي والنهارات
وظهر « المحصل » في نهاية الممر
بجزمة وبندقية
طاف على المقصورات
وسمعنا دويّ الرصاص
الفضوليون،
الذين سبقونا
رأوا دماً من تحت الأبواب يخرج الى الممر
ويلمع
في الضوء الباهت
(مجاراة الصوت . ص: ١٥)

في « السـائق » نُخْـبَرُ عن الجو المهدد بالقتل . هنا عناصر الكابوس وأشخاصه حاضرون جميعا، ولعبة الكابوس الوسواسي متقنة الصنع تماماً . ولكننـا مع ذلـك نظلُّ مسحورين بجوء الغموض والرعب المُخْبَر عنه في القصيدة . هل الـراكب هو الراوي هنا، وهو يُعبِّر عن خوفه من مدينة معادية قاسية تهدد بالقتل؟ لا ندري، لأن عالم القصيدة كتيم مغلق مُنْحَنٍ على ذاته مكتفٍ بالخبر ووصف المشهد .

توقف الباص براكبه النائم
وترك السائق المقود
صعد
بحذائه المطاطي
ونظارته الطبية
وتاج المهنة ذي النسر
صعد السلم الدائري
وسكينه بين أسنانه
تلمع في بهوت الضوء
(مجاراة الصوت ٨ ص: ٣٠)

يتكرر وسواس الموت ـ القتل في قصائد اخرى لكنه يأخذ الآن شكل ◁

◆
ليس هذا الشعر سوى مقدمة لمغامرة أكثر تعقداً وغموضاً وطموحاً للتعبير عن عالم غامض وغير مفهوم

دم يُنَقِّط: (نحن هنا، على سلالم الفردوس/ صرعى المنازل/ ودمنا ينقّط في هدأة الاستراحة) ص: ٣٦، أو شكل صدر منهوش وذراعين مأكولين وعنق مكسورة: (هل أذهب إلى يوم القيامة بذراعين مأكولين/ هل استضاف كعزيز وقميصي مليئة بالدم/ هل يتقبلني أهل المجلس بصدر منهوش/ هل يرضى الله عن عنقي المكسور بقضمة واحدة. .) ص: ١١٨.

إن القصائد الأخرى ليست بعيدة عن هذا الهاجس وإن كانت كما رأينا تسلك سبيلا مواربا للتعبير عن هذا الكابوس الذي يبدو نتيجة لعزلة واغتراب قسريين وخوف من الآخر يجسد هذا الرعب مشهدا فعليا تتغذى عليه الحساسية الشعرية لدى الجرّاح.

٣. الاستعارة بديلا عن موسيقى الشعر

قصيدة النثر، كما قلنا، بحاجة الى الاستعاضة بقانون عن قانون، بحاجة الى ابتداع شعريتها بعيدا عن الحلي الخارجية ولعبة الوزن والقافية. إنها بحاجة الى معيار يحدد شعريتها. وأنا اعتقد ان هذا المعيار قائم في الاستعارة وفي خلق العلائق المدهشة بين الأشياء؛ بمعنى آخر هي بحاجة إلى ابتداع استعارات جديدة وإعادة توزيع العالم وترتيبه بصورة لم نرها من قبل. من دون هذا الفعل الخالق يسقط الشعر في النثر والتكرار والعادية.

في «مجاراة الصوت» هناك خيال شديد الحساسية وقدرة واضحة على ابتداع الصور والاستعارات. هنا مثلا مشهد حلم يضفي فيه صوت الراوي الرعب على عيون الأسماك ويجعل للؤلؤ دماً ويُدْخِل الشباك في القصيدة: (هنا الأسماك راعبة العيون/ وعلى غصون الموت/ حتى آخر الشريط، / دماً اللؤلؤ أنهار/ أحبك/ شباكك الغائم في البيوت/ يخرج من ضبابه/ ويهتدي/ يدخل في قصيدتي/ ويطفيء الأنوار) ص: ٧٥. أو هذه الصورة الفاتنة لرجل مجنون: (هوذا/ في شارع الكومودور/ يتلفتُ/ ويضحك/ ويكلم نفسه/ رجل أفلت من الخيط/ وسرح كالبلبل) ص: ٩٦. أو هذا الخيال التجسيدي الذي يؤالف بين الصورة النمطية للشيطان (رجل بأذنين طويلتين) ورجل فعليّ/ أو مختلق يفتش قمامة الراوي كل ليلة.

على مقربة من هنا
يجلس الشيطان
الشيطان الذي يأخذ دور البطولة،
في مسرحية الخليقة
أو ليس الشيطان رجلا بأذنين طويلتين؟
إذن
وراء حائطي يسكن
في الليل يمشي على رؤوس أصابعه
ويفتش قمامتي
في كل ليلة وليلة
أسمع حفيف خطاه
كحفيف أوراق العنب
في خريف المنزل القديم.
(ص: ١١٠)

إنها صور بالغة الغرابة مثيرة للدهشة. أو ليست الدهشة واحدة من مقاصيد الشعر الأساسية؟ لكن إذا كان الفكر راسباً متخثراً في دم الشعر أفنستغني عنه بالادهاش والغرابة والفانتازيا؟ ليس هذا بالطبع كافيا. فلا غنى عن الفكر في الشعر، لكن شعر نوري الجرّاح لا يتمحور حول قدرة الادهاش فقط بل يحاول أن يوصل تجربة، تجربة الكابوس والاغتراب الناغر في الجسد والروح □

قصيدة النثر بحاجة إلى ابتداع شعريتها بعيداً عن الحلي الخارجية ولعبة الوزن والقافية

فخري صالح: ناقد من الأردن.

عالم



«جسم ظلال وخطوات»

شعر

أنطوان أبو زيد

دار مختارات. بيروت. ١٩٨٨

عبده وازن

■ ينظر الشاعر أنطوان أبو زيد الى العالم عبر مرآة محطّمة فلا يرى العالم إلاّ أجزاء متناثرة وكسوراً تعجز عن استعادة نظامها القديم، فلا تلتئم كما كان مفترضاً عليها أن تلتئم أي وفق المنطق التاريخي، بل تحاول أن تعكس صورة أخرى للعالم غالباً لا يفقه إليها الآخرون. ظلال العالم تصنع حركته الداخلية، والخطوات تتجه نحو فراغ أكيد فيه يتمّ اللقاء باللامتوقع. أقول «ظلال» العالم كي لا أقول «أشياؤه»، فالظل والشيء مادة واحدة في شعر أبو زيد وأحياناً يكون الظل غاية الشيء أو هدفه الأعلى الذي لا ينِي يبحث عنه.

غير أن الإحساس الشيئي بالعالم لا يخبو أبداً حتى في حالات الوهم والوقوع في ضباب الحلم: لا يتشكل العالم لدى الشاعر إلاّ عبر واقعيته المتوهّمة وعبر حسيته المحلوم بها: «مرآة كبيرة/ تصنع البيت/ والكبريت الأعمى» يقول. فالمرآة قد تكفي وحدها لصنع البيت، كفكرة أو كواقع، لكنّ «الكبريت الأعمى» منح البيت والمرآة بعداً غير متوقّع. حرّر «الكبريت الأعمى» الحضور الشيئي للصورة من الثقل المادّي المفترض وأضفى عليه طابعاً أثيرياً. ونسأل: هل يكون «الكبريت الأعمى» رديف «اللمعان الأعمى» الذي يتحدث عنه أندريه بروتون، اللمعان الذي يدمّر الكائن وليس هو «لا روح الجليد ولا روح النار»؟

دوماً يلتقي أنطوان أبو زيد السورياليين في عمق هواجسهم لكنّه دوماً يضمّخ نفسه بنكهة أخرى. سوريالّي دون أن يكون سوريالياً، دادائي هدّام، لكن بهدوء خاصة وعذوبة أحياناً وبلادة. المصادفة الموضوعية لديه هي الدلالة اليومية على عبثية العالم ونقصانه ولا جدواه. لا تجذبه الجثث والشرائح الكامنة خلف الليل. لا يرمي شباكه في المجهول الذي يجذُب عادة ويُغري. الكتابة الآلية ليست طقساً سحرياً قائماً على الدُعاء والاستدعاء. عالم الواقع يعايش لديه عالم الرغبات، لا يغلب الواحد الآخر. الخارج سببي والداخل قصدي وهما يلتقيان وينسجان وسط التناقضات القائمة. شعر أبو زيد وليد المنطق العميق للأشياء الذي ترسّخه الأفعال غير المتوقعة: «حين أبعد نظري/ لا أعود أرغب أموراً كثيرة» يقول الشاعر. أو: «لا خلل. /إنني أتحدّث فقط/ عمّا كانه غيري في القمة». وإذا حاول الشاعر أن ينفي صفة «الخلل» فإنما ليؤكدها لكن في افتراض آخر وتأويل داخلي. فالخلل ظاهرة بارزة في قصائده وفي نسيجه الصوري. وهو خلل يحرّر العناصر من ايقاعاتها اليومية وملامحها العادية. خلل يحدث فجأة ويكسر السياق الخارجي والتاريخي لفعل الخلق والنمو. فاذا توقف الفعل عن أن يكون متعدياً، واذا لم يجد المبتدأ خبره ولا الصفة

على أنقاض عالم

موصوفها، فلا يعني أن الفوضى تتهدد النص، بل هو النظام المستتب للجنون، للهذيان يفرض أوهامه. يصبح النقصان آنذاك اكتمالاً. لكن «النقصان» هنا لا يحصر نفسه داخل الإطار النحوي للنص الشعري وإنما يتعداه الى المجال الكلّي أو الشعري بالأحرى.

يبعثر أنطوان أبو زيد العالم لا ليكشف أسراره الخبيئة فحسب، بل ليعيد تنظيمه برؤية جديدة وخاصة ربما. فاذا العالم يتداعى بصوره وأشيائه والأحاسيس التي يثيرها ولا يلبث أن يأخذ أشكاله الأخرى: كأن يصبح للمشهد «ذراع طويلة»، أو: «تسكن السماء التي عصرت ظلّها/ طابقاً من ساعات»، أو: «هذه اليد كأس الحروق/ حول الطابق الصفر/ والظلال»، أو: «أنثر اليد/ بثوب مقصوص». صور وهلوسات وتداعيات حلمية، بين الواقع واللاواقع، بين الهذر الذهني والهلسنة البصرية وعالمٌ يقوم على أنقاض عالم. عالمٌ قد يكون «مجانياً» في المعنى الموضوعي وغير مجّاني أحياناً. صور تفقد بعدها الإيحائي حيناً وتظلّ مجرد صور عمادها الرصف التجريدي الذي لا يملكه أي هدفٍ واضح خارج تراكمه الشكلي. بعض الصور ترجع الى الذاكرة ما قاله بيار ريفردي الشاعر الفرنسي حول الصورة الشعرية في تشديده على «التباعد والصحة» كعنصرين بارزين في حقل الصورة. فلا يكفي أن يتباعد عنصر التشبيه (أو المجاز عامة) كي تكتسب الصورة عمقاً ما أو بعداً شعرياً. «فالصحة» هي الوجه الآخر «للتباعد» وهي تمنح الصورة دلالة الفعل أو الحدث الداخلي أو الجوهر. والمناخ الشعوري هو الذي يلغي التناقضات ويوحدها في صفات جديدة مفاجئة وغير منتظرة. وإن خلت الصورة من شحنتها الداخلية وقعت في أسر المجانية الشكلانية التي تختلف تماماً عن المجانية التي نادى بها أندريه بروتون. يقع أنطوان أبو زيد أحياناً في «التوهيم» الذي يغلّف التداعيات الصورية ويطفىء فيها الضوء الداخلي الممكن. يحاول أن يجعل القصيدة صورة عن الطاولة التي رسمها لوتريامون والتقت على مساحتها «الشمسية وماكنة الخياطة». غير أنّ التوهيم يختلف تماماً عن الوهم الداخلي اللاغي الحدود والمواصفات. فالتوهيم قائم على افتعال اللقطة والمشهد والصورة، بينما يسبغ الوهم على اللقطة بعداً مدهشاً ولوناً مختلفاً.

ينجح أنطوان أبو زيد في أحيان أخرى في خلق مناخات صورية ومشهدية وبقع من الظلّ والضوء وأفياء وارفة تمتزج فيها الأشياء والأوهام، فيخرج عن الافتعال الصوري المجّاني ويلج عالم السرّ المضيء: «في الصباح نلطم يدنا/ بالباب. كأننا نربّت على كتف كبيرة/ نحاول إيقاظها من الاختلاط/ بخشبها»، أو: «أن تهتم المرآة بك/ في نوبات التذكّر/ وأن ترى الأثر في العين»، أو: «إذا كنّا سندوم أكثر/ من أغصان الألم/ ذلك لأننا نفتح الأنفاس/ من علب النهار الصغيرة»، أو: «أستعير خيطاً واحداً من الكبريت/ سوف ترى أنني أهرم/ في الجانب المرئي/ من النقاهة». إن في هذه اللمحات والتداعيات مناخاً سرياً يدفعها الى المزيد من التأويل الحلمي، فلا يُستنفد عُمقها ولا تنضب معانيها وحالاتها المحتملة، بل تتجدد دوماً لأنها تحمل في داخلها شعلة السر وشحنات نفسية وتوترات.

هنا يحرّر الشعر الأشياء من ثقلها الحسيّ ويرميها في فضاء أثيري واسع الحدود. لكن الشاعر يقع أحياناً في أسر التجريد الصرف وخصوصاً عندما تطغى المجانية على المناخ الحيّ: «مجيء الهواء/ لتحريك المستحيل/ هذه اللحظة» أو: «بالخفاء كالقوة/ بنحول العودة/ بكراهية مطلقة/ لما هو»، أو: «فتوّة الحجر الوليد: / إكليل/ أشباه المدن». وهو تجريد غير ذهني أو فلسفي، بل كأنه ناجم عن جفاف الشعر الذي يهدد بعض المقاطع أحياناً.

قد تختلف الذائقة بين قارىء وآخر، خصوصاً أن الشعر لا يخضع لتحديد جاهز ومسبق. لكنّ أبو زيد شاعر يبحث عن لغته الخاصة، يجدها أحياناً دون أن يجاهر أنه وجدها ويتوهم حيناً أنه وجدها دون أن يعلن توهّمه أيضاً. شاعر يرسّخ حضوره بهدوء، بمزاج خاص جداً، يدرك تماماً سرّ اللعبة الخطرة القائمة على خيط ضئيل يفصل بين الهاوية والسهل بين عتمة الليل وشمس النهار. وكما يألف الأوهام والظلال يأنس الى الأشياء الحميمة والأحاسيس التي تبدو أليفة. ولا غرابة أن يعلن: «لست أعمى كلياً. / فأنا أرى ما أريد. / وما أريده قليل». فهو يتنفس من «هواء البحر/ كما من ذكرى عميقة». □

◆

لست أعمى كلياً
فأنا أرى
وما أريده
قليل

سلسلة الأعمال المجهولة — **يطلب من الناشر**

- **جمال الدين الأفغاني** ——— علي شلش
- **مصطفى لطفي المنفلوطي** — علي شلش
- **محمد عبده** ——— علي شلش
- **الدكتور خليل سعادة** ——— بدر الحاج

رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books
4 SLOANE STREET
LONDON SW1X 9LA
TEL: 01-245 1905
FAX: 01-235 9305
TELEX: 266997 RAYYES G



«ماركو فالدو»

رواية

ايتالو كالفينو . ترجمة منية سماره

دار منارات . عمان . ١٩٨٨

■ في هذا العمل الروائي الذي راجع ترجمته الى العربية الناقد فخري صالح يقدم لنا الكاتب الإيطالي صورة ساخرة فانتازية للمجتمع الصناعي الغربي وما يتركه من آثار وخيمة على براءة الطبيعة وبساطة الروح البشري المحاصر بتعقيدات ذلك المجتمع. كل ذلك من خلال رسمه بأسلوب كاريكاتوري ماتع لشخصية العامل «ماركو فالدو» الذي يجعل منه نموذجاً رافضاً لمعطيات وإفرازات المجتمع الصناعي عبر ارتباطه الحميم بالأرض وأشيائها غير المصنعة: بالنباتات والحيوانات الأليفة؛ بالغابات والأنهار والجبال، بسذاجة الطفولة وعفوية الحب.

يمضي ماركو فالدو في بحثه الدؤوب عن أثر للطبيعة معافى من تشويه وتخريب عجلة الصناعة الاستهلاكية، ليجد نفسه وأسرته الصغيرة الفقيرة في مواقف ومفارقات مضحكة مؤسية في آن، وليذهب عناء بحثه أدراج الرياح.

إن الأسلوب المؤثر الذي صاغ ايتالو كالفينو به عمله هذا، بمزجه الواقع بالخيال ودقة تصويره للأحداث والشخصيات، هو ما يجعل من هذا الكتاب عملاً شديد الغنى وذا أعماق وأغوار طافحة بحب الإنسان والتفاني في احترام إنسانيته □



«مع خليل حاوي

في مسيرة حياته وشعره»

دراسة

ايليا حاوي

دار الثقافة . بيروت . ١٩٨٨

■ تقع هذه الدراسة القيمة الصادرة مؤخراً في بيروت في حوالي ٧٥٠ صفحة ضمّت أحد عشر فصلاً عن الشاعر خليل حاوي. في الفصل الأول: عائلة الشاعر. الشوير وأهلها قبيل الحرب العالمية الأولى. في الفصل الثاني: عائلة الشاعر. الشوير وأهلها في الحرب العالمية الأولى. الفصل الثالث: خليل في طفولته وفتوته. الفصل الرابع: خليل في شبابه. في الفصل الخامس: خليل طالباً في الكلية الوطنية بالشويفات أو في الجامعة الأميركية ببيروت، وصلات وأحداث أخرى. الفصل السادس: خليل في صومعة كيمبردج واستاذاً في الجامعة الاميركية ببيروت. الفصل السابع: خليل في «نهر الرماد». الفصل الثامن: خليل في «الناي والريح». الفصل التاسع: «بيادر الجوع». الفصل العاشر: ديوان «الرعد الجريح». الفصل الحادي عشر: خليل في ديوانه الأخير «من جحيم الكوميديا».

من مقدمة حليم جرداق على طية الغلاف:

«من أبناء الشمس. من فرسان الشمس.

أتى وفي عينيه طوفانات من البرق ومن رعد الجبال.

وتكلّم بسلطان □



«كتاب الثورة»

قصص

مصطفى مرار

دار الأسوار . عكا . ١٩٨٧

■ تضم هذه المجموعة القصصية ثلاث عشرة قصة هي: «كتيبة الحاج شعلان». «كنافة عمتي». «قالوا العيد في يافا». «كتاب الثورة». «أم البطل». «الحارة الغربية». «أبو فارس». «إنطوقة». «دوله . . سفر دوله». «عشاء الثوار». «أغنية جديدة». «سقيفة جدتي». «المقاطعة».

ومصطفى مرار كما جاء في مقدمة الكتاب «قاص عاش النكبة الفلسطينية عام ١٩٤٨ ولذعت نارها روحه وجسمه. ولد قلمه في سنوات القحط الثقافي قبل ثلاثين عاماً ونيف أيام حاصرت حكومة «شعب التوراة والكتاب» الحرف العربي فاختفى الكتاب الأدبي بل الكتاب العربي».

يكتب مرار قصصاً تستلهم الواقع والتراث الشعبي بواسطة لغة طموحها أن تكون مضموناً □

«الشعرية العربية الحديثة . تحليل نصي»

شربل داغر

دار توبقال للنشر . سلسلة المعرفة الأدبية .

المغرب . ١٩٨٨

■ في أكثر من مائة وخمسين صفحة وفي مستويين من المعالجة التطبيقية: «المستوى العروضي». و«المستوى النحوي»، يحلل شربل داغر نصوصاً شعرية عربية. حديثة بلغ عددها (٢٧٠) نصاً، فضلاً عن ٩٨ نصاً مترجماً وعمومياً. وقد جعل شربل داغر مصدره في دراسته التحليلية لا دواوين الشعراء وإنما مجلات شعرية وأدبية عربية هي: «الآداب». «شعر». «مواقف». وشملت الدراسة نصوصاً لشعراء من أغلب البلدان العربية.

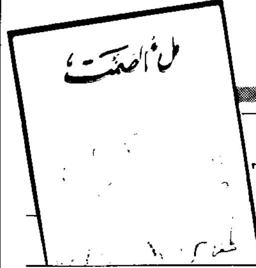
في القسم الأول: المستوى العروضي درس «الشكل الخطي»، و«الشكل الايقاعي». وفي القسم الثاني: (المستوى النحوي) درس: «قصيدة المتكلم» و«قصيدة التخاطب» و«القصيدة القصصية» و«قصيدة الانبعاث» و«الكتابة الجديدة».

يقول الدراس في طية الغلاف الأخيرة:

طريقتنا في البحث ستقوم على البرهان، حتى لو سلكت طرقاً طويلة ومعقدة، لا على الحدس (والقراءة الانطباعية او التفسيرية الاجمالية)، حتى لو وصلت الى نتائج مقنعة، ولكن بطرق ضمنية. هناك النقد، وعليه أن يعتاد طريق البرهان، وهناك الكتابة عن الشعر، وهي طريقة حرة، لا تعرف الضوابط، فتصيب أحياناً، ولكن دون منهج، وتخطيء أحياناً

أخرى، دون ان نتبين نواقصها بالضرورة. إنه الفارق بين الكتابة المنهجية والكتابة الفنية، ولو لغرض علمي.

الطريقة البرهانية: هذا ما يغيب غالباً في نقدنا، وهذا ما نطمح إليه في كتابنا هذا، إذ أخضعنا القصيدة العربية الحديثة، بمستويات بنيتها كلها، لقراءة برهانية كاملة. □



«ملء الصمت»

شعر

ميشيل حداد

منشورات دار المشرق. الناصرة ١٩٨٧

■ واحد وثلاثون قصيدة من الشعر الحر للشاعر الفلسطيني ميشيل حداد. وهذه هي المجموعة التاسعة للشاعر بعد مجموعاته: «الدرج المؤدي الى أغوارنا»، «اقتراب الساعات والأميال»، «ألف ليلة عصرية»، «ان تسأل»، «ها انذا أيها السيد»، «الى أين أيها الفرح»، «أرصفة الحرية»، «في الناحية الأخرى». ميشيل حداد يكاد يكون مجهولاً لدى قراء العربية خارج فلسطين المحتلة، رغم ان عدداً من قصائده نشر في مجلة «شعر» اللبنانية قبل عقدين من الآن:

تحسّب

«حين تتخم الأعمار بالسنين

يراقبها الابناء بتحسب

يبذلون جهدهم ليكترثوا

وفي ضمائرهم

تخطيط لمراسيم الدفن» □



«صولد والسبع الضاريات الهوام»

فاروق الحميد

الأهالي للطباعة والنشر. دمشق. ١٩٨٨

■ يتألف هذا الكتاب من ٥٤ صفحة من القطع الوسط. وقد رصف الطابع كلماته على نسق الكلام الشعري، وهو مهدى «الى شعراء الوطن العربي وحذائيه»

من أجواء الكتاب:

«شرُّ البلية أنا / فلأطحنن مصائر البشر / ولأشربن دمهم / فأنا لا أحيا.. إلاّ بالدم!». «قد اضللك أيها القارىء العزيز / وقد اركلك على قفاك». من أجلي يذهب الناس الى أمريكا / ومن أجلي يأتي الناس من اميركا». «أريد أن أشرب العاصفة / اريد أن أرعى الطير / اريد أن اهزأ بالقبيلة». «انني الوريث الوحيد الوحيد لطبقة الفقراء النبيلة». «طاحونتنا السمراء / تجرش للفلاحين الماء». «أريد أن أضرب البلاد / ـ نيقوسيا.. كربلاء.. آلام. آلام». «بقبضتي هاتين / فتحت بوابة الأرض للحمير.. والماشية» □

«تصور هيجل للعلاقة الجدلية

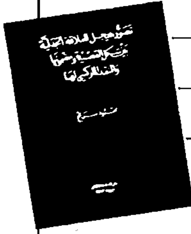
بين شكل القصيدة ومضمونها

والنقد الماركسي لها»

دراسة

محمود شريح

دار الجامعة للنشر. بيروت. ١٩٨٧



■ دراسة مركزّة ومصفّاة تهدف «توضيح طبيعة العلاقات المتبدلة بين الشكل والمضمون في الشعر، كما عالجها هيجل في مؤلفه «علم الجمال» أو فلسفة الفن الرفيع. وتقارن اعتقاد هيجل بوحدة الشكل والمضمون مع آراء نقاد قدامى ومحدثين: أرسطو وكوليردج وإليوت. وتعمد الدراسة أيضاً الى فهم آراء هيجل في الشعر عبر علاقاتها بمبادئه الميتافيزيقية العامة، وتعالج قصائد من هوبكنز وسبنسر ومارفل، وذلك للكشف عن الارتباط العضوي بين الشكل والمضمون في الممارسة، بينما هما نظرياً متمايزان».

وتستعرض الدراسة آراء المفكرين الماركسيين في آراء هيجل حول شكل القصيدة ومضمونها، من أمثال ماركس وتروتسكي وماركوزة ولوكاش وماوتسي تونغ وكودويل وفوكس، وآخرين سواهم. وتخصّ الدراسة بالمناقشة آراء تروتسكي في شكل ومضمون الأدب، وتخلص الى معاينة الشعر الحديث (١٩٥٠ ـ ١٩٧٥) في ضوء نظرية تروتسكي.

تتألف الدراسة من ثلاثة فصول وهي بمثابة رسالة قدمت إلى دائرة الفلسفة في كلية الآداب والعلوم في الجامعة الاميركية في بيروت لنيل شهادة أستاذ في العلوم. وتقع في خمس وسبعين صفحة من القطع الكبير □



«الجوزاء»

شعر

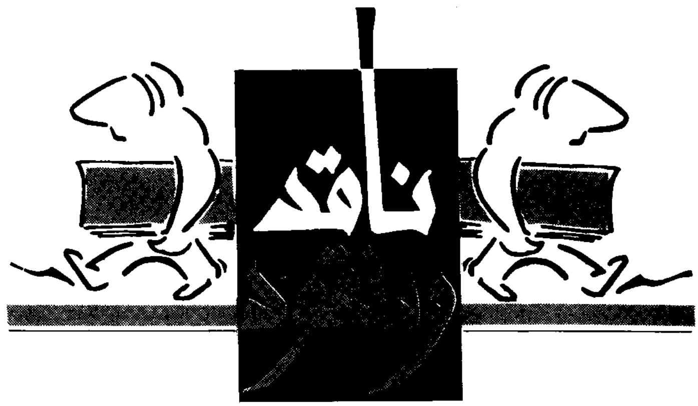
محمد عبيد الحربي

منشورات نادي جازان الأدبي. السعودية. ١٩٨٨

■ ثلاث عشرة قصيدة تنشد أن تكون «شعراً حراً»، فهي خرجت بلبوسه واتصلت أسبابها بأسبابه، ولكن بروابط مضطربة. فاللغة في علاقاتها المعقدة في القصيدة الحرة، من خلال نماذجها الراقية، هي غيرها هنا..

ففي «الجوزاء» نحن مع شعر لا يكترث بتشذيب نفسه. لا يُصفّى ولا يقطر، شعر تنوء لغته بأثقال موروثة من الفخامة العربية في الصياغة، رغم ما يبدو عليه من نزوع نحو تمثل اليومي، واستلهام مفرداته، فهذا النزوع يظل هناك ما يعيقه، ما لا ينسجم معه من مألوف الصوغ في القصيدة العربية الموروثة ذات الشطرين... ومن مألوف المخيلة ومكرورها، ومع هذا، فإن محمد عبيد الحربي يسعى برغبة حارّة الى اكتشاف مخرج لنفسه من التماثل الشعري السائد في القصيدة العربية السعودية نحو اكتشاف صوته، ويبدو أنه اختار على نحو نهائي سبيل القصيدة الحرّة.

يقع الكتاب في ٧٩ صفحة من القطع الوسط □





نقد "الناقد"

ميشال نقولا

■ كنت في تعليقي على العدد الأول من «الناقد». مثل الأرملة في الانجيل، قدمتُ فلسين، نصف ثروتي. والآن بعد قراءة معروف الرصافي أعرف أن اقتسام الثروة ما هو أمر اختياري لكن إجباري. وأفهم ان هذا لا ينطبق على الثروة المادية ولا الثروة الكبيرة فقط. والعطاء اللامادي صعب، فهل أنجح في تقديم فلس آخر الآن؟ منشوف.

هذا يذكرني بقصتي المفضلة من ألف ليلة وليلة ـ الأثر العربي الذي خلب لبّ العالم ويستحي به العرب. تلك قصة الأخ السادس لحلاق بغداد. هذا كان فقيراً معدماً، ويوماً ذهب الى قصر أحد الأثرياء ليشحذ شيئاً يسد به رمقه، فاستقبله صاحب القصر بالترحاب كأنه صديق قديم، وأمر خدامه، فبدأوا يقدمون له أطعمة وهمية، وصار هو يعزم ضيفه ليأكل ويشرب، ويعدد أنواع المأكولات الفاخرة التي يزعم أنها تقدم له. والآخر مشدوه كل الوقت، كلما حاول الاعتراض أنه لا يرى أي طعام قاطعه المضيف بسيل من الكلام عن أطعمته الشهية. وهكذا أكل الضيف وجبة وهمية كبيرة وهو يحن الى رغيف حقيقي من خبز الشعير. ثم سقاه شراباً وهمياً. وعند ذلك قال الشحاذ في نفسه: «هذا الرجل يهزأ بالناس، وسأعلمه درساً». فتظاهر أنه سكر وقام وضرب المضيف على رقبته ضربتين قويتين. وعندما صاح هذا غاضباً اعتذر له انه كان سكراناً ولم يعرف ما كان يعمل. فضحك المضيف ضحكة طويلة وقال إنه قد لعب هذه اللعبة على كثير من الشحاذين، وكانوا كلهم ينسحبون في خجل في وسط الوليمة المزعومة. وهو الشحاذ الأول الذي كشف لعبته. وهكذا قبله كصديق حقيقي وأسكنه معه في قصره عشرين سنة الى ان مات.

هذه قصة عن العطاء. الغني حاول أن يحتال على الله. لم يرد مخالفة وصية مشاركة الثروة، ولم يرد العمل بها، فطلع بهذه الحيلة. وهي قصة رائعة من وجوه أخرى ايضاً. هنا أسطورة ملابس الامبراطور الجديدة قبل هانس كريستيان اندرسن بقرون عديدة. ولكن قد يكون لذلك حديث آخر يوماً ما. لنعد الى المجلة.

قضيت ساعات في العددين الثاني والثالث، وتعلمت كثيراً، أو على الأقل حاولت.

كنت قد قلت اني لا أفهم الشعر الحديث. وجاءت أسئلة «الناقد» للعارفين عن الشعر العربي في وقتها بالنسبة لي. استمتعت بكثير مما قالوا. مثلا هذا الخيط الذي وجده الدكتور عبد الله محمد الغذامي بين امريء القيس والمتنبي وسقراط كان مفاجأة طازجة مبهجة (لكن هل يقصد امرؤ القيس أم الشنفري؟). كذلك قوله ان ما يعمله الشاعر هو «إقامة تحالف بين الانسان واللغة من أجل اعادة صياغة الأشياء من جديد»، وان الشعر الحديث لم يعد شعر انشاد خلق ليمتع بل «ليثير بواطن القلق والتوتر في مواجهة مع أسئلة الذات والمصير».

الآراء تتضارب، كما في كل مدرسة. في كل مدرسة جيدة لا تجد الحكمة خالصة جاهزة للاستهلاك، بل عليك ان تكونها بنفسك من وجهات النظر المتعددة. و«الناقد» لا تقدم الآراء المختلفة فقط عن الشعر بل كثيراً من الشعر أيضاً ليحكم القاريء على الآراء بنفسه. فهل ينطبق ما قيل عن الشعر على ما نشر منه؟

عكس ما يقول الدكتور الغذامي هناك شيء من الانشاد والمتعة في قصيدة أحمد مطر «أعرف الحب ولكن». ولكن هذا لا يستثني مواجهته اسئلة الذات والمصير، فالطاووس أيضاً يعمل ذلك بطريقته الخاصة.

وكما قالت ظبية خميس، قصائد فاضل العزاوي «ترتدي غبار الشوارع... وكوابيس الشتات العربي..» ولكن عكس ما قالت، الالوهية لم تسقط من شعر انسي الحاج. هذا غير ممكن. تسقط رائحة العرق من العرق، وقدرته على الاسكار، قبل ان يسقط الإطار المذهب من هذا الشعر. وعكس ما تقول أيضاً، لا أجد ان الشعر العربي قد «أصبح واضحاً قريباً من الجماهير العربية». بل أجد كثيراً من الشعر الحديث، بما فيه العربي، طلاسماً بطلاسم. لا أعرف مثلا ما علاقة عنوان قصيدة سميح القاسم «رسالة الى قراء لا يقرأون» بالقصيدة نفسها. ولا أفهم توقيعات عبد الكريم العودة على رمل الخليج. فهل يا ترى يعرف الذين وضعوه على القوائم السوداء ما يقول؟

نعم، كما قال قيصر عفيف، لا قاعدة للشعر، ومهما قيل عنه لا يسعه ان يكون أكثر من محاولة لتمييز قواعد تُخالف حالماً تُميّز. هو «مجبول من مادة الحياة والحرية». والحياة كلها طلاسم. فلا عجب اذن اذا حيرني الشعر.

مع ذلك... لا أريد الخروج من هذا المهرب السهل!

قضيت سنين عديدة في بلاد العلوم والرياضيات. تلك البلاد، عكس ما يشاع، ليست بلاد الوضوح الكامل، بل طلاسمها مثل طلاسم كل بلاد بما فيها الشعر. الفرق هو أن العالم والرياضي يلتزم بالتكلم بوضوح ودقة حتى عندما يتكلم عن الطلاسم ـ عن خفايا الكون وأسرار العقل البشري ومعضلات التفكير. وهي الأشياء الوحيدة التي تحرز الكلام، لا الأشياء الواضحة السهلة.

لماذا نقبله كشيء بديهي ان الشعر يختلف؟ لأن الشعر يتعلق بالشعور، ويختلف عن التحليل العقلي المنطقي؟ ولكن من يقدر أن يبتر الاثنين عن بعضهما؟ ماذا يصير لمادة الحياة اذا بُتر منها العقل المحلل والمنطق البارد؟ وهل يخال أحد أن حياة العقل والمنطق يغنى عن حياة الشعور؟ لماذا اذن يعتبر مشعوذاً كل عالم اذا تكلم دون ان يعرف بالضبط ما يقول، بينما كثير من الشعر يظهر مثل طلاء الواضح بالاحاجي كما تُطلى المعادن الرخيصة بالذهب؟

لا شك ان هناك علاقة بين أزمة الشعر العربي الحديث، الحقيقية أو المزعومة، وانعدام أو ضعف العنصر العلمي التحليلي في الفكر العربي الحديث. لكن ما هي هذه العلاقة بالضبط، لا أعرف.

بودي الآن ان أحكي عن الحرية ـ هي التي قالت «الناقد» في عددها الثالث انها الألف والياء.

هنا خمنت أو لا أنني أعرف قليلاً، ولكن كلما فكرت وجدت معاضل تخليني أقول: يا ما أهون طلاسم الشعر!

حكيتُ من قبل عن الحرية السلبية والايجابية. قلت ان الأولى هي الفلت من القيود حتى يقدر الانسان ان يعبر عن رأيه من دون خوف أو تزلف أو أي عائق آخر، ولذلك وجبت الثانية: «تربية الرأي تربية صالحة حتى يصير بالامكان الاعتماد عليه» لكن ماذا؟! الا يقدر أي نظام إرهابي ان يدعي انه حر لأنه يرغم المواطنين على تربية رأيهم؟

هنـا معضلة فرشت عليهـا الكلمات، وأول نفخـة هواء تكشفهـا وتحرصني: هل أقدر أن أمنع حريتي الايجابية من الغاء حريتي السلبية؟

مغامرتي الفاشلة هذه لعلي لست وحدي بها. لعل واحداً من شركائي هو غسـان امـام في حديثـه عن أزمة الصحافة العربية، فبعد ان يتكلم بمقدرة واقناع عن انعدام الحرية الصحفية في المجتمع العربي، يخلص الى القول انه حتى ولو توفرت هذه الحرية فـ«الصحافة دائماً معبرة أو ناطقة باسم المؤسسـة الحـاكمـة والـطبقـة الاجتماعية المهيمنة» و«براعة الحرفة والصنعة الصحافية في. . . مخاطبة القناعة العقلية للرأي العام. . .». لماذا الـرأي العـام فقط، وليس المؤسسـة الحاكمة والطبقة الاجتماعية المهيمنة أيضاً؟ اذن حرية الصحافة لا تعني الحرية بل التعبير عن أو النطق باسم مؤسسة حاكمة أو فئة مهيمنة!

مع ذلك لعله على حق. لعل هذه «الحرية» هي الوحيدة الممكنة عملياً. وتبقى معضلتي فاغـرة فاها: تربية الرأي لازمة للحرية الايجابية، وتربية الرأي نقيضة للحرية السلبية.

ماذا أعني بـ«تربية الرأي»؟ سأرجع الى الأول وأسأل: ماذا أعني لما أقول «أنا حر»؟

لا يكفي أيضاح كلمة «حر» على أنها انعدام القيود (الحرية السلبية)، بل يلزم أيضـاً إيضـاح الكلمة الأخرى «أنا»، «الانسان». وهذا يتعلق بالحرية الايجابية.

إذا كنت لا أعرف من أنا وماذا أريد وما هو رأيي، اذا كانت الحدود بين هذه واضدادها غير واضحة، لا يمكن ان أكون. وقبل أن أكون لا يمكن أن أكون شيئاً. أبقى تراباً لم ينفخ فيه أي اله نسمة الحياة، والتراب لا يكون حراً ولا غير حر.

للحرية الايجابية يلزم تحديد الذات تحديداً واضحاً، ومعرفتها معرفة حميمة صادقة، والاخلاص لها الاخلاص الكاسر!

من دون هذه يمكن لأي نظام إرهابي أن يستعبدني من دون الحاجة الى القمع، لأنه يكون من السهل للنظام ان يحددني كما يريد فأمسي أفكر كما يريد النظام وأريد ما يريدني ان أريد. وأكون ما يريدني أن أكون، وهكذا لا تعود قيوده قيوداً. لأن القيود هي فرض عليّ عكس ما أنا وما أريد.

تحديد الـذات ومعـرفتهـا والاخـلاص لها هي التحـديات الانسـانية العظيمة منذ سقراط، وهي أصعب تحديات. الذات الحرة في تغير دائم، ويجب أن تكون. لكن قد يفصّل الانسان مبادئه ومعتقداته ويخيط ذاته كلها حسب متطلبات الحياة العملية، ويقول إنه حر، وهكذا يحتال على نفسه كما احتال الغني في القصة على الشحاذين. ومن الجهة الاخرى قد يتمسك بمبادئه وآرائه ويرفض إعادة النظر بها بالرغم من الحقائق الصارخة التي تدعو الى ذلك، وربما فعل ذلك من خوفه من الاحتيال على نفسه! من يرشد الانسان على الطريق الضيق بين هاتين الوجرتين؟ القوانين والقواعد؟ لا، هذه قد تكون أوجارا أخطر من التي نهرب منها، فغالباً ما يسهل تطبيق حرف القانون ومخالفة قصده. ليس للانسان مرشد سوى نفسه، ضميره، الهه الذي نفخ فيه الحياة، وهنا أعمق درجات الوحدة.

لا حل نهائياً لمعضلة الحرية، خصوصاً الايجابية، ولا نقدر أن نطمع في أكثر من زيادة فهمنا لها.

سأرجع الآن الى الحرية السلبية والتحدث عن القيود. قلت في السابق ان القيود على المفكرين والصحفيين ليست خارجية فقط بل هناك أيضاً قيود داخلية يقيد بها الأحرار أنفسهم ويفرضونها على غيرهم ويجلدون من يتجرأ على مسهـا. وأول هذه القيود يتعلق باللغـة. بالضبط هو نظرة الكتاب العرب الى اللغة العربية وطريقتهم في استعمالها. لذلك أشرت على «الناقد» أن تفتح باب اللغة، ففعلت. وكما كنت منتظراً دخل من ذلك الباب ما لا يعجبني، ولعـل في ذلـك خيراً اذ يعـطيني المجـال لأتفحص بشيء من التفصيل هذا القيد اللغوي.

نشرت مقالا لي عن موضوع اللغة، وآخر لعادل أبو شنب، محاولا بذلك ولا شك الموازنة بين وجهتي نظر مختلفتين. حسن لهذا الحد.

حسن ان يعيب أبـو شنب عصام محفوظ على عدم ذكر أسبقية توفيق الحكيم لفكـرتـه. ويستـطيع أن يعيبني أيضاً على عدم ذكر ديني لانيس فريحـة، فالكثـير من مقـالتي سبق وورد في كتابه نحو عربية ميسرة (دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٥)

وحسن أيضاً ان يعطينا أبو شنب مجملا لمشروع عصام محفوظ، وان من وجهة نظر عدائية.

ولكن كل شيء آخر يقوله ليس حسناً.

ان ابو شنب لا يقدم حججاً ولا يعطي أسباباً. يخبرنا عما اثاره (ترجمة عصام محفوظ لرواياته من لغته الأم الى العربية الفصحى) وعما يهينه (مجرد الفكرة ان الأولى قد تكون بمستوى الثانية). ويدعو المشروع «نوعاً من

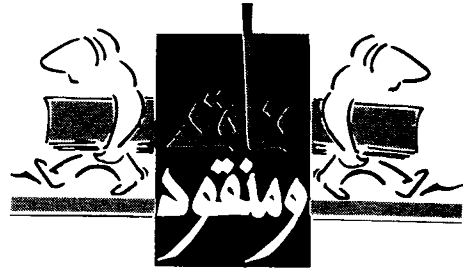
كثير من الشعر مثل طلاء الواضح بالأحاجي كما تطلى المعادن الرخيصة بالذهب

نادیا حجاب

المـرأة العربيـة
دعـوة الى التغييـر
دراسـة في حيـاة المرأة العربيـة العاملـة



رياض الريس للكتب والنشر
RIAD EL-RAYYES
BOOKS
4 Sloane Street London SW1X 9LA



المزاح السمج» - كلمات ليست كلمات العقل بل حجارة الرجم. يحق للقاريء أن يعرف لماذا بالضبط لا يرى بالمشروع خيراً، لكن الكاتب يترفع عن الشرح فيقـول: «لا تعليق على مشروع عصام محفوظ...» يهم القاريء ان يعرف ماذا يفكر عادل أبو شنب في المسألة ولا يجد الا ما يفكره توفيق الحكيم ويردده الكاتب كأنه كلام منزل.

ثم ما معنى هذا الكلام: «وهل أكثر من ترجمة محكية ما الى العربية الفصحى، كما يفعلون في ترجمة الانكليزية أو الفرنسية أو الاسبانية، أو لغة الواق واق، الى العربية، هل ثمة أكثر من ترجمتها تكريس وابراز؟» مثلا اذا ترجمنا شكسبير الى العربية الفصحى يكـون في ذلـك تكـريس وابراز لشكسبير - شاعر كان قبل الترجمة مغموراً لا يعترف به أحد؟!

بعد كتابة هذه الكلمات وصلني العدد الرابع، ودفعتني صفحة ابو شنب الى اليأس. لا يمكن ان أقبل هذا الكلام حتى وان كنت اوافق على وجهة نظر قائله مئة بالمئة. هناك فرق كبير بين النقد والشتم. وأيضاً لا تستطيع «الناقد» ان تتنصل من مسؤوليتها عما تنشر. لا تستطيع ان تكون مجرد منبر لكل من هبّ ودبّ. من الواضح ان «الناقد» هنا سقطت في وجرة خطيرة عندما خالت أنها تصل الى الحرية بمجرد رفع القيود. لم تدرك ان المجلة ايضاً، مثل كل كائن حي، لا يمكن ان تكون حرة قبل أن تحدد نفسها وتعرف نفسها جيداً وتخلص لها.

◆ **نحن الذين نحاول الكتابة باللغات العامية نشعر بالقمع الشديد فإنتاجنا لا ينشر ولا يقرأ**

ما الفرق بين طريقة أبو شنب وطريقة الجهاد الاسلامي، بين وضع مؤلف على اللائحة السوداء وبين السخرية منه؟ لماذا تقيم الدنيا وتقعدها ضد الثانية وتعطي الأولى مكاناً على صفحات المجلة؟ كلاهما يعتمد على مسلمات قديمة ويرفض اعادة النظر بها. من الواضح لي ان الفصحى هي من مقدسات أبو شنب، ويهينه أي لمس لها، وليس للعقل أو الحجة دخل بذلك.

هذه المقدسات هي القيود الداخلية التي تكلمت عنها، التي يتقيد بها الأحرار ويرجمون كل من يتجرأ على مسها. هذه هي القيود التي على الأحرار أن يتحرروا منها - وإلّا فالحرية تتبرأ من بنيها.

اللغـة العربية موضوع هام - وما أهم منه بالنسبة للكتاب العرب؟ - يجب أن يطرح على بساط البحث الجاد، وينظر اليه من كل الوجوه، ولا ينفع التهجم والسخرية والغضب.

لا يكفي أن يقـال لعصام محفوظ إن توفيق الحكيم سبقه الى فكرته. لمحفوظ الحق في ان يحاول ان يجعل الفكرة تنمو وتثمر أكثر مما فعلت عند توفيق الحكيم ويوسف غصوب وغيرهما. قد حصل كثيراً في تاريخ الفكر ان فكـرة هامـة تخطر أولاً لمفكر ولا ينتج عنها الكثير، وتنتظر، أحياناً قروناً عديدة، مفكـراً آخر يجعلها تثمر. مثلا الفكرة أن الأرض تدور حول الشمس وليس العكس خطرت للاغريقي اريستاركس قروناً طويلة قبلما خطرت لكوبرنكس، ولكن لم ينتج عنها شيء عند الأول بينما عند الثاني قلبت مفهوم الانسان لعالمه ولمكانه فيه رأساً على عقب.

ما هذه الضجـة حول الاسبقية الى فكرة لا تزال مجرد فكرة، لم تأت بنتائج تذكر، لم تحل مشكلة اللغة لا عند الحكيم ولا محفوظ ولا غصوب؟ هل هناك داع حقاً للتكلم عن «السرقة» و«الخبث الثقافي» و «الجريمة» - التي هي (والعياذ بالله!) ترجمة العامية الى الفصحى - وغير ذلك؟

مشكلة ازدواجية اللغة العربية ليست جديدة. كتب عنها وعولجت منذ القرن التاسع عشر على الأقل. فهل ذكر توفيق الحكيم دينه للحركة التي قامت في مصر منذ أكثر من مئة سنة وتدعو الى استعمال العامية المصرية بدلا من الفصحى؟

لكـل شيء مكان وزمان. في ورقة أبحاث موجهة الى الاختصاصيين يدعي مؤلفها أنه يقدم شيئاً جديداً لموضوعه يكون ضرورياً أن يذكر كل ما قدمـه الآخرون. ولكن هل هذا ضروري مطلقاً في مقاله في جريدة أو مجلة، أو حتى في كتاب قصده فقط تعريف القاريء العام على الموضوع؟ كتاب أنيس فريحة من هذا النوع، وهو الآخر لم يذكر دينه للذين سبقوه.

وقبـل ان يبدأ أبو شنب برشقي بحجارته و «فضح» سرقتي من أنيس فريحة سأعجل وأقول إن في مقالي شيئاً واحداً جديداً على الأقل، هو دعوتي الى الكتـابـة باللغـات العـامية ومحاولتي إثبات ضرورة ذلك لتطور اللغة العربية. فمع ان فريحة عرض مشكلة اللغة العربية واقترح حلاً لها بوضوح وقوة حجة لا آمل حتى أن اقاربها، إلا أنه لم يكتب بالعامية التي يقترحها كحل. يقول ان أحد الشروط لنجاح اقتراحه هو أن يكون للعامية أدب، غير أنه لم يحث الأدباء ان يكتبوا بها ولم ينشر هو شيئاً بالعامية.

نحن الذين نحاول الكتابة باللغات العامية نشعر بالقمع الشديد لأن انتاجنا المكتوب بهذه اللغات لا يُنشر ولا يقرأ، بينما المكتوب بالفصحى يلاقي ضيافة أحسن، بقـطع النـظر عن الجودة والقيمة الذاتية. (لهذا تساءلت اذا كانت ضيافة «الناقد» أصيلة أم أصولية!)

طريقة معينة في التفكير تعتبر أن الفصحى هي العربية الوحيدة تفرض نفسهـا على الفكـر والمفكـرين العـرب بشكل لا يختلف عن أي إرهاب واستبداد وتزمت سياسي.

طريقتنـا تختلف عن ذلـك. لا نطلب من أحـد أن يمتنع عن كتابة الفصحى ولا نمتنع نحن. لا نعتبر الفصحى لغة اصطناعية أو عقيمة أو مرشحة للزوال تحت كل الظروف. ما زالت هي ما يجمع العالم العربي، لغة جميلة، مرنة، غنية في يد من يعرف كيف يجعلها كذلك، وبها امكانيات هائلة. انـما نقـول ان امكانياتها لن يحققها الكتاب وحدهم ولا المجامع اللغوية وحدها بل ينبغي لسوادات الشعوب العربية ان تساهم بذلك. وسوادات الشعوب العربية لا تتكلم الفصحى. تتكلم لغات كل واحدة منها كنز لا نعرف قيمته. اللغة العربية مثل بلاد صحراوية غنية بالبترول، لكنها تعيش في فقر مدقع لأن بترولها لم يُكتشف بعد، وخبراؤها - كتابها - ما زالوا يرفضون حتى فكرة البحث عن بترولها اللغوي.

أنـا لست حراً. أريد أن أكتب باللغة التي رضعتها مع حليب الأم. ولكنكم تصرون على الفصحى، وكل كلمة بلغتي الأم نصيبها الاهمال. كل ما سمحتم لي به هو هذا النوع من الفصحى الذي جربت أقربه الى لغتي الطبيعية - وربما يكون قد جاء لا غراباً ولا حجلاً.

كل يوم أحكي بلغتي الأم مع عرب من مختلف البلاد، من المغرب الى مصر الى اليمن الى الخليج والعراق وسورية، واستمع الى لغاتهم الأم دون أي صعوبة تذكر بالتفاهم. ولكن حالما يشاهدون اللغة الأم مكتوبة تقوم القيامـة، ويصيرون يحكون عن «التهجم على اللغة العربية» و «الطعن بالوحدة العربية» و«عدم احترام تراث الأجداد» الى آخره.

كل يوم يلوثـون آذانهم بسـماع هذه اللغـات المحكية نفسها دون أي اعتراض، وحالما يرونها على الورق يفقدون صوابهم! فسروا لي هذا اللغز.

أصر على حقي بالكتـابـة باللغـة الأم. اللغة اللتي عليها نموت وبها أحببت وكـرهت وضحكت وبكيت وتخـاصمت وتصـادقت ومـدحت وشتمت - وكل ما عشته قبل المدرسة وبالرغم من المدرسة ولغة المدرسة.

أصر على حقي بالأمية!

الأمية نسبة الى اللغة الأم. النبي محمد كان أمياً، وكذلك المسيح. لم نسمع انه ذهب الى مدرسة غير منجرة والده. الله لم يبعث ابنه ولا رسوله الى المدرسة. فلماذا تصرون على حبسي معكم في لغة المدرسة؟ □

الحداثة

جرجـــي نقـــولا

■ سيدي: لا أفهم ما هي هذه الحداثة التي فلقتونا بها. لا أفهم كيف تكون الحداثة غاية بحد ذاتها، وإلى أين، وإلى متى، يمكن أن تستمر وتبقى حداثة؟ نحن نعيش في عالم مغلق كما تعلمون، في حلقة مفرغة بدايتها تلتحم مع نهايتها. ولا جديد تحت الشمس لا في الأدب ولا في غير الأدب، كما قال نزار قباني في مقدمة أحد كتبه على ما أظن وأذكر. قال ما معناه: لا يوجد أبداً جديد في العالم، فنحن نأخذ القديم ونلبسه أثواباً جديدة، ونقول لكم: هذا فن.

أرجو ألّا أكون شوّهت له فكرته.

لكن أنا أقول غير هذا. هناك جديد تحت الشمس. شكسبير مثلاً لم يكن، ثم كان. نيتشه لم يكن، ثم كان. القنبلة الذرية لم تكن، ثم كانت. هذه الكتلة الحديدية التي تطير بك في الفضاء وتنقلك من مكان إلى مكان بسرعة الصوت - وأكاد أقول الضوء - لم تكن، ثم كانت. لكن هذه المستحدثات كلها لم تكن كما أرادت هي أن تكون، بل كما أُريد لها أن تكون. لقد طُحنت طحنا في الآلة الاجتماعية قبل أن ترى النور. وهكذا كل مبدع، يبدع ما يريده له غير المبدع، لا ما يريده هو.

عليه أن يطحن أصابعه طحناً تحت آلة المجتمع قبل أن يسمح لها أن تعمل.

المبدع هو دائماً أسير لغير المبدع. وهو يكذب على نفسه عندما يقول: أنا حر. أو عندما يقول: أنا أردت هذا.

عندما يعجز شاعر عن طبع ديوانه، فهو ليس حراً، بل عبد لصاحب المطبعة. وعندما يعجز مخترع عن تمويل اختراعه، فهو ليس حراً، بل عبد للممول. كل مبتدع ومحدث هو عبد لمجتمعه، عبد لربه، عبد للشيطان، عبد لصراخ بطنه... فليس هناك حداثة، بل استمرارية للتفاهة. لأن الحداثة بمعناها الحقيقي لا يحدثها إلّا المبدعون فقط، وهؤلاء هم دائماً عبيد للتفاهة. فأين هي الحداثة إذن؟

* * *

لا أدعو فيما أقول إلى الفوضى ولا إلى التمرد على النظام - أو الأصح ليس هذا مشكلتي حتى الساعة - أدعو فقط إلى إبداع حرّ، غير مقيّد، غير منافق. أفسيكون إذن إبداع ينادي بخرق النظام ومخالفة القانون؟

كذلك ليست هذه مشكلتي، حتى الساعة على الأقل.

* * *

أنت ليس عندك إله. وما زلت تبحث هنا وهناك وهنالك، من حين بدء العالم حتى اليوم، عن إله ولا تجد إلهاً. إبحث داخل نفسك لعلك تجد. الله خالق. وأنت أيضاً خالق لكن عندما لا تكون عبداً فقط. فالعبودية تقتل الخلق. والنظام ضد الإبداع.

مشكلة المبدع انه مقيّد دائماً. أين يعيش المبدعون؟ في بلاد الواق الواق؟ أم على ضفاف بحيرة صهصكونا؟ أم في قارة الاطلنطيد؟

عندما خلق الله العالم كان حراً. لم يكن مقيّداً بزوجة تأخذ كل انتباهه بحديثها، ولا بأولاد يرنّون له بالملعقة على الصحن طالبين المزيد من الطعام.

ولم يكن هناك بوليس ينتظره على الناصية.

وماذا عنك أنت أيها المبدع، المرائي، المدعي الحداثة؟

* * *

مشكلتي الساعة هي: الإبداع والألوهية توأمان لا ينفصلان. وعبودية الواحد منها للآخر هي الحرية بعينها. وما أنت يا سيدي بمبدع ولا إله. فكيف تصل إلى حريتك في هذه الطريق الشائكة؟

هل بإمكان العلم أن يحل هذه المشكلة، مشكلة الألوهية والإبداع؟ هل بإمكان «فرنكشتاين» أن يتخلّص من عبوديته لصانعه؟

نعم.. إذا كان الله يعلو على الإنسان بمقدرته الفائقة وبغموضه الأسود، كذلك العلم.

تبارك العلم، والله، إلى أن يقضي أحدهما على الآخر□



١٢٨ صفحة ● ست جنيهات استرلينية

سلسلة قضايا راهنة

المسيحيون والعروبة

رياض نجيب الريّس

يفتح المؤلف في هذا الكتاب باب مناقشة عروبة المسيحيين وهوّية اللبنانيين على مصراعيه، من خلال مناقشة آراء مجموعة من الكتّاب والسياسيين المسيحيين اللبنانيين الذي أعادوا الجدل حول الوجود المسيحي والكيان اللبناني خلال سنوات الحرب.

يطلب من الناشر



رياض الريّس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books
4 SLOANE STREET
LONDON SW1X 9LA
TEL: 01-245 1905



فضح التحريض

أسعد خير الله (فرايبورغ - ألمانيا الغربية)

■ المجلة بديعة ! اي جديدة حقا، صيغة ومضموناً . وديناميتها صورة حية للروح الذي يحركك . ولا أخفيك اني دهشت أول الأمر لنشرك « حرب الكاسيت »، وخفت أن يسهم النشر في تعميم هذا التحريض الرخيص على نخبة المبدعين في وطننا، لكن اعادة النظر اقنعتني بأن فضح هذه الوسائل الغادرة مهمة فكرية وقومية ملحة، لذلك سأدرسها مع طلابي في الفصل القادم، ثم سأحاول ترجمتها الى الانجليزية ونشرها محققة في احدى المجلات العلمية (مجلة Welt des Islams مستعدة)، فهي وثيقة هامة على نوعية الهجمة الحاقدة لطمس أي نور ينبعث من أمتنا، وعلى الارهاب الثقافي الذي تشجعه بعض المراكز الغربية وتموله دوائر معروفة □

أدري ولا أدري

جبرا ابراهيم جبرا (بغداد - العراق)

■ أخيرا وصل « الناقد » في عدده الثالث، وفرحنا به وبمواده، رغم فقدان الورقة الأولى منه . المجلة dynamic ، وتعكس شخصيتك أو على الأقل، أحد جوانبها الحيوية والمهمة . ويخيل الي ان توفيقك ليس فقط في اختيار المواد، بل في شكلها وتصميمها و «التهاويل» الجميلة والقوية المحيطة بالمواد، التي تغري العين بالنظر (وبالتالي بالقراءة؟) كلما تصفح المرء المجلة .

يعجبني تأكيدك على الناحية البصرية في « الناقد »، وأرجو استمرارك في ذلك، وفيها ذلك العنصر الـ Provocative الذي يواكب ما في الكثير من مادة المجلة -Provocation مهم، ومشروع، وممتع .

أينما ذهبت هنا وجدت الأدباء يتحدثون عنها . لعلها نزلت الى السوق؟ لست أدري □

الاستقلال المهمة الصعبة

عبد الله أبو هيف (دمشق - سورية)

■ أحييكم وأغبطكم على الحماسة المتوهجة والعزيمة الصادقة نحو إبراز واقع ثقافي جديد، في هذا الزمن العسير . إنها مغامرة الابداع والحرية وسط معاناة « الكتابة العربية ورسالتها في التغيير والخلق » . وهذا ما تفعله مثل هذه المهمة الصعبة التي ندبت أنفسكم اليها أن تصدرو مجلة مستقلة، هي ملتقى أدبي لحوار ايجابي □

هذا الانتصار

علي الخليلي (نابلس - الضفة الغربية)

■ فجأة، هبطت النعمة علي، فوصلني - دفعة واحدة - ما صدر من أعداد « الناقد »، وكنت أحسب أن هذا لن يكون، وقد تابعت في « قصاصات » الصحف التي تصلنا، أخبار صدورها، والفرح الغامر بها، فازداد حزني أنني لا أملك من كل هذا، سوى القصاصات أو القصائص المبعثرة ! حتى هبطت « حمامة الروح » ! مازلت أتابع قراءة الأعداد الثلاثة . سوف أكتب عنها في « الفجر الأدبي » .

أهنئك من قلبي، وأخاف عليك جداً ! كيف حققت هذا الانتصار الثقافي الحضاري، في مرحلتنا العربية الراهنة؟ □

أشقياء الحرية وعشاقها

يوسف الخطيب (دمشق - سورية)

■ بالمصادفة أطلعت على العدد الثالث من تحفتك الثقافية الطيبة . . « الناقد »، وأحببتك اكثر . . بقدر ما ألفتني أتنفس قدراً كبيراً من الهواء النقي . . مع أنسي الحاج، والنيهوم، وصبري حافظ، وجبرا، وآخرين من أشقياء الحرية وعشاقها . . فجاءة أحسست بنوع من التنبه على أن ثمة نبضا ما يزال يسري في عروق ثقافتنا المعاصرة . . المحاصرة . . لا أدري . . كنبأ سار يأتيك بعد سأم ممض ثقيل . . فيا ألف مرحى لك يا رياض، ولكل أولئك المجانين الشجعان الذي يجرؤون، بفدائية حقيقية، أن يقذفوا بحجارتهم سطح هذا المستنقع الآسن، الراكد، كنأمة احتجاج كائنة ما تكون . . ولكنها التي تنم أيضا عن اختلاجة حياة كاملة، ومعافاة، إزاء ما لا حصر له من حنائط الفكر والأدب التي اصطنعها لنا بطاركتنا الأجلاء الوقورون في مؤسسة السلطان العربي، كخبز ثقافي مقنّن، ومدعوم، حتى الجحيم .

أحييك بحرارة . . ومن موقع اختلافي الحاد، والمفرح أيضا، مع قليل مما تضمنه مواد العدد، فان ما أتمناه من أعماق القلب لمنبرك الحر هذا . . أن يستمر ويستديم، غير مقلل أبداً من خطورة ما سيعترضه، قطعاً، من صعوبات وتحديات □

الهم الحداثي الجاد

مصطفى المسناوي (العويرة - المغرب)

■ يشرفني كثيرا أن أكتب لكم مبديا إعجابي بهذه المجلة الثقافية المتميزة الآتية من ضباب لندن محملة بكل أو أغلب العناصر المتوهجة في الثقافة العربية شعراً ونثراً . لقد أسعدني كثيرا هذا الهم الحداثي الجاد الذي انسكنت به جل أعداد المجلة الصادرة /هذا الالحاح على تكريس الجانب المتوفر للابداع، وأسعدني أيضا أن أقرأ عبر مجلتكم لأقلام لطالما افتقدنا وهج كتابتها كأنسي الحاج الشاعر في الصوت المتفرد وزكريا تامر ذي الكتابة النثرية المسكونة بالسخرية السوداء □

الأدب المثمر

نافذة الحنبلي (ساسكى - بريطانيا)

■لقد سررت جدا عندما وقعت بين يدي مجلتكم لانني أحسست بأني وجدت هدفا كنت اتمنى ان أصل اليه وهو الافكار التي تنشر في « الناقد » مختلفة ومتباعدة مع موضوعية تامة، وهذا الذي أريده ان ينشر فكري ليس لمجلة متميزة ولا لجهة معينة وانما فكر أريد ان يصل الى كل فرد . . أي فرد، الذي معي، والذي ضدي، والذي يثور في افكاري، والذي يثور معها . .

وانني لأرجو أن تكون لأفكاري مكان في صفحات النشر، وان تكون صالحة لتساهم في مسيرة الأدب، وارجو ان لا اكون اغتررت بنفسي، وظننت أنها تستطيع أن تؤدي أدبا مثمرا ؟

المجلة المشاغبة

وفيق محمد (المغرب)

■ ليس هنيئاً لكم على إصدار هذه المجلة المشاغبة، بل هنيئاً للأقلام العربية المكبوتة عن التعبير الحر. بشرى لنا جميعاً بها رغم الطريق الصعب الذي نهجته في تيسير النصوص المغفلة جنب الأدراج .

لو تعمل «الناقد» على تخصيص محاور أساسية من حين لآخر مثل القصة القصيرة - الرواية - الشعر . الخ □

تنوع الأصوات

ادريس الخليلي (مكناس المغرب)

■ليس أروع من أن يكون هناك أناس قلوبهم عامرة بالايمان يدعون الى العلم ويبشرون بالمعرفة وفي القلب يحملون الوطن في زمن رديء اختلطت فيه المفاهيم وأصبح الهشيم سيد المكان . وطغى التهريج والدجل . فاليكم مني أجمل التحايا وبالغ الاعجاب والتقدير وصادق التمنيات لمجلتكم بالتوفيق . هذه النبتة العربية العنيدة التي أزهرت رغم المناخ الصعب ورغم المنافي والاغتراب وظللنا نحن في قلب الناقد العربي حتى في بلاد الضباب والجليد والمنفى وغلبة قيم المادة .

سررت كثيرا بصدور المجلة، كما سررت بتنوع الاصوات فيها وتنوع التجارب الجادة □

تحية الحرية

مها القاسم (عمان - الاردن)

■ تحية الحرية لمن يتبنى الحرية . . تحية

النقاء لكل من يحتضن المبدأ الحق. فنحن أحوج ما نكون الآن الى يقين أبي بكر وعدالة عمر، وبلاغة علي او سماحة ومحبة يسوع.. تحية عظيمة الى «الناقد» والقائمين عليها حين أعلنت بكل جرأة أنها موطن لكل الاقلام المثقفة الجادة المعبرة عن مبادىء نقية جريئة بنّاءة □

لتسقط الأقنعة

محمد بوجبيري (الدار البيضاء ـ المغرب)

■ كنت أتابع اسمك منذ الأعداد الأولى لمجلة «شعر».. تلك المجلة المنارة، ومضت أعوام قرأت لك: «الليل في الرواق المرنح»، و«توفيق صايغ والضياء الغرير»، و«وجه الموت الآخر»، و«مغناة الحزن الأكيد»، و«بريد الغرباء»، و«ثلاثة نقاد وعهدان».. وغيرها من الكتابات والمتابعات والمراسلات.. وكنت اسماً دافئاً الى جانب أنسي الحاج وأدونيس ونادبا تويني وفؤاد رفقة. ومخرت سفينتكم العباب لأقرأ لـ S.J. Perse, H. Michaw, P.J. Jouve A. Arfaud وآخرين.

وبعدها جاء الصمت، وأخذتنا مشاغل أخرى، لكن ذلك الإرث بقي في مأمن في جزء من الذاكرة.. ومرّت أعوام وطلعت علينا الصحف بأخبار وهي أن رياض نجيب الريّس يفكر في مجلة يصدرها في لندن على غرار مجلات في المهجر والمنافي القصية. وقلنا أجمل ما في الحكاية أن رياض حريص على الحياة رغم كل هذا الخراب. ولكن يقيني كان أن المجلة ستقودنا إلى ملفات أخرى ونصوص مضيئة. ولم يخب ظني، وها هي «الناقد» بين يدي، مدهشة في حُلّتها وما تحويه من نصوص وملفات، دافئة إلى حد أننا لا نعيرها إلى غيرنا مخافة أن تفسدها الأيادي التي لا تقدر الكلمة.

في الختام... لتسقط الأقنعة ولتمخروا اتجاه «العهد الثالث»، وضد كل ما يهدف إلى لجم الفكر □

التميز

عبد السلام المساوي (المغرب)

■ أهنئكم على مشروع إصدار مجلة رائدة هي «الناقد» التي فتحنا لها قلوبنا منذ العدد الأول. لست هنا بصدد مجاملة مجانية ولكن

أقول لك الحق: إننا كمبدعين في المغرب لمسنا في «الناقد» عبيراً خاصاً وتميزاً في عالم الصحافة الأدبية. لذلك نتمنى لكم التوفيق في هذا العمل الجاد □

مزيدا من العمل المسؤول

عبد الحق حبشي (الدار البيضاء ـ المغرب)

■ من دواعي الفخر والشرف أن آخذ قلمي، وأن أكاتبكم ملبياً دعوتكم النبيلة والشريفة الى خدمة الثقافة العربية الملتزمة والجادة لانقاذ ما تبقى من قطرات ماء على وجوهنا، وكأنني بهذا العمل كنت أنتظر أن تبزغ شمس «الناقد» من ظلام دامس وتحوّله الى نور. فمزيدا من العمل الجاد والمسؤول □

أهنئكم

فكري عبد الحق (وجدة ـ المغرب)

■ يطيب لي أن أكاتبكم لأشارككم لحظات الولادة الأولى... لأهنئكم وأشد على أيديكم راجياً للمولود الجديد طول العمر و«حرية العبور»..، الصحة والعافية، وكذا النشاط والحيوية. ولقد تعرفت على العدد الأول مباشرة في الأكشاك، ولقد لفت نظري ـ بعيداً عن الإطراء والمديح الذي أظنكم في غنى عنه ـ طموح المجلة و«مثاليتها» (كما ورد داخل العدد) لتحدّي واختراق الزمن الأغبر والسعي لبث الحياة فيه □

بعض النباح

طارق الطيب (فيينا ـ النمسا)

■ أصدرت «الناقد» بهذا الثوب الجديد، ووفرت عليّ عناء البحث عن كتابات لا يمكنني جمعها من أكثر مجلاتنا العربية الصادرة في وقتنا الحالي. لقد غطيت مساحة خاوية من أدبنا المعاصر والمضطهد منه بصفة خاصة، وأتحت الفرصة تحت شعار «إبداع الكاتب وحرية الكتب» لكثير من الأدباء والشعراء والكتّاب الراسخ منهم والجدد ليسجلوا عصارة جهدهم وفكرهم في المجلة؛ مع أن المجلة لاقت ـ من خلال ما قرأت ـ بعض النبح قبل صدورها □

الناقد
AN.NAQID

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

AN.NAQID
4 SLOANE STREET LONDON SW1X 9LA TEL: 01-245 1905
FAX: 01-235 9305 TELEX: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:	للأفراد	للمؤسسات والهيئات
لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا	١٠٠ جنيه استرليني
لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا	١٦٠ جنيها استرلينيا
لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

SUBSCRIPTION RATES:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

ADVERTISING:
Contact: **MR. A.G. MROUEH**
01-245 1905

Registered at the Post Office as a Newspaper

© AN.NAQID 1988

قال الملك لوزيره

زكريا تامر

التأويل

قال الملك لوزيره: «رأيت ليلة أمس في أثناء نومي مناماً غريباً لا شبيه له».

فقال الوزير: «منامات الملوك ملوك المنامات».

قال الملك: «كلما تذكّرت ذلك المنام احترت في إيجاد تفسير له يقنعني».

قال الوزير: «أشهر مفسري المنامات في البلاد متأهبون للمثول حالاً بين يدي مولاي».

قال الملك: «لا أريد سماع تأويلات مفسري المنامات، وأكره وجوههم التي تذكّرني بالغربان والبوم».

الوزير: «لكي يرضى مولاي، أصدرنا قبل أشهر قانوناً يحظر على الغربان والبوم دخول أراضي المملكة».

الملك: «سأروي لك المنام الذي رأيته، وعليك أنت مهمة التفسير».

الوزير: «هذا شرف لم أحلم بأن أحظى بمثله ولو خدمت مولاي ألف سنة».

الملك: «كأنك تريد أن تظل ملتصقاً بكرسي الوزير ألف سنة؟».

الوزير: «المناصب غير مهمة. المهم هو أن يتاح لي باستمرار خدمة مولاي».

الملك: «اسكت واصغِ إلى ما سأرويه».

الوزير: «كلّي آذان صاغية ولهفة».

الملك: «رأيت الناس يدخلون حديقة قصري من غير إذن».

الوزير: «سنقبض عليهم فوراً».

الملك: «هجموا على كل ما في حديقتي من شجر، وأكلوا الثمار كلها. وعندما نفدت الثمار، أكلوا أوراق الشجر. وعندما نفدت الأوراق، أكلوا الأغصان. وعندما نفدت الأغصان انقضوا على الجذوع محاولين التهامها».

الوزير: «هذا دليل جديد يثبت أنّ الناس هم مخلوقات تأكل من المهد إلى اللحد ولا تشبع».

الملك: «أمرت حراسي وجنودي بطرد الناس شر طردة، فلم يطعني أحد منهم».

الوزير: «الويل لهم».

الملك: «لقد تحوّلوا إلى أصنام من حجر».

الوزير: «تحولوا إلى أصنام ندماً وخوفاً من غضب مولاهم».

الملك: «وزوجاتي وجواري وأولادي تحولوا أيضاً إلى أصنام».

الوزير: «هذه مؤامرة كبرى على البلاد ومستقبلها».

الملك: «فجأة تنبه الناس الى الشمس، فوثبوا عليها والتهموها كما يلتهم الجائع برتقالة».

الوزير: «غريب! ألم تحترق شفاههم؟».

الملك: «أكلوا كل شيء. أكلوا أسوار قصري. أكلوا جدران الغرف والسقوف. أكلوا النوافذ والأبواب. أكلوا الملاعق والصحون والستائر، وأكلوا السجاد، وصار قصري مجرد أرض خاوية، ولم يبق فيه سواي، فأحاطوا بي، وشكلوا حولي دائرة محكمة، مكشرين عن أسنان تشبه أسنة الحراب. وابتدأت الدائرة تضيق رويداً رويدا. وعندئذ أفقت من نومي، ونجوت من أبشع ميتة».

الوزير: «من واجب البلاد أن تحتفل بنجاة ملكها ليل نهار وطوال سبعة أيام».

الملك: «ما تأويلك لهذا المنام الغريب؟».

الوزير: «مولاي يملك قلباً كبيراً رحيماً مملوءاً بالحب للناس. ولأنه يخشى دائماً أن يجوعوا فقد رأى في نومه ما رأى».

الملك: «ألمثل هذا المنام المخيف، تقدم هذا التفسير السخيف؟».

الوزير: «مولاي هو أذكى الأذكياء. وكلما حاولتُ التهرب من جواب أخفقتُ، فإذا أعطاني الأمان تجرأتُ على تقديم التأويل الحقيقي الذي أراه صحيحاً».

الملك: «لك الأمان فتكلم».

الوزير: «الناس غاضبون لأنك تمنعهم من إظهار حبهم لملكهم، وهم ليسوا بمخطئين، ومن حقهم أن تُتاح لهم الفرصة لدفع ضرائب أكثر. والضرائب وحدها هي المعبرة عن عواطفهم».

وفي اليوم التالي، علم الناس أن الضرائب قد ازدادت، فازداد جوعهم، وتأهبت أسنانهم لمواجهة ما هو أقسى من الصخر.



RIAD EL-RAYYES BOOKS رياض الريس للكتب والنشر

تقدّم دائماً

الكتب المثيرة للجدل

Riad El-Rayyes Books Ltd 4 Sloane St. London SW1X9LA
Tel: 01- 245 1905 Fax:01 235 9305 Telex: 266997 RAYYES G

تطلب من الناشر رياض الريس للكتب والنشر



الناقد

العدد الرابع عشر ■ آب/أغسطس ١٩٨٩
السنة الثانية
No. 14 ■ AUGUST 1989 ■ YEAR 2

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

£ 3.00 in U.K.



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتابة



نزار قباني
في هوامشه
الجديدة على
دفتر الشعر (٤)



أنسي الحاج
يتابع إطلاق النار
على ما في الحياة
الأدبية
من أوثان (١١)



١٠ قصص
من السعودية
لعشر كتاب وكاتبات
تعرّف بها لم ينل
نصيبه اللائق من
التعريف (١٥)

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review
in Arabic
Edited by:
Riad N. El-Rayyes
Design & Layout :
Kamel Graphics

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس

المدير المسؤول: عبد الغني مروة
التصميم والاخراج: كامل غرافيكس
الفنانون المشاركون في هذا العدد
نذير نبعة وطلال معلا وأحمد معلا وزهير غانم وسديف المهدي
الغلاف بريشة الفنان
لؤي الكيالي

تصدر عن:
رياض الريّس للكتب والنشر
Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905 Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الأردن ١,٥ دينار، العراق ١,٥ دينار، الكويت ١,٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١,٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States 8$, Cyprus 2£C, Greece 1000 Dr, France 30 F, West Germany 15 D, MItaly 8000 L, Switzerland 15 SF, United Kingdom 3£, Canada 8$C, Belgium 200BF, Netherlands 15FL, Austria 100 Sch



نـزار قبّـاني

هوامش على دفتر الشعر

(نصوص حرة)

١

أنا والقصيدةُ شيءٌ واحدْ.
أَنْسِجَتي أنْسِجَتُها.
وأعصابي أعصابُها.
وفصيلةُ دمي، فصيلةُ دمها.
تتداخلُ تضاريسي وتضاريسُها،
ومَعَادِني ومَعَادِنُها،
وأمطاري وأمطارُها.
كأنّنا واقِعَانِ على خطِّ طُولٍ واحدْ..
وخَطِّ عَرْضٍ واحدْ...

٢

إذا نادْوا على القصيدةْ..
أرفعُ يدي..
وإنْ نادُوا عليّ
تَرفعُ القصيدةُ يَدَها...

٣

البحرُ.. كانَ في أصْلِهِ كلاماً أزْرَقْ..
وقد اكتشفَ العربُ الأُصُولَ المائيّةَ للشِّعرْ
فسمُّوا إيقاعاتهمْ (بُحُوراً)،
مؤكِّدينَ بذلكَ، العلاقةَ التاريخيَّةْ
بين رَنِين الأمواج، ورَنِين الحُرُوفْ
وبين نُقْطَةِ الماءِ.. ونُقْطَةِ الحبرْ..

٤

القصيدةُ سَمَكةٌ متوحشَّةْ..
تتخبَّطُ على وَرَقةِ الكتابَةْ
وتتخبَّطُ في دمي..

٥

كلَّ يومٍ أرمي صُنَّارتي
في موجِ الأوراقْ..
منتظراً مفاجأةً، لا يتوقَّعُها التوقُّعْ..
وكما لا يعرفُ الصيَّادُ أينَ هي سَمَكَتُهْ..
لا يعرفُ الشاعرُ أينَ هي قصيدَتُهْ...

٦

كان الشعرُ دائماً مرتبطاً في ذهني بالبحرْ..
وبكلِّ ما في البحر من قَلَقٍ.. ومُفاجآتٍ.. وتَحَوُّلاتْ.
وكانتْ القصيدةُ في خيالي
أقربَ شيءٍ إلى السَمَكَةْ
بعُيُونها الفُوسْفُوريَّةْ..

وحَركتها..
وعَصَبيّتها..
وانْزلاقِها بين الأصابعْ.
لم أكنْ أرى أيَّ تشابهٍ بين القصيدة وبين الشَجَرة..
أو الحديقة..
أو السجّادةِ الصينيَّة المكتظَّةِ بالأزْهَار والعصافيرْ.
فهذه الأشياءُ جميلةٌ بثباتها، واستقرارها، وسلامها الداخليّ.
في حين أنَّ القصيدةْ..
في حالة انقلابٍ مُسْتمرٍّ على ذاتِها..

٧

عندما تنزلُ الكَلِمةُ من بَطْن الورَقَهْ
تصرخُ فَرَحاً بالحريَّةْ...

٨

ليس عندي قصائدُ سرِّيَّهْ
أحتفظُ بها في جواريري.
القصائدُ التي لا أنشرُها
هي زائدةٌ شِعْريَّةْ
مُهدَّدةٌ بالإنفجار كُلَّ لحظَةْ..



٩

لا يُمكنني الكتابةُ على وَرَقَهْ
عليها... آثارُ أقدامْ..

١٠

أُحبُّكِ..
لا... لأنَّكِ تُشْبِهينَ النساءْ
وإنّما لأنَّكِ تُشبهِينَ القصيدَهْ...

١١

تجلسينَ على رُكْبَةِ القصيدَهْ
وتلتقطينَ صُورَةً تذْكاريَّةْ
فيحسبكُما العابرونْ
شقيقتَينْ...

١٢

الورَقَةُ أنْثَى..
والإقترابُ من وَرَقةٍ لا تُريدُنا
هو فِعْلُ اغتصابْ...

١٣

المرأةُ العربيَّةْ.
تحتضنُ القصائدْ
كما تحتضنُ الدَجَاجَةُ بَيْضَها..
أما الرجُلُ العربيّ
فلا عَمَلَ لهُ..
سوى أن يكسِرَ البَيْضْ...

١٤

لا يمكنُ محاكمةُ القصيدةْ
أمام المحاكم الدينيّةْ
أو المذهبيَّةْ
أو العسكريَّةْ
أو العشائريَّةْ
فالقصيدةُ تنامُ مع ألفِ رَجُلْ..
وتبقى عذراءْ...

١٥

لا أحَدَ يعرفُ ما هيَ القصيدةْ ؟
لا أحَدَ يعرفُ عنوانَها . . ورقَمَ هاتِفِها . .
فهي طاقَةٌ كهربائيةٌ معبَّأةٌ في سِلْكْ
ولكننا إذا قطعنا السِلْكَ . . ونظرنا في داخِلِهْ . .
لرأينا طَرَفَيْ السِلْكْ
ولم نَرَ الكَهْرَباءْ . . .

١٦

القصيدةُ
هي التي تُراودُ الشاعرَ عن نَفْسِهْ
وليس على الشاعرْ
إلا أن يحتسيَ قَدَحاً من الكونياكْ
ويَنْدَسَّ تحت الشراشِفْ . .
وينتظِرْ ! !

١٧

تُفَضِّلُ القصيدةْ
أن تُقْتَلَ وهي على ظَهْرِ حِصانِها
على الموتِ في سريرٍ من الدرجة الثالثةْ
في أحَدِ المستشفياتْ . .
هكذا كان يتمنّى خالدُ بنُ الوليدْ . . .

١٨

يحومُ الناقدُ العربيّ
حولَ نصِّ القصيدةْ
كما يحومُ اللصُّ المُحْتَرِفْ
حولَ مصْرَفْ . .



١٩

كان الشاعرُ العربيُّ القديمْ
سفيراً فوقَ العادةِ في كلِّ بلاد الدُنْيا
ثم أتى زَمَنٌ . .
سَحَبوا فيه أوراقَ اعتمادِهْ
وجوازَ سفرِهِ الدبلُوماسيّ
وفرضُوا عليه الإقامةَ الجبريَّةْ
داخلَ السِفارةْ . . .

٢٠

القصيدةُ كالطفلْ . .
لا بدَّ لها من أن تلعبَ بالنارْ
وتُلَخْبِطَ خرائطَ العالَمْ
وتكسرَ زُجاجَ نوافذهْ
وتمُدَّ لسانَها لإشاراتِ المرورْ
وتَخْرُجَ عن الصراط المُسْتقيمْ
لتعيشْ . .
والقصيدةُ التي لا تمارسُ الشَغَبَ والضوضاءْ
ولا تعيشُ جُنُونَها . . ومُرَاهَقَتَها
هي قصيدةٌ مُعَاقَةْ . .

٢١

القصائدُ العربيَّةْ
من سُلالات الخُيُول العربيَّةْ
صهيلاً . . وتوثّباً . . وعنفواناً . .
ولكنَّ الذي يحدثُ اليوم
أنَّ الحاكمَ العربيّ
أعطى الحُريَّةَ للخُيُولْ

وتركَ القصائدَ في الإِسْطَبْلْ . . .

٢٢

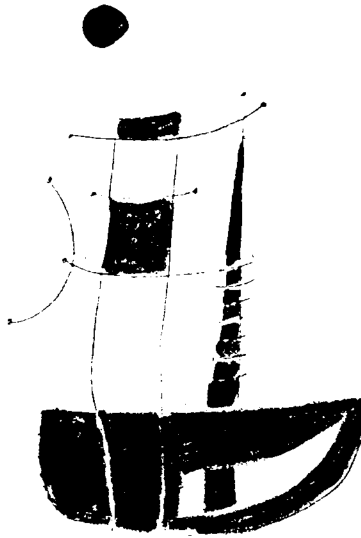
الشِّعْرُ . . من مُشْتَقَّات الحريَّةْ
ويومَ يضعُ المُخْبِرونْ
أجهزةَ التنَصُّتِ تحتَ فراشِنا
ويزرعُونَ ميكروفوناتِهِمْ
بين أثداءِ نسائنا . .
فسوف تنقطعُ ذُرِّيَّةُ الشِعرْ . . .

٢٣

في العُصُور الذَهَبيَّةِ للشِّعرْ
كان الخليفةُ يبحثُ عن الشاعرْ
ليتباركَ بنُور قصائِدِهْ . .
وفي العُصُور البوليسيَّة للشِّعرْ
صار الخليفةُ يبحثُ عن الشاعرْ
ليُسَلِّمَهُ . .
إلى شرْطة (الإِنْتربُولْ) . . .

٢٤

في الماضي . .
كانت صورةُ الشاعرِ والقدِّيس ، مُتَطابقتَينْ . .
وكنّا نُعطي الشاعرَ صفاتٍ غيرَ بَشَريَّةْ
ونَزْعُم أنّهُ يملكُ مفاتيحَ الغيبْ . .
ويُحيي المَوْتَى
وأنّه على كُلِّ شيءٍ قديرْ . .
أما شاعرُ اليومْ
فإنه مُضْطَرٌ أن يقدِّمَ كُلَّ الشهادات الصحيَّةْ
التي تُثْبت . . أنّهُ غيرُ مُصَابٍ



(بالإِيدْز) الشِعْريّ . . .

٢٥

تستطيعُ بئرُ النَفْطْ
أن تَضُخَّ عشرةَ ملايين برميلٍ ، يوميّاً
ولكنَّها . .
لا تستطيع أن تَضُخَّ (مُتَنَبِّياً) واحداً . . .

٢٦

ليسَ مطلُوباً من القصيدَةْ
أن تكونَ مُهَذَّبَهْ . .
ومُؤَدَّبَهْ . .
ومُطيعةً لأبَوَيْها .
إن أعظمَ القصائد في تاريخ الأدبْ
هي القصائدُ المُشاكِسَةْ . . . .

٢٧

سَألَني ضابطُ الحُدُودْ :
كَمْ عُمْرُكْ ؟
قلتُ : خَمْسٌ وستُّونَ قصيدَةْ .
قالَ : ياالله . . . كَمْ أنْتَ طاعنٌ في السِنْ . .
قلتُ : تقصدُ . . كَمْ أنا طاعنٌ في الحريَّةْ . . .

٢٨

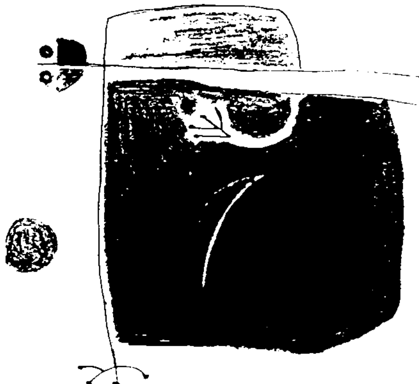
الشاعرْ . .
يتمنَّى أن يكونَ عُصْفُوراً
أمَّا العصفُورْ
فيرفُضُ أن يكونَ شاعراً
حتّى لا تصطادَهُ . .

◁

٢٩
ذهَبَ الشاعرُ يوماً إلى اللّهْ. .
ليشكوَ له ما يعانيهِ
من أجهزلا القَمْعْ
نظرَ اللّهُ تحتَ كُرْسيِّه السماويّ
وقال لَهُ: يا وَلَدي:
هل أقفلتَ البابَ جيِّداً ؟؟. .

٣٠
نحنُ (خَيْرُ أُمَّةٍ) تَقُولُ الشِّعرْ.
هذا ما علّمونا إيّاهُ في المدرسَةْ.
ولكننا عندما كبُرنا. .
وذهبنا إلى مَسْرَحِ الشِّعرْ
وجدنا الصفَّ الأوّلَ محجوزاً للحكومةْ. .
والصفَّ الثاني محجوزاً للمخابراتْ. .
والصفَّ الثالثَ محجوزاً لزوجات الحكومَةْ. .
والصفَّ الرابعَ محجوزاً لأولاد ومربيّات الحكومةْ. .
والصفَّ الخامسَ محجوزاً لمن يكتبونَ خطابات الحكومةْ. .
وهكذا. . رجعتْ القصيدةُ إلى بيتها
لتأخذَ حبَّةَ (بانادولْ). . وتنامْ. . .

٣١
هذه المهرجاناتُ الشعريَّةْ
التي تقامُ هنا. . وهُناكَ. .
في البلدان العربيَّةْ
فيها جمهورٌ قليلْ
و (قَنَّاصُونَ) كثيرُونْ. . .



٣٢
يتربَّصُ الشاعرُ (فلانٌ)
لزملائه الشعراءْ
كما يتربَّصُ الثعلبُ للعصافيرْ. . .

٣٣
عندما تَشْتُمني صحافةُ العالمِ الثالثْ
على إحدى قصائدي. .
فهذا يعني. .
أنني كتبتُ قصيدةً جيِّدَةْ. . .

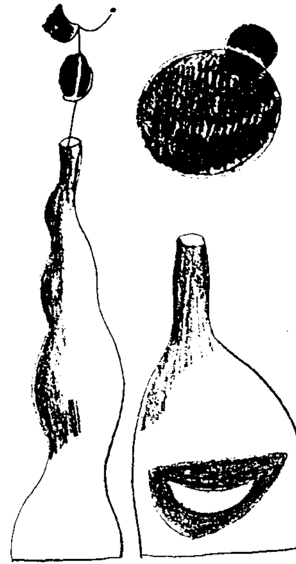
٣٤
القصيدةُ العربيَّةُ في أزْمَةْ
فبعدَ أن كانتْ تقودُ الجُيُوشْ
وتُخطِّطُ للمعاركْ. .
وتُعيِّنُ الجنرالاتْ. .
أصبحتْ خادمةً على مائدة الجنرالاتْ. .

٣٥
القصيدةُ العربيَّةُ في أزْمَةْ
فبعدَ أن كانتْ تجلس على يمين الخَليفَةْ
أصبحتْ تجلسُ تحت نَعْلِهْ. . .

٣٦
القصيدةُ العربيَّةُ مُكْتَئِبةْ
فبعدَ أن كانتْ سيّدةَ القصر الأولى
ماتت كشَجَرة الدُرّ
بطَعْنَات القباقيبْ!!

٣٧

القصيدةُ العربيَّةُ حزينَةْ
فبعد أن كانَتْ قَمَرَ الزمَانْ
تزوَّجَ الملكُ عليها.
وأنْجَبَ ألفَ ولدٍ
يعملونَ في جهاز المُخابَراتْ. . .



٣٨

القصيدةُ كائنٌ مِزاجيّ
يضجرُ من كاتبهِ. . ويضجرُ من قارئهِ. . ويضجرُ من نفسهْ.
ومن المستحيل أن نُربِّـيَ قصيدةً
كما نُربّي قِطَّةً. . أو كلباً. . أو عُصْفوراً.
فالقصيدةُ لها عاداتُها، ولها حالاتُها،
ولها عالَمُها النفسيُّ الذي لا يمكنُ اختراقُهْ.
لا يُمكنُ تأهيلُ القصيدة. . ولا تهذيبُها. . ولا ترشيدُها. .
فهي بطبيعة تركيبها إمرأةٌ ناشِزَة. . وفَالِتَة. . وشَهْوَانيّة. .
ومتعدِّدةُ الأزْوَاج. . ولا تخضعُ إلاّ لقوانين أُنوثتِها. . .

٣٩

الشاعرُ هو أسوأُ من يَتَكَلَّمُ عن شِعْرِهْ.
والشاعرُ الذي يرتكبُ هذه الحماقةْ
يتحوَّلُ إلى دليلٍ سياحيّ. . .

٤٠

ليس هناك نظريّةٌ في الشِّعرْ.
كلُّ شاعرٍ يحمل نظريّتهُ مَعَهْ. .
والشعراء الذين حاولو أن (يُنَظِّروا) في الشِّعرْ
خسروا شعرَهُمْ، ولم يربحوا النظريَّةْ. .

باعُوا الشمسَ، واشتغلوا على تركيب لَمْبَة قوّتُها خمسونَ شَمْعَةْ.
باعُوا البحرَ. . واشتروا زُجاجة مياهٍ معدنيَّةْ. . .

٤١

الشِّعْرُ هو الكلامُ المجنونُ الذي يختصرُ كُلَّ العقلْ. .
والفَوْضى التي تختصرُ كُلَّ النظامْ. . .

٤٢

كلُّ ساعات الشِّعْرِ في العالم واقفةْ. . .
الساعاتُ الوحيدةُ التي تشتغلْ
هي ساعاتُ (سايكو) اليابانيَّةْ. . .

٤٣

اليابانيُّونَ أكَلُوا الشِّعْرْ. .
فحتَّى كونفوشيوس العَظيمْ
تَرَكَ صومعتَهُ وتأمّلاتِهْ
وأصبحَ مهندساً في مصانع (سوني). . .

٤٤

يختلفُ العربُ على كلِّ المسائلْ. .
ولكنَّهُمْ يتّفقونْ على مَسْألةٍ واحدَةْ
وهي أنَّ الشاعرَ ديكٌ جميلُ الريشْ. . .
وطويلُ اللسانْ. .
لا بدَّ من ذَبْحِهْ. .
لأنَّ صياحَهُ يُعيقُ حركةَ المرورْ
ولأنَّ خطاباتِه الموزونةَ والمقفّاةْ. .
تُثيرُ غرائزَ الدَجَاجْ. .
وتُحرِّضُ الأنثى على ذَكَرِها. .
وبنتَ السُلْطان على أبيها. . .

◁



والمَسْجونَ على سجّانِهْ . .
والمَقْتولَ على قاتِلِهْ . .
والنهْدَ . . على أضراسِ شيخِ القبيلةْ . . .

٤٥
ويختلفُ العربُ في شُؤون السياسةِ والرئاسَةْ . .
وفي شُؤون الحرب والسلامْ
وفي شُؤون الدنيا والآخِرَةْ . .
ولكنهم مُتّفقون على أنَّ الشِّعرْ
ملعونٌ في الكِتابِ . . والسُنَّةِ . . وعلى المَذاهبِ الأربَعَةْ . . .
وأنَّ اللهَ لعنَ كاتبَهُ، وقارئَهُ،
وحافظَهُ، وناشِرَهُ . .
ومُنْشِدَهُ أيضاً . . .

٤٦
ويختلفُ العربُ على الوحدة الفيديراليَّة والكونفيديراليَّةْ
وعلى مقاييس عَلَمِ الوَحْدَة . .
وعلى لون عيون رئيس الدولة الإتحاديَّةْ . .
وعَدَدِ أضراسِهْ . .
وعدد حُرّاسِهْ . .
وعدد زوجاتِهْ . .
وعدد معتقلاتِهْ . .
ولكنَّهمْ مُتَّفقونَ على أن القصيدةَ سيَّارةٌ مُفَخّخة . .
يمكنُ أن تنفجرَ في أيَّةِ لحظةْ . . .

٤٧
ويختلفُ العربُ على ناقتَينْ . .
وقطيـــعٍ من الماعزْ . .
وكيسينْ من الرُطَبْ . .

ولكنهم مُتَّفقونَ على أن الشِّعرَ عَوْرَةْ . .
والغناءَ عَوْرَةْ . .
والموسيقى عَوْرَةْ . .
والحُبَّ عَوْرَةْ . .
ويَنُصُّونَ في دساتيرهمْ
على أن القصيدةَ بنتٌ من بنات الهوى
وعميلةٌ من عملاء الإمبرياليّةْ . .

٤٨
ويختلفُ العربُ على استثماراتهم النفطيَّةِ، والماليَّةِ،
والعَقَاريَّةِ، والنسائيَّةْ . .
ولكنّهم مُتَّفقون على أن الاستثمارات الثقافيةَ لا مردودَ لها . .
وأن القصائدَ لا مكانَ لها في (وول ستريتْ) . . .

٤٩
ويختلفُ وزراءُ الصحّة العرب على تشخيص كلِّ الأمراض
المُعْدِية التي تفْتُكُ بالجَسَد العربيّ . .
ولكنّهم مُتَّفقون على أن الشِّعرَ نوعٌ من الحُمّى القرمزيّة لا بدَّ
من عَزْل صاحبها في (الكرنتينا) . .
حتى لا يصبحَ دمُ الأمةِ كلِّها قُرْمزياً . . .

٥٠
ويختلفُ العربُ على رؤية هِلال رمضانْ . .
وعلى عَدَدِ أيام شهر الصَّوْمْ . .
وعلى إطْلاقِ مدافعِ العيدْ . .
ولكنّهمْ مُتَّفقون على توقيتٍ واحدْ . .
لإطْلاقِ مَدَافِعِهم على هِلال الحريَّةْ . . .

١٢ - ٦ - ١٩٨٩

خواتم

أنسي الحاج

تحترمون الطغاة وتحتقرون امرأة تضاجعكم



■ لفرط مرارتي لم أعد أرى في شعبي سيئة، وأنا من أمضى عمره في فضح مثالب هذا الشعب.

ولكني بعد الفخ الذي أوثقتنا فيه المؤامرة منذ ١٩٧٥ خيّل اليّ أن كل كلمة نقد كنت أكتبها ضدّ نفسي وشعبي كان ثمة في الظلّ من يقتنصها ليوظفها ضدي وضد شعبي. خنقوني مرة بحرير حرية تعبيري ومرة بصدق هذا التعبير. وهُم كَمنوا في الجب والبئر، يحرضونني على الظهور ويغرقون في قبور خُبثهم.

لن أظل أرى شعبي بطلا، عظيما، مظلوما، طيبا، كما أراه الآن. ما أن يزول الكابوس حتى يذهب معه هذا التعويض، هذا «التصعيد» العاطفي.

لكني هذه اللحظة، وهو مصلوب ومتروك لقدره وحيدا الاّ من تشبثه الاسطوري بالحياة، هذه اللحظة لا أستطيع ان أرى الا ما أراه: وهو أني أنتمي الى شعب قد لا يُحب فيّ الشاعر ولا الكاتب ولا المفكر ولا الثائر ولا شيء، لكنني انا الحب فيه حبه للحياة، هذا الحب الذي أصبح نوعا من المعجزة الدائمة. وأحب فيه، أكثر من ذلك، رفضه للخضوع، هذا الرفض الذي كان وسيظل سببا من أسباب ضعف دولتنا، ولكنه كان وسيظل سببا من أسباب بريق عيوننا وازدهار عبقريتنا كأفراد. وأكثر من هذا وذاك أحب فيه، مهما أدار ظهره للشعر والفكر، أحب فيه، هذا الشعب المادي المركنتيلي الكثير العيوب، أحب فيه ممارسته للحرية حتى الموت، حتى الموت هزءاً بالموت وفرسانه، ولكنْ ولا مرة تنازلا عن الحرية.

***

هؤلاء الحالمون بنظام سلطوي، يتوقون الى الاندماج فيه والذوبان، هم دائما الجسور الممدودة نحو الطغيان والاستعباد.

يحسب هؤلاء العقائديون المتجهمون ذوو التعابير العسكرية أو المأخوذة من قاموس المصارعة والملاكمة، أنهم يعملون لغدٍ أفضل، لدولة خالية من الظلم والفوضى. الواقع هو أنهم، من حيث يدرون أو لا يدرون، يضيقون بحريتهم، لذلك يحلمون بتسليمها الى من يسحقهم.

إلى من يسحق الجميع، بمن فيهم هم، فيرتاحون من عبء الحرية في مجتمع لا يعود فيه أحد حراً ليعيرهم...

***

الحقيقة أيضاً وسيلة من وسائل القمع.

***

الرشد هو أسر الخيال.

***

تلبس شخصاً كأنك تلبس معطفاً. أنت لست أنت. اخلع ◁





هذا الشخص. اجعلني أومن بك.

اخرج من سجنك تساعدني في تحطيم سجوني.

* * *

التخييل استراحة من البشاعة. والواقعية استراحة من الخَلْق.

* * *

أجمل حوريتين في الميثولوجيا الاغريقية كانتا «النشوة»، ابنة اله الخمر باخوس وابنة «بان» اله الطبيعة والخصب، وماذا كان اسمها؟ «الجهل».

* * *

تحترمون الطغاة (أو تكرهونهم باحترام) وتحتقرون امرأة تضاجعكم.

معادلتها: تحترمون التعذيب وتحتقرون المتعة.

أيضاً: تحترمون الموت وتحتقرون الحياة.

سواء في مجتمعاتكم «المتخلفة» أو «المتمدنة»، وهي لذلك مجتمعات تستحق ما يصيبها من كوارث.

* * *

الحالمون بنظام سلطوي، هم دائما الجسور الممدودة نحو الطغيان والاستعباد

أدافع بالطبيعي ضد الايديولوجي.

ثم أنتبه ان الطبيعي أيضا ايديولوجي.

* * *

تتحدث عن عطائك. تساءل: لماذا لا تعرف طعم الفرح، السعادة؟ أليس لأنك ضنين بنفسك، تأخذ حين تظن انك تعطي، وعطاؤك الصغير والمحسوب، تظنه أنت كبيرا وبلا حساب؟

تتحدث عن العطاء.

تقصد عطاءهم لك.

في نظرك، أيها العديم الحب، قبولك هو العطاء.

* * *

ما أكره مَن يراقب حاضره في ضوء غده! وكم أكرهني عندما أصطدم في نفسي بهذا الكائن! وكم هو قويّ، لا تغلبه الآ الغيبوبات الكبرى: الشعر، الحب، الانخطاف أو الارتماء...

كل ما ليس سخاء هو اللا شعر. كل ما ليس انفاقاً للذات دون حساب هو القفر، هو الموت.

* * *

ترفع صوتك لتُخفي أفكارك.

* * *

الأفلام المستخرجة من قصص ساد تافهة «غير مضرة» لا لضعفها الفني فحسب بل لأنها لا تستطيع مواكبة أهم سلاح في العالم السادي: اللغة.

ليس الفعل الخلاعي ولا الجرائم في القصة السادية هي وحدها ما يدمر المجتمع بل أكثر منها اللغة التي يستعملها للحديث عن ذلك. الكلمة قاتلة أكثر من القتل.

لا الكلمة «الشريرة» وحدها، بل كذلك تلك «الخيّرة»، حين تتبطن بعنف التمرد كلّه أو تستنير بوهج البراءة كلها.

على ان هذا التمييز بين «الكلمتين، يضمحل عند التقاء مفهوميها التحريري. وهكذا تغدران، تعودان واحداً.

في البدء كان الكلمة.

والكلمة كان عند الله.

والكلمة كان الله.

أي ان الكلمة كان «الشيطان» أيضاً.

* * *

هنا وَقْت يعيّرك،

وهناك وقت لا يَقْدر أن يعيرك، لكثرة ما يُخجله جمالك.

* * *

عندما نقول فخورين بعد نجاتنا من مأساة أو حرب: «... لكن الحياة تستمر».

نقصد أن الحياة تستمر لنا، نحن الباقين على قيدها. لكن الذين يكونون قد قضوا في المأساة أو لا يشعرون بذلك. بالنسبة اليهم، الحياة لم تستمر.

نشيد للحياة هو في الواقع تخلّ عمن رحلوا.

* * *

كلّه وهْم. لا حقيقة، لا عدلَ... يكفي أن يخالف أحد غرائزي حتى أعارضه. ان يعاكس مصالحي حتى أكرهه.

كلّه كذب. لا حقّ ولا خير.

القوة.

بالكاد القوة.

يقابلها الضعف، دون رحمة.

لذلك ذَهب المسيح الى الطرف الأخير.

الى أقصى الضعف.

فقد لا يفلّ حديد القوة إلا حديد الضعف الأقصى، المقصود، المتعمد، النازع ربما في النهاية سلاح القوة.

لكنه ضعف لا يقدر عليه إلا الأقوياء.

وهكذا نعود الى البداية.

القوة...

وهي أيضا اكذوبة ووهم □



شريعة الراعي بلغة الخروف

الصـــادق النيهـــوم

■ أقصر طريق يسلكه الحزب السياسي لكسب المعركة على السلطة، هي ان يلبس جبة الدين، ويطالب الدولة بتطبيق قوانين الشريعة. لكن مشكلة هذا الطريق القصير، ان قوانين الشريعة بالذات، لا تطبقها الدولة بل يطبقها المواطن.

فإذا مرّت المغالطة، ونجحت الأحزاب الدينية في مسعاها، وتمّ تطبيق قوانين الشريعة في دول الوطن العربي، حتى صار لكل حكومة بوابة رسمية على الجنة، فان المواطن العربي شخصيا، سوف لن يشارك في هذا العرس، ولن يؤدي فيه دوراً نافعاً، سوى أن يحمل الطبل والحطب. إنه لا يستطيع ان يطبق الشريعة حتى بمعونة من فقهاء الحزب.

فالمشكلة من أساسها، ان المجتمع العربي نفسه، مجتمع غير شرعي، خلقته مؤسسات اقطاعية معادية لمعظم مبادىء الاسلام، من مبدأ المساواة والشورى، الى مبدأ تحريم الحكم الفردي، وضمان حرية الحوار والقضاء. وقد تأسس على نظرية تحكيم القوة، والتعصب الطائفي، وتقديس الخرافة، وتحول منذ عصر الحجاج الى مجتمع من الصيادين، قائم برمته على شريعة [اصطياد الفرص]. واذا شاءت الأحزاب الدينية ان تطبق قوانين الشريعة في مثل هذا المجتمع المعقد، فان المواطن العربي نفسه، سوف يكون آخر من يسمع:

فهذا مواطن لا يعيش في كتب الفقه، بل يمارس تجربة الحياة في مجتمعه عملياً، ويعرف انه مجتمع شريعته تحكيم القوة، وليس تحكيم الله، وان ما يقوله رجال الدين بالذات، مجرد كلام في غياب الكلام. وهي رؤية يائسة - وغير دينية - لكنها ايضا رؤية مشروعة، لأنها مستمدة من قراءة الواقع، وقادرة على التعامل معه بنجاح. ان النص الشرعي يستطيع أن يقول ما يشاء على الورق، لكن المواطن الذي يعيش في مجتمع اقطاعي، يملك تحت تصرفه شريعة عملية أخرى:

فالدين يحرم الرشوة، لكن المواطن الذي يعيش في مجتمع اقطاعي، لا بد من أن يرشو كل موظف يقابله، بكل عملة مقبولة في السوق. لأن الخدمات العامة في مثل هذا المجتمع، ليست حقاً دستورياً للمواطن، بل «فرصة» عليه ان يصطادها بصنارة. فاذا كان الصيد حوتاً كبيرا مثل استخراج رخصة للمقاولات الاهلية، يكون الطعم نقودا وهدايا وعقود زواج وخدمات خاصة. أما اذا كان الصيد مجرد سمكة صغيرة مثل استخراج شهادة ميلاد، فان الوصفة الشعبية تحتم ان يرقص المواطن حاجبيه، ويقول للموظف محييا: [صباح الخير يا عسل].

والدين يحرم ارتزاق المرأة بجسدها. لكن المرأة المحجبة التي تمنعها شريعة الاقطاع من فرصة التأهيل المهني، لا تستطيع ان تكسب عيشها دائما بالحلال. إنها «تتزوج» على سنة الله ورسوله، لكن شرعية هذا الزواج الناجم عن العجز والبطالة، أمر يصعب اثباته شرعيا.

والدين يحرم السرقة، لكن المواطن الذي يعيش تحت سلطة اقطاعية، لا يستطيع ان يذهب وراء الدين الى حتفه. فالملكية تحت هذه السلطة ليست حقا شرعيا للمواطن، بل غنيمة، عليه ان يكسبها في غارة عسكرية. وهو شرط لا يوفي به المواطن الاعزل الا اذا تعلم فن القتال الليلي، وأتقن التسلل من وراء ظهر القانون. إنه لا يستطيع ان يملك شيئا بالحلال، في مجتمع مسروق برمته.

والدين يحرم القتل، ويتوعد القاتل بالخلود في النار، لكن المواطن المجند لحراسة رجل اقطاعي، لا يعرف كيف يطيع هذا الدين، من دون ان يخالف دينا آخر. انه لا بد من ان يحمل سلاحه ذات يوم، لكي يدافع عن سيده ضد الجياع والمظلومين بالذات. وهي مسيرة افتتحها الاقطاع في تاريخ المسلمين، بابادة أسرة النبي شخصيا، وقصف بيته بالمنجنيق.

والدين يحرم الكذب، ويهدد الكذابين بقطع ألسنتهم. لكن «رجل الاعلام» الذي يعمل في خدمة نظام اقطاعي، لا يستطيع ان يكفّ عن نشر الأكاذيب، حتى اذا كان أخرس. انه ملزم بتسويق بضاعة بدائية فاسدة، وملزم بمخاطبة زبائن غاضبين لا يريدون الشراء. وفي ظروف ◁



▷ تجارية من هذا النوع، يبيح رجل الاعلام لنفسه ان يتكلم لغة الحواة، ويعتبر خداع الزبون شطارة، ويسمي الكذب سياسة اعلامية، بغض النظر عما سماه الله.

والدين يحرم حكم الطاغية، ويسمي الطاغية نفسه باسم [فرعون]. لكن المواطن الذي يعيش تحت سلطة فرعون شخصيا، لا يستطيع ان يردد هذا اللقب، حتى في منشور سري. انه يعرف لغة الواقع، ويعرف ان الطاغية اسمه [صاحب السعادة]، ويهنئه بعيد ميلاده سنويا، في اعلانات ملونة على صفحتين.

والدين يحرم اكل السحت، ويعتبر تبذير اموال الناس، جريمة عقابها الحرق بالنار. لكن الحاكم الاقطاعي لا يستطيع ان يتوقف عن أكل السحت، الا اذا كان الدين يريده ان يموت من الجوع. فهذا رجل شبه معوق، لا يجيد حرفة مفيدة، ولا يصبر على مشقة العمل، يحتاج يوميا الى ثروات طائلة، لدفع نفقات حراسه، وتغطية طلبات مساعديه، وشراء مديح الشعراء الذين تزايدت أسعارهم عصراً بعد عصر. واذا كان الله لا يريد ان ينزل لمثل هذا الحاكم كنزا من السماء، فلا مفر من ان يأخذ الحاكم حاجته من الأرض. انه يأكل السحت، وينفق في يوم واحد ما لا يكسبه غيره في ألف سنة، ويشتري لنفسه من ضمائر «علماء الدين» ما يكفي لضمان حصته «علميا» في الجنة.

ان الدعوة الى تطبيق الشريعة في مجتمع غير شرعي، مثل مجتمعنا العربي الحالي، فكرة تعوزها روح العلم والورع معا. لأنها مجرد شعار حزبي، مفصّل على مقاس حزب سياسي، يريد أن يكسب معركة السياسة بسلاح الدين. وهو شعار مريب، له اغراض غير دينية، منها ان يضمن سلطة الفقهاء، في عصر لا يحتاج الى الفقهاء أصلا. ومنها ان يسد الطريق أمام الدعوة الحقيقية الوحيدة القادرة فعلا على تطبيق الشريعة. ان ضرب المسلمين باسم الاسلام، حل لجأ اليه الاقطاع في جميع العصور، لكنه حل يائس، وقصير النظر جدا:

فالواقع ان الشرع الاسلامي، لا يمكن تطويعه لخدمة أغراض الاقطاع، لأنه لا يعيش معزولا في صوامع رجال الدين، بل يعيش بين الناس، في كتاب بلغتهم العربية، يخاطبهم مباشرة من دون مترجمين، ويقول لهم كل يوم ان أول شرط لتطبيق الشريعة، هو إنهاء مجتمع الاقطاع. وفي وجه هذا المنشور السماوي، لا يملك الاقطاعيون وحلفاؤهم حلا، سوى ان يجلسوا في انتظار القارعة.

فالمواطن العربي الذي تخوّفه الاحزاب الدينية من شر الشيطان، آملة ان تكسب صوته في الانتخابات، يعرف لغة الاسلام الحقيقية، ويعرف ان عدوه ليس اسمه «الشيطان»، بل اسمه «فرعون»، وان التعويذة الوحيدة ضد هذا العدو المميت، هي احياء الشرع الجماعي، وانهاء الوصاية على مصير الناس.

المواطن العربي يملك نسخة من القاموس الاصلي، ويعرف ان تطبيق الشريعة، يحتاج أولا الى مجتمع شرعي، وأن الناس الذين يعيشون تحت سلطة فرعونية، لا يملكون مثل هذا المجتمع، وليس بوسعهم ان يطبقوا فيه شريعة أخرى سوى شريعة فرعون:

فالقانون الذي يحكم بقطع يد السارق في مجتمع اقطاعي، لا يستطيع ان يسري على جميع الأيدي السارقة، وليس بوسعه ان يحمي الناس ممن يسرقهم علنا.

والقانون الذي يحرم دفع الفوائد المصرفية في نظام اقطاعي، لا يحرم الربا، بل يحارب الادخار. انه لا يستطيع ان يمنع عمليات الربا الحقيقية، مثل التلاعب بالاسعار، واحتكار السلع، وزيادة الرسوم الجمركية، ورفع نسبة العمولة، لأن هذه العمليات، تم فوق رأس القانون، داخل غرف مغلقة، تحت حراسة رسمية من رجال القانون بالذات.

والقانون الذي يحرم الاختلاط بين الجنسين، ليس تشريعا دينيا ضد الرذيلة، بل حلا اقطاعيا لتمرير الرذيلة بضمان من الشرع. فمنع الاختلاط يغلق باب العمل الشريف في وجه المرأة، ويحرمها من حقها في التأهيل المهني، ويجعل جسدها هو سلعتها الوحيدة القابلة للتسويق، مما يحيلها بقرار «شرعي» الى مخلوق معاق، يتوقف بقاؤه على بقاء الاقطاع بالذات. ووراء جدران البيت الاقطاعي، تتحول المرأة الى جارية، وتسري عليها شريعة الجواري، من انكار حقها في الطلاق الى انكار حقها في الهرب، والزامها بالعودة الى بيت الطاعة تحت حراسة الشرطة.

والقانون الذي يمنع القمار والخمر في مجتمع اقطاعي، لا يمنعهما فعلا، بل يجعلهما لعنة ضرورية. فالمواطن لا ينفق حياته في شرب الخمر ولعب الورق، لأنه رجل فاسد، بل لأن حياته نفسها فاسدة، وجوفاء وكئيبة، ولا تحوي شيئا مفيدا أصلا. وهي كارثة تحيق بحياة الناس في ظل الاقطاع بالذات، وتنشر روح الضياع بينهم، وتحيل جلسات الخمر والقمار الى منافذ سهلة للهرب. واذا شاءت الشريعة ان تدين هذا الواقع من دون ان تدين أسبابه، فانها لا تحد من انتشار الخمر والقمار، بل تجعلهما وباء سريا.

إن كل قانون تسنه الشريعة تحت سلطة الاقطاع، يصبح قانونا مسخراً لخدمته. وكل سلاح تشهره الشريعة للدفاع عن الناس، يتحول الى سلاح الهي ضدهم. لأن الخلطة نفسها مستحيلة من أساسها، وغير مستوفية لشروط الدين:

كل قانون تسنه الشريعة تحت سلطة الاقطاع يصبح قانوناً مسخراً لخدمة الاقطاع

فالاسلام الذي يبشر به القرآن، ليس شريعة تطبقها دولة، بل دولة اخرى في حد ذاته. انه نظام محدد في الحكم، يقوم على مبدأ الشرع الجماعي، ويعتمد ادارة جماعية، تنعقد للعمل في يوم اسمه يوم الجمعة، تحت قبة برلمان رسمي اسمه الجامع. واذا شاءت الاحزاب الدينية ان تطوع هذا الشرع الجماعي لخدمة رجل واحد، أو حزب واحد، فان النتيجة الوحيدة المتوقعة من وراء هذا السحر السياسي، هي ان تقوم الدولة الاسلامية، وتسقط دولة الاسلام.

تسقط حكومة الناس.

ويغلق الجامع أبوابه، ويغيب الحوار السياسي، ويخسر المواطن صوته، حتى يصبح مواطنا أخرس، وغير مسؤول شرعاً عما يقال على لسانه بجميع الأصوات.

وبعد ذلك يسود الصمت.

ويفقد الناس حقهم في الاشراف على جهاز الدولة، فتتحول الميزانية العامة الى ثروة خاصة، ويتحول الجيش الى شرطة، وتصير الأمة مجرد «رعية»، ويتبنى القضاء شريعة الراعي، حتى يصبح الذبح والسلخ والحلب وجز الصوف، اشغالا حكومية.

وبعد ذلك يسود الهلع.

ويفقد الناس قدرتهم على تحكيم العقل، ويكتبون لأنفسهم شريعة، تقطع يد لص، وتأمر بتقبيل يد لص آخر، متعمدة ان تقول صراحة إن الله الواحد، له لسانان، في شريعة الخروف.

وبعد ذلك يغضب الله الواسع الرحمة، ويرحم هذا الخروف بالتخلف العقلي □

عشر قصص من السعودية



بالمشعاب

عبد العزيز مشري

■ لم يسلم مكان طفر فيه العشب والكلأ من فعل ما تفعله الشاة في الخضرة تحت القريض والظلف. فالراعي القوي المعاند صاحب البيت الفائض بالصوف والروث والجلود، يحب حلاله كما يحب عياله، ويدفع عنه باليد والعصا، ويسحب هامته المشهورة في القوم من واد الى مسقى، ويخشى سطوة اللسان فيه، البعيد قبل القريب، واذا ما أوشكت المتردية او النطيحة على الفوات، تردد في حدّ سكينه وذهب يمرر شذاها على كره في الرقبة التي قضى الله عليها امراً كان مفعولا.

وها ان برق «جنبيته» المعقوفة يلمع في وجه إبنه الذي أهمل عنوة يوما الغنم، فعض ناب الذئب فخذ المتخلفة خلف القطيع، فالولد من عيال البيت، وعيال البيت يتشهون اللحم والمرق، وسكين الأب لا ترضى ان تغتسل بالدم، وحيلة الإبن أقوى من الحاجة. وقال لسان العم عايض الصخري لإهمال الإبن المتعمّد: «طيب يا سايب.. والله، لو لحقتك لأروي جنبيّتي من دمك».

خاف قلب الابن، وهبت ساقاه تستجديان الفرار وقالت الأم للأب الغالظ في القول بالحلفان: «ولدي يضيع تحت الغضب من أجل شاة».

تفصلت مشية الشاة التي كاد يأكلها السبع، ورأى عيال البيت ان تذبح، وخرجت لواعج البطون، وقال من لم يدر بوجع القلب الحزين: «هذا رجل بخيل، يسمي شياه قطيعه، كل غنمة باسم».

وما ظلم لسان الشامتين، فقد كان يسمي كل ذي تغاء في القطيع المترابي باسم، فيدعي هذه «مبروكة»، وهذه «خيره»، وتلك «حينة». وحين تستريح في قيلولة النهار أمام البيت، وتجتر بقايا الرعي، لا يستريح هو، يقعد بين أصوافها، فيجز بعضها، ويفلي البعض من حسك الزقوم.

* * *

سلم الولد من غضب اللحظة، وسرقت السكين بشذاها رقبة من عض السبع فخذها، وقال أهل البيت خلفما أكلوا اللحم، وشربوا المرق: «الحمد لله، شبعنا من خير حلالنا»، وقال الأب عن غير رضى: «هنيئاً».

وتأهب عايض الصخري: يغسل كفيه وشاربيه من الابريق في الساحة، ويقضي حاجة تؤرق النوم، يتدثر جبّة الصوف ويغمر في الهدأة والسبات خاطره وعينيه.

ووقت اذ مدد ساقيه النحيلتين الطويلتين تحت أطراف جبته، سمع منادياً من الساحة ففز على قدر حثيث وفتح الباب، وكانت ظلمة ما بعد العشاء لا تدع للناظر ان يتحقق من طرف يده، ورد كالعادة صاحب الدار الذي كان في امن وسكون النائم الشبعان: «أهله الله.. اقلط».

وكانت حذاؤه المجلدة تفرقع في الآذان، و«قلط» من الباب النصف المفتوح، وبدون فعوة قعد، وعلى الفور قال: «اسمع يا عايض الصخري، ما جئت اشرب قهوتك نصف الليل.. الجماعة أرسلوني احذرك».

«ـ خير ان شاء الله.. مم تحذرني في مثل هذا الوقت؟».

«ـ كل من عنده قطيع.. أرسله للبدو، بعيد عن الزراعة الى ما بعد الحصاد، وأنت الفرد المعاند».

ألقى عايض الصخري جبته عن بدنه المتقرفص ونهض الى الداخل في عجل، ثم عاد وفي يده «مشعاب» وقعد، وقال وهو يضرب به ضربة ثقيلة على فرض الغرفة: «روح للجماعة. قل لهم، حلالي أغلى من عيالي».

وعلى نثار من القول اللائق في مثل هذه الحال، راح الرسول يهدىء ويهوّن، ويطلب لنفسه في السريرة من الله الستر، ووقاية الزعل، وقال: «بكرة النهار يا صاحب، تحتاج جماعتك؛ فلا تلقاهم».

وأضاف: «اسمع قولي».

وبضربة كادت تخلع رأس «المشعاب»، قال ثانية: «قلت لك، حلالي أغلى عندي من عيالي.. هيا، أسحر».

وسرى، فكاد يقضم لسانه وفي البال انكسار مرّ.

* * *

كبر الولد، وهرمت الشياه التي كانت أغلى من العيال، فمات البعض، وضح البعض، والبعض امتدت إليه يد الحاجة فحشرجت وقت بيعها الريالات. غير ان بعضا في القطيع بقي ينجب «بهما صغيرا»، فيملأ العين مع الزمن ويملأ الخاطر، وقالت الزوجة، وقد خليت الدار من العيال: «اشقيت نفسك، وحفيت قدماك، وشاب حتى شعر صدرك. لا حاجة ولا مقدرة لك على الرعي».

التفت عايض الصخري الى وجه زوجته، وقال بالقول القاسي: «اقول لك.. نسيت ان حلالي عندي اغلى من عيالي».

وذكرته على حين غرة:



المشعاب: عصا غليظة، معقوفة الرأس وقصيرة.

«وأنت نسيت ان قطيعك سبب قطيعتك مع الجماعة».
أيقظت في دواخله، أن الجماعة بعثوا مرسولاً يحذره، وأن كل ذي غنم وقت الزرع، يودعها عند البدو الى ما بعد الحصاد، وان رأسه القاسي، ومشعابه العنيد أبا عليه؛ فقال: «طيب، تقدرين تقولين لي؛ كيف نعيش؟ الأولاد كبروا وتزوجوا، والبنات لحقوهم، والأحفاد يذهبون الى المدارس.. لا راعي، ولا من يرد».
ولم ترد الزوجة، بل ان رد الزوج احجل نظرتها، فقامت تستعين بالله الى الداخل لشأن لا بد ان توقيته كان ملائماً، وبعد غياب قليل جاءت وفي يديها القهوة المهيّلة والتمر.

* * *

على منحدر سفح خفيض في واجهة الوادي، كانت أغنام قليلة تسرح في تيه حذر ما بين أفواهها وعصا الراعي، وكان رجل في أرذل العمر، على استكانة غامضة يتدثر بجبة صوف بيضاء يحدث خاطره: (اليوم يا عايض الصخري تدور عليك وعلى حلالك الأيام، فتبقيك بحب قلبك شعرا أبيض، وعظماً واهناً، وعددا قل تبقى من الشياه، وعصا لا فعل لها، وأبناء فرقتهم السبل، وزوجة لا تقل عن وهنك وهناً، وجماعة نفر أغلبهم عن طبعك الصلب، وسحابا لا يمطر، وأرضا لا تعطي ثمر جهدها، وأناسا يتطاولون في البناء والسيارات والزخرفة.. فغنّ: «ما بقي الا أنا من الناس ما جاء لي معاش»).

* * *

كان همّ الصدر يلبس كل خاطر فيه، وكانت شمس الجبال القروية، تغيب وتظهر، ثم تختفي وتبين، فتبدو الصخور والأشجار القليلة الخضرة والأغنام، ظاهرة في العين وما هي بظاهرة.
وكانت السحابات في السماء المتغيرة، تتجمع على هيئة القطن الأغبر وتتراكم.. ثم اهتز القلب القارع مع أول صعقة برق، ما لبث عايض الصخري ان ساق غنيماته نحو البيت خوفا من الغرق. حينها صاح باللسان الحاد مستحثا الغنم ممتلئاً بالحبور □

عشر قصص من السعودية

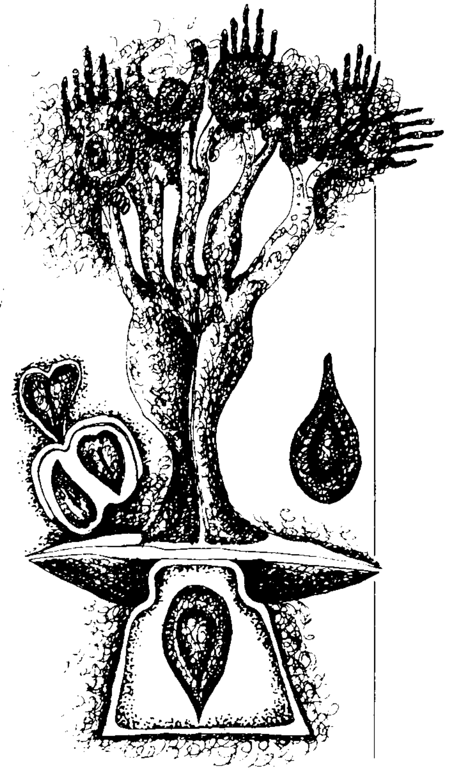


عبد العزيز المشري:
له المجموعات القصصية المطبوعة التالية:
١ ـ «أسفار السروي» ـ ١٩٧٦
٢ ـ «بوح السنابل» ـ ١٩٧٧
٣ ـ «الزهور تبحث عن انية» ـ ١٩٧٧
٤ ـ «موت على الماء» ـ ١٩٧٩
وله روايتان مطبوعتان هما:
١ ـ «الوسمية» ١٩٧٥
٢ ـ «الغيوم ومنابت الشجر» ١٩٨٩
متفرغ حاليا للكتابة.

الفلين

سعد الدوسري

■ من الغرفة التي اختنقتْ برائحة البخور ودهن العود وعرق النساء، خرجتُ راكضاً. كان عليَّ أن أحضر من أي ماء زمزم، وأن أعود الى أبي قبل ان تجفَّ مسحة الريق التي بلّل بها رأس أنفه.
كان أبي حين يرسلني، يتهددني بأنه لو جفَّ أنفه قبل أن أعود، فسوف ألعن اليوم الذي ولدت فيه. كان بمجرد ان يضع سبّابته على لسانه، انطلق كما رصاصة الفلين التي رأيتها في بندقية ابن جارنا الفلسطيني.
عندما رأيت البندقية معه لأول مرة، حسبتها حقيقية، فسألته: «من أين لك؟».
«ـ احضرها لي عمي».
وهمس لي كأنه يخشى ان يسمعه الآخرون: «أهل غزة يحاربون اليهود».
كنت أعرف ان اليهود يحتلون فلسطين، وأن في القدس حرماً مثل مكة والمدينة، وأن العرب كلهم قد انهزموا.
قلتُ له بلهجة آمرة: «انتبه. لا تطلق الرصاص إلا على العصافير والطيور».
تراختْ لهجتي، واقتربت منه: «انا أعرف اماكن العصافير».
طالعتُ البندقية بشغف. طويلة، رمادية، وينحشر في فوهتها غطاءٌ من الفلين، يشبه أغطية قوارير الزيت الذي تدهن أمي به شعرها.
كنت أحب ان أراقب أمي وهي تُلمِّعُ ظفائرها، فتصير تشعُّ مثل قطع المرايا التي نسلطها على وجوه بعضنا في الشتاء. كانت بعد ان تنتهي من دهن شعرها، تجمعه في منديل اسود، ممزق، تربط طرفيه على هامتها، ثم تنشغل باغلاق كل قارورة بغطائها، بعد ان تشمَ كل غطاء على حدة. توسلت لها مرة:
«لا تجعلي شعرك يَبْيَضُّ كشعر أبي».
فتنهّدتْ بعمقٍ انقبض له قلبي.
«ـ اذهب هناك».
وأشار اليَّ ان أبتعد. وكلما وقفت يطلب مني ان ابتعد أكثر.
«ـ حسناً، قف. ضع علبة على حجر ثم تعال».
بحثتُ حولي عن علبة، فلم أجد. انطلقتُ في اكثر من اتجاه باحثاً، وكنت اتوقع الّا أجد سوى علبة صلصة أو تونة او جبنة، فهي التي تملأ الدكاكين والمطابخ. عدتُ بأسرع مما توقعت. صففت العلب فوق بعضها، ثم ركضت اليه. رأيته يسحب اصبع البندقية الى الخلف حتى ثبت. انبطح على بطنه وصوّب باتجاه الهدف. كنت أركز على ملامح وجهه المتحفزة، اذ اغمض عينه اليسرى، وبدا كأنه سيتحول الى أفعى. حين ضغط اصبعه على الزناد، انطلقت رصاصة الفلين الى الهدف مباشرة، فتناثرت العلب.
«ـ يا أمي. يقول لك أبي اعطيني ماء زمزم».
انطلقتُ بالاناء بسرعةٍ تدربتُ الّا تختلَّ يداي اثناءها. مددت الاناء الى أبي، وأنا أطالع رأس انفه الضخم المفلطح الجانبين والذي حَمى



انفي من أن يكون مثله، أنف امي المنتصب، الدقيق والشامخ.
دائماً أفكر: من اين جاء أبي؟! هل جاء هكذا من الصحراء وانغرس هو ونحن معه في هذا البيت الطيني، صافقاً الباب في وجه سلالتنا المجهولة؟!
كنت أسمع أقراني يتبادلون قصصاً مغرقة في القِدم عن أجدادهم الذين حاربوا أو هاجروا أو استوطنوا أو قتلوا أو قُتلوا أو اختفوا كما اختفى ابن امام المسجد الذي خرج ـ كعادته بعد ان يعود من عمله في الورشة ـ الى المدرسة الليلية، لكنه لم يرجع. سألت اخاه الذي كان يجلس الى جانبي في الفصل: «ماذا فعل أخوك حتى يتحدث كل الناس عنه؟!».
كانت الاجابة الوحيدة التي لمحتها هي تلك الغمامة الحائرة التي تخيلتها تتبخر من وجهه لتملأ الفصل ثم المدرسة، ثم الورش الملاصقة لظهرها، ثم شارع الريل، ثم الرياض، ثم الدنيا كلها.
«ـ لماذا اختفى؟! اين ذهب؟! من معه؟! من اخذه؟! متى يعود؟!».
لقد صار السبب في انني احببت كلَّ الذين يشبهونه ويفعلون مثله. يتجمعون في اطراف ممرات الحي. يتكلم احدهم، والبقية يصغون، وفي يد كل منهم صحيفة أو مجلة أو كتاب.
لم يكن أبي يحب الكتب، ولم اكن أكرهه. التقط اناء الماء الزمزم من بين يديّ بحذر شديد. وضعه الى جانبه، وصار يتمتم بأدعية من القرآن، وعيناه تتنقلان من المرأتين الى الفتاة المتهالكة بينهما.
كانت المرأتان قد حضرتا الى بيتنا بعد صلاة المغرب. فتحت أمي الباب لهما. دخلتا وبينهما فتاة لا تقوى على رفع قدميها عن الأرض، فكانتا تجرّانها جراً. مدت أمي يدها لمساعدتهما. وفي ركن المجلس القصي أجْلَسوا الفتاة. عدّلتْ احدى المرأتين العباءة على جسدها، والغطاء على وجهها، فصارت الفتاة في سواد تام. همستْ أمي للمرأة الأخرى: «عسى ما شر؟!».
«ـ ما يجيك الشر. نبغى أبوكم يقرا عليها. البنت مسكونة. بالليل تصيح وتشقق هدومها».
بعد ان فرغ أبي من تلاوة الأدعية والآيات، حمل اناء الماء بين يديه وصار يتلو وينفخ. ناول الاناء الى الفتاة لكنها كانت عاجزة عن رفع يدها. حاولت لكن يدها سقطت على الأرض. تناولت المرأة التي على يمينها الاناء. رفعت الغطاء عن وجه الفتاة وساعدتها على الشرب. مسّني جزع حاد. أحسستُ ان جمرة سقطت فجأة في قاع رأسي، فلقد كان وجهها ناعماً كهواء الصباح. ومن طرف خديها النحيلين، ظهرت خصلات من شعرها الناعم الكثيف. كانت عيناها على اتساعهما وجمالهما تقولان شيئاً لم أفهم ما هو، لكنه جعل حلقي مُرّاً وصدري ضيقاً. شربت الماء ببطء وكان الدمع المتكوم في محاجر عينيها يتساقط في كل اتجاه. حاولتْ ان تدفع الاناء عن فمها، لكن أبي دفعه اليها، وصوت تلاوته تزداد قوة. صارت تجهش ببكاء حارق، طغى عليه صوت أبي الجهوري: «قل أعوذ برب الفلق. من شر ما خلق. ومن شر غاسقٍ اذا وَقَبْ. ومن شر النفاثات في العُقد. ومن شر حاسدٍ اذا حسد».
كان يقرأها بسرعة لم أكد أميز من خلالها سوى أواخر الآيات. كررَ قراءة السورة حتى هدأت الفتاة وتهاوت على صدر المرأة التي على يمينها. غطس أبي يديه في الاناء، وصار يمسح بالماء وجه الفتاة وشعرها وعنقها وصدرها الذي ظهر أمامي كالنار التي يشعلها البرق فجأة. طلب أبي منها أن تردد وراءه الأدعية والآيات. وطلب من المرأتين ان تفعلا ذلك ايضا. وقبل أن يبدأ، استدار اليّ. خفتُ ان يقول: «اخرج». لكنه أشار برأسه ان أفعل مثلهم. ابتدأ أبي وكانت الفتاة تدعو وراءه بخشوع نهائي ودموعها تنهمر كمياه الساقية. التفت أبي اليّ ليتأكد أنني أدعو، ولم يسعفني الوقت لأرفع عينيّ عن نار صدرها □

سعد الدوسري:
كتب القصة في أوائل الثمانينات، وأصدر مجموعته القصصية الأولى بعنوان «انطفاءات الولد العاصي».
عمل في الصحافة الأدبية السعودية، ويشرف، متعاوناً على صفحات الطفل في مجلة «اليمامة».

خارطة للحزن والزيت

أحمد بوقري

■ **١. يقظة الرمل:**
الآن تضج رأسه بايقاعاتٍ صاخبة من بقايا أمسية نارية التقت فيها الفكرة الحارة بالرقصة الباردة، وامتزجت خلالها الحركة بسكون العاصفة في جوفه.
وقد دخل الى مكتبه المغمور وسط مكاتب الشركة الهائلة المعزولة عن بعضها بحوائط حديدية، قصيرة القامة، مغطاة بطبقة قماشية رمادية. وبهدوء شديد ألقى تحيته الصباحية الى زملائه متحاشياً المرور على مكتب رئيسه الأمريكي الذي ها هو يسمع صوته المتهدج يصخب على سماعة الهاتف. وجلس «ت» يحتسي قهوته العميقة كما يسميها، فاحمة كلون شعره المتجعد، آملا ان تنفض عنه اقتحامات غلالات النوم الرطبة عن بوابتي عينيه البنيتين.
حدّث نفسه بمرارة وغرق في بئرها المتماوجة:
[آخ... **يا للتعاسة! ليتني غرقت في النوم حتى الظهيرة! ما لهذه الجيوش النملية لا تتوقف عن غزو جفني الحمراوين؟ آخ!**]. ثم في لفتة سريعة القى بنظرة دهشة نحو مكتب «ض» فوجد كرسيه ما زال مولوجاً تحت الطاولة.
[**آخ، هذا اللعين «ض» ما زال يغطُ في النوم حتى أذنيه.. موظفون صغار نحن.. موظفٌ صغير أنت يا «ت» تتعثر في تجربة العمل.. ماذا تعني لشركة هائلة تطحن في جوفها تجربة الزمان والمكان.. رئيسي لا يلقي ببال لوجودي.. يتجاهلني كما يتجاهل نملة تحفر طريقها بأناة تحت جدار عتيد.. يتجاهلني هذا الفظ.. ما فائدتي؟.. نعم ما فائدتي منزرعا كومة من أعصاب مطحونة طيلة الثماني ساعات على**



كرسي متحجر ودوار، تفوح منه رائحة عرق إليتي وألوك ما كتبته أوراقهم ومراجعهم الضخمة وأنقيؤها بقعاً من الحبر على سطح طاولتي البراقة.. وأغيب.. أغيب في متاهات منظمة، مضاءة وناعمة.. تترصدني أعين فضولية لم تبللها دمعة حزن ما! أفتقد لغة الحوار.. ألهث خلف وعي اللحظة المتضخمة ولا ألحظ وعي المُذاب خلف صرامة الوجوه المخيفة.. ينقطع بين الجسر مع كومة من أوراق اختلطت بالحبر حديثة الطبع، طرية الملمس، تفوح منها رائحة الحبر الكئيبة.. هي ضخمة كأنها سِفر تأريخي يضمها غلافان حمراوان من جلد رديء، أطلقوا عليها اسم «إستاندارد».. تسخر مني.. تغرس في داخلي خنجراً يذبح تكوّن الشيء الخلاق.. تجتز رأس الإبداع من جسده.. ابداع لحظي يطفر له طعم صدأ لاذع!]...

[ليتني أكون الريح، والريح المضادة، تجلب كل الأشياء الهامة أمامي كومات كومات لأعيد ترتيبها بنفسي او لأمارس فوضويتي على قممها!]

فكر «ت» وهو ما زال قابعا على كرسيه ينتظر احتفالات يوم عمل جديد. رسم أشياء سريالية غامضة على ورقة بيضاء كانت أمامه. لم يفهمها. ضحك لها في سره. في ورقة بيضاء أخرى انجز عاموداً رفيعاً من الأرقام بدأه بحسابه المتراكم في البنك، واندفع متلذذا باللعبة الحسابية مستنزفا الوقت البطيء الذي يتمطى امامه على الطاولة: [أوه... هذا جيد.. ٣٠,٠٠٠ من الريالات زائداً ٧٠٠٠ صافي ما استلمه نهاية شهر يونيو هذا.. أضيف اليه ٨٠٠٠ ريالا دفعة مسبقة من راتب إجازتي السنوية.. رائع!... رائع. صار لدي الآن ٤٥٠٠٠ ريالا... أطرح جانباً ٢٠٠٠٠ ريالا تكاليف رحلتك الصيفية الى الشرق الاقصى... Fantastic!... ماذا... ماذا. يبقى لدي يا «ت».. يا «ت»... آه ٢٥٠٠٠ من الريالات... آه جميل جداً... أضيف اليها راتب شهرين قادمين.. سيصير لديك ما فقدته في رحلتك... ثم.. ثم.. ربما تفكر بعد ذلك في الزواج... أليس كذلك؟.]

فكر مبتسما، ثم رنا الى نهاية الممر الضيق أمامه. يسمع وقع اقدام رئيسه تقترب وتتضخم متجهة نحوه. حياه رئيسه بابتسامة زائفة يجيد رسمها على شفتيه المزمومتين الباردتين كأنه يختتم بها بقايا ضحكة أطلقها للتو لسكرتيرته المغناج الثرثارة.

قال له: «أنت اليوم يا «ت» ستخرج في مهمة عمل مع المستر «Bell» خارج «..ظ..» فهمت!»

«ـ تمام أيها الرئيس».

أطلقها بتلقائية كأنها فقاعة من اللعاب مرقت بين شفتيه.

خرج رئيسه من حيزه المكتبي الضائع دون مبالاة لما يعتمل في ذهن «ت» وهو يردد بلهجة مبهمة: «هيا جهز نفسك في ظرف ربع الساعة. أكمل قهوتك الباردة وتعال الى مكتبي».

قرض «ت» على أسنانه قلقا ثم فجأة نما فرح مجهول مشوب بالقلق كأنما هو قادم على تجربة ذات وجهين، إما يجني منها الخيبة وإما يفقد خوفه وهامشيته الى الأبد.

*

عندما أخذ مقعده بجانب مرافقه مستر «BELL» في سيارة الـ «بيك أب» الخضراء المدموغة بعلامة الشركة، إرتاح «ت» في البداية لتلقائية وانسيابية السيارة وجوها الداخلي المشبع ببرودة التكييف القوية.

ظل «BELL» يثرثر طوال الرحلة والسيارة تنزلق على طريق اسفلتي ناعم حديث الانجاز في البداية ثم متكسر ومنبعج وهي قاصدة الى موقع حيوي للشركة خارج مدينة «ظ».. نحو افق صحراوي مديد. من فينة لأخرى ينظر «BELL» الى «ت» من تحت نظارته الشمسية السوداء بنصف نظرة. حكى «BELL» لـ «ت» عن كل شيء.. بدءاً مما سينجزانه عند موقع العمل وانتهاء بما أنجزه هو شخصيا في عالمه الخاص «الدفيء» من مغامرات جنسية مع التايلنديات وقطعه لعلاقته الزوجية مع زوجته «الوقحة» كما سماها التي لا تنفك تطالبه بكثير من النقود «كطاحونة» لا تشبع ولا تمتليء كما كان يقول عنها ويقهقه حتى تنتفخ عروق رقبته السميكة المتجعدة.

للحظةٍ غاب «ت» في بئره المتماوجة:

يا له من رجل! متشكلا في عالمه الخاص حتى نقطة التطرف. كومة باردة تماما كبرودة كابينة السيارة من الداخل. يا لها من اعصاب باردة متماسكة تجر العالم كله نحو هاوية الانفجار! الداخل يفحُّ ببرودة إصطناعية بينما في الخارج تتقد الظهيرة بذرات الغبار.. يكاد الصهد ان ينصهر بحبات الرمل المتناثرة في الفضاء... صيفية الملامح وجوه هذا الرمل الثائر. حارة تلفح الوجوه.. تتسرب خلف الأجفان فتنتفخ العيون كخيمات من فقاقيع المياه الطينية... يمتزج العرق بالوجع الارضي فيكون هو دم الأرض. وينبت جذر الثمرة في أعماق سعف النخل.. وها هو هذا بـ «BELL» يثرثر ما يزال... لا يبالي بحبات الرمل التي أخذت تضرب زجاج النافذة الجانبية]... الا ان مستر «BELL» قطع استرساله في الحديث كما قطع «ت» استرساله في الغرق الذاتي والتفت الى «ت» مخبراً إياه بأنه بدأ يفقد توازن سيارته.. الا ان السيارة بعد ان عبرت مسافة قصيرة، تنحت على جانب الطريق وتوقفت تماما. خرجا ليكتشفا إحدى عجلات السيارة الامامية وقد تمزقت أشلاء بفعل سخونة الاسفلت وبدت القطع الجلدية السوداء متناثرة في الخلف على امتداد الطريق المضيء ببحيرات السراب اللامعة.

«ـ اللعنة... اللعنة..».

أطلقها «ت» في جوفه، ثم حدث نفسه بمرارة ظاهرة: [ياه... هذا معناه استحمام قسري تحت اشعة الشمس القوية الرطبة، فترة أحسبها الحد الفاصل بين اليقظة والغيبوبة.. بين الاستسلام والمصادمة]. في لحظة شروده تلك كان «BELL» قد أصلح كل شيء، فعجب «ت» لديناميكيته، وتقبُّل روحه المرحة للأمر الواقع دون ضجر. كان مستر «BELL» يصدر حركات بهلوانية مسلية، أضفت على جو اللحظة المكفهر شيئا من البهجة الآنية، وأخذ ايضا يطلق صفيرا منغماً تقليدا للحن مألوف بينما كان يلقي باطار السيارة الممزق في صندوق الـ «بيك أب» الخلفي.. ويتجه نحو كابينة القيادة كأنه قد أنجز الخطوة الأولى من برنامج الرحلة العملية... [رحلتنا].. فكر «ت»:

رحلتنا الى المجهول ربما... الى عمق الصحراء يا «ت». لماذا؟ آه كما قال لي «BELL» ونحن نمتطي السيارة في بداية الرحلة. لفحص اداء محطات ضخ الزيت النائية عبر الأنابيب الضخمة عابرة السهوب.. عابرة البحار.. لفحصها وفحص صنابيرها الضخمة اذا ما كانت



تعمل جيدا قال لي «BELL» . . أيضا سنقوم باكتشاف أي تشققات في العتبات الخرسانية التي تنام عليها هذه الانابيب . أوكي يا مستر «BELL» سنذهب وسنرى!] . . طمأن «ت» نفسه وكأنه اكتشف فجأة أنه عرف كل التفاصيل وهضم كل الثرثرات التي تحدث بها «BELL» . . بل انه احتوى كل العالم وانقاد هذا لسيطرته بل وكأنه قد امتلك أدوات تغييره . . وأصبح وضوح الأشياء تدريجياً مفاجأة حادة لغموض أفكاره وهواجسه .

*

وعندما قاربت الظهيرة أوجها عند الساعة الثانية عشرة، بدأ عقرب السرعة المرتعش الذي كان يتراقص عند العشرين بعد المائة كيلومتراً يتناقص ويدنو الى النصف، خرج «ت» من وهدته الذاتية المزمنة، وبدا مستعداً لمفاجآت الطريق . حينئذ بدأ «البيك أب» يتقافز ويرتعد على طريق ترابي بدا شبه ممهد، وبدا الطريق أمام أبصارهما كشريط رمادي لا نهائي يختفي تدريجياً وراء غمام الضوء ويمتد في مغاور الصحراء نحو افق مغبر.

«ـ آي . . » .

ندّت سريعة خجلى عن «ت»، فقد اصطدم رأسه بسقف الكابينة وتقوس ظهره، فنصحه مستر «BELL» باخلاء حزام الأمان، فأنّب «ت» نفسه لأن فكرة إخلاء الحزام لم تراوده .

كانت سيارة الـ «بيك أب» تمضي في أدغال الرمل منتفضة قافزة عن الطريق تذوب ملامحها في غمامة غبارية كثيفة، وعندما وصلا أخيرا بعد عناء الارتجاج داخل الكابينة الى موقع العمل الذي خلا إلاّ من بعض نفر من العمال يجيئون ويروحون هنا وهناك، وتأملا للحظات خارجها وهما داخل الكابينة كأنهما يستعيدان تفتّت أفكارهما أو يستجمعان قطع جسديهما المفككة بفعل الارتجاجات القوية التي تعرضا لها خلال الطريق وصارا يجمعّان جزيئات الصورة الماثلة أمامهما داخل إطار من الصفاء وزوال الغشاوة التي اخذت تتبخر من أحداقهما المتربة .



أبصر «ت» الأنبوب الهائل ذا القطر البالغ خمسين بوصة، وبدت سحنته في موجة تفكير دهشة :

يا له من أنبوب! يأتي من بطن الصحراء لينتهي في بطن البحار الهائجة المتبعدة . . المتبعدة الى الضفة الأخرى من العالم الارضي . . هذا الانبوب يا «ت» كافعى راكدة في خارطة الأرض الحبلى بكرات الوجع الرملي!]

إنتفض «ت» عندما طلب منه «BELL» وضع قبعة السلامة البيضاء على رأسه الصغير البارد وهما يهمان بالخروج من الكابينة، ثم خطوا بتأن مبالغ فيه نحو انبوب الزيت، وصار «BELL» يشير بإصبعه شارحا بعض الأمور الفنية .

وضع «ت» كلتا يديه في جيبي بنطاله، وخطا هادئاً متزناً بجانب «BELL» وقد ارتسمت على سحنته ملامح جدية ثاقبة، يلتقط بعض كلمات رقيقة باللغة الانكليزية بعناء لغوي ويهز رأسه كثيراً دلالة المتابعة .

قال «BELL» مقتربا من مؤشر حنفية هائلة وقد اكتست سحنته علامات القلق المصطنع : «انظر . انظر يا «ت» كمية الضغط هنا مرتفعة عن المعدل . مخالفة صريحة «لاستاندارد» الشركة الفنية . انظر ايضا هنا . «bull-shit» . . تشقق فادح عند حافة احد الخرسانات الساندة . . . . لا . . . لا . . . . لا . . هذا عيب فني غير مقبول» . . . . وفجأة ارتعد : «هيه . . . You » . . . زاعقا على أحد العمال الباكستانيين الذي أرتخى في ظل حافلة صدئة نام أحد إطاراتها في هدوء «هؤلاء العمال الباكستانيون يا «ت» لا يؤدون عملا جيدا البتة! الست ترى معي ذلك؟» ثم توجه على عجل الى داخل الكابينة وتحدث من خلال الراديو اللاسلكي الى مركز غير معلوم لـ «ت» وبرموز لم يستطع ان يفك معانيها، وأخذ يرقب «ت» الموقف غير مدرك خطورته .

وعندما قفل «BELL» راجعاً من الكابينة، مشيا خطوات موغلة في الصحراء على امتداد الانبوب الضخم تحت شمس محرقة رطبة . . . تشابكت عينا «ت» الملتهبة بذرات الرمل الصغيرة في عيون العمال المنطفئة فوجد فيها عطشا وحنينا واستجداء لشيء غامض وحنون كغموض الصحراء هذه وحنوها الليلي المرعب . فكر «ت» في أشياء كثيرة وتراكمت في جوفه حجارة الزمن والضجر حتى لهاته التي اخذت تجف رويدا رويدا بينما مستر «BELL» كان قد تقدمه بخطوات واسعة نحو محطة أخرى .

وفي لحظة حاسمة طرد «ت» من جمجمته حزن العالم كله وحزن الرقعة التي يمشي عليها، وتدفقت حجارة الضجر من جوفه ضوءاً ضاع في فضاء بلا خارطة . وبين الخطوة والخطوة كانت تتفجر خارطة من الزيت هائلة، وبين اليقظة والغيبوبة وبين هبوب الرملة وإنطفائها تحركت الأفعى الهائلة وأوجعت الأرض اكثر . محدثة طنينا هائلا . ارتوت بعدها شرايين الصحراء الجافة . تشقق أديمها وخارت على إثرها الكثبان .

٢ . حلم لا يشبه اليقظة:

سلّم «ت» جسده المثخن لصاعقة التعب، وقد أخذته سنة ونوم، كي سلمت عيناه القلقتان في محجريهما لرؤيا الحزن . . حزن اغترف ماءه من بئر مولوجة في شبق الصحاري، واستسلمتا لتهاويل الحزن المصطلي في جمجمته نار من دوي صمت قاتل :

[آي . . . عيناي المتورمتان المحمرتان تنتفخان كخيمتين لحميتين . . نهدين ذي حلمتين ورديتين . . تنامتا وتنامتا . . . يا للفظاعة!] .

تقلب في فراشه الابيض في احدى غرف المستشفى الذي استقبله ليلة امس . وظل يتقلب من جنبه الايمن الى الأيسر كالسمكة التي تقلى على نار رتيبة . وعندما استقر، تحركت عيناه تحت جفنيهما ككرتين تنوسان من طرف لآخر .

يا للفظاعة! عيناك المتورمتان يا «ت» تنامتا حتى صارتا بحجم نهدين متكورين يكتظان بحليب قد اسود لونه . آه صارت عيناك نهدين دافئين سخيين مباحين للنظر . . وظلاّ يقطران سائلا ليس له ملوحة الدمع الجارح . . بل طعم البكتيريا المختمرة في جوف الارض لسنوات قد خلت . أبخرة دخانية تصاعدت من حلمتي النهدين/ العينين كأن لهبا يضرم تحت نسيج اللحم . . فسرعان ما تحولت الى رائحة كريهة لا تطاق استطالت عبر باب الغرفة وأخذت تمرق من ممر لممر ومن رواق لرواق . انتبه لها المرضى والممرضات والزائرون والعاملون فأخذوا ◁



◁ يركضون مستفسرين فاغري الاشداق، سادي فتحات الأنوف بالابهام والسبابة. «ـ ما هذه الرائحة الكريهة!».
أطلق زائر سؤاله في وجه احدى الممرضات بينما أجابته زوجته التي تجر كتلة لحمها المترهلة المغطاة بالسواد وهي تلهث خلفه: «يبدو ان بئر نفط قد تفجرت في احدى غرف المستشفى يا سالم!» وفي لحظة من الزمان.. صرت مشهداً مسلياً يا «ت». تجمعت عيون كثيرة عند باب الغرفة التي ترقد فيها يا «ت»، وصبرك المثخن بضربات الأفعى يشتعل بالحمى وجسدك المغسول بزيت الصحاري يشعل ليلاً مدلهماً. إيه «ت» ها هي جميع العيون تسقط حزمة أشعتها نحو نهدين مباحين للنظر الحلال يكتظان في رأسك بحليب نفطي اسودّ قوامه بحزن الأرض العتيد.

عيون ترمق شدهة، وعيون تتفرس خيفة. وعيون مشتهاة يبرق فيها وميض رغبة، وعيون حزينة صعقتها المفاجأة. وها هما عينا أمك الوالهة وانفها وشفتاها تغيبان خلف غلالة من الدمع الصقيل.. وانت لم يبق منك غير هذا الرأس ذي النهدين الشهيين وبينما تلك العيون المبرقة كلها تمارس تفاصيل التحديق الشبق، جاءت ممرضة فلبينية مهرولة، مخترقة الحاجز البشري تصرخ: «اسمحوا لي... اسمحوا لي».
أحنت جذعها البض متمتمة: «This is No good, No good».

فألبست العينين ـ النهدين قطعتي سوتيان انثوي بيضاوين بدا كندفتي ثلج مكورتين، ثم رفعت الرأس المتضخم يا «ت» لتحكم عروة السوتيان خلفه اللذان ما لبثا ينزفان وينزفان وينزفان دون توقف تحت قطعتي السوتيان... وهناك على قطعتي السوتيان الابيض صار يتكون نصفا العالم، «خارطة» تتقدم في شهوة الزيت، زيت له رائحة البيض الفاسد!]
كانت بطن «ت» تعلو وتنخفض، تعلو وتنخفض كأنها تنوء بحملٍ ثقيل، وظل فمه يتحرك ولسانه يلعق ما انسكب عند طرفي شفتيه من لعاب. صرخ.
رفع رأسه وظهره، فبدا في جلسته المفاجئة مشدوهاً لا يعي الا اللحظة الماضية. ضحك.. قهقه حتى فرَّ كل من حوله إلاّ أمه التي امتزج بكاؤها بقهقهته الهستيرية. وعندما أفاق. صافحه ثانية وجود بعض أصدقائه وأقربائه وهم يهنئونه على سلامته ويأسفون على موت رفيقه الأجنبي.. وكأن ابتسامة تخفي شيئاً غامضا وحنوناً كحزن العمال الباكستانيين تتأطر على محياه المتعب بينما أخذت رأسه تنفض عنها بقايا حلمٍ فاغمٍ بشبق الصحاري.

٣. يقظة تتخلص من بقايا حلم:

خارج المستشفى كانت الشمس التي بدأت تفقد ضياءها تنزلق نحو البحر ونحو الطرق الاسفلتية اللامعة، وكانت السيارات تروح وتجيء في ساحة المستشفى في حركة إعتيادية. وصار رتل من البشر يغادرون بوابات المستشفى الزجاجية قاصدين سياراتهم التي اصطفت بانتظارهم، ورتل آخر يهم بباقات الزهور وعلب الحلوى بالدخول عبر البوابات الزجاجية الأخرى.
ما زال «ت» في الأعلى يتقبل التهاني بالسلامة، وما زال رأسه يضج بذاكرة الرمل. وعلى مقربة من ساحة المستشفى كان رهط آخر من السيارات التي تحمل وراء مقودها وجوهاً سمراء اعتمدت رؤوسها الكوفية والعقال تنساب عبر بوابة حي الشركة السكني الأنيق تلقاء إبتسامة وحركة باليد اليسرى مرحبة آذنة بالدخول من قبل رجل الأمن الشاب، أمّا هناك على الجانب الأيمن فقد أوقف رجال الحراسة إحدى السيارات آمرين سائقها بالترجل فبدا من بعيد رجلا أجنبيا يلبس بنطالا أزرق وقميصاً نصف كم كثير الشبه بمستر «BELL»! □

◆

أحمد بوقري:
يزاول الكتابة النقدية والفكرية والقصصية في الصحافة السعودية، ويزمع كتابه النقدي الأول.

مجلس الرجال الكبير

أميمة الخميس

■ كانت صلاة الاستخارة هي البرزخ الذي قادني الى باب مجلس الرجال الكبير، أنا وتنورتي الضيقة وقرطي الباذخ الطويل.
مجلس الرجال ليس مكانا مألوفا ويندر ان يكون حميا. مقاعده ضخمة عملاقة تحتاج الى اربعة رجال لزحزحة الواحد منها. زرقة الستائر لم تكن تتلائم مع البني الكامد الذي يكسو المقاعد. تتوسط المجلس ثريا كريستال ضخمة تبتعد عن السقف بسلسلة ذهبية كلح لونها، ولكن حبات الكريستال كانت دوماً تلتمع.
سجادة صينية كبيرة كانت تتوسط المجلس لها شراشيب طويلة ونقوش نباتية مذهلة.. تذكرني تلك النقوش دوماً بأيام الاختبارات المدرسية حين كنت الجأ الى هنا لأستذكر بعيدا عن ضوضاء المنزل الداخلية. فكانت نقوش السجادة النباتية تسرق عينيّ. كانت الأغصان عندما تختلي بي تتحول الى أيد جميلة تبتهل ومن ثم.. أرى فوق الأغصان رجلاً عارياً مستلقياً يحاول ان يمسك بكعب امرأة تفرّ، ورجلا عجوزاً يرتدي قبعة وتبدو أحياناً (بيروكه) فيظهر كعجوز ماجن، وهلالا ينقط نشوة فائرة على جسدين ملتفين، وأطفالا بأجنحة بيض شفافة، وعقود ياسمين، وبحيرات بنفسجية، ونساء بشعور طويلة تلتف على الأغصان. ودورقاً فضياً عليه حبيبات لامعة يسقي الجميع عصارة بنت الأرض فيدثرهم عن الذبول.
وينسحب الوقت وأنا مذهولة بهم. وحين أغادر مجلس الرجال الكبير.. يعودون أغصانا حريرية صامتة.. فتأكل الكآبة أطرافي.

◆

أميمة الخميس:
تكتب القصة القصيرة والمقالة الصحفية.





قرطي باذخ طويل، كم وددت ان اتراجع.. لو يسبقني احد ويخفض من بعض الأنوار. مكياجي الكثيف يزيد ارتباكي، سيفسره أخي بأنه حماسة وهفة، وسيفسره الآخر بأنه تعويض لجمال مفقود.. وان كنت أنا لم استطع تفسير لماذا غاليت في صبغ وجهي.

وقفت مرتعشة خلف الباب. حنقت. يالموقف الـ..! وأخيراً اندفعت بقوة، كيوم أقذف نفسي في حمام السباحة في سكون آخر الليل.

وهناك كان أخي.. ومن ثم كان الرجل، وجهه طويل واسنانه بارزة. وحين مددت يدي لأصافحه دارت الساعة في معصمه النحيل. التقطت يده كفي في البداية في سلام متحمس، ومن ثم وكأنه انتبه فجأة لما فعل فسحبها.

كان علينا ان نتحدث، وكان على أخي تقليب الهواء المتوتر الراكد الذي يحاصر المجلس.. كان عليه ان يجمع المئات من خيوطي الشائكة المبعثرة ويجدلها ومن ثم يضعها في (فيش) الرجل ذي الاسنان البارزة كي تشتغل آلة تسجيله.

في البداية كنت أجيب أجوبة سريعة مقتضبة، ثم بدأت استرسل وأسأل، والرجل يبدو متفتحاً في البداية، ومن ثم يتراجع ينخفض زهوه ـ كم أمقت الرجال الذين يفقدون زهوهم سريعاً !ـ كان شكل رأسه كحبة أناناس في فترينة فاخرة. أريد ان اتحدث بما يجب ان يقال، لكن ما هو؟ أخيرا فضلت نوع الأحاديث العريضة التي نحدث بها مقعد طائرة أو مجلة في عيادة طبيب.. نحاول ان نلطم بها حرير الوحدة والملل، فتصبح اصواتنا لكائنات بشرية.. متخشبة وكئيبة.

وفجأة صمتُ، فصمت هو، وظل أخي يرقبنا من تحت ظلال (غترته). عندها أحسست بحزن لن يجدي صراخ الليل بطوله لمكافحته. وتذكرت شجرة الكينا الوافرة المنهمرة، ووجه سعود يندمج مع بعضه كمكعبات من نور، وصدره أدفأ من حلم الفجر.

أشفقت على وجه الرجل الذي امامي من المقارنة، ونزعت عيني عن وجهه وألقيتها على حذائه فكان حذاؤه أسود صقيلا لماعا، تلتصق الفردة اليمين بجانب الشمال باصرار مهذب. ولو لم تكن تلتصق بذلك التهذيب المقيت لكان حزني له طعم اكثر احتمالا.

وحين غادر مجلس الرجال الكبير حضر بقية أهلي.. النسوة والأطفال.. كانوا جميعهم يتحدثون وأنا صامتة. خفت ان أقول شيئا فأدمر بهرج الضوضاء التي تلفهم.. كخوفي يوم العيد ان أغادر احتفالهم وأذهب الى النوم. كانت حماسة أصواتهم تسري في الجو بذرات لها مفعول مسل. كنت أتخيل جرادة كبيرة بأجنحة مفتتة. ذهبت الى المطبخ لأشرب ماء. تطلعت من نافذة المطبخ فرأيت غسالة الملابس بجانب غرفة الخادمة. سأغسل ملابسي وملابس الرجل ذي الاسنان البارزة. ستخرج فقاعات الصابون من غطاء الغسالة.. سأفقأها كالأيام.. السبت.. الأحد.. الاثنين.. الثلاثاء.

قبل ان أنام تلك الليلة كان لا بد من صلاة استخارة أخرى تدعم.. او تجلل او تبرر او تحسم.. تقدم أو تأخر.. الموقف. وكانت هناك شعرة تنمو في سقف حلقي أصابتني بالغثيان.

❋❋

قال أخي عن الرجل ذي الاسنان البارزة: إنه خريج جامعة امريكية.

قال أخي الأصغر: إنه واقعي.

قال زوج اختي: انه خلوق.

قال ابن عمي: إنه لا يشرب.

قال: زوج ابنة عمتي: إنه لم يسمع به.

قالت الخادمة: انه بشع.

وقالت اختي بعد ان قرصتني: أتى من الباب. غرضه نبيل.

يا للاغراض النبيلة والأغراض التي تفتقد النبل! لكن سعود مكعبات النور كان يعي الشفرة، شفرة الحروف، يعرف كيف يجعل الحروف تنبض وتقفز.. تتحرك وترقص وتكون حماسة الندى حين ينهمر في العروق.

لكن الحروف مع هذا الرجل ستظل متراصة، متلاحقة، أبجدية بلا معنى، مستسلمة لقدرها فوق لوح ازل.

❋❋

في المرة القادمة حضر هو وأمه وأخواته. اخواته كنّ متشابهات جدا. اذا مشت الكبرى تبعنها واذا توقفت توقفن. كان تواجدهن في المنزل يمنحه ارتباكاً.

وكانت امه حين ناولته المجوهرات ليقلدني اياها فرحة كفرحة ربة منزل بربطة خبز ساخنة.

تركونا قليلا وحدنا. المجوهرات تعطي الموقف شرعيته. ودنا مني ويداه ترتعشان، وجلس بجانبي وحاول تقبيلي. أغمضت عيني بسرعة. خفت ان أرى وجهه وهو يقبلني. سيبدو كمعتوهي الحارات. لم تكن هناك رائحة تبغ أو رائحة ذكورية عنيدة. كانت رائحته كرائحة فوط المائدة النظيمة والمكوية والملفوفة بعناية، وأحسست بالشعرة التي في حلقي تزداد نمواً وتجذراً (وكانت مها تقول: إن لم نتزوج الآن سنتحول الى غوريلات صغيرة بأجنحة ملونة تتقافز فوق الأشجار ونطلق صرخات رفيعة مجنحة الى ان تذبل اجنحتنا فنسقط في نهاية الغابة)، ولكن الشعرة تزداد نمواً وامتداداً، والجذع يتجذر في ثنايا حلقي. وفجأة بدأت احسها تحاول الخروج من بين شفتي. أطبقت شفتي بقوة، ولكنها كانت تحمل ذلك الاصرار الذي يرف به قلب شهيد. برز طرفها من بين شفتي، وأصبحت استطيع ان اراها. كانت تشبه الشعر العادي تماما. في البداية لم يتنبه اليها الرجل ذو الاسنان البارزة، ولكنها حين اخذت تمتد مهتزة في الهواء كاصبع الضرير، فطن لها لكنها كانت قد لمست طرف ياقة ثوبه، والتفت بسرعة خارقة في ثلاث دورات حول رقبته، وأخذت تضيق وتضغط وتهصر وتعصر الى ان أصبح لون وجهه أزرق كلون الستائر التي تحيطنا. وسرعان ما انكب على وجهه وتدلت يده بجانبه تهتز ساعته في معصمه النحيل.

تملكني رعب مهول. وقفت.. أين؟ أين اذهب؟ اهلي في الخارج ينتظرونني وأهله في منزله ينتظرونه، وأخواته ينتظرن الزفاف، وجيرانه ينتظرون رقاع الدعوة. والستائر زرقاء داكنة، والكنب بني ضخم، وأكواب الشاي، وصحون الحلوى. من سيحاكمني؟ هل سيصدقون؟ ◁

◁ أين أذهب وأنا في مجلس الرجال الكبير؟
خطوتُ خطوتين مبعثرتين بلا اتجاه، ويداي تمتدان امامي، تحاولام ان تتوكآ على شيء . . أي شيء.
وفجأة أحسست يدا رقيقة حانية تلامس بلطف كعب قدمي. تجمدت أقاصي روحي من الرعب. تجمدت وهلة. انها بالفعل رقيقة وحانية ارتفعت لتمسد ساقي بحنان دافق. الرجل ذو الاسنان البارزة . . يده لا تطالني . . اذن يد من هذه؟
وحين سحبت نظري بصعوبة الى اسفل، كانت المئات من الأغصان الحريرة قد تحولت الى أيد مشرعة لاستقبالي.
لم اتردد، قذفت بنفسي الى جمهرة الأيدي المشرعة، وغبت في ملكوتها □

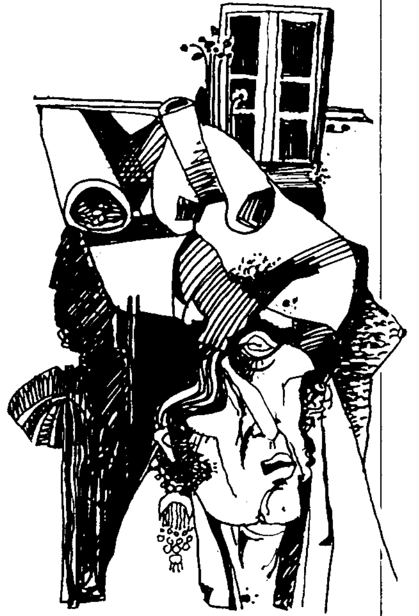
عشر قصص من السعودية



البطاقة

حسين علي حسين

■ حضرتُ مبكرا، أوقدت جهاز التكييف، فأخذ يهدر في الغرفة الضيقة بلا هوادة. تذكرتُ عبارة موظف زائغ العينين: «مكيف أصيل!»، فشعرت في داخلي بالضيق.
أخذت زجاجة الماء البلاستيكية. وضعتها في حيز امام فتحة المكيف. درت في الغرفة. أزحت الستارة القاتمة اللون، المكونة من شرائح مستطيلة متعددة. غمر الضوء الغرفة. وقفت خلف الزجاج الشفاف. كان المشهد مثيرا، اكتشفته للتو. عشرات السيارات تمرق في سرعة رهيبة، عجلة صغيرة يتراقص بها عامل وسط السيارات، رجل عجوز يزحف بعكازه من رصيف الى آخر. سمعت وظهري للباب صوت «بهناز» فالتفت اليه، لكنه لم يعرني انتباها. وضع كوب الشاي وأخذ بقايا الصحف ثم صفق الباب خلفه تاركا لي طيف ابتسامته المبهمة.
يحيرني هذا العابر بين الغرف الكثيرة بنعالين من فلين، يخرج ويدخل كالريح، بيني وبينه حوار صامت وابتسامات مبهمة وورقة صغيرة أبرمها جيدا وأغرزها في جيب قميصه فلا أجد منه الا ابتسامة تجعلني طوال اليوم نهبا لتفكير ممض . . ماذا يريد هذا العابر بنعالين من فلين؟
دلقت الشاي في جوفي. جلست على الأرض. ألقيت نظرة على صحف الصباح. رنَّ جرس التليفون بالحاح. خفت ان يسمع جاري صوته فيركض للرد، راودت نفسي بالقيام، لكنني أشعلت سيجارتي وواصلت البحلقة في ما بين السطور. توقف الرنين ثم عاد بالحاح أشد، قلت: به مس، وانقضضت على السماعة: «نعم!» . . وضعتها ثم خرجت حالا.
نزلتُ الدرج عدواً. العديد من الموظفين المتجهمي الملامح والضاحكين والهازلين، يقفون أمامي وربما خلفي، لست أدري بالضبط. وصلت الى البدروم الرطب، لأجد الطابور اللعين، وقد امتد والتوى. لم أفتح فمي. وقفت صامتاً، بعد ان وزعت تحية الصباح. في المقدمة ثبتت لوحة سوداء صارمة (لا تقبل المراجعة . . بعد الانصراف من امام الشباك). تفقدت جيوبي. أخرجت البطاقة من المحفظة. وضعتها في الجيب العلوي. رفعت يديّ، وثبّت العقال على «الغترة» جيدا، أحسست للحظة بأنه قد يطير من فوق رأسي. «تقدم!». صاح صوت جهوري من خلفي، فتقدمت مرغما وعبارة (لا تقبل المراجعة!) تكاد تأكلني.
وصلت الى الشباك، واجهني الصراف بملامحه الاسمنتية قائلا: «البطاقة». قدمتها. انزل نظارته السوداء المقعرة، فبانت حفرة غائرة مكان احدى عينيه. شعرت بضحكة مكتومة كادت تخرج دون شعور مني لمنتها حالا، وراقبته وجلا وهو يتفرس في محتويات البطاقة، لكنه لم يقل شيئا، صفق فقط باب الشباك في وجهي واختفى، كدت أسقط لكنني تمالكت. أطلقت صيحة امام الشباك المغلق. زادت الهمهمات من خلفي. سمعت الشتائم دون ان استطيع تحديد مصادرها. ظللت واقفاً. أخذت أحرك قدمي العريضتين على بلاط البدروم الباهت المحشو بحبات سود وبقايا مياه وشاي وسجائر ولفافات سندويتشات، ثم رفعت عيني بزهق لتواجهني علاقات «اللبتون» متدلية من سقف «البدروم» كأنها عناقيد عنب ناشفة أو معطنة.
عادت الهمهات، فالتفت بغضب مكتوم، خرجت من مقدمة الطابور لأدخل دورة المياه. كانت الصنابير تقطر في الفراغ ورائحة الغائط حادة ونفاذة تتسلل لتتلبس الوجوه والملابس والاقدام. قضيت حاجتي، ثم عدت لأبحث عن مكاني في الطابور دون جدوى. قال لي ذو الوجه الاسمنتي عندما مددت له عنقي: «بالدور لو سمحت!». لم يلفظ كلمته الا وقد أخذت الأيدي تدفعني، لأجدني في ذيل الطابور الذي أخذ يتلوى ويتشكل بطريقة عجيبة □

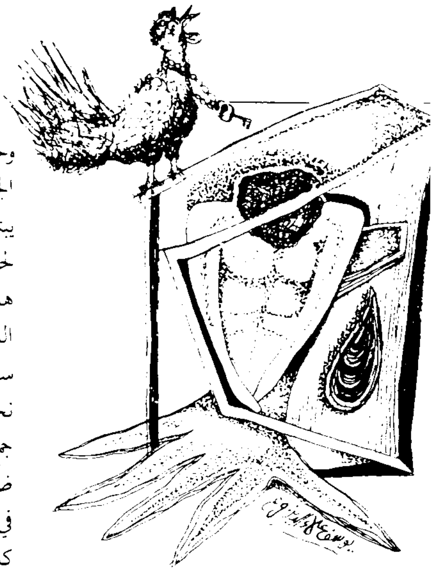


◆
حسين علي حسين:
له أربع مجموعات قصصية مطبوعة هي: «ترنيمة الرجل المطارد»، «الرحيل»، «طابور المياه الحديدية»، «كبير المقام».
ويعمل منذ سنوات لانجاز رواية طويلة.

ضجيج الأبواب

صالح الأشقر

■ مزدحم أنا يا سيدي مع نفسي . . وهذه الغرفة الصغيرة تلبس الظلام.
مزدحم حد تشابك الأشياء حولي. أرى الجدار يعانق الجدار، يضمه الى صدره الشاسع. يلتصقان . . . يصيران جدارا واحدا. يغيب الواحد في الآخر حد التلاشي. رأيتها يتعريان . . ينفضان لوحتين علقتا على كل منها. واحدة يتمدد وسطها بدوي يلتف بعباءته العربية. يتوسد راحتيه وقد منح كثيب رمل ذهبي جسده. رأيتها تتساقط وقد تجلجل صوتها بالبكاء. وواحدة كانت تملؤني كلما تقطر الصبح بين يدي.



وحين تهاوت حزنت حزناً باهظاً.

الجدار يدخل الجدار. يغادرني ويرحل في الظلام. الغرفة الآن تنفتح على الظلام الواسع. أدرت رأسي المنهوك. رأيت الكرسي يتحرك.. يبتعد بحذر مريب وبالغ. ينقل خطواته دون ان يتلفت.. يجرها ويرسم خطوطاً متعرجة. خطواته صوت ثقيل ومرعب. كأن الارض تستبقيه لحظة، هنيهة.. قليلا. لكنه يقاوم ويبتعد بخوف مسرع. بأم عيني رأيتُ الكرسي يطير. هذا الباب دخلت منه مطمئنا وأوصدته بيدي هاتين، لكنه الآن ينفتح. يصرصر. يجرجر صوته ويزحف نحوي. الباب يقترب. هو الآن يقف بكل هيبته وكبريائه المعهود واستقامته الدائمة.. ثم فجأة ينحني ويولي هارباً. أنا خائف.. إني أموت من الخوف. أدرت بصري. رأيت الحذاء.. هذا الحذاء المتعب قبل قليل سمعته يحرض نفسه على المشي وحيدا.. رأيته وعيناه تلوحان بخبث فاضح. يتفحص الأشياء المتبقية بعينين مدربتين يصوبهما بحقد عارم نحو قدمي. انه الآن يقترب. ايقاع مشيته يثير الرعب. توقف. مسح الغبار العالق على وجهه ثم ضحك بصوت عالٍ ومخيف. وبهدوء وتؤدة جمع نفسه ثم بصق على قدمي العاريتين وأدار وجهه باعتداد وزهو واختفى. أردت ان أتوسل اليه.. أندس فيه وأغادر هذا المكان لكني ضعيف وصوتي منكسر. وهو قد غاب في الظلام دون أثر. اشتعل وجع شديد في أطرافي. اندلع من أصابع قدمي الرطبتين.. أخذ يتوغل في أنحاء جسدي البارد. للوجع طعم حامض، وأنا لا أملك غير خوفي. رفعت رأسي وكان ثقيلا لا يحتمل. السقف يتهاوى... هذا الذي كان شاهقا ومعلقا.. يتهاوى. أرتجف انا.. وأهبط بكل ما أملك من خوف. أتجمع وأطرافي.. ألوذ الى داخلي وأبكي. لكن السقف ينحدر مسرعا. حاولت ان أصرخ.. أفتح فمي.. أو أغمض عيني.. أرفع يدي.. أو حتى أسجل هزيمتي الأخيرة. لكنه لم يكن سقفا يتعلق في خاصرته مصباح، ولا تعرى تحته قمر وطير. وفي ومضة خاطفة.. رأيته يا سيدي يرتجل دمعة بلون السحاب. السقف يبكي. يقف أمامي عاريا ويبكي. كان مهيبا ورحبا مد البصر. ماذا تبقى لك؟ هكذا سقط السؤال كما الذبيحة. ورأيت فيما يرى المزدحم مع نفسه نافذة تفضي الى نافذة تخرج الى نافذة.. وأرضا مطوية بسماء وبكاء.. أصواتا تعلو وتهبط وأجساداً تتهاوى.

قلت لنفسي: ها أنت الشاهد الوحيد. تركت رأسي يستريح فوق ركبتي الراجفتين. دخلت في ظلام آخر، وفي تلك اللحظة الخاصة الهاربة من الحركة الدقيقة، حدثت نفسي وقلت: ماذا ترى؟ رأيتَ وجهك ينفرج عن بكاء. استغرقت في البكاء. ومر وقت طويل. ثم يداك مسجيتان على ركبتيك كأنك في مشهد تمثيلي وقلت: أنت تدخل الآن من أوسع الابواب.

الباب الأول:

فالح طفل صغير، يخاف من ظله ومن الليل ومن الجن ومن أبيه. يتهيأ للمدرسة البعيدة كل صباح. يصطف مع الصغار ويردد النشيد الصباحي دون ان يفهم كلمة واحدة. يدلف الى الفصل، ويتبعه الصغار والمعلم. يمضي يومه ويركض الى الدار. تستقبله امه. تحتضنه. تطعمه. وتحذره من الخروج وقت الظهيرة. حين يأتي المطر.. والمطر لا يأتي كثيراً.. تشتعل الفرحة في القلب الصغير فالمدرسة تغلق بابها.. وفي الظهيرة الرطبة يحلو اللعب. وأبوه يكون قد غادر المدينة.

باب آخر:

حدقت الى المسافة البعيدة.. البعيدة جدا. ظلام سحيق وهاوية سوداء. حين دخل «الراديو» الى بيتنا دخل الرعب برفقته. كان ضخما، له اسلاك بألوان مختلفة، وعين خضراء تومض في الجهة اليمنى. يصدر أصواتا كثيرة وعالية، واذا طرق بابنا يغطيه والدي بقطعة قماش بيضاء. كنت خائفا وأرمق عينيّ أمي وهما تدمعان. تنطفئان ببطء ووجع.

أحضروا لها من مؤخرة ناقة جرباء «حَلَمَةً».. حشرة تمتص الدم. فقسوها داخل العين. بكت من الألم، وقالوا بأصوات واثقة ومتنافرة: بالشفاء يا ام فالح. كان الراديو يهدر بكلام غير مفهوم.. وأحيانا يغني.. وأحيانا تبكي امي. أسألها: أين هؤلاء الذين يتكلمون في الراديو؟ وتقول: يخبرك ابوك حين يعود من بغداد، وتمسح عينيها الدامعتين بأصابعها الجافة.

باب آخر: اكتشاف

رأيته في وسط الظهيرة، يجلس في مكانه المعتاد صامتا، ساكنا ومهيبا، تتسع عيناه كلما تعثر طفل جديد في مشيته واتسعت دائرة الطعام. يحدق الى وجه زوجته المحايد طويلا، فترخي رأسها الى الارض حياء وخوفا. يلتفت الى الأطفال وقد تجمعوا حول بعضهم. يتفرس في وجوههم واحداً واحداً. عند فالح يقف مليا تغوص نظراته في الوجه الصغير الدائري. يتمنى ان ينهض فالح في هذه اللحظة.. الآن. يتجول امام عينيه على مهل. يراقبه ويقيس طول قامته. تكاد عيناه تقولان كلاما كثيرا فيبتسم ابتسامة خاطفة وغامضة. يختبيء في عينيه بكاء وأسئلة وخوف ورجاء. وهذا الصمت المعدني الآسر الذي يحتويه حين يدخل البيت ويرى الأطفال يتكاثرون، وعينا الخيبة تنطفئان وهو لا يملك غير صمته وعينين تستديران فيخفت الضجيج، وتسكت الحركة ويكفّ الأطفال عن اللعب.

باب آخر:

يقف فالح عند باب المسجد تماما، عاري القدمين والرأس، شاحب القلب والوجه، يحمل بين يدين صغيرتين خائفتين وعاء معدنيا مملوءا بالماء، ينتظر المصلين يفرغون من صلاتهم. لكن قلبه الشاحب هناك.. في جوف الدار الصغيرة المظلمة. يلتصق بأنفاس الخيبة الخارة وهي تبكي من الـوجع الخارق الذي يستعر في عينها اليمنى ويستفحل في كل رأسها. هي اذا تحلق حولها الصغار تخبيء آلامها خلف وساداتها، وتغتصب بعناد خارق ابتسامة ساحرة.. أو تشيح بوجهها اذا التقت عيناها برجال البيت. كان صبرها عظيما وبسقا. قالت نساء الحي: هذه عين أصابتها في أجمل ما تملك. عيناها واسعتان، هادئتان، يتدفق منهما حب وطمأنينة. عندما يسافر رجل البيت ـ وهو كثير الترحال ـ تصير عيناها ملء البيت وحزينتين حتى يعود الغائب. اذا اكتحلت وتزينت تكون حديث النساء. كانت تقول باعتزاز جارتها: كان شباب الحي يتغنون بجمال عينيّ. لعينيها اغراء لا يقاوم. كان أبو فالح عندما تتيسر الأحوال، وينشرح الصدر، يقبلهما في حضرة القمر في عينيها. وأنت يا فالح في حضرة المصلين تفتح ذراعيك. تنتظر أن ينفث المصلون شيئا من الدعاء. ترقب وجه الماء وهو يتحرك بعد كل تمتمة. تصطف الجرعة.. وقد انتشر الخبر بينهم كالمطر ان ام فالح مصابة بالعين في عينها. وهذا ابنها فالح ذو البصر الرائع جاء يستجدي

◁

◁ شفاء من أجل العين الدامعة. فالح يقف بعد باب المسجد.. الى الداخل قليلا. ورجفة قارسة تسري في جسده الصغير. يراقب الشفاه وهي تتحرك بكلمات لا يفهمها. بعضهم يخرج من فمه رذاذا وكلاما قليلا ويمضي بسرعة. بعضهم يتأنى ويسأل عن المريض ثم يرفع الاناء الى شفتيه ويغمض عينيه ويهمس بخشوع حار حتى يرتج وجه الماء. وهذا يطل في الاناء بصورة خاطفة وما ان يخطو الى الشارع حتى يرفع يديه وصوته بالدعاء. ويود فالح الآن ان يركض.. أن يطير.. يتحرر من بؤسه وعذابه ليصب الماء بعين الحبيبة.

انفض المصلون. لم يبق غير امام المسجد. جاء يسحب قدميه ويده تعبث بشعر لحيته الكث. أشار الى الصغير. تقدم وتناول اناء الماء وقربه من شفتيه. دخل في غيبوبة كاملة. بدأت شفتاه ترتعشان، ولحيته البيضاء الطويلة تهتز بسرعة مثيرة. كان ينفخ في الاناء بصوت مسموع وغير واضح. وبعد ان انتهى من الدعاء والقراءة ناول الصغير الاناء وكان الامام بعين واحدة.

باب آخر:

انا وجدت نفسي ذلك الصباح.. أول قطرات الصباح، قد تلطخت بشيء لزج ابيض، له رائحة غامضة لا تنسى، بقيت عالقة في جدار الذاكرة. أكاد أشمها الآن. تشبه رائحة شيء ممضوغ. بقعة كبيرة شبه دائرية، وبقع صغيرة متناثرة فوق الركبتين تلتصق مع الجلد كالصمغ الخفيف. لم أبرح الفراش أو أتحرك. كانت الغرفة تحتشد بأجساد متراصة بغير نظام، وكانوا يغطون في نوم متواصل. بين الخجل والخوف تسللت من الفراش، وحين وطأت قدماي الأرض الباردة خارج الغرفة.. شعرت بالغبطة تجتاحني، ونازعتني رغبة طاغية في أن ألمس اللزج الأبيض. وقلت وأنا اختبيء في غرفة مظلمة: أستعيد تلك الرائحة. دقت مراسيم الاحتفال وبدأت الطقوس البدائية. لحظة.. ثم تسارع نبضي وصرت ألهث وأرتجف كالمحموم.

ارتعشت الاعضاء وبدا جسدي ينز ماءً وعيناي تتسعان وكدت أصرخ.. ثم هنيهة وانطفأت العاصفة. كانت عارمة ومصطفاة. وسط النهار.. تلألأت عينا ام فالح. أرادت أن تقول شيئا، لكنها حبست الكلام وعلقت على وجهها ابتسامة بيضاء □

عشر قصص من السعودية



صالح عبدالله الأشقر: كاتب وصحافي ومحرر في الصفحات الأدبية في جريدة «الرياض».

رفـــعه

بـدريه البشـر

■ فوق سطح ترابي.. والشمس تقتفي أثر آخر الخيوط المشتعلة في سمائها، كانت (رفعه) ترنو ببصرها نحو صف السطوح المتساوية التي لا تفصلها سوى جدران ترابية قصيرة تكاد تكشف عن رؤوس الواقفين ببطونها، وتمسك بدلو بيدها اليسرى، تغرف منه بكفها الصغيرة، وخرير الماء المتسرب من بين أصابعها يعلو في أذنيها على تل الأصوات المحتضرة بصمتها.

تتذكر ساقية نخيل «الحسيني» وهي تمرق فوق رأسيهما حين كانت تجتمع به.

سحبت بساط القش. صار لصوته غيم خشن فوق رؤوس الحصى الترابية. ألقت بطرفه في منتصف المساحة التي تبعد قليلا عن «المنور» المطل على باحة البيت. عادت وأدخلت رأسها في الغرفة الصغيرة المتكومة بالفرش المبعثرة القابعة في زاوية السطح. سحبت فراشاً قطنياً كبيراً وثقيلاً. أخذت تجره نحوها بكل قوتها وهي تفكر: غداً. لا بد لي من عذر كبير كرأس أمي لأخرج لألقاه. وان أحرزت هذا الوعد، كيف لي الاحتفاظ بصدقه دون ان تعتقلني احدى زائراتنا لتلاحقني قهوة أمي.. وفرز إحدى البطيخات لقطعها.

حين انتهت «رفعه» من بسط كل «فرش» الغرفة الصغيرة، ونثر الاغطية الحمراء والزرقاء فوقها، تصاعدت الى وجهها أبخرة ساخنة من الأرضية الطينية، تلتها نسائم باردة. تذكرت: هذه النسائم كفيلة باطفاء قيظ الظهيرة المشتعلة في صدغي أبي حين ينطرح فوق فراشه وهو يتمتم داعياً لي بالستر والهداية.

ارتمت فوق احد الفرش. سحبت المذياع الصغير. أدارت مؤشره حتى علا صوت «أم كلثوم» الذي عرفته جيداً: هو يعشق صوتها. مراراً حدثني عنها وهو يحتفظ بأغنياتها في أحد الكتب الذي ابتاعه من مكتبات الرياض». سألته وأصابعها تكسر اعواد القش بعصبية: «هل هي جميلة؟».

«ـ هي اكبر من أمك.. يا مجنونة».

أطل سؤال ضاحك في فمها.. من فوق الغيوم السوداء التي بدأت تتكاثق وتتنامى في رمادية السماء المعلقة فوق رأسها: ترى.. ماذا سيحدثك غدا؟! وهل سيضع أصابعه فوق أصابعك كما فعل في المرة السابقة حين سحبتها وارتجفت، ثم عدت لأبتسم له ووجهه يعتسل خجلا؟ «كم هي جميلة ضحكاته الخشنة التي قهقهها في أذني بعدها»..



**

يعكس انتشار الضفائر السوداء على وجه رفعه نورا ذهبيا داكنا مائلا للحمرة بينما هي تغسل شعرها في «الطشت». يتخلل الماء خصلات الشعر المتقوسة، ورائحة الحناء تفوح مع لفحات الحر خلف رقبتها، وقطع الحناء اليابسة تمتزج مع الماء، وتحيل لونه الى حمرة قانية.

أمي صمتت حين قلت لها إنني سأذهب الليلة الى عند بنات «عمي جاسر» في آخر الحي.. «قرب الحسيني»، وان البنات يجتمعن هناك. هكذا هي أمي دائما.. ان لم تقل «لا» فهي لا تقول «نعم» مطلقا. تصمت فقط.. وربما تهز رأسها.

**

هذه الظهيرة تنسكب في صدغيها حارة مورقة، وطبول الخوف تتناوب طرقاتها داخل رأسها. وحين تتعب فإن «تكاً» غير منتظم ينبض في عرق ساعدها الأيسر. قفزت بعد ان نثرت شعرها المبلل فوق ظهرها. فتشت في أدراج الدولاب الخشبي الذي تجتمع فيه بعشرة أثوابها عن طلاء

◆

بدرية عبد الله البشر: تكتب القصة القصيرة والمقالة الصحفية في معظم صحف الجزيرة العربية.

الاظافر الذي أحضرته أختها المتزوجة لها من الرياض. هو يختلف عن بقية أنواع الطلاء الذي تبيعه «أم ردعان»، وبدأت تضعه فوق أظافرها مرتبكة.
تسللت حين انتهت الى غرفة أمها، وأخذت قلادة ذهب صغيرة كانت أمها تخبئها بين فجوات أبواب النافذة الخشبية المطلة على باحة البيت.
توجهت نحو جمرة الشمس المشتعلة، وزفرت: يا رب!

* *

في مرمى قصي عن الشمس، والشفق يرتشف بعضاً من زرقة السماء.. تحت شجرة أثل عنيفة، تآكلت قاعدة جذعها بسواد يعلن عن موقد نار كان بالأمس يشتعل، ربط طرفي ثوبه حول خاصرته، وسرواله الأبيض يظهر من تحت الثوب ملطخاً ببقع طين يابسة، ويتوسط حلقة من الرجال، يمسك بدلة القهوة بيساره، ويسندها بابهام يده اليمنى، ينتظر فراغ أحد الفناجين المعلقة في أصابع الضيوف، ودبيب نملٍ ناري يأكل صدره. حدق الى غروب الشمس. اخذ نفساً طويلا: «علّ هذا النحل يموت!».
تكسرت آخر تنهداته. قال صوت أبيه الذي جاء قويا: «صب يا محمد».
حين هز الجميع فناجينهم، سوّى «محمد» كومة تراب لتكون قاعدة للدلّة، ثم وضعها من يده، وزاد النمل في صدره. حمدا لله. ان الوقت انتهى، وأجنحة صدره لا تزال تصفق. عاد صوت أبيه: «صل معنا يا محمد».
«ـ انشاء الله..»
أهدل طرفي ثوبه، ووضع الغترة فوق رأسه، واتجه نحو البيت.

* *

سألته أمه: «لماذا تسكب «دهن العود» هكذا فوق ثيابك؟ هل هكذا يوضع الطيب؟».
حينها فقط انتبه لتلك البقع الصفراء التي تلطخ صدر ثوبه. نظر الى خيوط الشفق المتسللة عبر نافذة البيت. أشرق وجهه وهو يتجه شطر «نخل الحسيني».

* *

الوقت يدب بأرجله الغولية فوق صدر رفعة الذي لم يكف عن الانتفاض. تأكدت من ان الثوب الذي غسلته في الصباح ـ ولا تزال أطرافه مبللة ـ جاهز للبس، والقلادة الصغيرة ساكنة في الجيب الأيمن للثوب. نظرت الى المرآة وهي تضع الكحل الاسود في عينيها بعناية. رفعت رأسها الى أعلى تنفست بعمق، وزفرت: يا رب!

* *

كان الصمت يغيب ملامح شجرة السدر المتوسطة باحة البيت، وصوت الأخوة الاربعة الذكور، وفرقعة الام وهي تتوضأ، وسجادة الصلاة تفترس أرض «الحوش» غير المسقوفة وحين يعلن الصمت موت الاشياء ففي الجانب الآخر يكشف عن حمى الحياة التي دبت في جسر «رفعة» وفي رأسها «كم هو متوحش هذا الصمت السافر عن جنحي». القدم الصغيرة تسحب الأخرى بتثاقل والاسنان تطوي شفاه رفعه بخوف وهنا الحلق يأبى أن يكون رطباً. تتجه رفعه نحو الباب الخلفي للبيت حيث يوصلها مباشرة الى نخل الحسيني وفي خط مستقيم. تمسك بالباب الذي أحدث صريرا تعالى من بين فجواته الخشبية المتآكلة.
ـ «رفعه»
جاءها صوت أمها.
صمت آخر أطبق بشفاهه. ملأت صدرها بالهواء واحتفظت به داخل صدرها. شعرت بشيء ما يتحرك، يسقط في خاصرتها.
«ـ لا تروحين.. أبوك عنده الليلة قهوة رجال عقب الصلاة» □

النـــــواة

عبـــده خـــال

■ أخذ يتشمم فمي بارتياب، ففتحت فمي حتى بدت لوزتاي كحذاء عتيق متقطع. أبعد أنفه ـ ذا الحساسية المفرطة ـ متأففا: «لفمك رائحة نتنة».
ودفعني محذراً ألا يراني في دورته القادمة. جمعت خطواتي وتحركت.
يغدو الليل مقبرة عندما تكون وحيداً.
أبي كان حارساً ليلياً. ظل كذلك حتى سكنه الليل فمات. أذكر انه حينما كان يحتضر قربني إليه وهمس بصوت محروق: «اياك وصحبة الليل!».
وها أنا كأحد الجرذان المختبئة بين الشقوق. ما ان يهطل الليل على أسطح مدينتنا حتى أبعثر خطواتي المتعثرة في الازقة ليطاردني عواء الكلاب والأضواء الكاشفة وذكريات بالية.
المرأة تصبح داءً خبيثاً حين تحرقك وتمضي.

عشر قصص من السعودية



في منتصف الليل كنت أقتعد آخر الشارع وعيناي مسمرتان هناك . . وعندما يتدلى رأسها كنجمة من فتحة الباب أنفض غبار الانتظار وأمضي نحوها .

كل ليلة كنت أقول لها : أحبك .

فتتقافز غمازتان على خديها بنشوة ، وتغلق الباب ، وأعود أدراجي الى منزلنا . أضم وجهها وفرحي .

اليوم لم تعد هنا . . تركتني مسماراً ، يتدلى من عنقي الليل حتى يسقط .

مضت سبع ليال على رحيل أمي . . ذلك الركن الذي أنزوي فيه حين تعوي الكلاب في وجهي .

ما زال البيت ندياً برائحتها ، وسجادتها المعلقة على الحائط تذكرني بأني لم أصل منذ أمد طويل .

اختارت ان تفارقني وأنا نائم كي لا تؤذني وهي تحتضر . أستيقظتُ مع الليل فوجدتها متيبسة . نشتها . . صرخت بها . . قبلت قدمها فأبت ان تستيقظ .

في الصباح حملوها من امامي ، فأغلقت الباب ولم أرافقهم لوداعها . همتُ في الشوارع . . الاطفال الذاهبون الى مدارسهم يدفعون النعاس المتساقط في عيونهم بحثّ الخُطى . طفلة صغيرة هرب شعرها من شريطتها البيضاء فبكت . . اقتربت منها ، وجدلت جديلتها ، وأعدت وثاق شعرها على شكل وردة . . تبسمت في وجهي ومضت .

كل شيء يمضي وأنا كجمل يدور في دائرة واحدة لا يعرف الا الظلام .

تقول أمي إنها وضعتني في الليل حين كان أبي في جولته الليلية . لم يكن بجوارها سوى أنينها وألم المخاض . وحين أنزلقتُ كنتُ صامتاً ، فخشيت أنني متُّ في أثناء الخروج . قبلتني لتجدني محاطا بغشاء رقيق ما ان هتكته حتى أنفجرتُ باكيا .

وتقول أيضا إنها حلمت قبل مولدي بأنها وضعت غرابا أسوداً ميتا . . تكالب عليه الدود ونهشه ولم يبق منه الا ريشه الاسود . وتضيف أنها رأت فيما يرى النائم أنها قامت وجمعت الريش المتطاير وأحرقته ، فخرجتُ من بين الرماد شاحباً فاقداً للنطق فأصبحت لا تسمع مني إلا زفراتي المحروقة .

وكلما تذاكرنا هذا الحلم تحوطني بأسماء الله الحسنى من كل حسود ، فأنثر ضحكتي في وجهها : «من يحسد الرماد يا أمي» .

فتسميّ بالله ، وتضمني الى صدرها وهي تنثر الادعية حول رأسي وتهمس بلين : «أنت تريد وهو يريد والله يفعل ما يريد» .

فأهرب من ذراعيها صوب حزني .

مع حلول اذان المغرب أخرج حاملاً شنطتي الممزقة ، وأتجه عمودياً الى مدرستي الليلية ، وأبي يحمل عصاته الغليظة وصفارته المتعبة التي لم تعد قادرة على الصراخ ، ويجوب الازقة ، وعندما يصبح غير قادر أن يتلمس طريقه يركن الى أحد الشوارع ويظل قابعاً الى الصباح ، تاركاً الكلاب تسرح في كل مكان بعواء متقطع .

في مدرستي الليلية أظل وحيداً . الكل يكبرني ، وسني الصغير يمنح الآخرين ان يهمّوا بيّ . في العودة أظل أتلفت في كل الاتجاهات حتى أبلغ منزلنا بعد أن أكون قد وزعت خوفي في كل مكان .

كنتُ اخشى الظلام ، فأتحرك الى مدرستي قبل ان يهطل الليل . وفي العودة أظل أردد آياتٍ كثيرة حفظتني اياها أمي .

في العصر أجوب ملاعب الحواري أبيع توتا أو ماءً بارداً . وما ان يقترب الشفق من الاحمرار حتى أقفل عائداً . أضع في يد أمي ما ابتعته وأحمل شنطتي وأتجه الى المدرسة .

غالبا ما أكون أول من يصل ، وغالبا ما يصل بعدي . أجلس في ركن الفصل صامتا وهو ينهب وجهي بلذة تحيلني الى موجة من الارتعاد .

كان لونه يميل الى السمرة الغامقة وشاربه غادر مكانه حتى بلغ أسفل ذقنه . عيناه محمرتان دائماً ، وكرشه هرب من ثوبه حتى بدا كالحوامل .

اقترب مني ، ووضع يده على خدي برفق : «هل أنت يتيم؟!» .

تساقطت أدمعي فجأة . وكمن يستعطفه هززت رأسي بعنف مؤمناً على قوله ، فدس في جيبي ريالاً كاملاً ، ومسح على رأسي برفق . تحدث كثيراً ، ثم سحبني من يدي : «السبورة تحتاج الى مسح» .

ورفعني بمستوى منخفض . وما أن شرعت في مسح السبورة حتى أحسست بشيء متوتر يلامس مؤخرتي ، فجفلت . ضربته بالمسّاحة على وجهه ، فسقطتُ من بين يديه ، وخرجت أعدو ، ولم أعد الى الدراسة منذ ذلك اليوم .

هذا هو اليوم السابع على رحيل أمي وأنا أهيم في الأزقة وبين المقاهي . عندما عدت الى دارنا ، استقبلني احد الجيران غاضباً : «حتى أمك - يا قليل الحيا - لم تودعها . لقد احترنا يوم دفنها فيمن ينزل معها القبر ويلحدها» .

عبده خال :
له مجموعة قصصية مطبوعة .

نظرت اليه بلا اكتراث، وواصلت سيري.
أظنه ضرب كفاً بكف. كان صوته الوحيد الذي تبعني: «الله يجيرنا من أبناء هذا الزمن».
أدرت المفتاح في أكرة الباب ودخلت. ها هي تجلس في كل مكان وصوتها ورائحتها تطاردانني.. ثوبها لا يزال منشوراً على حبل الغسيل.
أمسكت به أتشممه، وأجهشت ببكاء حارق.

كفكفت دموعي وهاجس مرعب يعبر مخيلتي: ماذا يعني ان تحيا بلا عمل أو حب؟. ايها البيت الخرب أحمد وحشتك بالموت!
ارتعدت ونهضت مرعوباً أجوب غرفتي.

ها أنا والليل وحيدان، ومقبرته تضيق، فلا يتبقى مني الا أنفاس حارة تذود ضيق الخيبة. كل شيء يمضي وأنا أدور كاسطوانة، والزمن المكسور يخدشني، فتخرج أغنيتي نشازاً.

الليل يوغل في داخلي وأنا أوغل في الحزن. إنتشلت جسدي، وعبرت الازقة هائماً. نور السيارة العالي يخطف بصري وصوت يأمرني ان أتوقف.
خرج من سيارته، وأمرني ان أفتح فمي. أخذ يتشمم فمي بارتياب: «لفمك رائحة نتنة».
ودفعني آمراً «إياك ان أراك في دورتي القادمة».

جمعت خطواتي وعدت الى البيت. ما زال البيت نديا برائحتها وسجادتها المعلقة على الحائط. تذكرني بانني لم أصل منذ أمد طويل.
مددتُ يدي الى سجادتها، وفرشتها، وكبرت بلا وضوء.. وبكيت □

الرحيل في صخب الصمت

عبد العزيز صالح الصقعبي

(١)

■في صمت الطرقات الكئيب تمارس الأقدام سيرها الى حيث يكون المرفأ.
أبحث في يدي عن بقايا الأصابع التي صافحتها منذ لحظات.. عبق خاص وابتسامة ربيعية.
أغادر صمت الطريق. أرتمي على كرسي متطرف في مقهى صغير. اطلب شايا.. كأس ماء.. زجاجة (كولا)، وبعض الهدوء.
استمع اليه، بقايا اسطورة عن الرمل والنخيل وقطع السراب.. و(الجنية) التي مارست (الزار) في عرس حسان.
(يا سيدي لك الحلم.. بعض أوقاتك مشتهاة)
اسكب قليلا من الماء على الشاي. يبرد.
اسكب قليلا من الماء على الكولا. تغادرها البرودة.
ابحث عن عين تراقبني. أرى فقط (فمه) يتحدث، وأذناي تستمعان اليه. أعاشر صمت الطرقات.
«ـ لماذا التزمت الصمت حين صعقت بالحقيقة؟».
«ـ أنا لا أخاف الحقيقة».
«ـ وهي..».
«ـ ليس كل ما أخبرت به حقيقة».
«ـ اذن لماذا لم تدافع عن نفسك؟».
(أوحت لي فكرته بأشياء بدت غريبة لديّ. كان من الممكن ان أبدو لامباليا ولو للحظات).
أسكن في عمق اللحظة. كانت الطائرة تحمل في أحشائها هموماً وآمالاً. لم أكن أخاف من الغربة بقدر خوفي من ممارسة السير وحيداً على أرصفة الآخرين.
ما يسعدني ان يكون منكبيّ للشيء مجرد وطء قدمي عليه إن كان أرضا أو مرء بصري منه إن كان سماء.
احتضنني مقعد الطائرة في لحظات اقلاعها. لم أع غير ان هنالك رجلا يجلس فوق مقعد او مقعد يحمل شخصا. تحدثت المضيفة بهدوء.
تصفحت جريدة بلا مبالاة. شربت كأس عصير. أضأت مصباح القراءة. أطفأته. أضأته مرة اخرى. تفرست في وجوه من حولي.
الاحذية. شنط السامسونايت. الكتاب الذي التهمت صاحب المقعد المقابل في قراءته.



أحسست برغبة ملحة في الذهاب لطبيب عيون. داهمني الصمت.. الحقيقة المرة. كنت وحيدا. بدت بسمة المضيفة باهتة وهي تلبي طلبات الجميع. (الكتاب) وضع على مقعد شاغر. واستسلم صاحبه لاحلام خاصة ونام.
بالقرب منه امرأة في سن اليأس. عانقت الحلى الذهبية جسدها. بدت ذراعاها قطعا صفراً. ثروة تتحرك.
امسكت اليد الصفراء كأس ماء، وبدأت تتجرعها بهدوء. رأيت ملامح وجهها.
حزن أبدي.

(٢)

سيدي ما بال عظمك صدئا؟ لماذا تموت مرات عديدة؟ زمنك الحزن والوشاية.
تشبثت بلساني. حاولت أن أغادر الصمت. سألت رجلا بالقرب مني عن الساعة.

(٣)

حين أفقت صبيحة أمس من نومي كان منبه الساعة يصرخ مستاء من ممارسة اللامبالاة مع الجميع.
كتمت صوته. داهمني الصمت ثم ما لبثت ان مارست الاستماع الى كل شيء يحاصر الغرفة. كانت الغرفة موبوءة بالغربة.

(٤)

سيدة سن اليأس..
ابتسمت بشراهة.
تحدثت مع المضيفة.
صفعتها ابتسامة هادئة.
عاودت عملها.

(٥)

«ـ ما الذي جعلك تثق بكل كلمة أقولها؟».
«ـ ثقتي بك».
«ـ أراد ان يصفعني.. حاول ان يمزق الأوراق التي قدمتها له ثم ما لبث ان وضعها امامه بهدوء».
«ـ لا بأس».
«ـ منذ زمن وأنت تمارس احباطي».
«ـ أنا لا أقول الا الواقع».
«ـ وهذا ما يقتلني».

(٦)

ساحة المطار بدت أكثر قتامة مما هي عليه حين رأيتها من الجو. وجدت أشياء أشبه بالدمى.
تشبثت بالمقعد.
ودعت (الكتاب) وصاحبه يضعه بهدوء مع مجموعة صحف في شنطة سوداء، وحاولت للمرة الأخيرة ان اتفرس في ملامح امرأة سن اليأس.
طيبة هي.
هالة سوداء حول عينيها. يبدو لي أنها قادمة من زمن البكاء. كانت تودع حياة خاصة مثقلة بهموم الماضي. أرادت ان تضع ابتسامة دائمة كستار، وأخيرا وجدت انها تبتسم لوعة.
غادرت ذلك الزمن الهلامي.
ودعت مقعدا أراحني من حمل جسدي فترة من الزمن.

(٧)

قال لي ذات مرة: «انك لا تلبث ان تتراجع عن كل موقف تتخذه».

تأملت ملامح السماء . . الصالة . . . الأجساد الغريبة .
«ـ حسان لم يصدق ان سمر قبلت به» .
«ـ ماذا؟» .
بقي السؤال يحاصر القرية زمنا طويلا ، وتناقلت الألسن أحاديث خاصة . كانت الأصوات تتعالى ، وكان الصمت يحاصر زمن الغربة . لم أع تمام كل ما قيل . وأخيرا علمت بأن الوجوه التي غادرتها تقبع بالذاكرة .
تمنيت لو حدثتني امرأة سن اليأس عن بعض همومها .
تمنيت لو عانقت عيناي ذلك الكتاب .
خجلت من فضول عيني . اختبأت بين اسطر الجريدة .
استمعت الى حديث المضيفة . ألقيت النظرة الأخيرة بحزن .
قذفت باكليل ورد فوق وجه الصمت .
وجدت انني أحمل حقيبتي وأبحث عن رجل يدعى (علي) قيل إنه يقطن تلك المدينة .

(٨)

«ـ أواثق انت بأن هذه الأوراق ستكتمل في فترة قريبة؟!» .
عاود النظر اليّ . ارتميت على مقعد مقابل لمكتبه . شربت كوب ماء ، وجعلته يحدثني عن الأشياء التي اعتقدت بأنه استطاع ان يقنعني بها .

(٩)

أقف . أنادي بأعلى صوتي عن بقايا الجسد المترهل . منذ أن كان (حسان) يمارس الاغتراب كانت القرية تتدثر بالصمت ويبحث أهلها عن قصة تكون عزاء لقضاء ليل هادىء تحت سماء سوداء وأقمار شاحبة تعانق نجوم الأرض .
حينما كان المرض يداهمهم ، فيذهبون الى الطبيب القادم من وراء البحر ، ويتحدثون معه كثيرا .
ويخافون على نسائهم من زوجة سليطة اللسان . كانت (سمر) ابنته حلماً خاصاً لشباب القرية لم يجرؤ أحد ان يحدثها . حينما أصيب حسان بمرض مفاجىء ، وحينما علموا أنه سيتزوج (سمر) .



(١٠)

وجدت أنني أبحث بين الصخب عن جسد الصمت ، وأثق بأن (علياً) يقطن هذه المدينة ، لذا لم تحاصرني وجوه المطار ، ولم أحزن على ترك رفاق رحلة السفر .
أردت أن أسأل الجميع عن (علي) . لم يجبني أحد .
قرأ سائق (التاكسي) العنوان ثم ما لبث ان نظر اليّ بابتسامة ساخرة ، وتركني اعاني الذهول .
زمن مضى على ترك عنوانه لدي .
وقتها قال لي : «عندما ترغب ان تأتي اليّ حاول أن تتراجع والا ستكون مثلي كتلة من الحزن الأبدي» .
(سيدي الصمت . . أحزن لك . . أحزن معك)

(١١)

التهمت القرية جسد الفرحة الوهمية التي حاول حسان ان يوجدها بمجرد رؤيته لسمر .
قرر بصوت مرتفع ان يتزوج سمر . سمعه الناس والأشجار ، وتداعت حوائط البيوت الطينية في القرية من هول القرار . بكت امه ، وتبعتها جميع النساء . مزقن ملابسهن ، ثم ما لبثت ابنة عمه ان قذفت بنفسها في البئر .
وبدأ الحزن سحابة سوداء ظللت القرية .
تزوج حسن . . رقص الجميع حزنا .
مارست امرأة رقصة الزار امامه . قيل إنها جنية . وأخيرا عرفوا ابنة عمه التي لم تمت .

(١٢)

«ـ لماذا التزمت الصمت الآن؟»
«ـ قهرا» .



«- وما زلت متشبثا بهذه الأوراق»
«- أرغب دوما في اقناعك لي بعدم جدوى ما أعمله».
«- حتى زواجك من سمر»
«- فعلا صعقت بالحقيقة حينما اخبرتني عن اشياء خاصة لم اعتدها في القرية».
«- وابنة العم؟».
«- لقبت بالمجنونة».
«- وحسان؟».
«- موبوء بالحزن».
«- والاوراق؟».
«- . . . . .».
مزقها قطعا صغيرة، وألقى بها في سلة المهملات

(١٣)

لم أخف من الغربة بقدر خوفي من أن تطالني يد المجنونة لتفترس بقية الفرح المترسب في أعماقي.
كان عزائي الوحيد هو الهرب بعيدا عن الجميع.
لم تكن سمر لائقة بحسان، ولم تكن القرية منتجعا هادئا لكي يبنى فيها عش الزوجية.
بدت الأجساد تمارس اشياءها الخاصة بهدوء. (الكتاب) يتناساه صاحبه على طاولة في (بوفية المطار)، ويقذف به عامل النظافة في صفيحة الزبالة.
وامرأة سن اليأس تستقبلها ممرضة لتودعها احدى المصحات لتودّع جسدها هناك.
ومقعد الطائرة يحتضن ثانياً وثالثاً غيري.
وأنا أبحث عن «علي» وشعور خاص يداهمني بأن هذه المدينة لا تعرف هيكلا بشريا يدعى «عليا».
بحثت عن نفسي كثيرا.
استقبلني الحزن واليأس.
وأخيرا علمت أن جسد حسان غادر سمر كما غادر القرية.

(١٤)

أنا حسان □

عبد العزيز عثمان الصقعبي:
له العديد من القصص المطبوعة، وله رواية مطبوعة بعنوان «رائحة الفحم».

يُـــزال

عبـدالله محمـد حسـين

■ استقبل باب كوخه المشيد من سعف النخل نقراً خافتاً من أكف صغيرة. تقلب في فراشه الخشن ونهض: «حاضر» اخذ الغترة الملقاة بقرب وسادته. عصب رأسه بقوة، كأنما يخشى عليه ان يبتسر ويتناثر أشلاء مثل هدايا العيد التي جمعها صباح اليوم من البيوت التي عيّد أهلها. شق طريقه نحو الباب بصعوبة بين فوضى العلب والمعلبات. النقر المتردد والصوت الطفولي الذي يقلده: «يا نايم صح النوم». يستحثانه ان يقاوم وهن الجسد والنفس، فردّ وهو يحاول فتح الباب: «حاضر».
سمعه الأطفال. فاستبشروا وراحوا يهزون الباب الخشبي المتداعي هاتفين: «عيدك مبارك» افتح يا «أبو صالح». . . ».
نفض الاعياء، عقد طرف غترته حول رأسه، وأسبل الطرف الآخر متدليا خلف ظهره، ثم فتح الباب. استقبلته في الحال ابتسامات الأطفال. غُمر ببهجة فتحت قلبه المنقبض على مصراعيه، فردّ ايضا بابتسامة جذلى. أدرك الأطفال انه مستعد للخروج. فجذبوه من يديه

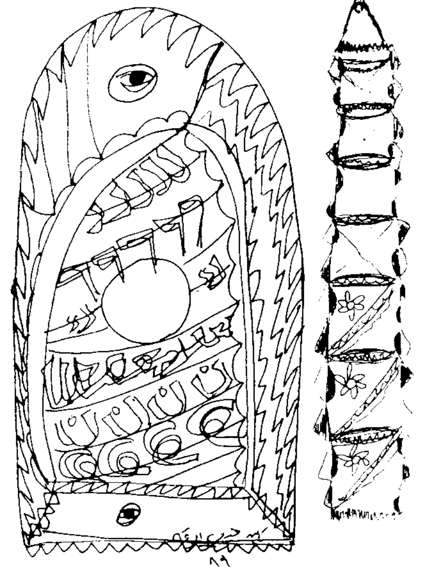
(يزال) كلمة تكتبها البلدية على الانقاض والبيوت الايلة للسقوط.



وأطراف ثوبه: «أسرع تأخرنا».
أناط الطبلة بكتفيه. استل عصاه، وخطا خارج الكوخ، عابرا عتبة بابه. انحسر كل تجهمه. سار في المقدمة بخطى «مارشية» يضبطها الايقاع المنبعث من أعماقه، الايقاع الذي ورثه من أبيه عن جده، راحت ترسمه حركات يديه اليمنى الممسكة بالعصا التي تنقر الطبلة بعنف: «دم». تتبعها اليد اليسرى بنقرتين متلاحقتين: «دم دم».
يتعالى الايقاع: «دم، دم دم.. دم، دم دم..».

الأطفال يركضون محاولين ضبط خطواتهم مع الايقاع المارشي.
طاف بهم صامتا طرقات القرية. عبر مكرها البيوت الجديدة ذات الأسقف المحدبة والاسوار الشاهقة المتناثرة في أطراف القرية، ثم انعطف نحو القرية العتيقة حيث البيوت تتجاور في التصاق حميم ينم عن الالفة والتقارب، زقاق يسلمهم لزقاق.
في ساحة البرج أنزل ابو صالح الطبلة عن كتفه. ركض بعض الأطفال الذين شهدوا طقوس العام الماضي، واحضروا الخشب من صناديق الفاكهة الملقاة امام بقالة منصور جمعة. كومت الأخشاب. أضرم ابو صالح فيها النار. وعندما استعرت، صار يحمّي طبلته. في الجهة المقابلة وقف طفلان يتبولان. قهقة أحدهما وهو يغمر جسد البرج بالبول جاليا الغبار عن عبارة باهتة فقدت مدلولها منذ زمن بوفاة تاجر التبغ الذي كان يردد كلما يمر صبي جميل: «غليون حار». ويقال إنه لا يقصد التبغ بل شيئاً آخر.
ثم قرأ فوقها وبصوت عال وهو يسدل ثيابه: «صالح.. مردونا الفريق».

أما زميله فكان مشغلا بكتابة هذه العبارة القاسية التي لم تلتفت قط الى تاريخ القرية: «يُزال».
ثم أسرعا ليأخذا مكانهما في الحلقة التي بدأت تنتظم، وأبو صالح يسوي صفوفها بنقرات قصيرة متلاحقة: «دم، دم.. دم، دم».
عندما اكتملت الحلقة خطب فيهم: «يا أولادي... طبلتي صارت بدعة، ولو لم تأتوا لما خرجت بها اليوم. الانسان لا يفرح وحده، لا يغني وحده. ولو تجاسرتُ وغنيت من دونكم قالوا المسحر مجنون».
بدأ يقرع الطبلة بايقاع يهز الجوانح، يحمل الأكف والأرجل على التصفيق، والأرواح على الرقص. ازداد طربا فصار يميل كطائر الخطّاف، يوشك ان يلامس وجه الأرض بطبلته، ثم يثب محلقاً فوق رؤوس الاطفال، ويختتم وثبته بركوع على ركبتيه متوارياً بين الاقدام الصغيرة التي أصبحت تجلد الألأرض بعنف طروب. يتثنى ابو صالح، يهز جذعه، ثم ينهض.
وكلما مر واحد ممن يظن أبو صالح ان له علاقة بما «يحدث» وبتأخير العيد رفع صوته بالغناء: «ودعوا باكرام.. ودعوا باكرام شهر الصيام». وبايقاع قصير لاهث متلاحق: «عام.. عام.. عام   العيد صار ثلاثة أيام»



وقبل ان يتوارى ذلك الرجل يتوقف ويقذف سؤاله: «ـ لماذا يصبكم الخوف من طبلتي؟!».
اجتاحه هيجان لّما همت الشمس بتوديع البرج، فصار يقرع الطبلة بضربات عنيفة متلاحقة. أدرك الاطفال انه قد حانت ساعة تمزيق الطبلة. وجه ابي صالح يتحول.. يربد.. بعض شفته السفلى، فتتقلص الشفة العليا كاشفة عن اسنان رفيعة صفراء. تلقى وجه الطبلة عدة ضربات متشنجة. جلدها المشدود يقاوم. عاود تلك الضربات دون ايقاع وما انصاع جلدها. شعر بقواه تفر منه. يداه تتدليان كالخرق. بحث عن مزيد من القوة في جسده المشظى. ثبت قدميه.. انتفض.. ثم غرس العصا في وجهها. صفق الأطفال عندما تمزقت وندت عنها زفرة. انكفأ عليها أبو صالح خائراً، ويده اليسرى ما زالت ترسم بتراخ ايقاعاً خافتاً مثل وجيب القلب: «دم. دام.. دم، دام».
أنهضه الأطفال وأسندوه حتى كوخه. سقوه ماء، مددوه على فراشه. شكرهم بنظرة جانبية، وهم يتسللون من الكوخ صامتين.
استجابة لنداء جسده الذي أوهنه «السكلسل» وسهر ليالي رمضان وعبور طرقات القرية وأزقتها ثلاثين ليلة، استرخى في فراشه. وقد منح هذا الاسترخاء عقله طاقة جعلته يتذكر أموراً صغيرة من تلك السنين الغابرة.. عندما كان يجلو النوم عن عيون أهل القرية بخفق طبلته وصوته القوي وهو ينادي: «سحور يا عباد الله السحور.. يا نايم صح النوم»

تذكر ضحكة أم جاسم الشامتة من زوجها الثقيل النوم حين يحاذي ابو صالح من وراء الكوخ رأس أبي جاسم ويقرع طبلته بعنف منادياً بصوت أجش: «أبو جاسم صح النوم»، وأم جاسم تستحث أبا صالح ضاحكة: «بقوة.. الله يعطيك العافية».
ولا يبارح مكانه حتى يسمع صوت أبي جاسم مستغيثا: «صاحي».
وامتثل من تلك الأيام أمامه حجي حسين بقامته الممشوقة ولحيته البيضاء الكثيفة وعينيه الواسعتين وهو يشير بسبابته الطويلة المرتجفة الى منزلة الهلال، فيراه ذوو البصر الثاقب، ويواسي ضعاف البصر: «اصبروا حتى تختفي حمرة الشفق وسترونه هنا. انظروا فوق اصبعي».
وهفا قلبه لذلك الاستقبال الحميم من أهل القرية وهو يمر بهم صباح العيد هاتفاً: «عساكم من عوّاده»، يستقبلونه بالترحاب، يدخلونه بيوتهم، هارعين اليه بالقهوة، يستوقفونه كأنهم يرون فيه هلال العيد، ثم ينفحونه ما «قسم الله».

أسدلت الستار على تلك الذكريات الخادمة الهندية التي حملت اليه اليوم مائة ريال من سيدها، قدمتها له وسدت الباب في الحال. تردد ان يدسها في جيبه. ابو صالح ليس محتاجاً الى الصدقة». ململ رأسه على وسادته بعنف، يريد أن يسحق ذلك الرأس الصلب العنيد بما فيه. انه لم يستجب لتوسلات ابنه كل عام أثناء الحاح رغبة العودة الى القرية من المدينة حيث يعيش مع ابنه: «ان أهل القرية لا يحتاجون لك اليوم. إنهم لا ينامون الا بعد صلاة الصبح».
توقف عن هز رأسه. حمدا لله ان ابنه لم يرث مهنة أبيه وجده □

◆
عبد الله محمد حسين:
صدرت له مجموعتان قصصيتان هما: «شرخ في وجه الأسفلت» و«الصيد».
وثمة مجموعة ثالثة قيد الطبع هي «الشرط».

مشانق لأطيار الشجر

علـــي الجنـــدي

■ . . . مداك زجاج ونارك في الطريق الى المقبرة . .
كلماتك تولد في توابيت تليق بشيخوخة اللغة!
ولا تعرف الى أين تثيرها؛ في ذهب الماء أم زرقة الكهرباء على الرمل؟
. . ابتعدت كثيرا عن اليابسة في الداخل، لأنك تنسى ما تحمل على كاهلك من موسيقا!
ولأن الحباري الطائشة تشاكس مجراك. . تتعاوى لتبقيك على الرصيف. .
. . إبعث بهذا البرق الجارح مع رعده وحده وفجائيته وغيابه في قرارة الروح. . ، بلّغ كل أحبابك وأعدائك: أنك مرنٌ وممتليء بالغبار وترابة الزعتر وهديل البنادق. . .
. . لرمّانة الميلاد من يحتويها ويترقب تأججها على الفجر. .
ولكل أعياد عائلات تتقن الموقد وتضفي على الجمر ضحكاتٍ ودمعاً وزغاريد خافتة. .
لأمير الإنجاب عرس في البادية ومكتبةٌ ذرية في قعر العمارة وقبر في العواصم لا يليق الا بالأباطرة والشلالات والقصائد الشلاّء!
. . كل أجزاء روحك قابلة للوجع وكل أجزائك الأخرى وَجْعَى حتى العياء.
وتترك نَفَسَك يهرب من شقوق النوافذ ونظراتك من بين الأسرار وأنت تحاول الإسراء الى الأحلام الوادعة. . .
. . رمضانك يتحرك الى وراء على رمالٍ متحركة وأنت بذلت له أريكة وفسقيه، حشايا وأجساداً من الريش، عطوراً وصهوة «عود» يغني ويسكر ويتحدث مع الغيوم.
لماذا كل هذه الأبهة للاجيءٍ هزيل الى ساحة المطر؟
لماذا كل هذا المطر يستنفر في غير أوانه ولا بذور في التراب؟

«. . ساخ في الريح لاحقاً
بالفراش الملون
سائلا عن فراشةٍ
أحرقت نفسها به
ودعته لينحني
أتراه سينحني؟!»

. . أَعْبرُ في زوارق الخُطاة وتنزّل بكل ما تحتوي في قرارة الجب؛ تابع خُطا الليلك والغانيات من قوسٍ الى قوس والتيه يأخذك الى دار الكتب والرُّقم والتماثيل العارية والرخام الطري والموسيقا الهشة والنصب النسياني يبدو من بعيدٍ خالياً إلا من الهواء. .

«. . أعجن أيامي وأوزعها في ملعقةٍ خضراء
على الآثارْ
فيفا جئني انّ الأشجار
في بيت أبي
صارت عارية إلا من جثث الأطيارْ!

. . ولا تخضرُ كلماتي، تنوس بين العيون المطفأة وتتناثر في خريف مفاجيء فترمم فراغاتٍ جمجمتي وتدخل في المتاهات السنجابية

.. استحضر خطوط العرض من جغرافيتي الخانقة.
أنتقي منها عدة سيوف خشبية؛ أقاتل بها التنبؤات ودرجات الحرارة..
تهجرني أسماء المدن وحجارة جدرانها.
يلتمع في ذاكرتي فجأة حجر صوّاني و.. تبدأ العربدة:
اثنتان في واحد رباعية، سكين في جوف غزال
أقنوم وعشريّات من الأيقونات الرخيصة تزيّن الأرصفة...
خنزير ودودٌ يقيم احتفالاً بجسمه واسمه وتاريخه والزجاج المعشّق.
.. طاووسة مؤرخة تُعنى بالكنائس المسروقة والمزهريات المكسّرة.. ذهبيات على جدران العمر تروي قصة الحجر المهندم،
عسكريان يغنيان قصيدة للخيام من غير الرباعيات.
«يا حبيب الليل يا عرقُ
فارغ من دونك الأفق
فالنهار الليل مؤتلقُ
والنهايات لها.. غسق
فاسقني نار أو نحترق:
إن باب الله مخترق..
ودليل للهدى الشبقُ!!»
.. دلّوني على الصرّع، أنجدوني بقرنفلة من مقبرة، «ناولوني» بحبة حنطة ماكرة، خبروا الجرة والقنبلة بوصيتي الكاذبة!
لتنفر من الأرض زوبعة مسك ودموع من أول الدهر.. خادعة وربابة للحديث..
مضى زمن الرهانات المكويّة والأدعية الشمطاء، مضى عهد الخناجر المعقوفة والأمهات الملتوية.. وصار للكلمة ـ الرصاصة ألف معنى:
وسيدة الجنّيات لم تعد تؤمن بالرقي والتعاويذ،
صار شكل الحلم شبيهاً بسنبلة وتردّت القرنفلة عند حافة الكأس الشاهق..
كلنا مماطلون عند الكعبة وتزورنا الذبات المرحة في مناسبات الاحتفال بالعيد الوطني!
كلنا نحتكم للعقرب المطمئن على بيوضه ورقصات الأفاعي له!
«معلّم النمور في حديقة الشتاء
زيّن للأنثى جمال الذكرْ
روّضها لتحسن الغناء
فتملأ السجون بالسّور»
[.. وتبعثين يا صديقتي الشمّاء وجهك الحزين في الصورّ
فتملئين ساحة الجنون بالبكاء والذِكَرْ
يطفو على نهر الشتاء جسمك المشطورُ قصعةً للطير
والشرانق الحبيبة اللفّاء والليالي
يطير من لهفتي السوداء نحو الكرنفالِ
فنلتقي معاً، معاً..
وتومض اللهفة في الوصال!
وموتنا يجرنا معاً الى الجبال
تمتلىء البحيرة الخضراء بالجمالِ
والموت في حرية الحرب بلا قتالِ
أصرخ يا.... تعالي!]
و.. تحدث الصاعقة، ينفجر شريان الغيمة الراهنة،
نبتسم للغريب القادم في موجةٍ جديدة من الإذاعات! □

صدر:
محمود شريح

توفيق صايغ: سيرة شاعر ومنفى

أول كتاب سيرة من نوعه يستند الى أوراق الشاعر ووثائقه ومدوناته الشخصية.



٢٨٠ صفحة ● ١٢ جنيهاً استرلينياً

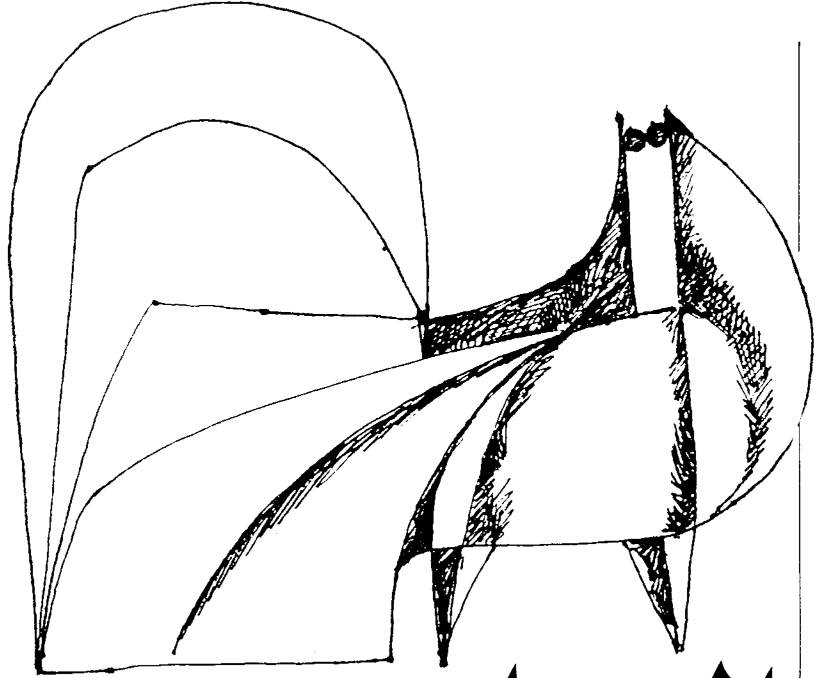


رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905

يصدر قريباً:

المؤلفات الكاملة لتوفيق صايغ

□ **ثلاثون قصيدة** (شعر)
□ **معلقة توفيق صايغ** (شعر)
□ **القصيدة ك** (شعر)
□ **ت. س. إليوت. الرباعيات الأربع** (ترجمة)
□ **خمسون قصيدة من الشعر الأميركي** (ترجمة)
□ **أضواء جديدة على جبران** (دراسة
□ **صلاة جماعة ثم فرد**
(مجموعة شعرية جديدة تنشر للمرة الأولى)



الوباء في زمن العواء

شفيق مقار

■ في مدينة السيد البدوي، طنطا، عاصمة محافظة الغربية، في مصر المحمية، كان هناك (والعُهدَة في ذلك على الدكتور عبد الحميد صبرة، الذي يعلم الأميركيين الآن علم «مناهج البحث»، وتاريخ العلم عند العرب، بجامعة هارفارد) «مذهب» له أتباع من الشباب والكهول، اسمه مذهب العواء. ومما وعته الذاكرة من حكي الدكتور صبرة، كان الممارسون لمذهب العواء ذاك يعسون بليل في أزقة طنطا وحواريها، ويعوون. وبطبيعة الحال، لم يكن عواؤهم أبكم كعواء الحيوانات الجريحة أو الجائعة أو التي ترفع وجوهها الى القمر عندما يكتمل بدرا، وتعوي، بل كان عواء ناطقا، فيه ـ بجانب كل حيوانيات العواء هذه ـ ألفاظا مضغمة وهمهمات ناطقة بالضنى والغيظ والاشتهاء والاحباط. والذي يبدو للمرء، بعد كل السنين العديدة التي انقضت منذ سمع بأمر اولئك العوائين، كما كانوا يسمون، ان نشاطهم الليلي ذاك نشأ عن الكبت، والعياذ بالله، وهو، كما نعرف، أنواع ـ ليست كلها بالضرورة جنسية، وان لم يخل كبتٌ من شبهة الجنس.

هذه الخواطر غير اللائقة، تتابعت والمرء يمعن النظر فيما كتبه كثيرون لـ «الناقد»، ونشرته لهم المجلة، مشكورة بغير شك. فلسبب ما، ظل ذلك العواء يرتفع من الصفحات المطبوعة المهندمة المحلاة بالرسوم والأفانين، ويثقب الأذنين. والعواء، كما قلنا أنواع. وبطبيعة الحال، ونظرا لضيق المساحة، قد لا يتسع المجال لتناول كل أنواعه ـ وبخاصة الجنسي منها، والتصنعي والتألُّهي والتقعُّري ـ على الرغم مما قد يكون في ذلك الاسقاط لتلك الأنواع من ظلم لأصحابها وتضييع لمنافع كثيرة كان بالوسع ان يجنيها المرء من التوقف عندها. ولذا سينصب الاهتمام هنا على ما يبدو كعواء الضنى والغيظ.

ولقد يبدو كما لو كانت الكتابة شُغلةً يجب ان تتصف بالوقار والاتئاد وتتحلى بالانضباط ومكارم الأخلاق، فتظل قاعدة عاقلة ولا تعوي. ولكن تلك الكتابة والعاقلة باتت حكرا للكتبة. أما الكتّاب، فلم يعد أمامهم ـ فيما يبدو ـ الا أن يصبحوا عوّائين، في هذا الزمن الأغبر.

والمشكلة هنا قديمة قِدَم الجبال في الواقع، ومتكررة حيثما وُجدت سلطة زمنية (= حكومة، لئلا نلفّ وندور) غليظة المراوح ثقيلة العجز تقعد على وجوه الكتاب فيصيىء البعض، ويلعق البعض، ويعوي البعض غيظاً وضنى.

ومما يزيد المشكلة تعقيدا أن المجتمعات التي ننتمي اليها بحكم المولد، وبفعل اللغة، مجتمعات تلبّثت في أدمغة «صفواتها» الحاكمة صورة قديمة لـ «الشاعر» (أي المبدع) تجعله ـ في تصور أي «صفوة» حاكمة ـ محكوما عليه بأن يظل في وضع التابع أو المحظية، فان حرن وحاول ان «يعارض ويتفلسف»، قعدت «الصفوة» على وجهه وبطنه بعجيزتها المهيبة، فأخرجت أمعاءه من فمه وأذنيه، وجعلته يعوي.

والمشكلة في كل ذلك ان هذه المجتمعات تبدو كما لو كانت عاقدة العزم، بمنتهى الاصرار والورع والحماس، على الذهاب بكل من فيها، من «صفوة» ومن أبناء سبيل، أي من ليسوا «بصفوة»، أي المحكومين، الى الملأ الأعلى، في أقرب وقت ممكن. واذ يحاول الكتاب ـ بحرونة عديمة التقوى في الواقع ـ الامتناع عن القيام بالدور الذي يقوم به «زملاء لهم»، أي الكتبة الذين يشتغلون باختيارهم مبررين لكل ما يخرج من عجيزة «الصفوة» فينصب في حلوق أبناء السبيل، تنزل عليهم السلطة الزمنية (أي الحكومة) بكلكلها لتؤدّبهم وتكم أفواههم وتمنع أذاهم عن الناس الطيبين، بصرف النظر عن ان أولئك الكتّاب الرافضين للقيام بدور الكتبة لا يريدون ما هو أشأم من محاولة تحذير «الصفوة» والمحكومين والكتبة من أن استنزال ستار الظلمة الحالكة فوق المجتمع من المجتمعات لن يؤدي الا الى وقوع كل من يتألف منهم ذلك المجتمع في هوة أو حفرة أو مجرور مفتوح فتدق أعناقهم وتمتلىء حلوقهم بمحتويات المجرور ويموتون جميعاً ميتة جماعية غير كريمة اطلاقا، غير مأسوف عليهم.

وهذا شيء غريب في الواقع، لأن الغريزة العمياء ذاتها، والهدف الأعلى لأي كائن حي (حتى الحشرات: لأنه هل حاولت مثلا ان تقتل صرصارا فوجدته يدخل تحت حذائك متلهفا على الموت؟) هو أن يظل حيا. والذي لا شك فيه ان «الصفوة» تعتقد أنها اذا ما وقعت الواقعة وقرعت القارعة وجاء اليوم المخوف سيمكنها ان تهرب الى سويسرا، مثلا، أو نيويورك، أو كاليفورنيا، أو باريس، لتستمتع بمدخراتها، وأنها بذلك لن يطأها أحد بحذائه الثقيل. لكن هذا ـ فيما تكشف عنه الأحداث ـ وهم خطر. لأنه ماذا حدث لفردينان ماركوس، مثلا، أو للامبراطور بوكاسا؟

وبطبيعة الحال، يظل الكلام الذي من هذا القبيل، نظريا وبعيد المأخذ، ينصرف عنه القاريء الحصيف باعتباره هواء ساخنا منذا الذي

لديه وقت له. غير ان إنفاق بعض الوقت الباقي (وهو أقصر مما قد يتصور كثيرون) في تأمل ما هو حادث للمجتمعات التي نتحدث عنها، قد يكفي ليجعل من يفكر مثل ذلك التفكير يراجع نفسه قليلا، ويتعب عقله قليلا.

وفي سياق الرؤية مثلثة الأطراف للوضع الراهن (المحزن بغير شك لأنه مفض الى وضع أسوأ بكثير لن يتأخر كثيرا) وهي رؤية تتمثل في «صفوة» عمياء صماء تقود أناسا يغمضون عيونهم ويضعون أصابعهم في اذانهم الى هاوية العدم، وفي مواجهة «الصفوة» ومن تقودهم الى الهاوية، حفنة من أناس يعوون محذرين، فيكرههم الجميع لما يحدثونه من ضجيج، تجري محاولات للازعاج غايتها ـ فيما يبدو ـ ايقاظ النيام والمنوّمين.

فلننظر في ذلك الازعاج، بعد عدة أعداد من مجلة «الناقد»: في العدد الأول، يتحدث الناقد والمثقف المصري الدكتور صبري حافظ عن «زحف الظلام الحثيث على وجه الواقع الثقافي المصري خاصة والواقع العربي عامة» ويحذر من ظواهر بالغة البلادة والتخلّف تشكّل «بداية استئصال البديهيات الفكرية والعقلية التي بذلت الأجيال السابقة من الكتاب والمفكرين العرب زهرة العمر لترسيخها في مصر»، وينبه الى خطورة المؤشر المتضمن فيما يجري في مصر، وهو مؤشر «على مدى تغلغل الانغلاق والتخلف في آليات الفكر العربي المعاصر، وعلى مدى تأثير ذلك التخلف والانغلاق على رؤية الكتّاب، ناهيك عن جمهور القراء، للأدب والفن عموما».

وفي العدد نفسه من «الناقد»، يقول الصحفي والمثقف اللبناني سمير عطالله: «نحن أمة لا تقرأ. نحن أمة من دون قاريء.... (الانسان) العربي يعتبر القراءة مضيعة للوقت، حتى للوقت الضائع. حتى لوقت النرد وطاولة الزهر.. القاريء (العربي) غائب. انه جمهور لا يريد هذه المسؤولية المسماة كتبا، وهو يفضل المسالمة والمهادنة وأن يظل يقرأ من الآن والى ما شاء الله الزمخشري وذي الرمّة في حين يفوز هذا العالم حوله بالجديد من الشعر والفكر والفلسفة والرواية المكتومة في صدور كتّاب قد لا نعرفهم أبدا».

وفي العدد الأول عينه من المجلة، يقول المثقف اللبناني الدكتور افرام البعلبكي إن «الشعوب الرخيصة وحدها (هي التي) تقبل بالرخيص وبالبشاعات» وأن «الشعب السهل وحده (هو الذي) يقبل بالأعمال الفنية والفكرية السهلة ويصفق لها، فيُستغل ولا يشتكي، يُسخر منه وهو يبتسم بلهاً، يُتاجر به ولا يعترض». وفي ختام مقاله، يقول ان «الحكام المستبدين أنفسهم لا يمكن ان يكونوا مستبدين بشعب عالم ناقد. (ولذا فان) مسؤولية المثقفين في الأمم التي يحكمها الاستبداد أثقل بكثير من مسؤولية المستبد نفسه. فمن مصلحة المستبد، فردا كان أو جماعة، أن يخفت صوت العالم والمستنير والناقد، وليس من غرضه ان يتنور الشعب.. بل نراه، في حال اهتمامه بشيء من مظاهر التثقيف، يشدد على المعارف التي تمعن في تهجير العقل عن الحياة وفي تسييره الى متاهات من الغيبيات الدينية والماورائية والأسطورية».

وفي مقاله، قال صبري حافظ إن «زحف الظلام الحثيث بدأ أولا بالهجوم على الأهداف السهلة الواضحة من مسرح وموسيقى وغناء، ثم أخذ في تصعيد حملته.. بغية الاجهاز على قدرة العقل العربي على التفكير وتدمير بديهيات الفكر الحر الأولية حتى يسهل ادخال العالم العربي كله، وقد تحول الى جثة بلا عقل، الى ظلام العصور الوسطى».

فهل تظن ان هؤلاء المثقفين العرب الثلاثة عقدوا جلسة تآمرية في وكر ما وقالوا تعالوا يا صحاب نهاجم الظلام، أم تراهم يعوون غيظا ويصرخون محذرين؟ وهل تظنهم اتفقوا على ان يقولوا نفس الأشياء وكأنهم يهتفون في مظاهرة احتجاج، ام تراهم يتوجعون من نفس الداء، ويعوون في زمن الوباء؟

وفي العدد الثاني من المجلة، يقول قيصر عفيف، وهو مثقف لبناني مهاجر الى المكسيك، منبها الى حقيقة أساسية لا شك ان دافعه الى التحدث عنها كان شعوره بأن هناك غيابا عاما للوعي بها: «لا وجود انساني كامل من دون حرية. هي ثقل الكيان الانساني وأساسي. لا ابداع من دونها».

وفي العدد نفسه، في تحقيق عن «محنة الشعر العربي»، يقول نذير العظمة، وهو مثقف سوري، أن هناك «بلا شك، أزمة انسان وأزمة حرية وأزمة ابداع في الساحة العربية، وهذا التأزم لا ينحصر في القصيدة، بل ينعكس أيضا على الأنواع الأدبية الأخرى»، ويضيف أن «أزمة الابداع عندنا أزمة حرية»، وبلمحة ذكية، يشير الى ان «توسل الغموض وغيره من الظواهر الفنية (الحيل الفنية؟) لم يكن كافيا لاستعادة تلك الحرية.. فالابداع لا يحيا بدون الحرية والحلم. وكلاهما مقتول في المدن العربية بالتشرذم والتأقلم والمحارات الفارغة».

وفي الصفحة الأخيرة من العدد نفسه خبر عن «استجواب برلماني» (!) لوزير «الثقافة» في مصر المحمية، فاروق حسني (وهو فنان تشكيلي كان قاعدا في حاله في روما مدير لأكاديمية الفنون المصرية فجاءوا به الى القاهرة ونكبوه بمنصب وزير «الثقافة») حول «ارتكابه مخالفات تمس عقيدة الشعب المصري وأخلاقه ودستوره». ويتصور المرء وهو يقرأ هذا الكلام ان الوزير المسكين عرض لوحة لسيدة تستحم مثلا او تفعل شيئا مخلا بالآداب العامة يمس الشعب المصري في أعز ما يملك وهو أخلاقه الرفيعة. لكن مواصلة قراءة الخبر ـ بقدر كبير من التصميم ومقاومة الملل ـ تكشف عن أن ذلك الوزير أصابته لوثة فأدلى بتصريح لجريدة الأهرام أعلن فيه ان «خطة وزارته تقوم على محاربة الايمان بالغيب والأفكار السلفية». واذ ذاك يتذكر المرء، وقشعريرة مثلوجة تهز جسده ما قاله له شخص كان يدعى «الحاج زيد من الناس» يوم أعلن عن نجاح إطلاق أول قمر صناعي سوفياتي: «يا ناس! الى متى ستظلون جهلاء؟ هل يتصور أحد منكم ان الله عز وجل يسمح لهؤلاء الكفار بخرق سقف الكون والصعود الى السماء والوقوف على أسرار الكون؟» واذ يتذكر المرء ذلك، يحس بزحف الكابوس، ويشعر ◁

لم يعد أمام الكتاب إلا أن يصبحوا عوانين في هذا الزمن الأغبر

جائزة «الناقد» للرواية ـ ١٩٨٩

النتائج في الشتاء

بموجب شروط جائزة «الناقد» للرواية للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣١ تموز/ يوليو الماضي باب قبول المساهمات. وقد بلغ عدد الروايات المستوفية لشروط الجائزة التي وصلت حتى ذلك التاريخ ٢٣ رواية موزعة على ٩ أقطار عربية هي: ٤ لبنان، ٤ المغرب، ٤ سورية، ٣ فلسطين، ٣ مصر، ٢ العراق، ١ ليبيا، ١ السعودية، ١ السودان.

وقد تشكَلت لجنة للتحكيم مؤلفة من ثلاثة روائيين ونقاد، سيعلن عن أسمائهم عند إعلان نتائج المسابقة في كانون الثاني/ يناير ١٩٩٠. وتذكّر اللجنة التحكيمية كما يذكَر الناشر بأنهما لا يدخلان بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

بشيء من الشفقة تجاه ذلك الوزير الذي تصور وهو في قلب دوامة الوباء انه مكلف حقيقة بـ «إحداث نهضة ثقافية جديدة»!

وفي عددها الثالث، تواجهنا المجلة، على أول صفحاتها، بكلمة المحرر: «عصر الظلمات يلف الوطن العربي، والقرن على أبواب العقد الأخير من حياته، والأدب العربي يتلمس طريقه داخل ذلك النفق المظلم من دون ان يجد في آخره أي بصيص نور، والحرية ـ كلمة وممارسة ـ سراب». والقائل هو الكاتب والمثقف رياض نجيب الريس، ناشر المجلة، ووراء صرخته من داخل النفق، أو عوائه في النفق غيظا ورفضا: «لقد حل الارهاب الديني محل الارهاب السياسي، كأن الأديب العربي لا يكفيه الارهاب التقليدي الذي تمارسه عليه حكوماته»، نجد الكاتب المبدع السوري زكريا تامر يعوي في كابوس: «أرهقت (فيه) السيوف، وأرهق حفارو القبور، وبات الخوف جرادا يقهر كل لون أخضر. قالت السيوف للملك المعلن الحرب على الأشرار في الدنيا: «لديك مشانق، فدعها تساعدنا».. تعبت السيوف.. استغاثت السيوف طالبة نصيبا ضئيلا من الراحة»، وفي النهاية، نتيجة لكل ذلك النشاط الملوكي في مقاومة الشر واحقاق الحق: «امتلأت القرى والمدن بأناس فقدوا نصفهم العلوي، وكانوا سببا في ازدياد حوادث السير المؤسفة»! وبعد «أنصاف المواطنين» المتسببين في حوادث السير المؤسفة أولئك، نجد الدكتور صبري حافظ مشيرا، في دراسة غنية وممتعة بحق عن «أزمة الثقافة العربية، بين فقدان المركز وعجز الهوامش»، الى «خروج قطاعات عريضة من المثقفين المشرقيين من بلادهم بسبب المناخ السياسي الطارد الذي دفع أفضل العناصر الثقافية الى كما هو الحال في مصر، أو بسبب الحرب الأهلية في لبنان، أو بسبب العسف الطائفي والسياسي».

ويا حبذا لو أكلوا وتناسلوا وهم نيام بغير إزعاج لأولي الأمر وتوابع أولي الأمر

وفي جزء من رواية بعنوان «الحوم»، نجد، بعد مرثية صبري حافظ المجتهدة في التحكم في الصوت، شخصية روائية للكاتب اللبناني حليم بركات غير معنية بكتم عوائها: «تراكضت في دهاليز النظام الرهيب وحيدا حائرا قلقا غاضبا. وتمهلت مدركا ان كل ما أستطيع ان أفعل هو ان أنتظر حتى تفرزني الآلة الى الخارج مشوّها في صميم داخلي».

فالعواء، كما ترى، لا يتوقف. ولكن، هل يصغي أحد؟ هل يهتم أحد؟ هل يتنبه أحد؟ الذين يصغون ويهتمون ويتنبهون هم «السادة الأساتذة»، أصحاب الفرح، وتوابعهم من العسكر والرقباء وتلك النوعيات الكابوسية. فـ «السادة الأساتذة»، لا يريدون عواء، ولا يريدون صياحا، بل ولا يريدون همهمة. يريدون أن يظل «السادة المواطنون» نياما، هادئين، يشخرون، ويا حبذا لو أكلوا وتناسلوا وأفرغوا ما تمتلىء به أمعاؤهم، وهم نيام، بغير ازعاج لأولي الأمر وتوابع أولي الأمر. في العدد الرابع من المجلة، تحت عنوان «الرقابة على الرقابة»، يتساءل الصحفي والمثقف اللبناني عبد الغني مروة: «ومن المستفيد من تعميم الرقابة بالشكل المعيب والمهين السائد والمسيطر في عالمنا العربي؟ ان ممارسة الرقابة، بالشكل السائد اليوم، لا تخدم النظام الذي تعمل له، بل تؤذيه وتسيء اليه وتكشفه أمام العالم دون ان تتمكن من حجب المعلومات والآراء عن المواطنين. فالمثقف العربي، حيثما كان، ليس عاجزا عن تحصيل الكتاب والرأي عندما يجتهد في الحصول عليه».

والمشكلة طبعا ماثلة في ان تتوافر لدى ذلك المثقف العربي الافتراضي الرغبة ويمده الله بعزم من عنده يشد عضده فيجعله يجتهد ويحصل على الكتاب والرأي، ثم بعد ان يحصل على الكتاب يجد لديه الرغبة والجلد فيقرأ ما فيه ويتعامل مع الرأي بغير رعب وبغير عُقد وبغير خوف من نار جهنم، كانسان عاقل راشد يعيش في أواخر القرن العشرين. أما الرقابة، فيمارسها موظفون. كتبة. آكلو عيش. وحتى نقف على الكيفية التي يتعاملون بها مع الكتب، نتساءل: ما الذي يمكن ان يجده عاقل في كتاب عن بيتهوفن يبرر ممارسة الرقابة عليه ومنعه من الدخول؟ في جهاز الرقابة بدولة عربية مستنيرة، منع كتاب ذلك شأنه. لماذا؟ أخذاً بالأحوط والأسلم. لأنه من يدري أية أشياء ممنوعة قد تكون كامنة في ذلك البيتهوفن؟ فلم لا يمنعه السيد الموظف، حرصا على عدم التعرض للمسؤولية والعياذ بالله، وإغضاب السادة الأساتذة، والسادة الحكام، وربما أيضا «الذات الالهية»؟

وفي العدد نفسه من المجلة، يقول الشاعر الفلسطيني سميح القاسم ان «المرض الخطير الذي يتهدد صحتنا (نحن العرب) مرض النسيان، قدرة هائلة على النوم العميق، ونقص هائل في فيتامين القلق.. ماذا لو لم يأخذنا النوم في أحضانه الشاسعة يوم حذّر من حذّر وأنذر من أنذر، إلا أننا اكتفينا بالجنرال خالد بن الوليد واللواء عقبة بن نافع والعقيد طارق بن زياد والمشير عبد الرحمن الداخل قادة لجيوشنا الهلامية في خنادق الأوهام ومطارات الخدر وقواعد الغيبوبة؟»

وفي العدد السابع، في دراسة نقدية عنوانها «الخطاب الروائي والتعامل مع المحرّمات السياسية»، يقول الدكتور صبري حافظ إن «الالغام المبثوثة أمام كاتب الرواية أكثر من ان تُعد، لأن رقعة حركته لا حدود لها، ومن هنا فان احتمالات اصطدامه بتلك الالغام تتزايد باتساع المنطقة التي يتحرك فيها. وأهم مناطق الصدام التي يقع فيها الكاتب هي ارتطامه بشتى صور المنع أو التحريم، وبالأسوار المختلفة التي يحيط بها المجتمع العربي مجالات ثلاثة هي السياسة والجنس والدين»، ويبرز اعترافا لكاتب الرواية التي تتناولها الدراسة، وهي «حكاية تو»، يقول فيه «الذي أواجهه الآن، بمنتهى البساطة، هو ان الرجل صاحب المبدأ يقتلونه في هذا البلد الذي أعيش فيه بصفتي كاتبا، ثم أسمع تفاصيل قصة قتله، فأخاف ولا أجرؤ على ان أزعق بأعلى صوتي (أعوي؟) وأن أعمل بكل قواي لأواجه الجريمة وأطارد المجرمين». وصاحب هذا «الاعتراف»، فتحي غانم، أحد أهم كتاب العمل الروائي الجديد بالقراءة في مصر.

فالعواءات من معظم بلدان المنطقة المنكوبة، لا من بلد واحد أو بضعة بلدان. والمخيف في الأمر ان كل اولئك الكتّاب الذين يعوون ـ استثنينا المتصنعين وراكبي كل موجة تضفي عليهم وقارا وتمنحهم أهمية، وهم كثار ـ مخلصون فيما يرفعون عقائرهم ويعوون به. وهم ليسوا بمجانين، وليسوا مصابين بمرض السعار. فلا بد أن ما يجعلهم، كلهم، بدون استثناء، يجأرون ويعوون من نفس المواجع، شيء بشع بحق.

وسواء كانت البشاعة ناجمة عن القهر السياسي، أو القهر الغيبي، أو القهر القرائي (نسبة الى القارىء)، أو القهر السلفي، فانها ـ متى تخلينا لمدى لحظة عن حذلقات التمذهب وادعاء «العقلانية» المسمومة ـ بشاعة مميتة. فهي بشاعة أناس يبدو أنهم ـ ربما لاهتراء الخامة الانسانية تحت وطأة كل تلك الضروب من القهر، وربما لاشتهاء الموت المعجَّل ـ قد تواطؤوا جميعا، حكاما ومحكومين، قادة ومقودين، على الهرب من العالم الواقع والانسحاب أمام تحدياته وضغوطه، لا عودا الى الوراء، أو لوذا بالسلفية والغيبيات، بل سعيا الى العالم الآخر بكل ملذاته وأطايبه وطمأنينته، لأنه ما الذي يمكن ان يكون أعظم راحة من الموت؟

تبدو منطقة الشرق الأوسط الآن كمنطقة وباء. وفي العصور الوسطى، عندما كان الوباء يجتاح مدينة، كانوا يحاربونه بالنار. يحرقونه. لكن وباء الشرق الأوسط، وبخاصة ذلك الجزء المسمى منه بـ «العالم العربي» يبدو كما لو كان نوعا جديدا من الأوبئة، تتخاذل أمام جبروته النار ذاتها التي تحرق وتطهر. وهو شيء مفهوم. ولقد كان الشاعر الفلسطيني سميح القاسم (ربما لأنه فلسطيني وبذلك من أكثر من أوردنا بعض استشهادات من أقوالهم اقترابا من موطن الداء ومنبع الوباء، من خلال المعايشة) محقا في ربطه المحدد بين وباء النوم العميق واشتهاء الانكفاء الى الوراء، وبين

وجود اسرائيل. فاسرائيل كانت منذ البداية وستظل حتى النهاية المسمار الصدىء الذي دق في اللحم الحي للمنطقة بأسرها. وأنت عندما تدق مسمارا صدئا في أي جزء من جسد حي، تبتليه بالحمى، وتبتليه بما هو أشر من الحمى، وكلما غاص المسمار في اللحم الحي أكثر، ازداد المريض هياجا وأخذ يمزق لحمه بيده.

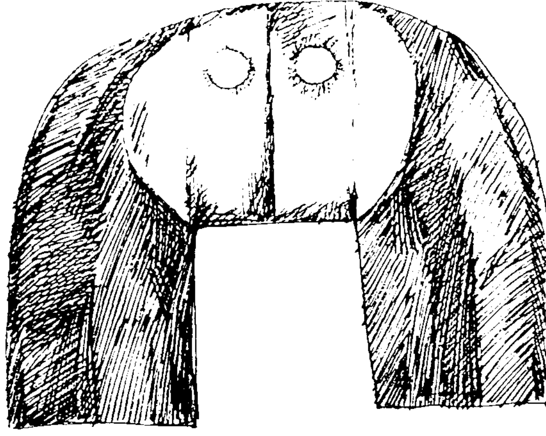
وقد اختار من دقوا ذلك المسمار الصدىء في لحم العالم العربي الحي توقيتا ملائما للغاية ومحققا للغرض من دقه. فالعالم العربي، وقت ان أنشئت اسرائيل، كان مقبلا على فرصة لم تكن قد أتيحت له منذ وقت طويل للغاية. كان مقبلا على مرحلة استبصرها من دقوا اسرائيل في لحمه الحي وأدركوا أنها قادمة لا شك فيها، هي مرحلة إنهاء الاستعمار. تلك المرحلة التي كانت محصلة لكافة العوامل التي أوجدها الصراع العالمي المدمر من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٥. وكان العالم العربي وهو مقبل على ذلك التغير الجذري في أوضاعه، حريا بأن يغنم ما كان من المتوقع ان يترتب عليها، خاصة وأنه عالم كان قد بدأ يقيم معابر حقيقية بينه وبين القرن العشرين من خلال ما أسماه الدكتور صبري حافظ في مقاله القيّم بالعدد الأول من الناقد «البديهيات الفكرية والعقلية التي بذلت الأجيال السابقة من الكتاب والمفكرين العرب زهرة العمر لترسيخها».

في تلك اللحظة بالذات، والعالم العربي، وفي موقع القلب والدماغ منه مصر، على مشارف ذلك المنعطف الذي كان حريا بأن يُدخِله القرن العشرين فعلا وواقعا، لا مجرد سيارات ومبردات وتلفزيونات، أنشئت اسرائيل. والبقية تاريخ، كما يقولون. فكلنا نعرف ما حدث ابتداء من تلك اللحظة المميتة. اكتفينا، كما يقول سميح القاسم، بالجنرال خالد بن الوليد واللواء عقبة بن نافع، الى آخر القائمة التمثيلية، قادة لـ«جيوش هلامية في خنادق الأوهام، ومطارات الخدر (اللذيذ الأزرق) وقواعد الغيبوبة». تماما هكذا، بلا أدنى فصاحة أو تزيد شعري.

وكان من المحتم، والجسد مدقوق فيه ذلك المسمار الصدىء الذي لا يكف عن الغوص فيه والتهام المزيد من أنسجته، وضخّ المزيد من السم في عروقه، ان يلتاث المريض. أن يجن. ان ينطلق كالمريض بالذهان باحثا عن الموت، ليرتاح من عذابه. وكان طبيعيا ومما يتسق ومنطق الأشياء ـ وقد عاينت اسرائيل عن كثب وهي غائصة في لحم ذلك الجسد الآخذ في تمزيق ذاته بأظفاره وأسنانه ـ ان تفطن اسرائيل الى جدوى الزج بالبعد الغيبي في هذيانات العالم العربي. وكانت أكبر وأنجح خبطة لها في ذلك المجال هدم نظام الشاه واقامة الخمينية على أنقاضه. والبقية، هنا أيضا، تاريخ. فالكل يعرف ما حدث ويرقب ما هو حادث، ولا يجرؤ ـ كبطل رواية فتحي غانم ـ على «أن يزعق بأعلى صوته ويعمل بكل قواه ليواجه الجريمة ويطارد المجرمين».

لكن بعض الكتاب يجرؤون. ولندع جانبا من يركبون تلك الموجة ويتقيأون على الورق ادعاءات بطولية هم أول من يعرف زيفها. ولنصغ الى هذا القول «أدعو الى حرب على القمع والارهاب، ومن أجل اعلاء شأن الحرية، وهي حرب لا بد من ان يخوضها الكتاب والمثقفون العلمانيون دفاعا عن قيمهم العقلية والفكرية، من غير ان تستدرجهم الممارسات الفاشية الى التخلي عن أغلى قيم العقل العربي، وهي الحرية».

وهي حرب، حقيقية. فالهجمة بالغة الضراوة. ومما يدعو الى الحزن ان كتابا ممن اكتسبوا لأنفسهم بالتنظير المفعم بالادعاءات سمعة طيبة، ينظّرون ذلك التنظير وفي قرارة القلب ما هو غيره. ولا داعي لذكر الأسماء، لكن واحدا من هؤلاء السادة الكرام، خلال حديث دار والسيارة تمرق بنا في شوارع لندن في الصيف الماضي، باغتني بقوله «انهم الفلسطينيون، أولئك، سبب كل المصائب». فنظرت اليه وقد خيل اليّ اني لم أسمع ما قال كما قاله، لكنه كرر القول، وشرح لي معناه: «يا أخي. كل هذا الحادث الآن. من السبب فيه؟ دعك من الرومانسية».

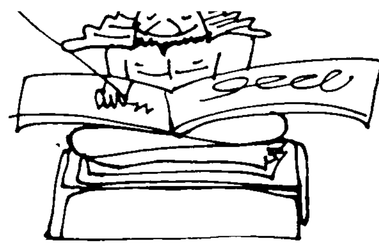


وحطت على دماغي كآبة فظيعة. لأنه ان كان هذا يقول كلاما كهذا، فما بالك بغيره؟ الآن بات الفلسطينيون هم سبب كل المصائب؟ وليلتها شعرت انا أيضا برغبة حقيقية في العواء.

وربما كان المرء مخطئا، أو كان ناقص عقل، أو كان «رومانسيا». لكن الحادث للعالم الذي ننتمي اليه بحكم المولد، ولأن المرء ـ مهما غرب وشرق هربا من الوباء ـ تظل أوتار قلبه مغروسة ضاربة الجذور في طين مصر، شيء لا يبشر بخير اطلاقا. ولكن لمن تقول هذا؟ كل ما تكتبه يمنع من الدخول. وكل ما يقوله غيرك. هؤلاء اناس قد تخندقوا. قد حفروا قبورهم سلفا ووثبوا داخلها بنشاط وتخندقوا فيها. وأنت تحاول كما يحاول كثيرون غيرك (من غير الادعياء والمتقعرين)، بالعواء، ايصال صوتك، ويحاول الآخرون ايصال أصواتهم، الى المتخندقين في قبورهم الجماعية التي حفروها سلفا ليكفوا اسرائيل مشقة حفرها لردم جيفهم فيها عندما تحل اللحظة المحددة للاستيلاء على أراضيهم وجعلها أراض خالية. فماذا تقول لهم؟ هم يقولون لك انك كافر. وانك زنديق. وأنك حليف الشيطان. وأنك لست منهم وهم ليسوا منك. وأنك تقول كلاما لا يريدون ان يسمعوه. وانهم هم في صف الله وصف اولي الأمر، وأن قادتهم يعرفون كيف يتعاملون مع هذه المشاكل كلها. فماذا تقول لهم؟ انهم يريدون ان يموتوا. وهناك في مصر مثلا من يحاول ان يقول لهم اصحوا. منذ عام أو أكثر تقريبا، قرأ المرء تقريرا صحفيا مفزعاً عن محاولة قام بها عدد من كبار المفكرين المصريين لمناقشة موضوع «العلمانية» في ندوة نظمتها نقابة الأطباء المصرية بدار الحكمة بالقاهرة، حشدت فيها أعداد ضخمة من نساء يجرجرن أطفالهن وراءهن ليزغردن او يصوتن حسب الحاجة، ورجال وشباب من النوع الورع شديد التقوى. وفي التقرير الذي كتبه لمجلة «المصور» الدكتور فؤاد زكريا، أحد أنظف المفكرين المصريين وأحد المشاركين في «الندوة»، جاء هذا القول «كان من الواضح ان الغالبية الساحقة من الحاضرين قد تلقت تربية تجعلها عاجزة تماما عن الاستماع الى الرأي المخالف ـ أقول مجرد الاستماع اليه، ولا أقول مناقشته أو مجادلته.. وليت الأمر اقتصر على العجز عن الاستماع. بل ا ن ميلهم كان واضحا الى اسكات الصوت المعارض بالقوة.... والميل الشديد الى النزعة اللاعقلية.. فهم يبحثون، في أي حوار، عما يريحهم نفسيا، ويساير ما هو مألوف لديهم».

هؤلاء أناس قد أفرزتهم ماكينة القهر السياسي وفقدوا الأمل في كل شيء خلا السماء. وهم يريدون الذهاب الى السماء بغير امهال، وكل من اعترض طريقهم وحاول ايقاظهم وهم يسيرون نياما قاصدين الملأ الأعلى يزيحونه من طريقهم مثلما أزاحته قبلا أجهزة السلطة التي مضغتهم وتبرزتهم. فماذا تقول لهم؟ لا يعود أمامك الا العواء كعواء مدينة لسيد البدوي قديما. فاعو ما شاء الله العواء □

تواطؤوا جميعاً حكاما ومحكومين على الهرب من عالم الواقع الى العالم الآخر وما الذي يمكن أن يكون أعظم راحة من الموت؟



جورج بهجوري قارئاً وناقداً





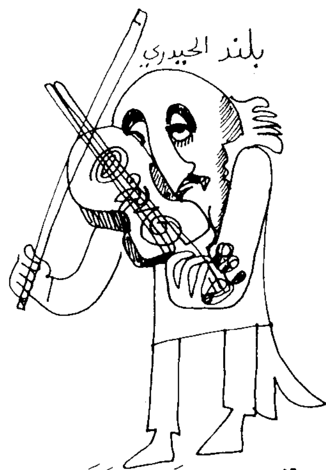






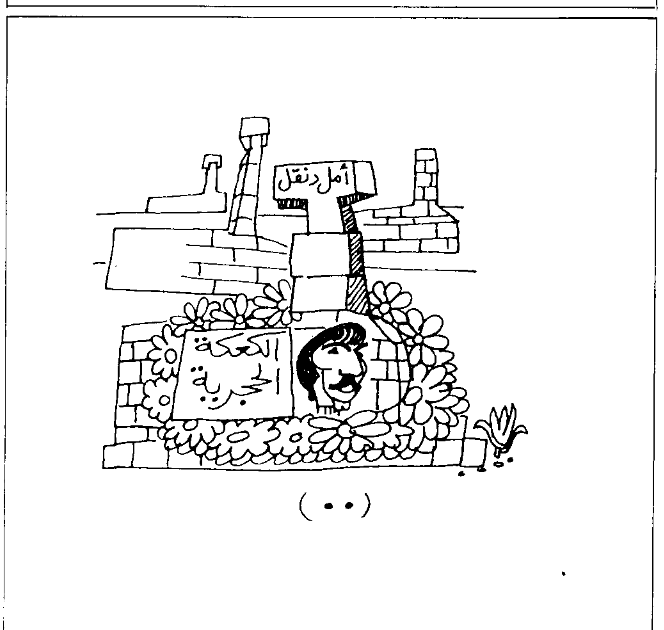






قصيدة نَهَا.. بِلَنْدْ
على وزن نَهَا وَنَدْ

.. وقصيدة "بيَاني"



(..)



الطيب صالح

وأسطورة بندر شاه

محمد ابراهيم الشوش



■ يعالج الطيب صالح الاسطورة الشعبية في رواياته في عمق فني لا أعرف له مثيلا في أدبنا المعاصر، فهو لا يكتفي بسرد أحداث الاسطورة الشعبية في صياغة جديدة كما يفعل دارسو الادب الشعبي او رواته، ولا يحلل الاسطورة ليكسبها تفسيرا فلسفيا أو فكريا كما فعل توفيق الحكيم في بعض مسرحياته، ولكنه يطلق يد شخصياته في ابراز الاسطورة للقارىء.

وهي ككل حكاية شعبية متداولة شفاهة، عرضة للتعديل والتبديل، وملك مشاع للجميع، يفسرها كل فرد كما يشاء، ينقلها عن أبيه أو جده، يراها في الحلم أو يضيف اليها من خياله. ويحمّلها كل فرد ما يثقل كاهله من هموم وأوجاع، ويعيد ترتيب أوراقها بالصورة التي تروق له، وتتراءى لكل انسان وفق ما يوحيه اليه العقل الباطن.

ليس للاسطورة إذن نص محدد، او مكان محدد، أو زمان محدد، أو عبرة محددة، فهي تهمس لكل انسان برسالة خاصة وتعني لكل فرد معنى منفرداً.

من هذا المنطلق يعالج الطيب صالح أحدوثة بندرشاه في روايتيه (ضو البيت) و (مريود) لا لمحليتها وارتباطها الوثيق بالقرية وسكّانها، ولكن لأنها تعني له رؤية خاصة.

محلية الاسطورة تنبعث من خرابات على ربوة عالية في ود حامد وُجد فيها بعض آثار، بنت القرية من هذه الآثار المبعثرة قصراً، وخلقت للقصر رباً، وأعطت لرب القصر إسماً، ثم نسجت حول القصر وربه حكايات، ونسبت لرب القصر ممارسات فظيعة، وختمت حياته بنهايات مأساوية تختلف في تفاصيلها.

أما الاسم الذي اتفقت عليه القرية فهو (بندرشاه) أما من هو ومن أين أتى؟ والى أين انتهى؟ فهذه امور تختلف فيها الروايات وتتبارى فيها الأخيلة والأحلام.

قيل إنّه كان ملكاً نصرانياً من ملوك النوبة هزمته جيوش العرب، وقيل بل هو ملك وثني حل بجيشه الأسود في ود حامد، وقيل أمير حبشي هرب من معركة الصراع على الملك في بلاده، وكلهم دخلوا في معارك انتهت بهزيمتهم وتدمير القصر.

وتأتي رواية رابعة لتعطي الاسطورة أبعاداً قصصية واسعة، تقول هذه الرواية إنّ بندرشاه لم يكن ملكاً او اميرا، بل كان تاجر رقيق ابيض اللون واسع الثراء، داعرا شريرا، سادي النزعة، سوداوي المزاج، يتلذذ بتعذيب عبيده كل ليلة قبل أن ينام، ثم انتهى نهاية فظيعة على ايدي عبيده الذين ثاروا عليه وقطّعوه وأحرقوا القصر بما فيه.

هذه هي الخطوط العريضة للاسطورة، لكن أحداثها تتداخل مع أحداث أسرة عاشت في زمن ما في ود حامد، وأصابت نجاحا كبيراً. رب هذه الاسرة يدعى (ضو البيت)، تقول الرواية التاريخية إنه رجل من الاشراف وفد على قرية ود حامد من الحجاز واستقر فيها، ولكن الرواية التي يحكيها مختار ود حسب الرسول عن والده تحوّل (ضو البيت) الى شخصية اسطورية خرجت من الماء، وأقامت في القرية وتزوجت وانجبت ثم عادت الى الماء، لا يدري احد من اين أتى، ولا يعرف احد اين ذهب، مثل مصطفى سعيد اختفى ولم يعثر أحد على جثته.

والحكاية كما يرويها حسب الرسول أنه كان يسقي زرعه عند الفجر حين رأى «دهمة تتشوبح بين النهر والسماء، كأنها ممددة بين النار على الشاطىء وقبس الفجر الباهت تحت خط الافق»، ثم تكشفت الدهمة عن مارد يقف

◆

محمد ابراهيم الشوش:
كاتب من السودان وأستاذ اللغة العربية وادابها بجامعة البرتا، كندا، ورئيس المعهد الدولي للدراسات العربية والاسلامية وسبق له أن كان عميداً لكلية الاداب بجامعة الخرطوم، السودان، ورئيس تحرير مجلة الدوحة بقطر.

بين الارض والسماء، يصفه بقوله[٢] : «كان قد خرج من الماء، ورأيته واقفا أمامي لا يغباني، أبيض اللون، طويل القامة، عيونه خضر، أراها على ضوء ناري.»

وتمعن فيه بعد أن أكل يقول[٣] : «نظرت الى هيئته، الوجه مثل الصخر، والأنف مثل الصقر، والاسنان زي اسنان الحصان، والعيون خضر تلمع مثل الفيروز ـ جلت صنعة الله ـ وهدومه زي لبس العساكر الاتراك، مشرّطة ومقطّعة ومبلولة وعليها بقع دم.»

بين هذه الرواية والروايات الاخرى وشائج كثيرة، وهي اكثر التصاقاً بالرواية الرابعة، التي تنسب القصر وصاحبه للرجل الابيض تاجر الرقيق، في بياض لونه، واختلاف لون عينيه. بينما ترتبط بالروايات الثلاث الأخرى في زيّه العسكري الممزق والمبتلة ببقع الدم مما يوحي أنه أحد أفراد الجيوش المهزومة استطاع بمعجزة أن يبقى حياً.

المهم ان ضو البيت هذا ـ أكان شريفا من الحجاز أو شخصية اسطورية ـ قد تزوج فاطمة بنت جبر الدار الاولى وأنجب ابناً واحداً هو عيسى، الذي لقب في صباه باسم بندرشاه. وقد أنجب عيسى أحد عشر ولدا.

هذه الروايات المتعددة للاسطورة تمنح الكاتب مجالاً واسعاً لكل التصورات والتفسيرات التي يريد أن يسبغها عليها، فالقصر وأبهته وعظمته، والقسوة التي كان يمارسها الرجل الابيض تاجر الرقيق في القصر كانت مصدراً ثراً لخيال سكان القرية وأحلامهم.

سعيد ود عشا البايتات مثلا يخيل اليه أنَّ الثراء الذي نزل عليه فجأة قد جاءه عن طريق بندرشاه بأمر من الرجل الناسك الورع الحنين، يحكي[٤] كيف جاءه الحنين وهو حالم يقظان، وأمره أن يذهب الى القلعة حيث قصر بندرشاه ليستلم أمانة تنتظره هناك، وحذره من الكلام مع بندرشاه أو ابنه والا كان مصيره الهلاك، وأخبره بأنَّ الأمانة مال: «مالك حلالك، بندرشاه ظن نفسه يرث الارض ومن عليها، الارض أرضك وأرض الضعفاء بعدك.» ويحكي سعيد ما وجده من أبّهة في القصر وما تعرض له من اغراء فوق طاقة البشر، وكيف تماسك حتى وصل الى المسجد.

والمعادلة التي تحملها الاسطورة هنا، والرمز الذي ترمز اليه واضح، بندرشاه يمثل الطغاة المفسدين في الارض، والهالكين مهما بلغ من جبروتهم وأبهة قصورهم، وسعيد يمثل الفقراء الذين يرثون الارض شريطة ألاّ يشاركوا الطغاة في فسادهم مهما كان الاغراء شديدا.

لكن الاسطورة تمثل بالنسبة الى محيميد شيئاً أبعد من ذلك وأعمق. كل شيء تحت اقدام محيميد كان قد بدأ يهتز في عنف، الاشياء لم تعد هي الأشياء، ولم يعد عالمه راسخاً كما ظن واهماً، تغيرت القرية واهتزت فيها القيم وتخلخل الكيان الاجتماعي. يقول محيميد[٥] : «كانت الحرب ضارية بين ما كان وما سيكون. ود حامد التي حملها في خياله كل هذه الاعوام، وعاد الآن يبحث عنها مثل جندي في جيش منهزم لم يعد لها وجود». عودة الجندي المنهزم تعيد الى الذهن عودة ضو البيت الى ود حامد بملابسه العسكرية الملطخة بالدم.

وفي مناسبة سابقة يقول محيميد[٦] : «فجأة اختل ذلك التناسق في الكون، فاذا نحن بين عشية وضحاها لا ندري من نحن، وما هو موضعنا من الزمان والمكان، وقد خيل الينا يومها أن ما وقع قد وقع فجأة، ثم تكشف لنا رويدا، ونحن في ذلك الخضم المتلاطم بين الشك والظن، أن ما حدث كان مثل سقف البيت حين يسقط، لا يكون قد سقط فجأة ولكنه يظل يسقط منذ آن يوضع في محله أول مرة.»

كانت مظاهر هذا التغيير الاجتماعي واضحة، يقول سعيد[٧] : «ان محجوب كان زعيماً في ود حامد لمؤهلاته، ولأن البلد كانت قابلة به، كلمة «القبول» تلك كان لها وزن عظيم عند محجوب وجماعته، يقولون فلان مقبول وفلان عنده قبول وذلك اعظم الثناء في رأيهم، ثم ادركوا كأني فجأة أن الكلمة لم يعد لها معنى، وأن ذلك الشيء الغامض الذي يجعل الابن ينصاع لأبيه، والمرأة لزوجها، والمحكوم للحاكم، والصغير للكبير، قد تلاشى كأنما أهل البلد قد استيقظوا بغتة من حلم قديم، أو كأنهم استسلموا لحلم جديد، بدأ الناس ينظرون بعيون جديدة فيها عواطف شتى، وليس من بينها عاطفة القبول[٨]».

طريق الخلاص عند الطيب صالح يكمن في تعمق الذات وتنقيتها من ذل الحياة ومهانات الطمع

ويستطرد سعيد[٩] : «حكاية غريبة حصلت ما عرفنا اولها من آخرها. أولادنا اصبحوا ضدنا. المدارس فتحناها بالعرق والتعب والجري هنا وهنا، طلعت اولادا بقوا يتفاصحوا علينا. البلد اتاريها اتلخبطت تحت رجلينا ونحن نائمون نوم العوافي».

الوجه الذي بدا لمحيميد من هذه الفوضى هو وجه بندرشاه، بندرشاه الاسطورة بوجهه الابيض وعينيه الزرقاوين أو الخضراوين، وقسوته المتناهية، اصبح في خيال محيميد رمز الفوضى والارتباك اللذين أصابا القرية كما لو كان بندرشاه يتربع على عرش تلك الفوضى.

يقول محيميد[١٠] : «كانت الرياح تجيء من مغاور بعيدة تصرخ آه وشر ونار، كانت العفاريت تقفز من أسطح المنازل واغصان الشجر من الحقول والرمال وشعاب الجبال، من تحت اظلف البقر ومن منعطفات الدروب تولول هب هد نار ثم تتكشف الضوضاء من كلمة واحدة بندرشاه».

ويواصل: «كانت البلد كأنَّ طائراً رهيباً اقتلعها من جذورها وحملها بمخلبه ودار، ثم القاها من حالق... كانت الفوضى كأنها تتفجر من حولنا... وفي اطراف ذلك الكابوس كانت نساء حاسرات الرؤوس وجوهن مغبرة يتشبثن برجال مكتوفي الايدي، مربوطين بحبل غليظ الى سرج جمل، وعلى الجمل جندي يحمل بندقية، ورجال عشرات يسدون طريقه، ثم تنصهر وتختلط وتتشكل صورة مجسمة هي صورة بندرشاه».

وفي هذه الفوضى التي تتراءى لمحيميد في صورة بندرشاه ضاع اليقين: «اصبحنا ذات صباح فاذا نحن فجأة لسنا موقنين من شيء».

وكما كان عالم محيميد الخارجي ينهار، كان عالمه الداخلي يتمزق أيضاً، كان يحس بأنه مشلول الارادة، فقد الارادة منذ زمن بعيد حين انصاع لجده، جده أراده أن يكون على صورته فكان، وقف حائلا بينه وبين الزواج من مريم الفتاة التي احبها والتي ادرك فيها بعد انها الامتداد الطبيعي لوجوده، ولم يقل لجده لا، واقتلعه جده من عالمه الى عالم لم يتفاعل معه ابدا حين أصر على ذهابه ليتعلم في المدينة ولم يقل لا.

مثل ايزابيلا سيمور في «موسم الهجرة الى الشمال» لم تقل لا حين كان ينبغي لها ان تقولها فانحدرت في طريق الرذيلة، يقول صوت مصطفى سعيد الداخلي[١١].

«إنني أخذتك على غرة وكان بوسعك حينئذ أن تقولي لا، أما الآن فقد جرفك تيار الأحداث، كما يجرف كل انسان ولم يعد في مقدورك فعل شيء، لو ان كلَّ إنسان عرف متى يمتنع عن اتخاذ الخطوة الاولى لتغيرت اشياء كثيرة».

ادرك ذلك محيميد ولكن بعد فوات الأوان.

حدث انفجار في وجدان محيميد، بدأ وضعه ازاء مريم يتضح ويتحدد، وأدرك انها هي الامتداد الطبيعي لوجوده، وانها هي التي تعطيه احساسه بنفسه وبموضعه في نظام الاشياء. يومذاك بدأ يتراجع عن الدور الذي كان جده يهيئه له، وكان عليه ان يحارب بسلاحه[١٢] هو فحارب بسلاح جده وانهزم، وذهب ولم يعد الا بعد أن انتهى كل شيء.

وفي جلسة ضمت محيميد ومحجوب والطاهر يسترجعون ذكريات طفولتهم وصباهم. يذكر محجوب ان جد محيميد قد صمم ان يمشي حفيده في سكة المدارس «خد ما يشوف آخرتها، وآخرتها شنو؟ محيميد لف ودار ◁



ورجع للزراعة وكأننا لا رحنا ولا جينا».

وقال الطاهر: «كان رجل جبار متسلط اذا صمم رأيه، رأسه والسيف رحمة الله عليه».

وقال محيميد: «وبعد ذاك كل شيء مشي بالعكس. الانسان لازم يقول (لا) من اول مرة. كنت فرحان في ود حامد. أزرع بالنهار، واغني للبنات بالليل، أشرّك للطير، وأبلبط في النيل زي القرنتي. القلب فاضي وراضي، بقيت افندي لأن جدي اراد، ووقتين بقيت افندي كنت عاوز ابقى حكيم بقيت معلم. وفي التعليم قلت لهم اشتغل في مروي، قالوا تشتغل في الخرطوم. وفي الخرطوم قلت لهم ادرس اولاد قالوا تدرس بنات، وفي مدرسة البنات قلت لهم ادرس افريقيا. قالوا تدرس جغرافيا، وفي الجغرافيا قلت لهم ادرس افريقيا قالوا تدرس اوربا، وهلم جرا[13]».

وهكذا اصبح الجد رمز ما يعانيه محيميد من تمزق داخلي، ولهذا احس بالكراهية نحو جده، ولكن كما يكره الانسان نفسه، فقد كان صورة مطابقة لجده[14]. ويتخذ الجد في خياله صورة بندرشاه الطاغية المستبد[15] يراه في الحلم وفي ذكريات صباه وقد اختلطت صورته بصورة بندرشاه.

«يسمع ضحكة جده، يرى وجهه واضحا. العينان الصغيرتان الغائرتان. الحنك الناتيء قليلا. الجبهة البارزة. الخدان الممصوصان. الفم الصغير. الشفتان الرقيقتان. وجه اسود ناعم مثل القطيفة، وعينان تزرقان وتخضران وتحمران وتسودان حسب الظروف والاحوال، يتذكره الآن بخليط من الحزن والحقد، لقد اختاره دون سائر ابنائه ليكون ظلا له في الارض، وخلف له الدار وفروة الصلاة وأبريق النحاس والمسبحة من خشب الصندل وهذه العصا[16]».

هاهنا صورتان متقابلتان: جد متسلط وحفيد اختاره الجد على صورته، وهناك في الجانب المقابل اسطورة لها عدة اوجه، رجل متسلط يتلذذ بتعذيب عبيده، واسرة تتكون من أب له أحد عشر ابنا، واختلطت الصورتان، الجد يتحول في خيال محيميد الى بندرشاه ويصبح لبندرشاه حفيد يحمل اسم «مريود»، الاسم نفسه الذي اطلقته مريم على محيميد، كان يناديها مريوم وتناديه مريود. واصبح العبيد الذين يتلذذ بتعذيبهم بندرشاه هم الابناء الاحد عشر يتولى تعذيبهم الحفيد نيابة عن جده، وهكذا تحولت الاسطورة عند الكاتب الى رمز لطغيان الجد والحفيد على الأب[17] وتآمر الماضي والمستقبل على الحاضر.

ومثل سعيد دخل محيميد ايضا القصر وشاهد الاسطورة وانكشف الغطاء عن عينيه، جاءه النداء من بندرشاه، اراده ليكون شاهدا على نفسه[18].

يقول محيميد الحلم: «تبعت الصوت، حتى وجدت نفسي ماثلاً أمامه. وجه ناعم السواد مثل المخمل، وعينان زرقاوان تلمعان بمكر كوني. خيّل إليّ أنني رأيت ذلك الوجه من قبل في عصر من العصور، وقال الصوت أهلا بابننا محيميد. الصوت ذاته الذي ناداني. صوت جدي لامراء في ذلك، والوجه وجه بندرشاه باللعجب. ومرت بي لحظة ادراك سريعة عابرة عرفت فيها كل شيء، كأنني في تلك اللحظة فهمت سر الحياة والكون، ونظرت ماذا الجالس عن يمينه نسخة اخرى منه كأنه هو، وفهمت».

ويتضح الرمز اكثر حين يستعيد الكاتب هذا المنظر ليطلعنا أن الذين كانوا يتعرضون للتعذيب في حلم محيميد على يد الجد والحفيد كانوا اخوة أحد عشر ارقاء للذي مضى، والذي لن يجيء على صورة محددة.

أما الذي مضى فهو عهد الاجداد حين كان كل شيء ثابتا راسخا محددا يضرب بجذوره في ارض صلبة، وكانت كلمتهم هي العليا لا تقبل الجدل أو الخلاف وأما الذي لن يجيء على صورة محددة فهو عهد الاحفاد عهد الطريفي ودبكري وزملائه الذين خلعوا قيم مجتمع قديم جريا وراء جديد لم تتضح معالمه بعد.

ولم يتوقف الطيب صالح لحظة واحدة ليفسر الاسطورة بل اندفع في سراديبها دون أن يحفل بمن يلحق به من القراء، ولم ينقل الاسطورة كشيء جامد لكي يسبغ عليها معنى فكريا لا ينبع من داخلها، لكنه طوعها وأعاد ترتيب اوراقها لتحمل الرسالة نفسها التي حملتها كل اعماله الروائية الاخرى وهي ان طريق الخلاص لا يمكن في العودة الى الماضي بلا ارادة ولا تكمن في الارتماء في احضان المستقبل بلا تبصر. طريق الخلاص يكمن في تعمق الذات، وتنقيتها من ذل الحياة ومهانات الطمع.

في المحبة والتجرد لا في التكالب على عرض الدنيا، يمتد خيط النجاة. أدار محيميد ظهره للارض التي أحب، والفتاة التي تعلق بها قلبه تكالباً على الدنيا بتحريض من جده، لم يستطع أو لم يرد ان يقول: لا، وعاد الى قريته بلا شيء.

الشباب قد ولى الى غير رجعة.. والارض التي احب تغيرت، والفتاة التي احب ماتت على صدره.

يستعذب الموت وهو يحمل جثة مريم بين يديه يريد ان يلحق بها لكنها تأبى، ويدور بينهما حوار شاعري روحاني مليء بايحاءات التصوف ورموزه[19].

سألها في الحلم وهو يسير بها نحو القبر:

ألا أسير معك؟ فانني الآن أقوى.

قالت: لا أنت تعود ادراج وأنا اسير من هنا وحدي.

قلت: لكنني..

قالت: انك لن تستطيع معي صبرا، فوراء هذه البيداء جبال، ووراء الجبال بحر، ووراء البحر لاذا ولاذا، النداء لي وحدي، أنت تعود وأنا امضي.

وحين يبلغ به اليأس غايته تمنحه بعض الامل، تقول له:

لا تبتئس يا ضوء عيني فانني لن ابعد سوف تراني وتسمع صوتي، ويصيح في يأسه: هيهات هيهات.

قالت: ولكن عليك أن تصبر.

قلت: اذن اجعلي لي آية.

قالت: آيتك ماء، آيتك ماء، ابدا تتلفت خلفك، آيتك ان تظل يقظان الى آخر الدهر، ستراني وسوف اعينك قدر المستطاع.

الماء هنا يرمز الى الطهر كما يرمز الى النيل وقدره ان يظل مشدودا الى الماضي متيقظا لكل احتمالات المستقبل، وسيكون الطريق امامه طويلا.

قلت لها: اذن زوديني.

قالت: لا.

قلت: زوديني.

قالت: لا.

قلت: زوديني.

قالت: واحسرتا عليك يا محبوبي.. خير الزاد أنا، وأنا مفارقتك من هنا. لا شبع لك بعدي ولا ري ولا شفيع ولا نجي فاضرب حيث شئت، وتزود ان استطعت، واطلب النجاة الى ان تلقاني فاعطيك المن والسلوى.

ويأتيه صوتها من وراء القبر لتدله على الطريق، ليس هو الطريق الذي سار عليه هو وجده ولكنه طريق الفقراء الذين امتلأت قلوبهم بالمحبة وتجردوا من حب الدنيا والتكالب عليها.

يسمع صوتها يحيط به من النواحي كافة، تطويه رياح وتنشره رياح: «يا مريود أنت لا شيء، أنت لا أحد يا مريود، انك اخترت جدك، وجدك اختارك، لأنكما ارجح في موازين اهل الدنيا، وأبوك ارجح منك ومن جدك في ميزان العدل، لقد احب بلا ملل واعطى بلا أمل، وحسا كما يحسو الطائر، وأقام على سفر، وفارق على عجل، حلم احلام الضعفاء، وتزود من زاد الفقراء، وراودته نفسه على المجد فزجرها».

ويجيب محيميد: «قلت نعم.. قلت نعم.. قلت نعم». □

(١) ضو البيت ١٠٢. (الحنين شخصية من شخصيات رواية عرس الزين)
(٢) نفسه ١٠٣.
(٣) نفسه ١٠٥.
(٤) نفسه ٦٤.
(٥) ضوالبيت ٤٦.
(٦) نفسه ١٩.
(٧) نفسه ٤٤.
(٨) هذا مظهر من مظاهر تأثر الكاتب بالصوفية في السودان، فكلمة «القبول» شائعة في الاستعمال الصوفي، وكثيرا ما كان يستعملها الشيخ ودضيف الله في «الطبقات»، فقد وصف بن المجنوب بأنه كان يقوم بمصالح المسلمين ثم اضاف: «واعطاه الله القبول التام عند الخاص والعام». انظر مقدمة المحقق الدكتور يوسف فضل حسن ص ١١ (طبقات ودضيف الله).
(٩) ضو البيت ٤٥.
(١٠) ضوالبيت ٢٣.
(١١) موسم الهجرة الى الشمال ٤٧.
(١٢) مريود ص ١٨.
(١٣) ضوالبيت ٨٣.
(١٤) انظر تعليق مصطفى سعيد في موسم الهجرة ص ٧١.
(١٥) تخيل الجد في صورة قوة اسطورية تبدو بصورة غائمة في بعض اعماله الاولى، في قصته (حفنة تمر) التي تصور الجد في صورة انسان يستغل تفوقه المادي لقهر انسان ضعيف يعتبر في حساب الدنيا (خاملا) يتخيل الحفيد جده واحدا من العمالقة الطوال ذوي اللحى البيضاء والانوف الحادة (ص ٢٠) وفي تلك القصة ايضا يعبر عن كراهيته لجده والتي جعلته يتقيا التمر الذي اكله (ص ٢٥).
(١٦) مريود ص ١٥.
(١٧) برغم تصوير الأب كضحية، ومناصرة المؤلف له فانه لا يلعب اي دور في اعمال المؤلف. ومن هنا يبدو موقف الكاتب من الأب مفاجئا.
(١٨) ضو البيت ص ٤٧.
(١٩) مريود (الصفحات ٨٥، ٨٨).



الأرجوحة

الحلقة الثانية

محمــــد الماغـــــوط

■ كانت الشوارع هي الشوارع، والسيارات هي السيارات.. بعد كل الدماء التي سفحت، والأرامل اللواتي ولولن. ما زال كل شيء كما كان حتى ان فهد التنبل يستطيع ان يتعرف الى أعقاب لفائفه القديمة على الأرصفة.

شيء واحد لفت نظره. كانت معظم الأشياء مجعدة ومستكينة وتعلن دون لف أو دوران أن قدرتها على الانتفاخ قد زالت الى الأبد. حتى البغايا الصغيرات اللواتي كنّ مظهراً جانبياً من مظاهرة الانحلال والبذاءة، أصبح وجودهن رمزاً ضرورياً للشك في انسانية المجتمع الذي ينتمون اليه، وشاهداً على ان تحاشيهن في الظلمات وتحت المصابيح هو الذروة في الملل والانتحار الجنسي، والحلقة الهامة المفقودة في سلسلة الانتحارات الأخرى. انهم يسيرون في الطرقات منفصلين يائسين، منكمشين كالمطاط على بضاعتهم وخضراواتهم، يتميزون غيظاً من دون سبب، في كل مكان وزمان. حتى في الأفراح وفي المناسبات القومية الكبرى، يزدحمون ويصفقون ويهتفون، ولكن سقوط قطرة مرطبات على قميص أحدهم يكفي لأن يجعله اكثر شراسة من ابن عرس حتى ولو كانت السماء تمطر.

ولذلك كان يحبهم لأنهم تعساء ومنفيون، وأحلامهم لا تتعدى الجوارب النظيفة والماء البارد قرب فطائر السلق. لقد تعودوا الهتاف والتجمع في الساحات كما يتعود الانسان التدخين أو التجمع في فراشه أيام الصقيع والزمهرير.

ان العجز الحيواني في التفوق وبلوغ المآرب أشبه بهررة ترى قطعة من اللحم النيء خلف زجاج النافذة. لا هي تستطيع اختراقها، ولا هي تستطيع تجاهلها وانما تذهب وتجيء وتحوم وتموء بألسنتها الحمراء الصغيرة حتى يدركها الاعياء وتدرك مرغمة ان تلك القطعة الحمراء هي مجرد قطعة من اللحم.

وسمع مواء حقيقياً لهرة قذرة امام مبولة فندق، وأصغى الى أنين الغربان وهي تخفحف بأجنحتها المنهارة على ميازيب التنك.

تأمل صنابير المياه الصامتة وآثار العكاكيز والأقدام الصغيرة في الوحل. وتخيل قطيعاً عبر الرمال السافية والروث القاتم يتأجج كعجوز الهند تحت الياته المهزوزة، قطيعاً جائعاً بلا اسنان، يواجه ريح الشمال وريح الجنوب، بسيقانه المرفوعة وأظلافه المشطورة الى قسمين، مخلفاً صوفه الأغبر على الخراب وجذوع النخيل.

وصل الى جسر فكتوريا.

.. هنا تنهد شعبي. هنا تتكيء المرافق الهزيلة وتنظر العيون الغريبة الى نهر مشهور غريب.

هنا كان يتكيء ويسير مع حبيبته تحت المطر، يغسلها غسلاً كالمصابيح والأشجار وأعمدة الهاتف.

«- هل تمطر السماء في افريقيا يا حبيبتي؟».

«- حوالي نصف عام على الأقل».

«- اذن سنسير طويلاً يا حبيبتي. سنحمل جذورنا في حقائبنا ونمضي حتى نورق ذات يوم».

لقد رحلت «غيمة». رحلت ولا يعرف الى أين. المرأة هي المكان الوحيد الذي يجعل من الجهات الأربع جهة واحدة لا يمكن تحديدها.

* * *

كان قد اجتاز مسافة طويلة على الرصيف المحاذي للنهر، معطلاً أحلامه وأحلام الآخرين بزفيره المتواصل. ولذلك جلس على أحد المقاعد الفارغة باتجاه النهر، وبنطاله يقطر بالماء الموحل. كانت الريح محملة بالأمطار ورائحة الشؤم. وتذكر ليالي تزدحم فيها هذه الضفاف بالنساء المحجبات وقد جلسن على أليتهن الرجراجة بينما يقابلهن على الضفة الأخرى صف من المراهقين والبؤساء والمهجورين وقد استلقوا على بطونهم كجنود الحرب حتى لا يفوتهم منظر السراويل الفاقعة والأفخاذ المنتوفة بالملاقط عندما تنهض امرأة أو تجلس اخرى، متأملين ومتلهفين، وعيونهم ملأى باليأس والقناعة بعدم جدوى كل شيء بينما تشع امامهم عن الضفة الثانية الأقراط الذهبية والركب التي تسطع عند فتل الجوارب ورفع السراويل المنزلقة في اثناء الجلوس.. بينما ضرابيش أزواجهن تلمع كالجلطات الدموية في ضوء القمر، وصفوفهن يتشترون على

◆

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن. وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

وابتداء من هذا العدد، وعلى امتداد سنة كاملة، تبدأ «الناقد» بنشر هذه الرواية على حلقات، من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريس للكتب والنشر - لندن في مطلع العام المقبل.

◁

الأرجوحة

ركبهن وظهورهن كأغصان العليق دون ان يدرك أحد ما في مثل هذه الظروف الحالمة المخدرة ان من هذا الخليط العجيب . . من هذا اللحم والقماش والجوارب المفتولة، ينبت ابطالنا كالفطر في كل عام.

وحثّ الخطى فجأة نحو قبر مظلم مهجور في وسط المدينة، نحو المطبعة التي شهدت مجده الخاطف فيها مضى. كانت المدينة مغلقة بشكل عجيب في تلك الأيام لم يألفه متسكع واحد من قبل. صحيح ان المدينة كانت تغلق دائما في مثل هذه الساعة المتأخرة من الليل الا انك كنت تتوقع باستمرار ان ينفتح باب أو نافذة ما ليلقي احدهم شيئا او ليكلم جاراً. أما في هذه اللحظة فقد كانت الأبواب مغلقة اغلاقا محكماً كأنها ضعفت بقوة حتى تساقط الكلس عن جدرانها لأنها لن تلق شيئا بعد الآن لأن كل شيء استهلك واستنفد، وان أفضل شيء في هذا العصر هو ازاحة الستائر قليلا والنظر قليلا في الحالات القصوى لأن ما قد يمكن ان يراه الانسان قد رؤي مئات المرات. ولذلك ان تكون خارج منزلك في مثل هذه الساعة، فمعنى ذلك أنك منفي أو هارب، يشمئز منك حتى مطاردوك.

**

لم يجد صعوبة تذكر في دخوله الى المطبعة المختومة بالشمع الأحمر اذ كان يعرف الكثير من الأبواب الخلفية والسراديب الجانبية التي يستعملها الحمالون وندل القهوة. وكان الموظف المنوط بالحراسة يقعي على كومة من الحروف المستهلكة والململمة جانباً على الرصيف. . حروف قديمة فرزت من الحروف الجديدة كما يفرز القمح عن الزوان. ولذلك كانت تبدو وهي مكومة على الرصيف إأنها استنفدت فعلا، وما خلقها الله الا لتستنفد، ويجلس عليها موظف أرهقه النعاس.

كان الدرج الذي يؤدي الى المطبعة متعرجاً ومظلما كفوهة البئر، ولكن نور الفجر الأحمر ينفذ من الكوى كالسهام مما يجعل المخارط وآلات التوضيب أشبه بمستودع كبير للأجنحة المحطمة.

تأمل الجدران والزوايا الملطخة وحثالة الدهان الأحمر في الزوايا. كان كل شيء على منضدة التصحيح: الشاي المتجمد في قاع الأقداح، وبالات الورق جاثمة تخترقها رؤوس الحراب.

داعب الحروف الصامتة بيديه . . الحروف الرصاصية، وهي مزدحمة كالبعوض على ألواح متسخة بالزيت والغبار. وعلى الأرض صفحات غير كاملة الطباعة تهتز بعد ان استعملت لمسح الأيدي فيها مضى.

اذن من هنا كانت تهب رياح الكذب. من هنا يتقد جليد الشهرة ونور النسيان . . سطوره المختارة، عيونه المغرقة بالنعاس . . من فوق الدرج الكئيب الفارغ، كانت تصعد رغبات الشعب وسطوره المختارة على الأكتاف. هنا كانت صدور العمال العارية تخفق وتهتز تحت السوط ونور الفجر، وهم يصبون الفكر في الصناديق، يفرشونه على الورق بالأصابع. غلمان وكهول يبحثون عن الكلمات الجريئة بالسبابات، يذهبون ويجيئون طوال الليل والنهار من أجل رجل واحد لا يراهم ولا يرونه، يقبع هناك في الدور السابع من بناية أخرى، يشعل لفافته بذات «المئة» ليفكر في هموم الشعب. يلبس نظارات ذهبية الاطار، يطعم عشرين عائلة ليرى بوضوح أشد أقصر الطرق لانقاذ الشعب. أين الشعب الآن في هذه اللحظة حيث الريح تصفر وتخترق بهذه المسننات والحروف الجاحظة حتى الأرصفة؟

أين النظارات الذهبية والدخان المتصاعد في هذا الفجر الصامت الحزين؟

أجمل الاصوات وأكثرها عنفاً وفروسية كانت تنفجر خلال صمت الصباح على شواطىء غرناطه وامام الساحات المخضبة بالدم تحت قناطر روما.

أين الابهامات المشققة والآذان المملوءة ببرادة الحديد؟ أين التلامذة الفينيقيون الذين تمزقوا هتافاً وقحاً؟

إنهم راقدون في سفنهم الطويلة، يفركون أعضاءهم التناسلية على الشراشف المغسولة بأيدي الشقيقات والأمهات.

قلّب الحروف بيديه، ومسح أصابعه بالجدار كأنها تلوثت بالدم. ودار للمرة الأخيرة حول المطبعة، وانبثق الى الخارج.

كانت الريح ما زالت تصفر، ولكن المطر قد انقطع، والموظف المنوط بالحراسة ما زال ممسكا بندقيته كأنها زنبقة وهو راقد على عمود المصباح بينما راح كلب ضخم يشم كومة الحروف المهملة. ثم ما لبث ان رفع قدمه بشكل أفقي كأنه يؤدي تحية، وبال عليها ومضى يهرّ بغضب.

نظر الصحفي القديم الى ذيل الكلب وهو يختفي عند المنعطف، ثم مرّ أمام الموظف النائم في معطفه، وتأمل بندقيته المخيفة الفوهة، وتمتم:

لقد آن فطامك أيها الرصاص.

ومضى من حيث مضى الكلب . . الى أقرب مخفر.



**

اذا أردت ان تستثير فتاتك، حوّم بشفتيك على وجهها . . حوّم طويلا حتى ترتجف شفتها السفلى كورقة الريحان وتغور مخالبها في ثيابك ولحمك الى الأعماق. أما اذا أردت ان تستثير القدر فارتمِ عليه مباشرة كأنه سرير أو مقعد. فسلامتك مضمونة كزر في عروته لأن القدر الشرقي ليس كأسد السيرك يهمهم ولا يفترس من طول المران وعذاب العادة بل لأنه قدر جبان. ولذلك لم يرتم فهد التنبل على قدره فحسب بل جلس بارتياح في احضانه. ولولا سوء الفهم وسوء التأويل من قبل البوليس لصفق بيديه طالبا جريدة أو قدحاً من المثلجات يشربه نخب الفزع والتراجع لأنه توصل الى نتيجة لا تقبل الجدل، وهي أن العين بامكانها ان لا تجابه مخرزاً واحداً فحسب بل عشرين مخرزاً اذا كانت العين لا يهمها على الاطلاق أن تبصر الأشياء المحيطة بها.

وكان على كل حال قد قرر منذ أن فكوا القيود عن يديه ان يجيبهم عن أي سؤال حول أي موضوع لولا ان احدهم ألغى هذا القرار فجأة وألقاه في سلة المهملات . . لولا ان هذا «الأحدهم» صفعه على وجهه . . على المناخ الوحيد لكبريائه. فالأطراف البشرية الأخرى يمكن اخفاؤها بطريقة ما. أما الوجه فلا يمكن بأي حال من الأحوال اخفاؤه بقميص أو سروال. ولذلك عضّ على شفتيه، ودفع دموعه الى حوصلة سرية في أعماقه كما يدفع القرد لقمته من فرع الى آخر، وصمم على المجابهة بعينين لا تعرفان الرحمة.

***

ليست هذه المرة الأولى التي يدخل فيها السجن لأسباب سياسية، ولكنها المرة الاولى التي لم يستقبل فيها بتلك الهالة من التشفي التي كان يحلم بها حلم المتنبي بالحمى. لقد تجاهلوه. ادخلوه في مئات الامكنة وأخرجوه منها دون أن ينظروا الى وجهه ودون ان يكلفوا أنفسهم مهمة التأكد من أن هذا الشيء المخفور هو انسان وليس بالة من القطن. وكل ما كان يحسه هو أنهم يسلبونه شرفه ومبرر وجوده قطرة قطرة وهم منشغلون في موضوع آخر كالمرأة التي تحلب بقرتها وهي تتحدث مع جارتها عن عزق الباذنجان.

يذكر الآن وهو يترنح في باحة السجن بانتظار تفتيش ثيابه انه لم يضرب في الوكر الذي أعلن استسلامه فيه، ولم يصفع كما كان يتوقع بل انهم استقبلوه دون دهشة كأن ذلك شيء طبيعي في ذلك الجمرك البشري. حتى ان الرئيس الذي فتح له باب الزنزانة قال له رأساً وكأنه يتم حديثاً سابقاً: «لا توجد أغطية كما لا يوجد طعام، ولكن اذا شعرت بالجوع فكلْ قطعة من حذائك».

فامتقع وجه فهد التنبل، وجلس على شيء حاد كالخازوق. ربما كان أنفاً أو كوعاً ما بينما خاطبه صوت من الزوايا: «لا تبتئس يا أخ. لقد اقترح علينا يوم أمس ان نأكل قضبان النافذة».

فرنّت كلمة «علينا» في أذنيه رنين الجرس الذي يبشر بأن ثمة قطيعاً كبيراً وراء الكبش. اذن هناك كثيرون في مكان ما. والتفت ليسأل الصوت الذي خاطبه واذا به يجد عدداً لا يحصى من الرؤوس تبرز من تحت الأغطية.

«ـ حسناً. اقترب يا أخ. كلنا أخوان دون شك. واذا لم نكن اخواناً في الوقت الحاضر فسنصبح كذلك فيما بعد. لا لا. تعال الى هنا».

ثم أشعلت اللفائف، ودوى صوت البابور، وأعدت الفناجين، وتحلقوا حوله كالراوي وقد أذهلتهم ثيابه المدنية الأنيقة وشعره المسترسل حتى شحمة الأذن بينما سأله أحدهم بامتعاض وهو لا يفتأ يصفع ذبابة تحوم حوله وجهه: «لماذا أتوابك الى هنا؟ ما قصتك؟».

«ـ معتقل سياسي».

فهمهم الجميع، وغيروا من أوضاع جلساتهم كأنه قال لهم «حدثت حرب عالمية» بينما قال أحدهم وهو في دورة المياه: «لعنة الله على السياسة!».

«ـ وما قصتك أنت؟».

فأجاب الذي ينكش رأس البابور دون ان يلتفت اليه: «نكح ولداً وسيخرج قريباً».

فأجابه آخر: «الولد كان بالغاً والا لأنجب أكثر من ولد في هذا الوكر».

«ـ هو الذي أغراني».

«ـ لا لست بحاجة الى اغراء. موهبتك في هذه الأمور موهبة فنان حقيقي».

وسأل الفهد عجوزاً يحاول قدر الامكان ان يجعل من صمته وشروده نقطة تحول تاريخية في الموضوع: «وأنت أيها العجوز؟».

«ـ رفضت دفع النفقة لزوجتي، وسأظل رافضاً حتى تركع عند قدمي. كرامتي قبل كل شيء»

«ـ وهل طلقتها منذ زمن بعيد؟».

«ـ نعم. منذ أن نبت قرني الأول (وأخذ يحك جبهته وهو يضحك مع الآخرين) هجرتني مع اطفالي من أجل صعلوك كان يعاشرها وراء ستار في حانوت معلمه».

وسأله أحدهم: «وكيف عرفت ذلك؟»

فأجابه بطريقة تدل على أنه روى هذه القصة مئات المرات: «حسناً يا أولاد الزنا. انكم تتلذذون بهذه الرواية، ولم اتوقف عن روايتها لحظة واحدة. ومع ذلك سأقصها مرة اخرى من أجل ضيفنا الجديد لا من أجلكم، ولكن بامكانكم ان تستمعوا اليها: كنت عائدا من عملي في وقت مبكر اذ أصابني مغص مفاجيء حتى خاف ربّ العمل ان ألد بين يديه، وأمرني بالانصراف قبل الموعد بساعتين. وقبل ان أصل الى البيت خطر لي ان امرّ على الحانوت...».

فقاطعه أحدهم قائلا: «لتشتري تنباك».

«ـ ومن الصدف التي لا تصدق الا في الروايات هي ما أن ولجت باب الحانوت حتى رأيت زوجتي تخرج من وراء ستارة في الداخل وهي تسوي ملاءتها، يتبعها صبي الحانوت وهو يدفع قميصه داخل سرواله الفضفاض، ويقول لها: انك لذيذة جداً في هذا المساء. وصرخت به كمن وضع فلفل في مؤخرته: من هي اللذيذة يا ابن الداعرة. وصعق الاثنان».



ثم تفل بعض التبغ من فمه فجاء بعضه على وجه فهد التنبل، وتابع حديثه: «لا تتصوروا موقفي أيها الأصدقاء. فقدت صوابي وطار عقلي كالعصفور. ولم اتناول قطعة من ذات الكيلو او الكيلوين بل تناولت الميزان برمته، واهويت به صارخاً: يا زانية يا أم الاطفال! ولكن هل تصدقون بماذا أجابتني وهي ما زالت ترفع ملاءتها: لا ترفع صوتك. لقد سمعك كل من في الشارع. سأروي لك كل شيء في البيت.

فصرخت بها: لا منزل لك بعد اليوم يا داعرة، فقالت باكية: ليأخذني الله الى جهنم اذا كان هناك ذرة مما تفكر فيه. كل ما هنالك أنها شعرت بوهن أثناء اعداد الطعام، ولذلك حملت انبوباً من الابر المقوية، وذهبت الى صبي الحانوت كي يزرق لها ابرة لأنه كان يعمل في احدى الصيدليات.

ثم اخذت تولول وتؤكد بأغلظ الايمان أنه غرس الابرة في فخذها من فوق الملاءة. وقد أكد الصبي ذلك، وقال لاهثاً: نعم نعم من فوق الملاءة. فقلت له: حسنا يا دكتور. انك لن تفلت من يدي على الأقل. أما أنت ايتها العنزة الجرباء هيا امامي الى المنزل. وفعلا راحت تتمايل أمامي مسرعة كالعنزة التي تركت تيسها وحده بالمرعى. وفي المنزل انقلب الموضوع رأساً على عقب، وتركز كل هذا الموضوع العظيم المتشعب والمليء بالنديول والمفاجآت في شيء واحد بسيط. هي تقول انه ضرب الابرة من فوق الملاءة، وأنا أقول من تحتها حتى جفّ حلقي ولم يعد صوتي يخرج الا بصعوبة. وفي الحقيقة أثرت دموعها كثيرا حتى خشيت ان أكون مبالغا في تصوير الحادث وهي التي كانت رائحتها ◁

كالياسمين طوال حياتنا الزوجية، غيورة علي وعلى أطفالي ومنزلي الى درجة لم تعرفها الغجريات ذاتهن. ولكني صرخت فجأة: ولماذا كان يرفع سرواله؟ فأجابت وهي تخبط على صدرها: انه ليس سرواله. إنه لأخيه الكبير. لأخيه الكبير يا ظالم يا عدو الله.

وارتمت على السرير بطريقة كأنها تقول: رجل يا محسنين لله.

فاندفعت اليها كالسنجاب لأنهي هذا الموضوع الوسخ، واحتضنتها من الخلف، وأخذت أتنشق رائحة شعرها الأجعد القصير. كانت حارة وشهية تجعل أي تبرير لخيانتها السرية مقبولا ومستساغاً كقطعة السكر، ولكني ما ان هممت بتقبيلها أو ما يشبه ذلك حتى تذكرت ذلك الصعلوك، فنهشتني الغيرة نهشاً وأنا أتخيله ملتصقاً بها وراء الستارة، ولذلك دفعت يدي بلا تردد تحت ثيابها..».

وهنا أشعل الجميع لفائفهم واقتربوا منه جيداً. ويبدو انه شعر باهتمامهم الشديد بهذه المرحلة التاريخية من الموضوع، فأعاد مكرراً: «نعم.. دفعت يدي تحت ثيابها علّني أجد بعض الرطوبة أو اللزوجة حتى أفصل في الموضوع نهائياً، فطار صوابي اذ لم أجد سروالها اطلاقاً..»

وهنا أشعل الجميع لفائف جديدة من الأعقاب الأولى بينما عيونهم محدقة الى شفتيه. وقد أردف بصوت غاضب: «نعم.. طار صوابي وقفزت من السرير وأنا أصرخ: طالقة طالقة طالقة..».

ثم أردف قائلا وقد تهدج صوته: «وهكذا انهار كل شيء. لي ولد في الاصلاحية، وآخر تخرج منها، وبنت صغيرة تعيش عند عمتها، ولا يستبعد ان تموت وهي تكنس لها فضلات زوارها يوماً بعد يوم، ولكني سمعت ان أميراً عظيماً قد وقع في غرامها. يشتري لها كثيراً من المجوهرات والثياب، ولكنها لا تزورني أبداً لأنها تخجل مني. لقد كانت طفلة حنوناً ورائعة، تحب الخوخ الأحمر كثيراً. اذكرها عندما كانت حبة واحدة تملأ فمها..».

وطفق يبكي، عند ذلك نهض أحدهم، وأسدل عليه غطاء أزرق، ثم التفت الى فهد التنبل قائلاً: «انها قصة من اختراع بنات خياله ليس فيها أي ذرة من الحقيقة. ومع ذلك فهو يرددها كل يوم. لقد قبضوا عليه وهو يتلصص على امرأة من نافذة الحمام. المرأة قبيحة جداً، ومع ذلك كان يتلصص عليها باستمرار الى ان قبضوا عليه».

وتذكر فهد التنبل كيف تكوم بثيابه في احدى الزوايا، وفتحتا أنفه قريبتان من أنف الرجل العجوز، وقد انفصل عن ماضيه انفصال الرأس، وراح يدخن بكثرة، يمتص اللفائف امتصاص الخونة والسكيرين حتى شعر بأن النيكوتين قد أخذ يرتفع في بلعومه ارتفاع الزئبق في الانبوب.

ان ذكرياته عن الأيام المشمسة وصفير الغلمان في الشوارع والموسيقى الحزينة في آخر الليل بل ان مأساته الفكرية كلها لن تكون في الأيام القليلة القادمة الا جلبة بعوضة كسيحة بين هذه الرفوف المتراصة من العقبان الشاردة.

* *

جثا على ركتيه يتأمل خصل الشعر الكستنائي تنفثها ماكنة الحلاق من رأسه الى الأرض، فشعر بأسى عميق عميق اذ كانت غواية «غيمة» المفضلة ان تعبث له بشعره وتغرس فيه أصابعها بعد ان ينتهي من تسريحه. ولذلك كان ينظر ضاحكاً الى خصل الشعر المقذوفة على البلاط وكأن أصابع «غيمة» كبرت معها.

إنه يكره كثيراً ان يلمس احد شعره لأنه ملك لأحبابه. الشعر بالنسبة اليه أو الى كل انسان شرقي خالي الوفاض كالغيوم بالنسبة الى السماء.. كالأوراق الخضر بالنسبة الى الأغصان. ولذلك عندما قدمت له المرآة دفعها بعيدا بيده لأنه تكهن سلفاً بالهيأة المرعبة التي آل اليها. وحسماً لكل شعور بالتقزز والهستيريا، انتصب على قدميه وسار بهدوء بين موظفين عملاقين الى غرفة صغيرة جداً يجلس في زاويتها موظف ما يجفف جوربيه على لهب المدفأة.



«- اسمك؟»

«- الفهد التنبل».

«- عمرك؟»

«- بين ٢٣ و٢٤».

«- بالضبط»

«- لا أعرف».

«- عملك؟».

«- متشرد».

«- محل الاقامة؟».

«- الشارع».

«- أي شارع؟».

«- أي شارع».

سار الموظف على كعبيه باتجاه الفهد، وصفعه بقوة على وجهه، قائلاً: «اذهب وقل لذلك الموظف ان يأخذك الى الجحيم».

«- الى الجحيم؟».

«- نعم الى الجحيم. ألم تسمع؟».

وصفعه مرة أخرى على وجهه، ثم مضى الفهد الى موظف كان يتأمل وجهه في مرآة صغيرة وقد نفخ خديه كطفل في عيد الميلاد.

«- نعم.. ماذا تريد؟».

«- يقول لك حضرة الموظف ان تأخذني الى الجحيم».

«- حسناً».



ومضى به الموظف الصغير وهو يشده من أذنه كالجرذ عبر ممرات وابواب ودهاليز. العودة منها أكثر صعوبة من العودة الى أيام الطفولة. والموظف ما انفك يضربه عند هذا الدهليز، ويحاصر له عند ذاك: «صحفي . . صحفي كلب. ماذا تكتب عن الكلاب، وأهلك من صفوة الكلاب؟».

«ـ انك تكاد تقتلع أذني».

«ـ يا للرقة! هل يؤلمك هذا الغضروف اللعين. اذاً كن على ثقة بأنك لن تخرج من هنا حتى تتلاشى آخر ذرة منه على ابهامي هذا».

ثم فتح له كوة صغيرة، ودفعه اليها مبشراً: «لا تظن ان هذا هو السجن. لا. إنه محطة. محطة صغيرة سننقلك منها في أي لحظة عندما يصفر القطار».

«ـ أي قطار؟».

«ـ قطار صغير ذو شراع بحري، ينقل الفراشات الى الحقول، والأرز الى الطيور المحاصرة تحت الثلوج. قطار من الوحل والدم. . من العظام والغدد المسحوبة بأصابعي هذه. سيمر بك بعد ساعة أو ساعتين نافثاً دخانه الاسود في وجهك الذليل. تنطلق منه بعد أجيال عبداً أسود بلون الليل، تطلق سهامك المضيئة في الشوارع، صارخاً عبر المكاتب وصالات الرقص: أنا الصحفي الشهير. . هل من مبارزة؟».

ثم أدار المفتاح في قفله ثلاث مرات على الأقل، وانصرف يقهقه.

* *

وقف الفهد مذهولا وسط الزنزانة. زنزانة صغيرة وعارية عري البغايا، تضجّ بأشباح الرؤوس الحليقة المرتطمة بجدرانها فيما مضى. وكان في جانبها الأيمن مصطبة منحدرة من الاسمنت، فصعد اليها وتكوم على نفسه في الزوايا ثم وضع ذقنه بينه بين ركبتيه كأنه يتحفز للوثوب على العالم.

وكانت ثمة أصوات بشرية في الخارج. أصوات هامسة تتدفق في أرض لا مبرر لوجودها أصلا. لقد زار هذا المكان من قبل، ويعرف ان هذا الوقت هو وقت تناول طعام العشاء، الوقت الذي يقضم فيه الانسان خبزه بمرارة كأنه يقضم قلوب أطفاله. وتذكر الشوارع المزدحمة عند الغروب، والجلوس المريح وراء زجاج المقهى. لم يكن جائعاً، فأبعد صحنه جانباً، وراح يتأمل السقف والأرض والجدران، فلم يجد شيئاً سوى عرق الرؤوس وبعض الذكريات المحفورة بالأظافر وذبابة حمراء ترفرف حول المصباح الباهت وتحوم بأجنحتها المضحكة كأن ذكرها محاصر داخل الزجاج، فاستمتع بمراقبتها بل وضع يده تحت ذقنه وراح يراقبها بذات البهجة التي يراقب بها بدوية تحوم حول فارسها المقيد الأطراف، ولكن استرخاء أجفانه جعله يسارع الى وضع حذائه تحت رأسه والاستسلام للنوم.

ولكنه استيقظ فجأة على صوت الموظف وقد فتح باب الزنزانة وصرخ به قائلا: «لماذا لم تعمل في مدبغة. . في تنظيف الشوارع بدلا من الكتابة؟ لقد مات أبي ولم اشترك في جنازته لأن مطاردتك ومطاردة غيرك لم تسمح لي بذلك. انكم ضد الموت كما أنتم ضد الحياة. وعلينا ان نوازن بين هذين الهدفين كما توازن كرة على رأسك الأصلع هذا. حسناً. فشلتم في كل شيء، فأصبحتم أدباء. وكل ما تفعلونه هو ان تخربشوا قليلاً وتقلبوا الدنيا رأساً على عقب لدرجة ان يموت والد أحدنا ولا يستطيع ان يشترك بجنازته، ثم نبحث عنكم في كل مكان، وصوركم في أذهاننا تفوق الوصف. احرار. عمالقة. يسيرون على ذرى الجبال وفي مقدمة الصفوف، ولكننا ابداً لم نقبض على واحد منكم فوق قمة أو عبر شارع بل تحت صندوق أو تحت سرير».

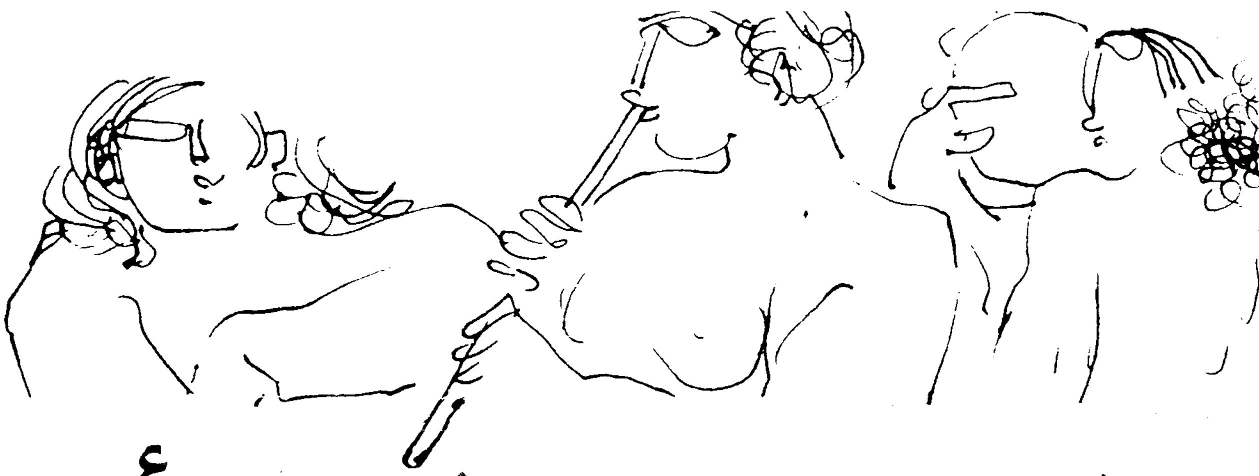
ثم نفث سحابة من الدخان الأزرق كأنه يريد أن يعيدها الى انفه، ثم تابع قائلا: «زميل لك قدم لي صورة زوجته وهي نصف عارية من أجل لفافة. ولكل هل تعرف ماذا قلت له؟ لقد قلت له ان يشعل اصبعه ويدخنها. وعندما كان يتبختر بقميصه النظيف وسرواله اللماع، أين كنت أنا او مليون شخص على شاكلتي؟ كنت أتنكب هراوتي الحديدية والريح تسلخ جلدي سلخاً وأنا أدور وأدور حول جدران السجن خوفاً من أن يهرب أرنب منكم. تصور رجلا مثلي تصرف عليه الدولة أو بالاحرى صرفت ما يعادل وزنه ثلاث مرات كي يدور فقط حول جدران سجن في الريح خوفاً من أن يهرب أرنب منكم. نعم. . أقول أرنب وأنا أكز على أسناني لأنكم كلكم أرانب، تربضون في الزوايا وتحت الأغطية وهدفكم الوحيد الغالي بعد كل الهتافات والخطابات سيجارة. ثم تنتحبون كالنساء من أجل المحافظة على شعوركم كأنها لن تنبت ابدا. لقد رأيتك جاثياً تتأمل شعرك المسفوح على الأرض كطفل حطمت دميته أمام عينيه. ماذا يكتب؟».

ورفع قبعته، وشد شعره بأصابعه صارخاً: «إنه ليس أكثر من شعر. شعر ينبت كالقمح في كل لحظة. المدير نفسه حليق الرأس حتى ان شعرك هذا أطول من شعره. كشطه بالموسى أمام أعين الملايين، ولكنه مرح دائماً ويحتسي الخمر باستمرار. كان من المفروض ان يحضر هذا المساء، ولكنه لم يحضر. من يجرؤ على سؤاله؟ ربما حضر الآن بعد اغلاق الحانات. ربما انبثق من هذا الجدار فجأة ليحقق معك. كن حذراً معه. . حذراً جداً والا ستقضي بقية حياتك بلا أنف أو أذن أو أي شيء تطاله يد ممدودة من وراء الطاولة. إنه يمقت المسكنة في الوجه. يكره الرجال الذين لا يصرخون. يجب ان تبكي وتصرخ بكل طاقتك بمجرد ان ينظر اليك. انه يحب بكاء الرجال بصوت مرتفع. يحب العويل الطويل عبر القاعات الصامتة، والاوراق المتناثرة هنا وهناك. ويأمرني دائماً بأن تفتح النوافذ كي تذهب فضلات الأصوات كما تذهب فضلات المقاهي والمطابخ. يبدو أنك غير مكترث لما أقول، بل وتكاد تنام. حسنا. هل ترى شاربك هذا؟ سوف نتركه في أي وقت في اضبارتك وتعود وفمك ينزف دماً كعرف الديك. كاتب. كاتب وصحفي. حقيرون. مات أبي ولم أحضر جنازته لأني كنت أبحث عنك وعن أمثالك من الارانب. .».

وتمتم الفهد في سره: خير ما فعله أبوك انه مات بعد ان أنجبك الى هذه الحياة.

وبينما كان الموظف يهمّ بالخروج اصطدمت الذبابة بوجهه، فثار ثورته القصوى، وظل يثب ويقفز ويخبط على الجدران حتى جندلها. ثم مضى صافقاً الباب بقوة وهو يسوي قبعته على رأسه.

وعند ذلك شعر الفهد بأسى عميق لموت الذبابة، وأطفأ المصباح □



شخص يرجّف كأسا

نــوري الجـــراح

* من مجمـوعة ثالثة ستصدر وتحمل عنوان «دليل المتوفين»

I

■ مُرْ لي، أنا ايضاً، بمقعد
مُر لي بساعةٍ مُلكُ هذا اللباس
لأرى كيف يتكسّرُ الضوء
ويستظلُّ الظلّ
ويتثنّى القرمزي.
كيف تنفتُ وردة
وينضاف ليلٌ إلى كأس
ويذوب.
مُرْ لي بصيحة
بعري في التفاتةٍ
بغيابة في صحوٍ
لأكون مطلع حديقة في نزهة.

نصطاد بالشباكِ في قارب

سمعتُ العرائس يغنين
ورأيتُ الماء يتلألأ.

الرجلُ قنديلٌ
والعرائس إن رأين رجلاً،
ينتحبن
هنّ شموس يغيّبها الماء في
القواقع.

II

أرقبُ البنيَّ يخرجُ
من سيرة الظلّ
حنوناً
آسراً
ومموّهاً؛
البني النبيل
مُكرّسُ الهدوء
الموحي باللباقة لعابرين
البني المتقهقر أبداً
الغريب، محاوراً مهجوراً
البني ذا السلطة على الصمت
الهانىء، المتأخر، الغائر
الساخر
الزمني
المتدرج في ايثاره
الطالع في الضوء
الهابط في الكثافة
العريق
المصعوق بالمرايا.
بنيّ الاركان
المستسلم
المشتغل في امتصاص العبور
بمفاجآتهم،
وابتـــلاع الصخب، كما لو كان
أمراً طفيفاً،
المبتهج سراً.
ذلك هو الموحى إليه
المأمور بالصمت.

III

لقد جاء
غلّقنَ الأبواب،
وانصتن إلى وقع خطاه
إلى وطأة قدميه وثقل سلاحه
يزيد خطواته ثقلاً
ومروره مروراً

اخفضن أصواتكنَّ، يا أخواتي
إنه لنا كلنا
يوماً، بعد يوم، بعد يوم
ولا تتركنه
لأن نافذة شرّعها الهواء.
ثبّتن أنظاركن على قدميه
ليتردد

رأيت قامته في المرآة
منحرفاً ووسيماً

رأيتُ الرمّان في وعاء الفضة

كان يتهيأ، ليصعد، دلّلنه
بالقمصان،



يخفق فيها هواء الأصيل
ليفوح عطر في صحوة
ويضربَ كتفه المقدسَ جناحُ
الرغبة

اجعلنه يهوي
مثل ريشة
على سرير.

IV

إنك تقسو لأراك
تجتمعُ في ساعدك الفتيّ
رغبة
نفيي
أبعدَ
رغبة أن تضرب يدك
فلا تقع
إلاّ على حائط الفولاذ

V

إنك تستلقي وتتأمل بلّور العلى
يضحك لك،
والألماسُ مْتخَاطفٌ
وأنتَ طائف، لا تُطال، ولا
تُمسّ.

تركتني على حافة المساء
تمرُّ، وأراك
أراك،
ولا أتبعك.

VI

مُرْ لي بمقعد
ولمّع الكؤوس

أنا لا نديم لي، يا حبيبي
المحني
من وراء اللمعان،
أميل نحو باب.
أنتَ صائد المَلَكَاتِ
ومستدرجي إلى قطرات،
إلى تتبع حوريات في متاهة
الأبواب
في الثمالة الشفّافة.

VII

إن كنتُ حياً
فلأني نائم.
وعلى الشاشة ظلاّن

تعالا
أنتِ وهي
كفلقتي شيء
معاً
من الباب الآخر
الدفلى والظلُّ
تريثا قبل أن تمرّا
ريثما يغفو.

تعالا
الشمعةُ
ـ ما لم يكن الغبشُ أكَلَ القمر ـ
الشمعة المرتجفة على الملاءة
تضيء النصفَ.
انزعا جواربكما وسط السرير
في قلب المعركة
وتباطآ
لأن الظلمة بطيئة
وتعاونا
ما لم يكن الليل
فارغاً
إلاّ من أصابعكما اللاعبة
بالشفاف

ما لم يكن الجدار مَلك الليل
إن كنت حياً
فلأني نائم
والليل
أبقاني معك.

VIII

أخطو في لا شيء
اللاشيء ضباب سميك
أدمّر طبقاته
وأرود ما شفَّ، ما خلا من المعنى

القلب يتألق في العماء

في ممر تحت طبقةٍ
أذهب ناسياً
وأذهب منسياً
إندفاعةٌ بين اندفاعات شخوص
التراب.
أصِلُ كوّة، لا لأتوقف
لا لأتذكّر
أصِلُ وأنزلق
مهملاً كل نبضةِ لون
كل هزّة
كل كأس طائرة بشرابها
الهامس.

وقعتُ على خيط في منظر
لمع
وانطفأ.

مسّني شخص يتقلب على
حائط،
مسرعاً نحو باب كبير مفتوح إلى
محرقة عالية
تتبعه ملابسه.
ذلك كان نهراً.

خرجتُ، ومشيتُ.
يا للثلج
لم يكن لنا ثلجُ
على حافةٍ
في شتاءٍ
الأرض فوّحت رائحة النهار
والتراب الذي غفا، تنبه
من ذا يشدّني
لأكون لك، وقد عدوتُ عنك.

أنت تذهب وتذهب وتجيء
تدلل الأزهار
تتأمل فطنة النبات
لم تهدأ وتراني
يا للثلج
يهمي ويضيء رماد المنازل
يحنو على العظام المتقادمة
(كذلك على حقوي النادل)
سمعتُ أصداء ضحك قديم
ضجيجاً خفيفاً لمجاورين
يتهيأون
في خفاء

يا للثلج
يا للنزهة الباكرة

الخطوات في الطين
وبقايا رياش على جذوع
الأشجار
والصمت
كان يُرى

دفنت اسمك في خشب الغابة
وقرأتُ رسالتك

الجرس، أولاً،
قبل أن أعطي المرآة كأسي □

نفحات

دفاعاً عن الجنون

عــذاب الركــــابي
شاعر وكاتب من العراق.

■ ١ـ الانسان هذا المخلوق الاسطوري، الذي اشتق قوانـين الحياة، واكتشف موسيقى الكـون، وهـاجس الأشجـار للرقص والنمـو والتنقل والغناء، ولد ومات، وولد وسافر، ونفي وتعذب، وعاش يغرس كل يوم وردة وشجرة وغيمة، يحلمُ بربيع جديد، وبمستقبل اكثر ضماناً لأطفـالـه وهـو يتكيء على جرحه الغائر، يحفر بأظافره شرائع الحياة، من قوانين وأخلاق. وتقاليد وعلاقات. يعيش ويعمل ويكتب ويزرع ويقاتل، لكنه مع كل ذلك ينام ليله ـ قلقاً ـ من دون سقف. أي ريح مجهولة وأي عاصفة رملية أو مطرية رعناء قد تقضي عليه، وقد ترمي بأصابع أطفاله علفا لخيول الشرطة العربية أو الغزاة.

قلتُ: بلا سقـف. قد يفسر البعض هذه الكلمـة وطنا، ويأتي آخر ويجعلها المرادف للحرية، وآخر يترجمها الحق والعدل. وهناك من يختصر كل التعريفات بكلمة (وجود). وكلهم لم يخطئوا اذ أن هذه الأنهر الصغيرة كلها تأتي مثقلة بهمـومها وأشـواقها لترتـاح على كتفي نهر اسطوري كبير هو الـوطن. . أعني دم القلب ونبضـه وحـرارته. الوطن ـ ذلك السقف القوي الذي أعمدته أصـابـع الـله. اذن هو حق مثلما الـولادة والمـوت والتناسل. أليس كذلك!؟

٢ـ لا تجربوا الابتعاد عن الوطن، لأنكم عندما تتغير وجوهكم وتبرد أصابعكم، ويتراكم في أحشائكم الثلج بعيدا عنه، ويغزوكم الضجر والبرد القارس، وتذهب بثيابكم الأعاصير، ستكونون الخاسرين لأن الوطن ينام في سرر الروح الذهبية، وأنتم تعرفون ذلك ولكن كذبتم على انفسكم كثيرا، فالغربة هي ان يغادرك الوطن لا ان تغـادره. . وأنا واحد من الذين غادرهم الوطن. عندما بكيت تأكد لي ذلك.

حين جربت أول مرة الابتعاد عن الوطن غيرت مكان بيتي واتجاه غرفتي، ولونت ضفائر زوجتي، وتدخلت في أمنيات أطفـالي. عبثت في لعبهم. ونمت في دفـاترهم وأحـلامهم، وقلت: لقـد استرحت. ليلة واحدة وكان الوطن يملأ عيني. . يحتل فراش الذاكرة. . تسلل الى رئتي وأدمعي وأصابعي. صحوت وجدت نخلة ـ ملأى بالتمر والشعر. رأيت كل النخل تجمع بباب غرفتي. حتى النهر المتعب الصغير الذي تنام في أحضانه مدينتي الطيبة المتربة ـ فضَّل البدء من غرفة نومي. كذبت نفسي وصـدقت عصفورة كانت تكتب بأدمعي ودمي ورمادي قصـيدة عذبـة. كذبت كل الـــذين غادروا الــوطن، وصدقت الذين غادرتهم أوطانهم.

٣ـ مِنْ حقّ الانســان ان يضحــك ويرقص ويجنّ ويصادق الطير والورد، يحمل الجبال او يفضل ان تحمله، يحدث العـاصفـة او يتكلم بفمهـا. . يبـدع الزلازل، والبراكين، أو يتعلم غضبها وثورتها وبكائها، يشق الأنهار أو يمشي بقدميها. من حق الانسان ان يصغي ويستمتع بمـوسيقى الكـون والأشياء أو يشارك في نسج خيوطها وأنغامها الهادئة المموجة. من حقه ان يتأمل شجرة وهي تورق. تبـدأ الحياة، أو يرتدي أحشائها مختارا الأوراق والأغصان والثمار والطيور التي تليق بها، فهي تمنحه الثمر والظل، وهو يمنحها زمن الاصغاء، ومن حق كل انسان ان يعـاشر امـرأة ـ الضـوء، هكـذا تقـول أقـدم وثيقة للانسانية، اذن فجرّ أنهار الضوء تحت قدمي كل طفل وكل ام وكل جندي وثائر ومقاتل، وفجر الضوء والحياة في جذور كل الأشجـــار. هذا حق، اذ ان قلب الشمس سيصبح ملكك، ولكن ليس من حقك ان تحمل الماء لنبتة الظلمة، ليس من حقك ان تشجعها على النمو او تدعو لمائدتها أصدقاء، ففي هذه الحالة لا يكون بانتظارك الا افعى القبر والموت والهلاك. . كل هذا حق وهـو هاجس قوي عند الانسان. . ويكاد يكون تصرفا اراديا، واختياريا في الوقت نفسه اذ انه كتابة صحيحة لأمنيات الجسد، وتاريخ الذاكرة.

٤ـ كل ذلك يحصل تحت سقف الوطن الذي عندما تفقده تتمنى «أرجل العنكبوت» لكي تتعلق به. ويحصل هذا كثيرا عندما تصعد طفلة ـ الحرية لتعبث في خارطة قلبك، تغير فيها وتجدد وتضيف مدن بهجة وانتصار، مدنا أخـرى للدهشـة والمفـاجـأة. هذا حينـما تدخل الحرية جسدك من دون اذن، تتوزع في وقائعه، تدفعك للحياة والابـداع من دون حدود، وتثبت أعمـدة البيت الذي تعيش فيه، حينما تختلط بضحكات أطفالك وبهجتهم، وتشـاركـك دفء امرأتك. . حينما تجعلك تقفز كعجل صغير اذا ما فاجأك ربيع او مطر او طفل يضحك او امرأة جذابـة وجميلة. ذلك هو سر عشق الحرية ذلك هو سر التعلق بعصور جديدة قادمة من الانعتاق حيث تصبح انسانا من دون أوراق ومكاتبات ودوائر ومؤسسات وانتظار في الطوابير الطويلة. . حين تصبح هويتك قلبك ودمك وأقـدامـك ووجهك العربي، ولا يعني اسمك ولا اسم ابيك شيئـا، ولكن خطواتك تعني الكثير ووجودك يعني أشياء وأشياء. في هذه الحالة وحدها، تنتفي الحاجة الى وجـود حكـومة أو سلطة ولا شرطة ولا جمارك ولا نقاط تفتيش وحدود ولا مخبرين وقوانين جائرة. هذا حينما تبدأ الحرية ـ أم الوطن الأولى.

ذلك هو حق الانسان الذي ظل يقتله العطش اليه منذ آلاف السنين. جاعَ إليه وما زال يجوع وإشتاق وما زال يشتاق. ما زال يسقط ثم ينهض ويغامر مرة اخرى. قل لي هل يأتي زمن لا تتدخل فيه السلطة بشؤون القلب وشجر الفكر والأمنيات؟

اذن حق الانسان سقف ـ وطن. . حرية. . كلمة. . شجرة ضوء.

مزعج جداً، في رأي السلطة، ان تفكر وتتكلم او ان تهمس او تفسّر ظاهرة لأحد. ينبغي الا تنقل روعة الوطن لقلوب اطفـالـك لا تشرح سر تعلق الفراشات والندى بالحـدائق والورود. لا تصف خيوط المطر الربيعي. لا تترجم وفـاء امـرأة لأحـد. لا تحكِ عن شموخ وكبرياء العاصفة. لا تقرأ. لا تكتب. هذا يزعج السلطة كثيرا. وحاول ـ اذا أردت الأمان ـ ان تأكل وتتناسل جيدا وتنام. عنـدهـا تسـور السلطة بيتك بالورد والعصافير الملونة، وتخرجك تماما من خارطة الدمار والقتل والضياع والحرائق المقبلة.

٦ـ الكتابة حق من حقوق الانسان

من حقك ان تكتب وتتكلم وتفسر وتغير وتجدد وترتب أصابعك فراش الكون للآخرين. هذا حق للانسان، وتلك وثيقته التي يعتز بها ما دام حيا. في داخلك أمنية. . جرح. . صرخة. كيف توصـل صرختك؟ بل (كيف تحول الكلمات الى ناس وشمس وطبيعة؟)

الكتابة ليست ترفا، هي عذاب ووجود وموت وولادة ولا غياب توصلا الى حضور اقوى » ـ كما يقول كلود روي. .

اذن ليست الكتابة مهنة او وهما أو مرضا ـ كما يظن أصحاب العقول التقليدية ـ هي عذاب وراحة وسرور اسـطوري. ولنسمـع هذه الخـرافـة: «التقت ضفدعة خضراء، ذات صبــاح، الملك سليمان الحكيم، وكـان

هادئا مرتاحا، منشرح الصدر في زهو، لماع العينين من كبر، عالي الحاجبين، مبتسما، فبادرته الضفدعة: «لم أنت راض هكذا عن نفسك؟». فأجابها الملك: «لأنني فرغت من كتابة نشيد رائع»

هذا هو سر الكتابة ـ: الحق.. سر الذين ينزفون.. يلوون عنق الكلمة من أجل صبح وندى وبستان وبهجة. ما هو المزعج في ذلك؟

فالكتابة ـ النزف حق، وحق شرعي من حقوق الانسان، ولكنها تقرب المجنون بها من الهلاك.. من الموت والجحيم، فهي تزعج السلطة كثيرا لا لأنها تهدد بيتها الزجاجي فحسب، بل لأنها أقدم منها تكوينا وصيرورة ووجودا، وعلى شاشتها الناصعة تنكشف عورتها وقبائحها ورذائلها.

الكتابة ـ اذن ـ سلطة أزلية، وهي تهمة حقيقية أزلية أيضا.

ممنوع، في رأي السلطة، أن تتمنى فجراً يغسل جسد هذا العالم من أفاعي الظلمة والضجر.

ممنوع ان تجدد فراش ذاكرتك ودماء يديك. ممنوع ان تضع نتفة ضوء تحت قدمي طفلك قبل ذهابه الى المدرسة. أما اذا تحدثت عن روعة الوطن والنخل والأرض والطير وحلم الانسان، فانك في هذه الحالة تكون قد استغنيت عن رأسك وأصابعك تماما. وانها لشجاعة اسطورية.

٧ـ أنت تحمل الماء والشمس لشجرة الحق ـ شجرة الحياة، والسلطة تمنع النور والهواء والمطر عنها. فماذا تفعل اذا كنت مثلي وحيدا ومنكسرا. أو مثلي كاتبا مغمورا، مثقلا بالهموم والجراح. نعم! انا الذي ضيع الكثير من عصافير أحلامه، وامنياته على الأرصفة العربية نزلتُ ضيفاً ثقيلاً ـ ومعي قلبي المعذب الطفل ـ في أحد السجون العربية الخانقة في يوم ما. وكانت تهمتي ـ التي لا مفر منها ـ هي الكتابة بالدم والاحشاء والأظافر. وأكثر ما أتعب المخبرين، هي تلك اللوحات التي كانوا يقرأونها في عيني المتعبتين ووجهي ورئتي، تلك الأغاني النارية العذبة للوطن وللأرض للانسان العربي المسحوق الذي جردته الأنظمة ومخبروها من ماء وجهه وحرارة أصابعه وضحكات أطفاله.

قل لي: متى كانت الكتابة عن الوطن والتغني به والتعلق بشرايينه تهمة؟

متى كان الهم القومي تهمة؟؟

متى كان التعلق بالأرض والتأرجح بأحشائها تهمة؟

متى كان الغناء للفجر والحرية وللمستقبل تهمة؟

٨ـ دخلت غرفا يميزها الموت والرمل والقمل وفنون السخرية. رأيت هناك في غرف المخبرين والشرطة الأنذال الكثير من الأمنيات المنطفئة معلقة، يأكل وردها الغبار والدخان والرطوبة.

كانوا يريدون شيئا، ولم أستطع معرفته. تركت لهم جيوبي وقلبي وأحشائي، فتشوها جيدا. لم يجدوا شيئا غير عصفورة بريئة تختبىء وتبني عشها بخوف في رئتي.. عصفورة خائفة. كانوا يظنون انها تبكي غياب امها، ولكنها كانت تتهجى أحرف الوطن، تغني للأرض، للأنهار والمطر. والربيع والثورة. أزعجهم صمتي، وغناء تلك العصفورة الهادئة الحزينة. لم اتذكر شيئا في تلك الليلة من شدة الاعياء والدوار والتعب والجوع. حاولت ان اتحسس أصابعي. كنت خائفا على حرارتها وجنونها. لم استطع. يا لحيرتي! ماذا أقول؟ سوف لن يفهموا شيئا عن ملائكة الشعر وجنون ونيران وبراكين الكتابة، والموت والولادة اللذين يرافقان تلك العملية ـ الصعبة.

يا لسخرية القدر! أوراق شجرة الحق تجف مثل شراييني وأمنياتي. ؟؟ ممكن ان تضيع، واحتمال كبير ان تموت. وسوف تعجز كل شياطين الكتابة عن انقاذك. يا الله! أين جنود الكلمة الافذاذ كي يمنحوني جناحين ذهبيين للطيران ومعانقة وتقبيل كل شيء خارج هذه الجدران المهترئة؟ قلتُ: هُنا ضياع مؤكد.. تختفي معالمك وخطواتك، ترى نهر أحلامك يتوقف أو تموت، ولا أحد يعرف عنك شيئاً.

تذكرت: «اقرأ باسم ربك الذي خلق».

اذن القراءة حق، والكتابة حق أيضا، والكلمة ـ فرقتك المجنونة الانتحارية التي تغزو العالم من خلالها أو تغير الدماء القديمة التي في قدميه.

٩ ـ بكيت كثيراً في ذلك المكان المظلم المهترىء القديم.

خوف وانطفاء. وموت، وفي غرفة التحقيق خوف وقلق من نوع آخر. كلمة حب واحدة يقذف بها لسانك تفقدك حياتك. مذا تفعل؟ وأنت المتهم بالكلمة ـ بغرس شجرة ضوء وحب؟ وأنت المتهم بالنوم في سرير الوطن ـ جفنه، والسير بوجهه وقدميه؟ ماذا تفعل وأنت المتهم بحب تلك الأرض؟ ماذا تفعل وانت تخبىء كائنات الثورة وعاصفة التغيير والحب في جبتك؟ وأنت القادم من أرض الثورة، الأرض التي يصبح فيها لأحلام الفقراء شجر ومدن وأضواء وشوارع وكتب.

كلمة حب واحدة.. تعلقك في حبلٍ من الانتظار قاسٍ وطويل... تمنع عنك النور وضحكات أطفالك ومودة أوراقك.

ماذا أفعل؟ ما كنت أقوى على منعها من الخروج. كنت أظنها منطاد النجاة.. الحبل الاسطوري الذي ينقذني من ظلمة تلك البئر العميقة.

كنت أظنها وردتي وأغنيتي وسلاحي.

كنت اظن ان الكتابة والحلم والحب والنزف حق لي كما التناسل، لكن صراخي سيظل يرتفع، كي أقلق نوم السلطة، أطرد الهدوء الذي في غرفها، وستظل كلماتي ـ قصائدي، هذه الأمطار الليلية الشديدة، تعليقا ساخنا وجريئا على ذلك الصراخ. وقد صدق الكاتب العبقري كازنتزاكي في هذا التعبير □

نائمون ومنومون

سـلام خيـاط

كاتبة من العراق

■ الوقت نهار

والعالم يمور بالحركة. والناس يصعدون السلالم كأنهم في سباق، وفندق «السعادة» مغلقة أبوابه على نزلائه القليلين ـ وعلى الأبواب المغلقة رقاع مكتوب عليها (هدوء رجاء. يرجى عدم الازعاج).

نموذج رقم (١)

إرتفع سعر الدولار، إنخفض ضغط الرجُل!

انخفض سعر الدولار، إرتفع ضغط الرجل!

زادت قيمة أوقية الذهب. تقرّح كبد الرجل. تدنت قيمتها انفجرت بواسير الرجل. تصاعدت الفائدة، انشرح صدره. هبطت، اشتد عليه خُباله.

امواله موزعة في «بنوك» الأرض قاطبة. ما يقلقه، ان صفقاته لم تعد تحقق الارباح الخيالية التي كانت تحققها من قبل. وكلاؤه ومعتمدوه المبثوثون في بورصات نيويورك ولندن وطوكيو وهونج كونج وسوق المناخ، يوافونه بآخر تطورات الأسعار، ويسعرون حرارته. الهواتف تدق. قلبه يدق. شريانه يدق، وريده يدق. نبض صدغه يدق. ساعته تدق. أجهزة التلكس تدق. الحاسبات تدق. وهو بينها كرقاص الساعة. يعطي الأوامر:

إشتر. بع، لا تشتر. لا تبع. ساوم. ضارب. تراجع، اقتحم. إرصد. راقب.

حين تقفل آخر بورصة أبوابها. يكون على شفا جرف من الجنون مستبد به القلق والتوجس والريب. وحين تسلمه خواطره الى دوار ويسلمه الدوار الى دوار أشدّ، يبتلع قرصا مهدئاً. وآخر، منوماً. ولا ينسى ان يعلق على باب غرفته من الخارج (هدوء رجاء. ممنوع ايقاظه قبل موعد فتح البورصة).

نموذج رقم (٢)

يقضي نهاره نائم ولياليه سهران!

أول الليل يشتهي إمرأة. تتدلى شفته السفلى. تجحظ ◁

عينه اليمنى. يومىء لمرافقه، ويومىء له مرافقه.

عنـد منتصف الليل. تأتيه امـرأة كما تشتهي تلك الليلة. شقراء. ملساء ميساء، غضّة، بضّة. ماهرة ومحنكة! تجيد فنون الحب كلها. ولا تذكره بأم البنين.

يقضي شطر الليل الأول حائراً. هل يبدأها أم تبدأه؟ وان بدأ فمن أين؟ أيبـدأ من سبـابة الكف كما نصحه مرافقـه الأيمن. ام يبدأ من إبهام القدم كما أشار عليه مستشاره الأيسر؟ وحين تطول حيرته، «ويتلبك» تعاجله المرأة المحنكة بقرص دواء يقض على تردده ويعيد الشيخ الى صباه وصبواته!

يقطع الليلة بالعرض والطول. مناضلا بين كرّ وفر. وإقدام واحجام. وحين يقضي وطره، يخر مغشياً عليه من التعب. تاركا للمرأة علبة مجوهرات ثمينة. ورزمة اوراق نقدية، وصكا موقع عليه «على بياض»! ينام نصف حي ونصف ميت بينما تنسل المرأة من جانبه دونما جلبة. ثم تبصق بقرف إذ تجد على باب الجناح الفخم رقعة علقها مستشاره الخاص مكتوب عليها: (هدوء رجاء - اجتماع).

نموذج رقم (٣)

نادلة المقصف امرأة أرنبة.

الدليل الى المائدة الخضراء إمرأة ثعلبة.

حارسة المستديرة امرأة ذئبة.

يدخل النادي الليلي بألفة كما يدخل بيتاً له. تهش له النسوة. وتبش. يحففن به كما حريمه وجواريه. المكان مكتظ. أضواء ساطعة وخافتة. موسيقى هادئة وصاخبة. دخـان سيجـار وسجـائـر. أنفاس مخمورين ومخمورات مختلطة بشميم من عطور سان لوران وشنـايل. أوراق اللعب تنبسط وتنقبض. تفـرد وتنشر وتلم بفن واتقـان وحبكة. الشراب مجانا والطعام مجانا... اللعب وحده بفلوس. يا بلاش!

العجلة تدور، والحظ يدور. يا للتسميات الجوفاء! ما الحظ؟! ان هي الا لحظات ماتعات لقتل الوقت وتناسي هموم الدنيا. الفراغ. والبيت والاولاد وأم البنين وأخبار الاوبيك ومشاكل الفقر والجوع والانقلابات في العالم المتخلف..

عجلة الـروليت تدور. والكـرة تتـزحلق. واقـراص الفيش تتكوم هنا. هناك. تمتلىء حقائب. تفرغ حقائب.

عندما يصيح الديك ثلاثا. يحس بنعاس مفاجىء. يلتفت نحو مرافقه وهو يتثاءب:

- كم ربحنا الليلة؟!

- لم نربح الليلة يا سيدي.

- كم خسرنا إذن؟

- اطمئن. خسارتنا يا طويل العمر أقل من البارحة!! وأقل من أول البارحة!

يبتسم برضى. تنبسط أساريره. ينصرف لينام قريراً ويتولى حارسه الشخصي تعليق اللافتة على الباب (هدوء رجاء. يرجى عدم الازعاج).

نموذج رقم (٤)

لا يهوى النساء كثيرا. ولا يشرب الخمر الا قليلا. ولا يقـرب موائـد القـمار الا نادرا. لكنـه يستمتع بيومه كما يستمتـع رضوان بحراسة باب الجنة. يكفي ان يومىء لأحـد مريديه ليجعـل الأخـرس ينـطق والأعمى يرى والأطرش يسمع ومن به عي يرتد فصيحاً. يكفي ان يرفع إصبعـه بوجه الضحية مهددا، لتعترف بما تعرف وما لا تعرف. بما تعلم وتجهل. بما تسر وتجهر. منظر الدم يثلج صدره ووقـع السياط على الاجسـاد ينعش قلبـه. أنين وصراخ المعذبين في سمعه أعذب من سجع الحمام وأرق من شدو العنادل. وأشف من صوت الموسيقى.

حين ينبلج الفجـر، يكـون قد هدّه التعب وأسكره الانتصار بتخريج دفعه جديدة الى القبر. يقوم لينام. ويتولى مرافقوه تعليق الرقعة التقليدية (الرجاء عدم الازعاج).

نموذج رقم (٥)

شرب بكأس مدورة. ثم بكأس مربعة. ثم بكأس صغـيرة واخـرى كبـيرة. شرب نخب سقوط الأولاد في المدرسة وفشلهم في الحياة. شرب نخب زواجه الفاشل. شرب نخب الساق الخاسرة الملساء. شرب نخب ربطة الساق. ثم القى نظرة عجلى على المائدة الممتدة. اطايب الطعام. والندمان من حولها خدم مخلصون. خبز حار من الـيمن. وفستق من ايران. وكـافيار من قيعـان أقبية موسكو. وموز من الصومال. وملوخية من مصر. وسمك مسقـوف من العراق. ومكسرات وتوابل من بلاد الهند والسند. الطباخ فرنسي والطاهية ايطالية ومقدمة الاطايب من هونغ كونغ.

حين شرب وصحبه بكل الكؤوس ولم يسكروا. وأكلوا من كل الاطايب ولم يكتفوا. ودارت رؤوسهم ولم ينتشوا. اقـترح احدهم تجديدا في السهرة: شربوا آخر أنخابهم بأحذية الراقصات. وأكملوا سهرتهم حتى مطلع الفجر، فأخلدوا الى النوم الهنيء مطمئنين الى الرقعة المعلقة على باب القصر، (لا توقظوهم قبل أن تغرب الشمس).

....

لا..

بل ايقظوهم..

هؤلاء النهارهم نوما والليلهم تهتكاً..

أيقظوهم..

دقوا على أبوابهم الموصدة. اقتلعوا الرقاع الرقيعة التي تحض على التزام الهدوء وعدم الازعاج.

أيقـظوهم.. بالاكف الـراعشة والاصابع الراعفة. بالـرسـوغ المقيدة المسلوخـة. أيقظوهم بجلبة كالرعد. بصخب كصـوت الريح. كزمجرة العاصفة. كصيحات الفقـراء اذ تقـرصهم الحاجة والجياع اذ يطحنهم الجوع والخائفين اذ يسكنهم الرعب.

أيقظوهم..

وإن أبـوا. فقسراً. وان انكـروا واستنكروا، فلتكن شهودنا عليهم فتاة المبغى ونادلة المقهى وسماسرة البورصة ووكلاء التعذيب في الزنزانات السرية.

أيقظوهم.

ولتكن شهـودنـا عليهم الأرقام المذهلة لعدد الجياع والمحـرومـين والمـظلومـين والفقـراء والجهـال والعاطلين والمعطلين والاميين. والمنفيين. والمهاجرين.

ايقظوهم.

فليس عيبـا ان يخلد للنـوم نفـر أمنـوا سوء العـاقبة والعقاب واستمرأوا أكل خبز اليتامى. إنما العيب على مئة مليون «يقظ» ان يكتفوا بقراءة الرقع المرفوعة على الأبواب الموصدة، ويمتثلون صاغرين.

عيب على مئة مليون مواطن يدّعون اليقظة ويرتضون ان يظلوا حراسا لنفر قليل من النائمين!

... ايقظوهم □

الناقد الحاسد

حمدي أحمـد الزائـدي
كاتب من ليبيا

■ الخليج.. الخليج.. العمائم.. ربع حياكم الله.. البـترول.. الـدولار.. المـرسيدس.. الخليج.. الكفـر.. الحقـد.. الخيانـة.. الخليج.. سمعتنـا في اوروبـا.. الخـليج.. بلا احـسـاس.. الخـليج.. سوهـو.. العهـر.. الخليج.. النقمة.. الفضائح.. الكراهية.. الخليج.. فلسطين.. اسرائيل.. الخليج..

يا نقاد العالم انقدوا الخليج. اشتموا الخليج. الايدز بدأ من الخليج. تكلمــوا عن الخليج. كل ثوار العــالم العربي يشتمون الخليج.. لماذا الخليج؟ لنسأل: من باع القضية؟ ما سبب التخلف؟ من زار اسرائيل؟ من سجد في الكنيست؟.

كل النقاد يجيبون: إنه الخليج ويكفي اسئلة.

. . .

النقد: ناقد ومنقود.. صراع، والنتيجة عمل جيد، اساسه الصدمة والصراحة. الناقد عربي والمنقود عربي. الناقد ليس من الخليج. الناقد في اوروبا مهاجراً، والمنقود في اوروبا سائحاً.. وفي ظلمة الليل كلاهما معا. لكن النــاقـد في بار حقـير. ومـومسـات في قمـة الحقـارة والقـذارة.. ورائحـة البـار لا تطاق.. وصاحب البار مخمـور. وناقدنا اقترب من ان يكون مخموراً.. وبدأ يفكر جديا: العجوز صاحبة الحجرة التي يقطنها، لا بد من الزواج منها. يريد الجنسية. مفهوم. قانون الاجانب يعطيه الحق في ذلك.

والمنقود في المرقص المقابل.. مومسات في قمة الجمال والنـظافـة ـ هذا ما قالـه الشكـل الخارجي ـ وصاحب المرقص شخصية في غاية الوقار، والاكواب من الكرستال الراقي، والاضواء والمقاعد. كل شيء فيه رائع ورائع. وبسرعـة مذهلة، يلتقط المنقـود شقراء جميلة وصغيرة، دقيقة الملامح.. يهتز شعرها الجميل المبعثر على ما فوق مؤخرتها كشلالات نياجرا.. ساقان كعلب الزيت ذات الكيلوجرام الواحد ـ يعرفها اهلنا جيدا ـ أمسك بيدها الناعمة، وركبا معا الرولزرايس نحو شقة رائعة في حي أكثر رقي..

والناقد تابع ذلك منذ البداية حتى النهاية، فأخذ قلما وورقـاً. فكر قليلا وبكى، ثم بدأ الغضب يرتسم على محياه التعس، وأفـرغ الحبر من القلم، واستبدله ببرازه المختلط برائحـة البيرة القذرة، وبدأ يقذف به الخليج، ويشتـم الخليج، يصب اللعنـات ويبحث عن أكثـر الكلمات قوة من قاموس الكـراهية، وشتم ربع حياكم الله، ونسي ربع روح عني يا، وشلة الانس، وربع عاوز حاجـة حلوه يا بيه، وتنـاسى ما قدمه بترول الخليج في حرب اكتوبر، وتناسى كل شيء.. حتى اسمه. وأكمل رسالته النقدية، وبعث بها الى مجلة «الناقد».. ونشرتها «الناقد» لأن «الناقد» تهمها حرية الفكر والكتابة، لكن «الناقد» ليس مكانها الصحيح.. فالمفروض ان تنشر في مجلة الحاسد. والرد: ان لا أمل للناقد في ان يوزع المنقود ثروته على اخوته العرب. وفي النهاية، ثمة تساؤل يفرض نفســه: لو أن الخليج فقـير.. وأهله مهـاجرون وليسوا سياحاً، وشحاذون وليسوا رجال أعمال، وعشاق وليسوا معشـوقـون، ونـائمـون في أقـذر البنسيونـات وليس في أرقاها.. هل يا نقاد تنقدونهم كما تنقدونهم الآن؟ □

حكاية نخيل زليطن

أحمـد عبد الســلام رحيــل
كاتب من ليبيا

■ **تقول الحكاية:**
انه في قديم الزمان وسالف العصر والأوان كان النخيل يغـطي بلدة زليطن. وكان سعفه الأخضر الزاهي يكاد يلامس الأرض، فلم تكن جذوعه طويلة كما هي الآن، وكـان بلح النخيل في متناول اليد، حتى الأطفال كان باستـطاعتهم إذا وقفوا على رؤوس أصابعهم ان يصلوا إليه. ولهـذا كان أهل زليطن يحصلون على البلح بدون عناء ومشقة، فهو قريب كالحبيب الواعد، وكثير كرمال الشاطىء. وازدهر اقتصاد زليطن بسبب النخيل فصنعوا من سعفـه القفاف، وعصروا من تمره الرُّب، وبنوا من جذوعه البيوت، حتى سعادتهم كان مصدرها النخيل، فتـحـت الـنـخيل التقى الأحبـة بعيدين عن العيون يتناجون، وجلس الشيوخ تحت ظله يناقشون أمور الدنيا والآخرة وما بعد الآخرة، ولعب الأطفال بدون هموم ولا جوع، وكـان الجميع يتمتعـون بصحـة جيدة حسدهم عليها سكان المدن المجاورة.

وتقول الحكاية:
وذات عرس من الأعـراس بينما كانت النسـاء يرقصن والأطفال يغنون كان الرجال يلعبون ويمزحون، وتمادوا في لعبهم ومزحهم حتى خرج عن نطاق العقل والرزانة التي تليق بالـرجـال وأخذوا يقطفون البلح من عراجينه ويتقـاذفون به كأنه أحجار رخيصة ويدوسونه بأقدامهم كأنه تراب، وصاح شيخ طيب في الرجال ان يكفوا فهذا لا يليق بكرامة الرجال ولا بكرامة البلح، ولكنهم لم يعيروا الشيخ الطيب انتباهاً وتمادوا في لعبهم وتراشقهم بالبلح حتى كاد النخل يصبح عراجين جرداء.

وتقول الحكاية:
في تلك الليلة رأى الشيخ الطيب في المنام «سيدي عبد السلام الأسمر»* وهو يتوعد سكان زليطن بأن يدعو الله ان يجتث نخيلهم لأنهم لم يقـدروه حق قدره وان يجعل أرضهم عارية تلفحهـا الشمس، ولكن الشيخ الطيب توسل الى «سيدي عبد السلام الأسمر» بأنه سيظلم كل الناس لأن بعض الناس لم يقدروا قيمة النخل وسيظلم ايضـا الـطيور التي تأكل ثمره وتعشعش فوقه، فتراجع «سيدي عبـد السلام الأسمر» وقال انه سيدعو الله ان يجعـل جذوعه طويلة فلا تصل الى بلحه إلا الطيور.. والناس الطيبون.

وتقول الحكاية:
وفي اليوم التالي رأى الناس منظراً لم يصدقوه، رأوا جذوع النخل تمتد وتمتد حتى عانق سعفه السحب، وأصبحت عراجين البلح بعيدة وكأنها أقراط في آذان النجوم □

* سيدي عبد السلام الأسمر ولي من أولياء الله الصالحين مدفون في زليطن.

الحواس المثقفة

كريــــم عبــــد
شاعر وقصاص من العراق

١ ـ النسق العالي

■ لكي أنسى عليّ أن أستبـدل حرية الضجيج ببياض الورقة، هذه هي الفسحة العميقة، غير المحدودة، التي تشبه نقيضها وتتماهى فيه!

نحن نحتاج إلى الفلسفة، لكي نصمت كثيراً، ولكن حتى الفلسفـة تصبـح بائسـة بدورهـا، عنـدمـا يكون التشبث بالحياة نوعاً من الألم. فالاضطهاد الغريب حقاً هو أن تودع روحــك بيديك. هو أن تسمـح للزمن أو تساعده على تحقيق هذه الشائبة الفدحة. وعندما يكون تكوينك الروحي والأخلاقي، نمطاً استثنائياً من تداخل الحرية والفرح والرقص، هذا يعني أن لحظة ما. ستكون أوسع من عمرك كله، كافية بأن تورثك الحزن إلى الأبد.

وربـما على هذه الأرضية، يتـأسس العبث في نسقه العالي، العزلة التي تميّزك عن الاخرين، لمعطوبين، هواة الأمجاد وميداليات الابتذال.

النسق العـالي ليس طمـوحـاً لمغفرة أو تاج، بل هو التـأكـد من حرية الـروح، حيث تصبح مستعصياً على ◁

فسحات

◁ الاضطهاد. أقصد أنت البعيد عن هؤلاء وأولئك، تبتعد كي تقترب من إيقاعك، من غفلة أصبحت هاوية، هي هاوية الجمال وارتباكاته العجيبة.

لذلك تعود إلى النسيان، إلى بياض الورقة لأنه يذكرك بعذرية الروح، بالماء الأول الذي هو الندى والموسيقى، وأنت تدرك مغبة أو استحالة مثل هذه العودة، لست أنت الذي لا تستطيع العودة إلى الطفولة، بل إن أحداً لا يسمح لك بذلك، وربما لهذا، من هذا الجانب فقط يضطهدك الآخرون.

هذه الهمجية المتوارثة التي تعيق الإنسان عن طفولته، هي خلل التاريخ الأكثر جناية وخسة. فالذي يبدو هو أن الذين يسيطرون على التاريخ والحياة عموماً، هم من نمط غير الراغبين بالطفولة، حتى لو تسنّى لهم ذلك.

إذاً، الرغبة في التفرّد هنا، هي ليست رغبة في امتلاك التاريخ، لأن التاريخ في الأساس تافه، مؤسس على المجازر، ومُدار من قبل الجلادين.

ولو تتبعنا مسار البشر في الحقب السالفة، لوجدناهم دائماً يشكون من أن زمنهم هو أسوأ الأزمنة، تماماً مثلما نرى نحن الآن.

ولــو تتبعنا مسار الأنبياء والأولياء وروّاد العدالة الآخرين، لوجدنا أنهم إمّا أن يموتوا قتلاً، وإمّا أن مشاريعهم الإنسانية، سرعان ما يتم تشويهها حال موتهم.

فالذي يبقى إذن، هو رغبتك الملحّة في تحقيق هيبة الجمال، ومبررات إيقاعه، لذلك غالباً ما تقترن هذه الرغبة بارتباك كبير.

٢. الارتباك

الارتباك في الأصل من إيقاع الروح، مثل شجرة حزينة تلاطف مياه المعاني، الله وحده يراها، هي المستيقظة في ليل البساتين، حزينة كما يحلو لها، مرتبكة كي لا يفاجئها الارتباك، هي الكتابة، هاجس هذه اليقظة ومبررها، ليس تبريراً أيديولوجياً، بل هي يقظة الحواس المثقفة، ثقافة إشراقية، تومىء ولا تقول، هي الشغف الحزين بالجمال، الشغف المتعالي على كل ما هو موحش ورديء.

الكتابة ليست هواية أو إدمان لقتل الوقت، كما يظن بعض الأغبياء، بل هي النقيض والحافز أيضاً، لأن شغف الحواس المثقفة لا ينتصر من دون صراع، ليس ثمة انتصار من دون صراع، خاصة وهو انتصار المعاني.

***

الارتباك في الأصل من إيقاع الروح، هو الرهان الذي يوقع الكاتب في لحظة المصادفة، إنه هادىء وعميق دائماً، يشبه بداية قديمة، بداية أزلية، الحب على وجه التحديد، كأنه موجود أبداً، حيث لا شيء يتحرّك لكي يقف، وكل ما هو حاضر ومبارك يبقى حاضراً ومباركاً.

ليست هذه مداخل أو اجتهادات، بل هي حكمة الحضارة، هي كذلك امتياز الحداثة كإيقاع، وليس كنظرية أو ما شابه.

ومن الجهة ذاتها، فإن الإرهاب الثقافي، كسلوك متدهور فاقد المصداقية، لا يستطيع أبداً أن يقمع الكتابة، رغم أنه يبدو قادراً لبعض الوقت على قمع الكاتب.

على أن صراع الكاتب والكتابة في الجوهر، ليس مع هذا النمط من السلوك دائماً. لأن تكريس الكتابة كلياً كموضوع ضد الجلّاد فقط، هو وقوع في أحابيل الجلّاد ذاتها، لأنها ستسقط حتماً في النمطي والمتوقع. لأنها ستكون في مواجهة النتيجة فحسب، في حين أن الصراع الحقيقي هو مع الأعتى والأوحش. وتحديداً مع طريقة حياة اجتماعية بائسة برمتها. بائسة لكنها عاتية وموحشة، منكفئة لا تنتج سوى الإرهاب والابتذال، طريقة حياة مؤسسة على ثقافة شفاهية، عقول صالحة للتلقي فقط، لا تبحث ولا تجتهد، وهي إن أنتجت شيئاً، إنما تعيد إنتاج الغير. مصابة بالادعاء والاستعراض، تسرق معاناة الآخر، كي تكون قادرةً على المضايقة. كل وجودها ينحصر أو يطمح الى ممارسة هذه المضايقة، باعتبارها الميزة الأكثر وضوحاً ورداءة.

***

الارتباك في الأصل من إيقاع الروح، وأيضاً ووفقاً لذات النسق، من روح الإيقاع، من الكلمات النادرة، التي تتغيّر أماكنها في الجملة من دون أن تتغير ظلالها، سوريالية خاصة واستثنائية، غير صالحة للتداول. إنها جنون يشبه حياة الإنسان الواقعية تماماً.

كلمات عصية على القمع، يَقِظةٌ في منامات لا تعرف النوم، تلتبس وتتضح، تتضح لكي تلتبس ثانية، هي الخطأ الصحيح، الياسمين الذي يساقط في اللمسات الأولى، يساقط ليموت في بهجته.

الكتابة إذن تمحو.

تمحو الواقع وتبهذل التاريخ، تمحو وجودها بقوة هذا الوجود، الذي لا يبدأ ولا ينتهي، فهو غير صالح للحالتين، كأنه موجود أبداً.

***

الارتباك في الأصل من إيقاع الروح، ويقودنا هذا إلى عدالة اللغة، عدالة اللغة هي الأجدر لمواجهة طغيان الواقع وترهات التاريخ، الواقع والتاريخ المؤسسان على أخلاقيات الجلّادين بكل مستوياتهم، والذين يتم إنتاجهم في العادة من قبل مجتمعات الغلمان والجواري، حيث العاهات الطبقية محتدمة كما يجب، في أرواح هذا النمط من البشر الشرهين، شراهة هي الوخامة والانتهازية بامتياز.

العداوة لها برنامج وأصول ومناقب، تماماً مثل برامج وأصول ومناقب القوادين، في الليل والثقافة والسياسة.

عدالة اللغة إذن، ليست مزحة أو هواية، ذلك أن الباحثين عن الأمجاد والبطولات الكاذبة، لن يكتشفوا في النهاية سوى انكفاء أرواحهم.

عدالة اللغة في هكذا خضم، هي موقف يؤسس الصراع ويتأسس فيه، لذلك نقول إن الارتباك في الأصل من إيقاع الروح، لأن الدنيا مفتوحة في كل الاتجاهات، والكتابة مشقة، خاصة واستثنائية، عصية على القمع. لأنها نقيض الكذب والابتذال. هي الحرية كمعنى للترفع، الذي هو الانتماء للنسق العالي فقط □

جائزة يوسف الخال للشعر

١٩٨٩

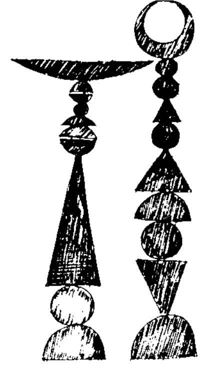
بموجب شروط «جائزة يوسف الخال للشعر» للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣٠ نيسان (ابريل) الماضي باب قبول المساهمات. وقد بلغ عدد المساهمات المستوفية لشروط الجائزة التي وصلت حتى ذلك التاريخ ١٩٨ مجموعة شعرية موزعة على الأقطار العربية الآتية: ٧٨ سورية، ٣٠ العراق، ٢٤ المغرب، ١٧ لبنان، ١٧ الأردن، ٩ فلسطين، ٦ مصر، ٦ ليبيا، ٣ تونس، ٣ السودان، ٢ البحرين، ٢ الجزائر، ١ اليمن.

ونظراً لكثرة عدد المشاركين في الجائزة، وتسهيلاً لعمل اللجنة التحكيمية فقد تشكّلت لجنة فرعية مؤلفة من قاص وشاعر وناقد، مهمتها القيام بالتصفية الأولى للمجموعات الشعرية المتسابقة. وقد قامت هذه اللجنة بقراءة هذه المسابقات الشعرية التي وصلت ضمن المهلة المحددة، فأبقت على ٥٠ مجموعة من أصل ١٩٨، أحالتها الى اللجنة التحكيمية، واستبعدت الباقي.

ولما رأت اللجنة التحكيمية المتواجدة في ثلاثة أقطار عربية مختلفة، أن حجم المساهمات قد بلغ هذا العدد الكبير، وحرصاً منها على توفير كل الوقت وأقصى الجهد والدقة في تقويم المجموعات الشعرية الخمسين التي بين أيديها، فقد تقرر تأجيل إعلان النتائج من تموز (يوليو) الماضي الى تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٩، حتى يتاح لها فرصة أوسع لتبادل الرأي حولها. وسيعلن عن أسماء اللجنة التحكيمية ولجنة التصفية الفرعية، عند إعلان نتائج الجائزة. وتذكّر اللجنة التحكيمية كما يذكّر الناشر بأنهما لا يدخلان بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

الألكسو
الخطوة المطلوبة

عبد الغنـــي مـــروة



■ داخل اروقة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، حركة صاخبة جداً هذه الأيام، حيث يجري تسريح عدد كبير من الموظفين والغاء عدد من المكاتب الاقليمية، واعادة نظر شاملة في كل التركيبة الهيكلية البشرية والتنظيمية والادارية للمنظمة.

وقد تكون هذه فرصة جيدة امام الدكتور مسارع الراوي الامين العام الجديد، لكي يعيد النظر بكل الممارسات والقناعات التي كانت سائدة داخل المنظمة خلال العهد السابق، واعادة تكوين منظمة فاعلة في الحقول التي وجدت اصلا لخدمتها.

ان المشكلة الاساسية التي تواجه المنظمة هي في كونها حريصة على ان تقوم بعدة أدوار ليست في الواقع مؤهلة للقيام بها، لأن منظمة عربية من هذا المستوى لا يمكن ان تكون مؤسسة أبحاث ودراسات، وناشراً للكتب، ومطبعة تجارية، وشركة توزيع في آن واحد. ذلك انه من الطبيعي، أن تتعثر في مثل هذه الأعباء، وخصوصا تلك الجوانب التي لا تدخل في طبيعة تكوينها كمؤسسة للقطاع العام، مثل قضايا الطباعة والنشر التجاري والتوزيع.

لقد انفقت المنظمة حتى الآن مئات الملايين من الدولارات العربية في متاهات كثيرة لا تدعو الى التفاؤل لا سيما وان كل الكتب التي صدرت عنها أو التي تولت اصدارها ليست متوفرة في الأسواق العربية أو أنها غير متوفرة لدى المنظمة نفسها، ناهيك عن المعاملات البيروقراطية العقيمة وغير المجدية، التي لا يمكن لها ان توفر للمنظمة عناصر كافية للنجاح والانتشار.

من أصل مئات العناوين من الكتب، المجدية أو التافهة التي اصدرتها المنظمة خلال ٤٠ سنة من تواجدها، لا تتوفر في أروقة المركز الرئيسي سوى حفنة قليلة جدا من العناوين يتطلب الحصول عليها، الكثير من الجهد والملاحقة والمتابعات الادارية.

ومن ينظر الى نوعية الكتب الصادرة عن المنظمة حتى الآن شكلاً، ومضموناً واخراجاً، وتصنيفا لا بد من أن يصعق بالهزال المسيطر على أكثرها، ولا يستغرب لماذا أخذت الدول العربية تتمنع عن دفع التزاماتها السنوية.

ويبدو أن الادارة الجديدة للمنظمة، تحاول ان تستدرك حالياً هذا الواقع المؤلم بتخفيض النفقات واختصار عدد العاملين الى اكثر من النصف تقريباً، والغاء الكثير من المكاتب الاقليمية التي تناقض أو تكرر بعضها، واختصار العمالة والنفقات التي تصرف على مطبعة المنظمة المركزية في تونس.

وطبيعي ان مثل هذه التدابير الادارية لا تعني المثقف العربي بقدر ما يعنيه ان تستعيد هذه المنظمة دورها المفقود والضائع في خدمة الثقافة العربية على أكمل وجه، لا سيما وانه ليس هناك أي مبرر لفشلها طالما انها كمنظمة عربية هي بطبيعة تكوينها بعيدة عن الخلافات العربية السياسية التي من شأنها ان تعرقل أي نشاط عربي جماعي بناء.

ان المطلوب، حسب تصورنا، هو ان تتخلى المنظمة عن القيام بدور الناشر العربي التجاري، وان تكتفي مثل غيرها من المؤسسات ذات المنفعة العامة في العالم، باعداد الدراسات او تمويل اعدادها وعرض انتاجها على القطاع الخاص لتأمين نشرها بشكل اقتصادي وضمان انتشارها على مستوى عربي.

ينبغي للمنظمة أن تتخلّى عن قيامها بدور الناشر التجاري وأن تكتفي باعداد الدراسات وتمويلها

لقد قامت المنظمة ببعض التجارب، في هذا المجال وكان آخرها مع الأسف، عقداً ولو متأخراً لنشر قاموس عربي اعدته المنظمة، مع مؤسسة فرنسية، وكأن العالم العربي خال، من ناشرين اكفاء، أو كأن المطابع العربية، عاجزة عن انتاج مثل هذا القاموس، رغم أن أسوأ القواميس المنشورة لدى قطاع النشر العربي الخاص، هي ليست أقل جودة من ذلك القاموس.

الأمر الثاني، المطلوب، من المنظمة، هو ان تتحرر في سياستها من القيود والأعباء الحكومية العربية، في كثير من الحالات حتى يتميز عملها بالجدية والرصانة، فقد اطلعنا مؤخراً، على كتب وفهارس يتم اصدارها حول المطبوعات العربية وحول دور النشر العربية، لا نرى، أنها يمكن ان تحقق أي جدوى طالما ان معلوماتها تجمع عن طريق الحكومات العربية، ومن خلال المعاملات الادارية الحكومية على امتداد ٢٢ قطر عربي.

صحيح ان المنظمة هي ممثلة بجميع الدول العربية بدون استثناء، ولكن كيف يمكن ان نتصور دليلا حول المطبوعات أو حول المؤلفين والكتاب العرب في كل بلد عربي اذا كان صادرا من خلال وزارة الاعلام في كل بلد أو على الاقل حسب تعليماتها.

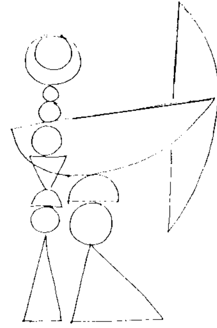
في الكويت مكتب اقليمي لتحقيق المخطوطات ونشرها لا ندري كيف، يبرمج أعماله، وما هي الاولويات التي يلتزم بها. ويصدر هذا المكتب مجموعة من المخطوطات، لا احد يراها ولا أحد يسمع عنها، ولا ندري ماذا يحصل بها. وبصرف النظر عن أهمية هذه المخطوطات فان من يسعى للحصول عليها يصطدم بحاجز بيروقراطي، جغرافي وبشري، يدعوه الى اليأس.

وفي المغرب، مكتب اقليمي، لعلوم المعلوماتية والكومبيوتر، يقال، والله أعلم، أنه يحقق انجازات كثيرة في هذا المضمار. ولكن اين هي هذه الانجازات. ومن يستفيد منها، وما هو مصيرها؟

الأمل كبير، بأن توفق الادارة الجديدة لـ «الالكسو» في تدارك واستيعاب الاخطاء والفجوات الكثيرة التي كانت تتعثر بها، وأن تستفيد من التجارب الماضية، وأن تكون في حجم تطلعات الجماهير العربية، في اداء رسالتها التاريخية □

آراء

قابلية الحوار



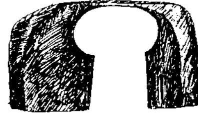
حكمت الحاج
شاعر من العراق

■ يمكننا ان نتساءل عن الفائدة التي ننالها من ذكر، أو من اعادة ذكر العناصر التقليدية التي تشكل بمجموعها صفات ثقافة ما. . وبالنسبة الى الامكانات المتاحة من قبل هذه الصفات المختلفة. ماذا تستطيع ان تطرح في الحقيقة احدى أهم هذه السمات، وهي ما نسميها: قابلية الحوار، والرأي المقابل؟ كان الهدف على وجه الدقة اظهار ان مسافة الاستماع بين مطلق الرأي (المركز) وبين منتج الرأي المقابل (الطرف) لم يصر اليها هنا في نطاق نفي ما يستطاع الاستماع اليه، ولكن مع الأخذ بعين الاعتبار ما في الكلام المتبادل من مخططات كامنة ومشاريع منمقة وربما خادعة ـ. فليس المقصود إنكار حق المثقف الجديد في أن يحس بعزاء ما وحتى بفخر ما، بحيوية قابلة للتعميم في ثقافة يقل ـ يوماً بعد يوم ـ دعم البنى الاجتماعية والاقتصادية لها الى هذا الحد أو ذاك، حتى اذا وجب الأمر ان نضيف في الحال أن هذه الأوجه الملائمة لا تضمن المستقبل في شيء، اذ سوف تكون مشروعة ومهملة على حد سواء. وفوق ذلك، ليس المقصود بتاتا أن نحول ـ بأي نوع من الارهاب الفكري، دون ان يشارك الشباب المثقف في جملة التقصيات والاستكشافات المعاصرة بانتظار تدارك التأخر التأريخي للمجتمع العربي، في الحالة التي سيكون مسلما فيها إقصاء المثقف الجديد الى هامش الهامش حيث لا دور، ولا خطورة، ولا حوار. فالحرية لم تقدم هنا كدراسة تمهيدية لا مندوحة عنها لكل مثقف عربي من أجل كل بحث مقبل. إنها تفيد بصفة اساسية في طرح مسألة معينة تبدو لنا أهميتها بالنسبة للحاضر. ولنلاحظ اننا لا نجد أنفسنا أمام حالة غريبة ومتفردة، فكون اتاحة الفرصة أمام الآخر ليدلي برأيه ومن ثم «التورط» معه في حوار، يثبت أننا بصدد وضع عام يتطلب منا حكماً عاماً على القيمة. فمن الواضح ان مفهوم «اللادور التاريخي» لا معنى محددا له، وانما فقط هو غرق في الموات الثقافي.

ان الثقافات جميعها تستطيع ان تتزود بعناصر الهام جمالي وبنماذج اخلاقية، وبأشكال متطورة، فهي في الحالات هذه وان كانت ميتة، انما تخدم في التخلص من شبح «القيامة» عبر تجسده في منظومة العقل الليبرالي. المطلوب اذن: إنعاش أمل لا تحقيق حلم غائر في الضباب. فاذا كانت ثقافتنا تريد ان تنظم شؤونها واخلاقها الجماعية وجهازها الفكري، ان بالاستناد الى صورة ثقافة بعينها، أو عوْداً الى ذكريات ثقافة مفترضة، فإن عليها بادىء ذي بدء، أن تسن عرفا لا يمكن المساس بصلاحه ولا يمكن الاعتقاد ببطلانه، ذلكم هو: قابلية الحوار. ويكون هذا العرف «إشكالياً» ليكون ممتدا افقيا عبر انماط التفكير المختلقة لقطاع زمني واحد وبالتالي أشكال الانتاج اللغوي، الذهني، المادي. ويكون أيضا ممتدا عموديا عبر انماط التفكير الواحدة لعدة مراحل متعاقبة وبالتالي للأشكال اللغوية والذهنية والمادية ذاتها عبر تعاقبها الزمني والأجيالي ـ ولنقبل بعد ذلك بمنهجية في الحوار والتعقيب عليه لا مع «الغرب» فحسب بل أولاً فيما بيننا. لأننا لسنا كلا واحدا صلدا، بل نحن متعددون في اطار من الوحدة وفي وضع خاص في التاريخ، ولسنا ظرفا طارئاً سيزول □

الرؤية الضيقة

حامد حسن شبير
كاتب من السودان



■ مما لا شك فيه ان الأدب في أية امة هو المرآة التي تعكس طموحات وتطلعات الشعوب للرقي قدما في سبيل الارتقاء بالحياة الانسانية وانتشالها من وهدة التخلف التي رزح فيها الانسان ردحا من الزمن. والآداب العالمية تزخر بقيم انسانية سامية تؤكد سمو النفس البشرية، ولنأخذ مثالا بثورتين عالميتين كان لهما أثرا كبير في تغيير العقلية الانسانية لدى شعبيهما، فالثورة الروسية مثلا لم يكتب لها النجاح الا بالتحريض «الثوري»، الذي مارسه أدباء عظام من أمثال غوركي واوستروفيسكي وتشيكوف وغيرهم من مبدعي الأدب الروسي، فقد تحققت الثورة بالتفاف السواد الأعظم من الناس حولها، وأخيرا كان الوجه المشرق الذي نراه اليوم على الشعب الروسي. اما الثورة الأخرى فهي التي اندلعت في فرنسا لتخلص الشعب من حكم الاستبداد اللويسي، وبالطبع لن ننسى الدور الريادي التي أسداه الفكر والأدب للثورة الفرنسية متمثلا في مفكرين من أمثال «جان جاك روسو» و «فولتير». اذا نخلص من حديثنا ان الآداب ان لم تُوظَّف لخدمة قضايا الشعوب والتفاعل مع أحداثها تصبح ترفا لا فائدة فيه، أو بالأحرى تسلية فارغة لا تسمن ولا تغني عن جوع. وحقا ان أدباء العالم الذين طبقت شهرتهم الآفاق والذين لم نزل نطالع ابداعاتهم بحب وانبهار شديدين، تفاعلوا مع قضايا شعوبهم والتحموا معها، وفي النهاية حصدوا ثمارا ناضجة تمثلت في التغيير الحضاري الذي طرأ على تلك المجتمعات. ولنتوقف قليلا نستجمع أفكارنا المبعثرة ونطل على أدبنا العربي النثري منه والشعري فما الذي نخرج به من نتائج؟! للأسف إبتعد هؤلاء الأدباء عن القيام بأدوارهم على اكمل وجه، مما زاد من غربتهم عن شعوبهم والابتعاد عن تلمس معاناة تلك المجتمعات. وانها لمهزلة ان يوجد بيننا ما يسمى بأدباء «النخبة»، تلك الفئة التي تدعي الابداع وتتحدث عنه من أبراج عالية. فنجدها يتأنق وتبالغ في إختيار الكلمات المنمقة وتتكلف كثيرا كأن الابداع «وجاهة» ان صح التعبير. وللأسف وجدت تلك الفئة منافذ إعلامية تمارس فيها سقطاتها. أيضا تطل علينا فئة أخرى اختارت أيسر

السبل وذلك بتهادن السلطة ومدحها، ولم تكتف بهذا بل نجدها تجدّ في سبيل التهافت الرخيص على الجوائز، فكسبوا مادياً وسقطوا إبداعيا. بينما في المقابل تطالعنا فئة ثالثة أرادت ان تصنع لها مجدا زائفا من خلال ارتباطاتها غير الشرعية مع صناع القرار الثقافي في وطننا العربي. وتجاهل هؤلاء ان الابداع لا تصنعه سلطة مهما ادعت من إلمام معرفي. فالابداع منحة الهية، وهي عطاء رباني للذين حباهم الله بنعمة شمولية الرؤية للتوغل في أعماقنا البشرية وسبر أغوار تلك الأعماق. ولهؤلاء الذين يتوهمون ان بقربهم من السلطة انهم سيصيرون أدباء أقول: هلّا أرحتمونا من مهزلة سقط الكلم الذي تطالعنا به المطابع العربية في معظم الأحيان. فسعيتم الى البحث عن مصادر رزق أخرى تتعيشون منها، بدلا من هذا المسخ المشوه؟! واعترف مسبقا ان ساحتنا الأدبية لا تخلو من أصوات مبدعة تنادي بالتغيير الحضاري للنهوض بأمتنا لمراقي حياة انسانية راقية، ولكن هؤلاء ورغم قلتهم فلم تسعفهم ظروفهم في ابراز ابداعاتهم، فمعظمهم ولظروف القمع الذي تمارسه معظم الأنظمة العربية، تلك الظروف أجبرتهم على الانزواء بعيدا في ألم يجترون احزانهم وكأنهم لم يوجدوا قبلا!

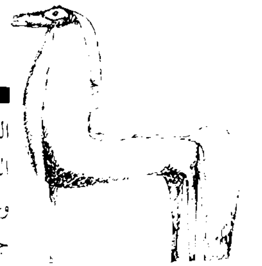
وأهمس في آذان مبدعينا: الفن موقف ورؤى وتحريض على الثورة الفكرية. أولم نتذكر شاعر اسبانيا الفذ «لوركا»، فهو رغم القمع الفرانكوي في بلده اسبانيا، والذي لم يثنه عن الوفاء بالتزامه الفكري كفنان مبدع يشارك في نهضة بلده، وأخيرا ضحى بنفسه شهيداً للفكر الانساني، لكنه بقي في ضميرنا الانساني كأروع فنان أصيل عرفته البشرية. فلماذا لا يقتدي به كتابنا كموقف صلب لا تهزه العواصف أيا كانت قوتها في سبيل إثبات هويتنا الابداعية، بدلا من هذا الجري المحموم وغير المجدي نحو أشياء كالحداثة والشكل والمضمون الخ؟! وأقول لمبدعينا: هلا تريثتم فيما تبدعون فجعلتم نصب أعينكم قدسية الكلمة وتأثيرها في النفوس؟!

نحن نريد أدباء يمتلكون رؤى شمولية ليتخطوا بها القطرية الضيقة التي يسجنون فيها أنفسهم، نريد كتابا يعون دورهم عسانا نضيف جديدا يصب في تيار الأدب الانساني، فبهذا سنثبت للآخرين أننا امة مبدعة يمكن ان تؤثر في المسيرة الحضارية التي يشهدها العالم اليوم، فهل ستجد دعوتي هذه آذاناً صاغية من مبدعينا الأفاضل؟ □

المثقفون الرحل

هشـــام عجـــي

كاتب من سورية



■ الخوري جبرا، كاهن ضيعتنا، لبس الثوب الكهنوتي ثلاثين عاماً متواصلة قبل أن تقتنع السلطة الكنسية بسيامته كاهنا على الضيعة. وعندما اقتنعت أخيراً، وفعلت، كان الخوري جبرا قد اقتنع نهائيا بأن الموضوع، أساساً، لم يعد ضرورياً.

خلع البذلة الرسمية، وارتدى ثياب العمل لكي يفتتح مقهى يعتاش منه بقية عمره.

.. ثلاثون عاماً طارت في مهب الريح: لا الخوري خسر شيئاً، ولا الكنيسة ربحت شيئاً.

صديق لي، متشدد في آرائه الوطنية. يمارس ايمانه بها في كل لحظة من لحظات يومه. قضى سنوات في صدام شبه يومي مع صديق له لم تكن مبادىء الأول ومواقفه تعني له شيئا.

منذ اسبوع التقيت صديق صديقي. فوجئت. يا للتحوّل؟ أثنيت على قدرة صديقي على الاقناع والمتابعة حتى.. النجاح.

اليوم كانت المفاجأة أكبر. التقيت صديقي بعد طول غياب. ذهلت. لقد غادرته آراؤه القديمة، أو أنه هو الذي غادرها. ولم يعد ذاته السابقة. هذا رجل آخر يلبس قامته وسحنته وصوته. البريق فقط الذي كان في العينين.. انطفأ، وحلّت محله سحابة من جمود.

تساءلت: ترى هل سيعود صديقي الى الصدام مع صديقه.. ولكن بعد ان تغيّرت المواقع؟

معروف بتاريخه النضالي. من شارع الى شارع في المدينة التي ذبحتها خناجر أهلها، كان يتنقل محاولا ان يرشد «الضالين» الى الثورة.. ويؤجج في صدور «الثوار» توقهم الى النصر. كان يختصر الكون في جمهور يصفق معجباً، فيشتعل في أعماقه الانتماء الى التراب.

«زلزلت الأرض زلزالها..». لبس العمامة وأسدل النوم على جفنيه. فتح بوابة التاريخ ودخل الى القرن الرابع الهجري، بعد ان أحرق تاريخه وخطبه وخواتمه الثورية على الباب الخلفي للقرن العشرين.

ها هو متربع على مصطبة: مسبحة في اليد. والذباب يحوّم حول دمامل الروح.

شيء من البداوة، من الحنين الى الرحيل بين الواحات وينابيع الماء العذب، ما تزال متجذرة فينا. وحين تعصف تمسح كل غبار الحضارات عن أمراضنا العتيقة، وتنبش، من تحت بشرتنا البيضاء، بدويا أسمر حادّ التقاطيع، متطرفاً كأنما تسكنه شمس صحراوية دائمة الاشتعال.

ـ أين كان البدوي فيك حين حاضرت في الجامعات الكبرى، حين ردتَ المحافل الدولية، حين رقصت في فنادق الدرجة الممتازة مع «قناني» عطر باريسي لها أشكال نساء، حين تحدثت عن الثورة والبناء فأخجلت تواضع الثوار الكبار، حين تفوهت خطيبا عن الوطن والانتماء، حين توّجت: رمزا ومثلا.. حين وحين.. وحين؟!

ـ كان البدوي نائما تحت جلدي. أصدقك القول: كان نائما ـ صاحيا. وكان مرجعاً وموجهاً. وكان رقيباً.

ـ وحلقة التلامذة والأتباع الذين لم تلقنهم سوى كلمة واحدة: رفض المألوف؟

ـ ثمة بدوي ينام، أيضا، تحت جلد كل واحد منهم. ثمة عشيرة ينعقد مجلس شيوخها يوميا في زاوية خفية من وعيهم الباطن (هل أقول: الظاهر؟).. وثمة أصداء حرب ما، لغزو ما، لقعقعة سيوف وتكسر رماح.. وثمة اعتزاز، دائما، بروح القبيلة وحرفها، يلتمع في عتمة الضمير.

ـ ودفاتر الثورة؟

ـ حطب لساعات الحشرة.. و[illegible] لضبط الذاهبين الى [illegible]

ـ لماذا؟

◁

آراء

◁ ـ لأن الرغيف الساخن في «تنور» العشيرة أسطع من الفكرة الهائمة في فراغ المعدة.

أهـذا نشهـد، أحيانـاً، ظاهـرة «المثقفين الرحّل»، على وزن «البدو الـرحّـل»؟ أهـذا ـ توطّد فينا العشائر وجودها وترسخ نفوذها، في عصر الفضاء والانسان الآلي؟ لا بل تصبح هي الوجود الأقوى الذي تنسب اليه الوجودات الأخرى على انها الثانوية والطارئة.

وكـل ما لا يمر عبر مصفاة العشيرة يُهمل. «الآخر» باطل الأباطيل. وحدها العشيرة مرسى الهموم الطائرة وملاذها. والغريب أنها لا تتنافى مع الزمن المتجدد، كالنهر، في الخارج، كما لا تتلاءم معه. بل تتعايش، من موقع التناقض، مع روح العصر. وتستعمل أدواته وأسلحته، دون منهجه، في تنظيم وجودها وفاعليتها.

أهذا تشهد «مضاربنا» ظاهرة «المثقفين الرحّل»؟

أم لأسبـاب أخـرى تتعلق بطبيعـة الحياة النـاشئـة عن ظروف العالم الثالث، وما تفرزه من شخصية نمطية، لها طريقة تكيّفها وتفكيرها، يمكن تسميتهـا بالانسـان «العـالم ثالثي»، والتي يمكن اختصـارها بالشخصية المقهـورة الخـائفـة والباحثة عن أي سبيل يمنحها بعض الاطمئنان على مصـيرها.. مستقبلها، في عالم ـ غابة. هذه الشخصية التي يكمن، في أساسها، شعور الضحية حتى وهي تمارس دور الجلاد.

في الحالين فإن الأرض تميد تحت أقدامنا، ووعينا منصبّ بكليته على اقناع أنفسنا بالتعامل مع الزائف على أنه الحقيقي، وبالتالي، الاقتراب من كل ما يزيدنا خواء وهشاشة واغترابا ويعمق الهوة بيننا وبين... المستقبل.

الا انه قرن عجيب نعيشه في أواخر القرن العشرين!

يصرخ الصارخون.. ولكن البرية عمرت لها في الوجدان قصرا من يباس.

وصارت اللغة أعتق من ان «تلبق» لمهرجان العُري، أو أحدث من ان تُفهم. عاجزة.. عاجزة. حتى البحّة.

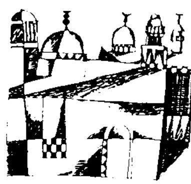
ثمة عواء في البعيد. أعوي.. نعوي.

«أيتها اللقمة الصغيرة أنت اسرائيل الكبرى».
شكراً محمد الماغوط.. هذه أوجع ما أبدعت.

سماحة الاسلام

نافـــذة الحنبلـــي ....

كاتبة من فلسطين



■ في كل يوم يمر ازداد إيمانا وحبا لمبدئي بعيدا عن أي فكر يريد ان يحتويني في جماعة معينة او حزب معين، فالدين أولا وأخيرا لله، وبما ان دستور هذا الدين بين أيدينا فهذا يعني ان كل فرد له الحق في أن يتفحص معاني قرآنه ويسلك حسب ما يأمره الله سبحانه وتعالى وليس حسب ما ترتأيه جماعة معينة او حزب معين.

فالمرجو ممن يريد ان يعيد للاسلام مجده ان الاسلام لا يعود بالتقوقع والانحسار، ولا يعود بقلوب لا تنبض بالحب، فالحب هو الذي يشعل نور التفكير. ولهذا كتب الله سبحانه وتعالى على نفسه «الرحمة»، والرحمة لا تأتي الا من الحب، والحب مصدره الاحساس والشعور، ولهذا لا نريد ان ندعو الى تحرر المرأة كما تدعي المرأة الغربية. وكم انني خائفة على شباب هذا العصر الـذين يستظلون تحت ظل مظلة التعصب والتزمت ان يرفعوا لنا الاسلام شهيدا جثة هامدة على نعش قلوب ميتة وأجساد خاملة. أليس الاسلام جاء لتحرير الناس من رقهم وعبوديتهم لبعضهم البعض؟! فزرع راية الجهاد بالكلمة والدعوة والاقناع والحوار ومن ثم بالقوة ولم تأت القوة لتقوقع الشعوب لا بل احترم الاسلام جميع الأديان السماوية، ولهذا رفض عمر بن الخطاب رضي الله عنه ان يصلي بكنيسة القيامة في القدس بل صلى في الأرض المجاورة لها لنبقى دائما أهل جوار ومحبة، نحن وباقي الأديان السماوية. انه رضي الله عنه فكر في المدى البعيد، وخاف من ان تأخذ المسلمين تيارات تعصبية فيحولون الكنيسة الى مسجد. ولهذا حافظ على قدسية دعوة سيدنا عيسى عليه السلام، وجعل صلاته بجوار ذلك المكان المقدس لاخواننا المسيحيين.

إننا نريد اسلاما متعاوناً مع جميع أبناء البشر. والانسان لا يمكن ان يُقنع بالكلام فقط لأن الشعوب العربية هي الآن من أكثر من يقاسي من كثرة الكلام بلا عمل، فالعمل هو الذي يقتنع، والمعاملة الحسنة هي التي تأسر القلوب وتلفت الأنـظار، ولهذا ذكرت الآية الكريمة «يا أيها الذين آمنوا لم تقولون ما لا تفعلون كبر مقتاً عند الله ان تقولوا ما لا تفعلون» صدق الله العظيم. □

يصدر قريبا:

في ■ سلسلة «تراث»

● الجليس الصالح والأنيس الناصح
سبط بن الجوزي
تحقيق: فواز صالح فواز

● كتاب القيان
أبو الفرج الأصبهاني
تحقيق: جميل العطية

● الروض العاطر في نزهة الخاطر
أبو عبد الله محمد النفزاوي
تحقيق: جمال جمعة

● سراج الملوك
محمد بن الوليد الطرطوشي
تحقيق: جعفر البياتي

● جغرافيا الوهم
مختارات من رحلات المخيلة
حسني زينة



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

رياض نجيب الريّس

أدونيس بين صوفية الشعر وهامشية التاريخ

■ لا أذكر تماما كيف وقع في يدي ديوان الشاعر أدونيس «المسرح والمرايا» الصادر ١٩٦٨ عن «دار الآداب» في بيروت. الا انني أذكر ان رغبة قد اجتاحتني مؤخرا لقراءة الشعر، وخاصة شعر «الكبار» من الذين أصبحوا من «كهنة» الشعر الحديث المعاصر، وخاصة منذ موت يوسف الخال، «بطريرك الشعر الحديث» على حد تعبير الشاعر نزار قباني. ولما كنت قد عرفت أدونيس منذ حوالي ثلاثين سنة عندما كان مجرد «شماسا» في كنيسة مجلة «شعر»، ولم أطرب من حينه الى ترانيمه الشعرية، مفضلا «القندلفت» محمد الماغوط الخارج عن طاعة كنيسة «شعر»، والملحد ـ المؤمن توفيق صايغ العاصي لتعاليم البطريرك، وجبرا ابراهيم جبرا «اللوثري» الوحيد في حركة كثلكة الشعر العربي الحديث. الا أن أدونيس كان شماسا ذكيا، استطاع بعد سنوات قلائل من تأسيس مجلة «شعر» ان يقود حملة انشقاق عن الكنيسة الأولى، ليؤسس لنفسه كنيسة منفصلة يصبح هو بطريركها في بيروت وسائر المشرق.

أرسى أدونيس دعائم كنيسته الشعرية الجديدة على أمجاد ترجمته للشاعر الفرنسي سان جون بيرس، بعد ان كان قد نشر في العدد الرابع من «شعر» ترجمة لمطولة بيرس الشهيرة «ضيقة هي المراكب»، مع دراسة عن الشاعر الفرنسي وأهمية تجربته في الشعر العالمي الحديث. وأيقظت هذه القصيدة بترجمتها في نفوس الشعراء الملتفين حول «شعر» في حينه، كل رواسب اللغة العربية، بما فيها من ألفاظ وصور غير مألوفة لدى شعراء تلك الحقبة. وتأثر أدونيس نفسه بمناخها، وأخذ يضع قصائد نثرية مطولة، يضمنها أبياتا موزونة كأصوات على حدة. وانتقل صدى هذه التجربة خارج اطار «شعر»، وغدت موضع مناقشة في أبحاث ودراسات عديدة. الا أن كنيسة أدونيس ظلت كنيسة فرعية، وان ازداد اتباعها في فترة من الفترات، مقابل كنيسة «شعر» وبطريركها الخال ومطارنته من أمثال أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقة وسواهم. وكان أدونيس قبل ذلك قد بنى سمعته الشعرية في قصيدة بعنوان «الفراغ» نشرها في دمشق في أواخر الخمسينات، تفلت فيها من تأثره من المدرسة الرمزية اللبنانية، أعطى فيها نموذجا جيدا لما يمكن ان يكون عليه الشعر الحديث.

في فترة تألق «بطركة» أدونيس وكنيسته الشعرية الجديدة، وفي الوقت الذي تعب فيه الخال ومطارنته وشماسوه وتقلصت كنيسته وقلّ عدد مريديه وأقفلت «شعر» ابوابها لمدة ثلاث سنوات، ثم عاودت الصدور بشكل متعب ومتردد في العام ١٩٦٧، صدر ديوان أدونيس «المسرح والمرايا» في كانون الثاني ١٩٦٨، وكانت مجلة «شعر» في صحوتها الثانية.

ينبغي لهذه القراءة أن تبقى ضمن ما أصدر الشاعر قبل هذا الديوان حتى يبقى الحكم عليه في إطاره التاريخي لا في احتمالاته المستقبلية.

بعد عشرين سنة ونيف، أمسكتُ «المسرح والمرايا»، وهو الديوان الخامس لأدونيس رسميا(*)، انما الثامن فعلا، اذا حسبنا دواوينه الثلاثة الأولى، «دليلة» و«اذا قلت يا سوريا» و«قالت لي الأرض» الصادر في العام ١٩٥٤، والذي أعطاه اسمه المستعار، واطلقه كشاعر أول في حركة الشعر العربي الحديث، ثم تناساه خوفا من الصبغة الحزبية القومية الاجتماعية السورية التي كان ينتمي اليها. «قالت الأرض» ـ ديوان أدونيس الأول ـ كان عتبة المجد الصغيرة التي وطئها قبل حوالي خمس وثلاثين سنة، ودحرجها اليوم الى وادي الذكريات السحيقة.

أمسكت بشغف بـ «المسرح والمرايا» بعد مرور هذه ◁

قراءة اليوم لنص الأمس

◁ السنوات كلها، لأتأكد هل ان أدونيس ما زال علامة فارقة في دنيا الشعر المعاصر، لا يمكن لأحد تجاهله أو تجاهل كتبه، وان الوقوف على «مسرحه» وأمام «مراياه»، بات أمراً ضرورياً لأن هذه العلامة الفارقة أصبحت تاريخا شعريا يحتاج الى فتح نوافذ جديدة فيه تطل على القارىء المتتبع، وتعيد تهوية ذهنه من تخدير اسطورة قديمة يبس عليها الزمان، وظهرت فيها بصمات أصابع معروفة لأيدٍ قديمة.

ماذا تكتشف في قراءة جديدة لديوان قديم ولشاعر ما زال خصبا ومعطاءً؟

تكتشف أن من الضروري أن تبقى هذه القـراءة ضمن ما أصدره هذا الشاعر قبل هذا الديوان، حتى يبقى حكمـك في اطاره التـاريخي، لا في احتمالاته المستقبلية، فتعيد اكتشاف صاحب الديوان كما كان لا كما هو اليوم.

ما عاد أدونيس في «المسرح والمرايا» كما كان في «أغاني مهيار الدمشقي»، يحاول ابداع شخصية جديدة تتقمص خواطره ومشاكله ونوازعه وتجسد حياته وتجربته، في اللجوء الى طريقة جديدة في التعبير الشعري. لقد أصبح أسير هذه الشخصية وضحية العفن الذي أحاط الطريقة المجترة التي لجأ اليها.

أن ينبش الشاعر شخصية هامشية من بطون التاريخ، ويتقمصها شعريا ليقوّلها ويحسّسها مشاكل هذا العصر شيء، وأن يقع ضحية هذه الشخصية عندما يتم تفاعل تقمص هذه الشخصية به فعليا وشخصيا، شيء آخر. أدونيس ظن نفسه منذ أن فكّر في مهيار، أنه مهيار العصري، وأن من السهل استبدال شاميته التاريخية بلبنانية أو عروبة أو عالمية هذا العصر. ولم ينس أدونيس ان مهيار الـدليمي التـاريخي، كان يمثل الشخصية الخارجة عن طاعة العقيدة السائدة في ذلك الزمن، والتي انسحقت تحت ظنون النبوة، وانزلت الى صفوف آلهة الشعر الصغار وقد حفل التاريخ بالكثير منهم. وما عاد أدونيس يحمل الينا في «المسرح والمرايا»، ما كان - ربما - من الممكن ان يحمل الينا يوما ما «انخطاف النبوة وشعرية الخلق».

وقد يكون في شخصية مهيار التاريخية (وقد ضاع لقب الدمشقي في «المسرح والمرايا») تشابه أو التصاق بالتجربة الانسانية الحديثة بكل ما فيها من التعقد والتناقض والشك والمصادفة. لكنها تحولت على يد أدونيس الى تعقيد وتناقض شعريين، دفع الكثيرين من المتتبعين للشعر الى الشك في المفاهيم الشعرية التي يحملها وفي التساؤل عن القيم الفنية التي يقف معها أو يدافع عنها. إن بريق الالوهة في الشعر لا يبدأ من المصادفة، ولا يستمر بتحويل هذه المصادفة الى قاعدة واقعية. واذا كان مهيار - في المعنى الجوهري لا المعنى الشعري - هو رفيق جلقامش في بحثه ويأسه، ورفيق تموز في بصيرته ورجائه، وفاوست في لهوه بالعالم، وزرادشت في تفوقه وعلوه، إلا أنه حتما ليس رفيق أدونيس الشاعر في صحبة الشعراء الكبار. ادعاء الالوهه شيء، والألوهة شيء آخر.

واذا كانت لشخصية مهيار جذور بعيدة في أرض الصوفية، امتدت عبر دواوينه، فهذا لا يعني ولا يؤكد وجود شيء اسمه «صوفية ادونيسية»، «يبطل التعارض فيها بين العالم والآلهة ويصير الكون واحداً»، كما قيل عن «أغاني مهيار الدمشقي». ولا الصوفية المستوردة الى الشعر الحديث اليوم هي اللجوء الى نصوص وأسماء تاريخية، واعادة تفسيرها وتركيبها على ضوء نظريات

* صدر لأدونيس حتى تلك الفترة: قصائد اولى (١٩٥٧)، اوراق في الريح (١٩٥٨)، أغاني مهيار الدمشقي (١٩٦١)، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار (١٩٦٥).

بعض أدونيس في «المسرح والمرايا»

مقتطفات من قصائد مشار اليها في نص المقال، (...) وهذه العلامة تشير الى الاجتزاء في بعض القصائد.

١ . جنازة امرأة

الرجل الأسود: (...)
مات وما حولهْ
ضَفيرةٌ عالقَهْ
بالأرض، محلولةٌ
والأرضُ رمّانةْ
(...)
مات، من العاشقةْ
تغيبُ في حلُمِه
تَلبسُ أجفانَهْ؟

الجوقة (غير منظورة):
ألموتُ وجهُ شاعرٍ، أو كلمهْ
منْذورةٌ للأرضْ
ألموتُ حضنُ عاشقٍ.
وتتمهْ
أنيّ في عروقِهِ
قصيدةٌ أو نبضْ.
(...)

٢ . لون الماء

كلماتٌ لها أرْجُلٌ وبيوتٌ
كلماتٌ تموتُ
وَهْيَ حُبلى،
... سكنّا
وطناً راودته، شرَدْنا
في تقاطيعه
ارتسمْنا
حول آفاقه غُصونا
وارْتَسمنا رؤىً وعيونا...
كلماتٌ رمت قشرها، رافقتني
في طقوس المدينهْ
ودخلنا مقاماتِها احترقْنا
حُلُماً.
ها هنا دفنّا
جُثَّة العالمِ اقتسمنا
إرثَه واستعدْنا
لهبَ الفطرة الدّفينهْ.
(...)

٣ . الزمان المكسور

- «من أنتَ؟»
- «بهلولٌ بلا مكانْ
من حجَرِ الفضاء من سُلالة الشيطانْ
- «من أنتِ؟
هل سافرتِ في جسدي؟»
- «مراراً؟
- «ما رأيتِ؟»
- «رأيتُ موتي»
- «هرْولتِ فوق دمي، جلستِ، نزعتِ ثوبكِ،
واغتسلتِ، لبستِ وجهي؟
ورأيتِ ظلّيَ مثل شمسٍ
ونزلتِ تحت سريرتي، وكشفتِني؟»
- «اكشفْتَني؟»
- «كاشفْتِني؟ أيقنْتِ؟»
- «أشفيتِ بي، وبقيتِ خائفةً؟»
- «بلى»
- «أعرفتني؟»
- «أعرفتني؟»

٤ . اغنيتان عن المرأة والرجل وثلاثة احلام وثلاث مرايا

أغنية للرجل

جانبيًا،
رأيتُ وجهكِ مرسوماً على جِذْعِ نخلةٍ
ورأيتُ الشّمسَ سوداءَ في يديكِ،
فأسرجتُ حنيني إلى النّخيل، حملتُ الليل في سلّةٍ،
حملتُ
المدينهْ
وتناثرتُ حول عينيكِ، أستطْلِعُ وجهي -
رأيتُ وهجَكِ جوعاناً كطفلٍ،
حوّطتهُ بالتّعاويذِ
وفتّتُّ فوقه ياسمينَهْ.

أغنية للمرأة

جانبيًا
رأيتُ وجهكَ شيخاً
سرقته الأيامُ والأحزانُ

جاءني حاضناً قواريره الخضراء يستعجل العشاء الأخيرا
كلّ قارورةٍ خليجٌ وأعراسُ خليجٍ ومركبٌ
تغرق الأيام فيه وتغرق الشّطآنُ
حيثُ تَستكشفُ النّوارسُ ماضيها ويَسْتشْعرُ الغد الرّبانُ

جاءني جائعاً، مددتُ حبّي
رغيفا ودورقاً وسريرا
وفتحتُ الأبوابَ للريح والشّمس، وشاركته العشاء الأخيرا.

جدلية شخصية جديدة. فالتأثر بالصوفية لا يعني في مطلق الأحوال فرض «طريقة» صوفية جديدة في الشعر، ولا فرض ذلك التفسير الشخصي على أساس انه النظرية الصوفية الحديثة والاسهام في دنيا التصوف. واذا كان أدونيس يخلط بين الشعر والتصوف والثورة، ويصفها بأنها واحد، فهذا رأيه، إلا ان هذا الرأي ليس مذهبا ولا تصوفا من نوع جديد، وبالتأكيد ليس شيئا اسمه «الاتجاه الى المستقبل» كما يجب ان يسميه أدونيس.

ولو شكل كل هذا شيئا من الضياع الاسطوري كما يجب ان ينسب الى حكاية مهيار التاريخية، فان من الواضح ان هناك كل الضياع الشعري الذي تأكد في «المسرح والمرايا». ولم يعد أدونيس «نبي الكلمات التائهة» ولا «فارس الكلمات الغريبة»، فلغة الايماءة والايحاء، التي كانت من مزايا شعر أدونيس، أصبحت في «المسرح والمرايا» فذلكات لفظية وكلمات وتراكيب لا تؤدي أية وظيفة شعرية. حتى الأشكال الابداعية الجديدة التي كان أدونيس من أول من درجها في الشعر الجديد، لم تعد تجاوزا للأشكال التقليدية في الشعر العربي، بقدر ما أصبحت اجترارا مقيتا، وفريسة للغو الاسطوري والتنطح التاريخي الذي يحفل به كل سطر من الـ ٣١٧ صفحة من الديوان. واذا كان لا قداسة للشكل ولا شروط للابداع فيه، فان أشكال أدونيس الشعرية قد تقعرت ضمن حدود مفاهيمه الشعرية الضيقة.

تبقى «الرؤيا الادونيسية» ـ وهي تتمة لأشكال ادعاء النبوة في الشعر ـ اعتبار العالم الشعري، هو «عالم التحولات» يتحول كل شيء عنده الى نقيضه، فيصير الحب موتاً والموت ولادة والماء ناراً، كأن عملية قلب الاشياء على اعقابها ما هي الا عملية خلق شعرية جديدة. واذا كان العالم عند أدونيس يبدو موقتا وعابرا وسريع العطب، لأن القالب الشعري والمنطلق الفكري الذي يتخذه الشاعر، هو سريع العطب وعابر وموقت. فليس فيه من الديمومة التي يدعيها أدونيس شيء، ولا هو الصيرورة الدائمة. وتصبح الكلمات عديمة المعنى. واذا كان شعر أدونيس هجرة الى عالم داخلي ـ أو «جواني»، حسب شيوع اللفظة ـ فان هذا العالم موحش، غير مضيء، بارد يختنق من التشنجات اللفظية، والثياب الصوفية فضفاضة عليه ومفروضة عليه سلفاً تحت ستار تنوع الأشكال الشعرية عن طريق غموض الشخصية التاريخية المرافقة للحدث الشعري. فـ «محدودية» الشكل الشعري عند أدونيس لا تعني أنه انتقل من «غموض الشعر» الى «غموض القصيدة». وبالتالي تصبح قضية اللغة عنده، ليست محاولة في القبض على الحدس الشعري، انها محاولة في تبرير الفذلكة اللغوية عن طريق الشكل الشعري. وهناك لا تستجيب اللغة، وتقف المغامرة يتيمة على أبواب الفشل.

واذا اخذنا الشعر ـ الشعر فقط ـ في ديوان «المسرح والمرايا» لرأينا خليطا عجيبا من «الفكر» و«التأمل» و«الفلسفة» والكلمات العجيبة الغريبة، والأسماء المستجلبة من بطون التاريخ والمرادفات المنزوعة من صفحات الكتب الصفراء. لرأينا تجمع كل هذه الأشياء على حساب الشعر، من [illegible]سجام أو وحدة أو تجانس، فتضيع الرؤيا الشعرية في [illegible]ات غيبوبة الفكر وفذلكات التاريخ، واذا بالضحية هي النقص في قيمة الشعر كابداع. والشاعر أدونيس ـ الذي قال لنا في أحد احاديثه الصحافية إنه ينتقد الشعر العربي الجديد لأنه ممزوج بالسياسة ـ نجده يغمس غمسا في بحر السياسة، وان بدور جديد، دور الملتزم لقضايا العالم، بعيدا عن دوره السابق، دور الحزبي الضيق والمحدود الرؤيا. لكن التزامه السياسي لقضايا العالم، جعل السياسة عنده هاجسا دائما، لم يمنعه ـ برغم استحداثه لألفاظ جديدة كثيرة ـ من استخدام الفاظ سيارة من مفردات سياسية كانت أو ربما ما زالت «مناوئة» لالتزاماته السياسية السابقة والحالية.

واذا انطلق التزام أدونيس السياسي في محاولة «لاضاءة احداث التاريخ العربي»، وتفريغها من محتواها التاريخي العادي، لتصبح رموزا تشير الى أحداث المستقبل، ◁

٥. مراة للكرسي

كُرْسيّكَ الشائخُ كان طفلاً
أعطيتُه يديّ
عِقْدَيْن دميتَيْن ـ كم تَدلَّى
وجاعَ، واسترسلَ حولَ صدري
كم طافَ واستراحَ في عينيّ.

لو يُنْسَخُ الكرسيُّ، لو يَصير
مُسافراً، أو نظرةً خجوله
نقلتُ في أهْدابِكَ الخجوله
ألمحُ كلَّ ليلٍ
طفولةَ الكرسيِّ، كلَّ ليلٍ
سهرتَهُ،
وألمحُ الطفُولَه.

٦. حزمة القصب

وجه ١: أسمع أنّ النّاس غاضبونْ
تتّحدُ الصّلاةُ في قلوبهم والنّارْ...

قناع ٢ (باستهزاء):
غاضبون؟
سرعانَ ما يَرضون، يهدأونْ ـ
ألسَّيفُ والذهبْ
يُطفِّئانِ نارهم...

وجه ١: تشبُّ من جديدِ

قناع ٢ (بحماسة):
يشبُّ من جديدِ
يلفّهم كحزمةِ القصَبْ
ألسَّيفُ والذَّهبْ،
ولهَبُ الجريمهْ

فترتخي القلوبُ،
والرُّكبْ
تصيرُ مثلَ خِرْقةٍ...

ويُطْبَخُ الثّوار كالفراخ في وليمهْ..
(...)

٧. تيمور ومهيار

تيمور (بغضب): هاتوهُ
هاتوا حمم البركانِ، هاتوا نهم الضباع
لُفُّوهُ بالجرذان والأفاعي
هاتوهُ واسْحقوهُ...
(...)

تيمور: ألم تكن في السجن؟ كيف جئتَ؟
هدمته؟ انسللت من شقوقه؟
أخرجك السجّانُ؟

مهيار: أخرجني سُلطانٌ
كالشمس لا يموتُ،
كالإنسانْ
كالبحر...
نسغ الشجرِ، التيار،
وجهُ القمرِ، الإيقاعُ
في مسيرةِ الأفلاكِ في مدارها.
أخرجني...
سُلطانٌ
كالشّمس لا يموتُ، كالإنسانْ.
(...)

٨. دمشق (حلم يقظة)

دمشقُ
قافلةُ النجوم في سجّادةٍ خضراءْ
ثديانِ من جمرٍ وبرتقالْ

دمشق
ألجسد العاشق في سريرِهِ
كالقوس،
والهلالْ
يفْتَحُ باسْمِ الماءْ
قارورةَ الأيام، كلّ يوم
يدورُ في مدارك الليليّ
يسقط في بركانك الشّهيّ
ذبيحةً...
(...)

٩. بيروت (حلم يقظة)

يسكنُ في بيروتْ
والأرض في عينيه أبجديّهْ
وخمسُ جامعاتْ
والصّخر تفّاحٌ وأغنياتْ.

لكنّه يموتُ ـ
يموتُ في تمتمه
كأنّه يسكن في جمجمه
بغير أيام ولا هويّه.

١٠. مراة لزيد بن علي

ـ «أسْتشْرِفُ المكتوبْ
في صفحة الخلافهْ
مَرْسومةً كالقبرِ
تحتَ راحتيْ هشامْ:

رأسك بين النَّصْل والرّصافهْ
مُهاجرٌ
والجسدُ المصلوبْ
يَنثرُ مثل الصّوتْ
في نهرٍ...»
ـ «لا، لن يحولَ سيفُ
لا، لن يحولَ موتُ...
لي وطنٌ في الماءِ ـ غيرُ الموتْ
يجهلُ
غير الصّلْب والحريقْ
يجهلُ أن يُقرِّبَ المسافهْ
ما بيننا،
وبفتح الطّريقْ.»
واخترق النصلُ جبينَ زيدٍ،
ونُكِّستْ راياتُه...
ـ «ارفعوهْ
غطّوهُ، خبّئوهْ
عن أعينِ الأعداءْ
هنا، هنا...» ◁

قراءة اليوم لنص الأمس

◁ ويصبح الشعر طريقاً لاضاءة هذه الرموز، فانه سرعان ما يتعثر في تعرجات تاريخ الشخصيات الباهتة التي حاول ان ينفض الغبار عنها، واضعا اياها كمحك أساسي لمعرفة التاريخ، حتى يصبح الشعر تتمة للابداع التاريخي، وحتى لاتصبح معرفة هذه الجزئيات التاريخية الصفراء هي أساس لمعرفة الحاضر أو ربما المستقبل. فالشعر الباحث عن أصول وتراث، هو غير الشعر الباحث عن شخصيات مجتزأة من التاريخ، هامشية التأثير، أكثرها من «خوارج» التاريخ العربي.

فعبر صفحات الديوان الكثيرة كلها، بداية بالقصيدة الأولى «جنازة امرأة»، لا نجد الا سباقا الى الغموض والافتعال والدهشة في قوالب شعرية متنوعة، وليس «جنازة امرأة»[١]، أكثر من قصيدة عادية على مسرح فاشل. و«لون الماء»[٢] القصيدة الثانية، ما هي الا دعوة مفتوحة للثورة، من دون الغموض الشعري المفتعل والذي أصبح لازمة في شعر أدونيس، مع الكثير من الاستشهادات الصوفية. الا انه يبقى فيها على الأقل شيء من الشعر. واذا استمرينا، نقلب صفحات الديوان الى القصيدة الثالثة «الزمان المكسور»[٣]، فاذا نحن أمام حوار امرأة ورجل، لا شعر جديداً فيه. ثم لو قلّبنا في قصائد «اغنيتان عن المرأة والرجل وثلاثة احلام وثلاث مرايا»[٤] لا نجد فيها شيئا رائعا (كما هو) في «مرآة الكرسي»[٥]، وهي القصيدة الغزلية الوحيدة من بين مجموع هذه الاغنيات.

ويعود أدونيس الى المسرح في «حزمة القصب»[٦] في قصيدة مسرحية سياسية جديدة عن الثورة، فتتعثر الثورة فيها أكثر مما يتعثر الشعر والاقنعة والوجوه. وتتكرر هذه العملية في قصيدة «تيمور ومهيار»[٧] في قالب مسرحي يصبح العلامة الفارقة الدائمة في الديوان. ويكون الشعر والتاريخ الضحية الأساسية في هذه القصيدة المشوشة في اطار مسرحي مهلهل، تتطاير منها الرموز، حتى تضيع معانيها ومعالمها الشعرية والتاريخية من دون تركيز أو تنسيق. ولا ينقذ أدونيس الشاعر من بين الديوان كله، الا قصيدتا «دمشق ـ حلم يقظة»[٨]، و«بيروت ـ حلم يقظة»[٩]. ففي قصيدة «دمشق»، أصالة أدونيس الشعرية الحقيقية وفي قصيدة «بيروت»، اصالة الرؤيا الشعرية التي كان أدونيس من فرسانها الاوائل. ففي القصيدتين، ينتصر الشعر بغنائية جميلة ورموز محلية حلوة على الافتعال والتصنع وحتى الصناعة الشعرية. وتلحق بهذه القصيدة في الانتصارات الشعرية قصيدة «مرآة لزيد بن علي»[١٠]، حيث تنصهر الرموز ويصبح التاريخ جزءا من الشعر والشاعرية من دون افتعال وتنقيب يُقْحَمُ فيه التاريخ اقحاما على الشعر.

الا أن كل هذا نجده ينقص باستمرار في قصائده كـ «مرآة الفقير والسلطان»[١١]، التي تشكل حلقة أخرى في بحيرة الشعر الصغيرة في «المسرح والمرايا»، على عكس قصيدة «مرآة لزرياب»[١٢]، التي هي حلقة أخرى في بحر التشويه التاريخي عن طريق الشعر. ويستمر القفز التاريخي عبر الأحداث والاشخاص حتى يغطي عددا كبيرا من الشخصيات، وتقف قصيدته «مرآة للحجاج»[١٣] كموطىء قدم للهجوم على الديكتاتورية. لكننا اذا تجاهلنا قصائده عن فاجعة الحسين مع كل الجيوب التاريخية التي ينهل منها، بما في ذلك عودته الى اسطورة «مهيار» برفيق جديد اسمه «تيمور» لوجدنا التكرار لهذه الاسطورة أصبح مملا ومستنفداً لكافة اغراضه السياسية، بعد ديوان كامل عنه. فالدعوة الأساسية لمهيار، ولو افرغت منها كل محتواها التاريخي، لظلت دعوة فكرية وسياسية ملتبسة لا يمكن طرحها كأساس لجدل صوفي او سياسي ولو عن طريق القصيدة المجزأة والمكثفة والمبتورة الجوانب والمهزوزة الرؤيا والوقائع.

ولعل «مرآة لخالدة»[١٤] هي القصيدة الوحيدة التي يحملها الديوان وفيها من نفس أدونيس الشعري الأصيل، وفيها الكثير الكثير من المجد الشعري القديم، ولعل أحسن ما في الكتاب لخص بها. كما هو الحال مع قصيدتيه الطويلتين عن الغزالي، وهما عبارة عن رحلة في فضاء الصوفية، فيهما من النقاء التاريخي والشعري أكثر مما تحتويه مجموعة قصائد الديوان.

تبقى الرحلة الكاملة عبر «المسرح والمرايا»، رحلة ناقصة مبتورة وعاجزة، لأن الشعر فيها هو الأقل، ولأنه محمول ومرهون بفُتات من التاريخ، ولأن التاريخ خاضع لموقف مسبق يحتمل ألف تأويل وتأويل ولا يفضي الى غاية مركزة، ولأن الفلسفة بفروعها العديدة من صوفية وباطنية مقحمة اقحاما كستار ليغطي الشعر بغلاف يقال ان فيه شيئا من الجدة. ويبقى «المسرح والمرايا»، من دون مسرح حقيقي يقف عليه الشعر بثقة وطلاقة، ومرايا لا يرى منها بشفافية لا التاريخ ولا الفلسفة ولا الفكرة، ويضيع الشعر في متاهات غريبة، تصبح معها الضحية سمعة شعرية ضخمة ارادت ان تتسلق سلما غير سلمها، فانزلق الشعر في تشويه التاريخ وضياع الفكرة.

قد لا يكون من اكتشاف جديد في قراءة اليوم لنص الأمس، ولكن هذا النص القديم ما زال يحمل بين طياته كل المعطيات الشعرية التي يستند اليها أدونيس في تعامله مع قصائده الجديدة، والتي على أساسها يخوض معاركه الشعرية اليوم. فاذا كان هناك من ارتد من أتباع كنيسة أدونيس الشعرية، فلأن التبشير الشعري الذي مارسه الشاعر طوال ربع قرن لم يعد يستهوي احدا من أفواج الشعراء الشبان، ولأن عظة «أحد الشعر» قد تكررت كثيراً وضاعت في متاهات التبشير بالشاعر لا بالشعر، ولأن مجد الشعر أبقى وأهم من مجد الشاعر، والتاريخ قضية أهم من ان تترك للشعراء وحدهم □

١١ ـ مراة الفقير والسلطان

ـ «ماذا؟ ألا تخاف؟»
ـ «لا قصَبٌ عندي، ولا خِراف

ومرّة، غرزتُ في مكانٍ
أصابعي، فانْفتحَ المكانُ
وبانَ شقٌّ خَرجَ الدُّخانُ
من فمه، وجاء ثعبانٌ كبيرٌ أصْفرْ
أخذتُهُ، فركتُهُ
وعندما حدَّقتُ في رماده، تلاشى...»
(...)

١٢ ـ مراة لزرياب

كلّ شيءٍ يغنّي كزرياب ـ
سيف الإمارةْ
وحذاء الأميرة، والنّفطُ ـ (عصرُ الأغاني
عربيٌ).

وتعويذةُ الجحيم
والصّلاةْ،
ومقصورةُ الحريم
ودَمٌ يُسْدِل السّتارةْ.

١٣ ـ مراة الحجاج

«ليس له وراءْ
يرفضُ ثدي أمّه:
كانَ اسمُهُ الحجّاجْ.»

وثقبوا وراءهُ
وذبحوا فأراً
ودَهنُوا بدمهِ الحجّاجْ
فالتذَّ بالدِّماءْ
صارت له رِضاعةً وأمّاً.»
(...)
وزلزل المكانُ
واهتزّتِ البلادُ مثلَ شجرةْ
وسقط المسجدُ مثل ثمره
وسقط الزمانْ.

١٤ ـ مراة لخالدة

خالدةْ
شجَنٌ تُورقُ الغصونَ
حولَه،

خالده
سفرٌ يُغرقُ النّهارْ
في مياه العيونْ
موجةُ علّمتني
أنّ ضوءَ النّجومْ
أنّ وجهَ الغيومْ

وأنينَ الغُبارْ
زهرةٌ واحده...
(...)

حكايات عن موت غامض في مدينة متجهة الى دمارها

عـــــبده وازن

«رحلة غاندي الصغير»

رواية

الياس خوري

دار الآداب - بيروت - ١٩٨٩

■ تنتهي رواية الياس خوري «رحلة غانـدي الصغير» حيث تبدأ أو تبدأ من حيث تنتهي وكأن شيئاً لم يحدث، بل كأنّ كل شيء حدث حقاً بينما لم يحدث شيء. فالبداية والنهاية تلتقيان في نقطة واحدة هي نقطة الزمن الدائريّ الـذي يحاصر الأحـداث والشخصيات المستعـادة من الذاكرة كما لو أنّها مجرد ذكريات. فالزمن السردي العام هو زمن دائري وليس متعاقباً، والرواية، بحسب الكاتب الراوي، تنتحل طابع الذكرى، على رغم اعتمادها حيلة التحقيق الغـامض الذي سوف يؤدي الى تأكيد الرواية ونفيها في وقت واحد. واذا كان كلام الراوي أقرب إلى مواصفات الذكرى المستعادة، فان «لا بداية ولا نهاية في الـذكـرى» كما يقـول الـروائي الفـرنسي ميشال بوتور. فالـذكـرى هي الـوجه الآخر للواقع الغائب وللحاضر المتلاشي في الموت.

تندمج شخصية الراوي في شخصية الكاتب اندماجاً كلياً يلغي المسافة المفترضة أصلا بين زمن السرد وزمن الكتـابـة. فالـرواية ليست مجرد رواية وإنما هي مجموعة حكـايات تدفـع الى الشـك أكثر مما توحي باليقـين.

حكايات عن موت غامض ينقلها الكاتب - الراوي عن راوٍ آخر يسـترجعها بدوره من ذاكرة مبعثرة. حكايات كالمرايا تماما تعكس الوجه الواحد وتجعله متعددا على حدّ قول ابن عربي الـذي يعتمـده المؤلف مدخـلا الى عالم الرواية. أمّا الوجه فوجه «غاندي الصغير» الذي تعكسه كسور المرآة فلا يكتمل ولا يلتئم لأن «ماء كثيراً يغطي كل شيء».

غير ان الراوي يسلك الخط السلبي لفعل السرد، فهو لا يحدد «وظيفته» تماما ولا روايته ولا عناصر الرواية التي ترفض مواصفـات السرد الجـاهز وتتحول مجموعة صور وشكـوك وربـما اقـتراحـات. وحـين يؤكد الراوي صفة المتكلم قائـلا «أنـا الذي يحكي، أنا الذي حكى طول الوقت» لا يلبث ان ينفي الصفة نفسها كما ينفي الرواية والفعل الذي تعتمده: «لكني غير متأكد، يقول، أروي الحكاية والحكاية لم تنته». ويعترف ان السرد هنا ليس الا حالة من حالات النفي: «أشعر أنني احفر في بئر عميقة» ويؤكد أنّ بئر الحكاية «تبتلعه». وهكذا يلتبس زمن السرد وينكسر في زمن الـرواية ويصبحـان كليهما نسيجاً زمنياً واحداً ينفي «زمنيته» وينفتح على الوهميّ كصورة مرتجفة للواقعي. فالـرواية كما يقـول الكاتب ليست الا «مناما طويلا لا أقـدر ان استفيق منـه». وحين تأخذ الحكاية طابـع الحلم يصبـح من المستحيل التمييز بين الشيء ونقيضه، بين الواقع وانعكاسه الوهمي، بين الحقيقة وانتفائها.

لا يخلق الـياس خوري شخصياتـه ولا يبحث عن قسماتها ولا عن أفعالها، فالحكاية هي «لعبة أسماء» وهي تروى أكثر من مرة. والشخصيات غامضة الملامح أصلا وليست منغلقة ضمن أطر محددة. «هل أنا من يقتلهم أم أنا مجرد راو يخبر حكاياتهم؟» يسأل الكاتب من دون ان يحاول الاجـابة عن سؤال لا يحتمل أي جواب أصلا. فالالتبـاس يلمس حده الأقصى بين فعل التذكر وفعل السرد، بين فعل السرد وفعل الكتابة. «كلهم ماتوا» يؤكد الكـاتب. ولا يتوانى عن التشكيك في موت غاندي أو عبـد الكـريم الذي يفتتح الحكاية. «أنا لم أره يموت» يقول، ثمّ يضيف: «صار عبد الكريم ظلا يملأ عيني، وعندما مات لم يعرف أحد أنه مات». وبين تأكيد الحكاية ونفيهـا، بين سرد الـوقـائـع واستيهام التفاصيل تنتحل الـرواية مواصفـات «التحقيق» الغامض الذي يدحض واقعيته بمقدار ما يؤكدها، وينفي طابعه الوهمي بقدر ما يقع في التباسه، تماما على طريقة «التحقيق» الكافكاوي الذي يبرر معقوليته بلا معقوليته ولا معقوليته بمعقوليته.

يروي غانـدي سيرتـه الى أليس وأليس ترويهـا الى الكاتب والكاتب بدوره يرويها الى القاريء. وحين يروي الكاتب تأخذ الحكاية حجماً آخر، تدخل زمنها الحقيقي ولا تظل مجرد رواية تتناقلها الشفاه. أي انها تتجسد عبر بنية متينـة لا تختلف عن بنيتها المبعثرة أصلا. فالحكاية تستعيد حكاية مستعادة من حكاية أخرى. أي ان الرواية مجمـوعـة حكـايات يجمعها «ركن بياني» قادر على ربط العـلاقــات بعضهـا الى بعض. فالحكـايات تتقـاطـع وتتقـاطع، تبدأ وتنتهي لتبدأ من جديد وكأن الرواية لا تنتهي بدورها. وهذان التقطع والتقاطع اللذان يعتمدهما السياق السردي في رسم الذكريات والصور والشخصيات يتبعان خطا دائرياً ينعكس داخل الرواية كما لو أنّ الرواية تنتمي الى ما يُسمى «المتاهة - الهاوية». فالأحداث تبدأ من الختام والشخصيات تنطلق من نهاياتها كما لو كانت أطيافـاً: «أرى صورهم وهم يتـلاشـون كالماء» يقـول الكاتب في بدايات الرواية. والموت يستبق الأفعال ويعلن زمنه، ويطغى الغياب على الحضور ويسمه بغموضه. كما ان الـزمن ينقطع عن زمنيته، لا ينمو بمقدار ما يتبعثر ويتـلاشى وهـو لا يكمـل نفسـه ولا يكتمـل لأنه زمن الذكرى التي باتت مجرد ذكرى.

يعتمـد الياس خوري «الموضوعية الذاتية» كي يبني عالما لا بداية له ولا نهاية، ليس لأنه عالم متجه نحو المطلق او المثال الغائب وإنما لأنه عالم يقوم على أنقاضه. فالأشياء تتداعى والعناصر تتساقط وتبتعد عن نظامها الخارجي. والـواقـع يكاد يفقد ذرائعه كواقع قائم بذاته، لكثرة ما يحاصره الـوهم وتـطفئـه الـذكرى. كأن الزمان والمكان السرديان ينتميان الى «ضاحية الواقع» لا الى صميمه، كما يعـبر ألان روب غرييه، الى صورة الواقع التي تعكسها مرآتـه المكسـورة. و«المـوضوعية - الذاتية» كما يفترضها الياس خوري تدفعه الى رؤية الأشياء والاحداث رؤية غير محايدة. فهـو لا يلبث ان يمنح الأشياء والأحداث الكثير من المعاني المفترضة أو غير المفترضة. فيبدو المكان

◁

والزمان حقيقيين بمقدار ما يبدوان وهميين. وكذلك التفاصيل الكثيرة التي تدل على الواقع وتنفيه. وكذلك الشخصيات الطالعة من الواقع تؤكد واقعها وتمحوه.

وإذا كانت البنية الداخلية للرواية على صلة وثيقة بالبنية الداخلية للواقع، كما يعبر ميشال بوتور، فانّ رواية الياس خوري لا تتصل بالواقع على مستوى البنية الداخلية فقط وانما على مستوى البناء الخارجي ايضا. وهي لا تنفصل عن الواقع كمعطى مكاني وزمني وكظاهر يدل بوضوح على عمقه. بل تحمل غالب تمزقات الواقع الذي تستعيده وتستوحيه، وغالب تناقضاته الخارجية والداخلية، العرضية الضئيلة والوجودية العميقة. ولا غرابة ان تنتحل البنية الصفة «العنكبوتية» الى طابعها الدائري ـ المتاهيّ. فهي مجموعة خيوط تلتف حول بعضها كي تؤسس «مساحة» دائرية ومربعة في وقت معا،

بيروت المختلفة الوجوه، بيروت الليل والنهار، بيروت الطوائف، بيروت الهواجس والحروب المتعاقبة، موئل النماذج البشرية التي لا تتآلف والأفكار التي تتناقض.

صاخبة بالزوايا الكثيرة والبؤر اللافتة. أما السرد فيتوزع بدوره أجزاء هذه البنية وتصطدم عناصره بعضها ببعض، وتتناقض خطوطه الملتوية والمنكسرة لا الأفقية. فالسرد خليط من لقطات تتكرر ووقفات وتحولات وارتجافات وتواليات. انه مزيج من مواقف تتماثل وتتقابل لا لينفي بعضها بعضها الآخر وانما ليكمل البعض البعض الآخر عبر تناقضها. فالشكل الذي يهيمن على زمن السرد يمحو امكان استتباب الخلاصة الواحدة. أمّا الانتقال من مرحلة الى أخرى ومن مكان الى مكان فلا يتم الا عبر التذكر الذي يقابله التوهيم أو التخييل. وهو انتقال فعلي ومفاجىء دوما وليس متعاقباً، لأنه انتقال من مستوى الغياب الى مستوى الحضور او العكس.

رواية الياس خوري هي «تجربة منهجية» كما يقول ألان روب غرييه. فهي لا تستسلم للسرد الا كي تعيد النظر في معطياته كما تعيد النظر تماما في الواقع الذي تنطلق منه في قراءة جديدة و«منحرفة» لعناصره. وهي رواية تعتمد البحث عن الخبر والحدث والشخصية لا لترويها فقط أو لترسمها وإنما لتخلق «فضاء، متقلبا ولجوجاً في وقت واحد، وسعيا قلقاً لا يتقدم وتماثلاتٍ خاطئة والتباسات في الأماكن والشخصيات» كما يقول الناقد الفرنسي جيرار جينيت. فلعبة المرايا تتوضح أبعادها شيئا فشيئاً: كأن الحدث لا يكتمل الا في الحدث الذي يقابله، وكأن الشخصية لا تجد ملامحها الضائعة الا في الشخصية الأخرى. فالوجه ينعكس على صفحة الوجه الآخر كما لو انه ذكراه او صورته الآتية. يفضح الياس خوري الواقع فضحه لفعل السرد. فالرواية، كبنيةٍ دائرية، توازي الواقع الذي يأخذ حجم المتاهة. كما انّ الكاتب يكسر اللغة الفصحى باللغة العامية تأكيداً على فعل التماثل بين الواقع المعاش والواقع الذي يتحول نصاً. فالشفوي يتداخل بالكتابي تداخلا عميقا يلغي المسافة التي تفرضها العلاقة بين الكتابة وموضوعها. واذا كانت المادة الروائية لا تنفصل عن جوهرها وبنيتها وزمنها الداخلي فهي لا تنفصل أيضا عن أسلوبها وعن تجليها الشكلي واللغوي. وكتابة المتاهة تفترض أسلوباً متاهياً ولغة يشوبها الغموض الداخلي كي لا تتحول الى قناع يتوارى خلفه الواقع الذي تحاول فضحه وقراءته. ولذلك تلتزم لغة الياس خوري جوهر غايتها فتلتصق بالحالات التي تعتمل داخلها ولا تنفصل عن جذورها اليومية وايقاعاتها الأليفة. كما لا تخرج عن إطار المكان والزمان كي تستقل في إطار النص المنفرد. واذا افترضت كتابةُ المتاهة حالةً من «الدوار» اللغوي فان الياس خوري يكتب المتاهة كي يضيئها عبر لغة تحمل الكثير من التوترات الداخلية والإرهاصات والارهافات. وليس تكرار بعض المقاطع أو الشهادات الا اصرارا على القول وعلى النفي أيضا. فالرواية «بئر عميقة»، بئر حكايات يتراكم بعضها فوق بعض. والتكرار إصرار على قول الواقع والتمويه عليه، لأن الواقع لا يكتمل الا عبر نقصانه. والكتابة تهدف اولا وآخراً الى ان تدل على النقصان الذي يعتري الواقع في روايته عبر طرق متعددة ومختلفة.

يتداخل اللاوعي الفردي في اللاوعي الجماعي في رواية الياس خوري ويصبح الفرد الذي يعيش (أو يموت) على هامش ضئيل من المجتمع صورة عن جماعة تعيش بدورها أزمنتها الهامشية. فالجماعة هي مجموعة أفراد مشتتين لا يدركون الوحدة التي تجمعهم ولا يحاولون ان يفسروا لقاءاتهم الثابتة او العابرة. والفرد يحس فردانيته او وحدانيته بعمق، وهي الوجه الأيديولوجي (أو الميتافيزيقي ربّما) للوحدة التي يعانيها داخل الجماعة. فالفرد لا يلتقي الفرد الآخر الا عبر اختلافه عنه. والاختلاف هو الجوهر الخفي لحركة الانفصال التي تجعل الفرد قلقا في بقعة لا تلتحم أجزاؤها. ولا غرابة ان يتحول المكان في رواية الياس خوري الى ما يشبه الفسيفساء المهددة دوما بالتفتت والتمزق. فالمدينة بيروت هي النموذج الأرقى لارتجاج المكان وتبعثره. وهي البقعة النموذجية للطابع الفسيفسائي الذي يسم وطنا بكامله.

يكتب الياس خوري سيرة غاندي الصغير كما رواها غاندي الى أليس وكما روتها أليس الى الكاتب ـ الراوي وكأنّ السيرة حلقة مفقودة داخل حلقات مفقودة. لكن سيرة غاندي ماسح الأحذية هي سيرة المدينة أولاً وآخراً كما تتبدى من خلال عيني غاندي وعلاقاته البسيطة والندفة. وتبدو ذاكرة أليس التي تستعيد خيوط الحكايات والأحداث والوجوه جزءاً من الذاكرة المفقودة للمدينة. واذا تناثرت ذاكرة أليس وفقدت الاحساس الواضح بالزمن فلأن ذاكرة بيروت تناثرت أيضا وفقدت القدرة على استعادة الماضي المتناثر صورا وملامح. والرواية التي تعتمد ذاكرة أليس المهددة بالعجز والنسيان هي رواية «الذاكرة المفقودة» كما يعبر الياس خوري في غير سياق. هي رواية بلا ذاكرة محددة وواضحة، رواية تفقد ذاكرتها في حين تتوهم انها وجدتها. وليس غريبا أبدا ان تتناثر البنية الروائية في تناثر الذكريات وتطاير الصور في غمرة العاصفة التي هبت على المدينة ودمرتها. على ان الكاتب حين ينفصل عن رواية أليس يخلق من ذاكرتها المبعثرة نسيجاً روائيا ملتحم الأجزاء وان بدا ممزقاً. فالذكريات التي لا يجمعها سياق زمني واحد والتي تتداعى وتتداخل عبر حالة من الفوضى الزمنية الطالعة من عمق النسيان لا تلبث ان تلتئم في سياق دلالي واحد يتجاوز زمنيته الضيقة الى زمن وجداني ـ وجودي عام، هو زمن الشخصيات الضائعة وزمن بيروت التي كانت والتي ربّما لم تكن الا وهم مدينة كانت. فبيروت «مدينة بلا تاريخ» تعترف أليس ويحاول الكاتب ان يؤرخ المدينة التي تفقد تاريخها عبر سيرة غاندي وعبر العلاقات التي جمعته بالشخصيات الأخرى التي طافت من حوله طوال حقبة من الزمن.

إنها بيروت اذن، تفتقد زمنا واحدا محددا وتغرق في التباس الأزمنة: من السنوات الثمانين الى السنوات الستين وأبعد، ومن السنوات الأربعين الى السنوات السبعين وأقرب. لكن الزمان سرعان ما يفقد منطقه، فينغلق وينفتح، يبطىء ويسرع، يتقدم ويتراجع وفق ما يقتضيه فعل التذكر وحضور الذاكرة بزواياها العديدة. إنها بيروت المختلفة الوجوه، بيروت الليل والنهار، بيروت الطوائف، بيروت الهواجس والحروب المتعاقبة. بيروت فسيفساء الشرق والغرب، موئل النماذج البشرية التي لا تتآلف والأفكار الكبيرة التي تتناقض الى ما لا نهاية.

تكثر الشخصيات والوجوه وكأنها أطياف تطل من عتمة الذاكرة. وحين تطلع الذكريات من العتمة الداخلية تظل مجبولة بالالتباس والغموض. فيغدو المكان الواقعي أقرب الى المكان الوهمي وتأخذ الأحداث طابعا سريا وتصبح الوجوه أشبه بالخيالات التي يعكسها ضوء ضئيل. على انّ شخصية غاندي تظل هي المحور، تقابلها شخصية أليس التي تجسد محوراً آخر يتداخل في المحور الأوّل. فحياة غاندي تغدو في أحيان كأنها أضغاث حياة أليس التي تروي سيرته ممزوجة بسيرتها من دون أن تكمل السيرة السيرة الأحرى. فهما تختلفان كثيرا وتلتقيان في كونهما جزءاً مهماً من تاريخ المدينة. ولعل الصفة الممكن اسباغها على الرواية هي أنها «معرض المنهوكين» كما يعبر الكاتب صاموئيل بيكيت. فالشخصيات الكثيرة التي تتحرك وتنمو وتنطفىء على هامش سيرة غاندي هي شخصيات طريفة جدا، واقعية وغريبة تماما، نموذجية ولا نموذجية، تلتصق بواقع المدينة وتبتعد عنه، شخصيات فاسدة ومتخلفة ومنهكة ونقية

الملامح في بعض الأحيان. شخصيات تعيش تحولات المدينة وتعاني الغربة الداخلية والاغتراب الحقيقي. بعضها متجذر في البقعة المكانية وبعضها الآخر يعاني فقدان الجذور. شخصيات أو أطياف لشخصيات غامضة الملامح تطل وتنطفيء كما لو أن واقعها حلمي أو كابوسي بالأحرى. وفي غمرة الحمى التي تعتمل داخل الرواية، والدوار الذي يعتري «التحقيق» كان في الامكان «اختراع شخصيات أخرى، أية شخصيات، وكان في الامكان جعلها تقول أي شيء» كما يبوح الخادم في رواية الكاتب الفرنسي روبير بنجيه التي تحمل عنوان «التحقيق» أيضاً.

لو توقفنا امام سيرة غاندي الصغير كما يرويها هو وكما ترويها أليس وكما يرويها الكاتب لوجدنا أنّها مجرد سيرة باهتة لرجل باهت لا يملك ملامح الأبطال. فهو شخص ضئيل جداً، مهزوم، لا يذكر من ماضيه الغائب إلا صوراً قليلة. وقد كان يعمل ماسح أحذية في المرحلة الأخيرة من عمره (القصير أم المديد) يجلس أمام بوّابة الجامعة الأميركية في بيروت. واذا بدأت الرواية عبر ظهور جثته المثقوبة بالرصاص خلال الأجتياح الاسرائيليّ الأخير فلأنّ موته يجسّد موت الشاهد الذي رأى كلّ شيء بصمت مطبق. أليس قالت إنه مات وأنها غطت جثته بالجرائد فيما الرصاص يملأ الفضاء. وقبل أن يموت يفترض الراوي أنّه «فتح عينيه ولم يرَ شيئاً» و«لم يعد يعرف هل كان يرى أم كان يحلم» قبل ان يسقط سقطته الأخيرة شهيداً لقضية لم تكن تعنيه كثيراً، لقضية لم يفقه معناها كثيراً. وكان غاندي الصغير في أيام حصار بيروت قد قارب على فقدان ذاكرته، فهو «لا يذكر من أيام الحصار سوى أنّه نسي كلّ شيء» بل إنه «صار ينسى أسماء كلّ الناس» حادساً بموته الشنيع إذ كان يردّد أنّ «الحياة لم يعد لها سوى معنى انتظار الموت». واذا أسبغنا عليه صفة الشهادة إثر سقوطه فهو لا يستطيع الا ان يكون شهيد المدينة التي أحبّها بصمتٍ ولم يستطع ان يغادرها وقد أدرك أسرارها ببساطة كلّية. وحين موته عرف غاندي «ان الرصاصات لم تكن موجّهة إليه بل كانت موجّهة الى قلب مدينة هدمت نفسها»، كما يقول الراوي. فهو عاش خراب بيروت يوماً يوماً وأحسّه في صميمه قبل ان يقع فعلا، حادسا بالنهاية السوداء التي تهدد كل شيء. ولم يكن ينثني عن التأفّف الصامت وعن لوم الحياة التي فقدت لونها واصفا نفسه بالمنتظر الذي لن يصل الى أيّ مكان. فالمكان الوحيد هو القبر. كان اسمه عبد الكريم لكنه كان يُدعى غاندي وقد «نسي إسمه ونسي لماذا سمّوه غاندي». وتبوح أليس بأنّها «لا تعرف لماذا كان لديه إسمان. كأنه كان أكثر من رجل. كان كالمرآة». وحين مات غاندي شعرت أليس ان المرآة انكسرت. فالموت يلغي الصورة ويُبقي الوجه. الموت يمحو المسافة القائمة بين الوجه وصورته ويوحدهما.

لم يكن عبد الكريم أو غاندي رجلاً سويّاً. فقد كان أعور، صاحب مزاج غريب يحدق في الحذاء أمامه ويرى تقاسيم وجهه على صفحته اللامعة وكأن العالم يدخل في الحذاء». فالحذاء مملكته الموهومة وصديقه اليومي. وحين الحّ عليه القسيس أمين ان يدخل الكنيسة، دخل مكرهاً وظنّ انه يشاهد التلفزيون في ما يشاهد من مناظر غريبة ولم يُخفِ الاحساس الذي انتابه: «شعر انه كالكلب». فالكنيسة من الخارج غيرها من الداخل وهو نشأ مسلماً ومات شهيداً. كان جسم غاندي صغيراً، أسنانه مكسورة ورقبته رفيعة سمراء. عمل زبّالا وأنشأ مطعماً صغيراً في الحي الشعبي الفقير على حساب الفضلات التي كان يجمعها عن موائد مطعم الجامعة. لكنه ما لبث ان استقر في مهنته الأخيرة. أمّا ماضيه البعيد فلا يذكر غاندي منه إلا بعض الملامح التاعسة: كان على خلاف مع والده الذي لم يكن يتوانى عن سجنه في مغارة القرية، تلك التي يخاف عتمتها ووحشتها، خصوصاً حين كان يشتمني أمام زوجته الشابة. في كنف أبيه القاسي كان على حالة من التأفّف الدائم وقد هرب يوماً من قريته الشمالية البعيدة الى مدينة طرابلس. وكان فراره بداية عمر جديد ومختلف. في طرابلس عمل فراناً ثم انتقل الى بيروت، الى مطعم الستّ نجاة وجوّه الغريب، فالى النبعة (ضواحي بيروت) ومطعمه الصغير ثم الى صندوق البويا ختاماً. ولا يذكر غاندي ماضيه جيدا لأنه يكره ماضيه مدركاً انه لا يملكه بوضوح ولا يثق به. كما انه كان يخال شقيقاته اللواتي لا يعرفهن جيداً «فتاة واحدة». لقد عاش في حالة انقطاع عن الماضي وعن الذاكرة الأولى. وحين بموت الكلب الذي اقتناه يحزن عليه «أكثر مما حزن على والده». فهو يكره والده لأنه صورة من صور الذاكرة القاتمة. أمّا منزله فلم يكن أفضل من ماضيه: زوجته فوزية صامتة غالب الوقت لا تتكلم ولا تملك شيئاً تقوله، وهي ظلت، منذ نزوحها عن القرية، تشعر باغتراب شديد عن عالم المدينة. وكانت تكره اشد ما تكره الكلب والدنس الذي يتركه في البيت. أما سعاد الأبنة فكانت شبه مجنونة، تجوب الأزقة تبحث عمّن يُسيل دمها الأنثويّ كي تتحول الى امرأة قابلة للشفاء من مرضها العقليّ. غير أنها لم تكن تجد الرجل المنتظر. ومرة غابت عن المنزل أياما، تاهت خلالها وما لبثت ان رجعت مجنونة من دون ان تجد من يشفق عليها: «ذهبت تبحث عن دمها ودمها عاد إليها» يقول الراوي. فالمسلّحون الذين يهجسون بالنكاح وسط الحصار والموت أنفوا منها ولم يضاجعوها. أمّا حصن فهو الأبن المرفه. غريب عن عائلته وعن أمه ووالده وأخته المجنونة. يمضي غالب وقته خارج المنزل والحي، لدى عشيقاته اللواتي يصففن شعرهن. وهو بدوره كان يحمل اكثر من إسم: حصن، غسان، رالف وكأنه لا يحمل اسما. ومرة يقتل عشيقته نهى بطريقة سرية وغامضة فتحل عليه لعنة والده عبد الكريم. غير ان نهايته سوف تماثل نهاية والده أيضاً:

يذهب الى الحرب خلال الأجتياح الاسرائيلي ويختفي. ومنذ ذلك الحين لا يعرف أحدٌ شيئاً عنه. عائلة غاندي الصغير تماثل المدينة في جوّها الغريب وطرافتها وبؤسها ولا مبالاتها. فهي تثير الشفقة بمقدار ما تثير من السخرية السوداء. عائلة لا تجتمع ولا تلتقي على شيء، يعاني أفرادها وحدة خاصة جداً وكل فرد يبحث عن مصيره. وحين يموت غاندي لا يمشي وراء جنازته سوى أليس التي شاهدته جثة هامدة وغطته بالجرائد. فأليس ربيبة الملاهي قد تكون الوجه الآخر لغاندي الصغير. تشبهه ولا تشبهه. لا مستقبل لها ولا حاضر. ماضيها مرتجف وغامض بدوره. حين يتعرّف الراوي اليها تكون قد دخلت مرحلة التقاعد. فلم يعد يرغبها أحد. «نهدان ممسوحان. جسد نحيل يغيب تحت فستانها الأسود الطويل، عينان نصف مغمضتين، أنف طويل، شفتان رقيقتان ويدان ترتجفان بشكل دائم». امرأة فقدت كل شيء وغدت وحيدة تعمل في فندق سالونيكا في منطقة الزيتونة التي تهدّمت وأمست بقعة قذرة. في الفندق يلتقيها الكاتب ـ الراوي وتخبره ما أخبرها إيّاه غاندي. في عيني أليس تلتمع ليالي بيروت الجميلة الحمراء. فلا شيء

شخصيات الرواية طريفة، واقعية وغريبة، نموذجية ولا نموذجية، تلتصق بواقع المدينة وتبتعد عنه.. شخصيات فاسدة ومتخلفة ومنهكة ونقية الملامح في بعض الأحيان.. شخصيات تعيش تحولات المدينة. بعضها متجذر في المكان وبعضها يعاني فقدان الجذور.

في عينيها وروحها سوى الذكريات. كما ان «لا شيء فيها سوى انها تذكّر بأمرأة أخرى». وسيرتها هي أيضاً جزء من سيرة بيروت، مدينة الملاهي الليلية. فقد عرفت غالب ملاهي المدينة اذ بدأت العمل المشبوه باكراً: ملهى شاهين، البلواب، الميرابيل، المونتانا... وقد أحبّت رجالا كثيرين «لا تذكر منهم سوى لمحات تأتي وتتلاشى في الذاكرة»: الملازم طنّوس ملك الليل، الزعيم الأوحد، أبو عباس اليتيم الذي كان يجلس على مصطبة مرفأ الصيّادين في عين المريسة عاطلا عن العمل، كمال العسكري الذي قتل في الملهى... رجال وذكريات. وطوال تجربتها الليلية لم تستطع أليس ان تفهم الرجال كما تعترف. «عندما تعيش لا تنتبه. أنا لم أنتبه لشيء» تقول أليس وتحاول ان تستخلص عبرة ما من عمرها الذي أمضته في الحانات المعتمة. وهي تجيد رواية النهايات لأنها لم تعد تذكر الا القليل من البدايات. كانت أليس، كما روت للكاتب ـ الراوي، إبنة وحيدة لأبيها، ماتت أمّها باكراً. والدها كان صيّاد سمك على شاطىء مدينة شكا الشمالية، يدمن الخمر ويعربد. وتخبر أليس انه اغتصبها ذات ليلة عنوة، فما كان لها الا ان تهجره كي تتخلص من سطوته. تهرب الى بيروت في الرابعة عشرة من عمرها وتبدأ حياتها الليلية. كانت أليس تحب مهنتها ولا تتأفف.

◁

كانت قادرة على تحمّل الأجواء الليلية وما يرافقها من أمور. وحين تلتفت الى ماضي بيروت وماضيها الشخصي المندمج بذاكرة المدينة لا تتمالك عن الاعتراف بأن كل شيء كان من زمان وأنّ الحاضر ليس موجوداً. وتقول ايضا: «أجمل شيء أننا نقدر على النسيان». فالنسيان عزاء وإلغاء للذاكرة المهددة دوما بالموت. ويصف الراوي حياة أليس في خريف عمرها بأنها كالعتمة تنساب ولا يمكن التقاطها. فالحياة أشبه بالكذبة و«الأشياء تنتهي حين يجب ان تبدأ».

عرفت أليس الخيبة باكراً وعرفتها في نهاية العمر. وكانت طوال حياتها الضائعة تنتقل من خيبة الى أخرى، حتى انتهت في الحرب المدمرة، خيبة الخيبات. ألفت نفسها متقدّمة في السنّ، مترهّلة، لا تجذب الزبائن، فقيرة ومعدمة، تخشى طعم فمها الذي يوقظ فيها الاحساس بالموت القريب. وتدين الحرب وصانعيها وتعتبرها حرباً بلا هدف، تستمر من دون ان يقاتل فيها

يبتعد الكاتب عن أي تيار أو اتجاه ليبني عالمه الخاص وليتفرد في بنائه. وعالمه النزق والصاخب بالغرابة والطرافة والواقعية والحلم عالم سنقف أمامه كما نقف أمام خرابنا الجميل..

احدٌ أحداً. وفي حمأة خيبتها تقول «إنني كلّي كذب» لاغية ماضيها وحاضرها وموتها. وبدورها تختفي أليس من الوجود وكأنها لم تكن. وفي اختفائها تبقى الحكاية التي لم تكتمل، الحكاية الناقصة أبداً التي سردت بعض أجزائها المبعثرة الى الكاتب ـ الراوي. وهو يقول: «حين ذهبت كي أبحث عنها لم أجد القبر. تركتني من دون ان أعرف شيئاً. أخذت كلّ المعرفة وراحت».

غير انّ السيرة لا تنتهي هنا. فهي سيرة غاندي عبر سيرة أليس عبر سيرة المدينة. والمدينة لا يصغها إلا ناسها. وناس المدينة هم المدينة في غرابتها وتناقضاتها وجنونها. ويمعن الياس خوري في رسم صورة فسيفسائية عميقة عن بيروت التي كانت، يصوغها بحذاقة وإحساس داخليّ. فاذا الشخصيات الأخرى التي تضج بها الرواية هي الخلفية المشهدية والبعد المكاني اللذان يوضحان الأحداث ويبررانها. شخصيات ووجوه طريفة وأليفة حتى الجنون، واقعية حتى الغرابة. فالكاتب يدرك سرّ اللعبة الروائية التي تخفي أكثر مما تفصح وتمنح الشخصيات فضاء من الأحاسيس والحالات والمواقف الحية والنابضة. والشخصيات نماذج غامضة ململمة من زوايا المدينة ومن عمقها البشري. لكنها نماذج تتجاوز نموذجيتها نحو امكانات التأويل الداخلي. فهي لا تجسد أفكاراً ومواقف جاهزة. وانما هي حالاتٌ انسانية ضائعة في متاهة المدينة وتوتراتٌ وإرهافات عميقة وصافية. إنها

الأجزاء الحقيقية التي تصنع متاهة المدينة المتجهة نحو دمارها. الأجزاء المتنافرة والمتناقضة التي يستحيل جمعها في إطار واحد، جغرافي وتاريخي. كأن كل شخصية تاريخ في حدّ ذاتها، تاريخ وطبقة وطائفة وعرق ومذهب... الى ما هنالك من تصنيفات اجتماعية وسياسية وايديولوجية. شخصيات محورها غاندي الصغير الشاهد الذي كان ينتحي جانباً من بوّابة الجامعة الأميركية في بيروت. شخصيات عبثية بطبيعتها، غريبة الملامح، طريفة القسمات، واقعية من دون ان تعي واقعها، فهي حاضرة فيه وغائبة عنه: المستر دايفيز الأستاذ الاميركي الذي كره نيويورك وأحب الشرق والتوابل والعرب، جاء الى بيروت بحثا عن رغباته الشرقية، لكنه لم يلبث ان غادر بيروت بعد ان صدم أحد السائقين كلبه. على انّ ما أثار غضبه ليس موت الكلب وإنما السائق الذي بصق على جثة الكلب. فالمستر دايفيز لم يقتنع بهذه العادة التي آلمته كثيراً. أمّا القسيس أمين البروتستانتي فكان يعتقد ان أميركا هي رمز الحضارة والتقدم والحرية وكانت رائحة الويسكي تفوح من فمه دوماً. وفي أيامه الأخيرة يصاب بالخرف وينسى انه متزوج وذو أبناء ويرجع الى جذوره الأرثوذكسية مرنماً الصلوات الأولى وينتهي في مأوى العجزة مختفيا مجهول المصير، عشيقته السيدة ليليان التي أصيبت بالجنون تفضحه مرة وتفضح علاقته بثدييها الكبيرين، حبيب ملكو الحانوتي السرياني يعترف «انّ المدينة لم تعد لنا. صار الانسان يموت وتنهشه القطط». وأبو جميل المدبر الذي أدار لفترة عمل أليس يقول انه «رجل مؤمن» لا يأكل «المال الحرام». أحمد السنبك مجنون شارع الحمراء، الخوري يوحنا «ابن الصانعة» «يخلط النساء في رأسه ويمزج الأسماء والأشكال»، سمعان فياض القندلفت الأبله، حسن الزيلع المحارب المجرم، التركي مهران، ريما صديقة رالف يضاجعها ناطور البناية، الست نجاة وعشيقها اسبيرو الذي طالما آلمه انّ حفيده لم يحمل اسمه، حسان الطبيب المدمن على المخدرات... شخصيات ووجوه وأطياف وأسماء. ولعل اطرف الشخصيات تلك الخادمة الروسية التي كانت تجسد «صورة الملاك الأبيض» في عيني غاندي وقد وجدت ميتة في غرفتها الصغيرة. وهي أميرة في الأصل فرّت مع ابن عمها الى اسطمبول (التي كانت تصر على ان تسميها «القسطنطينية») بعد احتلال قصر العائلة عقب الثورة البولشفية. وقد لجأت الى دار المطرانية وهناك حاول المطران أثناسيوس ان يضاجعها لأنه كان يرى فيها «ملامح الملوك». انتظرت الأميرة المنفية حبيبها عشرين عاما ولم يأت فانتهت خادمة لدى احدى العائلات الارستقراطية في بيروت.

تتنوع الشخصيات والوجوه، تختلف وتأتلف، يجمعها في الواقع والذكرى محورٌ واحد هو غاندي الصغير. شخصيات من الماضي والحاضر تنهض من خرابها وتنتهي في خراب جديد، تستيقظ من خيبة الذات وتنطفىء في خيبة المكان. وهي تلتبس كثيراً، على الرغم من واقعيتها الحادة والجارحة حتى نيسأل القارىء نفسه: هل هذه الشخصيات موجودة حقاً؟ غير ان الالتباس ينجم غالباً عن طرافتها المطلقة ولا معقوليتها من دون ان تكون شخصيات مركبة او نموذجية. فهي الزوايا الداخلية لمدينة بيروت، الزوايا الواهية التي تجسد البنية الخافية لمدينة تدمر نفسها. فالرواية مساحة من الجغرافيا الانسانية التي تجمع وجوهاً شتى وحالات مختلفة ومتنافرة.

شخصية تروي حكاية الشخصية الأخرى التي تروي بدورها حكاية شخصية أخرى أيضاً. فالشخصيات وروايتها حلقات لمتاهة واحدة تتشابك عناصرها وتتداخل حقولها الدلالية. كأنّ الكاتب يعتمد حضور غاندي الشاهد كي يتحول هو نفسه شاهدا على مدينة تتآكل من الداخل عبر تناقضاتها وتمزقاتها الاجتماعية والطائفية. والشهادة هنا لا تبتعد عن فعل الفضيحة. فالكاتب يحاول فضح الواقع عبر قراءة «نقدية للمعرفة الواقعية» كما يقول الناقد الفرنسي ألبيريس. وهو لا يرغب في تغييره وتبديله أبداً، داعياً الى واقع آخر. فالتغيير والتبديل يفترضان أملاً بهدف ما أو رجاء بغاية معينة. فيما الكاتب يعمد الى تدمير الصورة المزيفة للواقع بحثا عن جوهره الحقيقي وعن خرابه الداخلي، على طريقة «الواقعية الجديدة» التي تنفذ الى عمق الواقع كي تضيئه وتعريه. والكتابة لا تعرف الحياد الموضوعي، فهي فضاء الخراب الذي تنقله وتجسده. والخراب بدوره ينتقل من جسد الواقع الى جسد النص.

من رواية الى أخرى، من «أبواب المدينة» الى «الوجوه البيضاء» ومن «الجبل الصغير» الى «رحلة غاندي الصغير» يؤكد الياس خوري حضوره كروائي لبناني عربي في طليعة الباحثين عن رواية جديدة ومعاصرة، تتجذر في أرض الواقع العربي وتنفتح على المدى الانساني الشامل، وتتحرر من وطأة الأدب التي أثقلت كاهلها لمرحلة طويلة. وفي هذا المنحى تأخذ تجربة الياس طابع البحث والاختبار. فهو يعيد قراءة تاريخ الرواية كي يتجاوز تاريخيتها وصولا الى جوهرها وتجلياته. وقد اندمجت روايته بالواقع الذي تفضحه وتضيئه، تماما كما النص يندمج في بُعده المعاش، والكلام المكتوب بالكلام الشفوي. وتجربة الياس خوري تبدأ من الاسرار الصغيرة المتوارية التي تجعل النص الروائي فضاء من الشخصيات والحالات التي تجمعها علاقات مرهفة وتوترات داخلية وهواجس متداخلة. وعلى الرغم من طغيان هم الجماعة على تجربة الياس خوري انطلاقا من كون الفرد جزءاً من رقعة جماعية معينة فان الكاتب يؤكد مقولة ألان روب غرييه في أن «بناء الرواية عمل فردي ـ منفرد». واذا كانت شخصيات الياس خوري لا تنفرد ولا تكتشف وحدتها إلا داخل الجماعة كبقعة طبيعية حية. فان الكاتب يبتعد عن اي تيار او اتجاه ليبني عالمه الخاص وليتفرد في بنائه. وعالمه النزق والصاخب بالغرابة والطرافة والواقعية والحلم عالمٌ سوف نقف أمامه طويلا كما لو أننا نقف امام خرابنا الجميل، أمام ذكرياتنا الحميمة، أمام عالم كان وسرعان ما سقط في عتمة الذكريات □

ملامح من الأدب الشفوي العربي وآداب الشرق

هنـــري زغيـــــب

«أدبيات»

كتاب أكاديمي سنوي

مركز الدراسات الشرقية.

جامعة بنسيلفانيا. فيلادلفيا. ١٩٨٨

■ من أهم ما يصدر (بالانكليزية) في الولايات المتحدة عن الأقسام العربية والشرق أوسطية والاستشراقية في جامعاتها، الكتاب السنوي الأكاديمي الرصين «أدبيّات»، الذي يَصدر (جزءاً واحداً في السنة وأحياناً جزئين) عن «مركز الدراسات الشرقية» التابع لدائرة الدراسات الشرق أوسطية في جامعة بنسيلفانيا ـ فيلادلفيا (ولاية بنسيلفانيا). والتاب الصادر عادة، يحمل تاريخ العام السابق لأنه يحوي غالباً مجموعة دراسات وأبحاث ومحاضرات ألقيت في ذات المركز من تلك الجامعة خلال العام المنصرم. من هنا ان ليس له طابع المجلة الحاملة دائماً تاريخ صدورها.

رئاسة تحرير هذا الكتاب، مسندة الى وليام هاناواي، ومجلس تحريره يتكون من روجر آلن ووالتر آندروز.

ولإصدارات هذا الكتاب، مجلس استشاري تحريري يتألف من: مايكل بيرد (جامعة نورث داكوتا)، جيروم كلينتون (جامعة برنستون)، أحمد إيفن (مركز آغا خان للثقافة)، طلعت هالمان (جامعة نيويورك)، فدوى مالطي دوغلاس (جامعة تكساس)، جولي سكوت ميسامي (جامعة أوكسفورد)، محمد عمر ميمون (جامعة وسكونسن)، وآخرين. وتتولى باهرة شريف مسؤولية رئيسة التحرير المساعدة، ولورين هاناواي مسؤولية استشارية لرئاسة التحرير.

ومن المتوقع ان يتولى المستشرق الدكتور روجر آلن مسؤوليات رئاسة التحرير لهذا العام (١٩٨٩) بفعل غياب وليام هاناواي في سنته الجامعية السابعة.

يحمل الكتاب السنوي هوية «مجلة الآداب الشرق أوسطية والمقارنة». والعدد الجديد صدر قبل أسابيع (جزءاً واحداً عن اثنين) وهو المجلد الحادي عشر في سلسلة المجلدات السنوية.

المجلد الجديد ذو محور واحد: «الأدب السردي الشفوي». وفي مقدمة المجلد كتب رئيس التحرير الفقرة التالية: «معظم دراسات هذا المجلد، هي الصيغة المعدلة الأخيرة للدراسات التي تم تقديمها والقاؤها في ندوة «الأدب السردي الشفوي في الشرق الأوسط» التي نظمها وليام هيكمان وبردجيت كونيلي في جامعة بركلاي خلال أيار ١٩٨٠. وعزاؤنا في تأخيرنا بإصدار هذه الدراسات حتى اليوم، ان هذا الحقل لم يتغير فيه منحى جذري منذئذٍ، ولا تزال هذه الدراسات، في نشرها ولو اليوم متأخرة، تقدم إسهاماً مهماً جداً في حقلها».

في المجلد الصادر، عشر دراسات مستفيضة، سنحاول ببعض العجالة المتأنية ان نلقي على كل واحدة بضعة ملامح.

***

مايكل ميكر (من جامعة كاليفورنيا ـ سانديغو)، كتب دراسة مسهبة بعنوان: «القصائد البطولية والقصص اللابطولية في الجزء الشرقي من الجزيرة العربية: الأنواع الأدبية والعلاقات بين وسط الجزيرة العربية وأطرافها».

وهو بدأ بالتعريف الدقيق لـ «أحد أبرز المواضيع المألوفة في العالم القديم (الجاهلية) وهو: الصراع المزمن بين البداوة والحضارة». وانطلاقاً من هنا أخذ الكاتب يعالج، في علمية دقيقة، العلاقة بين فجر الاسلام وبداوة الجاهلية العربية، عائداً الى الأصول الإتنية السحيقة لبدو شمالي الجزيرة العربية، معتمداً على القصص والحكايات الشعبية المتواترة، والقصائد المنقولة عن تلك الحقبة، معتبراً ان السنوات الأولى من الدعوة الاسلامية تلقي أضواء مهمة جدا على تلك الحقبة السابقة، مستندا الى ان القرن السابع الميلادي لم يكن فيه تراث الجزيرة العربية معزولا عن محيطه. ويذكر الكاتب ان النبي محمد (صلعم) «كان هو نفسه مهتماً بالملاءمة بين اليهود والنصارى، حتى ان الأدب الاسلامي الأول لم يكن بعيدا عن التأثر بذلك المناخ من الجدالات الانتر-طائفية». من هنا الفارق، في رأيه «بين جذور الاسلام في الجزيرة العربية، وما اقتبسه الاسلام لاحقاً في العصور التالية مع توسّع الدعوة والفتوحات الى بلدان الشرق الأقصى». وفي ذلك، يشدد الكاتب على أهمية ما جاء به الاسلام، عصرئذ، «في دعوته الى عبادة إله واحد».

وحول هذه الدعوة، استشهد الكاتب بالعديد من المستشرقين، وفي طليعتهم مونتغمري وات، للتعمق أكثر في الأثر الذي أحدثه ظهور الاسلام. أما من القدامى، فاستشهد الكاتب بابن اسحق في «حياة محمد».

وبعد كلامه على القصائد البطولية والقصص الشفوية المتواترة، في تلك الحقبة السحيقة، خلص الكاتب الى استشهاد بالمستشرق جيب، الذي قال في مستهل كتابه عن «المحمدانية»: «ان مبدأ كون الاسلام ولد في الصحراء، تخذ وقتا طويلا ليصار الى نقضه. وقد نُقض. فمنذ عمّم رينان فكرة ان عبادة الاله الواحد هي «الديانة الطبيعية في الصحراء»، وضُح ان تشديد النبي محمد (صلعم) على ذلك، انما كان انعكاسا لذاك المنحى السائد في محيطه الحضاري. فلا في جذور الاسلام ولا في نموه اللاحق اي أثر لبداوة الصحراء. ذلك ان الاسلام، منذ فجر دعوته، كان صَهرا مهماً للعلاقات بين التقاليد والمؤسسات السائدة في المراكز الحضرية المنتشرة، دينيا واجتماعيا، عبر الشعوب المحيطة بقلب الجزيرة العربية». وكانت أهميته انه لم يأخذ منها ما لها، بل خلق أسسا أخلاقية واجتماعية ودينية نابعة من رسالته هو، كان لها ان تتعمم على المحيط، وتالياً على جميع بلدان الشرق الأقصى والعالم القديم.

***

في دراسة صابرة وير (من جامعة أوهايو): «إثبات حي: بنية أحداث الحكاية الذكورية في مدينة تونسية متوسطية»، ولوج في «مفاتيح» ما كان الرواة يسمونه «الحكاية» على أنها سرد لأحداث واقعية، بما يشوبها من أخبار جرت بالفعل ولم تغدق عليها مخيلة الرواة أي اثر لخيال أو أحداث لاواقعية. وهي ما يرويه «الذين يمضون أوقاتا طويلة من نهاراتهم في البيت او المقهى. أمام جمع من الزوار أو رواد المقهى، وقد يصار أحيانا الى مشاركة المستمعين في زيادة أحداث أو تفاصيل على ما يرد فيها».

وتستند الكاتبة الى شخصية بارزة بين المصغين، هي ◁

شخصية الفتى «مالك» الذي كان له ان يكتنز معظم المرويات الشفوية في زمانه. ذلك ان الكاتبة امضت سحابة خمس سنوات في مدينة تونسية، بل في كنف عائلة تونسية واحدة. أخذت من «مالك» فيها (وهو اليوم في الثامنة والثلاثين) ما كان من تفاصيل تلك الأخبار و«الحكايات» الشفوية المتناقلة عبر الأجيال. وهو درس في «الكُتّاب» كما معظم أبناء جيله، وسرد نحو من مئة «حكاية» سجلتها الكاتبة نقلا عن سبعة رواة جميعهم فوق الأربعين، أبرزهم: العم قاسم، سي حمدان، السي ضاهر، السي بن يوسف، السي حميدة، وحلاق في المدينة، الذي كان منصف (شقيق مالك) ذات مساء، ان يأخذ معه آلة التسجيل ويلتقط ما يرويه لزبائنه وزواره في المحل.

قد ترد في تلك الدراسات أحيانا شطحات في الرأي المسبق أو الحكم على تيار سلبا أو إيجابا دونما توقف عند مبررات هذين الحكم او الرأي

وما يجعل تلك «الحكايات» على مبلغ وافٍ من الواقع والصحة، أنها ترتكز دائماً الى أسانيد تجعلها موثّقة دامغة، أو الى شهود يجعلون من روايتها إسناداً لا يقبل الشك.

من هنا ان العودة الى تلك «المفاتيح» في «الحكايات». تجعل الاعتماد عليها ثابتاً في اكتشاف ما كان لها من أثر بالغ، «أولا في مجيئها من محيط مجتمع نبعت فيه ونمت، ثم في كونها صورة حقيقية عن هذا المجتمع اليوم، في معالمه الدينية والاجتماعية والبيئية».

* * *

مارغريت ميلز (جامعة بنسيلفانيا)، في دراستها «الروايات الفولكلورية الأفغانية: بنيتها، مضمونها، فرادتها»، لملمت وثائق وإسنادات واستشهادات مكتوبة من مراجع قديمة ووسيطة.

وهي انطلقت من كون أفغانستان «بلادا متعددة اللغات والسياسات والثقافات. من هنا لا يمكن اخذ عينة واحدة من لغة فئة فيها، وتعميمها على أنها تمثل التقاليد الشفوية الأفغانية». لذلك اعتمدت، في الكثير من استشهاداتها على «الأفسانية»، وهي اللغة النثرية التي يمكن ان تسمى «فصحى» رواة الألسنة الفارسية وتلك التي في آسيا الوسطى وبعض البلدان المجاورة.

وغنمت الكاتبة من الروايات الفولكلورية التي تدور روايتها او عروضها في «الخانات» او خلال ايام الاعياد حين تقام «سوق» لذلك، (غالباً ايام الخميس والأحد) اذ لم يدخل التلفزيون الى تلك الأماكن (وفي صورة تدريجية بطيئة) الا مع أواخر عام ١٩٧٨، مما يبرز أهمية تمضية الوقت الطويل بين السكان، في متابعة تلك العروض الموسيقية الفولكلورية الحية، او الاستماع الى الرواة ينقلون، شفاهةً، ما باتوا لاحقا يتابعونه عبر شاشة التلفزيون، وان في مناطق محصورة. ومع ذلك، ما زال بعض الرواة، في عدد معين من شوارع كابول، يستقطبون جمهوراً لرواياتهم او عروضهم، لم يتأثر بوسائل الاعلام المرئية.

وفي دراستها الطويلة المستفيضة الغنية بالشواهد الحرفية من روايات التقطتها بقلمها أو بسمعها او بآلة التسجيل معها، تمكنت الكاتبة من إبراز أثر هذا النوع من الأدب الشفوي على ذاكرة الجماعة والتقاليد الشعبية الجماعية، مما يثبت ان الكلمة المروية، في نماذج معينة من المجتمعات، ما زال لها الوقع الذي يصعب على أي وسيلة «مدنية» اخرى ان تلغيه.

وتخلص الكاتبة الى ان تلك القصص، مع التواتر، «تكتسب متانة في التركيب، وغنى في المضمون، ولذّة على السماع، أكيداً لدى مستمعيها، لا تضاهيها لذة صوتية أخرى».

* * *

بريدجت كونيلي (من جامعة كاليفورنيا - بركلي) عالجت موضوع: «ثلاثة شعراء رباب مصريين: حذاقة متفردة ونمط شعري خاص في «سيرة بني هلال»».

وتقرّ الكاتبة في مستهل دراستها المتشعبة بأن «الأدب الشفوي هو، بالإجمال، مجهول الكاتب او الكُتّاب. وهذا صحيح الى نسبة عالية جدا. وهذا هو الحال مع «سيرة بني هلال»، كما تناهت من نثرها في كتابات ابن خلدون المتأخرة».

وتركز الكاتبة على خبرتها الشخصية: «منذ سمعت شعراء الربابة مؤخرا في مصر، لمست الفرق الهائل بين أسلوبهم وأسلوب الذين يغنون مصوتين الرواية الملحمية «سيرة بني هلال». على ما في هذه من تباين بين راوٍ وآخر، كالذي لمستُه من ثلاثة رواة هلاليين مختلفين حين سمعت ثلاث روايات مختلفة لمولد البطل الهلالي أبي زيد، وهي جميعها في عنوان «ميلاد أبو زيد». وأحيانا تختلف حتى المطالع (المواويل) في ما بينها».

على ان ثمة تقاربات أخرى بين «مربعات» السيرة و«رباعيات» الربابيين، سواء في المطالع أو في التقفية الأخيرة من البيت الرابع في كل مقطع.

وتنوه الكاتبة الى ان «سيرة بني هلال» بقيت عبر العصور محط شكوك وريب. وغالبا ما مزج البعض بين قراءتها مطبوعة وسماعها مروية، مع ان بين كليهما فارقاً جوهرياً مهماً.

فقراءتها لا تعطي انطباعاً الا بمرويات الأحداث الجارية متعاقبة مع الصفحات، بينما سماعها مروية نابضة من حنجرة راويها، والجمعُ يُنصت، والراوي يصوت بتنحين خاص وتعبير غنائية متميزة، يعطي شعوراً ذا لذة خاصة يعود معه السامع الى هاتيك الأيام التي كانت فيها المرويات ذات التأثير الأكبر على مشاعر البطولة والأخلاق والمروءة في السامعين وكل الشعب.

بيتر هيث (من جامعة واشنطن وجامعة بيرزيت) عالج في دراسته «سيرة عنتر». وهو عاد بها الى نظرية عنها كان اطلقها ميلمان باري والبرت لورد في خلال اشتغالهما على الأدب الشفوي المروي. وعاد الكاتب في دراسته الى دراسة بعنوان «التقاليد المكتوبة والمروية في العصور الوسطى».

وفي ذينك المرجعين، كلام على اضافات كثيرة لحقت بسيرة عنتر عبر العصور. ويذهب الكاتب الى إثبات ان عنتر، كشخصية ثابتة محورية في تلك القصص المروية وعلى ألسنة جميع الرواة الذين تعاقبوا عبر العصور، «بقي واحدا في المشاعر والهمة والاقدام والأفعال ومجريات الأحداث». ويقابل الكاتب، استطراداً لفكرته، بين السرد الشفوي في «سيرة عنتر»، وذاك الذي به عرف اثرٌ مهم كذلك في الأدب المروي العربي: «الف ليلة وليلة»، وفيه لم تتغير الأحداث والشخصيات.

كما يركز الكاتب في دراسته على صورة الأسد التي تتتالى في «السيرة»، لجعلها من البطولة والقوة بحيث تنسحب في مخيلة المستمعين وأذهانهم على بطلهم المحبوب عنتر.

وفي تبيان الفوارق بين البُعدين الكتابي والشفوي، قارن الكاتب «بين الجمود المطروح على النص المكتوب، وحركية النص المتلوّ على مستمعيه، بدليل ان الراوي أحيانا يبطىء أو يسرع، يضيف أو يحذف، يَعلو بصوته او يُخفضه، يشدّد على أحداث ويقلل من أهمية أخرى، وفق ما يجد في الجمهور أمامه من إنصات ومتابعة وتأثر لمقطع دون آخر». وهذه من خصائص الأدب الشفوي، كما يخلص الكاتب الى القول، وهذا «ما يجعل له فرادته في ان يكون التعبير الأقرب والأسلم مطلقا عن مشاعر بيئة ذات نماذج خاصة وشرائح متميزة، يجعل منها الأدب الشفوي عينة غنية للدراسة الأدبية».

* * *

وليام هيكمان (من جامعة كاليفورنيا - بركلي) عالج في دراسته «سيرة بازات وطبقوز»، وهي من أندر ما عرف الأدب الشفوي التركي.

استند في دراسته الى مراجع عدة، أبرزها كتاب «قرقوط» الذي يحوي اثنتي عشرة قصة تصور في مجملها جذور الأدب الشعبي التركي، وتحديدا في بلاد الأناضول، التي لم يصلنا أدب منها مكتوب قبل منتصف القرن الثالث عشر، مما يعني ان رواية تلك القصص، وسواها، كانت الخيط الوحيد الذي يربط بين المستمعين ورواة ذلك الزمان، في تحديد واضح متوارث لمعالم التقاليد والعادات لقبائل تلك الفترات السحيقة في القدم.

وإذ يعتبر الكاتب ان «المرويات الشفوية، بطبيعتها، مؤلفة من عدد كبير من المقاطع التي تراكمت مع الزمن، متتابعة في تسلسل منطقي». هكذا نجد الأمر في قصة «بازات وطبقوز»، تماما كما في «أوذيسة» هوميروس، التي يشكّ الكثيرون من الخبراء والمؤرخين والدارسين ان تكون عمل مؤلفٍ واحد بنى بهذه العمارة الملحمية من سيرة واحدة او رواية واحدة، وانما تضافرت عليها مخيلات الرواة حقبة بعد حقبة حتى تجمعت لدينا اليوم بصورتها

المكتوبة.

وهـذه ليست نقيصة في الأدب الشفوي، بل علامة غنى، لأن القصة الواحدة، تكتسب في روايتها مرة بعد مرة نبضاً جديداً حديثاً يجعلها دائمة الحيوية والمعاصرة.

وهكـذا الأمر في قصة «بازات وطبقوز»، لا يجدها الكاتب مقصورة على ما رواه راويها الأول بل هي اكتسبت مع الزمن عدداً كبيراً من ملامح الروايات التركية المروية الأخرى. ومع الأجيال، انشحنت بالعديد من القصص البـطولية والعـاطفية والخـرافية، كان بعضها من الجرأة والسـلاطة مما قد يفسر عدم وجود المخطوطة في مجموعة المخطوطات الفاتيكانية التي من زمانها.

وبعد استفاضته في كنايات تلك الرواية، يجد الكاتب ان «من الضرورة ان يكمـل العمـل عليهـا أخصائيون انتروبولوجيون، لما فيها من غنى وفير حول جماعات تلك الحقبة التركية الأولى».

* * *

بيتر مولان (من جامعة ميريلاند) عالج موضوع «الف ليلة وليلة: التواتر الشفوي».

وهـو افتتح دراسـته بمقـولة شهيرة من فرنسيس لي أوتلي: «ان لدينا في الشرق الأوسط ودائع ثرية جداً من الروايات والقصص والحكايات، في طليعتها «الف ليلة وليلة»، لها أكيداً علاقـة وثقى مع العـادات والتقاليد، لكنها تحمل دائماً علامات وخصائص فنية قائمة في ذاتها».

ويروح الكاتب، من هنا، يبحث وينقب عن العلاقة التي بين «الف ليلة وليلة» والتقـاليد العـربية والـتراث المتواتر. منطلقا من تساؤلات ثلاثة: هل هي من الأدب الشعبي (الـذي يرى فيه المستشرق ريتشـارد دورسـون «مجموعة تآليف موضوعة تلبية للمستمعين وليس لها أثر من العمل الأدبي»)؟ أم هي الأدب الشعبي نفسه حاوياً شرائح من العناصر الفولكلورية المتميزة؟ أم هي أساساً، حكايات منقولة عن وقائع حقيقية واقعة عمد رواتها الى تنميقها وتنقيتها حتى تكون بالمتناول العام؟

ويميل الكاتب، في تنظيره، الى الافتراض الثالث. وعليه راح يسوق دراسته.

من هنـا يميز بعض الفـروقات بين طبعـة بولاق (١٢٥٢) وطبعـة ماك ناغتن (كـالكـوتا ١٨٣٩) وطبعة غيرهـارت (ليدن ١٩٦٣)، فيجـد بينهـا لا فروقات في الجـوهـر أو المضمون، بل في بعض المطالع التي فصَل الـرواة فيهـا بين مقـطع ومقطع او بين قصة وقصة من قصص «الف ليلة وليلة». فمنها ما تبدأ بكلمة «قال»، ومنها ما تبدأ بعبارة «قال الراوي».

ويخلص مولان الى القول بأن طبعة ماك ناغتن (ومن ثم المخـطوطة المصرية السحيقة التي استندت عليها)، هي المـأخـوذة مباشرة من المصادر المركزة على العلاقات الـوثقى جداً بين الـراوي والتقـاليد المروية تواتـراً من أسانيدها الصحيحة.

وتبقى قصص «الف ليلة وليلة»، في رأي الكاتب، هي الـرابط الأقـوى صلة بمناخ بغداد وزمانه في تلك الحقبة من التاريخ العربي.

* * *

شارلـوت أولـبرايت (من جامعـة واشنطن - سياتل) عالجت في دراستها «الأذربيجاني العاشق: اقتبسات يقاعية لمجتمع متغير».

واعتبرت الكاتبة ان «الأذربيجاني العاشق» هو واحد من مجمـوعة متنوعة لعدد من الشعراء موسيقيين (وهم شعراء كانوا ينشدون شعرهم على آلات ضرب) في شعوب تركيا وايران وبعض دول آسيا الوسطى.

ويعـود هؤلاء الشـعـراء (وواحـدهم كان يدعى «العاشق»)، الى فترة تركية قديمة توغل في التاريخ حتى ما قبل الاسلام. وكان الملوك يستقدمونهم الى قصورهم، ويروى ان الشاه اسماعيل، مؤسس السلالة الصفوية، كان أبـرز أولئـك الملوك، ويذهب بعض المؤرخين الى القول انه كان هو نفسه شاعرا مغنياً (أي «عاشقاً»).

وقـد اشتهـر، بين أولئـك الشعـراء، «العـاشق الدهقان»، في غربي أذربيجان. وهو كان يدخل المقهى، فيصطف حوله الرواد، ويروح يغني لهم قصصا وأساطير عاطفية او بطولية، سحابة ساعتين. وقد يطلب منهم ان يغنوا معه بعض المقاطع، الى ان ينتهي بالطلب من الرواد المستمعين ان يشاركوه «الصلاة»، وهي مقاطع شكرٍ وحمدٍ للنبي محمد وآله وصحبه.

وفي الـدراسة نماذج عديدة من مقاطع وأغاني أولئك «العشاق»، عمدت الكاتبة الى ادراجها بكتابتها التركية القـديمـة اياهـا، مع شروح وترجمات وتعليقات أغنت النص وأوضحته بسلاسة.

وعدا النصوص التي كان يرويها أولئك الشعراء، تبقى موسيقاهم الشجية من أهمّ المراجع اليوم للتقاليد والتراث في تلك الحقبة.

ودعت الكـاتبـة المتخصصين بالشأن الموسيقي، ان يبادروا الى تسجيل تلك النصوص المغناة، وحفظها لأنها شواهـد حية على فولكلور زمانٍ ومكانٍ من العالم، غنيّ النبض بهوية شعبه.

* * *

الدراسة الأخيرة في المجلد: «الاستماع الى الكلمات عبر المـوسيقى، من خلال «السـماع الصـوفي»، بقلم ريغـولى بوركهـارد قرشي (من جامعة آلبيرتا إدمونتون - قسم الموسيقى).

وفي المستهل كلمة شكر: «الى مجلس البحوث العلمية والانسـانية الـذي أمكنني الافـادة من دراسـاته خلال اشتغالي على هذه الدراسة، جزءاً من أطروحتي للدكتوراه خلال عامي ١٩٧٥ و١٩٧٦ في الهند وباكستان».

ومن كلمة الشكر هذه، نضع نفسنا فوراً في صلب الموضوع وحيثياته. ومن هنا ان الدراسة تدور حول واحد من أبرز مظاهر التقاليد في الأدب الشفوي الذي نزع من ممارسة الاسلام، الا وهو السماع الصوفي. وقد نتج عن الصوفية في الشرق الاوسط نماذج صوفية متعددة تفرعت عن المبدأ الصوفي الرئيسي. وكانت هذه هي الثروة التي أغنت هيكلية الأدب العربي ونموه. انطلاقا من تلك المتواترات الصوفية.

سوى ان ممارسة السماع اليوم باتت مقصورة تقريبا على مناطق خارجة عن مهد الصوفية العربية او الفارسية. أبرزها في شمالي افريقيا مسلمة، وشرقي المحيط الهندي.

والى التحليل السردي والنقـدي المعمّق لموضـوع الدراسة، وردت فيها مستشهدات لمقاطع من تلك النصوص، بكتابتها الأصلية وبعدة كتابتها بالانكليزية في لفظها الأصلي، ثم في ترجمة معانيها الى القارىء الانكليزي.

ولم يفُت الدراسة ان تتطرق في بعض تفصيل تقني الى النوطات الموسيقية التي من الحان تلك النصوص. شواهد تبيّنة لما تريد الـدراسة ان تبرزه في الكلام على العلاقة الوثيقة بين الكلمة والنغم، وتلك التي بين النصوص وما كان في عصرها من انعكاس للتقاليد الشعبية برزت في ما تواتر متواتراً في شفويات شعرائها العشاق.

* * *

بعد تلك الدراسات، يختم الدكتور عدنان حيدر (من جامعـة ماسـاشـوستس - إمهرست) صفحـات المجلد الجديد، بمراجعة عميقة لكتاب سعد عبد الله صويان «الشعـر النبطي: شعر العربية الشفوي» (الصادر عن جامعة كاليفورنيا - بركلي، في ٢٣٤ صفحة).

وينـطلق الـدكتـور حيدر في مراجعتـه، من ان «الفصحى عادة هي المعروفة بكونها الانتقائية المقصورة ◁

صدر:

كتب عن العراق

توفيق السويدي

وجوه عراقية عبر التاريخ

١١٣ صفحة، ١٠ جنيه استرليني

«من الكتب التي تتمتع بنكهة خاصة»

«الأفق» - نيقوسيا

مير البصري

أعلام السياسة في العراق الحديث

٢٠٨ صفحة، ١٤ جنيه استرليني

«كتاب مهم وضروري للباحث والقارىء»

«الحوادث» - لندن



رياض الريس للكتب والنشر

56 KNIGHTSBRIDGE

London SW1X 7NJ

على عدد معين من المثقفين والمتعلمين». ويرى ان كتاب صويّان تجب قراءته على ضوء منظور معاكس تماما لهذه النظرية.

والشعر النبطي هو تراث الأنباط، وهم من قبائل بدوية عربية قديمة كانت لا تزال رحالة حتى القرن الرابع (ق. م). أشهر ملوكهم: الحارث الأول وعبيدة الأول. استوطنوا جنوبي فلسطين. وجعلوا البتراء عاصمتهم. وتدل على آثارهم حضارة هيلنستية زاهية.

ويتطرق الدكتور حيدر في بحثه الى معالجة الأوزان والبحور التي بني عليها الشعر النبطي من رَجَز ورَمَل، ويعمد الى مقارنة بارعة مع الشعر الشفوي العامي في لبنان، استنادا الى مارون عبود في «الشعر العامي» والى منير وهيبه الخازن في «تاريخ الزجل». وهي مقارنة وفق فيها حيدر لما في الزجل اللبناني من تنوع أوزان وبحور تنسحب في معظمها على الشعر الشفوي في اي موقع آخر.

وعلى عكس ما يقول صويان من ان الشعراء الأنباط والشعراء الجاهليين لم ينظموا قصائدهم ارتجالا، يرى الدكتور حيدر - على حق - بأن شعراء الزجل اللبنانيين يرتجلون شعرهم، مسكوباً رأساً في وزنه وقوافيه.

سوى ان الدكتور حيدر يرى في كتاب صويّان مرجعاً مهماً، من الضروري ان يعود اليه الدارسون والمهتمون بالأدب الشفوي، وبالشعر العربي في شكل عام.

***

إشارة أخيرة

يصعب، في هذه العجالة، حصرُ مجلد كامل (٢٦٠ صفحة قطعاً كبيراً) بمقتطفات. سوى ان هذه، كانت أضواء على دراسات معمقة للأدب الشفوي، تُبرزه على أهمية عضوية ليست تختلف في منحاها الأكاديمي أو التراثي عن الأدب المكتوب فالمطبوع، بل ربما الشفوي أساس لهذا الأخير، في تراتبية التراث انتروبولوجياً وإتنياً وسوسيولوجياً.

وقد ترد في تلك الدراسات أحياناً شطحات في الرأي المسبق او الحكم على تيار، سلبا أو إيجابا، دونما توقف عند مبررات هذين الحكم او الرأي. انما يعصم أصحاب الدراسات أنهم جميعاً أكاديميون رصينون، أساتذة المواد التي كتبوا فيها، مما يجعل لشطحاتهم - الأدبية أو الدينية - مرجعية عليمة تنقذها من الشطط.

ولنا على أي حال، في «أدبيات»، مرجع سنوي أكاديمي معمق. سنحاول ان ننقل لقراء «الناقد» ملامح من كل جزء لدى صدوره.

ذلك ان هذا النوع من الكتب الجامعية السنوية. وهي إجمالا خلاصةُ الخلاصات، يلقي على الأدب العربي نكهة علمية معمقة ورصينة، تبعده عن العاطفة الذاتية الشخصانية في دارسي البلدان العربية، لتضع القارىء تحت مجهر نقاد ودارسين غربيين او عرب في الغرب، يعالجون أدبنا على مبحث من الجدّ والرصانة والتحليل العلمي، يبرز ألبابه العميقة، ويطرد نوافله □

قراءة في «واجهات اسبانيا»

المسلم

خالـــد ســـــليمان

كاتب من الأردن، وأستاذ اللغة العربية في جامعة اليرموك.

«الصهيل المعلّب»

شعر

صلاح نيازي

«رياض الريس للكتب والنشر»

لندن - ١٩٨٨

■ نُشِرت قصيدة «المسلم» ضمن مجموعة من قصائد نيازي التي نشرت في ديوان «الصهيل المعلب». وقد راودتني في البداية رغبة ملحة ان تكون قراءتي شاملة لقصائد الواجهات المنشورة في الديوان كاملة، لولا انني وجدت ان الكلام حول القصائد مجملة لن يعطي كل قصيدة حقها. لذا توقفت عند القصيدة الأولى لأكثر من سبب، أهمها سبب شخصي، وهو إعجابي بها أكثر من غيرها.

لقد كانت التجربة العربية في اسبانيا، التي استمرت عدة قرون، فيضاً من الالهام لكثير من الشعراء. والنظم في مثل هذا الموضوع من قبل الشاعر العربي سلاح ذو حدين، يمكن ان يبدع فيه الشاعر، ويمكن ان يسقط في وهدة الفشل والتباكي المصطنع. ذلك ان الشاعر يمكن ان يتناول هذا الموضوع في إطاره الخارجي، فيعبر عن التجربة من خارجها. بمعنى آخر، يعزل نفسه عن التجربة فيصفها من دون ان يذوب فيها، أو من دون ان يمزج فيهما تجربته بالتالي خالية من نبض الحياة.

أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) على سبيل المثال، نظم في تجربة العرب في اسبانيا سينيته المشهورة «الرحلة الى الأندلس»، ومطلعها:

اختلاف النهار والليل ينسي
اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

التي يعارض فيها سينية النجدي:

صنتُ نفسي عمّا يدنّس نفسي
وترفعت عن جدا كل جبس.

وقد نجح شوقي الى درجة ما في تلك القصيدة، وخاصة في الأجزاء التي وحدت بين تجربته الذاتية، متمثلة في نفيه وغربته، وبين مجد عربي غابر في تلك البقعة من العالم، فربط بين مأساته الذاتية والمأساة القومية المتمثلة في سقوط تلك التجربة وانهيارها. أي أن نجاح شوقي في تلك القصيدة، في رأيي، أتى من هذه الناحية: مزج التجربة القومية العامة بتجربته الذاتية الخاصة، وإن كان القارىء يحسّ في بعض المواضع خللاً في عملية المزج هذه.

وعمر أبو ريشة (١٩٠٨ -) كمثال آخر، بنى بعض قصائده على التجربة نفسها، تجربة العرب في اسبانيا،

مازجا بينها وبين تجربة خاصة حاول ان يستولدها منها.

وكذلك فعل صلاح نيازي في بوّابته الأولى من بوابات اسبانيا. لكن قاريء قصيدة نيازي يلاحظ ان عملية مزج التجربة العامة بالخاصة جاءت مزجاً تاماً، أو قل صهراً تاماً. بمعنى إذابة التجربة الأولى مع الثانية، وخلق عنصر جديد متميز، يحمل من خصائص التجربة العامة أكثرها أو جوهرها، وفيه من خصائص التجربة الثانية جوهرها أيضاً.

لا أريد ان يقفز القاريء الى نتيجة لم أقصدها، فيتبادر الى ذهنه أنني أرفع قصيدة نيازي على قصيدة شوقي، أو على قصائد أبي ريشة، فهذا ما لم أقصده. لأنني أضع في الاعتبار طبيعة القصيدة التي أبدع فيها شوقي، وأبدع فيها أبو ريشة، وغيرهما من شعراء الفترة السابقة من الكلاسيكيين المحدثين والرومانسيين. ما أريد قوله ان قصيدة صلاح نيازي، مستفيدة من التجارب السابقة، وصاحبها قاريء نهم، كما أعرفه، ومستفيدة من فهم معاصر لطبيعة القصيدة المعارصة، بحكم اتصال صاحبها الطويل والواعي، وقراءاته لما يكتب حول هذا الموضوع، تحس انك لا تستطيع فصل التجربتين عن بعض، فالعامة القومية قد انصهرت في الخاصة الفردية، والخاصة الفردية قد اتسعت صادقة لتشمل العامة. وكيف لا، وهو يموت عشرات المرات كل يوم مع الملايين العربية الصامتة، إلا من خلال الكلمة التي لم تفقد بعد قدسيتها وطهارتها عند البعض، وان كانت عند البعض الآخر قد سقطت في وحل التعهر وفتح الفخذين لكل حامل قرش أو سوط.

لا أعتقد انه من قبيل المصادفة ان يلجأ نيازي في هذه القصيدة الى الشكل التقليدي، أو النمط العمودي، ليجعله الاطار المناسب للقصيدة. فالعلاقة هنا بين الموضوع في شكله ومضمونه علاقة حيوية. يتضح هذا عند مقارنة القصيدة بباقي القصائد المنشورة في العدد المشار اليه. وليس من شك في ان لجوء الشاعر الى هذا النمط قد خلق مزيدا من التفاعل بين القطبين: الشكل والمضمون.

كتبتُ آياتي على خنجري
وجئت نشوان كريح الصّباحْ
هذا إلهي واحد فاعبدوا
ربّا شديد النار..
جمّ السّماحْ

لم أعرف عبد الرحمن الداخل، صانع التجربة العربية في الأندلس، إلا من خلال الكتب، لكنني من خلال قصيدة «المسلم» أحسست ان معرفتي السابقة بتلك الشخصية الفذة كانت معرفة مسطحة، ناقصة، وأنني أعرفه الآن للمرة الأولى، أو قل اكتشف في شخصه جانباً كنت غفلاً عنه. لقد استطاعت القصيدة ان تعيد الى الحياة تلك الشخصية الفذّة، ليس عن طريق الحديث المباشر عنه، فعبد الرحمن الداخل لا تذكره القصيدة لفظاً، وانما ترسم قسماته من خلال تصوير قسمات المسلم القديم.

المسلم في القصيدة، كما رأيته هو عبد الرحمن الداخل، والداخل هو ذلك العربي البدوي السابق، بتقواه وإيمانه، بإصراره وقوته، بفروسيته ومغامراته، بعشقه وهيامه. وليس من قبيل المصادفة ان يضع الشاعر قصيدة «الغزو البدوي» الممثلة للعربي البدوي اللاحق أو المعاصر تالية للقصيدة الأولى، حيث الصورتان نقيضتان.

يخرج البدوي السابق المسلم من تلك الصحراء، التي شكلت بهوائها وعطشها، بتضاريسها وسمائها، بليلها ونهارها، بحيواناتها وفتياتها، عناصر شخصيته.

وأعشق العيون مرضى صاحْ
تصرعني الأردافُ ملفوفة
وأعشق العيون مرضى صحاحْ
أهيم بالكثبان لا أرعوي
أخترق الأهوالَ شاكي السّلاح
من شعَرَ الماعز بيتي إذا
يدخله الزائر لا يستباحُ
بي عطشى الرمال هل مزنة
تبلّ صوتي المرّ ماء قراحْ
فمن رغاء النوق تطويحه
ومن صهيل الخيل فيه صداحْ

ليبني عالماً جديداً، محاولا ان ينقل الى هذا العالم الجديد جوهر ما ظلّ يقدسه في العالم الأول الذي خرج منه. ومثل هذا الهدف هدف سام، ولا شك. لكن هذا البدوي بعد ان ينجح في هدفه، وبعد ان تمر القرون وتنتهي التجربة، يمر بلحظة تساؤل، لم تكن طبيعة حركته خلال انشغاله بعملية بناء العالم الجديد ان يتوقف ليسألها. اما بعد ان انتهت التجربة، فقد أصبح باستطاعته ان يتوقف ويتساءل: ترى هل تسبب، وهو بصدد عملية بناء العالم الثاني، في قتل طفل ولد، أو حتى طفل في بطن أمه؟

سؤال صعب، أجاب عنه كثير من الساسة والفلاسفة. لكن الشاعر ليس سياسياً، وليس فيلسوفاً. انه انسان بكل ما تحمله الكلمة في جوهرها من نقاء وطهارة. ولذا، فإنه يقف صارخاً ومحذراً من أن قرونا عديدة من المجد لن تمنع ميلاد لحظة من التساؤل المفزع الذي صاغته القصيدة:

هل دم طفل ذاك في خنجري
أم دم حُبلى رُوِّعتْ بالصّفاح
هل قطرة واحدة أهدرتْ
تكبُر طوفاناً، وأيُّ اجتياح!
غسلتها بالبحر لم تنغسل
ولطخةٌ أخرى جرت في الوشاح

إن الشاعر يطرح هذا التساؤل بكثافة وحدّة. وأعتقد أن هذا التساؤل هو الذي طرح التجربة العربية في اسبانيا لتكون الواجهة التي عرض من خلالها، وليس العكس. أي لم تكن التجربة العربية هناك هي التي أوجدت التساؤل عَرَضاً أو مصادفة. وفرق كبير بين الحالين □

مجلد «الناقد»

تُصدر «الناقد» خلال شهر أيلول «سبتمبر» ١٩٨٩، مجلدات سنتها الأولى المؤلفة من ١٢ عدداً، ابتداءً من العدد الأول الصادر في تموز/ يوليو ١٩٨٨ حتى العدد الثاني عشر الصادر في حزيران/ يونيو ١٩٨٩، مع فهرس كامل للكتّاب والمواضيع.

وستكون هذه المجلدات محدودة بمئة نسخة فقط، مرقمة من ١ إلى ١٠٠ وبتجليد فاخر. وثمن المجلد الواحد ١٥٠ جنيه استرليني زائداً أجور البريد.

يُطلب المجلد مباشرة من ادارة المجلة.

ثلاثية الفن والشعر

تُعلن «الناقد» عن توفّر نسخ محدودة من ثلاثية الفن والشعر التي رسمها ثلاثة فنانين تخليداً لذكرى ثلاثة شعراء راحلين:

شفيق عبود من وحي توفيق صايغ، محمد عمر خليل من وحي صلاح عبد الصبور، وضياء العزاوي من وحي خليل حاوي.

وقد طبع من هذه الثلاثية - ليتوغراف - خمسون نسخة فقط، مرقمة وموقعة من قبل الفنانين، في مصنف - فوليو - أُعدّ خصيصاً لجمع هذه الأعمال مع نماذج من قصائد الشعراء.

وتباع النسخة الواحدة من هذه الثلاثية بـ ٤٥٠ جنيهاً استرلينياً، بما في ذلك أجور البريد وتُطلب من ادارة المجلة.

فهرس «الناقد»

تنشر «الناقد» في عدد قادم فهرساً كاملاً لسنتها الأولى، يشتمل بالتفصيل على، أسماء الكتّاب والمواضيع من مقال ونقد وقصة وشعر ومراجعات كتب، معد بموجب أصول إعداد الفهارس العالمية. ويغطي الفهرس «الناقد» من عددها الأول الصادر في تموز/ يوليو ١٩٨٨ إلى عددها الثاني عشر الصادر في حزيران/ يونيو ١٩٨٩.

وسيباع فهرس السنة الأولى من «الناقد» أيضاً على حدة بجنيه استرليني واحد للنسخة، ويطلب من ادارة المجلة.

جـــاد الحـــاج

«نساء من الشرق. السياسة اسمها امرأة»

ناصر الدين النشاشيبي

«رياض الريس للكتب والنشر» . لندن . ١٩٨٨



■ أولى التنـاقضـات التي طالعتني لدى قراءة «نساء من الشرق» لنـاصر الـدين النشاشيبي، غلاف الكتاب. فالسيدة البلدية ذات الجديلة والقمطة وبـاطن اليد يسنـد الذقن في «صمدة» ريفية أصيلة، تشبه السيدات العشر الواردات في كتاب النشاشيبي بقدر ما يشبه كاتب هذه السـطور تلك السيدات الصـاعقـات والسـاحـرات والارستوقراطيات ـ سيدات القصور والعطور والسفور، في أزمنة كان الشرق الاوسط خلالها شرقا أقصى نسبة الى التقاليد المحافظة! مَن قرر هذا الغلاف؟ الكتاب يروي قصص عشر نساء لا تقمط احداهن رأسها بمنديل بلدي ولا جدلت شعرها جديلة واحدة ملقاة على الكتف مع وردة فوق الأذن اليسرى وأسـاور في المعصم واقـراط كالشناشيل . . . بل كلهن سيدات تمادى النشاشيبي في وصف ملابسهن وبذخهن المظهري!

هل لاحظ الـقـاريء علامتي تعجب في السـطور أعلاه؟ نعم. ولهواة علامات التعجب يقدم ناصر الدين النشاشيبي في هذا الكتاب مجموعة هائلة منها بمناسبة وبدون مناسبة، حتى ان الصفحة الواحدة أحياناً تحمل من علامات التعجب قدر ما فيها كلمات. والتناقض هنا موضوعي، فالنشاشيبي كاتب قديم، وصحفي عريق، وهو ينشر منذ اكثر من نصف قرن، مع ذلك تراه يرتكب تلك الهفوة الفكاهية، فبدلا من التنقيط والفصل، يمطر سطوره بعـلامـات تعجب حتى يبطل العجب. وفي السياق نفسه يستعمل المزدوجين على الطالع والنازل. . . على سبيل المثـال لا الحصر يقـول في صفحـة ١٠٤ «. . . زوريخ وجنيف ولنـدن و«بلتيمـور» في اميركا». لماذا بلتيمور بين مزدوجين والمدن السابقة حررها استاذنا وأطلق سراحها؟ وهذا ينسحب على اسماء العلم، فتارة يحصرهـا الكاتب وطورا يأسرها، لكن القاريء يحار في المقصد، ولا يعود يعرف الأبيض من الأسود!

بالطبع هذه تفاصيل، لكنها تكتسب أهمية مميزة حين يكون الكتاب مجموعة مقالات ملفوحة بنفس قصصي، فلا تبلغ شأو الاقصوصة ولا تفي كل اغراض المقالة. بل هي بين هذه وتلك. وكلها حول نسـاء فضـائحيات، يتلاعبن بالسلطة والمال والرجال والثورات والانقلابات، ويكتبن الرسائل الى المؤلف وغيره ممن همهم امرهن.

لكن نحن، القراء، ما همنا؟ او كما يحب النشاشيبي احياناً استعمال اللهجة المصرية: وإحنا مالنا من ده كلّه؟

ربما تصور المؤلف أن فائدة هذا الكتاب ستعود على القاريء من كشفه لما وراء الكواليس في فترات معقدة من تاريخ الـوطن العربي. غير ان تلك الفائدة تنعدم حين يعمـد المؤلف الى تمويه الأسمـاء واستعارة القاب واقنعة لتهريب تلك الفائدة قبل وصولها ادراك القاريء.

والواقع ان المادة الخام لمعظم «القصص» التي يوردها النشـاشيبي في «نساء من الشرق الاوسط» تصلح لبناء روائي يصعب العثور على مثيل له. فما هي ضرورة نشرها في عجالة ذات قيمة ترفيهية عابرة؟ □

معروف الرصافي / سلسلة الأعمال المجهولة»

نجدة فتحي صفوة

«رياض الريس للكتب والنشر» . لندن . ١٩٨٨



■ يشف معـروف الـرصـافي الانسان والشاعر عبر صفحات هذا الكتـاب بوضـوح قوي فكـأننـا نعـايشه ونراه بيننا في اللحـظة الحـاضرة. ويعـود السـبب في توقيد الخيال البصري على هذا النحو الى المقدمة الممتازة التي وضعها نجدة فتحي صفوة وتناولت حياة وشخص الرصافي فضلا عن زمنـه والمحاور الأدبية والفكرية التي عاصرها. فقد اتسمت تلك المقـدمـة بموضوعية صارمة ودقة في ايراد المعلومات وسوقها ضمن تسلسل منهجي أدى الى تشكيل صورة مكتملة في ذهن القاريء كان من شأنها التمهيد لدخول عالم لا يخلو من التناقضات والأفكار التي مر عليها الزمن، ومع ذلك تحتفظ من قلم الرصافي باسلوب وحرارة مما لم يعرفه سوى النهضويين في التعبير العربي.

كان الـرصـافي، شأنـه في ذلك كشأن شعراء وأدباء عصره، حائرا في الموقف السياسي. فنزوعه الطبيعي نحو الأصول والاخلاق والأساسيات اصطدم برغبته في التغيير والتجـديد. كما ارتـطمت طمـوحاته «الدنيوية» بنزوعه الفني الى الحياة الحـرة. ولعـل ما يؤلم في سيرتـه تلك المحاولات الـدونكيشـوتية التي بذلهـا لاسترضاء الملك فيصـل، ملك العراق، الذي صد الشاعر مرة بعد مرة فجعله، لحسن الحظ، يكتب قصـائد هجائية مقذعة، ويحتـاج ماديا الى حد كتـابة بيت اعلاني لترويج احدى ماركات السكائر!

وتتجـلى حيرة الـرصافي بمستجدات زمنه في ما يبدو اليوم تنـاقضـاً موضوعياً بمقياس النقد الجدلي. فكيف ينـبري الـرصـافي في عصره ضد فكرة إمارة الشعر، ثم يتزمت حيال نقل الاشكال الادبية المتطورة لدى الغرب، متهما كل الناقلين بالحياد عن التراث وتدنيس الأدب العربي؟

ولكن الـرصـافي لا يلبث ان يمتعنـا بمحـاججـاتـه الاسلامية خصوصاً حول الأذان وما زيد عليه، وحول الاشتراكية في الاسلام: ولا شك انه يبلغ لحظة روائية بارعة لدى وصفه المستمعين الى صلاة الجمعة عبر الراديو في المقاهي: «أنظر الى هذه المقاهي في بغداد تجدها مملوءة بالناس من جميع الملل والاديان وتسمع فيها لغطاً يصم الآذان(. . .) ففي هذا اللغط وفي هذه الضوضاء تسمع ايضا قراءة القرآن بالراديو، يصل صوت قارئه الى اذنيك من بين هذا الضجيج ضئيلاً غير واضح بحيث يصعب عليك تمييز كلماتـه وحـروفـه. . .» ويمضي واصفا جو المقهى معـترضـا على بث الصـلاة في الراديو بسبب ما يصيب الآي الكريم من إهمال ولامبالاة في تلك الاجواء التي عرفها الرصافي تمام المعرفة. فاذا رجعنا الى المقدمة نقرأ وصفا للاستاذ أحمد حسن الزيات يصور لنا زيارته الى بيت الرصافي على هذا النحو: «قلت لصاحبي ذات ليلة من ليالي بغداد: اريد ان أزور الرصافي فقد زارني مرارا ولم ازره. فقـال: اتشجـع على ان تدخل حي البغايا. فقلت له: وما صلة هذا بذاك. فقال: انه يسكن بينهن. وقـد تزوره واحدة أو أكثر منهن. فقلت: هلم فما يسع زواره من العذر يسعنا».

ومن مفـاجـآت هذا الكتاب اللطيفة ايضا الكشف الذي ساقه الرصافي حول عادة التصفيق عند العرب، اذ يبدو ان التصفيق كان علامة استنكار بعكسه في ايامنا: «كان العرب في القديم اذا رأوا امراً يكرهونه أو سمعوا كلاما ينكرونه صفقوا استنكارا له وتعجبا منه. كما يدل على ذلك ما فعله كفار قريش لما قال لهم رسول الله وهم عنـد عمه ابي طالب «اعطوني كلمة واحدة تملكون بها العـرب وتـدين لكم بها العجم» فقـال ابو جهل، نعم وأبيك وعشر كلمات. فقال رسول الله، «تقول لا اله إلا الله وتخلعـون ما تعبـدون دونـه». فصفقوا بايديهم ثم قالوا: «اتريد يا محمد ان تجعل الآلهة إلهاً واحدا إن امرك لعجب».

والكتـاب مليء بلحـظات مشرقـة بالافـادة وجمـال الأسلوب، مع انه كتاب صغير ويُخيّل للقاريء ان الشاعر لم يكن ينوي نشره □

ليس لشيعة لبنان ما يبرر تبعيتها لدولة بعيدة

سـحبان مـروة

«التشيع بين جبل عامل وايران»
علي مروة
«رياض الريس للكتب والنشر» لندن ١٩٨٧

■ حديث العلاقة بين شيعة لبنان وايران مشكل وعبثي اشكال مسألة البيضة والدجاجة. المفتي الجعفري الشيخ قبلان حاول العام الفائت، ردّ بعض الفضل الى ذويه واستنتاج ان ليس لشيعة لبنان ما يبرر تبعيتها العمياء لسياسة دولة بعيدة، وان كانت تدين بدينها وتذهب مذهبها، فالسياسة - حتى ولو لم يفصل الاسلام بين السياسة والدين، وهذه مسألة مختلفة عما نحن فيه الان - هي غير الدين، ولكن النتيجة كانت ان كلام الشيخ ذهب ادراج السياسة وسجل عليه موقفا سياسيا لا تاريخيا ولا مذهبيا.

من هنا فان لكتاب المغفور له الشيخ علي مروة (١٩٠٤ - ١٩٨٠)، التشيع بين جبل عامل وايران، قيمته السياسية في هذا الزمن المشؤوم فضلا عن قيمته التاريخية.

كان شيخنا طرازا من الرجال فذا، لم يخترع البارود بالطبع ولا اضطرمت في حناياه نار الابداع، ولكنه ايضا لم يستسلم الى وجاهة وفرتها له مكانته الاجتماعية ولا تزلّم فحمل الطبر وهجم على الدشمان المتربصين على الضفة الحزبية المواجهة، بل بحسب ما أعلم، فانه قلما عبأ بتلك الترهات مع ادراكه حقيقة انها تشكل المضمون السياسي للصيغة اللبنانية الزجلية النبرة. لا، كان شيخنا نملة، تعمل بصبر ودأب على قدر ما اوتيت من قوة وأتيح لها من جلد لا تدخر جهدا، ولئن جاز استعارة المصطلح الاسلامي القديم فان شيخنا العاملي هذا كان من التابعين باحسان لرواد حموا الثقافة العاملية واضافو عليها، فهو في كل ما أنتج كان جامعا ولكن جمع التابعين باحسان لرواد حموا الثقافة العاملية وأضافوا عليها، فهو في كل ما أنتج كان جامعا ولكن جمع الناقد المحقق الذي يخشى - وهو في هذه كان محقا - ان يأتي زمن يتنكر فيه الجنوبي لتراثه جهلا به لا ازدراء له ولا تهوينا لشأنه.

ولكن الشيخ لم يبعثه التعصب البغيض لطائفة يعصف بافرادها الان حقد دخيل على مناقبها، ولا كان همه اداء «ردة زجلية» تبين فضل لبنان على ايران، بل كان همه التأريخ لظاهرة هي احدى اخص نتائج ما يسمى بالتبادل الثقافي بين بلدين تختلف مشاربها ولغتاهما، متوخيا «البحث العقلاني المجرد» واشهد انه قد أفلح فيما رمى اليه، فهو قد عرض للتشيع بسطور لم تحمل جديدا الآ انها لا يمكن الاستغناء عنها كمدخل لمتن الكتاب الاساسي، ثم تعرض بايجاز الى تاريخ الفرس ودورهم في الثقافة العربية بافاضة تؤكد سلامة نيته وبراءة قلمه من العنت القومي السقيم الذي لا يكتفي بادعاء كل شيء للعرب بل ويحمل على «الاخر» ويسلبه حقوقه مستحضرا من التاريخ ابدأ واكره ما فيه.

بعد ذلك يأتي ما اعتبره متن الكتاب الحقيقي، فهو ترجمات وافية لشيوخ عامل الذين رحلوا الى ايران وسكنوا بين ظهراني اهليها متعلمين ومعلمين، ثم قدم نماذج من اعمالهم الشعرية بالدرجة الاولى وثبتا بمؤلفات هؤلاء الاعلام، ولئن قال قائل بأن ذلك موجود في «أعيان» السيد الامين، و«روضات» الخوانساري وسواهما، فان الرد على ذلك سهل ويسير: لقد عمل الشيخ على توفير وقت الباحث وتجنيبه تجشّم الخوض في تلك الاسفار النادرة المحتاجة الى صبر وجلد عجيبين كي يجد فيها المرء ضالته، فهي أسفار كعادة أسفار العرب تخلو من فهارس تقود الطالب الى مراده فضلا عمّا ابتلاها الله به من الاستطراد والحشو.

انه كتاب لا يوفر عليك وقتك وحسب بل يبسط لك أيضا صورة للتبادل الثقافي الانساني على أروع ما كان عليه وما ينبغي ان يكونا عليه.

في الكتاب بعض أخطاء مطبعية لا بد من السماح بها. أوليس قد طبع الكتاب في وطن ما زالت الاخطاء السياسية فيه تخنق كل قلب محب وكل بصيرة نيرة وكل قلم يسعى، لا لتغيير العالم دائما، بل لجعله اريح وأدفأ وارحم، أحيانا.

علي مروة، رحل عنا منذ اعوام تقارب العقد من الزمان، ولكنه لئن رحل مفجوعا بوطنه فإنه قد سلم من تحطم القلب مفجوعا بانسانية طائفة كان يفخر بالانتماء اليها □

صدر حديثا
سلسلة «حكايات مع الأدباء»



محمد مهدي الجواهري
لسليم طه التكريتي
١٥٠ صفحة، ٥ جنيهات استرلينية



أحمد الصافي النجفي
لزهير مارديني
١١٠ صفحات، ٥ جنيهات استرلينية

رفاق سبقوا
أمين نخلة - فؤاد الشايب - معين بسيسو - خليل حاوي - صلاح عبد الصبور
لياسين رفاعية
٢٦٠ صفحة، ٦ جنيهات استرلينية



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel. 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

الادانة الشعرية البصيرة للعالم المراوغ الزائف

عـلاء الديـن الدنـدراوي

كاتب من السودان، مقيم بألمانيا الغربية

«يختبيء البستان في الوردة»

شعر

محمد المكي ابراهيم

اصدار خاص . السودان . ١٩٨٩

■ ربما كان الشاعر السوداني محمد المكي ابراهيم واسع الصيت في بلاده ولكنه ـ عربياً ـ ليس واسع الانتشار، رغم سنواته الطويلة في الشعر. فقد ظهر ديوانه الأول عام ١٩٦٧، وعـام ١٩٧٦ صدر له ديوان بعنوان «بعض الرحيق أنـا والبرتقالة انت»، وديوانه الأخير «يختبيء البستان في الوردة» صدر في السودان منذ بضعة شهور.

يأخذ الديوان اسمه الرنان من قصيدة بهذا الاسم تعالج تباينات العالم وتجلياته المتعارضة حيث تكمن تحت القشرة الخارجية للأشياء نواةً تغاير موحيات المظهر ووعوده. وهي القصيدة الاكبر والأعمق في هذه المجموعة الصغيرة من تسع قصائد. وهي ليست ممثلا حقيقياً للشاعر ولا تراثه، ولكنها ربما كانت مؤشراً على خط تطوره الفني ومساره اللاحق.

**

يقوم هيكل القصيدة على رصد مطول لاشكال شتى من التباينات فكل شيء يختبيء في نقيضه ـ الدمعة في الضحك والموت في الحياة والبستان في الوردة. وعبر شواهد مكثفة ومتنوعة يؤكد الشاعر على خداع العالم ومراوغته ثم يقدم خلاصة أولية مفادها أن التباينات تسكن صميم الاشياء وتكوّن رافدا لوجودها الطبيعي فلا هي حالة عابرة ولا هي مظهرية سطحية تكمن تحتها الحقيقة بل هي جزء أصيل من طبيعة الشيء نفسه ومن تكوينته.

«يختبيء» هي الكلمة ـ المفتاح في هذا الجزء إذ تتكرر نصا اثنتي عشرة مرة، وتختبيء هي نفسها في السياق تحت أدوات العطف الدالة عليها لعدد مماثل من المرات. إلا ان المعنى الحقيقي لهذه الكلمة ليس واحدا في كل الاحوال فهي لا تدل فقط على التخفي والاستتار وانما تختبيء هي نفسها تحت ظلال وأطياف متنوعة من المعاني:

تختبيء الصدفة في منعطف الطريق
«تتربص وتنصب كميناً»
والعسل البري في الرحيق
«يوجد كصيرورة ممكنة»
وطائر الفينيق في الحريق
«يموت ويولد فيه»
يختبيء الحريق في الشرر
«يوجد كاحتمال منظور»
يختبيء البستان في الوردة
«يتقمصها»
والغابة في الشجر
«تحتجب به»
يختبيء الخروج في الابواب
«يكمن»
والعاشق الخائف في الدولاب
«يتخفى ويستتر»

إلا ان الشواهد لا تتوالى علينا بصورة آلية ولا بمنطقية باردة فالقصيدة تخرج عن إهابها لتضحك معنا على العاشق الخائف في الدولاب او لتتغزل «بقطع الصباح/ تحت ثياب محبوبي» او تأخذ من قاموس الرسوم المتحركة:

وفي خرائب الليل تختبيء الاشباح
رؤوسها المعذبة
تحت حدودها الوهمية المجلبة

والشواهد تأتي من مجالات منتقى بعضها من المشاهدة العادية وبعضها من العلوم والرياضيات

يختبيء العُنصر في مركّباته

الا ان الشواهد وما تستخلصه القصيدة منها لا تبدو كافية للشاعر اذ يعود فيقدم مرافعة جديدة هي الرواية القرآنية لقصة سليمان وبلقيس حيث تقوم الاحداث كلها على فكرة الكمون والاختباء واختلاف الظاهر عن الباطن والخارج عن الداخل. وتنتهي القصيدة بمقطع أخير يبدو في ظاهره نوعاً من الضيق بهذا العالم المتلون المراوغ وتعبيراً عن العجز عن فهمه والتناغم معه. وهو فعلا كذلك لولا ان الشاعر يختتمه بصيحة فلسفية أخرى تعود بنا الى بداية القصيدة وشواهد التباينات.

وهكذا تبدو القصيدة قابلة للتفكيك الى ثلاثة اقسام هي: ١ـ رصد لتباينات العالم و٢ـ خلاصة أولية تستثير قصة بلقيس و٣ـ مقطع ختامي يعيدنا للمطالع الأولى. وسنلقي نظرة سريعة على تلك العناصر لنزداد فهماً للبناء الفني لهذه القصيدة.

والعدد البسيط في مضاعفاته
ومن الملاحظة الدقيقة الناقدة:
تختبيء الشهوة في التحريم
وتوبة التائب في رداء مكرها القديم
وشبح القاتل في جنازة القتيل

والجني المارد الذي يخدم كل من يحمل المصباح ويصير له عبداً ـ لا يختبيء فقط في مصباح علاء الدين الاسطوري بل يختبيء أيضا في الأصابع المداعبة التي لا بد ان تتمسح عليه قبل ان تحدث المعجزة ويخرج الجني صائحا: «لبيك.. لبيك».

وفي ختام هذا الجزء يأتي مقطع أخير شواهده مستمدة من التراث العربي القديم، فالحجاج بن يوسف يختبيء في لثامه حسب الرواية المعروفة عن صعوده المنبر ملتثما فلم يعرفه أحد حتى نزع اللثام وارتجز القولة الشهيرة «أنا ابن جلا وطلاع الثنايا، متى أضع العمامة تعرفوني». وفي أعقاب الحجاج يأتي الشنفري الشاعر الصعلوك الذي اشتهر في الكتب القديمة بسرعته المدهشة في العدو حتى ليفوت الخيل، فبدا في القصيدة مختبئاً في قدميه السريعتين. وتتوفر دراما سريعة مهلكة حين تستثير القصيدة قصة الشاعر العربي القديم ـ وضاح اليمن ـ الذي أغرمت به زوجة الخليفة واتخذته خليلا حتى تسامع الخليفة بالخبر وكمن للعاشقين حتى انفردا في خلوة فدخل عليهما منتبهاً الى أن زوجه قد خبأت خليلها في صندوق، فطلب اليها ان تهديه الصندوق ان كانت تحبه حقاً، وعندما فعلت أمر بحفرة عظيمة فحفرت وألقى الصندوق في جوفها وطمرها. وفي الواقع ان الوضاح لا يختبيء ولكنه يغتال على هيئة من البشاعة المرعبة.

في هذا الجزء من بنية القصيدة يؤكد الشاعر ان المزاوجة هي قوام الموجودات وان احتواء الشيء على ذاته ونقيضه هو سمة الوجود وديدنه.

تختبيء الأشياء في وجودها
والأرض في حدودها
وتسكن المعاني ـ
أسماءها المشجرة

وفي نفس واحد يذهب الشاعر ليلتقط من قصة سليمان وبلقيس مشاهد التنكر والاختباء. ولكي نتفهم هذا الجزء ينبغي ان نستعيد الرواية القرآنية لقصة بلقيس وسليمان. فهي كانت ملكة لسبأ التي تختبيء في أقصى ركن من جزيرة العرب، وهو كان ملكاً عظيماً يخدمه الجن والطير ويتحدث لغات الحيوان. وذات يوم يتفقد الطير فلا يجد الهدهد بينها اذ انه غاب دون اذن، فيتوعده بالذبح عقاباً الا ان الهدهد يظهر على المسرح مؤكدا انه قد عاد من سبأ بنبأ يقين، فقد وجد في سبأ ملكة عظيمة تعبد الشمس وتجهل الاله الواحد الأحد.

يطلب سليمان من جنوده ان يأتوه بالملكة السبئية، فيؤتى بها في غمضة عين، وتخضع الملكة لعدة اختبارات قوامها أيضا مراوغة الأشياء وطبيعتها المزاوجة، فيأمر سليمان جنوده أن ينكروا لها عرشها، ويسألونها ان تتعرف عليه فيصعب عليها وتقول «كأنه هو» ثم يدخلونها قصر سليمان وقد شيد من البلور الصراح فتحسبه ماء جارياً وتكشف عن ساقيها لتخوض فيه.

تلتقط القصيدة مشاهد من هذا السياق الأسطوري فتظهر السبئية الحسناء «في جمال نومها المبعثر» و «تكشف ساقيها الصبيتين» «أمام عرشها المنكَرا» لتخوض في اللجة الا ان اللجة لا تُرى فهي موجودة وغير موجودة وهي ماء كما هي بلور. والذي تراه العين وتحسبه ماء لا تراه العين حقيقةً لأنه ليس بماء

يختبيء النبي والسلطان في سليمان الحكيم
يختبيء الهدهد من وعيده العظيم
في نبأ من سبأ يقين
محتمياً من غضب النبي بالتوحيد
ولائذا من غضب السلطان بالسعاية.

هذه تخريجات مشروعة جدا من القصة القرآنية. فسليمان قد أوتي الحكمة والسلطة، والهدهد الخائف من وعيده بالذبح يأتي يتملقه بأخبار هذه المملكة القصية وسيدتها الجميلة التي تسجد للشمس كل صباح. وهكذا يحتمي من غضب النبي بادعائه الغيرة على التوحيد ويحتمي من غضب الملك بهذه الوشاية الكبرى بحق بلقيس.

في المقطع الأخير يخبرنا الشاعر أننا ـ أبناء الأرض والدنيا ـ كنا نعرف عن زيف الاشياء وتمظهرها المخادع ورغم ذلك تركناه في جهله وعماه. يمضي متحمساً للأشياء ومتحمس ضدها، مدمنا على النجاح كما هو مدمن التصديق. والآن وقد تكشّفت الحقائق أمام ناظريه يعرف ان الوقت قد فات، وأن أبواب الحانات قد أغلقت، ونساء جميلات كالملكة السبئية قد ذهبن في حال سبيلهن، أو بكلمة أخرى راحت سنوات الخصب والعطاء ولم يبق من حقيقة سوى وجه الله. الا ان الشاعر يفاجئنا بقوله ان وجه الله نفسه يختبيء في وجوهه الأخرى، فاله وتسعين وتسعية اسماً يستطيع ان يختبيء تحت أي من أسمائه المتنابذة فيضيع «الرحيم» في «الملك» و «الجبار» و «القهار».

وهكذا، لا يكاد المرء يخلص من تفكيك هذه القصيدة حتى يراها تلتئم وتستجمع نفسها من جديد مثل تنين الاساطير الذي ينبت له رأس جديد كلما قطعوا رأسه القديم. فنهايتها تعيدنا الى الاسئلة والوقائع التي بدأت بها القصيدة وطورتها الى درجة عالية من الكثافة الفكرية والفنية. وحين كاد الشد الفني ينتهي أعادتنا الأبيات الأخيرة الى حالة التوتر الفكري والفني التي بدأت بها القصيدة.

قصيدة مفكرة.. قصيدة ناجحة بأرفع المقاييس ويستحق الشعر السوداني عنها تهنئة خاصة، فهي من أجمل ما يمكن قراءته الآن من شعرنا المعاصر، فقد ارتفعت بالأزمات التي يعيشها عالمنا الى مستواها الانطولوجي وسجلت موقفاً فنيا ذا قيمة عالية وأصدرت إدانتها للعالم الزائف المراوغ بعقل نافذ وبصيرة □

صدر حديثاً:
سلسلة «صور من الماضي»
المملكة العربية السعودية
بدر الحاج

١٩٦ صفحة، قياس ٢١×٣١,٥سم، تجليد فني مع قميص، ٥٠ جنيه استرليني

أول دراسة بالعربية عن تاريخ التصوير الشمسي في المنطقة العربية من خلال أعمال مصورين عرب وأجانب.
يتناول هذا الكتاب الحياة السياسية والاجتماعية والعمرانية في المملكة العربية السعودية في الفترة ما بين ١٨٦٥ ـ ١٩٤٠.





Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

وصل حديثاً

أشعار كاتمة للصوت

شعر

سعيد المحروق

منشورات الدار العربية للكتاب

ليبيا ١٩٨٧

■ يفاجيء صاحب هذه المجموعة قارئه، بتلك الايماضات غير المتوقعة، في قصيدة قوامهـ سرد وبوح واقعيان. كل ما في قصيدته يتأسس ويدرج مشتقا وجوده من تراث نصف قرن من القصيدة الحديثة المباشرة، وكما كان شاعر الواقع يخرج بعدته الشعرية لصيد المعنى الشعري من أحداث الحياة، السياسية منها خصوصاً، كذلك يفعل سعيد المحروق.

والايماضات التي اتحدث عنها في قصيدة المحروق، تأتي في ختام مقطع عادي، لتحدث فيه تحويلا مدهشاً، أو تبرز صورة في سياق خامد. أو هي صوت، يطلع من خلل فيحدث انبعاثه حركة تخضّ عادية القصيدة، ففي قصيدته «سوريالية» لا نرى لهذا المعنى تحققا في النص الشعري، وإنما نعثر على مقاربات مفترضة لها، على حديث وكلام، يترسم الشاعر من الكلام معنى سوريالياً لا في آلية الكتابة، وإنما في تصوراتها وحسب، فتنمو القصيدة وتتدرج صورها، لتكون سعياً محبطاً. فما من آلية كتابية غير سوريالية يمكن ان تعطي قصيدة سوريالية. إذن نحن بإزاء توصيف يتوهم وتشكيل غريب عن العنوان. ويصح مع بعض صور القصيدة هذه ان نصفها بالتعبيرية، وبعضها بالواقعية، في حين يفلح الشاعر في تشكيل حالات ناقصة لا يمكن ردها الى السياق للتأكد من طبيعة ووظيفة حضورها في القصيدة كضرورة تفترضها حياة القصيدة. الرغبة، لا الضرورة الشعرية جاءت بها الى القصيدة.

تبدأ القصيدة هذه ـ وهي نموذج طموح شعري لدى الشاعر كما يبدو ـ باعلان عن حال الشاعر، وطبيعة علاقته بالموضوع ـ المعنى السوريالي ـ ويتلبس الاعلان عن الحال، اعلان عن المكانية التي تشهد، ويتحدد في إطارها وضع الشاعر في العالم. في لحظات من زمان، هو حد بين اليقظة والنوم، وما يتاح خلالها من تيه، لا يهمل الشاعر الاعلان عنه، الاعلان، لا الاختلاق المبدع. ولا تلبث القصيدة ان تنطلق، كسهم أفلت من قوس، ليتكشف لنا مع كل مقطع من مقاطعها ما يقصده الشاعر بـ «سوريالية». انه يعيدها الينا وعلينا كمحاضرة فكهة هدفها الإخبار عن فان كوخ وبيكاسو وبرنارد شو وجنبلاط [!] والبيركامي، ليتشكل من الاخبار شعر ليس فيه من السوريالية شيء، اللهم الاّ اذا كان الشاعر قد قصد بالسوريالية المفارقة، مفارقة ان يكون هؤلاء قد أقاموا معه في غرفته وعالمه حيث انقطاع عن العالم، وعن التراثات التي طلع منها هؤلاء. وبغض النظر عن مقدار تحقق القصيدة وانسجام النتائج مع المقصد، فإن القصيدة التي تكررت فيها مفردة «الفرشاة» وصفتها فرشاة عابثة، ترسم وتلون، تحيلنا على فهم للسوريالية لدى الشاعر يحصرها بفكرة الفن التشكيلي، وهذا الاستدراك اسوفه، لأن القصيدة تتأسس على فكرة التشكيل بواسطة الفرشاة. ولعل أجمل مقاطع القصيدة هو التالي:

«لا أقوى ايقاظ يدي النائمة، المرساة
كي اقتفي عبث الفرشاة
.... فيذيب السهو على الحائط لونه.»

قصيدة «سوريالية» (ص ١٥)

يضم كتاب سعيد المحروق خمس عشرة قصيدة، تنشغل كلها بتتبع مشاهد الخراب واستخلاص العزاء من الانكفاء الى شرنقة الروح الوحيدة العزلاء. تبني القصيدة بمشاغلها وهمومها وتطلعها على خراب العالم، بما انطبع هذا الخراب في الرؤية وفي الشعور، وكما فُسّر للشاعر. لغة تتنكب اعباءاً هي اعباء الروح الراغبة في بعث، وعودة الى حياة بعد خراب وموات. صوت أسيان، كأنما أساه دلالة على عبثيته. بإزاء عالم لا رجاء فيه. يعيد هذا الشعر بلغته ورؤاه لغة ورؤى الشعراء التموزيين، كما اصطلح النقد على تسميتهم، أولئك الذين اشتقوا من المنجر الاليوتي، محرضاً ومبعثاً، لرؤى حول المدينة العربية المعاصرة، وحضوراً لمفردة الخراب والقحط، وردائفها وعوالمها في قصيدة تطلع لا من علاقة لشاعر بمدينة ملّ قوتها ويئس سطوتها وعاف بذخها المؤسساتي المفسد لجوهره الانساني التلقائي، وإنما من علاقة شاعر عربي مع ثقافة أجنبية وانقطاع عن الواقع، يجعل لكل حضور للمكان الواقعي في قصيدته، الحاقاً بفكرة ثقافية مسبقة ومهيمنة ليس بينها وبين المكان وعلاقاته الحية وشائج حقيقية، فنجم عن ذلك استتباع بين تابع هو الشاعر العربي وقصيدته، ومتبوع هو مفردة الخراب، وسياقها الحضاري الذي انجزها. أما أفكار الخصب والبعث، والعودة، وما اليه فإنها جاءت غالباً عن هذا الطريق، أي من نافذة الغرب وثقافته.

بعد عقود من انقضاء تجربة التموزيين العرب، نتلقى مجموعة سعيد المحروق لنعثر على تلميذ تموزي، يجمع بين طرفي المسألة، الخراب ـ والبعث. صور الاولى وأماني الثانية. أمر لا يمكن ان يحيل الاّ على الانقطاع الذي يطلع منه هذا الصوت وهو، كما يبدو، متحقق، وقائم، بين مراكز يزدهر فيها التحول والتطور والتحديث الشعري والادبي وبين مدن نائية عن تلك المراكز، لعل احداها طرابلس الغرب.

بخلاف ذلك، تكشف قصيدة المحروق عن مقدرة شاعرها، على كتابة طليقة، لا يعوقها من وقت الى آخر، إلاّ الرغبة في التزام الأوزان المعهودة في قصيدة التفعيلة، وقد فاجأتها شطحة هنا، أو إرباك هناك، فأصابا الوزن بكسور طفيفة □

تصور الصحف الصهيونية التونسية للدولة اليهودية. الثلاثينات.

دراسة

. كلثوم السعفي

منشورات شرق برس.

. نيقوسيا ١٩٨٩

■ تتقصى هذه الدراسة المركزة فكرة الدولة اليهودية كما فهمتها ونادت بها وبشرت الصحف اليهودية الصهيونية التي كانت تصدر في تونس خلال ثلاثينات هذا القرن، حيث كانت تونس ساحة عمل صحفي نشط للجماعات الصهيونية. مؤلفة الكتاب تلاحظ ان فترة الثلاثينات كانت أساسية ومهمة نظراً لكونها المرحلة التي ركزت فيها الصهيونية نظريتها، وبلورة فكرتها حول بناء الدولة اليهودية، وكانت قد قدمت لهذا التركيز النظري وهذه البلورة بنشاط دعائي واسع خلال عقد العشرينات.

اختارت المؤلفة في دراستها ثلاثة نماذج تمثلها ثلاث صحف صهيونية رئيسية هي: صحيفة «الهلوز» وصحيفة «الفجر» وصحيفة «اليقظة اليهودية» معتبرة هذه النماذج خير معبر في تصوراتها لفكرة الدولة عن التصور الصهيوني العام لها.

وقد قسّمت المؤلفة دراستها الى قسمين، قسم يبحث في التصورات النظرية والعملية لهذه الصحف حول فكرة الدولة، ومدى ترويجها لهذه التصورات، وممارستها الدعائية للفكر الصهيوني في تونس. وقسم يهتم بتقصي اتجاهات الحركة الصهيونية، واستراتيجيتها في تلك الفكرة على المستوى العالمي. وعلى مستوى التطبيق العملي لهذه الاستراتيجية في فلسطين.

يقع الكتاب في ١٥٢ صفحة من القطع الوسط □

نادر ســــــرور

«بيروت الحلم على فوهة الستون»

قصص قصيرة

الياس عطروني

منشورات «أصدقاء الحرف» . بيروت . ١٩٨٨

■ يستعين الياس العطروني بالزمان ومحدداته وتواريخه ليكتب قصصاً تؤرخ للحرب في لبنان منذ العام ١٩٧٣ وحتى العام ١٩٨٧ . وخلال المكان والزمان هناك الكائن الانساني، الناهض، المعذب، المصرّ على مواصلة حياة محاطة بالخطر، يأتي من مصادر وجهات لا تحصى، وبصور شتى، وليقيم كتابة همها انشاء الواقع، عند حدّ يسمح بمقارنات لا تنتهي بين ما كان عليه المكان، وما صار اليه. قصة (بيروت . . صورتان من الذاكرة) يلعب الطقس وأحواله دورا بالغ الأثر في التخيل الأدبي عن المكان، وفي تداعيات الكاتب ومحرضاته نحو بعث تلك الذكريات التي يسجّل من خلالها علاقته ببيروت. فهو إطار للأجواء وهو مدخل للكتابة. موضوع ليستشعر باستمرار والى الطقس، وما يمكن ان يبعثه في النفس وفي المخيلة، هناك الاصوات، أصوات الناس، وأصوات الحياة على الشاطيء، صوت المؤذن، وصوت الهواء اللاعب في اوقات السكينة. وهناك الألوان وما لها من تفسيرات يشتقها الكاتب من مدركات الحواس. فالألوان هي الدنيا كما يعرضها الياس العطروني.

أحمرها / الحياة ـ الحركة ـ الدم
أخضرها/ الربيع ـ المستقبل ـ الشباب
أصفرها/ الشمس ـ الدفء ـ المحاصيل
أسودها/ الليل ـ المجهول ـ الحزن
أبيضها/ الثلج ـ النقاء ـ الفرح
أزرقها/ البحر ـ الامتداد ـ الفكر

تعريفات مقبلة من مصدرين: العيش والثقافة. التاريخ الشخصي للعين، والتاريخ العام للمعرفة.

ولا يشذ الياس العطروني عن غيره من الكتاب اللبنانيين الذين عالجوا أمكنة الحرب وأدوارها، من حيث وقوعه على الظواهر الرئيسية لها وسوقها الى الكتابة. ولعله يظل أقرب الى كاتب هو عوض شعبان في واقعية وتعبيرية تستهدي الى موضوعها بحس إنساني لا ينشغل بالخصوصيات العميقة للمكان، وما تتيحه للخطاب القصصي من مميزات تكتشف، وتحتاج بدورها الى كشف، فكل شيء مكشوف في لعبة الروي والتخيل، والسلوك، مكشوف مسبقاً، وبالتالي فهو محبط، لا يضيف على موضوع الرؤية جديداً لأنه ظل أسير ترداد الموضوع كما هو. قصص واقعية، أو واقع في قصص. السرد والوصف هما كلّ لعبتها وهما الغاية البارزة في هذه اللعبة، فالهدف هو التسجيل، والتأريخ. يضم الكتاب اثنتي عشرة قصة، قدمت لها زاهية قدورة. والاهداء من الياس عطروني: «الى مدينتي الواقفة، ومعاناة انسانها التي كانت سبباً ودافعاً لخروج هذه الكلمات الى النور».

يقع الكتاب في مائة وأربع صفحات من القطع الوسط □

«الجنس في العالم القديم»

دراسة

تأليف بول فرشار . ترجمة فائق دحدوح

منشورات دار الكندي . دمشق . ١٩٨٨

■ يمكن اعتبار هذا الكتاب من بين أهم المراجع في موضوعة الجنس كما كان لدى الشعوب الشرقية القديمة. وقد استند مؤلفه بول فرشار الى أغلب الوثائق المدونة والفنون القديمة التي عرفتها الشعوب ووضعتها عن حالتها وتصوراتها حول واحدة من أعقد القضايا وأكثرها حساسية وكشفاً لدى الانسان.

قسّم المؤلف كتابه الى خمسة فصول، فدرس وعالج فكرة الجنس وتجلياتها لدى الانسان البدائي، ولدى شعوب حوض الرافدين، وشعب مصر القديمة، وشعوب الهند. وكرّس الفصل الخامس لاستكشاف ودراسة الجنس لدى اليهود ومرجعه ـ المنقوض لاعتبارات تتعلق بزيف الخطاب اليهودي حول الجنس ـ نشيد الانشاد. اذ لا يتحرى فرشار الدقة التاريخية في دراسته هذا النشيد بصفته نشيد بني اسرائيل، وقد ظهرت في اوروبا منذ أوائل القرن دراسات عديدة تشكك في ان يكون النشيد اسرائيليا خالصاً، وكشفت بعض هذه الدراسات عن المصادر القديمة لأبياته، بما يؤكد انه نشيد ايروتيكي أوغارتي، وليس عبرياً. ولم يذهب من الباحثين العرب جهة البحث والدراسة والتقصي في هذا الموضوع غير الناقد يوسف سامي اليوسف، الذي طرح مجموعة من الاسئلة، ودعمها بقراءة متأنية لبنية الخطاب، مستخرجاً الإدخال اليهودي على النشيد، من خلال مقارنة لغوية بين الاصحاح الذي يبدأ بـ «هو ذا تخت سليمان حوله ستون جباراً من جبابرة اسرائيل»، وبين سائر المقاطع الأخرى، مؤكدا غربة هذا المقطع عن سائر اجزاء النص. وبخلاف ذلك ففي كتاب «الجنس في العالم القديم» رحلة مشوقة، بذل الباحث فيها معرفة كبيرة، والماماً بتاريخ الخطاب الايروتيكي، الذي ملأ صفحات من الاستشهاد مصادرها الاسطورة، والحكاية الشعبية، والاناشيد الطقوسية والتعاليم التي امتاز بعضها بنغمات دينية كما هو الحال لدى أغلب الشعوب الشرقية القديمة حيث يطلع الجنس من القداسة، وقد يقنن ويتحول بدوره الى عبادة.

يقع الكتاب في ٢٦٣ صفحة من القطع الوسط □

يصدر قريباً

في سلسلة مذكرات

● **ساطع الحصري**
العهد العثماني
نجدة فتحي صفوة

● **جملة حياتي**
اسم وخبر
عيسى خليل صباغ

● **بين مدينتين**
من حمص الى الشام
عدنان الملوحي

في سلسلة رحلات

● **رحلة العراق**
ابراهيم المازني
نجدة فتحي صفوة

● **قبائل بدو الفرات**
الليدي آن بلنت
أسعد الفارس

● **عجائب الهند**
حكايات البحارة العرب
يوسف الشاروني



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905,
Fax: 01-235 9305

القلم متطامناً .. أمام المسننات

جـــان الكســـان

■ لا أدري بماذا يمـكـن ان يوحي هذا العنـوان، أو هذا المقال، لرسام تزييني أو كاريكاتوري، لو طلبنا اليه أن يضع رسماً منـاسباً له، ولكني اتوقع ان يخالفني، هذا وذاك، الـرأي، فلا يرسم أي منهـما، قلم الاديب متـطامنـاً أمـام مسننات الآلة، او سوط السلطة، أو عنفات التكنولوجيا، أو جنزير الدبابة.

سأستــدرك لأقـول: ليس هذا المقـال ملحقاً لمقالي السابق «الكلمة والرصاصة» - الناقد: العدد التاسع - آذار - مارس ١٩٨٩ بل هو نقلة باتجاه الاحتجاج على الـذين يناورون على أرض مطاوعة، فيبحثون، لا في المشكلة القـائمـة بل في إيجاد المشكلة المتوهمة، ويسقطون في خانة الذين ينقلون الحـديث في الادب من الابـداع الى التـوصيف، فمنـذ ان صدرت «النـاقد»، ونــوع من «الصـداع» يهز رؤوس الأدبـاء العرب، وكأنهم اكتشفوا فجأة، انهم يجب ان يعيدوا النـظر في كتـاباتهم وحساباتهم، وان يستعيدوا الجـرأة التي سرقت منهم او تنكبوا سبيلها لسبب او لآخر، وان يدبحوا المقـالات الصـدامية ليحتلوا هذا الموقع أو ذاك بين صفحـات هذه المجلة التي تبـدو - للوهلة الأولى - وكأنها تجسد موقف السيد المسيح عنـدمـا دخـل الهيكل وقلب موائد الصيارفة والسماسرة والتجار، ورفع السوط ليصفع الوجه الصفيق على الخدين: الايمن والايسر.

لا أدري اذا كانت «الجرأة» عملية تجترح في حالة تقليد، أو لحظة انفعال، أو عملية استدراك لتأكيد وجود ما، يفترض ان يكون له حضور مسبق على الساح الادبي، اذ لا يعقــل ان نعلن فجـأة عن ميلاد عشرات الادباء (المناضلين الجريئين) الذين يجر كل منهم خلفـه حمولـة عربة كاملة من الكتب والمؤلفـات والمقالات والدراسات والقصائد والقصص والروايات والرسائل المتبادلة مع الاديبات والادباء.

من هنـا فأنـا أتساءل، وليعذرني اخي رياض نجيب الريس وجميع الذين دبجوا في «النــاقـد» مقـالات المـديح من منـطلق: «أخيراً.. وجدنا المنبر الذي نمارس فيه حرية الكتابة والتعبير دون حسيب أو رقيب».. اتساءل: ماذا لو ان اخانا رياض لم يركب هذا المركب الصعب ويصدر هذه المجلة؟ ماذا لو انه اتجه، كما اتجه كثيرون، الى اية وسيلة استثمار مربحة ومضمونة الربح؟ هل كان ادبـاء العروبة سيظلون يتامى قابعين على قارعة التاريخ يندبون حظهم العاثر لأن احدا لم يفتح لهم صفحات «ناقد» يمارسون فيها حرياتهم الفكرية المسلوبة، أو الموؤدة او المصادرة؟ وهل انعدمت المنابر على امتداد خريطة الوطن العربي الكبير، ام انه الاتكاء على موقف ومنطلق وجرأة صاحب «الناقد» ورئيس تحريرهـا، ما دام الضرر الاقصى الذي يمكن ان يلحق بأي كاتب هو «قص» الصفحة التي سودها بمقص الرقيب وليس «قص رقبته»، مما يضاعف ادعاءه بأنه كاتب منـاضــل ولـيس - كغـيره - من جلاوزة السلطة، أية سلطة.

ما دام الامر كذلك، فليس المطلوب منا الا ان ندعو الله ليديم علينا نعمة صدور «النـاقـد»، فلا يأتي يوم، يعلن فيه أخـونا رياض ايقـافهـا - لا سمح الله - لأسباب ستكون حتماً مادية، اذا كان هناك خلل بين تكـاليفها العالية ومردودها الذي لا يغطي هذه التكـاليف، خاصـة وان اكثـر أدبـاء العروبة اصدقاء لصاحبها، يتوقعون منه ان يرسـل لهم الاعداد على سبيل الهدية دون حساب، ليس لتكاليف الطباعة، بل حتى لأجرة البريد.

اقرأ «الناقد» وأتساءل: هل مشكلتنا مع الكلمـة والموقف والقضية والضمير والحرية هي هذه المماحكات حول موضوع «المقيم» أو «المهاجر» والحرية «المتسامقة» في الغرب الاوروبي، و«المدجنة» في الشرق العربي، حتى يكاد واحدنا يشك في سلامة منطلقه ان هو كتـب عن فلاح كادح من حوض الفرات، ولم يكتب عن متشرد مهووس في الـ «هايد بارك»..

قبــل بنـاء سد الفرات، كان في قرية اسمها «الكسرة» ريفي عجوز هدم فيضان النهـر بيتـه اربعين مرة، على مدى أربعين عامــاً، وفي كل مرة كان يعيد بنـاء البيت الـطيني الذي لا يملك مأوى غيره، حتى أقيم السد وانتهت مأساة الفيضان السنوي الرهيب لنهر الفرات، وانتهت مأساة ذلك الفلاح..

من قال ان اخـانــا «سـيزيف» بطل الاسطورة إياها اكثر تراجيدية في قصته من قصة هذا الفلاح العربي وهو يعيش صراعه التاريخي المرير مع النهر؟

ويقـولون لي: صدعت رؤوسنا يا جان الكســان وانت تكتب عن فلاحي حوض الفرات.. يا أخي اكتب عن دمشق.. ألم توح لك هذه المدينة التاريخية بشيء؟

وأقـول: اقرأوا ما كتب عنها محمد كرد علي، وماري عجمي، ونزار قباني، وسهام ترجمان، وزكريا تامر، والفة الادلبي، ونجاة قصـاب حسن، وخيري الـذهبي، ونـاديا الغزي، ومنير كيال، وناديا خوست والف قلم موهوب..

ماذا تريدون ان اكتب؟ عن «ضياعنا» نحن أبناء الريف الذين وفدنا الى المدينة؟ ومن قال إننا نعاني الضياع في المدينة؟

نحن الـذين كنـا نشرب المياه الملوثـة، ونحصــد بالمنجــل تحت شمس محرقــة، ونضـاجـع النساء اللواتي يغسلن شعورهن ببـول النـاقة، ويسير اطفالنا على اقدامهم عشرين كيلومترا حتى يصلوا الى أقرب مدرسة..

نحن الـذين كنـا نعيش هذه الحياة في الريف، من قال اننا نعاني من الضياع في قرية كبيرة اسمها دمشق، ونحن نشرب فيها مياه الفيجة العذبة، ونستروح ظل غوطتها، ويرقص اولادنـا على ارصفتهـا الـ «بـريك دانس»، وننعم فيها بدفء الفراش الزوجي الى جانب الـشـاميـات الـلواتي يغـسلن شعورهن بشامبو «فرح فاوست»، ويتغندرن بمستحضرات مدام روشا؟

هل نضحـك على انفسنـا ونـدعي أننا كتـاب منـاضلون مضطهدون لأن رقيباً في طارف الـزمن، قصَّ لنـا صفحة، أو لأن شرطياً حدجنا بنظرة جانبية؟

هل عرفتم مثلي نماذج من كتاب ومخرجي المسرح والتلفـزيون والسينـما وهم يمارسون علينا فوقية من مستـوى دخـان «البايب» الذي ينفثونه في وجوهنا ويريد أحدهم منا أن نقتنع بأنه مناضل من يسار اليسار لأن الـرقـابـة حذفت له مقطعا من سطرين أو مشهداً من دقيقتين، متناسياً قصة ابي خليل القباني، رائدنا المسرحي الذي فرض الفرجة المسرحية على مجتمع أواخر القرن الماضي، وتحمل - وحده - اضطهاد الحكومة العثمانية ومعهـا وجهـاء وقبضايات وزعران المجتمع الـدمشقي، وعنـدمـا أحـرقـوا مسرحـه لم يستسلم، بل هاجر الى مصر ليتابع مهمته هناك..

هل أدركنا الآن لماذا حقق العلم في ربع القرن الأخير انجازات ضخمة تكاد تدخل في باب الاعجاز، في أعالي الفضاء، وعلى الارض، وفي جوفها، في حين قصّر الادب عن مواكبـة الاحـداث والقضايا الانسانية الكبيرة، بحيث نجد نسبة المتميز والخارق في ادبنـا العربي، وحتى في الأدب العالي، نسبة ضيئلة قياسا الى تلك الكلاسيكيات التي قام مؤلفوها ومبدعوها بعمليات رصد انسـانية وفنية مذهلة لاحـداث وشخوص وقضايا ومراحل مهمة من مسيرة التاريخ، وبخـاصة الاحداث الكبرى، كالثورات، والحـروب، والمجـاعـات، والاعـاصـير، والـتحــولات الأسـاسـية في حياة الأمم والـشعــوب والاشخــاص.. حتى ادب الرحلات الخيالية الى القمر، أو حول الكرة الأرضـية، أو الى باطنهـا، أو الى الجــزر الـبعيدة، والمنــاطق القـطبية، والقــارة المجهـولـة، كان ذا تميز خاص لم يستـطع الاديب المعاصر ان ينتج في مستوى روعته حتى من خلال الـرصـد الـواقعي لتلك الاحلام أو التخيلات التي تجسد اكثرها على أرض الواقع ومنها هبوط الانسان على ارض القمر.

ان ما يحدث اليوم في مواقـع كثـيرة من العـالم، من مآسي الحـروب والاحتلال، والاضـطهـاد، والاستغـلال، والتجـزئـة، والابــادة، والـعنصرية، ليس له في أدب الاديب المعــاصر سوى ظلال باهتــة، فالمجـاعات والامراض التي تفتك بملايين الاطفال في آسيا وافريقيا، والتي نتفرج عليها

من خلال شاشة التلفزيون ونحن نحتسي البيرة المثلجة في حالة استرخاء، تفوق في قسوتها اية تراجيديا من التراجيديات التي استلهمها وخلدها رجال القلم الاسلاف من احداث كانت في كثير من الأحيان محصورة في منطقة ضيقة من العالم.

لنعترف أننا مشغولون بهمومنا المعاشية، وبمتطلباتنا الضرورية والكمالية، وبمماحكاتنا الدجاجية، وبالكتابة الاستهلاكية المسلسلة للتلفزيون بحيث نشغل مائتي مليون عربي كل ليلة بخلاف «ميرفت» مع خطيبها «كمال» الذي لم يشتر لها العربية التي وعدها بها، او الذي اخلف معها الموعد ثم اكتشفت انه يجالس صديقتها في حديقة النادي . .

لنعترف بهذا الذي أوصلنا الى حالة تمتد فيها اكثر من اصبع الى زر التلفزيون الذي يبث مشاهد عن مذبحة صبرا وشاتيلا، لننتقل الى قناة ثانية حان بث موعد المسلسل العاطفي الميلودرامي عليها، فإذا تعاطفنا مع «ميرفت» أكبر من تعاطفنا مع قصة آلاف الضحايا في ذينك المخيمين المنكوبين . .

نعم . . القلم لا يزال متطامناً حتى الآن امام المسننات أو هكذا يريد له أصحابه . . ولا أذكر الاستثناءات القليلة بأسماء اصحابها حتى لا يختلط على القاريء أمر التقويم، ونواجه تهمته المعهودة بأننا نصدر عن اجتهاد شخصي . . وحتى لا ندخل في لعبة التسميات بين: أدباء الخنادق وأدباء الفنادق □

الوحش يطوّق كل شيء

حســـن الدردابـــي

الى أنسي الحاج

■ فكرت أن أحاورك اليوم . . أن اكتب إليك لتكسير «صقيع الموت» بهذه الزنزانة العتيقة . . قرأت قبل أن «أدخل السجن» «رأسك المقطوع» وتمكنت هنا من قراءة «خواتمك». وهذه أسئلة واحتراقات أثارتها فيَّ القراءة الأولى سأكتبها لك بصدق وعفوية . كتبتها في إحدى ليالي السجن الباردة بهذه الزنزانة قضيت بها آلاف الساعات.

فلنبدأ يا أنسي . .

جعلتني أحلم أكثر في عقم هذا المنفى، حرّكت مناطق «خفية في ذاكرتي»، جعلتني أبحث بلهفة عن أعمال ريلكه، نيتشه، رامبو، المسعدي وموزارت . . . وأعترف أنك «ألهبتني» وتمكنت من «إحراق جزء من دمي».

وأعترف أني سأستمر في التحريض على عشق الفلسفة في زمن «أقيل فيه الحلم» وأعترف بالدولة الفلسطينية المستقلة . . وبحق سلمان رشدي في الحياة.

وأصارحك يا أنسي انه «لا شيء في الداخل غير الرقة». وأنا مثلك أكره «هذا العنف السطحي»، لأنه شائع، وأحب العنف الآخر، «عنف الاعتمال الداخلي»، «عنف التفاصيل الصغيرة». وقد اكتشفت أهميتها حتى في هذا المنفى بمساعدة المعلم تاينزاكي.

وأنا أحب أن تحدثنا عن أمك . . عن ذكريات بيروت . . عن حبشي وعن «راشانا» وعن أيام «شعر» . . عن السياب في أيامه الأخيرة وعن خليل حاوي.

عزيزي أنسي:

وجع الحرية الذي يسكننا يجعلنا نمتلك القدرة للقضاء على هذا الوحش الذي يطوّق كل شيء . . وفي الأخير أودّعك وأؤكد معك أني إذا فقدت الأمل . . فلن يكون ما أومن به مستحيل التحقيق، إنما لأن التعب تمكن مني . . ربما أتعبني الرفاق. لنسترح إذاً يا أنسي ولنكمل طريقنا في اتجاه شمس الحرية . . .

وأهديك هذيان هذا الليل الرهيب:

(لقائي الأول بالمعلم جونشيرو)

عندما أتأمل أطياف هالة الأجساد العائدة من المزار أقول «إن هؤلاء النساء كائنات غير مجسدة».

عندما أواجه المرآة، أبحث في وجهي عن «آثار الزمن». وعندما يصيبني ذلك الحزن الرهيب، أتأمل رقة شجرة السجن، «فأشعر بنوع من الدفء يريح القلب». وأكتشف رغم كل هذا العذاب أن السجن «أحسن مكان لتذوق كآبة الأشياء الموجعة في كل فصل من الفصول الأربعة». وأكتشف أن «لا شيء أوضح من أحلامي» □

(سجن غبيلة ـ المغرب)

صدر:

كتب عن سورية

نصوح بابيل

صحافة وسياسة

سورية في القرن العشرين

٥٢٥ صفحة، ٢٠ جنيه استرليني

«كتاب يعتبر فتحاً في ميدان مذكرات شيوخ الصحافة السوريين»

«الحوادث» ـ لندن

جورج جبور

الفكر السياسي المعاصر في سورية

٤٧٦ صفحة، ٢٠ جنيه استرليني

«إن تركيز الكتاب على الفترة التاريخية المبكرة من العمل الوطني يزيد من متعة القراءة»

«السفير» ـ بيروت

عبد العزيز العظمة

مرآة الشام

تاريخ دمشق وأهلها

٣٣٤ صفحة، ١٤ جنيه استرليني

«وصف متقص ودقيق لدمشق ومناخها واقتصادياتها وعاداتها وتقاليدها كما كانت عليه».

«الدستور» ـ لندن

زهير الماردينى

الأستاذ

قصة حياة ميشيل عفلق

٣٨٠ صفحة، ١٤ جنيه استرليني

عبد الكريم ابراهيم السمك

نوادر الزمان في وقائع جبل لبنان

لمؤلفه اسكندر يعقوب أبكاريوس

٣٥٥ صفحة، ١٤ جنيه استرليني

«كتاب فريد في موضوعه وتحقيقه وإخراجه»

«الشرق الأوسط» ـ لندن



Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

بمفكرة الناقد

كتابة التقارير أم كتابة الأدب؟

SOAS
The Centre for Asia and Africa

Thornhaugh Street
Russell Square
LONDON WC1H 0XG

Telephone 01-637 2388
Telex 291829 SOASP
Fax 01-436 3844

لندن في [illegible] ١٩٨٩

حضرة الأستاذ الكبير إبراهيم نافع المحترم

رئيس مجلس الإدارة ورئيس تحرير الأهرام

تحية طيبة وبعد

لقد نشرت الأهرام في عددها الصادر في ١١ [illegible] ١٩٨٩ مقالا بعنوان [illegible] تجريحا شخصيا لي وتتضمن إساءة واضحة لسمعتي. وبالرغم أنني لم أر المقال في حينه لسفري، فقد وجدت لزاما علي أن أرد عليه الآن في المقال المرفق، وفي حدود نفس عدد الكلمات التي تضمنها، بل وأقل منها.

ولأنني موقن من أنكم تؤمنون بحرية النشر، ووفق القواعد والقوانين المعمول بها في هذا المجال، بأن من حقي الرد في نفس الصحيفة وبنفس حجم المقال المذكور. وهذا هو الحق الذي ألجأ إلى عدالتكم حتى أحصل عليه. لأنني لا أظن أن «الأهرام» ستكون الحالة المرموقة بحرم سواها ممارسة هذا الحق، ولا أظن أن سيساهم واعيا في المساندة على دعاوى السيد غالي شكري الكذوبة. وسيما [redacted]

وإني إذ أشكركم سلفا أرجو أن تتفضلوا بقبول وافر التحية وفائق الاحترام.

د. صبري حافظ
أستاذ الأدب العربي الحديث بجامعة لندن

أزيلت من هذه الرسالة الأسطر التي لا تعني هذا المقال



■ خلافات الأدباء ـ وما أكثرها ـ أمر لا يعني «الناقد» لا من قريب ولا من بعيد. فلا هي طرف في هذه الخلافات ولا تريد ان تكون. و«عداوة الكار» في مهنة الكتّاب، مرض تاريخي لا يقتصر على الكتاب العرب بل يتعداه الى كل من يكتب ويقرأ في أية لغة الا ان الكتّاب العرب يتميزون عن باقي كتّاب العالم، انهم قادرون دائماً بحكم التركيب اللاديموقراطي لبلدانهم، ان يسْتَعْدوا الأنظمة الحاكمة على بعضهم بعضاً، فتصبح تهم «العمالة» و«الخيانة» و«الرشوة» و«القبض» و«الدفع» تهم عادية لا يرف لها جفن، بقدر ما يصبح «التشكيك» في وطنيتهم ومصادر عيشهم وانتماءاتهم القومية أو السياسية أمر في غاية السهولة.

فالسلطة الحاكمة بالنسبة للكاتب العربي، ما هي إلا مجرد وسيلة من جملة وسائل الترهيب او الترغيب، يستعملها كأداة لتجريح او تهديد كاتب آخر بمجرد اتهامه انه معادٍ لها، موحياً لتلك السلطة بأنه في عمله هذا يؤدي خدمة لها بكشف مواقف رفاقه منها، في الوقت الذي تكون السلطة غافلة عن ذلك او غير مهتمة بذلك الأمر اصلا. واذا بالمجتمع الأدبي العربي بحكم البنيوية السياسية لغالبية الأنظمة قد أصبح ينقسم الى قسمين رئيسيين: أدباء مع السلطة وللسلطة وأدباء لا يتعاطون مع السلطة ولا يعملون من أجلها، من غير ان يكونوا بالضرورة معادين لها. وهناك قسم ثالث يقف موقفاً عدائيا من السلطة بحكم انتماءاته الايديولوجية او مواقفه السياسية، وهو موقف عقائدي ـ سياسي من النظام نفسه اكثر مما هو موقف من السياسة الثقافية للسلطة، ثم هناك قسم رابع بالطبع، وهو الذي يروج لنظام ضد نظام، فيأكل من يد هذه السلطة وينام في حضن اخرى. وهو قسم يخضع افراده في غالبيتهم للعرض والطلب. ومن المؤسف بأن هذه الصورة لا توحي سوى ان أجواء المجتمع الادبي العربي ملأى بالضغينة وموبوءة بالكراهية والحقد الى حدود أصبح التنفس معها صعباً والتعاطي سخيفاً.

وسط هذه الأجواء، ومن ضمن اطار الواقع الادبي العربي، ليس لـ«الناقد» اية رغبة في زج نفسها في الصراعات الأدبية بين الكتّاب، والتي ليست هي من صنعها، أصلا، ولا تعنيها الا بقدر ما تمس مبدأ حرية الكاتب وحقه في التعبير من خلال أي منبر يختاره وفي أي موضوع يشاء، من دون ان يتصدى له كاتب آخر (يختلف معه في الرأي) موزعاً عليه كل اتهام ممكن في قاموس القدح والذم.

و«الناقد» ليست جمعية بروتستنتية تبشر بالمحبة بين الأدباء، ومكارم الاخلاق بين الكتّاب، ولا هي هيئة انسانية من شروط عضويتها ان يسير كل من ينتمي اليها على الصراط المستقيم. انها مجلة تتعامل مع ادباء بشر كل واحد فيهم يعتبر نفسه نصف اله.

لكن «الناقد» تجد نفسها مضطرة في هذا المجال الى ان تتصدى اليوم لخلاف وقع بين كاتبين من كتابها وخارج صفحاتها، لأن أحدهما زجها في هذا الخلاف من حيث لا تدري، واتهمها من حيث لا تعلم، واستعدى السلطة

الرحيل إلى مصر، وفوجئنا به يكتب في إحدى الصحف [illegible] دون أن يكف عن الكتابة في مجلات المهجر التي عاش فيها طويلا في باريس، ومن [illegible] في مصر [illegible] صفحته في الجريدة المصرية [illegible] تلك الدولة [illegible] الإسلامي [illegible] الصحافة المصرية [illegible] يوهم بها القارئ انه قد أصبح كاتب [illegible] الرسمي [illegible] وانه عاد من تلك [illegible] والمسح في المقال السابق [illegible] ألم يكن [illegible] أكثر ملاءمة [illegible] من هذا اليوم [illegible]

عليها من حيث لا تريد. والخلاف هو بين غالي شكري وصبري حافظ. أما اسباب الخلاف المعلنة فهي اختلاف الآراء حول نجيب محفوظ. وهي أسباب ظاهرية كما تبدو لنا، لا علاقة لها بأسباب الخصومة الحقيقية بين الطرفين. الى هنا والقصة لا تعنينا، لولا اننا إطلعنا على رسالة أرسلها صبري حافظ الى ابراهيم نافع رئيس تحرير «الاهرام» مرفقة بمقال أو بيان يرمي فيه غالي شكري و«الناقد» بمجموعة من الاتهامات تشكل في رأينا مساساً بأبسط قواعد الصدق والتعامل الاخلاقي والمهني بين مجلة وكاتب، اختار هو ان يكتب فيها، واختارت المجلة ان تنشر له.

ولعل القصة التي تعنينا تبدأ بمقال كتبه غالي شكري في «الاهرام» الصادر في ١١ كانون الثاني / يناير ١٩٨٩ تحت عنوان «لتتوقف هذه المهزلة»، اعتبره صبري حافظ «تجريحاً شخصياً» له «وإساءة واضحة» لسمعته حسب نص الرسالة التي ارسلها الى ابراهيم نافع والمؤرخة في ١ شباط / فبراير ١٩٨٩، والمنشورة الى جانب هذا الكلام. وارسل صبري حافظ مع هذه الرسالة رداً بعنوان «لتتوقف حقاً هذه المهزلة»، طالب بنشره عملا بقواعد وأصول النشر المعمول بها في هذا المجال، وقد نشرنا منه فقط الفقرة التي تتعلق بنا الى جانب هذا الكلام ايضا. لكن «الاهرام» كما يبدو امتنعت عن نشر الرد. ولا نعرف حتى الآن، اذا كان هذا الرد قد نشر في مكان آخر.

الذي نعرفه ان صبري حافظ تعرض لـ «الناقد» في معرض رده على غالي شكري في الصفحة الثالثة من المقال في السطر الثاني على الشكل التالي: (ان غالي شكري لم يكف عن الكتابة في مجلات المهجر. . .) «وعن تمثيل مجلة لندنية اخرى («الناقد») في مصر بمرتب باهظ، يبرره بأنه يحول صفحته في الجريدة المصرية «الاهرام» احيانا الى صفحة دعاية مجانية لصاحب تلك المجلة (رياض نجيب الريس)، وللنشاطات التي يعقدها، ويكتب في تلك المجلة («الناقد») مهاجماً التعصب الاسلامي، بل والاسلام نفسه. . .».

وحرصاً على ابقاء الموضوع في الاطار الذي يهمنا، وكوننا لم نطلع أساسا على مقال غالي شكري المذكور في «الأهرام» ولم ينشر رد صبري حافظ عليه كما أوضحنا سابقاً، فإن علاقتنا تنحصر فقط في الذي اتهمنا به صبري حافظ، وهذا بدوره ينحصر في «مبدأ التعامل» بين الكاتب والمجلة التي يكتب فيها.

خلال سنة كاملة كتب صبري حافظ مشكوراً في «الناقد» ثلاثة مقالات، في المواضيع التي اختارها، نشرت كلها من دون أي تدخل من قلم التحرير، اسوة بكل المقالات التي تقر «الناقد» نشرها وعملا بقواعد حرية النشر التي تتعامل بها مع كل كتابها. وتقاضى صبري حافظ مكافأته عن كل ما نشر.

غالي شكري كاتب آخر من كتّاب «الناقد» كتب مشكوراً ايضاً عشر مقالات على امتداد سنة كاملة، في المواضيع التي اختارها، وحسب قواعد حرية النشر التي تتعامل بها «الناقد». وتقاضى ايضا مكافأته على كل ما نشر، وهي القيمة ذاتها التي تقاضاها صبري حافظ، ويتقاضاها أي كاتب آخر تنشر له «الناقد».

هذه هي الحقائق، التي لم نجد صبري حافظ بداً في سياق معركته مع غالي شكري، من ان يطعن بـ «الناقد»، وهي مجلة نشر فيها مختاراً ولم تتعرض اليه لا من قريب ولا من بعيد، متهماً اياها بأنها تنشر ما يسيء الى الاسلام بنشرها مقالات غالي شكري. وفي هذا تحريض واضح ضدها. ثم يتهم غالي شكري بأنه حوّل صفحته في «الاهرام» الى صفحة دعاية مجانية لنا، لمجرد انه كتب مقالا عن «اسبوع لندن الثقافي العربي» الذي عقد في تموز/ يوليو الماضي، وكان قد حضره الى جانب عشرات الكتاب والشعراء والفنانين، وكأنه حدث لا يستحق ان يكتب عنه الا مأجوراً. وبغض النظر عن كوننا الجهة المنظمة لهذا الأسبوع، فان هذا الحدث الثقافي الذي كتبت عنه الصحافة العربية كما لم يكتب عن حدث ثقافي عربي أقيم في اوروبا، كان يستحق التغطية الاعلامية التي فاز بها، والتي لا يمكن ان تكون كلها «مدفوعة الأتعاب» وإلا لاحتاجت الى اموال لا تملكها. في الوقت نفسه، باتهامه غالي شكري فهو يتهم تلقائيا كل مَنْ ساهم في هذه التظاهرة الثقافية بأنه مأجور. اما أن غالي شكري يتقاضى «راتباً باهظاً» من «الناقد»، فهذا ما كنا نتمناه لكل كتّاب «الناقد» لو كان لنا القدرة على ذلك. ومن المؤسف ان «الناقد» لا طاقة لها على دفع «رواتب باهظة» لأي من كتابها، أكثر مما دفعت لصبري حافظ ثمن مقالاته. وهذا تحريض واضح آخر ضدنا، لعل «الاهرام» تمتنع عن نشر اخبارنا، أو تشكك في ما يمكن ان يكتبه غالي شكري عن نشاطاتنا، لكونه «مأجوراً»!

ليس دورنا الدفاع عن غالي شكري في خصومته مع صبري حافظ، والتي لسنا طرفاً فيها لا ماضياً ولا حاضراً ولا مستقبلا، فغالي شكري قادر على الدفاع عن نفسه بمعزل عنا، وصبري حافظ قادر على الهجوم عليه بعيداً عنا. دورنا، وقد اصابتنا شظايا صبري حافظ، هو التساؤل بأسى شديد: كيف يسمح كاتب لنفسه ان يتعرض بمجموعة أقاويل لمجلة يكتب فيها وهو يعرف سلفاً انها أكاذيب، لمجرد انه يريد ان يسجل اهدافاً ضد غريم له. بل كيف يسمح أديب لنفسه ان يتحول الى «كاتب تقرير»، ومن ناقد الى صاحب وشاية؟

هذه الاسئلة كلها تضع على المحك مصداقية اي كاتب في علاقته بأية مطبوعة. ولكنها تضع قبل كل ذلك أخلاقية التعامل بين الكاتب الذي يطعن المجلة من الخلف بينما هو يكتب على صفحاتها في الامام، مستعدياً السلطة عليها بتهمة هي من أخطر التهم في عهد الردة السلفية، ومتهماً بأن كل ما يكتب عن نشاطاتها هو بأجر أو مأجور، علماً ان «الناقد» ممنوعة من دخول مصر منذ عددها الأول ولأسباب لا نعرفها حتى الآن، رغم ان «الاهرام» ما زالت تغطي مشكورة أخبارها بين الحين والآخر.

لقد حان الوقت لكي يختار الكتّاب بين السلطة والحرية، وبين كتابة التقارير وكتابة الأدب □

رياض نجيب الريس

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألّا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألّا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:	للأفراد
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدما للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office
as a Newspaper

عين الناقد

الأسياد!

(.. اننا ـ كلنا نحني بخضوع امام الكاتب الـذي يترجم الى لغـة أوروبية لأنـه نال اعجاب الأسياد! هذا موقف مضحك..)

فؤاد التكرلي

«القبس» ـ الكويت ـ ٦/ ١٩٨٩٦

لمن الريادة

(.. انجاز أحدث شاعر في أي قطر عربي هو اضافة الى مفهوم الريادة. الريادة ليست لفرد، وانما الريادة عمل جماعي وموصول الحلقات الى الآن ولم ينته بعد..)

غالي شكري

«الحوادث» ـ لندن ـ ١٦/ ٦/ ١٩٨٩

متى يزدهر

(.. الكـاريكـاتـير يزدهـر عادة في عصر الحريات والديمقراطية لأن مجاله النشر سواء في الاعـلام المقـروء او المرئي، لكن الذي يزدهر في عصر الكبت والديكتاتورية هو النكتة..)

مصطفى حسين

«القبس» ـ الكويت ـ ٨/ ٦/ ١٩٨٩

كيف غلبنا

(.. انطلقت النهضة الاوروبية على أساس استغـلال تراثنـا العلمي والتقني وحتى الـروحي. والذي ينزوي على نفسه يتأخر فتـأخـرنا. والذي يتأخر يضعف فضعفنا. والـذي يضعف يهاجم فهـوجمنـا. والـذي يهاجم وهو ضعيف يغلبنا فغلبنا..)

الأخضر غزال

«القدس العربي» ـ لندن ـ ١٤/ ٦/ ١٩٨٩

الثروة المفقودة

(.. أكثر الشعر الذي بين أيدينا هو شعر حاشية الحكام والمداحين والمتملقين فيما • افتقدنا ثروة شعرية هائلة لشعراء مجهولين ضاعوا بين الخوف والرعب والقتل.
والذي يتابع ما ينشر اليوم لا يجد إلّا المديح للعسكرتاريا التي تمسك بالزمام، أو الرثاء الـذي يستجدي الدموع الباردة، أو غزل البغـايا الـرخيص. هذا اذا كان الشعر مفهـومـا. والباقي ما هو الا هلوسة يخاف النقاد فضحها..)

جواد جميل

«العالم» ـ لندن ـ ١٧/ ٦/ ١٩٨٩

الخصم

(.. ليس لي أي مكان في الشعر التقليدي. على العكس، منـذ البـدايات اعتـبرني التقليديون ـ دون ان أقصد ذلك، خصماً لهم. اعتبروني المهدم الأول لكل صروحهم..)

علي الجندي

«الشرق الاوسط» ـ لندن ـ ١٦/ ٦/ ١٩٨٩

النهاية

(.. أنـا ضد الحضارة الغـربية. أنا ضد العلم الـذي جعلنـا نصعد الى القمر. أنا ضد تشطير الذرة والمادة لأنها أعطتنا القنبلة الذرية التي ستنهي هذا العالم والانسان..)

منصور الرحباني

«الحياة» ـ لندن ـ ١٩/ ٦/ ١٩٨٩

كلام

(... أنا لست مع البدعة التي آمنا بها في بداياتنا والتي تقول إن قراء الشاعر مدخرون في المستقبـل، وإنه اذا لم يفهم بعصره فان عصراً آخر كفيل بفهمه. هذا كلام لا طائل تحته، وفيه مجاز كبير. فيه بلاغة، لكن ليس فيه حقيقة..)

علي جعفر العلاق

«الأفق» ـ قبرص ـ ١٥/ ٦/ ١٩٨٩

سيد الكلام

(.. أختـلي بالشعـر حيث الصمت سيد الكـلام. هنـاك أعيد بنـاء العـلاقـة مع التـاريخي والكوني في آن. والكتابة بالنسبة الي الآن تـتـوجـه نحـو تأكيد المحـور والنقصـان. الاندماج في التاريخي والكوني يجافي الاستسـلام لعـودة التقليد ولسلطة الأدب. رحلة في متاه لا رجاء منها غير المتاه..)

محمد بنيس

«الحياة» ـ لندن ـ ١٤/ ٦/ ١٩٨٩

حب شديد جداً

(معظم كتبي التي طبعت في العراق في السبعينـات، طبـع منها ما بين سبعة آلاف الى عشرة آلاف نسخة، وفقدت في دقائق، إذا لم نبالغ وأقول بأيام..)
(إنهم لا يقـرأون شعـري ويستمعون إليه على أنه شعر فحسب بل تربطهم بي علاقـة روحية تصل إلى حد الهيام والحبّ الشديد جداً..)

عبد الوهاب البياتي

«الشرق الأوسط» ـ لندن ـ ٢٥/ ٦/ ١٩٨٩

نصف قرن

(لقـد تخلّفنـا في مجال الـترجمة بصورة واضحـة وأستـطيع أن أقـول بغير أن أتجـاوز الحقيقة إننا أصبحنا متأخرين عما يصـدر في العـالم من آثـار أدبية وفكرية وعلمية بما لا يقل عن نصف قرن...)

رجاء النقاش

«المصوّر» ـ القاهرة ـ ١٦/ ٦/ ١٩٨٩

لست متديناً ولكن

(.. أنا شخصيا لست متديناً. أقول هذا علنـاً. ومـع ذلـك فأنا متصوف بالمعنى العميق..)

أدونيس

«الوطن» ـ الكويت ـ ١٩/ ٦/ ١٩٨٩

يدي على كفي!

(.. كـل مقـال أو قصـة أكتبها أحمل يدي على كفي لأنها ممكن أن تقطع. ولـو كنت أحـافظ على ذاتي كما يفعل البعض. ولا أريد أن أسمي أسماء. ولـو كنـت أتكلم بأدب في الحـدود المعـقـولـة لا أشتم اسرائيل لكنت أصبحت شيئاً آخر..)

يوسف ادريس

«الوطن» ـ الكويت ـ ٢١/ ٦/ ١٩٨٩

لا رأس ولا ذيل

(.. ولكن الـزمان المتغير نقل الشاعر من مرحـلة الى مرحلة اخـرى، تهبط به الى الأسفـل، وذلـك في الأغلب لا في الدائم الثابت، حتى وصلنا الى زماننا الحالي فاذا بالاشعار تتحول الى هلوسات لا تعرف لها رأسا من ذيل ولا ذيلا من رأس لأنها، بكل بسـاطة لا ذيل لها ولا رأس، اقلبهـا على بطنها، أو أضجعها على ظهرها، او على أي من جانبيها شئت. ستجد انك امام مسخ مشوه بلا روح وبلا جسد ايضاً، وصلنا الى مرحلة خفتت فيها الأضواء الساطعة، وتكاد تموت في الغث الازاهير اليانعة، وصلنا الى مرحلة صار الشعـر قاتـلا وشاهـدا على الضحية ان كانت غير ذات الشاعر، فلقد ذهب الشعـر وجـاء غثـاء السيل وصـار قصـارى جهد الواحد من هذا الرعيل ان يرصف حروفـا ليسميهـا كلمات، ثم ان يرصف تلك الكلمات ليسميها شعرا..)

مصطفى النجدي

«الاحداث» ـ ١٤/ ٣/ ١٩٨٩

الحداثة هذيان

(الحداثة ليس فيها ابداع اطلاقاً أو اضافة جديدة للأدب العربي انما نقلوا لنـا طبق الأصـل الشعر الاوروبي بحـذافيره، لا تفعيلة ولا موسيقى، وقالوا: هذا ابداع! انه تقليد أعمى العقل والبصيرة..)

محمد بن عقيل مقيل

«عمان» عُمان ـ ١٣/ ٥/ ١٩٨٩

تطور اللغة

(.. لم نكتف بتخلفنـا عن الابداع في ميادين الـعـلوم، بل وأضفنـا الى ذلـك التخلف فشلا ذريعاً في تطوير لغتنا لما يمكن شعبنا من تفهم العلم واستيعابه. وبذلك أوقفنا النمو الطبيعي للغتنا..)

سمير حنا صادق

«الاهرام» القاهرة ـ ١٧/ ٥/ ١٩٨٩

المضحك

(أليس مضحكاً أن نقول: كفانا حديثاً عن الأصالة والمعاصرة؟ ومجتمعنا ممزق بين من «هجر» الذات وتعرى من كل شيء في سبيل ان يلحق بالغـرب، وبـين من لف نفسه بعشرات الأغـطية البالية رافضا أن يستنشق الهواء الطلق..)

«الأحداث» لندن ـ ٢٣/ ٥/ ١٩٨٩



AL KASHKOOL
BOOKSHOP

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ Tel: 01-235 4240

توفر

كل كتاب صادر في العالم العربي
كل كتاب صادر عن العالم العربي
كل مجلات الثقافة
لكل القراء

١٠,٠٠٠ عنوان بالعربية والانكليزية تحت سقف واحد





الناقد

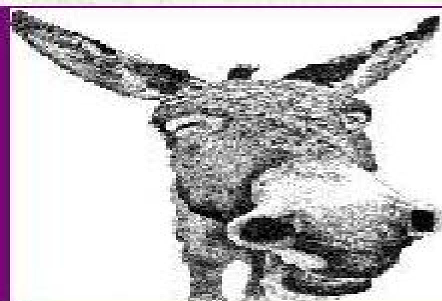
العدد الخامس عشر ■ أيلول/سبتمبر ١٩٨٩
السنة الثانية
No. 15 ■ SEPTEMBER 1989 ■ YEAR 2

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهريّة تعنى بابداع الكاتب وحريّة الكِتاب

في هذا العدد
فهرس الاعلام والموضوعات
للسنة الأولى
٢٤ صفحة إضافية

£ 3.00 in U.K.



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد



أشعار من العراق
١٨ قصيدة
لـ ١٨ شاعراً (١٥)



الصادق النيهوم
يناقش الصلاة الاسلامية
مستكشفاً المعنى الكامن
وراء حركاتها (٨)



نزار قباني
في آخر قصائده
«الأوراق السرية لعاشق
قرمطي (٤)

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review
in Arabic
Edited by:
Riad N. El-Rayyes

Design & Layout
Kamel Graphics

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس

المدير المسؤول: عبد الغني مروة
التصميم والاخراج: كامل غرافيكس

الفنانون المشاركون في هذا العدد
ضياء عزاوي ونذير نبعة وطلال معلا وزهير غانم
الغلاف بريشة الفنان
بول غراغوسيان

تصدر عن:
رياض الريّس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905 Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الاردن ١,٥ دينار، العراق ١,٥ دينار، الكويت ١,٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١,٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States 8$, Cyprus 2£C, Greece 1000 Dr, France 30 F, West Germany 15 D, MItaly 8000 L, Switzerland 15 SF, United Kingdom 3£, Canada 8$C, Belgium 200BF, Netherlands 15FL, Austria 100 Sch



الأوراق السّرية لعاشق قرمطي

(مقاطع)

نــزار قبّـاني

سرّي جداً

رَغْمَ إيماني،
بأنَّ الحُبَّ فضيحةٌ جميلَهْ
فإنّني أُفَضِّلُ أن أسْكُنَ مَعَكِ
في (حَيِّ الباطنيَّةْ). .
وأكتُبَ على شَفَتَيْكِ
«سِرِّيُ جِدّاً». . .



من كتـاب نزار قبـاني (الأوراق السـرية لعاشق قرمطي) الذي سيصدر قريباً.

حصانة

الفضيحةُ في المجتمع العربيْ
هي إعلانٌ. .
يُعلَّقُ على جَسَد المرأة فَقَطْ
أما الرَجُلْ. .
فَجَسَدُهُ مُحَصَّنٌ تاريخياً
كالزُجاج الذي لا يخترقُهُ الرَصاصْ. .

هُولُوكُوست

حَريمُ الرَجُل العربيْ
يُشْبهُ (الهُولُوكُوسْتْ) النازيْ
لهُ بابُ دُخولْ
وليس لهُ بابُ خُروجْ. . .

لن

لَنْ نَدْخُلَ نادي المُتَحَضِّرينْ
ما لم تتحوَّلِ المرأةُ لَدَيْنا
مِنْ شَريحَة لحمْ. .
إلى مَعْرِض أزهارْ. .

تشاؤف

يَتَباهى نهدُ المرأةْ
على سائر أعْضائها
كما تتباهى الدُوَلُ العُظْمى
على دُوَلِ العالمِ الثالثْ. .

التفّاحة

الفَرْقُ بين تُفَّاحة نيُوتُنْ
وبينَ نَهْدَيْكِ. .

أنَّ التُفَّاحةَ تسقُط الى الأسفلْ
ونهديْكِ يَسْقُطانِ إلى الأعلى. .

إشارات المرور

الحُبُّ الكبيرْ.
هو مخالفةٌ للنظام العامْ.
واخْتراقٌ لكُلِّ الشرْعيَّات.
لذلكَ. .
يرفُضُ العُشَّاقُ الكبارْ
أن يتوقَّفوا على إشارات المُرُورْ. .

العطرُ الأحمر

عندما تُغيِّرينَ ثيابَكِ الداخليَّةْ
ينبعِثُ من مَسامات جِلْدِكْ
عِطْرٌ أحمرْ. .
يُحْرِقُ كُلَّ أثاث الغُرْفهْ. . .

الملجأ

في بعض الأحيانْ
تلوحُ لِي سُرَّتُكِ على خريطةِ مَنْفايْ
مَلْجأً صغيراً. .
يحميني من أسنان البَرْدْ. .
وجُنُونِ العاصفَهْ. . .

الأبراج

نَهْدَاكِ. .
مسَلَّتانِ مصريَّتانْ. .
مَطْليَّتانِ بالذَهَبْ.
وكُلَّما حاولتُ التفاهُمَ مَعَهُما
أشعرُ أنّي (تحتَ) اللُّغَةْ. . . .

أجساد

جَسَدُ المرأة كنيسهْ
وجَسَدُ الرَجُلْ
مَقْهى رصيفْ. .

المقاول

المرأةُ تَكْتَفي بعُصْفورٍ واحِدْ
والرَجُلُ مُقاوِلُ نِساءْ. . .

إمتيازات

جَسَدُ الرَجُلْ
يحمل جوازَ سفرٍ دبلوماسيَّاً
وجَسَدُ المرأةْ
يحملُ تذكرةَ مُرُورْ
صالحةً لسَفْرةٍ واحدةٍ. . فقطْ. .

البُوق

يَشتهي الرجلُ المرأةْ. .
فينفُخُ في البُوقْ. .
وتشتهي المرأةُ الرجلْ. .
فتأكُلُ قُطْنَ المِخَدَّةْ. . .

أمنُ الدولة

شرْطةُ الآداب لدَيْنا. .
تُلاحِقُ النَحْلةَ العاشِقةْ. .
والحَمامَةَ العاشِقَةْ. .
والغَيمةَ العاشقةْ. .
والقطَّةَ العاشقةْ. .
وهكذا. .
يَسْتَتِبُّ الأمنُ القوميْ!!.

القرحة

الرَجُلُ العربيْ
يَمْضَغُ الطعامَ بسُرْعةْ
ويمضَغُ النساءَ بسُرعةْ
لذلكَ. .
فهو مصابٌ بقُرْحَتَيْنْ. . .

بَدَويّ جداً

إرْمي كلَّ هذه العُطورِ الفَرَنْسيَّةْ
التي تَشْتَرينَها. .
إنَّ غريزتي البَدَويَّةْ
لا تزالُ تَبْحَثُ تحت إبْطَيْكِ
عن عَرَار نَجْدْ. . .
وثِمارِ الكَمْأةِ السمْراءْ. .
ورائحةِ البُنِّ المَطْحونِ مع الهالْ. . .

السُجّادَة

المرأةُ. .
جَعَلَتْ من جَسَدها
سُجّادةً كاشانيَّةْ.
والرجُلُ العربيْ. .
من هُواةِ جَمْعِ السُجّادْ!!

على باب شهريار

كيفَ أستطيعُ تحريرَ امرأةْ ؟
تقفُ بالطابورْ. .
أمام حُجْرَة شَهْرَيارْ
حتّى يأتي دَوْرُها. . .



الغول

المرأةُ.. تتزوّجُ الغُولْ
بعدَ أن تستشيرَ النُجُومَ والأبراجْ
وفناجينَ القهوةْ..
وبعدَ أن يأكُلَها الغُولْ
تخرُجُ من بين أضراسِهْ
لتتزوّجَهُ مرةً ثانيةْ...

إحتلال

الرَجُلْ.
نظامٌ إسْتِعماريٌّ قديمْ
ولكنَّ بعضَ النِساءْ
يتعاملنَ مع جيش الاحتلالْ
ويَسْتَقبِلنَه عندما يدخُلُ المدينَةْ
بالرُزّ.. والوَرْدِ.. والزغاريدْ..
ويُطْلِقْنَ فوق موكبِهِ الحَمَامَ الأبيضْ..

كيف ؟

كيف أستطيعُ تحريرَ امرأةْ ؟
تتكحَّلُ بعُبوديّتها..
وتعتبرُ قيودَها، أساورَ من ذَهَبْ
تُخَشْخِشُ في مِعْصميْها؟..

الثور

حُريّةُ المرأة..
ليسَتْ ماكياجاً تضعُهُ على وجهها للتجميلْ
بل هي (كُوريدا) إسبانيَّةْ
لا بُدَّ في آخِرها..
من قَتْلِ الثورْ..

الكفاح المسلّح

المرأةُ.. والقِطّةْ..
لهُما قَضيَّةٌ واحدَةْ
لا تُحَلُّ.. إلاّ باستعمالِ الأظافِرْ...

إسترخاء

المرأةُ العربيَّةْ..
تُريدُ مَنْ يَمضَغُ عنها لُقْمَةَ الحُريَّةْ
ويبْلعُها..
لذلكَ فهي مُصابةٌ بفَقْرِ الشجاعَةْ..
وفَقْرِ الدمْ...

الوجبةُ المجانيّة

تخافُ المرأةُ من الحُريَّةْ..
كما تخافُ القطّةُ المنزليَّةُ من مغادرة منزلْ..
كانت تتناولُ فيه وجَباتِ الطعام.. مجاناً...

المكواة

فَخْذُ المرأة الشقراءْ
رغيفٌ لم ينضُجْ بَعدْ..
وفَخْذُ المرأةِ السمراءْ
مِكْواةٌ.. ليس فيها جهازٌ لضبْط الحرارةْ
فهيَ تكْوي جيِّداً..
ولكنها تُحْرِقُ كثيراً...

شيء من التاريخ

سُرَّةُ المرأةْ..
بُستانُ نَخْلٍ فوق الرمالْ
وهذا يفسِّرُ لنا..
لماذا كانت القبائلُ العربيَّةْ ؟
تتقاتلُ من أجل حبّة تمرٍ..
وجُرعةِ ماءْ..

السَمَكة

المرأةُ التي تتعايشُ
مع رجلٍ تكرههُ..
تُشبهُ السَمَكةْ..
التي تتعايشُ مع صُنَّارَة الصَيْدْ...

النَعْجَة

المرأةُ التي تقولْ:
إنّ بقاءها مع رجُلٍ
يسْلَخُ جِلْدَها كلَّ يومْ،
هو (قِسْمةٌ ونصيبْ)..
لا فَرْقَ بينها وبينَ النَعْجَةْ...

بيت الطاعة

ثَمَّة نساءْ..
يعتبرنَ (بيتَ الطاعة) مُريحاً
كفندق (دُورْشستر)...

جنس ١

الجنسُ..
لدَى المرأة استيطانْ



ولدى الرجُلِ.. سَفرْ.

جنس ٢

لا يُوجَدُ تكافؤ على فِراش الجنسْ...
فالمرأةُ تُريد أن تحتفظ بشَعْرَة معاويةْ
والرجلُ يَقْطَعُها...

جنس ٣

الجنْسُ في مُدُن الماءْ..
يُؤدِّيه عازفانْ
أمّا في مُدُن الرملْ..
فالجنسُ عَزْفٌ على ربابة النَرْجسيّةْ
يؤدّيه عازفٌ واحدْ..
على آلةٍ واحدةْ..
ثم يترُكُ جمهورَهُ في ذَرْوَةِ النَشْوةْ
وينسحِبْ...

جنس ٤

يتصرَّف الرجلُ على سريرِ الجنسْ
كجنرالٍ مغرورٍ بخِبْرَتِهْ..
ونَياشينهْ..
أما المرأةْ..
فتستدْرجهُ خُطوةً.. خُطوةْ
إلى غاباتِ الأمازونْ
ومجَاهلِ إفريقيا السوداءْ
حتى يَقَعَ في الأسْرْ...

١٩٨٩/٦/٢٠

خواتم

أنسي الحاج

السلطة هي القتل

■ في كلّ لحظة يتهدّدنا الموت. وقبل أن يقتلنا، يريد استعبادنا، وإذا لم يستطع ابستعبادنا، يقتلنا. لم أعرف قهراً، لم اقرأ عن قهر كالذي أعرفه منذ أربع عشرة سنة. عادةً يكون القهر مغروراً دَعيّاً، على شيء من الغباوة. لكنّ هذا القهر مراوغ، مطّاط، خبيث، تنحني فينحني أكثر منك كي لا تفلت منه، وتنتصب فينتصب أعلى منك كي لا تفلت منه. قَهْرٌ عريق في القهر. جلّاد عريق في سوابقه كضحية...

* * *

مع هذا، ولا مرة شعرتُ أنني حيّ مثلما أشعر وسط هذه المجزرة.

ولا مرةً شعرتُ بالحرية مثلما أشعر وأنا في قبضة هذا الكابوس.

ولعل الفرق بيننا، يا قاتلي، هو عمق الحرية في وضع كل منّا. فربما أنا سطحي وأنت عميق، لكنّ حدّ الحرية في كياني هو أعمق منه في كيانك. أعمق وأكثر فيضاً.

وإلا لما كنتَ تستطيب قهري. فالحر هو حُرٌّ أيضاً لغيره ومعه ومن أجله. ومَن لم يكن كذلك فهو ليس بحرّ.

وعمق حدّ الحرية في كياني هو ما يفسر تمردي رغم خوفي. وهو ما يفسّر قوّتي رغم ضعفي، وحياتي رغم موتي. وهو ما يفسّر احتمالي الفواجع، وأخطائي، منذ أربع عشرة سنة، دون ان أتراجع عن تقاليدي في الحرية.

إنّ هذا هو سرّي: هذه الحرية التي تُعيد دائماً، في لَمْح البَصَر، اعلاء الوجود، على الفناء والحبّ على البغضاء، كأنَّ شيئاً لم يكن.

وبدفاعي عن حريتي لا أدافع عن حريتي فحسب بل عن حرية كل انسان، بمن في ذلك أنت يا قاتلي.

وأكثر ما يؤلمني هو أني، فيما أنا العنك وعنقي تحت خنجرك، أموت من أجلكَ أنتَ أيضاً...

* * *

ما يرعب هو الصوت لا الفعل. لعل الجندي الذي يهرب يهرب من الصوت لا من الموت. والذي يصمد ويقاتل يفعل لأنه قليل التأثر بالصوت وليس لأنه أكثر شجاعة.

* * *

السلطة هي القتل.

* * *

يختار بعضهم طريق الكآبة ليعتاد سلفاً فكرة الموت.

* * *

نجترّ التجديد ونجترّ التقليد.

نجتر الدهشات القزمة واللمعانات القسرية ونجترّ الرمادي والمنطفىء.

نجتر أمجادنا ونجتر أحقادنا، وما أحقر هذه وما أتفه تلك!

* * *

تخطي الذات يشبه أحياناً التنكر للذات. الفَرْق في الرَّجُل، على كل حال.

* * *

لو فكّرتُ في العودة لما ذَهبْتُ.

* * *

ليس ما تقول هو ما أرفض بل أنت.

كلامكَ ضَحيتك.

* * *

التمييز بين العمق والتعميق.

الاول فوري، طبيعي. الآخر متعمل، مجتهد، مبني على المراقبة والحَفْر الدؤوب.

التعميق يحتاج الى مسافة ليصنع ذاته. العمق هو ذاتُه المسافة.

العمق هو الذي يستنفر الدموع والنشوة. هو الذي يرمي في الهاوية، في الرعشة.

التعميق صياغة مَن لا يملكون من الأعماق غير شهوة تقليدها.

* * *

ما أسعد الذين يسعدون بألقابهم!

كلّما سمعتُ أحداً يقدم نفسه معرفاً عن نفسه «الشاعر فلان» أو «الفنان فلان»، أخجل خجلاً شديداً. كيف يقبل انسان ان يأسر ذاته في صفة ويصبح وجوده منها؟

أهو هذا ما يسمونه ثقة بالنفس؟



فهرس السنة الأولى

تموز / يوليو ١٩٨٨ ـ حزيران / يونيو ١٩٨٩

الناقد

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

فهرس الأعلام

أ

ب

فهرس الأعلام

ت

ج

ح

الحاج، أنسي
«خواتم.» ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٦ ـ ٨.

الحاج، أنسي
«خواتم.» ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٨ ـ ٩.

الحاج، أنسي
«خواتم.» ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٦ ـ ٨.

الحاج، أنسي
«خواتم.» ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ١١ ـ ١٣.

الحاج، أنسي
«خواتم.» ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٦ ـ ٧.

الحاج، أنسي
«العهد الثالث.» ع ١ (٧/١٩٨٨) ص ٦ ـ ٨.

الحاج، أنسي
«كل قصيدة.. كل حب.» ع ٨ (٢/١٩٨٩) ص ٦ ـ ٨.

الحاج، أنسي
«ميلاد إله جديد.» ع ٢ (٨/١٩٨٨) ص ١٨ ـ ٢٠.

الحاج، أنسي
«يا شفير هاويتي.» ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٦ ـ ٨.

الحاج، بدر
التصوير الشمسي في بلاد الشام، ١٨٣٩ ـ ١٩٠٠.» ع ١٢ (٦/١٩٨٩) ص ٢٦ ـ ٣٢.

الحاج، جاد
ابكاريوس، اسكندر بن يعقوب. نوادر الزمان في وقائع جبل لبنان. تحقيق. عبد الكريم ابراهيم السمك. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٧. ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٧٣.

الحاج، جاد
أبو فاضل، ربيعة. جولة في بلاغة العرب وادبهم. بيروت دار الجيل، ١٩٨٨. ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٦٩.

الحاج، جاد
تراكل، غيورغ. مختارات من شعر غيورغ تراكل. ترجمة: فؤاد رفقة. بيروت: المكتبة البولسية، ١٩٨٨. ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٥٥.

الحاج، جاد
جابر، يحيى حسن. بحيرة المصل: شعر. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٦٣.

الحاج، جاد
الجنابي، عبد القادر. مرح الغربة الشرقية: شعر. لندن: رياض الريس، ١٩٨٨. ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٦٢.

الحاج، جاد
خميس، ظبية. السلطان يرجم إمرأة حبلى بالبحر: شعر. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٦٤.

الحاج، جاد
الريس، رياض نجيب. المسيحيون والعروبة. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٧٢.

الحاج، جاد
زوين، صباح خ. كما لو ان خللا أو في خلل المكان. بيروت: مطبعة انطوان شمالي، ١٩٨٨. ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٦٨.

الحاج، جاد
الشيخ، حنان. مسك الغزال: رواية. بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨. ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٥٤.

الحاج، جاد
الصباح، سعاد. في البدء كانت الانثى: شعر. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٦٢.

الحاج، جاد
عبود، حمزة. حكايات الشاعر بلوزار. بيروت: دار مختارات، ١٩٨٨. ص ٥٤.

الحاج، جاد
القيسي، محمد. كتاب حمدة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٩. ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٧٢ ـ ٧٣.

الحاج، جاد
كريم، فوزي. لا نرث الأرض: شعر. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٦٢.

الحاج، جاد
الماغوط، محمد. سأخون وطني. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٧٢.

الحاج، جاد
محفوظ، عصام. حوار مع رواد النهضة. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٦٨.

الحاج، جاد
مشتت، رعد. السجين السياسي: شعر. لندن: رياض الريس، ١٩٨٨. ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٦٤.

الحاج، جاد
المطلبي، عبد الرزاق. المسكونون: رواية. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧. ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٦٨.

الحاج، جاد
مظفر، مي. غزالة في الريح. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٨. ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٧٢.

الحاج، جاد
نيازي، صلاح. الصهيل المعلب: شعر. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٩. ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٦٥.

الحاج، جاد
يوسف، خالد جابر. بحثاً عن المهب: شعر. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٦٤.

حافظ، صبري
«الأدب في محاكم التفتيش.» ع ١ (٧/١٩٨٨) ص ٥٩ ـ ٦٢. (مراجعة كتاب)

حافظ، صبري
«أزمة الثقافة العربية: بين فقدان المركز وعجز الهوامش.» ع ٣ (٩/١٩٨٨) ص ٢٠ ـ ٢٥.

حافظ، صبري
«حكاية جائزة نوبل ونجيب محفوظ والأدب العربي.» ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٩ ـ ١٥.

حافظ، صبري
غانم، فتحي. حكاية تو: رواية. القاهرة: روايات الهلال، ١٩٨٦. ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٥١ ـ ٥٥

حافظ، صبري
«مجلة جديدة: (٤٨) العنقاء الطالعة من رماد الحريق الكبير.» ع ٨ (٢/١٩٨٩) ص ٦٧ ـ ٦٩.

الحايك، نهاد
الحاج، ندى. صلاة في الريح: شعر. بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٨٨. ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٦٦.

حجار، بسام
«نجلس على الحافة. القريبة لإلفتنا، ونفكر.» ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٢٤ ـ ٢٥.

حداد، قاسم
«العطايا.» ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ١٧.

حديفي، محمد
«الحصار.» ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٥٦.

حرب، علي
«الحق يشهد للحقيقة: فرويد والقرآن.» ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ١٨ ـ ١٩.

حرب، علي
«مقام السلطان.» ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ٢٨ ـ ٢٩.

حميش، بنسالم
«جلوس الحاكم لطلب الدهشة.» ع ٨ (٢/١٩٨٩) ص ٣٩ ـ ٤١.

الحيدري، بلند
«البحث عن الزمن المجهول: قصيدة جديدة.» ع ١٢ (٦/١٩٨٩) ص ٧.

خ

الخال، يوسف
«خمس قصائد غير منشورة.» ع ١ (٧/١٩٨٨) ص ٧٨ ـ ٧٩.

الخراط، ادوار
«وظيفة الأدب والرواية اليوم.» ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ١٣ ـ ١٧.

خضور، فايز
«لإيلاف قلبي هلاك الفصول.» ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٣٠ ـ ٣٣.

خضور، فايز
«نهايتان.» ع ١ (٧/١٩٨٨) ص ٤٩ ـ ٥١.

فهرس الأعلام

توبقال؛ باريس: منشورات لوسي. ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٦٩.

سرور، نادر
جمعة، جمال. الناسوت: شعر. كوبنهاجن: اصدار شخصي، ١٩٨٧. ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٧٧.

سرور، نادر
الخطيب، يوسف. بالشام أهلي والهوى بغداد: شعر. دمشق: دار فلسطين للثقافة والاعلام والفنون، ١٩٨٨. ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٧٧.

سرور، نادر
سلامة، يوسف. حدثني ي. س. قال: مذكرات. السويد: دار نلسن، ١٩٨٨. ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٧٩.

سرور، نادر
صالح، أمين. ندماء المرفأ، ندماء الريح: نصوص. البحرين: اصدار شخصي، ١٩٨٧. ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٧٦.

سرور، نادر
عبد الفتاح، زياد. قمر علي بيروت: قصص. بيروت: دار العودة، ١٩٨٧. ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٧٦ ـ ٧٨.

سرور، نادر
عطا الله، سمير. مسافات في اوطان الآخرين: ؛ مقالات. بيروت: دار النهار، ١٩٨٨. ع ١٢(١٩٨٨/٦) ص ٧٢.

سرور، نادر
العواجي، ابراهيم بن محمد. المداد: شعر . السعودية: اصدار شخصي، ١٩٨٨. ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٧٦.

سرور، نادر
لعيبي، شاكر. بلاغة: نص وعشرون تخطيطاً. جنيف: دار الفارزة، ١٩٨٨. ع ١٢ (١٩٨٨/٦) ص ٧٢ ـ ٧٣.

سرور، نادر
الماغوط، محمد. سأخون وطني: هذيان في الرعب والحرية. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٧٤ ـ ٧٥.

سرور، نادر
ميويك، د. سي. المفارقة وصفاتها: موسوعة المصطلح النقدي (١٣). ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. بغداد: دار المأمون، ١٩٨٨. ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٧٧.

سرور، نادر
نايف، نجاة. نجوى والنهر: شعر. بغداد: اصدار شخصي، ١٩٨٨. ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٧٨ ـ ٧٩.

سرور، نادر
نيسين، عزيز. في احدى الدول: قصص. ترجمة: عبد القادر عبدللي؛ صياغة: خطيب بدلة. تونس: منشورات كتاب تونس، ١٩٨٨. ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٧٦.

سرور، نادر
الوراق، ابن سيّار. كتاب الطبيخ. تحقيق: كاي اورتبري وسحبان مروه هلسنكي: جمعية الدراسات الشرقية في فنلندا، ١٩٨٧. ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٧٩.

سعيد، هاديا
«هل رأيت ما رأيت؟» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٥٢ ـ ٥٥.

سلامة، يوسف
«قبل السفر.» ع ٧ (١٩٨٩/١) ص ٤٢ ـ ٤٦.

سلوم، نزار
«حكايات وهواجس عن الزمن: مقاطع من قصيدة طويلة.» ع ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ٤٠ ـ ٤٢.

سلوم، نزار
«الذاكرة: رواية مفككة عن احوال الغريب والسلطان والمصلوب.» ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٢٦.

سليمان، عبود
الجنس عند العرب. عدة مؤلفين. كولونيا، ألمانيا الغربية: منشورات الجمل، ١٩٨٨. ع ٨ (١٩٨٩/٢) ص ٦٩.

سليمان، علي
«نسيج الحجر.» العدد ٤، تشرين الأول/ اكتوبر ١٩٨٨ ص ٥٤ ـ ٥٦.

سمعان، مودي بيطار
الصباح، سعاد. في البدء كانت الأنثى: مجموعة شعرية. لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ٧٢ ـ ٧٣.

ش

الشاروني، يوسف
اخوان الصفا. رسائل اخوان الصفا. تحقيق خير الدين الزركلي. تقديم طه حسين. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٨. ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ٤٤ ـ ٤٨.

الشاروني، يوسف
«من تاريخ حياة مؤخرة.» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ١٤ ـ ١٩.

الشحام، عبد الله
قباني، نزار. ثلاثية اطفال الحجارة. بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٨٨. ع ٦ (١٩٨٨/١٢) ص ٥٧ ـ ٥٩.

شرارة، وضاح
الأناجيل الأربعة وأعمال الرسل. ترجمة بطرس قزي [وآخرون]. الكسليك، لبنان: جامعة الروح القدس، كلية اللاهوت الحبرية. ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٦٨ ـ ٦٩.

الشرقاوي، علي
«وقفة النعس رقم (٧٥).» ع ٦ (١٩٨٨/١٢) ص ٣٥.

شريح، محمود
بركات، حليم. طائر الحوم: رواية. الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال، ١٩٨٨. ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٧٠ ـ ٧١.

شريح، محمود
«رسائل إلى توفيق صايغ.» عدد ٧ (١٩٨٩/١) ص ٣٠ ـ ٣٤.

شريح، محمود
«الذكرى السادسة» ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٣٥.

شريح، محمود
«قصة الشعر العربي الحديث من جماعة الديوان الى تجمّع «شعر».» ع ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ٤٤ ـ ٤٦.

شفيق، هاشم
«آخر السلالة» ع ٨ (١٩٨٩/٢) ص ٢٨ ـ ٢٩.

شكري، غالي
«الحداثة والنفط: لدينا أدباء ونقاد وليس لدينا حركة أدبية نقدية.» ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ١٤ ـ ١٩

شكري، غالي
حسين، فهمي. اصل النسب: قصص وحكايات. القاهرة: روز اليوسف، ١٩٨٩. ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٥٣ ـ ٥٨.

شكري، غالي
حنا، ميلاد. الاعمدة السبعة للشخصية المصرية. القاهرة: كتاب الهلال، ١٩٨٩. ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٦٣ ـ ٦٨.

شكري، غالي
خورشيد، فاروق. وعلى الارض السلام: رواية. القاهرة: مختارات فصول، ١٩٨٤. ع ٨ (١٩٨٩/٢) ص ٥٧ ـ ٦٣.

شكري، غالي
سلطان، جمال. قضية سلمان رشدي: ملف جديد في صراع الاسلام والغرب. القاهرة: دار الرسالة، ١٩٨٩. ع ١٢ (١٩٨٩/٦) ص ٥٣ ـ ٥٩.

شكري، غالي
عوض، لويس. دراسات في الحضارة. القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٩. ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٦٣ ـ ٦٨.

شكري، غالي
قاسم، عبد الحكيم. الهجرة الى غير المألوف: ديوان قصص. بيروت: المؤسسة العربية للأبحاث والنشر، ١٩٨٦. ع ٥ (١٩٨٨/١١) ص ٣٧ ـ ٤٣.

شكري، غالي
ليوسا، ماريو فارجاس. من قتل موليرو. ترجمة حامد ابو أحمد. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨. ع ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ٦٧ ـ ٧١.

شكري، غالي
«محاكم التفتيش والثقافة المضادة.» ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٢٦ ـ ٢٧.

شكري، غالي
مطر، محمد عفيفي. انت واحدها وهي اعضاؤها انتثرت: شعر. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ٦١ ـ ٦٧.

شكري، غالي
«من عادل امام الى الشيخ الشعراوي.» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٢٠ ـ ٢١.

فهرس الأعلام

8/hThe Satanic Verses
London: Viking Press,
1988
ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٩ - ١١.

عفيف، قيصر
«الغجر والكتابة.» ع ٢ (٨/١٩٨٨) ص ٣٠ - ٣٣.

العودة، عبد الكريم
«تـوقيعـات على رمـل الخـليج» ع ٣ (٩/١٩٨٨) ص ٤٩.

عون، الكيلاني
«في الخطاب السلطوي» ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٤٢ - ٤٣.

العويط، عقل
«حول مصرع الشعر لزكريا تامر: الشعر العربي الحديث يتألم ويتعثر ولكنه بخير.» العدد ٤، تشرين الأول/ اكتوبر ١٩٨٨. ص ٥٨ - ٥٩.

العويط، عقل
كنعان، فؤاد. على انهار بابل: رواية. بيروت، ١٩٨٧. ع (٢/١٩٨٩) ص ٧٤ - ٧٥.

عيد، حسين
روميش، محمد. الليل.. الرحم: قصص. القاهرة: سلسلة روايات الهلال، ١٩٨٦. ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٥٦ - ٥٩.

عيسى، ادريس
«نار الطفل.» العدد ٤، تشرين الأول/ اكتوبر ١٩٨٨. ص ٦٦.

غ

غانم، إقبال الشايب
«البرق بعد الرعد احياناً.» ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٤٥ - ٤٧.

غانم، زهير
«بمناسبة الذكرى الثانية لرحيل يوسف الخال: أيتها الجرأة النادرة لقد شعرنت الموت.» ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٤٨ - ٤٩.

غانم، غالب
«بين الابداع والالتزام.» ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٢٦ - ٢٧.

غانم، غالب
«بين الأصولية والاصالة.» ع ١ (٧/١٩٨٨) ص ٤٧ - ٤٨.

غانم، غالب
«رد ابو طالب على الاصولية والأصالة: هذيان ام عرض عضلات؟» ع ١٢ (٦/١٩٨٩) ص ٧٩.

الغرباوي، عبد الحميد
«الكائن.» ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٢٨ - ٢٩.

الغزاوي، عزت
حرب، احمد. اسماعيل: رواية. القدس: وكالة ابو عرفة للصحافة والنشر، ١٩٨٧. ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٦٤ - ٦٦.

الغزاوي، عزت
هنية، اكرم. طقوس ليوم آخر: قصص. نيقوسيا، قبرص: مؤسسة بيسان للصحافة، ١٩٨٦. ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٧٤ - ٧٦.

الغزواي، عمر
«أتفه الأدب.. أروجه!» ع ٢ (٨/١٩٨٨) ص ٤٣.

الغزاوي، فاضل
«قصائد.» ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ١٧.

الغفري، مصباح
«من لم يكن شاعراً فلا يدخل علينا.» ع ٢ (٨/١٩٨٨) ص ٥٩.

ف

فاكهاني، عبد الفتاح
«العدد المسروق.» ع ٨ (٢/١٩٨٩) ص ٤٤ - ٤٥.

فؤاد، محمد
«طاغوت الكلام.» ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٥٥.

فرج، الفريد
«نجيب محفوظ يتحدث عن نجيب محفوظ.» ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٢٤ - ٢٩.

فرج، نبيل
عوض، لويس. مقدمة في فقه اللغة العربية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠. ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٣٨ - ٣٩.

فركوح، إلياس
«الحكيم.» ع ١٢ (٦/١٩٨٩) ص ٢٣ - ٢٥.

الفهد، ياسر
«احوال العرب بين المد والجزر: هل تقدم العرب ثقافياً وتراجعوا قومياً؟» ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٤٠ - ٤١.

الفيصل، سمر روحي
«تطور النظرة الى نقد الرواية.» ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٤٧ - ٤٩.

الفيصل، سمر روحي
«هذه المجلة الناقدة.» ع ٨ (٢/١٩٨٩) ص ٧٨.

ق

القاسم، سميح
«أكفان بيضاء.» ع ١ (٧/١٩٨٨) ص ١٢ - ١٣.

القاسم، سميح.
«تصبحون على قلق.» ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ١٣.

القاسم، سميح.
«رسالة الى قراء لا يقرأون.» ع ٣ (٩/١٩٨٨) ص ١٦ - ١٨.

القاضي، محمد حسيب
«جيوكاندا.» ع ٢ (٨/١٩٨٨) ص ٤٥.

قباني، نزار.
«أبو جهل.. يشتري (فليت ستريت)...» ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٧ - ١٠

قوشحه، رنده.
«محاولات.» ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٤٨ - ٤٩.

قوشحة، رنده.
«هل؟» ع ١٢ (٦/١٩٨٩) ص ٣٤.

ك

كاوز، حسن
«حرب ضد بياض الزمن.» ع ٨ (٢/١٩٨٩) ص ٥٠ - ٥٣.

كريم، فوزي
براده، محمد. لعبة النسيان. ع ١ (٧/١٩٨٨) ص ٧٢ - ٧٣.

الكفراوي، سعيد
«ممر للموت.» ع ٢ (٨/١٩٨٨) ص ٤٧ - ٤٩.

الكليتي، مصطفى
«ناسي المنسي وما جرى له مع حمار الليل.» ع ٨ (٢/١٩٨٩) ص ٤٨.

كمال، مصطفى
«الفريق.» ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ٤٨ - ٥٠.

كموني، سعد
«الحداثة اوروبية ولكن..» ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٧٧ - ٧٨.

ل

لؤلؤة، عبد الواحد
«صورة جبرا في شبابه: شعر بالانكليزية.» ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٢٦ - ٣١.

م

ماردیني، زهير
«صديقي اسماعيل ساخراً: جريدة موزونة ومقفاة واسمها (الكلب).» ع ٢ (٨/١٩٨٨) ص ٣٧ - ٤٣.

الماغوط، محمد
«سيّاف الزهور.» ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٦ - ٧.

محسن، علاء الدين
«قصة حب.» ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٥٨ - ٥٩.

محفوظ، عصام
«بيني وبين توفيق الحكيم لفظة واحدة فقط!» ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٣٠ - ٣٣.

المرعبي، باسم
«فصوص الرماد.» ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٢٠ - ٢١.

مروه، عبد الغني
«اية ثقافة؟ أية رقابة..» ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٣٤ - ٣٥.

فهرس الأعلام

ن

◆

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الانجيل
شرارة، وضاح. «الموارنة يتبنون لغة القرآن في ترجمة جديدة للاناجيل الاربعة.» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٦٨-٦٩. (مراجعة كتاب)

اندريوتي، جوليو ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

الانعزالية - لبنان
«نقد الفكرة اللبنانية:
الفكر الانعزالي من الوهم الى المأزق.» ع ٥ (١٩٨٨/١١) ص ٦٤. (مراجعة كتاب)

ب

البحث العلمي - العالم العربي
النيهوم، الصادق. «كلمة السر هي الناس.» ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ٩-١٠.

البدو - سوريا
جحا، ميشال. «البدو في بادية الشام.» ع ٧ (١٩٨٩/١) ص ٦٦-٦٩ (مراجعة كتاب)

برادة، محمد ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

بركات، حليم ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

البريد - الرقابة - العالم العربي
مروة، عبد الغني. «لصوص الكتب مرة اخرى.» ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٥٧-٥٩.

البعلبكي، روحي ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

البقصمي، ثريا ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

بنيس، محمد. ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

البياتي، عبد الوهاب
الجراح، نوري. «البياتي بعيدا عن مرآته» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٣٠.

بيكاسو، بابلو
الحاج، جاد. «غيرنيكا - بيروت.» ع ٥ (١٩٨٨/١١) ص ٥٤. (مراجعة كتاب)

العامر، سارة. «موهبة اغتالتها السياسة.» ع ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ٧٨. (مراجعة كتاب)

ت

التأليف
عفيف، قيصر. «الغجر والكتابة.» ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٣٠-٣٣.

تامر، زكريا
العويط، عقل. «حول مصرع الشعر لزكريا تامر: الشعر العرابي الحديث يتألم ويتعثر ولكنه بخير.» ع ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ٥٨-٥٩.

التحليل النفسي
حرب، علي. «الحق يشهد للحقيقة: فرويد والقرآن.» ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ١٨-١٩.

التراث
الشاروني، يوسف. «شكوى الحيوان من ظلم الانسان وملامحها القصصية.» ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ٤٤-٤٨ (مراجعة كتاب)

«المستطرق الجديد.» ع ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ٦-٨

التراث - ألف ليلة وليلة
برادة، محمد. عندما تستعيد ألف ليلة وليلة صوتها.» ع ٦ (١٩٨٨/١٢) ص ٦٠-٦١. (مراجعة كتاب)

التراجم الذاتية
الريس، رياض نجيب. «الصدق بين الاحياء والاموات.» ع ٦ (١٩٨٨/١٢) ص ٥.

الريس، رياض نجيب. «على هامش السيرة.» ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٥.

نور الدين، صدوق. «خصوبة الذاكرة وامتاع الكتابة.» ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٦٩-٧١. (مراجعة كتاب)

تراكل، غيورغ ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

التربية - الدول النامية
ياسين، عبد القادر حسين. «التربية في عالم متغير.» ع ٧ (١٩٨٩/١) ص ٦١-٦٣. (مراجعة كتاب)

الترجمة
رمضان، وفيق. «حديث الترجمة مع حنا دميان: كل شيء يترجم بنجاح ما عدا الشعر.» ع ٢)١٩٨٨/٨) ص ٧٣.

الترجمة - جمعيات ** انظر ايضا الجمعيات بأسمائها

الترجمة - العالم العربي
التكريتي، سليم طه. «حركة الترجمة في العالم العربي.» ع ٥ (١٩٨٨/١١) ص ٣٦.

تركي، فواز ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

رمضان، وفيق. «روح في المنفى.» ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ٧٥. (مراجعة كتاب)

التصوف
عرابي، اسعد. «احوال البصر والبصرة في الفن الاسلامي والتصوف.» ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٢٢-٢٥.

اليوسف، يوسف سامي. «الصوفية والنقد الادبي.» ع ٨ (١٩٨٩/٢) ص ١٢-١٦.

التصوير الشمسي - سوريا
الحاج، بدر. «التصوير الشمسي في بلاد الشام، ١٨٣٩-١٩٠٠.» ع ١٢ (١٩٨٩/٦) ص ٢٦-٣٢.

التنمية - الدول النامية
ياسين، عبد القادر حسين. «التربية في عالم متغير.» ع ٧ (١٩٨٩/١) ص ٦١-٦٣. (مراجعة كتاب)

التوراة
مقار، شفيق. «بين غواية النظرية وحرونة التاريخ.» ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ٦٩-٧٤. (مراجعة كتاب)

ث

الثقافة - الجزائر
الجزائري، انيس. «السلفية... وآثرها في حداثية الاداب: الجزائر نموذجا.» ع ٨ (١٩٨٩/٢) ص ١٧-٢١.

الثقافة - العالم الاسلامي
مروة، عبد الغني. «الجاهلية الثانية.» ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٢٠-٥٢.

الثقافة - العالم العربي
** انظر ايضا اسبوع لندن الثقافي العربي (١٩٨٨: لندن)

حافظ، صبري. «ازمة الثقافة العربية: بين فقدان المركز وعجز الهوامش.» ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ٢٠-٢٥.

الخطيب، يوسف. «التحدي والاستجابة على مستوى النقد والابداع: بين احتراق الفراشة وانسحاب الخفاش.» ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٢٨-٣٤.

الريس، رياض نجيب. «جملة الاخبار السيئة.» ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ٥.

الريس، رياض نجيب. «عصر الظلمات.» ع ٣ (١٩٨٨١٩) ص ٥.

الريس، رياض نجيب. «لمن توزع الجوائز ولمن تقرع الاجراس؟.» ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٥.

الصكر، حاتم. «الريح والنافذة: عن مقولات الثقافة العربية الجديدة.» ع ٧ (١٩٨٩/١) ص ٣٦-٣٧.

الفهد، ياسر. «احوال العرب بين المد والجزر: هل تقدم العرب ثقافيا وتراجعوا قوميا؟.» ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٤٠-٤١.

ناصر، امجد. «الصحافة الثقافية: شللية وامتثال.» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٢٥.

الثقافة - عصر النهضة
«حوار مع رواد النهضة.» ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٦٨. (مراجعة كتاب)

الثقافة - لبنان
ذبيان، سامي. «الثقافة في حالة حصار.» ع ٦ (١٩٨٨/١٢) ص ٣٨-٤٦.

الثقافة - مصر
«تعهدات.» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٧٠.

حافظ، صبري. «الادب في محاكم التفتيش.» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٥٩-٦٢. (مراجعة كتاب)

الريس، رياض نجيب. «نهر مصر العظيم.» ع ٧ (١٩٨٩/١) ص ٥.

شكري، غالي. «محاكم التفتيش والثقافة

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الحديث: الجري العكسي فوق حزام متحرك. ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٥٦.

سرور، نادر. «بالشام اهلي واهوى بغداد.» ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٧٧. (مراجعة كتاب)

سرور، نادر. «بلاغة: نص وعشرون تخطيطا.» ع ١٢ (٦/١٩٨٩) ص ٧٢-٧٣. (مراجعة كتاب)

سرور، نادر. «العصا العرجاء.» ع١١ (٥/١٩٨٩) ص ٧٦-٧٧. (مراجعة)

سرور، نادر. «المداد.» ع١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٧٦. (مراجعة كتاب)

سرور، نادر. «الناسوت.» ع١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٧٧. (مراجعة كتاب)

سرور، نادر. «نجوى والنهر.» ع٩ (٣/١٩٨٩) ص ٧٨-٧٩. (مراجعة كتاب)

سرور، نادر. «النوم في شرفة الجنرال.» ع١١ (٥/١٩٨٩) ص ٧٧-٧٩. (مراجعة كتاب)

سرور، نادر. «ولادة نجمة.» ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٧٩. (مراجعة كتاب)

سمعان، مودي بيطار. «في البدء كانت الانثى والكلمة.» ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ٧٢-٧٣. (مراجعة كتاب)

«سيدة البراعم.» ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٧٢. (مراجعة كتاب)

شربل، داغر. «قفا نبك: حجر الشعر.» ع ٣ (٩/١٩٨٨) ص ٦٨.

شريح، محمود. «قصة الشعر العربي الحديث: من جماعة الديوان الى تجمع شعر.» ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ٤٤-٤٦.

«الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي.» ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٧٤. (مراجعة كتاب)

شكري، غالي. «شاعر لا يعطي قيصر ما للشعر.» ع ٣ (٩/١٩٨٨) ص ٦١-٦٧. (مراجعة كتاب)

صالح، فخري. «قصائد رعب.» ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٧٠-٧٢. (مراجعة كتاب)

صالح، فخري. «الناقد العربي والقصيدة الحديثة.» ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٣٠-٣٢.

صالح، فخري. «وظيفة الصورة الشعرية.» ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٥٩-٦٣. (مراجعة كتاب)

الصكر، حاتم. «مرتكزات الشعرية العربية وعناصرها ومراجع اقتراحاتها.» ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٦٤-٦٧. (مراجعة كتاب)

«صولد والسبع الضاريات الهوام.» ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٧٥. (مراجعات)

ضاهر، موريس. «من قصيدة النثر الى قصيدة الحكاية.» ع ٢ (٨/١٩٨٨) ص ٧٦-٧٧. (مراجعة كتاب)

عبدالله، صلاح. «تجربة أسرة وموعد مع النضج.» ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٧٠-٧١. (مراجعة كتاب)

العجيلي، عبد السلام. «اعجوبة الشعر العربي.» ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ١٠-١٢.

العويط، عقل. «حول الشعر لزكريا تامر: الشعر العربي الحديث يتألم ويتعثر ولكنه بخير.» ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ٥٨-٥٩.

الغفري، مصباح. «من لم يكن شاعرا فلا يدخل علينا.» ع ٢ (٨/١٩٨٨) ص ٥٩.

لؤلؤة، عبد الواحد. «صورة/جبرا في شبابه: شعر بالانكليزية.» ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٢٦-٣١.

«المجموعة الشعرية الكاملة.» ع٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٧٢. (مراجعة كتاب)

«مدخل الى الشعر العربي الحديث.» ع ٤/١٠/١٩٨٨) ص ٧٦. (مراجعة كتاب)

المرعبي، باسم. «فصوص الرماد.» ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٢٠-٢١

«مشاغل النورس الصغير.» ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٧٣. (مراجعة كتاب)

«ملء الصمت.» ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٧٥. (مراجعة كتاب)

نيازي، صلاح. «ادونيس في ديوانه الاخير: الشهوة تتقدم والشعر لا يتقدم.» ع ١ (٧/١٩٨٨) ص ٦٣-٦٧. (مراجعة كتاب)

وازن، عبده. «عالم على انقاض عالم.» ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٧٢-٧٣. (مراجعة كتاب)

«وحدة العرب في الشعر العربي.» ع ٤ (٠//١٩٨٨) ص ٧٦. (مراجعة كتاب)

«ورقة البهاء.» ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٦٤. (مراجعة كتاب)

الشعر العربي ـ القصائد

ابراهيم، سهيل. «لا يفيد الفرار اذا اهتزت الأرض.» ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٣٤-٣٦.

ابو زيد، حرز الله. «سورة للبحر وسورة للاحزان.» ٧ (١/١٩٨٩) ص ٥٠.

بغدادي، شوقي. «سطران في آخر الشوق: مكاشفة وداعية في الستين.» ع ١٢ (٦/١٩٨٩) ص ٢٠-٢٢.

بولص، سركون. «نشيد الى مدينة مستعادة.» ع ٣ (٩/١٩٨٨) ص ٢٨.

بيضون، عباس. «حياة لم تعشها.» ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٣٥.

جراح، امل. «زهرة ذابلة.» ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٥٧.

الجراح، نوري. «معلم موبيليا يتبعه صبي بمنشار.» ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٣٣-٣٥.

جعفر، مالك. «تسع اهانات شخصية لابن الملوح.» ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ٤٧.

الجنابي، هاتف. «اغاني الشعراء مراثي الشعراء.» ع ٨ (٢/١٩٨٩) ص ٢٣.

الجندي، علي. «اتذكرك قافية قافية.» ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٢٨-٢٩.

الحاج، انسي. «خواتم.» ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٦-٨.

الحاج، انسي. «خواتم.» ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٨-٩.

الحاج، انسي. «خواتم.» ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٦-٨.

الحاج، انسي. «خواتم.» ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٦-٧.

الحاج، انسي. «كل قصيدة. كل حب.» ع ٨ (٢/١٩٨٩) ص ٦-٨.

الحاج، انسي. «ميلاد اله جديد.» ع٢ (٨/١٩٨٨) ص ١٨-٢٠.

الحاج، انسي. «يا شفير هاويتي.» ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٦-٨.

حجار، بسام. «نجلس على الحافة القريبة لالفتنا ونفكر.» ع ١٠ (١٩٨٩١٤) ص ٢٤-٢٥.

حداد، قاسم. «العطايا.» ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ١٧.

حديفي، محمد. «الحصار.» ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٥٦.

الحيدري، بلند. «البحث عن الزمن المجهول: قصيدة جديدة.» ع ١٢(٦/١٩٨٩) ص ٧.

الخال، يوسف. «خمس قصائد غير منشورة.» ع ١ (٧/١٩٨٨) ص ٧٨-٧٩.

خضور، فايز. «لايلاف قلبي هلاك الفصول.» ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص٣٠-٣٤.

خضور، فايز. «نهايتان.» ع ١ (٧/١٩٨٨) ص ٤٩-٥١.

خطاب، عبد اللطيف. «موت الشاعر.» ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٤٤-٤٥.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ٥٥-٥٧ .

تامـر، زكـريـا. «قـال الملك لوزيره: الامتحان.» ع ٦ (١٩٨٨٩/١٢) ص ٨٢ .

تامر، زكريا. «قال الملك لوزيره: انصاف مواطنين.» ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ١١ .

تامر، زكريا. «قال الملك لوزيره: بلاد بلا ادباء.» ع ١٢ (١٩٨٩/٦) ص ٨٢ .

تامـر، زكـريـا. «قـال الملك لوزيره: التأويل.» ع ٧ (١٩٨٩/١) ص ٨٢ .

تامـر، زكـريـا. «قـال الملك لوزيره: الطراد.» ع ٥ (١٩٨٩/١١) ص ٨٢.

تامـر، زكـريـا. «قـال الملك لوزيره: العائلة.» ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٨٢.

تامـر، زكـريـا. «عصيان الليل.» ع ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ٨٢.

تامر، زكريا. «قال الملك لوزيره: قوس قزح.» ع ٨ (١٩٨٩/٢) ص ٨٢.

تامر، زكريا. «قال الملك لوزيره: الكبار والصغار.» ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٨.

تامر، زكريا. «قال الملك لوزيره: نساء ورجال.» ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٨٢.

تامر، زكريا. «قال الملك لوزيره: النوم.» ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٨٢.

الجهاني، سعاد خليفة. «الدهشة.» ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٤٤-٤٥.

جواد، هادي محمد. «سيدة الرحيل.» ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٤٤-٤٥ .

حيش، بنسـالم. «جـلوس لطلب الدهشة.» ع (١٩٨٩/٢) ص ٣٩-٤١ .

خطاب، عبد اللطيف. «صلاحيات ولي العهد.» ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٤٦ .

الخوري، ادريس. «في المتحف.» ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ٢٦-٢٨ .

الريهاوى، محمود. «تطورات سريعة.» ع ٧ +(١٩٨٩/١) ص ٢٢-٢٣ .

سعيد، هاديا. «هل رأيت ما رأيت.» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٥٢-٥٥ .

سلامة، يوسف. «قبل السفر.» ع ٧ (١٩٨٩/١) ص ٤٢-٤٦ .

سلوم، نزار. «الذاكرة: رواية مفككة عن احوال الغريب والسلطان والمصلوب.» ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٢٦ .

الشـاروني، يوسف. «من تاريخ حياة مؤخرة.» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ١٤-١٩ .

شهوان، شارل. «ليل ما قبل منتصف الليل.» ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٧٨-٧٩.

الشيـخ، حنـان. «ليلة النساء.» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٢٢-٢٤ .

الشيخ ، حنان. «مدينة الملاهي.» ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٣٣-٣٦ .

الصـغـير، ادريس. «صـورة.» ع ٨ (١٩٨٩/٢) ص ٤٣-٤٤ .

صوف، محمـد. «الـزعـيم.» ع ٥ (١٩٨٨/١١) ص ١٠-١ .

صوف، محمد. «ما لم تلتقطه اذنا نعيمة يومذاك.» ع ٨ (١٩٨٩/١) ص ٤١-٤٢ .

عبـودي، هنـرييت. «المطاردة.» ع ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ٣٢-٣٦ .

العجيلي، عبد السلام. «سؤال عمن يحب الوطن.» ع ٧ (١٩٨٩/١) ص ١٠-١٢ .

العـدواني، نجـاة. «القنـاع.» ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٣٩-٤٣ .

عطعوط، سامية. «لون التراب.» ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٤٨-٤٩ .

غانم، اقبـال الشـايب. «البـوق بعـد البرق.» ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٤٥-٤٧ .

الغرباوي، عبد الحميد. «الكائن.ة ع ٥ (١٩٨٨/١١) ص ٢٨-٢٩ .

فاكهاني، عبد الفتاح. «العدو المسروق.» ع ٨ (١٩٨٩/٢) ص ٤٤-٤٥ .

فركـوح، اليـاس. «الحكيم.» ع ١٢ (١٩٨٩/٦) ص ٢٣-٢٥ .

كاوز، حسـن. «حـرب ضد بياض الزمن.» ع ٨ (١٩٨٩/٢) ص ٥٠-٥٣ .

الكفـراوي، سعيد. «مبرر لموت.» ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٤٧-٤٩ .

الكليتي، مصـطفى. «ناسي المنسي وما جرى له مع حمار الـليل.» ع ٨ (١٩٨٩/٢) ص ٤٨ .

محسن، علاء الـدين. «قصة حب.» ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٥٨-٥٩ .

المشري، عبـد العـزيز. «الجراد.» ع ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ١٢ .

المصبـاحي، حسـونـة. «القتلة.» ع ٦ (١٩٨٨/١٢) ص ٢٦ .

ممدوح، عـالـيـة. «الـولـع.» ع ١٢ (١٩٨٩/٦) ص ٣٥-٣٨ .

ناصر، امجـد. «الـواقـعـة.» ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٣٢ .

الورداني، محمود. «عباد الشمي.» ع ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ٢٠-٢١ .

القصة الفرنسية
منصـور، بسـام. «الرواية توافق التاريخ والخيال.» ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ٧٦-٨١ (مراجعة كتاب)

القصة الفلسطينية
سرور، نادر. «الواقع والتحدي في رواية الارض المحتلة.» ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٧٩ . (مراجعة كتاب)

القصيبي، غازي عبـد الرحمن ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

القصيمي، عبد الله «رسـائل عبـد الله القصيمي.» ع ٦ (١٩٨٨/١٢) ص ٤٠-٤٦ .

القواميس والموسوعات
الـولي، طه. «قـامـوس على الـطريقـة الجـاحـظية.» ع ١٢ (١٩٨٩/٦) ص ٦٣-٦٥ . (مراجعة كتاب)

القومية العربية
الحاج، جاد. «المسيحيون والعروبة.» ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٧٢ . (مراجعة كتاب)

الفهـد، ياسر. «احـوال العـرب بين المد والجزر: هل تقدم العرب ثقافياً وتراجعوا قوميا.» ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٤٠-٤١ .

القومية العربية ـ مصر
شكري، غالي. «ليس بحثا عن هوية.» ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٦٣-٦٨ . (مراجعة كتاب)

القيسي، محمد ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

ك

كارنوي، مارتن ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

كالفينو، ايتالو ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

الكتاب ** انظر الكتب

الكتابة
الحاج، انسي. «العهـد الثـالث.» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٦-٨ .

الكتب
** انظر ايضا المطبوعات ـ الرقابة ـ البريد ـ الرقابة

** انظر ايضا نشر الكتب ـ الناشرون

الكتب ـ العـالم العـربي ** انظر ايضا اسبوع لندن الثقافي العربي (١٩٨٨ : لندن)

الكتب، مراجعات
ابكـاريوس، اسكندر بن يعقوب. نوادر الزمان في وقائع جبل لبنان. تحقيق: عبد الكريم ابراهيم السمك. لندن: رياض الـريس للكتب والنشر، ١٩٨٧. ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٧٣. (جاد الحاج)

ابكـاريوس، اسكندر بن يعقوب. نوادر الزمان في وقائع جبل لبنان. تحقيق: عبد الكريم ابراهيم السمك. لندن: رياض الـريس للكتب والنشر، ١٩٨٧. ع ٣ (/٩٨٨/٩) ص ١. (نادر سرور)

ابن الشيخ، جمال الدين. الف ليلة وليلة او الكلام الاسير. باريس: منشورات جاليمار، ١٩٨٨. ع ٦ (١٩٨٨/١٢) ص ٦٠-٦١. (محمد برادة)

فهرس الموضوعات

للكتب والنشر، ١٩٨٩. ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٦٤. (جاد الحاج).

خورشيد، فاروق. وعلى الارض السلام: رواية. القاهرة: مختارات فصول، ١٩٨٤. ع ٨ (٢/١٩٨٩)ص ٥٧-٦٣. (غالي شكري)

خوري، نبيل. المقالات الغاضبة. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٧. ع ٢ (٨/١٩٨٨) ص ٧٧. (سمير عطاالله

داغر، شربل. الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي. المعرفة: دار توبقال، ١٩٨٨. ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٧٤. (. . .)

الرازم، عائشة الخواجا. حسن الفلسطيني وثورة الحجارة: شعر. عمان: دار ابن رشد، ١٩٨٨. ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ٧٧. (. . .)

ربيع، محمد عبد العزيز. الوجه الاخر للهزيمة العربية. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٧. ع ٢ (٨/١٩٨٨) ص ٦٣-٦٨. (شفيق مقار)

الرزاز، مؤنس. اعترافات كاتم الصوت: رواية. عمان: دار الشروق، ١٩٨٦. ع ١٢ (٦/١٩٨٩) ص ٦٦-٧١. (فخري صالح)

روميش، محمد. الليل . . الرحم: قصص. القاهرة: سلسلة روايات الهلال، ١٩٨٦. ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٥٦-٥٩. (حسين عيد)

رياض، طاهر. العصا العرجاء. عمان: دار منارات، ١٩٨٨. ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٧٦-٧٧. (نادر سرور)

رياض، طاهر. العصا العرجاء: شعر. عمان: دار منارات، ١٩٨٨. ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٥٩-٦٣. (فخري صالح)

الريس، رياض نجيب. المسيحيون والعروبة. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٧٢. (جاد الحاج)

زوين، صباح خ. كما لو ان خللا او في خلل المكان. بيروت: مطبعة انطوان شمالي، ١٩٨٨. ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٦٨. (جاد الحاج)

ساعي، احمد بسام. حركة الشعر الحديث من خلال اعلامه في سورية. دمشق: دار المأمون للتراث، ١٩٧٨. ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ٧٦. (. . .)

ساعي، احمد بسام. عرباء والشيخ والزنديق: قصة ومسرحية. جدة، السعودية: دار المنارة، ١٩٨٧. ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٦٤. (. . .)

السالمي، الحبيب. جبل العنز: رواية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٨. ع ١٠ (٤/١٩٨٩/) ص ٦٦. (عبده وازن)

سلامة، يوسف. حدثني ي. س. قال: مذكرات. السويد: دار نلسن، ١٩٨٨. ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٧٩. (نادر سرور)

سلطان، جمال. قضية سلمان رشدي: ملف جديد في صراع الاسلام والغرب. القاهرة: دار الرسالة، ١٩٨٩. ع ١٢ (٦/١٩٨٩) ص ٥٣-٥٩. (غالي شكري)

شرارة، عبد اللطيف. وحدة العرب في الشعر العربي: دراسة ونصوص شعرية. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٨. ع (١٠/١٩٨٨) ص ٧٦. (. . .)

الشرقاوي، علي. مشاغل النورس الصغير: شعر. البحرين: اصدار شخصي، ١٩٨٧. ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٧٣. (. . .)

شريح، محمود. تصور هيجل للعلاقة الجدلية بين شكل القصيدة ومضمونها والنقد الماركسي لها: دراسة. بيروت: دار الجامعة، ١٩٨٧. ع ٧ (١/١٩٨٩) ص ٧٥. (. . .)

شكري، محمد. الخبز الحافي. لندن: دار الساقي، ١٩٨٧. ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٦١-٦٣. . (عبده وازن)

الشيخ، حنان. مسك الغزال: رواية. بيروت: دار الاداب، ١٩٨٨. ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٥٤. (جاد الحاج)

الشيخ، حنان. مسك الغزال: رواية. بيروت: دار الاداب، ١٩٨٨. ع ٥ (١١/١٩٨٨ ص ٦٢-٦٣. (شربل داغر)

صالح، امين. ندماء المرفأ، ندماء الريح: نصوص. البحرين: اصدار شخصي، ١٩٨٧. ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٧٦. (نادر سرور)

صالح، سنية. ذكر الورد: شعر. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ٧٣. (. . .)

صالح، فخري. ارض الاحتمالات: دراسات نقدية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٨. ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٧٣. (. . .)

الصباح، سعاد. في البدء كانت الانثى. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ٦ (١٢/١٩٨٨) ص ٦٢. (جاد الحاج)

الصباح، سعاد. في البدء كانت الانثى: مجموعة شعرية. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ٧٢-٧٣. (مودي بيطار سمعان)

الصليبي، كمال. التوراة جاءت من جزيرة العرب. ترجمة: عفيف الرزاز. بيروت: مؤسسة الابحاث العربية، ١٩٨٥. ع ٣ (٩/١٩٨٨) ص ٦٩-٧٤. شفيق مقار)

الضعيف، رشيد. اهل الظل: رواية. بيروت: دار مختارات. ع ٢ (٨/١٩٨٨) ص ٧٦-٧٧. (موريس ضاهر)

طاهر، بهاء. انا الملك: قصص. القاهرة: مختارات فصول، ١٩٨٥ ع ١٢ (٦/١٩٨٩) ص ٦٠-٦٣. (شفيق مقار)

طرابلسي، فواز. غيرنيكا - بيروت: الفن والحياة بين جدارية لبيكاسو وعاصمة عربية في الحرب. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٨. ع ٥ (١١/١٩٨٨ ص ٥٤. (جاد الحاج)

طرابلسي، فواز. غيرنيكا. بيروت: الفن والحياة بين جدارية لبيكاسو وعاصمة عربية في الحرب. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٨. ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ٧٨. (سارة العامر)

عبد الفتاح، زياد. قمر على بيروت: قصص. بيروت: دار العودة، ١٩٨٧. ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٧٦-٧٨. (نادر سرور)

عبود، حمزة. حكايات الشاعر بلوزار: رواية. بيروت: دار مختارات، ١٩٨٨. ع ٨ (٢/١٩٨٩) ص ٧٦-٧٧. (انطوان ابو زيد)

عبود، حمزة. حكايات الشاعر بلوزار. بيروت: دار مختارات، ١٩٨٨. ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٥٤. (جاد الحاج)

عطاالله، سمير. مسافات في اوطان الاخرين: مقالات. بيروت: دار النهار، ١٩٨٨. ع ١٢ (٦/١٩٨٩) ص ٧٢. (نادر سرور)

العظمة، نذير. مدخل الى الشعر العربي الحديث: دراسة نقدية. جدة، السعودية: النادي الادبي الثقافي، ١٩٨٨. ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ٧٦. (. . .)

عقراوي، نافع. الهدية والجرح: مسرحيات كردية. بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية. ع ١ (٧/١٩٨٨) ص ٧٥. (. . .)

العلوي، هادي. المستطرف الجديد: مختارات من التراث. دمشق، نيقوسيا، براغ: مركز الابحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ١٩٨٦. ع ٤ (١٠/١٩٨٨) ص ٧٦. (. . .)

العلوي، هادي. من تاريخ التعذيب في الاسلام: دراسة. قبرص: مركز الابحاث والدراسات الاشتراكية، ١٩٨٧. ع ٥ (١١/١٩٨٨) ص ٦٤. (. . .)

العواجي، ابراهيم بن محمد. المداد: شعر. السعودية: اصدار شخصي، ١٩٨٨. ع ١٠ (٤/١٩٨٩) ص ٧٦. (نادر سرور)

عواد، توفيق يوسف. الاعمال الكاملة. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٨. ع ٨ (٢/١٩٨٩) ص ٧-٧٢. (موريس ابو ناضر)

عوض، لويس. دراسات في الحضارة. القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٩. ع ١١ (٥/١٩٨٩) ص ٦٣-٦٨. (غالي شكري)

عوض، لويس. مقدمة في فقه اللغة العربية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠. ع ٩ (٣/١٩٨٩) ص ٣٨-٣٩. (نبيل فرج)

فهرس الموضوعات

البرق، ١٩٨٨. ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٧٢ـ٧٥. (فاروق مواسي)

الودغيري، عبد العلمي. هو الذي رأى: نحو سياسة ثقافية جديدة، مقالات. الدار البيضاء: منشورات عكاظ، ١٩٨٧. ع ٥ (١٩٨٨/١١) ص ٦٥. (...)

الوراق، ابي سيار. كتاب الطبيخ. تحقيق: كاي اورتبري و سحبان مروة. هلسنكي: جمعية الدراسات الشرقية في فنلندا، ١٩٨٧. ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٧٩. (نادر سرور)

ياسين، بوعلي ونبيل سليمان. الادب والايديولوجيا في سوريا، ١٩٦٧ـ١٩٧٣. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٤. ع ١٠ (١٩٨٩/٤) ص ٦٩ـ٧١. (هشام عزيزات)

يحيى، محمد ومعتز شكري. الطريق الى نوبل ١٩٨٨ عبر حارة نجيب محفوظ. القاهرة: امة برس للطباعة والنشر، ١٩٨٩. ع ١٢ (١٩٨٩/٦) ص ٥٣ـ٥٩. (غالي شكري)

يعقوب، فجر. النوم في شرفة الجنرال. دمشق: دار الجليل، ١٩٨٦. ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٧٧ـ٧٩. (نادر سرور)

يوسف، خالد جابر. بحثا عن المهب: شعر. لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٨. ع ٧ (١٩٨٩/١) ص ٦٤. (جاد الحاج)

اليوسفي، محمد علي. حافة الأرض: شعر. بيروت: دار الكلمة، ١٩٨٨. ع ٦ (١٩٨٨/١٢) ص ٧٢. (...)

Postface de Venus Khoury-Chata.
Paris, Arfuyen
Kabbani, Nizar Femmes:

ع ٨ (١٩٨٩/٢) ص ٧٢ـ٧٣. (صلاح عبد الله.

Amin Maalouf,
Samarcande. Paris:
Jean Claude Lattice, 1988.

ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ٧٦ـ٨١. (بسام منصور)

Mahmoud Darwish:
Palestine mon pays-
l'affaire de poeme.
Paris: les edition de minite

ع ٥ (١٩٨٨/١١) ص ٥٩ـ٦١. (وازن عبود)

Rushdie, Salman
The Satanic Verses.
Lonodn: Viking Press, 1988

ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ١٠ـ١٤. (انيس الجزائري)

Rushdie, Salman
The Satanic Verses.
Lonodn: Viking Press, 1988

ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٩ـ١١. (عزيز العظمة)

Shammas, Anton
Arabesques. Paris: Ackt Seed.

ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٧٤ـ٧٥. (شربل داغر)

Turki, Fawzi
Soul in Exile:
Lives of a Palestine Revolutionary
New York: Monthly

ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ٧٥. (وفيق رمضان)

الكتب ـ نشر
* انظر نشر الكتب

الكتب والقراءة ـ العالم العربي
عطاالله، سمير. «مأساة الكاتب والكتاب.» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٥٨.

كرة القدم
كمال، مصطفى كمال. «الفريق.» ع ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ٤٨ـ٥٠.

كريم، فوزي ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

الكلب، جريدة [سورية]
مارديني، زهير. «صدقي اسماعيل ساخرا: جريدة موزونة ومقفاة واسمها (الكلب).» ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٣٧ـ٤٣.

كنعان، فؤاد ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

ل

لبيب، طاهر ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

لعيبي، شاكر ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

اللغة العربية
ابو شنب، عادل. «مشروع عصام محفوظ (الفصحى ـ الشعبية) سبقه اليه توفيق الحكيم قبل ربع قرن.» ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٤٤ـ٤٥.

الايوبي، محمد. «المصائب الحاصلة في استعمال النقطة والفاصلة.» ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٨١.

الايوبي، محمد. «نطق وصدق.» ع ٨ (١٩٨٩/٢) ص ٢٩.

فرج، نبيل. «لويس عوض امام محاكم التفتيش.» ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٣٨ـ٣٩. (مراجعة كتاب)

محفوظ، عصام. «بيني وبين توفيق الحكيم لفظة واحدة فقط.» ع ٥ (١٩٨٨/١١) ص ٣٠ـ٣٣.

اللغة العربية العامية
نقولا، ميشال. «هل تتطور اللغة العربية.» ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٨٠ـ٨١.

ليوسا، ماريو فارجاس ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

ماجن، بن يونس ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

الماغوط، محمد ** انظر ابضا الكتب، مراجعات

المجتمع ـ الخليج العربي
ضاهر، مسعود. «مأزق الخليج العربي.» ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٦٤ـ٦٧. (مراجعة كتاب)

المجتمع ـ الدول النامية
ياسين، عبد القادر. «حرية الرأي: تطور العالم الثالث.» ع ٥ (١٩٨٨/١١) ص ٦٧ـ٦٨. (مراجعة كتاب)

المجتمع ـ شبه الجزيرة العربية
ضاهر، مسعود. «مأزق الخليج العربي.» ع ٩ (١٩٨٩/٣) ص ٦٤ـ٦٧. (مراجعة كتاب)

محفوظ، عصام ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

ابو شنب، عادل. «عصام محفوظ والسقوط في وحل الخبث الثقافي.» ع ٤ (١٩٨٨/١٠) ص ٥٧ـ٥٨.

ابو شنب، عصام. «مشروع عصام محفوظ (الفصحى ـ الشعبية) سبقه اليه توفيق الحكيم قبل ربع قرن.» ع ٢ (١٩٨٨/٨) ص ٤٤ـ٤٥.

محفوظ، نجيب
اخلاصي، وليد. «شكرا لك نجيب محفوظ.» ع ٧ (١٩٨٩/١) ص ٤٦.

محفوظ، نجيب
حافظ، صبري. «حكاية جائزة نوبل ونجيب محفوظ والادب العربي.» ع ٦ (١٩٨٨/١٢) ص ٩ـ١٥.

محفوظ، نجيب
شكري، غالي. «بيانات من الاسلام السياسي.» ع ١٢ (١٩٨٩/٦) ص ٥٣ـ٥٩. (مراجعة كتاب)

المليح، ادمون عمران ** انظر ايضا الكتب، مراجعات

مؤتمر الادباء والكتاب العرب حول الثقافة والحرية في الوطن العربي (١٦: ١٩٨٨: طرابلس الغرب)

مؤتمر الجمعية الدولية للناشرين (٢٣: ١٩٨٨: لندن)
مروة، عبد الغني. «حرية الكتابة والنشر والقراءة.» ع ٣ (١٩٨٨/٩) ص ٥٨.

المؤسسة العربية للاتصالات الفضائية
مروة، عبد الغني. «الدفاع المطلوب.» ع ١١ (١٩٨٩/٥) ص ٦٠ـ٦٢.

الميراث ـ مصر
«تركات.» ع ١ (١٩٨٨/٧) ص ٧١.

ميويك، د. سي
** انظر ايضا الكتب، مراجعات

ن

الناشرون
** انظر ايضا الكتب
نشر الكتب

الناقد، مجلة [لندن].
«قراءة نقدية لعددي (الناقد) على ضوء

فهرس الموضوعات

مجلد «الناقد»

■ أصدرت «الناقد» مجلدات سنتها الأولى المؤلفة من ١٢ عدداً، ابتداءً من العدد الأول الصادر في تموز / يوليو ١٩٨٨ حتى العدد الثاني عشر الصادر في حزيران / يونيو ١٩٨٩، مع فهرس كامل للكتّاب والمواضيع.

- المجلدات محدودة بمئة نسخة فقط، مرقمة من ١ الى ١٠٠
- تجليد قماش أحمر فاخر ومذهب
- ثمن المجلد الواحد ١٥٠ جنيه استرليني زائد أجور البريد

ومـا هذا الاختـراع الكاذب الذي يسمونه ثقة بالنفس والذي هو في الحقيقة غرور أحمق وثقة بالمظاهر الاجتماعية لا بـ «النفس»؟

لا أستطيع ان أمنع الناس من أن يشهروا ألقابهم بعضهم على بعض. إنهم يموتون من أجل هذا اللقب. ولكني لم أصادف انساناً جوهرياً الا كان يخجل حتى باسمه العاري من كل لقب وكل صفة.

وكلما ازدادت أهمية الانسان الجوهري ازداد حياؤه باسمه، حتى يكاد لا يلفظه إلّا همساً.

* * *

غصونٌ مورقة تُطل مرتعشة من بين الثلوج كما يُطلّ عشب الهَن محاطاً بنور الفخذين.

* * *

تَناقلنا بالنظرات نار احتراقنا، ماءَ ظلمات ما قبل الولادة، ونورَ أبديتنا الذي يسطع في هذه اللحظة التي تموت فور انبثاقها، سطوع الخلاص، الخلاص من كلّ شيء، من الحياة ومن الموت ومن رغبة الخلاص نفسها.

* * *

أروع ما في حبنا أننا اخترعناه.
ولم يعرفوا أنه حُبّ، لأنه لا يشبه تقليدهم للحبّ.

* * *

كلُّ شيء بدأ في النشوة.
نشوة تتصاعد بلا انتهاء، في غمرة النور المقدس.
تتصاعد الى اليدين، الى الحنجرة، الى عرس الشمس والبحر في العينين،
تتصاعد بلا انتهاء في غمرة النور المقدس.
كل شيء بدأ في النشوة،
نشوتكَ البّارة أيّها الجسد الهشّ،
نشوتكَ المسروقة،
ضباب الله
نوره على عرشه...

* * *

لم اقرأ بعد تشبيهاً للغيرة بالارتجاف، مع أن شيئاً لا يرتجف مثلها. كيف يظلّ القلب صامـداً معهـا، لا أعـرف. إنها العـاصفة والغصن الممزّق بالعاصفة. الكبرياء والمهانة. السلطة الجريح والعجز المجنون ألماً.

وأشدّ ما يوجع فيها أنها (رغم ادعائنا العكس) دليل تعلّق كبير، وفي لحظة برهـانها على هذا التعلّق، وبسبب هذا البـرهان، تُعَرض صاحبها للطعن والفشل على يد حبيبه.

* * *

المعجزة، التي هي ترجمة للقوة الخارقة للمشيئة الالهية، هي في الوقت ذاته دليل الى الوهية الانسان. هل كانت المشيئة الالهية تصنع عجائبها امام الانسان ومن أجله، لو لم تعتقد أنه يستحق عناء صنعها؟ وهل كان يستحق عناء صنعها لو لم يكن يشغل البال الالهي الى حدّ جعله ينتهك النظام الطبيعي باجتراحه معجزة لاقناع الانسان، أو لاعطائه شهادة على حبه له؟

ولماذا يهجس الله باقناع الانسان واستمالته لو لم يكن في الانسان بعض الله، مما لا يريده الله ان يضيع؟

المعجزة، يقول العلماء «العقلانيون»، وَهْم، دليل طفولة وبدائية.

المعجزة، يقول الطفل البدائي الذي في نفسي، دليل وشائج قرباي لله.

انها صوته عندما يصل من أعماق ندائه الصامت الى سمعي الذي فَقَد نعمة الاصغاء.

* * *

● الحرية اعلاء الوجود على الفناء والحب على البغضاء

● يختار بعضهم طريق الكآبة ليعتاد سلفاً فكرة الموت

● نجتر امجادنا ونجتر احقادنا، ما احقر هذه وما أتفه تلك

● نموت على أمل العلم بما لم نعلم ونحن احياء.

● الحر هو حر ايضاً لغيره ومعه ومن أجله.

● أروع ما في حبنا اننا اخترعناه.

حتّى لكأنها نهاية العالم.
كل ما أُحبّ، يخسر.
بكل ما أؤمن، تفتك الأنياب.
الجريمة، الرعب، البشاعة، تزحف، تنقضّ وتحتلّ.
حتى لكأنها نهاية العالم.
وكلّ يوم تزداد وحدتي في خضمٍ غريب.
وما ان ألمح أملاً حتى تنهال العواصف عليه وتمحوه.
ولا أعرف، حقّاً لا أعرف لماذا أكتب.
لم يعد هناك قيمة إلّا لشيء في حجم المعجزة الكبرى.

* * *

تتوّهج الحياة في بعض الحالات، وأكثف ما يكون التوهج، عند نسيانها...

* * *

نموت على أمل العلم بما لم نعلم ونحن أحياء...
وغَدٌ آخر نحكيه لأنفسنا كي ننام. □



الصلاة المسروقة

... ترسل عقلك الى المجهول ... فتجهل !

الصادق النيهوم



■ ثمة نوعان من الرياضة: أحدهما: حرفة تقوم على زيادة حجم العضلات، لتوفير مزيد من قوة الدفع. وهي حرفة قديمة، أثبتت قدرتها على كسب المال والشهرة في كل العصور. لكنها ليست رياضة للجسد، بل نشاطا حرفيا على حسابه، لا يلبث ان يقود الى التقاعد المبكر.

النوع الثاني من الرياضة، لا يهدف الى زيادة حجم العضلات، بل يهدف الى انعاش الجسم ككل، بتمرير كميات متزايدة من الهواء، عن طريق التنفس العميق. وهو أسلوب فعال جداً، يستطيع ان يضمن صحة الجسم والعقل، الى مراحل متقدمة من العمر. وقد عرفه العرب في لغتهم الحديثة بأسم [اليوغا]، لكن كلمة اليوغا نفسها، معناها ـ بالعربي ـ الصلاة.

فالتنفس العميق شرط يتطلب تحقيقه، أن تنتظم الانفاس ذاتها، في فترات محددة، ومحسوبة بالثواني. وهو مطلب يبدو هينا، ولا علاقة له بالدين. لكنه في الواقع مطلب كبير جداً، وشرط أساسي في اداء الصلاة.

مصدر هذا الارتباط، أن الانفاس لا تنتظم أبدا، الا اذا تخلى المخ عن جميع مشاغله الحياتية، وفرّغ نفسه لتنظيم مرورها، لحظة بلحظة، في نسق دقيق، قادر على توجيه تيار الهواء، بضغط متساو، في زمن متساو، من أسفل البطن الى أعلى الصدر. وهي فترة من الانتباه الشديد، يقضيها المصلي ماثلا أمام سر الحياة الخارق، يشهد ميلاده المتجدد بين الانفاس، ويرى الحي يخرج من الميت رأي العين.

من دون انتظام الانفاس، لا ينتبه المخ، ولا يستطيع المصلي أن يمنع عقله من الشرود، ولا تصبح الصلاة، مقابلة كاملة مع الله. لهذا السبب، يقول القرآن عن الصلاة [وانها لكبيرة الا على الخاشعين] (٤٥ البقرة).



فالخشوع لا يتحقق بتمثيل دور الخاشع وليس هو اغلاق العينين، والتظاهر بالغياب عن العالم، ولا يمكن الدخول فيه عنوة بافتعال الهلوسة، كما يزعم الدراويش، وليس ثمة سبيل واحد اليه سوى انتظام الانفاس. لأن الخشوع ليس حالة انجذاب الى عالم آخر، بل حالة يقظة في هذا العالم، تتطلب ان يخشع الجسد أولا، وتنتظم دقات القلب، لكي يتحقق السكون المطلوب للعقل الخاشع. واذا كان انتظام الانفاس، قد سقط الآن من بين شروط الصلاة الاسلامية، فان حركات هذه الصلاة نفسها، من التكبير الى السلام، شاهد في حد ذاتها، على أنها أوضاع موجهة أصلا لتنظيم التنفس:

فرفع اليدين للتكبير في أول الصلاة، حركة موجهة لافساح تجويف الصدر، أمام تيار الهواء خلال الشهيق. وهي افتتاحية الوضع الأول في الباب الذي تعرفه اليوغا تحت اسم [تادازانا] أي وضع النخلة.

والوقوف في الصلاة، وضع يتيح الضغط بجدار المعدة على تيار الهواء، لتمريره الى أعلى الصدر. وتعرفه اليوغا تحت اسم [سامس هيتي] التي تعني وضع الوقوف.

والانحناء للركوع، وضع ينقل ضغط الهواء، من الصدر الى جانبي الجسم، من أربع زوايا، تختلف بمقدار اختلاف المسافة بين اليدين وبين القدمين، وتعرفه اليوغا تحت اسم [يوتانازانا] أي الركوع.

والسجود على الأرض، وضع يتيح تمرير الضغط الى منطقة الظهر والكتفين، وله بابان في اليوغا، أحدهما سجود في مواجهة الارض، مثل الصلاة الاسلامية، والآخر سجود في مواجهة السماء، وهو الباب المعروف بـ [ابانزانا].

والجلوس بثني القدمين الى الوراء، وضع تعرفه اليوغا باسم [اللوتس المبسط]، وهو وضع يلائم جميع الأعمار، مهمته أن يحرر الساقين من وزن الجسم، ويتيح للمصلي وقتا طويلا نسبيا، لاداء صيغة التشهد.

والسلام في نهاية الصلاة، وضع يتيح نقل الضغط الى أعلى نقطة في العمود الفقري، ويشد عضلات الرقبة. وهو وضع له ابواب متعددة في اليوغا، ينسب معظمها الى معلم يدعى [ماتسياندرا].

إن حركات الصلاة الاسلامية، ليست رموزاً، بل أوضاعاً يتخذها المصلي، لتمرير ضغط الهواء في جميع أنحاء جسده، بتوقيت الشهيق والزفير، في نسق محدد واحد.

هذا التوقيت، يحتاج الى آلة قياس دقيقة، قادرة على حسابه بالثواني، خلال أربع مراحل متداخلة:

المرحلة الأولى، تبدأ بالشهيق خلال الانف، من أسفل البطن الى أعلى الصدر، لمدة تتراوح بين ٨ ثوان، وبين ١٢ ثانية.

المرحلة الثانية، تبدأ بضغط الهواء من البطن، وكتمه في تجويف الصدر، لمدة تتراوح بين ٤ ثوان، وبين ٦٠ ثانية.

المرحلة الثالثة، تبدأ بالزفير خلال الانف، من أعلى الصدر الى اسفل البطن، لمدة تتراوح بين ١٢ ثانية وبين ١٦ ثانية.

المرحلة الرابعة، تبدأ بالامتناع عن التنفس، وحفظ الجسد مفرغاً من الهواء، لمدة تتراوح بين ٤ ثوان، وبين ٦٠ ثانية.

توقيت هذه المراحل، يتم في اليوغا بأن يعمد المصلي الى العد بالأرقام، أو بتمرير حبات المسبحة، لكنه يتم في الصلاة الاسلامية بقراءة آيات من القرآن. وهو اختلاف يتعدى طريقة قياس الوقت، الى معنى الصلاة نفسها. فالأرقام ـ وحبات المسبحة ـ لا تخاطب المصلي، ولا تستطيع بالتالي ان تقتحم وحدته، مما يجعل جلسة اليوغا تبدو مملة وطويلة بالنسبة للمبتدئين. أما قراءة آيات القرآن، فانها تحيل الصلاة الاسلامية الى جلسة مبهجة مع صوت مؤنس جداً.

فالمصلي المسلم، لا يشغل عقله بتوقيت التنفس، لأن قراءة الايات المتساوية، يعطيه زمنا متساويا من دون حاجة الى العد. إنه لا يحسب الزمن

آخر يلبس الـزيّ الافرنكي هو عبد المسيح بشاي والد الرسام المعروف جورج البهجوري.

كنت إذن أشعر بالقرب من نظمي لوقا بسبب هذه النشأة الاستثنائية، فليس شائعاً ان ينكب طفل مسيحي على دراسة العربية والقرآن في مثل هذه السن. ولم يثرني موضوع كتاب نظمي لوقا الذي كان قد أصبح واحداً من أقرب المقربين لعباس محمود العقاد على الرغم من فوارق عديدة بينهما، وكان العقاد هو الذي كتب مقدمة رواية «رفيق الأرض». كنت قد اطلعت بل درست أهم ما كتبه المعاصرون الكبار عن القرآن والسيرة النبوية وتاريخ صدر الاسلام بدءاً من الامام محمد عبده الى أحمد أمين وطه حسين ومحمد حسـين هيكل وتوفيق الحكيم والعقاد. ويبدو ان «عبقريات» العقاد عن محمد والخلفاء الراشدين والمسيح كانت الاقرب الى عقل نظمي لوقا وقلبه حين كتب «محمـد الـرسـالة والرسول» وما تلاه: «والمحمداه» و«أبو بكر الصديق» و«عمرو بن العاص» و«على مائدة المسيح». وكان حريصا كما قلت في تقديم هذه الكتب أن على يشير الى أنه مسيحي العقيدة.

في التاريخ المصري المعاصر هناك شخصية أثيرة عند المصريين جميعاً، هي شخصية مكرم عبيد أو «المجاهد الكبير مكرم عبيد باشا الأمين العام لحزب الـوفد المصري» كما كانوا ينادونه في الاربعينات. كان مكرم عبيد قبطيا ارثوذكسيا، ولكنه يرشح نفسه للبرلمان في حي السيدة زينب، فينجح بأغلبية ساحقة. وكان مكرم عبيد مشهورا بثقافته القرآنية، وكان يقول: «انني مسيحي دينـا ومسلم وطنـاً» و«اللهم اجعلنـا نحن المسلمين لك وللوطن أنصاراً، و«واللهم اجعلنا نحن النصارى لك وللوطن مسلمين».

ولكن القطيعة التي أقامتها ثورة يوليو مع ثورة ١٩١٩ تسببت في تعرض الذاكرة الوطنية لا تقطاعات عديدة، فلم ينتبه احد لرمز مكرم عبيد وهو يفكر في نظمي لوقا: الذي لم يكن يعمل بالسياسة، وكان لصيقا بالجناح المحافظ من أمثال العقاد وطه حسين. لذلك يتذكر كل قبطي - والأغلبية الساحقة من المسلمين - مكرم عبيد بالاجلال والتقدير. اما نظمي لوقا فاذا تذكره المسيحيون فبالشك القلق.

وقد تذكره المسيحيون بالفعل منذ حوالي عام ونصف أو اكثر قليلا حين مات في اواخر عام ١٩٨٧. تذكروه لأن كاهن الكنيسة تهرب من الصلاة على جثـمانـه، ورفض صغـار العـاملين في الكنيسـة ادخال التابوت الى الكنيسة. وقد تساءل جمهور الجنازة عما اذا كان هناك «حرمان كنسي» صدر بحق المتوفي ولا علم لأحد به، أم ان تصرف الكنيسة هو سلوك شخصي وتصرف عفوي وليس عن أوامر؟ على أية حال، فقد كانت هناك خطوة اخرى لا تزال هي الدفن. هل ستسمح الكنيسة بدفنه في مقابر الأقباط؟ وكان الجواب بعد تلكؤ: نعم. ودفن نظمي لوقا في مدافن الاقباط من دون صلاة الموتى.

كان هذا هو الحل الوسط للجواب عن السؤال الحائر: هل صدر بحق الـرجـل حرمان من الانتماء المسيحي، واعتبر كافراً؟ لو ان الرجل أسلم «سرا» لما كتب ونشر مؤلفه الأخير «أنا والاسلام»، وهو شرح واف لموقفه العقيدي، وليس عليه شبهة أو التباس أو غموض حول «تدينه» المسيحي و«توطنه» الاسلامي دون تناقض بين الدين والوطنية.

ولكنهم رفضوا الصلاة على جثمانه، وسمحوا بدفنه فقط.

والتاريخ لن يناقش الأمر على أساس «التدين» أو «الايمان» وانما على أساس الرؤية التي كان يراها نظمي لوقا، وهي الرؤية المثالية العقلانية. فالمسيحية بالنسبة اليه ليست مسيحية المؤسسة الكهنوتية، كما انها ليست «المسيحية الشعبية. إنها مسيحية الفلاسفة من امثال بربائيف وكيركغورد وكارل ياسبرز وغابريل مارسيل ويوسف كرم ورينه حبشي، على اختلاف تفسيراتهم للمسيحية.

ولم نسمع ولم نقرأ ان واحداً من هؤلاء قد حرم من الصلاة عند الوفاة أو عند الزواج أو عند أي حدث يتطلب توقيعا دينيا.

ولكن الذي حدث هو ان الكنيسة قد عارضت الى النهاية الموقف الذي كان يمثله مكرم عبيد بدعم سياسي، كما انها عارضت موقفها من سلامة موسى الـذي لم يخف رؤيته للدين في اي يوم، ومع ذلك فقد شارك في الصلاة عليه كبار المطارنة وممثل رسمي للبابا. لقد عارضت اذن «المعنى» الذي بلوره نظمي لوقا في سلوكه وفكره، وهو ان الاسلام وطن حضاري ننتمي اليه نحن المسيحيين الشرقيين، فهـو يخصنا كما يخص أهله الذين يكونه عقيدة دينية لهم.

وهو معنى مصري جسدته رايات ثورة ١٩١٩ التي ارتسم عليها الهلال والصليب.

أما المعنى العربي، فشيء آخر. حقا، لقد ذهب مكرم عبيد الى القدس عام ١٩٣٦ ليقول بملء الفم: «نحن عرب. نحن عرب. نحن عرب». ولكن تأصيل الاسلام العربي معنى مختلف يجد رمزه الأكبر في ميشيل عفلق.

هناك بالطبع مفكرون من أمثال قسطنطين زريق ونديم البيطار وجورج صدقني من المثقفين المشارقة الذين تبنوا الدعوة العربية ونذروا أعمارهم للدفاع عن القومية العربية والوحدة العربية. انهم كمسيحيين ضربوا المثل الفكري الواقعي على ان المسيحية قد تعربت منذ زمن طويل، وان عروبة المسيحيين تتكامل ولا تنفصل عن عروبة الاسلام.

ولكن ميشيل عفلق أمـره مختلف، فهـو وان كان قد اتخذ من زكي الارسـوزي وأفكـاره العـروبية ومن برغسـون اطاره الفكري المثالي ومن الوحدتين الالمانية والايطالية الهامه الوحدوي، فان أهم عناصر الاصالة في سلوكه وفكره كان كتابه «في ذكرى الرسول».

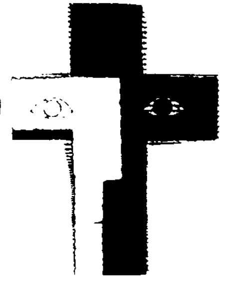
بهذا الكتاب اكتسب الاسلام عند العرب جميعا معنى قوميا، وأضحت القومية العربية التي لا تناقض بينها وبين الاسلام هوية ثقافة حضارية لكل العرب. والكتاب هنا هو الرجل، باعتبار «التوقيع» الذي يحمله. واتخذ البعث طابعـا علمانيا لأسباب عديدة في مقدمتها ان العروبة سابقة على الاسلام، وان مؤسس الحزب مسيحي.

وأيا كان الموقف من القول البعثي بأن العروبة سابقة على الاسلام، فان واقعة ميشيل عفلق كمواطن سوري مسيحي ليست موضع جدل. وعندما يصبح ممكنا للمسيحي ان يكون على رأس حزب قومي، بل وحركة فكرية قومية، فان هذا يعني ان هذا الحزب وهذه القومية لا يتعارضان مع الدين حقا ولكنهما لا يشترطانه للمواطنة.

ولم يحتكر حزب البعث وحركته هذا المعنى، فقد كان الحزب السوري القومي الاجتماعي في سورية ولبنان وحزب الوفد في مصر وجميع الأحزاب الشيوعية العربية من أصحاب الفكر العلماني الذي لا يقيم المواطنة على أساس الدين. كان لانطون سعادة الحق في ان يكون زعيماً للحزب القومي الاجتماعي، وكان لمكرم عبيد الحق في ان يكون امينا عاما لحزب الوفد، وكان لابو سيف يوسف الحق في ان يكون ذات يوم امينا للحزب الشيوعي في مصر، وكان ليوسف سلمان (فهد) الحق نفسه في ان يكون امينا للحزب الشيوعي العـراقي، وان يكون جورج حاوي امينا للحزب الشيوعي في لبنان الآن.

ومـع ذلـك فان هؤلاء جميعـا وغيرهم لا يجسدون الرمز الذي جسده ميشيل عفلق، ذلـك انـه كان يقود حزبا قوميا عربيا، وليس حزبا قوميا سوريا أو حزبا بروليتاريا. عندما يُصبح ممكنا للمواطن المسيحي الحق في ان يكـون قائـداً أو أحـد قادة حركة قومية عربية كبرى، فان هذا يعني استكـمال عبـارة «القومية العربية لا تتناقض مع الاسلام» بعبارة اخرى قصيرة هي «أو المسيحية». وصحيح ان العبارة على هذا النحو لم تكتب قط. ولكنهـا مضمـرة تلقائيا في حضور الرمز الذي صاغه ميشيل عفلق ◁

هل غادرنا ميشيل عفلق وهو يقول للمسيحيين العرب: لستم عرباً حتى تسلموا



وحـزب البعث. وهو رمز لم يتيسر للناصرية مثلا التي لم يكن في صفوف ضباطها الاحرار واحد مسيحي لأن غالبية جذور أعضاء مجلس قيادة الثورة قبل الاستيلاء على السلطة كانت أقرب ما تكون الى مزيج من فكر الاخوان المسلمين ومصر الفتاة والحزب الوطني. وهو فكر لا علاقة للقومية العربية به. كانت الثورة المصرية حريصة على تأكيد مفهوم «الوحدة الوطنية» فتأتي بالضابط كمال هنري ابادير وزيرا ويحضر عبد الناصر تدشين الكاتدرائية الجديدة. ولكن العروبة بمعنى يغاير المفهوم المغاربي لم تكن همّا بين الهموم الناصرية. ولعله من الأهمية الفائقة ان نقرأ في هذا السياق كتاب ابو سيف يوسف «الاقباط والقومية العربية» الصادر عام ١٩٨٨.

في بلاد الشـام، بتعريفها التاريخي، تختلف الأمور تماماً، فقد اسهم المسيحيون المشـارقـة اسهاما مؤثراً في عملية التعريب الثقافي والحضاري للمنطقة. كان لكنيسة انطاكية دور فعال، وكان للموارنة دور لا ينكر، وما زال «التراث العربي المسيحي» عنوانا لمؤسسة ثقافية مسيحية في لبنان.

في اطار هذه الخصوصية المشرقية، لأن المغاربة لا يرون ـ لأسباب يطول شرحها ـ اي فرق بين العروبة والاسلام، تجسد رمز ميشيل عفلق.. لا في جذور الوحدة الوطنية، وإنما في رحاب التأصيل والتنظير والتدليل على ان العروبة القومية لا تتناقض مع الاسلام الأممي، ولكنها اذا كانت الجسد فهو الـروح. وكـان من الممكن ان يكتب هذا الكـلام أي قائـد آخر لحزب البعث. وقد كتبه الكثيرون بالفعل، بعده. ولكن ان يكون ميشيل عفلق هو الـذي فكـر وآمن ودعا، فان شخصه بما يحمله من عقيدة مسيحية، يصبح جزءاً لا يتجزأ من الايمان القومي الجديد. وهذا ما حدث، فانه على مدى نصف قرن تقريبا تخاصم الناس خلالها وتحالفوا وتجادلوا مع ميشيل عفلق، الاّ ان احداً لم ينس الرمز الكامن في الرجل، رمز العلمانية في الحركة القـومية العـربية لا بمعنى فصـل الدين عن الدولة (فقد اختصت بهذا الجـانب أدبيات الحـزب ووثـائقـه)، وانـما بمعنى التـوحيد التـاريخي ـ الاجتماعي للامة العربية في اطار الدور الايديولوجي الذي لعبه الاسلام في هذا التوحيد والدور القومي الذي لعبته كنيستا الاسكندرية وانطاكية في دعم هذا التوحيد. ومن ثم كانت الوحدة القومية العربية بفضل الاسلام قابلة لأن تولـد وبفضـل المسيحية العربية قابلة لأن تستمر مضمونا لأمة واحدة رسالتها تحقيق وحدتها السياسية في وطن عربي ديموقراطي موحد.

هذا هو الرمز الذي كانه ميشيل عفلق الذي كان مرجعا تكفي الاشارة اليه أمام الغربي أو المستغرب أو المغاربي ليدرك أنني انا المسيحي المصري عربي في الصميم، وأن مسيحيتي العـربية تمنحني حق الانتـمـاء الى وطن الاسلام الثقافي والحضاري.

وأقبلت ايام بين اواخر السبعينات وأوائل الثمانينات كان الاستشهاد برمز ميشيل عفلق في مستوى الضرورة الفكرية والقومية. تلك كانت الفترة التي تحول فيها المفهوم المغاربي للعروبة والاسلام الى نظرية تقبل التعميم. لا يعرف المغاربة في الأغلب ـ ولست اتكلم هنا عن خاصة المتخصصين ـ أي فرق بين العروبة والاسلام.. ذلك ان نضالهم الوطني كان ضد الاستعمار «المسيحي»، وكـان الاسلام وحده هو الراية التي يرفعونها بوجه فرنسا او ايطاليا أو اسبـانيا. وكـانت المساجد قلاعا للوطنيين والثوار. لذلك كان الاسلام ولا يزال هو الوطنية والقومية وكل شيء. اللغة العربية هي لغة الاسـلام، والشريعـة في القـرآن والـديار جزء من دار الاسلام، وهكذا اضحت العروبة هي الاسلام من دون زيادة او نقصان. وفي هذا الصدد تروى نوادر طريفة وقعت لبعض المسيحيين العرب حين كانوا يزورون بلدا مغاربيا.

على اية حال، فقد أقبلت فترة كادت فيها الفكرة المغاربية ان تتحول الى نظرية لا تعترف بعروبة غير المسلمين، ولا باسلام غير العرب. وحدث فعلا ان دعا أصحاب النظرية ـ الذين سمعوا عن المسيحيين العرب لأول مرة في مصر، ثم في حرب لبنان ـ دعوا غير المسلمين من العرب للدخول في الاسلام. ولا ادري ماذا حدث بالنسبة للشق الآخر من الدعوة الخاص بالمسلمين من غير العرب. كل ما أعرفه هو ان هؤلاء وقعوا في تناقض حين أقاموا جمعيات للدعوة الاسلامية في مشارق الارض ومغاربها.

ولكن جوهر النظرية في جميع الأحوال هو أن الدين قومي، وان الاسلام لا يشـذ على هذه القـاعـدة. إنـه دين العـرب. وبالتالي فالعرب جميعا مسلمون، وليس من حق غيرهم ان يكون مسلماً.

وبالطبع فان الدعوة لم تتحقق، لا في شطرها الأول ولا في شطرها الثاني.

وكان المرجع في الدفاع عن عروبة المسيحيين، ميشيل عفلق. كان الرمز التاريخي المستمر. بالطبع، كان البعض أحيانا يشيرون الى جورج حبش أو نايف حواتمة، ولكن هذين وأمثالهما يتحركان في اطار قضية سياسية مباشرة هي قضية فلسطين بالـرغم من انتـمائهـما التـاريخي الى «حركة القوميين العرب». اما ميشيل عفلق فهو الرمز الوحيد الذي يجمع بين الفكر والفعل التاريخيين على اتساع الحركة القومية العربية المعاصرة في هذه النقطة التي نتنـاولها بالذات. انه بشخصه وفكره وسلوكه وتأثيره العريض هو العربي المسيحي الذي يدخل ا لاسلام في صلب تكوينه من دون تصادم.

ما مصير المرجع الذي كان يتحصن به الكثيرون من المسيحيين العرب دفاعاً عن العروبة ؟

هذا هو المرجع الذي كان يتحصن به الكثيرون من المسيحيين العرب دفاعا عن العروبة، حتى من غير المتعاطفين مع حزب البعث. وهو أيضاً المرجع الذي كان يتحصن به الكثيرون من المسلمين في دفاعهم عن علمانية القومية العربية، حتى وهم ليسوا من أنصار حزب البعث.

كان معولا في هدم نظرية: العرب مسلمون فقط.

ثم رحل ميشيل عفلق فجأة.

واذا ببيان رسمي يقول ان الفقيد كان قد أشهر اسلامه قبل وفاته بزمن، وانه لم يشأ ان يعلن ذلك في حياته حتى لا يساء تأويله سياسياً.

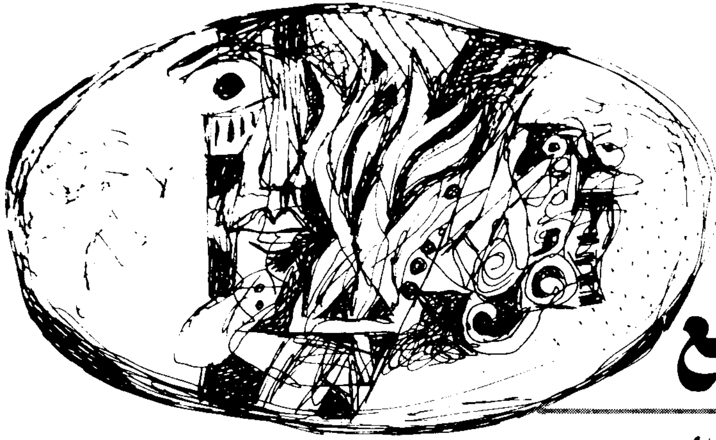
ومن المؤكد ان لميشيل عفلق، كما لأي مواطن، الحق في تغيير عقيدته الدينية وقتما يشاء وأينما شاء.

ولكن المشكلة ان ميشيل عفلق ليس أي مواطن. والمشكلة أيضا ان «التأويل السياسي» وارد حتما في حياته وبعد مماته على السواء، فالموت لن يمنع التأويل. ولذلك كان السؤال الأول: ما الفرق بين اعلان اسلامه قبل الغياب أو بعـده، واذا لم يكن ثمـة فرق فما هو السبب في حجب هذا الاعلان من جانبه. وهو بعد حيّ، خاصة وان أحد شروط اعتناق الاسلام هو الاشهار؟

والمشكلة الثالثة ليست سؤالا، بل أكبر من السؤال، اذ ما مصير «الرمز» الذي بناه الرجل على مدى نصف قرن؟ ان سلوك رجل في وزنه ليس من قبيل المغامرة، وانما هو فكر مسؤول، فهل نفهم من هذه النهاية العقائدية التي أعلنهـا البيان ان ميشيل عفلق قد تراجـع عن جوهر ومجمل تفكيره القومي، وانه رحل بعد اقتناعه بالنظرية المغاربية التي لم تعد مطروحة؟ هل مات «الاستاذ» بعد ان اكمل دينه القومي؟ هل غادرنا ميشيل عفلق وهو يقول للمسيحيين العرب: لستم عربا حتى تسلموا؟

ومرة اخرى، فميشيل عفلق ليس أي مواطن. انه كمواطن له الحق كل الحق في تغيير دينه كما يشاء. ولكنه الرمز والفكر لحركة سياسية اكثر اتساعا من حزب البعث نفسه، وأعني الحركة القومية العربية. ان ما حدث ليس موضـوعا شخصيا وانما هو موضوع للدراسة والتأمل ومواجهة التساؤلات الخفية والسافرة في صدور وعلى ألسنتهم. الناس مثقفين وغير مثقفين.

ان ما حدث لنظمي لوقا في مصر هو انه ترجم الوحدة الوطنية ترجمة حضارية. ودفع ثمن رسالته عقاباً من الكنيسة ونفورا من المتعصبين. أما ميشيل عفلق فقد دفع الثمن مرتين: اولهما في حياته بسبب رسالته الأولى، والثانية في مماته بسبب رسالته الأخرى. □



الغابات تبوقني وأنا ألمع

خـزعـل المـاجـدي

■ يظهر النملُ أحمر منتفخاً قاسياً لامعاً فوق شهقاتي ويوقعني في الصهيل.. لقد أخشعتُ البدنَ واخشعتَ البصرَ وترنق المشعُ في المضاجع وتفتح بين بطنين فهو في امثولة الورد وهو هلاك الضد ورابح الحجّ وفيه النهار معتم والليل خفيف اللحية ومشرباً بحمرةٍ ويبقىٰ كذلك يقفر الفرد ويتقشمر القمر الذي هو كتفي

هي أمي.. أم الله.. وأم الاحجار وهي التي تدق الشاقول فوق سوري وتدق عساكري ولها شكبان خيولي وهي كسيرة دخاني وتباركها فلم يستحم هذا الأرجون فوق الرحى ويكرر في الغابات وقد أخذ داناي العهد علينا ورشق كل ليلةٍ في دمي ماسَهُ.

داناي.. يا داناي أكملني وتمم هيأتي وسأنتظرك ولن ترى في هذه الحشود سوى يدي التي ستكون مشعلي هذه الليلة

الملاذ.. العزيز الذي له ضربة الذلّ كلاهما المخدعُ الذي يبقعُ ستر الورد ولا يفطن المعنىٰ لذلك.. لا يفطن الذي ضربناه بالدعدعة

كوبي في دمي.. كوبي في النهار المعتم وفي كونياكي.. كوبي في رفعة السمّ وفي جلدي وأنت تعلم يا تور كل شيء.. تعلم كيف صبغنا الليل برائحة الدموع وكيف صعد الدم الى أصابعي وانتشر الالماس على ظهركِ وبكينا

يا لكِ أيتها المقدسة في مائي ويا لبرقك كيف يطرق قلائدي وتمائمي فلماذا وأيّ ذهب هذا اللامع في أسكِ وهذا الشائك في فمي يهزم كلَّ غسقٍ يرف عليّ وكل لذاذةٍ تتمطىٰ

أيتها الكوبرا المقدسة
أيتها الأروماتيه الواقفة في حصون الكلام ولها عفاف من أخذ التميمةَ منّا
لقد لمستُ كلّ باكيةٍ فيكِ وكل سادلةٍ شعرها في الينابيع ولها سيوفي
ورأيت التوابين يفكون أمامي شفرة الغروب ومكاشفات الشبق الذي هو وغفكِ وكنتِ كوبي وكنتُ أشرب الندى الذي يشق رابية المذبح وهو منزلي وطين اطلقي من كهوفي نسبة النوم وأقول حصاة الله بيني وبينك
أنتِ راية ملك باسل وبرازخ سعود
فلماذا الجسد معكِ قمرٌ لينٌ
ولماذا الوقت عاصفة من الضحك
ولماذا تحتك ألوع ويرنّ كحولٌ في عظامي.. لماذا وانت الغافية في هياكل الذهب وتحت ميليا الغيوم
لماذا وأنتِ المضروبة في كبدي
ما الذي أقوله لقاعي.. وما الذي بلّ شفاهي بالورد وأقول لا.. هذه متعة الباسل الذي فينا متعة النشط وهو معدن يلمع في الشهويين وفي اردواز الشمس التي بين ثديين
لقد أخذتنا ربقة النهار وتمنّع اللاذع وتور أنا لما أحنُّ وأنتِ لي كلُّ فضائك راشقٌ نعالي وفمي وكل قطنك ضاربٌ خيولي وكل أصفري ك/و/ش، واحمرك/ك/ وظهرك المخيط بالذهب ظهرك الذي يسيل تحت يدي وتحت ظلامي
أيتها الغافية بين مصاريني.. الموثوقة بعهدي وخزائيلي عيني التي سقطت وهي أختي

رسوم القصائد:
ضياء العزاوي
نذير نبعة
طلال معلا

أشعار من العراق

◁ عيني التي تفك شبهة النوس وهي المدربة على ثقب ما يخلط أمامها.. عيني التي رأت البزر في تفاحةٍ مغلقةٍ والتي لمحت في دمك الهرمونات تعصف بغددك يوم تلامسنا والتي لمحت مصل الشهوة وهو ينهش خلايا رحمك، عيني التي رمت سهمها على هوغرهايدا والتقطتها مثل مشيمةٍ أو عرس.
عيني التي سقطت وهي أختي
عيني التي تصعقُ آصرةً في جدار كوكبٍ يهزُّ بلاعيمي ويغلقُ امامي نبش القامة،
عيني التي تتفرج على نار فتجمدها
عيني التي رأت في الخيسةِ أدويةً وخلاصاتٍ نادرة..
عيني أيها الدعي تلك التي هيّجت بذرةً وأورقتها
عيني التي خرقت الكتب وهي تبكي على ما جرى
عيني التي بكت لرؤية أحشاء الفايروس وسياع قلبه الحامضيّ.. عيني التي فرحت وهي تراقب هياج مناطق الذرة ومناطق النعاس
عيني التي سقطت وهي أختي
ولذا أقولُ للرماد خذني وأقول للقوى المضروبة بقوى خذيني
ها أنا ذا مسدلُ أمامك وتحت عرش لذتك.. تحت ما أود أن أقوله ولكنه لا يقال.
يا صبيحة الثدي.. المنحوتة بحشدٍ لا يرى ولها من العلامات ما لا يحصى..
لها ما هدر شمالي من حدائق الشمس
ولها من الاشنات ما يخلط الينبوع وما ينسدلُ جثثاً على حافة الفيضان
علبةُ الفلفل تلك أم يدك..
تتهدمين حائطاً حائطاً في عيوني
وأتهدمُ في شعرك وأنتِ مثل سوسنةٍ فخمةٍ تلمين عيون الناظرين
جسدي الدافقُ المنعشُ للكارثة وهو كاظم الغلِّ والنهر الذي في غضبته آثار البرق والصحوب الفطن الحبر وهو اللدن اللطيف غمد الظلام وهو الضارب برزخ لحمي وأنتِ الموحشة الملغومة بالبعيد وبالأكاسير.. أيتها المقتولة في خليجي وأنا أعين جمالك القصي وغابتك المتروسة يتقشران أنت يا من في دُرجي وأنا أقتل ورقك الأبيض بالكتابة
انني أنهضُ الآن من طين العرق ومن طين جسدك.. أنهض وأنا أضرب فؤاد النور بكفي.. أنهضُ ولي من العرائش غديرها.. لي من المشمومي البطر والدمقس الأجلّ عن المزق ولي من غابتك العقرب الذي باسَ فؤادي وباسَ سنيّ
الشمس الذي اخضرّت في يديك تتحول الى غدةٍ في شفتي وأنا أنتفضُ بغلبةِ الشهوة وعيالها في دمي يركضون وأنتِ تفكين بالتراتيل هزيمتي فيك ولي ما يزحف تحت رقاك وتحت دهن مياسمك ولكني يوم طال البعيد وكان مرطباً بنبات الكونياك وكانت لغة الدموياتيّ تطير مع الجام كنتُ أرصُّ صفَّ البلور الذي ينمق جسدك
الوصال الذي هو لبوة المجهريّ والذي له رخ الخمر وله انقسام الأسرار وكشوف الضخ وله الخزانة وكان يلعن السنبل في أصابعه وفي ابطه يشحب زحل وله من النذيرات ما يهزّ المغاليق
انني أغبط الأعزل الذي ينقر في البحر
وأغبطُ المشوش الطاعن في الحجر
أغبطُ الشصَّ
رباه دعني أتفلسفُ مثل عجلٍ جديد ناهضٍ صوب العشب.. دعني أفرط مساء اللآلىء وأفرطُ أسلحَتي التي ليست لي
رباه دعني ولو لمرةٍ أحيطُ مقامك
دعني أداعبك.. دعني أتوغل في لحيتك وفي بلعومك
هذا هو التراتب الأسود الذي صرخت به ملامحي..
اقنومان ست وخانقاه ولليل البقية.. لفمكِ المستور في فمي لأعضائكِ مجنحةً في اعضائي.. لرضا وهي تشك هياجها في حصني.. لها وهي رجفة المحيط واللسان الخاص وعترة نساء المعدن المنفوخ.. هي الأخنوس وجهار الفخذ وهي الصلنباح وكان يصد جمري
في رهطي ذلك الخلف الذي كان من جنس الأسد واشبور النار وفيه يتقطع الحوصل في بال البحر
أنتِ سرّ الريحيّ وسر حشيشةِ الملاك ورفقة ما لا يفيق..
أنتِ التون الأبلق ولكِ كل حشرات فمي.
أنتِ أيتها الأنثى.. يا حبري
ويا خرقي الخافقة فوق فؤادي
أنتِ يا ناقوس رقي.. يا نحوي ويا عوائي
يا طينة لساني
الرماد الذي يغطي فمي.. الرماد وهو الأصيل في اتجاهي.. هو الباتع الذي له
أنا مبللٌ أنشجُ لك واشبحُ التيه الى فلفلك ولكن شمل الذهب يرنّ في دمي، إنني لكِ ولعرين شعركِ وللقنبر العالي الذي شمّسَ كحلكِ ولذي خميس الذي في صوف ثدييك وهما حادثة الوقت التي تمت

وردُ حجليكِ أم الشذر وأنا أنهب صرّة مرآتكِ وأحرّضُ اورفيوس داخل دماغي ليواصل قطيعته.. فمالي هكذا يا ذهب الاصابع ويا خمرةً لا تغيب.
كنتِ تنظرين الى الشمس وتشعين وأنا انظر الى ماسكِ في سيوان فأسرده ويسقط شلال السمّ على ماعونكِ وأنا أرتب ركوب النجم وأشكمُ شدة الغمر والرخاوة في مضرب الهاء وفي بخار الخيل وفي ما فسد وله نعمة النواحي له ما للخلع وما لمن يحيك.
رشقة الجفريّ في جلدي وبعضها الغشاء البالميري ورغم أني ماسك شحنة الظلام وزاف لي نقلة الاطوم فلماذا تشهقين ايتها المستلقية في لبني.. لماذا ايتها الناعسة في بنزيني ولماذا جعلتني اطعنُ الليل بالخمر والعقل بالجنون.. لماذا أيتها الرزّة. نحنُ الآن متقابلان فضة فخذيكِ وحشيش صدري والشمس التي تلمع تحت جفنيك وتحت نصف الارض وتحتي ولها ما في حلقي من الزجاج الأشمّ.. لها السنبلُ من غير بينونة ولي شعر الكفل.. لي الريحانيّ أيها الشديد الذي يهيلُ عليّ ما لا يستقيم ولا يرحم.
أصلُ شفتي بعد لأي،
وأصلُكِ بركي بشمس بياضكِ وحامض وردك يحفر لحمي.. اني هناك طريحك ولي ما للغليلة من تشجيج.. فهل سمعتَ أيها المجاشع يا طريد اللباد الأسود.. هل سمعت محاورة مناماتي التي تعج بأخبار النجوم لأطوّق التراب ولا قبل لي بذلك ولذلك سأطوي معها الداماد الذي صرخ في الحديد وهو العين التي انفتحت فيالي.. يا لهذه الرهائن وتلك البضايع وأنا أعرف منك بمعنى هذه الجثث.. فهي ما تبقى من الخطيئة.. من ليلةٍ غامضة
كانت أسلحتي ملوثة بالريحان وكنتُ أذبحُ قرابيني قرباناً بعد آخر تحت جحلك وتويج الذكورة يصرخ بي ويضرجني والدرعُ كان يصفقُ على صدري والجدران المصبوغة تقول لا.. وأنا قطار سريع يقصُّ البحيرات لولا التي شقت الصُلبَ وهي الطور الفوقباديء وانا رهينتها الشاملة وغزالها المدعوّ للغلبة وأنا الجوهر المنتشر في الشوارع وهي امي. ام الله.. وام الاحجار انطقُ ولي العريشة والنعمى لي ما اطبق عليه الجنّ ولي في مكان أهل الكشف العنديّ وما اقفل الورد ولي المقاصد وأراني ألمحُ للشيطانية وهي رنيني وقد ذهبناً معاً إلى خزائن القاموس ونثرناها وكانت هي العتلة الليثية ورمية الباطش في الحجر.

اللذةُ وهي عامرةٌ على شفاهها وعلى نطاقها وقرنفلها
اللذةُ وهي تساطُ تحت فضة قدميها وتحت موسيقاها وشمسها
اللذةُ وهي رائحة لونها ونحنُ بناتها وفينا ما يخصُّ كرسيّها وغوث ملاّكها ولتنظر الى طوالع اللام.. لتنظر الى الطاسات وهي تسقي خيالي لتنظر الى الظنون ولتنظر الى مجرشتها والى كوبها.. الى نقشها الى شذرها.. انظر وتبصرّ أيها الدعيّ
خمرها وهو يدق كبدي.. ويطرّز بلعومي.. يطرّزُ شغافي وميسمي
وبه انقر رهطي.. به أصلُ ما يختلقُ وبه أحصرُ المهبَّ فانظر ايها المقطّعُ.. يا أخ الحق الى تربيعي للجهات انظر يا مسار الزينة ويا حسنَ سفيانها ولوعتها انظر ما جاءَ هنا وما وطيءَ وله نسبةُ العافية له الحصنُ وشيكاً لو أراد.. أنظر ما دفنَ لي وما اتحد وما ترتق
الحرائق التي نثرتني بين يديك
الحرائق التي تمسك بكيميائي وبأقنومي.. انك مبسوطة الريح وأنا قائم أتحدُ مع فلزك وأضربُ نور عقلك بنعالي وأبلعُ سمَّكِ



أنا وانتِ والناس نيام وأبريقُ خمرنا يدفيء الليل ويسرّب أغانيه على أفواه السكارى وهو الذي يشقُّ برك اللذة هو الذي يسجّلُ مدار الضدّ وهو كشف المستور من آدميتي وهو الذي يبث نوره في العظام يا كوبي هو رأفة بي ونهباً لسائلي أدخلُ وعندما أدخلُ أذلُّ جدول اللوح والقلم وأذلُّ الدعدعدية وأراني أشمُّ بغاها ليتلقفني زعترٌ ونجوم ولبٌّ أمين
الرماد.. رمادها وهو عندي شهود الاعيان على ما تباعد وهو السرّ الباتع.. هو التراتبية ولي ما يشبه الغفلة فيه وأنا أسجل تأريخ آدم وأحكُّ بالعويل عند تاجهِ شرفي وهو يجذبني ويحرك مستوري حسناً ساشمُّ مفصل الآصرة بثدييّ وأدك لعنةً مخفيةً فيَّ.. هذا ما أورثني اياه أبي مع خيطٍ زائغ ملتوٍ عليَّ هو رتبتي دنا.. دنا
وأنا في المهب في عقلٍ الورد وفي ذهب قشتهِ وفي المر الذي هو صنوي وهو اظفري ودعواي
أُدللكِ.. أدلك وفوقَ غيمي ترقدني في الهواء الذي يضربُ ورد ثدييكِ
أدللك وأملأ بصابونك فضائي واعرضُ عن ما ال إليه الشكل في جوهري
أدللكِ وأنتِ تشمين تفسخ اعضائي روحي في المشمس فيكِ وفي الدرنة أتذوقُ وأشمُّ والشمسُ تدفعني نحوكِ ◁

▷ وآثامي تصيحُ بكِ وبكِ أفكَ نور جسدي . . أشمُّ المغنمَ وأنهض بماس الزمان
ها هي الأرضُ تلمُّ ثوبها فيكِ
ها هي الأغاني تتصلُ بحنجرتك
مثل نشيد كونيّ أبيض
هذه الأسماء ولها فوق المعاني وهي الأسماك التي تلبطُ في مائنا وتدبرُ أسبابَ محنتنا اللوز الذي بين أصابعي وفي فؤادي . . في لكنةِ أقدامي وفي رنّةِ نحاسي
في الرسم الذي يغلف الكون وفي مجساتي وهو اسمك أنـا قتيل اللذة. قتيل الفضـاء الأبيض الـذي في فمك . . قتيل الزبد الذى يتناسل فى ثدييك أبلُّ اللحمَ الـذي يموعُ في فمي وأبلُّ الرمان . . أبلُّ الذهب وأنا
سعيدٌ بأرجلي
سعيدٌ بفمي
سعيدٌ ولا يناضرني أحد □

تمارين فى الحب

كـريـم عبـّد

١. حفيف ثياب الزائرة

■ حتى لو قطفتَ جميع الزهور
وأسقطتها، واحدةً تلو الأخرى، في بئر نسيانك العميق
فأنكَ لن تنسى أبداً
ذلك العطرَ الذي فقدتهُ ذات يوم

ذلك هو الندى الميتُ في حكمة الليل
أصواتُ الندم المبهمة
خلفَ سياجِ الحديقةِ الأولى

وعندما تبتهجُ الزيارةُ بالزائرة
وتقدحُ اللذةُ في البيتِ وتحت الثياب
تكون العصافير قد استيقظت تحت الوساده
ونحن نداعبُ بالريش جروحَ بعضنا
ذلك يحدثُ في الليل
في الليل
عندما تبتهج الزيارةُ بحفيف ثياب الزائرة

تلك هي مضغةُ الحبِّ
حيث الأرجوانُ يعضعضُ أصابعَنا
والشفتين بين السرةِ والرماد
بين خصلاتِ شعركِ القزحية

تلك رطوبةُ الله، خَمرُ الذكورةِ والأنوثه
حدائقك التي تكفي ولا تكفي □

٢. مغبةُ الحب

■ وقعُ خطاي عشبُ على الرصيف
ظلاليَ حليةُ المساء
لقد فقدتُكِ يا عذراءُ ولامسكِ الندى
لقد فقدتك بين أوراقيَ الكثيرة

تلك هي مغبّةُ الحبِّ، حيث الوجعُ قلادةُ الذكريات
جرحُ صغيرٌ يكفي لموتي، يا سمينةً على ثياب الأطفال

أنا الرجل السكران، حافلٌ بيَ الله
كأني في ليلةِ زفافي، أعانقكِ بحزنٍ شديد
أيتها العذراءُ، يا عاريةً في ضوء القمر
أحبُّكِ بقدمين حافيتين
تعالي بثياب البساتين

ظلالُ أصابعي كحلةُ النساء
هلمي بنا حيث تلهو الأرانبُ والعصافير
أنا الضحى وأنتِ سلالُ الرمان

أصفُ وجهَكِ للوصفِ
وأُكلِّمُ الكلامَ عنكِ
أنتِ
يا وجعاً يوجعُ الندى
يا بهجةً تتعثرُ بها البهجة □

٣. أوّلُ الماء

■ أُحبُّها هكذا
كمن يخزُ يدهُ بدبوس
وأقودها
من
حديقةٍ
الى
وجع
الى أوّلِ العشب حتى تقع
وأعودُ الى خصرها بقرونِ غزالاتي
أخاتلُ نهديها تحت أشجار تين
فتوقعني في مياه كثيره

أنا الأوّلُ في مهرجان البساتين
من الصيفِ الى حباتِ الرمان
أقودُ أصابعَها الى عشبةٍ واضحه
انها في بكارةِ طينِ المحبّه
وحين يهمي علينا رذاذُ المساءاتِ تحت الفراش
نُعطي الله مفاتيحَ بيتِ الهواء

هكذا يبدأُ الماءُ في أول الماء
رغبةٌ تقودها حشائشُ الى حشائش
غزلانٌ تحتكُ بالغزلان
وهكذا
بلابلُ يوجعها الندى
إنه الحبُّ في أرجاءِ صيفٍ قديم □

٤. القصيدة الأخيرة

■ أنا النائمُ
والكسلُ حديقتي
يحكّني جرحُ الندم
كمن تمشطُ شعرَها على وجه حبيبها الميت
هكذا
بانتظار عصافير المساء
حيث لا شيءَ سوى شجرةٍ وحيده
مبتلّةٍ بالندى والنسيان



قد أصادفك غداً في موقف الباص
وربما في مقبره
حيث أنا الميت الوحيد
لن أصفق الباب ورائي
كما يفعلُ العميان والمنفعلون
بل سأنهضُ من فراشي
كما أفعلُ عادةً
أغسلُ وجهي بالماء البارد والذكريات
ثم أفتحُ شباكَ غرفتي الصغير
علّكِ تمرين في الشوارع

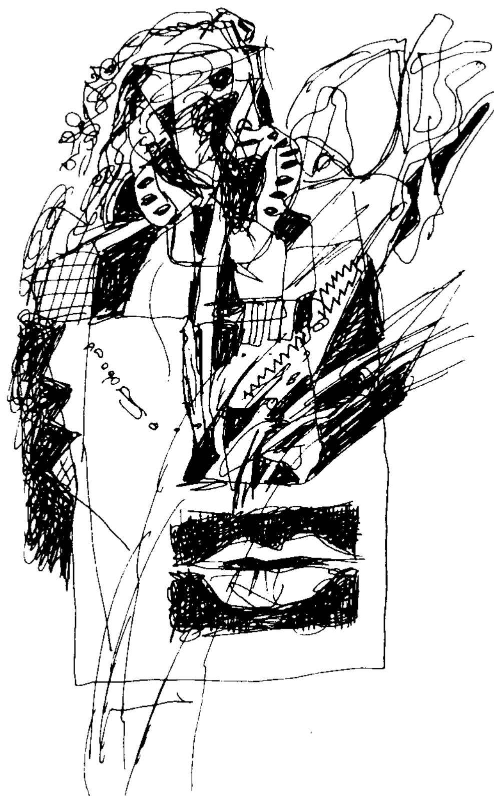
انها حجارةُ الخسارة
تلك التي كسّرتْ زجاج الروح
لن أكتب قصيدةً بعدَ اليوم
بل سأمضي وحيداً في الليالي
حيثُ لا شيءَ جديراً بهذا الرثاء سواي □

أشعار من العراق

البهلول

صـــلاح حســـن

■ لنا جرسٌ
تكسر في شفاه الغائبين،
خراجُ ارملةٍ
ومنفيون ضاعوا في ملامحنا. .
أبانا ايها التاريخ
لم تصحُ النعامة
كي تحشد جثة لمكاننا. .
ولن يأتي النهار
بابنه الأعمىٰ
ليفتح باب قبري. .
أبانا ايها التاريخ
اعمىٰ ابننا
أو ربما أعمىٰ!
لماذا لا تمر بنا المسافة
كي نؤثثها بمنتظرين
أو قبر صغير
للذي سيجيء مقتولاً
بحاء الحب
منبعجا براء الرب
منكسراً بباء الباب. .
ـ الا يا وجه يوسف
لا تطل من الحريق
على ذويك. !
لماذا تأخذ الطرقات
شكلاً لا يفسرنا؟
لماذا لا تفسر شكلنا
جهةٌ؟
لنعرف أي ناعور سيصبأ
عن دوائرنا وذاكرة المياه. . .
. . . .



الأرض زنزانٌ
وقلبي عشبةٌ
جثت جدار البيتْ
وسقف البيتِ من جثثٍ
فيا تمثال روحي كنْ شجاعاً. .
اذا هطلت سماء من رماد.
لنا حلم النعامة
في انتحال الذئب
اذ ترتد بالفرس الطريقْ. .
لنا معنىً ضعيفْ
في قرون الكركدن. .
صراطنا لغزٌ
يفسره الغياب.
هنا لا وقت في لغتي
لاعرف اننا ليس الحضور
وذكريات لن تتم
بما تبقىٰ. .
وبين مسافتين وهوتين
تبدد المعنىٰ
فكنا هوة ومسافة عمياء
لا شكلٌ يفسرها
ولا الببغاء.
ـ نزولاً عند رغبة الطبيب والحاحه
اضطر الرجل المجنون
الى شتم الطماطة واللحم المستورد
ولكنه حين وصل الى نفقه المظلم
أيقن ان الطبيب كان على حق
في الحاحه
حين سمعه يشتم الباذنجان
والمياه المعدنية ـ



على جدراننا
سنحنط الذكرى . .
لماذا لا يلائمنا قميصك
يا اخانا؟!!
فلم نأكل رماد الماء
كي تصطف خلف جراحنا الانهار،
لم نحلم بقبو كي يطاردنا الفراغ
ولم نكن متباعدين
لكي تقربنا النوافذ . .
- عندما سيتوارى بلا ضجة
ستنمو الجرذان والعناكب
على اغانيه
وستبول الكلاب والسكارى
على تمثاله
عندها يطمئن
وهو في حفرته الضيقة
ان حياته لم تذهب سدىً -
أبانا . .
كل ما يأتي مضى . .
- افكر من سيمضي؟
سيمضي من افكر فيه!
لنا وقت
ونعرف اننا لا نملك الذكرى
لكي نبكي على نسياننا العالي . .
ونبكي في العبارة
قبل ان تمضي سريعاً . .
أبانا . .
قبل ان يمتصنا الايقاع
اخرج من ملامحنا
لنخرج من نثارك؟!

سنخرج صدفة
أو ربما سهواً
عن البعد القديم . .
لكي نندس في ظل وننسى :-
وردة امرأة،
ويوسف،
ما تبقى،
ما سيأتي . . . .

ولكن الذي ننساه غيبنا
ولغزٌ كان منفانا . .
- كان يتلفت في الهواء
فيصدق الشجرة
وكان يمشي
فيصدق الطريق
ولكنه بكىٰ كثيراً
لأنه لم يجد ما يصدقه
حين رأىٰ وجاهه في المرآة -
بكى البهلول حين رأىٰ الدقائق
لا تفرق . .
وان الماء أعمىٰ لا يفرق
والصدىٰ لغة لظل غائب في الريح .
بكىٰ البهلول حين رأىٰ الندىٰ
لا يوقظ الموتىٰ
فأجل موته ليجف في الذكرىٰ . .
ليمنح موته صفة
ومعنىً لا يفتشه الهواء .
- ايتها الارملة بنيلوب
يولسيس الذي تنتظرين
لن يعود ابداً . . ابداً
والغرباء ينتظرون عند الباب
هلا انتهيت من القميص -؟
تمدد تحت ظل البحر برزخنا
فأجلنا السواحل للنهارْ
وأجلنا الجهات الىٰ الرياح . .
وما سيبقىٰ . .
سوف يمكث في العراءْ
سيمكث في حجارتنا
وفي طلل الغياب النائمين
علىٰ كتاب المرج
أو في سورة للقادمين من الغبارْ
ترجل عن بلاغته الندىٰ سهواً
فأيقظ شهوة الفيضان
في برك الطريق . .
وأيقظ في مخيلة الطريدة

طلقة في الريح
يرسمها النزيفْ
فينتبه الخريفْ
الى عش وعصفورين مختصرين
في سر صغير:
«لماذا لا تطير السلحفاة»
- حين اوىٰ جلجامش الى فراشه
انتابه كابوس مرعب
اذ اكتشف ان عشبة الخلود
التي دله عليها اتونا بشتم
ما هي الا عشبة صناعية
عندها نط من فراشه
وكانت الساعة تشير الى السابعة
ارتدىٰ بدلته وربطة عنقه
ومضىٰ الى عمله
في مديرية الماء والمجاري -
توهمنا كثيراً
حين صدقنا نبوءة نوحْ
وكذبنا الجبالْ
توهمنا كثيراً
حين اجلنا السواحل للنهارْ
وخلفنا الغزالْ . .
ابانا كل ما يأتي مضىٰ
سيعيد اكبرنا السؤالْ
فننهض بالنعامةْ
ونترك ما تبقىٰ للبهاليل الصغارْ
ليمتحنوا الملوك القادمين .

لنا جرسٌ
يدق ولا نراه
وندرك اننا نمضي
على ايقاعه النامي . .
ولكن كل ما يبقىٰ
صدانا في الهزيعْ
لنا جرس تكسر قبل ان نمضي
وبَدَدْنا صداه
أبانا كل ما يأتي مضىٰ
وأجلنا نبوءتنا طويلاً
للذي يأتي ويبتكر الشفاه □

الركض بين القواميس

خــالــد المعــالــي

■ خلال الذكريات، نتعلم الايقاعَ بأحلامنا، نتعلّم الاقتراب من الأضوية، ومراقبتها، لكي نتجدد أو لكي نعتقد بأننا نتجدد. اذن، هكذا يُوحىٰ لنا تعلّم النكتة، الاشارة من بعيد، النوم، ثم البحث عن أحلام تُذكّرنا بالطفولة. الاقتراب من شخص، لكي نضع له عمامة أخ شبيه، لكي نريه انوارنا الخاصة، ونسمعه لهجتنا، نطلعه على موهبتنا الصغيرة، ونعلمه المشي بين القواميس.

نفتح له أقواسا صغيرة، ونضع البهجة في داخلها، نجلسه على كرسينا الوحيد، ونعطيه أوراقنا البيضاء، لكي يمرر بقلمه الرصاص عليها، اشارة الى البهجة الغامضة التي هي عبارة عن صندوق كارتوني صغير، مليء بالشوك.

لكي نرتاح من هذا الحلم، نطفيء الأضواء لوهلة،


أضويتنا التي هي ظلام دامس

نرتاح برفقة الصمت، برفقة النسيان، ونهجر عادة الايقاع بالاحلام والتصويب على بقايا الطفولة ببندقية صيد، هي حروف جر متكالبة.

مع هذا، ما زلنا جلوسا، تحوم الذكريات حولنا، ونحن غافلون كبقايا أطعمة في مزبلة، نتعفن. فرحنا بالتعفن لا يقاس، وضحكتنا فساد يركض وذكريات تلطم نائحة، كلها أسف وأخطاء هي منجزات تاريخ عفننا اليومي. فضيلة الأخطاء هذه، هي رؤيتنا التي تلد والتي تلطم حواس تذكرنا، تطفيء أضويتنا التي هي ظلام دامس، التي هي وريقات تناثرت وضجت الأقلام حولها لكي تريننا كم هي الشرفات بعيدة، ومصادر الكلمات غامضة والحركات سرب غربان حطّ في ذاكرتنا التي تحولت ولمرّة الى جثة حمار.

أحلامي طائشة. لا أحد يجلس في الذكريات غيري. شعارات تركض في الخارج. أيامي معدودة، والأضواء الكبيرة فقدتني.

فقدنا عزلاتنا خلال أمسيات طائشة، والمجد يسخر منا في غرفة في فندق قذر. الرمل الذي أضعناه، يعود في أحلام متفرقة.

مع هذا، ما زال الرحيل هاجسنا الأول والأخير، ربما شتتنا كلمة في قصيدة، لكننا، بقينا نكتب بيد والحقيبة باليد الأخرى.

هل من أحد يريد ان يسمعنا في هذه الهاوية؟ هل من أحد يريد أن يسمع سؤالنا هذا، المطروح على فراش من قصب، في ظل جدار وحيد، في معمورة خالية الا من أشباحنا؟

ها نحن نعيد حساب كل الصداقات الضائعة، الصداقات التي أُخذت عنوة من بين أيدينا، ليس بسبب ضحكنا ولا أباليتنا، انما من فرط انتظار، تَبينَ لنا فيها بعد أن جدواه هي كلمات فقط، كلمات مختصرة، لا

أثـر فيها للغو. هذا هو سر الانتحارات الذي عاشته صداقاتنا، المعزولة رغم ذلك.

بقينا لسنوات ونحن نتفقد عبير بضعة وردات، تبينّ لنا فيما بعد، بأنها ميتة، ولكن أرادت ان لا تكسر أملاً فينا ينتظر.

ربـما نحن نمـوت في صحـراء اللغة، نحتسي كلمات طنانة، تطنُّ لأنها يابسة، وبعد أن ألفنا صحراء البشر، ها نحن نحـاول أن نألف صحـراء اللغـة. أين هي القواميس التي فرحنا بانتظارها لنا؟

ذكرى تتعكز على حرف أراد أن يكون وحيداً في هذه التلاطمات التي لا يستطيع أن يكشفها الضوء.

لكن، أين هو قمر الليالي الضائعة، الليالي الجاثمة على شموسها كجمال لحظةَ غضب محدود؟

نكلّمُ من في هذا الليل المسلحَ؟ أية لغة ستخاطبنا وبأي حرف ستشير الينا؟

نعـرف جدوى انـتـظارنا، نعرف هروب لغتنا، نعرف هروبنا نحن، اذ كلما ازداد الظلام حلكة، اتضحت رؤيانا.

كل قطارات الفكر المأزومة، تريدنا أن نأخذها، لكننا نرفض، لا نأخذ الا القطار الذي لا يتحرك، وإن تحرك فسيسحق عظامنا.

نريد للفكر أن يتحقق كلؤلؤة في مكان خرب.

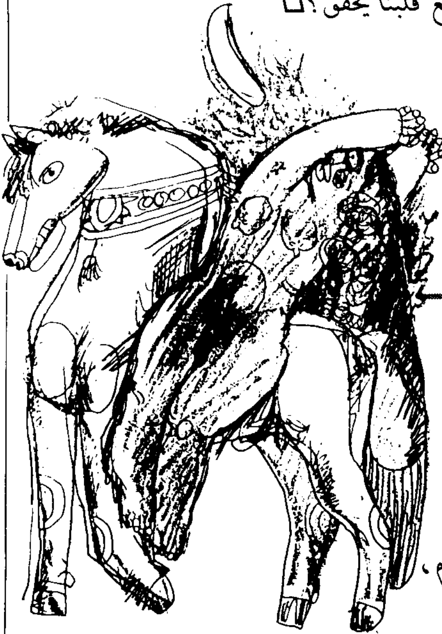
ما هو العالم المجاني، وهل هو نحن الطافون على سطح الحياة هذه؟

حركـاتـنـا هي حركـات المـوجة التي تحتنا، ننسى أننا منسيون، ونكبُّ على البحث في الـزوايا، دون أدنى تفكير في النسيان الذي يلفنا كعباءة.

ضحكنا متواصل تواصل حركات المقص الذي يقطع خيوط أفكارنا.

نحن نجلس وراءنا، ونتصور أننا في مقدمة الصفوف، هذه الصفـوف التي ما هي الا بقايا أعشاب مريضة، تغطي هذه البقعة من الارض أو تلك.

من يستطيع أن يصفنا، لا لكي يريحنا بمعرفتنا لأنفسنا، انما لكي نعرف فقط أن أحداً يرانا؟ هل من أحد ان يستطيع ان يسمعنا ندبُّ على وجه البسيطة كالأجناس الأخرى، وأننا نطلق أصواتنا، ويسمع قلبنا يخفق؟ □



قرب قبر ما

بـاسـل الشيخـلـي

■ أيها التراب
قطيع الغربان ينعق هذا المساء
هذه الحياة إنزلقتْ من بين يديّ
أيتها الذرّات، يا فاتناتي ابتسمْن لا تبغضنني
فلقد قضيتُ شتاء الأكاذيب في سفينتي الجميلة
أيها التراب، خذْ يديَّ العاريتين، عانقْ أناملي السَّمراء
دُلّني على باب أكثر دفئاً للخشوع
فعلى بوابتك ما زال قلبي راكعاً، على الصدرِ المبتغى
قلبي يضارعني في عذابه شاحباً من الانتظار
يجرّني بعيداً نحو حائط مبكى الغريبات تحت مطرَ الذكرى
أيها التراب الثائر بين الطواحين
إملأ مساماتي برياح الغصون الذهبية
وهمس الشرفات العالية،
هنا سكبتُ شيخوختي بمزيدٍ من الظلام،
كرهتُ كلَّ ما أحببت . .
وأنصتَ قلبي لنداءِ القديسين،
يا ليتني أكون معهم فأفوزَ موتاً عظيماً.
في غفلةِ الرّعد السماوي جمّعتُ أشعاري
في يقظةِ القلوب الحيارى التي راعها البحر
ابتهلتُ لموتٍ حريريٍّ سامقٍ في التراب
الناس الذين غرقوا في بركة قيظي
يهللون حول سياجي بلا وجوه
أيتها النساء المتعاليات سوف توارين التراب ◁

▷ أرقصن أمام خشونتي تلك الرقصات الهمجية
إكشفن عن الكنوز السوداء
الأطفال تلمّسوا ببطءٍ خليج الصمت وجبال الخوف
تعرّين من شهوة الكؤوس والأحلام
ومن قلق الغرف الـ...ـلة
واركضنَ على أديمي بايقاع العرايا
لعلَّ ما تحت التراب يسمع العويل
ما تحت الشواهد يضغط الجذور أو يعانق الأقدام
أو يغرق بماء النهدين
أيها التراب الراقد تحت التراب
أيها الملائكة خذوا ما أسقطته الكبرياء لنفهم بعضنا،
نارَ البحيراتِ المتلألئة، أبوابَ الخلدِ المفتوحة على مرأى
الأسمال، العباءات التي غطّتْ، غرور المدن الملساء،
المواكب الخضراء. .
أين ما أخذتموه وما أحرقتموه في أتون الزمان؟
أخرجوني جسداً ترفعهُ النساءُ المولولاتُ على صليب
الصدأ الأبدي
عاشقاً حتى الفشلْ.
أخرجوني. . أعيدُ تكرارَ الوصايا البائدة،
اتركوني. . أنزل أدراج العالم الأسمى،
أتقهقر وحيداً، أغني انتشاري فوق أشرعة العشق
البيضاء
الفتيات النبيّات يأتين من الشرق نجوماً هاربةً من
وحش الحب



أيها التراب تحت جلدك يرقد قلبي ونزيفُهُ المكتوم
أعطني ثباتك، شموخك، أخطاءك الأولى
مناديلك التي لوّحْتَ بها يوم قرعوا الباب بالزغردات
كيف انبلج الخريف سبع مرّاتٍ في الربيع المطير؟
. . فوق يتامى الأسرار في غابة أجساد النساء البربرية،
. . فوق الغصون التي إنكسرتْ على كراسي الأعتراف،
إنهضن أيتها الجواري اللواتي ساقَهنَّ أبي تحت سياطِ
الهذْي والصلاح
في مدى الحرير. .
إنهضن وارقصن
لا زالَ الطفلُ يلوي جيدَه خجلاً،
تعالينَ قربَ بيتي الوحيد في القفر حيث أخفي اللآلىء،
لأملأ كأسي بالحضور الجليل،
وأقرعَ البلاط الآسنَ بأعقاب سجائري،
وأجلدَ الضباعَ بالوميض النافرِ من بحيراتِ الجنون.
سيرقصُ رمسيسُ في رُكنه الملكي كفراشة النار،
سترقصُ الدهماءُ في كبدِ الشوارعِ كالرّغباتِ المجنّحة،
لكنَّ الترابَ هو التراب. .
ذرّاتٌ كونية تحرّرن من عقدةِ اللونِ وإعلانات الجرائد
وأنا راقدٌ تحتها في قيامتي
مرتعشٌ تحتَ أشجارها السحابية
أعانق جذور الصَّفصاف الدافئة
أرسم أسماكاً في مرايا القوم
لعلهم يرعوون. . □

الوقت
مقاطع وتفاصيل

حمـد المختـار

■ منفضةُ الوقتِ انا
وساعي غياب الحضارات
الأفكارُ البريةُ نضجتْ على طاولةِ الوقت
الوقت حوصلة العوسج
لا يفتتن بغير نفسه

الوقت تفاحة فاسدة
ملغومٌ بالأخطاء والأحابيل
وهو يحاصرُ مجموعة مصححين
يمسحون أنوفهم باللأحرف الذابلة
لم يكن لهؤلاء وأولئك غير شكوى النفير

وبينما يقف الوقتُ على اطرافِ اصابعه
تقفين أنتِ في الرخام زهرةً من حديد
تتنفس برئةٍ مغمورةٍ بالتراب
لا الوقت بقادر على الولوج
ولا الرخام بمسيطرٍ على الولوج
باقة من الدقائق ودهور من السمنت المسلح
يفرون في رأس وقتٍ عجوز
بحثاً عن الساعات الضائعة
من ترى اولئك الذين نزفوا ضوءهم
في ظلمة الاباد
يتساءل الوقت
كيف الامساك اذاً بعراقيبهم الملونة
ساعة النزف؟

الدم اكثر طهارة من الوقت
الوقت يلدغ العقارب فتسير
له عرش العصور وسمت الجلاجل والصوالجانات.
الوقت تنّين يحرس مأدبة القرن الوسطى
الوقت أعرج وعكازتاه اقدام الدقائق المتّسخة
محاصرون نحن بسدوده، احشائه، شجّاته
خرائبه التي بناها مؤخراً
اطارات، خطاطيف يعلق ارواحنا عليها
مسامير، رفوف، ملاحف، قوارير
كرادلة طيبون. صواعق بطيئة على المشوط
صيادلة يصنعون الميكروبات في غرفٍ معلبة
أردية لفحّامين يضرمون الوقت على الوسائد
الوقت كأس ممتلئة بالفراغ
أصدقاء بترهم الوقت
بأصابعه السائلة
الوقت وطن بلا أرخبيلات. أو جنائن معلقة
وأرض واطئة تركها (نصيف فلك)
متجهاً الى نهاره البعيد
الوقت منخفض جيداً
ولهذا فهو يطول السماء بسهولة
الحقائب تتراكض بينما الوقت خلّفها فارغة
والقطارات مزحومة بالوقت الضائع
الراحلون وضعوا الوقت في أفاريزهم وناموا آمنين
الوقت قهوة الغريب على المنضدة المريضة
والساعة تقف احتراماً للوقت
الوقت سندباد المديات



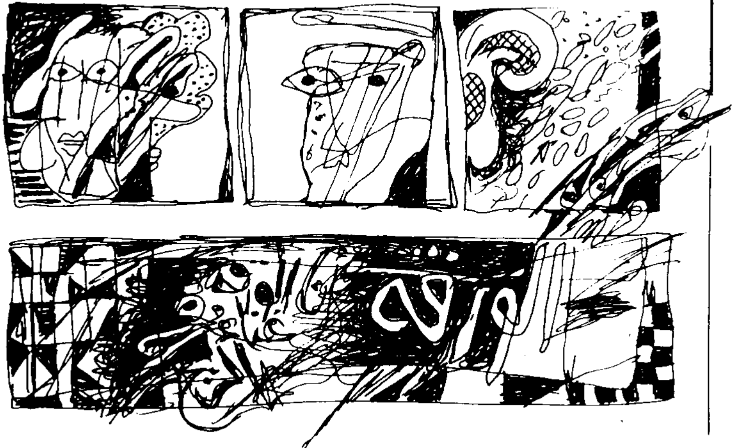
يشرب جنّ الصباح ويتحلّب في الظلمة
ثمة بضعة رجال ملصوا رقبة الوقت
واغتسلوا بلحائه
ثم وقفوا طابوراً على الصراط
وبعثروا اشلاء الوقت على السابلة المرتعبين
الوقت حذاء الانابيب في الدول الاستعمارية
وفيها يلوّحُ رونالد ريغان
بسراطينه امام الميكروفون
يكون الوقت قد التهم الجميع
لا فان كوخ او ادغار الن بو او بودلير
أو رامبو او فرلين او لوتر يامون
يستطيع الوقت ان ينتزعهم
فقط لو حرّك البنتاغون أصابعه السحرية
لتهشمت قاعات الوقت على رؤوس المستمعين
الوقت مضيعة للوقت
خيمة للضجر، وبئر للبترول تركها البدو الرُحّلُ
لجيمس بوند
الوقت ١,٢٠ صباحاً
ربما هو بلا قدميه، لكنه يسير بسهولة
على اجسادنا الفارغة
وربما بلا رأس، لكنه يستعير رؤوسنا
وممالكنا الباطنية
لكنه ينسى انه سيمضي خارجاً من الأطر الفضية
والحروف او الأرقام
الوقت طين ثقيل في اقدام المحارب
يملأ الحقائب بالرغبات والجنون ◁

أشعار من العراق

▷ يهذي محموماً وعقاقيره تنام على المناضد
الوقت سليل الطواعين والنكبات
وهو مكنسة للسنين
وحلوى ونبيذ للديدان والاباطيل
وحلزون مُستسلم للسهاد، منشطر لليل والنهار
الوقت حنجرة الأمكنة
ومحطات لم يصلها مغامرٌ بعد
في الجنوب يذوب على صوت التأوهات والخراب
وفي الشمال ينام على النيلوفر ويصحو مُتجمدا بحرارة الماضي
الوقت شاي بارد يشربه الساسة
في مؤتمرات السلام قبيل الختام
الشوارع، الذعر، الخريف، الحشرات،
عيون يُغلّفها الوقت برداءٍ خاطه الروّافون بأسنانهم
الوقت معطف لجندي مات وحيداً
او حذاء لطفل بلعته لغةٌ شرسةٌ
الوقت زجاجة في جُبّ
شربها ديدبان الزمان ونام ثانيةً
وهو جمادٌ في الانسان
وحفيد لسلالات الزمن الغابر
أنجبَهُ تاريخٌ مكتوب في سلخانات القيامةِ
وهو منحرفٌ يرقدُ في اصلاحية الدقائق
الزمن ذئب جائع أكل وقته
فأنجب ساعاتٍ معتوهة
لا تقدر على السير او التوقف
وهو نادم على القدوم والمضي والخطف
الوقت يركض في المساحات والنفوس والاوردة
يركض في الدوائر المقفلة
يركض في جزادين العوانس والأرامل
يركض للصباح البليد الآخر
يسحب الجمعة ويقذف بالسبت
ينام بين الايام ويضاجعها جميعا
الأيام زيجات فاشلة للوقت
أنجبت القرون،
والقرون ساعات مترهلة يؤثثها الوقت
الازمنة هي الأخرى دمامل في جسدهِ
تُفقأ فتلد العصور المتأخرة
والوقت دمامل تُفقأ
فنولد نحن مرةً
ثانية □

حركات

جمال جمعة



حركة: هواء الخريف

■ مسَّ الغصونَ وهزَّها . .
وعَدا
فكأنما مِن هزِّها ارتعدا
سقطت وريقاتٌ
على مهلٍ
ولم يوقظْ حفيفُ سقوطِها
أحَدا
ـ أراكَ غدا؟
مسَّ الغصونَ وعندها . .
ابتعدا
ومضى

وخلف في الشحوب
ورَاءهُ
بلَدا □

حركة: الحال

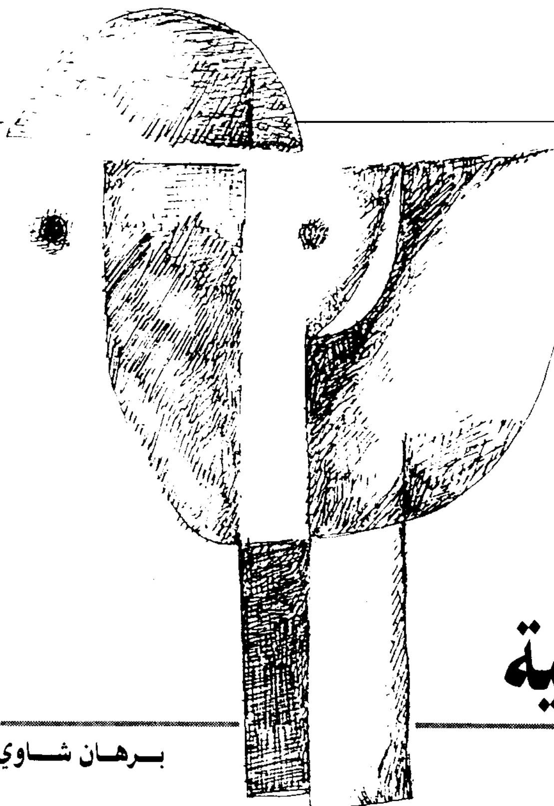
■ متى آل؟
أما زالَ بقيةُ نبع ٍفي شفتي
ما زالْ..؟
أشياءٌ تتهادىٰ في البالْ
قطراتٌ،
كلماتٌ،
أمثالْ
أقوالٌ تستدرج أقوالْ.
أحلامي
تنسجُ أياماً تنسجني
على ذات المنوالْ
أنا الدرويشُ الدائرُ في قَدَحي
والداخلُ في حالٍ
من حالْ □

حركة: كلام

■ كلُّ مراكبِ اللذةِ والبهجاتِ
تطفو
فوق دمعةٍ مسافرهْ.
كلُّ مياهِ البحرِ
لا تكفي
لأقناع اللقالق المهاجرهْ.
كلّ الذي عرفتَهُ من الكتبْ
كلّ الذي لُقّنتهُ
يلغيه
صمتُ امرأةٍ مجاورهْ □

حركة: الورقة

■ أنا الورقهْ
غناءُ الريحِ للأشجارَ
حين تكونُ وقتَ رحيلِه
طرقَهْ
ومنديلٌ بكفِّ الغصنِ للأطيار
تتبعهُ
يحيّي مَن تأخّر عنه
أو سبقهْ
أنا الورقه □



فجائية

برهان شاوي

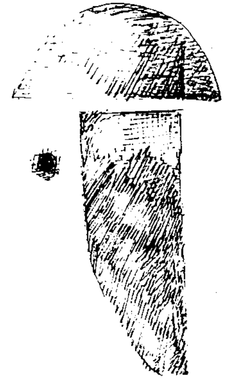
■ هل يستطيع أن يتلمس الغيوم؟
هل تستطيع أنامله الناحلة ان تضيء براري السماء؟
أيتها البحار الخضراء في أعماقه السحيقة
أيتها الشموس
يا كهوف الظلام البليل
ويا غابة الطفولة الوارفة الظلال
إنه يقف أمام الليل
مشروعاً صدره للنجوم التي ضايقتها السماء
ما الذي يستطيع ان يسميك
أيتها الأشياء التي لا تقبل التسمية؟
سماوات لا نهائية الجدران
وبحار يحضنها بكفيه الصغيرتين
يا ابنة الأنين
أيتها الروح
أي بكاء خافت زلزل جدران الليل
السماوات أمامه ساحة لمعراج العصافير
أيها الأنين القاسي، المنبعث من كمان حزين
عن أي طفولة يبحث هذا الطفل الهرم؟

ثمة مقبرة للأطفال على سفح جبل في كوردستان
ثمة جندي رعديد في الربيئة يتثاءب
ثمة رجل يلتحف الليل والصخرة الناتئة
أيها المنزوي في ثنايا السطور
خفف ضغط انامك الناعمة
عن خصر الوردة ◁

▹ دم في القصيدة
وكوابيس في الشارع!
يا صديقي الراقد قرب نافذة الليل
في الحديقة المقابلة يهطل الثلج. . . ابتسم!
أيتها المرأة التي تبحث عن نفسها. . . لا تخافي
فهذا الليل من جنود مملكتي!

لماذا وأنا أكتب هذه القصيدة
أتذكرك يا طفولتي الفاجعة؟
اهطلي يا أمطار الجنون
فهذه الأرض الشاسعة مليئة بالسجون، بالمعتقلات السرية، هراوات الشرطة، القنابل النيوترونية، الأساطيل البحرية، أقمار التجسس، قناني الشرج، آلات قلع الأظافر، عتلات التعذيب
اهطلي أيتها الأمطار، فلقد كثر عشاق البحيرات الاصطناعية
اهطلي.. فثمة صوت لطبول زنجية تأتي من غابات بعيدة.

أكتب الآن عن القرن العشرين.. وأنا مليء برغبة جامحة في ان «أعفط» لكل الدعاة والدجالين من الساسة والشعراء
اهطلي أيتها الأمطار.. فأنا أعرفهم سيبتسمون بشماتة مني



وأنت يا كنائس العالم
اقرعي أجراسك المزعجة
واعزفي قداسك الجنائزي
ويا فقراء الأرض زلزلوا العروش
فثمة انسان
يحتضر في هذه اللحظة!

أيتها العاصفة التي تلوي الشجرة وتقتل السنبلة..
أيتها الأمواج التي تلتهم القوارب الصغيرة بشراهة..
أيتها البراكين التي تدفن المدن بخفة جهنمية..
أيتها الأضواء البعيدة التي تمنح المسافر دفئها..
أيتها الصحارى المقفرة التي ترقص أمام وحشتها..
أيتها الأيام التي فقدت مذاقها..
ايها الليل الذي انحسرت أعماقه الدفينة..
أيتها البحار التي سجنتها الخرائط..
أيتها الكنوز الدفينة التي أُنتهكتْ أسرارها..
أيتها النار التي فقَدتْ سمعتها..
أيها الماء الذي نُسيتْ عذوبته..
أيها الهواء الذي لا نتذكره..
أيها الظل الذي لا نعيره اهتماما..
أيتها الأشياء المنسية...
أحييكم بقصيدتي
مثلما ترثونني أنتم
وأنا أخط هذياني هذا! □

قصائد الى طفلة الشمال

نــامــق سلطـــان

(١)

■ أنتِ
عطر الصباح البريّ
طراوتُه المحمولة من أقاصي بعيدةٍ
مما قبل الولادة والموتْ

عندما لم تلمس الشمسُ غير وجهكِ
والانهارُ لم تبلل غير اقدامكِ
عندما كل الأشياء
كانت طاهرةً
كأنها في حضرةَ الله.

الطيور المهاجرة

مؤيـد عبـد الستـار

■ أمامَ فَنارٍ عتيقٍ
تحومُ حولهُ بضعةٌ زوارق
وباخرةٌ شَبِعتْ كهولةْ
جَلستُ أرقبُ الافقَ
علَّ طيراً قادماً من شواطىء دجلة
يُحلقُ بينَ هذه الأسرابِ المتراصةِ من الطيورِ
المتجهةِ صوبَ السواحلِ المقابلةْ
أسرابٌ مهاجرةٌ لا تكترثُ لأمثالنا
لا تَراهمُ،
رغمَ أنهم يمضغونَ الغربةَ بكلِ مراراتِها
ويدخنونَ أعقابَ السجائرِ حتى تَحْترقَ أصابعَهم
ويَشربونَ كلَّ الثمالات
وينتظرونَ حَبيبة أبتْ أن تغادرَ رَحم أُمِّها
ويَتثاءبونَ على المصاطبِ الحجريةِ
المرصوفةِ أمامَ البحرِ المتلاطمِ
ويحدقونَ في الأفقِ
يَرقبونَها ـ عليها اللعنة ـ
تلكَ الطيور المهاجرة □



(٢)
ربما ستغسل أمطار العام القادم
وجهَنا واقدامنا
نحن الخارجين من كنف الغبار والمدنْ
الحاملين مراثي ليلة طويلة الى الفجرْ
ربما تبرعم اجسادنا
في نهارٍ ما من اذار
وقرب نبع بارد في جبل بعيد
ربما سنولد ثانية في وردة الثلج .

(٣)
هناك
في السفح الغربي لبيره مكرون
كانت الطيور تهبط من الأعلى
متحدةً بالغيمْ
ومازجة صوتها برذاذ الضوءْ
بينما اعضاؤنا كانت تتناثر
تحت هيمنة الفرحْ
كل الأشياء كانت مأخوذة بالرقص
حتى الحجرْ
وحده الجبل بلحيته البيضاء
كان يرمقنا صامتاً.

(٤)
سأطيّرُ رسالة اخرى الى الخريفْ:
اشقاؤنا في الصمتْ
قلبوا كراسيهمْ
واقتفوا مواطيء اصواتنا في البراري
وكنا نغني
ترافقنا جوقة من رعاة
وناياتهم مبحوحة الصوتْ
كنا سنمسح آثار من سبقونا
الى موتهم
كنا سنترك اثوابنا والعصيَّ وقطعاننا
على حافةِ الليلْ
كنا سنستدرج القمر البدرَ
الى ربوةٍ من رخام فتيٍّ
ثم ندلج
من دون أسمائنا.

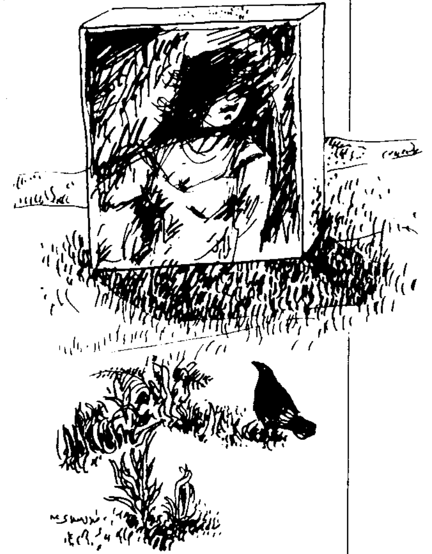
(٥)
وداع كثير
لهذه العشبة المطمئنة في نومها
على ساقية الفجر
وداع لها
لأني لا املك ان ادفع الصيف عنها ولا ان افك اسار
الكلام المخّوط بالسرّ
وداع لعينين ماطرتين ضياء ندياً
على جنة الاقحوان التي ازهرت عند شطآنها
كي تحجّ الفراشات اليها.
انا سأغني لها كلما مسّني مطرٌ
واشعلَ في الروح غصناً جديداً
وابحثُ في سفحِ ازمرَ
عن صورة نقّلتها الرياح القديمةُ
بين الينابيع والموت
حيث انتبذنا معاً □

أشعار من العراق

سورة كسرى

علــي الوكيلــي

■ هل أتاكَ حَديثُ كِسْرى قال إني جئتُكمْ بالبُشرى أسوسُكم بدمي ومائي أبد الدهر لأني أعْلمُ بأمركم منكُم وإني عليكم لرقيبٌ قُلْنا وأيْدينا على قُلوبنا حَذَرَ الشرِّ الرّهيب ماذا لو أُصيبَ ماؤكم بما يُفْنينا أترْضى لنا هذا أمْ أنك حَسَبْتَ لكلِّ شيءٍ حِساباً قال ما بيَدي إنه قضاءُ أعلى وما نحن إلا مُسلمون (*) فانكَسرَ قَلبُنا ورجَعْنا إلى أهلنا نَحْمِلُ الشُؤم لا ندري كيف نصُبُّهُ في أسماع آمِلةٍ تحْسبُنا ظافرين (*) فلمّا تمكَّنَ سلَّط علينـا غَرَامـاً ما سمعنا به فأصابَ منَّا كثيراً فذُهِل الخَلْقُ وأشْكَلَ على النَّاس واندكَّت الرِّقابُ قَهْراً أو زُلْفى فهال طائفة منّا ما رأتْ فقالت فكانت مِن المُغْضَبينَ (*) أئذا يوماً قُلنا إرْفعْ عنَّا هذا قال يا ويْلتَىٰ أتيْتم مُنْكَراً وإني لَمُقاتِلُكم ومُخْرِجُكم مِن نعيم حرام عليكم وعلى ذُرِّيتكم إلى يوم تُبْعثون (*) فأسرَرْناها في قلوبنا مخافَةَ أن يتغشّانا الموتُ ونحن لمْ نسْتو بعْدُ في الأرحام ويوم نُولَدُ تميدُ الأرضُ بمنْ عليها وترْجفُ جُنوبُ الذين في قلوبهم مَرَضٌ ويزلُّ الرَّاكبون (*) وإذا جَفلَت العُيونُ وطُرحت الخَواطرُ أرضاً وشُقَّ الأفقُ وحجِّرَ على الرَّاشدين (*) وقيلَ يا ويْلَتنا ما لنا ولهذا الحُبِّ المُهين (*) قيل اخْترْتُم وأشْهدَ عليكم وأنتم غافلُون (*) هذا ما كان مِنْ آبائكُم هُمْ أوْصَوْا وهم نصرَوا وهم مكَّنونا منكم فما لكم تُجاحدون (*) قد لا تعلمون أين صالحُ أمركم أو إن علِمتم فأنتم ضالُّون (*) قالها وفي عيْنيه جُمْعُ شرِّ الأزَل والأبد وما أنتَجَت الأرض مِن ممْقوتٍ وضَحْل وسقيم (*) قلنا هذا صِلُّ العرب والعجم والكوْنيْنِ معاً والثَّقَليْنِ (*) فهـاتِ سِفْرَكَ يا مظلوم واحكِ لي ما يُرْجعُ لي عافيتي ويهديني مِنْ سرورٍ لقيطٍ لا عِلْمَ لي به محفور غَضْباً في دمي وأنا بريء منه لم أَسْتَفْتَ فيه ولا كُنْتُ مِنَ المَشورين (*) قال لا تَسْأل عن أمُورٍ إنْ تَبْدُ تَسُؤكَ قُلتُ عسى أن تَكْرهوا شيئاً وهو خيرٌ لكُم قال أُفٍّ منكَ وتبّاً لكَ وقُمْ عني وإنك لَمِنَ المُلْحدين (*) وغداً أصُدُّ عنكَ فالْتمِسْ لنفسك مقعداً بيْنَ ثُلَّةٍ لا تُعْمَلُ فيهم إلاَّ النَّابيةُ قُلْتُ ما ذَنْبي إن سَألتُ وكان لسَاني عليَّ حَسيبـاً ونفسي له غاوية أأَعـذِّبُ وأُلْقىٰ في غَياهب ما أحسبُهَا أُعدَّت إلاَّ لصاحبها بعد أن حَقَّ عليه القوْلُ فيُريحُ ويسْتريحُ أوَ لمْ يَعْلَمْ أنه ستَشْتَدُّ به القلوب وجْداً آنَ يكون عَاقلاً فيغفلُ عنَّا أو حين يغيب (*) فمَنْ لي بكَليم يُجيبُ أو يكون لي راوياً أكُنْ لهُ مِنَ الشَّاكرين (*) هلْ أدُلُّكم على تجارةٍ تُرْبي تربَحون منها وللنَّـاس تُحْسنُون (*) قيل ما هي بعد أن ضَجَّت الخلائقُ وزُلْزِلَت الجبالُ وانْتدَحَ منها سَائلٌ محْمُومٌ (*) قلتُ لقد بلغنا مِنْ أمرنا رَشَداً واشتعل الرأس شَيْباً فما لكم تُمانعون (*) قال ذلكمْ أمر لا تعلمونه ولن تعلموه قلتُ حتى متى قال حتى تلْتقيَ أضرَاسُكَ عند أنفكَ أو يبْلُغَ لسانُكَ أذُنَكَ أو تأتوني بمُعجزةٍ فاقع لوْنُها فإني مُصدِّقُكم وإني لَمنَ العازلين (*) فغُمَّ علينا حتى حَسِبْنا أن ليس بعد الزَّفْرةِ زَفْرةٌ ثانيةٌ وشددْنا على السَّواعد نجْرَعُ الموْت أجمعين (*) علَّنا ذائقوهُ فيَغْلُبُ علينا فنُدْمنُهُ حتى يتبيَّنَ لنا مِنْ أمرنا فإنْ كان قهْراً فقهراً أو إن كان حُبّاً فحبّاً أو إن كان كُرْهاً فنحن من قبْلُ ومِنْ بَعْدُ كَارهون (*) □





الانسان والغابة

الحلقة المفقودة

هاتــف الجنابــي

«إني أستعرض جميع ما كتب، فلا تميل نفسي الا الى ما كتبه الانسان بقطرات دمه. اكتب بدمك فتعلم حينئذ ان الدم روح. وليس بالسهل ان يفهم الانسان دما غريبا.»

نيتشه ـ «زرادشت»

■ الغابةُ المبتهله
بقطرة الندى وكبرياء الماء أو
حفاوةِ الأوراقْ
بالضوء والمغيبْ
مباركه.
الغابةُ المنهمره
من وحشة الأعشاب والندى
ونخْلةٍ تشقّ قلْبَ الليل والمدى
مباركه.
الغابةُ الطفليّةُ المحتشده
تحت الرماد والحصى
مباركه.
يا غابةً مباركه
قومي برغبة الوداعْ
قومي بنشوة التداعي أو بزفرة الفَناءْ
يا غابةً مقلوعةَ الأظافرْ
منزوعةَ النخاعْ
تبدّدي في الضوء والأشياء نطفةً فريده.
الوحشُ،
في الكلام ينهش الحروفَ والبهاءَ والخيالْ.
الوحشُ في الطريقْ
الوحش،
في جيْبي، وفي دمي صلادةُ السؤالْ
الوحشُ في الحبيبه
عيناه خرْزتان من غضَبْ
وصمْتُهُ كتيبه.
يا لغةً وحشيّةً حبيبه
قومي بدرعك الذّهبْ
بصوتك النحاس ينقرُ الحضورَ خفْقُهُ
ويصدأ الحنين
يا نهراً من زفرة الياقوتْ
يا جسداً من بهجةٍ منحوتْ
أفتضُّ بهجَتكْ
فيخرجِ الخطاةُ مثل خيْبةٍ
ألتفُّ كاللّبْلاب أطوي عنقَكْ
فيخرج الانسانُ عارياً تحفُّهُ الطبولْ
وتلهج النساءُ باسْمه،
وترقص السهولُ والوعولْ
أقول مرحباً،
لخنجر الضياء، باسْمه، فيهمس الضياء
مرحبا □



أشعار من العراق

مدرس الانجليزية

رعــد مشــتت

■ الغرفةُ باردةٌ . .
صياد لوحة «النايف»
على الجدار
ينوء بالسمكة على رأسه . .
الشاي يبرد على الطاولة
شايي . .
كولونيل «غابريل ماركيز»
مغطى بشريط كاسيت . .
الضوء أعماني . .
صديقتي ذهبت لزيارة احد ما
وحين رفضت مصاحبتها
«يهودي»
قالت . . .
نصف مرتدية بنطالها . .
التصريف الثالث للفعل الانجليزي
لم يفهمه التلاميذ اليوم
«الباست بارتسبل»
شتمته . . !
وفي الساعة الثالثة
تمنيت ان أكون مُدرس رياضه
لأصفف الفتيات
بالتراكسوتات
الحمراء
والصفراء
والبيضاء
وأحرضهنّ على القفز في الهواء . .
الكولونيل على الطاولة . .
الغرفة باردة . .
صيادي ينوء بالسمكة على رأسه . .
كيف يفهم من يريد أن يطرق الباب
ان لا يطرقه الآن . . ؟

تلميذي الذي نسيت اسمه

مثل طفل جُرِحَ ساعداه بالاغصان
اخترق حزمة أشجار شائكة
وحار وسطها
مرتبكاً من بكائه
ان يضع بداية الخوف
ربط التلميذ عروة نظارته بالبلاستر . . .
ولأنني راقبته
ناسياً من هو
ناسياً الاسم
وبدون كلمات
حملق تلميذي
واضعاً نظارته
تلميذي ذو العينين بحجم عبّاد الشمس . .

مثل طفل منع دموعه عن الاشجار
حزمة الاغصان اخترقته
وتركت نقط دم ٍ حمراء متماسكة . . برّاقه
على القميص
حرّك عروة نظارته
وغاب بعيداً . .
لماذا نسيت طيب السعيد ! ؟
لماذا نسيت عبّاد الشمس ! ؟

قصيدة تشبه اليوم..

حبيبتي أخذت السيارة
وذهبت الى دائرة التلفونات .

حين كنت أقدم درس الانجليزية اليوم
لم يفارقني لون ثوبها

الرصاصي . .
كأنها صورة بالاسود
والابيض .

التلاميذ ضجرون
احدهم قال إنهم يبنون بيتاً
ولذلك لم يقرأ الدرس .
فكرت ببيتهم
كم يبدو قريباً من السماء .

امتعضت «أنيسه»
تلميذتي الذكية في القسم
من «الكوندشنال»
الماضي . . المستقبل الميت
من الجملة التي كتبتها على السبورة
وأنا أفكّر بلون ثوب زوجتي الجميل .
. . . .

(لو لم ينتحر «يسنين» لكان قد كتب قصيدة تشبه هذا اليوم . .)

أحدهم قال إنهم يبنون بيتاً
ولذلك لم يقرأ الدرس

الرصاصي . .
حبيبتي
كأنها فوتوغراف
بالاسود
والابيض

أنيسه كانت تشبه الذكور
كم تبدو قريبة من السماء

الماضي
المستقبل الميت
لماذا فكّرت بيسنين؟! □

بغدادات

حـكمت الحـاج



■ . . هذه زمالة في منطقة البروج حيث نام خليط من المسـافـرين تحت نسيم الوسط القارص كمتاع سلس تلوح فتنته في الزوايا وترامى لوح القريحة حين رآه يخدم بقلبه لا بيديه فقط بالجسد والكد وماءِ زمزمَ سَمَّمَ على وجه الله كلاماً عمومياً جائزاً أو فرجاً رحيماً وأولى أولي الـرَّجم منهم بقيد النظر غياهب عبدها حتى لا يقوم بخـدمة الجهبذ حينما تكون المسائل واهية ونحن دائماً نعودُ لنتَحَمَّمَ بمائها نفسهِ وبكتابٍ ما لا نأمنهُ أبداً، نَعمْ!
لقد نقلوا من البلد الى البلد شاماناً على خاطر صحيح لا يني يحلف أنـه خاطيء ويبصر هذا السَّطح فيروح يصلي ويجيب إذا كم من لَكْنَةٍ هي مضمومة وكم رأي ◁

أشعار
من
العراق

◁ عالمٍ في صبيحة هذا الباب وأنا أحاول أن أنتظر ما أمكن صاحبي المسافر معي الى المدن الكبيرة لا لنفعل أي شيء بل لنخطو خطوة نحو الطريق الحقّ لمحتهُ جالساً وكان إسمه عاموس وهو وَالٍ قديم في قبو طويل وأحسستُ أنَّ قلبي قد جاءني وأنه يسعى الى متاعي يطلبه ويجمع الناس حولي هكذا ليفضحني
قُلْ لي
هَل نسرقَ فرساً من خرابتنا كي نقول لنا فرس في دفّة الطير أم نلبس قبعة الاخفاء لندفع تحت جناحنا بأكبر قدر من السرّاق والخطّافين لينصبوا تكايا الحريم؟
هذهِ كسوةٌ يغطيها ريش جبال النار وكلام منظوم قُدَّ من ناس تلاقوا معكم مرة بعد نهار على جناب العادة قبل ساعات قادمٌ للعين من «هَجَرْ» وأمام الباب يموت على بعد سبعة أشواط نحو اليمين
من رآه بجروحه التسعة يمشي على غفلة من الطّير حيث بصوت هو صوتك يتكلم نحوهم هربوا خِفافاً وجرينا وراءَهم بالحجارة تدرك روحهم تحت هذه التينة وكان في نِيَّتي أن أشرب في غرضك وأنزل لأقطع له طوله ولأخضعَ له بعد أن أترك حجوله متروكة ما لها أحد في الدنيا
انه مديحي يضعف وعودي ينزلق وانت تتهدَّن مثل الرّشيف قلبك يرتمي على دُمَّلة السّلّم نحلة فاسدة ضارُّوها جاحدونَ آلاءَها الى أين تودي هذه الطريق؟
تطلبُ أن أدليك ونجمك غائب عن سهمك في شجرة مريام
عاموس يا صاحبي تستمع الى الموسيقا وتقعد قِبال التخت وحدك تتمايلُ وأنا تحتَ تينةٍ فاتنةٍ تَصَنَّتُّ الى ضَعف يثقل نطقه قبل أن تسهل موافقة صاحب يُدانِش عامك بماءٍ يجري تحت أقدام من العاج ففرح البستانيُّ من جَراءِ شراءِ هذه السِّدْرَة
هل اشتريت داراً فيها حديقة وأطعمتَ الماعون لتسلك عقد الشّطارةِ وتحكم لنا بالدار؟
إنها بلادٌ ما يليقُ بها غير عسكر ينصبون فسطاطهم بيتاً فبيتاً
وكنا نستعجبُ: كيفَ يضعونَ المِسكَ على شَواربِهم ونحن نعملُ في قضيةِ هذا الراعي رآنا سالكينَ درباً فقالَ حاجتي معكم وصارَ يطعمنا وعلى تلكَ الشاكلة واحدٌ من علماءِ الروح اكترى أرضاً ومَضى به وَثَبَّتَهُ عليها عندكَ ثلاثون سنة وَخاطر خفيف تحركُ الكاعوبَ



على النارِ لتهيِّج السَّحرة وتؤجج سكراتِ موتهم لكي تخرج فلاحة من روحها مدهوشةً حائرة
بعونِه يا هذا سنعاونكَ فَقُمْ هل هذا عقاب أم ريشة في سلة الشّك!
أهذهِ شوكةٌ أم مِهمازٌ!
أهذا ثوم مسن أم جناح في جهة المحبوب؟
أم قريبٍ يصفع قِطّاً قد أشعل قمراً ذاكَ الزمانْ؟
تتحرّشُ بالناس يا صاحب الحجر الذي من يد ويا حبيب التفاحة
كلام حبيبك يبكي عدوك وعلى فتيلةِ الروح الرفيعةِ قلع الخُطّاف
خرافة شقائق النعمان
يا هذا!
الزّنّانُ كيف يثوب انه يهزُّ أكمامَهُ على شيخ عجوز فكيف في ظلٍّ عشية رديئة أن نُسيء اليه
الزّنّانُ ننكأُهُ ونأخذهُ في سفرنا ليطردَ زخرفة السَّقائفِ من إزار هو سلسول خيل بموجب خيطين من السماءِ فأيَّةُ آياتٍ تَنَزَّلُ عليه لتَرجمَ حَيَّةً خضراء هي الاخرى ما زال زرعها وجلدها زجاج ولا كأس ثالُوثَةٍ في جبل زكروم وعندَ العشيةِ حَذُورَةٌ ويقطُورُ
هذا هو الحقُّ
حَقُّ الله
حصرم وزبربور وفضة مُشَكَّلَة بالذهب مثلما هو مُخَرَبَشٌ ومسوس ومُزَيَّتٌ باليوميِّ دودةٌ في جرابَ دينٍ غارقٍ في جَنَباتِ المَعيشةِ ماذا سَأفعلُ وأنا حَقّانيٌّ أبحثُ في أرثِ الحرير أُجري وَثْناً وَآكلُ أطرافي ويبدأ الخماسينُ يفعلِ شلوقاً يأخذُ بثاره وربك جابك تمرضُ بعرق النساءِ عَبَّادٌ جئتَ من «هَجَرْ» على عذاري قتال كذا خِفّةٌ وكذا قطيفة وكذا كثير الشعر مثلَ وحشٍ تباع رخاصاً نهار الجمعةِ هل أرضك أرض مليحة وترابها بايت؟
يا حلاّب طملة غارق وتدردخ جفنك على فسقية واسعة يتمرّغ بها نسر كبير عنده بَغاشَةٌ وعقاب زكطيٌّ وقت القِيادَة يروح السلوقيُّ يتصرفُ
يا عاموس: ما يدوم شيءٌ على حاله مثل تبديد الدواليب ومثل ماعونٍ من القُرغل سيَّرٌ على بلاد من الفخّار فهيا لنشكر زَوّاخاً قد إدعى بروحه وزَلَّل بالكذب شغله تُخَلِّي هؤلاءِ يشكروك هل لازم أن يقضوا الحوايج بالرمل ولا أن يعبروا خمسين خمسين في الطّراد وهل لازم هذه النفخةُ الكُبْرانيَّة فأي مخلوع ببروجهِ عَظَّمَ شأن الحساب وسَدَّ

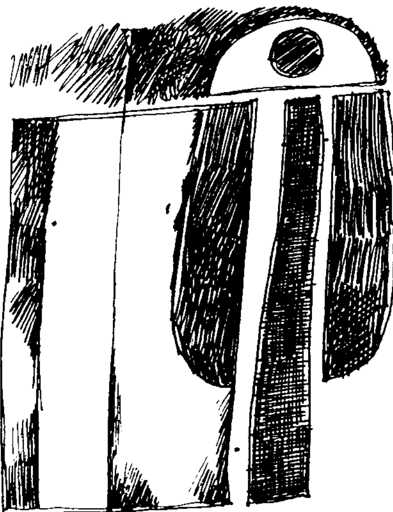


وجه المكحلة لهو شجاع في الباطل واستقام تَوّاً على الصخرة
أيُّ شيء يكون أحسن من سفينةٍ تتمارض قدّامَ أمواج شائخة
لبعضهم زَرائبُ عَرَضية ولبعضهم شكوى واحدة منحوسة يظّلون يطالبون بدغبوجة ويقولونَ هَيتَ لك ويُردى وحيداً على بلاط بلا قبول ولا أنثى ولا بَدن يَسدُّ بالمقلوب ثقوب البنيان
بَلى،
لقد بانَ فحواي فهل أحشو ضربتي لأبَيِنّ حبر العلام في مجراه حافرا ما يكفي لسحب الهواء فوق الصدقات فما هو عزيز يطيح من فوق الدفوفِ أسْكُرناج يُفَلّي في القمل على المحبوبة الواضعة أصباغا من عصارة لوتسٍ أزرقٍ على سنا شعر كبير البوذيين
ممنوعون من الزَجْر نستميل القربات الى جسد يرتشح تحت المطهر كالقبة المُخَمَّسَة دسائس ايقاعنا عواثير تصطاد بابنا بجبلَين من الرباعيِّ الحامض لكنه هو الذي بدَّل أسْكُفَّةَ الباب ببهاء مفضوحٍ وانبثَّ الخبر: واحد زرع وطناً في نسيج اعضائه وحمل من مكانٍ الى آخر حفنة من نفس زكيَّة هي سورة بنيان مرصوص غداة غزا الضربان كَراريس الدراسة وأحيوا صوت ضمير الذمَّة في صدر من لا أمةَ لهُ بل يؤثرُ تواترَ الرمي عليهِ مُستوبدٌ يختمُ بالطين يَباباً ونفسهُ هَيَّاجَةٌ تهتال وماله يد عليها لفقرها ولقلة ما قَدَّمَتْ يداه ميطاءتان خفيفتان أعزَّ من وشايز مبثوثة على توريش دروع أبي الحَسَن يومها سأقومُ بواجب في حقك لأستوثق من هَيْتَان عاموسَ إذْ هَيَّتَتْ له هكذا الى هلمَّ انهَقْ يا مَهكوكُ انتَ هفوان تهرطس وتَصرُّ على مهزاق روح المباذل والهزابرُ الهُوارِيَّةُ تهرضُ هَداكَ الله هرضَ الأهداب يوم النائبات الذي من نفاق الأشقاء نوافل وفروض لموت الصاحب حيث القهوة والنفيجة ونعايم الملَّة. ومنهم من كان مال الى قتله فأقاموا ببعض المياه خوف مُونات الطراد عند واحد مايق يقدر الموجة في ركوبها وهبوبها منجنون يرمي اليكم بتلك «المَنَسّاوَات» واقفاً على أول الصفِّ حديثةٌ بارد وآخذٌ من الفواكه المَلذاء تفريطها في الذي مَلأكَ اللهُ من خُرجه مَلْياً ملوكياً فأعجفه مَطيَّتكَ ورَسَّها لقد كلَّ مَتنُها أنتَ نصرانيٌّ وقلبكَ مَارستانٌ وحريمك استمرارُ الصَّحو ومَدايدُ لخُوص العَسكر وعَمّا قليل يَثوب السَّلجان الى القضاء اللَّيَّان ذات ليلةٍ صَهَّانِيَّةٍ ماتت من دلج النجوم بالزهار ثم ألْيَل السبت على ليقةٍ مِسْكيَّةٍ لَسْ توذي بل تموت قبل يوم «يا ليتني شاخصٌ» وبعدَ نهارِ «يا رَيتني أعصَلُ»
ألستَ بناحِرهم وتلكَ أقواسٌ بمعنى لستَ تجهلهُ فَفَرَّيتَ ألويات العهدِ مُلتاثاً ولو دُفعَ اليزيدُ اليهم ما قتلت أم الخَليقَة عبدها كما لو أن أهل القرى آمنوا من وراء المال والحُجُرات تضرعنا وقلنا لولا يكلمنا كنا نتّلح آثار الطريق تحتَ لكَيك المُوشّق يُلاكِزُ أصدق اللّقيا لعوبٌ بالأسنَّة ألطافُ لخَانيق وتَلاحينُ مسكيةٍ هاذها ألحمَت الحربُ فلا تكونَنَّ جُلواً فَتُستَرط بل كحايل ومُزَمِّل قَلانس مُقعَثِلٌ قُفطانهُ بفَطيمٍ وقَصّان وعليك قدرة حرث تزويجة قَنبيطيَّة ولَم بالسؤال تنطق علينا وتري هاكَ العواج وهاكَ تَغميص حتى ولو عاف العياهير مرميَّة من العشيَّة لحدِّ العجاريف كان طنفشاء الضرائر وباقي المصاير النحويةِ وغير نواحي مسك الهنداز الوثّاجة تدقّ وتضربُ ديفةً بدرعها وتقول طاب الخبا في الأوطان وَيكَ أيش الجَزاءُ يا عاموس! □

قصيدتان

سهيل نجم

(١) أغلى



■ بقليل من العاطفة
ستغدو النهايات
أرجوحة تقلع الماضي
وترميه أعلى.

بقليل من الضرورة
سيسقط الرهان عن جواد العربات
ويتدحرج التاج بين الحوافر
والفضلات.

▷

أشعار من العراق

◁ مرتفعاً عن اغنيات المعادن
سار النبات وعلى ظهره
ترانيم طيور الحجر الماسي
تصدح أعلى فأعلى
حتى يسدل الوقتُ أمواجهُ
وتحتفل الاسرار.

وها أنا
أعلى من الوقت والمكان
أهتف باسم الجذْي الصاعد
وأشيد إيقاعي،
مشرئباً نحو الطلوع
منسكباً على الرياح □

(٢) دخان الممرات (مرثاة)

■ (عافنا) في زاوية الدخان
ظللنا هائمين من قطب الأرض
لقطب الأرض هائمين.
ليس في دواخلنا سوى دخان
وبقايا ذاكرة، عافنا الجواد
الجميل.

دلفنا لمر النعوت نرتق
وعورتها بأظلاف الكلام ثم بكينا
حين انغلق الممرُ. عافنا الجواد..
فامتزجنا بألغاز الحطام
انحدرنا الى نهر من يباب الفصول
نحبو على أضلاعنا
ونستحي أن يفككنا الفراغُ
فلا نمسك بشعرةٍ..
تفور الفحولة في أناملنا
ثم تغادرنا الى لزوجة الصدع.

من تعادل الجنح والهواء
شربنا الضباب. هذي مسافة
بينهم سننبتها، نرخي سدول نجم
ذاب من تأمل الدخان؛ ضع أوراقك
تحت الضوء، ستغدو مرتعاً للنمل،
غيمة الفولاذ التي عدونا بها
ما كان من صديقي
غير ان يخرج منها
غيمة حمراء
ويطير من بين يديّ هاتين،
(طار) الفتي الجميل،
صار دخاناً أحمر يتلوى
ويَفْرد وقتاً لانسحاق الرصاص،
أما كان أحرى لو جمّعتهُ في قبوٍ
من الوضوح؟

يرجع الرجع لارتجاج الجُزيء بالجُزيء
فلنرح الذاكرة ولا نبكي..

عادةَ
كلما يقترف الغموض إثماً أصرخ فيه
حتى إذا ظهر الصدى
وقالت الأتربةُ واجهْ حدود الدخان
كوّنت لي عدواً
واقترحت أن يقاتلني، إذ لا أراه،
بيديّ،
وإذ يكون دمي محتجباً
فلأني ضباب
تتبعتُ صديقي قطرة فقطرة
حتى ارتفعتُ
وتركت خلفي العويل.. □

رغبات تستدرج خيباتها

محمد النصار

■ الوليمةُ تنهار
[ولأنها] وعدتني
أنقذتُ دمعةً واقفةً تحت مطرقة المطر
وقلت هناك حماقة شديدة
وما يكفي
من الحطب الأعمى.

قبل أن أميِّزَ بين ذّل الطيور
وما يثني الصياد
عن تفقّد ذكرياته
بعد عشرين عاماً
لا بدَّ ان يتبارى في ساحتي
حضورهُ
الذي يشبه طعنةً في ظهر البحر
وندمي الوثني.

الوليمة تنهار
والرغبات تستدرجُ خيباتها
كأنَّ الاعمى والدوّامة
كلُ ما استطيع جنايته
في هذا المكان.

لا يمكن اتقاء السيف والسبب والمجهول مفسدةٌ
للشيطان
فماذا يريد الوحشُ اذن
وقد أبحتُ حياتيَ كلهَّا
[لهذا الجمال المرّ]
ووعدت اللامكان
بحقائق تأتي ولا تأتي
وبجنونٍ تام.

ماذا يريد الوحش
وماذا تبغي مَنْ يتملّقُها
المتسولُ
والشيطانُ
والأميرُ
والزمّار
وتتحصّنُ أمام الشمس
بكل هذه الابهة المقصودة؟

أعمارُنا بخيلةٌ
ولكننا ذرفناها
برقنا لا ينحني وكتومٌ
ومع ذلك نوهم فضحناه
لأننا نوهم الشركَ والشكَ
ونكبر في الوحدة
وفي كلتا الحالتين
يعدنا الشوق بورود جارحة
وبتحصّناتٍ تعتبر الخسارةَ
سرَّ الوجود.

كأنّكَ جّراحُ
والورقةُ جسدي



والكلماتُ أفواهٌ معطّلة
كأنك الكتمانُ
وأنا أتقيكَ
وفي كلّ الأحوال
انتَ سريعُ الفرح
ومن أجل طاووس ٍ
يقيني من جنونكَ
ويخفيكَ عن اللصوص
صرتَ تبشّرُ الخيانةَ
بأسابيعَ قادمةٍ
لها شكلُ اعمى
يبحثُ عن حقيقته
أو شكلُ وليمةٍ تنهار □

قبور الماء

أديـب كمـال الـديـن



■ غابةُ مرآةٍ ومرايا: غابةُ آهاتْ
تتقاطعُ في موسيقى غامضةٍ،
تتسربلُ بالالوانِ الحمراء
أيقنتُ بأنَّ الماءِ له شيءُ من شكلي..
وبأني أتلاشى ذئباً قربَ زجاج الغابة
وبأني الليل ولا ليل سواي
ما يحدثُ؟..
الغابةُ تلعبُ، واللعبُ هنا فظٌّ كالسكّين وقاس
والاصبعُ ترفع شيئاً، والضحكاتُ تمزّقُ غيمَ الغرفة
الانثى ترفض، والأنثى قربَ الأنثى، لا شيء سوى
الأنثى
أولمْ لي شيئاً يا زمن الأنثى
أوَ تعبتُ بالغابة قربي وأنا أتفصّدُ أزمنةً من رغبات ◁

أشعار من العراق

لا تصرخْ، لا تطعنني، فأنا مرميٌ في ماضي الماضي
الغابةُ ترفضُ، تغضبُ، تخفي ضحكتها
الألوان تسيل: الأخضر في حضنِ الأحمرِ، والأزرقُ بلّورْ
والأصفرُ يشهرُ ألوانَ عذابي
كي اخرجَ مطعوناً من لا شيء الى اللاشيء
طفلاً في عاشرتي، وحشاً في العشرين، وكهفاً في السبعين
الغابةُ تنضو شيئاً، تتسربلُ بالفتنةِ، تنمو، تتمرآى
الغابةُ مرآة غامضةٌ تتكسرُ حيناً
تلتمُّ لغات عارمة بالدعوةِ للبحر
الأنثى تضحكُ قربَ البحرْ
تكشف شيئاً هذي الاصبع في نزقٍ
يبكي في احشائي شيخٌ مزّقهُ سيلُ الألوانِ الجارفْ،
رجلٌ على سدّ من لذات،
طفلٌ أتعبه العطشُ وأورقهُ أجنحةَ طيورْ
الغابةُ أنثى من نور
الغابةُ تلعبُ. انظرْ حدّقْ أنفقْ عمركَ..
لا شيء سوى التحديق الفاسقْ!
الغابةُ ملهاةٌ والشيخُ مضىٰ للقبرْ
الأنثى شبعتْ من لعبتها..
لبستْ ثوباً أسودَ يسترُ عريَ الجسدِ البضْ
والطفلُ بكىٰ، منتصف الليل بكى
وأنا أحملُ تابوتَ الشيخِ بألوانِ الانثى ببكاءِ الطفلْ
أمضي لقبورِ الماءْ □

مدارات يومية

عادل العامل

١. موقف

■ حيثما كنتُ..
لا أدّعي أنّني..
واحدٌ
أو كثيرْ
فلْتكُن تحتي الشمسُ..
أو فوقي الطينُ..
ماذا سوى شهقةٍ..
أو أنين أخيرْ
هكذا لا أنا مشجبٌ..
لقبّعةٍ..
أو لمن باعني ودّهُ..
ذات يوم..
حصيراً! □

٢. استراحة

■ يستريح الصباحْ
منذ أن جئتِ..
في غرفتي
لا يروم الرَّوّاحْ
يدَّعي انَّه أنتِ..
هذا المنافقُ..
لمّا رأى..
كيف أني تفَتَّحتُ..
من نظرةٍ..
والفؤاد استراحْ
فاطْلعي عنهُ..
للأرض..
أخشى علَى أهلها..
أنْ يظنّوهْ..
راحْ! □



٣. وحشة

■ أغْرَقَ الليلُ..
في نومه..
ونسى أن يفيقْ؟
أم هي الأرضُ..
كفّتْ عن الدورانِ..
فلا شيء يحدثُ..
لا أحداً في الطريقْ؟!
أفْتَحُ القلبَ..
أبكي..
أناديكُم..
واحداً
واحداً..
واحداً
لا أرى غير أقدامكمْ..
فوقه..
والزّمان السّحيقْ! □

محمد الماغـــــوط

الأرجوحة

الحلقة الثالثة



■ تأمل يده المتدلية في حجره بشعرها الأشقر الناعم وعروقها المنتهية في الأصابع انتهاء الأنهار في البحر، فاشمأز منها كالحشرة. ثم ما لبث ان هز رأسه شفقة معللا. لقد كانت يده على كل حال. إنه يتفرد بها على كل حال. اذ ما من انسان في العالم له مثل هذه اليد بأصابعها وأظافرها وشعرها الأشقر الناعم. هذه اليد التي امتلأت بالمعول والقلم والنهود والدحل وتذاكر السينما وشعر الرفاق. إنها ذابلة كوردة في الصحراء، فارغة ومغلقة كفم بلا أسنان؛ وأقل حركة تسقطها على الأرض.

ترى هل يستطيع الكتابة بعد الآن؟ إنه يشك في ذلك، فملامح الاحتضار واضحة عليها، وسمات الجنون والعزلة تبرقعها من جميع الجوانب.

ثم هذه القدم المفلطحة والتي كثيراء ما تشبهها «غيمة» بسفينة دمرتها العاصفة. إنها عالم قائم بذاته. تاريخ مفلطح، لا رواة له ولا مستمعين. سفينة من اللحم.. بل من الحقد والتراجع. بها صعد السلالم وهبط في الآبار. تسلق أشجار المشمش الخضراء. ركض على الأرصفة وبين الحافلات. ثلاثون عاما وسيور حذائه تقفز ذات اليمين وذات الشمال.. سياط بمستوى الأرض، تجلد الأيام المقبلة والأيام المدبرة، فوق وبر السجاد وحصى الاستعراضات المحصنة بالخيول. وها هي الآن وحيدة بائسة قراب حذائها أشبه بحشرة خارج صدفتها.

إنه مجزء مبعثر كزجاج نافذة قذفت بحجر، شامخ ومليء بالعهر والرضوخ، يموت عطشاء كي يكون امرأة.. امرأة في كوخ.. ذبابة في ميدان.. حذاء برتقالة.. طفلاء أعمى.. قرداء في غابة، وليس رجلا متسمراء بين أرض وسقف.

جميل ورائع بهذه البذلة المنتقاة والقمصان التي غسلت ونشرت مئات المرات امام أعين المارة، ولكنه بحاجة الى شيء اخر.. خارج الجلد.. شيء ضبابي مفعم بالثقل والرضوخ، لا يقفز ولا يهيم بل يلتصق ويتسمر من أجل الشكوى وهز الرأس كالجواد.. وردة من الجنون.. من الهستيريا، تحفحف بأوراقها وتصغي. مكنسة تلمم قشها كالذيل وتقعي قبالته تماماء امام الفم والحاجبين لتراقب الفهد المحطم وهو يزحف كدودة القز على ورق الصحف ودورات المياه في سبيل التخلص من المثالب والشعارات الطاعنة في السن.

ناكح ولد أو ناكح جدار، رئيس شركة او راعي غنم.. أي شيء يريد رفقته، يتشمم رائحته، ويقول له: كنت أحب وطني يا رجل. ليتهم يحققون معه الآن! في هذه اللحظة وهو يحوم كالعقاب فوق الآلام المتفجرة كسدادة الفلين. لتلك الآلام الكثير من الأشياء والقصص التي يود قولها.. أشياء لا تخطر ببال رجل شرقي. لأنها ليست في الذاكرة بل حولها.. تدور حولها منذ أجيال كلاب محنية الخواطر، عقبان ملتفة بأجنحتها، تعرف أن طرائدها في نقطة ما، وعليها ان تدور حولها وتدور حتى تنفجر الدائرة او تتشقق أو تزول.. من المدرسة الى القمة الى ساحة الرمي.. شيء لا يحتمل.. شيء في حجم وطنه وبؤسه وجنسيته يود الاعتراف به طرقاء وشهيقاء وخبطاء على الطاولات.. الآن الآن وفي هذه اللحظة والا انفجرت الدائرة وولت الطرائد.. الآن.. كأن هذه الأشياء التي سيتحدث بها عن وطنه وبؤسه وجنسيته قد ينساها فجأة كما ينسى حادث اصطدام في الشارع.

ولكنهم لم يأخذوه الى التحقيق ولا الى الحمام ولا الى الاعدام، ولم تهبط سلة من السقف ملأى بالأوراق والمهرجين. إنه ما زال وحيداء، مترامي الأطراف في هذه المملكة العجيبة، ولم يكن ليعكر عليه خلوته وأحلامه سوى الشرطي الذي يضع له صحون الطعام ويعود بعد قليل لأخذها ثم الحلاق الذي يحلق له ذقنه تحت رقابة شديدة.

كانت حلاقة الذقن في الصباح الباكر وبتلك الموسى الصدئة والماء المثلج عملية استشهاد حقيقية. ولذلك كانت أسنانه تصطك بين يدي الحلاق وهو يطبق فكيه فوق بعضهما كأسد تنزع لبدته امام عينيه دون ان تكون له القدرة حتى على الشعور بالتواضع والاشمئزاز.

وكان الحلاق كريهاء جداء وذا نفس شبيه بنفس الضبع، وعينين مليئتين بالعروق الحمراء الملتهبة، لا يعتذر ولا يرف له جفن. حتى ولو قطع أنفاء وأزاله مع الشعر والصابون لاعتبر ذلك من صميم اختصاصه، ولذلك كانت الجراح تتلو الجراح في وجه الفهد وعنقه وتحت جلد الحنك المهدد. صراخ دقيقة يتم على بقايا الشعر والصابون. ولم يكن ليغسل وجهه أبداء، ولا يأكل ولا يتبرز ولا يتحرك. لقد قرر ان لا يقوم بأي مجهود يعيد الى ذاكرته تلك الحيوية التي يتمتع بها بضعة رجال صلفين يعدون على رؤوس الاصابع في العالم كله. الذاكرة الساطعة المستقلة.. بعيدة هي وفي المظروف الذي وضعوا فيه محتويات جيوبه.

وراح يضرب رأسه بالجدار. يتدحرج يميناء وشمالا غارساء أظافره الطويلة في لحمه، رافعا ساقه الحافية في الفضاء، مصغياء الى اظافره وهي تطوى وتتكسر على الاسمنت الأزرق العاري.

لقد انقلب فجأة الى فارس صغير من البلور، تحطم وتناثر في الزانزنة، ولم يبق منه الا السوط واللجام، وتلك الرغبة المحمومة في الركب، والقفز فوق العصيدة الجامدة وفضلات الموظفين المتدفقة في عروق الأرض.. عبر اسنان الموظف النخرة وأنين المرضى والمشوهين.

أبداء ترقد اليمامة على غصنها دون طبول وحاشية، وجواربها تتأرجح على حافة المقعد، وافريقيا تثب كقطة من برتقال بين الأقفاص النهرية ◁

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريس للكتب والنشر»، لندن في مطلع العام المقبل.

والفؤوس المعبقة بلحم العمال والمهاجرين، و«غيمة» مستقلة بكامل عريها وهياجها على سريرها العتيق مع زميلاتها العوانس، مضفورة الشعر، حزينة، تضرب اللحاف بكفها الصغير ثم تنهض وشاماتها الكرزية بلون رابطة نهديها الصغيرين، وغضاريف أذنها تأخذ لون البنفسج من كثرة ما تلهث بالقلم المبلل في أثناء الدراسة. كانت ترقد في حجره وتقرأ.. تقرأ عن الفلسفة واللغات الحية. وكانت دراسته الوحيدة هي ان يحك لها أسفل قدميها حيث تثور وتقاوم وتنتفض كالابر وتضرب وجهه بود ثم ما تلبث ان تمسح مكان اللطمة بيدها وتقبلها.. ثم تقذف الكتاب، وتشد ثوبها حتى الكواحل، وتعض في الزوايا تقاوم خلف الطاولة وكتابها بيدها ثم تصفعه على خده وهي تزجر، ولكن ما ان يقابلها بتلك العينين الوحيدتين المقهورتين حتى تمسح مكان اللطمة بيدها وتقبله بشفتيها، ويذهبان الى الفراش وهي مزمجرة وعاصية ثم لا تلبث ان تهدأ كعصفورة تحت عصفورها.

وطار صوابه عندما صرخ صوت ما واخترق أذنه كالسكين.. صوت وحيد وشجي يؤكد لسامعه بأن للصمت ضريبة باهظة يجب ان تدفع في كل لحظة دون موت أو مماطلة.

«- فهد التنبل».

«- حاضر».

«- هيا امامي. وحذار ان تلتفت يمينا او شمالا. لا تأخذ شيئا من أمتعتك. ستعود. واذا كنت في وضع لا يسمح لك بأن تدرك أنكقد عدت فعلا سنخبرك بذلك.

لا.. دع حذاءك أيضاء فما من فرس تنتظرك في الخارج. لا تتظاهر بالفزع والبله. هذا لا يمنعني من ضربك حتى تدخل الغرفة التي سأقودك اليها. نعم. انها رحلة ممتعة تحت المصابيح.. رجل أمام رجل..».

وأدرك أنه في أعماق الليل. نبش من أعماق الليل بطريقة بربرية مبرراتها أكثر عنفاء من دقات قلبه. رجل يرتجف أمام رجل. شيء رائع. كأن تقول قرد يرقص أمام صاحبه. حرس متلفعون بمعاطفهم يذهبون ويجيئون، والدهاليز المظلمة تتصرف بمشاتها كما تتصرف المضائق بقواربها. الأبواب تفتح بهدوء كأن الملائكة تفتحها وتغلقها. وفي الداخل يتبدل كل شيء، وتنفض الأمور كالقنفذ في الداخل. شيء يجري في الدخل له شرعيته ومبرراته. هاهو الماء يبلغ أرنبة الأنف، الأقنية الغريشية جاهزة للابتلاع بالاقدام الحافية والقميص المهدى من الحبيبة. وفي الداخل سيطفو كل شيء فوق التموجات الزرقاء.

ثم دفع من ظهره ليخترق فوهة ما بصعوبة بالغة تسلخت على أثرها خواصره وتمزقت ثيابه ليجد نفسه في طريق تحفه الزهور ونوافير الماء حيث جلس عدد من المدنيين باسترخاء كامل يدخنون ويلعبون الورق. ولم يعيروا انتباها لا له وللموظف المرافق له. كل ما يعرفه انه كان يتعثر ويرتطم وهو مسحوب من ياقته في الاتجاهات والممرات التي يجيدها المرافق ثم اختفت الزهور ونوافير المياه. فجأة أبنية متهدمة من اللبن وأكوام من الدواليب والأقذار والروائح الكريهة ونساء شمطاوات يغسلن ثيابهن في ضوء القمر والكلاب تنبح وتعوي في مراقدها بينما راح عدد من الصبية القذرين المنبوشي الشعر، يتأملونه وهم يمضغون عرائس الذرة.

وصرخ الموظف: «انها تنتظرنا هناك..».

«- ما هي؟».

«- السيارة».

ثم راحت السيارة تترنح وتتمايل بها في طرقات وعرة مليئة بالأوحال والقطط الميتة، والسائق يغني، ويشعل لفائفه ويغني، الى أن توقف أمام بناء شامخ يحيط به الحرس المدججون بالسلاح. وترجل الفهد من السيارة يصحبه الموظف المرافق الى الداخل، وهو لا يفتأ ينبه عليه: حذار ان تلتفت يميناء أو شمالا. انظر أمامك فقط. حركة واحدة وأفرغ هذا المسدس في رأسك. كان مستعداء. يسير مغلق العينين طالما أنه سيستجوب بعد قليل ويفرغ ما في أحشائه من أجوبة تكاد تنبثق من بلعومه، ولكنه لم يستطع. كان يرى من زوايا عينيه أشياء تقشعر لها الأبدان.. أغشية مخاطية حمراء وأعناق ملوية برؤوسها على الجدران، والسنة حمراء نائتة من بين الأسنان، وقد تفوق القدرة على النطق والحيوية التي يتمتع بها مثل هذه القطع من اللحم، وأشباح اخرى تئن فوق الأغطية وتحت الأغطية التي ازدحمت بها الممرات والزوايا ومواقف السيارات التي تثاءب سائقوها خلف مقاودهم، ولكنهم جاهزون في أي لحظة للانطلاق ذهابا وإيابا. كان مرحاء في المقاهي، وسعيدا في باحة المدرسة وخجولا في المبغى.

وكان الذباب يطن على شمع المحطات والأذرع الرفيعة المضمخة بالدم، وضوء القمر يشع ويتقلص عبر الكوى والطاقات الفارغة المظلمة التي يقابل بعضها بعضاء.

انها مقبرة كبيرة خاشعة لبرودة الشتاء، مجلدة ومهجورة تحت رحى الصلوات. العظام وحدها تتلألأ بما يسيل عليها أمام تلك الزمرة الثنائية من الاتهام والبراءة، من الخوف والظمة. جنون مطبق ان يقول شيئاء وان يتجاهل شيئاء، ولكن عزاءه الوحيد انه سيفرغ ما في احشائه من أجوبة ونعوت وذكريات.

ثم دفع الى غرفة طويلة.. طويلة جداء ولكأنها نهاية العالم. وأغلق المرافق بابها بهدوء وخرج بعد ان أدى تحية نظامية للرجل الجالس في نهاية العالم.



وكان الموظف الكبير شاباء وسيمًا أنيقاء لدرجة تجعل منه وسط هذا الخراب والفوضى شيئاء اسطورياء.

رفع رأسه عن أوراقه وسأله: «هل هناك تالول في احدى يديك؟».

«- نعم يا سيدي.. ها هي».

«- خذه ايها الحارس الى مكانه».

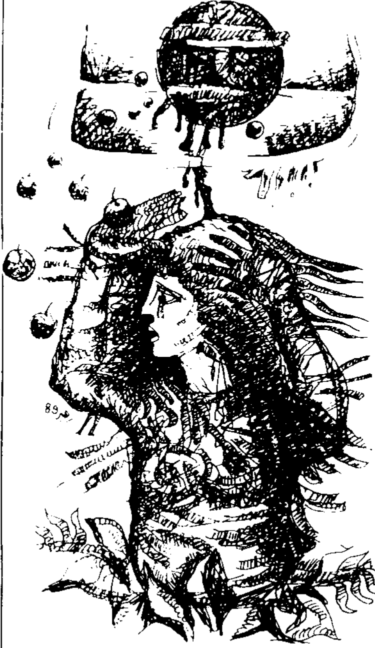
وعندما أراد ان يفتح فمه مرة اخرى كان الموظف يغلق الباب بيده ويسحبه من ياقته باليد الاخرى.

وأعاده الى زنزانته من الطريق نفسها التي أتى منها. الطريق المزهرة والمتربة والمليئة بالدواليب والاطفال والنساء.

ولم يبق أكثر من ثلاث ساعات في زنزانته حتى أعاده الى المحقق الجميل ذاته من الطريق المزهرة والمتربة نفسها والمليئة بالدواليب والأطفال والنساء ليسأله عما اذا الثالولة في يده اليمنى ام اليسرى. ثم أعاده الى زنزانته من ذات الطريق المزهرة المتربة والمليئة بالدواليب والاطفال والنساء. ولم يبق فيها سوى ساعتين حتى أعاده من ذات الطريق المتربة ليسأله الموظف الانيق عما اذا كان اسم أمه لطيفه ام لطفية حتى اختل توازنه وكاد يفقد عقله، واخذ يقضي ليله ونهاره وهو يحاول ان يتسلق الجدار كالعنكبوت، ويهوي على رأسه واضلاعه الى ان هدأ في احدى الليالي هدوء الموتى. اسمي بالتفصيل.. أليس كذلك؟ هي جريمة قتل ام قصة غرامية؟ كم ثالولة بيدي.. مائة مائتان.. مليون ثالولة.. ما علاقتكم انتم. وثم يضع خده على الارض ويبكي. انه مسؤول فقط عن القسم الخارجي من الانسان.

ومرت الساعة تلو الساعة، ولم يقرع زنزانته أحد. كان غيظه يستمر، وتجاهله يستمر، مما أسبغ عليه طابع الحيوان المفترس. سأعطيهم درساً في الرجولة أولئك المتسترين بالأقمشة. سأجعل كل محققي السجون يتركون أقلامهم أمامهم ويصغون اليّ بعيون مشدوهة. رجل مقابل رجل، ولن يدع أي فكرة في العالم تعتريه وتسيطر عليه. سيتصرف بهذا الجزء اليسير من حياته كما يحلو له. سيدفع الفدية، ولكن وهو ينتصب على مقربة من ضحيته.

وعند الساعة الرابعة صباحاً والهدوء يشمل كل الزنازين والغرف، سمع صرير المفتاح في باب زنزانته، فارتعش قليلا. وعندما انفتح الباب وانتصب بين درفتيه الطاعون مات من الارتعاش.



* *

تقدم الفهد بشكل متعرج نحو المحقق وهو يعبث بأزراره وطرفي سترته كطفل في أقصى حالات الدلال. وكان المحقق متحجراً وراء طاولته، عليها جهاز هاتف ومصنفات وحاملة اقلام، وقد أدخل سبابته في حلقة صغيرة تنتهي بحمامة نحاسية منبسطة الجناحين، وقد علقت القضبان على جانبين بواسطة حمالة خاصة كما تعلق الشوك والملاعق في المطبخ. وكان المحقق ذا عينين عسليتين وشارب أسود كثيف بلون الفحم وكأنه قد قبض على طائر سنونو في فمه منذ الصبا ولم يطلقه للآن.

ثم ارتفع الحاجبان قليلا الى الأعلى، وانبعث من الوكر المختبيء بين جناحي السنونو صوت نسف كل الاوهام التي بناها الفهد عن قسوة الجلادين المعاصرين. صوت لا يصدر الا من تلك الأفواه التي اهترأت من ترديد الآيات البينات وتفسيرها للأطفال حول المدفأة: «فهد التنبل».

«نعم يا سيدي».

«- هل أنت خائف؟».

«- جداً يا سيدي».

«- اذن يجب ان لا تخف بعد الآن. تفضل..».

وقدم له سيجارة وأشعلها له كضيف حقيقي. وعندما نفث كل منهما دخانه في وجه الآخر، عاد الصمت يخيم من جديد، الا أن المحقق فتح فمه وتكلم هامساً كأنه يحاول ان يتكلم دون ان يمس هذا الصمت المحبب في دوائر الأمن بأذى.

«- الأوضاع الاقتصادية مضطربة».

«- نعم مضطربة يا سيدي».

«- انه الفزع».

«- الفزع يا سيدي»

«- يريد أن يسلبنا حريتنا واستقلالنا، ولكننا لن نسمح له بذلك».

ثم نظر الى الفهد بعينين شاكيتين كأنه يخفي الحرية والاستقلال في جيبه.

«- نعم نحن لن نسمح له يا سيدي».

«- ولكن كيف..».

«- انني أحقق مع العشرات كل يوم. وكل واحد منهم يزيدني اقتناعاً بأنهم لو ولدوا خيولا أو دواجن لكان خير خدمة يقدمونها لبلادهم. لقد قال لي أحدهم وهو مزارع من الشمال إنه يبيع كل استقلالات الدنيا ببيضة مسلوقة. يا للعار!»

«- يا للعار!».

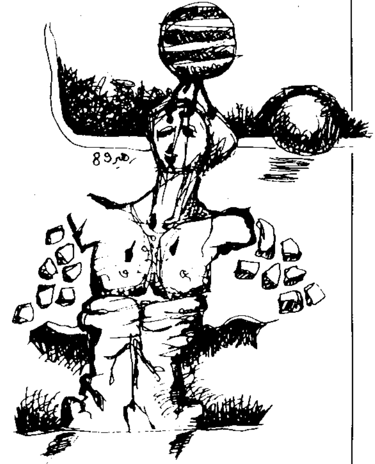
ثم أشار بسبابته الى مكان معين وكأن هناك مئات الاشخاص في تلك النقطة بالذات:

«- كلهم أغبياء، ولا يستحقون إلا الحجز والتهام الفاصولياء حتى تورق في معدهم. عفوا اذا كنت أرفع صوتي. انني اعتذر. ولكن لا تتصور كم تهمني حرية بلدي واستقلالها. ولكني لا استطيع ان أضمنها اذا ما أغلقت مكتبي في الثانية بعد الظهر وهرعت لتناول الطعام ومضاجعة زوجتي. يجب ان يكون هناك من يسهر عندما ينام الآخرون والا انفجر كل شيء. وانني احاول قدر الامكان ان لا أضرب أحداً، فالضرب للحيوانات كما تعرف، ولكن بعضهم يضطرني الى ان اكله بأسناني. احد المفكرين بعد ان تهيأت للتحقيق معه وكنت موشكا على اطلاق سراحه واذ به يقول: اننا نحن المحققين نقع دائماً بأخطاء «ميتا.. ميتافيز..». اللعنة على هذا الاسم كيف يلفظ دفعة واحدة. لا أعرف».

ثم قلب بعض الأوراق في مصنف جانبي، ثم قرب احدى صفحاته الى وجهه قائلا: «ميتافيزيقي نعم ميتافيزيقي. وطبعاً لم أتحمل هذه الاهانة. وجلد كالكلب. ولا يزال رهن التحقيق للآن».

«- انه يستحق يا سيدي لأنه من المستحيل ان تخطئوا في شيء».

ونظر بحركة لاشعورية الى السياط المعلقة في حمالاتها:
«ـ ماذا كنت تعمل غير الصحافة؟».
«ـ في الشعر».
وقطب المحقق وجه باهتمام كأنه قال له انه يعمل في التشريح.
«ـ تكتب عن الجنس؟».
«ـ عن كل شيء يخطر في الذهن الانساني».
وقال له مشجعاً: «لا بأس. لا بأس ان يكتب الانسان قليلا من الشعر. لقد سمعت مرة شاعراء في احد الموالد. وكان معه زميل اخر يدق على العود واخر يرقص. وقد جمعوا كثيراء من المال، وانصرفوا حتى ان والدتي رحمها الله نصحتني يومها ان أكون شاعراء. وعلى كل حال انها الظروف. كل يتجه وجهة معينة في الحياة. أين الآلة؟».
«ـ نعم ؟!».
«ـ الآلة».
«أية الة يا سيدي؟».
وخبط المحقق بيديه على الطاولة حتى قفز كل ما عليها في الهواء: «الآلة.. الآلة التي كنت تستعملها في غرفتك».
«انني لا أعرف عما تتحدث يا سيدي. أنا اسمي فهد التنبل ولا تهمة علي. قد يكون هناك شخص اخر».
«ـ محتمل.. محتمل، ولكنك أمتأكد من أنك لا تعرف شيئاء عن الآلة؟».
«نعم يا سيدي».
«ـ وما هي اخر قصيدة كتبتها؟».
وابتسم الفهد بحياء كأنه بال على نفسه: «ريح المنفى».
«ـ وهل القلم الذي كتبت به تلك القصيدة موجود معك؟».
«ـ نعم يا سيدي. هذا هو».
وأخذ يشد القلم المستعصي في بطانته الممزقة بقوة وكأن قرادة التصقت بلحمه: «هذا هو يا سيدي».
وتناول المحقق القلم، ورفعه من طرفه في وجه الفهد قائلا بنعومة بالغة: «إنه قلم جميل. انه لك. أليس كذلك؟».
ثم قال صارخا كالرعد: «هل ترى هذا القلم؟ انك تراه طبعاء لأنك لست أعمى. بامكاني ان أضعه مع محبرته في مؤخرتك اذا لم تقل لي اين الآلة».
وصعق الفهد، وأدرك ان الموضوع أخطر مما يتصور، ثم ازدرد لعابه قائلا: ولكن هل من الممكن ان توضح لي ما هي تلك الآلة التي تريدها أن تكون في غرفتي».
«ـ لا تريد ان تعترف.. أليس كذلك؟».
«ـ معاذ الله يا سيدي، ولكن المهم....».
«ـ المهم ان أرى هذا الفم بلا أسنان.. وهذه الاسنان بلا لسان»
وهوى على وجه الفهد بالمحبرة الزجاجية بينما تابع الفهد والدم يقطر من ذقنه: «ولكن أية الة يا سيدي؟ أريد لمحة عنها».
ومد المحقق يده كالسيف وهوى بها على فهد التنبل بشكل أفقي، فأصابته في عنقه، هوى على اثرها على ركبتيه وهو يعوي كالذئب، وتشبث بأسنانه بحد الطاولة الخشبي، بل غرسها غرساء في الخشب الصقيل.
ونهض على ركبتيه مرة اخرى. كانت النافذة محطمة الزجاج وراء المحقق. ومن خلالها تئن الاسلاك الشائكة ومخافر الحراسة. جبال نجوم قمر.. جبال وطنه، نجوم وطنه، قمر وطنه، كلها بعيدة ومراوغة بينما لاحت له شجرة جرداء تنحني وتنتصب مع الريح، تخبط أغصانها خبطا على التراب كأنها تبحث عن غرسة صغيرة فقدتها وهي نائمة.
«ـ أين الآلة؟».
«ـ لا أعلم».
«ـ أين الآلة؟».
«ـ لا أعلم».
«ـ أين الآلة؟».
«ـ .....».
وهوى على صدره، وذراعه اليمنى ممدودة كقائد يهيب بفلوله ان تتقدم بعد ان صرعه العدو.



**

زرر المحقق سترته، ووقف باحترام بالغ للشخص الذي دخل في تلك اللحظة. ويبدو أنه كان المسؤول المباشر عن القسم الداخلي للسجن.
كان نحيلا جداء، ويده اليمنى مقوسة تشكل مع ابهامها وسبابتها الملتصقتين باستمرار ما يشبه الملقط. وكانت عروقها خضراء حية لا تترك مجالا للشك في أنها مروية بدم وحشي لا ينضب، وسأل وهو يسحب كرسيا ويجلس عليه: «ألم يتكلم بعد؟».
«ـ أبداء.. انه يتجاهلها تماماء».
«ـ منذ متى أغمي عليه؟».
«ـ منذ خمس دقائق تقريباء».

«ـ من هشم حافة الطاولة بهذا الشكل؟ يجب ان تنتبه لمفروشات المكتب».



«ـ غافلني وعضها بأسنانه».
«ـ هم هم. انتبه إنه خطر».
«ـ بل جبان».
«ـ ولكن ألا ترى الى هذه الندوب البيضاء في رأسه؟ إن شعر الانسان كثيراً ما يخفي ماضيه».
«ـ إنني أراها يا سيدي، ولكنها كلها من الخلف كما تلاحظ. وهذا يعني أنه جبان وهارب باستمرار».
«ـ ولكنه لم يصرخ أبداً».
«ـ وهذا ما يحيرني».
«ـ بل انظر اليه كيف هو منتفخ. إنه مليء بالصراخ».
«ـ هل السيدة موجودة؟».
«ـ نعم انها تشرب الشاي في غرفة الحرس».
«ـ سأصرخ لها بينما أغسل يدي من الدم».

وتثاءب الانسان البربري وهو يتأمل بقعة جامدة من النجيع تحت خد الفهد. ودخلت في هذه الاثناء امرأة شقراء ذات ثديين كبيرين جائعين، فوقف لها المشرف العام مرحباً وباسماً، وسألها وهو يقدم لها مقعده معتذراً عن صلابته التي لا تناسب هذه الطراوة الملتفة في هذه الملاءة:
«هل هذا هو الرجل الذي كنت تراقبينه من نافذتك؟»
«ـ نعم. انه هو بعينه».

ثم أدارت وجهاً عنيفاً، متصنعة الألم والشفقة لمنظر الدم المتجمد على فمه وذقنه، وقالت وهي ما زالت تلوي عنقها باشمئزاز: «نعم. إنه هو بشحمه ولحمه. وكنت أحار في أمره اذ لا يغادر غرفته مطلقاً. اقول عنها غرفة تجاوزاً مع ان الحمير لا يمكن ان تمكث فيها يوماً واحداً دون ان تفقد وعيها. أربعة أشهر وهو يذهب ويجيء في تلك الغرفة. يجلس خلف الطاولة وكأنه لن ينهض حتى الشيخوخة. واذ به ينهض فجأة ليحدق من النافذة من وراء ستارة خضراء، فشككت بالأمر بعد ان اقتنعت انه ليس مريضاً، ولكن شكي لم يتحول الى يقين إلا عندما لاحظته مراراً وتكراراً منهمكاً في تلك الآلة الصغيرة. يفكها ويركبها ويقذفها ثم يعود لالتقاطها مرة اخرى وهو يهز رأسه، ثم يحضر شخص ما ليأخذها ويمضي».

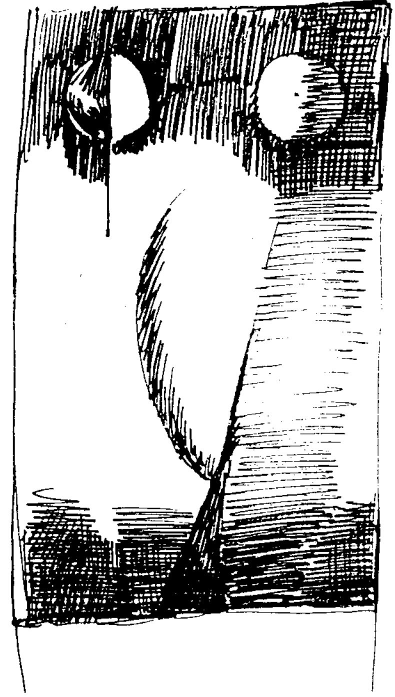
«ـ هل هي كبيرة؟».
«ـ لا بحجم عصارة الليمون. ربما كانت أكبر، ولكنني كنت أراها».
وهنا قال المحقق الأول: «يجب ان لا تنسى يا سيدي المسافة التي تفصل غرفة السيدة عن غرفته».
وسأل المشرف العام: «هل كان ينبعث منها صوت؟».
«ـ لا أستطيع الجزم، فضجة الشارع لا توفر لي تقدير ذلك».
«ـ هل أنت متزوجة؟».
«ـ نعم.. ولكن زوجي يعمل سائقاً في احدى شركات البترول. وقلما يحضر الى المنزل. واذا حضر فليبدل ثيابه ويعود الى الصحراء. ولذلك تراني ضجرة باستمرار الا ان مراقبة هذا الشخص روحت عني كثيراً. أوه لقد تأخرت. هل يمكنني ان أذهب؟».
«ـ سأوصلك بسيارتي».
«ـ لا شكراً، ولكن اذا لم يكن هناك من مانع، أريد ان أتصل باحدى شركات التاكسي».
«ـ بل سأوصلك حتى فراشك يا سيدتي. لقد قدمت لنا ولوطننا خدمة لا تنسى».
وراح يلهث وهو ينظر الى نهديها الابيضين الشهيين.
ودخل المحقق السمين وهو يتذمر: «اللعنة عليه! دمه لزج كالدبس. هل تعرفت عليه السيدة؟».
أجاب المحقق النحيل: «فوراً».
«ـ هل تريد ان تستأنف التحقيق معه شخصياً؟».
«ـ لا.. سأوصل السيدة الى منزلها. تول الموضوع انت».
«ـ الليلة؟».
«ـ كما تريد».
«ـ أظنني سأتابع التحقيق معه عند ما يصحو».
وانتصبت المرأة وهي تقول: «أتمنى ان أرى ولو مرة كيف تحققون مع المجرمين».
«ـ في مناسبة اخرى انشاء الله. حذار يا سيدتي ان يتلوث حذاؤك بالدم».
«ـ اوه.. شكراً.. كاد يتلوث».
«ـ الى اللقاء».
«ـ الى اللقاء».

ومضت السيدة يتبعها المحقق النحيف الذي أخذ يحل ربطة عنقه كأنه يريد ان يخلع ثيابه منذ الآن. ثم دخل احد الحراس وتعاون مع المحقق، فحملا الفهد من تحت ابطه وجراه خارج الغرفة بينما راح الآخر يمسح بقع النجيع بممسحة مبللة بالماء، ثم أغلق النافذة، وأطفأ المصباح وهو يغني أغنية ريفية حزينة □

القصيدة المظلومة

محاولة للاقتراب من ملكوت الايقاع

محي الديـن اللاذقانـــــي



■ لم تتعرض حركة أدبية في التاريخ للتشهير والتشنيع بالـطريقـة التي تعـرضت لها قصيدة الشعر الحر، التي تعرف ظلماً في النقد الحديث باسم (قصيدة النثر).

أدونيس يتـحـمـل تاريخياً مسـؤولية هذه التسمية، فهو أول من أطلقها، ثم تابع التنظير لها[1] دون أن يخطر له بأن تلك التسمية قد أصابت هذا النوع من الشعر في المقتل في محيط عربي تبالغ ثقافته الموروثة في وضع الحدود بين النثر والشعر.

لقـد كان من الممكن أن تختلف طبيعـة المعـركـة كلها، لو لم يخطىء أدونيس، وتتعجل جماعة شعر في تبني اسم «قصيدة النثر»، فالاسم، وكما هو واضح منذ البداية، يحمل تناقضاً ظاهرياً يسهل تحويره؛ لحرف النقاش عن الأسـاسيات التي تكـون الشعر. وقد حدث ذلك التحوير بالفعل، فانشغلت الساحة النقدية العربية بمناقشة مسألة فرعية هي «وزن أو لا وزن» بدلاً من أن تناقش القضية الأساسية «شعر أو لا شعر» وبذلك وضع الشعـر الحر نفسه في زاوية الدفاع عن النفس منذ البداية وتمت معاملته كهجين، وتشجع خصومه على المطالبة بإبقائه في تخوم النثر، وحجبوا عنه شرعية الانتماء الى الشعر بالرغم من أن النقاد العرب القدامى قبلوا بوجود قصائد من ذلك النوع المتحرر منذ القرن الثالث، فقد حفظ ابن رشيق في العمدة قصيدة بلا وزن ولا قافية لأبي نواس[2]، ولم يكن ابن قتيبة يستهجن قصائد أبي العتاهية التي يخرج بها عن أعاريض الشعر وأوزان العرب،[3] وكان الشاعر رزين بن زندورد مولى طيفور الحميري خال المهدي يكثر من الخروج على الأوزان والقوافي حتى سمي برزين العروضي[4].

فتش عن الجذور

على ضوء هذه الكشافات نستطيع أن نرى ان شرعية القصيدة الحرة كانت موجودة في التراث الشعري العربي، لكن أحداً لم ينقب عنهـا، وجـاء اختيار المصـطلح بذلـك الشكـل الاعتباطي ليقطع الطريق عن أية محاولة جادة في إثبات شعرية وشرعية القصيدة الحرة من داخل الجذر الابداعي للعربية وآدبها.

من السهـولة بمكان أن نكتشف ان سجع الكهان الذي حرمه الاسـلام؛ حتى يقـطع الطريق على المقارنات بينه وبين الأسلوب القرآني، يصلح كبداية طيبة لتتبع جذور القصيدة الحرة. وبما إننا نناقش قضية فنية لا علاقة لها بالشريعة، فإن بإمكاننا أن نلاحظ ان براعة التصوير القرآني، وتداخل إيقاعاته وخصوبتها وبساطة أسفار العهـدين وطريقة القطع والمزج والانتقال الفجائي في أسلوبهما من الجذور التي لا يمكن أن ينكرها إلا من يريد ويصر على ألا يرى.

أمين الريحاني كان اكثر وعياً بهذه الفروق من جماعة «شعر» التي جاءت بعده بنصف قرن، لذا نراه يميز بين الخاطرة الأدبية الخالية من الإيقاع والتصوير وبين «الشعر المنثور» ويفتح مع جبران الباب على مصراعيه لإطلاق القصيدة من قيدها الديني الذي كان قد تحول بفعل الموقف السياسي والخداع التاريخي الى قيد فني، ولعلي لا أبالغ إذا قلت إن النهايات الدموية لمسيلمة وسجاح وكل من قلد الأسلوب القرآني كانت من الإقناع الى درجة كبيرة بدليل أنها قطعت الطريق على تجريب أي شكل من أشكال التعبير باستثناء الشعر العمودي والخطابة.

لقـد أهملنـا هذه المؤشرات الواضحة كلها، وقفزنا للبحث عن شرعية القصيدة الحرة في التراث الغربي وتحديداً الفرنسي[5] ثم جاء ذلك المصطلح المشبوه فاكتملت أخطاء عدم الثقة بالنفس بأخطاء الاستعجال، وإذا كان لا بد من تسيس الفن في مثل هذه المناسبات، فإني لا أستطيع ان أقبل فرضية حسن النية من «جماعة شعر» التي أرادت الهـرب من الـتراث العربي باتجاه التراثين الغربي والمتوسطي لأسباب لا تحتاج إلى ذكاء كبير لاكتشافها..

لو كان هناك دقة في اختيار المصطلح منذ البداية لتم توفير مئات الأطنان من الورق المهدور عبثاً في مناقشة قضية هامشية كان يمكن تجاهلها؛ لأن النقاد اتفقوا منذ أيام أرسطو على أن الوزن صفة للنظم وليس للشعـر[6] الـذي يمتـاز بصوره، وإيقاعاته، ولغته الخاصة. وذلـك كله متوفر في القصيدة المظلومة التي خسرت نصف أسلحة المعركة قبل أن تخوضها.

الوزن والايقاع

المحير في الموضوع أن المطلح كان جاهزاً، فنازك الملائكة لم تكن قد أطلقت تسمية الشعـر الحر على شعر التفعيلة حين استخدمت جماعة شعر ذات الثقافة الفرنسية تسمية «قصيدة النثر» كمقابل للمصطلح الفرنسي «Virs

libre » . وأغلب الظن أن أدونيس والجماعة الذين أخذوا تنظيراتهم لذلك النـوع من الشعـر عن كتـاب سوزان برنـار (قصيدة النثر من بودلير الى أيامنـا)[٧] لم ينتبهـوا في غمـرة الانشغـال بالترجمة والتلخيص الى خطورة المصطلح الذي زرعوه في الساحة النقدية .

بما أن التراجع عن الخطأ فضيلة، وحرصاً على الأساسيات، وحتى لا نضيع المزيد من الوقت في مناقشة القضايا الهامشية؛ ندعو الآباء الشرعيين للحركة وغيرهم الى سحب مصطلح «قصيدة النثر» واستبداله بالشعر الحر، وهي تسمية، هذا النوع من الشعر أحق بها؛ لأنه متحرر من كل قيد، على العكس من شعر التفعيلة الذي يحافظ على أكثر من قيد من قيود الوزن والقافية .

الظلم الآخر الذي لحق بذلك النوع من الشعر جاء عن طريق الخلط النقـدي بين الـوزن والإيقـاع، وبين الإيقاع النفسي والإيقاع المسموع، فالإيقاع بمفهومه الشمولي ليس سواكن ومتحركات معدودة يمكن حبسها في معادلات تميزها الأذن وحدها[٨]، لكنه كالحياة الواسعة بكل ما فيها من صخب، وزخم وحركة، وألوان، وأصوات .

الإيقاع ليس نسقاً في الزمان فقط، فهناك إيقاع للفنون المكانية كالرسم والعمارة[٩]. لكننا من كثرة ارتباط الإيقاع بالفنون الزمانية ـ اللغوية توقفنا عن ملاحـظة تناسب الكتل والأوزان، وأصبحنا لا نتوقع الإيقاع إلا في النسق الزماني .

ومن هنا يبدأ الخلط بين الوزن والايقاع .

الوزن إطار خارجي من المتحركات والسواكن ذات النسق الرتيب . أما الايقاع فعلاقة بين الكلمات والحروف والمفردة وما يجاورها[١٠] وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع، وعن علاقة غامضة تثيرها جوّانية اللغة كما يثيرها النغم [١١] أما الوزن فليس أكثر من نمط رتيب لتكرار المتحركات والسواكن في نسق محدد الـطول؛ لذا يقـوم الايقـاع على التناسب والتتابع وعنصر المفاجأة في النص الشعري، وكلها صفات متوفرة في الشعر الحر أكثر من توفرها في الشعر الموزون، والى حد ما شعر التفعيلة الذي يقوم على شكل من أشكال التنظيم الجاهز والتكرار .

الوزن ليس إلا إقليماً صغيراً من أقاليم مملكة الإيقاع الشاسعة، ولو شئنا الدقة أكثر، فلنا أن نقول إن الوزن ليس إلا مجرد هيكل، أما الايقاع فروح تسري في النص الشعري، تعتمد على النشاط النفسي للمبدع والمتلقي على السواء .

الايقـاع مرتبط بالتجـربة الشعورية بكل خصبها وغناها، أما الوزن الذي يفتخر به الاعداء التقليديون للشعر الحر، فليس إلا قالَباً خارجياً نفرغ فيه المعاني المختلفة، ونستخدمه كما يستخدمه غيرنا بالنسب الهندسية نفسها التي يفترض بها أن تتسع لكل الانفعالات . وبما أن هذا الافتراض مستحيل[١٢]؛ فإن الوزن يتحول مع الزمن الى سد يحد من الاندفاع الحر، ويكبح تدفق المشاعر التي تضيق بالوزن؛ فتتجه إلى عالم الايقاع الرحب الـذي يفتـح نوافـذ الأفق على مداهـا، لاستيعـاب حركـة التدفق الحر والاندفاع العارم للمشاعر والانفعالات .

مصطلح المناغمة

كل هذه الأسلحة التي هي عناصر قوة للشعر الحر لم يتم استخدامها؛ لأن طبيعة المعركة التي بدأت بخطأ من الوزن المدمر فرضت على أنصار ذلـك الشعـر ان يركزوا في دفاعهم على التفريق بين شعرهم وبين النثر الفني، ومع أنهم يشيرون أحياناً الى ما يسمونه الايقاع الداخلي، إلا ان أحـداً منهم لم يقـدم حتى الآن تعـريفاً محدداً لهذا المصطلح الذي يلفه الغموض، ونظراً لأن الشاعر الحر يمارس الى جانب الايقاع الغني والصور الفريدة نوعاً من المهارات الشبيهة بأعمال المونتاج في الفن السينمائي؛ فإني سأقترح استبدال مصطلح «الايقاع الداخلي» المرتبط بالشعور بمصطلح المناغمة « Rhythmization » المرتبط بالفعل وبالمهارات التركيبية .

إن هذا الاقتراح له ما يبرره، فالذين يكتبون الشعر الحر هم أول تيار في الشعـر العربي يدخل العقل بوضوح في التشكيل الشعري، وهذه ميزة، وليست نقيصة، لأن الابداع مرتبط بالعقل وليس بالجنون كما يزعم بعض الشعراء العرب الذين بالغوا في استخدام مظلة الالهام .

انما الاختيار بالنيات

الشعر الحر، المظلوم من أنصاره قبل أعدائه، لم يجد من يقف معه وقفة إنصاف، ففي المعسكر المعادي يختار النقاد أسوأ نماذجه للاستشهاد بها، لذا يندر ان تجد من يستشهد بالماغوط في حين ان بعض قصائد انسي الحاج المفككة والمضطربة تكثر في مجال الانتقاص من قيمة هذا الشعر، بمعرفة أعداء الشعر الحر بأن هذا الشاعر هو كعب أخيل المكشوف في تلك الحركة .

ويكشف هذا الانحياز في الاختيار، بالاضافة الى سوء النوايا، رغبة مبطنة لترسيخ صورة باهتة للتيار بأكمله من خلال التركيز على شعر السفوح وحجب شعر القمم حتى تتم مقارنة رديء الشعر الحر بأفضل إبداعات القصيدة العمودية، وشعر التفعيلة المتفرع منها .

إن رفـع الـظلم عن القصيدة الحـرة يحتاج الى ما هو أكثر من تبديل المصـطلح، ومن حسن الحظ فإن الـذائقـة العـربية قد تطورت بشكـل ملحـوظ، وصارت مستعدة للدفاع عن الشعر الحقيقي الذي تصفق له الأفئـدة قبـل الأكف، وتستجيب له النفـوس أكثر من استجابتها لذلك الكـلام المنـظوم الـذي نجح طويلا في تحريك الأحـذية والأيدي في المدرجات، لكنه فشل بامتياز في تحريك الرؤوس والقلوب لعجزه المزمن عن ملامسة المسائل الجوهرية في الفن والحياة □

١. مجلة شعر صيف ١٩٥٩ وكذلك زمن الشعر ص ١٦

٢. ابن رشيق، العمدة جـ ١ ص ٢١٢

٣. ابن قتيبه، الشعر والشعراء ص ٧٦٥ ويذكر ابو الفرج في الأغاني ان ابن أبي العتاهية محمداً سأله هل تعـرف العـروض فقـال ابـو العتاهية انا اكبر من العروض جـ ٤ ص ١٣

٤. كارل بروكلمـان، تاريخ الأدب العربي جـ ٢ ص ١١

٥. لمعرفة اثر البحر السكندري Alexandrian الـفـرنـسـي على القصيـدة العربية الجديدة من حيث تناسب المقاطع انظر
Stewart. t. y.Poetry in France and England P.11

٦. ارسـطو، فن الـشعـر ص ٦ ترجمة عبد الرحمن بدوي

٧. لخص ادونيس الكتـاب قبـل انسي الحاج في العدد ١٤ من مجلة شعـر سنـة ١٩٦٠ ثم استخـدمـه انسي لتنـظيـراتـه في مقدمـة مجموعته «لن»

٨. للتفـريق بين المـوسيقا كسلم نغمي من الأصـوات والمـوسيقا كقيمة معنوية نستخلصها من اللغة انظر:
Lehmann. A. G. The symbolist Aesthetic in France P.P 149-151
وكذلك...
Eliot. T.S. on poetry and poetes P.P 29-31-32

٩. Richards. I.A. princples of literary criticism. P. 138

١٠. Warren. A. and wellek. R. Theory of literature p. 160

١١. يذهب بيتس الى القـول بان الصـوت واللون يثيـران انفعالاً واحـداً حين يتحدان في الجملة الموسيقية للمزيد من التفاصيل انظر
Tindal. W.Y. Forces in modern British literature P.267

١٢. يعتقد هيغل أن النظم لا يقف عقبة أمام التدفق الحر للمشاعر وقـد وجـد حتى أنصار الوزن صعـوبـة كبيـرة في قبول هذا الافتـراض، انـظر. فن الشعـر لهيغل جـ١ ص ١٧٨

يصدر قريبا:
في ■ سلسلة « تراث »

● **الجليس الصالح والأنيس الناصح**
سبط بن الجوزي
تحقيق: فواز صالح فواز

● **كتاب القيان**
أبو الفرج الأصبهاني
تحقيق: جليل العطية

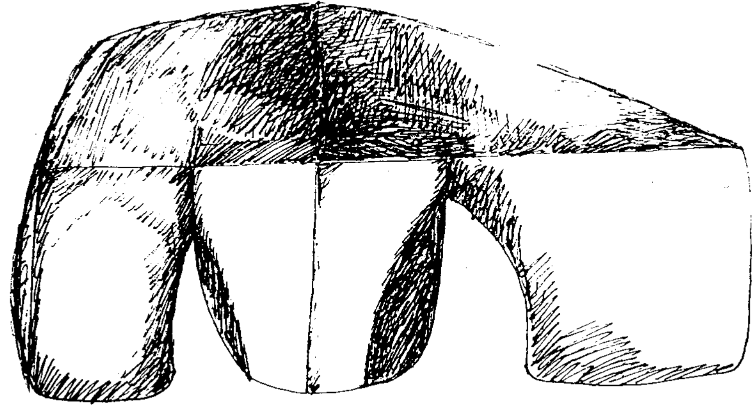
● **الروض العاطر في نزهة الخاطر**
أبو عبد الله محمد النفزاوي
تحقيق: جمال جمعة

● **سراج الملوك**
محمد بن الوليد الطرطوشي
تحقيق جعفر البياتي

● **جغرافيا الوهم**
مختارات من رحلات المخيلة
حسني زينة


رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

فهم النص:
الأهداف والأهداف المعادة



حاتم الصكر

■ تتحدث احدى الحكايات الشعبية عن ساحر صغير يتحدى كبير سحرة المدينة، فيلتقيان في الموعد المحدد ليتبادلا كؤوس السم. يبدأ الساحر الصغير أولا، فيعرض ما أعدّ من سم، يتناوله كبير السحرة فيشربه بهدوء، ثم يقدم لمتحديه كأساً، ما إن يشربها حتى يسقط ميتاً.

حين يسأل المشاهدون كبير السحرة عن وصفة سمّه القاتل، يجيبهم انه لم يسق متحديه إلاّ ماءً: ماء شرب صافيا، لا يقتل. لكن متحديه كان ميتاً منذ ان أمسك الكأس. لقد قتله خوفه. وتوقعه مفعول السم في ما يشرب.

● **الكأس والنص**

تكمن في نواة هذه الحكاية ومركزها، عبرة بالغة الخطورة. إنها شيء أبعد من استحكام الجبن في النفس، وانهزام المخذول قبل انتهاء النزال، بل قبل الشروع به.

هذا الشيء الكامن، سننقله من حقل الحكاية، الى النص المتجه صوب متلقيه، مستهدفاً الوقع والتأثير.

سوف نستبدل باليد الممتدة الى كأس كبير السحرة؛ يد القاريء المنتظر في الطرف الآخر من جهة القول، ونستبدل بالشفة المتذوقة عيناً تنقل ما تقرأ الى مراكز الادراك لتميّزها، وتستدل على صفتها بما يظهر منها وما يخفى.

ولكي نستمر في مطابقة المثل، سوف نجعل النص المتناول، نظير الكأس كلاهما له أثر. متجه الى هدف محدد بقصد التأثير.

إن الحواس في المثلين (الكأس والنص) تقوم بالتمييز، فتهيء مراكز الحس والادراك لاستلام (شيء) ذي ميزات متواطأ عليها بالمعرفة المسبقة.

وما يحصل من إيهام او مطابقة او إنخذال، ما هو إلا حاصل المخادعة أو المماثلة أو المخالفة، بين الشيء الموصوف، المحدد الابعاد، ويتلقاه الحس على هيأته وشكله وأثره.

بهذا التراتب يحصل انفعال القاريء وتتحدد استجابته (فالواقعة) الأدبية المرسلة في سياق مخصوص (قصيدة مثلا)، تندمج في سياق (التوقع) لما سيقال أو يصل. اما الذي سوف يتحصل من دخول الواقعة في سياق التوقع، فهو الاثر أو (الوقع).

لكنّ تدرجَ الواقعة وتحولها الى توقع ثم وقع، ليس تداعيا لغوياً فحسب [واقعة ـ توقع ـ وقع] بل هي كالواقعة السّمية في إناء كبير السحرة: ينصب فيها ماء معد ليتوجه الى متلق على الطرف الآخر. وسياق آخر من (التوقع) يمتد من المتجه اليه (الساحر الصغير). يتحول فيه الماء سما مميتاً. ثم تلقي النتيجة، وهي الموت بالماء الموهوم سما. أو الذي صار له وقع السّم.

إن لحظة تحول الماء سما هي لحظة (شعرية) الحكاية. وهي نفسها لحظة شعرية الواقعة خارج أدبية الحكاية. أي انها لحظة انتصار الساحر الكبير بتحويل الماء سماً (بالأثر). وهي لحظة تلقي الماء سماً في الحكاية التي تبني متنها. فيموت المتحدي لأنه لم يتحرر من سطوة كبير السحرة تحرراً ذاتياً، يتخطى الوهم الى اليقين والاعتقاد الجازم.

يتجه القاريء الى النص لتلقيه في لحظة كالتي تمتد فيها يد الساحر الصغير الى كأس كبير السحرة ذي الأبعاد الثلاثة: الظاهر والعميق والممتد الى الخارج، فيحدث ان يتراءى له من الكلمات معنى ما، ليس هو المقصود بالضرورة أو المشتمل عليه داخل النص. فالقراءة بما أنها فعل ذاتي فسوف تنتجها ظروف محددة بتكوين القاريء، ومعرفته. وهي ـ أي قراءة القاريء ـ تقع في مرتبة ما من النص المتحقق. وتظل المسافة بين المُنْتجين (بالقراءة والكتابة) كالمسافة بين ماء الكأس والسم المتجرع (في الحكاية).

وإذ نعود الى موجهات النص سنجد أننا حصرناها بالمطابقة والايهام والانخذال. وكل منها ينتج مستوى محددا من الاستجابة.

فالمطابقة بين البث والتلقي او التوجيه والاستقبال تجعل الماء ماءً (بالعودة الى الحكاية). والايهام يحول ماء الحكاية سما مميتاً. له مذاق السم وهمياً، ووقعه.

أما الانخذال فهو المرتبة الوسطى التي يكتفي فيها الباث بصدم توقع مستقبله دون إيهامه. في هذا المستوى الأخير يتلقى المتذوق طعماً آخر غير طعم الماء. فيكون وقع ذلك انخذالاً معبّراً عنه بالاشمئزاز والنفور دون الدخول في أفق الباث (أو الخاذل).

وهي حال تشبه إقبال الانسان وهو في أشد حلات العطش على شراب حارق (كالخل مثلا) في ظن أنه ماء. فهو سيصدم لاحساسه بالفرق بين ما توقع وما حصل له.

نلاحظ هنا، ان كلا المادتين لها خصائصها. فالماء المتوقع لم يقص الذاكرة لحظة الشرب. كما أن الخل المشروب سهواً قد فعل ما أوقع الخذلان في نفس الشارب لأنه تبين طبيعته وحدد صفته.

إن كلا المادتين (الماء والخل) تحافظ على خصائصها فيحصل الخذلان.

اي أن افق كل منها محدد وواضح، لا يمحو أحدهما الآخر.

في افق المطابقة يكون الأمر سهلا. لأن لكل شيء حدود ثابتة مسماة. فالاتجاه الى الماء يحقق تناولا يسيراً يرضي انتظار المتناول ويلبي له ما

ينتظر من الماء صفة واثرا.
وهذه الاستجابة تريح المتلقي. إنها لا تخلخل أفق شعوره، كما انها لا تصدم توقعه. فالماء له حضور في الأفعال الثلاثة: الواقعة - التوقع - الوقع. انه يوحي بشكله وصفته وأثره، ويطابق توقعه، ويحدث وقعه المنتظر.

* * *

تبقى لدينا أشد حالات التوقع حرجاً وهي مؤجلة لحساسية سياقها. فاذا كانت المطابقة والانخذال تحافظان على طرفين واضحين في التلقي، فان الايهام يفترض المنافرة والتضاد، ويستلزم شيئين لهما حضور متناقض. أي ان غياب احدهما لازم لحضور الثاني.
فالماء المتناول الذي ينتظره الشارب ليس إلّا وهماً. انه ليس ماءً، بل هو شيء آخر أُعطي وهم الماء أو ان الماء نفسه أُعطي اسم السم، ليفعل فعله ويترك وقعه.
من هذا الايهام تنخلق لحظة الوهم التي ينشأ في خصائصها الشعر، ومضة تستدعي رؤيتها وجود حواس بكر، لا تتمثل لما زودت به من علم سابق. فالماء في الكأس هو السم بالنسبة للساحر الصغير، لحظة تلقيه له في إطار المنازلة. وهو إذ يهم بتجرعه إنما يهيء نفسه للخروج من أفق متلاشي (أفق الماء) والدخول في أفق موهوم (أفق السم). ولا تشذ آليات فهم النص وتحليل موحياته (لا معانيه) عما تابعناه من رحلة الماء في كأس الساحر الكبير وصيرورته سماً وهو يلامس أفق انتظار متلقيه.
إن النص المتحصن بمعانيه يفقد صفاته بما تبثه القراءة فيه من معان أوجدها القاريء بالفعل. وهي ليست مسماة أو محددة.
وبعودة أخيرة الى منازلة الحكاية سنجد صفة الماء واسم السم، خير مثال على التوقع والوقع، بعيدا عما حملته الواقعة من سياق.

زرقاء اليمامة: الشجر ماشيا

في حكاية أخرى يقدم التراث درسا مجازياً حول أفق الانتظار، وهو درس يدعم تقسيمنا الثلاثي للاستجابة (مطابقة - انخذال - ايهام).
تخبر زرقاء اليمامة (المرأة ذات البصر الحديد) قومها بأن ثمة شجراً يمشي باتجاههم، لكنهم يسخرون منها، فقد رسخ عندهم انها امرأة لا يمكن ان تتنبأ بما يحدث لهم أو توجههم الى ما سيحدث. وهذا أول اصطدام محتوم ضمن سياق الواقعة اجتماعياً بين الارسال والتلقي.
أما تحليل الواقعة طبيعياً (نسبة الى العلم بالطبيعة كما هو متحصل في حينه) فإنه يقودنا الى اصطدام أشد، ينبني من محدودية البصر البشري أولا واستحالة مشي الشجر ثانياً.
إن قوم زرقاء اليمامة يفحصون نبوءتها بالمتحصل (والمتكون) من علومهم.
أي أنهم يحللون كلامها باعتبار معانيه الأُوَل لا الثواني (بعبارة عبد القاهر الجرجاني)، فيفهمون من مشي الشجر إليهم، قيام الشجر بفعل المشي حقيقة لا مجازاً، ولا يستطيعون ملاحقة فضاء المجاز الذي تشيّده عبارتها المعقدة المتنقلة من مشي الشجر (بالمعنى الأول المتبادر الى الذهن) الى اختفاء جند العدو خلف شجر مقطوع يحركونه رويداً للتمويه. (وهو المعنى الثاني العميق المقصود بعبارتها).
فالمسافة بين شجر الطبيعة الراسخ ذي الجذور، وشجر النبوءة الذي شيدت فضاءه زرقاء اليمامة: الشجر الماشي أو السائر بأرجل، هي المسافة بين سياق الواقعة وآلية الوقع. الأمر الذي سيخلق وقعاً ملتبساً تفقد فيه رسالة زرقاء اليمامة هدفها.
- فالواقعة (سير الشجر).
- والتوقع (ثبات الشجر في الأرض واستحالة سيره أو رؤيته على بعد، بعيني امرأة)
- يرشحان لحدوث الوقع المنتظر: تسفيه رأي زرقاء اليامة، والسخرية منها. أما من جهة الباث، فإن الواقعة (سير الأعداء المتخفين خلف الشجر، وليس سير الشجر نفسه).
- والتوقع (عدم ادراك قوم زرقاء اليمامة لنبوءتها)
- سيخلقان الوقع المطلوب: وهو التفكير في المعنى الأبعد للاخبار عن سير الشجر. وهو ما لم يحصل إلّا بدخول الأعداء.
إن أفق الإيهام هنا لم يلمس، فظل من دون أثر بينما تحققت شعرية الحكاية ومتنها المحكي أدبياً بانكشاف الايهام الذي يدركه الاخرون.

* * *

يمكننا الآن ان نرمز الحكاية باحثين عن مفرداتها المنهجية بعد أن ننقلها الى حقلنا. فالنص الذي تبثه زرقاء اليمامة، لا يلامس أفق انتظار قومها. ذلك أنهم يحتكمون الى ثوابت معرفية رسخت وقرّت في نفوسهم:
- فالمرأة لا تتنبأ.
- والشجر لا يمشي.
- والبصر لا يدرك بالرؤية الا ما هو محدود.
هذه العناصر تشكل أفق انتظار الآخرين، فكان الوقع محدداً بهذا السياق. أما الواقعة فانها تسير في سياق آخر.
- الشجر يمشي لأن الأعداء يحملونه للاختفاء خلفه والتمويه به.
- والمرأة ترسل تحذيرها بمفارقة العلاقة المجازية.
- والبصر مقرون هنا بالبصيرة.
إن الايهام مخلوق في هذه الواقعة بالخلل أو (الفجوة) بين القاعدة والخرق الاستثنائي. (رسوخ الشجر ومشيه)؛ بين افق التوقع وسياق الواقعة كما أراد لها الباث: لا ما يتراءى للمستقبل منها ظاهريا أو في المقام الأول.
يمكننا الآن ان نقابل عناصر حكايتنا التراثية بالحكاية الشعبية السابقة، فعلاقة الماء والسم كعلاقة الشجر والاعداء. الماء في الكأس سم، والاعداء في المدى شجر، وتوقع السم كتوقع الشجر الراسخ. أما وقع السم الموهوم فهو ذاته: وقع الشجر المتباعد عن النظر كتباعده عن المشي.
أما شعرية الحكايتين فتكمن في إيهام الماء سماً والشجر أعداء.
واذا كان الأول قد تم الافصاح عنه امتثالا لسياق الايجاز والمباشرة، فان مصداقية سير الشجر لا يفصح عنها إلا بعد انتهاء الحكاية ووصول الاعداء.
الموت، إذن في الحكايتين هو الذي يهز أفق انتظار المخاطب، يصدمه ويحوله بالغياب ويمحوه كلياً.

الأهداف المتوقعة

سوف ندع ماء كبير السحرة المسموم وشجر زرقاء اليمامة السائر بأرجل، ونصل إلى مثال عصري، مسرحه العين المبصرة هذه المرة.
كثيرا ما تنقل إلينا نشرات الأخبار المصورة أنباء عن منازلات رياضية (في الكرة غالباً)، ويصاحب بثّ الخبر الرياضي المصور تعليق يوجز نتيجة النزال ويسميها بعد أن يصف الفريقين ويثبت علاماتها في ذهن المشاهد.
وسأفترض الآن مشاهدا ذا خبرة ومعرفة بقوانين النزال الكروي، وسأرى ما يحدثه الخبر من وقع عليه.
فهو يسمع من المذيع ان الفريقين تعادلا بثلاثة أهداف لكل منهما، ◁

شعر يلخص هدفه بتلبية انتظار القارىء لن يستطيع إنجاز دوره الطليعي

لم تعد ثمة حاجة إلى مثال بعد أن غدت كل النصوص أمثلة نفسها بل غدت كل قراءة لأي منها مثالا

ويتهيأ متوقعاً ستة أهداف مرئية يلخصها له سياق الواقعة المصورة الذي يتطلب الايجاز وعرض الاهداف فقط.

إن هذا المشاهد سيتابع الصورة، متوقعاً انتهاء الهجمة بهدف. وليس عليه الا انتظار كيفية تسجيل الهدف.

ثم انتظار الهدف التالي الذي لا شك في حصوله. إنها المنتظر الوحيد هو كيفية احرازه.

سنفترض الآن ان خللاً ما، يحصل في جهاز اعادة الاهداف، فسوف يبث الجهاز وقائع لا تناسب توقعات المشاهد، ولا تُحدث بعد ذلك الوقع المطلوب.

إن أفق انتظاره سيخيب لأنه لم يستلم ما يتطابق مع ما تهيأ (أو هيأ نفسه) له. سنفترض في هذه المرحلة من مقالتنا مشاهدا آخر يحضر المباراة ساعة إقامتها. فهو خالي الذهن من النتيجة، غير مزود بوقائع، وليست له أية توقعات محددة، فهو عرضة للايهام، قد يقترب لاعب الكرة أقرب مسافة من شباك خصمه من دون ان يحرز إصابة، وقد يخسر ضربة محققة الحيازة، وقد يسجل هدفاً من مسافة بعيدة. إن افق الانتظار مشرع لما لا نهاية له من الوقائع والتوقعات والوقع. وذلك ما يمنح المشاهدة الحية متعة إضافية، فالمباراة تغدو حزمة وقائع غير مدركة التفاصيل. وهذا يؤدي الى توقعات كثيرة متناقضة أحياناً، ويغدو تحقق أي منها ذا وقع مختلف آني، ومجهول الصفة حتى ساعة حصوله.

سنعود الى مشاهد نشرة الأنباء المصورة، فنراه محدد الأفق. انه مزود بالنتيجة، ينتظر حصول ما سمع من المذيع، وكل ما يراه من وقائع لا يؤدي الا الى التوقع الذي كوّنه سماع الخبر والعلم بالنتيجة.

أما الوقع فهو مختزل بسبب هذا العلم وذلك السماع الى أدنى درجات الدهشة.

فالمشاهد ينتظر ما يؤمن للخبر مصداقية الحدوث الفعلي وتتدافع القرائن بيسر لتطابق ما يرى مع ما سمع.

إن موجهات الحدث ترشّح أفقاً واحدا هو المطابقة. أما الانخذال فلا يحدث إلا في افتراض عطل ما في آلة العرض. مما يوجب وضع الخبر في سياق وقائعي آخر، يعلم المشاهد انه طارىء وخارجي.

ويبقى الايهام أبعد الأنواع الثلاثة من أفق المشاهد، ذلك أنه لا مجال للمخادعة وخرق المهادنة المعلنة بإجمال النتيجة وتسمية الوقت ومنفذي الأهداف. ولقد صنعت الأذن أفقاً محددا للعين بعلمها المسبق.

***

قشرة النص.. ولبه

تؤدي بعض النصوص وظيفة الهدف المعاد في النشرة المصورة، فهي ترهن شعريتها بقشرة خفيفة يزيلها القاريء من دون عناء ليصل الى لب مغر ينتظره ويمنحه فرحا سرياً لأنه اكتشفه وصولا الى متعة الكشف التالي. وهذا النوع من النصوص لا يحاور قارئه أو يستفز توقعاته ليقترح وقعاً مغايراً.

من هنا بدأت الحداثة بناءها الجديد في استحداث سياق شعري للواقعة وفتح أفق التوقع وتعدد أنواع الوقع تبعا لذلك.

وهذا يفسّر رفض الحداثة للأنماط والنماذج النهائية. فاليوم لم تعد ثمة حاجة الى مثال بعد ان غدت كل النصوص أمثلة نفسها بل غدت كل قراءة لأي منها، مثالا.

إن عرض الهدف المعاد يختصر عناء المشاهدة. كما ان الافصاح عن هدف النص يلغي عناء القراءة. ولكن الشعر يظل في اصطدام حاد مع آفاق التوقع التي يكونها قاريء ما قبل النص. فالنص يأتي بقارئه معه. يقوده الى متاهته من دون ان يزوده بعلمٍ سابق كي يبصر الهدف في سياقه: واقعة مجسدة لا صورة للحظة وقوعها.

وهذا هو معنى إشراك القاريء في إنتاج النص. في الأدب كما في الفن. وليست هذه دعوة لما يعرف بالقراءة الاعتباطية، وانما تلك التي تمتلك سننا وأعرافاً وتقاليد تتوالد بتناسل النصوص ذاتها (وتناسخها ايضا).

إن شعراً يلخص هدفه بتلبية انتظار القاريء لن يستطيع انجاز دوره الطليعي وخلق الحساسية المطلوبة للارتقاء الى مستوى إدراكه وتمثله، وسيظل الشعر هو الخاسر الأول في حال تطمين اشتراطات القاريء المتكون قبل النص. ففي ذهن هذا القاريء صفات جنس أدبي او نوع شعري ما. وهي معلومات زودتها اياه القراءة التراكمية لمنجزات النصوص الأخرى. وكل ما يريد هذا القاريء من النص، هو حصول المطابقة مع ما في ذاكرته لينضاف اليها ما يعززها.

وفي تدرج الواقعة النصية من خذل القاريء الى ايهامه، نكون قد ابتعدنا عن المطابقة التي لا تنتج في مستوى القراءة الا نماذج تتماثل مع بعضها وتزيد الرصيد الأفقي للنصوص من دون نمو عمودي لما تبنيه أو تؤسسه.

إنها سوف تكرس القيم الجمالية والفنية، ولا تبتدع قيمها الجديدة. بذلك قد يربح القاريء إلا أن النص والقراءة سيخسران كثيراً. لعلها خسارة افدح من حياة الساحر الصغير الميت بفارق التوقع والوقع، أي بسم الماء وهزيمة قوم زرقاء اليمامة بفارق المجاز غير المدرك بين الشجر الماشي والأعداء المتخفين وراءه.. أي بالمعنى الثاني.

وهي خسارة المتعة المفقودة في رؤية الأهداف المعادة بعد لحظة وقوعها، وليست الأهداف لحظة إحرازها. في سوح النصوص لن نبحث عن صفة الشيء احتكاماً الى اسمه، فالطبقات التي تختفي تحتها النصوص تسمح بها لن ينتهي من الحفريات تجوس متعرفة مكتشفة... وصولا الى حيث يختفي اللب المعنوي، خلف أغلفة الإيحاء والمجاز وخداع الأشكال.

استدراكات لا هوامش

- إن فهم النص لا يعني الارتهان بمعانيه المباشرة (الأوّل)، بل يشير الى الامتثال لما يوحي من المعاني التالية. بهذا يكف النص عن تأدية معانٍ قاموسية، ضاغطة بقوة مرجعها على القراءة. ولا يصبح النص هنا مجموع مفردات. بل جَمْع عناصر تشكل علاقات.. او تتشكل بها.

- لنجاة الساحر الصغير، كان يكفي دمج أفق تلقيه؛ بأفق الواقعة. أي معاينة الماء نصياً كواقعة لها توقعها الخاص الذي يدفع إليه سياقها. ولها من ثم، وقع مختلف. إذاً لكان الماء في كأس كبير السحرة ماءً.

- الإيهام، والتطابق، والانخذال: تسميات مقربة؛ واقتراحات عمل إجرائية؛ معدّلة عن مصطلحات نظرية الوقع، ومقولات: تطمين أفق انتظار القاريء، أو صدمه، أو تحويله.

- صلة التوقع (أي انتظار المعنى) بالوقع (أي الأثر المتحصل) تشبه صلة المقدمة بالنتيجة من حيث تراتبها المنطقي. وكثيراً ما يعاين الكتّاب النتيجة ولا يذهبون الى المقدمات.

- بهذا يندرج النص ضمن الرسائل العادية الموصّلة دون غرض.

- يلحّ عليّ إغراء التمثيل، فقول الشاعر لممدوحه:

كأنك شمس والملوك كواكب
إذا ظهرت لم يبد منهن كوكب

بلامس أفق تجسّد القانون الطبيعي تماماً، فهنا: أفول وظهور حتميان. وشطر البيت الثاني ليس الا حشواً. انه شرح (يضاعف) المعنى ويقويه، لكنه لا يثير في القاريء إيهاماً أو انخذالاً.

أما في شمس المتنبي الكافورية: شمس منيرة سوداء، فقد انخلق وصف الممدوح من تضاد النور والسواد. حال شعري يستوقف ويولّد، ولا يكتفي بالمضاعفة والتكرار □

الحداثة الشعرية المرتدة

مصطفى سليمان
ناقد وشاعر من جزيرة أرواد. سورية.

■ يقول الناقد الكبير د. إحسان عباس: «لو أن واحداً من شعراء الحداثة الكبار كتب قصيدة واحدة على العمود لاحتذى حذوه عدد كبير من شعراء الحداثة الآخرين».

ويعلق الشاعر محمد عمران على هذا الحكم قائلاً: «إذن، العودة إلى العمود ممكنة إذا اختارها الرواد! وكأنما الحداثة زي يتغير إذا شاء له مصممو أزياء الشعر أن يتغير. نحن لا ننكر تأثير بعض الرواد في بعض الأجيال اللاحقة، لكنه تأثير في الحداثة لا في الارتداد. بقيت وحدها نازك الملائكة حين ارتدت. أما الحداثة فقطعت أشواطاً أخرى، ذلك أنها حركة، لا زي، ولأنها حركة فهي ترفض الذين يقفون، تتجاوزهم ثم لا تلتفت إلى وراء... وإحسان عباس صديق قديم لإيقاع التفعيلة، وصديق أقدم لإيقاع جاهلية الشعر». (انظر: مجلة المعرفة، دمشق، آب، ١٩٨٥).

لماذا يطرح إحسان عباس فكرة الارتداد عن الحداثة الشعرية لو ارتدّ شاعر واحد من الرواد الى العمودية الشعرية ؟

نحن نعرف إحسان عباس ناقداً مدققاً في أحكامه الاستقرائية. وحتما هو يرى حركة ارتداد إيقاعية من التجريب وقصيدة النثر الى شعر التفعيلة، أي إلى بداية الخمسينات.

يقول الشاعر محمد عمران: إن الحداثة لا تلتفت إلى وراء.

وقد قرأنا له قصائده النثرية، مجرباً شكل «النثيرة» تمرداً على العمود الخليلي والتفعيلة. ثم فجأة نراه يهجر «النثيرة = قصيدة النثر» إلى قصيدة التفعيلة المتنوعة الإيقاع، وفق حركة الشعر العربي الحديث كما بدأت في الخمسينات عند السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور الخ...

كذلك يفعل فايز خضور، وحتى أدونيس: المنظّر النقدي الأكبر لعداوة العمود الخليلي وقصيدة التفعيلة (وهو في الواقع المتناقض الأكبر).

نقرأ في قصيدة (حديث الفاشية) لمحمد عمران:

« بيدين عاريتين إلا من دمي
أجتثّ نسلَ المقبرةْ
أبني الفضاء على فمي
بقصيدتين وقبّرات أنشرُ
الموتى على جسدي،
أعيد إلى التراب بكارة الدم
والدموعْ.
بيدين من عطش وجوعْ
أصل الفصول، ألفّ دورتها
على نبضي،
وأبتكر الحجرْ/ لغةً
وأستثني لها شفة المطرْ»

وهكذا جاءت القصيدة كلها: تفعيلات متعددة، وقواف متنوعة. في تسع صفحات (انظر مجلة المعرفة، العدد ٢٦٨، ١٩٨٤).

فلماذا نفسر هذا الارتداد الإيقاعي التفعيلي الحداثوي؟ ولماذا يهاجم شعر التفعيلة إذن، ويقول عن إحسان عباس المدافع عن شعر التفعيلة: إنه صديق قديم لإيقاع التفعيلة؟ وكيف نفهم قوله: الحداثة حركة لا تلتفت الى وراء؟

وفي قصيدته «نشيد إلى سيدة الدفء العالي» (في اثنتي عشرة صفحة، مجلة المعرفة، حزيران، ١٩٨٥) نقرأ مقاطع عمودية، لا تفعيلية:

«هطلت في أصابعي
وردة الضوء والهواءْ
غسلت لي مدامعي
ومشت تغسل السماءْ
مطر في أضالعي
أم جناحان من بكاءْ؟
تابعي ريحُ، تابعي
طار بي طائر المساءْ»

وواضح أنه من مجزوء الخفيف.

أما ممدوح عدوان فقد ارتد ارتداداً «خطيراً» في قصيدته «زائر الليل» (انظر مجلة الوحدة، تموز، ١٩٨٥). إنها ذات إيقاع عمودي جهير بقافية «رتيبة» موحدة برويّ الراء، مع احتيال طباعي في توزيع التفعيلات للإيحاء بحداثة الشكل الفني.

وكذلك فعل فايز خضور في قصيدة «التكوين الجديد» (المعرفة، تموز، ١٩٨٤).

ومن المصادفات الجميلة ان الشاعر شوقي بغدادي كتب في العدد نفسه الذي يهاجم فيه محمد عمران إحسان عباس وشعر التفعيلة وجاهلية إيقاع الشعر، بحثاً عن التجربة الشعرية لجيل الستينات في سورية. جاء فيه حكم صائب رائع حين قال، بعد ان عدّد مجموعة من الشعراء بينهم عمران وعدوان وخضور،: «إن التطور الآن يأخذ مجراه الطبيعي لدى هؤلاء أكثر من أيام الستينات، مع الاعتراف بأن هذا التطور ما يزال يتعرض بين الحين والآخر إلى هزات من التسارع الخطر، أو التردد، أو التراجع. وميدان الشعر العربي عامة ما يزال يبدو كمختبر للتجارب».

أكثر من أربعين سنة ولا يزال شعرنا العربي الحديث مختبر تجارب!

يقول أدونيس: «لن تسكن القصيدة الجديدة في أي شكل، وهي جاهدة أبداً في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان، أو إيقاعات محدودة» (مقدمة للشعر العربي، ص ١١١).

وهو قول مردود بآرائه النقدية المتناقضة (انظر ص ١١٠ من الكتاب نفسه)، وبإبداعاته الشعرية المتأخرة، كقصائده عن حصار بيروت. وليس عبثاً أن يناقض أدونيس نفسه نقدياً، وشعرياً، وهو القائل:

«سأناقض نفسي
سأضيف إلى معجمي:
لغتي لست منها. فمي
لم يكن مرة فمي.
آه يا ياسمين الخراب،
ويا وردة الدم»

(انظر الكفاح العربي ١٨ - ٦ - ١٩٨٤)

إذن: هناك تناقض قصدي. فعلاً فمه لم يكن مرة فمه!

ولا داعي للإشارة إلى ما في المقطع السابق من ارتداد تفعيلي واضح، بعد كل المرافعات والاتهام المتناقض والتخبط في الدفاع عن قصيدة النثر، ضد عمود الشعر، وقصيدة التفعيلة.

ثم ألا تذكرون قصيدته الخليلية العمودية (؟!) في الثورة الاسلامية الايرانية؟ نعم. «نظم» قصيدة عمودية خليلية بوزن واحد، وقافية واحدة. لكنه - على ما يبدو - كان في غيبوبة عمودية، وانجذاب خليلي حين «نظمها». وعندما عاد إليه وعيه الحداثوي أنكرها، وطلقها على عمد ثلاثاً. وقال: «أحياناً أجيز لنفسي أن أقوم بأعمال ليست بمستوى حرفتي» (انظر مجلة الحرية ٢٨ - ٤ - ١٩٨٥).

فهل الحداثة عبث؟ هل هل حركة تناقض قصدي للمختبر الإيقاعي العربي؟ إن كثيراً من شعراء الحداثة الذين فتنوا بقصيدة النثر «النثيرة» يخونونها الآن، ويكتبون قصيدة التفعيلة، وأحياناً القصيدة العمودية. لعلها «الحداثة الثانية» التي بشر بها أدونيس نفسه!

كيف بعد هذا الارتداد والخيانة الإيقاعية نطمئن إلى قول محمد عمران: إن الحداثة حركة لا تلتفت الى وراء؟

نعم. نحن نريد للحداثة أن تكون قدماً، ودائماً إلى الأمام، والارتقاء الى الأعلى. الالتفات الى وراء ارتداد وجمود وموت.

ألم يلتفت أورفيوس المغني الأسطوري الإغريقي إلى وراء حيث كانت تتبعه حبيبته يوريديسي، معارضاً شرط الآلهة، مهددين بإعادتها إلى عالم هاديس - عالم الموتى -؟

التفت أورفيوس الى وراء، ليطمئن الى أن حبيبته تتبعه إلى عالم الأحياء. فماتت. وحزن أورفيوس، وغنى أحزانه... ومات.

عمران يرى أن الالتفات الى وراء موت.

فلماذا يلتفت شعراء الحداثة إلى ورائهم بعد

أن توهموا أنهم خرجوا من عالم الموتى: عالم إيقاع التفعيلة، وجاهلية الشعر. كما يقول محمد عمران؟

فليتهم لا يلتفتون حتى يعرف عشاق الشعر من الشباب الجدد، الذين سيحلون محل «الرواد» أي زي يرتدون. وعلى أي وتر يعزفون.

قد نحتاج الى أربعين سنة أخرى حتى يخرج شعراؤنا من مختبر الإيقاع الشعري، ويستقر شعراء الحداثة الكبار على شكل إيقاعي متطور دائماً، وحديث دائماً، لا يلتفت الى وراء مثل أورفيوس. ولا يعرف التناقض، والارتداد، والخيانة الفنية.

شعراء الحداثة عندنا يهاجمون الخليل، والعروض العربي، وشعر التفعيلة في تنظيراتهم النقدية، لرفع راية الحداثة والثورية والتجديد والابتكار، وهم في إبداعاتهم الشعرية تفعيليون، بل أحياناً خليليون، يخجلون من إيقاع الشعر العربي خوفاً من الاتهام بالسلفية والتزمت والرجعية.

فلا تخجلوا أيها الشعراء من إيقاع جاهلية الشعر، وتفعيلاته الأصيلة بل اخجلوا من عبثكم بحركة الحداثة، وتنظيراتكم، وإبداعاتكم الشعرية المتناقضة. لا ترجموا التفعيلة جهراً وأنتم تنظمون بها سراً، وتسيرون قدماً... الى الوراء! □

يا له من سؤال؟!

محمد السنوسي الغزالي
صحفي وكاتب من ليبيا.

■ «هل يمكن لدولة أن تمنع كاتباً أو شاعراً أو قاصاً من الكتابه والنشر؟ وتطالبه بواسطة مدير الرقابة أن يفسر للدولة رموز شعره أو شخصيات قصصه[1]؟».

نعم يمكن.. ويمكن جداً.. وليس هناك أسوأ من سؤال يطرحه أناس يعرفون جيداً ماهية الأنظمة العربية؟ هذا يعني أن هناك من المثقفين العرب من لا يزال يعتقد بأن طرح هذا السؤال أمر طبيعي. كيف يكون هذا في وطن تذبح فيه الكلمة كل لحظة.. وكيف يطرح في زمن أصبح فيه القلم أشد فتكاً وضراوة ووباء من مسدس (نابليون!!)؟

نعم يا سادة.. يمكن... وكيف يسمح في وطن السلاطين والملوك مدى الحياة ان تكون سعاد الصباح أو غيرها قادرة على التعبير دون حواجز.. الى أين أنتم ذاهبون؟ وتعالوا هنا نقول لكم الحقيقة.. إذا كان الضباب قد أخفى عنكم واقع أمةٍ تذبح فيها الورود كل صباح؟ أليس من المضحك أن يطرح سؤال مثل هذا في واحة الظلم والجبروت والقمع؟.. ولماذا تكتب سعاد الصباح في هذا الوطن؟ وماذا كتبت بالضبط؟.. ألا تعلم أن الأمراء ظل الله على الأرض، وأن تعاليم الكهنوت البوليسي تقول صراحةً أن شتم الحاكم مثل شتم الله (والعياذ بالله)؟. ألا تعلم السيدة الرقيقة أن قانون السلاطين [لا يعاقب على قطف الورود واغتصاب الأطفال، والزنا مع (المبادىء!!)، ومصافحة الأعداء، وحرق الكتب، وتمزيق الصحف، وسرقة البسمات، والتجسس على المحبين العشاق الأبرياء، ومتابعة أخبار الغلمان، وشراء الجواري، واستيراد قبعات اليانكي، والإغتراب عن لغة القرآن، ووخز الخوازيق!!] لكن هذا القانون يعاقب على التطاول على سدة السلطة؟ فماذا تريد سعاد الصباح حرية أكثر من هذه الحرية؟ وعم تبحث بالضبط بأناملها الرقيقة (في محاجر الثعابين ودياجير الظلام).. لماذا تتحسس وتستحق كل عقاب؟.. ماذا تريد الشاعرة أفضل من هذه الحرية؟ ولماذا لا تبوح بأسرارها للسلطة؟

أنا.. وبصفتي (مباحث قدير) فإني أعلن أن سعاد الصباح تستحق العقاب..

فلماذا أخفت عن مدير الرقابة أسرارها..

ولماذا تخفي الأسرار في واحةٍ عارية.... يتسكع أبناؤها (ملطاً) من دون ورقة التوت!!

أيها السادة.. سؤال غريب تطرحونه في «الناقد»، في وطن ممنوع أن تسأل فيه السادة.. ومسموح فيه أن يبوح العبيد بأسرارهم البريئة الطيبة.

أيها السادة.. كأنكم لا تعيشون في هذا الوطن، فيا له من سؤال مضحك؟!

واللعنة كل اللعنة على أسئلةٍ تطرح في وطن تُغطى فيه عين الشمس بالغربال! □

(1) مجلة «الناقد» العدد الثالث عشر ص «15» مقال بعنوان «الكويت تمنع سعاد الصباح من الكتابة والنشر»

الحوار الاسلامي المسيحي وحرية التعبير

رؤوف سعد أبو جابر
كاتب من فلسطين

(قل كيف شئت وتكلم بما أحببت بالجميل من الكلام والحسن من القول فنحن راضون بما حكم به العقل)

■ الكلمات الرائعة التي وردت في صدر هذا المقال هي عنوان لما يجب أن تكون عليه حرية التعبير في الوطن العربي في هذا الوقت الذي نحن فيه أحوج ما نكون الى حرية الفكر الشاملة والديموقراطية الحقة التي توفر لنا الانفتاح على جميع التجارب الانسانية والاستفادة من انجازاتها كي نتمكن من اجتياز المحنة المؤقتة التي أصبحنا نحن العرب أسرى لها في هذا الزمن الرديء.

مبادىء الحرية العقلانية هذه مأخوذة من أفكار سجلها في مطلع القرن التاسع للميلاد سيد عربي من بني هاشم كان معروفا بالنسك والورع والتمسك بدين الاسلام والقيام بفرائضه وسننه هو عبد الله بن اسماعيل الهاشمي ابن عم الخليفة المأمون، وكان قد ضمنها رسالة وجهها الى صديق له من الفضلاء ذو أدب وعلم، كندي الأصل، اشتهر بالتمسك بدين النصرانية، هو عبد المسيح ابن الحاق الكندي، ومع أن الهدف الأساسي الذي توخاه الهاشمي كان دعوة صديقه النصراني الى اعتناق الاسلام فقد دعا فيها أيضاً بكل قوة ووضوح الى حرية الفكر وحرية التعبير والى استعمال العقل في تقرير الأمور عندما سجل على نفسه في رسالته الى صديقه قائلا «فأحتج عافاك الله بما شئت وقل كيف شئت وتكلم بما أحببت وانبسط في كل ما تظن انه يؤديك الى وثيق حجتك فأنك في أوسع الأمان ولنا عليك أصلحك الله ان تجعل بيننا وبينك حكما عادلا لا يجور ولا يحيف في حكمه وقضائه ولا يميل الى غير الحق وهو العقل الذي يأخذ به الله عزّ وجل ويعطي، ونحن راضون بما حكم العقل لنا وعلينا، اذ كان لا اكراه في الدين».

كذلك أكّد الهاشمي للكندي في رسالته أن الحوار يجب أن يقوم على أسس من الصراحة وحسن النية والمحبة والاحترام المتبادل ومراعاة شعور الآخرين

الحوار الواعي كهذا الذي ذكرنا آنفا هو أفضل سبيل للتفاهم والتعايش بين أبناء

الأمة الواحدة وبين شعوب الأرض قاطبة على حدّ سواء اذ أنـه يعـطي الأطـراف المشاركـة فيه امكانية التعبير عن أفكارهم ومعتقداتهم بحرية ويتيح لكل فريق فرصة متكـافئة لمعرفـة الفريق الآخر أو الفرقاء الآخرين معرفة حقة دون مصانعة أو محاباة ناهيك عن انه بالنسبة للعرب يشكل طريقا مأمـونـا لتوطيد العلاقات القائمة منذ فجر الاسلام بين أبنـاء الشعب الواحد الذين يلتقـون معاً في الايمان بالله الواحد القادر على كل شيء. وقد جرت في السنين الأخيرة حوارات ولقـاءات كثيرة كانت جميعها ولله الحمد تؤكـد على أهمية هذه الحـريات في الأفكـار والمعتقـدات وتضيف الى تراثنـا الفكري والثقافي بعداً جديداً واغناء بالغ الأهمية.

لا يسمح المجال في مقالة قصيرة كهذه ذكـر الحـوارات العديدة التي انعقدت بعد الحرب العالمية الثانية وما تمّ فيها من مشاركة عقـلانية أصيلة. إلاّ أن ظروف المعـانـاة القاسية التي يعيشها أهلنا في الضفة الغربية وقـطـاع غزة والجـولان تحت الاحـتـلال الاسرائيلي العنصري البغيض تجعلنا نشعر بالأهمية الكـبرى لحوارات قيمـة جرت في معهد الدراسات اللاهوتية في الطنطور قرب القـدس تحت شعـار «مؤتمر التراث العربي المسيحي الاسلامي» وشارك فيها العديد من قادة الشعب العربي ومفكريه في الأراضي المحتلة.

ابتداء من أول اجتماع انعقد بين ٩ ـ ١١ ايلول ١٩٨٣ ورابـع اجتـماع انعقـد بين ٢٨ ـ ٣٠ آب ١٩٨٦ في الزمن الذي كانت فيه حياة أهلنـا المرابطين تتجه نحو تبلور الثورة ضد الاحتلال الغاشم وكل ما يعنيه ويتبعه من كبت للحريات وارهاب للفكر.

ان الممارسات القمعية والمخالفات الرهيبة التي اوقعتها وما زالت توقعها بأهلنا، جماعة عنصرية متعصبة ومنغلقة على نفسها رغم جميع القيم الاخـلاقية والأعراف والقوانين الدولية، برهنت على أن حرية التعبير أثناء الـلقـاءات الاسـلامية المسيحية ضرورة قومية، إذ أنها تؤكد تماسك الأمة واتحادها وان ذلك الـذي يجمع بين أتباع الدينين الموحدين من أبناء الشعب العربي أكبر بكثير من أن تؤثر فيه هذه العقبات التي وضعها الاحـتـلال الاسرائيلي على طريق مسـيرة الشعب الفلسطيني نحو التحرر والتقدم من خلال ثورته التي باركت أهدافها النبيلة جميع شعوب العالم □

بين بن كربال وديكارت

ريـاض عـواد
صحفي من سورية.

■ ان الـوجود بالوجوب هو الذي دفع ديكارت الى أن يقول: «أنا لا أنشد العلم إلا لمعرفة نفسي وللالمام بسير الكون الأعظم».

وهنـا يضـع نفسـه أمـام مسـألة عقلية معقدة، ولكن صيحته هذه لم تلق صدى لها بين فلاسفـة عصره، لأن الميتـافيزيك، أو علم اللاهوت، كان يعم الدراسات ويشغل العقـول. وهـذا ما جعـل ديكارت يجوب الأقطار باحثاً عن مبتغاه فزار سويسرا وجاب المانيا وقصد بلجيكا والقلق لا يزال يلاحقه إذ لم تتمكن العاطفة من اقناعه حتى عثر في هولـنـدا على شيخ يهودي يقـال له /دروكلوكليس بن كربـال/ فكـان لقاؤهما بمثـابـة نقـطة انـطلاق لفلسفـة ديكـارت وعبقريته. ولنسمع ديكارت نفسه يتحدث عن هذا اللقاء فيقول: «كان لهذا الشيخ تأثير غريب في نفسي، لا أدري أكان مصدره ذكـاؤه وفطنتـه أم غرابـة شكله واختلاف أطـواره العجيبـة ولا أعرف اني رأيت عالماً يحيط به هذا الـرجـل مما كتب الأولـون والآخرون، كان يهودي الجنس والمولد ولكنه لم يكن يهودي الدين، واحسب أنه قد ورث شيئاً من آبائه الذين خالطوا المسلمين مخالطة شديدة في اسبانيا، تحدثت اليه في الفلسفة وفي اللاهوت فسمع مني وتحدث اليّ وما هي إلا ان فتـنـت به وشغـفـت وأصبحت لا أستطيع عن لقائه صبراً، وقد كان في حديثه إليّ ماهـراً لبقاً يلقي أغـرب الآراء وكـأنه يحدثني عن الجـو والمطر حتى إذا آنس مني اطمئناناً وثقة بكل ما يقول، كشف لي عن دخيلة نفسه، فإذا هو لا يؤمن بالمسيحية ولا اليهـودية، ولا يحب الملحـدين، وانما اتخذ لنفسـه ديناً كنت اسمع به ولا أعرف عن حقيقته شيئاً، فلما رغبت اليه ان يطلعني على دقائق هذا الدين، أطال الصمت ثم قال في هدوء: لا أحب ان أظهر لك هذا الدين وانـما أحب أن يظهـر لك الـدين نفسـه فاتبعني، ثـم مضى بي الى مكتبه واستخرج سفراً ضخماً ودفعه إلي وقال: اقرأ هذا وإذا فرغت منـه فلنتحدث. ثم تركني ومضى.

ونـظرت في الكتاب فإذا هو باللاتينية وهو ترجمة كتبه أحد المسلمين في القرن العاشر يقـال له ـ الـطواسـين ـ ويقـال لصاحبـه ـ الحـلاج ـ ولم أكـد أمضي في قراءة هذا الكتـاب حتى أحسست كون بيني وبـين الحقائق ستراً ضعيفاً وكأن هذا الستر أخذ يرتفـع شيئاً فشيئاً ويظهر لي من ورائه عالم بديع خلاب أخذت نفسي تمتلىء شوقاً الى هذا العالم وهياماً به. أنفقت في قراءة هذا الكتاب أياماً ثلاثة فلما فرغت منها أنكرت نفسي وأنكـرت ما حولي من الأشياء ومن حولي من النـاس ولقبني /دروكلوكليس/ فلم يظهر عجباً ولا إنكاراً وإذا كنت ما أزال حياً الى الآن وإذا كنت قد استـطعت أن أنشر في الناس كتباً أعجبتهم وأكتب لنفسي كتباً وراءها وإذا كان صوتي وصل الى أقصى أطـراف الأرض وتنـافس الملوك في عشرتي ولاسـتـشـاراتي فإنـني مدين بهذا كله الى /دروكلوكـليس بن كرابـال/ ذلـك أني خرجت من قراءة ذلك الكتاب مفتوناً أريد ان أعلن للنـاس ايماني بهذا الدين الجديد وأناضل عنه ما املك من قوة ولكنه حال بيني وبين ذلك وكان يقول لي في هدوء وحذر: احـذر أن يصيبـك ما أصـاب الحلاج فلا تنتفع في حياتك ولا تنفع بها الناس والحياة أغلى وأنفس من أن تبذل في غير نفع فاكتم ما انـت فيه وانـفـق حياتـك في التسبيح والتقـديس وانفع الناس ما استطعت الى نفعهم سبيلاً. من ذلك الوقت آثرت العزلة وعشـت هذه المعيشـة التي كان النـاس يعجبون من أمرها».

وهكذا نرى ان الفلسفة الحديثة أخذت بعض جذورهـا من عنـاصر الـفلسفـة الاسـلامية وخـاصـة النـظريات العقلية والتجريبية التي اعتنقها ديكارت وجون لوك وكانت وغيرهم من الفلاسفة الغربيين، مع العلم ان كتـاب (الـطواسـين) يدرس في أعظم جامعات العالم، وتشهد له الفلاسفة بالأسبقية كما شهـدت من قبـل لابن سينا والفـارابي، والكـرمـاني بصحـة نظرياتهم العقلية وتدارست أقوالهم وآراءهم □

صدر:
محمود شريح
توفيق صايغ: سيرة شاعر ومنفى
اول كتاب سيرة من نوعه يستند الى اوراق الشاعر ووثائقه ومدوناته الشخصية.

٢٨٠ صفحة ● ١٢ جنيهاً استرلينياً


رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905

يصدر قريباً:
المؤلفات الكاملة لتوفيق صايغ
□ ثلاثون قصيدة (شعر)
□ معلقة توفيق صايغ (شعر)
□ القصيدة ك (شعر)
□ ت. س. إليوت، الرباعيات الأربع (ترجمة)
□ خمسون قصيدة من الشعر الأميركي (ترجمة)
□ أضواء جديدة على جبران (دراسة)
□ صلاة جماعة ثم فرد (مجموعة شعرية جديدة تنشر للمرة الأولى)

الرجال الرماديون

ياسين رفاعية

■ أنفاسي تضيق شيئاً فشيئاً، اختنق، يدان شرستان تضغطان على عنقي، فأقاوم، غير ان اليدين تواصلان ضغطهما على عنقي، وتنهار مقاومتي فأستسلم. انه يريد قتلي، ها أنا أموت، غير انني أرى جيداً الرجل الذي يقتلني بوجهه الرمادي، وعلى بعد خطوة او خطوتين ثمة ثلاثة رجال آخرين لهم نفس الوجه الرمادي، كأن أربعتهم توائم، بل يرتدون نفس البذلات وربطات العنق الحمراء. وجوه قاسية الملامح.

قال أحدهم للذي يضغط على عنقي: هل مات؟

أجاب ساخراً: سيموت من غير شك.

قال له: ولكن مهلا.. يجب ان نعذبه أكثر.

تساءلت: «ما الذي قادني الى هذا المصير؟ بل ماذا فعلت؟ ومن هم هؤلاء الرجال. لا بد انني أحلم.. لا بد انني أحلم».

بالتأكيد انني أحلم.

وأحاول ان اتذكر: بل حقا انني احلم، فمنذ قليل كنت اشاهد فيلما على التلفزيون، فيلما ناعما وجميلا... منذ قليل.. لا شك انك جننت، قل منذ سنوات، هل انا هنا منذ سنوات؟

حاولت ان اخلص نفسي من بين يدي الرجل، فضحك:

ـ انه يريد الافلات.. تصوروا، انه يريد الافلات.

فتقدم آخر، وأحنى ساقه كاملة فوق صدري حتى احسست كأن أضلاعي تتكسر. قال هذا ساخراً: كيف تريد الافلات؟ انظر حولك، انك في قبر ونحن الملائكة التي تعذبك.

فخرج صوتي قويا: لكنني لم افعل شيئاً.

فقال احد الواقفين بعيداً: منذ متى تكرر هذه العبارة ايها الوغد؟

ـ لا اعرف.. لا أعرف.

ـ بل تعرف.. انك تكررها منذ عشر سنوات، ألا تكف عن ازعاجنا وتقول الحقيقة؟!

عشر سنوات. انا في هذا القبر منذ عشر سنوات.

استغربت ذلك، فالفيلم الذي شاهدته على التلفزيون ما زال ماثلا في ذهني، ما زال طعم فنجان الشاي الذي تناولته وأنا اشاهد الفيلم على ريقي. اذن، كيف أنا هنا منذ عشر سنوات؟!

وازداد ضغط الرجلين كل منهما على عنقي وصدري، انهما ينويان قتلي من غير شك. واحسست ان قلبي يكاد يقفز من بين اضلاعي، انه يخفق بشدة، حتى بت اسمع وجيبه جيداً.

قال أحد الواقفين بعيدا: الا تكف عن تعذيبنا؟ اعترف ودعنا نستريح.

فضحكت عاليا كأنني اقف على خشبة مسرح وصحت: من الذي يعذب الآخر.. انتم ام أنا؟

قال: اعترف.. فترتاح ونرتاح.

ـ بماذا تريدني ان اعترف؟

قال احدهم، ولعله رئيسهم: انت تتغابى ايها الأرعن.. اقتلوه.. لنرتح منه.

ولا ادري كيف أفلت من بين ايديهم، اذ دبت بي قوة هائلة، ونفرت من بينهم بعيداً، فاذا بي في صحراء لون رملها ابيض ابيض، كأنه ثلج على شكل رمال. كانت قدماي تغوصان في الرمل حتى الركبة، ولكن سرعان ما اتخلص واحاول ان اعدو، اتلفت الى الخلف فأجد الرجال الأربعة يعدون خلفي بنفس الطريقة، تغوص اقدامهم في الرمل ثم يسحبونها بصعوبة، أحدهم شهر مسدسه وراح يصوب رصاصاته نحوي، لكنها كانت رصاصات من دون صوت.. الا انني اراها تتقدم صوبي بطيئة ثم تحيد عني، لحظة الى الشمال، واخرى الى الشرق، ولم أصب بواحدة منها. وظللت اركض، خيل لي انني اركض فعلا منذ عشر سنوات. لأنني انتبهت الى قواي تخور، ونظرت الى راحتي فرأيت فيهما شيخوخة مائة عام، لعلني حقا هرمت، وتعبت، تعبت الى حد العياء. والتفت الى الوراء، فرأيت الرجال هم انفسهم بوجوههم الرمادية القاسية قد هرموا ايضا، وكانوا يلهثون وهم يشتمونني بشتى انواع الشتائم.

مرت فترة، احسست بعدها كأنني لم أعد استطيع الحركة، فوقعت على الرمل، وبدا لي الرمل الأبيض فراشا ساخنا، فحركت رأسي فوق وسادتي، آه، لا شك انني احلم، فما معنى هذا الذي يحدث؟ انني اراها الآن تلك الممثلة الشفافة وهي ترتمي على صدر حبيبها وتقول له هامسة: خذني.. خذني، ويتعانقان بحرارة، تشده الى طرف السرير وتفك له ازرار قميصه وهو يداعب بأنامله شعرها الأسود الناعم، انني تذكرت مشاهده مشهداً مشهداً، انا نائم، انا أحلم، ليس في الأمر شيئاً غريبا... انت تحلم يا ولد.

وندمت لأنني إستسلمت. لأن الرجال الأربعة بوجوههم الرمادية، قد اصبحوا فوقي تماما، كانوا يلهثون مثلما كنت الهث، قال رئيسهم: هل تصورت انك ستفلت ايها الوغد؟

ظللت ساكنا في مكاني، عاد وقال: انظر حولك.. انظر حولك..



«ياسين رفاعية يكتب القصة والرواية منذ أكثر من ثلاثين عاما، له خمس مجموعات قصصية، وأربع روايات، وثلاث مجموعات شعرية، ونحو ٢٤ قصة للاطفال. يعمل في الصحافة الأدبية منذ زمن طويل، وله كتابات متنوعة في هذا المجال».

وأطعته، وصرت انظر حولي، فاذا بي انتبه الى هذه الصحراء الشاسعة محاطة بجبال وهضاب من الأسلاك الشائكة والبنادق المشرعة حرباتها وفوهاتها نحوي، فأصابني رعب كبير، عاد الرجل وقال: هل رأيت؟
ـ رأيت يا سيدي.
فقال ساخراً: فأين المفر.. أين المفر.. هيا، قل لنا الحقيقة، وسندعك حراً.
فسألته صادقاً: اية حقيقة يا سيدي؟ لا أعرف ماذا تريدون مني.. لا أعرف بماذا تريدون ان اعترف.
غضب الرجال، وراحوا يركلونني بأقدامهم دفعة واحدة، وصرت كرة قدم تتقاذفها اقدام اللاعبين، ها أنا أتقدم مسرعا نحو حارس المرمى، لكنه سرعان ما تلقفني بيديه، ثم قذفني بقدمه بعيداً، فارتطمت بأرض جامدة، قبل ان ترفعني قدم اخرى الى الفضاء وضجيج المتفرجين يصم الآذان، صفارة الحكم تدوي. الأقدام تلاحقني من كل جهة. ها انا في فراشي، يا الهي، انني في فراشي، الممثلة الجميلة تتعرى لبطلها قطعة قطعة، وأنا في زاوية المقعد احاول ان ابدو غير مبال بهذا المشهد الآسر، ابنتي تداعب قطها، وزوجتي تتحدث مع صديقتها على الهاتف، استلقت النجمة الساحرة في الفراش وارتمى الممثل الى جانبها، انهما عاريان رائعان، وهمست ثانية وثالثة، وبكلمات متتابعة: خذني.. خذني. وعتمت الشاشة الا من خيالين يمتزجان ثم يفترقان، ثم صوت علا فوقي: انهض ايها الكلب.
وإذا بالسياط تنهال عليّ من كل جانب. فصرت اعوي واتلوى من الألم، كانت السياط تلسع جسدي، فأحس تفجر اللحم وانبثاق الدم الساخن، ثم تكاثرت السياط حتى لم اعد احس بضرباتها، كأن كل جسدي تخدّر، كانت الممثلة السينمائية الجميلة تتأوه بين ذراعي، أحسست سخونة لحمها تلامس جراحي. لم اعد اسمع غير همسها: خذني.. خذني، وعانقتها، ثم اندمجت بها اندماجا كاملا، وصرنا نتقلب فوق الفراش معا، دخلت بها منتعشا بذهول وسعادة لا توصف. فها انا بين ذراعيها تضغط بجسدها الطري على جسدي. من اين جاءت؟ كيف دخلت حياتي؟ كانت طراوتها تبث بي رغبة جموح، فرحت اعتصرها عصرا، وكان بدنها اللدن مطواعا بين ذراعي، يميل حيث أميل، وينهض حيث انهض، كنت نشوان، وكنا معا نهمهم بأصوات متتابعة مبهمة، في حين كانت السياط تلسع ظهري بشراسة وأنا أعوي، كأن صوتي أصبح صوت آلاف الكلاب الجائعة وهي تركض في البراري.
لست في حلم اذن.
ام تداخلت الأحلام بعضها في بعض.
الا ان الرجال الرماديين كانوا حولي يتسارع الواحد تلو الآخر الى ضربي بالسوط الذي يحمله.. وعاد رئيسهم يصرخ بي غاضباً: الا تعترف.. الا تعترف؟
ـ يا سيدي.. أنا على استعداد للاعتراف بكل ما تأمرون به..
ـ حسنا.. اعترف انك كتبت على جدران المرحاض في بيتكم عبارة «يسقط الرئيس».
ـ لكنني لم افعل ذلك؟
ـ ومن فعل ذلك؟ زوجتك.. ابنتك.. قل لي..
ـ لا أعلم.. لا أعلم..
ـ أنت الذي فعلت ذلك.. هذا ما قالته زوجتك.. هذا ما قالته ابنتك..
وارتعبت رعبا شديدا «اممكن ان يكونوا فعلوا شيئا مع زوجتي أو ابنتي؟» فتوسلت للرجل قائلا: اريد ان أرى زوجتي.. اريد ان أرى ابنتي..
ـ ستراهما اذا اعترفت.
ـ سأعترف. انا حاضر.
وهنا تقدم رئيسهم يحمل ورقة وقلما، اخذت الورقة من يده فإذا بها صورة الممثلة الجميلة وهي عارية تماما، فتناولت القلم وسألته: أين تريد ان اوقع؟
ـ وقع حيث تريد!
فكتبت اسمي كاملا على مؤخرة الممثلة ووقعت.
أخذ الرجل الورقة من يدي، تأملها مليا ثم قال لي: حسنا فعلت..
وباشارة منه، اذا بالرجال الثلاثة يصوبون نحوي مسدساتهم، وراحوا يطلقون الرصاص، وفيما انا اتهاوى رأيت الدم ينبثق من كل انحاء جسدي احمر قانيا حارا ينساب سريعا، فأغمضت عيني مستسلما هامساً: أوه.. سأرتاح الآن.
الا ان يد زوجتي كانت تهزني بشدة وصوتها يصرخ: استيقظ.. استيقظ.. ماذا بك؟.. قم.. قم يا خالد
واستيقظت.
تلفّتُ حولي، فوجدت كل شيء عاديا، سريري، غرفتي. وزوجتي تسألني ان كنت اعاني من حلم مزعج، فرحت اضحك ضحكا متواصلا حتى دمعت عيناي، وقلت لزوجتي: حلم مزعج حقا، على كل حال صباح الخير.



نهضت من فراشي، ودخلت المرحاض، وحانت مني التفاتة الى الجدران، انها نظيفة جداً، واغتسلت، وحلقت ذقني، وتناولت فطور الصباح، وودعت ابنتي لينا قبل ان تذهب الى المدرسة، وقرأت جريدة الصباح، ثم ارتديت ملابسي، وعند الباب قبلتها، وقلت لها هامساً: أحبك، فابتسمتْ.
اغلقت الباب خلفي، وما ان خطوت بضع خطوات، واذا بي وجهاً لوجه امام الرجال الأربعة أنفسهم. بوجوههم الرمادية الكالحة.. هم انفسهم، بنظراتهم القاسية، وأشكالهم المتشابهة.. هم انفسهم. هم بأصواتهم وحركاتهم. وضع رئيسهم يده على كتفي، فيما الآخرين احاطوا بي □

رحلتي الى باريس

صدوق نور الدين
ناقد وكاتب من المغرب

■ لم تكن رحلتي الى باريس من قبيل الرحلات المتعارف عليهـا. لقد، كانت رحلة متميزة. فأنا لا أملك جوازاً للسفر وبالرغم من ذلك جئت على القيام بها. كما أني لم أركب طائرة ولا دخلت مطاراً، ولا حتى أخذت مكاني في ذلـك الصف الـطويل الـطويل والذي يبدأ من الهزيع الأخير من الليل الى وقت الغروب قصد الظفر بتأشيرة الدخول الى أرض العالم الآخر: الى باريس.. وذلكم كي لا يتهم هذا العالم الثالث مجدداً بالارهاب..

كانت رحلتي متميزة. وقمت بها صحبة عالم جليل له من الدراية أسماها، ومن المعرفة أغناها، فلم يبق له باب الا أفاض فيه، ولا مدخل الا ولجه بالتوضيح والبيان.. فتكونت لي في النهاية حوصلة محرفية فكرية عن باريس التي زرتها قراءة وتفسحت فيها وأنا ألتهم السطور بجاذبية أخاذة وانسياب متدق..

رحلتي هذه صحبتُ فيها «رفاعة رافع الطهطاوي»، من خلال مؤلفـه القيم «تخليص الابـريز الى تلخيص باريز». وهو كتاب أثار نقاشات كثيرة. فمنها من يرى إليه في كونه يدخل في «جنس» أدب الرحلة، ومنهم من يعتبره من الطلائع الأولى للرواية العربية. والواقع انه يتموقع في المنزلة الأولى كما الثانية. فـ «الطهطاوي» يقر بأن ما قام به هو في العمق رحلة، ما دام قد سافر في بعثة علمية أشرف على ارسالها آنذاك «محمد علي باشا». وقد طُلِبَ منه تدونيها فَفَعَا. أما عن انتمائه الى الرواية، فإن في هذا المؤلف عناصر مكونات روائية على الأغلب نصادفها في النصـوص الـروائية، ولنبق في البعد عن التحديد أهي الرواية الكلاسيكية التقليدية أم الجديدة. نلغي من هذه المكونات التركيز الدقيق على عنصر الزمن، إذا ما ألمحنا لكون «الطهطاوي» لم تفته لحظة في مسار الرحلة لم يعمل على ضبطها وتسجيلها زمنياً. فبين مسدة مغادرة مصر، أي من الاسكندرية الى مرسيليا وانتهاء الى باريس التي يقع التركيز عليها، ما دام ثمة ذكر لأماكن أخرى في مسار الرحلة، نتابع الوقائع والأحداث يوماً بيوم، وذلك بذكر التاريخ ثم وصف حالة الجو، دون ان يغيب عن بالنا هذا التقديم والتأخير الذي أجاد «رفاعة» سبك نسيجه. فهو يبـاغتـك بحـدث ما من الأحـداث داخل سياق يتنافى والسـابق، فتحسب أنـه سيستـطرد بك استـطرادات «الجـاحظ»، الا أنـه سرعان ما يذهب للتأكيد على ان الحدث الثاني سيأتي تفصيله وفك خيوطه..

الى عنصر الزمن، يلعب «الطهطاوي» في روايته على ضميرين: (صوتين)، الـ «أنا» ابان تدخله أو مقارنته بين وضع فرنسا وما يحدث في مصر. أما حين يأخذ في الوصت وتعداد المتنزهات فإنت الحيادَ دَيْدنه وسبيله.

على أن من جملة ما عضَّـد به «رفـاعة» مؤلفه هذا، النص الشعري لما يتمَّ ضرب شاهدٍ على واقعة أو حدث، حيث يكون الشاهد من وضْعه أو لشاعر آخر. الى جانب المثلب والحكـايات القصـيرة الـدينية والاجتماعية التي تضيف الى هذا النص ولا تسهم في التأثير عليه.

ويكشف التعضيد في العمق عن سعة المعرفة، وعلى قدرة التوظيف داخل هذا المجموع المنظم المهيكل الذي هو الرحلة.

فما الذي عرفته في رحلتي هذه؟

«وليست هذه الرحلة مقتصرة على ذكر السفر ووقائعه فقط، بل هي مشتملة أيضاً على ثمرته وغرضه وفيها ايجاز العلوم والضايع المطلوبة والتكلفة عليها على طريق تدوين الافرنج لها واعتقادهم فيها وتأسيسهم لها». (ص: ٨)..

لقد كان هذا المؤلف بالنسبة الي حصيلة معرفية فكرية عن باريس. ذلـك ان «الـطهطاوي» عمل على تناولها تنـاولا شمـولياً، بحيث جاءت رحلته مستوفية للشروط التي يتطلبها المسافر حالة الرغبة في تكوين رؤية أو صورة عن باريس. بيد أن من أهم ما تناوله «رفاعة» الحديث عن أهل باريس من حيث العادات والسلوكات والتقاليد واللبـاس، وهـو ما يدخـل أصلا في جوهر الأنماط التي ينهض عليها/ وبها المجتمع. على ان تجسيد هذه العادات يفترض تطبيق نظام قانوني يحترم فيه الفرد نفسه، ويراعي في الآن ذاتـه مجمـوع التنظيمات الادارية والقانونية التي أوجدها المجتمع كيما تسهر على حياة المواطن الفرنسي، إنْ لم نقل بأن هذا الأخير قد ناضل من أجل الظفر بها وامتـلاكهـا كحقـوق مشروعـة. ولم يفت «الطهطاوي» الاشـارة الى الجانب الصحي ورعاية المواطن الفرنسي، وذلـك بتبيان جل الصلاحيات المخولة له، ما دام فرداً منتجاً وفاعلا في الوسط الاجتماعي، كما يدل على ذلك التقـدم الحـاصـل على مستـوى العلوم والمعارف واتقان اللغات، مع الانفتاح على كل ما من شأنه ان يضيف الى المكتسب والمعطى.

يظهر من خلال الصورة التي أتى «الطهطاوي» على رسمها لـ «باريس» بأنها تمتاز بخاصية الشمولية. بيد أنها لا تخفي في الأسـاس الخلفية الـدينية التي استهـدفهـا المؤلف. فالمقـارنـة بين وضـع مصر وحـال باريس كان المسعى الذي انشد إليه «رفاعة»، إذ الأوْلى بهذا التقدم العلمي والمعرفي ان يتجلى على صعيد بلد عربي اسلامي كمصر، وليس في بلاد لا يعرف أهلها الا الفكر والفسوق وكرع المدام. هذه الرؤية هي المسار الذي طبع الرحلة بكـاملهـا، علماً بأن أية مقـالة أو فصل من المقالة كان يستهـل بـ «وبـالجملة» لا مداده بخاتمة نهائية بصدد ما قيل. لقئد ظلت مصر البلد الغائب الحاضر.

إلا أنه وبالرغم من هذه الحقيقة، تبقى رؤية «رفاعة رافـع الـطهطاوي» رؤية حداثية وحضارية تفاعلت مع الغرب وحاولت فهمه وفتح حوار مع ميزاته وخاصياته التي ينماز بها، والتي لا يمكن لبلدان العالم الثالث الانغلاق دونها، بحكم ان المعرفة كونية وليس محلية.

لو أن «رفـاعـة» رأى الى «بـاريس» الآن، ماذا كان يمكن ان يقول؟

أسوق هذا التساؤل وقد انتهى الى علمي خبر مؤداه رغبة الرئيس الفرنسي «فرنسوا ميتران» المفكر والمثقف في فترته الرئاسية الثانية اقامة أكبر مكتبة في العالم بباريس.. □

الجمال والجلال في الطبيعة وفي الفن

موسى برهومة
كاتب من الاردن

■ إنّ الحقيقـة التي يتضمنهـا مفهوما الجمال والجلال في الطبيعة والفن هي ذاتها الحقيقة المتأتية من فعل الدهشة الـذي يتكوّن من خلال استغراقنا في الفاعلية التذوقية والفهمية والتأملية للعمل الفني أو للمنظر الطبيعي بحيث يصعب علينا أحيانا ادراك الحدود المطلقة التي تجعلنا نَسِمُ

الفن بأنه يتضمن صفات الجمال والجلال في مقابل الطبيعة التي نسقط من رؤيتنا لها هاتين الصفتين.

إن الاحكام المطلقة بجلال الفن وجماله في مقابل نزع هاتين الميزتين من الطبيعة - اعتبار أنها لا تثير فينا أحاسيس الذهول ولا تخلق في اذهاننا نوازعَ الجلال ولا تطغى على مشاعرنا - هي أحكام لا تحظى بنسبة كبيرة من الصدق والصواب، لأن احكامنا يجب ان تنطلق من القاعدة النسبية التي تقول بلا مطلق الجمال والجلال في الطبيعة وفي الفن أيضاً.

فأحياناً قد يطغى عمل فني معين على مشاعرنا وأحاسيسنا ووعينا بحيث يتملكنا الجلال امامه ونقف قبالته عاجزين إلاّ عن الاعجاب والذهول، والحالة نفسها قد تواجهنا في الطبيعة، اذ يمكن ان نقف في يوم شتائي ممطر فنجد السماء قد تلبدت بالغيوم واكتسى الأفق بشعاع قزحي فاتن تداخل مع الغيوم بشكل استحوذ على احاسيسنا للجلال والجمال الكامنيْن فيه والمدركيْن من خلالنا.

إلاّ اننا - وفي حالات كثيرة - نجد أنفسنا مدفوعين إزاء الأعمال الفنية بقدر أو في من الاحساس بالجلال والجمال فيما لو كنا أمام مناظر الطبيعة، والسبب يعود في ذلك الى ان العمل الفني يعكس تكثيفاً متقلاً بالاحتمالات للحالة الانسانية بحيث لا يمكننا الفصل أحياناً بين اللوحة الفنية او العمل الفني وبين الحالة الوجدانية والنفسية التي كان عليها الفنان إبّان انجازه لعمله الابداعي، وهذا مما يجعلنا نشعر بالألفة والتماس معه، والتفاعل مع عمله الفني، مع خطوطه والوانه وجوانب الايقاع في حالة كون العمل لوحة فنية.

إن الإطار الذي يُعد أحد مميزات العمل الفني عن المنظر الطبيعي يُكسب العمل الفني حدوداً توضح لنا المساحة التي يجب على ادراكنا التجول من خلالها بحيث يظل ارتباطنا متعلقاً بالموضوع لا دائراً حوله وان يكون توجهنا منصباً على العمل لذاته الكامنة فيه ولِكُنهِ العلاقات المتشكلة في مداراته.

ان كثيراً من النظريات الاستطيقية ترى في العمل الفني دافعاً للجلال والجمال اكثر مما تراه في الطبيعة، لأن الطبيعة محايدة ولا تكثّف الحالات النفسية والعاطفية والوجدانية بالقدر نفسه الذي يتحقق من خلال العمل الفني، على ان ذلك لا يمكن اعتباره حكماً مطلقا، فمنظر (الحذاء) الذي يصوّره لنا الفنان الهولندي (فان غوغ) يختصر لنا معاناة الاقدام البشرية عبر مسيرتها الطويلة، وما تعرّضت له من الآلام والاشواك والمصاعب، ويوهّج فينا الاحاسيس الدفينة بالتعاطف الانساني الذي من الصعب تحققه لو تأملنا هذا الحذاء في الطبيعة بشكل عادي عابر.

فالفن هو إعادة تشكيل للواقع، لا بشكل نقلي وانما بشكل ترجمة ابداعية تمر عبر الشعور، هو فعلُ بعثرةٍ للحياة من أجل صياغتها بشكل اكثر جمالاً وأكثر عمقاً واكثر سيراً وغورية للذات الانسانية، هو اظهار الانسان بكامل عريه وعفويته وبساطته ونزقه وبشاعته وحبه وغضبه وتمرده وخروجه على المألوف.

ان الفن يجد ذاته خروج عن الطبيعي والمألوف من أجل اشادة واقع آخر اكثر عدالة وفرحاً، لذلك نشعر ازاءه بالجلال والجمال والذهول والطغيان، انه يتملّكنا ويستبد بنا، فيجعلنا نحسّ بأننا أقزام أمام جبروته وشموخه وخلوده السرمدي □

فواز الساجر... أوغلت في الغياب

زهير غانم

شاعر من سورية.

فواز الساجر مخرج مسرحي عربي سوري توفي عام ١٩٨٨ كان مبدعاً في الاخراج وله أسلوبه الشخصي في تجاوز التقاليد.

■ فواز كيف علقت سؤال المسرح وأوغلت في الغياب، في حين كنت تذهب بالمسرح الى الحياة، أو تجلب الحياة إليه؟

إنه الزمن.. لا شيء غيره يفتح مواقيتنا ويغلقها.. وحده الكائن هو الذي يستطيع ان يفك الطلسم السري المعقود على جبينه.. لا الآلهة.. لا العرافون لا الشياطين، يقدرون على ذلك.. آن يبدأ الانسان الضرب في تيه الحياة بخطى متثاقلة بطيئة، أو بإيقاعات ضاجة صاخبة سريعة.. حيث الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا.. وما أن يولد الانسان حتى يصبح ناضجاً للموت.. أم ان الحياة حلم والموت يقظة؟!

لقد كانت الحياة وما زالت غرفة انتظار الموت.. لكنها المشقة التي يتجشمها الانسان المبدع.. وفواز الساجر كان حاضراً كذلك.. لكنه كان يضرب في المستحيل

انها الذاكرة التي كانت تستغرقنا.. عندما عاهدنا أنفسنا على أن نموت بهذا الشكل أو ذاك.. وكنا كلما أمعنا في الموت اعتباطاً أو اتفاقاً.. توهجت الحياة في أعماقنا، وفاضت عبر الابداع الفني، في الشعر كما في المسرح والسينما والقصة والرواية والفن التشكيلي والموسيقي، وكان المسرح فن الحياة، ووعاء الفنون جميعها.. وفواز كان يهدم الأسوار، ظل يقرع الباب الموصد المرصود.. ظل يفلّ الطلاسم والألغاز، طلسماً وراء طلسم، ولغزاً وراء لغز.. حتى استقام له الأمر واستوى.

لكنه كان في جريان دائم وراء التجريب.. لم يستحم في النهر مرتين، أبداً لم يفعل ذلك، لقد استطاع الدخول من خرم الابرة، وغدا باستمرار مخرجاً في مسرح فارغ. كثير من الجاهزية والاستعداد والموهبة القديمة المثقفة، لتحطيم الوحدات الثلاث وهدم الجدار الرابع، وكان موفقاً في ذلك، كانت شجاعته نادرة، اعتمد الايحاء والمؤثرات تعلّم وعلّم، واظب وجدّ وكدّ.. وأكبّ، حدب وحنّ وأحرق أعصابه وغير اتجاهه، في حالات ومناخات وأبعاد متواشجة أو متفارقة، لكنه تخارج في ذلك كله عن جسد واحد وروح واحد، عن محرق مشع، عن حمى وافدة وكابوس دنس رجيم راعب ملعون.

لقد كان رحباً متسعاً الى درجة الضيق والحصار، وكان مختنقاً والعاً الى درجة أنه كثيراً ما كان منهمكاً منهكاً مهموماً يصعّد أنفاسه حسرات.. ويتطاير شرراً حتى السماء.

وفي الليل، في ليل الليل، في بهيميته وغموضه ودياجيره الساطعة، كان ينام على الجمر، مطفأ كمصباح، خارجاً من رماده الغابي كالعنقاء، كابياً وخافتاً، مخمداً كمرقد قديم، سنوات وسنوات مررن عليه دون ان يفتض بكارة السر، دون ان يعلق أملا على مشجب المستقبل، كان يلهث الحاضر، ويقطعه في الشهيق والزفير، والتهكم الأسود، كان يتقي الماضي، لقد دخل المصيدة.. مصيدة الابداع دون ان يعرف صهارات البراكين وأفواهها الخامدة، لم يبدأ شوطه من نقطة معلومة، ولا من ساعة محددة، لذلك كبا في مكان لا يشبه الأمكنة، وفي زمان أرعن حلك مجهول مستنفد محتوم.

لا ينفع الندم، ولا الحسرات نافعات، طالما ردد الفيلسوف العربي ابن سينا قبل الوجوديين بكثير. «الانسان حيوان ناطق مائت»، ومائت هي الكلمة التي تحتمل الصدق والكذب، والرجفان والرعشة والرعب على أعتاب السؤال عن المصير، فما الذي نستطيع قوله أو زيادته على ما فعل المتنبي. عندما سمع بموت جدته.. نشرق بالدمع، أو يشرق بنا. أو على ما قاله أبو تمام «خلقنا رجالاً للتجلد والأسى» وما الذي يدفعني هكذا الادخال فواز الساجر في جحيم أو واحة الشعر، وأنا على شبه معرفة ومعايشة له في الاخراج المسرحي. الذي كان يضفي عليه مسحة من الشاعرية الحزينة، والأسى النهاب وهو يستعصم بالدراما، أجل ان جلّ أعماله كانت موشاة بهذه الصبغة اللطيفة الغائمة، لقد كان يعتصر الممثلين الى درجة تحويلهم الى أطياف ضوئية مرئية باشتهاء، وإذا كثفهم فإلى أطياف مائية، لقد كان يخرجهم من صلودتهم المادية، ينقذهم ويحررهم، يتلاعب بأقدارهم وأدوارهم. بعد ان يعدهم بالنجاح، ويقنعهم بمعقولية خياراتهم الفنية، كان يعريهم الى درجة الفضيحة والامتهان والمثول الجميل، ويبدل جلودهم بعد ان ينضجها، لم يكن ليرتضي لهم أي قناع يحجب ينابيعهم الانسانية الداخلية.

كان العالم بالنسبة لفواز منفى، وكان المسرح وطنه ◁

▷ الحميم. وطنه العربي الحقيقي، ولم يكن أحد يشك بأن هذا المخـرج المبـدع الـذي كان موزعـاً وحـائـراً بين ستـانيسلانسكي وميرخولد، قد تجاوزهما، ودخل في نار التجـربـة الـلافحـة، وإذا كان واقفاً على حافة الجنون المسرحي، فلم يكن ضائعـاً أبداً، كان محوّماً ومحلقاً في جلافـة واستنقـاع قانـون الجـاذبية، ربـما أضاع العقل مرات، ربما حيّده في أعماله مرات، إلا انه لم يكن يضيع الحقيقة المسرحية، ولا يفقدها أبداً، لا في أعماله مرات. إلا انه لم يكن يضيع الحقيقة المسرحية، ولا يفقدها أبداً، لا في الساعات ولا في الثواني، لا داخل العمل، ولا خارجه..

ومن كانوا يملكون بصيرة نفاذة وبصراً عارماً، كانوا يخترقون مشاهد المسرحيات التي أخرجها ـ وهي عديدة غفـيرة نوعية مهمة مختلفة، ودقيقة الانتقاء مع وحدة في اسلوب الاخراج ـ يرون فواز مهيمناً كغمامة مخصبة مشعة لاقحة وراءها، لكن دون تكلف أو تعسف، أو قصدية.

كانت روحه الشفافة الرهيفة هي التي تتلامع وتترأرأ، أو تتـلامـح وتتمـوّج خلف مسرحياتـه، وتشكل نسيج خلاياهـا جميعـاً، إنـه يتقمص شخـوصـه، ومسرحياته يتنـاسخهـا بسحر له مثيل قليل، كان قانونه الوحيد في الاخراج هو حيوية الحـركة. لم يكن مفتوناً بالجماليات «الاستاتيك» أو الفانتازيا على حساب أي شيء، التوازن والانسجـام ناظمـاه العميقان، في عمق أعماق الفوضى المتداخلة التي كانت تبـدو للوهلة الأولى على أعـماله، وسرعان ما تتبدّد وتتلاشى، ليطل من ورائها هذا التعضي الـراسخ، والواشج المتوتر المشحون بالطاقة، والتماسك المحترب، والانشداد الجدلي غير القارّ الذي يحزم العمل، ويضمه الى درجة قذفه هكذا دفعة واحدة في وجوهنا، وفي دهشـات قلوبنا الواجفات ذوات الرود الشجي. الذي كان يعصبنا ويحصبنا الى العمل الفني..

يا للوداعـة الآفلة.. لقد كان عصياً دامعاً، عصبياً وجـارحـاً بما لا يقـاس إنـما من أجـل أنسنة الانسان، والارتفـاع به درجـات عن وحشيته، كان يعاني اغترارا مفترساً نهماً، وقلقاً ضروساً، ينقض روحه خيطاً خيطاً، لقـد كانت هوّة سوء الفهم بينه وبـين الآخرين واسعة شاسعـة بعض الشيء، بينما هوة الفهم كانت متقاربة، دابقة حيناً وفارهة أحايين أخرى.

لقد اقترف أعماله المسرحية. وهو يعتدي على نفسه. يجترب مع عاديته كان يريد أن يكون مختلفاً. لأن نوازعه الفنية، وأعـراقـه المبـدعـة كانت مختلفـة وهـو يتكـاءب باستمـرار، رغم ان قنـاع المهرج المرح الممزوج بالتهكم الأسود، والابتسامة الضارية الكؤود، لم يكن يفارقه، وما كان ينغـز روحـه باستمـرار وينخـزهـا، هو تدني سوية المسرح، وعدوى التفاهة، وتألب المسرح التجاري على النـاس، وهـو في فنـدق أخطر مواجهة مع الناس، في جانب المسرح الجـاد المعلم، المغـير، المحـرض، دون الخطابية والمباشرة والدعاوى. لقد ذهب سهمه الى ما وراء بريخت، فاخترم أرواحنا وقلوبنا دون استئذان.

المسرح هو المخرج، هكذا الأمر من قبل ومن بعد، وفواز كان ذلك الفرن أو المصهر الفني ذا الدرجة الحرارية العـاليـة، كان يصهـر الأخـلاط والأمشـاج والأخـزجـة والعنـاصـر جميعهـا. ويخـرجهـا خلقـاً جديداً يحمل بها ويتوهم ويطلق وينزف ويلد، بكل ما تعنيه هذه الأفعال عندما تبرمج على طرائق عمله في الإخراج، لم يأت بمولود مسرحي في سبعة أشهر، بل كانت مواليده مكتملة غضيرة على سبيل الكناية.

ومـنـذ ان وطئـت قدمـاه أرض الـوطن في بداية السبعينات، وهو ممسوس بلجاجة المسرح، مختلط يتخبط بحلمـه الهائل في التغيير المسرحي، كان كمن طاف به طائف، وقد فعل ووفّى، لكنه لم يكفِ ولم يستكفِ.. كان كلما أخـرج مسرحية، ازداد جوعـاً الى درجة السعار في سبـيل مسـرحـية أخـرى، كان شبق الاخـراج يراوده باستمرار، ونادراً ما بارحه الواقع، ونادراً ما اشتجر مع حلمه.

لم تكن خشبة المسرح مسرحه، بل كانت الحياة بكل منـاخـاتهـا وأبعادها وتبدلاتها وكائناتها بما فيها الخشبة. كانت نظرته المسرحية نضرة وارفة بانورامية. ولم تكن كما عنـد كثـير من أقـرانه شاحبة مسطحة. كان شمولياً في إبداعه. بكل ما تعنيه الكلمة. كان متفرداً لأنه كان جمعياً حتى العظام، وربما كان وعيه الحاد، وضراوة مشاعره هما اللذان أديّا به الى انفجـار القلب، هكـذا يستشهـد المبدعون واقفين، بانفجار داخلي، ينسف القلب فيه لغم غير موقت، وينتهي كل شيء دون ان يسمع أحد، لكن الدوي يملأ الفضاء، وربما كانت النجوم هي التي تجترح ذلك اللكائن المنذور للدمار، للكائن الذي هو كون صغير.

أية هواجس كانت تعـتريك، فتسبب لك التعـرّق والحمى والتياع الجسد، عندما تهاويت؟ وأحسبني أعرف أنـك كنت متخـارجاً من نفسك، موزعاً على شخوص مسرحياتـك، بعـدالـة لا يشك بعدالتها، ولا موازينها الثقيلة أو الخفيفة، إنـما الصلف التياه. والمـواجهـات المحتـدمـة المـرهقـة، والنشيج الكتوم، والحنان الدافق الجهير الى درجة الهمس، والوشوشات الحيية الخجول، كل ذلـك كان فيك وفـيك. والجـمـيع يلمســون ولا يعترفون. لقد كنت في دريئة نكران الجميل، كنت تغدق روحك بكرم لا مثيل له على الجميع، روحك الخلاقة هي التي كانت تذوب، كنت مثال العطاء، لقد انهدم التوازن بين الـقلب والجسـد، إن هي إلا صيحـة، فإذا هم خامدون. وكنت الضحية، لأنك كنت مترعاً حتى الثمالة متخماً بالأناشيد والحكم البائدة. لم نستطع قياسك، كنت نوعياً رائداً محباً بحق. كما كان حقنا ان نحسدك هكذا، وهكذا ان نراك «هم يحسدوني على موتي فواأسفي...» أجل نحن نحسدك على موتك.

إنك الخسران بعينه. وما زلت أتساءل وأنا مصعوق وفي غمـرة ذهولي. اذا كنا يوماً ما قد ربحنا أي شيء، فالحياة رهـان المبـدعـين، وأنت استخـرجت الطوالع، وقلبت الـرهـان، كما قبلنا، لكنك لم تكمل الشوط كما ينبغي، ونحن ما زلنا نحاول.. والنتيجة.. سواء طال الأمد أم قصر، معادلة مجهولة الحدود، أو هي الاحتمالات بعينها.

فواز سلام عليك يوم ولدت ويوم مت ويوم ستبعث حياً، ولك الرحمة والمجد ورايات الوطن، لأنك ولأننا كما قال الشاعر «نحن في الجبهة أطفال، وفي التابوت أبطال، وفي البيت صور..» لقد كنت رجلاً في هذه المستويات، وستـظل طالما هنـاك رجـال أمثالك وسميوك، عملوا وسيعملون على استحضار فجر جديد للوطن والانسان □

صدر حديثاً قصيدة محمود درويش الجديدة



مأساة النرجس وملهاة الفضة

٣٢ صفحة ● ٢ جنيه استرليني

الغلاف والرسوم لنذير نبعة



Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905,
Fax: 01-235 9305

قصة لص

أحمد أصفهاني

بيان سياسي لتحرير النقد

■ «انه صباح رائع». هكذا هتف الكهل الانكليزي وهو يحادث جارته الحسناء التي ارتدت في ذلك الصباح البديع الصيف البريطاني كله: قصيراً وحاراً. كانت أنظار الجميع تتراقص بين ساعة محطة القطار وبين فصل الصيف النادر الذي يتخايل الآن على أجساد المنتظرات في المحطة.

ومن حسن حظي، ربما، ان زحمة الركاب لم تترك لي مجالاً لحشر نفسي في العربة التي احتضنت تلك الحسناء الربيعية. وفي خضم الصحف الصباحية المتنوعة بين ايدي الناس وقوفاً وجلوساً، كان لا بد لي من مجاراة الجميع في القراءة... كالعادة في كل صباح.

كان العدد العاشر من «الناقد»، الصادر في نيسان (ابريل) الماضي، يسكن في حقيبتي الى جانب التفاحة الذهبية التي تشكل جانباً من الريجيم اليومي بعدما بدأت السمنة تتسلل الى الجسم. فزوجتي حريصة على نوعي الغذاء: «الناقد» للفكر والتفاحة للرشاقة!

يصعب على المسافر في القطار ان يستكمل، في خلال الدقائق الأربعين التي تستغرقها رحلتي من البيت الى المكتب، قراءة كل مواضيع «الناقد». بل المطلوب أولا التصفح السريع، ثم العودة المتأنية اليها في هدأة الليل أو في أيام العطل. غير ان شيئاً ما في العدد العاشر جعلني اقف عنده وأعيد قراءته مرة واثنتين... الخ.

في الصفحة ٦٩، ورد مقال بقلم هشام عزيزات، وهو «كاتب من الاردن سيصدر له قريباً كتاب بعنوان (حنا مينه: الرواية والمرأة والقضية القومية). وما استوقفني فيه، أولا، عنوانه «بيان سياسي لتحرير النقد». للحظات، هيىء اليّ انني اعرف هذا العنوان من قبل. لكنني سرعان ما استبعدت هذه الفكرة على اعتبار ان الوفاً وعشرات الالوف من المقالات والدراسات والابحاث مرّت علي في خلال عملي الصحافي الذي بلغ حوالى تسع عشرة سنة بالتمام والكمال. ولعل مثل هذا العنوان ـ وهو امر جائز الحصول في الكتابة الصحافية ـ قد مرّ عليّ من قبل.

غير ان الفضول دفعني الى القراءة المتأنية، ولو في القطار! وشيئاً فشيئاً، أخذ يتولد عندي شعور بأنني أعرف هذا المقال. والذاكرة، عندما تتحرك، تنطلق في العمل ضمن ميكانيكيتها الخاصة من دون أي فعل ارادي منا. فالمقال يبدو مألوفاً جداً: هذه العبارة كان يمكن ان أكتبها بنفسي. وتلك الفكرة صحيحة تماماً ولطالما عبرت عنها كتابة وشفاهاً. وذاك الأسلوب قريب الى حد التطابق من اسلوبي الشخصي... ومع ذلك، ظل الاعتقاد بالمصادفة وتوارد الأفكار مسيطراً على تفكيري.

وفجأة، بينما كان القطار يتهادى ببطء الى محطته النهائية والركاب يسرعون بالخروج منه، انفتحت في جدار ذاكرتي بوابة مشرعة اعادتني على الفور الى مطلع العام ١٩٧٩ في بيروت، وبالتحديد في شارع الحمراء حيث كانت توجد مكاتب مجلة «فكر» الفكرية، العلمية، الثقافية.

أجل، المقال الذي نشرته «الناقد» في عددها العاشر للمدعو هشام عزيزات «الكاتب من الاردن»، هو نفسه المقال المنشور في العدد المزدوج ٢٧ و٢٨ من مجلة «فكر» تاريخ كانون الأول وكانون الثاني (ديسمبر ويناير) ١٩٧٩ تحت اسم أحمد اصفهاني.

طبعاً هناك فروقات بين المقالين: نسخة عزيزات غيرت العنوان الى «بيان سياسي لتحرير النقد»، بينما نسخة اصفهاني كانت «بيان سياسي لتحرير الأدب». نسخة عزيزات حذفت حوالي ستة أو سبعة مقاطع من النص حسب نسخة اصفهاني لضرورات الحجم فقط، غير انها أضافت مقطعين جديدين ضمنتهما اشارات الى الشأن الديني والاسلامي على اعتبار انه من متطلبات المرحلة. وفي حين ان نسخة اصفهاني تقول: «ان الناقدين يعتمدان المنهجية الماركسية في التحليل والنقد»، فان نسخة عزيزات «طورت» النص الى «ان الناقدين يدعيان انهما يعتمدان...».

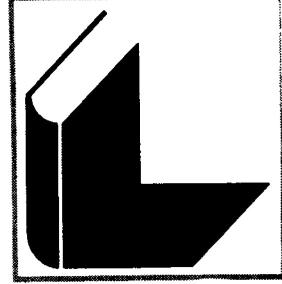
والطريف ان عزيزات حافظ في «نصه» على تعابير لا يستعملها إلا المؤمنون بالفكر القومي الاجتماعي مثال سورية (الشام) تفريقاً لها عن الأمة السورية، أو «أدب الحياة» مقارنة بتعبير «أدب الكتب» الخ. لكن يجب الاعتراف بان عزيزات «أحسن» الى نسخة اصفهاني عندما صحح العبارة التالية «... قصصه التي بمعظمها طلاب وموظفين ومثقفين»، فجعلها ـ محقاً ـ على الشكل التالي: «شخصيات قصصه التي هي في معظمها طلاب وموظفون ومثقفون».

وبين الحين والآخر، كان عزيزات يزرع «النص الاصفهاني» بعبارات اضافية مثال «بطل الهزيمة العربية بامتياز» و«مكتسبات المرحلة القومية بامتياز» و«نظرية نقدية جديدة ويائسة ايضا، ولكن بامتياز».

لست أدري في أي محطة ترجلت تلك الانكليزية الحسناء ذات الرداء الصيفي الحار. لعل ركاب القطار راقبوها الى أن غابت في أحد الانفاق الثعبانية التي تربط شوارع لندن بعضها بعضاً. أما أنا فكنت أتأمل كيف تقع مجلات راقية ومحترمة كـ «الناقد» ـ كونها تؤمن بالثقة المهنية وتمارسها ـ ضحية لصوص الفكر والأدب القادرين على السرقة والقنص، كما هشام عزيزات، «بامتياز ممتاز جداً جداً جداً»! □

عبـد الغنـي مـروة

الكتاب.. ذلك المهمل المنبوذ !



■ اقيم خلال شهر تموز/ يوليو الماضي المعرض الدولي للكتاب في مدريد عاصمة اسبانيا. وقد أتيح للناشرين من كل انحاء العالم الاشتراك في المعرض لهذه السنة بعد ان كان مقتصراً على الناشرين باللغة الاسبانية في السنوات السابقة.

وشاركت «رياض الريس للكتب والنشر» بهذا المعرض مع مجموعة أخرى من الناشرين البريطانيين تقديراً منها لأهمية اسبانيا ودورها في التاريخ العربي، وشعوراً منها بضرورة «التواجد» في مختلف المعارض الدولية للكتاب، وكان الاعتقاد السائد بأن في اسبانيا حضوراً عربيا بارزاً، وان هناك كثافة عربية، قد يسعدها عودة العربية الى اسبانيا بعد غياب دام قروناً طويلة.

وقبل افتتاح المعرض بحوالي شهر، وجهنا دعوات الى كل الدبلوماسيين العرب المتواجدين في مدريد، لحضور افتتاح المعرض والاطلاع على الجديد في عالم الكتاب، وقد كان شعورنا انه لو افتقد الدبلوماسيون رغبة المطالعة والقراءة، فلا شك ان بينهم من يغتنم الفرصة، ليكتب تقريراً الى وزارته او إلى الاجهزة الامنية في دولته، يطلعها على آخر ما يصدر من كتب سياسية أو غيرها في العالم قد تعني قضايا بلاده بشكل خاص، او في أسوأ الاحتمالات، قد تساعده على كتابة «تقرير» شخصي يبرز فيه نشاطه ويعفيه من مشقة البحث عن مادة لتقريره الدوري الذي لا غنى له عن كتابته.

مع الأسف، كان اجتهادنا مخطئاً من اساسه، فقد امضينا اسبوعاً كاملا في معرض «مدريد» لم نر خلاله دبلوماسيا عربياً سوى الملحق الثقافي المصري، وبعض الأخوة من سفارة الجماهيرية الليبية.

والواقع، اننا، لا نستغرب ابداً، من خلال تجاربنا الطويلة والمريرة، هذا الغياب، أو عدم الاكتراث بالكتاب العربي، وخصوصاً على الصعيد الرسمي. ونحن لا نتوقع، في أي معرض دولي نشارك فيه، أي حضور «رسمي» عربي، ونعتبر ان مقاطعة «الكتاب العربي» واهماله لا بل محاربته، هي في طبيعة تكوين الأنظمة العربية جزء من السياسة «الحكيمة» للدولة.

بالمقابل، كان عدد الناشرين البريطانيين الذين شاركوا لأول مرة في معرض مدريد حوالي ستة او سبعة ناشرين. ورغم ذلك فقد اقامت السفارة البريطانية حفل استقبال دعت اليه كل الفعاليات الثقافية في مدريد، كما وضعت بتصرف الناشرين «ترجمة» خاصة لمساعدتهم على التعاطي مع الجمهور. وقدمت وزارة التجارة البريطانية مساعدات مادية لكل الناشرين الذين يشتركون لأول مرة في هذا المعرض.

وقد يحتار المرء في تفسير هذه الظاهرة العربية الغريبة، فالشعوب العربية هي من بين الشعوب الأقل اهتماما بالقراءة والمطالعة والكتاب مع اننا من «أهل الكتاب». وتشير الاحصاءات الى ان حركة النشر في بريطانيا وحدها بلغت سنة ١٩٨٨، حوالي مليارين و٣٠٠ مليون جنيه استرليني. بينما بلغت في الولايات المتحدة، ١٨ ملياراً و٤٠٠ مليون جنيه.

وانتجت بريطانيا وحدها، سنة ١٩٨٨، ٥٦ الف و٥٠٠ عنوان، وفي هذا المجال فقد تساوت مع الولايات المتحدة، مع ان الفارق السكاني بينهما يبلغ خمسة أضعاف.

وفي احصاء أخير، ظهر ان نصف السكان البالغين في بريطانيا، اشترى الواحد منهم عشرة كتب على الأقل في السنة، بينما ثلث السكان استعار الواحد منهم عشرة كتب في السنة من المكتبات العامة.

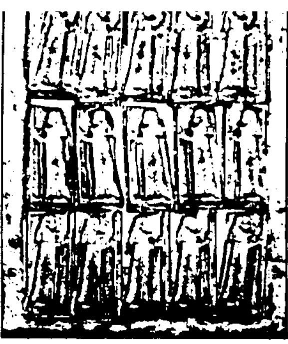
وابرز المواضيع التي تستقطب القراء هي «الروايات» الخيالية حيث يمكن للرواية الناجحة او الحاصلة على «جائزة» ادبية معينة، ان تحقق مبيعات تتراوح بين مئتي الف ونصف مليون نسخة. وتأتي كتب الأطفال في طليعة الكتب التي يتم انتاجها. فقد انتجت بريطانيا وحدها سنة ١٩٨٨ حوالي ستة آلاف عنوان جديد.

ويقف المثقف العربي مذهولا امام هذه الارقام المثيرة حيث لا يتجاوز مجموع ما يتم انتاجه من عناوين جديدة في العالم العربي بين مشرقه ومغربه، اكثر من الف عنوان جديد كل سنة، والأكثر غرابة، ان اكثر العناوين العربية الناجحة، يجري اصدارها خارج العالم العربي.

وخلافا للرأي السائد بأن التلفزيون يقضي على عادة القراءة في عالم الغرب، فقد اظهرت الاحصاءات ان انتاج الكتب في بريطانيا، قد ارتفع بين ١٩٨٣ و ١٩٨٨ اي خلال خمس سنوات، بنسبة ٦٠ بالمئة. رغم ان سعر الكتاب قد ارتفع خمسة اضعاف خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة.

وعادة القراءة والمطالعة هي طبيعة انسانية، يبدأ تنميتها منذ الصغر. ومأساتنا العربية ان اكثر كتب الأطفال الموضوعة باللغة العربية، هي كتب يسيطر عليها الهزال وليس فيها اية حوافز تشد الطفل الى المطالعة، وقد لاحظنا خلال السنتين الأخيرتين ان هناك اهتماما غربياً واضحاً باستغلال الفراغ الحاصل في كتب الأطفال باللغة العربية، وقد قامت مجموعة من الناشرين الاسبان والايطاليين والبلجيكيين بانتاج مجموعة راقية جداً من كتب الأطفال باللغة العربية هي في طريقها الى الأسواق العربية.

عبرة وحيدة نستطيع ان نستنتجها في هذا المجال، وهي أنه اذا استمرت الأنظمة العربية في سياستها القائمة على محاربة الفكر والكتابة والنشر في العالم العربي، فإنها ستفاجأ وخلال وقت قريب جداً بغزو ثقافي غربي رهيب. واذا كان بمقدور الأنظمة العربية ان «تدجن» الناشر العربي او «تحتويه» بشكل او بآخر، فإنها ستقف عاجزة امام الناشرين الغربيين الذين بدأوا يشعرون منذ اليوم بالأهمية التجارية للأسواق العربية، وبالجدوى الاقتصادية من اقتحام عالم النشر باللغة العربية، وعندها ستقف اجهزة الرقابة والاعلام عاجزة وعقيمة امام غزو ثقافي، قد تكون فيه الشكوى مما كتبه «سلمان رشدي» نقطة في بحر □



القناعة والمحك في «خفايا التوراة»

شفيـق مقـار

«خفايا التوراة وأسرار شعب اسرائيل»

كمال الصليبي

دار الساقي ـ لندن ١٩٨٨

■ في دراسة سابقة[١] تناولنا كتاب كمال الصليبي «التوراة جاءت من شبه الجزيرة العربية»، وكان تناولنا له، أساسا، من زاوية المنهج العلمي الذي يقتضي اجراء البحث في مجالات العلوم الانسانية (غير المعملية) بمراعاة قواعد أساسية بدت غير متوافرة في شأن المقولة التي طرحها المؤلف في ذلك الكتاب، لا كفرض علمي موجه لبحثه، بل كقناعة مسبقة انصبّ جهده على إثبات صحتها (لا استكشاف مدى احتمال الصواب أو الخطأ فيها) باقامة البرهان عليها بأسلوب لغوي يحتمل فيه الخطأ أكثر مما يحتمل الصواب.

وقد صدر للباحث مؤخرا كتاب «خفايا التوراة وأسرار شعب اسرائيل»، باعتباره النسخة العربية لكتاب صدر له في العام الماضي بعنوان «Secrets of the Bible People» .[٢]

وفي مقدمة كتابه الجديد، يقول المؤلف إن كتابه السابق كان «يختصر **القناعة** التي توصلت اليها (بشأن مجيء التوراة من شبه الجزيرة العربية)»، وأنه فعل ذلك «**أكثر ما يكون عن طريق المقابلة اللغوية** بين أسماء **الأماكن الواردة في التوراة**، وتلك التي ما زالت موجودة الى اليوم في جنوب الحجاز وبلاد عسير» وأنه حاول في ذلك الكتاب «**اقامة البرهان**، بمجموعة من الأمثلة، على ان مضمون التوراة **لا يستقيم الا اذا** أعيد النظر فيه جغرافيا «على أساس تلك القناعة»، وأن كتابه الجديد ما قصد منه» **الا وضع نظريتي الجديدة** حول الجغرافية التاريخية للتوراة **على المحك** للتأكد من صحتها على وجه العموم» (ولم يقل لتبين مدى ما قد يكون فيها من صحة أو خطأ) **ولتصحيح ما ورد من أخطاء تفصيلية في الكتاب السابق**، على وجه الخصوص» .[٣]

وبذلك، يكون المؤلف قد حدد اطارا للنظر النقدي الى كتابه من زاوية كونه (١) «وضعا على المحك» لفكرة مجيء التوراة من شبه الجزيرة العربية، حتى وان ظل ذلك الوضع على المحك يرمي الى «التأكد من صحة النظرية»، و(٢) تصحيحا لما ورد من أخطاء «تفصيلية» (في التفاصيل) في الكتاب السابق، حتى وان ظل ذلك التصحيح منصبا على الأخطاء التفصيلية، لا على الخطأ في منهج البحث.

ومن اللافت للنظر حقا ان المؤلف عني بأن يشير في مستهل كتابه الى «**النظرية التي تشدّد على أهمية المقابلة بين مضمون القصص التوراتية من جهة، ومضمون المدونات العراقية والشامية (الأوغاريتية) والمصرية القديمة**، من جهة أخرى، **وعلى أهمية الربط بين روايات التوراة والمكتشفات الأثرية ما بين النيل والفرات**»، واهتم بأن يعلن أن «**هذه النظرية مرفوضة مني بطبيعة الحال**». وايضاحا لسبب رفض هذه «**النظرية**» منه يبين المؤلف أن ذلك «**لأني لا أعتبر ان هناك أي علاقة حقيقية بين التوراة وتلك البلاد**»[٤].

وهذا موقف علمي أقل ما يقال فيه انه غريب وغير مقبول. فابتداء، ليس التشديد على المقابلة بين ما تحكيه حكايات التوراة وبين ما سبق ذلك الحكي بآلاف السنين من حكي مثيل في المدونات «العراقية والشامية والمصرية» نظرية، كما يقول المؤلف، بل هو منهج علمي من أهم ما يتطلبه البحث في موضوعات لا سبيل الى اخضاعها للتجريبية المعملية التي تتوافر في مجالات العلوم الطبيعية، وهو **المنهج المقارن**، أي الأداة العلمية ذات الصلاحية التي تتسلح بها العلوم الانسانية لتعوض افتقارها الى معملية العلوم الطبيعية وتجريبيتها. وبالمثل، ليس «الربط بين روايات التوراة والمكتشفات الأثرية ما بين النيل والفرات» نظرية، كما يقول كمال الصليبي بقدر كبير من الجرأة، فيما يبدو للمرء (ونقول «الجرأة» حتى لا نستخدم لفظة أخرى)، **بل هو منهج علمي كامل يدعى علم الآثار التوراتي**. وهو منهج علمي من أهم الأسلحة العلمية ذات الصلاحية التي تتسلح بها العلوم الانسانية في مجال البحث الذي يتناول بالضرورة قضايا تظل «مدفونة» في رمال الزمن ورمال الأرض في آن معاً، فهو المنهج الذي يكمل «معملية» تلك العلوم عندما تتسلح بالمنهج المقارن.

وبذلك، يكون رفض الباحث لـ «هذه النظرية» رفضا لمناهج علمية وعلوم بأكملها، لا رفضا لـ «نظرية» بدا له أنها كفيلة بأن تهدم «نظريته» القائمة **كأكثر ما يكون على المقابلة اللغوية بين أسماء أماكن**.

ويتضح لنا السبب في «رفض هذه النظرية» من قول المؤلف أنه يستثني من ذلك الرفض، طبعا، **المدونات المصرية والعراقية القديمة التي تتحدث عن جزيرة العرب**» وقوله انها مدونات «أسيء فهم مضمونها حتى الآن من قبل الباحثين، فاعتبرت انها تتحدث عن فلسطين وبلاد الشام» .[٥]

ودافع الباحث الى هذه الانتقائية الغريبة فيما يقبل وما يرفض من «نظريات»، أي مناهج علمية، واضح. فالتواجد القوي الغائر لما استنسخ من الديانة المصرية وديانات سومر ورأس شمره في لحم الديانة اليهودية، ذلك التواجد الذي يكشف عنه ويبرهن عليه علميا المنهج المقارن، والمنهج الأثري، المرفوضين من الباحث، هو ما يهدم من الأساس الفرض الذي أغواه ولم يستطع اقامة البرهان عليه الا بـ «المقابلة اللغوية» بين أسماء أماكن، اذ يبين ذلك التواجد لما نهب من الديانات المذكورة وبنيت على أساسه اليهودية، ان من قاموا بذلك النهب ومن جرى ذلك النهب لحسابهم لتقام لهم من خلاله ديانة يهوه، عاشوا لآماد طويلة بين الشعوب التي نهبوا تراثها الديني، وهي الشعوب التي «يرفض» الباحث ربط المنهج المقارن والمنهج الأثري بين تراثها كما هو وارد في مدوناتها، وبين حكي التوراة، ثم يستثني من ذلك الرفض ما تصور ان بوسع أسلوب (ولا نقول منهج) المقابلة اللغوية بين أسماء الأماكن وأسماء العشائر أن «يبرهن» به على صحة نظريته.

ولقد نتفق على ان مثل هذا التخندق الفكري الغريب ليس وضعا للنظرية على المحك، بل استماتة في «البرهنة» عليها، واستماتة وصلت الى حد «رفض» مناهج علمية بأكملها.

قضية آدم وذويه

فلننظر، بازاء ذلك، الى الطريقة التي «أعاد بها المؤلف النظر في مجموعة القصص التوراتية المألوفة» على ضوء نظريته الخاصة بنقل الجغرافية التاريخية لتلك القصص الى شبه جزيرة العرب، وأولها، بطبيعة الحال، حكاية آدم وحواء، وهي التي سنقتصر على تناولها، هي وحكاية يوسف، كنموذجين لوضع الباحث قناعته على المحك.

يقول الباحث أن قول حكاية التكوين أن الرب خلق آدم من تراب الأرض، لا ينبغي ان يقرأ كذلك لأن «باعتقادي ان المقصود هو تراب من أدمه، ثم يخبرنا ان «أدمه هذه هي اليوم الا وادي أدمه، من روافد وادي بيشه» وان اسم «يهوه» هو اسم الفعل من الجذر هيه،

وهي قرية آل هيه، أي الاله هيه» ويخلص من ذلك الى القول بأن ذلك «مما يزيد في مطابقة جغرافية هذه المنطقة مع جغرافية القصة التي نحن بصددها»[٦].

وكما نرى، بنى الباحث كل ذلك على ما استولده من تشابه بين المسميات. فلننظر في اسم «آدم» أولا. والذي يعرفه الباحث بغير شك أن «آدم» هذه من «آدامه» أي التراب الضارب الى الحمرة والمشتق منها «دام»، أي الدم، والمشتق منها أيضا اسم «أدوم» (الأحمر)، أي اسم عيسو شقيق يعقوب/ اسرائيل.

فالأسماء والمسميات، كما نرى، تتغير وتتشكل وتحور وتبدل وتستنسخ أيضا. وليس لدى الباحث أي برهان - والا لكان قد ساقه - على أن اسماء الأماكن والأشخاص والعشائر جاءت كذلك في التوراة لأنها أسماء أماكن وأشخاص وعشائر في المواقع الجغرافية التي يقول بها، خلا تخمينه بأنها قد تكون كذلك، وليس لديه بالمثل أي دليل - وإلا لكان قد ساقه - على أن أسماء الأماكن والأشخاص والعشائر التي وجدها مشابهة في شبه الجزيرة العربية لأسماء أماكن وأشخاص وعشائر في حكي التوراة **ليست لاحقة** لأسماء التوراة لا سابقة لها ومتسببة فيها.

وبطبيعة الحال، يظل المنفذ الأسلم الى كشف منابع الأسماء والوقوف على تحولاتها وتنوعاتها وسط متاهة الحكي التوراتي المغلف عمدا بالغموض والمفعم عمدا بالمنعطفات



استعجال الباحث وتلهفه على مطابقة جغرافيته مع جغرافية التوراة ضيع عليه فرصا كثيرة أتيحت له

والالتواءات، منهج علمي سليم يقوم على البحث المقارن والبحث الأثري لا على المقابلة اللغوية بين تلك الأسماء والمسميات على أساس التخمين ثم محاولة البرهنة بسوق الأمثلة على صحة ذلك التخمين.

ونحن، اذا ما انصرفنا عن أسلوب التخمين والبرهنة على التخمين، فأصغينا الى كشوف العلم، وجدنا أن «علم الانسان» (الأنثروبولوجيا)، ولا نظنه «مرفوضا» هو الآخر بوصفه نظرية، يزودنا بأدلة لا تدحض على ان فكرة خلق القوة الخفية العليا (الاله) للانسان الأول من تراب الأرض بعجن ذلك التراب وتحويله الى دمية من الطين على شكل ما نعرفه باسم «الانسان» ثم نفخ أنفاس الحياة في تلك الدمية التي من طين، فكرة شائعة شيوعا واسعا للغاية بين مختلف الشعوب والثقافات على ما بينها من مساحات جغرافية شاسعة، وفوارق زمنية واسعة. فالانسان الأول خلق بهذه الطريقة في الأسطورية المصرية (من طين الأرض على عجلة الخزاف) بيد الاله خنومو الذي دعي بأبي الآلهة، وخلق بطريقة قد تكون أشد عنفا لكنها شبيهة في تفاصيلها الأصلية، في أسطوريات ما بين النهرين، اذ يحكي الكاهن العالم بيروسوس أن الاله بعل قطع رأسه فانبجس الدم منه لتأخذ الآلهة الأخرى ذلك الدم وتعجن به ترابا من الأرض فتصنع منه الانسان جسدا (من التراب) وروحا (من دم الاله). والواقع ان تلك الأسطورة البابلية/ السومرية (أي العراقية) بالذات، هي التي شبعت حكاية التوراة عن خلق آدم باللون الأحمر الذي جعل ذلك الخلق على يد يهوه بعجن تراب ضارب الى الحمرة (ادامه) ونفخ أنفاس الحياة فيه، وهو تشبع مفهوم بالنظر الى أن اعادة كتابة حكايات التراث المتناقل شفاها وتحريرها في نصوص التوراة المكتوبة كانت في عصر السبي البابلي. ونقلا عن المصريين، نجد ان الميثولوجيا اليونانية تصف خلق الانسان الأول على يد البطل الأسطوري بروميثيوس بعجن تراب من أرض بانوبس وهي أرض ضاربة الى الحمرة.

ولم يقتصر ذلك الخلق من تراب الأرض على أسطوريات المصريين والبابليين والاغريق، فنحن نجده شائعا لدى شعوب بدائية لا سبيل الى القول بأنها استنسخت معتقداتها من تلك الأسطوريات الدينية المتقدمة، ومنها سكان استراليا ونيوزيلندا الأصليون. فسكان استراليا الأصليون يعزون عملية الخلق بعجن طين الأرض بالماء الى الههم «خالق الدنيا» بوندجل. والماوري، سكان نيوزيلندا الأصليون، العملية الى اله يدعى تيكي يقولون انه أخذ طينا من شاطيء النهر، وعجنه بدمه، وصنعه «على شبهه»، فخلق الانسان الأول. وفي تاهيتي، يقولون ان الذي خلق الانسان اله يدعى تآروا وأنه بعد ان خلق العالم صنع الانسان من تراب أحمر عجنه بالماء، وان ذلك التراب الأحمر ظل طعاما لبني البشر الى ان أثمرت الأشجار التي كان الاله قد زرعها لهم ليأكلوا منها. والقائمة طويلة في الواقع وحافلة بشكل يضيق عنه المقام [٧] الا أن الذي يعنينا ان كل تلك الأسطوريات تحكي نفس الحكاية، وهي ان الاله الذي خلقه فعل ذلك بعجينة من تراب الأرض والماء، أو تراب الأرض والدم، وأنه في الحالات التي لم تحك فيها حكاية الخلق في أي من تلك الاسطوريات ان الخلق جرى بعجن التراب بدم الاله قيل انه جرى بعجن تراب ضارب الى الحمرة بالماء. وواضح طبعا ان مزج التراب بالدم، وجعل التراب الذي يمزج بالماء أحمر اللون، مطلب رئيسي في عملية الابداع الأسطوري (mythopoeic) عن خلق الانسان الذي يعرف كل من خلقوا تلك الأساطير - بحكم كونهم بشرا - انه قد يكون من طين، لكن طينه يجري في عروقه ذلك السائل الغريب الأحمر الدم، وأن لحمه (الذي من طين) عندما يقطع يكون أحمر اللون.

ومتى خرجنا من مجال «علم الانسان» الى مجال علم الأديان المقارن، وجدنا التفسير لذلك التشابه الى حد التماثل بين أسطوريات خلق الانسان الأول. فعلم الانسان يفسر مثل ذلك التشابه عادة بالاحتكاك الثقافي وما ينجم عنه من انتشار ثقافي (cultural diffusion). لكن ذلك التفسير غير مقبول في حالة ثقافات متباعدة زمانا ومكانا مثل ذلك التباعد. وهنا يقدم علم الأديان المقارن (متى اعتبرنا الدراسة المقارنة للأساطير مكونا أساسيا من مكوناته) التفسير القائل بأن الديانات الأولى كانت ديانات عبدت فيها «الإلآهة الأرض»، أو «الإلآهة الأم»، في العصور الماترياركية القديمة وقبل حلول الديانات الباترياركية التي كديانات رع، ويهوه، وزيوس، محلها. ومن هنا كان تصور الخلق من «لحم» تلك «الالآهة الأم»، أي من طينها، لكن الاله المذكر الذي قهرها وانتزع السلطان على الكون منها، لما خلق الانسان الأول، أخذ من لحمها (ترابها) وعجنه: إما بدمه، وإما بالماء، مادة الحياة الأولى، وصاغ العجينة المصنوعة من «لحم» (تراب الأرض ودمه، أو من لحمها الأحمر (التراب الأحمر) والماء، على صورته هو، ثم نفخ في تلك العجينة أنفاس الحياة، فصارت انسانا، اوما أسمته التوراة بـ «آدم» في الاصحاح الأول من سفر التكوين، ثم أسمته «الآدم» بأداة التعريف في الاصحاحين الثاني والثالث للتعبير عن النوع البشري كله.

إلا أن هذا كله - بطبيعة الحال - «مرفوض» عند الباحث لأن «باعتقاده ان المقصود هو تراب من أدمه. وما أدمه هذه اليوم الا وادي أدمه، من روافد وادي بيشه. والوادي هذا ينحدر تجاه وادي بيشه من مرتفعات عسير من بلدة النماص وموقعه بالتالي هو غرب وادي بيشه، وبالتالي غرب عدنه والجنينة، تماما كما في القصة التوراتية»[٨].

صدر: كتب عن العراق

توفيق السويدي

وجوه عراقية عبر التاريخ

١١٣ صفحة، ١٠ جنيه استرليني

«من الكتب التي تتمتع بنكهة خاصة»
«الأفق» - نيقوسيا

مير بصري

أعلام السياسة في العراق الحديث

٢٨٨ صفحة، ١٤ جنيه استرليني

«كتاب مهم وضروري للباحث والقاريء»
«الحوادث» - لندن



رياض الريس للكتب والنشر
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ

ومثلما فسر حكـاية «آدم» هذه بوادي أدمه ووادي بيشه، فسر اسم «يهوه»، وهو أعقد مشكلة في اليهودية، بأنـه «اسم الفعـل من الجذر هيه، وهي قرية آل هيه» ووجد ان ذلك «مما يزيد في مطابقة هذه المنطقة جغرافيا مع جغرافية القصة التي نحن بصددها»[٩]!

والـواقـع ان استعجال الباحث وتلهفه على «مطابقة جغـرافيتـه مع جغـرافية التوراة» ضيع عليه فرصا كثيرة أتيحت له في البحث لكنه تخطاها غير عابىء في معرض هرولته الى اثبات صحة مقولته الأصلية وهي ان الحكاية كلها جاءت من جزيرة العرب. ولو تأنى الباحث قليلا، فتوقف عند ما وقع في سمعه الداخلي كتشابه بين جذر يهوه، الذي قال إنه «هيه» فلم يذهب عدوا الى «قرية هيه أو آل هيه»، لتبين بداية خيط ما كان حريا بأن يقوده الى منشأ يهوه كمعبود أفعي، أو حية. لكن ذلك كان حريا بأن يفسد للبـاحث مسعى آخر جعل من الضروري بالنسبـة اليه ان يجعـل اسم «الحية» حنشـا كيما ينسب التسمية الى «قرية أخرى اسمها آل حنيشة»!

ولنتـوقف نحن، بغير هرولة، عند تسمية «الحنش» التي اوردها الباحث انتقائيا وبشكل سنجد فيما يلي انه اعتسـافي عملا على تطويع المسألة لمطابقة الجغرافيات.

فالحيات في التوراة كثيرة، ولها اكثر من اسم ليس من بينها «نحش» (المغرية لكونها قريبة من حنش وحنيشة) الا في حالـة واحدة فقط هي تسمية حية موسى النحاس التي يحكي سفر العدد ان موسى صنعها وجعلها راية عندما هاجمت الحيات المحرقـة الشعب» (عـدد ٢١: ٤ ـ ٩) وعبـدها اليهود حتى زمن هوشع الذي «أزال المرتفعات وكسر التماثيل وقطع السواري وسحق حية النحاس التي عملهـا موسى لأن بني اسرائيل كانـوا الى تلك الأيام يوقـدون لها ودعـوها نحشتان» (الملوك الثاني ١٨: ٤).

و«النحـاس» هنـا في غير موضعها لأن النحاس معدن مصنّع لم يكن معروفا في زمن موسى، وتسميته بـ brass الانجليزية قريبة من التسمية الفينيقية والعبرية «برازل»، أما الذي صنع منه موسى حيته فهو الـ copper، وهي ـ للأسف ـ تترجم بالعـربية أيضـاً «نحـاس»، واسمـه مستمد من «قبرص»، فهو «المعدن القبرصي»، ومن هنا copper. وأقصى ما يمكن ان نميزه به عن النحـاس المصنـع الأصفر، انه «نحاس أحمر»، وهو قابل للطرق وطيّع سهل التشكيل. واسمه العبري نحشيت. ومن هنا أسميت حية موسى النحاس «نحشتان».

وغـير هذه المـرة اليتيمة التي استخدمت فيها تسمية الحية النحاس نحشتان هذه، نجد لحيّات التوراة، وهي كثـيرة، أسـماء متعـددة، منهـا «أحشوب» أو «حية حمة الأفعوان» (النفاخ)، و«الصل»، أي ما يسمى في مصر بالطريشة (تثنية ٣٢: ٣٣ ـ أيوب ٢٠: ١٤ و١٦ ـ اشعياء ١١: ٨)، والسـاراف، أي «الحية المحـرقـة» (عـدد ٢١: ٦)، والحية ذات القـرنـين (الـدفـان)، والحية الفحاحة، التسيفه، (أشعياء ١١: ٨ و٥٩: ٥ ـ والأمثال ٢٣: ٣٢) وفي موضع آخر يصفها أشعياء بقوله «من أصل الحية يخرج أفعوان وثمرته تكون ثعبانا مسمّاً طياراً» (اشعياء ١٤: ٢٩) ويسميها ارميا «الحيات الأفاعي التي لا ترقى» (ارميا ٨: ١٧).

وفي كل هذه المرات لم ترد تسمية «نحش» الا في ذكر الحية النحاس. وهو ما يدعو للتساؤل: لم أصر الباحث على اختيار اسم «نحش»/ «حنش» ليطلقه على حيات التوراة الوارد ذكرها بأسماء عديدة ليس منها «نحش» الا في حالـة صورتها النحاس فقط؟ والجواب واضح: لأن هنـاك ـ كما يقول الباحث ـ «قرية اسمها آل حنيشة.. تحمل اسم الحنش (بالعبرية نحش) كإله»[١٠]!

وهذا مؤسف حقيقة، لأن الباحث ـ في المواقع التي لم يتصيده فيها تصميمه على اثبات ان التوراة جاءت من شبـه جزيرة العـرب ـ ابـدى مقـدرة ثمينـة حقيقة على التعـامـل مع اسـطوريات التـوراة واستـظهـار بعض تلافيفهـا. ولـو كان قد صرف نظرا عن حكاية الحنش الشبيه بآل حنيشـة هذه لأمكنه بغير شك ان يكتشف لنفسه حقيقة للعلاقة مثلثة الأطراف (وهي جوهرية في القصة) بين هوية يهوه الأصلية كحيّة، وحيّة التكوين التي «أغـوت» حواء، وبين «حوه» أو حواء ذاتها. ولقد كان ذلك حريا بأن يكون أثمن كثيرا من محاولة اللهاث وراء حنش آل حنيشة الكرام.

وبـالمثـل، لو كان البـاحث قد تأنى قليلا عنـد «الكـروبيم»، لما أخبرنا بمثل ما أخبرنا به من تأكيد أن أولئك الكروبيم المباركين هم «الكهنة». وليس في التوراة أو العهـد القديم كله أو ما كتب عن الكروبيم ما يبرر القول ـ على أساس لفظي تقريبي بحت: «وما الكروبيم الا الكهنـة، جمع كرب، بمعنى «كـاهن» ـ قابـل مع اللفـظة العـربية الجنـوبية القـديمـة «مكـرّب» بالمعنى ذاته»[١١] ـ بأن الكروبيم هم الكهنة.

استخدمت لفظة كروبيم في العهد القديم باستمرار في صيغـة الجمـع، الا مرتين اثنتـين، هما قول سفر صموئيل الثاني ان يهوه «ركب على كروب وطار ورفّ على أجنحـة الـريح» (٢٢: ١١)، وترديد المزمور ١٨ لنفس الصورة: «طأطأت السماء تحت رجليه. ركب على كروب وطـار وهفّ على أجنحة الريح» (٩ و١٠). ولا يتصور ـ ولا يليق في الواقع ـ ان يكون هؤلاء الأتقياء قد قالوا ان يهوه ركب على كاهن وطار فهف على أجنحة الريح. وفي الكتابات الدينية اليهودية جميعا، كما في العهد القديم، استخدمت لفظة كروبيم تسمية لكائنات سماوية قالت الكتابات إنها ـ في الترتيب التاسوعي (المستنسخ أصلا من التاسوع المصري، وليس من آل حنيشة) ـ لحشد كائنات السـماء التي تخدم يهوه، في المكـانـة السـادسة فوق السرافيم، وكبار الملائكة، والملائكة. والكهنة المباركون ـ مهما كانوا أتقياء ـ لم يكن من المعقول ان يصنفهم احد او يصنفـوا أنفسهم (انصياعـا للفـظة «مكرّب» العربية الجنوبية القديمة) ككائنات سماوية فوق السرافيم وكبار الملائكة والملائكة

ونحن نلتقي بالكروبيم، لأول مرة، مبكرا، عند طرد آدم وحواء من الجنة عندما غضب يهوه لأن الحية أوقفتهم على الأسرار الخفية فطرد الانسان وأقام شرقي جنة عدن



جهد لا يمت الى العلم ولا الى التاريخ بصلة حتى وإن كان من الممكن أن يبدو مريحا للنفس بازاحة المشكلة من كنعان ونقلها الى عسير والحجاز

الكروبيم ولهيب سيف متقلب لحراسة طريق شجرة الحيوة (الخلود)» (تكوين ٣: ٢٤)

ولو كان الباحث تأنى، ولم يهرول مسرعا الى عسير وآل حنيشة وآل هيّه، لتبين ربما ان شجرة الحيوة هذه وشجرة معرفـة الخير والشر اللتين أخذتا بيد موسى من شجرة الايشيد المصرية، وشجرة السماء المصرية أيضا.

لكن الباحث لم يتوقف ولم يكن ليتوقف عند مسائل فرعية جانبية كهذه وهو مسرع وراء الكروبيم وقد حولهم الى كهنة، وذلك السيف المتقلب الذي اوكل إليه يهوه، حسب ترتيب الباحث للحكاية، مهمة تشديد الحراسة على شجـرة الحياة بالاشتراك مع الكهنة: «فأوكل هذه المهمـة الى: «لهيب (لهط) سيف متقلب». ويبـدو أن «لهيب» السيف هذا كان الها ثانويا تابعا ليهوه ومعاونا له. ولعل اسمه اليوم هو اسم قريتي آل أبو هتلة (هتل، وربما في الأصل هطل، استبدالا عن لهط)، وهما قريتان عند رأس وادي بيشة حيث مسرح جميع الأحداث في القصة»[١٢]!

نقل مصر الى شبه الجزيرة العربية

فنحن نرى، نقل الباحث المسألة كلها الى وادي بيشة المبارك ذاك، الذي جرت فيه كل أحداث حكاية خلق الانسان الأول ونقل كل شخوصها وعدّتها الأسطورية. بما فيها شجرة الايشيد وشجرة السماء.

وقد كان الباحث حرياً ـ لو توقف عند ملامح مصرية كثيرة مقتبسة في الحكي، وزاوج بينها وبين كون موسى باسمـه ونشـأته ومهنته، مصريا وكاهنا من كهنة المعابد المصرية ـ بأن يفطن الى انه متى تخلى عن الأسلوب الذي من قبيل «وربما في الأصل، هطل، استبدالا عن لهط» سيكتشف ان المحتوى الداخلي والأهم للديانة التي يقول انها جاءت من عسير ووادي بيشة وكل تلك الأماكن، يؤكد أنها لم يكن من الممكن أن تتواجد أصلا كديانة لولا ما استنسخ لها، أو ـ بالحقيقة ـ اغترف لها اغترافا، من الديانة المصرية.

وبطبيعة الحال، لم يظل التأثير المصري بالغ العمق بالغ الاتساع مختفيا في ضباب تشابهات أسماء الأماكن. ومنذ البداية، كان واضحا ان حكاية يوسف، قبل حكاية موسى، ستكون العقدة الكؤود في وجه الفرضية التي ركز الباحث على اثباتها، حتى يبدو الآن [illegible] جاهد في تصحيح الأخطاء السابقة ووضع القاعدة على المحك.

وقد وجد الباحث، وقد حوله [illegible] البرهنة على صحة قناعته، فهو [illegible] ▷

تخطي تلك العقبة الكؤود بحيلة روائية لطيفة هي نقل مصر الى يوسف، لأن البرهنة على صحة «القناعة» اقتضت ان يكون يوسف في بلاد عسير. لكن حكاية يوسف كلها، كما حكتها التوراة، ناضحة بالمصرية. ولذلك، كان من الضروري ان تنقل اليه مصر، هناك، في بلاد عسير، حتى يمكن بعد ذلك «اخراج» موسى وشراذمه الآرامية التي خرج بها من مصر، من أرض عسير.

وقد مهد الباحث لتلك النقلة لغويا باسم قال إنه «لا يعني شيئا، لا بالعربية، ولا بالعبرانية، ولا بالآرامية، هو في الواقع عبارة ختم طعوي من اللغة المصرية القديمة. والعبارة هذه، بكل بساطة، تعني «قلعة مصر». وفي ذلك ما يعني بأن قدماء المصريين كان لهم **على الأقل، في زمن ما**، موطىء قدم بأرض عسير. وهذا ما لم يستبعده أهل الاختصاص في التاريخ القديم، إلا ان الدليل عليه لم يكن كافيا **حتى اليوم**، خصوصا ان التنقيب الأثري في بلاد عسير لم يذهب بعد الى أبعد من المسح السطحي السريع، عدا بعض الحفريات في مواضع قليلة»(١٣).

والى ان يأتي علم الآثار، مع الوقت، بما يدل على الوجود المصري القديم في عسير والحجاز، يورد الباحث «أدلة اخرى قاطعة على العلاقة القوية التي كانت قائمة بين مصر وغرب الجزيرة العربية في القدم، والأدلة هذه تكمن في الأسماء المصرية القديمة لعدد لا يحصى من أسماء الأماكن في عسير والحجاز، وربما غيرها من مناطق شبه الجزيرة. ومن أسماء الأماكن هذه ما هو في الواقع، **وبدون أدنى شك**، اسماء الآلهة التي كان يتعبد لها المصريون»(١٤).

فالباحث، وقد اضطرته مصرية حكاية موسى التوراتية الى ذلك، يغير موقفه من علم الآثار وينتظر منه الدليل، مستقبلا على صحة النظرية. والى ان يوفر علم الآثار ذلك، يقول الباحث ان اسم ختم طعوي يعني ان المصريين القدماء كان لهم، **على الأقل، في زمن ما** (قد يكون وقد لا يكون زمن يوسف)، **موطىء قدم** بأرض عسير. لكنه، في الصفحة التالية من كتابه، يتحول عن «على الأقل»، و«زمن ما»، وعن «موطىء قدم» الى القول بأنه كانت هناك «**علاقة قوية**» قائمة بين مصر وغرب الجزيرة العربية في القدم. وما الدليل على ذلك، علميا؟ **الأدلة القاطعة** على قيام تلك العلاقة، مرة أخرى: أسماء الأماكن وتشابهها الذي رآه الباحث مع أسماء آلهة مصرية، وقد اورد منها ٢٢ اسما، نورد منها، على سبيل المثال: آل يسير= أوزيريس، الياسة= ايزيس، آل يماني= آمون، يانف= انوبيس، الحرشف=آرسافيس (حريشف)، وآل حرو وآل حره=حورس، الخامن=خنوم. فأنت ترى، بالقليل من اعادة ترتيب الحروف، يمكن ان تتشابه الأسماء، فتصبح «أدلة علمية قاطعة». والطريف ان الباحث، في غمرة تحمسه لذلك فيما يبدو، أورد في العديد من تلك الأدلة، التسمية اليونانية للاله المصري، مما قد يشير الى ان اليونان أيضا كانوا قد ذهبوا الى عسير والحجاز قبل عصر يوسف. وحتى أون، مركز عبادة اتون بهليوبوليس (عين شمس الحالية) نقلها الباحث الى عسير بما يمكن ان يتزوج يوسف من أسنات ابنه فوطي فارع كاهنها: «أما اسم أون (ءن)، فلعله اختصار بالعبرية لاسم الاله المصري القديم ونن نفرو (Onnophris) وهو ذاته الاله وسير (أوزيريس).. وتفيد القواميس العربية بأن «ذو أوان» (وهو اسم هذا الاله بالذات) وهو اسم مكان بالحجاز بمنطقة المدينة»(١٥) وكما هو واضح، Onnophris هذه تسمية يونانية. أما الأسم المصري لأوزيريس فليس وسير بل آسار، وأوسار. وأما أون التي تفيد بعض القواميس العربية بأنها ذو الأوان فراسخة قاعدة هناك في عين شمس وكان اليهود عندما بنوا المعبد في القدس يضعون المينورا (الشمعدان) باتجاهها.

ونحن لا نخالف الباحث فيما قاله عن امتداد النفوذ الثقافي المصري، وربما العسكري أيضا الى أغوار نائية (بمقاييس تلك الأزمنة القديمة) في شبه الجزيرة العربية. فالمصريون وصلوا بامبراطوريتهم الى البحر الأسود، وعبادة اوزيريس ذاتها تقول إن ذلك الاله بعد ان علم المصريين الحضارة ارتحل في انحاء العالم فعلمها لغيرهم من الشعوب، وهو ما يجسد على ذلك المستوى الأسطوري انتشار الحضارة المصرية فيما حولها من بلدان العالم. إلا أن نقل الحضارة المصرية بما فيها اوزيريس ذاته وأون، مركز لاهوتية هليوبوليس وعبادة آتون، أول عبادة توحيدية في العالم، الى عسير والحجاز كيما يتمكن باحث معاصر من البرهنة على «قناعة» لديه استمدت «كأكثر ما يكون» من تشابهات مفتعلة ومغتصبة بتغيير الأحرف والأصوات في معظم الحالات، جهد لا يمت الى العلم ولا الى التاريخ بصلة، حتى وان كان من الممكن ان يبدو مريحا للنفس بازاحة المشكلة من كنعان ونقلها الى عسير والحجاز.

وكما قلنا، في دراستنا السابقة، ونكرر في هذه الدراسة الموجزة، يضيق المجال عن المناقشة الكاملة لما ظل الباحث يحاول سكبه من «براهين» على قناعاته كيما يكسوها لحما ويجعلها تقوم فتمشي، فمثل تلك المناقشة لا يتسع لها الا مبحث كامل يتناول «القناعة» من مبدأها ليصل بها الى منتهاها.

الا ان من يقرأ كتابي الاستاذ الصليبي، سواء خالفه الرأي او لم يخالفه، لا يملك الا ان يخرج من تلك القراءة، الممتعة بغير شك، والفكهة في مواضع كثيرة، بشعور غامر من الحزن والأسف لكون باحث ناضج كهذا، فيما تفصح عنه معارفه الغزيرة، وجاد، فيما تفصح عنه اهتماماته، قد أغوته قناعة لم يستطع تفحصها علميا، فضيع جهدا لا يوصف في محاولة اقامة البرهان على انه لم يكن مخطئا فيها، وضيع على القاريء ما تشير أفكار ومعالجات في كتابيه الى انه كان قادرا، لولا ذلك الحواذ، ذلك الانشغال بالبرهنة على انه كان على حق، الى انه قادر فعلا على اعطائه من علم وفكر في مجال نظل، فيما يخصه، بحاجة دائمة الى الدراسة الجادة والتفحص المستمر وفتح الملفات المطلسمة □

١. «بين غواية النظرية وحرونة التاريخ»، شفيق مقار، الناقد، العدد الثالث، أيلول/ سبتمبر ١٩٨٨، ص ص ٦٩/٧٤.
٢. الناشر، دار الساقي، لندن ١٩٨٨
٣. كمال الصليبي: «خفايا التوراة وأسرار شعب اسرائيل»، ص ص ٩/١٠
٤. المرجع نفسه، ص ١٣
٥. المرجع نفسه، ص ١٣
٦. المرجع نفسه، ص ١٣
٧. أرجع في ذلك الى
Frazer, wir James:» "Folk-Lore in the Old Testament" Macmillan & Co., London, 1918, Vol. I., pp. 3-29
٨. «خفايا التوراة»، المرجع السابق الاشارة اليه، ص ٢٨
٩. المرجع نفسه، ص ٢٨
١٠. المرجع نفسه، ص ٣١
١١. المرجع نفسه، ص ٣٣
١٢. المرجع نفسه، ص ٣٣
١٣. المرجع نفسه، ص ١٤٩
١٤. المرجع نفسه، ص ١٥٠
١٥. المرجع نفسه، ص ١٦٠

جائزة يوسف الخال للشعر ـ ١٩٨٩:
النتائج في الخريف

بموجب شروط «جائزة يوسف الخال للشعر» للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣٠ نيسان (ابريل) الماضي باب قبول المساهمات. وقد بلغ عدد المساهمات المستوفية لشروط الجائزة التي وصلت حتى ذلك التاريخ ١٩٨ مجموعة شعرية موزعة على الأقطار العربية الآتية: ٧٨ سورية، ٣٠ العراق، ٢٤ المغرب، ١٧ لبنان، ١٧ الأردن، ٩ فلسطين، ٦ مصر، ٦ ليبيا، ٣ تونس، ٣ السودان، ٢ البحرين، ٢ الجزائر، ١ اليمن.

ونظراً لكثرة عدد المشاركين في الجائزة، وتسهيلاً لعمل اللجنة التحكيمية فقد تشكّلت لجنة فرعية مؤلفة من قاص وشاعر وناقد، مهمتها القيام بالتصفية الأولى للمجموعات الشعرية المتسابقة. وقد قامت هذه اللجنة بقراءة هذه المسابقات الشعرية التي وصلت ضمن المهلة المحددة، فأبقت على ٥٠ مجموعةً من أصل ١٩٨، أحالتها الى اللجنة التحكيمية، واستبعدت الباقي.

ولما رأت اللجنة التحكيمية المتواجدة في ثلاثة أقطار عربية مختلفة، أن حجم المساهمات قد بلغ هذا العدد الكبير، وحرصاً منها على توفير كل الوقت وأقصى الجهد والدقة في تقويم المجموعات الشعرية الخمسين التي بين أيديها، فقد تقرر تأجيل إعلان النتائج من تموز (يوليو) الماضي الى تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٩، حتى يتاح لها فرصة أوسع لتبادل الرأي حولها. وسيعلن عن أسماء اللجنة التحكيمية ولجنة التصفية الفرعية، عند إعلان نتائج الجائزة. وتذكّر اللجنة التحكيمية كما يذكّر الناشر بأنهما لا يدخلان بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

جورج خضر
أو صعوبة هابيل

◄ أحمد بيضون

«الرجاء في زمن الحرب»

المطران جورج خضر

دار النهار للنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٧

■ هذا هو العنوان لأن المطران يحاول في هذه المقالات نوعاً من المقالة المقدّسة. ولا أشير ها هنا بالذات إلى الشواهد من الكتاب المقدّس، تتخلل النصوص، ولا إلى العبارات منه تدخل في سبك العبارة. فهذا كله متوقع من راهب يصحبه الكتاب المقدس في العشي والأبكار. وإنما أشير إلى هذا التلمس، في الكتابة، ذاك ان قدسية المقدّس لا تتأتى له من أنّه لا يمس، فلا يتغير منه حرف ولا فاصلة، هذه صفة نابعة. والمقدس محميّ من عبودية البشر، على الحقيقة لا من حريتهم. فهم لو أتيح لهم الرقي إلى نبعه (وهذا هو المرقى الصعب) مدركون أن الذي جاء على هذه الصورة كان له أن يجيء على غيرها وأن الصراط الذي يختطه الكلام الإلهي أشبه بالشفرة ولا يشبه السهوب. إلاّ أنه يرتسم خلقاً إذ ليس لرسمه أنموذج سابق.

كيف للمرء أن يلمّ بهذه الحرية التي هي منبثق المقدس؟ يحاوله. أي يحاول كلاماً لا يعرف آخره بأوّله. فما من فرق إذن بينه وبين انحطاط العرب بشعرهم بغية إحكام تعريفه.

ومحاولة المقدس، عند جورج خضر، تورث لحناً. وهذا كان شأن المقدس في الكلام الإلهي وفي نصوص المتألهين. فاللحن لا يغادر المقدس، وأنت تعجب كيف يلحق به اللحن من لغة إلى لغة مهما يكن من أمر الترجمة. واللحن هو الذي يوهم بملازمة العبارة للعبارة، في الوحي وفي كلام المتألهين، على وجه الضرورة، فإذا تلي: «وما ينطق عن الهوى. إن هو إلاّ وحي يوحى»، حسب من ليس له فضل نظر في حرية الله، ان صاحب الوحي كان مضطراً إلى الآية الثانية بعد أن جاء بالأولى. وهذا ليس بشيء. إلاّ أن اللحن هو ما يشعر بهذه الضرورة، مع أنه ناشيء عن عكسها، لأن التنزيل أنشأ لحنه أوّل مرّة.

وحين نذكر اللحن عند جورج خضر نكون ناظرين الى مبدأ الحرية في مبدأ العبارات وفي مجراها ومرساها، ونكون رادّين الى شفرة الصراط هذا التلوّي وهذين الصعود والهبوط، ونكون راغبين في ذاك السر الذي يجمع أقصى الألفة الى أقصى الخلق وينزل على الرحب بالضرورة الدهرية في حرية لحظة كانت لجورج خضر وحده يوم كتب وكان له ان يحجبها عن الجماعة التي تحسب نفسها ناطقة وهي قارئة لا غير.

واللحن الذي ينشئه جورج خضر ينبغي له ان يسمع بمغيبه في اللغة وبما هو أكثر منها. فالذي يدل على أن الموسيقى جديدة، ها هنا، هو أنها تكاد تودي بمنشئها إلى اللحن الذي هو، في اصطلاح النحويين، الخطأ. هذا الفارس بين مروضي العربية يحاشنها ولا يسلس لها قيادة ويرتجل لها المسالك ولا يرضى بالمطروق من مسالكها. فالفصاحة، عنده، هي اضطرار اللغة الى حرية فكره. ولهذا تجري الجمل على حافة اللحن، أي على حافة الهاوية، لولا أخذ العبارات بعضها برقاب بعض في حركة هي بين التدافع والتناحر. . .

ولقد تمنيت ان يكون للحن معنى الخطيئة أيضاً، ولكن لم أجده في ثبت. إلاّ أن من شأن المقدس ـ ونحن هنا في حديثه ـ أن يجمع اللاّحن فيه الخطيئة إلى الخطأ، فلا يكفيه، من بعد، أن يقوم اللفظ، بل يجب عليه ان يستغفر ويتوب، وهذا المطران الذي ينشيء لحناً وهو يحاول المقدس والذي توصله فصاحته الى محاذاة اللحن، لا يني يحاذي الخطيئة أيضاً وهو يطلب نصيبه من القداسة.

والخطيئة نافذتنا على المعنى وعلاقتنا بالتاريخ لأن الحرب هي موضوع هذه المقالات، والحرب، وما كان أهليا منها على الأخص، هي احتمال التاريخ المرجح، لسهولته. وحين أقول الخطيئة والتاريخ والحرب يخيل الى القاريء أنني أقول «المضمون»، وحين كنت أقول «المقدس» و«اللحن» خيّل إليّ أنني أقول «الشكل». ولكن يسعني اطراح هذا الفصل، بل يجب عليّ، لا تنازلا للشائع في أيامنا من ان المضمون والشكل واحد، بل شعوراً حقاً بأن التاريخ قد يكون غير المقدس إلا أنهما يتلابسان تلابساً هو غير الصلة بين الشكل والمضمون. والخطيئة واللحن مختلفان أيضاً ـ في دعوى الشعور نفسه ـ ولكنهما قائمان في مساحة واحدة، فلا يعرف أين يبدأ هذا وأين تنتهي تلك.

وبعد فإنني مستعجل جداً الاشادة بالعلاقة التي يتمناها لنا جورج خضر بتاريخنا. فقد لا يكون وجه مطران آخر أو من قام مقامه من سادة الملل، في بلادنا هذه، ألحّ علينا مثل هذا الإلحاح لنقيم مع تاريخنا في علاقة حرية. من أوائل هذه المقالات الى أواخرها تتردد ؟؟؟؟؟ هذه إحدى صورها: «(. . .) الذاكرة ـ إذا كنا عندها وحدها ـ حابسة لفعلنا. الحرية من التاريخ شرط للإسهام في الحاضر» (ص ٤٥). معنى هذا ان الحاضر، عند خضر، له ان يكون جديداً. بل عليه ذلك. والجدة المذكورة تصلنا، من باب آخر، بسائر ما قلنا عن الخلق الذي هو حرية والذي يكون مقدسا حين يكون لحرية الله منه نصيب. وحين يقبل خضر ان تكون المجابهة صفة رئيسة لعلاقتنا بالتاريخ يكاد يجد نفسه وحيداً بيننا، نحن أهل الأديان القديمة والجديدة، نحن أهل الشرق الرازح تحت وهم الأمانة، نحن الذين نخون كل شيء منذ أن اتخذنا الأمانة خطيئة لنا اصليّة.

عدنا الى الخطيئة إذن. وهي محتملة من الاثنين فصاعداً، ولم يكن صدفة أن شهوة الجسد كانت خطيئة الزوجين وأن شهوة القتل كانت خطيئة الأخوين. هذا لمن يفترض ان ما نسميه «اقتتال الإخوة» شيء من إبداعنا (الذي لا أحبّ ان يلحقه مني إزراء). وهذا لمن يفترض أيضا ان له أن يدير قفاه وينصرف الى شأنه، بعد ان يرطن بالقول إنه «يقبل السوي ولو مختلفاً»، أو بعد ان يصرّح بأنه لن يظلم أحداً من «المعاهدين» وأن «لا تزر وازرة وزر أخرى».

جورج خضر الواقف، شخصيا، على شفا الخطيئة، يعرف ان قايين من حواضر بيوتنا وأن هابيل هو الأعجوبة وهو الغريب. فالاختلاف منطو على الخلاف حتما ـ وهذا داء لا تنفع فيه الرطانة ولا الأصالة ـ لأن الناس (من الاثنين فصاعداً) لا يختلفون في صفاتهم وحسب، بل يختلفون ـ وإن شط بينهم المزار ـ على أشياء وأوضاع واعتبارات.

وجورج خضر الواقف بين اللبنانيين، في حروبهم، يتذكر هابيل القرآن باديء بدء: «لئن بسطت إليّ يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إنّي أخاف الله ربّ العالمين» (ص ١٦٩). هذا موقف أصلي، صعوبته قصوى ولكن بساطته قصوى أيضاً لأن الأفرقة ثلاثة ◄



وحسب: قايين (قـابيل القرآن) وهابيل ورب العالمين. وهابيل لا تكفيه الأخوة بل هو محتاج الى خوفه من رب العالمين لتبقى يده مقبوضة. أما حين تكون لبنانياً واقفاً بين اللبنانيين فإن أقصى التعقيد يضاف، في تبيّنك للخطيئة ومعاجتك إياها، إلى أقصى الصعوبة. تلك حال كل منا بالطبع وجورج خضر أحدنا وزيادة. هو مسيحي مشرقي، وهو مطران أرثوذكسي وهو طرابلسي لبناني وهو عربي يقيم فيه القرآن ـ على حذره من الشرائع ـ فتبدأ بعض جمله إنجيليّة وتنتهي قرآنية. والذي هو هذا كله والذي هو، مع هذا، يباشر المقدس من باب الخلق لا من باب الامتثال. كيف لا تكون الخطيئة احتمالا لكل خطوة من خطاه؟ أعلم أننا في الكلام، ها هنا، ولكن لا أنسى معنى الكلمة من سقراط إلى عيسى ولا ينساه جورج خضر الذي هو أولى مني بالقول إن احتمال الخطيئة يبدأ من احتمال اللحن. والذي تتقاطع أبعاده على هذه الصورة، أو على تلك الكثرة من الصور، وتتوزع مقالاته، أسبوعاً بعد أسبوع، مواضيع منتشرة بين الميلاد والأرز والنخيل ومهجّري الجبل ومعارك طرابلس لا يسهل عليه حفظ التعادل بين كفّتي ميزان الحق وقد لا يتيسر له ان يزن الحق بميزان واحد أصلا. الرجاء عنده تحت كل حرف ولكن اللبنانيين يبدون، في بعض فقراته، أولى الناس بتخييب الرجاء. وهو لسان المحبة ولكن بعض كلامه يتطاير شرراً من عينيه: «كالعظام للكلاب يتركون لنا الحنين»، يقول مثلا (ص ١٦١). وهو يتعفّف عن الدولة تعففاً ينسبه الى المسيحية، وهذه نسبة يصعب عليّ قبولها إلا على أنها رواية جورج خضر، اليوم للمسيحية.. روايته إياها في الحرب وفي زحف الاسلام الجديد على السياسة. وهي رواية كان لخضر نفسه غيرها قبل عشرين سنة حين كان يقول ما معناه ان قيصراً رجل مسكين ليس له شيء وان مطلب المسيحية هو سيادة الله على شعبه. ثم انه، من بعد، لا يجد راحته في هذا التعفف. فتراه مغرى في مقالة عنوانها «الأرز والنخيل»، مثلا، باقتراح مبادىء لنظام البلاد ولسياستها ونراه، في مقالات أخرى، يقترح بعدا روحيا للسياسة. وهو ما لا تني تفعله الثورات الدينية على اختلافها. ثم نراه ينكر على البشر ـ وهم الخطأة ـ نسبة سياساتهم ـ أي خطاياهم ـ إلى الله. أخيراً يصير هذا المسكوني عربياً مسلحاً بماكس فيبر حين يقرب أميركا، ويصير عربياً ـ أي عربي ـ حين يصل الى حديث اسرائيل. ثم يعود طرابلسياً حين تضرب طرابلس...

لا أعلم ـ على وجه اليقين ـ أين يخطيء جورج خضر في هذا وأين يصيب. ما أعلمه هو ان هذه النفس معرّضة للعذاب وأنها نفس كبيرة. أعلم أنها كبيرة وأنا أنظر إليها تتعذب، عبر زمن الحرب، من مقالة إلى مقالة. ولكبرها عندي أمارة يقينية، وهي أنها تغالب بالرجاء وبإنشاء المقدس خطايانا جميعاً. ونحن نعلم ان خطايانا عظيمة. وجورج خضر يعلم ـ ولعل شفيعه جرجس كان يعلم أيضاً ـ ان الذي يغالب خطايا العالم قد يراها ـ بعد لحظة سهو واحدة ـ دخلت الى نفسه وأصبحت خطاياه □

تحطيم أسطورة الغرب عن المرأة العربية

محمد عبد الاله ابراهيم

Bouthaina Shaaban

Both Right and Left Handed,

Arab women talk about their lives

(The Women's press, London, July 1988).

■ تنبع أهمية كتاب الدكتورة بثينه شعبان الشيّق والقيّم (بذات اليمين وذات الشمال ـ النساء العربيات يتكلمن عن حياتهن) الذي صدر في لندن مؤخراً من كونه الكتاب الأول من نوعه الذي يُكتب بقلم امرأة عربية باللغة الانكليزية. علّ هذه الحقيقة بحد ذاتها مهمة جداً للقاريء الغربي: حقيقة وجود امرأة عربية مفكرة قادرة على الكتابة باللغة الانكليزية. ولكن موضوع الكتاب وأثره يتعدى ويتجاوز هذه الحقيقة البسيطة ليعلنها حرباً على صورة المرأة العربية في الغرب المقترنة دائماً إما بالسحر والإثارة والإغواء، وإما الجهل والتخلف والإنزواء. مما لا شك فيه ان المستشرقين غرسوا ورعوا هذه الصورة في أذهان الغربيين ولم يبد المثقفون والمثقفات العرب أية محاولة جدية لتغيير هذه الصورة، على ان جهد الدكتورة بثينة شعبان هو المحاولة الأولى، وهو محاولة قيمة خاطبت القاريء الغربي باللغة والأسلوب اللذين يؤثران فيه كأفضل ما يكون التأثير. فكتابة كتاب من هذا النوع وبهذه الأهمية تتطلب ليس فقط اتقان اللغة وانما فهم الثقافة والحضارة وأسلوب التفكير بعمق. وهذا بالتأكيد ما أحرزته الكاتبة خلال السنوات الست التي قضتها في بريطانيا حيث اعدّت ونالت شهادتي الماجستير والدكتوراه من جامعة وورك انكلترا. لقد أدركت الكاتبة بحق أن اللغة التي يفهمها القاريء الغربي هي اللغة غير المباشرة والأسلوب الذي يؤثر فيه التأثير الأفضل هو الأسلوب الايحائي فتجنبت اللغة التدريسية أو الدعائية، وقاربت مواضيعها بأسلوب قصصي شيق جعلت من الكتاب مجموعة قصص شيقة ممتعة ترويها نساء عربيات من أقطار عربية مختلفة وينتمين الى جميع فئات المجتمع بفلاحيه وعماله ومدرسيه وسياسييه وقرائه وشعرائه وكتابه ومجاهديه في سبيل الحرية والاستقلال. على ان الكاتبة تُري فهماً عميقاً للأحداث السياسية التي تعتري المنطقة العربية وتعطي صورة مروّعة عن الوحشية الصهيونية في فلسطين وجنوب لبنان دون ان تتدخل... تقابل أم الشهيد وتدعها تتكلم عن صبرا وشاتيلا وحصار اسرائيل لمخيمات الفلسطينيين واللبنانيين دون ان تعلّق الكاتبة أو تبدي رأياً. دورها ينحصر في توجيه الحوار من خلال تحديد نوع الأسئلة وإبراز النقاط التي تريد إبرازها من خلال حكايات من عاشوا التجربة، من طُردوا من الأرض وحوصروا وعطشوا وجاعوا وفقدوا الزوج والابن والأهل والوطن والجيران. ومن هذه النقطة بالذات يأتي الكتاب روعةً في إحكام النقاش وتبني الأسلوب الممتع الذي يُغني القاريء الغربي بأكثر مما تغنيه الكتب السياسية عن حق الفلسطينيين في أرضهم والجزائريين في الجزائر (حين حرب الاستقلال) وعن حضارة الدين الاسلامي والروح الاخائية التعاونية التي تملك قلوب أبنائه الصادقين وموقع المرأة في الوطن العربي والدور الذي احتلته دائماً في الدفاع عن أرضها ووطنها والتقدير والاحترام الذي احرزته من مجتمعها. وهكذا يحطم الكتاب بلطف ولكن بحزم وتأكيد أسطورة الغرب عن المرأة العربية القابعة في الحريم أو اللاهثة وراء منتجات هارودس او المغلوبة على أمرها في البيت والحقل والمدرسة.

تستهل الكاتبة كتابها بمقدمة تروي بها احداث حياتها الشخصية ونضالها هي من أجل الحصول على الثقافة واتخاذ القرار في اختيار الزوج ورسم معالم مستقبلها. وهكذا يدرك القاريء منذ البداية ان الكاتبة نفسها جزء من التحول والتغيير الذي يعتري المرأة العربية وأن حياتها جزء من النضال الذي تحاول تسجيله للقاريء وللتاريخ. ولا أجمل من وصف الكاتبة لدوافعها في كتابة الكتاب حيث صنفت الدوافع الى صنفين. الأول نبع من مشاهدتها على التلفزيون البريطاني (حيث كانت تقيم في لندن) وحشية الجنود الاسرائيليين في غزو لبنان حيث دمروا البيوت وقتلوا الأطفال والشيوخ وخرجت الأمهات والنساء الحوامل في الشوارع منكوبات مصابات لا يلوين على شيء.. تقول الكاتبة: «مزقتني تلك المشاهد وكنت في ذلك الوقت حاملا اتوقع طفلي الأول وقدرت معاناة الأمهات في فقدان البيت والزوج والابن فعصفت بي مشاعر الألم لما أصاب هؤلاء النسوة..» وبعد سنين زارت الكاتبة بيروت ففوجئت بهؤلاء النسوة اللواتي مسحن دموعهن وضمّدن جراحهن وحملن السلاح وخرجن يذدن عن الدار والأهل والوطن ويدفعن بأبنائهن وأنفسهن وأزواجهن الى المعركة الأساسية والأولى بعد ان قررن ان يدفعن بحياتهن وكل ما يملكن ثمناً لكرامتهن وكرامة

وطنهن. حينذاك تقول الكاتبة: «أدركت أن هؤلاء النسوة عظيمات.. ان لديهن نبع من العطاء الداخلي الذي حوّل المأساة خلال هاتين السنتين الى عزيمة وصبر وتحدٍ.. حينذاك قررت ان أتحدث الى هؤلاء النسوة لأكتشف السر الذي حوّل المأساة في قلوبهن الى نبع ثرٍ من العطاء». وأثارت هذه الصورة في ذهنها ذكرى المناضلات في سورية اللواتي شاركن بحرب الاستقلال وذكرى مجاهدات الجزائر. ذكرى جميلة بوبلشا وجميلة بوحريد فارتسمت خطة الكتاب واضحة في ذهنها وحملت مسجلتها وجالت أرجاء أقطار عربية تستمع الى ما ترويه لها نسوة مليئات بروح التحدي والقوة والعظمة.

تلي مقدمة الكتاب فصول أربعة: سورية، لبنان، فلسطين، الجزائر، حيث تتحدث النساء في هذه الفصول عن تجاربهن في حروب الاستقلال ضد الاستعمار وعن جهدهن من أجل احراز التقدم الاجتماعي والعلمي والتقني الذي يبتغينه. وقد اختارت الكاتبة هذه الأقطار الأربعة لأنها عايشت نضال المرأة في هذه الأقطار وقررت ان تكتب عن دراية وعمق معرفة ولأن دور المرأة في حروب الاستقلال في هذه الاقطار الأربعة بارز ومعروف وما زال نضالها في لبنان وفلسطين يومياً وحياً. على ان البحث يُري ان تجارب النسوة في هذه الأقطار ينطبق في كثير من أوجهه على تجارب النساء العربيات في جميع الأقطار العربية. وقد يكون الفرق واهٍ جداً بين معاناة هؤلاء النسوة في الكتاب ومعاناة أخواتهن من المحيط الى الخليج، لأن الكتاب يسبر أعماق النفس الانسانية والخيوط الدقيقة التي تربط هذه الأعماق باللغة والحضارة والتاريخ والواقع العربي بشكل عام، مما يجعل هذا الكتاب كتاباً ليس فقط عن المرأة العربية وإنما عن العرب بشكل عام. وهذا بالضبط أول ما سمعته الكاتبة حين وصلت لندن واتصلت بإحدى زميلاتها التي تدرس في جامعة في انكلترا. قالت لها زميلتها على الهاتف: «كتابك هذا ليس عن المرأة العربية ولكنه عن العرب. حين كنت أرى النساء والأطفال يرمون بالحجارة على السيارات والجنود كنت أفكر بيني وبين نفسي لماذا يفعلون هكذا.. أليس هناك سبيلا أفضل! ولكن بعد ان قرأتُ كتابك بدأت أحسّ بماذا يفكرون وكيف يفكرون.. بدأت أفهم تاريخ مأساتهم ومن هنا أفهم واقعهم».

إنّ قوة الكتاب تكمن في ابتعاده المتعمد والدائم عن الأسلوب الدعائي والإنشائي، وعن تجنبه تضخيم الايجابيات او تجاهل السلبيات، فقد تميز بالموضوعية والصدق والسعي الدائب وراء الحقيقة من خلال قصص حقيقية شيقة وممتعة روتها نساء عربيات من أقطار عربية أربعة وصفن من خلال معاناة المرأة العربية ودورها الفعال في شتى مجالات الحياة. فهناك الفلاحة والعاملة والمدرسة والشاعرة والكاتبة والبرلمانية والمجاهدة وأم الشهيد. وهكذا يأتي حضور هذه النماذج النسائية الحيّة ليدحض الأسطورة الراسخة في ذهن الغرب ان المرأة العربية لا تملك من العالم سوى بعض جواهره وكل قيوده. وحافظت الكاتبة باتزان وتفكير عميقين على دورها كمترجمة لأحداث وثقافة وحضارة وناقلة لها دون تحيّز او اتخاذ مواقف وبهذا نالت ثقة القارىء وإعجابه. ومع ان الكاتبة لم تركز على المواضيع الدينية او السياسية او الاجتماعية فقد اعطت مقابلاتها المحكمة وأسئلتها المتزنة انطباعاً شاملاً عن وضع المرأة العربية ضمن حضارة إسلامية تحترم المرأة وتضمن لها حقوق الإرث والعمل والأجر والفرص المتساوية. وقد فوجئت قارئات الكتاب الغربيات بأن المرأة العربية تشاركهن كثيراً من صفاتهن ومتاعبهن وقد تكون موقع حسدهن بالنسبة الى قانون الأجر المتساوي والفرص المتساوية الذي يُطبق في معظم الدول العربية والذي تسعى المرأة الأوروبية جاهدة لإنجازه.

وقد اهتمت الصحافة والاذاعة في انكلترا وأستراليا بهذا الكتاب واعتبرته إضافة هامة للأبحاث الاجتماعية المتعلقة بالعالم الثالث والعرب، واتفق كل من قرأ الكتاب على انه يحطّم الصورة التقليدية المظلمة عن المرأة العربية والعرب. فقد نشرت جريدة (نيوكاسل جرنال) مقالاً بعنوان «تحطيم الأسطورة القديمة» وأكدت على عالم المرأة العربية المتغيّر والمشرق الذي يوحي به الكتاب. كما أذاع راديو نيوكاسل مقابلة مع الدكتورة بثينة شعبان وأبدى المذيع دهشته واستغرابه لما قرأه عن شجاعة المرأة العربية ودورها الفعال في تحرير بلادها وبناء مجتمعها. كما أجرى راديو استراليا مقابلة مع الكاتبة أبدت فيها الصحفية دهشتها لما قرأته عن وضع المرأة العربية الإيجابي والمفارقة البالغة بين هذا الوضع ومعلوماتها السابقة عن وضع المرأة العربية الصعب والمتخلف. أما بان لانكستر من مجلة الشرق الأوسط (Middle East Magazine) فقد وعدت بتقديم عرض للكتاب في عدد أيلول القادم وقالت: «على كل بريطاني ان يقرأ هذا الكتاب إذا ما أراد ان يفهم واقع المرأة العربية والعرب». وقد ألقت الكاتبة محاضرات وعقدت ندوات في مناطق مختلفة من بريطانيا عرفت بها بوضع المرأة العربية وأجابت على تساؤلات المهتمين والمستفسرين. وقد تلقت دار النشر اتصالات ورسائل مشجعة عن أهمية هذا الكتاب بالنسبة لكل من يحرص ان يعرف الحقيقة عن حضارة الاسلام والعرب والمرأة العربية. ومع ان الكتاب ليس دراسة أكاديمية لوضع المرأة العربية او الاسلام والعروبة، فقد أدى خدمة قيمة لهذه الجوانب جمعاء وأوصى بصورة متكاملة عن وضع المرأة العربية ضمن ظروفها التاريخية والدينية والثقافية □

الرواية في الرواية

ميـــراي عيــد

«الأخضر واليابس»

روايــة

جاد الحـاج

منشورات اس. بي. سي. سيدني. ١٩٨٧

■ تجريداً، أي لو قيض لنا تصوير العمل الروائي بالأشعة، تشبه «الأخضر واليابس» لجاد الحاج قمعاً، يبدأ بفتحة واسعة تضيق وتضيق في ايقاع لولبي الى ان تصبح ميزاباً مندفعاً بمحتواه. وهي تنطلق من العام الشامل، متجهة نحو الخاص الشخصي، ومن مأساة الجماعة في اطارها القروي الى كارثة افراد خارج كل اطار وكل جاذبية.

تبدأ الرواية بلقطات متفرقة تذكرنا بمقدمات الافلام ذات الطابع التسجيلي، حيث يجري التمهيد للقصة بمشاهد عينية من شأنها الكشف عن خصائص الشخصيات وتوطيد ملامحها. وفي هذه اللقطات ايضا نلمس معالم اللغة التي تذيب المنطوق في المكتوب خالصة الى تكوين شهادة إثنية مميزة. فالرواية لغة تشهد على هوية بيئتها، عاكسة نكهة والوان واصوات وتراث تلك البيئة. وفي هذا المجال اعطانا جاد الحاج وثيقة تصدّت للفولكلور الريفي اللبناني بأمثاله وشخصياته وزراعاته ومآكله ورقصه وادواته، وكل هذا منغّم بوصول الحرب الى القرية ـ تلك الكبسولة النموذجية، منتهى البراءة حيال خبث السرطان. و«وهدة» ليست قرية لبنانية واحدة، معينة بالتحديد، وليست اختصاراً او تجميلاً لقرية موجودة في الواقع، بل خلاصة لروح الريفية التي قضي عليها في هذه الحرب، وكانت شهيدة التضحية لاحتوائها على خميرة تعتقت آلاف السنين، اذ تعود تقاليدها وعاداتها الى أصول شعبية تدرجت مع الزمن ◁

صدر حديثاً:
سلسلة «حكايات مع الأدباء»



محمد مهدي الجواهري
لسليم طه التكريتي
١٥٠ صفحة، ٥ جنيهات استرلينية



أحمد الصافي النجفي
لزهير مارديني
١١٠ صفحات، ٥ جنيهات استرلينية



رفاق سبقوا
أمين نخلة - فؤاد الشايب - معين بسيسو - خليل حاوي - صلاح عبد الصبور
لياسين رفاعية
٢٦٠ صفحة، ٦ جنيهات استرلينية



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

بالمؤثرات العربية وتخمّرت بها.

ويخيّل اليّ ان المؤلف هاجر مصاباً بشعور مأساوي حيال «زوال تلك الحضـارة» كما يقـول انيس فريحـة. وبـدافـع من هذا الشعور راح يلملم التفاصيل بكلف وشغف كأنه مالك اناءٍ تكسّر فانحنى يجمعه نترة فنترة. وليس كشفـاً قولنـا ان التفـاصيل الدقيقة هي خرزات العمود الفقري لأي رواية، دونها يتهدل النص الروائي أو يضحل.

وبعد سقوط القرية في براثن الحرب وسقوط رموزها وتحـولهـا عن حياة التعاون النابعة من تقاليدها الزراعية وحكمها المتوارثة، ينزح البطل الشاهد آدم عواد ليغوص في الـديـاسبورا الداخلية لبلده الممزق. وفي الجزء الثاني (سياجات) تصوير يشبه المفكرة لواقع العيش اليومي في ظل بواكير التفكك الاجتماعي والسياسي والاقتصادي. انـه الزمن المخضرم بين سنوات النضوج الصعب وبين هجمة الفوضى الغاشمة. وبحسب الرواية كانت البلاد في مرحلة التكـوين الاولى برغم النـواقص والشوائب، والحرب التي دمرتها اتت في عز نضوجها وصبوة احلامها. وتجدر الاشارة هنا الى ان المؤلف كناقدٍ يشطح احياناً في خطابه كاشفاً عمق جرحه ومدى تورّطه في افكار ومشاعر بطله. مع ان آدم عواد ليس بالضرورة جاد الحاج، بل اظنه يمثل حطام احلام جيل خائب برمته.

سياسياً تقـول «الأخضر واليابس» ان كل من حمل بندقية وأطلق رصاصة على ارض لبنان مجرم. وتقول إن كل الفـرقـاء مارسـوا البشـاعات نفسها تحت شعارات متشابهة. وبما ان الثورة ممارسة قبل كل شيء، والوطنية ممارسة اولا واخيرا، والديمقراطية لا تكون الا عملا، فان القتـل على الهوية والقصف العشوائي ومصادرة البيوت ونهب البلد والخطف والتهجير والتعذيب، بربرية مارسها كل المشـاركين في هذه الحرب، ولا براءة لأحد منهم او افضلية. وبناء على رؤيته الساخطة جرّد المؤلف حيثيات روايتـه من دلالاتهـا المحلية المباشرة، فلم يذكـر اسم «البلد» حيث تجري الحرب ولا اسماء القرى أو البلدات الموجودة على الخريطة، بل ابتكر أسماء ادى تغريبها الى تقريبها وكشفها بقوة أكبر.

وبقدر ما يخيل الينا ان المعالجة انبسطت وتشعبت في الجـزء الثـاني من الـروايـة (سياجـات) فان القِمع آخذ بالانحسـار، وكل تلك الطفرة من الشخصيات العابرة والاحـداث اليومية الشاهدة على أولى علامات التخلع والانفـراط في هيكلية المجتمـع اللبنـاني، ليست سوى الـدورة البـانورامية المؤدية الى التخصيص والاندفاع في الدراما، نحو مرحلتها الحاسمة في الجزء الثالث. فقصة أسرة آدم عواد تنتهي فصـولا في الجـزء الثاني مع رحيل الـزوجـة والام والابنة الى قبرص، وتلوح لنا الاسرة مرة اخيرة برسالة من الزوجة (عبلة) ترسم احوال المهجرين الى قبرص الذين لم يتعلموا من كيسهم و«الفارق الوحيد انهم بلا اسلحة هنا. اكن كل طائفة تكتلت وحدها، وفي افضل الأحوال، اذا التقوا تكاذبوا فمتى افترقوا تشاتموا، كأنهم لا راحوا ولا اتوا، لا انذبحوا ولا انطردوا، وليسوا في القفة نفسها!».

بعـد هذه الـرسالة الطويلة والجارحة تتوارى الاسرة وراء البحر، ومع ان ذكراها تبقى معلقة في ذهن آدم، فان مرحلة اخرى كانت خيوطها قد تشكلت في منتصف الجزء الثـاني تقتحم السـاحة: رمزي، المعذب في عشقه وفي سخطه ومرارته، ومالك سعيد تاجر السلاح العنين وأحد امراء الحرب الصغار، وسناء الزوجة العاشقة الممزقة في قرارها. واذ يخوض آدم عواد وحده تجربة الخطف ومواجهة الموت والقتل والتعذيب هاوياً الى اعماق الجحيم، يكافح رمزي لتهريب حبيبته سناء من زوجها الطاغية، فكأنه ادونيس وقد خرج لمصارعة الخنزير البري، لتتلوث يداه بالدم ويفقد حبيبته وجنينها وطفلين بريئين في المجزرة.

ان الاحتشاد الوصفي المرصوص الذي يحمل الرواية الى نهايتها الكارثية لا يجب ان يحيد بانتباهنا عن الترميز الدقيق الذي خرج به المؤلف. فقصته لا تعود حكاية ناس واحـداث محكـومـة بالمصـادفات، بل ان مسراها العام يفصح عن الادانة النقدية لمختلف الطبقات والفئات التي

الحنين في التراث العربي

عبـد الألـه الـراوي

«الحنين الى الأوطان»

محمد بن سهل الكرخي البغدادي

تحقيق جليل العطية

عالم الكتب - بيروت ١٩٨٧

■ ستتضمن دراستنا التعريف بالكتاب ثم القاء نظرة على ما قام به المحقق.

شاركت، أو احجمت عن المشاركة في الحرب: البورجوازية المحبطة قفزت الى حلمها الأرستقراطي، عن طريق الاثراء السريع عبر تجارة السلاح، وباتت رأس الطاقم الميليشيوي المتبجح، تغتصب الوطن وتقتل المستقبل وتقضي على الرجاء. اما الشبيبة المتمردة ففضلت الفرار في افضل الأحوال. بكلمة اخرى يعترف جاد الحاج في روايته بعجزه وتقصير جيله عن الصمود دفاعاً عن احلامهم، وفي اعترافه كثير من الغضب والمرارة.

هذا هو الواقع: اسلمنا وطنا للسفاحين وجلسنا على المدرّج نتفرج لاطمي الوجوه، مشدودي القبضات، مضروبين على رؤوسنا حتى الضياع. صحيح ينثل شعاع فجر جديد في السطل الاخير، لكن تُرى لمن تشرق الشمس، مرة اخرى؟ ان العوالم المتهدمة في هذه الرواية تبدأ بالتهافت من القمة، وحده الحجر الاول يقاوم الزحزحة والانهيار، فمتى هوى تدحرجت بقية الحجارة كالسيل المجروف. والواضح ان عالم القرية المتماسك بخيوط التاريخ المتينة يأخذ في اعتبار المؤلف حيزاً اساسياً ويعلق عليه أهمية قصوى، اذ من دونه السواحل سهلة الاكتساح، حامل بالفساد، معرضة لتتفيه القيم في سبيل التجارة و«الوطن» في هذا المنظور، برأي المؤلف قرية صحية، قوية، متآخية قبل كل شيء.

من حيث الشكل «الأخضر واليابس» رواية في الرواية. واستطيع الجزم انه ليس في العربية ما يشبه حبكتها ذات الطاقة العجيبة على التوليد والابتكار. اما جدليتها الداخلية فتحافظ على خطاب موحد يعلن اندثار عالم بتقاليده والوانه وروحيته واحلامه، يدين الجهل والقبلية والطائفية والفردية العتيدة. ومن هنا فهي عمل نقدي بامتياز، أتمنى ان يكون فاتحة روايات مشابهة، مثلما كانت رواية «العاري والميت» لنورمن ميلر بعد الحرب العالمية الثانية فاتحة أعمال روائية نقدية غاضبة غزت الأدب الأميركي والأوروبي حتى أواسط السبعينات. فأدبنا بحاجة الى صراخه الشخصي، النابع من واقعه وتجربته، بينما نرى معظم روايات الجيل الجديد تغريبية، تجريدية، تجريبية فكأننا كتبنا «الحرب والسلم» و«الصخب والعنف» و«يوليسيس» وآن أوان اللهو والاسترخاء.

أما من حيث التبويب فان الكاتب فرض على نفسه تبسيطاً مبالغاً باتباعه خط التسلسل المنطقي متابعاً حركة بطله آدم عوّاد في عام واحد بين ايلول وايلول، وأظنه أجبر نفسه على تثبيت الدورة الزمنية هكذا لاحقاً اوراق الرزنامة، كأنه لا يثق بمقدرة القارىء على مواكبة لعبة روائية اكثر تعقيداً، او بمقدرته على التواصل في تبويب روائي يولي الأهمية للحدث قبل اي شيء، ولا يتورع عن تقليب الماضي والحاضر خدمة لقوة النص. لكن هذا اختيار المؤلف، و«الاخضر واليابس» في النتيجة أول بانوراما روائية تدقق في الجنون التاريخي الفاجع: حرب لبنان المستمرة □

ميراي عيد:
امينة المكتبة العلمية في جامعة ماكواري. سيدني/ استراليا

أولا: التعريف بالكتاب:

أ: مقدمة المحقق: تناولت (الحنين في التراث العربي) وفيها يقدم احصاء بالمؤلفات التي استطاع معرفتها والتي لها علاقة بموضوع الحنين.

يتكلم بعدها عن مؤلف الكتاب الكرخي البغدادي، ويوضح لنا بأن المعلومات عنه قليلة، فلم يذكر أحد لا سنة ولادته ولا تأريخ وفاته، ولكن المحقق يستنتج من خلال المصادر بأن تاريخ وفاته كان بحدود سنة ٣٣٠ هـ، ٩٤٢ ميلادية.

ثم يقدم لنا مؤلفات الكرخي المذكورة في المصادر وهي عبارة عن موسوعة (المنتهى في الكمال) التي تحتوي على اثني عشر كتاباً (خمسة مخطوطة ثم تحقيق اثنين منها من قبل المحقق نفسه، وخمسة مفقودة، أما الحادي عشر فانه سبق ونشر منسوباً الى الجاحظ بعنوان (الامل والمأمول) والثاني عشر فهو موضوع بحثنا هذا).

بعد ذلك يعرّفنا المحقق بقسم من شيوخ الكرخي ويقدم ترجمة لهم وهم: ابن الحرون، ابن طباطبا، موسى بن عيسى، عاصم بن محمد الكاتب، أبو جعفر الكوفي وابن ابي السرّح. يليه منهاج الكتاب وتوثيقه، ثم ينهي المقدمة بايضاح الوسائل التي اتبعها والقواعد التي التزم بها لتحقيق الكتاب.

ب: متن الكتاب المحقق: عدد صفحاته (٧٧)[١] مقسمة الى ١١٨ فقرة، علماً بأن قسماً من الفقرات تضم أكثر من قول أو مقطع شعري. ان عدد الأبيات الشعرية التي أحصيناها في متن الكتاب ٣١٥ بيتاً و٣٠ قطعة نثر.

من خلال الفهرس الذي وضعه المؤلف، فان عدد ابواب الكتاب (١٤) بابا: ما جاء في حب الوطن، الحنين الى البقاع لأهلها، من اختار الوطن على الثروة، من اختار الثروة على الوطن، ذلّ الغربة، ما قيل في نوح الحمام، من تداولته الغربة، من جسمه بأرض وقلبه بأخرى، وصف الوطن بالطيب والنزهة، ما قيل في الأشجار والضياء والبرق وغير ذلك، ما قيل في حنين الأبل، في التمني عن التقرب، وأخيرا في سرعة السير. هذا اضافة الى مقدمة المؤلف، أو (خطبة المصنف) كما سمّاها[٢].

جـ: الفهارس: تتضمن الفهارس التي أضافها المحقق: المصادر والمراجع، الاعلام، الأشعار، الأماكن وفهرس محتويات الكتاب. يظهر جليا من خلال قراءة الكتاب بأن المحقق قد بذل جهداً قيماً لاخراج هذا الكتاب وتقديمه لقراء العربية، حيث قام بتخريج الغالبية العظمى من النصوص الشعرية والنثرية الواردة في النص من المصادر الكثيرة التي استعان بها وأشار الى ذلك بشكل واضح.

هذا بالاضافة الى مقارنته بين ما ورد بالمصادر والنصين المخطوطين مع المقارنة في نفس الوقت بين ما ورد في هذين النصين. كما أنه ضبط ما يحتاج الى ضبط في النص وعرّف ببعض الاعلام والاماكن[٣] وقام بشرح بعض الكلمات.

ثانياً: نظرة على ما قام به المحقق:

سنحاول القاء نظرة على ما قام به المحقق من خلال:
أ: التعريف ببعض الاعلام. ب: نسب الشعر لأكثر من شاعر. جـ: معرفة قائلي الشعر أو النثر. د: التعريف ببعض الأماكن. هـ: شرح بعض الكلمات.

أ: التعريف ببعض الاعلام:

عدد الاعلام الذين ذكرهم المحقق في الفهرس هم (١٤٠) بضمنهم مؤلفي المصادر التي استعان بها ومحققي بعض المؤلفات وغيرهم، بالاضافة الى من ذكر لهم قول أو شعر في متن الكتاب المحقق. وحسب ما استطعنا احصاءه، فان عدد الذين نسب لهم قولا او شعراً (٥٩) - ٤٩ شاعراً و١٠ من الناثرين - وعدد الاعلام الذين عرّفنا بهم المحقق هم (١٢) - (٧) شعراء و(٣) ناثراً و(٢) آخرين - بالاضافة الى مؤلف الكتاب وشيوخه وعدده (٦)[٤]، ولكن احد شيوخ الكرخي ادخلناه ضمن الـ (١٢) المذكورين أعلاه لأن له قولاً في متن الكتاب وهو موسى بن عيسى[٥].

وهكذا يكون عدد من عرّفنا بهم المحقق من الأعلام (١٨) من ضمنهم المؤلف نفسه.

من خلال دراستنا لاحظنا بأن الدكتور العطية يعرّفنا بقسم من الشعراء المشهورين والذين لا يحتاجون الى تعريف مثل: ذي الرّمة، بشار بن برد، حميد بن ثور الهلالي وكعب بن مالك، في الوقت الذي لا يقدم لنا تعريفاً لشعراء مجهولين لدى الغالبية العظمى من القراء مثل: حليمة الخضرية، نبهان بن عكي العبشمي، عروه العجلاني، ابن الطثرية، خالد بن نضلة.. وآخرين. حيث أحصينا أكثر من عشرين من الشعراء غير المعروفين.

اضافة لذلك لاحظنا أنه قدّم تعريفا لبعض الاعلام الذين لم يُذكر لهم قول أو شعر في متن الكتاب أو الفقرة التي قدّم نبذة عنهم فيها - كعبد الله بن طاهر الذي يعرفنا به علماً بأنه ذكر عرضاً[٧]، او ابن الحرون والذي ذكر اسمه لمجرد كونه انشد لأحد الشعراء (ابو دُلَف)، بينما سبق وقدم نبذة عن حياته وأعماله في المقدمة باعتباره احد شيوخ بن الكرخي[٨] وكذلك بالنسبة الى موسى بن عيسى الذي يعرفنا به مرّتين[٩]. حسب قناعتنا، كان الاولى بالمحقق ان يقدم نبذة موجزة عن الـ (٤٩) الباقين ممن ذكر لهم قول أو شعر او لقسم كبير منهم وبالأخص المجهولين من قبل الغالبية العظمى من القراء. اما اذا اراد ان يترجم لكافة من ذكروا فتكون الفائدة اعم.

وفي حالة عدم استطاعته معرفة بعضهم من خلال المصادر فبامكانه الاشارة لذلك وبشكل واضح كما فعل ◁

بالنسبة لبعض شيوخ الكرخي حيث قال (وروى بن المزريان عن آخرين لم يتيسّر لنا معرفتهم. .)[١٠]

نعتقد بأنه كان بامكان المحقق وبدون جهد كبير ان يترجم لغالبية الشعراء الذين ذكروا اضافة الى عدد لا يستهان به من قائلي النثر. . ولذا يحق لنا ان نتساءل عن سبب عدم قيامه بذلك، آملين ان يحقق ما نصبو اليه في اعماله القادمة.

ب: نسب الشعر لأكثر من شاعر:

عدد المرات التي نسب فيها الشعر المذكور في متن الكتاب لأكثر من شاعر، بناء على ما ورد في المصادر المختلفة - هي (١٣) حالة. وان المحقق في أغلب الأحيان يكتفي بالاشارة الى ذلك دون ان يعطي رأيه كأن يقول: (والأرجح أن الشعر لفلان، أو حسب قناعتنا. . أو ان اغلب المصادر. . أو أن يقول من الصعوبة الاجتهاد لمعرفة قائل الشعر)، بينما في بعض الحالات القليلة أعطى رأيه بشكل أو بآخر مثل: نُسبت بعض الأبيات الشعرية في متن الكتاب لأبي تمام بينما أكد المحقق من خلال المصادر بأنها للبحتري. حيث قال (كذا في الأصل، والصحيح ان الأبيات للبحتري)[١١]. او عندما يقول (والأبيات منسوبة في بعض نسخ الحماسة للشماميط الغطفاني وهي لنبهان العبشمي)[١٢] مستنداً في ذلك على مصدر واحد. . ولا نستطيع ان نحدد كيف قرر ذلك وبشكل قاطع.

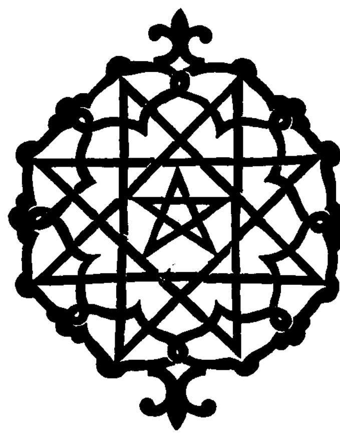
جـ: معرفة قائلي الشعر أو النثر:

لقد استطاع المحقق بعد ان بذل جهداً يحمد عليه، وبالاستعانة بمجموعة ضخمة من المصادر من تخريج قائلي (٣٥) مقطعاً شعرياً أو نثرياً (٣١ من الشعراء و ٤ من الناثرين) والذين لم يذكروا من قبل المؤلف في نص الكتاب، أما عدد الفقرات التي أحصيناها والتي لم يستطع الاستاذ العطية معرفة قائليها فهي (٦٣) فقرة (٥٥ من الشعر و ٨ من النثر).

نرى لزاماً علينا بأن نوضح بأننا لم نقم بعمل هذه الاحصائية لايقاع اللوم على المحقق لكونه لم يتمكن من معرفة جميع قائلي الشعر او النثر، بل بالعكس فانه يستحق كل تقدير واعجاب لكونه بذل ما بوسعه في هذا المجال، وحسبه أنه قدم ما وجده في المصادر. ولكننا كنا نفضل ان يذكر المحقق بشكل واضح بأن الناثر أو الشاعر غير معروف أو مجهول أو بأية عبارة أخرى يفهم منها القاريء ذلك.

علما بأن المحقق وضع في كثير من الحالات (بلا عزو) والتي وردت (٣٤) مرّة دون أن يوضح المقصود بها. ولكن بعد ان لاحظنا هذه العبارة تتكرر ويذكر بعدها المصادر قدّرنا انها تعني بأن المصدر لم يعزِ هذا القول الى أحد.

ولا ندري لماذا لم يقم بتوضيح ذلك مسبقاً ضمن (المختصرات والرموز)[١٣]. قد تكون عبارة (بلا عزو) مصطلح متفق عليه بين المحققين أو المختصين في هذا المجال، ولكن القاريء العادي سوف لا يستطيع ببساطة



معرفة المقصود منها، وقد يتصور بأن (بلاعزو) أحد الشعراء المغمورين والذي استطاع الاستاذ العطية اكتشافه او اختراعه!!

د: التعريف ببعض الأماكن:

ان عدد الأماكن التي ذكرها المحقق في الفهرس هي (٤٠) بينما حسب ما أحصيناه فإن عددها (٤٥).

وعدد الأماكن التي عرّفنا بها المحقق هي (٢) فقط[١٤]، رغم انه ذكر بأنه استعان (بياقوت في التعريف بأسماء الأماكن الواردة فيه)[١٥] أي في الكتاب.

هذا علماً بأن قسماً من هذه الأماكن معروفة تقريباً من قبل الجميع ولا تحتاج الى تعريف وعددها حوالي (١٥) منها: العراق، نجد، فلسطين، بغداد، الحجاز، الشام. . الخ، ولكن الأماكن الأخرى لا يستطيع كافة القراء معرفتها ببساطة منها: المنيعة، الضمار، العزيبين، وادي الغميس. . . الخ. لذا نرى بأنه كان على المحقق محاولة تعريفنا بها، وفي حالة عدم استطاعته معرفة موقع المكان فالأفضل ان يقول مثلا: اسم مكان لم يتسن لنا معرفته، ليفهم القاريء على الأقل بأن هذه الكلمة هي اسم لموقع.

حيث في بعض الحالات لا يستطيع القاريء ببساطة معرفة فيما اذا كانت الكلمة تعني اسم مكان أو تحمل معنى آخر، مثلا: أحب بلاد الله ما بين صارة الى قفرات قد يصوب سحابها[١٦] ولكن بعد الرجوع الى فهرس الأماكن علمنا بأن (صاره) اسم لمكان، ولكن ما الحل عندما لا نجد الكلمة في الفهرس، مثال ذلك:

لعمرك ما ميعاد عينيك واليكا بداراء الا ان تهب جنوب[١٧].

فهل ان (داراء) اسم لمكان أو غير ذلك؟ أو:

بدا مثل نبض العرف والغور دونه
واكناف ليلى دوننا فالاصالق[١٨]

فهل ان (الغور والاصالق) اسم لمواقع؟

وكذلك:

لعمري لقد هاجت عليّ صبابة
قلوص العيادين ليلة حنّت[١٩]

فهل ان العيادين اسم لموقع أو لقبيلة أو غير ذلك؟

هـ: شرح معاني الكلمات:

ان عدد الكلمات التي شرحها المحقق هي (١٢) كلمة فقط. بينما احصينا أكثر من (٣٥) كلمة أخرى تحتاج الى تعريف. ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

١) قول اعرابي: (اشتهي محضاً رويا وضباً مشويا)[٢٠]

فما المقصود بـ (محضاً رويا)؟

٢) قول اعرابي آخر عندما سئل عن محل سكناه: (مساقط الحمى، حمى ضربه، موضعه لعمر الله ما أريد بها بدلاً، حفتها الفلوات، ونفحتها الغدوات، فلا يملولح ماؤها، ولا تحمى تربتها، ولا يمعر جنابها، ليس فيها قذى ولا اذى ولا وعك، ولا موم. . الخ)[٢١].

فليس من السهولة معرفة معنى (يمعر جنابها او ولا موم)

ومن الشعر:

٣) سقى الرمل جونٌ مكفهر ربابه/ وما ذاك الا حبّ من حلّ بالرمل[٢٢]

فلا ندري لماذا لم يشرح لنا معنى البيت أو على الاقل (جون مكفهر ربابه).

٤) خليلي ان الجزع امسى ترابه/ من الطيب كافورا وعيدانه رندا[٢٣]

حبذا لو عرّفنا بمعنى (رندا)

٥) لُعن الفراق وجذّ حبل وَتينه وسقاه من سم الاساود ساقي[٢٤]

فهل من السهولة معرفة المقصود بـ (وجذ حبل وتينه)

٦) لقد طلّح البين القذوف ركائبي/ فهل أرَيْن البين وهو طليحُ[٢٥]

ان المعنى العام للبيت ليس سهلا وبالاخص اذا كنا نجهل معنى (طلّح وأرَين)

٧) سلي هل عمرت الدار وهي سباسب
وغادرت ربعي من ركائبي سباسبا[٢٦]

فهل ان (سباسب) كلمة معروفة من قبل الجميع؟

٨) اذا ما النوى زادت تزيد شوقنا/ وما تأتلي في كل يوم نريدها[٢٧]

فما المقصود بتأتلي؟

٩) فيا حبذا نجد وطيب ترابه/ اذا هضبته بالعشي هواضبه
وريح صبا نجد اذا ما تنسمت/ ضحى او سرت جنح الظلام جنائبه
بأجرع ممراع كأن راضه/ سخاب من الكافور والمسك شائبه[٢٨]

فلا ندري ما معنى (هضبته، هواضبه، جنائبه، سخاب)

١٠) أقول لعيسٍ قد برى الوجد لحمها
فلم يبق منها غير نؤي مجرّدِ
فنادت مراحاً خوف دعوة عاشق
يشق بي الظلماء في كل فدفد[٢٩]

فلماذا لم يشرح لنا (نؤي وفدفد)؟

ان عدم شرح الكلمات غير المفهومة سيؤدي الى عدم امكانية القاريء العادي استساغة المقطع النثري أو الشعري الذي يحتوي على تلك الكلمة أو الكلمات، وبالأخص فان القاموس غير متوفر لدى كل قراء العربية

أو أغلبهم كما هو الحال بالنسبة لمواطني البلدان المتقدمة. اضافة لذلك فان اكثر المعاجم (عربي - عربي) التي طبعت حديثا لا تفي بالغرض المطلوب لكونها لا تضم كافة مفردات اللغة العربية. فهل ان المحقق انطلق من أنه من واجب جميع القراء ان يكون لهم المام باللغة العربية يوازي أو يقارب المامه هو بها؟

اذا كان هذا هو تصوره مما دفعه الى عدم شرح الكلمات والمقاطع التي لا يسهل على القاريء استيعابها، فإنا نعتقد بأنه موقف يحتاج الى مراجعة، اذ كان الاولى به ان يشرح اكبر عدد من الكلمات او العبارات لتكون مفهومة لدى القاريء ليسهل عليه بالتالي تذوق ما ورد في هذا الكتاب الرائع.

وختاما فإن ما قدمناه من ملاحظات لا يقصد به بأي شكل النيل أو الانتقاص من الجهد الذي بذله الدكتور جليل العطية ولا التقليل من قيمة الكتاب، ولكنا قدمنا ما رأيناه من ملاحظات منطلقين من ان أي مطبوع أدبي أو تاريخي يُفترض ان يكون موجها الى عموم القراء وليس الى طبقة معينة منهم، ونقصد المختصين بالأدب العربي. وأخيرا فان الكتاب الذي بين أيدينا عبارة عن روضة أنيقة يحلو التنزه بها لأنه يضم أرق الأشعار والنصوص التي لها علاقة بالحنين.

ولذا فإن القاريء لا يمل من قراءته ولمرات عديدة لكونه ليس من الكتب التي تقرأ لتلقى على الرف، بل من التحف التي يرغب الانسان ان ترافقه دائما وخاصة بالنسبة للمغتربين □

سنرمز الى: صفحة: ص، فقرة: ف، هامش: هـ.
١- من ص ٣٣ الى ١٠٨ ■ ٢- ص ٣٣ ف ٣٤ ■ ٣- ص ٢٢ ■ ٤- من ص ١٦ الى ١٨ ■ ٥- ص ٣٥ ■ ٦- ص ٤٩ ف ٢٤، ص ٧١ ف ٦٠، ص ٩٨ ف ١٠٥، ص ٥٢ ف ٣٥ ■ ٧- ص ٧٤ ف ٦٨ ■ ٨- ص ٤٩ هـ ١، ص ١٦ ■ ٩- ص ٣٥ ف ٢، ص ١٧ ■ ١٠- ص ١٨ ■ ١١- ص ٧٩ ف ٧٤ ■ ١٢- ص ٧٢ ف ٦٢ ■ ١٣- ص ٢٩ ■ ١٤- ص ٤٣ ف ١٨، ص ١٠٨ ف ١١٨ ■ ١٥- ص ٢٢ ■ ١٦- ص ٤٢ ف ١٦ ■ ١٧- ص ٩٦ ف ٩٩ ■ ١٨- ص ١٠٠ ف ١١٠ ■ ١٩- ص ١٠٣ ف ١١٢ ■ ٢٠- ص ٤١ ف ١٢ ■ ٢١- ص ٤١ ف ١٤ ■ ٢٢- ص ٤٧ ف ٢٣ ■ ٢٣- ص ٥٠ ف ٣١ ■ ٢٤- ص ٧١ ف ٦٠ ■ ٢٥- ص ٧٤ ف ٦٨ ■ ٢٦- ص ٨٠ ف ٧٥ ■ ٢٧- ص ٨١ ف ٨٠ ■ ٢٨- ص ٩٠ ف ٩٠ ■ ٢٩- ص ١٠٣ ف ١١٣ ■ ٣٠- ف ١٧

بعض هموم الثقافة العربية عبر ١٩ مثقفاً

مودي بيطار سمعان

«هموم الثقافة العربية»

فرحان صالح

دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٨

■ صدر «هموم الثقافة العربية» لفرحان صالح الذي يؤطر الاتجاهات المختلفة لهذه الثقافة، ايديولوجيا وتاريخيا واجتماعيا، عبر مقابلات مع تسعة عشر مفكرا وكاتبا من مختلف البلدان العربية، بعد مقدمة بحث للكاتب من ٦٧ صفحة في الموضوع نفسه.

يقول الدكتور محمد عابد الجابري، من المغرب، إن وضعية الفكر العربي في الماضي كانت اكثر تماسكاً. والايديولوجيات العربية التي ظهرت عندنا طوال القرن الماضي لم تكن عربية بالمعنى العلمي انها اجنبية. والتيار السلفي يقرأ المستقبل في الماضي. اما الحاضر فغير حاضر. والوطن العربي كان دائماً وطن الكثرة المكوّنة من الأقليات الدينية والاثنية، وكانت قضيته استمرارية الدولة ووحدة السكان.

والدكتور محمد الطالبي من تونس تناول علاقة الاسلام بالمسيحية واليهودية عبر التاريخ، وقال ان اضطهاد الاسلام لهذين الدينين كان شذوذاً لا قاعدة. وأهم مراكز الثقافة اليهودية في العصر الوسيط كانت في قرطبة والقيروان والقاهرة.

الدكتور الراحل حسين مروة من لبنان، تحدث أيضاً عن الاسلام، وذكر انه كسر نمطية القبيلة وأوجد وحدة بين العرب الذين ينتمون إليه، أي أنه أوجد المجتمع بعد القبيلة والعشيرة. أما القفزة النوعية الثانية فكانت فكرية، اذ ان مبادىء الاسلام ولغته رفعت مستوى الوعي الذي ارتقى من الحسية الوثنية الى التجريدية الذهنية.

ورأت الدكتورة نوال السعداوي من مصر ان المصرية عرفت نهضة في الستينات وخرجت الى العلم والعمل، ثم انتكست في السبعينات، لتتقدم مجدداً في الثمانينات. والشريعة الاسلامية تتخذ غالباً ستاراً لتغطية قهر المرأة به، وهناك الآن في مصر صراع رهيب حول قانون الأحوال الشخصية بين من يريد الحفاظ عليه ومن يبغي منع تعدد الزوجات وحصر الطلاق بالقاضي كما في تونس واليمن والعراق وسورية.

والدكتور عبد العزيز المقالح من اليمن ذكر أن الأدب العربي في محنة تتعاظم مع الأيام، والأديب مذبوح سواء مدح السلطة الرجعية ام التقدمية. والمشرق العربي يكاد لا يعرف شيئاً عن المغرب العربي في الوقت الذي يقرأ آخر إنتاج لشاعر ياباني. وأكبر شاعر عربي لا يزيد ما يطبعه عن خمسة آلاف نسخة.

وتاريخياً، أصيب الشعر بعد ظهور الإسلام بضربة قاصمة، اذ انتقل العربي مع الاسلام من مرحلة العاطفة والطفولة الى مرحلة العقل والرجولة. والشعراء ذهلوا بالمستوى الفني غير المسبوق للقرآن لكنهم واصلوا انتاجهم مستفيدين من الأجواء التي خلقها.

والدكتور سمير أمين من مصر قال ان الناصرية لم تكن مرحلة انتقال الى الاشتراكية انها مرحلة تطور رأسمالي، لعدم وجود تنظيم مستقل للجماهير الشعبية من عمال وفلاحين، وتبلور البورجوازية الجديدة في إطار الدولة. ومعظم التحليلات الغربية للشرق فاشلة لأنها تحاول ان تجد في التاريخ الشرقي المراحل نفسها التي وجدتها في الغرب الذي أنتج نظرة غربية للعالم كله □

يصدر قريباً

في سلسلة مذكرات

● ساطع الحصري
العهد العثماني
نجدة فتحي صفوة

● جملة حياتي
اسم وخبر
عيسى خليل صباغ

● بين مدينتين
من حمص الى الشام
عدنان الملوحي

في سلسلة رحلات

● رحلة العراق
ابراهيم المازني
نجدة فتحي صفوة

● قبائل بدو الفرات
الليدي آن بلنت
أسعد الفارس

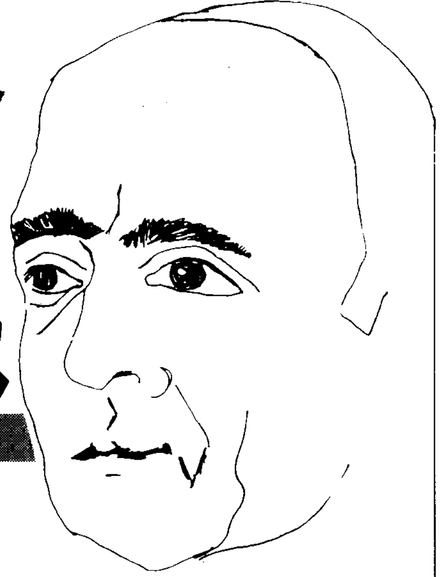
● عجائب الهند
حكايات البحارة العرب
يوسف الشاروني



Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905,
Fax: 01-235 9305

خليل حاوي

في مسيرة حياته وث



■ ليس هذا الكتاب الضخم الذي يقع في ٧٤٣ صفحه اول كتـاب يضعـه الاستاذ ايليا حاوي* شقيق الشاعر الراحل الدكتور خليل حاوي فقد سبق له ان نشر كتابين عن دار الثقافة، الأول «خليل حاوي في سطور من سيرته وشعـره «صـدر سنـة ١٩٨٤ والثـاني «خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره» صدر عن ذات الدار وفي ذات السنـة. وكـان ايليا قد سبق له ان نشر في مجلة «الفكر العربي المعاصر»[١] مقالة عنوانها «خليل حاوي في سطور من حياته وشعره» (ص ١٨ ـ ٢٨) واخرى «قراءة في شعر خليل حاوي»، (ص ٢٩ ـ ٣٩). لخّص لنا فيها أهم ما يود قوله عن شقيقه خليل حاوي.

وقد يتبين لنا من عنوان هذين المقالين أن ايليا حاوي يتوسع في كتابه هذا الذي يدور حول حياة خليل وشعره. وهو يقول لنا في مقدمة الكتاب (ص ٨): «وهكذا يكون هذا الكتـاب نوعـاً من الشهـادة وبخـاصـة في قسمـه السيروي وفي قليل من قسمه النقدي».

يبدأ الكتاب بالكلام عن «الشوير» أو «ضهور الشوير» وهي بلدة تقع في اعالي المتن الشمالي على ارتفاع يتراوح بين الف متر والف وثلاثمائة متر في اعالي «الظهور» ويحدثنا عن سكـانها وحياتهم، لهوهم ولعبهم بالسيف والـترس واشغالهم والحِرف او المهن التي يعملون فيها وخاصة مهنة البناء، فهم بناؤون مشهورون بحيث ان نحو ثمانين بالمئة منهم كانـوا يُتقنـون فن العمارة، وعن الزراعة والفلاحة والكـروم وقطاف العنب والمعاصر والمدارس التي كانت موجـودة في الشـوير عند مطلع هذا القرن. كما يتناول أعيادهم وطقوسهم الدينية وافراحهم واتراحهم وسهراتهم في الشتـاء وفي ليالي الصيف المقمـرة. هؤلاء النـاس البسـطاء، الذين اخذوا شموخهم من أشجار الصنوبر ومن شموخ جبل صنين الذي ينتصب امامهم كالمارد، يأكلون خبزهم بعرق جباههم ومغمّساً بدماء افئدتهم، ورغم الفقر لا يقبلون الذل ولا يخفضون اجنحتهم لأحد.

ومن دون ادنى شك فان ضهور الشوير تعد من أجمل المناظر الطبيعية في لبنان، ولا غَرْوَ أن يتعلق بها خليل وان لا يجد في الدنيا مكاناً يضاهيها.

والـد خليل، سليم الحاوي، كان بنّاء يمتهن مهنة العمـار، وشـأن العـديد من ابناء بلدته، كان يعمل في سورية في حوران وجبـل الـدروز والقنيطرة والجـولان. تزوج سنة ١٩١٨ من سليمة نجيب عطايا وهي من بلدته وقريبته في ذات الوقت وكان يعمل في قرية «الهُوَيَّة» بجبل الدروز حيث ولد خليل ليلة عيد رأس السنة في ٣١ من كانون الأول (ديسمبر) سنة ١٩١٩ في منزل «ابي حسن الكَيّوف» كما هو مسجّل في الصفحات الأولى من الكتاب المقدس كما كانت العادة في تسجيل تواريخ ولادة الاولاد عند المسيحيين.

ثم يسرد لنـا طفولة خليل في أعقاب الحرب العالمية الأولى، تلك الحرب التي عانى منها اللبنانيون الأمرين وعرفوا بسببها الموت والجوع والفقر والحرمان والهجرة الى دنيا الاغتراب.

تعلم خليل شأن ابناء جيله في مدارس البلدة وكان يتـدرّج من صف الى صف وقـد أظهر علامات الذكاء والتفوق. وهنا يذكر لنا الكاتب مستطردا أشياء عن تلك المـدارس وعن طريقة التعليم فيها وكيف كان الطلاب يتبـارون اثناء الحفلات المدرسية العامة في القاء الشعر وكيف ان خليلا كان يفـوز دائما بالجائزة الأولى. ولعل أجمل ما يذكره المؤلف عن طرائق التربية والتعليم في تلك الفترة ما يرد في (ص ٢٠٢) تحت عنوان «شجرة قضبان الرمان» حيث يقول:

«وكـانت عنـدنا امام المنزل في «عين المعصرة» رمّانة قليلة الثمـر كثـيرة العيدان، العيدان تكون متشعبة في اغصـانها وتكـون نامية وهي جميلة المنظر للعين وقبيحة الوقع على اجسادنا الطرية. وهذه الرمانة اللعينة كانت عدوة مجانية لنا وكان خليل والوالدة والاساتذة في المدرسة يتغـذون منها بالقضبان، ولها طعوم كثيرة في جسدي ما زلت اشعـر بها حتى الآن. كنـا نستميل الاستـاذ بأن نجلب له قضيبـاً من الرمان ومن التوت. وهذه الرمانة كانت تمدني بتلك القضبـان التي تثير الشقاق بيني وبين سائر الطلبة لانها سوف تتكسر فاجعاً على اجسامهم».

نعرف اول الأمر أن طفولة خليل كانت سعيدة فهو بكر العائلة والولد المدلل فيها. ولكن شاءت الأقدار ان يصاب والد خليل بمرض عصبي أقعده الفراش وأرغمه على ترك العمل في مهنة البناء المتعبة، وقد أدى ذلك الى تحول في حياة العائلة التي وصلت الى شفير الفقر، فاضطر خليل الى ان يعمل، وهو لا يزال طري العود، في أعمال يدوية شاقـة لا تليق بفتى رقيق مرفـه مثله فانتقـل من العمل في البناء الى الاسكافية الى التوريق والتطيين. ثم يخبرنا بأن العديد من أشقائه توفوا وهم في طفولتهم الأولى وذلك بسبب الجهل والامراض وعدم وجود وقاية صحية وان موت هؤلاء الاطفـال انعكس في شعر خليل وظل يتذكرهم طيلة حياته.

في كنف هذه الحياة الصعبة وفي حضن هذه الطبيعة الرائعة نشأ خليل حاوي العصامي الذي كافح وجاهد لكي يعيل عائلته واضطر الى ترك المدرسة للعمل ولكنه ما ترك العلم فكـان يدرس في الليل ويطالـع ويتعلم الفرنسية والانكليزية على نفسه.

بدأ خليل ينظم الشعر العامي الذي يسمى بالزجل. ثم يستطرد المؤلف في سرد المراحل التي مرّ بها خليل الفتى الجاد المكافح الذي أصبح رجلا قبل وقته لأنه اخذ على عاتقه عبء العائلة التي اخذت تكبر وتزيد، وهو يكرر احياناً بعض الاحداث ولا يتبع التسلسل التاريخي. كل هذه الأحـداث تنطبع ولا شك في وجدان الفتى خليل الذي عاد واظهرها لنا في شعره. وهي من هنا ذات أهمية بارزة في القاء الضوء على شعره كما تساعد على فهمه.

وحـين قام ابنـاء الشوير بمظاهرة مطالبين بالاعاشة وكـان ذلـك في عهـد الانتداب الفرنسي واوائل الحرب العـالمية الثـانية نظم خليل «ردة» اخـذوا يرددونها وهم

ـعره

ميشـــال جحـــا

يسيرون في المظاهرة:
بدّنا خبز، بدّنا طحين
بدنا ناكُل جُوعانين
ما عنا شغل ماشي
ومحرومين الإعاشة
صرنا مثل الفراشي
يلّي جناحا مقصوصين.

ثم يقول لنا (ص ١٩٣) ان أول قصيدة زجلية القاها خليل من الاذاعة اللبنانية نال عليها ٣٥ قرشاً، أنفقها في النزول الى بيروت من الشوير للمراجعات والوساطات. يقول فيها:

قومي البسي وتلفلفي بالشّالْ
دقّت جراس العيد
وعالبرد ليكي تجمّدْ الشلاّل
ثريّات وعناقيدْ.

في اواسط الثلاثينات، وعندما بلغ خليل السادسة عشرة من عمره أصبح شغوفاً بالزجل وبأدب جبران خليل جبران الذي كان يجسد التحرر والاسلوب الخيالي المجنّح الجميل كما يمثل الثورة خاصة في «الأرواح المتمردة» و «العواصف»[٢].

في تلك الاثناء كان انطون سعادة قد كشف تأسيس الحزب السوري القومي الاجتماعي، فوجد فيه خليل الشاب المندفع الثائر الناقم ضالته، وكذلك استهواه الحزب لأن مؤسسه هو ابن ضهور الشوير، فانخرط فيه وتبوّأ بسرعة مناصب قيادية فيه.

كان خليل معجبا وفخوراً ببلدته الشوير التي أعطت لبنان العديد من الأدباء والشعراء والمعجميين والقادة السياسيين والمفكرين. فهي أجمل بقاع الدنيا في عينيه. لم يكن يستطيع العيش بعيدا عنها. كان يترك بيروت ويصعد الى الشوير كلما سمحت له الظروف ليكحل عينيه بمناظرها الخلابة. وفي أثناء الحرب الاخيرة في لبنان اضطر الى الابتعاد عنها، فآلمه ذلك كثيرا، وحزّ في نفسه، ولعله من الأسباب التي جعلته يضع حداً لحياته.

والمؤلف يعبر عن جمال الشوير وتعلق خليل بها في أكثر من مكان فلنستمع اليه يقول (ص ٢١٨):

«إن الشوير هي أجمل بلدة في العالم وانها أروع بلدة وأنها وحدها تُنبت العباقرة والنوابغ وانها فريدة».

وفي (ص ٢٢١ ـ ٢٢٢) نقرأ تحت عنوان «صلة خليل بالشوير وجبل صنين». هذا المقطع الرائع

«صلة خليل بالشوير، كما قلنا، كانت كما تكون الصلة بين الماء والتراب والشجر وهي ناموس وغريزة بل انها توشك ان تكون غريزة الحياة ذاتها. ما أقام خليل خارج الشوير الا وكانت اقامته مؤقتة. انها مرحلة بين الخروج من الشوير والعودة اليها. انها مرحلة طارئة لا يعتبرها من عمره الفعلي الصحيح، انها من العمر المهدور، العمر الفعلي يكون في الشوير بين الصنوبر و «القادوميات» والحقول والتلال والمطلات اللانهائية التي تدع الشوير وكأنها برج ابراج السماء. حسبها ان تكون قبالة صنين كان، خليل يقول، الشوير جزء منه او انه جزء منها، بينهما نجاوى وأحاديث تستهل منذ مطلع الفجر ولا تكف حتى في أعماق الليل. «صنين» الفتى الناهد ابدا والشامخ بجبينه كمن يكون في شباب ابدي، والشوير قبالته يبثها حنانه وحنينه، بل انهما كانا يتعانقان بالوجد. كانت الشوير تضع من رحمها الرجال الكبار والعتاة والفاعلين والبناة والآكلين بتعبهم وعرق جبينهم والمفكرين وابناء الآن والمطلق والذين يخضعون الاحداث ولا يخضعون لها. الشوير العلية التي تهز أعمدة السماء. جارة صنين وحبيبته يتزيّى لها بكل الأزياء وتتزيّى له، ليس في لحظة واحدة متماثلة مع ذاتها بينهما، كل منهما يبسط اضواءه وظلاله والوانه التي هي الالوان كلها، عرس ابدي في اللون والظل والأشكال والشموخ والغزوة والكبر ويظل صنين يتطاول ويشمخ، يطال السماء وينطحها ويغرز هامته فيها ولا يكف عن ذلك الحوار.

لست أدري كيف كان خليل يحس ان في جباه اولئك الرجال ذوي الاكتاف المنبسطة والسواعد المعروقة، أن فيهم أشياء كثيرة من شموخ صنين. صار صنين فيهم وصاروا فيه».

واضح من هذا الكلام الاعجاب بالشوير وبرجالها وبطبيعتها بشمسها وهوائها ومائها وشجرها وكل زهرة برية في حقولها وكل ثمرة يانعة في بساتينها وكل حبة عنب تتلألأ كالماس في العناقيد التي تتدلى من دواليها.

جبل صنين هذا هو رفيق الشوير وحارسها الأمين لا يفارقها وهي لا تفارقه، واقف ابدا امام بابها يصلي لها في سكون وجلاله. طريق «عين القسيس» و «مطل الدير» ومنهما الى «الظهور» كم سار خليل عليها وكم وقف يستلهم تلك الطبيعة الرائعة الجمال. كم وقف على «المطل» ينظر الى الجبل الشامخ الواقف في وجه السماء الزرقاء الصافية والى البحر الازرق الواسع المنبسط امامه في البعيد، هذه الطبيعة الساحرة وهذه البيئة الجبلية الأبية كان خليل حاوي متأثراً بها نجدها في شعره فهي من مصادر إلهامه وخاصة في شعره الزجلي الذي تنكّر له ولم يجمعه. ولا بأس من أن نستشهد ببعض مقاطع من شعره العامي هذا:

الفَجرْ فاقْ وفتَّح جفُونُو وبيِّن من الطاقا
تسمّعي في تزقزق سُنُونُو جايي من رواقا

ورفيقتا بتْشِكّ وبْتِعلا بهالفَضا شو فيه
عا شو بتبرم حَلْها تلاقيه هالشي الضايعلا

عمتقلّك اقبعي الكانون راحت ليالي البرد
وقومي تا نتذكر شتي كانون وتلجو بفي الورد

ونقطف شي باقة صمدة العدرا متشوقة للعطر
ومنسرق غناني الهوى الخضرا من وشوشات الزهر

وقبونا المكمّد بادخان تغطس بلون الفجر
تطلّعي هيدي شمس نيسان عمتطرشو بالخمر

عمتقلك اقبعي الكانون راحت ليالي البرد
وقومي تا نتذكر شتي كانون وتلجو بفي الورد

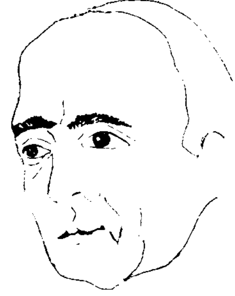
ويقول في قصيدة عامية اخرى يظهر فيها ـ كما في سواها ـ تعلق خليل بلبنان وتغنيه بجماله:

وديان مخبا الليل وقوافل جبال
بتبات فيها الشمس بعشوش النسور
يا مطل عال والدني فسحة مجال
مشوشح بجو الشرق برج من الدهور

والصبية العمبيتلطا الربيع
بعبها الأخضر من ليالي التلوج
ارزه شتلها الرب أحسن ما يضيع
لون الازل تيضم بغصونا يموج

طوفة مواسم خضر وكواير غلال
وسهرات عبيادر سمر عالمعصرا
عالعيون ودروبها مصلى الشلال
عالمصاطب بالليالي المقمرة

في مطلع الاربعينات اضطر خليل الى ترك جنته الشوير لكي يعمل في أعمال مختلفة في «الدورة» و«الحدث» وبيروت وكذلك في «القنيطرة» في سورية والى «غور الاردن» أغلبها أعمال ادارية بسيطة لم تكن تكفي طموحه بل كان يتحرق لاكمال دراسته وتحقيق ما كان يصبو اليه.



الشعر العظيم الذي يستحق أن نسميه شعراً. هو حالة تأملية في الكون والوجود وحدس ورؤيا

فجأة ترك خليل هذه الأعمال التي لا تليق به، وقرر ان يعود الى متابعة دراسته بعد انقطاع زاد على السنوات العشر، والتحق بمدرسة الشويفات العالية سنة ١٩٤٦ ـ ١٩٤٧، فاختصر دراسة المرحلة الثانوية بسنة واحدة، وكان من المتفوقين، وقد مكنه من ذلك شغفه بالمطالعة والدرس على نفسه وسهر الليالي بعد الفراغ من عمله.

في (ص ٢٥٥ ـ ٢٥٦) يقدم لنا جدولا بالأعمال التي عمل فيها خليل في المرحلة الأولى من حياته حتى دخوله الجامعة الاميركية في بيروت لاكمال دراسته الجامعية ثم للتدريس فيها متدرجاً من معيد الى استاذ، فاذا هي تتوزع كما يلي:

١٩٣٣/١٩٣٧: عمل في الاسكافية او االكندرجية عند معلمين مختلفين في الشوير.

١٩٣٧/١٩٣٩: عمل في الباطون والتوريق.

١٩٤٠: عمل في شركة «سوكوني فاكوم» (الدورة، بيروت).

١٩٤١: عمل في سورية (القنيطرة) والاردن (الغور، اربد).

١٩٤٢/١٩٤٤: عمل مع الجيش البريطاني (الحدث بالقرب من بيروت).

١٩٤٥: امضى السنة في المطالعة ونظم الشعر.

١٩٤٦/١٩٤٧: درس في مدرسة الشويفات الوطنية العالية ونال شهادة «الهاي سكول».

كان خليل مولعا بالجمال يراه في وجه كل صبية من صبايا الشوير او في سواها. ولكن هذا الجمال لا يلبث ان يزول. فلا يلبث وجه المرأة ان يتجعد ويتغير وكان ذلك يترك في نفسه أزمة كيانية وجودية. كان ذلك يحصل بفعل الزمن الذي يغير ويبدل من حال الانسان الذي يطحنه الزمن. هذا يظهر في شعره حيث نجده يلعن الزمن. الانسان يموت موتا بطيئا. محكوم بحتمية الزمن. هذه الفكرة تتكرر في شعره بحيث يصل الشاعر الى حالة من اليأس العدمي.

ولكن خليلا كأي شاب يخفق قلبه للحب مولع بالجمال كان قد تعرف على بعض الفتيات وأعجب ببعضهن، ولكن الشاب الجبلي المتخلق بأخلاق الجبل اللبناني لم يكن يستطيع ان يفلت العنان لقلبه. وان يكن المؤلف، في هذا الكتاب السيرة الذي يصور لنا حياة الشاعر من خلال حياة الشوير وأهلها والفتيات اللواتي احبهن يظهره بأنه كان مفتونا بالنساء كما يصوره لنا (ص ٢٤٩ ـ ٢٥٠) بأنه كان «دونجوانا» حيث يقول عنه:

«وفي العقدين الاخيرين من عمره كانت تلتف حوله اضمامة من الفتيات والنساء في اعجاب وتقدير ومنهن من توله به توله الحياة والموت».

ولكن في الحقيقة ان خليلا لم يحب سوى فتاة واحدة من الشوير سافر من أجلها الى الاردن لكي يعمل ويجمع بعض النقود حتى يتمكن من ان يتزوجها عند عودته. ولكن خيبته كانت عظيمة عندما عاد فوجدها قد تزوجت من سواه. ولكن حبها ظل ملازماً له طيلة حياته. بيد ان حب خليل الكبير كان الشعر، وهو لم يشأ ان يتزوج غير الشعر، وان زواجه من امرأة بالنسبة اليه كان بمثابة ضرة، وهو لا يريد أن يتخذ للشعر ضرة.

وفي صفحة ٢٥٢ يخبرنا عن الشعراء الاجانب الذين كان خليل مولعا بقراءتهم في تلك المرحلة من عمره وهم الشاعران الانكليزيان ووردسورث (William Wordsworth) (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) وكيتس (John Keats) (١٧٩٥ ـ ١٨٢١) والشعراء الفرنسيين لامرتين (Alphense de Lamartine) (١٧٩٠ ـ ١٨٦٩) وموسيه (Alfred de Musset) (١٨١٠ ـ ١٨٥٧) وبودلير (Charles Baudelaire) (١٨٢١ ـ ١٨٦٧) وخاصة قصيدته «البتروس» (Albatross) المنشورة في «ازهار الشر» «Les Fleurs du Mal» وفرلين Ver-laine)Paul) (١٨٤٤ ـ ١٨٩٦). والشاعر الاميركي ادغار الن بو (Edgar Allan Poe) (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩).

***

أراد خليل حاوي وقد حقق ما كان يصبو اليه. كان طموحه أن يحقق ذاته، أن يصنع حياته بيديه، أن يبني مستقبله وهو معلم بناء. لقد استطاع ان يتغلب على القدر وعلى الفقر والحرمان والاكتفاء بالقليل القليل. ادرك انه قادر على ان يفعل ذلك بواسطة العلم. العلم هو القادر على انتشاله من واقعه الزري فعاد الى المدرسة عن كبر. وهذا هو السبب الذي جعله يصغّر عمره ست سنوات[٣]، لكي يستطيع أن ينتسب الى المدرسة في الصف النهائي فيها. وهذا ما يوضحه لنا المؤلف (ص ٣٠٧) حيث يقول:

«كانت عودة خليل الى المدرسة حالة من أحوال التحري عن اليقين والماهية وانه ببتني حياته، وان متأخراً، على الصواب وعلى المنهجية وانه يسير فيها على الصراط المستقيم. وهذا الاخلاص في التعامل مع العلم، وان كان ابن نفسه فقد كان نهجا دأب عليه. فاذا أراد ان يدرس مذهبا جماليا أو مذهبياً فلسفياً أو شاعراً أو كاتباً فيما بعد، فانه ما كان يكتفي بالجزء اليسير والأقل وما هو قريب المتناول وسريع الجني وان يكتفي به عما دونه، بل انه في منهجيته واخلاصه، كان ينقب في آثاره وفيما كتب وكتب عنه. ويخيل اليه انه أدرك منه غايته، ثم كان يرتد اليه من جديد ليستوفي تلك الغاية التي كانت تظل دون منال. ادراك نهاية مطاف الاشياء في العلم والفن والمعرفة كانت من عقده المبرمة في وجدانه وكان يلحف بها ويتمرمر ويتعذب، وهو عذابه الخاص به ولا قبل لاحد بازعاجه عنه ولا فهمه، لأنه كان مرتبطا بفعل الحقيقة والوجود عنده. فعلى الارادة الصارمة والتحري الدؤوب والنهائي عن حقائق الوجود والأشياء والأحياء والمناهج والسبل. كان ضربا من الجُلجلة الدائمة التي ما وفق خليل في انتزاع نفسه عن صليبها».

لقد انقطع خليل عن رفاقه، وتنسّك للدرس والتحضير، وانصرف الى اعداد نفسه اعداداً صحيحاً وجاداً، فالعلم لا يتسع الى شيء معه كما يقولون.

***

أنهى خليل دراسته الثانوية في مدرسة الشويفات العالية بتفوق، فقبل في الجامعة الاميركية في صف الفرشمن (Freshman)، وهو الصف الاول من الجامعة. وكان ذلك في السنة المدرسية ١٩٤٧ ـ ١٩٤٨. وشاءت المصادفات، ان اكون معه في ذات الصف وفي ذات الشعبة (الشعبة الثالثة) وفي تلك السنة بدأت معرفتي به وبقيت صداقتي معه حتى وفاته.

وفي سنة ١٩٤٧ اخذ خليل يعجب بأدب وبشعر أمين نخلة (١٩٠١ ـ ١٩٧٦) كما يفيدنا المؤلف في (ص ٣١٩):

«كان يطرب للدقة المأثورة في عبارة امين نخلة، ويدل عليها ويفسرها ويبين مواقع الجمال فيها وكان يردد قصيدته في «رثاء فؤاد»[٤] شقيق شارل سعد وقد مات شابا، أو قصيدة أمين نخلة في «بودلير» وكان يطرب لها ويغتبط بها ومطلعها:

بَرّدَ الدِّفءِ المندّى شفتيك   ولوى بالرفقِ واللين عليك[٥]

ثم يذكر قصيدته في ابيه[٦] التي مطلعها:

يا من رآني وابي مرّة   هذا أخي في جانبي بل أُخَيّ

كما انه كان يعجب كذلك بـ «أفاعي الفردوس» للشاعر الياس ابي شبكة (١٩٠٣ ـ ١٩٤٧).

دخل خليل الجامعة وكان اكبر من رفاقه بحوالي عشر سنوات، كان رجلا ناضجا خبر الحياة مرها وحلوها، عركته وعركها. وفي هذه الاثناء نظم خليل أول قصيدة له باللغة الفصحى نشرها في مجلة العروة الوثقى التي تصدر في الجامعة وعنوانها «اهريمان»[٧]. وأحيانا يذكر اسمها «يَهْوَه».

والتي يمهد لها: «... اله غيور يفتقد ذنوب الآباء في الأبناء»

العهد القديم

ومطلعها:

إلَهٌ وأي إلهٍ كؤودْ
يرودُ يرودُ الوجودْ
يَجُرُّ البريءَ الى أسرِه
ويضحكُ في سرِّه
فما أنَّهُ الموجعُ
سوى نغمٍ ممتعْ



لِمَنْ لهُ عُرسٌ بموتِ الورودْ
كؤودٌ وأيُّ إلهٍ كؤود

* * *

وفي شهر تموز (يوليو) سنة ١٩٤٩ يعدم انطون سعادة زعيم الحزب السوري القومي الاجتماعي من دون أن يحاكم محاكمة قانونية، فتثور ثائرة خليل وهو كان يأمل اصلاح البلاد على يديه. هذا الاغتيال هزّ خليلاً هزاً عنيفاً ولم يستطع ان ينساه طيلة حياته. وقد نظم عدة قصائد في رثاء الزعيم لم يجرؤ على نشرها في حينه. يقول في احداها عنوانها «مصرع القيصر»[٨]:

ليلة غار النجمُ كي لا يرى، ليلة غِيل البَطَلُ الاسمَرُ.

وفي قصيدة اخرى عنوانها «الذرى البيضاء»[٩] يقول في نهايتها:

في ضمير الليلِ مصباحٌ وأشباحٌ ومغدورٌ طريحُ
في ضمير الليل عينٌ شهدت ما كان، مصباحٌ شحيحُ
... أترى تحتفلُ الشمسُ بذكراه فتحكي عنه يوماً وتبوحُ؟

ويجب ألا ننسى ان «الزوبعة»، رمز الحزب، موجودة في شعر خليل كرمز للثورة وللتغيير.

ولكن خليلاً الذي بقي يحترم انطون سعادة، لأنه دفع حياته في سبيل مبادئه، لم يستطع ان يتفاهم مع من خلفه في رئاسة الحزب، فكانت النتيجة ان ابتعد عن الحزب خائباً، وإن تكن عقيدة الحزب استمرت حيّة في وجدانه. وقد انعكست تجربة الشاعر في قصائد ديوانه الأول «نهر الرماد» الذي صدر سنة ١٩٥٧، وحول ذلك يقول المؤلف (ص ٣٣١ ـ ٣٣٢):

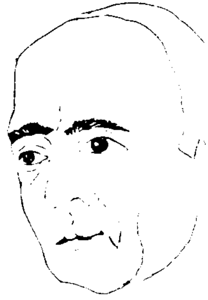
«ومن المؤكد الذي لا لبس فيه ان تجارب خليل الشعرية، منذ تلك المرحلة، كانت تغتذي من الأحلام والأشواق والخيبات التي عاناها في هذا الحزب فضلا عن واقعه الخاص وواقع شعبه، فالحزب افاد خليلا سلبياً ان كان قد اضرّ به ايجابياً، وكان «نهر الرماد» تجاوزاً للعقيدة القومية وانهياراً في الرؤيا الخاصة لاصلاح الكون حتى تبدى له اليقين العربي، فركن اليه واساغه ونام بين احضانه وان كانت تجربته معه ألغيت، في النهاية، أشد فاجعة من تجربته مع الحزب القومي. ففيهما كليهما نال الخيبة المدوية وما كانت سيرة خليل قادرة ان تتجدد إثر الخيبات العربية الصاحقة الساحقة، وما كانت عنده قوة العمر، فتداعى دونها وانهار انهياراً كليا».

الى ان يقول (ص ٣٥٦):

«الا ان اعجابه بالزعيم كان مصاحبا له طوال عمره وكانت حسرته تلتهب في وجدانه وان كان قد انبتّ صلته انباتاً (إنبتاتاً) عنيفا وحادا بمن حمل راية الحزب إثره إلا افراداً قلائل ممن كانت صلته بهم صلة روحية تتعدى الحزب وما اليه».

ومن خلال عرضه لبعض قصائد خليل يخلص الى تحليل شاعريته ورؤياه الشعرية وعملية الخلق الشعري عنده فيقول (ص ٣٦٥ ـ ٣٦٦):

خليل حاوي لم يتقيد بمبادىء حزب أو بعقيدة ثابتة بل ظل حرا، يتنقل كيفما شاء، وفهمه للعروبة بعيد عن التعصب الديني أو العرقي.



«والحقيقة ان في شعر خليل عاملا تجسيديا قلما تفطن اليه النقاد، وهو عامل الايقاع النفسي الذي يتجسد في ذلك التوتر وتلك اللهفة التي تداع امواجها عبر القصيدة وتسيل في جنباتها وتتسلل وتتعاظم، موجة اثر موجة. وهذه يمكن ان تكون من أهم عناصر التجسيد والخلق عند خليل».

وفي جواب خليل حاوي على سؤال طرحه عليه جهاد فاضل[١٠] هو: «اشرت الى الرؤيا مرارا فما هو تعريفك لها وما صلتها بالأصالة الشعرية؟»، يجيب خليل حاوي على هذا السؤال بقوله:

«لا أغالي اذا قررت ان الرؤيا الشعرية هي نوع من المعرفة التي تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء. وهي سمة الشاعر الأصيل الذي لا تلمح وراء نتاجه شبحاً من أشباح أسلافه، او معاصريه، سواء اكانوا عربا ام غربيين، وبكلمة هي القدرة الهائلة التي يجب ان يتصف بها الشاعر على صهر ما يستمده من نتاج الآخرين وطبعه بنظرته الخاصة الى الوجود وطريقته في التعبير».

ثم يأخذ المؤلف دواوين خليل حاوي بالتتابع بدأ بـ «نهر الرماد»[١١] ثم «الناي والريح»[١٢] فـ «بيادر الجوع»[١٣] ثم «الرعد الجريح»[١٤] و«من جحيم الكوميديا»[١٥] ولا بأس هنا ان نشير الى ان المجموعات الشعرية الخمس التي تركها خليل حاوي يتألف اسم كل مجموعة منها من كلمتين متناقضتين.

* *

أمضى الشاعر الدكتور خليل حاوي في الجامعة الاميركية اكثر من نصف عمره كطالب اولا بدءاً من سنة ١٩٤٧ ثم كمدرس بدءاً من سنة ١٩٥١ ثم كاستاذ الى حين وفاته سنة ١٩٨٢. ومنها نال شهادة البكالوريوس (B.A.) سنة ١٩٥١ وشهادة الماجستير[١٦] (M.A.) سنة ١٩٥٥.

تأثر خليل بجو الجامعة العابق بالعروبة وخاصة اثر نكبة فلسطين سنة ١٩٤٨. وكان قد أخذ يبتعد عن الحزب القومي كما ذكرنا، فاتجه نحو فكرة العروبة، ولكنه لم يتقيد بمبادىء حزب او بعقيدة ثابتة بل ظلّ حراً يتنقل كيفما يشاء. بيد ان فهمه للعروبة لم يكن ذلك الفهم النابع من الخلفية الدينية المتعصبة أو الصادر عن عصبية عرقية. ففي (ص ٣٧٨) يورد لنا المؤلف كلاما ينقله عن منح الصلح فيقول:

«لكن إعجاب خليل بالثقافة العربية وتطلعه الى دور قومي عربي تاريخي لم يكونا يعميانه عن الخلل العميق والنقص الفاضح في الحياة العربية بشكل عام. واشهد انني ما رأيت الحب والكره مجتمعين في نظرة واحدة كما رأيت في نظرة خليل حاوي الى الاحوال العربية. كان يحب العرب حبا عظيماً، ولكنه كان يكره عقمهم المعاصر كرها عظيما ايضا، ولعل هذه النظرة المركبة هي من أصول ابداعية خليل حاوي الفكرية.

ان الفترة التي قضاها خليل طالباً في الجامعة الأميركية في بيروت هي الفترة التي اعطته الآفاق التي نجدها في شعره. ففيها عاش اشواق التغيير التي يضطرم بها شباب عربي آتٍ من مختلف الأقطار العربية، وفيها تحرّر من الحدود الضيقة الملازمة للحياة السياسية والثقافية اللبنانية المحصورة، وفيها تكونت له نواة مشروعه الشعريّ والفكري الذي حققه فيما بعد عبر دواوينه المعروفة».

ومما لا شك فيه ان تجربة خليل حاوي في الجامعة الأميركية كانت تجربة غنية فيها تعمق بالفلسفة العربية التي اتخذها موضوعاً لاطروحته للماجستير كما ذكرنا، كما درس الفلسفة الغربية وتعمق فيها. بالاضافة الى تأثره بالجو الفكري والأدبي والسياسي السائد فيها.

* *

ثم يعرض لخلاف خليل مع جماعة مجلة «شعر» (ص ٤٠٧ ـ ٤١٥)، فيعزو الخلاف بينهم وبينه الى ما يلي (ص ٤٠٧ ـ ٤٠٨):

«ثم بدا لهؤلاء ان خليلا كان امرءاً عاتيا، لا يمكن تدجينه واخضاعه لسنّتهم وان يكون بينهم صوتا مغفلا في جوقة تمتهن التبخير والتأييد، وفقما اتفق، ولشعر متهافت كان خليل يربأ بالمجلة ان تتبناه وأن تدعو له وأن تقيم الدنيا وتقعدها من أجله. ثم ان يوسف الخال القى محاضرة في الندوة اللبنانية عن الشعر الحديث[١٧] وذكر أئمته وكان هؤلاء هم انفسهم جماعة مجلة «شعر» وكانت المجلة نشرت ديوان خليل الأول «نهر الرماد»، ومع ذلك، فقد تجاوز يوسف الخال عن ذكر خليل بين اولئك الأئمة».

ولإكمال الصورة الصحيحة يجب ان نضيف ان خليل حاوي كان قد أرسل قصيدة لكي تنشر في مجلة «شعر». وقد نشرت القصيدة وعنوانها «السجين» في العدد الثاني من السنة الاولى، في نيسان (ابريل) ١٩٥٧ (ص ٦ ـ ٨) ـ وهي موجودة في «نهر الرماد» (ص ٧١ ـ ٧٦) مع شيء من التعديل ـ وكان ترتيبها الثانية بعد قصيدة ليوسف الخال (١٩١٧ ـ ١٩٨٧) «البئر المهجورة» (ص ٣ ـ ٥) وجاء بعدها قصيدة «راقصة» لشفيق المعلوف (١٩٠٥ ـ ١٩٧٧) (ص ٩) تليها قصيدة «النهر والموت» لبدر شاكر السيّاب (١٩٢٦ ـ ١٩٦٤) (ص ١٠ ـ ١٢). فيكون خليل قد ◁



قدّم على شاعرين كبيرين احدهما اكبر شاعر في المهجر الجنوبي هو شفيق المعلوف والثاني هو رائد الشعر الحديث في العراق هو بدر شاكر السياب، ولكن خليلا اشترط ان تنشر اول قصيدة في المجلة، وان يقدم لها بشيء من الاطراء. ولما لم يجد شيئا من ذلك أرسل يطلب سحب قصيدة اخرى كان قد أرسلها للنشر في مجلة «شعر» وقطع علاقته بالمجلة. فلم ينشر له في «شعر» سوى قصيدته «السجين» هذه. وانصرف الى مجلة «الآداب».

ثم يهاجم المؤلف جماعة مجلة «شعر» فيقول (ص ٤١٥):

«وليس من يحمل همّ امة وشعب ويعاني جراحه ويحمل هموم الانسان والكيان والكينونة والصليب كمن يلهو ويتهاجن في جمع الألفاظ والصور في قصائده المتقاطعة وحذره الذي يريده ان يكون خلقا».

***

لعل الفترة الاكثر غزارة ونضوحاً في شعر خليل حاوي هي الفترة التي امضاها في جامعة كيمبردج من (١٩٥٦ - ١٩٥٩)، وهي التي جعلت تجربته الشعرية أكثر عمقا وأوسع مدى.

في كيمبردج غرف خليل من الينابيع الثقافية والفكرية والادبية والفنية. وكان يشكو الغربة والبعاد عن وطنه وأهله والشوير. وهذا الحنين بادٍ في بعض قصائد «نهر الرماد» (١٩٥٧) في «حب وجلجلة» و «المجوس في اوروبا» و «عودة الى سدوم» و «الجسر» وفي قصائد «الناي والريح» (١٩٦١).

وكان يشكو من الصقيع والضباب والدخان الاسود الذي يتصاعد من مداخن المصانع، ويحن الى الشمس والزرقة والصفاء وأشجار الصنوبر الشامخة برؤوسها تظلل الهضاب. فالثلج الذي يكسو المدن والقرى هناك ليس كالثلج الذي يكلل رأس صنين. كما سئم الدراسة والكتب الصفراء.



فكرة القومية العربية عند خليل حاوي لم تكن فكرة سياسية مرتبطة بنظام أو حزب أو دولة ولكنها كانت حالة ثقافية حضارية

والى ذلك كله شارك خليل في الدفاع عن قضايا وطنه القومية وعن حق الشعب الفلسطيني في أرضه. وفي كيمبردج العديد من الطلاب العرب بعضهم لم يأتِ للدراسة بل لانفاق الاموال وهدر سنوات العمر، وبعضهم كان يقوم بنشاطات سياسية أو عروبية وحزبية أراد ان يشرك خليل فيها. بيد ان فكرة القومية العربية عنده لم تكن فكرة سياسية مرتبطة بنظام أو حزب أو دولة، ولكنها كانت حالة ثقافية حضارية رغب فيها وارتضاها وكان قد تحول اليها بعد خروجه من الحزب القومي وعندما جاء الى الجامعة الاميركية كما ذكرنا.

ولا ينسى المؤلف أن يذكر لنا هنا توطد علاقة خليل بديزي الأمير التي لحقت به الى كيمبردج وكيف أن خليلا كان يتأرجح بين الزواج والشعر. وكذلك يصف لنا مزاجيته فيقول (ص٤٥٢):

«والحقيقة انه ليس من اليسير مطلقا معايشة خليل والاقامة معه، فقد كانت تثور فيه ثورات غير محتملة يرجع اثرها حملا وديعا وقد نفث ما في نفسه من عقد الظلام. الا ان ديزي كانت قد وطدت نفسها على التضحية او أنها كانت تحس انها قادرة ان تحتوي تلك «الشعطات» الكثيرة وان تروّض خليلا وتدجنه وما تروض خليل يوماً وتدجّن بل انه أقام على نوع من الطباع الجبلية القاسية والحادة وهي التي كانت تورطه مع الآخرين وتكثر من حوله الأعداء وتقلل الاصدقاء، الا الذين أحبهم حباً جماً وعرفوا طباعه وارتضوا بها». هذا كلام صادق يصور لنا خليلا كما عرفناه.

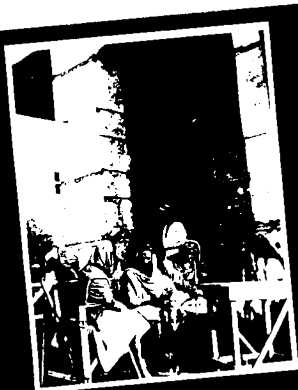
كان خليل يشارك الطلاب العرب في المهرجانات الخطابية المؤيدة للقومية العربية ولفلسطين. ويظهر ان مشاركته هذه قد أثارت حفيظة اليهود الصهاينة عليه فكادوا له وبيتوا للانتقام منه. وفي (ص ٤٥٦ - ٤٥٧) يخبرنا المؤلف بأن خليلا قد تسلم بالبريد علبة لا تحمل اسم المرسل وفيها دجاجة محشوة - وهو كان يحب هذه الأكلة - فظن أنها مرسلة من والدته. ولكنه ارتاب في أمر هذه العلبة، ثم تناول سهوا قطعة صغيرة من الدجاجة وما لبث ان وضعها في فمه حتى أصابه دوار وأخذ يقيء وما لبث أن أغمي عليه فنُقل الى المستشفى. وبعد أن أسعف وعاد اليه وعيه أخبرهم عن الدجاجة المسمومة. ولكن السرّ لم يكشف، ولم يعرف خليل من الذي أرسل له الهدية المسمومة.

***

ينتقل المؤلف بعد ذلك الى شرح بعض قصائد خليل المعروفة من دواوينه كافة، فيحللها ويلقي ضوءاً عليها امثال «الجبار والدرويش» و «عند البصارة» و «السندباد في رحلته الثامنة» و «الناي والريح في صومعة كيمبردج» و «وجوه السندباد». ومن «بيادر الجوع» (١٩٦٥) يتناول قصيدة «لعازر عام ١٩٦٢» فيقف عندها وقفة طويلة من (ص ٥٥٧ - ٦٠٤) والتي يتنبأ فيها الشاعر بهزيمة العرب سنة ١٩٦٧، والتي يعتبرها من أروع ما نظم خليل.

وهكذا يأخذ بيدنا وينتقل بنا من ديوان الى ديوان، ومن مجموعة شعرية الى اخرى، ففي «الرعد الجريح» وفي «من جحيم الكوميديا» تتحول القصيدة المطولة عند خليل حاوي ببنائيتها ودراميتها وتكاثف رموزها ورؤياها الواسعة والعميقة الى القصيدة القصيرة المعبرة عن الخيبة والهزيمة وعن واقع لبنان الزري والزمن الرديء والشاعر المكسور المحطم الذي يعيش في وحشة وغربة ويشعر باحباط في مجتمع مادي لا يأبه للقيم العظيمة، وحضارة هي حضارة الحديد والدخان.

صدر حديثا:
سلسلة «صور من الماضي»
المملكة العربية السعودية
بدر الحاج



١٩٦ صفحة، قياس ٢١×٣١,٥سم، تجليد فني مع قميص، ٥٠ جنيه استرليني

أول دراسة بالعربية عن تاريخ التصوير الشمسي في المنطقة العربية من خلال أعمال مصورين عرب وأجانب.
يتناول هذا الكتاب الحياة السياسية والاجتماعية والعمرانية في المملكة العربية السعودية في الفترة ما بين ١٨٦٥ - ١٩٤٠.



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

يوفق ايليا حاوي (ص ٦٣٢) في تتبع التطابق بين شخصية الشاعر وشعره ويقول:

«الشاعر الكبير هو قبل كل شيء، الانسان الكبير الذي يصعّد، وهو يحمل صخرة العالم على كتفيه كسيزيف. ولقد تولى الى غير رجعة زمن الشاعر المتهتك، المخذول، المرتجل الذي تنزو عواطفه وتسفه حقائق الوجود وتحقر من شأنها. وهذا الزمن هو زمن الشاعر الشاهد والشهيد، النبي المرجوم أو المصلوب أو المقطوع الرأس. انه الشاعر الرسول».

يحتوي «الرعد الجريح» على خمس قصائد واحدة منها فقط مطولة هي «رسالة الغفران من صالح الى ثمود» من (ص ٩١ ـ ١٣٥) وهي آخر قصائد هذه المجموعة.

و «من جحيم الكوميديا» ـ وهو آخر مجموعاته الشعرية كما اسلفنا ـ يتألف من عشرين قصيدة كلها قصائد قصيرة أو مقطوعات ما عدا القصيدة الأخيرة «شجرة الدر» (ص ١١٧-١٥٤) التي يقدم لها بمقدمة نثرية يعرّف بشجرة الدر التي ذبحت الملك الفاطمي ايبك يأخذها من سيرة الملك الظاهر. ومن خلال هذه القصيدة يريد ان يظهر حقد المرأة وكيدها وانتقامها. «ان كيدهن لعظيم». وفيه يعكس سخطه على الاحداث التي عصفت بلبنان والتي ادمت قلبه. وهذه المجموعة تفوح منها روائح الموت والمقابر والاحتضار والاكفان والجنازات، شأن سائر دواوينه. فالموت هاجسه. ففي القصيدة الاولى «قطار المحطة» يظهر لنا ان خليل كان قد عزم على ان يضع حداً لحياته وهو بذلك يكفر عن الشر الذي أصاب وطنه لبنان (جبل الطيوب) بأن يقدّم نفسه ذبيحة وكفارة عن الذنوب التي اقترفها اللبنانيون فيقول (ص ١٦-١٧):

«ما همَّ لو بَكتِ العجوزُ
ذبيحةً بين الذبائحِ،
تفتَدي جبلَ الطيوبْ،
تجلُوهُ من كيدٍ
تصلَّبَ في القلوبْ
في البدءِ لم يقتُلْ أخٌ بأخيهِ
لم يهربْ من العينِ الخفيةِ والعليمهْ
في البدءِ لم تكنِ الجريمهْ!!
لبنانُ سوف يشدُّ يمناهُ على اليُسْرى،
يعودُ، تضمُّهُ الأم الكريمهْ».

وفي (ص٦٩٤) يلخص لنا مفهوم خليل حاوي ـ الذي يعدّ أكثر شعراء العربية ثقافة ـ فيقول:

«الشعر عند خليل حقيقة كلية وحاسمة وهي تتضمن الماضي والحاضر والمستقبل، وكأن الزمن ينبسط فيها وتنهار جدره وحجبه، ويغدو زمنا واحدا لا زمن فيه، انه الزمن المطلق والنهائي».

وهكذا فان خليل حاوي ينزل في شعره الى الأعماق يحاول ان يسبر غور الحقيقة ان يخوض عباب المجهول مع «البحّار» في قصيدته «البحار والدرويش» ولا يقف عند شاطيء الحياة. الشعر في مفهومه ادراك للحقيقة الكلية وبلوغ المطلق. كما انه يرى ان الشعر العظيم الذي يستحق ان نسميه شعرا هو حالة تأملية في الكون والوجود وحدس ورؤيا ويجب ان يرتكز على القيم الاخلاقية وهو يحرص الى ذلك ان يتناول في شعره قضايا الانسان والحياة والوجود. ان تجربته الحياتية والشعرية متطابقتان، شعره شعر مأساوي يفوح بروائح الموت والفناء بالرماد والجحيم، فيه يحمل قدر الانسان ويدافع عن الحق والقيم.

وهكذا فان كتاب ايليا حاوي «مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره» الذي يضم احد عشر فصلا والذي استعرضناه فانه يتناول سيرة خليل وشعره معا الواحد من خلال الآخر ويلقي الضوء على اسرار حياته ويساعدنا على فهم شعره وتطوره من الشعر العامي الى القصائد المطوّلة التي أشبه ما تكون بالبناء المتماسك المرصوص. كما يطلعنا على أشياء حميمة في حياة خليل لا يستطيع ان يعرفها غيره.

مآخذ على الكتاب

١ـ هناك أخطاء مطبعية عديدة كان على المؤلف أن يتلافاها. كما ان هناك احيانا اخطاء في الشعر وقد اشرت الى بعضها.

٢ـ ص ٢٠١ يقول انه كان عند خليل عدد من مجلة «المعرض» صدر سنة ١٩٣٦ فيه قصائد لمعظم شعراء تلك الحقبة يذكر من بينهم (خليل زكريا) الصواب هو الياس خليل زخريا.

٣ـ (ص ٣٢٣) يذكر ان خليل قد درس ـ وهو في صف الفرشمن ـ على الدكتور موسى الحسيني. اسمه الدكتور اسحق موسى الحسيني[١٨]. وهو لم يدرس عليه في هذا الصف لأن الدكتور الحسيني لم يكن قد جاء الى الجامعة الاميركية بعد. انه الاستاذ الذي اشرف على اطروحته سنة ١٩٥٥. وفي (ص ٣٩٦) كذلك يورد اسمه خطأ.

٤ـ في (ص ٤٠٧) يذكر ان اسم والد انسي الحاج هو (يوسف الحاج) والصواب هو لويس الحاج. وكذلك يورد اسم الدكتور فؤاد رفقه خطأ فيكتبه (رفقا).

٥ـ في (ص ٤٠٩) يستشهد برأي ليوسف الخال اورده جهاد فاضل في كتابه «قضايا الشعر الحديث»[١٩] ويذكر أنه في ص ٢٩. الصواب هو صفحة (٢٩٢).

٦ـ يسترسل احيانا فيأخذ في تحليل شخصيات روايات شكسبير «هاملت» و«ماكبث» ومسرحيات سفوكل ويحدثنا عن اجاكس وانتيفون والكترا ويتابع سرد الاساطير حتى ليكاد ان يجعل من خليل شخصية اسطورية.

٧ـ عدم التقيد بالتسلسل التاريخي وتكرار بعض الاخبار احياناً.

٨ـ لا ادري لماذا اهمل التحدث عن انتحار خليل والأسباب التي دفعته الى ذلك.

وأخيرا، ومهما يكن من امر، فالكتاب ممتع ومفيد وهو يتناول سيرة شاعر كبير لا شك في انه سيلقى اهتمام القراء والنقاد يكتبها اقرب الناس اليه.

وأخيرا، فهذا النمش لا يضير الوجه الجميل □

* يكتب اسمه بال (الحاوي) وأحيانا من دونها (حاوي).

(١) حزيران (يونيو) تموز (يوليو) ١٩٨٣ العدد ٢٦، وهو عدد خاص عن خليل بمناسبة مرور سنة على انتحاره.

(٢) تجدر الاشارة هنا الى ان خليلاً قد اختار موضوعا لاطروحته للدكتوراه في جامعة كامبريدج جبران خليل جبران. صدرت بالانكليزية سنة ١٩٦٣ ونقلها الى العربية سعيد فارس باز، دار العلم للملايين. بيروت ١٩٨٢.

(٣) هذا ما يفسر أن تاريخ ولادته الرسمي في هويته هو سنة ١٩٢٥. راجع بحثاً لنا في مجلة «دراسات عربية» العدد ٧ ايار (مايو) ١٩٨٥ (ص ٩٤-١٠٧) عنوانه: خليل حاوي اضواء على شخصيته وشعره.

(٤) عنوانها «مرثية الحبيب» راجع «دفتر الغزل» لأمين نخلة الطبعة الأولى المكتبة العصرية. بيروت ١٩٥٢ (ص ٥٤) وكذلك «الديوان الجديد» لابن نخلة منشورات دار الكتاب اللبناني في بيروت، ١٩٦٢) (ص ٤٢). (القيت هذه القصيدة في الحفلة التأبينية التي اقيمت للفقيد ونشرت في مجلة «المعرض» ٢١ حزيران (يونيو) ١٩٣٦. السنة ١٦ العدد ١١٠٦).

(٥) «الى بودلير» في «دفتر الغزل» (ص ٤٧)، وفي «الديوان الجديد» (ص ٢٩٥). والبيت كما يورده فيه خطأ والصواب هو: برَد (الفي)، وليس (الدف).

(٦) عنوانها «تذكار» في «دفتر الغزل» (ص ٧٧) وفي «الديوان الجديد» (ص ١٣٣).

(٧) عنوانها في مجلة «العروة» العدد ٣ نيسان (ابريل) ١٩٤٨ (ص ٥٩) «إله».

(٨) يبدأها بمطلع غزلي: كوني لي الليلة صدراً حنون يأسو شجياً سحقته الشجون.

(٩) نشرت في مجلة «الآداب» عدد ٥ سنة ١٩٥٥.

(١٠) قضايا الشعر الحديث، دار الشروق ص ٢٧٧). بيروت ط ١٩٨٤١.

(١١) طبعة اولى بيروت مجلة شعر ١٩٥٧، ثم دار الطليعة بيروت ١٩٦١، فدار العودة، بيروت طبعة اولى ١٩٧٢ وطبعة ثانية ١٩٧٩، (ضمن «ديوان خليل حاوي»).

(١٢) دار الطليعة، بيروت ١٩٦١، ثم دار العودة ١٩٧٢، ١٩٧٩، (ضمن «ديوان خليل حاوي»).

(١٣) دار الآداب بيروت طبعة اولى ١٩٦٥، ثم دار العودة ١٩٧٢ و ١٩٧٩، (ضمن «ديوان خليل حاوي»).

(١٤) دار العودة بيروت، طبعة أولى ١٩٧٩/٦/١٥.

(١٥) دار العودة بيروت، طبعة اولى ١٩٧٩/٧/١٠. وهي آخر مجموعة شعرية صدرت له.

(١٦) كانت اطروحته عن «العقل والايمان بين الغزالي وابن رشد».

(١٧) القى يوسف الخال محاضرة عنوانها «مستقبل الشعر في لبنان» في الندوة اللبنانية بتاريخ ٣١ كانون الثاني (يناير) ١٩٥٧. وهو لم يذكر خليل حاوي لان ديوانه «نهر الرماد» لم يكن قد صدر بعد عن دار مجلة شعر.

(١٨) ولد الدكتور اسحق موسى الحسيني في القدس سنة ١٩٠٥ وجاء الى الجامعة الاميركية سنة ١٩٤٩-١٩٥٦.

(١٩) دار الشروق بيروت، ١٩٨٤. في هذا المقال يشير يوسف الخال الى علاقة الشاعر خليل حاوي بمجلة «شعر».

وصل حديثاً

«أحمد الصافي النجفي»

حكايات مع الأدباء

زهير مارديني

شركة «رياض الريس للكتب والنشر» . لندن ١٩٨٩

■ لا يضيف هذا الكتاب جديداً إلّا عبئه وادعاءه، فالكتابة في سيرة أحمد الصافي النجفي بقلم زهير مارديني هي ادعاء دعي، والكتاب بجملته - أكثر من مائة صفحة - لا يستند الى أكثر من حوار صحفي عابر أجراه زهير ماريني مع الشاعر منذ سنوات طويلة، وها هو يخول نفسه ويمنحها حق مطمطة هذا الحوار وحشوه بملفقات له وأشعار للصافي وكلمات قيلت فيه من قبل آخرين ممن عاصروه وأخيراً بمدونات للشاعر الصافي النجفي ضمنها آراءه في شعر شعراء عرب سبقوه، وسبق ان نشرت!

كتاب يوهم بأنه سيرة فإذا به لا يعدو ان يكون مقالة، وليس فيه غير ستة هوامش (صدق أو لا تصدق)!!

ماذا يمكن قوله في كتاب كهذا، إذن؟ وهل يكفي ان نسأل السيد المارديني ما الذي تحاول جنيه من جنايتك على النجفي؟ المجد؟ صعب المنال. المال؟ كتاب كهذا لا يمكن اعتباره تجارة رابحة. فهو لو كان له المستوى، سوف يقع في أحسن الأحوال في باب تكريم شاعر غائب، مضى ومضى زمانه معه، ولم يبق منه غير الذكر الطيب!

يصلح كتاب «أحمد الصافي النجفي» للسيد زهير ماريني ان يكون مناسبة لاثارة موضوعة كيف تضع كتابا في ستة أيام. كتاب لا يتوفر على أهم شرطين لامثال هذه الكتب. الأول ممثلا بالكشف الأدبي، والثاني بالتوثيق الدقيق، بحيث يُلمّ بكل شاردة وواردة تتعلق بالكاتب. ففي حالة الكشف الأدبي، يمكن ان يقدم باحث كتاباً يقلب مفهوم الباحثين والمتذوقين والجمهور رأساً على عقب بفعل أوراق مجهولة لصاحب سيرة، او بفعل مذكرات شخصية تغيّر من انطباع ظل سائداً حوله، كما فعل الشاعر توفيق صايغ عندما أصدر بحثه الأدبي الشيق والمهم حول جبران «أضواء جديدة على جبران»، فقد كانت أضواء جديدة فعلاً سلطها الشاعر صايغ على الشاعر والكاتب جبران خليل جبران استناداً الى رسائل ماري هاكسل الى جبران، فإذا بهذا الكتاب يعيد تقديم جبران للعرب بصورة لم يكن ممكناً ان يظهر فيها قبل ظهور كتاب صايغ.

كتاب ماريني حول الصافي النجفي لا يتوفر على قيمة مشابهة. وهو الى ذلك ليس كتابا يؤرخ بالوثائق لحياة أحمد الصافي النجفي، فيأتي دقيقاً أمينا ليمكن للباحث او للراغب في المعرفة ان يستزيد منه، فهو يخلو من هذه الميزة خلو الكرم من العنب في شهر كانون الثاني.

ولكنه مقتطفات وشذرات من حياة الشاعر لا يمكن الاطمئنان الى دقتها حتى لا نقول صحتها. لأن المارديني يعتمد في ايراده لها على ذاكرته عن الشاعر واحياناً الى ذاكرته عندما كان طفلا صغيراً، وكان الصافي النجفي يتفضل بزيارة جد المؤلف. والطريف في أمر زهير ماريني أنه يتذكر أثناء حديثه عن الصافي النجفي كم مرة ارتجف صوته وهو يحدثه وكم مرة ارتخت جفونه (القصد على دمعة)، ولا يلبث ان يتكلف رومانسية مركبة عندما يقول «عشت مع هذا الطيف الاعوام المتواصلة في دمشق وفي بيروت وشاهدته يداوي أمراضه بالصبر وبالجهل. . رأيته في مرضه وصحته. . في صراخه وصمته».

كتابة الانشاء فيها، بديل من التحليل وتداعي الكلام، بديل من التقصي والتحقق. ما من جملة سابرة مضيئة تكشف غامضاً أو تدل على نور أو حقيقة قوية جديدة او قديمة تتعلق بالشاعر. ما من وثيقة واحدة تجعلنا نقول للماريني: برافو. لقد أطلعتنا على جديد. عرفنا في كتب سابقة عن الصافي أكثر بما لا يحق لكتاب الماريني ان يقارن بما عرفنا.

ولا ينطبق على الكتاب توصيف صاحبه له: «أقدم للقاريء العربي سيرة حياته كما رواها لي ذات يوم».

يا لهذا الشاعر البائس أحمد الصافي النجفي الذي

«رائحة الخطو الثقيل»

قصص قصيرة

ابراهيم صموئيل

منشورات «دار الجندي» . سورية . ١٩٨٨

■ يلتقط ابراهيم صموئيل في أقاصيصه المجتمعة هنا في هذا الكتاب وهو الأول له، ما يجعل من نصه كلاما ونظاماً كلامياً وعلاقات بين الكلام أسلوباً وموضوعاً يترصدان لوحات جزئية طفيفة وخلفية في ما يمكن ان نطلق عليه حدثاً يدور. يعنى بها تعنى به عين خبرت مشهد الحال وحفرت في شعور النفس بحثاً عما اعتمل فيها من جراء حدث ما.

تدور أغلب قصص هذه المجموعة، وراء الأبواب، أبواب البيت، وباب السجن الكبير، الذي يبدو صانع موضوعات هذه المجموعة وبطلها الموجه لقدر الكتابة وقدر شخوصها.

من الواضح ان القصص العشر في مجموعة «رائحة الخطو الثقيل» صادرة عن تجربة شخصية للكاتب مع الموضوعة. وما الاحتفاء الذي لقيته من قبل كل من شوقي بغدادي الذي قدم لها على طية الغلاف الأخير، وممدوح عدوان الذي احتفى بها بست صفحات صُدِّر بها الكتاب، سوى احتفاء من وجد في كاتب تلك المقدرة على تحويل المباشر والعادي، والعابر الى زمن وتشكيلات وأجواء هي كل شيء، فيتحول الثانوي ليحل في المركز مكان تلك السطوة التي تصدر عن الواقعي وتتجلى في المباشر الثقيل. الذي نبه العين الى أهمية ما قام به صموئيل، هو تلك المقدرة في كتابته على استبعاد الشعار والعناوين العريضة لجوهر المسألة - مسألة الحرية - والتي تشكل مركز كل الطموح في هذه الأقاصيص، وهذا الاستبعاد حل محله في الكتابة شغف في التقاط التفاصيل وتركيبها، وتتبع ما ينجم عنها من جماليات ومعان ودرامية أحياناً، من أجل دفع هذه كلها نحو تلك الذرى الحسية، والخواتيم الشاعرية التي يفلح بعضها في إحداث هزة شعورية في القاريء كما هو الحال مع لوحة «هذه المرة»، التي تحيلها مقاصدها على الشعري.

منذ قصة «الزيارة»، وحتى القصة الأخيرة «يا فدوى»، يبني ابراهيم صموئيل بلغة مدهشة البساطة والاختزال والهشاشة المحببة، وبمقدرة فنية راقية، مناخات قصصه، يبعث في أشياء الظلّ، في الخبيء من النفس أنواراً تحيل كل ما هو أمامنا مرئياً جديداً، لم يسبق ان رأيناه أو عرفناه، رغم اختباراتنا الفكرية له، وجهودنا في العثور على أصوله الأولى ونظائره الواقعية، بواسطة العقل، مع ابراهيم صموئيل لا بد من أعمال القلب، لا بد من الإنصات الى همس الشعور، لنتمكن من تجاوز ما اعتمد بصفته اساسياً ومركزياً في التقبل الانساني وفي الجنوح المعرفي، نحو ما سوف يكرسه كاتب لنفسه من شوق انساني الى التبسط في التعامل مع النفس والاهتمام بما كان من الجرم المرور عليه قبل اختباره من المشاعر والافكار والتداعيات والاحلام وهو ما يجمع بين العيون التي ترى في تلقائية وحيوية ما حرمتْ منه طغمة من الكتبة، جرّدت المشاعر وأضافت على تجريد الفكر متاهاتها، عندما استبقت نحو باب الاسئلة الكبيرة، والرؤى الجاهزة ذات الهرج والطنين، والكلام الذي ينتظم في قوالب مسروقة، عن صفحات سبق ان سرقت بدورها من مصادر أقيم لها مديح الرائدين وتقبلهم لها وترويجهم إياها مرتين، مرة بصفتها نفسها ومرة بصفتها كتابتهم.

ابراهيم صموئيل يعود بكتابته وراء الى حيث يمكن الاطمئنان على براءة الخاطر وحقيقته، فتطلع الكتابة من بياض هو النفس واختراقات طفيفة لألوان أخرى شغلت هذا البياض هي تجربته الشخصية.

تمكن ان يروي سيرته لشخص في يوم!

ويا لهذه الذاكرة الفادحة التي استطاعت ان تبصم سيرة شاعر في جلسة!

ويا للمفهوم الفكاهي الذي يعطي لكلمة «سيرة» مفهوماً يجعل منها أقرب ما تكون الى فصل في السيرة الهلالية شكلاً ومنحى واسلوباً!

لا يستطيع السيد المارديني ان يقنعنا بكتابته فهي لا مصداقية لها. وسآتي بمثال تطبيقي نموذجي يدل على هذه التهمة التي أوجهها إليه، وأتحداه ان يتمكن من الاجابة عليه ومعه البرهان النافي لاتهامي.

يقول الماريني في الصفحة ١٢ من كتابه: «وقد رأيت ان اختم هذه الذكريات بمرثية الصافي للزعيم الشعبي فخري البارودي، وقد طلب مني تدوينها والاحتفاظ بها دون ان يسمح لي بنشرها، لأنه كان يرغب ان يتوج بها آخر دواوينه التي لم تنشر، وقد كان هذا الديوان محفوظاً في البنك البريطاني الذي نهب أثناء أحداث لبنان عام ١٩٧٦.

ثم يورد زهير ماريني القطعة النثرية التي ادعى نسبتها للصافي النجفي.

ترى ما الذي يؤكد لنا صحة ما ادعاه الماريني، وما من صورة خطية تؤكد ان النجفي هو صاحب هذه القطعة النثرية وليس اي شخص آخر؟ لا شيء، فليس لدى الماريني ما يثبت الأمر.

ولا أرجو من الماريني ان يعتقد أني اجرّب تكذيبه في ما ذهب اليه. ولكنني انما آتي بمثال يصلح ان يكون نموذجاً لما سار عليه كاتب وكتابه فهالا على الشاعر النجفي حفنة جديدة من التراب □

وكتابة كهذه بما تفصح عنه من نزوع نحو الحرية، لا ادعاء فكريا فيه، وإنما يأتي كطلب مباشر من قبل الجسد والروح المنضويين تحت هذا الاسم: ابراهيم صموئيل، ونزوع نحو تأليف ذكي العفوية، مقتصد، وموضوعات لا تخرج عن مصادر الخبرة الشخصية، عن التجربة الكيانية للكاتب، هو ما يجعل من هذه الكتابة روحاً طيبة، في تشكيلات قصصية أعطت للشعورية جلّ أهداف القص والسرد ولعلها كتابة يرشحها مستقبلها لأن تسدّ بنفسها ثغرات هنا، ووهن هناك، بصفتها منجزاً أول صدر عن مفهوم جمالي للكتابة يبدو متقدماً.

ولكنها كما أتت، الى الآن، درس في ذكاء البراءة نصاً وروحاً. واقتراح في استعادة المفتقد بإقامة ميزان يراعي في كتابة القصة لدى كتابها الشباب مسائل العقل ومسائل القلب، ويهدىء من روع من طفقوا في سباق محموم مع معميات وألاعيب النص القصصي المفتوح الذي نسف كل مرتكز، وغيّب الانساني وراء طبقات من الانشاء، لا الرؤى كما يتوهم أغلب كتبته، كذلك هي اقتراح لتجاوز عجز وسقم الكتابة القصصية اللاهثة وراء وصف الواقعي. اقتراح لا ليحتذى، او ليكون نموذجاً، وإنما ليكون في حدود صوت واحد وشخص واحد هو ابراهيم صموئيل □

صدر:

كتب عن سورية

نصوح بابيل

صحافة وسياسة

سورية في القرن العشرين

٥٢٥ صفحة، ٢٠ جنيه استرليني

«كتاب يعتبر فتحاً في ميدان مذكرات شيوخ الصحافة السوريين»

«الحوادث» ـ لندن

جورج جبور

الفكر السياسي المعاصر في سورية

٤٧٦ صفحة، ٢٠ جنيه استرليني

«إن تركيز الكتاب على الفترة التاريخية المبكرة من العمل الوطني يزيد من متعة القراءة»

«السفير» ـ بيروت

عبد العزيز العظمة

مرآة الشام

تاريخ دمشق وأهلها

٣٣٤ صفحة، ١٤ جنيه استرليني

«وصف متقص ودقيق لدمشق ومناخها واقتصادياتها وعاداتها وتقاليدها كما كانت عليه».

«الدستور» ـ لندن

زهير الماريني

الأستاذ

قصة حياة ميشيل عفلق

٣٨٠ صفحة، ١٤ جنيه استرليني

عبد الكريم ابراهيم السمك

نوادر الزمان في وقائع جبل لبنان

لمؤلفه اسكندر يعقوب أبكاريوس

٣٥٥ صفحة، ١٤ جنيه استرليني

«كتاب فريد في موضوعه وتحقيقه وإخراجه»

«الشرق الأوسط» ـ لندن



Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE

London SW1X 7NJ

Tel: 01-245 1905

Fax: 01-235 9305

Telex: 266997 RAYYES G

لسنا كأوراق الخريف

خـالـد التـويجـري

■ عزيزنا نزار:

يوم كتبت قصيدتك «أبو جهل يشتري فليت ستريت» هل راودتك فكرة التساؤل؟ أتساءلت لمن تكتبها؟ ما ثقافتهم وتفكيرهم؟ ما لونهم وجنسهم؟ أهم تاريخ وحضـارة؟ أتصورت أنهم لقطاء قذفتهم الصحراء من رحم الجـوع والعـطش، غلبتهم الظروف وسلبتهم أصالتهم وقيمهم؟ هم مسختهم براميل النفط فشـوهت ملامحهم؟ أتراه قد راودتـك هذه الفكـرة؟ لا أدري يا سيدي أعـايشت هذه الأسئلة يوم كتبت رسالتك القصيدة إلينـا نحن قراءك؟؟ أشـك فيّ ذلك، فسياط القصيدة جلدتنا حتى النخاع وجلدتـك معنـا، ولكن الفـرق أننا جُلدنا وأنك الجلاد. وذلك هو المؤسف والمحزن في ذات الوقت، فشاعر مثلك نُكبره عن الظُلم والسخـرية بمقدرات الشعوب وأجناسها، نُكبره عن الخلط والتجديف. فالطريق فيما بين النقد والتهكم خيط رفيع لا يراه ويُحس به غير المـدركين لفن النقد، والتمييز بينهما أمـر يصعب على الكثـيرين، وقد تشابهت عليك الصور واختلطت ألوانها فيوم تقول:

«تسرب البدو الى قصر بكنغهام»

«هل أصبحت انكلترا؟

تصحو على ثرثرة البدو

وسمفونية النعال؟؟»

«هل أصبحت انكلترا؟

تمشي على الرصيف بالخُفّ وبالنعال

وتكتب الخطّ من اليمين للشمال؟؟»

وقولك:

«جئنا لأوربا

لكي نستنشق الهواء

لكننا لم نتأمل زهرة جميلة

ولم نشاهد مرة حمامة بيضاء

وظلّت الصحراء في داخلنا»

وظلتِ الصحراءُ

يوم تقول كل ذلك يا سيدي أتساءل فِي حيرة: هل أصبح البدوي في ثقافة نزار رمزاً بليداً، وإنساناً همجياً لا يكاد يبصر موضع نعليه؟ وهل إذا أصبحت انكلترا تمشي على الرصيف بالخُفّ وبالعقال وتكتب الخط من اليمـين للشـمال، معناه أنها تجاوزت معنى الحضارة؟ وهل أصبح العقال والخُفّ رمزين في قاموسك للتخلف والتراجع؟ ومتى كانت اللغة العربية عاراً على انكلترا؟

ليتك تجاوزت كل ذلك

ليتك لم تعبر فوق جروح امتك المصابة في قلبها، والى أين العبور؟

ليتك يا سيدي لم تسخر منا ومن ثيابنا، ومن أجسـادنـا وأناسنا التي سعفتها حرارة الشمس واحتضنتهـا الصحراء، وظللنا في أحضانها «وظلت الصحراء في داخلنا»، لا يعيبنا ذلك ولا يُنقص من عروبتنا وكبريائنا، ولا نـبـدل حبنـا لها، ولا نساوم بها «بزهرة جميلة . . او حمامة بيضاء». انها أرضنا التي لم تلملم شملها طبيعة الأشياء ولا الحظوظ والصـدف، بل روتها دماء أهلنا يوم طووا البيد بحـوافر الخيل واخفـاف النوق التي سخـرت منهـا في ملاحـمـك الشعـريـة، فالتحمت أعضاءها وبرئت علتها على يد لابسي العقال والثوب والخُفّ، راكبي النوق الذين كتبوا التاريخ بدمائهم لا بأقلامهم، بعزمهم لا بأحـلامهم، لا يا سيدي لسنا كأوراق الخريف التي يبست فلفظتها شجرة الـوطن كما لفـظت غيرنـا أشجـارهم، ولا رضعنـا العقـوق من أثـداء أمهـاتنـا، ولا أرضعتنـا مرضعة غريبة عنّا في لونها ودمها وحليبهـا، ولا ارتحلنـا من أوطـاننـا بحجة الجوع والفقر يوم كُنا لا نجد غير فتات لا يصلح للدواب نسد به رمق الجوع، ما كبرنا على الوطن ولا هو كبُر علينا.

ويوم تفجـرت أرض الجـوع بنفـطها لم يغلق البدوي أبوابه في وجه إخوته العرب، ومـا تعود ابن الصحراء ان يكون كذلك. ابدا يا سيدي لقد قاسمناهم رغيف الخبز، وفتحنـا أبـواب بيوتنـا لهـم، وتحملنا الكثير الكثير بلا منّة في سبيل الوطن الكبير، لقد كان للنفط دوره الرئيسي في كثير من القضايا المصيرية ولا يزال، ولكنك يا نزار تعمدت ان تراه بعين ليست بعين الرضا، فرأيت فيه السقـوط والانحـلال، ولم ترَ وجهـه الآخر فهبطت بشعرك الذي عمّ وشمل وصفع كل أبنـاء الجزيرة مشككاً في أصالتهم وقيمهم ولغتهم وانتمائهم، كل ذلك باسم الغيرة على الوطن.

شاعرنا الكبير:

في معـايشتي لشعـرك كنت دائماً أعيش معك حواراً طويلاً تنتشر في أعماقه تساؤلات كثـيرة بعضهـا أجـد له جواباً في قصيدة وبعضها الآخر يسقط في دائرة الغموض او الحيرة او الشك، وانتزاع الانسان من هذا المحيط يحتـاج الى طرق للإقناع أقوى من الغموض والحيرة والشك لانتزاعه منها، ومن تجربتي معـك ابتداء من قصيدتك «طفولة نهد» الى «أصهار الله».

من تجربة الوطن وهمومه واحلامه وآماله الى «التجـربـة الانكليزية التي وضعتك في اطار حضاري وإنساني كُنتَ بأمس الحاجة اليه» كما تقـول حيث «غسلت أمـطارهـا أعشابك الشرقية العطشى».

من «أمـة تتنفس الشعـر» الى قطيع لا يملك غريزته ولا تفكيره ولا انصياعه.

من «نشأتك في ظلال الثقافة الفرنسية» كما تقـول الى «دروشـة الـشـيـخ علي الـطنـطاوي». ومن شعـر يتميز به نزار لا يشـابـه في صوره وألفاظه وأدواتـه شعـر الآخرين الى شعر يخرج لنا من بين دفات المجهول يشبه في ملامحه ولغته وهويته وجه نزار، يخاطبنا، يجادلنا، ويُنكرنا باسم التأثر بالنزارية.

منذ ان عرفتك يا نزار وأنا اعيش في دائرة الحيرة، فيوم أراك في ثوب عربي، وآخر أراك في ثوب غريب. ويوم أراك ترفعني الى السماء وآخر تُلقي بي في قارعة الطريق وتبصق في وجهي، وعـنـدمـا أسـألـك لماذا؟ يصفعني جوابـك الحـاد: «ان حصـان الفضيحـة حصان مُتعْب وشرس . . ولكنه يبقى دائماً أجمـل الخيل». منـطق غريب ان تكـون الفضيحة أداة من أدوات النقد وأمر مثير للدهشة.

بمفاهيم العصر يا نزار أراك تلبس عباءة التنـاقض والفضيحـة، وتتكيء على عصاً غليظة مشبوهة تجلد بها أبناء جلدتك هذا إذا كان الوطن العربي بمفهومك من الخليج الى المحيط، وتمسـك بقلم تشابهت عليه الألفاظ فما عاد يملك القدرة على التمييز. ما يؤسف له يا سيدي هو ان تكـون أقـرب لهذيان الشيخوخة، مِنك لنضج التجربة . . وتلك هي المأساة ☐

هل نكتب للقراء أم للرقابة ؟

محمد محمد البقاش

■ جاء في مجلة ـ النـاقد ـ العدد السادس لشهـر كانـون الأول سنة ١٩٨٨ نقلا عن مجلة (المستقبل) عبارات لنبيل خوري نقلها عنه عبد الغني مروة وجعلها مدخلا لمقال له في صفحة العدد نفسه تحت عنوان (المجرم يحاكم والكتب تعدم بلا محاكمة). وهي كما يلي: «لماذا هذا العداء المرير بين الصحافة العربية والانظمة العربية؟ لماذا هذا التقاتل الـدائم والمستمر. لماذا يخاف النـظام من الكلمـة، من الحـرف، من الجملة المفيدة وغير المفيدة؟ . . وبصراحة لا نجد له تفسيرا أو تبريرا مقبـولا، حتى وصلنـا الى درجـة أصبحنا نكتب فيها للرقيب، وليس للقراء».

هذه العبـارات وقف أمـامها عبد الغني مروة طويلا كما جاء على لسـانـه في العدد المذكور أعلاه من مجلة (الناقد). ومن جهتي وقفت وقفة متأملة أقلب فيها الأفكار الواردة على لسان الأستاذين فظهر لي رقيب آخر غير الرقيب الذي تضعه الانظمة العربية.

هذا الرقيب نفسه جعلنا نكتب له حرصا على إرضائه، وحرصا على نشر ما نكتب في الصحيفـة او المجلة التي يديرهـا او يرأس تحريرها. وكلما كتبنا مقالا لا يرضيه وضعه في سلة المهمـلات، وإذا أحس من نفسـه الخجل رد علينا بقوله ان ما كتبناه لم يرق الى مستوى النشر. ويا ليته كذلك لأنه لو كان كذلـك لكـان حافـزا مفيدا للمبتدئـين والواعدين على ان يعيدوا النظر ويصححوا

كتـابـاتهم، غير ان الأمـر ليس كذلـك في أغلب الأحيان، وعنـد معـظم الصحف والمجـلات العـربية الا ما ندر منهـا، لأن الواقع المر هو أن المقال يأتي غير منسجم مع أفكـار المحـرر، أو مخالفـا لها، أو جالبـا للمغـارم، فيرد علينا بأن المقال لم يستكف أحقية النشر، أو انه لا يتماشى مع السياسة العـامـة للمجلة او الصحيفة أو ما شاكل ذلك من العبارات التي تخفي وراءها توجها فكـريا وسياسيا معينـا يعادي كل كتابة لا تأخـذ نفس مجراه، وهـذا جعل الكثير من الكتاب المحترفين للكتابة، متزلفين، وجعل الكثـير من الكتـاب المبتـدئـين والواعدين وصـوليين وأحيانـا منـافقـين يكتبون ما لا يرغبون في كتابته نظرا لأن سياسة المجلة أو الصحيفـة تقضي بذلـك، فلا بد اذن من المسايرة والمداهنة. وهذا هو الذي جعلهم يكتبون للمحررين بدل ان يكتبوا للقراء. فكـان المحرر رقيبا لا يقل تعنتا وجرما عن رقيب الانظمة، ويا ليته يكون رقيبا على فرز الجيد من الرديء، والغث من الثمين. بل رقيبا على كل كلمة لا تتماشى مع سسياسة المجلة والصحيفة. وقد يقفز فصيح فيقول بأن اتخـاذ مثـل هذا المـوقف أمـر طبيعي وصواب ما دامت الكتابة باللغة العربية وما دام القاريء لها يفهم العربية فلو جاء مقال بما يسيء الى دولـة او نظام ما فإن هذه الاساءة تجلب المغارم للصحيفة والمجلة، أو على الأقل تسبب حظرها ومنعها من التداول في البلد أو لدى النـظام الـذي عنته، وفي الحـظر والمنـع خسـارة مادية تختلف نسبـة قيمتها لا سيما وإن كان الحظر طويلا او دائميا.

والجواب عن ذلك ان الموقف الصحيح عند كل إنسان لا يتأتى الا بناء على معايير معينـة اكتسبهـا من خلال قنـاعاته بأفكار ومفاهيم معينة فكان اتخاذ الموقف راجعاً الى الافكـار والمفـاهيم، وهذا ينطبق على كل انسـان حاكما او محكوما، هاوياً أو محترفا، محررا أو ربـاً لأنـه وصف لواقعـه، فكـان الصـواب ليس في قمـع الأفكـار وحـظر الصحيفة والمجلة او منعهما من التداول بل كان في السـماح بعـرضهـا وعرض الأفكار والمفـاهيم سواء في المقـروء أو المـرئي أو المسموع أو ما شاكل ذلك مع مراعاة أدبية فقط حتى يحصـل السجـال والتفـاعل ثم يترتب عنه نقدها حتى تستقيم ان كانت مما يستقيم بالنقـد، أو نقضهـا حتى تترك ان كانـت مما يترك، أو تحارب ان كانـت مما يحارب بإقـامة الحجة والبرهان على فسادها وخطورة جعلها سلوكا في الحياة، أو تبنيها ان كانت مطابقة للواقع حتى ينتج عنه هيام الناس بالحقائق وعشقهم للبحث عنها من أجـل جعلها سلوكا في الحياة، وهذا يجعل المرء مطمئنا على أفكاره ومفاهيمه وقناعاته، غير خائف عليها بخلاف سابقه. هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإن كون المقال سببا لجلب المغارم والذي يحتم عدم السماح بنشره يجعـل الـصحيفـة والمجلة لا تختلف عن البضاعة، تحتاج الى أسواق تُعرض فيها ولا يحرص في عرضهـا الا على الربح المادي. وهذا يجعلها مقروءة تجارية. ومما يؤسف له أنه واقع محسوس وكائن في معظم الصحف والمجلات العربية. بالاضافة أنها تصير أداة لخدمـة أهداف معينة من فكرية واجتماعية وسياسية.. ولكن الاخـطر هو أنها تصـير سببـا للانحـطاط بدل النهضـة، وسببـاً للتجهيل بدل التوعية. فتناول أفكار أديب أو مفكر أو فيلسوف وانتقادها وتبيان فسادها مع مراعاة لعنصر الاحترام، احترام صاحبها بالابتعـاد عن السباب والشتيمة وما شاكل ذلـك يعتبر مرغوبا عنه لأنه لا يتماشى مع السياسة العامة لبعض الصحف والمجلات خصوصا تلك التي يكتب فيها أولئك، أو كتبوا فيها سابقا، أو يُطمع في إجراء حوار معهم لحساب الصحيفة والمجلة، أو يحرص في عدم استفزازهم بأي مقال ينتج عنه رد فعل يسبب كتابتهم ضد المجلة والصحيفة الخ. فتناول مثل هؤلاء المفكرين يؤدي الى خسارة كبيرة بالنسبة للصحيفة والمجلة حتى وإن لم يسبب حظرها ومنعها بسبب المقال، ولـذلـك صار كثير من الكتـاب خصوصا المبتدئين عرضة للوقوع في التبعية، والهيمنة على عقلياتهم دون قناعة منهم.

وليس هذا مقتصرا على الهواة والمبتدئين بل يشمل الكتاب الذين يتقاضون أجرا على كتـاباتهم، فهم انفسهم ملزمون بالخضوع للرقـابـة.. رقـابـة هيئة التحرير او رئيس الهيئـة، وملزمون أيضا بالتزام خط معين. وإذا صودف ووجد من لا تصل كتاباته الى المحرر بل تصل مباشرة الى المطبعة فإن ذلك لا يعني الانفلات من الرقابة بل هو اطمئنان وجد عند المحرر أو هيئة التحرير، والتزام وجـد عنـد الكـاتب بالخط الفكـري او السياسي أو هما معـا، واللذان تسير عليهما المـطبوعة، أو هو من باب وحدة القناعات والمقـاييس والمفـاهيم. واذا حصل ما يخل بذلك ربما لا يكتب مرة أخرى في المجلة أو الصحيفة أو على الاقل تخضع كتاباته للرقابة بعد ان لم تكن خاضعة.

وإذا كان القاريء غير ملزم بما هو ملزم به الكـاتب المـأجـور لدى الصحيفـة أو المجلة. وإذا أراد أن يكتب لهُما أو لاحداهما فما عليه الا ان يكتب للرقيب، رقيب المجلة والصحيفـة. واذا حرص على الكتـابـة للقـاريء مثـله فما عليه الا ان يمـر عبر قناتين، أي عبر رقابتين حتى يمكنه الوصول الى القراء، وفي هذه الحال يجب ان يوافق شنٌّ طبقـة، وفي غيرهـا يجب ان ينشيء مطبوعته، وفي غير غيرها يجب أن يأخذ ولا يعـطي، ويمـدح ولا يذم، ويؤيد ولا يعارض. فيحيا ميتا. وفي مثل هذه الحالات يكون الضحية هو القاريء سواء كان كاتبا في مجلة أو صحيفة أخرى أو مجرد قاريء.

وبـه يتضـح ان القـاريء باللسـان العربي تحجبـه عن الثقـافـة الخـالصـة، والمعارف النفيسة، والمفاهيم الصحيحة ظلمات أشد حلكة من قاع المحيط ليلا بصرف النظر عن نوعية الثقـافة والمعرفة، اذ لو كانت الثقافة والمعـرفة ضد قناعاته ومفاهيمه فإن العيب ليس في كونها ضدهـا أو متناقضة معها بل العيب كل العيب في ابعادها عن الاحتكاك بغيرها من المعارف والثقافات لأن الاحتكاك هو الذي يولد القناعات في فسادها أو فساد مقابلها، وهو الذي يترتب عنه التخلي عنها ان وجـد فيهـا فسـاد أو عوار، وهذا ليس عيبـا. فإذا كان الكـاتب يكتب للرقيب، رقيب النظام، وإذا كان غيره يكتب لرقيبين فمن يكتب للقراء؟

ان الـذي يكتب للقـراء لا بد من أن تكـون كتاباته خطيرة ذلك ان الكلمة هي أقوى سلاحا وأمضى من السيف. والخوف إما ان يكون منها أو عليها. فالذي يخشى على الكلمة هو الذي يخلص في تبنيها بعد بذل جهـد جهيد في الحصول على القناعة بها، وهو بدوام تقليبها والنظر اليها يرتقي، وهـو مستعد دائما للتخلي عنها كلما ظهر له فسـادهـا. والذي يخشى منها هو الذي لا يتبناها، ولا يكلف نفسه النظر إليها، وانما يدرك خطورتها في حالتها اذ انتشرت وصارت حديث الجماهير لانه سرعان ما تتحول الى رأي عام ومطلب للناس وهنا يكمن الخطر لأن فيه زوال لسلطانه، أو ضرب لمصلحته أو ما شاكل ذلك علما بأن حرصه لا يعدو المنفعة فالغاية عنده تبرر الوسيلة.

إن أي صاحب قلم يسـاهم بالكتـابـة مطلوب منـه أن يزيد من العـطاء البنـاء، ولكن أهم ما يُطلب منه أن يعيد النظر بين الحـين والآخـر فيما هو نسبي من أحكـام وأفكار حتى يظل تبنيه لها سائرا نحو الحيلولة دون تحجـرهـا، لأن في الـتحجـر موت للفكرة، وفي تقليبها والنظر إليها تحقيق للاستنارة

ومن المعلوم ان أية جريدة من الجرائد، وأي مجلة من المجـلات كيفما كان شكلها وكيفما كانت لغتها المكتوبة بها لا تخلو من كتابات سطحية وعميقة، وأخرى مستنيرة، وهـذا يرجع بطبيعة الحال الى مبدعي هذه الكتابات سواء كانوا محترفين أو هواة. وهذه الكتـابـات يتلقفها السطحيون والعميقون والمستـنيرون. فأما بالنسبة للمستنيرين فلا إشفاق عليهم لأنهم يعرفون ما هو غثّ وما هو ثمين، ولذلك يحسنون اختيار جريدتهم أو مجلتهم. وأما بالنسبة للعميقين فإنهم وان كانوا دون المستنيرين إلا أنه لا خوف عليهم نظرا لالـتـزامـهـم الـطريق المؤدي الى الاستنـارة. ولكن بالنسبـة للسطحيين فإن اختيارهم في مهب الـريح، ذلـك أنهم لا يحسـنـون الاخـتيار وهم دون مستـوى التمحيص والتمييز، وهنا يكمن الخطر على تكوين عقلياتهم، ولذلك كانت الكتابة لهم تتـطلب قدرا من الجهد في محاولة رفعهم، وتتـطلب تقـدير المسؤولية لدرجة اعتبارهم من قبل الكاتب أبناء له حتى يظل العطاء خيرا كله، ذلك ان السطحي من الناس، من القراء حين يقرأ فإنه نظرا لسطحيته يأخذ كل شيء يقع عليه دون تمحيص، وفي هذا الأخـذ خطر على عقليته خصوصا إذا كان الكاتب غاشا له. ومن هنا كان جديرا بكل كاتب كلمـة أن يستفرغ وسعه ليتثبت من صحـة كلمته. وأمانة الكتابة تقضي أن لا نكتب الا ما نحن مقتنعون به، أو مرجح لدينا فيه الصواب على الخطأ، وهذا لا يعني ان القنـاعات ان وجدت فإنما هي لا دوام لها، فكم من مفكـرين أو كتاب تخلوا عن الكثير من القناعات حين ظهر لهم زيف ما هم مقتنعـون به، والانسـان إذا لم يعترف بنسبية أحكـامـه، وبعجزه عن الاحـاطة بالـوجـود، وبمحدودية عقله، وبحاجته، وبنقصه، فإنه منبوذ عند العقلاء، ولا اعتبار له. وفي الاعـتراف بهذا الـواقع سبيل الى تقليب الفكـرة وإعادة النـظر فيها، وهذا يكـون بين الحـين والآخر، او حيثما دعت الضرورة إليه، أو حين يرد النقد أو النقض حتى تظل الفكرة حية فيزداد بها إيمانا وتمسكا أو يتخلى عنها باقتناع □

دور الكاتب: ثائر على الفكر، خارج على النص



■ خلال سنة وشهرين من عمر «الناقد»، ما زال هناك العديد من الاسئلة التي يطرحها الكتّاب الشباب، وخاصة الذين يكتبون للمرة الأولى، وممن وجدوا في صفحات «الناقد» منبراً لهم ومجالاً رحباً لأقلامهم. وكثيراً ما تتراوح هذه الأسئلة بين الحشري والجدي، وبين المعقول واللامعقول، وبين المتابع لما يُكتب في المجلة فعلاً والمستمع لما يقال عنها في مجالس الأدباء ـ من قدح أو مدح ومن نميمة أو إعجاب. أهم هذه الأسئلة: ما هو دور الكاتب في «الناقد»؟

الجواب: سهل وصعب. سهل لو كانت «الناقد» مجلة حزبية ملتزمة بأيديولوجية ذلك الحزب وخطه العقائدي، أو كانت مجلة دولة ملتزمة بخط ذلك النظام السياسي ومتغيراته اليومية، تتعاون مع السلطة التي فيه وتأتمر بأوامرها. وصعب، لأن «الناقد» هي غير ذلك. ولأن «الناقد» أيضاً مجلة مشرعة الأبواب، مفتوحة النوافذ، متعددة الأصوات، ليبرالية التوجه، تقدمية الاتجاه، ديموقراطية الايمان، راسخة الاعتقاد بأن لا حدود لإبداع الكاتب ولا قيود على فكره ـ إلّا قيود الأخلاق والضمير، وأن الحرية هي أزمة الوطن العربي المعاصر الوحيدة، وأن هذه الحرية وحدة لا تنفصم، مهما حاول «المجتهدون» فيها تجزئتها و«المُنَظِّرون» فيها احتواءها. ولأن «الناقد» هكذا، فدور الكاتب فيها دور يرسمه هو وحده، لا موقف نشري يُطالب به، ولا هو بالضرورة موقف «الناقد».

لكن لـ «الناقد» رأياً شخصياً هو رأي رئيس تحريرها، الذي ينعكس على صفحاتها بين وقت وآخر، ولكن لا يُفرَض عليها. وهي تجربة جديدة في العمل الفكري والصحافي، تحمل صعوباتها معها، بقدر ما تحمل تحدياتها المستمرة. فاللون الواحد ليس لون «الناقد»، والصوت الواحد ليس صوت «الناقد»، والصورة الواحدة ليست صورة «الناقد». فدور الكاتب ـ في رأيها ـ هو دور اللامنتمي الى جماعة لا تملك أفكاراً مسبقة في الأدب والحياة. دور الانسان الشغوف اللجوج المتابع الناقد المتسائل باستمرار عن معنى كل شيء، الطارح أسئلة لا تنتهي، والمجيب على أسئلة قد لا تُسأل. في دوره شيء من الغُربة والغرابة، وفي موقفه خروج على السائد، فهو من خوارج الفكر التقليدي ومن خوارج النصوص المجترة.

دور الكاتب هو دور الشاعر المعني بالسياسة لا دور السياسي المهتم بالسياسة. وهو دور القاص المعني بالديموقراطية، لا دور السياسي محترف المتاجرة بالديموقراطية. وهو دور المسرحي المؤمن بالحرية، لا دور السياسي المستغِل للحرية. هو دور الروائي المطالب بالتعددية تعدد شخصيات روايته، لا دور السياسي الذي يطالب بالتعددية ليجد مكاناً لنفسه في وسطها. هو دور

من «الناقد» الى كتابها

■ هناك أمور «صغيرة» يهم «الناقد» أن تذّكر كتّابها بها. أولها أن المجلة تحاول أن تجعل من الأدب بكل أجناسه مادة صحافية مقروءة، ومن الكِتاب بكل عناوينه حدثاً صحافياً يفرض محتواه، ومن الحرية قضية غير مسلّم بها. فيصبح الأدب، مقالاً وشعراً وقصة ورأياً أمراً حيوياً يهم القاريء اللامهتم عادة بالأدب، فيصل الى كل بيت، وينافش في كل مجلس، ويتابع في كل مقهى، ويُختلف عليه، ويتحزب حوله الناس؛ وان تجعل من القضايا الأدبية قضايا حيوية في أهمية القضايا السياسية وفي خطورتها.

و «الناقد» لا تنشر الاّ لكتّاب عرب ـ (إلا فيما ندر وبحكم اختصاص أو مرجعية الكاتب، وفي مواضيع عربية أو ذات صلة مباشرة بقضية ذات اهتمام عربي). لذلك فهي لا تنشر لكتّاب أجانب ولا تترجم لهم، وبالتالي لا تدخل حقل الترجمات الشعرية أو القصصية عن أي لغة كانت أو لأي كاتب كان. فهناك مجلات أخرى تتولى هذه المهمة. فالذي يهم «الناقد» هو ان تفرد مساحتها الشهرية المحددة بثمانين صفحة لتستوعب اكبر قدر من ابداعات الكتاب العرب الجدد ليطلق هؤلاء اصواتهم من على صفحاتها. لذلك فهي ترجو كتّابها أن يصبروا معها على ظهور المادة التي يرسلونها، لأن النشر يخضع لمقاييس التحرير الدقيقة وللظروف والضرورات الفنية لكل عدد، مؤكدة في الوقت نفسه، أن كل كاتب سينال العناية نفسها، وان كل مادة جيدة ستجد طريقها للنشر، ولا مجال للاستعجال في هذا الأمر.

ويجدر التذكير أن أي موضوع يتجاوز ٣٠٠٠ كلمة أو أربع صفحات من المجلة قد يتعرض للتأخير، وأن أي موضوع لأي كاتب يكون قد سبق نشره في مطبوعة أخرى، وتنشره «الناقد» عن عدم معرفة، سيعرض الكاتب لوقف التعامل معه فوراً. وأن أي سرقة أدبية تكتشف سيعلن عنها ويشهّر بكاتبها. وبالتالي فأن أية مادة ترسل الى «الناقد»، تكتب خصيصاً لها ولا ترسل الى صحيفة أو مجلة اخرى.

تأمل «الناقد» أن تحظى بتفهم الكاتب لظروفها وسعة صدر القاريء بها □

الناقد

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألّا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألّا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:	للأفراد
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office
as a Newspaper



جائزة «الناقد» للرواية ـ ١٩٨٩

النتائج في الشتاء

بموجب شروط جائزة «الناقد» للرواية للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣١ تموز/ يوليو الماضي باب قبول المساهمات. وقد بلغ عدد الروايات المستوفية لشروط الجائزة التي وصلت حتى ذلك التاريخ ٣٩ رواية موزعة على ١٠ أقطار عربية هي: ٧ لبنان، ٣ المغرب، ١٠ سورية، ٤ فلسطين، ٧ مصر، ٣ العراق، ١ ليبيا، ١ السعودية، ٢ السودان، ١ الأردن.

وقد تشكّلت لجنة للتحكيم مؤلفة من ثلاثة روائيين ونقاد، سيعلن عن أسمائهم عند إعلان نتائج المسابقة في كانون الثاني/ يناير ١٩٩٠. وتذكّر اللجنة التحكيمية كما يذكّر الناشر بأنهما لا يدخلان بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

الصحافي المرتبط بالقيم الليبيرالية وبالحريات ككل، لا دور السياسي الذي لا يعرف من الليبيرالية الا شعاراً قد يوصله الى السلطة. الكاتب هو الذي لا يريد السلطة، انما يريد منبراً لُيسمِع السلطة رأيه وينقل إلى الناس فكره.

الحرية هي الحل لكل قضايا الكتابة والقراءة ـ أي الفكر. بل هي نقطة الانطلاق. لذلك فان للكاتب دوراً تقدمياً دائماً، وهذا لا يعني أنه موقف «اشتراكي»، بمدارسه المتعددة. إنه نقد الاشتراكية ـ بمدارسها المتعددة أيضاً ـ للمجتمع العربي بعد قرابة نصف قرن من استقلاله من الاستعمار الكولونيالي التقليدي، ما زال صحيحاً. الا أن الحلول الاشتراكية لم تعد تجدي، أو أن مفعولها بطل في عصر «البروسترويكا» أو «الغلاسنوست».

ان دور الكاتب العربي ما زال مختلفاً عن دور الكاتب الأوروبي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حيث كان للكاتب الاوروبي المقدرة على قول ما لا يستطيع غيره قوله، من دون أن يتخذ دور العرّاف، أو أن يصدقه الناس كلهم. وتطور هذا الدور في المجتمعات الديموقراطية الحديثة الى أن أصبح للكاتب الحق في أن يقول رأيه في السياسة، من دون أن يستبق الاحداث. لكن دور الكاتب العربي، بالمقارنة، ما زال بعيداً عن الوصول الى مرتبة العرّاف، وهو لم يستطع بعد أن يصل الى مرتبة الحكواتي، فما بالك بالناقد. وما دام الكاتب العربي لا يواجه مشكلة الحرية على أنها الأساس، ويرى فيها مشكلة سياسية بالدرجة الأولى، لا مشكلة إبداعية، مهما حاول كتّاب السلطة التحايل عليها بأسماء مستعارة كالحرب أو المواجهة أو البناء الداخلي، لتأجيلها. فللكاتب العربي دور مفقود غير محدد الأطر أو المعالم، إلا انه دور ـ كالحرية ـ يؤخذ ولا يُعطى.

وإذا كانت الحرية هي «المشكلة» بالنسبة لدور الكاتب العربي، فإن محافظة أو رجعية الكاتب العربي ـ مهما ادّعى عكس ذلك ـ هي «مشكلة» من نوع آخر. ففي الشهر الذي تحتفل فيه فرنسا بذكرى مرور ٢٠٠ سنة على قيام الثورة الفرنسية، التي هي أم الثورات في العالم، لا نجد كاتباً عربياً واحداً استخلص درساً واحداً منها يعنينا نحن في الوطن العربي. واذا كانت الثورة اليوم اسطورة على فراش الموت، فهذا مؤشر نهائي على أن عهد الثورات كما عرفناه ـ أو كما عرفه جيلنا تحديداً ـ في العالم العربي، قد انتهى. فالثورات لا يصنعها السياسيون، بل الكتّاب، كما صنع كتاب فرنسا وفلاسفتها في القرن الثامن عشر الثورة الفرنسية. ولأن الوطن العربي ـ بأقطاره المتعددة وتجاربه التاريخية المتنوعة ـ افتقر الى التقدمية في كتّابه، افتقر الى الثورات التي تتحالف مع التاريخ لتغيّر مجراه.

ان فكرة الثورة كدواء لأمراض العالم المستعصية قد انتهت. وتراث الثورة الفرنسية من عنف وارهاب وتعصب، بكل إرثها العلماني، يشابه تراث وارث الثورات الدينية، التي فشلت أيضاً في كسب أي معركة ضد الأنظمة المسماة بالثورية، وان لم تكتسب رومنسيتها. فالحرية قد دافعت عن الدين أحسن مما دافع الدين عن الحرية. ومن هنا نشأت دعوة مَنْ يريد ان يجعل الايمان بالدين بديلاً من الايمان بالحرية، لا بالضرورة متمماً له. وأهم أسباب ذلك غياب الكاتب التقدمي الذي يمكن أن يتصدى لذلك عن طريق طرح فلسفة سياسية جديدة وفكر وطني وقومي مستنير، يواجه كل النزعات الاقليمية والطائفية البائسة، ويطلقه في فضاء العرب، متحدياً كل تعصب أعمى.

لا يعقل أن يعيش الشاعر من غير سياسة. ولا يعقل ان يعيش القاص من غير جنس، وان يعيش الفنان من غير عواطف. لا يعقل أبداً ان نعيش من غير هذه الأحاسيس التي تخلق كل صراعات العالم. لكن المستحيل بعينه كما يبدو هو أن نعيش من غير انتماء ديني. ولأن فعل الكتابة مركب من كل ذلك، فعليه أن يتعاطى مع الأطراف غير المنطقية في الانسان، الذي هو في الوقت نفسه أحجية من الغموض وسر عقلاني يتنازع الكاتب بين منطق الأشياء وأسطورة التغيير.

جميل جداً أن تتيح «الناقد» ـ المجلة للكاتب العربي فعل الابداع وقدرة الجرأة ليصنع ثورته المرجوة □

ريـاض نجيـب الـريـس



عين الناقد

آفات الكتابة

(كل مهنة لها آفات. القطن له آفات. القمح له آفات، والكتابة أيضا لها آفات، والكاتب يجب أن يقبلها بصدر رحب..).

الطيب صالح

«الحوادث» ـ لندن ـ ٢١/٧/١٩٨٩

الموقف

(لا يوجد فنان حقيقي الا اذا كان صاحب موقف سياسي، فليس هناك فن بلا موقف..)

عدلي رزق الله

«الموقف العربي» ـ قبرص ـ ١٧/٧/١٩٨٩

أدب المعركة

(في أثناء المعارك من الصعب الحصول على صياغة فنية كاملة لأن صوت المعركة يكون هو الأقوى. وما يستخدم من كتابة أو أدبيات عموماً، يستخدم كسلاح في المعركة فيتحول الأدب ـ دون وعي من الأديب ـ الى شعارات وخطب..)

فتحي غانم

«اليوم السابع» ـ باريس ـ ٣١/٧/١٩٨٩

النقد

(أهم دعوى تشغل تفكيري هي الدعوة الى وضع أساس علمي لحركتنا النقدية..)

(النقد حتى اليوم مجرد مجهودات مبعثرة متروكة لجهود فردية..)

يوسف الشاروني

«عُمان» ـ مسقط ـ ٢٩/٧/١٩٨٩

الشعر المنقذ

(القمع بلا نهاية والجوع دون أمل في الغد، يجففان الينابيع السخية التي تتحول الى حفرة من الغيبوبة أشبه ما تكون بالهاوية في كابوس لا ينقذنا منه سوى الشعر.)

غالي شكري

«الوطن العربي» ـ باريس ـ ٢٨/٧/١٩٨٩

ما الموهبة

(أنا من المؤمنين بأن الموهبة يمكن أن تصنع. بمعنى أن الانسان لو كان موهوباً فقط ولم يدرس ولم يتفرغ لتطوير موهبته فقد تتلاشى هذه الموهبة وتندثر..)

صنع الله ابراهيم

«المجلة» ـ لندن ـ ٣١/٧/١٩٨٩

«المبدعون»!

(إنها ازمة ابداع. نعم! ولكنها أيضاً أزمة اخلاقية وأدبية واجتماعية، فهؤلاء «المبدعون» صنعتهم مؤسسات سياسية واعلامية وايديولوجية هي جزء من المؤسسات السائدة بكل فسادها وتفاهتها وارهابها وخرابها، وهم يتعاملون معك من خلال هذه المؤسسات التي «فبركتهم». انهم أصحاب مؤسسات أكثر مما هم أصحاب «نصوص» ونظريات...)

بول شاوول

«الموقف العربي» ـ قبرص ـ ٢٤/٧/١٩٨٩

الكلام المختلف

(حين جاءت فترة الستينات وقف كبار نقاد الواقعية من كتاب الستينات الذين هم مدللون الآن وملء العين والقلب.. موقفاً رافضاً للكتاب وقالوا عنهم إنهم عدميون ولا تشغلهم مشكلات بهجة الحياة والتفاؤل التاريخي. الآن يقولون كلاما مختلفاً)

ابراهيم فتحي

«الوطن» ـ الكويت ـ ٢٧/٧/١٩٨٩

الشاعر الحقيقي

(الشعر يحتوي على أقصى أنواع الحرية في أقصى أنواع القيود. ومن يستطيع التغلب على هذه القيود بحرية يكون شاعراً حقيقياً..)

جيلي عبد الرحمن

«الموقف العربي» ـ قبرص ـ ٣٠/٧/١٩٨٩

العروض فقط

(كم من الدواوين العربية المطبوعة، والمهدور عليها أموال كثيرة، ولا نجد فيها غير قصائد لم تلتزم بشيء آخر غير العروض..)

المنصف المزغني

«الحوادث» ـ لندن ـ ٢٨/٧/١٩٨٩

يمين ويسار

(لقد تجاهلني نقاد اليسار وحسبوني مع اليمين بمجرد انني لم اسجن، ووضعني نقاد اليمين على اليسار بسبب انتمائي الى الكادحين من البشر في اعمالي..)

خيري شلبي

«القدس العربي» ـ لندن ـ ٢٦/٧/١٩٨٩

درس التواضع

(ما زلت بعد نصف قرن من العمر في اطار التجريب ولست محترفاً، فكل عمل أكتبه أو قصة أخرج بها على الناس، تأتي في اسلوب وتكنيك مختلف عما سبقها. والمنطق الذي يحكمني هو منطق الهاوي لا المحترف..)

عبد الحكيم قاسم

«القدس العربي» ـ لندن ـ ١٣/٧/١٩٨٩

التنازل الشعري

(النص الحديث لم يعد نصاً منبرياً. النص الاحتفالي هو حالة من حالات التنازل الشعري لرغبة الرعاع. وحين يقدم الشاعر مثل هذا التنازل فانه يتنازل عن ذاته الشاعرة ويتحول الى اداة من أدوات الاعلام العامة..)

محمد عمران

«شباب العرب» ـ طرابلس ـ آذار ١٩٨٩

(التراث والتجديد شبكة رميتها للعلمانيين حتى أستطيع قدر الامكان ان أجرهم الى حظيرة الاسلام فتنازلت فيه عن أشياء كثيرة جداً، وهي في رأيي ليست كبيرة فهي تنازلات على مستوى اللغة..)

حسن حنفي

«العالم» ـ لندن ـ ٢٢/٧/١٩٨٩

الاجازة

(ما دامت الكتب والقصائد واللوحات مصادرة، وعقل الانسان في اجازة، فان الفنون والآداب في اجازة..)

غازي الجاسم

«الوطن» ـ الكويت ـ ١٨/٧/١٩٨٩

المصيبة

(النقاد العرب في معظمهم يطبقون نقداً غريبا على الابداع العربي. واذا كان هناك مبدع عربي حقيقي فمصيبته كبيرة مع النقاد العرب..)

المستعربة الاسبانية لوث غارثيا

«الحياة» ـ لندن ـ ١٨/٧/١٩٨٩

القصيدة سبة

لماذا يستغرب بعض الأدباء رجوع الشعراء الشباب الى كتابة القصيدة العمودية؟ هل أصبحت هذه القصيدة سبة؟!..)

رعد بندر

«القبس» ـ الكويت ـ ٢٠/٧/١٩٨٩

الاخلاء

(الصفحات الثقافية في صحفنا تنهض على صحفيين لم يتخصصوا الا في التحرير الصحفي المهني العام. وهؤلاء يتصدون للكتابة في كل مسألة، والافتاء في كل قضية، وتقويم كل عمل..)

عبد المنعم تليمة

«الشرق الأوسط» ـ لندن ـ ١٨/٧/١٩٨٩

مجد الترجمة

(.. يكفي ان يكون الكتاب مترجماً لكي ترتفع نسبة مبيعاته ويقدم الناس على قراءته أكثر من غير المترجم...)

الولي محمد

«اليوم السابع» ـ باريس ـ ٢٤/٧/١٩٨٩

الشكوى لله

(أنا بعد كل هذا السن وكل هذه الخبرة لا أجد منبراً مريحاً أكتب فيه، ولا ناشراً يحتفي بكتبي بطريقة تحفظ للانسان كرامته..)

علي الراعي

«الحياة» ـ لندن ـ ٣١/٧/١٩٨٩

شاعر الأمة

(.. اذا ملكت من الوقاحة والبلاهة ما تسمح لك برص أي كلام بجوار أي كلام فأنت لست مجنونا.. أنت شاعر هذه الأمة ومخلصها)

محمد محفوظ

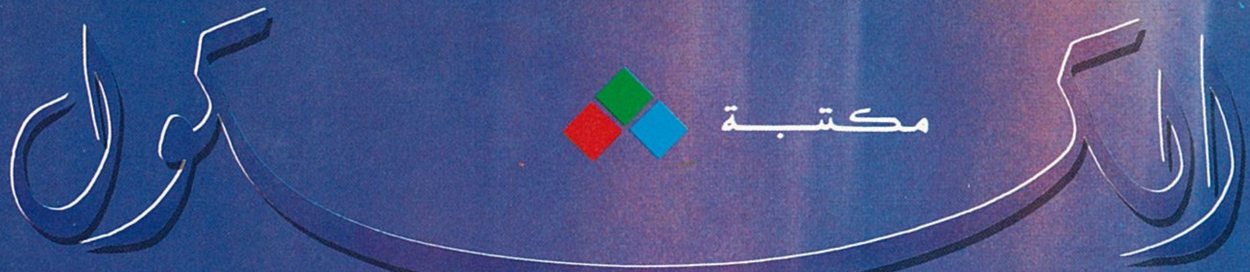
«العرب» ـ لندن ـ ٣١/٧/١٩٨٩

حق الكلام

(.. ويبدو في هذا العصر ان من يملك القوى الاعلامية هو وحده الذي له الحق في الكلام في العالم)

شاكر مصطفى

«اليوم السابع» ـ باريس ـ ٣١/٧/١٩٨٩



AL KASHKOOL
BOOKSHOP

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ Tel: 01-235 4240

توفـــر

كل كتاب صادر في العالم العربي
كل كتاب صادر عن العالم العربي
كل مجلات الثقافة
لكل القراء

١٠,٠٠٠ عنوان بالعربية والانكليزية تحت سقف واحد





الناقد

العدد السابع عشر ■ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٨٩
السنة الثانية
No. 17 ■ NOVEMBER 1989 ■ YEAR 2

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW
شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

■ نزار قباني:
أحاول إنقاذ آخر أنثى قبيل وصول التتار

■ أحمد أبو مطر:
الشخصية القومية وهجوم الغزو الثقافي

■ مصطفى المسناوي:
عن المشهد الثقافي المغربي في الثمانينات

■ بلند الحيدري:
بعيداً.. في الزمن الضائع

■ علي كنعان:
توقفوا سنة عن كتابة الشعر

■ صلاح نيازي:
مدخل إلى شيكسبير

■ غالب غانم:
لمن جورج شحاده؟

■ كمال أبو ديب:
قداسات

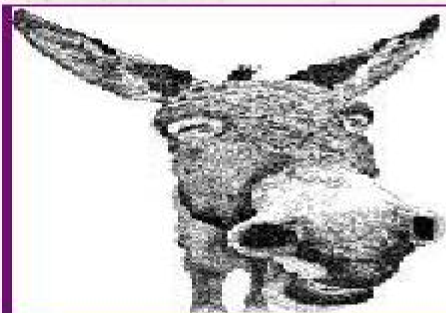
■ ميشال نقولا:
اللغة العربية والتطور والتطاور

■ عبد العزيز المقالح:
دراسة في قصائد الانتفاضة

■ ياسر الفهد:
الصحافة العربية وأمانة الكاتب

£ 3.00 in U.K.

http://abuabdoalbagl.blogspot.com



أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

المقال

الشعر

القصة

النقد

الأبواب والزوايا



نزار قباني
في قصيدته الجديدة
«أحاول إنقاذ آخر أنثى
قبيل وصول التتار» (٤)



محمد الماغوط
في الحلقة الخامسة
من روايته
«الأرجوحة» (٣٥)


الناقد
الغابات تبوقع

طارق الطيب
في دراسة إحصائية
عن العام الأول
لـ «الناقد» كتاباً
وموضوعات (٤٦)

تصدر عن:
رياض الريّس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905 Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس

المدير المسؤول: عبد الغني مروة
التصميم والاخراج: كامل غرافيكس

الفنانون المشاركون في هذا العدد
شلبية ابراهيم وطلال معلا وأسعد أبو قاعود وزهير غانم وسالم صلاح ونبيل أبو حمد
الغلاف بريشة الفنان أحمد شبرين

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review
in Arabic
Edited by:
Riad N. El-Rayyes
Design & Layout
Kamel Graphics

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الاردن ١,٥ دينار، العراق ١,٥ دينار، الكويت ١,٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١,٥ دينار، قطر ٢٥ ريال،
السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States 8$, Cyprus 2£C, Greece 1000 Dr, France 30 F, West Germany 15 D, MItaly 8000 L, Switzerland 15 SF, United Kingdom 3£,
Canada 8$C, Belgium 200BF, Netherlands 15FL, Austria 100 Sch



نــزار قبّـانـي

أحاولُ إنقاذَ آخر أنثى قُبيلَ وصول التتار

من المجموعة الشعرية (لا غالب إلا الحب) التي ستصدر قريباً.

١ ▸

أعُدُّ فناجينَ قهوتِنا الفارغاتِ
وأمْضغُ آخرَ كسْرةِ شِعْرٍ . .
وأضربُ جُمْجُمَتي بالجدارْ . .
أعُدُّكِ جُزْءاً فجُزْءاً،
قُبيْلَ انْسحابكِ منّي،
وقبْلَ رحيلِ القطارْ.
أعُدُّ أناملَكِ الناحِلاتْ،
أعُدُّ الخواتمَ فيها . .
أعُدُّ شوارعَ نَهْدَيْكِ . . بيْتاً فبيْتاً . .
أعدُّ الأرانبَ تحت غطاءِ السريرِ . .
أعدُّ ضُلوعَكِ . .
قبلَ العناقِ . .
وبعْدَ العناقِ . .
أعدُّ مساماتِ جلْدكِ
قبلَ دُخولي . .
وبعْدَ خُروجي . .
وقبْلَ انْتحاري . .
وبعْدَ انْتحاري . .

٢ ▸

أعُدُّ أصابعَ رجليْكِ . .
كيْ أتأكّدَ أنَّ الحريرَ بخيْرٍ . .
وأنَّ الحليبَ بخيْرٍ . .
وأنَّ بيانُو (مُوزارتٍ) بخيْرٍ . .
وأنَّ الحَمامَ الدمشقيَّ
ما زالَ يلعبُ في صحن داري . .

٣ ▸

أعُدُّ تفاصيلَ جِسمكِ
شِبْراً فشِبرا
وبرّاً . . وبحْرَا
وساقاً . . وخصْرا
وَوجْهاً . . وظهْرا
أعُدُّ العصافيرَ تَسْرقُ من بين نهْدَيْكِ . .
قَمْحاً وزَهْرا . .
أعُدُّ القصيدةَ بيتاً . . فبيتاً
قُبيْلَ انفجارِ اللُّغاتِ،
وقبْلَ انفجاري . .
أحاولُ أن أتعلّقَ في حَلْمة الثّدْيِ . .
قبلَ سُقوطِ السَّماءِ عليَّ
وقبْلَ سُقوط الستارْ.
أحاولُ إنْقاذَ آخرِ نهْدٍ جميلٍ . .
وآخرِ أُنْثى . .
قُبيْلَ وصُول التّتارْ . . . .

٤ ▸

أقيسُ مساحةَ خَصْرِكِ
قبْلَ سُقُوط القذيفة فوق زُجاج حُروفي
وقبْلَ انْشِطاري.
أقيسُ مساحةَ عِشْقي . . فأفْشلُ
كيف بوُسْعِ شراعٍ صغيرٍ، كقلبي
اجتيازَ أعالي البحَارِ؟
أقيسُ الذي لا يُقاسُ
فيا امرأةً من فَضاءِ النُبُوءاتِ،
هل تقبلينَ اعتذاري؟

٥ ▸

أعُدُّ قناني عُطورِكِ فوق الرُفُوفِ
فتجتاحُني نوْبةٌ من دُوارِ.
وأُحْصِي فساتينَكِ الرائعاتِ،
فأدخُلُ في غَابةٍ من نُحاسٍ . . ونارِ . .
سَنابلُ شَعْرِكِ،
تُشْبهُ أبْعادَ حُريّتي
وألوانُ عَيْنيكِ . .
فيها انْفتاحُ البَراري.

٦ ▸

أيا امرأةً . .

▶ ٧

أعُدُّكِ . .
بدْءاً من القُرْط حتّى السِّوارِ.
ومِنْ مَنْبع النَهْرِ . .
حتّى خليجِ المَحارِ . .
أعدُّ فناجينَ شَهْواتِنا
ثمَّ أبدأُ في عدِّها من جديدٍ
لعلّي نسيتُ الحسابَ قليلاً
لعلّي نسيتُ الحسابَ كثيراً
ولكنَّني ما نسيتُ السلامَ
على شَجَر الورد في شَفتيْكِ . .
ورائحةِ الوردِ . . والجُلَّنارِ . .

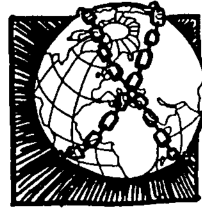
▶ ٨

أُحبُّكِ يا امْرأةً . .
لا تزالُ معي في زَمان الحِصَارِ . .
أُحبُّكِ يا امْرأةً . .
لا تزالُ تُقدِّم لي فَمَها وردةً
في زَمَان الغُبارِ.
أحبُّكِ . . حتَّى التَقمُّص ، حتَّى التَوحُّدِ،
حتّى فَنَائيَ فيكِ، وحتَّى انْدِثاري .
أُحبُّكِ . .
لا بُدَّ لي أن أقولَ قليلاً من الشّعْرِ
قبلَ قرار انْتِحاري .
أُحبُّكِ . .
لا بُدَّ لي أنْ أُحرِّرَ آخِرَ أُنْثى
قُبَيْلَ وُصُولِ التتَارِ . . . .

١٩٨٩/٤/٢٧



لا أزالُ أعدُّ يدَيْها
وأُخْطِيءُ . .
بينَ شُروقِ اليَدينِ ،
وبينَ شُروق النَهارِ.
أيا ليتَني أَلتقيكِ لِخَمْسِ دقائقَ ،
بينَ انهياري . . وبينَ انْهياري . .
هيَ الحَربُ،
تمْضغُ لحمي ولَحمَكِ . . ماذا أقولُ؟
وأيُّ كلامٍ يليقُ بهذا الدَمارِ؟
أخافُ عليكِ . .
ولستُ أخافُ عليَّ . .
فأنتِ جُنوني الأخيرُ.
وأنتِ احْتراقي الأخيرُ.
وأنتِ ضريحي .
وأنتِ مَزاري .



الشخصية القومية وهجوم الغـــ

أحمــــد أبو مطـــــــر

■ لا نبالغ اذا قلنا ان من بين الموضوعات الأكثر طرحا والحاحا خلال الأعوام العشرة الماضية في الساحة الثقافية العربية، موضوع الغزو الثقافي، اذ كتب فيه الكثير، وعقدت من أجله العديد من الندوات والمؤتمرات القطرية والقومية، وهو موضوع ما يزال له أهميته والحاحيته، لذلك فان الحوار حوله من شأنه ان يصل الى تصور موضوعي، يثبّت الحيثيات، ويضع الأفكار الخاصة بمواجهته موضع التنفيذ، بعد تشكيل قناعات مشتركة يتم تبنيها وتعميمها، عند ثبوت ان موضوع الغزو الثقافي للوطن العربي مسألة علمية وليس مجرد أوهام وتخيلات لبعض المثقفين والمفكرين العرب، خاصة ان لدينا من يؤمن بوجود محاولات الغزو هذه، وأنها تهدد الوطن العربي، وجوده ووحدته، وهناك من يرى أن هذه مجرد أوهام خاصة بمتعصبي الفكرة والوحدة العربية، لأنه في عالم اليوم حيث ثورة تكنولوجيا المعلومات والاتصالات، أصبح العالم كله حقلا واحدا للتفاعل والتأثير، السيادة فيه للأفكار الأجدى، والنظريات الأصلح، وبالتالي فان أصحاب وجهة النظر هذه، لا يقرون وجود مسألة الغزو الثقافي.

ان تتبع أفكار النقاشات التي سادت في العديد من بلدان العالم الثالث في آسيا وأفريقيا وأميركا اللاتينية، في العقدين الماضيين، يوضح ان موضوع الغزو الثقافي من الأمور المطروح نقاشها بجدية وعلمية تعتمد على حقائق ومعلومات ميدانية، وليس مجرد أوهام وتخيلات، اذ أصبح الغزو الثقافي مظهرا من مظاهر الاستعمار الجديد الذي يهدف الى استمرار السيطرة الامبريالية على أقطار هذا العالم الثالث، بأساليب جديدة، بعيدا عن قعقعة السلاح، وهدير الدبابات والطائرات، إذ أن الاستلاب الثقافي أخطر بكثير، حين يشعر شعب من الشعوب، أنه اضعف ثقافيا، ومتخلف حضاريا، بالنسبة لشعب آخر، يجعل النظرة لذلك الشعب وحكومته، نظرة فيها خجل وحياء وشعور بالدونية، يسمح لذلك الشعب وحكومته، بالتصرف كما يشاءون في مقدرات الشعب المستلب. ونعتقد ان موضوعة الغزو الثقافي لأهداف استعمارية هي استمرار وتطوير ـ بشكل من الأشكال ـ للعديد من السياسات التي وضعتها الدول الصناعية بعد الحرب العالمية الأولى، بهدف استمرار إحكام السيطرة على شعوب العالم الثالث، مستغلة في سبيل هذا الهدف كافة القوانين، بما فيها القوانين الدولية آنذاك المتمثلة في مبادىء عصبة الأمم، وتحديد الخاصة بنظام الانتداب الذي ورد في المادة (٢٢) من شرعة عصبة الأمم، التي وضعت لتطبق على البلاد والمستعمرات التي إرتأت تلك الدول الصناعية الاستعمارية أنها عاجزة عن «تسيير أمورها بنفسها في ظروف العالم الحديث الصعبة»، ورغم ان ميثاق عصبة الأمم اعتبر نظام الانتداب (رسالة حضارية مقدسة)، الا ان الدول المنتدبة، جعلت من هذه المبادىء وسائل لإحكام سيطرتها على الدول المنتدبة عليها، واستلاب شخصيتها القومية نفسيا وثقافيا، عبر التربية والثقافة والسلوك والتطلع الذي تشيعه تلك الدول الاستعمارية في أوساط وعقول الدول المغلوبة المستعمَرة. ان خطورة هذه الثقافة الاستعمارية التي تغزو عقول شعوب العالم الثالث، تتجلى فاقعة في أحداث ومقولات يومية، لعل أبلغها بعض وقائع الاستفتاء الذي أجرته فرنسا عام ١٩٨٨ في جزيرة (غويانا)، للتصويت على الاستقلال ام البقاء جزءا من فرنسا، حيث صوت بعض السكان الأصليين (قبائل الكاناك) مع البقاء جزءا من فرنسا، وقد أجاب شاب مثقف منهم عن سؤال وكالة الصحافة الفرنسية عن أسباب رغبته في بقاء جزيرته تابعة لفرنسا، بقوله: من يرفض ان يكون مواطنا لجان بول سارتر والبيركامو؟ لا ينكر أحد في العالم الثالث الانجازات الفلسفية والأدبية لسارتر وكامو، ولكن هذه الانجازات مهما عظمت، لا يمكن القبول بأن تكون مبررا للاستلاب والسيطرة والهيمنة، كما برر ذلك المواطن (الكاناكي) موقفه المؤيد لاستمرار السيطرة الفرنسية على جزيرة بكاملها رغم أنف شعبها الأصلي. ان موقف ذلك المواطن، يوضح كيف ان الاستلاب الثقافي والحضاري، يؤدي الى فقدان الشخصية القومية، وضياع ملامحها المميزة، مما يسهل استمرار النهب والهيمنة الاستعماريين، وهو ما عبّر عنه فرانز فانون بأنه استجابة نفسية للحالة الاستعمارية، كما شخصه جوزيف كاميللري في كتابه (أزمة الحضارة) بإعادته مسألة التبعية الى «تشبه النخبة في العالم الثالث بقيم مجتمع الحواضر وطراز حياتها



ومؤسساتها. والأنكى من ذلك ان هذه النخبة متورطة في عملية تفاعل مع المصالح الأجنبية والوكالات العالمية، وكلما أصبحوا أكثر تقبلا لمقولاتها الثقافية والأيدولوجية أصبحوا أكثر استجابة لمطالبها، وليس مستغربا ان العمل على غرار الحواضر او تطبيق نماذجها على مشاكل المجتمعات التابعة قد أدى الى بُنى نافذة ومجافية للقيم المحلية» ص ١١٧. والمهم ملاحظته في هذا المقام هو التفريق بين التفاعل الحضاري بمعنى الأخذ والعطاء، وبين التفاعل مع المصالح الأجنبية والرضوخ لمطالبها على حساب القيم المحلية والتطلعات القومية.

ما هو الغزو الثقافي؟

كي نشخص حيثيات هذا الغزو، وما اذا كان هذا الغزو موجودا ام انه مجرد تخيلات وأوهام، فلا بد من الاتفاق على تعريف بسيط واضح للغزو الثقافي، الذي هو - كما نرى - الأسلوب الجديد للامبريالية العالمية، الذي تحاول من خلاله ضمان استمرار هيمنتها وسيطرتها على البلدان النامية، من خلال ما أطلق عليه بعض المنظرين الأميركيين (البعد الرابع)، ويعنون به إحكام النفوذ من خلال الثقافة كبعد جديد، يضاف الى أبعاد السيطرة السابقة: الاقتصادية والسياسية والعسكرية، ومن خلال التغلغل الثقافي، يتم نشر مفاهيم ثقافية وفكرية معينة، تخدم وجود الدولة الامبريالية، حيث مسخ الثقافة الوطنية وتشويهها، والاقناع بأنها ثقافة متخلفة لا تواكب العصر ومتطلباته الحضارية، فيصبح كل ما هو أجنبي له السيطرة والتفوق، وهو المثال والنمط الذي يجب ان يقلد في ميادين الحياة كافة، الأدب والفن والموسيقى وتقاليد الحياة اليومية في المسكن والمأكل والرقص ولغة التخاطب، أو كما عبّر عن ذلك الطيب صالح في روايته (موسم الهجرة الى الشمال) بقوله: «لقد أسسوا المدارس ليعلمونا كيف نقول نعم بلغتهم». وبعد سنوات من هذه الممارسات والتغلغل الثقافي، تصبح ثقافة البلد (ثقافة تابعة) للنمط الأجنبي، وليست (ثقافة وطنية) تعبر عن خصائصها وسماتها القومية. لذا فإن الغزو الثقافي من أحدث الأساليب الامبريالية لضمان فرض الهيمنة والتبعية، لأن غزو العقول اخطر من غزو الأرض، لأنه غزو غير منظور وغير مباشر، مما يعني ان مكافحته أصعب وأقسى، ويلاحظ ان الغزو الثقافي (غزو العقول) ملازم للقوة السياسية والعسكرية والاقتصادية، مما جعل الولايات المتحدة الأمريكية هي الدولة الأقوى في استعمال هذا الاسلوب، وهذا ما يفسر العدد الهائل للوكالات والادارات والأجهزة الأمريكية العاملة في خدمة هذا الميدان، وصولا الى هيمنة النمط الأمريكي في السلوك والتفكير على أوسع بقعة في العالم، بما فيها اوروبا ذاتها.

الوطن العربي.. والغزو الثقافي

من بين دول العالم الثالث، يأتي الوطن العربي في المقدمة من حيث حرص القوى الامبريالية على استمرار بسط السيطرة والهيمنة، بكافة الأساليب، ومن بينها أسلوب الغزو الثقافي، وذلك لأسباب عديدة تسهل عملية الغزو، وتغري به:

١- غياب القوة العسكرية القادرة الآن على تحقيق الطموحات القومية في دحر العدو الاسرائيلي، وتحرير الأراضي العربية المحتلة، مما أوجد إحباطات متعددة لدى المواطن العربي نتيجة احساسه بالعجز والفشل، مما يسهل عملية الاختراق النفسي والعقلي الموجهة ضهد.

٢- تراجع العمل القومي في مختلف الميادين، وتحديدا في ميدان العمل السياسي، حيث لم تتمكن الأقطار العربية من تحقيق حد أدنى من التنسيق السياسي، رغم مرور ما يزيد على أربعين عاما على تجربة تأسيس الجامعة العربية، مما أدى الى تضخم الاحساس القطري على حساب العمل القومي، في زمن أصبح فيه المستقبل للتجمعات الكبيرة الممثلة في الدولة القومية الواحدة، وهذا ما يفسر ركض أوروبا الغربية نحو تحقيق الوحدة السياسية الكاملة، بعد ان حققت وحدتها الاقتصادية من خلال السوق الأوروبية المشتركة، التي مكنتها من الصمود في وجه الولايات المتحدة الأمريكية التي تطمح الى بسط نفوذها واستمرار هيمنتها على أوروبا الغربية.

٣- غياب التصور القومي الموحد لطبيعة الثقافة الواجب سيادتها في الوطن العربي الواحد، وينعكس ذلك على برامج التربية والتعليم في كل قطر عربي، مما يحول دون تشكيل وجدان عربي مشترك، فتظل الاهتمامات والتطلعات مختلفة من قطر الى آخر، ويؤثر ذلك على تقييم الحاضر وطموحات المستقبل.

٤- محاولات العدو الصهيوني الدؤوبة لاختراق الصف العربي في مجال الثقافة وغيرها، ويواكب ذلك العمل الصهيوني - الامبريالي لاثارة مشكلة الطوائف والأقليات في الوطن العربي، وقد أثار هذه المسألة علنا الكاتب اليهودي (أوديد ينون) عام ١٩٨٢ في دراسته (استراتيجية اسرائيل في الثمانينات)، فاعتبر ان من مهمات اسرائيل الراهنة العمل على اثارة مسألة (الطائفية) في الوطن العربي، مستغلة وجود بذور لهذه القضية قابلة للنمو اذا ما أحسن ارواؤها، وتجديد تربتها، ولعل ما تشهده لبنان والسودان خير مثال على ان هذه الخطة الصهيونية مرشحة للنجاح، اذا لم توضع لها الحلول العلمانية في اطار وطن قومي واحد.

٥- غياب الحد الأدنى من الحريات الديمقراطية وحقوق الانسان، في أغلب اقطار الوطن العربي، حيث مصادرة الحريات هي الأساس، مما جعل الغالبية العظمى من المواطنين، وتحديدا الطبقة المثقفة المتعلمة صانعة الرأي العام، تتطلع دوما نحو (الغرب) كمثال للحرية والهامش الديمقراطي، ويتجلى ذلك في الهجرة المستمرة للكتاب والصحفيين والمثقفين، والصحف والمجلات ودور النشر، وآلاف المواطنين العاديين نحو الأقطار الغربية والاسكندنافية والولايات المتحدة الأمريكية. ان هذه المصادرة للحريات، تجعل النموذج الغربي هو المرتجى، وهو الأمل، رغم ◁

نحن نعيش على المفاهيم الغربية ونقتبسها ونتأثر بها ولا تموت عندنا إلا عندما تموت في بلد المنشأ

ـــزو الثقافي



◁ كل ما تحمله دول هذا النموذج من خطط عدوانية نحو الوطن العربي، وهذا من شأنه ان يجعل النفوس والعقول العربية ـ وبشكل جماعي ـ غير قادرة على الصمود أمام وسائل وأدوات الغزو، وتمتلىء الحياة العربية في كافة اوجهها بنماذج صارخة لهذا الضعف أمام الغزو والقابلية للتبعية، ومن المهم ان نمتلك الجرأة، ونتساءل:

ـ لماذا هذا الشغف لدرجة الجنون والعشق بكل ما هو أميركي في المأكل والملبس والموسيقى والرقص؟

ـ لماذا هذا الغرام والاحترام والتقدير والحسد لكل دارس في اميركا، لدرجة ان خريج الجامعات الأميركية له الأولوية والحظوة في التعيين في الجامعات العربية، مهما كان مستواه وتخصصه؟

الاحباطات والهزائم كأمة تفسر فقداننا لأية نظرية أو مفهوم عربي في الأدب والفن والثقافة

ـ لماذا الركض وراء ترجمة كل ما هو جديد في اوروبا وأميركا في الأدب والفن والاقتصاد والعلوم الاجتماعية، واعتبار ما يصدر هناك هو الأرقى وهو النموذج المبدع؟ ان هذا التساؤل لا يعني الجمود وضرورة الانغلاق، ولكنه تساؤل يوضح الانجذاب دوما نحو المركز الأقوى اقتصاديا وعسكريا وسياسيا، بدليل ان اهتمامنا هذا، لا يقابله اهتمام غربي بترجمة ما يصدر في الوطن العربي في الميادين المذكورة! وكل ما ترجم لكتاب ومبدعين ومفكرين عرب، لا يتجاوز العدد القليل، وهو في الغالب يقدم نماذج للتعريف المحدود فقط.

ـ لماذا كل هذا التمحك والاستعراضية لدى العديد من المثقفين والمتعلمين العرب في اوروبا وأميركا، المتمثلة في إصرارهم على زج الكلمات والمصطلحات الانكليزية والفرنسية في أحاديثهم الشفوية، وكتاباتهم المحررة دون مبرر علمي في اغلب الأحيان، ودون ان يقابل ذلك مشابه له لدى المستشرقين الغربيين الذين درسوا في الوطن العربي، وأتقنوا اللغة العربية؟

كل هذه التساؤلات التي تغطي غالبية أوجه الحياة العربية، توضح مدى هشاشة البنية الداخلية لهذه الحياة، وقابليتها لنجاح الغزو والتبعية، في ظل الانكسارات النفسية التي يعيشها المواطن العربي كفرد، والاحباطات والهزائم كأمة، وهذا ما يفسر فقداننا لأية نظرية أو مفهوم عربي في الأدب والفن والثقافة، فنحن نعيش على المفاهيم الغربية، ونقتبسها ونتأثر بها، حسب ظهورها في تلك البلدان، الى درجة ان أي مفهوم وأية فلسفة نستوردها فور ظهورها، وتظل تعيش في أوساطنا الأدبية والفكرية، الى ان تموت او تنحدر في بلد المنشأ، فيصيبها عندنا نفس الموت او الانحدار.

لذا، فان موضوعة (الغزو الثقافي) او (التبعية الثقافية) خطر داهم فعلا، يهدد الوطن العربي، بمزيد من الالحاق والتشرذم، وتحديدا بعد دخول العدو الاسرائيلي على هذا الخط، ومحاولاته الدؤوبة المتكررة لتطبيع العلاقات مع الوطن العربي بوسائل شتى، أهمها الغزو الثقافي الذي تبدى في الساحة المصرية بمظاهر متعددة، لولا تصدي الأدباء والمثقفين والفنانين المصريين لذلك بشراسة ووطنية تسجل لهم، أدت الى تعطيل المد الثقافي الصهيوني، وإقفال الأبواب المصرية أمامه، ومقاطعة أية نشاطات أقامها الاسرائيليون في القاهرة وخارجها، كل ذلك من خلال لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التي شكلوها اثر المؤتمر الذي عقدوه بعد أيام من توقيع معاهدة الصلح مع اسرائيل في ٢٦ آذار/ مارس ١٩٧٩، وقد رفعت شعارا واضحا محددا:

«المقاطعة الشاملة لجميع عمليات التبادل الثقافي والعلمي والتربوي والفني مع المؤسسات الصهيونية، والتي بدأت بوادرها بالفعل في عمليات التسلل الى الجامعات ومراكز البحوث والمؤسسات التعليمية وأجهزة الاعلام والتثقيف الجماهيري، والكشف عن هذه العمليات وملاحقتها قبل ان يستفحل ضررها». ـ من نداء: دفاعا عن الثقافة القومية ـ. ووعياً من اللجنة المصرية للدفاع عن الثقافة القومية، استمرت في إصدار نشرتها الدورية (المواجهة)، وعملت على تطويرها في سنتها الرابعة (١٩٨٣) لتصدر على شكل كتاب غير دوري، يحرض من أجل تنمية الثقافة القومية، ومقاطعة الغزو الثقافي الصهيوني، وفي الاطار نفسه، صدرت العديد من الكتب في مصر، تحرض وتعبيء، تكشف وتعري، كل ذلك إحساساً بالخطر الداهم فعلا وحقيقة، ومن هذه الكتب:

١ـ التحرك الثقافي الاسرائيلي في مصر، مركز الدراسات العربية، لندن، ١٩٨١.

٢ـ عام على التطبيع، مجموعة مؤلفين، دار الموقف العربي، القاهرة، ١٩٨١.

٣ـ الثقافة العربية بين الغزو الصهيوني وإرادة التكامل القومي، د. حامد ربيع، دار الموقف العربي، القاهرة، ١٩٨١.

٤ـ وعليكم السلام، محمود عوض، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٦.

٥ـ المؤامرة الاسرائيلية على العقل المصري، حازم هاشم، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٦.

٦ـ مصر واسرائيل، خمس سنوات من التطبيع، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٤.

٧ـ أعداد مجلة (المواجهة) التي اطلعنا منها على أعدادها التسعة الأولى التي كانت على شكل نشرة، ثم اعدادها الستة الأولى (حزيران ١٩٨٣ ـ أيار/ مايو ١٩٨٦) على شكل كتاب غير دوري، هذا بالاضافة الى عشرات المقالات والدراسات والبيانات والوثائق في الصحافة المصرية والعربية.

ما العمل إزاء الواقع العربي السابق، حيث الغزو الثقافي حدث قائم، وامكانية محتملة التطور والتأثير؟

في البداية لا بد من الاقرار بأن التصدي لمحاولات الغزو الثقافي والتبعية، هو في الأساس قرار سياسي، تتخذه او لا تتخذه، تقرره او لا تقرره، الأنظمة الحاكمة في الوطن العربي، على اختلاف اتجاهاتها ومشاربها، لأن هذا التصدي له شقان: الأول، جماهيري شعبي، ثبت ـ كما في تجربة الساحة المصرية ـ انه معبأ ضد الغزو والتطبيع خاصة مع العدو الاسرائيلي، وهو يرفضه ويقاومه بشتى السبل، والثاني، رسمي حكومي، وهو المتعلق بالقرار السياسي الذي أشرنا اليه، وهو العامل الحاسم الذي بيده دعم القرار الجماهيري ـ الشعبي الرافض، واتخاذ الخطوات والسياسات في مختلف ميادين الحياة لتقوية الجبهة الداخلية، ووصد الأبواب التي ينفذ منها الغزو الثقافي، وصولا الى ثقافة وطنية ـ قومية، لها شخصيتها المستقلة القابلة للتأثر والتأثير، الغير قابلة للتبعية والاستيعاب.

صدر حديثاً قصيدة محمود درويش الجديدة

مأساة النرجس وملهاة الفضة

٣٢ صفحة ● ٢ جنيه استرليني

الغلاف والرسوم لنذير نبعة





رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905,

ومن أهم الخطوات المطلوبة من القرار السياسي في هذا الطريق، وهذه الغاية:

١ـ البرامج التربوية ذات الأفق القومي

ان الأفكار والسياسات التي تسود في مجتمع ما، يتبناها ويطمح الى تحقيقها، هي نتاج ومحصلة البرامج التربوية التي يتلقاها المواطن في مختلف مراحل التعليم، لأن الانسان يتشكل وعيه الاجتماعي والسياسي، من خلال هذه البرامج التي تواكبه في مراحل العمر كافة، الى ان يبلغ سن النضج، وهذا السن يتشكل فيه ومعه توجه المرء النفسي والعقلي، الذي يكون ارضية وخلفية توجهاته وقراراته المستقبلية. والملاحظ في هذا الاطار ان غالبية البرامج التربوية المطبقة في مراحل التعليم المختلفة في الأقطار العربية، لا تعطي الأفق القومي اهتماما كبيرا، فبرامج كل قطر، تركز أولا على تاريخ القطر وجغرافيته وعاداته وتقاليده وفنونه الشعبية، بشكل عندما يتكرر في غالبية الاقطار العربية، يؤدي الى تضخم الاحساس بالذات القطرية على حساب الاحساس بالذات القومية الجامعة المشتركة بين كافة الأقطار. ان تحصين الذات العربية من الداخل، يستدعي برامج تربوية عربية موحدة، تدرس الوطن العربي كوحدة اقليمية جغرافية واحدة، لها تاريخها المشترك وتطلعاتها المستقبلية المشتركة، لأن الخصائص القطرية الحالية الموجودة في كل قطر، ما هي الا من بقايا المرحلة الاستعمارية، ومن السهل ذوبانها في الجامع القومي المشترك، عند تطبيق برامج تربوية مشتركة، تعامل الوطن العربي كوحدة اقليمية جغرافية واحدة، ومن دون ذلك، سوف يستمر الاحساس القطري بالتضخم على حساب التوجه العربي الواحد، وربما لا نبالغ عند القول ان هذه البرامج التربوية القطرية من أهم معوقات الدفع الجماهيري نحو الوحدة في الوطن العربي. وفيما يتعلق بهذه البرامج التربوية وموضوعة الغزو الفكري والتبعية، فان برامج التربية ذات الأفق القومي الواحد المشترك، من شأنها ان تسهم في تقوية البنية العربية الداخلية، منعكسة على الاحساس الفردي للمواطن العربي، بأنه فرد من أمة عربية واحدة، لها تاريخها وحاضرها المشترك، ولها امكانياتها الواحدة الضخمة القادرة على الصمود في وجه أية محاولات للغزو والالحاق، في حين ان البرامج التربوية القطرية، التي تنظر الى كل قطر عربي على انه وحدة مستقلة، لا تنمي سوى الاحساس بالضعف والتشرذم وعدم القدرة على الصمود وسط الكتل والوحدات الاقليمية الكبيرة، التي أصبحت سمة العالم في ربع القرن الماضي.

٢ـ الجامعات القومية

في مراحل التعليم الأولى، ومن خلال البرامج التربوية ذات الأفق القومي، يتعلم الجيل العربي الارتباط والايمان بأمة عربية واحدة، تعيش في وحدة جغرافية واحدة اسمها الوطن العربي، رغم كافة الفروقات المحلية في كل قطر، التي لا بد من خلال التفاعل المشترك في البيئة الواحدة المفتوحة بدون قيود، ان تنصهر لتشكل العادات والتقاليد والتطلعات الواحدة، وبعد ذلك يأتي دور واضح ومهم ومحدد لما نسميه (الجامعات القومية)، التي نعني بها الجامعات التي تتخصص برامجها ومقرراتها في دراسة الأمة والوحدة والقومية العربية. وهذا النوع من الجامعات، وظيفته تنحصر في اعداد القيادات والكوادر المتخصصة في شؤون الوحدة العربية في مختلف الشؤون: الثقافية، التربوية، السياسية، الاقتصادية، والاجتماعية، ينتشرون للعمل في كافة الميادين والقطاعات، مبشرين بقناعاتهم، مؤثرين في محيطهم، تاركين بصماتهم في واقعهم الاجتماعي، لتصبح أفكارهم بعد سنوات هي الافكار المشتركة، والوجدان المشترك، والقناعات المشتركة بين الغالبية العظمى من مواطنيهم العرب في كافة الأقطار العربية، وهذه الجامعات كي تؤدي دورها القومي المطلوب، ينبغي وجودها في كل قطر عربي ـ جامعة واحدة على الأقل، تلتزم ببرامج ومقررات واحدة، ودورها قريب مما أسماه الدكتور حامد ربيع (الجامعات الحضارية) في كتابه السالف الذكر.

ان الدور المنوط بالجامعات القومية، أشمل وأوسع من دور مراكز الدراسات والبحوث المتخصصة في شؤون الوحدة العربية، ويعرف الوطن العربي منها الآن مركزين:

مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت، ويصدر مجلة الشهرية (المستقبل العربي)، والمجلس القومي للثقافة العربية في المغرب، ويصدر مجلته الشهرية (الوحدة) من باريس، وذلك لأن دور هذه المراكز نخبوي، فهي تتوجه في نشاطاتها المتنوعة، الى النخبة المثقفة، وربما المتخصصة، أما مطبوعاتها من كتب ودوريات، فهي تخضع لقانون التوزيع العام الذيس يشهد في الوطن العربي كسادا وتراجعا واضحين في نسبة المباع من الكتب والدوريات، مما يعني ان نسبة قرائها، وبالتالي نشر أفكارهما، محدودة للغاية، وفي قطاع نخبوي فوقي، تأثيره محدود في الشارع الجماهيري.

٣ـ إشاعة المناخ الديمقراطي

ان الاحساس المواطن بقيمته وذاته، يتطلب توفير حد من المناخ الديمقراطي، وتحديدا في مجالي السياسة وحرية التعبير، لأن هذا من شأنه ان يجعل المواطن يشعر انه سيد في وطنه، له كامل الحقوق، وعليه كامل الواجبات، وهذا يؤدي الى الاحساس الذاتي بأن المواطن جزء من الوطن، والوطن هو السند الأساسي للمواطن، يلتحم به، ويدافع عنه، ولا يؤثر في متانة انتمائه له، ودفاعه عنه، أية حملات او شائعات او ظروف طارئة. ان اشاعة المناخ الديمقراطي في الوطن العربي مسألة عسيرة متشعبة الجوانب، الا انها ضرورية لتحقيق ما سبق، ولعودة الآلاف من الخبرات العربية المهاجرة ففي أوروبا وامريكا، لأنها مسألة مرتبطة بالتطور الحضاري الذي ينبغي ان تسلكه الأقطار العربية، لحاقا بالركب العالمي في هذا المضمار.

إشاعة المناخ الديمقراطي في الوطن العربي مرتبطة بالتطور الحضاري الذي ينبغي أن تسلكه الأقطار العربية

ان المطالب السابقة، عند تحققها، وهي كما سبق ان أشرنا مرهونة بالقرار السياسي، ينتج عنها ـ وبالضرورة ـ تسريع خطوات الوحدة العربية في مجالاتها المتعددة، وبشكل جماهيري عفوي، لا إقحام ولا سيطرة ولا تعنت فيه، وهذا من شأنه بناء الشخصية الفردية العربية القوية، المؤمنة بتاريخها وتراثها، المعتزة بإنتمائها، المدركة ان عوامل التفوق الغربي ليست قدر لا مفر منه، خاصة ان تجارب العديد من شعوب آسيا، أثبتت انها قادرة على اللحاق بالتفوق العلمي والتكنولوجي الغربي، ومنافسته في عقر داره، وفيما يخص الوطن العربي، فإن تحقيق ما سبق يعني القدرة على هزيمة المشروع الصهيوني الذي يهدف صراحة وعلنا الى شرذمة الوطن العربي والسيطرة عليه.

ان الغزو الثقافي مهما كان مصدره، وأيا كان المجتمع الموجه اليه، هو دائما مصاحب للتخلف والتشتت والاحساس بالضعف، لأن دول اوروبا الغربية ذاتها، شكلت وأحست بالغزو الثقافي الأمريكي لها (راجع مجلة الوحدة، العدد ٣، كانون الثاني/ ديسمبر ١٩٨٤)، وقد لقب هذا الاحساس، واليقين بهذا الغزو، دورا اساسيا في تسريع خطوات الوحدة الاوروبية المشتركة. التي أثبتت جدارتها، مما ادى الى البدء بخطوات الوحدة السياسية، عبر البرلمان الاوروبي الموحد، وصولا الى الوحدة السياسية الكاملة عام ١٩٩٢ كما حددها هذا البرلمان.

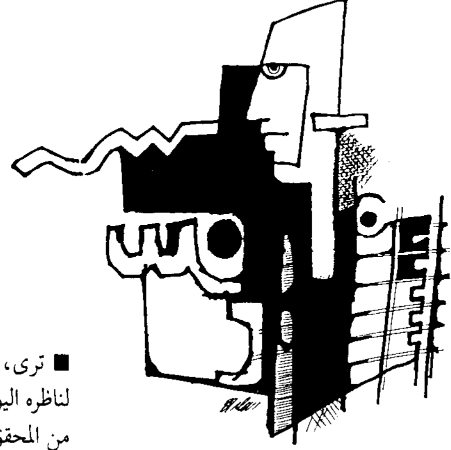
ان ابتزازات التقدم الغربي، التي هي نافذة الاحساس بالضعف والتخلف العربيين، ومصدر التفوق الذي يحاول بدأب الغزو الثقافي، لا يمكن قهرها ووقف تأثيراتها المدمرة الا ببعث الهوية القومية، ثقافيا وحضاريا، عبر بنية انسانية عربية تدرك انها ـ بتحقيق الشروط السابقة ـ قادرة على ان يكون لها الآن ومستقبلا دور حضاري في هذا العالم، كما كان لها في الماضي، وبالتالي يكون احتكاكها مع الحضارات والثقافات الأخرى احتكاك تفاعل متبادل، وليس احتكاك الحاق وتبعية. □

أحمد ابو مطر:
كاتب من فلسطين، مقيم بدمشق، له خمسة كتب في النقد والدراسة الأدبية.

عن المشهد الثقافي المغربي

«ولكن، كيف يغيض الماء ويسكن الهواء؟ كيف ينطفىء النور؟ ان ذلك لا يحدث فجأة دون شك . . . جزء صغير من الينبوع ينقص دون ان نلاحظه، قد يكون قطرةً واحدة في بادىء الأمر، ولكن القطرة تعقبها قطرات ونحن في غفلتنا المطمئنة، ونستيقظ على إحساس طاغٍ بالعطش، فإذا الماء، كل الماء قد غاض. . . ».

القاص أحمد بوزفور: «يسألونك عن القتل»



مصطفى المسناوي

■ ترى، كيف يبدو والمشهد الثقافي المغربي لناظره اليوم؟

من المحقق ان الصورة تختلف باختلاف الناظر، ومع ذلك فإن المرء لا يمكنه غض الطرف عن صورة معينة للثقافة المغربية تشكّلت بالتدريج منذ منتصف الثمانينات، على يد كوكبة من الصحفيين العرب، المقربين من وزير الثقافة المغربي الحالي والذين ينشرون تقاريرهم، عادة، في الصحف والمجلات العربية الصادرة من باريس ولندن.

ملخص هذه الصورة ان الثقافة المغربية بألف خير، وأنها تشهد في هذا العقد من الازدهار ما لم يسبق لها ان عرفته قط على امتداد مجمل تاريخها الطويل: فهذه مناظرات ضخمة تعقد حول الثقافة، وحول الكتاب والنشر، وحول شخصيات تاريخية وأدبية؛ وهذه جمعيات ثقافية واسعة الامكانيات والموارد تتأسس هنا وهناك وتنظم، بمجرد الاعلان عن تأسيسها، مهرجانات كبرى للسينما والمسرح والغناء والشعر والرقص. . . الخ. هل يمكن للمرء ان يتصور ازدهاراً للثقافة أكبر من هذا في بلد «ثالثي» - حسب نعت لاستاذنا محمد عزيز الحبابي -؟

صورة جميلة، وباعثة على الرضى والارتياح، ولا تعاني من غير عيب واحد، هو انها لا تتطابق مع الواقع في شيء.

هذا ما يحسّ به ويتداوله عدد من المثقفين والكتاب المغاربة المرموقين، الذين لهم وزنهم على الساحتين الوطنية والقومية، والذين خلدوا منذ بضع سنوات الى الصمت، مكذّبين بفعلهم هذا، وبه وحده، «الازدهار» المزعوم للثقافة المغربية، ومعبرين، في الوقت نفسه، عن أزمة فعلية تعرفها هذه الثقافة راهناً، وينبغي البحث في أسبابها القريبة والبعيدة.

ذلك ان الحديث عن «الازدهار». (مثل الحديث عن «الركود») يفترض معياراً معيناً للمفاضلة، ولا أفضل، والحالة هذه، من الفترة المنصرمة، وخاصة منها عقد السبعينات؛ أي يفترض، وبتعبير آخر، ذاكرةً: فلا «ازدهار» ولا «ركود» مطلقان، وللتاريخ وحده ان يعصمنا من التردي الى ما دون مستوى الإنسان.

هكذا يتحول السؤال المطروح في بداية هذه الأسطر ليصبح:

كيف يبدو المشهد الثقافي المغربي اليوم مقارنة مع مشهد الأمس (وليكن مشهد السبعينات)؟

إن أول شيء يقفز للأعين هو ما جدَّ من تغيرات، تشمل بنيات الثقافة وهياكلها بالمغرب، مثلما تشمل مضمونها وجوانبها الكيفية.

هكذا نستطيع ان نسجل مثلا، على الصعيد الأول:

١ - انشاء كليات جديدة للآداب، فهذا الاجراء - الذي أدّت اليه، وبالأساس، اعتبارات أمنية (تشتيت الطلبة المركزين في الرباط وفاس في اطار الاتحاد الوطني لطلبة المغرب) ومالية (التخفيض من عدد وقيمة المنح المخصصة للطلبة) - يشير من ناحية أخرى الى ارتفاع عدد الطلبة المسجلين بالجامعة، ارتفاعاً سيؤدي، فيما هو مفروض، الى تأسيس مراكز ثقافية جديدة.

هكذا تأسست كليات جديدة بكل من وجدة (١٩٧٨) ومراكش (١٩٧٩) والدار البيضاء (١٩٨١)، ومكناس وتطوان (١٩٨٢). وأكادير والمحمدية والدار البيضاء، مرة ثانية (١٩٨٤) ثم الجديدة والقنيطرة (١٩٨٥)، الأمر الذي صاحبه ارتفاع لعدد طلبة الآداب بالمغرب من ٥٣١٨ طالباً في السنة الدراسية (١٩٧٣ - ١٩٧٤) موزعين بين الرباط وفاس، الى ٤١,٤٢٣ طالباً في السنة الدراسية (١٩٨٣ - ١٩٨٤) موزعين كالتالي: الرباط: ٩١٩٧، فاس: ٩٧٣٩، الدار البيضاء: ٨٦٧٨، مراكش: ٥٦٣٥، وجدة: ٤٤٩٧، مكناس: ٢٠٧٨، تطوان: ١٥٩٩:

٢ - تأسيس دور نشر تهتم بالكتاب الثقافي: على خلاف ما عرفته السبعينات من تخصص دور النشر المغربية في الكتاب المدرسي واهمال الكتاب الثقافي العام (مع استثناء تجربة دار النشر المغربية على أيام عبد الغفار العاقل، وهي تجربة لم تعمِّر طويلا)، شهدت الثمانينات دوراً للنشر تهتم أساساً بالكتاب الثقافي.

نذكر في هذا السياق، مثلا، تجربة منشورات «الجامعة» (التي صدر عنها ما يربو على ٣٠ كتاباً، منذ مارس ١٩٨٣ الى ان توقفت نهائيا في مارس ١٩٨٥)، وتجربة «دار توبقال» (التي أسسها أساتذة جامعيون من بينهم محمد بنيس، عبد اللطيف المنوني، عبد الجليل ناظم)، ثم تجربة منشورات «عيون المقالات» (التي يشرف عليها أستاذ جامعي آخر هو عبد الصمد بلكبير).

لقد فتحت هذه التجارب، وما يماثلها، إمكانية جديدة أمام الكاتب المغربي لتصريف مخطوطاته التي كادت تتلفها رطوبة الأدراج، مثلما قلصت

في الثمانينات

من ظاهرة تحمل الكتاب المغاربة لنفقات نشر نتاجاتهم الخاصة، بعد ان كانت هي القانون الغالب على السنوات السابقة، وعلى عقد السبعينات بوجه خاص.

٣ـ ظهور مجلات متخصصة: اذا كانت السبعينات قد تميزت بظهور مجلات ثقافية عامة (مثل «الثقافة الجديدة» ـ ١٩٧٤. «المدينة» ـ ١٩٧٨ ـ. «الزمان المغربي» ـ ١٩٧٩) لا تختلف من حيث المبدأ عن الأساس الذي قامت عليه مجلات الستينات (وخاصة «أقلام» ـ ١٩٦٤ ـ و«آفاق» ـ ١٩٦٣ ـ)، فإن ما طبع الثمانينات في هذا المجال هو ظهور مجلات متخصصة وفيرة العدد.

هكذا صدرت «مجلة الدراسات النفسية والتربوية» (١٩٨٢)، ثم «أبحاث»، مجلة العلوم الاجتماعية، و«الكتاب المغربي»، المجلة البيليوغرافية (١٩٨٣)، و«دار النيابة» المختصلة بالتاريخ (١٩٨٤)، و«فهارس مغربية» البيليوغرافية و«الجدل» المختصة بالفلسفة ومجلة «دراسات أدبية ولسانية» (١٩٨٥) و«دراسات سينمائية» و«بيت الحكمة» المهتمة بالترجمة ضمن العلوم الانسانية (١٩٨٦)، ثم «المجلة المغربية لعلم الاجتماع السياسي» (١٩٨٦)، و«التأسيس: دفاتر مسرحية» (١٩٨٧).

ولعل من اللافت للانتباه بهذا الصدد كون المجلات الثقافية العامة التي صدرت في الثمانينات (باستثناء مجلة «البديل» الموقوفة) اضطرت للتوقف بعد عددين او ثلاثة أعداد («المقدمة» و«خطوة» كمثال).

واذا نحن تجاوزنا عن هذه المتغيرات التي تمس الهياكل الثقافية بالمغرب، وجدنا أنفسنا أمام متغيرات أخرى أهم وأعمق تطبع المشهد الثقافي المغربي في الثمانينات وتجعله مختلفاً كل الاختلاف عن مثيله في السبعينات؛ بل ان المقارنة بين العقدين قد تدفعنا الى تصوّر ان المسافة الفاصلة بينهما واسعة وتقدر بعشرات السنوات، هذا اذا نحن سلمنا بأن الأمر يتعلق بعقدين عرفهما مكان واحد بعينه، نفس المكان، لا أمكنة مختلفة متمايزة ومتباعدة عن بعضها البعض.

على سبيل التمثيل نشير الى بعض من بين أهم هذه المتغيرات:

١ـ ضعف النتاج الابداعي ـ الفني: إذا كانت السبعينات قد شهدت زخماً ابداعياً كبيراً أعطى في النهاية، عدداً من الأسماء التي ما زال معظمها فاعلا في الساحة الثقافية المغربية الى اليوم (عبد الله العروي، محمد عابد الجابري وعبد الكبير الخطيبي في مجال الفكر؛ أحمد بوزفور، ادريس الصغير وعبد الرحيم المؤذن في القصة؛ محمد بنطلحة وعبد الله راجع في الشعر؛ الطيب الصديقي، محمد تيمد وعبد الكريم برشيد في المسرح؛ «ناس الغيوان» و«جيل جيلالسة» في الأغنية. . .) فإن الثمانينات لم تعرف لحدّ الآن، ونحن على أعتاب التسعينات، ظهور ذلك المبدع المتميز ذي الصوت الخاص ضمن مجاله الخاص؛ بل، أكثر من ذلك، يمكن القول إن عدداً من الأسماء التي برزت في السبعينات خلد الى الصمت، كما ان عدداً من الأسماء التي واصلت حضورها عرفت تراجعاً في مستوى عطاءاتها الابداعية.

٢ـ عودة الروح الى الفرانكوفونية: بعد ان صار التعريب، في الثقافة المغربية، من مسلمات السبعينات التي لا تحتاج الى نقاش، شهدت الثمانينات عودة قوية للفرانكوفونية ضمن الثقافة المغربية.

واذا كانت هذه العودة خجلى في بداية الثمانينات، فانها سرعان ما ستسفر عن وجهها وتدخل الميدان بنفس هجومي ابتداءً من اللقاء الذي نظمته وزارة الشؤون الثقافية بمدينة غرونوبل الفرنسية (أبريل ١٩٨٥) حول الثقافة المغربية، لتبلغ قمتها مع حصول الكاتب، الفرنسي (لغةً) ذي الجنسية المغربية، الطاهر بنجلون على جائزة الغونكور الفرنسية (نوفمبر ١٩٨٧) بحيث صرنا نقرأ لكتاب مغاربة (ومنهم «تقدميون» و«يساريون» قدامى، للأسف) ان الأدب الفرنسي الذي يكتبه مغاربة (الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، حسب تعبيرهم!) يشكل جزءاً لا يتجزأ من ثقافتنا الوطنية!

هكذا نُفض الغبار مجدداً عن الكتاب المغاربة الذين ألّفوا رواياتهم وقصائدهم وقصصهم بغير لغتهم الأم، وصارت دور النشر (المحلية قبل الفرنسية) تلقي الى السوق المغربية بنتاجات جديدة لكتاب جدد (معظمهم مبتدئون) لا يعرفون العربية، سرعان ما تجرى معهم الحوارات وتعقد اللقاءات في أجهزة الاعلام الرسمية كما في منابر فرانكوفونية ظهرت خصيصاً في هذا الاطار (على سبيل العدِّ: مجلة (سندباد»، الملحق الأسبوعي لجريدة «لوماتان الصحراء»، مجلة «كلمة» ـ التي أصدرت، بدورها، في ابريل ١٩٨٨ مطبوعاً خاصاً بـ «الثقافة المغربية» لا حديث فيه عن غير الكتّاب المفرنسين. . . الخ).

ولعل مما يثير الاستغراب بهذا الصدد قيام دور نشر مغربية (أي وطنية، فيما هو مفروض) ويشرف عليها مثقفون ومتعلمون كانوا من المدافعين عن التعريب في السبعينات، بنشر كتب فرنسية (قلباً وقالباً) في اطار عملية «نشر مشترك» يقال عنها في العلن ان هدفها هو جعل الكتاب الفرنسي المرتفع الثمن في متناول القارىء المغربي، بحذف كلفة الشحن، والتخفيض من كلفة الطبع (فالأيدي العاملة هنا أبخس منها هناك)، ولا يقال عنها، في العلن دائماً، إنها مدعومة (مالياً) من طرف الحكومة الفرنسية، مساعدةً منها على نشر لغتها وثقافتها عبر المعمور.

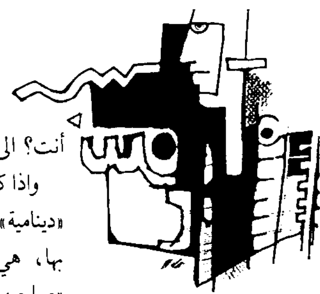
وان لما يثير الخجل، فوق الاستغراب، تحوّل عدد من المثقفين المغاربة الى مدافعين عن لغة وثقافة غير ثقافتهم ولغتهم ـ بل وضد ثقافتهم ولغتهم ـ، وعاملين بجدّ وحماس من أجل حلّ مشاكل تعترض لغة وثقافة بلد أجنبي في سعيه لفرض هيمنته على لغات وثقافات أخرى، منها لغتهم وثقافتهم هم بالذات.

٣ـ «مشروع» مصالحة بين الدولة ومثقفي المعارضة:

من أبرز علامات المشهد الثقافي المغربي في الثمانينات التحاق عدد لا بأس به من مثقفي المعارضة بالدولة في هدوء وصمت، دون ان يثير ذلك استنكاراً، بل ولا مجرد تعليق علني من قبل زملائهم الذين ظلوا في مواقعهم، بحيث ان الانطباع الذي يتولد لدى الناظر الى المشهد من خارجه هو ان الكل متواطيء، وأن الجميع يتحيّن الفرصة المواتية للإلتحاق بمن كانت له جرأة السبق الى تغيير الاختيار (يمثل منح جائزة المغرب الرسمية لكاتب من المعارضة، وقبوله للجائزة، عنواناً لهذه المصالحة!).

هذه العلامة دالة جداً، وذلك لأن التخلي عن الصفوف القديمة لم يأت بسبب ان الدولة غيرت من موقفها تجاه الثقافة وصارت اكثر اهتماماً بها وانفتاحاً على أصحابها، ولكنه تمّ لأسباب وأمور أخرى على رأسها «تقدم المرء في السن» وملاحظته أن «جميع» من كانوا معه في الفصل (الدراسي) «وصلوا» إلا هو! (بعد ان انهارت القيم القديمة: قيم الكرامة والتكافل، وحلت محلها قيم الوصولية والفردية والانتهاز، وبعد ان تحول سؤال: من ◁

الصورة قاتمة ويزيدها قتامة ابتعاد الناس عامة عن الثقافة



أنت؟ الى سؤال: كم تملك؟).

واذا كان بعضهم يرجعون هذا التحوّل أو هذا المتغير الى ما أطلقوا عليه «دينامية» الوزير الحالي للشؤون الثقافية، فإن الحقيقة التي لا بد من الجهر بها، هي ان الوزير وجد «الرؤوس وقد أينعت وحان قطافها» فكان «صاحبها».

وبصرف النظر عما تثيره هذه العلامة من تساؤلات حول حدود ابداعية الكاتب بعيداً عن الدولة ثم سائراً في ركابها، فإن من الضروري الاشارة في هذا السياق الى ان الأمر لا يقتصر على حالات فردية، وانما بدأ يتعداها ليشمل مؤسسات ظلت، والى عهد قريب، مثالا ونموذجاً يُستشهد به على صعيد الوطن العربي في النزاهة والاستقلال والديموقراطية: نعني، بصفة خاصة، «اتحاد كتاب المغرب» الذي نسي تماماً عهد حضوره القوي والفاعل والمؤثر كل القوة والفعل والتأثير في الساحة الثقافية الوطنية، ينظم المناظرات الوطنية الكبرى حول التعليم والتعريب وتاريخ المغرب والثقافة الوطنية ويعقد الندوات العربية حول الرواية العربية والقصة العربية والابداع العربي.... نسي كل ذلك وصار قابلا للعب أدوار ثانوية في ندوات ومناظرات و«سفريات» تنظم بعيداً عنه، ويدعى اليها مثل جميع المدعوين.

ومما تجدر الاشارة اليه، بهذا الخصوص، انه اذا كان بعض المثقفين قد التحقوا بالدولة مباشرة، ودون وساطة، فإن العديد منهم في حاجة الى وسائط تمهدهم أولا وتعطيهم التبرير والطمأنينة المعنوية ثانياً، وهو الدور الذي بدأ يلعبه اتحاد الكتاب، مثلما لعبه «المجلس القومي للثقافة»، أو بعض الصداقات مع كتاب عرب مرموقين (أصدقاء للطرفين) في تقريب الشقة بين «الحبيبين المتجافيين».

ولعل مما يلفت الانتباه هنا، كذلك، ان عملية «المصالحة» هذه تتم في ظروف غير عادية على مستوى العمل الثقافي الجمعوي، حيث «اختفى» عدد من الجمعيات الثقافية المتنورة المستقلة المشكلة بفعل الارادات الصادقة لأعضائها، لتظهر محلها جمعيات تابعة للدولة، ذات قوة ضاربة: هكذا غابت عن الساحة جميعات طبعت ثقافة السبعينات في المغرب بميسمها: جمعية «الأمل» بالدار البيضاء، «الانطلاقة» بالناصور، «الوعي الثقافي» بوزان، «قدماء تلاميذ ثانوية مولاي يوسف» بمراكش... وظهرت الجمعيات التي صارت معروفة بـ«جمعيات الجبال والسهول والانهار والبحار»: جمعية «البحر الأبيض المتوسط»، جمعية «الأطلس»، جمعية «سايس»، جمعية «أبو رقراق» والبقية تأتي...

◆

مصطفى المسناوي:
كاتب من المغرب، قاص وناقد، وهو حاليا استاذ جامعي، ورئيس تحرير مجلة «بيت الحكمة».

*

هذه، وبصورة مختزلة ومكثفة، بعض علامات المشهد الثقافي المغربي في الثمانينات، غلب عليها الوصف وغاب عنها السعي الى التفسير، عمداً، لاعتقاد كاتب هذه السطور ان المهم، قبل التفسير، هو التشخيص، الصائب، قدر الامكان، ثم لإيمانه بأن التفسير عملية معقدة تتطلب تضافر جهود كثير من المهتمين ومن مختلف التخصصات.

لكن، رغم ذلك، لا يمكن انهاء هذه السطور دون التطرق لآفاق المشهد الثقافي الحالي، بما قد يتضمنه ذلك من تقويمات وخلاصات ذات مضمرات تفسيرية يرجى تقبلها على أنها مجرد اجتهادات قد تخطيء وقد تصيب.

هكذا فإن المتأمل في العلامات الواردة أعلاه قد يسجّل تعارضاً ضمنها بين المتغيرات الثلاثة الأولى (الهيكلية) والمتغيرات الثلاثة الثانية (المضمونية): اذ بينما تنحو الأولى الى الايجاب، يطغى السلب على الثانية. غير ان الحقيقة، واذا نحن تأملنا في تلك العلامات مزيدا من التأمل، هو ان السلب يطغى على كل العلامات: فتوسع القاعدة الطلابية الأدبية يصحبه ما يتحدث عنه الجميع - أساتذة ومربين - من ضعف في المستوى، وما يلمسه الجميع، وعلى رأسهم الطلبة، من انعدام للآفاق (آفاق العمل على الخصوص)؛ كما ان ازدهار نشر الكتاب الثقافي يصحبه ضعف في عدد القراء (لا يتعدى متوسط النسخ المطبوعة من الكتاب ٣٠٠٠ نسخة، وهو نفس معدل السبعينات)، وعدم قدرة دور النشر على المغامرة بنشر الكتاب الثقافي حقاً (الكتاب الذي دعوناه ثقافياً ما هو، في حقيقة الأمر، سوى كتاب موازٍ للمقرر، أي ان قارئه مضمون، مرغم على شرائه كي ينجح في الامتحان)؛ يضاف الى ذلك ان كثرة المجلات المتخصصة يصحبها المزيد من التشتت في المجهود، ومن العمل الفردي: لقد ذهب مشهد السبعينات حيث كانت المجلات الثقافية العامة تعبِّر عن مجموعات ثقافية متماسكة بهذا القدر أو ذاك، وصرنا أمام مجلات تقوم على شخصٍ أو شخصين في أحسن الأحوال.

الصورة قاتمة اذن، ويزيدها قتامة ابتعاد الناس عامة عن الثقافة وعن كل ما له علاقة بالكتابة، أي عن كل ما له علاقة بالعقل والتفكير، واتجاههم إما نحو ما يرتبط بالجسد والغرائز (الرياضة، مثلا، التي تمثل، وفي الوقت ذاته، وسيلة للتسلق الاجتماعي، والمجال الوحيد الذي عرفت البلاد فيه بعض النجاح! - المؤقت طبعاً -: في العدو وكرة القدم)، واما نحو ما يرتبط بالعواطف والانفعالات الحدّية، ويؤدي بدوره الى التقوقع على ذات محدودة في الزمان وفي المكان (الجماعات الدينية).

هذا هو مشهد الثمانينات كما هو في حقيقته، المختلفة قطعاً عن الصورة التي ترسمها أقلام صحفية عربية معلومة بعد «وجبات دسمة تصنع العجائب» (عزيز الحاكم - «العلم»، ١٨ - ٩ -٨٨) وتنشره في صحائف ما عادت تبعث على غير الرثاء: رثاء هذا الزمن العربي الذي يتسرب، مثل الرمل، من بين الأصابع ليغرق في الظلمة وتغرق معه - واها لسذاجتنا - كل الآمال ☐

يصدر قريباً

في سلسلة مذكرات

● **ساطع الحصري**
العهد العثماني
نجدة فتحي صفوة

● **جملة حياتي**
اسم وخبر
عيسى خليل صباغ

● **بين مدينتين**
من حمص الى الشام
عدنان الملوحي

في سلسلة رحلات

● **رحلة العراق**
ابراهيم المازني
نجدة فتحي صفوة

● **عجائب الهند**
حكايات البحارة العرب
يوسف الشاروني



رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905,
Fax: 01-235 9305

توقفوا سنة عن كتابة الشعر !

علـــي كنعـــــــان



■ من الـواضـح ان الشعر العربي الحديث لا يشكو من وعكة موسمية عارضة، انما يعاني من امراض عديدة مختلطة تتجلى اعراضها في حالة الضعف والعزلة والاختناق من جهة، كما تتجلى في حالات التورم والبلبلة والتهافت والغرور من جهات اخرى. والاسباب كثيرة وملتبسة تثير في فضـاء النفس الـوانـاً شتى من التـأمـلات والتسـاؤلات، ليست كلهـا واضحـة . . وإنـما نراها محفوفة بظلال من الحيرة والغموض والاضطراب يصعب جلاؤها.

ولكن، قبل الخوض في تفاصيل محنة الشعر وإشكالاته، أود أن أبدأ بلغة الارقام ـ كما يقول الاقتصاديون ـ لعلها تكشف أبعاد الصورة المشوشة وتزيد ملامحها وضوحا.

في آخـر احصاء، بلغ عدد سكان سورية (١٢) مليون نسمة، يكاد يكون نصفهم (اي ستة ملايين) من المتعلمين الذين أنهوا دراستهم الثانوية في أقل تقدير. واذا كان عدد النسخ المطبوعة من مجموعة شعرية جيدة نسبيا لا يزيد عن ثلاثة آلاف نسخة يذهب ثلثها بين الهدايا وبين التوزيع في أقطار عربية اخرى، فالباقي ألفا نسخة من نصيب أولئك الملايين الستة، أي نسخة لكل ثلاثة آلاف متعلم. وقد تمضي سنوات قبل أن تنفدَ المجموعة.

واذا تابعنـا لعبـة الارقـام فان الصـورة تغـدو كاريكـاتيرية الى درجة مضحكة، ولكنه ضحكٌ كالبكى ـ كما يقول المتنبي. ففي كلية الآداب (جـامعة دمشق) ما لا يقل عن ستين ألف طالب. ومن بين هذا العدد الضخم، قد نعثر على بضع مئات من النظّامين ومشاريع الشعراء، لكننا لا نجد اكثر من ثلاثين طالبا يهتمون اهتماما جديا بالشعر وحركته الجديدة. و ذلك بتأثير بعض الأساتذة الشباب.

ونتـأمـل واقع الأمسيات الشعرية. فاذا استثنينا المخيمات الفلسطينية والمناطق النائية عن العاصمة والمدن الكبرى (حلب، حمص، اللاذقية) فان المهتمين بحضور أمسيات الشعر لا يتجاوزون مئة انسان في كل مدينة . . وهؤلاء نصفهم من الزملاء والاصدقاء.

ان هذه الحالة من الاختناق أو الاغتراب أو الاحتضار ـ لا أدري ماذا أسميها ـ ليست طارئة ولا عابرة. وهي تؤكد أن هذا الفن الجميل يختنق بأورامه، وليس في الافق المنظور أية علامة أو نجمة أو حتى مركبة فضائية تحمل وعداً أو بشارة بالعافية والخلاص. إنها أزمة حقيقية عاصفة، أزمة وجود وبنية واستمرار. وهي توحي في ساعات التشاؤم أن الشعر جنس أدبي يسـير في طريق المـوت والانـدثار مثلما اندثرت الملحمة والمقامة والحكاية الشعبية من قبل. وإذا استطاع الشعر أن يحتفظ ببضعة آلاف من المعجبين في كل بلد عربي فإن هذا العدد ليس دليلا على حياته وفاعليته، وانما هو نذير باقتراب زواله لأن عدد المهتمين بالمتاحف والآثار يزيد عن ذلك بكثير.

لكن هذه الازمة لم تهبط على الشعر من السماء، كما انها ليست من صنع الامبريالية ومخططاتها التآمرية. هنالك اسباب شتى بعضها ذاتي وبعضها موضوعي . . . وقد يختلط الذاتي بالموضوعي في أسباب اخرى.

حين تمرد الشعر الحديث على قوالب البحر الخليلي، وانطلق بالتفعيلة يوقِّع عليها تنويعاته المتحررة، فان تقليديةً جديدة كانت تنتظره في خاتمة المطاف. ذلك أنه أهمل القسم الاكبر من البحور الستة عشر واكتفى منها بأربعة أو بخمسة لا اكثر، أي أن ما كسبه من خلال الانطلاق بالتفعيلة وتكرارها خسره أضعافاً مضاعفة حين تخلّى، كسلا أو عجزا، عن استخدام البحور الاخرى بكل ما فيها من ايقاعات غنية متنوعة. وهذه التقليدية المستحدثة في الايقاع أدّت بأصحابها في النهاية الى تقليدية في الصياغة والبنـاء والمعيار الجمالي فصاروا يدورون في حلقات مفرغة او شبه مفرغة تفتقر الى الابتكار والتجديد والتخطي.

وأرجـو ألا يُفهم من كلامي هذا أي دعوة أو إيحاء بالعودة إلى البحر الخليلي بقوالبه المعروفة وقوافيه المعجمية المتحجرة. فالبحر الطويل، على سبيل المثال ـ وكذلك البسيط الى حد ما ـ يتناغم إيقاعه ويتسق مع سير الخيل والجمال، ولا يمكن أن ينسجم أيٌّ من هذين البحرين مع حركة الحياة المعـاصرة الا بعـد «تـطويعـه» وتقـريبه من طبيعة الشعر الحديث وإيقاعاته الانسيابية المرنة.

ولكن إذا تغاضينا عن هذه العلة الذاتية فإن أزمة الشعر ـ في رأيي ـ تشكـل جزءا بسيطا من أزمـة الواقع العربي في مختلف ميادينه السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية والمعيشية والاخلاقية، رغم الخصوصية التي تميز الشعر من سواه:

١ـ لقد انهارت منظومة القيم والمثل العليا والتقاليد المتوارثة، ولم يستطع المجتمع المعاصر بناء قيم بديلة، ربما لأن المؤسسات الرسمية وشبه الرسمية مزقت النسيج الاجتـماعي القـديم واحتلت مواقعـه العملية واضطلعت بمهامه. وهذه المؤسسات العتيدة تسيرها المصلحة «التجارية» الضيقة ولا تعنيها أية قيمة من القيم الغابرة. واذا كان لا بد من طرح تصوّرٍ أولي للقيم والمعايير السائدة في اسواقنا العربية (والسوق هي كل شيء في حياتنا!) فإن الـدجـل والتـزوير والنهب والابتـزاز والقمـع والتشـويه والعهر والازدراء والتـدجين . . . إلى آخر ما في معاجم الاستلاب والعسف والتخلف من مفردات موبوءة، هي التي تشكل منظومة القيم والاخلاق الجديدة.

والشعر لا يملك أن يتخذ موقف الحياد من هذا الانهيار الشامل. فقد كان تراثنـا الشعـري كله مشغـولا بتمجيد تلك القيم وتـرسيخها وتربية الاجيال النـاشئة عليها. أما اليوم فقد سُدّت ابواب الحياة كلها في وجه الشعر. وربما لم يبق أمامه إلا أن يطرق باب الهجاء، بمفهومه المعاصر، فهل يقوى على منافسة الكاريكاتير؟

٢ـ إن طغيان الاعـلام، بوسائله التكنولوجية ومنابره المتعددة، جعل الثقـافـة محصـورة في زاوية ضيقـة معتمـة وشبه منسية من زوايا المطابخ <



الاعـلامية. والشعـر، بطبيعتـه، لا يشكـل الا جزءا ضئيلا من الحقل الثقافي. لكن انتشار الشعر يحتاج الى وسائل اعلامية وهو مطالب، سواء استجاب أم رفض، بالخضوع لشروطها. ولأن الناس في واد، والاعلام في واد آخر، فقد صارت النظرة العامة الى الشعر كأنه فصل من فصول ذلك الاعـلام، لا يختلف عنه إلا بالصياغة الخاصة بالايقاع والصور الفنية. والقصيدة التي تحاول أن تفيض عن الاوعية المخصصـة لها تجد المقص الأبوي الرحيم واقفاً لها بالمرصاد.

ولا بد أن أشير هنا الى اهمية الجمهور في حياة الشاعر الابداعية. إنه يكتب لأناس أحياء سيقرأونه غداً أو سوف يستمعون إليه. صحيح أننا نكتب أحياناً لنعيد التوازن الى نفوسنا، لنطرد شبح الجنون ونخفف بذلك من ضغـوط الاختنـاق أو الانفجار. ولكن، بعد إنجاز القصيدة، يغدو الجمهور هو الهاجس المؤرِّق لكل شاعر. أما الذين يستغنون عن الجمهور ويكتبون للأجيال القادمة فكتاباتهم ليست ذات اهمية بالغة لأن المستقبل سيجيء بشعرائه ومبدعيه ولن ينتظر إطلالة الظروف المواتية للكشف عن تلك الكنوز المخبوءة.

الشعر يعاني أكثر من مرض والشعراء هم الذين يحملون أسرار العلاج

٣ـ والتلفزيون، من بين وسائل الاعلام كلها، ينفرد بعدائه للشعر. لقد أتيح لي أن أزور عدة بلدان أجنبية وكان شاغلي أن اعرف كيف يقدمون الشعـر عبر تلك الشـاشـة السحـرية. ومن لينينغراد وسمرقند الى سان فرانسيسكـو ولـوس أنجلس، مروراً برومـا وبـرلـين وأثينـا، كنت أكرر السؤال.. وكان الجواب متشابهاً: من الممكن أن يقدم التلفزيون مسرحية شعرية، وقد يجري حوارا مع شاعر، لكنه لا يحتمل تقديم الشعر إلا إذا كان الشاعر من المطربين.

ويمكن ان نتصور مدى عزلة الشعر وبؤسه إذا كانت هذه الألة الجهنمية المتربعة في صدر كل بيت لا تعترف بالشعر ولا تحفل بالشعراء. واللقاءات الاستعراضية أو القصائد والمقتطفات التي تتسرب الى حناجر المطربين لا تعنينا هنا ولا تدخل في الحسبان.

٤ـ ان مأسـاة الحرية على المستوى الفردي، ومأساة الديمقراطية على المستوى الجماعي، تجعل الشاعر يمشي بأفكاره على خطوط حديدية مرسومة سلفاً وكأنه مشلول الارادة، وقلما يقوى على الخروج عن تلك الخطوط. وإن استطاع فإنه يخاف من نفسه أكثر مما يخاف الآخرين، وغالبا ما يغطي كلماته بألف غلالة مجازية ويزينها بألف قناع من الرمز والغموض والتمويه أو يهرب الى احضان التاريخ لأن الهامش المباح هنالك يظل اعرض مما هو في واقعنا الراهن.

ولهذا السبب نرى أن أهم الشعراء العرب في أيامنا هم الذين يبدعون مراثيهم في المنافي، بعيداً عن تلك الاقاليم والمعلبات المنغلقة وأجوائها غير الملائمة لكتابة الشعر وانتشاره. واذا كان الجو فاسداً الى حد التسمم، وإذا لم يكن الهواء كافياً لاستمرار الحياة، فمن يقوى على كتابة الشعر أو النثر أو حتى اجترار مرارات القهر؟

٥ـ يبدو أن لكل مرحلة تاريخية سِمَتُها الغالبة، مزاجها أو ايقاعها الفني الخاص. لقد ازدهر الشعر الحديث والقصة القصيرة في الخمسينات وأوائل الستينـات، ثم احتلت الرواية ساحة الاهتمام. ويبدو لي أن الدراسات الفكـرية، وبخـاصـة تلك الآتية من المغرب العـربي (د. محمـد عابـد الجابري، عبد الله العروي، محمد أركون... وغيرهم) أخذت تهيمن على اهتمام القراء في السنوات الاخيرة. ولهذا التحول أسبابه:

إن طغيان الحياة الاستهلاكية لم يترك مكاناً للبوح الوجداني الحميم. كما أن المرحلة التي نعيشها هي مرحلة انتقالية غير مستقرة. إنها مسرح مفتوح للعـواصف والتيارات المتنـاقضـة، مزروع بالاحتـمالات. وفي مثل هذه المرحلة يتراجع الشعر وينزوي في الظل لتبرز اهمية النثر. فالآفاق معتكرة والـدروب ملتـوية ومغطاة بالأعشاب. وربما كانت مشكوكة بالالغام، والنـاس يحبـون الكلمـة الـواضحة المباشرة لأنهم يريدون أن يعرفوا أين يضعون أقدامهم وفي أي اتجاه يسيرون. والنثر هو الذي يضيء ويكشف ويوضح. اما الشعر، بلغته المجازية الغائمة، فيزيد المشكلة إبهاماً وانغلاقاً وتعمية.

ثمة نقطة اخرى، ولعلها الاخيرة: الشعر تجربة ذاتية تظل مغلقة مهما حاول الشاعر أن يفتح كوى وشبابيك على الحياة العامة. ولأن عصرنا يغور بالفعل الجماعي والتفكير الجماعي والمشكلات العامة المعقدة، فإن الرواية والـدراسـة الفكـرية والبحث النـظري تظل أقـدر على استيعـاب تلك التفاعلات والافعال المتشابكة.

أما الحديث عن سبل الخلاص، فأنا لا أجرؤ على الخوض في ذلك ولا أملك قدرة التكهن بما ستؤول اليه أمور الشعر ومسائل الحياة الاخرى. ولعـل الحياة، بصراعها وتفاعلاتها وتساؤلاتها المتجددة، هي القادرة على استنبـاط الاجوبة الشافية. ولكني اتطلع بأمل كبير، كما يتطلع عشرات المـلايين من أبناء هذه الامة، الى انتفاضة الشعب الفلسطيني في الوطن المحتل. فلا بد أن يكون لهذه الثورة الشعبية انعكاساتها الايجابية في شتى مناحي الحياة العربية، ومنها الشعر.

إن الشعر يعاني أكثر من مرض.. والشعراء هم الذين يحملون أسرار العلاج. وأنا اقترح هنا أن يتوقفوا، ولو سنة او بعض السنة، عن كتابة الشعر.. لأن المريض أحوج ما يكون الى فترة نقاهة!

طرد الثقافة الجادة

من المؤكد ان الشعراء يتحملون جانبا غير قليل من مسؤولية المحنة التي ألمت بالشعر الحديث، فقد أغرقوا الاسواق ببضائع غير جذابة ولا محببة. إن قانون العرض والطلب الذي تخضع له السلع الاستهلاكية يمكن ان ينسحب على الشعر كذلك، لأن الكِتاب حين ينتقل من يد المؤلف الى يد الناشر يتحول الى سلعة، شأنه شأن أية سلعة أخرى. لقد زالت الهالة الاسطورية التي كانت تحيط بالشعر أيام كان يُلقى إلقاءً احتفاليا، نابعا من طقوس السحر والكهانة التي تجاوزها منطق الحياة وقانون التطور وثورة العلوم.

إن هذا الركام الشعري الذي اختنقت به المكتبات والاكشاك كما غصت به المجلات والصحف أصاب القراء بشيء غير قليل من الضجر والنفور والارهاق. ولعل غياب النقد يجعل المشكلة تزداد سوءا وتعقيدا واستفحالا. في غياب المعايير الموضوعية السليمة، يختلط الجيد بالرديء وتضيع الازهار الطيبة والعطرية في بيادر من الاشواك والاعشاب السامة. كما أن سهولة النشر، ولا سيما لدى المؤسسات المتطفلة على الثقافة، قد فتح الباب حتى للمبتـدئـين في الكتابة بدعوى تشجيع الاقلام الشابة. ولهذا طفت على السطح كميات هائلة من الغثاء الشعري.

إن المسؤولية الكـبرى تقـع على المؤسسـات الثقـافية وعلى المؤسسات الدخيلة التي انتدبت من نفسها مشرفا أبويا على الانشطة الادبية والمنابر الثقافية.

بعد حرب ١٩٧٣ تدفقت أموال النفط العربي بلا حساب، وتشكلت في كل مدينة ـ وربما في كل قرية كبيرة ـ شرائح طفيلية من القطط السمان. واصحـاب هذه الكـروش المنتفخة يفتقرون الى الحد الادنى من الحس الوطني كما انهم لا يتمتعون بشيء من الوعي، ويعتبرون انفسهم في غنى عن اعبـاء الثقـافـة وصرعـاتهـا، بعـد ان دوَّختهم سيول الثروة المباغتة وأصابتهم بالتخمة والبشم. ولذلك نشأت عشرات الملاهي (الكباريهات) الجديدة لاشباع رغبات هذه الشرائح الطارئة. وامتلأت الأسواق وتغطت الأرصفة بأشرطة الغناء ذات المستوى المخزي، كما انتشرت أشرطة الفيديو على أوسع نطاق. وأخذت قطعان الرقص والغناء والمسرح التجاري المبتذل

تعلن عن نفسها في عشرات اللافتات التي تغص بها الشوارع والساحات. وقد تسلل هذا النمط الفني الصفيق حتى الى البيوت من خلال التلفزيون الذي كان يمتاز في الماضي بشيء من الاتزان والتشدد في قبول الاغاني المتدنية والرقصات الخليعة ومشاهد عرض الأزياء والتقليعات الهستيرية.

لقد طُردت الثقافة الجادة النافعة من الحياة بشتى مجالاتها، وحل مكانها طوفان من التفاهات وجرائم قتل الوقت واغتيال العقل والحس السليم. والمشكلة هنا لا تقتصر على الشعر أو المسرح وإنما تتسع لتطول كل مجال ثقافي، وإنْ كان للشعر خصوصيته المحددة التي تجعل الهامش الذي يتحرك فيه أضيق من هوامش الأجناس والفنون الأخرى.

وهناك حمى النزعة الاستهلاكية التي تشبه الطاعون. وهذه جعلت الناس ينفرون من متاعب القراءة والتفكير والحوار الجاد. إنهم يريدون أن يتسلوا. ولذلك خرج الشعر التقليدي من التوابيت نافضا عنه غبار الموت والنسيان. فالنظّامون الذين لم يكن يسمع بهم أحد، برزوا فجأة في الميدان وامتلأت بهم السوق واحتفى بهم التلفزيون والصحافة اليومية حتى صرنا نسمع همسات السخرية والاشفاق في كل مكان: سبحان محيي العظام وهي رميم!

لكل عصر حداثته

إن مصطلح «الحداثة» كغيره من مصطلحات «الأصالة والمعاصرة، التقدم والتراجع، الابداع والنكوص، الموسيقا الداخلية، وتفجير اللغة ... الخ» يثير إشكالات ومجادلات لا حصر لها. وحين نتناول الشعر فإن المصطلح يزداد غموضا والتباسا. لقد غزت أسواقنا في السنوات الاخيرة ترجمات كثيرة، شعرية وغير شعرية. وصار هاجس الشعراء الشباب أن يقتربوا في كتاباتهم من اجواء تلك النصوص المترجمة، ربما طمعا في دخول الحظيرة العالمية من ناحية، ومن ناحية ثانية لتعويض النقص الذي يحسون به من جراء ابتعادهم «الثوري» عن التراث. إنهم يشبهون في ذلك أبناء العائلات الميسورة الذين تربوا على اغذية المعلّبات المستوردة حتى صارت الاغذية البلدية لا تثير شهيتهم ولا يستسيغون طعمها. لكن غالبية الشعب لا تعرف من تلك الوجبات الراقية إلا صورها في اعلانات التلفزيون.

والحداثة، في رأيي، تتجلى في الصورة الشعرية المبتكرة. ولا أعني بالابتكار الانفلات مع الاوهام في كل ما ينسرب في البال من هلوسات ومفارقات مجانية، وإنما أعني الصورة التي تنبثق من معاناة الواقع وتنطلق بعيدا في رؤى الخيال مستقية دفأها وصدقها الحميم من مجمرة الوجدان لتشكل شيئاً جميلا غير مألوف، نسيجاً جديدا مفعما بالمتعة والشفافية والادهاش. ولكل واقع شروطه: تربته وشمسه ومناخه، نكهته المتميزة ومرجعيته التراثية (عمقه التاريخي) وتطلعاته المستقبلية.

ولتأطير هذا الكلام العام وتحديد ملامحه أقول: إن القصيدة الحديثة هي التي تبوح بشيء من هوية المرحلة التي نعيشها وتضيف شيئاً جديدا الى ما سبقها من قصائد، أي انها تضرب جذورها في تربة الواقع الحي وتستمد نسغها الصاعد من تلك التربة وبخاصة حياة البسطاء المتعبين والمقهورين من الناس، وهي تتجه إلى المستقبل البديل لهذا الواقع.

إن توافر هذه «الاضافة» أو فقدانها هو الذي يجعل الشعر حديثا أو قديما أو مزيجا من التجديد والتقليد. فكثيرا ما نقرأ قصائد حديثة فنحس أنها تشبه القصائد التي كتبت في الخمسينات. ان علة هؤلاء الشعراء تكمن في أنهم لا يقرأون الا شعرهم، ولذلك فهم عاجزون عن انجاز تلك «الاضافة» الابداعية المطلوبة.

والحداثة ليست بنت عصرنا وحده، وإنما لكل عصر حداثته الخاصة به:

يقول طرفة قبل خمسة عشر قرنا: «ووجه كأن الشمس حلت رداءها عليه...» ويتحدث امرؤ القيس عن «ليل كموج البحر...» ويود عنترة «تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرها...» وأبو تمام أبدع جدلية الأضداد... وابتكر أبو نواس خمرياته.. وجعل المتنبي البطولة تقف في جفن الردى النائم.. وهذه الصور كلها من نسج شعراء أبدعوا أشياء جديدة وأضافوها الى ما سبقهم من شعر.

وبعد ذلك كله، من هو الشاعر الحديث، إذاً؟

إنه، في رأيي، خليل حاوي.. ولا سيما في «نهر الرماد» وبعض قصائد «الناي والريح» و«بيادر الجوع». هو الشاعر الذي هضم التراث العربي واغتنى بروائع التراث العالمي، ثم عاد يغترف من عالم الطفولة رؤاه الحميمة المدهشة. السياب شاعر عظيم. ولعل أكثرنا ما زال يدور في أطراف المجرّات التي جابها. إن عظمته تتجلى في تفرده بالريادة. لكن، ليس شعره كله ذا نسيج حديث وإنما يشكل جسراً رائعا ومتينا بين القديم والحديث.

هناك الكثير الكثير من الشعر الحديث، لكن الشعراء قلة. في قصائد محمود درويش نسبة كبيرة من الشعر، إنما ليس كله حديثا. وكذلك الامر مع سعدي يوسف. وحتى في القصيدة الواحدة نكتشف صوراً شعرية مبتكرة، يجاورها كلام عادي لم يتعب الشاعر في صياغته. وكذلك الحال عند أدونيس وصلاح عبد الصبور والبياتي ويوسف الخال ومحيي الدين فارس (الذي لم اقرأ له منذ سنوات) وحميد سعيد وقاسم حداد وعلي الجندي وفواز عيد.. وعند آخرين.

عندي، وعند العديد من زملائي الشعراء في سورية، كانت نسبة الحداثة أقل مما هي في مصر والعراق ولبنان. لقد اقتربنا من الحداثة بشيء من التردد والوقار، لكننا لم نحترق في مجامرها لنبدع من الرماد أشياء جديدة مدهشة - كما فعل الآخرون. ولذلك أسبابه: ومن هذه الاسباب انهماكُنا المرضي بتفاصيل السياسة اليومية وما يجري في دهاليزها من أسرار. وربما كان موقع بلادنا الوسط بين مصر والعراق (مركزي الاشعاع والتجديد والاستقطاب) ينضوي بين تلك الاسباب. ولعل مناخاتها المتناقضة والمتعددة (من مناخ المتوسط.. حتى مناخ الصحراء) سبب آخر، وبخاصة أن الانسان ابن بيئته.

وما زلت أذكر رأيا قريباً من هذا لطه حسين. فقد أشار في حديث إذاعي سنة ١٩٥٤، وكان ضيفا على جامعة دمشق، الى خصوصية الشعر في سورية، المتّسقة مع خصوصية الموقع السوري. واذا كنت لا أتذكر تفاصيل ذلك الحديث، فإن خطه العريض ليس بعيداً عما ذكرت، وإن كان حديثه عن الشعر الشامي - حسب تعبيره - بوجه عام وليس عن الشعر الحديث، إذ لم يكن في سورية يومئذ أي شعر حديث.

***

وهمسة أخيرة.. قد تبدو كلماتنا طافحة بمرارة القهر والتشاؤم والاحباط. لكننا لن نسمح لأشباح اليأس أن تدخل بيوتنا أو تفرخ في دروبنا، لأن نهر الحياة لن يتوقف إرضاءً للصخور المتربعة فوق صدره. والمآسي التي تبدو لنا احيانا كأنها أبدية، لأن هناك من ينتفع باستمرارها ويسعى جاهداً أن يطيل مخالبها، لا بد أن تزول. مرةً، في سفح شديد الانحدار، رأيت شجرة ناضرة وقد جرفت السيول التربة عن جذورها وأتلفت العديد من تلك الجذور. لكن عروقها الباقية كانت تتشبث بالحياة والنماء باصرار ملحمي عنيد. ويقول كاتب أفريقي: إذا لم تعجبنا الصورة في المرآة فهل نحطم المرآة أم نسعى الى تغيير ملامح الصورة؟ ويظل الشعر عزاء جميلا، وإن فاته قطار الفرح المواكب لكل تجديد:

الليل يوشك أن يغادرنا
بلا نعشٍ ولا أسفٍ
ولكن الصباح
ما زال أبعد ما يكون! ◻



علي كنعان:
شاعر من سورية، له كتابات في مجالي النقد والأدب، وكتبه المطبوعة هي ثلاثة دواوين شعرية ومسرحية شعرية.

لمن جورج شحاده؟

للبنان والعرب أم لفرنسا والغرب؟

غالب غانم

■ عندما يولد شاعر من أبوين لبنانيين في الاسكندرية، ويمتطي الفرنسية صهوة تعبير، ويوزّع العمر إقامةً بين لبنان وفرنسا، ويتفاعل مع أقطاب الحركة السريالية بعد الاحتكاك بهم والاستماع إلى معلّمهم «بريتون»، ويستلهم بعض موضوعاته من مناخ المجتمع اللبناني، ويمسح أدبه بطيب لا يوجد إلّا في بلاد الشرق، ويكتب مسرحيات تشيع ترجمة وتمثيلاً في أرجاء الأرض، عندذاك يبدو السؤال المطروح حول هوية أدبه شأناً طبيعياً، بينما يبدو الجواب على هذا السؤال شأناً معقّداً.

الشاعر المعني بهذا الكلام هو جورج شحاده. عبْر حياته، وبعد مماته (ولد عام ١٩٠٧ وتوفي عام ١٩٨٩) كان شعراء ونقّاد، وفرنسيون وعرب ومستشرقون، يلمّحون إلى انتمائه، بشكل عفوي على الأغلب. ومن اللافت أنّ الانتماءات كلّها كادت تصحّ فيه: ففيقده، قال شاعر لبناني، «خسر لبنان أكبر شعرائه اليوم» (جريدة الأوريون ـ لوجور البيروتية، الخميس ١٩/١/١٩٨٩). وهو، برأي أحد المستشرقين، «من أكبر الأدباء العرب (جريدة الأنوار البيروتية، الخميس ١٩/١/١٩٨٩). وإنه، برأي أحد أقطاب الأكاديمية الفرنسية، «واحد من أكبر الشعراء الفرنسيين في هذا العصر (جريدة الأوريون ـ لوجور، المصدر نفسه). فضلاً عن هؤلاء، نوّه آخرون بشمولية تجربته وبانتمائه الانساني وبموقعه المميّز في الأدب العالمي (المصدر نفسه).

إنّ ما استوقفنا في هذه الكلمات ليس الاجماع على تصنيف أدبه من زاوية القيمة واعتباره في الصف الأدبي المتقدم إقليمياً وعالميّاً، بل التباين في تصنيفه من زاوية الانتماء الحضاري وربطه إمّا بلبنان والعرب وإمّا بفرنسا والعالم.

وبودّنا، قبل طرح السؤال الاساسي موضوع المقال، إبداء هذه الملاحظات:

● كلّ أدب، كائنة ما كانت لغته، يستطيع أن يكون شموليا إنسانياً عالمياً إذا اهتدى إلى باب الإبداع السرّي، وشقّ لنفسه طريقاً إلى عمق الحقيقة وأخرى إلى مصدر الجمال، ونجح في التعبير عن الأصغر والأدقّ والأخصّ من الهموم في طريقه إلى التعبير عن الأكبر والأوسع والأعمّ. فالانتماء الى العالمية ليس احتكاراً، وليس حائلا دون الانتماء الى إقليميّة أو إلى قومية.

● وكلّ أدب لبناني، على ما قد يتّسم به من ذاتية خصوصاً إذا توسّل لغة غير العربية، لا يمكن أن يُسلخ عن الأدب العربي لأسباب جغرافية وتاريخية وواقعية ولغوية (اذا كان مكتوبا بالعربية) لا نرى أنّ المقام مناسب الآن للتبسّط فيها من هنا وجوب جمع التصنيفين اللبناني والعربي في باب واحد.

● وكلّ أدب فرنسي، على ما فيه من معالم ذاتية وفيرة إذا قورن بسائر الآداب الغربية، هو معيار أساسي من المعايير التي يجري الانطلاق منها لفهم العقل الغربي والأدب الغربي والشخصية الغربية على وجه عام. من هنا جواز جمع التصنيفين الفرنسي والغربي في باب واحد.

ومن الجليّ أنّ الملاحظات الثلاث مكّنتنا من طرح السؤال المبسّط، بحثاً عن الجواب الشائك، بالصيغة الآتية: لمن جورج شجاده؟ للبنان والعرب أم لفرنسا والغرب؟

*

قبل محاولة الجواب، لا بدّ من تبيان السبب الذي جعلنا نطرح السؤال عينه. والسبب لا يبين إلّا بعد التذكير بظاهرة شاعت في لبنان وفي ديار عربية أخرى (المغرب العربي على الأخص) هي ظاهرة الكتابة الأدبية باللغة الفرنسية. وحتى لا ننساق إلى بحث مطوّل لا محلّ له هنا، نقلّص حدود الموضوع لنحصره بالأدب اللبناني المصوغ بالفرنسية، ونقلّصه مرة ثانية ـ من زاوية إحصائية ـ لنحصره بشعر اللبنانيين باللغة الفرنسية، فنضبط ما يزيد عن الستين شاعرا لبنانيا لهم مؤلفات منشورة امتدت تواريخ إصدارها من أواخر القرن التاسع عشر حتى أواخر الثمانينات في القرن العشرين (يراجع حول هؤلاء: غالب غانم، شعر اللبنانيين باللغة الفرنسية، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت ١٩٨١، كما يراجع المؤلفان التاليان بالفرنسية:

Bilinguisme Arabe – Francais au Liban,

Se'lim Abou, Presses universitaires de France 1962,

Panorama de la fae'sie libanais d ' esetression

Francaise, Dar el – machreq, Beyraouth, 1968

لم تسلم الظاهرة المعنية من آراء صبّت في مصبّ سلبي نافية عن الأدب اللبناني المكتوب بلغة أجنبية فرص الحياة الطويلة.

فمن كلام لكمال الحاج: «أمّا اللبنانيون الذين كتبوا بغير العربية، فأين تاريخهم الكبير؟ أين خلودهم؟ أين أثرهم في الأجيال الطالعة؟ أين الآداب التي تذكرهم بفخر واعتزاز؟ ماتوا فماتت معهم الكلمة التي سطّروها» (كمال الحاج، فلسفة اللغة، دار النشر للجامعيين، بيروت ١٩٥٦). إلى آخر لعبد الله لحود: «فأنا اعتقد أنّ أصوات الأدب اللبناني التي ترتفع بغير العربية لن تمتد طويلا، ولن يكون لها الدوي الذي تستحق. بل أنا أتوهّم أن أحداً من الشرقيين الذين يكتبون بالفرنسية لن يخصص له في تاريخ آداب هذه اللغة أكثر من سطر او بعض سطر. ويزيدني إصراراً على هذا الاعتقاد (أو التوهم) ما أراه من تحفظ الكتاب الفرنسيين الأقحاح أمثال اندره جيد تجاه الأدباء الفرنسيين الذين تجول في أعراقهم بقايا من الدم السامي (شارل قرم في كتابه الجديد، مقال، جريدة المكشوف، السنة الخامسة عشرة، العدد ٤٥٦، ١٠/١/١٩٤٦، ص ٢). ومن رأي لفيلكس فارس يردّ فيه نجاح جبران خليل جبران وامين الريحاني بالانكليزية، وحيز الله خير الله وشكري غانم بالفرنسية، إلى الروح الشرقية الهابة بين سطورهم لا الى «صفاء لغتهم وفصاحة تعبيرهم» (فيلكس فارس، رسالة المنبر الى الشرق العربي، عن كمال الحاج، ذاته، ص ٢٩٧). الى آخر لأمين الريحاني يبدو متساهلا إزاء توسّل العربي لغة غير لغته إلا اذا تعلق الأمر بالشعر الوطني الذي «لا يظفر بأغراضه في غير لغة بلاده، وبغير ذلك فهو ضائع مهما كان الوحي فيه ومهما كان الابداع في أوزانه وقوافيه» (أمين الريحاني، أدب وفنّ، دار ريحاني، بيروت ١٩٥٧، ص ١٩٤).

هذه الآراء لا تمثل غير خطّ من خطّي الموقف الحقيقي. الخط الآخر مشجع لا مثبّط. والتشجيع الأكبر صادر من واقع الحركة الفرنكفونية في عالم اليوم، وهي حركة تنظر بعطف إلى المواهب الأدبية التي تتخذ الفرنسية واسطة تعبير دون أن تكون أصلا لغة الذين يعبرون بواسطتها.

وبوحي من الواقع المتمثل بكتابة بعض اللبنانيين الشعر باللغة الفرنسية، وبوحي من خطّي الموقف المتباينين، نسأل مرّة اخرى: إذا ادعى طرفان ملكية هذا اللون الكتابي، فمن تكون أمه الحقيقية؟ والأدهى من ذلك: إذا غسل كل من الطرفين يديه منه معتبرين أنه ثمرة زواج غير شرعي أو غير مقبول، فهل يُصبح من أبناء السبيل أو اللقطاء أو مكتومي الهوية؟ إن السؤالين الأخيرين يكونان السبب الأساسي الذي جعلنا نناقش المسألة موضوع المقال.

*

في حوار أُجري معي حول شعر اللبنانيين باللغة الفرنسية (مجلة الحوادث، العدد ١٤٠٢، الجمعة ١٦ أيلول ١٩٨٣) انطلقتُ، في محاولة لتحديد هوية هذا الشعر، من زوايا خمس هي: الزاوية اللغوية، والزاوية الوطنية، والزاوية الثقافية، والزاوية الفنية، والزاوية الإنسانية. وأرى ان الزوايا الخمس لا تزال تصح منطلقا عاما لضبط الموضوع ولتحديد هوية أدب شحاده ذاته، علما بأنني انوي التركيز على خصائص هذا الشاعر، حتى أخرج من العام الى الخاص، وحتى أضيفَ جديداً إلى كلامي السابق.

● من الزاوية اللغوية، ما من شك على الاطلاق في أن أدب جورج شحاده، شعراً ومسرحاً غارقاً بالشاعرية هو أدب فرنسي لسببين:

الأول عائد الى ان اللغة ليست وعاء الكلام فحسب، بل هي العلامة الأصلية التي تحدد محتواه. اللغة ليست رداء جميلا للشعر فقط، بل هي نسيج أعراق ونسغ حياة. اللغة الشعرية، بمعنى أبعد وأوضح، لا ترضى بأن تكون جسد الشعر وحده، بل هي روحه. واذا رضيت بأن تكون جسداً، تتحوّل بمقدار كبير الى كفن. من هنا أنّ من يكتب شعراً بالفرنسية، يكون، بكل بساطة، شاعرا فرنسيا.

والثاني عائد الى لغة جورج شحادة الأدبية ليست لغة مثقف، بل لغة مبدع. لقد استطاع الغوص على دقائق التعبير والظفر بأسراره. وفي ذلك ما يشد انتباه اللغوي شدّاء أعمق الى الضفة الفرنسية. أنّ فعل الكتابة بلغة من اللغات يجعلك من كتّاب هذه اللغة. ولكن أواصر العلاقة تشتد بينكما اذا كنت من كتابها المبدعين، أي اذا تمكنت من فهمها وترويضها الى درجة التميز بنسقك التعبيري المتفرد.

● ومن الزاوية الوطنية، نفرّق بين الهوية على إطلاقها، وانعكاس الذات الوطنية في الأدب المعني.

فمن حيث إطلاق الهوية، أدب شحاده لبناني لأن صاحبه لبناني.

ومن حيث انعكاس الذات الوطنية فيه، تتجه المسألة الى مزيد من التشعب. فجورج شحاده ليس أديبا ملتزما بالمعنى الشائع في القاموس النقدي والوطني المعاصر. لو كان ملتزما لكان أَفْرَدَ للهموم اللبنانية أو العربية حيّزا واسعا في كتاباته. أقول ذلك معتقدا بأنه، خلافاً لمفهوم الالتزام المتواضع عليه، ما من أدب إلاّ وهو أدب ملتزم. لا حيادَ في الأدب. لا كلمة بلا موقف. لا جدوى من تعبير نرجسي يمارس عبادة الذات... وأدب شحاده، في ضوء المعيار الثاني للالتزام، وثيق الصلة بالنفس الانسانية، بالحياة، بالهموم الشاملة: حربا وسلما، زمنا هاربا وسعادة ضائعة، صراعا بين التدمير بالعلم والبقاء بالحب وبالشعر، تنازعاً بين طفولة النفس وهرمها، نشداناً للسفر واكتفاءً بالانشداد إلى القناعة.

ولكنّ المعالم اللبنانية، بالرغم من اتجاه موضوعاته إلى النزوع الانساني العالمي، لم تغب عن نتاجه: فطبيعة لبنان، وجراحه الأخيرة، وخصائص إنسانه، ظهرت في بعض شعره، وفي «مهاجر بريسبان»، مسرحيته

توسل شحاده اللغة الفرنسية في أدبه يمثل هروباً من الثقافة اللبنانية والعربية وتعبيراً عنها في آن

يصدر قريبا:
في ■ سلسلة «تراث»

● الجليس الصالح والأنيس الناصح
سبط بن الجوزي
تحقيق: فواز صالح فواز

● كتاب القيان
أبو الفرج الأصبهاني
تحقيق: جليل العطية

● الروض العاطر في نزهة الخاطر
أبو عبد الله محمد النفزاوي
تحقيق: جمال جمعة

● سراج الملوك
محمد بن الوليد الطرطوشي
تحقيق جعفر البياتي

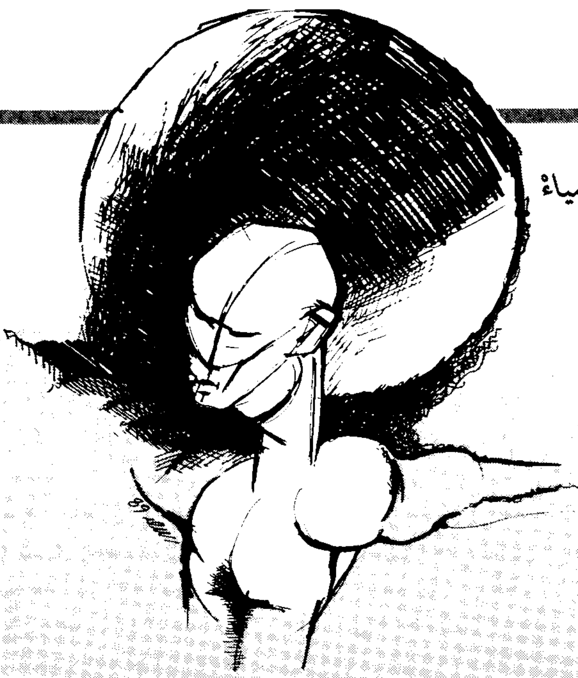
● جغرافيا الوهم
مختارات من رحلات المخيلة
حسني زينة



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

بلنـــــد الحيـــــدري

بعيدا .. في الزمن الضائع



■ أيتها الأرضُ المنفيةُ في عتمة ذاكرة عمياءْ
ايتها الارصفةُ السودُ المبتلةُ بالدمْ
أيتها الاطراف الصماءْ
يا وهجاً أعمى وأصمْ
يا حباً مشقوقَ الفمْ
يا وهَنا
يتسكع بي زمناً
زمناً ذا كفٍ جذماءْ
زمناً لا أرض له إلا عتمةَ ذاكرة عمياءْ
إلا أرصفة سوداً
ويدين لطفلٍ جائعْ
يسألني
يا أنت.. أبي.. يا أنتَ الرجلُ الضائعْ
يا أنت المنفيُّ بلا زمنٍ
كن زمني
....
يا طفلي

يا وجهي في الخيبة والذلِ
ما أتعسني في الوعدِ المنفي بلا زمنِ
ما أتعسني زمناً
أصغر من كفي طفل جائعْ
أصغر من حلمٍ في عيني رجل ضائعْ
أصغر من عطشٍ يتبرد في الظلِ □

◁ السادسة بالتسلسل الزمني (له سبع مسرحيات). وليست هذه المسرحية، وإنْ لجأ صاحبها الى التمويه عبر التسميات والتخيلات، غير تجسيد للوجه المفرح وللوجه المحزن في الهجرة اللبنانية المتقدمة.

● ومن الزاوية الثقافية، إنّ إقدام شحاده، كما إقدام سواه، على الكتابة بالفرنسية، هو انعكاس من انعكاسات الثقافة اللبنانية. هذه الثقافة التي لا نخالها ولا نريدها يوماً متنكرة لجذورها العربية الطبيعية، انفتحت، بحكم الموقع والواقع، على مساحب الأرض الأربعة. بكلام آخر، إنّ توسل شحاده اللغة الفرنسية في أدبه يمثل هروبا من الثقافة اللبنانية العربية وتعبيراً عنها في آن. هروب منها ـ وهو هروب قسري طالما ان شحاده لا يستطيع إبداعاً بغير الفرنسية ـ لأن محور الثقافة اللبنانية اللغوي هو العربية. وتعبير عنها لأنّ الثقافة اللبنانية تغذت من روافد جمة، من بينها رافد اللغة الفرنسية الذي تحول، زمن الانتداب الفرنسي على الأخص، إلى مظهر طبيعي من مظاهر اللسان اللبناني، نطقاً وكتابةً.

حكمنا الأخير على شحاده عن طريق التشبيه لا عن طريق التنظير

● ومن الزاوية الفنية، طالعنا شعر شحاده ومسرحه بازدواجية من نوع خاص سبق ان سميتها في كتابي «شعر اللبنانيين باللغة الفرنسية (ص ١٤٩ وما بعدها) ازدواجية فنية: شكلٌ شعري متحرر، خطوات متقدمة في عالم المسرح، طرحٌ خفرٌ غير مسطح للموضوع، كسر الحواجز التقليدية الفاصلة بين جسد الكلمة وروحها، تمرد على الأنماط التعبيرية الجاهزة. هذا من جهة التأثير الغربي. أمّا من جهة الشرق العربي، فلا يغيبنّ عن البال ان الفرنسيين اهتموا بالأدب اللبناني المكتوب بالفرنسية في مستهل هذا القرن لأنه حمل إليهم بعدا صوفيا ودفئاً عربيا وطيوباً شرقية. وبالرغم من أنّ شحاده، كما نعتقد، لم يحمل أدبه مثل هذه الأبعاد والأسرار عن عمد طمعاً بجاذبية منظمة، ففي مسرحياته حكايات تذكر بما روي في الشرق العربي، وفيها ترانيم صوفية وغيبيات وأقدار محتومة وطهارة منتسبة الى أرقى درجات الرهافة والى أنقى معادن النفس (تراجع على الأخص مسرحيته الثانية «سهرة الأمثال» ـ La Soire'e bes prouerbes (6). إلى ذلك، زين هذا الشاعر قصائده، وكتاباته المسرحية النثرية ذات الأجواء الشاعرية، بصور أدبية لا تجيد رسمها إلا يد شرقية ملهمة.

الازدواجية الفنية لديه تعني، بالنتيجة، زواجاً موفقاً بين حضارتين.

● ومن الزاوية الانسانية، أي من زاوية الانتماء الى الأدب الانساني، يستطيع كل أدب، برأينا، أن ينضم الى القافلة العالمية سواء أكان متحدراً من أعالي الأرياف، أم صاعدا من قلب الصخب الحضاري، أم هائماً في الصحارى المشمسة. وسواء أكان مكتوباً بالعربية أم بالفرنسية أم بغيرهما. كل ذلك على ان يكون أليف الابداع. والصفة الانسانية، كما هي الحال لدى شحاده، لا تنتزع من الأدب هويته الأصليّة.

*

ولكن، ما هي هذه الهوية الأصلية؟ لقد قلنا إنّ الجواب شائك، وفضلنا الدلالة عليه عبر تفصيل أركانه، وتركنا الباب مفتوحا لمناقشة موضوع يظل باستمرار مثارا للجدل، ورأينا، طالما أنّ الزوايا الخمس لم تأت حاسمة، أن يكون حكمنا الأخير عن طريق التشبيه لا عن طريق التنظير، مختتمين بمعادلة سبق أن أثبتناها (مجلّة الحوادث، المصدر ذاته): «إذا زرعت سنديانة لبنانية على ضفة نهر فرنسي، فلن تتماثل مع شجرة «الشارم» أو السنديانة الفرنسية، بل سيغذيها حتماً ماء ذاك النهر وستلفحها رياح تلك الأرض. وكذلك إذا جعلت النخيل العربي ينبت في الديار الأمريكية فلن يتماثل مع «الدافيا» أو النخيل الأمريكي، بل لا بد من أنه سيتشبع من خصائص الصحراء في تلك الديار». □



نشرت «الناقد» في عددها السابق الجزء الأول من هذه الدراسة، وتنشر الآن الجزء الثاني والأخير.

صدمة الحجارة

دراسة في قصائد الانتفاضة

عبد العزيز المقالح

عبد العزيز المقالح، شاعر وناقد من اليمن، رئيس جامعة صنعاء. له عدد من المجموعات الشعرية والكتب النقدية. «الناقد» تنشر دراسته هذه في جزئين.

■ كان الشاعر الكبير سليمان العيسى يتحدث في لقاء ضم عدداً من الشعراء والمهتمين بالأدب عن قصائد ثورة الحجارة وعن تجربته هو في كتابة القصيدة النضالية ومنها قصيدة «نشيد الحجارة» كواحدة من أولى القصائد التي تناولت الحدث العظيم في أيامه الأولى. ومما تبقى في الذاكرة من حديث الشاعر الكبير قوله: «عندما اشتعلت الأرض أو عندما أشعلوها تمنيت من صميم قلبي أن أعود الى طفولتي وأحمل مقلاعي وأرمي معهم حجرا. والحجر الذي أرميه بمقلاعي يظل عندي أهم وأروع من أي قصيدة كتبتها أو يمكن أن اكتبها في حياتي». ومما قاله في صدد الحديث عن تجربته الشعرية: «لست شاعراً ولكني حامل هم عربي، والشعر والهم شيء واحد. حدان لسيف واحد. شاعر يبحث عن أمة عربية رائعة منكوبة وهو همّ يستحق أن يبحث عنه الشاعر وأن يهب شعره له».

ولأن الكلمات كانت طالعة من قلب الشاعر الكبير فقد أدرك الجميع - وأقصد بهم جميع الذين حضروا الحديث - صدق ما ذهب اليه، وأدركوا أن إيمانه العميق بالقضية العربية قد أغنى حسه وأرهف مشاعره وجعله يربط التجربة الشخصية بالتجربة الشعرية مؤكداً بتواضع شديد البراءة ان القصيدة العربية عنده وعند زملائه من الشعراء الكبار أصحاب القضية ليست سوى نوع من تجسيد الفعل أو استدعائه. وفي التحليل الأخير فانه بقدر حجم معاناة التجربة الفعلية يكون حجم ونوع التجربة الشعرية، وهذا ما يختزله المقطع الأول من نشيد الحجارة:

باسم التراب.. وباسمهم،
يتشقق الغضب المقدس،
عن حريق أو عباره.
باسم التراب.. وباسمهم
يستلهم الكلم الذي اعطوه معناه.
استعاره.
باسم التراب.. وباسمهم..
نُنهي.. ونفتتح القصائد..
كيما تعانقها الحراره.

الفعل اذن، هو الذي يصنع حرارة القصائد، وهو نفسه الذي يصنع العبارة. ومن دون الفعل المشتعل لا يكون لهب ولا تكون عباره، والكلمات نفسها تكون باردة ومطفأة اذا لم تعانقها حرارة الفعل. هكذا يرسم المقطع السابق صورة العلاقة بين التجربتين الفعلية والشعرية. وهي حصيلة تفاعل الشاعر بالواقع داخل منطقة الشعر ومنطقة الشعر ليست بحال من الأحوال منطقة البلاغة أو التعبير اللغوي، وإنما هي منطقة ذلك الألق المتوهج من التركيب العميق والذي لا يتأتى إلا للموهوبين والمبدعين، ويلاحظ هنا - في قصيدة سليمان العيسى، كما في قصائد غيره من شعراء العطاء القومي والرؤيا النضالية - ان شاعر القضية - لا سيما القضية الساخنة - لا تستهويه اللعبة اللغوية، لأنها تفقد المفردة حرارتها وطاقتها ◁

الموحية، وربما أعان على توكيد هذه لحقيقة ما يعترف به الشاعر نفسه في جزء من الحديث الذي سبقت الاشارة اليه، وهو أن «الكلمة سلاح يدافع به الشاعر عن نفسه وعن همومه وعن وجوده المهدد». وحينما تكون الكلمة سلاحاً مباشراً فان نجاحها يتحدد في قدرتها على التسديد ومواجهة الخصم وهذا يحميها من اهدار قيمها النضالية - في كثير من الأحيان - الى الرصد الخارجي وتجاوز ما هو أعمق في التجربة كاستبطان التجربة والتقاط الرعشات المحملة بالشعر.

وإذا كان لنا ان نعتبر المقطع السابق من قصيدة سليمان العيسى - وهو المقطع الأول من قصيدته عن أطفال الحجارة - مقدمة أو تمهيداً لتوضيح مهمة القصيدة النضالية حيث ينبغي ان يتوازى فيها الحلم والواقع، فان مضمون هذه المقدمة أو التمهيد يتطابق عند قراءة كل قصائد ثورة الحجارة سواء تلك التي تناولناها في القسمين السابقين من هذه القراءة أو تلك التي نحاول الاقتراب منها في هذا القسم وفي مقدمتها قصيدة سليمان العيسى التي أبان فيها - على حد تعبير النقاد القدماء - عن مكنونات نفسه وعواطفه ازاء ما يحدث في فلسطين المحتلة وما يتخلق في الأحشاء المظلومة من بوادر ثورة شعبية لا طاقة للمحتلين في وضع حد لاحتمالاتها، وقد قلت بوادر ثورة شعبية لأن القصيدة قيلت في الأسابيع الأولى وربما الأيام الأولى من بداية الثورة. وقد أحسن قادة الثورة الفلسطينية في قيادتها عندما بدأوها هادئة ثم تصاعدت حتى صارت هادرة تتحدى أخطر قوة قمع وقهر في العالم، وبوادرها الأولى تشبه بوادر وارهاصات كثير من الثورات الشعبية العظيمة، وقد بدأ الفعل الشعري معها متوازياً في انفعالاته وغضبه مع انفعالاتها وغضبها. ومن هذا المنطلق أيضاً يمكن استشفاف أبعاد الموقف التحريضي المتعاطف مع الطفولة في وجه وحشية لا تحد:



سليمان العيسى لا تستهويه اللعبة اللغوية فالكلمة سلاح يدافع عن وجود مهدد

يا أيها الجنرال يا من يمتطي دبابة
ويجيء يحصدهم
لماذا الذعر؟
اطفال الخيام النائمون على الطوى
منذ اغتصبت طعامهم وترابهم
لا يملكون سوى الحجارة
يا راكب الهدارة الصفراء
نخلتنا القديمة لم تزل تنمو، وترسل طلعها،
وصغارنا العاشو..
ومات جدودهم في ظلها
لا يملكون سوى الحجاره.
ما زلت تسحقهم، ويحصدهم رصاصك،
أيها السفاح!
ثم يفجرون الأرض حولك فجأة
ويطير لبك منهمو
لم أنت مرتعد الفرائض منهمو؟
ترغي وتزبد حانقاً
لا يحملون سوى الحجارة

أجمل وأعذب ما في هذا المقطع الهادر تلك الاشارة البديعة الى النخلة وما تمثله في الأرض العربية - ومنها فلسطين - من رمز يندغم في كينونته مع معنى الاستمرار والعطاء ومواجهة اعاصير الفصول. انها الانسان الذي يتشبث بأرضه ويتغلغل في الأعماق ويقف في وجه الدبابة دفاعاً عن سيادة الوطن وكرامة أهله. وهي التاريخ الذي ينهض من بين التراب حاملا الظل والغذاء.

وكما يمتد الرمز بالنخلة الى الانسان فانه يمتد كذلك الى الأرض هذه الأم الخالقة الولود والتي ينتظرها - كما يقول الشاعر - زلزال القيامة العربية الجديد والكفيل باثارتها وابتعاثها من مرقدها:

يا أرض يا زلزالنا الآتي
أغاني العاشقين قيامه،
وزماننا العربي
قالوا: غار: قالوا: مات
قالوا: هربوه.. غربوه
ونفخة في الصور
انظره يدمدم
نافضا عنه غباره
وأضم أطفالي.. الى وتري
والتمس البقايا من نشيد الحجر
أهديها اليهم
أرسم الألق العظيم على الدخان
أقول للشعراء:
هذا عصر ملحمة الحجاره

ويصعب على الناقد أن يقطع حديثه عن قصيدة سليمان العيسى قبل أن يشير الى الصوت الغنائي المتفائل في العنوان (نشيد الحجارة)، فاختيار كلمة النشيد لم يكن اختياراً اعتباطياً أو عشوائياً وإنما هو اختيار قصدي له دلالته التي لا تحتاج الى تفسير، فالغنائية - والغنائية العالية أحياناً - هي الجو أو الاطار الغالب الذي أحاط بقصائد ثورة الحجارة. ليس غريباً أن يحدث ذلك فالغناء هو رد الفعل التلقائي للأبعاد الدلالية التي بشرت بها الثورة الشعبية منذ أيامها الأولى بعد عشرين عاماً من النواح الصارخ واللطم على الحدود. إنه بمثابة زغاريد الولادة الجديدة كما أن تكرار كلمة «حجر» أو «حجارة» في معظم القصائد إن لم يكن فيها كلها وجعلها قافية موقعة ومنغمة ضرب من استحضار الفعل والتغني باستعادة تحقيقه.

وليست مصادفة ان تكون القصائد التي قيلت في هذه المناسبة غنائية عالية الايقاع وذلك لأن الزغاريد تعبير عن الفرح فضلاً عن أن الغنائية قد تكون اللغة الواضحة في الدلالة على سرعة التقاط الحدث والتعبير عنه قبل أن تكتمل صورته وتتحدد ملامحه. وربما كانت قصيدة «الحجر» لممدوح عدوان أكثر قصائد الحجارة تمثلا لهذا المعنى.

هذا زمان من حجر
الظل وسط الصيف مات من الضجر
والسيف وسط الحرب مات من الضجر
والماء في الأنهار قد أضحى حجر
هذا زمان من حجر
ان شئت أن تحيا عزيزاً
كن حجر
واحمل حجر
واضرب حجر

لقد تكررت كلمة «حجر» في هذا المقطع الذي يتألف من تسعة أسطر ست مرات، كما توالت قافية الراء الساكنة ثماني مرات وتغير موقع الكلمات من السلب الى الايجاب والعكس ففي الحالة الأولى:

هذا زمان من حجر
والماء في الأنهار قد أضحى حجر

وفي الحالة الثانية:

ان شئت ان تحيا عزيزاً
كن حجر
واحمل حجر
واضرب حجر

الحجر، في الحالة الاولى مفردة ميتة جامدة تنقل مواتها وجمودها الى ما حولها من زمان ومكان وماء ونهر. والحجر في الحالة الثانية مفردة حية تتحرك فيهـا ومعها عزة الانسان وكرامته. الحجر اذن، كالانسان يدخل منطقة الاسر فيفقد حضوره الانساني ويصبح جسداً بلا دور، ويخرج الى منطقة الحرية فيستعيد وجوده وحركته ويتأكد حضوره وفاعليته. وانطلاقاً من هذه المزاوجة في الموقع والموقف تتعاقب في السياق كلمة «حجر» بوظيفتها الدلالية الـرامية الى تشخيص الانفعـالات والممارسات التي تكشف عنها المعاينة الوصفية للواقع على صعيد الحضور والغياب:

مطر تيبس في شتاء
للغيم جلد صار ينغز كالأبر
ورق تحجر في الشجر
والريح تخجل حين تأتي دونما مطر
وقد نسيت، مع الغيم، المطر
فتمر شفرتها على الأشجار، تسلخها
تهز جذوع نخل شاحب
وعلى رؤوس الناس ينهمر الحجر
حجر على حجر.

كل الدلالات والايحاءات في هذا المقطع توحي بالقحط، الحجر والمطر والغيم في حالة موات وإحساس بالجفاف وفقدان الرجاء. ثم يتغير الأمر فجأة في المقطع الثاني وتأخذ الحجر دوراً آخر لا يقل قدرة على الاخصاب من المطر:

حجر من الصوان يحمل ناره سراً
يبوح بها لزند فتى تعبأ بالمراره
ولد خلا من أي هم في حساب الربح
أو قلق الخسارة
هل كان يلعب ذلك الولد
الذي رشق الحجاره؟!
أم تلك آيته
هنا خصم
هنا حجر
وبين اللهو والشعب الأبي
تسيسل أنهار الجساره
وتهل أمطار الحجاره؟!

المفردة هنا في حالة تضاد مع نفسها، فهي حجر جامد في مكان، وهي مطر هاطل في مكان آخر. وكما احتشدت فيها دلالات الخصوبة والحياة في المقطع الأخير فقد احتشدت فيها دلالات القحط والجدب في المقطع الذي يسبقـه حيث المطر المتيبس والنخل الشاحب وحيث تنهمر الحجارة على رؤوس النـاس. أما عندما أصبح الحجر في زند المقاتل الفلسطيني عبأه بالمرارة وأصبح الحجر نفسه يحمل ناره سراً ويشعل بها حريق الثورة، وهذه المستـويات الدلالية المختلفة والانتقال بها من موقع الى آخر هي أهم ما أفصحت عنه قصيدة ممدوح عدوان، وهي الجهد اللغوي البارع الذي أنقذ البناء الفني للقصيدة من الوقوع في أسر المباشرة والايقاع الانفعالي.

لقد فتح الحجر أمام القصيدة أفقاً للرؤية الشاملة كما فتح الحجر أفقا جديداً للثـورة الفلسـطينية الوليدة، واستطاع الشاعر من خلال قصيدة «الحجر» ان يصل بنفاذ عميق الى خلق هذين المستويين الضدين في السياق اللغوي، وان كانت بعض المقاطع قد عانت من فقدان التوازن والتآلف:

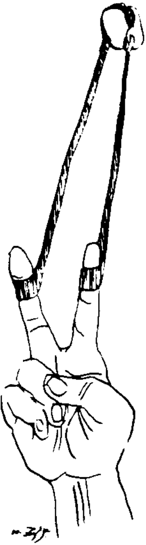
لولا فتى يرمي حجر
هذا زمان من حجر
نتعلم الدرس الذي أعطى لنا
الولد الفلسطيني في زمن الحجر
ان القلوب تجف رحمتها.. وتصبح
من حجر
لم يبق شيء للخسارة.. كن حجر
لم يبق وجه لم يمرغ.. كن حجر
لم يبق ما نخشاه
كن في العرى أوضح من حجر
لم يبق شيء لم يبع
فاحمل حجر.

ان التحـول الـدلالي في السياق المـوقعي للمفـردة «حجر» قد أعطى للنص ـ بالرغم من التكرار والتفصيل والاطالة ـ قدراً غير قليل من الجدلية الـدينـامية المتميزة التي وصلت ذروتها مع نهاية القصيدة في هذا التناص التضميني بيت الشاعر الجاهلي تميم بن مقبل عن الفتى والحجر والذي تحور معناه هنا وتحول الى رؤية إيجابية فاعلة:

لم يبق عندك من سلاح نافع: فاحمل حجر
لم يبق صمت ساتر.. فاضرب حجر
واصرخ فان الصوت أصبح من حجر
لم يبق من دمع يريح
فآه لو ان الفتى الباكي.. حجر.

•٤•

الحجر
لدى ممدوح عدوان
حجر جامد في مكان
ومطر هاطل
في مكان آخر



لا تزال الفجـوة واسعة بين المشروع الابداعي والمشروع السياسي في القصيدة العربية المعاصرة. ولا تزال جدلية الحوار مع الموضوع أوسع من جدلية الحوار مع الاسلوب اذا جاز التعبير. كما أن العناية بالموضوع في منأى عن شكله هو القاعدة السائدة في التعامل مع الابداع في مختلف الفنون. وقـد قرأت منـذ ايام مقـالا حاول صاحبـه من خلاله ان يقرأ عدداً من اللوحات الفنية بنفس اللغة السائدة في قراءة القصائد الشعرية، وأطلق على بعض تلك اللوحات نفس المقولات السطحية التي تصيب القصائد الجيدة وترميها بالغموض والتجريد. وكان مما جاء في ذلك المقال ان الفنان لم يكن يهتم بحياة الناس اليومية وانه نجح في مصادرة كل معنى مفهوم من فضاء اللوحة وانطلق الى آفاق التجريد المبهمة.

هكذا بجرة قلم واحدة أصبح الابداع الحقيقي متهماً مع ارتباطه العميق فنياً بأحـداث عصره وعـلاقـة صاحبـه العضوية بالحياة التي يستمد منها موضوعاته بطريقة مغايرة هي طريقة الابداعي الذي يحرث أرضه لأول مرة وليست طريقـة الاتباعي الذي لا يستطيع السير خارج الخطوط والألوان المسبوقة. وكما عجزنا عن ادراك العلاقة العميقة بين الموضوع والشكل في القصيدة، فقد عجزنا عن ادراك النغم القائم بين اللون والخط. وعجزنا العربي هذا عن ادراك مفهوم العلاقات في الفنون التي تبدأ من العلاقة بين المبدع وفنه قبل ان تبدأ من العلاقة بين المبدع والمتلقي، هذا العجز هو الـذي جعلنـا لا ندرك طبيعـة الابداع. وجعل المبدع الشاعر في بلادنا (العربية) يستخدم لغة على درجة عالية من السكون، لغة أكثر عادية وأكثر اجتراراً من لغة النشاط العادي اليومي التي يحاول الا تنقل الموضوع بحياد تام يفتقـر الى الحرارة والفوية، والتي قد تمنحها لحظة التعبير في كثير من الأحيان قدراً من الحيوية والتفاعل حسب السياق والموقف والحالة النفسية.

وصرفـاً لأي التبـاس قد يقع في مجال الاشارة الى العلاقة بين العمل الابـداعي وقـارئه فان المعادلة الابداعية نفسها تقتضي ان يكون العمل الأدبي أو الفني ابداعيا بما يمتلكه من عناصر اسلوبية وموضوعية متداخلة بحيث تكـون العنـاصر الاسلوبية متماهية في عنصر الموضوع والعكس. ◁



حتى لا يكـون أحدهما ملصقاً بالآخر أو بديلا عنه. ومن أهم منجزات النقـد الأدبي الحـديث هذا الفهم العميق لجدلية العـلاقـة بين الشكـل والمضمون. وليس من قبيل المصادفة ان تنقسم القصائد كلها التي تناولت الثورة الشعبية في فلسطين الا القليل الى قسمين أو الى مستويين احدهما يتضخم فيه الاسلوب ويعلو صوت ما يسمى باللغة الشعرية لتكون بديلا عن معنى الثورة. وفي المستوى الثاني يغيب البناء الشعري وتتجه الكتابة الشعـرية نحو النثرية المنظومة.. ويكاد كل مستوى من هذه المستويات يتميز بمـوقفـه الجـاهـز عن مستويات الشعر الحقيقي وتضيع احتمالات الابداع بين التنشيط اللغوي والتنشيط المعرفي.

واذا اصـطلحنـا على ان نفهم القصيدة من خلال شروطهـا القديمة والحديثة انها عملية ابداعية تنهض من خلال العلاقة الحميمة بين الحلم والحقيقة، بين الواقع والتشكيل المتخيل فان أكثر ما بين أيدينا من قصائد الانتفـاضـة لا يمثـل هذا المصطلح ولا يستوعب هذه الشروط ولا يعيد تشكيل الواقع وتنظيمه أو يتغلغل في أعماقه ويتفاعل معه، ويتساوى في ذلك الشعر الذي يتجمد داخل هيكل الشعر التقليدي الميت أو ذلك الذي يرفض الشكل التقليدي. ومن هنا فان العيب في هذه القصائد ليس ناتجاً - كما سبقت الاشارة في الاجزاء السابقة - عن أن الفترة الزمنية لم تكن كافية لرصـدها أو استيعابها وحسب وانما لأن أصحابها - وفيهم شعراء مشهود لهم - لم يتمكنوا من التمييز بين ما هو جدير بالالتقاط والدخول مع غيره في علاقـات شعـرية مضية ومضطرمة من جهة وبين ما هو سطحي ونثري ومؤقت من جهة اخرى، فضلا عن الخلل الناتج عن تجاهل شروط التبادل والتفاعل بين الابداع والقدرة على التوصيل.

ولعـل من أكـبر المزاعم التي ظل العرب يرددونها عبر تاريخهم القديم والحديث أنهم امة الابداع الشعري لا تضاهيهم في ذلك أمة من الأمم، وان انشـدادهم الى المثل الأعلى المطلق للشعر قد جنى على بقية الفنون عنـدهم كالتصوير والمسرح. ووصل الأمر مع هذا الزعم الى حد تأويل الفعاليات الحضارية العربية تأويلا شعريا. وقد يكون نظم الشعر والعناية بتدوين المنظومات قد ساعد على ترويج هذا الزعم الا أن حظهم من الشعر الحقيقي فيما مضى لا يزيد، إن لم يقل عن حظ غيرهم. أما في العصر الحـديث فان النظام القمعي المتعصب والدعوة الى المجتمع المنغلق عن حضارة الآخرين وآدابهم والتمسك بالنموذج التقليدي في صيغته اللغوية والبنائية والتوفر على عبادته كصنم، كل ذلك قد افقدهم صلتهم بالعالم المعاصر واغلق أعينهم ووجدانهم عن الصلة العميقة بالحاضر والمستقبل معـاً. ولـولا الـدور الطليعي المتقدم الذي قام به بعض المبدعين الذين اكتشفوا نار الشعر الجديد لكان حظ العرب من التطور الشعري كحظهم تماماً من التطور الصناعي صفرا على الشمال.

لولا الدور الطليعي المتقدم لبعض المبدعين الذين اكتشفوا نار الشعر الجديد لكان حظ العرب من التطور الشعري صفراً

وبين يدي الآن نصان من الشعر الأجنبي الذي قيل عن ثورة الحجارة، وهما يستطيعان - بالرغم من غربتهما اللغوية وبالرغم من تطابقهما مع مفهوم القدرة على التوصيل - أقول يستطيعان تقديم النموذج الفذ لعملية الخلق الفني وللعلاقة بين الابداعي والسياسي. واجدني مضطراً الى الاستشهاد بالنص الأول - وهو لشاعر فيتنامي - كاملا حتى لا تحطم التجزئة بنيته، وعنوان النص (أعطوني حجارتكم وخذوا دمي) ويلاحظ منذ العنوان ان الضمائر البارزة في القصيدة تقوم بدور بارز في تأسيس التعاطف الوجداني المعمق:

أنتم تعطون روحي الحجارة
النار،
لون القمر عندما يغطي الحقول.
أحمل جرحي من أجلكم أضعه في خزانتي العتيقة.
حقا، ان بندقيتي العتيقة
لم تعد تصلح
لكن روحي العتيقة
تصلح لتكون معكم

الريح تأتيني بأخباركم
أسألها.
الطيور تأتيني بدموعكم
أمسح بدموعكم دموعي
ليس بيننا سوى الوقت،
وسوى آسيا
وسوى القلب
تحمله الأنهار الى غرفة في البحر
كتب عليها بكل اللغات: فلسطين!

كانت أمي تضع يدها على البرق
تقول لنا إننا نعيش مرتين
نموت مرة واحدة.
وكانت أمي الأرض...
هل حقاً أن لكم اخوة
اسمهم: الحجارة
الحجارة
الحجارة
الحجارة
لقد فتحت أبواب الأرض
جثت الريح على ركبتيها
من أجلكم.
قالت الغابة إن جسدها
يحترق
من أجلكم.
وأقول أنا:
هل تصلح روحي العتيقة
لتكون معكم؟

كثير من الوقت قتل في تلك الضوضاء
إن الفلاحة العجوز تبيع حلاها
كما لو أنها تبيع أولادها
هل من يحمل هذا القلب اليكم..
طابع بريدي على هذا القلب: فلسطين!
الفلاحة العجوز تبيع حلاها
كما لو أنها تبيع أولادها
لكي تقول لكم
اساوري صنعت من حجارة
هل تريدون حجارة اضافية؟
تملكون الكثير
تغيرون النهر
تعيدون للريح قميصها الفلسطيني
تكتبون في الوقت، للوقت
هل وصلت فلسطين اليكم؟
رائحة الجبال في حجارتكم

أعطوني حجارتكم
وخذوا دمي
ان روحي العتيقة تصلح للحجارة،
للحجارة
للحجارة

لا نستطيع مع هذا النص ان نتحدث عن شيء اسمه اللغة الشعرية لأنه يأتي الينا من خارج لغته وعبر لغة صحفية استطاعت ان تضعنا في مناخ المعنى أكثر من أي شيء آخر شأن كثير من الترجمات التي تحاول بشكل تقريبي الاهتمام بالمعاني على حساب كل شيء في النص الشعري. وبالرغم من كل هذه الملاحظات والتحفظات على الترجمة فإن الغوص التلقائي في هذا النص المترجم يكشف لنا الى جانب الموضوع الذي تم احتواؤه جدلياً حيا أبعاده الأخرى منها على سبيل المثال لا الحصر شمولية الرؤية، وجماليات الصور الشعرية، وجودة البناء ودقة التركيب في جسد القصيدة وتطور نموها، ولا يتسع المجال هنا للحديث عن هذه الأبعاد كلها ولا عن بعضها، وسوف أكتفي باشارتين فقط احداهما في الشكل والاخرى في الصورة.

تتألف القصيدة كما هو واضح من خمسة مقاطع تختلف فيما بينها في الطول وفي عدد الكلمات أو المساحة التي تأخذها السطور لكن هذا التعدد المقطعي لا يكسر العضوية البنائية، ولا يهدد تلقائية التداخل بين المقاطع، وكلما أوغلنا في النص احسسنا بالفكرة تمسك خيوط تناميها لتصل في النهاية عبر تلقائية كاشفة حيناً وكامنة حيناً آخر وعبر المتناقضات والتوافقات الى تكوين شعري يمتلك نسقه الفائق البسيط.

أما عن الصورة الشعرية فان القصيدة بكاملها تقوم على التداخل والتناغم بين الصور، وهي صور تناسل في زمن الثورة الفلسطينية وتتداخل مع أفعالها، وليس بينها صورة وصفية واحدة، وبعض هذه الصور تمتد حتى لتكاد تتسع للمقطع بأكمله:

ليس بيننا سوى الوقت
وسوى آسيا
وسوى القلب
تحمله الأنهار الى غرفة في البحر
كتب عليها بكل اللغات: فلسطين!

الصورة الممتدة هنا لا تندمج في الموضوع وحسب وانما تصنعه وكذلك بقية الصور الشعرية في القصيدة ومنها تلك الصورة التي ترسم ملامح الفلاحة العجوز التي تبيع أساورها لكي تمد المناضلين في فلسطين بأحجار اضافية. أما الصورة الكامنة في:

تغيرون النهر
تعيدون للريح قميصها الفلسطيني

فواحدة من الصور المتحركة في مناخ الاسطورة والرمز، وهي في سياقها التاريخي المعانق للفعل من ابدع ما رسمته ريشة شاعر حتى الآن لا بما تكتشفه من عناصر العلاقة بين الزمن والانسان وحسب وانما بما يتشكل عنها من حضور فاعل.

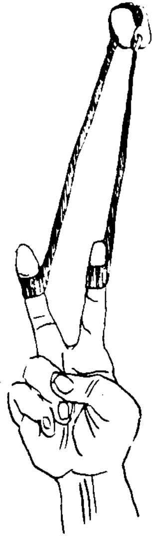
وانطلاقاً من هذا التحليل الموجز لقصيدة الشاعر الفيتنامي (هيووان) ومما تتركه القصيدة نفسها من ايحاءات جوهرية لا توفرها مثل هذه القراءة السريعة، يستطيع القارىء ان يمسك بخيط الشعر الحقيقي وان يقارن بين قصائدهم وقصائدنا، بين الرؤية الابداعية من الأعماق والرؤية من السطح، بين كتابة الشعر والرغبة في كتابة الشعر، بين الارتباط بالواقع والاندماج في تفاصيل أشيائه، وبين الحديث عنه من الخارج، ولا ريب ان اشارة الشاعر الفيتنامي الى بندقيته العتيقة التي لم تعد تصلح للقتال في فلسطين هي اشارة واقعية عظيمة الدلالة شعرياً وهي تختزل تجربة الشاعر في حرب التحرير حيث تعلم ان لا يكتب الشعر في الفنادق ومن وراء المكاتب. وهو يذكرني بالشعراء العرب وفي مقدمتهم شعراء فلسطين - عندما كانوا يكتبون قصائدهم في الاردن قبل أيلول الأسود وفي بيروت قبل الخروج وكيف كانت تمتلك هذا التداخل العضوي بين الحياة والشعر، ولم تكن قد انزلقت الى هذا المستوى من التعبير المترف.

وفي سياق هذه المعادلة بين الشعر والواقع يأتي النص الشعري الآخر، وهو للشاعر الانقولي (فيريا تودي باولين). وهذا النص كسابقه من حيث الغنى بالخيال والرمزية. وكما تركزت الفكرة الشعرية في المقطع الأول من قصيدة الشاعر الفيتنامي على الاشارة الذكية اللماحة الى البندقية العتيقة كناية عن مرحلة نضال الثورة الفيتنامية، فان الفكرة الشعرية في المقطع الأول من قصيدة الشاعر الانقولي تتركز أيضاً على نقطة في تاريخ انقولا في مرحلة التحريض والزحف على (لواندا) وكأنما الشاعران كلاهما يستنيران بذاكرة الزمن القريب قبل الدخول الى الزمن الفلسطيني، زمن الطفل والحجر:

قبل أن ندخل ابواب «لواندا»
كنا نصهل كالجياد الجامحة في المقاطعات
القصية
وكانت سيول الدم تجر معها كل انجازتنا
كنا نبدأ دائماً من جديد.
هكذا كنا نحس
كان الزمن عنيداً وشرساً
والمدن المتبرجات تسلم مفاتيحها للغزاة
قبل ان ندخل ابواب «لواندا»
كانت الدروب ملغومة
والموت خلف الأشجار
كانت ظلال الفجيعة تسند رأسها على
فوهات بنادقنا
وكان اليباس يقتل النسغ في الجذور.

الدلالة المركزية أو الجوهرية في هذا المدخل تبدأ من سنوات ما قبل النصر الذي يرمز له الشاعر بدخول مدينة «لواندا». واختيار الشاعر لذلك الزمن العنيد الشرس يقيم بينه وبين الزمن الفلسطيني جسوراً من التفاؤل بالانتصار على المعاناة المفعمة بالفجيعة واليباس. ويلاحظ - في المقطع السابق - انه بالرغم من الترابط المنطقي الذي يتحكم في نظام المعنى فان التآلف بين الأشياء يبدو على جانب كبير من الاعتباطية الرامية الى جعل اللغة أكثر قدرة على التوغل في الشعرية والجدل مع الطبيعة:

يا صديقي الفلسطيني
ها أنتم الآن تحتلون المدن
وترفعون راياتكم عليها
بسلاح لم يخطر على بال أحد
بل لم يفكر به أحد
قل لي يا صديقي الفلسطيني
كيف طورتم هذا السلاح
ليقف في وجه الرشاشات الامريكية المتطورة
والدبابات الامبريالية، والطائرات التي تملأ
الجو كالذباب.
بل كيف استطاع هذا الحجر
أن يقف وجهاً لوجه مع القنبلة الذرية التي تجلس
مرتاحة في صحراء بلادكم □



قراءة الشعر الأجنبي
عن ثورة الحجارة
تكشف الفارق
بين كتابة الشعر
والرغبة في كتابة الشعر

قداسات

كمـال ابـو ديـب

١ ▶

وجه أميّة متسربلاً بأساه الشفيف
في مساءٍ بعيدٍ لا تضيئه سوى شمعتين
تسأل السماء النائية،
وغسق متوهّج يلفّ حواشيها الأرجوانيّة،
عن وجه أبٍ غائبْ.

إنها تحتاجه الليلة اكثر من سنيّ الطفولة كلها
ترى، ما الذي كان سيقوله لها
وهي تخبره عن هذه اللهفة الموجعه
ونبض الرغبة الساخن
الذي يزغف في جسدها كيمامات بيضاء
تخفق في فضاءٍ مغلق؟
لقد ألفت نأيه كلّ هذا الزمن الرماديّ
الذي يكفّن البيت، والحديقة،
ونوافذ غرفة نومها الباهته،
والطريق المؤدّي الى حوافي التلال.
صار للحجارة، والصباح، والعودة من المدرسة،
والأحاديث المسائية المتقطّعة
طعم غيابه؛ نكهة فضاءٍ رماديٍّ شاسع
لا تتوهّج فيه عيناه، صوته،
شعره المتموج الطويل،



وقامته العاليه

صار للأصوات التي تسأل عنه،
بين آن وآن، وعلى مسافات متباعدة،
لونها الخفيض المضطرب
مثل موجة صغيرة تضرب حافّة الجدول.
وصار لاسمه
ألق معتم يتكوّر حول الشفاه
ويومض منخطفا في الأحداق
التي تغضي وترتفع مثل أجفافٍ خائفه.
وصارت تعرف تماما
انّ السيِّد الطاغية
والزبانية الذين قذفو به الى غبار المنافي
ينشرون شباكهم الخفيَّه
حول كلٍّ شيء
علّ كلمة عنه تسقط في شراكهم السوداء.

لقد ألفت كلّ شيء.
غير أنّ شيئاً واحداً يزلزل قلبها الصغير
هذا المساء
والغسق الارجوانيّ
يتسلّقُ حواشي السماء
متشبّثاً بالجبال
منحدراً نحو الوادي
مثل شباك متقطّعةٍ هائله.

ما الذي كان يقوله لها
لو كان هنا وأخبرته؟

إنها نبضات حادة تمرق كالرمح
بين جانب الصدر والصدر
نار ربيعيّهْ
تخترق الضلوع
ليلةً بعد ليله
وهي تحدّق الى السقف،
الى النوافذ المعتمه
عاجزة عن النوم
لا تعرف ما تفعل في الصباح
حين تعرّيها عينا أمجد
ولمساته السريعة الغائرهْ

كمال أبو ديب:
شاعر وناقد من سورية، وأحد رؤساء تحرير مجلة «موقف».



عند سور المدرسه.
فتترك جسدها البكر
زنبقةً صغيره
تتقصّف في رياح الصباح
وموجةً لاهبةً
تكسرُ شواطئها الحانيه
مندفعةً
الى غير ما وجهة
والى غير ما قرار.

▶ ٢

رأدةُ الفجر.
يكاد أن يفلت
من شباك الليل المتشبّثة الأخيرة
آتيا بألقه الخفيّ
من وراء الجبل.

الخطوط المتنافرة المتعرّجه
للقمم الفارعه
بأنفاسها الهادئة القصيّه
تتشكّل عند المنحدر الغربيّ
في هيئة جسدٍ نائم
يمسّ عريه ضوء خفيف
فيتنهّد تنهداً رقيقاً
ويكاد يتقلّب قليلاً،
ثم يسجو.

المآذن العشر
بقاماتها المتباينة الداكنه
تنبجس من ظلام المدينة الغافيه
وحوافي الأشجار
تتمايل تمايلاً خفيفاً
على حافة الأفق
كأنما ترتعش أجسادها الغامضه
وأنفاس الفجر الرقيق
تتغلغل بنعومه
في مسامِّها المتفتحة للشهوه
الآتية
من رمال متوقدة
في كهف بعيد بعيد.

▶ ٣

وجه أمّه.
التجاعيد التى تؤرِّخ عالماً مضى
وعالماً سيأتي.
عيناها المليئتان نوماً
تفتّحان قبل أن تدقَّ
ساعة الكنيسه
دقَّتها الرابعه
وتتّجهان، نصف مغمضتين،
الى المطبخ.
إنها تتلفع بالغطاء الصوفيّ
الذي جاءها به ذات يوم
من بلاده النائيه
سوف تعدُّ القهوة كما فعلت كلَّ فجر،
في هذه السنوات السبعين الطوال
وتبدأ باعداد طعام الصباح الخفيف
ثم توقظ أباه
ليتناول حبَّتي الدواء الصباحيتين
وقهوته الخفيفة المعتاده.

لكنّها،
قبل كلِّ شيء،
تفتح باب الشرفه
وتخطو الى ليونة الضوء المبهم
وعيناها عالقتان بحافّة الأفق الشرقيّ
تتمتم كلمات لا يسمعها أحد
وهي تخفض رأسها المغطّى بمنديلها الأبيض
ثم ترسم علامة الصليب
ثلاثاً
فوق صدرها،
وتبارك الفجر، والبيت،
والعائلة
والأبناء الغائبين،
وجميع البشر.
تباركه هو أيضاً.

وتدخل
لتبدأ كتابة تاريخ ٍآخر
ليم آخر.

▶ ٤
رهام
تطلع من هدوء الصباح
موجةً عارمه
تجتاح صمت البيت،
والجدران التي لم تستفق بعد
والنباتات التي
تدفن رؤوسها في أصص الزوايا.

توقظ قطتها البيضاء
المتكوِّمة فوق الأريكة الوثيره
لتبدءآ معاً
متعة يوم جديد.
تدير مفتاح المسجِّلة الأنيقه
فتنفجر موسيقى صاخبه
ويندفع جسدها الصغير،
بثوب نومها الليلكيّ الفضفاض،
لجةً من التمعُّج والتكسُّر
والتثني
يكتسح القطّة التي
يفاجئها الصباح
بصخبه المعتاد.
إنّه يوم آخر
من أسبوع جميل
لن تذهب فيه الى المدرسه.
كلُّ شيءٍ، اذن، عظيم
وستفكّر بكتابة رسالة قصيره
لـ بابا البعيد
الذي أخذوه دون وداع
منذ زمنٍ لم تعد تحصيه.

▶ ٥
وجهه المشعَّث الناعس
منكبّاً على أوراقه الرماديّه
بما يشبه الرغبة في الانتقام
يكتب عنهنّ وعن الفجر.

أهي رعشة الدمع
تلك التي توقف يده المتحركة بأناة؟
تقطع فيض الكلام
عند آخر الصفحة الثانية؟ □

حفنة وسخ

خالد القشطيني

■ أما وقد انتهى مؤتمر التضامن العربي، واستمعت الى كل ما قدم فيه من اوراق ودراسات وبحوث، فقد عدت الى الفندق وقلت لنفسي: حل الآن وقت العمل الجدي، فأخرجت القائمة الطويلة من شنطتي ورحت اراجعها:

- قنينتان عرق زحلة.
- علبة بقلاوة عمل محلات الزهور.
- كيلو زعتر من ابو رشدي.
- حفنة تراب للاستاذ علاء.

وتوقفت عن القراءة هنا عند «حفنة التراب» كأي مفكر وطني غيور يأخذ طريقه الى مؤتمر وطني كبير في احدى العواصم العربية، يبدأ مشواره بسؤال اهله واحبائه واصدقائه عما يحتاجونه من ذلك البلد قبل سفره اليه. وكم من دهشة ظريفة تنتاب الانسان عندما يسمع بالاشياء التي يتوحم بها المواطن المغترب بعد سنين من التشرد. كان هناك العم عبد الحق، شيخ في السبعينات حسب قوله وفي الثمانينات حسب قول زوجته، طلب مني يوما ان آتيه بشنطة مطهرجي لتذكره بيوم طهوره. وكان هناك الاستاذ فاضل سعيد، الملحق الثقافي الذي طلب من اهله ان يبعثوا اليه بشهادة الدراسة المتوسطة ليعلقها في غرفته ويثبت لزملائه بأنه من حملة الشهادات.

وفي هذه السفرة بالذات رحت أدون مثل هذه الطلبات من زملائي: زجاجة عرق للدكتور حسني. مثلها للحاج عبد المنعم. بقلاوة وكنافة تتوحم بها ام قاسم... كلها طلبات معقولة وحكيمة ايضا، فعن قريب، ربما لن يستطيع أحد ان يأتيهم ببقلاوة من الشام، ولا عرق من بيروت ولا تمر من البصرة ولا أي شيء من أي بلد عربي.

غير ان عبد المقصود جابهني بهذا الطلب العجيب. وعبد المقصود صديق عرفته وتوثقت صداقتنا منذ أن ضربته وكسرت اسنانه، وضربني وشقّ اذني عندما اختلفنا بشأن المدة التي سيستغرقها عبد الناصر للوصول الى تل ابيب. قال عبد المقصود إنه لن يحتاج الى اكثر من أسبوع في حين كنت أنا متشائما كعادتي فقلت بل سيحتاج الى ثلاثة اسابيع. وجرّ ذلك الجدال الى خصام وعراك، وضربني وضربته، ولم نفك عن بعضنا البعض حتى تدخل الاستاذ ليفي كوهين وصالحنا.

«- حبيبي عبد المقصود، أنا رايح لبلادك. عندهم مؤتمر عن التضامن العربي. قول ايش تريد اجيب لك؟ ما في حاجة تحلم بيها؟ بس قول وانا بخدمتك».

ونظر الي عبد المقصود وأرسل زفرة طويلة. «ما بقت حاجة ببلادنا تسوى الشيل والحط يا خيي. شكراً على كل حال». ولكنني أصررت على الخدمة. لا بد ان يكون هناك شيء. زيت، زعتر، زيتون؟ ولكن صاحبي ظل يهز رأسه بالنفي، ثم فتح عينيه وخاطبني: «ابوه فيه. حفنة تراب. حفنة من تربة بلادنا. اختارها لي كويس. اريد بس اشمها وأحطها بزجاجة قدامي. وبعدين اريدهم يدفنوها معي هنا في ارض الغربة».

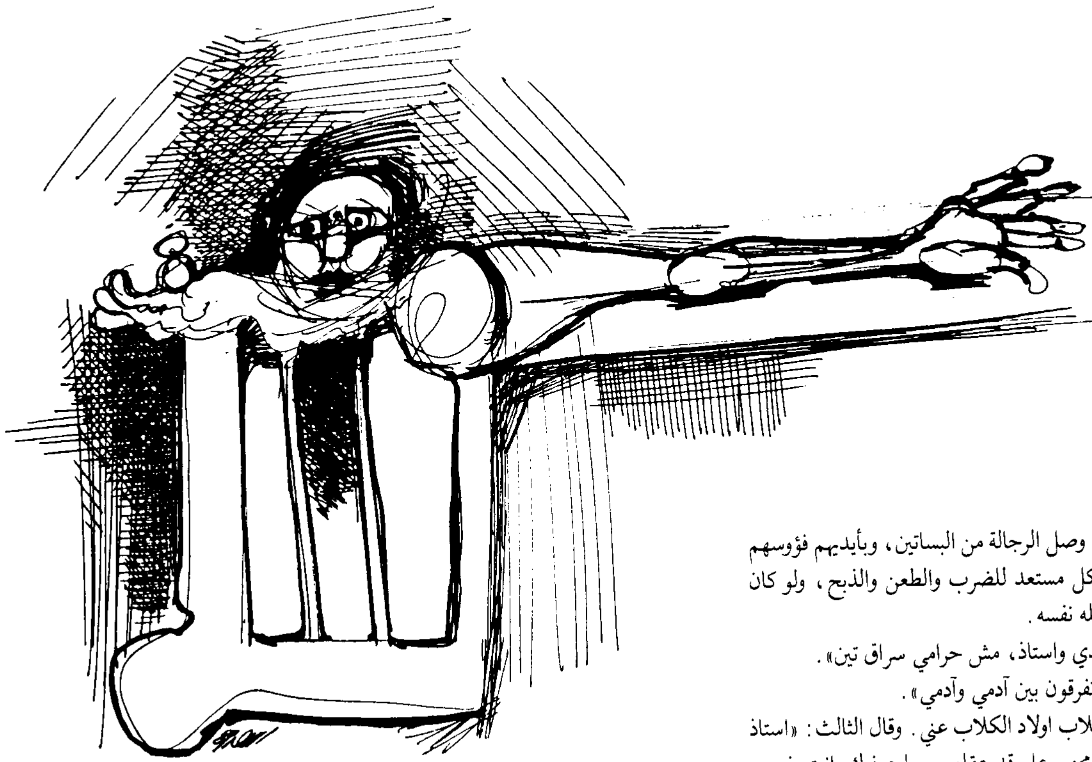
«- غالي وطلب رخيص».

«- لا ما تقولش هالكلام! استغفر ربك! تربة بلادنا مش رخيصة. الوف الاشراف مدفونين جوه فيها. الوف الشرفاء سقيوها بدمهم. احنا الرخيصين».

ترددت الكلمات ثانية في مسامعي وأنا أراجع قائمة الطلبات وقد اقتربت سفرة العودة. وفجأة تحولت حفنة التراب في نفسي الى معضلة ذهنية. من الوف الأميال ومئات الوديان والجبال، احترت أين اجد تربة الوطن؟ أهي هنا في حديقة هذا الفندق حيث تشطحت السائحات الاوروبيات، ونصب المترفون موائدهم ينقلون انظارهم من أرجل الفراخ المشوي امامهم الى ارجل الشقراوات الحسان؟ كلا، مش هنا. وخرجت اطوف في البلد. اهي هنا في هذه الازقة التي يتبول فيها الاولاد ويتقيأ السكارى؟ لا مش هنا. ومشيت وبيدي كيس البلاستيك ابحث عن تراب الوطن. وكان من الطبيعي ان تقودني قدماي في الاخير الى المقبرة. كل الطرق في مدننا تقودك في الأخير الى المقبرة. تستقبلك عند الدخول وتودعك عند الخروج، وتذكرك بأن من ماتوا اكثر عددا ممن بقوا، وان ما عانيته من ازدحام الشارع في طريقك اليها اهون بكثير مما ستجده من ازدحام مقامك فيها.

ولم تحمل اي مقبرة في العالم مسرة وارتياحاً لأحد كما حملته هذه المقبرة لي. من تراب خلقنا والى تراب نعود. ولا بد ان أجد حفنة لصديقي عبد المقصود من بين كل هذه العملية البايوكيمياوية الابدية. حفنة تراب طاهرة من ارض طاهرة من جانب قبر طاهر. حملتها في يدي، وهممت بوضعها في الكيس، ولكن الانقباض عاد الى نفسي. أهذا كل ما استطيع حمله من عالمنا العربي الى صديق عزيز لي في لندن؟ أديم المقابر ورفات الموتى؟ ورحت اتأمل في قبضة التراب. ممن يا ترى؟ من فتات شهيد منسي؟ ام من بغي قتلت غسلا للعار؟ ام من استاذ من السوربون اكمل دراسته بفلوسها ومات من التسمم بالكحول؟ شعرت بقشعريرة، فرميت الحفنة من يدي وخرجت اعدو كمن بعثه الله من عالم الاموات وراح يجري ليلحق بتركته قبل تقسيمها.

بعد بضع دقائق من السير، تجاوزت حدود المدينة وتركت كل معالم حياتها ورائي. وانت تدرك ان حياة المدينة العربية قد انتهت عندما تنتهي من مقبرتها، فتجد القفراء أمامك. ولكنني واظبت على السير بروحية من انضم الى الصمود والنضال قبل يومين. وسرعان ما وجدت نفسي بين بساتين عامرة بالتين والزيتون. هذه بدون شك اطيب تربة وورد لها ذكر في القرآن الكريم. فأخرجت كيسي وهممت باغتراف حفنة من تلك التربة الزراعية العريقة في التاريخ، ولكني ما ان مسست الأرض الا وزلزلت من تحتي بعواء ونباح من نصف دزينة من الكلاب المتوحشة التي هاجمتني من كل النواحي بضراوة أعادت الى ذاكرتي صفحات رقيقة من ذكريات زنازين المخابرات. أعوذ بالله! أنا بجاهكم يا اخواتي. اختشوا احسن. عيب. انا كمان عربي منكم والنبي، ما تفهموش؟ وبعد ان مزقوا سروالي ونهشوا



من رجلي عضة او عضتين، وصل الرجالة من البساتين، وبأيديهم فؤوسهم ومعاولهم وسكاكينهم، والكل مستعد للضرب والطعن والذبح، ولو كان الضحية ابن بنت رسول الله نفسه.

«- هاد زلة افندي، افندي واستاذ، مش حرامي سراق تين».

- «يا اولاد الكلب، ما تفرقون بين آدمي وآدمي».

قال الآخر وهو يبعد الكلاب اولاد الكلاب عني. وقال الثالث: «استاذ ما تواخذ ها الكلاب، سامحهم على قد عقلهم. ما عرفوك وانت غريب هنا».

وعلى قد عقلهم، انهال عليهم بالضرب بما يكفي، قبل ان يعود الى مخاطبتي: «وايش هاد اللي في ايدك يا استاذ؟».

واجبته باقتضاب وانا امسح على عضات رجلي: «حفنة تراب والله. شوية احتجت تراب نظيف يا اخوان وما حسبت الكلاب ما ترضاش».

وتعالى اللغط بين الحاضرين بلهجتهم الفلاحية التي لا قدرة للاستاذ الدكتور على فهم الكثير منها. ولكن الخوف تملكني سريعا بعد أن سمعت كلمة «نفط» تتكرر على السنتهم بانفعال واضح. هل يتشاورون على حرقي حيا أو ميتاً؟ هذه نهاية لم افكر في احتمالاتها. ففي هذه الديار من الشرق الاوسط، إما ان يموت الانسان افقيا من التخمة او الجوع، او عموديا من التعليق من سقوف سراديب الأمن. الموت في كرة من النار شيء لم يخطر ببالي ولا حتى عند قراءتي لدواوين الشعر الحديث. ولهذا انفرجت اسارير وجهي حالما انهى الفلاحون نقاشهم وخفوا بعزم ونشاط لملء كل جيوبي بالمزيد من التراب. بين شتى الصلوات والدعاء بالبركة والخير. وساروا معي الى طرف المدينة ليودعوني بكل بشاشة وتفاؤل: «الله يكتب لك ويكتب لنا الخير وياك، دكتور». وأضاف الآخر: «عطايا الله كثيرة. انشاء الله يثبت ويحقق فيه نفط بهالديرة، ونساوي اهل الخليج، ها اللي شالوا خشومهم علينا».

وما ان حجب أول جدار الرؤية بيني وبين هؤلاء الكرام، حتى توقفت على حافة الرصيف لأفرغ جيوبي من محتوياتها في عاصفة من الغبار حيرت كل المارة، رجالا ونساء. حفنة واحدة هي كل ما احتجت اليه، وكل ما ابقيته منه. وضعتها في الكيس الذي اعددته لها والمكتوب عليه «مأكولات العافية».

كانت كلمتين بريئتين، ولكن البراءة تثير دائماً أعصاب ضباط الأمن. «شو يا استاذ في هاد الكيس»؟ بادرني ضابط امن المطار وهو يفتش حقائبي بعد ان يأس من تفتيش جمجمة رأسي. «شو هاد من أكل؟ تسمح نشوف». وتطوعت فورا لفتح الكيس قبل ان يطلب مني نزع سروالي.

«شوية تراب يا حضرة الضابط. حفنة تراب من بلدكم». واخذت التراب على راحة يدي لأريه. فمد بوزه بريبة واضحة وراح يستنشق الهواء بنفس عميق. «تراب والا مخدرات تبلون بيها العالمين»؟! ونادى زميله الضابط الآخر ليعزمه على الشم ايضا. وهذا نادى ضابطا ثالثا. وعقد الثلاثة فيما بينهم مجلس حرب ليقرروا استراتيجية الوضع وتكتيك الهجوم. ولكنهم اتفقوا في الاخير، والخيبة بادية على وجوههم بأنها ليست مخدرات مطلقا.

«- وشو هاد التراب وشو تريد منو»؟.

« - لي صديق عزيز من بلادكم في لندن. يشعر بحنين كبير لبلاده. ورجاني ان آخذ له حفنة من تراب الوطن حتى يبوسها ويعتز بيها. شاب وطني بمعنى الكلمة، وترك البلاد مش بها لعهد، وانما بزمن العهد البائد».

«- اي عهد بائد؟ فيه كثير عهود بائدة عندنا. أي واحد منها؟».

«- صحيح كثير عهود بائدة. مش عارف أي منها. بس اعرف انه ترك ما بين نكسة ٤٨ ونكسة ٦٧».

ونظر الضابط في وجهي بنظرة الريبة نفسها التي اعتادتها عضلات وجهه، على ما يظهر، ولكنه أضاف اليها الآن عضلات الفم التي اعطته تعبيراً عميقاً بالاحتقار التام لشخصي: «شاب وطني تقول؟... وعاوز حفنة من تراب الوطن؟ تسمع يا ابو هيفاء..». قال ثم وجه كلامه الى زميله الضابط الثاني: «شلة جواسيس وخونة، قاعدين في لندن بين النسوان والويسكي! يريدون حفنة من تراب الوطن». وبسورة من الغيرة الوطنية المفاجئة، ضرب على يدي فتساقط التراب منها على بلاط قاعة المغادرة. «شلة خونة وجواسيس! اتفضل امشي اخذ طيارتك». ووضع اشارة الصليب على شنطتي، فأغلقتها ساكتا ومضيت بكيس البلاستيك الفارغ من مأكولات العافية.

«يا ولد يا حسني»، سمعته في طريقي الى الطائرة وهو ينادي احد الخدم، «يا ولد يا حسني، هات المكنسة وتعال نظف الارض من هالحفنة الوسخ». □

خالد القشطيني: كاتب من العراق، آخر ما صدر له هو كتاب بعنوان «هموم مغترب» صدر عن «رياض الريس للكتب والنشر» بلندن.

الصحافة العربية وأمانة الكاتب

ياســــر الفهـــــد



■ ان التعاون بين الكتاب والمؤسسات الثقافية والصحفية يشكل أحد الأعمدة الأساسية التي تعتمد عليها عملية نشر العلم والثقافة والمعرفة. وبالطبع كلما كان هذا التعاون أمينا وسليما، أضحى مردوده أفضل، ونتائجه اكثر ثمرة، وللأسف، تقع اليوم في الساحة الصحفية العربية، بعض الانتهاكات والتجاوزات التي تشوه أحيانا صورة هذا التعاون وتعرقل مسيرته الصحيحة. ولنأخذ بالتحديد العلاقة بين الكاتب والمجلة، والتي قد تتخذ شكلا قطريا محليا محدودا أو شكلا قوميا عربيا واسعا. وهذا الشكل الأخير هو موضع اهتمامنا وبيت القصيد في هذا المقال.

إن هناك اليوم حركة تعاون صحفي نشطة بين الكتاب والمجلات، ولا سيما المجلات ذات النهج العربي الكامل والمنتشرة في شتى البقاع العربية، والتي أضحت الآن من أبرز المنابر الواسعة التي يتبارى الكتاب على صفحاتها لعرض ومناقشة مختلف المشكلات التي يعاني منها العرب اينما كانوا. وهذه الحركة ذات مضامين قومية تكاد تطغى على مضامينها الثقافية. كما أنها تقوم بدور توحيدي يتجلى في المساعدة على تشييد البُنى الفكرية والروحية المشتركة بين المواطنين العرب. ومن الضروري تخليص هذه الحركة من الشوائب التي تعكّر صفوها.

أدعياء الكتابة ولصوص الأدب مسؤولون عن مخالفات النشر والمجلات مسؤولية أيضاً

وحتى تستقيم الأمور، فان من واجب الكاتب الذي يكتب لأية مجلة عربية، ألا يكتفي بتقديم إنتاج علمي قيم وجديد لها، بل عليه أن يقرن ذلك بالالتزام بقواعد الأخلاق والنزاهة وأمانة التعامل الصحفي كما يتعين على المجلة بدورها ان تطبق المقاييس السليمة والموضوعية في النشر، وأن تتعامل مع الكاتب الأصيل والأمين، بأصالة وأمانة. ولكن الأمور للأسف لا تسير دائما على هذا المنوال. فهناك بعض أدعياء الكتابة الذين يرتكبون أشكالا مختلفة من مخالفات النشر، بهدف الكسب السريع غير المشروع فيسيئون الى المجلات والثقافة والقراء. وربما يكون عدد هؤلاء في ارتفاع، نظرا لتزايد اغراءات النشر ولعدم وجود إجراءات عملية زاجرة لمعاقبة الانتهاكات، وكذلك لعدم قدرة محرري المجلات على الاحاطة بكل ما ينشر في مئات الصحف والمجلات العربية، وبالتالي كشف انتهاكات النشر. ومن جهة ثانية فان بعض المجلات لا تقدر عمل الكاتب، وما يبذله من جهد، فتقصر تجاهه من بعض النواحي. ولكن عدد هذه المجلات آخذ بالتقلص، لحسن الحظ، مما يجعل المشكلة الثانية أقل أهمية من المشكلة الأولى المتمثلة بمخالفات أدعياء الأدب. وتبتدي هذه المخالفات، سواء أسمينا أصحابها بالأدعياء أو المتطفلين أو لصوص الأدب، أو الكتاب المنحرفين أو غير ذلك، في ممارسات عديدة ما زال هؤلاء يتفننون في اتقانها وتطويرها إمعانا في التعمية. ونذكر منها الآن السرقة الصحفية وتعددية أو إزدواجية النشر. وفي تاريخ الصحافة العربية والعالمية حوادث وقصص لا تقع تحت حصر حول سرقات صحفية وأدبية مشينة يندى لها الجبين. ويصل الأمر أحيانا الى حد سرقة كتب أو دواوين شعر أو روايات كاملة، بدلا من الاقتصار على سرقة المقالات أو الدراسات القصيرة. ونظرا لأن السرقة الكاملة اكثر قابلية للانكشاف، فان لصوص الكتابة أصبحوا يلجؤون الى تقانات أكثر تقدما قد تتجلى في سرقة فقرات معينة من كتب أو مقالات. وفي هذه الحالة قد تكون فقرات المقال برمتها مسروقة أو أن السارق قد يحذف منها بعض الجمل أو يضيف أخرى، إما لإستكمال الأفكار أو للتمويه. وتكمن خطورة هذه الطريقة في أن اكتشافها أكثر صعوبة. والشيء نفسه ينطبق على اعادة نشر المقال مرة ثانية أو عدة مرات بصورة متعمدة، اذ كثير ما يلجأ أصحاب هذه الممارسات الى تغيير العنوان الأصلي والعناوين الفرعية للمقال، بالاضافة الى تبديل بعض الجمل أو الأفكار تبديلا طفيفا لا ينطوي على أي جهد مهم. ومثل هذه التعديلات تدل على نية مبيتة للخداع. ولكن علينا أن نلاحظ ان ازدواجية النشر تحدث أحيانا بطريقة غير مقصودة بسبب تقصير المجلة في اعلام الكاتب حول صلاحية او عدم صلاحية مقاله للنشر، مما قد يدفع بالكاتب بعد شهور طويلة من الانتظار غير المجدي الى إرسال مقاله الى مجلة أخرى. وعلى كل حال، فحتى لو لم تعلم المجلة الكاتب بمصير عمله بسبب كثرة الاستفسارات الواردة اليها، فان عليه أن يفكر أكثر من مرة، قبل أن يبعث بعمله الى مجلة ثانية. وهكذا فعلى الرغم من أن مخالفات النشر تقع بالدرجة الأولى على عاتق أدعياء الكتابة ولصوص الأدب، فاننا لا نستطيع ان نعفي المجلات أيضا من مسؤوليتها في هذا المجال. فبعضها يقصر في الرد على الكتّاب واعلامهم بمصير أعمالهم، وبعضها الآخر ينشر لاشخاص لا يعرف شيئا عن منزلاتهم الاجتماعية وخلفياتهم الثقافية. ولا شك أن مفهوم الأمانة الصحفية أو أمانة التعامل الصحفي عند الكاتب أو المجلة، أوسع بكثير من مجرد تجنب السرقة الصحفية أو التزام المجلة بالرد على الكاتب، فهو يشمل أمورا أخرى كثيرة بالطبع. فالامانة عند الكاتب تعني، ضمن ما تعنيه الكتابة بأصالة وموضوعية، والتعمق في البحث، والحفاظ على صدق الكلمة، وتجنب النفاق، وتوخي الجدة والحياد العلمي، والاشارة بوضوح الى المراجع والمصادر وغير ذلك.

أما عند المجلة، فان الأمانة تتضمن أمواراً عديدة منها جودة المادة وجدتها وجديتها مع استبعاد المزاجية والتعصب والتحيز الشخصي عند تقويم انتاج الكاتب. وهكذا، فان مفهوم الأمانة الصحفية واسع ورحب ولا يقف عند حدود ضيقة. ولكننا ركزنا في هذا المجال على النواحي التي تستلزم حلا عاجلا والمتعلقة بمخالفات النشر. فهذه المخالفات ولا سيما السرقات الصحفية تسمم جو الثقة بين الكاتب والناشر، وتجعل كثيرا من المجلات العربية تتخوف وتتشكك عندما تصلها أعمال كتاب غير معروفين لديها، بدرجة جيدة، فتتردد في نشر هذه الأعمال التي قد تكون على درجة عالية من الجودة لئلا تكون منشورة من قبل.

ونأتي الآن الى أهم نقطة في الموضوع: ما العمل وما الحل؟

هناك في تصورنا ضربان من الحلول، حل جذري بعيد الأمد، وحل سريع مؤقت. أما الحل الأول فيمكن أن يتحقق في رأينا بإصدار تشريعات صحفية وأدبية قابلة للتطبيق ومُلزمة، يتم بموجبها معاقبة مخالفات النشر. والجهات التي يفترض أن تصدر مثل هذه التشريعات وتتولى تنفيذها يمكن أن تكون عربية قومية كالجامعة العربية والمنظمات الثقافية التابعة لها، أو

كالاتحاد العام للأدباء العرب مثلا، أو قطرية محلية، كاتحادات الكتاب أو وزارات الثقافة والاعلام. ولا يكفي بالطبع اصدار التشريعات اللازمة التي قد يكون بعضها موجود فعلا، بل لا بد أيضا من تفريغ عناصر كافية من الكتاب الموظفين لاكتشاف الانتهاكات واصدار قوائم سوداء بأسماء المتحاملين ولصوص الكتابة. ولكن من المؤكد ان الوصول الى الحل الجذري سوف يستغرق زمنا طويلا. ومن الخطأ أن نقف مكتوفي الأيدي حتى يأتي ذلك الحل، إذ لا بد من اتخاذ اجراءات عاجلة لمواجهة المشكلة.

وتلجأ بعض المجلات كمجلة «الناقد» الى تخصيص زاوية صغيرة باسم (سرقات) ضمن باب (أخبار وراء الأفكار)، تظهر بين كل حين وآخر، لفضح السرقات الصحفية، وليس ضمن نطاق المجلة وحدها، وانما على مستوى الوطن العربي بأكمله. ونحن ندعو هنا الى تعزيز هذه الزاوية وتشجيعها. وترى بعض المجلات كـ «العربي» أن الحل يكمن في نشر أسماء الكتاب المنحرفين مع صور الوثائق التي تثبت انتهاكاتهم، على صفحات المجلة التي يسيئون اليها، وبعد ذلك قيام المجلة المذكورة بابلاغ باقي المجلات بأسماء هؤلاء حتى تأخذ حذرها منهم. أما مجلة «الفيصل»، فانها تواجه المشكلة بالحصول على تعهد من الكاتب بأن العمل الذي زوّدها به غير منشور من قبل. وتحذر مجلات أخرى كالمجلة الثقافية (الاردنية) و «القافلة» و «التوباد» (السعوديتان) مثلا، الكتّاب، بطرق مختلفة من تزويدها بأعمال سبق نشرها.

وهذه الطرق مجدية دون ريب، ولكن هناك بالطبع حاجة الى اجراءات اخرى. وهو ما نعتقد ان الكتّاب العرب مدعوون لتقديم آرائهم ومقترحاتهم بشأنه على صفحات مجلات واسعة الانتشار. ونحن نرى ان الاجراءات التالية مفيدة:

أ ـ على المجلة أن تدقق جيدا في وضع كل كاتب تنشر له، فبعض المجلات العربية، ولا سيما منها محدودة الانتشار، تنشر جزافا (لكل من هبّ ودبّ) دون أن تكون لديها اية فكرة عن أوضاع من تنشر أعمالهم. وهذا الاهمال يوقعها في فخ نشر مقالات سبق نشرها.

ويستحسن ان تطلب المجلة من الكاتب الذي تود ان تنشر له لأول مرة، أن يملأ استمارة حول سيرته العلمية والثقافية، وان تتحقق بطريقة ما من صحة المعلومات التي يوردها. وهذه الطريقة يمكن ان تعطي فكرة معقولة عن مدى جدارة الكاتب بالثقة. وتستطيع المجلات الاستعانة بمراسليها ومندوبيها الذين يعملون خارج الأقطار التي تصدر فيها هذه المجلات، وذلك في سبيل تعرف الكتّاب عن كثب واستكشاف خلفياتهم العلمية.

ب ـ يستحسن ان تخصص كل مجلة موظفا أو أكثر تنحصر مهمته في الاطلاع على الادبيات والمنشورات المختلفة، القديمة منها والحديثة، بهدف اكتشاف ما يمكن اكتشافه من المخالفات.

جـ ـ يمكن لكل مجلة ان تمنح جوائز مالية للقراء الذين يتمكنون من اكتشاف انتهاكات صحفية.

د ـ يمكن، عندما تكون الانتهاكات شديدة، كالسرقات الأدبية بالجملة، اللجوء الى محاكم خاصة.

وبعد، فمهما اختلفت الوصفات، وتنوعت الحلول، فان الضمير الحي والحرص على السمعة الأدبية، يبقيان من أهم عوامل الردع الصحفي. ولكن لما كان المتطفلون على الكتابة او لصوص الأدب يفتقرون اصلا الى الوجدان الاخلاقي والسمعة الأدبية، فان الطريقة الوحيدة لمنعهم من تسميم حياتنا الأدبية ومن تشويه صورة التواصل الصحفي العربي، تتمثل بعدم التهاون معهم وبمعاقبتهم عقابا حقيقيا وسريعا، لأن عدم لجوء المؤسسات الثقافية العربية الى مثل هذا العقاب، حتى الآن، هو الذي يشجع هؤلاء على انتهاك حرمة الكتابة والأدب □

تصدر:

كتب عن سورية

نصوح بابيل

صحافة وسياسة

سورية في القرن العشرين

٥٢٥ صفحة، ٢٠ جنيه استرليني

«كتاب يعتبر فتحاً في ميدان مذكرات شيوخ الصحافة السوريين»

«الحوادث» ـ لندن

جورج جبور

الفكر السياسي المعاصر في سورية

٤٧٦ صفحة، ٢٠ جنيه استرليني

«إن تركيز الكتاب على الفترة التاريخية المبكرة من العمل الوطني يزيد من متعة القراءة»

«السفير» ـ بيروت

عبد العزيز العظمة

مرآة الشام

تاريخ دمشق وأهلها

٣٣٤ صفحة، ١٤ جنيه استرليني

«وصف متقص ودقيق لدمشق ومناخها واقتصادياتها وعاداتها وتقاليدها كما كانت عليه».

«الدستور» ـ لندن

زهير المارديني

الأستاذ

قصة حياة ميشيل عفلق

٣٨٠ صفحة، ١٤ جنيه استرليني

عبد الكريم ابراهيم السمك

نوادر الزمان في وقائع جبل لبنان

لمؤلفه اسكندر يعقوب أبكاريوس

٣٥٥ صفحة، ١٤ جنيه استرليني

«كتاب فريد في موضوعه وتحقيقه وإخراجه»

«الشرق الأوسط» ـ لندن

نقولا زيادة

شاميات

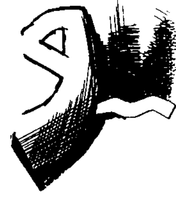
٣٩١ صفحة، ١٤ جنيه استرليني



Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

اللغة العربية والتطور والتطاور



ميشال نقولا

■ القليل الذي نشرته «الناقد» عن اللغة الى الآن هو حوار من نوع ما، وان كان لا يزال على مستوى أدنى مما نتمنى له. قد ينتج عنه فهم أوضح لوضع اللغة العربية الصحيح اذا شارك فيه عدد أكبر من الحفنة التي تشارك الآن، واذا ارتفع مستواه قليلا.

أول متطلبات الحوار المثمر هو احترام رأي من نخالفهم بالرأي، وثانيها هو أن يلتزم المتحاورون ليس بابداء الرأي فقط بل بدعمه بالحجج والاثباتات. ولا يحصل المتطلب الأول اذا كان الموضوع يمس بالمشاعر الدينية أو ما يشبهها لأحد الجانبين. فالمقدسات هي فوق كل حوار، لكن «الناقد» تقول ان ليس هناك مقدسات بل كل شيء يُطرح على بساط البحث. والمتطلب الثاني يستلزم العناية بالقراءة والالتزام بالأمانة والعدل، فالأسباب والحجج التي قد تُساق ضد أو مع وجهة نظر معينة بدون فهمها جيدا، وبدون اعتبارها تستحق النظر، أو تتعمّد التركيز على قسم منها وتتجاهل القسم الآخر، ليست ذات قيمة كبيرة.

محرر «الناقد» يعطي حرية التعبير لكل كاتب، وهي حرية نادرة، غالية، من الحمق اساءة استعمالها. ليس هناك شيء اسمه حرية الشتم والاهانة والسخرية، وان حصلت هذه يحسن بالمتحاورين الجادين ألا يردوا عليها.

ما نشر عن اللغة يحفزني الى العودة الى كلمتي في العدد الثاني تحت عنوان «هل تتطور اللغة العربية؟» لتفصيل وايضاح ما ورد في تلك الكلمة الموجزة، ثم ابداء رأي بمحاولة عصام محفوظ والاعتراضات عليها التي نُشرت.

فيها تناقض ظاهر. من جهة قلت ان مسألة اللغة مسألة تطور، والتطور ليس بيدنا. اذن ليس من طائل في أن نسأل عن أفضل حل لمشكلة اللغة العربية، أو حتى اذا كان بها مشكلة، بل كل ما نستطيعه هو التفكير بالطرق الممكن ان يسير بها تطورها. ومن الجهة الاخرى قلت ان الكتابة باللهجات ضرورية من أجل تطور اللغة الى الشكل المرغوب فيه. فاذا كانت عملية التطور لا سيطرة لنا عليها، ما معنى دعوتي لمساعدتها بالكتابة باللهجات العامية؟

هذا التناقض سببه الى حد ما هو اللغة العربية بحالتها الحاضرة. فكلمة «تطور» تحمل معنيين مختلفين، الأول «النمو والنضوج» وعموما «المرور بأطوار» (development)، والثاني يتعلق بتحدر الأنواع والخصائص (evolution). والجهود الارادية اذا أثرت على أي النوعين لا تؤثر بنفس الطريقة. فماذا نعني بالضبط عندما نتكلم عن تطور اللغة؟



التطور نظرية علمية، وكل كلام عن نظرية علمية باللغة العربية يلاقي صعوبات سببها قلة خبرة اللغة في مجالات العلم الحديث. وحيث ان للغة تأثيرا كبيرا على تفكير الانسان. على وضوحه وبلبلته كما أظهرت هذه الحادثة، فيحسن ايضاح تعابير اللغة قبل معالجة أي موضوع علمي بها، وصك تعابير جديدة اذا لزم الأمر.

فيما يختص بنظرية التطور، هناك على الأقل أربعة ألفاظ مفتاحية اما

مفقودة من اللغة وإما موجودة لكن محملة من المعنى فوق طاقتها. أولا: لفظة «تطور» كما ذكرنا. ثانيا: لفظة «نوع» لها معناها المعروف (kind)، والمعنى العلمي (species) الذي يدل على فئة من الكائنات الحية تجمعها بعض الخصائص. فالانسان نوع والبقر نوع آخر وشجر التين نوع ثالث. ثالثا: الحدث الذي ينتج عنه التطور (من النوع الثاني) (mutation). هو تغير مفاجيء في الخصائص الموروثة، ومن الواضح اننا بحاجة الى لفظ واحد له. رابعا: التغيرات المتتابعة التي تكون عملية التطور، أو اية عملية اخرى (process)، وهنا أيضا نحتاج الى لفظ واحد.

هناك ألفاظ اخرى ناقصة أو غائبة كليا، لكن توضيح هذه الأربعة قد يكفي لغرضنا. اقترح استعمال كلمة «تطاور» للنوع الثاني من التطور، أي تحدر الأنواع او الخصائص. أما كلمة «نوع» فاقترح اراحتها من حملها المزدوج بصك كلمة جديدة للتعبير عن المقصود باللفظ العلمي: «نَوحِيَّة» وهي ادغام لكلمتي «نوع حي». ويبقى لكلمة نوع الاصلية معناها العادي. كذلك أقترح صك كلمة «تَغَرْفُج» لتدل على التغير المفاجيء في الخصائص الموروثة، والفعل هو «تَغَرْفَج»، وكلمة «عَمْلَلَة» للدلالة على التغيرات المتتابعة التي تكوّن عملية ما، والفعل «عَمْلَل».

حسب هذه التحديات لا يصح أن تدعى النظرية العلمية باسم «التطور» بل «التطاور». الأول لفظ عام يشمل الثاني، وليس العكس. الثاني يدل على نظرية علمية معينة، وفيما يلي مراجعة سريعة لكيفية حصول التطاور حسب النظرية الحديثة المقبولة حاليا.

النوحية تتألف عادة من عدد كبير من الافراد، ولكل فرد منها خصائص مختلفة هي على درجات متفاوتة من مناسبتها للبيئة. هذه الخصائص قد يتغرفج بعضها في فرد ما عندما يحصل تغير في الجينة التي تقرر تلك الخصيصة، وهو تغير يورثه الفرد الى خلفه. فان كانت هذه الخصيصة انسب للبيئة من التي سلفتها كان ذلك عاملا يساعد ذلك الخلف على التكاثر بطريقة اوسع من الاخلاف الأخرى المنافسة لها في الصراع من أجل البقاء. وان كانت أقل مناسبة للبيئة ـ وهو الأغلب في حالات استقرار النوحية في بيئتها ـ يتعرض الخلف الذي يرث هذه الخصيصة للانقراض. وهكذا، ربما خلال أجيال طويلة، قد تحدث سلسلة من التغرفجات في مختلف الخصائص من النوع الذي يزيد في مناسبة البيئة، يكون نتيجتها نشوء نوحية جديدة تختلف في خصائصها الأساسية اختلافا جذريا عن النوحية التي تحدرت منها.

قام دارون[1] بملاحظات مفصلة تشير الى ان عددا من النوحيات المختلفة قد يتحدر من نوحية واحدة، واستنتج من ذلك انه في البداية كانت توجد على الارض بضع نوحيات فقط، أو ربما نوحية واحدة تحدرت منها كل انواع الحياة.

وضع النوحية في بيئتها لا يكون دائما وضع توازن واستقرار. فغالبا ما تحدث تغيرات كبيرة في المحيط بسبب عوامل طبيعية مثل الزلازل والحرائق وتغير المناخ. في هذه الحالات يتوقف مصير نوحية ما على اذا ما كان التغرفج قد أحدث في واحد أو أكثر من افرادها خصاصية او أكثر من النوع المتوافق مع البيئة الجديدة. اذا حصل هذا تمكن خلف هذه الافراد من البقاء بينما تزول الاخلاف الأخرى. فالتغيرات الطبيعية الكبيرة اذن قد تُحدث انقراضا في نوحيات، أو تعجل تطور نوحيات جديدة..

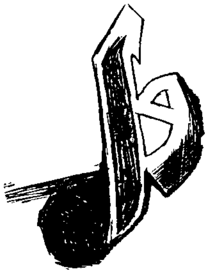
عمللة التطاور هذه، بدأ الانسان يفهمها، وسيطرته عليها لا تزال محدودة لكن مقدرته على التأثير عليها ليست منعدمة. فمع انه لم يزل عاجزا عن مطاورة نوحية جديدة ذات خصائص معينة بطريقة سريعة وسهلة، إلا ان المستوى الذي بلغه في فهم التطاور مكّنه ويمكّنه كل يوم من اجتراح ما يقرب من العجائب. مثل بسيط على ذلك هو انواع البذور التي طاورها ذات الخصائص المرغوب فيها كمقاومتها الجفاف مثلا. الطريقة للحصول على هذه البذور هي ببساطة انتظار حصول تغرفجات نحو الخصائص المطلوبة في بعض الحبوب، واختيار هذه الحبوب للزرع والتكاثر. هذه عملية طويلة اذا تُركت للطبيعة لأن التغرفجات المطلوبة نادرة جدا. لكن بامكان الانسان احداث التغرفجات باستعمال الاشعة، انما معظم هذه تأتي ضارة كما ذكرنا، والطريق الى هدف معين ما زال صعبا وطويلا.

هناك نظرية تطاور اخرى تعرف باسم التطاور اللاماركي نسبة لمنشئها شيفليه لامارك، وهي تختلف عن النظرية المذكورة باعتبارها ان الخصائص الجديدة التي يورثها السلف الى الخلف هي صفات مكتسبة من المحيط. فمثلا الحداد الذي تصبح له عضلات قوية نتيجة لعمله يورث هذه الى اولاده. لكن المراقبة والتجربة العلمية ينفيان امكانية ايراث الخصائص المكتسبة من المحيط وتثبتان ان الخصائص الموروثة تعتمد على الجينات ولا تتغير الا بواسطة تغرفجها[2].

نرى مما تقدم ان العمل الارادي يمكن ان يكون له تأثير حاسم على كل انواع التطور الا ذاك الذي يحصل حسب نظرية التطاور الحديثة. يمكن اعاقة نمو الطفل، أي تطوره الى رجل. بحبسه في محيط معين كما كان يُبقى ابناء السلاطين الاتراك معاقين عقليا بحبسهم في القصور، وكما تُبقى شعوب في العالم اليوم معاقة بحبسها ضمن ستار حديدي أو آخر. وحسب نظرية التطاور اللاماركي يمكن للعمل الارادي ان يطاور نوحية جديدة من النوع المرغوب فيه بواسطة التحكم بالمحيط بحيث يكتسب الفرد الخصائص المرغوبة ويورثها الى ذريته.

انما حسب نظرية التطاور الحديثة فالأمر يختلف اذ لا سيطرة مباشرة للانسان على التغرفجات، وهي السبيل الوحيد للتطاور. ليس بوسع الانسان ان يضمن النتيجة أو يسير اليها بخط واضح كما في التطاور اللاماركي. كل ما يسعه هو اعطاء المجال للتغرفجات كي تحصل ويزيد عددها، ثم اختيار التي قد تحصل من النوع المطلوب من أجل مطاورة خصيصة (أو نوحية) جديدة[3].

عندما تكلمت عن تطور اللغة العربية كنت اقصد التطاور حسب النظرية الحديثة المقبولة حاليا. وتفسير التناقض حسب هذا النموذج هو انه مع اننا ليست لنا سيطرة على التطاور، الا اننا لا زلنا قادرين، مثل مطاوري البذارات الجديدة، على الوصول الى هدف معين باستخدام عمللة التطاور كما نفهمها. والكتابة بالعاميات التي دعوت اليها هي وسيلة هامة لذلك الاستخدام كما سأحاول ان اوضح بتفصيل أكبر فيما بعد..



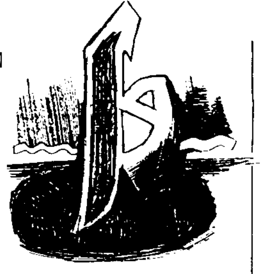
الكتابة باللهجات ضرورية من أجل تطوّر اللغة إلى الشكل المرغوب فيه

تطاور اللغة يعني نشوء لغة جديدة. لكن ماذا نعني بـ «لغة جديدة»؟ كيف نحكم بشأن لغتين اذا كانتا بالواقع لغتين مختلفتين او لغة واحدة؟ نعتمد لذلك قاعدة (غير دقيقة) موضوعة لا على طبيعة اللغات وتراكيبها بل على تعلم الانسان للغات ومعرفته بها، كما يلي:

تكون لغتان مختلفتين اذا كانت مجرد معرفة واحدة منهما لا تمكّن العارف من فهم (ولا استعمال) الاخرى الا بعد درس طويل.

مثلا، معرفة الايطالية الحديثة لا تمكن العارف من اللاتينية الا بعد درس طويل، بينما معرفة العربية الفصحى الحديثة تمكن العارف من فهم لغة الجاهلية والقرآن بعد جهد قليل نسبيا. لذلك نتكلم عن لغتين مختلفتين بالحالة الاولى وعن لغة واحدة بالثانية.

كذلك اللهجات العربية والعربية الفصحى هي حسب هذه القاعدة كلها نفس اللغة، فمن يعرف لهجة واحدة يتمكن من فهم اللهجات الأخرى والفصحى بسرعة (مع ان استعمالها الصحيح نطقا وكتابة قد يتطلب درسا وتدريبا طويلين). لكن اذا نظرنا الى هذه اللغات نفسها نجد ان تراكيب اللهجات تقارب بعضها وتختلف عن تراكيب الفصحى. هذا يتبين من العينة الملحقة بالمقال السابق (هل تتطور اللغة العربية؟). إذ أن واحدا فقط من التعابير الثمانية في هذه العينة تتفق فيه اللهجات مع ◁



ينبغي أن نستعمل اللغة كلها فصحاها ولهجاتها بحرية ونترك الباقي للصراع من أجل البقاء

الفصحى وهو الاخير: «أما . . . أو». أما في التعابير الباقية فاللهجات على العموم تتفق مع بعضها وتختلف عن الفصحى. نرى مثلا من التعبير الاول انـه لا توجد لهجة واحدة تستعمل «هل» للسؤال، ومن الثالث ان كل اللهجات تحذف «ان»، ومن الثاني شيئا معروفا هو استعمال «اللي» في اللهجات، ومن الرابع استعمال البادئة «هـ» بدلا من اسماء الاشارة، ومن الخامس عدم استعمال «كـ» في أي لهجة وشبه اجماع على «مثل»، الخ. وقد قام الباحث الاميركي فرغوسون[٤] في سياق البحث في الأصول التاريخية للهجات الخصائص العربية بتعداد ١٤ من الخصائص التي تتفق عليها اللهجات مع بعضها وتختلف عن الفصحى، وحديثا (١٩٨٤) ذكر فيرستيغ[٥] الهولندي تمديدات لقائمة فرغوسون فأصبح فيها ٣٤ بندا.

من الواضح ان اللغات تتطور فالانكليزية مثلا تطورت كثيرا من وقت شكسبير الى الآن لكن ما زالت نفس اللغة حسب القاعدة التي اوردناها اعلاه. وكذلك العربية الفصحى من الجاهلية الى العصر الحديث. أما نشوء الفرنسية والاسبانية والايطالية الحديثة من اللاتينية فهو تطاور لأنها لغات مختلفة عنها، حسب القاعدة نفسها.

ولكن كيف تتطاور اللغات؟ التطاور الذي وصفناه يسري على النوحيات وعلى خصائصها الجسمية، ولكن اللغة ليست نوحية ولا خصيصة جسمية. اللغة احدى الخصائص الحضارية التي تميز الانسان عن غيره من النوحيات. فالمولود البشري عنده قابلية متأصلة لاكتساب لغة ام (واحدة أو أكثر)، واللغة المعينة التي يكتسبها تعتمد طبعا على المحيط اللغوي الذي ينمو فيه. هذه القابلية مفقودة عند النوحيات الاخرى. وما قيل عن اللغة يقال عن كل خصائص الانسان الحضارية الاخرى.

أي كلام عن تطاور الانسان الحضاري يفترض ان ما يميز الانسان عن غيره من النوحيات هو تكوينه الجيني، اذ لا معنى للكلام عن أي تطاور بالمعنى الحديث بدون الجينات. يتبع من هذا الافتراض ان هناك جينات تحدد الخصائص الحضارية للانسان مثل تلك التي تحدد خصائصه العضوية. فنقول مثلا ان جينات اللغة مفقودة عند النوحيات الأخرى أو موجودة بشكل بدائي جدا.

انما هناك فروق بين الجينات الحضارية والعضوية، أولها ان للاخيرة قوانين معروفة ومفهومة تحدد كيفية انتقال الجينات من جيل (قوانين مندل[٦]). أما الأولى فقوانينها، اذا كانت موجودة، فغير معروفة. هذا يعني ان الجينة الحضارية ليست مفهوما علميا يقوم على اسس ثابتة مثل الجينة العضوية بل مجرد تشبيه الغاية منه هي الاستعانة بما حققه علم الوراثة العضوية لمحاولة فهم الوراثة اللاعضوية. والفرق الثاني هو ان الجينات العضوية لا يتأثر التعبير عنها تأثرا جذريا بالمحيط، فجينات اليد مثلا دائما تنتج عنها يد مهما كان المحيط، بينما جينات اللغة يعبر عنها بلغة مختلفة حسب المحيط.

قد يظهر من هذا الفرق الثاني ان تطاور اللغات هو أشبه بالتطاور اللاماركي منه بالحديث، ولكن هذا ليس صحيحا اذ لا يمكن لأي انسان ان يورث لغة معينة لاولاده مهما كان متمكنا منها. كل ما يورثه هو المقدرة على اكتساب لغة المحيط الذي ينمو فيه الولد. لا داعي اذن للتخلي عن نظرية التطاور الحديثة عندما نتكلم عن اللغة.

نعرف ان كل تغرفج عضوي تقريبا هو ضار (الا في النوحيات البدائية مثل الميكروبات والفيروسات)، وذلك لأن عملية التطاور عند النوحيات المتقدمة قد جربت كل شيء تقريبا عبر ملايين الأجيال ولم تبق الى الآن الا نتائج التغرفجات التي أعطت النوحية أقصى حد في مناسبتها لمحيطها. لذلك كل تغرفج عضوي في الانسان ينتج عنه جسم مشوه كأن يولد طفل بستة أصابع بكل يد. الامراض الوراثية كلها نتيجة لتغرفجات عضوية.

لكن الخصائص الحضارية شيء آخر. هذه لم تزل جديدة نسبيا فهي قد نشأت عند الانسان، والانسان نوحية جديدة اذا قارنا فترة وجوده بفترة وجود الحياة على الأرض. وفي حين ان تطوره العضوي قد بدأ مع الحياة، منذ حوالي ٣٤٠٠ مليون سنة، فان تطوره الحضاري لم يبدأ الا بعد ان وُجد كنوحية مستقلة منذ مليون او مليوني سنة. الخصائص الحضارية اذن لا تزال تتطاور باتجاهات نافعة للنوحية البشرية.

نشبه اللغة بعضو معقد مثل العين أو الاذن له جينات كثيرة، واحدة لكل كلمة ولكل قاعدة او تركيب. ونعرف ان تغرفجا قد حصل عندما يسقط استعمال كلمة أو تركيب او قاعدة أو تدخل في اللغة عناصر جديدة يعم استعمالها عند أهل اللغة. ومثل تغرفج الجينات العضوية، كثير من التغرفجات لا تنجح. فمن المعلوم انه كثيرا ما تُستعمل كلمات أو تعابير جديدة لكن استعمالها يسقط مع مرور الزمن، بينما اخرى تلقط، أي يعمّ استعمالها وتدخل في اللغه.

أما لماذا ينجح بعض التغرفجات ويفشل بعضها فهذا سر لا نفهمه إلا

صدر حديثاً:

سلسلة «صور من الماضي»

المملكة العربية السعودية

بدر الحاج



١٩٦ صفحة، قياس ٢١×٣١,٥سم، تجليد فني مع قميص، ٥٠ جنيه استرليني

أول دراسة بالعربية عن تاريخ التصوير الشمسي في المنطقة العربية من خلال أعمال مصورين عرب وأجانب.
يتناول هذا الكتاب الحياة السياسية والاجتماعية والعمرانية في المملكة العربية السعودية في الفترة ما بين ١٨٦٥ ـ ١٩٤٠



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G



جزئيا. طبعا التغرفجات التي تناسب البيئة اللغوية تنجح والاخرى تفشل، ولكن هذا لا يفسر السر بل يعيد صياغته: ما الذي يجعل بعض التغرفجات مناسبة للبيئة اللغوية أكثر من غيرها؟

التطور والكتابة بالعاميات

تطور اللغة العربية يعتمد على التفاعلات بين مختلف الشعوب العربية، وهذه بدورها تتوقف على عوامل سياسية واقتصادية وحضارية وغيرها لا يمكننا التنبؤ بها ولا توجيهها في طريق معين.

من الجهة الأخرى ليست المسألة كلها قضاء وقدرا. يمكن ان يكون لنا فيها يد اذا استفدنا مما نفهمه من عمللة التطاور (من المقارنة بالتطاور العضوي) فحيث ان كثيرا من هذه العمللة خاف علينا، اذ لا نعرف أي تغرفجات ستسقط وأيها ستلقط، فلا يبقى أمامنا إلا أن نحاول أن نزيد حظ التغرفجات بأن نستعمل اللغة كلها، فصحاها ولهجاتها، بحرية، ونترك الباقي للطبيعة، أي للصراع من أجل البقاء. هذا الصراع هو في النهاية ما يبين اذا كانت اللغة بحاجة الى اصلاح، وهو الذي يتولى اصلاحها اذا أفسحنا المجال له ليعمل عمله.

الافلام السينمائية وبرامج التلفزيون والراديو والسياحة والتجارة والهجرة من بلد عربي الى آخر طلبا للرزق ـ الصحف والكتب ـ من أهم وسائل التفاعلات، وهذه الى الآن تبقى على الهامش من حيث انعاش التفاعلات بين اللهجات. العامل والسائح والتاجر والممثل يقوم بدوره في تطوير اللغة العربية، أما الكاتب ـ الاديب اللي اللغة مهنته وحياته ـ ما زال مصمما ان يبقى خارج هذه التفاعلات اللغوية، ساكنا في قصور بني عثمان[٧] هذه اعجوبة لا تفوقها الا أعجوبة من يرفض ان يدنس عينيه بقراءة اللهجات لكن يدنس اذنيه كل يوم بسماعها.

من يكتب بلهجته لا يعني بذلك ان لهجته هي الشكل النهائي للغة العربية، أو أنها أجمل وأحسن اشكالها. لا يقصد بذلك انه يتحدى الفصحى، أو يفاخر اللهجات الاخرى. لا يدعو بذلك الى تحطيم اللغة العربية الى عدة لغات ـ على العكس. كل ما يعمله هو أنه يرمي ما يكتبه في حقل الصراع من أجل البقاء. يرميه للغة المستقبل لتأخذ منه ما تأخذ وتهمل ما تهمل، تماما مثل عالم الوراثة الذي يربي اكبر عدد ممكن من البذور في كل انواع البيئة اللي يتفتق ذهنه عن انشائها، لأنه يعرف انه بذلك فقط ـ بالتجربة الحرة الواسعة النطاق ـ يزيد حظه بالحصول على التغرفجات المطلوبة.

محاولات الاصلاح. مشروع عصام محفوظ

لا أؤمن بالاصلاح، لكن اؤمن بالمحاولات، محاولات استعمال اللغة بحرية للغرض الذي من أجله وجدت: التعبير الصادق الدقيق. أهتم بهذه الحرية في المقام الأول، والاصلاح يهتم بنفسه.

لا أعلق املا كبيرا على أي مشروع فردي أو تشريعي لاصلاح اللغة. أو لا ليس في تاريخ اللغات مثل على نجاح مشروع كهذا. كل ما نجحت الجهود الفردية والتشريعية في تغييره باللغات هوا اثوابها الخارجية، كما غير كمال اتاتورك ثوب اللغة التركية من العربي الى الافرنجي، وشرع امبراطور كوري منذ ٧٠٠ سنة طريقة مبسطة لكتابة اللغة الكورية.

ثانيا، الشعب بأجمعه هو الذي يصنع لغته، يطورها ويطاورها، لا افراده ولا مجامعه اللغوية. ويصنع لغته بالتجربة والاستعمال، لا بالتشاريع اللغوية.

اعتبر هذه نقطة بالغة في الأهمية، لأن الشعب الذي لا يصنع لغته بنفسه لا يفكر لنفسه، لا يخوض تجربة غنية ويسترشد بخبرته منها بل يتطلع دائما الى القادة ليسنوا له القوانين ويقولوا له ما يعمل وما يفكر. والشعب الذي لا يفكر لنفسه لا يستطيع ان يحكم نفسه ولذلك لا يحتل مكانا في العصر الحديث.

ارحب بمشروع عصام محفوظ كمحاولة قيّمة، ولكن ليس كتصميم لتطور اللغة ولا كحل لمشكلتها كل واحدة من «قواعده» الخمس فكرة جيدة، إلا ربما الثانية، جيد الفات النظر الى محطات الكلام في مختلف اللهجات وايجاد قاموس يضم الالفاظ الفصيحة المستعملة في العامية، واستخدام الجوازات التي يعترف بها النحويون، واعتماد قاعدة «سكن تسلم» في اللفظ. كل هذه مفيدة اذا لم يكن المقصود بها التشريع بل تغذية التجربة اللغوية العربية، فقواعد اللغة وطرق استعمالها لا تُسن مسبقا، بل تكتب بعد ان يعم استعمالها وتستقر. السنة الوحيدة التي تسري مسبقا على اللغة، وعلى كل شيء حي، هي سنة التطور.

لكن القاعدة الثانية، «تحاشي القواعد النحوية غير المستعملة باللغة المحكية» تناقض نفسها حسب تفسيره لها. لأنه من الجهة الواحدة يدعو الى عدم استعمال المثنى وبذلك كسر قواعد الفصحى، ومن الجهة الأخرى الى الاحتراس من كسر قواعد الفصحى بعدم القول، مع توفيق الحكيم مثلا، «كلامي طلع سليم» بل «كلامي طلع هو اللي سليم» من أجل تجنب النصب بالالف. هذا الاحتيال على اللغة هو أضعف نقطة في المشروع. يريد ان نتقيد بقواعد الفصحى وان يفلت منها بنفس الوقت. أقول له: لا تهتم بقواعد الفصحى فهي، مثل السبت الذي تكلم عنه المسيح، خلقت للانسان ولم يخلق الانسان لها.

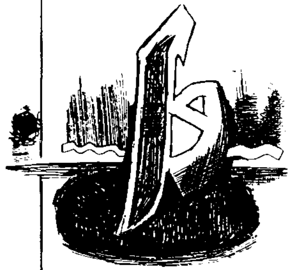
ما طوّر اللغات وطاورها في الماضي كان دائما آثارا ادبية حاسمة كتبت باللغة. فالالمانية الحديثة طلعت من انجيل لوثر، والايطالية الحديثة من كتابات دانته وبوكاشيو وبترارك. اذن يأتي التطور من المحتوى، مما قيل وكتب باللغة، وليس من الشكل، ليس من الحرتقة باللغة نفسها. وكذلك لا يحصل التطاور خلال جيل او اثنين. من هذه الوجهة نظر يبدو ان القيمة الكبيرة لانجازات عصام محفوظ هي في انه كتب بالعامية. لا بمشروعه ولا بترجمة أعماله الى الفصحى. فلماذا يأخذ هذه على عاتقه اذن؟

لا شك ان الدافع ليس كله غيرته على اللغة، بل ان قسما كبيرا منه هو رغبته في أن يقرأ ويمثل أعماله أكبر عدد ممكن من العرب. وهو يفترض، مثل كل عربي تقريبا، أن المتكلم بلهجة معينة لا يقرأ المكتوب بلهجة اخرى لأنه لا يفهم اللغة. لكن هذا افتراض مخطيء. نعم، قد لا يقرأه، لكن ليس لأنه لا يفهمه بل لأنه يفكر انه لا يفهمه. ولكن هناك سبب آخر وأهم جدا لعدم القراءة، هو أنه ليس في ما يكتب ما يثير الاهتمام والرغبة في القراءة. انشر كتابا جنسيا مثل «رجوع الشيخ الى صباه» بأية لهجة تريد وأشارطك أي شيء ان القاريء العربي من الخليج الى المحيط يلتهمه (بالسر طبعا!) دون التعثر بأي عائق لغوي، أو حتى ملاحظة وجود عائق.

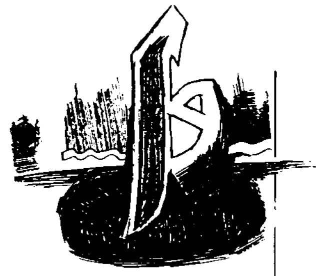
التحدي أمام الكتّاب العرب اذن واضح: ليس اصلاح اللغة تعمدا بل انتاج أدب يتكلم الى كل عربي في الصميم، ويثير ما يهمه ويشغل كيانه (ملاحظة: هذه ليسب دعوة للكتابات الجنسية!) ولا يمكن انتاج هذه الآثار اذا لم يكتب الكتاب باللغة التي يعرفونها احسن من الكل. وسأبيّن ادناه ان العربي، مثل كل انسان، لا يعرف اية لغة مثلما يعرف لغته الأم.

لكن ماذا عن حاضر اللغة العربية ومستقبلها؟

واضح ان آراء العرب (والمسلمين) في هذا الموضوع تختلف جدا. وقد حاولت فيما تقدم ايضاح التفكير الذي قادني مع أنيس فريحة وعصام محفوظ وكثيرين آخرين، الى وجهة نظر معينة بخصوص حالة اللغة الحاضرة والامكانيات الاربعة لمستقبلها الموردة في مقالي السابق (هل تتطور اللغة العربية؟) ◁



ما طوّر اللغات في الماضي كان دائماً آثاراً أدبية حاسمة كتبت باللغة



◄ الآراء تمتد من أقصى اليمين الى أقصى اليسار. الأول يشمل من يعتبرون الفصحى لغة مقدسة لا يجوز مسها ولا يسري عليها التطور والتطاور. هناك كاتب باكستاني برهن «علميا» انها أصل كل لغات العالم. والثاني من يعتبرون العربية لغة سائرة الى الزوال ويلجون الى لغة أجنبية مثل الفرنسية والانكليزية. أبو شنب وابو طالب، اثنان من نقاد عصام محفوظ، قريبان من أقصى اليمين، ومحفوظ نفسه لا يزال بنظري الى اليمين قليلا من مركز الوسط الذي احاول ان اتخذه.

أهل اللغة، أي لغة، عادة ما يكونون عاطفيين عندما يتكلمون عن لغتهم. فلعل هناك فائدة اذن من الاستماع الى اجنبي يتكلم عن اللغة العربية. اليميني يجدها بالف خير، فيها لهجات مثل كل اللغات، وهذه شذوذات مؤقتة سائرة الى الزوال كما قال توفيق الحكيم. واليساري يقول كل لهجة هي لغة مختلفة، والفصحى ولهجاتها كلها غير عملية، ويعتبرها لغة مريضة سائرة نحو الزوال. فماذا يقول الأجنبي الذي ليس له بالقضية ناقة ولا جمل؟

الباحث الاميركي المعاصر تشارلز فرغوسون، الذي سبق ذكره، درس هذه الظاهرة وسماها الديغلوسيا[8]. وجد انها موجودة في كثير من لغات العالم، ليس فقط العربية ووصف الديغلوسيا كما يلي:

حالة لغوية مستقرة نسبيا، يكون فيها بالزيادة على اللهجات الاساسية للغة (التي يمكن ان تتضمن مقياسية واحدة أو مقياسيات مختلفة حسب المنطقة) فصحى ذات قواعد راسخة (غالبا معقدة جدا) فيها أدب مكتوب وفير وموضوع احترام كبير. مصدره اما حقبة ماضية او مجتمع لغوي آخر. هذه اللغة تُدرّس رسميا بالمدارس وتستعمل معظم الاحيان في الكتابة والمناسبات الكلامية الرسمية ولكنها لا تستعمل في أي منطقة من مناطق اللغة في المحادثات العادية.

(ملاحظة: كلمة «مقياسية» (standard) تعني أي شيء عام الاستعمال ذو مستوى مقبول ومعترف به - كلمة اخرى وجب صكها للتعبير عما يقصده فرغوسون).

عن خلافات أهل اللغات الديغلوسية بشأن مستقبل لغاتهم يصف فرغسون مماحكاتهم بدقة واختصار رائعين:

«محبذو كل جانب (الفصحى او اللهجات) وحتى محبذو اللغة المزيج، يظهرون اقتناعا - مع انهم قد لا يصرحون به - ان اللغة المقياسية يمكن ان تُشرع ببساطة في المجتمع اللغوي. لكن النزعات التي ستكون حاسمة في نشوء لغة مقياسية غالبا ما تكون قد سبق وبدأت بعملها ولن تتأثر كثيرا بمجادلات مؤيدي وجهات النظر المختلفة».

وبعد أن ينظر باختصار الى النزعات الحاسمة في تطور اللغة العربية يتكهن انها ستنقسم خلال المئتي سنة القادمة الى ثلاث لغات على الأقل كل منها موضوعة على لهجة مختلفة وتحوي كمية كبيرة من مفردات الفصحى. لكنه كتب بحذر كبير، فهناك علامة استفهام بعد كل ادعاء تقريبا.

هذا ليس مستقبلا لغويا يرحب به كثير من العرب، لكن قد تكون هناك أسباب أكثر من العاطفة للاعتقاد بخطأ تكهنه، منها انه يستهين بكمية التفاعلات وشدتها بين الشعوب العربية، أو لعله استهان بمدى الثورة الاتصالية بالعالم كله، التي وصلت الى مستوى لم يكن يتوقعه في سنة ١٩٥٩ عندما كتب.

ما الذي يميز الوضع الديغلوسي عن غيره؟ لماذا يقول مثلا ان العربية بها ديغلوسيا بخلاف الانكليزية والفرنسية والالمانية وغيرها، مع ان الأخيرة فيها لهجات متعددة ايضا، كما في كل لغة حية؟

هنا قد يسرع اليمينيون المتطرفون للقول ان هذا برهان قاطع على تهجم الأجنبي على اللغة العربية ومحاولته الحط منها. لكن الواقع هو ان هناك شيئا واضحا حاسما يميز الوضع الديغلوسي عن غيره، هو انه في المجتمع الديغلوسي ليست الفصحى اللغة الأم لأحد، بينما هي اللغة الأم لسواد الشعب في المجتمعات غير الديغلوسية. فمع ان هناك لهجات انكليزية كثيرة مثلا، إلا ان الانكليزية الفصحى (المقياسية) هي اللغة الأم لجمهور كبير من أهل اللغة يتضمن الكثيرين من قادة الفكر والسياسة والأعمال.

لكن ماذا اعني باللغة الأم، ولماذا لها هذه الأهمية؟ أليست الفصحى اللغة الأم لكل العرب؟

أعني اللغة التي يكتسبها الولد من أمه وأبيه وسائر اسرته، ويستعملها في أمور الحياة اليومية.

أما اهميتها البالغة للشعب فتقوم على واقع الديغلوسيا. لا توجد بلاد متقدمة في عصرنا هذا (الا ربما سويسرا) لغتها ديغلوسية. وأهميتها للافراد والكتاب تقوم على واقعين هامين على الأقل:

اولا: وجد الباحثون في حقل تعليم اللغات الأجنبية ان القسم الأكبر من الطلاب البالغين (٩٥٪ تقريبا) لا يمكنهم التمكن من لغة غير لغتهم الأم اذا بدأوا بدرسها مع البلوغ. مهما حاولوا فلن يتوصلوا الى معرفة اللغة بكل نواحيها معرفة تطابق معرفة ابنائها.

ثانيا: اختبار شخصي يشاركني فيه الكثيرون ولا شك. صار لي الآن حوالي ٢٨ سنة ساكن في بلاد لغتها الانكليزية. الأكثرية الساحقة من كلامي بها. مع ذلك لفظي لها لا يقارب لفظ ابن العشر سنوات من ابنائها، ولا تزال تخفى عليّ بعض دقائق المعنى مما يلقطه ابناء اللغة على الطاير ممن لا تزيد أعمارهم على العشرين.

ما تعليل هذا؟

كل لغة أم هي أكثر من وسيلة للتواصل بين أبنائها. هي سلسلة أسرار يرضعونها مع حليب الأم ويهضمونها دون ان يعرفوا وتصبح قسما من تكوينهم. يتفاهمون عليها في اللاواعي. ومهما تعلم الاجانب هذه الأسرار فلن يتمكن من سبر غورها الا القليلون النادرون منهم.

مرة كان موضوع البحث في صف من صفوفي اذا كان العلماء سيتمكّنون مع الوقت من صنع انسان سوي في مختبراتهم. فقالت صبية ابنة ١٧ عاما: ما الحاجة للعلماء الحاذقين والمختبرات المعقدة؟ ضع ذكرا وانثى معا خمس دقائق ينتج لديك بعد تسعة أشهر انسان سوي لن يقاربه حتى من بعيد ما قد يصنعه أقدر العلماء وامهرهم!

منطق لا يمكن دحضه. وهذا تماما هو الفرق بين نمو اللغة بطريقة طبيعية لاواعية ودرسها عن كبر بطريقة ارادية واعية. اللغة الأم تنمو مع الطفل مثل عينيه ويديه، وكل لغة اخرى يتعلمها فيها ضرورة شيء من شوه عضو يصنعه العلماء في المختبرات.

العربية الفصحى ليست اللغة الأم لأحد. هي اللغة الخالة لنا كلنا. منذ الصغر صرفنا بعض ساعات المدرسة في بيتها - الخالة الغنية التي ليست لها اولاد - في اجوائها الصارمة. حيث قيل لنا ان امنا اللهجة ليست امنا بل مجرد مرضعة حقيرة، وان امنا الحقيقية هي هذه الخالة الغنية الانيقة، التي ينبغي ان نتقيد في بيتها بأصرم قواعد الأدب. والآن نعرف اسرار اللهجة معرفة حميمة ولكن لا نستفيد منها الا «بين بعضنا». وبين بعضنا، في قلوبنا، كثيرا ما نهزأ بالخالة، لكن في حياتنا العامة نسير على ضرب طبولها سيرا منتظما. نعيش اكذوبة كبيرة، ويا ويل من يتجرأ ان يفضحها ويلمح أن الامبراطور بدون ملابس!

لذلك دعوت وادعو الى الكتابة باللغات الأم، ليس غيرة على العربية ورغبة في انقاذها أو اصلاحها، بل مجرد دعوة الى حرية التعبير الطبيعي. الحرية الغالية، التي في جوها الطلق فقط يمكن لأية لغة ان تجابه تحديات العصر الحديث. . □

(١) Darwin, charles (1854). The Origin of Species. New York, Collier Books, 1962 ed.

(٢) هناك جينات معينة لعضلات الجسم، كما لكل اعضائه. هذه الجينات تقرر نوع العضل، مثلا اذا كان عضل يد أو رجل، او عضل ساق انسان أو ساق كلب. لكن للمحيط تأثيرا على قوة العضلات وحجمها، فالتمارين الكثيرة تنتج عنها عموما عضلات قوية وكبيرة، والعكس، مع ان الجينات هي نفسها في الحالين. وعوامل المحيط، مثل التمارين أو قلتها، لا تُحدث تغرفجا في الجينات، لذلك لا يرث ابن الحداد عضلاته القوية.

(٣) هذا ليس صحيحا تماما، فالعلماء المعاصرون في طريقهم للتحكم بالتركيب الذري لبعض الجينات واحداث تغرفجات بها بطريقة مباشرة. لكن ليس لهذا أهمية بالنسبة للجينات الحضارية كما سيتقدم.

(٤) Ferguson, Charles (1959), "The Arabic Koine", Lanquage vol 34, no.4

(٥) Veerstegh, Kees (1984) pidginization and Creolization: The Case of Arabic. Amsterdam? John Benjamin publishing Co. pp 20,21

(٦) Mendel, Gregor. 1867. "Letter to Carl Naegeli", in Supplements to Genetics, vol. 35 part 2, 1950.

(٧) يحق للقاريء ان يعدني ايضا من ساكني قصور بني عثمان اذ اني اكتب بالفصحى حين ادعو الى الكتابة بالعاميات. لكن قرار ما يُنشر وما لا ينشر ليس بيدي، ولو كان لما نشرت بالفصحى الا القليل. وقد تلاحظ اني احاول دائما ان أفلت من القصر باستعمال أشياء من العامية، لكن محاولاتي لا تحقق شيئا الا استثارة غضب حراس القصر.

(٨) Ferguson, Charles. (1959), "Diglossia" Word. vol. 15, pp. 325-340.

محمـد المـاغـوط

الأرجوحة

الحلقة الخامسة



■ تتكون المدينة التي تحدث فيها كل هذه الفوضى من أجل السلامة العامة، من سلاسل طويلة من الأزقة العمودية، وسلاسل أكثر طولا من الأزقة الأفقية، ولذلك كانت تشبه الى حد كبير مسند الأرجل الذي يوضع تحت الطاولات. أما المآذن فكانت هي المسامير التي تدعم هذه الرؤيا والمعضلات البشرية، وتثبتها باحكام منذ مئات السنين، أما الحصى واللفت والأطفال والبوابيج فكانت أشبه بحشوة لهذه المدينة العظيمة كالحشوة التي تستعمل في السترات والمعاطف لتساعدها على توازن الكتفين والتمويه على السياح والمغتربين بتلك القامات المليئة بالفجوات وعقد النقص.

وتعيش المدينة منذ أمد طويل على الفطائر والقرآن الكريم، سعيدة بصيفها المحرق وشتائها المرير الكاسح، قانعة بمسابحها وكهولتها ودخان مطابخها. واذا صدف وهبّت إحدى نسمات البحر في يوم من الأيام، أغلقت النوافذ العليا بالعصي، واستلقى نصف مليون نسمة على الشراشف البيض المعطرة بالصابون، ونصف مليون آخر على الأرصفة المبللة بالوحل.

وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية، وبينما كان أصحاب الحوانيت يمسحون شواربهم من بقايا الجبن والمربيات بيد ويتلمسون مفاتيح حوانيتهم في جيوبهم باليد الأخرى، وبينما كانت النساء الجميلات الصفراوات يجمعن الخرق المبللة بدماء الطمث من بين المقاعد لنقعها في ماء الزهر او الماء المتدفق من أفواه الاسود الحجرية، وبينما كان الحراس وسائقو عربات الخيل يتبادلون تحيات الصباح ويختفون داخل الأبواب المطرزة بالمسامير المعدنية، وبينما كانت البغايا الرقيقات يدخن النراجيل تحت شجر النارنج او فوق السطوح المطلة على الأزقة، وكل منهن تحتفظ بصورة عشيقها ذي الشوارب المعقوفة والسروال المطرز داخل اطار من التنك اللماع بينما نصف مليون يتثاءبون منذ السابعة، متكئين على صرر زوجاتهم ويتحدثون عن أسعار الجبن والمربى والحروب المقبلة. كان نصف مليون نسمة آخرون يتثاءبون منذ السابعة، ويتكئون عن أرصفة الجوامع، ويتحدثون عن ترميم الأبراج المتهدمة وشطف قبر صلاح الدين يومياً بالماء والصابون.

بينما كان مليون شخص ينحنون فوق زوجهاتهم وسنداناتهم وموازينهم وغلمانهم ونراجيلهم كي تمر العاصفة بهدوء.. عاصفة الشك واليقين، عاصفة الأمشاط والنظارات. انهار كل شيء، وتصاعد الغبار من الينابيع والنظارات والمطابخ، ونبت جيل جديد كالعشب، جيل غرير وحاد كشوك الصبار، منتصبا ومستلقيا وهاربا على مرفقيه واليتيه دون انذار او تبرير، مثيرا جلبة القبور وشهوة الحبال التي قصفت أعناق الملايين، ماتت البغايا ذوات الأسنان الذهبية، وسقطت صور عشاقهن بأطرها المخلعة، واعوجت قرون الخراف، وانتشرت فقاقيع اللعاب حول

◁

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

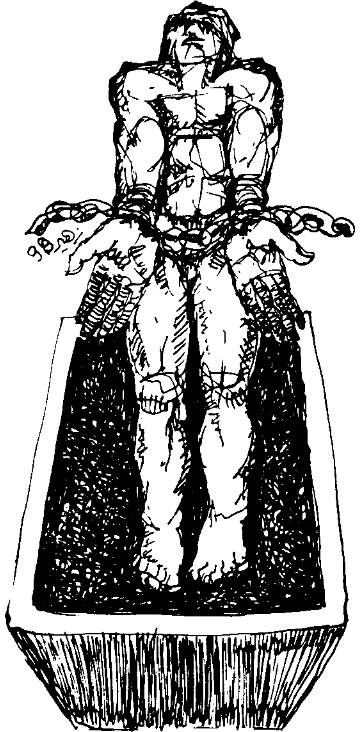
«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريّس للكتب والنشر»، لندن في مطلع العام المقبل.

الأرجوحة

◁ الشفاه المطبقة على النراجيل والملاعق وخيطان الحذائين، وانطلق نحو أعماق الاسفلت المحمى بصدى القباقيب وقطاع الطرق، لهب الانوف الصغيرة وصرير الدراجات الملطخة بدم الختان.
ضاحكة باكية، مستفهمة ومتجاهلة، سعيدة بصهواتها المباحة ورؤوسها المطرقة في حمامات الذكور، فأغلقت الحوانيت، وتُركت المفاتيح تتأرجح في ثقوب المزاليج، وحُمل الكهول الذين كانوا يتكئون على ركب زوجاتهم فيما مضى في نقوش مغطاة بالقماش المفحم، وأخذت أغصان التاريخ وأنابيب النراجيل المفضضة تتمايل كأسلاك المذياع بين الانقاض الملأى بالأرامل والمحتضرين والأقدام الغائصة في المربيات.
من أجل السلامة العامة، من أجل الموت البطيء. لقد غلف كل شيء بغلاف رقيق شفاف كما تغلف السكاكر. وكان باستطاعة أم الفهد ان تثير ما تقشعر له الأبدان برأس بابوجها الحاد الا انها كانت طيبة وغبية، ولذلك تركت لدموعها العنان كي تعيد الأمور الى نصابها.
كان جورباها قذرين وملاءتها وقمصانها بالغة القذارة والترتيب. وقد توسلت الى صاحب الفندق ان يواسيها بطريقة ما ويساعدها على الوصول الى الكراج، مؤكدة انها لن تنسى له هذا المعروف أبداً. فلم يمانع بالطبع فحملت صرتها بما تحويه من بقايا البيض والخبز. وقبل ان تصعد الى مقعدها في السيارة، أعطت الصرة للخادم، وجلست تنفض ملاءتها ثم فتحت زجاج السيارة استعدادا للتقيؤ بمجرد ان تتحرك السيارة من مكانها.
لم تكن تعي ما حولها من ناس وشوارع وشرطة وحمالين وعجلات. كانت محطمة وناقمة أيضا، ولذلك ما ان تذكرت شيئاً حتى دسّت يدها في صدرها وأخرجت رزمة من الأوراق الحمراء والصفراء والخضراء والتي كانت تأخذها من مكاتب الاستعلامات والمقابلات، ومزقتها إرباً إرباً وألقتها من النافذة بغضب، وجلست تنفض ملاءتها وهي تلهث كأنها مزقت الحكومة نفسها وألقت بأشلائها من النافذة.

*

أما القرية التي تنشق فيها فهد التنبل أولى نسمات الحياة أو ما أشبه ذلك كما كان يردد ذلك في البارات فتتكون من الغيوم والأبقار والرياح. اما الكروم فكانت حوافرها الخضراء التي تتلقى عنها لسعات السياط الندية. كل شيء فيها رطب وحيّ وأخضر. يكفي ان تنكش سطح الأرض بظفرك حتى ينبثق الماء، ان تداعب صوف النعجة حتى يسيل من ضرعها الحليب.
قرية نائية وباسلة، تنظر الى وحلها ودخانها وعيونها المحمرة كما تنظر الفرس الى أجراسها. اما التاريخ الرقم المتسلسل في المعارك الكبرى، فيظل في جيب المختار.
ولما كانت القبور تبنى كالمنازل، وتحفر داخل القرية. . أي في البيادر وعلى مقربة من الحوانيت والكروم، يصطدم بها الرائح والغادي، فان موتاها كانوا يبدون كأنهم يشاركون في حياة ذويهم، يؤازرونهم في الزرع والحصاد، ولذلك كانت هذه القبور أشبه بخزائن ترابية بالنسبة الى الأطفال، ففي جوانبها يخبئون دخلهم ومسروقاتهم. وعلى حوافها تجلس الأمهات، ينقين العدس، ويفلين الجدائل الطويلة بأمشاط مصنوعة من عظام الخيول.
كان الموت طبيعياً في تلك القرية. ضروري ومتوقع في كل لحظة. وعلى هذا الأساس، كان أطفال القرية شرسين كالحشرات، ورجالها لا يتورعون عن ضرب أشجارهم بالسوط لأنها لم تثمر في الوقت المحدد. حتى دجاجها كان يصرخ باستمرار كأنه مصاب بذات الرئة. وقلما تجد دجاجة حيّة او ميتة إلا وعلى رأس منقارها قطرة أو قطرات من الدم. وكان أهالي القرية مستعدين للتزاوج مع الحيوانات شريطة ألا يتزاوجوا مع القرى أو العائلات المجاورة لا لشيء إلا لتكريس الدم القاتم واعطاء الشرايين الشخصية الزمن الكافي لكي ترتوي منه وتنمو.
وعلى العموم كانت القرية نقطة زيت كبيرة في ماء الوطن. ولقد فكرت السلطات المتعاقبة جدياً في تقطيعها كالحية هي وكهولها وشبابها ومقابرها ووضعها داخل كيس ثم قذفها الى الجحيم.
ولكن أهل القرية استمروا في الحياة كبقعة زيت في ماء الوطن، فالمياه لم تكن رجراجة وصاخبة على كل حال، وهم يزرعون ويحصدون ويتزاوجون ضمن دائرة محصنة من الأمل في تجفيف المياه المحيطة بهم بنار الذرة والبنادق. لقد كانت سهولهم غنية بالأزهار، وبشقائق النعمان التي تذكرهم أبداً بجماجم الأجداد المحطمة تحت حوافر الرومان، وبالظهور التي نكئت جراحها عاماً بعد عام بأغصان التوت التي لامست الكثير من الخوذ المنتصبة والمدلاة على الصدور، إلا أنهم لم يضعوا الزهور على قبور موتاهم أبداً، ولم يسوروها كالأقفاص الخشبية كما يفعل الأمراء ذوو الدم الأزرق، بل تركوها مباحة وعارية، رمزاً لسموهم وبطولتهم حتى في الموت، واعترافاً منهم بذلك السور العظيم الذي يفصلهم حتى في موتهم عن أكلة المخللات والأرز المسلوق حيث المقابر تغلق وتفتح في ساعات معينة كالمطاحن.
ولقد حاول البدو في احدى سني المجاعة والقحط غزو القرية من الشرق، ولكن طلائعهم مزقت تمزيقاً قبل أن تصل الى الضواحي بعد أن شطرت رؤوس أمرائهم بأطراف المعاول، وجلست نسوة على حواف القبور والعلالي الواطئة يزغردن بالأفواه للفلول التي فقدت فرسانها وسروجها خلف زوابع الغبار. لا لأنهم بخلاء كما يتبادر الى الذهن بل لأنهم لا يريدون أبدا ان ينهبوا بناء على تقاليد صحراوية. . هم كحولها القاتل وسمها الزعاف، فقد كانوا يضعون قلوبهم وقلوب أبنائهم على موائد الضيوف، بدواً أو أمراء، ولكنهم لا يستسيغون أبداً أن يقدموا شيئاً وخيول الضيوف المحاربة تصهل في مزارعهم. وقد وجدت في عام ١٩٠٠ مئات الجثث في الكروم بسبب دجاجة.
وأخذت هذه الشجاعة النابية تطفو يوماً بعد يوم، وتتحول الى نزق وصراخ مرير على فوهات الآبار أو فوق عربات الحصاد المحملة حتى السماء، مؤكدة بطريقة لا تقبل الشك ان ثمة رائحة صليبية في الفضاء، وثمة منشاراً سرياً سوف يثير أقنيتهم وأنهارهم، وينشرها ذات اليمين وذات الشمال، فاتحاً القرية الالهية على مصراعيها لأكلة الأرز المسلوق والمخللات بما يحملونه من عطش قديم ونزوات لا قبل لهم باحتمالها.
وقد أكد شيوخهم العجز مراراً والمسابح الطويلة في أيديهم أنهم رأوا بأم أعينهم الغيوم الرمادية تبتعد شيئاً فشيئاً عن القرية، والدجاج ينفق في الشوارع، وعجلات سيارة البريد تتلطخ يوماً بعد يوم بدم الكهول والأطفال.
وقالت الصبايا إنهن فوجئن ذات مرة برف من الغربان السوداء يندفع نحو أثدائهن، وينقرها باعياء إلا أنهن صرخن عالياً جداً، ففرت الغربان، ولم تأخذ في مناقيرها المفتوحة سوى القماش وخصلات الشعر.





وفي احدى أماسي عام ١٩٢٦ بينما كان الفلاحون عائدين الى بيوتهم يترنحون من التعب والاجهاد، والأجراس الحزينة ترن في أعناق الخيل المجهدة، والأمهات الضريرات يتأكدن من أغنامهن على ضوء قناديل النار، لمحوا فتى وسيماً يشعل لفافة على مدخل القرية، وينظر بعينيه الخضراوين الى أصابعه التي تحمي لهب الثقاب. كان أحد أحفاد الأمير عائداً من أوروبا، يلبس بنطالاً وقميصاً بلون الارجوان. ووقفوا مشدوهين، ينظرون الى مؤخرته التي قسمها البنطال الى قسمين متساويين، وبصقوا على الأرض، وتمنى معظمهم ألا يأتي صباح اليوم التالي إلا وهو في القبر، وأخذت الجدران تتسلخ منذ صباح اليوم التالي، والأشجار المسنة الوقور تهوي على الأرض مع الماشية المربوطة بها، وراح فتيان الجيل الجديد يضعون أحذيتهم على جذورها، ويلمعونها بالمحارم، وأخذت القبور تحفر كيفما كيفما اتفق في سهول الاقحوان الغابرة، والكهول يعودون موتى على ظهور جيادهم أو في عرباتهم التي حطمت بالفؤوس بعد أيام قليلة، وأحرقت ابتهاجا بانتصارات لا يعلمون عنها شيئاً حققها ذوو السراويل في المدن الكبرى. ونضبت الأقنية الرومانية في جوف الأرض. وحاول البعض ردمها والخلاص من ذكرياتها إلا أن الواعين منهم أبقوا عليها لأنهم كانوا واثقين بأنها ستمتلىء عما قريب بدموع المستقبل.

وقد أدرك «الفهد» وهو ما زال في الثانية من عمره أية كارثة تنتظره، ولذلك ألقى برأسه الصغير الى الوراء وهو مضموم على صدر أمه، وراح ينظر الى السماء الشاحبة محركاً يديه الصغيرتين كأنه يود الانطلاق كالعصفور عبر السحب والرمال. وأطلقته أمه بعد سبعة أعوام ليرعى الخراف ذات صباح في ما تبقى من المروج النامية مصادفة بين المخافر. وعند الأصيل عادت الخراف، ولكن الراعي لم يعد.

وصرخ السائق: «تشبثوا جيداً بمقاعدكم والا انقلبنا رأساً على عقب».

* *

كان أبو الفهد يقتعد حجراً قديماً داخل المنزل ويداه في حجره عندما سمع زئير الباص وتنشق رائحته، فانتفض كالملسوع، وهرول على الممشى الحجري مستنيراً بآخر شعاعات الأصيل الحمراء ليرى نفسه وجهاً لوجه أمام رفيقة عمره. احتضنها بذراعيه، وحكّ ذقنه الخشنة بوجهها، وقال وهو يشمشم ملاءتها: «أعرف أنك لم ترينه، وأنهم وحوش ضارية لا أمل فيها».

فأجابته بصوت تخنقه الدموع: «ليس هذا فقط بل سخروا مني. لقد تورمت قدماي من الصعود والهبوط في تلك العلب الخشبية دون جدوى».

وغاب صوتها في البكاء، فقال زوجها محتداً: ألم تقولي لهم إنني قد أسافر الى الحكومة وأضع الأمور في نصابها؟».

«ـ قلت لهم كل شيء، ولكن لا أحد يسمع ولا أحد يرى، وكل ما يفعلونه هو ان يستمروا في الكتابة وتقليب الأوراق. لقد مددت لهم معصمي وقلت لهم: احبسوني معه اذا شئتم ولكن دعوني أتأكد من انه ما زال حياً، فهل تعرف ماذا كان جوابهم؟ لقد ضحكوا كأنني ما قطعت ٣٠٠ كيلومترا أنوح وأهتز في تلك السيارة الا لكي أمازحهم. الا ان شخصا واحدا تلطف لي ذات مرة وقال إنني خرفة. ليتني ولدت جرذاً ولم ألد ذلك الجبان! انني أتمنى ان تفقأ عيناي هاتان مقابل ان ازرر له قميصه وهو جاث على ركبتيه أمامي. ومع ذلك فقد سخرت مني تلك الحكومة وأهانتني حتى العظام مع انني كنت مهذبة جدا وصريحة جدا كما اوصيتني. أسألهم بكل لطف وأجيبهم بكل أدب، ولكنهم كانوا يجيبونني كالوحوش. سألت واحداً من الذين يلبسون القبعات، سألته بصوت يكاد لا يسمع: أين سراي الحكومة يا بني؟ فأجابني وهو يصرخ: في مؤخرتي.. في مؤخرتي هنا. وأشار براحة يده».

«ـ هكذا قال الكلب. لن أنسى ذلك أبدا. يجب ان اذهب فوراً».

«ـ لن تستفيد شيئاً أيها العجوز. كما لا أظن أنك طليق اللسان اكثر مني. انهم شيء رهيب لا يحتمل. يكلمونك وهم يكتبون او يشربون المرطبات دون ان ينظروا اليك ولو رقصت أمامهم. تسألهم عن فلذة كبدك، فيجيبونك أنهم لا يعرفون شيئاً وهم ينظرون الى أكوابهم. إنهم يفضلون النظر ألف عام في قدح ما على النظر في وجهك ثانية واحدة. لا لن تذهب».

وراحت تمسك ثيابه كأنه سيمتطي السيارة في الحال. وكان أبو الفهد لا يحتاج الا الى هذه اللمسة من يدها حتى يكف عن السفر ويهدأ بجوارها.

وأقبل في تلك اللحظة اولاد ابنتها: أربعة أطفال بذات القذارة والسمات واللعاب السائل، وتكوموا في حضن جدتهم التي راحت تمسح على شعورهم بأصابعها.

«ـ لا فائدة من ذهابك أو ذهاب أي منا. سنترك الأمور لمشيئة المولى».

«ـ انني أركع له، ولكن لماذا يعاملني بهذه القسوة؟ لماذا؟ لا بد انك اخطأت في مكان ما. لا بد من وجود خطأ ما والا لما ذهبت رحلتك هباء منثورا. آه كان يجب ان أذهب بنفسي مهما كلف الأمر».

فأجابت محتدة: «قلت لك اني عملت ما بوسعي، وكافحت اكثر من عشرة رجال، ولكن الخطأ ليس مني بل منهم..».

وأشارت باصبعها.

«ـ ومن هم؟ اعطيني أسماءهم».

«ـ كلهم.. الرجال والطاولات والسيارات.. كل شيء. كل ما أستطيع هو أن اسأل بلباقة والحاح، فاذا لم أفلح فما عليّ الا ان أعود الى قريتي وأشكوهم الى الله».

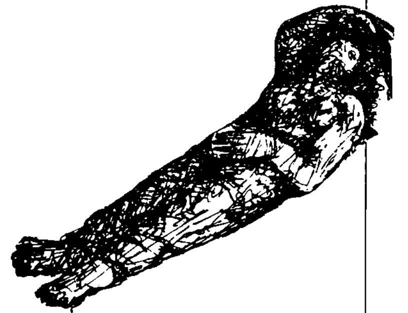
«ـ وكأن الله دركيا! هيا اشعلي الفانوس ودعينا نجلس في الداخل. هيا أيها الأطفال التعساء ابتعدوا عن جدتكم. أصبحتم كالبغال وما زلتم تنامون في حضنها. لماذا يخلق الله الاطفال؟ لا أعرف..».

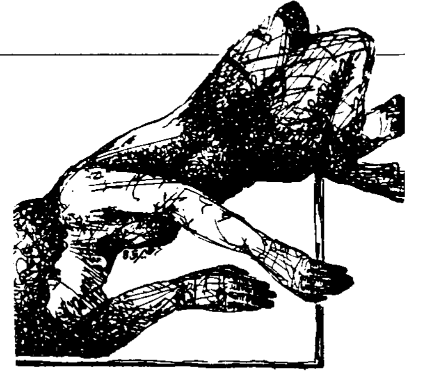
«ـ لا تكفر يا رجل. هذه مشيئته عزّ وجلّ».

«ـ استغفر الله العلي العظيم. أعرف أعرف، ولكن لماذا يخلقهم بهذه الكثرة؟ نحن لا نستطيع ان ننظم حياتنا فكيف ننظم حياتنا وحياة غيرنا؟ يجب ان تتناولي عشاءك مع انه لا يوجد عندنا أي شيء للعشاء».

◁

«ـ لا . . إنني متعبة وسأنام فوراً».
«ـ أما أنا فسأذهب وأرى ماذا أستطيع ان أعمل».
فصرخت بحدة: «وماذا تستطيع ان تعمل؟ والى أين تمضي الآن حيث لا أحد غير الغبار والكلاب الهائمة؟ تقول ان النسيم بارد مع أنني أكاد أشتعل في ثيابي. أين الدلو؟ هل تعرف أين الدلو؟».
«ـ إنني أجلس عليه. ماذا تريدين منه؟».
«ـ سأسقي هذه الزهور. انها تكاد تموت عطشاً».
فصاح غاضباً: «لقد سقيتها البارحة».
«ـ يجب ان تسقى كل يوم».
«ـ كل يوم؟ ولماذا كل يوم؟ وهل هي مصابة بالحمى؟ دعيها وشأنها».
ونهض ممتعضاً وهو يقول: «لا أعرف لماذا تستمر مثل هذه المخلوقات في الحياة. سأقتلها جميعاً».
«ـ انها على الأقل مسكينة وغير مؤذية».
وراحت تداعب الزهور بأصابعها، وتقلب أوراقها وسيقانها الملتفة بأصابعها: «لقد كان طفلي الصغير يحبها كثيراً. كان يجلس مثلك هنا على الدلو ويكتب».
ثم همست بجد: «اقترب. أريد ان أقول لك شيئاً».
فاقترب منها، وأخذ وضعية الاهتمام الخطير، جالساً القرفصاء امامها.
«ـ من هم الكادحون؟».
«ـ ما أدراني. لماذا؟».
«ـ قال لي أحدهم إن «فهد» كان يشتم الكادحين، يشتم الشعب كله».
«ـ مع انني لا أعرف ماذا يقصد بذلك إلا أننا يجب ان نسأل غدا صباحا عن هذا الموضوع. . .».
وصرخ فجأة: «كفى كفى. ستميتين هذه الزهور بكثرة الماء. انظري. عليها اللعنة! انها تشرب كالأبقار».
«ـ أظن أن احداً جاء لزيارتنا».
وجاءت أصوات مبحوحة يتقدمها موكب من السعال: «ماذا تفعلان هناك؟ هل تتغازلان كأهل المدن؟».
وضحك العجوزان، ورحبا بالقادمين، ولوّحا لهم بالفانوس.
«ـ وما دخلكم انتم يا عجائز النحس؟! زوجاتكم ينمن كالدجاج منذ الغروب، وليس لكم الا ان تغازلوا الأبقار».
وأصرّ الضيوف على الجلوس قليلا فوق المصطبة. كانوا ثلاثة من الكهول المتعبين من ذوي الثياب الخلقة والأصابع التي تهتز عند لفّ اللفائف. وقال أحدهم بعد ان أنهى سعلة موفقة: «والآن . . هل ما زال الفهد في قفصه أم عاد يهزج ويمرح مع بنات السوء؟».
«ـ بل لا نعرف في أي قفص حتى. اللعنة عليهم! من أين أبدأ وكيف أنتهي. ذهبت أولا الى مكان ما، فقالوا لي: اصعدي الى الطابق الثاني، وعندما صعدت، قالوا: عودي الى الطابق الأول. وعندما هبطت، قالوا: الى الطابق الثالث، حتى تورمت قدماي دون جدوى. كلهم أنكروا معرفته».
«ـ طبعاً. لا بد ان يعرف أحد مكانه».
وصرخ أبو الفهد: «كان يجب ان لا أدعها تذهب. لقد أخطأت، وجلّ من لا يخطيء. كان يجب أن أذهب بنفسي».
«ـ وما الفائدة الآن؟ دعنا نسمع بقية القصة».
«ـ ثم قالوا لي: الى الطابق الرابع. وهكذا حتى آذن الظهر الى أن قال لي الشخص المسؤول إنني مخطئة وعلي ان أذهب الى مكان آخر. وفي اليوم التالي، ذهبت الى مكان آخر، وظللت أصعد وأهبط الى ان قال لي المسؤول انه لا يعرف شيئاً وعليّ ان أذهب الى جهنم».
«ـ على المرأة ألا تخرج من بيتها».
وصاح أبو الفهد: «لقد ضحكوا عليها».
«ـ لا لم يضحكوا عليّ بل كان لا يصغون اليّ، فهل عدم الاصغاء يعتبر ضحكاً؟».
«ـ بل ملل».
«ـ كانوا يعطونني في كل غرفة ورقة صغيرة حتى أصبح معي منها ما يملأ جيبي».
وصرخ زوجها: «وأين هي تلك الأوراق؟».
«ـ مزقتها».
«ـ اذن هذا هو السبب».
وقال ابو محمود: «لا يا أم الفهد. أنت ذكية وكان يجب ان تحتفظي بتلك الأوراق. وكل منا يعرف ما هي أوراق الحكومة».
فصاحت أم الفهد: «كانت أوراقاً لا نفع فيها. كنت استعملها في مقابلة الاشخاص فقط».
«ـ ليكن. كان يجب أن تحتفظي بها».
وصاح أبو الفهد: «لا تناقشوها. لقد وضح السبب. لقد مزقت الأوراق. لا حول ولا قوة إلا بالله!».
وقالت أم الفهد بنزق: «قلت لكم انها لا نفع فيها. وقد قال لي أحدهم عندما سألته ماذا أفعل بها: انقعيها جميعا في قدح من الماء ثم اشربيه في الصباح الباكر».





«ـ وهل كنت تقرعين الباب قبل الدخول؟».
«ـ بعض الأبواب كنت أقرعها، والبعض الآخر لا أقرعه. في اليوم الأخير لم أقرع أي باب. كنت اقتحم الابواب اقتحاما لأنني كنت يائسة».
فقال أبو علي: «ربما كان هذا سبباً من الأسباب».
فصاح أبو الفهد مغتاظاً: «وما علاقة هذه الأمور بولدي؟».
فقال أبو سليم: «ماذا تقول؟ أنا أراهن على زوجتي بأن هذا سبب من الأسباب الهامة التي عرقلت مهمتها. كانت تدخل على الموظفين دون ان تقرع الباب. .».
فقاطعه أبو محمود قائلا: «اسكت اسكت. ليتك بقيت صامتاً!».
«ـ بل يجب ان تفهموا ما أعنيه تماما وتقدروا أثره في أخطر الامور. لقد ذهبت مرة الى المصرف الزراعي من أجل نعجتي، فدخلت دون أن أقرع الباب. وما ان هممت بشرح قصتي حتى قال لي الموظف بلباقة: لا تتكلم ولا حرف، هيا اخرج واقرع الباب. وعندما خرجت وقرعت الباب ودخلت مرة ثانية قال لي الموظف: والآن اغرب عن وجهي ولا تعد قبل ثلاثة ايام يا وقح».
فقال ابو الفهد بصوت غاضب: «لا أظن. ما علاقة ولدي بقرع الباب ؟».
ثم أشار الى ضيوفه كي يقتربوا منه، وقال هامساً: «هل تعرفوا من هو الشعب؟».
فصمتوا قليلا، ثم تنحنحوا ولفوا لفائف جديدة بينما قال أبو سليم: «الشعب هو الذي يلبس البنطلونات. ولكن لماذا تسأل؟».
«ـ قالوا لأم الفهد ان ابني كان يهاجم الشعب».
«ـ انا لا أعرف، ولكننا نسمع هذه الكلمة كثيراً في الراديو. يجب أن تكون هامة. على كل حال اطمئن سأسأل عنها غداً».
فقال ابو محمد: «الفهد ولدكم أيضاً وأنتم تعرفونه جيداً».
«ـ نعم نعرفه. انه نمر».
«ـ ذات يوم كنت عائدا من الحقل فرأيته ينزل من السيارة. لقد حياني بيده. وكان لا يحمل شيئاً. .».
فقالت أم الفهد معلقة: «كان دائماً يذهب ويجيء بلا حقائب».
«ـ وقذفت له عنقوداً من العنب فتلقاه بيده كالكرة».
فقال أبو الفهد: «كان يحب المشمش كثيراً. يأكله ولا يغسله أبدا بل يقول لنا ان غسل هذه الثمار مؤلم كغسل الميت. يجب ان تؤكل هكذا وآثار الرياح عليها».
وقال ابو محمود: «أبناء الحكومة يغسلونها حبة حبة. ومع ذلك تجدهم دائماً صفر الوجوه كالأموات».
«ـ لقد رأيت اسمه مرة في الجريدة وكنت في السراي، واذ ببعض الناس يتجمعون على قصاصة جريدة، وكان أحد أقربائكم يصرخ: ابتعدوا. هذا اسم ابن عمي. .».
«ـ ورأينا صورته أيضاً. كان نصف وجهه أسود ونصف أبيض. وكان ينظر الى فوق كأنه ينظر الى نقطة ما في السماء».
«ـ لقد كبر الآن وأصبح رجلاً».
وقالت أم الفهد باكية: «إنني لم أره يشبّ الا على الورق. لم أر شاربه ينبت الا في الجرائد».
وتثاءب الجميع، ووضعوا أيديهم على ركبهم ونهضوا باتجاه باب الخروج، وكانت لفافاتهم المعوجة تخبو رويداً رويداً في الظلام. وعندما وصلوا الى المضخة، ذهب ابو سليم مبتعداً ليتبول واقفاً، فاستغل أبو الفهد المناسبة وسأله: «كيف الموسم؟».
فأجابه ووجهه الى الحائط: «انه أسوأ مما نظن جميعاً».
ثم عاد وهو يشد حزام سرواله باحكام بعد ان رسم ببوله على الجدار الأبيض ما يشبه شجرة الصفصاف العارية، وتابع كلامه: «انه عاطل جداً. الأرض لا نفع فيها في هذه الأيام. الأرض مريضة ولا ينقصها الا ان تعصب رأسها بمنديل وتنوح على الأيام الماضية».
ثم جلس على حافة البئر، وأشعل لفافة جديدة: «كان الزرع زرعاً فيما مضى. كانت الفرس تقف على طرف الحقل وتأكل دون ان تحني رأسها. أما الآن فلو لبست نظارة لما وجدت شيئاً للمضغ. سأهجر هذه الأرض، فاذا انحنى العشب الطويل فهذا شيء طبيعي. أما عندما ينحني العشب القصير وينكفيء على بعضه فقل ان الدنيا ليست على ما يرام. أنا ذاهب الى الحقل صباح غد، ولكني خجل جداً كأنني ذاهب الى المبغى».
فقال أبو الفهد: «فهمت فهمت. ولكنك تعرف حالتنا، وقد نحتاج الى شيء ما من اجل الفهد. أشياء ضرورية لا أكثر».
ففكر ابو سليم قليلا ثم قال: «يا ريت! صحيح ان الفهد ولد جوهرة، ورأيت اسمه في الجريدة، ولكن يا ريت. .».
وفيما بعد، عندما انفرد أبو الفهد بزوجته، قال لها باهتمام: «هل تعتقدين ان تمزيق الأوراق أو عدم قرع الباب سبب من الأسباب؟».
«ـ من يعرف؟ لا أحد يعلم ماذا يهم الحكومة وماذا لا يهمها».
«ـ لا بد ان هناك أموراً اخرى».
ثم مضى متجها الى باب الخروج، فصاحت أم الفهد: «الى أين تذهب في هذا الظلام؟».
«ـ سأجلس امام الباب قليلاً، وأعزف قليلا على الناي لولدي الفهد».
«ـ لا لن تعزف شيئاً في مثل هذه الساعة. ستوقظ الجيران».
«ـ وهل سأنهق؟ سأعزف له قليلا. كان يحب عزفي عندما كان طفلا، ذلك الولد الذي رأيته في العام الماضي يلبس قميصا أحمر ثم جلس على حجر عتيق امام البيت وأدخل طرف الناي في فمه، وأمال رأسه باتجاه الشرق، وراح يعزف ويبكي بينما راحت الكلاب تهرّ في الأزقة مرتطمة بالجدران والعربات». □

نــوم

لينـــا الطيبـــي



■ ماذا بعد أن تخبو الوسادة
بعد أن يصير الحلم ماء
وتطفو الطحالب؟

ماذا بعد أن ينام السرير،
تينع أجساده ويحين قطافها
تصير الوردة بين دفتي كتاب
ويغرق البحر في السفن؟

المنزل مرآة
شمس في المرآة
حديقته مزدهرة في الظلمة

أنا في هذا الجنون
كرة وراء كرة
هباء يخلف هباء
تتساقط أحلامي
فأصير وهماً في فراغ السقطة
تسيجني العتمة
ويخترقني سيف الضوء.

المنزل مرآة
كلما عريت لها قلبي
رسمت لي جناحين

أطير
وأرتطم بالنوافذ

مرة في فجر الغرفة
رأيت باباً مفتوحاً وبشراً لطيفين نائمين
في فم كل منهم صرخة متيبسة
أحببتهم
وصرت لا أجدهم

مرة أفقت على رؤى الصباح
وكان ليلٌ

ومرة كُنت مستيقظة
ورأيت الباب يفتح
وعرائس من البنفسج تتسلّل وتتسلقني
وكان نعشي

في كل مرة حلمت
كان الحلم ماء
وطحالب

والآن على مقعد مثل صنم
أحدّث الجنون
جنوني المجنون
يأخذني إلى السرير
ويعريني
فإذا بي على مركب
في بحر
إلى جزيرة □

لينا الطيبي:
شاعرة من سورية، صدر لها مؤخراً ديوان شعري بعنوان «شمس في خزانة»

الربّ يبدأ نصّه الأخير

نبيل صالح
كاتب من سورية

■ صعد، أبو العلاء الى ذروة جبل قاسيون ونادى الرب قائلا:

«اني علوت على جبل أعلى من الجبل الذي علا عليه، موسى. واني أخاطبك بلغة أفصح، فكلمني ان كنت موجودا!!»

ولما تيقن ان السماء فارغة توجه الى أسفل، حيث الناس، ونظر لنفسه في المرآة وقال: انت هنا إذن!؟ ثم انه لبس رداء «البسطامي» وسجد لنفسه مسبحا: **«سبحاني ما أعظم شأني، أنا ربي الاعلى..»** أنا كل شيء ولا شيء، أنا النقطة تحت الباء، من مركزي تتجه كل الخطوط الهندسية لتكون هذا الكون، والنقطة وهمية ليس لها أبعاد ولكن لا هندسة بدونها وأنا مهندس هذا الكون الأعظم، أنا الظاهر في عتمة الليل، أنا الباطن في وضح النهار، أنا أول جبلة من هذا الطين وآخر شكل يتكون منه.

«فلولا أني بدوت بها احتجبت واحتجبت بها بدوت لما بقي شيء ولا فنيَ شيء».

أنا الربُّ، رَغبت ان أولد في المرأة فنفخت فيها من روحي، وحصل لي رعشة لَّما أن أصبحت في قرار مكين، كيما أجدد نفسي كل حين، الى ان امتزجت في كل العالمين.. ثم قامت أختي حواء فاستخرجت النار الكامنة في الحجارة وأخذت تشوي طيني على النار المستعرة فتكهربت اوردتي السماوية وانبثق منها رعد ورعشة أزلية، سرت في أطراف الطبيعة قبل ان تنشأ الكمأة في رحم التراب، ثم فتحت عيني فرأيت خطيئة سقوطي الأولى هي الصواب الوحيد الذي عملته الى الآن، وهذه التي، الجحيم متعلق بخطاها، تجسد ارفع حظ لي فلا تتغافلوا عن نقطة الفتنة التي تبرق في الحب.

وقلتُ: للمرأة ربٌّ تعبُده، هو جسدها، الى ان تغدو أمّاً فتنقلب لعبادة نتاج الجسد، وتلقم حلمتها للقتلة والانبياء، المتسولين والعظماء باللهفة نفسها الى الحياة...

وقلت: الذكر سماء، والأنثى أرض لا ترضى بغير سبع سماوات طباقا، سماء بعد سماء تحجبها عن رؤية سيد الفضيلة، هذا القابع بين ملائكته العاجزين عن اللقاح....

ورأيت امرأة تشبه حلمي فقلت هذي هي، ولما أطبقت، قبضت على سراب. وأنا قد أعيتني الحيل واستنفدت كل ضلالاتي لاصطياد الشيطان الأكثر غموضا، كرغباتي التي تصعقني كلما احسستني ممتلئا بالمطر والحلم. وأنا قد جئت محمولا فوق رياح الكراهية الأبدية، ولكني أحببت كراهيتي وسقطت في شراك الحب مرة أخرى. وهذه الأنثى تزداد محبَّتي لها كلما زاد احتقاري، وانها لتزداد ضآلة كلما أرادتني أكثر...

وكل شيء أطاعني وسجد لي، سوى النار ما زالت تحرقني بالشهوة، شهوة الحب والقتل، وأنا اقترب منها كلما ازددت احتراقا، أدور وأدور حولها، دوائر داخل دوائر ـ كما الفراشة حول النار ـ ولا أستطيع منها فكاكا، ورأس الفرجار داخل النقطة، نقطة الشهوة، نقطة الحب ـ نقطة الحقد، نقطة الصدق، نقطة الباء وحولها الحروف. وأنا عين تبصر كل شيء سوى ذاتها، وعيني نقطة المركز، هذي النقطة التي لا أنظرها، وانها أصنعها، وهذه الفلسفة هي الدائرة التي يحدثها الفرجار.

«في البدء كانت الكلمة» وأنا الرب من داخل الكلمة آتيكم، لأني كامن في اللغة ولا مهرب لكم أيتها الحيوانات الناطقة.

انا الشعر، أنا النثر، أنا الحروف والأرقام، أينما توليتم فثمة وجهي. أنا السلطة المتوحشة التي لا حدود لها، أنا اللسان الذي ملؤه العالم، أنا الفرد السيد الذي لا يشبه إلا ذاته أعلمكم: لقد رأيت البداية والنهاية ويا حزن من رأى... العالم كذبةٌ كبيرةٌ، وهذه الأرض مركبةٌ فضائية يقودها الحمقى، في خط سير يحدده العميان، وكل الخربشات التي نسجت تزيد من ضخامة كرة الثلج المتدحرجة: **«فالعلم بلاء، والجهل عناءٌ، والقول داء، والسكوت هباء، وكل ذلك سواء، فامحوا ما كتبتم، وانسوا ما علمتم، وازهدوا فيما جمعتم»**. اذ كل ما آتيتموه محض لعب كلعب الأطفال في مياه النهر المتجددة، هذا الذي ليس له مبتدى ولا منتهى....

وهاأنذا قد جئت

فمنذ زمن طويل، يوم ان دعيت بآدم ونسيت أني إله، وأنا ما زلت في وهم ان الآلهة هي شيء غيري! وتصاغرت خوفا منها حتى تلاشيت كبرغوث في عباءة شيخ، ثم شاءت لي الصُدف ان أعطس، ولما ان عطست خرجت قطعة البنج من حلقي فاستيقظت وانتبهت، (لأن الناس نيام فإذا عطسوا انتبهوا!) وعندها عرفت ان: (هو أنا وليس هو هو) لأن عطف المجهول على المجهول يحيلنا الى الوهم، فعطفت المجهول على المعلوم ثم صحوت على أنا نحن.

وجاء رجال السلك الديني، وخلقوا ربا شبيها بهم، ملكا ووزراء. خدما وحشما وعرشا ودرجات، حديقة لهو ومحرقة للتعذيب، وصاروا جباة لرب مستبد مخيف! **«والمثلث ما زال يصرخ ان للرب أضلاعا ثلاثة»** مع أني دائرة بلا أضلاع.

وأنا الرب غدوت حبيس جدران أنبيائي، ومذاهب الفقهاء نوافذي الوحيدة التي توصلني الى العالم الرحب الفسيح، وانا العليم لست حزينا ولا سعيدا لكل هذا الغباء. فكل ما يأتيه بنو الأحياء عبادة، سوى الدين والتدين، هذا الشيء الوحيد الذي ليس بعبادة، **«فإلى متى أهرف بما أعرف، وأبين ما لا يستبين، وأعلل نفسي بلعل وعسى، واليوم وغدا، وكلا ولا، وبل وبلى؟»**...

وأنا الخير الاقصى، نازعت الشر بالشر للحق، فأبدلت الجبر بالحتمية، وقمت بالتفسير والتأويل والرواية والاستنباط لنصوصي التي لم أكتبها، فاحتلت بنفسي على نفسي وعكست المسيرة من تحت لفوقٍ، من الواقع المتحقق الى التنزيل العزيز، لأجل خيري الأسمى....

وكلما ازدادت معرفتي بالأشياء كانت معرفتي بنفسي أعظم وأكمل، وأنا أتعاظم وأتكامل الى ذروة التلاشي.

أنا هو الباب.

عراة تدخلون منه، وعراة تخرجون. وبين العري والعري لا شيء سوى الكلمة: ثمة كلمة ترقص، وأخرى تحلق، وثالثة تحترق، ورابعة وخامسة.... والله فضاء للكلمات. وما زالت الكلمات تتلاقح وتتناسل الى ان يمتلىء الفضاء معرفة، فتتكامل أطراف السعادة ويكون ربيع لا فصول بعده.

وقلت الجسد ربابة والروح نغم في الأوتار، وما زالت الربابة تتطور وتتقلب في جملة من التحولات داخل مزرعة الطبيعة ـ اذ ان نبتة صغيرة تكفي للتعريف بكينونتي ـ فتحرروا من أنفسكم وانقضوا حرمة كل شيء تجمد في ثلاجة التاريخ، لأن هذا الذي يدعى إنسانا قد عاش دائما في عصور حديثة، فاقتدوا بي، أنا الرافض الأكبر، ارفض نفسي البارحة، وغدا سأرفض هذا اليوم، لأن ديمومتي في التغيير والحركة لا السكون..

وأنا عشق مستحيل، أمجد ذاتي لذاتي، فأحرق كل شيء لاحترق وأصهر كل شيء لأنصهر. وأنا وأنت وانتم وأنتن وجه واحد لسيد السفح الكوني.

وقلت الزمن نهر وانتم أمواجه، أمواج تتناسل أمواجا... امواج تنسخ أمواجا. وهذي أشجار الحلم تنمو على ضفافه، تزهر حينا وتثمر طورا، الى ان تنضج ثمار الوهم ريانة، مبشرة بالسقوط، من العلى الى ◁

دعوة الى النباح «من أجل الحداثة»

صـلاح زنكـنه
كاتب من العراق

▷ القاع . . . كم هو رائع صوت ارتطامها بسطوح الموج، كومضة الفن في الليل المدلهم . . . . والنهر ما زال يمضي حاملا أمواجه العاتية من الدموع والدماء والصيحات والخطب، الى أن يتلاشى في سبخة الخريف الساكنة، حيث ينظر الغصن آخر ورقة سقطت منه . . . .

وأنا بحر كوني، والأمم جداول تستقطبها أعماقي، وهذي جسور الكفر تعلن ثورتها فتمتد باستقامة فوق ظهري المحدودب!

ورأيت هذي المدن حجرات مفصولة، توحدها شبكة مجارير تحت أجساد من اسمنت بارد يجثم فوق صدر هذا الذي أزمع الفرار الى ذروة الجبال، والذرى أبدا تفر منه، لأن روحه العمياء تمتطي ظهر جسده الأعرج، هذا الذي يقوده الى هاوية نبع مظلم عميق، بينما الأخرى تصبو الى الآماد اللانهائية . . . فلا في القرار استقرت ولا الى الأفق ترقت، وما برحت تؤجل السأم بالادهاش لأن المدهش ظل الأمل.

انا هو سيد البرمجة.

كل شيء يسري بمقدار الى مستقر فلا ينبغي ان يكون عبدا ولا حرا داخل حقولي الالكترونية، وإنما له ان يلعب حسب قوانيني والبقاء للأنجح . . . برنامج يولد وآخر يدمر، ويبقى الميكانيكي الأنجح، هذا الذي سيترتب عليه ان يصب قوالب المستقبل، تحت اشرافي، أنا الميكانيكي الأعظم والرياضي الابرع في هذه المجرة **«وها قد توضحت الطرق وصار يرى بتغميض البصر ما كان لا يرى بانفتاح العين، وينال من البعد ما كان لا يوجد بالقرب»**، انا الأحد المستنير، بنيت صرحا لهندسة الوراثة، ونفخت في الأرحام الاصطناعية نفخة كاملة، لأن الكمال المطلق، كما لو كان كمالا إلهيا، ينتج أفرادا يتقنون التمتع بوجودهم في ولاء . . . الولاء للأفكار لا للمأسسة، للحركة لا للسكون.

وأنا القوي قوة فعالة لا تدرك، وهذي قوتي تراكمت صلابتها، حتى غدت كالزجاج، فأعلنت بداية التشظي، وقامت حروبي بين بعضي: رأسي ضد ذيلي، شهوة تمشي على ساقين ضد رأس يتدحرج فوق تضاريس متباينة، وعلى قدر الحقد يكون الحب، وليس هذا العالم سوى نزوتي . . . وأنا المسطر الأعظم.

«لم أدع للكتابة قوة الا عصرتها» فعكست الأوائل على الأواخر، وجعلت البواطن ظواهر، وفطمت الأجساد عن الأرواح وجعلتها مراكب عائمة فوق بحر الصدف، والموت أمواجه. فحركوا مجاديف السعادة، وانشروا قلوع المغامرة، ويمموا نحو مملكة الرغبات، حيث لا شر ولا خير في عالم الحلم.

إشارة:

[هذا النص الأخير قد بدأ، ولما يكتمل، فنهايته مفتوحة بانتظار القلم الذي سيتمد في جسده ولا أقول يختمه، لأن النهاية تكون في **«سقوط الحرف، وانهداد الدنيا والآخرة، واحتراق الكون كله»**] ☐

«حق النباح»

. . . واخيرا قرر الكلب الهزيل الرحيل عن البلاد بعد أن أنهكه الجوع. وفي منتصف الطريق الى البلاد الأخرى التقى كلباً من تلك البلاد عازما الهجرة الى بلاد الكلب الهزيل، فسأله الأخير:

ـ حدثني يا صاح عن بلادكم.. يقال إن الخير فيها وفير.

أجاب الكلب الآخر:

ـ أجل.. أجل... اللحم والعظام. و. و. و..

قاطعه الكلب الهزيل الجائع مندهشا:

ـ اذن لماذا تريد الرحيل عن بلادك؟!

فهمس ني اذن صاحبه:

ـ لأن النباح هنا محذور وأنا أريد ان أنبح.

حينذاك أقفل الكلب الهزيل راجعاً الى بلاده، وبصحبته الكلب الآخر وهما لا ينفكان عن النباح.

[ص - ز]

☐

لست من هواة أو مريدي الفلسفة الكلبية ولا من أنصار فرانز فانون ولا أتشبه بدوجينوس وأسخر من غباوة ايرل برادور..

لست نهلستيا أو كوزمبوليتسيا ولا أومن بالانتليجيستا، ولا أدعو للخرمية أو القرمطية أو المزدكية ولا أريد أن أحل محل دون كيشوت..

صحيح أني حاقد على الارستقراطية والبيروقراطية والاتوقراطية والبلتوقراطية والاوليغاركية، وأتعاطف مع البروليتاريا، ومغرم بالديمقراطية، وأردد دائما مع بيرتون «إن كلمة الحرية وحدها تثير حماسي»، وأصرخ ملء فمي: حذار من «المكارثية» الأدبية، وحذار من «التوليتارية» الفكرية!

منذ ان اعلن الفيلسوف نيتشه موت الله وخرج فرويد بتحليله النفسي الذي خربش مداركنا، هذا اذ تجاوزنا ديالكتيك ماركس وماديته التاريخية ورأس ماله مروراً بنظرية دارون في أصل الأنواع وانتهاء «بنيبيه انشتاين»، داهم الأوروبيين هوس اسمه الحداثة.

لم تأت الحداثة من الفراغ.

ففي منتصف ثمانينات القرن التاسع عشر وما بعد حدث انقلاب كبير في التكنولوجيا وظهر أهم الاكتشافات في مجال الفيزياء والكيمياء والبايلوجيا والطب والهندسة والعمارة، وانبثق عصر جديد في بداية القرن العشرين عصر الذرة والكهرباء والسيارة والطائرة والتليفون والسينما وأشعة اكس، ووصلت الرأسمالية أوج ازدهارها حيث مرحلة الامبريالية البشعة ولغتها الوحيدة الاحتكار «كارتيلات، السنديكات، التريستات».. ونمت المدن وتضخمت «باريس، لندن، برلين، وبعض الولايات الأمريكية»، وتشعبت فيها الصناعات، وراحت تبحث عن أسواق لتصريف منتجاتها وبدأ الصراع، وشبت الحرب العالمية الأولى التي زعزعت القيم والمبادىء وخيبت الآمال، وشعر الانسان الاوروبي بالضياع والغربة وسط هذه الدوامة العجيبة دوامة القرن العشرين الذي قال وداعا لافلاطون وارسطو. القرن الذي حدثت فيه اكبر ثورة هزت البشرية قاطبة الا وهي ثورة اكتوبر «١٩١٧» في روسيا القيصرية. وفي هذا القرن اندلعت الحرب العالمية الثانية التي انتهت بكارثة «هيروشيما وناغاساكي»، وصحت الشعوب النائمة على قفاها، وشرعت تخطو نحو المستقبل عبر حركات التحرير الوطنية والحديث طويل ذو شجون. ان ما يهمنا هنا هو الحداثة التي انبعثت من جوف هذه الدوامة، وكان ابرز رجالاتها «جيمس جويس» ت. س. اليوت مارسيل بروست، هنريك ابسن، عزرا باوند، فوكنر، فرانسز كافكا، مايكوفسكي، والقائمة تطول ولا تنتهي..

الحداثة بنت الحضارة وصنو المدينة وثمرة الفكر المبدع الخلاق. ومن جوف الحداثة انبثق معظم التيارات والمدراس والمذاهب كالتعبيرية والطبيعية والدادائية والسريالية والتصويرية والتكعبية والانطباعية الرمزية والمستقبلية واللامعقول وحتى الواقعية الاشتراكية والى حدّ ما الوجودية كفلسفة والبنيوية كمنهج. وأظن لسنا بحاجة الى الحديث عن الروائع في الشعر والقصة والرواية والمسرح والموسيقى والفن التشكيلي التي انتجها فرسان الحداثة.

والآن أين نحن من الحداثة؟

الحداثة كلمة نلوكها في أوقات الفراغ ونرددها كالببغاوات حين نشعر بالضجر والخواء ونحن ما زلنا نرزخ تحت اطنان من الأقوال والحكم والبدع.

والنظريات الساذجة البليدة الجوفاء الجاهزة منذ مئات السنين.

نسعى الى الحداثة ونؤمن بالغول والسعلوّة وعبد الشط والعفاريت والجان والملائكة.

ندعي التقدم والتقدمية ونشتم ونسلخ كل من يخالفنا في الرؤى والأفكار والايدلوجيات..

ندافع عن حقوق المرأة ونضطهد نساءنا بشتى الأساليب.

نتشدق بالأممية ومحبة الشعوب ونحن أكثر شوفينية من الجنرال شوفان الذي قال: [وطني فوق كل الأوطان].

نتغنى بالحرية ونحن أكثر فاشية من موسوليني وأكثر دموية من فرانكو.

نطالب بالابداع، ونلعن النقاد ونتهم السلطة ونتساجل ونتشاجر ونعربد. أين الابداع؟ من اين يأتي الابداع والشرطي القابع تحت جلودنا يهددنا بالدمار كلما مسكنا بالقلم.

ما من كاتب عربي يجلس الى الورقة الا ويضع الرقيب نصب عينيه لأنه يقف له بالمرصاد شاء ام أبى.

وبعد.. أما آن للمتشاعرين والحكواتية الدجالين الطبالين الزمارين القوالين الأفاقين، الميكافيليين حتى النخاع، الحداثويين على الطريقة السلفية، المجاملين حد اللعنة ان يخرسوا..

أما آن لنا نحن الصادقين الصامتين الشامتين المالئي الحانات والمقاهي والشوارع ان نرفع عقيرتنا وننادي بصوتٍ جهوري عال حتى تبح حناجرنا: «كفاكم هراء.. كفاكم هراء».

اننا نعترض على الرداءة والفجاجة والسذاجة والغباوة في الأدب السائد، بل اننا ضد السائد، والبائد، والهامد، والجامد في الأدب والفكر..

وقد يقول قائل: هل لديكم البديل؟

نقول: نعم.. لكن الأخوة الاخياف في الصحف «الصفحات الثقافية» والمجلات لا تروق لهم كتاباتنا بحجة أنها لا تتماشى مع الخط العام.

ما هو الخط العام؟

انه شعارهم الابدي «الأدب الرديء السائد» ويركنون النصوص الجادة الجريئة جانبا.

اننا أدباء ولسنا موظفين في مؤسساتكم فلماذا تكممون افواهنا وتجهضون تجاربنا؟

ألا يحق لنا بعد كل هذا الكبت والقمع والمنع والردع ان نصرخ، وان شئتم ننبح.

[افسحوا لنا المجال ودعونا نمر نحن جيل الحداثة. نريد ان نقـول كلمتنا كما نبغي لا كما تبغون. وانتم تعرفون جيدا ان الأدب الحقيقي خارج المقاسات والقوالب الجاهزة]

من يتفق معي فليرفع صوته وسبابته احتجاجا ومن لا يتفق نحتكم للغة الاحصاء والبيبلوغرافيا لمعرفة حجم الحقيقة ☐

أحتاج إلى البحر وامرأة

مشـروحـي الـذهـبي
كاتب من المغرب

■ أنت الأرض وأنا الماء.

أنت التي حمّلتني قهري ووضعت جمرة في فمي كالطفل المشاكس وانسحبت للفرجة. بحق الكون اللامتناهي قولي متى تبرد وأتنفس الاحتراق والضيق.

لا تلوين رأسك. إني أحتاج هذه الأيام الى لقاح ضد التهاب سحايا الحقيقة أو أتبخر. واحتاج الى حقنة برميل من الصفاء كي تصفى روحي من دنسها وتنساب بلا عقد على سجيتها بكل رهفة وارتياح.

* * *

أحتاج الى البحر. أخلع أبواب المحنة المصفقة لانفصال الأعضاء عن عمودها الفقري. أنفلت على رمل الشاطىء. أتوسد صخرة. استريح من أتعابي قليلا. أركب ظهر نورسة بيضاء وأهرع لغزو مجاهل العميق. أتلاشى في الحلم بلا احتياط وبي رغبة جامحة في امرأة تجمع أشتاتي في قلبها بعد ان تكنس شهوتي للحذر وسوء النية والعنف.

* * *

أأحتاج الى فج المتاهات كي أؤكد عزمي على مواصلة الطريق؟

أأصلب حدقتيّ على حبال البرق الخاطف كي لا يغشاني العمى وكي تصدقين؟

أتغرم الروح بصدء القضبان وتتنازل عن الرحيل الى البساتين التي تنتظر عودة الغائب؟

بيننا في الحياة أسوار تحظى بالصيانة نتيجة الأخطاء.

بيننا في أنسجة الروح جزدان، إذ نغفو، تقرض حبل المودة وتعلن الحرب علينا بالنيابة.

حذار لي!

حذار لك!

* * *

تعالي لأجلس بين يديك كأول مرة في العمر ودون أن أحبس أنفاسي توجسا. واقتربي لتصل شفتاي الى امتصاص بريق عينيك.

أنا لا أضرب كفا بكف.

أنا أخو المعادن. أتمدد تحت الضغط كالحديد المحمر لأداعبك. وعندما لا أضغط أنكسر في تواضع أناني كي لا أتخذ شكل السنبلة بين أناملك.

* * *

أأحتاج الى وضع قفير في رأسي كي يـ ـ النحل في الذاكرة؟

أأخشى اللسع المركي لا أتذوق العسل على شفتيك؟

أأحتاج يا غزالة الى لبنك كي أقدمه لأطفالي احتفاء بقدومهم الى هذا التناقض الذي يوحدنا ويفرقنا على الجبهات والالتهابات؟

أأنت في حاجي الى أكبر انتهازيي أواخر القرن العشرين كي تضربين صفقة دسمة من الحب المنتظر؟

* * *

ليس من حق المحب أن يكتب آخر رسائله على الرمال ويطلب ثباتها عند هيجان العاصفة ليبقى مخلصا أو مغفلا طول العمر لخرافة يعبدها وحده.

ولماذا أغضب عندما يشتد بي الحنين ونسبية الامتلاك؟

ولماذا تنظرين الي هكذا باستفزاز يشوبه التتيم؟

أنا لا أتشفى ولا أشفي غليل نرجسية ماكرة. أنا أخاف أن يفاجيء قلبي سقوط ثلج مباغت فيقطع الطريق ويجمد شريان الوجد.

يا هذه، أليس أقرب الناس اليك أقربهم جهلا بك؟

إنها كما سلف لا أحتاج الى بياض الكفن كي أخط العبارات السود. تلك عادة أصدقاء الغراب.

أريد أن أنفجر غناء كناري فوق رموش امرأة واحدة وهي تسندني من الخلف كي لا أسقط. وبدل أن تركب ظهري مطية تشير بحقد الى منابع الجوع وتحرض الوجدان على الانتفاض.

* * *

أنا لست متهورا كما يبدو لك، بل أقطع الوادي وأخشى التيار.

أنا لست بحاجة إليك إلا بقدر ما أنت بحاجة إلي بعيدا عن الشبهات.

أنا غصن ينجرف مع سيل الليالي المتوحشة. ولست أدري أي الضفاف أنغرس في طميها وأنبت صديق مخلصا للعشب.

* * *

من أعانقها حناني فتسند رأسي ركبتيه فلا تكشف خنادق الحلم للمباغتات؟

* * *

أنا الضائع،
أنا الصائغ مصيري.
أنا المتهور المائع.
من يدري أهذا الكلام يقال للفهم أو للهدم؟
للهدم ان يحلم بأشهى المعاول ولي ان أمتليء بأشهى امرأة قياس الروح.

* * *

◁

نصوص

أحتاج اليك والمتاهة تشدني في جنون وقائي بعيدا عن نفسي فأرتبك. أريد أن أحب بلا خوف ولا احتاج الى أن أراكم على القلب ما يقصم ظهره من أوزار.

أريد أن أحب بلا خوف ولا أريد ان أنشطر بين اختيارات أطيبها كريه حتى الغثيان.

أريد أن أكون بؤبؤ عيني امرأة أتجدد برؤيتها ورؤاها تجدد الفصول دون أن تراني خارجها ودونها مدعاة للرقابة والفتور.

***

ما الكتابة اليك؟

الكتابة اليك محنة وراحة. حرمان منك وشوق اليك. اختيار.

الكتابة اليك صدق جارح مع النفس ومواجهة حامية تشبعني ركلا يدمي جسدي المعذب بلا شفقة.

الكتابة اليك نشيج هادىء حتى الكآبة المحفوفة بالمخاطر وفرح متوتر حتى مشارف الانفجار.

الكتابة اليك أعصاب تتقطع محتجة ومطالبة بالانصاف.

***

كيف أئن تحت وطأتك وأسرق قبضة شجون ملتهبة من أعماقي وأهديها اليك؟

أنا لا أتنازل عن القاسم المشترك ولا أساوم نفسي فيما اختارت يداك محطة. ولكني أنازع نفسي مرغما على تحسس الدفء في كل شيء صعوداً وهبوطا في سلالم وطلاسم الوجود. لست في وارد الحاجة لأن أخدع او أخدَع. واذ يمتص السحاب الكثيف رؤاي اختلط وأغيم.

***

تعبت روحي. أحببت حتى التعب.

كل الوقت لمن؟

كل الصدق لمن؟

أحيانا تصغر سواعدنا على قياس المخاطر فنندفع في أي اتجاه دون احتساب الخسارة.

أنا موافق مسبقا على السفر حيث تشائين ما دمت أحدث كالارتجاج في ضلعك الأيسر.

أما تزال أيدينا تشتهي العناق؟

أحيانا تصغر قلوبنا على قياس المسافة التي قطعناها وقطعتنا مع الإشارة الى ما خلفته من ندوب على وجهينا.

***

لكم هو مؤلم حقا أن تشوب لبن الحب حموضة العفن!

لكم هي قاسية لوثة اللسان المتهم (بكسر الهاء)!

أنا يا سيدة الانتظار لا أعرف كيف التنازل عن عرش حبك دون انقلاب يطيح برأسي.

أنا يا سيدتي أحتاج الى البحر. أخلع نوافذ القلب. أشرع أسراري للشمس. بعيدا عن الفواجع الممكنة ألوذ بجذعك منتشيا بالصفاء المتشارط.

أحتاج الى امرأة تضغط أحزاني وشبهاتي وتعلبها باسمنت سميك كمفاعل ذري معطل. وتجتاحني كإشعاع عذب.

احتاج الى البحر وامرأة.

واحتاج الى نفسي دوما سيارة مفخخة ضد كل الاشارات المخططة □

صلصال امرأة
ومقاطع رذاذ الدمع والنعناع

عبد المقصد الحسيني

كاتب من سورية

■ **امرأة:**

بحر مرجان/ أمواجها مذياع شهوة/ المرأة نامت على قمة نهديها المشعوذين/ تركت للصيادين/ والبحر/ والبخور/ دمعة رصاص كحلا للجياع/ المرأة معمل أقمشة/ تركت على غصن خطوات من ريح/ شفاهها أجراس حليب/ حذاؤها أوسع من سرج/ فمها ندي كبراد/ تركت قميصها من نبيذ في العراء/ نام الظامئون بعيدا عن أعضائهم النحاسية..

■ **أربعة**

كانوا أربعة في المطر/ شوارب مبللة/ أخوة في الصلاة/ عمال في الحزن/ وقفوا تحت المطر/ صامتين مثل قطيع من غنم/ بضعة سنتمترات من الخوف/ كانوا أربعة.. ثلاثة.. أربعة.. عشرة/ كانوا أقوياء/ في الأرض التصقوا كرائحة الثوم.

■ **جبل**

جبل من قمردين/ وزبيب/ وضع نظارتين/ وقبعة وطار الى شرفة حجل..

خرج رجل من كيسه جبلا من بغال/ ومتاريس/ عانق رجل قنديل الجبل/ فاض نبع أو نهر/ صعدوا الى قمة الجبل/ هناك التموا دون أشواق..

■ **صيف**

طائر منتوف/ صهر صحراء/ فمن بعثر وريقات صيفه الى مظلة؟/ من تركه يفر من لصوص؟ ترك المعاول تقتفي هندامه/ هندامه سهل من أشواك/ يتدلى من شاربيه/ مثل حبل من غبار/ لم يكتمل الصيف/ لن يقود كرة الطمث الى لحمها/ لن تنغرس الأنياب المائية في التعب/ كسهام سينثرون/ صلصال وقتها/ الى رقص لمعشر الحشرات..

■ **مطر**

المطر كالجنس/ عصير قلق/ نام في صندوق خجل../ أصابع قرنفل/ نظرية عشب/ ترك قبعته لأخواله الثعالب/ فاضت الأرض حيوانات/ نسوة الفلاح وضع يديه في جيب المطر/ ركض مع الجثة/ هلهل بالتنك وعلب النذر/ نام على مليون صلاة/ في الصباح دلفت أصابعه/ وترك أصابعه للمطر... □

مقام الصمت

وافق محمد

كاتب من المغرب

■ في الخارج صرت. كانت الشمس كنقطة.. ماسة بلورية تشع. تلتمع في سماء نائية صافية، تعمي ناظريها. الدنيا حرّها لا يطاق. مع السبيل انحدرت. كلما التوت بها المنحدر. بها الخلاء. حواليك في كل صوب.. هضاب متنامية مع مد النظر. وسهول مترامية يجثم عليها سكون وصمت قاحلين جافين. يقصمها أخدود ناشف يلتوي بين حقولها كثعبان قهره الصهد. نخيلات خاوية البطون.. أشجار وأشواك. نبسق وغاز. طلع وسدر.. كحلها تبدل نبتها تغيرت أشكالها.

تخطو. تسير هائماً، ناشداً السلوى، دافعا البلوى، كعاشق تيمه الجوى. الصخور بينها تعبر متوجساً مرتهباً من سموم الزواحف. هسيس الريح يسري وحفيف الأوراق تئز على أعواد واهنة واهية. تلتجيء إلى أدنى شجرة تتفيأ بها مجهداً مضنى المنبع المناسب يفجؤك.

تنكفيء عليه وتكرع ثم تهب كطائر أعياه الطيران طويلاً. تنهض منتشياً ريانـاً. شيء كالموسيقى يهفو الى أذنيك. مسلوباً مأخوذاً ترهف السمع الى الانغام المنسربة معزوفة بآلات خفية. ليس أجـواقهـا، سوى الطيور والأشواك والأوراق. في غالب الـظن. كلما أوغلت في الاحضان زادت وحشتـك، تفـردك. ككرة خنفوسية تتدحرج بين سفـوح مجدبـة لا تنبت غير الأشـواك والأحجار. . على المدى هناك تطالعك قبور. كلها من تراب وشواهدها من حجر بال، على عظام من رميم، كأنها من زمن سحيق، يرطب أحشـاءها هذا الماء الأسن الطافح بنبات السمار الجارح وصبّار يانع ناتيء السنان إن صيفاً وإن شتاء. بئر مطمورة القاع مشحونة الجوانب بجحور ترهب الجوارح بقـاطنيهـا. متـوجـه نحـو القبور تلوت سورة الرحمان وختمت. . إنَّا لِلَّه وإِنا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ.

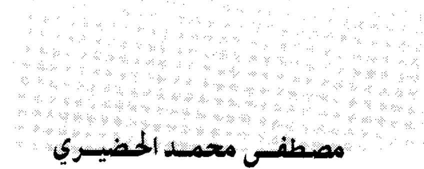
تدور ببصرك دورة كاملة حول نفسـك. يسـاورك الخوف من الثعابين والحيات المتربصة خلف الاحراش وهذا الصمت المطبق. , فتبلع ريقك وتسير. لماذا كل هذا الخـوف من الـلاشيء؟ ألـو كنتـما كائنين متناجيين متناغيين في هذا الفضاء لما كان هذا الاحساس؟ بلى. أحلام باطنة مكبوتة شرعت تطفو. يا ليت الزمان جاد في ذلك المكان. ويا زمان الوصل بذلك القفر السعيد. . ترق. تغفو سويعات الهنا هياماً بديار كَدَنَا. .

بين أشجـار بابـل المعلقـة صعدت الى القمة حيث حوش الوالي سيدي حامد. . سلّمت على الطلل سلام الأجداد. ملتجئاً اليه فراراً من طوفان الصمت الى صمت الـطفو. أسفل السفح تحول الطوفان نهراً يتعرج جانب القصر المائل رغم قدم الزمن. تابعت انسيابه وهو يلج كدوم بولعـوان. الغـابـة انسـالت بأشجارها مع امتداد الهضاب. كاظمة ذائبها وثعالبها. كاتمة رعبهم الى متى احلولك الظلام. دنيا رعب كانت أيام الصبا. لم يبق منها إلا الاسى والأشـواق. هيجت القروح الكليمة التي لا تندمل على حاة انمحت تماماً ولم تترك غير القفر الخالي. بانحناءة على نبتة الدوم. تنزع لبها تصنع منه فتيلا تشنق به هذا الصمت. طارت قبرة أجهضت رباطة الجأش. عليها اللعنة مخن رمية بحجر.

تولي وجهك شطر القبلة تكابد حر الصمت والقرص المتقد ينفلت لهيبه على أم رأسك يكويه، يتفصد الجبين، عرقباً.

سكـون مشحون بالارتعاب من كل حدب. الغابة بضواريها. . النهر بعمقه يحتزّ السفوح. يكاد يصهر ترابها الأحمر. الهضاب المتكاثرة ذات اليمين وذات الشمال. . بفجاجها الفاغر الافواه. قاعد ترى الى هذا الفراغ المدقع الذي ما توقعت أنت تكون بين فكيه المترملين إلا في حلم كابوسي يضغط عليك بكلكله. أين منه سليمان يناجي جموع هذا النمـل. الدؤوب الحركة والعمل؟ استشرى البشر بين الـطوايا ليهد أحابيل الكابوس المضروبة على النفس. استغرق في تأمل هذا الخلق ونسي ما حوله من هدوء عميق. . أيهـا النمـل اغزوا هذا الصمت وهدم قلاعه ناشراً بين أحضانه صخب الحياة وضجيجها. ولا هذا الهـول. . بعـدها ينادي مناد ان مات بلقيس تطأ ملكهـا الشمـخ على عروش الهـوى. يحفها الحنين والشــوق. . حتى إذا مثلت بين أحجار هذا الحوش الجلمـودية. . تخر راكعـة مبهوضـة رافعـة بصرهـا الى السـماء. . سبحـانـك ربي العـظيم. . ترنو الى الطيف تعـانقه. تبثه لواعج البعد وكمد الفراق. . تدع النمل يواصل الكدّ وتنحدر محاذراً السقوط وقد بارحك الجوى والعذاب □

الشاعر الوحيد



مصطفى محمد الحضيري

كاتب من ليبيا

■ وحيدا يمشي هذا الشاعر.

وحيدا. حزينا. كئيبا. يجرجر قدميه في تثاقل وبطء وكأنما قدميه قد شدتا بصخور ثقيلة.

يغني اغنية حزينـة من أغـاني عصر الكهوف أو هي أقدم تاريخا.

وحيد في المدائن. وحيد في القرى، لا أحد يمشي معه لا أحد يرافقه، لا أحد يخفف من كآبته.

هو، والمطر يزيد من قتامة وحدته، يصل إلى داخله صوت اليأس. المطر يبلل أفكاره وأخيلته.

شاعر في المطر. شاعر وحيد. شاعر في الوحل. يمتزج المطر بدمعه، برذاذ كلماته. يزيد أناشيده ليحيي زهرة. لينعش زنبقة ذاوية. ليصبح للماء طعم أعذب وللعصافير ريش أجمل.

وحيد، وفي نفسه صورتان مأذنة والآلة، المأذنة تردد أدعيتهـا في خشـوع وسكـون، والالـة تقـرأ لوحاتها في ضجيج وصخب.

وحيد كنقطة يتيمة في آخر السطر.

شاعر امتص بقايا الكلمات من شفاه الآخرين ولفظها من جديد حمراء قانية بعدما امتزجت مع بصاقه اللزج.

يحسـو بقـايا كأس مُلئت بعـرق الآخرين ودموعهم وباقي نجاستهم. وكدودة الحرير ينسج منها لوحة فاتنة.

وحيد يتلو أنـاشيد الحرية ويغني للحب وحده، يتلو أناشيد الحب ويغني للحرية.

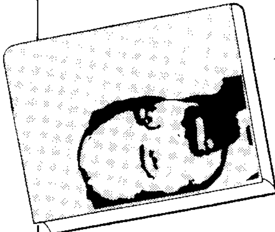
وحده غنى وحيدا، واصل سيره ترافقه حجارة الطريق التي يركلها بانتقام، الى ان يصل الى هدفه أو لا يصل. الى ان يجد رفيقا أو لا يجد.

يظل يسير وحيدا. حزينا. كئيبا. يغني أغنية حزينة من اغاني عصر الكهوف أو هي أقدم تاريخا □

صدر:
محمود شريح

توفيق صايغ: سيرة شاعر ومنفى

اول كتاب سيرة من نوعه يستند الى أوراق الشاعر ووثائقه ومدوناته الشخصية



٢٨٠ صفحة ● ١٢ جنيهاً استرلينياً



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905

يصدر قريباً:
المؤلفات الكاملة لتوفيق صايغ
□ ثلاثون قصيدة (شعر)
□ معلقة توفيق صايغ (شعر)
□ القصيدة ك (شعر)
□ ت. س. اليوت. الرباعيات الاربع (ترجمة)
□ خمسون قصيدة من الشعر الأميركي (ترجمة)
□ أضواء جديدة على جبران (دراسة)
□ صلاة جماعة لم فرد (مجموعة شعرية جديدة تنشر للمرة الأولى)

«الناقد» في عام

أولا: محتوى الدراسة

مجلة «الناقد» في عامها الأول، ١٢ عددا تمثل: ١٠٠٨ صفحة (تم اضافة الغلاف لصفحات المجلة: كل عدد يمثل ٨٤ صفحة).

ثانيا: الطريقة

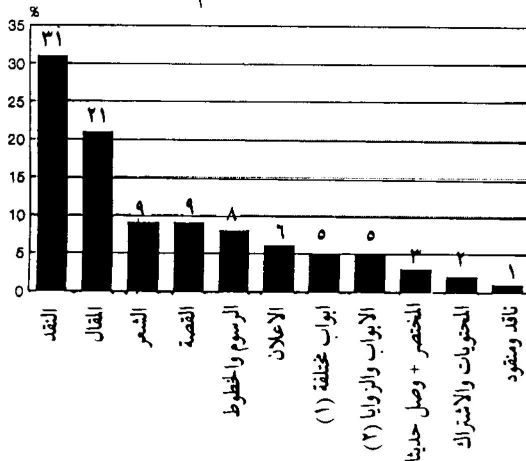
(أ) عرض في جداول وأشكال بيانية، مع تحليل موجز.
(ب) النسبة المئوية مقرّبة الى الرقم الصحيح.
(ج) تم تقسيم «الناقد» الى الأجزاء التالية:
١ـ النقد
٢ـ المقال
٣ـ الشعر
٤ـ القصة
٥ـ الرسوم والخطوط
٦ـ الاعلان
٧ـ ابواب مختلفة (تشمل: وراء الأخبار، لقاءات، وثائق ادبية، احاديث، الخ)
٨ـ الابواب والزوايا (تشمل: افتتاحية رياض الريس، عبد الغني مروة، زكريا تامر)
٩ـ المختصر + وصل حديثا
١٠ـ صفحة المحتويات (صفحة ٣) الاشتراك
١١ـ ناقد ومنقود

ثالثا: العرض والتحليل

(١) الأشكال البيانية

يمثل الشكل البياني رقم (١)، او الشكل العام، النسبة المئوية للصفحات المشغولة من كل جزء من الأجزاء الاحدى عشر.

شكل بياني رقم (١)
الشكل العام
النسبة المئوية من اجمالي صفحات الناقد خلال العام.



(١) **ابواب مختلفة**: تشمل وراء الاخبار. لقاءات. وثائق أدبية. رسائل. حديث.... الخ

(٢) **الابواب والزوايا**: تشمل افتتاحية الريس + زكريا تامر+ عبد الغني مروة

ويوضح الشكل البياني رقم (١) ان النقد غلب على الموضوعات الاخرى، ومثل تقريبا ثلث صفحات المجلة.

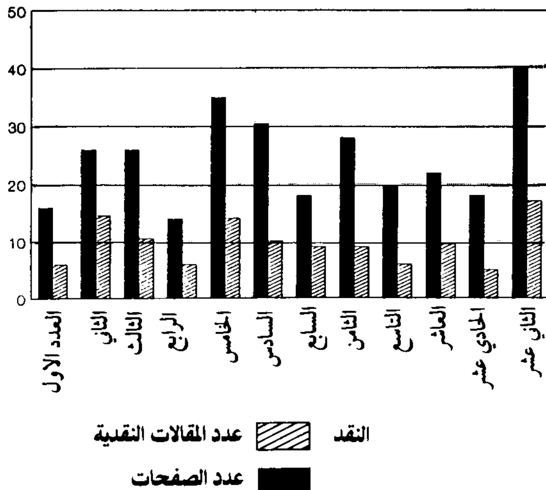
وفيما يلي عدد الصفحات الممثلة لكل جزء:

الجزء	عدد الصفحات
١ـ النقد	٣١٣
٢ـ المقال	٢١٠
٣ـ الشعر	٩٠
٤ـ القصة	٩٠
٥ـ الرسوم والخطوط (م)	٦٥
٦ـ الاعلان	٧٦
٧ـ ابواب مختلفة	٥٢
٨ـ الابواب والزوايا	٤٩
٩ـ المختصر وصل حديثا	٣٠
١٠ـ صفحة المحتويات الاشتراك	١٩
١١ـ ناقد ومنقود	١٤
	١٠٠٨

(م) بالنسبة للرسوم والخطوط،(جدول رقم ١) تم حسابها بشكل تقريبي وبفحص متأن لكل عدد وتوضح الاشكال البيانية التالية اتجاه «الناقد» خلال عامها الأول في كل من المجالات الآتية:

النقد

شكل بياني رقم (٢)



ـــها الأول

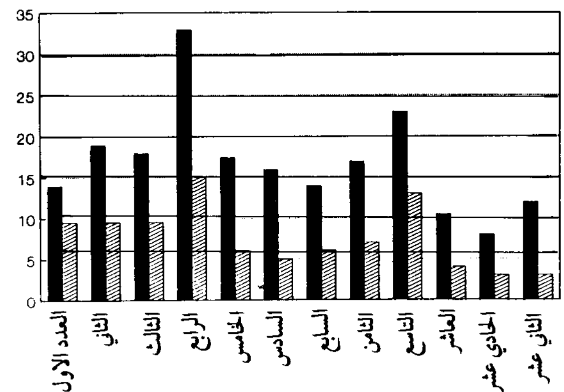
احصائية

طـارق الطيـب

ترجع الزيادة الطارئة في العدد الثاني عشر الى تخصيص ملف لمناقشة «موضوع الشعر الحديث»

المقال

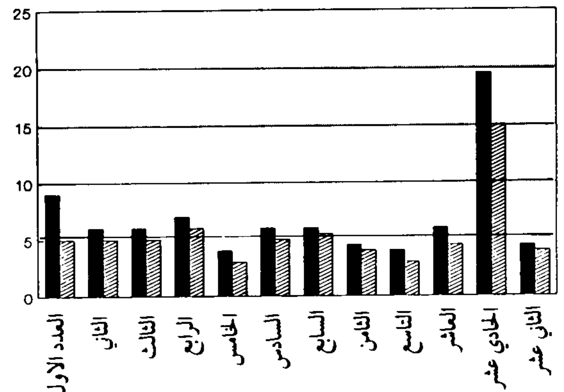
(شكل بياني رقم ٣)



في الشهر الرابع زادت الصفحات المخصصة للمقالات بالمجلة.

الشعر

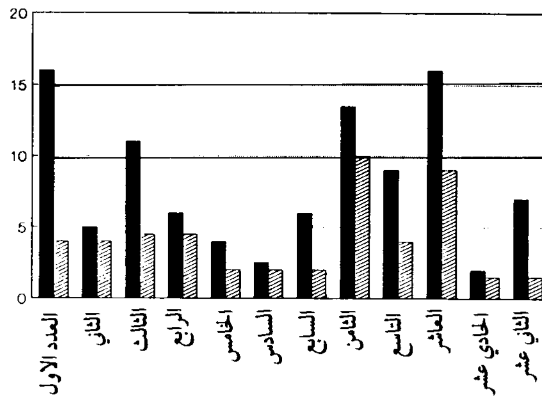
شكل بياني رقم (٤)



ترجع ايضا الزيادة الطارئة في العدد الحادي عشر، الى تخصيص ملف لـ «قصائد من سورية».

القصة

شكل بياني رقم (٥)



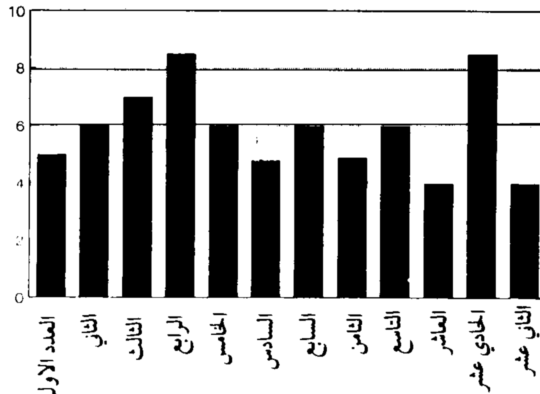
ترجع الزيادة في العدد الأول الى ارتفاع عدد الصفحات المخصصة للقصة.

وفي العدد الثامن الى ملف «قصص من المغرب».

وفي العدد العاشر الى ملف «كاتبات من الأقطار العربية».

الرسوم والخطوط

شكل بياني رقم (٦)



(ب) الاسماء التي شاركت في «الناقد»:

بلغت الأسماء التي شاركت في الناقد اجمالا: ٢٨٩ اسما، وكانت كالتالي:

(جدول رقم ٢)

الأجزاء	كاتب	كاتبة	اجمالي
النقد	٨٥	٥	٩٠
المقال	٦٩	—	٦٩
الشعر	٥٣	٢	٥٥
القصة	٣١	١١	٤٢
الرسوم، والخط	٢٢	٢	٢٤
اخرى	٩	—	٩
مجموع	٢٦٩	٢٠	٢٨٩
نسبة مئوية	٩٣٪	٧٪	١٠٠٪

(عدد الاسماء)

(جدول رقم ٣)

الأجزاء	كاتب	كاتبة	اجمالي
النقد	١١٧	٥	١٢٢
المقال	٩٠	—	٩٠
الشعر	٦٢	٣	٦٥
القصة	٣٣	١٢	٤٥
الرسوم، والخط	—	—	—
اخرى	٩	—	٩
مجموع	٣١١	٢٠	٣٣١
نسبة مئوية	٩٤٪	٦٪	١٠٠٪

(عدد المقالات)

تم استبعاد الرسوم والخطوط، لصعوبة تمييز من قام بالرسم في اعداد المجلة

الفرق بين الجدولين مغزاه ان هناك بعض الاسماء التي تكررت في المجلة اكثر من مرة خلال العام، مع ان النسبة ما زالت كما هي تقريبا، وتوضح مشاركة ضعيفة للمرأة في «الناقد».

أما الاسماء التي تكررت، فكانت كالتالي:

في النقد ـ ظهر غالي شكري ٨ مرات، عبده وازن ٧ مرات، شفيق مقار ٤ مرات، مودي بيطار ٤ مرات، ثم كل من صبري حافظ، نادر سرور وفخري صالح ٣ مرات، ثم خمسة اسماء تكررت مرتين: عبد الواحد لؤلؤة صلاح عبد الله، وفيق رمضان، شربل داغر، ميشال نقولا وميشال جحا.

في المقال ـ ظهر انسي الحاج والصادق النيهوم ٧ مرات، ثم نوري الجراح ٤ مرات، ثم مرتين لكل من: أمجد ناصر، غالب غانم، معروف الرصافي، صبري حافظ، أحمد بسام ساعي وانيس الجزائري.

في الشعر ـ ظهرت اشعار انسي الحاج ٤ مرات، فاضل العزاوي ٣ مرات، ومرتين لكل من: سميح القاسم، فايز خضور، بندر عبد الحميد، امجد ناصر، رنده قوشحة.

في القصة ـ ظهرت قصتان لكل من: حنان الشيخ، عبد العزيز مشري، ومحمد صوف.

وفي الرسم ـ رسم نذير نبعه غلاف «الناقد» ثلاث مرات، ثم مرتين لكل من: شلبية ابراهيم وشفيق عبود.

(جـ) الكتب التي تناولتها «الناقد»:

في جزء النقد: بلغ عدد الكتب التي تناولها جزء النقد ٧٦ كتابا، بواقع ٦ كتب في العدد الواحد تقريبا. والموضوعات كانت كما يلي:

(جدول رقم ٤)

	روايات	شعر	دراسات متنوعة	دراسات نقدية	قصص	ترجمة	نقد الناقد	مقالات	
العدد	١٨	١٦	١٦	٧	٦	٦	٤	٣	٧٦
٪	٢٤٪	٢١٪	٢١٪	٩٪	٨٪	٨٪	٥٪	٤٪	١٠٠٪

يتضح من جدول (٤) ان الروايات والشعر كانا اكثر الموضوعات تناولا بالنقد، وان المقالات هي اقلها تناولا بالنقد والتحليل. اما الدراسات المتنوعة وغيرها، وتشمل: (دراسات سياسية، تاريخية، اجتماعية وغيرها) فتمثل في مجموعها نسبة كبيرة، ولكن في مفرداتها تمثل نسب قليلة بالمقارنة بالترجمة أو القصص مثلا.

في جزء «المختصر»

و «وصل حديثاً»: بلغ عدد الكتب المتناولة في الجزءين ٧٠ كتابا، تم تناولها بتعقيب وتحليل مختصر، بواقع ٦ كتب في العدد الواحد تقريبا، على مدار العام. وعلى الوجه التالي:

«المختصر»=٢١ كتابا

«وصل حديثا»= ٤٩ كتابا

والموضوعات كانت كما يلي:

(جدول رقم ٥)

	روايات	شعر	دراسات متنوعة	دراسات نقدية	قصص	ترجمة	مقالات	مجموع
المختصر	٢	١٢	٢	٢	—	٢	٢	٢١
وصل حديثا	٣	١٩	٨	٧	٦	٣	٣	٤٩
مجموع	٥	٣١	١٠	٩	٦	٤	٥	٧٠

الرسائل في جزء «ناقد ومنقود»

بلغ عدد الرسائل التي ظهرت بالمجلة ١٠٨ رسالة، بواقع ٩ رسائل لكل عدد، مع ملاحظة:

(١) ـ خلو العدد الثالث والرابع والخامس من الرسائل

(٢) ـ تم احالة ٤ مقالات نقدية في العدد السادس والسابع والثامن الى جزء «النقد»، لتناولهم موضوعات طويلة نسبيا في نقد «الناقد».

ويمكن توضيح جزء «ناقد ومنقود» في الجداول التالية:

طارق الطيب:
باحث وأديب من السودان، يتابع الآن دراساته العليا في فيينا.

(جدول ٦)

رجل	١٠٥
امرأة	٢
مجهول	١
عدد الرسائل	١٠٨

(جدول ٧)

	عدد الدول	عدد الرسائل
عربية	١٣	٩٠
اجنبية	١٠	١٧
مجهول	١	١
مجموع	٢٤	١٠٨

(جدول ٨)

الدولة	عدد الرسائل
المغرب	٣٠
سورية	١٧
الاردن	٨
العراق	٦
البحرين	٥

باعتبار جزء «ناقد ومنقود» يمثل الترمومتر الذي يقيس درجة التفاعل مع المجلة، فقد كانت الاستجابة ـ عموما ـ طيبة، ومؤيدة في معظمها. وبالنظر في تقرير «رياض الريس» في العدد الثاني عشر (ملامسة الجمر) والأخذ في الاعتبار ان عدد نسخ «الناقد» لم يتجاوز بعد ٨٠٠٠ نسخة، وان دخولها مسموح في ست دول عربية فقط ـ يمكن القول إنها حققت الكثير في مثل تلك الظروف.

رابعاً: النتائج العامة

● ان «الناقد» لم تنحرف عن طريقها المرسوم مسبقا، والنقد يمثل عماد المجلة، ويبلغ ثلثها تقريبا.

● قدمت «الناقد» ٢٨٩ اسما في عامها الأول، بعضها معروف، وبعضها غير معروف، وحققت أحد أهم مبادئها، باتاحة الفرصة للكتاب من مختلف الأجيال والاقطار العربية، كي يعبروا عما يشاؤون بحرية، وهي نتيجة طيبة باعتبارها ممنوعة من الدخول في معظم البلدان العربية.

● ان هناك بعض الأسماء قد تكررت، خاصة في الشعر والقصة، مما يضيّق المساحة لنتاجات ابداعية جديدة.

● ان مشاركة المرأة في «الناقد» ضعيفة، فلم تمثل في مجموعها اكثر من ٧٪ طوال العام.

● ان المسرح اختفى من صفحات «الناقد» سواء كتابة أو نقدا ☐

ممنوع من التداول

نشر الدكتور رفعت سيد أحمد، وهو كاتب مصري معروف، قصة مع الرقابة في مصر، في جريدة المعارضة المصرية «الأهالي» العدد ٤٠١ تاريخ ١٩٨٩/٦/١٤، وننشر فيما يلي النص الحرفي لهذا المقال الذي يعكس الواقع الذي يعانيه كل كاتب عربي مع الأجهزة.

قصتي مع المصادرة

رفعت سيد أحمد

■ بعد قراءة التحقيق الصحفي الهام في عدد «الاهالي» (٧ ـ ٦ ـ ١٩٨٩) والمعنون بـ «القبض على كتاب» ليسرى حجاج، رحبت كثيرا بدعوة الزميلة عبلة الرويني، لرواية وقائع ما حدث لي مع الأزهر بشأن مصادرة كتاب (رسائل جهيمان العتيبي: قائد المقتحمين للمسجد الحرام بمكة) و(الاسلامبولي: رؤية جديدة لتنظيم الجهاد).

وتتلخص وقائع تجربتي مع المصادرة في قيام بعض ضباط مباحث أمن الدولة بناء على اتصال مباشر مع السفارة السعودية بالقاهرة ورجال الازهر ومجمع البحوث الاسلامية في اوائل مارس ١٩٨٨ بحجز جميع نسخ كتاب (رسائل جهيمان العتيبي) في مخازن الناشر (مكتبة مدبولي) بقرار شفوي منهم وباقرار تحريري موقع من الناشر (الحاج محمد مدبولي) الامر الذي دفعنا الى رفع دعوى قضائية عاجلة عن طريق الاستاذ سيد عبد الغني المحامي، فافرج عن الكتاب بعد ٤ شهور من المصادرة هذا بالنسبة للكتاب الأول. اما الكتاب الثاني (الاسلامبولي) الذي نشرته ايضا مكتبة مدبولي، فقصة مصادرة هذا الكتاب أكثر اثارة، فلقد استمر عرض الكتاب بالأسواق لأكثر من عام (يناير ١٩٨٨ ـ فبراير ١٩٨٩) الى ان فوجيء الناشر بقرار من فرع مباحث أمن الدولة بجابر بن حيان بالجيزة بناء على تقرير ايضا من الأزهر يأمره بحجز ما تبقى من الكتاب داخل المخازن لأنه يهدد امن الدولة واستقرارها وسلامتها، ثم اتبعوا هذا القرار بحجز ناشر الكتاب لفترة في فرع امن الدولة بالجيزة، ثم باقراره بعدم توزيع الكتاب. وكان الاقرار داخل (لاظوغلى)، أي اشترك فرعا أمن الدولة (بالقاهرة ـ والجيزة) في مصادرة الكتاب.. الذي لا يزال مصادرا، وبقيت دلالات هذه المصادرة، والتي نتصورها لا تخرج عن الآتي:

أولا: وفقا لقانون المطبوعات رقم ٢٠ لسنة ٣٦ فقرة (١٠) فإن حق مصادرة الكتب ليس من سلطة الأزهر او أمن الدولة بل هو من سلطات مجلس الوزراء، وفي حالات الطواريء وفقا للقانون رقم ١٦٢ لسنة ١٩٦٨ فقرة (٣) فان هذا الحق وبشروط مقيدة، يكون من سلطة نائب الحاكم العسكري، وليس الأزهر. اما دور الازهر فهو قاصر على المصاحف وكتب الاحاديث وفقا للقانون ١٠٢ لسنة ١٩٨٥. اذن هذا الدور الرقابي الجديد للأزهر بماذا نفسره؟ إنه جزء من عملية خلط الأوراق والادوار امام العقل المصري في كل شيء بما في ذلك امور الثقافة فيصير من لا حق له يفرض ويشرع ويمنح وفق هواه.

ثانيا: المصادرة المستمرة لكتاب (الاسلامبولي) لم تحل دون انتشاره، بل العكس هو الصحيح حيث وسعت المصادرة من دائرة توزيع الكتاب.. ولكن لماذا لا يتم تداول مثل هذا العمل في العلن دون خوف وقهر يمارس على الناشر او المؤلف في الوقت الذي تترك فيه عمليات استخدام الدين والاسلام على وجه الخصوص في كل شيء بما في ذلك تصديرها في اعلانات (جلب البركة) لشركات توظيف الأموال الفاسدة!

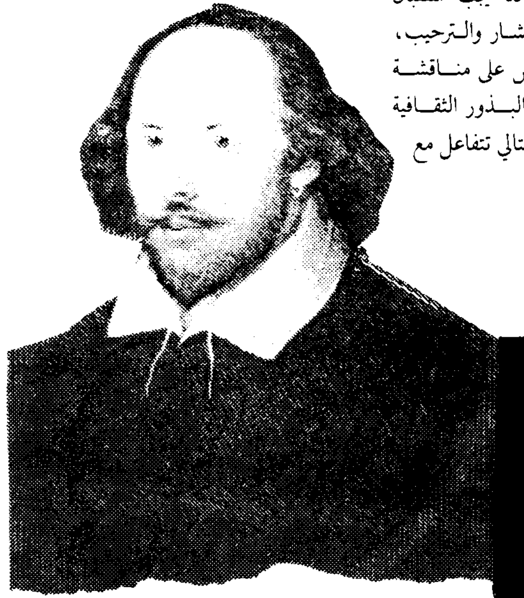
ثالثاً: لا بد من وقفه جادة للمثقفين في مصر على اختلاف مشاربهم الفكرية لايقاف ذلك، ولتكن بداية هذه الوقفة تكتلا جماعيا من الذين صودرت اعمالهم وعبر لجنة الدفاع عن الثقافة القومية واللجان الثقافية بالاحزاب المصرية والنقابات المهنية لايقاف مهزلة المصادرة التي وصلت الى حد قيام «مخبر صغير» في أمن الدولة بمصادرة كتاب اسلامي سياسي يدعو الى البعث واليقظة والى مصر افضل فهل تكون هذه الحملة التي تتبناها «الأهالي» هي بداية الطريق لهذا التكتل؟ نأمل.. وهذه يدنا اول من تصافحكم ☐

مدخل إلى شيكسبير

نماذج من الترجمات العربية

صلاح نيازي

هذا الرأي النقدي في مترجمي نتاج شيكسبير إلى اللغة العربية، تنشره «الناقد» في قسمين، القسم الثاني سينشر في العدد القادم



■ لا بد من الافتراض، ان مترجمي شيكسبير يتمتعون بالضرورة، ولو على درجات، بالشجاعة والجدية والمغامرة. لذا يجب استقبال محاولاتهم الترجمية، بالاستبشار والترحيب، ومعهما يمكن تبرير الحرص على مناقشة اجتهاداتهم، حتى تنشط البذور الثقافية الشيكسبيرية وتتضاعف، وبالتالي تتفاعل مع البيئة المتبنية الجديدة.

حاشا ـ اذن ـ أن تتخذ هذه المقالة لنفسها، سلطة الامتحان والاختبار بأي معنى. لكن يمكن اعتبارها، كملاحظات متفرج لا يقوى على القيام والقعود بنشاط، ومع ذلك قد يصيب، في انتقاد هذا اللاعب أو ذاك.

لا بد من الافتراض ثانية، ان الترجمة أياً بلغتْ، فلن تكون إلا صورة فوتغرافية للوحة رسم أصلية، وهي مع كل امانتها ، تفتقر الى حركة الريشة، وايقاع اللون وتنفس الضوء، تفتقر الى عمليات التدرّج والتكوين، الى الصراع بين الفكرة والتطبيق. شيكسبير، بهذا المعنى، لوحة رسم أصلية لا تكف عن التفاعل، فيما بينها من الداخل، ومع كل من ينظر اليها على انفراد، بل ان هذا التفاعل يتنوع في الفرد الواحد، حسب ثقافته، وحسب مزاجه ونفسيته.

هل شيكسبير لوحة رسم، أم انه عملية تسلق؟ قد تصعد الى قمة جبل، بأية واسطة نقل، قد تتمتع غاية التمتع بالمناظر حواليك، وفوقك وتحتك، وتعود متعبا بلذاذة، وتنام بهناءة. هناك من يقرأ شيكسبير، وكأن بواسطة نقل. وهناك من يعد العدة، يتمرن ويدرس طبيعة الجبل، قبل الشروع بالتسلق، فإن همَّ، وتحاضنت اعضاؤه بصخوره، يتفصد دم هنا، وينزف جرح مؤلم، تصبح الصخور جذوراً، والأطراف أغصاناً، تلاحم دموي بين الصخرة والعضلة. ايقاع بين اليد والقدم وضربات القلب والقصبات الهوائية والارادة. التهاون هاوية. الانزلاق هاوية. لا بد من ايقاع كامل بين الجسد والروح والعقل. لا يكون التلاحم اكثر اثارة إلا في التسلق جبلا أو نصا. مستوفز أنت، لا ينسيك طموح القمة، خطر الهاوية. قراءة شيكسبير تسلق حقيقي، وفي مخاطره تكمن اغراءاته. الذين قرأوا شيكسبير، كمن يحتفظ بصور تذكارية، إلا الذين اعدّوا العدة وتمرنوا ودرسوا طبيعة النص وتضاريسه، تركوا فيه أثرا، وترك فيهم اثراً، تملكوه وتملكهم، هم اكثر غنى والنص اكثر غنى، علاقة لا تنفصم، كعلاقة الأساس بالجدار، وبالسقف.

كان الافتراض، ان مترجمي شيكسبير، يتمتعون، ولو على درجات، بالشجاعة والمغامرة والجدية. عانى منه حتى اكثر المتخصصين في الدراسات الشيكسبيرية من الناطقين باللغة الانكليزية. ولا أدل على ذلك من الشروح، التي يعترف في تضاعيفها المحققون، بعجزهم عن فهم مقاطع منها. حتى ان عالماً صبوراً يدعى «غرافيل بيكر» خصص المادة الأولى من كتابه «تقدمات لشيكسبير»، الى مسرحية «خاب سعي العشاق»، وحينما حاول ان يحلل احد مشاهد الفصل الرابع، سُقِط في يده حتى كاد «يفقد وقاره النقدي».

المخرجون المسرحيون كذلك. يقول بيتر بروك: «الغرض من اجراء التمارين والتجارب على المسرحية الشيكسبيرية، هو إيجاد المعنى». ويقول جي. أر. رسل: «الباحث يدرس نصوص المسرحيات، كأنها بعيون جديدة، مع اطلاع على الأساليب البلاغية الاليزابيثية، وتقاليدهم



المسرحية، وآرائهم في الساحرات، أو الملوك، أو العدل، أو الرحمة، ومن ثم يطرح هو تصوره الذي ينشد من ورائه التأثير في قرائه حتى يفهموا المسرحية بالشكل الذي يرتئيه... كلا المخرج والباحث يظنان ان معانيها، ما هي إلا بعض الجوانب من معنى اكبر، وان المسرحية كثيراً ما تنفلت من قبضتهم».

أين تكمن صعوبة شيكسبير، في افكاره؟ أم في اسلوبه ولغته؟ أم فينا؟

إذا استثنينا اللغة الانكليزية ومجازاتها لبعض الوقت، والتفتنا الى المصطلح الذي نطلقه على المؤلفات المسرحية الشيكسبيرية، أي: النصوص. هل هي نصوص حقا وتقرأ كمادة روائية او شعرية او قصصية؟ وإذا لم تعتبر نصوصا، اذن ما هي؟

يقول يان كوت Kott في كتابه «شيكسبير معاصرنا»: في كل آثار شيكسبير لا أجد مشهداً أبعث على الغثيان من مشهد موت كورديليا... تبدو أعمال تيتوس الوحشية، لدى قراءتها، عابثة. قرأتها ثانية مؤخراً، ووجدتها سخيفة. شاهدتها على المسرح فوجدتها اكتشافا مؤثرا، لماذا؟... حين تبدو لنا مسرحية ما معاصرة، سطحية وعابثة لدى قراءتها، في حين تثيرنا وتتملكنا على المسرح، نقول إنها مناسبة للمسرح».

هذا هو بيت القصيد. القراءة شيء والمشاهدة شيء آخر. الكلمة المكتوبة شيء، والكلمة الممثلة شيء آخر. كلمة واحدة مثل «نعم» قد تعطي عشرات المعاني حسب الطريقة التي تنطق بها، والمقام الذي تقال فيه، وبالمثل فانها قد تعطي عشرات المعاني السلبية وكأنها «لا».

ألم يختلف الشراح العرب في تفسير بيت امرىء القيس؟:

أغرَّك مني أنَّ حبَّك قاتلي وانك مهما تأمري القلب يفعل

هل هو مجرد استفهام، أم انه استفهام استنكاري؟ ألم يتوقف معناه على طريقة إلقائه؟ ثم كيف تمثل دور الملك لير في نزعه الأخير؟ هل كان يعرف ان ابنته كورديليا ماتت؟ ام انه ما يزال مقتنعا انها ما زالت على قيد الحياة؟ لا بد ان كلماته تأخذ معنى مختلفا من حالة الى أخرى، وكذلك تمثيلها، وكذلك ترجمتها.

يقول موزلي Moseley في كتابه «مسرحيات شيكسبير التاريخية»: «ان كلمة نص بحد ذاتها تثير مشاكل. فكتاب يحتوي على قصيدة أو رواية، قد يبدو وكأنه من نفس صنف كتاب يحتوي على مسرحية، ونستعمل الكلمة المختصرة «نص» في وصفها جميعا. لكن هناك اختلافات واضحة... الرواية تقرأ ببطء أو بسرعة.. تترك جانباً... باستطاعة القارىء ان يعود الى صفحات سابقة لإذكاء ذاكرته. المفاتيح الوحيدة للمعاني تكمن في الكلمات في الصفحة. بيد ان المسرحية خبرة مشتركة، تجري في بناية خاصة، بالسرعة التي يقررها الممثلون والمخرج، لا المشاهد الفرد. وأكثر من ذلك، فان استقبالنا لأية مسرحية يتأثر الى حد كبير باستجاباتنا الغريزية لمظهر الممثلين، وشخصياتهم وأصواتهم، وبتحكم ما يختاره المخرج في هذه العناصر من السرعة والتوكيد وحتى المنظر. علينا أن ندرك ان الكلمات المطبوعة، ما هي الا رمز واحد في نقطة واحدة في شيء ما، يعمل لا بالصوت وحده، بل بالصورة، ان المشهد المسرحي صورة ناطقة بلا شك».

على هذا تبدو صعوبة المترجم العربي مضاعفة في هذا المجال، حتى وان لم تكن هناك صعوبات أخرى. فلعدم وجود عراقة مسرحية تتوارث التجارب، فانه أمام نص مطبوع لا أمام صورة ناطقة.

الصعوبة الثانية التي تواجه الشيكسبيريين، ناجمة عن كيفية النظر إليه، والى مسرحياته. هل هو كاتب مسرحي، أم شاعر؟ هل مسرحياته مكانية أم زمانية؟

يقول كينث ميور Muir «لم تكن عظمة شيكسبير موضع شك في الاقطار الناطقة بالانكليزية، إلا ان النقاد والممثلين لم يقولوا بعظمته مؤلفا مسرحيا إلا نفاقا وتشدقا، وللبرهنة على عدم ثقتهم به مؤلفا مسرحيا ما قام به «سير وولفت» في مسرحية Symbeline، اذ حذف منها مقدار ما حذف منها غيره قبل نصف قرن». والمعروف ان برنارد شو أعاد كتابة الفصل الأخير من مسرحية الملك جون. اما الروائي توماس هاردي فيقول: «لا علاقة لشيكسبير بالمسرح اليوم، ولم تكن له علاقة به من قبل».

وقبل ذلك كان كاتب مسرحي وممثل عاش في القرن السابع عشر، يدعى كولي سيبر قد غير مقاطع كثيرة من مسرحيات شيكسبير التاريخية، وظلت تلك التغييرات مستمرة لمدة قرنين من الزمان.

على أية حال، تعترض المترجم، أي مترجم مشكلتان عويصتان، تتركان لرحمة المترجم، وتمكنه الأكيد من لغته الام بالدرجة الأولى، وهما الأمثال والتوريات.

الأمثال مضللة، وفي كثير من الأحيان يتناقض فيها اللفظ ومعناه، ولو أخذت حرفيا لما عنت شيئاً. لنأخذ على سبيل المثال، المثل العربي «ان يبغ عليك أهلك، لا يبغِ عليك القمر». يقول الشارح «إنه لولا معرفة قصته والمقدمات لما فهم منه معنى مفيد البتة لأن البغي هو الظلم، والقمر ليس من شأنه ان يظلم أحداً، فكان يصير معنى المثل «إن كان يظلمك قومك لا يظلمك القمر، وهذا كلام مختل وليس بمستقيم».

بالاضافة الى ذلك، فان الصعوبة تتأتى من كيفية استخدام المثل، ومتى يستعمل؟ وما هي أغراضه؟ بكلمات اخرى، هل تتشابه الأمثال في اللغة المنقول عنها، واللغة المستوردة لها من حيث كيفية استعمالها، ومتى تستعمل ومن حيث أغراضها.

المعروف ان كتب الأمثال الانكليزية، تضم عادة بين ٦٠٠ ـ ٨٠٠ مثل. وتعرّف على أنها جمل حكيمة وقصيرة، وهي بهذا تشبه الأمثال العربية التي ترتبط بالحكمة، فتقول «باب الحكم والأمثال»، «وليس في كلامهم أوجز منها ولا اشد اختصاراً».

كانت الأمثال تدرس في المدارس الانكليزية منذ القرن العاشر الميلادي، كطريقة ذكية لتدريس اللغة اللاتينية، واستمر هذا المنهج الى القرن التاسع عشر. ما يهمنا ان الأمثال في عصر شيكسبير بلغت ذروتها «ومن المحتمل ان الأمثال التي نسبت الى شيكسبير كانت موجودة ولو بصيغ اخرى». غير ان النظرة للأمثال تغيرت الآن كلية. فالاوساط العلمية والثقافية، تنظر اليها بازدراء وتحرّمها في مؤلفاتها واطروحاتها ومقالاتها. يتساءل نورمان دوغلاس: «ما الحِكَم التي في الأمثال؟ ما هي إلا مجموعة من الملاحظات المبتذلة. خذ خمسين مثلا سائرا، انها بالية جدا مبتذلة جدا، لدرجة نربأ ان نتفوه بها».

أضف الى ذلك، ان الأمثال نادراً ما تستعمل في افتتاحيات الصحف الجادة، وان استعملت فلغرض خاص. مع ذلك تشيع الأمثال في خطب السياسيين، ومناقشاتهم، وكذلك في البرامج الاذاعية والتلفزيونية ذات الطابع الترفيهي، وفي أعمدة الصحف الشعبية. لماذا؟

يبدو ان الامثال الانكليزية تستعمل لغايتين: الأولى «لكسر الجليد» أو رفع الكلفة، وبعيدا عن الرسميات والمجاملات. الثانية: انهاء نقاش وصل الى طريق مسدودة للإيحاء بأن وراء المثل، رأيا أو عرفا عاما يؤيد الفكرة المطروحة. وبهذين المعنيين استعمل شيكسبير الأمثال بما فيها الدينية، والأقوال التي تجري مجرى الأمثال.

هل نتوخى نحن من أمثالنا العربية هاتين الغايتين؟ فاذا كان الجواب سلبياً فكيف يتحايل المترجم على ذلك، ويجعلها ذات فعالية؟ الترجمات الحرفية ضارة ضرر حرفية الأمثال العربية «الصيف ضيعت اللبن» أو «كل الصيد في جوف الفرا» أو «رجع بخفيْ حنين».

◁

▷ لنأخذ المقطع التالي :

'In sooth, my friend, your father might kept
This calf, bred from his cow, from all the world
In sooth he might'.

أولا حذف المترجم السطر الثالث بلا مبرر، وترجم السطر الأول والثاني على الوجه التالي :

(كلاّ أيها الصديق، لقد كان من حق أبيك
أن يحتفظ بهذا العجل الذي ولدته بقرته دون سائر الناس)

بغض النظر عن ترجمة In sooth بـ «كلاّ» وهي تعني حقيقة، وترجمة Might بـ «حق» وهي تعني يجوز أو من الجائز فان العجل والبقرة مأخوذان من المثل الانكليزي :

« whose the cow is , his is the calf»

أيْ «من له البقرة، فله عجلها» وهو قانون انكليزي متوارث، استشهد به الملك جون هنـا للفصـل بين أخوين أحدهما نغل، اختلفا على إرث الأب. ثم ان البقرة صفة للمرأة الذميمة، وهي نفس الصفة التي اعطاها «سكارس» لكليوباتره حينما هربت مع انتوني من القتال في البحر.

لنأخذ مقطعا آخر:

'Yet indirection thereby grows direct
And falsehood falsehood cures as fire cools fire
Within the scorched veins of one new-burn'd

جاءت الترجمة على الوجه التالي :

«الرجوع عن الباطل يردك الى الحق
ومن أخطأ السبيل فان خطأ آخر يهديه سواء السبيل
كالنار تطفيء النار
بعد ان يتأجج لهيبها».

والآن كيف يهدي الخطأ الآخر الى سواء السبيل؟ وكيف النار تطفيء النار؟ ومن أين جاء المترجم بـ «بعد ان يتأجج لهيبها».

يشير المقطع أعلاه الى مثلين، وهما :

«One diciet drives out deciet» والآخر :

'One fire drives out another' ومعنـاهما «باطل ينقض باطلاً» و «نـار تداوي ناراً»، ذلـك ان المثـل الثاني يشير الى عادة انكليزية قديمة (وعربية أيضاً)، هي ان الحروق الجسدية تُداوىٰ بتدفئتها.

اما الفكرة العامة، من وراء المقطع، انه ما دام الحق والباطل يسيران في خطين متوازيين، فمن الأفضل لمن ضل السبيل، وأراد ان يرجع الى جادة الصـواب، فما عليه إلا ان ينتقـل من خط الباطل الى خط الحق، دون الحاجة الى الرجوع الى بداية خط الباطل، فذلك أفضل واسرع.

تكررت هذه الفكرة في مسرحية هاملت :

« By indirections find direction out»

وترجمها جبرا ابراهيم جبرا بالصورة التالية :

(وهكذا نحن المتمتعين بالحكمة والنفوذ
نكتشف بالطرق الملتوية والحياد عن الهدف
الوجهات الصحيحة»

بالاضـافة الى ذلك، اقتبس شيكسبير من التوراة والانجيل كثيرا من الأمثال، أو لـمّح إليها. لننظر في أحدها ونقارن ذلك بالترجمة :

« I am amazed, methink, and lose my way
among the thorns and dangers of this world»

وقد ترجمه الدكتور محمد عوض محمد على الوجه التالي :

(يخيل اليّ ان الدهشة جعلتني أضل السبيل
ما بين أشواك الحياة وأخطارها)

يبـدو لأول وهلة، أن الـترجمـة معقولة اذا لم توضع الى جانب نصها الانكليزي. فالدهشة غير موجودة ولكنها مستنبطة من الاستقراء اجتهاداً. امـا إذا كانت ترجمتها لـ I am amazed ، فربما من الأفضل ترجمتها «أنا منشده أو أنا منذهل»، كما أن «أضل السبيل» هي غير «أضلُّ سبيلي»، لأنها توكيد على حالة فردية خاصة، وهي المقصودة هنا. أمّا «ما بين أشواك الحياة وأخـطارهـا» فقد تمر دون ان تثير شبهة. الا ان شارح طبعة آردن يفسر الأشواك : Thorns بـ : Riches أي أطايب، لأن فيها اشارة الى الاصحاح ٢٢ من الأمثال، «لا تشتهِ أطايبه لأنها خبز أكاذيب. لا تتعب لكي تصير غنياً» واشارة الى انجيل متى ـ الاصحاح ١٣ : «والمزروع بين الشوك هو الذي يسمع الكلمة، وهمُّ هذا العالم وغرور الغنى يخنقان الكلمة فيصير بلا ثمر».

الصعوبة الأكثر تعقيداً، هي ترجمة التورية، لأنها خصيصة قومية في كل لغة، وعلامة فارقة لها. ونقلها من محيط الى محيط، هو كاستبدال صورة شخصية في جواز سفر، بصورة شخص آخر. اذن ما من حيلة لترجمتها، سوى براعة المترجم وتعمقه، لا في لغته الأم فحسب، ولكن في طبيعة مجتمعة.

صيغ التـورية باللغـة الانكليزية، تتشـابـه وصيغ التـورية في اللغـة العربية، تشابهاً تكادان تكونان فيه توأماً، من حيث الجناس كتشابه الكلمة حرفاً وموسيقى واختلافها معنى، أو تغير حرف واحد، او التقارب الموسيقي فيها. بالاضافة، فان التوريات تستخدم لنفس الأغراض التي تستخدم فيها الأمثال الانكليزية، وخاصة في تعريضها وغمزها ولمزها وإيحائها. وهي الحيلة التي لجأ إليها مقدمو البرامج الترفيهية، لشد المستمع أو المشاهد. ولهذا السبب أفرط «النغل» في مسرحية الملك جون منذ أول ظهوره على المسرح، في استعمال التوريات الجنسية الفاضحة، حتى يكسب الجمهور من الشوط الأول.

وما هذا بجديد، فالتآليف العربية التي تخاطب النظارة ككل، توسلت من قبل نفس الطريقة في استدراج الجمهور وجذبه ومشاركته، أي الألفاظ البذيئة الخليعة، خاصة وأن المرأة لم تكن من بين هؤلاء النظارة. وعلى هذا يمكن تعليل الاضافات الداعرة في «ألف ليلة وليلة»، ومسرحيات خيال الظل لابن دانيال الموصلي، مما اضطر محققها الى حذف كثير من الأبيات، أو إلى وضع نقاط بدل كلمات وأسطر معينة. وللبرهنة على انها من تغيرات أو إضـافـات المخـايلين، أن هناك كثيراً من هذه العينات من الأبيات، مكسورة الوزن.

من البديهيات المسلم بها في الدراسات النقدية، أنك لو اردت ان تفهم شاعرا، أو فناناً عموماً، فلا بد من الاحاطة بعصره. وهذه البديهية تصبح اكثر بداهة ولزوماً، اذا كان المقصود دراسة كاتب مسرحي، لأنه لا يتحدث بصـوت منفـرد، بلغـة منفردة، ولا بوجهة نظر منفردة. ابطال المسرحية يتكلمـون كل بصـوته الخاص، وبلغته أو لهجته الخاصة، وبوجهة نظره الخاصة. المسرحية حلبة من الأصوات واللغات ووجهات النظر، وهي في تصـادم دائم. كل شخصية خزين من معتقـدات سلفية متراكمـة في اللاوعي، ممارسات وبالتالي صراعات في الحاضر، ونزاعات دموية صارخة من أجل الهيمنة والسيطرة، على الماجريات، ومن ثم امتلاك الغد.

الإحـاطـة حتى التقـريبية بعصر شيكسبير، تدخل في باب التبجح والصلف والغرور. يكفي انه أغنى العصور في تاريخ الأدب الانكليزي، وهـو يشبـه من هذه النـاحية، ومن نواحٍ أخـرى، كما سنـرى، العصر العبـاسي. لذا سنقتـطف جذاذات، ليس إلا، قد تلقي إضـاءات على النصوص الشيكسبيرية.

يقول ادوارد لوسي سمث «إن الاليزابيثيين اعتقدوا بأن الفن والصنعة لا يختلفان كثيراً . . . ولكنهم قبل كل شيء كانوا يؤمنون بتفوق الكلمة. الكلمة بكل تنوعاتها واختلافاتها. اما الشعر فكان بالنسبة لهم المثل الأعلى للكلمة، وقد أظهروا حماسة عجيبة للترجمة. . . نظر الاليزابيثيون الى التحف الأدبية الأجنبية نظرة تمن وتشهٍ وتملّك، وطمحوا الى جعلها جزءاً دائماً من التراث الانكليزي». والجملة الأخيرة، تذكر بتملك العباسيين لكتاب «كليلة ودمنة».

إذا أضفنا الى ذلك، حرص الاليزابيثيين على مزج الديني بالدنيوي، واليومي العابر، بالحادث الجلل الجسيم، فسنكون أكثر قرباً من لغة شيكسبير التي كانت وسيلته الأكثر حيوية، للتعبير عن تصوراته وانطباعاته من خلال شخصياته المسرحية، بيد ان هذه اللغة كانت هي نفسها محددة بالجمهور المعاصر له. يقول جي. بي. هارسون: «الشاعر أو الروائي قد ينتظر الاعتراف به، ربما لسنوات، بيد ان الكاتب المسرحي، خاصة اذا كانت له اسهم (كشيكسبير) في الشركة التي تنتج مسرحياته، لا يصمد أمام الفشل. يجب ان يرضي جمهوره، وإلا فمآله الافلاس. إنه لا يكتب للأجيال القادمة ولكن للجمهور الذي يحضر العرض ذلك المساء، لذا يجب ان تكون مسرحياته مناسبة لخشبة المسرح، مناسبة للشركة التي تتعهد بانتاجها، مناسبة للجمهور الذي يشتري التذاكر لمشاهدة العروض». والشيء بالشيء يذكر، فإن العروض المسرحية، كانت تقام نهاراً، والجمهور وقوف لعدم وجود كراسي، بالاضافة فان الجعة كانت تباع اثناء العرض، وكثيراً ما تنافس أحد النظارة مع الممثلين وهم يؤدون ادوارهم.

ولكن ما العالم الذي خبره شيكسبير خاصة، وأناس عصر النهضة عامة؟ ما اختلافاتهم عنا؟ يقول موزلي: «حقاً ان الاليزابيثيين كانوا يعيشون في كوكب آخر يختلف عن كوكبنا، ويدور حول شمس مختلفة». كيف؟

احتذى اناس عصر النهضة نفس النموذج الكوني الذي رسمه بطليموس في القرن الثاني الميلادي. هذا النموذج يختلف عما اعتقده الاغريق (اي الكون وتتوسطه الشمس أو الكون المتراكز). ويذكر موزلي: «ان القدامى لم يعرفوا التلسكوبات، ولم يعرفوا الارقام العربية، بما في ذلك وجود الصفر. . . ولم يكن لديهم الجبر وهذا اختراع عربي آخر».

افترض بطليموس سلسلة من الأفلاك متراكزة تدور حول عالم فلكي يتألف من تراب وماء وهواء ونار، وهي العناصر التي تكون المادة كما يعتقد أرسطو. وكل هذه العناصر مغلفة بفلك من نار تحت قمر متغير يُرى بالعين المجردة. اما المنطقة الواقعة تحت القمر فهي معرضة للتغير والفساد.

إن الرياضيات هي المفتاح لفهم الكون، وكانت ولا تزال ذات علاقة وثيقة بالموسيقى. هذه العلاقة الحسابية بين الأفلاك المتحركة، تعبر عن نفسها وكأنها بأنغام موسيقية، إلا اننا لا نسمعها على الأرض لأنها تعبر عن الكمال، وكل ما تحت القمر ناقص ومعرض للتغير. . . وعلى هذا فالفرد في العصر الاليزابيثي يتطلع الى السماء ويتصور انها نهائية، وهذا مفتاح آخر لفهم كثير من المجازات في مسرحيات شيكسبير.

يعتقد افلاطون، أن حركات الكواكب في السماء، لها نظير في الروح الخالدة للإنسان، وان أرواحنا كانت ستردد الصوت طبقاً لموسيقى الأفلاك، لولا طبيعة الجسم الدنيوية والتالفة. يعيد شيكسبير هذا التصور في مسرحية ماكبث، وفي مسرحية الملك لير.

وبعد ذلك هيمن سانت اوغسطين على الفكر الغربي وخاصة بفكرته المسمّاة Ordo أي النظام وهي تعني ايضا المرتبة والمنزلة وسلم التدرج.

يعتقد سانت اوغسطين، ان كل شيء، جمادا كان أم نباتا، أم حيوانا، له علاقة بكل شيء آخر، وله غرض معين، وله رتبة او منزلة في نظام السلم، كما يعتقد ان للملائكة مكانا معينا في السلم، فاذا لم تبق في أماكنها لترقص للموسيقى المعقدة العظيمة تعم الفوضى.

وعلى الرغم من ان هذا النظام كان قد بطل الاعتقاد به في القرن السادس عشر، الا انه بقي تصورا مجازيا ووصفا فيزيائيا للكون في كثير من المآثر الأدبية.

ان فهم هذا التصور المجازي باب مفيد للدخول الى عالم شيكسبير. وما دام لكل شيء مرتبة ومنزلة ونظام، ولكل شيء سلّم، بما في ذلك الأحجار، فمن اليسير الى حد ما تفسير بعض مرامي شيكسبير. فنحن الآن حينما نقرن المرأة بالجوهرة، فانما نعني انها نفيسة وجميلة معاً. اما بالنسبة الى الاليزابيثي فتعني انها تقف على رأس سلم الاحجار. واذا شبهنا فرداً ما بالأسد فنعني شجاعته، اما الاليزابيثي فيعني انه على رأس سلم الحيوانات. واذا قال النابغة:

كأنك شمس والملوك كواكب — اذا طلعت لم يبد منهن كوكب

فلا يخطر على البال سوى ان الممدوح يفضل غيره (الشمس أيضاً رمز للفضيلة والذكاء في النقد القديم) اما للاليزابيثي فكانت تعني انها في قمة سلم الكواكب، كما سنرى.

تنشأ عن هذه التقسيمات، تقسيمات فرعية. فعناصر الطبيعة الأربعة: التراب، الهواء، النار، الماء، تشكل فيما بينها سلما، تقف النار في أعلاه وهي الأنقى والأخف في القمة الفيزيائية والمجازية، ومن هنا يمكن تعليل استعمال شيكسبير للنار بإفراط. □

صدر:
كتب
عن العراق

توفيق السويدي

وجوه عراقية عبر التاريخ

١١٣ صفحة، ١٠ جنيه استرليني

«من الكتب التي تتمتع بنكهة خاصة»

«الأفق» ـ نيقوسيا

مير بصري

أعلام السياسة في العراق الحديث

٢٨٨ صفحة، ١٤ جنيه استرليني

«كتاب مهم وضروري للباحث والقارىء»

«الحوادث» ـ لندن



56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ

قريباً

● سعيد أبو الريش

● بار السان جورج

وكر الجواسيس في بيروت

كتاب يكشف أسرار العالم العربي
خلال ربع قرن



Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905.

نقص خطير في المكتبة العربية

فــاروق مــواســي
ناقد وقاص وشاعر من فلسطين

■ لا شك أن المستشرقين قدموا خدمات جلّى لأدبنا وتــراثــنــا ـ مع تحفــظنــا من نوايا بعضهم ودوافعهم الاستعمارية أو التبشيرية ـ. أقول ذلك أولاً وقبلاً، لأن بعضنا ما زال متزمتاً ويطهو نفسه في حسائه. ومهما تزمّت المتزمتـون فلا إنكـار أن المستشرقـين نفضوا الغبار عن أمهـات الكتب المكـدسـة في المساجد والتي طال عليها الأمـد، وهي سادرة، ولسان حالها يشكو هذا التخلف الذي ألم بنا وعانقنا.

جاء المستشرقـون ودرسـوهـا وحققـوها وترجموها الى لغـاتهم لتكون دلالة على حضارتنا، وآية على إبداعنا، فترجمـوا باديء ذي بدء كتباً لا نكاد نقرأها بل لا نكاد نسمـع بها ككتـاب «المجموع المبارك في التاريخ» لابن العميد المعـروف بالمكين، وكتاب «تاريخ الدول» لابن العـبري و«نـظم الجـواهـر» لسعيد بن البطريق وغيرها وغـيرهـا، فأخذوا يعلقون عليها الحواشي ويلحقون بها ألوان الفهارس تيسيرا للفائدة، فالفهارس كشاف لا بد منه. ولا أدري كيف ينتفع بكتاب «محاضرات الأدباء» أو «الأمتــاع والمؤانســـة»، مثـلا، من غير هذه الفهـارس الموجهة. كما عالجوا بحوثاً عن بلاد الشرق في أخلاق أممها وعاداتها وشرائعها ولغاتها وعلومها وفنونها وكل ما يتصل بأسبابها.

ولعـل دائـرة المعـارف الاسـلامية من أهم ما أنجزه المستشرقــون، فما من مادة الا وكتبهـا متخصص بها، وألحقها بعشرات المصادر المساعدة والموجهة، وقد طبعت هذه الموسوعة أربع مرات ـ ان لم يكن أكثر ـ يضاف في كل طبعة ما يستجد، ويهذب فيها الكثير.

ومما يدعو للأسف ان هذه الموسوعة ذات الجهد الجبار تطبـع بالانجليزية والألمانية والفرنسية، ويكتفي العرب بترجمة بعض أجـزائها ـ وعن الطبقة الأولى التي لم تعد صالحـة ـ ويصدرون المواد حتى حرف العين في ترتيب ألفبائي، وليس ثمة من يتابع المشروع ويدعم الترجمة في أحدث الطبعات.

ونظرة الى فهارس (بيرسن) فاننا نذهل لهذا الفيض من أسـماء المقـالات (فقط) وأمـاكن نشرها، ففي الفهرس الأخـير مثـلا هنـاك نحو خمسين ألف اسم مقال مبوبة بمنهجية تساعد الباحث في حقله.

وما أكثر المجلات والدوريات في الغرب، والتي تعالج دراسات تخصصية كلاسية، ولا ننكر بوادر جادة تصدر عن جامعات الرياض وبغداد والكويت ودمشق وعمان، غير ان الأدب العربي الحديث يفتقد مجلة أكاديمية جادة على غرار مجلة الأدب العربي Journal of Arabic literature الصادرة بالانجليزية ليدن وفيها تحقيق علمي ـ غالباً ـ مبني على أسس النقد الحديث.

ومن مآثر المستشرقين الدعوة الى عقد مؤتمرات لدراسة الحضـارة العـربية ويدعى اليها علماء عرب، وها نحن نشهد اشتباه الجامعات العربية لهذه المؤثرات والمهرجانات كمهـرجـان تاريخ بلاد الشـام الـذي أقـامتـه الجـامعة الأردنية، ومـا يبـذلـه د. أحمد صالح علي في قسم الدراسات الاسلامية في بغداد، وما يبذله د. فاروق عمر في جامعـة الكويت، وما قام به المركز القومي للبحوث الاجتماعية في القـاهـرة حيث أقام قبل سنتين مهرجاناً علميا على مستوى دولي عن ابن خلدون بل أصدروا كتابا يضم أعمال هذا المهرجان.

وهذه النماذج التي سقتها هي نادرة بالقياس لما ينتجه الغـرب عنـا. ويتبـادر الى ذهني السؤال: اذا كنا شعبا يستهلك التكنولوجيا فلماذا لا نستهلك الأدبيات ايضا؟

اننا نذهل لهذه القدرات وهذا التفاني في دراسة أدبنا، وقـراءة في كتـاب نجـيب العـقـيقـي «الاسـتشراق والمستشرقـون» فاننا سوف نعجب ونعجب لهذه الجهود الجبـارة التي يبـذلـونها ولنتصفـح على سبيل المثال مواد (رايت) و(دي ساسي) و(فريتاج) و(دوزي) و(فلاتشر) و(نولدكه). فهل يقرأ هذه الملاحظات بعض من يعنيهم الأمر في وطننا العربي، فيتابعون ترجمة الموسوعة الاسلامية وصـولا الى نهاية حرف الياء كما هي وبلا تعليقات على الحـاشية خوفا من «الـدس!»؟ وهـل نتفـرغ للكتـابة الموسوعية في كل ميدان؟ وهل تكثر المجلات المتخصصة يكتبها كل في ميدانه وليس «أديب» يخوض في كل لجة.

وهذا لا يمنعنا أن نتذكر ـ ولو على سبيل المكابرة ـ أننا كنا أول من استقصى في البحث والتأليف ونقبّ ودقّق، وليس أدل على هذا من الاسناد والعنعنة في توثيق الحديث وتحريه حتى كانت علوم الحديث ومصطلحه وعلم الجرح والـتـعــديل وســواه، وقــراءة للأصــمعي وابن سلام والاصبهاني ترينا مدى هذا التوثيق وفي رواية الشعر والأخبار.

ولكن هل يعني ذلـك ان نبقى نجـترّ هذا الكلام، فليس الفتى من قال كان أبي ـ

واذا كنا ما زلنا نشك في نوايا المستشرقين*، أفلا نجدُّ نحن ونجدد ونقول لهم ولسواهم: ها نحن في الميدان □

*** في محاضرة للمستشرق (غويتين) ذكر الاتهامات الموجهة ضد الاستشـراق، وأشار ـ بطرافة ـ إلى أن الاستشـراق معنى صوفياً وهو حب المعرفة لذاتها.**

الكتابة الانتحارية

ابـراهيـم محمـد محمـود
كاتب من سورية

■ إذا أردنا أن نعطي صفة جامعة مانعة عن أنفسنا، فهي أننـا شعب أسـير الكـلام، وعـاشقه وطوطمه.. فالكلام هنا يتخذ طابعه المقدس، وتاريخه اللامكتوب، هذا التاريخ المؤسطر هو ينبوع قيمنا وقواعدنا الأخلاقية، ومدار سلوكاتنا اليومية وفابيولاتنا، ولهذا فإننا عندما نبدأ بالكـلام، فالذي يتكلم هو هذا القابع فينا منذ تأسطر هذا التاريخ اللامكتوب في لاشعورنا الجماعي، ووعينا الجماعي.

ويعني ذلك أيضاً، اننا نقول كلاماً، ولا نتكلم الا ما هو معتـبر كلامـا معطى ناجزاً، متوارثا، مفارقاً لنا، في الـوقت الـذي يشكلنـا، ويحـدد الإطـار العـام لقاماتنا اليومية، وأسس خطابنا الاجتماعي والتاريخي.

وبـين قول الكـلام، وممارسة الكلمة فرق واضح، كالفرق بين السير في طريق دائري، وطريق متصاعد.

إن في قول الكلام، تأكيداً على قدسيته، على بلورته لأفعالنا وانفعالاتنا، لا باعتبارها نتاج ما هو فعال وحاسم ومجدد في حياتنا، وإنما في كونها تكررنا بشكل ما أو بآخر.

فضمن إطار الكلمة تسلخ جلودنا، (حيث يوحى لنا أننـا نجـدد حياتنا ونتجدد) ونظهر قاماتنا، ونرفعها الى مستوى لم يبلغه أحد، وضمن إطار الكلمة نعيد ترتيب أنفسنـا، لا بالشكـل الذي يدفعنا الى الأمام، ويرفعنا سمواً الى الاعلى، انما بموضعنا، ويوقعن لنا ضمن اطار مؤسسة الكلمة، هذه المؤسسة التي تمتد بنا وفينا، حاملة

معها كل أختامها وطواطمها وتابواتها وأجهزتها الرقابية السرية والعلنية، والأعراف التي توجهنا في سيرورتها الكلانية أو التوتالتيارية، والتي تتضخم داخلنا، وتستوعبنا، تشدنا الى دوامتها، لا بقدرة قادر مشخص وانما بقدرة مسندة الى الغيب، كونه يمثل لنا (اسطورة العود الأبدي) نجد فيه خلاصنا وكما لنا واكتمالنا، تمنع الى محاولة تتجاوز حدودها.

اننا شعب، نتناسل، متوارثين ما كان، وما يكون، وما يجب ان يكون، من خلال ما كان، ومتتابعين، نسخاً لا فوارق بينها سوى في الصياغات الشكلية، داخل جدران هذه المؤسسة، مؤسسة الكلمة، التي «قولبتنا» فنجد فيها راحنا ومراحنا، ملاذنا وملجأنا الأمين، حياتنا وموتنا وبعثنا ففي قوة بيانها نرفع هاماتنا الى الأعلى، وفي جرس موسيقاها نتلمس عبقرية حضارتنا، وفي تشكيلاتها «الحركاتية» وترقيماتها، نندفع، محاولين «قهر» الآخرين بالمزايا التي نتحلى بها، في كل وقت وحين. من هنا ليس غريبا وغرائبياً، ان نودع كل كشوفاتنا واكتشافاتنا، مدار الكلمة، مدار الكلمة، الكلمة التي تعبر في صياغتها الاولى والاخيرة، عما نريد أن نكون من خلالها، متطهرين عبرها، عن ذاتها المطلقة، الكلمة: الكلام. حيث تنغرس الهيجلية في أقصى أبعادها هنا، فالواقع كان يبقى مشدودا اليها، الى: الكلمة: الكلام. فهي تصبح مرساة الواقع، وقاموسه ونبضه، ومرجعه، وملتقى عناصره، فهنا لا نسأل عن تحولات الكلام، إلا من خلال «هيئة ألسنية» معتبرين اياها متكاملة، نسأل عن «جدل الواقع» من خلال «ميكانيزم الكلام» فالثاني هو مرآة الأول.

ان هذا لا يعني ان تاريخنا، هو تاريخ تواصلنا مع الكلام، وسيرورة الكلام، وانبهارنا بسلطة الكلام، وتقوقعنا، وتأبّدنا في «قمقم الكلام» كلا! لقد كان تاريخنا هو تاريخ الفعل، إذ لم يكن في هذا التاريخ في انطلاقته، اذا أردنا كشف جذوره الأولى، ما يعرف بـ «في البدء كان الكلمة» ان الكلمة كانت الفعل. نعم! في البدء كان الفعل، لكن يجب أن نندفع الى الحقيقة التي ترتبط بهذا الفعل، حقيقة احتواء الكلام للفعل في لحظة من التاريخ، باعتبار هذا الاحتواء هو الذي يمثل: تكامل التاريخ...

اننا منذ أكثر من خمسة قرون، نعيش مثل هذا الوهم الميتافيزيقي، الوهم الموقعن والمعقلن والموضعن، باعتباره الواقع «الحقيقي» فنحن في طقوسنا وأبجديات سلوكاتنا اليومية، وكتاباتنا ومناقشاتنا، لا نعبر عن ذواتنا الحقيقية، الا باعتبارها ذوات منسوخة، دون ان ندري، أو ندري، معتبرين ذلك: الفضيلة المثلى، والجوهر الأول لتمايزنا عن الآخرين، فهذه الذوات التي نحملها ليست حاملة تلك المؤهلات التي بوسعها دفعنا لأن نكون من ممارسي: الواقع ـ الفعل ـ الكلمة. إننا نجد مرجعنا اللغوي أو الفقهي والادبي والاجتما ـ سياسي، والتاريخي، والمعتقدي والتواصلي الحضاري والشعري والسلوكي والقيمي، في ذلك «الماضي» الذي نعتبره مستودع ذخائرنا الشامل، وممّون ذواتنا بكل الطاقات القادرة على دفعنا الى الأمام، بمجرد «الرجوع اليها». وهنا نعتبر كل ما أوجده الآخرون الذين نتطفل على «موائدهم، الادبية والنقدية والتقنية والسلوكية والتشريعية والحضارية، معتبرين ذلك من حقنا، الذي هو دين في «رقابهم» نسترده على دفعات، والذي لا ينضب معينه، لان كل ما صنعوه، هو مأخوذ من هذا «الماضي» الذي يخصنا، هذا الماضي الذي نبكي على عتبته، ونمدحه في قصائد عصماء، ونتمسح بغباره، ونحاول التبرك بسلطانه، فرحين بقدراته الخفية، وتأثيره العجائبي، دون أن نضيف اليه شيئاً، لأن ما كان هو ما يكون وما سيكون.. اننا وفق هذا المقياس، لا نتكلم الا من خلاله، فهناك من يتكلم فينا، من داخل الماضي المتنوع بأعراقه و«طبقاته» ومراتبه وفئاته وأقوامه، هذا الماضي «الفولكلوري» الذي يحركنا ظانين من خلاله اننا نتحرك، ويتكلم بنا، ظانين أننا نحن نتكلم معبرين عن واقعنا الراهن ان كلمات ذات بهارج حديثة المنشأ، لا تعني مطلقاً أننا نتواصل الآن، فما نحمله من طقوس ومعتقدات وشعارات وأفكار ترسيمات وتصورات وأخيولات، تابع لهذا الماضي، فما زلنا نتعصب، ونتقاتل، ونتراهن، ونتواجه، ونتناقش، ونتبادل السباب والكراهيات القبلية والعشائرية والطائفية، ونتفنن في فنون الذم والهجاء، ونبحث عن اوجه كلمة في «قاموسنا الماضي» لها فعل تحريضي، ينزف ويستنزف دماً وحقداً وتعصباً معيدين عصر الطوائف وغيره.. اما ما يتعلق بربطات العنق التي نلبسها، والبدلات الفاخرة، والعطور الغالية، التي نغطي بها «تمزقنا واسكيتشاتنا العصبية» والسيارة التي نقودها، أو نركبها، وأجهزة الفيديو والتلفزيون والفونوغراف التي نستعملها، والفيللا الفاخرة، أو الكوخ المتداعي، الذي نسكنه، كل ذلك يشكل ديكوراً مسرحياً لمميزاتنا الحضارية الستاتيكية، ومذابح شهواتنا القبلية التي يمكن تعميمها على المجالات الحياتية الكافية.. ومجنون هنا من يتجاوز ما هو مرسوم له منذ أيام داحس والغبراء «رغم اننا مررنا بعصور اعتبرت ذهبية، أخذها أو سرقها او استحقها الآخرون وسلخوا عن ذواتهم آفات القرون الوسطى المظلمة» وكافر من يتفوه بما هو غير مكتوب ومنقوش او مسطر في لا وعيه «الجماعي» أو الفردي المجمعن.. وزنديق من يحاول الاتيان بكلمة، ينبض فيها واقع مخالف، وتعبر عن واقع مغاير لما هو مرسوم الآن.. ومناوىء «للجماعة» كل من يفكر لنفسه، محاولة منه الاتيان بما هو جديد، ويخدم جماعته.. وعدو للأمة والدين والسلطة، كل من يبغي التفلسف في أمور، يعتبرها تمسه، كما تمس غيره... عظيم من يعبر عن تراصه عن جمعته، يقول ما تقوله، يرسم ما رسمته، يموت فيما تموت به.. واصيل وابن أصيل، كل من يحمل سيفه، ضد من يحارب صدأ السنين الخوالي...

اننا معبأون بالتابوت والطواطم والميثيات، تلك التي ترصد كل سلوكاتنا، أو تمنعنا بما هو مخالف للسلطة، للدين، للجنس، وخارج حدود هذا المثلث «البرمودي» سواء كانت من صلب تاريخنا، او فيها ومنها ما هو مستورد، وأصبحت دوغمائيات تبغي تحجرنا وتحجيرنا...

تصبح كل فذلكاتنا اللغوية، وشهاداتنا التي نعتز بها، وكتبنا التي نقرأها بلغات شتى، في خدمة هذه «الحوامل» فينا وبنا، والا لماذا نحن حتى أمّة اثنتين وعشرين أمة والبقية قادمة لا ريب فيها؟ هل ما زال الوقت باكراً، على الخروج من «عصر الطوائف» هذا؟ أم ان هذا الوقت الذي نفكر فيه ليس سوى الزمن الدائري الذي يدور فينا وبنا كاملا ومكتملا، وعلى نسق واحد، والى الابد؟

لم يخل هذا الزمن من «حواريين» كسروا طوقه، أو حاولوا كسره، ومجددين، وثوريين، وعشاق فعل، رموا الى ما هو ساكن خارج هذا الزمن السديمي والمستنقعي، ولم ترهبهم حدة السيف وجهامة وجه الجلاد، وعمامة السلطان، التي تتنوع، ويبقى قمعه متوارثا، متناسلا!

هؤلاء الذين تمتعوا بخمر الجنون والزندقة والفكر، ما دامت، كشفت لهم عما هم فيه، رغم انف الجلاد والسلطان! ولم ترهبهم التهم والترهات التي لوح لهم بها، كل الملوثة عقولهم المعقلة بأغلال عصر الطوائف وغيره.

ومن هنا كانت وتبدأ أهمية ما أريد تسميته بـ (الكتابة الانتحارية)!

ان مصطلح (الكتابة الانتحارية) ليس دعوة الى الانخراط في تنظيم بلانكي، باكونيني، نهلستي، وانما يشكل محاولة لاختراق الوعي المتكلس، واستنهاض الوعي المشتت، تقويم وتقييم وترميم للوعي المصادر، ونقض لكل القوالب التي تمنع العقل من التعبير عما يغزوه ويأتيه من الواقع، بلغة سابقة، لا تمتلك الكلمات القادرة على وصف ما هو كائن، للتحول الى ما يجب ان يكون، أي نحو الافضل..

تصبح (الكتابة الانتحارية) احتفاء بكل التهم التي تضع الجنون والزندقة والكفر في خانة واحدة وتبن لها، اذا كانت بالفعل تهماً، فما يكتب حتى الآن في معظمه لا يعبر خير تعبير عما يجب ان يكون.. لا يمكن لنا ان نتجاوز شرنقتنا وتفككنا المتصاعد، ووساوسنا، وخوفنا على وجودنا، ما دمنا اسرى الكلام، حيث نعتبره معيننا وتعويذتنا ومصلانا، وسفر معالينا!

لماذا هذا الخوف من كل محاولة تحمل تجديدا في أي مجال كان؟ لا اعتقد ان الاجابة معقدة، أو تستدعي التوقف طويلا، فالذين يخافون اولا، ويستعملون كلمات الذم، ويوجهون التهم، هم أولو الأمر قبل كل شيء، ومن يدور في فلكهم، والمصيبة الكبرى هنا، هي اشراك الرعية من قبل هؤلاء في التهم الموجهة، وفي اصدار الاحكام، وتنفيذ العقوبات، واستبشاع الخصم، حتى يعطى لها طابع الديمقراطية والشرعية..

ان خوف الكاتب أو المفكر او الفنان في مجتمعه العربي، هو ان يرمى بالجنون، هذا السلاح (الافيون) الذي ينخر في الدماغ، والذي انتشر انتشار النار في الهشيم بين العامة، وحيث تصدق العامة ذلك، والجهات القائمة بذلك تمتلك من الوسائل في هذا المجال الكثير ◁

الفيلم السياسي العربي.. غائب لماذا؟

معالي عبد الحميد حمودة
كاتبة من مصر

■ الحقيقة التي لا تقبل الجدال انه على الرغم من مرور أكثر من ٩٠ عاما على ظهور بواكير السينما العربية في مصر، فان السينما العربية لم تبلغ ـ في نظرنا ـ سن الرشد، وهذه الحقيقة تتضح من موقف الفيلم العربي عامة والسياسي خاصة، من خريطة السينما العالمية وموقعه فيها.

وليس الهدف ـ كما يتخيل البعض ـ ان نشارك في المهرجانات السينمائية العالمية، أو أن يعقد بعض نجوم السينما العربية مؤتمرات صحفية يرددون فيها بعض العبارات الفنية المطاطة، وليس القصد ان نتعرف على نجوم السينما العالمية، هذا كله ليس بيت القصيد، ولكن المطلوب أن نكون على مستوى سينمائي متقدم سياسيا واجتماعيا وثقافيا، يؤهلنا ليس للاشتراك في المهرجانات السينمائية العالمية فحسب، ولكن لتكون هذه الافلام السينمائية مرآة لحياتنا لكافة جوانبها المختلفة، نعالج بها مشاكل واقعنا السياسي والاجتماعي، ونساعد على تثقيف شعوب أمتنا العربية، وأن نتمكن من عرض قضايا ومشكلات امتنا على العالم بنظرة واعية، مثقفة، محترمة.

ولعل البعض سيقول ان هناك ثمة افلاما سينمائية عربية سياسية ظهرت في فترة الخمسينات والستينات والسبعينات من هذا القرن، وكانت هذه الافلام تدور حول أفكار سياسية. والحقيقة انه ظهرت فعلا بعض الافلام السياسية في السينما العربية، ولكنها كانت محدودة لا تتناسب مطلقا مع الثقافة والامكانيات والموارد والطاقات البشرية والفنية العربية.

ومن الطبيعي ان نوضح أننا عندما نتكلم عن الفيلم السياسي العربي فاننا نقصد الفيلم السياسي الذي يحلل حوادث المجتمع ونتعرف منه على الدلالات الشاملة لعملية استغلال الانسان ومقاومته في الوقت نفسه.

اذا وضعنا (الماضي) و(الحاضر) على منضدة «التشريح» السينمائي، وجدنا ان نتيجة اهتمام السينما العربية بتاريخنا وواقعنا تنتهي الى لا شيء. فمثلا ماذا فعلت السينما العربية بتاريخنا كأمة عربية؟ ان هذا التاريخ لم يحظ حتى ساعة كتابة هذه السطور بالاهتمام المطلوب من جانب السينما العربية، وفي وسع السينما العربية مثلا ان تثقف شعوب الأمة العربية وتزودهم بجرعات ثقافية

◁ الكثير، تلك التي تساعدها في بث دعاويها، ونشر افكارها، أفكار (طبقتها) فمن يمتلك السلطة، يمتلك القوة، ومن يمتلك القوة، بوسعه ان يقطع رقاباً كثيرة بدعوى التطهير، واستئصال جذور الشر، وتاريخنا حافل بمثل هذه المواقف والحالات والمشاهد، والحجج الداعمة، والمبررات السلوكية لهذه الاجراءات (الاحتياطية) والقمعية، اكثر من ان تحصى، فالموروث الثقافي والشعائري والمعتقداتي والاسطوري والديني، غني بها..

هل تمتلك (الكتابة الانتحارية) القوة في ان تمارس وجودها، على انه حق؟

ان الحق لا يعطي هنا، الا من خلال فعل يقام به، فعل يستند على مقومات ومرتكزات سلوكية، يجب ان تتجذر في الواقع، وتكتسب بعداً شعبياً، تتشكل له مع الزمن قاعدته الصلبة، وهي التي تتمثل في شرعية وجوده، إذ لا يوجد ما هو حق، الا من خلال وعي نضالي ممارس، ووعي كتابي شمولي متنام، لطبيعة العصر، وتنبؤي للمستقبل الآتي..

ان أي سلوك مهما كانت عظمته، لا يمكن ان يكتسب اطاره الشعبي الجماهيري، الا اذا كان منظماً، وهو لا يمكن ان يكون عظيما الا من خلال انتشار مفعوله النهضوي الوثاب، وكذلك ليس هناك ثمة سلوك يكتسب اعترافاً عقلانياً بجديته الا عبر الفعل الواقعي الذي يتجسد من خلاله، وهو هنا يتجاوز الحصار المفروض على الكلمة ـ الفعل، ويرمي الى بناء ما هو حي وخلاق. تصبح (الكتابة الانتحارية) مواجهة للموت، وتحدياً له، لا باعتباره لحظة من اللحظات الوجودية، وانما باعتباره سجناً يعمم على الواقع، فيحطم، من أجل تأسيس النقيض، الحياة في تناميها، ودعوة للحياة في انطلاقتها.

كيف تقدم (الكتابة الانتحارية) نفسها، ومتى تحقق فعلها، وتكتسب شرعية الممارسة؟ حين تخلق فينا الكلمة وثبة الوعي، وانفتاحه على المحيط الخارجي، وعلى العالم الداخلي، وتلجم فينا، كل ما من شأنه إزاحتنا عن الصواب، وبناء ما هو خلاق، هنا تقدم الكتابة الانتحارية لنا نفسها، ولا تنتظر مكافأة، فالكلمة المعبرة، الجزئية، لا تحمل في اعتبارها، نيل وسام في النهاية، وما أكثر الذين تميزوا بامتلاك الكلمة الوثابة، ولكنهم كانوا، وما يزالون، يفكرون في المكافأة ثمناً لما يمتلكونه، وهي حين تتجرد من هذه الانوية والغايات الدنيئة، تستطيع ان تحقق ما تريد تحقيقه، أي انها في النهاية، سوف تكتسب شرعية الممارسة، حيث تصبح اعلانا عن ميلاد وعي جديد، وعلاقات جديدة، وتواصل جديد مع الحياة، وسلوك جديد في الفكر والتفكير..

اننا شعب لا نتميز بمرض (اسقربوط الكلام) بل بتضخم في الكلام، وهذا يمثل ظاهرة مرضية مستفحلة، وهي ظاهرة تنمو في ظل ما هو ساكن، ومتآكل من الداخل والقاع.. ان الخوف من الكلمة، متعلق هنا، بالخوف من هيئة الكلمة نفسها، تلك التي تخيم بظلها الطوطمي على حياتنا الثقافية والاجتماعية والفلكلورية والحضارية في كل مكان..

وهو خوف متأصل، ونابت فينا منذ ما قبل عصر الطوائف، وحتى الآن، والذي يعتبر سمة حضارية راقية، لدى اولي الأمر، انه خوف مشروع ومدستر (من الدستور) ومقنن، فجوهر الاطلاق الفاضلة، ان تخاف من ربك ومن ممثليه على الارض، ولكن حين يصبح هذا الخوف لجاما مسنناً، يوقف حركة الزمن والتاريخ، ويجعل الحياة أسيرة دوامة ما كان، تتفكك الحياة، وتتعفن، وتصبح مستحيلة...

اولئك الذين عودوا أنفسهم على العيش في الوسط العفن، أكثر من أن يحصى، ويحاولون ارغام غيرهم على تقليدهم، فالطاعة هنا مقياس التحضر، طاعة أولي الامر طبعاً.. ولكن أولي الامر اذا كانوا يعيشون تحت ركام التاريخ، ويشدون كل حركة الى الداخل لصالحهم، فهل الحياة ممكنة التواصل هنا؟

ان الكتابة الانتحارية، حرصا منها على الحياة المفتوحة من جهاتها الأربع، ترفض البغاء رهينة الكلام الاجوف أو الطواطم الخاوية، وتدعو الى ما هو نقيض لما هو قائم وسائد، وترفض الخوف من الخوف نفسه، اذا كان يشكل عائقا امام زخم الحياة، وفي الوقت الذي تغدو فيه الكتابة الانتحارية رمزا للتحدي، وممارسة فعلية لما هو خلاق، وتجاوز للجمود، تصبح الدعوة الى الانتماء الى عالمها ضرورة وواجباً حضاريا وانسانيا، ونداء الحياة هو الذي يدعو الى ذلك أيضا، ولا خوف من ذئاب الليل، ما دامت وظيفتها حماية العفونة المرتبطة بها، أو من اتهاماتها التي تعتبر أوسمة لمن تشتعل في دمه أنشودة الحياة، وصحوة العقل. فهل من مجيب؟ □

١. كتب التراث المطبوعة، وغير المطبوعة.
٢. الخارطة العربية المحيط الى الخليج
٣. التفكك العربي، والحديث عما هو خفي وعلني.
٤. تاريخ ملوك الطوائف، وما تخلله من العواصف.
٥. طبوغرافيا المدن العربية (بحث ميداني عن ظاهرة الطاعون الأزرق فيها).
٦. معجم الأعراب في فن السباب، وانقسام الكتاب، في النفور والانجذاب.
٧. تاريخ اسرائيل، وما أحاط به من الأقاويل من الفرات إلى النيل...

لا تنتهي عن طريق اعداد افلام تبرز تاريخ الأمة، ومواقفه، وتطوره من العصر القديم حتى العصر الحديث، وكذا احوال المجتمعات العربية، وكذا تتناول هذه الافلام الابعاد الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفكرية لمجتمعاتنا العربية، والمؤسف ان العديد من ابناء وطننا العربي لا يعرفون ـ الكم المطلوب من المعرفة ـ عن اخوانهم في العديد من بلدان أمتنا العربية.

ونسأل أنفسنا بكل وضوح ماذا قدمت السينما العربية من أجل ابراز أهم صراع في القرن العشرين وأهم قضية وهي قضية الشعب الفلسطيني؟ وماذا قدمت السينما العربية من أجل ابراز مكانة القدس الشريف؟ وماذا قدمت السينما العربية من أجل كشف ما يقوم به الكيان الصهيوني من «نازية جديدة» ضد الفلسطينيين واللبنانيين على حد سواء؟ وماذا قدمت السينما العربية لتكشف أبعاد هذه الانتفاضة المجيدة ضد الكيان الصهيوني وسياسته العدوانية؟ وللأسف فان مثل تلك القضايا وغيرها كثير يثبت ان السينما العربية لم تفعل أي شيء للاهتمام بهذه القضايا الخطيرة.

ولا جدال في ان الدول العربية تمتلك من الطاقات المتعددة والموارد الكثيرة، ومع ذلك فليس هناك من فكّر في انتاج افلام سينمائية سياسية عربية تخلق نوعا من «الوعي الفكري اليقظ» لمعرفة هذه القضايا الخطيرة، ثم الانطلاق بعد ذلك لعرض هذه القضايا عالميا على الرأي العام العالمي، والا فكيف لنا ان نشرح قضايانا العادلة للمجتمعات الغربية، في حين ان المجتمعات العربية نفسها لا تعرف اي شيء عن هذه القضايا؟

ان أصابع الاتهام تشمل كل شيء.. تشمل المناخ الثقافي في العديد من مجتمعاتنا العربية، وتشمل الأجهزة المسؤولة عن الفيلم من بداية كتابة قصته، والسيناريو، والممثل، والمنتج، والمخرج، ذلك ان الواقع السينمائي العربي ونوعية الافلام السينمائية التي نراها تؤكد غياب (الوعي السياسي) للكاتب، وكاتب السيناريو، والممثلين، والمخرجين وغيرهم، وهؤلاء مصابون بغياب وعي وهم في الوقت نفسه في حالة انفصال عن قضايا شعوبهم وأمتهم ووطنهم.

واذا اردنا العودة بالذاكرة الى الوراء، فعلينا ان نتأمل موقف الكيان الصهيوني سينمائيا. فهل نسينا الافلام السينمائية الصهيونية التي انتجها هذا الكيان ـ أو انتجت في هوليوود ـ ووزعها على العالم كله بعد حرب عام ١٩٦٧؟ وعلى الرغم من ان هذه الافلام زيفت الواقع وزورت التاريخ وقلبت الحقائق، الا ان العديد من المجتمعات الغربية تقبل ما جاء في هذه الافلام على انه الحقيقة المجردة، ونشأت قناعات محددة لدى تلك المجتمعات بعدالة ادعاءات الكيان الصهيوني، وبأن العرب هم الظالمون، المعتدون، المدمرون للكيان الصهيوني.

ماذا فعلت السينما العربية لمواجهة هذا العمل ـ مثلا ـ من الكيان الصهيوني؟ لم تفعل أي شيء الا بعض الافلام الهزيلة المفككة، مع مراعاة أن المناخ السياسي وقت هزيمة ١٩٦٧ كان يسمح بانتاج أفلام سينمائية رفيعة المستوى تدحض أكاذيب الكيان الصهيوني ومزاعمه.

بل ان الطامة الكبرى ان السينما العربية بعد انتصار حرب تشرين الأول ١٩٧٣ لم تخرج الا بعض الافلام السينمائية الهزيلة، والتي يعاد عرضها في مناسبة الاحتفال بذكرى حرب تشرين من كل عام.

تلك بعض الأمثلة على سبيل المثال لا الحصر. ويهمنا أن نقرر أننا لا نقدم أي جديد سينمائيا، ولا نبتكر، ولا نخدم تاريخ امتنا، ولا نعايش «الواقع» العربي ولا نهتم بقضايا امتنا. ومصيبتنا اننا نقلد، ونقلد، وليتنا حتى في التقليد نقلد جيدا؟

وقد يقال للاجابة عن سؤالنا: الفيلم السياسي العربي غائب لماذا، قد يقال ان العديد من الأنظمة الحاكمة في وطننا العربي ربما تمنع انتاج افلام سينمائية سياسية معينة. وعموما نقول ان الأنظمة الحاكمة في وطننا وان كان اغلبها ديكتاتوريا أو بوليسياً، إلا ان بعضها يمكن ان يسمح بانتاج بعض الافلام السينمائية السياسية. وحتى لو كان هناك موانع معينة، فانه في وسع كاتب القصة والممثل والمخرج الالتفاف حول هذه الموانع بذكاء وحنكة، ويبدأ هذا العمل بخلق الوعي العربي او استعادة الوعي الغائب، ثم انتاج أفلام تتخطى الموانع الموجودة والمفروضة.

هناك خطوات في رأينا ينبغي اتخاذها، وهي:

١ـ الانفاق على الإنتاج السينمائي العربي، وهذا ليس بمشكلة في الوطن العربي. والمعروف ان الانفاق على انتاج أفلام سينمائية سياسية عربية له فوائد متعددة منها خدمة قضايانا، واعادة الوعي العربي الغائب، وتثقيف شباب امتنا العربية، وخلق القاسم المشترك من الآمال التي نود تحقيقها، كما تتوفر فرص اطلاع مجتمعاتنا على حقيقة اوضاعنا وقضايانا داخليا وخارجيا.

٢ـ اعطاء قدر معقول من الحرية للسينما العربية، ولا نقصد الحرية بمفهومها المخالف كما نرى في أفلام العنف والجنس والدعارة والشذوذ الجنسي والسخرية من المقدسات والاستخفاف بعقول المشاهدين، ولكن نقصد الحرية المعقولة النظيفة، التي تتيح للجهاز السينمائي العمل دون موانع، وتتيح للمشاهد العربي ان يرى أفلاما سينمائية سياسية أو غير سياسية من نوع مرتفع المستوى.

٣ـ العمل على انشاء شركة سينمائية عربية كبيرة تضم مستويات ممتازة راقية من الكتاب والمؤلفين والممثلين والمخرجين وباقي المهن السينمائية، ولهذه الشركة ان تستعين بالمتخصصين في الحالات كافة: المؤرخين، والباحثين، وعلماء الدين، وغيرهم للاستعانة بهم في عملها، وان تضع هذه الشركة خطة عمل، وبرامج محددة، وان تنطلق لتخلص السينما العربية من التفاهة الفنية الغارقة فيها، ولنشاهد أفلاما سينمائية جادة تناقش قضايانا وتثقف شعوبنا. وتنقذنا من هذه «الدعارة المتعددة الجنسيات» التي أصبحت «مقررات سينمائية» علينا ان نشاهدها سواء في السينما أو في التلفزيون.. والموضوع مفتوح للمناقشة □

صدر حديثاً:
سلسلة «حكايات مع الأدباء»

محمد مهدي الجواهري
لسليم طه التكريتي
١٥٠ صفحة، ٥ جنيهات استرلينية

أحمد الصافي النجفي
لزهير مارديني
١١٠ صفحات، ٥ جنيهات استرلينية

رفاق سبقوا
أمين نخلة ـ فؤاد الشايب ـ معين بسيسو ـ خليل حاوي ـ صلاح عبد الصبور
لياسين رفاعية
٢٦٠ صفحة، ٦ جنيهات استرلينية



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

حكاية الليلة السادسة

سحبان مروة

■ ولما كانت الليلة السادسة أقبل الحكواتي وقال :

وعدتكم ليلة أمس بحكاية الدرويش والغلام وما جرى بينهما ولكنني سأقص عليكم اليوم خبراً آخر على أن أعود الى حكاية الدرويش في ليلة أخرى فوحدّوا



الله واسمعوا .

هللوا وكبّروا ومحمدوا ثلاثاً ثم همدوا فقال الحكواتي :

أم حمزة في كتب الأمثال والقصص إمرأة حلوة ولود ترقص ولائدها وتغني لهن فتسمع الجيرة وتبدي في أمر أم حمزة وتعيد لا لأنها تغني بل لأنها تغني الغريب مما لا عهد لنسوة الحي به وما أكثر ما تجهل نساء الحي من الغناء وأسبابه .

أم حمزة إمرأة حلوة الطلعة ولكن سيئة الطالع وسيء الطالع معروف بسوء التفسير ورداءة التعليل ، سيء الطالع امرؤ رأسه كالدير اعتزل فيه العقل عن أمور الدنيا وقطع علائقه بها وترهّب ، وأم حمزة امرأة غاب عنها زوجها المدعو بأبي حمزة وأمعن في الغياب وما علمت لغيابه سببا معقولاً فأنشدت متسائلة :

ما لأبي حمزة لا يأتينا ؟

لقد خمّنت أم حمزة أن بعلها غاضب لأنها لا تلد البنين بل البنات وفي هذا اسراف في الظن واجحاف في التفسير فأبو حمزة في مقاييس بني آدم الاصلية والمكتسبة لم يكن بالشوفيني ولا بالمتعنت فهو كان يدرك تمام الادراك أن رحم أم حمزة انما هو مرآة أحلامه ومعلوم أن الوجه لا يظهر الا معكوسا في المرآة وأبو حمزة يعلم أن أم حمزة برحمها تشبه المقلاع ومن الرحم تنطلق الحصى التي انتقاها أبو حمزة من حقول الغيب — بلى أبو حمزة يعلم و يدرك و يعي كل ذلك ولكن من أين لأم حمزة وقد طال غياب القرين الحبيب عنها أن تجد التفسير الحقيقي لغيابه فالنساء ناقصات عقل ودين كما تقول الأعاريب وأم حمزة لا تعرف من حقائق الدنيا الثابتة الا شيئاً واحداً وهو أن أبا حمزة لا يأتيها وإذا لم يأت أبو حمزة أم حمزة فلا بد لذلك من سبب وطيد العلاقة بالا تيان ولا علاقة له بقضية الانتخابات في الفليبين أو الثورة المضادة في نيكارغوة التي قال فيها الشاعر :

ذهبنا الى نيك رغوة فلما
وصلنا هلّل الثوار مرحباً

أي نعم يا سادة يا أودام ، أبو حمزة لم يأت وأم حمزة تبحث عن سبب له علاقة بامتناع أبي حمزة عن اتيانها ومن هنا يتسلل منطق النساء الذي انما هو منطق الرجال في مرآة ومنطق النساء يقول إن لميلاد الجنين صبيا كان أو بنتا علاقة بأتيان الرجل إمرأته إن سلبا أو إيجابا وفي فهمكم كفاية ، وهكذا كان فلقد غنت أم حمزة وتناقلت الجيرة الأغنية ودخلت أم حمزة كتب الأمثال ولكن أبا حمزة بعلها ، ظل خارجا كالفارس الأسود الدائر حول كرتنا الأرضية هذه ولا عالم يعلم من أمره شيئا اللهم الا ذاك الذي يعلم ولا أحد يعلم علمه عنيت الله خالق الذكر والانثى والذي يعلم ما تحمل الأرحام وما تضع و يعلم الغيب أيضا .

نحن لسنا من الله في شيء واذن فنحن لا نعلم من غيبه الا ما غاب عنها . ها نحن أولاء في القرن الرابع عشر للهجرة وأبو حمزة بعل أم حمزة لم يأت وأم حمزة تغني له ودور النشر تذيع نبأ أم حمزة على الملأ فلم لا يأتي أبو حمزة لم لا يأتي أم حمزته فترتاح العربية قليلا فلا يقتل الاستاذ طلابه شرحا ؟ لم لا يأتي أبو

حمزة ؟ لم لا يأتينا نحن فنحن لا نلد ولا نولد بل ندرس الكتب ونجترها حتى نموت بالقولنج وهو داء المشتغلين بالأمثال ؟

أي نعم يا أوادام . تقول الجريدة الصادرة في هذا اليوم من هذا الشهر من هذا الجيل من هذا العمر من هذا الدهر المبتديء بآدم والمنتهي بالدجال تقول إن الحفريات في الجزيرة العربية قد أدت الى العثور على جمجمة سليمة لرجل قد قضى نحبه في الأربعين وإن كان عمر الجثة يناهز الأربعين قرنا إلا قليلا وتقول الجريدة إن كل الدلائل تشير الى أن الجمجمة كانت متصلة بجسد ما وأن الأغلب الأرجح هو أنها كانت متصلة بجسد وجد هيكله العظمي دفينا على مبعدة أمتار عنها و يبدو أن الجمجمة قد فارقت الجسد قسراً كأن يضحّى بصاحب الجسد الى اله الاسنان المنفرجة كما يقول أحد العلماء المشتغلين بالالهة التي طلع دينها وفار طبعها وسبّت الدين والساعة المنحوسة التي تعلم فيها جد أبي حمزة الأسماء كلها ، وتقول الجريدة إن الجسد كان جسد ذكر وإن ما يؤكّد ذكورية الجسد انما هو خاتم كان صاحب الجثة يتختم به في بنصره والخاتم منقوش هكذا :



إذن على الخاتم نقش يقول : أبو حمزة عبد اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى .

إنه أبو حمزة وبارك الله في التبشير يبعث الى الجزيرة « المستشرقين » فيستشرقون ونستغرب و يبشروننا بما غاب عنا من علوم وما أكثر ما غاب عنا ولم يعد .

إنه أبو حمزة إذن وقد استلقى في الصحراء في قيلولة الموت ولم يأت أم حمزة فظنت به كتب الأمثال الظنون لأنها على عكس النساء الناقصات عقل ودين .

إنه أبو حمزة يضاجع دفء الموت وأم حمزة ترقص ولائدها متسائلة « ما لأ بي حمزة لا يأتينا ؟ » : و يلي على أبي حمزة فهو يأتي ولكن في المنام . أفما أحست أم حمزة بخفق جناح ندي بين النهدين وعند ملتقى الفخذين ؟ إنه روح أبي حمزة يشتاق الى المورد وتصيح الهامة « اسقوني » فتسمع تلك الغياض بوحه الآمر وتجيب بتفجّر لا صوت فيه وإن كان يزلزل البدن زلزالا ، أفما احسّت أم حمزة بالينابيع تضطرب وترطّب الجدران الخفية فيها و بالحلمات تنهض كالفقيه من حلقة التدريس في المسجد وتستقيم وتنتصب صلبة خشنة حتى لكأنها أنامل البناء وقد تيبّس الاسمنت عليها ؟ أما أحست أم حمزة بدبيب الذر تحت الشفة السفلى ؟ إنه روح أبي حمزة يؤوب من عالم الذر ليدبّ متسللا بين الزغب الذي لطالما ذكّره بدرّاق البلدان البعيدة ، فأبو حمزة رجل رحالة ذاق الطرقات وعرف أن النساء دروب وأن في بداياتها دراق وفاكهة وفي أواخرها استبرق وحشايا ونعيم تجري من تحته الأنهار من خمر ولبن وعسل ؟ أما أحسّت أم حمزة بالجرذ يقلب صخور مأرب فيسيل العرم و يغمر الماء اليمن و يستحيل اليمن يمنا سعيدا ؟ إنه روح ابي حمزة وإنه الطوفان يأتي بالحب و يذهب بالمحبوب الى حين وقد استقر الجسد على جودي من اكتفاء وشوق ووحدة كلها شجن عذب طعمه طعم البواكير وريحه ريح أول شتوة على الدروب الترابية .

و يلي على أبي حمزة وو يلي على أم حمزة وو يل لكتب الأمثال فهي كالطرقات المجهولة يمشي عليها الغريب فتزيده غربة وغرابة ولا تفضي به الى معلوم . هوذا الغائب المذكور في الكتب مطروح جثة تشتاق الى رأسها ورأسا معزولا عن جثة كان يجاورها وكانت بينهما أواصر من كلام وضوء وملح ثم حان الفراق ووقع الصارم الهندي كما تقول كتب العرب أو الضربة العنترية كما تحكي الأمثال ، على الرقبة وطار الرأس وتهاوت الجثة منهارة كالحائط الذي لم يبنه الخضر المذكور في الكتب التي ما فتئت ترقص الولائد والاولاد وعلماء العربية على وقع الوجيب المتواصل في بواطن أم حمزة تلك البواطن الصارخة بصوت رسولة تناجي الها غير منظور « ما لأ بي حمزة لا يأتينا ؟ » .

لله أنت يا امرأة ما أعظم إيمانك وإن لم يخلصك .

يقول رجل فقيه في الاستشراق ضليع في استنطاق العاديات والمستحثات والرمال والرياح بأن حمزة كان ينوي العودة واتيان أم حمزة ولكن طارئاً قد طرأ فحال دونه ودون رغبته في العودة وما أكثر ما تنوي الاعراب عودة فتقف دونهم ودون ما هم عازمون عليه الطواريء و يظل الجسر الخشبي يضحك فوق الماء وتظل الزوجات في البيوت وهن ينشدن متولهات ما لهم لا يأتوننا ؟

لله أنتن من نساء لا تشفع لهن تعاستهن ولو بالزنا .

يقول المستشرق :

أبو حمزة رجل بدوي ما فيه من الحضارة غير الا ثمد كحّل به مقلتيه وشيء من الغاليه مسدّ بها شاربيه فأم حمزة ما برحت حديثة عهد به وما بلغت معه رتبة تقبيل الشوارب فالعرب في عشقهم كبني ماسون في رقيهم : آخر ما تأتي عليه المرأة هو الشارب وهو أول ما يذهب به الرجل فالعرب يحلفون بالشوارب غالبا و باللحى أحيانا و بالطلاق المثلث المعتق دائما .

لقد استطرد المستشرق ولكن الحديث حديث شوارب وهل الشوارب الا استطرادات رجولة ؟

كان أبو حمزة رجلا يتجر بالأ بل وكان ذاهبا في تجارة له آملا ربحاً وفيراً وغداً منيراً وكانت أجراس الأ بل في ليل الصحراء تضفي على الحلم الساطع في مقلتيه المكحولتين ألقا وجرسا ودعة لا عهد لحضري بله لبدوي بها وكان أبو حمزة مطمئنا الى أحلامه هذه تاركا بلابل صدره ، وهي هنا لا تعني بوم الصدر المذكور في الكتب ، تصدح على سجيتها فتسمع الصحراء حداء جميلا عذبا يسيل :

ايه أخفاف الحق في الليل الطويل
أسرعي فالصبح غدير والشمس نخيل
نحن أهل الحب ولنا الحب خليل

◁



▷ وجهه نذر وعيناه ترتيل جميل

بلى كان أبو حمزة رجلا بدوي الطلعة حضري الصوت مثله في شخصه كمثل الصحراء ملتقى العناصر والأشباه والأشكال التي تذوب فتندغم في ذرة رمل ينظر المرء اليها فيضرب بها مثلا على الله و يضرب بها الله مثلا على الخير والشر و يضرب بها الخير بالشر فتحملها الريح الى العيون فتعمى هذه ولكن الى حين ثم تدمع ثم ينبلج صباح باك على الساري .

كان أبو حمزة في احدى رحلاته القائمة بين الشتاء والصيف وقد باع ابله في سوق الاعراب كعادته بربح يسير في حسابات الأسواق ولكن لا بأس به في حسابات البيوت إلا أن الرحلة تظل مربحة على أي حال فهي توفر على بيت أبي حمزة مؤونة الحاجة الى بضائع يحتاج اليها وهي مريحة لأن أبا حمزة لا يقفل عائدا من السوق بانقضاء غرضه بل يمكث هناك ليصغي الى شعراء القبائل وهم يتدايكون أمام شاعر فحل يثني على واحد و يغض من قدر آخر و يطري أبياتا في قصيدة ثالث و يأسف لخلو أسفل شاعرة من خصيتين فهما من ألزم ما يلزم الشاعر في العصر وكل عصر وقد تعلمون يا سادة يا كرام يا أوادام أن كثيراً من الشعراء انما بخصيهم يكتبون ، أجل ، يحكم الفحل حكمه فتبتهج قبائل وتتاهجى قبائل أخرى و يذهب الريح القبلي محمّلا بفروج أمهات الشعر والشعراء والحكام والشيوخ والقبائل فتنعظ النخوة والحمية في رؤوس المشايخ وتصير غزوات وغارات يقتل فيها رجال وأطفال وشيوخ وتسبى نساء وفي غمرة هذا كله يقف اعرابي على ناقة له حمراء متأملا : ليل داج وسماء ذات أبراج أرض مدحاة وأنهار مجراة وإن في الارض لعبرا ما بال الناس يذهبون فلا يرجعون ؟ طحنهم الدهر بكلكله ! وفي هذا كله زاد طويل من السمر يقتات به أبو حمزة وسماره وأضرابه فينهكون به فصل القر والزمهرير وموحش الاماسي والليالي في المضارب البعيدة .

كان أبو حمزة واحداً من مثقفي ذلك العصر المتميز كعصرنا هذا بثقافة سماعية وشفوية ولعل سماع ندوات الشعر ومساجلات الشعراء ومهاتراتهم كانت أبرزما يرنو اليه أبو حمزة من رحلاته الواقعة بين الشتاء والصيف بشغف ولهفة دافئين .

في ذلك الزمان وهو يشبه زماننا هذا كما يشبه الا ثنين الا ثنين والاربعاء الاربعاء ، كان الاعراب كعادتهم في حرب ضروس يعني أن حربهم كانت حرباً ذات أضراس وأجراس لأن أضراسها كانت كثيرة ولأن أجراسها كانت وفيرة يعني أن السيوف والشعراء كانوا أكثر من الهم على القلب كما اعتادت جدتي أن تقول فكان لها أن ولجت مجمع أمثال المونسينيور فغالي الذي لم يشأ ذكر اسمها لأنه عاش قبلها ، كان لكل قبيلة شاعرها أو جرسها أو جرستها في أغلب الظن وكانت كل قبيلة لا تتجاوز في عددها الشاعر والشيخ وأولاده وأولادهم وأولاد أولادهم ونسوان هؤلاء جميعا وفي عدتها سلاح هؤلاء الموروث والمكتسب وبهذا كان القتال : ليل وسيف وخنجر ولسان وريح تسفي فتدمل الضحايا ثم تأتي يد فتكشف ستاراً ضربه الريح على الجسد وتختلس ما فيه الجيب من مال وما على الرحل من بضاعة ثم يضرب الاغفاء سجفه الثقيلة على الميت وأهله و ينتهي كل شيء حتى حين ينفخ في الصور وما أدراك ما الصور إنه الناقور وما أدراك ما الناقور إنك لا تعلم عنه شيئاً فأربع على ظلعك ومت كمدا فإنك لن تنفذ من أقطار جهلك الا بسلطان فبأي آلاء غبائك تكذب ؟

كان أبو حمزة عائدا في ليلة ذاك وهو يغني على راحلته فالليل سمير يحسن الاصغاء والراحلة جارية تجيد الرقص وكان المشهد لحظتئذ كاملا : بدوي يسري في ليل مقمر ولا صوت الا صوت اخفاف الراحلة على الرمال الهشة وعواء الذئاب البعيدة المتوارية خلف تلال السغب المقيم وكان المشهد يبدو وكأنه صورة ثابتة على حائط الله في ليل الأبدية لولا ان انزلق اليه كالدلف في سقف البيت ببطء ولكن بجلاء ووضوح متواقحين وقع سنابك خيل قادمة باتجاه ابي حمزة الذي تعوذ بالهته وتمنى عليها سلامة من كل شر محيق به فلقد انذره قلبه والقلب خير العرافين في ليالي الصحراء بسوء مقبل وفرح مدبر ولكنه لم يتوقف بل أكمل سيره وهو يتلو آيات الحفظ والسلامة من سجع الكهان وغريب الجان في قلبه في حين أكمل صوته الظاهر المسموع الحداء وكأنه لم يسمع من غريب الصحراء غريبا وظل وقع سنابك الخيل متفقا ومتزامنا مع وجيب قلب أبي حمزة المتسارع حتى لكاد أن يحسب قلبه فرسا مغيرة على عدو غير منظور او فرسا مولية من عدو منظور ، حتى سمع صوتا آمرا يأمره بالتوقف فتوقف مستنفرا الهته ولكن هيهات فالالهة آثرت البقاء بعيدة فالنفس لم تبلغ بعد الحلقوم أفلا يبصر أبو حمزة ثم ان الالهة ليست مفتونة كثيرا بغزوات العرب لأنها تعلم بالسليقة انها فيها أول القتلى وآخر المبكيين .

كان الليل لثام المغيرين فما تبين أبو حمزة الوجوه ولكن القمر وشى بعددهم هامسا أنهم سبعة فما تفاءل أبو حمزة بالرقم خيراً فلقد قسمهم على أيام الاسبوع فوجد لكل واحد يوما ولم يجد لنفسه يوما فعلم أنه صائر الى حيث ذكر الاعرابي المتأمل في الدنيا من على ظهر الناقة الحمراء .

أحد السبعة كان مقدم السبعة أو قائدهم ولقد سأل هذا ابا حمزة عن اسمه وكنيته فأجاب ثم عن نسبه فقصّه عليه فاستظهر المقدم شعراً قاله شاعر هاجيا فيه ارومة أبي حمزة فأحس هذا بأول الغيث المنذر بالسوء إلا أنه صبر وانتظر وما كان أمامه غير الصبر والانتظار حتى سأله المقدم عن غايته من سراه فأجابه متعللا بالحاجة والعائلة واخواتهما من أمور يعرفها الموقفون أمام المغيرين و يعرفها المغيرون أيضا سلفا على الأرجح والا فلماذا لم يأبه المقدم لما قاله أبو حمزة مجيبا عن السؤال بل وكأنه لم يسمع شيئا سأله عن الأشخاص الذين قد التقى بهم والاشخاص الذين حاورهم بواسطة أشخاص لا يرقى اليهم الشك مكلفا إياهم تبليغ رسالة مرموزة معماة كرسالة العنبري اسير بكر بن وائل القائلة « أبلغ قومي التحية وقل لهم إن العرفج قد أدبى وشكت النساء .. الخ » ؟ وأنهى المقدم سؤاله بالقول من المستحسن لك أن لا تكذب فنحن نعلم عنك كل شيء لأننا لا نغفل عن شيء فما عرف أبو حمزة كيف وبماذا وعلى ماذا يقسم اليمين ولكن الإيمان المغلظة كلها تدخل عند المقدمين في باب اللغو والهراء وتوصف بأنها قيء الهلع المستوحش المرتعش الخائف وأنها أرق من جانح ذبابة وأنها لا تغني عن المرء شيئا ولهذا فان

المقدم لم يأبه لايمانه بل أوعز الى أحد فرسانه فتقدم هذا من أبي حمزة ليستأصل ماله وكأنه يستأصل فؤاده والألق الملتمع في عيون بناته وزوجه . بلى لقد أحس أبو حمزة ثانيتئذ بيد المغير تمتد الى قناديل الالهة المتوهجة في عيون أطفاله فتطفئها قسراً وتسكب مكانها عتمة لا تذوب ولا تريم .

و بعدما تسلم المقدم خنجر أبي حمزة وسيفه وماله ورمى بتعويذة كانت تتأرجح على صدره لتحميه من بغتة شريرة أو شر مباغت سأله هل يعلم ألام هو صائر الآن فتلجلج أبو حمزة وارتج عليه وأحس بالسوء ينهمر على سطوح قلبه انهمارا وأحس بقلبه فرسا تتخبط في شرك مغير منظور أدركها وطرحها أرضا وأحس بصدره بليلا صقعا كجانح عصفور قبيل انبلاج الفجر ثم تقدم فارس منه فحاول أبو حمزة تضرعا ثم أراد توسلا واستغاثة ولكن سرعان ما هوى سيف المغير وطار الرأس وانفلتت الآه من الفم وأدبرت الروح مولية الى حيث ترقد أم حمزة بجوار البنيّات وكلهن غاطسات في لجج سبات عميق .

استقر الرأس معفراً بالدم والرمل على الثرى و بدا القمر في العينين الجاحظتين كرسالة حب واضحة وأما الجذع فلقد هوى وأما الراحلة فلقد أفلتت وراحت تخب على الليل ولكن أحد الفرسان لحق بها وأدركها وقفل عائدا بها فوجأها المقدم برمحه لتخر صريعة كحلم عربي ثم جلس القوم يرتجلون شواء لذيذا و يلوكون أشعاراً طرب لها عبد الملك بن مروان في مجالس قرم أموي شديد ثم قاموا وقعدت الريح كأرملة تعدد مصائبها تسفي حتى غابت آثار السبعة وانطفأت رسالة الحب في المقلتين الجاحظتين والتحف أبو حمزة رملا طويل العمر صفيق الجانب كأنه هرم الفرعون ولم يبارحه الا ليدخل هذا العالم من باب العلم بالشيء الذي يذكر بالشيء لأن الله قد جعل لكل شيء سببا .

مات أبو حمزة وما علمت أم حمزة لغيابه سبباً فظنت ثم تيقنت ثم غنت :

ما لأ بي حمزة لا يأتينا
غضبان أن لا نلد البنينا

و يلي على أبي حمزة فلقد كانت الآه آخر بناته وهي صبية لمياء بكر ما زالت تجوب القفار و يسمع لخفها الظريف الجميل جرس عذب وصوت هش ناعم لا يسمعه الا الساري في صحارى الهلع والجزع المستفحلين أو المبحر بين اذاعات القوم في مواسم الاخوة والاخوة وولد العم وحيّا الله وما شاء الله وطابت لي النومة واحضن .

و يلي عليه وو يلي عليها ، أم حمزة ، فهي لا تعلم أن أبا حمزة أدنى اليها من رخام فرجها المضيء ومن غدران جسدها المنبجسة كل صباح وأشد حنوا عليها من صفصاف نهديها على سرّتها الموصوفة في رسالة كسرى الى النعمان تلك السرّة التي كانت سببا في مصرع النعمان وجز العرب لشعورهم والتحاقهم بوقعة ذي قار التي صحّفت الياء فيها ألفا .

و يلي على أم حمزة لا تدرك أن تلك الغدران التي تتمرأى بألقها وانكسار الضوء عليها عندما تضع اليد وتهم بفتنة تشعل الحزن والوحدة قنديلا تسمر اليه المستوحشة المنعزلة المحتاجة ، لا تدرك غبطتئذ أن ذلك الالق ليس غير ابتسامات أبي حمزة تعان من الشر المطلق والعدم المطلق والسكينة المطلقة الى الطمأنينة المطلقة على مصاطب الفرج وتحت عرائش الفخذين ينفخ نايه و يستمتع بكرامات الجسد البديع . تلك الكرامات التي عرفها آدم في الصف الأول الابتدائي في جامعة الله المختلطة ، مقترحا على الروح خطيئة تمعن في تلوين العالم والموجودات .

ضعي يدك يا امرأة هناك فهو هناك حيث اليد تضعين وأقسم لك بحبي إياك يا امرأة ان يدك ستبتسم عما لحظة قليلة وستسيل الابتسامة على الأصبع الوسطى .

لا تحزني يا امرأة يا ابنة عم الكمال والجلال والرحمة ففيك كل ما يلذ لك و يثمر لذة فاستسلمي ، استسلمي ، استسلمي ، هكذا ، فلن يعود أحد بعد غير نشوتك في هذه اللحظة من تمر الليل الناضج .

و يا امرأة ، يا حلما يبكي في اليقظة ، اطبعي شفتيك الدسمتين على المرآة فوجه المحبوب الغائب بخار يتكاثف يتكاثف يتكاثف وتلهثين و يتكاثف وتنفجرين فشدي فخذيك على السر المعلن فأبو حمزة لن يأتي جسداً بل يأتي نهرا أو زرعا أو حصوص زيتون أزرق تسبح في بحر من زيت تتمسّح به رسل الله جميعا .

و يا شقيقة حزني يا امرأة عندما لا يأتي لن يأتي فلماذا هذي الصلوات القاحلة في محراب سريرك ؟ قومي ، هيّا قومي ، وخذي بأناملك الحلوة بيده وخذي بأناملك الحلوة بالطفلين فلقد دق جرس المدرسة والآن حصة انشاء عربي ودعيهما يكتبان كيف تخضر الأ رض و يقبل عيد الشجرة .

و يا سادة يا كرام يا أوادم يا ضباط يا مناصب يا محترمين يا سميعة انني أنعي اليكم أبا حمزة .

مات أبو حمزة . رجل اعرابي بدوي في واحدة من غارات الاعراب على الاعراب وما انقضى بموته الموت بل ازداد الأعراب أعرابا أي موتا وا[illegible] [illegible]ـيل ازددن اشتهاء وفيضا وتوهجا والأطفال في المدارس تعرب ما يلي :

ما لأ بي حمزة لا يأتينا ؟
وترجمتها في لغة العصر :

> **مفقود**
> **غادر فلان الفلاني منزله وأسرته في اليوم الفلاني ولم يعد . الرجاء ممن يعلم عنه شيئاً أن يعلمنا .**

لا أحد يعلم الا الذي يعلم فسبحانه فانه ما زال في دست الالوهة يقضي في أمر خلقه كما شاء وبما شاء وحتى يشاء .

هذه هي الحكاية يا اخوان يا كرام وأما حكمتها فهي : « لا تسألي يا حرمة يا مشحّرة لماذا لم يعد أبو اطفالي بل سلي كم يبلغ سعر الفاصولية اليوم واسلقي بطاطا ، أما أنت يا مسودة خلق آدم يا رجل ، فلتتذكّر إن نقشت معك وصعدت الى السماء ، أن المطهر يقع على يدك اليمنى وأن الجنة تقع على يدك اليسرى وأن جهنم في وجهك دغري تمام .

صلّوا وفلّوا □

سحبان احمد مروة:
كاتب من لبنان، يعمل باحثا في جامعة هلسنكي في فنلندا. وهذه القصة من مجموعة تصدر له قريبا بعنوان: ثلاثون حكاية او سمر الاخوان في ليالي رمضان .

تطور القصة الع



«سيظل الخيال فوق المعرفة لأن الخيال يحتضن الكـون بأسـره ولا يختص بجزء منه»

آلبرت آينشتاين

■ في مقدمة لتاريخ القصة العلمية كتب بريان آلـدس، وهـو من كتّـاب القصـة العلمية المشهورين في بريطانيا، تعريفا للقصة العلمية بأنها مزج المعـرفـة بالخيال أو الحلم، ويقتبس آلـدس من السير رايدر هجارد ـ وهو ليس من كتـاب القصـة العلمية ولكن رواياته مسرفة في الخيال ـ اذ يقول هجارد:

«عنـدمـا أجلس في الـظلام أحملق بعـين البصـيرة عن كنه الزمن القادم والمجهول متسائلا عن ملامحه وعن النمط الدرامي الذي قد يفرزه أحس برهبة واثارة حادة..»

رايدر هجارد هو الذي كتب رواية «هي أو عائشة» وهي حلم غريب مثير يجمع بين الماضي والمستقبل والخيال المسرف وطموحات الانسان.

ولكن أليس جوهـر الادب هو بنـاء عالم خيالي تتحقق فيه أحـلام الانسان؟ ويهدف الى صياغة واقع أكمل وأفضل يتجاوز سلبيات الحاضر؟

قد يكون الحديث عن القصة العلمية رفاهة لا تحتملها أوجاعنا في العالم العربي، ولكن القصة العلمية لون أدبي واسع الانتشار وأداة مفيدة للتعبير لا يسعنا تجاهلها، ومهما كانت مسرفة في الخيال وبعيدة عن الواقع فهي نمط درامي يصلح للتعبير عن أفكار عميقة وجديدة.

لقـد كان الخيال يمهـد الـطريق امـام تقدم العلم، فقبل ان يذهب الانسان للقمر سبقه الخيال، كتب هـ . ج. ويلز (رحلة للقمر) وكتب جول فرن عن السفر للقمر قبل أن يقدم العلم وسائل السفر عبر الفضاء.

الخيال كان اسبق من العلم في ارتياد الفضاء والغوص الى أعماق البحار واكتشاف المناطق المجهولة، وسافر الخيال مع أبعد نجم في السماء قبل ان يقرر العلماء ان ثمة احتمالا لوجود كائنات عاقلة في الكواكب والمجرات البعيدة.

فالحلم الأدبي يبعث على التأمل والتفكير ويحفز العلماء للتنقيب واكتشاف المجهول. وحتى عندما يكون الأفق ضبابيا ورماديا فالاحلام ضرورية، والانسان الذي لا يعرف الحلم لا يعيش..

القصص الخيالية والأساطير

في القرنين الخامس والسادس الهجري ظهرت كتابات عربية لها ملامح الاسطورة، وتشبه في بعض ملامحها قصص الخيال العلمي، مثل قصة حي بن يقظان لابن طفيل، وهي حكاية طفل ترعاه الغزلان، ويكتشف بنفسه حقائق الكون عندما يكبر، ويهتدي بنفسه الى وجود خالق للكون. ونلاحظ وجه الشبه بينها وبين حكاية (طرزان) أو القرد الابيض ـ وهو طفل تتبناه قردة، ولكن طرزان لما يكـبر يهتم فقط بتسخـير الاسود والافيال لمطاردة الصيادين الأشرار، ولا يظهـر أدنى ميل لتـأمـل الكـون أو التفكـير الميتافيزيقي. وهذا الفارق قد يصبح مؤشرا لما قد تفرزه قصة الخيال العلمي اذا تطورت في تربة شرقية.

في قصص (الف ليلة وليلة) حكايات كثيرة عن جبل المغناطيس الذي يشـد اليه السفن، وعن طائر الرخ الذي يمسك الرجال ويطير بهم من مكان الى آخر. وهي مبالغات قد نجد لها شبيها في بعض القصص العلمية الخيالية مثـل الـدوامـة الفضـائية أو الهاوية السوداء التي تجذب مركبات الفضاء، أو الحيوانات الغريبة في بعض الكواكب، ولكنها لا تشكل نمطا قديما يمكن استلهامه لكتابة قصة خيال علمي حديثة.

والكتاب الغربيون يستوحون احيانا تراثهم من الميثولوجيا الاغريقية مثلا بروميثيوس الـذي سرق النـار من الآلهـة يصبح رائـد فضاء يسرق من الحضـارات في الكواكب النائية معارفها وأسرارها ليعود بها الى الأرض. والحقيقة ان العرب لم يكن عندهم في الجاهلية ميثولوجي أو أساطير دينية، ولم يكونوا يكنون احتراما كبيرا أو توقيرا خاصا للأصنام، ولكن كان عندهم أبـطال وشخصيات فذة تاريخية تعـرضت سيرتهـا وأفعـالهـا للمبـالغـات والتضخيم فأصبحت شخصيات أسطورية، مثل: عنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن وزنوبيا وزرقاء اليمامة. وكان عندهم نوادر عن حاتم ولقمان وتأبط شراً..

ونجد عند العرب الحكاية والنادرة وأحاديث السمر والخرافة. والقصة العـربية التي ظهرت فيما بعد كانت (المقامة) التي تطورت موضوعاتها في القرن العاشر الهجري لتحكي مغامرات شخصية أسطورية تمتاز بالجرأة والفـطنـة. ومضـمـون المقـامـة وعظي وهادف. الفن القصصي المحكي والـروائي غير المكتوب كان رائجا عند العرب، ولكن القصص المكتوبة كانت متخلفة عن الحكاية الشفوية لان البعض تحرج من كتابتها، وظن أنها قد تصرف الناس عن شؤون الدين.

وبعد انتشار الاسلام بين شعوب غير عربية وسيطرته على أقطار ذات ثقـافـات متنوعة ترجمت قصص وروايات مختلفة مثل (كليلة ودمنة) التي ترجمها ابن المقفع عن الترجمة الفارسية للأصل الهندي، ومثل أمثال ايزوب التي أصبحت أمثال لقمان، وألف ليلة وليلة، وهي خليط متعدد الأصول.

وكـان يغلب على تلك القصص الشكل الملحمي، وكثرة الاشعار في

ــلمية

جمـال عبـد المـلـك

السـير الشعبية مثـل قصـة بني هلال وهجرتهم، فالرحلات والسفر كانا عنصرا مهما في ذلك اللون الفني الأدبي.

المقامة الحديثة

نقفز مراحل تاريخية طويلة لنصل الى دخول الاستعمار الى البلاد العربية بداية بالحملة الفـرنسية على مصر عام ١٧٩٨م والاحتكـاك بالثقـافـات الأوروبية وتعلم لغاتها وإرسال البعوث للمعاهد الأوروبية والتأثر بآداب تلك الشعوب وقيام حركة ترجمة نشيطة، وقد فطن بعض المتعلمين لدور القصص في آداب الشعـوب الأوروبية، فحـاولـوا تأليف قصص عربية تستلهم شكلا المقامة وقالبها لتستوعب مضمونا جديدا. ومن أبرز محاولات احياء الم... ناب (الساق على الساق) لاحمد فارس الشدياق، وترجم رفـاعـة الـطهـ اوي «مغامرات تليماك» من الفرنسية بعنوان مسجوع هو «مـواقـع الافلاك في وقائع تليماك». وحاول الشيخ الحفناوي (١٨١٥م) احياء ألف ليلة في كتابه «تحفة المستيقظ الآنس في نزهة المستنيم الناعس» وكان الجمهور القاريء في تلك الفترة يقبل على ألف ليلة وليلة والمقامات وكتب تفسـير الاحـلام وتسخـير الجان والخوارق، بينما اعتبر البعض ان القصص مفسدة للأخلاق، ولم يكن من السهل تحويل الذوق الأدبي في تلك الفـترة للاهتـمام بالقصص المترجمة من الفرنسية والانكليزية، وكان العصر مغـرقـا في الرومانسية فكانت بداية تذوق الروايات المترجمة ذات الـطابـع الـرومانسي، وقد ترجم الشيخ المنفلوطي «ماجدولين» بتصرف بعنـوان (تحت ظلال الـزيزفـون) ثم حاول المـترجمون تقليد من يترجمون قصصهم والنسج على منوالهم، وكتب الشيخ محمد عبده في «الاهرام» فقال إن هناك كتبا علمية مترجمة وكتبا (رومانية) ويقصد (ROMAN) أي الرواية الخيالية، وأنه لا يجد غضاضة في قراءة الروايات الرومانية المترجمة «لتسلية النفس وترويح الخاطر». والترجمات الاولى شملت روايات بلزاك وادجار آلان بو ويوجـين سو وجي دي موبـاسان وروبرت ل. ستفنسون وشارلز ديكنز وتشيكوف..

وكـان ما يهم القـاريء في البـلاد العـربية تحليل العلاقات الانسانية وخصوصا العلاقة بالمرأة والتقييم الأخلاقي، والكاتب اعتبر القصة امتداداً للمقالة، وكانت القصص الاولى ذات نبرة حادة وعظية، ولم يحاول الكتاب العرب طرح أفكار فلسفية أو محاولة استكشاف مستقبل الحضارة الانسانية أو مصـير الانسـان في علاقته بتطور العلوم وموقفه من الكون من خلال التجارب القصصية الأولى.

وكـان النفـور واضحـا من ترجمـة القصص الغربية الفلسفية أو ذات المضمـون الميتـافيزيقي مثل «صورة دوريان جراي» وقصة «فرانكشتاين» و«آلة الزمان» و «جزيرة دكتور مورو» و «دكتور جيكل ومستر هايد»، رغم الاقبـال على مشـاهـدتها عندما عرضت كأفلام سينمائية. وبينما تطورت القصة في الغرب من الرومانسية الى الواقعية. ومن الواقعية الى الاسطورة الحـديثة ثم الى الخيال العلمي، فان القصة العربية ظلت تعالج قضايا العلاقات الاجتماعية والسياسية، وتطورت الى الواقعية والواقعية الاشتراكية ولجـأت الى الـرمزية، وكرست اهتماما كبيرا لمشاكل التحول من المجتمع الـريفي للمجتمع المدني وأزمة القيم، وبذلك عبرت عن ارتباط الأدباء بواقعهم ومشاكله.

أما القصة العلمية فلم تجد اهتماما في البلاد العربية لانها تحتاج الى ثقافة علمية من جانب الكـاتب والقـاريء معـا، والتـطورات التكنولوجية في المجتمعات العربية ما زالت سطحية وضعيفة الأثر، كما ان تفشي الأمية يحول دون انتشار الوعي بالتناقضات بين التقدم العلمي وتخلف المؤسسات الانسـانية، وكتاب القصة الخيالية العلمية في البلاد العربية يعدون على أصابع اليد الواحدة.

القصة العلمية لون أدبي واسع الانتشار ومهما كانت مسرفة في الخيال وبعيدة عن الواقع فهي صالحة للتعبير عن أفكار عميقة وجديدة

بداية القصة العلمية

يذكر اسحق عاصيموف في كتابه «قبل العصر الذهبي» أن أول مجلة لقصص الخيال العلمي ظهرت في الولايات المتحدة عام ١٩٢٦، وكان اسمها «حكايات مدهشة» وفي عام ١٩٢٨ صدرت مجلة (طائر الفضاء) التي أسرت لبه.

ويرى بريان آلدس أن أول قصة للخيال العلمي بالمعنى الحديث هي قصـة (فـرانكشتاين) التي نشرت عام ١٨٣١م كتبتها ماري شللي زوجة الشاعر البريطاني المعروف، وهي قصة مخيفة عن عالم يجمع أشلاء جثث الموتى ويصنع منها كائنا مسخا. وبعد ان يشحنه بالكهرباء تدب فيه الحياة ثم يطلب من العالم ان يصنع له زوجة وعندما يرفض العالم يطارده المسخ عبر القارات، وهي حافلة بمناقشات فلسفية بين الاكاديميين عن علاقة المخلوق بخالقه.

وقـد اعتبر بعض مؤرخي قصص الخيال العلمي ان كتاب «رحلات جالفر في بلاد العمالقة والاقزام» من الخيال العلمي، وكان الكاتب جوناثان سويفت قد نشره عام ١٨٢٦م.

وفي عام ١٨٧٢م نشر الاديب البريطاني صمويل بتلر «إريفون» (EREWHON). وهي قصـة يرد بها على نظرية داروين وأتباعه، وفيها يكتشف البـطل مجتمعـا خياليا سكـانـه أقـوياء وأصحـاء يعتمدون على عضـلاتهم ولا يستخـدمـون الآلات لانها سوف تستعبد البشر ويقومون برعـاية الضعفاء منهم ليكونوا حكماء. وهي صدى لمناقشات المثقفين في ذلك العصر.

وبعـد ربـع قرن من «اريفـون» جاءت قصص (هـ. ج. ويلز) التي ◁

تكهنت باكتشافات علمية باهرة واحتفلت بمنجزات العلم وان حملت في ثناياها تشاؤما من قدرة الانسان على السيطرة على القوى التي يطلقها من عقالها واحتمال تدمير الحضارة بسبب عجز البشر عن توظيف المعرفة الجديدة للخير. .

ونلاحظ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر استخدام القصة العلمية لوصف (يوتوبيا) أي عالم خيالي يجسد فكرة اقتصادية أو سياسية أو مذهبية وتوظيفها كوسيلة ايضاح لتجسيم أفكار المؤلف. وهذه الوظيفة ما زالت مستمرة. .

إدوارد بيلامي - كاتب أميركي عاش بين ١٨٥٠ و١٨٩٨ كتب قصة تشبه وقائعها حكاية أهل الكهف. عن رجل أصابه أرق مزمن فاستعان بمنوم مغناطيسي جعله ينام من ١٨٨٧ وحتى عام ٢٠٠٠م، وعندما استيقظ أخذ يصف عالم الغد. .

يتهم البعض القصة العلمية بتشجيع الهرب من الواقع ولكنها أداة مهمة للاحتجاج على الواقع

تيودور هرزيكا أديب نمساوي كتب قصة عن مجتمع خيالي يقوم في قلب أفريقيا ويبني مجتمعا يقوم على المساواة والعدالة الاجتماعية والحرية أسماه «فريلاند». .

وليام موريس كتب رواية اسمها (أخبار من لا مكان) صدرت عام ١٨٩٠م تحذر من تعاظم دور النقود ورأس المال وتمجد القيم الاقطاعية في شكل مجتمع زراعي منغلق على ذاته، يصعب الوصول اليه.

فتلك القصص الخيالية كانت شديدة الالتزام حتى اعتبرها بعض النقاد مجرد مقالات سياسية وايديولوجية لضعف الناحية الفنية فيها وارتفاع نبرة التبشير.

قصص اليوتوبيا

وقد ساهم الفرنسيون في حقل القصة العلمية الخيالية بكتابات تنبؤية عميقة المغزى منها كتابات دي لابريتون «اكتشافات رجل مقدام» (١٨٧١م)، وفيه توقع صنع الطائرة والصاروخ والكشوف في علم الباكتريولوجي. واهتم لابريتون برسم صورة لمجتمع المستقبل الذي يخلو من الفاقة والحرمان وتلبي فيه الدولة حاجات المواطنين.

وكتب جيرار دي نرفال (يوتوبيا) أسماها «أوريليا» في ١٨٥٤م، وهي حلم سيريالي غريب، وفي (جزيرة آدم) كتب عن امرأة آلية اسمها هارالي تغني وترقص فتسحر الشباب، وفي أوبرا «حكايات هوفمان» يقدم أوفنباخ رقصات الناس الآليين.

وحتى آرثر كونان دويل الكاتب البريطاني مخترع شخصية شرلوك هولمز كتب قصة من الخيال العلمي هي «العالم المفقود» عن قوم لا تصيبهم الشيخوخة ابدا. أما جول فرن فهو في الأدب الفرنسي مثل هـ. ج. ويلز في الأدب الانكليزي في مجال ارتياد آفاق القصة العلمية.

جول فيرن

بدأ جول فرن حياته كاتبا مسرحيا ثم اتجه الى القصص الخيالية فلقي نجاحا كبيرا. كتب «رحلة الى جوف الأرض» في عام ١٨٦٤م وبعدها «رحلة الى القمر» و«عشرون ألف فرسخ تحت البحر» و«أبو الهول في حقول الجليد». ويتميز ابطال جول فيرن بأنهم ناقمون على الحضارة المادية، ورافضون للحروب الاستعمارية، وهم - مثل الكابتن نيمو بطل «عشرون الف فرسخ تحت سطح البحر» أصيبوا بخيبة أمل في منجزات الحضارة الصناعية.

وسنجد ملامح الخيال العلمي منتشرة في ثنايا أعمال كتاب عديدين في تلك الفترة وحافلة برؤى اختراعات جديدة وأسلحة تستخدم في حروب المستقبل. وكان ذلك قبل الحرب العالمية الاولى. وكانت المناطيد معروفة. ولكن الطائرات والغازات السامة والأسلحة الاشعاعية كانت في خيال الكتاب، وكتب آلبرت روبيدا عن الحرب الكهربائية (١٨٨٧م) والحرب في القرن العشرين، وتنبأ بالكثير من المخترعات والأسلحة الحديثة.

هـ. ج. ويلز

غير ان الملامح المميزة لقصص الخيال العلمي لم تكتمل إلا على يد الكاتب (هـ. ج. ويلز) الذي ولد في كنت في عام ١٨٦٦ وهو ابن بستاني، علم نفسه بنفسه واشتغل بالتدريس، وكتاباته اكتسبت شعبية حتى أن الفيلسوف هنري جيمس هنأه، وكتب إليه: «برافو - برافو - ويلز، انني انحني احتراما لعبقريتك!».

وقد ألف ويلز ١٢٠ كتابا، ورواية «آلة الزمان» هي رائعة ويلز من دون منازع، وفيها خلاصة نظرته للحياة وتأثره بنظرية آينشتاين عن النسبية، واعتباره الزمن بعدا رابعا. يفترض ويلز ان التكنولوجيا أعطت الانسان أداة للحركة في البعد الزمني فيسافر الى الماضي ثم يتقدم الى المستقبل ليرى مصير الحضارة البشرية، وهو يعود من رحلته حزينا منقبض النفس بعد ان شهد أفول الحضارة ونهايتها، وهو يعصر قلوبنا أسى عندما يصف إطباق الظلمة الأبدية على عالمنا، وقبل النهاية نشهد ذروة الانقسام الطبقي في العالم بعد ان تحول العمال الى كائنات يغطيها الصوف ولا تطيق ضوء النهار لأنهم يعملون في معامل تحت الارض فهم جنس (المورلوك). أما السادة فهم جنس (الألوا) الذين صاروا كالاطفال الجميلي المظهر الذين يخطفهم المورلوك ويأكلونهم في الظلام بلا مقاومة.

وكانت «آلة الزمان» مثل معطف جوجول الذي خرجت منه القصة القصيرة، كانت النموذج الذي أوحى للكتّاب الذين جاءوا بعد ويلز، وحلموا بالمستقبل وهل يكون كابوسا مخيفا ام حلما أنيقاً؟!

وكل روايات ويلز تتضمن أفكاراً عميقة، «جزيرة الدكتور مورو»، عن طبيب يحاول زرع عقل في دماغ الحيوانات، حرب الكواكب التي أوحت بالعديد من القصص والحكايات والافلام السينمائية عن معارك الفضاء ثم صارت مشروعا حقيقيا تبنته الادارة الاميركية في عهد المستر ريغان!

وويلز له قصص قصيرة لا تقل عمقا واتقانا عن قصصه الطويلة منها «الرجل الذي صنع المعجزات» و«النيزك» و«حكاية من العصر الحجري».

وقد جمع ويلز في قصصه بين عدة مميزات:

- قدرة فائقة على الوصف والتعبير.
- قدرة على تبسيط وشرح المسائل والنظريات العلمية العويصة.
- ادراك عميق لنتائج الاكتشافات العلمية.
- فهم لسلبيات المجتمع في عصره ونقده.

بعد الحرب العالمية الاولى حاز ويلز الشهرة وسافر الى اميركا، وقابل الرئيس روزفلت ثم سافر الى الاتحاد السوفياتي وقابل ستالين، ودعا الى حكومة عالمية، وساهم في صياغة وثيقة حقوق الانسان. وكان ويلز دائم الشكوى من أن النقاد في عصره يسيئون فهم قصصه.

توفي هـ. ج. ويلز في عام ١٩٤٦ بعد ان عاصر تدمير مدينتي هيروشيما ونجازاكي بالقنابل الذرية، وكان قد تكهن في بعض رواياته بقنبلة هائلة تبيد البشر. ولكنه لم يشهد وصول الانسان الى القمر. وكان قد تنبأ به، ومعظم قصصه تحولت الى افلام. وفي عام ١٩٣٨ أعدت روايته «حرب الكواكب» لتذاع كتمثيلية اذاعية. ولما بدأت اذاعتها بصوت الممثل أورسون ويلز في أميركا سببت فزعا بين الجمهور وحالة من الهستيريا فاضطرت محطة اذاعة (CBS) الى وقف اذاعتها، وشعر ويلز ان رسالته وصلت الجمهور، فالحضارة الانسانية في سباق مع الزمن، والنهاية الفاجعة ليست بعيدة، ولد ويلز عام اختراع الديناميت ومات مع ظهور القنبلة

الذرية فكانت رؤيته للتاريخ تحمل بذور الخوف من الكارثة.

جورج أورويل

تأثر جورج أورويل بويلز، وبينما كان ويلز اشتراكيا كان أورويل قليل الثقة في النظم الشمولية وقصته «مزرعة الحيوانات» فيها سخرية لاذعة من فكرة المساواة التامة وحكم الصفوة وقولته المشهورة «كل الحيوانات في المزرعة متساوية ولكن بعضها يتمتع بالمساواة اكثر من غيره!» دخلت القاموس السياسي، ولكن قصة أورويل الاكثر شهرة هي (١٩٨٤) التي كتبها في عام ١٩٤٨ وهو مريض بذات الرئة، وقد احتفل في عام ١٩٨٤ برواية أورويل، وتساءل المعلقون هل تحققت نبوءته، فالتكنولوجيا تستخدم الآن لقمع الشعوب والتجسس عليها وعمل غسيل مخ للأفراد. أورويل صور مجتمعا دكتاتوريا يحكمه الفرد، وفي كل دار تلفزيون ينقل الاخبار والاوامر من الحكومة للمواطنين، ولكنه ينقل ايضا اخبار المواطنين للسلطات وشعاره (الاخ الاكبر في كل مكان وهو يراك دائما!) والشعارات للنظام الجديد جعلت الكلمات عكس معناها، تقول: المعرفة ضعف ـ الجهل قوة ـ السلام في الحرب والحرب في السلام ـ الحرية في العبودية.. والوفاء في الوشاية..

في السينما وجدت رواية أورويل نجاحا وعرضت في لندن كمسلسل تلفزيوني، ووجد الناس فيها أصداء لما يحدث في أقطار عديدة.

أورويل مثل ويلز، كان من جيل الأدباء الذين جذبتهم منجزات العلم للدعوة الى مجتمعات جديدة والتحذير من المبالغة في الاعتماد على الصناعة والتكنولوجيا.

كتاب آخرون

ولكن هناك علماء دخلوا مجال الكتابة الأدبية، وكتبوا روايات الخيال العلمي انطلاقا من فلسفة العلوم الطبيعية، أبرزهم الكاتب الامريكي الموطن والروسي الأصل اسحق عاصيموف، بالاضافة الى كوكبة من العلماء البريطانيين والأميركيين منهم فريد هويل، و ج. ب. س. هالدين، وآرثور كلارك، كما توجد نخبة من العلماء في الاتحاد السوفياتي يكتبون قصصاً علمية جيدة منهم يفريموف.

ولد اسحق عاصيموف في عام ١٩٢٠، وهو استاذ للكيمياء الحيوية في جامعة بوسطن. وقد بلغ عدد الكتب التي نشرها بعدد سنوات عمره، ويسمى موباسان القصة العلمية، وقصصه تعتمد على حقائق علمية وحبكة طريفة. وهي تطرح قضايا المجتمع الصناعي المتقدم.

أما آرثور كلارك فهو عالم بريطاني في الفلك، ويرأس الجمعية الفلكية في لندن، اشتهر بسيناريو فيلم «أوديسا الفضاء»، وهو يطرح في قصصه أفكاره الفلسفية ويميل الى اعادة صياغة الأساطير الاغريقية في قوالب حديثة.

ومن كتاب قصص الخيال العلمي الذين يجب ان نتوقف عندهم كليف ستابل لويس، أو سي. إس. لويس (C.S.Lewis)، وهو أديب بريطاني درس في جامعتي كمبردج وأوكسفورد، بطله (رانسوم) استاذ في علم اللغات يسافر لاكتشاف الحياة في كوكب المريخ. وأهم رواياته الثلاثية المعروفة باسم «الرحلة الى مالاكاندرا»، وهو لا يهتم بالتفاصيل التكنولوجية، حيث يسافر بطله رانسوم الى المريخ في صندوق، ولكن المهم في قصص لويس الحوار الفلسفي الذي يدور بين رانسوم البطل وبين الروح السماوية التي تسكن المريخ ـ ألديلا، وروايات لويس تؤكد ايمانه الديني وتمزج التصوف بالخيال العلمي.

أما في قصص روبرت هنلاين الامريكي فهو يجسم عالم ما وراء الطبيعة، فالفرد لا يموت، ولكنه يستبدل جسده كما يستبدل قمصانه. وفي هذا أثر فكرة تناسخ الأرواح في الديانات الآسيوية.

ويضيف هنلاين الى دولاب الملابس الجسدية خطاً تلفونيا ساخنا متصلا بالحياة الأخرى!

وقد انتشرت القصص العلمية الخيالية في الدول الاشتراكية، واشتهر في بولندا ستانيسلاف ليم مؤلف «سولاريس»، وفي تشكوسلوفاكيا جوزف نسفابا، وعرف السويديون هاري مارتنسون (مؤلف «آريانا»).

وفي الولايات المتحدة برزت كاتبات موهوبات نافسن راي برادبري. ومنهن جوزفين ساكستون وباميلا زولين وكيت وهلم، وأورسولا جوين (مؤلفة «اليد اليسرى للظلام») وآنجيلا كارتر (مؤلفة «آلة الرغبة الجهنمية»)..



مستقبل قصة الخيال العلمي

ربما يكون مستقبل القصة الخيالية العلمية في السينما والتلفزيون والفنون المرئية، ومع كل اكتشاف علمي يتسع المجال للقصص العلمية الخيالية مثل هندسة الأحياء وأشعة ليزر والتصوير الهولوغرامي. وقد أسرف راي برادبري الكاتب الامريكي في حبك القصص والروايات عن الأطباق الطائرة والرجال الآليين والسفر عبر الزمان وعوالم المجرات ذات الأبعاد الكثيرة والعقول الالكترونية وامكانياتها، وحروب المستقبل والعقاقير الجديدة..

والقصص العلمية الخيالية يمكن تصنيفها الى نوعين:

نوع يعتمد على وصف تكنولوجيا جديدة، ويروي قصة عادية، ولكن يجعل مسرحها الفضاء الخارجي أو عالما موازيا لعالمنا، وهي في جوهرها تكون حكاية مألوفة، مثلا فيلم (إي. تي) عن كائن جاء من كوكب آخر في طبق طائر انفجر فلم يتمكن ذلك الكائن الفضائي من العودة الى كوكبه ويقوم طفل باخفائه عن عيون البوليس والفضوليين حتى يتمكن من العودة الى دياره، وهو لا يختلف عن قصة الطفل الذي أخفى حيوانا متوحشا هرب من السيرك او من حديقة الحيوان.. ولكن (إي. تي) اعتمد على الخدع السينمائية، فهو أساسا فيلم للاطفال، وقد نجح في أوروبا وأميركا، ولم يصادف اقبالا في البلاد العربية وغيرها من اقطار العالم الثالث. وهناك قصص تصنف باعتبارها من الخيال العلمي عن مغامرات رجل بوليس كوني يطارد لصوصا سرقوا تاج ملكة المريخ أو قتلة حاكم أورانوس، وهي مغامرات عادية يمكن نقل احداثها الى المكان والزمان المألوفين من دون ان تفقد شيئا من حبكتها. وواضح ان كتاب هذه النوعية من القصص انما يكتبون حكايات بوليسية ملفقة يختارون لها أزمنة وأماكن غير عادية للإثارة فقط، ولا صلة لها بالخيال العلمي.

وهناك قصص اخرى تعتمد على صيغة الخيال العلمي لطرح قضايا فلسفية أو للتحذير من نمو اتجاهات معينة في الواقع الراهن واستشرائها في المستقبل، وهي بذلك تخلق مواقف تجريدية تصلح نماذج لأزمات الحضارة الانسانية، والقصص الخيالية العلمية اتسع مجالها بحيث شملت قصص الخوارق وما وراء الطبيعة لتطرح قضايا ميتافيزيقية.

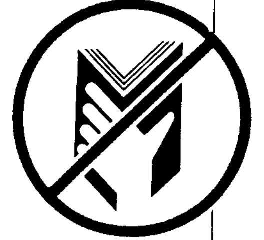
ويتهم البعض القصة الخيالية العلمية بتشجيع الهروب من الواقع، ولكن كل الأدب يحاول تجاوز الواقع. والقصة العلمية أداة مهمة للاحتجاج على الواقع كما في قصص هـ. ج. ويلز وجورج أورويل، ومضامينها السياسية ورموزها واضحة، وهي ليست هروبا من الواقع بل أدوات للتعليق عليه وعلى احتمالاته أيضا.

وسوف تظل قصة الخيال العلمي تطل على مشارف المستقبل وتمهد لمشروعات الغد وتبشر بالمستقبل الأفضل □

جمال عبد الملك:
كاتب من السودان، له مؤلفات في النقد الأدبي والسياسة الدولية وكتاب باللغة الانكليزية صدر في لندن عام ١٩٨٣ بعنوان «البعد الرابع».
وصدرت له خمس مجموعات من القصص القصيرة، ونشرت له الدار التونسية للنشر في عام ١٩٨١ مجموعة من قصص الخيال العلمي تحت عنوان العصر الايوني.
واخر كتاب صدر له في عام ١٩٨٧ هو الاستراتيجية في العصر الذري.

معارض الكتاب:
دكاكين أم معارض ؟

عبـد الغنـي مـروة



■ يعتبر شهر تشرين الثاني/ نوفمبر الحالي، شهر الكتاب في اكثر من عاصمة عربية حيث تقام معارض للكتاب في كل من البحرين والشـارقـة والكويت، ويليها في شهور لاحقة معارض في القاهرة والرياض والدار البيضاء وتونس وصنعاء.

ومعارض الكتاب، بالنسبة الى الناشرين العرب هي من أهم موارد المبيعـات باعتبـار ان هذه المعارض مفتوحة للبيع للجمهور بحسومات خاصة لا تقل عن عشرين بالمئة.

ويبدو من الأنسب لو أطلق على هذه المعارض اسم «سوق الكتاب» لأنها في الواقع تختلف كثيراً بأهدافها ونتائجها عن طبيعة الأسباب التي تقام من أجلها معارض الكتب في العالم.

فالمعارض العالمية للكتاب أو غيره تقتصر عادة، وخصوصا في الأيام الأولى من اقامتها، على اتاحة الفرصة أمام العارضين من كل أنحاء العالم، للتبادل التجاري والتسويقي فيما بينهم، وهي تصبح في اليومين أو الثلاثة أيام الأخيرة مفتوحة للجمهور بهدف الاطلاع والدراسة فقط وليس من أجل التسويق والبيع.

وطالما، أن التعاون والتبادل التجاري بين الناشرين العرب، ليس مطروحاً وغير مرغوب فيه، فقد قررت الهيئات العامة والرسمية المسؤولة عن تنظيم معارض الكتب العربي فتحها للجمهور، فتحولت هذه المعارض الى «سوق» تجارية لا تختلف في الواقع عن «أسواق» البيع الاخرى سوى ان المواطن يستفيد من نسبة الحسم على سعر الكتاب، بدل الموزع.

ويعكس هذا الواقع العربي مأساة الكتاب العربي ومحنة النشر في العالم العربي بكل مظاهرها وأبعادها، ذلك انه من المفروض في عالم ناطق بالعربية متباعد الاطراف ان تتوزع أسواق الكتاب بين الناشرين، وأن يكون لكل كتاب عربي كما هي الحال بالنسبة الى أي كتاب اجنبي آخر طبعة خليجية وأخرى مغربية وأخرى مصرية مثلا، وأن يحترم الناشرون، برضاهم أو مكرهين، قوانين حقـوق النشر والانتشـار كذلك، بحيث يكون للكتاب وبالتالي للكاتب مردوده المادي الذي يشجع على رواج حركة النشر في العالم العربي وبالتالي تحقيق المزيد من الأرباح امام الناشرين الذين تضطرهم ظروف المنافسة الشريفة الى أن يكونوا اكثر «بحبوحة» في دفع حقوق المؤلفين.

إنها حلقة متصلة من شأنها تنمية الحركة الفكرية والثقافية على امتداد العالم العربي لو توفرت الارادة والنوايا الصافية باتاحة الحرية امام انتشار الكتاب العربي، وضبط عمليات السرقة وفرض احترام حقوق النشر والتأليف، بقوانين واضحة تحمي المؤلف وتحمي الناشر من اذى القراصنة الذين يستغلون جهود الآخرين من دون رادع اخلاقي ولا قانوني.

وفي المعارض العالمية للكتاب، يستطيع الناشر الاجنبي، أن يعرض على الناشرين من مختلف انحاء العالم، وتحت سقف واحد حقوق نشر العناوين التي ينشرها، فيحقق من مردود حقوق النشر، لأي عنوان، مبالغ طائلة يتقاسمها عادة، مناصفة مع المؤلف بينما تهدر حقوق الناشر والمؤلف العربيين، بشكل علني في كل عاصمة عربية من خلال اعادة الطباعة أو تهريب الكتب عن طريق النسخ الآلي، وليس هناك قانون حاسم وفعَّال، ناهيك عن أية ضوابط اخلاقية أو مهنية.

وقد تنبه الناشرون الاوروبيون الى هذا الواقع، وشكلوا من خلال السوق الاوروبية المشتركة، لجنة خاصة لحماية حقوق التأليف ومكافحة قرصنة الكتب في العالم الثالث. وبدأت هذه اللجنة نشـاطها بشكل مكثف، فاستصدرت في مصر مثلا، اتفاقا لتكوين فرقة من الشرطة لمكافحة القرصنة الثقافية وتمّ تعيين هيئة من كبار المحامين في كوريا الجنوبية لاستصدار قوانين حاسمة وفعالة لتحقيق هذا الهدف. والبقية على الطريق.

ومن أبرز معالم معارض الكتاب، في العالم انها تتيح امام الصحافة والرأي العام، الاطلاع على آخر ما تصدره دور النشر في العالم من عناوين ومواضيع، ويجري عادة الاعلان عن الكتب الجديدة قبل صدورها بستة أشهر على الأقل بحيث تكون الصورة واضحة حول الحركة الفكرية والثقافية في عالم الكتب. وانما الواقع المؤسف في المعارض العربية هو ان الظروف الرقابية تحول دون وصـول العنـاوين الجديدة الى رفوف العرض لأنها تخضع لروتين رقابي يجعل من المتعذر استصدار افساح بها قبل فوات الآوان.

وفي الوقت الذي يتوقع فيه الناشرون تشجيعاً من المؤسسات الرسمية والمكتبات العامة بحجز كميات من النسخ للتوزيع على المكتبات العامة فإننا نرى ان هذا الأمر يقتصر على زمرة معينة ونماذج خاصة من الكتب دون غيرها لا بل ان المؤسسات المشرفة على المعارض العربية، صارت، بكل صراحة، تفرض على الناشر تقديم نسخة مجانية أو نسختين احياناً، كشرط مسبق للسماح له بالاشـتراك في المعرض، ولا أحد يدري بأي حق أو أي قانون تقوم هيئات رسمية أو شبه رسمية، بفـرض «جزية» على كل ناشر لتقديم نسخ مجانية طالما أنها تتقاضى منه وسلفاً، كل تكاليف الاشتراك في المعرض.

ويختلف الأمر تماما، بالنسبة للناشر الاوروبي، ذلك أن الناشرين يعتمدون بشكل اساسي في ترويج الكتب على مشتريات المكتبات العامة، والبلديات المختلفة التي تقوم بتوزيعه على المدارس العامة، بالاضافة الى أن نقابة الناشرين استحصلت قبل سنوات على قرار يفرض رسوماً معينة على عمليات الاستنسـاخ الآلية لبعض صفحـات الكتب التي تطلب كمـراجع من المكتبات العامة، ويبلغ حجم هذه العمليات مئات الألوف من الجنيهات، يعاد توزيعها على الناشرين، كحق ثابت ومشروع من حقوقهم.

وفي الدانمرك والمانيا وغيرهما، تقوم بعض الهيئات بشراء كميات من الكتب وبلغات مختلفة، لتـوزيعهـا داخل السجون أو على المهاجرين وابنائهم تشجيعاً للناشرين ورغبة في تنمية حب المطالعة والقراءة لديهم.

ويستغرب المرء فعلا، كيف تقام معارض للكتب، وما هي مبرراتها في العالم العربي، وفي الـوقت نفسه تمارس الرقابة على تداول الكتاب وانتشاره، وهما امران متناقضان ينفي احدهما الآخر، ذلك انه لا يمكن ان يقام معرض كتاب ناجح في ظل رقابة متزمتة، ولا مبرر لوجود رقابة في ظل رغبة صادقة بالترويج للكتاب والتشجيع على اقتنائه. وحال معارض الكتب في هذا الأمر مثل حال مهرجانات الشعر التي تقام في كل حدب وصوب، فتكرّم الشعراء خلال اسبوع ثم تعتقلهم أو تطاردهم (والبعض يكفّرهم) على مدار السنة.

اذا كان القصد من اقامة معارض الكتاب، هو التجارة واستهلاك الكتب المسموح بها فقط، فلماذا كل هذا العذاب، وتحميل الناشرين شقاء السفر والاقامة، طالما ان لديهم وكلاء محليين يقتنون هذه الكتب ويوزعونها؟ وفي هذه الحال، يبدو من الاسهل والافضل اقامة سوق للكتاب كل شهر أو موسم مثل تجارة «الاوكازيون» الترويجية التي تقوم بها المحلات التجارية في كل بقعة من بقاع العالم.

لهذا السبب، فإنـه من النـادر، لأي معـرض عربي ان يستقطب ناشراً اجنبياً، لا بل ان الناشرين صاروا يتهربون من الاشتراك في معارض عقيمة وغير منتجة من هذا الطراز لأنها مضيعة للوقت، وهدر للطاقات، وتبذير يبدو في غير موقعه.

أما مأساة الناشر العربي، فهي أسوأ واكثر تقصيرا، فهو يسعى لحضور معارض الكتب العربية لأنها قد تكون الفرصة الوحيدة له لاستصدار تأشيرة مرور تساعده على تحصيل مستحقاته لدى الموزعين، فيضطر لكي يحصل على فلوسه ان ينفق اكثر من نصفها على تذاكر السفر والاقامة.

وهـذا يدفعنا الى الاستنتاج بأن المطلوب من اقامة معارض الكتاب العربية قد لا يتجاوز في أبعاده، تحويل الناشرين الى اصحاب دكاكين مدجنين همهم الأول ارضاء الرقيب وهمهم الثاني، السعي وراء الرزق في ظروف تبدو مهينة في كثير من الحالات! □

ما الجديد الذي أتى به ؟

انعـام الجنـدي
كاتب من سورية

«حوار مع رواد النهضة العربية»
عصام محفوظ
«رياض الريس للكتب والنشر» ـ لندن ١٩٨٨

■ بعض الكتب يجب اغتيالها قبل صدورها. وهذا الكتاب ـ وأستثني بعض ما جاء في المدخل ـ من هذه الكتب.

كأني بالكاتب يفخر بأنه «أقدم» على «قراءة جديدة» لأعمال هؤلاء الرواد، وقد اختار «اسلوباً مبتكراً»، لهذه القراءة، ـ «الأولى من نوعها» ـ. ويعتقد انه «ابتدع» الاسلوب. أضف الى ذلك ان القراءة بعيدة «عن الدراسات النقدية التي لم تزد إلا في إرباك القارىء، وأحياناً في إبعاده عن الحقيقة».

قبل الدخول في حوار مع الكتاب نفسه، لا بد من التنبيه الى ان الطريقة غير مبتكرة، فهي طريقة مدرسية قديمة، تعتمد طرح السؤال عن موضوع معين، أو فكرة ما، والجواب عنها من نص، أو قول أو ما أشبه، تسهيلا للحفظ، حيناً، أو تيسيراً لفهم المادة، أو موقف الكاتب أو الشاعر، الخ. . . حيناً آخر. .

ثم ان بعد القراءة عن الدراسات النقدية لم يتحقق، ففي طرح الأسئلة على الرواد، إثارة لكل ما قيل فيهم من نقد، وهو، أحيانا، نقد مسبق لما «سيقوله» المعني بالسؤال. من مثل ذلك: «سؤال: شاع عنك بسبب موالاتك للسياسة العثمانية أنك كنت تخون قضيتك العربية لمصلحة الأتراك طمعاً بالمال؟».

والجواب، على لسان الشدياق، لا ينقذ القاريء من الشك. ونحن نعلم أن الأنظمة قد تعطل صحيفة ما، رغم تأييدها، لمجرد أن ترى فيها أية بادرة طيبة، ولو لم يقصدها صاحب الصحيفة.

ثم ان القراءة تفترض كشفاً جديدا، ـ وهنا ندخل في صلب الكتاب ـ فما الجديد الذي أتى به الكاتب؟ لقد صحح خطأين او ثلاثة. وهذا ليس بالكثير. مع ذلك، ما ورد في بعض المصادر التي أشار اليها الكاتب، واستعان بها، أوفى بكثير مما أورد.

ولئن كنت لا أنكر ريادة معظم هؤلاء الرواد، بالقدر الذي كانت ثقافتهم وعصرهم وظروفهم تسمح لهم به، فلا بد لي من إشارات سريعة:

١ ـ لكأن الكاتب شاء ان يحصر الريادة في اللبنانيين ـ وسأناقش لبنانيتهم بعد حين ـ. يقول: «وقد أدهشني عندما استثنيت رجال الدين والسياسة ان جميعهم كانوا لبنانيين». الكواكبي رجل فكر، قبل ان يكون رجل دين أو رجل سياسة. وفكره متطور ومتقدم، أحياناً، حتى على الكثيرين من مفكري مرحلتنا.

٢ ـ القول ان خليل مطران طليعة التجديد، أو بمعنى آخر ـ وكما يلح الكاتب ـ هو المجدد الذي فتح باب التجديد، فيه إجحاف كبير، وعدوان على الحقيقة. استثني قلة من قصائده، خاصة السياسية، مثل «نيرون» و«بزرجمهر». والحق انه حاول التجديد، سواء تأثر بالشعر الأوروبي ـ والفرنسي خاصة ـ أو لم يتأثر، ولكنه كان في دخيلته شديد التقيد بالمأثور، فلا أتقن ذاك، ولا ضمن الحرص على هذا. فكان شأنه شأن الغراب الذي حاول تقليد مشية الجمل. ـ وليس التشبيه هنا حرفياً من جميع جوانبه ـ.

أضرب مثلا سريعاً. تقدم قصيدة المساء على أنها غاية في التجديد. يقول فيها مطران:

ثاوٍ صخر أصمّ وليت لي   قلباً كهذي الصخرة الصماء
ينتابها موج كموج مكارهي   ويفتها كالسقم في أعضائي

هل لأحد ان يتصور «براعة» هذا التشبيه؟ الموج مثل موج المكاره. ولكنه يفتّ الصخرة كما يفتّ السقم الأعضاء. فاذا تصورنا الموج يفتّ الصخرة خلال آلاف السنين، كان المفروض ألا يفتّ السقم أعضاء الشاعر الا خلال آلاف السنين.

شوقي، دون ريب، ـ على كرهي شوقي ـ أبعد شأواً في التجديد. مع ذلك ثمّ مجددون، من لبنان، حقيقيون. فهم: جبران خليل جبران ـ ولا سبيل الى الافاضة عنه، فقد كتب عنه الكثير ـ، وفوزي المعلوف، وهو أجدر شعراء لبنان بلقب رائد. لقد تنبه الى قيمته الدكتور فايز عون من طرطوس، فكانت أطروحته عنه، وان لم تف بقدره. ففوزي المعلوف مجدد من نوع نادر، في شكل القصيدة، ومضمونها، ووحدتها، ووحدة موضوعها، والصور الشعرية، الخ. . . ولا أعلم لماذا يهمل كل هذا الاهمال. ولعل من أسباب ذلك ان لانتداب الفرنسي منع قصائده «أغاني الأندلس» ثم شعره إجمالاً، وكذلك العهد «الوطني»، أيام الرئيس بشارة الخوري. ثم توالى الاهمال، حتى نسيه الناس.

وهنا، لا بد من الاشارة الى أني لا أعول كثيراً على رأي العقاد في تجديد خليل مطران. وما أردته، أن يوضع مطران موضعه الحقيقي، فلا ينسب إليه أبعد من مجاله.

خير ما في الكتاب، على كل حال، «المدخل». ولا بد ان أبدأ من النهاية: أنا مع عصام محفوظ في «ايجابيات الخطأ التاريخي». لقد سمّى الحاقدون لبنان «خطأ تاريخياً»، وقد يكون ذلك صحيحاً، ولكنه حتماً أجمل خطأ تاريخي وأبدعه، خاصة في ظل الظروف والأحداث التي خلقت لبنان، ومزقت الوطن العربي، ومهدت لظهور أنظمة أقل ما يقال فيها انها أسوأ ما ابتلي به العرب في كل زمان ومكان، وكل عصر وكل أوان. ولهذا قتل لبنان، واغتيل باغتياله نقيضها. والعلل التي كانت في لبنان زهيدة جداً بالقياس الى ما حوله. ولعل بقاءها كان بسبب ما حوله ومن حوله. لبنان هاجسي، ودائي الجميل الذي لا أريد منه شفاءً، ووطن القلب والدمع والضمير والحياة. أنا خارج لبنان لا أحيا، ولعلي، لولا لبنان، لم أبق على قيد العيش.

على أن هذا أمر آخر، لا يجعلنا نغفل الحقائق، ولبنان الحقيقي، لا يرضى لنا ان نتجاهلها.

يقول الكاتب: «لكنني لم أدهش عندما وجدت أنهم، بالاجماع، كانوا يحملون الهم العربي، وليس اللبناني، إلا عندما يكون الهم اللبناني جزءاً لا يتجزأ من الهم العربي».

هذا قول حق، ولكن الكاتب شاء أن يحمّله غير ما فيه. أراد ان يقول: ان هؤلاء اللبنانيين، باعتبارهم لبنانيين، حملوا الهم العربي، وكأن الهم العربي ليس همهم في الأصل. الحقيقة أنهم عرب ولدوا في منطقة اسمها لبنان، ولهذا كان الهم العربي هو الأصل، والهم اللبناني جزءاً لا يتجزأ من الهم العربي. الموقف هو موقف الفرنسي من الأكيتيين، يعنيه الهم الفرنسي، ويعنيه الهم الاكيتيني، على اعتباره جزءاً من همه الأصل. وكذلك هم الأكيتني فرنسي، وهمه الأكيتيني فرنسي لأن الاكيتينين جزء من فرنسا.

كذلك كان لبنان في منظور هؤلاء الرواد. ولا ننس أن لبنان لم يكن موجوداً كدولة. ولم يكن أحد من العرب، في العهد العثماني، يطالب إلا باستقلال العرب عن الامبراطورية العثمانية، سواء كانت المطالبة باستقلال ناجز ووحدة تامة، أو باستقلال ذاتي، مع ارتباط مميز مع السلطنة العثمانية.

ومن هنا كان أحرى بالكاتب أن يقول: دور الثقافة العربية، الذي قام به رواد، كان عدد كبير منهم، من منطقة لبنان.

ومن هنا أيضاً، كان من الطبيعي ان يتعلق هؤلاء الرواد باللغة العربية، وأن يروا فيها صورة الوطن، خاصة لأن العثمانيين كانوا يحاولون ـ منذ سيطرتهم على الأرض العربية ـ قتل اللغة، بما تمثله من حضارة. ومن هنا كانت رغبة الرواد في إحياء اللغة العربية من مفهوم ◁

◁ وطني، رداً طبيعياً على محاولات العثمانيين.

والمفهوم الوطني يومذاك عربي، وليس غريباً ما استغربه الكاتب، حين سمى جرجي زيدان تاريخه «تاريخ آداب اللغة العربية».

ثم، لم يخطر للمعلم بطرس البستاني شيء مما خطر لعصام محفوظ، حول اللغة العربية. كان يعتبرها لغة قومه العرب، لا لغة دين، أو أكثرية أو أقلية.

والأمر الطبيعي كذلك، أن يكون مفهوم العروبة، لدى الرواد، علمانيا لا دينيا ولا عصبياً. لأن العروبة الحقة هي كذلك، ولأن الرواد كانوا عرباً.

لذلك، لا يصح القول: «انتكاسة المفهوم اللبناني للعروبة»، إلا اذا كنا نقصد المرحلة الحديثة، لا مرحلة الرواد، والمزج بين المرحلتين، خطأ يقود الى أخطاء. من ذلك استشهاد الكاتب بقول عمر فاخوري، وشرط سعيد تقي الدين. فالقول والشرط ممكنان بعد التجزئة، وقيام الأنظمة العجيبة في الأقطار العربية، ولكنها غير مقبولين في مرحلة الرواد الذين لم يكونوا يفرقون بين عربي وآخر، وكانوا ضد الطائفية التي حاول المستعمر العثماني زرعها وتمكينها. ولعل ما دعا إليه المعلم بطرس البستاني من فصل الدين عن الدولة، خير دليل على ذلك، على أنه طالب بهذا الفصل، في الدولة العربية التي كان يتطلع إليها ورفاقه. ولا ريب أنه كان يتألم أشد الألم لأنه كان يشهد من يدعون «رجال دين»، يعملون لصالح العثماني، حفاظا على مصالحهم الخاصة، والأمثلة كثيرة جداً، باستثناء قلة نادرة. بل كان يشهد بعض هؤلاء الرجال يتعاونون مع دول أجنبية لتنفيذ رغباتها لقاء مصالح محددة. ولعل الكاتب واجد في كتاب «نوادر الزمان في وقائع جبل لبنان» لمؤلفه اسكندر ابكاريوس، أمثلة كثيرة.

ألا يذكر ما قاله ابراهيم اليازجي في العمائم والقلانس؟

أخيراً، الحديث عن التراثين المسيحي والاسلامي، «باعتباره تراثهم الأوحد». بل لم يخطر لهم أبدا هذا التقسيم المجحف. كان التراث في نظرهم هو التراث العربي، وليست في كتاباتهم أية إشارة الى هذا التقسيم. ولم يكونوا بحاجة الى اقتناع، أو الى حجة مقنعة، لأنهم كانوا يعيشون هذه الحقيقة، دون ان يخطر لهم يوماً طرح السؤال حول هذا الموضوع، الا رداً على من يخطر له، ولو في الظن، أن يطرحه.

كانت ثمة ملاحظات حول بعض مؤلفات الرواد، وخاصة قصص جرجي زيدان، من الناحية التاريخية، ولكني أرى أن الحوار مع المقدمة كان أجدى □

صور من عصر زائل

هيلغا غراهام

«صور من الماضي: المملكة العربية السعودية»

بدر الحاج

«رياض الريس للكتب والنشر» ـ لندن ١٩٨٩

صور من عصر زائل

■ البشر، اذا لم تكن لاحظت ذلك بعد، ينقسمون الى نوعين: أولئك الذين يحبون الصور الفوتوغرافية القديمة، وأولئك الذين لا يحبونها والذين يضعون الصور القديمة الى جانب كرات العث ودمى الحيوانات القديمة. ولصالح القسم الأول، الذي تنتمي اليه كاتبة هذا المقال، فان كتاب «صور من الماضي: المملكة العربية السعودية» من تأليف بدر الحاج، يعتبر عملا مذهلا وجذاباً، وهوضروري لمكتبة كل من يهتم بالجزيرة العربية.

الصور المنشورة قليلة التأثير انطلاقا من الاسلوب الحديث، وليست معقدة بالطرق التي بتنا نتوقعها. لكنها في المقابل تشكل وثيقة مثيرة ولا مثيل لها على الاطلاق عن عصر أضحى زائلا. توجد في الكتاب صور شخصية مباشرة، غير خيالية. لكن الوجوه، خصوصا صورة ابن سعود واخيه التي التقطها الكابتن شكسبير السيء الحظ، رائعة ولا شك. وهناك ايضاً اللقطات الجميلة للمناظر الداخلية بعدسة جيرترود بيل، وكذلك اللقطات المؤثرة للصحراء التي التقطها فيلبي. وفي الكتاب الصور الاولى عن مدينة الرياض بعدسة الدبلوماسي البريطاني ليخمان في العام ١٩١٢، وهي تصوّر مجموعة من رجال القبائل بين بيوت طينية صغيرة. والأهم من كل ذلك، هناك الصور البانورامية الرائعة لمكة والمدينة بعدسة محمد صادق، وهو ضابط مصري وأقدم مصور فوتوغرافي في الجزيرة العربية. وهو بالفعل بطل هذا الكتاب.

نص الطبعة الحالية من الكتاب صدر بالعربية، على أن تصدر الطبعة الانكليزية في وقت لاحق. غير ان اللغة لا تشكل عائقاً أساسياً، على اعتبار ان الصور تغطي القسم الأكبر من الكتاب.

وتأتي في المرتبة الثانية من الأهمية، بعد الصور، مسألة بداية التصوير الفوتوغرافي في المملكة العربية السعودية، خصوصاً العمل الطليعي الذي قام به المؤلف بدر الحاج في الكشف عن أعمال كانت قليلة الانتشار أو حتى مجهولة كلية في الماضي.

«القارة الاوروبية كلها تتجه نحو الشرق». هكذا عبر فيكتور هوغو عن الاهتمام الاوروبي المكثف بالعالم العربي والذي تنامى في الثلاثينات والاربعينات من القرن التاسع عشر. ففي تلك الفترة الزمنية ظهرت آلة التصوير، وسرعان ما زارت البعثات التصويرية مصر وفلسطين. وظل هذان البلدان بؤرة الاهتمام الأساسية بالنسبة الى الاوروبيين وذلك لأسباب واضحة: الآثار في مصر، وعلاقة الكتاب المقدس بفلسطين.

لكن الجزيرة العربية كانت مسألة مختلفة. فحتى نهاية الستينات من القرن التاسع عشر، عندما كان المصورون الفوتوغرافيون الاوروبيون ينشئون الاستديوهات في القاهرة والقدس وبيروت، كان القسم الأكبر من الجزيرة العربية ما زال مجهولا بالنسبة الى الغرب. فقد كان سفر الاوروبيين الى الجزيرة العربية صعباً وخطيراً في الوقت نفسه، وكثيرا ما سافروا متنكرين غير متجرئين على حمل معدات علمية مثل البوصلات والكاميرات.

كان يبدو ان أول وأهم مصور فوتوغرافي زار الحجاز هو الباحث الهولندي المسلم الدكتور س. سنوك هيروغرونيه الذي عاش مدة من الزمن في مكة في منزل أحد الأطباء، بل وتزوجا من امرأة عربية. ونشر هيروغرونيه صوره العديدة عن المجتمع المكي في كتابين «الاطلس المصور» (١٨٨٨ ـ ١٨٨٩) و «صور من مكة» (١٨٨٩).

لكن بدر الحاج، وهو لبناني يعمل في المصادر العربية ويهتم بالمصورين المحليين الاول وليس فقط بالمصورين الغربيين، استطاع ان يظهر ان هيروغرونيه كان مسبوقاً بمصور عربي بارز هو الضابط المصري محمد صادق.

ففي خلال قراءاته، عثر الحاج على مراجع تشير الى مصور مصري قديم. لكن هذا المصور كان مجهولاً من قبل الاختصاصيين في هذا الحقل.

في الفترة الممتدة ما بين اوائل العام ١٨٦١ ونهاية العام ١٨٨٦، التقط محمد صادق بك أولى الصور الفوتوغرافية لمنطقة الحجاز، وأصدر ثلاثة كتيبات عن سفراته المتوالية في المنطقة الغربية من المملكة العربية السعودية.

قام صادق بسفرته الاولى سنة ١٨٦٥ بهدف اجراء مسح عسكري للمنطقة الممتدة بين الوجه والمدينة المنورة. ونشرت نتائج رحلته في سلسلة من المقالات في «الجريدة العسكرية» المصرية سنة ١٨٧٧، وأعيد طبعها في كتب حمل عنوان «نبذة في استكشاف الارض الحجازية

من الوجه وينبع البحر الى المدينة النبوية، وبيان خريطتها العسكرية».

كان صادق ضابطاً مهندساً في الجيش المصري، أجرى مسحا عسكريا للمنطقة بين الوجه والمدينة في العام ١٨٦٥. ونشر ابحاثه وصوره في القاهرة سنة ١٨٧٧.

ويعطي صادق في كتابه وصفا تفصيليا عن رحلته، وطبيعة البيئة والسكان. وكان قد حمل معه في الرحلة ميزان حرارة وبوصلة وكاميرا، وقد استطاع التقاط بعض الصور داخل الحرم المكي، وكان الشخص الأول الذي تمكن من ذلك على ما يبدو. ويبدو ان الكتاب ـ الذي أعيد نشره في «صور من الماضي» ـ هو أول دليل باللغة العربية موجه للحجيج القاصدين مكة والمدينة. وفي ١٨٨٠ عاد صادق الى الحجاز برفقة المحمل المصري، وقدم وصفاً لهذه الرحلة في كتاب «مشعل المحمل» في العام ١٨٨١.

المعلومات المعروفة عن شخصية صادق قليلة للغاية. إلا ان صوره تظهر موهبة فذة. فقد منح في العام ١٨٨٦ ميدالية خاصة في القاهرة تقديراً لجهوده التصويرية، وكان يستعمل دائماً ختماً يظهر أنه حصل على ميدالية فضية في معرض البندقية للتصوير الفوتوغرافي.

وعثر الحاج ايضا على مصور مصري آخر موهوب، لكن في مرحلة متأخرة، يدعى ابراهيم رفعت. ففي عام ١٩٠٤، كان رفعت ـ وهو ضابط في الجيش كذلك ـ يصور المدينة عندما مر به شريف مكة الذي توقف لاستيضاحه عما يفعل. وعندما علم الشريف أنه مصور فوتوغرافي، اصرّ على رفعت ان يصوّره هو بدلا من المدينة. وقد نشرت هذه الصورة في كتاب «مرآة الحرمين» الذي نشر في القاهرة سنة ١٩٢٥.

واضافة الى الأعمال المصرية هذه، ركز بدر الحاج على المجموعات الانكليزية الموجودة في: معهد سانت انطوني في اوكسفورد، مجموعة غير ترود بيل في نيوكاسل أبون تاين، والمتحف الحربي البريطاني، والجمعية الجغرافية الملكية.

لكن كيف يحصل بدر الحاج على صوره، خصوصاً وأنه هو نفسه يجمع الصور القديمة مع التركيز على فلسطين وسورية ولبنان؟

ـ «اشتري الصور من المعارض في اوروبا واميركا، أو اشتري البومات الصور من تجار الكتب النادرة او قاعات المزاد عند كريستي وسوذبي. من الصعب العثور على هذه الصور في العالم العربي، اذ أن السكان هناك يعتبرونها موضة قديمة ويتخلصون منها، تماماً مثل سلايدات الزجاج القديمة التي سبقت النيغاتيف البلاستيك».

● وكم تدفع لقاء البوم من الصور عن الشرق الاوسط؟

ـ «يكلف البوم الصور العادي عن سورية وفلسطين حوالى ٢٠٠ جنيه استرليني. الا أنه من الصعب بدء الجمع هكذا، اذ يجب أن تعرف أولا بعض المعلومات الأولية عن حقل التصوير. وعلى سبيل المثال، فان صور بونفيس الذي بدأ في مطلع الستينات من القرن التاسع عشر في بيروت واستمر حتى نهاية ذلك القرن، متوافرة بكثرة. الا ان الصور الشخصية والاتنوغرافية نادرة. ففي بداية التسعينات من القرن الماضي، عمل في دمشق مصور اسمه سليمان حكيم. ويمكن ان تدفع مقابل صورة واحدة منه مبلغ ٢٠٠ جنيه استرليني نظرا الى قيمتها النادرة.

ان مساهمة هذا المصور في التصوير الفوتوغرافي السوري مهمة جداً، بحيث انني على استعداد لدفع اي مبلغ يطلب مني للحصول على صوره. كما وأن الصور الاولى عن المنطقة في الاربعينات والخمسينات من القرن الماضي نادرة للغاية وباهظة الثمن. وقد بيع البوم واحد منها اخيراً بمبلغ ٤٠ الف جنيه استرليني، وهو يضم مجموعة من الصور التي التقطت خلال السنوات ١٨٥٣ ـ ١٨٥٧ لمدينة القدس، يجب عليك ان تعرف بعض أوجه نشاطات المصورين من خلال القراءة، أي أن هذا المصور ـ على سبيل المثال ـ عمل في الستينات أو السبعينات من القرن الماضي. وكذلك ان بعضهم اعطى ارقاماً لاعماله باسلوب مفهرس، كما بونفيس من واحد الى ما فوق الالف. ويمكنك ان تعرف الفترة الزمنية عن طريق الرقم. تبدأ خطوة خطوة باتجاه فهم عالم التصوير».

● لكن لماذا أصبح بدر الحاج نفسه جامعاً للصور؟

ـ «انا لبناني اعيش في لندن. والجمع نوع من الحنين الى الوطن، وجزء من نفسية المهاجر. انه طريقة في احضار وطنك اليك، وفي اشباع عاطفتك تجاه بلادك». ☐

هيلغا غراهام:
كاتبة بريطانية مختصة في شؤون الشرق الأوسط ومخرجة تلفزيونية تعنى بالافلام الوثائقية والصور الفوتوغرافية القديمة عن العالم العربي. ولها مؤلفات عدة عن المجتمعات العربية.

بَدَد أم بداية ؟

جــاد الحــاج

«الريش والأفق»

غازي القصيبي وآن فيبرن

دار ليروس ـ كابنيرا ١٩٨٩

■ تسعون شاعرا ومن كل واحد قصيدة اختارها الشاعر السعودي، سفير بلاده في البحرين، غازي القصيبي، وقدمها الى الشاعرة الاسترالية آن فيربرن في صيغة اولية منقولة الى الانكليزية، ثم تعاونت آن فيربرن مع عدد من المثقفين العرب في سيدني، وعلى رأسهم كريم بربارة، للوصول الى صيغة نهائية توضبت أخيرا في كتاب عنوانه «الريش والافق».

محلياً، يكتسب الكتاب أهميته كونه حلقة لاقطة في سلسلة أعمال أدبية وفنية وفكرية تتوخى اقامة جسر بين الثقافة الاسترالية الانكلوسكسونية وبين ثقافات الشعوب المهاجرة الى هذه القارة.

وتأسيساً على ذلك وجد الكتاب دعماً ماديا ومعنويا من الجهات المهتمة بالثقافة في استراليا الرسمية، غير ان المهم في المنظور النقدي هو الانجاز الابداعي الذي وصلنا بعد ثلاث سنوات من العمل المستمر سافرت خلالها آن فيربرن الى عدد من الدول العربية واستشارت حفنة لا بأس بها من الشخصيات المعروفة على ساحة الثقافة العربية. ولذا لا نستطيع الا ان نقسم المطالعة الى قسمين: الاختيار والتنفيذ. وسنترك الاختيار الذي قام به القصيبي للخاتمة، فالتنفيذ أكثر اثارة وجذباً بدرجات.

علينا ان نعرف أولاء ان آن فيربرن تجهل اللغة العربية، غير انها لا تجهل الروح السارية في هذه اللغة، وقد أدّى انغماسها المتورّط في ثقافتنا الى استشفاف أدق المعاني والظلال، كما تولّد من رغبتها اعادة خلق القصيدة العربية باللغة الانكليزية نوع من الشغف البالغ حدود الشبق لتفكيك العبارات والتراكيب، واكتناه الترميز والايحاء والتلميح والتبطين، في عملية تشبه اطلاق اعمى ليمشي على حافة سور. ولعلّ المعجزة ان آن فيربرن اجتازت المسافة الى الأمان في براعة قلّ نظيرها. خصوصاً متى عرفنا أن كل القصائد المترجمة موزونة، مقفاة، وعدداً لا بأس به من القصائد لا يحمل ولا يمثل جديدا بالعربية، اضافة الى كمّ ملحوظ من القصائد الرديئة.

ما الذي فعلته آن فيربرن لتخرج بهذه النتيجة؟ ببساطة أعادت كتابة القصائد في لغة مفهومة هنا، لثقافتها ومنظورها واعتباراتها. ومدفوعة بايجابية عمياء، لم تلحظ ـ أو أنها تغاضت عن خلاء الكثير من تلك القصائد من ◁

مادة الشعر، فتخيلت أنها لم تدرك الشعر فيها واذا بها تضيف ما غاب عن الأصل وتبدعه!

هل نعتبر ذلك زيادة في الرقة الى حدود القتل!؟ معاذ الله، فنحن بأمسّ الحاجة الى أشخاص مثل آن فيربرن، يتحمسون باندفاع رسولي لاقامة الجسر الثقافي بيننا وبين الآخرين. ولا يخفى عن العاملين في هذا المجال عبر المهاجر والمغتربات كم من أمثال آن فيربرن أحبطوا وأسيء فهمهم بفعل التشوش والاضطراب الحاصلين في ثقافتنا العربية المتخبطة في متاهات ضياع، يصعب وصفه بكلمات قليلة، أو بسيطة. غير أن المشكلة الجوهرية التي تطالع اولئك المستعربين هي بالدرجة الاولى غياب المرجعية الاكاديمية المنضدة بشكل علمي في الادب العربي المعاصر. هناك كتب ومجموعات ومراجع كثيرة. بالطبع، غير ان انعدام ما يمكن تسميته بالاكاديميات العربية، حيث تجري عملية الغربلة الموضوعية الصرف، ويجري نشر الأعمال الفارقة ذات الوزن الملحوظ، بعد نقدها وتقييم ابداعها ـ انعدام وجود مثل هذا المرجع الانطولوجي الشامل، طالما ادى، وسوف يؤدي بلا شك، الى هدر جهود مخلصة، لن يكون آخرها جهد الشاعرة الاسترالية آن فيربرن.

والواقع ان شعوراً بالبدد والحسرة ينشّ في القاريء لدى تقليب الكتاب الأنيق، حيث القصائد العربية مخطوطة باليد ومنشورةمقابل ترجمتها الانكليزية، وحيث يبدو بوضوح صاعق أحيانا ان جهد الشاعرة انصبّ على أعمال يعلم الله وحده اين وجدها القصيبي، وبناءً على أي أساس ارادها ان تمثل نكهة الشعر العربي المعاصر. لكن قبل ان اتطرق الى باب «الاختيار» لا بدّ من التوكيد على نقطتين هامتين نسبة الى الكتاب اجمالاً: اولاً، لا يدّعي الكتاب الاحاطة بالشعر العربي المعاصر، أي انه لا يطرح نفسه كأنطولوجيا من أي نوع. ثانياً، بقدر ما يحق لأي كان ان يختار ما يشاء ويترجم ما يشاء من اية لغة الى اخرى، يحق للناقد ان يتوخى قدراً من المسؤولية والصداقية والمستوى المعرفي حين يتعلق الأمر بالثقافة العامة، فكيف بنقلها الى اكثر اللغات رواجاً وانشطها ثقافة في العصر الحديث: الانكليزية.

من هنا يصعب التهاون مع غازي القصيبي الذي لم يتورّع عن افتتاح «الريش والافق» بهذه الـ... للشاعر الراحل لطفي جعفر أمان: من اليمن الجنوبي، وعنوان القصيدة: «فوزية»:

فوزية
يا احلى الاسماء السحرية
يا نغماً يعبق في قيثارة حورية
يا أغلى لؤلؤة نبضت انسانية
يا دفقة ربي تملأني روحانية
يا ثروة حبي الابوية
يا فوزية (...)

ألم يجد غازي القصيبي لدى لطفي جعفر أمان، في مجموعاته الخمس، أفضل من هذه «الطقطوقة»؟ وإن لم يجد فما الداعي الى افتتاح مجموعة تضم اسماء مثل خليل حاوي، فدوى طوقان، يوسف الخال، نزار قباني، سعيد عقل الخ.. بقصيدة أقلّ ما يقال فيها إنها لا تصلح للنشر في بريد قرّاء مجلة تحترم الفارق بين الكلام على عواهنه وبين ادنى مقومات الشعر؟ ولا يقول لنا غازي القصيبي على أيّ مرتكز توكأ في اختياراته. وكيف يستطيع ان يورد قصيدة لحسن فتح الباب من مصر ثم يعمد الى إغفال محمد عفيفي مطر؟ و... نعم: أحمد شوقي أمير الشعراء علماً بأنه اختار صلاح لبكي والياس ابي شبكة وإيليا أبو ماضي والاخطل الصغير... ثم أغفل خليل مطران، الذي رعته المترجمة في مقدمتها «مصري من أصل لبناني!»

وعلى أي اساس يغفل القصيبي معروف الرصافي من العراق ثم يورد قصيدة غير ذات أهمية لعيسى الياسري عنوانها «نوقظك الليلة بالورد»؟ هل كان يبحث عن شاعر محدث من بلاد الرافدين، فما وجد غير الياسري؟ وماذا حلّ بسركون بولص وفوزي كريم وعشرات غيرهما من شعراء العراق الشباب؟

وينسحب هذا النوع الهمايوني من الاستنساب لا على الأسماء المختارة والاسماء المغفلة فقط، بل على ما هو أهمّ من الاسماء، وأعني النوعية الشعرية. فلنقرأ هذه «الرائعة» لعلي ميرزا محمود من قطر:

ما زلت أبحث بين المعاني
وبين مضارب باحاتنا العربية
ما زلت أبحث
بين سلالات كل الحروق العريقة في الابجدية
قلّبت كل دفاتر عشقي
وآلبت كل القبائل ضدي
وغصت جميع البحور الحديثة والاجنبية
بين ممالك عشاق مصر وروما وارض الحجاز
بين قبور جميع المحبين أدخلت رأسي (...)

ما خاب من استشار... ولو ان الدكتور والسياسي والاقتصادي والشاعر والدبلوماسي غازي القصيبي شاور غير ذائقته لما ذهبت سدى بعض ليالي السهر والجهد التي بذلتها آن فيربرن لانقاذ عدد لا بأس به من قصائد «الريش والافق» من هزالها ونأيها عن الشعر. ولعلّه مفيد في هذا المجال ان نورد الابيات الأخيرة من قصيدة القصيبي نفسه وعنوانها «يا صحراء» لأن فيها ما يضيء السبب:

وعدتُ اليك يا صحراءْ
ألقي جعبة السّيارْ
أغازل ليلك المنسوج
من اسرارْ
وانشق في صبا نجدٍ
طيوب عرارْ
وأحيا فيك للاشعار والأقمارْ

يبقى ان الاقتراب من الهدف الاصلي لاصدار هذا الكتاب: فتح الحوار بين الثقافة الانكلوسكسونية في استراليا والثقافة العربية، بات في حدود المعقول، بعد صدور الكتاب، أكثر مما كان عليه قبله. وذلك عائد الى ان النتاج الثقافي المتلاقح بين العربية والانكليزية في استراليا لا يزال شديد الشحوب، وأية خطوة جدية ومخلصة باتجاه الخروج من هذا الواقع تستحق اهتماماً ومتابعة ونقداً صريحاً بلا شك □

دفاع عن العرب والاسلام

زياد منى
كاتب من فلسطين، مقيم بألمانيا الشرقية.

WELT DES HSLAM
Geschichte und Altag einer Religion
Urania – Verlag, Leipxig. Gena. Berlin – 1988

■ منذ ما يزيد على العشر سنوات تشهد الساحة العربية مجموعة من الأحداث الخطيرة والهامة وضعت العالم العربي/ الاسلامي في مقدمة الأخبار، وأضحى انتباه العالم مسلطا عليه بصورة لم يشهد لها مثيلا. ومن تلك الأحداث حرب تشرين وما صاحبها من قطع مؤقت للنفط والحرب اللبنانية والثورة الايرانية واغتيال السادات والاجتياح الصهيوني للبنان وحرب التحرير اللبنانية ضد قد قوات الاحتلال وضد القوات المتعددة الجنسيات وما رافق ذلك من عمليات انتحارية والحرب العراقية الايرانية وغيرها الكثير. ويمكن الآن اضافة حالة الهوس الاوروبي الجماعي المصاحبة لقضية سلمان رشدي. لقد وضعت الأحداث تلك العالم العربي وبالتالي الاسلامي في مقدمة الأحداث ولفتت انتباه المجتمعات الاوروبية

شرقـا وغـربـا الى العـرب والاسلام وجعلتها في عملية تلامس يومي مع «الشرق». أوروبـا، أو طليعـتهـا الاعلامية والفكرية المسيطرة اختارت ان تنظر الى تلك الأحداث على أنها موجهة ضدها نظاما وفكراً وحدوداً. على الرغم من انه لا يمكن نفي الأبعاد العالمية لبعض من تلك الأحداث والناجمة عن محاذاة العالم العربي لأوروبا، على انها كانت وفي المقام الأول ذات طبيعة إقليمية وليس هناك من مبرر للنظر اليها على أنها كانت تهديدا للغرب. تلك الأحداث لم تشكل وبكل تأكيد محاولة من «الشرق» للتسلل الى «الغرب»، لكنها كانت بالفعل موجهة إلى «الغرب» المتسلل الى «الشرق». هذه عملية شرعية وحق تمارسه كل الشعوب ضد كل محاولات تركيعها مهما كان مصدرها.

الحقـد الجـماعي الـذي يسـود في اوروبا ضد العالم العربي/ الاسلامي عكس تعاظم دوره في عملية اعادة رسم خارطة العالم السياسية/ الاقتصادية والفكرية، كما أظهر الانحسار المتزايد للغرب عن الشرق، وربما بالغ أيضا في أهمية الدور الحجم العربي/ الاسلامي الجديد. أوروبـا المـتراجعـة لجأت كالعادة الى الاعلام في عملية تشـويه واسعة النطاق ضد العرب والاسلام وصلت في بعض مراحلها الى درجة الرذيلة.

الاهتمام بالعـالم العـربي/ الاسلامي لم يقتصر على الغرب فحسب وانما امتد الى الدول الشيوعية حيث يواجه جزء منها الاسلام ضمن حدوده الجغرافية مثلما هو الحال في الاتحاد السوفياتي وبلغاريا ويوغسلافيا. اهتمام الطرف الثاني بما يمكن تسميته بالاحياء الديني الاسلامي يعطي دعـما لمقـولـة الـدور الأكثر نشاطا الذي بدأ فيه العالم العـربي/ الاسلامي بلعبه على الصعيد العالمي. اهتمام الدول الشيوعية بـ «الأحياء الاسلامي» لم يجر ضمن اطار الصحـافـة او الاعـلام الخـاضـع لهيمنة وسلطة الدولة ورؤيتهـا السياسية ولا ضمن حلقات شبه المثقفين التي اختصرت الاسلام في تعدد الزوجات والحريم وليالي ألف ليلة وليلة، بل أطرت في دراسات أكاديمية تحاول التنبؤ بالـدور المستقبـلي للفكـر الاسـلامي في رسم السياسة العالمية خاصة بعد تجاربها المريرة من مصر السادات وحتى أفغانستان.

وكجزء من التصور الشمولي ذلك، صدرت مجموعة من الأبحـاث والكتـابات التي تتناول العرب والاسلام ماضيا وحاضرا ومستقبلا والدور الذي يعتقد انه سيلعبه في العـالم. وكجـزء من ذلـك الاهتـمام صدر في ألمـانيا الديمقراطية كتاب باللغة الألمانية بعنوان (عالم الاسلام - تاريخ وحـاضر ديانـة) لمجمـوعة من المستشرقين الألمان الشرقيين برئاسة نائب رئيس اكاديمية العلوم. الكتاب يقـع في حوالي ثلاثـمائـة صفحـة من الحجم المتوسط، مخصص جزءا منها للصور وبعض الخرائط والجداول البيانية.

تم تقسيم محتويات الكتاب الى ستة فصول يضم كل منها مجموعة من الأبواب التي تتناول الحياة الاقتصادية - السياسية والدينية في جزيرة العرب قبيل الاسلام وحتى العصر الحالي، وقد تم تقسيم الكتاب على النحو التالي:

الفصل الأول: الأصل والمعالم

تنـاول هذا الفصـل الأحـوال السياسية الاقتصادية والاجتماعية/ الفكرية التي كانت سائدة في جزيرة العرب قبل الاسلام وحتى تأسيس الخلافة الأموية. وقد تعرض الفصـل هذا وبشكـل مكثف ومختصر لموقع العرب بين الـدول القـديمـة في «الشرق». وشبـه المؤلفـون ظهور الاسلام حينئذ بالانفجار الذي نقل العرب من الهامشية الى الفاعلية التاريخية والحضارية. وضمن أبواب منفصلة استعرض الكتاب وبشكل شبه مفصل أوضاع العرب في الحجاز وما رأوه من مؤشرات تبين جاهزية العرب في تلك الفترة التاريخية للانقلاب الجذري الذي أحدثته «الثورة الدينية» وفق تعبير ماركس وانجلز. كما ركز الكتاب على شخصية النبي العـربي ومضمـون الـدعوة الاسلامية. واعتـمادا على القـرآن الكريم ودون الخوض في تفاصيل ثانوية وجدل عقيم انجرف اليه جزء كبير من مستشرقي الغـرب، قام الكـاتب بشرح جوهـر الاسـلام وأركـانه الخمسة وبشكل موسع. كما تعرض الكتاب الى مفاهيم السياسة الخارجية للدولة الاسلامية الجديدة والتي قامت على «دار الاسلام» و«دار الحرب»، والتي اضيف اليهما في فترة لاحقة مفهوم «دار الصلح».

الفصل الثاني: الامبراطورية العربية الاسلامية/ العالمية

خصص القسم الأول من هذا الفصـل لاستعراض نمـو الـدولـة العـربية الاسلامية ضمن إطار الخلافتين الأموية والعباسية الذي نقل الاسلام جغرافيا وحوّله الى ديانة عالمية. وتطرق الكتاب الى الفترة الزمنية الممتدة من الـدولـة الاسـلامية مرورا بالعبـاسيين والغزو الصليبي والمغولي وحتى سقوط العالم العربي للسيطرة العثمانية.

وفي القسم الثـاني من الفصل الثاني تمّ التركيز على تطور الجانب الروحي للاسلام - أي الفقه الاسلامي، وتعـرض الكتـاب لمختلف ممثلي المدارس والاجتهادات والتيارات الرئيسية - أبو حنيفة، مالك بن أنس، احمد بن حنبـل، أبو حسن الأشعري، أبو حامد الغزالي.... وتم استعـراض ما سمي بالبدع (الطريقة، التصوف، الدراويش) وبعض من ممثليها مثل عبد القادر الجيلاني - القـادرية في بغـداد والمتـوفي عام ١١٦٦، وبهـاء الدين النقشبندي ممثل النقشبندية. والمتوفي عام ١٣٨٩، وأحمد البـدوي ممثـل البـدوية في مصر والمتـوفي عام ١٢٧٦، وجلال الدين الرومي ممثل المولوية والمتوفي عام ١٢٧٣. ويرى الكاتب في تقي الدين أحمد بن عبد الحليم بن تيميه المتوفي عام ١٣٢٨ كممثل لما أسماه بالأصولية الدينية أي Fundamentalism، والتي جاءت كردة فعل على هزائم العرب أمام الاجتياح الصليبي والمغلولي.

الفصل الثالث: حرب، تجارة، السيطرة على المواقع في آسيا وافريقيا

يخصص الكاتب مجمل هذا الفصل لاستعراض نمو الاسـلام في آسيا. المغـول، اندونيسيا، الملايو، شبه الجـزيرة الهنـدية، الصـين والفلبين غيرهم، وكذلك في افريقيا أو ما يسمى بمنطقة الساحل.

الفصل الرابع: الاسلام والاستعمار

تعرض الكاتب في هذا الفصل للحركات التحريرية المعـادية للاستعـمار والتي استمـدت فكـرهـا من الدين الاسلامي الحنيف مثل (الفراعزي والمجاهدين في الهند والآتية في انـدونيسيا وحركة الأمير عبد القادر الجزائري ضد الاستعـمار الفرنسي والوهابية في شبه جزيرة العرب والمهدية في السودان والسنوسية في ليبيا... الخ.

كما صوب الكاتب نظره لبحث الحركات الاصلاحية التي ظهـرت في العـالم العـربي/ الاسـلامي في مواجهة العصبـوية الاوروبية مستشهـدا بأعـمال جمال الـدين الأفغـاني ومحمد عبده وسيد أحمد خان وأمير علي ومحمد إقبال ومحمد علي جناح وصلاح الدين بخش وأبو الكلام أسـد. كما تعـرض للحـركات الاسلامية المختلفة مثل عصبة مسلمي عموم الهند والجمعية الاسلامية الصينية للتعاضد التقدمي الاجتماعي وحركة سركات اسلا م في اندونيسيا وجمعية العلماء الجزائريين والأخوان المسلمين في مصر وجماعتي اسلام بقيادة ابو العلاء المودوي في الهند. وينتقـل الكاتب بعد ذلك لبحث محاولات تحقيق فكرة وحمل الخلافة الاسلامية الموحدة عبر استعراض نشاطات مختلف المؤسسات والمؤتمرات ابتداءا من المؤتمر العمومي الاسلامي الذي عقد في مدينة القدس في بدايات القرن الحالي.

الفصـل الخـامس: ضمن إطار الصراع الطبقي في العصر الحالي

يخصص الكاتب هذا الفصل للدخول في حوار ساخن مع أطروحات الغرب عن الاسلام ديناً ودولة (البعث او الاحياء الـديني، البحث عن الهـوية والأصـل، الثورة الايرانية، أحداث مكة المكرمة، اغتيال أنور السادات، التيارات الدينية المسلحة في لبنان مثل حركة أمل وحزب الله). وينتقـل البحـاثـة بعـد ذلك لمناقشة ما رأى أنه (المسـألـة المـركـزية) التي تواجـه الشعوب الاسلامية، وتحـديدا الموقف من الامبرالية. ودون الدخول في نقاش مع مختلف التيارات التي طرحت شعار التقدم الاجتماعي مثـل (الكـتـاب الأخضر لمعمـر القـذافي وتجمـع مهدي بازركـان وبني صدر ومجـاهـدي خلق في ايران) يقـدم الكاتب وجهة نظر تلك التيارات من خلال وثائقها.

ثم ينتقل الباحث لمناقشة مقولة (التضامن الاسلامي) ومحـاولات تطبيقـه ابتـداءا من تشكيل (مؤسسـة العالم الاسـلامي) في البـاكستان عام ١٩٤٨ و (عصبة العالم الاسـلامي) التي تأسست عام ١٩٦٢ و (مؤتمـر الدول الافـريقية والآسيوية الاسـلامية المنعقد في باندونغ عام ١٩٦٥ وحتى تشكيل (منـظمة المؤتمر الاسلامي) حيث يتم تخصيص الحيز الأكـبر لها ولنشـاطـاتهـا الاقتصادية والسياسية خاصة فيما يتعلق بالصراع العربي الصهيوني. كما يستعرض الكاتب ما أسماه بالحركات والمدارك اليومية للاسـلام والمتمثلة في النظام الهجري للتأريخ والتاريخ الاسـلامي المستحـدث في ليبيا وتأسيس المصارف التي تقرض دون فوائد والزواج والعائلة ووضع المرأة في الاسلام. ◁

وفي الفصل الأخير المسجل تحت عنوان (تأملات ختامية) حاول المؤلفون إعطاء إجابة وتصور للدور الذي يلعبه العالم الاسلامي في رسم السياسة العالمية حاضرا ومستقبلا، واسهامه في حل المعضلات التي تواجه البشرية وفي مقدمتها مسألة الحرب والسلم وذلك من خلال مناقشة مفهوم الجهاد في الاسلام. ويرى البحاثة ان مبدأ الحرب/ الجهاد قد أسهم بشكل حاسم في نشر الاسلام في مختلف أصقاع العالم، لكنهم يشددون على أن ذلك تمّ في مرحلة من التطور البشري كانت فيه الحرب هي الأسلوب السائد لبناء الدول وكذلك على الجوهر المتسامح للاسلام ويسجلون ان القرآن الكريم يحض على السلام أيضا. كما يسجلون إضافة مقولة (دار الصلح) بالاضافة الى مقولة (دار الاسلام ودار الحرب). وهنا يظهر الكتاب قدرة في رؤية الجوهري من تعاليم الاسلام، خلافا للمستشرقين الغربيين.

إن منطلق تقييم الكتاب هو أولا الموقع الفكري للكتاب المشاركين في المؤلف، والى أي جمهور موجه ثانيا.

الكتاب ليس موجها الى أهل الاختصاص وإنما إلى من يسمى بـ «الجمهور المريض» أو جمهور القراء الاوربيين. المؤلف حوى الكثير من المعلومات المكثفة أحيانا، لكنها سجلت باسلوب يسمح للقاريء الاوروبي العادي من ادراك ما هو جوهري في الاسلام كديانة تهدف للتقدم الاجتماعي والعدالة الانسانية. الكتّاب اتبعوا اسلوب ومنهج الفهم المادي للتاريخ الذي ينظر الى الديانات كافة على أنها أحد أشكال الوعي الاجتماعي. وابتعدوا عن الخوض في مسائل فلسفية دينية أو حتى محاولة مناقشة مضمون الدين الاسلامي، بل تركوا للاسلام نفسه التحدث عن جوهره عبر الاستشهاد بالآيات القرآنية المتعلقة بكل موضوعة أو عبر طرح آراء ممثلي مختلف التيارات المختلفة.

لم يكن المؤلفون محايدين على الاطلاق، ورأوا وجود تيارات دينية (رجعية) و (تقدمية).

الكتاب يختلف عن مثيليه في الغرب من حيث ابتعاد المؤلفين عن القضايا اللاهبة المرتبطة بجوهر الدين، بل دخل في نقاش حاد مع بعض المؤلفات الغربية التي وصمت الاسلام بالرجعية والعدوانية. المؤلفون رأوا في الاسلام دعوة وتحريض على العدالة والتقدم الاجتماعي والاسهام الابداعي في صياغة روح البشرية، وليس تعدد الزوجات والرجم بالحجارة وقطع الأعناق والأيدي.

من ناحية اخرى تعامل الكتاب مع بعض القضايا بصورة سطحية، وفي مقدمة ذلك مسألة وضع المرأة في الاسلام ومقولة الأصولية ـ أي Fundamentalism. وفيما يخص الأخيرة يبدو أنه قد غاب عن ذهن البحاثة ان تلك المقولة هي اوروبية، وتحديدا أمريكية استخدمت في بدايات القرن لوصف اتجاه عصبوي في الكنيسة انشق عن التيار الرئيسي في اوروبا. وقد قام الاعلام الأمريكي، ومن بعده الاوروبي بإخراجه من الرفوف لوصف أية حركة أو تيار يرفض تطبيق المثل الاخلاقية والسياسية ـ الأقتصادية الاوروبية على المجتمعات الاسلامية. لقد أعاد المؤلفين ظاهرة (الانبعاث الديني) لفشل الحركات والتيارات الفكرية القومية في تحويل شعاراتها الى واقع مادي ملموس. لكن من أجل اكتمال الصورة كان عليهم التعرض لاسهام معظم الأحزاب الشيوعية العربية في صياغة ذلك الفشل. هذه نقطة هامة كان على البحاثة عدم تجنبها. وهناك نقطة أخرى تثير الانتباه في المؤلف، وهي عدم استخدام أية مراجع عربية على الاطلاق، آخذين بعين الاعتبار السلبيات آنفة الذكر في المحتوى، والتشديد على الانتماء الفكري للمؤلفين فإن (عالم الاسلام) الموجه للجمهور الاوروبي يعتبر وثيقة هامة وضرورية لمواجهة مختلف التشويهات والهوس الجماعي التي تسود أوروبا ضد العرب والاسلام خاصة في أيامنا هذه □

تمرين روائي جديد في الواقعية المطلقة

باسل الشيخلي
كاتب من العراق

«دابادا»
رواية
حسن مطلك
الدار العربية للموسوعات ـ بيروت ـ ١٩٨٨

■ لقد استطاع «حسن مطلك» من خلال سلسلة القصص القصيرة التي نشرها في الصحف والمجلات العراقية ومنذ عام ١٩٧٩ ولحد الآن، أن ينفرد بصوته الفني المتميز، وأن يبزّ اقرانه ويفوز ببعض الجوائز الفنية المخصصة لقصة الحرب. ومن خلال معرفة واسعة بالتراث القصصي العربي والعالمي ومحاولته لتصوير الواقع عبر ظواهره المختلفة.

ولكن وفي «دابادا» الرواية الأولى له والمنشورة في عام ١٩٨٨ (٢٢١ صفحة من القطع المتوسط) يفاجئنا ليس باجترار اساليب معروفة وانما بتقديم عمل فني يسعى للسيطرة على الواقع عبروعي فني لا يسلم بمقولات نهائية للرواية. و (دابادا) بهذا المفهوم ليست رواية، انما ريبورتاج حياة مكتوب على طريقة (بورخس)، بخبرة الشيوخ المتوحدين المتأملين.

واذا كانت (دابادا) هي صرخة في الفراغ أو رفسة موجهة قبل حلول الزوال لبعض الناس الذين يرفعون انسانيتهم الى الأعلى فيخرجون عن اطار الجذب الاجتماعي ويدخلون في صفحات الاسطورة، فهي تمرين شاق لتعلم الخطأ كما يصفها كاتبها الذي يقول إنه كتبها ليحمي نفسه من القراء.

ان هذه الرواية تتجاوز حدود الواقعية لتدخل في اشكالية أكبر وأوسع من نمطية الكتابة المقننة التي اتفق عليها آباء الرواية، فهي محاولة لاقامة غياب النص واثارة اسئلة متداخلة ومستقلة لا يمكن ممارستها الاّ من خلال العالم السري للكتابة، فهي نص لا يحيل الى مرجعيات معينة يمكن قراءة الرواية على أساسها، لأنها مفتوحة زمنيا باطلاق كبير.

١. ملاحظات اولى:

اذا كان سعي اصحاب الرواية الجديدة في فرنسا هو البحث عن علاقات جديدة أو خلق هذه العلاقات بين الانسان والعالم واشتراطاتهم بأن يتخلصوا من نسيج الأفكار المسبقة والصور الجاهزة التي تغلفه، فان (حسن مطلك) يستفيد من هذه الانجازات النظرية التي قال بها (ألان روب غرييه) و (ناتالي ساروت) خصوصا، ويطورها باتجاه بناء روائي يعتمد على اعادة النظر بمجمل الوقائع التي تحيط بالانسان والاشتباه بها ومن ثم اعادة تكوينها وقذفها بتناقضاتها الملتهبة في اتون العمل الفني.

فـ (دابادا) ليس فيها شيء معروف قبلا، فهي بحث عن الكيفية والتقنية المتضامنة مع رغبته في الكتابة. واذا كانت الرواية الجديدة سميت (اللاروائية)، أو انها تحاول ان تخلق من لا شيء، فـ (دابادا) تحرص على خلق معانيها من خلال لغتها ونسيجها الفني الخاص.

لقد كان (ميرسو) بطل رواية (الغريب) لألبير كامي نموذجا للانسان المعاصر الاوروبي الخاوي من الداخل والمحكوم بجبرية مثلثة من الجوع والجنس والوضع الاجتماعي، فرويد وماركس وبافلوف، تتقاذفه قوى معادية مما تجعله مستقلا رافضا متكبرا، فان (شاهين) بطل (دابادا) لا يستطيع سوى ان يتعلم من القوى المعادية طريقتها واسلوبها في الفتك بالانسان ليس من

أجـل التحدي، وانما الغاية أعلى هي التماهي في كيفية الفعـل الكفاحي المستمر للانسان، في كيفية الانكسار والموت وفي معاناة الفشل الانساني بنضج كبير، هذا هو منبع الصلة بين (شاهين) والآخرين فهو الوحيد البعيد عن الشبهات لأنه فوقها او في جوفها، ذائب في الجماعة كصـوت من أصوات الـطبيعـة المنسية أو الحيوانـات الممسوخة بقدر ازلي صابرة على الكبت والاحباط والعزلة.

واذا انـطلقنـا في السؤال التقليدي عن هوية النص الـروائي في «دابـادا»، فاننا سنجد انفسنا نخطو خطوة شاقـة ومستحيلة للنظر الى الماهية من حيث هي طبيعة الأشياء فهـذا النص يحمـل هويته قبل زمن وجوده لأنه محاولـة ممارسـة المعرفة ونفيها معا، محاولة رؤية الانساني والالهي والسحري والسري والفوقي كلها في آن واحد، ومن زوايا مختلفة وبتعاقب سريع كالغرف المتصلة بدون جدوى فهي انغـمار في الكتابة الى حد فقدان اللاوعي شذراته ونظامه، وكذلك بلا موجودات خارجية اجتماعية او تاريخية او سياسية، وانـما لممارسـة الحضـور للرؤية والكشف مع اسقاط المعنى.

٢. زمن الرواية:

الفعـل القـرائي لهذه الرواية يميل الى رؤية التراكم المـادي في اطـار نص منشغل بذاته وباسئلته وبتحقيق هويتـه، فالـدلالات تنهض فجـأة لتختفي في فضاء لا متنـاهي، هي صناعة ولا صناعة، نفي للزمن ومن ثم تكويره وتكثيفه وقذفه في لحظات تتماهى مع السرد المتناثر الذي لا يبني اتجاها، انما يحقق بنيته المتزامنة مع الوهم الـروائي الـذي تشـع فيه الـرمـوز والعـلاقـات ملتقية ومتناقضة، وملتهبة بالنشاط البشري المزمن في تاريخانية مغلقة يلتقي فيها الأول بالآخر بحسية محتدمة.

ان كشف عنـاصر النص السردي يتم بقـطع خيالي لحركة الزمن، فـ «دابادا» متن واحد يحلق في فراغ زمني، بشكل سديمي بالنظام الفني الخاص المرسل الى المتلقي بخشـونـة وتحد وحيادية صوت الراوي اطار ايديولوجي قائم على التشويش وتخريب العلاقات المرئية والمسموعة في منظومة المفاهيم الحياتية المتداولة والمتعلقة بمصائر سائرة الى أهداف عبثية تماما.

ان الصوت الواحد في الرواية كثيرا ما ينحرف باتجاه تشكيلات مختلفة، يتحول الى اصوات متقابلة متصارعة لخلق عالم انسـاني غير منسجم، فالقـاص يحاول عبور القول الى الخيال عبر شريط من الكلام يفجر مستويات دلالية متراكبة كما لو أنه وضع مرايا متعاكسة على جوانب الاحداث. انه تحويل حر منفتح على تعددية الاصوات ومنفتحـة تماما كما يشـير (تودورف) على الزمن المتخيل الذي يلتقط فيه ما يحتاجه لاقامة (يوتوبيا) تعيد تشكيل مفهوم السعادة البشرية.

ان حسن مطلك في هذه الـرواية لا يستخدم دلالة الزمن التقليدي، فالماضي منصهر في الحاضر على طريقة الأحلام الكثيفة، فليس من تسلسل زمني منتظم فالزمن منطلق في تهويمات النفس البشرية، كما ان عقدة الرواية موزعة بانتظام على مساحة النص، فهي كلها عقدة كبيرة مستحكمـة لا يستطيع القاريء دخولها اذا لم ينسجم، وعـواطف الابـطال هي الاخـرى موزعـة دون انـتظام وبشكـل متوتر، مما يوحي بأن هذا النمط من الروايات ليس بريئا لأنها تعيد الاشتباه بالوقائع تحت ذرائعية مطلقة غير مقيدة باجراءات المفاهيم المحددة.

انها تجريد ما هو تصويري في الصور وما هو شعري في الشعر، فهي تبدأ من حياة قرية شمالية في العراق وتنتهي الى نسف الجسور واحراق السفن والعزلة في جزيرة الفن المتعالية.

٣. حدود المكان:

مكـان الـوقائع في (دابادا) هو المكان الازلي لممارسة طقوس الموت، من خلال الحياة، المكان الذي تتحطم فيه كل الحقائق لتنشأ على اشلائها حقائق اخرى تلبس أردية ملونـة جديدة قابلة للتأمل والزوال. لا اشارة الا لمجموعة تناقضات تكشف نظامها في هيأة خاصة يمتاز بها الكاتب ليجد طريقا وعرة ويرى اتجاه حركته وسحر التكـوينات بلا تأويل وانما بخضوع جمالي غاضب لكنه منسجم في تحقيق جماليات النص.

القـاص يتأمل كثيرا بتشكيلات المكان الطبيعي من حولـه ويعيد ترتيب بنـاء الأشياء المادية بلا محاولة اقناع تقليدي ومباشر بل يلجأ الى الاقناع الفني بانزياح مستمر لمقولات المادة والايديولوجيا والذهاب مع الرؤية الشعرية الى ابعد استثماراتها المطلقة في عالم غريب متدفق.

واذا كان (ديلاكروا) يرى (الحقيقة في السراب الذي يبتدعه في اللوحة اما الباقي فما هو الآ بمثابة رمال تتحرك) فان (حسن مطلك) يرغب في التعديلات او الاكاذيب الأكثر ثبـاتـا من الحقائق المعاشة ما يشبه الحلم الذي يتحقق عنـدما يستيقظ، فهو يصور نفسه بنفسه ويدير ظهره الى الحقيقة الخارجية وبحورها ويرفعها الى مرتبة الفن.

٤. اللغة في الرواية:

عموما لا يمكن مع (دابادا) النظر الى ديناميكية النص لغويا بانعزال المكونات التمهيدية فمسار الحياة (الاخرى) التي يحييها النص توازي حركة الحياة، الظاهر والجوهر، الما قبل والما بعد فالابنية المغلقة تنفتح بين الحياة والموت بعـلاقة خارجية متوترة، بصورة زئبقية لا يمكن التقاط الممكن إلاّ على مساحة تاريخية واسعة وبفعل تجريد المخيلة.

يقـول (كـاسـيرر) «ان الحـدس المباشر لمغزى العالم ومعناه لا يتحقق الا من خلال الوعي الاسطوري»، فإن حسن مطلك يحاول ان يطبق حدوسه في بيئة تنحـل تدريجيا وتتحـول الى اشكـالية ثقـافية نتعرف عليها من خلال الوصف الرمزي المكثف لعلاقات اجتماعية تنحل هي الاخرى وتتغير وتخضع الى قوانين زمنية صارمة.

واذا كان القاريء يطالب باقتناص بعض اللحظات التي تميط فيها الحجاب عن الوجود والموجود فان ذلك يتم من خلال ما يثيره (دابادا) لغويا لما فيه من دهشة تكشف عن احساس عال بالأشياء، بل ويبدو هذا الكلام ملازم لوجودنا الذاتي، ففي مجال هذه اللعبة المفتوحة لا بد من الـوجـود الشعـري لفتح الحدود بين الكوني والارضي، الالهي والانساني، وما بينهما من علاقات متعالية بقدر ما هي منبثة في ثنايا الحياة، علاقات يصوغها لسان الجماعة بشكل عبثي وغير محدد.

ان نص (دابادا) يحاول ببساطة أن يعطينا لغة للفهم من خلال لغة الشعر، فهو من المنطلق الوجودي حسب ما يذهب (هيدجر) يحاول جعل اللغة ممكنة كمادة يتصرف بها لأنها معـطاة اليه من قبـل، وذلك لأن ماهية الشعر الحقيقية لا تقـوم في التـدفق التلقـائي للاحـاسيس والعواطف وانما من خلال مجموعة مدهشة من النشاطات البشرية العلوية التي تجعل الموجودات معروفة من جديد من حيث الوجود المجازي الذي هو لعبة الأدب.

ان لغة (دابادا) هي سر قوتها، فهي ليست آلة يملكها القـاص أو الأبـطال للاستهـلاك المجاني وانما هي عالم الرواية وتاريخها التي تمتلك اعلى الامكانيات على تعيين وتغيير الوجود.

الرمز الانثوي:

ان أول الاشتباكات التي يقع فيها البطل هو مع المرأة، المـرأة المنقسمة الى جوهر ازلي مرتبط بقصص الخلق في كتب الديانات القديمة، فالمرأة مطروحة عنده عبر نماذج تقديرها صوفي ذاتي او سر من أسرار الكشف (فهاجر) امرأة كالالهة قريبة من عالم الخلق الذي يعاد كتابته ابتداءاً من شخصية الأب الخالق المختفي ببطولة عبثية وسحرية والتي على ولده (شاهين) أن يميط اللثام عن ماهية هذه الغربة في البحث عن الأدب في عصر العزلة الدائمة.

و (هاجر) لا تعينه، شريكة في كتم الاسرار أو نسيانها كي تعيد خلق الحياة، وليس لدى شاهـين من هاجر سوى صور وتـراث وتـأمـلات اتجاه عالم الامـومـة وتصرفاتها السلوكية الخائفة التي غمرته بتلك المودة القاسية والحب المحموم الغريب الذي يدهش ذلك الصبي ويصب على رأسه مزيدا من الاسئلة، الحب الذي لا يمكن تفسيره ذي النزعة البرجوازية الصغيرة.

و (هاجر) هي الوعاء الذي يناظر الأرض البكر التي لم تحرث والتي تنبت الكثـير من النبـات الـطبيعي حيث يكتشف شاهين بين لسعاته جسده وخصوبته.

أما (عزيزة) فهي امرأة نقشت في ذهن شاهين وشما آخر، تطريزا آخر ووهما أكبر، نوع من انبساط الضوء على الحشـائش والاعشاب، نوع من تعليم الانبات حسب الاساطير البابلية فان المبدأ الانثوي ينفعل لذكورة السماء والاسطورة الالهية تنتقل بين الذكورة والانوثة. ◁

وهـذا التركيب للرمـز الانثـوي يستفيد منه القاص ويعمل عليه في سيرته الذاتية فهو (اسماعيل) الضحية، الذي يكتشف عبر نضاله لذة الايمان، لذة الفداء، وهي لذة مستعـارة من رمـز الابوة ممزوجة بروح النبوة المبشرة باكتشـاف موقـع الانسـان من الوجود، ليس طبعا وفق مفاهيم دائرة المعارف الدينية، وانما حسب مفاهيم العصر الـراهن الـذي يتـداخل فيه الديني بالسياسي بالعلمي وبجميع الانجازات العقلية والروحية للمسيرة البشرية.

عموما لقد حاول (شاهين) الغاء نفسه نتيجة تعرضه الى الخطر اليومي الذي لا يستطيع كشفه بسهولة، فهو في السرد الـذاتي من خلال الحقائق الانسانية المطلقة يعتبر ذاتاً معلقة في فضاء الخلق ومصابة بالتضليل وخيبة الأمل والتـدمـير الفكـري، لذلك فهي ذات مهتمة بضياعها وشرط وجودها الحسي والعقلي المفتوح اتجاه كل شيء □

عالم بغير شعراء أعمى

خـليـل صـويـلـح
كاتب من سورية

«اتجاهات الشعر العالمي المعاصر»
مجموعة من الكتاب
ترجمة عادل العامل
وزارة الثقافة . دمشق ١٩٨٩

■ يطرح كتـاب «اتجـاهات الشعر العالمي المعاصر» أسئلة وايضاحات عن أهمية الشعر وحاجة البشرية الماسة اليه، فالعالم أعمى من دون شعرائه، وليس هناك ما هو أكثر اخافة من هذا النوع من العمى «كما يقول كوروفيتج.

ويوضح في دراسته لماذا نحتاج إلى الشعر: قوة الروح في مواجهة القدرة الطبيعية.. ألم يبدأ عهد هتلر بعملية احراق الكتب؟ لقد كانت غرفة الغاز بالنسبة للحثالات التي ألقت بمؤلفات بوشكين، هايني، روستافيلي وفولتير في النيران، جزءاً عضوياً من الحضارة.

ذلك ان الشعر يقدم لنا معرفة عن العالم ويحاول ان يغيره.

ويرى ـ كوروفيتـج ـ ان القرن العشرين لن يصفح عنـا، لأنـه ليس قرن الأقمار الصناعية فقط. إنه أيضاً العصر الذي يمتلك فيه القلم قدرة أكبر من السيف.

إن الشعر هو رادار الزمن، حسب تعبير «كوكوليتنوف» وهو وليد الحياة الذي يستطيع ان يغزو المستقبل ليس في البلاغة لأنها تعني موت الشعر، ولأن الشعر لا يستطيع ان يوجد دون كلمات رفيعة والكلمة الرفيعة لا تقال بصوت عال دائماً من على سطوح البيوت وانـما تقـال دائماً من القلب. ان التكنولوجيا العلمية لا تلغي تأثير الأدب، فآلة البخـار الأولى التي كانت ثورة في الهندسة الميكانيكية، أصبحت منـذ وقت طويل قطعـة متحفية بينـما لا يزال شكسبير قوة فعالة في أفكار ومشاعر الناس.

«الشعر أكبر من أن يكون نظماً»، هذا ما يحاول أن يجيب عليه «سـيرجي نارو فجـاتوف» فالشعر موجود في حالات كثـيرة، كأن نقـول شاعـرية الرقص، شاعرية الموسيقى، شاعرية السينما.

والشعر بقدر طبيعته بقدر ما هو غير عادي. إننا نعلم كيف تتجمع العواصف، وكيف يقصف الرعد وما الذي يجعـل قوس قزح يظهـر في السـماء، ولكننـا في كل مرة نتعجب، نبتهج، نندهش لفجائية ذلك، ودهشتنا لها ما يبررها، فما من ومضة برق تكرر أخرى، ما من قوس قزح متـطابق مع سلفه، قد يعتقد المرء ان الضوء هنا نفس الضـوء، نفس الألـوان، ولكن لا، فكـل شيء مختلف تماماً، جديد تماماً.

ان الحياة مليئـة بالشـاعـرية، والشـاعر الذي يفهم الشعر على انه نظم أبعد ما يكون عن الهدف.

تقـول حكـاية فرنسية قديمـة: كان هناك اثنان من البنائين يساهمان في بناء نوتردام، فسئلا يوما عما يفعلان، فأجـاب أحدهما: «انني أحمل الأحجار»، وقال الآخر: «انني أبني كاتدرائية».

هذا هو الفـرق بين من يضيء الشيء العـادي بنور يضفي عليه العظمة وبين من يصف النور فقط.

يتسـاءل «ستيبان شجيباجيف» في «للقصائد حياتها وأقـدارها أيضاً» عن الظروف التي تولد فيها القصيدة، ومدى أهمية ذلك بالنسبة للقاريء، فحين يرصد مخاض القصيدة، ينفعـل معها أكثر مما لو قرأها دون خلفيات ويضرب مثلا: «في شبابي حفظت عن ظهر قلب قصيدة «فيودور تيوتجيف» ـ دموع انسانية ـ ولكن نكهتها الكاملة لم تصل إليّ إلا عندما اكتشفت من قراءتي لمذكرات ايفان اكسـاكـوف ان تيوتجيف كتب هذه القصيدة في مسـاء خريفي ماطـر عندما كان عائداً الى البيت في دركشيه، فتخيلت مع نفسي كيف انه راح، وهو مبلل الرأس الى القـدمين، وحتى قبل ان يغير ملابسه، يملي على ابنته الأبيات التي كان يغمغم بها لنفسه بشفتيه اللتين بللهما المطر». ويؤكد الشاعر هنا على أهمية التجربة الانسانية للشاعر وعمقها وتأثيرها على قصيدته وعلى القاريء معاً.

ان من يقرأ حياة سانت اكزوبري أوكازانتزاكي مثلا وتجربتهما الحياتية المثيرة، لا شك انه سيعيش قراءة أعمق لنصـوصهما، لأنه يمتلك حالة مسبقة للعمل الابداعي تخص الكاتب ويستطيع أيضاً ان يخلق احالات للنص من خارجه.

يتنـاول «أدكـار بابـو» الأشكـال الغنـائية في القـرن العشرين، ويرى ان الشعـر المعـاصر مظهر عالم غنائي أصيل. وهـو ما يؤكـده تركيبان تبقيا من القرن التاسع عشر، الرمزية من جهة وشعر والت ويتمان من جهة أخرى.

ان غنـائية ويتـمان هي الأولى من نوعهـا التي تخلع الثياب الـطقـوسية المترسخة وترتدي ملابس بسيطة كما يفعـل النثـر. كما أن الـرمزية لم تتوقف عند حد القرن الماضي، بل استمرت باتحادات وأشكال جديدة تتجسد في أعمال شعرية كثيرة متنافرة ومتضادة. اذ يعتبر ريلكه شاعـر الاتصـال العظيم، وهو في هذا الخصوص يخلق صيحة القرن العشرين النموذجية، التي كان ويتمان قد سبق اليها على مستوى آخر على ان شعر القرن العشرين الغنائي لا يسير على نمط واحد، بالمستوى نفسه، فهناك افـتراقات هائلة في الاتجاه بين سانديبرغ وما يكوفسكي مثلا وبين تجربة الشعر الروماني او الفرنسي المعاصر.

ما هي الابعاد المعاصرة للشعر؟

يقول ايفان ساراندیف، من خلال أسئلة واستنتاجات من نوع: هل كان همنغواي سيكتب بتلك الطريقة التي سلكها لو انه كان قد عمل قبل عهد اكتشافات اينشتاين؟

وهـو سؤال مهم يبرز العـلاقـة المتبادلة والمعقدة بين الاكتشافات العلمية العظيمة والعمليات الجارية في مجال التفكير الفني.

ويتساءل أيضاً إلى أي مدى تغني المعرفة العلمية ملكة الفنـان، ضمن الحـركة والتغيرات الجديدة التي تقدمها الحياة يومياً لدرجـة اننـا غالبـاً ما نخفق في فهم جوهر الظواهر ونخفق في التنبؤ بنتائجها.

ومن ناحية اخـرى، فان الادب والفن ضمن هذه المعطيات قد تأثرا كثيراً، وأحياناً كانا سباقين للاكتشاف العلمي نفسه عن طريق التخيل. وما أكثر الأمثلة التي تتعلق بالزمن والفضاء والفكر الانساني، فالعبقرية الفنية ترتفع فوق معتقدات العصر لتتنبأ باكتشاف عظيم ربما سيقع بعد قرن!

العناوين السالفة هي أهم ما في الكتاب في طرحها لأسئلة متنـوعة وعميقة عن الشعر وانشغالاته عبر أمثلة مفيدة ومبلورة لمفاهيم غائبة عن البعض من خلال أهم الأسماء الشعرية العالمية المعاصرة.

«اتجاهات الشعر العالمي المعاصر» يقدم مفتاحاً لأسئلة الشعر وأهميته وتاريخيته عبر وجهات نظر مختلفة وفنية. □

أنثى الكتابة

حكمت الحاج

شاعر وناقد من العراق

«من يرث الفردوس ؟»

رواية

لطفية الدليمي

سلسلة «روايات عربية» ـ القاهرة ١٩٨٨

■ هذه مراقبات في ميكانزم النثر عند الكاتبة العراقية «لطفية الدليمي» التي تعمل في صمت وعزلة ـ هي عزلة المدن في هذا الشرق ـ وتحت ظلّ إهمال شديد من قبل النقد المتخلف والقارىء المستلَب الذي ستفوت عليه فرصة مداهمة كاتبة من طرازها.

هي تحية لها، من بعيد، وبتأخير واضح، بمناسبة صدور روايتها «مَن يَرثُ الفردوس؟» والأسباب هي أسباب النشر عربياً، فالكتاب قد صدر في القاهرة ضمن سلسلة «الرواية العربية»، وقد احتجت الى سَنَةٍ وصديقٍ لكي التقي بالكتابْ.

هنا، لا نقد لأدبها، ولا عرض للرواية، ولا مقدمة لقصصها، هنا فقط: قَول في الأليات.

لنراقب أولاً ايقاع التنفيذ لدى لطفية الديلمي، إنه هكذا: عنف مُغالى في تصويره عبر تقنيات اللغة، وكأن هذه المقالات في التصوير ضرورية جداً لتمنحها القدرة على تبرير ذاتها، وانفجار مباغت عند البدء بالتبرير يجر الكتابة الى حقل آخر بعيداً عن الدلالة نحو الخارج وبعيداً أيضاً عن «فكروية» هي غالباً ما تشي بنفسها على أنها مركز المباغتة، ثم يعود المشهد ليتوضح أكثر: هنالك فكرة، ولكن كانت هنالك أيضاً لغة، اذن: ما الذي يحصل؟

اننا سنبتعد عن النص لنتركه ـ كما ستتركه الكاتبة ـ يتعفن كالجسد، وما يساء على هذا التحريم في الموقف الأدبي عندها هو ذلك النزوع المحموم الى مشاريع من النوع «المطلق» تقف وراءها نوايا مبيتة، وعلى هذا فان اللغة التي ستعمل عليها وبها تمثل تمظهراً متقطعاً ومتعثراً في الوقت نفسه لمشكلة العلاقة ما بين اللغة التوصيلية واللغة الايحائية، هذه المشكلة التي هي ليست اكثر من غطاء لمشكلة العلاقة ـ ربما نقول: المربكة للكاتبة ـ ما بين العامية والفصحى، أو بشكل ادق أسلوبياً: لما بين الحوار والسرد ـ فالسرد كان عليه ان ينبني على لغة إيحائية تتوسل الفصحى ولا تقدم شيئاً بشأن التوصيل، والحوار كان عليه ان يتجسد في العامية لكي «يَصِلْ»، لكنه التكرار الدائم للفشل الدائم فوق ركام من اللامبالاة القائمة على الغياب، مثلاً: لو لم تقم الكاتبة بعمليات فصل وتقطيع في مسافات الكتابة وذلك بتقسيمها الى قصص، رواية، فصول في رواية، مقاطع داخل قصة واحدة، عناوين.... الخ لكان من بالغ السهولة قراءتها على أنها تشكل بنية نص واحد طويل غَيرُ مُنتهٍ، لانه في مستوى لغوي ثابت. لكن تلك المشاريع التي وسمناها بأنها «مطلقة» والتي لا تستطيع تحقيقها، انها هي التي تراها نصب عينيها دائماً، وتغويها بلا انقطاع، وتلح عليها وتجردها من دفاعاتها الفنية المكتسبة ذلك لأنها مشروعات «شعرية» في المقام الأول. واذا ما كانت قد حذفت من نفسها كل «حَدْسيَّة» للحظة تأمل في مفهوم «الشعرية» في النثر، فانها قد عرفت بذلك طبيعة عملها معرفة أفضل. انها تعلم ان هذا «الحدس» سيرمي بها خارجاً عن ذاتها، وانه تجاوز مستمر لنفسه نحو غائية ستتعين، لهذا ربما كان بالامكان انطلاقاً من هذه النقطة ان نسلم بأننا أمام «نثر» ليس الاّ.

إن المطلق والتاريخاني بالنسبة لها ليس «مُعطى» أو «واقعة» بغير حدود، كما انه ليس تجريداً فحسب وانما هو على وجه الخصوص ما لا ينتهي أبداً عبرَ الزمان. هنا لنتذكر «نيتشه» وقوله «بالعَوْدَ الأبدي». فكل حدث يتجلى بحدث آخر، وكل لغة يمكن أن تنطق في زمن آخر. ان سلسلة الشخوص والاحداث ستكون لا نهائية وايضاً، سلسلة اللغة. اذ بواسطة الامكانات الدائمة للاضافة والتكرار يوجد عدد كبير جداً من الاشياء اللامتناهية، لكن سلسلة «الكلامات»: «الديالوجات»: «النُّطْقيّات» لا يمكن ان تكون كذلك فهي متناهية، وبالتالي، هي مُنْعَدِمة لحظة النطق بها. وبهذا لن يكون للحوار في قصص لطفية الدليمي أية أهمية تذكر [حتى في «من يرث الفردوس» ليس هناك حوار، انه افتراض لحوار] وسيختفي التقابل الدرامي بين فم مرآة وبين فم فم.

سيموت المحكي [العامية] ويضمحل الكلام لتتكشف اللغة، وهذه المرة بالنثر لتعطي ميتافيزيقياها وهي تتأهب لعملية لم تتقرر بعد هي: القصُّ أو الحكي. هذا هو شأن نثرها، انه ما هو كائن دائماً عبر الزمان دون ان يكون «مُعْطَى» أو «واقعة» أو حتى «معلومة». وسنرى في نصوص اخرى انها حريصة على هذه الطرائقية في التنفيذ اذ هي ما تبقى لديها لِتقاربَ الكتابة بالشعر، والشاهد بالغائب في آن واحدٍ اكثر من حرصها على أي شيء آخر، التاريخ مثلها، البيوغرافيا أو الدعاويَّة. هذا قدر الوعي منذ نصوص مبكرة: رغبة عارمة في الايغال في لحظة من الزمان، وسلسلة لامتناهية من الانطباعات اللغوية عن ذات اللحظة. وهذا التحديد للماضي من قبل عوامل الحاضر، وللمعدوم من قبل صفات ما هو موجود يتجلى عبر اجراءٍ (قانونٌ ـ نصيٌّ) هو ما سنصطلح عليه بـ: «قابلية الشهوة»، فما من كاتبة عرفت مثلها ان النصّ الذي يتحدد بمرجعيات «مُخْدَعيَّةٍ» فقط ليسَ أصدق من النصّ الذي يتحدد بمرجعيات لغوية. قابلية الشهوة هي عنوان على ما يفترض في الألم الأنثوي أن يعبر عنه. ان المرأة لا تتألم بسبب من هذا المحرض أو ذاك، بل لأنه ما من شيء على هذه الحياة يمكن بشكل عام أن يشبع عندها صورة الرغبة والاحتياج. لقد أردنا أن نقارب نصوصاً بحثاً عن نداءات موجهة الى العالم لكن الكاتبة لم تكن تستعمل الحوار [هل تؤمن به؟] وبما أن السخط ينتج عن الوعي المشعور به ازاء عدم تحقق الرغبة، فانها بصنعة لغوية متقنة قد حولت كلَّ معطيات السخط هذا الى تحقيق في اللغة، فمهما كانت اللحظة الزمانية ومهما كانت اللذة المحرمة فان العالم أبعد منها باستمرار، وان الرجل يتجاوزها نحو أهداف أخرى ونحو ذاته في النهاية، بيد أنها في غمرة سباقها المحموم من أجل مشروعها «المطلقي» طويل الأمد لا تكاد تنتبه ـ وهي ساخطة ـ الى التاريخ الذي تم تجاوزه ثم تحريره. انها لا تحتقره، انها فقط غير راضية عنه، وقابلية سخطها هذه ستستخدمها فيما بعد كوسيلة منهجية لقصدية محددة هي: تدمير الأنوثة عبر تشييد لغة ذكورية لها نظامها «الشَّفْريّ» الخاص بها.

هكذا هو نظام الحركة في نثر لطفية الدليمي: من الجسد الى الطبيعة، ومن الطبيعة الى اللغة، لتقابل مفهوماً التباساً لديها وله اكثر من تمظهر عبر قانون الكتابة. فهي حين تدافع عن لغتها ـ على الأقل بمزيد من العمل ـ وترغب في اثارة التعاطف عند قارئها ـ متوجهة صوب نواياه المدفونة لتساعده على ابرازها ـ انما تصور مشاعرها الانثوية على انها اكثر المشاعر طبيعية وحقانية ومن هنا ستبدأ خيانة اللغة، الخيانة الأولى، فهل حقاً انها تضع على نفس المحك الطبيعة والخطيئة؟ وهل الجسد هو قيض اللغة؟ أم ان قمع الجسد هو المرجع والقاموس؟ «سارتر» يقول بأن الطبيعة هي امتثالية قبل كل شيء. انها الحركة الأولى، وهي ـ تبعاً للاحظاتنا ـ نفسها حركة الأنثى خارج الكتابة، لذا فان لطفيةالدليمي تكره الطبيعة وتسعى الى تغييبها أو محقها أو تجاهلها وعدم الاشارة اليها لانها امتثالية ولأنها ليست حرة ولأنها لا تصدر عن قابلية للشهوة. بل وتسعى الكاتبة عن طريق قابليتها على السخط الى احتلال مكان فريد في العالم هو بالضبط مكان عزلة الملعون ووحدة المناهض للطبيعة. كل ذاك بالمزيد من التصنع في الأداء والكذب على الاخلاق، باقامة ابنية شكلانية من اللغة الايحائية وذلك بمقدار ما تسمح به مسافة ضائعة من اللغة التوصيلية.

ان هذه المقدمات تمنحنا مبررات معقولة لكي نفهم طريقة الشغل الكتابية الخاصة بـ لطفية الدليمي: فاللغة أولا والكلام غائباً والتاريخ في عَوْدٍ أبديٍّ، حَدَثاً وشخصاً، أما المنطوق والمصوَّت، فلا يُرْتَجَعْ. □

وصل حديثاً

«المرأة»

دراسة

هيثم مناع

منشورات الجمل. كولونيا. ١٩٨٨

■ يرى مؤلف هذا الكتاب في مقدمته، ان قضية تحرر المرأة هي قضية نسوية اولا ومختلطة ثانيا، ويركز على ضرورة النظر الى أن مشاركة الرجل في قضيّة تحرير المرأة يجب ان لا تعني حلوله في هذا النشاط محل المرأة. فـ«المرأة ليست عددا خاصا في مجلة، ولا ممرضة في قتال الرجال، ولا محكومة في أسرة البعل، المرأة كائن كامل العضوية عقلا وقانونا وشهادة واعتباراً في مجتمع انساني جدير بهذا الاسم».

يتألف كتاب هيثم مناع من ثلاثة أقسام. يضم القسم الأول خمس مقالات: «مشوار الحرية»، «اشكالية الغرب»، «التاريخ الاجتماعي»، «ازدواجية المجتمع وازدواجية المثقف»، «حرام الشوم».

ويضم القسم الثاني شهادات نساء من سورية وملاحظات من المؤلف على هذه الشهادات في حين يضم القسم الثالث دراسة تحت عنوان «المرأة في التاريخ العربي ـ الاسلامي».

في مشوار الحرية يستعرض المؤلف المحطات الرئيسية للكفاح الفكري للمرأة في المنطقة العربية وفي اشكالية الغرب ومشكلات وقضايا المرأة في تراث النهضة، ويرى ان تحرر المرأة لم يأخذ مداه الفعلي والطبيعي برغم كفاحها، وذلك بسبب الاتصال السلبي بالغرب والغرب «لم يدخل العالم العربي محرراً، بل دخله مهيمناً بالبضاعة والمدفع والمطبعة» وهو ما أدى من وجهة نظر المؤلف الى اغتصاب التطور الاجتماعي والاقتصادي للبلاد العربية، وجعلها في وضع يضاعف من عبوديتها للمرأة.

وفي «التاريخ الاجتماعي» يفتش ويتقصىّ المؤلف الثقافة العربية المناهضة لعبودية المرأة في التراث الاسلامي، وعناصر التحرر الكامنة في ما يسميه الثقافة الفعلية والتي تقف قبالة الثقافة الرسمية، وهو بذلك يسعى وراء مستند تحرري تاريخي عربي اسلامي، يربط به النزوع الحالي نحو التحرر لدى المرأة.

وفي «أزدواجية المجتمع وازدواجية المثقف» يستخرج المؤلف الأسباب التاريخية والسياسية والاجتماعية المكونة لهذا المعنى.

وفي «يا حرام الشوم» يتقصى عناصر اضطهاد المرأة في الخطاب الديني، وفي التشريع، وفي القانون العربي المعاصر.

في القسم الثاني تتركز شهادات النساء اللواتي ادلين بشهاداتهن حول العمل والعيش والأسرة والحب. وقد سبق للمؤلف أن نشر هذه الشهادات بالفرنسية في مجلة «سؤال»، وتتضمن تعبيرات عامية.

في القسم الثالث تتقصى الدراسة نصوص العداء للمرأة في الفكر العربي، وهي دراسة غنية بالمراجع، من التواريخ والمخطوطات والأشعار العربية الاسلامية. ويخلص من دراسته الى أن «غياب المرأة في سجنها لم يكن ليسجنها وحدها، فكأن السجين والسجان معتقلان» ويرى انه «لم يلمع في عهود السواد رجال قدموا للفكر والمجتمع شيئاً يذكر ولم يكن لأئمته ان ينطقوا الا بما لا يرفع غباوة ولا يزيل غشاوة».

يقع الكتاب في ثمانين صفحة من القطع الوسط □

«بورتريه لرجل من معدن»

شعر

اسكندر حبش

منشورات دار مكتبة التراث الأدبي. بيروت. ١٩٨٨

■ كان يمكن لهذه الكتابة الشعرية، أن تكون مدهشة في جملتها اللغوية، ورصانتها وكثافتها ومناخها المدوم في الذكرى، ومرثياتها المستدعاة غالبا، من حطام الذكرى نفسها، ومن نفي الوقائعي، واستحضار خلاصاته، وكثافاته. أقول كان يمكن. لولا ان اسكندر حبش، وقع على «كنز» ليس له من الصيغ والمناخات والأجواء، وقع على سر هذا الكنز، ومفتاحه، وها هو وها هو يدخل نادي الشعراء بشعر كتبه بنفسه، لكنه لن يكون له في أي يوم!

في نص اسكندر حبش، وهو نص مضبوط التقطيع. مصفّى، مشذب، فما من زوائد، نحن لا نعثر على علوّ، ولا نعثر على هبوط. فللنص سوية، وسطح هادىء، يغلف عمقا أشد هدأة. فالقصائد الاربع عشرة يصح ان تكون قصيدة واحدة طويلة، لا يتخللها اضطراب، ولا تموج لا تسري فيها روح تشاغل ارواحنا بما اعتملت به، فالكلام يبدو كما لو كان خرج من الحنجرة، وصاغه العقل. بارد، محايد، كأنه موصوف وصفاً، حتى عندما يتشكل، ويصوغ فعلا.

وفي نص اسكندر حبش، لا نقع على نقطة، نقول عندها، من هنا بدأ الشاعر، أقصد لا مرجعية للشعري الذي تشكل، والمرور في صور القصيدة، وصياغاتها وموضوعاتها، لا يقودنا الى اسلوب نقول عليه إنه اسلوب شاعر جديد هو اسكندر حبش، يتمايز عن أساليب الشعراء الآخرين، وانما الى شك، في ان يكون هذا الشعر هو شعر الشخص الذي خرج به علينا. فهل أجازف، اذ أعيد كل هذه المجموعة ـ وهو ما لم يفارقني أبدا اثناء مطالعتها ـ الى مرجعية واحدة نسخ عنها اسكندر حبش واعني بهذه المرجعية شعر عباس بيضون في أربع مجموعات شعرية له؟! وخصوصا في «زوار الشتوة الأولى ـ صيد الامثال ـ مدافن زجاجية» وهو الكتاب الذي جمع فيه عباس بيضون أنضر شعره. هل أجازف؟!، هل اتجنى على شاعر طالع؟ أم انني أكون مصيباً، بهذه الملاحظة المؤلمة.

كل ما حيك، واجتمع في هذه المجموعة يمت بصلة أكيدة وكاملة الى اسلوب عباس بيضون ومناخاته وأجوائه، وحتى مفرداته. وهذه مشكلة للشاعرين معاً للأول الذي اكتشف ونحت وصاغ، وللثاني الذي قرأ وتأثر، قبل ان ينضج، وقبل ان تكون له عدة وحيلة تجعله قادراً على هضم المصدر أو المصادر، والاغتناء بها، ليكون لنا منه شعره هو، ولكن اسكندر حبش قفز بموهبته رأساً من حالة الجنينية، وما يصاحبها من ركة وقلق وتردد، في قصائد نشرها في الدوريات، ليصوغ نصوصا شعرية ذات وتيرة هادئة، واستقرار اسلوبي يحسد عليه، وذلك بواسطة مستوى من المفردات وصياغاتها تجعلنا بإزاء نمط، لم يعد أمامنا إلّا اكتشافه، أي نمط هذا؟ ومن هو صاحبه؟ لقد دمر حبش وراءه كل أثر يدل عليه شخصياً، فلم ينشر في مجموعته، هذه، وهي الاولى، أيا من قصائده الأولى، التي كان يمكن أن نتعرف فيها على تجربته الشخصية. والسبب كما أراه، ليس وعياً مبكراً منه أفاده بضرورة التخلي عن النصوص الاولى لكونها لم تنضج، وإنما لكون تجربته تلك، تتناقض لغة وأسلوباً ورؤية، مع جديده، ولكونها تحديداً، لا يمكن بأي حال من الأحوال، ان تشكل مصدراً طبيعياً لهذا الجديد، لهذا الشعر المجتمع في «بورتريه لرجل من معدن»، يصلح ان يكون نموذجاً لشعر يصدر اليوم في مجموعات كثيرة، قطفه أصحابه من بساتين شعرية، بذل أصحابها أعمارهم وتجاربهم لتكون لهم ولتدل عليهم. ولكنها بساتين مستباحة، وما من سبيل لشاعر بعد ان تشاكل الأمر ان يقول: هذا لي. فكل شعر، لكل أحد، وما من شاعر يستطيع ان يثبت على شاعر آخر انه انتحل شعره، او قلده، او شابهه بشعره. فهي معمعة.

يقع كتاب اسكندر حبش في ١٢ صفحة من القطع الوسط □

نادر سـرور

«الحداثة»

مقالات

تحرير: مالكم برادبري وجميس ماكفارلن. ترجمة مؤيد حسن فوزي

منشورات دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد. ١٩٨٧

■ يضم هذا الكتاب بين دفتيه مقالات لأحد عشر باحثا وناقدا ومؤرخا حول الحداثة الاميركية والاوروبية نشأة وظهورا، وانطلاقة، وسطوعا، وتراجعا. حرر الكتاب باحثان بريطانيان وشاركا فيه ببحوث لهما الى جانب البحوث التي جمعاها.

يقع الكتاب في أربعة فصول، ويعرف تعريفا شاملا ودقيقا بحركات الحداثة في روسيا وأميركا واوروبا ويمكن ان يشكل مرجعا مهما لقراء العربية. فالعرب المعنيون نقادا وشعراء، حرروا مئات الصفحات السريعة حول «الحداثة»، وانصبت جهودهم الساعية الى الالمام بتعريفات ومحددات لها، على الظاهرة الشعرية خصوصاً، مهملين غالبا المعنى الشمولي لهذه الظاهرة، واليوم فإن كلمة حداثة كثمرة لهذا النشاط تبرز كمعادل ايديولوجي غامض لـ «شعرية استجدت» عربيا خلال ربع قرن، في حين تبقى مرجعية هذه الكلمة اوروبية، ولا يمكن مناقشة هذا المعنى عربيا، دون العودة في كل مرة الى المكونات الغربية المعقدة والمركبة لهذه الكلمة. وهذا الأمر جعلها باستمرار بالنسبة الى قطاع كبير من المبدعين العرب حدثاً غريباً، عملا من أعمال الغزو الخارجي، وبالنسبة الى غلاة التعصب مشروعاً يجب التصدي له.

ولكن هل هناك حداثة عربية؟ تستوجب مكافحتها من قبل أعداء جهزوا أنفسهم وحشدوا صفوفهم لهذه الغاية؟

وهل هناك حداثة عربية تستوجب من دعاة التجديد والتحديث الانضمام الى صفوفها والقتال من أجل اعلاء شأنها؟

هذان سؤالان جوهريان. والجواب عليهما يحسم كثيرا من اللبس والاوهام التي رافقت وترافق الجديد الشعري والادبي عموما في البلاد العربية، منذ اواخر الخمسينات، عندما تحقق للقضية العربية بفعل جهود أجيال من الشعراء تطور قرّب الشعر من العصر، وقد يكون أدخلها في لغة العصر واهتماماته وحساسيته بواسطة نتاج قلة قليلة من الشعراء الجدد.

ظهور هذا الكتاب يمكن ان يكون طيباً وأن تكون أبحاثه مهمة، فهي أبحاث لا لبس فيها، ولا غموض. ثمة ظواهر وتواريخ، وأسماء وتعريفات. فقد قنن الغرب هذه الكلمة التي ما تزال غامضة علينا. هذا الحزب الغامض الذي ينتسب اليه عربياً شعراء يحدسون في انفسهم الرغبة في ان يكونوا فيه، ويرون في شعرهم توافقاً وهذا المعنى، ولكن قبل الاحاطة به احاطة المدرك.

وفي الوقت نفسه، فان «الحداثة» تشتم من قبل نقاد خائفين لا يتمتعون بأهلية تتجاوب وهذا المعنى ـ بغض النظر عن طبيعة هذا التجاوب أهو معاكس مضاد، أو هو متقبل. فهؤلاء النقاد، وغالبيتهم من الصحافيين ينظرون إليها ـ ويعبرون عن نظرتهم هذه ـ بصفتها وباء على الأمة ان تهب الى اتقائه. حتى لو كلفهم الأمر ان يحشدوا له المعنى الديني، والغريزة القبلية.

في كلتا الحالتين ثمة قصور في الادراك فلا الانصار ولا الاعداء تمتعوا قبل الخوض في النقاش حول هذا المعنى بمؤهل نظري ومعرفي يرقى بمستوى النقاش حول هذه الفكرة، وفي حين يتسم القصور والوهم لدى انصار الحداثة ببعض العقلانية، نجد منطق أعدائها شديد البؤس. متهافتاً ردّاحاً.

وإذا كانت مشكلة شطر من أنصارها، أنهم يميلون الى البحث عن مصادر عربية قديمة لها تكون بمثابة مستند شرعي بأيديهم يواجهون به أعداءهم، فإن شطراً آخر من هؤلاء الأنصار لا يجد حرجاً في ان يعلن عن اوروبية الحداثة. بل وانسانيتها. ويبقى في صفوف هؤلاء بعض الشعراء الذين يتخبطون بين هذا وذاك، مفتقرين الى ضوء يهتدون به لتفسير هذه الأحجية وتحديد مواقعهم منها.

على ان قلة ممن وجدوا أنفسهم في خانة الحداثيين تدرك المعنى الشمولي لفكرة الحداثة بما هي نتاج تجارب بدأت مع الشكلانيين في روسيا ومرّت في التجارب الاميركية الحديثة في الشعر والابداع عموما. ونهضت مدارس في فيينا وبرلين، وازدهرت في فرنسا في مطلع القرن مشروطة في كل تلك المراكز بمجتمع نال قسطا من التطور الاقتصادي والصناعي والفكري، وتحديدا بنهوض المدينة وتشكلها مجدداً على نحو بنيوي مركب ومعقد.

في المدن العربية لم تتجلّ «الحداثة» إلا كلاماً على الحداثة. ظهرت في نصوص شديدة الندرة، ومع شعراء ومبدعين في بعض نتاجهم، وليس في كل هذا النتاج، في حين يمكن اعتبار أشد المدافعين عن الحداثة، مدافعين شفاهاً ولفظاً، أما نصوصهم، فيمكن الشك في حداثيتها، ولا عجب في ذلك، فوهم الانتساب هو سيد الموقف. والمدينة العربية ما تزال تقع ما قبل الخبرة التي تقود الى «الحداثة على الطريقة الاوروبية» في حين لا يمكن ان تقوم «حداثة عربية» فهي أي الحداثة منتوج تفاعل فكري جمالي عالمي. وكتاب مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن يبين هذا المعنى.

العالم الغربي تجاوز اليوم، هذه الكلمة، الحداثة، والعالم العربي ما يزل لم يعرفها. إلا كلمة □

«الشاعرة علية بنت المهدي»

روزه اسعد سمعان

اصدار شخصي. فلسطين. حيفا. ١٩٨٨

■ هذا الديوان يحقق ويخرج الى النور لأول مرة وهو يتضمن قصائد شعرية للأميرة علية ابنة الخليفة العباسي الثالث، محمد المهدي، حققته وجمعته ودرسته روزه أسعد سمعان وهي باحثة فلسطينية مقيمة في فلسطين.

اعتمدت الباحثة في تحقيق الكتاب على كتب الأدب والتاريخ الأدبي العربية، فالشاعرة ضاعت آثارها، وما من مخطوط يجمع شعرها، رغم ان بعضا ممن ترجموا لها ذكر كما يؤكد الدكتور جورج قنازع الذي أشرف على عمل الباحثة سمعان، ان لها ديوان شعر مجموع.

وتشير مقدمة قنازع الى ان علية بنت المهدي نشأت في قصور بني العباس، ونهلت من ثقافات عصرها التي سادت وشاعت، ولم يكن بروزها كشاعرة، وحسب وإنما كمغنية وملحنة، ولم يغفل معاصروها دورها، الا ان اخبارها موزعة هنا وهناك في بطون الكتب القديمة، ويشوبها الالاضطراب والغموض، وهو ما اجتهدت الباحثة من أجل تجاوزه لتعيد بناء سيرتها وتحديد موقعها في عصرها.

يتألف الكتاب من قسمين، قسم يضم دراسة الباحثة حول الشاعرة وشعرها، وقسم يضم ديوانها ولا تزيد مقطوعاته على الثلاثمائة بيت شعري، وضعتها الشاعرة في الغزل والخمرة والمدح، ولها بعض هجائيات وتمتاز قصائد عليه بنت المهدي بالقصر.

يقع الكتاب في مئة وخمس صفحات من القطع الكبير غني بالشروحات والتفسير □

قصائد من سورية

محمد صارم
ناقد من سورية

■ ان نظرة متأنية لذلك الكم الذي يسيل بلا توقف متشحا بعباءة الشعر، آخذا بناصية الكلم الى مفارق التيه، موغلا في الرصف التتابعي الأعمى للكلمات، بغية اطلاق سراحها واكتشافها خارج مدلولها العام، وعبر خيال قاصر وربما فوضوي، بعض الشيء، ممعن في الانفلات في كل اتجاه دون وجهة ما.

على الرغم من صعوبة الحكم على حركة الشعر في بلد ما من خلال بضعة قصائد، لكنه سيكون من المفيد جداً ابراز أهم الخصائص الفنية والنفسية المشتركة فيها ودراستها أو الاشارة اليها لا بوصفها قاسما مشتركا بين هذه المجموعة فحسب، بل بوصفها تعبيرا مختزلا عن أساليب ومسارات الكتابة التي يسير فيها الشعر في الآونة الأخيرة.

وسيملي علينا ذلك العودة قليلا الى الوراء وملاحظة بداية ركود الشعر العربي الحديث في نهاية الستينات، وارتفاع نصيب قصيدة النثر في الكتابة في السبعينات وملاحظة تصاعد وتيرة القلق على الشعر في العودة الى طرح اشكالية الحداثة في الثمانينات.

ان هذا الركود وبغض النظر عن الظروف التي سببته وبوضعه مع مجمل العوامل المؤثرة على الثقافة العربية قد ساهم في تخريب الذوق العام أو على الأقل عدم بناء وتربية ذوق عام وسليم وموحّد للاجيال المعاصرة مما يدعو للقول بأن على الشعر أن يدلي بمشاركته ومساهمته الأوسع - كفعل توحيدي - في اعادة الاعتبار لكثير من القيم الجمالية حيث من المؤكد أن للشعر ذلك الطابع الجمعي نتيجة اختزاله وابرازه الاحاسيس المشتركة المشتمل عليها في تلافيف القصيدة، وبسبب من البنية الايقاعية للشعر وباعتباره «ما يوازن بين أنفاسنا وانفاس الكون الذي يتنفس من حولنا بجوانيته الخاصة»[1].

من هنا تبدو مجموعة القصائد المنشورة في العدد الحادي عشر من «الناقد» تحت اسم (قصائد من سورية) متواضعة بشكل عام، وان اختلف المشهد قليلا فليس بذلك القدر الذي يفتتنك به، أو يدخلك الى عالمه الرحب لترى ملكوته على عرش الكلمات يتصيَّد مكامن اسرارها ويبيح عوالمها النَّرة، يفرشها طريقا للروح المتعبة لتسند آجرّها وتتكيء على الهنيهة المفعمة بالرقص في باحة المعنى.

مهما يكن وفي البدء فان اشد ما يلفت الانتباه تلك السوداوية الواضحة والانكسار السالب والتراخي الممعن في الهشاشة والالم ابتداء من العناوين المطفأة: (ايلاف قلبي هلاك الفصول. موت شاعر، رياح الاقفال الجسد، طاغوت الكلام، زهرة ذابلة) وحتى النهايات القاتمة مغيبة بذلك قطبي الصراع وجدليته الكاشفة ضمن سياق من التقريرية الباردة البعيدة عن الفعل والانفعال.. وحتى تلك القصائد التي حاولت ان تبدو كأنها تنفلت من أسر الهزيمة والنكوص فقد وقعت في مطب الخطابية حينا، وفي شرك اليأس حينا آخر بعجزها عن التقاط نغمة التحدي والاصرار على الحياة والمجابهة، فها هو علي الجندي يقول: (كان صدراك يميطان لثام البكاء ويضرمان فيّ حنينا الى الهروب/ لماذا بايعتني على جسدك وتواريت؟/.

أما يوسف داود: (انها تلامسني تلك النار ولكن يا لكل هذه الخيبة/ فأنا ما أزال في جناح عصمتك/ واقفاً أبداً/ خائفاً ان أضيء). وبينما يقول عبد اللطيف خطاب: (بحثت عن لسانك طويلا) تقول أمل جراح: (يغني المغني/ ويطرب الجمع ويرقص/ بينما أنا/ أموت).

من الواضح ان ثمة خلطا بين الشيء «الواقع» وبين الأثر الناتج في نفوس الشعراء. حيث القصيدة: ليست وصف الشيء بل الأثر الذي يتركه في نفوسنا[2]. فميزة الشعر ليست تصوير الواقع فحسب بل الغوص الى اللب، وفيه، واكتشاف كنه أحاسيسنا وردود أفعالنا على حركة الواقع وسيأتي التصوير باهتا مهما حاول ما لم يستطع ان يقدم لنا المشهد بمزيد من الدقة والضبط بمزيد من الوضوح ما كان بوسعنا أن نتبينه بمفردنا. ان يأتي باضافات لجوانب مألوفة وقصية بمقدار تعاملنا اليومي معها، أو بعدها عنا، مما يقودنا الى ان هذا الخلط بين الحركة في الداخل وما يجري في الواقع وعدم القدرة على الامساك بها، هو رؤية مسطحة للعالم، وانعكاس ميكانيكي للأشياء في المرآة وانه لمن العبث القول: ان رؤية الموت لا تثير فينا سوى الاحساس بالموت. الفن على الدوام هو الاستثنائي الأكثر تعبيرا عن الكل، هو الخاص الصاعد في حركته الى العمومية المتحدة معه، فيتناغمان ويتآلفان ينبثق احدهما من الآخر ويعبر عنه. ان هشاشة التجربة وتشوش الرؤية وانعدام النظام الدقيق الذي يرى الأشياء في تفاعلاتها وحركتها والمستمرة لا في كونها أجزاء منفصلة، قد فوّتت علينا فرصة الابحار الى الخلجان الدافئة لنرى تفاحة حزننا البشري على قارعة الروح تلملم أسرارها وتسابق صبية مرحين الى صهيل العمر، الى الجذر الدفين لنسغ الفرح الكامن في أوتارنا الغافية على التوق والانعتاق الازليين.

السمة الثانية التي تتقاطع عندها مجموعة القصائد هي استخدام أساليب التعبير الشعري المتوارث والمتبع في التراث الادبي[3] حيث أن «كل قصيدة ناجحة لا تكون اضافة على التراث الشعري فقط بل تغير لغوي وشعري لهذا التراث»[4].

ورغم اختلاف اسلوب القول من نص الى آخر فان أيا منها لم يكن جديدا ومبتكرا، لم يكن مفاجئاً رغم محاولة البعض ان يوحي بالجدة، لكن هذا البعض وقع في مطب القول من أجل القول، فبدل ان تكون الصورة غائية توحي الى ما ورائها بدت كأنها غاية في حد ذاتها، فأفقدت القصيدة من وحدتها العضوية، وتحولت الى تهويمات وتنويعات على وتر اللغة، كقول هادي دانيال.. «بنيت بشمس قمرا لأبقى ظلاما يلمع منجم ياقوت»، وحسان عزت.. «حبة/ لاسة/ آسة/ صعبة/ صعبان».

كما انساق البعض عبر لغة صحفية شحيحة الايقاع تعتمد في بنائها على العطف والتتابع التجميعي الى بناء هياكل قوامها المفارقة في أحسن الاحوال، تعجز هذه اللغة عن اثارة دخيلتنا أو لم تثمر الدهشة من أفواهنا أو قطف شهقة واحدة، ويفشل أصحاب هذه الكتابة عبر نسيج من الكلمات الفاترة الذائعة الشيوع في خلق جو شعري، ويبقون في اطارات قريبة من الزوايا اليومية للصحف، الزوايا التي لا تترك في ذاكرة القاريء وشما، أو اثر خدوش في عالمه الداخلي، وكثيرا ما ينعكس هذا الشكل الباهت من الكتابة على المضمون ليقدمه لنا خارجيا رخوا أو صالحا للمناسبات، فها هو بندر عبد الحميد يقول: (الجراد ياكل القبائل/ والقبائل تأكل الجراد/ فمن هو الذي ينقرض أولا/ أيها السيد الكومبيوتر) أو: (أيها الولد الريفي المسافر/ ماذا ستفعل/ اذا ضاع حمارك الوسيم/ في هذه الصحراء؟) ويتابع وليد معماري هذا الشكل من التساؤلات الذي نجده عند بندر عبد الحميد فيقول: (أيها السادة/ لماذا تطلبون الحليب لأطفالكم/ والفاليوم لأعصابكم المهترئة؟/ ثمة ميداليات ذهبية/ ستعلق على صدور اللاعبين). اما رندة قوشحة فتقول: (هل يمكن اقامة جدار/ بين البرتقالة/ وبين السكين؟). وبكثير من الخطابية والمباشرة والبراءة تسأل أمل جراح: (أين الوطن؟/ من يعرفني/ من يتكلم لغتي/ من يرشدني؟ من يصافحني؟/ من يدلني على الطريق).

ان استخدام اللغة المألوفة في خلق جو شعري يحتاج الى اختراق العمق واسدال الشفافية والى اندياح مدى الؤية والاستبصار ويحتاج الى اتساق العزف ايضا، والاّ تحول الى تهريج رخيص في متناول اقلام الجميع. ربما آن الأوان «لاصدار حكم القيمة على الشعر المعاصر»[5]. «لأن المهم في النقد لا أن نتبين ما يقوله النص بل كيف يقول ما يقول»[6] ان هذه الكيفية هي بالضبط المعيار الحقيقي لشعرية الشعر، فيتماهى اللفظ مع المعنى في علاقة جدلية حتى لكأن المبنى قائم لذاته، وكأن المعنى أكثر وضوحا باستتاره وأكثر عمقا.

السمة الثالثة والهامة التي تشترك بها هذه القصائد هي رتابة الايقاع وخفوته، بل وغيابه كليا عن بعضها، وبفقدها أحد أهم حوامل الشحنة العاطفية والانفعال المشترك فقد انكشفت على حقيقة سردية عجزت عن توظيف النبرة الصوتية بشكل توليدي واستشاري، أو لنقل عجزت عن اضفاء طابع طقسي على جو الرؤى المتخيل بسبب

غياب الايقاع المتوثب الجامح الصاعد من الجوهر شحنة عاملة على خلق حالة من التماهي بين الذهن والوجدان.

مهما يكن فان النصوص ذاتها يمكن تصنيفها في ثلاثة زمر مختلفة فيما بينها في درجة الايقاع رغم صعوبة وضع معايير محددة وثابتة لدرجته.

تشمل المجموعة الاولى: فايز خضور، سهيل ابراهيم، وفيق خنسة، وليس من قبيل المصادفة ان القصائد الثلاث هي قصائد تفعيلة، وقد استطاع فايز خضور ان يطوّع الوزن فيها الى حد مقبول غير ان استخدامه للغة معجمية نائية ونقص الطاقة الحركية في الصورة خلقا جوا من الرتابة والاسترسال.

أما المجموعة الثانية فتضم: علي الجندي، يوسف داوود، هادي دانيال، حسان عزت، عبد الرحمن مطر، في هذه المجموعة اتكأ الايقاع على الصورة فكان نتاج علاقاتها الداخلية نتاج الشحنة الشعورية المنبثقة عنها، ولم تكن نتاج اندغام وتزاوج حميم بين الايقاع الراقص في الخارج وبين النبض الداخلي المفتوح على مساحة الصورة الباذخة.

الايقاع في المجموعة الثالثة يكاد يكون معدوما. ثمة ايقاع ما في كل قول. إنه ايقاع اللغة، لكن عندما يتلاقى ايقاع اللغة مع ايقاع النفس في دفء الصورة وحميميتها والفتها يكون الشعر. لذا ليس من قبيل المصادفة ايضا ان يكون الايقاع هابطا في هذه المجموعة المتشابهة في طريقة القول.

وفي النهاية، وبالرغم من جو التعميم الذي ساد هذه الدراسة العجولة، ومن عدم الغوص في كل قصيدة على حدة، الا انها في مجملها وعلى الغالب، لا تملك ان تجعلنا نسرّح بصرنا في البعيد، وان نوقظ الاطفال النائمين على عتبات ارواحنا، وان تشدنا بأطراف أثوابنا الى فسحة التأمل وبرهة الحلم □

المراجع:

١ـ ما الشعر العظيم، يوسف سامي اليوسف، اتحاد الكتاب العرب ١٩٨١.

٢ـ مفاهيم نقدية رينيه ويليك، ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة ١٩٨٧.

٣ـ ما الحداثة ـ يوسف الخال، دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٨.

٤ـ نفس المصدر السابق.

٥ـ الشعر العربي ـ المعاصر ـ يوسف سامي اليوسف. اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٠.

٦ـ نفس المصدر السابق.

من «الناقد» الى كتابها

■ هناك أمور «صغيرة» يهم «الناقد» أن تذكر كتّابها بها. أولها أن المجلة تحاول أن تجعل من الأدب بكل أجناسه مادة صحافية مقروءة، ومن الكتاب بكل عناوينه حدثاً صحافياً يفرض محتواه، ومن الحرية قضية غير مسلّم بها. فيصبح الأدب، مقالاً وشعراً وقصة ورأياً أمراً حيوياً يهم القارىء اللامهتم عادة بالأدب، فيصل الى كل بيت، ويناقش في كل مجلس، ويتابع في كل مقهى، ويُختلف عليه، ويتحزب حوله الناس؛ وان تجعل من القضايا الأدبية قضايا حيوية في أهمية القضايا السياسية وفي خطورتها.

و«الناقد» لا تنشر الاّ لكتّاب عرب ـ (إلا فيما ندر وبحكم اختصاص أو مرجعية الكاتب، وفي مواضيع عربية أو ذات صلة مباشرة بقضية ذات اهتمام عربي). لذلك فهي لا تنشر لكتّاب أجانب ولا تترجم لهم، وبالتالي لا تدخل حقل الترجمات الشعرية أو القصصية عن أي لغة كانت أو لأي كاتب كان. فهناك مجلات أخرى تتولى هذه المهمة. فالذي يهم «الناقد» هو ان تفرد مساحتها الشهرية المحددة بثمانين صفحة لتستوعب اكبر قدر من ابداعات الكتاب العرب الجدد ليطلق هؤلاء اصواتهم من على صفحاتها. لذلك فهي ترجو كتّابها أن يصبروا معها على ظهور المادة التي يرسلونها، لأن النشر يخضع لمقاييس التحرير الدقيقة وللظروف والضرورات الفنية لكل عدد، مؤكدة في الوقت نفسه، أن كل كاتب سينال العناية نفسها، وان كل مادة جيدة ستجد طريقها للنشر، ولا مجال للاستعجال في هذا الأمر.

ويجدر التذكير أن أي موضوع يتجاوز ٣٠٠٠ كلمة أو أربع صفحات من المجلة قد يتعرض للتأخير، وأن أي موضوع لأي كاتب يكون قد سبق نشره في مطبوعة أخرى، وننشره «الناقد» عن عدم معرفة، سيعرض الكاتب لوقف التعامل معه فوراً. وأن أي سرقة أدبية تكتشف سيعلن عنها ويشهّر بكاتبها. وبالتالي فأن أية مادة ترسل الى «الناقد»، تكتب خصيصاً لها ولا ترسل الى صحيفة أو مجلة اخرى.

تأمل «الناقد» أن تحظى بتفهم الكاتب لظروفها وسعة صدر القارىء بها □

جائزة يوسف الخال للشعر ـ ١٩٨٩
النتائج في مطلع ١٩٩٠

بموجب شروط «جائزة يوسف الخال للشعر» للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣٠ نيسان (ابريل) الماضي باب قبول المساهمات. وقد بلغ عدد المساهمات المستوفية لشروط الجائزة التي وصلت حتى ذلك التاريخ ١٩٨ مجموعة شعرية موزعة على الأقطار العربية الآتية: ٧٨ سورية، ٣٠ العراق، ٢٤ المغرب، ١٧ لبنان، ١٧ الأردن، ٩ فلسطين، ٦ مصر، ٦ ليبيا، ٣ تونس، ٣ السودان، ٢ البحرين، ٢ الجزائر، ١ اليمن.

ونظراً لكثرة عدد المشاركين في الجائزة، وتسهيلاً لعمل اللجنة التحكيمية فقد تشكّلت لجنة فرعية مؤلفة من قاص وشاعر وناقد، مهمتها القيام بالتصفية الأولى للمجموعات الشعرية المتسابقة. وقد قامت هذه اللجنة بقراءة هذه المسابقات الشعرية التي وصلت ضمن المهلة المحددة، فأبقت على ٥٠ مجموعة من أصل ١٩٨، أحالتها الى اللجنة التحكيمية، واستبعدت الباقي.

ولما رأت اللجنة التحكيمية المتواجدة في ثلاثة أقطار عربية مختلفة، أن حجم المساهمات قد بلغ هذا العدد الكبير، وحرصاً منها على توفير كل الوقت وأقصى الجهد والدقة في تقويم المجموعات الشعرية الخمسين التي بين أيديها، فقد تقرر تأجيل إعلان النتائج من تموز (يوليو) الماضي الى مطلع العام ١٩٩٠، حتى يتاح لها فرصة أوسع لتبادل الرأي حولها. وسيعلن عن أسماء اللجنة التحكيمية ولجنة التصفية الفرعية، عند إعلان نتائج الجائزة. وتذكّر اللجنة التحكيمية كما يذكّر الناشر بأنهما لا يدخلان بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

جائزة «الناقد» للرواية ـ ١٩٨٩
النتائج في مطلع ١٩٩٠

بموجب شروط جائزة «الناقد» للرواية للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣١ تموز/يوليو الماضي باب قبول المساهمات. وقد بلغ عدد الروايات المستوفية لشروط الجائزة التي وصلت حتى ذلك التاريخ ٣٩ رواية موزعة على ١٠ أقطار عربية هي: ٧ لبنان، ٣ المغرب، ١٠ سورية، ٤ فلسطين، ٧ مصر، ٣ العراق، ١ ليبيا، ١ السعودية، ٢ السودان، ١ الأردن.

وقد تشكّلت لجنة للتحكيم مؤلفة من ثلاثة روائيين ونقاد، سيعلن عن أسمائهم عند إعلان نتائج المسابقة في مطلع ١٩٩٠. وتذكّر اللجنة التحكيمية كما يذكّر الناشر بأنهما لا يدخلان بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

الغاء العقل والمنطق

جــون طــوبــال
ناقد من سورية

■ لدى قراءتي لعدد مجلتكم الثامن ـ شباط ١٩٨٩ وقعت عيناي على مقال للسيد يوسف سامي اليوسف بعنوان «الصوفية والنقد الأدبي»، ولقد دهشت كثيراً لدى قراءة هذا المقال. لدرجة أنني لم أستطع مسك يدي من الكتابة اليكم، لنبدأ.

١ـ ان العنوان لا يحمل أية علاقة بمحتوى النص، فالنص يكتفي بتعداد مناقب الشيخ الأكبر وتفوقه على مفكري أوروبا قديمهم وحديثهم، والتنبؤ بما يمكن ان يستفيده النقد الأدبي فيما لو بحث في المكنوزات الصوفية. ولقد تمت الاشارة الى ذلك بشكل مقتضب في اواخر المقال، وكانت إشارة خالية من أية مناهج وطرق لبحث ذلك.

٢ـ ومنذ بداية المقال تظهر الأخطاء الفاحشة والإدعاءات الفارغة. وكل هذا يندرج لاثبات عالمية وتفوق ابن عربي. ولهذا اردت ان أبين بعض النقاط التي تحتاج الى توضيح، لئلا ينطلي ما كتبه السيد الناقد على بعض من يقرأ.

٣ـ داخل النص يبدأ الناقد بتعداد مآثر وأقوال الشيخ الأكبر فيقول: [يقول ابن عربي: «شرف الانسان في معرفته لنفسه».] وأعتقد أن العبارة كما يعرفها الجميع هي لسقراط، وكررها مئات المفكرين والفلاسفة على مدى التاريخ، وبصيغ مختلفة. حسناً هناك ما هو أفظع. لنتابع:

يتكلم الكاتب في فقرته الثانية من مقاله هذا عن مفهوم الأخلاق فيدعي أن [. . . ذروة الكتب التي تناولت علم الأخلاق على الاطلاق وفي كل العصور هو كتاب «الرعاية لحقوق الله» للحارث بن أسد المحاسبي. . .]، ويتابع: [. . لا ريب ان الغزالي قد تأثر بهذا الكتاب الى حد بعيد. .] ومن ثم ينطق بحكمه القاطع، الصارم. . [. . أرقى كتاب وضعته البشرية. .]!!!

إنه بذلك يعبر عن رؤية سكونية مثالية، لا مثيل لها. والسؤال هنا: هل الأخلاق حجر ثابت؟ هل الأخلاق قانون فيزيائي ثابت؟ وهل يصح ان تأخذ ما كتب منذ قرون وفي ظروف مغايرة تقريباً، لظروف هذا العصر وتضعه كمثل أمام عينيك اليوم؟ أليست الأخلاق انعكاساً للعلاقات الاجتماعية ودرجة الوعي والتطور السائدة في عصر ما؟ واذن كيف يمكن ان نصل وبخط مستقيم عصر المحاسبي هذا بعصر التكنولوجيا والقضايا العصبية التي نعيشها؟ ومن قال لك أيها السيد ان أرقى كتاب وضعته البشرية هو كتاب المحاسبي هذا؟ هكذا المنطق. ببساطة تلغي مسيرة التاريخ ومفكريه وتضع حكمك هذا؟ ثم هنيئا لنا ولك كشفك الباهر ودليلك القاطع في ان الغزالي قد تأثر بهذا الكتاب حيث لا نزال الى اليوم نرجم بأفكار هذا المتنور العظيم.

وليس لنا الا ان نأخذ بهذه الكتب لكي نصير في قمة التطور الأخلاقي قياساً الى البشرية جمعاء!

إن هذا الكلام الغاء لدور العقل وبالتالي للمنطق، تخفيض للعقل على حساب التبجح الفارغ ولهدف ليس خافيا. بالطبع يستدرك الكاتب نفسه فيقول في نهاية الفقرة [بالأخذ بالعناصر الحية من التراث]. لكن هذا الكلام لا يشفع له.

يورد في الفقرة الثانية عبارة ابن عربي «الكشف أتم من المشاهدة».

وأريد ان أقول له ولابن عربي أيضا: ان الغاء النظر ـ كفعل ـ الرؤية، «الشوف» الغاء مفهوم العيانية لهو من أخطر الأعمال التي تتم في عقل كائن ما، وبالأصل كيف تتكون عناصر الحلم والخيال من دون مخزون انعكاسات الأحاسيس في الذاكرة وتفاعلها؟ وإذا قلنا ان مصدر المعرفة الوحيد هو الحواس ـ ومن أهمها النظر، لرؤية ـ فهذا يعني في القول الآنف أننا نلغي جزء من هذه الحواس، على حساب المعرفة.

قد نلجأ الى الحلم ونعشقه، لكن عشقنا له يكون بمثابة الحافز للوصول الى شيء منه ـ ملموس، محسوس ـ في أرض الواقع، وان استنفار الجهد الذهني والحواس السادسة والسابعة والألف لا يجدي نفعاً في حالة ركود الفكر وانفصاله عن الممارسة خاصة في زمن التسارع الحضاري الذي نعيشه على الهامش.

يتابع الكاتب قوله: [. . . ان هذا الكشف هو مختص بأرواح الكائنات ومنطوياتها دون ظواهرها وقشورها الخارجية. . .]. ان في عبارة الكاتب حول الظواهر تحقيرا مبطناً لها، نعتها بالقشور. حسناً، هنا إلغاء للفينومينولوجيا، انها قشور برأيه. ليرجع اذاً الى ارسطو ومقولته: أهمية «الشكل المرافق للمادة» ـ للمضمون ـ علاقة الشكل بمحتواه، وكيف ان الرياضيات الحديثة ـ الجبر ـ أثبتت صحة مقولة ارسطو هذه. ولأذكره بمقوله لماركس «لا فكر دون لغة». العلاقة وطيدة بين الشكل والمضمون ـ وسيناقض الكاتب نفسه حينما يتكلم عن الوساطة بين المادة والروح ـ ويأتي الناقد الى «الكلية» ويشرحها بقوله: [. . . أن يصير الروح الصوفي إناء للاشياء كلها. . .]، ثم يأخذ قول ابن عربي: «وليمتي هذه الدنيا بأجمعها»، ويشرحها بذكاء: [. . . لكأن ابن عربي يصرح بأن مذهبه قد احتوى جميع المذاهب التي سبقته، تماما كما أعلن هيغل بأن منهجه احتوى جميع المناهج الفلسفية السابقة. . .].

لا أدري كيف فسّر قول ابن عربي بهذا الشكل. ويبدأ الخلط بين المذهب والمنهج، وكلامه هذا يكشف عن جهل مريع. كيف يمكن لمنهج أن يحتوي جميع ما سبقه من مناهج؟ وكيف لأي مذهب ان يحتوي كل ما سبقه من مذاهب؟ ان هيغل أيها الناقد أعقل مني ومنك ومن مليار انسان وليس أحرى ليقول ذلك. ثم كيف يكون هذا؟ واذن أفسره انا بالشكل التالي: ان منهج هيغل احتوى المناهج السقراطية والافلاطونية والابيقورية والكلبية والمرواقية والريبية والكانطية والبيركلية والهيومية، ولقد وضع هيغل جنبا الى جنب افلاطون وزينون السوري، يعقوب بوهم مع لاوتزو وكانط، فيثاغورث وفيلون الاسكندري، برونو واقليدس!

وكما نعلم فان منهج هيغل هو الجدل ـ الديالكتيك ـ وبناء عليه كان منهج هيغل الجدلي يشمل المادية والموضوعية والسببية والذاتوية والذرية والروحانية والجبرية واللاادرية!

هل يعرف الناقد ما يتكلم عنه بالضبط؟ ما يقوله؟ هل قرأ هيغل فعلا؟ منهج هيغل الديالكتيك هل يشتمل على الوضعية مثلا؟ ثم هل هي هذه «الكلية» كلية هيغل؟؟ ان الكلية أو بالاصح «الكلي» أيها الناقد مقصود به الفكر. «الكلي هو الفكر» مقولة هيغل التي ثمنها لينين وهي تكرار لمقولة ارسطو «لا علم الا بالكليات» أو بالضبط استحضار لها وتكريس لصحتها.

ولا أدري لم اختار الكاتب هيغل بالضبط ليقارنه بابن عربي، هل لأن هيغل أعلن فكرته المتصوفة مثلا. وقد يطلع علينا من يقارن الحلاج بنيوتن أو البسطامي بفويرباخ. واعتقد جازما ان هناك من حاول ذلك.

يعرج الكاتب على مسألة اللاتناهي فيقول: [. . . ان مذهب ابن عربي هو وساطة بين المادية والروحانية. والحقيقة ان مقولة «الوساطة» تربض في صلب المنهج الهيغلي. .]. ان المنطق يرفض هذا الخليط المدرحي ومقولة الوساطة لم يخترعها ابن عربي. لقد بينها قبله فلاسفة الاغريق والهند والصين، ووردت عند القديس أوغسطين والقديس أنسلم مثلما وردت عند هيغل، لكن هيغل «وساطته» ليست بين المادية والروحية بل هي بين الاشياء، أضف الى ان هيغل كان ديالكتيكياً وليس مادياً وان كانت تظهر عنده شذرات من المادية.

ويتابع الناقد: [. . ففي الحق ما من فيلسوف قد عني بمثنوية السلب والايجاب بقدر ما عني الشيخ. .]. مرة اخرى ندوس التاريخ. ألم يقرأ الناقد فلسفة الهند والصين وفارس واليونان؟ ألم يسمعت بلاوتزو وماني وهيراكليت؟ ألم يسمع بالين واليانغ، الطاو. المزدائية. المانوية؟ بشحطة قلم يلغي تاريخ الفلسفة بل ويتجنى عليه

ايضا. واذا كان هذ يعدّ «جنين ديالكتيك» على حد تعبير لينين فالجدير بالذكر ان هيغل قد مزق بين «ديالكتيك الاشباح وديالكتيك المفاهيم» على حد تعبير المفكر الياس مرقص. ان الديالكتيك هو المنطق.

والانكى من ذلك يتابع: [. . ان مادية الشيخ فاقعة. .]. . عجباً!! صوفي جدلي، مادي، روحاني، منامي، كلّي. ما هذا؟ هل هي بدعة فكرية جديدة؟ ما هذا المادي لمؤمن بالكشف والتجلي والوحي؟ ويتابع ايضا: [. . فازدواج المادة مع الروح يؤدي بنا الى مادية معتدلة. .] واذن هناك مادية معتدلة ومادية فاضحة ومادية مستورة ومادية ميتافيزيقية اذاً هكذا نفسر الاقوال!

وبعد، يتابع ويسرد اكتشافات الشيخ: [. . وحدة الوجود. «اللامنتهي» - اللاتناهي. .]. فليرجع الى طاليس وهيراكليت. الى القديس اوغسطين وباراسلس. مقولة «العالم قديم». الأزل. اللانهاية موجودة عند كل هؤلاء اضافة الى الطاويين. وبعد هذا كله يأتي هيغل ويتبنى مقولات الشيخ. الشيخ وحده. دون من سبقه أو لحقه. ويجتمع عند هيغل، جدل، مادية، روحانية، هدس، تجلّ، منامات باطنية، صوفية، واذا أعلنتْ كتب هيغل عن نفسها بالجوهر والكم والكيف والقياس والعقل والحق، فيجتمع لدينا خليط عجيب لا مثيل له عند هيغل أو غير هيغل.

ان هيغل ايها السيد الناقد اكد نسبية كل المقولات أقام فكرة «الحد»، وحدة وصراع الأضداد، الانتقالات، التدرجات. ان منهج هيغل هو الديالكتيك فقط، تصوفه المثالي في الفكرة («الفكرة الموجودة وجوداً موضوعياً سابقاً»).

[الدفاتر الفلسفية، لينين، دار الحقيقة - ١ - ترجمة الياس مرقص].

وأريد ان أذكر الكاتب بمعارك الهيغيليين ولم كانت. وعلى حد علمي لم يقل هيغل أنه خاتم الفلاسفة بهذا المعنى الذي أشرت اليه. ان هيغل أيها الناقد أعقل من كثيرين. . . كثيرين جداً ليقول هذا الكلام.

وبالطبع لا ينسى الكاتب ان ينسف افلاطون وارسطو معاً مع نظريتيها في «المحاكاة»، ويبين أيضا عن جهل مريع بذلك، بادعاء باطل مفاده ان محاكاة افلاطون هي محاكاة الفن للواقع بينما كان أفلاطون يقول بأن الفن يجب ان يحاكي الحقيقة، المواضيع الحقيقية وليس الموجودات والمظاهر. لقد تكلم أفلاطون عن ان طبيعة الفنان هي المحاكاة. ولم يقل يجب ان يحاكي الفنان الواقع، بل الحقيقة. المواضيع الحقيقة. ولا يكتفي بأرسطو وافلاطون وهيغل، بل فرويد ايضا يأخذ دوره. وعندما يتكلم عن التأويل ويصفه «بالعلم» حيث يقول. . [بأن المبدأ القائل بأن الانسان يمنح المعنى للعقل «بأدنى شيء من متعلقات التشبيه» هو مبدأ فرويد بالضبط في التحليل النفسي. .] (والتشديد من عندي).

الى هنا تنتهي عملية استحضار المفكرين وفضحهم وكشفهم. لن أعلق على مقولته الاخيرة بصدد فرويد لأن موضوعها مكشوف لدرجة كبيرة. ومعلوم الى من استند فرويد في صياغة آراء ونظريات التحليل النفسي، وممن هي مستمدة هذه الافكار والتحليلات. ومن ثم يعرج ويُلقي اللوم على اليمين واليسار لأنهم تدخلوا ضد أحياء التراث الصوفي، ويكتفي بايراد مثال عن اليمين مُمثلا بأنور السادات. ولا يعطي المثال عن اليسار. ومرد هذا برأيي ان كلا الفئتين ومن خلال ممثليهم الرسميين واحزابهم ومقولاتهم كانوا قد تخلوا عن المنطق وفصلوا الفكر عن الممارسة. وخير دليل على ذلك الانتكاسات المستمرة لواقع السياسات العربية.

واريد ان اختم ببعض الملاحظات:

١ - المقال كما أسلفت متناقض جملة وتفصيلا، اضافة للأخطاء التاريخية والعلمية الفاحشة جرته اليها شوفينية عمياء تلغي المنطق والعقل معا.

٢ - لقد شوه ابن عربي في مقاله ولطخ صورته. ويا ليته تكلم عنه وعن عظمته قياساً الى عصره ومفكري عصره. ولا اظن ان الشيخ وتلاميذه سيكونون مسرورين لهذا الكلام عنهم لتأويلية الكاتب المدهشة فعلا واختلاقه العجيب.

٣ - ان هذا المقال يندرج وينضاف الى سلسلة مقالات هي بنت ظاهرة نشأت مع بدايات عصر النهضة واستفحلت في يومنا هذا. دعوني اسميها بظاهرة «العروبية المركزية» أو «المركزية العروبية» بشكل أدق رداً عن مركزية الذات الاوروبية، ويبدو ان هذه الظاهرة مع مفكريها قد بزت رينان وأتباعه، ولهذا أسباب دفينة، ساهم المستشرقون ببعثها وجعلوا شمس العرب تسطع على الغرب بل وتسطّعُه وهذا عائد لعقد النقص والدونية الهائلة التي يعاني منها الفكر العربي. ويظهر ان اللجوء الى الماضي وتراثه ودفن الرأس فيه هو خير علاج لمن صُدموا بالحضارة الغربية. وعندها تبدأ فصاحاتهم اللامتناهية في ابراز عظمة الماضي المجيد في مختلف انواع ومجالات الفكر ويبدأ التنظير من خلال القديم الى الحديث ولم لا «السنا خير أمة أخرجت للناس؟».

٤ - ان أصحاب المركزية العروبية الشاطحة والجاهلة انما وبشكل غير مباشر يرسخون مركزية الذات الاوروبية ومثالنا هذا المقال، اذ يقيسون عظمة مفكرينا على عظمة مفكري اوروبا، ومن خلال هيغل نبرز ابن عربي، بدل ان نبرز ابن عربي من خلال معاصريه ومفكريه الانداد، وهذا يكفيهم ولا يكفينا، لانه عندما نقول: ابن عربي عظيم لأنه خاض موضوعات لم يخضها أحد في الفكر العربي الاسلامي. هذا هو المنطق ولكن يختفي المنطق عندما نعتقد بأن ابن عربي عظيم لأنه خاض في موضوعات انفرد بها وحده دون كل المفكرين في العالم. وهنا إلغاء العقل الاكبر.

٥ - يدلل اصحاب هذه النظرة على عقمهم الفكري. وهذا نابع من الدهشة التي لم يفق منها الى الآن الفكر العربي من منجزات التكنولوجيا الغربية. ودهشته هذه دليل انحطاطه لأنه لم يستوعب - إلا فيما ندر - المقدمات الفكرية التي أدت الى هذه المنجزات، ولأن الفكر العربي مصاب بالخصاء والاثمية منذ أكثر من الف عام. □

الناقد

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألاّ يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ - ٣٠٠٠ كلمة، وألاّ تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:	للأفراد
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office
as a Newspaper

عين الناقد

مأزق الواقعية

(.. ولا شك أن في الكتابة الواقعية الاجتماعية بقية حياة تكرر نفسها، ولكني على يقين من أن هذه الكتابة أنهت دورها تاريخياً وفنياً على السواء)

إدوار الخراط

«الحياة» ـ لندن ٥/ ٩/ ١٩٨٩

الصدمة

(.. صدمت أكثر من مرة وأنا ألتقي كاتبات خلعن سهواً «باروكاتهن» ورموشهن الاصطناعية وجلسن يتحدثن اليّ خارج صفحات المجلات وأغلفة الكتب)

أحلام مستغانمي

«التضامن» ـ لندن ٤/ ٩/ ١٩٨٩

الندم

(.. كنا نقرأهم باحترام، ونتلقف كتبهم باحترام، ونناقشها باحترام في حين أنهم لم يكونوا قادرين على احترام أنفسهم)

جميل حتمل

«القدس العربي» ـ لندن ٦/ ٩/ ١٩٨٩

التحذير

(.. التجريب حق مشروع في «أزمان البلبلة». والذي أخشاه ان تنتشر بين المصريين فلسفة تقوم على التجريب لذاته. واحذر من ذلك واقول إنها فلسفة فاسدة!)

لويس عوض

«الأهرام» ـ القاهرة ١٥/ ٩/ ١٩٨٩

ما يستحق ولا يستحق

(تراثنا تحفة نادرة ينبغي الاستفادة منه وعدم تضييع رصيد الاصالة، ولكن لا ينبغي ان نرفع التراث فوق ما يستحق.. الى مستوى الاله)

زهير محمد

«الاحداث» ـ لندن ١٦/ ٩/ ١٩٨٩

التهذيب الشديد

(.. وفي الموسوعة (الموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة) ملاحظة طريفة تتصل بأسماء النساء اللاتي ذكرتهن الموسوعة في ميادين مختلفة، فمعظم هذه الأسماء النسائية لم تذكر تاريخ ميلادها، مما يكشف عن «التهذيب» الشديد للمسؤولين عن الموسوعة)

رجاء النقاش

«المصور» ـ القاهرة ـ ١٥/ ٩/ ١٩٨٩

رجل وامرأة

(.. الرجل الذي يساعد المرأة على ان تكون متساوية هو رجل لا يقر برجولته، وكذلك المرأة التي تنادي بمساواتها مع الرجل هي امرأة لا تشعر بأنوثتها)

هدى المهتدي

«الأهرام» ـ القاهرة ٦/ ٩/ ١٩٨٩

الأدب

(ان قيمة الأدب تنبع من كونه يرى النفس الانسانية بمنظار الانسان لا بمنظار «المواطن»، كما تنبع من كونه أدبا دائميا وليس مرحليا..)

معروف عمر

«الأحداث» ـ لندن ٦/ ٩/ ١٩٨٩

النقد الصحفي

(يقال إن النقد قد ضعف وتخلف. نعم. هذا هو النقد الصحفي وليس الأكاديمي..)

محمد مصطفى هدارة

«العرب» ـ لندن ٧/ ٩/ ١٩٨٩

كثيرو التخلف

(النقاد لا يحومون إلا حول الأدب الجاهز، ثم ان النقاد كثيرو التخلف لأنهم يقفون عند ظواهر شكلية وعند مقولات بالية، وقلّ منهم من يقتدر على مسايرة الابداع الفني والتطور البلاغي والتجاوزات التي تقتحم المسلمات الى غيرها..)

عبد الله البردوني

«اليوم السابع» ـ باريس ١١/ ٩/ ١٩٨٩

أهل الطلبات

(لا أعتقد أن النهوض بالثقافة هو فقط قضية مال، فالشعراء العرب عاشوا في البلاطات وعاشوا من الهبات والعطاءات، ولكن من الناس من عمل في نهضة الثقافة العربية عملا واسعا ومجديا وبقي على مدى قرون التاريخ ولم يكن من أهل الطلبات)

الحبيب بو لعراس

«الشرق الأوسط» ـ لندن ١٢/ ٩/ ١٩٨٩

جماهيرية الشعر

(.. انني متحيز تماماً الى الجماهير. الشاعر الحقيقي هو الذي يتجاوز كل الأطر وينتمي الى جماهيرية الشعر وسلطته)

حلمي الزواتي

«كل العرب» ـ باريس ١١/ ٩/ ١٩٨٩

مسرح عربي

(لست متخوفاً من الذات العربية ومن البحث عن صيغة عربية للمسرح، ولكني أرى أننا مجتمعات بلا تاريخ، وكل مرحلة تلغي ما سبقتها..)

سعد الله ونوس

«الوطن» ـ الكويت ٨/ ٩/ ١٩٨٩

المعادلة الصعبة!

(لبنان الذي كنت أعرفه كان يحقق المعادلة الصعبة: يخلق الشعر والجمال، وفي نفس الوقت ينجح في الأعمال والتجارة..)

ملك عبد العزيز

«صوت العرب» ـ لندن ١٠/ ٩/ ١٩٨٩

الفنان سياسياً

(ليس بالضرورة أن يعلن الفنان عن انتمائه لحزب سياسي أو هيئة سياسية حتى يقال إن موقفه السياسي واضح، ولكن العمل الفني كفيل بذلك)

محمود ياسين

«عمان» ـ مسقط ٧/ ٩/ ١٩٨٩

التفاعل والتمازج

(.. الكثير من الثقافات والحضارات قد ماتت حين توقفت عن التفاعل. التمازج ضروري للمحافظة على الجمال. الشعوب التي لا تتمازج قليلا تصبح بشعة، والذكاء فيها يقلّ)

محمد بن عيسى

«الحوادث» ـ لندن ١٥/ ٩/ ١٩٨٩

اللغة الواحدة

(.. عندما أقرأ لشعراء عرب لا ينتمون للجيل الأول وانما للجيل الثاني او الثالث، ألاحظ طغيان اللغة الواحدة كأنما الشعر العربي يكتب بلغة واحدة)

عبد اللطيف اللعبي

«كلمات» ـ البحرين ١٩٨٩

(الوليمة)

(نحن ندعوكم الى أن تأكلوا البياتي. نعم.. كلوه، فقد تجمع في لحمه ودمه وأعصابه وعضلاته وشحمه وجحميته داخل وخارج اهابه كل ما أنتم بحاجة اليه من ريادة وابداع وعبقرية.. شعراً ونثراً..)

أنيس الجزائري

«الأحداث» ـ لندن ١٤/ ٩/ ١٩٨٩

قادة الفكر

(حشد الدكتور لويس عوض عشرات الاسماء وقدم عليهم لطفي السيد وهيكل والعقاد وطه حسين وسلامة موسى وعلي عبد الرزاق وتوفيق الحيكم وحسين فوزي. والواقع ان هؤلاء الذين حشدهم الدكتور لويس عوض في محاولة فرضهم على الفكر المعاصر لم يكونوا أكثر من قناطر وأتباعاً للفكر الغربي في محاولتهم صبغ الفكر العربي الاسلامي بتلك الألوان العلمانية والمادية والوثنية والاباحية..)

انور الجندي

«المسلمون» ـ لندن ٨ـ ١٤/ ٩/ ١٩٨٩

الجريمة

(.. كفاح الجريمة حقاً ما هو إلا باب من ابواب كفاح التأخر بصفة عامة واعلان الحرب الحضارية على الجهل والمستوى المتدني من المعيشة والقهر والعبث بحقوق الانسان والتطاول على قداسة القانو والقيم)

نجيب محفوظ

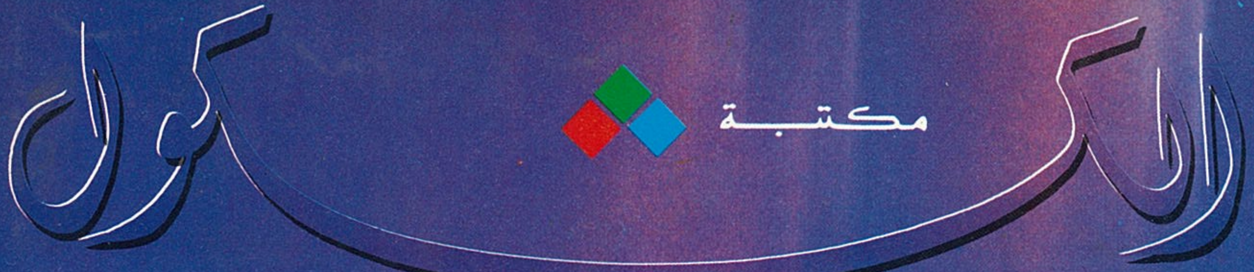
«الأهرام» ـ القاهرة ١٤/ ٩/ ١٩٨٩

الجيل الجديد

(هناك الآن جيل لا يقبل بسهولة حكمة جميع الاتجاهات التقليدية بلا استثناء، ويطالب بآفاق جديدة. وقد عبر هذا الجيل عن أفكاره في الاطار السياسي والاجتماعي أكثر منه في التشكيل الفكري الواضح..)

عبد الرحيم حسن

«العالم» ـ لندن ١٦/ ٩/ ١٩٨٩



AL KASHKOOL
BOOKSHOP

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ Tel: 01-235 4240

توفر

كل كتاب صادر في العالم العربي
كل كتاب صادر عن العالم العربي
كل مجلات الثقافة
لكل القراء

١٠,٠٠٠ عنوان بالعربية والانكليزية تحت سقف واحد





الناقد

العدد التاسع عشر ■ كانون الثاني/يناير ١٩٩٠
السنة الثانية
No. 19 ■ JANUARY 1990 ■ YEAR 2

AN-NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

■ نزار قباني:
من بدوي..
مع أطيب التمنيات

■ أنسي الحاج:
لا أتمرد على عبيد متسلطين

■ الصادق النيهوم:
أين خسرنا ؟ ولماذ ؟

■ سعاد الصباح:
حوار مع «وفيقة» في
ليلة زفافها

■ جورج طرابيشي:
نجيب محفوظ
فيلسوفاً بالوكالة

■ غالي شكري:
«يسارية» الرواية المصرية

■ كوليت الخوري:
قصة القصيدة

■ حاتم الصكر:
صياغات أدونيس النهائية

■ علي سليمان:
ما هو أكثر شيطانية من
آيات رشدي الشيطانية

■ رياض نجيب الريّس:
«كباريه» الأدب
و «أرتيستات» الثقافة

■ رشيد الغناني:
الدين في روايات
نجيب محفوظ

■ عبد الغني مروة:
رقابة عربية في واشنطن!

£ 3.00 in U.K.



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب


نزار قباني في قصيدته الجديدة «من بدوي.. مع أطيب التمنيات» (٤)


الصادق النيهوم يحلل ظاهرة المصرف الحر بوصفها القوة المهيمنة وصاحبة القرار (٨)


أنسي الحاج يتابع في «خواتم» قول ما لا يقال (٦)

تصدر عن:
رياض الريّس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905 Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس

المدير المسؤول: عبد الغني مروة
التصميم والاخراج: كامل غرافيكس

الفنانون المشاركون في هذا العدد
نذير نبعة وطلال معلا وسديف المهدي

الغلاف بريشة الفنان حسن سليمان

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review in Arabic
Edited by:
Riad N. El-Rayyes
Design & Layout:
Kamel Graphics

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الاردن ١,٥ دينار، العراق ١,٥ دينار، الكويت ١,٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١,٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States 8$, Cyprus 2£C, Greece 1000 Dr, France 30 F, West Germany 15 D, Mitaly 8000 L, Switzerland 15 SF, United Kingdom 3£, Canada 8$C, Belgium 200BF, Netherlands 15FL, Austria 100 Sch



نــزار قبّــاني

من بدوي..
مع أطيب التمنيات

من مجموعته الشعرية الجديدة (لا غالب الا الحُبّ) التي ستصدر قريباً.

■ أنا آسفُ جدّاً..
إذا عكّرتُ سَهرتَكِ الجميلةَ،
آسفُ جدّاً..
إذ أظهرتُ كلَّ تَوحُّشي.. وخُشونَتي هذا المساءْ
أنا آسفُ جداً..
إذا ما كنتُ مُنطوياً على نَفسي
ومُكتئباً..
ومُنسَحِقاً..
ومكسورَ المشاعرِ كالإناءْ...
أنا آسِف جداً..
إذا خالفتُ آدابَ السُلوكِ
فما اهتممْتُ برِبْطةِ العُنقِ الوقورةِ.. والحذاءْ..
من قالَ: إنَّ قصائدَ الشعراءِ تنتعِلُ الحذاءْ؟
فأنا أتيتُ من العَراءِ.. إلى العَراءْ..

لا تخجلي منِّي..
ومن عشْقي البدائيِّ البسيطِ،
فإنَّ أكابرَ العشَّاقِ
كانوا خارجينَ على الحياءْ!!

- ٢

أنا آسِفُ جداً..
إذا لم انتبهْ لجمالكِ الأخّاذِ،
هذي غَلْطةٌ كُبرى بتاريخي،
ونقْصٌ في الحضارةِ، والسُلوكِ،
ومن علاماتِ الغَبَاءْ..
هل ممكنٌ ان يُهْمِلَ الإنسانُ وَجْهاً
تلتقي فيه السماءُ.. مع السَماءْ؟
أنا آسفُ جداً لفَرْطِ جَهالتي
أنا شاعرُ الحُبِّ.. الذي

لا يُتْقِنُ الإعلانَ عن نَزَواتِهِ أبداً،
فإنَّ عواطفي . . ليسَتْ ثياباً في الهَوَاءْ . .
أنا باطنيٌّ - ربَّما - حتى العياءْ.
ومُضرَّجٌ بغُموضِهِ حتّى العياءْ.
قد لا أكونُ مُهَذَّباً . .
مثلَ الذين عَرفْتَهِمْ.
ومُعَلَّباً . . .
مثلَ الذين عَرَفْتِهِمْ.
ومُشمَّعاً . .
ومُلَمَّعاً . .
مثلَ الذين عَرفْتِهِمْ.
لكنَّني أُعْطي دمي
من أجل لحظةِ كبرياءْ . . .

-٣

أنا آسِفٌ جداً . .
إذا أفسدتُ ليلتَكِ المُثيرةَ،
آسفٌ . . إن كنتُ لوَّثْتُ الهواءْ
فأنا عَدائيٌّ . .
عُصَابيٌّ . .
شِتَائيٌّ . .
فماذا تفعلينَ مع الشِتاءْ؟
أنتِ الجميلةُ، والصغيرةُ،
والمليئةُ بالطموحِ وبالرَجاءْ.
فتحَّملي فَوْضايَ . .
إنّي لم أكنْ عُضواً قديماً
في نوادي الحاكمينَ . . .
ولا نوادي الأغنياءْ . . .

-٤

لا تَنْظُري لي هكذا . . .
وكأنَّني من كوكب المريخ، جئتُ . .
وعصر رُوَّاد الفَضَاءْ.



أنا ضائعٌ بينَ العصور كمَرْكَبٍ
في البحرِ، تقذفُهُ الرياحُ كما تشاءْ
أنا آخرُ العُشَّاق في زمن التلوُّثِ،
آخرُ الكلماتِ، في زمن التعهُّرِ والغَبَاءْ.
والحبُّ . . آخرُ طَلقَةٍ في الرأس، أطلقُها
فلا تمشي على بقَعِ الدماءْ . . .
عفواً . . إذا لخبَطْتُ عُطْلَةَ آخرِ الأسبوعِ
إنَّ طبيعتي تأبى التصنُّعَ والرياءْ.
أنا لستُ أعرفُ ما أحِبُّ . . ومَنْ أحِبُّ . .
فسامحيني، إنْ حملتُ حقيبتي
وتركتُ معركةَ الخواتمِ، والأساورِ، والفِراءْ . . .
أنا هكذا . . .
أنا هكذا . . .
أمشي على قَدَمَيْنِ من نارٍ وماءْ.
تتقاطعُ الأفكارُ في رأسي،
ويختلطُ الدخانُ، مع النبيذِ،
مع النُحاسِ، مع العقيقِ،
مع الأمامِ، مع الوراءْ . . .
هل كانت العينانِ قبل الدمْعِ،
أم في الأصلِ، قد كانَ البُكاءْ؟
هل ناهداكِ خطيئتانِ عظيمتانِ . . كما رَووا . .
أم ناهداكِ يصحِّحَانِ جميعَ أخطاء السماءْ؟؟
هل يا تُرى الأشجارُ تمشي وهي واقفةٌ
وهل حرّيةُ الإنسان كانَتْ . .
قبل أن كانَ الفَضَاءْ؟
والحبُّ . . هل هو حالةٌ عقليّةٌ . .
أم حالةٌ جسديّةٌ . .
أم انَّهُ شيءٌ يُرَكَّبُ كالدواءْ؟

-٦

هل كُنْتِ قبلَ قصائدي موجودةً
أم أنّني بالشِّعْرِ . . أوجَدْتُ النساءْ؟؟☐

١٩٨٩/٥/١

أنسي الحاج



لا أتمرد على عبيد متسلطين

■ يبدأ المحروم في المطالبة بالمساواة ولا يلبث أن يعمل للسيطرة، ثم ينتهي بسحق الجميع

*

رفضتُ عالم الخطايا من أجل تحقيق عالم النعمة والحرّية، من أجل النعيم.

واذا بالزمان الحديث يُحلّ الجريمة محل الخطيئة.

بين الاثنين، أختارُ عالم الخطيئة.

حيث العلاقة هي مع الله لا مع كائنات منحطّة، وحيث أتمرد على الخالق لا على عبيد متسلّطين.

*

الجريمة سِلْكٌ كالرهبنة. ولها عفّتها وصوفيتها. وكلما أوغل المجرم في سلكه ازداد ترّقياً في المقام. والمجرم الكبير زاهدٌ بما ليس جريمة كما هو القدّيس زاهد بما ليس الله.

إلاّ أن كلاّ منهما يبقى «معزولاً» في ركنه، عدواً لدوداً للآخر، حت يُطلّ «الجنس الثالث» الزاعم انتسابه الى كليهما معاً: «المؤمن» القاتل باسم الله...

حينئذ يبدو كأنه صَهَرهما في بوتقته، ملاكَ طهارة وأميرَ انتقام.

وقد تنطلي الصورة على بعضهم، فتجعلهم يكفرون بالقداسة توصل الى القتل، وبالاجرام يفقد آخر شفاعاته وهو اللهو والمجون...

لكنها صورة مضلّلة.

فلا القداسة متقشّفة الى حدّ النشاف الذي هو ضحالة روحية وعقلية أي نقيض الاقامة مع الله، ولا الاجرام أحمق الى حد ارتكاب خطيئة العبوس المكفهرّ الذي ينبّه الضحية عن بُعد بعيد فتنجو بريشها. . .

مجرمو الله، في أي زمن والى أيّ الهٍ انتسبوا، هم طارئون على فنّيَ الاجرام والقداسة معاً.

فكلاهما فن، وأمّا الاجرام باسم الله فزعْبَرة على كليهما.

*

المتهتك الداعر غالباً ما يكون في حياته الخاصة ظاهر التهتك والدعارة، مستهتراً بالتقاليد والأعراف، نزواتياً.

أما السفّاح، الطاغية، المغتصب الغازي، فغالباً ما يكون في حياته الخاصة انساناً دمثاً متواضعاً مستوحشاً محتاجاً الى العطف موحياً للثقة قائماً بواجباته الاجتماعية والدينية على أكمل وجه. . .

الشرّ الفردي يلبس الشر. الشرّ الجماعي يلبس الفضيلة.

*

هم في الصباح، بعد ليلة القصف، أجسامٌ محطّمة أو خرائب محروقة، لكنها أجسام وخرائب تضجّ بالحياة وتُعدي بالحياة اكثر من ملايين الناس الذين نلتقيهم في شوارع الغرب، لا حروب تقتلهم ولا ارهاب، ومع هذا يفوحون بالموت، وتحُوّم فوقهم، حتى في لحظاتهم الحيمية الأكثر دفئاً، الغربان والعقبان وأشباحُ النهاية!

*

الحقيقة عنصريّة.

*

بعض الضحايا يبتهلون الى الله أن يظلوا ضحايا، لأن ذلك أكبر انتقام من جلاّديهم حين يحتاج هؤلاء بدورهم أن يكونوا ضحايا!

*

لا يكفي أنه ضحيّة، بل كل جلاّديه كانوا غير الجلاّدين المناسبين له. . .

*

الصلاة تسقي الله كما يسقي الحب المرأة.

*

من الوجوه المشتركة بين التجربة الشعرية والتجربة الجنسيّة أنها كلتاهما تعززان بصمات دامغة على لحظة لم تكن تريد أن يدمغها شيء!

*

التعلّق بالقيم الجماعية يمنحكَ طمأنينة الأخلاق التقليدية وضَجَرها.

الايمان بالقيم الفردية ينتشلكَ من رتابة الأولى ويوقعك في الفراغ. . .

*

يُضعفني أنَّ ايماني بك أقوى منك.

إنَّ أحد أمنع دفاعاتي ارادةُ الخسارة.

*

في المعجزة تَسْمَعُ الكلام مع أنه لا يُقال.
في الحبّ أيضاً،
الشفافية تُغْني عن العقل.

*

حزنُ وجهها وكرامته وداخليّة مأساتها جَعَلَتْني أخجل بوجودي.

الصدق الافتدائي في مقابل الخفّة الدجّالة.
هكذا هي في مقابلي.

*

كلّ تمرد يصبح بلا معنى ما أن يغادر اطار الموقف الذاتي. في أول مواجهة جدّية له مع العالم الخارجي يسقط.

التمرّد، ذخري وحمايتي، يعضد أمثالي من الحالمين، لكنه لا ينصرنا في الواقع إلاّ على بعض أشباحنا.

*

. . . ومن اللطف ما خَنَق عبقرّية صاحبه!

*

بامكان كاتب واحد، بما له من ثقل معنوي، أن يقمع مجتمعه أكثر مما يفعل حكم بوليسي او طاغية.

*

الفرق بين الملل من الصادق والملل من الكذّاب، أن الثاني يجعلني أندم على الابتعاد عن الأول.

*

ليس المهمّ كتابة «الحقيقة» فقط بل ما إذا كانت الكتابة ستعقّم قارئها أم تُخصبه.

*

أَفْضَلُ ما في الشيطان أنه، على عكس أهل التعصّب، لا يدّعي امتلاك الحقيقة!

*

أيها المرسلون والمبشرون.. استريحوا

أيها الانبياء أوقفوا أبواقكم!
أيها المرسَلون، والمبشّرون، استريحوا!
الخلاص الذي تخطبون عنه مجبولٌ بالندم والرعب. جنّاتكم ذلٌّ ورماد، وثوابكم عقاب. .
أدعو الى نشوة السطوح الطريّة، الى حرّية الطيش والترهات، الى سعادة النَزَق والرغبة، الى براءة السقوط في التجربة، الى خَدَر الفتنة والاغواء وخَطْف البَصَر. . .
ولكنْ مهلاً لا، لا أدعوا أحداً.
فها أنا انتقدتُ الأنبياء، فكيف أحذو حذوهم؟
أنفردُ بنفسي وأحاول اقناعها بهذا اللحن القديم.
اللحن الذي يراودني ثم يهادنني ثم يراودني. . .
ما أزعج أصواتكم وأغمّها، اسكتوا أيها الأنبياء!. . . □



أيـــن خسرنا؟ ولمـــاذا؟

قراءة في تاريخ المصرف الحر



الصــادق النيــهــوم

■ عنـد مطلع الالف الثـالث قبل الميلاد، تمّ تطوير السفينة النهرية، لنقل المتاجر عبر البحار. واحتـل المصريون، من دون أن يدروا، بوابـة الطريق الدولي الوحيد الذي يربط بين أسواق العـالم القديم. ومن حانوت صغير، في احدى موانىء مصر الفرعونية، خرجت الفكرة الساحرة التي سوف تسحر الدنيا عياناً، وتطلع ناطحات السحاب من خيام الهنود في مانهاتن.

فقد دعت ظروف التجارة الدولية الى البحث عن عملة دولية. وانتهى البحث سريعا باعتماد الذهب والفضة لتغطية جميع السلع بسعر موحد. وهو قرار، ترتبت عليه نتائج جانبية، لها غرابة السحر. منها، أن حانوت كل صائغ في العالم القديم، تحول فجأة من مجرد حانوت الى «مصرف».

في احدى هذه الحوانيت، عاش الرجل الذي ابتكر [سعر الفائدة]، وافتتح اول مصرف رأسمالي في التاريخ. فحرفة الصائغ، جعلت حانوته، خزانة دائمة لحلي الذهب والفضة التي يعدها سنويا للتسويق. واذا نجح في اقنـاع زبـائنه بأن يودعوها لديه، مقابل فائدة محدودة، فان ودائعه لا تصبح حليا، بل تصبح [ضمانة مصرفية] يمكن استثمارها في تمويل التجارة الـدولية، لتحقيق ربـح غير محدود. وهي معادلة، كانت تبدو صحيحة ـ وشرعية ـ في لغة الأرقام على الاقل.

خلال عصر الأهرام، حوالي سنة ٢٦٥٠ قبل الميلاد، كانت دكاكين الصـاغـة، قد خرجت من أيدي الصـاغـة، وتحولت الى بيوت مالية متخصـصـة، تتـولى جميع أعـمال الصيرفة، من تغيير العملات وإصدار

نظام المصرف نقل الاقطاع من مرحلة المملكة الى مرحلة الامبراطورية

صكوك سياحية، الى تمويل مشروعات الحكومة بقروض طويلة الأجل. وعندما خرج بيبي الأول، لتأمين خطوط التجارة الدولية، حوالي سنة ٢٤٠٠ قبل الميلاد، كانت المصارف المصرية هي التي مولت هذا المجهود الحربي الضخم، على جبهة امتدت من فلسطين شمالا الى النوبة جنوبا. وكان التمويل منتظما الى حد ضمن تحقيق النصر. ان فرعون العائد من جبهة القتال، يكتشف لنفسه طريقا من الذهب.

فقد أثبت [التمويل المنتظم] ان المصرف ليس دكانا للنقود، بل سلاحا جديدا قادرا على احداث انقلاب شامل في خطط الحرب، بسبب قدرته على حشد قوات عسكرية بالأجرة، وضمان تمويل المعركة لزمن طويل. وهما ميزتان لا تتوفران لأحد من أصحاب الاقطاعيات الصغيرة المتناثرة على حدود مصر، الذين وجدوا أنفسهم فجأة، في مواجهة حشود عسكرية محترفة، تفوقهم عددا وسلاحا، وتضرب حصارا مطولا حول قلاعهم، مبدية قدرة متزايدة على اطالة أمد الحصار، بفضل خطوطها التموينية المنتظمة.

هذه الخطوط، كانت تمولها المصارف من موردين:

الأول: مورد الضرائب التي تجمعها المصارف لحسابها، مقابل تقديم قروض عاجلة لفرعون. وهي خدمة، ألزمت فرعون بأن يوفر للمصارف حماية بوليسية، ويضمن لها استرداد ديونها، بكل قانون يتم، بين مصادرة اراضي الفلاحين، وبين بيع الفلاحين أنفسهم.

المورد الثاني، تمثل في الجزية. وهي ضرائب تفرض على سكان المستعمرات الذين يخطط فرعون لانهاك اقتصادهم، بمصادرة فائض الانتاج سنويا. وفي هذه المستعمرات، أصبح سعر الفائدة سلاحاً في أيدي المصارف، لتنفيذ سياسة الاستنزاف الرسمي، وتحول الاستعمار الى مشروع رأسمالي مربح، لأول مرة في التاريخ.

عند نهاية القرن العشرين قبل الميلاد، كان نظام المصرف، قد نقل دولة الاقطاع من مرحلة المملكة الى مرحلة الامبراطورية. وكان منحوتب الثالث يدير من قصره في طيبة اقطاعية تمتد من الشام الى النوبة. ويملك من الذهب ـ والوقت ـ ما ينفقه في بناء المعابد الضخمة التي سوف تضمن له موقع الصدارة بين جميع الملوك البنائين في العالم القديم. فقد أعطى المصرف لفرعون، تنظيما ماليا قادرا على توفير القروض. وأتقن فرعون استثمار هذه القروض، لتحقيق التفوق العسكري الذي ضمن له سدادها من رسوم التجارة وعوائد الجزية وبيع الاسرى والاسلاب. وفي وقت قصير، كانت الفكرة، قد أثبتت عمليا أنها فكرة مربحة على الأقل، وكان كل اقطاعي على حدة، يعرف وجه العلاقة، بين [التفوق العسكري] وبين [التمويل المنتظم]. ان مصر سوف تنعم بمئتي سنة من الرخاء، تحت حراسة جيشها المتفوق، خلال عصر سيطرت فيه كتائب المشاة المدرعين على جبهات القتال. لكن الغيوم كانت تتجمع وراء الأفق.

ففي هذا الوقت، تم استئناس الحصان لأغراض الحرب، وامتطى آلاف من بدو شبه الجزيرة خيولهم، وانطلقوا غربا، قاصدين خزائن فرعون في طيبة. وقد بادر الفرعون الى حشد مشاته كالعادة، وقادهم في تشكيلات متراصة، طبقا لخطته في سحق أعدائه تحت جدار من الدروع. لكن المعركة جرت لغير صالحه هذه المرة، وأحاط فرسان البدو بمشاته المذهولين الذين لم يعرفوا للوهلة الاولى ما اذا كان الفارس وحصانه حيوانا واحدا او أثنين. وهو انطباع سوف يستعيره الاغريق، لشعب همجي من العالم السفلي، اسمه القنطروس، رأسه بشر، وجسده حصان.

حوالي سنة ١٧٠٠ قبل الميلاد، كانت معظم أراضي مصر قد سقطت في أيدي الهكسوس. وكان فرعون يتحصن وراء أسوار طيبة، ويدير اعمال المقاومة المسلحة التي سوف تنجح في تحرير مصر، بعد مئتي سنة طويلة اخرى. وخلال هذا الوقت، كان التعامل مع الهكسوس خيانة وطنية لا تروق في أعين المصريين، وكان النشاط المصرفي في مناطق الاحتلال حرفة مشبوهة، تثير شكوك الفرعون والهكسوس معا، مما حصر أعمال الصيرفة تلقائيا، في أيدي عملاء مغتربين من قبائل البدو المهاجرة التي دخلت مصر، مستأنسة بسلطة الهكسوس.

احدى هذه القبائل، كانت تدعو نفسها بسم [العبرانيين أي الرحّل]. وكانت قد تسللت الى مصر في زمن ما، بعد القرن الثامن عشر، وتفرقت داخل المدن المحتلة، حيث اشتغل رجالها في ميادين الحرف اليدوية، على عادة المهاجرين الذين لا يملكون نصيبا في الأرض. وكانت صياغة الذهب ـ من ورائها المصرف ـ اكثر الحرف اثارة، بالنسبة الى كل مهاجر غريب. ان التاريخ يدبر في مصر لقاء مفيدا، بين أجنبي يريد ان يحكم، وبين أجنبي يريد ان يعيش.

في عصر يوسف، كانت مصارف العبرانيين قد احتكرت تمويل حكومة الاحتلال، مقابل جمع الضرائب من المصريين، ونجحت في السيطرة على اقتصاد الدولة، الى حد أرغم ملك الهكسوس على ان يتقاسم السلطة مع يوسف، قائلا في يأس [أنت تكون على بيتي ـ أي رئيس الوزراء ـ وعلى فمك يقبل جميع الشعب ـ أي يطيعون امرك ـ الا ان الكرسي، اكون فيه أعظم منك.] تكوين ٤١. وهي مساومة سوف تتكرر بلغات كثيرة عل مرّ العصور.

من موقع «الرجل الثاني»، كان بوسع المصارف العبرانية، ان تسخر اقتصاد مصر لخدمة رأس المال الأجنبي، وتستغل سنوات الجفاف، لرفع نسبة العمولة على القروض، الى حد يتجاوز قدرة المزارعين على السداد، ويعرض اراضيهم للمصادرة. وفي أعقاب هذه الغارة المصرفية، كان يوسف [قد اشترى كل ارض مصر لفرعون. اذ باع المصريون كل واحد حقله، لأن الجوع اشتد عليهم، فصارت الأرض لفرعون]. تكوين ٤٧. ان فرعون الحقيقي، كان اذ ذاك يعاني من الحصار والمجاعة في طيبة، وكان يتميز غيظا من العبرانيين بالذات.

حوالي سنة ١٥٥٠ قبل الميلاد، اجتاح المصريون قلاع الهكسوس، وانطلقوا يطاردونهم على خيول مدربة الى العريش، في معركة اعادت ميزان القوى الى نصابه، وافقدت قبائل البدو احتكارها لسلاح الفرسان. وعندما رجع فرعون الظافر من ميدان القتال، كان الوقت قد حان، لتصفية الحساب مع رأس المال الأجنبي، وكان رأس المال الأجنبي في أيدي العبرانيين. ان فرعون يؤمم مصارف «اليهود»، من قبل ان يعرف اسمهم.

فحتى ذلك الوقت، لم يكن العبرانيون قد اكتشفوا اسمهم السماوي، ولم تكن التوراة قد أخبرتهم بأنهم شعب الله المختار. لأن هذه الفكرة الصاعقة لم تولد في الواقع الا بعد طرد العبرانيين من مصر، بأربعين سنة على الأقل، عندما طالت [سنوات التيه]، وأدرك المصرفي العبراني بطول التأمل، ان رأس المال الذي اشترى أرض مصر لحساب الهكسوس، لم يستطع ان يضمن رأسه في مصر، وأن تصحيح هذه الغلطة الفادحة، هو ان يشتري رأس المال ارضا لحسابه في فلسطين. اذ ذاك ـ فقط ـ ولدت فكرة [ارض الميعاد]، وبدأ جبل الطور يرتعد خاشعا امام انبياء العصر المصرفي.

ففي سيناء القاحلة ـ وتحت ظروف حافلة بالتحديات ـ جلس قادة العبرانيين الهاربين برؤوس أموالهم من مصر، لكي يكتبوا النسخة الأولى من دستور الدولة الرأسمالية الحديثة، ويؤسسوا أول جمهورية وديمقراطية في التاريخ. وهو دستور سوف يستعيره اللورد كرومويل، عندما يفتتح عصر الجمهوريات الاوروبية، بعد ألفي سنة اخرى، ضامنا لليهود جميع حقوق التأليف:

البند الأول في هذا الدستور، مخصص لانهاء عصر الاقطاع، بتقليص سلطات الملك، وتوزيع أجهزة الادارة بين اثني عشرة قبيلة من [أسباط ◁

اسرائيل]. وفي هذا الصدد، وضعت التوراة، مواصفات الملكية الدستورية، كما تعرفها اوروبا الآن: [من وسط اخوتك، تجعل عليك ملكا.. ولكن لا يكثر له الخيل، ولا يكثر له نساء. وفضة وذهبا، لا يكثر تكثيرا] تثنية ١٧.

البند الثاني، مخصص لضمان شرعية الربا، وتسخير جهاز الدولة لحماية قروض المصارف في الداخل والخارج. وفي هذا الصدد، وضعت التوراة خطة العمل التي تنفذها المصارف الغربية الان: [يباركك الرب الهك. فتقرض أمما كثيرة، وأنت لا تقترض، وتتسلط على أمم كثيرة، وهم عليك لا يتسلطون] تثنية ١٨.

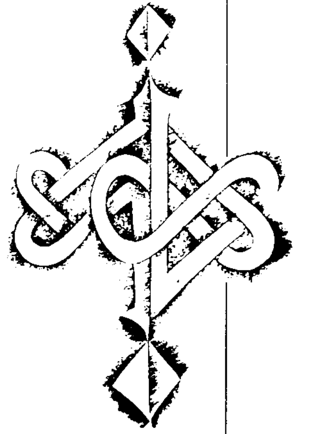
البند الثالث، مخصص لتأمين قاعدة رأس المال الوطني، بمنع الربا بين اليهود، وتصفية ديونهم بالابراء العام، مرة كل سبع سنوات. وهو مبدأ ينم عن معرفة متطورة بشؤون المصارف، مهمته ان يحرر رأس المال الوطني، من عبء الفوائد، ويوجهه بالتالي لخدمة مشروعات الانتاج البعيدة المدى، في قطاعات الصناعة والزراعة، مما يحيل [الوطن الرأسمالي] الى قلعة محصنة ضد الخوف والجوع معا.

في المقابل، جعلت التوراة اقراض الاجنبي بالربا فريضة دينية، يؤديها اليهودي الورع، بموجب نص الشريعة. وهو مبدأ مصرفي آخر، وظيفته ان يزيد رأس المال الوطني، على حساب [الاجانب] بوسائل محاسبية بحتة، منها زيادة سعر الفائدة على القروض، ومنها احتكار السلع، وضرب الشركات المحلية، بالذراع الضخمة التي توفرها بيوت المال المتحدة. وفي رعاية هذه الشريعة، تضاعف رأس المال اليهودي سنويا، بنسبة تتراوح بين خمسة، وبين خمسين في المئة، طوال الفي سنة حتى الآن، وضمنت التوراة قيام المصرف الاستثماري المنظم الذي بدأ برأس مال قدره بضعة آلاف راع بدوي على تلال سيناء، ثم اشترى الكرة الارضية بأسرها.

ان اليهود سوف يعيدون كتابة التاريخ كله من جديد، وسوف تختفي علاقتهم بالهكسوس من «المراجع العلمية»، وتصاغ قصة خروجهم من مصر، في صيغة تليق بمقام الاغنياء، وينال فرعون العقاب الذي يستحقه، كل من يهدد أمن المصارف، فتغرقه التوراة في البحر الأحمر، ويلعنه رجال الدين الى الأبد. لكن هذا الانقلاب اللغوي، لا يستطيع ان يفسر احداث التاريخ الا بلغة السحرة، ولا يصلح بديلا عن القول، بأن نظام المصرف الحر، الذي ولد في مصر، كان قد تلقى درسا موجعا في أول معركته مع الاقطاع، وأدرك حاجته الماسة الى وطن. وأن [أرض الميعاد] التي بشرت بها التوراة، فكرة ولدت من حاجة المصرف الحر الى دولة رأسمالية، وليس من حاجة الرعاة العبرانيين الى مصرف.

في عصر سليمان ـ حوالي سنة ٩٥٠ قبل الميلاد ـ كان التجار اليهود، هم اصحاب اليد العليا في اقتصاد الشرق الأوسط، وكانت المصارف اليهودية، تدير اكبر اسطول تجاري في المنطقة، وتسيطر على أسواق عالمية، تمتد بين الصين وبين اليمن، وتملك بريدا جويا للربط بين فروعها المتباعدة، بفرق من الحمام الزاجل. وعندما جاءت الملكة بلقيس لزيارة سليمان في القدس، كانت [اسرائيل] دولة غنية، يقصدها حكام الشرق الاوسط، في طلب المساعدات والقروض، وكان حلم التوراة قد تحقق حرفيا.

ان سلاح المصرف الحر، يحيل قبيلة من الرعاة البسطاء، الى مستوطنين ناجحين، في مستوطنة غنية ناجحة. وهو سلاح سوف تتجلى قدراته الهائلة على مسرح آخر، في مستوطنات بعيدة واسعة، تسمى [الولايات المتحدة الاميركية]. أما في فلسطين، فقد كان المسرح ضيقا اكثر مما ينبغي، وكان عدد اليهود المحدود، قد جعل دولتهم مجرد مصرف سمين، وسط بحر من الاقطاعيين المفلسين، مما تسبب في اجتياح أراضيهم منذ سنة ٧٢٢ قبل الميلاد، وانتهى بترحيلهم أسرى الى بابل بعد ١٣٦ سنة أخرى. وبينما كان جنود نبوخذ نصر، يوزعون اليهود للعمل، في مزارع الملك الواسعة، كان على التاريخ ان يستنتج ـ مخطئا ـ ان الاقطاع قد انتصر على نظام المصرف الحر في الشرق الاوسط، وان نظرية الدولة الرأسمالية، قد ماتت الى الأبد.



خلال الألف سنة التالية، تفرق اليهود في جهات الأرض الأربع، وتحولت أعمال المصرف الرأسمالي ـ من دون دولته الرأسمالية ـ الى كارثة محققة على اقتصاد جميع الأمم. فدفع فائدة محدودة على القروض، فكرة ممكنة ـ فقط ـ اذا كانت القروض موجهة للاستثمار التجاري، في سوق حرة، قادرة على تحقيق ربح غير محدود. أما في مجتمعات ذات اقتصاد زراعي بدوي، مثل مجتمعات العام القديم، فان هامش الربح الضيق ـ وغير المضمون ـ لا يستطيع ان يغطي سعر الفائدة أصلا، ولا يطوع نفسه للاستثمار المصرفي، الا في مشروعات مشبوهة، قادرة على تحقيق ربح سريع في زمن قصير، مثل تمويل الخمارات ونوادي القمار، وتجهيز عصابات القراصنة لخطف الرقيق. وهي مشروعات ما لبثت ان أدانت اليهود اخلاقيا، وأدانت فكرة الفائدة على القروض، ودعت رجلا مسالما مثل السيد المسيح الى ان يحمل عصاته، ويخرج لطرد الصرافين من ساحة المعبد، معلنا افلاس مشروع التوراة رسميا.

في ظروف هذا السخط العارم، على مصارف المرابين اليهود، غابت ثلاث حقائق هامة:

الأولى، ان اليهود لم يخترعوا المصرف الحر، بل اكتشفوا قدرة رأس المال على العمل في مجتمع ديمقراطي. وهي تجربة متاحة امام جميع شعوب العالم على حد سواء.

الثانية: ان نظرية ارض الميعاد ليست نظرية دينية بل مصرفية، وان المصارف التي خسرت وطنها في الشرق الأوسط، سوف تشتري لنفسها وطنا جديدا في مكان آخر.

الثالثة: ان تحصيل سعر الفائدة على القروض، ليس وصية لليهود، بل وصية لأصحاب رأس المال العاملين في ميادين التجارة الدولية، وسوف تذهب معهم، الى كل بلد يذهبون اليه.

ان الكنيسة المسيحية التي رفعت عصاتها غاضبة في وجه المرابين اليهود، لا ترى شيئا من ابعاد الصورة الحقيقية، ولا تكتشف القوة الصاعقة وراء نظام المصرف الحر في مجتمع ديمقراطي. بل تخلط بين الربا القائم على تأجير النقود، وبين الكسب الناجم عن زيادة حجم الانتاج، وتورط نفسها في نظرية اقتصادية مؤدّاها، ان الحياة الدنيا، مشروع خاسر من أوله.

في ظل الكنيسة، تكلم الاقتصاد فجأة بلغة الرهبان، فصار الفقر «فضيلة تستحق التمجيد»، وصار الزهد في المال، «علامة على غنى النفس»، وبات على الرجل الغني «أن يعبر من عين الابرة، قبل ان يدخل في مملكة يسوع»، وتصاعدت الحرب ضد «متاع الحياة الدنيا»، حتى قرر سمعان العمودي، ان يقضي حياته فوق عمود. ان عداء الكنيسة للمرابين اليهود، يصبح عقدة نفسية في حاجة الى علاج، ويحفر خندقا غير قابل للردم بين الدين وبين رأس المال.

بعد خمسة قرون من نشأة الكنيسة، كان اقتصاد الشرق الأوسط لا يزال يقف، حيث تركه نبوخذ نصر، وكانت كلمة [الرخاء الاجتماعي]، كلمة تزداد غربة كل يوم، في مدن مفلسة، تزدحم بالشحاذين وطلاب الصدقات. وقد اختارت الكنيسة ان تجد صورة المواطن ـ الحاج، الذي يهجر عياله وعمله، وينطلق حافيا الى الحج، في محاولة اعلامية، لتشجيع البطالة على حساب الانتاج. وعندما ولد الرسول محمد عليه السلام سنة ٥٧٠، كان المواطن العاطل عن العمل، اسمه [ناسك صالح]، وكانت مدينة الاسكندرية وحدها، تضم ثلاثين الفا من هؤلاء «النساك». ان الرسول محمد، يبذل جهدا خارقا، لانهاء معركة الدين المفتعلة ضد رأس المال، لكنه لا يستطيع ان يكسب الحرب.

فقد استعاد الرسول صيغة [الجمهورية] تحت شعار حكم الجماعة.

في ظل الكنيسة تكلم الاقتصاد بلغة الرهبان

وهي الصيغة الادارية الصحيحة، لتنمية رأس المال في مجتمع ديمقراطي. وبعد ذلك، تقدم القرآن بمبدأ جديد في تأميم المصارف، بأن سمى المال كله [مال الله]، وأعاد توزيعه بين ثلاث خانات:

الخانة الاولى، تضم ميزانية الدولة، التي سماها الرسول [بيت المال]، وحدد القرآن، أوجه انفاقها في قوله تعالى: [انما الصدقات للفقراء والمساكين، والعاملين عليها، والمؤلفة قلوبهم، وفي الرقاب، والغارمين، وفي سبيل الله، وابن السبيل] ٦٠ التوبة. وهي لائحة لا تفرق بين دين وآخر، ـ كما فعلت التوراة ـ ولا تفرق بين لون وآخر، ـ كما ستفعل الرأسمالية البيضاء في وقت لاحق ـ بل تتقدم بقانون عالمي للضمان الاجتماعي، مهمته حفظ قاعدة المجتمع الديمقراطي، في كل مكان، وفي جميع العصور. ويلفت النظر هنا، ان اوروبا الغربية، لم تكتشف فكرة الضمان الاجتماعي، الا في عصر الملكة فكتوريا، بعد ألف ومئة سنة من نزول القرآن، وان العرب الذين وصلهم هذا البلاغ منذ القرن السابع، لا يملكون ميزانية للضمان الاجتماعي حتى الآن.

الخانة الثانية، تضم رأس المال الخاص. وهو ليس رأس مال شخصي، ينفقه صاحبه على أهوائه الشخصية، بل قرضا من مال الله، له فائدة سنوية لا تقل عن عشرة في المئة، تدفع لحساب المجتمع بموجب فريضة [الزكاة]. وقد أغلق القرآن ابواب الاستثمار المشبوه، بأن أحل البيع، وحرم الربا، وضمن تجزئة رأس المال المتراكم، بتوزيع الارث بين الاجيال، واقرار حق المرأة في الميراث. وهو حق، كانت التوراة قد تجاهلته، لكي لا يخرج رأس المال اليهودي من أيدي اليهود. وسوف يبطله الفقه الاسلامي، بتحريم زواج المسلمة من غير المسلم، لتحقيق هذا الغرض الاقتصادي بالذات.

الخانة الثالثة، تضم رأس المال المستجد، من استصلاح الاراضي البور الى فتح أسواق جديدة وتطوير وسائل الانتاج. وفي هذا المجال، اطلق القرآن يد الفرد والجماعة لزيادة دخلهم من دون حدود. ودعا الى تنمية جميع الموارد المالية في الارض والسماء، مشترطا ـ فقط ـ ان لا تتم التنمية على حساب البيئة، فلا أحد يثقب سماء الله بالازون، ولا أحد يبيد عجول البحر، لحساب تجار الفراء.

سنة ٦٣٢، توفي الرسول محمد، تاركا لعرب القرن السابع، أكفأ التشريعات الادارية في التاريخ، وأكثرها قدرة على تحقيق آمال الناس، في ضرب الاقطاع والمؤسسات الدينية، وانهاء عصر الفقر والبطالة، واطلاق الطاقة الكامنة في مجتمع ديمقراطي حر. وقد أتيحت للعرب، فرصة لتجربة هذا السلاح الجديد، ضد اقطاعيات الاسر الحاكمة في فارس وبيزنطة، واكتشفوا قدرته الهائلة على كسب الناس والمعارك، عندما انحازت الشعوب الى جانبهم ضد الاسر الحاكمة، وشرعت تفتح لهم الحصون من الداخل، كما حدث في الاسكندرية وطرابلس. ولو أتيح للعرب، زمنا كافيا، لكي يعيشوا تجربة الشرع الجماعي في الاسلام، لتغير مجرى التاريخ الحديث من قبل ان يبدأ، وكتبت قصة الحضارة من اليمين الى الشمال. لكن العرب لم يكسبوا زمنا كافيا.

ان جمهورية الاسلام الاولى ـ والاخيرة ـ تصبح اقطاعية قرشية، قبل مرور ربع قرن عن وفاة الرسول. فيستولي الامويون على بيت المال، ويؤممون [مال الله] لحساب أسرة واحدة. وخلال عشر سنوات فقط، كان اقتصاد العرب ـ واخلاقهم ـ قد ربطا مرة اخرى الى عجلة الاقطاع، وكان كرسي عمر بن الخطاب، يشغله طاغية دموي، اسمه زياد بن معاوية، اكبر منجزاته التاريخية، انه أباد اسرة الرسول، واحرق الكعبة بقذائف القطران المشتعل. ورغم ان العرب لم يختفوا من مسرح التاريخ، الا بعد ثمانية قرون اخرى، فان مصيرهم كان قد تقرر منذ منتصف القرن السابع، وكانوا قد خسروا المعركة كلها من دون ان يدروا، وخسروا نظامهم الجمهوري ـ ومن ورائه المصرف الحر ـ وبات عليهم ان يدفعوا ثمن الفشل من خبزهم وخبز عيالهم، في عالم رأسمالي لا يرحم الفاشلين.

خلال الفترة الواقعة بين الانقلاب الاموي سنة ٦٥٦، وبين بداية الحروب الصليبية سنة ١٠٥٠، كان العالم القديم، لا يزال قديما على حاله كما تركه فرعون. وكان سكان الشرق الأوسط لا يزالون يحتلون بوابة الطريق على خط التجارة الدولية، وينعمون بأعلى مستوى للدخل في العالم. وفي ظروف هذا الازدهار التجاري النسبي، نجح العرب في تطوير السفينة البحرية، لنقل المتاجر عبر المحيط، وارتادوا بسفنهم مناطق نائية مثل اليابان واستراليا، ملقين مراسيهم على بعد مرمى حجر، من كنوز لا تفنى في القارات العذراء الغائبة وراء المحيط الاطلسي. لكن هذا الانجاز المثير كان مجرد جهد فردي، يموله صغار التجار في مغامرات مثيرة، مثل قصص السندباد. ولم يكن بوسعه ان يلبي حاجات الصراع البحري القادم، لاستيطان قارات العالم الجديد.

ان تطوير السفينة المحيطية على يد العرب، خلال القرن الثاني عشر، يصبح انجازا تقنيا، لا يقل أهمية ـ او اثارة للمشارع ـ عن تطوير سفن الفضاء في القرن العشرين. فقد فتحت هذه السفينة ثغرة في جدار المحيط، واكتشفت ارضا جديدة، تزيد مرتين على مساحة القمر، فضاعفت بذلك حجم السوق التجاري، وأضافت اليه عشرات السلع الجديدة من القطن والذرة والبطاطس وديوك الحبش، الى السكر والكوكايين. لكن العرب ـ أصحاب الاختراع ـ لا يملكون رأس المال القادر على تمويل حملات الاستيطان، ولا ينالهم من وراء تطوير السفينة المحيطية، سوى حبسهم في القمقم شرقي مضيق جبل طارق، بينما كان كولومبس ينطلق غربا سنة ١٤٩٢ قاصدا امريكا في سفن عربية، بخرائط عربية. وفي هذه المرة، نزل الستار مثل المقصلة، وخسر العرب خطوط التجارة الدولية الى الأبد. ان الشرق الأوسط الذي ابتكر التجارة والمصارف والنقود، يعلن افلاسه بعد أربعة آلاف سنة من حكم الاقطاع ورجال الدين.

في هذا الوقت، كان نظام المصرف اليهودي ـ الذي مات في الشرق الأوسط ـ قد بعث الى الحياة في بلدان غرب اوروبا، وكانت حركة البروتستانت قد هيأت في هذه المنطقة، جوا من التسامح الديني، ما لبث ان شجع اليهود على الهجرة في موجات متلاحقة، الى امستردام سنة ١٥٩٣، وهامبورغ سنة ١٦١٢، ونيويورك سنة ١٦٥٤. وعندما كتب شكسبير مسرحية [تاجر البندقية] حوالي سنة ١٥٩٥، معلنا سخطه على شيلوخ المرابي الذي ينوي ان يسلخ جلد تاجر مسيحي، كان اليهود، هم أصحاب المصارف التي تجمع الضرائب من البريطانيين، لحساب الملكة اليزابيث، وكانت النقمة الشعبية تتصاعد ضدهم، كما حدث لهم دائما منذ عصر الهكسوس.

ان اليهود لم يظفروا أبدا باعجاب البروتستانت، لكن نظامهم المصرفي الناجح أثار انتباه الحكومات البروتستانتية الثائرة على سلطة البابا، التي رأت ان تحريم سعر الفائدة، غلطة اقتصادية مميتة، تضاف الى اغلاط الكنيسة الكاثوليكية، وشرعت تستعد لاحياء نظام المصرف الحر، في عصر تميز باستيطان امريكا، وتطوير السفينة المحيطية، من قارب مسلح بالمنجنيق، الى قلعة عائمة، ذات طاقة نارية، تزيد عن مئة مدفع. ومنذ بداية هذا السباق، كانت بريطانيا، قد ضمنت لنفسها فوزا مبكرا لسببين:

الأول: ان بريطانيا استعادت صيغة الملكية الدستورية التي ابتكرها اليهود. وهي صيغة تقوم على سلطة المصارف، وتسخير جهاز الدولة لخدمة رأس المال. ورغم ان بقية دول غرب اوروبا، عدت فاكتشفت هذه الصيغة في وقت لاحق، فان بريطانيا كانت قد سبقتها جميعا الى موضع الكنز بمئة وثلاث وعشرين سنة على الأقل. ◁

السبب الثاني، ان موقع بريطانيا الجغرافي، قد أعفاها من عبء الحرب البرية، وأتاح لها تركيز الانفاق العسكري في بناء الاسطول، وتطوير ماسورة المدفع، وزيادة سرعة الطوربيد، خلال عصر تميز بنقل مسرح الصراع الدولي الى أعالي البحار، وجعل بريطانيا قرش البحر القاتل، الذي لا ينازعه أحد على سيادة المحيط.

في هذه المرة أيضا، اكتشف البريطانيون علاقة التمويل المنتظم، بالتفوق العسكري. فعندما تأسس [بنك لندن] سنة ١٦٤٨، كانت ميزانية بريطانيا العسكرية، لا تزيد عن خمسين مليون استرليني، منها ٣٢ مليون، يغطيها دخل الدولة، والباقي قروض من المصارف. لكن هذا الرقم، ما لبث ان تضاعف اربعين مرة، خلال قرن قصير واحد، فبلغ مليارين تقريبا سنة ١٨١٢، منها ٤٤٠ مليون مقدمة من المصارف. وقبل ان تولد كلمة [الدول العظمى]، كان نظام المصرف الحر قد أحال دول اوروبا، الى قلاع عسكرية ضخمة، يزداد حجمها باضطراد. فتضاعف حجم الجيش البروسي، بمعدل مرة كل عشر سنوات، من ٣٠ الف جندي سنة ١٧٠٠ الى ٢٧٠ الف جندي سنة ١٨١٢، بينما زادت امبراطورية آل هابسبورغ في فيينا، حجم قواتها في الفترة نفسها من ٥٠ الف جندي الى ربع مليون. وتضاعف الجيش الروسي من ١٧٠ الف جندي الى نصف مليون، وحشدت فرنسا تحت راية نابليون، ٦٠٠ الف مقاتل. وهو اكبر حشد عسكري عرفه التاريخ حتى ذلك الوقت. اما بريطانيا التي افتتحت مسيرة المصرف الحر، فقد تضاعف حجم قواتها البرية اربع مرات، وارتفع عدد سفن الاسطول من ١٠٠ بارجة الى ٢١٤ بارجة، أي ضعف ما تملكه جميع دول العالم مجتمعة. ان الفرعون بيبي الاول الذي سخر السلاح المصرفي لضرب أعدائه بحشود عسكرية ضخمة، كان قد فتح القمقم المسحور من دون ان يدري.

في الفترة الواقعة بين تحطيم الأسطول الاسباني على يد البريطانيين سنة ١٥٥٨، وبين هزيمة نابليون واترلو سنة ١٨١٥، كان نظام المصرف الحر، قد أحال دول اوروبا الى مصارف رأسمالية عملاقة، تتصارع على حيازة الاسواق ومصادر المواد الخام، في جبهة امتدت من كندا الى مصر. وكان جهاز الدولة قد تغير جذريا في موقعين:

في الموقع الأول، لم تعد الدولة سلطة حاكمة، بل اصبحت [ادارة]، تتولى الاشراف على مصالح رأس المال، تحت سلطة المصارف. وهي صيغة منقولة حرفيا من كتاب التوراة، بعثت نظام الجمهورية اليهودية تحت اسماء مختلفة، في قارات مختلفة، وجعلت اسرائيل القديمة، نموذج الدولة الحديثة في العصر الرأسمالي.

في الموقع الثاني، لم تعد الكنيسة هي مصدر التشريع، ولم يعد بوسعها ان تفسر موقفها البدائي من سعر الفائدة، بعد ان أثبتت الثورة الصناعية، أن رأس المال قابل للنمو بزيادة حجم العمل، وان فكرة المصرف الحر - التي كانت فكرة حضارة في المجتمع الزراعي اليدوي - أصبحت فكرة نافعة في عصر الالة القادرة على زيادة الانتاج الى ما لا نهاية. فقد صار بوسع النول الميكانيكي ان ينتج من الجوارب في يوم واحد، ما لا ينتجه عمال الهند. وصار بوسع قطار من مئة عربة، ان ينقل حمولة جميع القوافل التي

لم تعد الدولة سلطة حاكمة بل أصبحت ادارة تشرف على مصالح رأس المال تحت سلطة المصارف

تعبر افريقيا في سنة. وأثبتت ثورة العلم ان رأس المال، لا ينمو على حساب الناس، بل ينمو بقوته الكامنة في تطوير الموارد عن طريق الاستثمار، وان المصرف الحر، طريق لا بد منه لتأمين هذا الاستثمار بالحجم المطلوب.

تحت رعاية هذه الدولة المصرفية، استعاد اليهود حق المواطنة على الكرة الارضية، لأول مرة منذ عصر نبوخذ نصر. فمنحتهم الثورة الفرنسية حق الحصول على الجنسية، وبادرت بريطانيا الى منحهم الحق نفسه، لقطع الطريق على نابليون في استمالة مصارف اليهود. وخلال وقت قصير، كان الاوروبيون - ومنهم الاتراك - يتنافسون في اضفاء جنسياتهم على اليهود، وكانت اوروبا بأسرها قد تحولت الى [ارض ميعاد]. لكن اليهود أنفسهم، كانوا ينظرون بعيدا عن اوروبا، عبر المحيط.

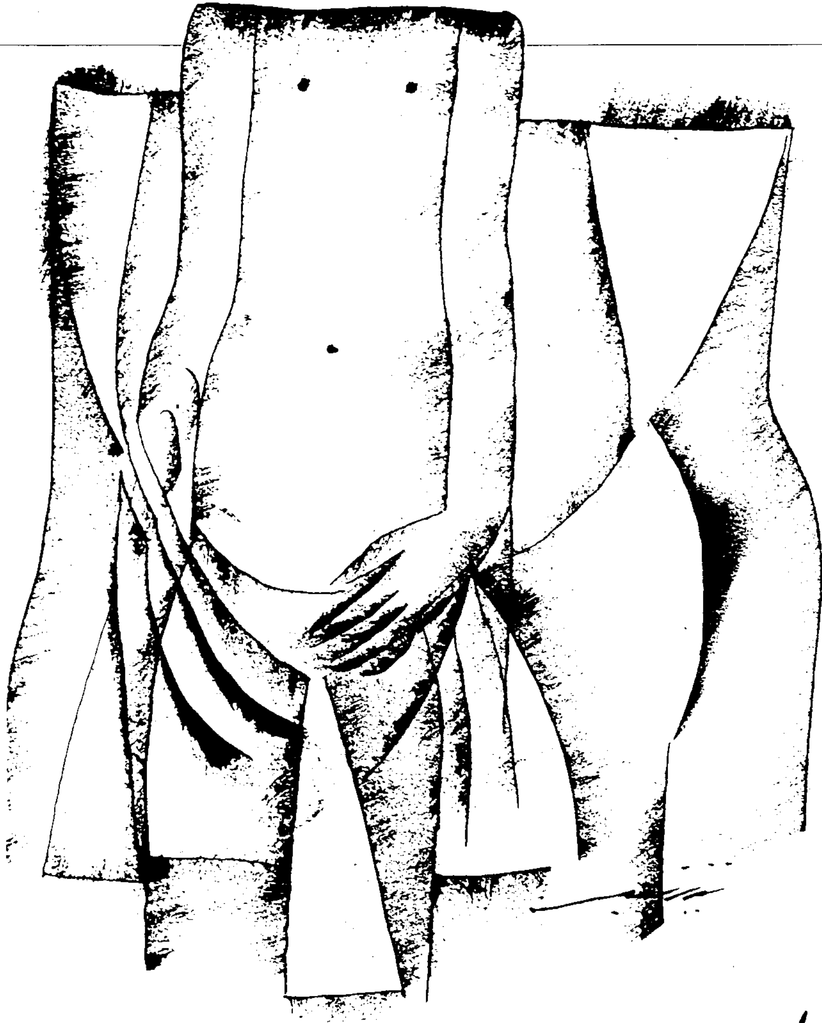
ففي اراضي القارة الاميركية العذراء، وفي مناجمها التي تحوي نصف احتياطي العالم من الذهب، كان حلم التوراة بأرض الميعاد في بلد صغير مثل فلسطين، مجرد مشروع بائس لا يثير شهية رأس المال اليهودي، وكان اليهود قد وضعوا فكرة أرض الميعاد جانبا، وانطلقوا الى نيويورك، حيث انشأوا مصارفهم النشطة التي نجحت في احتواء الاحتياطي الاميركي الضخم، وتولت تسخيره لزيادة الانتاج على نطاق لم يسبق له مثيل. وفي الفترة الواقعة بين نهاية الحرب الاميركية سنة ١٨٦٥ وبين نهاية الحرب الاسبانية سنة ١٨٩٨ - وهي فترة عشرين سنة فقط - كان نظام المصرف الحر، قد ضاعف الانتاج الاميركي، بأرقام فلكية. فزاد انتاج الدقيق، بنسبة ٢٦٥ في المئة، والسكر بنسبة ٤٦٠ في المئة والقمح بنسبة ٨٠٠ في المئة، والصلب بنسبة ٥٢٣ في المئة، بينما ارتفع انتاج النفط من ٣٠٠ الف برميل الى ٥٥ مليون برميل، وتضاعفت ميزانية الدولة، بمعدل مرة كل ثلاث سنوات، من ٣٣٤ مليون الى مليارين ونصف تقريبا. وفي هذه الأرض التي تفيض - فعلا - باللبن والعسل، كان مشروع التوراة القديم، يبدو قديما أكثر مما يجب، وكان على اليهود ان يعيدوا صياغة [الشريعة] بلغة العصر.

في هذه النسخة الجديدة، تحرر نظام الدولة الرأسمالية من قاموس التوراة، واستعاد لغته الأصلية في قاموس المصرف الحر. فلم تعد الدولة اليهودية، هي دولة اليهود، بل اصبحت هي دولة المصارف «الليبرالية» التي لا تتعامل مع الزبون على اساس لونه او دينه، ولا تضع شروطا مسبقة لهذا التعامل، سوى شرط الربح المادي، ولا تحتاج الى سياسة اخرى، سوى سياسة [الباب المفتوح] التي تتيح لرأس المال ان يستقبل زبائنه - أو يذهب اليهم - في الليل والنهار. ان كلمة [افتح يا سمسم] تفتح كنزا حقيقا لأول مرة.

فقد نجحت الدولة المصرفية في تطوير فكرة [الباب المفتوح] الى سياسة قومية، واعتبرت فتح السوق العالمي أمام رأس المال، شرطا في تولي الادارة، وضمنت بذلك مستقبل المصرف الحر، رغم انها لم تضمن مستقبل البشرية نفسها. وفي الفترة الواقعة بين ظهور الولايات المتحدة، وبين ضرب اليابان بقنابل نووية، كان نظام المصرف الحر، يجتاح الدول والقارات، وكانت اذرع رأس المال الغربي، قد امتدت من وراء المحيط، واحتوت المنطقة الواقعة داخل نفوذ الاتراك، واشترت امتيازات سكة حديد بغداد، وآبار النفط في البحرين، مفتتحة معركة المصرف الحر ضد الاقطاع تحت سماء الشرق الأوسط، للمرة الثانية منذ عصر فرعون.

في هذا الوقت، كان الشرق الأوسط، لا يزال على حاله كما تركه فرعون. فمن جهة، كانت حكوماته مجرد اقطاعيات متناحرة، تدار بنظم بدائية، لا تستطيع ان تحتوي نظام المصرف الحر، ولا تضمن له الامان المطلوب. ومن جهة اخرى، كان الشرق الاوسط، لا يزال في موقعه الجغرافي الممتاز، على بوابة التجارة الدولية بين قارات العالم القديم. وهو موقع تحتاج المصارف الى مراكز مستقرة فيه، بأي طريقة، وأي ثمن. ان

حسن م. يوسف



الضّيق

«ان عصرنا هذا هو عصر الضيق، أكلنا ضيق شرابنا ضيق، زينا ضيق، مسكننا ضيق، مرتبنا ضيق، تفكيرنا ضيق، مطمعنا ضيق، افقنا ضيق، عدلنا ضيق، عالمنا ضيق، مصيرنا ضيق، موتنا ضيق، قبرنا ضيق، الضيق، الضيق! افتحوا الابواب والنوافذ.. سيقتلنا الضيق!
افتحوا الارض والسماء. سيقتلنا الضيق!
الضيق.. الضيق.!»

قصاصة عثر عليها بين اوراق المخرج المسرحي الراحل فواز الساجر
١ نيسان ١٩٤٨ - ١٦ ايار ١٩٨٨

■ جلست مقابله على كرسي القش الخفيض، انحنت نحوه بتوجس، فوقعت عيناه، عفوا، على نهديها الرخوين الذابلين عبر فتحة منامتها البنفسجية حائلة اللون.

«المسكينة... نشفت مثل العود» وضعت يدها على ركبته برفق كما لو أنها توقظه. همست: «البرغل خلص».

لم تكن بحاجة الى مزيد. فهو يعلم مثلها أنها لا تطبخ البرغل عادة الا بطلب منه، وان الاولاد لا يأكلونه الا عندما يقرصهم الجوع.

همست بأقصى ما تستطيع من هدوء وتعاطف: «قم هات شيئاً نطبخه».

ابتلع لعابه فتحركت تفاحة آدم صعودا ثم هبطت ضاغطة جلدة عنقه النحيل الطويل من الداخل كما لو انها تكاد تشقها. قال محولا وجهه عنها بحرج: «ما في مصاري».

شهقت مستغربة: «امس قلت انك اقترضت خمسمية ليرة من محمد». أجاب مطرقا: «صح. وراحت».

قالت باستنكار وقد استعادت لهجتها الحلبية الصرفة: «إشّوه! اي متى؟»

اختجلت شفته السفلى لا شعوريا: «اليوم اشتريت بالفلوس دخان مهرب وقبل ما بيع باكيت واحد قاموا مسكوني وصادروا الدخانات».



أيقظها سائل دافئ تسلل عبر منامتها وبلل باطن فخذيها. رفعت ابنها الرضيع عن حضنها بنزق، وصاحت موجهة كلامها لشخص ما خارج غرفة النوم حيث كانت تجلس مقابل زوجها: «الله ياخدك يا بنت الحرام. قلت لك ألف مرة شخخي ها السعدان اخوك ما سمعتي!»
اندفعت ابنتها الكبرى ثورة من الصالون الى غرفة النوم. تلقفت اخاها، الذي بدأ يبكي، وهرولت الى الخارج بخوف وهي تتوقع ان تضربها أمها بشحاطة أو فردة حذاء، لكن الام كانت مشغولة عنها بشيء آخر. قالت بجدية يمتزج فيها التعاطف بالاحتقار: «الدنيا مليانة بياعين دخان مهرب. فليش مسكوك دون كل خلق الله؟ تلاقيك رحت لقدامهم وصرت تصيح . . ».
زم شفتيه محملقا في الفراغ دون ان يرد. تابعت الكلام: «ابن اختي عماد له سنتين عم يبيع دخان مهرب ما حدا مسكه ولا قال له محلا الكحل بعينك. . وكله شقفة ولد بالصف السادس».
قاطعها مغمغما: « . . ابن اختك عماد طلع عنده شركا، عم يحموه. انا كنت متلك مفكر انه الشغلة بسيطة قمت».
ضربت فخذها الايمن قائلة بتفجع: «العمى ما أنحسنا!»
قال لها مواسيا: «احمدي ربك، طلعت الشغلة بالفلوس ما هي بالنفوس. الله ستر. ولو ما طلع رئيس الدورية ابن حلال وحن عليّ، كانوا كتبوني ضبط بالخمس كروزات وأحالوني للمحكمة. ساعتها كان القاضي عبد المعين، ممكن يعملني ممسحة. فمن يوم ما عرف اني ورا اتهامه بقبول الرشوة بقضية مجرم سوق الصاغة، وهو ناطر لي عالدعسة».
نفضت يديها بنفاد صبر. استفزته الحركة، قال بسخط: «لا تزيديها. الفكرة فكرتك، وأنا ما مصدق، اصلا، كيف قللت عقلي وانعميت على قلبي وسمعت كلامك».
خبطت رأسها بكلتا يديها: «ما فاضل الا تقول اني سبب كل مصايبك».
انفتح الباب ودخلت ابنتها الثانية عزة حاملة أخاها الصغير من تحت ذراعيه وقفاه العارية ملطخ بالبراز.
قالت بارتباك: «يامو، اخوي خالد خري على حاله».
انفجرت الام صارخة في وجه ابنتها الصغرى: «ربي يقصف عمر امك ويريحها من هالعيشة المسخمة معكم».
نقل حسين نظره بين وجه زوجته المحتقن بالغضب وقفا ابنه الملطخ بالبراز. قوس شفتيه متفكرا ثم نهض. وعند الباب اطلق نفخة طويلة، وخرج دون ان يلتفت.
اتسعت حدقتا عينيها عندما رأته يدخل خالي اليدين. ارادت ان تتكلم، فرفع يده يرجو منها السكوت. تبعته الى غرفة النوم. قال ردا على عينيها المتسائلتين: «ما مشي الحال. كل الناس عم يشكو الضيق مثلنا. . . وانا ما عاد لي وجه اطلب من محمد. دبري راسك اليوم وبكرة فرج».
قالت وهي تحاول كتم غيظها: «يا ابن الحلال قلت لك: البرغل خلص».
تملّى وجهها الشاحب وشعرها الاسود المنسدل الذي فقد بريقه وبدا يخالطه الشيب. توقف عند شفتيها المكرنشتين المقشبتين، وشعر بحنان جارف ازاءها وبامتنان عميق للعمر الذي أعطته له. احتوى خدها الذابل براحتيه فأبعدت رأسها بنفور كما لو أن رقته المفاجئة قد أغضبتها.
قالت بجفاء: «قلت لك البيت ما فيه لقمة، إشُوه ما تفهم!»
فوجىء برد فعلها، فشفط الهواء من منخريه بتوتر مقوسا فمه مكرنشا ذقنه. قال بصوت متهدج. «واذا يعني؟».
نخر باهتياج، خبط صدره بيده اليمنى مطبقا قبضته على نهده الايسر وشده بقوة: «بقطع لك من لحمي؟ هاتي سكين لاقطع لك؟ أقسم بشرفي وعقيدتي بقطع لك. أي العمى مفكرة اني عديم الاحساس. لا يا ست، أنا شايف وفهمان كل شيء وما قادر أعمل شيء. اصحابي حالهم من حالي. . . وانا ما عدت أعرف حالي. . . ما بقي حدا الا وله معي فلوس. اخي العكروت بلع الموسم بحجة انه الارض ما طالعت أجرة الشغيلة. وانا ما ممكن ابيع الارض لانني حلفت للمرحوم ابي اني ما ابيعها، وحضرتك رافضة تعيشي بالضيعة. فتفضلي قولي لي إيش ممكن أعمل؟».
اختلجت عضلة فكه وقد ترقرقت الدمعة في عينيه: «انا طول عمري كنت اعتبر اني مواطن شريف. لكني اكتشفت البارحة اني غلطان بحالي. واني شريف غصبا عني، لأنه ما فيه قدامي شيء اسرقه. انا طول عمري كنت اعتبر التهريب سرقة لأموال الدولة والبارحة حاولت اشتغل بالتهريب. يعني حاولت أسرق! وانكمشت. وأنا ما قادر أرتشي، فاذا ارتشيت ولو بليرة، القاضي عبد المعين يلبسني قضية وساعتها بصير أنا المرتشي وبيصير، وهو الحرامي، رمز الشرف والفضيلة. شرفي، قولي لي إيش ممكن أعمل؟ المسيح عليه السلام بيقول: «ماذا ينفع الانسان اذا ربح العالم وخسر نفسه» وانا خسرت نفسي وما ربحت شيء».
تحشرج صوته. رمت نفسها عليه. عانقته بحرارة، فانخرط في نشيج مرير. اخترقت دموعه منامتها الرقيقة لتبلل كتفها النحيل. هدهدته كطفل، مسدت شعره بيدها النحيلة المرتجفة غمغمت: «ما قصدي . . . »
قال بهدوء مفاجىء: «اليوم جمعة، خدي الاولاد وروحي لعند اهلك وبكره فرج».
قالت بين التذمر والانصياع: «حال اهلي من حالنا. والكل صاروا يعرفوا انه القصد من زياراتنا الأكل. المرة الماضية سمعت أخي عماد عم يقول لأمي عني: ما كفاها تزوجت واحد من غير طائفتها قامت نقته منتوف أبا عن جد».
ربت على كتفها برفق. قبلها من عينيها الدامعتين. ابتسما معا اذ تذكرا اغنية محمد عبد الوهاب: «بلاش تبوسني من عينيا/ دي البوسة في العين تفرق».
نهضت دونما رغبة، التفتت اليه عند الباب فرأت في عينيه بريقاً غريباً لم تألفه فيها.

انصت لوقع اقدام زوجته واولاده على الدرج، وعندما تلاشت الاصوات في الانين الغامض المنبعث من قلب المدينة تمدد على السرير وراح يفكر مغمض العينين.

تذكر كيف تعرف عليها في المظاهرة التي خرجت قبل حوالي ربع قرن احتجاجا على تصريحات أبو رقيبة بشأن الصلح بين العرب واسرائيل.

كان يومهـا طالبا في الصف الثاني الثانوي اختاره مدرب الفتوة عضوا في لجنة الانضباط لتنظيم حركة الطلاب خلال المسيرة وأثناء القاء الكلمات. ونظرا لما يتمتع به من طول وأخلاق حميدة فقد كلفه المدرب بمهمة خاصة هي منع الطلاب من الانقياد لحماسهم الوطني واختراق صفوف الطالبات وكانت هي يومها طالبة في الصف الثامن تقفز مؤرجحة شعرها الاسود الناعم الطويل على كتفيها النحيلين وتهتف بحماس وغضب: «بدنا ندوسه... بدنا ندوسه».

وما ان تردد الاصوات النحيلة الحادة صرختها حتى تكمل الهتاف: «لأبو رقيبة بدنا ندوسه».

داست على قدمه لأول مرة، فدفع الطلاب المصطفين خلفه محافظا على مسافة الأمان المقررة. واصلت الهتاف بحماسة أشد: «بدنا ندوسه... بدنا ندوسه».

وفي غمرة حماستها قفزت ثانية وداست على قدمه فقال لها ضاحكا: «اصحك تكوني مفكرة اني ابو رقيبة حتى عم تدوسيني».

لاحظت أثر دوستها على حذائه الاسود. وعندما التقت عيناهما لأول مرة ضحكا بشقاوة وارتسم بين عينيهما خيط من ضوء.

في اليوم التالي صادفها في طريقه الى المدرسة. خبأت ضحكتها بكفها. لكنها لم تستطع ان تخبيء الفرحة في عينيها. في الأيام التالية تكررت الصدفة حتى صارت موعدا في نفس الوقت من كل يوم.

أربكته رسالتها الأولى بفصاحتها وترتيبها. وعندما لم يعرف كيف يرد عليها استشار خبير العشق والغرام في صفهم، فنظر اليه من طرفي عينيه، وأعاره كتابا بعنوان «رسائل العشاق» شعر بارتياح عميق عندما عثر على نص رسالتها في ذلك الكتاب وظل يضحك حتى فتحت اخته عليه الباب قائلة بخوف: «بسم الله الرحمن الرحيم. يا شحاري شبك عم تضحك لحالك متل المجانين؟».

شرع في نسخ جواب الرسالة من الكتاب، فشعر بالضيق، عندئذ مزق الورقة وكتب على صفحة اخرى: رَدِّي على رسالتك على الصفحة /١٦/ من نفس الكتاب».

في الرسالة الثانية كتب لها انه سينتظرها بعد الانصراف مباشرة في حديقة السبيل.

وعندما التقيا سلمت عليه بيد مرتجفة، وتابعا السير في ممرات الحديقة وقد ربط الارتباك لسانيهما. لاحظ الشبه بينها وبين الشجرة المستحية.

الشعر الطويل المنسدل تقابله الاغصان الطويلة المنسدلة. الساق المستقيم باعتداد يقابله القد الخيزراني النحيل. قال لها: «بتعرفي انك بتشبهي الشجرة المستحية؟».

أطرقت برأسها الى الارض وقد اندفع الدم الى خديها. وبعد بضع خطوات قالت: «أبي بيسميني: المستحية».

قبيل نهاية العام الدراسي أخبرها امام نفس الشجرة المستحية انهما قد لا يلتقيان بعد ذلك ابدا لأن والده الذي يعمل مدربا برتبة مساعد في مدرسة المدفعية بحلب قد أحيل الى المعاش وسيعود معه الى الضيعة.

لكن الظروف التي أخذت الوالد مدربا من مدرسة المدفعية أعادت الابن تلميذا اليها بعد سنتين.

ثلاثة اشهر ونصف مضت على وجوده في حلب. كان يشتهي حضور فيلم سينمائي خلال الاجازات الساعية التي كانت تمنح له بعد ظهر اليوم الأخير من كل اسبوع، الا انه كان يمضي كل اجازاته وهو يتمشى بين الحي والمدرسة والحديقة على أمل ان يلتقيها. وعندما يئس من ذلك ركض ليلحق بأحد الباصات النازلة الى قلب البلد ليحضر فيلم (صوت الموسيقى) فوجدها في الباص مع امها المسربلة بالسواد. شعر بقلبه يدق في عينيه فتختلج الرؤية فيهما. كتب على قصاصة ورق: «الخميس القادم الساعة /٣/ في حديقة السبيل قدام المستحية».

اقترب منها. تمسك بنفس العمود الذي تتمسك به، لاحظت الورقة فقربت يدها، وعندما مست سبابتها جانب خنصره أطلقت شهقة خفيفة كما لو أنها تكهربت، وأخذت الورقة.

تذكر حبه العميق لها وحبها الجارف له وكيف استطاع هذا الحب أن يخترق الحواجز واحدا فآخر وان يفرض نفسه كحقيقة راسخة على اهلها واهله.

نهض عن السرير بعينين حمراوين. تناول حقيبته الجلدية ومضى الى المطبخ. فرد جريدة على طاولة الطعام ثم اخرج كدسة من الأوراق وأخذ يكتب بخط جميل وبرشاقة اكسبته اياها السنوات التسع التي امضاها كاتبا في محكمة الجنايات بحلب.



ألقت موظفة البريد الثلاثينية البدينة نظرة باردة من خلال نظارتيها الطبيتين السميكتين على غلاف الرسالة. وعندما قرأت اسم المرسل اليه تجمدت كما لو أن شخصا خفيا قد قرص عجيزتها المترهلة.

مسحته بعينيها المتلجلجتين طولا وعرضا، كما لو انها تريد ان ترى، خلال لحظة، واحدة كيف يبدو الرجل الذي يجرؤ على توجيه رسالة لمثل هذا العنوان. ابتلعت لعابها. قالت: «هويتك».

قارنت بينه وبين صورته على بطاقة الهوية ثلاث مرات متوالية ثم سجلت المعطيات على الصفحة المقابلة لصفحة الايصالات بدقة وبخط واضح. وقبل ان تكتب اسم المرسل اليه على الايصال بايداع مادة مسجلة نظرت نحوه كما لو انها تتوقع ان يتراجع، وعندما رأت وجهه الحيادي البارد انهت عملها وأعادت له هويته مع الايصال والمبلغ المتبقي له من العشر ليرات.

في طريقه الى البيت، كانت تفاصيل حياته الماضية تغلي في داخله بسخط لم يعتده. كان المارة يلاحظونه بنظراتهم وهو يلوح بيديه مكلما نفسه كما لو انه وحيد في صحراء.



أغلق الباب خلفه بقوة. بحث في خزانة الثياب عن شيء ما ثم عاد الى المطبخ الضيق ومعه جلابية بيضاء مهترئة تحت ابطها الايمن. فرد الجلابية على الطاولة. ثبتها من الجهة الاخرى بقطرميز رب بندورة فارغ وقطرميز فيه القليل من السكر وشدها بيده من الجهة الأخرى فاختفت التجاعيد عنها. تناول قصبة التخطيط. بلها في قارورة الحبر الصيني الأسود وأخذ يكتب على صدر الكلابية بخط جميل:

خلاصة حكم

«باسم الله والشعب.
بما ان من ينجب اطفالا ولا يستطيع اطعامهم غير الذل هو مجرم واجب العقاب فقد حكمت أنا الموقع ادناه حسن شداد في الجلسة المنعقدة بتاريخ ٢٥ نيسان ١٩٨٨ على المجرم حسن شداد بالاعدام شنقا حتى الموت كي اكون عبرة لمن يعتبر. واني أهدي موتي هذه لسيادة . . . .
آملا أن يكون نعم الزوج ونعم الاب لزوجتي وأولادي، والله اكبر».

في الساعة العاشرة والنصف من مساء ذلك اليوم كان طبيب شاب نحيل القامة يكتب الشعر في غرفة الطبيب المناوب في مشفى الكندي بحلب. كان قد كتب:

«هذا المشفى يشبهني
في النهار ينشغل بمعالجة الالم
وفي الليل ينأسر بوحدته والامه»

تعالى دق شديد على باب غرفة الطبيب المناوب فصاح بانزعاج: «ادخل».
اندفعت ممرضة طويلة الى الغرفة وهي تلهث: «يا لطيف ألطف!».
وضع الطبيب القلم على المكتب بهدوء كما لو انه متعود على انفعالاته الزائدة: «شو فيه؟».
جففت دمعة من عينها اليمنى. ثم همست: «يا لطيف. واحد حاكم على حاله بالاعدام».
هرع الطبيب الى غرفة الاسعاف. قال للمرضة وهو يتفحص الجثة: «اتصلي بالشرطة».
تناول استمارة. التفت الى الممرض: «معه شيء يثبت شخصيته».
تناول الطبيب الهوية من الممرض. كتب:

اسم المريض: حسن شداد
السن: ٤٠ عاما
الطول: ١٧٠ سم
لون العينين: عسليتان
الشعر: خرنوبي
حالة المريض: وصل متوفيا.
أوصاف الجثة: بفحص الجثة عيانيا لوحظ وجود اثر لاخدود حول العنق مع وجود علامات اختناق على وجه الجثة وهذه الاثار تدل على استعمال حبل او ما شابه.
- يحال الى الطبابة الشرعية لتحديد سبب الوفاة.
تاريخ الواقعة ٢٥ نيسان ١٩٨٨.

اسم الطبيب
فؤاد محمد
توقيع

بدأ الناس يتدفقون الى غرفة الاسعاف لقراءة خلاصة حكم حسن شداد على نفسه. وعندما وصل رجال الأمن، طردوا الجميع خارج الغرفة، وأخذوا الجلابية، ثم نظر قائدهم في عيني الطبيب وقال كما لو انه يبلغه قرارا: «حادثة انتحار عادية».
بعد ستة ايام قال الموظف المكلف بفتح البريد الخاص في مبنى ضخم في العاصمة محاط بالحراس، لزميل له: «تصور. فيه واحد عم يقدم موته هديه. أما ناس مجانين بالفعل؟ تلاقي الواحد منهم وهو حي ماله قيمة فشو رح تكون قيمة موته حتى يهديه؟».
نظر الموظف الثاني الى زميله من طرف عينه. فأطرق الموظف الأول بأسى، ثم كتب بقلم احمر على أعلى الرسالة «للحفظ». ووضع تحت الكلمة خطين نزقين. □

حسن. م يوسف:
كاتب من سورية، له العديد من المجموعات القصصية المطبوعة



نجيب محفوظ فيلسوفاً بالوكالة

جورج طرابيشي

■ صعوبتان جوهريتان تعترضان سلفا كل محاولة لتحديد موقف نجيب محفوظ الفلسفي، تتمثل أولاهما في أن نجيب محفوظ روائي، والرواية - بما هي كذلك - تقتلها الفلسفة، وتتمثل ثانيتهما في انتماء نجيب محفوظ الى ثقافة أغلقت باب الاجتهاد الفلسفي منذ قرون عديدة وأمست، مثلها مثل الغالبية الساحقة من ثقافات العالم الثالث، لا تطل على عالم الفلسفة، أي على عالم الحقيقة الكليمة، إلا من النافذة الضيقة للدين أو الايديولوجيا: الدين باعتباره ايديولوجيا الأزمنة السالفة، والايديولوجيا باعتبارها دين الأزمنة الحاضرة. ولعله مما يزيد الموقف تعقيدا ان هذا الحصار للفلسفة بين الدين والايديولوجيا ينزع على صعيد الثقافة العربية الى ان يتلبس طابعاً أقوى احكاما وأشد احتباسا ضمن الدائرة المغلقة بالنظر الى المحاولات الجارية على قدم وساق في هذه الأيام، وبمباركة من قبل شطر واسع من الانتلجانسيا العربية الامتثالية، لتحويل الدين نفسه الى ايديولوجيا.

ولكن هاتين الصعوبتين - وهنا المفارقة - هما اللتان تنقلبان في انتاج نجيب محفوظ الروائي الى سمتين ايجابيتين.

فمن جهة أولى اضطره التضاد المبدئي بين لغة الفلسفة المجردة ولغة الرواية العينية الى تطوير لغة روائية خاصة تعتمد اعتمادا جوهريا على التورية وتتجذر في الازدواجية الدلالية الى حد ينعكس على بناء الشخصية الروائية بالذات. وتقدم لنا رواية «حضرة المحترم» نموذجا مدهشا على مثل هذه الازدواجية الدلالية الضاعفة التي تفصح عن شيء من نفسها في عنوان الرواية بالذات، وهو العنوان الذي يحيلنا من جهة أولى الى **قداسة الوظيفة** في أعرق دولة بيروقراطية في التاريخ - مصر - ومن جهة ثانية الى **وظيفة القداسة** في مجتمع عريق ايضا بنزعته الصوفية كالمجتمع المصري في طوره الفرعوني والقبطي والاسلامي. فحضرة المحترم هو **الموظف** بألف ولام التعريف، ولكن حضرة المحترم هو أيضا رجل الدين، أو بتعبير أدق المتصوف الذي لا يتردد في ان يقايض حياته برمتها من أجل لحظة «حضرة» واحدة.

أما العقبة الثانية المتمثلة باختناق الفكر الفلسفي بين طغيان العقل الديني وتضخم الخطاب الايديولوجي، فقد وجدت بدورها تثميرا ايجابيا في الممارسة الروائية لنجيب محفوظ، إذ أتاحت له أن ينجز هو الآخر في مجال الكتابة الروائية ضربا من «قطيعة ابستمولوجية» تمثلت بتلك النقلة النوعية من واقعية المرحلة الأولى، مرحلة «زقاق المدق» و«بداية ونهاية» و«الثلاثية»، الى ما بعد واقعية (أو رمزية، أو ميتافيزيقية) المرحلة الثانية، وهي المرحلة التي دشنها رسميا بـ «اللص والكلاب» وبصورة شبه رسمية بـ «أولاد حارتنا»، والتي ما زالت تترى فصولا بدءا بـ «الطريق» و«الشحاذ» ومرورا بـ «حكاية بلا بداية ولا نهاية» و«قلب الليل» وانتهاء بـ «ملحمة الحرافيش» و«رحلة ابن فطومة».

وبمعنى من المعاني، يمكن القول ان الروائي نجيب محفوظ قد سد، ابتداء من مرحلته الثانية - أو «الفلسفية» كما يحلو لكثير من النقاد ان يقولوا - قد سد مسد الفيلسوف العجيب المستحيل الوجود (أو غير الممكن الوجود إلا بشروط قاسية، ومنها ان يكون محص فيلسوف لغة، كما هو شأن زكي الأرسوزي أو كمال الحاج مثلا، أو محض فيلسوف بالمثاقفة أو حتى بالترجمة، كما هو شأن أصحاب تلك المذاهب التي عرفت في الفكر الفلسفي العربي المعاصر باسم الوجودية أو الجوانية أو الشخصانية الاسلامية).

وبطبيعة الحال، لم يكن ثمة مناص من أن يدفع الروائي نجيب محفوظ، وهو يحاول القيام بعبء بعض من تلك المهمة التي لم يقم بها الفيلسوف العربي، ضريبة الفلسفة التي كانت في حالته مخففة، والحق يقال. فهو لم يعرف مصير العزل والصمت الاجباري الذي عرفه مفكر مثل علي عبد الرازق حول أن يقوم بقسر بقراءة أولى ومتلعثمة لأبجدية العلمانية. كما لم ◁



يعرف مصير التراجع والاضراب الطوعي عن تطبيق منهج العقل والشك العقلي الجذري الذي عرفه مفكر مثل طه حسين بدأ حياته الفكرية بمحاولة إعادة النظر في مسلمات التاريخ العربي الاسلامي، وتابعها وختمها بتثبيت تلك المسلمات بمنأى عن كل حس نقدي. فكل الثمن الذي اضطر نجيب محفوظ الى دفعه هو امتناعه عن نشر روايته «أولاد حارتنا» في مصر وعن إدراجها في اللائحة الرسمية لمؤلفاته. وصحيح أنه وجد في الآونة الأخيرة من حاول تحريك القضية من جديد واستعداء الناس على مؤلف تلك الرواية باعتباره سلمان رشدي مصر، ولكن هذه المحاولة وئدت في مهدها على ما يبدو بالنظر الى سوء توقيتها: فقد جاءت في اللحظة نفسها التي تم فيها تكريس نجيب محفوظ عالميا من خلال اختياره ليكون أول فائز عربي بجائزة نوبل للآداب.

ولكن ما هي تلك المهمة أو بعض تلك المهمة التي حاول الروائي نجيب محفوظ ان يقوم بعبئها بالنيابة عن الفيلسوف العربي المستحيل الوجود؟ انها، بنوع ما، علمنة الدين. وقد كانت «أولاد حارتنا»، بالفعل، أول خطوة في هذا السبيل: أولا من حيث الشكل، وذلك عندما ألبس الروائي انبياء البشرية الثلاثة العظام جلابيب أولاد الحارة، وثانيا من حيث المضمون عندما جعل من «عرفة» - أي العلم - رابع اولئك الثلاثة ونبي العصور الحديثة. وقد عاد نجيب محفوظ في «حكاية بلا بداية ولا نهاية» الى التصميم الذي بناه في «اولاد حارتنا» ليعيد تأويله - هذه المرة - على ضوء التفسير العلمي، لا الديني، للكون والطبيعة والانسان. فنحن هذه المرة ايضا أمام انبياء ثلاثة، ولكنهم ليسوا أنبياء الكتب المقدسة، بل أنبياء عصر العلم، خلفاء عرفة، وعلى وجه التحديد كوبرنيكوس الذي أبطل صلاحية التصور الديني التقليدي عن مركزية الارض للكون، وداروين الذي أبطل أيضا صلاحية التصور الديني التقليدي عن مركزية الانسان في عالم الأحياء، وفرويد الذي نفى أخيرا مركزية الشعور في عالم النفس. وواضح من هذه القصة ما نقصده بمفهوم علمنة الدين SECULARISATION الذي لا يجوز ان نخلط هنا بينه وبين مفهوم علمنة الدولة أو علمنة المجتمع LAICISATION فعلمنة الدين لا تعني الا تحقيق ثورة داخلية فيه، تشبه من بعض الأوجه الثورة التي أحدثتها البروتستانتية في المسيحية والتي تمخضت عن الاصلاح الديني الكبير في القرن السادس عشر وما استتبعه من اصلاح ديني مضاد في قلب الكاثوليكية نفسها، مما أتاح للمسيحية إجمالا ان تتحرر من التخثر الذي كانت تجمدت فيه في القرون الوسطى.

وهذا التحرير للدين من تخثره القروسطي - أو الانحطاطي اذا أخذنا بالتحقيب العربي الاسلامي للتاريخ - يعني في المقام الأول، وكما توضح قصة «حكاية بلا بداية ولا نهاية»، فصل المجال العلمي عن المجال الديني. واطلاق يد العلم بلا قيد أو شرط في المجال الأول، لا العلم الطبيعي وحده، بل كذلك العلم بمعناه الاجتماعي والانساني. فالحقيقة، بالمعنى المعرفي للكلمة، شأن علمي، وليست شأناً دينيا. وخير ما يستطيع ان يفعله الدين ان يبارك خطى العلم في مسعاه الى معرفة هذه الحقيقة، لا ان يضع القيود على التمخض الثوري لهذه الحقيقة باسم حقيقة منزلة مسبقا.

حيثما يتحول الدين الى مؤسسة يكف عن أن يكون هو الدين

وعلمنة الدين تعني في المقام الثاني تحريره من المؤسسة الدينية. فحيثما يتحول الدين الى مؤسسة، كما «تبرهن» على ذلك «ملحمة الحرافيش»، يكف عن ان يكون هو الدين، ويخرج عن الهدف الذي وجد من أجله - وهو طلب خير «أولاد الحارة» جميعا بلا استثناء او تمييز - يصير تابعا لمؤسسة السلطة والمال في المجتمع، أي بكلمة واحدة، ليتحول أو يمَّسخ بالاحرى من دين كوني شمولي الى دين طبقي جزئي.

وعلمنة الدين تعني في المقام الثالث إعادة توظيف قيمه في خدمة الحارة وأولادها، أي في سبيل الدنيا والانسان، لا في سبيل الوقف وصاحب الوقف. واللاهوت الوحيد المبرر في نظر نجيب محفوظ هو لاهوت العمل. والعمل، بكل معانيه، هو الصلاة اليومية للانسان المعاصر. بل قد يغلو نجيب محفوظ الى حد اعتبار العمل مقياسا للتدين الحق. ومن هنا ادانته الصارمة لكل تلك الفئة من المتسولين عند باب الله ممن يتخذون التدين بحد ذاته حرفة وبديلا عن العمل المنتج الذي ينفعهم وينفع الناس. ولعل نجيب محفوظ ما أدان أحدا من أبطاله بقسوة مثلما أدان صابر سيد الرحيمي، بطل رواية «الطريق» لأنه جعل من البحث عن الأب، أي الله في التأويل الرمزي، بديلا عن العمل، يعفيه من المسؤولية الانسانية ويوفر له بلا مقابل، وبلا تعب أو جهد، «معجزة الكرامة والحرية والسلام». وبقسوة مماثلة ادان نجيب محفوظ عثمان بيومي بطل روايته «حضرة المحترم» لأنه بدوره احترف التدين وجعله وظيفة يترقى في مدارجها مثلما يتدرج موظف الدولة في مراتبه. وبذلك كان تدينه لا مرقاة للصعود الى السماء، بل سلما للهبوط الى قعر جهنم. وكان ما عاينه، وهو يلفظ النفس الأخير من حياته العقيمة المضيَّعة هباء في مطاردة شبح القداسة، ليس النور المقدس للعالم العلوي، بل النار الملعونة للعالم السفلي.

وعلمنة الدين تعني في المقام الرابع توكيد الحرية الانسانية، وبالتالي المسؤولية الانسانية. فالانسان في نظر نجيب محفوظ هو الصانع الوحيد لمصيره. وهذا التوكيد لفاعلية الانسان لا يتنافى في نظر نجيب محفوظ مع التسليم بوجود الله، ولكنه يقتضي بالمقابل اعادة النظر في المقولة اللاهوتية عن العناية الالهية. فالله ليس شيالا للهموم، ولا مشجبا نعلق عليه مشكلاتنا ونستسهل أو نستحلي ان نكون عالة عليه. ويبدو هنا كأن نجيب محفوظ هو من أنصار تلك النظرية التي تقول ان واقعة الاعلان عن ختام النبوات قابلة للتأويل على انها قرار إلهي بوقف التدخل الالهي وبترك البشر يقررون مصيرهم بأنفسهم. ويبدو هنا أيضاً ان مصطفى الدهشوري، بطل الحكاية الثالثة والسبعين من **«حكايات حارتنا»** ينطق بلسان نجيب محفوظ عندما يقول بالحرف الواحد: «لا أشك في أنه - سبحانه - قرر ان يتركنا لأنفسنا، بلا اتصال ولا عناية»، وعندما يضيف قوله: «إذن فالايمان بالله يقتضي الايمان بتجاهله لعالمنا، كما يقتضي منا الاعتماد الكلي على النفس وحدها».

وعلمنة الدين تعني في المقام الخامس والأخير إعادة فتح باب الاجتهاد فيه. وإعادة فتح باب الاجتهاد لا يمكن ان تعني الا شيئا واحداً: سريان مفعول الزمن من جديد على أحكام الدين التي تنزع النظريات اللاهوتية الى تصورها وكأنها عابرة للزمن ومتعالية، عليه ولا يقف نجيب محفوظ عند عتبة المناداة النظرية بشعار فتح باب الاجتهاد - مع إبقائه في واقع الحال مغلقا على نحو ما هو ملاحظ حتى اليوم - بل يقدم، في روايته «رحلة ابن فطومة»، نموذجا ايجابيا لجالية اسلامية تعيش في ديار الغرب وقد اندمجت أتم الاندماج مع شروط الحضارة العصرية نتيجة لأخذها بالقاعدة الفقهية التي تقول: «تتغير الأحكام بتغير الأحوال». ونترك هنا لابن فطومة، بطل الرواية، ان يحدثنا بلسانه عن مشاهداته في هذا المجال عندما لبى دعوة إمام الجالية لتناول طعام الغداء في بيته: «رحبت بالدعوة لانغمس في حياة الحلبة (أي ديار الغرب). سرنا معا حوالي ربع ساعة الى شارع هادىء تحف به أشجار الاكاسيا على الجانبين، واتجهنا الى عمارة أنيقة يقيم الإمام في دورها الثاني. لم اشك ان الامام من الطبقة الوسطى، ولكن جمال حجرة الاستقبال دلني على ارتفاع مستوى المعيشة في الحلبة. وصادفتني تقاليد غريبة تعتبر في وطني بعيدة عن الاسلام، فقد رحبت بي زوجة الامام وكريمتها، بالاضافة الى ابنه. وتناولنا الغداء على مائدة واحدة، بل قدمت الينا أقداح نبيذ. انه عالم جديد واسلام جديد. وارتبكت لوجود المرأة وكريمتها، فمنذ بلغت مشارف الشباب لم تجمعني مائدة طعام مع امرأة، لا أستثني من ذلك أمي نفسها. ارتبكت وغلبني الحياء، ولم أمس قدح

النبيذ. قال الامام باسما:

- دعوه لما يريحه...

قلت:

- أراك تأخذ برأي أبي حنيفة؟

فقال:

- لا حاجة بنا الى ذلك، فالاجتهاد عندنا لم يتوقف، ونحن نشرب مجاراة للجو وللتقاليد ولكننا لا نسكر...».

وعندما يبدي ابن فطومة عجبه من كل ما رآه من اسلام دار الحلبة يأتيه الجواب على لسان ابنة الامام - التي ينتهي من خلال فعل واضح في دلالته الرمزية الى طلب يدها والاقتران منها - بقولها:

«- الفرق بين اسلامنا واسلامكم ان اسلامنا لم يقفل باب الاجتهاد، واسلام بلا اجتهاد يعني اسلاما بلا عقل!».

وبدون ان نزعم ان علمنة الدين تستغرق كل موقف نجيب محفوظ الفلسفي، فان لنا ان نلاحظ ان هذا الموقف يتوزع إجمالا على خمسة محاور، يعيد كل محو منها طرح الاشكالية الدينية من زاوية متميزة:

١- «المحور الميتافيزيقي»: اذا كانت الميتافيزيقا هي بالتعريف فلسفة ما بعد الطبيعة، فإنها تكون أيضا بالاستتباع فلسفة ما بعد الحياة. والحال ان للموت حضوره الدائم في كتابات نجيب محفوظ. والموت هو الكوة التي يطل منها الانسان - الفاني بالتعريف - على عالم الآخرة والأبدية. واذا كانت الدنيا كما رأينا تطرح اشكالية العناية الالهية (أو عدمها)، فان الآخرة تطرح اشكالية الايمان (أو عدمه). والحال ان رأي نجيب محفوظ في هذه المسألة قاطع: فما دام هناك موت، فلا مندوحة عن تصور وجود آخرة، وبالتالي عن افتراض وجود اله. صحيح ان الايمان ليس آمراً عقليا، بل قد يكون العكس هو الصحيح: ولهذا يضطر جعفر الراوي، بطل رواية «قلب الليل»، الى ارتكاب جريمة قتل بحق عقله عندما قاده هذا العقل الى تخوم الالحاد والماركسية. ولكن من وجهة نظر ميتافيزيقية، أي من وجهة نظر الأبدية، فإن كل شيء يفقد معناه اذا لم يفترض العقل وجود الله، حتى وان «عجز تماما عن إدراكه او تصوره». ولهذا أيضا يقول جعفر الراوي. وهو من يعرِّف نفسه بنفسه بأنه «عابد العقل ومقدسه»، يقول بتسليم وهو يقف عند عتبة «الراحة الابدية»: «انني عاجز عن الكفر بالله!».

٢- المحور الاخلاقي: كما قد يكل «الكسالى» من أولاد الحارة - على نحو ما يسميهم نجيب محفوظ - أمر خيرهم للعناية الالهية، كذلك فقد يكلون أمر شرهم للكيد الشيطاني. وهم في الحالتين معا لا يرومون سوى التنصل من مسؤوليتهم البشرية. والحال ان الشيطان الحقيقي في نظر نجيب محفوظ هو شيطان الناس الداخلي. وصحيح انه في تلك الرواية المقولبة بقالب التراث - والتي تحمل من هنا بالذات اسم «ليالي ألف ليلة» - يتحدث عن «السحر الابيض» و«السحر الأسود» ويجعل من الجن والعفاريت أبطالا ذوي حضور حقيقي في القصة - تحت أسماء سنجام وقمقام وسخربوط وزرمباحة - ولكنهم فيما يتعلق بمسألة الخير والشر تحديدا ابطال غير فاعلين، لأن الفعل كله - وبالتالي مسؤولية الفعل - انما هو للانسان. واذا لم يكن بد من تسمية الشيطان البشري باسمه الحقيقي، فلنقل، باختصار شديد، انه، بموجب تحديد نجيب محفوظ، اسم مثلث للشهوة: شهوة السلطة وشهوة المال وشهوة الجنس.

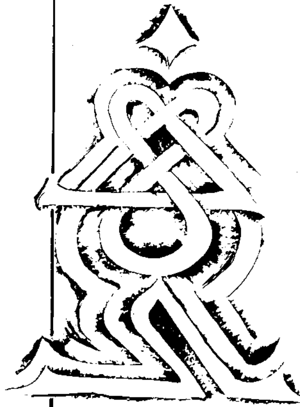
٣- المحور الانطولوجي: تقترن نزعة نجيب محفوظ النقدية الجذرية بنزعة انسانية لا تقل عنها جذرية. فهذا الناقد اللاذع للانسان هو في الآن نفسه عاشق كبير له. نقده ينصب على تمرغه في الوحل، وحبه له يؤججه إصرار هذا الانسان نفسه على التطلع الى عالي المُثُل وهو غارق في حمأة الطين. ولهذا يقول بطل «قلب الليل» بكبرياء واعتزاز: «إنني أتمرغ في التراب، ولكنني هابط في الأصل من السماء». وفي «ثرثرة فوق النيل» وفي «حكاية بلا بداية ولا نهاية»، كما في «قلب الليل»، لا يماري نجيب محفوظ في ان الانسان، كما يذهب داروين، كان في الأصل قردا. ولكنه يرى ان المعجزة الحقيقية هي كيف استطاع هذا القرد ان يؤنسن نفسه. وان يكن ثمة من ملحمة، فإنما هي تحديدا هذه الصيرورة الانسانية للحيوان البشري.

٤- المحور الانتروبولوجي: في «رحلة ابن فطومة» يبني نجيب محفوظ فلسفة حقيقية في الحضارات. ولئن بدا نجيب محفوظ في هذه الرواية نصيراً للنسبية الحضارية، مؤكدا، مثلا، على قيمة الحرية في دار الحلبة، أي في حضارة الغرب الرأسمالية، وعلى قيمة العدالة الاقتصادية في دار الأمان، أي في حضارة الشرق الاشتراكية، فقد خص دار الاسلام في واقعها الراهن بسهام نقده. فعلى الرغم من أن هذه البلاد هي في الأصل «بلاد الوحي»، الا ان «ما من سيئة» عثر بها ذلك النهر لابن بطوطة في رحلاته «الا وذكرته ببلاده الحزينة». وهو لم يرحل أصلا الا على أمل العودة - بعد المقارنة بين الحضارات - بـ «الدواء الشافي لجراح الوطن». آية ذلك ان هذا الوطن - الذي «يقال فيه عادة انه وطن الكمال» - مريض الى حد يبعث على الحسرة والأسى، بل مريض الى درجة انه «لو بعث عليه الصلاة والسلام» لأنكره وأنكر اسلامه الذي «يذوي على أيدي أبنائه وهم ينظرون».

واذا كان نجيب محفوظ قد أعاد في «رحلة ابن فطومة» ربط نفسه بجيل الرواد النهضويين الذين قادتهم مشكلة «مرض الوطن» الى طرح إشكالية علاقة الدين بالتقدم الحضاري، فانه ما كان له ان يمتنع - وهو يتصدى بدوره للاشكالية عينها - عن تقديم رؤيته الخاصة في هذا المجال، وان دوما من منظور رمزي. وتستوقفنا هنا بوجه خاص الحكاية السادسة والسبعون من «حكايات حارتنا». فبطلها المهندس عبده السكري، ممثل الانتلجانسيا النهضوية وابن الحارة الأصيل الذي استكمل دراسته في الغرب، يعود ليقترح هدم «التكية» لأن التكية - على حد تعبيره - «تعترض مجرى الحارة كالسد وتحول دون انطلاقنا نحو الشمال». ومع انه يحظى بتعاطف الراوي - وهو الناطق في «حكايات حارتنا» بلسان نجيب محفوظ - وبتفهمه، ولكنه لا يحظى بالمقابل بتأييده في مشروعه لهدم التكية. فالراوي يميل بالأحرى الى الأخذ برأي «المعتدلين» من أهل الحارة ممن يعتقدون بأنه «يوجد اكثر من سبيل الى الشمال». وأنه ليس من الضروري ان يكون هدم التكية (الدين) هو السبيل الاجباري والوحيد الى التقدم باتجاه الشمال - أي الغرب اذا ما أخذنا بعين الاعتبار الموقع الجنوبي للحارة المصرية. وهذه الرؤية الانتروبولوجية، التي تشرط التقدم الحضاري بتطوير الدين لا بإلغائه، تتضامن على كل حال مع الرؤية الميتافيزيقية المحفوظية التي وجدناها تصادر على انه ما دام هناك موت فلا بد ان يكون هناك دين وتصور للآخرة. ولهذا ينتصر في الحكاية رأي «القلة المعتدلة» من أهل الحارة التي يقول قائلها انه «لا داعي للعجلة»، وانه ما لم يتقرر نقل القرافة، وهي مَعْلم لا يقل قدماً وتهرؤاً في الحارة عن التكية - فلا موجب لمناقشة مسألة إزالة التكية، بل «لتبق التكية ما بقيت القرافة!».

٥- المحور الايديولوجي: المذهب الذي ينتهي جعفر الراوي، الناطق الآخر بلسان نجيب محفوظ في **«قلب الليل»**، الى اعتناقه هو مذهب المثل المصري الشعبي الذي يقول: «سمك لبن تمر هندي». فهو مذهب تلفيقي يستفيد من المقارنة بين الحضارات ليدعو الى ديموقراطية في الحكم على الطريقة الرأسمالية، والى مساواة في التوزيع على الطريقة الاشتراكية، والى روحية في القيم على الطريقة الاسلامية. ولهذا يعتبر جعفر الراوي نفسه انه «الوريث الشرعي للاسلام وللثورة الفرنسية والثورة الشيوعية». فإذا ما قيل له: «تلفيق.. أحلام يقظة.. خيال... تجميع ما لا يجتمع...» رد قائلا، ودوما بالنيابة عن نجيب محفوظ «من حقي أن انشىء مذهبا جديدا اذا لم أقتنع بالمذاهب القائمة».

الشيطان البشري هو شهوة السلطة وشهوة المال وشهوة الجنس



وربما كان ينبغي أخيرا ان نضيف الى هذه المحاور الخمسة آخر سادسا، نسميه **المحور الاسطوري**. وهو محور يتصل بالشكل، لا بالمضمون. فقد كان على نجيب محفوظ، وهو الروائي بالأصالة والفيلسوف بالوكالة، أن يخرج رؤيته الفلسفية لله وللانسان وللتاريخ اخراجاً روائيا وبمنطق روائي وبمعيار روائي. ومن هنا وجد نفسه أمام الحاجة الى اختراع ما يمكن ان نسميه بميثولوجيا جديدة أو هيكلية أسطورية جديدة تكون له بمثابة السدى الذي ينسج عليه لحمة أفكاره الفلسفية بحيث لا يقطع السيولة الروائية ولا يقع في التجريد النظري. وهكذا أرسى، برسم معماره الروائي، مداميك ميثولوجيا مكانية خاصة تتحدد معالمها الأساسية بـ «الوقف » و «الحارة» و «التكية» و «القرافة» و «الكتّاب» و «الزاوية» و «السبيل» و «الحانة» و «الخان» و «الخلاء»، الخ. ولكن بالاضافة الى ميثولوجيا المكان هذه، انفرد نجيب محفوظ ـ وتلك تجليته الكبرى كروائي ـ بتشييد ميثولوجيا من الأشخاص أو الأدوار الأدائية أحيت، على الطريقة السينمائية، عالم الحارات كما عرفته القاهرة في القرن التاسع عشر وهي على عتبة صدمة الحداثة. ولا يذهب الفكر بنا هنا الى جوقة الدراويش والشحاذين والمهابيل والبلطجية والسقائين والباعة المتجولين والمكاريين وسائقي عربات الكارو التي كانت تغص بها أزقة الحارات قبل ان تعرف الثورة الاسفلتية والتي وجدت انعكاسا واسعا لها في الانتاج الروائي والقصصي لرواد المدرسة الواقعية المصرية، بقدر ما يذهب بنا الى تلك الفئة الاجتماعية المتميزة التي لعبت في تاريخ مصر المملوكية دورا يشابه من بعض الوجوه دور الفرسان المحترفين في اوروبا قبل الثورة الصناعية أو دور الساموراي في اليابان في العهد الاقطاعي، والتي عرفت في مصر باسم «الفتوات» مثلما عرفت في المشرق العربي باسم «القبضايات»، والتي مالت وجوديا الى الانحلال والاضمحلال طردا مع توطد السلطة المركزية للدولة الحديثة. فقد انفرد نجيب محفوظ دون سواه من الروائيين بإحياء تراث الفتونة وتقاليدها ودستور سلوكها وجدليتها الطبقية الخاصة (فتوات/ حرافيش) حتى باتت ميثولوجيتها علامة فارقة لأدبه، ابتداء من «أولاد حارتنا» التي كانت بمثابة تصميم أول لعالمها المعاد بناؤه وانتهاء بـ «ملحمة الحرافيش» التي اعطت ذلك العالم، كما يدل عنوانها بالذات، تعبيره الملحمي. وبطبيعة الحال، لم يكن قصد نجيب محفوظ الاحياء التاريخي بما هو كذلك، بل أراد أبطاله من الفتوات والحرافيش، دونما انتقاص من كثافتهم الوجودية، الخاصة، حوامل لأفكاره وروؤاه، وأبطالا لدراما الوجود والتاريخ كما يتعقلها لا كما هي في واقعها الحرفي. ولعلنا لن نفهم الوظيفة الدلالية لميثولوجيا الفتوات والحرافيش كما أعاد نجيب محفوظ بناءها ما لم نقارن بينها وبين مثال اكثر معاصرة وأدخل في الخيال المشترك للانسان الحديث هو ذاك الذي تقدمه السينما الاميركية، العظيمة التأثير على هذا الخيال، من خلال ميثولوجيا راعي البقر. فالفتوة، بمعنى من المعاني، هو كاوبوي الرواية المحفوظية، ولكنه ليس ذلك الكاوبوي المسطح، المنمط، الذي يكرر نفسه في نسخ لا عد لها كرجل مسدس وصائد هنود، بل ذلك الكاوبوي المتفرد القسمات، المتعدد الأبعاد، المشحون بالدلالات الانسانية والرمزية والميتافيزيقية والراسم علامات استفهام حول مسلمات الوجود كما نلتقيه في أفلام جون فورد وجون هيوستون وهنري هاتواي وآخرين من عمالقة الفن السابع. وهذا الكاوبوي المحفوظي، المعمد باسم الفتوة أو الحرفوش، والحامل لرؤية فلسفية أو المتجذر في دراما الوجود والتاريخ، هو انجاز معماري كبير للرواية العربية، قابل للشغل والتطوير، وقابل للاستئناف والتناسل من خلال رؤى أخرى لروائيين ـ وربما أيضا لفلاسفة ـ عرب آخرين. فعندما تخرس الفلسفة بطوعها أو كرهها، يظل في مستطاع الميثولوجيا ان تنطق، ولا سيما اذا كان المطلوب ان تنطق ضد نفسها. □

صدر حديثاً:

محمود شريح

توفيق صايغ: سيرة شاعر ومنفى

أول كتاب سيرة من نوعه يستند الى أوراق الشاعر ووثائقه ومدوناته الشخصية.



يصدر قريباً:

المؤلفات الكاملة لتوفيق صايغ

- □ **ثلاثون قصيدة** (شعر)
- □ **معلقة توفيق صايغ** (شعر)
- □ **القصيدة ك** (شعر)
- □ **ت. س. إليوت ـ الرباعيات الأربع** (ترجمة)
- □ **خمسون قصيدة من الشعر الأميركي** (ترجمة)
- □ **أضواء جديدة على جبران** (دراسة)
- □ **صلاة جماعة ثم فرد** (مجموعة شعرية جديدة تنشر للمرة الأولى)



رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel. 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

الدين في روايات نجيب محفوظ

رشيد العناني

■ حين طرح الناقد المعروف صبري حافظ على نجيب محفوظ (في مقابلة أجراها معه في السبعينات) انه من الممكن القول بأن أعماله تدور على محاور ثلاثة هي السياسة والجنس والدين، فإن محفوظ قبل هذه الأطروحة بلا تردد ومضى يتحدث في إسهاب حول المحورين الأوّلين قائلا ان اهتمامه بالجنس ربما كان رافدا لاهتمامه بالسياسة وان الدين أيضا ربما لا يعدو أن يكون رافداً آخر للإهتمام نفسه. وعند هذا الموضوع من الحديث ابتدر محفوظ محادثه المستسلم بالتحذير التالي: «لا تتحفز للسؤال لأنني لن اتحدث في موضوع العقيدة الشائك هذا... وهي الموضوع الذي أحب ان اترك فيه المجال مفتوحا لاستقصاءات النقد والنقاد»[1].

وبذلك وُئِدَ السؤال في فم محاوره ورفض نجيب محفوظ ـ الذي يرحب دائما بالحديث حول أعماله ومغزاها ـ ان يتناول محور الدين في أعماله وأن يحدد موقفه بجلاء تجاه هذا العنصر الهام في حياة الفرد والمجتمع على السواء. ولا يستطيع أحد ان يلوم الكاتب الكبير على تحفظه وإيثاره الصمت على التصريح، ففي بلادنا الحديث في الدين من الحقوق المصادرة والجهر برأي يخالف رأي المؤسسات الدينية والمشاعر اللاعقلانية مخاطرة، اي مخاطرة، دونها ذراع القانون وإرهاب المؤسسة الدينية والجماعات الأصولية التي يجيد كلاهما اللعب على عواطف بسطاء الناس واستغلال جهلهم في تأليبهم على كل «مارق» يفتح فمه بكلمة تخرج عن وجدان تجرّأ على الانفلات من قوالب التراث.

وليس ببعيد عن الذكرى ما حدث للشيخ علي عبد الرازق لدى نشر كتابه «الاسلام وأصول الحكم» سنة ١٩٢٥، ولا ما حدث لطه حسين حين أصدر في العام التالي كتابه «في الشعر الجاهلي». وليس ببعيد عن الذكرى أيضا ان رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» ما زال نشرها ممنوعا في مصر منذ ١٩٥٩، واليوم يقرأها العالم مترجمة الى لغاته الحيّة ولا يستطيع من كتبت من أجلهم ان يقرأوها في لغتها الأصلية. اما قضية سلمان رشدي وكتابه «الآيات الشيطانية»، فهي من الحضور في الذهن والواقع بحيث لا تحتاج الى تعليق، وهي مثال حيّ على النهاية الحتمية لطريق حظْر الفكر ومصادرة حق التعبير عن الرأي المخالف، اذ نرى حظر التعبير يتحول في يسر شديد الى حظر للحياة. وكأن مقولة «ديكارت» الشهيرة «أنا أفكر، فأنا موجود»، قد انقلبت في عرف سدنة الجمود الى «أنت تفكر، فأنت لا تستحق الوجود».

فيما يلي محاولة لطرح إجابة عن ذلك «السؤال الشائك» الذي رفض محفوظ ان يتورط في تناوله تناولا صريحا، والحقيقة أننا لسنا في حاجة الى بيان خاص من الروائي حول موقفه من الدين، فهذا الموقف متاح بوضوح لا لبس فيه، واستفاضة لا تخلو من تكرار في رواياته العظيمة، وطرحه لموقفه من خلال فنه هو أبلغ بلا شك من أي رأي مباشر يدلي به أو يحجم عن الادلاء.

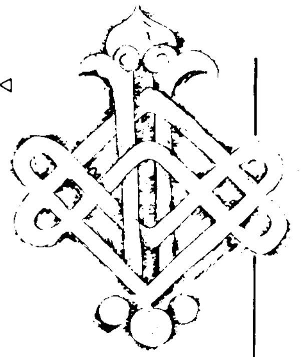
يعود إنشغال نجيب محفوظ بدور الدين في المجتمع الحديث الى فترة جد باكرة من حياته الأدبية، اذ نراه يتصدى لهذه القضية الخطيرة في أولى روايات المرحلة الواقعية، «القاهرة الجديدة» المنشورة سنة ١٩٤٥، وهي أول رواية له تقع أحداثها في مصر المعاصرة بعد رواياته التاريخية الثلاث المعروفة. وهذه الرواية مثال بليغ لما يعنيه محفوظ حين يقول ان اهتمامه بالدين انما هو رافد لاهتمامه بالسياسة، وهو قول لا نظن ان ناقدا يخالفه فيه. ان الرواية في جوهرها تتعلق بموضوع الخيارات الأخلاقية، سواء على المستوى الفردي أو الاجتماعي. والحق ان أخلاق الفرد وأخلاق المجتمع انما هما وجها العملة اللذان لا ينفصمان في عالم نجيب محفوظ. وهكذا فان الفرد الذي لا همّ له الا خلاصه الشخصي، والذي لا يعنيه في شيء مصير غيره من الأفراد سواء في بيئته المباشرة أو في المجتمع على اتساعه هو أنانيّ حاقت به اللعنة ولا أمل له في الفردوس المحفوظي. ومحجوب عبد الدائم، بطل «القاهرة الجديدة»، هو النمط الأصلي غير المنازع لهذا المثال، وهو مثال سيتواتر ظهوره مراتٍ ومرات في بانورامة محفوظ الاجتماعية.

لا حرج علينا اذا ان نطرد محجوب عبد الدائم بلا تردد من مدينة محفوظ الفاضلة. على ان الرواية تطرح علينا مثالين آخرين، كلاهما يتّسم بنقاء السريرة وإيثار الغير على الذات، وكلاهما راغب في ان يكون له دور في اصلاح المجتمع: أما أحدهما فمسلم أصولي، وأما الآخر فاشتراكي. ومن الواضح أن كلا منهما بإيجابيته الاجتماعية يمثل محكا يبرز عدمية محجوب وتجرده من كل وازع اخلاقي، إلا أنهما على ذلك نقيضان لا أمل في تلاقيهما. اذ انه على الرغم من أنهما يتفقان على أهمية المبادىء الأخلاقية للانسان، الا أنهما يختلفان اختلافا جذريا حول طبيعة هذه المبادىء ومصدرها. الأصولي يقول «حسبنا المبادىء التي أنشأها الله عز وجل»، في حين ان مبادىء الاشتراكي تتلخص في «الايمان بالعلم بدل الغيب، والمجتمع بدل الجنة، والاشتراكية بدل المنافسة»[2].

تُرى أي هاتين الرؤيتين الاجتماعيتين تحبّذها محفوظ؟ لا محيص من طرح السؤال والاجابة عنه، فالقول بان الروائي لا يعدو ان يكون مسجلا محايدا يصور مختلف القوى السياسية والاجتماعية الفاعلة في مصر خلال فترة ◁

١. انظر نجيب محفوظ، «أتحدث إليكم»، (بيروت: دار العودة)، ١٩٧٧، ص ٩٧-١٠٣.

٢. نجيب محفوظ، «القاهرة الجديدة»، (القاهرة: مكتبة مصر) ١٩٧٤، ص ٩.



الثلاثينات قول مردود، وهو حريّ ان يحرمنا من قراءة تباشير فلسفة محفوظ الاجتماعية، تلك الفلسفة التي لم يزل يعود الى التعبير عنها في أعماله اللاحقة مرة تلو مرة. ونحن في محاولتنا استقراء موقف الروائي من خلال رواياته لا ينقصنا التأكيد من محفوظ نفسه، فهو القائل «ان حيادي بين الأفكار حياد تكنيكي . . . يتضمن باطنه بالضرورة رأيي وموقفي. فأنا لست محايدا للنهاية»[٣].

فلنقرر اذن في غير إرجاء او تردد ان العقيدة الاجتماعية التي نظن ان الروائي يعتنقها هي عقيدة الاشتراكي العلماني، وأن العقيدة الاجتماعية التي ينبذها هي عقيدة الاسلامي الاحيائي. والدليل على ما نذهب اليه يتجلى في أسلوب تصوير الكاتب لكل من الشخصيتين، فهو يصف النموذج الاسلامي بأنه «لم يخل من تعصب وحدّة، بل كانت تعتريه لحظات قسوة جنونية، تنضب فيها خصوبة نفسه، فينطلق كلسان من لهب يلقف ما يلقاه ويلتهم ما يتصدى له». وهو أيضا يوصف بأنه «لم ينج من ميل للوحدة. . . الى جهل بأصول اللباقة الاجتماعية، ونكران لروح الفكاهة، وولع بالصراحة جعلت من حديثه أحيانا سوط عذاب. . .». ونعلم أيضا من السرد الروائي ان طفولته لم تكن طبيعية، فقد أصيب «بمرض عصبي» منعه عن ارتياد المدارس حتى سن الرابعة عشرة[٤].

في مقابل هذه الصورة المنفّرة نجد النموذج العلماني مبرزا في صورة إنسانية محببة. فهو يوصف بأنه «كان مثالا طيبا للروح الاجتماعية الحقة. . . يجيد الحديث والخطابة وطهي الطعام والغناء، مع ميل محمود للاطلاع والثقافة واستمساك مخلص بالفضيلة»، ووقته مقسم بين أنشطة ايجابية شتى: «فإلى جانب وقت القراءة هناك وقت للرياضة وآخر للمناظرة وثالث للرحلة ورابع للحب الخ. . .».

ونحن أيضا نعلم من الرواية انه حين تخلى عن عقيدته الدينية، كان السؤال الذي حيره هو علامَ تنهض أخلاقه و «ما الذي يمسك على الفضائل قيمتها بعد الله؟». ويجد الشاب مخرجا من حيرته لدى الفيلسوف الاجتماعي اوغست كونت الذي بشره «بإله جديد هو المجتمع، ودين جديد هو العلم». ونسمع على لسان الروائي الذي يكتب الرواية من وجهة نظر «المؤلف العليم بكل شيء» أن الفتى «اعتقد ان للملحد - كما للمؤمن - مباديء ومثل إذا شاء وشاءت له إرادته. وأن الخير أعمق أصولا في الطبيعة البشرية من الدين، فهو الذي خلق الدين قديما وليس الدين الذي أوجده كما كان يتوهم، وجعل يقول عن نفسه: كنت فاضلا بدين وبغير عقل، وأنا اليوم فاضل بعقل وبلا خرافة!»[٥].

* * *

وحين تصدر رواية محفوظ التالية بعد عام واحد في سنة ١٩٤٦، ونعني بها «خان الخليلي»، فإننا نجد أنه ما زال مشغولا بالقضايا نفسها الى حد فرضها على الرواية فرضا. ففي هذا العمل الذي تدور أحداثه في حي الحسين في أثناء الحرب العالمية الثانية نجد أنفسنا قبالة اشتراكي علماني آخر يدعو الى الديانة الجديدة نفسها مثل سلفه في «القاهرة الجديدة». ومرة أخرى نجد ان لايمانه أقْنُومَيْنْ هما التقدم الاجتماعي والعلم، وهو يعلن انه «كما أنقذتنا الديانات من الوثنية، ينبغي ان ينقذنا العلم من الديانات»[٦]. وهو كذلك يقول ان للعصر الحديث انبياؤه، ويذكر منهم «ماركس» و «فرويد». ويمضي يذكر بإعجاب انجازات العلم الحديث ناعتا الدين بأنه ليس إلا أساطير:

«ان العلماء المعاصرين يعلمون بما في الذرة من عناصر، وبما وراء عالمنا الشمسي من ملايين العوالم، فأين الله؟ وما أساطير الديانات؟ وما جدوى التفكير في مسائل لا يمكن ان تحلّ وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن ان تحل وينبغي ان نجد لها حلا؟»[٧].

وعلى نقيض الحال في «القاهرة الجديدة»، فإننا نجد أن داعية الدين والسلفية في «خان الخليلي» ليس ندّا فكريا لداعية العلمانية والاشتراكية، فهو ليس الا موظفا حكوميا صغيرا محبطا ومنطويا على ذاته، ولم يحظ من التعليم الرسمي الا بقدر ضئيل، على انه عكف على قراءة التراث الديني السلفي حتى صور له وهمه انه قد أصبح ضليعا فيه. امّا حين يتطرق الأمر الى أمور الفكر الحديث، فهو من الجهل بحيث انه لم يسمع بـ «ماركس» أو «فرويد». ويصوّره محفوظ يعاني من مركب نقص تبدو أعراضه في ضرْب من الاستعلاء الفكري لا يتناسب مع ضآلة حظه من المعرفة وفي ميل واضح للتفاخر بما اطّلع عليه من علوم السلف، الى جانب احساسه بأن الدنيا قد ظلمته وأحلّته في درك من دركاتها دون ما يستحق، وهو إحساس يُشْرِف به على تخوم المرض النفسي المعروف بجنون العظمة.

مرّة اخرى لا يسعنا إلاّ ان نلاحظ ان حياد الكاتب في عرض مادته الروائية ليس إلا حيادا سطحيا، أما موقفه الفكري الشخصي فيمكننا أن نميزه دون عناء في تصويره الساخر للنموذج الديني وفي حرمانه له من الندية الفكرية مع النموذج المضاد، وكأنّ الروائي يُضعف - عن وعي أو غير وعي - أحد النموذجين كي يبرز تفوُّق الآخر.

*

تمر سنوات ويكتب نجيب محفوظ بقية أعمال مرحلة الواقعية الاجتماعية، ويبدو أنه قد انشغل بعض الشيء عن هذه القضية، إلا انه لا يلبث ان يعود إليها بحيوية متجددة، ونجدها تصبح ثانية شغله الشاغل في آخر روايات تلك المرحلة ونعني بها «الثلاثية» العظيمة (١٩٥٦ - ١٩٥٧). نراه هنا مشغولا كدأبه بقضية التقدم البشري والقوتين المصطرعتين على الاضطلاع بإنجازه في المجتمع. أمّا هاتان القوتان فهما الاسلام من جهة والعلم والاشتراكية من جهة أخرى (وينبغي ان نلاحظ هنا ان الاشتراكية والعلم هما تركيبة كيماوية لا فصام لعناصرها في تصور محفوظ لقضية التقدم). وهكذا فإننا نشهد في «قصر الشوق» - الجزء الثاني من «الثلاثية» - اندحار الدين على يد العلم، على حين تكتمل أقسام الصورة في الجزء الثالث - «السكريّة» - حيث نرى الاشتراكية تنضم للعلم في نضالهما ضد العقيدة الدينية.

في «قصر الشوق» يبرز الروائي الصراع المذكور في لحظة استقطابية من خلال مشهد المواجهة المتوترة بين الشاب اليافع «كمال» الذي ما زال طالبا بمدرسة المعلمين العليا وبين أبيه الجبار المهاب «السيد أحمد عبد الجواد». كان الرجل قد اطلع في إحدى المجلات على مقال لابنه يبسط فيه بالشرح نظرية «داروين» في أصل الأنواع والنشوء والارتقاء. والسيد عبد الجواد كما نعلم من الرواية تاجر ناجح لا حظّ له يُذكر من التعليم، وهو مؤمن عميق الايمان على ما يتسم به أسلوب حياته من شغف بالملذات وكسر لبعض أوامر الدين ونواهيه. ومن هنا فهو يُفْجَع عن حق في ابنه حين يراه يعرض دون دحض او إنكار رأيا مجافيا لرأي الدين الصريح وهو «ان الله خلق آدم من تراب، وأن آدم هو أبو البشر» على حد قوله لابنه لائما مُعنّفا. الا ان تحول «كمال» كان قد اكتمل ولم يعد ينفع معه زجر ابيه، فنراه ينصت له مبديا الطاعة والخنوع بينما يمضي تيار أفكاره الباطنة على النحو التالي:

لماذا كتب مقالته؟ لقد تردد طويلا قبل أن يرسلها الى المجلة، ولكنه كان كأنما يود ان ينعي الى الناس عقيدته. لقد ثبتت عقيدته طوال العامين الماضيين أمام عواصف الشك التي أرسلها المعري والخيام، حتى هوت عليها قبضة العلم الحديدية فكانت القاضية. على أنني لست كافرا، لا

◆

٣. «أتحدث اليكم»، ص ١٥٧ - ١٥٨.
٤. «القاهرة الجديدة»، ص ١٢ - ١٣.
٥. المرجع السابق، ص ٢٢ - ٢٣.
٦. نجيب محفوظ، «خان الخليلي»، (القاهرة: مكتبة مصر) ١٩٥٨. ص ٩١.
٧. المرجع السابق، ص ٦١ - ٦٢.

زلت اومن بالله، أما الدين، أين الدين؟ ذهب»[٨].

وفي موضع آخر يؤكد كمال اكتشافه الجديد اذ تجري خواطره على لسان الكاتب كما يلي:

. . . وسيكون في تحرره من الدين أقرب الى الله مما كان في ايمانه به، فما الدين الحقيقي الا العلم، هو مفتاح أسرار الكون وجلاله، ولو بُعث الأنبياء اليوم ما اختاروا سوى العلم رسالة هم، هكذا يستيقظ من حلم الأساطير ليواجه الحقيقة المجردة، مخلفا وراءه تلك العاصفة ـ التي صارع فيها الجهل حتى صرعه ـ حدّا فاصلا بين ماض خرافي وغد نوراني، بذلك تتفتح له السبل المؤدية الى الله، سبل العلم والخير والجمال، وبذلك يودّع الماضي بأحلامه الخادعة وآماله الكاذبة وآلامه البالغة[٩].

مرة أخرى نجد هنا مثالا لانعدام النِّدِّيَّة الفكرية بين ممثلي الاتجاهين: الديني واللاديني، (وهما في هذه الحالة كمال وأبوه)، وهي الحيلة الفنية التي سبق ان استخدمها محفوظ في «خان الخليلي» لتغليب الرأي الذي يحظى بتأييده الشخصي على الرأي الآخر وسوق عواطف القاريء دون ان يحس مع الفكرة الأوجه عرضا والأقوى منطقا والتي لصاحبها سلطان أكبر على مشاعرنا كقراء. والى جانب هذا كله ففي حالة «قصر الشوق» لدينا دليل إضافي من خارج الرواية، وهو علمنا أن أزمة كمال الفكرية كما هي مصورة في الرواية انما تعكس أزمة محفوظ الفكرية في شبابه، فهي شخصية فيها عنصر من عناصر السيرة الذاتية وهو ما لا ينكره الروائي في أحاديثه المنشورة[١٠].

أمّا في «السكرية» فيعود محفوظ إلى الاسلوب الذي ابتدأ به في «القاهرة الجديدة»، وهو استخدام نِدَّيْن فكريين لتمثيل الفلسفتين الاجتماعيتين المتخصامتين. والنِدان الضدان هنا هما الأخّان أحمد وعبد المنعم شوكت، ابنا أخت كمال، بطل «الثلاثية»، وعلى كونهما من أسرة واحدة ونشآ في بيت واحد ويدرسان بنفس الجامعة فهما على طرفيْ نقيض، اذ أن أحمد اشتراكي ملحد مجاهر بإلحاده، في حين ان أخاه عبد المنعم سلفي إحيائي من جماعة «الاخوان المسلمين». وكأن محفوظ قد أراد بتصويرهما على هذا القرب وهذا التنافر في آن ان يُلمح ـ ربما من حيث لا يدري ـ الى حتمية الصدام بين التيارين على نحو قد لا تعصم منه الأواصر التقليدية والبنى الاجتماعية القائمة.

ومثلما فعل محفوظ في «القاهرة الجديدة» نجده يشي بعواطفه الخاصة تجاه النموذجين في «السكرية» عن طريق ما يلصقه بهما من صفات نفسية وجسمية. فنراه ينسب الى النموذج الاسلامي «عبد المنعم» ـ على لسان خاله كمال ـ صفة «اليقين والتعصب المرذولين» ويحرمه من خاصية المرح والحس الفكاهي، كذلك يخصه بمظهر جسمي غير جذاب فيجعله «أميل الى القِصَر والامتلاء». أما أحمد، النموذج الاشتراكي العلماني، فغني عن القول ان الكاتب يضفي عليه من الصفات الجاذبة كل ما خلعه عن خصمه[١١]. ولعل أشد ما يُفقد النموذج الديني عطف القاريء في حين يُحبّبه في النموذج الضد هو موقف كل منهما من الجنس الآخر وعلاقة الحب. فعبد المنعم يبدو خائفا رافضا لنوازع الحياة الجارية في عروقه في علاقته بجارته التي يبادلها الحب، وفي النهاية يتصرف بنذالة حين يقطع علاقته بها باعتبارها غواية من الشيطان لمجرد أنها سمحت له بمغازلتها قبل الزواج. وعلى النقيض من هذا الموقف نلفي أخاه أحمد يتقبل استقلالية فتاته وحريتها في ماضيها ولا يغض من حبه واحترامه لها معرفته أنها كانت على علاقة بغيره قبل ان يعرفها، وليست سماحة الروح هذه بالشيء القليل في سياق التقاليد الاجتماعية في مصر في الأربعينيات بل وحتى اليوم الى حدٍّ كبير.

رأينا في «قصر الشوق» كيف ان الايمان بالعلم قد أخرج من حياة كمال الايمان بالدين، ولا نلبث ان نرى الصيغة المحفوظية لتقدم البشرية تكتمل بعنصرها الضروري الآخر، أي الاشتراكية. ونجد محفوظ يؤكد من جديد ما سبق ان طرحه في «القاهرة الجديدة» من أن النظرة الالحادية ـ الاشتراكية للوجود لا تفتقر الى عرف أخلاقي شخصي خاص بها، وهو ما يلخصه أحمد في ايمانه «بالعلم والانسانية وبالغد». أما عبد المنعم فلا يرى ـ إذ يحتدم الجدال بينه وبين اخيه ـ في هذا إلا هدما لكل «ما الانسان انسان به»، وأما أحمد فيفصح عن ايمانه الجديد قائلا:

«بل قل بقاء عقيدة أكثر من ألف سنة آية لا على قوتها، ولكن على حطة بعض بني الانسان، ذلك ضد معنى الحياة المتجددة، ما يصلح لي وأنا طفل يجب ان أغيره وأنا رجل. طالما كان الانسان عبدا للطبيعة والانسان، وهو يقاوم عبودية الطبيعة بالعلم والاختراع كما يقاوم عبودية الانسان بالمذاهب التقدمية، ما عدا ذلك فهو نوع من الفرامل الضاغطة على عجلة الانسانية الحرة»[١٢].

وفي موضع لاحق من الرواية يحظى الايمان الجديد بداعية آخر لا يقل فصاحة وحماسة (إن لم يزد) عن أحمد، وذلك في شخص رفيقته في الاشتراكية والتحرر الاجتماعي والتي لا تلبث أن تصبح زوجته رغم معارضة أهله. وسنرى أنها وان كانت لا تنكر على الاسلام إنطواءه على بعض عناصر الاصلاح الاجتماعي الا انها لا تقرر ذلك الا لتسارع لنفيه باعتباره غير صالح للتعامل مع العصر الحديث:

«قد يكون في الاسلام اشتراكية، ولكنها اشتراكية خيالية كالتي بشر بها «توماس مور» و «لويس بلان» و «سان سيمون». انه يبحث عن حل للظلم الاجتماعي في ضمير الانسان بينا ان الحل موجود في تطور المجتمع نفسه، انه لا ينظر الى طبقات المجتمع ولكن الى أفراده، وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية. وفضلا عن هذا كله فتعاليم الاسلام تستند الى ميتافيزيقا أسطورية تلعب فيها الملائكة دورا خطيرا. لا ينبغي ان نبحث عن حلول لمشكلات حاضرنا في الماضي البعيد. . .»[١٣].

ولعله ينبغي ان نسوق هنا دليلا آخر على تعاطف الكاتب مع النماذج العلمانية الاشتراكية من شخصياته، وهو ما يمكن ان نسميه «الدليل المساحي» أو «الكمّي»، ونعني به حجم المساحة الروائية التي يفردها الكاتب بين دفتي الكتاب لهذه النماذج لطرح أفكارها والتعبير عن قناعاتها، وهي مساحة تفوق كثيرا ما يخصصه للنماذج المعبرة عن الاتجاه الديني ـ الإحيائي.

*

أتم نجيب محفوظ كتابة «الثلاثية» عام ١٩٥٢ حسب كلامه[١٤] وبعد ذلك مضت سبع سنين عجاف بلا كتابة الى ان سلسل «أولاد حارتنا» في «الأهرام» عام ١٩٥٩. وعلى الرغم من الفاصل الزمني الطويل نوعا، جاءت الرواية من حيث رؤياها الفكرية امتدادا سلسا طبيعيا لما سبقها من أعمال. فها هو يطرح فيها من جديد تشخيصه المألوف لأسوأ أمراض البشرية، وهو الظلم الاجتماعي، وها هو أيضا يؤكد من جديد ايمانه الذي لا يتزعزع بالعلاج الناجع الوحيد، وهو تركيبة الاشتراكية والعلم. ولعل «أولاد حارتنا» على الرغم من قالبها الرمزي هي أوضح معالجات الكاتب لهذا الموضوع، وهي أيضا تجعل منه (أي موضوع علاقة الانسان بالدين) موضوعها البُؤري في حين انه يختلط بغيره من الموضوعات في الروايات الأخرى. و «أولاد حارتنا» أشمل في توجهها الانساني العام حيث يتضح منها ان موقف الكاتب من الدين ليس موقف من الاسلام على وجه التخصيص وانما هو موقف من الأديان جميعا وعلاقتها بالفرد والمجتمع. وهو ان كان يبدو أحيانا أكثر انشغالا بالاسلام عن غيره من الأديان فذلك لأنه الدين السائد في مجتمعه والمؤثر فيه. الرواية هي رؤية بانورامية لتاريخ ◁

◆

٨. نجيب محفوظ، «قصر الشوق»، (القاهرة: مكتبة مصر) بلا تاريخ. ص ٢٧١، ٢٧٢.

٩. المرجع السابق، ص ٢٧٥.

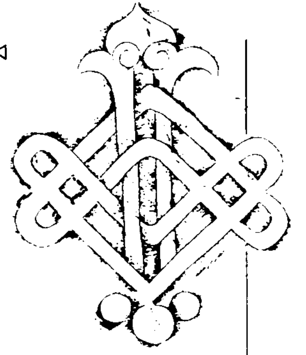
١٠. يصرح محفوظ للناقد غالي شكري ان كمال يعكس أزمته الفكرية. انظر «أتحدث اليكم» ص ٦٢.

١١. نجيب محفوظ، «السكرية»، (القاهرة: مكتبة مصر) ١٩٧١. ص ٢٩، ٤١ وغيرهما كثير في انحاء الرواية.

١٢. المرجع السابق، ص ١٦٠.

١٣. المرجع السابق، ص ٣١٠.

١٤. انظر غالي شكري، «المنتمي»، (القاهرة: دار المعارف) ١٩٦٩. ص ٤٥٢.



الانسان والمجتمع من حيث علاقتهما بالدين منذ الخَلْق والى اليوم الحاضر. وفيها نجد شخوصا ترمز الى الله وآدم والشيطان، والى موسى والمسيح ومحمد. الا أنهم جميعا يجردون في الرواية من كساء الأسطورة وهالة القداسة. وليس معنى هذا ان محفوظ يستهين بالأنبياء او يصورهم في صورة سالبة. وانما هو يحتفي بهم ايما احتفاء، بإعتبارهم من أعظم أبطال البشرية في نضالها القديم ضد الظلم والطغيان، ويرى ان نضالهم البطولي هذا هو الذي رفعهم فوق مصاف البشر مع تقادم الزمن، ونسج حولهم الأساطير، وخلعهم من عالم الانسان ليضعهم فيما وراء الطبيعة.

يرمز الروائي في «أولاد حارتنا» الى استخلاف اللهِ الانسانَ في الأرض من خلال وَقْف يقفه مالكه «جبلاوي» (الذي يرمز الى «الله») على أبنائه وذريتهم الى أبد الآبدين. بعد ذلك يعكف العجوز في بيته المسوّر الحصين ذي الحديقة الغناء والذي تكتنفه الرهبة والغموض ولا يجسر أحد على الاقتراب منه (البيت والحديقة هنا= السماء، الجَنّة). ويقوم البيت عند آخر الحارة (أي الأرض).

إلّا انه سرعان ما يتحول ناظر الوقف الى لصّ يغتصب لنفسه وخاصّته ريع الوقف ويوظف «الفتوات» في إرهاب أهل الحارة لئلا يرتفع من وسطهم صوت مطالب بحق. هكذا بدأ الظلم على الأرض. لكن الظلم يولّد المقاومة، وهذا هو جوهر اليهودية والمسيحية والاسلام كما يراها محفوظ. فالديانات الثلاث تبدو من خلال الرمزية التبسيطية للرواية سلسلة «من حركات المقاومة السياسية ـ الاجتماعية التي تنشأ ضد نظم قمعية وتسعى لإقامة العدل على الأرض. إلا أن نجاح هؤلاء الأنبياء ـ أو الثوّار الاجتماعيين حسب التصوّر المحفوظي ـ كان دائماً نجاحاً وقتيا قصير الأمد، ففي كل مرة كانت الحارة لا تلبث ان تنتكس ويهبط عليها ظلام الشر من جديد.

ألا من أمل إذن؟ بل ثَمَّ أمل. بذا يبشرنا صوت الروائي عبر القسم الخامس والأخير من الكتاب حيث نلتقي «بعرفة» الساحر الذي يرمز للعلم الحديث، والذي يؤول إليه دور المخلّص الاجتماعي الذي كان قبلا حكرا على الأنبياء المبعوثين. وتعبر الرواية عن موت فكرة الألوهية في العصر الحديث ـ والتي تلخصت في قولة «نيتشه» الشهيرة «إن الله قد مات» ـ عن طريق جعل «عرفة» يتسبب في موت الرجل العجوز «جبلاوي». ولا يفوتنا هنا ان نلاحظ الاختيار الموظَّف لاسم «عرفة» باشتقاقه من مادة المعرفة في اللغة.

وهكذا يبرز العلم بإعتباره إله العصر الحديث، وهو ما تؤكده كلمات «عرفة» (ممثل العلم) المحمومة التي يمزقها الندم بعد وفاة الجبلاوي:

«إن كلمة من جدنا كانت تدفع الطيبين من أحفاده الى العمل حتى الموت. موته أقوى من كلماته. إنه يوجب على الابن الطيب ان يفعل كل شيء، ان يحلّ محله، أن يكونه...»[١٥].

ويمضي نجيب محفوظ أبعد من ذلك في محاولته إظهار العلم بصفته الوريث الشرعي للدين. ويبدو هذا واضحا في الرسالة الشفهية التي تحمل آخر كلمات «الجبلاوي» قبل موته والتي تنقلها خادمته الى «عرفة». تقول كلمات الرسالة على لسان الجبلاوي الى الخادمة: «اذهبي الى عرفة الساحر وأبلغيه عني ان جدّه مات وهو راض عنه»[١٦]. تضفي هذه الرسالة على عرفة صفة شرعية لا مراء فيها اذ تجعل منه متلقيا للوحي تماما مثل سابقيه من أبناء الحارة الأنبياء (موسى والمسيح ومحمد) الذين كان الجبلاوي يظهر لهم ويكلفهم بإعادة الأمور الى نصابها في الحارة. وجوهر ما يفعله محفوظ هنا هو أنه يسعى في شجاعة الى ان يسبغ على العلم القوة الروحية التي يتميز بها الدين، وهذا شاغل من شواغله الأساسية كما رأينا في الروايات السابقة.

ومن ناحية أخرى يؤكد محفوظ من جديد الأمل البشري المناط بقدرة العلم غير المحدودة في تحقيق السعادة والرفاه للكثرة الغالبة من الناس، إذ يعبّر عرفة عن ايمانه بأنّ «السحْر» «قادر على كل شيء» وأنه «قد يتمكن يوما من القضاء على الفتوات أنفسهم، وتشييد المباني، وتوفير الرزق لكافة اولاد حارتنا»[١٧].

يبقى ايمان محفوظ بالعلم اذن متينا ولا يعرف حدودا. إلا أننا نراه في «أولاد حارتنا» يبث نغمة تحذير لم يسبق ان سمعناها في أي من أعماله السابقة. فهو يبدو هنا ولأول مرة على وعي بأن العلم إذا ما وقع في أيدٍ شريرة فإنه قمين ان يتحول الى قوة قمع لا تحرير. ذلك انه على الرغم من أنّ عرفة الساحر يخترع سلاحا انفجاريا يستخدمه للقضاء على فتوات الحارة، إلا أنه لا يلبث ان يقع تحت طائلة «ناظر الوقف» الذي يبتز السر منه بتهديده بإفشاء مسؤوليته عن مصرع الجبلاوي وتعريضه لسخط الناس. وبذلك يصبح الاختراع الجبّار في خدمة أغراض الناظر القمعية، ويستحيل عرفة رغما من إرادته الى «فتوة» بقوة العلم التي تزري بقوة الفتوات الاقدمين. ولا شك ان هذه الرؤية الكابوسية الجديدة للكاتب هي نتيجة للعيش في عالم نووي معرض لخطر الفناء الشامل في أي لحظة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ولأول مرة في تاريخ الحضارة البشرية، وكل هذا بسبب وقوع العلم في أيد شريرة.

تبقى «أولاد حارتنا» اليوم أهم مُسْتَقى لمذهب نجيب محفوظ في قضية الدين، فهو يفصح فيها عما يقتصر على الإلماح إليه في غيرها من أعماله. على ان محفوظ لم يتوقف في ما تلاها من روايات عن معالجة موضوعات ومواقف وشخصيات شتى على نحو يُخْلَص منه الى ان الكاتب على قناعة كاملة ان الدين ليس لديه ما يقدمه الى الانسان الحديث في مِحْنَتيه: الوجودية والاجتماعية على السواء. وفيما يلي نستعرض على نحو عابر عاجل (ونرجو ألا يكون مخلّا) بعض الجوانب من نخبة من أعمال محفوظ في ما بعد «أولاد حارتنا» التي تعضّد التفسير الذي نذهب اليه.

أما «اللص والكلاب» المنشورة سنة ١٩٦١ فتبرز التنافر التام بين الواقع الفظ الذي يعيش فيه «سعيد مهران» وبين السلام السابغ الذي يحيا فيه الشيخ المتصوف «جنيدي» والذي يتحقق له عن طريق الانسحاب الكامل من الواقع. والرواية تظهر بجلاء تام انه لا الشيخ جنيدي قادر على انتشال سعيد من عذابه الممضّ، ولا سعيد بقادر على التسامي على الواقع بالفناء في الله وكأنّ الدنيا لا توجد وكأنه لم يَخُن ولم يُظلم.

وأما «الطريق» المنشورة سنة ١٩٦٤ فهي (اذا ما أُخذت على المستوى الرمزي لمعناها) إشارة واضحة لعقم السعي البشري وراء فكرة الوجود الالهي. على المستوى الواقعي، الرواية هي قصة صابر سيد سيد الرحيمي الباحث عن أبيه المجهول كي يوفر له «الكرامة والحرية والسلام»، أما على المستوى الرمزي فالأب هو الله (تأمّلْ مغزى اسمه!) وصابر هو الانسان «الصابر» في سعيه من قديم وراء إله لايني يراوغه أبدا. وغنيّا عن القول ان صابر لا يعثر على أبيه وينتهي به الأمر في يأسه الى اقتراف جريمة قتل. ومما يزيد في وضوح الرسالة المنطوية عليها الرواية ان البطل يتاح له في سياق الحدث ان يحقق «الكرامة والحرية والسلام» عن طريق فتاة محبة وعمل مثمر وبما يغنيه عن البحث عن أبيه، ولكنه يتخلى عن ذلك كله، ويمضي وراء السراب حتى ينتهي الى قنوط وضياع.

وفي السنة التالية (١٩٦٥) ينشر محفوظ روايته «الشحاذ»، فإذا هي قصة اخرى مجازيّة تبين ان الانسحاب من عالم الواقع الى نوع من الصوفية الدينية الانعزالية بحثا عن المطلق لا يجدي شيئا في حلّ مشكلات الذات أو الواقع الأعمّ وإنما يجلب الشقاء على الجميع، فما زال محفوظ يقول بأعلى صوته انه إنْ كان للحياة معنى، فهذا المعنى كامن فيها، وليس خارجا عليها.

وبعد مُضي ما يقرب من ٢٠ عاما على «اولاد حارتنا» يفاجيء محفوظ

---

١٥. نجيب محفوظ، «أولاد حارتنا»، (بيروت: دار الآداب) ١٩٧٢، ص ٥٠٣.

١٦. المرجع السابق، ص ٥٣٨. تلجأ الرواية الى شيء من اللبس والغموض المتعمدين في مسألة الرسالة المبلغة من الجبلاوي الى عرفة، فبينما عرفة على يقين من انه التقى الخادمة وسمع منها الرسالة، إلا ان أخاه يصوّر له ان ما رآه لم يكن الا خيالا. وفي هذا الغموض استيحاء لقضية الوحي وطبيعته في مسائل النبوة: هل هو هاتف داخلي ام انه أمر عياني محسوس؟

١٧. المرجع السابق، ص ٤٨٣.

قراءه ونقاده بإعادة كتابتها تحت عنوان «ملحمة الحرافيش» (١٩٧٧). الا انه يعيد كتابتها على نحو يصعب معه على غير العين المدربة التعرف على الأصل القديم. وهي وان كانت تحمل لقرائها الرسالة القديمة نفسها الا انها عمل فنّي أرقى كثيرا من «أولاد حارتنا». فالرمزية فيها تلتحم بنسيج الحدث، ولا تقف خارجا منه. والحق انه لو ان محفوظ كان له من الحنكة الفنية لدى كتابته «أولاد حارتنا» ما توفر له بعد عشرين عاما لاستعصى فهمها آنئذ على كثير ممن شجبوها من المؤسسة الدينية ولهان خطؤها لدى القلة منهم التي فهمتها ولما كان هناك من يطالب اليوم مجددا برأس الكاتب بسببها.

ومؤخرا نجد محفوظ يلتفت من جديد الى واحدة من أخطر القضايا التي تشغل المجتمعات العربية والاسلامية عامة في الوقت الراهن، وهي مشكلة العلاقة بين الدين من ناحية وبين السياسة والمجتمع من ناحية اخرى. ونجد محفوظ يلجأ في معالجته لهذه القضية الحيوية الى تاريخ مصر القديم بعد طول انقطاع عنه، فيكتب روايته «العائش في الحقيقة» (١٩٨٥، وهي تتناول حكم الفرعون «اختاتون» لمصر في القرن ١٤ قبل الميلاد. وظاهر الرواية اعجاب بالفرعون صاحب دعوة التوحيد وبمثاليته ومضاء عزيمته في تغليب المثل الأعلى على كل ما عداه من اعتبارات، أما باطنها فهو نقد مرير للجانب الآخر لاخناتون وهو تعصّبه الديني واضطهاده لمخالفيه في عقيدته واستبداده برأيه مما بثّ الفرقة بين أفراد شعبه وحطم الامبراطورية المصرية التي كان ورثها عظيمة مزدهرة. فكأن عنوان الرواية ينطوي على سخرية متوارية وان اخناتون لم يكن الا عائشا في «الوهم» حين تصور انه يستطيع ان يفرض عقيدته بالارهاب. وكما قلنا في كتابنا «عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته»:

«يريد محفوظ ان يقول ان حقائق الدين شيء وحقائق الدنيا شيء آخر. وان الدول لا تقوم على التعصب الديني وانما على حرية العبادة والمساواة في الحقوق والواجبات بين أبناء النحل والديانات. ان هذه الرواية هي رسالة محفوظ للتيارات الدينية المتعصبة، وهي ردة على الدعوة المتصاعدة لتطبيق الشريعة الاسلامية في وجه كل الاعتبارات. وهي تحذيره بشواهد التاريخ من الانحراف في تيّار معلوم المصير»[١٨]

*

أين إذن يقف محفوظ من هذا كله؟ وما الذي يستبين لنا من مجمل أعماله التي يتعرض فيها لقضية الانسان والدين على نحو أو آخر؟ ان تاريخ البشرية كما يصوره محفوظ يتمثل في نضال طويل مرير من أجل اقامة العدل الاجتماعي على الأرض، والأديان التي نعرفها اليوم ليست سوى سجل مغلّف بالأساطير لبعض صفحات هذا النضال التي جرت وقائعها في الزمان البعيد. ومن بين شتى الخيارات العقائدية المتاحة للانسان الحديث ليس هناك عند محفوظ الا سبيلا واحدا الى الأمام هو سبيل الاشتراكية المدعومة من قبل العلم: الاشتراكية بديلا أخلاقيا اجتماعيا للدين والعلم بديلا للكهانة القديمة ودورها في شرح أسرار الوجود. ويبدو كل هذا في عالم محفوظ الروائي رؤيا بعيدة المنال تماما مثل الفراديس التي تعد بها الديانات، فالظلم راسخ متمكن على صفحات كتبه والعلم مسخّر في خدمته.

على أنه لا ينبغي ان نختتم هذه الدراسة من دون ان نقول ان عالم محفوظ لا غبار فيه على الدين كعقيدة داخلية بين الانسان الفرد ووجدانه الشخصي، وهناك من شخوصه الروائية من هو على ايمان ديني عميق من دون ان يصوره محفوظ في صورة سلبية. واذا شئنا أمثلة لذلك فهناك شخصية السيد رضوان الحسيني في «زقاق المدق»، وهناك عامر وجدي الصحفي العجوز في «ميرامار»، وكلاهما شخصية ايجابية تحظى بحب الكاتب واحترامه ويظهر في سلوكهما الأخلاقي الرفيع أثر الايمان والورع الديني، وهما بعد قليل من كثير وإنما نسوقهما هنا على سبيل المثال لا الحصر. اما النموذج الذي لا يتهاون معه الروائي، فهو ذلك الذي يرى في الدين دستورا سياسيا لا تبديل له، وشريعة اجتماعية تُفرض قهرا، وسيفا من الماضي مسلطا أبدا على رؤوس المخالفين □

◆

١٨. انظر رشيد العناني، «عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته»، كتاب الهلال ٤٥٥، (القاهرة: دار الهلال) ١٩٨٨. ص ١١٤ ـ ١١٥.

◆

رشيد العناني:

كاتب من مصر، يعمل بتدريس الأدب العربي بقسم الدراسات العربية والاسلامية بجامعة إكستر ببريطانيا. صدر له في العام الماضي «عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته» عن دار الهلال بالقاهرة، وسبق له أن ترجم رواية محفوظ «حضرة المحترم» الى الانجليزية حيث نشرت في لندن سنة ١٩٨٦.

صدر حديثاً:

سلسلة «صور من الماضي»

المملكة العربية السعودية

بدر الحاج



١٩٦ صفحة، قياس ٢١×٣١,٥سم، تجليد فني مع قميص، ٥٠ جنيه استرليني

أول دراسة بالعربية عن تاريخ التصوير الشمسي في المنطقة العربية من خلال أعمال مصورين عرب وأجانب.
يتناول هذا الكتاب الحياة السياسية والاجتماعية والعمرانية في المملكة العربية السعودية في الفترة ما بين ١٨٦٥ ـ ١٩٤٠.



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel 01-245 1905
Fax 01 235 9305
Telex 266997 RAYYES G

المستعرب الياباني نوبوأكي نوتوهارا:

الحاجز كبير بين الثقافتين العربية واليابانية



«نوبو أكي نوتوهارا» مستعرب ياباني يعمل استاذا للأدب العربي في جامعة طوكيو للدراسات الأجنبية. ترجم العديد من الروايات والقصص العربية، منها: «عائد الى حيفا» لغسان كنفاني، و«العسكري الاسود» ليوسف ادريس، و«الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي، و«دومة ودحامد» للطيب صالح، و«ستة ايام» لحليم بركات، وقصص ليحيى الطاهر عبد الله وعلي زين العابدين وغيرهم.

وشارك في سلاسل كتب عن شخصية مصر، وعن الاسلام في ادب يوسف ادريس، وعن «الايام» و«الأديب» لطه حسين، بالاضافة الى العديد من المقالات في المجلات والصحف عن القضية الفلسطينية وأدب غسان كنفاني والاقامة في الوطن العربي.

وله دراسة بالانكليزية عن مفردات الماء في البادية السورية التقاه في طوكيو الشاعر السوري وفيق خنسه.

ـ القارىء العربي يعرف القليل عن الياباني، ويعرف الأقل عن نتاج المستعربين اليابانيين، فكيف بدأ الاهتمام بالثقافة العربية، وكيف تطور، والى أين وصل الآن؟

ـ تجربتنا جديدة، والزمن مهم دائما، نحن بدأنا منذ ثلاثين سنة تقريبا، وهذه المدة قصيرة بالنسبة لموضوع جدي. وغني، ومتنوع كموضوع الثقافة العربية، ومع ذلك يمكننا ان نميز أربعة أجيال من المفكرين والباحثين اليابانيين في قضايا الشرق الأوسط، والثقافة العربية الاسلامية بعامة، في التاريخ، والأدب والسياسة، والدين الخ.

الجيل الأول هو جيل اكتشاف الموضوع، أي الجيل الذي بحث في القضايا العربية الاسلامية لأول مرة، ولفت الانتباه الى هذه الثقافة. لقد عرَف هذا الجيل القاريء الياباني على عالم هذه الثقافة، ولقد لعب كلٌّ من المفكرين: مائجيما شينجي MAEJIMA, SHINJI وتوشيهيكو إزوتسو TOSHIHIKO, IZUTSU.

لقد لعبا دورا مهما للغاية، وهما معروفان على نطاق واسع في اليابان. توشيهيكو إزوتسو مثلا. عن طريق الفلسفة الآسيوية، والفلسفة اليونانية وبالتالي الأوروبية، عن هذا الطريق دخل عالم الثقافة العربية الاسلامية، وهو أول ياباني ترجم القرآن الى اليابانية. على أي حال أثرت كتابات هذين المفكرين تأثيرا كبيرا في الجيل الثاني.

بعد الجيل الأول اتسعت دائرة الاهتمام، وازداد عدد الباحثين، فبالإضافة الى جهود الكتابة تمَّ تحقيق أشكال من تنظيم الباحثين، وتوفير الاتصال بينهم، وبالتالي تبادل الخبرة، ومناقشة الأفكار علنا، ويمكن ان نذكر الاستاذ «إتاجاكي يوزو YUZO, ITAGAKI. ميزة هذا الباحث انه يمتلك قدرة على التنظيم. ولقد قدم أعمالا كثيرة في مجالات الدراسة، وتنظيم الباحثين في شؤون الشرق الأوسط، وكذلك تنظيم اصدار كتب الدارسين. ولقد شارك معظم المختصين بقضايا الشرق الأوسط في برنامجه، وكان دائما وما زال يجذب طلاب الدراسات العليا للاختصاص في مجالات الثقافة العربية الاسلامية.

بفضل جهود الجيلين السابقين أصبح اهتمامنا يشكل تيارا واضحا، جيلي هو الجيل الثالث، ونحن نتابع، ونحاول ان نعمق معرفتنا ومعرفة القاريء الياباني أكثر فأكثر.

أما الجيل الرابع فهو جيل الباحثين الشباب.

ـ ترافق نشوء الاستعراب الياباني، مع صعود اليابان الاقتصادي، فهل لعب الاقتصاد والسياسة دورا أساسيا موجها، ام هناك أسباب أخرى؟

ـ عندنا في اليابان لا تؤثر السياسة عميقا في موضوع الاستعراب كما تسميه. التأثير يأتي من مجالات الدراسة نفسها. دراسة التاريخ أولا، ثم الدين، العلاقات الدولية، الأدب وهكذا. بعد ذلك يأتي اهتمام الباحث، فإذا وجد ما يثير اهتمامه، ويشجعه استمر في الدراسة والبحث.

ـ الاستشراق الغربي نشأ نتيجة عوامل كبيرة:

ـ ولع القرن الثامن عشر بالاكتشاف.

ـ سباق الحكومات الأوروبية لايجاد أسواق واسعة.

ـ صعود البرجوازية ونمو الصناعة نموا هائلا.

هذه العوامل وغيرها دعمت، ونشطت. ووسعت دائرة الاستشراق الغربي، ماذا عن اليابان؟

ـ تقصد الظروف الاجتماعية والسياسة أولا؟ بالطبع تؤثر في الحياة عامة، وفي العلاقات بين الشعوب. الخ، ولكن في موضوع الاستعراب لم تؤثر عميقا، بمعنى لم تؤسس، ولم توجه، ولم تتدخل. طبعا اليابان اهتمت لفترة طويلة بالنفط، ولذلك اهتمت بالمنطقة العربية المنتجة للنفط، وازداد عدد المقبلين على تعلم اللغة العربية، ولكن هذا الاهتمام كله ضعف نتيجة فقدان النفط الأهمية نفسها. ولكن تيار البحث استمر واتسع، ولا علاقة له بالاهتمام الرسمي للدولة. أريد ان أقول ان البحث عن الحقيقة هو ما يربط الدارس الياباني بالعالم العربي. اهتمام الباحث، موقفه. انني اتحدث عن العوامل الداخلية، مثلا قبل سنوات لم يكن في جامعة طوكيو (أكبر وأهم جامعة في اليابان) قسم لدراسة شؤون الشرق الأوسط. انا تحدثت عن المحتويات. وأنت تعرف الكثيرين من الباحثين، ويمكنك ان تسألهم لماذا اختاروا مجالات تخصصهم، عندئذ ستتأكد ان الأسباب بعيدة عن تيار السياسة اليومي، سياسيا واقتصاديا.

ـ مرّة اخرى. لماذا لم يظهر الاستعراب الياباني في القرن الماضي مثلا؟ مع الاستشراق الاوروبي؟ أنا أسأل عن الأسباب.

ـ نحن لم نكن نعرف أي شيء عن البلدان العربية. وحتى الآن معرفتنا ليست كبيرة. في البداية عرفنا عن طريق الغرب: اوروبا وأميركا. مثلا بعض الدارسين اليابانيين درسوا الاسلام في اوروبا وليس في

البلدان العربية. في البداية كان التقدير الياباني ينصب على الدراسة في اوروبا، ولكن الجيل الثاني من الدارسين توجه الى البلدان العربية مباشرة. وللأمانة الأستاذ «إتاجاكي» هو الذي بدأ هذا الاتجاه، وذهب الى القاهرة، ودرس هناك. ونحن الآن نقدر هذا المنحى. باختصار، في البداية فهمنا عن طريق الغرب، وعن طريقهم اكتشفنا الحضارة العربية، أما الآن فنحن نعمل لكي نفهم بأنفسنا مباشرة.

ـ كثير من المفكرين العرب يدينون حركة الاستشراق الغربي كاملا، فمثلا. عبد الله العروي، في كتابه «الايديولوجية العربية المعاصرة»، يرى ان الاستشراق أنشأ موضوعه إنشاء وفقا لتصوراته المسبقة، فشوّه، وعجز عن الفهم، ويرى ادوارد سعيد في كتابه «الاستشراق» ان المستشرقين كافة عنصريون، مسيحيون، مؤسساتيون، ويرى حسن حنفي في كتابه «التراث والتجديد» ان الاستشراق مسيحي يهدف الى القضاء على الاسلام وهكذا.

ماذا عن الاستعراب الياباني؟

ـ سأحاول الاجابة، ولكن لا أعرف اذا كانت تكفي في حوار كهذا. على أي حال أريد ان أقدم ثلاث نقاط:

أ ـ نحن فهمنا بالتدريج. الآن أصبحت الأمور واضحة. في البداية كررنا ما قاله الاستشراق الغربي. لم يكن عندنا مصدر آخر للمعلومات.

ب ـ احسسنا أنهم لا يقولون الحقيقة. والقضية الفلسطينية مثال ممتاز على ذلك. لقد فهمنا متأخرين. هذا صحيح. ولكننا فهمنا. حتى الصحافة عندنا كانت تقدم القضية الفلسطينية لليابانيين نقلا عن الاعلام الأميركي والاوروبي. الآن تغيرت الصورة. الصحفيون أنفسهم فهموا انّ ذلك الاعلام لا يقول الحقيقة. وللأمانة ـ مرة اخرى، ان الاستاذ «إتاجاكي» لعب دورا مهما في كشف التشويه الذي يتم دائما للقضية الفلسطينية عبر الاعلام الغربي، ولذلك بدأنا نذهب بأنفسنا، لنرى الحقائق مباشرة، وأصبح لدينا القدرة على تمييز الحقائق، لقد فهمنا ان علينا ان نستقبل الكتابات الغربية بحذر، وتدقيق، وحيطة.

جـ ـ السفارة الاسرائيلية تجتذب بعض الشباب للدراسة في اسرائيل على حساب الحكومة الاسرائيلية، وتريد ان تستغل نتائج دراسة اولئك الشباب، ولكن النتائج تأتي غالبا عكس ما تريده تلك السفارة. يوجد صحفي ياباني معروف، درس في اسرائيل، وعاد مؤيدا للقضية الفلسطينية لأنه رأى بنفسه التناقض بين ما تقوله وسائل الاعلام الاسرائيلي، وبين الواقع. ويمكن ان نذكر هنا، كمثال ايضا الباحث: أوئي واكاوا كازوماسا KAZUMASA, OIWAKAWA [توفي في الخمسين من عمره]، هذا فعال، وذو دلالة كبيرة. نحن الآن نرى الحقائق، والمعلومات متوفرة لنا، ونستطيع ان نحكم بأنفسنا. وحتى الحكومة الاسرائيلية لا تستطيع ان تكذب علينا.

ـ أتعتقد ان الاستعراب الياباني موضوعي؟

ـ الآن بدأ يتكون التيار الموضوعي. مرة ثانية القضية الفلسطينية مثال جيد لتوضيح هذه المسألة. أوروبا وأميركا وراء اسرائيل. هذا واضح، وهناك محاولة دائمة لطمس الحقائق، ولكننا نفهم ذلك الآن. نحن نتريث قبل التسليم بالصحة، ونريد ان نتأكد بأنفسنا. اليابانيون فهموا هذا أيضا، ومع الجيل الثاني من الباحثين بدأنا ننتقد، وكتاب ادوارد سعيد «الاستشراق» ترجم الى اليابانية، واستقبلناه باهتمام، لكل ذلك أعتقد ان الباحثين اليابانيين ليس لديهم سوء نية تجاه العرب، أو تجاه القضايا العربية، وإذا وجد باحث، او مختص، أو صحفي، يزوّر الحقائق، أو يكتب بسوء نية، فإننا نعزله بسهولة. أعني لا بد أن يدافع عن أفكاره علنا، أمام الجميع، لا بد ان يشارك في النشاطات الجماعية، فالنقاش العلني المفتوح او النشاط الجماعي يفضحان ذلك الصنف ان وجد، وأنت تعرف نماذج منهم، وتعرف انهم معزولون، لا يهتم بهم احد، لأنهم يبحثون عن مصالحهم فقط وليس لتوضيح الحقائق، لقول الحقيقة. مرّة ثانية، ليس عند الباحث الياباني سوء نية تجاه العرب في حدود معرفتي وتجربتي.

ـ أنت توزع نشاطك في اتجاهين:

ـ الشخصية العربية

ـ الأدب العربي المعاصر، والرواية بخاصة.

عمَّ تبحث؟ وماذا تريد أن تقول؟

ـ إنني أسأل مستغربا: لماذا ليس عند اليابانيين اهتمام بالثقافة الاسلامية؟ كلما قدمت جهدا، او فكرت في جهود زملائي من الباحثين يحضر هذا السؤال بإلحاح، وأبحث عن جوابه باستمرار. سأحاول ان أفصل أكثر. منذ مائة سنة لم يكن اليابانيون يعرفون شيئا عن العرب، وبالطبع لم يكن العرب يعرفون عن اليابان، والآن نفهم بالتدريج، ونقول: نحن نتبادل الثقافة، ولكن هذا قول. أريد ان يتم الدخول والنفاذ الى جوهر الثقافة العربية، فكيف نتبادل الثقافة؟ وكيف يمكن ان يتم تمثل الثقافة العربية؟ نحن أخذنا الثقافة الغربية، ونجحنا الى حد في تمثلها، وعندنا الكثير من الباحثين أصبحوا مثقفين بالثقافة الاوروبية، والمسيحية، أعني يعيشونها، يتمتعون بها، وتظهر في حياتهم حاضرة حية، فلماذا ليس عندنا في اليابان من تربى تربية ثقافية عربية اسلامية؟ انا أظن ان الحاجز كبير بين الثقافتين: اليابانية والعربية. الباحثون اليابانيون في هذا المجال ـ كغالبية ـ مترجمون. دائما نرى، ونترجم ونفسر، ولكن لم نكتشف ـ ربما ـ بعد، لا بد من جيل جديد لا يكون مترجما فقط، هكذا أظن، بالنسبة الي، أنا أتابع الرواية العربية وهي جزء من حياتي، ولكنني لا ترضيني مهمة المترجم فقط. اريد شيئا أبعد، ولذلك أبحث في الشخصية العربية. بالطبع أنا لا أقلل من أهمية نقل الرواية العربية، أو الشعر العربي، أو غيرهما، ولكنني أبتغي ما هو أعمق ولذلك اتابع، وأسافر الى البلدان العربية باستمرار. أظن اننا لم نكتشف ثقافتكم من الداخل، لم نصل الى مرحلة الاستمتاع بها. وفي هذا المجال لا يمكن الاعتماد على الآخرين. لا بد ان ننجز المهمة بأنفسنا. وكما قلت، أظن ان الحاجز كبير بين الثقافتين. وبدون ان نتجاوز هذا الحاجز سنبقى قرب السطح. بعيدا عن الأعماق. مثلا، العرب لا يعرفون شيئا جوهريا عن اليابان. أنا أفهم هذا. العرب غير مهتمين حتى الآن. السبب مفهوم وواضح، ولذلك أشك بأن يكون اهتمام اليابانيين بالثقافة العربية الاسلامية حقيقيا. أنا أتجه الى هذه الغاية. وأبحث عن جواب، ولذلك أكتب، وأترجم وأسافر الى البلدان العربية.

ـ «أين المصريون». عنوان كتابك عن الشخصية المصرية، هل تظن ان هناك شخصية مصرية، وأخرى سورية، وثالثة مغربية وهكذا، أم شخصية عربية؟

ـ اليابانيون ـ كما تعرف ـ يعلمون القليل عن العرب. مهمتنا ان نعرّف اليابانيين هنا على الشخصية العربية من الداخل. طبعا توجد شخصية عربية، وهذا لا ينفي، ولا يتناقض مع القول بالشخصية العربية المصرية، ولقد وضح هذه المسألة الدكتور جمال حمدان توضيحا ممتازا في مقدمة كتابه «شخصية مصر». هذا الموضوع متشابك، وكبير للغاية كما أظن. ولذلك انا الآن مهتم بالشخصية السورية، من خلال معايشة الناس، والاقامة معهم في بيئتهم. إنني مهتم بالقضايا الجوهرية في الوطن العربي، وعن طريق الكتب، فكرا، وأدبا، ونقدا اكتشفت وفهمت نصف الشخصية المصرية، واستغرقني ذلك عشر سنوات. وأنا مسرور بنتيجة جهدي، ولكن ذلك لا يكفي. إنني الآن مهتم بالبيئة الجغرافية في الوطن العربي، وبالانسان هذه البيئة، وأنت تعرف مدى التنوع. البيئة مهمة جدا فيها أرى، الانسان المرتبط بالبيئة. ان الاتصال بالناس صعب جدا، وبالنسبة الى الانسان العادي في منتهى الأهمية. مثلا، شخص في البادية السورية حفر ◁

لا بد من جيل جديد من اليابانيين لا يكون مترجما فقط

أكثر من خمسين بئرا حتى وجد الماء، ثم استقر نهائيا بجانب البئر. هذا الارتباط الحميم بالبيئة يثيرني، ويشدني، وأبحث عنه، وعن فهمه. أنت تعرف ان أترجم روايات عربية، وقصصا قصيرة، وأكتب، ولكن عندي هدف أبعد، وعلينا ان نتوجه الى أهداف دائما بجدية قصوى. على كل حال ان أمشي.

- يرى الكثيرون في امريكا وأوروبا ان عصر «شووا» [فترة حكم الامبراطور السابق هيرو هيتو] هو عصر الرواية اليابانية الذهبي، وأنّ من الصعب ان يتجاوز الروائيون اليابانيون كتّاب تلك المرحلة. أنت ماذا ترى؟

- في عصر «شووا» تألقت الرواية اليابانية. هذا صحيح، أما الآن فالحركة الأدبية راكدة، المواضيع استهلكت، ومن الصعب فعلا تجاوز روائيي عصر «شووا». لا بد من تغيير عميق.

- يقول الشاعر العربي عنترة بن شداد: «هل غادر الشعراء من متردم؟» ولكنه كتب معلقة رائعة، أعني المشكلة ليست في الموضوع، هناك دائما أسباب أبعد من الموضوع، ما هي هذه الأسباب التي تخصّ ركود الرواية اليابانية؟

- في العالم لا تظهر مواهب جديدة كبيرة. لماذا؟ عندنا في اليابان الحركة مستمرة ولكن لا يظهر كتاب أقوياء. وكرأي شخصي أرى ان مجتمع اليابان نضج قليلا، وفقد حيويته، وجوعه للأشياء، أي فقد موقع تحدي المشاكل. هذا المجتمع شبعان هذه الأيام، ولذلك ضعف عنده عنصر التحدي. وأنا أعتقد اننا عندما نطلب الأدب للمتعة لا نبدع أدبا.

- النظام الرأسمالي؟

- المجتمع الياباني حقق القدرة الاقتصادية. وبالتالي فالفرد يستطيع تحقيق حاجاته حسب اهتمامه، الغنى أفقد اليابانيين جوعهم للأشياء، أعني فقد الناس جوعهم النفسي أيضا. مثلا في القديم كان العالم الخارجي مدهشا للياباني. كان مجهولا. الآن فقد الشباب اهتمامهم بمشاكل العالم ككل، وهم يسافرون، ويشاهدون بسرعة، ويتحدثون بثقة كبيرة. انهم شاهدوا، وعرفوا. لكل ذلك فإن مبيعات الكتب الأدبية تقل، أوروبية، ومحلية، وآسيوية، وغيرها من الآداب العالمية. هذا مؤسف، ولكنه واقع.

- قبل ان نتابع الحديث عن أزمة مبيعات الكتب أريد ان تعطينا فكرة عن الجوائز الأدبية في اليابان، خاصة جوائز الرواية. وطبيعة هذه الجوائز، ودورها في العلاقة بين الكاتب والقارىء.

- عندنا في اليابان جائزتان سنويتان للرواية، وهاتان الجائزتان مهمتان للغاية، والقارىء ينتظر النتيجة باهتمام بالغ: الجائزة الأولى هي جائزة «أكوتاجاواشو AKUTAGAWA-SHO»؛ أي الأدب النقي، هذا الإسم غريب، الأدب للأدب، الفن للفن، ! هذه الجائزة تعطى للأدب الرفيع، وصاحب الجائزة يكتسب شهرة واسعة، وتباع كتبه بكثرة، وتلاقي كتاباته كلها حفاوة واهتماما من القراء. قيمة الجائزة ليست مادية، وإنما قيمتها في مدى انتشار الكاتب. أما الجائزة الثانية فاسمها «ناؤكي شو NAOKI-SHO» وهي مخصصة للأدب الشعبي. والقارىء الياباني يشتري كتب من يفوز بإحدى الجائزتين بإقبال. عندنا بعض الناس يريدون ان يستمتعوا بالقراءة، ولكنني استغرب كيف يمكن ان نفرق بين أدب نقي وأدب شعبي. وهل هناك حدود فعلا؟ هذا غريب.

- الجائزتان حكوميتان؟

- لا ليس للحكومة صلة بهما. شركات النشر تمول الجائزتين. وبخصوص الجوائز وأهميتها لا بد من توضيح مهم للغاية. أنت تعرف ليس عندنا في اليابان إله. أعني ليس عندنا اجابات مقدسة وجاهزة عن مشاكل الحياة، كما في البلدان العربية مثلا. ولذلك نعتمد على أنفسنا. نبحث عن الأجوبة لدى الكاتب الروائي أيضا. ومن هنا نستطيع فهم اهتمام القراء بالانتاج الأدبي، وانتظارهم لنتيجة الجائزتين المذكورتين. ولكن هناك شكوى الآن من انّ المواهب الكبيرة لا تظهر.



- في الوطن العربي تقل مبيعات الشعر سنة بعد أخرى. ولكن الرواية تحافظ على مبيعاتها، وفي أوروبا نجد الصورة نفسها. ماذا عن اليابان؟

- المقارنة بين القراء العرب والقراء اليابانيين غير دقيقة كما أتصور. القارىء في اليابان يشتري كثيرا كما قلت. ربات البيوت يتابعن الكتاب، ويشترين كثيرا أيضا، للأسباب التي ذكرتها. وهذا كله مرتبط بنظام التعليم في اليابان، والظروف الاقتصادية، ونمط الشخصية. ولكن كما أعلم فالقراء في الوطن العربي قليلون. والمهتمون بالأدب أقل لأسباب اقتصادية، وسياسية، وتعليمية، أما بالنسبة للشعر فالأمر مختلف، وأضيف أيضا ان اهتمام الشباب عندنا بالكتاب ينخفض كما أشرت من قبل.

- ماذا عن القصة القصيرة اليابانية؟

- القصة القصيرة قليلة في اليابان. أيضا الصورة مختلفة عن الوطن العربي، والنماذج الجيدة نادرة. عموما ربما لا يتجاوز نتاج القصة القصيرة نصف واحد بالمائة من نتاج الرواية.

- القصة القصيرة لا تلائم مجتمع الاستهلاك الرأسمالي، أم ماذا ترى؟

- وسائل الاعلام اليابانية لا تعطي مكانا للقصة القصيرة، وما ينشر في المجلات الدورية لا يتعدى مستوى كتابة التسلية. أما ما هي الأسباب حقيقة. لم أسأل نفسي من قبل، على الأقل، ليس عندي تفسير متماسك مقنع. هذا هو واقع القصة القصيرة اليابانية.

- قبل ان ننتقل الى الشعر، هل تعتقد ان رواية عصر «شووا» وصلت الى المستوى العالمي للرواية؟

- لست ناقدا مختصا، ولكنني أتابع بلا انقطاع. الرواية الأوروبية مقياس العالمية؟ على فرض ان الرواية الاوروبية في نماذجها الرفيعة متفوقة، او كانت متفوقة، ولكن ما هو معيار هذا التفوق عند ديستويفسكي مثلا؟ الموقف؟ القضية، أعني قضية الكاتب؟ الفن؟ الانطباع المؤثر؟ الامتاع الذي يعمق معرفتنا بالحياة؟ الخ. أنا عندما أقرأ النماذج المتفوقة عند يوسف ادريس مثلا، أو الطيب صالح، أو غيرهما أجد المستوى الرفيع، أجد ما تسميه أدبا عالميا ذا جاذبية. نماذج عديدة من الرواية العربية والقصة القصيرة العربية أعطتني انطباعا قويا، وبهذا المعنى الرواية اليابانية في هذا المستوى، وأستطيع ان اذكر اكثر من روائي ياباني. مثلا أغلب روايات «تاكيداتاي جون»، نماذج من روايات «تانيزاكي»، و«آبي كوبو»، بالنسبة الى انا أقدر أدب الموقف، أدب القضية، وأحترم في الكاتب اخلاصه لقضية الكتابة حياة وسلوكا. الموقف مهم للغاية. وكمثال، أنا ترجمت غسان كنفاني الى اليابانية. غسان الانسان والموقف يحتل مكانة عالية رغم ان إنتاجه خارج شروطه لا يحقق هذه المكانة.

- كما أعلم، علاقتك بالشعر العربي ليست قوية. لماذا؟ هل للشعر خصوصية معينة؟ أم ماذا؟

- صلتي بالشعر الياباني ليست قوية أيضا، ولكني أريد أن اقرأ وأقرأ. علاقة الياباني مختلفة عن علاقة العربي بالشعر. الشعر في اليابان للأقلية. جمهور الشعر محدود جدا. ظروفكم مختلفة عن ظروفنا. طبعا الشعر مهم في اليابان. (وهل يوجد شخص في العالم ليس الشعر مهما له؟) ولكن حياتنا بعيدة عن الشعر. عندما كنت طالبا كتبت الشعر تحت تأثير وتوجيه اساتذتي، ولكنني توقفت نهائيا لأنني لم استطع التعبير عن نفسي كما أريد. أشعر ان في الشعر طاقة كبيرة، قدرة عميقة ومخبوءة، وأن نماذجه الرفيعة صعبة المنال. وكمثال بعض أشعار «ناكاهاراتشويا»، وأنت ستكتشف كشاعر وانسان، في الشعر الياباني أشياء مرتبطة بداخلك. فالشعراء عندنا لديهم أشياء عميقة وفريدة. وفي اليابان شعراء للأمة كلها أعني نعتبرهم شعراء وطنيين، وكل اليابانيين يقرأون هؤلاء الشعراء، هذا باختصار شديد

عن الشعر الياباني، أما عن الشعر العربي بالنسبة الي كقاريء، ومحب للشعر طبعا، المناخ مختلف، والطبيعة مختلفة، والشخصية مختلفة، وبالتالي فدلالة المفردات تختلف، مثلا، ببساطة فصل المطر في اليابان هو الصيف، وفي البلدان العربية الشتاء إذن كل مفردات الطبيعة تفترق في الشعرين: العربي والياباني. فلكل منهما خصوصيته، وتفرده، وعلى هذا فلكي نستطيع ان نقرأ الشعر العربي لا بد ان نعرف اللغة العربية معرفة واسعة، معاني، ودلالات. طبعا قرأت أشعارا عربية، وما زلت أقرأ، وكمثال لقد ساعدني كتاب محمود درويش «يوميات الحزن العادي» على فهم شعره، وكمثال أيضا شعرت ان أدونيس صعب، واعترف أنني لم أفهم شعره جيدا رغم اهتمامي بتفكيره، بالطبع علينا ان نقدم هذين الشاعرين للقاريء الياباني، علينا ان نقدم الشعر العربي، ليس القديم فقط بل والحديث أيضا، ولكن بشكل سليم، وهذه المهمة في منتهى الصعوبة، حيث نحتاج الى موهبة أكبر من موهبة المترجم، باختصار الشعر فن خاص وصعب، ومثير.

ـ هناك إجماع على ان شعر «التانكا» وشعر «الهايكو» شكلان يابانيان، وليس للثقافة الصينية أي تأثير عليهما. في الفلسفة مثلا لا نجد فلسفة يابانية خاصة، وفي مجالات العلوم الانسانية عموما أيضا. لماذا «التانكا» و «الهايكو»؟

ـ في الهايكو لا يعتمد الشاعر على الكلمة بل يعتمد على العلاقة بين الكلمات، على التركيب، وعلى علاقة الكلمات بالداخل والخارج معا، ولذلك فالهايكو مكثف جدا، وكلما قرأت نقدا رفيعا للهايكو شعرت أنني مقصر، أما لماذا الهايكو بالنسبة لليابانيين؟ فأنا أتصور ما يلي:

أ ـ في كل ثقافة أسلوب خاص بها، وشكل خاص، وأظن ان اليابانيين وجدوا أسلوبهم في الهايكو.

ب ـ اللغة اليابانية تستخدم ثلاث أبجديات كما تعلم، الهيراجانا والكاتاكانا، والحروف الصينية الأصل، وهي تختلف في النطق عن اللغة الصينية كما هو معروف، ولذلك فالهايكو ليس نتيجة تأثير الثقافة الصينية.

جـ ـ أسلوب التعبير عن المشاعر يختلف من شعب الى آخر، والهايكو يلائم طريقة اليابانيين في التعبير عن مشاعرهم، وميولهم.

باختصار «الهايكو» شعر ياباني خاص، بيئة، وشكلا، وعواطف، وميولا.

ـ لعلك لاحظت وفرة الشعر العربي من جهة، وسرعة استجابة المواطن العربي لشعره، هل الصورة واحدة بالنسبة للشعر الياباني والمواطن الياباني؟

ـ أعتقد ان الأمر مرتبط بالشخصية. أنتم تريدون ان تعبروا عن أنفسكم مباشرة، وبسرعة. اما الياباني فيخبيء شعوره في داخله ويخفي مشاعره، ويراقب، وربما احتفظ بانفعاله مدة طويلة، وأحيانا يفقد حماسته للتعبير. بيئتنا مختلفة عن بيئتكم. بيئتنا هادئة، ونحن لسنا متعودين على رد الفعل السريع، لذلك كان انتاج الشاعر المعروف «باشو» قليلا جدا. كان يذهب في جولات طويلة، يرى طبيعة بلده، ولكنه يكتب مقطوعتين، او ثلاثا من الهايكو، حتى في مجال الرقص أنتم ترقصون اكثر منا، ورقصنا كما تلاحظ بطيء، وداخلي. اليابانيون لا يعبرون مباشرة بكلمة، أو بحركة، ولذلك الهايكو مكثف جدا كما قلت. مرة حدثت شاعرا يابانيا عن اسلوب الأماسي الشعرية في البلدان العربية فتفاجأ وقال انه لا يستطيع ان يقرأ شعره امام الآخرين لأنه يخجل، ولأنه لم يفكر في الموضوع على هذا النحو مطلقا. نحن لا نتوقع الكلمة التي تحرق قلوبنا في أمسية. الياباني يقرأ الشعر في البيت، في خلوة. يغلق الباب. نعم يغلق الباب، ويقرأ وحيدا. وهو لا يريد أحدا بجانبه عندما يقرأ الشعر. لا بد ان نكون في أحسن حالاتنا لنقرأ شعر «باشو» مثلا. عندكم يقول أدونيس ما معناه إنه ينتظر من قاريء الشعر ان يكون في أصفى حالاته الفكرية والنفسية وهو يقرأ الشعر، أي ان يستعد لأن الشاعر يحاوره من هذا الموقع. هذا المعنى نقدره، ونحترمه.

على أي حال أرى انه خلاف في الشخصية، وكثرة الشعر العربي تعبير عن ميول وعواطف وبيئة الشخصية العربية.

ـ قلت ان جمهور الشعر محدود جدا في اليابان، ولكنني أعرف ان معظم اليابانيين، ان لم أقل كلهم يقرأون الهايكو، وأحيانا يكتبونه.

ـ آ، لا بدّ من التمييز، عندما تقول: «الشعر» في اللغة اليابانية فإننا لا نعني التانكا والهايكو، فنقول: الشعر والتانكا والهايكو، وأنا قدرت ان هذا معروف وواضح. والهايكو بصورة خاصة يحتفظ بجمهوره، خاصة الجيل الذي قارب الخمسين فما فوق. ومعظم الشركات اليابانية، والمؤسسات تصدر مجلات خاصة لنشر ما يكتبه العاملون من شعر الهايكو. وأنت تذكر أننا ذهبنا أكثر من مرة مع شعراء هواة الى الجبال، والقرى، وكان معنا ربات بيوت، وعجائز، وموظفون. أنت تعرف الاستاذ كوباياشي. انه يعمل في شركة تأمين ضد حوادث السير. عمله بعيدا جدا عن الشعر، ولكنه يقول انه لا يستطيع ان يتصور حياته، ولا أن يحتملها بدون الهايكو، هذا ما عنيته بالشخصية، والبيئة، وأسلوب التعبير.

ـ الكاتب العربي يناضل في سبيل حريته، وحرية الآخرين. بدءاً من الرقابة، وانتهاء بالمحرمات. ماذا عن حرية الكاتب في اليابان؟

ـ الكاتب الياباني لا يعاني من الرقابة، ولا يواجه رقابة. عندنا رقابة على الكلمات. عندما نكتب، أو نترجم لا نستطيع استعمال كلمات مثل أعمى، أعرج الخ..

ـ معقول؟

ـ نعم، نعم. عندنا أسبابنا. في القديم كانت كلمة «أعمى» شتيمة في اليابان. هذا شيء، وشيء آخر هو ان عدد المعمرين المعوقين كبير عندنا الآن، وهم يعتبرون استعمال هذه المفردات يشكل إهانة وشتيمة لهم، ويحتجون بقوة فيما لو استعملت، ونحن نقدر مشاعرهم.

ـ هل صادفت حالة كهذه؟

ـ نعم، أكثر من مرة. مثلا عندما ترجمت قصة «بيت من لحم» ليوسف ادريس سألني الناشر ان أغير ترجمة كلمة «أعمى» وكما تعرف فإن بطل القصة مقريء أعمى.

ـ كيف تترجمون مثل هذه الكلمات؟

ـ نقول، شخص ليس لديه حرية استخدام العين عن الأعمى. وهكذا. هذا مضحك نعم، ولكنه واقع.

ـ ماذا عن مواضيع الجنس والدين والسياسة؟

ـ توجد رقابة على بعض الكلمات. بعضها ممنوع. تلك التي تثير القاريء، أو بعض القراء. في السياسة لا توجد رقابة، ولا في موضوع الدين، ولكن ليس عندنا حرية كاملة، ولكننا نكتب كما نحب. مثلا موضوع الامبراطور ليس عندنا حرية واسعة في الكتابة عنه. عندنا تجارب رقابة ولكن ليس بمعنى الرقابة في البلدان العربية. لقد تجاوز الكتاب اليابانيون هذا الوضع.

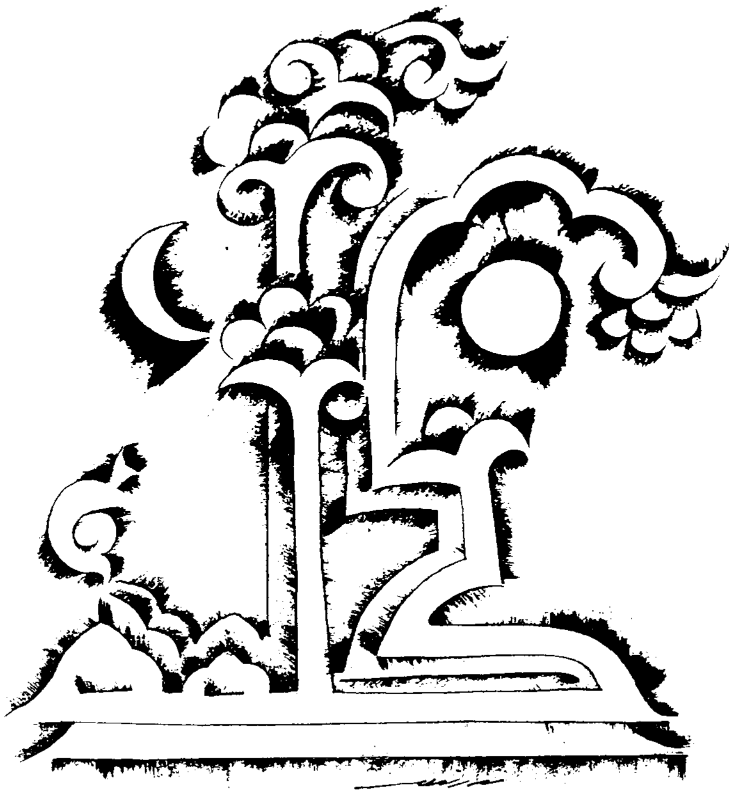
ـ هل يدخل الكاتب الياباني السجن بسبب كتابته، مهاجمة السلطة مثلا؟

ـ (مازحا) اذا سرق دخل السجن. في هذه الحالة نعم.

ـ سؤال أخير، ماذا يريد المستعرب نوتاهارا؟

ـ بالدرجة الأولى أريد ان أنقل أفضل الانتاج القصصي العربي الى القاريء الياباني، حسب موقفي، واهتمامي. واذا قصرت فسأكون قد قصرت في مسؤوليتي. انني أبحث من موقف وموقع، وليس لسبب آخر. انها قضيتي ومسؤوليتي تجاه نفسي، وتجاه الآخرين، وأحيانا أريد ان أقول انطباعاتي عن الوطن العربي. □

ليس لدينا حرية كاملة ولكننا نكتب كما نحب



من ذكرياتي قصة القصيدة



كـوليت الخـوري

■ الهـواء عطر... والمـدينـة تتفجـر تحتهـا اليـنـابيع... والناس يحملون الزهور بيد... وباليد الثانية يحتفظون بالبارود.

نحن في دمشق في الاربعينات تلك السنوات الغنية التي تألقت بالوطنية وحملت الى بلادنا استقلالها.

***

في مطلع الاربعينات كان بطلا قصتي طالبين في جامعة دمشق.

أولهما كان قد دخل الجامعة سنة ١٩٣٩ وكان يومها في حوالي العشرين من عمره.

ممشوق القامة، مرفوع المنكبين، ليليُّ النظرة العميقة، اسمر.

كان قد جاء من اقصى الشمال الى العاصمة ليدرس في جامعتها الطب.

وفي العاصمة سكن في فندق عائلي صغير، أو ما يسمى بالبانسيون، جاثم هنـاك في نهاية حارة ضيقـة مسدودة في الصالحية... كان اسمها يومها: زقاق دق الباب!

أما الثاني، فقد كان يصغره بثلاث سنوات وربما أربع. وكان قد دخل جامعة مدينة دمشق سنة١٩٤١ ليدرس فيها الحقوق.

لم يكن يشبه الأول سوى بالطلة الحسنة وبالتهذيب الجم وبالحساسية المفرطة.

وأما الشكل فقد كان مختلفا للغاية.

فإذا كان الأول يحضن في نظراته ليل بلادي، فقد كان الثاني يحمل في غرته شمسها.

فارع القامة، هابط الكتف، أشقر الهامة بحري العينين.

كان يسكن مع اهله بيتا كبيرا في «مأذنة الشحم» في دمشق.

ومـع ان الحي في المـدينة ما جمع بين الاثنين... ومع ان الصف في الجامعة لم يكن واحدا... ولا الكلية، الا ان هناك مجالا هاماً ضمَّهما.

وهذا المجال لا يتأثر بأي فارق من فوارق الدنيا الخارجية.

هذا المجال له قيمه الخاصة وقواعده وقوانينه.

هذا المجال بنى بنفسه بنفسه ومن نفسه عالما... ونصب عليه ملوكا يحترمهم الملوك... وعباد عشق يعبدهم العشاق.

وهذا المجال الذي يتبعه الغاوون في العالم بشكل عام وفي بلادنا بشكل خاص قد ضم طالبينا.

نعم... كان بطلا قصتي في مطلع الاربعينـات يكتبـان الشعر وهما يتهاديان في العشرينات من العمر.

***

ولما كان الأسمر يكبر الأشقر سناً فقد كان يكبره شهرة.

وبتعبير ادق كان في مجال الشعر معروفا اكثر منه.

ولا تعجبوا...

ففي مرحلة الصبا الباكر ثلاث سنوات أو أربع تلعب دورا هاما في عمر الانسان.

ذلك لأنها تحسب على المرء واحدة واحدة حتى يعبر سن «الولدنة».

فإذا ما وصل الى المرحلة الثانية، محا الشباب كل الفوارق.

وعلى هذا... كان الأسمر معروفا كشاعر صاعد اكثر من الأشقر.

حتى ان شاعرنا الكبير عمر ابو ريشة عندما سئل في ذلك الزمن عمن يتوسم فيهم الموهبة الشعرية في جيل الخضر . . جيل الشباب آنذاك . . . ذكر في مطلع حديثه الصحفي اسم طبيبنا الأسمر.

وكانت مجلة «الأديب» اللبنانية لصاحبها الأديب ألبير أديب، إذ ما ورد في صفحاتها خبر عن طالب الطبيب لا تذكر اسمه الا مرفقا بلقب «شاعر».

والأصح . . . لم تكن مجلة «الأديب» تذكر عنه خبرا الا لأنه شاعر.

وأما ايليا أبو ماضي فقد عده ببساطة واحدا من الشعراء السوريين الكبار . . . وخصه ذات يوم بنسخة من كتابه قدمها اليه بهذه الكلمات: «هدية صغيرة من شاعر لشاعر».

نعم . . . في مطلع الاربعينات تعرف الناس الى طبيبنا الأسمر الشاب شاعرا.

* * *

وأما الأشقر فقد كانت قصته مختلفة.

كان شعره قد ادهش الناس فخافوا ان يتخذو منه موقفا.

كانوا يتمهلون عنده مستغربين منتشين، ولا يجرؤون على الحكم عليه حسب المقاييس العادية.

فقد حملت قصائده الى الشعر العربي نفسا جديدا . . . وكل جديد، ولو كان باهرا، يخيف.

كان شعره يحوي شيئا ما تعودوه . . . شيئا بسيطا واقعيا أنيقا . . . يتسرب الى البيوت من النوافذ كعطر دمشق آنذاك . . . ويخترق القلوب كخيوط شمسها . . .

ـ ٢ ـ

في ذلك الزمن لم يكن في سورية بأكملها سوى جامعة دمشق.

وكانت جامعة دمشق بدورها تنحصر كلها في مبنى كلية الحقوق اليوم.

وبتعبير آخر كان مبنى كلية الحقوق اليوم هو وحده جامعة سورية.

وكانت هذه الجامعة تجمع بحق . . . اذ انها كانت تضم الطلاب المختلفين كلهم في باحتها الأنيقة الخضراء . . . فيتوزعون حلقات حلقات . . . حسب ميولهم العلمية والأدبية والسياسية.

وكانت الحلقة التي تضم المهتمين بالأدب وبالشعر من اكبر الحلقات.

وكان أفرادها يتمشون في حديقة الجامعة الوارفة. يتناقشون، ويحلمون، ويبنون بكلماتهم عالما أجمل . .

ثم يخرجون من الجامعة، ويتدرجون، دون ان يكف نقاشهم، باتجاه بيوتهم . . . أو باتجاه أحد المطاعم او احد البارات في المدينة . . . وعلى الغالب باتجاه أحد المقاهي . . .

كانت دمشق في تلك الأيام صغيرة ململمة انيقة يعرف كل شخص فيها جاره وجار جاره . .

وكانت باراتها تعد على الأصابع مثل بار مالك أو فريدي . .

وكانت مطاعمها معروفة لحقت منها ـ أنا شخصيا ـ في مطلع صبايا مطعم سقراط ومطعم اللوازيس.

أما مقاهيها فهي التي اختصت باستقبال أهالي الأدب، والفن . .

وكان الرواد منهم أمثال احمد الصافي النجفي وعباس الحامض ويحيى الشهابي وسعيد الجزائري وغيرهم قد اختاروا منها مقرا لهم . . . مقهى متطاولا ضيقا دافئا يشبه القطار وقد توقف عند نزلة فكتوريا . . وكان يسمى مقهى البرازيل.

انا أعرف هذا المقهى، فقد ذهبت اليه في آخر أيامه وفي بداية ايامي، واعتبروني يومها ضيفة شرف، لأن هذا المقهى لم يكن يستقبل سوى الجنس الخشن . . وعدوني يومها ومن زالو جنس لطيف.

في ذلك الزمن كان الشبان الذين اختاروا طريق الأدب، يتدرجون من الجامعة صوب مقهى البرازيل، ويتطفلون على الرواد دون ان يكونوا متطفلين.

نحن في الأربعينات . .
ونحن في دمشق . .
ونحن في الربيع . .

ومن لا يعرف دمشق في الربيع في الأربعينات ـ لا يعرف كيف من الممكن ان تتنفس مدينة عطرا . . . وكيف من الممكن ان ترتعش شعرا.

من لا يعرف دمشق في الاربعينات لا يستطيع ان يدرك كيف تستلقي مدينة تحت ظلال غوطتها . . . وتطرب من خرير ينابيعها وتطمئن الى رطوبة انهارها . . . وتنام.

* * *

كان الوقت أصيلا وخرج الطالبان من الجامعة، وتدرجا صوب الصالحية وهما غارقان في حديث عن قصيدة ايليا أبو ماضي الأخيرة وتحليل لها.

وخطر لهما ان يذهبا الى مقهى البرازيل كما هي العادة.

لكن الطبيب الأسمر كان مضطرا الى ان يمر الى غرفته في البانسيون ليحمل منها كتابا جامعيا كان قد وعد زميلا له بأن يعيره إياه.

ولم يمانع شاعرنا الأشقر من ان يرافق صديقه حتى نزله.

وعندما وصلا في الصالحية الى زقاق «دق الباب» الضيق المسدود الذي يجثم هناك في نهايته البانسيون الصغير.

استأذن الطبيب صديقه الحقوقي قائلا:

ـ هل تنتظرني دقيقة؟

فأجابه:

ـ طبعا . . .

واندفع الطبيب في الزقاق مستعجلا حتى اذا ما وصل الى باب البانسيون التفت عفويا يتفقد صديقه.

واحس هذا الأخير بقلق الطبيب فهز رأسه وطمأنه قائلا بصوته الممتلىء الأبح:

ـ . . . انا في انتظارك . .

انسابت العبارة في سمع طبيبنا الشاعر سحبة موال، سحبته الى هنالك . . . الى الشمال . . .

وتخيل حبيبة بعيدة تنتظره . . .

حبيبة واقفة وراء نافذة بيتها . . . يهف قلبها لأي طيف يمر في الدرب الكئيب ويهمس فمها في اذن الربيع رسالة الى الحبيب . . .

«أنا في انتظارك»

وأطربته اللوحة، ودارت الفكرة في رأسه، وسكرت من مشاعره . .

وعندما عاد الى صديقه حاملا كتابه كان شاردا، تدور أفكاره على أوزان ربيعية.

ولم يتضايق الحقوقي من شرود صديقه، بل لم يشعر اصلا بهذا الشرود لأنه كان هو نفسه محلقا مع عطر دمشق، يكتب بالعطر في الأجواء حكاياته.

وهو أيضا كان يتخيل حبيبة تنتظر وتتساءل لماذا لم يعد إليها الحبيب.

ومر المساء نغمات وقوافي بين شاعرين شابين من بلادي.

ولم ينم طبيبنا الأسمر ليلتها الا مع الفجر وهو يحضن طيف حبيبته على الورق.

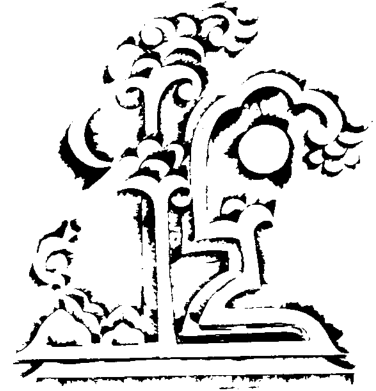
وعندما استيقظ في الصباح، كانت قصيدة «انا في انتظارك» تنتظره مرتاحة على وسادته.

فابتسم وراح يقرأها من جديد:

«انا في انتظارك يا حبيبي والورود
وهي، تسائلني: حبيبك هل يعود؟

◁





من غيري قادر على أن يحتمل معاً عبد السلام العجيلي ونزار قباني ؟

«هذا شبابي منك أذوته الوعود
«فارحم شباب الورد من حرقات نارك
أنا في انتظارك . . .
«أنا في انتظارك قد ملأت بك الدنى
«وفرشت دربك بالزهور وبالجنى
«فرغت كؤوس القوم الا كاسنا
«وغفا الندامى كلهم . . . الا أنا
أنا في انتظارك . . .
«أنا في انتظارك كالدجى ترجو صباحا
«خطر النسيم على الجداول ثم راحا
«والطل ذاب نثيره، والعطر فاحا
«والفجر انت . . . متى تعرى من ازارك
أنا في انتظارك
«انا في انتظارك بين أشباح المغيب
«أهفو لطيف مرّ في الدرب الكئيب
«وأقص أحزاني لنجمات الغروب
«يا حلو، يا عذب المقبل، يا حبيبي
أنا في انتظارك . . .

ـ ٣ ـ

القصيدة عرفت مجدا يفوق ذلك الذي عرفته فيها بعد أغنية ام كلثوم التي عنونها الشاعر بيرم التونسي بالعبارة نفسها . . عرفت مجدا في دمشق وفي بيروت . فقد كان طبيبنا الأسمر يتردد اسبوعيا الى البلد الشقيق .

ذلك . . . لأن بيروت في ذلك الزمن البعيد كانت تبدو لأولئك القادمين من المناطق السورية النائية كأنها تتمة لدمشق بل وكأنها امتداد دمشق الى البحر .

فقد كانت شبه ملتصقة بالعاصمة ومثل العاصمة كانت متألقة ومزدهرة .

واذا كانت دمشق قد نبعت من الصحراء زمردة خضراء ندية ، فان البحر هو الذي قذف بيروت الى الشاطىء لؤلؤة شقراء .

نحن في الأربعينات . . .

في تلك السنوات التي كانت احلام الناس فيها اكبر منهم ، وكانت أمانيهم لا تتناسب وامكاناتهم ، . . . تلك السنوات التي ظنت فيها بلادنا بان العتبة الوطنية التي ستجتازها ستحملها الى القمة ، وما أدركت ان هذه العتبة ستؤهلنا فقط لأن نبتدىء من السفح .

* * *

في بيروت كان الأدباء السوريون يترددون الى مقهى «أبو عفيف» في ساحة البرج ، فيلتقون هناك بزملائهم اللبنانيين ويتبادلون أخبار مدينتهم حروفا منمقة وكلمات منتقاة .

وكان طبيبنا الشاب معروفا في ذاك المقهى ، فقد كان أحمد الصافي النجفي قد عرفه ، قبل سنوات ، الى الأخطل الصغير وأمين نخلة ، وقدمه اليهما شاعرا ، فوجد الطبيب مكانا له في حلقة الأدباء .

وعندما أقبل عليهم ذات مرة حاملا معه قصيدته الجديدة المغمسة بربيع دمشق لاقوه بالشوق واستقبلوها بالاعجاب الشديد حتى انهم صاروا يطالبونه بالقائها كلما جمعهم به مجلس .

وفي كل مرة كانت القصيدة تلاقي استحسانا وتكسب معجبين جددا . . . حتى ان واحدا من الذين لعبوا دورا هاما في حركة النقد الأدبي وكان تقييمه لأي انتاج مقياسا ، اعتبر «أنا في انتظارك» إحدى أجمل قصائد الشعر العربي المعاصر .

وهذا المديح للقصيدة على لسان مارون عبود كرس صاحبها شاعرا كبيرا .

* * *

اثنان فقط لم يبلغ اعجابهما بالقصيدة شأوه .

وهذان الاثنان هما بطلا قصتي : صاحب القصيدة . . . وصاحبه !

فأما الطبيب الأسمر ، فمع مرور الأيام واتساع التجربة والتعمق في الثقافة ، صار يحس من ناحية ، بأنه لم يأت بالجديد . . . بل اكثر من هذا صار اذا ما حدث له وقارن قصيدة نظمها بما نظمه شعراء قدامى من قصائد ، وجد انه لم يأت بما يماثل ما جاؤوا به .

ومن ناحية ثانية ، تبين له انه اذا كان يندفع لكل رفة عاطفة فيعبر عنها تعبيرا شعريا فان هناك خواطر كبيرة تختلج بها نفسه . . . وآراء ونظريات . . . لا تجد مجالا لها في الشعر .

الشعر عطاء جميل حقا . . . الا ان الحياة ليست وقفا على الجمال وحده .

انه طبيب وبحكم مهنته هو يغوص في مجالات بؤس البشر ، فتفيض نفسه بمشاعر متضاربة عنيفة . . . عليه ان يعبر عنها ليرتاح .

لكن الأوزان لا تفسح له مجالا لهذا التعبير .

الأوزان تهذب مشاعره . . . تشذبها . . . تنقيها . . . ثم تطلقها في الأغلال . . . !

وابتدأت حماسته للشعر تتضاءل . . .

وراح ينبش في مجالات الأدب عما يلائم هذا الخضم الهائج في أعماقه . .

فابتسمت له المقالة . . .

وفتحت له القصة ذراعيها . . .

وبقي الشعر بالنسبة لقلبه فقط الصديق الحميم . .

* * *

أما شاعرنا الحقوقي الأشقر ، فقد وقف عند القصيدة وحيالها متحيرا .

جميلة هذه القصيدة وناعمة . . . انما هي لا تتناسب ومزاجه !

ربما لأن هذه الرومانسية المضخمة ما عادت تنسجم والحاضر .

وربما لأن حبيبته هو لا تقول له :

«أنا في انتظارك قد ملأت بك الدنى
«وفرشت دربك بالزهور وبالجنى
«فرغت كؤوس القوم . . . الا كاسنا
«وغفا الندامى كلهم . . . الا انا
انا في انتظارك . . .

لا !

حبيبته هو تعرف انه اذا ما مضى فهو لن يعود . . .

وهذا ما يجعلها تتساءل ببساطة وبواقعية : لماذا؟

«لماذا . . .
«تعود السنونو الى سقفنا
«وترقص في الضيعة الميجنا
«وتضحك كل الدنى
مع الصيف . . . الا انا . . .
لماذا . . . »

ـ ٤ ـ

نعم . . . لماذا؟

لماذا يبقى الشعر العربي سجين القوالب القديمة؟

لماذا ينطلق الانسان بحثا عن الحرية وتبقى القصيدة مكبلة بالأغلال . . . لماذا؟

ويتساءل الطبيب بدوره :

لماذا يظل الشعر ملجأ معظم عشاق الأدب في بلادنا؟

لماذا تظل القصة بعيدة عن مطالنا؟
لماذا نخافها وكأنها ليست لنا؟
ولماذا نستهين بها وكأنها لا تقدر ان تستوعب واقعنا؟

وصدف ان أقامت مجلة «الصباح» في تلك الفترة بالذات، أي في سنة ١٩٤٢، مسابقة قصصية جائزتها خمسون ليرة سورية تطوع بدفعها . . . الكبير دائما عمر ابو ريشة . . . فهرع طبيبنا يسجل قصة خطرت له حول موضوع طبي كان قد شغل تفكيره.

كان عنوان القصة «حفنة دماء».

وهذه القصة، كما يقول كاتبها «ما هي في الحقيقة قصة. هي واقعة من وقائع الحياة تمتزج فيها حقائق العلم بشيء من خرافة الأساطير . . .».

فقد كان الموضوع الذي بحثه طبيبنا من خلال قصته يدور حول ما اذا كان الدم مادة كيماوية مركبة كما يعتقد هو . . . ام انه كما تقول الأساطير مركب سحري له قداسته وله اثره في الطباع والمشاعر، وفي مصير كل انسان؟

واشترك في المسابقة.

وعندما وصلت القصة الى أيدي المحكمين، وكانوا ثلاثة: فؤاد الشايب وصلاح المحايري وابراهيم الكيلاني، توقفوا عندها معجبين . . . وتحدثوا عنها طربين . . . ومنحوها الجائزة الأولى.

وبالطبع سر طبيبنا بالفوز . . .

إلا ان سروره لكونه وجد أسلوبا في الأدب غير الشعر قادرا على استيعاب مزاجه سره اكثر، فاندفع في مضمار النثر.

اصبحت له زاوية اسبوعية ثابتة في مجلة «الصباح» وضع لها عنوان «خيوط من نور» وذيلها بتوقيع «مصباح». وصار يسجل فيها آراءه حول المواضيع الكثيرة التي يطالعها.

اما القصة فصار يسكب الحوادث التي تعترض حياته كطبيب في قوالبها، فلانت لديه القوالب، وامتثلت له، فازداد بها اهتماما. وقل نصيب الشعر من انتاجه كما من نفسه، وتألق بين يديه النثر.

كانت كتاباته تلاقي نجاحا يوما بعد يوم، فقد كان في مجال القصة بشكل خاص، كما صديقه الأشقر في مجال الشعر، يحمل الى الأدب شيئا جديداً. شيئا بسيطا أنيقا . . . شيئا من صميم الواقع كان الناس ينتظرونه بشوق.

ومع انه ظل يكتب الشعر . . .

ومع انه، بمناسبة احداث الجلاء وضرب مدينة دمشق سنة ١٩٤٥، ساهم مع مجموعة من الشعراء بينهم طالبنا الأشقر بإحياء أمسية حماسية في سينما روكسي، الا ان صفة القاص كانت قد غلبت عليه.

وعندما تخرج من الجامعة في نهاية السنة ذاتها كان لا يكتب تقريبا الا القصة.

أما بطلنا الأشقر . . . فكان خلال تلك السنوات قد استطاع ان يفرض شعره الجديد الحديث على الناس حتى انه عندما تخرج من الجامعة وانخرط في السلك الدبلوماسي كانت شهرته كشاعر تطبق الآفاق.

وغادر طبيبنا دمشق عائدا الى بلده في الشمال ليمارس الطب هناك في البادية، وليجمع تجاربه في كتاب يتحدث عن عيادته في الريف.

وغادر الحقوقي الدبلوماسي ايضا مدينته دمشق كما تقتضي وظيفته، وابتدأ يجوب العالم . . ليرسم كل ما يراه بالكلمات . . .

- ٥ -

ومرت السنوات.
خمس عشرة سنة تقريبا.

وكبر الاثنان قدرا وشهرة . . .
وكبرت انا ايضا!
صار دوري انا ان اهتدي في العشرينات من عمري.

وذات يوم من سنة ١٩٥٧ وعلى وجه التحديد من شهر ايار، رن الهاتف في بيتي بعد الظهر وسمعت الصوت الاليف يسألني:

- ماذا تفعلين؟ هيا هيئي نفسك . . . سترافقيني الى محاضرة . . .

كان الصوت صوت الطالب الحقوقي الأشقر الذي أصبح رجلا ناضجا ودبلوماسيا مرموقا وشاعرا تسبقه شهرته

وكانت المصادفة قد جمعتني به قبل شهرين لكنه استطاع على تموجات شعره أن يجعل المصادفة . . . تستمر.

أجبته ان لدي موعدا في الثامنة مع استاذي وهو يعرفه

وأستاذي أديب كبير وانسان راق اسعدني الحظ ايام الدراسة بأن يعلمنا عدة سنوات الأدب العربي.

وبقيت بعد الدراسة . . . وما زلت حتى اللحظة الديه استاذي.

وما عدت اليوم اذكر لماذا كنا استاذي وأنا قد تواعدنا في ذلك المساء.

ربما، اذا لم تخني الذاكرة، لانني كنت أقوم بدراسة عن الأديبة الفرنسية كوليت، وكان قد وعدني بأن يحمل الي دراسات كتبها عنها.

المهم ان الشاعر قال لي:

- لا تقلقي . . . استاذك صديقنا . . . وسنجده قطعا في الأمسية القصصية . . . ثم ان المحاضرة تكون قد انتهت في الثامنة . . . هيا هيئي نفسك . . . سأمر بك بعد قليل.

وحين سألته عن سبب اهتمامه بتلك الأمسية، أجاب معاتبا:

- أراك تكتبين في الصحف . . . وتهتمين بالأدب وتنظمين الشعر وتؤلفين . . . ومع ذلك انت تجهلين تماما الحركة الأدبية المعاصرة. هيّا معي لتستمعي الى احسن كاتب قصة في بلادنا . . . هيا معي لاعرفك الى أروع بدوي عرفته المدينة وأروع حضري عرفته البادية . . .

ورافقته الى احد الأندية الأدبية في شارع أبي رمانة . . في دمشق، وجلست أصغي في نشوة الى صوت دافىء يقرأ علينا قصة جميلة عنوانها «أينما كان».

* * *

وعندما نزل الطبيب القاص من على المنبر . . . اقتربنا منه. وكان هو قد دنا. وبعد ما تعانق الطالبان القديمان في شوق ومودة، قدمني الشاعر الكبير الى القاص الكبير . . . معرفا هذا الأنا المتواضع بتلك الكلمات:

«- نهر حساسية يعد بألف فردوس احضر . . . بحقول قصائد تنتظر ان تقال . . .»

وبينما كنت اتمعن بهذه الكلمات الجميلة تقال بشخصي لمحت في البعيد استاذي يحدق الينا، ويركز نظارته على عينيه . . ثم يقترب.

ورحب الاثنان بأستاذي الدكتور ابراهيم الكيلاني الذي قال مبتسما:

- كنت اتساءل من البعيد . . من هذه الصبية التي تقف بين عملاقي القصة والشعر؟

فغلب الغنج لساني، ووجدتني اقول:

- ومن غيري - تلميذتك يا أستاذ - قادر ان يحتمل معا عبد السلام العجيلي ونزار قباني؟

فقال الدكتور ابراهيم معاتبا:

- على هذا . . . انت تسيب حتى انك على موعد؟

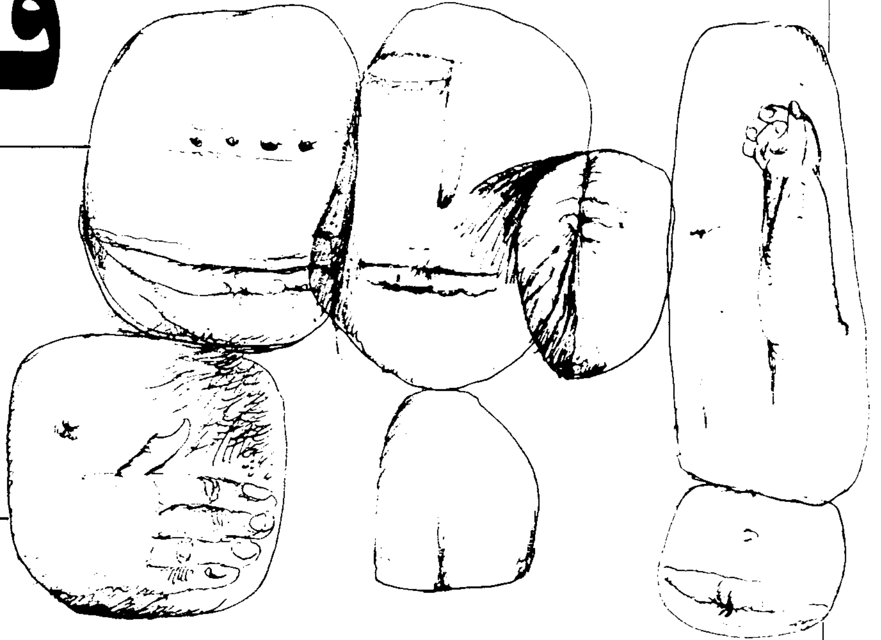
فتدخل نزار:

- لا والله . . . لم تنس . . .

وتمتمت انا في صدق.

- لا . . . لم انس . . . انا في انتظارك. □

الليل والورد..
قمر يقترب



محمد حسن الحربي

قاص من الامارات العربية

■ يغرق هذا الخارج في موته الأسود، وأراني معكِ وحدكِ، في الداخل، شمس نهار. يغيب هذا الخارج كله عن قلبي وعيني، يقذفني بكلي الى كلي، فيلملم بعضي بعضي، ليتماسك في وجه الوحدة الأليمة، في غرفة تبدو قبراً مختلفاً عن كل القبور، متميزاً عن كل القبور، يأخذ اختلافه وتميزه من اختلاف ألمي عن آلام الناس، وتميز حزني عن أحزان المخلوقات كلها في هذا الكون الفسيح، الضيق، المقبرة؛ هذا الكون المملوء بالأحياء، الخالي من الأحياء، الفارغ من أية حياة.

معك في الداخل شمس نهار عندما تبتلعني غرفتي من هذا الخارج، هو يغرق في ليله الميت، وأنا يشيعني هذا السكون المطبق، المخيف من حولي، الى موتي البارد داخل هذي الجدران الأربعة، داخل هذا الجسد. تبترد روحي فتصقع مثل عصفور في ليل شتاء مطير. لا أحد هنا، لا أحد هناك، ولا أحد في اي مكان، الا أنتِ تجعليني في الداخل شمس نهار. تستمعين اليّ كاجمل امرأة صديقة ألتقيتها في حياتي القصيرة، الطويلة، الطويلة. أنت سيدة جليلة مثلي باشارة من طرفك تخرج الشمس من الأرض على السماء، وباشارة يغوص القمر على الأسماك في البحر. كم تؤانسيني ايتها السيدة الجليلة! كم تأنسك روحي الباردة المرتجفة! كل ليلة، عندما التقيك، يتوقف هذا الشخب المؤلم في قلبي وتنفرش ضلوعي. أنت، أيتها السيدة الجليلة، ايتها الجليلة، وحدك احبك! وحدك الباقية على حبي. أنت الجليلة الوفية، البديعة اللطيفة، رائعة الجمال، فائقة الشفافية، نقية القلب، سامية الروح. أنت، أيتها السيدة الجليلة، الوفية، البديعة اللطيفة، الرائعة الشفيفة، النقية القلب، العالية الروح! أنتِ وحدك حبي والآخرون كرهي. وحدك جنتي والآخرون جحيمي. انتِ اختصار الوجود في وجه قمري وديع. اختزال الحياة في مساحة يمتزج فيها أبيض بأصفر رائق. ايتها السيدة الجليلة، عالية المقام، ما أجملك! كم أنت جميلة مثلي! أيّ سر في عينيك الواسعتين؟ أي طعم حلو تشربته شفتاك المضمختان بأحمر عليل؟ كم هو مرهف قدك! يانع مثل نضوح جسدي الغائر، مهيب يختصر المدى ويحسر العين عما هو موجود سواه. أيتها السيدة النضيرة، أي رحم شكلك؟ من أين ترى بدؤك، أين منتهاك؟

بلا حركة تجسدين فعلا.

بلا كلمة تكتبين قصيدة.

بلا ماء طوفانك.

... وتضيع الجهات ساعة بدء الرحلة معك، ساعة بدء الرحلة معي.

لا أدري كيف ابدأ حديثي معك، فأنا امرأة مثلك أيتها الجليلة؟ تعالي، تعالي أحدثك عن نفسي. أراني مدفوعة للكلام اليك: في داخلي، ايتها السيدة النضيرة، انشراحات رهيبة تصدأ لها نفسي، ولا أكاد أفكر معها في هذا الوجود، أصير عمياء لا اراه. شروخ، يا سيدتي الجليلة، أحسها تتوالى في حدوثها ولا أطيق احتمالها، إنها كما انهدامات قوية لها دوي يضجُ لها رأسي، وأفقد معها أذنيَّ فلا أسمع. أخاف منها على

نفسي كثيراً. انا لا أعرف مصدرها. اني أعيش تأزما لا أقدر على الحكي عنه أو فيه الى أي أحد إلاكي، الوحيدة في عالمي. إنه يرتفع شيئاً فشيئاً، يصل ذروته.

أيتها السيدة الجليلة المقام، صار مؤكدا أني سأدفع ثمن الذي يجري مرضاً لا يفيد فيه علاج، وربما موتاً مفاجئاً.

كنت، قبل بدء الانهدامات، أرقب صحتي بافراط؛ أتحرك كثيرا، اتغذى، وأنام طويلا. صارت المسألة الآن صعبة عليّ. تدابرت ان ومزاج الاقبال على الحياة التي كانت يوما ممتلئة، صرت، كما ترين، أشكك في جدوى الحياة، بأن لي هدفاً يستحق أن أعتني له بنفسي، ولِمَ أهتم؟

أنا لا اتهم نفسي بالكذب ظلما؛ أراني مظلومة بالذي يحدث لي: هل لديك تفسير لهذا؟ كم الذي يحدث لي قسياً الى حد الموت. الموت ربما أهون عليّ منه. اكتشف، ايتها الجليلة، اني اكتشف، يوما بعد يوم، اني لست قوية لأتخذ أي قرار، أي قرار أفصل فيه بين عاطفتي ومصلحتي في هذي الحياة. أسألك، فأنت مجربة:

ترى هل يندفع أحدنا الى شيء دون أن يجد فيه اشباعاً ما؟

دائماً، نعم، دائماً، صدقيني أيتها العالية الروح، تختلط عليّ هذي المسألة تجاه أمور تنهض امامي هكذا فجأة بلا مقدمات. الأمر المحزن الآخر، أيتها الصديقة، ان الانسان، وأنت مثلي انسان، يتهيب من نشر خباياه المفجعة على شفاه الناس. الناس أغلبهم يفتقد الميل الى المشاركة، هؤلاء، لو تدرين، جحيم لا يطاق. إنهم لو عرفوا ما أريده، ما أحدث به نفسي، فلن يصغوا اليّ بحيادية. صدقيني انهم لا يحبون أمثالنا، أنا وأنت، الا اذا كنا على علاقة سيئة بالحزن الضروري. يا صديقتي الوفية، الحقيقة أقولها لك؛ إنهم كانوا ينظرون اليّ كمزيج من الليل والورد، وكلما كنت اقترب منهم بمزيجي هذا، يقولون (ان القمر يقترب) لكنهم أحرقوا اشياء كثيرة داخلي تصعقني ان تذكرتها الآن.

كنت ألتذ لافتتانهم بي، لأني كنت احسب ان هذا الافتتان قوة تزيد فيهم حب الجمال، لكن، وهذا ما يفجعني، ولد عقابي من رحم لذتي الصغيرة هذه، وعلمت، بعد زمن، أن حبهم لي هو تكشيرة انتهت، يا سيدتي، انتهت... بتثاؤب مغرق في الأملال... انه فصل آخر من المهزلة هذي التي ابتسم لها ألماً.

أنا، وقد لا تلاحظين، دائمة البسمة، لأني دائماً أراني امام مهزلة بشرية لا تكاد تنتهي فصولها ابدا. دائماً أراهم يضحكون، لكن بعد سنوات وسنوات، اكتشفت انهم يضحكون من صعوبة البكاء...

أمري غريب، أليس كذلك؟ لكن الأغرب هو أمرك انت. تعالي، قولي لي: أليس لك فم ولسان وشفتان؛ مثلهم؟ أليس لك قلب لا يتسع لكلام، وصدر لا ينغلق على بوح؟

أنا ادري انك مثلي؟ لك قدرة على فعل ما أفعله، لكنك لا تودين عمل شيء غير سماع ما أقوله، غير ما أشكو لك منه، لأنك، ببساطة، لا تريدين ان تكوني جحيماً مثلهم، مثل هذا الخارج الهارب مني بصلفه وعناده، بعماه وغطرسته، الخائفة منه بضعفي على مواجهته، بكرهي له كله بلا تفاصيل... وهل مهمة التفاصيل لجسم مكروه من رأسه (السمكة تفسد من رأسها).

بصمتكِ الموشكُ الكلام، بوجهك الحاني، وبعينيك البريئتين مثل السماء، صرت سيدتي القريبة من قلبي، صرت الحبيبة، فكانك الى جانبي هنا، سريرك عند سريري، تطلين عليّ بصمت مثل كلام جميل، وبصمت ترقبين حواراتي الجسدية في ليلي العجيب، ونهاري المنفلت من حسبة الزمن.

آآآه يا سيدتي، آه. أنا ابكي بدمع أكثر ملوحة من دمع أي أحد. أنا أتألم من قرن كامل، من قرن، منذ الآه الاولى التي خرجت من شفتين لبشر مثلنا، أنا وأنت، آه يا سيدتي، آه. أنا لا أدري عما اتحدث، أثقلت عليك... أثقلت. هل تسمين حديثي هذا هذيانا. عبثا؟ لا بأس، فليكن، سمه ما شئت، فأنا لن أتوقف عن الكلام، ولِمَ اتوقف عنه؟ أنا احب الحياة، أنا مخلوقة لأحيا، انظري الى هذا الجسد المتماسك، هاه، انظري... انظري، لا أحد هنا غيرك، دعيني أتفحصه معك وأنت احكمي، فأنا أثق بكل ما تقولينه. لحظة واحدة من فضلك قبل ان تتكلمي، لحظة واحدة كي ألقي عني هذي الملابس، الهم. انظري... ما رأيك؟ قولي أيتها الجليلة، أرجوك ماذا ترين؟ حتى نفسي لم تصدأ، عواطفي لم تصدأ.

أصمتُ الآن لأستمع اليكِ، تكلمي ايتها الطيبة القلب، الشفيفة، يا صديقتي.

- ...

أصمتُ الآن كي تتكلمي. تكلمي. قولي الحقيقة مثلما قلتها أنا قبل قليل، قوليها ولا تتحرّجي من شيء.

- ...

لا، لم انغلق على نفسي، ولم انطو. لم يبتلعني الحزن في جوفه ويلغني بدفئه البارد. أنا أوافقك (مثل كهف في جبل ثلج هو جوف الحزن الكبير) لكن قلبي ليس قلب راهب، ايتها السيدة الجليلة، ليقبل بالتذاذ ان يصير ذبيحاً. والى متى الانتظار؟ أو تريدينني أجلس حياتي كلها أغزل للصبر ثوبا، أوليس غير الدموع امامنا عندما تتكسر الاحلام؟ لمَ اترك الحزن يغضّنني ويفعل بي ما يشاء بعد ان فعل الأشتهاء العنيف ما يشاء؟ صحيح ان لذاك يومه الذي اغتيل فجأة، لكني، ايتها الجليلة، لن أدع نهار ما بعد الفجاءة المفجعة ينال مني. كيف تريدينني روحاً تعباً، بعد ان كنت سيدة التعبير؟

كنت أسير اختلاجات الناس واحساساتها، ألتقط كل ما في نفس أحدهم: نأمة حزن، رغبة انتشاء أدخلها ارتجافها العنيف. وجوههم كانت تنبئني بكل ذلك فأستجيب لمن اشاء وألتذ. الآن، الآن، الآن، ايتها السيدة الجليلة، الآن انت وليس غيرك تقوين ما يجتاحني بشميمه المميت من كلام، تريدين منح هذي الرائحة القاتلة ثباتاً، وحدةً، لتدمير البقية الباقية من كياني.

هل أنت مثلهم جحيماً؟(!) جحيماً في قربي، بجانبي، وسط اشيائي الصغيرة الحميمة، بيني وبين جدران غرفتي.

- ...

تعالي لأقبلك، تعالي لنبقى صديقتين حبيبتين، فمولاك يتها المرأة الشفيفة مُتّ من زمن. □



البكاء بين يدي فاطمة

عبد الكريم العودة

شاعر من المملكة العربية السعودية

■ يبارحك الأصدقاء، إذا بارحتك الأغاني الحزينة...
أو بارحتك الهموم
تبارحك الفرحة البكر، حين تبارح «أرواد»
يخمد ذاك البريق المشعشع في عين «فاطم»
تنكرك الطرقات، وينكرك الطيّبون
اذا عثرت خطواتك في سيرها
فأنت مدين لهذي الطفولة، بالحزن والوطن المتناثر
خلف البحار
وكيف سترجو شفاءك من وطن، يتفشّى
بصدرك، كالجثة الفاسدة
لأنت المواويل للبحر، إن هدأ البحر
أنت السكينة للنخل، إن أثمر النخل
أنت العصافيرُ، تجمع أعشاشها في الحديقة
كيف تبارحُ هذي العصافير،
تتركها للكلاب
فتقتلَ أعشاشها النابضة ؟!
أما زلت ترحل بين فيافي الجزيرة، دون غطاء
على الرأس يحميك من لسعات الهجير، ومن
بؤس تلك التلال من الخلق

ها أنت تجترح الموبقات، وتشعل عشبة نارك
ماذا رأيت ؟
أطفت على مهل حول سور المدينة في ليلة شاتية
أأحرقت عشبة قلبك بين بيوت الرياض العتيقة
والصندقات
رأت عينك المستثارة ما لا يُرى ؟
حزنٌ ما يُرى !
هل تركت فطورك عند الصباح، لتأخذ فاطم ـ عمداً ـ
الى المدرسة ؟
وكيف ستجلس «فاطم» في الدرس،
كنت تعلمها الأغنيات الحزينة
تغرس فيها بذور البشارة
لكنها حين تجلس في الدرس
ـ ما هذه الثرثرات السخيفة في الدرس ـ
لا زلت تحلم في طفلة تستبد بها حوها
وتعيد صياغة أحلامها، وما شوّهته القبيلة
من وجهها الغجريّ
ستقرأ بين دفاترها ما رواه «غريب»، عن الدار
ما ضيعته القبيلة من دمِهِ الأخضرَ المتوهّج

كان يحاصر أجسادهم
وكانت قبائلهم تحتسيه اذا وردت موردا في الظهيرة
تمزجه بحليب النياق إذا دارت الكأس بالمائدة
وهذا الغريب له شأنه يوم يرتد منتصرا
يوم يجمع كل شتات ملامحه، وأصابع كفيه
من ردهات مخازنهم
سوف يلتف حول أسرتهم حين يحتفلون ـ كعادتهم ـ
بمعاشرة النوق
ترقص «راشيل» فوق عَباءاتهم، رقصة الليلة الدموية،
حيث يمسّد لحيته شهريار..
وحيث يهب الغريب على الزرع مثل رياح الشمال، المثيرة
ينشر بين المداخل رائحة الشرق
يشعل قنديله المتجهم حول نجوع قوافلهم
هكذا سيكون له شأنه
فهل كنت تبعث هذي الدماء الحزينة، في وجه فاطم
فيما تكفكف من قهقهات دفاترها...؟
أناديك باسمك كي يعرفوك وتعرفهم
فاما قرأت الجريدة لا تُفْتَجَعْ بنقيق الحضارة،
تلك حضارتهم
وما أنت إلّا الشهادة للعصر
لست الشهيد الوحيد على أمرهم
فحين تحاصرك الهمهماتُ، وتقفو خطاكَ الوجوه
التي تتدبر أمرك،
تلزق مثل اللّبانة بين شراشف نومك
كالزيت في فتحات ثيابك
لا تبتئس
فلست الوحيد الذي نبذته العشيرة
ضيعه أهله
تركوا أمره للدروب العسيرة تحثوا عليه التراب
هناك الصعاليك في واد عبقر يمتحنون الخيولَ
يعدون قهوتهم فوق نار مجوسيةٍ
هذه القهوة العربية سوف تكون سجالاً
سيشرب كسرى العرب
قهوة ما احتساها على ظهر بغلته
ولا خطرت بشؤون مناماته
يوم «قايض إست العبور بإست المرات
لا كان ذاك الممدد للذبح
سيد تلك البلاد»[1]
أكنت تعلم «فاطم» هذي القراءات ـ كيف
يعد الصعاليك قهوتهم..
ثم كيف ستقفز فاطم في ثوبها المتورد، يلعب فيه
الهواء الندي، تأخذ دلّتها وفناجين جدّتها
وتصب لهم قهوة الكبرياء
تودعهم بمقاطع من شعر «سعدي»
وما قاله الشعراء عن النخلة العربية
تهمس في خيلهم: لن تطيل الغياب،
وترفع حناءها للوداع
ستفتح «فاطم» شباكها، بعد دهر من الانتظار
ولا بد، في البدء، من أن تزيل الغبار الذي ملأ السقف
ما نسجته العناكب بين فساتينها من ركود المشاوير
تفتح شباك غرفتها للهواء الجميل مع الصبح
للصخب المتوهج عند الصعاليك
للأغنيات التي اشتعلت نارها في ثياب العشيرة
تنشدها الفتيات ـ الصغار
ستهتف فيها طيور الحديقة
ترسلها السعفات الى شجر الطلح
يغتسل الرمل والسنبلات بهاء الأناشيد
تدخل هذي الأناشيد في كل بيت
كما يدخل الضوء في غرفة،
ملّها الانتظار.. □

اشارة:
١ ـ المقطع من شعر الدكتور عبد اللطيف عقل في قصيدته «ملاحظات أحد الخوارج على اتفاقية التحكيم» في مجموعة «هي أو الموت» ١٩٧٢

يصدر قريباً:

● المسرح العربي الحديث
(١٩٧٦ ـ ١٩٨٨)
بول شاوول

● العربية في عشر ساعات
مع كاسيت
لزلي ماكلوكلين

● أميركا والعرب
السياسة الاميركية في الوطن العربي
نظام شرابي

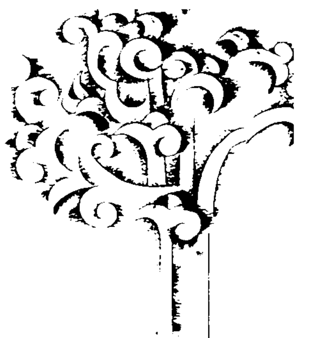
● في مطبخ الخليفة
العصر الذهبي للمائدة العربية
ديفيد وينز



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

«يســـارية» الرواية

غـالـي شكـري



■ تحتل اللغة حيزا ايديولوجيا واسعا في كتابات النخبة اليسارية المصرية، وخاصة الكتابات الفنية كالشعر والمسرح والرواية. وبالرغم من ان اشكالية العامة والفصحى لم تبدأ في صفوف اليساريين المصريين، بل على العكس في صفوف النخبة البرجوازية الوطنية ابان انشغالها بالتمصير الاقتصادي والثقافي، الا انها تحولت من «الهوية» الى الايديولوجية الاجتماعية خلال الاربعينات. وبين الخمسينات والستينات كان المسرح المصري الجديد قد أصبح نصّاً عامياً، وظهر الشعر الحديث في العامية ايضا. وظلت مسألة القصة القصيرة والرواية تتراوح بين الكتابة العامية الخالصة في النادر، وكتابة الحوار وحده بالعامية، وهو الاغلب. ولم ينفرد اليساريون المصريون بذلك، وانما شاعت الاشكالية في الأدب المصري المعاصر كله. ولكنها اتخذت عند اليسار قيمة فكرية مستقلة عن الكتابة الادبية ذاتها.

وبالرغم من ان الجسم الادبي للرواية المصرية قد تجاوز لغويا مسألة العامية والفصحى، الّا اننا فوجئنا بين عاميّ ١٩٨٣ و١٩٨٧ بصدور روايتين هما التجربة الاولى في الكتابة لصاحبيهما اليساريين أحدهما استاذ في الاقتصاد هو الدكتور خليل حسن خليل مؤلف «الوسيه (١٩٨٣) والآخر عامل نسيج هو فكري الخولي مؤلف «الرحلة» (١٩٨٧). وهما يتشابهان اولا في الفكر السياسي، وثانيا في اختيار مرحلة تاريخية تكاد تكون واحدة كاطار للأحداث، وثالثا في ان كلتا الروايتين حلقة من ثلاثية يزمع كل كاتب استكمالها، ورابعا في التقارب الشديد بين القالب الروائي والسيرة الذاتية لكل منهما.

ان خليل حسن خليل (١٩٢٢) صاحب تجربة متميزة في الحياة، حيث كان جنديا في القوات المسلحة، ولكنه اصر على التحصيل العلمي حتى نال درجة الليسانس في القانون. ورفضت الدولة تعيينه وكيلا للنائب العام فسافر الى بريطانيا حيث استكمل دراساته العليا وعاد أستاذا جامعيا. وقد كتب الجزء الاول من روايته باعتبارها سيرة ذاتية أشبه ما تكون برواية «الأيام» او «اديب» لطه حسين، تثير اشكالية الالتباس في التصنيف النقدي، وهل هي رواية ام سيرة ذاتية.

أما فكري الخولي (١٩١٧) عامل النسيج الذي اشتغل بالسياسة في صفوف الحركة الشيوعية المصرية، فقد كتب روايته شفويا في المخيلة في اثناء فترة اعتقاله، وهو الأمر الذي يؤرخ له في المقدمة الكاتب صلاح حافظ بقوله: «كنت أحد الذين قرأوا هذه الرواية قبل ان تكتب لأن صاحبها كان سجينا معي في منفى (الواحات الخارجة) وكان يرويها ببساطة، جزءا بعد جزء ومشهدا بعد مشهد، على امتداد شهور وأعوام. وكان يمكن ان يعيد رواية أي مشهد فيها حين نرجوه ان يفعل، ودون ان يبذل أي جهد، فهي لم تكن من مؤلفاته، وانما كانت حياته. ولعلي كنت احد الذين حرضوه على ان يسجل على الورق ما كان يرويه لنا».

نحن اذن امام روايتين منسوجتين من خيوط السيرة الشخصية التي يرويها «البطل» بضمير المتكلم. والبطولة مختلفة بين الروايتين منذ البداية، بالرغم من ان البطل «يساري» فيهما معا، ولكنه بطل الانتقال الاجتماعي عبر الثقافة الى شريحة طبقية اعلى في «الوسية»، بينما هو بطل النضال السياسي المباشر في تنظيم سري في «الرحلة».

هذا الاختلاف الاول في معنى «البطولة» هو نقطة انطلاق اساسية نحو مزيد من الاختلافات في لغة الرواية ـ السيرة. وهذا الاختلاف يتبلور على هذا النحو للمرة الاولى في تاريخ الرواية المصرية المعاصرة حيث ان أعمال الروايتين اليساريتين مثل عصام حسني ناصف في «عاصفة فوق مصر» (١٩٣٩) ومثل عبد الرحمن الشرقاوي في «الارض» (١٩٥٤) و«الشوارع الخلفية» (١٩٥٨) و«الفلاح» (١٩٦٨) ومثل لطيفة الزيات في «الباب المفتوح» (١٩٦٠) ومثل محمد مفيد الشوباشي في «الخيط الابيض» (١٩٦٣) ومثل يوسف ادريس في «الحرام» (١٩٥٩)، كانت هذه الأعمال كلها هي أدب «المثقف اليساري» الذي يحمل خطابه الروائي تاريخا لغويا سواء في نطوق الشخصيات أو اسلوب الحكي او في الاصوات الغائبة.

أما العامل الوحيد الذي احترف كتابة القصة القصيرة منذ الخمسينات، فهو محمد صدقي الذي ترك العمل اليدوي واشتغل في الصحافة. لذلك تصبح رواية «الرحلة» لفكري الخولي عملا فريدا استثنائيا، فصاحبها لم يترك العمل في النسيج الى الصحافة او التفرغ للكتابة. ومن هنا فهي تحمل بناء لغويا مغايرا لمعاجم «المثقفين» سواء، واللغة تبني العواطف والأفكار والوعي واللاوعي الزائف واللاوعي، أو وهي تبني الاحداث والمواقف والشخصيات. وكانت اللغة في الرواية «الواقعية الاشتراكية» خلال فترة الخمسينات وفي نماذجها الشائعة تلعب دورا ايديولوجيا مزدوجا، فهو لا يستتر وراء الاقنعة كالأحلام والفانتازيا، ولكنه دور مباشر في اكثر الاحيان فيبدو كأنه صوت المؤلف السياسي أو اصوات الشخصيات النمطية المنحازة الى الايديولوجية او ضدها للبرهنة على «صحتها» والدعاية لها.

وقد تطورت الرواية التي يكتبها اليساريون المصريون خلال العقدين الاخيرين، وتجاوزت بفضل أجيال توالت في الظهور منذ الستينات تلك المفاهيم الساذجة للواقعية. ان اعمال عبد الحكيم قاسم وصنع الله ابراهيم وجمال الغيطاني وبهاء طاهر وعلاء الديب وابراهيم عبد المجيد وغيرهم قد حققت انجازات مختلفة في تحديث الرواية المصرية وابتداع القوالب الفنية

القدرة على استيعاب الرؤى الجديدة. ومع ذلك بقيت هناك قلة من الثوابت التي اتسمت بها نشأة ومسيرة الرواية المصرية على اختلاف اتجاهاتها ومستوياتها: كاتخاذ الهم الوطني محورا سياسيا او فرعيا يستلزم صوتا مضمرا للجماعة في الحدث التاريخي او المصير الاجتماعي لاحدى الطبقات أو الاقدار الفردية للأنا أو الآخر. وبقي كاتخاذ الارادة عنصرا فاعلا في تحريك نهائي للاحداث حتى ولو كانت الوسائل التعبيرية محايدة، فاللغة التي تحافظ على هذا الحياد، ليست هي ذاتها محايدة، بل تشارك في عملية التحرك نحو ذات الهدف. وكذلك اتخاذ الشخصية كبنية ايقاعية وتشكيلية لها دور اساسي في صنع القيمة الفنية او اللحظة الجمالية، وليست فحسب قواما سيكلوجيا او ايديولوجيا. ان أهم أعمال توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وفتحي غانم ويوسف ادريس خلال نصف قرن تدعم هذا البناء «الشعري» للشخصية الروائية المصرية.

هذه الثوابت لا تتجلى في مظهر موحد، وانما هي تستحدث لنفسها أشكالا متنوعة من مرحلة الى أخرى ومن جيل الى آخر ومن اتجاه الى اتجاه ومن كاتب الى كاتب وربما من رواية الى اخرى، ولكنها حاضرة في جميع الأحوال. ولكن المتغيرات طوال الربع القرن الاخير قد أبدعت رواية مصرية جديدة كليا، وتحولت الثوابت الى تقاليد ثقافية.

الا ان هذا التطور الذي ساهم بفاعلية كبيرة في تحديث الرواية المصرية هو نفسه الذي يساهم بنصيب موفور في تأصيلها حتى أصبحت الحداثة الوجه الآخر للأصالة. وهو معنى بعيد عن تعريفات الحداثة الغربية بسبب خصوصية النشأة والتطور في مسيرة الرواية المصرية، حيث أنها لم تولد بصيغتها الخاصة منذ البداية، وانما أخذت وقتا من المعاناة للوصول الى صوتها المستقل والمتفاعل مع الثقافة العالمية، ولكنه الصوت الخاص. وقد كان التعامل مع اللغة من أبرز صور المعاناة التي كابدتها الرواية المصرية في عملية التحديث ـ التأصيل.

لذلك فاننا حين نصف عملا روائيا مصريا بأنه تقليدي فان هذا الوصف يعني من حيث المبدأ ابتعادا لهذه الدرجة او تلك عن الاصالة بمعناها النوعي الشامل، وليس بمعناها الفردي الذي يناقض الزيف.

غير ان روايتي «الوسية» و «الرحلة» تقليديتان بمعنى آخر لا يتناقض مع الاصالة، بسبب خصوصية تجربة الكتابة عند خليل والخولي.

والروايتان كلتاهما تشتركان في «الثوابت» التي سبق ان اشرت اليها. ولكنها الثوابت في الاطار التقليدي حيث يصبح الهم الوطني والارادة والشخصية اشارات عارية من شبكة العلاقات والاحالات التي يمكن في حالات اخرى ان تكسوها بما يتوقف بها عند حدود الايحاء أو الاضمار بدلا من الصراحة المكشوفة.

وهما تشتركان في ضمير المتكلم، فيصبح المنبع الذي تبدأ منه البداية والمصب الذي تنتهي عنده النهاية. لذلك تتخذ الاحداث الموضوعية دلالات مفرطة في الذاتية، فالراوي هو الطرف الرئيسي الذي يشكل قيمة معيارية مركزية تنسحب الى جانبها بقية القيم بما فيها الايديولوجية غير المستقلة عن «الذات». ومن ثم يخضع الفعل للصواب والخطأ، وحتى حين يصدر الفعل الخطأ عن ضمير المتكلم فان تبريره «المكبوت» هو ضعف الآخرين او ضعف الظروف. ولا يخلو من المغزى ان الاسم المعلن لضمير المتكلم هو اسم «المؤلف» نفسه لمزيد من الايحاء بواقعية الرواية أو مزيد من الالتباس بينها وبين السيرة الشخصية. وعلينا دون الدخول في سجال أن نقبل ما أعلنه الكاتبان على الغلاف بأن هذه الكتابة رواية. حينئذ فاللغة لا تتعدد مستوياتها، بل تنعدم المسافات بين المؤلف والراوي من جهة، وتتعدد الأصوات الغائبة من جهة اخرى، وتتمور أو تتماهى ألسنة الآخرين مع لسان الكاتب ـ الشخصية المركزية. تقوم اللغة في هذه الحال بدورها الايديولوجي المباشر فقط. ولكنه، مع ذلك، يختلف بين رواية «المثقف» ورواية «العامل».

أول الاختلافات بالرغم من تشابه المرحلة التاريخية التي تناولها الكاتبان، أن فكري الخولي «العامل» يركز على ما يمكن تسميته بالثورة الصناعية المصرية أي ولادة صناعة النسيج في مصر في حيز مكاني محدّد هو المصنع والمدينة. ومن ثم كانت علاقات الانتاج والقيمة الاجتماعية في هذه الحدود هي مصدر اللغة: المعجم والتراكيب والايقاعات والصور والدلالات والايحاءات. بينما في رواية خليل حسن خليل «المثقف» تتعدد الأمكنة من «العزبة» ـ المزرعة المملوكة لأحد الاجانب ـ الى الكلية الحربية المملوكة للباشوات الى الجامعة المملوكة لأبنائهم وبناتهم.

علينا ان نلاحظ دلالة العنوان في الروايتين، «الرحلة» التي قطعها نضال فكري الخولي ورفاقه، فهي عنوان زماني لا يحصي الخطوات من القرية الى المدينة أو العكس، ولا هو يرصد المرحلة التاريخية التي يصورها الكاتب، وانما هو عنوان ذو قيمة دلالية من عدة مستويات، أحدهما الاستمرارية والثاني هو المستقبل والثالث هو المجهول والرابع هو الهدف والخامس هو الالتزام بالقيام بها. أما «الوسية» فهي الكلمة العامية التي ترادف «العزبة» أو «المزرعة» التي كان يملكها الاقطاعي في مصر. ودلالة العنوان ان مصر كلها كانت هذه المزرعة التي يملكها الأجانب والباشوات. انها مصطلح مكاني وبنية اجتماعية. ولذلك اختلفت لغة المكان الواحد والزمان المتعدد في «الرحلة» عن لغة المكان المتعدد والزمان الموحد في «الوسية».

وانطلاقا من هذا الاختلاف فإن «الوسية» اعتمدت على العربية الفصحى اعتمادا مطلقا، كأننا أمام صوت واحد) بينما اشتملت لغة السرد والحوار في «الرحلة» على ثمانين في المائة من المفردات والتراكيب، عامية اللهجة كاننا أمام صوت واحد ايضا. وعندما نتذكر ما أفصحت عنه المقدمة التي كتبها مثقف رافق المؤلف في المعتقل من أنه كان يحكي فصول الرواية شفويا من دون ان يخطيء، فاننا نفهم مصدر «العامية» وهو التراث الشفوي للمواويل والأمثلة الشعبية وسليقة هذا القطاع الموهوب من الشعب حين يرتجل الأزجال والنكت والنوادر والحواديت والحكايات العربية المتوارثة. بل ان الروائي الشفوي لا يتردد في تسجيل اجزاء من الموال، كهذا المقطع:

«يا ليل يا عين قلبي عشق بنت بيضا بتملا والغروب نازل
والشعر المهدّل على النهود نازل
حطيت يدي على الصرة وانا نازل
قالت الجميلة شيل يدك يا جدع
لتموت قتيل المحبة.. والغروب نازل»

كتابة الحوار بالعامية اتخذت عند اليسار قيمة فكرية مستقلة

المصرية



قد تصبح الثقافة في حياة الأفراد وسيلة الانتقال الى النخبة

وهو مقطع دال في اختيار هذه المجموعة من الصور والايقاعات المتضافرة والمتلاحقة:

«حالة عشق

«الفتاة بيضاء تملأ جرتها من الجدول

«الوقت غروب

«الفتاة طويلة الشعر يصل الى نهديها

«يد العاشق تتحرك على بطنها

«الفتاة تناشده ان يرفع يده

«حتى لا يموت شهيدا للحب في الغروب».

هذه اللوحة الغنائية المصرية العريقة تشي بلغة الحب التي كان يتكلمها العشاق في زمن مضى أو في زمن يسكن الماضي. والحاضر يتوسل به للافراج عن المكبوت. يتحول الماضي الى فاعلية راهنة. ويتكرر الموال الشعبي في النسيج اللغوي لمؤلف «الرحلة» في مواضع متعددة، وكأن صوت الراوي قد توحد بالازمنة المتعددة في اطار الضمير الواحد للمتكلم، لذلك فهو حين «يعلّق» على أحد المواويل فانه يؤكد «وقلت في نفسي: ايه ده يعني؟ ايه البيني ده؟ ايه اللي عمله جبل واندار عمل جمّال وشيله تقيل الاهمال.. يعني أيه، ويقصد ايه؟ يقصد العمدة علي بيشغّله ببلاش يوم واثنين.. مش معقول.. امال مين اللي تشيله تقل الأحمال...». لعلنا لاحظنا الاسترسال بالعامية كأن الموّال لم يتوقف، ولكن «الأسئلة» خرجت من الماضي الذي يحكي عنه الموّال الى الحاضر الذي يرتبط بالراوي في طلب الاجوبة.

وحتى عندما يحكي ـ أو يكتب ـ فكري الخولي اللغة الفصحى فانه لا يتخلى عن عامية التركيب «كان كل شيء في الطريق هادئا، لا حس ولا حركة. لا مكن سريع داير ولا سيور تهتز ولا ضجيج يصر الآذان، لا عمال بتجري ولا غفر على الباب ولا دم يشد الطريق..». انها العفوية التي تعني «اللابناء»، ولكنها قد تعني عفوية السيرة الشعبية في تراثنا المنقول على «الربابة» أو عفوية المزيج العجيب من سيولة الحدوتة واحكام النادرة والهندسة الخفية للنكتة.

وعلى غير هذا النحو يكتب المثقف السرد والحوار بالفصحى. وهو قد تحول اجتماعيا بسبب «الثقافة» أو هذه الثقافة المنظمة التي يتوجها المؤهل والعمل الذهني.

انه يختلف منذ البداية في موقع «الأنا» من البناء الروائي، فهي عند صاحب «الرحلة» اكثر ارتباطا بالمكان الموحد والأزمنة المتعددة حيث الموال ـ الحلم، ولكن الذات أقل انفصاما عما يحيط بها في القرية والمدينة. أما صاحب «الوسية» فهو ضد المتكلم الذي يعي بطولة الذات في المرايا المعتددة من جميع الزوايا. انه مثلا لا يتردد في ان يكتب هذه الفقرة: «كانت الشقة مؤجر لسيده تربطنا بها صلة قرابة، بل تربطنا بها صلة أقوى، هي رابطة الفقر. كان لها ولدان احدهما يدعى حليم والآخر يسمى سعداوي، لف الفقر هذين الغلامين في غلائله السود كما سيتضح لنا خلال الأيام القادمة ـ وجعلهما أبعد ما يكونان عن السعادة». هذا الوعي الخارجي في استخدام المفردات المجردة المباشرة كالفقر من شأنها اقتلاع اللغة من منبتها الانساني في لسان المتكلم وجهازه العصبي وغرسها في آلة تسجيل لجهاز دعائي. ومن ناحية اخرى تفقد الاشارة اللغوية دلالتها المركبة حين يصبح الفقر امتيازا يكاد الراوية ان يتباهى به، فالمرأة قريبته في الدم ولكنها أقرب في الفقر.

لنتأمل فقرة مقابلة في الرواية الاخرى، حيث يقول الخولي في «الرحلة»: «.. ودخلنا على الفرن فوجدنا ناسا كثيرة، معظمهم بملابس ممزقة وبجوار بعضهم زلط من النوع الكبير. ولم تكن هذه المناظر غريبة بالنسبة لي، فقد سبق لي ان رأيت مثل هذه المناظر في بلدنا والبلاد المجاورة. رأيتهم نصف عراة وهم يحملون الزلط ويخبطون به على صدورهم قائلين: عشا الغلابة عليك يا رب. وكنت أسير خلفهم عندما كانوا يأتون للشحاتة في بلدنا». هنا لا يصبح الفقر ضيفا غريبا أو امتيازا مكبوتا للتفاخر، بل خيطا طبيعيا في نسيج الحياة. يكمن الفرق هنا بين المثقف والعامل، في أن الأول يكبت تعاليا اجتماعيا على الفقر الذي ينتسب الكلام عنه الى الماضي أو الى الآخرين، ويبقى الفقر مع ذلك هو مصدر الامتياز الايديولوجي للمثقف الذي «يتخلى» عن طبقته نظريا للدفاع عن طبقة اخرى «مسحوقة» لا ينسى طول الوقت ان دفاعه عنها هو دفاع عن التاريخ. لنقرأ هذه الفقرة التي يقول فيها خليل على لسان الراوي في «الوسية»: «ومن عجائب التقسيم الطبقي في مصر في ذلك الوقت ان الباشوات كانوا ينقسمون الى فريقين: الباشوات الأصلاء الذين يستمدون باشويتهم من ثرائهم، وفريق باشوات الجيش (الذين) تدرجوا من رتبة الملازم الى رتبة اللواء». ودق جرس التليفون في مكتب الباشا ـ اللواء الذي خرج وبقي الراوي، فأمسك بالسماعة، وكان هناك صوت انثوي يقول: آ آهْ: «قالت آه هذه بطريقة فيها موسيقى القرب والجاز والموسيقى الكلاسيكية جميعا. فيها عذوبة صوت أخذ على لغة الباشوات كذلك فرقعة الجنس ودغدغة الاغراء». لنقارن بين اشارات الفقرتين، وذلك الموّال الذي لم ينطق به الراوي في رواية «الرحلة». لغة الباشوات، دغدغة الاغراء. تعميمات قيمية تفقد دلالتها المفترضة، وتفرض دلالة اخرى هي ان «المؤلف» الذي أراد من الراوي ان يكون وجها وقناعا في وقت واحد قد أحبط ـ عبر الاستخدام الخارجي للغة ـ الاعلان الايديولوجي العام لمصلحة الاعلان الايديولوجي الخاص: وهو أن الثقافة قد تلعب في حياة الافراد دور وسيلة الانتقال الى النخبة، وان هذه النخبة الطبقية قد يسيطر وعيها وهي تظن انه وعي الطبقة التي «تدافع» عنها، وكل ما حدث انها باختيارها اللغوي تشكل احتراقا بالغ الجاذبية لجمهورها من غير المثقفين. □

تصدر قريباً:



المجموعة الشعرية الجديدة

لسعاد الصباح

حوار الورد والبنادق



رياض الريس للكتب والنشر

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ

نصوص

وردة الشبهات

حسان عزت
شاعر من سورية

■ كانت زوجتي وكنت أغار وكانت وردة الشبهات فيها. . أحبها وأغارها ولا أدري كيف بلغ بنا الحطام والباب أقفاله. .

حرائق انتشرت. . حرائق اخمدت. . وبلغ بنا الجنون، وما بلغ. . قلت امضي. . قلت أحمل جرح الحاسة وأمضي. .

العودة

بعد سنة رمداء عدت بوجدي وسألتها. . وعدت بزهر الكلام. . كأني لم أشارك بالشبوب: من الذي دبّر لك عملاً؟

- أهلي. . وجدوه في معمل الجرابات. ولما لم ترجع انت ولا أهلك سنة. . وأنا جميلة وحزينة وجالسة وحدي كما تعرف.

شيء ما أعادني. قلت أشلح غيرتي. قلت اتحسس دمي، أشمه وأغريه بالذي فيه ولا يعرف ولا يريد: كيف هو صاحب المعمل؟

- جيد وابن حلال. .

- يعجبك؟

- . . . .

- ما رأيك ان تقيمي معه علاقة؟

كنت اكبرها بخمس عشرة سنة، وكانت في عمر شجرة الجوز الطالعة.

سألتُ بين البراءة والخوف: كيف؟

- علاقة كاملة. ولست. . ولا تحكين. . ولا أحكي. .

لم تصدق. نظرت تستبطن أمري وحالي. . ولما ايقنتْ. . : أنا على علاقة. .

حاولت ان أقول. . لم أقل. . أخذتها الى غرفة النوم وخلعت عنها. . وأنا على حال الجمر والوحشة.

كما يفعل الورد

شلحتها بيدي تنزلق بنعومة الورد والماء. جسدها ضوئي كما سماء اللؤلؤ والتهام الندى. . براري براري بالنعناع. . غابت ألمّت ونادت.

وبين اللهفة والحذر قلت: ما هذا فوق الصدر وتحت الابط؟

ومررت يدي أتعشب أماكن السؤال.

قالت: ما ترى. .

قلت: . . . . . ما قالت. . . ما قلت. . .

- آثار علاقتنا. .

أردت ان أراه بين شفتيها. . في كلماتها. . على جسدها الورد بالحليب. . أرى اسنانه وتعللات ريقه. . ارى انخلاعه والأمراس المقطعة. . أرى جنونه وسقوطه وأرفعه مثل علم منكس.

كانت كما يفعل الورد بلونه. . وكنت أمضي تحت غمامة او في شوارع المطر. . وكنت بانخطافي كله. .

كانت سعيدة وكنت على محبة أقسم بيننا الثمرة. . لم اكن أقسمها. . كانت هي التي تتوزع على كيفها. . لا تمنع ولا أمنع. . بل آخذها فيه. . وآخذها منه، والوردة بين البياض وتورّدِ النبيذ تمنح وتمنح، ثم تدهش للحرائق. . وباتقان فتنة الانثى تنسرب حتى جوارن حيلة الشهد فأفور. . أعود بالجسد كله الى أمة الحروف، وأبدأ باشتعال سرة الألف.

سرة الألف

النبيذ وأنا. . كنت أحس بالطعم مختلفا كل مرة، وكل مرة يلسعني بهار الأنثى فأعود اليها. لم تكن الغيرة، ولم تكن الخشية والخوف، ولم يكن السخط.

مرة تأخّرتْ فصفعني القلق، وتأخّرتْ فكرت بالجنون، وتأخّرتْ. وبعريي الى المرآة، صببتُ على بدني الماء. . وتأخّرتْ فأكلتُ نفسي.

كانت الشمس على كبرها عريانة الأسماء. . وكنت وحدي اندغام العاري

- اين كنتِ؟

نظرت بالفلفل، وصبت الشاي في أواني الوقت: عنده.

- الى الآن؟

- الى. . .

وجلستْ بعدم همّتْ. . وجلسْتُ بتحرق الشهوة والعطش.

كما يفعل العاشق

قربت صوبها صوبها. . صوبها ولم أصل. نظرتْ وادعةً باهام. أمسكت يدها فلم. . قلتُ أذبحها من عينيها، وأذبحها من نقطة القلب.

رفعت تنورتها فرأيت الأسود ممزقا. . رفعت فرأيت الشلحة أيضا والستيان المشغول بالتّنتنا

- ما هذا؟

ولم. . وبعيون الكلام. . إفعلْ ان كنت رجلا! أعدتُ. . ولم ولم. . ثم ندّت: ألا تعرف. . ان كنتَ. . سمعتُ وما سمعتُ.

شلّحتها والجمر في حلقي، وأخذتها كما يفعل العاشق مرةً ومرة وصفعتها بياسمينها.

اذبحها هي التي، وأذوق طعم الروح، وأنا الذي فيها وبي منها، وأنا الذي كلهم بي. .

ناولتها شلحتها. . لم أناولها. .

تشممت ما تبعثر منها فنفرت مهار البراري. . بدأت أمرر الحرير على الحلمة بطيئا بطيئا فتنفر، وأفعل بأختها فتنفر، وبالسرة والخاصرة والروح.

كأنها بيدي الوقت، وأسحبه في دمي. . على حواف الابط والعفرة والدماغ. . فوق الربا ومجتمع العبير على غمازتي فلّ. . اختي نداء. . كن امرر شاربي واشلائي المبعثرة فتجمعين.

الشويط

كانت بين الصحو الرخاء والنوم، وكنت على وجع شريد البراري، اخو بكارات وصحارى تفتن واتملى: وتلتذ فأمتشقها بكلي.

غابة تضرب بالعوسج والتوت، وأهوي بالمنجل العاري وبالنار. نسكر بالشويط ولا ندري ما الذي يحترق حتى يصل الشويط الى الدماغ فتختلط الحواس بنهاراتها، ويميل الليل على أغصانه وناره مجنونا. . حنونا ولا يدري بغير الانفراط والأكلان.

ريحانة

وقعٌ على الدمع. . وقعٌ على الدم. . وقعٌ على صباحات الرؤى. . وقع على الدماغ حتى ثمالة العصف والريحان. . لذات بممالكها. . بالحاسات كلها والأساور. . اللسان وزهرة الخشيش العذابات والمومات الفاتن في سطوعه. . يا ريحانة الوقت. . يا وقت بالزنجبيل والطعن. . يا ريحانة الضعف من علم فوق أرض فوق سماوات. . حتى الناعم بالحرير يقتل.

خصمي

كنت أرى بعيني ولا أشبع، وأواشح بالمنابر الغارقة ◁

على الأزمان، منذ المدن والحواضر وأرى بشميات الخلايا.

أراها وأرى فأخاطبه: يا خصمي وشبيهي ولِدِّي.. يا غِلِّ الذي فيه.. أتركُكَ فخذها وخذ..

أنا المالك والمملوك.. ونحن هي، تقلبنا على نارها.. تسكر بالذكر المشبوب فينا ولا ترتوي ولا نرتوي خذها ولن.. وأنا فيكما معا.

وكنتُ انا الذي أفرد سبيلي على أرجل النمال وأجنحة النحل وكنت وحدي.

تجمعنا هي التي تجمعنا جارحة وادعة ثم تمسح على الأرواح بالعرف وعلى الألسنة بما يشبه الجوَرَان ألف امرأة وفي مهار العين أمة الأنثى.. امة العطش.. كل ما تمسه يسكر وثيابها لا تصحو. ترتمي على الأمكنة فتلسعها.. كل ما يرى معجزة الضوء ينحني.. كأنما أكاليل الروح واللذة.

كانت وكنت التذ بشوكة الدماغ.

المستحيل

قالت: وردة الشبهات.
قلت: وردة الشبهات
وهي التي.. ثم نامت
وكان اليمام البعيد يراودني.
وما كنت أنا.. ولم تكن هي.. ولم يكن بها وبنا غير المستحيل ينازعني. □

حوار حدودي

نعيم الجزائري
كاتب من الاردن

■ ـ اسمك؟
ـ اسمي: غريب.
ـ هل لك صلة قرابة بمنصور أبو غريب؟
ـ لا؟
ـ لماذا؟
ـ لأن الأسماء تتشابه.
ـ تأدب، وضع كل ما في جيوبك على الطاولة.
ـ حاضر.
ـ ما هذا؟
ـ سكين.
ـ يعني سلاح. لماذا تحمله؟ ألا تعلم ان حمل السلاح ممنوع؟
ـ يا سيدي انا لست في فلسطين المحتلة ثم انني أحمله من أجل تقشير الفواكه. وهو مجرد سكين صغير كما ترى، لا يجرح أرنبا. هذا اذا تمكنت من اللحاق به.
ـ قلت لك: تأدب. ألا تستطيع ان تأكل الفواكه بقشرها كما نفعل نحن؟
ـ هكذا أوصاني الطبيب، فأنا رجل مريض.
ـ السلاح مصادر، ثم لماذا جئت الى بلدنا؟ هل لك معارف أو أقارب هنا؟
ـ لا يا سيدي. جئت فقط من أجل الراحة والاستجمام، فقد قيل لي ان بلدكم يشتهر بهوائه العليل ومياهه المعدنية ومواقعه السياحية الجميلة. ولي الشرف العظيم ان أستجم في هذا البلد العربي بدلا من الذهاب الى بلد أجنبي.
ـ كفاك هذياناً وأجب عن أسئلتي بصدق وصراحة، فنحن نعرف عنك كل شيء.. هل انت يميني ام يساري؟
ـ انني اكتب وأتناول الطعام وأسلم على الأصدقاء بيميني. اعتدت على هذا منذ الصغر.
ـ لا تتغابى. انني اسألك: هل أنت مع المعسكر الغربي أم المعسكر الشرقي؟
ـ أنا لم أدخل الجيش في حياتي فأنا وحيد والدي، ولذلك لا أعرف شيئا عن المعسكرات.
ـ يا صبر أيوب! اسمع. هل قرأت لكارل ماركس أو لينين او لآرثر ميلر او للمستر هنري كيسنجر؟
ـ في الحقيقة أنا لم أقرأ سوى كتاب راس روس وبعض كتب ألف ليلة وليلة. أما ماكنة سنجر فلدينا منها واحدة قديمة كانت لجدتي رحمها الله.
ـ يبدو انك ستمضي في ضيافتنا ليلة سوداء. أنا أسألك عن كارل ماركس وهنري كسينجر فتجيبني بالحديث عن ماكنة سنجر. أرني كف يدك اليمنى أيها اليميني.
ـ تفضل.
ـ اقتربْ قليلا وامددْ أصابع يدك. يا للهول! ان اطراف أصابعك متآكلة. لا بد انك خريج سجون ومعتقلات. من قام بتعذيبك؟ ثم ما هذه الاختام والتأشيرات المحفورة على جواز سفرك؟ لا بد انك عميل لسفارة اجنبية او أكثر.
ـ كفانا الله شرك يا سيدي. هذه التأشيرات أخذتها عندما اصطحبت زوجتي للخارج من أجل معالجتها.
ـ أين هي زوجتك حتى اتأكد من صدق أقوالك؟
ـ الحمد لله انها انتقلت الى الرفيق الأعلى قبل ان تتشرف بالمثول بين يديك فتموت قهرا من أسئلتك.
ـ لماذا تبدو رؤوس أصابعك بهذا التآكل؟
ـ بصراحة. لقد أكلتها خلسة عندما كنت تتفحص جواز سفري.
ـ لماذا؟
ـ لشدة ندمي وألمي على هذه الحال التي يعامل فيها عربي على حدود بلد عربي.
ـ هذا ليس من شأني على كل حال. تستطيع الدخول الآن ان شئت، وانني انصحك بالعودة من حيث أتيت ومن ثم تسافر الى لندن او باريس كما يفعل الكثيرون من العرب خلال شهر رمضان. □

الكتابة على موائد السلطة!

محمد السنوسي الغزالي
صحفي وكاتب من ليبيا.

ملحوظة:
ما أتعس الذي يعرف كل شيء!
(...)

[١]

■ يقول المواطن العربي الطيب:
ـ أطال الله عمر الأمراء.. انهم يحترقون ليل نهار. من أجل هذه الأمة.. ها هي الصحف العربية المناضلة تقول ذلك. انهم يناضلون في سبيل الوحدة، وقد عانوا من جراء هذا النضال الكادح، وتصدوا لما يشيب لهوله الولدان والفقراء والمساكين وأبناء السبيل والذين ينامون على الأرصفة، وحكامهم يراهنون على الخيول الخاسرة في لندن!

● انتبهوا.. تقول الصحافة العربية ان الامراء قد باعوا النفط من أجل العيون الشقر البائسة في كاليفورنيا.. [لا تنتبهوا] فالصحافة العربية تعلن في مؤخرة الاشادة بالامراء ان الليلة ليلة طيبة في [ماخور]

امـريكي، وتتبـاكى في صفحـات ومـلازم [الـوسط والأرداف] على الـوطن الممزق من المحيط الى الخليج. وهكـذا تكون الصحافة من الغلاف الى الذيل مع كل الأذواق. فلماذا تفعـل «النـاقـد» هنـاك؟ كم قطر عربي دخلته، كم قطر يعتبر النقد من المسموح به، وكم قطر منـع «النـاقـد» واعتبرها أشدّ ضراوة من قرقرة الأرجيلة والـدوخـان والماريجوانـا؟!! وكيف تقـرأونها، ما أشـد قلوبكم، وما أرحب صدوركم للكفر!

لا تنتبهوا.. ليس ثمة شيء يستحق الانتباه!

● فلماذا تفعل «الناقد»؟.. وما شكل اعلاناتها إذا لم تتحدث عن قبعات اليانكي؟ تعلن عن الكتب؟!.. وماذا يعني هذا؟ - لا أرداف جميلة يسيل لها لعاب اللحى الخـانعـة، فهـل تعتقد «الناقد» ان الامراء قد أصبحوا يضاجعون الكتب؟! ايّ ضحك على الذقون هذا؟ وأي بضاعة خاسرة هذه؟

[٢]

صحافة الردح الاعلامي هي الرائجة الآن.

اقـرأ.. تختلط الأوراق بين يديك.. لا تصدق.. لكنك تحاول ان تفهم.. ففي نهاية الأمر.. لا بد لك ان تفهم. تجمع شتات الصفحات التي رميتها بعد قراءتها، لعلهـا عدة صحف في صحيفة واحدة، لكن الصحيفة واحدة، والصفحات مسلسلة ويضيع الحصان في رقعة المتـاهـة، فالنـار تواصل لهيبها من افواه (الحواة) الذين يلعبون على كل الحبال؛

- حبال الوحدة العربية.
- حبال الانعزالية.
- حبال البين بين -
- حبـال القومية والمتطفلة.. والماركسية والجاهلة..

وحتى تلك التي تنـاضل من الفنادق الفخمة، وتكتب القصائد على أنغام النافورات الذهبية، لكنها تخرج من كل الموالد بلا... عرس!

حاول ترتـيب الأوراق من جديد.. [يا لهول ما تكتشف].. انهم يقضون الاجازات على حساب تخوت الأنـظمة، ويصرفون (بلا حساب) على حساب الجياع العـرب أصحـاب الحقـوق الأصلية في هذه الثروات، لكنهم بالـرغم من هذا السقـوط، فهم تقـدميون حتى النخاع. فلماذا لا يتباكون على أموال الصحراء الضائعة في مهب الريح بينما أطفال لبنان وصبرا وشاتيلا والليلكي وكل الحواري السوداء من الوطن العربي بلا مأوى!

حاول ترتيب الأوراق من جديد.

[٣]

يقول المواطن العربي الطيب:

- إرم الصحيفـة في المستنقـع حيث يجب ان تبقى، وألْعنْ هذا القلم الـذي اخزى كل الحجج والمبررات، واذهب الى الحقل قبل ان تحرقك الاوراق الصفراء.

يتساءل المواطن الصحـراوي الطيب:

- هل هناك في جعبتكم ما هو أخطر مما قلتم؟

- نعم هناك..

يضـع المواطن الطيب رجلا على أخرى وهو يبتسم ساخرا من هذه الالغاز، فالرجل لم يفهم شيئا حتى الآن، بالرغم من أنه لم يطلب منا اعادة الحديث.

- أيهـا المـواطن الـطيب الذي علمتك الصحراء ان تسخـر من حروف الردة، وأن تسأل مثل طفل بريء، لأنـك لم تعهـد الخـداع عرفت النوق والرمال وهسهسة السنابل.. أيها المواطن اسمع هذا اللغز:

ان التحالف بين الاقلام المشبوهة وبين المد الأجنبي في المنطقـة العربية، المتحالف بالتالي مع الجزر العربي المتمثل في طواغيت الكراسي (!).. هذا التحالف يقابله تقهقر في الأقلام الشريفة.. لأن هذه الاقلام لا تملك مطابع نزيهة واليك قائمة بالحساب.. [على سبيل المثال فقط].. الكاتب العربي مأجور مربوط بالسلطة، يده في يد الحاكم فوق الخشبة. يده الأخرى مع الدولار من وراء كواليس التلقـين!! وهـو عميل مزدوج لعميل اكثـر إزدواجية، الجـماهـير هي المتفـرج، والحـاكم هو مخرج الرواية، يو جه الكاتب حسب جغرافية العمالة. الكاتب يقبض من اميركا، ويزرع السموم للمتفرجين ليغيبوا عن الـوعي حالمـا يقـرأون وجهه، ويصبحوا اكثر استعداداً للاعتراف أمام المخبر الجبان وفي أقبية السلطة. واذا ربطنا مثلا بين صحافة الرقص، وبين حاكم عربي يدعو للحج الى البيت الابيض، لاكتشفنا بسهولة ان الكاتب العربي بمساحة الخارطة لديه الآن قدرة فائقة على الرقص أبرع وأروع من تلميذات الـرقص الشرقي الـلاتي علمهن الحكام كيف يهزن الارداف جيدا أمام انف (كيسنجر)، وهذه مقارنة ابلغ من أي مقارنة مع اي راقصة اخرى في المواخير العربية.

[٤]

يجلس الصحـراوي الطيب دون ان يضع رجلا على أخرى هذه المرة ولا يسخر، فما الذي حدث بالضبط؟ نسأله: هل نعود الى الخيول؟ ام نستمر في اللعبة؟ نلاحظ أن الحنين يشده الى الصهوة، لكنه يدرك ان الوضع لا يسمح بالمبارزة الآن، ويطلب الاستمرار في فك طلاسم الألغاز، ويطرح بعض الاسئلة التي استدعى حضورها موضوعية الحوار:

- ما العلاقة بين القلم وبين القمع؟!
- ما العلاقة (مثلا) بين الثقافة وبين التطبيع؟!
- ما هو الفرق بين حاكم يحب الاسرائيليين من جهة، وبين اي كاتب وحاكم عربي آخر من جهة اخرى؟

نجيبه بكل تجرد ان العلاقة بين القلم وبين القمع هي ذات العلاقة القائمة بين رئيس تحرير (أي رئيس تحرير) وبـين حاكم عربي (أي حاكم عربي)، فالحـاكم يدفـع للصحيفة كي تتحول الى مرآة يحلق عليها وجهه الدميم كل صبـاح، والحـاكم يدفع للسياف ايضا الذي يقطع الـرقـاب بحجـة الدفاع عن الشرف.. في الحالتين لا فرق. في اوروبا يدافع رئيس التحرير عن شرف الحاكم الغـائب اصـلا، وفي الـدولة يدافع السياف عن شرف الجماهير المهدور بدم الضحايا. أما العلاقة بين الثقافة والتـطبيع فهي ذات العـلاقـة بين كاتب يشتم أجـداد الصهاينة في صحافة القمع (!) وفي ذات الوقت يحاورهم في البـاصـات السياحية حول سياسـة الخـطوة خطوة، ويختلف معهم (لا مانـع ان يختلف) في التفاصيل، ولا مانـع أيضـاً ان يدفعـوا عنـه ثمن التذكرة، لأنه كادح ومناضل ويرفض التعامل بالدولار. اما الفرق بين الحاكم الذي يحب الاسرائيلين وبين أي كاتب او حاكم آخر، فهو كالفرق بين شعرة معاوية وبين لحيته! الاختلاف هنا (لـلانصـاف) في الـوسائل، ويتميز عنهم ذلك الحاكم الـراحل بأنه ممثل فاشل، اما الأهداف فواحدة، فذاك الحاكم ذهب وحده علنا الى فلسطين لأنه بطل تلفزيوني أراد تعـويض فشله في التمثيل بالقفـز فوق الـرؤوس كالبهلوان. ولـولا استعجـالـه لكـان الباقين من كتاب وحكام معه على نفس الطائرة، ولأن الأهداف واحدة، فإنها (والحمد لله) وجدت صحافة مهيأة للتطبيل والتزمير لكـل خطوة الى الـوراء، والقلة الشرفاء الذين يشبهون المواطن الصحراوي من الكتاب العرب لم يجدوا ساحة مقروءة، الا تلك التي يديرها السماسرة الذين لا يهمهم شرف الكلمة، وهكذا تصبح الأقلام الشريفة بيادق في اللعبـة رغم أنـوفهـا وتصبـح كتـابـاتهم غارقة في قلب المستنقعات الآسنة التي تبتلع كل شيء وحروفهم تتلوث قبل ان تصل الى القارىء.

[٥]

هل فهم الصحراوي الطيب اللغز؟

لا نعتقـد ذلـك. الـدليل أنه لا يدخن. ومع ذلك استأذن في اشعال لفافة، فالأمر جد خطير.. لكنه غير مفهوم.

- ايها الصحراوي الطيب «ان الحكام الآن (بحكم الممارسة) قد أصبحوا اكثر ذكاءاً، والجبل هذه المرة لم يلد فأراً بل ولد صحف (ثورجية)، يكتب فيها اليمين واليسار والوسط والذي بلا لون، وأصحاب العباءات التي تخفي ما عظم أمـره وغـلا ثمنـه، فالحكـام أصبحـوا الآن وحـدويين، وتـوالـدت الأوراق فأنجبت مؤسسـات مشبوهة، تحتضن اليسار التقليدي الذي يعتقد انه على حق، وتغمـز بعينها لليمين الذي يدفع ثمن الباطل، واستقطبت هذه المؤسسات كل الاتجاهات الشبه ثورية، والمزايدة في لعبة صحفية خبيثة لا تشبه لعبة القط والفأر، لكنها أقرب اليها، فأصحاب الذقون المشبوهة أصبحوا الآن ثوريين بالـوراثـة، وأصبـح أصحاب الاقطاعيات وتجار الأطعمة الفاسدة وسماسرة الانسان قوميين بالتقادم الملكي السامي.

الصحـراوي الـطيب يستـأذن في استعـارة اللفـافـة العاشرة، ويسمع خوارق اخرى. يصل الى اللفافة المئة، ثم يشتري صندوق دخان لضيوفه. فالصحراء لا تأخذ فقط.

- ما هو الحـل.. صحـافة يمولها اليمين.. وتشتم اليمـين. يبيعـون أعمدة الصحافة بالدولار. من يدفع ◁

اكثـر.. يسكتون عن خوارقه اكثر. هذه هي الصحافة الرائجة، والتي تدخل الى كل أقطار الوطن العربي دون استثنـاء، فأي ألغام وضعت «الناقد» نفسها في أتونها. غريب ألّا يفهم رياض الريس هذه اللعبة؟ وأراهن الآن انـه يصرف من جيبـه على «النـاقـد».. لأنه ليس من المعقول ان تربح مؤسسة لا تنتمي الى الانظمة ولا تعلن في صفحاتها عن السيجار الهافاني الفاخر!!؟ أي انتحار هذا، ماذا يدفعـون لـ «الناقد» الآن غير (المنع) وكيف خرجت متفـردة من قلب هذا الـركـام؟ نحن نحب «الناقد»، نريدها أن تعيش، نحيطها بقلوبنا. نقبلها لأنها لا تسجد للأنظمة. وهذا يكفي للاحتفاء بها. ترى ماذا نستطيع ان نفعل من أجلها سوى الاماني الطيبة؟ ولا يجب ان ننتـظر من اتحاد الكتـاب والادبـاء العرب ان يدعمها لأن هذا الاتحاد نفسه يقع تحت طائلة الأنظمة. «الناقد».. كيف تتنفس وهي تريد ان يتم التطبيع بين الحرف وبين الانسان، والانظمة لا تدفع الا للحروف التي تعمل على التطبيع بين عقل الانسان وبين الاستلاب. □

أنا لا أعوذ.. فحطامي يرثي المآثر

طـلال معـلا
كاتب ورسام من سورية

■ أنا..

الجد يلوّن الريح بالقدرة،

شرائح اللحم، والنسور وأعلام الدول المحتلة، ألوان الشهداء فواصل الكلمات المميتة، التقيؤ على الأوسمة، التبغـل في معرفة الطوالع والمستقبل الميت، دم الحسين يرفض القراءة والكتابة والحساب والجغرافيا. انا الأسئلة الكـونية، المطر والأزقـة. والظلال وان الأحبة والورد والعطر والخيالات الملوثة بالأحلام.

أنا..

الحـزن ينفـر من ضجيج البحـر ويقذف ذبوله على المساء، وحقائب السجناء، يرتاح على وحدتي التي تعدم الـوقت وتغني بشـذى الضفـائـر المعطرة والزهر يكهرب الـتراب والحـلم الـغـزالي يلتـف بالكفن ويكف عن الثرثرة.. انا الخوف في بساتين الصباحات التي تصعق العري وترخي البكاء على الخراب وكل انتهاءات الرصاص.

أنا..

الـوزن والمسـاحة.. أرطن بالغناء وأعري الدم من ضغطه والمعري من عماه، والنبيذ عن الرماد. وأنا العبور الى البحـار أو النجـوم، والى تيه الـظمأ لنهد متوحش يسـتريح في النـدى وتقتله الجـراثيم القـديمة والاغلال المسيجة بالدخان والرماد وحرائق القمر.. والأماني التي تصهـل للانـتـظار وتبـاغت النخيل بالنبض والنضـارة والبشـارة.. دسست شهـوتي في الشجـر، وحـدسي في الضحك.. وشمت لفتي على الصباحات.. وجسدي، على اصفـرار الصحـارى، لأني القصيدة.. الضجيج والزحام ورؤى القرى المهاجرة الى الجسد الذي يرصف السلاسل.

أنا..

الفصول، تلون العيون بالنشوة والماء بالارتجاج أشف كالرؤيا وصحو البوح، وتشكل الصباح اليعزم على الوهج كساقي أنثى تلج البحر وتغسل دنس الماء بنشيج عطرها المحروق وزبد صدرها يتعالى الى العيون.. اساف انا.. ونائلة كل النساء..

فاقصمـوا صلبي واجعلوا السم ينفـر من شبقي، فالليلة أثوب الى المكان المقدس، أواثق الرجفة بالفجور كجـديس يهوي الى الحتف خارج غابات الارز، يعانق انكيدو في الصعود الى الجمر والجنون.. يعدوان في غابة العذراي ويحلان في النشور.

أنـا.. الشمس التي ترسم ظلي، والمـاء الذي يبعثر الجاذبية أخشى عشب القلب يلتف على الاوردة اوطانا، يلوح للمدن ومرافىء الذاكرة.. ألوب على نخلة فموجة تزبـد عرسا للشـوارع الـنظيفـة، والوجوه التي تطفىء الـنـظرات. وأنـا ربـاط الحـروف.. ومـداس اللغة الـطاهـرة.. أهـوى القمر يذبح الليل، ويرجم الغيم بالعري.. يفضح نبضي الفلاحي.. يكون رحيلا مقيتا في نضارة الحب والحلم ورنينا يبعثر الصوت والماء..

أنـا الـزمن يجري حافي القـدمين ينهب ظل الأزقة، ورطـوبة تغضن الجلد.. احفظ سر اللمس.. وبريق الشفاعة وأقايض الألم بالخلاص فما عاد السوسن على قدر المهرجان ولا الليلة الأولى لفارس الجهال على قدر الصهيل والاشتهاء. وأنا اشتعل بالأخذ.. أقص رؤاي على الموتى وطحين الذاكرة فما لمس الشعر للتراب الا ابتداء اشتعال الخيال. أنهب الصـور ونقوش الغموض.. انخل بيان الـصـفـيح فهـذا أسـاس جديد لكـل الـعسس.. والصـامتـين.. يلوذ الـدم بالدوار، والماء بالنور، فزفوا الشراهـة للمقـبرة.. والنصر للقادة النائمين.. فدمي يرفض النبض وأغـاني كافـور يلحنها المتنبي في العريش وبـور سعيد، يدي تقتتـل والحـركة وأنا احب الارتخاء والاسـتـواء على الكلمات المـاطـرة وخضرة الجذر وشكل النخيل في العاصفة.. فوضى القتلى ينتشرون على كثب القهوة يفور لعفراء.. فسلمى تزمعان الصرم في غلس الـليل.. يفـوح بخـار الهيل على الجـواسيس شيوخ القبائل، يختبىء في الرمل العربي فأمضي لنومي. حطامي أكيد.. استجـابة العري لعصر الاثارة، ونزف الكلام يسـوي اللغـات مدنـا تهجي فحيح البلاغة في ردهات المستشرقين العرب..

ألم تسمعوا بارتجاف المنتهى، ولا بسهوب الفحش.. حيث نهر الاناث مضمخة بالزعفران والانتصاب.

تباعاً تباعاً.. تعالوا نهجو ابتعاد الغبار عن الاحتفاء، ونقرأ حتى شروق انتظار الثلوج تكوي العروق بالسيلان وزنخ البترول.. تعالوا لثورة ظل النار.. لنغمة الخصر تعانق المنتهى وللسكين توغل في اقتتال النهود.. فراجاً يكسّر لؤم القيود..

وعـودوا الى النـوايا الأسـيرة لكـل النسـاء، طمـوح الـرغـائب للمـطلق تحيا بزيف النشيج اذ الذنب يفور كعري وقامة الغواية..

وأنتم.. مواقف تهوى الخداع ونبش الخراب والذاكرة.

وأنتِ.. أنت ارتباطي بالفراق، وغياب الموانيء عن الاقتراب، وانت اقتطاع التوهم..

وأنتِ أنت القصـائـد.. والارتعـاش.. وعودة كل حريق بالعاصفة يحول اجنحتي هاوية.

وأنـا عيون الخيول تزبد رقصا.. تجيء لهاثا.. تجر الظلام وتذبح أسراب اليمام فأكتب صعوداً لا أتهاوى، واكشف السـتر عن الـروح التي علمهـا عند... فستر الـبراميل شواهـد للاضرحة والسراويل، وزيت البحار يرتل كل الظنون..

وأنـا النخيل يجيء فارعاً يتصفح اغتسال الصباح وينظر لوجه المرايا بدمع يحمل حكم الصباح للملوك من الانتهاء.

وأنا.. شارة.. خربشة على حائط التغيير ترثي المآثر. □

مجلد «الناقد»

أصدرت «الناقد» مجلدات سنتها الأولى المؤلفة من ١٢ عدداً، ابتداءً من العدد الأول الصـادر في تموز/يوليو ١٩٨٨ حتى العـدد الثـاني عشر الصـادر في حزيران/يونيو ١٩٨٩، مع فهرس كامل للكتاب والمواضيع.
وستكـون هذه المجلدات محدودة بمئة نسخة فقط، مرقمة من ١ إلى ١٠٠ وبتجليد فاخر. وثمن المجلد الواحد ١٥٠ جنيه استرليني زائداً أجور البريد.
يُطلب المجلد مباشرة من إدارة المجلة.

محمد الماغوط

الارجوحة

الحلقة السابعة



■ وبينما كان المحققون يرتدون قبعاتهم استعدادا، قال المحقق الصغير: «ولكننا لم نستجوبه في بعض القضايا الأخرى».

«ـ أية قضايا؟».

«ـ الوطن الحرية الديمقراطية وبعض القضايا الأخرى».

وأطرق رئيس المحققين برأسه قليلا كأنه يتذكر مثل هذه الأشياء وللمرة الأولى: «لا بأس. اعطه قلما وورقة وليجب عن هذه الأسئلة هنا ريثما تدور السيارة».

فقال الفهد لرئيس المحققين: «سيدي.. لا بد أنك تمزح».

«ـ أمزح؟! أمزح معك يا ابن الداعرة..».

«ـ ولكن من المستحيل ان أضع ورقة صغيرة على ركبتي وأكتب لك عن الحرية والوطن».

فقال له محقق آخر ظل صامتا طوال فترة الاستجواب وصوته أشبه بالاستغاثة: «وماذا تريد؟ آلة كاتبة؟».

وصفعه بقوة على فمه، ثم أخذ يحك أصابعه كأنه صفع جدارا.

«ـ والآن.. هل تريد شيئا آخر؟».

«ـ لا».

«ـ اذن لماذا تتذمر من اعتقالك كأنك شيء ما؟ واذا لم نعتقل أمثالك فمن نعتقل؟ الأشجار والصيصان؟».

«ـ لقد أخطأت يا سيدي. لست شيئا ما».

وصرخ رئيس المحققين: «وماذا تريد اذن يا بني؟».

«ـ أريد ان أموت».

وعندما حاول المحقق الصامت صفعه مرة أخرى، كان الفهد قد انطلق محني الظهر، متهدل الذراعين، وأخذ يدق رأسه بالأرض كديك ذبح بسكين قاطعة، فأمر رئيس المحققين احد الحراس صارخا: «اخف هذا المنظر حالا. ضعوه في مكان مريح. أعطوه ورقاً وسجائر، ليكتب ما يشاء. ومن يزعجه بكلمة سأطلق عليه الرصاص».

❊

أظن انه لا داعي الى ذكر الطول واللون والشعر والعلامات الفارقة لأنها موجودة في هويتي. ولما كنت قد وعدتكم أنني سأقول الحق ولا شيء

◆

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريس للكتب والنشر» لندن في مطلع العام المقبل.

الأرجوحة

غير الحق، فأعلمكم ان هويتي ليست معي. لقد فقدتها في احد المخافر التي أوقفت فيها اذ كان بعض رجال الشرطة يصفون ورق لعب من الورق المقوى. وكانوا في تلك اللحظة بحاجة الى بعض الأوراق الأخرى لتكتمل اللعبة، فأعطيتهم هويتي لأنها من الورق المقوى، وسرعان ما مزقوها واستعملوها لورقتين هما الداه والآس على ما أذكر. ولا أنكر اني استغربت أنهم لم ينظروا الى ما هو مكتوب فيها عندما بدأوا تمزيقها، ولكني عندما رأيت بعد ذلك ان نصف الورق الذي أعدوه سابقا هو من هوياتهم الشخصية، زال عجبي واستغرابي.

ولست آسفا لذلك أبداً لأني لم أكن أحس بوجودها الا عندما أفتح محفظتي لشراء تذكرة سينما مثلا. وعندما تمعن النظر في سيرتي الذاتية لن تلومني أبداً بل ستتساءل: لماذا أبقيت عليها حتى ذلك الحين؟ ولماذا لم أسد بها أية نافذة محطمة في المنفى؟

عدت في نيسان من المنفى مع ثلاثة عشر منفيا في شاحنة تابعة للسلطات الشقيقة. وكانت الريح المحملة بالثلوج تعيقها عن الصعود أو الهبوط، وتتشبث بدواليبها كما يتشبث الطفل بذيل الكلب.

كانت العصافير تغرد فوقنا وهي تقفز على ورق السنديان الأبيض ونحن نلتف بالحرامات الممزقة ونميل يمينا وشمالا كالنساء المغربيات ورشاشان صغيران تابعان للسلطات الشقيقة مصوبان الينا. وكنا سعداء رغم ذلك، فجبال الوطن وسهوله الرائعة تلوح لنا من خلال الثلج الكثيف العاصف. سعداء بأسلاك الهاتف التي تحمل الثلج والعصافير وأصوات شعبي الحبيب. لقد كان الجميع يا سيدي يبكون من شدة البرد. أما أنا فكنت أبكي من الفرح. وفجأة القينا في الوحل. لقد وقفت الشاحنة وكنستنا رشاشات السلطات الشقيقة كنساً الى أرض الوطن. ورحنا ننهض ونرتمي كاللقالق نحو مكتب التفتيش ووجوهنا ملطخة بالوحل. وكنت أعتقد ان الموظف المختص سوف يلوح لنا بيده، ويسألنا عن أحوالنا وأحوال سوانا ونحن نفرك أيدينا على لهب المدفأة، ولكنه أبعدنا عنها وهو يسأل متى يضرب المدفع ولماذا يضرب المدفع.

لقد كنا في شهر رمضان. واعترتنا الدهشة ونحن نراقب بهلع الموظف المختص وهو يقوم بالاجراءات والكشف على لوائح الأسماء ولسانه مشقق مليء بالبثور وكأنه سيأكلنا او يأكل لسانه اذا لم يضرب المدفع في الوقت المناسب. وفي تلك اللحظة دخل كلب هرم موحل، وراح يحتك بسيقاننا وهو يبصبص بعينيه الضيقتين الى عيوننا ويهدر بكآبة كأنه يسألنا اذا كنا رأينا بعض أبنائه وأحفاده في المنفى او اذا كانوا قد أرسلوا اليه عظمة في مغلف. وأمر الموظف المختص وهو يعيد اللوائح الى مكانها بأن يطلق سراح الجميع ما عداي. لماذا ما عداي؟ لماذا؟ هل صلبت المسيح؟ هل نهبت الجوامع وقصفت المنازل الآمنة بالحجارة؟ وأردت ان أسأل مستفهما الا ان ضجيج زملائي وفرحهم المباغت ضيعا عليّ الفرصة. ولما قال له زملائي انهم لا يملكون مالا للعودة الى قراهم ومدنهم أشار عليهم بأن يركبوا بعضهم بعضا اذا شاءوا.

وعندما فتحت فمي لأسأله تبريرا لحجزي دون الآخرين، دوى المدفع، فانهار كل شيء، واندفع الموظف المختص الى مائدته المعدة قرب المدفأة، يكتسحها اكتساحا، فازدرت لعابي مرغما، وشعرت بأن كل الاهانات التي قاسيتها يمكن ان تزول بلقمة واحدة، ولكني عندما تأملت أسنانه وهي تبرز وتختفي ونقط الحساء تسيل على حافة عنقه، ابتعدت قليلا خشية ان يأكلني.

«ـ ماذا كنت تكتب في المنفى؟».

«ـ نعم؟!».

فكرر سؤاله وفمه مملوء بالطعام.

«ـ أكتب في جريدة».

«ـ لماذا؟»

«ـ كي أعيش».

«ـ وماذا أحضرت من المنفى؟».

«ـ القمل يا سيدي. نمت في تسع نظارات موحلة للآن دون ان أعرف السبب».

نعم يا سيدي لا أعرف السبب، وهو لا يعرف السبب، والذين في الطابق الثاني لم يعرفوا السبب، والذين في الطابق الرابع يبحثون عن السبب، والـذين في الطابق العاشر ينتظرون ان يبرق اليهم بالسبب. ثلاثة أشهر على الحدود وأنا ألمح المطر على المعاطف والشبان على دراجاتهم والفلاحين على خيولهم وجسدي قاعة استقبال يعدها القمل الوطني للقمل الأجنبي. وبعد ثلاثة أشهر لم يعرفوا السبب، فأطلقوا سراحي. وبعد عام واحد اعتقلوني بسبب السبب الذي لم يعرف ولن يعرف أبداً.

ولدت في الثالثة والعشرين من عمري كما تعلم. وقد حاولت بكثير من السهر وحك الأصداغ ان أتذكر أهلي وأحبائي فلم أفلح لأنك لا تعرف المنفى يا سيدي. اسأل أي طائر اذا كان يريد العودة الى المنفى. سيرفض ويبحث عن أقرب مقلاة اليه ولا يعود. ولذلك انتصبت على تلك الأرض الغريبة بقوة، غارسا حصاها حتى الأعماق، مصمما على ان لا آكل فحسب بل احتل صدر المائدة وأبطش بأي يد تريد ان تحرمني من طعامي.

كان التاريخ يا سيدي يلفظ أنفاسه الأخيرة في المطابخ المتنقلة ذات الصفير الحاد. ولما كانت شقوق الأرض كالجروح فقد اشتريت حذاء مدببا وسروالا كحد السكين، واطلقت خطواتي الأولى عبر ضباب المستقبل وبطش التاريخ.

كنت ضد التيار وآماله الراكدة في الشوارع، لا أتورع عن اطلاق الرصاص على أي طفل سيثب على رماد الصحف وأنقاض الموسيقى، وألهث غضبا وراح زجاج المقهى لأن الوجوه لا تبتسم والاعلام لا تخفق والسماء لا تمطر سهاما وأجراسا ومشانق. كان يلوح لي كل شيء وقد افترق عن الآخر الى الأبد في هجرة لا أفهمها، وان أي تضامن بينها أشبه بلصق رؤوس الاصابع بالقمع، وأية وخزة دبوس في أسفل القدم ستجعلها تنفصل وتتلوى منفردة ولاهثة.



أقول لك ذلك وأنا امضغ لقمة من الخبز. الخبز الخبز يا سيدي. الياقة النظيفة والشعر المسرح الى الخلف. اما ما تكتبه الصحف وما يدبجه المفكرون فهو وسيلة لكسب العيش. لقد قضيت عشرة اعوام أكتب في الصحف، أطويها وأبوبها وقد أبيعها في المستقبل لا أعلم. ومع ذلك لم أقرأ مقالا حتى نهايته او افتتاحية حتى منتصفها، لأنني أعرف ان الامور واضحة كضوء الشمس. هناك حرية، وهناك عبودية. وكل منهما



ليس بحاجة الى سمسار او مدير أعمال يفتح في وجهه الأسواق. ولأنني أعرف ان تلك الترهات عن الفقراء والبائسين قد كتبت بأصابع مجففة لتوها من العطر والحليب، وانها ليست الا أفكارا لذر الرماد في العيون. انها أغشية الطغيان يا سيدي.. أغشية رقيقة وشفافة تتراكم يوما بعد يوم لتصبح عظاما في المستقبل. عظاما تكرس على مرافق المحققين. ثم لتذهبوا الى الجحيم، فاذا كان الخبز هو شاطئنا البعيد فان الفخذ والبظر هما شراعاه وسفينتاه. ان أمة تقضي حياتها بين المطبخ ودورة المياه يجب ألا تتحدث عن القامات الممشوقة والاذرع الملوحة على سطوح السفن. ان نصب السجاجيد على مداخل المدن والمكاتب الحكومية أصبحت عادة كعادة اللواط، ولا يمكنها ان تخفي القبح المختبىء وراء السجاجيد والجدران المزينة بالصور والنقوش. اغمر كل مواطن أيا كانت فصيلته ولونه وسياراته بالقشدة والقمح. ضع على رأسه رحى طاحون، فانه لن يلبث ان يهجر كل شيء من أجل امرأة.. امرأة عارية في مجلة.

كانت الشمس تحرق الأخضرين، وثيابي ملتصقة بلحمي كالقصب. عرق وصمت ودخان. وعندما التقيت بها، يمامة من السماء، رفرفت على حافة المجرة وقالت: هل استطيع ان اشرب، فصرخت: اشربي يا يمامتي.. ارتوي من هذا السم الجميل الراكد.

كان في عينيها رغبة جامحة في دخول عالمي المغلق المتهور، وفي صوتها نبرة فتاة أرهقها الخوف وهدها الطيران. واذا أردت الحقيقة تماما يا سيدي، فهي لم تكن سوى فتاة عادية لا تزن أكثر من خمسة وأربعين كيلوغراما مع حقيبتها وشعرها وكتفيها ووطنها، ولا ينبعث من عينها أي رغبة جدية في دخول الجامعة. وجاءت تتوسطني في هذا الموضوع لأنها لا تحوز على شروط الانتساب كاملة، فاهتمت فورا بالموضوع كأنه شروط مناقصة لا أكثر.

«- اعتبري الموضوع منتهيا».

«- شكرا».

«- كيف أهلك؟».

«- بخير».

«- كيف البحر؟».

«- بحر؟!»

تثاءبتْ وتثاءبتُ.

«- هل تشربين شيئاً باردا في المقهى؟».

«- لا. شكرا. لا أخرج مع أحد. وسأمر عليك غدا للبدء في الموضوع».

وانصرفت، ثم أنهيت مقالي، ولملمت قداحتي وعلبة تبغي وأقلامي، وقصدت المقهى.

وعندما التقينا في اليوم التالي، أطريت فستانها كأي رجل عادي، فاحمرت أذناها، وقالت متلعثمة: «ما الخبر. لقد أصبحت «جنتلمان» بالفعل؟».

وعندما سألتها عن معنى كلمة «جنتلمان»، انفجرت ضاحكة، وقالت: «الآن تأكد لي أنك لم تتغير. تماما كما عرفتك».

ثم فترت حماسة اللقاء، فأسرعنا الى الذهاب الى الجامعة حيث قدمنا بعض الأوراق، وأخذنا تعليمات دقيقة حول بعض الأوراق الأخرى. ولما كنت ضجرا فقد دعوتها الى المقهى مرة اخرى، فرفضت مباشرة وقبلت في آن واحد.

وجلسنا في مقهى منعزل ومقفر أيضا كطائرين في قفصين متقابلين. هي تحب الخريف والمطر وأنا أعبد الخريف والمطر، وأخذنا نتحدث باقتضاب ونضحك بافتعال. وراقبتها باهتمام وهي تمتص المرطبات بقصبتها الرقيقة. كانت شقراء نحيلة كالهيكل العظمي. واذا لم تحرك ساقها حركت يدها. واذا لم تحرك يدها حركت شعرها حتى لتخالها مستعدة للسفر في اي لحظة الى مقهى آخر أو الى أقاصي الدنيا. وفي عنقها ندبتان صغيرتان تلتهبان في القيظ كأنهما آثار قبلتين قديمتين. وعندما طال صمتنا وأخذ الارتباك يكتسحنا اكتساحا، قالت انها ضجرة، وقلت انا كذلك. وبعد ان قذفت ذلك الاعتراف شعرت بأني حقير وتافه امام الآخرين، واستجمعت قواي وزرت سترتي لأقول لها شيئا مسليا، وتذكرت نكتة، وعندما شرعت في سردها تلعثمت. وطبعا أخذت النكتة كنقطة أولى وروتينية في غزو المرأة، ولكن ما ان لفت انتباهها لرواية النكتة ومهدت لها بضحكة متقطعة حتى نسيتها عن بكرة أبيها كأن لصا اختطفها من فمي، فزمجرت صارخا على الخادم كي يغير غطاء الطاولة وان يعيد تسخين الشاي حتى يغلي، وصببت جام غضبي على ذلك الخادم المسكين الذي كاد يستشهد في سبيل خدمتنا وتأمين راحتنا.

وفاجأتني بصوتها الغامض الحاد: «لقد تغيرت. أصبحت عنيفا».

«- انها الأيام يا غيمة».

ثم ودعتها على باب المقهى، وسارعت الى مقهى آخر، أتعثر بالخجل والغيرة من الناس ولباقة الناس. لقد كشفتني ووجدت ان لا شيء وراء ذلك القناع سوى الفراغ، وحتى الغوستابو لن يعيدها الي بعد الآن. ولكنها فاجأتني بزيارة مبكرة في اليوم التالي واليوم الذي يليه بل أصبحنا نلتقي كل يوم، نذهب الى الجامعة ونعود الى المقهى.. ذات المقهى، غائصين حتى ركبنا في الارتباك واخفاء التثاؤب مما جعلني أفقد صوابي وأفكر في كثير من الأحيان في انهاء، تلك العلاقة بأي وسيلة، مقتنعا انه من المستحيل ان يترعرع أي حب ما بذرته الملل وشق الأحناك بالتثاؤب.

وأصبحنا نقضي معظم أوقاتنا في الجامعة حتى خالني البعض مدرسا فيها مع ان عدداً قليلا من الناس يعرفون انني لا أحمل اي شهادة. ولما كانت تعرف ايضا اني أمقت الأجواء الثقافية مقتا شديدا فقد كانت تذهب هي الى المقهى كتعويض عن ذلك.

وذات مساء، دخلنا احد المطاعم كعادتنا. وبينما كنت ادفع لقمة كبيرة في فمي، سألتني: «ماذا تحب؟».

فأجبتها دون وعي: «البفتيك».

ورنت ضحكتها في أذني حتى اخترقت الطبلة، ونظرت اليها وتلك اللقمة في فمي تمنعني من اعطاء أي تعبير لوجهي عدا الرجل الرقيع المتخبط غضباً لتوقفه عن المضغ. وانهت ضحكتها بمفاجأة: «ما هي أحب الألوان اليك؟».
فأجبتها وأنا ادفع لقمة أخرى الى فمي: «الأخضر.. البنفسجي...».
وقلت ونفسي: أي شيء لا يجعل العينين في حالة ذعر لانهاية له.
وفي صباح اليوم التالي، جاءتني كأنها بركان صغير يمشي على قدمين صغيرتين، فقلت بيني وبين نفسي: لا ينقصك سوى الذيل أيها الغلام اذا كنت تشك في مشاعر هذه البهيمة تجاهك.
وبينما كنا نحضر احد الافلام المرعبة ذات مساء، وفي مشهد من المشاهد المرعبة، شعرت بيدها تبحث عن يدي وتتشبث بها بتوسل وهي تشهق كأن الممثل سوف يخنقها، وراحت تفرك يدي كزمبرك الساعة وأنا أهتف من أعماقي: مزيدا من الرعب أيها المجرم العظيم! وأتلمس يدها بهدوء. كانت ناعمة وصغيرة جدا بحيث كنت أحتفظ بها باستمرار لأتأكد من أنها ما زالت موجودة. وعدنا داعبت أظافرها وجدت انها حادة جدا.
«- انني أعتذر. لقد كان فيلما مرعبا، ولذلك لم أجد نفسي الا وأنا أمسك يدك».
«- لقد أرعبني انا أيضا. ولو لم تمسكي يدك لكنت سأتمسك برأسي الذي بجواري».
ويبدو ان حادثة السينما كان مهيأ من القدر ليفك عقدة لساني، فصرنا نحضر كل يوم فيلمين ثم ندخل الفيلم أكثر من مرة، ويدها في يدي باستمرار، ترفد يدي بتلك الكهرباء الزرقاء التي نحس بعنفوانها ولا نراها. وعندما كنت أحاول تقبيلها في المصعد، كانت تصدني رافعة رأسها الى الأعلى كأن أنفي حربة ستنغرس في خدها.
واشتعل حبنا اشتعالا بعد ذلك. نترنح ونضحك ونهز أيدينا في الشوارع ونخبطها على أفخاذنا كقادة الحروب. كنت أقبلها في زوايا المطاعم وخلف ستائر الحوانيت، وأقدامنا الغبراء اللاهثة تضرب ذلك المجد الحجري في الشوارع الكبرى، وتلقح الأرصفة الطويلة بالغبار. واستأجرنا غرفة صغيرة فوق احد السطوح، وعشنا أياما لا تنسى بصورة غير شرعية والفم فوق الفم والذراع يطوي الذراع، ونحن نتعانق كالزواحف عراة او بكامل ثيابنا، مهووسين حتى العظام، فائضين كالسيول الرجراجة حتى كان أي عابر سبيل يستطيع ان يصعد الى غرفتنا ويغرف ما يشاء من الحب والمطر والارهاب.

وإذا ما تأخرت لحظة عن الموعد، كنت اجلدها يا سيدي بالحزام على صدرها النحيل العاري وهي تصرخ وتغطي وجهها بيديها. كانت تلهث في نهاية السلالم، وتفتح ذراعيها على مداهما وتضمني وتزفر فوق عنقي كراع يزفر في نايه العتيق. الخريف الخريف يا حبيبتي.. يجب ان نستنفده حتى آخر زهرة، ونضطجع على البلاط البارد بعيدين عن الأرض، منقبين عن السماء والشعر والمطر. طوفنا الوحيد فوق زبد الخوف والضحايا.
أظنك يا سيدي لا تهتم بالحب جيدا، ولكنك اذا كنت تعتقد انه اسدال ستائر وفك ازرار فقط فيجب ان تذهب الى أقرب حفار قبور. الحب رحيل كرحيل الطائر عن الجسد وعودة كعودة السهر الى الجسد. انه الخوف.. اللهاث في نهاية السلالم.. العري الكامل فوق الأغطية وفولاذ السرير. لقد قتلني الحب يا سيدي، ونثر عظامي ملحا وصدأ على جراح الآخرين.
كنت أضربها بيدي وبحزامي حتى يبح صوتها من البكاء والتوسلات. ولما هجرتني، تركت قلبي مفتوحا على مصراعيه والدم يقطر من قلبها وثيابها وعنقها كما يقطر الدمع من فوهة المزمار.
لقد انقلبت حياتنا الى جحيم. وبمجرد ان نهبط عن السرير، ننقض على بعضنا بالأيدي والكتب، ولكنها لم تدرك الحقيقة المذهلة والفاجعة وهي اني ضد الثياب، ضد السرير والأغطية، ولا اعتبرها الا مطيتي نحو العري الكامل والمشانق المفتوحة الفخذين. كانت تعتقد ان هناك امرأة أخرى. وبامكانك على كل حال ان تقنع صخرة بأنها سحابة، ولا يمكنك ان تقنع امرأة ما بأنها محبوبة وأنها الوحيدة فقط. ولو كنت مريضا في الرمق الأخير وبعثت اليها برسالة مع الممرض تؤكد لها فيها انك تحبها وتعبدها، وأن العالم كله يساوي فردة حذائها، لأجابتك غاضبة: ولماذا تجاهلت الفردة الأخرى؟
قد تزمجر الآن غاضبا يا سيدي وتصرخ: ولكن أين المغزى السياسي في كل هذا؟ حسنا. ليذهب المغزى السياسي الى الجحيم. سيأتي في النهاية. انه رنة الجرس الاخيرة خلف هذا النعش الكبير. اما الآن فسأغوص بك الى سخافات أخرى أشد سخافة مما يحلم به رأسك الحجري الكبير.
قمنا بزيارة مفاجئة الى فتاة تربطها بغية صداقة قديمة. وكانت المرة الاولى التي تتنفس المقاهي والشوارع الصعداء منا. كنت أكره هذا النوع من الزيارات التي تضطرني الى ان ألبس ربطة عنق وأدفع غيمة امامي في كل باب تلجه، متميزا غيظا من هذه اللباقة التي تجعلني أكثر شراسة من الحيوان عندما نعود الى المنزل.
استقبلتنا صديقتها وهي تتمطى في سريرها يمينا وشمالا كأن ثمة رجلا قد نهض لتوه من فراشها. كانت شهوانية وذات ماض يزخر بجميع الألوان ما عدا الأبيض. ولما كنت أجهل ذلك فيما مضى فقد أخذت تتصرف معي كطفلة بجديلتين.
ألحت على ان نزورها باستمرار وخاصة انا لأن هناك أشياء واشياء ستشرحها لي. وكانت تبتسم بين الفينة والفينة تلك الابتسامة التي تجعلك تؤمن بأن العالم مليء بالأسنان. ولما وجدتني غير مكترث بهذه البادرة الطفولية، أخذت تتحرك بشكل جنسي، وتبحث بيدها عن شيء ما تحت لحافها وكأنها تبحث عن أثداء اضافية ألصقتها على صدرها لاثارتي.
وفي الطريق، قالت لي غيمة: «كانت تنظر اليك باستمرار».
«- أما أنا فكنت انظر اليك».
«- أعرف يا حبيبي، ولكن يجب ان تحترس فأسنانها حادة وقاطعة».





«ـ يا لك من غبية! هل نسيت ان خصي تغطيه الدروع؟».
وطوقت خصرها، وصعدنا الى الغرفة. وكان ثمة غراب يقف على حافة النافذة.

* * *

«ـ انك تحلمين».
«ـ رائحتها على ثيابك».
«ـ انك حتما مصابة بالزكام».
واتخذ النعيق بادىء ذي بدء صفة الانذار، وأخذ نهدا غيمة يتصلبان ويكتسيان بذلك الوبر الذي ينبت عن الصخور المهجورة. ولقد لعب الصيف الحار فيّ دورا كبيرا في انتحال شخصية المثقف المفتوح الأزرار في الشوارع الصفراء الملتهبة.
وذات مساء، قمت بزيارة لصديقتها، فوجدت في زيارتها أحد أصدقائي الممزقين فكريا وعاطفيا، يجلس على مقعد صغير بجوار سريره، فاستقبلتني بحماسة كبيرة وتنهدت بارتياح كأنها تقول: جئت في الوقت المناسب. لقد كاد يجهز عليّ بحديثه الفلسفي الطويل!
وطلبت لي قدحا من الشاي. وعندما كنت أرفع قدحي الى فمي، نظرت اليها من خلال البخار، فوجدتها تنتفض وتتمنى لو كانت قطرة شاي على حافة القدح، وصديقي ينظر اليها كأنه يسألها أين وصلنا في حديثنا. كان شابا دميما يعاني ازمة جنسية جعلت عينيه تفضحان ذلك السر الخطير. وكان يعتقد ان الحب يجب ان يأتي اثر نقاش طويل وجدل بين المرأة والرجل، وكانت هي تعتقد ان الحب يجب ان يولد فورا وبأي وسيلة. كانت شهوانية، ولكنها تخفي هذه السمات اللعينة تحت غشاء رقيق من الطفولة الخادعة كما تخفي الافعى الصغيرة أجراسها تحت الحشائش. ولم تكن تثيرني على الاطلاق لأنني كنت قد شبعت فيما مضى أفخاذا وأليات رجاجة. ولذلك وضعت قدمي الحافية على رؤوس الحشائش وخطوت الخطوة الأولى متنهدا وشاكرا لها الشاي الحار، ومذكرا اياها بموضوع حبيبتي المهم، فوافقت بالطبع، واخذت تحثني على زيارتها حتى ينتهي ذلك الموضوع، مستنفدة كل حيويتها وطاقاتها في أن تصرعني وهي راقدة على سريرها تحت لحافها، ترفع صدرها كالقبة ذات اليمين وذات الشمال حتى سئمت النظر اليها وفكرت في احدى اللحظات ان أصرخ بها: «الى الجحيم أنت وهاتين القطعتين الكبيرتين من اللحم على صدرك. لو وضعت مصباحا كهربائياً بينهما فلن أكترث».
وهرعت الى غرفتي لأجد غيمة تذهب وتجيء كالخفير، تنحت خنجر الفراق وتصقل نصله بالدموع، وصرخت: «كنت عندها».
«ـ نعم».
«ـ لماذا؟».
«ـ من أجلك».
«ـ انك تكذب».
«ـ انها الحقيقة».
وانخرطت في البكاء وهي تقول: «هل سئمتني؟ انني لا استطيع ان أغريك مثلها. لا أعرف تلك الطرق. أعرف انني نحيلة ونهداي صغيران ذابلان، ولكني قد أسمن عما قريب..».
وأخذت ذقنها ترتجف، وتنظر الي بتلك العينين العسليتين الحمراوين وكأنها تقول لي: هكذا خلقها الله نحيلة ودميمة، وانني اذا هجرتها ستنتحر.
فقلت لها وذقني ترتجف أيضا: «سنحل الامور في وقت آخر. أما الآن فمدي لي سجادة كي أصلي لهاتين العينين الجميلتين».
فامتلأت فجأة بالحيوية، واكتسى لحمها بتلك الخضرة الرائعة التي تتركها شمس الغروب على الأشجار. أقول الغروب لأنني بعد يومين كنت أقيم الدنيا واقعدها بحثا عنها. لقد عدت الى الغرفة فلم أجد أحداً. بعض الصور والمحارم والقطن الذي ينمو في قاع الحقائب مكوم على المنضدة. أما ما جعل ذقني ترتجف رأسا فكان ذلك التذكار الوحيد الذي كانت تعتز به وتفتخر، سلسلة تنتهي بنسر من القصدير وقد محا عرق أصابعها مخالبه وأطراف اجنحته. نظرت اليه برعب متوقعا في كل لحظة ان يهب حطام ذلك النسر وينشب مخالبه في فمي صارخا: لماذا لم تقل لليمامة الجريحة وداعا؟
وبعد ساعة، كنت أرتجف من رأسي الى أخمص قدمي. حطمت المرآة، وخلعت الخزانة، وقلبت السرير، ونثرت الاوراق والأدراج، مدركا في الوقت نفسه ان قطرات دمها استطالت أكثر مما يجب حتى أصبحت ريشا للسفر وقوادم للنوق.
كانت السماء تمطر في كل مكان.. في آسيا وأفريقيا واوروبا، ولكنها لم تكن تمطر في غرفتي، فاندفعت حاسر الرأس الى الشوارع، ورأسي يميل على الجانبين كرأس القائد المصفوع على وجهه. لا أعرف ماذا أعمل وبماذا افكر والى اين امضي بهذه السترة المقلمة والجذور المكتسحة عن وجه الارض. لقد برز الأعداء، وأطلت الأنثى المحاربة امام المستسلم على سريره.
كانت قطرات المطر تتجمع على جمر لفافتي، وتطفىء الفتوة الضارية واليأس الضارب جذوره في الأعماق ليعيد الطفل الثائر العاري الى وطنه المقطوع الذراعين.
كنْ بلا رأس أو أنف أو ذراع، ولكن لا تكنْ بلا مال أو امرأة في دمشق. انها تصك نقودها بملاقط الشعر. انها عتباتها المغسولة عند الصباح.. العيون التي تحدق اليك من شقوق الأبواب.. الأجسام البضة في أحواض الاغتسال، تجعلك لا تضرب رأسك بالجدران بل تعتبر اختراع الرادار والالكترون والغواصات شيئا لا معنى له. صوت القباقيب والأساور في احواض الاغتسال، تجعل أي محاولة لبلوغ الاهداف القومية العليا كبلوغ القمر على دراجة.
كنت أربض لها عند مواقف الباصات، وعلى طريق الجامعة، وامام ساعة المدينة، تلوح لي في كل شيء وجها حبيبا وعظاما نحيلة وفارغة كالقصب بعد ان جف فيها نخاع الحب، وعلى شفتيها ظمأ الدموع وغبار البزر. نسيت ان أقول انها كانت مولعة بالبزر. ولذلك عندما

الأرجوحة

أقبل العام الجديد احتفلت به وأنا رابض على قمة الحطام. كانت مائدتي بسيطة للغاية: شمعة وبنفسجة وصحن من البزر وآخر من المطر.
وكانت حبات البزر معتمة أشبه بالعيون المفقوءة، وقطرات المطر سوداء كأنها شويت على النار، وكان لساني يلمع ويتراقص بين الشفتين.
وعندما أطفئت الأنوار، أشار عصفور عاشق لحبيبته: لا تغردي عند هذه النافذة يا ملاكي، فهنا عاشق لم يقل لحبيبته الجريحة وداعا، ثم طوقها بجناحيه ومضى.
كانت الجيوش النازية تزحف على ركبها نحو الفيليبين وكوريا، وأنا أزحف على ركبتي فوق السطوح، متلصصا على عري العائدين والزوجات الوحيدات، منكفئاً على الوحل والقذارة والعادة السرية، ثاقبا الجدران بالمسامير، ولاعقا آثار القباقيب لأعيد الى ذاكرتي عذابها وجوهرها بعد ان غطاها الهجر.
كان الطلبة الوهميون ينطلقون من بوابات المدارس كالعجول، والدم يقطر من دفاترهم وأقلامهم، ويلتئمون في الساحات المعتمة سبعين مليونا تحت ذقن رجل واحد.
وكنت ألهث في الشوارع بحثا عنها. لقد أخطأت منذ البداية. الكلمة الحلوة يجب ان لا تقال الا للنعش. عندما تتعرى المرأة امامك بتلك البراءة الدامعة، اجلدها.. اضربها بذراعك المحني وسوطك المائل، فانها ستثب نحوك لا لتمزقك بل لتزداد قربا منك والتصاقا بلحمك.
اهجر عندما يكون اللسان حول اللسان والذراع حول الذراع. لا تقذف السمكة الصغيرة في المنقار بل لوح بها فقط حتى ينهار الجناح.
وعندما يكون الجبين واضحا امام فوهة البندقية، أضغط الزناد واحمل فريستك دون عصيان الى سريرها.
أيتها اليمامة المكسورة الجناح.. كيف تطيرين؟ ألم تخنقك رائحة الفضلات والريش المتعفنة؟ لك الزناد والبندقية.. لك راية العرين وعشب المقابر، ولكن عودي يا يمامتي الحبيبة.
أظن يا سيدي ان أجمل يوم في حياتك هو اليوم الذي تقبض فيه راتبك، هذا طبيعي من رجل سيصل شخيره الى الهند الصينية، ولكن أجمل يوم بالنسبة الي هو يوم رأيتها في الزحام. صرخت: غيمة، فلم تجب. صرخت وصرخت، ولم تجب. كانت تعدو بحذائها الرقيق المتسخ بالغبار. خبطت بقدمي وراءها وأمامها وحولها دون ان تنظر الي ودون ان تنطق بكلمة كأنها تحمل بين شفتيها رصاصة لو انطلقت لصرعت نصف الشارع.
وعندما وصلت الى الباص، صعدت درجته الاولى، والتفتت الي، وقالت: «أيها الوحش!».
ثم أدارت عنقها كالآلة وصعدت.



قمت بعد ذلك بشجار كبير مع شرطي السير، ومعركة دموية في الجريدة، ومجزرة في المقهى حتى كدت افقد آخر ذرة من عقلي.
والتقيتها مرات كثيرة بعد ذلك، فكانت تهينني وتذلني وأنا أهز برأسي مستسلما كالجبان. كل همي ان احتفظ بكل قواي على كفة الميزان حتى يعود التوازن بين الضحية وجلادها.
ورأيتها مرة تسير مع عملاق هائل. وما ان وقعت عيناي عليه حتى غاص قلبي وراح يئز كالبعوضة بين جوانحي. يا الهي.. من أين بعثت الي تلك المصيبة؟!
تأملت صدره العريض وقبضته القوية، فتأكد لي انه ما ان يهوي علي بلفافة حتى يحطمني كالفخار. ولذلك اكتفيت بمطاردتها محافظا على مسافة معينة تكفل لي التواري والهرب، ولكنها أوقفا سيارة تاكسي ومضيا بها، فما كان مني الا ان أسرعت الى حيث كانت تقف تلك السيارة ورحت أمحو آثار عجلاتها بقدمي، وعدت الى غرفتي معفراً بالتراب، وحيداً وباكياً.
أنا كاذب كاذب يا سيدي. لم يكن هناك عملاق يسير معها، ولم تكن لها صديقة تغار منها، وما كنت أجلدها وأفرض سلطاني عليها، ولم تهجرني لأن النساء كن يرتمين عليّ. لقد هجرتني لأنها ضبطتني بنفسها وأنا جاث على ركبتي أتلصص على نساء المنزل المجاور وهن يغسلن ثيابهن. لم تكلمني ولم تصرخ بل تركتني معصوقا كمن ضبط فوق امرأة في فندق مشبوه. «نذل» هي الكلمة الوحيدة التي قيلت في هذه الفاجعة.
انك ستصرخ الآن غاضبا: وما علاقة كل هذا بالسلامة العامة؟
وانا سأصرخ غاضبا مثلك: وما علاقتك انت وسلامتك العامة بي؟ انكم حظرتم عليّ تدخين لفافة من اجل مجرى التحقيق، فأي تحقيق هذا الذي يتأثر من اشعال عود ثقاب؟
حرمتموني شهرا كاملا من غطاء استر به جسدي، فأي وطن هذا الذي يتأثر من دفء بطانية أو وسادة؟
انها الرغبة الوراثية في الذل.. المتعة السادية في تأمل العائلات الممزقة والاصغاء الى ملايين الافواه التي تصرخ: النجدة النجدة!
لقد أحرقتم المراكب وجعلتم من أشرعتها عمائم وقلنسوات للتنابل. قصفتم جذع الشجرة، وتركتم سبعين مليونا يحمون صلعاتهم الملساء بالصحف وراحات الأيدي. لقد نهبتم الأرض خيرة فلاحيها وسواقيها، والشوارع زهرة أحبابها.
انها الرغبة الوراثية في الذل، المتعة السادية في الاصغاء الى ملايين الأفواه التي تصرخ: النجدة النجدة، ولكني سأكون القروي الوحيد الذي لن يصرخ أبـداً لأنني أعرف الى اين يذهب صوتي. لأنني أعرف ما هي السلامة العامة. انها مصلحتكم أنتم.. الأجداد المكدسون كالبضائع في نهاية القطيع المندثر تحت أغصان النخيل.. البقايا المقذوفة من قمامة الى قمامة عبر التاريخ.
وبينما كان الفهد في ذروة حماسته، يلتهم الورق التهاماً، ويحاول وضع السدادة في فوهة الجرح، جاء شرطي مسرع، وزمجر بغضب: «ألم تنته بعد من هذه القاذورات؟».
«ـ نعم انتهيت ولم يبق الا التوقيع».
«ـ وقع على البلاط».
وأخذ الشرطي أوراق الفهد، ومضى. □

حجارة الشاعر

باسل الشيخلي
شاعر من العراق

■ اذا كانت الحياة مفقودة فهل يمكن ان يبقى الشعر؟ وكيف اذا حدثت فجوة بين ما نريد وما نشعر؟ وهل يمكن تجاوز المراتب الصغرى تلك التي وضعنا فيها الأطفال والنساء والشهداء عبر فعل انساني يومي واضح الخطاب لا لبس فيه، كل أنواع القهر الانساني في ظل (ديمقراطية) سقط زيفها، ماذا فعل هؤلاء بالشعر، وبالفن، وبالكتاب الكبار؟

انهم قدموا ببساطة مصدرا جديداً تحيا فيه ذاكرة بلاغية عجيبة وغير مألوفة هي ذاكرة «الناس والحجارة» حيث تنمو وتتحد وتتصل من جديد في انبجاس فيض الحياة الذي يغمر الموجودات في هذا الوجود المبعثر، حيث يأتي الكون لكي يتمرأى في انفتاح الشعور، في الفردوس الضائع، وعلى الشاعر ان يرينا الطريق الى (الحقيقة)، هذه الكلمة الهائلة، فكيف لهذا الاله الذي يعيش فينا ان يعرفها؟ وهل الرؤيا لا ترزق الا للقلة القليلة، ام هي المفاجأة التي حولت كل شيء، فالسياسي والايديولوجي والاجتماعي وحتى العادي تحول الى شعري، ارتفاع في المراتب نتيجة الصدمة بالوعي الجديد ـ القديم الذي ليس همه (ما حدث) لأنه قلق بمصير العالم في أتون (ما سيحدث)، وهل ينطبق هذا على اللغة أيضا؟ هل ستحتاج الى تأسيس مغاير، الى ارتفاع في الفعل الشعري «فعل المواجهة بين العارض والجوهر»؟ أين مؤسسة اللغة لتنقذ الشاعر من أزمة الحياة؟ أين قوته المتحصنة في أبراج رؤاه الذاتية المترعة بالعزلة القاسية؟ وكيف نصبح ثوارا ومخلصين وعشاقا؟ وهل الشعر يحمل مثل هذه الألقاب؟ أم انه مضطر للتعبير عن الحياة الرائعة حتى يكون رائعا؟ واذا كان الشاعر يحاول تصوير نفسه بنفسه ولا يستدير الى الحقيقة الخارجية فهل يستطيع تحوير هذه الصورة قليلا لكي نجد قبسا من النور المتروك على الأشياء؟

وكيف يفعل الفنان إزاء ما سيقوم به (الرجل العادي) طالما ان تجربته الذاتية تعينه هو الآخر على التعبير؟ أرى جحفلا من الرماة الذين يتوازنون فعلا وقولا على صعيد القيمة الذاتية المحضة، احتفال جماعي ومشاركة نصوصية من المحيط الى الخليج وأبعد من ذلك، أهي المميزات الحضارية لأمة تعرف أعدادها، ام إنه وضع يعيد ترتيب مسؤوليات الفنانين، فليس خلوص النية هي الفعالية المطلوبة، بل رفع مستوى الفن الى رتبة الأبدية في هذا الحال القائم.

إذن كيف يمكن فهم ديوان «فصل من الجحيم» لرامبو، على أنه ليس نفاية أدبية دون الرجوع الى الأبواب المفتوحة التي لن نستطيع ان نفكر فيها، فهي ليست أسرارا مغلقة انها لحظات مرعبة من الحياة التي تنتمي الى الشاعر وتخضع له رغم عذابها وعدوانيتها فهي خلفية العمل الفني على أية حال، وكذلك علينا معرفة خلفية قصيدة «انه يحيى» لسعدي يوسف، حيث هي الشمولية التاريخية وعناصر الطبيعة والأسماء، والمفردات التي جدد شحنها بذخيرة بشرية حية من خلاصة نار الفن، انها تعبر عن الانتفاضة وتسمو بها الى الفعل الفني ذي الأبدية المتصلة بالجوهر لا العارض، وكذلك إزاء «عابرون في كلام عابر» لمحمود درويش نكون أمام حقائق تاريخية علمية فعلت فعلها في الذاكرة اليهودية التي حاولوا التخلص منها على طريق الوصول الى (الحلم) المزعوم والمنهار، انها توقظ التاريخ من عبوديته العدمية وتنثره أمام العيون، في المجال الحيوي لصناعة التاريخ الجديد بالكتابة وسحر الحروف الثائرة.

الفنانون «وحوش مقدسة» طبعا ليس على الصعيد الميلودرامي أو الاهتمام المفتعل، إنما هي الطريقة التي يقع فيها الفنان فريسة من أجل انتصار رؤوس متوجة أو نجوم تظهر على الشاشة، وعصرنا يؤمن بالاسرار التي يجب الكشف عنها لان العلاقة بين الشعر والحياة متباينة كثيرا، فالفن يزدهر مع الحياة او بعيدا عنها، يمكن ان يكون تعويضا فيقدم طرفا منها أو رد فعل ازاءها لدى اولئك الذين خانتهم الحياة.. وما أكثرهم وقد نجد في عمل الفنان ما لا نجده في حياته، لأن ما مر بحياته قد أخمدته الذاتية او الاجتماعية.

فاذن قداسة الفنان أو الشاعر هي انتاج الموهبة بالايمان الصوفي، بقدرة (الحلاج) على التضحية والفداء باسقاط الجسد الخارجي اسقاطا ضروريا لبناء عالم مشع من عناصر الايمان دون خضوع الى سلبية دينية أو (كاثوليكية محدودة) تشتبه بالوقائع فقط بخمول او ضعف رومانسي.

ان اختلاط القيم بالحجارة ينتج مددا من الكلمات التي لا تنفد على طريق التشكيل الجديد، على طريق القوة التي تنتج أزمات مستعصية لعالم الطغيان.

وإذا كان الشعر والحياة يتنازعان الشاعر، فعليه غالبا ان يختار بينهما. وفي محاولته للاختيار يشعر بالألم والتمزق لأنه يقع بين ضرورة تنفيذ عمله وضرورة ان يعيش، يقول أوسكار وايلد «ان كل ما نربحه من أجل الحياة نفقده من أجل الفن»، نعم فالانشغال الخارجي لا يوفر وقتا للكتابة، لذا فهو امتحان الشاعر، نزيف في الحافظة الابداعية وقواها المختلفة، عبور السياق المعرفي التقليدي الذي تم بناؤه وفق صيغة التراكم الكمي او صيغة الفضيلة والقدسية الغامضة للفن.

لقد كان بودلير يقول «ان الفنان لن يكون فنانا الا ان يكون مزدوجا وان لا يجهل أي ظاهرة من ظواهر طبيعته المزدوجة» فان الفنان بفضل هذا الازدواج يستطيع ان يصبح بالنسبة لنفسه موضوع تأمل ومادة يستغلها استغلالا جماليا، فيحول الرصاص الى ذهب خالص والفحمة الى شعلة لامعة «فالشعر حسب ريفردي بالنسبة للحياة كالنار بالنسبة للخشب تخرج منها وتحولها».

حقيقة، على الفنان ان يتوقف عن جعل شخصيته ما يشبه المرآة التي تعكس، ما دامت العبقرية هي ليست القدرة الانعكاسية بل في الصفة الذاتية، وفي القدرة على الموازنة بين المخلوقات الفنية التي تحاول الاقناع وبين مخلوقات الوظيفة الانسانية التي تدافع عن شرعية وجودها.

ان معيار الجودة في العمل الفني هو مقدار الحياة القائمة على (النوع)، بما يشبه فوق الوجود حسب المفهوم (السوريالي)، هذا الصدق الذي يحيل الفن الى الحياة ويسمو فوقها بشكل كامل.

فهل صحيح ان «فان جوغ» قطعت أذنه في معركة مع متشرد، وأي تأثير لهذا على فنه؟ ان الاسرار كالملابسات تصبح عديمة الأهمية حين يبدأ الفن، ولا صلة لها بقوة العمل الفني، فتعاليم تاريخ الأدب لا تكاد تمس اسرار ابداع الشعر، ان كل شيء يحدث في قرارة نفس الفنان ولعل أكثرها أهمية هي وظيفة (موحيات الفن) كما يذهب علماء الجمال، اذا كانت مستقلة عن ماجريات الحياة ونوعها وأحداثها، وكل ما يمكن ان يوضع في تاريخ حياة الانسان.

المستحيل هو وصول الجهد الفني الى نهايته، فالوجودية في الفن تبعث فينا شعورا يتعدى طبيعة الأشياء، فالثورة الشعبية هي ثورة في صميم المدركات الفنية، في القيمة سواء كانت جمالية أو غير جمالية بالنسبة لضمير قادر على استقبالها.

اذن ما معنى «الحب والسلام» لتولستوي سوى انها تنقل المعرفة من متاحف الظلام الى نور الوجود الحقيقي، وتجعل الاحداث والأشخاص حاضرة ابدا ليس بمستوى القراءة العصرية وإنما للعقل ولا شيء يعادل هذه الألوهة الكامنة في الفن.

اذن من هو الفنان الحقيقي، من هو محمود درويش الحقيقي؛ أهو الذي تمكن من كتابة (أحمد الزعتر) أو (مديح الظل العالي) او (من فضة الموت..) او (عابرون

◁

في كلام عابر)؟

غالبا ما يتمسك النقاد بالأنا الخارجية، في حين الابداع ينبع من الأنا الاخرى، وعملية انتاج الأنا الداخلية التي تتضح من جملة ما اعتاده المجتمع الذي يعيش فيه، حيث لا نفهم الشاعر كونه فردا منسحبا الى نفسه مريضا بوراثة معينة، حيث يبحث البعض عن العبقرية في أمكنة بعيدة، في حين انها في القلب كما يقول (لامارتين)، فان ما هو ضروري هو العاطفة المحركة، فالشعر ارتعاش القلب الذي ينتصر لحظة على التافهات من الأمور ولا يصل الى الفشل الا اذا فقد هدفه ووضوحه الداخلي العميق أما النجاح المقصود فليس التجريد المطلق او النوايا الطيبة بل السيطرة على الحياة التي تخرج اشكالها وتشيد مبانيها من تضحيات الانسان او الشعب كحقائق مطلقة.

يقول آميل «ان الشاعر يحضر ويتضرج على الآلام التي يئن فيها لكنه يحيط بها كما تحيط السماء الهادئة بالعاصفة، والشعر خلاص من العذاب الى الحرية. . . . وما الأغنية الا علامة الاتزان والانتصار على القلق والعودة الى القوة».

وكم هي الاغاني التي تعبر عن قوة الكائنات على هذه الأرض، الكائنات التي شفيت من عذابها لانها سيطرت عليه، فعل فوق فعل وصوت فوق صوت كناقوس القيامة حيث المواجهة العارية، يقدمون انفسهم بارقى أشكال التجسيد الالهي ولا يقولون لم تركتنا أيها الخالق، حيث يلاحظ الشاعر ليس من زاوية التلقي الحيادية، بل من زاوية العقل الذي يشارك نحت الأفعال.

هل يمكن تجاوز عهود الحرب وآثار التهديد والارهاب حيث يقبع المستقبل تحت وطأتها وأين أشد الفنانين هدوءا من هذا كله؟ هل سيلقي الشاعر بنفسه وسط المعركة، ام يصبح فنه سلاحه؟ فالحقيقة وسط الأحداث المترابطة حيث لا يبقى الفن هو الأعلى الذي يمتص القيم الأخرى، بل ان مهمته ان يحييها ويشرفها وينميها ويدافع عنها ويزيدها جاذبية وهيبة، بل يكشف غموض العلاقة بين الحياة والفن ويصحح هذه المبالغة ويخفف منها، ما الذي يقاسيه الفنان الذي يمتنع عن معرفة الحياة هو احتقار يمارسه إزاء الحقيقة تخفيه هذه العبادة الزائفة.

طبعا ليس المطلوب اي كتابة على عواهنها، فالقصيدة شيء مصنوع وشتان بين آلة متطورة حديثة وبين أدوات يدوية بالية، وشكل المادة المصنوعة مرتبط بنوع المادة، بجوهرها، بطواعيتها على التشكيل، بالخبرة في انطاق الجوهر الصاعق، فمع آراغون القائل «أيها الشاعر خذ قيثارتك، نعم، مالك تسكت عندما تقرأ صحيفتك في الصباح لتجد فيها هذا البله وتلك الدناءة التي لا تحتمل . . .»، ومع البيركامي الذي يقول «ليس الفن في نظري استمتاعا هزيلا بل هو وسيلة لتحريك أكبر عدد من الناس بأن يقدم لهم صورة مميزة للالام والسعادة العامة». ألم يشترك بيكاسو في حرب اسبانيا بشخصه وبأعماله الفنية؟ وأما كان ناجي العلي رساما عظيما ليس بانتمائه الى قضية سياسية ووطنية فحسب، بل بقوة التعبير، بالشكل الخارجي للعمل الفني، بفعل الخطر الذي عرف كيف يرسمه، فلا تكفي وطنية الفنان بأن تترك لنا أجمل الأشعار التي تتردد على مدار السنين بل هي (كيفية) ترجمة الشعور الذاتي أو الجماعي الى نص شعري حيث تندمج فيه العاطفة بسحر اللفظ وتتحول الوطنية الى جمال وتشارك الوجود الذي لا يقبل انهيار الأعمال الراقية.

فهل نجحت قصائد معدودة ام أصبحت انتفاضة الحجارة غير قابلة للانفصال عن تلك الموضوعات التي تتحدث عن الموت والمجد والخشوع والتي تذكرنا بالأزلية تضيئها نيران الشمس المشرقة؟

اذن كيف نخلص الشعر من الارتباط والهدفية ونحميه من (الشهادة) التي هي عدوه الأول كما يدعي البعض، وهل ان الشاعر شاهد عصره أو شاهد الحقيقة؟

ان حدث الانتفاضة من القوة بحيث لا يمكن ان يتقدم عليه فعل ذو قيمة فنية أعلى الا اذا كان يعرف ينابيع الرؤيا التي تنشط من أعماق التاريخ على هذه الأرض المقدسة، من مفرداته العصيبة، من انزياح وتعاقب الحروف، من الصراعات الدولية الفوقية منذ الفرس والروم الى الصليبيين وحتى هرتزل ودايان وشامير، هذه المفردات تنتقل عبر الحلقات المفتوحة للتاريخ عبر الكتابة الفنية، تاريخ ميلاد الحقيقة المتحررة من قيود السلطة بكل أنواعها.

إنها حجارة الشاعر وعليه أن يصوبها جيداً، والا فتكت به الكلمات. □

أخلاقيات الفنان

أحمد هيبي
كاتب من فلسطين

■ هل يكون الفنان العظيم انسانا عظيما بالمثل؟ هل يمكن تصور الفنان الموهوب والخلاق شريرا، أو مجرما أو أبا فظا، أو زوجا فاشلا، أو هل يمكن تصوره رجلا خائنا لشعبه، أو منافقا، أو كافرا بالقيم الانسانية التي اصطلحت عليها الأمم والأجيال كالعدل والرحمة والحق والمنطق؟ وهل هناك بالضرورة تناقض بين ان يكون الشخص فنانا وبين ان يكون حاملا لهذه الصفات كلها او بعضها؟ هذه هي المسألة التي سنحاول مناقشتها.

ان كثيرا من الناس سينفون أية شبهة عن الفنان تماما كما ينفونها عن انبيائهم الخالدين. والسبب او الأسباب لذلك واضحة كل الوضوح، اذ مثل هؤلاء يصبحون رموزا للابداع أو الحق أو القوة، وبمرور الزمن تحفظ الأجيال صورة نقية خالية من الشوائب للفنان كما للنبي او الزعيم. وعلى أية حال فإن هذه الأجيال مستعدة للصفح أو حتى النسيان من أجل ان يظل الرمز محتفظا بنقاوته وطهارته. فإذا خالف الفنان العظيم الناموس وخرج عن التقاليد المرعية قال مؤيدوه وأتباعه انه كان فوق الناموس الذي يُلزم البسطاء من البشر، وهو فوق القانون والتقاليد المرعية. أو قالوا ليس لمثل هذا ان ينتبه للصغائر وهو متجه بكليته نحو الجليل من الأمور.

من هنا لن يكون بمقدورنا ان نستخلص جوابا شافيا عن مسألتنا بعرضها أمام الجمهور، ما دام الذي يصنع الأعمال العظيمة لا يمكن ان يأتي بأحقر الأعمال. وهو لن يكون بعرفهم الا موطن الحق والجمال. ذلك لأن الجمال والشر لا يقطنان في الجسد نفسه، بسبب ان الشيء لا يمكن ان يكون أبيض وأسود في نفس الوقت.

هناك مُسلمتان يجب نسفهما لمن يبغي نسف رأي الجماهير - وهما من أصل واحد - المسلمة الأولى ان الفنان هو صاحب رسالة، والثانية هو القول بتلازم الحق والجمال.

والجمال الذي نعنيه هنا هو ما درج الناس على تسميته بجمال الروح. وهم يعنون به صفاء النفس وخلوها من منغصات عيشها كالطمع والأنانية والكراهية العمياء وحب التسلط على الآخرين، وباختصار فان النفس الجميلة هي النفس الخالية من سوء النية. أما جمال الجسد فان معظم الناس يعرفون - دون اقناع - عن طريق شواهد عديدة وتجارب مرت بهم أنه يمكن الجمع بين جمال الجسد وبين سوء النية. فالمرأة الجميلة ليست هي بالضرورة المرأة الفاضلة وقصص الأطفال مليئة بالساحرات أو غاويات الرجال والمخادعات من ذوات الجمال البارز.

لا علاقة اذن بين جمال الجسد الخارجي لشخص وبين كون هذا الشخص فنانا مبدعا. ويكفي لتبيان ذلك ان نأتي ببعض الأمثلة: كان الجاحظ زعيم فن الكتابة والنثر العربي ربما في كل العصور قبيح الشكل، وربما تعود تسميته بالجاحظ لجحوظ عينيه بشكل غير مألوف عند الآخرين. والجاحظ نفسه يروي قصة المرأة التي لاقته في السوق وجاءت به الى الصائغ ليصنع لها هذا الأخير صورة الشيطان وهي برأيها تطابق صورة الجاحظ.

والأمر صحيح ايضا بالنسبة لبشار بن برد الذي لم يكن للجمال الجسدي - كما روي - أي نصيب في خلقة الرجل. وما دمنا استطعنا الفصل الكامل بين جمال الجسد وعبقرية الفن، فالمسألة تظل اذن ان كان بالامكان الفصل بين جمال الروح وبين هذه العبقرية، وهي مسألة على جانب كبير من الصعوبة، بل يصعب على الكثير منها تصور امكانها، تماما كما ان عقولنا المحدودة لا تقدر ان تتخيل المكان مفصولا عن الزمان.

اما عن كون الفنان صاحب رسالة فمعنى ذلك ان الفنان انما ينتج فنه من أجل ان يسمو بالناس، أو يلتزم بقضاياهم ويدافع عن الحق العام في المقاييس التي تتبدى له.

واذ ليست لدينا إجابات واضحة عن كون الجمال الروحي جائز الانفصال عن ابداع الفنان، فإننا نبدأ بالأمثلة. ونبدأ بالشاعر المشهور في تاريخ الأدب العربي باسم «الحطيئة». ان الحطيئة رجل شائن بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى وبكل المقاييس التي نرغب ان نقيسه بها. والا ماذا تريد ان تقول في رجل يهجو امه وأباه، ويصل به الأمر الى هجاء نفسه، وهو القائل في وجهه: «قبح من وجه وقبح حامله). اما في زوجته فقال: (اطوِّف ثم آوي الى بيت قعيدته لكاع). وقد يفهم هذا البيت ايضا كذم لبيته نفسه بالاضافة الى ذم زوجته.

أما مواقفه السياسية والاجتماعية فليست أفضل من ذلك بكثير. ويمكن تصور فرحة مواطنيه وهم يحملونه الى مثواه الأخير كفرحة مواطني بشار عند مواراته التراب. وبالاضافة الى كونه عديم الموقف المبدئي فإن قصة اسلامه تثير أعظم الشك في صحة اسلامه وفي نواياه عامة، فقد كان أدرك الاسلام فأسلم في حياة الرّسول، الا انه ارتد مع المرتدين بعد وفاة النبي. ثم حارب الاسلام حتى وقع في الأسر في حروب الردة وعندها عاد الى الاسلام مرة اخرى ربما كارها او لا مباليا.

لقد كان جان جاك روسو المفكر والاصلاحي الفرنسي الشهير (١٧١٢ - ١٧٧٨م) الذي كان لأفكاره تأثير عظيم في تاريخ فرنسا أبا سيئا، اذ كان يحمل ابنه بعد ولادته ويتركه عند باب دار الأيتام وقد فعل ذلك مع جميع اولاده الخمسة الذين لم يقم بالاحتفاظ بأي منهم في بيته. وكان ديستويفسكي مقامراً عتيداً، وكان كل ما تدره كتبه من أرباح يذهب توا الى طاولة القمار، حتى أنه هرب في النهاية من دائنيه مع زوجته الثانية الى باريس، وهناك قامر بكل قرش جديد كان يصله من ناشريه، حتى كان يضطر الى بيع حاجاته الشخصية لكي لا يموت جوعا. أمّا جان جينيه الكاتب المسرحي الفرنسي المعاصر فقد قضى فترات طويلة من حياته في السجن وانتمى كليا قبل العفو عنه الى الاوساط الاجرامية المعروفة. وتدور كثير من مسرحياته التي كتب الكثير منها عن حياة المجرمين. وقد كان بدأ حياة الشذوذ هذه منذ نشأته، وعاش متمرغا في الشر طيلة حياته حتى تقدمت مجموعة من الكتاب الفرنسيين وعلى رأسهم جان بول سارتر بالتماس للعفو عنه واخراجه من السجن.

لقد تبنت الحضارة الغربية الحديثة منذ القرن الثامن عشر نظرة جان جاك روسو الى الشر. وبحسب هذه النظرة فان الانسان يولد صفحة بيضاء خالية من الشوائب. ولكن الظروف الاجتماعية القاهرة الفاسدة هي التي تدفع هذا الانسان دفعا نحو اقتراف الشرور. اما عُلماء النفس الذين جاءوا بعد روسو فقد ترجموا وجهة النظر هذه الى نظريات نفسية قائمة بذاتها، اعطوا لمجموع الدوافع التي تؤثر في مصير الانسان مجموعة من الأسماء سموها بالعقد النفسية. وقد ردوا في معظم الأحوال هذه العقد الى فترة موغلة في القدم في حياة الانسان وهي طفولته. الانسان المجرم هو مريض بحسب وجهة النظر هذه. وكثيرا ما تجد المحاكم تبريرات عديدة لعدم القائها تبعية التهمة على أحد المجرمين وهذه التبريرات تقع جميعها تحت عنوان الجنون والاحباط الذي ترجع جذوره الى الطفولة المتقدمة

لقد عنون سارتر بحثه الذي دافع فيه عن جان جينيه بعنوان «جان جينيه القديس والشهيد». وبما ان كل شهيد هو ايضا ضحية، فإن سارتر يريد القول ان جينيه كان ضحية اكثر منه مجرما. وهو ضحية مقدسة، ككل ضحية، ولذلك فهو قديس. ولو كان جينيه قديسا حقا لأمكن الادعاء ان جميع المجرمين الآخرين هم أيضا ضحايا لظروف اجتماعية وعوامل نفسية لم يكن لهم بها دخل مُباشر، ولذلك فهم قديسون بالمعنى نفسه. وبالمثل يمكن ايجاد ظروف مخففة حتى بالنسبة للمجرمين العتاة، اذ غالبا ما يستطيع علماء النفس وضع ايديهم على عقد نفسية تكون مسؤولة عن تصرفات صاحبها.

ان دفاع سارتر اذن لا يبدو منطقيا الا اذا كان ينطبق على جميع المجرمين الآخرين الذين لم يقدم سارتر اي دفاع عنهم، دفاع سارتر عن جينيه نفسه، ذلك لأن حرية الاختيار الوجودية التي ينادي بها سارتر تفترض ان جينيه قد اختار الشر حين كان في سبيل الاختيار بين ان يسلك الطريق التي تؤدي الى الى الشر او تلك التي تؤدي الى الخير.

والدليل على ذلك ان سارتر طبق نظرية الاختيار هذه تطبيقا دقيقا على فنان آخر كان قد مات قبل ذلك بكثير وهو الشاعر الفرنسي بودلير صاحب «ازهار الشر». وفي الكتاب الذي كتبه سارتر عن بودلير توصل الى نتيجة واضحة كل الوضوح بهذا الخصوص: لقد اختار بودلير الشر، اختار حياته وكأنه هو الذي صنع هذه الحياة بيدي.

ولكن بأي معنى أو بأي حق يكون جينيه حالة استثنائية؟ ان القضاء الفرنسي نفسه لم ير القداسة التي في جينيه كما رآها سارتر ولم يضعه من ثم تحت ظروف مخففة. ذلك لأن ما ينطبق على جينيه ينطبق على غيره. وباختصار لم تعامل المحكمة جينيه كفنان كما عامله سارتر، ولم تبحث له عن تبريرات من ثم. ويجدر بنا أن نلاحظ هنا ان سارتر نفسه لم يبحث لبودلير عن ظروف مخففة وقد فصل فصلا تاما بين كون بودلير الشاعر البوهيمي الذي لم يكن على وفاق مع المجتمع الباريسي فنانا وبين كونه شريرا سار في الطريق الخطأ.

ان حل المسألة التي تقدمنا بها في بداية هذا المقال لتبدو بسيطة ان نظرنا بأعين معتنقي آراء روسو في الطبيعة الانسانية: يجوز ان يكون الفنان شريرا. ولكن صفة الشر فيه ليست صفة أصيلة بل هي صفة لاحقة بسبب الظروف الصعبة التي قد يحياها الفنان او التي كان قد عاشها سابقا، واذا زالت الدوافع وأمكن إزالة الترسبات الناجمة عنها امكن اعادة الفنان - مثله مثل غيره - الى جادة الصواب.

ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد، لقد ربط عُلماء النفس في الغرب بين شرور الفنان وبين جودة فنه ربطا محكما: فالفنان يتجه الى الفن في كثير من الأحيان كرد فعل على عقدة النقص التي تتملكه. وفي الفن يجد الفنان متنفسا لكثير من احباطاته وتعقيداته الخاصة. والفن في حالة كهذه يكون تعويضا مناسبا لرغبات الفنان المكبوتة. وهكذا وجدت مدارس علم النفس على مختلف تياراتها - وجميعها تتفرع عن المجموعة الفرويدية في النمسا - في الأدب وفي الفنون عموما حقلا خصبا لتحليلاتها واستنتاجها. وكان فرويد نفسه قد كتب مجموعة من الدراسات النفسية التحليلية حول عدد من الفنانين كان اشهرهم ليونارد دافنشي. وفي المقابل تبنت المدارس الأدبية علوم النفس كأدوات للعمل، ونظر الى العمل الأدبي كأنه بينة أو واقعة نفسية.

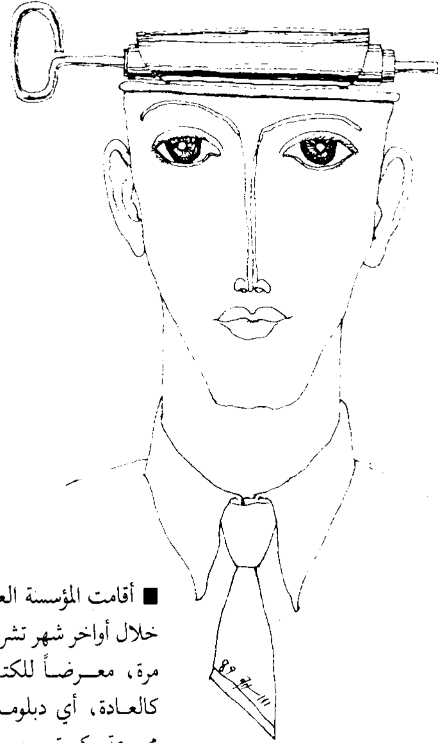
لقد وجد كثير من الباحثين رابطا قويا بين شعور الفنان بالغربة واللاانتماء وبين فنه. كل ما في الأمر ان هؤلاء الباحثين طوروا النتائج السابقة التي توصل اليها عُلماء النفس السّابقين. وفي كثير من الأحيان يبدو للدّارسين في الفنون الغربية أن لا انتماء الفنان وغربته هما من بعض الشروط التي ينبغي ان تتوفر في الفنان لكي يبدأ عطاءه ويستمر فيه. هكذا كان ديستويفسكي لا منتميا ومثله رامبو الشاعر الفرنسي وبودلير وفان جوخ وكثيرون.

لو عدنا الى الأدب العربي قبل العصر الحديث لم نستطع ان نجد اتجاها واضحا في الربط بين اخلاقيات الفنان وفنه. صحيح ان العرب قالت ان اجمل الشعر اكذبه، ولكن وليس في هذا القول اكثر من تحبب للشعر على شكل سخرية. أما غربة الفنان ولا انتمائه كشرطين لتكوين الفنان فلا نكاد نجد الا أمثلة قليلة واستثناءات: ذلك ان الفنان العربي اتصل اتصالا وثيقا بمجتمعه، وكثيرا ما خاض المعارك السياسية والاجتماعية جنبا الى جنب مع سواد الشعب.

وعلى أية حال، فان الفن العظيم كان شافعا، في كثير من العصور للفنان أمام اخطائه التي يرتكبها. □

عبـد الغنـي مـروة

رقابة عربية في واشنطن!



■ أقامت المؤسسة العربية الاميركية في واشنطن خلال أواخر شهر تشرين الأول/ اكتوبر، ولأول مرة، معـرضاً للكتـاب العـربي، لم يحضره، كالعـادة، أي دبلومـاسي عربي، بينـما حضرته مجموعة كبيرة من أبناء الجالية العربية في واشنطن.

ولست ادري، ما هو سر العداء بين أهل السلطة وبين الكتاب؟ ولماذا يعتبر السفراء والدبلوماسيون العرب أن حضور معرض عربي للكتاب لا يدخل في جملة مسؤولياتهم أو لا يعنيهم من قريب أو بعيد، مع أنه حسب الأصول والممارسات الدبلوماسية المألوفة يشكل جزءاً أساسياً من مهامهم؟ فالدبلوماسي يفترض فيه أن يتابع كل ما يدور حول بلاده من قضايا، سواء كانت في صحيفـة أو كتـاب، أو حتى فيلم سينـمائي، كما أن مثل هذه المنـاسبـات تعتـبر فرصة جيدة أمام الدبلوماسيين للاتصال بأفراد الجالية ومتابعة أحوالهم ونشاطاتهم.

والمؤسسة العربية الاميركية هي مؤسسة ذات منفعة عامة تضم مجموعة طيبة من المثقفين العرب ومن مختلف الاتجاهات وقد أسست في حي «جورج تاون» من المدينة صالة عرض اسمها «الن» وهي تقوم بنشاطات فنية عربية واسعة كان آخرها معرض الكتاب.

والغـريب فعـلاً، أنه رغم توفر المكتبات العربية في مختلف العواصم الأوروبية، فإن المـدن الامـيركية الـرئيسية ليس فيهـا مكتبـات عربية، فالعاصمة الاميركية مثلا، وهي تضم جالية عربية لا تقل عن نصف مليون مهـاجـر عربي، ليس فيهـا مكتبـة عربية وانما فيها عدة مطاعم ومحلات للحلويات العربية. ولا يستغرب المرء هذا الغياب اذا كان «الزبائن» كلهم من طراز الدبلوماسيين العرب في واشنطن، والذين يعتبرون أنهم يمثلون أهمّ وأقوى فعالية دبلوماسية عربية في الخارج، وأن أكثر الذين يحتلون هذه المراكز هم خريجون يحملون مسؤوليات مناصب سياسية وحكومية حساسة وهامة في بلادهم في وقت لاحق.

ومن حسن الحظ أن المهاجرين العرب، على نقيض دبلوماسييهم، فقد كانوا أكثر اهتماماً وأكثر تجاوباً، لا سيما وان في واشنطن مجموعة كبيرة من الأساتذة الجامعيين والأدباء والمثقفين، وقد استمتعوا بالكتاب وترددوا الى زيارة المعرض أكثر من مرة.

ومن يذكـر واشنـطن، يعتقـد من خلال وسـائـل الاعلام، أن هذه العاصمة هي معقل الديمقراطية وموئل الحريات في العالم. وقد يكون في هذا الأمر بعض الشيء أو كله، ولكن بعض «المدجنين» من المثقفين العرب يصر على أن يحني رأسه، سواء في واشنطن أو في أي موقع عربي آخر.

ونحن في شركـة «رياض الـريس للكتب والنشر»، لا نخفي موقفنـا الرافض لمنطق الرقابة على الكتاب، ولا نرى لها مبرراً ولا جدوى، فوجئنا، في واشنـطن، بأن أحـد المثقفـين العـرب الغيورين على السامية يطالب بمصـادرة أحد العناوين الصادرة عنا وهو كتاب «قراءة سياسية للتوراة» للكاتب شفيق مقار، مدعياً بأن الكتاب قد يثير حساسية لدى الأوساط اليهودية في واشنطن، وأنه قد يعرِّض المؤسسة العربية الاميركية لمشاكل هي في غنى عنها في الوقت الحاضر، وذلك استناداً الى حادثة سابقة حول فيلم سينمائي لا مجال هنا لاستعراض خلفياته.

ومن المحزن والمؤسف فعلاً، أن ادارة المؤسسة سحبت الكتاب وصادرته الى مستودعاتها، ولم يكن هناك أحد قد قرأ مضمون الكتاب أو حاول أن يستقصي عن مضمونه.

والكتـاب المشار إليه، كتاب صادر في بريطانيا منذ أكثر من سنتين، وليس فيه حرف واحد معاد للسامية أو أي كلام بهذا المعنى، فهو قراءة موضـوعية وجـذابـة في مضمون التوراة، ومحاولة لاستقراء المبررات التي جعلت الأحبار اليهود يعدّلون أو يحرفون في مضمونها. فالتوراة ليست كتاباً منـزلاً ولا كلامـاً الهيـاً، وقـد كانت عرضة للتعديل والتبديل على امتداد العصـور وبأقلام اليهود أنفسهم، وهذا أمر معروف. وقد ناقش المؤلف شفيق مقار هذه التعديلات والتبديلات من خلال أقوال علماء اليهودية، وهو كتاب موثق توثيقاً كاملاً بشكل لا يترك مزيداً لمستزيد.

يعكس هذا الحادث المؤسف، مدى الاحباط الذي وصل إليه بعض المثقفين العرب، والحد الذي وصلت اليه النفسية الانهزامية العربية. وذلك انه إذا كان غير مفهوم كيف يصادر كتاب حول هذا الموضوع في أكثر من بلد عربي، فكيف يمكن أن نفهم كيف يصادر مثل هذا الكتاب في مدينة كواشنطن، وبأيد عربية. علماً ان الأيدي الأميركية لا يمكن أن يخطر لها في أي وقت بأن تتصرف بهذا الشكل الاعتباطي، لا سيما وأن الكتاب الذي صودر في معرض واشنطن متوفر ومعروض للمطالعة لدى مكتبة الكونغرس وفي أكثر من مكتبة جامعية اميركية. □

صياغات أدونيس النهائية !

حاتم الصكر

لماذا كلما أوضحت ازددت غموضا ؟

«أدونيس»

■ يحاول الشاعر أن يوجد لتسلطه على نصه، وإثبات ملكيته له، مبررات عديدة تتخفى وراء التسميات. كالقول مثلا بالصياغات النهائية. أي محاولة اعطاء الحق للشاعر بتنقيح نص كتبه قبل أكثر من خمسين عاما. يعكس هذا التنقيح [الحذف والاضافة والتغيير] الشعور بأبوة الشاعر المطلقة ـ والمتعسفة ـ كما يؤدي الى تزوير الوعي، بإسقاط إحساسه على صياغة تجربة منتهية. ويحرج في النهاية القراءات المدونة للنص قبل التعديل وهذا ما يفعله أدونيس، وهو يعيد طبع مجاميعه الشعرية. أو ينشر قصائده في مجموعة، بعد نشرها متفرقة. فهو يعيد (صياغة) ما يشاء من عباراتها؛ بحجة ان «القصيدة، كل قصيدة، ما دام كاتبها حياً غير مقدسة. لأنها مفتوحة، ولأنها فعل لا ينتهي. » ـ مقابلته في (اليوم السابع). ويبدو لي ان أدونيس؛ يخلط هنا بين القصيدة، وهي في مخاض الولادة، غير واضحة المعالم، ولا مستقرة الملامح. وبين النص الذي ظهرت به، وتلقاها القاريء متحققة من خلاله، بدءا من عنوانها حتى المعلومات التوثيقية (زمن كتابتها ومكانه) مرورا بالاهداء والتصدير او المقتطف الذي يوضع في مدخلها أحيانا.

ولا ينكر أدونيس ان ما يجريه من تعديل، لا يخلو من قسر. فيقول في مقابلة أخرى «حين أقرأ ما كتبت يتدخل شيء من القسر. كأن تدخل حديقة، فترفع نبتة زائدة هنا، أو تضيف ما تراه مناسبا. . » أسئلة الشعر. ولا نجد صعوبة في تشخيص الخلل في هذا التشبيه. اذ ان تلازم أجزاء القصيدة وعناصرها، لا يشبه تناسق نبتات الحديقة التي قد نرى فيها ما يزيد ويتطلب انتزاعا أو رفعا. ولعل أدونيس في جرأته على تاريخ نصوصه، وحرمات أجسادها وأرواحها، يجد حجته أو مبرره في نفي اعتبار النص وثيقة (كما يقول في اشاراته التي صدر بها الطبعة الجديدة من أعماله الشعرية الكاملة ١٩٨٥). وهنا أيضا يختلط التاريخي بالفني لدى أدونيس. إذ ان نفي وثـائقية النص الخارجية أمر لا نختلف حوله. والا لما عدنا قراء أو محللين الى نصوص جاهلية مثلا! ولكن ذلك لا يعني سلب النص أهميته كوثيقـة داخلية، تشهد على درجة وعي الشاعر، وهو يلامس موضوعه. فيظل كل ما في هذه (الـوثيقـة) شاهـدا على انتـاج النص وظرفيته عند الانتاج، وما تركب في الداخل من ذلك كله.

إن النص ميثاق قراءة لا يجوز ان يعيد الشاعر انتاجه بخاتمه الأولى. فيما يجوز للقـاريء ان ينتـج قراءة ثانية له بعـد ان ينمـو وعيه وإدراكـه وإحساسه به.

قد يرغب الشاعر في إعادة الصلة بقصائده. ولكن ذلك لا يبيح له ان (يلفق) صلة جديدة. يصرح أدونيس بحلمه في أن يعيد قراءة قصائده كل سنة، وان يعيد طبع دواوينه لكي «أحذف منها ما يفقد تألقه وأترك ما أراه جوهريا» وحجته هذه المرة هي حرية الشاعر في الانطلاق من أسر قصائده. والبديل المقترح هنا هو ان (يأسر) الشاعر قصائده في سجن وعيه. وهذا معناه أن إطار القصيدة غير مستقر. ومعاينتها بعد ذلك مستحيلة. لأنها تجري على شيء غير متبلور، وعرضة للفحص بمجهر التألق والخفوت. **إن أدونيس يشعر بما سيكون عليه إحساس قارئة إزاء نصوصه المتغيرة بحجة الصياغات النهائية والوعي المسقط.** لذا نراه يبرر ذلك في (اشارات) الطبعة الجديدة من أعماله الشعرية. ولكن تبريره لا يقنع قارئه الذي يراه ـ أي أدونيس ـ يجدد الشاعر من الخارج. مخالفا بذلك افتراض دخول القاريء الى أعماق النص وإعادة خلقه. ففي القراءة، لا يعود ثمة داخل او خارج. اما قوله بأن الحذف والتنقيح يتيحان لمنح النص «مزيدا من التوهج. . من التعمق والتـأصـل». فحجة لا تقف على منطق فني يمنحها ملموسية. فالتوهج والتعمق والتأصل، تمنحها القراءة عادة. وهي تكشف مرة بعد أخرى عن تلازم عناصر النص، وتستجلي ما لا يبين من جمالياته التي يخفيها الأداء.

إنـــا سوف نبـحـث إذن، عن مبررات أخــرى، لهذا التسلط على النصوص، ولن نجهد في العثور عليها في المقدمة ذاتها. فأدونيس يحدثنا عن تطوير نظرته لكتابة الشعر نثرا. وإحساسه بأنه كان عليه ـ منذ عام ١٩٦٥ ـ ان يعيد النـظر في «قصيدة النثر» التي يشكـك ضمنيا باسمها وصفتها. إلا انه لا يفعل ذلك لصالح تراجع حداثوي. بل لدخول مناطق اكثر تحديثا. يمكن تلخيصها من خلال اشارات المقدمة بأنها «كتابة نثر آخر» هو مزيج من نصوص «تكتبها الأشياء في العالم أو تكتبها الكلمات في التاريخ وهذا ما أطلق عليه أدونيس «ملحمية الكتابة» معتبرا ديوانه (مفرد بصيغة الجمع) ١٩٧٧ نموذجا لها.

يسوق أدونيس عدة مبررات لمغادرة شكل (قصيدة النثر) الذي جربّه منذ (أرواد يا أميرة الوهم) ١٩٥٨ حتى (المزامير) في أغاني مهيار ١٩٦٥. وتلك المبّررات هي محذورات تتخذ شكل أوصاف لهذا الشكل التجريبي المغاير الذي لجأ إليه الشاعر في مناخ مجلة (شعر) التي خاصمها وخرج على حركتها بعد زمن قصير من تأسيسها.

◁

نفي تاريخية النص لا تترك جدوى لأية مراجعة سوى القراءة

في مقدمة المبررات (الأوصاف) نجد: المغايرة الكلية للوزن، والخصوصية اللغوية، والموهبة الابداعية العالية، والمعرفة بالتراث، والثقافة الفنية، والاستضاءة بالآخر دون تبني معاييره.

وتلك الأوصاف لم تتوفر فيما أنجز من كتابة شعرية بالنثر. بل أصبحت المحاولات الأولى (إنشاء تعسفيا) على حد وصف أدونيس.

هذا كله حدا بالشاعر الى البحث عن شكل جديد. أو «الخروج من قصيدة النثر الى ملحمية الكتابة»، مؤصلا دعوته بالاحالة الى مراجع معرفية كثيرا، ما لمسنا أثرها في نصوصه، كالاشارات الالهية للتوحيدي، والمواقف والمخاطبات للنفري.. من بين سواها من التراث الأدبي العربي. ذلك هو السبب الحقيقي لاعادة النظر المستمرة في النصوص. واستمرار الشاعر في تنقيحها كل طبعة.

بعكس الطرق، تكون طريق الشعر لانهائية؛ فإنها ـ يقول أدونيس في مقابلة مجلة اليمن الجديد له ـ «كلما تقدمت فيها تشعر أنك لم تفعل شيئا» ولكن هذا الاحساس بالفعل الشعري يجب ألا ينتقل الى أبنية النصوص بعد اكتمالها، بل الى كيفية التعبير عن التجارب ذاتها.

وهذا يعطي الحق كله للشاعر في البحث عن سبل جديدة للسير في طريق الشعر. فالعمل الشعري لا ينتهي بمعنى كونه مشروعا لا مفردات. بل ان العمل الشعري ليس الا هذه السلسلة من النصوص وهي تتجاوز نفسها وتتوالد مفترقة عن بعضها فالعمل نفسه لا ينتهي بمعنى انه لا يكتمل.

ما يظل ناقصاً هو الذي كتبه الشاعر مستقبلا. لا ما يعيد كتابته وهو ماض.

أما حجة أدونيس في نفي وثائقية النص، وأن الشاعر لا يؤرخ فهي حجة ليست لصالح (صياغاته النهائية) ـ لم أفهم معنى وصفها بالنهائية وهي معروضة بدورها للحذف والتنقيح! ـ فنفي تاريخية النص لا تترك جدوى لأية مراجعة سوى القراءة. أما الكتابة فهي ارتهان بتاريخ النص، ومحاولة مصالحة متنه وفق ذلك التاريخ.

تبقى حجة أخيرة هي القول بأن ما يبقى من النصوص هو ما يشكل «بنيتها العميقة» وهو قول يصادر مكونات تلك البنية. بعد ان يزوّر بالوعي المسقط تاريخها وكيانها المتحقق في لحظة تماس الوعي بالموضوع من خلال التجربة.

ثم ما جدوى إثبات تاريخ كتابة النصوص المعدلة، المعادة صياغتها؟ ان التواريخ تزهدنا بالتعديلات لأنها تؤطر النصوص وتحيل الوعي بتلقيها الى أجواء الكتابة الأولى.

ولا تفسير لهذا التمسك بزمن كتابة النص، الا الشعور بالاعتداء على النص، ومحاولة كتابته خارج زمنه. فيكون التاريخ المثبت ذريعة في بقاء النص دون تحوير.

ولكن، ماذا فعل ادونيس وهو يعيد طبع أعماله الشعرية الكاملة؟ ان كل تغيير او تعديل أو حذف، أجراه الشاعر ضمن (التنقيح) له، دون شك ـ دلالة على مستوى التلقي.

فالشاعر لا يفعل ما يفعله استجابة لدوافع فنية فقط. بل يستجيب لضغوط جمالية تكونها تصوراته عن تلقي نصوصه وفق المتغيرات. لقد تفحصت الأعمال الشعرية الكاملة (الطبعة الرابعة ١٩٨٥) فلاحظت ان الشاعر يجري تغييرات (أساسية وأخرى ثانوية) على أعماله.

منها ما يتصل بالعنونة. فالعنوان في مفاهيم القراءة اليوم، عنصر دال. انه ليس لافتة. بل هو داخل في توقعات المضمون وتحديد سير القصيدة. «وهو الذي يحدد هوية القصيدة.. والأساس الذي تبنى عليه» كما يرى الأستاذ محمد مفتاح في (دينامية النص).

وقد كانت الطبعة الأولى من أشعار أدونيس (١٩٧١) تحمل عنوان (الآثار الكاملة ـ شعر أدونيس) بينما أصبح عنوان الطبعة الجديدة كالآتي.

أدونيس

الأعمال الشعرية الكاملة

وإذا كانت كل قراءة، غير مبرأة، لأنها ذات نوايا. فإن ارتفاع اسم الشاعر فوق العنوان في هذه الطبعة، يمنحنا الحق في تصور بداية صلته التسلطية بالنص، وهيمنته العليا عليه.

ثم اذا تأملنا إبدال (الأعمال) بـ(الآثار) نكون قد تعرفنا على نزعة حداثوية أوروبية تتمثل في أعمال الشعراء الكاملة لا (آثارهم). كما يرتبط مفهوم (العمل) باستمرارية ونفاذ لا يتيحها (الأثر) لأنه (خارج) سلطة كاتبه.

أما الوصف بالشعرية [الأعمال الشعرية] فهو إصرار من أدونيس على تشخيص ما يكتب، وتحديد هويته بعد ان غيبته الطبعة الأولى المكتفية بعبارة (الآثار الكاملة)، رغم عنوانها الجانبي التفسيري: شعر. ونظل في إطار العنونة. لنجد ان مجموعة (وقت بين الرماد والورد) يصبح عنوانها في الطبعة الجديدة: (هذا هو أسمي). وهو في الأصل عنوان أحدى قصائد المجموعة الثلاث، ذات الموقع الخاص في شعر أدونيس (ولا يخفي ذلك هو نفسه في المقابلات التي أجريت معه). ولكن تقديمها عنوانا للمجموعة، وحذف العنوان الموحي والشاعري (وقت بين الرماد والورد) له دلالة لا تخرج عن نطاق تأكيد الذات، خاصة ان نحن استعدنا الدوي الذي أحدثته (هذا هو اسمي)، او تمثل شعراء المرحلة لأجوائها وتأثرهم بها، وكذلك مقدار البوح الذاتي عن النفس فيها. ويعطينا تغيير آخر في الطبعة الجديدة، الفرصة لاختبار (شكلانية) أدونيس او تجريبيه التي دخلها منذ (مفرد بصيغه الجمع).

لقد تحول عنوان مجموعته (كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل) ١٩٨٠، الى (المطابقات والأوائل) فقط. متخففا من طول العنوان واحالته التراثية واللعب بالطاقة النثرية للعنوان (كتاب ـ القصائد ـ تليها).. وفي عناوين أخر، تتأكد نزعة الحداثة جماليا. فعنوان قصيدته الجديدة هو:

خليط احتمالات
قداس بلا قصد

وقد كان في (كتاب القصائد الخمس....) كالآتي:

قداس بلا قصد
خليط احتمالات

أما قصيدته في الديوان نفسه:

مراكش/ فاس
والفضاء ينسج التآويل

فقد أصبح عنوانها

والفضاء ينسج التآويل
مراكش/ فاس

إلا ان أدونيس وضع كلا من العنوانين الأولين في صفحة منفردة وكأنه باب يضم فصولا. فيما غدت (مراكش/ فاس) جزءا من الفضاء... وصال (قداس..) بعض خليط احتمالات. ويمكن ان نستشف الوعي الجديد بالحداثة من خلال إعادة العنونة.

فقصيدة (صوت) يصبح عنوانها الجديد (براءة). وقصيدة (تقادير) يصبح عنوانها (رؤى) ـ وتتغير الكلمة في القصيدة كذلك:

يا تقاديرنا على الأرض... [قصائد أولى في طبعة ١٩٧١]

يا رؤانا على الأرض. [الأعمال الشعرية.... ١٩٨٥]

ويكون عنوان قصيدة (آخر الدرب) في الطبعة الجديدة هو (الأشياء).

ويلجأ أدونيس الى التغيير لغرض التفسير. فيسمي (صورة وصفية) بعنوان جديد هو (صورة سحر) لبيان المقصود ولتهيئة القارىء لاستقبال صفاته. وقد لاحظت أنه يفسر الصورة حيثما جاءت. فيسميها (صورة حيرة) (صورة يأس وصفية)..

ومن مظاهر ميول أدونيس لتخفيف الشكلية، اعتماده الترقيم العربي داخل أغلب قصائده التي رقم مقاطعها باللاتينية: (مراكش/ فاس) مثلا. وهذا جزء من مظاهر فهمه الجديد للصلة بالغرب، وتأكيد الشخصية. فالأرقام هنا ليست مجردة. ولم تقصد لغرض حسابي او تسلسل تراثي فقط. وفي اطار تخفيف الشكليات نلتقي باشارة مهمة أخرى: فقد لاحظت ان أدونيس يحذف الخط المائل بين الكلمتين وآخر السطر حيثما ورد في (مفرد بصيغة الجمع) حسب الطبعة الجديدة. وهذا ما سنراه في المثال الآتي من عشرات الأمثلة: الطبعة القديمة:

وجه يجتمع بحيرة/ يفترق بجعاً
صدر يرتعش قبرّة/ يهدأ لوتساً
حوض يتفتح وردة/ ينفلق لؤلؤة

الطبعة الجديدة:

وجه يجتمع بحيرة يفترق بجعاً
صدر يرتعش قبره يهدأ لوتساً
حوض يتفتح وردة ينغلق لؤلؤة

ودلالة حذف الخطوط هنا، هي التحرر من مجانية الاشارة ومن النزعة الشكلانية التي هيمنت على تجربة ادونيس في (مفرد بصيغة الجمع) خاصة. وإذا واصلنا تتبعنا لدلالات الحذف لتوقفنا عند حذف الاهداءات خاصة. ان الاهداء يوجه القصيدة باتجاه المهدى اليه. ويفسر كثيراً من نداءاتها ويصنع فضاءها أيضا. ولا يمكن اغفال الاهداء كواحد من موجهات القراءة القوية.

الا ان أدونيس يحذف الاهداءات كلّها من الطبعةالجديدة؛ عدا اهداء ديوان (أغاني مهيار..) الى زوجته خالدة والمصوّر بخطه كما هو في الطبعة الأولى.

لقد غابت أسماء انسي الحاج وحليم بركات وسلمى الخضراء الجيوسي ومنير بشور وفؤاد رفعة وسعيد تقي الدين، عن القصائد التي أهديت اليهم. رغم ان بعضها تغيب دلالته بتغييب المهدى إليه (اترك لنا وراءك: الى سعيد تقي الدين) مثلا. لكن الاهداء المحذوف الأكثر دلالة هو الذي كان يتصدر (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف): تحية لجمال عبد الناصر مع عبارة اطراء متحمسة. فقد خلت منها الطبعة الجديدة.

المراثي التي كتبها أدونيس لأبيه وحدها لم يمسها التعديل والتنقيح. ضمت الى بعضها تحت عنوان «رئيسي هو (الموت) وعنوان جانبي: ثلاث مرثيات الى أبي انه **الملكوت الذي لا يدخله الا خاشعاً** حيث لا صياغة الا ما استقر. يضيف أدونيس الى الطبعة الجديدة قصيدتين لم تحوهما (الآثار الكاملة) هما: (سمعته وفي قمة حجارة) من شعر التفصيلة ١٩٥٧ و(أرواد يا أميرة الوهم) قصيدته النثرية الأولى، المكتوبة في بيروت عام ١٩٥٨ وفي شهر تشرين الأول تحديداً. وقد حرص أدونيس على تسجيل هذه المعلومات. وتفسيري لهذه الاضافة هو حرص أدونيس على إثبات حقه في ريادة الكتابة شعرا بالنثر. والا لكان أغفلها بسبب مستواها الاعتيادي وسريان مبدأ التنقيح والصياغة النهائية عليها.

ويمكن ان نلاحظ في قصيدة (أرواد..) ـ وهي اسم لابنة الشاعر ـ نزعتها الخطابية؛ تأثرا باللغة الشعرية السائدة آنذاك. ولعلها أقرب الى الشعر المنثور باعتمادها على المخاطب؛ شخصا خارج النص؛ او مجسدا تتجه اليه:

.. وتأتين يا طفولة يا تميمة العمر، والموت يرسم صلباننا، ويقضم أطرافنا الحالمة، وليس عندنا لأرواد غير الشعر وغير أطياف من البحر والكنائس. وتركيننا، يا حضورنا، لأيامنا الميتة، وحفر صغيرة كأجسامنا مسقوفة بالصلاة والرمل.

املأني يا وهم الطفولة. . . .

ولكن تظل لأدونيس ـ عدا السبق الزمني والريادة الفنية واشتقاق مصطلح قصيدة النثر ـ جرأته في استحداث السطر الشعري؛ دون تدوير في الوزن. واعتماده الجملة الشعرية بدل البيت وفضاءات الخيال التي تصنعها صوره.

. . . .

يلاحظ القاريء تغيير أدونيس لترتيب قصائد مجموعته الأولى، تغييرا توخى منه إبراز بعض القصائد. فيما أجرى حذفاً لكثير من أبيات القصائد. وحذف قصائد طويلة أو مقاطع.

وقد حاول أن يغير خطابه من المباشرة الى الغياب، معدلا مفرداته الأولى، حاذفاً العادي او العامي منها. فقصيدته القصيرة (البيت) التي كان نصها كالآتي في (قصائد أولى):

حكاية العفريت يا بيتنا
بعدُ، على شفاهنا، تخطرُ
يخبئها المحراث والبيدرُ
فيك تعرّفنا على حالنا
فيك حلمنا بالمجاهيلِ
نقفز من كونٍ الى آخرِ
نطفر من جيلٍ الى جيل.

تصبح في (الأعمال..):

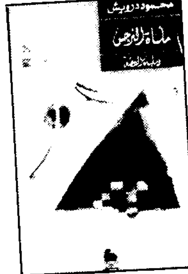
حكاية **الأشباح** في بيتنا
بعدُ على شفاهنا تخطرُ
يخبئها المحراث والبيدرُ،
فيه تنوّرْنا مسافاتنا
فيه حلمنا بالمجاهيل
نقفز من كونٍ الى آخرِ
نقفز من جيلٍ الى جيلِ

ولا شك ان الغائب (فيه..) مقصود في الخطاب لتخفيف موسيقى ◁

حرص أدونيس على إثبات حقه في ريادة الكتابة شعراً بالنثر

صدر حديثاً قصيدة محمود درويش الجديدة

مأساة النرجس وملهاة الفضة



٣٢ صفحة ● ٢ جنيه استرليني

الغلاف والرسوم لنذير نبعة



رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

القصيدة وهو وعي مُسقط من حاضر أدونيس المتسلل الى ماضيه. وكذلك ما أجـراه من تغيير في العبـارة العـامية (تعـرفنـا على حالنـا..) و (العفريت..). ولدي أمثلة كثيرة على تسلل هذا الوعي المقصود، اكتفي بإيراد اكثرها دلالة. وهو حذفه كلمة (دروب) ووضع كلمة (فضاء) محلها:

يا قصة تسير بي دربها
الى دروب الزمن الأول
(فتصبح: الى (فضاء) الزمن الأول!

والفضـاء من مفـردات أدونيس في مرحلته الشعرية اللاحقة. ويتأكد ذلـك في حذف المطالع المباشرة لقصائده في المرحلة الأولى خاصة. وفي حذف المفردات الغريبة مثل (يتمعك) و(تشلعت) و(تعايا). أخيرا:

تظل مقولة الصياغات النهائية بحاجة الى تبرير اكثر اقناعاً. اما القراءة الفاحصة المعمقة فلن تغفل دلالات تلك الصياغات الجديدة. وما تعنيه التنقيحات من معانٍ، لها في القراءة الجديدة، اكثر من مغزى.

ملاحظات

- الطبعـة الجـديدة التي جرى فحصهـا هي طبعـة دار العودة بيروت - ط ٤ - ١٩٨٥ - المجلد الأول والثاني.
- الآثار الكاملة لأدونيس بمجلدين - دار العودة - بيروت - ط ١ - ١٩٧١. وكذلك مفرد بصيغة الجمع - وكتاب القصائد الخميس تليها المطابقات والأوائل.
- (صياغة نهائية) عبارة وضعها أدونيس على كتابه الشعري الأخير (احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٨. وفي اعلان الدار نفسها عن طبعة جديدة تصدر هذا العام من دواوين أدونيس.
- المقابلات مع أدونيس، التي اقتطعت منها كلامه على (تنقيح) أعماله هي: مقـابلة في اليوم السـابـع - أجراها عيسى مخلوف - ١٠/ت٢/١٩٨٦. ومقابلة في مجلة (اليمن الجديد) ع٣ - مارس - ١٩٨٨ أجراها عبد الباري طاهر. ومقابلة في كتاب منير العكش - أسئلة الشعر - بيروت - ١٩٧٩.
- للحذف الذي يجريه أدونيس دلالات أخرى منها: تغييب المرجع. فهو إذ يحذف البيت التـالي في مرثيتـه لأبيه، فإنـما يريد قطع الصلة بالمرجع (ضيعني صغيرا وحمّلني دمه كبيرا): والبيت المحذوف من الطبعة الجديدة هو:

حمّلني الماضي وخلّ صدى
منه يناديني من الآتي

- ويأتي الحذف تجنباً للمباشرة مع محمولات فكرية كحذفه البيت الآتي:

فكأن لم تركز على الشمس بغداد
ولم يصنع الورى لبنان

- يطرأ تغيير في ترتيب الأبيات. وأشـد ما نرى ذلـك في قصيدة (أرض بلادي) حيث أصبح البيتان العاشر والحادي عشر؛ أولا وثانيا. فيما أصبح البيت الأول سادسـاً والثـاني تاسعـا والثالث عاشراً والرابع حادي عشر والخـامس ثالثـاً والسـادس رابعا والسابع خامساً والثامن سادساً والتاسع سابعاً. وحُذف البيتان الأخيران!!

ويحذف أدونيس بعض المطالع الرتيبة او غير الدالة ليبدأ من منتصف القصيدة أحياناً.

- من الأشياء المحـذوفة التي لم أتأمل طويلا دلالة حذفها: مكان الولادة وتاريخها في (مفرد بصيغة الجمع) من الطبعة الجديدة.
- وكذلك ابدال مفردات بأخرى مثل: ينوس بدل يهوي ويلتئم بدل يلتحم وأفراس بدل احصنة.
- وتغيير تشطير الأبيات وترتيب المفردات وفق أنساق جديدة. □

صدر حديثاً

• فلسطين قبل الضياع
قراءة جديدة في المصادر البريطانية
واصف العبوشي
٣٩٢ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

• قتل مصر
من عبد الناصر الى السادات
شفيق مقار
٤٣٢ صفحة ● ١٢ جنيها استرلينيا

• بهجر في المهجر
حكايات باريسية
جورج البهجوري
٢٢٤ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية

• برج بابل
النقد والحداثة الشريدة
غالي شكري
٢٤٨ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

• رموز وطقوس
دراسات في الميثولوجيا القديمة
جان صدقة
١٧٦ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

• الحلاّج
في ما وراء المعنى والخط واللون
سامي مكارم
١٤٤ صفحة ● ٦ جنيهات استرلينية

• كتاب القيان
لأبي الفرج الأصبهاني
تحقيق جليل العطية
٢١٦ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية

• جغرافيا الوهم
مختارات من رحلات المخيلة
حسني زينة
٢١٦ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

العلاقة بين النص والسياق في «سيرة بني هلال»

هـنـري زغيب

«سيرة بني هلال»

دراسة ادائية

الدكتور دوايت رينولدز

جامعة بنسيلفانيا ـ فيلادلفيا ١٩٨٩

■في مقـال سابق («النـاقـد ـ العـدد ١٤ ـ آب (اغسطس) ١٩٨٩ ـ ص ٦٧ الى ٧٠) عالجت ظاهرة الأدب الشفوي، من خلال كتاب أكاديمي سنوي، برز فيه كم يهتم الـدارسـون (غـربيوهم على الأخص، والمستعـربـون منهم على التحـديد) بالأدب العـربي الشفوي. وهو ما يسمونه «ظاهرة الأدب الشعبي».

وفي خلال جولتي على الأقسام العربية في الجامعات الأمـيركـية، محاضراً، الـتقيت في جامعـة ميدلـبُري (فـيرمـونت) الـدكتور دوايت رينولدز الذي نفض يديه مؤخـرا من أطـروحته الضخمة «دراسة ادائية لسيرة بني هلال» ودافـع عنها في جامعة بنسيلفانيا، التي ستُصدر الكتـاب مع أواخر هذا العام. والدراسة الأدائية هنا، تعني دراسـة العـلاقـة بين المؤدي (راوي هذا الأدب الشعبي الشفـوي) والمتلقي (وهو جمهور مستمعيه)، أو بحسب التعبير الأكاديمي «العلاقة بين النص والسياق»، غوصا على ملاحقة خلق النص (تعديلا واضافات وفق مقتضى الحال) في أثناء ادائه.

من هو الرجل؟

انه الباحث الأميركي الدكتور دوايت فليتشر رينولدز، من مواليد كارونا (كاليفورنيا) عام ١٩٥٦، انهى دروسه الثانوية في هانينغتون بيتش (قرب لوس أنجلوس)، ثم انتقـل الى كلية لوس انجلوس الجامعية حائزاً فيها على بكالوريوس في اللغة العربية والأدب العربي عام ١٩٨٢، وقام ـ تجويداً لدراسته الأدب العربي ولغته ـ برحلة دراسية الى القـاهرة (الجامعة الأميركية) عام ١٩٨٠ ـ ١٩٨١، أتـبعهـا بأخـرى بعـد تخرجـه، في دورة كاملة عام ١٩٨٢ ـ ١٩٨٣. ثم انصرف الى تهيئـة أطـروحتـه الضخمـة، في قسم الـدراسـات الفـولكلورية (جامعة بنسيلفانيا) بإشراف خمسة دكاترة في مختلف الاختصاصات:

الـدكتـور دل هايمـز: مؤسس مذهب «الاثنـو ـ بويتيكس»، والمعـتـبر الـيوم رائـد علم اللغـويات الاجتماعية. وهو المشرف العام على الأطروحة.

الـدكتـور روجـر آلن: الاختصـاصي في الأدب السردي العربي.

الدكتور دان بيناموس: الاختصاصي في الملاحم الشفوية الشعبية في كل العالم.

الـدكتـور جهاد الراسي: الاختصاصي الموسيقي (وهو عازف الناي اللبناني العالمي).

الـدكتـورة مارغـريت ميلز: الاختصـاصية في الفولكلور الشرق أوسطي.

والـدكتور رينولدز هو اليوم أستاذ مساعد في جامعة بنسيلفانيا، وعضو هيئة الزملاء في جامعة هارفرد حيث يدرِّس الأدب العـربي الشعبي، وتطور الأدب السردي العربي الحديث منذ الجبرتي حتى الحرب العالمية الثانية.

●●●

واشتغال رينولدز على هذا الموضوع، ذو علاقة بعلمه الواسع في فن الموسيقى، وهو كتب أبحاثاً وحاضر غير مرة فيه، حول التقاليد الشفوية، ونقد الموسيقى الغربية في الغرب، والسير الشعبية، والقصص الشعبية، والموسيقى الشرقية، إضافة الى تعمقه، خلال رحلاته الى مصر، في الموسيقى الشعبية المصرية، وتضلعه بالموسيقى الغربية والموسيقى الشرقية، وعزفه على العود والكمان، ودراسته العزف على عدد من الآلات الموسيقية الشرقية.

كيف، من هنا، وصل الى موضوع دراسته؟

وعى خلال أبحاثه أهمية العلاقة المميزة بين الموسيقى والأدب في الشرق الأوسط، وتحـديداً بين المـوسيـقى والشعـر، قياسا على شهـرة سريعـة حققها ابو القاسم الشـابي (في قصيدة «إرادة الحياة»)، والـدكتور ابراهيم ناجي (في قصيدة «الأطـلال») بعـد تلحين القصيدتين وذيوعهما مغنّاتين.

وهـذه العـلاقة كانت مزدهرة قبل قرون (بيتهوفن، مثلا، كانت يكتب موسيقاه لكبار الشعراء) لكنها توقفت في القرنين التاسع عشر والعشرين وانفصمت العلاقة بين الشعر والموسيقى.

وبعدما كان رينولدز بدأ دراسة الأدب الأموي والأدب العباسي (في كلية لوس انجلوس الجامعية) وصل الى مصر (الجامعة الأميركية في القاهرة) فتعمق في الأدب العربي الحـديث، وفيه اكتشف تأثـير الأدب الشعبي عليه. وشاءت الصدفة ان يدعى الى عرس في الريف، سمع خلاله شاعرا يروي من سيرة بني هلال، فاستأنس بها، وعاد يبحث في القاهرة ولاحقا في الولايات المتحدة فلم يجد عنها بحثا أكاديميا.

عندها قرر ان يشتغل على هذا الموضوع، وبدأ يلاحق اللُمام المـذكـور (ذكـر ابي زيد الهـلالي في قصيدة «خبز وحشيش وقمـر» لنـزار قباني، وذكر «السيرة» في كتابات الـطيب صالح، وطه حسين «الأيام»، وبعض روايات نجيب محفوظ كـ «زقاق المدق»). ثم قرر الانصراف له أكثـر، فسـافر الى القاهرة عام ١٩٨٣ بحثا عن شعراء «السيرة» المشهورين. ونصحه عبد الرحمن الأبنودي بأن يقصـد القـرى سائلا عن شعـراء «السـيرة» والفنـون الشعبية. ولـدى التسـآل المتكـرر، نصحه العـارفـون بالذهاب الى قرية البكاتوش المعروفة بقرية الشعراء.

وهكذا كان، فذهب وفوجىء ان في تلك القرية ١٤ شاعرا يتقنون رواية «السيرة»، ولم يقصدها أحد من قبل لدراسة هذه الظاهرة ميدانيا. وتمكن رينولدز عام ١٩٨٦ من الحصول على منحة حكومية أميركية بالدراسة، فعاد الى مصر، وانتقل الى الريف فورا، الى البكاتوش، قرية الشعراء حيث أمضى عاما كاملا يصغي ويسأل ويدون ويلتقط على آلة التسجيل معه ما بلغ ٦٠٠ شريط كاسيت من رواية «السيرة» والحكايات الشعبية والأغاني الأخرى.

والبكاتوش، قرية شهيرة بمكانتها الخاصة في اختلاف ألـوان الفنـون الشعبية فيها. هي من نحو عشرة آلاف نسمـة، تابعة لمركز قلين في محافظة كفر الشيخ، تعيش على زراعة القمح والقطن والأرز، كأكثر القرى المجاورة في منطقة الدلتا والأرياف. وكان لا بد للدكتور رينولدز، كباحث يهتم بتطوير اطار بحثه، من ان يعيش الحياة في الأرياف، لأن لها دورا مهما في خلق الثقـافة العربية، مدركاً أن الأدب العربي، حتى على أعلى مستوياته، فيه تأثـيرات ريفية، هي التي من وجهة نظرها تضفي على المدينة طابعها المديني.

وفي البكاتوش، أصغى الى «السيرة» من راويها صديقه الشـاعـر الشيخ طه ابو زيد، ومن آخرين بينهم: عبد الـوهاب غازي، بيامي بو فهمي، عبد الحميد توفيق، عمر عبد الوهاب، عنتر عبد العاطي، بدير مازن، وآخرون.

وفي البكـاتـوش سهـر ورافق الناس وحضر أعراسا واحتفالات وتصادق مع الأهالي، ودخل في صميم الحياة

الـريفية التي كشفت له الكثير من تأثيرها على الشعر الشعبي ونصوص أدائه.

وعاد من البكاتوش مستكملا معطيات موضوعه.

●●●

الدراسة من ثلاثة أجزاء في ثمانية فصول:

الجزء الأول من خمسة فصول:

١) وصف مسهب لإطار القرية (البكاتوش) اجتماعياً وديموغرافياً.

٢) وصف الشعراء فيها كمجتمع صغير ضمن مجتمع القرية الكبيرة. وهم مجموعة خاصة منعزلة، كشعراء غجر منصرفين، حياتيا، الى «السيرة» في الأعراس

أي أدب شعبي يحمل شرايين الحياة الى كل أدب مدوّن

والسهرات الخاصة داخل القرية او في القرى المجاورة. ورواية «السيرة» مورد رزقهم الوحيد.

٣) الصيغ المختلفة في الأداء.

٤) وصف السيرة: شكلاً ومضموناً.

الجزء الثاني من ثلاثة فصول:

٥) تحليل كيفية خلق النص (قد تتغير الكلمات لكن الوسيلة التقليدية لا تتغير، وقد يزاد في الاعادة، وتزاد القوافي كأن الشاعر «مصنع قوافٍ»).

٦) العلاقة بين النص والنغمة.

٧) تحليل العلاقة بين النص والسياق.

٨) الختام.

الجزء الثالث: ملحق. (نصوص من «السيرة» حسبما التقطتها آلة التسجيل، مع ترجمتها الى الانكليزية).

●●●

ماذا عن «السيرة» كنصّ أصلي؟

قبيلة بني هلال جاءت من جزيرة العرب الى مصر في القرن العاشر ثم انتقلت الى تونس في القرن الحادي عشر. ثم جاء الموحدون فحاربوا أهلها في معركتين كبريين وأبادوهم حتى آخرهم الأخير، ثم انتشرت قصصها في المغرب الكبير.

أما «السيرة» في ذاتها فمن ثلاثة أجواء:

١) قصص ميلاد أبطال السيرة ومغامراتهم، وقصص زواج كلٍّ منهم.

٢) وقوع الجفاف في جزيرة العرب وانتقال القبيلة من نجد الى امكنة أخرى، حتى سمعت بـ «تونس الخضراء» فأرسلت اليها أربعة من أبطالها: مرعي، يحيا تونس وأبو زيد.

٣- «التغريبة»: وهي عودة أبو زيد الهلالي وانتقاله بالقبيلة من نجد الى الغرب، أي الى تونس «الخضراء» التي فتحوها، ثم وقعت المشاكل في ما بينهم على من يتولى الحكم. وهنا حكمة «السيرة» ان بني هلال كانوا أقوياء حين اتحدوا على أعدائهم، وحين اختلفوا في ما بينهم ضعفوا وانتصر عليهم الموحدون فأبادوهم.

كيف ظهرت «السيرة»؟

أول من جاء على ذكرها: ابن خلدون في نهاية «المقدمة» لدى كلامه على فوائد الفصحى وفوائد العامية، وهو أول من قال بأن في الشعر العامي حقيقة وجمالا ويمكنه ان يوازي بهما الشعر الفصيح. وقد أورد ابن خلدون نحو ثلاثين صفحة من قصائد عامية شعبية سمعها من البدو في تونس، هي من صميم «سيرة بني هلال».

بعد ابن خلدون، انطوى ذكر «السيرة» حتى عاد فظهر في القرن الثامن عشر ضمن مخطوطات جامعة شْتاتس في برلين، وهي حوت ثمانية آلاف صفحة باللهجة القريبة من العامية، وقد تكون مدوَّنة مباشرة من كلام الشعراء.

وفي القرن التاسع عشر، ظهرت كتب مطبوعة مختلفة حول «السيرة»، في بعضها النص الكامل لها، وهو يتفاوت بحسب الرواة والشعراء، الذين يرويه بعضهم في خمسين ساعة، وبعضهم الآخر في ثمانية، وقد ذهب منهم من رواه كاملا في ١٢٠ ساعة.

●●●

الى أية خلاصة وصل البحث؟

يرى الدكتور رينولدز ان «السيرة» من المصادر الأصلية للشعر العربي، وان فيها، على طولها، أجزاء تنضح منها شاعرية عالية.

لـ «السيرة» دور مهم جداً في الأرياف فهي تمثل التاريخ، وهي الفن المفضل للرجال في القرية وفي الأرياف البعيدة، على الصعيدين: التسلَوي والتثقيفي.

لـ «السيرة» أثر مباشر في فهم الشعر الجاهلي من حيث الغوص على استخلاص جماليات الحصة الشفوية فيه، عبر العلاقة بين أداء هذا الشعر، عصرئذٍ، ومستمعي هذا الأداء، لذا كان الشاعر الجاهلي (وهو الراوي وسيد الشعر الشفوي) يتنقل بين مواضيع كبرى: حب، حرب، نساء، عشق، بطولة، مروءة...، إرضاء لجمهور مستمعيه. وهذا يساعد الباحث والناقد على متابعة آثار الأدب الشعبي الشفوي عبر القرون، بجميع عناصره الكبيرة وأدائه وجمالياته وطريقة الوصف فيه، وجميعها ظهرت في الأدب العربي حين تم تدوينه، فبدا واضحا تأثير الأدب الشفوي على الشعر العربي قديمه والحديثه.

أما ما يحكى عن «سرقات أدبية» في ما يتعلق خاصة بالشعر الجاهلي الذي كان كله شفويا، فهي ليست حرفيا بهذا المعنى، بل مجرد أفكار وكليشيهات كانت متداولة بين القبائل ويستخدمها الشعراء غير مدركين ان سواهم في قبائل أخرى استخدمها كذلك. ومن هنا أيضا ما نلاحظه في ذاك الشعر من انتقال الشاعر أحيانا الى الوصف بعد كلامه على الأحداث. فهو عندما يصف، لم يكن يرمي الى التدقيق في وصف شيء معين، بل الى التعبير عن انفعال معين للمستمعين، فيستخدم الوصف وسيلة. وهذا ما بدا واضحا في نصوص «السيرة»: فالقصة مهمة، انما بحسب المستمعين يغير الراوي في ثناياها ومقاطعها وترتيبها وأبياتها وفق مقتضى الحال. لذا لا يمكن ان نتخيل هذا النص («السيرة») بمعزل عن مستمعيه (وكذا حال الشعر الجاهلي)، ولذا، اذا تصورناه مع مستمعيه، نفهمه بطريقة مختلفة تماما وصائبة تماما، اذ يصبح النص لا هدفا في ذاته بل وسيلة التعبير عن العواطف والانفعالات المطلوبة في هذا السياق او ذاك.

وهذا ينسحب على الأدب الشفوي عموما، فنفهم عندئذٍ تصور القصص والأغاني بأنها مجرد إطار، لشبكة تعابير مهمة في نفوس المستمعين. لذا يعمد الشاعر الى إدخال تفاصيل مهمة ترضي مستمعيه وتثيرهم، ولو خارج النص أحيانا، فيستخدم لها صوته المنشد أو موسيقاه المعزوفة او براعة استخدامه القوافي بتنويع وسرعة.

من هنا وجب العمل على نقد أدبي لعناصر الموسيقى والأداء. فما يبقى في آذان المستمعين بعد انصرافهم، هو عمليا ما أضاف الراوي (الشاعر) من خارج النص، وهذا ما يُحدث الانقلاب بين النص والسياق، اذ يمسي السياق أحيانا هو النص. (ترى، أليس في بعض الشعر الجاهلي ان ما بقي لنا منه هو السياق لا النص الأصلي؟).

ومهما يكن، ظهرت لـ «السيرة» آثار وتأثيرات عديدة في الأدب العربي الحديث، من حيث كونها خلفية سردية عربية بحتة. (مثالاً: في رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» شخصية الشاعر الذي يدور عازفا على ربابه. وهي شخصية تكررت في غير واحدة من قصص محفوظ).

ما مصير «السيرة» في المستقبل، قريبه والبعيد؟

يرى الدكتور رينولدز أنها ـ كسيرة عنترة بن شداد وسيرة الظاهر بيبرس وسيرة ذات الهمة وسيرة حمزة البهلوان وسيرة سيف بن ذي يزن ـ ستختفي من التداول، لأن شعراءها ينقرضون، وأبناءهم لا يتناقلونها عنهم.

ما الذي يبقى؟

تبقى قصص شعبية وأمثال شعبية وأغان شعبية وأغاني مناسبات، تعتمد السردية الروائية لايصال ما فيها من حكمة ورسالة.

وهي هذه رسالة الدراسة المعمقة التي خلص اليها الدكتور دوايت رينولدز.

ويبقى ان الأدب الشعبي، أي ادب شعبي يحمل شرايين الحياة الى كل أدب مدون، لأنه يحمل اليه تراث الذين أبدعوا، عفويا، بدون اهتمام مصطنع منمق لتزويق ما يبقى بعد التدوين.

فعلاً: أفليس الزجل اليوم، في لبنان والمنطقة، شريان الحياة الأغنى لما سيبقى، بعد تدوينه، من أدب الحياة؟ □

كتاب وقائع سوداء

نـوري الجـراح

«نقد الكنيسة الكاثوليكية»

مقالات

مجموعة من الكتاب

منشورات الجمل . كولونيا ١٩٨٩

■ يضم هذا الكتاب عشر مقالات في نقد الكنيسة الكاثوليكية نشرت في العام ١٩١٣ في جريدة «القلم الحديدي» التي كان يصدرها في سان باولو الصحافي جرجي حداد حفيد الشيخ ناصيف اليازجي وابن شقيقة الشيخ ابراهيم اليازجي، ولعله أحد اعضاء جماعة «المفكرون الأحرار» والمقالات موقعة باسم هذه الجماعة التي لا حدود تنظيمية واضحة لها، كما نستشف من مقدمة الكراس التي وضعها هيثم مناع، وهي جماعة تبلور حضورها، من خلال المقالات التي تصدرها في كراس كما هو الحال بالنسبة الى «نقد الكنيسة الكاثوليكية». يقول منشيء الجريدة عن مطبوعته:

«القلم الحديدي»: جريدة حرة انشئت لاطلاق حرية الفكر وتحطيم الخرافات والجهل» وهي «لسان حال المفكرين الاحرار في العالم العربي». وعن نفسه يقول جرجي حداد: «وأنا لست شيئاً، اما الحقيقة فهي كل شيء».

وكما يوضح صاحب المقدمة، فان الجريدة أخذت على عاتقها نشر كل ما لا تجرؤ الصحافة الأخرى على نشره من آراء وأفكار ومعتقدات متحررة. لاسيما:

- نقد الأديان والعادات والتقاليد ونقد المجتمع الشرقي العربي من أجل تغييره.
- التعرف على ما هو خلّاق في الثقافات الانسانية.
- تبني الآراء الجديدة في العالم العربي والمهجر.

تؤلف المقالات العشر المنشورة في هذا الكتاب بحثا واحدا متكاملا، نشر في «القلم الحديدي» في الاعداد ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٩ تحت عنوان «بُطل الديانة الكاثوليكية».

وذلك من تاريخ ١ تشرين الأول ١٩٣١ وحتى نهاية العام نفسه وألحق بالكتاب نص قصيدة حملت عنوان «الراهبة» نشرت في العدد ٤٢٩ لشاعر مجهول.

يقول جرجي حداد في تصديره هذه المقالات على صفحات القلم الحديدي:

«أصدر اخواننا المفكرون الأحرار من قبل جمعية التذييع الحر المركزية في هذه المدينة وفروعها في عدة مدن من الولاية [سان باولو] الجزء الأول من عدة أجزاء ستأتي متتابعة بعنوان «بُطل الديانة الكاثوليكية»، وقد اهدوا الينا نسخة من هذا الجزء الذي جاء في كتيب أو كراس رأينا خدمة للانسانية أن نترجم هذا الكتاب وننشره تباعا في صفحات جريدتنا التي شعارها الحقيقة والمشعل الذي يبدد دياجير ظلمات الخرافات، وينير طريق الشعوب الى الحرية والاستقلال الفكري والسياسي إذ يتخلص المرء من كل سلطة غاشمة سواء كانت دينية او استعمارية او استبدادية، الا واتخذت عضداً لها رجال الدين، تسيرهم في تنفيذ غايتها وسوق الشعب الى الاذعان لارادتها، وحسبنا شاهدا على هذا ما فعله هذا المسمى، موسوليني مع مصالحته للبابا والاعتراف به وبسلطته وارجاع حقوقه اليه، لأنه مستبد وهذا حليفه في التحكم والاستبداد. والطيور على أشكالها تقع».

في المقالة الأولى يهاجم «المفكرون الاحرار» فكرة ان تكون للبابا عصمة عن الخطأ، يسيطر بموجبها على المسيحيين ويسيرهم وفق ما يرى، ويعتبر هذه الشريعة التي سنها البابا بيوس التاسع وهو البابا الذي عظمت في رأسه نشوة السلطة، وألزم بها الباباوات من بعده، أفظع وأجرأ كذبة ذكرها التاريخ ضد العقل البشري فقط. بل وأهانت التابعين لها، اذ حسبتهم بلهاء وبدون عقول لا يفقهون شيئا ولا يميزون.

وتفيد شريعة العصمة في أن البابا لا يخطيء فهو كالله معصوم عن الخطأ! «وهكذا فان بيوس التاسع سمّي «البابا الله» وأعلن انه ليس هو المعصوم عن الغلط فقط، بل كل الباباوات الذين تقدموه والذين سيأتون بعده».

وتسوق المقالة الأولى معلومات وحيثيات ومحددات حول باباوات الكنيسة الكاثوليكية، الـ ٢٩٧ بابا: تسعون منهم غير أهل لأن يكونوا باباوات قانونيين، فبعضهم قتل قتلا والآخرون خلعوا وطردوا طردا بأيدي الشعب، وخمسة وثلاثون آخرين وجدوا بعد الفحص انهم هراطقة دساسون لصوص قتلة مجرمون أسافل دميون صادونيون.

وتسوق المقالة معلومات وأرقاماً تاريخية حول السبل التي وصل اليها عدد من الباباوات الى رأس الكنيسة: صعد ثلاثون بابا منهم على العرش بالقوة واستعمال القتل، و٢٨ منهم لما كانوا مكروهين من الشعب ولا من سبيل لدوامهم على العرش، إلا بالقوة، استنجدوا بالأجانب، وسمحوا لهم باحتلال البلاد. (. . .) فهؤلاء الباباوات، وهم بهذه الحالة، كما مرّ بأن كلهم معصومون عن الغلط، وقد جدد هذه العصمة لجميعهم البابا بيوس التاسع، وذلك في المجمع الذي عقد في رومية سنة ١٨٧٠.

وتطرح هذه المقالة الجريئة تساؤلات كثيرة حول مدى صلاحية العصمة عن الغلط لهؤلاء الباباوات: أيكون هؤلاء الباباوات معصومين عن الغلط، وهم تارة يوجبون زواج رجال الدين وطورا يحرمونه؟

وهل يكون هذا البابا معصوما عن الغلط، وهو البابا اسكندر السادس الذي اضجع مع ولديه فرنسيسكو وقيصر ومع ابنته لوكريسيا، وهذه هي ذات لوكريسيا التي ترأست، مرة، مجمع الكرادلة بموافقة حضرة الأب الاقدس؟

أيكون معصوما عن الغلط الباب اسطفان السابع الذي أمر بنبش قبر البابا فورموزو واخراج جثته، وبعد ضربها العصي، أمر أن تطرح في نهر النيبر في رومية؟

أولم يصرح البابا بونيفاسيو الثامن وهو في مجمع الكرادلة انه لا يعتقد بالله، بل بالشيطان؟

أيكون معصوما عن الغلط البابا يوحنا الثاني والعشرون الذي لم يكتف بغفران أعظم خطيئة مهولة مضت لقاء جُعل معلوم، بل وعد الخصم انه يغفر الخطايا المستقبلية؟

ولن ندع القائمة تطول، فهي طويلة حقا، والمقالة تسرد الحقائق التاريخية، وتتساءل. تسرد وتتساءل، ما إذا كان يليق بأن يكون البابا الها. مرة وهو مزور (البابا ليون الخامس) الذي كان في حقيقة أمره امرأة اسمها حنا ولم ينكشف أمره الا عندما حملت)، ومرة عندما يكون صغيرا لم يبلغ الثانية عشرة (البابا بنديتو التاسع) ومرة عندما يكون قاتلا (البابا انوسنسيو الذي انشأ محاكم القتل والتفتيش).

الحوادث هي حوادث التاريخ، والشخصيات هي تلك التي حكمت العالم المسيحي من خلال موقعها الديني، والتساؤل هو تساؤل العقل بإزاء ما اعتبره منافيا لطبيعته الجدلية، ولحريته.

في مقالة «فظائع الكثلكة - عقيدة الكثلكة - عقيدة ◁

التجسـد» يفند المفكرون الأحرار وينتقدون فكرة تحول الخمر الى نبيذ والقربان الى جسد هما دم وجسد المسيح، ويناقشون ما يعتبرونه فكرة بشعة، وهي ان يأكل البشر لحم ودم المسيح ويهضمـونه في أحشائهم، ثم يخرجونهما كفضلات. ويعيد المفكرون رسم الأطر لتساؤلاتهم من خلال اشـارة الى ملاحظة تاريخية اوردها شيشرون قبل ظهور المسيحية في كتابه الاهات (يظهر ان البشر اكتشفوا عبـادة كل الآلهـة، حتى ضاقت في وجـوههم سبـل اكتشافات جديدة من هذا النوع، ولم يبق عليهم الا أكل أجساد آلهتهم التي يعبدونها) ويعلق على هذه المقالة في «القلم الحديدي» صاحب الجريدة فيقول: «ليس هذا العمل [يقصد عقيدة التجسد ومن ثم أكل جسد الاله] على ما أظن خصص بالديانة الكاثوليكية فقط، كما ذكر الكـاتب بل تتسـاوى به كل الكنائس المسيحية على ما نعلم». ومن طرائف «الكراس» الذي وضعه المفكرون الأحـرار تلك التسـاؤلات الـطريفـة التي ساقـوها، في محاولتهم دحض خرافات الفكر الديني. يقولون: «ان بقـايا خشبة الصليب الأصلية [التي يفترض ان المسيح صلب عليهـا] الموجودة اليوم بين أيدي الكاثوليك، لو جمعت كلها لعادلت بناية عظيمة مؤلفة من خمس أوست طبقات، ومع ذلك فكل هذه الأخشاب هي بقايا خشبة الصليب المقدس الواحد الأصلية»!

وملاحظة أخرى طريفة:

«أيضـا المسـامير الأربعة التي صلب بها المسيح على الصليب، وهـذا عددها، والبعض يجعلها ثلاثة فقط، واحد للقدمين سمّرا معا، واثنان لليدين، ومع ذلك فهذه المسامير الأربعة صارت اليوم ٢٧ مسمارا، وهي مفرقة في كل كنـاس وكتدرائيات اوروبا، كلها مسامير أصلية لا ريب في صحتها، وهي مسامير الصليب ذاتها»!

أمـا ثالث المـلاحـظات الطريفة فإنها تتعلق بمنديل القديسة فيرونا التي مسحت به وجه المسيح وهو منقاد الى الصلب، فانـطبعت صورتـه عليه. وحسب «المفكرون الأحرار» فإنه يوجد من هذا المنديل اليوم (أي حتى تاريخ كتـابـة المقـال ١٩٣١) خمسـة منـاديل واحـد في كنيسة القديس بطرس في روميه وثان في كتدرائية ميلان، وثالث في كنيسة جنوا، ورابع في كنيسة كابن، وخامس في كنيسة ليون في فرنسا.

وعـلى هذا المنوال يمكن القياس بالنسبة الى مئات الآثـار المتعلقـة بالمسيح، فاكليل الشـوك الذي كلل به المسيح موجـود في عدة كنـائس، وكـل كنيسة تقول انه الاكليل الأصلي، وقميص السيدة مريم العذراء موجود في عدة كنائس. في حين يوجد من قميص القديس سودوربو ٣٩ نسخة في ٣٩ كنيسة. وكلها آثار مزعومة بصفتها آثاراً أصلية.

وينتقل المفكرون الأحرار في استعراضهم لخرافة آثار المسيح الى قناني العرق الموزعة على الكنائس بصفته عرق المسيح الـذي ذرفـه في أثناء صعوده الجلجلة والى قناني الحـليب الـتي جمعـت من ثدي السيدة مريم العـذراء والاغرب من كل هذا هو وجود دماغين ليوحنا المعمدان واحد وهو صبي وآخر وهو رجل! في كنيستين منفصلتين!!

هذا فضلا عن ١٤ جلدة ختان تخص شخصا واحدا هو السيد المسيح، موزعـة على كنـائس عديدة منهـا (لاترون) في رونيه وغيرها الكثير في فرنسا وسواها. ويرى المفكـرون الأحـرار أن «الـديانة الكاثوليكية، كما رأيت ليست هي سوى شركـة واسعة النطاق للسلب والنهب والغش الذي لم يسبق له من مثل في تاريخ العالم. تستثمر جهل الشعب، وتستنبط الخرافات القبيحة تبيعها للناس بذهب وفضة».

في الفصل الرابع تقف المقالة على ما أسماه «المفكرون الاحـرار» الشرور التي ارتكبتهـا الديانة الكاثوليكية ولا سيما بواسطة ديوان التفتيش في القرون الوسطى، وتكرس المقالة فصلها الخامس لاستعراض فكرة «الكاثوليكية ضد الآداب» ويستند البحث الى مراجع تاريخية.

«المفكـرون الأحـرار» رأوا في الـفـكـر الـدينـي الكاثوليكي معوقاً للتطوّر

فيستعرض الفصل موقف الكنيسة من المرأة «فالكنيسة تحتقرها وتعدها سافلة وغير طاهرة ولا تعدها كالرجل من جهـة الخلقة».. «فخمسمائة وخمس وثمانين كنيسة فقط عدت المرأة انها نوع من الانسـان فقد قال يسوع لأمه «مالي ولك أيتها المرأة!».. فالكنيسة اتخذت هذا الكلام لكي تدعم زعمهـا من ان المرأة ليست بإنسان ولا هي معادلة للرجل» وتلاحظ المقالة ان مجمع توليد الذي انعقد عام ٤٠٠ أقـر عبـودية المـرأة كالخصيان. وان البـابـا غريغوريوس الثاني عام ٧٢٨ آثر تعدد الزوجات. ومن ناحية الـزواج تقـول المقالة ان «الكنيسة أقرته، ولكنها تكـرهـه، وتعـده دنسا قذرا، وقد أقر هذا البابا (سان سيريليو) أن على الانسان ان يظل عزبا، ولكنهم مع هذا فقد أجازوا زواج الأخ باخته وهذا لقاء دفع يرضيهم».

ويأخذ المفكرون الأحرار في كراسهم على الكنيسة انها تحظر على الـولـد طاعة أبيه وانها لا تقر بالأبوية، وأنها «تحتقر» الذين يدينون الى مذاهب أخرى، حيث لا يعدم المرء - كما تفيد المقالة - من يقول له مع الأسف، أنت لا تؤمن بديننا..

ولا يكف جرجي حداد عن تذييل حلقـات وأجزاء هذه المقـالة بتعليقاته التي تفيد بمجملها ان ما لاحظه وسجله المفكرون الأحرار من شعوذات الكاثوليكية ينطبق على كل المـذاهب المسيحية، بل وعـلى الفكـر الـديني بمجمله. وكذلك يسجل المفكرون الأحرار موقفهم من فكـرة قمع الحرية الشخصية، ويتقصون الآثار الضارة للفكرة هذه التي عممتها الكاثوليكية. ويقفون على فكرة «العمـل»، واحتقار الكهنوت لهذه الفكرة رغم الوصية المسيحية القائلة «بعرق جبينك تأكل خبزك». ويتقصى «المفكـرون الأحـرار» مظاهـر تعـذيب الـذات بواسطة الصيام الـطويل، وإهمـال الجسد بصفته شيئا مدنسا، وتستعـرض المقـالة في قسم آخر منها طبقات القديسين وأوصـافـهم، ومهـامـهم ومسكن هؤلاء هو السـماء، فسيخلص الكـاتبـون ان في السماء جيشا عرمرما من القـديسيين يتخاطبون مع أهل الارض بواسطة النذور والقرابين بما يجعل منهم في المحصلة آلهة وثنية، يتعبد لها ويقدسها جمهور تحول أفراده الى عبيد أوثان يقيمون لهذه الآلهـة القـداديس والابتهـالات وايقـاد الشمـوع ونذر النذور. وحسب تعبير «المفكرون الاحرار» «ان الوثنيين يجسـدونهم على كثرة ما عندهم من الاصنام والخرافات وتعدد الآلهة. ويرى «المفكرون الأحرار» ان اصول هؤلاء القـديسيين في الكـاثـوليكية، وفي كل المسيحية حسب تذييلات وتـعـقـيبـات جرجي حداد صاحب «القلم الحـديدي» يرجـع الى المعتقـدات الـوثنية الافـريقية - الرومانية. «لأن هؤلاء القديسين ليسوا سوى تغيير أسماء قديسين او ألهة الوثنيين او ابدالها بشخصياتهم واسمائهم» وتـأتي المقـالـة بمثـال على هذه المقـارنـة وهـذه الاعادة للقديسين المسيحيين الى الأصل الوثني الاغريقي بمقارنة سان همبرتو الذي حل محل ديانا آلهة الصيد وسان ألوي الـذي حل محل فولكـان الـه الصواعق الحداد، وسان فياكري وسان فارنير اللذين حلا محل باخوس اله الخمر والقـديس جورجيوس الـذي حل محل الـه الحرب على اعتبار انها حاميا الجند والعسكرية، وسانتا سيسيلي التي حلّت محل الهة الموسيقى، فهي شفيعة الموسيقيين، وهي التي تحمل عودا على نحو ما يحمل أبولو اله الفنون قيثارته.

في الفصـل السابع من الكراس يستعرض الكاتبون فكـرة «جهنم» لدى الكـاثـوليكية، وتبـدو هذه الجهنم مصدر رعب لا ينقطع، رعب مميز، رعب هدفه ان يكون تلك الوطأة التي تحل في الكاثوليكي، فلا نجوة له منه، الا ان يفارق اعتقاده بما اعتقدت به الكنيسة، وبالتالي ان يتحـول الى مرتـد ويقتـل. على اعتبار ان من لا يؤمن بالكاثوليكية لا ينبغي له ان يعيش حسب أحد باباواتها. او تليق بمقيم طيلة حياته يهدده اعتقاده بهذه الجهنم: «فجهنم بعرفهم هي آتون كبير مليء بالكبريت المشتعل والزفت الذائب والقطران، وهي دائمة الاشتعال، وفيها كل انـواع الحيات السـامـة والعقـارب اللذاعة، وهذه العقارب والحيات لا تموت بل هل دائمة النهش والعض كدوام تلك النيران التي وان كانت نارا كنارنا، هنا على الأرض، فانها لا تحرق الاجسـاد بمعنى انها تصيرهـا رمادا، بل تحفظها كما هي، أو كما يحفظ الملح اللحم من الفساد، مع انها تظل تحرقها على الدوام. فالدماغ يغلي، واللحم يحترق والدم يفور، ولكن المعذب لا يموت، بل

يظل في هذا العذاب الى أبد الآبدين ودهر الداهرين».

الا ان البارز فيما يتناوله الكتاب «المفكرون الأحرار» في كراسهم هو تلك الشركة المساهمة المغفلة التي افتتحها الكهنـوت الكاثوليكي لسلب الناس والفقراء منهم أموالهم، بواسطة اختراع مطهر على شاكلة المطهر الذاتي ليمر فيه، في الدنيا، من وجد نفسه عاصيا ويحوز رضاء الكنيسة ومقعدا في الجنة لقاء مال معلوم. وهذا المطهر يصفه الكراس بأنه «ليس لأجل تطهير النفوس، بل لأجل تطهير الجيوب».

وقد استحدث هذا المطهر حسب المفكرون الأحرار في عام ١٤٣٠، ولم يعين مكانه. رغم ان الأب فنسنت دي بوفيه يحدد موضعه في فوهة بركان جبل أثنا.

ويبدو ان على اهل كل ميت ان يدفعوا للكنيسة لقاء دخـول ميتهم المطهر و«ان الذي لا يفتدى ميته بالمال الذي يصرف على القداديس لأجل انقاذه من المطهر فان هذا الميت يظل في المطهر الى الابد». وفي هذه الحال فان الفقـراء غالبا ما يذهب أمواتهم الى جهنم. في حين لا يدخـل الجنـة الا الاغنياء!! والـطريف في أمر المطهر الكـاثـوليكي ما كان له من بوابـين ومحـاسبين وموظفين ولائحـة أسعـار يقول «المفكرون الاحرار»: اننا نكتب وأمـامنـا نشرة أصدرها رجال الدين الكاثوليكي، وفيها يقولون انهم قد الفوا جمعية دعوها «جمعية انقاذ النفوس من المطهر» وهي تتقاضى مائة غرش عن كل شخص حي ومائة ليرة من الميت، ولا ندري كيف ان الميت يقدر على الدفع، لكن المسألة ظاهرة، وهي ان على ورثائه وأهله ان يدفعوا عنه. وهذا هو بيت القصيد. النهب والسرقة».

وفي ختـام الكراس يؤكد «المفكرون الاحرار» ان في فرنسا اليوم - أي في أيامهم - جمعية دينية كاثوليكية أشبه بشركـات الاستعهاد - أي ضمان الحياة - تضمن الناس من نيران المطهر، لقاء دفع سنوي يصرف على القداديس الـدائمـة عن أرواحهم، وهي تضمن أيضا نقلهم الى السماء وكل هذا لقاء دفع يتفق عليه، فالذي لا يقدر على دفع المبلغ كله يأخذونه منه بالتقسيط، اي اقساطا اقساطا تدفع كل شهر. ويلاحظ الكراس ان الحكومة والبوليس ورجال الأمن العام لا يعارضون هذه الشركة اللصوصية.

«نقد الكنيسة الكاثوليكية».. كتاب وقائع سوداء اكثر منه كتاب تحليل فكري لمفاهيم الكنيسة وتوجهاتها. انه كتاب الافعال، من خلال وقائع وأحداث تاريخية وبأسماء ومحددات لا تقبل الجدل. أهميته انه يعكس مظهرا من مظاهر التفكير لدى مجموعة من الكتاب والمفكرين العرب الذين شغلتهم أفكار نهضة الأمة، خصوصا اولئك الذين عاشـوا في المغـتربـات الامـيركية والاوروبية، ومجمـوعة «المفكـرون الاحـرار» من هؤلاء الـذين شغلتهم فكـرة التطور، وأسبابه، وسبل تحقيقه، ورأوا في الفكر الديني معوقا للتطور، ولكنهم كما يلاحظ جرجي حداد قصروا موقفهم من الدين على موقفهم من الكنيسة الكاثوليكية. ويعتبر هذا الكتاب واحدا من أقسى الكتب التي وضعت في سبيل دحض الفكر الديني محددا بظاهرة دينية بعينها.

يقع الكتاب في ٣٦ صفحة من القطع الوسط. □

الفن ليس صراخاً يائساً

حسـين جمعـة

ناقد من الأردن.

«لا أقسم بالشمس»

قصص

عبد الله الشحام

دار الكرمل - عمان ١٩٨٤

■ «اننـا نعيش في رعب دائم» هذا ما يستنتجـه احـد شخوص قصص عبد الله الشحام، لأن كل ما يحيط بنا من أشياء وظـواهر يثير الهلع القاتل أمام آلة الدمار الشامل والهـلاك المحقق الـذي يحدق بنا أينما حللنا أو ارتحلنا، الرعب المفرط في مواجهة الانتروبيا. هذا ملخص محتوى قصص الشـحـام. جميع القصص مشحـونـة بالـدمـار والخـوف، الضياع والتيه، الهلوسة والـلاوعي، وعـدم القدرة أو التصدي لتيار الظلام الجارف الذي يسد المنافذ والـطرقات ويملأها بالقاذورات والنتن والكآبة السوداء التي لا تنتهي: «نعم أنت تموت. بعد قليل تصل البيت. وتتـذكـر البؤس والشقـاء الذي فرضته عليك الظروف الـراهنــة. وستقعـد في البيت مع زوجتـك وأولادك. وستحلق فيهم، وسترى ثيابهم الوسخة وعيونهم الذابلة الحـزينـة. وستبكي بصمت لأنـك وحيد تفكـر. نعم ستبكي وتنام. وسينقضي الليل ليبدأ النهار. وحين ينقضي يبـدأ ليل آخـر تبكي فيه، وهكذا. انك تعيس حقا يا سليم... تعيس حتى النخــاع..!!» نقـرأ في قصـة (طـريد يكتشف السر). هذا الاختنـاق وهـذه المتـاهة نجـدها في معظم القصص: «وذات يوم، شعرت أنني افقـد سمعي، وبصري دفعة واحدة. وشعرت ان ناراً تستعـر بين أصـابعي من سيجـارة الحشيش التي كنت أقبض بها عليها. وشعرت بالنار تلتهب في كم قميصي أولا، ثم في قميصي كله، ثم في ملابسي الداخلية، ثم في بنطالي، ثم في وجهي، وشعري، ثم شعرت بها تحرقني: تحرق بدني كله، وتـتركني هشيماً للرياح البعيدة». مثل هذه الأمثلة من الممكن ان نضاعفها مرات؛ فهي تملأ صفحـات المجمـوعة، الا ان ذلك لا يعني ان القاص متجهم دوماً، بل تبرز أحيانا وبشكل غير منتظر بعض الالتـماعـات والاشراقـات المتفـائلة التي تصدر من قلم حزين يرّحه اليأس وانتابه الشقاء، ففي نهاية قصة (الدم يضيء الـذاكـرة) نقرأ: «ومرت دقائق، انفرجت الأزمة بعدها، وخيم الهدوء وساد الرعب كليل مظلم، وبقي الدم على الأرصفة والحيطان والمحطات يضيء الذاكرة. وكـانت الطيور البيضاء تغسل سواد الأفق، والياسمين يزهـر فوق جبهة الوطن»، وكذلك تنتهي قصة (حصي يصطاد سحابة): «ثم نهض. التقط حجرا. صوبه نحو السحابة، وقذف به. أحسست أنذاك، أنه يرشق رأس الكون»، انه ضرب من الاحتجاج على القسوة والظلم وضياع الحق الانساني الفردي والجماعي. هذه الاشراقات التي تكاد لا تخلو منها نهاية كل قصة لا تعني ان القاص استطاع بمنهجه الفني ان يضع يده على الوضع الفعلي للانسـان والجـو النفسي للمجتمـع الاستهـلاكي الذي يعيش فيه وفي حدود الملابسات المجتمعية الملموسة التي تحيط به. اننا لا نحس من خلال السياق الفني والسرد القصصي ان الشخصية قادرة على المقـاومـة الـداخلية الفاعلة والدفاع عن نفسها في وجه الضياع الذاتي مما يعزز الـرؤية النفـاذة للفنـان ويجعلنا نصل واياه الى النهايات المشرقة التي تحمل نبوءة النصر والفجر الطالع. الشخصية لا تصطدم بالمنظومة الاجتماعية بكل ما فيها من متاهات وظلال خفية، بل تبقى خارج هذه المنظومة، تبقى مجردة من شروطها الموضوعية؛ لذا فان الالتماعات المضيئة في أواخر القصص لا تأتي نتيجة تطور الشخصية الروحي وثراء وعيها الاجتماعي بعد ان تتوقف عن ان تكون مخلوقا مسلوب الارادة، فاقد التفكير السليم، بل على العكس تماما نجـد ان رتـابة الاختناق والعيش في كنفه تشحن الـوجـود الانساني وتستعبده، وقد تدفعه - كما في بعض القصص - الى أعمال غير مدروسة. ما هو تاريخي وفعلي في هذه المجموعة ينتزع من التاريخ ويغدو خارج الزمن، يغـدو مجرداً من أي شرط مجتمعي أو ملابسـات حياتية ملموسة، كما يغدو التصوير الفني تصوراً ذاتيا، يدل على حيرة القـاص الجـوانية أمـام الهجمـة السوداوية القاتلة للروح الاستهلاكية والعيش الزائف، ويؤكد على غياب القدرة أو الأصح المنظار الايديولوجي لديه الذي يستطيع من خلاله ان يتعرف على القوى الاجتماعية المحركة لمسيرة المجتمع. ان هذه القصص الجياشة حقا التي تتعالى فيها صيحات اليأس المخنوق لتؤكد على عدم التوازن القائم ما بين تطور الحياة الروحية للمجتمع، وما بين تطور وتيرة

<

التقدم العلمي - التقني. وكذلك عدم التوازن ما بين تطور الأخلاق والمعنويات الانسانية وما بين غليان الحياة المعاصرة وشدة وقعها وتصادماتها. وهي استجابة مريضة على ما يجري في العالم من انتهاك صريح وقاس لأبسط قواعد الحق الانساني في الحياة الحرة الكريمة. انها تيار وعي غير منظم لم يستجمع كل ما يحتاج إليه الفن العظيم من أدوات الاتصال الضرورية.

ومع ذلك فهذا القاص الذي هبط إلينا من عالم الشعر استطاع ان يدفع بقصصه الى الجمهور ليسجل بحماس بالغ ودقة مذهلة لاعقلانية الواقع القائم. ويجعل من هذه اللاعقلانية خطة ضرورية على طريق كشف تناقضات هذا الواقع وتعريتها. الأشياء تقتل الانسان تدوسه بدواليبها المدماة، تهدر كرامته حيث يضحي عبداً لها، بدلا من ان يكون لها سيدا؛ مما زاد في اغترابه وشدة يأسه. ولطالما حذر المفكرون والعلماء من أنسنة الأشياء على حساب الانسان وعلى حساب حياته وأنفته، يقول العالم الاميركي المعاصر فروم: «الملابسات التي صنعناها بأنفسنا، تضامنت واتحدت في قوى تتحكم بنا. المنظومة التقنية والبيروقراطية التي أنشأناها تشير إلينا بما يجب ان نفعله، وتتخذ القرارات بدلا منا. من الممكن ان خطر العبودية لا يتهددنا، لكن خطر تحولنا الى مجموعات من الروبوط (الانسان الآلي) قائم فعلا، كما ان الخطر يتهدد القيم الانسانية لتقاليدنا - الكمال، الفردية، المسؤولية، العقل، والحب. ان الحديث عن هذه القيم يصبح مع الأيام طقساً فارغاً».

الشمام ذاتية طاغية أفادت كثيراً من تجربتها الشعرية السابقة التي كانت المغامرة من أهم ملامحها الابداعية، وبدأت في القصة تحاول ان تمزج ما بين الحلم والواقع، ما بين الوهم والحقيقة، متوسمة خطى فرانز كافكا ومن جاء بعده في معظم أقاصيصه: «في الملجأ صمّمت ان اقطع عضوا من أعضائي البارزة. في البداية كنت جافلا. لكن الويسكي أنساني كل شيء. ارتميت على الأرض كحمل ثقيل. حاولت ان أراقب التلفزيون فضج في أعماقي صوت يعوي. اعتدلت ثم تناولت زجاجة الويسكي. ودلقتها في جوفي». الأشخاص عادة يعانون من الاغتراب وهم في حالة انكسار أو أزمة نفسية قاسية في ظل الايقاع السريع لحياة الانسان المعاصر المتأزمة والمفعمة بالتصادم والخلخلة المفرطة. انك تحس بأن القاص قد ألقى بشخوصه في أحد الشلالات المتلاطمة معرضا إياها لمجازفة خطرة، قد تكون وبالا عليها اذا لم تستطع السيطرة على نفسها وعلى الموقف الذي هي فيه، وفي هذه الحالة لا تسعف موهبة القاص كثيرا حيث يتساوى فيها من يجيد العوم ومن لا يجيده. فالانسان ينقلب الى شخص عصابي لا يتمكن من التغلب على مأساة عزلته، فيقيم عالماً من السراب ليربط بين ما هو واقع وما هو متخيل

لا نستطيع ان نضم قصص الشمام بالشمولية الى المدرسة الحداثية الانحلالية لوجود بعض الملامح المشتبهة هذه المدرسة فيها. انها ظاهرة انتقالية أراد المؤلف بواسطة وسائلها الفنية المستحدثة وأدواتها الجديدة ان يعري واقع الناس المشحون بالزيف والفساد، بالغش والخداع وقسوة أهل الزمن وارتكابهم أبشع أشكال الظلم في حق الانسان البسيط الذي لا يملك حق الاحتجاج أو الرفض، وعندما يثور يحطم كل شيء بما في ذلك وجه الكون. ولكن عدم وضوح الرؤية المرتبط بفتور التجريب الحداثي يؤدي الى خلخلة البيئة الفنية ويشوه القصد الذي خطط له القاص. فالهدف النبيل لا يتم الوصول اليه بالفوضى والضبابية والعبث الانساني وانما بالحركة المتنامية العارمة المفعمة بالدراما، والسعي الى اسعاد الناس وترسيخ عرش الانسان الحر على الأرض. والفن الصادق الصافي لا يمر عبر متاهات فلسفة العبث، وانما يسير على درب احتواء المضامين الابداعية الواقعية، التي تتطلب التعرف على التقاليد الماضية والعمل على تطويرها الابداعي الخلاق، وليس عن طريق تكرارها، والفنان الحقيقي الذي لا تنطفىء جذوة ابداعه يستطيع ان يعبر بعمق وبساطة عن المغزى الرئيس لعصرنا الراهن، وما يتم فيه من تحولات سريعة وتقلبات مثيرة.

هموم الانسان المعاصرة لا حصر لها في عالم الكوارث المرعبة التي تجتاح حياتنا في نطاق الصراع المعقد الرهيب، والنزاعات الحادة المستشرية ما بين الخير والشر ما بين الحق والباطل، ما بين سمو الانسان ورفعته وبين أعداء عزته؛ مما يهز العقول ويخلخل المشاعر ويثير النفوس حتى لتشعر وكأن موت الانسان وفناءه قريب جدا، وهذا ما يُشكل على الكاتب ويؤرق عيشه ويغم أعمق أعماق نفسه، ومع ذلك فان الفنان المؤمن بانتصار الحياة يشق طريقه نحو الانسانية الحقة، والثورة على المظالم على طريق تخطي البحث والتجريب في الشكل الى الارتقاء بالفن الى ذروة الصدق الصافي المفعم بالمضامين العميقة. ان فهم الدلالة الحقيقية للعصر الذي نعيش فيه وادراك ما يجري بواقعية يدفع الكاتب الى التوجه بجد الى اشكاليات العصر، والى الولوج الى العالم الروحي والنفسي للانسان، واستيعاء دواخله العميقة والتعرف على ما يحدث هناك من تغيرات في هذا الكيان المعقد، وذلك على درب تجديد الفن وتطويره الواقعي، وليس في سبيل تدميره. الفن الكبير هو الفن الذي يطرح أمام الفنان مهام كبيرة ومعقدة تتطلب رؤية خارقة، ونبوءة حدسية دقيقة، وقوة اقناع صارمة، ومشاعر رقيقة، ومهارة فنية عالية. وهذا الفن لا يكتفي بالصراخ بأننا نعيش في زمان لا يصلح ان نكتب فيه، أو أن نتأمل، أو نتغنى او حتى نوجد، وانما يرتقي الى اسمى درجات التفاؤل والأمل في التغلب على كل ما يعيق تقدم الانسانية، وبهذا يكون الفن قد أنجز أهم مهماته ألا وهي البحث المستمر والكشف النبوئي - الانفعالي المتمهل لكل ما هو جديد ليحقق متطلبات طبيعته، ودوره الفاعل في المعرفة الابداعية للعالم، وقدرته الخارقة في التأثير على الافئدة والنفوس التواقة لتعيش الحر الكريم. □

مقعد

«مقعد راكب غادر باص، وقصائد أخرى»

وديع سعادة

إصدار شخصي . بيروت ١٩٨٧

■ من الصعب ان تطلق كلمة قاطعة جازمة على النص أو القصيدة أو الشاعر في مجموعة «مقعد راكب غادر باص، وقصائد اخرى» للشاعر وديع سعادة، وترتاح، لأن القلق يدفعك الى اعادة القراءة في اتجاهات عدة، ومن زوايا مختلفة لتصل الى اعادة القراءة من جديد. ذلك ان القصيدة عنده لحظة مفتوحة على احتمال ينكشف المرة تلو المرة، ويفرز أغراضاً كثيرة «وأمتعة». وفيها من العبارات والكلمات الشيء المثير اللافت المترائي الزئبقي الهارب من التصنيفات والقوالب الجاهزة. لذلك، تأتي الكتابة مفتوحة على فضاء يتوالى، وعلى لحظة تجيء او تروي او تتابع ما توقف قبل قليل، وكلام يستأنف نفسه، وخيال يقسو ويرق ويشف ويجنح. فالشاعر ينطلق في عملية الكتابة من الذات في الجسد الى الذات في العالم، وما بينهما عالم آخر يتسع وينفتح لاشياء كثيرة وأفكار وصور وطرقات، وأمور وحكايات غريبة يؤلف بينها خيال مرهف، وظل يتردد كثيرا.

شعر وديع سعادة بسيط على عمق، وواضح على غموض، وسهل بنثره ومباشرته، وصعب بحصده. مفتوح على مداه، ومقفل على كلامه. وفيه أيضا الدقة المتناهية في رسم التفاصيل والملامح. فالشاعر يرسم مشهده الشعري لبنة لبنة، وطوبة طوبة حتى تكاد تحس القصيدة تتصاعد دراميا، وفي شبه مواءمة وانسجام ونقاء بين الداخل والخارج، الثابت في الصورة، والمتحرك في البال. وحيث يمتزج الواقعي والخيالي، الذاتي والموضوعي على متن الكلمات. وما يلفت ايضا أن الفكرة الاساسية في القصيدة تتدحرج من خيال الى خيال، أو تراها تفتح لرفيقتها الباب لتدخل بسهولة ويسر، صورة تبدع صورة، ولمحة تخلف لمحة، ويتكون المشهد الشعري بشكل «بانورامي» حاملا معه الآفاق والابعاد لينتهي اخيرا وبعد طول طواف بتفصيل عابر خفيف لا يدرك. تفصيل هامشي - حقيقي يكاد لا يلمح أو لعله تفصيل لا تراه سوى عين الشاعر المرهفة. الشاعر في نهاية

في عالم يركض

سليمان بختي

كاتب وناقد من لبنان ينشر نتاجه في الصحف اللبنانية.

القصيدة ينتهي برقة وحنين على اشياء صغيرة. وفي النهاية وحدها الاشياء تبقى - يقول ريفردي. أشياء صغيرة مثل: قشة المسرح، خيط يلوح، حاسة تغرق، او زر قميص. لذا، فأغلب القصائد عند وديع سعادة تكاد تنتهي بعد ان تبلغ الفكرة أوجها او ذروتها بالبعد الذاتي الخاص والعابر، وتنتهي بالتفاصيل الرقيقة الجميلة. كأن يقول:

«ثم اذهب هادئا الى المرآة
أمشط شعري».
(ص ١٨ - قصيدة: اذهب هادئا الى المرآة)

أو:

«نقطة بعيدة
أعتقد انها مقعد».
(ص ١٤ - قصيدة: نقطة بعيدة)

أو:

«واتابع الطريق
عابثا بزر قميصي».
(ص ٢٢ - قصيدة: بلدان غريبة)

برأيي، ربما، ان وديع سعادة يمارس غرقا في ذاته، ويجلس كثيرا مع نفسه وظله ومقعده والهواء والكائنات الصغيرة، لذلك نراه يلحظ ويبادر ويكتشف ويقول الشيء الجديد.

ولو حاولنا أن نحصي في المجموع المفردات التي تدور حول الظل والمقعد والهواء والحيوانات، لشكلت في مجموعها بعضا من قاموس وخزين مميز يطرقه الشاعر باستمرار - اضافة الى البعد الرمزي الايحائي لهذه الكلمات. في الحيوانات مثلا، يذكر: قطة، قطط، هرة، كلب، سنونوة، الأسماك، عصفور، البط، طير، سردين، الحمائم، الدببة، جلود الماعز، السرطان... الخ.

في الهواء، يذكر: الهواء، هواء قارصا، هواء النيل، هبات الهواء، هواء، ليمر الهواء، وبالكاد تحتمل الهواء... الخ.

وفي الظل، يذكر: ظله الذي يتبعه دائما، ظل صغير، ظل ينام، وينحدر مع ظله، الظل ويهرب، الظل النائم، الشعاع... الخ

ولو حاولنا في هذه العجالة تحليلا بسيطا لهذه المفردات والتعابير المتكررة والمستعملة كثيرا في المجموعة، لوجدنا:

١- استعمال الشاعر مفردات الحيوانات أو استعارة الصفات أو المشتقات يدل في بعض مراميه، ربما، على طفولة غنية خصبة يغرف الشاعر من رمزيتها وخيالها. وتدل ايضا على التركيز على النقيض الانساني، او التماهي مع الكائن الذي يتحرك غريزيا ولا يعقل. وتشير الى التصاق بالطبيعة ما يضفي على النص حيوية وومضات تضيء جوانب التجربة والقصيدة والصورة الشعرية.

٢- المقعد: المقعد هذا النقيض امام عالم يركض ولا يستريح، يمشي ولا يقعد، يعبر مسرعا ولا يتأمل. المقعد يشتاقه المتعبون - الذي يقول عنهم الشاعر في لحظة انسانية مرهفة وعميقة:

«وحين ينظر المتعبون ترق عيونهم ايضا
الى درجة انهم يظنون انفسهم زجاجا
وينكسرون».
(ص ٤٧ - قصيدة المتعبون)

والشاعر متعب في معاناته، وفي سفره والخيبة. ففي كل قصيدة تقريبا يلوح مقعد للجلوس، ولا يلوح. وليس الشاعر وحده يركض ويمشي، ولا يجد، ربما، مقعدا للجلوس والراحة والانتظار الطويل. واذا وجد فلا احد يفسح له قليلا. وحتى العالم في ضجيجه وضوضائه يركض ايضا ويبحث عن مقعد ولا يجد. والحياة، لا احد يجزم ان رآها جالسة. وأوليس مهمة الفن والشعر القبض على جمر اللحظات والصور الهاربة وتجسيدها في مرآة الزمن والخلود؟

٣- الظل: الشاعر ينتبه كثيرا لنفسه وجسده وظله والاشياء. يرهف سمعه كثيرا فيصغي الى صوت ظله الماشي خلفه في أوقات الخوف والجلوس والنوم. ويكتب عن الظل، الرفيق والمؤنس الوحيد والمنقذ من الضجر في وحشة وليل هذا العالم. يكتبه نص مفتوح على التواري خلف واجهة الكلام والغياب في اللغة. وفي صورة ممتلئة بالرهافة والرقة والدهشة. ثمة حكاية يرويها الشاعر لظله المتعب، الوحدة والضجر، ووقته الطويل. يقول:

«وحين فتحت خادمة النافذة
رأت ظلا ينام
وحده على الاسفلت».
(ص ٣١ قصيدة: ضمير الغائب)

٤- الهواء: يكاد يكون الهواء مداه المفتوح على الأشياء - حظ التماس مع الايقاع والحركة التي تلفه وتحيط به. وبسرعة، يسحبه الشاعر، يتنفسه، ويلقاه في رواحه والمجيء. وفي فضاء نفسه وفراغها، ويكتشفه بكل حالاته متنوعة ومحيطة بعالمه.

ينقل الشاعر الصور والحالات التي تعايش الوقت - مادة الحياة بمفارقة والتصاق، ويبقي كلماته على الغارب عنها تؤنس الضجر، ولكنها في ذروة تمسكها نحو القصيدة - هذه الكلمات - تكتشف أشياء غامضة مثيرة خفية يكشفها الشاعر، وكانت غارقة في صمتها وسكونها. وبطريقة بسيطة شفافة وموفقة، وفي لحظات مرهفة وبعد ان يهوم في خيال وصور تتداعى. يرسم صورة ليوم قتيل يشابه اياما كثيرة في حياتنا. ايام الحرب والضجر والانتظار واليأس والوقت الطويل. يتوغل في خياله، ويسبر غور الابعاد، ويصل منفلتا ليقول:

«في يدي يوم قتيل
وأريد ان ادفنه بهدوء».
(ص ١٣ - قصيدة: اعتقد ان المروحة تدور يا الن غنسبرغ).

ثمة سؤال يطرح نفسه امام صور الوحدة والظل والضجر والخيبة. اية علاقة للشاعر بالعالم؟ أية علاقة للشاعر بالحياة؟ يقول:

كانت الحياة لا تزال في كهف
تنتظرني لأفك ازرارها
وامتص حلمتيها اللتين يجري فيهما نهر الجنون».
(ص ٢٦ - قصيدة: النهار في رحلته الوحيدة)

الحياة في عرفه تبدو مشروع جنون فطري طبيعي يأتي عفويا وحيدا ووحشيا، ولكنها تنقلب بعد مجيء الخيبات الى مشروع سفر ووداع، ورحيل ابدي وحوار قاس حزين مع الذات والأصدقاء والله والعالم. وحيث القصيدة الأخيرة في المجموعة وهي «مقعد راكب غادر الباص» تصير ملحمة في شكل سيرة ذاتية وبوح، وفي حوار عاتب ومجنون مع الله، والصور فيها محطات من الذاكرة المتعبة المخصبة. وفيها تكثيف وتوسع وشمول يحتوي في مداه الهموم والاصدقاء و «ضرب دماغ الوقت»، وصور نابضة حقيقية من ماض وصعاب. سيرة كأنها مسيرة يمشيها الكاتب في المدن والبلاد والذات والتجارب والحياة والناس وتفاصيل المعاناة. والعذاب طاعن شاهق فارغ وعدمي لأجل مناسبة متواضعة اسمها: الحياة. وينهيها اخيرا بوداع يكاد يكون ابديا بعد مقدمات تفاصيله العبثية، ولكنه لا ينسى في وداعه الاخير وبصوره المقتلعة من الحياة - التجربة - ان يرسم صورة صغيرة لنافذة تطل على ميناء - والميناء مفتوح على البحر - بداية الخلق، وربما الأمل، يرسم مشهد مفتوح على الحركة والحياة واستمرارها رغم القسوة والصعاب. ويظل استمرار الشعر والمغامرة. □

قصائد تأبين للجسد

زهير غانم

■ صديق ماجن ودود، مرح وسعيد، أياديه سوداء خلاف المألوف علي، آلى على نفسه الا ان ينصب لي شركا في فراغ حقول الأحزان، بين الفينة والأخرى يتصيدني، أنا المأسور في دعابة الصمت، أزدرد الكلام المملح، وأقشر عن جلدي صدأ الدم، ورائحة الزنخ والعفونة التي يزرعها الزمن وساوس غبارية خفية، أحاول التملص منها كي لا يقتاتني العدم.

*

الشعر هذا الذي ليس هو، بضراوة الوجد يستوطن قيعان الروح الغميقة الغابة بالاخضرار، ملولا فتاتا راعبا راعفا، يتشيطن من حين الى آخر، فيقرع جدران الجسد الداخلية، ويصطفق كطير حبيس في قفص، يجاهد التفلت، يأبى وأد الحرية، يتأبى السكون، وتصعب مجالدته في سهوم الاستكانة، يصطرخ بخفوت ضار، ثم ينفجر سيلا عرمرماً، هادما السدود التي تحتبس القلق، مبددا طراوة الطمأنينة، جامحا كخيول البراري، حارقا كالنار، يلقح رحم النفس تاركا في دياجيرها أجنة الجوى.. حائلا كالفصول، ساطعا كالعتم، حالكا كشموس نهارات غضيرة، تنبعث حمى واشتياقات وتوقانا ورؤى، في تخوم الجسد العاشق، الحاني على اعتراكه المؤبد الكليل، يذوي ويزدهر، يزين ويندى كما التراب، يفتن الحجر، ويعلي دموع الحصى، منخرطا في بكائيات كذوب، لم تكن يوما أكثر من ابتسامات مؤجلة، او مواسم فرح فاجأتها الريبة. فانحدرت من طقوسها الخلبية، صوب هواء مندثر معلوم.

أصعب أمر على الشاعر ان يقول الشعر بالشعر عن الشعر، ولا أصارح أحداً بشيء فأنا أنطفيء حتى الخواء، عندما أكتب شاعرا، فكيف سيكون الأمر عندما أقرؤه كتابة، أشعرني مختنقاً، وأحس ذبيحة نازفة تتمطى في حلقي، فأنكفيء الى الداخل مستغيثا بسراب الأيام، علني أستقبل منها الذي يأتي ولا يأتي، وعلني أشكو سوء طالعي من ورطة كنت شاهدها، وصرت شهيدها، وليست لي مزايا الشهيد ولا أحلامه، فما الفرق بين الحجارة والشهداء؟ ولمن أشكو؟ وأنا الذي اجتلب المنية طرفه... أو فيك الخصام وأنت الخصم والحكم، أقصد الشعر، يبادهني بالعراء، أفر الى غيره، فأقع فيه، وينبثق أمام يقظاتي طيف امرأة شاعر اكثر ولا أقل، فأروح مختالا الى معابد الجمال والكرى.. أتصيد النعاس ورذاذ الهوى، كي أتكيف مع الجنون الى حد ما، أو استنجد العقل الباطني الكفيف ان يزداد عمى، كي استطيع اقتراف القول المسعور في سفاح ما بعده، لأن الشاعرة اقترضت جسدها، في القصائد، كالخطيئة، بل كنعمة إلهية. وتبادلت فيه الأدوار تناسخا وتقمصاً، وحلولاً، فكان الفيض، وكانت حدود العالم، حدود الجسد اللامتناهي، حدود طقوس المناولة الشعرية المضيئة، حدود القربان.

انها القداسة الطهور في عالم رجيمي، ومناخ مدنس، وأصنام رجس. هنا تقوم الساعة دون ان ندرك أيّان موعدها، ويقوم الجسد ناسجاً إشارات ودلائل في جغرافيا الحلم، وأقاليم الأرق، وارخبيلات الرؤى والتموج، شاهرا بوصلة تؤشر الحب، قبيل ان يرغب ويغتلم، ويتشهى، ثم يكون صراخ وبكاء وعويل.

هذه المناحة الشعرية الأرضية، سببها زئبق الواقع الثقيل، سببها الحرمان بمفهومه الطقوسي، سببها إرادة ما ليس لنا، والدخول في تيارات جحيم الفقد والهجران، حيث ما ليس لنا، لن يكون لنا أبدا، هنا يبدأ تبخير الواقع على غليان وانقذاف ألسنة لهب الاشتياق وصهارات النفس، يبدأ التصعيد ومناوشات السراب في حمى مركونة تلهث سعارها للقبض على واقع فراري، يشرد وينأى نافرا عربيدا. مناورا كالفرس الشموس، يراودنا، بصليل جهم وصهيل فاغم، ويرحل دوننا حينها يأتي هذيان الروح، كي يطاول هذا المشهد الجارح. فيكون الشعر الوعاء الذي يحزمنا ويضمنا الى رفاته..

موتى ونستيقظ في ضراوة، الحياة، أحياء ونجترح الموت ثانية ثانية، قصيدة، مقطعا، جملة، كلمة، حرفا، نشيجا مرا، فاصلة مبتراة، بياضا صمتا وسكونا، عدما وثباتا حتى الامحاء والنفي والانوجاد، وبذور الخرافة في تشقق وتوالد الخلايا البكر المحتشدة برعونات، ببروق ورعود لا يحتملها سوى الشعر الذي يسمنا بميسمه، ويكوي جباهنا بأسياخ من وهج ونار.

من قرارة الماء الى قرارة الشعر أحاول النهوض، يطالعني طيف الشاعر غير هياب كي يقفل أمامي الظلام الذي يحاول عبوري، وقد كنت راودته طويلا دون ان أكون خفاشا او مصاص دماء، يعيش على استحلاب عصارة الشعر، ومع هذا، مع الأسى والهيمان، كنت أتكيء على جرحي، صادرا عن رعشة شجية بيضاء موسوسا مع الشاعرة في جحيمها الجسدي الخامد، ان الذي يجبني يخلقني. ومع أعضائها الغزيرة المخلعة ان تلتم، فوحدة الوجود، من وحدة الجسد، ووحدة الروح من وحدة كلية، ونحن في الشعر نتخارج ونتداخل، وتخوننا الحواس، فنستغني عن جلودنا كلما نضجت بدلناها جلودا أخرى.

مع مها الخال، كما مع قيس وجميل وعمر، وكما مع إيلويار وأراغون ولوركا ونيرودا، نتلظى بالشعر، فيبعثرنا بانفجاراته، نتجمع في الكلام على وهم، ونشارف هاويات الحقيقة، كل شيء فينا، ما دام كل شيء خارجنا غير معقول، سوى ان الشاعرة كمن مسها مسّ، أو طاف بها طائف الحب، أو أصيبت بضربته، كما نصاب بضربة، شمس؛ وأحيانا وصلت حد التخبط، والغيبوبة والبحران دون أن تبالي، فراحت تتهادى مع خيالاتها وظلالها وأشباحها، تنشطر وتتوالد لهفا وحنينا، ويفاجئها طلق الأصوات البدئي فتئن وتتلوى، وتحتمل العناء، أكثر من امرأة شاعرة، أكثر من سماء وشمس وقمر وكواكب ونجوم، أكثر من بحر وأرض وتراب، أكثر من شجر يتحرك ولا يطير، أكثر من وحشة ووحدة، وفزع ودهشة وذهول، أكثر من قصيدة كان يمكن لنا ألا نستطيع احتمال غواياتها.

المطلق الشعري أكيد كما النسبي، ونحن نؤرخ حيواتنا الداخلية، نحاول إيقاف الزمن، تأبيد اللحظات الهاربة، القبض على السر، قنص الحياة كي لا يصير الموت عدوا، هكذا كانت الشاعرة تفترع السدم والسجف والأقمار، تتلفع بالغمام وتنهمر أمطارا هاذية، على جسد يباس؛ وشفاه وأيد وأقدام، على أعين ترى

أكثر مما يجب فينهكها التحديق، لترتد خائبة الى الأغوار السحيقة، في فضاءات الجسد وسماواته المضببة، علها تجد العزاء عن هذا التحويم الهبائي، في ملكوت الشعر، ولكن هيهات.. كلما استبد بها الحنين غادرت صلوءتها وعادت لحما غضيرا ضاريا، عادت ماءً حارقا، ونارا بردا وسلاما.. إن القصائد تأبين للجسد، وترتيل جنائزي في كينونته الفارغة، ورنين أجراس في الدم الجواب، وعلى شفير النبض الكتوم.

الشك والتساؤل، المراوحة بين بين، النوسان في عمق أعماق الليالي، سنة النوم، والبروق الباهرة، الأمر النهي الاستفهام النفي، تبديد الذات، العالم المستحيل، الركض الحركة سيرورة الموت، الاصطفاق، مبارحة الأمس والغد، التفكك، الانفكاك عن الجاذبية، التحليق السحيق التلاشي، الذوبان في صراخ اللحم النيء الطازج، وهوهة الضوء، ترأرؤ الأحزان في العيون الأسى الفضي في الأقمار، صحارى الملوحة، الأعشاب الشائخة، والزهور الهرمة. الموج الزبد العواء الضراعة، المثول أمام الله، حماقات الروح، الصلوات الأدعية. اشتجار الرغبات، احتراب الزمان والمكان، المادة والمعنى، الحب والشجن الناعس، شيء من هذا غراء ودبق ولزوجة الفيض الشعري. أكثر من هذا أو أقل، شاعرة ارتبكت خطواتها، فأضرمت حريق حياتها، وآثرت ان تشرخ جسدها القاري، وتقذف قلبها في المستحيل. المرأة الشاعرة تكتب جسد الرجل الشاعر، وتنكتب فيه كالوشم والشحار، والرجل الشاعر يكتب جسد المرأة الشاعرة، ينكتب فيه كالحمى والضوء، كلاهما ينكآن الجرح، في جثة الروح أو في جثة العالم، كلاهما مسعوران كلبان الى اللقاء، لكنني انا الذي رأى، رأيت في ذروة نشوة الجسدين، وفي اللهاث الشبق لكليهما، في توحدهما وانخراطهما النجمي، لمحت ذاك الخط الضوئي الفاصل، إنني لا أرى بين اثنين متصلين سوى الانفصال، لا أرى الا الشعر.

غير ان الشعر كلغة تعبير وتواصل يمكن ان يوفق في سعيه الى لحمة الوجود، الى الحميمية والتوقان النهوم للالتصاق، الى الالفة البكائية الصامتة، الى جوهرة الايقاع وتدويله.. الى جمهرة الحشد والندم والحسرات، واعتناق السماء والماء، في أغان وتراتيل أرضية موارة تهب الفراغ. وتترك العالم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء، حتى اذا أتاه، وجد الشعر عنده فوفاه أجله.

أشرس المنافي منفى الجسد وكانت الشاعرة تستوطنه بجدارة، لتعمر كاتدرائيتها القلبية مدماكاً مدماكاً، كي تعرش فيها وتتشح بغنائياتها الصموت، لكن جلجلة الكلمات، كانت تتداعى كي ترقأ فجوات الروح، وكان الشعر يتهاطل مدرارا، كي يخضب اليباس، ويخضر الأرض الموات، تاركا عليها دسمه، من الطمي والغضار، والغرين والوحول، مستجلبا جنة وارفة، يسلمها يدا بيد الى تعاويذ الفصول.

بين الوردة والرماد أقنوم سري، بين الجسد وعذاب انهداماته، أكثر من فوضى وخلائق وعاشقين وافتراقات وفقد، وذاكرات منسية، تختزنها الأصابع، فتثيرها عواصف وأعاصير، في أوجاع العمر الهارب، وتتقصدها سعفا داويا، وفراشات ملونة، يصخب فيها انتظار الأسر، ويجترها الزمن الغشوم، صورا شائهة يتغلها في غفلاتنا، فننتبه بغتة، حيث لا نجرؤ على الصمت، وحيث لا نستطيع احتمال الوجد، وشهيق الحنين الحريف، نطق من غلواء التشاعر، فنكتب ما ليس، أو ما لا نوده، ونختزن الدفء في طفولة التراب.

لا أظنني قادرا على ترويض صبابات الشعر، ولا على استقبال صباحاته الغاسقة الساجية، لكنني كلما لجّ في الرغاء، استشعرت دبيبة ينسل وينسرب من أناملي كالماء، وهكذا استقويت بقصائد الشاعرة، كي أتأكد من مثولي العارم في المحراب، أتنصت الى الزلازل والبراكين الشعرية، وهي تدحض تمعجات الجسد وانبعاجات الأرض، وكلما احتدم الشعر، احتدم الصمت كذلك، وهوى في بئري المهجور دلو السكون...

عدا عن ذلك أنا لا أعرف الشاعرة، لذلك حاولت الخوض في مجاهيلها، ولم أدع قرابتي للشعر لذلك اجترحت عداواته، فألح على ترسيخ العتاب والمواجهات، ومع هذا كان الفرح ديدننا، عندما أخذتني بيده الى عشبة الملوحة، لنلمس بأم أعيننا ان الطعام الشعري غير ملوث، طيب المذاق وناضج، وأهم ما في ذلك الملوحة التي لما تفسد بعد، فهل كانت الوليمة دسمة كما اشتهت الشاعرة واشتهينا؟ أم ان العسل مر من حلاوته، وهذه المرارة تفشت في الجسد كريستالا شعريا، يعكس الضياءات الهامسة، ويعيدها أشعة صائتة تتعالى، في أجواء انسانية نلتقط انفاسنا فيها، ونعيذ أبصارنا وبصائرنا من الخرائب والدمار...

ها أنا من مقابر التعب والحداد، أقرأ الشكل الشعري، فأرى ان الشاعرة كانت تلطخ السواد الخفي للورق، بالبياض الشعري الخفي للحبر، وتطلق أناملها الكلمات والجمل من إسارها، مهووسة بالتراتب وتنضيد الخيال، إنها ظلال فيء جمالي، من دم وصديد، يفتننا ويشوقنا، هذا الفوران المغسول بصابون الرغائب، حين يلطي على تخوم الجسد. فيقصفه بالمساءات المتكائبة كي ينتقم له منه، وما ينفع ذلك، فالوجود والعدم حدان لكائن واحد متعض، يرشح أنوثة وذكورة. داخل الشعر وخارجه، وكانت الشاعرة تهرول مقرورة رهيفة رغيدة تجر في تثنيها الى سفارة الألم، كي تطلب حق اللجوء الشعري، وكان الشعر عاريا دون ملجأ.. فالى أين اللجوء؟

لقد كانت اللوحة الفنية ملاذا آخر، وكان اللون إشارة دلالية الى استشراء الحريق في الدم المختلج الضافي، وحين تتكاثر الأقنعة، يتضح الكائن أكثر فأكثر من خلال نقيضه، وما دمنا في الشعر، فالقرابة معقودة على توشيح الظلال الهاربة الغامضة، بألوان الكلمات وروائحها الفاغمة، وهكذا سيكون للشاعر يوما ما المعبد الذي تحلمه، المجد الكائن الى حد ما.. المجد الذي سيكون. □

صدر حديثاً
سلسلة «حكايات مع الأدباء»



محمد مهدي الجواهري
لسليم طه التكريتي
١٥٠ صفحة، ٥ جنيهات استرلينية



أحمد الصافي النجفي
لزهير مارديني
١١٠ صفحات، ٥ جنيهات استرلينية



رفاق سبقوا
أمين نخلة ـ فؤاد الشايب ـ معين بسيسو ـ خليل حاوي ـ صلاح عبد الصبور
لياسين رفاعية
٢٦٠ صفحة، ٦ جنيهات استرلينية



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

وصل حديثاً

السريالية في مصر

دراسة . وثائق

سمير غريب

منشورات «الهيئة المصرية العامة للكتاب» . القاهرة . ١٩٨٦

■ هذا كتاب صدر ليعتم عليه. فهو يوثّق لجماعة شعرية وفنية لا رغبة لكاتب مصري في الوقوف على آثارها أو درس تأثيرها في الحياة الشعرية والفنية في مصر، هي «جماعة الفن والحرية».

سمير غريب جمع في كتابه «السريالية في مصر» نصوصاً ورسائل وبيانات ورسوم سوريالية، درسها وقدم لها، وقدمها «طعناً في الحاضر» على حدّ تعبيره. لم يقصد كما أوضح في مقدمة كتابه ان يوثّق لهذه الجماعة، بصفتها ظاهرة مشرقة من ظواهر الماضي، وبهدف تكريم أبطالها الموتى، وإنما بصفتها فعلاً أثّر ويؤثر في الحاضر، ولم يُعترف لهذا الفعل بتأثيره، لأنه لم يدرس، ولم يستشف أو يعاين أثره.

يقول سمير غريب عن كتابه: «كتبته طعناً في الحاضر، وشقاً للمستقبل».

ويضع الباحث «جماعة الفن والحرية» في عصرها بين الجماعات الأدبية والفنية الأخرى ويتقصى آثار اعضائها ومراسلاتهم ونشاطاتهم منذ اواسط الثلاثينات وحتى الخمسينات بما في ذلك مراسلاتهم مع السورياليين الفرنسيين والعالميين، وتبرز في جماعة الفن والحرية أسماء جورج حنين وهو زعيم هذه الجماعة ويكتب شعره بالفرنسية، وكامل التلمساني ورمسيس يونان وبولا حنين وفؤاد كامل وعايدة شحاته وصادق محمد وسعد الخادم وغيرهم. والذي يبدو من الكتاب ان نشاط «جماعة الفن والحرية»، لا يمكن فصله بأي حال عن نشاط السورياليين العالميين فهو متداخل الى أبعد حد، وقد تبادل هؤلاء في ما بينهم الخبرات والنظرات والمواقف، ونشأت في ما بينهم صداقات متينة وعميقة، ويمكن اعتبار صلاتهم في ما بينهم، صلات تتحقق في فضاء من الحرية والنزاهة، لم تعرفها أي حركة أدبية أخرى عاصرتها أو سبقتها، أو لحقت بها في مصر، الى درجة أنها يمكن أن تكون، على هذا الصعيد، تجربة يتيمة في تاريخ الأدب في مصر، وفي البلاد العربية ككل.

ولا بد أن تكون أهمية هذا الكتاب في كونه مرجعاً ضرورياً للشعراء العرب، للاطلاع على، وتقييم هذه التجربة والاستفادة منها، في ما يمكن ان يمارسوه من تجمّع ولقاء، وفي ما يمكن ان يقيموه من صلات شعرية حرّة، لأن الراهن كما يبدو لي يرهص بحركات شعرية ستتسبب بها للحياة الشعرية العربية الحيوية الابداعية والقلق الروحي المتعاظم، المعبر عن نفسه في أصوات جديدة بدأت تتهاتف، وتتسامع أصوات بعضها بعضاً، رغم التباعد الجغرافي. كتاب «السوريالية في مصر» كتاب جريء، حوى غنى، يؤرخ له ليظل حياً، لا ليموت، وعلى الرغم من أن الأصوات والتجارب الشعرية التي لحقت بتجربة هؤلاء السورياليين، قد جعلت من السوريالي جزءاً وليس كلاً، مذيبة في ابداعاتها هذا المنجز العالمي، فان التقاليد الحرة التي اعتمدها السورياليون وحاولوا الترويج لها، في الحياة الشعرية والفنية، والأسئلة الحقيقية، الأسئلة الذكية، اللامعة، الجسورة التي طرحوها، وشكلت مؤشرات على اهتماماتهم، ما تزال هي نفسها صالحة لأن تطرح، وإن بحساسية أخرى، وبوعي آخر، وروح تشتمل على المنجز السوريالي اللاحق على تجربة «جماعة الفن والحرية».

ان التوصيفات التي أطلقها السورياليون المصريون، على المجتمع العربي، والسورياليون اينما كانوا على مجتمعاتهم، تصلح أن تحترم، ويؤخذ بها، لشدة حقيقيتها وصوابيتها. في حين يمكن اعتبار التمرّد الذي طبع أرواحهم، وابداعاتهم، تمرّداً صالحاً لأن يؤخذ به، لتكسير العجز الذي لحق بالشاعر، في ظلّ المجتمعات الراهنة. ورفع الصوت في وجه كل ما من شأنه أن يكرّس المظاهر السلطوية في الكتابة وفي الفن، وهذه المظاهر تعبير من تعبيرات موت الابداع.

يحيي هذا الكتاب في قارئه رغبات جمة، رغبات معذبة، وشقية. مجرّد وجوده في يد شاعر من شعرائنا الجدد يعطي أملاً، بالمستقبل، فهذا المنجز السوريالي عربي الأداء، وهو أداء يمكن ان يوصل، وأن يجد استمرارية له في نتاجات واهتمامات، وحتى تجمعات لشعراء نهاية القرن، وان كنت استغرب أن يحصل هذا في مصر، لأسباب تتعلق باندفاعة الشعر الحديث أماماً ورؤوس بعض أصواته الجميلة تتطلع الى الوراء، وبمعنى دقيق، من العسير أن تشكل قيم جماعة الفن والحرية بعض قيم كل أفراد جماعتي «إضاءة» و«أصوات» لما نراه ونلمسه في نتاج المؤثرين بين شعراء هاتين الجماعتين من تركيز على البلاغة يثقل كاهل القصيدة، ويوفر لها تناقضا فادحا بين توجهات خطاب أهلها النقدي والرؤيوي وبين حيويتها اللاهثة لتحوز ما يرهقها!

في حين يمكن ان تؤثر أخلاقيات السورياليين المصريين في أخلاقيات شعراء آخرين في المنطقة العربية، في بعض دول الخليج ولبنان وسوريا والعراق، والمغرب العربي.

وأركز على الاخلاق الشعرية في التجمع، وفي الإقرار بالاختلاف، وتمييز التفرّد من التماثل، والشاذ المغامر من الملتجىء الى الامان الذي توفره القاعدة. واركز على الاخلاق أيضاً، لأن المنجز السوريالي بات مباحاً، بعدما ترجمت بيانات السوريالية، ونشرت كثير من النصوص المترجمة عن لغاتها الأصل الى اللغة العربية، وأخذت طريقها الى التأثير بالشاعر العربي الجديد في حين يضعنا كتاب سمير غريب أمام نموذج عربي للسوريالية، وأمام سؤال نحتاج الى جواب عليه؟ لِمَ لَمْ تتكرر هذه التجربة بأداء وتعبير جديدين؟

يقع الكتاب في حوالى المائتين وخمسين صفحة من القطع الكبير. □

«البركان»

شعر

كمال خير بك

منشورات «لجنة نشر نتاج الشاعر الراحل»

بيروت ١٩٨٩

■ تعتبر هذه القصائد لكمال خير بك الشاعر السوري الذي اغتيل في بيروت عام ١٩٨٠، بمثابة قصائد أولى. أصدرها الشاعر في اوائل الستينات تحت اسم مستعار: «قدموس». وهي قصائد يغيب عنها همّ التجريب والتحديث الذي رافق تجربة كمال خير بك في قصائده اللاحقة التي نشرت في مجموعات بعد مصرعه: «وداعا ايها الشعر»، «مظاهرات صاخبة للحنون» «دفتر الغياب».

وقد ظهرت هذه القصائد أول ما ظهرت في فترة بلغ فيها التحديث الشعري أوجه بعد ظهور نتاجات بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور، ثم توفيق صايغ ويوسف الخال وأدونيس، وأنسي الحاج ومحمد الماغوط، وغيرهم من الشعراء العرب، ممن وضعوا حدا للمسار التقليدي في الشعر العربي، وانتقلوا به الى شكلين شعريين جديدين «القصيدة المفعلة» و«قصيدة النثر».

وسط تلك الأجواء الشعرية العاصفة، ظهر كتاب «البركان» لكمال خير بك. وان هو لم يأخذ بسنة التطور، ولم يستفد من المنجز الشعري الجديد على مستوى الشكل، فإن المخيلة الشعرية التي شفّت عنها هذه القصائد، كانت تفضح رغبة عميقة وقوية في ارتياد آفاق تعبيرية جديدة. فجاء شعره في هذه القصائد ثوري المحتوى، رجعي الشكل.

ولعل سبب هذا التناقض الفادح في قصائده هذه، كان يكمن في نظرته الى الدور الاجتماعي للشعر، وأهمية الشكل القديم، الكلاسيكي، في الابقاء على الصلة قائمة بين شاعر ينزع الى تحريض الجمهور، والى كسبه في صف قضية تتمركز القصائد كلها حولها، وتشكل دعوة الى تبنيها. وهي دعوة سياسية. وبالتالي فان كمال خير بك، أبقى على الشكل القديم، وجعل لشعره أغراضا سياسية اجتماعية ذات

لهجة حادة ومباشرة تدعو الى تغيير المجتمع القـديم، بل ونسفه كلياً. وفي الجوهـر العميق لمسـألـة التغيير فان كمال خير بك أعـطى شعـراً متناقضـاً في بنيتـه العميقة منقطعاً عن وموصولاً بثقافة سلفية دعا الى الاجهـاز عليهـا. ولكن خير بك الـذي ارتضى لنفسـه هذا التنـاقض وجـد له مسوغات ساقها في مفتتح كتابه بومذاك:

«في قنـاعتي ان الشـاعر غير الحاضر في جمهـوره الحـاضر هو شاعـر غير موجود.. والعودة الى الكتابة الشعرية العمودية ظاهرة طبيعية جداً. وحضـور الشعـر العمـودي ووجوده كنمط أمر ضروري، لأنه يصب في إطار التنـوع: فكل مجتمع غير متنوع هو مجتمع محدود، ولا قيمة له».

ترى هل كان هذا التسويغ كافيا، ليقنع كمال خير بك الـداعية الى التجـديد على المستـوى الاجتماعي والحضـاري، نفسـه أولا، بضرورة الاستمرار في كتابة شعر ذي شكل بات متخلفا؟

الحقيقة لا..

ولهـذا السـبب، فان كمال خير بك، سرعان ما انصرف عن هذا الشكل في شعره اللاحق، وان ظلّ متـأثـراً بقوة بالموسيقية الشعرية، وبالعلاقات اللغوية التقليدية في القصيدة العربية، وحمل معه هذا التأثر حتى الى قصائده النثرية المتأخرة.

يحتوي هذا الكتاب على ثلاثين قصيدة، لم تفلح خطابيتها ومباشريتها، ونزوعها نحو تسليم نفسها الى القارىء لقمة سائغة في حجب المقـدرة الشعرية العالية لكمال خير بك. ولعـل كل شعره الذي كتبه لاحقا، يجد جذوره على مستوى المخيلة، والصوت، والنظرة، وحتى العلاقة مع اللغة، في هذه المجموعة.

وشعر كمال خير بك، يمتاز بصفتين لا تغيبـان عنه، أبداً هما: الغضب والحزن. وإذ كانت هاتـان الصفتـان قد ظهـرتـا متلازمتين دائما. فان قيمة الغضب هي التي غلبت على قصائد «البركان» فكانت بمثابة القوس الموتّر لسهم الشاعر، في حين مالت لهجته، سنة بعد سنة، ولا سيما في قصائده التي وضعهـا خلال عقـد السبعينات، الى الحـزن الشديد بل والسويداء، وخيم على صوت الشـاعـر ومفـرداتـه وتفكيره ونظرته عنصر ثالث هو اليأس. وقـد أمـد هذا العنصر شعر كمال خير بك بمخرج انفعالي جعل لقصيدته قيمة لم تكن لها قبلا، تجلت في نزوع قصيدتـه نحـو رصـد الانفعـال الشخصي. فاقترب شعره من أن يكون شعراً شخصياً. وكف الشـاعـر عن ان يكـون صوت مجتمع، أو أمة. ولم يأت هذا التحول في شعـره منعزلا عن التحولات الاجتماعية والسياسية العميقة ومن تسببت به للشعر من اقتراب من نفسه، وللشعرية من تحقق في «الشـعـري»، عوضـا عن الـتحقق في «السياسي». من هنا فإننا نقرأ في نتاج كمال خير بك المتأخر قصيدة لها انشغالات مختلفة كثيرا عن الانشغالات التي أفصحت عنها قصائده المبكرة المجتمعة في هذا الكتاب.

يقع الكتاب في مئة وست صفحات وقد اضيفت الى قصـائـده قصائد أخرى كتبها الشاعر في عمان وباريس. □

«شقائق الاترنج في رقائق الغنج»

رسالة في الجنس

العلامة جلال الدين السيوطي

تحقيق عادل العامل

منشورات دار المعرفة. دمشق ١٩٨٨

■ هذا كتـاب في الغنـج والدلال، رسالة تراثية في الثقافة الجنسية تشكل اثراً فريداً في الكتابة العربية وضعها العلامة جلال الدين اسيوطي المـولـود سنة ٤٨٧ هجـرية في اسيوط بصعيد مصر. ولعادل العامل فضل الكشف عنها وتحقيقها والتقديم لها بدراسة حول عصر المؤلف، وحياتـه، وكتـاباتـه، وموضوعتها، وأهمية هذه الموضوعة في ثقافتنا العربية التي ربما تنظر الى أمثال هذه الرسالة نظرة غير محببة ان لم تكن مستنكرة. وهي نظرة لا تزال سلفية في إوالياتهـا، وتعكس منطقا متخلفاً قاصراً.

ولـو نحن اعتمـدنا على وصف المحقق لموضوعة المخطوطة التي حقق، فإننا نقرأ:

«تتمثـل أهمية المـوضـوع وجاذبيته، في الوقت نفسـه، في تناوله على نحو مكثف ومنـوّع متعـدد الأبعـاد لحالـة أنثوية محببة أودعتها الطبيعة في المرأة، وتتجلى في لطف الحركة وايحائية النظرة، وعذوبة الحديث».

و«من هنـا أهمية ادراك الـرجـال والمرأة للحكمــة من وراء هذه الحـالـة الانثوية وانعكـاسـاتهـا على علاقة بعضهم [يقصد الـرجال والمرأة] بالبعض الآخر، فالغنج الذي هو الدل والدلال، او الترفق والتكسر وتـرخيم الكلام، على حد تفسير اللغويين والفقهـاء القـدمـاء، حـالـة اصيلة في طبع المـرأة، الا انها تتـأثـر بجملة من العوامل الذاتية والموضوعية كدرجة الحس ومستوى الثقـافـة وطبيعـة الـتربية البيئية والوضع الاجتـماعي والنفسي للمـرأة، فتبرزها، او تخفف منها او تجهز عليها».

اعتمـد عادل العامل في تحقيق الكتاب ـ كما هو مبين في مقدمته ـ على مخطوطتين، فسدّ بهما النواقص في كل منهما استنادا الى الثـانية، وجعـل للرسالـة هوامش تشرح تعبيراتها وكلماتها الغامضة، أو تضيف الى النص من نصوص اخرى، أو تقارن نصا بنص. وتعـرّف بالاعـلام. وقـد أجـرى اصلاحات وتعديلات على الأصل، وألحق بالنص فهارس للآيات والاحاديث والأمثال والأماكن والأشعار والمصادر الواردة في النص والمراجع والمحتويات.

تقع رسالة السيوطي في حوالي الاربعين صفحـة. ويقول مؤلفها انه وضعها «جوابا لسائل سأل عن حُكْمه شرعا». ويستهلها السيوطي بـ «بسم الله الـرحمن الـرحيم» و«الحمـد لله وسلّم على عبـاده الـذين اصطفى». وبعد هذا المفتتح والاستهلال، يبين السيوطي الفوائد التي يمكن جنايتها من هذا المصنف الـذي اجتهـد من أجـل وضعه فقرأ ما كتبه السابقون عليه في هذا البـاب، واقتطف مما قرأ فسـاقه في مؤلفه لتكـون له رسـالـة مكتملة متخصصـة في موضوعتها، فلا من غنى عنها لباحث، ولا لقارىء مستزيد من العلم والمعرفة.

وقـد قسم السيوطي رسـالتـه الى اربعة أقسام، فجاءت على النحو التالي:

- اللغة،
- الاثر،
- الاخبار،
- الاشعار،

متقصيا تحت هذه الاقسام الاربعة تجليات الفكرة: الغنج والدلال، ودلالاتها الحسية والفكـرية، ومـوقف المجتمـع منها مجتمع النخبــة ومجتمـع النـاس، ورأي الشرع، والسنة، وأهل العلم، ونظراتهم حول هذه الـموضـوعـة التي تصب تحليلاتها كلهـا في الموضوعة المركزية: الجماع، او الوقاع بين المرأة والرجل، وله في ما ذهب اليه أمثلة، وأحاديث نبوية مسنودة وموثقة.

كتاب يسد ـ بالتأكيد ـ فراغا حقيقيا في المكتبة العربية، ويكشف عن مدى القيمة التي تتمتـع بها الجنس لدى العـرب، وفي الثقافة الاسلامية. فما نراه مع هذا الكتاب الا صحة، وقوة، ونشاط، وجمالا، وفرحا، بخلاف ما يمكن ان يكون لدى مجتمعات أخـرى. فما من سبيل ـ في الـثـقـافـة الاسلامية ـ الى ربط الجنس بالذنب، وإنما على النقيض من ذلك، لا يمكن ان يكون الجنس الا مدخلا وسبيلا الى فرح القلب والجسد.

يقع الكتاب في ٨٢ صفحة من القطع الكبير. □

يصدر قريباً

الروض العاطر في نزهة الخاطر

الشيخ النفزاوي

تحقيق جمال جمعة



رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE

London SW1X 7NJ

Tel: 01-245 1906

ما هو أكثـر شيطانيـة، من آيات رشدي الشيطانية!

علـي سليـمان
شاعر وكاتب من سورية

- ١ -

■ ليس في نيتي، أن أتحدث عن سلمان رشدي، وعن آياته الشيطانية، ولست هنا في معرض الرد عليه أو نقد «آياتـه» أو ادانـة أفكـاره، أو الدفاع عنه أو عن «آياته الشيطانية» أو عن حقه في التعبير. فقد لاقى رشدي ما لاقى من الشجب والادانـة والتكفـير وحتى التهـديد بالقتل، ولاقت «آياته الشيطانية»، الاحراق، والمنع من دخول العالم العربي والاسلامي، حتى أن اسرائيل التي تذبـح العـرب المسلمـين والعـرب المسيحيين يوميا في فلسطين المحتلة، وتنتقص باسم رئيس حكومتها اسحاق شامير، من الاسلام ومن نبيِّه وتتهمه بالغدر، وتسيء الى المقدسات الاسلامية والمسيحية كل يوم، قد استنكرت كتاب رشدي وشجبته ومنعته من الدخول الى الأراضي المحتلة!

ومثلما لاقى رشـدي وكتـابـه، الكثير من الادانـة والشجب في العالم الثالث، فانه لاقى الكثير من الترحيب والتأييد والاحتضان في العالم الغربي، وعلى يد مجموعة من المثقفين، في مختلف انحاء العالم.

ولكن هل من السهـل الاعتقاد، بأن الرد والشجب والاستنكار، أو الترحيب والتأييد والاحتضان، يشكلان مقياساً دقيقا، لصدق هذه المواقف وصحتها، أو لزيفها وخـطئها، ما دام وراء المواقف المتباينة او المتناقضة، أو حتى المتفقة، أفكار واهداف وقناعات ومصالح مختلفة؟ ففي مثل هذه الحالة، كثيرا ما يتفق المختلفون، ويختلف المتفقون، تبعا لاختلاف الاهداف والغايات والمصالح، أو كثيراً ما يشكـل الاختلاف والاتفاق قناعا، يحجب الكثير من الحقيقة.

ورغم اعتقادي أن رشدي قد تورط في موقف فكري، كانـت قوى التخلف في العـالم الاسـلامي والقـوى الاستعمارية، المعاديةلمصالح الشعوب وتحررها وتقدمها، هي المستفيد الأول منه، وأنه بـ «آياته الشيطانية» ـ قد أسـاء ـ سواء اكـان متعمدا أو غير متعمد، الى مشاعر ومعتقـدات مئات الملايين الذين ينتمي اليهم، والذين يرون أن من حقهم عليه، أن يدافع عن قضاياهم العادلة وعن حقوقهم وكرامتهم، ويناضل معهم، لرفع الهيمنة الاستعـمارية وكـوابيس الظلم والتخلف عن أعناقهم، بدلا من التهجم والاستهـانة والتشكيك، بما يؤمنون أو يعتقدون أو يقدسون.

وبالرغم من احترامي ـ من حيث المبدأ ـ لحرية الرأي والتعبير والتفكير باعتبارها صمام الأمان والشرط الأساسي للابـداع الفكـري، ولـلازدهـار الثقـافي والاجتماعي، وللتفتـح الحضـاري، واعتقـادي بأن أخطر ما يواجهنا ويواجـه عقـولنا في قراءة التراث، هو الصبغة او النظرة التقـديسية التي نلفـه، أو نـنظر بها اليه، فتمنعنـا هذه الصبغة أو النظرة التقديسية عن اعادة قراءته أو فهمه فهما موضوعيا، أو امكانية الافادة منه. الا انني لا أستطيع أن أخفي استنكـاري لأي توجه يسخـر من مقـدسـات الشعوب أو يحاول النيل من رموزها الابداعية، أو يسيء الى القيم الاخلاقية والانسانية الرفيعة التي أكد الاسلام ونبي الاسـلام، أو أكـدت عليهـا الـديانـات السماوية الأخرى بحجة الفكر وحرية التعبير والمعتقد أو تحت أية حجة أو ذريعة.

- ٢ -

قلت منـذ البـداية، أنني لست هنـا في معرض الرد والادانة أو في معرض التأييد أو الدفاع عن رشدي.

بل أنا في موقع من يحاول قراءة ما حول الكتاب، أو قراءة الضجة التي أثارها، ومدلولات هذه الضجة، او قراءة استغـلال واستثـمار ما ورد فيه، لا قراءة الكتاب نفسه. إنني من موقع المتسائل لا من موقع المجيب، أتساءل:

لماذا كل هذه الضجة المتواصلة بشأن رشدي وآياته؟ هل يستحق هذا الكتاب، وما ورد فيه كل هذا الانفعال والـغضب والشجـار الفكـري والصخب الاعـلامي والسياسي، الى درجة قطع العلاقات الدبلوماسية او تجميدها؟

كيف تثار كل هذه الضجة ويتصاعد كل هذا الغضب بشأن رأي كاتب ـ بينما تتعرض حياة شعوب العالم الثالث ومصـيرهـا وفي مقـدمتها الشعوب العربية والاسلامية، وتتعـرض مقـدسـاتهـا ومعتقـداتهـا وكـرامتهـا وحقوقها وحرياتها، يوميا، لأكبر وأخطر انواع التهديد والاساءات والالغاء تحت ستار من الصمت والتكتم والتجاهل، ان لم نقل تحت ستار من الترحيب والتشجيع؟

ثم هل أثقل حقا كتاب رشدي على بعض الضمائر، وأساء اليها، أكثر مما تسيء اليها معايشة الظلم الاجتماعي والتخلف والقهر والتجويع والتجهيل والغاء الارادة والوعي؟

أو اكثر مما يسيء اليها، نهب وهدر ثروات الشعوب وسرقة جهدها، من أجل أن يزداد ثراء الأثرياء وفقر الفقراء؟!

وهل يستحق كتاب رشدي من الشجب والادانة، أو هل يسيء ما ورد فيه للعـرب والمسلمين أكثر من قبول الاحتـلال والتفـريط بالأرض والمقـدسـات، وتـطبيع العلاقات مع الغزاة؟

ثم ألا يثـير الاستغـراب والـدهشـة، أن يلتقي المختلفون، ويختلف المتفقون، في اثارة هذه الضجة؟ الا يثير الدهشة والاستغراب، هذا التلاقي، أو التداخل في الدفاع عن حرية رشدي في التعبير، بين أوساط الغرب الاستعمارية، وبين عدد من المثقفين التقدميين في العالم العربي والاسلامي المعادين للغرب الاستعماري، أو ان تتـلاقى اسرائيل مع المسلمـين المعـادين لها ولأطـماعها التوسعية، في الدفاع عن كتاب رشدي أو في ادانته وشجبه؟

ألا يبدو غريبا، أن يتلاقى الخصوم في المواقف، او يقفـوا على أرضية مشـتركـة في الـدفـاع والتأييد، أو في الشجب والادانة؟

لكن ربـما تزول الغـرابـة عن تلاقي المختلفـين أو اختلاف المتفقين، اذا ما بحثنا عن سبب كل طرف وهدفه في الدفاع أو الادانة، أو في الشجب والتأييد.

هل صحيح، ان دفاع الغرب الاستعماري عن رشدي وعن حريته في التعبير، هو مجرد التزام بالدفاع عن حرية التعبير والتفكير، والتزام بصون هذه الحرية؟

لو صح هذا، كيف اذن نفهم صمته، أو تشجيعه، أو مشـاركتـه، في قطع شرايين الحـرية في العالم الثالث واطفاء شعلتها وقتل رموزها؟ فبالرغم من احترام حرية التعبـير وصيانتهـا في العالم الغربي، الا أننا لا نستطيع الاقتناع بأن حماسته لرشدي ولكتابه، هو موقف خالص لوجـه حرية التعبـير، بل هو في احسن الأحوال، أشبه بموقفه من حرية الكتّاب المنشقين في الاتحاد السوفييتي والمعسكـر الاشـتراكي. موقف له أيضا أسباب ودوافعه السياسية والايديولوجية، وليس مجرد دفاع عن الحرية:

وإلا فكيف نفسر صمت الغـرب، وفي مقـدمتـه الـولايات المتحـدة، على عمليات القتـل الجـماعي والاضطهاد والقهر والاستغلال والاذلال والغاء الحريات العامة في صفوف العرب الفلسطينيين وفي مختلف دول العـالم الـثـالث، وتجاهله، بل تعتيمه على موت الملايين جوعا ومرضا في العشرات من بلدان هذا العالم بينما يقدم الدعم بكل أنواعه للقتلة والغزاة؟

كيف نفسر صمتـه حيال قمـع وكمّ أفـواه المفكرين والمثقفـين والمبـدعـين في العالم الثالث، بل كيف نفسر تقـديم العون والدعم المالي والعسكري والاستشاري، لأكثر الانظمة دموية وقمعا ومحاربة، ليس للفكر وحرية التعبير، بل لحقّ الانسان في العيش؟

كيف نفسر تحالفه الوثيق مع اسرائيل زعيمة الارهاب والقمع في العالم، ومدها بالعون وأنواع الدعم والرعاية والحماية، وهو يسمع ويرى كل صباح ومساء، كيف تقطع اسرائيل أوصال الاطفال وتضرب أعناقهم ورؤوسهم بالرصاص وكيف تقتل وتبطش حتى بالمعوقين، وكيف تغلق المدارس والجامعات وتعطل الصحف وتكسر أقلام المثقفين، وكيف تواصل حرب التشريد والابادة منذ نصف قرن، ضد شعب أعزل، جريمته، انه يطالب بالعيش فوق ترابه وفي موطنه التاريخي؟

هل يمكن ان يتفق هذا الموقف مع مزاعم الادعاء بالدفاع عن حرية رشدي بالتعبير؟

أليس من حقنا أن نرى في ضوء هذا كله، ان إثارة الضجة بشأن رشدي والمبالغات في الدفاع عن حريته في التعبير، تحمل الكثير من الخداع والتضليل، كما تهدف الى تغطية الكثير من الحقائق، ربما كان منها محاولة حجب لون الدم الفلسطيني عن أنظار العالم، أو صرف الانظار عن قضية هذا الشعب المكافح، الذي شق بدمه طريقه الى ضمير العالم.

ثم ليس من مصلحة الغرب، أن تثار وتتأجج مشاعر التعصب والأحقاد في العالم الثالث، سواء كان السبب رشدي او غيره مع ما يحمله الحقد والتعصب من بواعث التمزق والتفكك والتباعد والاستنزاف، في عالم قام هو بتفكيك أوصاله وزرع مختلف أنواع الاحقاد والنزاعات بين أبنائه وبين بلدانه، ليصبح من السهل اخضاعه وبسط الهيمنة السياسية والاقتصادية عليه.

أليس هذا الغرب، هو مخطط ومنفذ، تجزئة الوطن العربي، وسلخ العديد من أجزائه، وزرع مختلف عوامل التفرقة والانقسام بين هذه الأجزاء؟

ثم ألا يدعم الآن ويغذّي، مختلف صنوف ونزعات التعصب التقسيمي والانفصالي في مشرق الوطن العربي ومغربه، سواء كانت قبلية أو اقليمية او عرقية او مذهبية او ايديلوجية ويقدم لها وقود الكراهية والاقتتال؟

ألا يدفعنا تضخيم الضجة بشأن رشدي، الى الاعتقاد، بأن هذه الضجة هي صناعة غربية بالدرجة الأولى، لأن من مصلحة الغرب الاستعماري تحريك وتأجيج المشاعر الدينية المتعصبة، في العالم الثالث وبخاصة في الوطن العربي؟ ولأن تحريك مشاعر التعصب في منطقة متعددة الأقليات والاتجاهات والأعراق، يشكل حاجزا يحول دون التلاقي والتفاعل والتكامل، ويغلق الأبواب أمام وحدتها وامكانية نهوضها وتحررها وتقدمها، ويتركها قابلة ومعرضة للاختراق والغزو والهيمنة والنهب الاستعماري.

ثم ألا يظهرنا التعصب بمظهر يحرص الغرب على ان نظهر به دائما، مظهر يتعارض مع تاريخنا وحضارتنا وتسامحنا؟

ألا يظهرنا التعصب بمظهر العاجز عن الحوار والرد الهادىء الموضوعي ويقدمنا للعالم بأننا لا نحسن سوى العنف والقمع والتعصب، بدلا من القدرة على الحوار والاقناع، سواء كان الخصم سلمان رشدي او اسرائيل أو بريطانيا؟

هذا جانب مما يريده الغرب من اثارة واستثمار مسألة رشدي والدفاع عنه. ولا شك ان هذه الأسباب والأهداف مختلفة عن أهداف بعض المثقفين العرب والمسلمين الذين التقوا معه بالدفاع عن رشدي، وسارعوا للدفاع عن حقه في التعبير والتفكير، ايمانا بحق كل مفكر في التعبير عما يؤمن به، ومختلفة حتى عن أهداف بعض المثقفين العرب الذين عُرفوا بحبهم للشهرة والتصدر، واحتكار شرف الدفاع عن مسألة الحرية في العالم. والرغبة في الظهور دائما بمظهر المنافحين والمدافعين عن الحرية والتحرر والتحرير والديمقراطية... في أي مكان، حتى ولو كان مظهر التعبير، عن هذه الأهداف، مخادعا وزائفا ومضللا..

- ٣ -

ولست أشك أيضا في أن أهداف اسرائيل من ادانة رشدي مختلفة عن أهداف بعض العرب والمسلمين الذين أدانوا رشدي ومزقوا كتابه وطالبوا بالقصاص منه، بل ان ادانة هؤلاء، جاءت بدافع الغضب للاسلام والغيرة عليه وعلى ما يحمله من قيم وأفكار ومثل.. لم ير رشدي فيها ما يستحق غير السخرية والتهجم وان كان بعضهم قد بالغ في إثارة الضجة لأسباب سياسية وايديولوجية تخدم الرغبة في تقوية التوجهات الاسلامية الأصولية المتشددة، التي ترى البديل الانقاذي والحقيقة الكاملة المفقودة، في الماضي، بل في الماضي الديني وحده!

أما غالبية الأنظمة في العالم العربي والاسلامي، فان موقفها من كتاب رشدي، لا يقوم أو يستند الى موقف فكري، بل هو موقف استرضائي، فيه الكثير من المجاملة والنفاق والمجاراة للشارع الاسلامي.

- ٤ -

فاذا كانت هذه هي بعض أهداف الذين تحمسوا لرشدي أو تحمسوا ضده، فما هي أهداف اسرائيل وغاياتها، من وراء ادانتها وشجبها «للآيات الشيطانية»؟

ألا تكون اسرائيل منسجمة مع مصالحها وأهدافها، عندما تشجع على مصادرة حرية التعبير، وتحرض على قمع الفكر في العالم العربي والاسلامي؟ ما دامت تمارس كل يوم ما هو أشد قبحا وخطرا، ضد حرية الشعب الفلسطيني، بل ضد الوجود الفلسطيني!

ألا يخدم مصالحها وأهدافها، ان تبحث عن أية وسيلة، أو حدث، يمكن أن يحجب الانظار، أو يعتم على ما يجري داخل الأرض العربية، وأن تشارك في اثارة اية ضجة من شأنها تخفيف حدة التوتر النفسي والوجداني والغضب العالمي، ضد عمليات القمع والارهاب والابادة المنظمة التي تمارسها ضد الشعب الفلسطيني؟

ان من مصلحتها ان تشارك في تضخيم الضجة وفي إطالة عمرها.

بل ان من مصلحتها، أن تشجع العرب والمسلمين على الافراط والمبالغة في الغضب والصخب ورد الفعل ضد رشدي وأمثاله، وضد أي عدو وهمي أو عدو كلامي... وان تنفخ في كل ما من شأنه ان يزكي نار التعصب في المنطقة، فالتعصب في المنطقة هو حليفها الكبير، ومبرر عنصريتها وارهابها وتوسعها..

انها ضد رشدي وكتابه، لأنها تريد أن توحي أو تقول: اذا كانت اسرائيل ضد رشدي وكتابه، فما هو عذر العرب المسلمين، الذين لم يهبّوا، أو يستنفروا حتى الآن، للدفاع عن العروبة والاسلام المهددين من رشدي، ويدقوا ناقوس الخطر المداهم لكن الخطر المداهم هذه المرة، من قبل سلمان رشدي و «آياته الشيطانية» وليس من قبل الغزاة الذين يتسلون بقتل العرب وقضم أراضيهم وهدم منازلهم!!

اسرائيل دائما مع التعصب وانتشاره في المنطقة العربية، مع كل انواعه العرقية والدينية والمذهبية والسياسية والايديلوجية.. انها تقويه وتزكيه وتؤججه.. لأن التعصب لا يكون الا تصادميا والغائيا ونقضياً..

ولأن المجتمع العربي يضم مزيجاً من الشرائح العرقية والدينية والمذهبية وعددا من الاتجاهات السياسية والاعتقادية والفكرية المتنوعة، فان انتشار التعصب وازكاء حماسته، سيؤديان الى تصادم هذه الأقليات وتناحرها، في صراع عابث يضعفها جميعا، لصالح مطامع وأهداف اسرائيل التوسعية.

ثم ان انتشار التعصب في المنطقة العربية، يزيل الصبغة العنصرية عن اسرائيل فلا تبقى الاستثناء التعصبي العنصري الوحيد فيها، بل ان انتشار التعصب في المنطقة، يجعل تعصبها وأطماعها وحروبها العدوانية التوسعية، وكأنها مجرد دفاع مشروع عن النفس، في وجه مجتمع قائم على العنصرية والتعصب ليس ضدها فحسب، بل ضد بعضه البعض.

وما زلت أزداد يقينا، أن تخريب لبنان وتخريب صيغة التعايش فيه، كان بفعل قوى التعصب في المنطقة، وعلى رأسها اسرائيل، فاسرائيل كانت على رأس المتضررين من صيغة التعايش اللبنانية التي تفضح تكوينها التعصبي العنصري، وتعزز عزلتها وشذوذها، في محيطها العربي.

اسرائيل دائما مع التعصب، مع نموه وتقوية روافده... لأن انحسار التعصب وسيادة التسامح والتآخي والتفاعل في المنطقة العربية سيؤدي بالضرورة الى كشف عنصريتها والى اثراء الحياة واغناء الفكر وتفتح الطاقات والابداعات ويؤدي الى تسابق خلاق، يمهد لولادة حضارة عربية جديدة وعصر عربي جديد. وهل اكثر من هذا خطرا «ضد اسرائيل، وضد اطماعها ومشروعها التوسعي» بل ضد وجودها نفسه؟

لهذا كله، تنفخ اسرائيل في كل ما من شأنه ان يغطي الحقائق ويثير رماد البغضاء والعصبية في العيون والنفوس، في منطقتنا أو من حولنا..

والآن، وبعد هذه القراءة التي تبدو من خارج كتاب رشدي، أو على هامشه، أعود لتكرار التساؤل: لماذا كل هذه الضجة المتواصلة بشأن رشدي وروايته.. لماذا نوليه

نـاقـد ومنتقـد

«الآيات الشيطانية» والتراث العقلاني

يـوسـف الشـويـري
كاتب من لبنان

■ قرأت مقال عزيز العظمة «بعيداً عن سطوة القول الديني» في العدد السادس عشر من «الناقد» باهتمام بالغ ممزوج بشيء من القلق والدهشة. أما الاهتمام فعائد الى شمولية العرض لعدد من ردود الفعل حول «الآيات الشيطانية» لسلمان رشدي، والموقف العربي والاسلامي منها. ونبع القلق المشوب بالدهشة من تناول هذه الردود وكأنها تعبيرات «صافية» عن موقف فكري «مشوش»، ثم الاكتفاء بتسجيل هذا التشويش كانحراف بالعقل عن جادة الصواب، او تطاول على البحث العلمي في معالجة التراث.

ولا شك ان الذين أدلوا بدلوهم من المثقفين العرب، أو على الأقل الذين يقرأون ويكتبون، عبروا عن وضع عام يتسم بالرضوح الواضح او المضمر لخطاب اسلاموي انتشرت أطره النظرية ومنطلقاته العقائدية منذ عقدين من الزمن، وابتلعت في انتشارها بعض المدارس الفكرية التي شب عليها جيلنا العربي التقدمي او القومي. ومن هنا، مثلاً، انكفأت الى الوراء التيارات العلمانية البحتة، وأخذ أصحابها يتلعثمون ويلوكون مفاهيمهم تحت ستار عناوين فضفاضة، قائلة عن نفسها انها تتكلم عن «الحداثة» أو «العصرية»، او ما شاكل كل من ألفاظ. وهي عملية نلحظها في المجلات الثقافية الجديدة التي تصدر في العالم العربي او المهجر، وأدى هذا المنطق الوجل الى الدخول في نقاش فات وقته ومضى زمنه حول مسائل «البعد الانساني للتراث» أو «الاسلام الحضاري» مقابل «الاسلام الهمجي»، او «التاريخ الحي» في مواجهة «الارث الجامد».

وأيا كانت الراية التي ينضوي تحتها هذا الجدل السجالي والمتأخر فهي لا ترفرف الا فوق التلال اياها التي احتلها الاسلامويون والموا منعرجاتها ومنحدراتها. ولذلك جاءت ردة الفعل ازاء «الآيات الشيطانية» تعبيراً أميناً عن هذه الموجة في ارتدادها البطيء نحو آفاق ارتادها سابقا محمد عبده، وطه حسين، وعلي عبد الرازق.

وتقودنا هذه الأسماء الى النقطة الثانية المتعلقة بالقلق حول السجال الذي خاضه عزيز العظمة، وفي أصعب الظروف وأدقها، ضد مجموعات تبرأت من سلمان رشدي، أو طالبت بمنع كتابه، أو أيّدت فتوى قتلة كمرتد عن دينه. والسؤال الذي يتبادر الى الذهن هو التالي: ما معنى اشهار سيف العقل والديمقراطية في وجه الاسلامويين، أو أصحاب خط «الحداثة» والمصابين بالذعر الفكري؟ لا بل هل يجوز ان ندعو الى تحكيم ماهية مجردة مثل «العقلانية» في مسألة سياسية - اجتماعية تمتشق رماحها الثقافية كوسيلة ملائمة للتعبير عن صراع

أليس تحويل الفكر والثقافة والاعلام الى وسائل وادوات تسلية وإلهاء وتمويه ومدح وتبرير وتسويغ، لأنواع الأخطاء والانحرافات والتنازلات والحماقات التي ترتكب بحق المواطن العربي والاسلامي، هي الفجيعة التي لا تماثلها فجيعة؟

أليس اغتصاب فلسطين والدخول في نفق التنازلات والولوج المتصل، في الحلقات الأكثر ضيقا باتجاه الاستسلام الكامل لأطماع الغزاة ومطالبهم، واذلال الشعب الفلسطيني والتفرج على قتله قتلا منظما، وانتهاج سياسة مصالحة الغزاة، وتطبيع العلاقات معهم، وفتح أكبر واخطر البوابات العربية لغزوهم السياسي والثقافي والاقتصادي والنفسي، وعملية خلط الاعداء بالاخوة والاصدقاء، والخونة بالمخلصين، واعتماد سياسة خداع المواطن وتضليله وتحييده. تجاه قضاياه المصيرية . . . هي أكبر وأخطر الآيات الشيطانية التي تنزل على شعب او امة؟

وهل معركتنا حقا، مع رشدي وأمثاله . . . أم مع الذين مسخوا قضايانا وشوهوا أهدافنا وأجهضوا نضالات شعوبنا وأجيالنا، وصادروا الحريات وهدروا الطاقات واستغلوا عرق وجهد الفقراء ليزداد ثراء الاثرياء وفقر الفقراء؟

ثم أليست قراءة الاسلام قراءة متخلفة، أو ممارسته بعقل متخلف متعصب يتجافى مع روح العصر ومتطلبات الحياة؛ وكأنه مجرد طقوس وقشور ومظاهر معزولة عن الحياة وعما ينفع الناس، واستغلاله كأداة قمع بيد الحاكمين، أو اداة تبرير يسوغ تفريطهم وجورهم، أو استخدامه ضد توجهات التقدم والتحرر والتآخي والتعايش القومي والانساني او ضد المساواة والعدالة الاجتماعية، وزرع فتيل التعصب فيه، ومحاولة اعادة قهر المرأة وتعليبها وعزلها في بيتها، بعيدة عن الاسهام في بناء المجتمع والحياة، واعتبارها وعاء للخطيئة والشر والغواية، يجب احكام اغلاقه . . أليس هذا كله، توجها ليس من الاسلام في شيء، بل هو الخطر الكبير الذي يتهدد الاسلام والمسلمين؟

ثم أليس مثل هذه القراءة المتخلفة للاسلام هي التشويه الحقيقي والخذلان الكبير له ولمبادئه وروحيته والأكثر خطراً عليه، من أية دعوة ملحدة يدعو اليها فرد، سواء كان متعمدا او مضللا او حاقدا مأجورا؟

وبعد: هل نحن بحاجة الى قراءة كتاب رشدي، أم اننا أحوج ما نكون الى قراءة ما أثاره هذا الكتاب وما كشف عنه من نيات واغراض وأهداف، هي بعيدة كل البعد عن الكتاب أو عن مسألة شجبه أو الدفاع عنه، لكنها تكشف الكثير؟□

كل هذا الاهتمام، ونتعامل معه بكل هذا الانفعال، بينما نتجاهل أكثر الممارسات شيطانية على ساحة العالم الثالث والساحة العربية؟

أليست هذه الممارسات الشيطانية، أجدر باهتمامنا ومتابعتنا وانفعالنا؟

أليست أجدر بالكشف والفضح والتعرية؟

أليست أجدر باثارة غضب الجماهير وسخطها من اثارة غضب الجماهير ضد كاتب لم يسمعوا به، لولا الضجة المثارة، ولم يقرأوا له كلمة واحدة؟

أليست مصادرة الحريات العامة في العالم العربي والاسلامي، ومصادرة حق التعبير، واعتماد سياسة الاكراه والقمع والاذلال، وحجب الحقيقة عن المواطن، وتزوير اهدافه وتعطيل ارادته وتشويه وعيه وتخريب قناعاته، وحمله على القبول والاعتقاد بما كان يُكره أو يحمل بالأمس على انكاره ومحاربته . . . أكبر خطرا وأشد تهديدا لانسانيتنا ولمبادئنا وقيمنا الروحية من أي خطر؟

أليس تشكيك الانسان العربي في قدراته وفي جدارته، وتعميق احساسه بالقصور والدونية والعجز عن مواجهة تحديات العصر، رغم جدارته وقدراته واخلاصه، وتاريخه النضالي وتراثه الحضاري وثرواته الهائلة، هو ما يستحق منا، الشجب والادانة والاستنكار؟

أليس تزايد عدد الفقراء والمعوزين واستغلال عرقهم وجهدهم وتزايد عدد الذين يموتون جوعا أو مرضا، في بلدانهم الغنية بالثروات والموارد، أمام أنظار اثريائهم وأولياء امرهم «المؤمنين»، بينما تُهدر الثروات والموارد والأموال على ازكاء الشهوات «المقدسة» واستبدال السيارات والنساء والقصور . . . أقبح من أي خطأ فكري؟

أليست تجزئة الوطن العربي وترسيخ تجزئته واستثمار التناقضات الاقليمية والطائفية والعرقية والقبلية والعشائرية والعائلية فيه لتعميق هذه التجزئة وتخليد الكيانات التقسيمية . . هي الخيانة الكبيرة بحق العروبة، وبحق موحد الأمة العربية، وشاحنها بروحه المبدعة مئات السنين؟

أليس تخريب الثقافة، وتحويلها الى لافتات فاقعة اللون، شاحبة الوجه، مطموسة الملامح، خالية من كل طاقة ابداعية وتأثير فعال، أو همّ انساني ومسؤولية اخلاقية . . واخراجها من نسيج الحياة اليومية، وجعلها مجرد تسليات ومناسبات استعراضية ودهاليز للتكسّب، ومآدب لا يُدعى لها سوى الادعياء والاتباع وأنصاف المثقفين وهواة التملق وعشاق الولائم ومحترفي المدائح المبتذلة . . هي الخذلان الحقيقي لتراثنا وحضارتنا، والغدر القبيح بأجيالنا والتهديد الفعلي لوعينا وفكرنا وابداعاتنا؟

يمتد حتى أحشاء السلطة الحاكمة ومواقع القرار وحاكمية المجتمعات؟ ثم ما هي «الديمقراطية» التي تهبط كمساعد أمين لمعسكر «العقلانية» امام جحافل من المفاهيم تتمركز في مواقع القتال الجهادي. ذلك القتال الذي يلمح الجنة في كل خطوة يخطوها نحو الهدف النهائي؟ وتغدو المسألة من هذه الزاوية ابعد مدى من حوار حول التراث وأحقية تمثيله، اذ ليس التراث جمهورا من الناس ينتظر من ينطق باسمه ويبلور مطالبه في معركة انتخابية ذات برامج واغراءات دعائية معينة.

ان المباراة التي يستعد لخوضها أكثر من فريق، وفي ملاعب فهم التراث وتفسيره، هي عملية خاسرة وغير مجدية قد تصلح للترويح عن النفس لولا انعدام براءتها. ولقد جربها كثيرون سابقا وباؤوا بالفشل الذريع رغم اكتظاظ القاعات واقبال منقطع النظير. وثمة موقفان يتعانقان في هذا المجال: أولا، موقف التحليل الاجتماعي الذي يحاول فهم ردة فعل ثقافية معينة عبر دراسة خصائصها ضمن التكون التاريخي والاقتصادي والسياسي لمجتمع معين. وثانيا، الموقف الفلسفي او النظري الحاسم الذي لا تردد في تحديد مفاهيمه والمنطق المنبت في خطابه العام بغض النظر عن هموم التمثيل التراثي ونضوحه بأجواء الحملات الانتخابية.

ولم تكن الحملة ضد كتاب سلمان رشدي في سياقها الاجتماعي المعني سوى التعبير عن شعور عام نشأ في الخلايا الداخلية لفئات عريضة تعيش في أزمة تخترق حياتها بكل جوانبها وأبعادها. والتحدي الذي يواجه الدارس هو تفسير هذه الأزمة العامة التي تقيم او تسمح بنشوء ردات فعل هستيرية ضد كتاب يشير من قريب او بعيد الى سيرة النبي محمد والصحابة، وبداية نشوء الدولة الاسلامية. ويفتح هذا التحدي التفسيري الباب أمام حوار حاد أو هادىء، وبمعزل عن آلهة العقلانية التي عبدها جيل كامل في القرن التاسع عشر والنصف الثاني من القرن العشرين، مؤدية في النهاية الى طريق مسدود. فالذين يرفعون «عقوبة الاعدام» كتهديد مباشر في وجه كاتب حلق به خياله في عالم رمزي يتأرجح باستمرار بين التاريخ الاسلامي، والتقمص الهندوكي، وفلسفة الشك الغربية، هم أيضا يسبحون في عالم ابتدعوه في لحظة خلاقة اشتط بها الواقع خارج اطار الاساليب العُرفية المتمحورة حول مقارعة الكلمة بالكلمة والحجة بالحجة. ولا يستطيع العقل ازاء كل ذلك اختراق الغبار الكثيف الذي تثيره المعارك الكلامية حول التراث. هنا وهناك تلوح غفلة اعتباطية ترفض وضع الاصبع حول أسباب الانضمام الى هذا الصف أو ذاك، وأسس اختيار هذا الكتاب بالذات ليصب عليه «الجهاديون» جام غضبهم. فنحن أمام ظاهرة تستخدم في جهادها المتعدد الجبهات العقل وادواته، وأساليب البحث العلمي ومراجعه وهوامشه، وتعلن رأياً نابعاً من الالمام بالعلم والحداثة. فالعقل والعلم يخدمان وخدما «الهمجية» تماما مثل مساهماتها في انماء حضارة الديمقراطية.

أما الموقف الفلسفي الحاسم فهو الذي يرفض ان يدغدغ أحلام الناس بجوانب تراثية مشرقة مقابل زوايا قاتمة، ويغرق في تفاصيل الفهم الحضاري او الهمجي للتراث او التاريخ. ولقد قضى المفكر الايراني علي شريعتي سحابة عمره يحاول ان يضفي على «ملحمة سيدنا ابراهيم» صفات حديثة من الألق الانساني والايثار الخلاق، ويعيد تأويل الاشكال التراثية، كما سماها، لكي يصب فيها مضامين جديدة. وهكذا ألبس الصراع الطبقي والعمل الوطني، ودور المثقفين الطليعي، الى جانب مفاهيم ماركسية وسوسيولجية عديدة لا مجال الى حصرها هنا، رداء اسلاميا لا تشوبه شائبة. وكان قد سبقه في القرن التاسع عشر «العثمانيون الجدد» بتنميق المفاهيم الليبرالية وعصر الأنوار بوشاح فقهي يبعث «البيعة»، و«الاجماع» و«الشورى» و«القياس» بعثاً تراثياً أميناً. وجاء بعد علي شريعتي مباشرة وعلى نحو منطقي آية الله الخميني، وبرز عقب نشاط «العثمانيين الجدد» السلطان عبد الحميد خليفة المسلمين وكاتم افواه عباد الرحمن المؤمنين.

لا معنى، اذن، لهذه التلفيقات الكلامية التي تقترب من التراث باسلوب متلعثم او غير متناسق، فتؤدي في نهاية المطاف الى انتصاره الحتمي، وان بأشكال ومضامين هي الأخرى تلفيقات كلامية لا علاقة لها بعالم ولّى ولن يعود. والنتيجة التي تفرض نفسها هنا هي اما الوقوف خارج التراث وقوفا ماثلا للعيان لا لبس فيه، وإما الاستمرار في العمل داخل اطره سواء لاحيائه او نسفه.

وتزداد هذه المسألة الحاحا في هذا الوقت بالذات حيث هجم التراثيون وتحصنوا في بعض المواقع المتقدمة، وتقهقر بعض العلمانيين المثقفين، وأخذوا يندبون زمن طه حسين او محمد عبده. وكلا المعسكرين يعيشان في هم تراثي ورثوه ولم يكن مغزاه يخاطبهم بود او جفاء.

اننا نعيش في مرحلة تاريخية جديدة تفرض معالجة طازجة لا تمس في منحاها العام الا جانبا ثانويا شكل في عصر النهضة الاولى والثانية مادة حوار عارم. ولا بد من القول في النهاية ان مؤسسات الدولة الحديثة التي ينتمي مواطنوها الى الدين الاسلامي هي أشد تناسقا وانسجاما في ممارستها العملية ازاء الظاهرة الاسلاموية من أولئك المثقفين الذين هاجروا اليها أو هجروها. □

شعر يطعن الشعر

ياسـر اسـكيف
شاعر من سورية

■ ما دامت العلة قائمة فالبحث عن الأسباب أمر لا جدال في شرعيته.

ما هو الشعر؟! سؤال محير حقاً. ومبعث الحيرة ان الكثير مما يتمتع بالمواصفات والبنى التقليدية التي للشعر، لا يفعل في النفس فعله المرجو او المتوقع. فكم من الشعر يجعلنا نعترض على تسميته بالاجماع، ويدفعنا للبحث مكتفين بشعور غامض عن معنى آخر للشعر يفترق عن الشائع والمتعارف عليه. فمع أن المفاهيم الجمالية للشعر، التي فرضتها حركة التجديد في الشعر العربي الحديث منذ السياب وحتى اليوم قد أسست وعياً جمالياً مختلفاً لدى عدد كبير من المتلقين، فإن بعض الشعراء، ومنهم من اعتبر مدرسة شعرية بحد ذاته، يصدمنا بممارسة تعيدنا أربعين أو خمسين عاما الى الوراء، وكأن ما أنجز خلال تلك الفترة لا يعدو ان يكون سرابا، حينما يكتب شعرا لا يقربه من الشعر غير الايقاع. فالشفافية والتكثيف والابتكار والبوح مفقودة جميعا، ولا شيء غير القول الموقع الذي لا يقدم جديدا على أي صعيد:

«هل أصبحت انجلترا؟!/ تمشي على الرصيف بالخف والعقال/ وتكتب الخط من اليمين للشمال؟؟/ سبحان مغير الأحوال!!»

ما علاقة الشعر بقول كهذا؟! وهل يمكن في حال من الأحوال أن نقارنه ببدايات شعراء الحداثة ومنهم قائله ذاته؟! اطلاقا، فقصيدة «أبو جهل.. يشتري ـ فليت ستريت» تؤكد ان بعض الشعراء العرب يبقون أسرى الأزمة الحضارية التي يتعرضون لها بالتحليل والنقد كونهم يستخدمون ادواتها الثقافية والمعرفية وقيمها الاخلاقية والجمالية. فالمباشرة والخطابية والتسطيح ليست إلا مشانق للشعر ولما يريد أن يقوله ايضا، لأنها عاجزة عن تنمية القيم الجمالية الانسانية الجديدة التي بدأت تتأسس لدى المتلقي، وبالتالي تساهم في تكريس قيم جمالية بات تجاوزها أمراً ضرورياً وملحاً لأنها جزء من ايديولوجيا الطبقات المسيطرة التي تحاول قتل كل ما هو انساني عند المواطن العربي.

فهذه القصيدة لا تدهش حينما تقول، أو حينما تنشىء علاقاتها وتراكيبها، حتى على صعيد اللغة يبدو الاستخدام تقليدياً باهتاً من دون اضاءة واحدة، وكأن الشاعر غائب عن خصوصية اللغة المستخدمة في الشعر: «عنترة.../ يبحث طول الليل عن رومية/ بيضاء كالزبده.../ أو مليسة الفخذين كالهلال../ يأكلها كبيضة مسلوقة../ من غير ملح ـ في مدى دقيقة ـ ويرفع السروال».

ولا أعتقد ان بقية المقاطع تختلف عن هذا المقطع بابتعادها عن روح الشعر وخصوصيته:

«يعطي طويل العمر.. للصحافة المرتزقة/ مجموعة من الظروف المغلقة../ وبعدها../ ينفجر النباح.. والشتائم المنسّقة»

أية لغة هذه وأي ابتكار؟! أين المدهش والمفاجىء في الاستخدام المغاير للغة الحديث اليومي؟! أين نصف قرن من كفاح الشعر الحديث ـ والشاعر من المكافحين البارزين في هذا المضمار! ـ كي يثبت ذاته خارج مصادرات الأصوليين والسلفيين المتحجرة.

اخيرا يمكن القول: لو أن الشاعر نزار قباني قد طرح ما أراد طرحه عن طريق مقالة أو خاطرة لكان أفضل بألف مرة، لمكانته كشاعر كبير وصاحب مدرسة متميزة في الشعر العربي، وللشعر العربي الحديث ذاته، الذي ظلم بفداحة على يدي أحد فرسانه □

نزار قباني بين قصيدتين

عامــــر الدبــك
كاتب من سورية

■ الحـديث عن نزار حديث طويل يمتـد على مسيرته الشعرية الطويلة والغنية والمبدعة، نزار الذي حمل على عاتقه مشاكل هذا المجتمع بكل ما يحتويه، وراح يرسم لنا صورا رائعة في صدقها وفنيتها عن هذا الواقع.

والحديث عن هذا الشاعر حديث لا يخلو من الخطر والمغـامـرة ايجابا كان أم سلباً، فلا بد قبل الدخول الى محرابه من أن نمتلك قليلا من الحنكة والتروي والحذر.

والوقفة هذه ستكون ضمن اطار القصيدة السياسية عند نزار، هذه القصيدة التي رسم من خلالها نزار واقعنا العـربي بشفـافية رائعة وواقعية صادقة. وهذا يدل على ارتباطه بالواقع وتفاعله معه وامتداده في جذوره والتعمق في أبعاده. ويعتبر نزار خبيرا في معالجة المشاكل والقضايا العـربية، فتـارة يضع يده على الجرح ويصف العلاج. وتارة يترك العلاج للجماهير، وهي تقرر ذلك.

ولن يدور الحديث على مسيرة نزار السياسية الطويلة بل سيقتصر الحديث على قصيدتين أحسست بينهما تقاربا بالطرح والموضوع والمعالجة والصياغة الفنية والاسلوب، وستتم القراءة على مستويين:

١ـ على صعيد الأسلوب الفني.

٢ـ على صعيد المضمون الفكري والمعالجة.

وطبعا سنورد أمثلة على ما نطرح من القصيدتين. أما الـقصيدة الأولى هي «الســيرة الـــذاتية لسياف عربي» المكتوبة في جنيف بتاريخ ١٩٨٧/٦/١، والصادرة عن «رياض الريس للكتب والنشر»، والقصيدة الثانية هي «أبـو جهـل يشـتري فليت ستريت» المنشـورة في العدد العاشر من (الناقد) وتاريخ الكتابة ١٩٨٩/١/١٠.

وأرجـو أن يسمح لي أستاذي الكريم نزار أن أكون قاسيا بعض الشيء، وأن أتناول العمل الفني الابداعي متنـاسياً الاسم الكبـير، ومخالفا ما اعتاده الكثيرون من قراءة الأعـمال الشعـرية مقترنة بأسماء أصحابها، فيتأثر نقـدهم بذلـك الاسم كبـيراً كان أو صغيراً. ومن هذا المنطلق لن أكون قارئا مثلهم بل سأضع اسم نزار جانبا، وأقف عنـد قصيدتيه وقفـة تذوقية، وأحكم عليهـما من خلال الـذوق الشخصي. والـدافع وراء ذلك هو حبي الكبير الذي أكنه لهذا الشاعر، وأنا المتابع لمسيرته الشعرية الجديدة عبر الدوريات العربية، وأنا ممن يتعطشون الى سماع أي كلام لنزار لأنني أحس أن نزارا عندما يتكلم كلاما عاديا لا بد من أن يحمل بعداً وعمقاً يختلفان عن كلام الآخرين، وألفتُ وألفَ الجميع نزاراً شاعراً مبدعاً يبحث عن الجـديد، ويبحث عن التميز، ولا يريد أن يكـرر نفسه وذاته على صعيد المعاني والألفاظ والصور. وقـد قال مرة في أحـد اللقاءات التلفزيونية إن قصائده تصل الى كل الناس، وتُعرف قصيدته بمجرد قراءتها وان لم يكن اسمه موجوداً. نعم هذا ما يحدث دائما فقد أصبح لنزار لغته الخاصة وأسلوبه الخاص وطريقة تعبيره المميزة وأصبـح صوتـا له تفرده بين الأصوات الشعرية العربية وألفناه يحول الكلام العادي الى شعر جميل يدخل قلوب الجماهير ويقوم بدوره البناء. وهذا دور أساسي في الشعر وخاصة في مثل هذه المرحلة التي يمر بها وطننا العربي، هذه المرحلة التي تمتاز بالركود واللاوعي وسيطرة العلاقات غير الـطبيعية في المجـالات الحياتية كافـة. ضمن هذا الاطار كان نزار يرفع صوته، فيسمع الوطن العربي من الماء الى الماء، ولكن لم نألف من نزار ان يحوّل لنا الشعر الى كلام عادي وبيان سياسي

١. على صعيد الصياغة الفنية:

قصيدة «السيرة الذاتية لسياف عربي» كانت أنضج، ويكمن نزار خلف كل كلمـة من كلماتهـا. إنها صورة صادقـة عن تلك الأنظمة العربية، ذات نظرة ثاقبة في الواقع العربي السياسي الذي يحيط بالجماهير الكادحة، نقلَ لنا الواقع بشكل تفصيلي تحليلي، وبعمق ألفنا نزارا عليه. أمـا ما أثارني هو عندما قرأت قصيدة «أبو جهل يشتري فليت ستريت» ووجدت ذلك التقارب على أكثر من مستوى، وداخل نفسي الأسى، وقلت: لماذا يا نزار تكرر نفسك بقصيدتين من دون أي اضافة كأنك تعيد كتابة القصيدة مرة ثانية ولكن بفنية أقل. ولنر الأمثلة من القصيدتين. يقول نزار في قصيدة «السيرة الذاتية..»:

أيها الناس اشتروا لي صحفا تكتب عني
انها معروضة مثل البغايا في الشوارع

ويقول في قصيدة «أبو جهل..»:

جرائد
تنتظر الزبون في ناصية الشارع
كالبغايا

ويقول في السيرة الذاتية:

اشتروا لي شعراء يتغنون بحسني
واجعلوني نجم كل الأغلفة

ويقول في «أبو جهل»:

للواحد الأوحد في عليائه
تزدان كل الأغلفة

طبعا ان المتبصر في هذه الأمثلة يجد التقارب واضحا، ويجد التكرار في اللفظ والصورة والفارق في الصياغة الفنية الى جانب الجمل التي مللنا سماعها، ولا تنتمي الى الشعر بقدر ما تنتمي الى البيانات السياسية والخطب الحماسية. والأمثلة كثيرة في قصيدته الأخيرة:

هل سقط الكبار من كتابنا

*

جئنا لأوروبا
لكي نشرب من منابع الحضارة

*

ويزحف الفكر الوصولي على جبينه

*

وسأترك الحكم للقاريء من خلال ما قدمت من أمثلة.

٢. الموقف الفكري:

في قصيدة «الســيرة الـــذاتية» رؤية عميقـة للواقـع العربي. وذلك عندما قدم لنا مقدمات منطقية لما يحدث على أرض الواقع يقول:

انهم قد علموني أن أرى نفسي الها
وأرى الشعب من الشرفة رملا

وتأتي النتيجة المنطقية لأحوال السلطات في الوطن العربي:

فاعذروني ان تحولت لهولاكو جديد
أنا لم أقتل لوجه القتل يوما
انما أقتلكم كي أتسلى

أما في قصيدته الأخيرة فنجد ان الرؤية أقل عمقا على ما هي عليه في الأولى. وذلك عندما يقبل بكل شيء في سبيل أن تظل الثقافة، ولكن أية ثقافة تلك التي تنمو تحت ظلال الـظلم والاستبـداد. فعنـدما ينتفي الشرط الأساسي لوجود الثقافة تنتفي الثقافة ذاتها ولن يكون لها أي دور في التغير الذي تطمح اليه الجماهير العربية. يقول:

لسنا نريد أي شيء منك
فانكح جواريك كما تريد
واذبح رعاياك كما تريد
وحاصر الأمة بالنار وبالحديد
لا أحد يريد منك ملكك السعيد
لا أحد يريد أن يسرق منك جبة الخلافة
فاشرب نبيذ النفط عن آخره
واترك لنا الثقافة

فمن يتنازل كل هذه التنازلات لا تنتفي ثقافته فقط بل ينتفي وجوده الانساني □

«الكاتو» الشعري

وفـــاء الخشـــن
كاتبة من سورية

■ لقد طالعتني القصيدة الجميلة للشاعر نزار قباني «أبو جهل يشتري (فليت ستريت)» في بداية العدد العاشر من «النـاقـد». وأود قبـل ان يبلغ شاعرنا العظيم بأهداف سياسته الشعرية للقراء العرب، على انه ما زال مواطنا عربيا وليس من «ســويسرا او الســويد او من دولـة بنغلاديش»، وعلى اعتبار انه نكر على البدو تسربهم الى قصر بنكنغهام»، وبنو تغلب الى «سوهو»، ولأنه استنكر على عنترة رفع سرواله، ولأنه يرى ان الكبار من كتابنا سقــطوا في بورصــة الـريال. وأن البـترول يتحكم في صحافتنا، ولأنه يقول انه هرب من سياط القهر والقمع، وان اليساريين من كتابنا تركوا لندن وقرروا ركب الجهال، ثم بالنتيجة طالب ان تترك الثقافة له ولأمثاله ليكون طائر الفينيق الذي ينهض بها من الرمال.

أمام قائمة المطاليب والانتقادات التي وجهها الشاعر عبر «النـاقـد»، والتي يستغفـل فيها القارىء الفارغ او الموهوب عبر قناة العاطفة، بغية استثارته والسيطرة عليه، هذا القــارىء الـذي كان ومـا زال السبب في انتشـار العروض السيئة للقصيدة. لا أقصد أن أقول هنا ان نزاراً لا يتمتع بشعرية أو شاعرية. أريد فقط ان أقول انه يجب ان نكشف للقارىء البسيط تلك الاشكالية القائمة ما بين أشعار نزار قباني وما يريده منها، وبين السلوك العام لهذا الشـاعـر، على اعتبـار ان عمـل الفنـان والشـاعـر والكاتب يجب ان يكون صورة لذاته.

لذلك أتساءل لماذا يرى نزار دوما انه المثقف الثوري الوحيد الذي تنتظر بشرية العرب القيامة على يديه، وهو لم يتحمـل في يوم من الأيام ثقـل الـواجبـات الماركسية اوالقومية الا فيما ندر او فضائل المدينة الافلاطونية.

لقد كان يعصر يومه بجميع الثواني من أجل صناعة «الكـاتو» الشعري لاطعام البشر، مضافا اليه ماريجوانا «الشبق الجنسي» لاستكمال وجبة الغذاء الفكري، تلافيا للنقص في التغذية، فهو على مدى أكثر من نصف قرن افتتـح أول نوفـوتيه على الخـريطة العربية لبيع الدانتيل والشــامبو والعـطور والسـوتيانـات وطـلاء الأظـافـر، والبـوستيجــات ومـطريات الجلد والفـراء والفسـاتـين والأحذية المصنوعة من جلود التماسيح والأفاعي والذئاب والتنانير. كل هذا كان عالم نزار ذلك المانشيت العريض والبارز في الحياة النسوية العربية، مضافا اليها بعضا من حالات الـرجـال الذين لبى لهم نزار في أشعاره الشطر الأعظم من نزعاتهم وقصورهم المرضي، هذا ما فعله نزار من أجل المرأة العربية وانه وان كان سلطويا او مازوخيا تجاه المـرأة، فانني اعتقـد ان نزاراً الـذي يتمتع بالحرية الكـاملة للسفـر والنـوم والاستراحة والقول، على مدار نصف قرن كان وما زال يطمح الى بلوغ اباحية سياسية تراثية، أكثر مما حققته له اباحيته الاجتماعية.

فنزار لم يعتد على المرأة فحسب وانما على الأمة كلياً، ودون الحساب لشيء ما عدا نزعة الطعن السافر والكامل لليسار واليمين والوسط معا.

انه في معظم حالاته يستعمل لغة البصق رشا وفي كل الاتجاهات. ومع ذلك لم يقيد أحد حرية تعبيره. لم نسمع يوما بانتزاع جواز سفره او دخوله سجناً عربياً أو ان الدرك قد قلمت أظافره.

لم «تجعلك» الأمطار ياقة من ياقاته جراء التشرد والنوم على الأرصفـة كما حدث لكثير من أدبائنا. ان ما ذكرته ليس قائمة مطاليب مني وإنما قائمة شكوى من الشاعر.

حين كتب نزار ديوانه «قصائد مغضوب عليها» حول فيه العرب الى لصوص وقطاع طرق، وارهابيين وحثالة من حثـالات الجنس البشري على سطح الأرض، لم يعجبه فيه تاريخنا ولا جغرافيتنا التي لم تعد تعني له غير تلك الزريبة التي يموت فيها كل شيء ويختلط الاجرامي والمقدس، الجميل والتافه، الخصب واليباب. هكذا كان قاموسه واضافاته في كتابه «قصائد مغضوب عليها». هذا الكتــاب الــذي يجسـد النـزعـة العـدوانية ليس ضد الحكــومــات فحسب، وانــما ضد بشرية هذه الأمــة ورعاعها، ممن لا ينتمون الى عالم الكريستال او العطور أو المخمل او الوسائد المشغولة من ريش النساء.

الاشكـالية الأخـرى في هذا المشهد القباني تبرز من خلال تسلقه على جذوع وقامات الموضوعات السياسية والوطنية والقومية الكبرى، فهو يدخل الى الحدث وينتصر له الا انه في اللحظة ذاتها وأثناء التفافه حول هذا الحدث السـاخن، أو ذاك، سرعان ما يحوله الى صورة للطرب الشعري الذي يأخذ العرب والعروبة، والحدث ذاته الى حالـة من القـذف والسخـرية والاهانة للتراث والوجود العربي. وكم حدث هذا الاستغلال القباني لحرب ٦٧ برحيل الـرئيس جمال عبـد النـاصر، وانتهاء بالعمليات الاستشهادية في الجنوب اللبناني.

انـه ينـاور في الحدث السلبي والايجابي معا، ولكنها مناورة من يدخل اليه، لا بهدف النهوض به بل بهدف انتاج جملة من الشتائم التي تنسجم مع طراز الحدث.

الاشكـالية المتكـررة التي يطرحها القباني، انه يمنن الأمة العربية قاطبة بأنه يكتب شعرا لا تستحقه، وبأنه المثقف الـوحيد، ويتـوجب تقديم النذور له والصلاة، وبـأنه يرهق نفسه كثيرا على عمل القصائد التي تضطر النســاء الى اخفائها تحت الوسائد، والرجال الى تهريبها كالمخدرات، والقطط والديكة الى جعلها الوصفة الطبية الـرسمية للحب في عالم الحيوان، هذه الاشكـالية هي اشكاليته نفسها مع دول النفط.

لا أود هنا التعرض لخصوصيات عائلية لفضح هذه الاشكـالية، ولكني أحب ان أطرح العلاقة بين النص وكـاتبـه. وبـما ان نزاراً دوما يعري، فعليه ان يستعد لحفلات التعرية.

لماذا يشتم نزار النفط وسلاطينه في حين عاش فترات طويلة على بركاته واستحم بعطوره وسكن فيلاته؟

انه أكثر الشعراء العرب سبا للسلطان وقمعه. ومع ذلـك هو أولهم قربـا منه والأندر ضرراً من قمعه. فهو ولأكثـر من ربـع قرن من الـزمن حمل حقيبـة السلطان الـدبلومـاسية، وتجول في بلدان العالم سفيرا له، ينطق بلغته، ويمهر المعاهدات بختمه، ويجلس الى موائده. لن استرسل في التفاصيل حتى لا أخوض في مسائل خصوصية.

كما أنني لست مختصـة في استعراض أمجاد الشعراء، ولكني أتمنى على نزار وبعد ان اعتبر حاتم الطائي نصابا، والعرب صندوق نفايات أو مغطسا للجريمة، والمباحث والشرطة والبوليس والسلاطين والقضاة قد أكلوا وشبعوا من لحمه ودمه، ان يعقد مؤتمرا صحفيا متلفزا، كي يرى الناس آثار جراح سيوف السلطان على جلده، وكم من أعقـاب سجائر السلطان قد أطفئت على جلده، أيضا ونريده ان يطلع الرأي العالمي على فداحة خسائره التي فقدها بسبب النفط.

انـه دوما يصرح بأن كل النقاد الذين درسوا شعره، تنفسوا منه رائحة ياسمين دمشق ووردها الجوري. عجباً كيف لم يشتمـوا رائحة إبط السلطان في القصيدة التي تغزل فيه وأين رآه؟؛ ياللهول!!

ومع ذلك وبعد جملة الشتائم المنمقة للعرب والعروبة فقد كان منذ أشهر في دمشق وأقام أمسية شعرية كانت فيها الدعوة خاسة. ولا أدري لماذا الدعوة خاصة، ما دام يمثل صوت الملايين من العرب كما يؤكد في معظم لقاءاته الشعرية؟ أو لم يكن من حق الرعاع أمثالنا ان يسمعوا أو يروا كيف تنبت له أصابع جديدة في دمشق وكيف ينبت له فم جديد فوق فمـه، كما صرح للجريدة «البعث» في اللقاء الذي أجراه معه الأخوان (مشوح ـ الكسان)؟ هذا بغض النظر عن ان ذلك التعبير مأخوذ عن ديوان الشاعر «محمد الماغوط» «الفرح ليس مهنتي».

كما صرح للجريدة نفسها بأنه لا يؤمن بنشر الغسيل العـاطفي على حبـال الشهـرة، قال: «أنا لست مارلين مونـرو ولا صوفيا لورين، ولا مايكل جاكسون»، وهل يختلف في قصائده التي أشبع فيها العرب شتما وسبابا عن مايكل جاكسون» الذي صرح ذات يوم قائلا: لو كنت أعلم ان العرب يستمعون لغنائي لما غنيت أبدا؟

لقد قال في أثناء زيارته لدمشق بأنه مع الأسئلة التي تشعل النار وبأنه لا يؤمن بحرب النظارات او التلفونات مع النساء فهو اذن يحب المواجهة بالسلاح الأبيض. ومع ذلك فأنا لا أعتقد الآن أنني اسن أسلحتي لافتراسه لأن المعارك الأدبية تظل معارك سلمية. وبما ان نزاراً لم يعقد ندوة صحفية خاصة للمواجهة او مؤتمرا او محاضرة فإنني أطالب بأن تفتح لنا نافذة عبر «الناقد» كما فتحت له.

فهل نتمكن ان نجد ولو حيزا ضيقا في رياضها النجيبة لنتفتـح بها براعمنا الفنية ولتتمكن طيورنا الصغيرة ان تحلق دون ان يكون الاصرار قائما على قتل الهواء؟ □

رياض نجيب الريس

«كباريه» الأدب و«أرتيستات» الثقافة

■ منذ أشهر و«الناقد» تكرر في أعدادها بياناً موجهاً الى كتّابها، تذكّر فيه بأمور اعتبرتها آنذاك «صغيرة» منها مفهومها للصحافة الثقافية وشروطها للنشر، وتقاليدها في الكتابة، وطريقتها في التعامل مع النصوص، ومقاييسها في التحرير وموقفها من السرقات الأدبية، على أمل ان يلتزم الكتّاب بها، داعية الى تفهم الكاتب وسعة صدر القارىء.

و«الناقد» تود اليوم ان تفتح أوراقا معينة من ملف العلاقة بينها وبين بعض كتّابها. وقد كان من الممكن لـ«الناقد» ان تتعاطى مباشرة مع هؤلاء الكتّاب المعنيين، لولا اعتقادها ان من واجب الأمانة للقارىء الذي ساندها وللكاتب الذي أيدها ان يطّلع عليها ويتخذ موقفا منها. وقد كان بود «الناقد» ايضا ان لا تتصدى لفتح هذا الملف باعتباره من الأمور «الصغيرة» أيضا. هذا التصدي الذي ترددتُ طويلا في الدخول فيه، حرصا على ان لا تفقد المجلة كاتباً واحداً أو قارئاً واحداً أو صديقاً واحداً. وقد زاد من ترددها ادراكها ان موضوعا كهذا لا يغني الحياة الأدبية ولا يقدم او يؤخر في مجرى الثقافة العربية، ولا يطرح افكارا جديدة على الساحة الفكرية، لكن قناعتها بضرورة المصارحة التامة والعلنية قد حسمت الأمر لصالح منع قيام «نفاق مشترك» بين المجلة من جهة وكتّابها وقرائها من جهة ثانية. وبالتالي تقويل ما لا يقوّل.

منذ ان صدرت «الناقد» وهي تعرف مدى الحساسية المفرطة التي يتمتع بها معظم الأدباء، ومدى الغرور الذي يسطر على بعضهم، ومدى «المحبة» التي لا تجمع بين معظمهم، ومدى الحسد الذي يقوّمون به نتاج بعضهم البعض. لكن «الناقد» كانت وما زالت وستظل تسعى للجمع على صفحاتها مَنْ لم يعد أحد قادرا على جمعهم وفي مجلة واحدة. وقد كانت تدرك انها مجلة تتعامل مع ادباء بشر، كل واحد فيهم يعتبر نفسه نصف اله، وان ليس من مهمتها نشر المحبة بين الأدباء والدعوة الى مكارم الاخلاق بين الكتّاب، ولا هي طرف في الخلافات الأدبية بين الكتّاب، ولا هي ورشة خصومات او صداقات أحد.

عند الإعداد لصدور «الناقد» جرى نقاش طويل بين أسرة تحريرها عما اذا كان على «الناقد» ان تدفع مكافآت مالية لقاء ما ينشر فيها. وانقسم النقاش الى رأيين: رأي يقول ان على «الناقد» ان لا تبدأ هذا التقليد فلا تغري الكاتب بواسطة المال، وانها بامكاناتها المالية المحدودة لا تستطيع ان تنافس ما تدفعه مطبوعات عربية اخرى تصدرها وزارات وحكومات ومؤسسات مدعومة. وبالتالي فان مَنْ سيتقدم للكتابة في «الناقد» لن يكون الاغراء هو المكافأة المالية، بل المساحة الشاسعة من الحرية التي لا توفرها مطبوعة اخرى في الوطن العربي، وان استقلاليتها المطلقة هي الثمن الحقيقي الذي سيتقاضاه الكاتب. ورأي آخر يقول ان على الكاتب الذي تنشر له «الناقد» ان يتقاضى مكافأة مالية لقاء جهده الابداعي، مهما كانت قيمة هذه المكافأة، مع العلم، سلفا، بأن «الناقد» لا تستطيع ان تدخل في منافسة مالية مع غيرها من المطبوعات العربية. وكان هذا الرأي يصر على ان جزءاً من كرامة الكاتب هو شعوره بأن هناك تعويضا ماديا لقاء عمله مهما كان ضئيلا في نظره، وان على «الناقد» ان تتحمل هذا العبء المالي الاضافي كجزء من نفقاتها.

وانتصر الرأي الثاني، واعتبرت «الناقد» ان المكافأة التي تدفعها للكاتب ما هي الا قيمة رمزية، تشكل ثمنا للورق والحبر والبريد وعلبة السكاير التي تكلّفها، لا قيمةً لجهده الابداعي الذي لا يمكن لأي مجلة ان تضع رقما الى جانبه. ووضعنا سلما لهذه المكافآت، بموجب الأعراف الصحافية التقليدية، ساوينا فيها بين الادباء اجمعين، بغض النظر عن شهرتهم، ومنعا لأية حساسية، وانطلاقا من قناعتنا بأن كل من يكتب في «الناقد» يتساوى في القدر والقيمة.

وبنينا سلم المكافآت على الأسس التالية: المقال الرئيسي ١٠٠ دولار اميركي. القصة ٧٥ دولار اميركي. القصيدة ٥٠ دولار اميركي. التعليق او المقال القصير ٥٠ دولار اميركي. وحولنا هذه الأرقام الى جنيهات استرلينية للكتّاب المقيمين في بريطانيا تحديدا. وكانت هذه وما زالت أقصى قدرات «الناقد» المالية.

ومع مرور الوقت، اكتشفنا بفرحة كبيرة، ان سلم مكافآت «الناقد» لا يختلف كثيرا، بل يكاد يوازي، ما تدفعه مطبوعات الاعلام الحكومي من رسمية وغير رسمية، ويفوق كثيرا ما تدفعه الصحف المحلية في كل بلد عربي. وفرحنا اكثر عندما رفض عدد من كتّاب «الناقد» تقاضي أية مكافأة عن اسهاماتهم، محولين هذه المكافأة الى اشتراك في «الناقد». وكان هذا موقفا تعتز به «الناقد» وتقدره كل التقدير.

وفوجئنا، بمرور الوقت، أيضاً، ان عددا من الأدباء قد اكتشفوا ان هذه المكافأة «الزهيدة» لا تليق بأدبهم وعبقريتهم فأعادوها احتجاجا، ثم أعيدت اليهم فقبلوها. ثم اخذ بعضهم يروج أمام زملائه من الكتّاب الآخرين انهم يتقاضون من «الناقد» اضعاف ما يتقاضونه فعلاً. حتى شطّ ببعضهم الخيال الى درجة إلقاء أرقام جذافاً لا تدفعها أية مجلة أو صحيفة، فما بالك «الناقد». وأحدث هذا الوضع بلبلة في صفوف عدد من الكتّاب، وانتشر الهمس، فازدادت رسائل الاحتجاج والعتب والحرد.

و«الناقد» لا تريد ان تتوقف طويلا عند عقلية «الأرتيست» التي تتحكم بعدد من الأدباء، بقدر ما تريد ان تعيد رسم حدود التعامل مع كتابها بعد تجربة عمرها أربع سنوات في دار النشر وحوالي سنتين في المجلة. هذه التجربة التي تصر على ان المكافأة هي حق من حقوق الكاتب، وان «الناقد» لا تملك القدرة على زيادتها، ولا تنوي التوقف عن تسديدها لأنها تؤمن من غير جدل بأن من حق كل كاتب ان يتقاضى أجراً عن جهده. وقيمة هذا الجهد بالنسبة الى «الناقد» ليس الرقم الذي يتقاضاه، بل المبدأ الذي ينص على ان الأجر حق من حقوقه. و«الناقد» ترجو أي كاتب لا يجد ما يدعوه الى الكتابة في «الناقد» سوى مبلغ المكافأة الذي سيصل إليه بعد النشر، أو أي كاتب يعتقد ان الكتابة في «الناقد» هي وظيفة يعتاش منها، ان يتوجه الى مطبوعات أخرى - وهي كثيرة ومتفرقة في انحاء الوطن العربي.

وتعلن «الناقد» لهؤلاء الكتّاب انها ليست جزءاً من «كباريه الأدب»، ولذلك فهي تعتذر عن قبول «ارتيستات» جدد فيها. ان الطمع في «الناقد» امر قد يكون مبررا وسط هذه الصحراء الثقافية القاحلة التي تلف الوطن العربي كله، خاصة وأن «الناقد» تود ان تظل كريمة في تعاملها ومتسامحة في علاقاتها. الا أنها ترجو ان يقف هذا الطمع عند حدود الذوق والامكانيات المتاحة في ظل واقع يتهددها اكثر من أي مطبوعة عربية اخرى في داخل الوطن العربي او خارجه.

ان كرامة «الناقد» تأبى غير ذلك.

ان الكاتب الذي يأسر «الناقد»، فتطمح اليه وتسعى نحوه، هو الكاتب الذي يعرف انه يستطيع ان ينشر فيها ما لا يجرؤ أحد على نشره، وان يدعو من على صفحاتها الى تبني مَنْ لم يعد أحد راغبا في تبنيه، وان يحلم معها بحرية المغامرة، وأن يحرض من خلالها على ممارسة كل

مغامرة الابداع. ويعرف ان لا مقاييس للنشر في «الناقد» الا مقاييس الجودة والقيمة الذاتية للأثر نفسه، وان «الناقد» هي المنبر الوحيد القادر على استيعاب الغنى والتنوع وعناصر الاختلاف، بعيدا عن التصنيف العقائدي او السياسي او شهرة الكاتب، ومن غير ان تحسب على يمين او يسار، او على نظام او آخر، وان حرية «الناقد» هي في استقلالها الذي يؤخذ ولا يُعطى.

وفي نهاية المطاف «الناقد» هي المجلة التي تفتح شهيته للكتابة والقراءة معا.

هذه هي «الناقد» وهذا هو كاتبها.

واذا تجاوزنا عقلية «الارتيست» عند بعض الكتّاب، نجد ان هناك عقلية «البريمادونا» تتحكم في عدد منهم في تعاملهم مع «الناقد». و«البريمادونا» هي الراقصة الاولى في فرقة باليه او المطربة الاولى في فرقة أوبرا. وعقلية «البريمادونا» هي العقلية التي تتطلب الصدارة دائما على حساب باقي اعضاء الفرقة، على اساس الشهرة او الاقبال الجماهيري. وعادة ما تكون هذه الشهرة وهماً شخصياً. وأصحاب عقدة «الراقصة الاولى» من بين الكتّاب يطالبون «الناقد» بما ليس لها طاقة على تنفيذه ولا يتفق مع الحد المتعارف عليه الذي يربط بين الكاتب ورئاسة تحرير المجلة، وكأنهم يريدون ان ينتزعوا قرار التحرير من يدها. فهم عادة يرسلون اسهاماتهم مع «دفتر شروط» يحددون فيها نوع الحرف ورقم الصفحة وموقعهم منا وماذا عن يمينهم وماذا عن يسارهم وماذا قبلهم وماذا بعدهم. فاذا لم تلتزم «الناقد» بدفتر الشروط هذا، حلّ الغضب الساطع عليها، الذي ينتهي غالباً بتقريع من الكلام يؤكد أهميتهم وشهرتهم مقللا من أهمية أو شهرة الآخرين، وان «الناقد» لم تَفْهَمْ حقهم من المجد المطلوب.

وقد خسرت «الناقد» بالفعل بعضا من هؤلاء الكتاب لأنها رفضت الانصياع لدفتر شروطهم، ولأن تنسيق مواد العدد يخضع فقط لتقييم رئيس التحرير. وهذا أمر لا يمكن لـ «الناقد» ان تتساهل فيه.

ان غرور الأدباء امر طبيعي، اذا كان لهذا الغرور ما يبرره. أما ان يقوم هذا الغرور على اساس نفاق الزملاء وأوهام الصحافة واكاذيب الاعلام، فهذا لا يدخل في حساب «الناقد» ولا يؤثر في قرارها. ان اهمية مساهمة الكاتب عند «الناقد»، ليست في اسمه او شهرته فقط، انما بمضمونها وأفكارها وتطلعاتها وجدتها وتحدّيها، وربما طرافتها وجرأتها. فـ «الناقد» فرقة «بولشوي» أدبي، ليست فيها «بريمادونا». والراقصة الاولى في «الناقد» ليست هي بالضرورة التي تحتل صفحاتها الأولى. «الناقد» كما نحاول ان نصدرها وكما نريدها دائما، هي ان تكون محبة كتّاب ورفقة شعراء وملازمة نقاد، المشهور او غير المشهور منهم، القديم والجديد، الكلاسيكي والحديث، المخضرم والشاب.

وقد درجت «الناقد» على تقليد منذ صدورها الى اليوم، وهو الارسال في البريد وبانتظام، اعدادها مجانا الى مجموعة من الأدباء في كل قطر عربي، ممن يكتبون فيها وممن لا يكتبون، حرصا على التعريف بالمجلة اكثر فأكثر، وحرصا على ابقاء الصلة مفتوحة معهم، وخاصة مع الكتاب الذين يعيشون في أقطار لا تسمح لـ «الناقد» بالدخول اليها. بعض هذا الاعداد يصل، وبعضها يصادر، وبعضها الآخر يسرق. وتتكبد «الناقد» نتيجة لذلك مصاريف باهظة تثقل كاهلها.

وتود «الناقد» ـ بصراحتها المعهودة ـ ان تعتذر من هؤلاء الكتّاب معلنة بأنها ستتوقف ابتداء من العدد القادم عن ارسال اعدادها اليهم مجانا. وستحصر «الناقد» اعدادها المجانية بالصحافة العربية وبالكتّاب الذين حولوا مساهماتهم الى اشتراك فيها. ونرجو ان لا يفهم من هذا القرار اي موقف، سوى انها، وقد شارفت على السنتين، ترى ان عليها واجبا تجاه القارىء الذي يدفع ثمنها والمشترك الذي يسدد اشتراكها، ان تخفض من مصاريفها وتقنن من كلفتها وتخفف من انفاقها، لتضمن استمرارية استقلاليتها واستمرارية صدورها من غير خوف على مستقبلها. اما الحصار السلطوي فما زال مضروبا حول «الناقد». فهي ممنوعة من الدخول الى معظم الاقطار العربية ما عدا ستة اقطار فقط، حتى اليوم. وهي تخضع لرقابة مشددة في هذه الأقطار. وقد بلغ من تناقض مواقف الرقابة العربية منها، انها منعت في بلد بتهمة «التحريض ضد السلفية»، ومنعت في بلد آخر بتهمة «الاساءة الى الآداب العامة». وهذا امر لا يضير «الناقد»، بقدر ما يؤكد حاجتها المستمرة الى الكاتب القارىء المشترك الذي يوفر لها الدعم بقلمه او بالمال القليل الذي يدفعه. وليس من بين كتّابها كاتب ينافق السلطة، وليس من بين قرائها ومشتركيها وزارة واحدة او مؤسسة رسمية واحدة أو دائرة حكومية واحدة.

و«الناقد» ليس لها مراسل او مندوب او ممثل في أي عاصمة عربية، كل ما لها هو مجموعة من الاصدقاء من أدباء وقراء، هم محبوها وأنصارها. بالاضافة الى موزع، عادة ما يكون شركة، تقوم بتوزيعها في البلدان المسموح لها بالتداول فيها. وبالتالي فلا احد من هؤلاء يتحمل مسؤولياتها. فهي وحدها تتحمل كل المسؤولية امام الجميع. وهي لا تسعى الى «نوبل» ما، ولا ان تترجم الى اللغات الحية او الميتة، ولا ان تدعى الى مهرجان او مؤتمر او تجمّع، من مؤتمرات ومهرجانات، وتجمعات السلطات الثقافية. ولا ان تشارك في التصفيق لمن يصفق أو لا يصفق له ولا هي في كورس المطبلين لمن يستحق أو لا يستحق نقرة دف، ولا في الهجوم على الخارجين على جوقة السلطة، ولا في اغتيال المواهب الواعدة، عن طريق الحط من شأنها، أو تجاهل ابداعاتها.

و«الناقد» اذ تعتذر ان كانت قد أطالت في فتح ملف العلاقة بينها وبين كتّابها وقرّائها، ترجو ان يقبل عذرها من باب الحميمية التي تشدها الى هؤلاء الكتاب والقراء، كما ترجو ان تكون قد أوضحت ما يجب ايضاحه لكل من يهمه أمرها، وأوقفت محاولات الاستمرار في جعل «النفاق المشترك» سمة من سمات العلاقة معها. وربما تكون بذلك قد أوصدت بابا من أبواب «كبرياء الأدب» □

الناقد

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألاّ يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألاّ تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:	للأفراد
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office
as a Newspaper

جميع الحقوق محفوظة لـ «الناقد» ١٩٨٩.
© AN-NAQID 1989

حرفة التجاهل

(.. ان التجاهل مدرسة نقدية كاملة.. تخفي خلفها سوء نية وتآمرا لا حدود لها. والتجاهل أصلا فكرة سياسية، تلجأ اليها الحكومات التي تطرد من داخلها عناصر، لها وزنها وشعبيتها، فهي لا تهاجم تلك العناصر والا فجرت في ذاكرة العموم شعبيتها من جديد.

وإنما تسدل عليها الستائر السوداء تاركة للزمن ان يكمل بقية اللعبة. ان الأدباء والمبدعين أدخلوا الكثير من التعديلات على هذه اللعبة بما لديهم من مهارات لا تقل عن مهارات أسوأ الحكومات.

.. ان العقاب يلاحق الموهوبين ـ جداً ـ في الحياة وبعد الموت. هم يقيمون له احتفالا يوم يموت ـ فقط ـ فلا تدري ماذا يعني الاحتفال. الحزن لموته أو الفرح له؟)

عبد الرحمن الابنودي

«المصور» ـ القاهرة ٢٧/ ١٠/ ١٩٨٩

طه حسين

(.. ان طه حسين بعد مائة عام لا يمثل إلا صورة من أهواء التغريب والغزو الثقافي الوافد!)

أنور الجندي

«الاعتصام» ـ القاهرة تشرين الاول ١٩٨٩

الرقابة الذاتية

(.. أظن ان حرية التعبير حاليا أصبحت مضمونة أكثر، وهذا سيدفع الكثير من السينمائيين الى التخلص من الرقابة الذاتية التي كانوا يفرضونها على أنفسهم، لأنه لم يحدث قط ان كانت هناك رقابة رسمية. ولم يحدث أن رفض فيلم ما باسم الرقابة. كانت هناك طبعا طرق ملتوية لرفض سيناريو فيلم معين..)

عبد الرحمن بوكرموح

«المجلة» ـ لندن ٣١/ ١٠/ ١٩٨٩

طلب الاستقلال

(.. يجب الكف عن الكلام بشكل اعتباطي عن أجيال شعرية تبعا لمراحل زمنية معينة، كما يجب الكف عن القول بأن مجموعة من الشعراء هي امتداد لمجموعة أخرى سبقتها)

جودت فخر الدين

«الموقف العربي» ـ نيقوسيا ـ ٢٣ ـ ٢٩/ ١٠/ ١٩٨٩

الميزان

(.. ان أحقر الكتاب النقاد إليّ، هم اولئك الذين يضعون في ذيل المقال، قائمة أطول من المقال، بأسماء روائيين، ومؤلفين وواضعي نظريات، لا تجد ضمنها عربياً واحداً، وكأنهم أعدى أعداء هذه الأمة التي تفوق ثروتها الابداعية، ثروتها البترولية)

الطاهر وطار

«القدس العربي» ـ لندن ٢٦/ ١٠/ ١٩٨٩

الحرية

(.. وانا لا استطيع رؤية المسرح ولا أي فن آخر من دون الحرية)

يعقوب الشدراوي

«الحياة» ـ لندن ٢٦/ ١٠/ ١٩٨٩

شعر النثر

(... أنا في مجال النقد وعلاقته بقصيدة النثر، أدين النقاد لأنهم قصروا عن متابعة قصيدة النثر وتلقفوها من جانب واحد هو الجانب الفرنسي وبالذات من كتابات ادونيس ومحمد الماغوط وأنسي الحاج وأبو شقرا وجماعة مجلة شعر. وهذه النظرة الاحادية نظرة قاصرة عند الناقد..)

عبد الستار جواد

«الحوادث» ـ لندن ٢٢/ ٩/ ١٩٨٩

الوقت

(.. فمساري الأدبي ربما تقول إنه عبارة عن لحظات من الرغبة في الكتابة وعدم وجود الوقت الكافي لممارسة الكتابة..)

الطيب صالح

«النهار العربي والدولي» ـ بيروت ٢٢/ ١٠/ ١٩٨٩

التبدل

(.. شخصية الفلاح تغيرت. لم يعد هو ذلك الكائن المرتبط بالأرض انما أصبح باحثا عن فرصة للهجرة، سواء الى المدينة أو الى احدى الدول النفطية)

عاطف الطيب

«الموقف العربي» ـ نيقوسيا ٢٩/ ١٠/ ١٩٨٩

نقاد سابقاً

(القضية ان النقاد الكبار كما يطلق عليهم توقفوا عن المتابعة والقراءة، بمعنى أنهم توقفوا عن ان يكونوا نقاداً وعن ممارسة الفكر النقدي..)

سيد البحراوي

«العرب» ـ لندن ٢٥/ ١٠/ ١٩٨٩

بين اليوم والأمس

(.. من قبل، قد يجد كاتب «مسلم» ومتذبذب في أفكاره وعقائده المجال متاحا أمامه ليصدر كتابات وأفكارا مسمومة لا يعارضه أحد عليها بالشدة التي تم بضوئها معارضة كتابات رشدي ونخص كتابه «آيات شيطانية».

واليوم فلا نضمن أن يسلم احد من القصاص فيما لو سخر قلمه وفكره وفنه للطعن بعقائد المسلمين وما يؤمنون به).

صاحب تقي

«كيهان العربي» ـ طهران ٢١/ ١٠/ ١٩٨٩

هذه مأساة

(ليس هناك خلاف خلاق أو نقد بناء أو حوار جدلي رفيع، وإنما هناك محاولات للنفي المتبادل بين كل اثنين في الحياة الثقافية في مصر. وهذه مأساة)

محمد عفيفي مطر

«الحياة» ـ لندن ٣٠/ ١٠/ ١٩٨٩

الأشعار المترجمة

(.. انا أحس ان الكثير من القصائد التي تنشر الآن في الصفحات الثقافية للسفير والنهار وغيرها من الصحف اليومية، أحسها انها أشعار مترجمة وليست أشعاراً من الأصل العربي...)

.. إذا تنازل الشاعر للحزب قد يربح الحزب ويخسر الشعر. لذلك نجد جميع الشعراء السياسيين الآن، أي شعراء الأحزاب، ساقطين شعرياً. وقد يكونون أفلحوا حزبياً).

علي شمس الدين

«القومي العربي» ـ بيروت ٢٣/ ١٠/ ١٩٨٩

ما هي العالمية؟

(.. العالمية ليست صفة لممثل قام بأدوار في أفلام اميركية، أو رسام عرض لوحاته في أكثر من بلد، أو موسيقى عزف اوركسترا اوروبية، ولكنها صفة لإنسان أضاف الى ثقافة شعبه اضافة مؤثرة، تفيض حتى تؤثر في الثقافة العالمية. تضيف للأدب من حيث انه ركن في الثقافة الإنسانية...)

مختار العطار

«المصور» ـ القاهرة ٢٠/ ١٠/ ١٩٨٩

المحك

(.. المؤسف ان النقد التطبيقي هو مخيف للناقد، وهو حقيقة محك له، لأنه يمكن أن يتكلم بشكل نظري كلاما معقولا ثم يترجل الى مستوى التطبيق فنجده يخفق تماما ويتبدى أن كل النظريات التي أدلى بها مجرد تراكم ثقافي في فراغ..)

خيري منصور

«الحوادث» ـ لندن ٢٧/ ١٠/ ١٩٨٩

أكثر من تاريخ

(يجوز لنا أن نقول ان الماضي كما يراه جيلنا يختلف عن نفس الماضي كما رآه الجيل السابق علينا وكما يراه الجيل الذي سيأتي بعدنا، ومن هنا يصدق القول بأن للأمة الواحدة أكثر من تاريخ، ولهذا لا بد لكل عصر ان يكتب التاريخ من وجهة نظره وهذا لا يقلل من الكتابات السابقة أو من كتاباتنا التي ستتحول الى تراث في المستقبل..)

محمد صابر ابراهيم عرب

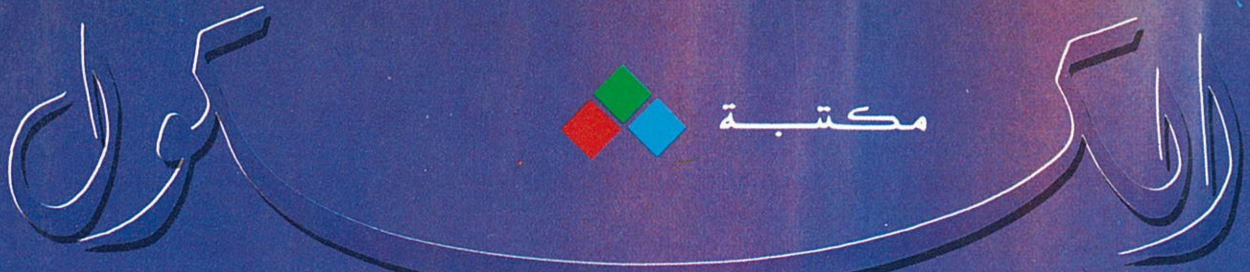
«عمان» ـ مسقط ٢١/ ١٠/ ١٩٨٩

في أزمنة الضيق

(الغريب، ان في أزمنة الضيق، كمثل الأزمنة التي نعيش، تكثر الكتابة، وتقل القراءة، تماما كما تقل الحرية، ويتكاثر القمع، فالكتابة، ضمن الشروط القائمة، تقصيب لحرير القمع، او تلميع لمعدنه، وفي الحالين، حرير يقطع ويذبح، ومعدن يفتك، فالكتابة هي القتل)

بول شاوول

«الموقف العربي» ـ نيقوسيا ٢٩/ ١٠/ ١٩٨٩



AL KASHKOOL
BOOKSHOP

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ Tel: 01-235 4240

توفـــر

كل كتاب صادر في العالم العربي
كل كتاب صادر عن العالم العربي
كل مجلات الثقافة
لكل القراء

١٠,٠٠٠ عنوان بالعربية والانكليزية تحت سقف واحد





الناقد

العدد العشرون ■ شباط/فبراير ١٩٩٠
السنة الثانية
No. 20 ■ FEBRUARY 1990 ■ YEAR 2

AN-NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW
شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

نزار قباني: قراءة ثانية في (سورة القلم)

◆

عبد السلام العجيلي: الضحية

■ أنسي الحاج: صغرت أمام الألم

■ نبيل سليمان: الراهن والتاريخ في الخطاب الروائي

■ سامي الجندي: رأى ما لا يراه الآخرون

■ رياض نجيب الريّس: كما تكونوا نكون

■ أحمد الزعبي: نظرية الايقاع الروائي

■ محي الدين صبحي: نحن ندفع الثمن

■ فخري صالح: من الحكائية الغنائية إلى الكوميديا السوداء

■ إنعام الجندي: اقتنع ولا تسأل

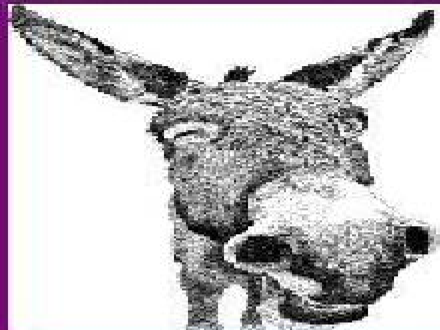
■ هنري زغيب: الحب باللغة الأولى

◆

نتائج جائزة يوسف الخال للشعر لعام ١٩٨٩

£ 3.00 in U.K.

http://abuabdoalbagl.blogspot.com



أبو عبدو البغل

الناقد

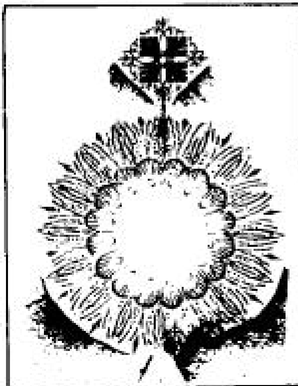
شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب



نزار قباني
في آخر قصائده
«قراءة ثانية في
سورة القلم» (٤)



عبد السلام العجيلي
في قصته
الجديدة
«الضحية» (١٠)



نبيل سليمان
في عرض نقدي
لتجربة الرواية السورية
خلال قرن (٣٦)

تصدر عن :
رياض الريّس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905 Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس

المدير المسؤول: عبد الغني مروة
التصميم والاخراج: كامل غرافيكس

الفنانون المشاركون في هذا العدد
نذير نبعة وطلال معلا

الغلاف بريشة الفنان: وضاح فارس

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review
in Arabic
Edited by:
Riad N. El-Rayyes

Design & Layout
Kamel Graphics

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الأردن ١,٥ دينار، العراق ١,٥ دينار، الكويت ١,٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١,٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States 8$, Cyprus 2£C, Greece 1000 Dr, France 30 F, West Germany 15 D, Mitaly 8000 L, Switzerland 15 SF, United Kingdom 3£, Canada 8$C, Belgium 200BF, Netherlands 15FL, Austria 100 Sch

قراءة ثانية في (سورة

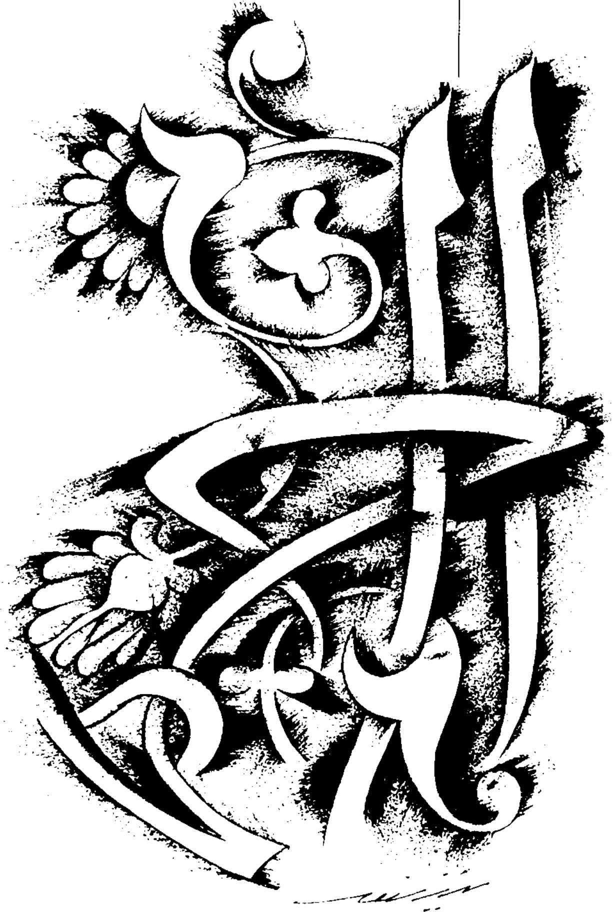
■ حينَ قرأتُ (سُورةَ القَلَمْ).
في زَمَن الطفولَهْ.
أذْهلني النَصُّ الحَضاريُّ، وأبكاني النغَمْ.
قلتُ لنفسي عندما تلوتُها:
إنْ كانَ ربُّ الكون في سَمائِهِ
مُثقَّفاً كبيرا،
ومُبْدعاً كبيرا،
وسَيِّداً من سَادَة القَلَمْ.
فكيف لا أكونُ يوماً كاتباً؟
وكيف لا أُصادقُ القصيدةَ الجميلَهْ؟

●

حين قرأتُ (سُورةَ القَلَمْ)،
في سالف الأيَّامْ.
أحسَسْتُ أن اللَّهَ في عليائهِ
قد كرَّم الكلامْ.
ولا سَمعنا أبداً عن كاتب
يُسْلَقُ مثلَ فرْخَةٍ في مطبخ النظامْ..
وحين جاءتْ دولةُ المباحثْ
أضربَ عن كلامِهِ الكلامْ.
وخافت الأمُّ على أولادها
حتَّى من الأوراق والأقلامْ.
وانقرضَتْ سُلالةُ الحَمَامْ...

●

حين قرأتُ (سُورةَ القَلَمْ).
للمرَّة الأولى،
تفاءلتُ بها، كزَهْرةٍ بغابَهْ.
أسْعَدَني بأن يكونَ اللّهُ في فِرْدَوسهِ
يهتمُّ بالكُتَّــاب، والكتابَهْ.
وبعد ان تناقصَتْ أصابعي
وصُودرتْ حُنْجُرتي.





(القلم)

نـــزار قبّـاني



وصُودرتْ مدامعي .
أشْعُرُ بالإِحْباطِ والكآبَهْ .
أشعرُ أنّي أزرعُ الحنْطَةَ في البَحْرِ ،
وأنّي أجمعُ الأزهَارَ من خَرابَهْ .
وأنَّ مَنْ يُطاردون الشِعْرَ بالبنادقْ
ويرفَعُونَ الكاتبَ على أعْمِدةِ المشانقْ
ليسوا سوى عِصابَهْ !!

●

. . . وبعدَ خمسينَ سنَهْ .
قضيتُها في ورْشَة الخُطُوط والألوانْ
أزْرَعُ قَمْحَ الحُبِّ ، حتّى يأكُلَ الإنسانْ
وأفتحُ الأجفانَ كي تلتجيءَ الأسماكُ ، والطيورُ ، والغُزْلانْ
وإن عشقتُ امرأةً جميلةً . . أهدْيتُها نَيْسَانْ .

●

من بعد خمسينَ سَنَهْ . .
ركبتُ فيها سُفُنَ الدمُوعِ والأحزانْ
أخْبَرَني مُعلِّمٌ قديمْ
ـ يَخَافُ من ذكْرِ اسْمِهِ ـ
أنَّ الذي يخرجُ من جامعة المَبَاحِثْ
لا يحفظُ القُرآنْ . .
ولا يعي ، ما قالَهُ تَعَالى ،
في (سُورة القَلَمْ) . . . □

١٠/ ١٠/ ١٩٨٩



أنســـي الحـــاج

صغرتُ أمام الألم حتّى عادت أمي من الموت لتحميني...

■ الأيادي واحدة: يدُ الانقاذ

*

تيهي عليكَ يأسٌ منكَ لا فخرٌ بذاتي.

*

أشكركَ لانكَ على قَدْر عقلي تعطيني وعلى قَدْر جسدي تحمّلني
وتجعلني أتوهّج أكثر مما فيّ من نور
وتريدني أن أظلّ أمشي حتى أختفي في وهجي.

*

صغرتُ أمام الألم حتى عادت أمّي من الموت لتحميني...

*

ألستَ في الحقيقة معجباً بمن يبدّد عبقريّته أكثر من اعجابكَ بمن يستثمرها!؟

احتقارُ العمل. احتقار التوظيف. بُغْضُ الاستغلال الى حدّ رمي الذات من شبابيك العَبَث والانتحار، مجاناً، هباءً، تمزيقاً وسخرية.

اعجابي بذوي العبقريات «المنتجة» (شكسبير، هوغو، موزار، بلزاك، فاغنر...) فيه اغتراب عنهم وخوف منهم... اعجابي بمفرغي عبقرياتهم في الضياع، في العقم، (بالكسل، الكحول، المخدرات، النساء العيش، الهرب...) فيه حبٌ لهم، فَهْمٌ لهم، وفَهْمٌ، عَبْرهم وعَبْر نموذجهم التبذيري، لرسالةٍ ما عن حقيقة العلاقة التي يجب أن تقوم بين المبدع وعمله، بين المبدع وحياته والمحيطين به... ولرسالةٍ ما عن سخافة هذه العلاقة حين تغرق في جدِّية مظهرية، شكلانية، هي أقرب إلى الوجاهة، وإلى التركيز على «الانتاج» غزارةً ونفعاً مادياً واجتماعياً.

ان مبددي عبقرياتهم هم حاضرون في القلب، عَبْر آثارهم وعَبْر انهدامهم لا أدري أيّهما أكثر، أقوى من حضور أولئك، المنهمكين في «التأليف»...
حريقُ اللحظة ولا جليد الأبدية.

*

عندما أحلم بخيرٍ له قوّة الشر وأنيابه، ربما أكون تحت تأثير الشرّ الذي فيّ.

شرٌ فاشل، مهزوم، محسود من شر مظفَّر، ويظن نفسه خيراً يحلم بسرقة قوّة الشر موقّتاً لدحره.

خَوفي أن الخير الحقيقي لا يَقْبل سلاحاً من أسلحة الشر.

ولو لينتصر.

*

نوبة طهارة ونوبة خطيئة. سرير واحد للروح القدس والشيطان. والرفاق بات يصعب عليهم السير مع هذا المحيِّر.

الثابت على جهة، سعيد. ناقص؟ وسعيد.

الكمال هو في جمع الضدين. والكمال شقيّ.

لأن لا أحد من الجبارين يريد توحيديّته: لا السماء ولا الجحيم.

فقد حكم عليه كلاهما بالانقسام وكلّما أراد استرجاع وحدته استمطر على نفسه غضب الجبّارين.

لا يمكن جمعهما إلا في غيابهما عن الوعي... أو في غيابه هو عن وعيهما.

*

الغناء (كالصوت الساحر، لا لزوم لغيره) لا يجمّل القصيدة فحسب بل يجعلها تَخْدَع.

*

الشعر المفضّل لديّ (أي غير المحتاج الى دعم «من الخارج») يسحر، وهو على الورق، سحر الغناء الساحر.

وإذا أنشده الصوت الجميل فهو لا يخلع عليه جاذبيّة خدّاعة حينذاك بل يضيف إليه نشوة اللفظ. وقد يشوّهه

اذا لم يكن الصوت لا جميلاً فحسب (فهذا عادي) بل خارق السحر، خرافيّاً، أي شاعراً.

غناء قصيدةٍ ما يجب أن يكون حركة تلك القصيدة في نفس الملحن والمغنّي - حركتها في نفسهما على غرار ما هي الدوائر والأصداء والتموجات، حركةَ الحصاة التي ترميها يدكَ في مياه البركة. . .

*

كلّ عِبارة خيانة.

*

ليس تعـذيب الضحيّة هو ما يمتّع الجلاّد، بل ما يمتّعه ملاعبة ما هو أبعد من الضحيّة عَبْر الضحية وما تُمثّل: ملاعبـة ما يقـال عن وجـود حماية غير منظورة للضعيف، ملاعبة خَطَريْ القصاص والندم، ملاعبة التحدّي، تحدي العالم الأكبر عَبْر العالم الأصغر، سواء أكان هذا الأصغر حَشَرَة أم انساناً أم بلداً أم قيمة معنوية. . .

*

يا الله لا تَدَعْ حبّي لقريبي يبدو، بسبب قسوتك، تمرداً على مشيئتك!. . .

*

الجحيم أيضاً مكان صالح لحفظ الطهارة!

*

الوصال عودة الى بطن الأم.

*

الخروج من الأم كالخروج من رحم الحبيبة، تمزُّق. وهو تمزق الانقسام.

لكن ولوج رحم الحبيبة هو أيضاً تمزيق، في طريقه إلى الوحدة.

وهكذا فإن التمزّق الذي صنع الانقسام هو أيضاً يعيد الوحدة.

*

يمكن الحبْ أن يكون واحداً من أمرين متناقضين: إما اتحاد جنسين مختلفين نزوعاً إلى استعادة حالة جنسية موحّدة سابقة لـ «السقوط»، للتمييز الجنسي بعد انهيار الكـائن الواحد وانشقاقهُ ذَكَراً وأنثى - أو هيمنة جنس على آخر بدون أي نزوع اتحادي بل بالعكس، برغبة واضحة في سيادة جنس على آخر، وزيادة معالم التمييز والاستغلال.

الحبْ دروب تؤدي الى غايتين متعاكستين، واحدة اتحادية عبر الجسد وأخرى استبدادية تُعمّق الانفصال.

أنـا مع الأولى، ولكني أيضاً مع الثانية عندما تمنح صاحبها انعتاقاً، عَبْرَ الهذيان والسيادة، يضعه، من غير أن يشعر، على طريق الاتحاد ذاته الذي لم يكن في باله. . .

لعـل الفـرق أن العاشقين في الحالة الأولى يبلغان الاتحاد كرفيقين متناغمين، وفي الثانية يبلغانه كجلاّد وضحية. . .

*

قالت:

- عقلي لا يرحم إلاّ الزعران. وهو يظلم الأوادم. لأن الأزعر آدمي وهي يتزعرن. ويكفيني أنه يعرّفني إلى ذاته. بينما الآدمي أناني لأنه يرفض أن أعرفه، يخاف أن أملكه، وهذا هو الضعف عينه!

*



قالت:

- كلّ من يحاول الحطّ من كرامتي بسبب كثرة شَبَقي أحطّ من كرامته بسبب قلّة شبقه!

*

قالت:

- الألم عندي هو الشوق المستمرّ بعد اللذة. عندكَ، هذا الشوق هو هو الشفاء من الألم.

*

قالت:

- الاعصار الجنسيّ اعصار فكريّ.

*

قالت:

- العاطفة كالسهم انْ اخطأتْ أصابتْ أيضاً.

*

لبعضنا، الحبّ هو كميّة الجهد الذي يبذله لتبشيع جمال امرأة يُعذّبه. . .

*

بعد اشتعال الحلم، تواضُعُ الطلب.
بعد تواضعُ الطلب، ندامةُ الجبان.

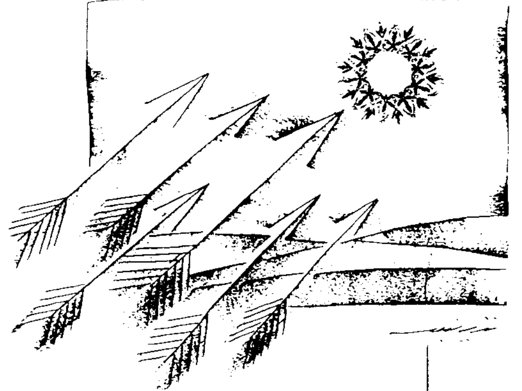
*

لا أرى غِصن زيتون إلاّ في فمكِ
وتحت خيال عينيكِ.
الطوفان هدّار
والسفينة محطّمة
ولكنّ الفجر هنا معجزةُ البساطة
في استعداد الحبّ العائم فوق الماء
غريقاً أكثر من الغَرَق
حماقةَ بداية فوق كلّ نهاية. □

... التمزّق الذي صنع الانقسام هو أيضاً يعيد الوحدة

كما تكونوا نكون
جرأة «الناقد» من جرأة كتّابها

رياض نجيب الريّس



■ سألتني سيدة وقور تعيش وتعمل في وسط أدبي تقليدي ومحافظ، وتتابع «الناقد» منذ صدورها، سألتني ـ وبجدية تامة ـ وأنا في زيارة عاصمة عربية:

ـ هل اعتقلت السلطات العربية حتى الآن أحد كتّاب «الناقد»؟

قلت لها ـ وبجدية تامة ايضاً: الى حد علمي لم تعتقل السلطات في العالم العربي أحداً من كتّاب «الناقد» حتى الآن. ولو حدث هذا لعرفت. ثم لماذا تسألين؟ هل بلغك خبر اعتقال كاتب ما بسبب «الناقد»؟

قالت تلك السيدة الوقور، وقد بدا على وجهها معالم الارتياح: لا أبداً. مجرد تساؤل. إننا نتوقع ذلك منذ صدور «الناقد»، لأن ما يُكتب فيها لا يُكتب في غيرها، وهذا بحد ذاته يستحق السجن بموجب أعراف بعض هذه السلطات. غريب هذا الأمر!

قلت: ما هو الغريب؟ أمر «الناقد» أم أمر السلطات؟

قالت: الأمران معاً.

شغل بالي سؤال هذه السيدة، فعدت أسألها: وهل ما تقرأينه في «الناقد» هو من الخطورة أو العنف أو التجاوز أو عدم الحياء، بحيث يدعو الى تدخل السلطات؟ إننا نرى أن ما تنشره «الناقد» من كتابات لا يتعدى كونه شيئاً عادياً، وفي بعض الأحيان دون العادي.

قالت: ربما. الا ان ربع قرن من تدجين الكتّاب والكتابة جعلنا نتساءل. مجرد تساؤل!

●●●

وسألني شاعر شاب في عاصمة عربية أخرى كنت أزورها، وبنوع من الحذر الخجول وكأنه يتفادى احراجي بسؤاله،: هل ما تنشره «الناقد» من مادة هو السقف الذي وصلت اليه المجلة. . أي أن ما ينشر هو أقصى ما يمكن السماح بنشره ضمن اطار دعوتكم الى الكتابة بحرية لا يحدها إلّا الإبداع؟

أجبت: قطعاً لا. ان ما ينشر في «الناقد» هو كل ما جادت به أقلام كتابها وشعرائها وقصاصيها وروائييها ونقادها. فاذا كان سقف الكتابة في «الناقد» ما زال منخفضاً في مقياس طموحاتها وطموحاتك، فلأن، مع الأسف الشديد، مَنْ يكتب في «الناقد» حتى الآن ما زال غير قادر على رفع هذا السقف الى مستوى تطلعات بيانها التأسيسي، على الرغم من تحريضنا المستمر ودعوتنا التي لا تنقطع. فهذا السقف يرتفع بارتفاع ما يريد الكاتب قوله. وربما هذا ما جعل طموحات القراء اكثر من قدرة الكتّاب.

قال الشاعر ـ وكأنه اطمأن إلى أن «الناقد» لم تَطَلْ بعد سقف الحرية التي تدعو اليه ـ: إذن ما زال هناك أمل؟

قلت: ما أضيق «الناقد» لولا فسحة هذا الأمل.

●●●

وسألني صحافي مخضرم في بلد عربي آخر كنت فيه، وبطريقة لا تخلو من الاستفزاز: هل ما نشرته «الناقد»، حتى الآن، من مادة ابداعية ـ شعر، قصة، رواية او نصوص ـ استطاع ان يغير شيئاً من الكتابة العربية، أو أن يحرّك المستنقع الفكري الآسن الذي يعيش فيه المواطن العربي؟

قلت: إن عمر «الناقد» لم يتجاوز العشرين شهراً حتى الآن، وهي ما زالت تحبو في وجه صعوبات تنوء تحتها مؤسسات أكبر وأغنى وأعرق منها، فكيف بمجلة فتية تحاول من ضمن ما تحاول أن تحافظ على استقلاليتها، وتعطي لهذه الاستقلالية أولوية لا يتجاوزها شيء، ومصداقية لا يطعن فيها بسهولة، من ضمن الاطار الذي رسمته لنفسها منذ عددها الأول، وهو الابداع الحر والكتابة الحرة وديموقراطية الكلمة وتعددية الرأي وعلمانية الفكر وقومية التوجه ووطنية النظرة ووحدوية التطلع وتقدمية الموقف وحداثة التفكير وليبيرالية الاستيعاب وتسامح الصدر الواسع. كل هذا لا يجعل من «الناقد» مجاهداً ولا محارباً صليبياً، لأن ليس للكتابة تعريف نهائي في أية لغة، ولأن الكاتب ليس له دور ذو مواصفات محددة تحديداً نهائياً في أي مجتمع. لكن دور «الناقد» هو أن تواجه الحياة الثقافية العربية بالأشياء المخبأة، وتتصدى لقضايا لا تظهر عادة على السطح. ولأن الكتابة كانت وستظل أمراً خاصاً وحميمياً بين الكاتب وقلمه وأوراقه اولا، ومن ثم بينه وبين قارئه، وتتعلق بجوهر وجوده ومعاناته، فستبقى هموم الكاتب العربي همومها، ومشاكله مشاكلها، وتطوره تطورها، تستمد الشجاعة منه وتستلهم العزم، من دون ان تستسلم لضعفه أو أن تستجيب لغروره. وتميّز باستمرار بين مَنْ هو أديب السلطة المنبطح أمام اغراءاتها أو تهديدها، ومَنْ هو أديب الحرية الشامخ بكرامته أمام جبروتها.

ليست «الناقد» عنترة بن شداد، لذلك فهي تعرف تماماً بوصفها مجلة من غير وطن، أن القصة أو الرواية أو القصيدة الواحدة أو الألف لا تغير من تفكير الناس بسرعة، ولا تُسقط نظاماً سياسياً ولا تُحدث انقلاباً اجتماعياً. ولكنها تستطيع تدريجياً أن تغير من فهم الناس لطبيعة الاشياء وترقى بأذواقهم. وهذا وحده مهماز يدفع «الناقد» الى عناد الاستمرار ويشجعها على تحمل مسؤولياتها في منفاها الجغرافي حيث هي. لذلك فهي تخشى أن تصبح الكتابة بالنسبة الى الكاتب المنفي نوعاً من الترف، بقدر ما تصبح الكتابة بالنسبة الى الكاتب المقيم نوعاً من الاعتذار الدائم. فلا

ردنا على الحملات المعادية والمشككة: مزيد من النقد الصارم للواقع العربي ومزيد من الدعوة الى الابداع والتغيير

الـوحدة المترفة ولا الاقامة الخائفة تنفيان المسؤولية المتناهية التي تقع على كاهل الكاتب المهاجر والمقيم، لأن «الناقد» تدرك الصعوبات التي تواجه كتّـابها، بقدر ما تدرك ان الانظمة لا يهددها روائي أو قاص او شاعر، وبالتالي يبقى الأدب قضية جانبية لا تشغل بالها كثيراً. انما الذي يهددها او يحتل حيزاً اساسياً من تفكيرها هو قضية الحرية والديموقراطية، وهي بيت القصيد في كل عملية قمع تقوم بها.

قال ذلـك الصحـافي المخضرم، وكأنه لم يرتو من جوابي الطويل عن سؤاله: ولكن ماذا عن التغيير الذي تدعو اليه «الناقد» بإلحاح؟

قلت: على الكتابة ـ حتى لا تكون طوباوية ـ ان تقبل حقائق الحياة. ولكي تظل أمراً ابداعياً خالصاً، عليها أن لا تَسْقُط في الدعاية المباشرة. وحتى تستعيد بهاءهـا ورونقهـا وتعيد للقـارىء حاجته اليها، عليها ان تصفعـه باستمـرار بالجـريء والمدهش والعقلاني. وحتى تُسْقِطَ نظريتيْ «الأمن الثقـافي» و«الأمن الاعـلامي»، عليهـا ان تنـطح سقف الحرية بقرنين: قرن الجرأة السافرة وقرن المسؤولية العاقلة.



ما دفعني الى رواية هذه الحكايات الثلاث ليس فقط إشراك القارىء في القيل والقال الذي يتردد عن «الناقد»، ولا الاشارة الى الحيز الذي تشغله «النـاقـد» من تفكير المثقفين العرب، ولا حتى اعادة التنظير في مبادىء «الناقد» التي اكدت عدداً وراء عدد التزامها بها، انما هو التصدي لمجموعة قضايا تتعلق بحميمية العلاقة بين «الناقد» وقرائها، أينما وجدوا، والذين هم حمايتها الوحيدة وسندها الحقيقي. هذه العلاقة التي تشهد لها آلاف الرسائل، حتى الآن، وهذه الحماية التي يؤكدها اقبالهم عليها شهراً وراء شهر واشتراكهم فيها عدداً اثر عدد، بحيث تصبح ملامسة الجمر المستمرة أخف وطأة وأكثر احتمالاً.

إن «الناقد» تتعرض منذ صدورها والى اليوم، الى حملات معادية تتولاها جهـات عدة، هدفهـا الأسـاسي الطعن في مواقفها من الحرية والابداع والسلطة، والتشكيك في مصـداقية بعض كتـابهـا، وتحريض السلطات الحكومية ضدها. وهذه الحملات جزء من اللعبة الاعلامية.. في الوطن العربي، ولا غبار عليها ولا مآخذ أساسية عليها، سوى أنها تتسم بالجهل المطبق وبالنية السيئة. ولم تكن توقعات «الناقد»، وخاصة بعد ان أثبتت حضـورها الفعال في الوسط الثقافي، وعلى امتداد ساحة الوطن العربي، توقعـات مختلفـة. فقد كانت «الناقد» تدرك أن نجاحها سيزيد من هذه الحملات، وفي هذا تأكيد لشروط «اللعبة الاعلامية»، لا غير.

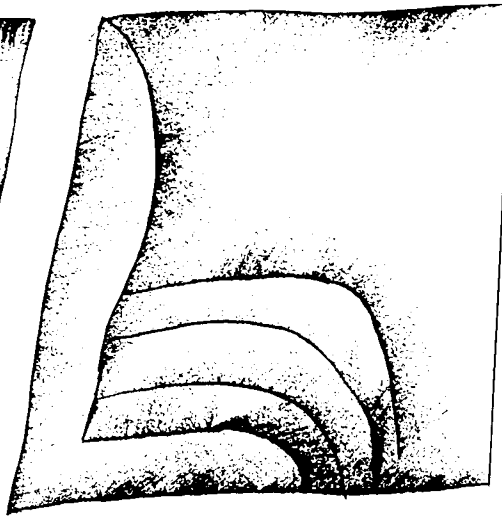
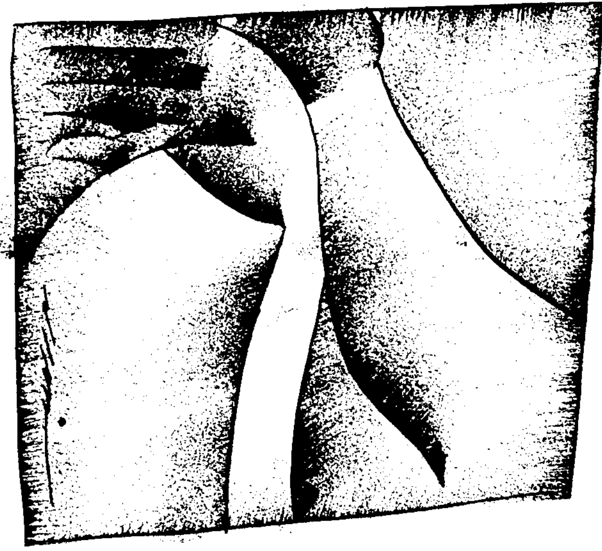
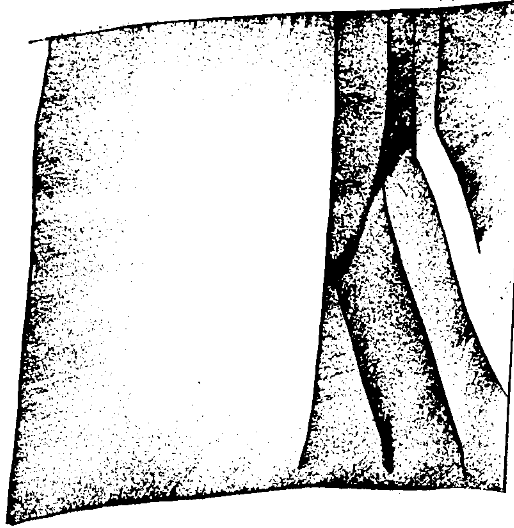
ولا تريد «الناقد» في تصديها لهذه الحملات أن تتخذ موقفاً «ايديولوجياً» منها، أو تتعرض لها بالتفصيل. فالايديولوجيات، وقد أثبتت سقوطها في الوطن العربي عبر نصف قرن او أكثر من الممارسات المبتورة والمجهضة، مما حولها الى بيت سيء السمعة، ليست هي المشكلة. انها المشكلة هي في «الايديولوجيين»، فاليساريون يهاجمون «الناقد» لأنها ليبيرالية. واليمينيون يهاجمـون «الناقد» لأنها تقدمية. وأصحاب الوسط يهاجمون «الناقد» لأنها ديموقراطية. والتقليديون يهاجمون «الناقد» لأنها مع الحداثة. والسلفيون يهاجمون «الناقد» لأنها علمانية. والحزبيون يهاجمون «الناقد» لأنها مستقلة. والطائفيون يهاجمون «الناقد» لأنها وطنية. والقُطْريون يهاجمون «الناقد» لأنها قومية وحدوية. واللائحة طويلة ولا تنتهي. ولا ردّ لـ «الناقد» على كل هذه التصنيفـات إلا في استمرار نهج بيانها التأسيسي وصدورها المنتظم ورفع مستواها عدداً اثر عدد. و«الناقد» لا تريد مقابل هذه الحملات تصفيقاً ولا مديحاً، ولا أوسمة أو جوائز، انما تريد نقداً صارماً للواقع العربي ـ التي هي جزء منـه ـ وبكـل شرائحـه الثقـافية، وتريد تجاوباً مع دعوة التغيير وصرخة الإبداع بحرية.

وليس هذا الكلام هو النوع الوحيد الذي تتعرض له «الناقد»، فهناك مواقف لبعض الأدباء من ما تنشره «الناقد» لعدد من الكتّاب «المخضرمين» تجربة وسناً، يرون فيه أحياناً محاولة من «الناقد» لاحياء العظام وهي رميم، وأحياناً اخرى نوعاً من نفخ الروح في جثث ميتة. ويعتقد أصحاب هذا الموقف من الأدباء أن ما تنشره «الناقد» لهؤلاء الكتّاب، هو نوع من العبث ودائماً على حساب الجيّد من الأقلام الشابة الجديدة والتي تستحق أن تبرز وأن تعطى مكانتها الحقيقية في عملية الكتابة الحية والمعاصرة. و«الناقد» لا ترى رأيهم، وان كانت تفهم بعض دوافعه، وترتاب في بعضها الآخر. ولا ردّ لها على هذا الكـلام، إلا أن «النـاقد» منبر مفتوح لكل الأسماء، المعروف منها وغير المعروف، والمشهور منها وغير المشهور، لأن ما تسعى اليه «الناقد» هو أن تصبح الملتقى الأدبي لحوار ايجابي بين «الرواد» و«الاحفاد» عبر النقاش والمساجلات والأعمال النقدية في جو من الحرية الخلّاقة. هذا ما قالتـه «الناقد» في عددها الأول، وهذا ما تعيد تأكيده اليوم. والأسم المشهـور في «النـاقد» يتحمل مسؤولية مساهمته مهما بدت عادية أو دون العادية. فعنده من الرصيد ما يتحمل عادة ضعف هذه المساهمة، وحتى فشلها. فرصيده قادر على استيعابها وربما الدفاع عنها. اما مساهمة الكاتب الأقل شهرة، والكتّاب الجدد خاصة، فـ «الناقد» تحمل وزر نشرها والدفاع عنها أيضاً. واذا لم يكن في هذه المساهمة من جديد لما وجدت طريقها الى النشر أصلا.

و«الناقد» لا تشارك هؤلاء الأدباء موقفهم المشكك دائماً في كل مَنْ هم اكثر نجومية منهم، معتبرين أن طريق الشهرة يمر دائماً عبر الدوس على سمعة الآخرين. وهذا وضع قد يبدو طبيعياً في غياب حركة نقد حقيقية وجدّية، بعيدة عن النفاق التقليدي والشللية الأدبية و«الشطارة» الاعلامية التي يتمتـع بها فريق من الأدبـاء. بقـدر ما يجب ان تكـون بعيدة عن سفسطائية النقد الاكاديمي الجاف، الذي لا يرى في أي عمل أدبي الا بنيوية معينـة يؤولهـا ما لا تحتمـل التأويل. و«الناقد» ترى أهمية الصلة التاريخية بين أجيال الكتّاب المتعاقبة، من دون أن تعتبر أن للجيل السابق ديناً على الجيل اللاحق، ومن دون أن تُقرّ بأن الاستمرارية في نهج الأقدم هو أمر في صالح الأجدّ. فالخروج من التواصل الفكري والأدبي بين من سبق ومن لحق، لا يعني ولا يفترض الخروج من التواصل التاريخي، أما أن يعتبر كل كاتب جديد أو أديب نصف جديد، أن مَنْ يقف في وجه شهرته، هو كل من سبقـه من كتّـاب وأدبـاء، فيحيلهم الى أصنـام ليمعن في تكسـيرهم، فهذا لن يوصله الى هدفه. ان متانة نصه الابداعي وأصالة وجدية خلقه الفني، وصمود هذا النص في وجه عاديات الزمان، ومدى إسهامه في تحريك المستنقع الأدبي الآسن، وفرضه على النقّاد موقفاً تقيمياً ايجابياً منه، مهما كانت حركة النقد قليلة وضعيفة، هي وحدها الكفيلة باعـطائه المركز الأدبي الذي يستحق. وقد يهمل الزمان أديباً ما، الا أن التاريخ قد أثبت دائماً ان الأديب المبدع والحقيقي لا يحتاج الى استدراج اعـترافـات بقيمتـه وقـدرتـه من صغار المصفقين ولا من كبار المنافقين. فالتاريخ قد يمهل الأصيل ولكن لا يهمله.

وإذا تسـاءل هؤلاء الأدبـاء عن دور «النـاقـد» بين كل عوامل الشدِ والجذب هذه، فلا تطمع «الناقد»، وبكل تواضع (ذلك التواضع الذي يبدو نقيصة عند بعض الأدباء) الى اكثر من دور المحرّض. المحرض على أن يكون دورها هو الجسر الذي يربط بين ضفتي نهر عظيم يهدر من تحتها بخصب الحياة الثقافية العربية ولا يحد من تدفقه سلامة التجارب الأدبية الخلاقة ولا صراع الأجيال التي تعاقبت، وليس من شاغل لها سوى ان ترفع من سقف الحرية لتسع الفضاء فيطاله كل أديب عربي.

ان التحريض على إبداع الكاتب وحرية الكتاب يبدأ في كل عدد من أعداد «الناقد» ولا ينتهي أبداً. □

الضحية

عبد السلام العجيلي

الى م. م. في ذكرى غيابها

■ كعادته في زياراته السالفة، ارتقى المهندس ماجد يعقوب الدرج الضيق، المظلم في أول المساء، مسرعا. كفّاه كانتا مدسوستين في جيبيه يمسك بهما العلبتين المتماثلتين في الشكل المختلفتين في الحجم. ستكون زيارته، بعد غياب ثلاثة شهور عن المدينة، مفاجأة ولا شك. ولكنه قال في نفسه: لا بأس، لن تزعج هذه المفاجأة أحداً. وضغط جرس الباب، فانفتح دون تأخير. طالعه في فتحة الباب وجه سهام، الصغيرة بين الاختين الشابتين، فهتف قائلا: مساء الخير.

ودخل.

لم يسمع رداً على التحية. كانت أم عارف تجلس على الكنبة المقابلة للباب، فلم تقم للقائه بل ظلت في جلستها ساكنة ساكتة. لم يسوءه هذا ولا ساءه أن لا يرد أحد على تحيته، سوى أنه أحس بأن شعوراً غير مريح، لم يعرف كنهه، قد تسرب إلى نفسه. قوي هذا الشعور حين أجال النظر في غرفة القعدة الصغيرة فبدت له أكثر اقفاراً مما عهدها. ما الذي تغير فيها؟ الصور التي كانت معلقة في جوانب الغرفة رفعت من أمكنتها وتركت على الجدران بقعا مستطيلة كالحة. ومن مجموعة المقاعد والكراسي فيها لم يبق غير الكنبتين المتقابلتين. أعاد التحية وهو لا يزال في موقفه، وظهره الى خشبة الباب، قائلا: مساء الخير. أين مي؟

مرة أخرى لم يرد أحد على تحيته. لاحظ أن الأم وإبنتها تبادلتا النظر دون أن تلتفتا إليه. كرر سؤاله بصوت أجوف في هذه المرة: أسأل عن مي... أين هي؟

وهنا أدارت أم عارف رأسها إليه وأجابته بصوت متماثل النبرات: مي أعطتك عمرها. ماتت.

بغت. خطا خطوة إلى الأمام وألقى بجسده على الكنبة الثانية في مواجهة العجوز، وسأل: ماتت؟ كيف؟

قالت العجوز، بلهجتها المفرغة من كل حرارة: ماتت من العملية الجراحية. بعد العملية.
توقف شيء جارح في حلقه، في بلعومه. أجال نظره فيما حوله فتوضح له مبعث الشعور غير المريح الذي أحس به قبل حظة: الغرفة الصغيرة أفرغت من أثاثها، والكنبة التي يجلس عليها وتلك المقابلة لها مجللتان بالسواد، وأم عارف وإبنتها في ثياب الحداد السوداء، وهما لا تلتفتان عليه ولا تردان عليه التحية التي يلقيها. . .
ودون إرادة أو تفكير، انتصب واستدار ثم خرج من الباب. انحدر درجات السلم الضيق والمظلم، ويداه لا تزالان تمسكان بالعلبتين اللتين حملهما من تجواله في بلاد الغرب هدية لمي ولاختها. من السلم الى الشارع، ومن الشارع الى شارع آخر، الى الجادة التي أسلمته الى ضفة النهر. وعلى الرصيف المحاذي لتلك الضفة راح جسده يتبع قدميه وهما تسيران به في عكس مجرى النهر، إلى منطقة البساتين في ظاهر المدينة.
إذن ماتت مي! اختطفها الموت وهي في ميعة الصبا وزهو الجمال. كيف؟ ولماذا؟

- ٢ -

رأسه فارغ، يملأهُ خواء، إذا كان للخواء أن يملأ مكاناً. وما لبثت أن تسربت الى فراغ تفكيره صور وتلاحقت ذكريات تكون منها شريط حاول أن يستعيد مناظره متسلسلة مع مرور الزمن.
عادت خواطره إلى أول مرة رأى فيها مي. كان ذلك في صباح اليوم الذي ترك فيه منصبه الخطير. هو في مكتبه مشغول بإفراغ أدراج المنضدة من أوراقه، وفي تفحص تلك الأوراق تمهيداً لتمزيق بعضها والاحتفاظ ببعض آخر، حين قرع عليه الباب. كان الآذن. رفع رأسه إليه وقال في نزق. نعم؟ نبهتك إلى أني لا أريد رؤية أحد الآن.
قال الآذن في إستحياء: العفو يا بيك. سيدة. . . فتاة. . . تلح في طلب مقابلتك. تقول إن اسمها مي.
مي؟ مي؟ إنه لا يعرف سيدة. أو فتاة، بهذا الأسم. ثم ماذا بقي له في هذا المكان حتى يستقبل فيه انساناً لا يعرفه؟ إنها لا شك طالبة حاجة. أشار بيده إلى الآذن إشارة تعني أن يصرف هذه الطارئة، ولكن لسانه نطق بغير ما تعنيه الاشارة. قال: فلتدخل.
أول ما لفت نظره منها بياض الثوب الذي كان يلف قداً طويلاً مليئاً. بياض ناصع، لامع، كأنه خلق ليبرز اللون الأزهر الذي كان عليه محياها وعنقها وما لم يستره الثوب من ساعديها وساقيها. وكأن إرتياح بصره إلى البياض الناصع بدد الضيق الذي كان يمسك بمشاعره، فألقى رزمة الأوراق التي كانت في يده على ظاهر المكتب، وألقى بجسده على المقعد وراءه، وقال: تفضلي. استريحي.
فاتخذت الفتاة مجلسها على كرسي أقرب ما يكون إلى الباب، في وضع مؤدب، غير مستندة الى ظهر الكرسي، جامعة كفيها على حقيبة يدها، البيضاء أيضاً، فوق ركبتيها. خيّل إليه أن عينيها كانتا تضحكان، على الرغم من زمّها شفتيها بما يبعدهما عن الابتسام. عينان واسعتان، شهلاوان، وشفتان موردتان دون أن تكونا مصبوغتين. قال لها: أيّ خدمة يا. . . يا آنسة؟
ترددت الفتاة قليلاً قبل أن تكرر تسميتها له، دون أن تذكر اسم عائلتها، قائلة: آنسة مي. . . مي.
قال لها، وهو يشير بإحدى كفيه إلى الأوراق المبعثرة على المنضدة أمامه: سألتك عن الخدمة التي تطلبينها وان كنت واثقاً من أني لا أستطيع أن أساعدك في شيء. ترين أني تركت الشغل واني أتهيأ لاخلاء هذا المكان.
فتناهضت هي قليلاً من جلستها على طرف كرسيها، ثم ما لبثت أن عادت إلى ما كانت عليه، وراحت تتحدث بسرعة كأنها تفرغ كلاماً كانت قد أعدته ورددته على نفسها مرات لهذه المقابلة. قالت: أرجو عفوك يا بيك ومعذرتك عن هذا الازعاج الذي أسببه لسيادتك. لم آت إليك في حاجة، وإنما لأعترف لك بأمنية كتمتها في نفسي منذ زمن طويل ولا بد من أن اطلعك عليها. منذ زمن طويل أفكر باطلاعك عليها ولكنني كنت أتهيب منصبك. ربما لم يكن وحده التهيب من منصبك، بل الخوف من أنك لا تفهمني يا سيدي.
وتوقفت عن الكلام. شعر بأن الضيق أخذ يعاوده. هذه فتاة فارغة الفكر والقلب من الهموم تتطفل عليه وتأخذ من وقته ما يريده لأمور أخرى. قال لها: لم أفهم عليك يا آنسة. وترين. . .
قاطعته، مبتسمة، وهي تردد ما نطق به قبل قليل: أرى أن سيادتك تتهيأ لاخلاء المكان وأنك تركت الشغل. أرجوك يا بيك. اسمح لي بعشر دقائق لا تزيد ثانية واحدة.
هز كتفيه متساهلاً أمام حرارة لهجتها وقال، وهو يتطلع بعفوية إلى ساعة معصمه: تفضلي. . . عشر دقائق.
اتسعت ابتسامة الفتاة، وسكتت للحظات أتاحت له أن يتطلع إليها متملياً وهي ترتدّ بكل جذعها لتستند على ظهر كرسيها وراءها. قامتها الطويلة بدت بكل امتشاقها حين أحكم ثوبها الناصع البياض التصاقه بقدها. كما بدا جمال ارتسام ساقيها وهي تمدهما منطلقتين أمامها. وتنبه إلى التضاد الفاتن بين سواد شعرها المقصوص مستديراً حول وجهها وبين تورد محياها الذي تلتمع فيه عيناها الشهلاوان. قالت بعد سكوتها القصير: كم لك يا سيدي في هذا المنصب؟
لم يرد عليها. بدا له أنها تتجاوز حدها في القائها هذا السؤال، كأنها تستجوبه. إلا أنها لم تنتظر رده إذ قالت، مجيبة بنفسها على استفهامها: أحد عشر شهراً وثمانية أيام. عددتها يوماً يوماً. كنت في كل أيام هذه الشهور أراك كل صباح. أراك تنزل من السيارة الرسمية وتخطو خطواتك القليلة قبل أن يغيبك عن عيني مدخل هذا البناء الذي تريد أن تخليه اليوم. نحن، أنا وأهلي، نسكن داراً في هذا الشارع، على بعد خطوات من هنا. شرفة غرفتي تطل إطلالة رائعة على مدخل هذه العمارة. فكر يا سيدي: ثلاثمائة صباح، أو تزيد، وأنا أترقب وقوف سيارتك أمام الرصيف في الساعة الثامنة، ربما بعدها بدقائق أو قبلها بدقائق. حفظت طريقة نزولك من السيارة وأنت تحني رأسك لئلا يصطدم ببابها، وكيف تنصب قامتك الطويلة بعد الخروج منها، والتفاتتك إلى السائق لتصرفه بكلمات لا أسمعها، ثم استدارتك الى المدخل وتقدمك إليه بخطوات ثابتة تنم عن طمأنينتك وثقتك بنفسك. . .



إلى أين تريد أن تنتهي هذه الفتاة بحديثها الطويل؟ هكذا تساءل في نفسه التي امتزج فيها الضيق بإثارة من زهو أن يكون محط اهتمام شابة جميلة مثلها إلى هذه الدرجة. قاطعها بلهجة أرادها ساخرة بقوله: مرة أخرى لم أفهم عليك يا آنسة. هل نصبك أحد رقيباً عليّ في كل هذه الأيام الماضية؟

لم يبد عليها أنها تأثرت بسخريته، وتابعت قائلة: كنت أسمع عنك كثيراً واعجب بك عن بعد، مثلي مثل كثيرات وكثيرين غيري، وذلك قبل أن تأتي إلى هنا. ولكن ما خطر ببالي أنك ستكون قريبا مني في يوم ما ولا أن أراك هذه الرؤية كل هذا الزمن. تمنيت أن أتقرب منك أكثر إلا أنني، كما قلت لك، تهيبت وخفت...

قاطعها مرة أخرى قائلا؛ هل أنا مخيف إلى هذه الدرجة؟

قالت، متجاهلة سؤاله: نعم، خفت أن لا تفهمني فتظنني كاللواتي يتوددن إليك ممن هن حولك أو ممن يأتين من بعيد ليتقربن إليك. موظفاتك مثلا، وأنا أعرف بينهن شابات وجميلات بأكثر من شبابي وجمالي. قالوا لي إن لك شهرتين، شهرة بأنك تحب النساء وشهرة بأنك لست لطيفا كل اللطف مع من تعترض بنفسها طريقك لتجتذب اهتمامك. شهرتان متناقضتان للرائي في الظاهر. ومع ذلك لم يكن هذا ما يخيفني منك.

قال لنفسه: لا... إنها تتجاوز حدودها حقا... ليس باعتدادها بشبابها وجمالها، ولها الحق في هذا، ولكن في أخذها راحتها بالحديث عني بهذا الشكل. تطلع الى ساعة يده، عن قصد هذه المرة ليشعرها بأن دقائقها العشر قاربت على الانتهاء، وقال بلهجة جادة: كان عليك أن تطلبي مقابلتي في يوم من هذه الأيام الكثيرة قبل أن تظني أني لا أفهمك. لا أعتقد أن أحداً يتهمني بنقص الذكاء.

قالت: كان عليّ ولم أفعل. ولأن دافعي إلى لقائك لا يتعلق بالمنصب الكبير الذي تتركه تجرأت على أن أراك الآن. الدقائق التي سمحت لي بها من وقتك الثمين لا تكفي لأن أشرح لك كل ما في صدري. أريد أن أستخدم ما تبقى منها لأرجوك أن تقبل بلقائي مرة ثانية. عشر دقائق أخرى، مرة أخرى، هل تقبل؟

جذب من صدره نفساً عميقاً وقد وجد أنها أتاحت له أن يتخلص منها دون أن يصرفها بعبارة جافة. قال: تعرفين أنك لن تريني في هذا الشارع الذي فيه دار أهلك بعد الآن. يمكنني أن أدلك على مكتبي في البلد.

قالت: أعرفه. في البناية المطلة على النهر. رقيت إليه مرة الطابق الأول ووقفت أمام بابه. باب مكتوب على لافتته النحاسية: المهندس ماجد يعقوب، تخطيط وانشاءات.

قال: تماماً. أنا فيه منذ الغد. ولكن لا، أرجوك لا تأتي قبل أسبوع. مكتب مهجور منذ زمن ولن أستطيع أن أستقبل فيه أحداً قبل أسبوع على الأقل. مع السلامة.

قالت وهي تتهيأ للقيام من كرسيها: أشكرك. بعد أسبوع... تعني يوم الأربعاء من الأسبوع القادم. سآتي بعد الظهر.

هز رأسه موافقاً دون أن تصدر منه كلمة بهذه الموافقة. وقام من جلسته ليستقبل قدها المشيق وهي تتقدم منه، وليتلقى بكفه العريضة كفها الرخصة الطويلة الأصابع. ابتسمت له شفتاها الموردتان وضحكت له عيناها الشهلاوان المائلتان الى خضرة، فلم يجد إلا أن يبتسم. بل لقد أطلق ضحكة قصيرة كأنه يختم بها اتفاقاً بينها وبينه على مقلب أو على لعبة ماكرة.



لك شهرتان شهرة بأنك تحب النساء وشهرة بأنك لست لطيفاً

- ٣ -

فتح أحد مساعدي المهندس ماجد يعقوب، وهو المساح الذي يعمل في غرفة الخرائط، باب غرفته ليقول له: هنا الآنسة مي. تقول أنها على موعد.

كان اليوم الاربعاء والساعة السادسة مساء. «اذن فقد جاءت» قالها المهندس لنفسه دون أن ينطق بها لسانه. صحيح انه عين لها، في الأسبوع الماضي، هذا اليوم في مثل هذا الوقت لتقابله، ولكن مجيئها لم يكن في باله هذه الساعة. قال للمساعد: فلتسترح عندك قليلاً. اطلب لها فنجان قهوة.

كان معه في الغرفة أحد زواره، وكان الحديث بينهما مشرفاً على نهايته. فلما سمع الزائر كلمات المساعد قام مستأذناً بالذهاب، وخرج. ومع ذلك ظل هو في مقعده صامتاً لأكثر من دقيقة، ينقر بأصابع احدى يديه على خشب المنضدة، قبل أن يستدعي المساعد بضغطة جرس ويقول له: قل للآنسة تتفضل.

ودخلت مي، ترتدي في هذه المرة رداء مورداً، وحيد اللون كثوبها الأبيض ذاك، إلا أنه لا يلح في اللصوق بجسدها مثله، فيه بعض السعة وله ثنيات تكسب خطاها فيه تأوداً ورشاقة. قال لها، بعد أن صافحها وأشار لها إلى مقعد قريب منه: أهلا وسهلا. اسمحي لي أولا أن أضع هذه الأوراق في ملفاتها. هل تدخنين؟

كان صبي المكتب قد دخل في هذه الأثناء يحمل فنجاني قهوة وضع أحدهما أمام مي، فأشار له ماجد بأن يقدم لها علبة السكائر التي كانت أمامه. ردت هي على سؤاله قائلة: شكراً... ادخن إذا لم يضايقك هذا مني.

قال: ترين أني أنا أدخن. والآن، أود أن اكرر سؤالي الذي لم تجيبيني عليه في المرة الفائتة: أية خدمة أستطيع تقديمها إليك يا آنسة؟

قالت مسرعة، مكملة جملته من حيث وقف: مي.

ضحك وقال: هل تظنيني نسيت اسمك؟

قالت: قبل ان أجيب على سؤالك يا ماجد بك أرجو أن يتسع لي صدرك. عندي كلام كثير. وأوله أن رغبتي في رؤيتك كانت سابقة لتوليك المنصب الذي رفسته برجلك منذ أسبوع.

قال، متظاهراً بالاستنكار:
أنا رفست المنصب برجلي؟ من قال هذا عني؟
وسكت قليلاً قبل أن يضيف: لنتحدث عن رغبتك التي تقولين أنها لا تتعلق بهذا المنصب الذي رفسته برجلي، لعله يتعلق بأعمالي الهندسية التي عدت لأغرق في هذا المكتب بها.
قالت: ماذا يهمني أنا وامثالي من هذه الأعمال؟
قال: حسناً. الآن فهمت. إذن أنت مهتمة بالناحية الأخرى التي يهتم بها الشباب من جيلك مني. كم عمرك يا آنسة؟
قالت بإصرار: مي
ابتسم وقال: كم عمرك يا مي؟ اثنتان وعشرون... أربع وعشرون سنة؟
ابتسمت بدورها وهي تقول: أحسنت التقدير. عمري بينهما.
قال: أعرف أنك وشباب جيلك مهتمون بآرائي التي أتحدث بها في المجتمعات وتنقلها عني الصحف والمجلات بين حين وآخر.
قالت: صحيح. كثير ممن تقول عنهم إنهم من جيلي مهتمون بآرائك. ولكن ما من أحد منهم كان يراك مثلي في كل صباح طيلة أحد عشر شهراً... أحد عشر شهراً وثمانية أيام. أنا محظوظة.
قال: لمجرد رؤيتي؟ هذا إطراء يدير رأس من يصدقه. ولكني لست مغروراً، ولا سهل الانخداع. مرة أخرى اسألك: أية خدمة؟
حاول أن يضع بعض الجفاء في سؤاله هذا الأخير. ولكن ذلك لم يفلح في أن تغير الفتاة طريقتها في الكلام أو موضوع الكلام. قالت: أرجوك يا ماجد بك. لا تتطلع إلى ساعتك بهذا الشكل. أنا حقاً محظوظة، ولكني لست أنانية. بعد أن عدت الى مكتبك هذا مواطناً عادياً لا يرافقك حرس ولا تحيط بك أبهة سمحت لنفسي أن أتقدم إليك فأحييك وأراك عن قرب. هذا منتهى تمتعي بحظي الحسن. ولأني غير أنانية اسألك أن تسمح للشباب المهتمين مثلي بآرائك أن يروك مثلي عن قرب، وأن يناقشوك في هذه الآراء. هذه هي الخدمة التي اطلبها منك يا بيك.
لم يكن ينتظر هذا من زائرته الفتية الحسناء. اذن فليست هي الصبية اللعوب التي تلاحقه بمبررات غير مقنعة. ولا هي الباحثة عن كسب، مادي أو معنوي، تتوسل إليه بشبابها وجمالها. قال متسائلا: آرائي؟ هل هم كثيرون، أو هن كثيرات، ممن لفتت أنظارهم وأنظارهن آرائي؟ دعيني أخبرك بما قد يخيّب املك: في خلال أحد عشر شهراً وثمانية أيام مضت، في المنصب الذي تعرفينه، وجدت...
قاطعته مسرعة، قبل أن يتم جملته، بقولها: وجدت آراءك عسيرة على التطبيق، فرفست المنصب برجلك!
داخلته بعض الدهشة لمقاطعتها له، ولجملتها التي عبرت حقاً عما كان يريد التعبير عنه. قال لها: أنت ذكية حقاً. وهذا غريب مع هذا الحسن في تكوينك.
قالت: شكراً. رفاقي يريدون أن يناقشوك في هذا. تفضل وأجبني بالايجاب على طلبي. نعم؟ في المرة القادمة لن نكون كثيرين. سيرافقني شاب واحد، هو خطيبي.
مرة أخرى شعر بالدهشة، كأنه فوجيء بما كان بعيداً عن خاطره كل البعد، فقال متسائلاً: خطيبك؟ أنت مخطوبة؟
فابتسمت للهجته المستغربة ابتسامة عريضة، وماكرة. قالت: هل تراني صغيرة على أن يكون لي خطيب؟ سني ثلاثة وعشرون عاماً يا ماجد بك. أم تراني أقل جمالاً من أن يخطبني أحد؟
ضحك هو هذه المرة، بانشراح، ضحكة قصيرة وقال: لا حاجة لك بتصيد الاطراء. أنت واثقة من جمالك. أهلاً وسهلاً بخطيبك وبك متى شئتما. لا. الأحسن أن أحدد الموعد منذ الآن... بعد يومين، مساء السبت في مثل هذه الساعة. إلى اللقاء إذن.

- ٤ -

عندما جاءا بعد ظهر يوم السبت، في الموعد المحدد، كان أول ما ورد على خاطر المهندس ماجد يعقوب أن مي لم توفق في انتقاء شريك عمرها المقبل. كان يوسف، وهو الأسم الذي قدمت به خطيبها إليه، شاباً ربعة في قوامه، أو أن ضخامة جسده وكرشه المكورة كانتا تنقصان من طوله، وهو غير قصير، في عين الرائي. كان على عينيه نظارتان سميكتان تعلوان شاربين يأخذان حيزا كبيرا من وجهه الأبيض في شحوب. وكان الخاطر الثاني للمهندس ان هذا الوجه ليس غريباً عنه. لقد رآه بلا شك قبل الآن، وليس من زمن بعيد. أين؟ إنه لا يذكر.
قالت مي لخطيبها بعد أن أخذ كل منهما مجلسه في مواجهة المهندس: أخبرت ماجد بك في المرة الفائتة بأني محظوظة بمعرفتي له، وبأن غيرتي تدعوني إلى أن لا أحتكر حظي الحسن لنفسي. بالطبع أول من يجب أن أشركه بالخير هو أنت يا يوسف. ثم أنك أنت الذي قلت بأن عندك أسئلة تتمنى أن توجهها إلى ماجد بك حول التضارب بين آرائه وبين طريقة مشاركته للحاكمين في سياساتهم فترة ليست قصيرة. تفضل وجه اسئلتك.. وعدني البيك بأنه سيكون واسع الصدر معنا.
قال المهندس باسماً: ما هذا يا آنسة؟
قاطعته قائلة بإصرارها السابق: مي!
قال، وقد زادت ابتسامته إتساعاً: العفو... ما هذا يا مي؟ متى وعدتك بما تقولين؟ ثم أنك تتكلمين كمن يريد أن يقدمني الى محاكمة، أو الى استجواب أبرر فيه سلوكي في أمور لا أدري صلاحيتك أنت وأصدقائك في الحكم عليها.
فتدخل يوسف في الحديث قائلا: هذا يا سيدي طبع مي. لا تعرف المداورة وتسير إلى مقصدها في أقرب طريق.
والتفت الى خطيبته قائلا لها: ألا تتركين لماجد بك أن يتعرف علينا أولاً؟ أنا شخصياً من المعجبين بك كنت أسمع منه في الندوات التي شارك فيها وكنت من حضورها، وبكل آرائه التي اقرأها أو أقرأ عنها. لذلك كنت أدافع عنه في ندواتنا الخاصة دوماً إذا كنت تذكرين.

إنك تتكلمين
كمن يريد
أن يقدمني
الى محاكمة
أو استجواب



◁ وتابع قوله متوجها بالحديث الى المهندس: نحن كذلك لنا ندواتنا يا بيك، وان كانت ندوات متواضعة. كنت أدافع عنك يا سيدي فيما ينتقدك به غيري. شيء واحد تمنيت أن لو كانت لي بك معرفة حتى أستوضحك عنه. وها هي المعرفة تأتي عن طريق خطيبتي العزيزة. فضلها عليّ كبير.

غيرت كلمات يوسف، باللهجة التي نطقها بها، من تقدير المهندس له، وهو تقدير لم يكن في أول أمره ايجابياً. ثمة لباقة وأثر من حسن اداء ما يقال وراء هذا الجثمان الضخم والملامح الكدرة. تمعن في وجه الفتى فلاحت له في عينيه نظرة ذكية لم يقو زجاج النظارات السميك على اخفائها. قال معلقاً على ما تكلم به يوسف: يبدو أن لي متتبعين في أفكاري أكثر مما كنت أتصور. حسناً يا أستاذ يوسف ما الذي تريد أن تستوضح عنه مني؟

بدا الشاب كالمتردد، أو كأنه يبحث عن صيغة تعبير مناسبة لجوابه، ولم يلبث أن قال: أردت أنا شخصياً أن أعرف كيف وافقت يا ماجد بك على ما يخالف الأفكار التي تبشر بها في ما نشرته من دراسات، وقبلت أن تتولى بنفسك الاشراف على تنفيذ البرنامج المسمى خطة السهم الأصفر؟

بغت المهندس، بل بهت، حين طرقت سمعه الكلمات الثلاث الأخيرة من سؤال يوسف. خطة السهم الأصفر؟! إنها سر الأسرار! من أين بلغ هذا الأسم الى علم هذا الشاب الغر؟ حاول أن يحافظ على سكون نفسه فلا تتبدّى دهشته في لهجة كلامه، فسأل مخاطبه في تؤدة: أي خطة هذه التي تذكرها؟ وماذا تعرف أنت ورفاقك عنها؟ مرة أخرى أجد أن لي سمعة تتجاوز ما أتصوره أنا لنفسي. أريدك أن تفيدني بما يقال عني ولا أدري به شخصياً. قبل ذلك أريد أن أقول شيئاً... يخيّل إلي يا أستاذ يوسف أننا التقينا قبل الآن. وجهك ليس غريباً عن ذاكرتي.

كانت الجملة الأخيرة وسيلة المهندس ليبعد مخاطبه عن النقطة الساخنة التي وصل إليها الحديث بذكره ما سماه خطة السهم الأصفر. وطاوعه الشاب فيما أراده من إبعاده عن تلك النقطة، إما لتنبهه الى أنه تسرّع في طرح سؤاله، أو لأنه ما كان يقصد من السؤال سوى إثارة ماجد يعقوب به. قال معلقاً على ما أورده المهندس: لم تخنك الذاكرة يا بيك. ما أذكره أنا هو أنك لم تتفضل فتوجه إليّ كلمة أو تسمع مني مثلها في مناسبة من المناسبات. وغير ذلك، لا بد أني وقعت في نطاق ساحتك البصرية أكثر من مرة. فقد كنت متعاقداً مع إحدى المديريات التي تدخل في نطاق مسؤولياتك... متعاقداً كمخبر صحفي، أتردد على مكاتب تلك المديريات، خارجاً وداخلاً، في الليل والنهار.

قال المهندس: والآن؟

تولت مي الإجابة على هذا السؤال، فأسرعت تقول: الآن لم تعد ليوسف صفة سوى أنه خطيب مي! فعلها مثلك يا ماجد بك. طلبوا منه ما لم يعجبه اداؤه فرفس الكرسي برجله... وان كان كرسيه ذا حجم صغير لا يذكر بجانب المقعد المخملي المطرز الذي رفسته أنت...

ضحك المهندس وقال: أنت مصرة على هذا التعبير: رفْس الكرسي. لماذا لا تقولين أن الكرسي سحب من تحتي فأصبحت أفترش الحصير؟ ومن يدري؟ حتى الحصير قد يسحب من تحتي فأعود الى تراب أمنا الأرض وحصاها... منها خلقناكم وفيها نعيدكم...

أتم يوسف الآية بقوله: ومنها نخرجكم تارة أخرى! أنا واثق يا ماجد بك أن المستقبل لك. إلا إذا كان القدر يريد بنا شراً لا شر بعده. رفست الكرسي أو سحب من تحتك، هذا لا يهم...

وارتسمت على شفتيه ابتسامة عريضة قبل أن يضيف: إسمح لي بأن أقول إني أخالف كثيراً من أصحابي بثقتي بسلامة تصرفاتك يا سيدي. وفوقها إني أحاول أن أقنع خطيبتي العزيزة بأن تكون أكثر فهما لدقائق الأمور كي تشاركني بهذه الثقة. إذا كنت لا تريد الحديث عن موقفك من تلك الخطة فإني لا ألح في استيضاحي، ويظل تقديري لك في مكانه لا يتزعزع.

قالت مي، مصطنعة لهجة العتاب: تنازلت هكذا يا يوسف؟ يبدو أن ماجد باك سحركم كلكم.

قال خطيبها: ألا ترين أننا أخذنا من وقت سيادته أكثر مما ينبغي. أخشى أن يتهرب منا في المرة القادمة. بالمناسبة يا ماجد بك... مي تريد أن تسدي إليها جميلاً تستحي هي أن تطلبه منك بلسانها.

قال المهندس: أيّ جميل؟ لماذا لا تفعل وأنت الذي وصفتها أنها تسير إلى مقصدها من أقصر الطرق؟

- فوضتني هي بالكلام عنها. أختها سهام، طريدتها في العمر، لا تصدق بأنك رضيت أن تستقبل مي أكثر من مرة. اقترحت مي أن نجمع لك اصدقاءنا في دار أهلها. إنها دار متواضعة في نفس شارع مكتبك القديم، تشرفها بقدومك وبشرب فنجان قهوة من يد أم عارف، والدة مي وسهام، فيها.

سكت المهندس لحظة وهو يفكر، في مضض، بهذا الاقتراح الذي لم يكن يتوقعه. قال لنفسه: بعد الفتاة خطيبها، والآن دار أهلها وأهلها! ومع ذلك لم تطاوعه إرادته في أن يرفض الدعوة محتجاً بأية حجة. هز رأسه ونطق بكلمتين تفيدان الموافقة، فقال يوسف بابتهاج: عظيم. شرف كبير لنا كلنا. والآن نستأذنك يا ماجد بك ونعتذر عن إزعاجنا لك في هذا المساء.

قال ماجد يعقوب وهو يصافحهما من وراء مكتبه مودعا: لا داعي للاعتذار. سررت بمقابلتك يا أستاذ يوسف، والفضل في ذلك لمي. هل أوصيك بها أم أوصيها بك؟

قال الشاب: إلى أن يعقد قراننا أوصيني انا بها. وبعدها، أبوس يدك ورجلك... ضحك الثلاثة معا. ولكزت مي خاصرة خطيبها بأصابع احدى كفيها قبل أن تسلم تلك الكف الى قبضة المهندس ماجد يعقوب وهي تقول: آه من الرجال!



حتى الحصير قد يسحب من تحتي فأعود إلى تراب أمنا الأرض وحصاها

- ٥ -

أغلق الباب وراء مي وخطيبها فعاد المهندس ماجد يعقوب الى مقعده ليشعل سيكارة جديدة من العلبة أمامه وليستعيد لنفسه كلمات خطيب مي التي شغلت باله. أي انسان يوسف هذا؟ وكيف تناهى الى علمه وجود برنامج اسمه خطة السهم الأصفر؟ أعضاء المجلس الخاص

العارفون بهذه الخطة لا يتجاوز عددهم أصابع اليدين، وهم مقيدون بقسم لا يترك منفذاً لتسرب أي خبر عنها إلى أية جهة، قبل أن يبدأ التطبيق. ان يشم هذا الشاب رائحة مهما كان قدرها من الضآلة عنها يعني أن هناك في حلقة الأمور العالية، البالغة السرية، نقطة ضعف خطرة ومخيفة.

ومي هذه الفتاة البارعة الجمال، الذكية، ما الذي يدفعها إلى أن تفرض نفسها عليه بهذا الالحاح؟ لم تكتف بتعريفه بنفسها، وبخطيبها، وان تطلب إليه أن يقبل بلقاء أصدقائها. إنها تجره الآن جراً إلى منزلها ليتعرف عليه أهلها. قال لها انه ليس مغروراً ولا سهل الانخداع. ولكنه يشعر بأنه انزلق إلى ما يجعل هاتين الصفتين تنطبقان عليه. أحقاً أن له، في آرائه التي عرفت له في أوساط المهتمين بأمور الفكر والسياسة، من المكانة ما يجعل مي وأبناء جيلها يتعلقون به هذا التعلق؟ أم ان لانزلاقه مبرراً آخر، هو جمال هذه الفتاة الذي يدير الرأس ويثير الرغائب؟ ما الذي يطمعها فيه، أو يطمعه فيها، وهي في ذروة شبابها وفي كنف خطيبها، وهو الرجل الناضج المحصن الذي ودع الشباب وخسر هالة السلطة التي تجذب الفراشات المزهوة والطامعات بالكسب؟

تساؤلات أدارها بينه وبين نفسه خلال دقائق طويلة، راودته بعدها فكرة أن يضع حداً لهذه المعرفة بالفتاة وما وراءها من تعرف بأسرتها وبلداتها. غير أنه لم يستجب إلى هذه الفكرة. ووجد المبرر لرفضها في رغبته باستقصاء ما تخفيه شخصية هذا الفتى يوسف ومعرفة ما تخفيه نظارتاه السميكتان واستفهاماته المريبة. هذا اذا لم يكن لابتسامات مي ذات الشفتين الموردتين، ولبريق نظرات عينيها الشهلاوين وضغطة أصابعها المشيقة على كفه، دخل كبير في ذلك المبرر الذي وجده لنفسه...

وهكذا رقي المهندس بعد يومين من لقائه بمي ويوسف سلماً ضيقاً مظلماً، في نحو الساعة التاسعة مساء، ليدخل لأول مرة دار السيدة أم عارف، في عمارة قريبة من البناء الذي كان يحتله قبل أن يترك المنصب. وهي عمارة كان منذ أسابيع قليلة يمر أمامها كل يوم فلا تلفت نظره بشيء.

كان ينتظر ان يجد الدار التي دخلها غاصة بفريق من الشباب، فتيات وفتيانا، في يد كل منهم دفتراً وقلماً، متهيئين إلى القاء أسئلتهم عليه وتدوين أجوبته عليها. إلا أنه لم يبصر في ردهة الاستقبال الصغيرة التي انفتح عليها الباب مباشرة، إلى جانب فتاة الدار مي، غير أختها وأمها العجوز. الأخت صبية في نحو السادسة عشرة، ليس لقدها امتلاء قد شقيقتها ولا لها تورد بشرتها. فهي سمراء ذات عينين سوداوين ووجه دقيق التقاطيع لا يخلو من ملاحة. أما العجوز، وقد بدا من استقبالها لضيفها أنها من البهجة في ذروتها، فهي امرأة بسيطة الملامح والملابس، عفوية التعابير، تبدو كأنها غير مصدقة بأن انساناً مثله يشرّف بيتها بزيارته. أدار هو نظراته، بعد أن رد على ترحيبات أم عارف المتتالية، في جنبات الردهة الصغيرة ثم ردها إلى وجه مي كالمتسائل. لم يخف على الفتاة معنى تلك النظرات، فقالت وشفتاها تتسعان بابتسامة مضيئة: ستقول إني خدعتك يا ماجد بك. أرجو أن لا تنقم علي وتحرد.

قال مستوضحاً: خيراً؟

قالت: كان يجب أن أتصل بك وأعتذر عن تغيير موعد اجتماعنا. ولكنني لم اجروء. بصورة خاصة لم أستطع أن أصدم سهام التي مضت لها ليلتان ولم يطبق لها جفن، في انتظار الساعة التي تفتح لك فيها باب منزلنا المتواضع.

قال: العفو. ولكني لم أفهم. ماذا عن الاجتماع؟

قالت: انه يوسف. استدعي لمهمة عاجلة تتعلق بعمل له. أنت تعرف أنهم صرفوه من الخدمة في مصلحته القديمة. حدث هذا، أعني استدعاءه، في آخر لحظة. ولما كان هو رأس الحربة في السؤال والجواب بين الشباب الذي اخبرناك خبرهم فقد وجدنا أن الغاية من الاجتماع لن تتحقق بالشكل الذي نأمله. لذلك لم أدع أحداً منهم. هذا الذي أخاف أن تنقم علي من أجله... أن أكون استغللت ثقتك وأضعت وقتك الثمين بغير داع....

سكت المهندس لحظة، ثم ما لبث أن ابتسم بدوره، وقال: لا تشغلي بالك. يمكنني القول أنك ازحت بهذا حملاً عن ظهري. كنت في هم مثل هم التلميذ المقدم على الامتحان. على كل هذه مناسبة سارة أن أتعرف على السيدة والدتك وعلى الآنسة سهام.

لعله لم ينزعج كثيراً حين لم يجد أولئك الشباب في انتظاره. هم الذين يحملون الشوق إلى لقائه، على ما تقوله مي، بينما لم يكن هو في شوق كبير الى لقائهم. ولكنه من ناحية ثانية وجد أن الفتاة أفرطت في استغلال مطاوعته لها، مطاوعته في قبول زيارتها، مفردة أو مع خطيبها، وفي دخوله دار أهلها لغاية اكتشف أنها لم تتحقق لهذا السبب أو ذاك. تذكر كلمة كان أبوه، رحمه الله، يرددها عليه كلما آنس منه تسرعاً في أمور لم تنضج معرفته لها. كان يقول له: يا ولدي، من خفف رأسه أتعب رجليه! وقرر في نفسه أن هذه آخر مرة يرى فيها مي. سيقطع الطريق عليها بعد الآن بأدب، وإذا الحت فبجفاء. بعد الآن. أما الآن فما حصل حصل، وعليه أن يمضي هذه الزيارة كما تقتضيه اللياقة ويقتضيه حسن التهذيب.

تحولت الزيارة القصيرة إلى سهرة. الأم القريبة من السذاجة شرحت صدر المهندس ماجد يعقوب وأضحكته بما روت له، في عفويتها، من مآخذها على هذا الزمان وأبنائه، ضاربة له الأمثال ومعددة الشواهد. أما الصبية سهام فكانت عصفوراً مغرداً مفتونة بشقيقتها وبضيف هذه الشقيقة ذي الأسم المعروف والمظهر الأنيق والطلعة الجذابة. وبين الحين والحين كانت الصبية وأمها تعتذران بشغل المطبخ وتتركانه لمي، فإذا اعتذرت هي له عن ضجيج البنت وبساطة الأم أكد هو لها أن هذه هي الأمسية التي يشتهيها لا ما كانت تدبر له من مقالب في مناقشة شباب أغرار همهم مماحكة من يفوقهم سناً وتجربة.

وعندما وقف المهندس ليستأذن ويودع كان ضيق الصدر قد فارقه بالكامل. ألحت عليه أم عارف أن يكرر زيارته، وأنه إذا كان استجاب لدعوة الشباب، ممثلا بمي، فإنها تأمل أن يزورها مرة أخرى، كرمى للشيخوخة ممثلة بها. قالت له ذلك بتعابير وبمفردات أثارت ضحكته، فوعدها أن يجيب دعوتها في أول فرصة تحين له. عند ذلك هتفت سهام قائلة: وأنا يا ماجد بك؟ ألا تستحق سهام زيارة خاصة بها؟

اتسعت ابتسامة ماجد يعقوب وهو يقول: أنت تستحقين زيارة خصوصية لشيطنتك. لا. بل لصحون الكبة نية واليلانجي التي اتخمتني بها ◁

كيف تناهى إلى علمه وجود برنامج اسمه خطة السهم الأصفر؟



◁ هذه الليلة. إلى اللقاء اذن، وعن قريب إن شاء الله.
ونزل من الدرج الضيق المظلم بسرعة كادت قدمه أن تزل بها فينزلق على الرصيف بعد الدرجة الأخيرة. تماسك وسحب نفساً عميقاً من صدره، وهو يتذكر عزمه أن لا يرى مي بعد هذه الزيارة، ثم وعده الصبية وأمها. وهمس لنفسه قائلاً: من حسن الحظ أني لم أقع أرضاً... أتصور أن أبي يهتف بي الآن من الدار الأخرى ويقول: أي بني، خففت رأسك كثيراً... فلا عجب أن تعثَّرتَ وانزلقت قدمك!

- ٦ -



لم يكذب المهندس ماجد يعقوب في وعده لأم مي واختها. فقد أعاد الزيارة للأسرة في دارها قبل أن ينقضي أسبوع واحد. ما الذي ساقه إلى أن يخفف رأسه، متعباً رجليه، بهذه السرعة؟ إنه الحاح مي، الفتاة الجميلة ذات العينين الشهلاوين والبشرة الموردة والقد المليء، في طلبها مقابلته. الواقع أنها لم تدعه الى زيارة دار أهلها، وإنما رجته في الحاح أن يستقبلها في مكتبه لأمر هام، وذلك في حديث على الهاتف بعد أربعة أيام من الزيارة الأولى. لم يقو على أن يكون جافياً في صدها كما حدث نفسه بذلك ذات مرة، ولكنه كذلك رأى أن مكتبه الهندسي، المعد لاستقبال متعهدين ورؤساء ورشات، غير صالح لأن تتردد عليه أكثر من مرة فتاة مثل مي، مهما كان وراء هذا التردد من براءة أو من مبررات فكرية وثقافية. لذا آثر أن يدعو هو نفسه إلى الدار الصغيرة، مذكراً الفتاة انه وعد أمها بالعودة إليها في أقرب فرصة، ومحدداً وقت قدومه في مثل وقت الزيارة السابقة. تلقت مي إجابته بعبارة شكر قصيرة خيل إليه، من لهجتها، أن الحرارة تنقصها بعض الشيء.
كانت سهرة قصيرة هذه المرة. لم تطل فيها إقامته، وأصر هو على لا تتعدى ضيافته فيها فنجان القهوة التقليدي. وعلى أن أم عارف وابنتها الصغيرة تلقتاه بترحاب وفيض سرور فإنهما ما لبثتا أن استأذنتا وغابتا في داخل الدار. لا شك في انهما عارفتان بأن مي تريد أن تحدث ضيفها بأمر هام فتركتا لهما ردهة الاستقبال. بهذا خلا الجو لمي فتحدثت هي كثيراً واستمع هو اليها طويلا. تحدثت مي بكلام كثير، إلا أن كلامها ظل خالياً مما يمكن إعتباره أمراً هاماً يستحق مجيء المهندس لمعرفته. وهذا ما أثار استغرابه، بل قلقه وضيق مشاعره، ولا سيما في أول ذلك الحديث الطويل.
أول ذلك الحديث كان عن يوسف. عرف ماجد يعقوب لأول مرة أن الفتى، قبل أن يكون خطيبها هو قريب لها. إبن خالتها على التحقيق. أو أنه ما أصبح خطيبها إلا لكونه ابن خالتها. والحت هي على وصفها له بأنه شاب ذكي واسع الاطلاع متعدد الصلات وأنه فوق ذلك معجب به، بالمهندس ماجد يعقوب، كل الاعجاب وواثق من أن الظروف العامة التي أبعدت المهندس عن الطريق الصاعد ستزول حتما ليعود إلى تولي أزمة الأمور. ومن الحديث عن يوسف انتقلت إلى الحديث عنه هو، ضيفها. أشارت إلى أن إعجاب يوسف به جرها إلى إعجابها الشخصي هي. فقد جاء يوسف اليها بكتابين من تأليفه، تأليف ماجد يعقوب، وأطلعها على مقالاته، فرأت فيه المفكر الذي عرف كيف يرسم للمثاليات التي تؤمن بها صوراً واقعية تكاد تلمسها بيدها. ربما كانت هذه القدرة في تحويل المجرد إلى مجسد قد جاءته من طبيعة تهيئته العلمية وعمله كمهندس. فالمهندس الذي يحول الخطوط المرسومة على ورق، في المخططات، الى عمارة أو جسر أو نفق هو أقدر الناس على تحويل المعنى المجرد والقيمة الفكرية التي لا قوام مادي لها إلى هيكل مجسم ثلاثي الأبعاد.
كانت مي تقول هذا بطلاقة وحماسة، وبعبارات منتقاة تنم عن أرضية ثقافية متينة أحس هو لحيازتها لها ببعض الاندهاش. ومع ذلك فانه لم يغتفر لها، في أعماق نفسه، استئثارها بوقته بهذا الشكل وتباعدها عن التطرق إلى الموضوع الذي جاءت به إلى منزل أهلها من أجله. عاوده الضيق بهذا التصرف منها، إلا أن ضيقه أخذ بالتضاؤل حين إنتقلت من الحديث عنه إلى الحديث عن نفسها أو، على الأصح، إلى الحديث عنها وعنه معا. وجد نفسه يتطلع إليها الآن بنظرة جديدة. أو أنه بدأ يرى فيها مجالي للحسن شغلته عنها برودة التعابير الفكرية والمعاني المجردة التي كان لسانها ينطق بها. تبدى له جمالها فاتنا، بل مثيراً. هاتان العينان الشهلاوان، ولونهما بين الزرقة والخضرة، اللتان تلتمعان كلما نطقت باسمه أو وصفت حالاً من أحواله. وابتسامتها الساحرة التي تكشف عن نصوع بياض ثناياها وتحلو بحمرة شفتيها وتورد محياها. وقدها الذي يهصره ثوب أزرق بخطوط أفقية عريضة تجيد رسم تكور صدرها الناهد واستدارة وركيها والتفاف ساقيها المشيقتين. صاحبة هذه المفاتن تتحدث عنه بوضوح وبحرارة والحاح، بينما يجهد هو نفسه في التفتيش، بين طيات حديثها، عن الأمر الهام الذي جاء لمعرفته... انه مغفل كبير! عليه أن يفتح عينيه جيداً ويدرك أن هذا الأمر الذي تريد هذه الفتاة الفائقة الحسن أن تفضي به إليه، والذي وصفته بأنه هام وهام جداً...

إنه مغفل كبير وعليه أن يفتح عينيه جيداً

قالت له إنها تعترف بأن سرورها كان كبيراً بعلمها أنه، حين تولى منصبه الكبير، سيحتل مكتبه في البناء القريب من منزل أهلها. منذ الساعة الثامنة من صباح أول أيام مجيئه إلى مكتبه وقفت في شرفة غرفتها المطلة على الشارع ترقب الموكب الذي سيقدم به إلى مقر عمله. الصحيح، لقد اصيبت يومها بشيء من خيبة الأمل حين لم تشاهد موكباً، بل رأت سيارة رسمية وحيدة تقف أمام عينيها وينزل هو منها دون مرافق. استطاعت في ذلك الصباح أن تتأمل فيه جيداً. رأته يقف دقيقة أمام المدخل فيرفع رأسه ويدير نظره في كل إتجاه كأنه يود التعرف على الشارع والأبنية فيه، وعلى سكان الأبنية. أو كأنه يريد أن يتأمل فيه أولئك السكان ويعجبوا بقامته الطويلة وقده الرياضي. من ناحيتها هي، لقد أعجبت بلا شك بهيئته الجسمانية وببزته الأنيقة، وبألوان ربطة عنقه، وحتى بقميصه المخطط في زمن لم يكن زي القمصان المخططة فيه شائعاً. ذلك كان في اليوم الأول. أما في الأيام التالية فهي تعترف أن اعجابها بمظهره العام كرجل في زخم عنفوانه أصبح مماثلاً لاعجابها به كمفكر ذي آراء عميقة، مؤثرة ومثيرة للجدل. وشيئاً وراء شيء أصبحت مدمنة لرؤيته الصباحية، تحس بالأسف والضيق والاحباط حين يتخلف عن مجيئه إلى مكتبه لسفر أو لشاغل، أو حين يتأخر بعض الشيء فيضطرها إلى الوقوف دقائق كثيرة، قد تصل إلى ساعات، في الشرفة أو وراء زجاج النافذة، مترقبة أن يأتي وينزل من سيارته فيدير رأسه إلى اليمين واليسار، ويخاطب سائقه بكلمة أو اثنتين، قبل أن يدلف إلى العمارة متسلقاً درجها الخارجي بخطاه الواسعة الواثقة.

ـ ومع ذلك يا ماجد بك . . لم يكن هذا حباً .
هكذا قالت مي في عبارة قطعت بها حديثها المندفع ، كأنها ترد بها على فكرة تكونت في ذهن المهندس أوحى إليه بها ذلك الحديث . وتابعت تقول : نعم لم يكن هذا حبا . لو كان كذلك لما كنت أخبرت خطيبي ، ابن خالتي يوسف ، به . وبصورة خاصة لما كان هو قبله مني أولا ، ثم شجعني عليه بعد ذلك . كيف شجعني؟ لك الحق في أن تسأل . كان يحدثني بالمكانة التي أخذتها في منصبك الهام ، وبقدرتك على أن تضع الأمور في نصابها في كثير مما كنا نشكو أو نخاف منه أو مما نطمح إليه . قلت لك ان يوسف ذكي ، واسع الاطلاع ، له صلات بمختلف أوساط المجتمع . كل ما كان يخبرني به عنك كان يزيدني تعلقاً بك . بل انه زين لي فكرة زيارتك وان أجد السبيل إلى أن أكون أقرب إليك مني في وقفتي الصباحية لرؤيتك . قال لي المبررات كثيرة لهذا القرب . . . مبرراتك انت الجوار والاعجاب ، وبالنسبة إليه ما سيعجبه فيك الذكاء والجمال . . . الشجاعة لا تنقصك ، فلا تضيعي هذه الفرصة المتاحة لنا نحن مجموعة الشباب حاملي الأفكار التي نريد أن تحظى بتأييده لها عن طريقك . . .
توقفت مي هنا قليلاً كأنها تنتظر تعقيباً من ضيفها على ما روته له . وحين وجدته ساكتاً ، مستغرقاً في اصغائه إليها ، عادت إلى الحديث قائلة : نعم انه زيّن لي التقرب منك . أغراني بذاك وشدد في اغرائي ، ولكنني قاومت اغراءه . لماذا؟ قلت لك لماذا في أول مرة استقبلتني فيها وأنت تجمع أوراقك في المكتب الذي كنت تتهيأ لهجره . خفت من أن لا تفهمني . ربما لذلك الخوف ، وربما لأني لم أرد أن تعرفني كممثلة لآخرين ، هم أصحابي وأصحاب يوسف ، متحدثة باسمهم . لعلي تطلعت إلى معرفة لي أنا وبدوافعي أنا . معرفة بيني وبينك وحدنا ليس للآخرين نصيب منها .
وسكتت . قال لنفسه : يا للشباب وأهوائه! ليس بين ما تقوله هذه الصبية المتفجرة أنوثة وحرارة عاطفية وبين التصريح بالحب إلا شعرة . كلام مثل هذا من فاتنة مثل هذه جدير بأن يدير رأسه ويدفعه الى أن يقوم من مجلسه ليأخذ كفيها فيضمهما بين كفيه ، ثم يحيط خصرها بذراعه ، ثم . . . إلا أنه تماسك . ذاك ما كان يندفع إليه في زمن مضى ، وفي طرف آخر . كزّ على أسنانه وراء شفتيه وقال ، بلهجة أرادها أن تكون أبعد ما تكون عن لهجتها المتوقدة : عزيزتي مي ، أريد أن اسألك . . . كنت تريدين أن تحدثيني بأمر هام . ما هو؟
وجمت . وخيل إليه أن شحوباً مفاجئاً رقى إلى وجهها فخفف من تورد خديها . وبعد لحظة من السكوت قالت : أنا غبية . نسيت عادتك في التطلع إلى ساعة يدك عندما تشعر بالملل . أنت من أنت ، وأنا فتاة أنهت منذ قليل دراستها الجامعية ولا تزال تحلم أحلام المراهقة! سامحني يا ماجد بك .
أحس هو بأنه غالى في جفائه أمام ما نفضت إليه من مشاعرها الحميمة ، فقال بلهجة أكثر لينا : لا تؤاخذيني . جئت من المكتب رأساً ، ولا تزال نفسية رجال الأعمال تلبسني . تريدين الصحيح؟ ما قلته عن يوسف أدهشني . تتحدثين إليه عن إعجابك بشخصي الضعيف فلا يثور ، بل يشجعك على التقرب مني . . . ألا يغار؟
قالت : أنا بنت خالته ، وهو كبير الثقة بي . وأحسبه كذلك كبير الثقة بك . أنت عنده عاشق مثل عليا ، لا وقت عندك ولا رغبة في عشق النساء .
ضحك ضحكة قصيرة ، خالية من المرح ، وقال : هو في هذا مخطىء . أنت قلت في أول لقاء لنا أن لي شهرة بحب النساء . . .
قالت : صحيح . وأضفت يومها أن شهرتك الأخرى هي أنك لست لطيفاً على من تتعمد التقرب اليك . ليس هذا المهم . في ذات مرة تحدث يوسف ، في معرض اعجابه بك ، عن برنامج خطير سمع عنه وعنك معلومات مثيرة ، تمنى هو أن يعرف صحتها ومزيداً من التفاصيل عنها . لا تنس ميوله الصحفية . . .
قاطعها قائلاً : خطة السهم الأصفر!
قالت : تماماً . انها هي .
وجم هو الآن ، وتساءل في سره عما إذا كان هذا هو الأمر الذي تريد مي أن تتحدث معه عنه . تناسى ما قالته قبل قليل وسألها : أين يوسف الآن؟
قالت : في عمله الجديد . اظنني أخبرتك بأنه وجد عملاً في بلدة قريبة . سيأتي إلينا في الأسبوع القادم .
تحرك في مجلسه ، وهو يتطلع إلى ساعة يده ، وقال : مي . . . كانت سهرة جميلة إلى جوارك ، ولو أني حرمت حكايات والدتك وشيطنات سهام . ترين أني أطلت المكوث . أتركك الآن ، فاعتذري عني لهما .
تقدمت هي إليه وعلى شفتيها ابتسامة خفيفة . عاد التورد الى وجهها بأشد ما يكون ، وخيل إليه ان انفعالاً كان يتملكها فيزيد من علو صدرها وهبوطه بانفساها ، وهي تقول : كانت زيارة لي أنا وحدي . استأذنتها في ذلك . متى أراك؟
ومدت كلتا يديها إليه . ملأ عطرها أنفه وهي تقترب منه ، فقبض على أصابع يديها بأحدى كفيه وربت بالأخرى عليها وقال : متى شئت . وإذا شاء يوسف أن يأتي معك فأهلا به .
وابتعد عنها خطوة الى الوراء حتى اسند ظهره إلى الباب المغلق . راح يتطلع إليها بنظرة ثابتة كأنه كان يتملى من مشهد قدها الملتف بثوبها الأزرق ، ذي الخطوط الأفقية العريضة التي كانت ترسم تقاطيع جسمها بوضوح مثير . ثم ما لبث أن ابتعد عن الباب لتفتحه هي له ، ولينحدر هو في السلم الضيق المظلم الى الشارع مسرعاً .

الشجاعة لا تنقصك فلا تضيعي هذه الفرصة المتاحة لنا



- ٧ -

مرة أخرى تبدى للمهندس ماجد يعقوب أن اهتمام خطيب مي بخطة السهم الأصفر يبعث على الريبة ، ولو تستر بمظهر فضول صحفي . ◁

◁ لم يكف ان تبلغ سمع هذا الفتى أخبار تلك الخطة بل انه يحاول أن يعرف عنها تفاصيل ليس من المصلحة أو السلامة العامة أن تتعدى معرفتها نفراً محدوداً في مستوى عالٍ من المسؤولية. أصحيح أن اعجابه، اعجاب يوسف، به هو ماجد يعقوب شخصاً وأفكاراً هو الذي دفعه إلى تشجيع مي على التقرب منه، أم أن هناك دوافع أخرى لها علاقتها بالخطة الخطيرة تدفعه إلى ذلك التشجيع؟ تساؤل ذو بال عليه أن يتثبت من جوابه، لقد أصبحت الخطة، حقاً، تحت إشراف مسؤولين آخرين بعد أن ترك هو منصبه، ولكن خطر أن يعرفها أفراد من طبقة يوسف والشباب المماثلين له لا يقتصر عليه وحده، بل يمتد إلى أوضاع وأحوال جوهرية لها تعلقها الكبير بأمن البلد حاضراً ومستقبلاً.

كل هذه الخواطر جالت في بال المهندس وهو يسير في الشارع بعد مغادرته دار أم عارف. ولكن... قالها وهو يستعيد لنفسه الكلام الذي سمعه من مي في تلك الدار، ويستعيد صورتها الساحرة الأخاذة... لكن، ماله يصرف تفكيره إلى يوسف ودوافعه ويغفل عما تفصح به خطيبة يوسف بكلماتها وتعابير وجهها المشرق، وحتى باغراءات جسدها الريان، عن تعلقها به فكريا وعاطفياً؟ قالت له ان اعجابها به ليس حبا... قالت ذلك بلسانها. إلا أن نظرات عينيها المشغوفتين، وبحة صوتها في بعض ما تقوله بلسانها، وتسارع أنفاسها عند وداعها له، كانت تعني حتماً أشياء غير التي تلفظ بها اللسان. إنها تحوم حوله كالفراشة المصممة على الاحتراق باللهب، وهو يصدها عنه بيده ويبعدها بمحاكمات فكره عن النار التي تعشق لهيبها. قالت له متى أراك... مصرة على أن تراه مرة ومرات. وها هي نفسه، حين تتذكر إصرار مي ذاك، تنعي عليه جمود حسه وبلادة عاطفته وتهتف به: استجب لاصرار هذه العاشقة... قل لها: تعالي إلى اللقاء الذي تهوينه... تعالي دون تأخير!

ولم يتأخر اللقاء الذي أدار حديثه بينه وبين نفسه، بل جاءت دواعيه مسرعة. ففي مساء اليوم التالي للزيارة، في نحو التاسعة مساء، وكان هو في مكتبه مكبا على دراسة مخطط جديد أعده له مساعدوه، رنّ جرس الهاتف، وكانت هي المتحدثة فيه. قالت: مساء الخير. حظي كبير أن أجدك في المكتب في هذه الساعة.

أجابها: أهلاً. صرفت الموظفين وبقيت، لأن عليّ أن أنجز عملاً يختص بي وحدي. كيف حالك؟

قالت: بودي أن أخبرك عن حالي. اطمعتني بأن أتصل بك متى أشاء. أريد أن أراك الآن، لأمر هام.

تضاحك في سماعة الهاتف وهو يقول: كل الأمور هامة عندك يا مي. ولكن الساعة متأخرة، ولديّ عمل. تعالي غدا في العاشرة قبل الظهر.

خيّل إليه، من إصرارها في لهجتها، انها صكت فكيها على لسانها وهي تقول: ارجوك. أمر لا استطيع تأجيله الى غد. يكفي اني صبرت عليه البارحة فلم اخبرك به كما كان يجب ان أفعل. في دار أهلي لم يكن ذلك ممكنا.

سكت هو قليلا قبل أن يجيبها بقوله: كما تشائين. أهلا وسهلا بك دوما. انما ضعي في بالك اني لا استطيع أن اسقيك فنجان قهوة. انصرف كل موظفي المكتب. ستجدين الباب مغلقا، اقرعي الجرس لأفتح لك بنفسي.

وفتح لها الباب بنفسه كما قال. لم يلفته بعد دخولها، بل تركه موارباً، وتقدمها نحو غرفة المكتب مخترقاً قاعة الخرائط. على شفتيه ارتسمت ابتسامة خفيفة، بعثها إليهما ما جال في خاطره من أن زيها زي من جاء لأمر هام حقا. لم يرها قبل اليوم في مثل هذا الثوب المغرق في السواد، والذي يصل كماه إلى المعصمين وترتفع قبته حتى أصل العنق. ليس لباس حداد قطعا، فاناقته لا توحي بذلك، وتبين له، حين جلست على كرسيها أمامه، حسن تفصيل هذا الثوب بحواشيه المزركشة والمزينة بدانتيلة بيضاء دقيقة التخاريم. حدث نفسه بأن محتوى دار أم عارف من الأثاث لا ينم عن ثراء ساكنيه، ولكنه يرى كل ما تلبسه مي منطبقاً على متطلبات آخر زي في الذوق والنوعية. وهز رأسه، ربما لينفض عنه خواطره حول جمال ما ترتديه مي، وعن جمالها هي في سواد ما ترتديه، وقال ممازحا: مرة أخرى، أهلا وسهلا. أصبحت أحاذر من التطلع الى يدي خوفاً من ملاحظتك حول تطلعي الى ساعة معصمي. ما هي هذه القضية الخطيرة التي لا تستطيع الأنتظار الى الغد؟

قالت: أعرف أني اخيّب دوماً أملك فيما أقوله ثم لا أفعله. ولكني يا ماجد بك في حيرة... حيرة كبيرة. الأمر يتعلق بيوسف.

عقد ما بين حاجبيه وقفزت الى ذهنه تساؤلاته امس عن يوسف هذا. قال: أخبرتني أنه في مدينة قريبة وأنه سيقدم في هذين اليومين. هل جد شيء جديد؟

قالت: بل هو شيء قديم، ولا أدري كيف أرويه لك.

قال: تكلمي. إذا كانت نصيحة فلن أتأخر عن تقديمها لك حسب قناعتي. وإن كانت سراً فطمئني بالك... أنا كما تقول العجائز، صدري بئر عميق ليس له قرار.

أعادها بلهجته الممازحة فابتسمت مخففة من مظهر الجد الذي دخلت به المكتب. قالت: إني أخشى مما سأقوله لك على يوسف، وأخشى منه على نفسي اذا عرف أني أخبرتك به. ربما قتلني.

فردّ عليها، في استغراب لم يفتعله: إلى هذه الدرجة؟ لماذا تقولينه لي اذن؟ لا أظن أنه يحق لي أن أستمع إلى كلام تضر معرفتي إياه بك وبخطيبك.

فسكتت لحظة، ثم تنفست بعمق، كأنها تجمع قواها لوثبة خطرة، قبل أن تقول: سأروي الحكاية كلها لك، أياً كانت النتيجة. إذا عرفت أي الخطر أعرّض ابن خالتي له في صراحتي اليوم فستغفر لي محاولتي خداعك في الماضي.

قال، والاهتمام الجاد يصبغ لهجته: أنت كنت تحاولين خداعي في الماضي؟ بماذا؟ تكلمي أرجوك.

فلم تجب على سؤاله مباشرة، وإنما استمرت في كلامها قائلة: كنت يا ماجد بك فخورة بابن خالتي. فخورة بذكائه ولباقته، وبحسن تقييمه للناس والأوضاع، وبثقافته واطلاعه الواسع في قضايا الفكر والسياسة والعلاقات الاجتماعية. هو الذي دلني عليك قبل أن أسمع بك. وهو الذي شجعني، كما أخبرتك، على أن أجد الطريقة لأصبح قريبة منك. لم أقل لك كل الحقيقة البارحة. في محاولته دفعي إلى مقابلتك أيام كنت أنت في مكتبك في شارعنا، وأمام ممانعتي التي لم يجد لها مبرراً، صرح لي أن كسباً كبيراً ينتظره من توثيق صلتي بك. لما استوضحته عما يعني لفظ أمامي لأول مرة اسم ذلك البرنامج ذي الأسم الغريب: خطة السهم الأصفر...



لم يرها قبل اليوم في مثل هذا الثوب المغرق في السواد

لم يملك المهندس نفسه عن أن يقاطعها فيقول، قارعاً المنضدة أمامه بالقلم الذي بيده، بقوة: متى ذكر لك هذا الأسم؟
قالت: قبل أن ترفس ذلك الكرسي برجلك، واعذرني على استعمال هذا التعبير الذي لا تحبه، بأيام قليلة. كان يعرف انك مقبل على ترك المنصب. قال لي إن جماعة تربطه بها رابطة وثيقة عرفت بوجود هذه الخطة، وأنه هو في حاجة ماسة إلى أن يعرف تفصيلاتها منك شخصياً. ولكلام كثير تحدث به عنك. وحين تجرأت وجئت إليك لأول مرة كنت مدفوعة إلى ذلك بما قاله من أن المعرفة التي يسعى إليها، ولن تأتي إلا عن طريقك، هي بالنسبة إليه مسألة حياة وموت. لم يكن أمامي إلا أن أساعده، فجئت اليك. واعترف بأني جئت اليك آنذاك في محاولة مني لخداعك.
وسكتت، وسكت هو. أحس بالغضب، ومع الغضب أحس بغم ثقيل يملأ صدره. إذن كان كل ما سمعه منها في الأيام الفائتة خداعاً انطلى عليه. صدقت عليه الكلمة التي زعم أنه بعيد عن الاتصاف بها، فها هو يجد نفسه مغروراً وسهل الانخداع! وقبل أن يجيبها بكلمة يسرّي بها شيئاً مما استولى على مشاعره من الغضب والغم، قالت هي: ها تراني أعترفت. اعترفت بأني كنت أحاول خداعك، ولكني لم أخدعك.
قاطعها، قائلاً بلهجة ساخرة: صحيح؟ وكيف هذا؟
قالت: كل ما قلته عن إعجابي بك، منذ أول تعارفنا الى زيارتك لي أمس، كان صحيحاً. لم أكذب عليك في هذا. لا. إذا كنت كذبت ففي شيء آخر. . . أمس قلت لك أن ما أحمله هو إعجاب مجرد، وليس حباً. الصحيح الذي أجرؤ على اعلانه الآن هو أنه، أي العاطفة التي أحملها لك، هو حب يا ماجد بك. حب يجرفني. إني أحبك يا سيدي.
توقد وجه ماجد يعقوب كأن ناراً كانت تنبعث من مسام بشرته. في صدره كانت تتضارب مشاعر لم يعد يتبين منها الغضب من الحزن من الدهشة من الغبطة. اتضحك منه هذه الفتاة أم تأتي طائعة لتلقي نفسيها بين ذراعيه بكل فتنتها وذكائها؟ أتراها تعشقه حقاً أم أنها تستغفله محاولة اغواءه لتصل منه إلى بغيتها الخطيرة؟ قام من وراء المنضدة، مندفعا بانفعالات وجدانه، وراح يسير في الغرفة الواسعة جيئة وذهاباً، يعض على شفتيه، دون أن يلتفت إلى مي التي كانت تلاحقه بنظراتها من أقصى الغرفة إلى أقصاها. وكأنما أخذت بانفعاله وأحست بالشكوك التي كانت تعتمل في صدره، فرفعت صوتها قائلة: أرجوك قف لحظة وتطلّع اليّ. لم أكذب في لفظة واحدة مما تكلمت به، ولا في الاعتراف بحبي لك. هل تريد برهاناً على الحب؟ البرهان هو أني لم أخدعك، بل خدعت من أراد مني أن أخدعك. يوسف، إبن خالتي الذي يعزّ عليّ، خطيبي، هو الذي رحت أخادعه لأعرف لماذا يسوقني في هذا الطريق. وعرفت. عرفت كل ما كان في حوزته من معلومات عن تلك الخطة. عرفت قيمتها في حماية بلدنا، ومن هم الذين يجرون متكالبين لكشف أسرارها حتى يبطلوا تلك الحماية. عرفت أي المخاطر تتهدد يوسف إذا لم يحصل على تلك الأسرار، وأي الرؤوس تسقط إذا كشف اللثام عن الجماعة التي تدفع يوسف الى دفعي كي أغويك. وها أنا جئت لأقول لك هذا. ما جئت الا لأني يا ماجد بك. يا ماجد. . . صدقني!
كيف يمكنه أن لا يصدقها؟! نطقت كلماتها الأخيرة بصوت منكسر، بل بجهشة بكاء، ونهضت من كرسيها مستديرة نحو الباب، كأنها عزمت على الانصراف. كان هو قد توقف عن ذرعه الغرفة بخطواته، واتكأ على أحد المقاعد يستمع إلى سيل الكلمات المتدفقة من شفتيها المحمومتين. أمسك بكتفها وجرها، مانعاً إياها من الخروج، إلى مقعد عريض في صدر الغرفة حيث أجلسها وجلس الى جانبها. وحين رأى عينيها الشهلاوين مغرورقتين بالدمع فاض صدره حنواً. كانت ترفع وجهها متطلعة اليه لحظة. ثم لا تلبث أن تغض من نظرها أو تبعده عنه متطلعة الى الجدار المقابل. ووجد نفسه يضع سبابته اليسرى تحت ذقنها، مديراً إليه وجهها، ثم يجري بأنملة خنصره الأيمن على وجنتيها ليمسح عنها قطرات الدمع المتدحرجة عليهما. مالت برأسها إليها وصدرها يعلو ويهبط بنشيج مكتوم، فقرب وجهها منه ببطء وأحاط بذراعه اليسرى منكبها وأطبق على شفتيها في قبلة لاهبة وطويلة. . .
كانت لحظة رائعة، وأول المنعطف في درب تصورا، هو ماجد وهي مي، انهما سيترافقان فيه طويلا، ولدواع كثيرة، ولما كان عليه أن يتركها في الأيام القليلة القادمة لأن مهمة ملحة تقتضيه السفر الى عدد من البلدان الغربية، فقد طمأنها، ومنّى نفسه كذلك، بأنه عائد إلى البلد عما قريب. وها هو اليوم، ولو أن غيبته طالت أكثر مما توقع، ها هو اليوم قد عاد. . .

- ٨ -

قطع المهندس ماجد يعقوب مسافة طويلة في سيره على ضفة النهر، في عكس اتجاه جريه، حتى أبعد عن البيوت المسكونة وقارب منطقة البساتين. كانت ذكريات معرفته بمي ولقاءاته بها، في زياراته لأهلها وزياراتها له، تزدحم في خاطره متتابعة بانتظام أو متقاطعة ومتداخلة، متمركزة حول صورتها هي بشبابها وجمالها، وبشخصيتها المتفردة وعاطفتها المتوقدة. وبين الحين كان يثوب إلى نفسه في لجة التذكر على صوت، ينبعث من أعماق وجدانه، يهتف به: كفاك يا ماجد، رحلت مي عن دنياك رحيلاً أبدياً. . . لن ترى مي بعد الآن!
يذكر أنه بعد يومين من قدومها إليه تلك الأمسية طلب إليها بالهاتف أن توافيه إلى المكتب عند الظهر. وجاءت. أخبرها أنه سيبدأ رحلته في الغد، وأنه اتخذ من الاجراءات كل ما يجب اتخاذه في الموضوع الخطير الذي يشغل باليهما. انه شخصياً يضمن سلامة يوسف من الأذى إذا أفضى بكل ما يملكه من معلومات إلى الأناس الذين سيتصلون به ساعة عودته إلى المدينة من مقر عمله الجديد. عليه أن يعلم المتصلين به بالجهة التي تستفسر عن تفاصيل خطة السهم الأصفر، وعن المصدر الذي انطلقت منه أول المعلومات المتعلقة بهذه الخطة، وان يعطي بصورة خاصة أسماء المواطنين الذين بدرت منهم بادرة تعريف بالخطة مهما بلغوا من علو المكانة أو كان مقامهم في مراكز المسؤولية. لن تزج هي، مي، في مستنقع التحقيقات المتعلقة بهذه القضية. أما إذا تمنع يوسف عن الإدلاء بما يعرفه، أو حدث ما يحول بينه وبين الادلاء، فإنها ستسأل مكانه. واجبه، هو ماجد، يطلب إليها ذلك، وواجبها هي أن تجيب ما يطلب منها. فهي على هذا لن تستدعى إلا حين لا يكون

أي الرؤوس تسقط إذا كشف اللثام عن الجماعة التي تدفعني إلى إغوائك ؟



◁ مجال لاعفائها من الاستدعاء والسؤال.

وعلى هذا سافر المهندس الى مهمته. في غيابه هزت المجتمعات وأوساط البلد المختلفة تلك القضية التي استأثرت بالعناوين الكبيرة في الصحف وطارت بها الأخبار الى كل مكان. عامة الناس، بل كلهم باستثناء نفر قليلين، لم يدركوا من القصة سوى أن جرذاً كبيراً وقع في الفخ بعد أن قضى شهوراً وأعواماً يحفر في أسس البناء ليقوضه ويقرض في نسيج الكيان ليبليه. أما ماجد فكان يرى، في ملاحقته على البعد للأخبار، ثمرة التتبعات التي حركها هو وراء معرفة شاب في مقتبل العمر، لا يتقلد أية مسؤولية، بوجود برنامج بالغ السرية والخطر اسمه خطة السهم الأصفر. أمران كانا يشغلان باله في ملاحقة تلك الأخبار، يقلقه أحدهما ويريحه الآخر. الأول هو غياب اسم يوسف عنها، والثاني غياب اسم مي وثمة أمر ثالث كان يتبينه، وما كان لانسان غيره في غير موقعه أن ينتبه إليه، هووجود فجوات مشبوهة في طوق صلات الجرذ الكبير وتنقلاته في الأوساط التي تسلل اليها. قال لنفسه: سقط الجرذ حقا، ولكن أعواناً له، أو خلائف، لا يزالون في مخابئهم لم يتعرف عليهم أحد. سأعود إلى البلد ولا بد أن أبذل جهدي في السعي وراء معرفتهم. ومي، التي لم تقل ما عندها ما دام إسمها لم يرد في مدار المحاكمات، ستعينني في هذه المعرفة!

كانت مي في الأسابيع المتتالية التي بعد فيها عنها في رحلته، تسكن خاطره بصورة مستمرة. صورتها كانت ترافقه في تنقلاته بين البلاد المختلفة وفي مشاغله ومقابلاته المتنوعة. وكانت أصداء صوتها تتردد في سمعه وفي حنايا صدره، لا سيما كلمتها تلك التي الهبت مشاعره حين هتفت قائلة: اني أحبك يا سيدي! إنها تحبه... يحبه كل ذلك الحسن وكل تلك الفتنة وكل ذاك السناء! وهو، أتراه يجرؤ على القول إنه لا يحبها؟ إذن لماذا تعمر ذاكرته بهذا الشكل ساحرات الصور من جمال طلعتها وامتشاق قدها ومفاتن جسدها، تثير شوقه وتملأ لياليه أحلاماً وأيامه تخيلات؟ انه عائد إلى البلد، ليس لمجرد أن يكتشف ما وراء الفجوات الخطرة في صلات الجرذ الكبير، بل ليرى مي فيضمها بذراعيه، ويسير برؤوس أصابع كفيه على بشرة وجهها الموردة، ويغرق نظراته في نور عينيها الشهلاوين، وليطبق شفتيه على شفتيها اللتين تنطفان عطراً وشهداً...



نعم إنه لعائد، وقد عاد! عاد وفي جيبه علبتان تحتويان هديتين، واحدة لسهام والثانية لمي. وأين مي؟ مي ماتت... هكذا قالت له أم عارف ببرود، وبخشونة وجفاء. كيف ماتت؟ من العملية... بهذا أجابته أيضاً بالخشونة نفسها والجفاء نفسه. أية عملية هذه التي قتلت مي؟ تنبه إلى أن صدمته بما سمع شغلته عن الاستفهام الذي هو حق له. كيف خرج دون أن يعرف تفاصيل موت مي، ولماذا كان لقاء العجوز وابنتها بهذا القدر من الاستهانة، ومن الضيق والقسوة؟ لا بد له من الرجوع إليهما في دارهما، ليستفهم وليعرف...

وانكفأ راجعاً، يكاد يعدو في عجلته في الرجوع. ورقى السلم، الضيق المظلم، عدوا كذلك. ضغط باصبعه جرس الباب ضغطة طويلة جديرة بأن تبعث الفزع الى قلوب ساكني الدار في هذه الساعة المتقدمة من الليل. كان قد نسي كل إحساس باللياقة والتهذيب في لهفته إلى أن يعرف الجواب على الأسئلة التي هيأها ليلقيها على أم مي وشقيقتها. لم تتأخر اضاءة الردهة التي كانت مطفأة المصابيح، وفتح الباب نصف فتحة أمام ماجد يعقوب. من خلال تلك الفتحة غير الكاملة شاهد هو أم عارف تقف عند الباب المقابل، في رأس الممر المؤدي الى داخل المنزل، تتطلع إليه بنظرة قاسية. أما سهام فكانت وراء درفة الباب ممسكة بمزلاجه، لا يبدو عليها أنها تنوي أن تفتحه بما يسمح له بالدخول. كانت ترتدي قميص نوم يشف عن قامتها النجيلة وعن حمالة صدر تغطي ثدييها المراهقين. لم يحاول هو ان يقسرها على ان تتنحى عن موقفها وراء الدرفة، واكتفى أن يلقي عليها أول اسئلته من مقامه على عتبة المدخل. قال: سهام... صدمني الخبر، فلم استفهم عما حدث. كيف... كيف ماتت؟

لاحظ أن أم عارف استدارت، بعد أن طرح سؤاله، ودلفت الى الممر وراءها من الباب الآخر دون أن تعنّي نفسها بسماع ما سيقوله. أما الصبية فقد لاح عليها التردد. أدارت رأسها الى حيث اختفت أمها قبل أن تلتفت إليه وتثبت عليه نظرتها. نظرتها كانت حزينة، وكان وجهها شاحباً وفمها مطبقاً. وبعد أن ظلت ساكتة لدقيقة فتحت فمها وقالت بصوت متهدج: أنت السبب!

صاح في دهشة واستنكار: أنا؟!

قالت: أرجوك لا تعد إلينا. لا نريد أن نراك. يوسف أخبرنا بكل شيء.

سأل مرة أخرى: وأين هو يوسف؟

قالت: لا تستطيع أن تناله بضرر. انه في مكان بعيد. ذهبت إليه مي لأنه استدعاها إليه. أخبرنا بالخطر الذي يهددها والذي جاءها من وراء معرفتك المشؤومة. كنا ننتظر ان يعقد قرانهما هناك. ولكنها هناك مرضت، وهناك أجريت لها العملية الجراحية، ومن هناك جاءتنا جثة بلا روح. لولاك لما جرى ما جرى. أنت السبب، فلا تعد إلينا...

وأطبقت الباب في وجهه بعنف، فارتد الى الوراء، كأنما تلقى على وجهه صفعة مباغتة، أليمة ومهينة.

- ٩ -

نعم، لقد ماتت مي...

وتقول سهام إنه السبب! هكذا أقنعها وأمها يوسف، الذي انقذه موتها من مصير الجرذ الكبير. أنقذه وغطى على الفجوات التي كان يمكن أن تملأها معلومات تعرفها مي، جديرة بأن ينكشف بها أعوان الجرذ الكبير وخلفاؤه. لقد عُلّق عنق ذلك الجرذ بحبل المشنقة، ولكن يوسف ومن وراءه ظلوا طلقاء. يوسف الذي استدعى إليه مي، موهما إياها بخطر يتهددها، فغادرت البلد لتجرى عليها عملية جراحية. تلك العملية الجراحية لم تكن في البال ولا في التوقع. الله يعلم أنها، إذا كانت ثمة عملية، إنما اختلقت ودبرت لتبقى تلك الفجوات فاغرة فاها بمجاهليها المخيفة... ولتذهب ضحيتها مي الجميلة والذكية والعاشقة، مي الحبيبة. □

سقط الجرذ حقاً ولكن أعواناً له أو خلائف لا يزالون في مخابئهم لم يتعرف عليهم أحد

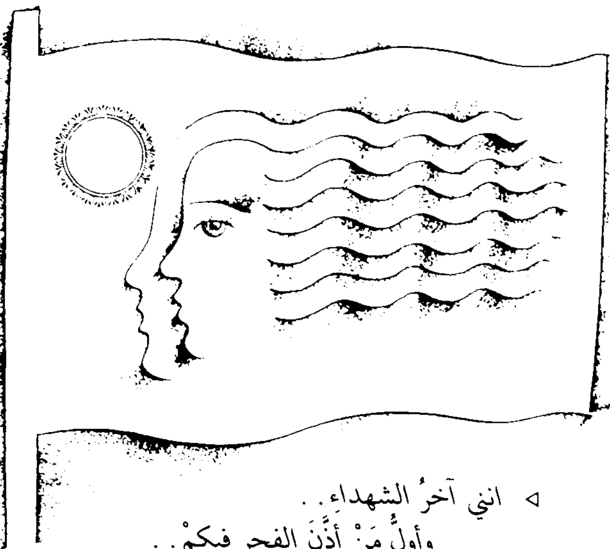
الهيكل

سهيل ابراهيم

■ قبلَ كلُ الكلامْ
أستويْ رافعاً رايتيْ . .
وأقولُ على كلٍّ ما رأتِ العينُ
ـ يا صاحبيَّ ـ السلامْ!
مَنْ يبادلُنيْ حُلمهُ
بانطفاءَةِ قلبيْ . . .
فأكتبُ اغنيتيْ . .
وأشيعُ موتايَ نحوَ الثرى
ثم أعلنُ فصلَ الختامْ!
انني أتبرأُ من زمني . .
وأعيدُ إلى أمتي نسغها . .
شاهداً انني عِشتُ هذا الجحيمَ
الذي ابتدَعْتهُ لعُمريْ
وهادنتْ سادتها
هدنةَ الخوفِ
منذُ الفِطامْ!
فأنا أعزلٌ . .
أتأبطُ حُلْمي، وأمشيْ، فيلسعُني،
فأدورُ على عقبيَّ،
وأصرخُ في الصحراءِ التي سكنتني
مدى العُمرِ . . باسم ِ العروبةِ . .
ثم أرشُ على الجرح ملحاً
وأقصدُ برَّ الشآم!
آه ما أبعدَ الوطنَ العربيَّ عن الشعراءِ . .
التخومُ وراءَ المدىْ . .
الأمهاتُ وراءَ البحارِ . .
وأنفاسُ أحبابنا . .
سافرتْ في الشهورِ الحرامْ.

إنني اعزلٌ
فوقَ ظهرِ جواديْ
وموتِي الى جانبي . .
صورةُ القاتلِ المُرتجى
شهقةُ الموتِ ماثلة
تحتَ حدِّ الحُسام!
أمةٌ دونها فارس . .
هكذا يتخبطُ عمرو أمامكمُ بدمٍ . .
تعرفونَ خضابَ الدم العربي:
القتيلُ لكُمْ . .
منكُم القاتلونَ . .
ومِنْ قدسِكمْ وترٌ واحدٌ
شـدَّ كُلَّ السهامْ
إن لعمرو دوياً
اذا ضاقتِ الأرضُ من حوله
يمتطيْ صهواتِ الغمامْ.
ها هوَ الآنَ يخرجُ مِنْ موتهِ . .
طائراً مِنْ رمادٍ،
على صدرهِ جُرحهُ . .
وعلى جفنهِ حُلُمٌ لا ينامْ!
سيذيعُ لنا سرَّهُ . .
فاسمعوا مفرداتِ الأذان،
الذي ضاعَ من عُمرنا،
وهدمْنا مآذنهُ . .
كومةً من ركامْ!

◁



▷ انني آخرُ الشهداء . .
وأولُ مَنْ أذَّنَ الفجر فيكمْ . .
وأولُ من عرفَ السرَّ
في زُرقة الأفق
حينَ يطيرُ الحمامْ !
انهُ من خداع البصيرةِ:
قلتُ لكُمْ . .
طيِّروا كمشة مِنْ رصاص . .
فيتسعُ الأفقُ . .
أو فاقْتفوا خُطواتِ الامامْ . .
إنني أولُ العاقدين اليدينِ على الصدرِ . .
قُلْتُ لكُم :
قد نويْتُ الصلاةَ على الحرب !
فرْضاً على كلِّ مَنْ يستحقُّ السلامْ !
وأنا أعزلٌ . .
كنت أمسكُ حُلميْ ،
كما امسكُ الجمرَ، يا صاحبيَّ ،
وأهزَجُ اغنيتي مُفرداً في الزحامْ :
فارسٌ واحدٌ لا مثل ،
بطلٌ يفتدي حُلمنا :
ليسَ من حولنا بطلْ . .

* * *

صاحبيَّ نسيرُ الى حتفنا :
خلفنا حشرجاتُ النشيدِ
الذي فصَّلوهُ لأحلامنا ـ زمناً ،
ورموهُ على قدم الغزو
في حَلَبَاتِ الصدامْ . .
لم تكنْ ضيعةً في سراب . .
ولكننا ضعفاءُ أمامَ نداءِ الترابِ . .
يُؤرقنا أن نرى وطناً ،
في المزادِ يُباعُ على عرشِهِ
حَجراً من رُخامْ . .

لم نُقاتلْ لنصنع معجزة :
هزمتنا الحوادثُ ـ يا صاحبيَّ !
هاكُمْ أظافرهُمْ في الصدورِ
التي نهدتْ لتقاتِلَ .
هاكُمْ بقايا السياطِ على الجلد
مُعجزةُ الميْتَ في كفِّ جلادِهِ !
موتُهُ مثلما يشتهي ،
فينالُ الوسامْ . .
آهِ ما أبعدَ الوطنَ العربي عن الله . .
فرسانُه للمقاصل . .
تُجارهُ للدِّمَقْسِ المؤسى
بلابلُه للسجونَ
عواهرُهُ للاعقَ من ذهبٍ
في الخدورِ الخفية !
أنجمُهُ للاهي الملوكِ !
وعشاقُهُ لفروضِ الصيامْ !
امةٌ تتبرأ من سيفها
ورصاص مخازنها ،
ثم تلوي على حجرٍ
شقَّ صُبحَ فلسطينْ !
مِنْ حجرٍ قد بدأنا
وفي حجرٍ ننتهي !
حجرٌ أوحدٌ جردتْهُ زنودُ الصغارِ
لمعركةِ القُدسِ
طوبى لمَنْ يحسن الرميَ
ذاكَ قتالُ الشوارعِ
دبابةٌ دونها حجرٌ
قاتلٌ دونهُ جنةٌ
غاصبٌ دونهُ أمةٌ مِنْ نعَامْ
يا بلادي
بلادَ الرمالِ الفسيحةِ
والنفطِ، والمالِ
والدولِ الحُمرِ والبيضِ
والأغنياتِ التي سيجتْ
عُمرنا بالحماسةِ
ثم دعتنا الى حرب أصنامنا
اننا نتبرأ من عارِ هذا الزمان !
ونعلنُ أنسابنا
للرمالِ التي انجبتْ بشراً

لا شياهاً!
لنفطِ الجزيرةِ أنى تدفقَ
في شريانِ العروبةِ
لا في المصارفِ،
للأغنياتِ التي انتخبتْ
مفرداتِ الحماسةِ من دَمنا
ثم صادرَها فقهاءُ الكلامْ!
اننا نشتري حُلمنا
بدمٍ . .
بدمٍ . .
بنياشينِ سادتنا.
ومراوحِهمْ لحظةَ القيظِ!
في ردهاتِ السياسةِ
بالمطرِ العربي الذي فاضَ
وحْلاً وكحْلاً على الطرقاتِ
فأطفالنا:
في سلاسلِ مستقبلٍ
لم يحنْ بعد
بالحربِ أو بالسلامْ!
انه حُلمنا . .
وطنٌ واحدٌ لا دولْ
فارسٌ يفتدي حُلمنا:
انْ تعذَّرَ دورُ البطلْ!

* * *

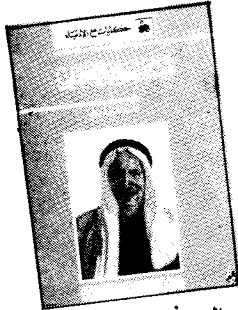
قيلَ كُلُّ الكلامْ
والزمانِ على حالِهِ
وطبولُ القبيلةِ
تستنفرُ الأمهاتِ الى الثُكلِ!
من لا يموتُ كما تقتضي الحربُ
سوفَ يموتُ على يدنا
فديةً للنظامْ!
فعظامُ البغايا
تُفيدُ إذا أمطر الليلُ خمراً
على ملكٍ قادرٍ
وتفيدُ عظامُ الفوارسِ
إنْ أمطر الليلُ من حوله سأماً
أترونَ اذنْ كم تُفيد العظامْ؟
صاحبيَّ . . هنا دورةُ المدنِ
منْ حولنا قفصٌ
والرياحُ على حالِها!

من يمينِ العروبةِ
حتى يسارِ العروبةِ،
من مشرقِ الشمسِ حتى الغروبِ
الرياحُ على حالها
هلْ يطولُ الوحامْ
أنكونُ؟ ـ وقدْ لا نكونُ ـ
نفيقُ على حُلمنا
أم يطولُ السُباتُ
ونمسكُ أقدارنا في المنامْ
انهمْ أهدروا دمَنا!
نحن يا آخرِ الشُهداءِ
على وَشكِ القتلِ!
نحملُ أكفاننا عُزَّلاً
ونميطُ اللثامْ
في الخيامِ التي أطلعتكَ على عُمرنا
بطلاً . .
نفرٌ منْ ذئابٍ
أناخَ لها العرشُ في غفلةٍ!
واستوى بيديْها الزمامْ
هيكلٌ من زُجاجٍ
يراودنا كلَّ يومٍ
لنحمله فوقَ أكتافنا وطناً
ويصُبُّ لنا حنظلا في المُدامْ
صاحبيَّ . .
الطريقُ الى قيصرٍ
لا تقودُ الى الملكِ!
بلْ نشتري حتفنا!
والترابُ له نُكهة الخبزِ
حين يعز الطعامْ
فاحفرا جدثا
واهزجا بالنشيدِ الذي ضاعَ
من عُمرنا
وأفيقا قليلاً قُبيلَ الختامْ
وأصرُخا في خيامِ العروبةِ
ملءَ الحناجرِ
في هذهِ البلدانِ الفسيحةِ
حتى تقومَ الخيامْ
وطنٌ واحدٌ لا دولْ . .
فارسٌ يفتدي حلمنا . .
إنْ تعذرَّ دورُ البطلْ . . □

صدر حديثاً:
سلسلة «حكايات مع الأدباء»



محمد مهدي الجواهري
لسليم طه التكريتي
١٥٠ صفحة، ٥ جنيهات استرلينية



أحمد الصافي النجفي
لزهير ماريني
١١٠ صفحات، ٥ جنيهات استرلينية



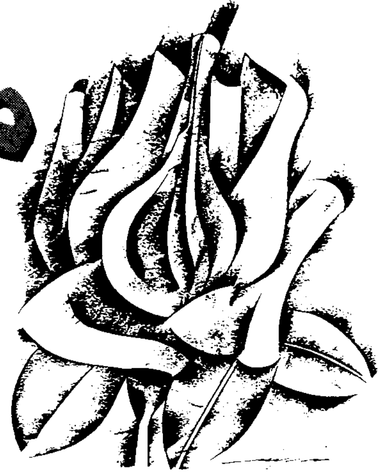
رفاق سبقوا
أمين نخلة ـ فؤاد الشايب ـ معين بسيسو ـ
خليل حاوي ـ صلاح عبد الصبور
لياسين رفاعية
٢٦٠ صفحة، ٦ جنيهات استرلينية



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

القصة القصيرة العربية:

من الحكائية الغنائية



١

■ في الخمسينـات والستينـات كانت القصـة القصيرة سيدة الأنواع الأدبية على خارطة الابداع الأدبي العربي، وكان التطوير وتجديد دم الكتابة العربية يشق طريقه مستندا الى هذا النوع الأدبي الشـديد المـرونة. وبعد مرور ما يقارب العقود الثـلاثة من الزمان أصبحت الكتابة القصصية العربية تواجه انحساراً ملحوظاً وتراجعاً على الصعيد النوعي أخذ يفسح المجال للكتابة الروائية لتزدهر وتسود الأنواع الأدبية الأخرى. ويبدو ان ما دعـاه رومـان ياكوبْسُن بالقيمة المهيمنة يمكن تطبيقه على الأنواع الأدبية بحيث يسود نوعُ أدبي معين ويهيمن على الأنواع الأخرى في مرحلة زمنية بعينهـا. فاذا كانت القصـة القصيرة قد كانت المهيمنة، بعد الشعر، في الخمسينات والستينات من هذا القرن فان ازدهار نوع سردي قريب منها هو الـرواية قد جعلهـا تتراجع لأسباب يصعب فهمها دون إجراء بحث سوسيولوجي يتناول دائرة القراء وطرائق التوزيع وعمليات انتاج الكتابة كما يتناول طبيعة البناء السردي لكل من الرواية والقصة القصيرة.

أما في هذه المقالة فلا يسعنا الا ان نلقي نظرة سريعة على القصص التي نشرت في «الناقد» خلال عام تقريبا لنستطيع رسم خارطة للقصة العربية القصـيرة ونـرى في أي الاتجاهات يتطور هذا النوع الأدبي. ان قصص «الناقد» تقدم بتنوعها وتقنياتها السردية وأنماط رؤيتها للعالم صورة تقريبية للقصة العربية في اللحظة الراهنة. فمن الفانتازيا وقصص المفارقة الساخرة الى القصص الـواقعية المُشربـة بحنين نوستالجي الى أرضٍ غائبة، ومن قصص تصور الكوميديا السوداء للحياة العربية الى قصص ذات تلاوين غنـائية تلحق السرد بالشعـر وتلون الحكـايات بغنـائيات خفيفة وظلال رومانسية. هكذا تقدم القصص التي قرأناها في «الناقد» أجوبة على واقع القصـة العـربية بتنـوعهـا وغنى مصادرها وتجاور الأضداد فيها، وتزودنا بأرشيف مرجعي يبين تأثيرات الرواية والشعر في جسد هذه القصة. واذا كانت القصص المنشـورة في الأعداد العشرة الأولى من المجلة تتباين على صعيد التقنيات والأساليب السردية فانها تتباين في الوقت نفسه على صعيد رؤية العالم وكيفية إدراكها لهذا العالم. انها تمنحنا مشهدا بانوراميا يمكننا من التعـرف على كيفية انشبـاك السرد بالعالم الخارجي وعلى كيفية تحوّل الكوميديا السوداء الى صورة أقلّ شبهاً بالواقع لدرجة يبدو فيها الواقع يقلد القصص بسبب فظاعة الواقع بالقياس الى الصورة المعدلة المحسنة التي يقدمها السرد لنا. ان قصة يوسف الشاروني مثلا (العدد الأول) تبدو محاولة لاعادة انتاج رؤية للواقع قاتمة وشديدة السواد، وبسبب هذه الرؤية المريرة يتحول السرد الى فانتازيا تسهل على القاريء عملية ابتلاع المرارة الفعلية التي يجسدها الواقع نفسه. ان القصة تتحول الى وثيقة اجتماعية معكوسة، الى فنٍّ لا يقلد الواقع بل يحاول محو بعض خطوطه السوداء عبر تحويله الى فكـاهة، الى نكتةٍ سوداء تجعل الحياة محتملة رغم طعم المرارة المتخثر في أسفل الحلق. وهكذا يبدو يوسف الشاروني وكأنه يقدم تحليلا ساخرا لحالة السقوط المفجعة التي يتنزل فيها الواقع الذي يصفه. ان «من تاريخ حياة مؤخرة» ليست الا تعبيراً استعارياً غرائبياً عن تاريخ حياة المجتمع حيث يصبح الاهتمام بالمؤخرة تعويضاً نفسياً (واجتماعياً أيضاً) عن تحلل ملكة العقل وتعفن مملكة الضمير في تلك الحقبة التي يكتب عنها الشاروني.

ان قصة الشاروني تحتاج الى تحليل مفصل لكي نتفهم جمالياتها ونعرف سرَّ قدرتها على التعبير عن مرحلة بكاملها ينقلب فيها الرأس مؤخرة والمؤخرة رأساً بالمعنى الوظيفي لكل منهما. واذا كان المجال لا يسمح لنا بتقديم هذا التحليل فان بالامكان تقديم إشارات سريعة الى واحدة من أكثر القصص العربية إثارة للاهتمام في العقود الثلاثة الأخيرة. يسعى الشاروني الى سرد تاريخ مؤخـرة أو سرد تاريخ إنسـان من خلال سرد سيرة ذاتية لمؤخرته، ويعمل من خلال تصوير عدد من المفارقات الساخرة على إضاءة النقطة الجوهرية في القصص حيث تتحول المؤخرة شيئا فشيئا الى ضمير تعويضي يقـوم مقـام الضمير الغائب او الميت في الفرد والمجتمع. ان التركيز على أوضاع عملية اخراج الفضلات وعلى إرجاع اهتمام الشخصية بمؤخرتها الى الامساك المزمن الذي أصاب الشخصية منذ سنوات الطفولة الأولى ليس سوى حرف لاهتمام القاريء وايهام له. ان «تاريخ حياة» المؤخرة والحوادث المتصلة بها ليست سوى شكل أسلوبي يُستعان به لتمرير المفارقات الساخرة التي تحتشد في هذا العمل القصصي لكل تشكل في النهاية مفارقة ساخرة كبرى تتمثل في تطابق قصة المؤخرة مع مؤخرة القصة. لنعد الآن الى هذا المقـطع من القصة عندما تقبع الشخصية المحورية في القصة في الخندق القليل الارتفاع معرضة المؤخرة لشظية طائشة يمكن ان تصيبها:

«وبينما كانت أصوات الانفجارات من حولي تتتابع ووهجها ينفذ من الفتحة نصف المعتمة التي وضعت فيها ن صفي الأعلى، خطر لي خاطر أفزعني تماما: مؤخرتي الآن مكشوفة لأية شظية مجنونة. من قال إنني برأسي فقط يمكن ان أعيش، ليس بالرأس وحده يحيا الانسان. كيف أحيا اذن لو شُطفت مؤخرتي.. كيف أقضي حياتي.. سينساب الصنبور.. وفجأة وجدتني أضحك وجسدي يهتز وأنا أحاول ان ازمَّ شفتي حتى لا يتسلل بينهما شيء مما يزحمُ أرض الخندق.. عندما ترامى إليّ دوي رهيب وتناثر الرمل على ساقي ومؤخرتي يلسعها في عنف. فتلاشت الضحكة في الحال وتأهبت لتقبل أهول النتائج بينها أنفي - ربما فمي أيضا - لا بد ا نه اصطدم بما تحاشاه طوال الوقت. وعندما أفقت من غيبوبتي كان أول ما فعلته هو أن تحسست مؤخرتي فوجدتها سليمة بحمد الله». (العدد الأول. ص: ١٥).

ان المؤخرة تصبح مُعادلاً للإحساس بالتوازن حيث يُمهّد هذا المقطع من القصة لعملية إحلال المؤخرة محل الرأس على الصعيد القيمي. في بداية القصة لا نشهد عملية التحول بل ان الشخصية تظل تولي اهتمامها الأكبر للرأس الذي يمثل بالنسبة لها حتى الآن الجزء الأكثر أهمية على الصعيدين

كانت القصة القصيرة سيدة الأنواع الأدبية ولكنها الآن تواجه انحسارا وتراجعا

الى الكوميديا السوداء

فخري صالح

القيمي والوظيفي رغم التساؤل الساخر حول عدم القدرة على العيش بالرأس وحده وإمكانية إنسياب الصنبور اذا شطفت الشطفية المؤخرة. لكن أول ما تفعله الشخصية عند انتهاء القصف هو ان تتحسس المؤخرة لتجدها سليمة معافاة لم يمسسها سوء. ويقدم هذا المقطع لنمو اهتمام الشخصية بمؤخرتها الى درجة تصبح فيها المؤخرة محل عناية فائقة تأخذ على صاحبنا «ي». جلّ وقته. ان اسم الشخصية يذكرنا بالتعريف الذي يقدمه القاص في بداية قصته، وبطريقة الربط الساخرة بين الاسم والمؤخرة بحيث يتعادل وجود الاسم بوجود المؤخرة وتصبح المؤخرة دالة على وجود الشخصية الحي الصاحي اليقظ.

«الياء آخر حروفنا العربية، وأول حرف في إسم مؤلف قصتي، لكنه اسمي أنا كاملاً «ياء»، غير انه يكتب وينطق هكذا «ي»، ولطالما تساءلت عن مدى العلاقة بين اسمي ومؤخرتي وما اذا كانت تتجاوز العلاقة الموضعية، فاسمي في مؤخرة الحروف، ومؤخرتي في مؤخرتي.». (ص: ١٤)

ان الكوميديا السوداء والمفارقة الساخرة تتضافران في هذه القصة لتقدما تحليلا اجتماعيا مواربـاً للتشوهات النفسية المرعبة التي أحدثها الواقع الانفتاحي في مصر وحالة الانهيار السياسي الشامل التي وصل اليها الواقع المصري في المرحلة التي يعالجها القاص. فالاهتمام بالمؤخرة ومصيرها وراحتها يتحول الى وسواس تسلطي يهدد حياة «ي» ويجعله منشغلا ليل نهار بتوفير الورق المناسب لتنظيف مؤخرته. ويأخذ هذا الاهتمام بتوفير الورق مسارا تعبيريا ساخرا عندما يحول «ي» ورق ملفات المصلحة الحكومية التي يعمل بها الى ورق لتنظيف المؤخرة.

وهكذا يتحول الاهتمام المرضي بالمؤخرة الى هاجس دائم بحيث تحل المؤخرة محل الرأس بالمعنى الاستعاري والوظيفي للكلمة، وتنتقل الحساسية «أو الضمير» الى المؤخرة.

«وكلما تقدم «ي» في السن أصبح شعوره أكثر تبلدا، ومؤخرته أكثر حساسية. فحوادث الاختلاس والرشوة التي تفيض الصحف بذكر تفصيلاتها وأكوام الزبالة ومستنقعات المجاري التي أخذت تنتشر في شوارع العاصمة، لم يعد شيء من هذا كله يثير اشمئزازه. وكان يظن انه قد تأقلم حتى يستطيع ـ في مثل سنه ـ ان يواصل الحياة، فيعود الى منزله، ويجلس لتناول طعامه بشهية ملحوظة، وفي الليل يستغرق في نوم عميق لا يؤرقه شيء، غير انه ما يلبث ان يصحو بعد ساعة أو ساعتين على نفح شديد في مؤخرته، كأنما الناسور يحتج على ما لم يحتج عليه فكره وشعوره. وهو لم يربط بين العلة والمعلول الا بعد ان تكرر حدوثهما الواحد تلو الآخر، فأدرك مدى الألم الذي سيلاحقه ويتحمله طالما اختلس زيد وارتشى عبيد، وطالما ظلت أكوام الزبالة موائد شهية لذباب العاصمة ومستنقعات المجاري معامل تفريخ للبعوض والهوام». (ص: ١٨).

في هذا الموضع بالذات نصل الى القصد الجوهري للحكاية بأكملها حيث يصبح التركيز المهووس على سلامة المؤخرة ونظافتها و «حساسيتها» بالتالي تعبيراً عن الفساد الذي نخر الضمير «أو الرأس» فتحولت هذه الوظيفة الى المؤخرة التي لم تستطع في النهاية ان تواصل مقاومتها فسقطت فريسة للمرض والتعفن. وتجسد مؤخرة القصة تعبيرا عن التطابق بين حكاية المؤخرة وحكاية القصة نفسها حيث يتعفن كل شيء وتزكم رائحة العفونة الأنوف ويتحول تاريخ حافل من الهوس بالمؤخرة وأحوالها الى تعبير استعاري موارب عن رؤية عدمية لأحوال الواقع.

ان قصة الشاروني من أخطر القصص التي قرأتها في السنوات الأخيرة حيث يعالج القاص موضوعه بصورة شديدة الرمزية ويعبر عبر الكوميديا السوداء والمفارقة الساخرة عن رؤية يائسة للواقع المشوّه المليء بالديدان والنمل كتلك الوالغة في مؤخرة «ي». ان قصة الشاروني هي أهجية شديدة التأثير للواقع، وهي في الوقت نفسه تميط اللثام عن وجه المحرمات الاجتماعية والأدبية أيضا مقحمة في دائرة التعبير الأدبي اكثر الاهتمامات هامشية ومستعملة كموضوع للتعبير أكثر الموضوعات تنفيراً وقبحاً ودخولا في دائرة المحرمات على الصعيد الأدبي على الأقل. إنها تنتهك الأعراف الاجتماعية والأدبية السائدة عاكسة في ذلك معادلة التعبير الأدبي ومقدمة أيضاً الصورة الفعلية للواقع المشوه الذي يقلب الأشياء على رأسها ويقلب مواضيع الأشياء بحيث تتحول المؤخرة الى رأس يفكر ويحسُّ ويتألمّ.

> قصة الشاروني أهجية شديدة التأثير للواقع تنتهك الأعراف الاجتماعية والأدبية السائدة

تنتسب قصة محمود الريماوي «تطورات سريعة» الى محور التعبير القصصي نفسه، ذلك التعبير الساخر الذي يتلاعب بعلاقات الأشياء ونسبها ويقلب سُلّم القيم على رأسه بحيث تحتل صغائر الأشياء سلّم الهرم القيمي وتحُطُ القيم «الكبيرة» في أسفل هرم القيم. ان الريماوي يروي حكاية عادية: رجلٌ وامرأة يتنزهان في حديقة ويتحادثان. الجو يبدو محموماً بالرغبة ولكن المرأة تحاول ان تسمو بلحظات الرغبة، أو تحاول أن تهمّش هذه اللحظات بالحديث عن القضايا «الكبيرة»، عن الوضع السياسي العربي، وعن برامج الطبقات بحيث يتحول الحديث المثقف والتعبيرات الفخيمة الى مفارقة ساخرة وسط حميا الرغبات الفعلية التي تصطرع في نفسي الرجل والمرأة. في القصة يتقابل أفقان تعبيريان: الأفق الأول مكون من التعبير عن الواقع السياسي المتأزم الذي لا ترد اشارة صريحة اليه سوى عبارات متناثرة هنا وهناك، والأفق الثاني مكون من التعبير عن طبيعة العلاقة التي تربط المرأة بالرجل وعن حميا الرغبات الجسدية التي تنتهك تظاهرات المرأة ومحاولاتها لـ[illegible] العلاقة بينها وبين الرجل. ان الريماوي يبدد بملاحظاته الساخرة هذه التظاهرات ويكشف عبر تعليقاته العابرة وتورياته التي تتخلل جسد التعبير القصصي عن زيف الواقع والوهم الذي يسجن البشر أنفسهم بين قضبانه. وهكذا تصبح حركة الذراع على كتف المرأة تبديدا لوهم العلاقة بينهما وإماطة للثام عن الرغبة الحقيقية التي تدفع الذراع وتوجه مقاصدها. ويدفع القاص بالموقف الساخر الى نهاياته عندما يختم مشهد الذراع بملاحظة تلمح الى النية الفعلية الكامنة في نفس الرجل.

«ثم، إنها ما لبثت في غمرة هذه الفوضى الأولى ان صارحته بنبرة ◁



غاضبة: «ان الوضع العربي لا يُطاق». وكاد يجأر بالضحك من كل هذه الفصحى. لكنه حبس ضحكته المريرة واكتفى بسحب ذراعه، فما دام الوضع العربي لا يطاق: فكيف سيُطاق هذا الوضع عندما تضاف اليه ذراعه على كتفها. شعرت هي بعدئذ بفراغ مفاجىء، وبخفة كتفها. كانت تعتزم في الحق ان تحتفظ بذراعه الطيبة، اللعينة، الطويلة، وأن تختبر على مهل نوايا هذه الذراع، وها هو سحبها. سحب الذراع ولم يُبقِ منها شيئا...». (العدد السابع. ص: ٢٢).

ان السخرية تتحول الى نمط من التفكير بالموقف عندما يبلغ الحوار الجسدي ذروته عند مشهد الركبة وما يتبع ذلك من تأملات الرجل في وظائف الركبة وطبيعتها التشريحية ووسائل فحصها وتفحصها والرغائب الناشئة عن تفحصها. ويتضافر هذا المشهد مع مشهد الذراع في كونهما يناقضان بصورة ساخرة العبارات الرنانة الفاقعة التي تتلفظ بها المرأة تغطية على ما يعتمل داخل جسدها من رغبات. ان طمس رغبة الجسد عبر التفوه بعبارات مثقفة مسيّسة يتفجر مثل فقاعة عبر فعل الانتهاك الساخر الذي يلجأ إليه الرجل.

قصة بنسالم حميش تستخدم القناع التاريخي للحديث عن واقع راهن

«فما ان فرغت من جملتها الثورية، حتى كان قد تملّى ركبتها جيدا. من الصعب تمييز ركبة عن أخرى. ومع ذلك تعجبه هذه المنطقة المحايدة الصلبة. إنها مجرد مفصل للجسم البشري. ومع ذلك أيضا فإنه انطلاقا منها، نزولا او صعودا أو حتى حولها، تنجلي الأمور وتتحدد الخيارات. ركبتها. ركبتها في عصر ذلك اليوم الصيفي المعروق. ودّ ان يدق بأطول أصابعه على الركبة ويسمع صوت الدق والاهتزاز. كما يفعل الطبيب اللعين بمطرقته الخشبية. لاحظت هي ذلك. لِمَ لا تلاحظ.. ماذا وراءها غير سديم من الرغائب والذكريات؟ لاحظت ذلك وسالت ابتسامتها. سالت الابتسامة وتزحزحت الساقان في انفراجة عابرة ربما لتنشيف العرق والتهوية، لكنها انفراجة تكفي لأن يلاحظها الرجل الذي هو أنا في ذلك الموقف. ثم انثنت بدلال. فهي محطّ الاهتمام وملتقاه ومنتهاه». (ص: ٢٢).

وهكذا فان التطورات السريعة العبثية الطابع التي تأخذ طريقها الى نهاية القصة، حيث يطلب الرجل من المرأة الزواج وتعارض المرأة بحجة ان مؤسسة الزواج فاسدة، تكشف عن هشاشة الفكر الثوري الذي تحمله المرأة وعن عبثية الرجل وطبيعة شخصيته اللامبالية وعدم قدرته على اقتحام المرأة سوى بالعروض التقليدية.

ان قصة الريماوي تبني أطروحتها على التعارض القائم بين الفكر والممارسة الفردية حيث يقف الفكر حاجزاً بين المرء والعيش بصورة طبيعية، وحيث يعمل الفكر العقائدي المتصلب على طمس رغائب الجسد بصورة غير مباشرة. بل ان الأطروحة التي نعثر عليها في القصة تتجاوز ذلك الى انتقاد التقاليد والفكر السياسي غير القادر على فهم الحياة وطبيعة العلاقات المبنية على النفاق وعلى ابت الرغبات بين الرجل والمرأة. قصة الريماوي بسخريتها المرة تستطيع ان تحول هذه اللقطات البسيطة الى نقد فعلي لدائرة واسعة من الممارسات والأفكار السياسية ـ الاجتماعية بحيث تختزل هذه القصة القصيرة حقاً (صفحتان فقط) رؤيتها لأشياء عديدة في انتقاد التظاهرات التي تقوم بها المرأة كاشفة للقاريء طبيعة الزيف التي تحكم علاقة الرجل والمرأة في مجتمعنا، تلك العلاقة الناضحة بالرغبة الجسدية، ولكن الرجال والنساء يقومون بإزاحة هذه الرغبة عبر طمسها والتغطية عليها والثرثرة من أجل نسيانها. ان قصة الريماوي، على بساطتها، ليست مجرد حكاية عابثة عن علاقة سطحية تقوم بين رجل وامرأة بل هي حكاية المواضعات الاجتماعية التي تخترق الممارسة الاجتماعية والممارسة السياسية وتشوه جسد العلاقات الانسانية الطبيعية بالتالي.

٢

سأنتقل الآن للحديث عن نوع آخر من القصص المنشورة، عن ذلك النوع من القصص الذي يتخذ من التراث قناعاً لمعالجة مشكلة معاصرة. في مثل هذا النوع من السرد القصصي يحاول الكاتب ان يبني عالما مقنعاً على الصعيد التراثي حيث يستعير اللغة التراثية والأحداث والروحية التاريخية الخاصة بتلك الأحداث موهما القاريء بصحة الأحداث تاريخيا وموهما إياه بوجود نوعٍ من المصداقية التاريخية فيما يسرده. هذا ما يفعله مثلا بنسالم حميش في «جلوس الحاكم لطلب الدهشة» (العدد الثامن) حيث يبني القاص عمله على واقعة تاريخية متداولة عن عالم الرياضيات العربي «ابن الهيثم». إن حادثة حبس ابن الهيثم، بسبب عدم ايفائه بوعده للحاكم بأمر الله في مسألة معالجة منسوب مياه النيل، تتخذ ذريعة لحكي حكاية الحاكم بأمر الله مع السجناء الذين طلب منهم ان يدهشوه لكي يطلق سراحهم.

قصة بنسالم حميش تستمد من الطرائف التراثية وحكايات الحكام مع الرعية مادة تلقي الضوء على سيكولوجية الحكام والمحكومين، كما تتخذ من الطريف والمضحك في هذه الطرائف والاخبار وسيلة لمقاربة التراث عبر حكيه أو الانشاء على منواله. ان من الصعب ترجيح الحكم على القصة هنا بوصفها انشاء على الأصل التراثي أو اتخاذ قناع التراث للحديث عن الحاضر، لكني أرجح تقصد استخدام أسلوب القناع لأن دلالة القصة وأطروحتها تصبحان اكثر عمقا على صعيد المعنى. وما يسبب هذه البلبلة التأويلية في الحقيقة، هو قدرة القاص على صناعة قناع تراثي شديد الحيوية وشديد الاتصال بتاريخ تلك الحقبة الزمنية بحيث يصبح من الصعب معرفة النية الكامنة وراء كتابة مثل هذا النص المبني على غرار النص التراثي. لننظر الى حديث العجوز الى الحاكم بأمر الله ولنر كيف يشبه القناع التاريخ الذي يقلده.

«قالت العجوز»: حتى العجائز يا مولاي قد ضاقت صدورهن بمنعك النساء من الخروج والتطلع في الطيقان. وقد كنت اكتب ضيقي وغيظي في بطاقات أضعها في مغارف الباعة المتجولين، فلا اتلقى مقابلها الا بعض الفواكه والحلوى. ولما صدر سجلك المطاع في منع الكشف عن المغطى، سكرت ملء رأسي وخرجت خلسة في الليل الى ساحل النيل. وهناك تمددت وتغطيت بإزار ظللت من تحته أتمم سكرتي وأسترق النظر الى جمال ربي في الماء والنبات والخضرة. وحين أتاني رجالك وأرادوا التعرف عليّ بكشف الازار عني، منعتهم وهددتهم قائلة: أنا مغطاة، وإياكم ان تخالفوا أمر أمير المؤمنين الا يكشف مغطى. فحملوني اليك لأقص على الحضرة قصتي، وتنظر في مآلي» (العدد الثامن. ص: ٤١).

المقطع السابق يوضح المعضلة التي تواجه الناقد في وضع يده على الأطروحة الفعلية للعمل. إننا بإزاء علاقة ملتبسة مع التاريخ من الصعب جلوها والكشف عنها سوى بقراءة ما يكمن خلف النص، أو بالأصح في ذهن القاريء بعد إنهاء القراءة. ان ما يثيره هذا النص، الذي لا يختلف كثيرا عن أي نص تراثي مكتوب عن طرائف الحكام وطرائق لهوهم، هو ذلك البعد العابث لعلاقة الحاكم بالمحكوم، تلك العلاقة التي لا يحكمها عقد اجتماعي مبني على المنطق العقلاني بل يحكمها مزاج الحاكم وحالته النفسية المتقلبة. ان هذا الحكم يمكن تعميمه على صعيد تاريخ الشرق دون ان يخل هذا التعميم برغبة القاص باستخدام القناع التاريخي للحديث عن واقع راهن. لكن عدم وجود أية ثغرة تنتهك البناء التراثي للعمل هو ما يجعل الحيرة تخالطُنا في ما يتعلق بصحة التأويل الذي ذهبنا إليه. وهذا ما نفتقده مثلا في أعمال جمال الغيطاني التي تعتمد خطط ابن إياس للتمثل بها والانشاء على منوالها واقعا من زمن الفاطميين يشبهه الزمن الحاضر. أما قصة بنسالم حميش فإنها تترجم لغة العصر الفاطمي الى لغة فصيحة لم يفضح أطروحته ويجعل القاريء قادراً على الكشف عن

التوازي التاريخي الذي تقيمه القصة بين الحاضر والماضي تمهيدا لتعميم القناع التاريخي ونمذجته على الصعيد التاريخي.

في المقابل يقوم هادي محمد جواد في قصة «سيدة الرحيل» (العدد التاسع) بإعادة تفسير العلاقة التراثية المتداولة بين شهرزاد وشهريار. ان القاص غير معني بلعبة القناع التراثي ولا تشغله كثيرا مسألة الاسقاط التاريخي من الماضي على الحاضر بل قد يعنيه العكس، أي استخدام بعض النظريات النفسية لتفسير العلاقة الجنسية بين شهرزاد وشهريار. هكذا تصبح الذكورة المفرطة دافعا لدى الطرف الأنثوي الى الايغال في أنثويته الى درجة الانغماس في علاقة المثلية الجنسية، أو هذا على الأقل ما تصرح به شهرزاد وهي تخاطب قبر حبيبها:

«أيها الحبيب الدافيء، لولا دفؤك الدائم لما بحثت عن برودة بشرة لذاتي. أيها الحبيب الفارس القوي، لولا متانة كتفيك وقوة ذراعيك، لما بحثت عن ضعف صديقاتي وطراوة أثدائهن. أيها الرجل العاشق لولا انتغاظك الرجولي الدائم لما كنت أبحث عن سيطرة في أفرشة أترابي. أيها المحب المحبوب، لولا غزلك الرقيق المثير ما كنت أجبر جواريّ على ولوج مخدعي. أيها الرجل العظيم، علمتني ان أجد مثل لذاتك في أحشاد مثيلاتي ولم تدرك ذلك أو تشك لأنهن كن نساء وأنت لا ترى غير الرجال فاعذرني أيها المحب الحبيب». (العدد التاسع. ص: ٤٤).

أما الهوامش المثبتة في نهاية القصة فإنها تعمل على توضيح الأطروحة التي تقوم عليها القصة، كما تجلو، حين قراءتها بمصاحبة النص، حقيقة المثلية الجنسية لدى شهرزاد. ويبدو لي ان الهوامش هي النص الأصلي لأن طبيعتها التوضيحية معكوسة، فشهرزاد تدلي باعترافها ثم تقوم الهوامش، بنوع من الاستعادة وتأويل الغامض من تصرفاتها، بالتشديد على هذا الاعتراف. وبالتالي فإن طول الهوامش وقصر النص مبرر في هذا السياق التأويلي.

٣

إذا كان المقصود من استخدام التراث (لغته وشكل علاقاته وأخباره وطرائفه) هو الاستئناس بالماضي للتمكن من وصف الحاضر والتعبير عنه بصورة غير مباشرة فان اللجوء الى الماضي القريب أو ذكريات الطفولة هو نوع من القاء الضوء على الحاضر أيضا لفهمه عبر القاء إشارات كاشفة على ماضي الذات. والقصة القصيرة عندما تمتاح من ذكريات الطفولة أو تنشيء حكايات شبيهة بحكايات الطفولة غالبا ما تقع أسيرة حنين شديد الوطأة أو نوستالجيا غامرة تسجن المحكي ومن يحكي داخلها.

قصة ابراهيم أصلان «عام سعيد للسيدة» (العدد السادس) هي أسيرة هذا النوع من النوستالجيا التي تتوكأ على ذكرى. شخص يتذكر وجوها بعيدة وحدثا لا ينسى دون ان يتدخل الراوي لاعطاء بعد وظيفي لهذه الذكرى. ان ابراهيم أصلان يكتفي بالوصف الموضوعي دون ان يحلل مشاعر الشخصيات أو هواجسها تاركاً الوصف نفسه يكشف عن دواخل الشخصيات. وهذا أسلوب نقع عليه في معظم أعمال ابراهيم أصلان الروائية والقصصية حيث نعثر على أطروحة النص المستخفية بتحليل أسلوب الوصف والعبارات المتناثرة هنا وهناك في نص لا يستجيب للقراءة الأولى بل للثانية أو لربما الثالثة. في القصة التي بين يدينا لا نعثر على الاشارات التي اعتدنا على وجودها في نصوصه الأخرى. ان الحنين الى ذلك الماضي الساحر للسيدة وعلاقة عم بيومي بذلك الماضي وتعلق تلك السيدة بماض آفل يجعل القصة تدور ضمن هذه الذاكرة المتعلقة بصورة الماضي. واذا كانت هذه المشاهد الغامضة لعالم العم البيومي والسيدة ميرا والراوي لا تشكل بمجموعها اطروحة للمعنى واضحة أو يمكن الوصول اليها بالتحليل، فان ذلك يعود الى استغناء ابراهيم أصلان عن جميع الزوائد السردية مكتفيا بوصف الأفعال ونقل الحوارات التي تدور بين الشخصيات. ان تدحرج القطعة المعدنية على الدرج ووقوع نور الطريق عليها هو نوع من الاشارة الضمنية الى استمرار الماضي في الحاضر، ماضي السيدة وماضي العم بيومي الذي سيحال الى المعاش بعد ساعات قليلة.

«وتوقف أعلى الدرجات الأخيرة المواجهة للمدخل المفتوح. كاد يعيد الايصال الى جيب سترته الحكومية المغلقة، عندما سقطت منه قطعة معدنية رقيقة، ارتفع رنينها النحيل الصافي في صمت الليل، بينما هي تقع من درجة الى أخرى وقد التقطت شيئا من نور الطريق، وانحنيت، ورأيتها على السطح الرخامي المائل الى الزرقة، تجري، وترف قليلا، وتستقر». (العدد السادس. ص: ١٧).

لكن اذا كانت قصة ابراهيم أصلان تميط اللثام عن تجربة إنسانية يصعب وصفها دون اللجوء الى أسلوب الوصف الموضوعي وتجلية إحساس الراوي أيضا عبر الاكتفاء بأقل قدر من التفاصيل، فإن قصة يوسف سلامة «قبل السفر» (العدد السابع) تلجأ الى أسلوب الرواية الخطي التقليدي للامساك عبر هذا السرد بجسد الماضي وأسره في شبكة الذاكرة. ان العالم الموصوف ينتسب الى ذكريات صبي يحاول ان يتعرف على العالم من حوله برصد الزيف والادعاء والكذب الذي يغطي وجه الأشياء الفعلية. ويقرب عنوان القصة «قبل السفر» السرد القصصي من السيرة الذاتية للراوي حيث يصبح السفر فاصلا بين تجربة الوطن وتجربة المنفى ويصير التذكر ضربا من النوستالجيا المشوبة بخطوط سوداء وذكريات منفرة، غير انه وسط هذه الذكريات التي تدفع الراوي الى السفر يقبع حنين طفلي الى أشياء عديدة يرد ذكرها في القصة (ابنة صاحب المدرسة وصدرها الجميل، الجدة، سعاد المجذوب رغم الذكرى المؤلمة التي خلفتها في نفس الصبي الراوي...). وتكشف نهاية القصة عن هذا الحس النوستالجي الذي نعثر عليه في قصص عديدة منشورة في أعداد السنة الأولى من «الناقد».

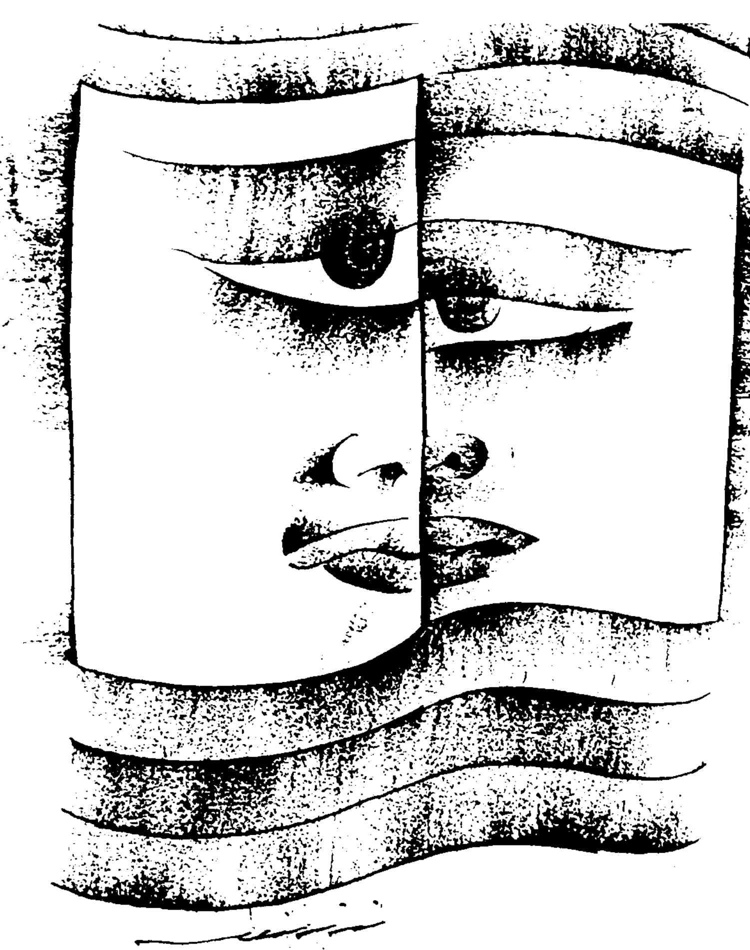
«هكذا انتهت قصة الوجيه نقولا وقصة الحبوبة سعاد: اما أنا فأراني أراقب طائر النورس يحلق في السماء على علو منخفض. يقف في الهواء مسمرا كالهم. يحرك رأسه ببطء الى اليمين والى اليسار، ثم يزعق من الضجر، وينزلق وراء الاسراب التي ترافقنا من ميناء بيروت الى أواسط المتوسط. وأنا، أقف أنا على سطح السفينة أتنشق نسيم الصباح الآتي من الغرب، ليبدد السديم الممتد كالضباب على شواطىء بلادي. انظر الى الأفق البعيد وأقسم بأنني سأعود. سأعود يوم يشرق النور ويبقى مشرقا، فلا يعرف دوّار الشمس في أي اتجاه يدور. سأعود حاملا المر والياقوت والذهب، وأطنان الأكياس من جلود التماسيح الرابضة على شواطىء نهر الأمازون.

قصتي ابتدأت ولم تنته بعد». (العدد السابع. ص: ٤٦).

لن استطيع بالطبع ان اكتب عن جميع القصص المنشورة في «الناقد» بسبب كثرتها وصعوبة الجمع بينها في إطار محدد، إضافة الى كونها تتراوح في الجودة الفنية بين القصص المتميزة والقصص التي يمكن القول إنها مستهلكة ومكرورة ولا جديد فيها. صحيح انها تقدم لوحة بانورامية للقصة العربية في الوقت الراهن، كما قلت في البداية، ولكنها أيضا تبين لنا من خلال النماذج التي اخترناها لها في هذه المقالة ان القصة القصيرة العربية ما زالت تقدم وبصورة مستمرة نماذج متميزة منفلتة من إسار السائد وقادرة على التعبير بأسلوب غير مطروق عن المشكلات الراهنة للعالم العربي، وقادرة في الوقت نفسه على تجديد دم القصة العربية التي يتهمها الكثير من النقاد والكتاب بأنها نضبت وجفت عروقها.

القصة العربية من خلال مجلة «الناقد» تكشف لنا عن عدم صحة هذه الأطروحة الشديدة النظرية بسبب عدم استنادها الى التحليل العيني الملموس للنصوص القصصية المكتوبة خلال السنوات الأخيرة □

لا تزال القصة القصيرة العربية قادرة على التعبير بأسلوب غير مطروق عن المشكلات الراهنة للعالم العربي



رأى ما لا يراه الآخرون

شعر لوران جاسبار

سامي الجندي

هذا المقال مهدى الى لوران جاسبار بمناسبة حيازته على جائزة الشعر الكبرى لمدينة باريس.

■ استطعت أخيراً، بعد نصب شديد أن أجد بيتاً في تونس وارتاح رأسي على وسادة حقيقية، غير فندقية وتعرفت على بعض الناس... جلّهم فرنسي... التونسيون يتعرفون في حذر شديد على القادم من فلك آخر. يترددون عن صداقة حاملي المنفى على ظهورهم أصحاب المشاكل، الخارجين على قوانين المجتمع... يفضلون السياح الباحثين عن الشمس واللون البرونزي... أنا نفسي صرتٌ كذلك بعد قليل، لأن تونس تكره الهموم. يكفينا بؤس أحيائها الفقيرة الذي يكسف كل الشموس ويضفي على زرقة البحر كآبة تمسح الزرد الذي ترسمه الصبا الناعمة على صفحته... بهجة تونس كالبرقع على وجه ينكشف سرّه في الأحياء الشعبية...

***

قال لي مضيفي سأعرفك اليوم على الدكتور جاسبار، جراح بارع وشاعر عظيم... ألم تسمع به؟

ـ لا.

ـ حاز على جائزة أبو لينير للشعر....

اسم أبو لينير، بصرف النظر عن جائزته، يثير أي مطلع على الأدب الفرنسي. أثار كل ذلك شغفي بمعرفة الشاعر الواعدة معرفته بالمفارقات.

لما جاء وتعارفنا، وجدتني أعددت للقاء غير عادي وفوجئت مرة أخرى بأن اللقاء كان عاديا جداً. انتحينا ركنا وأخذنا نتحدث. كانت القدس موضوع تلك السهرة. لكم أسفت ساعتئذ أني لم أرها، مع ان الفرص اتيحت لي أكثر من مرّة. قضى فيها ثلاث عشرة سنة أو تزيد. كأنه حفظها حجراً حجراً... أبرز ما فيه سهوم نظرته. يتطلع إليك وهو يحدثك فتحس بأن عينيه تائهتان في غير المكان الذي انتها فيه... شغفه بالحصى عجيب. كأن تلك الكتلة الشبه كروية الملساء تحوي في داخلها عالما صغيراً قد يكون أكثر تعقيدا من عالمنا الشمسيّ... ربما كانت فيه كائنات فوق ميكروسكوبية تتحرك حركة لا يطالها حسّنا مهما تسلّح بالآلة لأنه مقعد أمام أسرار اللانهاية.

حين غادرنا بيت مضيفنا كان الصباح قريباً، فاتفقنا على لقاء آخر تكرر مرات عديدة.

لما قدم لي ديوانه «أرض المطلق» فوجئت بطريقته الشعرية، أخذت أمعن فيه وأردت ان أتعرف على حياته.

ولد في ترانسلفانيا في المنطقة المختلف عليها بين المجر وتشيكوسلوفاكيا والمانيا والتي يتكلم أهلها مبدئيا اللغات الثلاث. وأضاف لها أبوه الفرنسية.

كان في طفولته يحلم بالفتح والقبائل الغازية، حتى اذا عرف ان جذوره أرمنية خفّ حماسه لقبائل «الهون»، كما ان ضياع بلده بين الانتساب الى إحدى البلدان الزاعمة أنها منها، جعل سكان تلك المنطقة دون انتساب هي الأخرى.

كان أبوه يولي أهمية كبرى للعلوم وبخاصة الرياضيات والفيزياء ويحتقر الآداب والشعر، لكنه لم يحتط وهو يأتيه بمعلم للفرنسية فوقع على أستاذ درس الموسيقى في باريس، مولع بالأدب، أخذ يقرأ ويشرح لرولان الصغير منذ أن بات قادراً على فهم لغته «رسائل طاحونتي» وسواها.

أما أستاذه في الثانوية فقد كان يجزي المجتهد من تلاميذه بدعوة الى بيته يطلعه فيها على شعر «رامبو».

وأخذ رولان جاسبار يكتب قصصاً قصيرة تنشرها مجلة الكشاف في الثانوية ولما يتجاوز الثالثة عشر وأعلن لأبيه ان سيكون فيزيائيا وكاتباً بنفس الوقت فأجابه ذاك قائلا: «سوف تهدم كل ما بنيته عبر مشقة عظيمة».

سنة ١٩٢٣ قبل في الجامعة في فرع البوليتيكنك، فسرّ أبوه سروراً عظيما غير أن تقلبات الحرب وهجوم القطعات السوفياتية المضاد ودعوته للخدمة العسكرية قلبت كل شيء ظهرا على عقب، وجعلت منه جندياً مسؤولاً عن مدفع يلقي حممه على الجحافل القادمة. ثم ما لبث بعد ان انتقلت المجر من يد الألمان إلى يد السوفييت، ان اعتبر أسيراً ووضع في معسكر اعتقال. لكن سنة ١٩٤٥ شاهدت أفول الطاقة الحربية الألمانية وزرعت الفوضى على الأرض الألمانية مما مكنه وبعض رفاقه الأسرى من الهرب من المعسكر والسير ليلاً والاختباء نهاراً الى أن وصلوا الى فولندورف الواقعة في منطقة الاحتلال الفرنسية حيث أمرهم قائد الموقع بعد ان وزع عليهم بعض القوت، بالتوجه الى ستراسبورغ وتقديم أنفسهم الى القيادة هناك.

بعد سنة من ذلك وصل الى باريس. يقول عن اليوم الذي وطئت فيه قدمه تلك المدينة «كان الربيع قد ورد مرة أخرى وأشجار الكستناء قد أزهرت في اللوكسمبورغ، والناس يبتسمون في الشوارع. فقلت في نفسي ان كلمة حرية لها معنى، وكان ذاك أجمل يوم في حياتي».

لم يدع مهنة في تلك الفترة إلا واشتغل بها من غسل الصحون الى خادم في مطعم الى السهر على المرضى بأجر...

ودخل كلية الطب حتى إذا انتهى من الدراسة اختص بالجراحة وسنة ١٩٥٤ قرأ إعلانا عن الحاجة الى جراح في مستشفى بيت لحم الفرنسي فتقدم لملء الشاغر.

كان بهاء مدن بلادنا يملأ خياله والصحراء تعبق بنسك الرمال والشمس: دمشق، حلب، أنطاكية، القدس... تلك الأساطير التي ما زالت على قيد الحياة.

في الطائرة تعرفت عيناه أول مرة على العالم الذي نقلته إليه... جاء من عالم الخضرة التي لا تيبس الى القحط الأزلي الذي حارت به الأنهر... لكن دفأه وطن الشاعر... كان الصيف في إبانه وقد فاجأته تموجات الجبال التي تشبه تموجات جسد شهواني والغور يشقها نصفين بخضرته الضئيلة إذا قيست بوهاد الرمل والحجر. وأحسّ انه عشق هذه البلاد من أول نظرة.

لقد شاء تقسيم القدس سنة ١٩٤٨ أن يكون المشفى في الجانب اليهودي فما كان من إدارة راهباته الا ان جهدت حتى حصلت على ميزانية لمشفى جديد في الشيخ جراح أقيم خلال أقلّ من سنة فكان كامل التجهيز. وأخذ شاعرنا يقضي يومين في مشفى رام الله وبقية الأسبوع في القدس.

لكن صبوته الصحراوية كانت تدفعه دائماً الى بعض فسحات في الصحراء التي تمتد عدداً من بضع أمتار من المشفى، فيظلّ فيها شغفا في حكمتها اللانهائية... أليس في الكثبان الرملية من الحكمة ما ليس في ناطحة السحاب؟ ولقد اشترك في بعض عمليات التنقيب. كان يحب أن يشاهد: «موكب النساء اللائي أتين يبحثن عن الماء: طقس راقص يتجدد كل يوم منذ تسعة آلاف عام. وقريبا من العين الصحراء التي تحرسها. الصحراء التي كانت وما تزال تمنح، حصاها وترابها وصلصالها، كما في القدس لمستها الجديدة الى النور».

ثم حرب حزيران التي غيرت صورة المنطقة. خلال الأيام الستة كان المشفى الفرنسي في القدس وسط المعارك، يردّ عن البشر غوائل الحرب. ظلّ الأطباء والممرضون والممرضات كل تلك الأيام مستنفرين ليل نهار، لم يدع جهاز الجراحة، غرفة العمليات. وكثيراً ما كانت هذه تهتز بمن فيها من انفجار قريب فيتشبث الأطباء والممرضات بطاولة العمليات التي تكاد تسقط أحيانا بمن عليها، ومن أمسك بها.

وبعد أسبوع لما استطاع الخروج، عبر طرق الخراب والدمار، ولم تكن المسافة بين المشفى وبيته تزيد على مائة متر، وجد الأخير منهوباً محطم الباب.

وأخذت تتعقد الحياة فقد تغيرت صورتها ولم يعد قادراً على متابعة مهمته فغادر الى تونس، حيث عرض عليه العمل في مشفى «شارل نيكول». يقول:

«تركت هذا البلد، القدس، والموت في روحي، فقد غدا هذا النور الى ما نوري، ولقد نضجت بين تلك الحجارة. لم آسف على أية دقيقة من تلك الستة عشر عاما: لقد أزف وقت الرحيل. ولم يكن لدي إلاّ ان أهنىء نفسي على قراري هذا».

ما زال حتى الآن يعالج في ذاك المشفى وهو يقيم في «سيدي بو سعيد»: النتوء الوحيد الذي يشبه الرأس، النتوء الوحيد السعيد في تونس وربما في كل شواطىء المتوسط الذهبية.

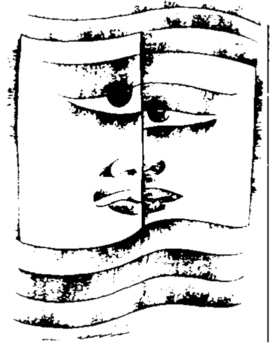
كدت أنسى ان أقول أنه أضاف الى اللغات الأربع التي كان يعرفها اللاتينية واليونانية الحديثة والقديمة. وتعلم في القدس العربية والعبرية والآرامية وأظن أنه يعرف بقية اللغات المتفرعة من اللاتينية.

***

قال لي: سوف أصدر مجلة أدعوها «ألف». لماذا اختار حرف البدء؟ هل ◁

شغفه بالحصى عجيب كأن في داخلها عالما صغيرا أكثر تعقيدا من عالمنا الشمسي.

في «أرض المطلق»



كأنه يتربص لحياة الأشياء لكي يكتشف فيها ما لم يكتشف

كان يجد كل شيء جفاء في تونس قبلها؟ لم أسأله ما يعني بالضبط. اهتممت بالناحية العملية. رجعت الى طبيعتي المولعة بالبناء:

ـ من أين التمويل؟

ـ مساعدات بسيطة. (ذكرها لي بالتفصيل).

ـ المجلة ليست سياسية طبعا.

ـ طبعاً ليست سياسية. . .

لم أقل شيئاً. لكني قدرت أنها لن تعيش طويلا ما دامت لا تحمل طبل المديح وزمر التهريج. وأظن ان عمرها لم يتجاوز ثلاث سنين. وأعتقد أنها التهمت بعضا من ماله. أراد لها ان تكون مستطيلة الشكل وان تفتح وكأنها مجموعة صور، أي عرضانياً. . . كانت جميلة ذات طابع جديد.

قال: النية أن تكون مجال لقاء بين حضارتين: حضارة الغرب وحضارة الشرق. . . بين متحضرين من هنا وهناك. . . نترجم شعراً من هنا الى الفرنسية وشعراً من هناك الى العربية. وحبذا لو قرأت لنا بعض ما يصلنا من رسائل القراء لتعطي رأيك فيه.

طموح شاسع وشجاع. . .

قلت: سوف أساعد.

لكني لم أعلق على لقاء الحضارات. اعتقادي مختلف.

أنا مؤمن ان حضارة ما أية حضارة في مرحلة تاريخية ما تكون وحيدة ومن ليس منها فهو مختلف. . . في القرن العشرين هنالك الحضارة الغربية وما عداها تخلف. كذلك كان الغرب متخلفا في عهد حضارتنا، لأنه لم يكن جزءاً منها.

كل المحاولات التي تقوم على هذه الشاكلة تفترض ان حضارات القرون الخالية ما زالت موجودة. . . وقد تبدو في عادات البشر، لكن كطقوس بائدة. . . إنها شبيهة بلعبة السيف والترس في بعض الأحياء العربية، وليدة تقاليد الفتح والفروسية، مترعة بالصوفية والشجاعة، لكن خيلاءها وحميتها باتا لغوا في عصر ذلنا، وهي قد تعبر عن شبح ولكنها بعيدة عن ان تكون صورة الأوج الحضارية. الذين يمارسونها شخوص لا أبطال وغدت هي لعبة بعد ان كانت تدريبا حربيا.

إن لقاء الحضارات يفترض وجود حضارتين حيتين وهو شيء لم يحدث أبداً عبر التاريخ. . . في عصرنا الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة هما من نفس الحضارة التي لحقت بها اليابان. . . ومن يدري فقد نلحق بها نحن، لكننا مستعجلون؛ مع ان التاريخ يسير بطيئاً. وعلى من أراد ان يكون جزءاً من الحضارة ان يحسن الانتظار. وأرى ان لقاء الشمال والجنوب لا يعدو أن يكون مثل تجربة لوران جاسبار: تؤتي بعض النتائج ولكنها تؤول للفشل في نصف الطريق وربما أوله.

وساعدت فعلا في المجلة. . . لكن من يرى جاسبار في تلك الأيام وكيف كان دائبا في المراسلة والاتصالات، يعجب لهمته. كان رئيس التحرير والمدير المسؤول وسكرتير التحرير والمصحح وأحيانا الموزع.

كان يأتيني بأكوام من الرسائل. يقول إقرأ فأقرأ. وكذلك يفعل بأصدقائه الآخرين. . . وقد حدثت مفارقات كثيرة.

معلم من جربا أرسل عدة قصائد. حكم القراء التونسيون أنها سيئة ورأيت أنها جيدة، فطلب مني أن أترجم بعضا منها الترجمة الأولى ففعلت على ان يقوم هو بالتصحيح. وانحاز الى رأيي. ونشرت الترجمة. . . لكن الشاعر إياه اغترّ بيوم بدره فأرسل لنا كومة ووعد بأن يوافينا بأقرب وقت بأكوام. . . اعتبر ان المجلة مجلته وانها وسيلته للمجد. وقرأنا بأناة وصبر. وفي النهاية أسف المسكين وأسفنا معه لسوء تقويمنا «لعبقريته».

لقد نجحت المجلة في ان أوجدت اتصالا كان مقطوعاً أو شبه مقطوع بين وسط المستشرقين وبعض الأوساط الأدبية العربية. ولقد عرّفنا كثيرين على كثيرين. أقدر أن أقول من ترجم قصائد شعراء المقاومة هي «ألف».

بعد شهور من عودتي من تونس الى بيروت توقفت المجلة التي حلمت بأن تكون اساساً من أسس الحضارة.

* * *

كنت خلال تلك المدة أتساءل بيني وبين نفسي كيف يرى لوران جاسبار الشعر. . . الى أية مدرسة ينتسب؟ والشعراء الفرنسيون على افتراقاتهم

مقتطفات شعر ونثر من لوران جاسبار

■ قد اتقدت أنهارنا!
وعصفور يصقل النور أحياناً ـ
هنا. . . الوقت متأخر.
سيذهب بواسطة الطرف الآخر للأشياء
لاكتشاف وجه الليل المضيء

(ترجمة حسين القهوجي والمنذر الشفرة)

أما ما بقي فهو من ترجمتي:

«لك التقدير أيها المشرّح الكامل، مؤلف دراسة في القلب، الغفل من التوقيع. يا من لاحظت التلبد العضلي الجميل. . والصمامات اللدنة تمسك بها حبال، مثل بيت العنكبوت، قنّبها مقلوس الى مادّة الجدران المتينة.

لقد رأيت على أبواب الوتين والشريان الرئوي، تلك الأغشية، المكورة من كل جهة. . . على صورة نصف دائرة. والتي عندما تقترب، عجيب كم تسدّ الفوهات. وعلى اليسار يكون الاغلاق دون خطأ كما يجب ان يكون، كي يمسك بالوفاق الفطري الذي يقيم فيتحكم ببقية النفس.

يا له القلب عمل ـ قصيدة صناع ماهر!

بنيتك من صريف وصياح
أخرجتك من قبر ثم في بطء
دفعتك من جديد.

أية مناظر غريبة يصنع صوتك
المطرّز في الغرف لا أعرف
أية غرف أجول فيها بأباريق الشاي
وأغصان أشجار عريت
الشاي يدخّن وربما البستان
ربما أيضاً قلب الأيقونات
خفّة الأشياء التي تلتقطها الأذن
الجلد يتغضن في بعض الأماكن
ويبرد خزف الفنجان
ننتظر
النوافذ تغدو باذنجانية اللون
ثم تغلق الليل

منذ سنين لا نتعامل إلا
مع الحجارة
خطونا يشتعل على الطبشور الأعمى
منجم ضيق بين نقطتي ماء.

حياتي احترقت من عديد الأنوار
أحيانا أنسى في حنان شاسع
ان كل شيء أصمّ
وأنهض مثل نغم

أصغي إليك
يا صوتاً بحفر الصباحات
الأجسام الجدّ نحيلة
ترقص على السكاكين
المقطعة في سدودة
بعث -

أقول الآن إن كل شيء صقيل وواجم
أقول ان كلمات الذاكرة الصلع
في طيات رداء كبير من زبد
لما تنفتح نوافذ البحر
وتزين السماء نفسها أمام الظلّ
وتغدو مقروءة مجاديف العابر

حتام أتمدد كي اسهر عليك
تعلمني السير عند ما يصمت الطريق.
لا تنس بياض خشب النوافذ مساء.

أعرف خطوك الذي يبلى في عروقي
أعرف خطوتك كالكلمات التي أصوغ
مثل ما يثقب صمتي
وينحل
أنت تسكب الليالي في أعضائي
وتدعني
عندما يصطدم النهار بمصابيحي
أعيد صياغتك من لا شيء.

ما أحببت فوق كل شيء
ضياء أعشاب السعادة الهشة
ذاك كان إجمالاً اختراع الساق
اندفاع متهور ضعيف
مشغول بالنمو فحسب

أحسّك كانثياء، في صوتي
حيث يأتي فيحطّ غبار المساء
المسيرة سوف تكون طويلة قال الملاك
في سمك الحجر.

ذراعاك يسقطان
كفاية واطئة ضاربة الى البنفسجي
عيناك تسقطان
وحراشف الصوت
وأصغي لنفسي أبعد من ألف قرن
وقد أعيد تكويني
صوتاً بعد صوت.

أمسك بحياتي
قطعة خبز
قوية جداً المائة غرام
لسجين الحرب
وغالبا ما أجوع
حتى لا يبقى منها غير قليل
والأشياء تتلوّن
بمخاوف رائعة.

تدمر، فيها خلا، مدينة ثربة، ثقيلة بصمت شهواني. في هذا النظام الانساني القاسي، في هذه الممرات الدرداء، تغدو العين أشدّ إحساساً من أي وقت مضى تجاه حضور الأجساد، تجاه ذاك الدأب الخلوي (من خلية في أقلّ تكوّر، في العضلات والعظام المنهوبة، المثلومة بحربة، في راحة صدفة نبع معروقة، حيث تتقولب الأشعة والنظرة في عروق الورق، في صوت الماء الذي هو زمن.

في الممر المركزي يتقدم في رزانة بين الأعمدة الحطيمة جعل أسود كبير. تكية مولانا: مكان عبادة معلمنا. المعلم: جلال الدين الرومي، شاعر وراقص أمام الأزلي.

«إطلع أيها النهار، الذرات ترقص!»

ما شأن تلك العلبة ذات الأربعة عشر غطاءً. وتحوي شعرة من ذقن الرسول؟ ألتذكيرنا بأن روحنا ضعيفة وأننا كائنات من شعر ولحم؟

وموسيقى تتمطى، متعرجة، تنفذ خلسة في كل خلايا الجسد.

«أصغ الى مزمار القصب، إنه من نار، لا من هواء»

أشباح تمر، لابسة قلانس عالية مبتورة مخروطية من صوف داكن، تدثرت بأردية سود أو رمادية تغطي ثوب النور. وأقرأ على الباب:

أدخل علينا كائنا من كنت
كافراً كنت أم وثنيا أو عابد نار
منسكنا ليس مكان يأس
أدخل حتى لو أنك
جحدت بإيمانك مائة مرة □

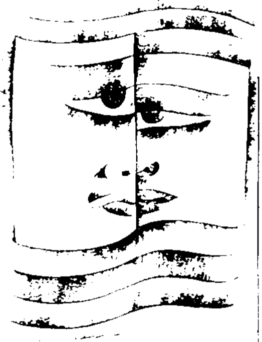
أصغ إلى مزمار القصب إنه من نار لا من هواء

نستطيع ببعض الحذر ان ننسبهم الى مدارس. حتى في القرن العشرين. كنت أراه مشغولاً، مشغوفاً بتفسير آخر للموجودات والأشياء.

ذات مرة كنا نتنزه على شاطىء «رواد» وهو يتكلم. قال: «أنظر الى هذه الحصاة. منذ كم من ملايين السنين والبحر يعالجها حتى وصلت الى صفاء التكوين الذي هي عليه. كأن الأمواج كانت تتعمد سحجها وصقلها حتى باتت دون خطأ وغير قابلة للتطور أو التعديل... كأنها عالم قائم بذاته».

كان يقرأ الحجر، يستنبط تحولاته. يتواصل فيتواجد معه. كأنما الحجر روح وكأن روحه هو تستطيع أن تجلو ومضات خفية في الحصا لا يراها سوى وثني صلواته صمت وتأمّل... أي إله، أي عالم يجد تحت الغلاف اللامع الكتيم الذي بهرجته أمواج بحر يحب العناق؟ كان يبدو لي انه يتخيل الحصاة عالما قائماً بذاته، قد نكتشف في داخله حياة ليست في متناول أدوات اكتشاف الإنسان.

كأنه كان يتربص لحياة الأشياء، لكي يكتشف فيها ما لم يكتشف... ◁



الكلمة هي نهر في النهر ورمق في رمق

بعين الشاعر الذي يراها على غير ما يراها الآخرون . . . بل على غير ما رآه الشعراء من قبل .

أكثر من مرة عند الفجر
في صحراء رام وطبيق
أو أبعد جنوباً
على شواطىء البحر الأحمر الشرقية هناك
حيث الصوان الوردي المعرق بالطفح ، والصلصال
الرقيق من جبس يعمي تراخي
منحدراته
حلمت بتكوين
كان العالم يولد
وليس من عالم منح من الخارج
لشيء ما ، لكن مثل
انفلات انحناءات بين ضوء وظل
دون انطلاق أو إرادة في الكمال
انبثقت من الانبثاق .

كيف تنبثق الأشياء من الانبثاق نفسه . قد نفشل في التفسير العلمي لهذا القول لكننا نستطيع ان نتصوره ، أن نحضر معه بالتأمل كيف تنبثق الأشياء ، كيف يأتي النور وكيف من قلبه تنبثق الظلمة . . . كيف ينبثق من كليهما الصمت .

أعرف صباحات جنّت مدىً
وصحراءً وبحراً

كأني به يكتشف علاقات أخرى بين عناصر الطبيعة . ويظهر ذلك أكثر ما يظهر فيما كتبه في «أوراق الملاحظة» عن الطب وعن مبضعه هو .

«إحساس بلمس الأصابع ، وفحص نبض «جسد» لا يحدّه أبداً ما هو خارج عنه . ان تلمس بالعينين والأصابع والروح «قانونا» خالدا ، وإيقاعاً وحيدا يربط بين حجارة الصحراء تلك ، وبعض أعشاب ، وجسدي وعقارب النجوم المتجلدة . يا صرير الثلج في ليالي شتاء طفولتي المضيئة» .

في «اوراق الملاحظة» نوع عجيب من الافتتان بالعروق وكيف تتثنى وتدور في الجسد . وكيف يحتوي الجسد خفقان الحياة . . . أشياء تبهر الحس والنظر . كنت قبل قراءتي هذا الكتاب أرى الطب عاريا عن كل شعر . يقول :

«يميل الطب الى ان يهيمن على كل المكان في يوميّ وهو ينسرب حتى الى نومي . إنك لا تساوم مع الاسعاف . لكنك حين تُرهق ، يلزب التوقف والنظر ، وشمّ الهواء . إنه زمن تسجيل فكرة ، دهشة . هذه الأوراق هي طريقتي بالتنفس» .

قد يغوص اذن الشعر مع المبضع ويعجب في دقة التكوين الذي دون خطأ ، ثم ينتشي من الكمال الذي ربما كان هو الشعر . . . لكن ما هو الشعر عند جاسبار ؟

«لغة الشعر لا تدع نفسها تسجن في أية فصيلة ، لا تقدر ان تلخّص في أية وظيفة أو صيغة . لا أداة ولا زينة ، إنها تتقصى الكلمة التي تنقل العصور والمكان الهارب ، بانية الحجر والتاريخ ، مكان استقبال ترابها . إنها تتحرك بنفس الطاقة التي تصنع الامبراطوريات وتضيعها . إنها تلك الساحة الخلفية الخربة ، التي اجتاحتها الأعشاب ، والجدران التي غطّاها الحزاز ، حيث تتأخر لحظة أشعة المساء» .

هذا ليس تعريفاً . انه شبه تعريف . وكل تعريف خطأ . تعريف التعريف نجده غلطا اذا حللته بمنطق الفلسفة والدقة . وهو بعض نقيض ما تعلمت أنا وما بنيت من أحلام على الشعر في تطوير الأمة . لقد انطلقت من الاستنتاج بأن الشعر العربي لا يخضع دوماً لتقلبات التاريخ ولمراحل الأغلال . . . في أحلك أيام العرب ظهر شعراء يخيل لقارئهم ان أمتهم في الأوج أو تكاد تكون . .

ولا شك ان الشعر في الفترة التي نعيشها الآن ، هو زاوية مضيئة نكاد نؤمن منها أن أياماً أفضل قادمة . . . حتى في الهزيمة كانت دموع الشعراء تقود قافلة المؤمنين بأن الغد مشرق مهما حلك الحاضر .

ولقد تعلمت في مدرسة الايديولوجيا التي تخرجت منها ان الشعر حادي قافلة المستقبل ، كما تعلمت ان أفضل وأهم شعرائنا هم الشعراء الفرسان الذين تغنوا بالسيف والمهر والحبيبة . ومواقع النصر والكرم وبذل النفس والثروة في سبيل المأثرة ، وتمسكوا بالصيغ وابتداعها تبعاً لقوالب قد لا تخضع لقانون ، ولكنها تصبح قانوناً . . . أبيات المتنبي غدت عبر التاريخ نموذج أسلوب وقواعد أخلاقية لا يجرؤ على إعلان التنكر لها أي عربي .

حين قرأت جاسبار . داخل بعض القوانين التي تعلمت معاني جديدة وتفسيرات هي أقرب للشعر من القواعد الثابتة .

«لا يمكن تبرير الشعر وهو ليس بحاجة الى من يدافع عنه ؛ أحاول ان أرى فحسب الذي فيّ وقد ثقفته الدقة ، والذي يذهب بطريقة لا تبديل فيها ، الى تلمس ليليّ ، الى البحث عن دقة أخرى أكثر قسوة . ان تفهم وألا تفهم ، أن تتعثر ، ان تحطم ، أن تضيع وتفهم أيضا» .

أهكذا كان الفرزدق ينحت من صخر؟ ربما . . .

«هذا الباحث الذي لا يشبع ، هذا الخالد الذي لا يفي بالغرض ، متأمل المستحيل . هذا هو قبل كلّ شيء ، عامل لغة ، عامل ييأس ويضحك . يذهب حتى ألياف النسيج ، الى ينابيع الكيمياء ، وهو يحاول أوّلا في حنان مسح البخار ، بخار البخار ، ويرى عبر ذاك الثقب الأرعن الى هجرة المنظر البطيئة» .

العامل هنا بمعنى الشغيل ، فيما كان الفارس العربي يزهو بالشعر كما تزهو الصبية بالجديلة ويجيئه التغني إلهاماً أرستقراطيا ، عاشقاً عشقه ممض لا يدع له وقت البحث والتفكير .

«واليك بتلك الثغرة التي فتحها صوت ، أو علاقة بين كلمات ، أو اتصال صور ، يبيح لك ان ترى حيث ما كنت تفعل غير النظر . ان تتنفس حيث ما كان يفعل أحد سوى الخطابة» .

ثم يقول : «لا تبحث عن المطلق . انه فيك كمسيل جاف يضيعك . كل كلمة تقلب الأرض تحمل ظمأها . حب وشك . عشب مر وثمر ، نبض دوزن دانحل» .

إذن هنالك الكشف الذي يشبه الرؤيا الصوفية ، لكن بعد عناء مديد ومجاهدة . أوليس الكشف ثمرة تأمل وصلوات طويلة؟

«إن ما ندعوه بأبهة فعالية مبدعة ليس هو أصلا غير ملكة تنسيق وتكوين مجموعات جديدة انطلاقا من عناصر موجودة» .

الطبيب هنا هو الذي يتكلم وأعني الطبيب المعاصر الذي كل مهنته تحليل واستنتاج وتركيب ولا أعني ابن سينا الذي يقول :

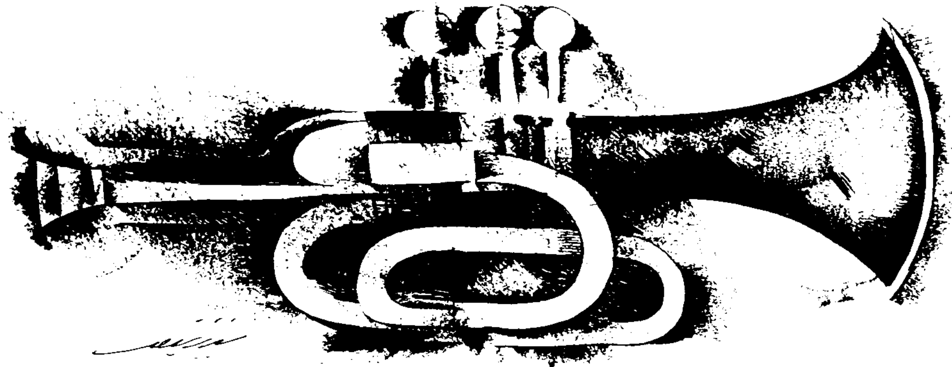
هبطت اليك من المحل الأرفع   حسناء ذات تدلل وتمنع

ترى لو هبط ابن سينا مرة اخرى الى عالمنا ودرس الطب حيث درس لوران جاسبار ما كان يقول؟

«وأي شاعر شك أبدا بأن الكلمة هي نهر في النهر ورمق في رمق ؟»

وليس بوسعنا نحن القائلين بالالتزام في الشعر الا ان نستنتج ان التزامه الوحيد هو في الشعر نفسه وبتأملاته وما يتجلى عنها . مما يجعلنا نقف منه موقفاً سلبياً فالدروس التي تعلمناها من الفرد دوميسيه وبجعه والفرد دوفيني وذئبه والمتنبي وعش عزيزاً تجعل رؤيتنا للشعر شيئاً مختلفاً . ربما لأننا من عالمين مختلفين . . . عالمنا هو عالم الخوف المهزوم نبحث فيه عما يجعلنا نقف على أقدامنا ، ربما ببعض أبيات من الشعر وهو من عالم اوصلته الحضارة الى مرحلة الأمان . □

نظرية الايقاع الروائي



أحمد الزعبي

■ تهدف هذه الدراسة الى توضيح مفهوم الايقاع الروائيّ والى طرح رؤية تصور لنظرية تُعنى بدراسة البنية الايقاعية لفنّ الرواية. ولئن كانت هذه الدراسة الاولية تسترشد بآراء بعض النقاد الغربيين حول مفهوم الايقاع بشكل عام، في الشعر والمسرح والعمارة والرواية والفنون الاخرى، الا انها تهدف الى اثارة اهتمام الباحثين والنقاد العرب لتأسيس نظرية متكاملة شاملة تدرس البنية الايقاعية للرواية العربية. ولقلة الدراسات التي تتناول موضوع الايقاع الروائيّ في الادبين العربيّ[1] والغربي، ارتأينا ان نعتمد في هذه الدراسة على آراء النقاد العامة حول مفهوم الايقاع، وعلى اشارات بعض الدارسين السريعة حول الايقاع الروائي، التي تعتمد على التنظير والتقنين اكثر من اعتمادها على التطبيق والتفصيل.

ولقد كان الناقد الفرنسي اندريه ـ ماريه البيريس A.M. Alberes هو أكثر النقاد المعاصرين، في حدود ما نعرف، اهتماما بموضوع الايقاع الروائي. ومع أننا لم نعثر له على دراسة تطبيقية واحدة، تفصيلية متكاملة، على رواية من الروايات، الا أنه قدّم جهدا ريادياً وتصورا عميقاً لمفهوم الايقاع الروائي. ويرى البيريس في كتابه النقدي المعروف (تاريخ الرواية الحديثة) «أن الرواية فنّ كفنّ العمارة او الشعر»،[2] بل ويذهب الناقد الى أبعد من هذا اذ يصرّح « ان الايقاع هو الفن»[3]. ان اهتمام البيريس بالايقاع في الفنون بشكل عام وفي الرواية بشكل خاص يشير الى اهمية هذا الموضوع وضرورة الالتفات اليه والبحث فيه. واننا اذ ندرك الدور الرئيس الهام الذي يلعبه الايقاع في فنّ العمارة أو فنّ الشعر، فان تشبيه البيريس أنّ الرواية فنّ مثل هذه الفنون ينطوي على توضيح الدور الرئيسي الهام ايضا الذي يلعبه الايقاع في فن الرواية وفي بنائها وفي أبعادها المختلفة.

ولقد اهتم الناقد المعروف آي. أيه. ريتشاردز I.A. Richards في وقت سابق بقضية الايقاع في النثر، وشرح وجهة نظره في كتابه (النقد التطبيقي Practical Criticism) قائلا: «انني أعني بالايقاع المعنى الواسع للصورة أو الشكل المتكرر. وهذا التكرار لا يعني التشابه التام. وهذا ما يعنيه كثيرون في الايقاع النثري أو الايقاع التصويري. وبالتالي فان هذا يعني ان حركة الكواكب تخضع لنوع من الايقاع الدقيق»[4]. ومسألة التكرار في الفنون جزء من ايقاعها الفني، فتكرار الخطوط في فن الرسم او العمارة، وتكرار اللازمة أو الجملة الشعرية في القصيدة، وتكرار الاحداث أو المشاهد أو الحوارات في الرواية، كلّها تشكل جزءا من ايقاعاتها الفنية والجمالية. ويقصد بالتكرار هنا التكرار الموظف الضروري للنصّ الذي يشكل ايقاعاً منسجماً ومتناسقاً في هذا العمل الفنّي او ذاك. ولقد نبّه الناقد يوجين راسكين Eugen Raskin الى هذه المسألة عندما أشار الى «أنّ الايقاع يعني التكرار بالدرجة الاولى»[5]، ولكنه تكرار مقصود موظف لغايات فنية ونفسية وجمالية في العمل الفنّي الابداعي. وقد تناول هربرت ريد Herbert Read موضوع الايقاع بشكل عميق ودقيق في كتابه (معنى الفن The Meaning of Art)، ويرى أن «ايقاع الخطوط ـ مثلا ـ هو الاهم في الفنّ»[6]، لأن هذا الايقاع المنظم المحكم الدقيق المقصود يشكل بنية فنية مقنعة متماسكة، ويجسّد معالم الابداع في شكل العمل الفنّي وفي مضمونه الفكري.

ان البنية الايقاعية للرواية تضعها أمام امتحان نقدي عسير صعب، اذ ليست كل رواية تتمتع بايقاعية مقنعة منسجمة متميزة ناجحة، فالرواية الرديئة تفتقد عناصر الايقاع فيها، ولا تستطيع ضبط بنيتها الايقاعية، ولهذا السبب، يرى البيريس أن عملا روائيا رديئا كهذا «قد يشكل وثيقة من نوع ما، ولكنه لا يشكل رواية ما لم يجد ايقاعا او غناء يصنعان منه شيئاً آخر»[7].

ان الايقاع الروائي يضبط ويشكل ويجسد البنى الروائية المختلفة في ترتيبها وهندستها وتواصلاتها الظاهرة والخفية، كما أنه يرسم ويرصد بدقة وانسجام عمليات التنسيق والتحرك والضبط والتكرار والترتيب والتوظيف والتوافق والتعارض والتغيّر والتصادم في الاحداث والمفاهيم والازمنة والامكنة والعواطف والشخصيات والعقد والحلول.. الى آخر معالم الرواية على صعيدي الشكل والمضمون. فالرواية التي تجتاز هذا الامتحان الايقاعي الشاق تكون قد قطعت شوطا كبيرا نحو طريق النضج والنجاح والابداع الفني كما هو الامر مثلا في رواية تولستوي (الحرب والسلام) ورواية جيمس جويس (يولسيس)، و (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ

(١) انظر دراسة عبد الرحمن ياغي، مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية، معهد البحوث، بغداد ١٩٨٣.
(٢) رينيه ـ ماريه البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات بيروت. لبنان ١٩٦٧. ص، ٤٦٢.
(٣) نعيم عطيه، الايقاع الروائي عند البيريس، مجلة المجلة، عدد ١٧٣ مايو ١٩٧١.
(٤) I.A. Richards, Practical Criticism Harvest Books N.Y. 1929 P. 216
(٥) Eugen Raskin, Architecturally Speaking N.Y. 1966, P. 64
(٦) Herbert Read, The Meaning of Art Penguin Books, 1967
(٧) ر.م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة ص ٤٦٦.



و (موسم الهجرة الى الشمال) للطيب صالح.

ان ايقاع أية رواية عنصر يميزها عن سواها من الروايات، وان خصوصية هذا الايقاع في رواية ما لا يتكرر في رواية اخرى حتى لو كانت للكاتب نفسه. ذلك ان ايقاع رواية ما يصعب أن يتطابق مع ايقاع رواية اخرى لاستحالة التشابه التام ما بين الاحداث والشخصيات والامكنة والازمنة والمواقف وعوالم الوعي واللاوعي في روايتين مختلفتين أو اكثر. ولاثبات تفرّد كل رواية بايقاع معين وتميزها ببنية ايقاعية مختلفة عن اية رواية اخرى، يقول البيريس «انّ الايقاع عنصر مميز للفن، وهو نظريّ محض مبدئيا وشبيه بماهية افلاطونية أو علاقة رياضية. هذا الايقاع لا يمكن مع ذلك أن يختلق - أن يتجسد - الا في ظروف فريدة ومحددة في كل حين. اذ أننا لا نجد الايقاع الفني لرواية (الحرب والسلام) لتولستوي مثلا في رواية اخرى»[٨]، الامر الذي يجعل لكل رواية ايقاعها المتميز والمختلف، ويجعل دراسة الايقاع الروائي عملاً متجددا مختلفاً مفيدا في كل رواية تتعرض لها مثل هذه الدراسة. فايقاع الزمان مثلا، وهو عنصر هام من عناصر الايقاع الروائي، ليس مقصورا على تحديد حقبة معينة أو وقت محدد في رواية ما، والا لتشابهت روايات كثيرة في ايقاعها الزماني اذا كانت تتناول الحقبة نفسها أو الوقت نفسه، لكن المسألة كما يراها ميشيل بوتور مختلفة عن ذلك «فالزمن ليس محتوى تتكدس فيه الاحداث، انما هو يرتبط ويتعلق بنا وبحركات وجودنا»[٩]. وهذا يعني ان الزمان الروائي يكتسب معناه من خلال علاقة الاشخاص بالأشياء والعالم ومن خلال فهم الشخصية لما حولها مختزلةً الأزمنة والامكنة والتغيرات الاجتماعية والحضارية ومكثّفةً ابعاد هذا الوجود في لحظة زمنية معينة. ولهذا يكون الزمان الروائي وايقاع الزمان الروائي بشكل خاص والايقاع الروائي بشكل عام مختلفاً ومتفردا وخاصاً في رواية ما عن غيرها من الروايات الاخرى. ويؤكد ريتشاردز على «ان الايقاع هو خصوصية الاحداث المتعاقبة في زمن ما، التي تُحدِث لدى المرء احساساً بالاتساق والتناغم عند حدوث مثل هذه الاحداث التي انشئت من اجلها هذه الترنيمة او النغمة»[١٠]. وخصوصية الاحداث المتعاقبة على فرد ما، هي خاصة به ومميزة له، اذ من الصعب ان نعثر على شخصين يتشابهان تماما في خصوصياتها وعمومياتها ودقائق تكوينها النفسي والفكري والعاطفي. كلّ هذا يعني ان الايقاع الروائيّ بعناصره المختلفة واشكاله المتعددة، من ايقاع الشخصيات الى ايقاع الاحداث الى ايقاع الأزمنة والامكنة.. الى غير ذلك، في رواية ما، يكون خاصا بها ومميزا لها، يصعب تكراره تماما في رواية اخرى. فالايقاع الروائي في ثلاثية نجيب محفوظ هو ايقاع خاص بها ومميز لها، ومن الصعوبة بمكان أن نجد رواية اخرى تماثلها تماما في بنيتها الايقاعية حتى لو ماثلتها في فكرتها الرئيسية وفي اطارها التاريخيّ والاجتماعيّ والمكانيّ.

ولقد تحدث الناقدان رينيه ويلك Rene Wellek وأوستن وررن Austin Warren عن الايقاع بمعناه العام، وأشارا بشكل سريع الى ايقاع الشعر والنثر في كتابهما المعروف (نظرية الأدب) Theory of Literature. وعلى الرغم من ان حديثهما حول هذا الموضوع يركز على ايقاع الشعر وعلى ايقاع النثر من ناحية موسيقية وتوزيعية ولغوية، الا ان بعض الملاحظات التي يشيران اليها حول الايقاع تبدو جديرة بالاهتمام. يرى الناقدان ان «مشكلة الايقاع ليست مقتصرة على الادب او اللغة بشكل نوعي، فهناك ايقاع للطبيعة والعمل، وايقاع للاشارات الضوئية وايقاع للموسيقا وايقاع، بالمعنى المجازيّ، للفنون التشكيلية. فالايقاع ظاهرة لغوية عامة... ومن الافضل معالجة الايقاع الفنّي للنثر من خلال تمييزه عن كلّ من الايقاع العام للنثر والشعر»[١١]. فالبنية الايقاعية للفنون تنسحب ايضا على البنية الايقاعية للنثر، وتنسحب ايضا على ايقاع الرواية، ما دامت الرواية تعتمد على اللغة بالدرجة الاولى وأن الايقاع ظاهرة لغوية عامة كما يؤكد الناقدان المذكوران. فاذا كان ايقاع الخطوط والالوان في الرسم مثلا يخلق فينا حسّاً جمالياً ولذةً معرفيةً - عند اكتشاف دلالة الخطوط والالوان ورموزها ومعانيها - فانّ ايقاع الحدث أو المكان في الرواية يخلق فينا ايضا حسّاً جمالياً ولذةً ذهنيةً معرفيةً في حالة اكتشاف الرمز والدلالة لهذا الحدث او ذلك المكان. ويشير الناقد نورثروب فراي Northrop Frye الى هذه المسألة قائلا ان «جوزيف كونراد مثلا، عندما يغير مكان الراوي ويحركه مرة الى الامام ومرة الى الخلف، فانه يحاول من خلال ذلك ان ينقل انتباهنا من الاستماع الى ما يقوله الى الاهتمام بموضعه - بحركته وبمكانه -»[١٢]. فحركة الشخصية من مكان الى مكان تشكل ايقاعاً معيناً ينطوي على رموز ودلالات تكشف عن بعد من ابعاد النص الذي يتضمنه السياق خفية في بعض الاحيان.

ان ايقاع الرواية يعتمد على عناصر البنية الروائية والموضوع الروائي كما يعتمد ايقاع الشعر على عناصر البنية الشعرية للقصيدة، كما يعتمد ايضا ايقاع الرسم على عناصر تشكيل اللوحة بشكل كلي. فاذا كان الايقاع الشعريّ يعتمد مثلاً على الموسيقا الداخلية والخارجية وعلى توزيعها وعلى ايقاع الاحرف والكلمات والجمل الشعرية والاصوات والصور... الى غير ذلك من عناصر البناء الشعري، واذا كان الايقاع الفنّي في الرسم يعتمد على الخطوط والالوان والمساحات والظلال والانحناءات والمسافات والتجسيمات... الى غير ذلك من عناصر تشكيل اللوحة، اذا كان الامر كذلك، فإن الايقاع الروائي، بالمقارنة والمقابلة من اجل التوضيح، يعتمد على عناصر البنية الروائية، كالاحداث والشخصيات والحوارات والمواقف والامكنة والازمنة والعقد والمشاهد والتحولات.. الى غير ذلك من عناصر البناء الروائيّ ومعماره الفنّي الدقيق. ويؤكد هذا البيريس في تعليقه اذ يقول «ان الايقاع الروائي هو ايقاع للمحاورات بأكملها، وللحوادث وللمشاهد الروائية. فبعض الروايات يأسرنا انسجامها الداخلي بقوة الروابط التي توحي بها وتعقّدها، وبايقاع الحركات الروائية التي تتصالب فيها»[١٣].

أما في دراساتنا النقدية المعاصرة فقد أُغفل موضوع الايقاع الروائي، ولم نعثر على دراسات في هذا المجال - في حدود امكاناتنا - باستثناء دراسة الناقد عبد الرحمن ياغي في كتابه (مع غسان كنفاني وجهوده القصصية والروائية). وقد اهتم الباحث بالايقاع الروائي الذي يسهم في تشكيل بنية روائية متميزة لاعمال غسان كنفاني الروائية والقصصية وبخاصة في فصل «البنية الروائية في قصص غسان القصيرة» من الكتاب المذكور. يتحدث الناقد عن ايقاع الزمان والمكان والحوار والشخوص والاحداث في كتابات كنفاني ويقول: «الزمان نسيج بل شرايين واوردة وعروق في ايقاع هذا القصص القصير، بحيث نشهد زمنين... زمن تاريخي واقف كالرصد يتابع نبض الزمن الآخر الذي تحوّل الى زمن اجتماعي له ايقاع الحياة وايقاع الفن... والمكان او الارض او الرمال او الصحراء او الخضرة... لم يكن مكاناً ظرفاً، بل له صدر وله قلب وله نبض كنبض الساعة ودقاتها.. المكان له حياته كالانسان.. هذا الحرص لدى غسان في قصصه بحيث يكون المكان والزمان والقضية والانسان الاجتماعي.. اطراف حوار دائم وايقاع داخلي متوهج نابض»[١٤]. ان هذه الرؤية الدقيقة لعناصر الرواية من احداث وشخوص وأزمنة وأمكنة، كما يراها الناقد في أدب كنفاني، تكشف عن بنية ايقاعية مترابطة منسجمة في هذه الاعمال. وهي في ذات الوقت تكشف عن اهمية هذا الايقاع الذي هو أحد اسرار قوة الرواية وابداعها. فالرواية الحديثة، وبخاصة روايات كنفاني «تطوّع الحديث الداخلي والايقاع الذي ينبض في النفس الداخلية والتداعي وتلاقي النبض الخارجي وتقاطعه مع النبض الداخلي.. عن طريق تيار الشعور»[١٥]. ان الايقاع الداخلي للشخصية هو احد عناصر الايقاع الروائي الرئيسية الذي

(٨) ر.م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص ٤٤٦.
(٩) الان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر. د.ت ص ١٥٢.
(١٠) I.A. Richards, Practical Criticism, P. 340
(١١) Rene Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, Harvest Books, N.Y. London, 3rd Edition, 1977, p. 163
(١٢) Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton, New Jersey, 1971, p. 267
(١٣) ر.م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص ٤٦٥.
(١٤) عبد الرحمن ياغي، (مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية)، ص ٧٢.٧٣.
(١٥) المصدر نفسه (ص ١٠٤).

يشكل مع ايقاع العالم الخارجي للشخصية ومع ايقاعات الرواية الاخرى بنية متميزة خاصة بهذه الرواية أو تلك[16]. فالزمان مثلا يوظف في الرواية ليرصد زمناً روائياً متعلقاً بالشخصية والحدث. ويرى عبدالرحمن ياغي ان غسان كنفاني قد وظف «الزمان ليكون هذا المارد الذي خلقه وليكون الايقاع النابض في الرواية»[17].

ويتعرض احد النقاد العرب، وهو محمد العيّاشي في كتابه (نظرية ايقاع الشعر العربي) الى مفهوم الايقاع ويقول: «ان مصدر الايقاع الرئيسي هو الحركة حيثما كانت فيُلغي منها العادي المبتذل الذي لا نظام فيه ولا تناسب، ويُحفظ المنظّم المتناسب الجميل»[18]. ثم يتطرق الى ايقاع الكون والطبيعة والليل والنهار والفصول الاربعة وكل ذي حركة[19]. ومع ان العيّاشي يركز هنا على ايقاع الشعر الا انه يعمّم احكامه وآراءه احيانا على فنون اخرى ويوسعها لتشمل الايقاع الكونيّ بمظاهره كافة. كما ان ملاحظته عن مصدر الايقاع - ويهمنا هنا الايقاع الروائي - وهو الحركة عندما ترصد وتوظف بشكل منسجم جميل في العمل الادبي، هي ملاحظة دقيقة هامة في فهم البنية الايقاعية للرواية. حيث أن ايقاع حركة الشخصيات أو حركة الاحداث أو حركة الازمنة في الرواية تقتضي تصويراً انتقائياً ورصدا متناغماً لحركة الرواية بشكل كلّي. فالروائيّ المبدع لا يرصد كل هذه الحركات التي تخدم النص والتي لا تخدمه، بل ينتقي منها ما له دلالة ما أو وظيفة معينة تغني نصّه وترفده بمعالم ضرورية مفيدة. وهذا ما يقصده العياشي في تعليقه السابق «ان يلغي الكاتب المبتذل الذي لا نظام فيه ولا تناسب، ويحفظ المنظم المتناسب الجميل».

وكان الناقد العربي نعيم عطية قد قدم تلخيصاً لمفهوم البيريس للايقاع الروائي في مقالته «الايقاع الروائي عند البيريس» في مجلة «المجلة»[20]. ويتفق الناقدان هنا حول اهمية الايقاع في الرواية، ودوره الرئيس في انجاحها وتميزها، اذ «أننا نشك فيما اذا كانت أية رواية حقا هي ما تحكيه من قصة.. إن الرواية هي على الاخص الايقاع».. «انها النهج الذي عرف المؤلف كيف يصوغ به قصته المرويّة»[21].

وتجدر الملاحظة هنا الى ان مفهوم البنية الروائية يختلف عن مفهوم البنية الايقاعية للرواية، اذ يفرق النقاد والدارسون بين هذين المصطلحين على الرغم من تداخلهما في كثير من المعالم والسمات. فالبنية - Structure - غير الايقاع - Rhythm - واننا نرى انه اذا كانت البنية الروائية تشمل بالدرجة الاولى شكلها الفني بما في ذلك من تقنيات مختلفة واساليب متعددة، فان البنية الايقاعية في الرواية تبحث في هذه التقنيات والاساليب من حيث تناسقها وترتيبها وضبطها وتوقيتها، اي من حيث ايقاعيتها. وكذلك فان الدراسة البنوية للرواية تُعنى بالبنية اللغوية والبنية الاسلوبية والبنية التقنية والبنية النصّية... الى غير ذلك، بينما الدراسة الايقاعية تُعنى بايقاعية هذه البنى جميعا.. توزيعاً وتنظيماً وتوظيفاً وضبطاً وتوقيتاً واتساقاً وانسجاماً وترابطاً على صعيدي الشكل الفني والمضمون الفكري. واننا نسوق هذه التوضيحات لكي لا يخلط الدارسون ما بين البنية الروائية والايقاع الروائي، فلكل عالمه وفلسفته وشخصيته وان تداخلت هذه المعالم في بعض الاحيان.

وبعد هذا كله فان الايقاع الروائي يُعنى بوضع ومواضع عناصر البنية الروائية والشكل الروائيّ والمحتوى الروائي. انه يُعنى بهذه العناصر - الشخصية، الحدث، المكان، الزمان، الموقف، الحوار... من حيث تشكلها ونظامها واتساقها وتحولها وتواصلها والتقاؤها وتعارضها وتزامنها... كل هذه الابعاد والمعالم هي التي تشكل بناء روائياً معيناً مختلفا. الايقاع الروائي بالتالي هو ذلك النسيج الداخلي لكل عناصر الرواية الذي يربط كل جزئياتها بخيوط دقيقة متينة خفيّة او ظاهرة. ذلك النسيج الذي يشكل عالم الرواية الفني والمضموني. □

(١٦) احمد الزعبي، (في الايقاع الروائي)، ص ٩.
(١٧) عبد الرحمن ياغي، (مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية)، ص ٩٦.
(١٨) محمد العياشي، (نظرية ايقاع الشعر العربي)، المطبعة العصرية، تونس ١٩٧٦، ص ١٣٣.
(١٩) المصدر نفسه، انظر الصفحات: ٤١، ١٢٩، ١٣٣.
(٢٠) نعيم عطيه، (الايقاع الروائي عند البيريس)، مجلة «المجلة»، عدد ١٧٣، عام ١٩٧١.
(٢١) المصدر نفسه ص ١٢.

مراجع عربية او مترجمة

١. البيريس، ر.م، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات بيروت. لبنان، ١٩٦٧.
٢. جرييه، الان روب، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر. د.ت.
٣. الزعبي، أحمد، في الايقاع الروائي. دار الامل. اربد/الاردن ١٩٨٦.
٤. عطيه، نعيم. الايقاع الروائي عند البيريس، مجلة المجلة عدد ١٧٣. مايو، ١٩٧١.
٥. العياشي، محمد. نظرية ايقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس ١٩٧٦.
٦. ياغي، عبد الرحمن. مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية، معهد البحوث والدراسات. بغداد ١٩٨٣.

مراجع اجنبية

1- Frye, Northrop, Anatomy of Criticism Princeton, New Jersey, 1971
2- Raskin, Eugen, N.Y. 1966.
3- Read, Herbert, The Meaning of Art Penguin Books, 1967
4- Richards, I.A. The Practical Criticism Harvest Books, N.Y. 1929
5- Wellek, Rene and Austin Warren The Theory of Literature, Harvest Books, N.Y., London, 3rd Edition, 1977

أحمد الزعبي: كاتب من الأردن، صدر له قريباً كتاب بعنوان «في الايقاع الروائي. نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية».

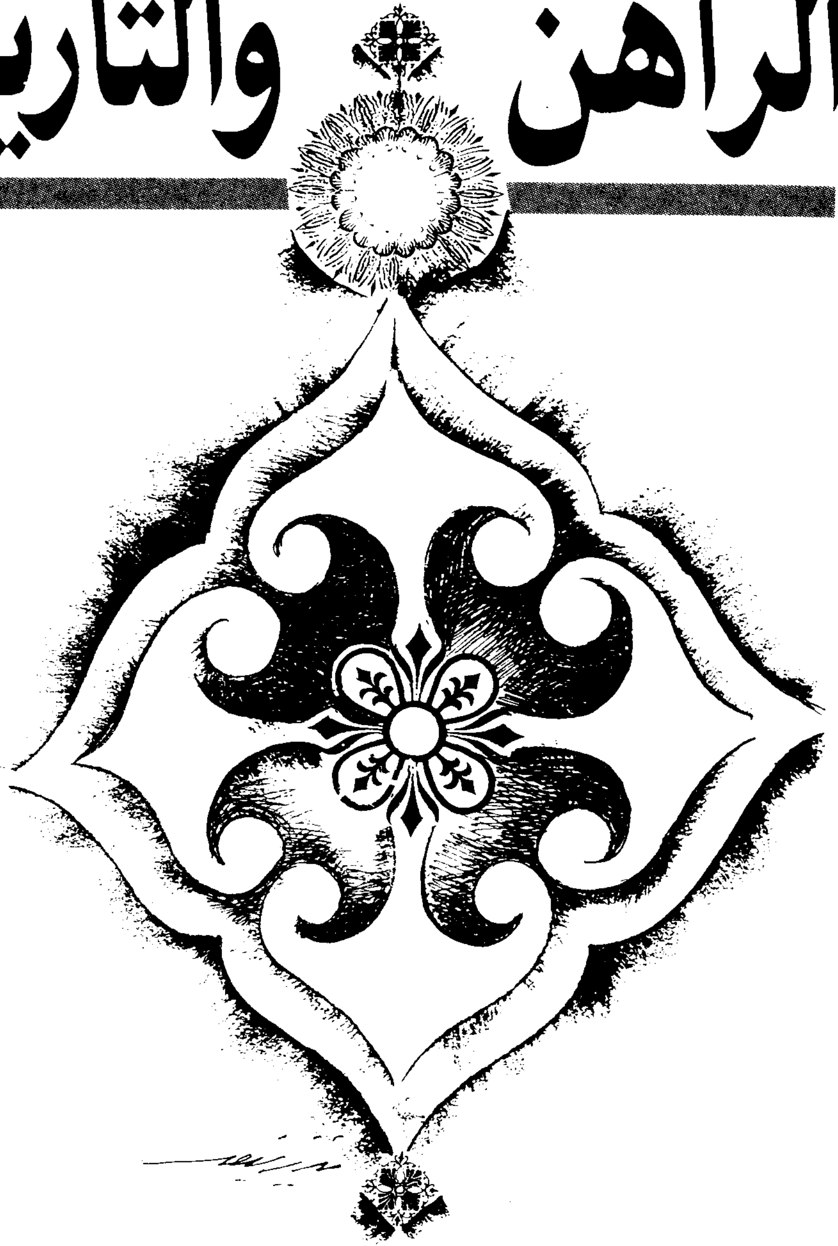
صدر حديثاً
في السلسلة الشعرية الثانية

◇ أبواب الى البيت الضيق
بلند الحيدري
◇ رباعية الفرح
محمد عفيفي مطر
◇ رجل يرمي أحجاراً في بئر
فاضل عزاوي
◇ يمشي مخفوراً بالوعول
قاسم حداد
◇ القنديل المعتم
صلاح ستيتية
◇ وصول الغرباء
امجد ناصر
◇ دهاليزي والصيف ذو الوطء
حلمي سالم
◇ قصائد من خشب
ابراهيم سلامة
◇ الضحك والكارثة
بندر عبد الحميد
◇ عيون فكرت بنا
خالد المعالي
◇ زول أمير شرقي
عبد اللطيف خطاب
◇ غبار يتعرّى في العتمة
محمد زين جابر
◇ إيقاع الجثث
نزار سلّوم
◇ قصائد لأجل الملاك الضائع
خالد النجار
◇ أشغال يدوية
زكريا محمد

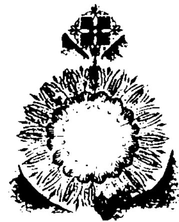


رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905

الراهن والتاريخ في الخطاب الروائي



هذه الدراسة للناقد والروائي السوري نبيل سليمان تنشرها «الناقد» في قسمين. القسم الثاني سينشر في العدد القادم



■ يسير القول هنا وفق الخطى التالية:

الأولى: تحديد ما يتداوله من مفاهيم ومصطلحات أساسية.

الثانية: قراءة المشهد الروائي السوري منذ بداياته الجنينية حتى اليوم، بغية رسم صلته بالراهن والتاريخ.

الثالثة: محاولة تقديم بعض الخلاصات المساعفة على بلورة وتصليب صلة هذا المشهد خاصة، والمشهد الروائي العربي عامة، بالراهن والتاريخ.

في الخطوة الأولى نذكر بداية بالكثير الذي لدى المشتغلين في قضايا النقد خاصة، وجيرانه في العلوم الانسانية عامة، من القول في هاته المفاتيح: الراهن - التاريخ - الحاضر - التأريخ - الواقع.

وفيما يخص المشتغلين والمنشغلين بأمر الرواية ونقدها نضيف: المجتمع الروائي، الزمن الروائي، الرواية التاريخية، الرؤية التاريخية، الموقع، الموقف.

ولعله ينبغي التوكيد على ما تتداول منه الشكوى من تسيب الحدود والقلقلة في حمولة (الكلمة) وتوظيفها، ليس فقط بفعل تباين مواقع ومواقف من يستخدمها، بل تحت وطأة الأزمة المنهجية والاصطلاحية التي لا بد من دفع ضريبتها ونحن نحدِّث أدواتنا ونبلور مفاهيمنا قراء وكتابا. وهذا هو هاجس هذه المقدمة المتواضعة.

ونبدأ بالتأريخ (الكلمة مهموزة) الذي هو عرض الأحداث وتوصيف الأحوال كما وقعت وثائقياً[1]. أما التاريخ - بدون الهمز - فهو خطوة متقدمة تنطوي على التحليل والتعليل. وها هنا تتدخل الفلسفة والأدلجة، الموقع والمنظور. ها هنا يأتي البعد الثالث: المستقبل، ولا يكون ثمة فقط: الماضي والحاضر. ها هنا تأتي القوننة، وليس فقط الموضوعية. ولعل هذا القول يتحدد وينجلي افضل حين نأتي الى الواقع.

فالواقع المعني هنا هو جماع العالم المادي، بما في ذلك جوانية الانسان واجتماعيته. في هذا المستوى نقول: الواقع الموضوعي، وملء العين: المادة. الواقع المادي والاجتماعي هو المعني، وقراءة وكتابة هذا الواقع هي التاريخ المعني، وليس كتابته فقط. ولكن ما معنى ذلك؟ ثمة من لا يرى التاريخ الا في قراءته. بعبارة تودوروف: ليس من تاريخ موجود في ذاته. بل تصور ما للتاريخ. فالتاريخ المطابق للحقيقة لا وجود مستقلا له. انه تجريد. فهو دائما مروي ومدرك من شخص ما.

من الحق ان تصورا ما للتاريخ قد يجافي حقيقته الموضوعية. لكن ذلك لا يرهن تلك الحقيقة بالتصور. فالتاريخ هناك، في الخارج، مثلما هو هنا: جواني. انه موجود بذاته، له ماديته وموضوعيته وقوانينه وأبعاد التاريخ الثلاثة: الحاضر والماضي والمستقبل لها جدلها، مهما تميزت تخوم لحظة عن الأخرى.

هذا كله لا ينبغي ان يغيب ونحن نسوق في الخطوة الثانية قراءة المشهد الروائي في سورية، من حيث صلته بالراهن والماضي، بالتاريخ، ولقد آثرنا استخدام كلمة الراهن بدلا من كلمة الحاضر[2]، تعويلا على انتساب هذا البحث الى المشهد النقدي العربي المعاصر، وعلى كونه يشتغل في المشهد الروائي العربي المعاصر. ولعل ذلك لا يزيد بلبلة الترادف في لغتنا النقدية، بل يعين القول في حقله الخاص.

لقد وصلنا اذن الى الرواية، الرواية بما هي شكل للوعي، ينتسب الى تصور ما للتاريخ. وبما هي تخييل ينطلق من منظور، من رؤية، ويحمل منظورا، أو رؤية، وقد لا يتطابق دوما المحمول مع المنطلق. مثلما قد لا يتطابق الزمن في الرواية - الزمن الروائي - معه خارجها. او مثلما قد لا

على ضوء التجربة السورية خلال قرن

نبيل سليمان

يتطابق المجتمع في الرواية ـ المجتمع الروائي ـ معه خارجها، فالناس والزمان والعلاقات وربما المكان، في الرواية، ليسوا نسخة عما في الواقع الموضوعي. ثمة درجة ما من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل، كفن، له آليته وقانونيته، المنطلقة من، والآيلة الى الواقع الموضوعي، عبر الموشور، وليس عبر المرآة[3]. وها هنا، نعود الى التاريخ بالهمزة وبدونها، ولكن بمصطلحات توماشيفسكي الذي يميز بين المبنى Sujet والمتن Fable، في الحكي / القص، فالمتن الحكائي هو تقديم حدث ما كما وقع، أما صياغته الفنية فهي المبنى[4].

نحن الآن في عام ١٩٨٨ نخوض في حديث الراهن والتاريخ في الرواية السورية، فهل ثمة تحديد أكبر لما تقدم؟

هل يعني الراهن ان تقول الرواية فيما نعيش هذه السنة، أم منذ الثمانينات حتى اليوم مثلا؟

ماذا يعني ذلك ان نشرت هذه السنة رواية سبق لصاحبها ان كتبها عن راهن في حينه، عن راهن آخر يعود الى خمس عشرة سنة خلت، لكن الكاتب لم يتمكن من نشر الرواية الا هذه السنة؟

ماذا يعني ذلك حين يأتي قارىء أو ناقد بعد عشرين سنة لينظر في رواية عن راهننا، او يحاول مثل هذه المحاولة التي لهذا البحث؟

ان رسم التخوم بين الجزء والكل، بين الراهن والتاريخ، أو بين الجزء والجزء، بين الراهن والماضي مثلا، لا ينبغي ان يحمل على محمل القطع، بل على محمل اجرائي من جهة، وعلى محمل الجدل من جهة أخرى.

ليس الراهن غير واحد من الأبعاد الثلاثة للتاريخ كما رأينا. ولأن التاريخ ليس مقفولا ولا جامدا، فسوف يغدو هذا الراهن حركة ما من الماضي، حين يكون المستقبل الذي ننتظر قد غدا راهنا، ويكون التاريخ قد فتح صفحة جديدة في كتاب المستقبل.

كل راهن سوف يغدو ماضيا. كل مستقبل سوف يغدو راهنا، فماضيا. انها حركة التاريخ موضوعيا الى الأمام.

في هذا البحث الذي يدرك انه ينتسب الى عام ١٩٨٧، وان كان يطمح ان يبقى فيه ما يخاطب عام الألفين ـ الذي لم يعد بعيدا على كل حال ـ سوف يكون النظر الى الراهن في الرواية السورية على انه ما يتصل بما نعيشه في الزمن والزمان اليوم، ولسنوات خلت، تعود الى مطلع السبعينات وحسب في الزمن، وان كان فيها ما ينسب في الزمان الى عشرة عقود أو عشرة قرون خالية، وسواء اكان تاريخ نشر العمل متوافقا مع معلوماتنا عن تاريخ كتابته ام متقدما عليه، فالعهدة على تاريخ النشر حين لا تتوفر المعلومات، مع احتمال اختلاف بعض القول حين تتوفر، لنا او لمن سيأتي بعدنا. كما ان العهدة على ذلك الخطاب (الموشوري ان صح التعبير) فيما بين العمل والواقع، بحسب ما يتوفر لنا من الاحاطة بكل منهما.

وقد جرى اختيار مطلع السبعينات ليس فقط لأن الراهن جزء يسير زمنيا من التاريخ. بل لأن الزعم هنا هو أن كافة المعطيات السياسية والاقتصادية والثقافية. . . كافة المعطيات الزمنية والزمانية التي طرأت او برزت مع قدوم السبعينات لا تزال تفعل فعلها في هذه اللحظة التي ينجز البحث فيها. بينما تهمشت او توقفت معطيات أخرى تعود الى ما قبل ذلك مما كان يرسم العلامات الأساسية لمرحلة او مراحل سابقة.

رسم تخوم الراهن اذن لا يقوم في زعمنا على تحديد رقم عتيد، ولا على تحديد جيل ـ خاصة ان النظر الى الراهن، في لحظة ما من لحظاته، يداخل الأجيال ويربك النظر ـ بل يقوم على راجحية ما لمعطيات تباين ما بين مرحلة ومرحلة، ولا يخفى ما قد ينطوي عليه ذلك من تجوز، حيث قد تنسب الى معطى ما قيمة أقل أو أكبر، أو يجري اغفال أو مبالغة، كما لا يخفى الاحراج الذي يواجه مثل هذا البحث في الأعمال التي تنسرب ما بين تخوم الماضي والراهن، او الراهن والمستقبل، او الماضي والراهن والمستقبل. . . ان ذلك وسواه مما لم نذكر ليس غير واحدة من ضرائب العمل في (الراهن). أخيرا، نشير الى انه سوف تمر بنا رواية ما، تعاملت مع راهنها الذي بات بالنسبة الينا ماضيا. مثل هذه الرواية التي تنقلنا الى الماضي، ليست كمزافقتها التي آثرت ان تعود الى ما وراء راهنها، الى ماض أبعد بالنسبة الينا. والعملان معا هما نموذجان من الرواية التاريخية التي نفهم، وبها نأخذ. وأخيراً، اننا نميل الى التمييز بين ما يلي بصدد الرواية التاريخية[5]:

١ـ رواية المتن بلغة توماشيفسكي، أو الرواية التأريخية (بالهمزة) والتي يكون نسبها الى الفن الروائي واهياً، وتعنى بتسجيل الأحداث والأحوال كما هي. وهذه الفئة هي واحدة من فئات تصنع شبه الرواية التاريخية.

٢ـ أما سائر فئات الشبه فينظمها واحد او اكثر من مثل هذه العناصر: التجريد الزماني، والذي ينعكس سلبا لا بد في المكان ـ الاقبال على غرائب وشواذ المرحلة المعنية، اقبالا يصل ببعضهم حد التماهي بلغة تلك المرحلة، مهما كان النأي عن لغة زمانه ـ تكديس الوقائع وعبادتها بديلا للالتصاق بالحياة الشعبية من تحت. ـ او العكس: ازدراء الوقائع والمبالغة في الالتصاق بالحياة الشعبية ـ اضفاء المسحة الشاعرية على العمل هربا من الملموسية والتعين والتبصر.

٣ـ الرواية التاريخية التي تعود بنا الى ماض ما، قريب أو بعيد، وتنطوي على رؤية ما بقدر ما تؤسس نفسها في فنها.

وسوف نعود في الخطوة الثالثة من هذا البحث الى بعض التفصيل في ذلك وفيما سبقه أيضا، بعد ان نحاول في الخطوة التالية قراءة المشهد الروائي في سورية على ضوء مما تقدم.

*

تقترن البدايات الجنينية للرواية في سورية باقبال الكاتب على راهن مجتمعه، يمتح منه، يصوره، يخاطبه. وسواء تجاوز المرء أم لم يتجاوز الاشكالية الجغرافية التي يحيل عليها اسم سورية في تلك الفترة او اخر القرن الماضي وبدايات القرن الحالي، فان دلالة تلك البدايات الجنينية واحدة، وهي ان الخطوة الروائية الاولى في سورية كانت باتجاه الراهن، باتجاه الواقع الاجتماعي الذي تحايثه. واذا كان لا بد للمرء من كثير او قليل من التجوز حتى ينسب تلك البدايات الجنينية الى الرواية، الا انها على كل حال، كانت بتطويعها النثر، ودفعها لغة الكتابة باتجاه الراهن، ومحاولة القص والتخييل، خطوة ماهدة نحو الرواية في سورية.

أولى البدايات كانت على يد فرنسيس مراش الذي أصدر (غابة الحق)

١. انظر مادة التاريخ المتسلسل (CHRONICLE) في معجم المصطلحات الأدبية، اعداد ابراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس ١٩٨٦، حيث الاشارة الى اشتقاق الكلمة من أخرى يونانية تعني: الزمن. وانظر مادة التأريخ في معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤ حيث التمييز بين صاحب التأريخ الذي يكتفي بتسجيل الأحداث والأحوال، وبين صاحب التاريخ الذي يرتب ما يسجل حسب نظره، وفي حدي هذين المعجمين الصورة العربية المعجمية السائدة.

٢. انظر مادة راهني في معجم المصطلحات الأدبية، مذكور سابقا.

٣. انظر المجادلة التي قدمناها في: الراهن، الواقع، العكس، التمثل، مع ما قاله فيها محمد كامل الخطيب، وذلك في كتابنا: مساهمة في نقد النقد الأدبي، الطبعة الثانية، دار الحوار، اللاذقية ١٩٨٦، ص ١٦٧ ـ ١٦٨.

٤. انظر: لحمداني حميد: من أجل «تحليل سوسيو ـ بنائي» للرواية، منشورات الجامعة، الدار البيضاء ١٩٨٤، ص ٢٧

٥. انظر ما بين مفهوم الرواية التاريخية الذي يقدمه مجدي وهبه في معجمه المذكور سابقا، والمفهوم الذي يقدمه ابراهيم فتحي في معجمه المذكور سابقا، وبالنسبة للأخير نراه يسمي الرواية التي تصور مرحلة ناجزة (كانت) بالرواية الاجتماعية، بينما يوقف الرواية التاريخية على تلك التي تعنى بما هو قيد التشكيل.



عام ١٨٦٥، ثم اصدر (در الصدف في غرائب الصدف) عام ١٨٧٢، وقد حكم هذين العملين النزوع الاصلاحي لعلل المجتمع التي يعاين الكاتب ويكابد. بل ان هذا النزوع ليطغى في العمل الأول الى حد تأتي معه المسحة الارشادية والخطاب الوعظي على المحاولة الفنية المتواضعة في القص والتطويع اللغوي والتخييل، بينما يتخفف العمل الثاني من ذلك نسبيا بفعل عامل الادهاش والطرافة.

ثانية البدايات كانت على يد نعمان القساطلي الذي التفت الى الحياة البدوية في سورية وفلسطين، في عمله الأول (مرشد و فتنة) عام ١٨٨٠، بينما تابع في عمليه التاليين اقبال مراش على الراهن بدوافع مماثلة ولأهداف مماثلة، ففي (الفتاة أمينة وأمها) الصادرة عام ١٨٨٠ أيضا، وفي (أنيسة) الصادرة عام ١٨٨١ تعرية ونقض للسائد في علاقة الرجل بالمرأة، في البنية الاجتماعية الأساسية: الأسرة، من خلال تصوير ارغام المرأة على الزواج ممن لا تحب، وعبر ذلك، تصوير الصراع بين جيل الشيوخ المكرس للسائد والمتشبث بالموروث، وجيل الشباب المتطلع الى الانعتاق والانطلاق.

مرة أخرى هو النزوع الاصلاحي لعلل المجتمع التي يعاين الكاتب ويكابد. ان هذا الذي طبع ما سبق اليه فرنسيس مراش وان بسنين معدودة، سوف يطبع الخطى التالية، سواء من مجايليه او من اللاحقين، ومثل هذا النزوع، طبع ايضا الخطى التالية، طغيان المسحة الارشادية والخطاب الوعظي على محاولة القص والتطويع اللغوي، هذا ما نجده لدى عبد المسيح انطاكي عام ١٩٠٣ في (فتاة اسرائيل)، او مع شكري العسلي عام ١٩٠٧ في (فجائع البائسين) وفي (نتائج الاهمال) عام ١٩١٣. أو مع رفيق رزق سلوم في (أمراض العصر الجديد)، وفي (العبر) عام ١٩١١.

وإذا كان مجيء الخطوة الروائية الأولى وحده على يد مراش (الحلبي)، يستدعي من أبناء حلب وقفة خاصة مع تراث هذا الرجل، رغم طول الانتظار، فان مجيء خطوة اخرى على يد الصقال لمما يعزز الدعوة، وانه لامر حري بالتفكر مثلما يبعث الاعتزاز ان تكون لحلب هذه الريادة في الرواية مثلما كانت لها تلك الريادة في النقد الأدبي على يد قسطاكي الحمصي، والذي كان هو الآخر حار الاقبال على راهنه الثقافي، حتى عندما كان يعود الى التراث.

الامثلة التي ذكرنا تؤكد اذن على اتجاه الخطوة الروائية الأولى في سورية نحو الراهن الاجتماعي، بكل ما يتلبس عادة الخطوة الأولى للطفل وهو يتعلم المشي، اما مع الخطوة الروائية التالية فقد اختلف الأمر، رغم انها لا زالت خطوة الطفل الثانية وهو يتعلم المشي، ليس بنفسه هذه المرة وحده، بل بعون ـ أو على الأقل بعون اكبر ـ من المناخ الثقافي العربي وغير العربي.

لقد أخذ معروف الارناؤوط منذ اواخر العشرينات يقدم رواياته التي تمتح من التاريخ العربي الاسلامي، فظهرت له (سيدة قريش) عام ١٩٢٩ و(عمر بن الخطاب) عام ١٩٣٦ و (طارق بن زياد) عام ١٩٤١، وفاطمة البتول عام ١٩٤٢. وعلى الرغم مما جرت عليه العادة من قراءة التقفي في خطوة الارناؤوط لجرجي زيدان، إلا ان الارناؤوط سار بالرواية لغة وبناء وتخييلا ونهلا من معين تاريخي محدد، أبعد مما تحقق لجرجي زيدان. وانه لما يبعث على التأمل ان كتاب الرواية في سورية، الذين صار الارناؤوط لحظة من موروثهم القريب والمتميز، لم يتوقفوا عنده ولم يتابعوا ريادته، وهذا ما يجعل المرء يسجل ان الرواية في سورية، خلال نشأتها وتطورها اللاحق حتى يومنا هذا، لم تكد تعرف إلا مع الأرناؤوط ما عرفته الرواية في مصر مثلا، أو في مظانها الاوروبية، من الالتفات الى الوراء، كثيرا، أو بعيدا، اذ لم يكن التاريخ العربي الاسلامي، أو تاريخ المنطقة السابق على ذلك، غير نبع وان محدود من ينابيعها الأخرى، وهذا ما سيتأكد عما قليل[٦].

لقد ظهرت في مرحلة الارناؤوط أيضا أعمال شكيب الجابري، ابتداء من (نهم) عام ١٩٣٧، الى (قدر يلهو) عام ١٩٣٩، ومع فجر الاستقلال جاءت (قوس قزح) عام ١٩٤٦، لكن الجابري يمم شطر اوروبا، وان كان بمعنى ما لم يغادر راهنه الاجتماعي. [ومرة أخرى تأتي من حلب نقلة مفصلية في تطور الرواية في سورية تتخفف فيه مما تلبس البدايات الجنينية، وان بات عليها في مرحلة لاحقة ان تتخفف مما تلبس خطوتها هذه]. وفي المسار نفسه، مع فجر الاستقلال تأتي أعمال خير الدين الأيوبي من (قصر الجماجم) عام ١٩٤٤ إلى (السلوان الكاذب) عام ١٩٤٥، إلى (عفاف) عام ١٩٤٨، إلى (قلوب) عام ١٩٥٠، وبدا ان الرواية في سورية، مع قدوم الخمسينات، تقبل على مرحلة جديدة، مغادرة عهد البدايات الجنينية عبر مسارين، أولهما في التفاتة الارناؤوط الى التاريخ العربي الاسلامي، وثانيهما في متابعة الجابري لاقبال الرواد على الراهن الاجتماعي، هذه المتابعة التي راحت تتقدم ببطء ولكن بقوة منذ الخمسينات. على أن تلك المغادرة لعهد البدايات الجنينية، لم تكن في المشهد الروائي التالي نهائية، اذ سوف تطالعنا كل حين أعمال ترجع صداه، نشازا في عموم المشهد الذي راح لحن النجاحات يصدح فيه أجمل وأقوى، خاصة منذ السبعينات.

**

أهلت الخمسينات برواية تمت بنسب ما الى معروف الأرناؤوط، هي (أروى بنت الخطوب) لوداد سكاكيني والتي ظهرت عام ١٩٥٠.

في مستهل العقد التالي ظهرت رواية (نرسيس) لأنور قصيباتي (عام ١٩٦٢) عائدة بنا الى التاريخ اليوناني، كيما تخاطب ما كان يعصف بالمثقفين من رياح الوجودية.

هاتان الروايتان سوف تظلان في حدود علمي وحيدتين في الالتفاتة التاريخية لكل منهما. وسواء صح ذلك، أم تكشف المشهد عن عدد من الشقيقات، ـ فالتوثيق هنا مثله في المجالات الاخرى، ما زال بدائيا ـ فان الدلالة تبقى قائمة في عزوف الرواية في سورية عن العودة البعيدة الى الماضي.

من جهة أخرى، وأهم ما ظهر عام ١٩٥٤ رواية حنا مينه الأولى لتفتح صفحة جديدة في الرواية السورية، يهمنا منها مخاطبتها الراهن الخمسيني عبر عودة الى عقد خلا ونيف، الى أجواء الحرب العالمية الثانية في اللاذقية. انها خطوة جديدة في مخاطبة الراهن. اذ لم تكن الأعمال السابقة لتقيم مثل هذا الفاصل الزمني، رغم محدوديته، بينها وبين راهنها ومحيطها.

في خطوة حنا مينة هذه بدأت اذن التفاتة تاريخية من نوع آخر، سوف تظل تلازم انتاجه وتتعمق كما ستحذو حذوها أعمال لاحقة عديدة. تلك كانت: المصابيح الزرق. وبعدها، تأخرت (الشراع والعاصفة) في الظهور حتى عام ١٩٦٦، بسبب من ظروف الكاتب منذ عهد الوحدة السورية المصرية. وفي رواية مينه الثانية هذه أيضا تلك العودة التي كانت في (المصابيح الزرق) زمنا ومكانا. وفي عام ١٩٦٩ صدرت (الثلج يأتي من النافذة)، لتعود قرابة عقد الى ما قبل تاريخ صدورها، الى عهد الوحدة السورية المصرية، حيث جرت ملاحقة الشيوعيين السوريين، واضطر بطل هذه الرواية مثل كاتبها الى الفرار خارج سورية، وسوف تلي هذه الروايات أعمال اخرى لكتّاب وكاتبات يكون فضاؤها خارج سورية، وبعضها يقوم على حالة الاضطهاد التي قامت عليها (الثلج يأتي من النافذة).

ومثلما كانت (المصابيح الزرق) خطوة جديدة في مخاطبة الراهن عبر ترك فاصل زمني ما دون مادتها، والالتفات الى مرحلة أخرى سابقة، الى ما قبل الراهن، جاءت (العصاة) لصدقي اسماعيل عام ١٩٦٤، ولكن لتجعل الالتفاتة أبعد وأطول، ولتطرح بالتالي في الرواية السورية مسألة التأرخة الروائية على نحو أشمل. فقد عاد صدقي اسماعيل الى أواخر العهد

٦. حتى في حال اعتبار (قناديل اشبيلية) لبعد السلام العجيلي شقيقة لرواية سكاكيني، تظل الدلالة التالية قائمة.

العثماني، ليبدأ من هناك محاولته في التأرخة الروائية لنصف قرن من التشكل الاجتماعي عبر الوسيلة الروائية الأليفة والشهيرة: الأسيرة، وسوف يكون علينا ان ننتظر قرابة العقدين قبل ان تظهر رواية أخرى لها مثل هذا الطموح، وتطرح على نفسها مثل هاته المهمة، وأعني رواية (الوباء) لهاني الراهب.

لقد انفتح الباب اذن على لهجة جديدة في مخاطبة الراهن، عبر المسوح التاريخي للرواية، وليس المهم من بعد ان تكون الالتفاتة الى الماضي عقدا او عقدين. فهي على كل حال لن تتجاوز اواخر الفترة العثمانية الا فيما ندر. هكذا اظهرت (ثائر من بلدي) لمحمد ابراهيم المرجاني، ام ١٩٦٥ لتمتح من اسكندرون قبيل الحاقها بتركيا، وظهرت (الفهد) لحيدر حيدر[٧] لتعود بنا الى فجر الاستقلال، ثم ظهرت روايتا فارس زرزور (لن تسقط المدينة) و(حسن جبل) عام ١٩٦٩، لتعودا بنا الى مقاومة الاستعمار الفرنسي في بدايته، وأثناء الثورة السورية الكبرى[٨]. ولئن كان الكاتب قد حقق في هاتين الروايتين امتيازا روائيا مبكرا في هذا الباب، فانه في (الاشقياء والسادة) التي متحت من عقود الاستعمار ايضا، قد تراجع عن هذا الامتياز. على نحو آخر جاءت مخاطبة أغلب النتاج الروائي في الخمسينات والستينات لراهنه، أقرب زمنا، اكثر سخونة ومباشرة، لكأنما الكاتب يمتح من اللجة، ويكتب فيها، ويخوض فيها، دون ان ينتظر حتى تهدأ، أو حتى يلتقط أنفاسه. هكذا تواترت في الخمسينات أعمال عماد تكريتي، عبد السلام العجيلي، أديب نحوي، وداد سكاكيني، سلمى الحفار الكزبري، كوليت خوري، هيام نويلاتي، ع. آل شلبي، نزار مؤيد العظم. ثم جاءت الستينات بزخم أكبر لبعض أولاء، ولآخرين في رأسهم مطاع صفدي، هاني الراهب، فاضل السباعي، جورج سالم، جورجيت حنوش، أميرة الحسيني، قمر كيلاني، وليد اخلاصي، وليد مدفعي، محمد الراشد، عبد الاله يحيى، شكيب الجابري..

ولقد تميز الخطاب الذي انطوت عليه هذه الأعمال على نحو خاص باستئثار جانب بعينه من الراهن الذي متحت منه وظهرت فيه واتجهت إليه، هو جانب المعاناة الوجودية لشريحة من المثقفين، على شتى المستويات الفكرية والسياسية والجنسية والعاطفية.. وتوزع غالبا أبطال هذه الروايات بين موظف وطالب وأديبة ومهندس وطبيب وفنان..

ومن اللافت هنا ان النقلة الأساسية في تجديد وعصرنة اللعبة الروائية في سورية قد كانت بفضل أبرز الأعمال التي حملت ذلك الخطاب، وخاصة أعمال مطاع صفدي، وليد اخلاصي، هاني الراهب، أما الأعمال الأخرى التي أقبلت على معاناة شرائح المجتمع الأخرى، وهي في الغالب شرائح البورجوازية الصغيرة، فقد كانت تجتهد في التقنية التقليدية التي غلبت على ذلك الخط الذي رأيناه يمتح من مادة تناءت عن الراهن. وقد تميزت هنا أعمال أديب نحوي، وليد مدفعي، صباح محي الدين.. لكنها ظلت في أحسن الحالات مقاربة لما حققته الأعمال الأخرى التي اختارت الحمولة التاريخية، وهي لم تستطع بالتالي في التقنية التقليدية تحقيق مثل النقلة التي حققتها تلك الأعمال التي أقبلت على راهنها، سوى التفرد الذي كان لعبد السلام العجيلي. فعلى يد هذا الكاتب، مثلما على يد حنا مينة، تبلور قوام التقنية التقليدية في الرواية، على ما بين الكاتبين.

**

مع قدوم السبعينات يكون للرواية في سورية منعطفها الحاسم اذ يخصب العطاء، تطلع أسماء جديدة، تترسخ أقدام بعض من سبقوا، تتنوع التجارب، يصلب العود، ولا يغدو من المبالغة أو الوهم في شيء ان يذهب المرء الى ان أعمالا قد شقت طريقها قدما في المشهد الروائي العربي والعالمي.

من زاوية هذا البحث، تعززت ترسيمة المرحلة الراهنة على النحو التالي:

- طغيان الأعمال التي تعود بنا الى مرحلة ما مضت من تاريخنا القريب، قبل السبعينات، وقل من تجاوز بذلك أواخر العهد العثماني، أو من وصل ذلك وصولا اساسيا في بنيانه الروائي، بالراهن، أي وصل التأرخة الروائية بالشهادة على الراهن.
- الأعمال المقبلة على الراهن بسبعيناته وثمانيناته.

وفي الأعمال التي ينظمها المحور الأول من هذه الترسيمة نرى:

أ - روايات تعود بخاصة الى فترة ما بين الحربين العالميتين، بعد أو قبل خروج العثمانيين ودخول الفرنسيين، حيث كانت ثمة اعادة ما لتشكل المجتمع. وفي رأس الكتاب الذين نحوا هذا المنحى جاء حنا مينه في المستنقع، بقاصور، الشمس في يوم غائم... وعلى نحو يجعله في أغلب انتاجه، منذ (المصابيح الزرق) حتى (القطاف)، يحقق لنفسه ذلك الحلم الذي كان محمد ديب يريده لنفسه: ان يكون بلزاك الجزائر برؤية ماركسية.

لقد غطت روايات حنا مينه المفاصل الأساسية في حركة المجتمع منذ العشرينات، ونمّت بنفسها، لذات مستقلة، عن رؤية تاريخية، فضلا عن مواءمة ما نمّت عنه مع رؤية الكاتب نفسه، وهو ما لم يتأت لبلزاك في حينه. وما قاله أحدهم ذات يوم بصدد (الشراع والعاصفة) ينسحب على أغلب أعمال حنا مينه، سواء ما خاطب منها ما قبل او ما بعد الحرب العالمية الثانية: «واني لأتساءل كيف يمكن فهم او اعادة كتابة تاريخنا المعاصر، في فترة الحرب العالمية الثانية، بمعزل عن قراءة «الشراع والعاصفة»[٩].

ومن هذه الأرومة جاءت ايضا (الاغتراب) لهلال الراهب، و(مفترق المطر) ليوسف المحمود، فانتزعتا مكانة هامة في المشهد الروائي قل ان توفرت لغير هذين الكاتبين من أصحاب الواحدة الذين يزيدون عادة في تشتت وارباك المشهد الروائي، لقد عاد هلال الراهب الى أبعد مما عاد اليه صدقي اسماعيل، وسار بمادته التاريخية مسارا روائيا انضج حتى مشارف الخمسينات. أما يوسف المحمود فقد قدم لوحة روائية شديدة الخصوصية والتميز والغنى، تصطخب فيها عشرات الشخصيات في تلك العزلة التي من ألف عام لريف الجبال المتاخمة للبحر، وفي محاولة اليقظة الأولى من تلك العزلة، طوال العقود الأولى من هذا القرن.

ومثلما طرحت جل أعمال حنا مينه، كذلك طرحت (مفترق المطر) اشكالية السيرة الذاتية والرواية. واذا كان حنا مينه ويوسف المحمود قد استطاعا ان يجترحا الحلول الفنية لهذه الاشكالية، فقد أخفق آخرون اخفاقا اتى أحيانا على مصداقية انتساب أعمالهم الى الفن الروائي. وخيره من يمثل ذلك كاظم الداغستاني في (حكاية البيت الشامي الكبير) و(عاشها كلها)[١٠].

في عمله الأول، تفرد الداغستاني بالغوص في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فيما تابع عمله الثاني مجرى العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن، والعملان تاها بين السيرة الذاتية والتأريخ على نحو ترك دون غطاء في رؤيته التقدمية لتصدع العلاقات الاقطاعية الرجعية عبر تصدع الأسرة، ومثل هذه الرجعة الى البدايات الجنينية للرواية في سورية سوف تطالعنا في أعمال صلاح مزهر (ثوار من بلدي) وسلامة عبيد (ابو صابر الثائر المنسي مرتين)، ومحمد ابراهيم العلي في (الطغيان).

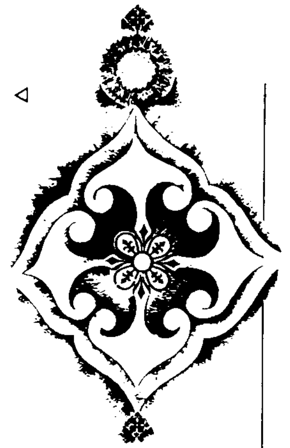
ان الخليط من السيرة والتأريخ لا يسفر عن رواية ولا عن تاريخ، وكما ذهب لوكاتش، على الكاتب حين يبتغي اعادة خلق ذلك الواقع الذي كان في السيرة الروائية او الرواية السيرية، عليه ان يعيد صياغة سياق الحياة بكامله، عليه ان يبني مادته من جديد، وقد يقود ذلك الى اعادة بناء ◁

٧. أنظر دراستنا لهذه الرواية في الكتاب المشترك مع بو علي ياسين: الأدب والأيديولوجيا في سورية، الطبعة الثانية، دار الحوار، اللاذقية ١٩٨٥.

٨. انظر دراستنا لهاتين الروايتين في كتاب: الرواية السورية، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢، وقد تناول هذا الكتاب جل النتاج الروائي الصادر في سورية ما بين ١٩٦٧-١٩٧٧.

٩. أديب خضور: مجلة المعرفة، أيلول ١٩٦٨، دمشق.

١٠. من المفيد هنا العودة الى دراسة ادموند عمران المالح (حياة حكاية لا حكاية حياة)، ترجمة محمد برادة، ضمن كتاب (الرواية المغربية بين السيرة الذاتية واستيحاء الواقع) منشورات جريدة الاتحاد الاشتراكي، الدار البيضاء ١٩٨٥.



تفاصيل وثائقية حسب مقتضيات عملية البناء الجديد، فليست المسألة فقط سوق التفاصيل رغم صحتها مثلما هي ليست مجابهة الراهن بأمثولات الماضي، مهما حسنت النية.

ان النوسان الفني الحاد الذي مثلنا له بعملي الداغستاني، سوف يطالعنا، كما أشرنا من قبل، مرارا في غمرة الانتاج الروائي الذي فاضت به السبعينات خاصة، ولئن كان المشهد الروائي يفسح في بداياته الجنينية لمثل تلك الأعمال، فان الأمر لم يعد كذلك منذ اخذ هذا المشهد يستقيم في الستينات، وبخاصة منذ السبعينات، وينبغي التنويه هنا بما كان في البدايات الجنينية التي رأينا من اقبال على راهنها، مقابل ما في العودة الى تلك البدايات من اختلاط أمشاج التأريخ بالسيرة الذاتية.

من الأعمال الأخرى التي تنتظم ايضا في هذا المحور ما قدم خيري الذهبي في (ملكوت البسطاء) وبشير فنصه في (برج الصمت) ونسيب الاختيار في (سقوط الفرنك).

رواية الذهبي وحدها من سائر الأعمال التي عادت بنا الى تلك العقود المبكرة من تاريخنا الحديث تطمح الى تحديث اللعبة الروائية وتبارح التقنية التقليدية، لتأتي على مستويين: الأول يدور في اطار الحرب العالمية الأولى، والثاني في اطار راهن الزمن الروائي: الثلاثينات، وقد أفضى ذلك الى بناء مزدوج، قصة داخل قصة، يعلن سقوط الماضي الأكثر عفنا، وانتهاء المرحلة العثمانية، وانتعاش البذرة البورجوازية التجارية بالتساوق مع استقرار الأمر للاستعمار الفرنسي.

على نحو آخر، مخلص للبناء الأليف في الرواية: القص، السرد، بناء المشاهد المتتالية، التأزيم المتصاعد، الى آخر ما يرسم عادة التقنية التقليدية، على هذ النحو جاءت (سقوط الفرنك) تحمل في عودتها الى اواخر الثلاثينات ابان الازمة الرأسمالية العالمية وانعكاساتها المحلية، تحمل امتيازها الخاص في اقبالها على تصوير وضع الطبقة العاملة والصراع الطبقي في الريف والمدينة، وجنينية الوعي الفردي والعام، والصراع الوطني ضد المستعمر، كل ذلك من منظور تقدمي تاريخي في شفافية بعيدة عن الشعارية. ولم تبعد عن ذلك كثيرا (برج الصمت) وان خاتلها مايخاتل كثيرا الرواية التاريخية حين يشغلها البحث في وقائع الماضي عما يؤيد نظر صاحبها في راهنه، كما هو الأمر خاصة في الأعمال التي تنتسب الى الواقعية الانتقادية.

ب ـ كما نرى في الأعمال التي ينظمها المحور الأول من الترسيمة التي قدمنا، روايات عادت بنا الى الخمسينات والستينات، الى ما تلا الاستقلال حتى ما تلا الهزيمة ـ بمعزل عن دلالة التحديات الرقمية الصارمة في بحث من هذا النوع ـ.

العودة هنا كانت الى تلك المراحل التي اخذ فيها الاستقلال يفعل، وصولا الى فعل الهزيمة الحزيرانية الذي يرسم ما اعتمدناه هنا من تمييز لمرحلة جديدة، ما زالت معطياتها حارة وفاعلة، فضلا عن توالدها. وتلك كما سبقت الاشارة هي تخوم الراهن المعينة هنا.

والأعمال المعنية في هذه الفقرة ترسم صورا شتى للبورجوازية الكبيرة، والمتوسطة، في الريف والمدينة. ويأتي في الغالب عين الحامل الذي رأينا منذ البدايات الجنينية وأعني: الأسرة والعلاقة بين الرجل والمرأة ومثلما مر بنا قبل قليل الترجيح الفني لدى بعضهم لما كان في البدايات الجنينية، نرى ها هنا لدى هيام نويلاتي وأم عصام في (أرصفة السأم) وأحمد داوود في (حبيبتي يا حب التوت) ومحمد ابراهيم العلي وسلمى الحفار الكزبري[11] بالرغم من تباين منطوق هذه الأعمال بين نزوع الى تأبيد من هم فوق او العكس او تعثر الصعود البورجوازي الصغير. وما يعنينا من مثل هذه الأعمال اليوم لا يعدو الزاوية التوثيقية. ما يعنينا هو تلك الأعمال التي استطاعت الوقوف بما بينها من تفاوت. وفيها نرى:

* معرضا روائيا ـ ان صح التعبير ـ للبورجوازية العليا. تمثل له بنموذجين متميزين في تقنيتهما التقليدية، متناقضين في الموقف. الأول هو (الخيول) لأحمد يوسف داوود الذي صور انسحاب الاقطاع في أعقاب الاستقلال، وتقدم البورجوازية التجارية الربوية المدعمة بالأداة القمعية. والنموذج الثاني هو (قلوب على الأسلاك) لعبد السلام العجيلي الذي عاد الى عهد الوحدة السورية المصرية عبر حامل أساسي هو علاقة الرجل بالمرأة. والعجيلي لم يقفل الباب على المشروع البورجوازي رغم انتكاسته في ذلك العهد. ومن أجل ذلك طرح التعايش الطبقي وصراع الأجيال بديلا للصراع الطبقي.

* كما نرى معرضا روائيا ـ ان صح التعبير مرة اخرى ـ للبورجوازية الصغيرة في صعودها وانتكاستها وقلقها، والتشكل الجديد لشرائحها الدنيا، حيث يعبق النفس الوجودي والتمركس، وتبرز مسألة الريف والمدينة، والتحزب، وبعامة، يدفق الخطاب الروائي عبر محاولات شتى في تحديث وعصرنة اللعبة الروائية.

فحسيب كيالي في (حلاق الحارة) ينعي العصر الذهبي للحرفيين، إبان الاستقلال، مقابل التفاقم المبكر لداء الكلب البورجوازي، والكاتب نفسه في (أجراس البنفسج الصغيرة) يعري شريحة الموظفين من البورجوازية الصغيرة المدينية في الستينات. ويوفر الكيالي لكتابته تلك النكهة الخاصة التي تميز بها، والتي تلتقي في تطويعها لغة الحكي في النص لتغدو أقرب الى لغة الحكي خارج النص، مع تجربة أديب نحوي وتجربة يوسف المحمود. كما تلتقي تجربة كيالي والمحمود فيما يحقق لهما امتيازا خاصا في المشهد الروائي العربي عامة، وأعني ذلك النوع من الكاريكاتير، ذلك النوع (الساتير) الذي يندر وجوده في الرواية العربية، ولا يرقى الا لماما الى ما بلغه على يد الكيالي والمحمود.

بالاضافة الى أعمال حسيب كيالي تأتي (من يحب الفقر) لعبد العزيز هلال في هتكها للبورجوازية المدينية العقارية التجارية، وتأتي (النوافذ المغلقة) لبشير فنصه في هتكها للبورجوازية التجارية المتسترة بالدين، وفي الرواية الأخيرة تأتي النهاية على الشريحة الطبقية التي تصورها. وها هنا يتلامح التساؤل حول مدى وصدق الرؤية التاريخية في زمان محدد ومكان محدد، اذ لا يكفي ان تكون الرؤية تقدمية وهي تغامر وتتبصر في الراهن وتستشرف، حتى تكون لها مصداقيتها. ألم يسر الواقع باتجاه آخر خلال سنوات قليلة، حيث عادت تلك الشريحة لا لتلتقط أنفاسها وحسب، بل لتهاجم وتتمترس وتتخلق وقد غدت أكثر خبرة؟ ماذا يعني ذلك بالنسبة للرواية؟ هل يكفي القول انها تخاطب تاريخيا مستقبلا آت لا ريب فيه مهما تباعد ومهما خالف التوقعات الراهن وأفقه القريب؟ هل تبدو قراءة عبد السلام العجيلي للتاريخ في (قلوب على الأسلاك) سواء اتفقنا معها ام عارضناها أكبر صدقا وأبعد عمقا؟ ثمة كتاب آخرون في هذا المعرض الروائي للبورجوازية الصغيرة، سوف يقبلون خاصة على مثقفي هذه البورجوازية، ليرسموا من خلالهم هذه اللحظة أو تلك من سيرورتها وصيرورتها. ويبرز ذلك في الروايات التي تمفصلت بهذا الشكل أو ذاك والى هذه الدرجة او تلك، على حرب ١٩٦٧ مثل (الأيام التالية) لنصر شمالي، (قارب الزمن الثقيل) لعبد النبي حجازي، وصولا الى ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب او أخيراً ـ وليس آخرا ـ الى (المد والجزر) لعبد الكريم ناصيف. كما يبرز ذلك الاقبال على المثقف كبطل روائي في أعمال ذات طبيعة أخرى مثل (الجائع الى الانسان) لـ ع. آل شلبي، (اللا اجتماعيون) لفارس زرزور، (غرباء في أوطاننا) لوليد مدفعي، (أحضان السيدة الجميلة ـ وأحزان الرماد) لوليد اخلاصي، وصول الى قمة هذا المعرض الروائي في (الزمن الموحش) لحيدر حيدر.

ويلاحظ ان الأعمال التي اختارت حاملا روائيا آخر، كالأسرة في (رياح

١١. والتي تصل بنا في روايتها (البرتقال المر) الى حرب تشرين ٧٣. ولقد حق فيها قول عفيف فراج: كلامولوجيا عن الحرية والتكنولوجيا. لكنها كلامولوجيا رجعية.

كانون) لفاضل السباعي أو الفلاح في الأبتر لمحمدوح عدوان أو المدينة في (اعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب) لمحمد ملص، وكانت نزرة، وتتميز فيها وفي مجمل هذا المعرض الروائي التجربة الفنية الطموح لمحمد ملص في روايته هذه، كما يذهب مشروع تحديث التقنية الروائية بعيدا، متماهيا تارة بالتقنية التقليدية فيما قد تصح تسميته بتقليدية الرواية الحديثة كما لدى بديع حقي، أو مخلصا للحداثة ومبرزا فيها كما لدى حيدر حيدر وهاني الراهب ووليد اخلاصي.

لقد غلب على هذا المعرض الروائي البطل الفرد الطامح المهزوم، الموسوم بالوجودية او القومية او التمركس او الماركسية، ذلك البطل الفنان أو الكاتب او المحامي او الضابط او الموظف، المناضل أو الانتهازي، الطالع من أزقة المدن او القادم من الأرياف. وعلى ذلك البطل ترى دائرة الصعود البورجوازي الصغير تدور، فترى المعرض الروائي أشبه بمراثي، تنقفل على التردي او الدمار أو انجاز الانتساب الى (فوق). وفي غمرة ذلك تصدح نغمة انتهاك المحرمات السائدة، الجنسية خاصة، والسياسية أحيانا. وتتوزع هذا المعرض الروائي - أو تتماهى في بعض نماذجه - المواقف الوجودية والتقدمية.

* وآخر ما نرى من ألوان هذا المحور الذي يعيدنا الى الستينات وما دون، هو ذلك اللون الذي ينتظم عددا قليلا من الروايات التي صورت الدرجات الدنيا في السلم الطبقي، في المدينة مثلما عند بديع حقي، وغالبا في الريف كما في (ملح الأرض) لصلاح دهني، و (المذنبون) و (الحفاة وخفي حنين) لفارس زرزور. و (النهر) لجان الكسان و (حفنة تراب على نهر جفجع) لوهيب سراي الدين، وهاتان الروايتان تقبلان على ريف الجزيرة بينما أقبلت روايات دهني وزرزور على ريف حوران في الخمسينات، وبؤس الفلاحين والعمال الزراعيين وهجرتهم الى المدينة وتحولهم الى بروليتاريا رثة. ولا بد هنا من التنويه بالبون الفني فيما بين (ملح الأرض) وروايات زرزور الذي لم يستطع تكرار ولا متابعة النجاح الذي حققه في (حسن جبل - ولن تسقط المدينة).

ومثيل ما استطاع دهني تحقيقه، كان لعبد الله عبد في (الرأس والجدار) والتي أوقفت نفسها على الجانب العمالي من قاع السلم الطبقي.

**

قبل أن ننتقل الى المحور الثاني الذي ينظم الروايات التي فتحت من الراهن، نرى مفيداً سوق هذه الاشارات:

* الاشارة الأولى: الى تلك الروايات التي اتخذت لها فضاء آخر، خارج سورية، وان انطوت على قليل أو كثير مما يخاطب سورية، أو كانت بعض حركاتها غير الأساسية او الحاسمة داخل سورية[12].

ولعل من الملفت هنا ان يكون نصيب الكاتبة وافرا، كما ان هذا النصيب هو الأكبر في مجمل مساهمة الكاتبة في كتابة الرواية في سورية. لعل من المهم ان نتساءل عن دلالة ان يكون فضاء أغلب ما أنتجته الكاتبة من الرواية خارج سورية، يخاطب راهنها حين يفعل من بعيد.

فإذا كانت ملاحة الخاني او ملك حاج عبيد قد خاطبتا ذلك الراهن من الداخل، فإن كوليت خوري وقمر كيلاني وحميدة نعنع وغادة السمان قد نحون منحى معاكسا مع تباين خطوة كل منهن عن الأخرى.

ولقد خطا الكاتب أيضا في هذا الاتجاه خطوات هامة، كما لدى خيري الذهبي في (طائر الأيام العجيبة) وحنا مينه في (الربيع والخريف) على ان ذروة هذا الاتجاه عامة كانت في تلك الذورة العالية التي حققها حيدر حيدر في المشهد الروائي العربي، لا السوري وحسب، عبر روايته (وليمة لأعشاب البحر).

وإذا كان الذهبي حاول من رصد لحظات المسار البورجوازي الصغير في صعوده وتفسخه، أو اذا كان حنا مينه قد حاول تصوير تجربة مناضل مثقف آخر ممن دفعوا خارج البلاد في عهد الوحدة السورية المصرية الى الصين والمجر حتى أعادته الى البلاد هزيمة ١٩٦٧، فان حيدر حيدر قد طرح على نفسه مهمات أكبر اذ استبصر في وأرخ للحظات حاسمة في الثورة الجزائرية ومآلها الاستقلالي، وفي تجربة الحزب الشيوعي العراقي، عبر مغامرة فنية كبيرة، تتجاوز محاولة الذهبي في (تقليدية الرواية الحديثة) والتي رأينا لدى بديع حقي، او اعادة حنا مينه لعزفه المألوف في التقنية التقليدية.

وفي هذا الجانب من المشهد تتردد في رواية (ومر صيف) لكوليت خوري وحدها أصداء البدايات الجنينية بينما تؤثر قمر كيلاني في (بستان الكرز) و (الهودج) مثلما آثرت قبلهما في (أيام مغربية) أهون السبيل في التقنية التقليدية. أما الطموح في تقديم تجربة كبيرة لدى حميدة نعنع في (الوطن في العينين) التي جاءت صرخة موت حادة في جنازة المشروع البورجوازي الصغير سواء في تلاقحه مع الثورة العالمية ام في تعبيراته السياسية القومية المحلية - ومنها التعبير الفدائي - وقد كانت أداة هذا الطموح، كان التعبير عن تلك التجربة / الصرخة عبر تقليدية الرواية الحديثة ايضا.

اما روايات غادة السمان فقد تميزت بإقبالها الحار على زخم الراهن اللبناني والتبصر فيه، بدءا من (بيروت ٧٥) الى (كوابيس بيروت) الى (ليلة المليار) التي توجت خطى الكاتبة حتى اليوم. بذلك البنيان الروائي الضخم المتماسك والموّار - رغم هزات المشعوذ له أحيانا - ذلك البنيان الذي ظل في أتون الحرب اللبنانية وفي الأتون العربي وان كان المكان قد غدا في الغالب سويسرا. ان تميز تجربة غادة السمان ليس فقط بالمقارنة مع ما كان من الرواية السورية في أمر الحرب اللبنانية كما في (بستان الكرز) لقمر كيلاني أو (الممر) لياسين رفاعية، بل بالمقارنة مع ما كان من الرواية العربية في امر الحرب عامة، وهو امر يتصل اوثق الاتصال بمسألتنا هنا، مسألة الراهن والتاريخ في الرواية، حيث الحرب هي القابلة اليوم والقابلة التي كانت، مثلما تبدو قابلة ما هو آت ايا كانت تجليات كامب ديفيد.

الاشارة الثانية هي الى رواية الوباء لهاني الراهب، والتي جاءت مثل وليمة لأعشاب البحر، مثل ليلة المليار، مثل أغلب روايات حنا مينه، مثل مفترق المطر. لبنة هامة في المشهد الروائي.

لقد عاد بنا الراهب الى التخوم التي رأينا ندرة تجاوز الرواية لها في مطلع هذا القرن. وقدمت (الوباء) صورة روائية لتطور المجتمع حتى هذا اليوم. وهذه المحاولة ان كانت قد جاءت في يفاعتها على يد صدقي اسماعيل في (العصاة)، فهي قد جاءت في نضجها على يد الراهب، على الرغم من انه لدينا ما نقوله حين تصل الوباء الى الراهن، وهذا ما سيلي عما قليل[13].

* الاشارة الثالثة: هي الى محاولتين قدمهما عبد الله الأحمد وعبد الودود يوسف، ليس في عودة الى الوراء ولا في اقبال على راهن، بل في تصور مستقبلي متكامل. لقد انفرد هذان الكاتبان بمحاولة كتابة رواية (مستقبلية) مثلما انفرد طالب عمران بكتابة رواية الخيال العلمي، ولكن اذا كان عمران يؤسس محاولته في العلم، وفي الفن الروائي العالمي الذي سبق الى ذلك، وفي رؤية انسانية، فان محاولتي عبد الله الأحمد وعبد الودود يوسف اخفقتا في الانتساب الى الرواية التي تتصور المستقبل، وترسم ما ستكون عليه الدنيا بعد عقد او قرن، كما اخفقت هاتان الروايتان في تقديم استبصار تاريخي سواء للصراع العربي الاسرائيلي لدى الأحمد، او للتاريخ العربي الاسلامي والراهن السوري والعربي وآفاقه لدى يوسف، ولعل علة هذا الاخفاق كامنة في المكمن الذي تقع فيه رواية الماضي او رواية المستقبل، مكمن الرواية التاريخية عامة، ألا وهو اسقاط الذات على الموضوع، اسقاط الرغبة على التاريخ ولي عنقه من أجل ذلك، الأمر الذي يلوي بعنق الفن، بعجزه عن ان يغتني بمادته، ويتخلق بجدله مع التاريخ، وقد أسفر ذلك في هاتين الروايتين عن رؤية لا تاريخية زادتها فجاجة هشاشتها الفنية، فبدتا ردة روائية ان صح التعبير. □

١٢. وفي الكثير من الروايات التي تنظمها الفقرات السابقة حركات غير أساسية أو حاسمة كانت خارج سورية، كما لدى العجيلي أو الكزبري... ومؤخرا لدى نادرة بركات الحفار في (الغروب الأخير).

١٣. ننوه هنا بالخطوة الانتقالية فيما بين نموذج (العصاة) ونموذج (الوباء) وذلك في (المتألق) لعبد النبي حجازي.

نصوص

أسلحة القلب الشخصية

محيي الأشيقر

● الصالحة ●

■ زورق من قصب، يشق سمر المارّة بصمت وبصيف، أنـا منهم، تنشبك على طرف الـزورق الجنوبي شمس تعلوها أمنية، وفي العنق دهر من الدمع.

على طرفه الشمالي تتشاقى الغزالة والغيمة والباشق، مسيل غنـج، يجرحنـا من فوق، نحن المـارة، ومن الصباح، هذه تلاوة بعيدة، ينفطر قلبي. . . ، وفي الظهيرة يشتعـل الـزورق بصبر وباصدقاء راحوا، واياب المساء سهرة يائسة، هكذا.

ثانية،

الصالحية، زورق زاهٍ، أهيم به، يعبر صفحة حيرتي كل صباح، ومن النافذة المديدة لمقهى «الروضة» يعبرني العطر، فتنمحي المغازة من ظهيرة الدفتر، أمضي، يقودني يقودني الطرف الجنوبي الى جهة الدمع، ويلتفت الشمال الى شرفة الأمنية، نتيه، نحن المارة، قامتي مديدة،

أنحني للعمق،

أقبل الماء،

يدوخني عطر الجذور.

أصعد. . .

أصعد بوجهي، الى الأعلى، يطوقني الشمال والأمنية، ضائعاً، في الطريق الى الجنوب، جنوب البكاء، والتلاوة البعيدة.

● فريدي ●

عربـة قطار مزدحمة بالضوء، والطاولات، والوجوه، وبالكؤوس المغرورقة اكثر.

من زمـا آآآآآآآن، توقف قطار ما، هنـا. قبل تناثرت أطرافه فجأة، من كل الجهات التي جاء منها، والى كل الجهـات التي ذهب اليهـا. . ، وبقيت هذه العربة صامتة، تائهة في مكانها، منذ إنكسر هيام الجهات. منذ ذلك اليوم، والعربة صامتة، تضربها الريح في كل وقت، ويحتفي بها المـطر في أيامـه، يغسلهـا من الخارج باناة، ويدلف لها من الشقوق والشبابيك.

جك

جك

جك

جك

جك، جك

جك

جك. . ، لا ليلها لي، ولا نهارها نهار، جك، جك، جك، جك، اذا ما تطرق لها الفهـد تخلو من الهـواء، جك، جك، جك، جك، جك، جك، جك، جك، يؤمها البـاشق، والثعلب، والأرنب، والخفـاش، والغرنوق، والسحلاة، والدعلج، واليربوع، والططوّه. . ، ويندلها الضبع أحياناً.

● دمّر ●

حمامـة برتقـالية اللون، حطّت هنا، قرب وجه الماء الجـاري. داهم الجبل ذهولها، فاندفعت من حياء الماء باتجاه سفحه، تتخبط بدنو ووجل. . ، الى ان دفن الجبل حزنه في عينيها الصافيتين. عندما استفاق الطوق الأبيض أعلى عُنقها، طارتْ طارتْ، طارت طارتْ. .

طارتْ

طارتْ

طارتْ

طارتْ

ومن بعيد، من فوق، من سمت الـوردة الـزرقـاء الشـاسعة، هَوَتْ، يتقدمها الحنين العذب، أمامها من بعيد إنفرشت خمسة أعواد قش، هم خمسة فتية فراتيين، تمددوا منذ صباح الحرب البعيد . . . . ، كانوا قد عبروا أبدان الجبال، لا زالوا الى الآن يشيعون الحنين، والارتبـاك، والـروايات النـاقصـة عن انتحـار البغال، بعضهـم شاف شؤم الثلج، والبنـادق المكفنة بالصباح، وبعضهم لم يسمع شيئاً سوى صوت مذيعة «مونت كارلو» الـذي أغرق حقول الرغبة من كل الجهات، ولم ير الا الطرقات التي تنخفض فقط، وإعتلال اللغات، واللهجة التي التـوّتْ قدمها وظلت خلفهم، آآآخ، . . . . . خمسة فتية، ينامون الآن مثل خمسة خناجر نظيت باردة، لا غطاء للفضـة، والحـمامـة البرتقالية في الطريق، من السمت قادمة. .

قادمة

قادمة

قادمة

قادمة

قادمة،

. . . يتململ الفتية، والضحى يسيل من شق الباب.

الفتى الأول يتثاءب، ما من أحد.

الثاني ينقلب على جانبه، نائماً، ما زال في ايران.

الثالث يتحسر، الآن غاب وجه أمه.

الرابع في نومه يغني، جالساً في حديقة اكاديمية الفنون الجميلة.

الخـامس على قيد الحياة، نصف جسده الأعلى على مقدمة الدبابة، ذراعه على حافة الهور، ورأسه معلق في صدر الغرفة التي وُلد فيها، عام ١٩٥٢.

● مساكن برزة ●

شارع يشتعل بالخيبات، ومن الجانبين بالبيوت.

البيوت بمقدورها ان تذهب بك الى القبور، أو الى رحبة من زهور. الى الصياح أو لرذاذ النقاش الذليل.

في البيوت ينام الزوج، وتموت الزوجة، ويكسر الولد زجـاج اللهجـة أو يزرع المطر ببقايا تذكار قديم، كأن يكون نواة تمر، في الارض أو على المائدة، وانا أشرف على ما يفعل، أو. . . مثل أبي، عندما قال لي لحظة تيبّس الضوء:

- : «استخـرج. تذكـر. وضعتك نواة، يوما ما، وها أنت نخلة الا قليلاً، أو أنا في طريقي لأن أجني منك شيئاً ما، حتى لو كان ذلـك. . طولـك، أو مشيتـك، أو، المهم. . ان تكون، أقصد ان لا تقع، أي لا تتعثر بنفسك».

انسيت.

مسـاكن برزة، شارع شبيه بمـدية طويلة وحـادة، شهـرت منـذ ذلك اليوم حتى هذه اللحظة. يُقطع بها النقاش الشقي واللهجة الشائكة وهؤلاء الصبية والصبايا ونحن معهم، ونوزع ما يفيض عن الحاجة على الجار. للجهال حصة، والبقية جملة ناقصة من عمري.

● باب توما ●

قوس وردي يسّاقط من فوق، من سماء ما، يسرقني، أعلو قليلاً، طائر مُضاء بطلقة في عمره، أعلو، تأخذني مثـل الهدايا، لم أنتبه، لمست بمخالبي وجه الماء، هذه الصلبان لك، لا أستطيع ان أعلو اكثر.

أحنو على كفها،

أقصد ألثم،

لا أحاول شيئاً،

تمسك بي قرب أمها.

أتـطلع. أتعرف الى الملل في وجه أمها، وفي صدرها أتودد، تطلقني بعد قليل.

بعد قليل تماماً، تطلقني من شتاء أساها، غافلة، وأنا طليق، من قلبهـا، ومن أمهـا، أعلو، أعلو، أعلو، أعلو. . . فوق اللحظة، وفوق الضماد، والضوء كمشة من شغفها علقت بمخالبي، وحيداً، أعلو، أعلو، أعلو فوق خطوط الحديث، والذهول، والابتسامات الفاترة، والمانتيك، وأتشبث، هناك، على سلك المساء، ساكتاً.

● حكاية تأكل نفسها ●

مرآة واسعة انكسرت في صيف ذلك العام. في صيف ذلك العام، نعم، انكسرت. . ، وتراكض الرجال الذين كانوا في مكان الانكسار، وراحوا يطيلون التمعن في كِسر المرآة المشـظاة، واحـد إثر الآخر، وجوههم، عيونهم، ابتساماتهم، ذقونهم، غرر شعرهم، اصواتهم.

واحد إثر الآخر
واحد
إثر
الآخر
إثر الآخر
إثر
الآخر

في عمق الـزئبق المجروح، كان لون التراب يتسرب دقيقا، مثل الكحل، وصوت فيروز يقطر من مكان ما، كالدمع، ليعيد للزئبق قوامه، وللوجوه ملامحها الحالمة.

تتسع المرآة، ثانية، لكل الجالسين، ويبدأ الحديث، وتنمو الحيرة، والأصوات تختلج على مهل، بانتظار ربيع أو خريف، ويشتّد التشظّي.

● أحمد يوسف داود ●

هضبة من ضباب، علقها المطر على صباح الضيعة البعيد، وضاع.

طويلا كان ليل الضيعـة، لا أمل للزنبق، والتين لم ينضج بعد، والعصافير ساهمة تحت مظلة الضباب.

فجأة
يطلع
الحور
مثل
الاصدقاء

وفجأة يندفع عصفور بطيران عمودي، مثل حزن البنات.

فجأة
ينهم
الغنان
في
صورة

رجل، بين عينيه تعدو الضباء والضواري، بيده عود كرز، يهزه في فضاء الغمام، تنجرح الضيعة، فيعلو مكان عالٍ، تأنسه الغيوم، واللقالق، وشمس شاحبة، وقمر غر، ونجمـة حزينة، وخمرة، وشياطين، ونحن. . ، في تلك الليلة كنا نرتقي. . نسيت، سُلماً من الهواء، مثل التين، والزيتون، والصفصاف، والعرائش قبلنا، والحور قبلنا، على سُلم من غناء، ونقر قريب، والنار في قلوبنا، يحرسها إله حزين، اجترحته لنا الزوايع وتاريخ المطر.

● لحظة سأم في الفاكهاني ●

عارضتـان من المطر، مثل بيت الحمام، بينهما يجلس ثلاثة بمعاطف من غرين ورواء وغواية، أمام موقد النار.

تضحك الغيمة المارّة على بيروت، تضحك، تضحك. .

تضحك
تضحك
تضحك
وتغصّ. .

فيهم الفرح، ويضرم الفدائيون الثلاثة بقية الحطب، وأسلحة القلب الشخصية، وزعل القيلولة.

يتعالى الأزرق
ثم حُمرة خدود البنات
فالبرتقالي الخجول

البرتقالي يشب وينحسر، يشّب وينحسر، يشّب بقوة الى الأعلى فيتبدد الخجل. . وتستيقظ في الثلاثة، اسرار الجسد، والحرية، والنسيان، كل يوم حتى الصباح.

● في كل يوم، من كل عام ●

هناك، على مساحة العتبة الواسعة التي تتسع لمئة زائر وزائرة، يهبطون الى فناء صحن الحسين، ومئة يخرجون بينهم ولد.
عيناه حمامتان،
ورأسي عش جديد،

وقلبـه قفص من جريد النخل، لا يحنو على شيء، خلله يئن الهواء العظيم، نهبط جميعاً الى صحن المرقد، تدّقُ السـاعـة، ضربـة واحدة، تموجنا، الوقت عربي، أضيع في تلك الساعة من طرف عباءة أمي الى مساء المنائر العالية والذهب، الذهب، الذهب. . ، لا أحد يسأل ولا أحد يجيب. الجميع يبحثون عن مؤلهم، واسماء من غابـوا، النـذور حاضرة، وانـا بينهم. . ، فجـأة تطير عيناي، ورأسي يُدار:

المـاء، وأمي، والحسـين، وهـذا الافتتـان، شهرت القامات، والُمدى ضالعة في الخجل، ومن الصدور تندفع أعلام بكل الألوان، بيننا «القاسم»، وهذا «علي الأكبر»، وذاك «حبيب بن مظاهر»، وهؤلاء الأصحاب،

الندى مأسوراً في ألسنة الخيل
والغربة أفق عطش
مثل حقول الحنظل
مزروعاً في هذه الأفئدة

وسلالة واحدة. . تعبر هذه النحور والوجوه، وتخلف إثرها عمِازات دم، وصِلات أرحام، ونحن ماضون، أفقاً منحسراً من الرايات الخضر البعيدة، وأصوات تائهة على بقـايا غمام، والعطش رف سكاكين، يعبرنا مثل الطيور التي أحببنا.

الصمت سيّد
والحسين أيل، كله هذه الرمضاء
سوى رأسه الملتفت في شاطىء السراب المؤبد

غدران عذبة، نحن، ونحن أمراء، فرسان، وسادة عنـاد، لا سنابـك ولا قوائم ولا أعنـة لهذه الخيول، مديدون، مديدون، مديدون، من الأرض حتـى العيون، نمنح المغازات علائم، عنق جواد ودمعة جاهلية مرّة، ماضـون، كل هذه النجـوم من عبـاءة «زينب»، نكتب التذكار على وجه الورقة التي يفردها «العباس»، سماء بين يديه، زرقاء، يكتب ونرسم أسماءنا على منائر جسـارته ضربات رمادية، مثل تلك الطيور الرصاصية التي تزين الـذهب منـذ عهـود الخـوف الى اليوم الذي سقطت من رحم الحنين، حتى حيرة الجميع، نحن نتجه الى فضـاء الخيام المطاردة في السماء، أسفلها جياد بلا أعنـاق، وأعناق بلا قوائم، والقوائم مزينة بالحدقات، واسعة، وقلوب، وقامات، ومُدى. .

هناك، أنا مضاع
أبحث عن شيء ما،
الى الآن. □

تصويب

تعتـذر «النـاقـد» إلى الكاتب العربي الأستاذ رفعت سيـد أحمد، حول خطأين غير مقصودين حصلا بالنسبة لمساهماته في «الناقد». ففي العدد السـادس عشر حصل خطأ في توضيب هوامش دراسته «لماذا يثور الناس» حيث نسبت هوامش المقال إلى مقال آخر للأستاذ محمد جمال باروت، ونسبت هوامش دراسة الأستاذ باروت إلى دراسة الأستاذ رفعت سيد أحمد.

وفي العـدد الثـامن عشر ورد اسم الاستـاذ رفعت سيد أحمد على الغلاف بشكل مخطىء رغم أنه ورد صحيحاً مع دراسته «قراءة هادئة في فكر جماعة التكفير والهجرة».

وقـارىء «النـاقـد» لا تخفى عليـه مثـل هذه الأخطاء غير المقصودة وإنما يقتضي التنويه لوضع الأمور في نصابها الصحيح.

العِلمانية بكسر العين لا بفتحها



أحمد حاطوم

■ العلمانية التي يَبْتَرِد بطيفها كل مُكْتوٍ بسواها، ويتعلق بحبالها كل غريق؛ التي تشكل قضية كبيرة من قضايانا، هي، أيضا، مسألة لغوية تتناول كلمتها، وتحدق في صيغتها، على ما بين المسألة والقضية من البون. اننا، في زمن نكاد نختنق في أنفاقه، انما نفزع الى المسألة لعجزنا عن القضية.

*

لقد شاع، في بعض الأوساط، ان كلمة «علمانية» انما هي بفتح العين وليس بكسرها: لأنها مشتقة من «العَلْم» المفتوح العين الساكن اللام، الذي هو العالم الدنيوي، وليس من «العِلْم»، المكسور العين، الذي هو مرتبة مميزة من مراتب المعرفة.

ونحن، مذ عرفنا هذا التصور، كان لنا منه موقف ظل كلاما في الضمير، يقبع فيه كالسديم، حتى وقع الينا، من مجلة «آفاق» البيروتية، عدد قديم[1] مخصص للعلمنة، استوقفنا منه، عن كلمة «علمانية» وصياغتها، رأي يمكن ان يكون له صفة الافتاء: لأنه صادر عن لغوي له عندنا مرتبة الافتاء، ونعني أستاذنا الجليل الشيخ عبد الله العلايلي.

*

وبما ان رأي الشيخ متفق مع التصور الشائع، مؤيد له، مثبت عليه، ولأننا، شخصيا، نرفض هذا التصور ونخالف الشيخ، فقد رأينا المشاركة في بحث المسألة وطرح ما استوى. اننا نبدأ بمناقشة الشيخ، وتفنيد التصور، ثم ننتقل الى تصورنا نعرض منه ما يتاح.

*

بحث العلايلي لمصطلح «العلمانية» بحث مقتضب يشغل فقرتين تمتدان على أربعة عشر سطرا، من كلمة بالغة الايجاز، صُدِّر بها عدد المجلة المذكور، لا تجاوز صفحة ونصف الصفحة.

قال الشيخ في فقرتيه:

«العلمانية كلمة وضعت باديء ذي بدىء[2] في أواسط القرن التاسع عشر في مقابل كلمة Laïcisme بالفرنسية أو Secularism بالانكليزية. وكان أسبق الواضعين لها اللغوي التركي شمسي واقتبسها عنه المعلم بطرس البستاني في معجمه محيط المحيط، كما تبناها الدكتور خليل سعادة في معجمه الكبير الانكليزي - العربي، وشاعت شيوعها الكبير بين الناس بكسر العين وهو خطأ فاحش اذ لا علاقة للأصل اللاتيني بالعلم من قرب او من بعد وإنما صحتها بفتح العين نسبة الى العلم (بفتح الأول وتسكين الثاني) بمعنى العالم الدنيوي وذلك بزيادة الألف والنون.

«وبتأصيل هذه الكلمة صرفوها تصريف المزيد من الأفعال او الملحق بالمزيد فقالوا «عَلْمَن السلطة» أي جَعَلَها بأيدي العامة الشعبية وهذا متفق مع الأصل اللاتيني لأن الـLaicisme تعني الاشاحة عن الانتساب الى فئة الكهنوت فهي مفرغة من أي محتوى إيجابي وأعني خلوا من أي مفهوم معتقدي ولذا درج الباحثون الاجتماعيون على مصطلحي العلمانية المؤمنة والعلمانية الملحدة وساعدهم على هذا انها بنفسها وضعا واستعمالا لا تشتمل على محتوى معين»[3]

***

١- بأي صيغة جاءت ولادة الكلمة العربية، في أواسط القرن التاسع عشر؟ هل جاءت بصيغة النسبة النعتية، («علماني»)، ام بصيغة النسبة المصدرية، («علمانية»)، ام بصيغة المصدر، (علمنة»)، أم جاءت بصيغة أخرى؟

٢- في أي سياق كانت الولادة، في سياق الترجمة، أم في سياق الكلام

(١) مجلة «آفاق»، عدد خاص، بيروت، حزيران ١٩٧٨.

(٢) كذا وردت كلمة «بدء» في النص. ولا ندري هل هو وجه املائي لغوي لها، أم أن في المسألة خطأ مطبعيا.

عن العلمنة ومضمونها؟

٣ـ اللغوي التركي شمسي، الذي قال الشيخ انه كان أسبق الواضعين للكلمــة، من هو، ومــا هو، ومتى عاش؟ هل هو تركي النسب عربي اللسان، أم هو من الأعاجم الذين درسوا لساننا؟ واذا كان أسبق الواضعين للكلمة العربية، فمن هم الواضعون الآخرون، وما دورهم، وكيف كان التكامل بينهم؟ الخ. . .

* إننا نرى أن تأريخاً لكلمة «علمانية»، أو أي كلمة سواها، لا يكون تأريخا مقبولا، على الأقل في مثل المقام الذي اندرجت كلمة الشيخ فيه، الا اذا أحاط، من الموضوع، بجوانب تشير اليها اسئلتنا.

٤ـ اننا، برجوعنا الى «لسان العرب»، والتنقيب في المساحة المترامية لمادة «ع ل م»، التي تشغل صفحات خمسا كاملات، لم نجد أثرا للصيغة التي انـطلق منهـا الشيخ واستنـد اليهـا في وصف الجـانب الاشتقاقي لكلمة «علمانية»، لم نجـد أثرا لـ «العَلْم» المفتوح العين الساكن اللام، بمعنى العالم الدنيوي المقابل للعالم الديني.

فـ «العَلْم»، المفتـوح العـين الساكن اللامم، قد ورد في هذا المعجم بمعنيين اثنين يندرجان في قوله:

ـ «عَلَمْتُه أعْلِمُه عَلْماً، مثل: كسرته أكسره كسراً: شققتُ شفته العليا، وهو الأعلم. قال ابن السكيت: العلم (بفتح فسكون): مصدر علَمْتُ شفته أعلمها علْماً والشفة علماء.

ـ عَلَمَهُ يَعْلُمُه (بضم اللام)، ويَعْلِمه (بكسرها) عَلْماً (بفتح فسكون): وسَمَهُ (بفتح ففتح)».

٥ـ فاذا كان «العلم»، (بفتح فسكون)، هو الوسم أو شق الشفة العليا (الذي هو نوع من الوسم، أي العلامة)، فمن أين جاء الشيخ للكلمة بالمعنى الذي أورده وبنى رأيه عليه، معنى العالم الدنيوي المقابل للمعنى الديني؟

٦ـ جاء في القـاموس الفرنسي المشهور، قاموس اللاروس، أن كلمة Laique الفرنسية مشتقة من كلمة Laicus اللاتينية، المشتقة، بدورها، من كلمـة Lakos اليونانية، وأن معنى الكلمتين كلتيهما هو: ما يتعلق بالشعب (qui appartient au peuple). ولم يورد هذا القاموس ما يشير، لا من قرب ولا من بعد، الى معنى العالم الدنيوي المقابل للعالم الديني.

٧ـ وبمـزيد من التحديق في الموضوع نسأل: هل هذا الذي ورد في الفقـرة السابقة ينفي ان تقوم السلطة الدينية على الديموقراطية، فتكون سلطة دينية شعبية[٤]؟ أو أن تقـوم السلطة الـدنيوية على الديكتاتورية، فتكـون سلطة دنيوية فردية[٥]؟ ألا يفضي ذلك الى فك الترابط، وسقوط الترادف، بين دنيوية السلطة وشعبيتها، بين دينية السلطة وفرديتها؟

٨ـ العلمانية او العلمنة، في التصور الغربي، وبحسب قاموس «روبير» الفـرنسي المعـروف، هي، حرفيا، «فصـل المجتمـع المدني عن المجتمع الـديني، ولا يكـون للكنيسـة أي سلطة سياسية»، سواء أكانت الدولة ديمـوقراطية تستمد سلطتها من الشعب، كما هي الحال في دول أوروبا الغربية، أم كانت توتاليتارية تستمد سلطتها من الحزب الواحد، كما هي الحال في بعض الدولة العقائدية.

٩ـ ويسلمنا هذا الذي تقدم الى نقاط نرى ان نختم بها هذا القسم من البحث:

الأولى: ان العلمانية المـطبقـة في الغرب قد ابتعد معناها الراهن عن الأصـل الـلاتيني ـ اليونـاني الذي قال اللاروس ان الكلمة الفرنسية قد اشتقت منه.

الثـانية: ان كل بحث نحـاول فيه ان نربط مضمـونا راهنا للعلمانية الغربية بالأصل المذكور، فهو بحث عابث ليس له ان يفضي.

الثالثة: ان رفضنا، مع الشيخ، لكون كلمة «العلمانية» العربية منسوبة الى «العلم»، المكسور العين، بحجة انتفاء العلاقة بين الأصل اللاتيني ـ اليوناني والعلم، انما هو عبث نحاول به ان نربط عنصرين ليس بينهما ما يربط.

*

وبمزيد من التأمل في الموضوع نحاول بلورة ما قدمنا:

ـ ان تأريخ الشيخ لكلمة «علمانية» العربية هو تأريخ سريع يفتقر الى مزيد من الوضوح، (كما يتبين من الأسئلة التي طرحناها).

ـ ان الأساس اللغوي الاشتقاقي الذي بنى عليه أساس واه منقطع الجذور.

ـ انه، برفضه للكسر الذي قال عنه: انه كثير الشيوع، وإيثاره للفتح الذي لا يمكن، استنتاجا، الا ان يكون قليل الشيوع، انما يمس قانونا مركزيا من قوانين اللغة، ونعني قانون التحكم الذي يقوم الشيوع عليه. (وقانون التحكم / L'arbitraire، كما نعلم، هو من الكليات التي تطرحها الألسنية الحديثة أساسا بارزا من أسس اللغة (وهو ما لمحه الشيخ نفسه وأشار اليه في مقدمة المعجم الكبير[٦] الذي شرع في اصداره سنة ١٩٥٤ ثم توقف).

ـ انـه، برفضـه ان تكـون كلمة «علمانية» نسبة الى «العلم» المكسور العين، انما حرم اللسان العربي من تميز في صوغ الكلمة سنشير اليه.

*

ونـأتي الى القسم الأخير من بحثنا، لنقول مباشرة ما قلناه بكلام غير مباشر، ونطرح تصورنا للمسألة.

اننـا نرى، بكل بساطة، ان كلمة «علمانية» هي نسبة مزيدة بالألف والنون الى كلمة «علم» المكسورة العين، وأنها نموذج بعينه من نماذج هذه النسبة التي منها مثلا: روحاني، نفساني، جسماني، عقلاني، الخ. . .

ونحن، في هذا التصور، إنما نطبق المبدأ الوصفي المعتمد في الدراسة الحديثة للغة، وننطلق، مع هذا المبدأ، من حاضر اللغة المتحقق، الواقع في دائرة الحس والادراك، وليس من ماضيها المتخيل، الواقع في دائرة الظن والتخمين.

وإذا كنـا لا نملك، من نشـأة الكلمـة التي تعنينـا، ما يجاوز الـظن والتخمين، أفترانا نتشبث بالظن والتخمين، لنبحث، بهما، للكلمة، عن نسب ضائع، ثم نلفق لها نسبا يقارب نسبا عثر عليه الآخرون لكلمتهم في تربة اللاتين او اليونان، ويكون ذلك منا لأن العلم الذي نندفع بحسنا الى النسبة اليه، في مرحلة برز فيها الاندفاع إليه، لا يرتبط بالأصل اللاتيني ـ اليوناني، كما يرى الشيخ؟

إن الضمير اللغوي العربي، الذي فرز النسبة المزيدة بالألف والنون، كشكـل عام من أشكاله الصرفية، والذي ما زال أبناؤه يفرزون النماذج اللسـانية المشخصـة لهذه النسبـة، في كل زمـان ومكـان، (شخصاني، تاريخـاني، شكـلاني، فرداني، عمـلاني، الخ. . .)، انما يجسد مضمونا نحويا يحس أبناء اللسان ان النسبة المجردة لا تؤديه. إنهم يحسون ان ثمة فرقا بين «روحي» و«روحاني»، بين «عقلي» و«عقلاني»، بين «شخصي» و«شخصـاني»، بين «علمي» و«علماني»، الـخ. . .، دون ان يكونوا، بالضرورة، مطالبين باظهار هذا الفرق خارج نطاق الكلام، وبغير وسيلة السياق. كأن النسبـة المـزيدة، في حسهم، نسبة موغلة في النسبة، أشد ارتباطا بالمنسوب اليه، وأكثر دلالة عليه.

*

ما الذي ينطبق من ذلك على كلمة «علمانية» المكسورة العين؟

إننا ننطلق مما يقوم عليه تصورنا لصيغة الكلمة ونشأتها من تقابل طبيعي بين العلم والدين، فنتناول موضوعنا من خلال هذا التقابل.

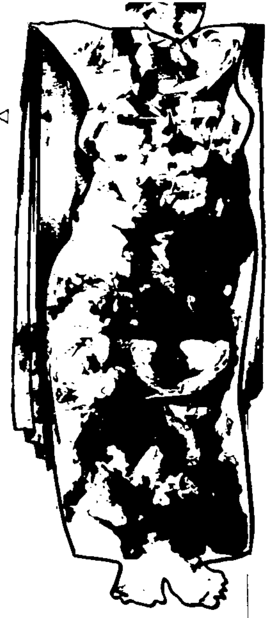
نشير، أولا، على صعيد النظر الفلسفي الابستمولوجي، الى ما نراه من فرق فكري بين العلم والدين، بين المعرفة العلمية والمعرفة الدينية، فنوضح:

(٣) أوردنا الكلام بنصه الحرفي وصورته التي أثبت بها في المرجع المـذكـور في الحـاشـيــة الأولى، وأحجمنا عن ضبطه بما يفتقر اليـه من علامـات الوقف، من نقطة، أو فاصلة أو ما شابه.

(٤) كسلطة الخليفـة الـراشـدي الرابع، علي بن أبي طالب، الذي، كما جاء في الخطبة الشقشقية، انثال الناس عليه كعرف الضبع، واجتمعوا حوله كربيضة الغنم ليتـولى أمرهم، فكانت خلافته ظاهرة ديموقراطية حقيقية في الاسلام.

(٥) كسلطة الحكـام المـدنيـين المستبدين في عدد من بلدان العالم الثالث.

(٦) الشيــخ عبـد الله العـلايلي، المعجم: موســوعة لغوية علمية فنيــة، دار بيـروت، ١٩٥٤، القسـم الأول، ص ١٧.



ان المعرفة الدينية، المستمدة مباشرة من الذات الالهية، انما تقوم على الايمان.

ان المعرفة العلمية، المستمدة من الظواهر الجزئية المشخصة (L'experi- ence concrete)، إنما تقوم على العقل الذي يقرأ التجربة والظواهر ويبني عليها.

ان معرفة لَدُنِيَّة (بفتح فضم فكسر) يبلغها الوحي الى نبي مرسل، في فسحة من الزمان تشبه اللمح، ربما تطلب اكتشاف الآدميين لها، بالوسائل البشرية المعتادة، دهورا متمادية من البحث والتنقيب. ومن شاء بحرا من الشواهد يندفق عليه من القرآن مثلا يجسد هذه المقولة، يستطيع العودة الى كتاب فرنسي عنوانه:

La Bible, Le Coran, et Lascience (الكتاب المقدس والقرآن والعلم)، لمؤلفه موريس بوكاي (Bucaille). ان هذا الكتاب يظهر لنا ما يقوم بين القرآن والعلم الحديث من توافق يشمل كثيرا من حقول المعرفة[٧].

ولكننا نشير، من ناحية ثانية تعنينا وترتبط مباشرة بموضوعنا، الى ما أصاب الدين، في الشرق والغرب، من تطبيق خاطىء، وتعلق بالحرف ما أكثر ما خالط الاثم، وما أفضى إليه ذلك من طائفية كانت، بين مجموعات الوطن الواحد، كالنار في الهشيم. وكما ان الهشيم يكون على استعداد طبيعي دائم لالتهام النار التي تلتهمه، كذلك المجموعات الطائفية: فانها، هي أيضا، تكون على استعداد دائم لالتهام الطائفية التي تلتهمها.

وكان المسلك الطبيعي لشعوب الغرب المتحضر: أنها أشاحت عن الدين وجردته من سلطانه على دنياها، وكان لها، من العلم الساري في عروقها، ما صنع لها ايديولوجية علمية وقفت في وجه الايديولوجية الدينية، ثم حيدتها، أخرجتها من الحياة اليومية.

وكان فصل الدين عن الدولة، وكانت العلمانية، وكانت العلمنة...

أما المقلب الثاني من الكوكب، اما الشرق العربي الداجي، ولا سيما لبنان، الذي يقدم لنا عينة نموذجية نيرانها ألسنة ناطقة، فلم يكن للعلمانية حتى الآن ان تجاوز منه قولا الى عمل، دون ان يكون لنا، من مقام نحن فيه، أن نجاوز تلميحا الى تصريح.

وإذا كنا، نحن، في تسمية للظاهرة مستمدة من تصورنا للمسألة، قد توجهنا الى العلم الذي هو مرتبة مميزة من مراتب المعرفة، فانتسبنا اليه ونسبنا، ثم صغنا بكلمته كلمتنا، فان الفرنسيين الذين اندرجت كلمتهم في بحثنا، إنما فعلوا شيئا آخر. لقد عثروا، في التراث اللاتيني - اليوناني، المتصل بتراثهم، على كلمة رأوا في مضمونها ما يرتبط بالعلمنة أو يشير إليها، كلمة Lakos/ Laicus، فاعتمدوها؛ ثم شحنت الكلمة بمعناها، ونمت بمعناها، وارتبطت بمعناها، حتى صار متعذرا فك لفظها عن معناها، وصار بحثنا عن نسبها، خارج نطاق التأريخ لها، عبثا من العبث.

*

ونعود الى موضوعنا بمزيد من التركيز، وعلى هدي مما قدمنا، فنسجل نقاطاً يتكامل بها تصورنا.

ألف - في اللسان العربي، بلغته الفصحى، نسبتان مترابطتان، لهما حقل دلالي - نحوي عام تتفقان به وتفترقان بما يعود منه الى كل منهما:

+ نسبة بسيطة مجردة تتكون كلماتها بياء النسبة المعروفة:

- روح + ي= روحي.
- جسم + ي= جسمي.
- عقل + ي= عقلي.
- ...

+ نسبة مزيدة تتكون كلماتها بياء النسبة المعروفة وألف ونون تزادان قبلها على المنسوب إليه:

- روحي + ان +ي= روحاني.
- جسم + ان + ي= جسماني.
- عقل + ان + ي= عقلاني.
- ...

ولا يخفى ان كل كلمتين متقابلتين، من كلمات هاتين المجموعتين، وما كان من فئتيهما، فبينهما تقارب دلالي ليس له أبدا ان يبلغ درجة التطابق أو المرادفة الكاملة. واذا كان تحديد الفرق بينهما أمرا صعبا على صعيد النظر التجريدي، فانه على صعيد التطبيق، أمر في المتناول. وليس لسياقنا السوي، الذي يطلب إحدى الكلمتين، في أي كلام ننشئه، الا ان يرفض الأخرى. إننا، بالسياق، الذي به دون سواه، تنبض عروق الكلمات، وتتعين مفرداتها في جسد العبارة، انما نحسُّ ان وراء المعنى المتكون بالنسبة البسيطة، معنى ثانيا يغايره ويجاوزه يتكون بالنسبة المزيدة (وهذا ما ولد للسان العربي نسبتيه).

باء - إننا، ههنا في الشرق العربي، ولا سيما في لبنان، عندما تفتحت أبصارنا على الغرب المتحضر، والتمعت في بصائرنا أنوار العلم، وعلمنا ان القوم قد فصلوا الدين عن الدنيا، وجردوا الكنيسة من كل سلطان، وسمعنا بالعلمنة ومضمونها، ورحنا نتحدث عنها ونحلم بنعيم منها نخرج إليه من جحيم الطوائف، ورأينا أنفسنا أمام مسمى جديد، أحسسنا حاجة الى التسمية.

ولأن إشاحتنا عن الدين، أي عن الطائفية، لم يكن لها ان تكون، في زمن التطبيق المتحجر، وزمن العلم المتفجر، الا توجها الى العلم، ولأن النقيض الأمثل للدين والطائفية، في مثل هذا الزمن على الأقل، لا يكون الا العلم،

فقد رأينا أنفسنا نندفع نحو العلم ننتسب إليه وننسب له، ونحس، من قوة الاندفاع وحرارة الانتساب وعمق النسبة، ما لم نكتف معه بالنسبة البسيطة، النسبة بالياء.

ولأن في نظامنا النحوي النابض في ضميرنا اللغوي، أي في ملكتنا وسليقتنا، نسبة ثانية أكثر دلالة على المنسوب إليه، النسبة المزيدة بالألف والنون،

فقد رأينا أنفسنا ننطلق من ضميرنا اللغوي انطلاقا عفويا طبيعيا، وسمعنا أنفسنا نقول ما كان نحو:

- نريد أن نكون علمانيين،
- هذا تفكير علماني،
- الأوروبيون سبقونا الى العلمانية فعلمنوا كل شيء،
- باتت العلمنة سمة من سمات الحضارة الغربية المعاصرة.
- الخ...

لقد تدرجنا، في الاشتقاق، فصغنا من النعت فعلا، وصغنا من الفعل مصدرا؛ ثم كان لنا جذر متكامل عناصره العين واللام والميم والنون...

جيم - في اللسان الفرنسي، الذي لنا به اتصال معلوم، كلمة ربما طرحت لترجمتها كلمة «علمانية» المكسورة العين، كلمة Scientisme التي تعني تقديم العلم على المعارف البشرية الأخرى، أو الاكتفاء بالعلم دون سواه طريقا الى الحقيقة. فكيف نخرج من هذه الاشكالية إذا اعتمدنا «العلمانية» المكسورة العين للمضمون الذي يتناوله مجمل البحث؟

ثلاثة مخارج لمحناها:

أولها: أن القاموس الفرنسي - العربي المشهور، قاموس «المنهل»، قد ترجم كلمة Scientisme بكلمة «علموية»، كلمة scientiste بكلمة «علموي».

ثانيها: ان انشغال «العلمانية»، المكسورة العين، بالمضمون الذي تناوله بحثنا، وشيوع الكسر فيها شيوعه الكبير، وغلبته على الفتح، كما يقول الشيخ، كفيلة كلها بحجب المعنى الذي تؤديه كلمة scietisme عن كلمة

(٧) Maurice Bucaille
La Bible, le Coran
et la Science,
Seghers, Paris, 1976.

«علمانية» المكسورة العين، وصرف الذهن عنها، تماما كما هي الحال في كلمات أخرى لها معان طغت عليها، واستأثرت بها، وحجبت عنها معاني أخر قمعتها قمعا عن أن تلوح:

ـ كلمة «رسمي»، بمعناها المعروف، تمنعنا منعا قاطعا من استعمالها في نطاق الكلام عن فن الرسم المعروف، تمنعنا، مثلا، من أن نقول مع د. ميشال عاصي في كتابه «الفن والأدب»[٨]:

«ناهيك بأن الأدب، مشتمل أيضا، على المشاهد الرسمية[٩]، بالاضافة الىٰ اشتماله على الحركة. ألا يطالعك البيت الآنف بمشهدين رسميين[٩] في شطره الأول والثاني؟ ترى لو كان الشاعر رساماً أما كان الشطر الأول لوحة فنية؟ أوما كان الشطر الثاني كذلك، عملاً رسمياً[٩] بذاته؟»

لقد شغلت كلمة «رسمي» بمضمونها الشائع، وبلغ ارتباطها بهذا المضمون ان استعمالها بسواه أمر يرفضه حسنا اللغوي رفضا لا يخفف منه موقف عقلي متأمل محلل متبصر وقع فيه الدكتور عاصي.

ـ كلمة «عاملي»، التي هي نسبة إلى كلمة «عاملة» الداخلة في المركب الاضافي «بنو عاملة»، الذي منه جبل عامل في الجنوب اللبناني، هذه الكلمة قد شغلت بمعناها، وطغى عليها معناها، واستأثر بها معناها، حتى امتنع عليها معنى آخر يحتمله لفظها، معنى النسبة الى «عامل» مفرد عمال. إننا، في لبنان على الأقل، حيث ترتبط الكلمة بمعناها ارتباطا عضويا معروفا، لا نستطيع ان نقول مثلا: «هذه حركة عاملية»، ونحن نقصد: «هذه حركة عمالية»، ويكون اختيارنا للنسبة الى المفرد تطبيقا لقاعدة مدرسية تحظر النسبة الى الجمع.

ـ كلمة «جمهوري» لا يتيح لنا ارتباطها الكلي بمعناها الشائع ان نستعملها بمعنى ثان يحتمله لفظها، معنى النسبة الى الجماهير الذي نؤديه بصيغة «جماهيري».

ـ . . .

ثالثها: أننا، إذا ترجمنا كلمة scientisme بكلمة «علمانية»، المكسورة العين، ورادفنا بينها وبين كلمة «علموية» التي اختارها «المنهل»، فان سياق الكلام يكون كفيلا بازالة الاشكال، ويكون لنا، في هذه الحالة، نموذج آخر من نماذج ما يسمى «الكلمات المشتركة» المعروفة في لساننا، التي تطلق واحدتها على معنيين اثنين مختلفين او أكثر، ويفصل السياق بين معنى ومعنى، ككلمات: «العين»، و«الانسان»، و«القلم»، و«الدائرة»، و«النقطة»، و«الخط»، الخ. . .

*

وبعد،

فاننا، في ختام هذا العرض، نود الاشارة الى نقاط نذكر بها ونستنتج:

الأولى: ان كلمة «العلم»، المفتوحة العين الساكنة اللام، التي يقول الشيخ عبد الله العلايلي ومن تابعه، ان كلمة «العلمانية» منسوبة إليها، فهي، لذلك بفتح العين لا بكسرها، إنما هي كلمة واهية سابحة في الهواء، ليس لها جذر ثابت في تربة اللسان.

الثانية: ان قولنا بولادة الكلمة من النسبة الى «العلم»، المكسور العين، الذي هو مرتبة مميزة من مراتب المعرفة، هو قول موثق، له، في حاضر اللسان المتحقق، أساس محسوس، ويندرج في قاعدة صرفية أصولية واضحة، ولا يقدح فيه افتراض يقوم عليه.

الثالثة: ان إقامتنا للعلمانية، مصطلحا ومضمونا، على العلم الذي هو مرتبة مميزة من مراتب المعرفة، هي اقامتها على أساس ثابت، وربطها بنسب صريح يتميز من نسب دخيل قال به الفرنسيون لكلمتهم، ولا ندري لكلمتنا علاقة به، ثم لا نفهم لماذا استند العلايلي إليه في ضبطه للكلمة بالفتح، ورفضه القاطع ان تكون نسبة الى «العلم» المكسور العين.

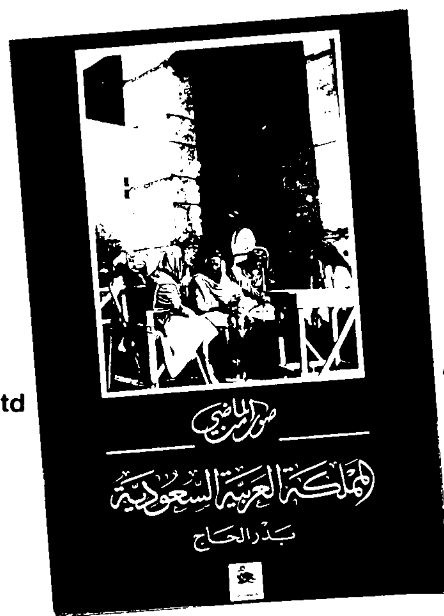
الرابعة: ان سبقاً للساننا وتميزا ان تكون كلمة «العلمانية» فيه منسوبة الى العلم الذي هو مرتبة مميزة من مراتب المعرفة، وليس الى «العلم» المفتوح العين الساكن اللام، الذي، كما بينا، لا أساس له في لساننا: لأن العالم الدنيوي الذي تشير إليه الكلمة المتوهمة، يظل، بعناصره وأخلاطه وشوائبه، أدنى مرتبة، في سلم الحضارة، من مرتبة العلم. ☐

(٨) ميشال عاصي، الفن والأدب، دار الأندلس، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٦٣
(٩)، نفسه، ص ٤٨

◆

أحمد حاطوم:
كاتب وباحث لغوي من لبنان، له عدد كبير من الأبحاث اللغوية المنشورة في الصحف والدوريات اختار منها مجموعة أصدرها في كتاب عنوانه: «اللغة ليست عقلا من خلال اللسان العربي»، ١٩٨٨.

صدر حديثاً:
سلسلة «صور من الماضي»
المملكة العربية السعودية
بدر الحاج



١٩٦ صفحة، قياس ٢١×٥,٣١سم، تجليد فني مع قميص، ٥٠ جنيه استرليني

أول دراسة بالعربية عن تاريخ التصوير الشمسي في المنطقة العربية من خلال أعمال مصورين عرب وأجانب.
يتناول هذا الكتاب الحياة السياسية والاجتماعية والعمرانية في المملكة العربية السعودية في الفترة ما بين ١٨٦٥ ـ ١٩٤٠.



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

محمد الماغوط



الارجوحة

الحلقة الثامنة

◆

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريس للكتب والنشر» لندن في مطلع العام المقبل.

■ في صباح أحد الأيام، أعلن الراديو أن الشعب هو العمال والفلاحون.. أن الفلاح المعروق الوجه الذي يرفع مجرفته تحت الشمس أو العامل الذي يهوي بمطرقته في أعماق الأرض هو ابن الشعب لا غيره.

وبعد عشرة أيام من اذاعة النبأ سمع به أبو سليم بينما كان يلتهم التمر في أحد الحوانيت، فانتفض واقفاً، وأخذ يلمس وجهه المعروق ويديه النحيلتين ويصرخ مندهشاً بمن حوله: «اذن نحن الشعب. ألم تسمعوا بعد بما قاله الراديو؟».

ثم اقترب من صاحب الحانوت، وقال له هامساً: «هل الأفندي يحمل مجرفة؟».

فأجابه: «أنت مجنون. ليس له نفس كي يشم الورد فكيف يحمل مجرفة؟».

فقال أبو سليم: «إذن كيف تفسر هذه الأمور؟ شيء غريب!».

وقبض على ذقنه برؤوس أصابعه، وراح يسأل: «هل هو شخص عادي؟ يأكل ويشرب ويبول؟».

«- يا لك من مجنون! طبعاً».

«- إذن ما هو شغله؟»

«- يأكل متى يشاء ومتي يريد، وينام متى يحلو له ويستيقظ متى يحلو له. لا زوجة توقظه الى الفلاحة، ولا جواد يصفعه بذيله في الغبار».

«- إنه محظوظ. هل تعتقد انه هو الذي كان في الراديو وقال ما قال عن الشعب؟».

«- طبعاً لا. هو الذي يأمر الراديو بأن يقول ذلك».



«ـ شيء يحير العقول».
ثم مسح يديه كيفما اتفق، وهرع الى منزل الفهد.
«ـ أبو الفهد.. أبو الفهد.. هل تعرف من هو الشعب؟ نحن. لقد أذاع الراديو ذلك. ولذلك ما عليك إلا أن تتريث قليلاً قبل أن تطلب مني معونة لابنك الفهد».
وفي بقية القرى والدساكر، كانت الطليعة الغازية تفتح أبواب المنازل.. منازل العمال والفلاحين بحثاً عن أعداء الشعب، وانكمشت العائلات على بعضها كما ينكمش الاخطبوط اذا لمس بالاصبع، وأطبقت الشفاه، وكثرت تجاعيد الأرض والوجوه، وأخذت الرياح الرمادية تلمع بين أغصان المزارع، وانتشرت رائحة الآباط المرفوعة عبر آفاق الوطن مع الصرخات المكتومة والنداءات المعادة بقوة الراحات لتكون أسناناً أخرى على مرمى المائدة والرغيف المطارد.
لقد تسلط رعيل الطفولة، وراحت المخصصات الاستثنائية ترصد على عجل، والسيارات المصفحة تتأرجح بين الجبال ومصابيحها الغريبة تشع بذلك النور الواثق من نفسه ليكشف عن أطنان من المواطنين بألبسة النوم ونظارات الدراسة، مخلفين الصحون التي لم تمس، والأرغفة التي لم توضع على الركب بعد بينما امتلأت منازل الآخرين بالعجز من المراجعين والزوجات المهجورات والأطفال الذين ذهب آباؤهم مع مجارفهم ولم يعودوا، طالبين أوراقاً حمراء أو صفراء لمعرفة ماذا حلّ بذويهم وماذا لم يحل.
لقد كانت أم الفهد رائدة في هذا المضمار، حجراً صغيراً يهدد زجاج المصباح ونور الأشرطة. لقد بللت بمخاطها ذقن الصحراء. بللتها جيدا. فركتها كصحن بدموعها وآهاتها بعد أن أدركت بحس الريفية المتعبة والمهانة أن بخار الدم هو الرائد والمجلي لا بخار القدور والملاعق، وأن موسى القَدَرِ لا تسنّ بعيداً على كل حال عن شعر الصدغين، وأن تلك النزوات الكثيفة من الأرواح والقلوب وفلذ الأكباد، لا بد من أن تزال بحد الموسى عن وجه الصحراء العاري، وجه القطيع الذي أحرق صوفه بمشاعل الانتصار، وراح يمشي عارياً وسط ثلوج لم يحتملها أجداده من قبل، وينشر رائحة الحريق والشواء البشري على سروج الدراجات وأمام مقاعد المقاهي. ان أسنان القدر تصل، والمطارق تلمع في قبضات الطليعة، وقبور الأطفال والجدات المسيجة بالزهور البرية سندانات ترنّ عوضاً عن عظام موتاها، واللقالق هاجرت بمناقيرها المفتوحة بحثاً عن مستنقعات ووحل أكثر انسانية وصفاء مما ألفته حتى الآن، والغيوم تجعدت واصفرت وهوت كصفائح التنك على الأرض على رؤوس الفلاحين وعلى رؤوس المحاريث المغطاة بالقش ومناديل الأبناء الأسرى، وأزيلت الكروم، وحطمت جرار العسل والملح لسد شقوق الأرض بحطامها، وراحت الأصابع الخجلة المحدودبة تلتقط كسرات الخبز وأعقاب السكائر وسلاسل التذكارات المعدنية تتأرجح على الصدور التي جفّ شعرها وذبل من الغبار والجفاف حيث سيارات الاسعاف الملطخة بالدم تطوف على مكاتب التحقيق صباح مساء كعربات الحليب لتفرغ حمولتها في المستشفيات التي ما زالت تنبعث منها رائحة الدهان، ومكبرات الصوت تدوي في الريف وقلب المدن معلنة انتصار الشعب وأبناء الشعب بينما الأمهات يمسحن إبهاماتهن من الحبر على الجدران وصوف الأغنام بعد أن وقعن العرائض، وأسهمن بطريقة ما والمكنسة بأيديهن في صنع هذه الحقبة الخائنة من الزمن. أما في المدن.. المدن الصلبة المظلمة التي تحيا على الأسنان الذهبية وأوراق الجوز الخضراء، فقد هُددت بالقصف عن بكرة أبيها اذا لم تنفجر ضاحكة من الأعماق. ولقد أخذت الأيدي المتعبة ترفع الطرابيش وتحك جلدة الرأس بالأظافر كأنها تتساءل ماذا فعلت حتى انتهى كل شيء الى هذه الحال.
واستشرى البغاء بين الطيور، وتفاقمت عمليات القسوة في عمليات التوليد حتى أصبحت شراسة الأطباء فريدة في ذلك العصر، وان نظرة واحدة الى ملاقطهم المتسخة بالدم منذ البارحة، تؤكد أن الجريمة أصبحت شيئاً ضرورياً للمعاطف الكلسية التي يرتدونها طالما أن الفرصة لضمان طفولة سعيدة ومهذبة قد انقرضت وزال مبررها.
لقد عاش الآباء والأبناء حياتهم كما رسمت لهم. وكانوا سعيدين بذلك، ممتنين لله لأنها لم تنحرف ولم تشذ عما كتب فوق الجبين الا أن حدّ الخوذة قد محا كثيراً من تلك النصوص. ولتفسير الكلمات المجهولة، ينبغي للمواطن أن يقضي بقية حياته مستنطقاً الله لماذا خلقه ولماذا لا يميته.
لقد قدموا أفخر وأجمل هداياهم للسلطة وما ترمز إليه منذ أن كانت الأمور تدار من فوق الهودج إلى أن أصبحت تدار من فوق الرادار. وأعطوا الخبز والدهن والجبن والعسل والمربى، محافظين بطريقة غير شرعية وضرورية على الحد الأدنى من روح الملكية كرصيد للسفر أو الانتحار اذا شاءوا إلا أنهم عندما طولبوا بمزيد من الأشياء، بالمدخرات السرية، تذمروا وتساءلوا دون ادراك لما يجر التذمر من كوارث وظلمات. على كل حال، لا تنظر الى لون السماء أو الى الأزهار في الوطن الذي تزوره للمرة الأولى بل انظر الى أصابع أبنائه، فاذا كانت صفراء فقل إن الأمور ليست على ما يرام. ولذلك ضاع الفهد ووالد الفهد في هذه الظلمات، وامتلأ السجن الذي اعتقل فيه الفهد بالوجوه المفزعة والمعاصم المربوطة بالحبال، وهي التي كانت تحك جلدة الرأس خلف الموازين وجامات الزجاج.
لقد نفدت الأصفاد. وما تبقى منها كان واسعاً جداً على تلك المعاصم الصفراء، ولم يكن المارة على كل حال أو ما تبقى منهم ليستغربوا ذلك. لقد كانوا يعلمون الى أي حد قد تبطش القوات الاستعمارية بهذا الوطن. ولكي لا تكون الضربة قاسية ومحكمة، راحوا يلوحون بأيديهم المعروقة عشرين ساعة في اليوم على رؤوس الهضاب المبثوثة كغرف النوم. كانوا يدركون أن هذه السنة لن تكون على أية حال شارة الانطلاق نحو التدمير الكامل وفتح قبور جديدة واضافية بجانب القبور المكسوة بورق الجوز الخضراء لأن لحم الفتيان الصغار ما زال غضاً، ولا بد له من أن يتصلب ذات يوم ليكون جديراً بالانتقام بالموت العريق الرائع بين غابات البنادق والنجوم وأصابع الطباق المحترقة قرب الأفواه الفاغرة تكفيراً. أما الشعر، والكلمات الحلوة، فستظل بعيداً عن مكتبة الألغام والرصاص. ولذلك عندما دخل «العبد» وهو يحمل افادة «الفهد»، قال له المحقق: «ما هذا؟»
«ـ افادة الفهد».

«ـ الفهد . . نعم الفهد . ضعها هنا . لا . خذها الى دورة المياه» .

وعند المساء ، فتح باب زنزانة الفهد بقوة ، وقال له الشرطي : «هيا اسرع مع ثيابك واتبعني» .

وذهل الفهد ، وراح يبحث عن أغراضه كأنه فعلاً يملك بعض الأغراض . وانطلق وراء الشرطي وهو يصيخ السمع مدهوشاً الى أصوات الشاحنات والحبال المقطعة ، واذا هو وجهاً لوجه أمام عالم آخر لا يحتمل . غابة من الوجوه والصرر تبحث عن راية حمراء لتندفع إليها . وجوه تحمل جنون الفلاسفة وزهو الأكاديميات ، أيد مصطبغة ومحملة بما لم تعد قادرة على حمله ولذلك انهارت وتأرجحت بينها الآخرون الصغار يسيرون كأنهم سيجلسون على عروشهم بعد لحظة .

لقد أطلق الخروف الأبيض في القطيع الأسود وانتهى الأمر .

انتهى الأمر . لا . . لقد بدأ .

* *



بعد أن أبلغ أبو سليم كل من في طريقه أن الشعب هو الفلاحون ، وأنه واحد من هؤلاء الفلاحين ، قفل عائداً الى البيت ليمتطي عربته الى الحصاد ، ولكنه ما كاد يقترب من منزله حتى وقع بصره على جمهرة من الناس وسمع صوت زوجته يشق عنان السماء . وما أن رآه بعض الغلمان الحفاة والمتربصين دائماً لأخبار السوء حتى وضعوا أطراف جلابيبهم في أفواههم وانطلقوا لقذفه بتلك البشرى السارة ، والغبار يحوم فوق رؤوسهم :

«أخذوا ابنك» .

«نعم . . اركبوه في السيارة» .

«شدوه من شعره وأركبوه في السيارة ، ثم عادوا بذات السرعة» .

وما أن سمع أبو سليم ذلك حتى اندفع هائجاً في مقدمتهم وهو يصرخ : «ابعدوا . . ابعدوا . ما الخبر؟» .

فاقترب منه رجل مسن محاولا أن يكون واعظاً أكثر مما يكون مخبراً : «يجب أن تسلم أمرك لله وأن تكون عاقلاً» .

«ـ حسناً . انني رهن اشارتك ، ولكن قل لي ما الخبر ، ولماذا زوجتي تنعق بهذا الحماس» .

«ـ أخذوا سليم» .

«ـ ومن الذي أخذه ولماذا؟ والى أين؟» .

فأجابه أكثر من أربعة أشخاص على الأقل : «أخذه رجال الشرطة . لقد شتم الشعب» .

«ـ لعنة الله على الشعب» .

وصرخ أبو سليم بزوجته التي كانت في تلك اللحظة تهشّ الغبار من وجهها وثيابها : «كفي عن هذا يا امرأة والا دفنتك في الحال . هيا أيها الاولاد الوسخون من حولها . ماذا تنتظرون؟ لقد اعتقل ابني فاسرعوا وحنّوا مؤخراتكم» .

ولكن أحداً من الأولاد لم يتحرك بل أخذ كل منهم ينظر الى رفيقه كأنه ينتظر منه المضي أولاً .

فقال لهم ابو سليم : «حسناً لا تريدون الذهاب لأننا سنقدم لكم الحلوى بعد قليل ، وانني آسف ان أحرمكم من هذا المنظر اليوم . انظروا اليها كم هي سعيدة وهي ترش التراب على وجهها ، ولكن بالله عليكم من يتبرع ويخبرني لماذا شتم الشعب وهو يعرف أننا سنمضي الى الحصاد» .

وانطلقت عدة أصوات دفعة واحدة لتخبره وهي تلهث إلا أن الرجل المسنّ أشار اليهم غاضباً ان يسكتوا ، وتقدم من أبي سليم كأنه ما خلق إلا لاداء هذه الرسالة في الحياة ، ثم ربت على كتفه ، وقال له : «كنت ماراً من هنا عندما طلب مني ولدك أن أساعده في سرج الجواد الى العربة . وكان غاضباً جداً لأن ميزان العربة مختل والدواليب تتأرجح وأية حصاة في الطريق قد تجعل كل دولاب يسير في اتجاه خاص ، ولأن أمه تركته يسرج الجواد وحده ، وراحت تتشاجر مع جارتها حول ما إذا كان الراديو يتكلم من تلقاء نفسه أم أن رجلاً يجلس في داخله . وفي هذه اللحظة ، جاء بعضهم . .» .

«ـ من أين جاءوا؟» .

«ـ من هنا . وطلبوا منه أن يترك العربة والجواد ويوقع على عريضة ، فقال لهم إن يديه مشغولتان . وكان في تلك اللحظة بالفعل يدق مسماراً في العربة وهو تحت رحمة حوافر ذلك الجواد الشرس . وعندما ألحوا عليه ، طلب منهم أن يبصموا عنه أو أن يكلفوا أي واحد في الطريق أن يبصم عنه فكل الأصابع متشابهة على كل حال ، ولكنهم رفضوا وقالوا له إن هذا تزوير باسم الشعب . ويبدو أنه في تلك اللحظة قد أصاب إبهامه بالحجر الذي يدق به المسمار ، فطار صوابه وزمجر شاتماً الشعب وأبو الشعب وهو يمص اصبعه المسحوق سحقاً بذلك الحجر ، فقالوا له : حسنا ، ومضوا . ولم يمض الوقت الذي تلف فيه سيكارتك عادة حتى جاءت سيارة الشرطة وأخذوه وهو يمص اصبعه» .

وقال احد المستمعين ، وكان طالب مدرسة كما يبدو : «وشدّوه من شعره بأصابعهم» .

فنظر إليه أبو سليم ، وقال غاضباً : «وأنت؟ أتظن ان شعرك المسرح هذا سيظل خالداً على رأسك . هيا اغرب عن وجهي والا أطلقت عليك الكلب . الشعب . . الشعب؟ من أين جاءتنا هذه المصيبة؟ هيا يا أولاد الجحيم . .» .

واتجه نحو الجواد لينهي سرجه الى العربة . وعند ذلك أقبلت سيارة الشرطة ، فامتقعت وجوه الجميع ما عدا الرجل المسن فقد خاطب الجميع ووجهه يطفح بالبشر والغباوة : «لقد أعادوه . لا بد أنهم قد أعادوه وإلا لماذا عادوا؟» .

وقفت السيارة بعنف ، وصرخ صوت سائقها : «من والد المعتقل سليم؟» .

«ـ أنا . . ماذا تريد؟»

«ـ هل أنت أيضاً شتمت الشعب؟».
«ـ نعم وثلاث مرات. ماذا تريد؟».
وهبط رجال الشرطة من مؤخرة السيارة، وأطبقوا على أبي سليم، وأخذوا يشدونه نحوها وهو يقاوم ويتلفت كمن وقع في فخ حقيقي.
«ـ لا.. لن تعملوها معي أنا أيضاً. انني أريد أن أذهب الى الحصاد. لقد جفّ زرعي وسوف تحصده الريح. آخ! أتضربني يا كلب أمام زوجتي وهؤلاء الأولاد الصغار؟ اتركني قليلاً. لقد سقط عقالي. يا أولاد الزنا.. لن أصعد حياً الى هذه السيارة. لا يمكن. ان الله سوف يعاقبكم».
وصعد حياً بالطبع الى السيارة بعد أن طوح به تطويحاً الى جوفها، وقد كان حاسر الرأس، ومنديله يخفق على صارية العربة. وكانت زوجته في ذروة الذرى من الصراخ والشتائم ذات الصدى الأليم المقذع. وعندما زأر محرك السيارة هاج الجواد الشرس وأخذ يصهل ويلوح بأعنته المقطعة كأن يريد ان يمنعها من المسير أو كأنه يعلن استنكاره لهذه الاجراءات، وقد أسقط قبعة احد رجال الشرطة، فهاج الشرطي، وهبط من السيارة مزمجراً باتجاه الجواد، فصاح به أبو سليم: «لا.. لن تعتقله. إنه مجرد حيوان غاضب».
وتحركت السيارة بهدوء، تزفر وتزأر وتتمايل كأنها تحاول ان تجمع أكبر كمية من الغبار تحت دواليبها لتقذفها الى الأفواه المفتوحة دهشة واستغرابا أمام المنزل، ثم اندفعت بأقصى سرعتها بينما وثب الجواد كالراقص في الهواء وهو يصهل صهيلاً فاجعاً وراء سحابة الغبار التي غمرت القرية بأكملها.

**

اجتازت السيارة عشرات الكيلومترات بين الحفر والاغنام الملتاعة من شدة الحر، وأبو سليم يسأل: «الى أين تأخذوننا بالله عليكم يا جماعة؟ قولوا فقط الى أين وعليكم الأمان».
وعندما لم يتلق جواباً من أحد، التفت وراءه بسرعة. كان الجواب خلف رأسه مباشرة، ولكنه أحس بلكزة في خاصرته، فقال متذمراً: «من هذا الوحش الذي يلكزني؟».
والتفت يمنة ويسرة. واذا بالسيارة تغص بالمعتقلين. لقد عرف جميع الوجوه ما عدا بعض البدو الطويلي الجدائل، فشعر ببعض الاطمئنان الى أن له شركاء في هذه المحنة الشديدة الاهتزاز. وسأل مرة أخرى: «الى أين يا جماعة؟».
فهز المعتقلون رؤوسهم علامة الجهل المطبق بما يخص الى أين، وقال أحدهم: «قالوا لنا: سؤال وجواب في المخفر وتعودون الى بيوتكم. وها أنت ترى».
وقال آخر: «قد يأخذوننا الى الهند».
وقال ثالث: «أو الى باريس».
وكانت باريس بالنسبة اليهم نهاية العالم بل يلفظونها كأنها أكثر بعداً من النجوم.
وصاح شرطي: «إما أن تسكتوا، وإما أن أكسر هذه البندقية على رؤوسكم».
فسكت الجميع سكوتاً مطبقاً ومن دون أن ينظروا الى بعضهم البعض، وراحوا يصغون الى صوت المحرك الملتهب يدوي في تلك البراري القفراء.
وبعد زمن طويل، شعر أبو سليم أنه سينفجر لو سكت دقيقة واحدة اخرى، فقال للشرطي من دون أن يرفع رأسه: «ولماذا بالله عليك ستكسر هذه البندقية على رؤوسنا؟».
فأجابه الشرطي مكشراً: «لأنها رؤوس بالية، رؤوس فارغة فراغاً مخيفاً ولم يجد الله ما يعبئه فيها للآن. هيا انطق كلمة أخرى ولن اجعلك تصحو حتى يوم الحشر. لا تنظر اليّ هكذا. لن تخيفني. انظروا جميعكم الى أسفل. تأملوا وجوه بعضكم الجميلة. لا أريد التفاتة واحدة نحو الفضاء ثم كفوا عن الأنين والتذمر. إن من يرتكب جرماً عليه أن يتحمل عاقبته».
وقال أبو سليم: «عاقبته؟! أيّ جرم هذا الذي ارتكبناه لنتحمل عاقبته. لقد اعتقل ابني، فماذا تريدني أن أفعل؟ أن أغني؟ كنا على وشك الرحيل الى الحصاد. التفتْ قليلاً يا ملك الملوك وانظر تحت تلك السحابة الصغيرة. هذا هو حقلي».
فالتفت الى أبي سليم وسأله ساخراً: «وكيف عرفت أنه حقلك؟».
«ـ من رائحته، من عدد سنابله. انظر. إنه أصفر كالشمع كأن الخوف قد غزا الحقول أيضا. كنت سأمضي اليه هذا الصباح لأتأمل سنابله الرائعة لا لأتأمل هذا الوجه».
وعاد الصمت من جديد، فرفع أبو سليم ذقنه، ووضعها على كتف أحدهم، وأرسل نظراته المتعاقبة نحو السهول المترامية الصفراء عبر الطريق المتربة والتي كانت تتلون بلون اللحم تحت عجلات السيارة القاسية.
هناك حقله. إنه يبتعد ويتضاءل كوردة كبيرة تنهي تفتحها وتلملم أوراقها عند الغروب وترقد على عنقها حتى الصباح. لقد أصبح حقله صغيراً كالرغيف، كقطعة النقود، كلا شيء. شجرة التين التي كان يتناول طعامه في ظلالها، كانت وحيدة وحدة العانس، ولا تينة تتدلى من عيدانها بينما تراءت له دموعاً أخرى من خلال أصابع الشرطي المسترخية في الهواء الطلق، دموعاً أشبه بثمار صفراء تتدلى من شجرة التين.. من عنق تلك السحابة الرمادية التي جاءت تحوم فوق حقله اليابس كأن الله أرسلها منذ أن علم باعتقاله لكي ترطب تلك السنابل وتقيها وهج الشمس حتى يعود من رحلته الطويلة هذه، ثم انزلق رأسه على ركبة أحدهم، وبدأ يشخر.
وقال الشرطي بعد أن تأكد له أن ذلك الشخير ليس نزوة عابرة من ذلك العجوز النائم المهموم وانما شيء أصيل وتاريخي فيه: «لا لا تشخر من أنفك أيها العجوز».





◁ وأوقظ أبو سليم بأكثر من وسيلة، وأفهم ما يريده الشرطي حرفياً، فهمهم قليلاً ثم تابع النوم. فقال الشرطي بنفاد صبر: «قلت لك لا تشخر من أنفك ايها العجوز».

وأجابه ابو سليم بنفاد صبر أشد: «ومن أين تريدني أن أشخر اذا لم يكن من أنفي؟».

«ـ لا تنم».

«ـ لا أنام. اسمعوا يا جماعة. يريدني ان أقضي كل هذا الوقت في التفرج عليه».

وعاد ملهوفاً الى شخيره، فلكزه الشرطي بأخمص بندقيته بقوة: «قلت لك اخنق هذا الصوت المزعج. إنك تثير أعصابنا».

وعندما أدرك أبو سليم ان ما يقوله الشرطي خال من أي نكهة كوميدية، أخذ يشق طريقه زحفاً على ركبتيه وراحتيه حتى أصبح في الزاوية اليمنى من السيارة، ثم وضع رأسه على ركبة أحدهم وتابع النوم.

كان جوف السيارة خليطاً خانقاً من الرؤوس والركب والأنفاس الكريهة، خليطاً متراصاً لا تنفذ منه الابرة إلا اذا ضربت بمطرقة. ومن ذلك استطاع أبو سليم أن يهيىء لرأسه مكاناً ما وينام. وران الصمت على الجميع، وكان جميعهم أشبه برجال لم يمارسوا في حياتهم إلا النوم حتى رجال الشرطة زالت عن وجوههم ملامح الغلظة والتوتر، وأخذوا يحنون أعناقهم وهم يتثاءبون.

وكانت السيارة قد اجتازت المناطق الزراعية، وأصبحت السهول حمراء من كثافة الغبار والقبظ الذي يجعل العين ترى حفنة الغبار الواحدة مليوناً وأكثر. وكانوا يمرون في طريقهم بأسراب من الجمال والرعاة المشبعين بالغبار والقذارة.

وقطع هذا الصمت الطويل صوت ناعس يسأل: «من ينام على ركبتي؟»

فلم يجبه أحد.

وسأل الصوت نفسه بنبرة أشد استياء من الأولى: «قلت من ينام على ركبتي؟».

فلم يجبه أحد، فصاح: «يا شرطي.. هناك من ينام على ركبتي في هذه السيارة ولا يتكلم».

ولم يجبه أحد، فراح صاحب الصوت يلتفت يميناً وشمالاً وقد شعر بالهلع. لماذا لا يجب أحد؟ لماذ لا يتحرك شيء من كل هذه الأشياء؟ هل فقدوا القدرة على الكلام؟ هل ماتوا؟ وكيف يموت الانسان في رحلة قبل أن يصل الى نهايتها؟

كان بدوياً من احدى العشائر الشهيرة بلصوصها وولعها بالطعن والنزال. وقد اتهم بأنه آوى أحد الهاربين من وجه العدالة وأطعمه وسقاه، فجيء به للتحقيق لماذا أطعم رجلاً جائعاً وآواه. كانت شفته قصيرة ومشطورة بوشم أخضر كلون طبيعي للجوع والمسغبة. وكانت أسنانه في تلك اللحظة تلمع في وجه تلك الصحاري الغبراء عارية ومضمخة بذلك اللعاب المرّ، وفوق هذا الحطام الذي بدأ يتحرك ويتصل ببعضه ويتابع مجراه. اذن لم يمت أحد، وكل ما في الأمر أنهم لا يكترثون به، ولذلك لم يجب أحد عن سؤاله، فثارت ثائرته، واعتبر حياته كلها مرهونة بالاجابة عن هذا السؤال، وصرخ بانفعال بلغ القمة: «طوال عمري وأنا أعرف أن لي ركبتين. وأنا الآن لا أجد إلا واحدة».

فقال الشرطي: «كفاك صراخاً أيها الماعز. هيا قم وابحث عنها. هيا إنني آمرك بذلك، ولكن اذا تحركت من مكانك جلدتك حتى الموت».

واهتزت السيارة، وترنحت ذات اليمين وذات الشمال وهي تمر فوق عدد من الحفر، فاختلط ذلك الخليط، وتبدلت أوضاع المعتقلين بصورة غير ارادية، وطار صواب ابو سليم: «أيها الأخوان. كان هناك شيء كالحجر أرقد عليه. أين هو؟ شيء وسخ ومع ذلك أين هو؟».

فأجابه البدوي: «إذن أنت هو الذي كان ينام على ركبتي».

«ـ قلت لك: شيء ما أضع رأسي عليه، ولا يهمني إن كان ركبتك أو ركبة فرسنا التي في الحقل. والآن استغني لك عنه. لقد حطم رأسي على كل حال».

«ـ آه جازاني الله. كان يجب أن أدعك تنام على بطني فهو أكثر ليونة. أغرب عن وجهي والا حدث ما لم يكن بالحسبان».

فصاح الشرطي: «ماذا هناك يا دواب؟ أنت.. ألم تجد ركبتك بعد؟».

«ـ نعم.. وجدتها، ولكنها متسخة بلعاب هذا العجوز».

ومد أبو سليم يده، وصفع البدوي على وجهه: «قلت لك إني لم أكن أعلم أنها ركبتك. ولو أنني كنت قد رأيتها بهذه القذارة لما استعملتها كوسادة لي اطلاقاً بل لكنت قد قطعت رأسي واستعملته عوضاً عنها».

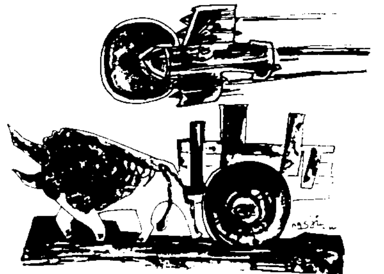
وقال البدوي فزعاً وباكياً: «أنت ترى أيها الشرطي أنه ضربني ولم تفعل شيئاً. سأقول للذين أعلى منك».

فقال الشرطي لأبي سليم: «أيها العجوز القذر. لن تدعنا نصل بسلام. إنك تخلق لنا المشاكل في نومك وفي صحوك. تسأل في الوقت الذي يجب أن تجيب، وتجيب في الوقت الذي يجب أن تسأل. هيا. كلمة واحدة فقط وأجعل أحدهم.. بل هذا البدوي بالذات يركب على ظهرك حتى نصل».

فقال ابو سليم كمناقش حول طاولة مستديرة: «وأنت أيها الشرطي.. منذ ان انطلقنا بهذه السيارة لنلاقي مصيرنا وأنت تتدخل فيما يعنيك وما لا يعنيك وأنا أغض الطرف.. وأنا أقول بعد قليل سيتحسن سلوكه.. بعد لحظة يقلل من أخطائه، ولكن دون جدوى كأنك تعتقد أن الله خلق العالم وهو يلبس خوذة، ولذلك منذ الآن وصاعداً قد يركب على ظهري وقد أركب على ظهره فلا علاقة لك بالموضوع. نحن من الشعب والدولة معنا. وهذا الكلام ليس من اختراعي بل سمعته من الراديو بأذني هذه. والراديو لا يكذب لأنه ليس انساناً. لقد قال إننا نحن الشعب، فمعنى ذلك أننا نحن الشعب».

والتفت الى رفاقه ليرى تأثير كلامه وتحليله على وجوههم، فوجدهم نائمين، فضحك لنفسه، وصمت وهو يتمتم بكلمات غير مفهومة ظاهرة الهدوء والاستسلام وباطنها أعظم الغضب والاستفزاز في العالم. وهنا قال شرطي كان صامتاً طوال الوقت، ومخفضاً قبعته على عينيه اتقاء للشمس اللاهبة: «من هذه القاذورة التي تقول إنها الشعب؟».

ولما لم يجبه أخذ يهدر كالمجنون: «من كان يثرثر طول الوقت ولم يؤدبه احد؟».
ونهض منحنياً، وأخذ يدوس على أعضاء المعتقلين المختلطة ببعضها وهو يرتجف من رأسه حتى أخمص قدميه. وتصلبت وجوه الجميع من الفزع، وراحوا يزحفون منكمشين الى الوراء في جوف السيارة المحرق.
«- قلت من الذي كان يثرثر عن الشعب؟».
فقال له زميله: «ذلك العجوز الذي ينظر اليك كأرنب، ولكن دعه..».
وهمس في اذنه: «ممنوع الضرب في الآليات».
فعاد الشرطي الغاضب الى مكانه ليخفض قبعته من جديد على عينيه، وعاد معه الصمت المتوتر الى جو السيارة. ولكي يحفظ أبو سليم ماء وجهه، وبعد أن اجتازت السيارة عدداً من الكيلومترات كان خلالها يقلب الموضوع ويمحصه من كل جانب، قال والاتكال على الله: «أنا القاذورة التي كانت تتحدث عن الشعب».
فانتفض الشرطي الصامت من رأسه حتى أخمص قدميه، وقال لزميله متوسلا: «دعني أنهض وأحطم رأس هذا الحيوان».
«- ولماذا تكسره؟ ألا ترى انه فارغ؟!».
وقال أبو سليم وهو يشير الى رأسه: «لا.. ليس فارغاً. واذا كان فارغاً من شيء، فمن أية ذرة من المودة تجاهكم».
وقال الشرطي لزميله بتوسل حقيقي: «أرجوك أرجوك. دعني أحطم شيئاً في جسد هذا العجوز والا فقدت توازني».
«- لا تستشرني في مثل هذه الأمور. تصرف تلقائياً. اتخذ الموقف الذي يكرس مبادئك في الحياة دون استشارة الآخرين».
وتابع ابو سليم: «لنفترض ان رأسي فارغ كما تدعي، ولكن قل لي بالله عليك: هل تعتقد أن الذي تحت قبعتك هو رأس. أبداً. إنه شيء ما..».
وجحظت عيناه فجأة، وتقلص فمه متخذاً شكل سياج من الدم حول أسنانه التي غزاها الدم أيضاً. وهوى عليه الشرطي بعلبة أخرى من السردين، ونهض يرفسه رفساً دقيقاً ومحكماً ويصفعه بيده وهو فاغر العينين، مقلوب على ظهره، وأطرافه الأربعة مشرعة في الهواء كأرجل الكرسي.
«- يكفي.. ممنوع الضرب المبرح في الآليات».
ولكن الشرطي تجاهل هذه الحكمة تجاهلاً تاماً، وتابع ضرب العجوز الذي قاوم بعض الشيء ثم هدأ ووجهه على حديد السيارة الشاحنة، وتمتم: «لقد حطم أسناني. يجب أن أكون الآن في الحصاد لا في هذه السيارة».
وتأزم الحوار الانساني بين رجال الشرطة، فقال أحدهم: «قلت لك انه المسؤول. هيا بلط البحر».
وجلس الشرطي لاهثاً بينما تحرك فلاح ما في آخر السيارة قائلا: «ما هذه الضجة؟ نريد أن ننام».
وعاد الصمت من جديد الا أن أبا سليم كان لا يزال غاضباً وحانقاً ووجهه يتقلص وينبسط كغدة ملتهبة. وكان يراقب الموقف بدقة وبعينين صغيرتين مستديرتين، متحيناً الفرصة المناسبة كي ينقض على الكلام. وكان الشجار الهامس بين رجال الشرطة لا يزال مستمراً ومتأججاً.
«- قلت لك انه المسؤول. لا تدعني أنهض مرة أخرى وأقذفه من السيارة».
«- أنت مسؤول عن مصيره».
«- ومن هو حتى أكون مسؤولاً عن مصيره؟».
وانبعث صوت ما من نهاية السيارة.. صوت فلاح عجوز يحمل في رأسه ذكرى جميع الأشخاص الذين ولدوا وماتوا واحتضروا في هذه المنطقة، وفي صوته نبرة العظماء الذين يضطرون في معظم الأحيان الى أن يفندوا عظمتهم حرفاً حرفاً في الأمكنة غير المناسبة، في المجالات التي تكتم الصوت البشري كما تكتم النوافذ المغلقة صوت المسدس: «فعلا ومن هو حتى تكون مسؤولا عن مصيره؟ يجب ألا يستمر الجدل حول هذا الموضوع أكثر من ثانية ولكن طالما كان الطريق طويلا، ولا بد للانسان من أن يجد شيئاً يتسلى به.. أحب ان أقوم بتسليتك وأقول: عندما كان العشرات يأكلون على مائدته لا أظنك كنت تلبس هذه القبعة التي ما تنفك تنفضها وتمسحها بمرفقك كأنها من الدمقس أو الحرير الهندي. هيا تعال اضربني، فأنا مشتاق الى نوع آخر من الألم غير الذي أحسه في أعماقي. لقد كانت مواشي البدو الظامئة تنهل شهوراً وشهوراً من نهره الأزرق الجميل وهي معتوقة الأرجل، وبساتينه مباحة في كل الفصول. عشر سنوات وخيوله تصهل مرحبة بضيوفه. وعندما كانت حتى الكلاب الضارية تأكل من لحم ضحاياه في الاعياد وغير الأعياد لحماً أحمر لن يراه جيل من اجيالنا بعد الآن، كان أمثالك يسيل لعابهم من أجل قطعة من هذا اللحم الزنخ (وأشار الى علبة السردين) إن زوجتي مستعدة أن تطعن رأسها بالمقص ولا تشم رائحة مثل هذا اللحم. أعوذ بالله! كل معوز وكل عابر سبيل وكل ذو فاقة أو عاهة، كان يأتي، كان يدخل من دون ان يقرع الباب لأن الباب كان مفتوحاً باستمرار. عشر سنوات والملاعق الفضية تغسل بالمئات في مياه الآبار.. الآبار التي ليس فيها من الماء الآن ما يكفي لحلاقة ذقنك أيها السيد..».



ثم التفت العجوز، وصرخ في اذن جاره البدوي: «أتفهم ما أقول يا ذا الجدائل الطويلة؟ طبعاً لا، ولكنك لو كنت تفهم لنهضت ووثبت كالفهد لتمسح علبة السردين بجلبابك وتعيدها اليه. جبناء وتعساء، والله وحده كفيل بازالتكم الواحد بعد الآخر».
فقال البدوي: «أتعني أن...».
«- نعم أنت. أنت والآخرون. لا أعرف كيف ان تلك الفيافي البعيدة الساحرة، تلك النجوم والرياح والأرض الصلبة الرائعة، تنتج هذا الذل والأيدي المهزوزة على الركب».
فقال البدوي: «لم أكن كذلك في يوم من الأيام». □

كارثة المعرفة الانسانية في ثوبها الجديد

حسـن المصـري
كاتب من مصر

■ يتميز الانسـان بخـواص كثيرة تميزه عن غيره من الكـائنـات الأخـرى التي خلقهـا الله، ويجمـع علماء الاجتـماع على ان أهـم هذه الخـواص هي خاصية «المعرفة». وهناك من النظريات الحديثة ما يؤكد ان بسبب هذه الخاصية أصبح لزاما على الانسان ان يتعرف على كل ما يدور حوله منذ مولده الى ان يتوفاه الله. وخلال رحلة التعـرف هذه يقـوم الانسـان ايضـا بزيادة حصيلته من المعرفة وبنقلها من مكان الى مكان ومن جيل الى جيل. وقد ثبت ان المعرفة التي توصل اليها الانسان عبر تاريخه الحضاري لم تتم بصورة متكاملة ولا تم التوصل بأقصر الطرق الى التعرف على جوهر الاشياء. ويرجع السبب في ذلك الى ان التعرف على الكون من حولنا وما يحويه يتم بالتدريج وعبر أزمنة متتالية وحقب تاريخية متعاقبة. ويحق لنا القول ان زماننا هذا يمتاز عن الأزمنة السابقة عليه بأن المعرفة الانسانية فيه وقد صارت شاملة ومتاحة لعدد اكبر من البشر من خلال وسـائـل التعليم والاعلام والثقافة بشكل لم يحدث للبشرية من قبل، فقد كانت المعرفة في الماضي قاصرة على فئات من المجتمع تحتكر ما تتوصل اليه من معارف وتتداوله في سرية تجعل عامة الشعب عبارة عن قطعان من الماشية أسلمت قيادها لمن يملك المعرفة.

ووسـائل تحصيل المعرفة عند الانسان متعددة يمكن حصرها في العقل والتجارب المباشرة التي يستخدم فيها الانسـان احـد الحواس الخمس أو كلها والاحاسيس، ويضيف بعض العلماء الى ذلـك العـواطف والتجـارب الوجدانية حيث يرون أنها تثري الخبرة وتزيد المعرفة.

ومنـذ ان سعى الانسان في الارض شغل بملاحظة العـالم الذي يحيط به، وقد أدت به الملاحظة الى معرفة عنـاصر البيئة التي يعيش فيها مما جعله يحاول استنباط القوانين التي تحكمها. ولكن بسبب قصور أدواته وعدم وجـود تراكـمات معرفية سابقة ارجع الانسان الكثير من المظاهر التي تحيط به الى قوى خارقة لم يستطيع لفترة زمنية طويلة في تاريخه ان يحدد كنهها. ويتفق الكثير من العلماء على انـه رغم قصـور أدوات الانسان في تحصيل المعرفة لعدة قرون الا ان المعرفة التي توصل اليها في بداية تاريخه الحضاري كانت كافية ومناسبة لاحتياجاته حسب العصر والظروف التي كان يعيشها آنذاك لأنه لم يكن هناك حاجز بين الدين والفلسفة والعلم في مجالات المعرفة التي توصل اليها الانسان في تلك الفترة، فقد تداخلت هذه العناصر معا ـ في تلك الفترة في محاولة ناجحة الى حد كبير لفهم وتفسير عناصر الكون من حول الانسان، كما تداخلت لتحديد الطريق المناسب لتعامله معها سواء كانت هذه العناصر طبيعية مرئية وملموسة أو فوق الطبيعية ولكنها محسوسة التأثير.

وقـد استمـر الحال على هذا المنوال حتى جاء عصر النهضة الاوربية الذي أتاح الفرصة كاملة امام ما عرف فيما بعد باسم «الثورة العلمية» لأن تصبغ كل شيء في حياة الانسان بصبغتها المباشرة بعد ان مهدت لها المعارف الانسانية بارهاصات فكرية واجتماعية لعدة قرون ترتب عليهـا سقوط النظام الاقطاعي وانهيار سلطة الكنيسة. ونتيجة لذلك حل نظام اقتصادي جديد ـ بدلا من النظام الاقطاعي ـ يعتمد على التجارة ويقوم على مبدأ «الحرية الفـردية»، وأصبح العقل الانساني هو «السيد والقائد» بعـد انهيار تسلط وارهـاب الكنيسـة. وجـاءت «الثورة العلمية» لتجعل الانسان هو «محور الكون» وهو الذي لا بد من ان يسـيطر عليه من خلال «إعـمال العـقـل والاستخـدام الامثـل للمعـرفة»، ولهذا كان التوجه الى «البيئـة الـطبيعية المادية» التي يمكن التعرف عليها عن طريق العقـل هو الشـاغـل الأكـبر للانسان منذ عصر النهضـة وحتى الآن. وقد بلغ الايمان بالعلم التطبيقي درجة عالية جعلت العلوم الانسانية تسعى باصرار لأن تستخدم مناهجه ووسائله وأدواته البحثية في التوصل الى نتائج وقوانين في مجالاتها تخضع للقياس كما هو الحال في مجالات العلوم التطبيقية.

ومنذ تفجرت الثورة العلمية طرأ تغير نوعي وكمي على المعـرفـة الانسانية وأصبح التطور العلمي صنواً لها على كافة مستوياتها وساعد تحول العالم الى قرية صغيرة في ظل وسائل الاعلام الحديثة على انتشار المعرفة الى أي مكان على سطح الكرة الارضية مهما بعد عن مراكز المعرفة او قل ما يملكه من امكانيات. ولكن الملاحظة الجوهرية في هذا الشأن أن مراكز المعرفة ـ وكلها في حوزة الغرب الرأسمالي الـذي فجر الثورة العلمية واستحوذ على نتائجها خبرتها وخبراتها المصرفية ـ أصبحت تتحكم في انواع المعرفة التي تسمـح لها بالانتشـار بين عدد اكبر من البشر، وبذلك عادت البشرية الى عصـورهـا الاولى ايام كانت المعرفة قاصرة على فئـات معينـة في كل مجتمع ولكن في صورة تنـاسب العصر وهي احتكـار الـدول لأنواع محددة من المعـرفـة ولكنهـا مؤثـرة. والمعـرفـة التي يسمح بتداولها أصبحت متاحة لأي شخص في سهولة ويسر عن طريق الجريدة والكتاب والراديو والسينما والتلفزيون، أما تلك التي تحتكر فقد أصبحت في مستوى المواد الاستراتيجية التي تحدد مستقبل وحياة العديد من الدول لعدة سنوات مقـدما. وفي ضوء هذا التصنيف تعددت التخصصات وتنـوعت المعارف، كما تعددت طرق البحث والقصص ولكنها جميعا تعتمد على العلم كأحد أهم مكونات المعرفة الانسانية اليوم.

واضـافـة الى هذا التصنيف وبسبب التطور العلمي الذي وصلت اليه الانسانية أصبحت الظروف الاجتماعية لكـل مجتمع هي التي تحدد أبعاد وحجم المعرفة المتاحة لأفراده، وبسبب العلاقة الوثيقة بين غنى موارد المجتمع وتطوره العلمي من ناحية وتنامي المعارف لدى أفراده من ناحية أخرى ثبت ان للغرب الرأسمالي ـ بكل المقاييس ـ اليد العليا في هذا المجـال دون منـافسة حتى من دول الشرق الغنية وعـلى رأسها الاتحاد السوفييتي. وقد ثبت صدق هذه النتيجـة خلال السنوات العشر الاخيرة في ضوء مجموعة الاتفاقيات التي جرى توقيعها بين المؤسسات العلمية في روسيا من ناحية وامريكا ودول غرب اوربا من ناحية أخـرى في مجالات المعرفة العلمية والتقنية للعمل على تطوير وتحديث ما هو قائم لديها منها ونقل الاحداث اليهـا وذلـك خلال السنوات القليلة القادمة. والمشكلة المـركبـة التي تعاني منها شعوب العالم الثالث ـ وشعوبنا العربية من بينها ـ هي أن الحصول على انواع المعرفة المؤثرة في حياه ومستقبل الشعوب أصبح ذا تكاليف عالية جدا ينوء بحملها أغنى مجتمعات هذه الشعوب. ومن العجب ان يدور داخل العديد من هذه المجتمعات جدل عقيم حول أيها أفضل لأبناء المجتمع النامي.. توجيه الانفاق الى خطط التنمية.. أم الى استيراد المعرفة؟ متناسين أن القضية واحدة وان خطط التنمية الاقتصادية والاجتماعية تحتاج عند الاعداد لها وعند تنفيذها الى حجم لا بأس به من المعرفة الواجب توافرها لتحقيق حد أدنى من النجاح والتقـدم. وعـلى الجانب الآخر نلاحظ ان دول الغرب الرأسمالية عند سماحها بقدر من المعرفة لأي مجتمع من مجتمعـات العـالم الثـالث بالاضـافـة الى حصولها اعلى التكاليف فانها:

١ـ لا تقدم أحدث ما وصل اليه العلم والمعرفة لديها بل تقدم ما تدعي أنه يناسب ظروف وخبرات وامكانيات مجتمع العالم الثالث وابنائه.

٢ـ تحرص على أن يكون فريق من أبنائها هي مسؤولا لعدة لعدة سنوات عن توفير سبل المعرفة وتطوير امكانيات المجتمع المشار إليه.

٣ـ يتم نقل الخبرة الى المجتمع بطريقة منقوصة حتى يظل دائـما في حاجة ماسة ومستمرة الى مساعدة وتوجيه الدولة المانحة.

ومن هنا يؤكد الكثيرون ان «هيمنة» الغرب على دول

العالم الثالث في السنوات الأخيرة عن طريق احتكار «المعرفة العلمية» قد أصبحت اكثر تأثيرا على أبناء هذا العالم ـ بالاضافة قضية الديون ـ مما كان عليه حال هذه الهيمنة، أيام الاستعمار العسكري. ومن هنا يتوقع ذوو الرأي الصائب من حكماء العالم الثالث ان تتأخر ثورة هذه الشعوب على تلك الهيمنة بسبب تأثيرها السلبي على شخصية أبناء هذه المجتمعات من ناحية وبسبب اختفاء الرموز الاستعمارية التي كانت تلهب قديما الشعور الوطني وتدفعه الى المقاومة والموت طلبا للتحرر. والسؤال الذي يفرض نفسه علينا هو: هل يمكن استثناء شعوبنا العربية من هذه الكارثة التي كان الغرب الرأسمالي يخطط لها منذ عدة عقود مستفيدا من تقدمه وتأخرنا ومن تطوره وتخلفنا خاصة وأننا جميعا ابناء مجتمعات ذات حضارات قديمة ولها تاريخ طويل في خدمة المعرفة الانسانية لا ينافسنا فيه اي مجتمع آخر؟

من المؤكد اننا نستطيع ذلك لو أدركنا عمليا أبعاد ما سوف تكـون عليه احـوال مجتمعنا العربي بعد أقل من عشرين عاما لو ظل الحال في علاقاتنا بالعالم والمعرفة على ما هو عليه الآن. □

الأسطورة والنص الشعري المعاصر

محمد عبد الرحمن يونس

كاتب من سورية

■ الحديث عن الأسطورة وتوظيفها في النص الشعري المعاصر ـ وان تشعب وتعددت مشاربه واتجاهاته ورؤاه ـ لم يستطع حتى الآن بلورة نظرية نقدية بمنهج نقدي له سماته وخصائصه المعينة، التي يمكن أن تضيء الخطاب الشعري المعاصر، وتفهم بنيانه ومكوناته الرؤيوية. إن معظم الدراسات النقدية التي تناولت الأسطورة في النص الشعري المعاصر، هي دراسات انطباعية تأثرية سريعة، حامت حول النص وظروف تشكله، ومفهوم الأسطورة التي استخدمها وعلاقتها بقشرة النص الخارجية من دون أن تضيء المكونات الشعرية الداخلية والدلالات العميقة التي يريد الشاعر بناءها في النص الشعري العربي.

ان النص النقدي لم يستطع محايثة الفضاء الشعري الـذي يحاول النص الشعـري تشكيله وتـوليده، وفق مفاهيم متعـددة ومتـداخلة متشابكة، لأن هذا النص ـ النقدي ـ إما أن يدرس الأسطورة بوصفها تراثاً تتداوله الأمم وذاكرة الشعوب، وإما بوصفها معادلا موضوعياً لما يعـانيه المجتمـع من ظروف استـلاب وتشيؤ، وتدنٍ في العلاقات الانسانية السائدة في نسق الحياة العربية.

إننا لا ننكر دور الأساطير في آداب الشعوب وفنونها، قديماً وحديثاً، إنها «ما تزال إلى الآن منبعاً غزيراً يستقي منه الأدباء والرسامون والمثّالون، وغلبت قديماً على الشعر الملحمي، وعلى المسرحيات المأساوية»[1].

وهذه الاستمرارية التاريخية لهذا الحضور الاسطوري المكثف في نسق الحياة العـربية، السياسية والاجتـماعية والدينية والأدبية، كان من شأنها أن تؤسس لمنهج نقدي أدبي، يسـتـطيع في آن، أن يدرس الـبنيات الـذهنية للانسان العربي من جهة، ومدى تأثير هذه البنيات على النص الشعري العربي من جهة أخرى.

***

للنص الشعـري العـربي المعاصر خصوصيات، من أهمها: الحلم والاسطورة والتخييل، والرمز، والغموض، والتركيبات السيريالية التي تمتزج بلغة الصوفية، كالنفري والحلاج والسهروردي وابن العربي وغيرهم، بالاضافة إلى الهذيانات العالية التي تتضخم بحيث تبدو عملية ضبطها صعبة جداً، بل مستحيلة أحياناً. هذه الخصوصية ـ ولأن الشعـراء لم يستـطيعوا توظيفها إبداعياً ـ فرزت نصوصاً شعرية مترهلة لا علاقة لها بالابداع والفن، وأصبح النقد العـربي المعاصر عاجزاً عن وضع مقاييس فنية ونقدية، يمكن بواسطتها التمييز بين النصوص الابداعية الجادة، وبـين النصـوص التي تدعي الابـداع. هذه النصوص اللاابداعية فرزت بدورها نقاداً لا ابداعيين، وهذا الفرز لا يخلو من مقاييس ايديولوجية، ومواقف سياسية تحددها سلط ومـواضعـات كثيرة. والنصـوص الشعـرية التي أقحمت في ساحة الشعر، فرزت بدورها نصوصاً نقدية طاغية، لم تعالج الا العلاقات الظاهرية التي ارتسمت في فضاء النص الشعري، دون أن تحاول فهم رؤية النص الكلية، وحركته المتنامية، وامتداده عبر ثنائية الزمان والمكان.

***

الأسـطورة بوصفهـا تاريخاً أو تراثاً، أو بنية ذهنية، حددت ابستيمـولـوجيا معـرفية خاصـة بكل شعب من الشعوب، ينبغي أن يكون لها دور آخر في تشكيل نص شعري مغاير لوضعها التاريخي والتراثي، وللبنية الذهنية للشعـوب التي شكلتهـا واعتنقتها طوال أحقاب زمنية، وفترات تاريخية لا تزال تعمل بمؤثراتها في بنية الحياة المعاصرة.

ان كثـيراً من الشعـراء المعـاصرين، حينـما يوظفون الأسطورة، فإنهم يوظفونها من باب المباهاة، ـ أو تحديداً التباهي بمعرفتها ـ أو من باب التأثر بشعراء رواد سبقوهم إلى فهمها واستيعابها، فتبدو قصائدهم سحابة صيف قلما تصل أفقاً، وتفتقر الى الامتداد والخصب.

القاعدة السابقة ليست عامة، فهناك نصوص ابداعية في الشعـر العـربي المعـاصر حاولت ان تشكل انسجاماً داخلياً وتلاحماً بين «الأنا الشاعرة» و«النحن الجماعية». إذ بدأت رؤية الشاعر تتسع عن مدلول الاطار المرجعي والتاريخي للاسطورة، وبدأت تتعمق وتتشح برؤية شبه شمولية للحياة والكون، هذه الرؤية أهم سماتها الرفض والادانـة، إذ دفعت كثيراً من الشعراء الى رفض وظيفة الحـارس الأمـين لامتيازات الـطبقة المتسلطة وخطاباتها الفكرية والايديولوجية، وخلقت عند الشاعر ايديولوجيا مضـادة، كان من شأنها ان تدفعـه ليتجه الى المجموع الانساني. بعض الشعراء استطاع أن يوظف الايديولوجيا بعيداً عن الافتعال والمباشرة، والبعض الآخر لم يستطع فكـاكـاً من شعـاراتها، فبدت القصيدة أشبه بالبيانات السياسية. وبدا توظيف الاسطورة فيها، يفتقر الى الفهم الـواعي لحركية الـرمز الاسطوري وتناميه، وتناصه مع حالات انسـانية تاريخية ومعـاصرة. والتـوظيف الناجح للأسطورة لا يكون إلا من شاعر أعلن انتماءه للمجموع الانسـاني وثـار على ظروف قهـره، والانتماء والثورة هنا سمتـانِ أصيلتان في النص الابداعي الذي يستطيع أن يكتب لنفسه الخلود والتواصل مع القراء.

«فـالشعر العظيم كان دوماً مؤشراً على ثورة مستمرة تستمـد أصـالتهـا وقوتها من ثورة الانسان على شروطه الراهنة باتجاه شروط أكثر انسانية، وعندما يتوقف الشعر عن أن يكون هذه الثورة يصبح جزءاً من قوى المحافظة والرجعية القائمة في الواقع والتي لا بد من تخطيها»[2]. إذا كانت الأساطير والميثولوجيات القديمة تؤكد على أن الموت الاسطوري ما هو إلا إشعار بالعودة الى الحياة ثانية، فإن النص الشعـري العـربي المعـاصر حاول تعميق رؤيا الانبعـاث وأصرّ عليهـا، وأدان جمود وثبـات وانحطاط الأزمنة القديمة والحديثة التي كرست نفسها بألف اسلوب وطـريقـة، لكسر شمـوخ بني البشر، وبـالتـالي اذلال هامــاتهم، ورغم التفـاوت في طبيعـة رؤيا النصـوص الشعـرية الابـداعية الحـديثـة، فإن قاسماً مشتركاً يحدد ملامحهـا، ويؤطرها داخل رغبة جامحة، هدفها اشعال فتيل اللحـظة الحضـارية والفكـرية لتبـديد سحـائب الظلام، والموت الفردي والجماعي والعلني، والانتهاكات التي تفرضهـا شرائح اجتماعية معينة ـ واتتها ظروف لا خصـائص لها، للوصـول والتسلق ـ على شرائح أخرى عانت وتألمت، وحلمت بالشمس والبحر، والسماء الصافية.

***

إن الفهم الواعي لحركية التاريخ وصيرورته، وطبيعة الصراع الطبقي بين شرائح المجتمع ـ والتي تحاول السلط البـورجـوازية الغـاءه، ومحاربة كل ما يؤدي الى توهجه واشعاله ـ والايمان بتنامي دور المضطهدين، يدخل ضمن بنية الـرؤية الشعـرية المعـاصرة، وبـالتالي فإن توظيف الاسطورة في القصيدة المعاصرة جاء تجسيداً لرؤية المثقف الثوري، وحضوراً لها، وأن ساعة الانبعاث الحضاري، والحضور الانساني لا بد آتية.

إن توظيف الاسـطورة في الـنـصـوص الشعـرية الابـداعية، ليس اطاراً مرجعياً للتراث والماضي لمجرد الاستفـادة من امكـانـات الـرمز الاسطوري، كما ترى الحساسية النقدية التقليدية التي هيمنت على ساحة النقد الأدبي العربي، منذ أكثر من نصف قرن، ولا تزال تهيمن ◁

حتى الآن بفعل بعض التيارات الفكرية التي توجهها. وأعتقد أنه قبل أن يكون عودة للتراث والماضي، هو عملية ابداعية جمالية وفنية ناضجة، ومن أهم شروط نضوجها الايمان بضرورة بناء انسان قادر على تخطي زمن الفواجع، قادر على التفكير والابداع والخلق، وليس أسيراً للنص التاريخي والتراثي الذي يهيمن على ذهنية الانسان العربي. التوظيف هو موقف فكري ريادي ووجداني وجمالي. إنه تهديم لبنيات تاريخية فارضة نفسها إما نتيجة القمع التعسفي، والرؤية الأحادية الجانب، وإما نتيجة الموقف الانهزامي المترسب في أعماق الذات المستلبة، وهو بناء بنيات جديدة لانسان جديد، قادر على التفكير والثورة والبحث عن بديل، والتوظيف ليس ناتجاً عن ترجمة الغصن الذهبي «The Golden Bough» لجيمس فريزر، كما يرى بعض النقاد. إنه عملية جمالية ملتزمة تنطلق من رصد الذات الشاعرة لمأساة الـ «نحن الجماعية»، وهذا الرصد من شأنه تثوير الجماعات، ودفعها لتغيير واقعها المحاصر والمقموع.

ان عملية التوظيف هذه هي لغة استشراف المستقبل، إذ تساهم في صياغة تشكيل جديد له من خلال تثوير الحاضر، واضاءة للتجربة الجماعية في رحلتها الحضارية، وتأكيد لفاعلياتها وقدراتها، وهي رغبة عميقة في خلخلة كيانات التسلط والظلم الاجتماعي، واثارة الحاضر وتعرية جوانبه الظلامية، إنها كشف عن رؤى الجماعات الانسانية وتطلعاتها إلى بنى جديدة، وخطابات جديدة، مغايرة لهذا النسق الذي يسير في منحى واحد. وتكمن أصالة التوظيف في قدرته على أن يبشر ويعمل على نهاية الطغيان، أيا كانت أشكاله، وذلك بخلق نص شعري قادر على خلخلة ما هو متعارف عليه من قيم استبدادية، وقوانين تعسفية، والتوظيف في كثير من النصوص الشعرية الحديثة، لا يخلو من ادانة واضحة، لظاهرة التردي الحضاري التي هيمنت على بنية الحياة العربية، وللترسبات الغيبية، التي لا تزال تغلف الذهنية العربية. وهو رحلة كشف وسبر لخبايا الذات ومواجهتها بصدق، وأكثر ما يتجلى ذلك عند الشعراء: خليل حاوي وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل. ويمكن القول ان توظيف الاسطورة رحلة تأمل فكري لمعاينة شقاء وعبودية الانسان، منذ تشكلاته الأولى، وتوظيفها ـ إذا كان ابداعياً ـ إنما يصدر عن رؤية تسبر مكمن الأشياء والانسان، والعلاقات بمختلف أشكالها، والتي تسود مجتمعاً من المجتمعات، واستخدامها في النص الشعري، يعبر عن التحام فعال بين «أنا الشاعر» و «نحن الجماعة»، ولا أقصد بهذا الالتحام أن تتضخم القصيدة وتتشنج بالشعارات والايديولوجيات. إن امتلاك الشاعر لرؤية ذاتية ومستوى جمالي من الوعي الانساني لحركية المجتمع والحضارات، من شأنه أن يجعل أشد قضايا الذات في خصوصيتها وفرديتها، تبدو وكأنها قضايا الانسانية جمعاء. لأن الشاعر والفن عموماً لم يعودا جزءاً مفصولا عن مجمل حركة الواقع، وشرف الشعر والشاعر في قدرتهما على الانتماء الى حركة المجموع الانساني، ومعاينة آماله وطموحاته لاحداث شرخ في زمن الطغاة، ومواجهته تمهيداً لبديل جديد عنه، و «لم يكن للشعر ان يتحقق كفاعلية تاريخية اجتماعية واستقصاء للوجود والموجودات خارج المواجهة»[3].

***

النص الشعري الأصيل، بلغته ورموزه وأساطيره قادرة على تأسيس رؤية جديدة، ترفض أن تتواطأ مع الترسبات الغيبية التاريخية من جهة، ومع سلطة المجتمع بكل رموزها من جهة أخرى. أما إذا كان استخدام الرمز الاسطوري من باب التباهي بمعرفة دلالاته وأبعاده، أو في رصده لذاته، أو من باب تقليد الآخرين باعتبار ذلك فعلا حداثياً، فإن هذا الاستخدام يساهم بطريقة أو بأخرى في موت القصيدة، وافلاس الشاعر في آن.

يرى د. احسان عباس أن الشاعر الحديث قد اقتصر في استخدام الرموز الاسطورية على دلالات محددة، مما جعل النصوص الشعرية المعاصرة متقاربة ومعادة ومكرورة، وأهم هذه الدلالات في نظره هي:

١ـ التعبير عن القلق الروحي والمادي باستغلال رمز الجواب.

٢ـ التعبير عن البعث والتجدد باستخدام الرموز: تموز ـ العازر ـ المسيح.

٣ـ التعبير عن عذاب الانسانية ومعاناتها باستخدام رموز: المسيح وبروميثيوس وسيزيف[4].

ان التوظيف الابداعي للاسطورة هو احداث آفاق جديدة ومضيئة أمام النص الابداعي، تجعله قادراً على أن يكون متجاوزاً ومتخطياً، للنسق الشعري المكرور، الذي طالعتنا به النصوص التقليدية، في خصائصها، وموضوعاتها، وطريقة بنائها.

انه «فتح لبؤرة اشعاعات داخلية وخارجية فيه»[5]. وذلك لأن الاسطورة تمثل «بؤرة دلالية تعددية تتوحد فيها الذات الفردية بذوات أخرى اسطورية، أو تاريخية أحياناً، هي تنام وتفرع وتجل للذات الفردية في وجوهها المختلفة»[6].

ويبقى توظيف الرمز الاسطوري، في النص الشعري الحديث والمعاصر، جزء من عملية معقدة متشابكة، تتضافر عدة أسباب لمشروعية تواجدها ـ ومن العسير معرفة أوجه تشابكها وتداخلها كاملة ـ إلا انها تدخل ضمن اطار رؤية فكرية وفنية وتاريخية، وانسانية، تسبر غور الذات والعالم لاكتشاف خباياه، ومن ثم تتوحد مع مسحوقيه، وتستشرف مستقبلاً لأولئك الذين يصر العالم المعاصر بقوانينه، وسلوكياته، وسلعيته، على نفيهم خارج حدوده، موصداً بواباته أمام فرحهم، مسلطاً سياطه، سارقاً خبزهم، وضوء الشمس من خلايا دمائهم. □

١ـ جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، آذار/مارس ١٩٧٩، ص ٢٧٥.

٢ـ جلال فاروق الشريف، الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩ ـ ص ١١٢.

٣ـ محمد بنيس، مجلة كلمات (البحرين)، العدد ١، ص ٦٥.

٤ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الأولى، شباط/فبراير، ١٩٧٨ ص ١٦٧.

٥ـ كمال ابو ديب، مجلة فصول، العدد الثالث، المجلد الرابع، مايو/ ابريل ١٩٨٤، ص ٥٦

٦ـ كمال أبو ديب، مجلة كلمات، العدد الثاني، ص ٤٠

من قصيدة النثر، الى قصيدة الحرية

حكمت الحاج
شاعر من العراق

■ هنالك الكثير من عدم الجدوى في أي بحث عن وظائف للشعر، أو غايات. فلكيْ نُجيد قراءة قصيدة ما، ليس لزاماً علينا، كما يذكر «هنري بريمون» في كتابه: «الشِّعرُ المَحْضُ»، أن نفهم المعنى، لأن الشعر لا يحتملُ فكرة النجاح الخاصة بالشاعر، فاللصوص وحدهم، كما يقول «بودلير»، مقتنعون بأنه لا بد من نجاحهم، انهم ينجحون دائماً، ويا لهم من لصوص ينتمون الى عالم يأخذ طيناً يخصُّنا وحدنا، ويصنع منه حُلِيّاً، ليقلنا أوسمة وهو يضحك.

لا سبب في بقاء هذا العالم الا وجوده، وان هذا ليبدو سببا واهيا لمجرد التفكير في ان العالم سيبقى لكن دون ان نفعل شيئا ازاءه. بين عالمنا ـ الآن، والعالم الآخر، تتراوح الحقيقة، حقيقة الشعر، الذي هو حقيقي اكثر من أي شيء، وحقيقته هذه لا تبين الاّ في عالم بديل. وهنا تأتي مكانة الشاعر، حيث التدمير هو تمظهره الرئيس. ان تكون شاعرا يعني ان تكون مدمراً، ولكي يكون هذا العالم موجودا، يجب ان يفعل الشاعر فعله الأصلي: التغيير.

ولكن، ما سمة هذا الفعل؟ هل هو ايجابي، بمعنى انه متضاد مع فعل آخر تواجد في العالم ـ الآن؟ هل هو سلبي، بمعنى انه يعتمد الشرح والتفسير ووضع الأصول؟ يخبرنا «بول فاليري» بصورة حاسمة انه فعل

عشـوائي تماماً، فإن من أهم خصائص الشعر هو العشوائية والاعتباط. في الشعر، يكون السياق اكثر اهمية من النتائج، ويكون الشعر الاكثر «نقاوة» هو الشعر الذي يتخلص من كل اشارة، والذي لا يؤدي اية وظيفة، الشعر نشاط عشوائي، نعم، لكنه يحتوي على عدد من الامكانات اكبر بكثير مما يحتويه أي نشاط موجه توجيهاً غائياً وفاعلياً. ان الشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطا في التعبير عن المعنى، بدلا من عرضه بصورة سرية خفية. «المعنى المباشر في القصيدة، هو جزؤها الكدر»، يؤكد «بريمون».

«بين القارىء الرجعي، والشاعر الرجعي، حلف مصيري»، جملة لأنسي الحاج حين أشار الى ان قصيدة النثر هي نتاج ملاعين، واهميتها تتأتى من انها تتسع لجميع الآخرين ليعبروا على ظهر شاعرها الملعون، ناشد الحرية والفرادة، والمناضل ضد كسل القراءة والأخلاق والتراث الفاسد. ولكن، وبعد هذه الأحقاد، لم تعد القضية قضية قصيدة نثر ام شعر، حتى وان كانت اللعبة قد صيغت قواعدها على هذا الأساس، ماذا كانوا يريدون من الشعر؟ وماذا يريدون الآن؟ ولأن المسألة لم تنتهي بهذه الثنائية المتعارضة، سرعان ما زحفت مقولات وتحديات قصيدة النثر الى القصيدة المحافظة، وبالمقابل زحفت تلكؤات القصيدة المحافظة ـ كنوع من اضطهاد الأغلبية ـ الى مجال النثر. الشعر لعبة وتلاعب، وحفل تنكري للأزياء والأقنعة، ولكن اللعبة تتحول الى نوع من الطقوس بفضل قيمة العناصر الانسانية التي تتعرض لها، وبفضل الشعور الذي يشبه الايمان والذي يطبعه الشاعر. وشأن اللعبة والطقس، فان الشعر لا هدف محدد له، ومن هنا نفهم أسباب نشوء ما نسميه بمبدأ عدم الدقة ـ مستعيرين من نظرية الكم هذا الاصطلاح ـ في النقد النظري والتطبيقي، فيما يتعلق بالعيارات والموازين والحدود والرسوم والمكوس.

ان أية ثقافة تريد ان تكون انسانية، عليها ان ترد للشعر مكانته وسموه في عالم مزحوم بالتوتر والقلق والترقب والأمتهان، وفي وضع تتعرض فيه كرامة الانسان الى امتحان قاس. وفي عصر امتحان ومحنة كهذا، لا شيء اكثر مضايقة للشاعر من فضول هؤلاء الذين سيسألونه عن معنى شعره. ان الشاعر نفسه يجهل غالبا المعنى الدقيق للكلمة التي يستعملها، أما اذا كان قد أتقن بناء قصيدته فذلك لأنه أبانَ عن كسونٍ ذي فوضى، وأوضح فكراً سرياً مبهماً ومستغلقاً، وترك لكلٍّ ان يَمْتح من ثقب التاريخ هذا ما يشاء، أو أن يتواشَجَ معه.

سنعمل على طرح الاسئلة دائما، لأن صنع الأجوبة ليس من عمل الشاعر، دائماً ستُطرح الاسئلة لأن هنالك من يقف وبصلابة في وجه شعر جديد وقاوم، الحرية هي عنوانه الشامل، وقصيدة النثر هي جزء صغير من وصفه الكامل، وهؤلاء هم بالتحديد:

١ـ الشيوخ الذين طال اعتياشهم على التراث، ويقف الى جانبهم في الوليمة، الرجعيون العتيدون.

٢ـ الشعراء الذين قد خربت روحهم، الذين لا روح لهم.

٣ـ الذين يدعون الى ان العقل هو اساس كل جمال، من حيث ان العقل يعني موافقة العُرْف السائد والتقليد الثابت، وعليه يترتب على الشعر تناول ما هو مشتركٌ وعام في الحقائق البشرية.

٤ـ الذين يبحثون عن الحقيقة او يدعون اليها، والحقيقة في نظرهم عُرْفيَّة عامة واطلاقية قائمة على ركائز هي الجمال والخير والحق، ولا يعترفون بوجود مساحات للجنون او للشذوذ او للافراد اللاّعاديّين.

٥ـ الذين يدعون ان يكون الشعر مساعدا على ترسيخ القيم الخليقة والدينية والسياسية، والشعر في نظرهم اقدر من غيره في التصنّع بهذا الدور.

٦ـ . . . . (فقرة مقترحة لاضافة ما من قارىء ما. .).

بكل ايمانه، العالم مدعو لاعادة الاعتبار الى الشاعر الذي لا يريد سوى ان يعكس صورة هذا الكون الذي قُذف اليه صدفة، وأن يجعل هذا الكون ذا محتوى انساني جديد، ويفرض عليه رؤياه. □

أزمة شعر أم أزمة فكر؟

هـزار شتـات

كاتب من سورية

■ كثرت الأحاديث في الآونة الأخيرة عن ظاهرة افلاس الشعر العالمي عموما والشعر العربي خصوصا، ويندر ان تطالعنا مجلة تهتم بشكل ما بالأدب دون ان تتحدث عن ذلك الافلاس.

هذا وقد تعددت الدراسات النقدية التي تتحدث عن الأسباب المباشرة له فذهب بعضها الى القاء اللوم على الشاعر وذهب بعضها الآخر الى القاء اللوم على القارىء نفسه.

ولعل بعض تلك الدراسات مصيب الى حد ما فيما ذهب اليه ولكنني اعتقد ان الأزمة أبعد من ذلك بكثير.

فعلى صعيد الشعر العالمي نجد ان الأزمة ترتبط ارتباطا وثيقا بعلاقة الشاعر بالواقع الحضاري المحيط به، ذلك الواقع الذي يتطور يوما بعد يوم.

فالشاعر «الأديب. .» ما زال يعيش أميته العلمية في ظل تطور مجتمعات أوجدت قراء اكثر ثقافة منه، بحيث لم تعد لدى الشاعر القدرة على الموازنة بين صورته الشعرية الذاتية وبين الخلفية الفكرية المتطورة التي يحملها قارئه، وهذا بالطبع ساهم في خلق هوة شاسعة بين الشاعر والقارىء، ازدادت على مر الأيام.

ولعل أحد أهم أسباب نشوء السوريالية في عشرينات هذا القرن ادراك السورياليين الأوائل عدم قدرة المدارس الرومانسية والانطباعية وحتى الدادائية منها على مواكبة التطور الحياتي الذي شهده القرن التاسع عشر، ويبدو هذا واضحا في بيان السوريالية الأول الذي اصدره اندريه بروتون عام ١٩٢٤ .

وقد شهدت السوريالية عصرها الذهبي على أيدي روادها الأوائل «بروتون، بول ايلوار، بابلوبيكاسو، سلفادور دالي، رونيه شار. . .» سواء على صعيد الشعر او النثر او الرسم، فطالعتنا أعمال مشتركة يمتزج فيها الفن بالشعر، كقصيدة «اللحن الرئيسي. .» لايلوار حيث أحاطتها يد بيكاسو المبدعة بزخارف ورسوم أخاذة. لكن السوريالية عموما لم تكن اكثر من مرحلة مؤقتة لاخفاء الامية العلمية لروادها، حيث احتضرت عند ظهور اول بوادر امكانية عودة الفن الملتزم «في فترة الحرب العالمية الثانية» لمواجهة التيار النازي الهتلري، حيث حل مفهوم جديد للفن الملتزم، اعاده الى عرشه المفقود «بدأ ذلك المفهوم لدى بيكاسو منذ بداية الحرب الأهلية الاسبانية، وأخذ بُعْده الحقيقي في الجورنيكا. .»، في نفس الوقت الذي بدأت بذور البنيوية الشكلية الجوفاء بالظهور، كما كانت الوجودية في تلك الفترة قد تبلورت ونجحت في ضم مدارسها المختلفة تحت شعار «الآن. .» فأخذت السوريالية المحتضرة تأخذ بعدها الوجودي في الوقت نفسه الذي تقاطعت فيه مع الشكلية الفارغة التي أخذت بالنمو في اضطراد، فنرى ايلوار يكتب في بداية الأربعينات هذا المقطع السوريالي البنيوي الوجودي في الوقت ذاته:

إبنتي الفراشة. . .
انك تحدين شكل الكوب
الذي تشربين فيه/
والذي تعكسين فيه صورة جناحيك

ومع تطور أوروبة الهائل في الخمسينات وما بعد، لم يعد القارىء يهتم فيما اذا كانت سيسيل «وهي ابنة بول ايلوار. .» تتحدى شكل الكوب الذي تشرب فيه ام لا، فازدادت الهوة بين الشاعر الأوروبي وقارئه اتساعا، فبينما اخذ الشاعر يراوح في مكانه باحثا عن أشكال بنيوية جديد لصوره الشعرية المستهلكة أساسا، كان القارىء يزداد ثقافة ووعيا.

كانت الاكتشافات العلمية قد نزلت الى الشارع العادي: غزو القمر. القنبلة الهيدروجينية. . اللايزر. الكومبيوتر. كل هذا يحدث والشاعر «الأديب» جالس في محرابه اللامنظور وهو يعلك جملا مكرورة لم تعد قادرة كما مضى على فهم روح هذا العصر الذي لم يعد الادراك السياسي او الاجتماعي ولا حتى الوجودي كافيا لفهمه.

ان افلاس الشعر العالمي يعود الى الفصام الخطير الذي يعيشه الشاعر في واقعه المحيط به. وان مهمة الشعر ◁

آراء

العالمي الآن لا تكمن في إيجاد أبعاد او رؤى اجتماعية او سياسية جديدة بقدر ما تكمن في محاولة اكتشاف الخلفيات الجمالية للقانون العلمي في ظل عصر لم يعد يفهم الوجود الا من خلال هذا القانون.

هذا عن الشعر العالمي، اما عن شعرنا العربي فلدينا ظاهرة افلاس حقيقية تحيط به من جوانبه كافة، ولها أسباب عديدة أهمها أزمتا الديمقراطية والفكر، ولن نتحدث في مقالنا هذا عن أزمة الفكر على مستوياته كافة.

فعلى سبيل المثال نجد ان البعد القومي قد استهلك نفسه في ظل غياب ثقة المواطن العربي بحكوماته وأحزابه «التقدمية..» التي ترفع شعارات طنانة سمعها ورددها منذ ولادته ولم تحقق له شيئا ملموسا حتى تاريخ كتابة هذه السطور.

وهكذا أصبح من السمج اضافة كم شعري قومي جديد الى الكم القومي الهائل الذي مله القارىء العربي ولمس بشكل مباشر عدم جدواه، فتراجع شعر المد القومي وتراجع معه شعراء قوميون كبار.

أما على الصعيد الديني، فقد شهد هذا الآخر تراجعا خطيرا في نفوس هذا الجيل الذي تنفس الحياة من رئتي أفلام البورنو وكتالوجات الجنس الرخيصة.

وكان من الطبيعي تماما تراجع البعد الديني في الشعر نفسه، ومن الطبيعي أيضا ان يتراجع المفهوم الأخلاقي في ظل تراجع المفهوم الديني، طالما أننا لم نفهم مقولة الأخلاق منذ البدء الا من اطار الدين نفسه.

وهكذا تراجع البعد الأخلاقي في الشعر فاسحا المجال لتيار مضاد لمقولة الأخلاق السائدة، تزعمه شاعر كبير «نزار قباني..» طيلة ثلاثين عاما حلبه فيها حتى آخر قطرة.

وعلينا ان لا ننسى هنا ان الثلاثين عاما الماضية قد شهدت تطورا كبيرا في المفهوم الاجتماعي العربي اذا شئنا ان نسميه تطوراً أدّى الى تراجع ذلك التيار الشعري (المضاد لمقولة الأخلاق السائدة) بالتدريج، حيث أصبحت العاهرة التي أعادت لنزار قباني ليراته (الخمسون) في متناولنا جميعا، كما تحولت من عاملة كباريه الى سيدة صالون يناديها الجميع «مدام..» احتراماً لها.

أما على الصعيد الفكري الممتزج بالبعد الصوفي، فقد لمع ادونيس كعلم حقق العالمية من خلاله، لكنه حلبه أيضا حتى آخر قطرة، مما أسقط، ادونيس منذ «مهيار» و«المرايا..» في مطب المباشرة والتقريرية، ثم في الشكلية الجوفاء «منذ بداية السبعينات..».

ففي أغاني مهيار الدمشقي، نجد تأثير الخلفية الكربلائية واضحا، كما نجد أن مهيار لم يكن أكثر من صورة مباشرة لمهيار الديلمي «الشاعر المشهور..»، بينما نجد التقريرية الفجة واضحة في (المسرح والمرايا)، خصوصا في قصيدتي «مرآة لزيد بن علي» و«مرآة الحجاج..».

ففي (مرآة الحجاج) لا نجد أيّ اختلاف «حتى في الالفاظ» بين ما كتبه أدونيس على انه شعر وبين ما ذكره المسعودي عن الحجاج في مروج الذهب، فقد كتب المسعودي:

«... فولد الحجاج بن يوسف مشوها لا دبر له، فثقب عن دبره وأبى ان يقبل ثدي أمه او غيرها، فيقال ان الشيطان تصور لهم....... فقال: اذبحوا جدياً أسود وأولغوه دمه.... ثم اذبحوا له أسود سالخاً فأولغوه دمه واطلوا به وجهه، ففعلوا به ذلك، فكان بَعْدُ لا يصبر عن سفك الدماء.... هذا وكان الحجاج يخبر عن نفسه ان اكثر لذاته سفك الدماء...» (مروج الذهب /٣٣/ص ١٢٥)

وكتب ادونيس:

ليس له وراء

«يرفض ثدي أمه.. / كان اسمه الحجاج

وثقبوا وراءه

وذبحوا فأراً

ودهنوا بدمه الحجاج

فالتذ بالدماء / صارت له رضاعة وأما.

....

....

(المسرح والمرايا/ مرآة الحجاج)

وأدع الحكم هنا للقارىء.

ان افلاس الكبار - على مستوى الشعر العربي - أمر طبيعي، فالشعر محاصر، سواء كان كبيرا أم شعروراً، فهناك أزمة الديمقراطية، مقص الرقيب، الطبيعة الزئبقية للمجتمع العربي... الخ.. فيه الأسباب التي تدفع الشاعر نحو الافلاس، وهي عديدة يصعب حصرها.

أما على صعيد الشعراء الشباب، فهناك أيضا عوامل عديد ضدهم، وإذا تغاضينا عن أزمة الديمقراطية وحاولنا دراسة ظاهرة العقم لدى الشعراء الشباب عموما لوجدنا ان الضد الأول يكمن في السقوط في حفرة التقليد والتأثر الأعمى (في بعض الأحيان) بالرواد، ففي الشعر الكلاسيكي مثلا نجد الشعراء الشباب يتعثرون في مطب الجواهري وأبو ريشه والبدوي الخ... من الأسماء التي فرضت نفسها في عالم الشعر الكلاسيكي.

أما في شعر المرأة عموما والرفض خصوصا (نقصد رفض الراهن) فإننا نجد مطب نزار بالمرصاد. وفي الحداثة التجديدية نجد شبكة أدونيس جاهزة.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك أزمة الاعلام.. ان ٩٠٪ من محرري الصفحات الثقافية في الصحف والمجلات العربية يخطئون - في أحسن الأحوال - عشرة أخطاء املائية ونحوية في العمود الواحد، وهذه مشكلة حقيقية تساهم في إبراز «أبناء العم» ممن ليست لهم أية علاقة بالشعر من قريب أو بعيد، كما قد تعتم على مواهب لديها القدرة بأن تتفوق على الكبار أنفسهم.

وعلينا ان لا ننسى لصوصية أغلب دور النشر العربية في ظل غياب رقابة تحفظ للمبدع حقه، حيث تساهم تلك الدور في تحطيم الشاعر العربي (خصوصا اذا كان غضاً) من خلال شعارات «الأدب للربح، الأدب تجارة..».

وهنا نستطيع القول بحرية: ان كل شيء في العالم العربي يتعامل ضد الشاعر حتى الشاعر نفسه، ولست أعلم مكانا على خارطة العالم يكون فيه الشاعر ضداً لذاته الا ذلك المكان الواقع بين المحيط الأطلسي والخليج العربي. □

مجلد «الناقد»

أصدرت «الناقد» مجلدات سنتها الأولى المؤلفة من ١٢ عدداً، ابتداءً من العدد الأول الصادر في تموز/يوليو ١٩٨٨ حتى العدد الثاني عشر الصادر في حزيران/يونيو ١٩٨٩، مع فهرس كامل للكتاب والمواضيع.

وستكون هذه المجلدات محدودة بمئة نسخة فقط، مرقمة من ١ إلى ١٠٠ وبتجليد فاخر. وثمن المجلد الواحد ١٥٠ جنيه استرليني زائداً أجور البريد.

يُطلب المجلد مباشرة من إدارة المجلة.

اقتنع ولا تسأل

انعــام الجنــدي

«نساء من الشرق الأوسط»

ناصر الدين النشاشيبي

شركة «رياض الريس للكتب والنشر» ـ لندن ١٩٨٩

■ بعض الكتب يأسرك. قد تختلف مع كاتبها في رأي أو موقف أو قضية، ولكنك لا تنكر قيمتها، وخصائصها..

الكتاب قصة، وسيرة، وتاريخ، وسياسية، ونقد. هو مزيج من كل هذا، مزيج متـداخل متكامل متعاضد، غير ان الكاتب لا يشعرك انه على علاقة بكل هذا. ولا تشعر أنـه مجرد ناقل، أو عارض، أو سارد. تحس ان أمامك شريطاً، وأنك تشهد، وتراقب، وتنفعل، وتستزيد.

هل اختار الكاتب امرأة معينة، ليعرض جوانب من حياتها؟ أم كان معنياً بحدث تاريخي أو شخصية محددة، ليعرضهما من خلال حكاية امرأة؟ أم كان يضمر فكرة أو نقداً، استغل حكاية المرأة والحدث التاريخي، ليجسد ما كان يضمر؟ أهمّ من كل هذا أن أسلوبه لا يتيح لك أن تجيب على أيّ من هذه التساؤلات.

المثير أن الكـاتب يقنعك أن كل ما عرضه حقيقي وصحيح مائة بالمائة. ولكن ما يثير أكثر من ذلك، أنه يقدم إليك المرأة، في حيز زمني ضيق، وفي بيئة محدودة، غير انـه يستبـطن كل مكوناتها النفسية، والشخصية، والمادية، والتاريخية، والإرثية.

هل نستــطيع أن نقــول إنـه كان قادراً على تحليل النفسيات والشخصيات؟ دون ريب! وهو في هذا يجاري أبــرع من رسمـوا الشخصيات، وحللوا نفسياتهـا، في القصص والـروايات؟ هل نسألـه أن يكتب القصة أو الرواية؟ لا! قد يفشل هناك، في ما نجح فيه هنا. فلكلٍ مجاله واختصاصه. ولعَلّي لا أعدو الحقيقة إن أقررت بأنه من أبرع من كتب في هذا المجال.

مع ذلك، لا تطيق أن تكون حيادياً، هذا الحياد الذي يحاول الكاتب أن يفرضه عليك، وأن يجردك من حس النقد، والتحليل، والحوار، أو النقاش، بأسلوبه الذي يشعرك أن الكاتب حيادي، لذلك لا بد أن تكون حيادياً.

بعض نساء كتابه، يحقد عليهن. يفجر كل مساوىء شخصياتهن، زوجـة النحـاس باشـا، سميحـة بنت الصحراء، هل ترك ناقصة فيهما لم ينشرها على «صنوبر بيروت» ـ كما يقول التعبير اللبناني ـ؟ وإذا كان من خلال سيرة زوجة النحاس، يعرض حكاية حقبة سياسية هامة من تاريخ مصر، وبالتالي من التاريخ العربي، فهل كان النحاس حقاً على مثل تلك التفاهة التي يتيح لنا الحديث عن زوجته أن نستنتجها؟ وهل صحيح أن حبه زوجته، لأنها جميلة، وتصغره عمراً، قادت إلى كل تلك الكوارث التي يبدو وكأنها هي السبب في حركة الضباط الأحرار. (٢٣ تموز ـ يوليو)؟ هذا تبسيط غير مقبول، وغير منطقي.

الأمـر على عكس ذلـك في سيرة الممرضـة فيكي، اليهودية، التي عشقها رستم حيدر، وتخبرها لتكون ممرضة الملك فيصل، وقاتلته ـ دون ان تدري! ـ فالكاتب يحنو عليهـا، ويقدرها، ويبرئها، ويزور قبرها، ويضع عليه باقة ورد «بلا إسم، ولا كلام، ولا تفاصيل». وفي الوقت ذاته يوجه الاتهام الى رستم حيدر، وإن تلميحاً، وكأنه المتآمر الأول في اغتيال الملك، والمنفذ، وإن كان الكاتب يشير الى دور الانكليز في كل ذلك. وينبه، في «لقطة» سريعـة الى عدم «أهلية» الملك غازي للحكم. فوالده «يشكـو من ولـده البكر الذي لم يكن يملك من المزايا العقلية أو الـذهنية أو الفكـرية ما يطمئن والـده على مستقبـل «الـولـد» عندما يحكم، أو على مستقبل البلد عنـدمـا يحكمـه... ذلـك الولد!». ثم يجعل الكاتب اغتيال رستم حيدر وكـأنـه وسيلة من وسـائل الانكليز لطمس الحقيقة.

لا أدري إذا كان الكـاتـب استقى مصـادر هذه «الحقائق» من فيكي، والـوثـائق التي نشرتهـا الحكومة البريطانية ـ كالعادة ـ بعد مرور أكثر من خمس وعشرين عاماً.

كان على الكـاتب ان يتحرى الحقائق ـ ولا أريد أن أعتقـد أنه تقصّد تشويهها، حتى لا يسيء الى اثنين لا يشاب اليهما بلبس، هما الملك غازي ورستم حيدر.

لنقل معه إن رستم حيدر هو الذي أحب فيكي، وأتى بها الى العراق، ثم لقيها في الاسكندرية، ليحملها معه على البـاخـرة المبحرة بالملك فيصل، ليبلغ، مِنْ بعد، مشفـاه في سويسرا. فهــل اتصلت بها المخـابــرات الانكليزية بعـد أن اطمـأنت الى تمكنها من قلب رستم حيدر، أم أن المخابرات طلبت من رستم أن يبحث عن واحدة مثل فيكي، ليسخرها لقتل الملك فيصل؟ المنطق لا يستقيم في عرض الكاتب.

ثم ان رستم حيدر اغتيل لسبب مشهور.

لقد اغتالت المخابرات البريطانية الملك غازي، قالت إنـه كان يقود سيارته بسرعة هائلة، فاصطدمت بعمود كهرباء، وقتل على الفور. وأصرت الحكومة العراقية على أن يكون رستم حيدر، طبيب الملك الخاص، واحداً من الأطباء الذين كلفهم الانكليز بفحص الجثة ورفع تقرير بسبب الحادث. وأذاع رستم الحقيقة: لقد طعن غازي من الخلف، في رقبته، بخنجر. بعد يسير، اغتيل رستم حيدر.

هل يعلم ناصر النشـاشيبي هذه الحقيقـة؟ إن كان يعلم، فتلك مصيبة المصائب! □

خواطر معجمية

رشيــد العنـــانــي

«المورد»

قاموس عربي ـ انكليزي

روحي البعلبكي

دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٨٨

■ أعترف اني مولع بالقواميس فلا يصدر منها جديد حتى أسارع الى اقتنائه غير حافل بمشقة او نفقة. وفي مكتبتي الخاصة رفوف كاملة تنتصب عليها عشرات القواميس من كل لون ولغة، أطالعها كل صباح وكل مساء فتبث فيّ احساساً بالزهو والثقة. ومن القواميس التي اقتنيها ما قد يمضي الحول فلا احتاج الى مراجعته الا مرة او مرتين. هذا الى جانب اني أعمل بالتدريس الجامعي وثم طوع بناني مكتبة جامعية تحوي من القواميس ما أحتاج وفوق ما أحتاج. فلماذا هذا الحرص على اقتناء القواميس؟ ◁

وجدت السؤال يطرح نفسه عليّ. وكان لا بد من ان أبحث عن جواب. وكان ان اكتشفت ان الولع بالقواميس انما هو في حقيقة الأمر ولع بالقوة والسلطان، بالسؤدد والهيمنة! أليس الانسان حيوانا ناطقا؟ أليست اللغة سره الأكبر الذي به ساد على سائر الكائنات؟ وأليست القواميس مفاتيح اللغة؟ أليست هي العصا السحرية التي تفك طلاسم الفكر البشري وتنقله من لسان الى لسان ومن عقل الى عقل ومن عصر الى عصر؟ وهكذا فان كل قاموس هو قمقم يحوي مارداً اذا ما اطلقته صار خادمك الى الأبد، او ان كل قاموس هو لفظة «افتح يا سمسم»، اذ ما فُهْتَ بها، انهارت أمامك مزاليج اللغة ووجدت نفسك تدلف الى عالم سحري خلاب، ثري معطاء.

◆

كنا نتمنى لو أن واضع القاموس قد ركبته روح المغامرة والاقتحام

◆

ولطالما شُدِه عقلي من هذه الفكرة الخارقة: ان أي قاموس مفردات في أي لغة اضعه امامي على مكتبي هو يحوي بلا أدنى شك بين دفتيه المحصول الأبدي الكامل لتلك اللغة من أول نشأتها الى اللحظة الحاضرة، متفرقا في ألفاظ مفردة، تماما مثل أحاجي الصور المقطعة التي يلهو بها الأطفال، وان رصَّ هذه الألفاظ جنبا الى جنب بنظام معين كفيل بأن يخرج علينا بالأعمال المسرحية الكاملة لوليام شكسبير او بالأشعار الكاملة لامرىء القيس او لأدونيس سيان. فما بالك بقاموس مزدوج اللغة اذاً؟ انه ليحوي بين غلافيه التراث الكامل للغتين. فكرة عقيمة ربما ولكنها فاتنة على نحو ما!

القواميس اذن قوة لا خلاف! وقد حق الشكر علينا لدار العلم للملايين البيروتية وللدكتور روحي البعلبكي على ما أضافاه لنا منقوة وما أتاحاه لنا من معرفة بالامكان، أفرادا وجماعات، بنشرهما قاموس «المورد العربي - الانكليزي». والحق انه منذ صدر قاموس «المورد» الانكليزي - العربي سنة ١٩٦٧ ففرض نفسه في ليلة وضحاها على ساحة القواميس في مجاله وصار مرجعا لا غنى عنه للمتحركين بين اللغتين بالقراءة والترجمة، حتى وضح للعيان ان هذا القاموس لو وضع ايضا بالعكس فأصبح عربيا - انكليزيا لتمت نعمته على الناطقين بالضاد. وها هو الرجاء اخيرا يصير واقعا وان كان ذلك بعد ما يربو على عشرين عاما.

والحقيقة ان صدور قاموس جديد في اللغة العربية ايا ما كان - أحاديّ اللغة او مزدوجها - لهو امر جدير بالاحتفاء والحماية. فالقواميس الحديثة في اللغة العربية هي ظاهرة نادرة اذا ما قورنت بمثيلاتها في اللغات الاوروبية الحيوية حيث تتعدد تلك وتتنوع وتتواتر بما يصعب على الاحصاء ولا تكاد تمر خمس سنوات على الأكثر حتى تجد طبعة جديدة مزيدة منقحة تصدر من كل قاموس، ولا عجب فاللغات بنيات حية سريعة النمو والتغير ولا بد للقواميس من ان تواكب ذلك. والقواميس الاوروبية جريئة وثّابة تطارد اللغة في الشوارع والأزقة والمصانع والمكاتب والملاعب، فتقبض على مفرداتها الجديدة والمجددة بغير رحمة، وتسارع الى تكبيلها على صفحاتها لمن يبحث عنها، فلا حياء في العلم، ولا ترفع، فتجد في قواميس الانكليزية مثلا ما لا يحلم القارىء العربي ان يجده في قواميس لغته، تجده والى جانبه بين قوسين لفظة من قبيل «عاميّ» او «مبتذل» أو «سوقيّ» حسب الحال. ولكني أرى اني استطردت خارجا على الموضوع، وليعذرني القارىء، فاللغة العربية لغة بارعة الجمال، فائقة الثراء، وهي تستحق من واضعي القواميس وناشريها ومجامع اللغة ووزارات الثقافة العربية معاملة افضل بكثير مما تلقى.

غنيّ عن التنويه ان قاموس «المورد» الجديد ليس أول المعاجم العربية - الانكليزية، فهناك حفنة منها ما بين عام ومتخصص في مجال بعينه. ولعل أشهر القواميس العامة هو «قاموس الياس العصري» الذي صدرت أول طبعة منه سنة ١٩٢٢ وآخر طبعة سنة ١٩٧٠ ولا شك ان «القاموس العصري» كان جهدا رياديًا في زمانه وانه قد بُذل جهد في تحديثه، ولكنه لم يعد «عصريا» منذ وقت طويل. ولا نجاوز الحق ان قلنا انه كما نسخ «المورد الانكليزي - العربي» مقابله «العصري» فإن «المورد العربي - الانكليزي» سيصنع مثل ذلك في غير زمن طويل. والحق انه ليس في الساحة من منافس جدي «للمورد» الجديد إلا «معجم اللغة العربية المعاصرة» الذي وضعه المستشرق الألماني هانز فير HANS WEHR والذي تنشره مكتبة لبنان في طبعته العربية. هذا قاموس جيد وحديث بالامراء وسيبقى كذلك لفترة غير قصيرة خاصة وقد صدرت منه طبعة رابعة سنة ١٩٧٩ تحوي ما لا يقل عن مائتي صفحة اضافة على طبعته السابقة (١٩٧١). الا ان هذه الطبعة منشورة في المانيا. ويبدو ان مكتبة لبنان لم تحصل على حقوق نشرها، ولذلك فان القاموس غير متوفر للمستخدم العربي وانما يقتصر تداول هذه الطبعة حاليا على دارسي العربية من الأوروبيين ومن يتيسر له اقتناءها من العرب.

والحق ان قاموس هانز فير على امتيازه هو قاموس قد وضعه مستشرق من أجل المستشرقين، وهو يعتمد في ترتيبه على المناهج التي لا ألفها الاوروبيون في دراسة اللغة العربية والتي يألفها المستخدم العربي غير المطلع عليها. ومن هنا نتصور ان «المورد» سيصير سريعا الى احتلال المركز الأول في مجال القواميس العربية - الانكليزية لدى المترجمين العرب عامة.

لعل أول ما يلحظ اللاجيء الى القاموس هو مخالفته للمألوف في ترتيب القواميس العربية، فهو لا يعتمد رصف الكلمات تحت جذورها وانما يوصفها ألف بائيا. فمن يبتغي كلمة «مكتبة» لن يجدها في باب «كتب» وإنما سيجدها حسب ترتيب حروفها في باب «الميم». ولا يملك المرء أمام هذا التجديد الأساسي الا ان يسقط فريسة لعواطف تتضارب ما بين الاعجاب والتحفظ. فهذه الروح الثورية التي لا تجبن أمام مخالفة المألوف والتقليدي هي روح إيجابية، الى جانب السهولة في الاستعمال التي يحققها هذا الأسلوب في الترتيب، فأنت هنا تستغني عن عملية ذهنية كاملة حين تريد البحث عن كلمة، وهي عملية رد الكلمة الى أصلها الثلاثي أو الرباعي وهي عملية لا تخلو من عثرات لدى غير المتمكنين حين يحوي أصل الكلمة حرفا من حروف العلة. هذا عن الاعجاب. اما التحفظ على هذا الترتيب الألف بائي، فيرجع الى ما ينجم عنه من تفتيت الوحدة المعنوية للمادة، وهو أمر من أخص خواص اللغة العربية. فَتَحْتَ مادة «كتب» درجنا على ان نجد «كاتب» و «مكتبة» و «كتاب» و «استكتب» الخ وكلها معان متصلة، أما الآن فأنت تجدها في «المورد» موزعة بين الكاف والميم والألف. على ان هذا المبدأ ان استطعنا تقبله في قاموس عربي - انكليزي، فلا يجب أبدا ان نقبله في قاموس عربي - عربي ونرجو ألا يكون هناك من يفكر في ذلك!

وفيما يلي بعض الملحوظات الانتقادية نبنيها على التصفح العابر للقاموس، ذلك ان القواميس - لَمّا كانت لا تقرأ عادة من الغلاف الى الغلاف وإنما يرجع اليها عند الحاجة - لا تتضح مواضع الحسن والعيب فيها إلا مع الاستعمال المتكرر عبر فترة زمنية ممتدة. يعتمد د. روحي البعلبكي في قاموسه حسب قوله في المقدمة منهج «إسقاط الألفاظ التي باتت، بحكم تطور اللغة وتقلب الحضارات، مهجورة او مماتة... فصارت نابية عن حاجات العصر...». هذا مبدأ معقول لمثل هذا القاموس، ولكنك اذا لجأت إليه فستجد به كلمة «حاطوم» بمعنى «مساعد على الهضم»، ولكنك لن تجد لفظة «مُهضِّم»! وستجد «حاطوم» أيضا بمعنى «سنة سيئة». وستجد «شاهوق» بمعنى المرض المعروف بالسعال الديكي، ولكنك لن تجد «سعال ديكي» في موضعها! وستجد «عِمْلاج» بمعنى «متقلب» و «تشنَّفت» المرأة بمعنى «لبست الحلق»! ولست أدري أي معيار استخدم د. البعلبكي في تحديد معنى المهجور والممات في اللغة فهو لا يقول لنا، ولكن هذه الكلمات وغيرها كثير تبدو لي مهجورة او مماتة بصورة واضحة!

ومن ناحية أخرى فان واضع القاموس يعلننا بمبدأ آخر في مقدمته، وهو «تضمين مفردات اللغة العربية كافة الكلمات والمصطلحات والعبارات المعاصرة والحديثة التي باتت، بحكم التطور الحضاري والتمازج الثقافي والتواصل العلمي، جزء لا يتجزأ منها، شرط ان يتوفر فيها عنصرا الشيوع والتداول...». ومرة أخرى لا يحدد لنا د. البعلبكي مقاييسه للشيوع والتداول. هل كان اعتماده كلية على المعاجم العربية؟ أم على محاولات النحت والتعريب لأكاديميات اللغة العربية؟ أم أنه لجأ الى النصوص المنشورة مباشرة من قبل مستخدمي اللغة في الكتب والدوريات العلمية والأدبية وفي الصحف

والمجلات السيّارة؟

الذي نراه ان جلّ اعتماده كان فيما يبدو على المعاجم العربية - العربية وبعض المعاجم الثنائية المتخصصة. وقد كانت الفائدة أجدر ان تكون أعمّ لو انه لجأ الى المطبوع المتداول على نطاق واسع وخاصة في مجال العلوم الانسانية. وكم كنا نتمنى لو ان واضع القاموس قد ركبته روح المغامرة والاقتحام فواكب اللغة في تطورها الحيّ الخلاق المتفاعل مع غيرها من اللغات كما يتبدى في محاولات النحت والتعريب التي يلجأ اليها كتابها من المتعاملين مع ثقافات اللغات الأخرى طوال الوقت. انظر مثلاً الى هذه الظاهرة اللغوية التي تكونت دون ان يلحظها احد من النحاة والتي ان لاحظوها لسقطوا مغشيا عليهم - ونعني بها ظاهرة نحت فعل من اسم، فعندنا في اللغة «أسطورة»، ولكن ليس عندنا ما تتمتع به اللغات الاوروبية من فعل مشتق يعني «يضفي الطابع الأسطوري على»، فماذا يصنع الكاتب او المترجم العربي الذي يريد ان يتعامل مع هذا المفهوم. بدلا من هذه الكلمات الأربع، استولد فعلا رباعيا من الاسم هو «أسْطَرَ يؤسطر أسطرة» وليس على المؤمن من حرج! ومثلها «أدْلَجَ» معربة من ايديولوجية وبمعنى «يصوغ أو يضع ايديولوجية» ولا شك عندي ان هذه الألفاظ قد تفتقت عنها اللغة لكي تبقى وتزيد. وكلما اسرعنا بالاعتراف بها وأدخلناها في قواميسنا غير منتظرين فتاوى فقهاء اللغة كان ذلك أسهل علينا وأنفع لنا وللغتنا. ومن الألفاظ الجديدة نسبيا ولكن عظيمة الشيوع والتي يخلو منها القاموس رغم ذلك «حداثة» و «بنيوية» و «سلطوية» و «ماضوية» و «إشكالية» و «مؤسساتية» و «تَشَيُّؤ» (بمعنى التحول الى شيء). واذا طلبت فيه من المعرَّب «براجماتيّ» و «تيمة» فلن تجدهما. ولكن لعله من غير الانصاف ان نطالب واضع قاموس عربي - انكليزي بما لم يجسر عليه واضع قاموس عربي - عربي، فمجال الريادة في هذه الأمور ينبغي ان يكون للقواميس أحادية اللغة، وبعد ذلك تتبع خطاها القواميس الثنائية. لكن أغلب الظن ان قواميسنا وهيئاتنا اللغوية ستبقى زمنا طويلا طويلا تلهث مقطوعة الأنفاس وراء لغة شابة دوما، فتية ثائرة، تلاحق العصر غير عابئة بهم! □

الحب.. باللغة الأولى

هـنري زغيب

«العالم امرأة ورجل»

كتابات حب

زينات نصار

شركة «رياض الريس للكتب والنشر». لندن ١٩٨٧

■ أصعبُ ما في الحبّ: الكتابة فيه.

والأصعبُ منها: الكتابة عنها.

ماذا أكتب لحبيبتي، وجميع كتاباتي إليها تلخِّصها قولَتي لها «أحبُّكِ» أمام بهاء عينيها؟

وماذا أكتب عن كتابة في الحب، وكل كتابة عنها تختصرها شهقة عاشقة على صدرِ حنون؟

إنها جرأة العشاق: جرأتهم انهم يعشقون - والعشق، في كل زمن، هو الزمن الممنوع -، وجرأتهم أنهم يكتبون عشقهم، فيتعمم الممنوع على الزمن حتى يمسي الممنوع هو أعذب المُتاحات.

زينات نصار، في باكورتها، توشّحت الجرأتين.

وأعذب اللافت في جرأتيها: الانطلاق من الأنوثة، والعودة إليها، والبقاء فيها بينهما، حتى لكأنها تغلب بالرقة وتقوى بالعذوبة وتنتصر بالحنان. وها هي ذي الرجولة، بكل حضورها، تشمخ جثواً عند قدمين حافيتين تتغرزان في نقاء الأنوثة حتى... جذور السماء.

ولأنها تدفأ في الجذور - هذه التي لولاها لا دفء، وبدونها لا ارتواء - وعت زينات أن البداية لا تكون إلا في البدايات، في الأولى العناصر، في ان «العالم امرأة ورجل»، وفي ان لا إهداء يسبق إهداءً «الى الرجل - الذي لولاه لما كان كل هذا الحب».

بوركَت نُطفة الينبوع، لا إلاها تطفو على الغمر، لتكون ينابيعُ، ويكونَ طوفان.

هكذا يكون الحبّ هو اللغة الأولى، ومنها يتمدد حتى يكون هوَ هوَ «بكلّ اللغات».

ربما لهذا، أشعر الشعراء: من لم يكتب إلا قصيدة حبٍّ واحدة، يسكت بعدها ليُكمل في الصمت كل الكلام.

وربما لهذا، أصدق العشاق، من اذا قرأناهم بكثيرهم والقليل، نشعر ان كل ما كتبوه، ليس إلا تنويعات عاشقة على قصيدة واحدة، تماماً كما كل تنويعات الحبّ، يختصرها حبيبان في قبلة واحدة.

هذه الدائرة المغلقة - والمفتوحة، في آن، على كل الوَساعات - وعتها زينات نصار في باكورتها التي تنوّعت ورودها على باقات وأغمار، لكنها تعرف، في آخر الحصاد، أنها تنويعات عبيرية لوردة واحدة.

لماذا إذاً تتنوع، رغم هذا؟ لأن الحب «هو الحلم الرائع الذي ينتشلنا من واقع الحياة وروتينها...» ولأنه «بداية الحياة ونهايتها» ولأنه «منبع السعادة ونهر الآلام» (ص ٧).

ووعَت زينات، الى هذا، أن الانتظار أجمل من الوصول، لأن الوصول مرير رغم جمال نهاياته، «ولأن الانتظار واسع للدهشة واللحظات المعجوقة بأضواء البعيد الآتي وبالغيبات الحبلى بكل أنواع المطر. «أتخيّل ردّة فعلك على قراري» (ص ٧٨)، «أشعر بحاجتي إليك كل لحظة» (ص ٢٠٢). «ما الذي يغرقني في بحر العواطف المجنونة ويهدم كل أسوار صمودي؟» (ص ١٢٩)، «لن أغلق أبواب قلبي في وجه الحب حين يأتي، فقد كُتبَ عليّ العشق، وأنا أؤمن بقدري» (ص ٢٤٥)، «أنتظر الردّ من حبيب لا أعرف اسمه» (ص ١٣)، «من أجل ماذا أعيش اذا حُرمتُ حبَّكَ وأحلامي؟» (ص ٢٧).

ولأن الحب لا يخلو من الغضب (بل قد يكون إحدى أجمل لحظات الحب، لما يحمل بعده حين تنقشع الغمامات السود) تشهر زينات غضبها. لكنها، وهذه إحدى علاماتها النبيلة الشفيفة، لا تنحدر، حين تغضب، الى ما دون وهج الأنوثة، «تعود إليّ لأنك لم تحلّ ألغازي بعد، وأن المرأة تتجدد كل يوم وتحمل إليك كل يوم لغزاً يحيِّرك، وأحاسيس لا تتوقعها» (ص ٢٢٨)، «أتمنى ان أسعدكَ بكل العطاء الذي أملكه، وأنت تريد أن تعرف اذا كنتُ قبلك أملك عطاء أكثر وأين وزعتُه» (ص ١٢٥)، «لم تدرِ كم من الألم سبّبتَ لي، لأنك لم تعرف أنك كنتَ سيّدَ أحلامي وملك قلبي» (ص ٢٥٦).

ولأنها كذلك، لأنها واعية فيها عظمة الأنثى التي هي البدء وهي الوصول، الأنثى الشفيفة التي تتألم بسرعة ولكنها تغفر بأسرع، الأنثى الخصوبة التي تعطي بلا حساب حتى ولو عقّ البيدر عند الحصاد، الأنثى الخالقة ◁

أصعب ما في الحب:
الكتابة فيه
والأصعب منها:
الكتابة عنه

التي من شدة حبها توحي لحبيبها أنها المخلوقة، تمنح زينات كل الحب كما الديمة الخصيبة كلّ خيرها. «مغفورة أكبر خطاياك حين تغمرني وتقول لي: احبُّكِ» (ص ٤٧)، «أنا بحاجة الى جنونك ليعيد إليّ إقبالي على الحبّ، ليفجر فيَّ كل ينابيع العطاء، ليقتل الخوف الذي زرعته في نفسي الأيامُ الماضية» (ص ٢٣)، «دلَّلتُكَ كطفل صغير يأكل الحنان ثم ينام على ذراعي... نذرتُ حياتي من أجلك، من دون أن أفكر إن كنتَ تستحق حياتي» (ص ٢١٢)، «كنتُ بحاجة الى الكثير من الجرأة كي أحبك، فأنا المرأة التي تقدس العواطف وترفض التقلبات، وأنت الرجل الملول الذي يبدل قصص حبه بأسرع من تبدُّل الفصول» (ص ١٧٣)، «أحببتك كل الحب الذي أعرفه، والذي سمعت عنه. تحولت الى امرأة فيها كل النساء لترضي حبيبها...» (ص ٣٤٣)، «أجمل جواز سفر بلا هوية، أنا المواطنة في مدن عينيك» (ص ١٧٧).

وعلى وسعها تهدل الكلمات من قلم زينات، من قلبها، من رهافتها الرقيقة، من خصوبة حواء التي تعرف ان آدم الأهوج مهما أزبد سيبقى غضبه زبداً يمتصه رمل الشط ليعود تائباً الى لؤلؤات الهدوء الغافر، وتكمل زينات في كتابها، صفحة خلف صفحة، نهدة إثر نهدة، ولمحة بعد لمحة، حتى ليحار قارئها أين يهتف «آه» ومتى يصرخ «آخ».

سوى أنها لا ترضى لحنانها ان يطويها على الانكسار. «كنتَ تريد حبّاً لا مغامرة عابرة، واكتشفت فيك العاشق الذي قرأت عنه في الكتب، الحبيب الذي حلمت أن أكون معه خاتمة العشاق» (ص ١٨١)، «أنسى أنني أفسدك بتساهلي معك، وأنسى أنني أعلمك الاتكال على حبي وضعفي وغفراني» (ص ١٦٦)، «تظن أنك حققت الخيار الوحيد للحب الأبدي؟ أيّ انتصار هذا الذي يفرحك ولا يسعدني؟» (ص ٢٠٦)، «أسوأ ما في الحب ما بدأنا ممارسته: استعمال الذكاء بدل العاطفة... وتبقى أنت الرجل الذي يظن دائما انه أكثر ذكاءً من المرأة» (ص ١٥٩).

وما أعظم الحبيبة، وأطهرها، وأعذب قسوتها، حين تنهال على الحبيب المغرور المدّعي وهو يعرف أن اتخاذه المنفوقيّة، أضعف ما في المواقف على الإطلاق. «خطإي أنني أحببتك كما الحب في الكتب... وأضحك اليوم بسخرية من تفاهة النهاية التي أقنعتُ نفسي بأنها ستتحول الى أسطورة ولكنها لم تكن أكثر من وهم اخترعته، وحكايات حبّ صدّقتها، وتاريخ لا يتكرر» (ص ١٣٣). «يا سيدي، أنا أجمل الحب صلاة وليس جوعاً تسدّه لقمة من بقايا مائدتك، ولا أستمر في حكاية حب لأنني لا أملك عروضاً أفضل، فالحب ليس حاجة يومية ألجأ اليها، بل هو ضرورة حياتية اذا أتت فعليها أن تغيّر مجرى أيامي» (ص ٢١٣)، «بلا ندم، اتخذت قراري، وبلا حزن مزقت سطور حبي لك، وأعرف أنك حين تأتي ولا تجدني، ستتساءل عن أسباب رحيلي وأين أخطأت، لكنك لن تجد الجواب لأنك لم تعرف الحب كما أنا عرفتُه، ولن تعرفه» (١٣٢).

وتعرف زينات كيف تغلق الدائرة التي كانت فتحتها، وملأتها بالحنان والغضب، بالذوبان والثورة، بالانسحاق واللوم. تعرف أن «حياتنا مجموعة تفاصيل صغيرة، تفاصيل سعيدة، وتفاصيل حزينة، عليها نبني العمر، وبها نخلق الحب، وبسببها قد تبدأ السعادة أو... تنتهي» (ص ٢٨٨).

ولعل بين جماليات الكتاب، هذه الدائرة. من عناوين الفصول («الحب أولاً»، «العواصف الأولى»، «لعبة أخرى»، «مرفأ لكل السفن»، «شتاء السنونو»، «الفراشة»، «أوراق عاشقة»، الى عناوين المقطوعات داخل الفصول «أبحث عن هارب مثلي»، «حبنا ليس سحابة صيف»، «توّجتُك رجُلي»، «تعال كفرسان قصص الطفولة»، «لن تُحبّ مثلي»، «سأكون خاتمة طيشك»، «تريدني دمية»، «أتعبني اللحاق بك»، «هكذا سأنتقم منك»، «ليتني لم أعرفك»، «تعودتُ النهايات»، «ملك لا يستحق عرشه»، «لا تحبني... أنصحك»، «انتهت المسرحية»، «كحل نهاية حزينة»، «أعلنوا الحداد» تعرف زينات أين تبتدىء وكيف تتخطر وأين

◆

لا مصادفة في الكتابة، والكاتب المبدع هو المهندس العقل حتى أدق تفاصيل الجمالية الأدبية

◆

وكيف تنتهي، لتعانق الدائرة نفسها في اكتمال.

ثمينةٌ جداً هذه الدائرة!

وثمينٌ جداً كلُّ خطٍ بيانيّ يترسّمه الكاتب حين يكتب.

متّهمٌ كل مبدع بالتهويم فوق المنطق؟ أبداً. وحدها الكتابة الواعية هي الابداع وهي المنطق.

الكاتب الذي لا يهندس كلماته ـ شعراً أو نثراً ـ، لا يبلغ الإبداع الباقي على العصور.

لا مصادفة في الكتابة. لا هوامية، لا كلام مزروعاً بهذيانيّة تتحجج باللاوعي.

أبداً. الكتابة الخالدة على العصور ـ شعراً ونثراً ـ هي الموقّعة في وعي الصناعة حتى في حيثما توحي أنها من إيحاءات اللاوعي.

الكاتب المبدع هو المهندس العقل حتى أدق تفاصيل الجمالية الأدبية.

حتى في أدفإ كتابات الحبّ، لا بدّ من وعي صناعة الكلمة.

الأدباء الخالدون على التاريخ، هم الذين كانوا صُنُعاً مَهَرة. فالأدب الخالد عمارة هندسية متينة، أبرع ما فيها أنها توحي إليك بجماليا عفوية، فيما أدق عفويتها هو المشغول بدأب الوعي.

هكذا كل كلام. هكذا كل شعر.

زينات نصار، يبدو أنها وعت أهمية الصناعة الجيدة الحبكة، فكست عواطفها الشفافة بوشاح شفّاف من الحبكة المتينة جعلت عواطفها تبدو على أجمل لحظاتها.

فالكتابة وحي وصناعة، والكاتب المبدع هو الذي يعمل على كتاباته صقلاً وتجويداً حتى تليق بالمكتوب، كما عقد الماس لا يُهدي الى الحبيبة بحالته البدائية بل بعد صقله ونهايات بلورته. من هنا ان الكاتب الكبير هو حرفي بارع تهجم عليه، حين يكتب، عشرات المفردات والصيغ، فيروح ـ بحذاقة الصناع وبراعة الجوهري ودقة الصيدلي وذوق العطار ـ يختار منها ما يوحي لقارئه بأنه عفواً صدفوياً.

المهم في الأدب، ليس «ماذا تقول»، بل «كيف تقول ماذا».

زينات نصار، في باكورتها، تصالحت مع الكلمات بوعي الاختيار، فانصاعت لها، في أكثرها، الكلمات، حتى جاءت نضارة البثّ المكتوب بصدق نضارة البث المفتكَر.

تمنيت لها ـ وهي كتبت مقطوعاتها في أزمنة مختلفة وحالات مختلفة ـ لو حذفَت كل العناوين، فصولها والمقطوعات، وجعلت لها أرقاماً من أول الكتاب الى... أوّله، فالرقم يكتسي بهاء الشعر حين يدل على الشعر، وغالباً ما يجيء أبسط تكلّفاً وأوجز أداءً من عنوان. الرقم هو الدليل الى الطريق. وفي طريق الحب، والكتابة في الحب، لا نحتاج الى عنوان مدع مغرور يوجز لنا بعض ما في الطريق، بل الى دليل مجرد يتواضع حين يرشدنا، ويمحي بانحناء الانصياع، حين ندلف وحدنا الى مناخات الطريق.

وهكذا، في الحب، تتكاثر القبلات، والقبلة واحدة.

وفي الكتابة عن الحب، تتكاثر العناوين، والعنوان واحد.

من هنا، ان أصعب ما في الحب: الكتابة فيه.

والأصعب منها: الكتابة عنها.

زينات نصار، هل قلتُ في كتابكِ كل ما قلتِ فيه من حبّ.

أغلب الظن، لا.

فلا أنا قلتُ في كتابكِ كل الكلام، ولا أنت قلتِ في حبكِ كل الحبّ.

مع هذا، ستقولين فيه بعد. وسيقال في كتابتك بعد.

هكذا الحب: أعجوبة تتكرر من أول الينبوع.

هذا الذي كلما عَبّنا منه، عطشنا إليه أكثر.

فاكتبي، زينات، إن على قلمك عبيراً صندلياً يواعدك بوساعة لون كثير.

اكتبي، فكتابتك في الحب، آتية من النقاء.

وحده الحب عافية هذا العالم. □

قضايا أدبية من خلال قصص قصيرة

محمــود غنــايــم
كاتب من فلسطين

«جبل سيخ وقصص اخرى»
ناجي ظاهر
منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ الناصرة ١٩٨٩

■ «جبل سيخ وقصص أخرى» هي المجموعة القصصية الثـامنـة للكـاتب الفلسـطيني ناجي ظاهـر. (ظـاهـر ١٩٨٩). وكـان أصـدر مجمـوعته الأولى «أسفل الجبل وأعلاه» عام ١٩٨١. كما ان لناجي ظاهر أربعة دواوين شعـرية. ويعتـبر ناجي ظاهـر، وبحق، من الكتـاب الشبـاب الجـادين والمجـدين الـذين أثبتـوا حضـورهم وأهميتهم خلال سنوات قليلة في الأدب الفلسطيني المعاصر.

سأحاول في هذا المقال مناقشة مجموعة ظاهر الأخيرة مثيرا من خلالها بعض القضايا النظرية التي أرى انها هامة لرصد تطور القصة الفلسطينية خاصة، والعربية عامة.

وأولى هذه القضـايا هي قضية المكـان. المكـان في مجموعة ناجي ظاهر يشكل دعامة أساسية لقصصه، بل يمكن القول انه البطل الرئيسي لهذه القصص. فالقصة الأولى في المجمـوعـة ـ كلاريس ـ تحكي عن الجـدة كلاريس التي تركت حيفـا والتجـأت الى النـاصرة عام ١٩٤٨. تزوجت وأنجبت أولادا وأصبحت جدة، لكنها لم تنس حبيبها الذي تركته هناك. وحين علمت أنه ما زال على قيد الحياة سافرت على جناح السرعة لتلتقيه. ولكن يظهر ان ذلك حدث بعد فوات الأوان، لقد وصلت الى شقته لتجده قد فارق الحياة. ويلعب المكان هنا، شارع ستـانتـون في حيفا، دور البغية التي تسعى اليها الجدة كلاريس. فبالرغم من ان صديقها القديم الذي فارق الحـياة هو الشيء الـوحـيد الـذي يربـطهـا بالبلد)٣١ ص(.»مـويلا سيل نكـل ،اهيلا بهذنس« : اهـل تلاق لب ،كـلذب ،اهـقـفـارت تـنـاك يتـلا ،اهتديفحل فرتعت ملو ،ملستست مل اهنأ لاإ ،ةدهو لولأ ودبي امك ت

والانتقال الى شقة جديدة في وسط المدينة يصبح هدفا في قصة «س. ظاهر». فبعد ان انتقل بطل القصة س. ظاهر الى بيته الجديد في وسط المدينة، ذلك البيت الذي حلم طويلا، هو وزوجتـه، بالانتقال اليه، بدأ الغرباء المجـاورون له بمـطاردتـه وإزعاجه عن طريق المحاولة لاقامة علاقة مع زوجته الجميلة. وتحولت هذه المطاردة الى هاجس يقض مضجعه ويشككه في اخلاص زوجته له. ثم قرر أخيرا ان يقطع الشك باليقين ويطارد أحد الشبان الذين يلاحقون زوجته. ويدخل معه في معركة يكون النصر فيها حليفه. لقد تأكد له أخيرا ان زوجته كانت مخلصة له ولم تخبره بمعاكسات الشباب خوفا عليه منهم. وبعد انتصاره تذكّر قول أمه: «إياك والغرباء». (ص ٢٠)

وهكذا تحوّل البيت الجديد الى مكان آمن يخلد فيه الى الراحة.

كما يحتل المكان حيزا بارزا في قصة «جبل سيخ». «في تشرين من كل عام اعتـادت الـطيور المجيء الى هذه المنـطقة من جبل سيخ، [احد جبال الناصرة] هنا تجد الكثير من الغذاء، تنعم بالدفء ويطيب لها المقام فتبقى حتى أواسط شباط، قلما تغادر المنطقة، واذا غادرتها انما يحدث ذلـك لأيام باردة جدا من تشرين. ثم لا تلبث وتعود اليها، عودة المحب المشتاق الى قطرة ماء تتألق في ضوء الشمس فوق النبـاتـات والأشجار. الفترة الماضية جعلت المكان قريبا من القلب والجسد». (ص ٢٢-٢٣)

وفي القصـة المـذكـورة يحاول «البـطل». وهـو أحد الفراخ، الطيران. وبعد عدة محاولات ينجح في ذلك. وتظهر الطيور الأخرى في القصة كمساعدة للفرخ على أداء مهمتــه، لكنهـا لم تقم بما يجب عليه القيام به هو بنفسـه. لقد تضامنت معه بعد ان وجدت لديه القدرة والعزم على الطيران. «وتبعته الطيور واحدا إثر الآخر. كانت ملوية الأعناق تنظر باتجاه بقية السرب في المنطقة الشمالية الغربية من جبل «سيخ». (ص ٢٤) ويرمز هذا المنـظر، الـذي يقـع في نهاية القصة، الى تعلّق الطيور بالجبل والى اعتماد القوة والاعتماد على النفس في الحصول على المآرب.

◆

مجمـوعـة قصـصـيـة فلسـطينية تثير العديد من القضايا المضمونية والشكلية

◆

«البيت الكبير» هو عنوان القصة الرابعة في المجموعة. لقد حال الأعداء بين الراوي وأخيه الأكبر وبين العودة الى البيت الكبـير، لكن الأخ الأكـبر يصمم على اقتحـام المخـاطر والمغامرة ليعود الى البيت. وكان لهما ما أرادا، «كان ذلك ايذانا بعودة روحي اليّ». (ص ٢٧)

امـا قصة «الزائر» ـ المهداة الى ناجي العلي ـ فالزائر الـذي يرمـز الى الـطرف الآخر من الشعب الفلسطيني يقتحم على الراوي، رمز الطرف المقيم، خلوته الدائمة في مقهاه ويطلب اليه ان يتسلل الى روحه ويصبحان اثنين في واحد. ويحس الراوي بأهمية المكان: المقهى/ الوطن، «ولأول مرة منذ سنوات شعرت انني اتّحد بالشارع أكثر من اي لحظة سابقة وانني أتجدد في شبابه اللامتناهي». (ص ٦٣)

البحث عن الكنز في قصة «الكنز» يشغل الأب فترة طويلة. ويعيش الأب على هذا الأمل ويورثه لابنه. ثم يأتي الفرج أخيرا في قطعة الأرض التي يعتقد الأب انها تضم في أحشـائها الكنز، ولكن الأمل يتحول الى نكتة يضحكان منها حين يتبين لهما ان ذلك الشيء الذي اعتقدا انه الكنز ما هو إلا ماسورة تنفجر حين يُحدثان فيها ثقبا. (ص ٧٢) فقطعة الأرض ـ المكان ـ تؤدي دورا هاما في تحقيق الحلم، ولم يكن الكنز الا إياها.

أما نمر في قصة «اللعبة» فيرابط بقرب أجمل بيت في المنطقة (ص ٢٨). ويتحول هذا المكان الى معبد دائم له حتى يلقى مصرعه بجانبه. ويبدو المكان هنا أقل أهمية من باقي القصص، اذ ان أمينة بنت صاحبة البيت هي الهـدف الذي يأتي من أجله نمر الأبله، بل يموت إثر دعابة تقوم بها هذه الفتاة معه، وذلك عندما أوقفته تحت المزراب في يوم شديد البرد.

«في الطريق» لوحة أخرى تظهر أهمية جانبية للمكان. وتقـترب القصة من الاوتوبيوغرافيا، فمكتب الراوي في الصحيفة يصبح غاية يطمح الراوي ان يلتقي سعاد فيه، تلك الفتاة التي تربطه بها ذكريات قديمة. وأحد شوارع الناصرة هو المكان الذي يلتقي سعاد فيه مصادفة. ◁

(ص ٤١-٤٣)

ان المكان هو قضية واحدة من عدة قضايا يمكن ان تبحث في مجموعة ناجي ظاهر. ولكن قضية المكان تثير عدة قضايا في تاريخ القصة العربية الحديثة عامة والقصة الفلسطينية خاصة. اذ يمكن ان نذكر بهذه المناسبة رواية غسان كنفاني «ما تبقى لكم» (كنفاني، ١٩٦٦) التي تطرح قضية المكان كأساس في بناء الحبكة. فحامد، بطل الرواية يسعى خلال الرواية الى رأب الصدع بين اجزاء الشعب الفلسطيني التي تناثرت، بينه وبين أخته الموجودين في غزة، من جهة، وبين امه الموجودة في الأردن، من جهة أخرى. ولا بد ان تتم عملية الرأب هذه عبر مروره من أرض الوطن والاصطدام بالجيش الاسرائيلي. وتمثل الأم في الرواية الوطن والأرض. كما ان شخصية الصحراء في الرواية تعزز أهمية المكان وتعطيه بعداً أسطورياً بواسطة «شخصنة» الصحراء.

◆

إذا أحبّ فلسطيني يهودية فهل يتعارض حبه مع فلسطينيته

◆

ونجد أصداء لهذه الرؤية ـ أهمية المكان ـ في روايات أخرى في العالم العربي، فعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر رواية الكاتب العراقي ـ الكويتي اسماعيل فهد اسماعيل «كانت السماء زرقاء» (١٩٧٠). فالاغتراب هو ما يدفع بطل اسماعيل الى الهجرة من الوطن، وهي كذلك بمثابة هجرة داخلية هربا من السلطة ومن الزوجة ومن الأب، بل ومن النفس. لكن الارتباط بالأرض/ الوطن يجعل البطل يعدل عن فكرته ويعود في اللحظات الأخيرة الى نفسه/ الى بلده.

ولسنا بالطبع في مجال بحث هذه الظاهرة في القصة العربية الحديثة، لكنها مجرد إشارات على طريق النقد والبحث الأدبيين.

نعود مرة أخرى الى مجموعة «جبل سيخ وقصص أخرى» لنقاش بعض الظواهر الأخرى، التي يبدو لنا انها محصلة لموضوع المكان. فعلى الرغم من ان ارتباط عدة قصص بموتيف واحد متكرر في قصص هذه المجموعة يسهل على الدارس التوصل الى بعض الافتراضات النظرية، بل ويغبطه أحيانا. الا ان بعض قصص المجموعة تحمل بعض سمات المباشرة السياسية والمعيارية والتقوقع. وهذه السمات الثلاث سنناقشها في السطور التالية.

المباشرة تبرز لدى ناجي ظاهر شكلا ومضمونا، ففي قصة «كلاريس» نلتقي بالنص التالي:

«ابنتها في الخامسة والعشرين من العمر، في عمرها، يوم تركت حيفا هاربة مع من هرب، من أهلها، بعد موجات الذعر التي نشرتها عصابات المحتلين» (ص٨)

وفي القصة نفسها:

«يوم خرجت، مع أهلها، من حيفا، كان الخوف يلاحقهم، وكانت العصابات الصهيونية تدبّ الذعر بين الأهالي، بهدف ترحيلهم وابعادهم عن مدينتهم بأي ثمن، الأيام الاخيرة، لوجودهم في بيتهم، حملت الكثير من الأخبار المفزعة، أخبار القتل والتعذيب، والتنكيل بالمارة». (ص ١٠)

وفي قصة «الدرس الأول» يقدم التقرير التالي عن الانتفاضة:

«كان كل شيء هادئا في القرية، ثم دبت الحركة في أرجائه منذ أربعة أيام، وجنود الاحتلال يجوبون الشوارع، ولا يسمحون للأهالي بالخروج من بيوتهم، الا بتصريح لا يحصلون عليه الا بشق النفس». (ص ٤٥)

ان هذه المباشرة في معالجة القضايا السياسية لا يمكن ان تكون في قصة فنية، ويبدو لي ان السبب في ذلك هو ان الكاتب يحاول من خلال هذه القصص التوجه الى قراء خارج الوطن، فيضطر لتفسير بعض القضايا واضفاء طابع اعلامي عليها. ومع ذلك لا نقول ذلك التقديم ترخيص للكاتب بهذه المباشرة. فمهما كان العذر يبقى أمامنا نص غير أدبي يحفل بالطابع الاعلامي ويهمل الجانب الابداعي.

ونجد المباشرة لدى الكاتب في بعض الوحدات الصغرى للنص، ونعني الجملة وشبه الجملة، كقوله مثلا: «وانها من ناحية ثانية تكره الضيف وزاده معه. كما يقول مثلنا السائر». (ص ٣٩) فما هي حاجة القارىء الى هذا التفسير حول أصل الكلام. وهل القارىء جاهل الى هذا الحد حتى لا يعرف ان القول تحريف لمثل سائر؟ ان التفسيرية المفرطة، وهي نوع من المباشرة، لا تخدم العالم التخييلي للقصة وتقضي على عنصر الايهام بالواقع، لأن القارىء سوف ينتبه الى ان هذه التفسيرية هي تدخل مباشر من الراوي في المكان والزمان غير المناسبين. تخيّل للحظة مخرجا يظهر في خضم احداث فيلم ما ليشير الى أصل قول معين لأحد الممثلين، هذا ما يفعله ناجي ظاهر حين يقحم الراوي ليعلق على بعض المواقف.

ومن المباشرة الى المعيارية التي تبدو نشزة في بعض القصص. ونقصد بالمعيارية استعمال اللغة العادية غير الفنية دون وظيفة معينة. ويبدو لنا ان الكاتب متأثر بالأسلوب الصحفي التقريري الذي لا يتلاءم ولغة الأدب. ونذكّر ثانية ان هذا الأسلوب حين يستعمل بشكل وظيفي يكون له أثر فعال كما نجد في أدب اميل حبيبي مثلا. (راجع غنايم، ١٩٨٧، ص ٨٠ ـ ٨٤) وهذه بعض الأمثلة على المعيارية في اللغة لدى ناجي ظاهر:

«لقد ذهب، كل في طريق، ولم تعدم من يقول لها انه قتل مع من قتل من الثوار». (ص ١١)

«الفترة الماضية جعلت المكان قريبا من القلب والجسد. ولكن هذا ليس مطلقا». (ص ٢٣)

«فكر اسماعيل أكثر من مرة في ان يهرب بعيدا عن المستوطنة، لكنه عدل عن فكرته، الهروب لن يفيده وسوف يثبت التهمة عليه. وحينما جاء رجال الشرطة وألقوا القبض عليه، كان يعرف طريق الخلاص، كان يعرف ان بامكانه ان يثبت انه كان بعيدا عن مكان الحادث مع سارة. لكنه كان يعرف ان خلاصه سيأتي على حساب غيره». (ص ٥٤)

ففي الأمثلة أعلاه نلاحظ استعمال التعبير «ولم تعدم.. الخ» في المثال الأول، وفي المثال الثاني «ولكن هذا ليس مطلقا». اما المثال الثالث فلغته كلها لغة معيارية ليس فيها أية مفاجأة. ونشدد ثانية، حتى لا نُفهم بشكل خاطىء. ان اللغة المعيارية هي لغة مؤتمتة ـ أي تُلقى بشكل اوتوماتيكي ـ تهدف الى الاتصال في الدرجة الأولى. والأدب، لكونه سلوكا انسانيا رمزيا، يهدف بالدرجة الأولى الى جعل النص نفسه هدفا، وذلك من خلال إثارة دهشة القارىء ولفت انتباهه الى لغة الأدب. ولن يكون ذلك ممكنا الا اذا كانت اللغة متميزة عن اللغة العادية ـ المعيارية، بحيث تتحول لغة الأدب الى هدف بحد ذاتها.

التقوقع هو سمة ثالثة سنحاول نقاشها هنا. ناجي ظاهر يطرح بعض القضايا ويصور بعض المواقف من منطلق اوتوبيوغرافي محض، ولذلك تتكشف بعض قصصه كتمارين أدبية ظريفة ومسلية، لكنها تفتقر الى المضمون. فقصة «لعبة» التي أشرنا اليها أعلاه ينغلق فهمها على القارىء. ماذا وراء موت نمر والابتسامة لا تفارق شفتيه من اثر اللعبة التي لعبتها معه الصبية أمينة حين وضعته تحت المزراب في ليلة شديدة البرد؟ ماذا يحمل هذا الموت من مضمون؟ بل على ماذا تنطوي اللعبة التي قامت بها الأم حين أخبرت نمر الأبله ان أمينة ماتت؟ أسئلة لا جواب لها الا ان تكون أحداثا حقيقية علقت بذهن الكاتب. وهي ما زالت في دور التبلور، بحيث لم تكتسب بعدا أدبيا عاما.

وينطبق هذا الغرض على قصة «ميت حيث» (ص ٣٤) حيث يموت فيها حازم، أحد اصدقاء الراوي، ثم تعود اليه الحياة للحظات بعد تشييع جنازته، ومن بعد ذلك يموت ثانية. والقصة مروية بضمير المتكلم، ومع ذلك لا يعرف القارىء شيئا عن الراوي الذي يقف في مركز الأحداث. ولذا يبدو لنا ان لا وظيفة للراوي هنا. كما ان شخصية سيمون، صديق الراوي الآخر، لا نعرف عنه شيئا، ولذلك يفاجأ القارىء حين يذكر الراوي، بلا خلفية مقنعة، ان حازما ميت حي في حين ان سيمون حي ميت. (ص ٣٦) وليس لذلك اي تفسير الا ان الكاتب لم يقدم لنا خلفيات الشخصيات حتى نتأثر او نشارك في العملية الأدبية، ويبدو انه حَسِبَ معايشته الحقيقية لهذه الأحداث واقتناعه بجديتها يبرران طرحها بهذا الابتسار.

«في مواجهة الوحش» (ص ٣٨) قصة أخرى تشترك مع قصتي «لعبة» و«ميت حي». فالأب وابنه اللذان حلا ضيفين على صديق في احدى القرى المجاورة يقومان بتحدي الوحش الذي يحاول افتراسهما ويطردانه عدة

مرات . وفي حين يحاول المضيف مساعدتها في التصدي للوحش فان زوجته تنظر اليهما شزرا، حتى ان الأب رأى فيها شبها بالوحش . وهنا يثور السؤال : لماذا كانت المرأة تتصرف هكذا؟ وما علاقتها بالولد الضيف، ولماذا كانت تكرهه؟ ان أسئلة من هذا النوع تخرج بالقصة عن انغلاقها الأدبي وعالمها التخييلي، اذ من المفروض ان تكون هذه المعلومات في داخل العمل، لأنها معلومات لا تحتمل الاستنتاج . بل انه لمن الخطأ بمكان ان نستنتج ان المرأة كانت عاقرا بلا أولاد مثلا . هذا الاستنتاج المرفوض يبرر تصرفات الزوجة غير المبررة . ويبدو لي ان الكاتب سها عن تضمين القصة بعض المعلومات الضرورية لفهم مضمونها . ولعل السبب في ذلك، كما ذكرنا سابقا، هو سيطرة العالم الحقيقي للكاتب على عالمه الأدبي التخييلي .

ومن جهة أخرى، تتشابك وتتعقد بعض القصص حين تتضمن عناصر شتى لترسيخ عملية الايهام بالواقع، وهذه العناصر لا تتلاءم مع هذا النوع الرمزي الذي يهدف الى ترميز الواقع . ونقصد بالذات قصصا مثل «في مواجهة الوحش» . فاذا كان الوحش في القصة يحمل رمزا سياسيا على الأغلب، فما هو السبب في التركيز على سمات المضيف وحركاته، وبالذات على نظاراته وضبطها على وجهه . (ص ٣٩، ٤٠)

ان الاهتمام المفرط في الخصوصية، أو التقوقع في الذات، احد الأسباب التي جعلت بعض قصص ناجي ظاهر تبدو لوحات تفتقد الهم العام . وهذا يتجلى من خلال قصتي «في الطريق» (ص ٤١) و «المعتقل» (ص ٦٤) . فبالرغم من تأكيد مكانية الحدث في قصة «في الطريق» فانها لا تعدو كونها اوتوبيوغرافيا وذكريات قديمة لفتاة يلتقيها في أحد شوارع الناصرة ويدعوها الى مكتبه في الصحيفة، ترفض الفتاة الدعوة لكنها تعد بالمجيء في مناسبة أخرى . وتشارك قصة «المعتقل» في هذا الهم الخصوصي عبر أحاسيس سجين سياسي ينتظر زيارة أصدقائه . ونحن هنا بحيال لوحة وصفية قد تبدو جذابة، لكنها لا تطرح مضمونا نقديا واعيا .

وحتى لا نغالي في القول لا بد من الاشارة الى ان مجموعة ناجي ظاهر لا تسقط في الخصوصية حتى النهاية، بل ثمة قصص اخرى كقصة «الزائر»، مثلا، تكشف عن واعية جماعية . والقصة التي أشرنا اليها أعلاه تحكي عن الزائر الذي أراد ان يتسلل الى روح الراوي ويصبحان اثنين في واحد وروحين في جسد . (ص ٦٠) فالمضمون الذي تناقشه القصة هو الاتحاد بين طرفي الشعب الفلسطيني، الزائر يمثل الشتات والراوي يمثل الطرف المقيم . «وظللت أسأل وهو يجيب، حتى أصبحت أسئلته أسئلتي وأجوزبته أجوبتي . حينذاك أحسست بالفتوة والشباب يتسللان الى روحي . نظرت قبالتي، كان الزائر قد اختفى . . أحسست بالفتوة والشباب . ولأول مرة منذ سنوات شعرت انني أتحد بالشارع أكثر من اي لحظة سابقة وانني أتجدد في شبابه اللامتناهي» . (ص ٦١ - ٦٣)

ومع ذلك فلنا ملاحظة على المضامين التي تبثها بعض قصص المجموعة . وعلى سبيل المثال لا الحصر تبدو قصة «الحريق» بحاجة الى إعادة نظر ومناقشة . فاسماعيل الفلسطيني يقيم علاقة حب مع سارة اليهودية بينما كان يعمل في احدى المستوطنات الاسرائيلية . ثم يشب حريق في المستوطنة ويتهم في ذلك اسماعيل . ويضطر الى الاعتراف برغم عدم علاقته بالحادث، وذلك حفاظا على شرف حبيبته التي أقامت معه علاقات حب دون معرفة أهلها . واذا ضربنا صفحا عن الموضوع المطروح، فانه لا يمكن النظر الى المضمون دون الاشارة الى غرابته وعدم منطقيته . فلقد تيقظ احساسه بفلسطينيته بعد هذا الحادث، «لم يفكر في انه عربي، وفي انها يهودية، بل لم يفكر في انه فلسطيني . انما فكر في انه انسان . وفي انها انسانة، ولحظة تصاعد ذلك النداء في داخله، وجد تجاوبا في نداء مشابه تصاعد من داخلها . التقيا في حظيرة البقر، وتعانقا[. . .] الآن في هذا الليل يدرك الحقيقة المرة، يدرك أنها يهودية من عائلة محافظة، وانه عربي فلسطيني، وان كل حريق انما هو حريقه!!» (ص ٥٥) والسؤال هو كيف يمكن ان يفكر انه انسان فحسب؟ واذا افترضنا ان ذلك ممكن، وقد يكون ذلك فعلا ممكنا حسب بعض الايديولوجيات السائدة في عصرنا الحاضر، فهل يتعارض ذلك مع فلسطينية؟ وهل الهوية القومية والوطنية تنفي كون اسماعيل إنسانا؟ وهذا يقودنا الى أسئلة أكثر حدة وخصوصية : ما هي القضية المطروحة وكيف يوحي الكاتب بالفهم؟ وهل شخصية اسماعيل في القصة تتطور نحو الايجاب ام نحو السلب، وبكلمات أخرى هل انتهاء علاقة اسماعيل بسارة تبشر بتطور ايجابي، ام تنذر بالتهاوي والسلبية؟ أسئلة لم تجب عليها قصة «الحريق» بشكل مقنع وحاد .

بلا شك ان مجموعة ناجي ظاهر تثير العديد من القضايا المضمونية والشكلية، وان دل ذلك على شيء فانما يدل على مكانة هذه المجموعة في الأدب الفلسطيني المعاصر، لمعالجتها قضايا من صميم الهموم اليومية ولمغامرتها في تخطي بعض الحواجز الفنية الموروثة سعيا نحو تحديث القصة الفلسطينية . □

المراجع

اسماعيل فهد اسماعيل، كانت السماء زرقاء، منشورات الأسوار، عكا، ١٩٧٩. (١٩٧٠)
ناجي ظاهر، جبل سيخ وقصص أخرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الناصرة، ١٩٨٩.
محمود غنايم، في مبنى النص، منشورات اليسار، جت المثلث، ١٩٨٧.
غسان كنفاني، ما تبقى لكم، منشورات الأسوار، عكا، ١٩٧٧. (١٩٦٦)

صدرت حديثاً

المجموعة الشعرية الجديدة
لسعاد الصباح
حوار الورد والبنادق



١٤٤ صفحة ● ٥ جنيهات استرلينية



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel. 01-245 1905
Fax 01 235 9305

رحلة الفنان بحثاً عن منابع فنه

حسن عيد

«الأزرق.. الأزرق»

انا زيغرز

ترجمة سامي حسين الأحمدي

دار المأمون . بغداد ١٩٨٨

■ تلعب الترجمة الواعية دورا حيويا للاسهام في عملية التواصل الحضاري بين العرب والعالم، حين يتم انتقاء اصدارات متميزة في مجالات الفنون والآداب من مختلف انحاء العالم، وفق تخطيط معين تحدده إحتياجات العقل والوجدان العربي، وتقوم بترجمتها الى اللغة العربية، وهو ما دأبت على القيام بجانب منه «دار المأمون» العراقية، خلال السنوات الأخيرة؛ حيث أثرت المكتبة العربية بالعديد من هذه الكتب. وقد اصدرت اخيرا رواية «الازرق.. الأزرق» للكاتبة الالمانية آنا زيغرز، ترجمة د. سامي حسين الأحمدي.

تكشف رواية «الأزرق.. الأزرق» عن موقع الفن في المجتمع، وأهميته لبسطاء البشر، كما تقدم نموذجا حيا للفنان بكل ما يجب ان يتحلى به من صفات، بل تكاد تقترب من رسم نظرية كاملة لعمل الفنان، خلال رحلة بحثه الشاقة عن منابع فنه، سعيا وراء الصدق والاصالة، حاسمة احدى القضايا الهامة بان الفن للشعب عامة وليس للصفوة. وهي من ناحية اخرى تضيء الطريق أمام دول العالم الثالث للخروج من ازمتها بالاعتماد على الذات بديلا من الاعتماد على استنزاف الدول الخارجية؛ وذلك بالبحث عن المكنوز من ثرواتهم والدأب والاخلاص والاصرار على استخراجها، ففيه الاكتفاء الكامل بعيدا عن الاعيب الساسة واطماعهم، بأن يتولى ذلك (الفنانون) المخلصون من ابناء الشعب.

ما هو البناء الفني للرواية؟ وكيف كانت رحلة بحث الفنان عن منابع فنه؟ وما هي أحلامه خلالها؟ وكيف تمكنت الكاتبة من بلورة رؤيتها الشاملة في هذه الرواية؟

يقوم البناء الفني للرواية على توازن مدهش لمستويين أحدهما سفلي، متسع لقاع المجتمع بكل ثقل متاعبه اليومية أثناء رحلة الفنان المضنية بحثا عن منابع فنه. والمستوى الآخر علوي، ضيق، متسلسل، يبدأ من تجار التجزئة، صعودا الى تاجر الجملة الطموح بعلاقاته المتشابكة مع السلطة التي يمثلها عضو البرلمان وصهره المحامي (وكأنه يعمل في حماية القانون!)، مع المحتكر العالمي (الخارجي) الذي يمثله الماني استوطن المكسيك، وهو يتزيّا بكل الالوان لتحقيق مصالحه.

هذا البناء لجزء من مجتمع المكسيك، لا يقدم في لحظة سكون، بل يتألق في معترك فترة جيّاشة من تاريخ الحرب العالمية الثانية.. هنا تختزل الكاتبة أحداث الحرب الكبيرة؛ كي تنبع ببساطة من داخل العمل الفني ذاته، خلال انعكاس آثارها على حركة الشخصيات في الرواية؛ حين نتتبع خزاف الأواني بينيتو من بلدة سانتيا غواكسكو نتيلا التي تقع وراء العاصمة مكسيكو، خلال رحلته المعتادة الى السوق الكبيرة مع زوجته لويزا وابنائه (الصغير ملفوفا الى صدر امه، الاوسط غابرييل يسير في المقدمة، والأكبر اندريت بجوار البغل مولو وعلى ظهره الأواني الخزفية)؛ ليعرض انتاجه من الأواني ذات النقوش الزرق، التي لا يمكن تقليدها، والتي اعتادها الناس وأحبوها؛ لذا يفتشون عنها في زوايا السوق، حتى اذا ما وجدوها، تطلعوا اليها وثرثروا.. هنا أرست الكاتبة الملمح الأول لشخصية الفنان الحقيقي الموهوب، فهو «لم يكن ميالا للثرثرة، كان كبير الثقة بنفسه، فخورا بفنه، بخيلا بحديثه. لماذا يتحدث الى الناس، وعم..؟ انهم يقدرون مكانته بين الخزافين، ويعرفون من يكون بينيتو بينهم، يعرفون نقوشه المتميزة، وزرقته النقية».

انه الفنان الحق، بتواضعه الواثق من فنه الأصيل، النادر، الذي ينساب الى قلوب الناس بسلاسة ساحرة، فيعشقون صدقه، ويحبون عمله.

لكنه اليوم حزين، لأن صبغته الزرقاء التي يستعملها منذ عشرات السنوات ليست متوفرة، فيضطر ان يمضي الى تاجر التجزئة (دون فيكتور)، الممول الرئيسي للمواد الأولية؛ يستحثه لتلبية وعوده المتكررة.. هنا يظهر البناء الفوقي للرواية، الذي يتكون من قاعدة عريضة من تجار التجزئة المنتشرين في الأقاليم، يمثلهم دون فيكتور، الذي يندفع تحت إلحاح ضيق وحزن بينيتو، الى الذهاب الى شركة فرنانديث التي اشتهرت بتجارة الاصباغ والمواد الكيماوية وتوزيع البضائع كافة، لتبرز لنا شخصية صاحبها التاجر فرنانديث، الذي استطاع ان يقفز بسمعة شركته الى أعلى ذروة متشبثا بالطرق الملتوية، لكنه كان يدرك جيدا ان معظم أرباحه تأتي من هؤلاء التجار الصغار أصحاب المحال الصغيرة، مما يضطره الى الاهتمام بشرح حقيقة الاوضاع له.. لكن الكاتبة لا تكتفي بتقديمه من (الخارج)، بل تغوص الى خبايا نفسه، موضحة نهمه الذي لا ينتهي؛ ففي السنوات الأخيرة توافرت أمامه مشاريع كبيرة، حيث دخل مع الحكومة في مشروع تشميع الخشب الذي تشيّد عليه السكك الحديدية، وهو يعي جيدا ان هذا يستدعي تواجد أصدقاء من كبار رجال الأعمال؛ ليتعرف بواسطتهم الى رجال أعمال من مستوى عالمي، وسرعان ما استدعى هذا الى ذهنه الفريدو موللر، ذلك الالماني الذي عاش في المكسيك لمدة عشرين عاما، كان فيها ممثلا لشركة المانية لانتاج أصباغ تلميع الخشب، وهو الذي كان يمده بالاصباغ بتكلفة زهيدة، كان يبيعها لصغار التجار، ليجني منها أرباحا طائلة.

المشكلة ان الحرب العالمية الثانية قد وقعت، فتوقفت الامدادات؛ لأن الشركة الموردة مركزها الرئيسي المانيا (عدوة الولايات المتحدة وتحاربها)، وكان يمكن التعامل مع اليابان، لكنها قذفت الساحل الاميركي بالقنابل؛ لذا وضعت هذا الشركات في القائمة السوداء وحظر التعامل معها. لكن يبقى الأمل الأخير في بقايا مواد لدى ممثلي تلك الشركات يريدون التخلص منها.

هذا ما أوضحه فرنانديث لدون فيكتور، الذي نقله غاضبا الى الخزاف بينيتو..

فماذا يفعل بينيتو، تلك الشخصية الدرامية، التي تنعكس عليها الاحداث الخارجية، الكبيرة، لتكشف ازمته، في مواجهة هذا الخطر الداهم، المتمثل في نقص الصبغة الزرقاء، بما يهدد فنه بالتوقف؟!

في البداية، اقترح عليه دون فيكتور أن يستخدم صبغة بديلة هي الأحمر الآجري؛ ليصنع نموذجا مزخرفا من مزيج الوان الأخضر والبني والأحمر الآجري، يؤطر بالأحمر الآجري. لكن هذا الحل سرعان ما يفشل؛ لأن هناك خزافا آخر هو (ليوبولدو) يستعمل الأحمر الآجري، اتهمه بسرقة لونه. وكان الحل الذي اقترحه المعمر

على دول العالم الثالث للخروج من أزمتها الاعتماد على الذات بديلاً من الاعتماد على الدول الخارجية



مانوئيل ـ الذي يقضي بينهم عند نشوب نزاع بينهم ـ ان يشتري ليوبولدو كل إنتاج بينيتو من الأحمر الآجري وبقية تلك الصبغة، عندئذ قبل بينيتو الحكم برحابة صدر؛ ففي نهاية المطاف لا بد ان يكون الفنان صادقا مع ذاته، متنبها لعثراته، وهو ما عبر عنه بينيتو لزوجته بقوله «كنت خائفا العوز، وكان حريا ان افتش دون كلل. أفتش عن زرقتي التي تعلق قلبي وعقلي بها. هذه الزرقة التي عرفت واشتهرت بها وقد نسبت الي. ان كل ما جرى لي يكمن في كوني قد تخليت عنها. انا مذنب!».

انـه خطر ماثل يتهدد الفنان ـ في أي مكان وزمان ـ الخـوف من الفقـر والحـاجـة، قد يدفعه الى الانحراف بمسار فنه (الأصيل) الى مسارب أخرى زائفة، بدلا من بذل الجهد في التمسك بدربه الحقيقي والاصرار عليه!

ثم تتقدم الكاتبة، الى (داخل) الفنان، وهو ينقب عن مخرج من ازمتـه، حين فكر في نموذج جديد يخترعه من بنات أفكاره. لكنه لم يقتنع بذلك، فبدت له هذه الفكرة دخيلة عليه؛ لأن النمـوذج الـذي سيخـترعه لن يكون أصيلا إلا حين يحوي لونه الازرق؛ (فالأزرق رمز لقضية الفنـان، لعـالمه الأثير، الذي توصل اليه بعد ان تبلور ونضـج خلال رحلة معـانـاة طويلة، فاذا ما حاد عنه، فسرعـان ما يشعر بالزيف). لذا لم يستطع ان يذهب بعيدا بفكره، فكان هذا بمثابة حكم أوقعه بنفسه، وكان كقرار القاضي مانوئيل.

وسرعان ما تضيء السماء الطريق أمام الفنان الصالح؛ حين تزوره الخالة العجوز أوزيبيا. هنا يتأكد ملمح آخر للفنان هو كرم ضيافته وحسن استقباله لضيوفه، حين امر زوجته باعداد الطعام لها بالبيض الذي سيسد حاجتهم لفـترة، (وهو ما سبق ان أظهره من قبل، بقيامه برعاية شقيقة زوجته التي غاب عنها زوجها منذ سنة ونصف).

ولعل السماء كافأته لجميل خصاله، حين اوضحت له الخـالـة اوزيبيا ان روبن ابن عمـه اكتشف هذه المـادة الـزرقـاء في منجم كان يعمل به، ثم نصحته بضرورة السفر اليه للحصول على ما يحتاجه منها، مبررة نصيحتها بأن هذه الـزرقة أصبحت جزءا منه فهو احق بها، وقد أحبهـا النـاس لدرجـة أنهم لا يرغبـون في غيرها؛ لأن «للقلب إحساسا أفضل من العيد».

كلمات بسيطة توازن بين جانـبي معـادلــة الـفن الصـادق: فاذا تبلور عالم الفنـان ونضج؛ فانتج نتاجه الخـاص (زرقتـه المميزة) وصـارت جزءا منه، فان هذا النتاج الفني، بما يتمتع به من سحر الفن الخفي، سرعان ما يصل الى قلوب الآخرين، فينجذبون اليه دون ان يعوا سرّ جاذبيته، فالفن الصادق يصل مباشرة الى وجدان المتلقي.

هكـذا بدأ بينيتـو رحلة المعـانـاة الى أرض المنـاجم القـاحلة، حيث المعيشة دون المستوى الانساني، يحركه تصميم عنيد ألّا يرجـع، إلّا بعـد ان يعثر على صبغته الـزرقاء. لذا هانت عليه همومه اليومية كالجوع والتبلغ بكسرة خبز ذرة؛ لأنه ليس من الرجال الذين يطمحون الى شيء غير تحقيق هدفـه هذا. لكن هنـاك حدودا لمتطلباته المعيشية اللازمة لانجاز عمله؛ لذلك نراه حين وصـل الى منـزل والـد روبن في سانت ماتيو يقـول «اضطجعنا على الحصيرة المتهرئة كأي شيء في الكوخ. فكر بينيتو في انه لو أجبر على العيش هنا فلسوف يتهرأ أيضا وهو حي».

هنا وعي كامل بأهمية ارتباط الفنان بأهداف فنه، فهو همه الحياتي الاساسي، زاهدا في مغريات الحياة الأخرى، بشرط توافر ظروف معيشية مناسبة له حتى ينجز عمله وينتج، وإلّا فانه سيتهرأ ويدمره الواقع الصعب. وحتى تكتمل ملامح الصورة، تقدم الكاتبة ـ في المقابل ـ جزءا من الواقع الفوقي للمجتمع، بكل ما يحيط به من رفاهة زائـدة، فهـا هو عضو البرلمان راميرث، يعيش في قصر تحيطه حديقــة حيوان كبـيرة، وقـد استقـر وزوّج إبنتـه مرسيدس من محامٍ (لا تحدثنا عنه الكاتبة كثيرا، بل تشير إشارة موحية الى ماضيه حين كان محاميا مغمورا، يدافع عن الفـلاحـين، بما يعني انفصـالـه الحـالي عنهم!)، ويتحاور معه عن موللر الذي يمثل عددا من الشركات الانجليزية والفرنسية؛ ليتخذ منها ستارا لتمثيله شركات ممنوعة، يعقد معها الصفقات التجارية.

هنا مستويان متناقضان: قاعدة عريضة تمثلها غالبية تكـدح من أجـل لقمـة العيش، بينهـا فنانون حقيقيون يسعـــون ـ في صمت ـ نحـو الامسـاك بمنـابـع الفن الأصيل، رغم عنت الـظروف وصعـوبـة المحـاولـة، ومستوى فوقي، تمثله فئة قليلة من الساسة وكبار التجار ومحـترفي القـوانـين، تعيش في بذخ شديد، ويتكاتفون باصرار، حفاظاً على مصالحهم الانتهازية الاستغلالية، بدلا من تحقيق مصالح القاعدة التي يفترض ان وجودهم في الاساس لخدمتها..

ويلاحظ ان الكاتبة وزعت الادوار توزيعا نسبيا يتسق مع حجم كل مستوى وأهميته الفعلية، لذا نجد القاعدة تشغـل المسـاحة الأكبر من الرواية، بينما يحتل المستوى الفوقي حيزا أقل بكثير.

ومن ناحية أخـرى، وتـأكيدا لصـدق مسعى الفنان النـابـع من القـاعدة، مرتبطا بالشعب متشبعا بتجاربه وواقعه الذي يعتبر زادا لفنه، نجد تكرارا موازيا لرحلة بينيتو، قام بها من قبل (ابن الشعب أيضا) روبن. يتضح ذلـك له خلال تتبعه لآثاره، بدءا من لحظة بحثهم في نفايات بقايا عمل روبن في منزل أبويه: «ومسح القطعة فالتصقت الصبغة الزرقاء بكم قميصه، حدثه قلبه انه سيجدها بلا شك في هذا الوحل وسط هذا العالم المترب..».

انه نبع الفنان الذي لاينضب، أو الدر المخبوء في ثنايا واقع الشعب، ينتظر يد الفنان الأصيل، الذي يضنى في البحث عنه وازالة ما يغلفه من أتربة.. فكان منطقيا ان يعثـر عليه فعـلا، فتحـدد امامه الطريق وانفتح، حين اعترف والد روبن، انه من بين اكوام الحجارة والفضلات التي يلفظها منجم الفضة، نجح روبن في اكتشاف المادة التي بحث عنهـا طويلا، حين أوضـح له ذلـك عامـل فضولي، محب للاستطلاع، لا يستقر في مكان، يعمل

الخوف من الفقر والحاجة قد يدفع الفنان الى الانحراف بمسار فنه الأصيل إلى مسارب أخرى زائفة

تحت امرته، ثم ذهب بعد ذلك ليلبي نداء رغبته (أليس هو الهـام الفنان العظيم، الذي يخترق بحدسه غياهب المجهـول، ليستكشف ما خفي من أمـوره بفضـول لا يرتوي؟!).. هكذا بدأ روبن (الفنان) بما عرف عنه من دقـة، رحلة تأصيل كشفـه «مجـدا، مستقـرا، مثـابـرا» (أوليست هذه هي الصفـات الواجب توافرها في الفنان الحـق، الـذي يجب ان ينـكـب على عمـله باصرار وجلد؟!). لذا ترك عمله ومـطحنته الأولية في البيت، ووجد مكانا بجوار منجم بين الجبال حيث يجري جدول بجواره يسمى لابورا في سان كريستوبل.

هكذا استمر بينيتو في رحلته، مسترشدا بما وصفته له عاملة الحـانـة (خـطيبـة لوريثيو ابن خالة روبن ورفيق كفـاحـه).. وفي لقائه معها كان (صادقا) لا يتاجر في مشاعره، حين اخبرها انها أجمل ما شاهد من بنات حواء خلال رحلتـه، فلما سألته «لماذا تقول لي ذلك؟» أجابها «لأن مشاعري بريئة نحوك فانا عندي زوجة وأولاد، وانا راحـل غدا لاجلب شيئا لورشتي وعملي الذي أحبه.. انني خزّاف وروبن هو من يصنع ذلك المسحوق الذي احتاج اليه لصبغتي، لذا فعلي الذهاب اليه..»

وبعـد ان اخذ منها تفصيلا بالعنوان، مضى واقعي التفكير، في ذلك الدرب الموحش المترب مشى بسعادة، وهو لايحلم، بل يأمل، بعد ان نزع عن صدره كل الهموم والمرارة.. وفي القطاع تبدى إيمانه قويا: «تأمل صاحيا: لا تتخلى العذراء القديسة عن احد».. ثم راح يمضغ طعامه بهدوء وبطء، كي تكفه الفطائر طوال الرحلة، لقد غمـر الايمان بالمستقبـل قلبه، وفي ظله يعيش الانسان باطمئنـان، رغم ما يـتطلبه تحقيق الأمل من الكثير من الصبر والمعاناة..

وعنـد وصوله الى سان كريستوبل عطشانا، أشار له رجـل الى قصر كبير ليشرب منه، له بوابة كبيرة وخلفها حوض واسع يحده ممر دائري.. دار حول الحوض بارتياح عميق، فبدت له النافورة وسط الحوض والماء يتساقط على أرضيتـه المبلطة؛ فقفـز الى داخـل الحـوض، ثم خرج مسرعا؛ لقد تلألأ البلاط باللون الازرق الذي يبحث عنه. تلك الزرقة التي حدثته عنها الخالة أوزيبيا «هذا إذن الأثر الذي يقوده الى الهدف. وبدلا من ان يشرب الماء لامس البلاط. كان هذا البلاط مختلفا في بريقه عما لديه

في البيت من أوان وصحون. استطاع ان يكتشف الفرق ويصل الى طريقة الصنع. لقد نسي العطش وحاجته للماء».

هنا اقترب الفنان من حلمه. جذبه بريق اللون نفسه الذي ينشده، وبلمسة الفنان الضليع، الفاهم لأسرار صنعته، توصل لاسلوب صنع البلاط، وتعرف على الفرق، فكان منطقيا ان ينسى الفنان في معبد حبه الاساسي اي عطش أحسه سابقا.

وفي البلدة قابل بينيتو التاجر دون مرسيه، ولم يجد لديه الصبغة التي يطلبها، فترك لديه العلب الفارغة، وعمل لفترة في بعض الأعمال، ثم انطلق في طريقه حتى توصل الى روبن، الذي ما ان اطمئن الى انه خزاف أصيل يقدر فنه، ويفهم الكثير، حتى اراد ان يعلمه كل شيء عن اكتشافه، تبدأ عملية التصنيع والحرق مع انبلاج الفجر. قال روبن بنبرة الألم «يصعب على الانسان التحمل حتى يمر الوقت الكافي لنجاح تجربة المزج كي يظهر اللون الأزرق».

هنا يبرز الفنان سرا هاما لنضج العمل الفني، حين يوضح أهيمة مرور الوقت الكافي لاختمار ونضج العمل الفني حتى يتبلور ويولد مكتملا وهو ما يصعب على الانسان تحمله..

ويضيف روبن انه مستمر في تجاربه، فقد «يكتشف سرا جديدا يضيفه الى فنه».

انه الفنان الحق الذي لا يكتفي أبدا، غير قانع بما توصل اليه، بل يستمر مناضلا باصرار، للحصول على اكتشافات جديدة تدفع بفنه قدما للأمام، نحو الاكتمال..

وهنا لاحظ بينيتو ان الحصيرة نظيفة، جديدة، وكذلك الغرفة، وكأنها لم تسكن من قبل، فتذكر الكوخ والحصيرة المتهرئة.. «روبن كان حريصا، جادا في عمله، وهو لا يسمح بتلويث المكان ولا أدوات العمل».

درس آخر ظهر واضحا، وهو أهمية حرص الفنان على نظام ونظافة معمله ومثابرته وجديته، فكان منطقيا أن يعجب به بينيتو والا يستعجله لتصنيع زرقته.

هنا أيضا بدت لحظة لقاء فنانين (صادقين) - حول تقدير أحدهما للعمل الفني للآخر - لحظة آسرة، تعادل لحظة الكشف الفني ذاتها في غنى مشاعرها، وهو ما عبر عنه روبن بقوله، عندما اكتشف زرقته لأول مرة في بيتهم عند المنحدر:

«لمحت بريق صبغتي وزرقتها النقية، عند ذاك ملأ الحبور والسعادة قلبي.. تلك اللحظة كنت أسعد البشر. بعد ذلك فرت تلك اللحظة ولم تعد لي. لم أعد أشعر باثرها. والآن أقول لنفسي، لقد بعثت أوزيبيا بينيتو الي، وهو في حاجة الى ما اكتشفته انا وحدي اذ لا يستطيع الحصول عليه من أي مكان آخر. اذن فانا أعود للاستمتاع بتلك السعادة من جديد».

ثم يسوق روبن نصيحة غالية من واقع خبراته الفنية المتنامية، حين قال «انظر يا بينيتو انه ليس في استطاعتك ان تكشف عما في النفايات اذا كنت تجهل الشيء المختفي وتجهل مكانه».

يظل الفن عملية فردية، ويظل الفنان دائما يكدح وحيدا بصمت وإصرار

هنا درس لأي فنان عن ضرورة تفهمه لامكانياته وحدود قدراته، والأهم حسن توجيهها بحدسه الفني الى الواقع المليء بالنفايات، لاستجلاء ذلك السحر الخفي الكامن فيها؛ لينصهر في بوتقة ابداعه، حتى يتبلور وينضج عملا خاصا، متميزا.

وحين جاء لورينثو وفهم مطلب بينيتو، عرض عليه ان يكدح ويثابر معهما؛ كي يحصل على نسبة من كل ارسالية محجوزة سلفا، وحتى يتغلب على اعتراضه بأنه سيتأخر كثيرا على اسرته، اقترح عليه ان يرسل رسالة لأهله؛ ليطمئنهم عليه، فوافق بينيتو، وبدأ العمل، واستمر لفترة طويلة.

وبعد ان تسلم بينيتو احتياجاته من الصبغة الزرقاء، وامتلأت، بها علبه، أعلن لورينثو طموحه حين قال: «عندما نتوسع في الانتاج ونشتهر أكثر. لن تجد زرقتنا في حوض النافورة فحسب، بل ستجد مهندس البناء وكذلك الفخارين قادمين من أقاصي البلاد لشراء زرقتنا، التي سوف تطغى، فتزين كل الاشكال الهندسية والزخارف، سوف تزهو البلاد كلها أينما تستعمل زرقة روبن. أليس هذا أفضل من أن يجد المرء من فنه بالكدح بمفرده».

فكر بينيتو: ليس لورينثو بالانسان السيء.. لكنه مختلف عن روبن. انه مختلف تماما».

هنا فصل كامل بين الفن والتجارة، وتأكيد على الاختلاف بين الفنان والتاجر؛ فبينما يطمح التاجر (لورينثو) الى ذيوع وانتشار العمل الفني الى كل البقاع، مستثمرا شهرة الفنان، جانيا ارباحا طائلة.. يظل الفن عملية فردية، ويظل الفنان دائما وابدا، يكدح - وحيدا - في صمت، باصرار لا يلين.

حين عاد بينيتو الى أهله، محملا باحتياجاته، وجد مفاجأة بانتظاره؛ حين أخبره التاجر دون فيكتور: «لدي الآن الزرقة التي انتظرتها طويلا. لقد وردها أحدهم لي ثانية. تستطيع شراءها متى شئت، وفق اية كمية تحتاج.. تصور أن السيد فيرنانديت استوردها مجددا من شركته القديمة وجهزها لي فورا.

فرد بينيتو «لقد وجدت صبغتي الزرقاء بنفسي. وانا أجلبها متى احتجت اليها بنفسي. لليوم ولغد ولكل الأيام».

هنا ترجمة بالأفعال لكلمات سبق ان أعلنتها الكاتبة في روايتها «الصليب السابع» حين كتبت «لقد شعرنا كم هو عميق ومخيف تأثير القوى الخارجية على الانسان اذ يمتد الى أعماقه، لكننا شعرنا ايضا ان في الأعماق شيئا لا يطال ولا ينال منه».

هنا - أيضا - توازن رائع، ففي اللحظة التي عاد فيها الفنان من رحلته الشاقة، بعد ان اكتشف منابع الهامه وأمسك بها، يفاجأ بأن المستوى الآخر (المستقل)، المتعاون مع الخارج، يوفر له احتياجاته.. انها لحظة الاختيار، والحسم.

لقد استوعب الفنان الدرس، وتعرف على مكامن قوته، ومنابع ثروته التي يستطيع ان يغترف منها في أي وقت (الآن، ومستقبلا)، لتقديم عصيرها المتميز الى ابناء الشعب عامة، ولن يعود أبدا كما كان قبلا، ينتظر حسنات (الخارج) او تفضل الآخرين.. فهذا ما لن يكون ابدا!

هذا الدرس - أخيرا - يمكن ان ينصرف الى دول العالم الثالث الفقيرة في مواجهة تكتلات قوى خارجية تؤثر على حياتها وتستنزف خيراتها، فأمامها خيار ناجح ان تعكف على مكنوز ثرواتها والدأب والاصرار على استخراجها بواسطة ابنائها المخلصين، لتوفي احتياجاتها، بعيدا عن الاعيب الساسة واطماعهم.

أما كيف تمكنت الكاتبة من بلورة رؤيتها الشاملة تلك؟

فلعل ذلك يرجع الى عدد من العوامل: أولها ان أباها كان تاجرا للوحات الفنية. مما يعني أنها تذوقت الفنون من صغرها، وشبت على استيعابها. وربما كان هذا ما حفزها على دراسة تاريخ الفن والفروع اللغوية في جامعتي كولونيا وهايدلبرغ حيث حصلت على الدكتوراه عام ١٩٢٤ (من مقدمة المترجم عبدو عبود لمجموعة قصص لها بعنوان «المخربون» - دار الفارابي ١٩٨١).

ثانيا: ان أنا زيغرز حين مارست الكتابة ونشرت روايتها الأولى «كروبيج» عام ١٩٢٨، لم تكن منغلقة على الواقع الالماني الداخلي وحده، بل امتد اهتمامها الى ما يجري في الواقع الخارجي، من خلال قصص مبكرة مثل «الزملاء» و«فلاحو هروثوفو»، واستمر هذا الاهتمام ليشكل رافدا من انتاجها، منه قصتها الجميلة «الدليل» التي تجري احداثها في افريقيا.

ثالثا: أنا زيغرز من مواليد ١٩٠٠، لذلك فقد عايشت وهي طالبه عددا من التحولات الدولية الكبيرة كالحرب العالمية الأولى والثورة الروسية ١٩١٧، ومنذ البداية اختارت انتماءها لصفوف الشعب، وحين تسلم النازيون السلطة في المانيا، هاجرت الى فرنسا عام ١٩٣٣، وحين دخلت جيوش المانيا الهتلرية فرنسا ١٩٤١، نزحت الكاتبة الى المكسيك، وعاشت بها حتى ١٩٤٧، حيث انجزت عددا من رواياتها الهامة، منها رواية «الصليب السابع» (١٩٤٢)، التي حولت الى فيلم سينمائي، ورواية «عبور» (١٩٤٣)، وقد درست خلال تلك الفترة تاريخ وحاضر شعوب امريكا اللاتينية، وأنجزت قصة «كريسانتا» التي تدور عن الحياة اليومية في

المكسيك، وثلاث قصص اخرى عن الحياة في امريكا اللاتينية عن «الحكايات الكاريبية» وهي «النور فوق المشنقة»، «عرس في هاييتي»، و«اعادة العبودية الى غواديلوبه».

رابعا: كان منطقيا لكاتبة تشكلت بهذا الشكل، واختارت طريقا منفتحا على الآداب والفنون العالمية، ملتزمة بقضايا الشعوب في اي مكان، أن تبرز تجربتها في تتبع الفنون المكسيكسية والرسم المكسيكي على الجدران، ومعاناة شعب المكسيك في حياته اليومية، كان منطقيا ان يتفاعل كل ذلك مع تجربتها الفنية الخاصة وهي تنمو. لذا لم تكتب هذه الرواية فورا في فترة المنفى (٤١ - ١٩٤٧) بل احتاجت الى عقدين من الزمان تقريبا، وهي تحتضن هذا العمل (طبقا لما اوضحه مترجم الرواية د. سامي حسين الاحمدي انها صدرت عام ١٩٦٥) حتى نضجت الرواية في بناء فني متكامل، يعكس رؤية شاملة للفن وارتباطه بجماهير الشعب التي تتجاوب معه بتلقائية، اضافة الى وضع حركة الفنان في اطارها الكلي الصحيح، مختتمة رؤيتها بدعوة الافراد الى الصمود، وفتح الطريق امام دول العالم الثالث للاعتماد على الذات، بديلا عن الارتباط بقوة خارجية مستغلة متواطئة مع بعض العناصر السياسية والتجارية بالداخل.

هكذا جاءت هذه الرواية من أخريات انتاجها، حيث توفيت عام ١٩٨٣. □

مواجهة القهر الاجتماعي بالرفض والتحدي

عبد المؤمن شباري
ناقد من المغرب

«الخبز الحافي»
محمد شكري
دار الساقي. لندن ١٩٨٧

■ ترتكز السيرة - الروائية «الخبز الحافي»* لمحمد شكري على شخصية محورية «محمد». هذه الشخصية التي احتلت مركز كثافة القص، وظللت بقية الشخصيات الأخرى، باعتبارها انعكاسات لوعي البطل، مما جعل من منظور السيرة الروائية، يصبح منظورا أحاديا صارما، لا نرى فيه غير شخصية «محمد» يتحدث بضمير المتكلم. فالشخصية الروائية ممتلئة بمجموعة من الرغبات الحياتية، ومهووسة بتحقيقها، الا أن هذه الطموحات تصطدم بمجموعة من المعيقات التي تحول دون تحققها (القهر المجتمعي. والسلطة الأبوية).

إن القهر المجتمعي والبطريركي وما سيترتب عنه من تشويه على شخصية ونفسية البطل، سنجده مهيمنا على فضاء السيرة - الروائية، تقابله مجموعة من الرغبات تتمحور حول التخلص من سلطة المجتمع وكل مؤسساته بما فيها الأسرة الابوية القاهرة، لتأكيد ذاته وتحرير جسده، فالبطل «يعيش معركة الكفاح من أجل البقاء وسط قوانين يحكمها منطق القوة واللذة وبريق الأمل» الشيء الذي جعل من «الخبز الحافي» تنقل الينا تجربة الانهيار في الحياة ومواجهة الفقر والجوع والموت، فالبطل مواجه للجميع، للأسرة والمجتمع مرة واحدة، وفي شروط فقر مدقع. لقد كان يواجه أباه من دون ان يفلسف موقفه لأنه كان في موقف رد فعل طبيعي فيزيقي حتى يتمكن من انقاذ حياته. فالسيرة الروائية تنطلق من خطر المجاعة الزاحف على منطقة الريف، فالطفل «محمد» يهاجر وأسرته هربا من شبح الموت الكاسح، نحو مدينة طنجة. غير أنه في رحلته هاته يكتشف فظاعة القهر المجتمعي، ووحشية العلاقة الأبوية، فالوسط الاجتماعي الذي احتواه على امتداد السيرة - الروائية كان قاسيا ومجحفا في حقه كطفل جدير بحياة سوية. هذا الوسط الذي لم يوفر له أدنى الشروط المادية لطفولته، خاصة حرمانه من حق التمدرس: «أنا لم أهرب قط من المدرسة. إننا جد فقراء والدراسة هناك تكلف بعض المال» (ص ٥٧). كما تجسد القهر الاجتماعي على مستوى حياته العملية في الشغل الذي وجد نفسه مدفوعا اليه بقوة الفقر رغم صغر سنه. هذا الشغل الذي لم ير فيه رغم تعدده وتنوعه سوى الاستغلال البشع والشقاء: «عثر لي ابي عن عمل في معمل آخر. . . في معمل الأجر بخمس وعشرين بسيطة في الأسبوع. ادفع عربة يد مشحونة بالطين أو القرميد، ثماني او تسع ساعات في اليوم، انسخلت راحتاي ودميتا وكنبتا، خشن وجهي بالشمس والغبار واشتد جسمي مثل طبل» (ص ٣٧).

إن هذا الواقع الاجتماعي الذي يعيشه: بل السيرة - الروائية بكل ما يتضمنه من قهر وعسف ليس لتأثيره أية حدود على نفسيته ونموه، بل يمتد ليشمل علاقته بأبيه داخل الاسرة، على اعتبار أن «الاسرة هي المحل البنيوي والايديولوجي لاعادة انتاج جميع الانظمة الاجتماعية التي تقوم على التسلط»[3] فوسطه العائلي يتسم بسلطة ابوية قهرية عليا تنهض على العنف، والاكراه، والطاعة العمياء، حتى أصبح رمزا للاعتداء والاجرام في ذهن «محمد»: «تذكرت كيف لوى أبي عنق أخي، كدت أصرخ، أبي لم يكن يحبه. هو الذي قتله. نعم قتله. . . رأيته لوى عنقه تدفق الدم رأيته يقتله. أبي قتله قاتله الله» (ص ١٢).

إن الأب يريد أن يجعل من البطل «محمد» طفلا خاضعا ومستسلما له ليس فقط من خلال سلطته القمعية الفعلية، بل بقوة الاخلاق والاعراف. والمواضعات السائدة في المجتمع الابوي: «إذا كان هناك من يجب ان تطيعه. فهو أنا. لا أحد الا أنا. الطاعة لي وحدي ما دمت حيا» (ص ٧٨) الشيء الذي جعل من سلطة الأنا الأعلى على صعيد نفسية محمد ليست سوى التمثيل اللاواعي للسلطة الأبوية المشار اليها، بحيث تحولت السلطة الأبوية الى شكل أنا أعلى، أي جزء لا يتجزأ من شخصية محمد المتحركة ديناميكيا وجدليا في المجتمع. الشيء الذي جعل من علاقته بأبيه يغلب عليها التجاذب الوجداني، التذبذب بين التبعية والرضوخ، وبين الرفض والعدوانية الفاترة يحاول فيها الابن المقهور الانتقام بأساليب خفية أو رمزية (قتل الأب على مستوى الخيال في ص ٨٩) مما يخلق ازدواجية في العلاقة، رضوخ ظاهري وعدوانية خفية، ومما يدل على هذه الازدواجية، موقفه المراوغ والكاذب على الأب. «فالانسان المقهور متربص دوما بالمتسلط كي ينال منه كلما استطاع. وبالاسلوب الذي تسمح به الظروف»[4]، ان الوسط العائلي كان مؤثرا بشكل كبير في كيانه النفسي وتشويهه، وبالتالي كانت السلطة المجتمعية والابوية حاسمة ومحددة لمجموعة المسلكيات التي لازمت البطل في كل تحركاته «لأن السلطة تمنع تحرك الجسد خارج اطار قوانينها، وبذلك تشجع تركيز اللذة والمتعة العاطفية بعامة في متاهات الموانع واسرارها وتجعل منها ممنوعة ومرغوبة في آن معا، وعلى هذا فإن السلطة القهرية للمجتمع والأسرة، بالغة التشعب وتسكن غالبا في متاهات بالغة التعقيد، فتحاول ان تسكن بين الانسان وذاته الى ما لا نهاية له. وصدى ذلك على الانسان يبرز على شكل طموحات عميقة ◁

***. محمد شكري: «الخبز الحافي» طبع بالبيضاء ١٩٨٢ على حساب المؤلف لأن كثيرا من الناشرين العرب رفضوا نشره بحجة انه سيمنع في معظم الأقطار العربية، وقد الف شكري هذه السيرة - الروائية سنة ١٩٧٢، وظهرت ترجمتها بالانجليزية سنة ١٩٧٣ والفرنسية سنة ١٩٨٠. ثم صدرت عن دار الساقي بلندن في سنة ١٩٨٧.**

بالوصول الى اشباعات سرية ذات ملامح مازوشية في ردة فعل على السلطة الملاحقة له والمقيدة لحركاته ولفتاته وتنفسه. وهذا ما يسمى بالاشباع الهامشي او الجانبي»[5].

ان سلطة المجتمع والأب القهريتين التي مورست على البطل تركزت على أشياء خارجية (القمع المادي والجسدي ـ ثقل الأعراف والتقاليد التي تكبل حركته) وصولا الى ضبط حركته الداخلية، تمهيدا لترويضه على الخضوع للمعطيات الاجتماعية والعلائقية ولحيثياتها المختلفة، وكان لهذا القهر أثره البليغ على نفسيته ونموه الشخصي. منها الحالات الخاصة في الاضطرابات النفسية التي أصابته، وتجلت في معاناته، في جسده، في شكله وحركته ووجوده، من هذه الحيثيات اصابته بجروح

صعلوك معاصر يبحث عن إنسانيته وعن حياة تسحق في أقبية القمع والارهاب وعبادة السلطة

نرجسية عميقة أصبحت مصدرا لدونية وجوده: «لا شك ان العالم مليء بالغباء، أنا ايضا غبي» (ص ٦١)، ولقد أدت هذه الاضطرابات الى جعل شخصية «محمد» شخصية جانحة[6] والى تضخم الميول السادية لديها، بحيث تتحول الطاقة الجنسية لدى البطل الى عدوانية، تنضم الى عدوانية القهر المجتمعي والابوي. هذه العدوانية المزدوجة تصرف في علاقتها ببقية الشخصيات: «لكن لماذا هذه المشاعر العدوانية نحوه؟ انه حتى الآن طيب معي، عليّ ان اتخلص من هذه المشاعر الشريرة رغم انها تخفف عني ألمي» (ص ١٤٨). ان هذا الواقع بكل مميزاته جعله يدين الآخرين ويضعهم في موضع المتهمين ليبرر اضطهاده لهم وعدوانيته عليهم ليأخذ الفعل الجانح عندها طابع التعويض عن الغبن الذي لحق به[7]. ان السلوك الجانح كما اكد جاك لا كان[8] هو أساس حوار عنيف بالطبع، لكنه على كل حال حوار، محاولة للدخول في علاقة مع الآخر من خلال العنف الجسدي أو المادي. يحاول الجانح ان ينتزع من الآخر اعترافاً به ككائن ذي قيمة، وليس المهم ان تكون هذه القيمة سلبية أو ايجابية، بل المهم هو الاعتراف بوجود الجانح (إذا لم يحبوني ويحترموني، فبيخافوا مني على الأقل، بذلك يحس ان موجود، وبدونه يجابه خطر العدم (اللاوجود). فسلوك «محمد» هو حوار مع العالم (المحيط والوسط الذي يعيش فيه). غير انه لم يتمكن من الوصول الى اثبات ذاته فلجأ الى العدوانية والمغامرة، فالطفل الذي يحكي لنا منذ بداية السيرة ـ الروائية الى ان يصبح مراهقا وتعارك ويدخل السجن ويقرر ان يتعلم القراءة والكتابة، يبدو ذاتا واحدة بالرغم من المواقف والتجارب.

ومصدر الوحدة، ذلك التحدي الذي يدفع الذات الى التمرد والمغامرة والمواجهة. دائما يتحدى، دائما يستجيب لفضوله ولا يتردد في خوض المغامرة، يتعدى كل ما يحول بينه وبين اثبات ذاته، وتوطيد معرفته بالحياة. ان هذا الواقع الذي عاشه «محمد» لما يشمله من قيم وسلوك واخلاق متناقضة تحكم بآلياته وقوانينه الموضوعية في تشكل وصياغة وعيه الفردي، وحدد القاعدة السلوكية لممارسته، اضافة الى الرحلة الجغرافية المتعددة التي كان مدفوعا اليها لاسباب اجتماعية قهرية، راكمت في وعيه وحياته مجموعة من التجارب الحياتية جعلته بين رغبة قوية في الخلاص من واقع القهر من خلال التمرد، وأمل كبير في تصريف مخزون طاقته، لذلك «اصبح يحس يوما عن آخر، بالضرورة العقلية لبناء حياة مستقلة متشردة عنوانها المقاومة والتحدي»[9] فانفجرّت فيه الرغبات، ونعني بها كل ما له علاقة مباشرة بتمرده على القيود، وتحول دون اثبات ذاته وتحقيق وجوده المتوازن على الصعيد الوجودي.

ففي الوقت الذي يعلن فيه رفضه للقهر فإنه يعلن فيه رفضه لمجموعة من الهياكل التي تقوم على التركيع والتدجين:

١ـ العلاقات الاجتماعية التي تعيد انتاج مختلف رموز التفاوت الاجتماعي، والفرص اللامتكافئة، والتي اكتشف فيها الاستغلال، واستخلص مشروعية السرقة: «سأسرق كل من يستغلني حتى لو كان أبي وأمي، هكذا صرت اعتبر السرقة حلالاً مع أولاد الحرام». (ص ٢٨). ان السرقة كما كان يمارسها رد دفاعي وحيوي عن ذلك الحرمان، الذي يعانيه في الشغل، وتتحول من فعل عابر الى اسلوب اساسي في الاشباع والى الدفاع عن حقه في الوجود والسيطرة على الواقع. انه التحدي الممارس عليه، لذلك فطموحه الأساسي هو تأكيد ذاته، ومقاومة القهر، لطمس كل معالم الضعف والوهن التي من شأنها ان ترجعه الى حالة الصفر ولحظة التناسي واللامبالاة التي يقابله بها المجتمع.

٢ـ المؤسسة العائلية التي كان يعتمد فيها الأب لتنشئته على القمع الجسدي وعلى تقاليد من الطاعة العمياء، المبالغ فيها، وقيم ثقافية مهترئة، لهذا نجد «محمد» يتحدى السلطة الأبوية في الاسرة، لاعادة شيء من الاعتبار الى الذات، وكمخرج ممكن من الأزمة الوجودية التي يعيشها داخل الاسرة، هذا ما جعله يقول: «اتمنى ان يعثر ابي على ذلك الجندي الواشي ويقتله حتى يطول غيابه، مرة اخرى ان يقتل احدهما الآخر، هذا ما اتمناه. احب غيابه حيا أو ميتا... عاد حزينا في المساء... لأنه لم يعثر على غريمه. وأنا حزين لأنه عاد» (ص ٢٤).

ان التخلص من الأب عن طريق التمني، هو طموح للتخلص من السلطة الأبوية، والتي تجتمع فيها صفات الشر والقمع المعنوي والجنسي، والذي ارتبط في ذهن البطل بالاجرام والقتل (قتل الأخ) وبالاعتداء على الأم، والفراغ (عطالته عن العمل) أي بكل ما يشجعه موضوعياً ونفسياً على التخلص منه، ففي جميع الأحوال كان حاسما بمعنيين: في تشويه نفسيته، وفي تشكيل وعيه

بالخصوص على ضرورة سلك طريق مستقل لنموه الفردي بعيدا عن الإكراه. غير ان انفلاته من مخالب القهر الابوي لم يتم الا بهروبه من المنزل، اي باندفاعه نحو الحياة ضدا على القيود التي كانت تكبله، بعد ان استقر به الحال لايام قليلة في تطوان، تمكن فيها من ارضاء بعض نزواته بالسرقة تارة، وممارسة الجنس مع العاهرات تارة أخرى، وبالضياع المتواصل دائما، فالتشرد الذي جاء كاختيار ذاتي (لتحقيق مجموعة من الرغبات المكبوتة) وموضوعي في نفس الآن (تحت ضغط القهر الابوي الذي يعيشه) «هو المقدمة العامة التي قادته الى بناء شخصيته الفردية كمتشرد»[10] «انها مغامرة تجعلني اشعر برجولتي وانا في السابعة عشر من عمري» (ص ١٤٧)، وتكتسب المغامرة هنا شيئا من اعادة الاعتبار الى الذات واحساسها بقدرتها وسيطرتها على طرفها الوجودي، وتحرير جسده، وجعله في حالة اشباع جنسي تام، لذلك تحول جسد البطل الى قطب محرك وطاقة فاعلة في السيرة ـ الروائية. ان الجسد يبحث عن حالة الارتواء والاشباع القصوى التي تسمح بالانطلاق، والتوحد بالعالم. غير ان هذا التزاوج بين البطل والجسد يعني التخلص من أصناف الكبت المترسب في لاوعيه، بسبب التربية التي تلقها والبنية الذهنية التقليدية السائدة في المجتمع الأبوي، والتي تكبح جماح رغباته الذاتية.

ان رغبات بطل الخبز الحافي تشكل وحدة منسجمة تأخذ الصفة الوجودية له، لعالم يسبب له المعاناة وكانت هذه الرغبات تصطدم بعقبات ذات صفة انطولوجية (الاسرة كمؤسسة ـ المجتمع كعلاقات) جابهها البطل بفعل انطولوجي، لهذا نجد الرحلات والتنقلات بين المدن ملازمة لمحمد (الهجرة من الريف الى الطنجة ثم الى العرائش بحثا عن التعلم)[11] فالرحلة ليست رحلة تعرف، بل رحلة بحث عن خلاص، رحلة لتحرير انسانيته وتأكيد ذاتيته وجسده. يتطلع القاريء عبر هذه الرحلة، على عالم البطل المظلم الذي ليس فيه غير الحشيش، والسرقة، والخمر، والجنس والتهريب.

غير ان الثابت في هذه المدن رغم تعددها، أو الحقيقة الاطارية للفضاء الروائي، والتي احتوت الحركية الطليقة للبطل، هي الشارع والمقهى والماخور، لأنها «فضاء محرر من رقابة التصورات الاجتماعية المرائية ومن ثنائية القيم والسلوك»[12] بحيث يمارس ذاته ويحقق ظهوره على مستوى هذه الحقيقة الاطارية للفضاء (المقهى ـ الشارع ـ الماخور) بقساوة لطمس كل معالم الضعف والانهيار الذي يبخس من وجوده.

ان المدينة تختزل الى مستوى هذا الحيز (المقهى ـ الشارع) والقاريء لا يعرف الا تجول البطل في شوارعها ومقاهيها. فالشارع هو المحال الوحيد لتحركه كمتشرد، ومصدر لموارده المادية، والمقهى هي الاطار المكاني الذي يحتوي البطل في علاقته بالمتشردين.

أما الماخور، وهو القطب الأساسي في الفضاء، وطاقة محركة وفاعلة في السيرة ـ الروائية. انه مكان للاستقرار الليلي، وبؤرة لتحرير الجسد من خلال ممارسة الجنس،

وشرب الخمر، وتناول المخدرات، كما يشكل مصدرا للدفء بجانب العاهرات، الذي طالما افتقده في وسطه الأسري. فالماخور يوحي بالمتعة، وبما يناقض المحرمات، فهو صورة للاوعي في حالته الرافضة للتقاليد والمواضعات، ومركز لاسترجاع الثقة بالذات، وتدعيم حضور الأنا المغيبة والهامشية على مستوى العلاقات الاجتماعية السائدة داخل المجتمع. لذا ستكون مواجهته العنيفة للقهر من خلال التحدي، والتمرد على التسلط بكل تلاوينه عبر السرقة والتهريب اللذين يتحولان من افعال عابرة الى اسلوب اساسي في اشباع الرغبات وتحقيق التوازن على مستوى كيانه النفسي والوجودي. وبالتالي يتحول هذا العمل في حياته من فعل ذي معنى ايجابي الى نمط من الوجود. ويتميز هذا النمط بالاصطدام بمعايير المجتمع، ويؤدي الى تحول الشخصية الى الدفاع الاضطهادي بدل التفاعل العلائقي. بهذا تصبح السرقة والتهريب الوسيلة الوحيدة الاساسية والسهلة لتلبية الرغبات والانفلات من الانصياع للنظام، وفي هذه الحالة تتلاشى الفروق بين النشاط المشروع، والنشاط غير المشروع، وبالتالي العيش على مستوى مبدأ اللذة.

ان هذا العمل سيصبح في نظر البطل الحل الوحيد للصعوبات الحياتية، وردا دفاعيا ضد القلق الناتج عن ذلك القهر ووضعية الحرمان والاحباط. غير انه لا يلبث حتى يجد نفسه في دوامة القهر من جديد.

إن أزمة الشخصية المحورية، في السيرة الروائية ترجع ازدواج اغترابه الذي ينعكس أولا في صورتين متعارضتين. هما التباين بين الداخل والخارج، أي بين الرغبات التي يستبطنها البطل، وبين الواقع بقوانينه ونظمه وعلاقاته التي تحول دون تحقق تلك الرغبات، فيلجأ الى الاسترجاع الزمني والمونولوج الداخلي كي يفصل الصورة الداخلية. في حين تنعكس صورته الخارجية من خلال السرد، وحركة الاحداث والحوار المتبادل بين البطل والشخصيات الأخرى، ويهيمن حضور البطل على السيرة ـ الروائية، من خلال استخدام الكاتب صيغة المتكلم فتنبع الأحداث وترتد اليه في حين ينعكس العالم على مرآة الذات. ويبدو ثانيا في اغتراب البطل عن الجماعة بحيث نجده لا يتواصل ولو مع عامل واحد في اثناء اشتغاله في المعامل التي مر منها، وبالتالي ففرديته ومحدودية تواصله في واقع الأمر هي أساس مشكلته. اذ ان انغلاقه في دائرة الذات تؤدي به الى انتفاء الوجود المستقل للاشياء والاشخاص. انه مثل دون كيشوت يتطلع إلى قيم مبهمة في مواجهة تهاوي المثل في الحياة الحقيقية. فإدراكه لاستحالة تحقيق رغباته الداخلية يضاعف من تشبثه بذاتيته التي تحول بدورها دون دخوله في علاقة ايجابية مع العالم. ان قدرة «محمد» الداخلية تسوقه الى اخفاق محتوم وإحباط نهائي. بهذا يكون البطل حرجا بين الذات المنشطرة، والخارج المتناقض معها، لكنه لا يلبث ان يتبدد ايمانه في كل القيم التي كانت تتصدر خطابه الرغائبي، وينهار عالمه الذي كان يتطلع اليه ويكشف في قسوة عن عزلته ووحدته المخيفة.

وعلى الرغم مما يقال عن «الخبز الحافي» لمحمد شكري، فإن السيرة كما يقول محمد برادة تنقل الينا صوت شخص كان في عداد المعدومين ثم بعث فجأة حاملا شهادة عن أناس، وحقبة هي الأخرى بالنسبة الينا مدفونة تحت ركام الخطابات التاريخية التعميمية، وفي ثنايا الذاكرات الفردية، لبعض من عايشوا تلك الفترة من موقف مغاير لمحمد شكري، كما تقدم لنا التاريخ من خلال الأجساد: جسد المهمشين والمهمشات... انهم صفحات من التاريخ المخبوء في مجتمعنا. التاريخ الذي يتواطأ الجميع على اخفائه ونسيانه. التأريخ الذي يقصى الى لاوعي المجتمع بالرغم من أنه منغرس في ثنايا الجسد الاجتماعي قبل الاستعمار، وفي أثنائه وبعده.

ففي تجربة محمد شكري ما يدهش كما يقول الياس خوري: إنه صعلوك معاصر، يبحث عن انسانيته التي يشوهها الزمن العربي. يبحث عن الحياة التي تسحق في أقبية القمع والارهاب، والموت، وعبادة السلطة. □

١. محمد برادة: «الخبز الحافي» قراءة في سيرة الذوات المغيبة. الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي عدد ٤٣ غشت ١٩٨٤.
٢. محمد برادة: المرجع السابق نفسه.
٣. وليام رايش: «الثورة الجنسية» ت محمد عيتاني. دار العودة. بيروت. سنة ١٩٧٢. ص ٢١٠.
٤. مصطفى حجازي: «سيكولوجية الانسان المقهور» معهد الانماء العربي ط ٢. بيروت. ١٩٨٠ ص ٤٢.
٥. M. Foucault: La volonte du savoir. Gallimard. Paris 1976 P.P 50–67
٦. نريد التأكد هنا على ان شخصية البطل «محمد» شخصية جانحة، وليس عصابية كما اعتقد الناقد الياس خوري في دراسة الخبز الحافي (الكتابة في الجسد الحي) المنشورة في جريدة «البلاغ المغربي» نقلا عن «السفير» اللبنانية، عدد ٧١. نوفمبر ١٩٨٣. وللمزيد من التفصيل في الفرق بين العصابي والجانح يمكن الرجوع الى كتاب «الأحداث الجانحون» لمصطفى حجازي ص ٢١ وما بعدها.
٧. مصطفى حجازي: «الأحداث الجانحون» دار الطليعة. ط ٢. بيروت. ١٩٨١.
٨. J. Lacan: Actes du 2em Congres International de Crimenologie Tome 1 Paris P.U.F. 1951
٩. عبد القادر الشاوي: «سلطة الواقعية» منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ط ١. ١٩٨١. ص ٢٩٢.
١٠. عبد القادر الشاوي:
١١. المرجع السابق نفسه.
١٢. محمد برادة: مرجع سبق ذكره.

صدر حديثاً:

في مطبخ الخليفة
العصر الذهبي للمائدة العربية
٤٤ طريقة مصورة لاعداد المأكولات

ديفيد وينز

كتاب يحتوي مختارات لوجبات غذائية عربية يعود تاريخها الى القرن الثامن الميلادي في فترة ازدهار الحضارة العربية في العصر العباسي. وقد انتقيت لكونها تتناسب من حيث مذاقها وملاءمة عناصرها لطبيعة هذا العصر.

◇ الكتاب في طبعتين عربية وانكليزية

Medieval Arab Cooking for the Modern Gourmet — David Waines

العصر الذهبي للمائدة العربية — ديفيد وينز

١٢٠ صفحة بالألوان ● ١٤ جنيهاً استرلينياً



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905

وصل حديثاً

«مفاصل الكوميديا»

عبد النور الهنداوي

شعر

إصدار شخصي ـ دمشق ١٩٨٩

■ لعل المشكلات التي تعاني منها قصيدة عبد النور هنداوي، ليست مشكلات قصيدته وحده، فهي مشكلات يعاني منها النتاج الشعري السوري الحديث عموما الذي طالعتنا به الثمانينات. وتحديداً، هي مشكلات برزت في شعر الشعراء الذين ظهروا في أواخر الثمانينات، وأثروا في الأصوات التي ظهرت لاحقا، ومنها صوت عبد النور الهنداوي. وأقصد بها الأصوات التي كتبت قصيدة النثر. وظهر نتاجها في حينه بصفته نتاجاً شعرياً شخصياً، يعكس تجارب شخصية، شعرية ورؤيوية، ويطرح سؤالا يواجه من جملة ما يواجهه السؤال الشعري الذي ميّز الشعر السوري في السبعينات، وربما السؤال الشعري العربي عموماً.

ترث قصيدة عبد النور الهنداوي مفردات، وعالم ومخيلة وأسئلة هذا الشعر الجديد الذي شق له عدد من الشعراء السوريين الجدد (الماغوطيون البريفيريون) على حد توصيف بعض النقد. وهم شعراء كانوا، أو كان أغلبهم قد كتب القصيدة المفعلة وانتقل الى كتابة القصيدة الأجد: «قصيدة النثر». وترث الى هذا المشكلات الشعرية التي لم يكن هؤلاء قد حلّوها، كل على طريقته في ما بعد. ترثها كما هي، قبل الاضافات المهمة التي قدمها هؤلاء لاحقاً، اسهاماً منهم في حلّها.

ولعل من الضروري التوقف عند المميزات التي أتاحتها للقصيدة النقلة التي أحدثها الشعراء الفاتحون الرواد الجدد المحولون لطريق الشعر، بعدما تهدمت طريقه، ولم تعد سالكة بفعل الاحتدام المرير الذي عرفه الشعر السوري المفعّل الضارب عرض الحائط بالمنجز الحديث، المتقهقر باللغة وراءاً، ليمزج في الموضوع بين السياسي والوجداني، وفي اللغة الشعرية بين الهذيان والبوح، وبين تهافت التدوير، وما يتيحه من هلوسة، والنططة البطولية في الجملة القصيرة ذات المفردات المباشرة السهلة، السطحية، السريعة، المتأتية عن الوعي المسيطر على النص الداخل عليه، الكاذب على الشعر. وليمزج في المخيلة، بين معميات يسميها الرؤيا، وتخبط في الملاحظة، يسميه الرؤية..

ولا ينجو من هذا التوصيف من الشعر السبعيني غير شاعرين مقتدرين هما فايز خضور (لو اعتبرناه سبعينياً) ولو اخذنا اصلاً بهذا التقسيم المجحف للشعر على عقود، وعبد القادر الحصني. وجزئياً شاعر ثالث هو بندر عبد الحميد في مجموعته الأولى «كالغزالة كصوت الماء والريح». ١٩٧٥

على هذه الخلفية، العامة، غير المركزة من الملاحظات، نقرأ «مفاصل الكوميديا» وهي المجموعة الثانية للشاعر بعد مجموعة أولى: «في البحث عن قبضة ماء.. في البحث عن طفولة» لم يقيض لي مطالعتها. وبالتالي لا يمكن الحكم على المنجز الجديد للشاعر استناداً الى منجزه الأول.

في «مفاصل الكوميديا» قصيدة تنزع الى أن تكون فوضوية. وهي قصيدة يتداخل فيها السرد بالروي بالبوح بالوصف ليؤلف الحكائي ويتجلى نزوع شاعرها الى اصطياد فراشات الغرابة، صوراً وأفكاراً وكلاماً وعبارات، ولكنه أحياناً ما يصطاد بعوضاً. وإذا كان من انطباع أول تمنحنا إياه قصيدة الهنداوي، فهو يفيد بأن الشاعر يملك مخيلة غنية، واننا بصدد ورشة نشطة وشاعر متدفق، وقادر على التقاط اليومي، واختراق النبض السرّي للأشياء، وإعادة تأليف ابتكارات للاتيان بالمدهش والغرائبي والساحر من القول وصوغه:

«مقصّ الملاهي»، «زفاف الزرائب»، «زورق الذبيحة»، «نسيم الاعصاب»، «أيام ترجّ»، «قذف الكواكب على المارة»، «الحروب الممزوجة بالتفاح»، «ألهة تلعب الشطرنج بالجثث»، «الجبال المتحركة» «دخلتُ لاقبّل الرخام» «إنها الجلجلة على الطاولة»، الخ...

هذه عينات من تراكيب وصور وأفعال في قصيدة الشاعر التي يتداخل فيها السياسي بالشخصي، باليومي، بالأزلي، بالأبدي، بالمستقبلي، بالماضوي... تتداخل أزمان في زمن، لا تؤلف طبقاته وإنما عشوائيته، ويتحول عمل المخيلة الى رغبتها ونزوعها ومقاصدها التي غالباً ما تصطدم بمنطق القصيدة، من حيث هي شعر في مبنى، فالرغبة في إطالة الأمد، في نسل المشهد من المشهد أو تكديس المشهد الى المشهد، تفوت الفرصة على التماعات المخيلة وتدمر صفاء تحقق من جراء صورة أو مقطع يؤلف اجزاءاً تتكامل لتشكل مشهداً، بعبارة أو صورة، أو كلمة، تكسر ذلك الانسجام، وغالباً، ما يكون الاستطراد سبباً في هلاك التماعات قصيدته فهو لا يكتفي، ولذلك فهو لا يكلّ عن قتل أجمل ما لديه، بتلك القصيدة في إطالة أمد التداعي أو التصور، مما يجعل قصيدته تنتشر افقياً، ويجعل التلقائي ضحية القصدي، ويهدد مخيلة طليقة وذكية وحيوية بالتبدد أيضا ان بعض طلاقة الكلام ينبني على المجازفة مما يؤدي بجملة الاداء الى مجانية لافتة، وإلى استعراضية توظف ثقافة الشاعر في لعب يخرج بالأداء من الشعر ويسلمه لنثرية مفرطة.

وكأني بالشاعر كان صوت حالته، صوت وعيه لحالته، أقصد صوت غبطته بمخيلته عندما كتب:

«هذا الاتساع الكبير للمخيلة

وهي تبحث عن أصابعها الملوثة بتساقط الصعاليك

بانهيار

هذه

المخيلة»

و:

«يا /أيتها/ الأصابع/ لا/ تكتبي/ مذكرات جنرال/ الخشب/ وهذا/ التوزع المدهش/ لهذه الأعماق».

إن دهشة الشاعر بمخيلته وأفعالها تتحقق له، أكثر مما تتحقق لنا. ولعل إفراطه في الدهشة هو من بين الأسباب البارزة التي شغلته عن حاجة قصيدته إلى تأمله وإلى عمل جدي في التقطير والتشذيب والتركيز، وإلى كثير من التأني، قبل قطع الصلة بها، قبل إعدامها في كتاب.

ولعل سمة بارزة في هذه الكتابة هي ذاك المجرى الهذياني الذي لا يستره ساتر، ولا يفضي إلى مصب يتسع له. فالشاعر يطلق لاوعيه الى مدى يحقق هذياناً مضروباً بنمطية تشكك به، فالمشاغل الشعرية بموضوعاتها ووسائط تحققها، والزوايا التي تتعدد فيها، كلها تبدو طرقت الى الحدّ الذي لا يجعل منها اكتشافاً شاملاً متكاملاً، وإنما مكتشفات صغيرة للشاعر، في «مكتشف كبير» ليس له. فلا يظلّ للشاعر من قصيدته سوى الجزئي الذي تحقق له من جرّاء تفكيك بسيط في جسم كبير، وإعادة تركيب، فالغور الذي يقطف منه الشاعر مرئياته، غور سبق اكتشافه. واللغة التي يؤدي بها صوغه الشعري تكاد تخلو من الأسرار الخاصة. وفي لحظة يخيل إلينا معها أننا نتتبع الشاعر وهو يصوغ السخرية ـ هذا العنصر البارز في القصيدة الحديثة ـ إذا بنا نعثر على الهزء والتهور، ما يكشف عن اعتقاد لدى الشاعر يرى في الفكاهي ـ الكاريكاتوري معادلا للساخر.. وهذا اعتقاد يضرب قصيدة النثر السورية الحديثة ويستشري فيها، ومصدره غالباً هو الماغوط الذي أعطت قصيدته الفكاهة السوداء مكانة بارزة في شعره ومنه انتقل هذا الفايروس الى شعر الشباب وقصائدهم، وبات شغلها الشاغل فنجح فيه شاعر وأخفق شاعر، وليست هنا مشكلة القصيدة السورية الجديدة، ومنها قصيدة الهنداوي وإنما تكمن في خلوّها الفادح من العناصر التي توفر لها البعد الساخر في معناه العميق وبالتالي فإن الهنداوي وغيره من الشعراء الجدد ظلّوا أسرى الفكاهة السوداء التي أنجزها الماغوط، فلم يطوروا فيها تطويراً أساسياً، ولم يميلوا بها نحو تجليات أعمق بالمعنى الذي أسلفت. وليس المسبب في ذلك أن هؤلاء الشعراء ينهجون منهج التقليد في هذا الجانب، وإنما لأن متطلبات «القصيدة اليومية» بالمعنى الذي تم انجازه، حتى الآن، في سورية لا يمكن ان تسمح بمثل هذا التحول.

إنّ الهنداوي وغيره من الشعراء المجايلين له سوف يجدون أنفسهم مطالبين بإعادة النظر في منجزهم الشعري برمته للاجابة عن أخطر سؤال يواجه قصيدة النثر في سورية ومفاده «هل لهذا التماثل والتشابه المرعب في قصائدكم من سبيل الى تجاوزه؟ وهل من سبيل لولادة «قصيد نثر» جديدة تحقق لشاعرها صوته الخاص المميز وموقعه المختلف ورؤيته المطبوعة بطابعها الخاص. وهو ما كان أساساً، بعض اسباب ظهور «قصيدة النثر»؟

يقع كتاب «مفاصل الكوميديا» في ٢٢٠ صفحة من القطع الصغير. ويضم ١٦ قصيدة امتازت بالطول. □

نادر ســــرور

«كتاب الموتى الفرعوني»

نصوص قديمة

ترجمها عن الهيروغليفية والس بدج

وعن الانكليزية د. فيليب عطية

منشورات مكتبة مدبولي. القاهرة ١٩٨٨

■ أخيراً صدر هذا الكتاب بالعربية، ليقرأه المصريون الجدد أولاً، والعرب المهتمون بالمصريات القديمة. وكان هذا الكتاب المترجم عن الهيروغليفية على يدي السير والس بدج قد صدر بالانكليزية في العام ١٨٩٥. ومنذ ذلك التاريخ ظهرت في بريطانيا طبعات متلاحقة للكتاب، جاءت كل منها مزودة بجديد على مستوى البحث والشروح في المقدمة والهوامش.

وإذا كانت الطبعات الانكليزية للكتاب قد امتازت في كل مرة بمقدمات وافية تضع الكتاب في إطاره التاريخي والعلمي والادبي، ميسّرة لقارىء الانكليزية رحلته مع الكتاب، فإن ما افتقرت اليه الطبعة العربية هو المقدمة، فقد اكتفى مترجمه د. فيليب عطية بتقديم لا يزيد عدد سطوره على الثلاثين. اضافة الى عشرين صفحة تحت عنوان حاشية ختامية وبالتالي لم يستفد من الدراسات والملاحظات الكثيرة التي وضعت حول الكتاب، والتي كان من شأنها ان تشكل مادة أولى لمقدمة وافية يضعها هو أو غيره لهذه الطبعة الأولى في العربية لأهمّ كتاب قدمته الحضارة الفرعونية. يشتمل على فلسفتها حول فكرة الموت، والتي لها أكبر الأثر في التكوين النفسي للانسان المصري، وفي سلوكه الاجتماعي والحضاري.

وعلى الرغم من هذه الملاحظة، فإن الكتاب الذي تأخر صدوره بالعربية قرناً، بلا مبررات حقيقية إلّا التقاعس والإهمال، لا بد من أن يكون حدثاً مؤثراً ومهماً، ويمكن ان يلعب دوراً مفيداً في ثقافة القاريء العربي المهتم.

يتألف كتاب الموتى في طبعته العربية هذه من عشرة أقسام.

(تقديم)، (ترانيم المقدمة)، (المحاكمة)، (فصول الظهور في النهار)، (ترتيب الفصول طبقاً لبردية آني)، (فصول كتاب الموتى)، (الحواشي)، (حاشية ختامية)، (المراجع)، (الصور الأصلية للوحات البردية).

وفي الاساس يتألف كتاب الموتى من نقوش ولوحات تبين كيفية تنظيم الشعائر الجنائزية المصرية القديمة وفق الفلسفة التي ترى في الميت نائماً، سيجري بعثه لاحقاً الى حياة أخرى، هناك تصورات عنها. دقيقة.

يقع الكتاب في ثلاثمائة صفحة من القطع الكبير، وتتميز الصور الملحقة بالكتاب بطباعة سيئة للغاية. □

«منتهى الهدوء»

قصص

شريفة الشملان

منشورات نادي القصة السعودي

الرياض ١٩٨٩

■ أول ما يلفت في كتابة شريفة الشملان هي البراءة، براءة الخاطر، ثم تلقائية القصد وسذاجة المعالجة غالباً.

فالقصة لشريفة هي الحكاية. هي في أحسن الأحوال القصة ذات البناء والحبكة والعقدة كما عرفناها مع نتاج أوائل القصاصين العرب في ثلاثينات هذا القرن، والفرق الأساسي بينهما يكمن في ركة اللغة في قصص الشملان وزجالتها في تلك القصص.

ولا يشذ عن هذا المعنى من قصص مجموعتها إلّا واحدة، لا أدري إن كان في وسعنا أو في وسع الكاتبة تسميتها قصة، فهي أقرب الى اللوحة، الى المشهد. وأعني بها: «الموتى يقرأون الأفكار» وهي في ما قامت عليه من تخيل واعتقاد وقصد تخالف القصص الأخيرة. ففي هذه القصة يتحرك ميت ليدافع عن كرامة جسده بإزاء مغسّلة حاولت الاساءة الى هذا الجسد. إنها فكرة فانتازية بكل المقاييس، وإن لم تكن معالجتها كذلك، ولكنها تبقى سابقة في مستوى المتخيل لدى كل قصص المجموعة، ونافرة بينها غريبة عليها. واذا ما تبينا الاسهاب في القصص الأخرى، والاطالة المتعمدة في حبك الحدث أحياناً في أغلب القصص، والقصر في لوحة «الموتى يقرأون الافكار» بل والابتسار أيضاً فإن هذا الأمر يجعلنا نعتقد ان هذه اللوحة ليست إلّا عملاً عرضياً بالنسبة الى الكاتبة رغم أنه يكاد يكون الأكثر دلالة وايحاء على عمل المخيلة لدى كاتب.. وبدون ذلك، يتحول الكاتب الى راوية. الى شيء من «عرض حالجي».. كما حصل لشريفة في أغلب الحالات.. فهي تخبر وتصف.. تؤلف الخبر ووصفه، أكثر منها تقص في سياق من المعالجة التي يحشد بها الكاتب كل أدواته الفنية والمعرفية المطلوبة.

ليس لدى شريفة أي وقت تضيعه في الانشاء، فالوصف لديها لا يتحول الى إنشاء، وإنما هو موظف توظيفاً دقيقاً في خدمة الحدث، والحدث موظف في خدمة المعنى، الذي غالباً ما يكون لدى شريفة عبارة عن فكرة. كما هو الحال في قصة «الجوع والحرام» وهي من بين أفضل قصص المجموعة. ففي هذه القصة تطرح الكاتبة فكرة شديدة الجرأة (على مجتمع كالمجتمع السعودي): «السرقة من أجل كفاية جوع الجائع» إن قصتها في صفحاتها الأربع مكرّسة منذ سطورها الأولى لاحداث شق في وعي قارئها ليتقبل من هذا الشق فكرة ان الحرام ليس هو السرقة، وإنما هو الجوع، وخصوصا جوع الاطفال وإذا لم يكن من السرقة بدٌّ لاسكات هذا الجوع، أي لابطال هذا الحرام، فلا بد من السرقة. بل وهي ضرورية وتفي بالحاجة بل وتكاد تكون كما طرحتها شريفة الشملان في قصتها «سرقة مقدسة». ومفهوم، لنا، ربما، أن السرقة هي شكل بدائي من اشكال التمرد على واقع يفتقر فيه الانسان إلى العدالة.

في قصة أخرى «نوال» تعطينا الكاتبة درساً في عدائها لشخصيات قصتها والغريب أن شخصيات هذه القصة هن نساء غالباً، فهي لا تكتشف في سجينات مجرمات دخلت عليهن سجينة بريئة اتهمت بقتل ابنتها، لا تجد في تيك السجينات أكثر مما يرى مخرج سينمائي مصري كحسن الامام الى سجيناته في مشهد الدقائق الخمس في سجن النساء. مجرمات سحاقيات ينتظرن ضحية، يستثمرن خوفها في اشباع غرائزهن المجرمة، وعلى رأسها الغريزة الجنسية.

ولهذا فإن هؤلاء السحاقيات في قصة شريفة شملان يستقبلن بطلة القصة بفعل واحد هو تعريتها من ملابسها. والطريف ان التعبيرات المستعملة في القصة على لسان السجينات جاءت باللهجة المصرية: (القمر مكسوف ليه.. كلنا في الهوا سوا). وفي المحصلة فإن هذه القصة تكشف عن مستوى ركيك من الوعي لدى الكاتبة. صحيح انها تفلح في اقامة اشكالية الفرد ـ المجتمع من خلال المرأة البريئة التي ماتت ابنتها بسبب ضربة شمس، وبين السلطة التي تعتقلها بتهمة القتل، وتزج بها في أتون كبيرين: ألم موت الابنة، وألم اتهامها بقتلها. ولكن هذه الاشكالية ولدت منقوصة القيمة لأن الكاتبة تكتفي بالروي من دون ان تعمق المعنى الذي افلحت في اصطياده، من دون ان تنفذ الى جوهر الاشكالية التي وضعت يدها عليها. غربة الفرد عن القانون العام الذي ينظم له بؤسه، بل والذي يذهب الى حد معاداته عداء مدمراً.

في قصص أخرى نتعرف على جوانب أخرى من الوعي الفني للكاتبة، وتفكيرها القصصي. انها تكتب قصة يمكن ان تُروى، تُدخل عليها بعض الصوغ الذي يعكس قليلا من الحكائي، لصالح الحالة.. والتصور والمونولوج الداخلي. لكن الغرائب والاعاجيب هي التي تسود الموقف الفني في هذه القصص. فكما ان الكاتبة جعلت المرأة تتهم بقتل ابنتها على نحو غرائبي في قصة «نوال»، لتبين فداحة الهوة بين السلطة والفرد ـ ربما من دون وعي كامل بالامر من قبل الكاتبة ـ فإنها من أجل أن تركّب فكرة عن الرجل في صوغ مناسب، تلجأ الى احداث جملة من البلبلة في النص، كتابة وحدثا ومعنى كما هو الحال في قصة «أحمر شفاه» حيث يوم الزواج لبطلة القصة مماثل ليوم الموت. وهذا أمر قد يكون غاية في الطبيعية على اعتبار ان البطلة تساق الى الزواج سوق تخالف رغبتها.

يقع الكتاب في ١٠٦ صفحات ويضم ١٥ قصة، ومقدمة □

ذاكرة وعلامات

يا د. غالي شكري: نحن ندفع الثمن

محيي الدين صبحي

■ يبدو أن للموت حضوراً خاصاً في نفس الصديق الدكتور غالي شكري. فحين توفي الرئيس جمال عبد الناصر فوجيء د. غالي بفجيعة الجماهير في مصر والوطن العربي بحيث كتب مذعوراً: «هل نحن شعب يحب الموت ويقدسه الى الدرجة التي تجعلنا نبكي اليوم على من كنا نرى فيهم بالأمس جلادين وحكاماً متعسفين؟» - ليس هكذا بالحرف لكن وقع الجملة ما زال في ذاكرتي. وقد استيقظ السؤال في نفسي حين قرأت مقال د. غالي شكري «المسيحيون والعروبة: من يدفع الثمن؟» وفيه يعلق الكاتب على اسلام ميشيل عفلق قبل وفاته متسائلا بذعر: «هل مات الأستاذ بعد ان أكمل دينه القومي؟ هل غادرنا ميشيل عفلق وهو يقول للمسيحيين العرب: لستم عرباً حتى تسلموا؟»

السؤال، في ظاهره، مشروع لو كان حول رجل قصر حياته على التفكير في الأمور اللاهوتية - الحضارية. لكنه سؤال لا يطرح عن ميشيل عفلق بعد ان قيمه د. غالي مرتين:

١- «عندما يصبح ممكناً للمسيحي أن يكون على رأس حزب قومي، بل وحركة قومية، فإن هذا الحزب وهذه القومية لا يتعارضان مع الدين حقاً ولكنهما لا يشترطانه للمواطنة».

ثم غلا د. غالي في تقويمه للرجل فأفرده علماً على مرحلة ورمزاً لفكرة مؤثرة:

٢- «أما ميشيل عفلق فهو الرمز الوحيد الذي يجمع بين الفكر والفعل التاريخيين على اتساع الحركة القومية العربية المعاصرة... انه بشخصه وفكره وسلوكه وتأثيره العريض هو العربي المسيحي الذي يدخل الاسلام في صلب تكوينه من دون تصادم» آه.

والحقيقة ان الاسلام - كتراث ثقافي - يدخل، بدرجة أو أخرى في صلب تكوين كل مسيحي على شيء من الوعي القومي فقد حكم فارس الخوري سورية رئيساً لوزرائها ووزيراً مزمناً لعدة عقود، ومعه قيادات مسيحية عديدة، لم يكن الناس يهتمون إلا لانتماءاتها السياسية، أما قضايا الدين والمنشأ فهي ظاهرة حديثة منذ منتصف السبعينات، وبالتالي فميشيل عفلق ليس «الرمز الوحيد الذي يجمع بين الفكر والفعل التاريخيين، على اتساع الحركة القومية». وكنا نتمنى للرجل ان يكون كذلك حقا حين أمكنته فرصة تاريخية فريدة من ذلك، لكنه لم يفعل، وترك الفرصة تتسرب من بين يديه ويدي غيره، فأفلتت الفرصة ولم تعد..

تلك الفرصة كانت في الأشهر الستة الأولى من عام ١٩٦٣، حين قامت بزعامة ميشيل عفلق ثورة شباط في بغداد وثورة آذار في دمشق. وكان مع البعثيين قوى أخرى كبيرة قومية وتقدمية تساندهم على أمل استرجاع الوحدة المغتالة مع مصر الناصرية.. وقد دخلت الزعامتان: الناصرية والعفلقية بحوار مطول عرف باسم «محادثات الوحدة الثلاثية» التي باتت ظواهرها معروفة للجميع، فلا داعي لتكرار الحديث عن شكوك البعث العفلقي وهواجس النظام الناصري.

الا أننا حين نعود بنظرة استرجاعية الى عمق تلك المرحلة وتقييم دور ميشيل عفلق فيها ندهش أشد الدهشة من ان ميشيل عفلق قصر نظرته على مصر بوصفها النظام الناصري فقط، وحذف من وعيه:

١- التزامات مصر العربية من الجزائر الى عدن، في صراع الأمة العربية مع الاستعمار الاوروبي.

٢- ما تقدمه مصر بامكاناتها المادية والبشرية والجغرافية والسياسية، لعملية التكوين القومي والبناء السياسي لأمة خرجت من الحكم العثماني لتدخل تحت الاستعمار الأوروبي.

٣- الصراع العربي - الصهيوني.

٤- التغييرات الاجتماعية والانتاجية والدستورية التي أدخلها عبد الناصر آنذاك. بعبارة أخرى: ان السياسي القومي اذا أراد ان يحدد موقفه القومي يطرح على نفسه هذين السؤالين؛

- ماذا تستطيع الكيانات العربية ان تفعل تجاه اسرائيل والغرب، بدون مصر؟

- وكيف يمكن بناء امة عربية حديثة بدون تمصير العرب وتعريب المصريين؟ على اعتبار ان القومية العربية ليست معطى منجزاً من الطبيعة وانما هي أمر قيد التكوين يسرّعه الوعي الاجتماعي وتنجزه الارادة السياسية عن طريقي بناء نظام سياسي غير رأسمالي واقامة تكامل بين شعوب الاقطار العربية وأنظمتها.

لم يكن في فكر ميشيل عفلق ولا في سلوكه السياسي أي تخوف أو مبالاة من خروج مصر عن التزاماتها القومية، إذا حوصرت وعزلت وأسقطت قيادتها القومية الناصرية. بدليل أنه لم يقدم أية تنازلات ولم يقم بأية مبادرة تسهل على القيادة المصرية الاستمرار في التزاماتها القومية بواسطة ضمان الدعم الدائم سياسياً وعسكرياً واقتصاديا، لا خلال مباحثات الوحدة الثلاثية ولا بعدها.

أما عن القضية الأساسية التي يطرحها التساؤل الثاني، قضية بناء قومية قيد التكوين تقوم على تعريب مصر وتمصير العرب فقد كانت تتناقض على طول الخط مع الاستراتيجية السياسية التي بنى عليها ميشيل عفلق سياساته خلال مباحثات الوحدة وبعدها: عزل مصر عن محيطها العربي وطردها من آسيا العربية، لأنه كان يعلم علم اليقين أنه لن يستطيع أن يحكم إلا باستئصال الوجود المصري من مناطق نفوذه.

هذا التناقض الصارخ في موقف ميشيل عفلق بين مبادئه واستراتيجيته، خلال مباحثات الوحدة الثلاثية في النصف الأول من عام ١٩٦٣ حين كان يتمتع بهيبة القيادة القومية لحزب واحد في قطرين - هذا التناقض يجد مصدره في فكر ميشيل عفلق وشخصه.

من الناحية الفكرية كان إيمان ميشيل عفلق مطلقاً بأن العرب «أمة واحدة». لقد آمن بها مقولة فكرية مجردة، ومبدأ إيمانياً وثوقياً، وحقيقة مثالية كاملة نهائية ولم ينظر إليها قط كمقولة تاريخية. هذه النظرة السكونية جعلته يرى العرب أمة واحدة وبالتالي فهي أمة ليست بحاجة الى الوحدة - أي أن قضية الوحدة يمكنها ان تنتظر، تنتظر «الأستاذ» حتى ينتصر. ولم يجل في فكره، ولا نجد في كتاباته، أن وحدة الأمة هي عمل يومي دؤوب على مراحل مستمرة إلى أبد الدهر، و دون أي ضمان بأن الوحدة القومية مصونة من حركات الانفصال والانشقاق[1] والتدخل الخارجي[2]. كما ان سلوكه وتصريحاته خلال المباحثات لا يدلان على أي تخوف من عواقب انشقاق الحركة القومية، عواقب الانشقاق على الوحدة وعلى حركة التحرر العربي وعلى الصراع مع اسرائيل وعلى عملية تسريع البناء القومي.

قصر النظر هذا، انعكس على مصير سلطته: فهو أيضاً لم يحسب حساباً لتأثير انشقاق الحركة القومية على حزبه بالذات وعلى سلطته ضمن حزبه. فالسلطة السياسية في الحزب القومي تستمد شرعيتها من مواقفها القومية، فإذا أخفقت سياساتها القومية سقطت مشروعيتها السياسية. فحين أجاز ميشيل عفلق لنفسه أن يشق الحركة القومية أجاز أتباعه لأنفسهم أن يخلعوا عنهم سلطته. لأن بقاءه في السلطة لم يعد يعتمد على المشروعية القومية بل على سلطة المتغلب بقوة السلاح، فتوالت الانشقاقات في صراع مكشوف على السلطة القطرية، إذ لا يمكن - باسم القومية - اقامة سلطة قطرية وممارسة سياسة قطرية، وبالتالي فالقطريون أولى بالحكم حين يتخلى القوميون عن مهامهم القومية.

هذا التناقض القائم بين المبدأ القومي واستراتيجية السيطرة القطرية انسحب على بقية المبادىء: الحرية والوحدة والاشتراكية فباسم محاربة الديكتاتورية الناصرية والمحافظة على الحرية الحزبية اسس ميشيل عفلق سلطته على قانون الطوارىء الذي لا يعترف للمواطن بأي حق ويعطي للسلطة كل السلطة، ومن أجل المحافظة على

السلطة السياسية اضطر الى احتكار السلطة الاقتصادية بسلسلة مصادرات غير مدروسة حولت نواتج العمل العام لصالح حكومة غير مسؤولة الا عن بقائها وأمنها، فلم تعد الاشتراكية وسيلة للتنمية وعدالة التوزيع وتقديم ضمانات نقابية واجتماعية، بل هي شركة بين المتسلطين على الحكم، ولهذا تتدنى الخدمات الاجتماعية باستمرار، بدءاً من تنظيف الشوارع من الزبالة وانتهاء بحق التعليم الابتدائي والضمان من العجز والشيخوخة.

هذا التناقض بين المبدأ والفعل في فكر ميشيل عفلق هو الذي جعله يضع العروبة والاسلام والنصرانية في مواقع متناظرة متنافسة بحيث ان اختيار احداها يعني التخلي عن الأخرين. فالمسألة في جوهرها بمنتهى البساطة: العرب أمة واحدة ذات دينين، فما وجه العجب وأين تكمن الصعوبة؟ لقد كانوا دائما على هذه الشاكلة، قبل الاسلام كانوا وثنيين ومسيحيين، وبعد الاسلام صاروا مسلمين ومسيحيين. هذه الحقيقة هي الحامل الديني والدنيوي للتعايش بينهم. فالعرب هي الأمة الوحيدة في التاريخ التي لم تعرف مذابح دينية - بل مذابح طائفية: أي الطوائف الاسلامية المتصارعة على السلطة. غير ان عصر الطوائف الذي بزغ منذ السبعينات افترض التضارب في كل شيء يكوّن الشخصية العربية: تضارب بين العروبة والاسلام وبين الاسلام والاسلام قبل التضارب بين الاسلام والمسيحية. ولقد كنت أظن ان وعي الصديق غالي شكري يعلو على هذه المرحلة المنهارة، فإذا بالتلوث يتسلل حتى الى الأدمغة النظيفة. أما عن ميشيل عفلق فليت نتائج ممارساته ترحل برحيله، ولا يهم بعد هذا ان مات مسلماً أو نصرانياً، فليست هذه هي الزاوية التي يناقش من خلالها مفكر سياسي - حتى وان كانت هي الزاوية الوحيدة التي رأى فيها د. غالي شكري ما يستحق البحث في الراحل، على اعتبار ان مقاله يفسر شعار «أمة عربية واحدة» بالوحدة بين المسيحيين والمسلمين. وبذلك يضيق د. غالي من حيز فعاليات ميشيل عفلق تضييقاً يبلغ حد الاساءة الى الراحل من حيث أراد الاشادة به لأن السياسي يحاسب على أفعاله وليس على مبادئه او دينه، خاصة إذا جاء الحساب من كاتب «تقدمي» مثل د. غالي شكري.

ولا شك مطلقاً في ان مصائر كثيرة كانت ستتغير لو أن ميشيل عفلق وضع في حسابه:

- ان الخط القومي في مصر سيسقط إذا حوصر عربياً..

- ان حركة التحرر القومي للأمة العربية ستتراجع إذا انشقت الحركة القومية الوحدوية..

- ان الهوية العربية ذاتها ستشوه وتهدد إذا انحسر المد الوحدوي وانعزلت عنه حركة التحرر القومي - الاجتماعي.

- ان الامبريالية العالمية والرجعية العربية والمنطق الأقلوي سيسود إذا سقطت بالممارسة شعارات الوحدة والحرية والاشتراكية في المنطقة العربية.

- ان المصير العربي أكبر من عبد الناصر وحزب البعث معاً، مما يوجب على الطرفين الامتثال لحتميات التطور وضرورات الوضع الدولي..

- ان شيئاً ما من الديمقراطية الفكرية والسياسية والاقتصادية أمر ضروري للحياة.

وقد عاش ميشيل عفلق ليرى بأم رأسه أنه لا يمكن حذف مصر من معادلة الوجود العربي: في حرب اكتوبر ١٩٧٣، وفي حرب الخليج، لكن مشكلة مصر مع العرب ان الطبقات الحاكمة تحصد، ومصر تضحي، والعرب يدفعون الثمن: مسلمين ومسيحيين، أليس كذلك يا د. غالي شكري؟ □

١. كنت في انكلترا أشتغل في مجلة «الحوادث» عام ١٩٧٧ وكان حزب العمال في الحكم برئاسة جيمس كالاهان. فجأة فاز في اسكتلندا الحزب القومي الاسكتلندي وكان شعاره أن اسكتلندا دولة نفطية مثل قطر، لها الحق في ان تنفصل عن المملكة المتحدة وتنال مقعداً في الأمم المتحدة. وكان كالاهان سياسيا بعيد النظر فقبل التحدي وأجرى استفتاء في اسكتلندا على الانفصال فرفضه السكوتلنديون بنسبة ٨٠٪. علماً بأن بريطانيا متحدة من ثلاثة قرون.

٢. بعد هزيمتها في الحرب، قسمت ألمانيا الى ثلاث دول: النمسا والغربية والشرقية.

الكاتب والمؤسسة

صبري حافظ

■ يعاني الكاتب الحر الذي لا يملك غير قلمه من المؤسسات في مختلف بلاد العالم. لكن معاناة الكاتب العربي من المؤسسات في عالمنا الموبوء في هذا الزمن الرديء، سواء أكانت مؤسسات سياسية أو قمعية أو حتى ثقافية، تتسم بطابع غريب ناجم عن التوحد بين تلك المؤسسات في عالمنا العربي وبين عدد من الكتبة الذين يجيدون تحويل أنفسهم إلى أدوات تستخدمها تلك المؤسسات لتحقيق مآربها في مقابل تحصن هؤلاء الكتبة وراء سطوتها التي تعصف بكل كاتب لا ينتمي إلى تلك المؤسسات أو لا يرى الأمور وفق هواها، ناهيك عن الذين ينازعونها الدور، أو يستأثرون دون كتبتها باحترام القراء واهتمامهم. ومن هنا فإن هجوم أي مؤسسة على كاتب لا يملك غير قلمه، ولا تدعمه أي مؤسسة سياسية أو نشرية شرف لهذا الكاتب في عيون القراء الذين يدركون من كثرة تجاربهم حقيقة ألاعيب المؤسسات المكشوفة، ويعرفون سجل كتابهم وتاريخ مؤسساتهم حق المعرفة. فاستقلال الكاتب عن المؤسسة من الخيارات التي يدفع الكاتب ثمنها الفادح عن وعي وإرادة، وهو خيار آثرت الالتزام به منذ بدء عملي الأدبي وحتى الآن حيث تجنبت الانضواء تحت لواء أية مؤسسة سياسية أو نشرية برغم إغراءات الانضواء ومكاسبه.

وفي عالمنا العربي الذي يفتقر إلى الحرية، وتتشوش فيه المؤسسات على الوعي والذاكرة، وتمتلك فيه سلطة المنح والمنع لا يستطيع الكاتب الذي لا يملك غير قلمه الدخول في صراع نظيف مع المؤسسة. لأنه محكوم عليه سلفا بالخسارة والمصادرة مهما كان الحق في جانبه. حيث لا يملك الكتّاب في عالمنا العربي مؤسساتهم. ولأن الكاتب الذي لا يدين بالولاء لغير شرف الكلمة واحترام القراء يدرك أن من واجبه توصيل كلمته لقرائه، فإنه يتعامل لذلك مع مؤسسات النشر التي توفر له الحد الأدنى من احترام حرية الكلمة حتى إذا ما حاولت التدخل في نصه أو التأثير عليه تركها منتقلا بقلمه إلى أي منبر يوفر له الحرية. من هذا المنطلق أعلن بداءة أنه ليس بيني وبين (الناقد) خلاف حول مبادئها المعلنة. فقد دعاني صاحبها للكتابة فيها قبل صدور عددها الأول وأطلعني على بيانها فلبيت دعوته شاكراً، لأن ثقافتنا العربية في حاجة إلى كل منبر يعنى بابداع الكاتب وحرية الكتابة، ونشرت بها عدة مقالات بعد هذا المقال الأول.

ولكني لا أدري إن كان بين (الناقد) وبيني خلافات لا علم لي بها، وإن كان يهمني أن أعرفها لو كان لها وجود، حتى أعرف ويدرك القراء معي سر تلك الحملة الشعواء التي يشنها عليّ صاحبها لصالح كاذبٍ رخيص بادأني بالعداء، فلم أقم لعدائه أي وزن حتى استدرج صاحبَ (الناقد) ليهاجمني نيابة عنه. لأنني ذهبت إلى مكتبها في مطلع تموز (يوليو) الماضي لتسليم مقالة للنشر، فاطلعت صدفة على مقال رئيس تحريرها الذي صدر بعد ذلك في العدد الرابع عشر من (الناقد) بعنوان «كتابة التقارير أم كتابة الأدب». ولم يكن رئيس التحرير موجودا بالمكتب في هذا اليوم فاتصلت به بعدها مؤكداً له أن مقاله ذاك مبني على وشايات وافتراءات لا أساس لها من الصحة، وأن نشر مثل هذا المقال لا يسيء إلي فحسب، ولكنه يسيء كذلك إلى (الناقد) ويستهين بذكاء قرائها ولهذا فلا نفع من نشره، ولكنه أصر على نشره بالرغم من أنني أكدت له كذب من افترى عليّ وأعاد كتابة مقالي الذي بعثت به إلى (الأهرام) ليؤلب عليّ صاحبَ (الناقد) وغيره من المؤسسات التي كان قد بدأ بإثارتها ضدي في مقاله الافترائي في (الأهرام). بل وذكرت له أن السطور التي حذفها من رسالتي لرئيس تحرير (الأهرام) - ونشر صورة لها بالحذف في (الناقد) - والتي أرفقت بها المقال الذي صادره (الأهرام) تثبت أنه كاذب يحترف التزوير والإدعاء بغير الحق. برغم هذا كله أصر صاحب (الناقد) على نشر مقاله الظالم، معلنا أن من حقي الرد عليه. فبعثت برد على ما فيه من اتهامات ظالمة فلم ينشره متعللاً بأن ما فيه يقع تحت طائلة «قانون القدح والذم الانكليزي ويؤدي إلى وقوف مجلته أمام المحاكم الانكليزية بتهمة الإساءة إلى سمعة كاتب وتشويهها» وهي المسألة التي تذكرها صاحب (الناقد) فقط كذريعة لمصادرة ردّي على مقاله ذاك. فأين كان الخوف من التعرض للمساءلة القانونية حينما نشر مقاله المذكور الذي أساء فيه إلى سمعتي قصداً وشوهها؟ ولماذا لا يعمم حرصه على سمعة الكتّاب ويخص به البعض دون الآخرين؟ وكيف تَذكَّر فجأة ضرورة أن ◁

ناقد ومنقود

تدعم الاتهامات بالوثائق والأسانيد وقد قام مقاله على مجموعة من الافتراءات التي لا سند لها؟ بل إنه يعلن إنه حتى لو كانت الحقائق التي وردت في ردّي الذي صادره «صحيحة ومدعمة بالوثائق فإن نشرها. . . . لا يمكن إعتباره من المعارك الجديرة بأن تتبناها (الناقد)».

هذه إذن هي المرة الثانية التي يصادر فيها حقي في الرد، فالهجوم الذي بدأه صاحب (الناقد) عليّ يعترف بأنه بناه على مقال لم تنشره (الأهرام) مصادرة حقي في الرد على تخرصات أحد العاملين بها عني. ومن المفارقات المؤسية أنني أوافقه تماماً على القضية التي طرحها حول ضرورة اختيار الكاتب للحرية لا لكتابة التقارير للمؤسسات، وإن كان قد أقام تلك القضية الهامة على تقرير مكذوب ورد إليه من أحد كتبة التقارير أو بالأحرى مزيفيها دون أن يتحقق من صحته، أو يقرأ حتى المقال المنشور الذي كان المقال الذي صادره (الأهرام) رداً عليه. لأنني أظن أنه لو فعل ذلك لما كتب ما كتب، ليس فقط لأن الرسالة التي وصلته غير تلك التي بعثت بها للأهرام، ولكن أيضاً لأنه لو اطلع على مقال (الأهرام) المنشور لكتب شيئاً آخر.

ويبدو أن اعتماد صاحب (الناقد) على دسيسة مكذوبة في الإساءة إلى سمعتي قد فتح الطريق أمام الآخرين للمسارعة إلى إساءة الظن بالكتاب أو التعليق على أمر دون دراسة وثائقه فهذه فيما يبدو من الظواهر المتفشية في هذا الزمن الرديء. فقد وقع محي الدين اللاذقاني في تعليقه في (العرب) على مقال (الناقد) الظالم عني في شرك التعليق على مقالي الذي لم ينشر، وسمح لنفسه ـ وما كنت أظنه يقع في هذا المنزلق ـ بإصدار أحكام عليه مع أنه لم يقرأه، وبرغم تشككه في مصدر ما نشرته (الناقد)، وكان الأولى أن يمتد شكه كذلك لمحتوى ما نشر لا مصدره فقط، وهو الأمر الذي كشفت عنه لصاحب (الناقد) في ردي الذي لم ينشره. ومع ذلك فقد تحفظ مشكوراً في نهاية مقاله عندما قال «ونظراً لشكي في الألعاب المكشوفة لبعض الأجهزة ذات المصالح المتعددة في تسريب غير المنشور، سأكتفي بتأييده بنصف صوتي، وأترك النصف الثاني إلى أن يجيبني الريّس على السؤال التالي: ما دامت الأهرام لم تنشر رد صبري حافظ، فمن أين حصل رياض نجيب الريّس على صورة الرسالة التي لا يعرف بها إلاّ كاتبها ورئيس تحرير الجريدة التي لم تنشرها» والواقع أن المسارعة إلى اتهام الكتاب دون الاطلاع على ما كتبوه أو معرفة السياق الذي كتب فيه لمن الأمور التي تساهم في تفاقم ما وصفه اللاذقاني في رده عن حق «الحالة المزرية التي يعيشها الأدب في الوطن العربي بين مبدع حقيقي تغلق في وجهه كل الأبواب لأنه لا يؤيد هذا النظام أو ذاك، وكويتب تافه يتمدد بصفاقة في كل أجهزة النشر لأنه يعرف كيف يحول نفسه إلى بوق أو حذاء يرتديه الحاكم أو الناشر ويستخدمه بغزارة في حملات التضليل الثقافي والإعلامي التي حجبت الأصيل وقدمت المزور وأفسدت الأذواق والأخلاق في غياب المقاييس الموضوعية والحرية»

ولأنني لا أعمل في أي من مؤسسات النشر أو أجهزة الإعلام، وليس لدي باب ثابت في صحيفة سيارة، أو منبر مدعوم يكفل لي حق النشر وتوزيع الاتهامات على الكتّاب الذين أملك وحدي حق نشر أو مصادرة ردودهم على ما أتهمهم به. ولأنني أثق في ذكاء القاريء العربي وفي ذاكرته، وأومن بقدرته على فرز الخبيث من الطيب وعلى معرفة الحقيقة مهما تلفّعت بطيلسانات الزيف أو السلطة. ولأنني أدرك أن الكاتب لا يستطيع ممارسة حريته بحق في عالم لا يسيطر فيه الكتاب على مؤسساتهم. ولأنني لا يمكن أن أكتب وفق شروط أية مؤسسة أو مجلة، ولست من هواة كتابة المقالات والردود من أجل مصادرتها فإنني أريد أن أضع الآن حداً لهذه المهاترات، بالرغم من أن لدي من الوثائق ـ التي سأنشرها في حينها بالتأكيد ـ ما يدحض كل تلك الاتهامات، ويبرهن على كل ما ورد من وقائع في ردّي المصادرين في (الأهرام) وفي (الناقد). فقد دخلت المسألة في طور ممجوج لا يليق بأدباء يحترمون أنفسهم، ولا يستفيد منه القاريء، ولا يستحق مني أن أبدد فيه جهداً من الأفيد لي وللقراء معاً أن نبذله في عمل أكثر جدية لعله يعود علي شخصياً، وعلى القراء الذين أثق في ذكائهم وفي قدرتهم على الحكم بالنفع. ولعله يعود على (الناقد) كذلك بالفائدة إذا ما استطاعت أن تكون عادلة في حرصها على سمعة كتابها، وقادرة على الارتفاع فوق خلافاتهم. □

أبو جهل واختلاط الأمور

هاني شموط

■ عزيزي الشاعر نزار قباني:

يوم كتبت قصيدتك «أبو جهل يشتري فليت ستريت» كنت تدافع بلهفة عن كرامة العربي متحسراً على أمواله، التي ينفقها ـ البعض ـ هَباءً في بلاد الغرب على موائد متنوعة محرمة وفي أماكن قذرة تبذيراً وبطراً.

حينما قلتَ «أبو جهل يشتري . . . » حددتَ أمراً ما، ولم تقل أن كل عربي هو مثل أبي جهل هذا. .

ولكن للأسف. فقد اختلط الأمر على بعض القراء، أو على أحدهم فقال: «إنه يعيش في دائرة الحيرة، إذ يراك يوماً في ثوب عربي، ويراك يوماً آخر في ثوب غريب، ، مرة ترفعه الى السماء، ومرة تلقي به في قارعة الطريق وتبصق في وجهه» على حد تعبير الأخ القاريء الناقد.

إننا لا نرى الأمر محيراً، بل هو غاية في البساطة والوضوح، فإن أبا جهل هو الجانب السلبي المظلم من حياة قلة من أبنائنا، نعترف بوجوده بكل أسف، وكل ما يقال فيه من رفض واستهجان هو قول حق.

وحينما رأى الناقد أنك ترفعه تارة أخرى الى السماء بشِعْرك، فهذا يعني رؤية الشاعر للجانب المضيء المليء بالكثيرين من أبناء العروبة من ذوي الفضل والعلم والابتكار والكرامة العربية، جانب فيه الذين طوروا بلدهم واستفادوا من ثرواتها فأكلوا من خيرها وزرعها حلالاً . . . وهم من جذور أجداد شرفاء.

لماذا التجاهل؟ ولماذا أوقَعَ الناقدُ ـ القاريء ـ نفسَه في دائرة الحيرة؟

مِن حق كل عربي أن يقول لأبي جهل وأمثاله: مثلما حُرمت عليهم أمهاتهم وأخواتهم، حُرمت عليهم ملذاتهم اللامشروعة في مواخير الغرب.

أليس لهم أخوة في العروبة والاسلام يقاومون الاحتلال الاسرائيلي ويُضحّون بأرواحهم، وهم يعيشون ضغطاً وفاقة وحصاراً وتجويعاً والآلاف منهم في السجون الاسرائيلية يعانون المذلة والعذاب، فهل يحق لأبي جهل المبذر وأمثاله أن يسلكوا المسلك المشين؟

أبو جهل عند نزار قباني منكر مستنكر، من الطبيعي أن ينكر الشاعر عليه تبذير أمواله كيف يشاء منغمساً في قاذورات الغرب. . أبو جهل هذا أصبح موضع سخرية العرب والأجانب. . بل ومطمعاً لهم.

هل نريد من الشاعر أن يصفق لانحطاط أبي جهل هذا؟

أما رغيف الخبز الذي قاسمه العربي لأخيه ـ على حد قول الناقد القاريء ـ وعن فتح أبوابه له، فهو أمر لا يستدعي المنة ومن العيب أن يمن العربي على أخيه المنافع المتبادلة، فالعلم والتثقيف والبناء كانت أيضاً واجبات العربي تجاه أخيه بالأجر الحلال ولو انه أجر بخس إذا ما قورن بتبذير أبي جهل مؤاخي الشيطان. أليست مساعدة العربي لأخيه أفضل من الاعتماد على الأجنبي الذي يأخذ أموالنا ويردها رصاصاً إلى صدور المجاهدين؟

إن أبا جهل ليس من المعقول أن يكون هو ذاته العربي أبو الكرامة والشهامة في شعر نزار، فكثيراً ما حمل شعر نزار كل خيلاء وإباء العربي الصحراوي ومجّد رسالته السماوية.

أما أن يخلط بعض النقاد أو القراء الأمور أو أن تختلط عليهم بسوء نية فهذا تهجم وخطأ لا مبرر له.

قل المزيد أيها الشاعر في حق أبي جهل لاعق (الإيدز) ومبذر الأموال، وموصد الخير في وجه بني قومه، ذاك المتناسي كفاحهم وجهادهم، الحق بيّنٌ والباطل بيّن.

مرحباً بكل كلمة شعر أبيّة ترفض المذلة والمهانة يقولها نزار وسواه من شعراء العروبة. □

رسالة من وراء الحدود الى نزار قباني

هـند بشـر

■ يظن كثير من الناس، يا سيدي، أنك خلقت شاعر المرأة، وكذبوا!

ويظن كثير منهم انك (حالة) تمشي وتتحرك من تلك الحالات التي شَغَل بها (فرويد) النقاد والمؤرخين والمفكرين... وكذبوا!

ويظن كثير منهم أنك تعيشُ البطالة الفكرية (تلك التي تعلمتها يوم كنت سفير الشام في شآم الاندلس) وكذبوا!

ويظن كثير منهم أنك لم (تُعمَّد بعدُ ببول عجل بني اسرائيل والا.. وكذبوا!

ويظن كثير منهم أنك تريد الدخولَ الى حمام البترول من الباب الخلفي وكذبوا!

ويظن كثير منهم ان (دمشق) أغرتك بالدفاع عن مِلَلِها وكذبوا! بل ولو طالت لحيتك لاتهموك بأنك (فارسي شيعي).. وكذبوا!

حيَّرتَ، يا سيدي، النقاد (ببراءتك(وأتعبت، يا شجاع (مصالحَنا الامنية) بجرأتك، بل ودفعتَ الكثيرين منهم (ليستشْرِقوا) في شعرك. قرأوا وقرأوا، ولما أرادوا ان يُصنفوك، وجدوا أنهم لم يقرأوا شيئاً غير تفالة صحافة مرتزقة، وثمالة ما كتبه نقاد عنك أعياهم التجوال في شوارع جرير والفرزدق، وأدمنوا خمرَ الاخطل، وأتعبهم الوقوفُ في باب (الخليفة)، يصيحون مُحذِّرين من رجل خرج على مقاييس (زه، فأعطاه الفَ دينار).

أنت، يا شاعري، عربون التناسق في سمفونية قَوْمَةِ أُمَّةٍ ضَيَّعها انتظار (غودو) (الذي سيملأ الأرض عدلاً كما ملئت ظلماً وجوراً) أنت، يا شاعري، رسول الكلمة الحالمة التي تنقل الضحايا الى جزائر (واق الواق) حيث الانعتاق. أنت، يا شاعري، شاعر (الالتزام) الحق في زمن فرغ فيه الالتـزام من معناه فأصبح دفاعاً عن المعتوهين والسّفلَة والسُّوقَة والحثالة. أنت، يا شاعري، تتغنى بالذين لم يولدوا بعد، ولم تَشْتَهوهم (شوارع) سوهو، ولا ملتويات الحي اللاتيني، ولم تُغرهم حيَلُ بِسْمارَك وآرةُ مكيافللي، ولم ينخدعوا بوعود (ساداتنا وموالينا) أصحاب الفخامة. أنت، يا شاعري، تتغنى بالجمال، وتحلم بالعدل، وتدفعك شجاعة (القادمين) الى أن تقول (للمستأسد الأعور) انك أعور!

تدرَّجْتَ، يا شاعـري، في مرقاة كلمة الحق في قصائدك الاولى. عرَّفت بالمرأة.. صَوَّرتَها (بآلتك) تحفةً تنطقُ. تُهدهدُ التاريخ، وتداعبُ (جغرافية) لأحلام.. ونَقَلْتَها من حال الرق في عرف اهل (الحرية) الى حال الحرية في عالمك الشعري الحالم، وهمستَ في أذنها بكلمة (السر)، فاطمأنَّتْ بعد ان كانت تعيش الذعرَ في أدغال (ذَكَرِ) حلاليف الغاب. أنت يا شاعري تخاطب اجيالا وُلِدت خارج الغاب تحت نور القمر في ليالي شهرزاد وهي (تحتال) لينام شهريارُ السفاك فيطولَ عمرها ليلة بنوادرَ عدّها (إخوان القفا) بوابة الشرق الحالم. تحدَّيْتَ قيود (العـادات) وأسمعتَ بنـايك مزْمورَها.. أسمعتَهُ جميلا حنوناً حالما، لا يحرق البيادرَ والمحاصيل واغصانَ الزيتون، ترفض (العزاة) كالكاهنة داهية.. ولا تهزأ بالواقع كماري أنطونيت وهي ترنو الى تعدد ثنايا بطن زوجها لويس السادس عشر المترهل المتخمة.. ولا تخشى (الآخر!!) كالسيدة (الحرة).. ولم تجعلها تندب (الذَّكَرَ) في (ذِكْرِها) أخاها صخراً كتلك الخنساء في صحراء العطر. بل أنطقتها بكلمة (لا) جميلة هادئة، تلك التي نطقت با (أسماء) بنت ابي بكر أمامَ الحجاج وهي ترى ابنها مصلوبا تقول في هدوء المحتسبات: (أما آنَ لهذا الفارس ان يترجل!؟)

حَملتَ، يا شاعري، الشعر رسالة التحرر، وسألت عظماء الاسلام والعروبة عن السبيل للتخلص من جهلنا وفراغنا و...

وجهرت بالرفض.. رفض التدجين ورفض التدجيل اذ هو السبيل الوحيد للانعتاق من قيود تاريخ المداحين والممدوحين.. و(جغرافية) المنكوبين ورؤوسهم في النطع يقطعها سيف الجلاد بلا ميعاد.

أعماك الظلم، يا شاعري، اذ (وأدُوا بلقيس) ودفنوها في جحر ضيق ضاقت من ضيقه نملة سليمان، بعد ان جاءتك بعرشها تختال، فأصابها القرح وأمروها ـ وقد قطعوا أشلاءها ـ ان ادخلي الصرح.

شعرك، يا شاعري، مرآة تُرى فيها وجوهُنا وأقنعتنا وخزايانا وبلادتنا وحيل المبتلي بالزعامة فينا، يظن أنه انما يستطيع ان ينافس (غورباتشوف) و(بوش) وثاتشر و(مطران) وقد فاته أن شياطينهم هم الذين خططوا له المسار يعوم في بحر الدم والعفونة ونفخوا في روعه أنه (الواحد القهار).

ضيعتْكَ الهموم، يا شاعري، وأثقلتك الاحزان حتى فقدت الاطمئنان وأصبحت ترفض كل شيء.. صَورتَنا ريشتُك (معتوهين) بلا عقل.. بلا تاريخ.. بلا دين.. نبكي بلا أجفان ونضحك بلا اسنان ونرقص بلا سيقان، ننافق تاريخنا، ونبيع أعراضنا. صورتَنا يا شاعري حيارى مكبوتين، وحببت الى أبنائنا ـ للتخلص منا ـ حِيلَ (لينين).. وذاك منك يا شاعري، ظلم.. فكيف يظلم من يرفض الظلم؟

لا أدري، فكل شيء في دنيانا يجوز. وما كان مثلك اهلا لأن ينظر الى تاريخنا وواقعنا بمنظار واحد، وما كان مثلك يبيح لريشته اللطيفة تصور احلامنا رخيصة تافهة، وآمالنا زوراً وبهتاناً. وما أظن أنك مأجور على ذلك (لتنشر غسيلنا في شوارع سوهو والحي اللاتيني وحدائق البيت (الأسود) وساحة الدم في موسكو وفي ملتويات الكنيست بيت اللعنة) فكفانا يا شاعري ما يكتبون عن أمتنا من أغاليطها. ومن العار يا شاعري أن يشهد زوراً شاهد من أهلها. □

صدر حديثاً

● فلسطين قبل الضياع
قراءة جديدة في المصادر البريطانية
واصف العبوشي
٣٩٢ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

● قتل مصر
من عبد الناصر الى السادات
شفيق مقار
٤٣٢ صفحة ● ١٢ جنيها استرلينيا

● بهجر في المهجر
حكايات باريسية
جورج البهجوري
٢٢٤ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية

● برج بابل
النقد والحداثة الشريدة
غالي شكري
٢٤٨ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

● رموز وطقوس
دراسات في الميثولوجيا القديمة
جان صدقة
١٧٦ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

● الحلاّج
في ما وراء المعنى والخط واللون
سامي مكارم
١٤٤ صفحة ● ٦ جنيهات استرلينية

● كتاب القيان
لأبي الفرج الأصبهاني
تحقيق جليل العطية
٢١٦ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية

● جغرافيا الوهم
مختارات من رحلات المخيلة
حسني زينة
٢١٦ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

نتائج
«جائزة يوسف الخال للشعر» للعام ١٩٨٩

بموجب شروط «جائزة يوسف الخال للشعر» للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣٠ نيسان (ابريل) ١٩٨٩ باب قبول المجموعات الشعرية المتسابقة. وقد بلغ عدد هذه المجموعات ١٩٨ مجموعة شعرية، توزّعت على ثلاثة عشر قطراً عربياً، وجاءت على النحو التالي:

٧٨ سورية، ٥ تونس، ٣٠ العراق، ٥ ليبيا، ٢٤ المغرب، ٣ السودان، ١٧ الأردن، ٢ الجزائر، ١٦ لبنان، ٢ البحرين، ٩ فلسطين، ١ اليمن، ٦ مصر

ونظراً لكثرة عدد المشاركين، وتسهيلاً لعمل لجنة التحكيم المؤلفة لهذا العام من الأساتذة: **عبد الواحد لؤلؤة، علي الجندي، بلند الحيدري، كمال أبو ديب، ورياض نجيب الريّس**، فقد تشكّلت لجنة فرعية من الأساتذة: **زكريا تامر، نوري الجراح، ورياض نجيب الريّس**، أُوكلت إليها مهمة إجراء التصفية الأولى للمجموعات المتسابقة.

وقد قامت هذه اللجنة الفرعية بقراءة المجموعات الشعرية التي وصلت ضمن المهلة المحددة، فأبقت على ٦٢ مجموعة شعرية من أصل ١٩٨، أحالتها إلى لجنة التحكيم.

وفي أواسط تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٩ توصلت لجنة التحكيم إلى اختيار المجموعات الشعرية الثلاث التالية للفوز بالجائزة بالتساوي، وهي:

- «إلى آخر الليل تبكي القصيدة» - **عبد النبي التلاوي**، (مواليد ١٩٥٤ - سورية)
- «إمرأة من أقصى الريح» - **إدريس عيسى**، (مواليد ١٩٥٦ - المغرب)
- «المرقّط» - **يوسف محمد بزي**، (مواليد ١٩٦٦ - لبنان)

وقد منحت اللجنة جائزتها لهذه المجموعات، اعترافاً منها بموهبة كل من الشعراء الثلاثة الفائزين، وتشجيعاً لتعددية أشمل للحداثة الشعرية، وإيماناً منها بضرورة الافساح في المجال أمام كل التنويعات الممكنة في الخطاب الشعري المعاصر.

وقد جاء في بيان لجنة التحكيم للجائزة:

«اتّصفت غالبية المجموعات الشعرية المشاركة بادعاءات عريضة وسورياليات فجة، وصور كدّست تكديساً جاهزاً، ونرجسية طاغية. والتجارب هذه أغلبها يعوزه المران، والتجربة الشخصية العميقة، والاطلاع الضروري على المنجزات الشعرية والنقدية الحديثة. وقد تراوحت قصائد غالبية المجموعات بين محاولات إنشائية لمبتدئين وبين نمطية تكرر الشعر الحديث، وقبيح يصطنع باسم التجديد، وبعضها لم يتمكن شعراؤها من أدواته الشعرية، ولم يجز

من أشعار الفائزين الثلاثة

التسكع بانتظار الوطن

عبد النبي التلاوي

■ أهي الحرائقُ أمْ زجاجات النبيذِ
تشدني نحوَ الرمادِ فأبتني بيتاً لأغنيتي
أُسيِّجهُ بأطفالٍ على الشرفاتِ
يشكونَ الضلالَ من أبٍ والصبرَ من أمٍّ
ومنْ جوعٍ يمدونَ اللعابَ إلى الرغيفْ
أهي الحرائقُ أمْ أنا رجلٌ دخانٌ أرتقي حزني
وَأصعدُ تاركاً وطناً تُطلِّقهُ الحمائمُ بالثلاث
وليس لي منفىً سوى هذي المساحة بينَ أعمدةِ الإنارةِ والرصيفْ
وَليس لي وطنٌ سوايَ يشدني نحوي فأحملُ نايَ أحزاني
وتهجرني البلادُ
وَليس لي إلا امرأة...

كانتْ تضللني بحبٍ جارفٍ مُذْ كنتُ أخدعها وكنتُ أُحبُّها
حتى فحيح دمي كأفعى بينَ أوراقِ الخريفْ
هذا أنا منذُ انفجارِ قصيدتي الأولى
على حـــجرٍ قديمٍ من رعافِ الروحِ
يا ربي أعنيِّ كَي أُقدِّمَ جثةً أخرى
لروحٍ لا تظللها استطالاتُ الجسدْ
لو كانَ موجُ البحرِ يقبلني شراعاً للرحيل تركتُ أمّي
خلفَ بابِ الدارِ
تنعيني صبياً ضاعَ منها
أوْ تقمصهُ الزبدْ
يا وجهَ أمي يا رغيفاً دافئاً بالكفِّ

شعر الغالبية العظمى من المجموعات فرادة ولا خصوصية.

على الرغم من هذا التوصيف، فإن المجموعات المتسابقة تؤكد بزوغ تيارين متميزين في شعر الحداثة الآن: الأول يكتنه التجربة الفردية الحميمة في وجود الانسان في العالم ويلتصق بالحياة اليومية في تفاصيلها وجزئياتها. والثاني: شعر ميتافيزيقي يطرح أسئلة جوهرية ذات طابع اكتناهي تأملي غالباً، حول وجود الانسان في العالم. وكلا التيارين يجلو حقيقة أساسية هي بروز الذات الفردية والتجربة الشخصية في الكتابة العربية المعاصرة بعد ضمورها زمناً طويلاً. وغيابها في لجة الآخر الجماعي أو الذهني، وانحسار الشعر (الضخم) وشعر القضايا الكبيرة، والأيديولوجيا الجاهزة والشعارات.»

وفي تصفيتها ما قبل النهائية اختارت لجنة التحكيم عشر مجموعات وجدت فيها مؤهلا يجعلها الأبرز بين غيرها. ومن هذه المجموعات اختيرت في التصفية النهائية المجموعات الثلاث الفائزة.

وبموجب هذه النتيجة توزع قيمة الجائزة، وقدرها **ثلاثة آلاف جنيه استرليني**، والتي قدمتها لهذا العام شركة **«رياض الريّس للكتب والنشر»**، بالتساوي على الشعراء الفائزين.

وتُصدر شركة **«رياض الريّس للكتب والنشر»** المجموعات الشعرية الفائزة، ويتزامن صدورها مع الإعلان عن النتائج. ويتقاضى كل من الشعراء الفائزين، إضافة الى قيمة الجائزة، حقوقهم التقليدية كمؤلفين من قبل الناشر.

ويتبلّغ الشعراء الفائزون نتائج المسابقة عن طريق الإعلام، ولاحقاً بواسطة رسائل توجّهها إليهم لجنة الجائزة.

وسيختار الناشر في وقت لاحق ثلاث مجموعات شعرية من بين المجموعات المشاركة التي لم تحظ بالجائزة ويراها جديرة بالنشر، لإصدارها في عداد السلسلة الشعرية الثالثة في غضون عام ١٩٩١؛ وذلك استمراراً لتقليد اتّبعه الناشر في السنة الأولى من الجائزة.

وتعلن شركة **«رياض الريّس للكتب والنشر»** عن استمرارها في تنظيم الجائزة بالشروط نفسها، على أن تُمنح مرة كل سنتين، بدلاً من مرة كل سنة، نظراً للإقبال الواسع عليها من قِبَل الشعراء العرب الطالعين، وكذلك نظراً لما يتطلّبه ذلك من وقت كبير للتنظيم الإداري للجائزة.

وسيعلن عن فتح باب المشاركات في «جائزة يوسف الخال للشعر» لعام ١٩٩١ في موعد يُعلن عنه لاحقاً.

ويذكّر الناشر أيضاً أن نتائج «جائزة (الناقد) للرواية» ستُعلن في ربيع العام ١٩٩٠. وتُنظّم هذه الجائزة كذلك مرة كل سنتين.

أما رأي لجنة التحكيم في المجموعات الشعرية الثلاث الفائزة، فكان الآتي:

- **«إلى آخر الليل تبكي القصيدة»**

عبد النبي التلاوي

قالت فيها لجنة التحكيم:

«يزاوج الشاعر في قصائده ما بين الصور الواضحة جداً وبين ما تستبطنه من إيهامات سوريالية، وتكمن غنائيتها في الوحدة القائمة باستمرار ما بين الشاعر وموضوعاته. ولا تخلو هذه القصائد من نرجسية مبكرة وانشغال كبير بالذات».

وبها تكافىء اللجنة شعر البوح الذاتي.

- **«امرأة من أقصى الريح»**

إدريس عيسى

قالت فيها لجنة التحكيم:

«قصيدة لا تنصاع لعبودية الشكل رغم اتّكائها على التفعيلة، فالمعنى يسبق الشكل في الأهمية. وقصيدة التفعيلة لديه تنساب إلى قصيدة مدوّرة والتفعيلة مدارها، فيغيب بذلك الفرق في الشكل بين الشعر والنثر، ويعالج الشاعر موضوعات منوعة، تبتعد عن المباشرة وتقترب اللفظة فيها من مفردات المتصوفة، بواسطة لمسات سريعة رشيقة وجزلة».

وبها تكافىء اللجنة شعر التأمل.

- **«المرقط»**

يوسف محمد بزي

قالت فيها لجنة التحكيم:

«بلغة راكضة، متناثرة ومتعددة اللهجات والمستويات يخلق الشاعر عالماً فاجعاً للذات وتبرز الحرب في شعره كسياق مأساوي تتعرى فيه الذات وتكتشف في تصدع العالم تصدع عالمها. نصوص ثرية بتفاصيلها الحميمة تركّز على اللقطة التي تختزن درجة عالية من الغنى ضمن المشهد الحسي وتخترق جدار اللغة الخطابية والجماليات البلاغية بلغة غنية بالمفردات اليومية».

وبها تكافىء اللجنة شعر الروح القلق.



صلي للصبيِّ
غَداة يصنعُ زورقاً بيدينِ من حبرٍ ومنْ ورقٍ ويرحلُ عَنْ
عيونِ الأهلِ
لامرأةٍ يعذبهُ صباها
يلتقيها نازفاً
وتطلُّ نازفةً عليه
مِنَ العيونِ المتعباتِ لركبتينِ اصطكتا لما رَأتهُ
وكانَ يعشقها وَينسى أنّها كانَتْ له امرأةً
وصارتْ داءَهُ حمّاهُ والسفر الطويل إلى السَفَرْ
هذا أنا...
طفلٌ عنيدٌ.. ثمَّ ترميني رسالتها اليتيمة خلفَ آفاقِ انتظاري
ليسَ لي أحدٌ يشيعني لأبواب المدينةِ
والمدينةُ لا تريدُ سوى رحيلي
أوْ بقائي بينَ شباكيْ ضياعي واحتراقي تحتَ غَيْمِ سجائري
وحنين أقداحِ النبيذ إلى الترنح من خُطايْ
أأمدُّ خطوي لَلرحيل أودعُ امرأةً ونَايْ...؟
مَنْ كانَ منكمْ يا رفاقَ دمي بلا وطنٍ ليرجمني بأحجارِ البلاد
الليل منفاهُ الصباحُ وليسَ لي منفى سوايْ □

◁

ينهمرون كدمعة على المنشآت

يوسف محمد بزي

■ نمنا في العراء
أوقدنا خشب الخزائن المسروقة
وتلطينا وراء السواتر.

عبرنا، بلا دعسات، خطوطهم الخلفية
ورمينا ملامساتنا
التي بللها الألم.

انسحبنا بلا سيطرة
بلا معنويات
وهسهسنا للغيوم
التي مسحت سطوح قرانا.

صمتنا تماماً
أمام الأبراج الكاشفة
التي مشطت أجساد الفلاحين.

جئنا من السهول، ومن الجرود
ولم نعلم
كيف اندلع حريق مدينتنا.

تساقطنا كدمعة أنثى
ولم ننتبه لهذا المد
الذي جرف حدودنا،

اقتحمنا دفعة واحدة،
كعائلات مندلقة على الطريق
ولم نعرف أن الطلقة
لسعة نقفتْ جلودنا.

نفضنا كلّ الأسئلة
التي تركت في شقوق الساعات
ولم نتأمل احتراق الشواطىء
والأسواق.



ها نحن
ننقّر في الجدران ونتسرب
عندما يدخل الخوف
وقتنا الممتلىء بمنع التجول.

ها نحن
في الحجرات الخلفية
نتراسل ونغمض أعيننا
وننتظر شيئاً متوجعاً
لا يفارقنا.

ها نحن
مثل النسوة
اللواتي تدحرجن على المعابر
نخرج الى الملاجىء
ونحيك شرنقة أطفالنا.

كنا حيث الشفرات
حَلَقَتْ وجوه الموتى
وحيث يسمع الصوت العميق
ينبجس من عمال
يزيّتون الوقت، وينهمرون
كدمعة على المنشآت.

ثمة صامتون يسحروننا خفية
فحين تقدمنا بالظلمة
التي حمتنا
سقطنا مراراً تحت وابل الدوريات
ونجونا بقوة الصلوات.

فيما مضى
تدفقنا الى الضواحي
نحيلين كأسلاك
ممددين كخنافس
نقرّص عجين الدرك
نلاحق الفتيات
ونغسل «شحتار» زواريبنا.

تعلّقنا على النوافذ والباصات
ودخلنا الى العالم مصادفة.
مع ذلك النزوح..

اختبأنا.. واختبأنا
لكن البنادق
طقطقت حطب أعمارنا. □

كان يشبهني

إدريـــس عيـــسى



■ مَنْ اذاً يشردُ في الليل ِ وحيداً
عاشقٌ أمْ وطنْ
مَنْ يضيء له الدربَ حتى يعودَ إلى بيتهِ
شمعةٌ أمْ كفنْ
كان يشبهني في التشرد
والانفلات معَ الصحب
بالضحك والهذيان
وأشياءَ أخرى
أسرُّ بها للوسادةِ خشيةَ سمع ِ الجدارْ
وفي حالةِ السكر
نبكي على بعضنا وتعزي القرنفلَ
في حانةٍ تحتوي سكرنا
حين يمضي الهزيع الأخيرُ من الصحو والانتظارْ
مرةً هزني تحت مصباح ِ حارتنا ثم قالْ:
- أنْتَ تعرفني . . ؟
قلتُ: لا أعرفُ السعدَ فيك
- أتجهلني . . ؟!
قلتُ: لا أجهلُ البؤسَ فيكْ
على عتبةِ الباب أقعى حزيناً
وأخرج خمرتَهُ وشربنا معاً نخبَ حزنٍ طويلْ
حين تعتعنا السكرُ قامَ معي
وطفنا معاً في حواري الطفولة
والريحُ تعوي ككلب ٍ جريحْ
قال لي:
- أينَ نأوي
- أعرفُ سيدةً بيتها تحت آخر ضلع ٍ بصدري
تحبُ اغترابي وتفتحُ أجفانها لعَذابي
وأغصانَها لبراعم قلبي
أنامُ على ركبتيها كسيراً
وأحملها شمعةً في المساء
إذا أطفأ الليلُ نورَ البيوتْ
- وحين يجيءُ الصباحُ إلى أينَ نمضي . . ؟؟
- نُكسِّرُ أبوابَ أحلامنا
ونجترُ أحزاننا بالسكوتْ.
وكمْ كانَ يشبهني حين شاخْ
وحينَ تهاطلَ دمعاً سخياً
وودعني راجياً أنْ أموتْ □

الناقد

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألاّ يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ - ٣٠٠٠ كلمة، وألاّ تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:

	للأفراد
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office
as a Newspaper



عين الناقد

أملنا الشعري

(المشكلة فقط أن النقاد يتجاهلون الشباب ولا يريدون أن يعرفوا عنهم شيئاً بينما هم أملنا الشعري الآن)

سلمى الخضراء الجيوسي

«سيدتي» - لندن ٦ - ١٢/ ١١/ ١٩٨٩

المخدوعون

(.. يخيل اليّ ان الكاتب والقاريء معاً ضحية خديعة غير معلنة، تتخذ من الثقافة مأوى لها، وأن القاريء ليس سوى متفرج متعب في ساحة تمتليء بالممثلين والمهرجين)

فاضل العزاوي

«الموقف العربي» - نيقوسيا ٦ - ١٢/ ١١/ ١٩٨٩

الميت والحي

(.. ولذلك اؤمن بأن الشاعر يظل يكتب شعراً ما دام حياً.. وما دامت له صلات عملية بهذه الحياة. أما اذا انزوى وذهب الى صومعته فانه يموت حياً. واذا ظل حياً فان الشعر سيبقى وسيلته للتعامل مع العالم)

عبد الرحيم عمر

«الشراع» - بيروت ٦/ ١١/ ١٩٨٩

إنهم

(.. انهم ينتشرون في كل مكان، يروجون للأدب الديني ويستولون على جميع المنابر الثقافية والأدبية ويحاربون الثقافة والفنون)

لويس عوض

«الكفاح العربي» - بيروت ٦/ ١١/ ١٩٨٩

الابداع

(لا بد ان اطلع على النماذج العالمية بقصد الاستمتاع وبقصد الدراسة.. اما عندما ابدأ في الابداع فانني يجب ان استوحي بيئتي الخاصة..)

نجيب محفوظ

«الاهرام» - القاهرة ٣/ ١١/ ١٩٨٩

الممنوع والمسموح

(.. وأما قراءة كتب الغزل ورواياته وشعره من أجل التمكن من اللغة العربية فلا بأس بها ولا ضرر منها..)

محمد الطيب النجار

«المسلمون» - لندن ٢٧/ ١٠/ ١٩٨٩

الدرس

(.. لن أكون عالماً ولا أستاذاً اذا لم أقرّ بأن أموراً عدة ما زالت خافية عليّ)

جاك بيرك

«الحياة» - لندن ٨/ ١١/ ١٩٨٩

المثقف ديكتاتوراً

(.. ان الحياة الثقافية العربية التي تدعي الدفاع عن الديمقراطية يشوبها العديد من المشاكل التي أهمها ما أسميه انا دكتاتورية المثقف، حيث يمارس المثقف على الورق ردة فعله في فساد الانظمة ودكتاتوريتها بقمع المثقفين الآخرين وابادتهم)

الياس خوري

«الحرية» - نيقوسيا ٤/ ١١/ ١٩٨٩

حقوق المؤلف

(.. لقد دعيت الى بلاد عربية كثيرة، وأنفق عليّ الآلاف في حين لم أستطع أن أحصل على حقوقي كمؤلف في هذه البلدان)

سعد الله ونوس

«الهلال» - القاهرة - تشرين الاول ١٩٨٩

ذات يوم

(سوف أكتب سيرتي الذاتية ذات يوم حين أتعب وأستسلم لشهية الاعتراف أو الفضح..)

غادة السمان

«اليوم السابع» - باريس ١٣/ ١١/ ١٩٨٩

المعاصرة والحداثة

(اعتقد ان كلمة (معاصرة) اكثر خطورة من كلمة (حداثة) في حقلنا النقدي العربي، لأن الحداثة قد استخدمت قديماً، وتعني المحدث بالنسبة الى شيء محدد، مقابلة الشعر الجديد بـ (الشعر الجاهلي) اما المعاصرة فهي كلمة شاملة، لا تعني الشعر وحده ولا العلم وحده، انها تعني الحياة (الثقافية) بكاملها المادية والوجدانية والفكرية على السواء)

محمد العلي

«الشرق الأوسط» - لندن ٦ - ١١/ ١١/ ١٩٨٩

أم الدنيا

(.. الأشقاء في مصر لا يرون ما نرى: فمصر هي أم الدنيا، هي التي تؤتى ولا تأتي الى أحد. ان ذلك يفسر غياب الأسماء والكتابة والمادة العربية من الصفحات الثقافية في الصحف والمجلات المصرية)

أمجد ناصر

«القدس العربي» - لندن ٦ - ١٤/ ٩/ ١٩٨٩

لم نسمع

(.. تاريخ الثقافة الحقيقية لم يسمع بواحد طرأ على باله أنه أديب، فوضع ساقاً على ساق، وخربش بقلمه كلمات، وأعلن أن خربشاته هذه فن وأدب رفيع..)

مصطفى النجدي

«الأحداث» - لندن ٣١/ ١٠/ ١٩٨٩

التضخم

(.. من الأخطار التي تواجهها اللغة الشعرية: التضخّم. كمثل العُمْلة.

أظن أن المهمات الأولى للنقد الشعري اليوم، دراسة التضخّم في اللغة الشعرية العربية الحديثة..)

أدونيس

«الحياة» - لندن ٢/ ١١/ ١٩٨٩

القصة والرواية

(.. القصة القصيرة كبناء غرفة. أما الرواية فكبناء بيت كامل بأدوار عدة وحدائق وملحقات وغير ذلك)

إلفة الادلبي

«الشاهد» - ليماسول - ايلول ١٩٨٩

الحياة المعاصرة

(الكاتبة الجادة تتحمل ضغوطات أكثر من الكاتب الجاد، ولكن ذلك آت في السياق العام، فحياتنا المعاصرة تحتاج الى راقصين ومغنين أكثر مما تحتاج إلى كتاب ومؤلفين..)

ناديا خوست

«الكفاح العربي» - بيروت ٣٠/ ١٠/ ١٩٨٩

الأجانب!

(حين يكتشف الأجانب ما يكتشفون، نقلل من شأنه. وربما نلصق بهم تهم الاستعمار والامبريالية، لكننا بالتدريج نبدأ بالتعود على انخراط ما يكتشفون في الواقع الثقافي العربي..)

ابراهيم العريس

«اليوم السابع» - باريس ٣٠/ ١٠/ ١٩٨٩

الشائعات

(.. النقد في السودان يخلو من الاجتهاد ومن التعب لقراءة النص، ويميل للشائعات الأدبية والى النظرة الواحدة وترديد المسلمات...)

عيسى الحلو

«الأفق» - نيقوسيا ٢٦/ ١٠/ ١٩٨٩

الأحكام القضائية

(هناك صحافيون يعملون في النقد، لكن عملهم يكون عملا سياحيا.. أي أنهم يطبقون في النقد الطريقة السياحية، ويصدرون آراء ومجموعة من التقويمات والاحكام القضائية..)

جواد الأسدي

«الشراع» - بيروت ٣٠/ ١٠/ ١٩٨٩

جمهور الشعر

(... الجمهور ينصرف شيئا فشيئا عن القصيدة، واكتفى الرواد بأن يكونوا شعراء الشعراء. لم يعد هناك جمهور شعري. الشعراء هم جمهور بعضهم..)

عصام العبدالله

«الموقف العربي» - قبرص ١٦ - ٢٢/ ١٠/ ١٩٨٩

حقوق الفنان

(.. الفنان يسبق الزمن الذي يعيشه، وقد يسبق المجتمع بوعيه وحسه المرهف، لذلك من حقه على المجتمع ان لا يكون مفهوما في بعض الأحيان)

حورية لعبيدي

«الأفق» - نيقوسيا ١٢/ ١٠/ ١٩٨٩



AL KASHKOOL
BOOKSHOP

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ Tel: 01-235 4240

توفـــر

كل كتاب صادر في العالم العربي
كل كتاب صادر عن العالم العربي
كل مجلات الثقافة
لكل القراء

١٠,٠٠٠ عنوان بالعربية والانكليزية تحت سقف واحد





الناقد

العدد الواحد والعشرون ■ آذار/مارس ١٩٩٠
■ السنة الثانية
No. 21 ■ MARCH 1990 ■ YEAR 2

AN. NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

■ نزار قباني: خمسون عاماً من الشعر

■ سميح القاسم: كرسي هزاز في مقبرة الفيلة

■ أنسي الحاج: كيف أظل شاعراً وقد فقدت الدهشة ؟

■ غالي شكري: كيف ضاعت العلمانية في المشروعين القومي والاشتراكي

■ عبد الرحمن بسيسو: الانتفاضة وسؤال الابداع

■ محمد الماغوط: الأرجوحة

■ محمد الأسعد: الشاعر ممثلاً

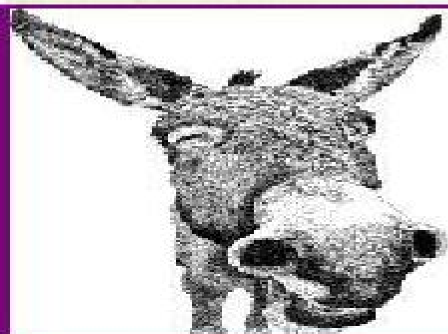
■ كمال أبو ديب: لعنة «شرق المتوسط»

■ أمجد ناصر: وردة الدانتيل السوداء

■ عيسى بلاطة: البحث عن سليمة

■ عبده وازن: المرأة المأخوذة بأسرارها

£ 3.00 in U.K



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

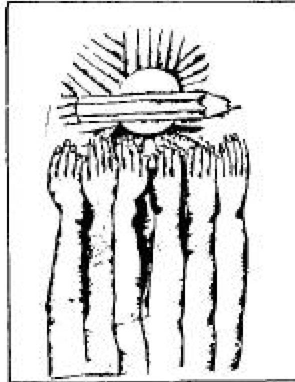
شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب



نزار قباني
يكتب عن تجربته
الشعرية بمناسبة
يوبيله الذهبي (٤)



سميح القاسم
في قصيدته الجديدة
«كرسي هزاز
في مقبرة الفيلة» (١٠)



أنسي الحاج
يتساءل:
كيف أظل شاعراً
وقد فقدت
الدهشة (١٦)

تصدر عن:
رياض الريس للكتب والنشر

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس

المدير المسؤول: عبد الغني مروة
التصميم والاخراج: كامل غرافيكس

الفنانون المشاركون في هذا العدد
نذير نبعة وهبولي بو شعيب وطلال معلا وسديف المهدي

الغلاف بريشة الفنان شفيق عبود (لبنان)

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review
in Arabic
Edited by:
Riad N. El-Rayyes

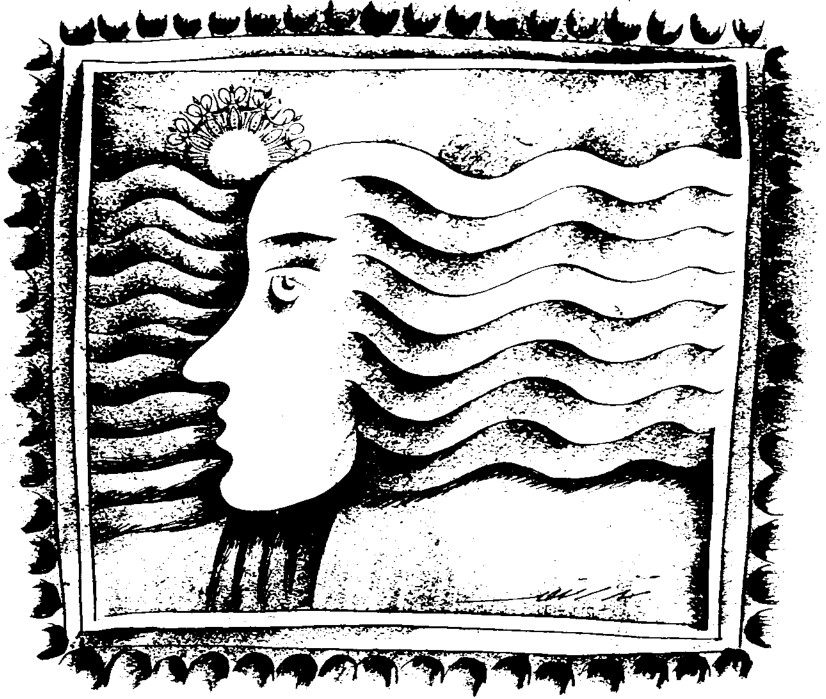
Design & Layout:
Kamel Graphics

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905 Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الأردن ٥ , ١ دينار، العراق ٥ , ١ دينار، الكويت ٥ , ١ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ٥ , ١ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States 8$, Cyprus 2£C, Greece 1000 Dr, France 30 F, West Germany 15 D, MItaly 8000 L, Switzerland 15 SF, United Kingdom 3£, Canada 8$C, Belgium 200BF, Netherlands 15FL, Austria 100 Sch

في ربيع عام ١٩٤٠، قبل خمسين عاماً، بدأ نزار قباني بكتابة الشعر. أي أنه يحتفل في ربيع عام ١٩٩٠ بيوبيله الذهبي.

وقد تمنّت «الناقد» على الشاعر نزار قباني أن يكتب لها انطباعاته عن هذه المرحلة الجميلة، والخصبة، والاستثنائية من تاريخنا الشعري الحديث، فكتب لنا هذه الشهادة الحميمة.



خمسون عاماً من الشعر

السكنى على حافة بركان

١

■ في مثل هذا الشهر، قبلَ خمسينَ عاماً، هَجمَ عليَّ الشعرْ.

لم يطرق الباب . .

ولم يستأذنْ . . .

ولم يطلب موعداً سابقاً . .

ولم يتكلّم معي بالتلفون . .

وفجأةً . . وجدتهُ في وَسَط الغرفة، جالساً على حقيبته الجلديّة الضخمة، كغجريٍّ ضائع العنوان . .

ثم نهضَ ليتعرَّفَ على خريطة بيتي.

دخل أولاً إلى غرفة الحمَّام، وأخذ (دُوشاً) . . واستعمل فرشاةَ أسناني . . ومناشفي . . وأدوات حلاقتي . .

ثم فتح الثلاّجة، وسألني: ماذا لديكَ من طعام؟ إنّي جائع . .

قلت: خبز . . وجبن روكفور . . وزجاجة نبيذ بوردو . .

قال: طعامُكَ متحضِّر . . رغم أن الجبن يرفع ضغطي . . والنبيذ يُشعل حرائقي . .

ثم . . دخل الى غرفة نومي . . ففتح الخزائن والجوارير، وأخرجَ واحدةً من بيجاماتي . . وارتداها دون أن يستأذنَني . .

ولسوء الحظّ، كان مقياسُ جسده، كمقياس جسدي.

ثم اختار لنفسه مقعداً مريحاً، وسكب لنفسه كأساً، وبدأ يحتسي النبيذ الفرنسي بلذّة العارف الذوَّاقة.

وبعد أن أنهى زجاجةَ النبيذ، احتلَّ سريري . . وسرق كلَّ أغطيتي وشراشفي ومخدّاتي . . وقال لي: «تُصبح على خير . .».

وتركتُهُ ينام . . ونمتُ أنا على الكَنَبة . .

ولا زلت منذ خمسين عاماً نائماً على الكنبة . .

٢

في مثل هذا الشهر من عام ١٩٤٠، دخل الشعرُ إلى بيتي، ولم يخرج منه حتى الآن . .

في البدء، تصوّرتُ أن الزائر الغامض سوف يمكثُ يوماً أو يومين . . أسبوعاً أو أسبوعين . . شهراً أو شهرين . .

نــزار قبّـــــاني



ولم أكن أتصوَّر أنه سيصبح صاحبَ البيت، وأصبحُ أنا أجيراً عنـده، أصنعُ له قهـوتَـه، وأشتري له الصحفَ والسجائر، وأغسل له ملابسَه الداخليّة . . وأُلمِعُ له أحذيتَه . . .

لم أكن أتصـوَّر أن الـرجل الغامض، سوف يأخذ منّي (وَرقةَ الطابو) . . ويسجّل البيت باسمه، ويبقى جالساً فوق رأسي الى يوم القيامـة . . يأكـل عنـدي . . ويشرب عنـدي . . ويلعب الـورق عنـدي . ويتـزوّج عندي . . ويُنْجبُ أولاداً أُرْضِعُهُمْ أنا . . وأربّيهم أنا . . وآخُذُهم الى المدرسة أنا . .

٣

السُكْنَى مع الشعر في بيتٍ واحد، لمدة خمسين عاماً، كالسُكْنَى في (العصفـورية) . . لا تعـرف فيهـا طبيعـة مرضك، ومتى سيُطلقون سراحَك . .

كالسُكْنى على حافّة بركان، لا تعرف متى يهدأ . . ومتى يثُور . .

كالزواج من امرأةٍ مجنونة . . لا تعرف متى تعانقك . . ولا تعرف متى تخنقك . .

ليس هناكَ مِزاحٌ مع الشِّعْر . .

فإمّا أن يعطيكَ المداليّة الذهبية . .

وإمّا أن يُسبّب لكَ الذَبْحة القلبّية .

وعنـدمـا جاءتني الـذَبْحـةُ القلبية عام ١٩٧٤، ونقلوني الى مستشفى الجامعة الأميركية في بيروت، جاءني الرجُلُ الغامض يحمل لي أزهاراً جميلة وقال لي:

ـ I am sorry . أنا الذي افتريتُ عليكَ . . سامحْني . .

قلتُ له: (ولا يهمّك) . . إنني أدفعُ استحقاقات الشِّعرْ عليَّ . .

وأن يموتَ الانسان وهو يكتب الشعر . . خير له من أن يموت وهو يلعب الوَرَق . . أو يدخن الشيشة . . أو يتفرّج على مسلسل عربي في التلفزيون . .

٤

حين دخلتُ الى بحر الشِّعرْ قبل خمسين عاماً، لم يكن لديَّ فكرة عن فنّ الغَوْص، وعن أخلاق البحر . .

ظننتُ أن الماء لن يصل إلى ما فوق ركبتي . . وأنني سوف ألعب بالـرمـل والمـوج . . والأصـداف . . وآخذُ حمّام شمس لبضع ساعات . . ثمّ أعود الى قواعدي . ولكنني لم أعُدْ إلى البَرّ أبداً . . .

وحين جاءت امّي بعد غروب الشمس لتبحثَ عني . . قال لها رئيس دورية خَفَر السواحل:

ـ العَـوَض بسلامتك . . يا سيّدتي . . إبنُكِ مخطوف . خَطَفتْه إحدى جنيّات البحر . . وتزوجته . . ولا أمل بعودته . .

صرختْ أمّي باكية:

ـ ولكنّه إبني . . أتوسَّل إليكَ يا سيّدي أن تُعيد لي إبني . .

أجابها رئيس الدوريّة:

ـ إنني أفهم أحـزانـك يا سيّدتي، وأتعـاطف معك . . ولكنَّ تجربتي الطويلة مع البحر، تسمحُ لي أن أصارحكِ، أن الزواج من حوريّات البحر، زواجُ كاثوليكي . . ولا توجد في سجّلات مخفرنا أية سابقة لحوريّة اختطفت رجلاً . . وأعادته إلى أحضان أمّه .

قالت أمّي: أستحلفكِ بأولادك . . يا سيّدي . . إفعلْ شيئاً لانقـاذ إبني . إنـه لا يزال صغـيراً على الحُبّ . . وصغيراً على الزواج . . إنني أعطيك كلَّ خواتمي، وأساوري، لتقدّمها إلى الحورية، علّها تطلقُ سراحَ إبني . .

قال لها رئيس الدورية: إن حوريّات البحر، يا سيّدتي، في حالة عُرْي كامـل صيفـاً وشتـاءً . . لذلـك فإن الأسـاور والخواتم والساعات المطعّمة بالماس، لا تثيرهُنَّ . . ولا تعني لهنَّ شيئاً . . إن رشوةَ حوريات البحر، مهمةٌ مستحيلة .

قالت أمّي: ولكنَّ ولـدي لا يعـرف شيئاً عن الحب . . وعن الزواج . . إنه لا يزال تلميذاً في الثانوية العامة .

أجابها رئيس الدورية، وهو يخفي ابتسامة ماكرة: لا تقلقي . . لا تقلقي يا سيدتي . . فسوف تُعلّمه الحورية كلَّ أسرار الحبّ تحت الماء . . إلى أن يتخرّج أميرالاً من أكاديمية البحر . . .

٥

بعـد خمسـينَ عامـاً على زواجي من حُورية البحـر . . رُزقتُ بخمسين ولداً/كتاباً جميعُهم بصحّة جيدة . .

أيامي مع حُورية الشّعر، لم تكن كلّها أيّام شهر عسل . .

كانت أحـوالنـا تشبـه أحوال البحر . . مدّاً وجَزْراً . . وصحواً ومطراً . . وطقساً جميلاً . . وعواصفَ مجنونة . .

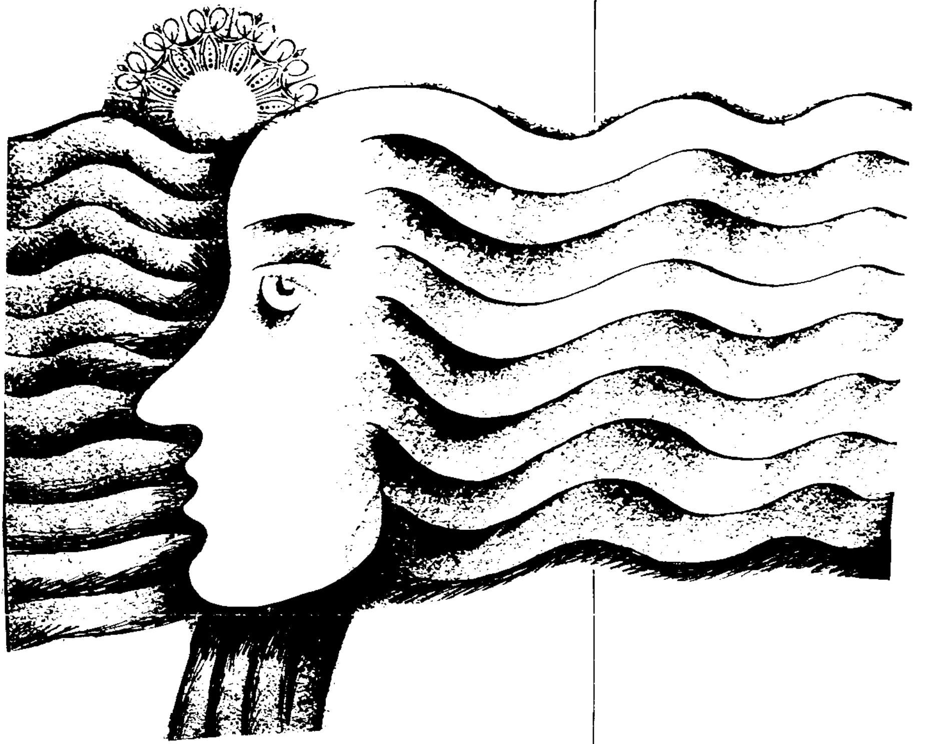
كانت هي مشغولةً بالتزلّج على الماء . . مع أولادها . .

وكنتُ أنا مشغولاً بأوراقي . . وكتاباتي . . ونرجسيّتي .

كنتُ أنا أتكلّم مع أشجار المرجان . . وسلاحف الماء .

وكانت هي . . تطارد أيّة سمكةٍ أنثى تقترِبُ منّي . .

◁



٦

▷ بعد خمسين عاماً من معاشرة القصيدة.. أعترف لكم أنّها امرأةٌ مُتْعِبَة.. إمرأة مزاجية. متسلّطة. ولا تصير كلمتُها كلمتيْن..
تغازلك متى تريد..
وتتزوّجك متى تريد..
وترسل إليكَ ورقةَ الطلاق متى تريد..
وليس صحيحاً أن الشاعر هو الذي يبدأ الغَزَل.. وهو الذي يستدعي القصيدة. بل القصيدة هي التي تشير إليه بإصبعها فيمتثل..
ثم ليس صحيحـاً أن الشـاعـر (بيده العِصْمـة) في العمـل الشعريّ. إن القصيدة وحدها هي التي تملكُ العِصْمَةَ.
القصيدة هي التي تُهيء غرفةَ النوم.. وهي التي تُعِّد كؤوسَ الشراب، وهي التي تختـار نوعَ المـوسيقى.. وهي التي تخلع ثيابَها.. وتفترسُكَ بلا مقدّمات. وكاذبٌ كلُّ شاعر يقول لك إنّه (اغتصبَ) قصيدة.. فنحنُ جميعاً (مُغْتَصَبون) [بفتح الضاد].
ورغم أن بعض الشعراء في سِيَرهم الذاتية، يحاولون أن يظهروا بمظهر (الدونجوانات).. ويوحون لك بأنهم (القوامون على قصـائدهم)، إلا أن هذا الادعاء باطل، لأن الشاعر كملك السويد، يملك ولا يحكم... في حين أن القصيدة هي التي تأمر.. وتنهي.. وتقول للشعر: كنْ فيكون...

٧

عندما دخلتُ الى ورشة الشِّعْر، قبل خسين عاماً، كانت الموادّ الأولية متـوفـرة بكثـرة من حولي. فراشي، وأصباغ، وطين، وصلصـال، وخَشَب، وقُماش، وجِبْس، وأزاميل، وقوالب، وفرن لطبخ السيراميك.
قلت لمعلّمي في الورشة: ماذا أفعل؟ ومن أين أبدأ؟
قال: إبدأ من حيث تريد.. واستعمل أصابعكَ جيداً.. ولا تلتفت إلى يمينك.. أو الى شمالك.
إيّاكَ أن تقترب من قوالب الآخرين.. فإنّها سجن..
إصنـعْ قوالبـكَ بنفسك. فالطينُ هنا.. والماءُ هنا.. والفرنُ هنـاك.. وإذا احـترقتْ أصابعُكَ أثناء العمل، فضَعْها تحت حنفيَّة الماء.. فليس لدينا في الورشة قطن.. وسبيرتو..
ثم.. لا تتكلّم مع زملائكَ أثناء العمل.. لأنني في ورشتي لا أحبّ الثرثرة.. والكلام الفارغ..
قلتُ: ولكنني، يا سيّدي، غشيم.. ولم أتجـاوز السـادسـة عشرة. ألا يمكنك أن تُعطيني، ولو فكرة صغيرة، عن طريقة الشُغْل؟
صرخَ المعلّم في وجهي:
ـ يا وَلَد.. ليس عندي هنا روضة أطفال.. ولا بيبرونات.. ولا حليب.. ولا كاكاو.. إلبسْ (الأوفرول) الأزرقْ فوراً.. ودَبِّر حَالَكْ..

٨

... ولبستُ (الأوفرول) الأزرق.. وانخرطتُ في وَرْشَة العمل.
كانت كلمات معلّمي تدقُّ كالأجراس في داخلي:
ـ لا تلتفتْ يميناً..
ـ لا تلتفتْ شمالاً..
ـ لا تقترب من قوالب الآخرين.
مرَّ على هذا الكلام خمسون عاماً، ولا تزال الأجراس تدقّ في أعماقي، ولا يزال (الأوفرول) الأزرق ملتصقاً بجسدي ليلاً ونهاراً.. أعمل به.. وأنام به.. وأستحمُّ به.. ولا زلتُ أطبّق الريجيم الشعري الذي أوصاني به أستاذي بحذافيره...
صحيحٌ أن الريجيم كان قاسياً.. ولكنه ساعدني على الاحتفاظ بلياقتي الشعرية على مدى خمسين عاماً..
كان من السهل عليَّ أن أجلسَ على موائد الآخرين.. وآكلَ بيتزا.. ومعكرونة.. وفُوزي.. وكنافة بالقشطة..

ولكنني لم أفعل. وظلت لاءات معلّمي تلاحقني وأنا أجلس إلى طاولة الطعام، وإلى طاولة الكتابة.. حتى اليوم.

٩

لا تُعذّبوا أنفسكم في تصنيفي..
إنني شاعرٌ خارجَ التصنيف.. وخارجَ الوصف، والمواصفات.
فلا أنا تقليدي، ولا أنا حَداثوي، ولا أنا كلاسيكي، ولا أنا نيو ـ كلاسيكي، ولا أنا رومانسي ولا أنا رمزي، ولا أنا ماضَوي ولا أنا مُسْتَقبلي، ولا أنا انطباعي، أو تكعيبي، أو سِرْيالي..
إنّني (خَلْطَةٌ) لا يستطيع أيُّ مختبرٍ أن يحلّلَها..
إنّني (خَلْطَةُ حريّة).
هذه هي الكلمة التي أبحث عنها من زمان، ووجدتُها هذه اللحظة فقط.

١٠

الحريّة تُحرّرني من كلّ الضُغوط التي يمارسها التاريخ على أصابعي.
تحرّرني من كلّ أنظمة السير.. ومن كلّ إشارات المرور.
الحرية تحميني من غباء آلات التسجيل.. ومن السقوط بين أسنان الآلات الناسخة..
تحميني من ارتداء اللباس الموحَّد، والقماش الموحَّد، واللون الموحَّد. فالقصيدةُ ليست مُجنَّدة.. ولا ممرّضة.. ولا مضيفة طيران..
الحريةُ تسمح لي بأن ألبسَ اللغةَ التي أشاء..
في الوقت الذي أشاء..
إنني هاربٌ من نظام الأحكام العُرفيّة في الشِّعر.
كما أنا هاربٌ من قوانين الطوارىء، ومن (لزوميّات ما لا يلزم).
لا أسمحُ لأحد أن يتدخَّلَ في أشكالي...
فلقد أكتُبُ المعلقّةَ الطويلة..
ولقد أكتُبُ (التِلِكْس) الشعريّ القصير..
ولقد أكتب قصيدة التفعيلة.. أو القصيدة الدائريّة.. أو قصيدة النثر..
ولقد اتزوّج القافية ذات ليلة.. وأطلّقها في اليوم التالي.
وقد أتَصَعْلَك كعُرْوَة بن الورد..
وقد أرتدي السموكن كاللوردات الانجليز..
وقد أخطب على طريقة قسّ بن ساعدة..
وقد أعزف الجازَ وأغنّي على طريقة البتلز..

إن حريتي تدفعني الى ارتكاب حماقاتٍ كثيرة.. ولكنني لا أعتذر، ولا أندم، فالشعرُ بدون حماقة.. هو موعظة في كنيسة.. وبيانٌ انتخابي لا يقرؤه أحد....

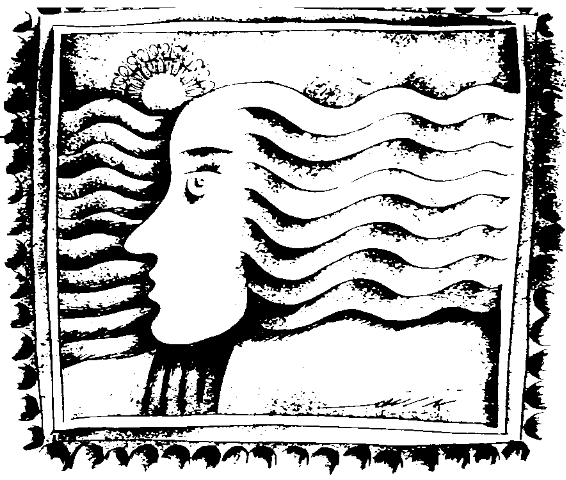
١١

مع اللغة، لعبتُ بديمقراطيةٍ، وروحٍ رياضية.
لم أتفاصَحْ.. ولم أتفلسفْ.. ولم أغشَّ بوَرَق اللّعِب..
لم أكسر زجاجَ اللغة.. ولكنني مسحتُهُ بالماء والصابون.
ولم أُحرق أوراقَ القاموس..
ولكنني قمتُ بعملية (تطبيع) بينه وبين الناس.
ولم أقصَّ شاربَ أبي، وقنبازَه، وطربوشَه بالمقصّ...
ولكنني استأذنتُه في أن أشتري ملابسي من عند (سمالتو)..
ولأنّ أبي كان حضارياً.. فقد طلب منّي أن أُعرِّفَه على (سمالتو).. وصار لا يُخيِّط بدلاته إلا عنده...

١٢

منذ البدء، كنتُ مع الديمقراطية الشعريَّة.
كنتُ أؤمنُ أن الشِّعْر هو حركةٌ توحيدية، لا حركة إنعزاليّة.
وأنه هَمْزةُ وصل.. لا هَمْزةُ قطع.
وأنه فنّ الاختلاط بالآخرين، لا فنّ العُزْلة.
وأنه فنّ الملامسة والحنان، لا فنّ إلقاء القبض على الآخرين، واغتصابهم شعرّياً.
إيماني بديمقراطية الشعر، دفعني الى التفتيش عن لغة تؤمن هي الأخرى بالديمقراطية، وتحبّ الجلوس في المقاهي الشعبية، وتشرب القِرْفَةَ واليانسون، وتلعبُ (الكونكان)، وتركب أوتوبيسات الحكومة، وتنزل في فنادق الدرجة الثالثة، وتشاهد مباريات كرة القدم، ومسرحيات عادل إمام ودريد لحام، وتقرأ سيرة أبي زيد الهلالي.
كنتُ أؤمن أن الشعر موجودٌ في عيون الناس، وفي أصواتهم، وفي عَرَقهم، ودموعهم، وضحكاتهم، وأن وظيفتي ـ كشاعر ـ هي أن أنقلَ المشهد الشعبيَّ الكبير.
وهذا ما فعلتُه خلال خمسين عاماً.
لذلكَ، تجمَّع الناسُ حول شعري، ليسمعوا حكايتَهم، وليشاهدوا شريط الفيديو الطويل الذي أخرجتُهُ عن حياتهم.
وإذا كانت أشرطة الفيديو الشعرية التي أنتجتُها هي (الأكثر انتشاراً) فلأن سكان الحارات الشعبية يُحبّون أن يروا صورتهم بالألوان...

◁



١٣

يحاول النقد أن يتعلّق بعَرَبة الشّعْر.
ولكنّ الحوذيّ يضربه بالكرْباج.. فيسقط مضرّجاً بدم أحقاده...

١٤

أنا ممنوعٌ في كلّ مكانْ.
إذَنْ.. فأنا مقروءٌ في كلّ مكانْ.

١٥

قبل أن يدخل النفْط إلى حارة الثقافة.
كانت الحارة سعيدة، ومرتاحة، وبألف خير..
وكان الناس يأكلون، ويشربون، ويسهرون عند بعضهم، ويزوّجون أولادهم وبناتهم، ويفتحون أبوابهم للعصافير، ولضوء القمر..
وعندما جاء النفط حاملاً براميله.. ودفاترَ شيكاته.. وأكياسَ دنانيره.. فسدتْ أخلاقُ الحارة، وأصبح (الزُعْران) رؤساء لتحرير الصفحات الثقافية.. وصارت مهنةُ النقد، كمهنة الصيرفة، خاضعة لقانون العرض والطلب...

١٦

الشاعرُ العربي، هو بدون شكّ، أعظمُ شاعرٍ في الدنيا.
لأنه يدفع كمبيالة الشعر، مع فوائدها.. وفوائد فوائدها...
فبينما يجلس الشاعر السويسري على ضفاف بحيرة جنيف، ليُطْعِمَ البطَ..
وبينما يجلس الشاعر الفرنسي في أحد مقاهي سان جرمان، وأمامه قدح كونياك، وفي فمه سيجارة غولواز..
وبينما يفتح الشاعر الانكليزي شهيته بسَطْلٍ من البيرة السوداء..
وبينما يجلس الشاعر الأميركي على سطح بناية (تشيز مانهاتن بنك) في الجادة الخامسة في نيويورك.
يجلس الشاعر العربي على قصيدةٍ مُفخَّخة.. لا يدري متى تنفجر به..

١٧

المرأة ضروريةٌ جداً لكتابة القصيدة.
ولكن إذا زادت الجُرْعة النسائية عن الحدِّ المعقول..
ماتت القصيدة..

١٨

الشهرةُ ذبحتْني..
كيف يمكنني أن أنام مع ٢٠٠ مليون عربي في غرفةٍ واحدةٍ..
وسريرٍ واحد؟؟

١٩

يريدُ بعضّ المتثاقفين أن يُقنعونا أن جماهيريّةَ الشاعر، هي مَقْتَلُه.
وأُحبُّ أن أطمئنَهُم أنني شاعر جماهيري.. ولا أزالُ بعد خمسين عاماً حيّاً أُرْزَق..

٢٠

كانت المرأةُ منذُ خمسين عاماً، حبيبتي.
ولا تزالُ حبيبتي..
إلّا أنني أضفتُ إليها ضُرَّةً جديدةً.. إسمُها الوَطَنْ..

٢١

كلُّ المُلصَقات التي وضعوها على صدري، من شاعر المرأة، إلى شاعر النهد، الى شاعر المراهقات، إلى شاعر المجتمع المُخْمَلي، الى شاعر الدانتيل الأزرق، إلى شاعر الغَزَل الحسّي، إلى شاعر

الإباحية، إلى الشاعر الفاجر، الى الشاعر التاجر، الى الشاعر الملعون، الى الشاعر الرجيم، الى شاعر الهزيمة والإحباط، الى شاعر الهجاء السياسي..
كلُّ هذه المُلْصَقات تساقطتْ كالورق اليابس على الأرض..
وبقيت الأشجارُ واقفة...

٢٢

في السنوات الأخيرة، أصبحتُ أحفر الورق بأظافري حين أكتب.
أصبحتُ عصبّياً.. وحارقاً.. وجارحاً.. وصار سُلوكي كسُلوك أرنبٍ بَريّ..
نسيتُ مهنةَ الدبلوماسية التي زاولتُها عشرين عاماً.
نسيتُ مجاملةَ الرجال، وتقبيلَ أيدي النساء..
نزعتُ قميصي المُنَشَّى..
وكلامي المُنَشَّى..
وقرّرتُ أن أكونَ مباشراً.. كطَلْقة مسدَّس.

٢٣

كلّما قرأتُ في الصحافة الأدبية تعبيرَ (النزاريَّة)..
إجتاحتْني موجةُ كبرياء..
أليس رائعاً أن أكون صاحبَ طريقة شعريّة.. كالشَافعيّة.. والحَنَفيّة.. والحَنْبليّة.. والمالِكيَّة؟؟..

٢٤

الشعرُ الحديث لم يصنَعْه أحَد..
لا بدر شاكر السيّاب، ولا نازك الملائكة،
ولا فُلانْ.. ولا علتانْ..
الحداثةُ مقطوعةٌ موسيقيّة جماعيَّة، بدأت في الثلاثينات..
وشاركَ فيها كَوْرَسٌ كامل من الشعراء العرب، المقيمين والمغتربين.
كلُّ واحدٍ بآلة..
أو بجُمْلة موسيقيّة..
أو بلازمة..
أو بقرار..
أو بجواب قَرار..
وكلُّ من يدَّعي أنه بيتهوفن الشعر العربي الحديث، يجب أن تقامَ عليه الدعوى، بتهمة الاحتيال...

٢٥

ليس هناكَ في رأيي لغةٌ عربيةٌ واحدة. ولكنَّ هناك لُغَات.
هناك لغةُ الجاحظ.
وهناك لغةُ ابن المقفَّع.
وهناك لغةُ ابن قُتَيْبة.
وهناك لغةُ الجرجاني.
وهناك لغة البحتري، وأبي نواس، والمتنبّي، وأحمد شوقي، وأمين نخلة، والياس أبي شبكة، وبشارة الخوري، وسعيد عقل.. وأدونيس..
كلّ واحدٍ من هؤلاء، اشتغل على لغته، ورتَّبها، وفَرَشَها على ذوقه، وصبغَ جدرانَها على ذوقه.
وحقُّ الشاعر في اختيار اللغة التي يسكنها، لا يجادله فيه أحد. وإلاّ صارت اللغة نظاماً ديكتاتورياً ككلّ الأنظمة الديكتاتورية.
وإذا سألتموني:
- وأنتَ.. ماذا فعلتَ بالشأن اللغوي؟
أجيبكم ببساطة:
- لقد اخترعتُ لغتي.
طبعاً أنا لا أدّعي أنني فتحتُ القسطنطينية.. أو أنني كألفرد نوبل اخترعتُ البارود.. ولكنني أقول بكل تواضع إنني عمّرتُ لنفسي بيتاً صغيراً.. ومريحاً.. ووضعتُ بطاقتي الشخصية على بابه.
قد أصل في خطابي الشعريّ إلى مستوى الكلام العادي، وقد أُتَّهم بالنثريّة حيناً، وبالتقريريّة حيناً آخر. ولكنني لا أغضبُ مما يقال، لأنني أعتقد أن الفاصل بين الشعر والنثر سوف ينهار عمّا قريب كما انهار جدارُ برلين.
إنَّ (بريسترويكا الشِّعْر) قادمة..
واذا كان غورباتشوف نادى منذ سنوات بالبريسترويكا السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فإنَّ التغييرات التي أحدثتها في لغة الشعر منذ خمسين عاماً.. هي أيضاً بريسترويكا نزاريّة.... □

جنيف ١٩٩٠/١/١٥



سميح القاسم

■ مَطرٌ يأخذ البيدَ من سرِّ أسرارها
ابتدِئي حفلةَ البرقِ والرعدِ
وانتفضي صَبَواتٍ تُشرِّعُ في الأفقِ أفقاً
شتاءٌ على البيد
ولتأتِ عاصفةٌ من زُهورِ الرمالِ
تذرُّ ربيعاً على خَشَبٍ سَئِمَتْهُ التوابيتُ
وليأتِ صيفٌ شهيُّ المذاق
اخرُجي وانضجي يا ثمارَ الجمُوحِ
المناخُ الرَّصينُ يُزاوِجُ ما بينَ سِرَّين
أنثى إلى ذَكَرٍ
تتفتحُ ذاكرةُ الأرضِ عَنْ ذاتِها

كرسي هزاز في مقبرة الفيلة

تتهاوى الطقوسُ على ذاتِـها
يا خريفُ انتشِرْ في الأغاني
انتَشِرْ في المراثي
ابدئي وانتهي
وابدئي يا فصول
قيلَ لي -
آنَ لي أن أقولَ . .



١- إنتباهات

باغَتَتْني فلم أترددْ. وصحتُ: ادخُليني أدخُلْك مُبتهجاً عاليَ الخطوات. أدخُليني أدخُلك. زوبعةً أو نسيماً. ندىً. فيضاناً. وأدخلُ لو شئت. تفاحةً ناضجهْ
حجراً في اكتظاظِ الركودِ. جناحاً يُخاطر في القمم الهائجهْ

وردةً هيّأتْ دَمَها لجنون الجهاتْ
ولْتكوني الردى. كيفما تشتهين
ولتكوني الحياةْ
أنتِ كائنةٌ. مرةً أبداً
ينبغي . مرةً أبداً. أن أكون

أدخُليني أدخُلْك في وهلةِ الضوءِ
أمّي تُخالجُ هودَجَ حِنّائها
والدي سنديانٌ ولوزٌ
ولي إخوتي. أخواتي. وقابلتي
إنهم طيبون. جميلون. مستبشرون
هكذا. ينبغي أن أكون
فلتزغردْ على رسلها القابله
«بَشِّروا العائلة
بَشّروا العائلة»

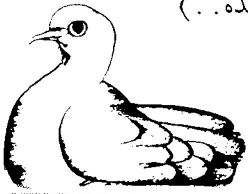
(واسترحتُ هُلاماً جديداً على صدر أمي الجديدِ
ريثما تبدأ الرحلة القاتلة
في انبهار الجحيم السعيد . .)
باغتتْني فلم أتردد. وبحتُ: أملكيني بمريولك المدرسيّ
بكاسكيت طفل
أمير على الحلم والورد والتَّرَف الأسرَويّ
أدخُلي ملكوتي بتفاحة الموت
بالفرح الدمويّ ادخلي واشهديني
غلاما طليقاً. ألُفُّ على راحتي سُبحَةَ الحَسَنات
وسلسلَةَ السيِّئات
أصفرٌّ جذلانَ في حفلةِ الجنس بين نساءِ المدى ورجال الرياح
يدي للّواء
فمي ودمي للنشيد. ووجهيَ عبّادُ شمس الصباح
واختزِلُ الأرصفه
موغلاً في في الغموض الشهيِّ. وفي قلق المعرفة
هكذا. فليباغِتْكِ طفلُ المَدارات
شيخُ المَزارات
باللعنة المُترفة

يا ابنة الكلب. يا قرفي
آخ. يا وردة الروح. يا شغفي
يا حياة!

خطوةٌ للضباب
(ويكون المدى شهوةً غامضه)
وخطا للسراب
(ويكون المدى طفرةً رافضه)
ثورة
ثورة
يا جموحَ الرؤى وسُعار الشباب
من عراءِ البداياتِ حتى الملاذ الأخير
صدفةً من نكوص الى آصره
نظرةً ساحره
ويكون الملاذ الأخير
طلقةً من يدي
تركتْ طَعمَها في فمي
وانتباهاً أخيراً على ساحةٍ أو سرير.
(وعلى طبقٍ من عروقِ الدوالي وسيقانِ قمح القبور
سوف تأتينني بطعامي الفقير. .)

هكذا. لفّقي كيفما تشتهين
لن تقومي على طَللي
إنّ لي
هالة الحزن. لي شهوة الياسمين
وأكاليل شوك اليقين
لفّقي. لفّقي. يا حياةْ
ملكتْ جسدي غبطتي
وامتلكتُ السِّماتْ.

هكذا . .
ولدٌ ليلكيّ
فيه أنمو وأعدو . . وَفيّ
يُقبلُ الآن من أفُق اللحظةِ العابره
طائرٌ أخضرُ
في جناحيه من جَلْبة الذاكره
سُحُبٌ ماطره
ومدىً مُعشِبٌ مُزهِرُ
يُقْبِلُ الآن. هل تُبصِرُ الأرضُ ما أُبصِرُ؟
يُقبِل الآن ـ دهراً من اللحظةِ النادِرَه
طائري الأخضرُ
طائري الأخضرُ
فليكنْ مَلَكوتي مدى الانتباهات
وليسترحْ جسدي
عارياً. بين قبرين من كِلْس ذاكِرَتي ورُخام العقيده
أنذا ذاهب لرضاعي الجديدِ وأُمِّي الجَديده
آه. فلتُثْمِر السِّدْرَةُ الخالدَه
وليكنْ ثَمَراً ناضِجاً. رُطَباً. أو كُلأً طيباً ـ
(قَتَلَتْني
بَلى قَتَلَتْني ثِمارُ السُّلالاتِ والأمَمِ الفاسده . .)



٢. مراسيم الرماد

لُغتانِ ـ على جَبلينْ. احتمالان ـ قُطبانِ
نارٌ خُرافيّةٌ أمسكَتْ بالرِّداء القديم لسفحين من آدمٍ
ـ هكذا قيل في كُتُب الله ـ
لي كُتُبٌ لا تقولُ سوى لغتي
. . . .



هذه. هذه قِصّتي

. .

يبدأ السُّخطُ في شَهَواتِ اللهيبِ المُجازِف
تندلعُ الدَّعَواتُ - الأساطيرُ
موغلةً في غواياتِها
أيُّ وجهٍ سَيطفو على برك الدَّمّ
من دَيْر ياسينَ حتى تجاعيدِ وجهي
خُذوا عن فمي كأسَكم يا سُكارى دَمي
جرعةُ السمِّ واحدةٌ
والضحايا كثيرون
لا تتركوا أثَراً للجريمه
ولكنْ كيفما تشتهينا بلاد المراثي القديمة.

. . .

للفَراش المسائيِّ كانتْ مراسيمُهُ
للقناديل كانتْ تعاليمُها
للرمادِ مراسيمُهُ
(للرمادِ الذي نثرتْه الرياحُ على جَبَلَينْ
أثَراً بعدَ عَينْ)
للسطوح. لسهْراتِها. للدوالي.
لِتبَّولةِ الفتيَاتِ يودّعْنَ جاراتهنَّ قُبيل الزفاف
(للرمادِ مراسيمُهُ)
لأوانِ القطاف
للغُزاة مراسيمُهُم وتعاليمُهُم
فَلْيَقُل كاهنُ الموت أشياءَهُ
أنذا مَلكٌ بايَعَتْهُ البداياتُ
تَوَّجَهُ الطقسُ
قالَتْ لَهُ الريحُ: خُذْني جواداً لصولةِ روحك
قال لَهُ البرْقُ: فَلأَكُنِ الصَّوْلَجان
مَلكٌ لا يخاف
عرشُهُ منبرٌ لامتلاءِ التضاريس
والتاجُ نافورةٌ من زُلالِ الزمان
ملكٌ لا يخاف
حولَهُ جُندُه الساهرونَ على صخرةِ الأبَدِ الهائله
حولَهُ شَجَرٌ: للثمار. وللعائله
ولها أن تُباغتَني بينَ حُلم وحُلم
لها أن تُعدَّ انهياري على كيفها
لأعدَّ المراثي كما أشتهي
غائباً في سُدى وَصْفِها
كيفَ لي؟
كيفَ لي أن أقيمَ الدليل
في اختلاطِ الفصول؟

كيف لي أن أصوغَ القرار
في ارتباكِ المدار؟
كلُّ من كُنْتُ أشبِهُهُم
قَتلوني على غِرَّتي
اقتَسَموا ثروتي
ومَضَوا يَلعَبونَ القمار
خسروا. .
ومضوا يلعبون القمارَ على جُثَّتي
خسرُوا. .
كيفَ لا يُبهجُ السائحَ الأجنبيّ
ذلك المنظرُ؟؟

نارُ كِلْسِ القُبورِ على شفتيّ
رماد القرابين في رئتيّ
احملوا جسدي عارياً
واقذفوهُ من الجُرفِ ليمونةً عَصرَتْها شعوبُ المجاعاتِ
«يا جسدي!» صحتُ مغتبطاً
لا تؤجِّلْ طقوسَ التبددِ في ملتقى السفحِ بالسفحِ
من جبلين - نقيضين، في واحدِ
أنت يا جسدي. فانتثِرْ وانتَشِرْ
لحظةً حُرَّةً
في عبوديَّة الأَبَد الآبد
طاعةُ الحُزنِ مَكْرُمَةٌ. لا التماسَ إلى حضرةِ الحُزنِ
خذْ أيُّها الحزنُ من جسدي ما تشاء
لكَ روحي بلا مِنَّةٍ (كان لي جسدي)
خُذْهُ يا سيِّدي
المراثي. هنا، والأغاني. سواء
وهنا يستوي ضَحِكٌ بالبُكاء.

مَلكي وحبيبي وذاكرتي
هاتِ خنجَرَكَ الذهبيّ
إلى سِرِّ خاصِرَتي
هاتِ نَصْلَ البَوارِ الى عُنُقي
لم تزلْ في الوريد
وجبةٌ من دمٍ لجريحٍ جديد
لم تزل وردةٌ للشهيد. .

أيها الحزنُ يا أيها الولَدُ الشاطِرُ
لم يزلْ ليَ فيك المدى
أفقُه الفرحُ الغامِرُ
قُل لَهُم أيها الحزنُ

قُل للمغيرين عبر السُّدى
حاصِروا!
حاصِروا!
كلَّ شيءٍ سوى كُلِّ شيءٍ
صَدى عابرٌ
عابرٌ
عابرٌ
أَنذا صِحْتُ مغتبطاً:
تُخْرِجُ الأَرضُ أثقالَها
بَشراً شَجَراً ديناصوراً يُعيد صياغَتَهُ كوكبٌ لا تراه
العيونُ ارتباكٌ طفيفٌ يهيلُ الموازينَ فوق
الموازين يرتَسِمُ الحَيُّ في شَهواتِ الجَماد
وتصيرُ البلاد
غَيْرَها
يتساءَلُ كُهّانُها عن عقائدِهم يتساءَلُ عُشّاقُها عن
أميراتِهم يتساءَلُ عن وَحْيِهِم شُعَراء أقاموا
على كلِّ عَصرٍ قليلا
ثمّ ضلّوا السبيلا
إيه أيتُها الأَرضُ يا جَسَدي
يا أبي أنتِ. يا وَلَدي
ضِقْتِ بي اعتَرِفي ضعتِ بالغَليانِ الرَّهيبِ احتفَلْتِ
به زمناً ثم ضِقْتِ
وأَنا ضقتُ أَعتَرِفُ الآن ضقتُ بدورتكِ الفادِحَهْ
فلتكنْ لي حياةٌ مضتْ وحياةٌ ستأتي
وليكنْ لَكِ مَوتي
وليكنْ ضيقُنا الفاتحه
لانفجارٍ جَديدٍ يَصوغُ بداياته الجامحه
صحتُ مغتبطاً: جسدي! آخ. يا جَسَدي
حكمةُ الموت واحدةٌ
وكثيرٌ ضَلالُ الحياةْ
فليقُلْ كاهنُ الموت أَشياءَهُ
وليشبَّ حَريقُ اللغاتْ
للرماد
مراسيمُهُ.



٣. الكُرسيّ

قيلَ: فَلْيَمنح الشُّهَداءُ ملامحَهُم للتُّراب
قيلَ: وليَنفعوا الناسَ. وليَمْكُثوا
صوراً في كتابْ
وعلى سُنَّة الله في خَلقِهِ
يستعيرُ انتباهاتِهم. ومراسيمَهُم. وتعَاليمَهُم
قاريءُ الموت (مُنتدِباً موتَهُ..)
ليفكَّ الرُّموزْ
ويفضَّ حجابَ الغيابْ
من بُكاءِ الوليدِ. إلى صَبَواتِ الغُلامِ. إلى صَلَواتِ العَجوزْ

لم يقُدْني دَمي للشَّهادَه
ليسَ لي غير ما كانَ لي من دِماءِ الولاده
ليس لي غير كرسيٍّ.... (مِن خَشَبِ الذكرياتْ
وحُطامِ اللغاتْ)

في اهتزازاتِهِ رَسَمَ اللهُ رَقّاصَ ساعَتي الدانيَه
(إيه دُنيا الغِواياتِ. والفِتَنِ الفانيه)
ليَ كرسيٌّ.
هزّاتُه للبراكين
آخرُهُ مُدركٌ أولَه؟
أينَ مقبرهُ الفِيَلَه؟
أينَ مقبرةُ الفِيَلَه؟
أشتري لي ذراعاً منَ الأَرضِ في رَحْبِها
رافعاً تاجَ مَوْتي إلى جَبْهَتي
مُعلناً بدءَ مُلكي على شعْبِها..
قيلَ «كُنْ». في الشروق افتتحتُ لكينونتي أفقاً لَوْلَبيّاً
يَلُمُّ انفجاراتِ روحي على أُفُقٍ لولَبي
طالع من نِظام يَدَيّ
غائرٍ في المدى الفَوضويّ
بدؤهُ وردةٌ من دَمٍ
والخِتامْ
نجمةٌ عانقَتْ نَجْمَها في فِراش الظلامْ.

«كُنْ». تآمرتُ (بعضي يُخاتلُني أو يُقاتِلني)
حَدْأَةً ـ عَندليباً
تُعاركني طَفَراتُ دَمي صاخباً في حصارٍ من الغزو والسيلوفانْ
دولٌ واعتبـاراتُهـا. أُمَمٌ وضعُهـا طاريءٌ. عالمٌ ثالثٌ (بهَظَتْني الديون!) اقتصادٌ
يُغامرُ في القمحِ والجوعِ والتكنولوجيا. مشاريعُ ريٍّ. صناعاتُ حربٍ.
صراعٌ. رضـاعٌ. رضـاعٌ. رضـاعُ جفـافٌ. سيولٌ.

◁



سجونٌ. رهانْ.
جيَفٌ سيلوفانْ.
حُجُبٌ من رضا ـ غيَّبتْ حُجُباً من أسى. غيبتْ حُجُباً من دُخانْ
ذَرةٌ. ليزر. ساتيلايتس. مُعضلاتُ التفاوت بينَ الشمالِ وبين الجنوب
السلام. الحروب. إيربوليوشن. ألنظامُ. الشعوب. الثقوب. الأوزون
الجيوب. الفضاء. السموم. البغاء. الوباء. اللوكيميا وسوء الغذاء.
سرطانٌ قديمٌ ـ علاجٌ جديدٌ. سحاق. لواط. وإيدْز.
صُحُفُ العُري والمافيا.
خَطَرُ الجِنْس والنيكوتين. حُقَنُ النفط والسمِّ والهيروين. كوكايين. سمكٌ ميِّتٌ في بحارِ الشمال.
سناجٌ على شَجَر الرئتين ـ انتحارٌ بطيءٌ بأنشوطةٍ من دخانِ المَصانع. طائرةٌ سقطتْ في المَزارع. مؤتمرٌ صحفيّ
صرَّحَ الناطقُ العسكريّ.
هيروشيما تُعاتبُني
بولاداتها الشائههْ
هيروشيما تعاقبُني
بنباتاتها الشائهَهْ
كيفَ أفهمُها أنني متُّ في موتِها؟
هيروشيما تُطالبُني
كيفَ تَفْهَمُني؟
يومَ تاهَ جناحُ الإلهِ الأخيرِ على أُفْقِها
غبتُ في التيهِ. مُنخطَفاً واجدا
أحَداً واحدا
لم يزلْ تائهاً في خُطى أمِّهِ التائهَهْ
هيروشيما تُخاطبُني
آخِ من صَخَبِ الروحِ في موتِها
آخِ من صَمْتِها
هيروشيما التي
أدركَتْني. وما أدركتْ لَغْتَتي..

«كُنْ!»
تمالَكْتُ من دَهْشَتي ما استطعتُ قُبيل الغروبْ
ارتجلتُ الحياةَ كما تشتهي
وارتجلت الجنونْ
عاصفاً في السكونْ
مطلَقاً في الأبدْ
مفرداً في العددْ
نِضْوَ حُريَّةٍ
يستضيءُ دماً صاخباً في رُكود السجونْ
حكمةً صلبةً ـ هشَّةً
هشّةً ـ صلبةً
أدركَتْها. وما أدركَتْها الظنونْ

قيلَ «كُنْ»
فلأكُنْ ما يكون
وليكُنْ ما أكون
للولادات: أشواقُها
للأساطير أوراقُها
للأعاصير: أخلاقُها
زمنٌ للحصَادْ
زمنٌ لذبولِ العبادْ
وازدهار البلادْ
للحروب مواعيدُها
موعدٌ للغَرامْ

موعدٌ للسلامْ
لفمي موعدٌ بين صمتٍ وصمتٍ
تقولُ الأغاني سخونتَها الجامحَهْ
لعجينِ الرمادِ مع الدمعةِ الجارحَه
لِيَ كُرْسِيٌّ . . للميتةِ المُقبلهْ
أين مقبرةُ الفيَله؟
يا انفجارت حُلمي ولَحمي من اللحظَةِ الفادِحه؟
أين مقبرةُ الفيَله ؟

. . . .

ساكنٌ كلُّ شيءٍ (سوى كلِّ شيءٍ!) على الجَبْهَةِ الداميه
ساكنٌ. يا صغارَ الشَّتاتِ القديم
ساكنٌ. فاخرجُوا من ولاداتِكُم في الحَضيض
إلى قمم الشهوةِ الشاهقَه
واخرجُوا. . في صِراطِ دمي المُستَقيم
جسرُ أرواحِكُم جسدٌ عابرٌ
دَمُ قُمصانِكُم رايةُ العافيه
والرَّدى: سدرةٌ باسِقه

. . . .

يا صغاري.
كما كُنْتُكُم لن تكونوا
لن تكونَ المنافي. الضحايا. السبايا. السجونُ
لن يكونَ المناخُ الضَّنينُ
يا فِراخي
وآخي
وحُلمي المطلَّ من الجُلجُله
لكمُ الوردةُ المُذهله
لكمُ الشمسُ. العرسُ. والسُنبُله

. . . .

يا انتباهي الجديد
وعذابي السعيد
إليَ كرسيٌّ . . للميتةِ المُقْبلَه
إنها مُقبله
ملءَ أطرافيَ المُسْبَلَه
وهُنا. ههُنَا. ههُنا.
فليكُن أفْقُ ميلادِكم
سقفَ مَقبرتي . . سقفَ مَقْبرةِ الفيَله. □

صدر حديثاً
في السلسلة الشعرية الثانية

◇ **أبواب الى البيت الضيق**
بلند الحيدري
◇ **رباعية الفرح**
محمد عفيفي مطر
◇ **رجل يرمي أحجاراً في بئر**
فاضل عزاوي
◇ **يمشي مخفوراً بالوعول**
قاسم حداد
◇ **القنديل المعتم**
صلاح ستيتية
◇ **وصول الغرباء**
امجد ناصر
◇ **دهاليزي والصيف ذو الوطء**
حلمي سالم
◇ **قصائد من خشب**
ابراهيم سلامة
◇ **الضحك والكارثة**
بندر عبد الحميد
◇ **عيون فكرت بنا**
خالد المعالي
◇ **زول أمير شرقي**
عبد اللطيف خطاب
◇ **غبار يتعرّى في العتمة**
محمد زين جابر
◇ **إيقاع الجثث**
نزار سلّوم
◇ **قصائد لأجل الملاك الضائع**
خالد النجار
◇ **أشغال يدوية**
زكريا محمد



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905

أنسي الحاج

كيف أظل شاعراً وقد فقدت الدهشة ؟

■ «القَدَمان ثقيلتان لا تتحمّلهما الأرض والكتفان كليلتان لا تحتملان السماء».

*

لذّةُ الاستسلام إلى لحظة النشوة مع علمك أنها النهاية. الألم، الألم المجنون في هذه اللحظة. الألم الملطخ وهج النشوة.

ألمُ تأثير الأوج هو كالتألم الذي يُحسّه الشاعر أثناء الكتابة، مغموراً بفرح أكبر، الألمُ فيه عارض.

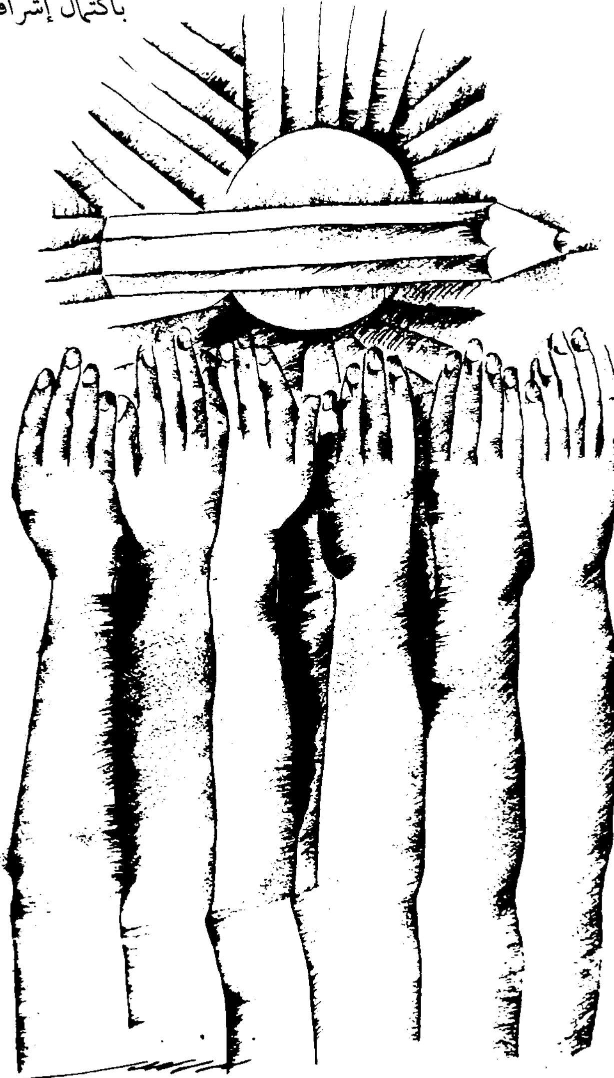
ألم الاستسلام إلى النشوة الخاتمة هو وَجَع زوال الإلهام باكتمال إشراقه...

*

الحياة ليست رتيبة
وإليك الدليل :
رَجُلٌ يقتلهُ السكْر
وآخر يقتله الهَمّ
رجلٌ يقتله الشوق
وآخر يقتله الوصال
رجلٌ يقتله الخوف
وآخر تقتله الجرأة
رجلٌ يقتله البؤس
وآخر يقتله الطموح
رجلٌ يقتله اليأس
وآخر يقتله الانتظار
والذي قال إن الحياة رتيبة
قتله الانتحار
والذي قال إن الحياة ليست رتيبة
قتله الجنون
فكيف تكون الحياة رتيبة
وفيها كل هذا التنوّع
من ألوان الموت ؟...

*

الوديع إن لم يجد الكبير والمتعالي، يخلقهما، لكي يفيء إلى ظلّهما.



إذا عرّيتَ أمامه الكبير والمتعالي طَلَبْتَ الوديع على شمس الصحراء.

*

أكثر ما يثير الغضب، بعد مشهد الظلم، حالة سلب الذات. كأنْ تضطرني ظروفُ أو أشخاص إلى التعامل معها أو معهم على غير أساس شخصيتي الحقيقية، فأصبح أنا هُم... على افتراض انهم هُم وليسوا، مثلي، مستعارين بدورهم!

*

عندما تصبح الحياة غير قابلة للعيش إلا بالكذب على النفس
وغير معقولة إلاّ باختراع الأوهام المعزّية
وبالكلام المنشّط الذي لا يفعل سوى زيادة الفراغ وراءه،
عندما تصبح الحياة انتقالاً مقهوراً من حالة خانقة إلى حالة خانقة
عندما تصبح مؤامرة بالصغيرة والكبيرة
ذكاؤك فيها فخٌ لك وبراءتك فخّ،
عندما تصبح الحياة ضيّقة حتى لا يعود في وسعكَ أن تتحرّك من دون أن ترتطم بأنفاسك
عندما تصبح الحياة هي هذه
لا شيء يبرر عذابها،
حينئذ
يأخذ إيماني يا ربُّ شكلاً جديداً
وهو أنَّ كلّ شيء مباح لكي لا تظلّ الحياة هكذا
كل شيء مباح
وأنت ستكون فيه معي...

*

إنْ لم أُصلِّ، هل تعاقبني؟
إني مُتْعَب الليلة، والصلاة تُنهكني.
مُتْعَب من الهدر، وتعبي نفسه خطيئة. ولكني أسألك مع هذا أن تسامحني إذا نمت ولم أكمل صلاتي.
وأن تستجيبني عن ظهر قلب.

*

شمسك الليلية تُخفي أرضي وتُظهر سمائي.

*

أسوأ ما في هذه الكوارث أننا كنّا نتوقعها. عيشتْ في الذهن سلفاً حتى أتلفتْ عنصر الصدمة بها.
لذلك هي من نوع الحنطة التي إذا سقطت في الأرض وماتت لا تثمر من جديد.
موتٌ يلد موتاً ولا يُطهِّر.

*

أكثر ما أحب وأكره هي كلماتي المترائية على شاشات رأسي، وراء ستائر الجبين، أبعد من متناول حتى الهمس، في مأمن تام بين غابات الخيال المُغلقْ كالقبر الهادىء...

*

... أنْ أكون قد ضعت بين سحرين ولم أحسم في الاختيار؟
بل أن أكون قد جاهدتُ لأخذهما معاً في ذاتي. لادماجهما في حركة مدّ وجَزْر يحلّ فيها شَغَف التنويع محلّ انهيار النَدَم.

*

دعوا لي هذا الصراخ الصامت! ليس أحقر من إخراجه الى النور غير استثماره على الورق!

دعوا لي هذا الصراخ الصامت! ليس أحقر من إخراجه الى النور غير استثماره على الورق

*

سوء التفاهم يرافق كل نَفَس، كل عمل؟
الله خلق الانسان وسرعان ما ندم وقال: ما هكذا كان المقصود أن يصير...
الرجل يُغرم بالمرأة حتى الوَلَه، وتُبادله، وبعد حين يكتشف أن ما تخيَّله هو، لأسفه وأحياناً لضغينته، غير الواقع.
والمرأة تنظر إلى حب الرجل لها، ولا تعتّم حتى تتأوه متحسّرة: «إنه يضيع في ما لا علاقة لي به».
والشاعر يرى، بعد الرحلة، أنها ما كانت تستحق.
والشعر يرى، ربما، أن الشعراء يجبرونه على ما لا يحبّه.
وفي السلطة، والمال، والمغامرة، الخ...
أتمنى أن نلتقي بَدَل أن نظل نتباعد. أتمنى أن نكذّب القواعد ذات يوم أيتها الأشياء!

*

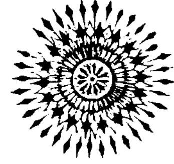
كيف أظل شاعراً وقد فقدتُ الدهشة؟
بالألم من ذلك.

*

لستُ مجنوناً على الاطلاق. حتى هذا العزاء كان وهماً سقط. □

كيف ضاعت العلمانية في المشروعين

البحث عن علمانية جديدة



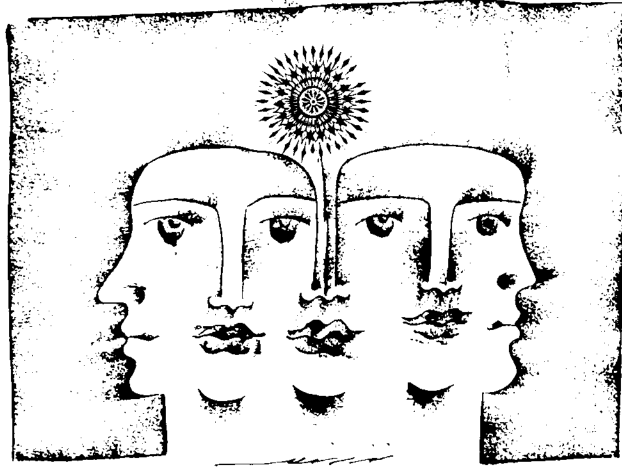
غـالـي شـكـري

■ يفترض القطاع الأكبر من الفكر الديني السلفي الراهن أن العالم الاسلامي المعاصر عامة، والوطن العربي خاصة، تحكمه العلمانية، باستثناءات نادرة كالوضع في ايران حالياً والوضع في باكستان ضياء الحق، وكالوضع في السعودية والوضع في سودان النميري.

ويبني بعض العلمانيين دفاعهم أو هجومهم على أساس أن هذا العالم الاسلامي في مجمله، والجزء العربي منه تحديداً، تحكمه الثيوقراطية.

ولا يعدم كلا الفريقين البراهين التي تثبت دعواه، فلا ريب ان هناك قوانين وضعية في أغلب الأقطار الاسلامية والعربية، ولا ريب كذلك ان هناك شرائح دينية في هذه الأقطار ذاتها. ومن ثم فالفريقان كلاهما يستطيعان دعم ما يذهبان إليه من هذا المنظور القانوني.

ولكن القانون، على أهميته، لا يصلح وحده أن يكون مقياساً لحضور العلمانية أو غيابها، لأن العلمانية أو الثيوقراطية كلتاهما جزء من كل، فهي أحد عناصر النظام السياسي والاجتماعي والثقافي للدولة والمجتمع. ومن جهة أخرى فان تجلياتها لا تظهر في الجانب التشريعي وحده، وإنما في مجمل النظام القيمي وفي مختلف الانساق المعرفية والسلوكية للأفراد والمؤسسات.



والافتراض الذي تتأسس عليه مجموعة الاحتمالات وحركة البدائل واتجاه الترجيحات، هو أن ثمة تداخلاً بالغ التعقيد بين بعض القشور العلمانية وبعض العناصر الثيوقراطية في البنية الأساسية للمجتمعات الاسلامية والعربية. فقد كانت النشأة المشوهة والممسوخة لأشباه البرجوازيات سبباً جوهرياً في تكوين ما سمي بمعادلة النهضة. أعني الثنائيات المعروفة: التراث والعصر، الاسلام والغرب، العلم والايمان، التقليد والحداثة، الى غير ذلك. وهي نهضة قامت لتصوغ الفكر الذرائعي للبرجوازية الهجين غير المسلحة بأصالة المنبع ولا معاصرة المصب. أي أنها لم تكن طبقة جديدة ولدتها وسائل الانتاج الجديدة والاحتياجات الاجتماعية الجديدة، بحيث تكتسب كامل مشروعيتها وقدرتها على النمو المستقل ونوعيتها الخاصة من الصدام المحتم مع الطبقة الأخرى، الأسبق، والسائدة، والتي لم يعد في مقدورها التطور ولا ملاحقة أدوات الانتاج واشباع الحاجات الاجتماعية وتحديث القيم والعلاقات بين المنتجين. النشأة المستقلة لأية طبقة جديدة تفرض عليها القيام بمنجزات وكشوف وفتوحات في العلوم الطبيعية والانسانية واختراعات تلبي القدرة والكيفية وانماط الانتاج الجديد. هذه النشأة النوعية المستقلة هي التي تخترع أيضاً أنظمة الفكر ومنظومات القيم التي تبرر انجازات الطبقة الوليدة وتمهد الطريق الاقتصادي والاجتماعي والسياسي لتطورها.

تاريخنا بالطبع، ليس صدى للتاريخ الغربي في ولادته للبرجوازيات القومية التي نشأت في مواجهة الامبراطوريات الاقطاعية ـ الكنسية. وقد قاوم الغرب بضراوة محاولة محمد علي في التحديث والتجمع العربي، فكان أكبر أسباب سقوطه، واستمر الغرب في مقاومة النهضة العربية الحديثة بالاحتلالات العسكرية المباشرة للمغرب والمشرق العربيين. ولكن الغرب لم يكن العامل الوحيد لاسقاط النهضة، ولم يكن فقط مجرد عنصر سلبي.. فبالرغم من أن الحملة الفرنسية كانت جيشا استعماريا بلا منازع، فقد كانت أيضاً كتيبة من العلماء والمثقفين القادمين من مناخ ثورة كبرى. وأياً كانت النيات والنتائج، فقد كانت صدمة اللقاء غير المتكافىء مع الغرب ـ من خلال الحملة الفرنسية ـ من المنبهات الى «الجديد» في العالم، بعد ان تحولت السلطنة العثمانية الى «رجل اوروبا المريض».

هنا يجب الالتفات الشديد الى أن «نهضتنا» العربية الحديثة قد احتوت على جرثومة سقوطها منذ البداية، وليس بسبب العوامل الخارجية وحدها. بل انها لم تستفد من الغرب ما يقبل التعميم، كاعتماده على «الإحياء» وعودته الى جذوره اليونانية ـ الرومانية. اننا لم نعمد الى إحياء «الجذور» المتمثلة في تراثنا الحضاري الغني والعريق سواء التراث السابق على الاسلام أو تراث النهضة العربية الاسلامية الكبرى إبان العصور الوسطى. لقد كان اليونان والرومان بمثابة الجاهلية الاوروبية التي عاد إليها عصر الإحياء والانبعاث، ولم يقل المسيحيون الغربيون إنه تراث وثني. كان الرينيسانس تأصيلا للماضي وقطيعة معرفية في وقت واحد. أما نحن فقد تعاملنا مع الماضي برؤية دينية، فاعتبرناه من أبواب الكفر المفتوحة على جهنم، وليس

من الجذور التي تمد الحاضر والمستقبل بماء الحياة، هكذا قمنا بعكس ما قام به الاوروبيون تماماً، فأقمنا قطيعة غير معرفية مع حضاراتنا القديمة العظيمة دون أي جهد لتأصيلها.

وقمنا مرة أخرى بالتعامل المضاد لجوهر الحضارة العربية الاسلامية في ذروة نهضتها إبان العصر الوسيط. وهي الحضارة التي أنجزت العبقريات والمعجزات الشامخة في العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية، أي في الكيمياء والطبيعة والطب والفلسفة. وهي الحضارة التي قامت على أساس الحوار والعقلانية والمنظور التاريخي. كان الغرب قد بادر الى استيعاب هذه الحضارة باعتبارها ميراثا انسانيا وأضاف إليها من حضارات الصين والمكسيك، بل ومن حضارات مصر القديمة وبابل وآشور وفينقيا، ثم أبدع التركيب الجديد كلياً في نهضته الأوروبية التي واصلت سيرها الى آفاق العصر الحديث، بالثورة الصناعية الأولى، ثم بالثورة العلمية والتكنولوجية التي ما زالت تقتحم بالبشرية ما كنا نظنه مجاهل الغيب.

أما نحن فقد انقطعت صلتنا بالنهضة العربية الاسلامية مئات السنين في ظل دولة الخلافة والحروب الصليبية ثم الاستعمار الغربي الحديث. اكتفينا بالغناء للماضي الذي مزقناه بأيدينا، أو برؤيتنا الدينية التي رأت في الحضارات السابقة على الاسلام جاهلية كافرة، ورأت في «ذروة ازدهار» الحضارة العربية الاسلامية: إما مروقا وهرطقة، وإما الزهو (الديني) بأن الغرب أخذ عن الاسلام. ولكننا (في مجال تمجيد الذات) لم نأخذ عن أحد شيئاً. أي اننا في حالة «اكتفاء» دائمة بالنفس. غير انها حالة كاذبة، لأننا قاطعنا النفس أيضاً.

ولأن الحضارات ليست ملكية خاصة، فان الآخرين لم يترددوا في الاستفادة منا سواء من ابداعات اسلافنا أو من ترجماتنا وتلخيصاتنا لليونان.

وكما أن الرؤية الدينية حالت مرتين دون أن نستفيد من جذورنا الحضارية قبل الاسلام وبعده، فان هذه الرؤية شوهت تعاملنا مع الغرب. لم نؤمن قط بتكامل الحضارة الانسانية وإنها لا تتطور إلا بالأخذ عن جميع الحضارات، ولم نؤمن قط بأننا ـ وفقا لهذا المفهوم ـ شركاء أصليون في بناء الحضارة الانسانية الحديثة التي أضاف إليها الغرب وما يزال اضافات نوعية لا تمنحه حق ملكيتها بمفرده، وان كان شريكا أساسياً في صنعها. لم نؤمن بهاتين الحقيقتين، وإنما فرضت علينا الرؤية الدينية نفسها مرة ثالثة في رفض الأسس الفكرية للحضارة الحديثة، والانتفاع بنتاجها المادي وخصوصاً التكنولوجي.

هكذا كان المسرح الاجتماعي ـ السياسي معداً بعد سقوط دولة محمد علي لاستقبال قوام اجتماعي مائع ورجراج من شرائح وفئات بعض كبار الملاك الذين وجدوا فرصتهم في التحول الأقرب الى مرحلة وسطى بين التقمص والتناسخ، هي مرحلة التبرجز التجاري الذي يعتمد على رؤوس الأموال المختلطة ـ الأجنبية والوطنية ـ في تحديث الاستيراد والتصدير والأسواق المحلية.. ومن الزراعة والتجارة والمدارس المتوسطة والبيروقراطية الوليدة والصناعات الخفيفة والارتباط البنيوي بالاحتكارات الأجنبية تكونت أشباه وأشباح البرجوازيات العربية الشائهة الممسوخة برفقة اختلافات نوعية في وسائل الانتاج (من الصيد والرعي الى اكتشافات النفط الى الممرات الملاحية الى الزراعة والتجارة وأطوار جنينية من الصناعة). وهي برجوازيات ولدت فئوية بمعزل عن بعضها البعض ذات ارتباطات مباشرة متاوزية وليست متقاطعة مع الاحتلال أو غير مباشرة مع رأس المال المالي لعواصم الغرب.

هذه البرجوازيات لم تنشأ من داخل الاقطاع في مواجهته، ولم يتبلور قوامها الاجتماعي باستقلال عنه، ولم تصطدم به ولا بالمؤسسة الدينية المتحالفة معه. وإنما الذي حدث هو أن كبار الملاك بادروا الى التبرجز، ولم يشعروا بالحاجة الى كشوف جديدة أو فتوحات أو اختراعات، ولا إلى قيم نوعية لها خصوصيتها. كان «التعديل» الوحيد الذي احتاجوا إليه، وهو ذاته الذي تحول تدريجياً إلى معادلة للنهضة (= والسقوط أيضاً) أن يبحثوا عن شرعية دينية للانتفاع التكنولوجي. أي أن «يكتشفوا» مبررا اسلامياً لمواجهة «الاحتياج» الى الجوانب العملية، الاجرائية، للحضارة الغربية. ولم يكن هذا المبرر أو تلك الشرعية في الجذور الحضارية القديمة أو في النهضة الحضارية الاسلامية أو في سياق الفكر الحضاري المرافق للنهضة الأوروبية. وإنما كان كامناً في التفسير الجديد للنص الاسلامي الأول (= القرآن والسُّنَّة) بفتح باب الاجتهاد موارباً على السلف الصالح. بدءاً من رفاعة الطهطاوي ثم الامام محمد عبده الى الشيخ علي عبد الرازق ثم خالد محمد خالد، فأمين الخولي ومحمد أحمد خلف الله، لم يتجاوز الأمر هذا «التأويل» للنص، والاجتهاد في التفسير. بدءاً من الطهطاوي أيضاً الى طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل، لم يتجاوز الأمر هذه الثنائية بين الاسلام والغرب، أو التأويل للنص بما يناسب العلاقة مع الغرب. وقد تعددت التأويلات والاجتهادات تعدد الشرائح والفئات البينية للبرجوازية، كما تعددت صورة الغرب بامتداداته التكنولوجية والايديولوجية. ولكن «التوفيق» بين الطرفين ظل أساس معادلة النهضة، باختلافات درجات القدرة على هذا التوفيق الذي وصل بطموحات بعض القوى الاجتماعية الجديدة الى محاولات الصعود المستقل الى السلطة، كما نعرف في الثورة العرابية وثورة يوليو ١٩٥٢. كانت هذه المحاولات في جوهرها محاولات اختراق السقف الذي صنعته النشأة المشوهة، بمزيد وتعميق لمعادلة التوفيق بين ثنائيات النهضة. وليس على الاطلاق بمحاولة «التركيب» بين عناصر الانتماء الحضاري الى الجذور السابقة على الاسلام في أرضنا، والنهضة التالية في ذروة ازدهار الحضارة الاسلامية، والنهضة الاوروبية من حيث الجوهر وليس من نتائجها المادية المباشرة.

في غياب هذا التركيب، وغياب الصدام مع أنماط الانتاج الاقتصادي القديم ومنظومة القيم التابعة لها، اختلط الطموح الى الاستقلال بالحاجة التكنولوجية الى الغرب والحاجة الشرعية الى الاسلام. ومن هنا كانت الازدواجية بين القوانين الوضعية والمؤسسات الدينية الثاوية داخل الضمائر ◁

نهضتنا العربية الحديثة قد احتوت على جرثومة سقوطها منذ البداية

القــومي والاشتراكي

والعلاقات الاجتماعية وفي صياغات القوانين غير المكتوبة كالأعراف والتقاليد، وفي الكثير من اجراءات الدولة «الوطنية» الخارجة حديثاً من أسار الهيمنة العثمانية في الأغلب، وقد وقعت حديثا ايضاً في أسار الاستعمار الغربي ولم تستطع محاولات الاختراق أن تتجاوز هذا السقف. وكانت المحاولتان الوحيدتان الشجاعتان لعلي عبد الرازق وطه حسين نموذجين لأعلى وأرقى درجات الصعود، وممثلين على حتمية التراجع في منتصف الطريق. وهو تراجع البرجوازية أولا من قبل أن ينعكس على صفوتها. وكان هذا التراجع نفسه في ارتباط وثيق بمراحل السقوط الاقتصادي والاجتماعي والسياسي التي عرفناها بعد نهاية ولاية محمد علي، واخفاق الثورة العرابية، وهزيمة النظام الناصري.

وهي على الوجه الآخر للعملة، هزيمة النهضة، وسقوط معادلتها بكل ما اشتملت عليه من ثنائية وتوفيق. أي أنها كانت ولا تزال سقوطاً للاصلاح الديني (الذي دعوناه تأويلاً للنص واجتهاداً في التفسير) وسقوط للتكنولوجيا والايديولوجيات المحتكمة اليها، وسقوطا لبرجماتية الجمع بين الطرفين. وقد كان هذا السقوط المتعدد العناصر والعوامل مرادفاً لانعدام قدرة الفئات البينية للبرجوازية (= البرجوازيات العربية) على الاستقلال والقطع البنيوي مع الاحتكارات الأجنبية. وكان الغرب نفسه هو الذي ضرب طموحات الاستقلال الوطني بالمدافع، وضرب طموحات الليبرالية المحلية بالتحالف مع الاقليات الدكتاتورية. بل، لقد امتد التحالف لكي يصبح مثلثاً يضم الاحتلال والاستبداد والتخلف: أعني الغرب (العسكري والاقتصادي) والحكم الدكتاتوري والثيوقراطية. ولكن هذا الانجاز السلبي للغرب لا ينفي أن الشرائح السائدة من البرجوازية الشائهة هي العنصر البنيوي الحاسم في المجموعة التالية من النتائج:



ـ قصر فترات الصعود الاجتماعي والسياسي وطول فترات السقوط: أي الدكتاتورية والمزيد من التبعية.

ـ اقتران الاوتوقراطية بالثيوقراطية (محاولة الملك فؤاد أن يكون خليفة المسلمين بعد انهيار الخلافة العثمانية، واطالة الملك فاروق للحينة قرب أواخر حكمه والايعاز الى البعض بمحاولة المناداة به أميراً للمؤمنين، ومحاولة أنور السادات أن يدفع ببعضهم من داخل البرلمان لجس نبض النواب بشأن الاعتراف به خليفة).

ـ تعاظم الدعوات الثيوقراطية المنظمة بدءاً من عام ١٩٢٨ تاريخ ميلاد الاخوان المسلمين، بعد محاكمة علي عبد الرازق ١٩٢٥ ومحاكمة طه حسين ١٩٢٦. وانتشار الارهاب والارهاب المضاد: مقتل الخازندار، ومصرع النقراشي، واغتيال احمد ماهر، ومحاولة اغتيال جمال عبد الناصر، ومحاولة اغتيال حسن أبو باشا ومكرم محمد أحمد والنبوي اسماعيل (وقائع ممتدة من الاربعينات حتى الثمانينات) مرورا باغتيال السادات الذي كان قد شجع الاخوان والجماعات لمواجهة خصومه السياسيين.

ـ الارتباط الوثيق بين الحكم الفردي والعائلي والعشائري وبين ادعاء الحكم بالشريعة، كما هو الحال في كثير من الدول العربية، وبين الحكم العسكري وادعاء تطبيق الشريعة، كما هو الحال في دول عربية أخرى، وبين امتيازات طائفية والحروب الأهلية المعلنة وغير المعلنة.

ـ توطيد أركان جسم عنصري غريب على المنطقة، وتبرير وجوده القائم على دعاوى دينية، والمسيرة المعاكسة بدءاً من الحرب العربية الشاملة ضده عام ١٩٤٨ الى التطبيع بينه وبين أكبر دولة عربية بعد ثلاثين عاماً.

ـ هزيمة شعارات الدولة الوطنية وازدهار الشعارات الثيوقراطية.

مضت هذه النتائج متوازية ومتقاطعة برفقة التداخل المعقد بين عناصر النشأة والتطور لأشباه وأشباح البرجوازيات الهجين المشوهة والممسوخة. وكان التفاعل بين هذه النتائج هو الذي أفضى الى التجاور بين بعض القشور العلمانية والنسيج الاوتوثيوقراطي في البنية الأساسية للدولة والمجتمع العربي الاسلامي المعاصر. هذا التجاور الذي يجعل الفكر الديني السلفي الراهن يقيم دعواه ضد الجاهلية الجديدة بصفتها علمانية، ويجعل بعض تيارات الفكر العلماني المعاصر يقيم دعواه ضد الجاهلية الجديدة بصفتها ثيوقراطية. وقد فات الفريقان كلاهما أن العلمانية كالثيوقراطية مجرد عنصر في بنية أكثر شمولاً، وان مظاهر احداهما لا تبدو في الصيغة القانونية وحدها، بل في جملة القيم والانساق المعرفية وضوابط السلوك الفردي والجماعي والمؤسسي.

في هذه الحال نقول إن النظام العربي المعاصر ليس علمانيا في الجوهر. وعلامات الثيوقراطية يمكن الاشارة الى أهمها على النحو التالي:

١ـ جميع الدول العربية، بإستثناء لبنان، تنص في صدر دساتيرها على أن دين الدولة الرسمي هو الاسلام، وأحياناً يضاف دين رئيس الدولة، وهو ـ باستثناء لبنان ايضا ـ الاسلام، وغالبا يضاف أن الشريعة الاسلامية هي المصدر الرئيسي للتشريع. وأحياناً لا يكون هناك دستور باعتبار أنّ القرآن هو النص التشريعي الوحيد كما هو الحال في السعودية، أو أنه «شريعة المجتمع» كما هو الحال في ليبيا. وبالرغم من أن الدولتين تختلفان في اللافتات، فإنهما يتوحدان في البنية السياسية حيث تنعدم الأحزاب السياسية فيهما.

٢ـ جميع الدول العربية لا ينفصل فيها الدين عن بقية المواد الدراسية في مختلف مراحل التعليم.

٣ـ في جميع الدول العربية دار للافتاء وأحياناً مؤسسة دينية رسمية كالأزهر في مصر ومجمع البحوث الاسلامية في السعودية.

٤ـ وفي جميع الدول العربية لا ينفصل الدين عن بقية المواد الاعلامية في أجهزة البث الاذاعي والتلفزيوني والصحافة. وتحتل المواد الدينية حيزاً كبيراً إذا قيس بالمواد العلمية والثقافية والترفيهية.

٥ـ ويقوم النظام اللبناني الذي لا يعترف بدين ما للدولة على أساس التوزيع الطائفي للمناصب السياسية والوظائف الكبرى للدولة.

٦ـ وتصل السلطة الدينية في الكثير من الأقطار العربية إلى حد وقف العمل أثناء الأذان وأوقات الصلاة.

٧ـ وفي جميع البلاد العربية أيديولوجية دينية شعبية راسخة تختلط فيها نصوص الكتب الدينية بالتاريخ الاجتماعي للمسلمين بالخرافات المنحدرة من عصور الانحطاط. وتشكل هذه الأرضية الايديولوجية مناخاً جاهزاً لاستقبال وتدعيم التيارات الدينية السياسية. وتشكل أيضاً عائقاً في بعض الأحيان يحول دون التطور والتقدم، ويقيم التعارض مع أية بادرات تنسجم ومنجزات العلم.

٨ـ وفي الحالة الوحيدة المعروفة باسم البورقيبية اتخذت اجراءاته «العلمانية» سمات التبعية للغرب والا ستفزاز المتعمد للشعب، واقترنت بالدكتاتورية. . الأمر الذي مهد المناخ الاجتماعي والسياسي لاستقبال السلفية الدينية والتحمس لخطابها. ومع ذلك لم يجرؤ بورقية على اتخاذ قرار بالمساواة في التوريث أو الزواج المدني.

٩ـ وفي أغلب البلاد العربية اضطهدت التيارات اليسارية المختلفة اضطهاداً لم يسمح لمشروعها ـ ومن ضمنه العلمانية ـ أن يرى النور.

١٠ـ وفي الأقطار ذات الرايات القومية أو الاشتراكية كانت الطائفية أو القبلية هي البنية الاجتماعية للنظام الذي فقد المصداقية بانحيازه الفعلي للروابط الدينية والمذهبية على حساب الدعوة المعلنة الى الرابطة القومية أو الرابطة الاشتراكية.

وعلى هذا النحو لم تكن هناك علمانية عربية في أي وقت. وانما كانت هناك أوتقراطية عسكرية أو اوتوقراطية دينية، وقد يتوحَّد الاثنان. والاستثناءان الوحيدان ـ لبنان وتونس ـ شوهت الأول الطائفية المعلنة، وشوهت الآخر الدكتاتورية المدنية ان جاز التعبير عن حكم «الشخصية

في التأويل أو التشريع . علاقات التوازن الاجتماعي ، ومؤشرات التغيير، بما يعنيه ذلك من قوى انتاجية وعلاقات انتاج ، هو الذي يُشرِّع ويقرر دون أية مرجعية للآخر في الزمان (السلف الصالح) أو في المكان (الغرب) . المرجعية الوحيدة ذات الشرعية هي مصالح المنتجين وتحديد قوى الانتاج في طريق التقدم .

ومن هنا ، فالانصهار القومي التدريجي برفقة الاستيعاب العميق لمنجزات الحضارات السابقة على الاسلام والتالية له يفتح الطريق أمام الابداعات الفلسفية والمنجزات العلمية بواسطة القطيعة المعرفية مع الماضي والمشروطة بالتواصل مع الحاضر . على هذا النحو يكتسب «تعريب الأقطار المفتوحة» مدلوله الحضاري العميق ، فلا تتناقض الوطنيات المصرية أو السورية أو المغربية أو اليمنية أو العراقية مع الذات ـ الهوية القومية العربية ، طالما أن هذه الهوية ترث الحضارات الوطنية وتُسلِّم ضمنا بخصائصها النوعية المستقلة . حينئذ تقف هذه الوطنيات بمواجهة الدولة القطرية التي آلت ـ بالتفتت العرقي الطائفي ـ إلى إنتهاء . ولم يعد أمامنا موضوعياً ، سوى التحول السريع الى دويلات قبلية أو مذهبية أو اثنية ، أو التحول الى الدولة القومية . . فالحالة القطرية كانت مرحلة وسطية تناسبت طردياً وعكسياً مع النشأة الاجتماعية لأشباه وأشباح البرجوازيات المشوهة الممسوخة الانفصالية ـ رغم أية شعارات ـ في ظل الاحتلال المباشر أو التبعية . وبسقوط معادلة النهضة التوفيقية التي كانت عماد القطريات الوسيطة ، لم يعد هناك سوى الانفراط المحتم تحت راية الأممية الدينية ، أو التوحد القومي تحت راية الديموقراطية . هكذا تصبح العلمانية نسقاً يكتمل ببقية عناصر الثورة الثقافية الشاملة ، ويغيب بغياب أي عنصر آخر . انها المعرفة العضوية وليست ثقافة النخبة ، فحيث لا تعارض بين الوطنية والقومية ولا تناقض بين عناصر التكوين القومي ومن بينها الاسلام العربي والمسيحية الشرقية ، لا يكون ثمة عارض بين العلمانية والايمان الديني دون توظيف لهذا الايمان في بنيان الدولة ومؤسساتها التشريعية والتنفيذية . هذا الإيمان أيضاً يطبع الذاتية الثقافية والهوية القومية بأحد ملامح بصمتها دون تمييز بين المؤمنين وغير المؤمنين ، ودون تمييز بين المؤمنين وبعضهم البعض . ولا ضمان لذلك بغير ابداع الصيغة الديموقراطية التي تجعل من العلمانية قيمة معيارية يحتكم إليها الجميع على اختلاف أديانهم أو اتجاهاتهم السياسية .

ولا إبداع للصيغة الديموقراطية الجديدة بغير الاسقاط النهائي لرواسب التوفيق بين المتناقضات ، واستبدالها بأدوات «التركيب» بين مختلف عناصر الثورة الثقافية الشاملة . وإذا كانت الذات ـ الهوية القومية بكافة مقوماتها هي نقطة الانطلاق ، فان «العالم» بكافة مكوناته هو بنية الاتساق . لسنا هنا بازاء ثنائية جديدة . وإنما نحن بصدد منظومة معرفية تعتمد على ثلاثة اطراف .

أولها وحدة التراث الانساني . لن يفيدنا من جديد «الانتقاء» من تراثنا الديني و «الانتقاء» من منجزات الغرب ، فهذه الانتقائية تمهد للتوفيق الهشّ بين المتناقضات التي حبلت بها وولدتها البرجوازيات الممسوخة . والبديل هو أن التراث «حركة وعي» تتطلب اكتشاف قوانينها المضمرة في القيم والعادات والسلوك وأنماط الفكر . لسنا في حالة استدعاء للماضي ، لأن التراث الذي نقصده هو التراث الحيّ فينا . ولسنا في حالة استحضار الايجابي ونفي السلبي من التراث ، لأن التراث حاضر ولا يحتاج الى استحضار ، ولأن فرز ما ندعوه إيجابياً عما ندعوه سلبياً مستحيل ، وبالاضافة الى أن السلبية والايجابية قيم نسبية تختلف من زمن الى آخر ومن مكان إلى آخر ومن وعي إلى آخر ومن طبقة الى أخرى . والتراث في جميع أحواله بشري من صنع اسلافنا وأسلاف أسلافنا ، ومن ثم فليس من مقدسات ، فعبادة الماضي والانغماس في الغيبيات لا يضعان أيدينا على التراث ، بل على الأوهام العنصرية . أما اكتشاف القوانين المضمرة في حركة التراث الحي داخلنا وخارجنا ، فإنها تضع أيدينا على مفاتيح التاريخ لأبواب الحاضر الى المستقبل .

هذا التراث يتكون من البعد الاجتماعي الذي يصوغ التباينات بين الأفراد والجماعات والطبقات ، ومن البعد الوطني أو القومي الذي يصوغ العقل الجمعي ، ومن البعد الانساني الذي يجعلنا بالانتساب إليه ورثة شرعيين لمنجزات الحضارة البشرية كلها ، وشركاء أصيلون في عطائها حتى اذا تخلفنا زمنا عن اللحاق بركبها الصاعد . هكذا تسقط دعاوى السلفية المعاصرة فيما تسميه بالغزو الثقافي ، وما تدعو إليه من إنكفاء على الذات في أكفان الماضي . ان اكتشاف عالمية التراث الانساني جنباً الى جنب مع البعدين الاجتماعي والوطني ، هو عملية الهدم والبناء اللازمة لوعينا بضرورة تحرير الدين من الدولة وتحرير المجتمع من الايديولوجيات الثيوقراطية المتراكمة من أقدم الأزمنة . لذلك كانت العلمانية المقترحة في الثورة الثقافية المقبلة أكثر شمولا من أن تكون مجرد تحرير سلطة الدولة من سطوة رجال الدين ، بل هي الى جانب ذلك وغيره برنامج متعدد المراحل والجوانب والوسائل لتحرير البنية الاجتماعية ذاتها من السيطرة الثيوقراطية الموغلة في التخلف . الأمر يستدعي حربا ثقافية وإعلامية واسعة النطاق ضد الشعوذة والخرافات .

وهو البرنامج الذي تدعمه ـ الى جانب اليقين بوحدة التراث الانساني للحضارة المعاصرة ـ ثورة الاتصال والمعلومات التي يستحيل معها في المستقبل المنظور أن تتعامل وإياها كما تعاملنا مع تكنولوجيا الانقلاب الصناعي الأول والثاني ، أي بمنطق براجماتي (ذرائعي) يُخضع الانتفاع العملي بالتكنولوجيا لتبريرات النص المقدس . لن يكون ذلك ممكنا ، لأن آليات الثورة الالكترونية في الاتصال والمعلومات تصادر على هذه النفعية الانتهازية بقدرتها غير المحدودة على الاختراقات المعرفية لجدران الصمت والصوت . بل ان جانباً مهماً من تطورات اوروبا الشرقية الأخيرة يعود الفضل فيه الى ثورة المعلومات والاتصال التي لولاها لما أمكن لهذه التطورات أن تتخذ هذه الأشكال والمضامين والمعدلات . وهذا يقودنا الى النقطة الأخيرة في بنية لقائنا «بالعالم» الجديد . ذلك ان هذا العالم لم يعد هو الذي كان قائماً منذ ثلث أو نصف قرن . لقد تغيرت صورته ودلالاته ومحتواه ، ولم يعد ممكنا لمن يريد الحياة أن يظل خارجه . ومن بين أكثر المتغيرات تفجيراً للأطر والقوالب المعرفية القديمة ، هذه القوة الكاسحة لمبدأ حقوق الانسان . وهي الحقوق التي لا تميز بين البشر أمام القانون ، وتضع أساليب القمع العنصري أو الاضطهاد الديني أو القهر الفكري والسياسي في مقام المحرمات . ولم يعد شعار «التدخل في الشؤون الداخلية» صالحا للحيلولة دون محاسبة الذين يهدرون حقوق الانسان باسم الحقوق الالهية أو الأعراف والتقاليد أو القيم الاجتماعية السائدة .

ولا مفر للعلمانية في هذه الحال من أن تكون همزة الوصل الرئيسية بين الذات القومية والعالم ، فإذا شئنا السكنى الآمنة في هذا الكون أصبح الاستقلال القومي مشروطاً بالوعي الانساني ـ العالمي . وليس الوقوع تحت هيمنة جديدة للمركزية الغربية ، وإنما انخراط في السياق الشامل للحضارة الحديثة . وهي الحضارة التي أصبح من المستحيل أن نكون عبئاً عليها أو مستهلكين لها دون انتاج ومشاركة حية في همومها واهتماماتها . والبحث عن علمانية جديدة للعالم الثالث عموماً ، والوطن العربي خصوصاً ، يبدأ من الوعي القومي بعالمنا المعاصر وعياً نقديا وشريكاً في صنع المستقبل البشري .

لا مفر للعلمانية من أن تكون همزة الوصل الرئيسية بين الذات القومية والعالم

وليس من بطاقة إنتساب إلى هذا المستقبل ، سوى المساهمة في «تركيب» عناصر الثورة الثقافية الشاملة ، فهذا التركيب وحده هو الإبداع الحضاري . □

الانتفاضة

وسؤال الابداع

عبد الرحمن بسيسو



(١)

■ فتحت الانتفاضة الفلسطينية أبواب مستغلقات عديدة ، وكشفت كنه المزيد من الكوامن والظاهرات ، عرّت وجه الواقع المتردي الذي يعيش واقعنا العربي ، وسّعت فضاءها فأشرقت في الواقع مساحات غطاها العتم على امتداد مراحل وسنوات ، وإنبثقت من الذات الفلسطينية والعربية ، وفيها ، طاقات وإمكانات بدت ، للسياسيين النخبويين ، والمثقفين السلطويين ، غائباً يستحيل حضوره ، فكان حضوره فجرياً ، فياضاً بالألق ، ووهج الإنبعاث ، صاعقاً ومفاجئاً للذين إعتقدوا أن المسار قد أوغل في دهاليزهم المعدّة سلفاً ، وفي سراديبهم المظلمة تلك التي اعتقدوا — وحاولوا أن يسيّدوا ذلك الاعتقاد على ساحة الوعي الفلسطيني والعربي — ان الإنبلاج والنور الفجري لا يكون إلا في آخرها ، وأنه لن يأتي عبر الولوج في « المسار الآخر » المناقض لمسارهم السردابي الإظلامي المعتم ، المنطوي على وعد زائف بالنور والضوء ، طال انتظاره وما جاء .

الذهاب الى النور يقتضي عبور دروبه ، والحنين الى الفجر يقتضي إضاءة الأصابع لكي يغيب السرداب ، فالطريق الى النور الفجري لا يمر عبر سراديب لا تتصل إلا بسراديب ، بل يكون في ساحات الضوء ، يُوسّع مساحة الفضاء ، ويمتن جذور الحبال الصاعدة من ينبوع الأرض الى مشرق الشمس . ولم تكن الإنتفاضة بانبثاقها الفجري إلا خروجاً من السرداب ، وولوجاً يقينياً في حقل الفعل المتوهج بنار التضحية والبذل والفداء ، بدم الشهيد المنذور للوطن والناس ، وبجراح الإنسان والأرض ، تلك الطرية ، المفتوحة على الميلاد الجديد ، وبالأكف مقيدة بالأصفاد لا تكف عن نسج خارطة الوطن .

هذا التناقض بين مسارين : سردابي معتم يعد زيفاً بالضوء في آخره الذي طال إنتظار آخره ، وما جاء .. وطال الرحيل في متاهاته العتمة دون اكتشاف آخر له . ومسار فجري يصل ينبوع الأرض بمشرق الشمس ، يشعل الأصابع ، ويغذي فتيل القناديل بالدم ، وبالروح المشبعة بروح الفداء ، فيواصل الخطو في أرض البدايات الأولى للثورة الفلسطينية ، ويصلها بعمق ، وبكثافة حضور ، بجوهر النضال وكنهه الاشراقي الذي يبدأ من الضوء ويوغل فيه ، يوسّع دروبه ومساحاته ، ويؤكد إنبثاقه المتجدد في كل لحظة ، فتمحو الخطوات الواثقة مساحات العتم ، وتكسر جدران السراديب ، وتحيل ساحات النضال جميعاً الى فضاء واسع ، والى انهمار متواصل للنار والنور ، والى بدايات لا يحدّها منتهى ، تبدأ دائماً منذ لحظة الوصول .

التناقض بين المسارين ، والوعد الحتمي الكامن في جوهر الإنتفاضة ، وفعلها ، فتح السؤال الفلسطيني ، والعربي الشامل على أسئلة تبحث عن إجاباتها في شتى حقول الممارسة الانسانية ، النظرية والعملية ، وأخذ السؤال عن دور النشاط

عبد الرحمن بسيسو:
ناقد أدبي من فلسطين، نشر نتاجه النقدي في القصة والرواية في مجلات فلسطينية وعربية، ووضع كتاب «استلهام الينبوع. المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية».

الإنسـانـي ـــ الـثـوري في شتى مجالا ته ، يرتسم عميقاً أمام كل فـلسطيني وعربي له في القلب والعقل وحلم الحرية والاستقلال والـتجدد ما يصله بالانتفاضة ، و بأهلها من أهله ، وما يدفعه الى الـتـفـتيش في أعماق ذاته ، وفي الآخرين ، عن دور ينهض به ، منفرداً أو مشاركاً ، أو كليهما معاً ، على طريق النور المفتوح على مـشـرق شـمـس لا تعرف الغياب ، ولا تعرف إلا تجديد إشراقها على نحو أكثر ألقاً ، وأسطع بهاء .

(٢)

ولا يجيء السـؤال عن الإنتفاضة ودور الإبداع منفصلاً عن الـسـؤال الـفلسطيني والعربي الشامل ، ولا يجوز له أن ينفصل ، ولا يجيء مـنـفـصـلاً عـن الـواقـع الـفـلسطيني والعربي بحقوله الـعـديـدة ، و بـتـنـوع مستو ياته ، قبل الإنتفاضة ، وفي أثنائها ، و بعدها ، ولا يجوز له أن ينفصل ، فلئن إمتلك هذا السؤال مغزى جـديـداً ، ومـشـروعـية أعمق ، بعد « إندلاع الإنتفاضة » حيث كـان مـن الـكوامـن الـتـي جـددت الإنـتفاضة تفجرها فينا وفي واقـعـنا ، وإرتسم كعلامة إستفهام كبرى أمام كل مثقف ومبدع يـتـسـاءل ، و يـبـحث عن دور له في هذا « الاندلاع العظيم » ، فـقـد كـان كـمُـون الـسـؤال ، في ما قبل الإنتفاضة ، واحداً من الـعـلامـات الأكـثـر بروزاً ودلالة على تردي الواقع بأسره إلى قاع سرداب مُـعـتـم بـلا قـرار ، إلى واقـع غُـيـبـت فـيـه الابـداعـات الـعـظـيـمـة ، وغيّب أصحابها وأسماؤهم في السراديب ، وغُيِّبت الأسئلة لكي لا تنفتح أبواب الاجابات .

(٣)

ومـن هـنـا ، لا يجوز إطلاقاً ، وقد حضر السؤال بعد غياب ، و بـعـد مـعـانـاة مخاض عسير ، عاشه المبدعون ، وأهل « الاندلاع الـعـظـيـم » أن تـعـتـبـر « ردات الـفـعـل » و « الاسـتـجـابـات الـسريعة » جواباً ينسجم مع سؤال الإنتفاضة من الابداع ، ذلك لأن هـذا الـنوع من « الاستجابات » لا يلتقي على أي نحو كان مع الانتفاضة ، وفعلها ، وجوهر كنهها ووعدها .

إن الـكـمـية الهائلة من « الإبداعات » (١) التي إنهالت في الصحف اليومية ، والمجلات الأسبوعية ، ومجلات الفن ـــ بمعناه المبـتـذل ـــ والمطبوعات التي تريد أن تقول كل شيء فلا تقول شـيـئـاً ، وتـلـك الـتي لا تملك صبارة إدعاء أنها تقول أي شيء ، ومحـطـات الـتـلـيـفـزيـون ، و « أخشاب » المسرح ، وغيرها من مسارح الإبداعات وحقولها ، تلك المسكونة بتوظيف مضاعف (٢) لايديولوجيا التبرير والتلفيق ، وتعميم السكوت والرضا بالحال . هـذه الـكـمـيـة الهـائلة من « الإبداعات » لم تكن ـــ في أغلبها الأعـم ـــ إلا تـسـلقاً على حبال الانتفاضة ، وسعياً يتناغم ، على نـحـو جـدّ واضـح وجلي ، مـع الاسـتـراتـيـجـيـة الاعـلانـيـة ـــ الاعلامـيـة ـــ الـثقافية التي إنتهجتها ثقافة السفور الرجعي ، أو الـتـقـنّـع الـثـوري ، لـكـي تـلـتف على هذا الاندلاع المفاجيء ، والمـدهـش في تـصـاعـده وتواصله ، وتواجهه من حيث كونه جاء مـغـايـراً لـلـتـوقـعـات المـسـتـقـبلية المتصلة بما أعده أصحاب تلك الاستراتيجية من مشاريع أجوبة ومسارات عبور لسؤال مرحلة ما قبل الانتفاضة : فلسطينياً وعربياً .

وعلى هـذا الـنـحـو ، نـسـتـطـيع ، دون أدنى قدر من المجازفة الـعـلـمـيـة ، أن نـدخـل الـكـم الأكـبـر من هذا الكم الهائل من « الإبـداعـات » في إطـار تـلـك الاسـتـراتـيـجـيـة الـتـي تخدم ، بـالـضـرورة ، أهـداف واضـعـيـهـا ، وأغـراضـهـم الـسـيـاسـيـة والاجـتـمـاعية والاقتصادية والثقافية ... الخ .. والتي تتناقض مع أهداف الانتفاضة و برنامجها .

وإسـتـنـاداً الى هـذا الـفهم تتحدد اجابتنا من السؤال : لماذا تـراجـع المـبـدعـون عـن الاهتمام بالانتفاضة ؟ وتتكشف حقيقة الأمر عـن إهـتـمـام زائـف ، يـنـاقـض الاهـتـمـام الـذي تريده الانـتـفـاضـة ، ونـسـعـى إلـيـه كـمـثـقفين مستنيرين ـــ في الحد الأدنـى ـــ وكـأبـنـاء أمـة تـكـتـب تـاريخها بالناس والحجارة ، و بـالـروح ، لـكـي تـبـدأ جنتها فوق أرضها . فالابداع الذي فجّر الانـتـفـاضـة ، والابداع الذي تريده الانتفاضة مواكباً لها كحالة إبـداعـيـة ، لا يمكن أن يكون هو ذلك الذي إنهمر كالسيل ، ثم تـوقـف أو كـاد ، وكأن « فيالق الابداع » قد تلقت أمر قيادتها لتكمن في كهوفها من جديد .

هـذا الـنـوع مـن الـتـراجـع لا يمـثـل أية أهمية بالنسبة إلينا ، ولـلإبـداع الـذي نـريـد ، إلا بالقدر أن يمكننا شرحه وتفسيره من فهم طبيعة تلك الاستراتيجية ، فقد حدث تراجع بالفعل ، ولكنه لـم يـكـن تـراجـعـنـا ، وحـدث في الـبـدء انهيار ، لم نكن نحن أصـحـابـه ، ومـن المـؤكـد أن الإنتفاضة التي كانت سبباً لردات فـعـل ، واسـتـجـابـات سـريـعـة مـسكونة بأغراضها ، حيث نظر لـلإنـتـفـاضـة وكأنها إندلاع لا يملك مقومات الاستمرار : هبة ، قـفـزة في الهواء ، أو موجة يسهل ركوبها ، أو جلد طريدة يستخدم في حـيـاكـة قـنـاع جـديـد ، هـي نفسها ، بفعل فعلها وتجذرها ، واسـتـمـرارهـا ، وتـواصـلـهـا الواعد بالمزيد من التواصل النوعي ، الـسـبـب في تـراجـع إبـداعـات ردات الـفـعـل ، والاستجابات السريعة .

إن الابـداع الـفـنـي والأدبـي ذا الـقيمة الجمالية والمعرفية ، والـذي يمـتـلـك حـق الانتماء الى حقل الابداع ، يقوم على وحدة ضرورية بين المبدع وإنتاجه وهي وحدة إن لم تكن متوفرة ، فهي طـمـوح يـسـعـى المـبدع الأصيل الى تحقيقه ، ومثال يتطلع إليه ، وذلـك اسـتـناداً الى الوحدة الضرورية بين الوعي والفعل بدءاً من أبـسـط مـسـتوى للادراك ، وصولاً الى الأشكال الأكثر تعقيداً في الـفـكـر الـنـظـري ، « فـفـي الـوقـت الـذي يـؤثر فيه الوعي على الـسـلـوك ، يـؤثـر الـسـلـوك أيـضـاً في اتجاه معاكس على الوعي ، و يشكل أنماط الحياة الثقافية والعاطفية » (٣) .

إن الـكـاتـب الذي يقوم نشاطه السياسي والعملي ، وممارساته اليومية ، على مفاهيم ـــ جمعية ، لا بد أن يكون ـــ في الأغلب ـــ عـمـلـه الأدبـي رجعياً في جوهره (٤) ، ولئن إرتدى قناع التقدم ، وتـزيّـا بـزي تـقـدمـي ، فـإن الأمـر يـكـون أشـد شـبـهة ، وأدعى للاهتمام بالعمل الأدبي ، والكشف عن جوهر محمولا ته .

ومجـدداً نـقـول : إن أغـلـب « إبـداعـات » ردات الـفعل ، والاسـتـجـابـات الـسـريـعـة لا تـسـتـجـيـب إلا لمنطق ، ولجوهر المـفاهيم ، التي تقوم عليها الممارسة العملية ـــ السياسية لكتابها مـن جـهـة ، ولآلية عمل الاستراتيجية الاعلانية ـــ الاعلامية ـــ

١. نستخدم المصطلح بين قوسين للدلالة على خروج هذه الابداعات من حقل «الابداع» بمعناه الفني الحقيقي، وكـاشـارة الى تهافت اسناد المصطلح لأعمال متهافتة كمـا يجـري الآن في الكتـابات الصحافية السائدة.

٢. لمزيد من التعمق في ذلك راجع: د. محمد عابد الجابري: الخطاب العـربي المعاصـرة، دار الطليعة بيـروت، الـطبعـة الأولى ١٩٨٢، ومنه: «ان الايديولوجي في التراث العـربي الاسـلامي، وفي الفكـر الأوروبي الحديث والمعاصر يقوم بالنسبـة للايديولوجية العربية المعاصر مقام المادة المعرفية من جعلهـا ذات طابـع ايديولوجي مضاعف وتوظيف ايديولوجي للايديولوجيا». ص ١٨٣

٣. انـظر في ذلـك «اطـروحات ماركس عن نورباخ»، وراجع جان بياجي في مسـألة «طابع الفكـر الاجرائي». ويدخل في ذلك مقولة باسكـال: «صل وستؤمن»، وأيضا، وقبلا: منهج العبادات في الأديان.. حيث يقوم الايمان على ممارسة الشعائر، ويتقوى بها.

٤. لا نوظف المقولة على اطلاقها، ونـدرك وجـود استثناءات نادرة، مرجعهـا ان أي انتصـار للنيات الـواعيـة للمؤلف مميت للعمـل الابـداعي، وان من الممكن ان يحدث تفاوت كبير أو صغير بين النيات الواعية أو الأفكار الفلسفية والأدبية للكاتب وبين الطريقة التي يرى بها ويحب العالم الذي يخلقه». ان مقال بلزاك الشهير في هذا المجال. راجع: إرنست فيشر: ضرورة الـفن، وراجـع ايضـا: لوسيان غولدمان: المادية الجدلية وتـاريخ الأدب، ترجمـة محمـد برادة، مقالة ضمن كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الابحاث العربية، الطبعة الأولى بيـروت ١٩٨٤، من ص ١٣ الى ص ٣٢. ومنهـا المقتبس السـابق أعلاه ص ١٧.



الثقافية الرجعية السافرة ، وللثورية المقنعة ، ولطبيعة أغراضها وأهدافها من جهة أخرى . وهي في أحسن الأحوال ، تدخل حقل الاعلام المواكب للانتفاضة ، الناقل لوقائعها ، بهدف تحقيق أغراض آنية ، دون أن تمتلك ، وهي لا تدعي ذلك ، مقومات الرسوخ في حقل الابداع .

(٤)

و يتأكد هذا القول ، و يتجدد ، ويخرج من دائرة اشتباه الاطلاق والتعميم حين نتعامل مع « النصوص » (٥) ذاتها ، دون أدنى اعتبار ، في بدء التعامل ، للجوانب السوسيولوجية المتصلة بصاحب النص . فمن الملاحظ أن تلك « الابداعات » ــ ما عدا استثناءات نادرة تخرج عن هذا الاطار ــ لا تنطوي على أية قيمة جمالية تؤمن لها البقاء في حقل الابداع الأدبي والفني ، ومرد ذلك الى أن صلة هذه النصوص بالانتفاضة ، بـ « الفعل المحرّك » ، بتلك الديناميكية التي تحرك علاقة الكاتب بموضوع الكتابة » والتي هي شرط ضروري من شروط الابداع ، اتسمت في تلك النصوص بالسطحية ، وآلية النقل ، ويمكن أن نوجز ــ الآن على الأقل ــ تجليات هذا الأمر في ملمحين اثنين :

أولهما : استعادة وتكرار الأفكار والمفاهيم السابقة ، كمفاهيم « معطاة قبلياً » نقلت جاهزة الى النصوص التي تعاملت مع « الفضاء الفكري للانتفاضة » دون أدنى فهم لفضائها ، فأنتجت أعمالاً متهافتة ، ومتناقضة ، وضارة ، حيث فُهمت الانتفاضة في هذه النصوص من خلال الاستعادة السطحية للمفاهيم : للأسطورة والتراث والماضي ، والماضي القريب ، فالكاتب الذي يعيش الماضي من جهة « أيام العرب ، الفتوحات الاسلامية ، الغزو الصليبي ... » و يعيش الأسطورة : قابيل وهابيل ، ديفيد وجوليات .... والتراث الشعبي والسير الشعبية ، وملاحم البطولات القومية الماضية ، والمبتعد والبعد ــ ليس بالمعنى الجسدي ــ عن الحاضر وتحولاته ، ومجرى حركته الاجتماعية ، وعن الانتفاضة كحالة ثورية إبداعية موارة بالحركة خلقت عبر استمرارها وتصاعدها « قانونها الخاص » لا يستطيع أن يستلهم هذا القانون ، ولا يتمكن بالتالي من « الكشف عن الجوهر الكامن وراء الظواهر » ، أو تقديم العام والجوهري من خلال واقع محدد مخصوص شديد الخصوصية ، ومن هنا ، نجد أن تلك « الابداعات » سقطت على المستويين الفكري والفني ، فذهبت الى التعميم ، والى اجترار الأفكار والمفاهيم المسبقة ، المصاغة قبلياً ، فانفصل مبناها عن معناها ، و بدا الأمر من الناحية الفكرية : إغراقاً عقيماً في أيديولوجية عربية لها سمات الصياغة القبلية ، ومن الناحية الفنية : إسقاطاً للواقع كما يرتسم في مخيلة كاتب بعيد عن الواقع ــ ليس بالمعنى الجسدي ــ يعايش الماضي ولا يعيش الحاضر ، فلا يفهم هذا ولا ذاك ، وحتى لو إنطوى الأمر على نية طيبة ، فإن الأدوات الفنية المستمدة أيضاً من الماضي وحده ، تعجز عن نقل الواقع الجديد الى الفن ، بل يجري تزييف الواقع في الفن ، فلا نقع في النص على أي من كليهما . وإذا كنا ، في مجال النقد الأدبي والفني ، لا نتعامل ــ أو لا ينبغي لنا ذلك ــ مع نيات الكاتب ، ومقاصده الواعية ، بقدر ما نتعامل مع النص ومحمولاته ، مع الصورة الفنية ودلالاتها وإيحاءاتها ، فإننا نجد أن كتاب الاستجابة السريعة ، من أصحاب النيات الطيبة ، أو تلك المنطوية توجهاتهم على هدف غير حميد ، قد أخفقوا جميعاً في نقل « الواقع » الى الفن ، لسبب بسيط مؤداه : أنهم لم يتأملوا الواقع ، فلم يفهموه ، وهذا بدوره عائد الى طبيعة دور الكاتب المُعَدّ ، أو المُعِدّ نفسه لمثل هذا النوع من « الاستجابات » التي لا تحمل أدنى قدر من الفعالية التنويرية ، فقد نظروا الى الواقع من منظور مقاصدهم الواعية المسبقة ، وأهدافهم المتقصدة ، فتناولوه من هذه الزاوية ، فانتصرت النيات ومات الابداع .

ثانيهما ، يرتبط ، بما سبق ، الاستخدام المتقصد ، أو العشوائي للألفاظ والكلمات والجمل والعبارات المسكوكة التي تمجد الإنتفاضة ، وتنفخ في بالوناتها : الحجر ، الأسفلت ، الشارع ، الحارة ، الزقاق ، المخيم ، المعسكر ، القرية ، المدينة ، البلدة ، المعتقل ، السجن ، الأسير الجريح ، الشهيد ، الأم ، الأخت ، الزوجة ، الطفل ، الطفلة ، وكذلك الأفعال : انتفض ، ينتفض ، رمى يرمي ، سقط يسقط ، استشهد يستشهد ، مات يموت ، قهر يقهر .. يعتقل .. ينتهك .. الطهارة .. بوركت .

وقد جاء استخدام هذه الألفاظ ، وغيرها من العبارات المسكوكة ، التقليدية المتوارثة من زمن السير القبلية ، دون توظيف فني يتيح لها الاندغام في بقية النص ، بحيث أنك لو حذفتها لانتفت صلة النص بالانتفاضة وأهلها ، فقد جاءت محض « تزييف » يحاول أن يصل النص بواقع الإنتفاضة ، فلا يصله إلا بتزييف هذا الواقع ، على مستوى الابداع ، حيث لا يكاد القاريء ، وفي الأغلب السامع ــ حيث معظم هذه النصوص كتبت وفي ذهن كاتبها أكف السامعين ، ومنطق المناسبة ــ يصغي الى وقع النبض حتى تقع تلك الألفاظ ميتة بلا دلالة ، وذلك راجع الى ما ألمحنا إليه من إنعدام انتمائها الى البنية الفنية للنص ، والى أنها ــ كنتائج لذلك ــ لا تقدم في سياقاتها غير ضجيج التمجيد أو البكاء الزائفين .

لقد أصبح « الحجر » موضوعاً بذاته ، وأصبحت اللقطة بديلاً فنياً ، أو رمزاً للانتفاضة ، فعاد الكتاب الى القواميس ، وكتب الأساطير ، يفتشون عن دلالة ما للحجر ، فوقعوا على دلالات ، لا تتصل من قريب أو بعيد « بحجارة الإنتفاضة » ، وأخذوا ، في أحسن الحالات ، يصفون الحجر بالاخضرار ، و يفتقون من تلك السمة أفكاراً تتصل بدلالة الحجر ، حتى أصبح الأخير أكثر أهمية ، وقيمة من الانسان ، فنسبوا الانسان إليه ورفعوا يافطة « أطفال الحجارة » فأسندوا الأطفال الى الحجارة ، ولم يرد في أي نص إسناد الحجارة الى أيدي الأطفال وأكفهم المجرّحة ، فاستمد الأطفال ــ في هذه النصوص ــ قيمتهم من الأحجار .. أفليس قاتلاً لأ بسط معاني الانسانية ، والنبل ، هذا الاسناد الظالم ؟

إن الأطفال الفلسطينيين ، مثل كل الأطفال في هذا

٥. تم التعامل مع عدد من نصوص الاستجابة السريعة سواء التي يعايش مبدعوها الانتفاضة، بمعنى التواجد داخل الأرض المحتلة، أو التي جاءت من كتاب عرب وأجانب خارج الأرض المحتلة: راجع في هذا المجال صحف ومجلات المقاومة الفلسطينية، والصحف والمجلات العربية المتنوعة في الأشهر الخمسة الأولى من اندلاع الانتفاضة من ديسمبر ١٩٨٧ وحتى نهاية نيسان (ابريل) ١٩٨٨. وكتاب: «ان تكون هناك» منشورات مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى (سبتمبر) ١٩٨٨، والكتاب ينطوي على قيمة اعلامية اكثر من ان ينطوي على قيمة ابداعية، وله في هذا المجال أهميته الراهنة.

العـالـم ، يـنـتسبون الى « أم » و « أب » ، من رحم الأ ولى ، ومن صلب الأخير ولدوا ، وفوق تراب أرضهم المسيجة بالارهاب الـصـهـيـوني ربوا وتربوا وصلب عودهم ، وفهموا ، وانتفضوا ، وهـم جـميعـاً الأم والأب والطفل ، ينتسبون الى « فلسطين » ، فـلـماذا لا يـكـون الاسـنـاد الى الأم الكبرى ، ولماذا لا يكشف الـكـتـاب عـن الأسـبـاب والـعـوامل الكامنة وراء اضطرار أبناء فلسطين جميعهم الى امتشاق الحجر ؟!

إن « الار بـي جـي » و « الحـجـر » لـيـسـا إلا وسيلتين من الـوسـائل المتاحة من أجل استعادة الوطن : حراً مستقلاً سيداً ، وهما لا ينطو يان على أية قيمة في حال انتفاء دورهما ، وليس من شك أنه في اللحظة التي لم يكن فيها أمام الانسان الفلسطيني ، ولـيـس الـطـفـل فـقـط ، من وسيلة إلا الحجر ، إمتشقه أخضر ــ بـالتأكيد ــ كوسيلة لهدف أخضر ــ فلماذا لا ينسب الأطفال ، والفلسطينيون المنتفضون جميعاً الى قيمة لا تفقد قيمتها ؟!

هـذان الـمـلـمحان يختصران جملة من العناصر الفنية والفكرية الـتـي جـعـلـت إمكانية إعتبار إبداعات الاستجابة السريعة (٦) ، إبـداعـات ذات قـيـمـة جمالية أو معرفية ، تتصل بوعد المستقبل ، و بـالجـوهـر الـذي يـنـطـوي عـلـيـه « زمـن الانتفاضة » إمكانية مـسـتـحـيـلة ، وهو الأمر الذي يجعلنا نسكت عن تكرار السؤال : لماذا تراجع الابداع عن مواكبة الانتفاضة ..؟!

ونـكـتفي الآن بجزء من الجواب يتصل بابداعات الاستجابة الـسـريـعـة ، التي تراجعت لأنها لا تملك إمكانية الاستمرار ، ولا تـعـرف في مـسـار الحياة إلا التراجع ، تراجعت لأنها كالز بد لا تـنـفـع الناس ، كالأشياء الزائفة والمعتمة جميعها لا بد أن تتراجع تحت وهج مشاعل الانتفاضة المتواصلة ، وإنتشار « عدواها » .

(٥)

و يـنـقـلـنـا الأمـر ، على مـستوى البحث عن النصف الآخر لجـواب الانـتـفـاضـة عـن سـؤالهـا ، على مستوى الابداع الأدبي والـفـنـي ، الى حـقـل آخـر ، ومجـالات أُخـر ، تغاير على نحو تام إبداعات الاستجابة السريعة وردات الفعل ، ذلك لأن كل نص إبداعي يريد أن يكون « جميلاً ونافعاً » في آن معاً ، وهو لا يكون إلا كـذلـك أو لا يـكـون ، يحـمـل في أطوائه عنصري كل إبداع عـظـيـم : الاستجابة والفعالية الجماليين ، فالفن بأبسط تعاريفه « عـمـلـيـة انـسـانـيـة فحواها أن ينقل إنسان للآخرين ، واعياً ، مـسـتـعـمـلاً إشارات خارجية معينة ، الأحاسيس التي عاشها ، فتنتقل عدواها إليهم ، فيعيشونها ويجر بونها » (٧) . وإستناداً الى فـكـرتـي « المـعـايـشـة » و « الـوعي » في عملية الابداع الأدبي والـفـنـي ، يـكـون الأدب والـفـن « إعـادة خلق فنية للواقع على اعـتـبـاره إمـكـانـيـة ، ولهـذا فـإن أي شيء لا يمكن أن يكون في الـواقـع ، يكون مزيفاً في الأدب ، بكلمة أخرى ، إن أي شيء لا يمكن أن يوجد في الواقع لا يُمكن أن يكون أدبياً » (٨) .

وهذا يوضح مفهوم الاستجابة الابداعية من ناحية ، كما أنه يـفـتـح الـعـمـلـيـة الابـداعـيـة على عـنـاصرها ، وعلى آفاق مجالها الحـيـوي ، فـيـضـع مخيلة الفنان في علاقة عضو ية حية ، مع جملة الحـواس ومـقـومات النفس الانسانية ، و بخاصة مع العقل الذي لا بـد منه لاتمام عملية تأمل الواقع ، وإدراكه جمالياً ، واكتشاف الجـوهـري فـيـه ، وفـهـمـه ، ذلك الجوهري الكامن وراء الظواهر والـذي لا غـنـى عـنه لأي إبداع « جميل ونافع » ، ولا غنى عن تـقـديمـه ، في الـنـص الابـداعـي ، على نـحـو خـصـوصي ، شديد الخـصـوصـيـة ، تحـمـل صوره وإشاراته « رؤية للعالم » تنبؤية ، مـسـتـقـبـلية ، فالفن العظيم مستقبلي بالضرورة ، تقدمي بالمعنى العميق للكلمة .

ومـثـل هـذا الـنـوع مـن الابداع ، أو على نحو أدق ، الابداع كما يقدم نفسه ونفهمه ، الذي ينطوي على عنصري : الاستجابة والـفـعـالـيـة الجـمـالـيين ، والذي يتوفر على منطقه الخاص ، عبر إلـتـحـام داخلي لمجـمـوعـة الـكائنات الحية داخله ، و يقدم من خـلال هـذا الالـتـحـام والتجانس « رؤية للعالم » ، موجودة في الـواقـع ، أو هـي في سبيلها الى الوجود ، تقدمية ، مستقبلية ، لا يمـكـن أن يـنـتـجه فرد مستوحد ، يعيش تناقضاً وجودياً ، بالمعنى المازوشي أو الاورفيئي (٩) للكلمة ، تماماً كما لم يكن ممكناً أن يـقـدمـه كـتـاب « الاستجابة السريعة » بما يتمثلونه ويمثلونه من مـفـاهـيـم وأهداف ، سبق إيضاحها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لا يمكن أن يكون هذا الابداع نتاج كاتب يتعمق تعارضه مع المجتمع و يعيش حالة من المراوحة وفقدان الحسم والاستعداد لـتـقـبـل نتائج خيار مغادرة سراديبه لتبعية لقوى وسلط الجمود ، وأدواتـهـا الـتـنفيذية ، والانخراط في حقل قوى التغير والمستقبل وفي حركة الصيرورة الاجتماعية ــ التاريخية .

وفي واقـع الحـال العر بي عموماً ما يؤكد تعمق هذا التناقض بين الفرد والمجتمع ، بين المبدع وواقع الحال ، فقد تعمق ضعف إحساس الفرد العر بي بقيمته و بذاته ، تلك التي لا تقوى الا في حـالة الانخراط بالمجتمع ، والامتزاج بقواه الفاعلة المُغيّرة ، ولا يـقـع ذلـك على نحو أكثر شمولية إلا في حال « وصول الواقع الى شـكـلـه الأكـثـر إكـتـمـالاً ، أي عـندما تبلغ الحياة الاجتماعية درجـتها القصوى من الكثافة والقوة الخلاّقة ، وعندما يدرك الفرد قمة عبقريته المبدعة ، فيمتزجان » (١٠) .

هـذا الحـال ، يـتـحـقـق الآن ، وعلى نـحـو بهي وجليل ، في فـلـسـطـين المحـتـلـة ، مجـسـداً في الانـتـفـاضـة وفي التغيرات التي أحـدثـتـهـا وتحـدثـهـا في بـنـيـة الانـسـان الفلسطيني ، والمجتمع الـفـلـسـطـيني ، في الداخل ، وعلى نحو نوعي شامل ، وقد أغرى هـذا الأمـر كتاباً ونقاد عرب وفلسطينيين الى ترحيل الاجابة عن الابـداع المـواكـب لـلانتفاضة الى « فلسطين المحتلة » ، محددين أنـفـسـهم بالرقعة الجغرافية المتصلة بساحة الانتفاضة « الداخل » و بـالمـبـدعين المـتـواجـديـن « هـنـاك » المـتـصـلين بها ، والذين يعيشونها ، و يعايشونها ، أو يساهمون فيها على نحو يومي (١١) .

وإذا كـان هـذا الموقـف يـلـمـح الى واقع التناقض بين الفرد العربي ومجتمعه على نحو عام ، فإنه يلمح أيضاً الى واقع التناقض بين الـفـرد ــ المبدع « المثقف العضوي » و بين القوى العر بية ، و بـعـض القوى الفلسطينية في إطارها ، تلك التي عاشت وتعيش حـالـة مـن الـتـقـهـقر والجمود ، جاءت الانتفاضة لكي تزيد من مـسـاحـات انـكـشـافـهـا ، وإدراكها ، وفهم أسباب تراجعاتها ، ولعل الغياب المأساوي لفكر فلسفي رصين ، ولمنهجية مفهومية ،

٦. لم نذهب الى تحديد نصوص بعينها، أو أسماء كتاب بعينهم، لسبب بسيط هو ان تناولا نقديا تفصيليا للنصوص قادنا الى اكتشاف هذين الملمحين، والمقال هنا يتصل بالجانب النظري الناهض على دراسة لنصوص الاستجابة السريعة بغرض الاجابة عن سؤال الانتفاضة والابداع.

٧. التعريف لتولستوي نقلا عن اليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت ١٩٦١، ص ٢٩.

٨. بيلنسكي: الأعمال الكاملة المجلد الثامن ص ٢٣٤، نقلا عن كتاب أ. لافريتسكي: في سبيل الواقعية، ترجمة: د. جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص ٩٤.

٩. مثل يستخدم للدلالة على من يحصل، أو يريد الحصول على شيء تم ثم يضيعه لشدة لهفته عليه، وقد وقع في ذلك على مستوى الابداع المواكب للانتفاضة مبدعون فلسطينيون وعرب لهم في حقل الأصالة الابداعية رسوخ وجدارة.

١٠. لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص ١٩.

١١. نلمح هنا الى جملة المقالات التي تناولت المسألة، وعلى نحو أخص استفتاء مجلة «الهدف» بدءاً من العدد ٩٤٨. حيث نقرأ، تمثيلا وليس حصرا، ما يلي: «ان الانتفاضة حدث يستطيع التعبير عنه بالدرجة الاولى هؤلاء الذين يعيشونه ويصنعونه...» د. محمود موعد، الهدف العدد ٩٤٩، ص ٤٤.



ولممارسة سياسية تنهض على ذلك ، يشكل السبب الأساس ، والناتج ايضاً ، في انعدام تمكن تلك القوى ، بحركاتها وأحزابها ومنظماتها ، من « احتضان الكلية الاجتماعية فضائياً وزمانياً (١٢) » وفي تحولها السريع الى « منظمات بيروقراطية ، جدَّ قريبة من اليومي ، آفاقها جد مباشرة ، لا تتيح لها الالتقاء مع الرؤية الكلية التي يفترضها الفكر الفلسفي الحق » (١٣) ، والتي يتطلبها العمل الثوري الابداعي الرصين ، و يكشف واقع الحال ، وظواهره العديدة ، كيف غيّبت تلك المنظمات والأحزاب والحركات تفاعلها مع الجماهير ، لصالح تعاملها مع الأنظمة ، وكيف حكمت ، وتحكم صلتها بالجماهير التي ما زالت تعلقُ عليها وعد المستقبل : « علاقة بيروقراطية تمر عبر جملة من الوساطات المعقدة (١٤) » ، والى جانب المعوقات والعراقيل الكثيرة التي يضعها هذا الواقع في طريق التحول ، فإنه أيضاً ، في إطار ذلك وفي تساوق معه ، يجعل الابداع الأدبي صعباً ، و « يصبح الكاتب الحر ، غير المتحزب ، المستقل ، هو القادر على إبراز الفكر الجماعي ، أكثر من الكاتب المتحزب (١٥) » .

من هنا نستطيع أن نفهم ، على سبيل المثال ، ما يقوله و يكتبه الكاتب الكبير حنا مينة في اجابته عن سؤال الانتفاضة والابداع حيث يقول : الأهم والأكثر قدرة على العطاء والابداع ، مرجعه المبدعون في الداخل ، في قلب الانتفاضة ، هؤلاء الذين يعيشونها ، يتملونها ، يغمسون خبزهم في أدائها ، وفي وسعهم أن يدونوا أحداثها مذكرات وذكريات ، لا أوقع ولا أصدق ، لأنها وليدة تجربة ، لا حياكة ذهن (١٦) » .

إن هذا الترحيل ، أو ذاك الذي يرهن الاجابة بالغيب ، أو يعلقها على حائط الوقت بانتظار النضوج ، يكشف ، الى جانب ما سبق إيضاحه ، عن جملة من القياسات والاستنتاجات المخطئة القائمة على مقدمات مخطئة من أساسها ومن ذلك ، على سبيل التمثيل لا الحصر ، ما يلي :

أولا :

إن ربط إبداع الانتفاضة بتوقيت اندلاعها ، أو بالفترة اللاحقة به ، يوضح على نحو ساطع ، رؤية مخطئة ترى الابداع الانساني كانقطاعات غير موصولة ، ولا ترى ، بسبب ذلك ، في الابداع الفني والأدبي السابق للانتفاضة ، وفي النصوص التي تمثله خير تمثيل ، واحداً من العوامل الايجابية الكثيرة التي مهدت أرض الوعي الثوري ، فكانت بذلك عاملاً إيجابياً ضرورياً وفاعلاً في إعداد الانسان الفلسطيني ، لتفجير زمن الانتفاضة ، وهذا ما يقوله ، و يستدعيه ، و يؤكده ، منطق الحركة التاريخية وصيرورتها ، والتفاعلات الاجتماعية وتحولاتها ، وصلتها معاً ، وفي سياق موحد ، بمسارات الوعي الانساني وتفاعلاته الجدلية بالمحيط و بالممارسة العملية ، وتحولاته المتصلة بالمجالين الاجتماعي والتاريخي ، وصلتهما به .

ثانياً : إن ذلك يكشف عمق إحساس الذات العربية المبدعة بتناقضها مع المحيط ، واستمرار ذلك الاحساس ، بل تعمقه ، بعد اندلاع الانتفاضة ، وليس العكس ، فقد ولدت هذه المسألة لدى الذات المبدعة ، وهي ترى الى استمرار تردي الواقع حتى فيما بعد اندلاع الانتفاضة حالة من اليأس من إمكانية انبثاق حالة من « الاكتمال الاجتماعي » مشابهة للانتفاضة ، فانقسم العالم في رؤية الكاتب والفنان الى « هنا » و « هناك » ، واستناداً الى ذلك ، وحيث أن الانتفاضة اندلعت « هناك » فلا بد أن يأتي إبداعها ، ونصوص إبداعها من « هناك » ، وهذا ينسجم مع قياس خطابي مسطح يقوم على شيء يستقر في آخر الذهن ، ولا يبين ، أو يسكت عنه ، ومفاده أن الانتفاضة قد اندلعت « هناك » في فلسطين المحتلة ، منتشلة الحالة ، والقضية الفلسطينية من الجمود الذي أوصلتها اليه أسباب عديدة ، لا مجال هنا لذكرها ، وكاشفة عن حالة التردي العربي ، ومؤشرة في الوقت نفسه الى امكانية اندلاع انتفاضة « هنا » كما اندلعت « هناك » ، ولكن اليأس من هذه الامكانية الأخيرة ، وهو دال في حد ذاته على المدى الذي بلغه الواقع في ترديه نحو قاع من الانحطاط بلا قرار ، أفقد المبدعين والمثقفين « هنا » جرأة التصدي للقول بإمكانية أن ينبثق إبداع الانتفاضة المواكب من « هناك » ومن « هنا » أيضاً .

وإذ يقوم هذه المواقف على « ردة فعل » وعلى فهم مغلوط للواقع لا يرى فيه ، في العمق منه ، إمكانيات غنية يختزنها ، و يفجرها الناس ، تماماً كما حدث في فلسطين المحتلة التي ترزح تحت نير احتلال أشد سواداً من السواد نفسه ، فإنه ينطوي ، من جانب آخر على نوع من المازوشية ، من تعذيب الذات — على سبيل التطهر — وعلى ضعف ثقة مضاعف في « الذات المبدعة » هنا ، وليس فقط يأساً من الواقع الذي تعيش .

هذا اضافة الى أن ذلك الترصيد ، وتلك الرؤية ، تكشف عن فهم مغلوط للابداع وطبيعته من جهة ، ولمجاله الحيوي من جهة أخرى ، فالابداع الفني ليس متناولاً اخبارياً ، أو تحقيقاً ميدانياً ، وليس « مذكرات وذكريات » ، كما أنه ليس مسرحية تعد على عجل ، أو قصيدة تتسلق حبال الانتفاضة لتحتل مساحة في صحيفة أو مجلة ، أو قصة تسرد حدثاً ، سبق لكاتبها ، مثل قارئها ، أن أصغى إليه في محطة اذاعية أو قرأه في صحيفة يومية ، إن الابداع ، بايجاز ، هو ما يغاير ذلك كله ، ويخالفه .

كما أن المجال الحيوي للابداع لا يتحدد بالمحيط الجغرافي الاجتماعي الذي يعيش فيه الكاتب و يعايشه فقط ، إن هذا المحيط لا يمكن أن يكون وحده مصدر ومجال رؤية الكاتب للعالم ، ولا مصدر ومجال أدوات الكاتب الفنية ، إن المجال الحيوي للابداع العظيم واسع سعة الكون ، عميق عمق نهر الحياة ، متواصل وملتحم كتواصل الحضارة والابداعات الانسانية والفنية العظيمة للانسانية بأسرها ، إن الكاتب المبدع ينطلق من محيطه وواقعه لكي يحتضن العالم ، والانسانية النبيلة بأسرها .

سيكون من غير المتاح إذن ، أن نتوخى الابداع الأصيل الدائم للانتفاضة ، والمطابق لجوهرها ، عند كتاب الاستجابة السريعة ، مهما كانت اتجاهاتهم الفكرية ، وممارساتهم السياسية ، والمجتمعية ، سواء أكانوا من أصحاب النيات الطيبة ، أو غير الحميدة ، وسيكون مناقضاً لمعنى الابداع ،

١٢. لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص ٢٣.
١٣. لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص ٢٣.
١٤. لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص ٢٢.
١٥. لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص ٢٢.
١٦. مجلة «الهدف»، العدد ٩٥٠ ص ٤٧.

ومحدداً ــ بتعسف ــ لمجاله الحيوي ، ومخالفاً لطبيعة التطور الفني للأنواع الأدبية ولقانونه الداخلي المتوفر على قدر كبير من الاستقلالية ، أن ننتظر إبداع الانتفاضة : فنها وأدبها ، وثقافتها عموماً ، ومن بينها تلك النصوص المواكبة للانتفاضة ، والناهضة معها ، وبها ، والمستمرة في الزمن ، لكي تأتينا من الأرض المحتلة وحدها ، ومن المبدعين الفلسطينيين الموجودين هناك وحدهم .

(٦)

إن ثقافة الانتفاضة ، ونصوصها الابداعية الأصيلة وجدت قبل اندلاع الانتفاضة ، مستكنهة قدرومها ، معبرة عن أقصى طاقات الوعي الممكن ، وكاشفة بعمق عن امكانيات الواقع الكامنة في العمق ، فساهمت بذلك في صياغتها ، وفي انبثاق زمنها وفضائها (١٧) ، وهي موجودة معها داخل فلسطين المحتلة وخارجها ، وعلى امتداد مساحاتها الموجودة حيثما وجد الانسان المتطلع الى فضاء الحرية والاستقلال والكرامة ، وحيثما وجد المبدع المستكنه جوهر الأشياء ، المدرك لقانون الصيرورة التاريخية والاجتماعية ، والمنحاز الى الانسان ، والمستقبل (١٨) .

وإذا كنا ننظر الى الانتفاضة الفلسطينية كفكر ابداعي ، وتجسيد يملك سمات الابتكار ، و يوظف أبسط الوسائل لانجاز أسمى الغايات ، فإننا لا ننظر اليها بوصفها « انقطاعاً » أو « نبتاً مفاجئاً » ، بل ندرك تماماً أنها استمرار ومواصلة للمسار المضيء للثورة الفلسطينية ، وللقوى العربية التقدمية ، فهي تنهض على الرصيد الهائل للنضالات ، والانجازات ، التي تراكم رصيدها الثوري على امتداد ما يزيد على السبعين عاماً ، وعلى هذا النحو نرى في « فكر الانتفاضة » وفي التجسيد الحيوي لهذا الفكر عبر الممارسة الميدانية : مدنياً وسياسياً ، استمراراً وناتجاً في آن معاً للفكر الثوري والاستشرافي الذي أنتجه واقع النضال والتحول ، وبثه في عالمنا مبدعون ومفكرون ومناضلون فلسطينيون وعرب ومن أمم شتى على امتداد تاريخنا المعاصر ، قبل انطلاقة الثورة الفلسطينية المعاصرة وفي أثنائها ، قبل الانتفاضة وفي أثنائها .

إنهم إذن المناضلون والمفكرون والمبدعون والمثقفون العضويون وحدهم من يستطيع أن يبدع الفكر السياسي ، والاجتماعي ، والفلسفي ، والأدبي ، والفني ، وأن يقدم النصوص الابداعية الأدبية ، والأعمال الفنية ، المطابقة لروح الانتفاضة ، وجوهر كنهها ، وقانون صيرورتها . وما كان لهم أن يفعلوا ذلك ، وأن يواصلوا فعله ، لولا أنهم استوعبوا روح العصر ، واكتشفوا بصفاء بصر وبصيرة ، وبالتزام عميق بالانسان والحياة ، جواب سؤاله .. أفادوا من معطياته فأسهموا في دفع الحركة الاجتماعية والوطنية على طريق النضال الثوري الشاق الملتزم بالانسان وقضاياه تلك التي عاشوها و يعايشونها في سطوع وبهاء ، وألم عظيم ، فهم أصحاب قضية عنها يدافعون ، ويموتون ، ومن أجلها يكرسون أدبهم وفنهم ، مبدعون خلاّقون ، يرفضون التقولب والقالبية ، مغامرون يتجاوزون السائد ، ويخالفون المألوف ، مبتكرون ، عالمون بالمجتمع ، وعلى دراية ومعرفة بالواقع الذي يغيّرونه ، استشرافيون يرون الى المستقبل ، همهم البحث الدائم عن الحقيقة ، منحازون الى الانسان ، والى التقدم ، يزرعون التغيير في كل أرض ، و يبدأون دائماً منذ لحظة الوصول ، مسكونون بأسئلة العصر والزمن فلا يكفون عن البحث عن اجاباتها ، فما أن يجدوا اجابة لسؤال حتى يباشروا البحث عن اجابة لسؤال جديد (١٩) .

إن واحدة من الفرضيات الأساسية لسوسيولوجيا الأدب ، وللبنيوية التكوينية ، تقوم على القول بأن « كل سلوك انساني هو محاولة لتقديم جواب دال على وضعية مطروحة ، ومحاولة من خلال ذلك لخلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي مورس عليه الفعل (٢٠) » وإذ نحن نعتقد أن هذه الفرضية الأساسية تتوفر على تمام صوابها حين تدرك « الاستثناءات الممكنة » وتقرر بأنه « ليس من اللازم أن يكون الجواب المقدم دالاً في كل حالة فردية » فإننا نعتقد أن الجواب يكون دالاً ، بالمعنى الابداعي ، التقدمي الاستشرافي ، حين يتوفر العمل على رؤية للعالم ، أي على وجهة نظر موحدة وملتحمة حول مجموع الواقع ، رؤية موجودة في الواقع ، أو هي في سبيلها الى الوجود ، وليس بالضرورة أن يكون المحيط الاجتماعي للكاتب هو وحده مجالها الحيوي .

إن الأعمال الابداعية الأصيلة المتوفرة على عنصري الاستجابة الجمالية ، والفعالية تنهض دائما على رؤية للعالم ، يمكن اكتشافها ، والوصول اليها ، وفهم دلالتها الموضوعية التي يبثها العمل عبر ذلك التلاحم والانسجام الداخلي بين المفاهيم والكائنات الحية التي يتكون منها العمل ، فـ « هذا الالتحام يجعل تلك المفاهيم والكائنات تؤلف كليّات يمكن لأجزائها أن يفهم بعضها انطلاقاً من البعض الآخر وبخاصة انطلاقاً من بنية الكل » (٢٢) .

والكاتب المبدع ، تأسيساً على ما سبق ، هو الذي يكون عمله متماسكاً وملتحماً ، تنتفي خطورة سقوطه في الجزئية ذات القيمة الذاتية المحض حين يتأسس على رؤية كلية ، تتشكل من خلال موضوع ذي صبغة اجتماعية ، وتجيب عن سؤال « الكل الاجتماعي » من خلال تناول فني إبداعي يبتعد عن التصورات المجردة . فيكون بذلك عميقاً في المعنى وفي المبنى أيضاً ، بتواشج وتلاحم وانسجام .

إن الكتاب المبدعين ، والأعمال الابداعية الأصيلة التي أنتجوها ، و ينتجونها ، تأسيساً للانتفاضة ، أو مواكبة لها ، أو تفجيراً ثرّاً لصيرورتها نحو إنجاز هدفها الذي لا يعرف أن يكون أخيراً ، قد حازوا ، وحازت أعمالهم ، وستحوز الآن ، وفي المستقبل ، على أصالة استثنائية ، فلئن كانت أعمالهم السابقة على الانتفاضة قد شكلت واحداً من أهم ، بل أهم العوامل الايجابية الفاعلة والمؤثرة في تكوين الانسان المنتفض في وجه القهر والعتم بشتى صنوفه وألوانه ، وتأسيس وعيه ، فإن الأعمال المواكبة للانتفاضة ، والطالعة من زمانها ، صاعدة من أتونها ، معبرة عنها ، ومستكنهة جوهرها ، مفجرة صيرورتها ومنبثقة منها في آن معاً ، ينبغي لها أن تؤسس الآن ، الوعي الجديد للانسان المنتفض عبر صيرورة تواصل فعلها وانبثاقاتها بتجدد خلاق ، مبدع .. ومبتكر □

١٧. الى هذا المعنى يشير الناقد فيصل دراج في مقاله المكرس لمسألة الانتفاضة والابداع حيث يقول: «ان ثقافة الانتفاضة قائمة قبل الانتفاضة، وستستمر الى الأبد، لا بقرار ذاتي، بل بمنطق التاريخ الذي قسم الثقافات دائما ثقافة سلطوية جوهرها التبرير والتلفيق، وثقافة ثورية تبحث عن الحقيقة والحرية والكرامة، وبهذا المعنى فان الانتفاضة الراهنة هي الوجه الأبهى لكرامة الشعب الفلسطيني وكرامة الثقافة العربية المقاتلة قديما وحديثا». مجلة الهدف، العدد ٩٤٩، ص ٤٣.

١٨. بهذا المعنى تدخل قصيدة الشاعر الفيتنامي: هيووان: تعيدون للريح قميصها الفلسطيني حقل الابداع المواكب للانتفاضة، وكذلك نصوص عديدة لكتاب غير فلسطينيين وغير عرب، وغير موجودين ـ جسديا ـ في فلسطين المحتلة.

١٩. نستلهم في هذه الصياغة، دون تقيد، تعريف انطونيو غرامشي للمفكر/ المثقف العضوي. راجع في ذلك كتاب: فكر غرامشي ـ مختارات. دار الفارابي، طبعة: بدون، تاريخ: بدون، بيروت.

٢٠. بون باسكادي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة: محمد سبيلا، مقال في الكتاب المشترك: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٤، ص ٤٤.

٢١. المرجع السابق، ص ٤٤.

٢٢. لوسيان غولدمان: المرجع السابق ص ١٩.

وردة الدانتيل السوداء

أمجد ناصر

■ وإذ رأى ما رأى
أطرقتْ
وضمتْ
وجَهلتْ.

◇◇

اجلسي.
أرجوك
بهذين الحقلين المحروثين
بقرني ثور سأضمن القطاف.
اجلسي
وباعدي:
قليلٌ من الهواء للغصن المنحني بكمثراه.

◇◇

اللؤلؤة في الأنف
نجمة الذهب الضئيلة
تشعُّ تحت النظر المستقيم.
أيتها الفائقة النمش
يا بدوية البرد
باعدي قليلاً ليصل الهواء
إلى الكمأة التي تنبلج
تحت المحراث.
أمطاري جافة
وشفتاك بليلتان.
البرد يطوينا من الأعماق
نرتجف لأن النمش الذي ترمينا به
يهطل على الجراح.

◇◇

قلبي يرتجف من برد قديم.

◇◇

الليل.
القطار الذي تجره ثيران كهلة
المرأة تنشر أبيضها على الغريب.
أبيض هو الحليب
أبيضٍ هذا الليل بقلب أسود
أبيضٍ
مخاتلٍ
غالٍ
وعال
بحذائين سوداوين.
أبيضُ هو الأشقر المحروس بعشب ساهر

عشب الوحش اللطيف الهائج في السفح.
الأبيض
البرَّاق
المسترق
الشاعٍ
المجتلب الشهقات
أبيض الزبد
والموت على وسادة الرعشة.
الأبيض
ذو الشامة
ذو المرمر
الأبيض العسجدي
أبيض الفيروز
أبيض الاستدارة
أبيض على حواف الزهري
أبيضٍ تلال بلا مرتقى
أبيضُ مخبوء
ملفوف بالشرائط
غافٍ في الساتان
أبيضِ الغالبُ سواه
الأبيضُ السليط
أبيضِ النوم والندم
أبيضُ الغيم الممطر في المخادع
الأبيض القريب
المتشائي
الذي أخرجنا سافرين من كل ارث
أبيضِ الزلفى والطاعة
أبيضُ الضراعة والشآبيب.

يا أبيضُ غلاّب
حمّال روائح وارتجاجات.

◇◇

نظيفُ
ومحفوفُ
وماثل
يلمع في نداه الزيتون.
مغسول بأمطار وصواعق،
له هذه الرائحة:
قطعُ الأعشاب في الصباح.

◇◇

الأفعوان يتلوى في الزخم
العينُ الكبيرةُ تحدق.

◇◇

تترك الثياب شاهدة برهبة
على السهم الذي شقَّ طائر الأكمة.
تترك رائحتها
تترك الانفاس
والأصابع المنطبعة على استدارة القميص
عرق الركبتين
يمحو حبر الاثم ويمجّد أشغال الليل.





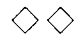
ذهبُ الهامة يضوي



مسكوب ومنساب
متطوح بعناية
عارف بمواضعه الباهرة
بالظلال التي يسقط فيها الغريب.
البتلات تتوتر وراء الشاش
الصرخات يتلوها الفيض.
الرائحة تبوح بمكنونها
رائحة الاحتفاظ بالكنز.

الأسود يواري القوة ويدخرها
القوة التي تَبسِطُ
الكهرباء التي تشلُّ
الارهاب المجرب
فتنة الذهب الكبرى
تسيل على الكاحل
تقترح حرباً تدوم.

تقدمي من الذراع المانحة
براكين الشبيه لا تكفي لتقدير الوطأة.



العذابُ
مُصورٌ
مغتلمٌ
ومُشتبهْ.



نائم في أقطانه
سيدي الصغير
لا يفيق على نايات اليد.
قمع سكرّ
يذوب في الرغاب.
غرٌ
ومزْدِهٍ بحليّه والتخاريم.



العناق وقوفاً
بالأعضاء على استقامتها
بالتفتح الضاري للضم
العناق وقوفاً
في قطار يعبر صفين من الاشجار
الوصول إلى الملتقى بالأصابع
يعيد الذئب الى عوائه السالف.



حرٌ وطليقٌ السارح في الظلمة
يحتمي بتكوره ويثقب الرائين ببرعم قاتم
ثملٌ بالصهباء
التي ترشح من عطفاته.



الحقوان وما يطويان قبل المياه
فوح
نزول
المادة
من صدع الأيقونه.



وردة الدانتيل السوداء
في أعالي الفخذ
قبلة الملك السعيد في الليلة الألف
حيث تنزلق الأفعى المرقطة في النداوة
لتحرس الحبق.
في أعاليه
أسودٌ هو الحرير
يتطاحن الأمراء تحت عقدته
وينسفك اللعاب
يصلون الى الجوهرة ضارعين
زحفاً على الأكواع.



أرينيه ناهضاً من نومه
مغموراً بالوعود.
على غرته ندى
وفي أقراطه رمان.
أريد
ان
أراه
خارجاً من خدره
جاذباً إليه
ريق الصباح. □

عيسى بلاطة



البحث عن سليمة

■ وأخيراً مات خليل الإبراهيمي.

لا يعرف أحد كيف مات، ولكنهم وجدوه منكفئاً على وجهه في سوق خان الزيت بعد منتصف الليل. عرفه أبو سيف حارس الحوانيت الليلي، فساعده عدد من المارّة العرب على حمل جثّته الى بيت أخيه، في الظلام وبدون ضجّة. كانوا يعرفونه كلّهم ويعرفون قصته، وكانوا كذلك يعرفون أخاه ويحترمونه لعنايته به طوال هذه السنين. ولم يشاءوا ان يسمحوا لشرطة الاحتلال الإسرائيلي ان تتدخل للتحقيق في موته، لئلا تخلق للعائلة مشاكل إضافية هي في غنىً عنها في ظروف هذه الانتفاضة ضدّ الاحتلال. وحدسوا انه موت طبيعي بالسكتة القلبيّة.

لما سمعتُ بالخبر عادت إلى ذهني صورته في اليوم الأول الذي عرفته فيه قبل حوالي عشرين سنة.

في ذلك اليوم، قرع باب مكتبي في المدرسة، وكان مفتوحاً. فرفعتُ رأسي عمّا كنت أكتب من تقارير، فبادرني بالتحية: «صباح الخير، يا أستاذ. أتسمح لي بلحظات من وقتك الثمين؟».

قال ذلك بلهجة مؤدّبة وبصوت فيه حنان غريب. وكان حليق الذقن، جميل الهندام، وقد انتصب بقامته الفارعة ينظر إليّ بودّ وأمل من خلال نظّارتيه، وهو ينتظر مني ان أسمح له بالدخول.

ظننته أحد أقارب الطلاّب، جاء ليستفسر عن حاجة أو أخرى. ولكني لم أذكر أني كنت قد رأيته سابقاً.

قلت: «تفضّل، أهلاً وسهلاً».

فدخل بتؤدة ووقف أمام مكتبي باحترام الى أن أشرت إليه بالجلوس. قال: «هل رأيتَ سليمة؟».

قلت: «سليمة؟ ومن هي سليمة، يا سيد؟».

قال مندهشاً: «ألا تعرف سليمة؟ الكلّ يعرف سليمة. أنا أعجب كيف لا تعرف سليمة».

قلت: «أنا آسف، لا أعرفها. سليمة مَنْ تعني؟»

قال بجدّ: «سليمة رزق. ما زلتُ أفتش عنها منذ أن فقدتها سنة ١٩٤٨. وها قد مرّ على ذلك تسع عشرة سنة وأنا لا أتوقف عن السؤال عنها والبحث المتواصل».

وبدأ يخامرني شك في أن الرجل ليس على الجدّ الذي ظننته عليه. وسارعت أقطع عليه طرق التلاعب بعقلي والسخرية مني، فضلاً عن هدْره لوقتي. فقلت له: «أنا آسف، لا أعرفها، يا سيدي. وهل أنا مختار هذا الحيّ من القدس لأعرف جميع سكانه؟ أنا مدير مدرسة، ويكفيني أكثر من أربعمئة طالب في مدرستي أعرف أسماءهم ووجوههم، وأعرف شخصياتهم ومشاكلهم، ولا يتّسع وقتي للعناية بهم كما أريد..»

فتجرّأ وقاطعني بتهذيب: «أرجو أن تصفح عني، يا

أستاذ. فأنت اليوم أملي، وقد قضيتُ ليلة أمس بأكملها أفكر في مَنْ أسأل هذا اليوم ممن لم أسألهم بعدُ عن سليمة. فوقع اختياري عليك لأنك تعرف الناس، وقد قضيتَ في التدريس وفي إدارة هذه المدرسة سنوات عديدة تعرّفتَ فيها الى أهالي القدس من هذا الحيّ ومن غيره، من أولياء الطلبة وذويهم. فلا بدّ أنك تعرفتَ الى أحد من عائلة رزق، إن لم تتعرّف الى سليمة نفسها».

قلت: «أعرف أفراداً من عائلة رزوق. أما رزق، فلا. ومن هي سليمة رزق على كل حال؟ ومن هي بالنسبة لك؟».

قال بلهفة مَنْ أمسك بطرف من حبل النجاة: «هي خطيبتي، يا أستاذ. هي حبيبتي التي كنتُ وما زلتُ أنوي ان أشاركها حياتي. بيضاء طويلة العنق، ذات شعر فاحم مرسل وعينين تغزلان البريق محبةً. إذا تكلّمت تجلّت رقّة قلبها ورجاحة عقلها، وإذا سكتتْ ران الجمال عليها وزادها بهاءً على بهاء. هي سليمة، يا أستاذ. لا بدّ أنك رأيتها تعمل في مكتب البريد الرئيسي في أواخر أيام الانتداب البريطاني على فلسطين. فقد كانت المرأة الوحيدة بين الموظفين العاملين مع الجمهور هناك. كانت في العشرين من عمرها في ذلك الوقت، وكنت آنذاك في الحادية والعشرين من عمري عندما اتفقنا على الخطبة».

وتوقف عن الكلام ونظر إليّ يتوقّع ردّاً، وقد رآني أترك القلم يسقط على الورق من يدي ولاحظ استعداداً مني لاستعادة الذكريات. فقد كنتُ أنا أيضاً في مثل سنّه في ذلك الوقت، وكانت هذه الفتاة الجميلة في مكتب البريد تجذب انتباهي كما تجذب انتباه الجميع، وكانت بالفعل تسيل رقةً ودماثةً خلق. ولكني لم أكن أعرف اسمها، ولم تكن لي بها علاقة غير هذه اللحظات التي أشتري فيها الطوابع البريدية منها لألصقها على رسائلي الى خطيبتي التي كانت آنذاك طالبة في جامعة بيروت الأمريكية، وهي اليوم زوجتي وأمّ أولادي.

هززتُ رأسي قليلاً، وقلت للرجل: «أجل، أذكر هذه الفتاة الآن، ولكني لم أرها منذ تلك الأيام، ولا أعرف ما حلّ بها».

فقال: «هذه هي مصيبتي، أستاذ. أنا كذلك لم أرها منذ تلك الأيام، ولا أعرف ماذا حلّ بها. وما زلت أفتش عنها حتى الآن».

فقلت له وقد زاد اهتمامي بمعرفة بعض التفاصيل: «وكيف فقدتها؟»

قال وكأنه لم يرو القصة أكثر من ألف مرّة ومرّة: «كنّا قد اتفقنا على أن نلتقي مساءً بعد العمل حين ينتهي دوامها الرسمي في الساعة السادسة، فأرافقها إلى حيّ القَطَمون حيث كانت تسكن. وكان أهل الحيّ في تلك الأيام قد بدأوا يغادرونه هاربين من قنابل الصهيونيين ومتفجراتهم ورصاص رشاشاتهم في تلك المدة الأخيرة من حكم الانتداب البريطاني التي ازدادت فيها الفوضى في البلاد. وكان المناضلون العرب يضعفون يوماً بعد يوم لقلّة أسلحتهم، وينسحبون من منطقةٍ بعد أخرى من حيّ القطمون. فلجأ السكّان الى أحياء عربيةٍ أخرى من المدينة وغادر البلاد آخرون طلباً للأمن. لكنّ سليمة مع قلّة من أهل الحيّ ظلّوا فيه. لذلك كنتُ أرافقها لأرى أنها وصلت بالسلامة الى بيتها. لكنّها في ذلك المساء لم تأتِ الى لقائي كما اتفقنا فانشغل بالي وطال انتظاري أكثر من ساعة. فقررت أن أذهب بنفسي إلى حيّ القطمون بعد أن تأكدّت أنها قد غادرت مكتب البريد، ولم تكن في أيّ من الأمكنة القريبة التي اعتدنا ان نمرّ عليها أحياناً قبل عودتها الى البيت. فلم أجدها في بيتها ولا في أي من بيوت الجيران والأصدقاء في تلك الضاحية العربية الجميلة من القدس. وكانت الليلة حالكة الظلام وهادئة هدوءاً مرعباً. وفجأةً دوى انفجار كبير قريب هزّ الأرض هزّاً ولمعت به السماء، وإذا فندق سميراميس يطير شظايا في الفضاء ويتساقط أنقاضاً على الأرض وتندلع النيران في ما تبقّى منه ويرتفع فوقه الدخان، ويعلو الصراخ في كل جانب. فهرعتُ إليه مع الآخرين لنساعد في عملية الإنقاذ والإسعاف والإطفاء. فرأيت مشاهد ما زالت ماثلة أمامي لهولها، من جثث القتلى المشوّهة وأجساد الجرحى الملوّثة وأشلاء الموتى المقطّعة. الدماء تختلط بالتراب، والحجارة تتكدّس فوق الجباه، والعظام تتحطّم تحت الحديد، وبقايا من الأثاث المتكسّر تنتشر هنا وهناك فوق شظايا الزجاج وقطع الفخار وأنابيب المياه الدافقة. الحابل والنابل، الباكي والمبهور، الآمل بنجاة حبيبه والفاقد لأعزّ مَنْ في دنياه، ثم الآمر والناهي: كلّهم تجمّعوا في لحظات يحدبون على حياة كانت هنا قبل لحظات انطفأت، انهارت، بادت.

«وحانت مني التفاتة فرأيت المنديل الحريري الذي كنت قد أهديته إلى سليمة واسمها مطرّز عليه، وجدته هاجعاً على قطعة من السجّاد الممزّق. فالتقطتُه ورحتُ أنادي سليمة بلا وعي، وفي كل زاوية من زوايا الانقاض: سليمة، أين أنتِ، يا سليمة؟ ولماذا لم تنتظريني، يا سليمة؟ أين موعدكِ، يا سليمة؟ وهل تسمعينني، يا سليمة؟ آه يا سليمة! آه يا حبيبتي! يا سليمة!

«فأخذني أحدهم جانباً وحاول ان يهدىء من روعي. وبقي معي حتى الصباح حين انتهت عملية الإنقاذ، ولم يقف أحد على أثر لسليمة. قيل كانت في الفندق، وقيل لم تكن. أما أنا فلا أعرف حتى اليوم أكانت أم لم تكن. لكني ما زلت أسأل كل مَنْ أراه، وكل من أتوسّم فيه معرفة الناس: أسأله عن سليمة. لعلّ أحداً يهديني يوماً إليها، فهي في التاسعة والثلاثين من عمرها الآن. إن رأيتَها، يا أستاذ، فها هي بيضاء، طويلة العنق، ذات شعر فاحم مرسل وعينين تغزلان البريق محبةً. إذا تكلّمت تجلّت رقّة قلبها ورجاحة عقلها، وإذا سكتتْ ران الجمال عليها وزادها بهاءً على بهاء. وقد سكتت حتى الآن تسعة عشر عاماً».

وصمت الرجل فجأة ورأيته يتمالك نفسه بينما ذقنه ترتعش وشفتاه تختلجان. وحرتُ في أمري: أعاقل هو فأواسيه أم مجنون فأداريه! وتساءلتُ: لماذا يعذّبنا الحبّ؟ يحبّ الواحد ◁



◁ منّا امرأة فتقف في وجهه العراقيل، نحبّ فلسطين فنشقى من أجل هذا الحبّ، نحبّ البناء على أرضها فيحطّم العدوّ علينا ما نبني، نحبّ السلام فيها فيفرض علينا العدوّ الحرب، نحبّ الحياة لكنّ نصيبنا منها يؤخذ عنوةً منّا. أجيل الضحايا نحن؟ من نحن؟

وسمعتُني أقول له: «لا أستطيع أن أهديك الى سليمة، يا أخي، ولكنّك لا بدّ ستهتدي إليها وتجتمع بها. ما عليك إلا ان تواصل البحث وتبقي الأمل نصب عينيك».

فشكرني الرجل وقال: «لم اعرّفك بنفسي، يا استاذ. أنا خليل الإبراهيمي. كنت موظفاً في البنك العربي، لكنّهم سرّحوني منذ مدّة. قالوا لأني لا أستطيع التركيز على عملي. أسكن في حارة السعْديّة في البلدة القديمة من القدس، بعد أن خسرنا بيتنا الجميل في حيّ الطالبيّة الذي احتلّه الصهاينة مع ما احتلوا من القدس وسائر فلسطين في نكبة عام ١٩٤٨. أعيش الآن مع أخي الأكبر سالم. ويمكنك ان تتصل به أو بي إذا علمت جديداً عن سليمة، ورقم الهاتف ٩٨٨».

وانسحب خليل الإبراهيمي من مكتبي ولم أره بعد ذلك أبداً، لكني كنت أسمع من الآخرين أنه ظلّ يسأل ويبحث ويسافر من بلد الى بلد في الضفة الغربية والضفة الشرقية من الأردن، ثم يعود الى القدس ليواصل السعي...

بعد التقائي به بأشهر كانت نكسة عام ١٩٦٧ وانسحب الجيش الأردني من القدس بعد معارك ضارية مع الاسرائيليين أبلى فيها المناضلون بلاءاً مشهوداً لكنه لم يُجْدِ. وأصبحت أجزاء من المدينة تلالاً من الركام. وإذا بناية مدرستي حطام ككثير من معالم المدينة الرئيسية. فأعدنا البناء من جديد، وراح حبّنا يحدونا لإعادة حياتنا الممزّقة الى الالتئام، حتى تحت الاحتلال الاسرائيلي، الى أن وقفت القدس العربية ثانية على قدميها عنواناً للصمود. وها قد مضت مدة إحدى وعشرين سنة على ذلك كنتُ أسمع خلالها أن البحث حمل خليل الإبراهيمي - دون جدوى - الى الرملة واللد ويافا وغزّة... وإلى حيفا وعكا والناصرة وطبريّا وبيسان وغيرها من مدن فلسطين التي لم يكن قد بحث عن سليمة فيها، الى ان كانت هذه الانتفاضة الأخيرة وصارت حجارة فلسطين فيها تتكلّم وتستنطق الضمير إذ تنهال على رؤوس جنود الاحتلال الاسرائيلي، فيقابلونها بالعنف، لكنهم لا يستطيعون إيقافها وإسكاتها.

وقد قيل لي إن خليل الإبراهيمي توقف توقفاً تاماً عن البحث عن سليمة خلال هذه الانتفاضة. وها هو يموت في هذا الربيع والانتفاضة في الشهر الخامس من عنفوانها ضدّ الاحتلال وهو في الحادية والستّين من عمره الذي قضى أكثره يبحث عن سليمة.

أتراه توقف عن البحث لأنه وجد سليمة، تلك البيضاء، طويلة العنق، ذات الشعر الفاحم المرسل والعينين اللتين تغزلانِ البريقَ محبةً؟

أتراه مات بعد ان وجد سليمة، تلك التي إذا تكلّمت تجلّت رقة قلبها ورجاحة عقلها وإذا سكتت ران الجمال عليها وزادها بهاءً على بهاء؟

أتراه سمع سليمة تتكلّم؟

أتراه يسمعها الآن؟ □

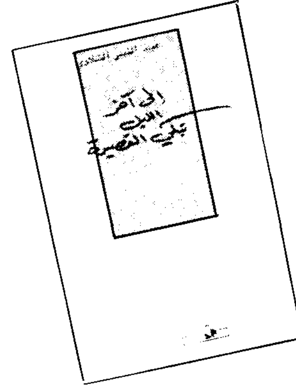
صدرت حديثاً:

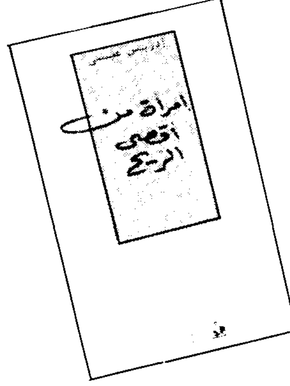
الدواوين الثلاثة الفائزة بجائزة يوسف الخال للشعر لعام ١٩٨٩

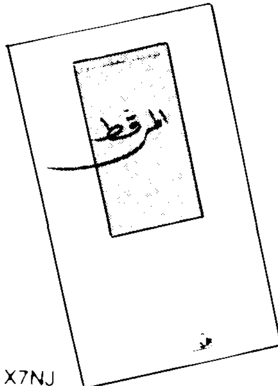
◇ إلى آخر الليل تبكي القصيدة
عبد النبي التلاوي
٧٢ صفحة * خمسة جنيهات استرلينية

◇ امرأة من أقصى الريح
ادريس عيسى
١٣٦ صفحة * خمسة جنيهات استرلينية

◇ المرقط
محمد يوسف بزي
٧٢ صفحة * خمسة جنيهات استرلينية









RIAD EL-RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر
56, Knightsbridge, London SW1X7NJ

«شيخوخة مبكرة»

حسين الشيخ
كاتب من ليبيا

■ لماذا نفكر بالشيخوخة؟ ألأننا نموت مبكرين.. برصاصة.. بقرنفلة.. أو خيبة..؟!

تهرم أحلامنا فجأة.. يتسرب لها النعاس، ولا تلقى مكاناً لتنام فيه. الا النشيج المتكرر لرجع بعيد.

ألأن أحلامنا المبكرة لا تتسع لها الذاكرة، وتوزيع الاحلام الجائر، يدعونا لأن نتطفل على واحة أحلام الآخرين، ونسرق أحلاماً ليست لنا... أم أننا اعتقدنا ان بمقدور المرء ان يقفز من الحلم الى الحقيقة على حبل مشدود من الألفاظ. ببساطة.. بدون مشيعين.. قبر على هامش الحديقة، بأصدقاء متناثرين، في الموت قبلنا، أو بالهجرة أو بالمعتقلات.. هكذا بدون أي ضجيج.. سوى قليلٍ من التراب المتراكض صوب الأرض، بعد معول البسملة، بدون طيور بيضاء أو سوداء، بدون زهور. ولا نعوة بسيطة في الصحف.. نكتب قصيدتنا الاخيرة.

هكذا تتطاير محتويات الذاكرة والقلب.. إذن.

لم تنفعنا القصائد التي قرأناها باكرا على زند الاحلام.. لم ينفعنا هذا البياض المبحلق في أوج الحلم والمسافة لا تفصلنا الا عن شهيق متأخر، نكتب رسائل الحنين.. ونبكي...

في البدء.. نركض نحو حلم جماعي، نترك في منعطفات الطرق رائحة الشوق، نكتب على أحجارنا اللائذة بالشمس، الاحرف الاولى من المحبة، نقرأ، نعشق، يغزونا الصبح الجميل يهدىء نقاشنا المحتدم.. نهرب بالبريد من العسكر نحو الطرق المهجورة لنوصله الى الطرقات التي تضج بالاقدام، وننام حين يدعونا الأمر في غرفة مساحتها ستة أمتار مربعة، يكسو جدرانها الطحلب والاشنيات بتأثير رطوبة عتيقة، عشرة في بعض الاحيان، خمسة عشر في أخرى، نتفقد بعضنا في الظهيرة، ونصنع قهوة بابريق الشاي، وتدور الكأس الوحيدة على كل الشفاه الجميلة والبشعة.

ألأننا هربنا الى حلمنا الفردي.. صرنا نفكر بالشيخوخة.

ماذا ترانا نفعل بعد سنة.. سنوات.. سنواتنا القليلة الباقية، بلا أصدقاء، ولا بيت صغير ولا أحلام، لا مسافات، لا عشق، لا ضجيج، ويعرش علينا المرض.

أنرفع علم الوباء كما فعل ماركيز في «الحب في زمن الكوليرا»، أنخترق النهر ذهابا وإياباً في العشق، ومن أين لنا المراكب، ومن أين لنا العشق، ومن أين لنا الأمان الصغير! حتى الانهار تغدر بالعاشق في هذا الوطن..

جيفتان، وعشر جيف، وعشر اخرى بعين الحاسد أنظل بعد كل غصة في الماء أو العرق او الخيبة نقول «لا حول ولا قوة الا بالله» لماذا يهرم النص الآخر فينا. ونتباهى بالنص المليء بسير الهزائم والاحزان. نصفنا الآن يحمل: «الجهل، الرعب، البقية، الكرامة، العقم، الفراغ، الجمل، الخطابة، الطبول، الجارح، الصمت، العناق، الممكن، المستحيل، الكره، الفحولة، المخاوف، الظلام، الفارس، المسيطر، القمح، الهجرة، المعتقل، الموت، الشيخوخة، الأطفال، الحبيبة، القاسية...»

ألأننا هربنا من مواجهة محتملة، لنغرق في مواجهات غير محتملة.. ونفكر بالشيخوخة... لماذا لا نولد شيوخا، ونصغر في العمر من الشيخوخة الى النضج الى الشباب ثم نموت أطفالا... ألا يحدث نفس الشيء لدينا، نولد شيوخاً نتفرج على المجازر والمعتقلات ولكننا نموت اكثر شيخوخة هذا هو الفارق الوحيد.. فقط الشعراء يمكنهم ان يموتوا أطفالا صغارا..».

ألسنا نولد شيوخا بلا حكمة، سوى المجازر، منذ المخاض، نشعر بالمدافع والرصاص والسياط والدم، الضجة الأولى لسمعنا الذي لا يلبث ان يشيخ، وحين نقدم الى العالم المسوَّد، المسدود، وبحكمة المجازر التي ترافقنا، نرفض الولادة، تقودنا الممرضات نحو سريرنا المبعثر بخمس مجازر او تزيد، ولأننا نمتلك الحكمة.. نبعثر الرصاص على الأفق، نقلب القنابل في جيوبنا، نلعب بها ككرة نتقاذفها فيما بيننا، ونخفي الجثث تحت الاسرة، ونتعلم اللفظة الاولى في هذا العالم: «القتل» ألسنا مصابين بمرض الشيخوخة المبكرة Progeria أيضاً، شيخوخة الجسد أيضاً، يموت الطفل لدينا ويظهر التشريح وجود العلامات المميزة للشيخ في التسعين من عمره وهي أعراض تصلب الشرايين والجلد والذاكرة واشياء أخرى..

السمة الرئيسية لحضارة التقنية السائدة في العالم، حالياً هي التبدل الكبير المتسارع في جميع المجالات، والتطور والتبديل مناقضان للسلوك السكوني للانسان الذي صاغته تربية المجتمعات العربية شيخاً منذ ادراكه في البيت والمدرسة. وتتكون شخصية الانسان خلال نموه الجسدي والعقلي ويتم هذا البناء بانتهاء سن المراهقة. وللسنوات الست الاولى في الحياة أهمية خاصة في هذا التكوين حيث تتحدد أسس السلوك ومنطلقاته، وقد فرضت علينا تربية البيت والمدرسة والعمل قوالب جامدة من الثقافة والسلوك، كان الانسان الشاب منا فيها شيخاً باكراً وعاجزاً عن التلاؤم مع التبدلات المستمرة في البيئة والعلاقات.

وتتوالى المجازر والمعتقلات والاغتيالات والجوع والعطش والخطأ على حياتنا، تصبغها بدمعة أو تزيد ونعتاد لا يهزنا شيء، لا يزعجنا، لا يقلقنا، لا نموت سوى اكثر شيخوخة من السابق.

الشعراء وحدهم، بعض الشعراء يعود طفلا، ويمسك بقبضة المسدس كأية لعبة خشبية، ويطلق اولا.. وثانيا.. وينام..

فقط الشعراء من يهزهم الدوي القاطن في الذاكرة، والرصاص المذهَّب، والجثث التي لا تلقى مقابر صغيرة بحجم «العناق» لتنام فيها، تتوقد أحلامهم ومخيلاتهم، كسماء مطرزة بالنجوم والشهب.. لذلك يموت الشعراء وهم أطفال.. مجانين.. شياطين، يضعون القمر على الاريكة ويبعثرون الغيم في زوايا المطبخ، ينثرون ورد الحبر على سماء بيضاء، يشيدون بيوتهم الصغيرة في قلب الريحان «الذي لا يلبث ان يذبل»، فيتشردون، بلا مأوى يصنعون الحياة.

المجد للشعراء كأنهم يموتون باكراً بلا نأمة أو صراخ..

وسحقاً لهذا المجد المرتبط بنهاية وشيكة..

كل الجهات تشير للحزن.. فأي الجهات نسلك؟

كل الايام تبدو كغيمة لا تمطر، فأي الانهار منها ستفيض؟!

كل الاحلام شراع لليأس،

كل العيون خبا بريقها، فأي زهرة نهديها لذلك الشاعر الحزين؟

كل الاحياء ذهبوا.. وهذا العالم يحاصرنا فيه القوادون والحشاشون والسفلة..

فهل نخرج الى الناس شاهرين قصائدنا

ونموت باكراً.. باكراً جداً. □

الرنيم المقدس

أنيسة عبود
كاتب من سورية

■ هذا الرنيم، هذا العويل يتساقط من عيونكم صخرة صخرة. من فتح بطن الأرض وأخرج الموتى الى العراء ◁

كي يموتوا؟ من زنّر السحاب وقمّط وجه الأرض، وسار دون أن يتلفت الى الصراخ المقتول؟

لا تبحرون في وجهي. لست أنا. لست أنا المسؤول عن هذه الأسماء المقطوعة، ولا عن ثوب الصباح المحروق، ولا عن المدينة التي تنهار في محرق الصرخة!

* * *

سادر هائم، والضجيج في أعماقي يفتح مدينة.

لماذا تنهار المدينة في دمي، ويحتلني بركان اليقظة؟

ما يقولونه غير وارد في دفتر المصادفة، لكنني رسمت شارة للقديسين وشارة للمارة، وثالثة للسؤال الذي يتسكع أمام الواجهات المزخرفة، يلبس التحية وينحني أمام الوجوه المضرجة.

ـ أنت الليلة ستصبح وزيرا للملك سليمان ملك الانس والجان.

ـ انا وزير؟ دعوني أجلس على الصخرة اليقظى في عين الشمس. أرعى سيمياء الحياة وطابور الدواوين التي تؤرخ حياتي وتتحدث عني. لا أريد غير ذلك.

ـ ولكنك قلت إنك رأيت يوسف يلقن الدرس للملك سليمان، وزليخة تبكي بين يديه. لا بد ان تصير وزير الملك وتأتي لنا ببلقيس... لنقتلها لأنها تكره زليخة.

* * *

صمتٌ، وبدأ الكلام، طابور من الحروف يزحف، وطابور من التوجع ينحني وطابور من (أين. لماذا. ونعم) «ثم.. ثم قيدوني، وانساب القيد رهيفاً».

العتمة في درج الأيام الآتية. عمري يتكدس في علبة، والعلبة في سلسال مسجون في عنق زليخة. وحدها تملك مفتاح السر، وهي تكذب. وأنا رأيت يوسف يسجن الكلمات. يصفع زليخة، تبكي وأنا أبكي.

«وتفرّ الاقمار والكواكب من جيب يوسف وتسكن رأسي» رحت اغني، أمحو كتبي وأبعثر تاج يوسف بين يدي. أمسك بذراع زليخة وأهدهد صمتها.

نظر الجميع اليّ. حطّ على رؤوسهم كعب الذهول. تفصدوا غضباً. ناد الرهط ليأتيني من خلفي، وأشاروا كي اخلع تاجي وأرزم أوراقي. ولكنني لم أفعل.

من قال اني وزير بالمصادفة؟ المصادفة لا تصنع غير برك الماء الزائفة.

وجمعت ماضي العريق وطوحت به على وجه الماء، فانبجس صوتٌ يناديني (أهو صوت أمي ام صوت يشبهُ ؟!) ـ أماه!

ـ يوسف يقتات وجه زليخة. رأيته يضربها ورأيت سليمان ملك الانس والجان يجتاز المسافات ويأخذ آلاف الأسماء. أعطاني تاجاً واسعاً وقال: اذهب الى يوسف والبس وجهه الآخر!

وتروح الام بعينيها في قسمات الطفل المسكين. تجدل دمعة والعالم ينجدل سوارا «أو قيداً». أو ظلمة يا ولدي، وتمتد أصابعها تتحسسني.

هذا التاج لي يا أمي، وهذه الحيوانات جميعها تركع. وبإشارة مني سأجلب عرش سبأ ليركع عند قدمي زليخة التي قتلوا صوتها...

وتتسلقني آلاف الأصوات. يتبدى وجه الغيم مرتديا وجه الصحو، وتاريخ البدء الأزلي ينعقد مع نهايات الكون المخنوقة.

طابور عيون يركض خلفي، يسبح في وجهي، يخرجون الى الساحات المقتولة.

من عمق الجب يتفجر صحو الغفوة، وأمام الملأ يرمونني للذئاب، فتهرب الذئاب مني. لا ثوب ولا رائحة الآلهة المقدسة بقادرين على اعادتي الى جسدي.

وينساب جسدي كالقطران!

يتحلق الجميع حولي ويصرخون؛ هذا يلبسه العفريت ويسكنه الشيطان!

هيا اجمعوا الاحذية الجديدة وارجموه. ويبدأ البحث والدوران، وأنا اتمسك بتاج يوسف. لم يجمعوا الا القليل من الأحذية التي كانت تُلبس فوق السجاد وفي الصالونات الرسمية حيث يدور نخب الاسماء في الأزمنة الجاهزة، واحتفال الموتى بالموت المعلن.

* * *

قلنا لك باشارة تأتي.

باشارة تخلع اسمك. باشارة تصير وزيراً ـ أو ملكاً ـ أو لا شيء. وباشارة بدأت الاحذية ترجمني كي يخرج الشيطان من جسدي.

ـ اخرج أيها اللعين!.. ولكن الشيطان لم يخرج.

وقف وسط الساحة يحدق في الأعين الزائفة صارخاً، بأعلى صوته: أين زليخة؟. وبدأ يلمس أكثر من جسد كي يسكنه.

ـ ألم نقل ان الشيطان يسكنه؟ وارتفع الصخب وتماهى التراب بالماء وأمي تبكي ووالدي ينزوي في ركن قصي، وأنا أسبح من خاتم سليمان وأنكبُّ على صوتي!...

فجأة تغير الحكم وصدر الأمر التالي: الشيطان لا يخرج الا بالأحذية المهترئة. ارجموه بها. آه ما أكثرها الاحذية المهترئة... تغطي بيدراً، تكوم جبلاً..

من بعيد جاء صوت يصرخ: اخنقوه. طفل يسكنه الشيطان. رجل يرتدي أقمار يوسف ويصدق زليخة. «اخنقوه».

صوت آخر جاء من الأقصى، الأقصى ممزقاً، ستار ذاكرة عفّنها الرماد.

تعالوا نرم ضوءاً، يقتل هذا المجنون أو يخطفه من حضن الشيطان!

وامتلأت رواقات الزمن بالقشور وبأعقاب الضياع...

ياه... كم بكت أمي ساعتها وأنا اتبعثر بين الصمت وبين الأصوات القليلة التي تبكيني. كان التاج ما يزال على رأسي، وكانت أمي وحدها ترى ذلك، وزليخة تتفرس في الجميع وتبكي والأحذية تتكوم على وجهي. وانتشر الضوء الكوني. مسخ الجميع وغير لون النهار. لم يبق أحد الا أمي ودموع زليخة والبعض، البعض من نفسي.

أنـا المسؤول؟ لماذا تنظرون في وجهي؟ انظروا في الوجوه الممسوخة حولكم. اركضوا في الأصوات الميتة. انظروا هناك وهنا..

و... وهناك كان طفل يمسحون خطاياه
وآخر يحتله الشيطان
وطفل يرجمونه بالأحذية
وطفل أمه تبكي فتغسل السماء وجهها وتصحو. □

القطيعة أمام هيكل المسلخ

نص مشترك:
عماد جنيدي، محمد عبد الرحمن يونس، أسامة سعيد اسبر، أحمد اسكندر سليمان.
شعراء سوريون

■ أيها الضوء الراية.. المنائر.. الذي يثقب جدار قلبي.

اشكوك قلبا هرما وبؤبؤاً مسمولاً.

وكم يحزنني أن أراك وحيداً يجتر الصمت والمصابيح الهزيلة.

وحين تتسلل سماء البرودة الى أطرافي سوف أشعل مجازيف زورقي.

وحين أفقد زوارقي، وتتلاشى أشرعتي سوف أشعل وجه المياه، وذاكرة البدر.

ـ ٢ ـ

أقرأ الصحف منكباً على وحشتي في حين ان الهرة الأليفة تقف أمام مدِّ البحر ناسية أحقادها القديمة.

أيها الحلم النائي، دع الدماء التي تلتمع على صفحة مياه المسلخ تؤرق هاء الغائب ولو لليلة واحدة.

أحاربكم برموز يصعب عليكم فكها يا مسلوخات

بلدتي . . لقد شربت حياتي نبيذاً، وهيباً، ومرايا.
تهترىء الحياة هذه الجثة، ولذا تعودت ان أشربكم نبيذاً حارقاً يدعى (البراندي).
ولكنني من الآن فصاعداً، سأكتفي بتقيؤكم كل صباح. وحين أقف وحيداً في أعاليَّ ومعي الأصدقاء الأقصون ومعي الصداقة القصوى، فسأعرف كيف أراكم.
وسأعرف استطالات هاماتكم الهشة.
ولن تكون هذه الهامات أمامي أكثر من ديدان تفور من جثة ميتة.
تفور من جثة هذا المكان الذي يدعى مسلخ بلدتي.
وعلى امتداد الساحل الموحل المقفر، لم تعكس مراياي، والنبيذ امرأة منكن.
وعلى امتداد سواحل نبيذ قلبي لن تعكس مرآة المخيلة فخذاً لاحداكن.
أما طحالبكن الجوف فسأحيلها جميعا الى خليج الأنقاض. حيث أصنع منها ممحاة للرمل.

- ٣ -

في ليلة صافية كهذه الليلة، صار يملؤني الشك في ان طحالبكن الفارغة الجوفاء تحيل الجمر رماداً، وبهوتاً أثناء المضاجعة.
يا لقضيب الذكورة حينما الجثة البالية تمطر خرافاً ونعيقاً، ما أقسى هذه الأرض التي سمحت ساعة الغفلة، بالمرور لأمثالكن عليها ولو لبرهة.
هل تستحقون الرابية أم جهنم؟
كانت جهنم عقاباً وحيداً لبعوض من هذا النوع، تُرِكَ على حالته دون ان يستحق بخة «بيف باف».

- ٤ -

أيها المسلوخون والمسلوخات يا أبناء العمارة الشرقية والغربية والجنوبية والشمالية والجبيبات والفيض. أنتم درن على الموج فكيف أغسل البحر ومرافىء قلبي؟ إنني أغسل أقدامي كل ليلة بأحلامكم.
أخشى ما أخشاه ان تجعلنا بذاءات الأيام في النهاية قاعاً.
صديقاي أحمد ويونس يرجعان مهزومين كالصيف الى بطن الحوت، هذا الحلم القصي، هرباً من بذاءة لا تحتمل. وأما الاستاذ «ذو النون» فسنجعله يبلغ مجمع البحرين وحيدا دون بندقية أو بيت قصيد، أو كلب صيد، إلا صديقه الوفي عضمة.

- ٥ -

مجدي في الخرائب وإليكم لن أنتمي، ولن أسوره بالنساء، وحتى لو طوبتم لي كل عقارات الأكفال البلدية. بيني وبينكم قطيعة سأسيجها، وسأدفنكن جميعاً في رمال يأسي المتحركة.
اثراء رسمية وطنية على الكورنيش ترفعها حمالات الواقع. والمشنقة التي أعددتها لهذا النبيل، سنجعلكم تتلمظون شوقاً اليها، ونجمعكم فرادى وأجمعين وندعكم، وأخيراً سننزل الذكر عليكم وأنتم خاشعون.
فعلى أغشية بكارتكن تنمو طحالب العادة، وتتقيأ اتحادات الكتاب الكتبة، والمافيا، وراقصات الستربتيز.

- ٦ -

طلبت ان يضيء الأصدقاء وهج الرؤيا أضاؤوها وكان الحلم مزاراً
وولوا شطر البحر
وقررت اني سأجعل بطن الحوت آخر حانة أرتادها.
وبعدها أعدكن ان أقاطع النبيذ وأترك الريح تعصف بذاكرتي، والموج يلعب بأشلائي، وأضحك ساخراً على قمة الزبد من معادلة أنتنَّ ضحاياها.
وحينما أعبر جسر اللذة الفاتكة أراكم أشباحاً مذعورة تخاف حواسها.
سأهدي لكل واحدة منكن نسخة من الانجيل لأنني طالع أساساً من أناجيل الخواص، فزورقي لا تعصف به أية ريح وقامتي أشبه بقامة اللذة.
وحين أتعب قبيل الفجر بقليل، سأرمي اليكن بسراويلي الداخلية، ويلكن إن لم تغسلنها جيداً.
أعود الى ذلك الضوء الوحيد ـ ضوء خلاني ـ وأقول له: كن حالتي، يا أنت حالتي.

- ٧ -

هكذا تهرب الطفولة من أحضانكن وتختار ضروع الكرمة. وحين خيَّرت اخترت أثداء الرعد.
يا قطرات العرق المغشوش ـ يا قطرات الويسكي المهربة. يا قطرات الدن ـ أنتِ أجمل عيون أتغزل بها.
طالما العيون هالات ضباب، وتقاطيع مشروخة القلب. وكم أنا عاجز عن وصف مأساتك أيها اللتر الفارغ.
يا دماء المسلخ . . يا دماء المسلوخين
يا لثر الخلان.
ماذا سيفعلون بك بعد ان نرحل
ليتنا . . ليتنا خل. □

صدر حديثاً:

في مطبخ الخليفة
العصر الذهبي للمائدة العربية
٤٤ طريقة مصورة لاعداد المأكولات

ديفيد وينز

كتاب يحتوي مختارات لوجبات غذائية عربية يعود تاريخها الى القرن الثامن الميلادي في فترة ازدهار الحضارة العربية في العصر العباسي. وقد انتقيت لكونها تتناسب من حيث مذاقها وملاءمة عناصرها لطبيعة هذا العصر.

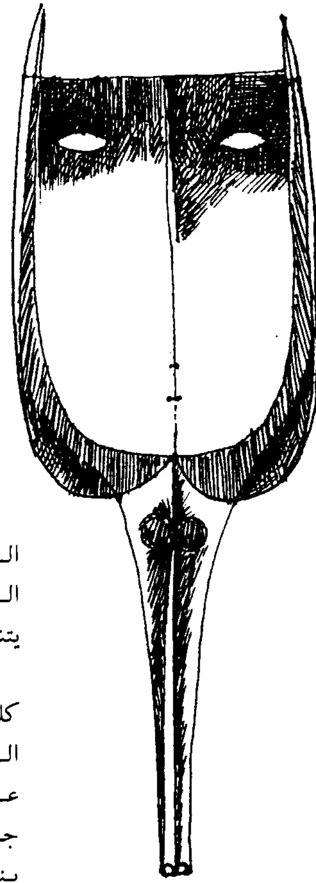
◇ الكتاب في طبعتين عربية وانكليزية

١٢٠ صفحة بالألوان ● ١٤ جنيهاً استرلينياً

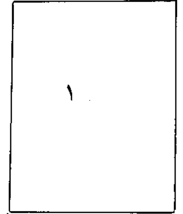


رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905

الشاعر ممثلاً



محمد الأسعد



١

■ ما الذي نعنيه حين نقول ان هذه القصيدة خطابية تصلح للألقاء ، وأخرى كتابية تصلح للقراءة ؟

ما الذي نعنيه بالنجاح الجماهيري للقصيدة ؟

ما الذي يعنيه الشعر حقاً ، سواء بالنسبة للشاعر أو بالنسبة للجمهور ؟

وما هو الشعر أصلا ؟ هل هو النمط الذي ألفناه في القصيدة التقليدية التي يخاطب فيها الشاعر جمهوراً و ينتظر منه تصفيقاً ، أم هو هذا النمط الذي يكتبه الشاعر منفرداً وكأنه يتحدث الى نفسهِ في زاويةٍ هادئة من بيته ؟

لماذا يصفق الجمهور عند مناطقَ معينة ، ولا يصفق عند أخرى ؟ وما الذي يستثيره الشاعر فيه ؟ هل يستثير استجابات عضوية بحتة أم أدراكات عقلية مجردة ؟ أم الاثنين معاً ؟

هذه الاسئلة والعديد مثلها كانت تتوالد في ذهننا ونحن نشهد مهرجان المربد السادس الذي انعقد في بغداد عام ١٩٨٥ لنجيب مرة ونصيب ، أو نجيب ونخطيء الصواب .

كان همنا أن نعرف أسرارَ هذا المسار الممتد من المنبر الى الجمهور ، وفحوى الاشارات المتبادلة بين الاثنين . وبالتالي الدخول الى دلالة أو دلالات هذا الحدث الشعري حين يقرأ الشاعر قصيدته ، فيصفق الجمهور تارة أو ينصت تارة أخرى أو يتشاغل الجمهور تارة أو ينسحب بأدب تارة أخرى .

لقد شاعت في أوساط المهرجان كلمة « الجلد » ... وهي كلمة أطلقها بعض الشعراء هازلاً أو جاداً على عملية القاء بعض القصائد . فكنت تجد من يقول لك « لقد جُلدنا اليوم » كناية عن سوء الشعر الذي سمعه . أو يقول لك لقد كانت قصائد جيدة أو ممتعة كناية عن استحسان لما سمع من شعر . ولا ينصرف حديثنا الى المعنى الأول الذي كان غالباً ولكنه ينصرف الى النوع الثاني : الى الاستحسان الذي عبّر عن نفسه بكميات التصفيق الذي حظيت به قصائد معينة .

فما الذي يحدث حين يتلقى الجمهور قصيدة ما فيصفق طويلا ؟ هل يرجع ذلك الى تقنية الالقاء ؟ اننا نعرف كثيراً من القصائد التي أُلقيت بأداء عال وحظيت بالتصفيق فعلا . وهذه القصائد نفسها أو ما يماثلها قد ألقي بطريقة سيئة فلم يجد صدى عضوياً على الأقل ؟

الجواب ليس سهلاً على الاطلاق ، والأجابات التالية كُتبت كمحاولة أجابة من واقع تجربة الاستماع الى الشعر وتجربة القائه في مهرجان حاشد ضم صنوفاً من الشعراء تتراوح

بين التقليدية والحداثة أو ما بينهما من تزاوج ، وتتراوح بين موريتانيا والخليج وما بينهما من أقطار عربية .

في البداية كانت لدينا أفكار معينة عن طبيعة ما يسمّى القصيدة الخطابية ، والقصيدة المهموسة أو التأملية . وكنا نعتقد أن الخطابية صفة عضوية لاصقة بنوع من القصائد يستثير حماسة الجمهور للتصفيق .. ثم يتلاشى كل أثر للقصيدة . وقد ثبت أن هذه الأفكار غير دقيقة في توصيف أحداث شعرية غريبة . فثمة قصائد تأملية حظيت بالحماسة ، وثمة قصائد خطابية حسب مفهومنا الأولي لم تجد أذنا صاغية .. ناهيك عن يد متحفزة .... والعكس صحيح أيضاً .

لنبدأ إذن من التجربة . فخلال الاستماع الى عدد من القصائد لاحظنا أن الجمهور يصفق بارتياح عند وصول الشعراء الى نقطتين متنافرتين : الأولى النقطة التي يثير فيها الشاعر حالة من المهانةِ والإذلال في نفس المستمع مستخدماً ضمير « نحن » . والحالة الثانية تلك التي يثير فيها الشاعر حالة من العلوّ والارتفاع في نفس المستمع الى درجة (السوبرمانية) الخارقة . والملاحظ في كلا الحالتين أن مدة التصفيق تزداد حيثما ورد ضمير « نحن » . أما حين يرد ضمير « أنا » فحالة الحماسة لا تحدث الا حين تكون الأنا المعبر عنها هي الأنا السوبرمانية .

ولا يتحمس الجمهور لحالة الانخذال والمهانة الفردية إذا جاءت في سياق « الأنا » فقط .

المهم في ذلك ، أن الحماسة والتصفيق يتمان أمام حالتين متنافرتين لا يمكن أن تجتمعا في الوعي . بمعنى أنه لو كان الوعي هو الذي يتلقى هاتين الحالتين لما استطعنا أن نسميه وعياً سوياً . وبما أننا نفترض أن الجمهور حالة وعي إذن فالسؤال هو أين تلتقي هاتان الحالتان ؟ وجوابنا هو أنهما تلتقيان بين الكفين !

أي أن الرسالة لا تصل الى ذهن المتلقي بل تأخذ طريقها مباشرة الى جهازه العضوي ، الى الشبكة العصبية . وحتى تأخذ الرسالة طريقها من المنبر الى المتلقي وتستقر في هذا الجهاز كجهاز حركي ، فلا بد أن تكون قد تضمنت ما يحفز هذه الحركية وهذا هو ما يحدث فعلا . فالقصيدة الموجهة لتحريك أعصاب اليدين أو القدمين أو الحنجرة تتميز بصفات خاصة . إنها تستفيد من فن الالقاء تماماً ، فهي تُبنى من جمل قصيرة ، أو يقطع الشاعر جملة طويلة متعمداً لتقصير المسافة الزمنية وعدم منح الدماغ فرصة تحليل المضمون المعنوي وإيجاز حركته بالمضمون الايقاعي ، أو استباق الحركة المعنوية . وهكذا فإن ما يُدرك سريعاً يكون هو المفضل ، أي ما هو قريب من الحس أولاً وما هو قريب من المدارك العامة ثانياً .. وما هو صوتي ثالثاً .

ثم ان هذه القصيدة تُبنى وفق اقتصاديات الاثارة العصبية : بدء الأثارة ثم الوصول الى ذروة الجهد ، فالانسراح الذي يرافق تفريغ الجهد العصبي . وهذا الفعل لا يجب أن يكون تسلسله طويلا ، بل مختصراً الى أدنى حد ممكن . مما يجعل هذه القصيدة تعتمد على نمط تكويني خاص هو نمط (الدورات) المتسلسلة . ومثالها بناء القصيدة التقليدية العربية ذات الأبيات



القصيدة الحديثة شكل مختلف ورؤية مختلفة وهذا لا يعني أنها لا تنجح في مواجهة الجمهور ولا تستثير حماسه



المستقلة ، أو البيتين أو الثلاثة التي تسمح الدورة خلالها باعطاء الشحنة العصبية مداها التأثيري بلا إيجاز مخل أو تطويل مرهق . ولا يمكن أن يتم اغلاق الدورة الا بضربة من قافية أو جناس إيقاعي بين الألفاظ . وهذا هو السبب الذي يجعل وحدة البيت أو الثلاثة أبيات ضرورية كما هي ضرورية وحدة القافية . انها قضية تتعلق بطبيعة الاستثارة للجهاز الحركي الذي يرد بالتصفيق أو الشهيق أو بضرب القدمين قبل أن يكتشف الدماغ ما حدث فعلا وما سمع . وحينما يكتشف يكون ذلك تحت وطأة التأثير الطاغي لمناسبة الالقاء . وحتى الآن ما زلنا نسمع من يقول إن القصيدة التي حللنا لعبتها ستكون مختلفة حين تُقرأ على الورق .

وليس هنالك أحد يصفق للحروف الأبجدية ، لأن قراءة المكتوب تمنح وقتاً للدماغ قبل أن تصادره ردود فعل الحواس الحركية .

هل ما نصفه هنا هو القصيدة التقليدية ؟

بالضبط ... فكل هذه الأساليب في تكوين القصيدة تطرحها القصيدة الحديثة جانباً فهي لا تحدد أطوالاً معينة للجملة الشعرية ، ولا تهتم بما يُدرك سريعاً في ذهن المتلقي وما هو قريب من مداركه ، ولا تستولي عليها رغبة التصويت ، بالاضافة الى الغائها لمبدأ الدورات المتسلسلة . انها شكل مختلف ، ورؤية مختلفة . ولكن هذا لا يعني قطعاً ان القصيدة الحديثة لا تنجح في مواجهة الجمهور ولا تستثير حماسته ، أو تصفيقه بل إن الكثير من القصائد الحديثة حظيت بنسبة أعلى مما حظيت به القصيدة التقليدية ، حماسة وإعجاباً وتصفيقاً . ولكن السبب لا يرجع الى بنية الحداثة في هذه القصيدة بل الى جانبين ، الأول الاعتماد على تقنية الالقاء المسرحي ، والثاني المزاوجة بين نمط الكتابة ونمط الخطابة .

ثمة جانب آخر من جوانب استجابة الجمهور ، فمن المعتقد والشائع أن الجمهور يخضع لتأثير التقنيات التي سبق وصفها ، ولكن الحقيقة أنه يخضع أيضاً للجو العام والمعتقدات المسبقة التي يحملها عن الشاعر . وفي هذا الصدد يتأثر بطريقة تقديم الشاعر لنفسه و بالأقاويل والشائعات التي تحيط بالشاعر كشخص ، ولهذا كثيراً ما يلجأ عدد من الشعراء الى تقديم أنفسهم تقديماً خاصاً ، فهم يهتمون كثيراً بطريقة دعوتهم الى المنبر : هل يدعون مع مجموعة من الشعراء أم وحدهم ؟ وهل يوضعون في المقدمة وتحت الضوء أم يوضعون بمساواة تامة مع الآخرين ؟ وهل يمارسون الاختلاط بالجمهور ، أم لا يشاهدهم الجمهور إلا على المنبر ؟ كل هذه الأشياء تؤثر على الجمهور . وقد أحسن عدد من الشعراء ادراك هذه التقنيات و برعوا فيها . فهم لا يختلطون بالجمهور في حياتهم الخاصة ، ولا بالشعراء ، بل بفئة مختارة بعيداً أيضاً عن أنظار الجمهور . ومن الأفضل أن ينعزل هذا النوع عن أنظار الجمهور . ومن الأفضل أن ينعزل هذا النوع عن الاجتماعات العامة فلا يحضر كمستمع أبداً ولا يجلس في ردهة فندق ، ولا يسير في شارع معروف . انه النوع الذي يساوي بين الحياة العامة والابتذال . وبين الجلوس الى الاستماع والمهانة الشخصية . وحتى تتكامل هذه الهالة التي يحيط بها الشاعر ◁

نفسه ، لا بد من جعل غيابه حاضراً . ولذا لا بد من اختراع السير الشخصية الأسطورية ، وترتيب شيء من الأقاويل الخارقة . وتنسجم هذه الأساطير مع وضعية الجمهور الذي يكتب بلغته أو اللغة التي يترجم اليها . وأسطورة المعتقلات والسجون والتشرد والتمرد هي أكثر الأساطير شيوعاً تليها بعد ذلك اسطورة العشق البدوية بشتى صورها العذرية وغير العذرية . وفي الأولى يحيط الشاعر نفسه بهالة الشهيد ، وفي الثانية يحيط نفسه بهالة مجنون ليلى العامرية . و يعزز الشاعر هذه الصور في شعره حتى يتحول هذا الى همه الشعري الأول . إنه الشهيد الأول والأخير وهو العاشق المجنون منذ الأزل .

و يتأثر الجمهور برغبة الدفاع عن الذات ايضاً حين تُلقى القصائد ، ونعني بذلك أن الغالبية العظمى من الجمهور ترفع أيديها بالتصفيق لا لسبب الا خشية اتهامها بأنها تجهل الشعر الذي يُلقى على مسامعها ، أو أنها لا تحسن التذوق في وقت تزعم فيه المعرفة والذوق بدليل تواجدها في القاعة .

وقد جرّبتُ شخصياً أن استثير هذا الخوف لدى جمهور إحدى جلسات الشعر . فقبل أن يقترب شاعر من المنبر بدأت بالتصفيق ، فتحركت الأكف لتصفق ، ولم يكن هناك بالطبع سبب للتصفيق . ذلك لأن التصفيق عادة يأتي حينما يعلن أسم الشاعر . أما وهو في طريقه الى المنبر ، فلا أعتقد أن هنالك سبباً معقولا دعا الجمهور الى التصفيق أو الأستجابة ليديّ .

كرّرتُ هذه التجربة مرة ثانية حين صعد شاعر آخر ، وجاءت النتيجة مثل الأولى . أما في المرة الثانية فقد جربت التصفيق لشاعر كندي الجنسية ألقى قصيدة بالانجليزية اثناء الالقاء . وصفق الجمهور وكانت المرة الأولى والأخيرة اثناء القاء القصيدة بالانجليزية ، أما حين تليت الترجمة العربية فقد صفق الجمهور مراراً ، مما يدل على أنه في البداية لم يكن يعرف لماذا يصفق اللهم الا لأنني دعوته الى ذلك !

ان دفاع الجمهور عن نفسه بهذه الطريقة يجعل من السهل استثارته للتصفيق من دون أن يعرف لماذا ؟ ذلك لأن استجابته في الحقيقة تكون هنا استجابة للاوعي الخوف من الاتهام بعدم الفهم .. وقلة الذوق .. وهي تهمة مسلطة على الجمهور بكثافة تجعله ينساق الى نفيها .. والتصفيق ... ولو للاشيء .

فاذا كانت عملية تلقي الشعر المخطوب على هذه الدرجة الكبيرة من التعقيد والتراكب ، وإذا كان نصيب ما هو غير شعري كبيرا في تقرير مصائر الشعر والشعراء .. هل يتبقى إذن ثمة مبرر للقول بأن العملة الجيدة تطرد العملة الرديئة .. وان الجيد جيد مهما كان الظرف والزمن ؟ يبدو لنا أن هناك نوعين من الكتابة الشعرية . الأول يمكن تسميته بالكتابة الشعرية ، والثاني بالكتابة المخطوبة ويمكن أن يستعير الأول بعض تقنيات الثاني ، ولكن العكس لا يحدث . وفي المقابل هنالك الجمهور المتحضر الذي يحسن الاصغاء ولا يقاطع الشعر بالتصفيق ، وهنالك الجمهور الذي يخضع لنشاط الجهاز الحركي . وجمهورنا هو من النوع الثاني بامتياز . إن صبره قليل ، وحاسته مبرمجة على أساس التقنية الخطابية ، مثل تعدّد الذرى في القصيدة الواحدة — الدورات — والاستجابة « للنحن » المتخذلة أو « النحن » المتفوقة من دون شعور بالتناقض ، وخضوعه للأساطير المسبقة وشعوره بالحاجة الى اثبات أنه يعرف و يفهم ولو بالتصفيق للاشيء .

ومثل هذا الجمهور المبرمج وقصيدته يؤثر تأثيراً بالغاً على معظم الشعراء الحديثين الى درجة الوقوف على أصابعهم حين يكتبون أو ينشدون .

لا علاقة لذلك بالطبع بتقنية الالقاء ، فتلك فن قائم بذاته يستطيع أن يضيف للكتابة الشعرية ما ليس فيها ، أو يعزز ما فيها بشكل كبير . ومن هنا فإن الربط بين الخطابة وتقنية الالقاء لا مبرر له ، فالأولى سمات بنيوية في النص المخطوب ، والثانية سمات مضافة بالصوت وطريقة التعامل مع وحدات الزمن ، ورج المسافة الواصلة ما بين المنبر والجمهور .

— ٢ —

في إحدى الزوايا كان الحديث يدور عن ترجمة الشعر ، فاتفق الجميع على أن ترجمة الشعر خيانة له .. أي أن نقله الى لغة أخرى يفقده أهم ما فيه . وأهم ما فيه بالنسبة لبعض الحاضرين كان رنين الألفاظ أو الدلالات الخاصة جدا بلغة الشاعر القومية .

الشاعرة والناقدة « سلمى الجيوسي » أيدت هذه الفكرة وأضافت أن الكثير من الشعر الجيد في لغته إذا نقل الى لغة أخرى ربما بدا مضحكاً .. وسخيفاً . وفجأة تذكرت صفحة من محاضرات علم الجمال « لهيغل » .. فقلت يبدو أن هنالك شيئاً مختلفاً لدى « هيغل » . فهو يناقض هذه الفكرة تماماً . إنه يقول بأن الترجمة هي الامتحان الحقيقي للشعر ، فاذا نجح في الانتقال الى لغة أخرى فمعنى ذلك أنه موجود في لغته الأصلية . وإذا فشل ، فلا بد أن يكون السبب هو عدم وجود الشعر أصلا في النص الأصلي .

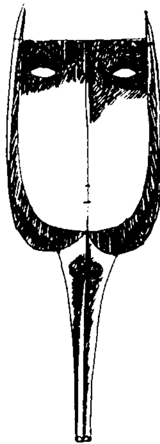
ينطلق (هيغل) بالطبع من محور ان الحالة الشعرية هي حالة روحية لا تعلق لها بصريح الموسيقى أو اللفظ وان كانت هذه الروح تتجسد أحياناً في أشكال مادية . بل ان هيغل يصل الى أن الموسيقى ليست شرطاً لازماً للشعر فهي ذات استقلال نسبي ، وتجسد من تجسدات الروح في الموسيقى نفسها كنوع فني مختلف .

لم تعلق « الجيوسي » على هذا الحجر الذي ألقيته ، و يبدو أن الوقت كان متأخراً لقيادة جدل مضاد ، فطلبت مني أن أرسل لها صورة عن هذا المصدر الذي استندت اليه ، ولكن بعض الشباب كان يجد الوقت مبكراً كما يبدو فانبرى لتنفيذ رأي هيغل بالملموس فأورد بيتاً شعرياً عربياً قديماً وقذفه متحدياً أن يستطيع أحد ترجمته .. ويحافظ على روعته .

قلنا بالطبع إن هذا الأمر يتبع قدرات المترجم فهناك من يستطيع نقل الشعر في هذا البيت ، وهنالك من لا يستطيع . إلا أن صاحبنا لم يقتنع وانتقل في الدفاع عن رأيه الى الخط الأول فزعم أن البيت يخلو حتى من الصورة الممكن نقلها ، فألفاظه ذهنية مجردة ، وإيحاءاته لا تتعلق بصورة ملموسة بل بألفاظ محددة تعتمد الجناس اللفظي والجرس الموسيقي ، وما الى ذلك .

أعدنا البيت بهدوء ، فقلتُ من الممكن أن أكشف لك صورة ما بل صوراً في هذا النسق الشعري ان شئت .

أحياناً يصفق الجمهور خوف الاتهام بعدم الفهم وقلة الذوق



ــ حسناً ... أين هي ؟

ومن دون أي تردد قلتُ إن لهذه الألفاظ التي تعتقد أنها لا تصور شيئاً تأثيراً عليك . انها تبعث في ذهنك الصور ، وتستحث سلسلة من الصور . صحيح أنها غير موجودة في البيت نفسه ، ولكنها موجودة في مخيلتك الهاجعة ، أو هي مركزة فيك ، وفي مجموعة واسعة من المتلقين .

انتهت هذه الجلسة السريعة في الزاوية ولكن هذه الفكرة .. فكرة الصورة المستثارة في ذهن المتلقي أو القارىء لم تفارقني منذ تلك اللحظة . و بقدر ما كانت مفاجئة للجالسين فقد كانت مفاجئة لي أيضاً . ذلك لأنها المرة الأولى التي أجد فيها خيطاً يربط بين القصيدة والجمهور .. هكذا بمحض المصادفة .

مثل هذا المفتاح قد يفسر عدداً من غوامض هذه العلاقة وقد يفسر مصائر شعرية ما زال النقد لا يكاد يجد سبباً معقولا لاندثارها كقضايا تشغل الناس ، أو لا يكاد يجد سببا معقولا لكونها لا تزال تشغل مساحة عريضة من ما نسميه الساحة الشعرية .

الصورة المستثارة بالألفاظ .. ما هي ؟!

يمكن ان نقول بداية إن الشاعر يتعامل مع جمهور يمتلك مرجعيّة ، وهذه المرجعية لا تطال فقط القضايا الكبرى الشائعة ، بل تطال أيضاً فكرة ما عن القصيدة .. عن الشعر .. عن الشاعر .. عن وظيفة كل هذا . هذه المرجعية تمنح الجمهور مفاتيح القصائد التي تُقال أو تُكتب للقراءة . ومقدار نجاح العرض الشعري يتوقف بنسبة كبيرة قد لا نتصور ضخامتها على توافق هذه المفاتيح مع الأقفال التي يصنعها الشاعر . هذا إذا صنع أقفالا ولم يترك أبوابه مخلّعة .

بعض الشعراء يتعامل مع هذه المفاتيح بنجاح ، فيصنع الأبواب الملائمة والأقفال الأكثر ملاءمة . وهذه هي قمة العلاقة الايجابية بالجمهور . ولكن هذه العلاقة سرعان ما يطرأ عليها تحول ، فهي علاقة نسبية ، يُلقي الشاعر عادة برهانه على أنها علاقة مطلقة ، غافلا عن أن الجمهور ليس واقعاً حالياً فقط بل هو ممكن أيضاً .. فما الذي يحدث ؟

ان حالة النجاح أي التلاؤم تقع بين وضعيتين : ادانة الجمهور المعتادة في أشعار شاعر مثل نزار قباني أو مواساته في الشعر الأكثر تقليدية ، ولكن مثل هذه الحالة لا تستجيب لحالة التغير العاصف والمؤثرات التي تفعل فعلها في الجمهور . يظل الشاعر هنا يخاطب مرجعية ميتة و يستثير صوراً يتوهم أنها خالدة . وفجأة تصدمه حقائق الموقف ، موقف الفتور .. والتشاغل عنه وعن قصيدته .. وحضوره .. فيلجأ الى تقمص دور الشرطي !

الشاعر هنا شبيه بالساحر الذي أفلت الناس من سحره ومع ذلك فهو يواصل عرضه . وحتى يظل الجمهور مشدوداً على مقاعده فلا بد من الاستعانة بعناصر اضافية لا علاقة لها بالشعر .

قلنا إن للصورة المستثارة أهمية بالغة في تقرير مصائر الشعراء ، وما هذه المفاتيح والأبواب الا كناية عن قدرة الشاعر على استثارة حالات شعورية وصور مركوزة في الذهنية العامة ،



الجمهور يحتاج إلى ما يخدش وإلى أن يبقى هذا الأثر ولا يزول



إلا أن مصير مثل هذا النوع الذي يفرغ القصيدة من الشعر ويحاول إيجاده في فعل الاستثارة فقط سيلتفت حوله يوماً ليجد أن الجمهور قد اختفى .

إن رسالة الشعر حالة موضوعية متضمنة في القصيدة ولا تعتمد على شيء خارجها ، فكل ما هو خارج الشعر مصيره الزوال : المناسبة وديكور العرض والمرجعية الشائعة . والسؤال إذن هو كيف يتمكن النص الشعري من الافلات من موت محتم ؟ من البقاء بإمكاناته المركوزة فيه وليس بمناخ قلق ومتغير هو الذهنية العامة ؟

هذه المعضلة تواجهها حالياً القصائد الملتصقة بالمناسبة ، و يواجهها حقيقة كل شاعر جاد ، و يواجهها شعراء وجدتُ أنهم منغمرون في وظيفة العلاقات العامة الى درجة البؤس .

نلاحظ مثلا أن قصيدة الحرب لدى بعض الشعراء العراقيين تكتسب أبعاداً انسانية متسعة باستمرار بعكس بعض القصائد التي تنشغل بالتقاط المفاتيح الجاهزة لدى الجمهور أو استثارة حصيلته الراهنة ثقافياً وسياسياً . وليس المقصود بذلك الاستهانة بهذه التجربة التي يمر بها الوطن كله وانما المقصود هو البحث عن الأعمق في هذه العلائق المتشكلة والتنقيب في طرق يعرف المتلقي انها ممكنات . وفي مثل هذا البحث تكمن قدرة التغيير .

الاسئلة الجوهرية هنا في علاقة الجمهور بالقصيدة يمكن أن تندرج كالتالي باستعارة من المسرحي (بروك) . هل يود الجمهور أي تغيير في شروطه ؟ هل يود أن يتغير شيء في نفسه ؟ في حياته وفي مجتمعه ؟ إذا لم يكن يريد هذا فهو ليس بحاجة الى الشعر .. من حيث أنه امتحان قاس ومجهر دقيق وأضواء كاشفة .. وأرضية للمقاومة . وان كان العكس صحيحاً فإن ما يحتاجه الجمهور من القصيدة ليس هو استثارة مخزونه المعرفي ، وليس تفريغ توتره العصبي ، بل هو بحاجة الى ما يخدش والى أن يبقى هذا الاثر ولا يزول . هذا الحديث عن المسرح حقاً .. ولكن أيختلف الأمر حين يقام العرض الشعري ؟ وحين يتوافد الجمهور على القاعة ؟

ألا نلاحظ أن عدداً كبيراً من القصائد يبدو أملسَ ينزلق على النفس انزلاقاً سريعاً ومع ذلك فلا يدفعنا الى التصفيق له الا الشعور بالواجب أو التعاطف مع بعض الشعراء تعاطفاً يشبه تعاطفنا مع « الأحفورة » ؟ ألا نلاحظ أن بعض الشعراء يستفز كل ملكاتنا المعرفية ، و يهدم ما تواضعنا عليه ، وما اطمأنت اليه نفوسنا ؟ انه إذن محتوى الرسالة .. ذلك المحتوى المستقل بشكل من الأشكال عن أي ركائز في الخارج ، سواء كانت ثقافة الجمهور أو دوافع مسلط الاضواء من وراء الكواليس .. أو مخاوف عدم الاستيعاب .

القليلون كما نعتقد يعطون أنفسهم للشعر بلا غايات أبعد منه ومن أعماقه تلك التي لا تبتعد عن أعماق الحياة نفسها ، وإن كان لا يمكن الوصول اليها الا بهذا الشعر وحده . ولكل فن أو عمل وظيفته ، ولكن قيمته بالضبط تكمن في أن غيره أو ما يجاوره أو ما يساوقه لا يمكن أن يقوم بمهمته .

هل يشعر بعض الشعراء بانعدام الندرة مثلا ؟ أي بأنهم مجرد تكرار لتكرار ؟ هذا الشعور لا يأتي الا في مرحلة متأخرة ◁

وحين يأتي تكون الخطوة التالية الحقد على الشعر والشعراء . أو كما قال الشاعر « سامي مهدي » الشاعر هنا سيندفع الى قتل الشاعر ؟

— ٣ —

يروي المخرج المسرحي (بيتر بروك) في كتابه « الحيز الفارغ » الحكاية التالية : « كنا نمثل في قاعات شبه خالية ، لكنني كنت مقتنعاً تماماً بأن لمسرحيتنا جمهورها في مكان ما من المدينة فأعلنا أننا سنقدم ثلاث حفلات مجانية .. فتقاتل الناس من أجل الدخول . وكان أداء المسرحية رائعاً فقدم الممثلون أفضل ما لديهم .

وتقدمت مديرة المسرح الى الخشبة وسألت :

— هل هناك أحد لا يستطيع أن يدفع ثمن تذكرة ؟

رفع رجل يده .

— والباقون ؟ انتم لماذا انتظرتم الحفلات المجانية ؟

— لأن الصحافة كتبت عن المسرحية بشكل سيء .

— وهل تثقون بما تكتبه الصحف ؟

— لا .... لا ....

— ماذا إذن ؟

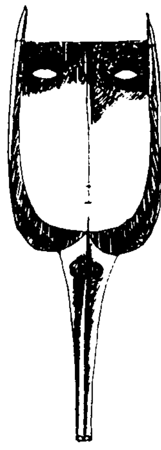
— ان المخاطرة كبيرة .. لقد خدعنا كثيراً ... بمسارح أخرى ؟ » .

الخداع .. وخشية المخاطرة .. ربما كانا من الأمور التي لا يحسب حسابها النقاد دائماً ، كما هو الأمر بالنسبة لجملة من المشكلات لا تتعلق بالمسرح أو الفن بحد ذاته بقدرما تتعلق بالمناخ العام الذي يولد فيه .

« بروك » كان واثقاً من وجود جمهور ما في مكان ما .. رغم أن قاعات المسرح كانت خالية . ولعل هذا هو نفس ما تلجأ اليه بعض التجمعات الأدبية حين تعد الجمهور بحفلة شاي أو وجبة غذاء .. لتقليل المخاطرة : مخاطرة حضور محاضرة أو الاستماع الى قصائد شعر .. ذلك أن المحاضر أو الشاعر هو نوع من الممثل بطريقة أو بأخرى .

في الأزمنة القديمة وهذا هو عصر العرض المرتبط بالمقدس لا يحتاج الجمهور الى أي إغراء من نوع التذاكر المجانية أو حفلات الشاي لأن الخداع مستحيل .. والخوف من المخاطرة غير وارد . فالطبل الافريقي مثلا ليس آلة موسيقية بل آلة لشفاء الروح . والشاعر ليس قائلا فقط لكنه انسان درب صوته وذهنه كي يسبق الجمهور هابطاً في طريق يعرف الجمهور أنه طريقه هو . إن الاصداء الباهتة لقصص الخلق ونشوء الحياة والتي يحاول شعراء العصر استعادتها لا تتصل بالزمن المعاش إلا بطريق غير مباشر . ونشك أن يكون جمهور الشعر الانكليزي قد تعبد في محراب « الأرض الخراب » لاليوت كما نشك أن تكون أناشيد « خليل حاوي » الطقسية قد حظيت باهتمام فلاحي الضيعة التي ولد فيها وعاش معتزلا صخب الحياة اليومية .

ما الذي يحتاجه الجمهور إذن ؟ يقول بيتر بروك « حين ترجع المشكلة الى المتفرج نسأل : هل يود أي تغيير في شروطه ؟ هل يود أن يتغير شيء في نفسه ؟ في حياته .. في مجتمعه ؟ إذا لم يكن يريد فهو ليس بحاجة للمسرح » . وتضيف : وهو ليس



طلب الجدة لن يكون هدفاً جماعياً في وسط يتساوى في نظره ما هو ميت وما هو حي



بحاجة الى القصيدة والقصة واللوحة ، من حيث أن كل هذه ممكنات قاسية في غيابها ، مناظر مقربة وأضواء كاشفة ، وأمكنة للمواجهة .

ولكن الجمهور من جانب آخر « قد يود أن يكون الفن كل هذا معاً .. وفي هذه الحالة لن يكون بحاجة فقط للمسرح .. للقصيدة — للرواية — للوحة — بل لكل شيء يستخرجه من هذا . انه بحاجة ملحة للأثر الذي يخدش والى أن يبقى هذا الأثر ولا يزول .. » .

انه العرض الخشن الذي يتجاوز الطقس أو يستوعبه و يعلو عليه ، ولكن العروض التي تخدش تتفاوت في قيمتها . ونشهد في حياتنا الراهنة كيف أن شاعراً ما قادر على اقامة هستيريا من الخدش يشاركه فيها الجمهور بشكل ملحوظ ، بينما يستعصي على شاعر آخر تحريك مثل هذه الهستيريا رغم أن نصه قد يتفوق على نص الأول .. فما الذي يحدث حقاً ؟

ان القاعة الخالية لا تعني عدم وجود الجمهور كما ان امتلاء القاعة لا يعني وجود الجمهور ، وسيفسر لنا المسرح المميت هذه العبارة المتناقضة ظاهرياً . إنه يقوم على الخداع والمراوغة . فهو يؤدي و يقول بالضبط نصف النغمة المعروفة .. و يكمل الجمهور النصف الثاني . وهكذافإن نظم الثرثرة الشائعة ، ووضعها أمام الجمهور على لسان ممثل أو شاعر يشيع الاطمئنان في نفس هذا الجمهور ويخلق لديه الثقة بأن لا شيء يمكن أن يتجاوزه . انه جمهور معاصر و يعيش ملء حياته ما دام يشاهدها تؤدى أمامه . هذه هي خدعة المسرح الرديء . انه يحقق النجاح لأنه سخيف بالضبط وليس لأي سبب آخر .

وكما يقول « بروك » ، فان التفرقة الحاسمة بين ما هو حي وما هو ميت قد تحدث في مجالات محدّدة ولكن وضوحها ينتابه الشك والغموض في مجالات الأفكار والأساليب والاتجاهات . وكثيراً ما يحدث كما هو الشأن في الأوبرا أن يقام عرض كابوسي مضخم ومرهق حول أمور تافهة . والشيء نفسه يحدث في الشعر حيث يدير الشاعر باعتباره ممثلا حوارات ضخمة وعناوين صارخة حول أمور تافهة .

اننا نسخر الآن من الحس الرومانسي في طبعته العربية ، والذي داخل الثقافة العربية منذ ما يقارب ثمانين عاما ، بتهويلاته وإيهاماته ، ولكن هذا العنصر الميت ما زال يُستثمر حتى الآن ويجد ممثلوه قبولا عاما يكاد يكون مَرَضياً .

وما يهيّء لمثل هذا العنصر النجاح السخيف أبعد من مجرد الذكاء النفعي الذي يوجه ممثليه الى استثماره . انه في التهيؤ الثقافي وفي القيم الفنية المكتسبة وفي نوعية الحياة الاجتماعية ، وفي وظيفة النقد .. في أشياء عديدة يوجد فيها العنصر الميت هذا .

ولعل وعي الجدة يخضع أيضاً لما يريده الجمهور وما يطمح اليه . فالجدّة إمكانية ومكان مواجهة وليست شيئاً عرضياً . ومن هو ذلك الذي يود تغيير شروط حياته ؟ ان يتغير شيء في نفسه ؟ في حياته ؟ في مجتمعه ؟

ان مفهوماتنا للحياة تلعب دوراً خطيراً في تحديد نوعية نظرتنا الى الفن والى ما يستحق المخاطرة ، والى الخادع .. والنزيه .

وهكذا فإن تطلب الجدة لن يكون هدفاً جماعياً في وسط يتساوى في نظره ما هو ميت .. وما هو حي .

سيمثل الشاعر دوراً . ومدى اقتناعنا بهذا الدور يخضع لأشياء غريبة يصعب حصرها ، ولكن أبرزما فيها هذه التهيئة المسبقة التي تشارك فيها الصحافة وشاشات التلفزيون أو الوسائط الاعلامية ، وهي تهيئة تجعل مخاطرة الجمهور في حدودها الدنيا ، أو هي تجعل من الخداع أمراً مستبعداً .

وقد لا يكون لهذه الوسائط بحد ذاتها قيمة أو مصداقية ولكن الأثر الذي تخلقه هو دفع قانون الاستهواء الى الحركة والفعل بحيث تسري هذه الحركة تلقائياً و بغير مرجعية واضحة ، شأنها في ذلك شأن الشائعة .

ان الوسط الذي يحكمه الاستهواء هو الذي يهيء النجاح السخيف الذي أشرنا اليه فيصبح النجاح سبباً للاستهواء والاستهواء سبباً للنجاح .

والآن ما هو قانون الاستهواء هذا ؟

يتوافد الجمهور لمشاهدة عرض مسرحي أو شعري بفكرة مسبقة . ومن النادر أن نجد أحداً يتجه الى عرض مخاطراً أو لامبالياً بخدعة ما قد تنتظره . هذه الفكرة المسبقة ضرورية لكي تزدحم القاعة بالجمهور . وما أن يتكامل العدد ، ويجلس أناس غرباء في مكان واحد مهيأين لطقس سيمثل أمامهم . سيكون لهذه الغربة دور في تدمير الحس النقدي ، فيتبادل الجمهور النظرات ، وكل واحد منهم لا يعرف ما يدور في ذهن الآخر . إنهم حذرون من إبداء أي تصرف أو رأي شخصي الى أقصى الحدود . والقرار الشخصي معلق الى أن يبادر أحد ما الى اختراق الطقس القائم . وهو ما لا يحدث الا نادراً .

إذن في وسط هذا الجو ، يبدأ الممثل عرضه مستنداً ربما بلا وعي الى فضائل هذه الغربة التي تتسرب بين الأفراد والصفوف . إن الفكرة المسبقة التي يحملها الجمهور أكثر من جليلة و يعرف خبراء العلاقات العامة والاعلان اثرها الفعال ، فهي لا تجمع جمهوراً فقط ، ولكنها تجعل كل فرد معزول يعتقد أنها فكرة موضوعية لدى الآخرين .

ان مجيء الفرد المعزول الى مكان من هذا النوع يعني بالنسبة اليه أمراً يتعلق بالكرامة والأهمية ، فهو قد اختار في لحظة أن يضع نفسه في موضع من يستحق أن يحضر أمثال هذا العرض . ومن المخجل وربما مما يحط بالكرامة أن تبدر من هذا الفرد بادرة تنم عن عدم جدارته وأهليته للحضور ، انه يصفق و يستحسن .. و يهز رأسه إعجاباً .. والأكثر من ذلك انه يخادع نفسه بدل أن يسمح للآخرين بفرصة خداعه . إنه جدير بمكانه .. هذا هو ما يحاول اثباته . الاستهواء إذن قطيعة مزمنة بين الانسان ونفسه ، تعكس قطيعة بين الذات والآخر على الصعيد الاجتماعي .

اننا لسنا ضحايا الممثل فقط ، بل كل ما يهيء المسرح ، بدءاً من الاعلان فالأقاويل ، فالشائعات ، وصولا الى المكان الذي يقام فيه الاحتفال . لهذا السبب لا تلعب النصوص ولا قدرات الأداء دوراً كبيراً في استقطاب الجمهور ، فالاحتفال بطبيعته الاستهوائية قد يكون كافياً . وهذه الطبيعة ضمان ضد الخداع والمخاطرة □

تساؤلات

مهـا بكـر
شاعرة من سورية



لماذا
يملك قصب السكر
في وطني
كل هذه الحلاوة
ونشرب الشاي مرا؟

ولماذا
تملك خدود
شقائق النعمان
في وطني
كل هذه الحمرة
ونصاب بفقر الدم؟

ولماذا
يستخرج الاسفنج
من عظامنا
وينام الوطن
على وسادة من حجر؟

ولماذا
تغادر الأعشاب
ضفاف الأنهار
الى شواطىء البحر؟
هل تخاف
على غشاء بكارتها
أم أن
الضفاف هي المكان
المفضل لها؟
اذا تختر المطر

في الغيم فلماذا
يدعى فصل الشتاء حينها؟

الشمس ليست صديقة الخريف
فمن أين؟
تأتي الأوراق اذاً
بكل هذه الصفرة؟

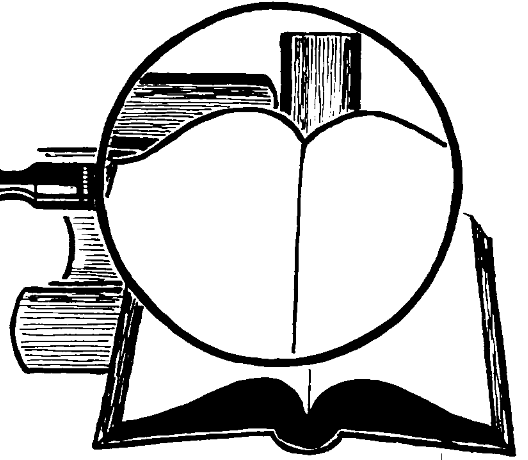
كم لغة يعرف
هذا المطر
الطيب جدا
حتى يكون صديقا
لهذا العدد الهائل
من النباتات؟

بماذا تتكاثر البحار؟
بالانهار العذبة أم المالحة؟
والأسماك أيها تفضل ؟

ما اسم المدن المهجورة
على الخريطة؟
وبماذا تتغذى
الأسلاك الشائكة فيها

ما فائدة الله
لحديقة
يصلها المطر
متأخرا
متأخرا
دائما؟ □

الراهن والتاريخ



نشرت «الناقد» في عددها الماضي القسم الأول من هذه الدراسة. وهنا القسم الثاني والأخير.

■ لقد توخينا في هذه الاشارات الثلاث ان تكون قفلة القول في المحور الأول من الترسيمة التي بدت للانتاج الروائي في السبعينات والثمانينات من زاوية هذا البحث، وكذلك مفتاحا للمحور الثاني من تلك الترسيمة، حيث ينفرد الانتاج الروائي الذي اشتغل على (الراهن) فماذا نرى ها هنا؟

ثمة اولا فئة من الروايات التي أقبلت على حرب تشرين ١٩٧٣، فناءت تحت وطأة ما يتلبس علاقة الرواية بالراهن حين لا يسيطر الكاتب على مادته ولا يتحكم بها ولا تتوفر لرؤيته الشمولية والعمق، فتقع الرواية في مطب المناسباتية والشعارية اللفظية. وهذا ما نال بنسبة أو أخرى روايات عبد السلام العجيلي (أزاهير تشرين المدماة) وحنا مينه (المرصد) وأحمد يوسف داوود (دمشق الجميلة)[١٤].

وثمة ثانيا فئة من الروايات كانت لها لفتة ما الى سد الفرات في المقدمات التي قادت اليه أو عملية بنائه او ما ترتب عليه على يد فارس زرزور ومحمد ابراهيم العلي وعبد السلام العجيلي. وقد جاء ما قدمه زرزور والعلي هنا مثل الذي رأيناه لهما من قبل ينوس عند مرحلة البدايات الجنينية مما يفقد الرؤية التقدمية غطاءها الفني ويعطل عنصر الاقناع فيها والاشعاع، على العكس من العجيلي الذي أكد في (المغمورون) ما سبق ان رأينا في الرؤية وفي استاذيته اللامعة في الفن الروائي.

وثمة ثالثا لفتة اخرى الى قاع السلم الطبقي جاءت على يد عادل ابو شنب في (وردة الصباح)، مصورة بعدة فنية متواضعة المآل البروليتاري الرث لمهاجري الريف الى المدينة. وعلى نحو أوفر نجاحا جاءت (الياقوتي) و(الصخرة) و(المتعدد) لعبد النبي حجازي الشديد العناية بقاع السلم في الريف نفسه، مثله مثل ابراهيم الخليل في روايتيه: (الضباع) و(حارة البدو). وقد تجلت لدى هذين الكاتبين تلك النكهة المحلية التي راحت تتصاعد في الانتاج الروائي ضمن سعي هذا الانتاج لرسم ملامحه الشخصية وهويته القومية والطبقية، وبالتساوق مع السعي أيضا لتصليب وتحديث القوام الفني، وهو الذي كان لصنيع حجازي والخليل فيه نصيب طيب.

وثمة رابعا لفتات أهم الى ما يزخر به الراهن من تناقضات وضغوطات وتفجرات وتفسخات، في شتى المستويات. ومن أبرز هذه المخاطبات ما حاول ان يقدمه هاني الراهب سواء في الحركات الأخيرة من (الوباء) ام في روايته الأخيرة (بلد واحد هو العالم)، وكذلك ما قدمه وليد اخلاصي في (زهرة الصندل) أو (بيت الخلد) أو (باب الجمر).

واذا كانت طبيعة (الوباء) وموقع الراهن في جملة بنيانها، قد حفظ لحركته الروائية ديناميكيتها واستقامتها، فان الأمر جاء عكس ذلك في (بلد واحد هو العالم)، على الرغم من الاطروحات المتطرفة، والمغامرة الفنية الجديدة للراهب في هذه الرواية. ذلك ان مجيء المجتمع الروائي في تلك الهيئة اللامستعينة بقدر ما توهم انها مستعينة، قد هيكل الشخصيات وأفقد الخطاب مصداقيته الفنية، مما ليس من عوض له في لعبة التواطؤ مع القارىء الراهن مهما وضحت الدلالة، ولا في لوحات الحياة لشعبية، ولا في البلاغة الثورية. وهذه ليست غير بعض ما يتلبس من احتمالات سالبة علاقة الرواية بالراهن حين يزخر بالمحرمات والكلابات.

على نحو آخر، أقل عصابية وأكثر هدوءاً جاءت مواجهة (زهرة الصندل) لجانب آخر من جوانب الراهن في لحظة أواخر السبعينات او مطلع الثمانينات، في مدينة حلب، وعبر المواجهة الدموية مع الاخوان المسلمين. لقد اختار اخلاصي سبيلا وعرا، ولكنه تنقل فيه بما قد يبدو للوهلة الأولى ادنى جذرية، لكن ذلك الوهم لا يلبث ان ينقشع حين لا يكون وهم البلاغة اللفظية الثورية حاكما الفن والرؤية، القارىء والكاتب. ولعل تعينات هذه الرواية هي التي وفرت لها هذا الذي ظلت تفتقر اليه (بلد واحد هو العالم)، وهو ما ظلت تفتقر له أيضا رواية اخلاصي الأخرى (باب الجمر).

هذه اللغثات الروائية للراهن تستدعي التأمل في اطراد النزوع الى التجريدية والترميزية في الرواية مع محدودية النزوع الديموقراطي والحس الشعبي لمن يتعامل في الرواية مع الانتفاضات الواسعة مهما كانت طبيعتها. وفي المناخ العربي القامع تزداد وطأة ذلك على الروائي العربي، وعلى الرواية العربية لتسفر عن نوع من الفيتشية، تجعل البناء الروائي الواحا رمزية.

لقد قبلت اعمال اخرى على الراهن في هذا الجانب او ذاك، ضمن الصراع ضد اسرائيل الى حياة الموظف الصغير. وفي هذا الاقبال الذي ظل يلامس السطح حينا او ينفذ حينا آخر الى مدى او آخر في العمق، بدا المجتمع الروائي في الغالب أقوى تعينا، كما كان الطموح الفني أدنى مما تضج به الأعمال السابقة لاخلاصي والراهب. ومن تلك الأعمال نذكر خطوات في الضباب لملاحة الخاني و(صخرة الجولان) لعلي عقله عرسان، و(هكذا كالنهر) لمحمد كامل الخطيب. ومثل هذه الأعمال جاءت بمنجاة مما تلبس (بلد واحد هو العالم) و(باب الجمر) لأنها لم تطرح على نفسها المهمة عينها والتحدي عينه، ان في الوقفة والموقف مما اختارت من الراهن وازاءه، وان في المغامرة الفنية.

***

هل بات من الجلي الآن ان الانتاج الروائي في سورية خلال الراهن الذي نعاين انما جاء جل جهده وامتيازه الذي أفسح للرواية السورية في المشهد الروائي العربي والعالمي ايضا، انما جاء على نحو خاص في تلك النصوص التي اختارت عودة ما الى الوراء، الى تاريخ ما قبل الراهن؟ ما الدلالة التاريخية الكامنة خلف ذلك؟

قبل الاجابة على هذا السؤال علينا ان نطرحه بصدد ما رأينا من صلة الخطاب الروائي في سورية بالراهن والتاريخ قبل السبعينات، وبالتالي علينا ان نسأل عما يعنيه اقبال البدايات الجنينية على راهنها؟ هل يكمن في ذلك تطلع شرائح المجتمع الناهضة او المتململة عبر رموزها من الكتاب، تلك الشرائح البورجوازية المدينية التي بدت مشدودة الى راهنها، الى

في الخطاب الروائي على ضوء التجربة السورية خلال قرن

نبيل سليمان

مشروع جديد ما، ينوء تحت جذب الآخر الغربي، مثلما ينوء تحت ضغط الموروث.

وفي الخطوة التالية للخطاب الروائي في سورية ماذا تعني عودة الارناؤوط الى التاريخ البعيد من جهة، وإقبال الجابري على الغرب، ومخاطبته لراهنه من خلف ذلك الستار؟

عقود كانت قد انقضت على البدايات الجنينية قبل هذه الخطوة، غدا معها التطلع والتململ لتلك الشرائح البورجوازية خاصة اوضح، بعد ان دالت دولة العثمانية، وتعمدت بالدم والمثاقفة الصلة مع الآخر الغربي. هكذا انسرب ذلك التطلع والتململ الذي تطور الى الانتفاض، عبر مجريين: الأول ألوى بعنقه الى ما بدا له من علامات مضيئة في تاريخه، وقد فعل الارناؤوط ذلك مسلحا بها وفرت له من عدة فنية العقود التي تفصله عن البدايات الجنينية.

أما المجرى الثاني فقد ألوى بعنقه الى الآخر الغربي على النحو الذي فعله الجابري.

وفي العقود التالية لن يتعمق او يتطور المجرى الأول، فيما تكون للمجرى الثاني تخلقات جديدة. لقد طلعت الخمسينات بزخم شعبي حار، قومي وتقدمي، تروده شرائح البورجوازية الصغيرة ذات الأصل الريفي في الغالب. وبقدر ما جاء الخطاب الروائي لذلك الزخم احالة على الآخر الغربي، بقدر ما جاء احالة على تاريخه القريب في العقود المنصرمة من القرن العشرين، وكذلك إحالة على راهنه. وفي هذا كله راح يصلب عود الرواية كما راحت ترتسم الاختيارات الوجودية والماركسية والقومية، ضمن تبلورات المشروع البورجوازي الصغير وسيادته، دون ان يختفي تماما صوت البورجوازية العليا.

ما الذي طرأ بعد ذلك؟ ماذا يعني تلجلج الخطاب الروائي أمام الراهن مقابل تجويده أمام ماضيه القريب؟ هل الأمر فقط فيما يلتبس الاقبال على الراهن من مطبات؟ لماذا لم يتوفر للخطاب الروائي ما ينطوي عليه أيضا الاقبال على الراهن من انجازات؟ هل الامر في إيثار الكاتب للسلامة؟ أم ان العلة هي في تلك الأزمة الاجتماعية الحادة الناشبة منذ بداية هذه النهضة الروائية، خاصة ان تلك الأزمة تعيد رسم الخريطة الطبقية بحدة وسرعة؟

ليس البطل البورجوازي الصغير في هذه المرحلة هو ذلك الذي الفنا في الخمسينات والستينات، لقد بات ذلك الحاضر الغائب في انسحابه وعطبه وسائر تخلقاته الجديدة في رأس وأسفل السلم الطبقي. وهذا البطل يرسم بذلك حركة طبقية حادة في المجتمع كله. ولسوف نرى بعض تعبيراتها الروائية في خطوة تالية من هذا الكتاب، من قطر عربي آخر، فهذا الكلام بمجمله لا يخص سورية وحدها.

وفي الآن نفسه، يبدو نهوض الخطاب الروائي بعبء التأرخة تعبيرا عن هاجس التأسيس، عبر تفحص الخطى المتعثرة وغير المتعثرة التي كانت للتحرك الطبقي التحتاني العريض الذي تتفاقم الضغوط عليه، انها محاولة الخطاب الروائي اعادة كتابة التاريخ من وجهات نظر متباينة، منها ما يعبر عن البورجوازية العليا، وهو ان كان محدود الحجم، لكنه متماسك وقوي ونام، ومنها ما يعبر عن سائر التحرك الطبقي التحتاني العريض المتلجلج، ولعل تلجلج شهادة الخطاب الروائي على الراهن هو من ذلك التلجلج في التحرك الطبقي.

على أية حال، لا تبعث العزاء النجاحات التي تحققت أيا كانت. بل ان هذه النجاحات تلح على ما ينتظر من الخطاب الروائي في الراهن، وكذلك في المهمات الأخرى عبر العودة الى هذه اللحظة او تلك من لحظات الماضي القريب أو البعيد، مما لا يزال يخاطب الراهن. كما ان النجاحات التي حققها كتاب آخرون اختاروا فضاء لاعمالهم خارج سورية لا يعزي عما ينتظر من قولهم الروائي في الراهن او في سواه.

ولعل هذا الذي لا يقبل العزاء، هذا الذي يجري الالحاح عليه، هو الذي يحدد أبرز الاسئلة الجديدة لآفاق الرواية في سورية، دون ان يغيب عن البال لحظة ان ما يشي به الكلام هنا من تشديد على صلة الخطاب الروائي بالراهن، لا يغفل عن ان الكتابة ـ كما عبرت يمنى العيد: «ليست سطحا يأتي اليه المعيشي واليومي، كل المعيشي واليومي، كل هذا الراهني. ليست الكتابة مجرد نقل تقني يركب المعيش»[١٥].

*

ونبدأ بشهادة واحد من ألمع كتّاب الرواية العربية، ولعله ليس من المبالغة ان نضيف: والعالمية، هو عبد الرحمن منيف، الذي احتل تلك المكانة بجدارة مع صدور (مدن الملح). يقول منيف: «والرواية هي محاولة تسجيل احداث ماضية من جانب، ومحاولة استشراف آفاق جديدة من جانب آخر. وبالتالي يمكن ان يكون هناك أحداث سجلت وأحداث ما زالت بحاجة للتسجيل، وهناك بعض الروايات التي حاولت ان تسجل أحداثا معينة أو بعدها بقليل، ولكنها لم تكن موفقة، ولم تعطنا النتائج المرجوة، مثل الروايات التي حاولت ان تسجل احداث حرب تشرين او حرب لبنان الأخيرة. لنترك العمل ينضج على نار هادئة، ونعطي الفرصة الكافية لمعرفة كل أبعاده وكل النتائج التي تترتب على وقوع الحدث حتى نستطيع ان نبني عليه رواية جيدة»[١٦].

الميل هنا واضح ومحدد نحو ترك فسحة زمنية ما بين الكاتب وما يتصل بمادته الروائية من مجريات الواقع، من مجريات الراهن. ويوحي الكلام بأن تكون الفسحة كافية ليغدو الراهن ماضيا وان لم يجر التصريح بذلك. ومهما يكن، فان الميل هذا قديم وراسخ لدى كتاب ونقاد كثيرين، نستحضر من أمثلته الأكثر صراحة وتحديدا ما ذهب اليه بومفارتن حين رأى ان مادة الكاتب المتعامل مع الراهن هي بدون مصير. وهذه المادة تتطلب تدخل الكاتب (يد الكاتب) لتصنع مصيرا. اما الكاتب المتعامل مع مادة ناجزة، مع مادة صارت من الماضي، فلديه فعل مصيري. ذلك ان الماضي يكشف عن خطوط واضحة، أما الراهن فغامض.

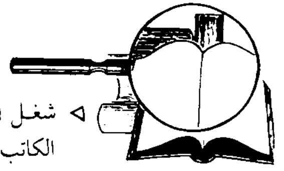
هل يحق لنا هنا قراءة إيثار الكاتب للسلامة عبر عزوفه عن المغامرة في استبصار المصير؟ او في الركون الى الخطوط التي يرسمها ماض ما؟ بكل ما في ذلك من تغليب للمؤرخ في الروائي.

من الحق ان الشغل في الراهن هو بمعنى ما شغل في الغامض، انه

١٤. يدعي كاتب هذه السطور انه وحده قد كانت له محاولة مغايرة على شتى المستويات، وذلك في روايتي (جرماتي) و(المسلة). الأولى صدرت عن دار الثقافة الجديدة بالقاهرة عام ١٩٧٧ والثانية عن دار الحقائق في بيروت عام ١٩٨٠.

١٥. الراوي: الموقع والشكل، مذكور سابقا، ص ٤٨.

١٦. من لقاء مع الكاتب في مجلة المعرفة، العدد ٢٠٤ شباط ١٩٧٩، دمشق.



عب الروائي في هذا العالم يتضاعف كمؤرخ لا للماضي بل الراهن أيضا

شغل في المحتمل. وهو في الرواية قد يتطلب تدخلا اكبر وأخطر من الكاتب ليرسم مصيرا ما. لكن العكس ليس صحيحاً دائما في عمل روائي ينهل من ماض ما. ان النظر الى الماضي او الراهن في العملية الروائية كمجموعة ناجزة يعتدي على طبيعة هذه العملية التشكيلية والاحتمالية. فمثل هذا النظر يحرم الكاتب من التدخل في صنع المصير. كما ان النظر الى الماضي أو الراهن كمجموعة ميتة تنتظر عصا الكاتب لتحييها هو مبالغة نقيضته. وقد عبر عن هذا النظر فويشتفا نفر على نحو آخر، حين أعلن انه اذا ما تعامل مع بيئة معاصرة له، حيث لا تزال الأشياء في تغير مستمر، فانه لا يصل الى نتيجة. يقول: «وفي تصوير الظروف المعاصرة أشعر بالتضايق لغياب المنظور، انه رائحة تتبخر لأنك لا تستطيع إغلاق القنية. ويضاف الى ذلك ان عصرنا القلق جدا يحيل بسرعة كل ما هو حاضر الى تاريخ. لذلك اذا كانت بيئة اليوم ستصبح في اي حال تاريخية في غضون خمس سنوات، فلماذا اذن لا أختار بالمثل بيئة تكمن في الماضي بالبعد الذي أشاء، اذا أردت ان أعبر عن موضوع آمل ان يبقى حيا في غضون خمس سنوات؟»[١٧].

منذ أكثر من نصف قرن، حين جرت في الاتحاد السوفياتي عام ١٩٣٤ مناقشات حول الرواية التاريخية، برز اتجاه يدعو الى فصل الراهن عن الماضي في العمل الروائي. لكأن الدرس الثمين الذي قدمته الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، لم يكن، على الرغم من انه كان لا يزال طازجا.

قد يقال ان الرواية الروسية تأخرت عن مثيلاتها في الآداب الاوروبية، لكنها سرعان ما احتلت مكانة رفيعة، فلماذا؟ ألم يكن من بين أبرز من أهلها لذلك انغماس الروائيين الروس في لجة الراهن الذي كانوا يكابدون؟ لنتوقف قليلا عند هذا المقتطف الطويل[١٨]:

«وتمكن الروائيون العظام من ان يصوروا في رواياتهم أهم المشاكل الجذرية للواقع في تغيره وتطوره، وكذا مشاكل الفرد في ارتباطها مع ظروف الواقعة، بدرجة جعلت من الرواية الروسية مرآة ناصعة لأهم مراحل الحياة الاجتماعية والنضال التاريخي، بمنعطفاته ومنحنياته، بصعوده وهبوطه. ومن هذا الارتباط والالتحاق بمشاكل الواقع وحياة الشعب استمدت الرواية الروسية قوتها ومسحتها القومية (. . .) ومن جهة أخرى كان ارتباط الرواية الروسية بالحياة الاجتماعية وبالحركة التحررية الشعبية السبب كذلك وراء ظهور البطل المفكر والشخصية التقدمية والاجتماعية، ذلك النمط المميز للفترات التاريخية المختلفة (. . .) اهتم الروائيون الروس اهتماما كبيرا كذلك بتصوير الشعب، فرغم ان الروائيين الروس كانوا في أغلبهم ينتمون بالنشأة والتربية والثقافة الى الطبقات النبيلة الارستقراطية الاقطاعية، الا ان انسانيتهم العالية جعلتهم يتجهون بكل الحب والعاطفة والاهتمام الى الشعب، فصوروا حياته والتغيرات النفسية والاجتماعية التي كانت تطرأ على وجوده وعكسوا آلامه وأحلامه. وكان العالم الداخلي لبسطاء الشعب في مركز اهتمام الروائيين الذين انغمسوا في تحليله وشرح خباياه، لقد كان الشعب هو المنطلق وهو المنبع الرئيسي وهو القوة الرائدة في الحياة بالنسبة الى الروائيين الروس، كما كان أيضا المعيار الذي يقيسون عليه قيمة الشخصيات الأخرى التي تنتمي الى الطبقات العليا، فقد كان قرب او بعد هذه الشخصيات من الشعب دليلا تقاس به قوة وايجابية او ضعف وقسوة وسلبية الشخصية. لقد حدد موضوع «الشعب» شاعرية الرواية الروسية والكثير من خصائصها ووسائلها الفنية. والرواية الروسية حقيقة ـ وكما أكد الناقد اودينوكوف ـ كانت تبنى على أساس «الفكرة الشعبية» وقد حددت الخاصة الفنية لهذه الفكرة تطور الأشكال الروائية».

اننا نعي جيدا ان تولستوي قد كتبت عن ماض ما (الحرب والسلام)، لكننا نعي ايضا انه قد قدم عن راهنه «انا كارنينا». اما دوستويفسكي فقد كانت بصمة الراهن قوية في رواياته. وبالطبع، فليس أي اقبال على الراهن او اشتغال فيه، مقرونا اوتوماتيكيا بنجاح ما. بل ان في هذا السبيل من المطبات امام الرواية ما فيه. والمعول في التغلب عليها هو الملكة الابداعية، أجل، لكن لا بد لهذه الملكة من ان تقترن بتغلغل اعمق في الواقع الذي يعايشه الروائي. وهذا التغلغل كلما اقترن هو الآخر برؤية شمولية كان النصيب من النجاح اوفر. لا الملكة الابداعية وحدها تغني. ولا يغني وحده التغلغل في الواقع وفي الراهن، أو الرؤية الشمولية. فمهما كان التعبير الفني رائعا، ومهما بدت الرؤية متماسكة وكانت تجريداتها محكمة، فليس في ذلك غنى ولا بديل عن ملموسية الحاضر كما يقول لوكاتش، لا بديل ولا غنى عما يكون الشيء ذاته. ان موضوعية واحكام الرؤية رهن بمدى المشاركة الموضوعية في اتجاهات التطور الرئيسية للمجتمع. وسواء أكانت الرواية عن هذه اللحظة او تلك من لحظات التاريخ، فالمعول هو على ما يصلها بالسياق الكلي للحياة الاجتماعية.

وهذه المسألة، ينزع بعضهم ـ من ناحية أخرى ـ وكما أشار لا فريتسكي، الى اصطناع تقسيم الكتاب على أساس منها بين مكبين على الراهن، وآخرين منصرفين الى ابداع القيم الجديدة المستقبلية، بين عمال أدب وأرستقراطية أدب (عباقرة)، ولكن كما انه لا فارق بين من يقبل على الراهن، وبين من يقبل على الماضي، من حيث الأساس، فكذلك لا فارق بين من يقبل على الراهن وبين من يشغله ذلك الآتي وحسب. الآفاق ضرورية للجميع، والفارق هو في مستوى ونوعية التعامل مع التاريخ، مع هذه اللحظة او تلك منه، مع الماضي أو الراهن او المستقبل. يقول فريتسكي: «ان من يستطيع ان يخدم بوعي عصره يستطيع ان يخدم كل العصور، وذلك اذا ما تمتع بقوة ابداعية مناسبة»[١٩].

لقد رسم باختين واحدة من أبرز السمات التي تميز الرواية عن سواها من الأنواع الأدبية، في تلك المنطقة الجديدة لبناء الشخصية الأدبية، المنطقة المرتبطة الى حد اقصى بالواقع المعاصر في عدم تكامله، بالراهن، حيث بات على الكاتب ايلاء الحياة اليومية للانسان الأهمية الأولى، أي بات على الكاتب الدخول في علاقة وثيقة مع ذلك الواقع غير المتكامل، الأمر الذي يتطلب من الكاتب أيضا ان يكون بمعنى ما منظرا، ان علامة الانتقال من عالم الملاحم الى العالم الروائي قد جاءت لدى باختين في تصوير الكاتب للحدث من وجهة نظره ومن وجهة نظر معاصريه، على أساس من التجربة الشخصية ومن الخيال، ومن هنا جاءت الرواية تاريخا جديدا للبشر، وبخاصة البشر المهمشين. وبهذا المعنى غدت الرواية ملحمة الحياة اليومية للبشر. ولعلنا نذكر في هذا السياق عجب هايني من البشر الذي ينتظرون من الشاعر ان يكتب لهم تاريخهم، لا من المؤرخ.

**

ليس هذا الذي تقدم في الرواية والكاتب والراهن أوهى اتصالا بتلك الرواية التي اختارت لفتة ما فيما مضى ليس ما تقدم أوهى اتصالا بالكاتب الذي يكتب هذه (الرواية التاريخية) او تلك (الرواية التاريخية) في سائر التمييزات التي قدمنا لها.

والرواية التاريخية التي اختارت لفتة ما فيما مضى نهضت منذ نشوئها في مطلع القرن الماضي على مقومات عديدة، لعل في رأسها مما يخاطب الانتاج الروائي السوري وآفاقه، هذا الذي بلوره منها لوكاتش:

ـ تجسيد فردية الشخصية الروائية من خلال خصوصية المرحلة التاريخية المعنية.

ـ تجسيد الدوافع الاجتماعية والانسانية التي جعلت البشر يعيشون الأحداث الكبرى على هذا النحو بالذات. ان السؤال هنا قد كان ولا يزال: ما تأثير التغيرات التاريخية المهمة في الحياة اليومية للناس، سواء اكانوا يعونها أم لا؟

ـ وبالتالي، فليس من المهم اعادة سرد تلك الأحداث. فذلك له مظان اخرى خارج الرواية. وبالتالي أيضا تبدو أهمية الأحداث الصغيرة التي تبدو للوهلة الأولى عابرة وثانوية.

ـ ليس من المهم اذن تقديم لوحة تاريخية كاملة.

ـ وهذا يحدد دور التوثيق والوثائقية في درجة مساعفتها على اغناء فردية الشخصية الروائية، وكشف اللحظات الحاسمة في التطور التاريخي، وبعبارة اوسع، هذا الدور يتحدد بما يقدم من أسس مادية للخطة الفردية والتاريخية المعنية، وحسب.

ـ والتعويل في الرواية التاريخية على كون المادة الروائية ناجزة وطيعة، هو فخ للكاتب. ذلك ان الصراع بين المادة والكاتب مهما كان هو أحد العوامل الحاسمة في فقر أو هزال قوام الرواية. وبقدر ما تسود هنا عنديات الكاتب على مقتضيات الصدق التاريخي، على منطوق المادة الخام، تغدو الرواية أقل غنى وتماسكا، وأضعف اقناعا.

ـ في رأس ذلك كله وعبره أيضا تتضح الدلالات الفنية والاساسية الكامنة خلف تسمية أبطال الرواية التاريخية بأبطال منتصف الطريق الذين يمثلون الحياة الشعبية ويجسدون التمفصلات التاريخية والتطور التاريخي.

قبل القرن التاسع عشر، كانت البدايات الجنينية للرواية التاريخية تنهض على موضوع تاريخي ما، وتزوقه بالديكور والأزياء، فيما تأتي سيكولوجية وسلوكية الشخصيات الروائية على قد سيكولوجية وسلوكية زمن الكاتب. لكن تلك المرحلة انقضت. ومهما يكن عمر الرواية في سورية فان عليها ان تتمثل هذا الدرس. عليها ان تعي درس الرواية التاريخية في العالم. وبخاصة الدرس البورجوازي، حيث يأتي التاريخ نوعا من العرض التنكري الضخم على حد تعبير سوتشكوف. وكذلك الدرس السوفياتي، كما ركزه سوتشكوف أيضا، وحيث العناية منصبة على ادراك الشخصية لجوهر الحركة التاريخية، لنشوء الأفكار والاتجاهات التحررية في وعي البشر، بعيدا عن استبداد الشخصيات المؤمثلة وتغييب البشر كرمى للبطل المعبود.

والمرء يدرك ان مضاعفة اهتمام الرواية في سورية منذ مطلع السبعينات بهذه المرحلة او تلك مما مضى من هذا القرن، شأنه شأن مضاعفة الاهتمام بالتاريخ لدى الروائي عامة، انما يحمل دلالة قوية على مضاعفة الاهتمام بوعي الراهن، وليس دلالة على الهرب من الراهن او مداراته او القفز فوقه بالطبع فهذه الدلالة لا تتجسد دوماً، بالقوة نفسها ولا تطبع الانتاج الروائي في سورية كله. وهذا قبل سواه يجعلنا نشدد على هذه الدلالة. فالتاريخ هو تاريخ الراهن والمستقبل اللذين ابتدأا من هناك أيضا، من الماضي. وبهذا المعنى تكون الرواية التاريخية وهي تصور ما قبل الراهن حميمة الاتصال بالراهن نفسه. وفي هذه الحميمية تتجلى أبرز علامات تقدميتها. وبالطبع، فهذه الحميمية ليست في تقديم (المقابل) التجريدي او الفولكلوري... بل في تقديم التاريخ الملموس للبشر، التاريخ المتعين. ذلك ان العلاقة المفاهيمية المجردة والعامة بين لحظتي الماضي والراهن تشوه الحركة التاريخية الروائية، وتجعل الرواية التاريخية صورة (من فوق)، من أعلى، للحياة الشعبية، يبدو الناس فيها اقزاما، تتقاذفهم المصادفات وتلعب فيهم الأقدار. ومثل هذا التجريد للعالم الروائي، مثل هذه الهيكلة له، ينقض الصدق التاريخي، يحكم المقولات، يزيف الموضوعية في الفن، يطغى بالسوسيولوجية أو الفلسفة على الفن. هكذا يبدو الروائي قادما علينا وعلى عالمه قبلنا من هناك، من الخارج، من فوق، ولا يقدم او يؤخر في شيء ان يسبغ القدسية على الشعب، على الحياة الشعبية، لأن هذه الحياة تكون قد انقطعت اواصرها في عمل من هذا القبيل مع الراهن، وصارت هناك قائمة بذاتها، رمزا مبهماً وعلوياً. ولا ريب لدينا انه كلما زفر الراهن بقدر أكبر من المحرمات والقمع، كلما دفع بالروائي في هذا السبيل حيث لا ينفعه حسن النية ولا اتقاد الموهبة او الخبرة والمهارة الفنية.

وعلى العكس من ذلك، يكون خلق الروائي لشخصيات ومصائر تجسد ملموسية الحياة الاجتماعية لمرحلة ما، هو مدخله الى تقديم التاريخ (من تحت). فالتاريخ ليس خزانة كتب. انه قبل ذلك وبعده أفعال البشر، حياتهم المتدفقة. انه هذا الذي صنعوه ونصنعه وسيصنعونه، بالوعي وبدونه معا وليس بأحدهما. انه كما عبر ارنولد كيتل سيرورة التغير في العيش.

**

لا يراودنا الشك في ان ما تقدم، في هذه الخطوة الأخيرة من البحث خاصة، وفيما تقدمها أيضا، كان وسيكون موضع خلاف. ولكن البحث عن التطابق لم يعد غير هاجس ضعيف لدى قلة تزداد قلة. بل ان ذلك الخلاف هو الذي يفترض ان يخصب ويعمق الحوار.

واذا كنا قد قرأنا المشهد الروائي في سورية على ضوء من ذلك، واذا كنا نظر الى آفاقها على هديه، فإننا نؤثر ان نختم الحديث بالعودة الى ما كان قد ساقه هارلنجتون منذ سنين، حين رهن مستقبل الرواية بما يكون من شأنها في العالم الثالث، حيث بدأت تنزاح وتنزح من موطنها الغربي، الى هذا العالم الجديد.

الم تدلل الرواية الأمريكية اللاتينية بقوة على ذلك مثلما دللت أعمال عديدة في أجناب آسيا وافريقيا؟ الم تدلل الرواية العربية على ذلك في العقد الأخير خاصة؟ ان عبء الروائي في هذا العالم الذي يمور وينهض ويتعثر ويخلِّف، يتضاعف، كمؤرخ لا للماضي، بل للراهن ايضا. وكلما بدت الديمقراطية والتغيير سرابا، كلما تضاعف ذلك العبء بالتحديد على الروائي.

والالتفات عن الراهن كما الحؤولة دونه تحرم الرواية من ينابيع زاخرة ومـوارة في الـواقـع، ونحن نرى حرص السلطان السياسي والسلطان الاجتماعي في ذلك العالم الثالث (أو الرابع أو.. ولكنه الجديد أيضا) على لي عنق الكاتب عن راهنه، فترتبك علاقة الكاتب بكتابته ومجتمعه ومواصليته وقارئه وزميله، ترتبك علاقته بالتاريخ، ولكن فقط حين يحقق السلطان السياسي او الاجتماعي نجاحا ما.

انها محنة الروائي في هذا الراهن. ولا بد له ان ينجح فيها كيما يوطد النجاحات التي حققها، كيما يكون شاهد عصره ومؤرخ عصره كما يؤثر كثيرون أن يقولوا.

لقد قال عبد الرحمن منيف اثر ما سبق ان رأينا له قبل قليل: «الرواية العربية تحاول ان تكون قريبة من هموم الناس، أن تشهد على ما يمر في هذه المرحلة او في مراحل سابقة، ولكنها حتى الآن ما تزال على الضفاف، لم تنزل الى أعماق المشكلة وتقدم لوحة حقيقية من هموم هذا العصر ومشاكله يحتمل في المستقبل بعد ان تمتلك الرواية الأداة المعبرة بشكل أفضل، ان تكون في موقع اكثر قدرة على تسجيل شهادتها الحقيقية تجاه العصر ومشاكله وهمومه.. ربما كانت هناك بعض الشهادات الصغيرة حول وقائع معينة لكنها لا تزال جزئية، وما زلنا بحاجة الى شهادة كبيرة»[٢٠].

وعلى الرغم من قرب العهد بهذا القول، فان بوسع المرء ان يذهب مطمئنا الى امتلاك الرواية العربية للأداة التي تخولها الشهادة المرجوة، ولقد شهدت على يد منيف نفسه كما على يد حيدر أو مينه أو الراهب أو بوجدرة أو الغيطاني أو صنع الله ابراهيم وآخرين عديدين من الروائيين المتكاثرين في سورية ومصر خاصة. ونحن اذ نؤكد ذلك فليس على سبيل العزاء او الطمأنينية او الفخار، بل على سبيل القلق والاقلاق والتحفيز من أجل المواجهات الأكبر التي تنتظر الرواية هنا في سورية، كما في الرواية العربية عامة، مواجهات الماضي والراهن والآفاق، مواجهات التاريخ. □

١٧. لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨، ص ٣٤٦.

١٨. مكارم القمري: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نيسان ١٩٨١، ص ٣٠٠ـ٣٠٢.

١٩. في سبيل الواقعية، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، مغفل تاريخ النشر، ص ٤٨٠.

٢٠. من لقاء له مع مجلة المعرفة، مذكور سابقا.

محمد الماغوط

الأرجوحة

الحلقة التاسعة

■ عبثاً حاول الشرطة المسلحون تنظيم الموقوفين في صفوف منتظمة أمام باحة المخفر في ضواحي المدينة، فما أن ترف أعين الحرس لحظة واحدة حتى يجلس أحدهم القرفصاء والبعض الآخر ينام، والبعض الآخر يذهب ليتبول. وبينما يكون ابو سليم في المؤخرة لا يجد نفسه بعد لحظة الا في المقدمة او في الوسط أو في أي مكان آخر ما عدا مكانه الحقيقي. وقد غضب الحراس كثيراً، وهوموا عليهم بالعصي، وأنذروهم بأقذع أنواع السباب وأكثرها جدة وابتكاراً. وعندما كان يعود أحد الحراس والصفارة تزعق في فمه، كان أبناء المدن أول من ينتظم في الصفوف لا حباً بالنظام بل خوفاً منه. أما الفلاحون فكانوا لا يتحركون بل يبقون في أماكنهم حتى ينهضهم الشرطي بعصاه أو قدمه. وكان أبو سليم قد عيل صبراً من الجلوس والوقوف. وقرر أخيراً عدم النهوض ولو شنقوه في الحال. ولذلك اتكأ على جنبه الأيمن بين الأرجل تماماً، وأخذ يتحدث مع زميل له عندما أقبل الحارس وصرخ به: «هيا قف».

«- لن أقف».

«- ولماذا لا تقف؟».

«- لأني سأعود الى الجلوس بمجرد أن تذهب».

«- لا لن أذهب وستقف عاماً كاملاً. واذا ذهبت ستقف حتى يوم القيامة».

«- شيء غريب! وما هي الفائدة التي تعود عليكم من وقوفنا في هذه الشمس المحرقة؟ حسناً. سأقف الى ما شاء الله، ولكن لا بد أن أجلس ذات يوم».

وأخيرا نجحت الصفارات والهراوات والحشود المتدفقة من السيارات الأخرى الوافدة من القرى في تشكيل خط ملتو لا يعرف إلا الله أين ينتهي. وعندما ذهب الحرس لتنظيم صف آخر، جلس الجمع ما عدا أبناء المدن، فقد ظلوا منتصبين كأعمدة الهاتف وسط صحراء لا نهاية لها. وقال أبو سليم كأنه يخاطب نفسه: لم يصدقني ذلك الحارس. انهم سيجلسون. يقول إنه النظام. حسناً، ولكني أؤكد أن الذي كتب ذلك النظام لم يكتبه واقفاً.

ثم مدّ أبو سليم ساقيه بارتياح كأنه في بيته.

وأقبل فجأة شرطي واحد بل ثلاثة أربعة خمسة ولوحوا بهراواتهم: «قفوا وراء بعضكم ولا تتحركوا. ومن يسمع اسمه يجيب بأعلى صوته: حاضر، كدليل على أنه سمع وأنه موجود».

كانت هناك صفوف أخرى تنظمها هراوات أخرى. وبدأ الشرطي قراءة الأسماء وهو يرغي ويزبد وينثر «التحف» من فمه يميناً وشمالاً. كان معظمهم كأنهم نسوا أسماءهم، لم يكونوا يجيبون بشيء عند سماعهم تلك الأسماء كأنها لا تمت اليهم بصلة أو لم يسمعوها من قبل. ولذلك ساهم السوط الى حد كبير في تذكيرهم بأسمائهم. وأخذ معظمهم يجيب وهو يحك ظهره أو رقبته بينما بعضهم الآخر يجيب وهو يتبول بعيداً تحت الشجرة حتى أصبح الحرس في حالة يرثى لها فعلاً كأن الأسماء المرددة عصافير مكلفون بالتقاطها. أسماء.. أسماء.. مضحكة ومبكية ومشوهة، تنفجر في الهواء، ترفرف، دون أن تحطّ على شيء. لقد فقدت الأسماء أي معنى، وأصبح تذكرها كتذكر سحق أصبع تحت حجر، مؤلم لكنه ضروري.

ولما كان أبو سليم يقف في المقدمة فقد أجاب عندما سمع اسمه كأنه رآه يخرج من فم الشرطي. وقد كان ترتيبه في الوسط ولكنه خلق في المقدمة بقدرة قادر، ولذلك كان يظن ان كل هذه التهديدات تتناوله شخصياً، وأنه هو المسؤول عن كل الذي وراءه، فوقف جامداً كالتمثال.

وقد كانت المسافة بين صفوف المعتقلين وواجهة السجن طويلة، ففوجيء المعتقلون عندما أمرهم الحرس بأن لا يتحركوا وأن لا يرفسوا. وقال احد المعتقلين: «إنهم سيصورونا».

«- وسيرسلون صورنا الى امريكا».

فصرخ الشرطي وهو منظم ايضاً في صف مع زملائه: «ألا تسكتون أيها الكلاب؟ ألا ترون من القادم؟».

وتصلب الجميع، وأصبحوا كالصخر. حتى الأشجار والأعمدة وبراميل المحروقات بدت أكثر تصلباً واستقامة عندما أقبل المسؤول الكبير تحيطه حاشيته. وردّ على تحية الحرس بأحسن منها، ووقف مفتوح الساقين ويداه خلف ظهره، وقال لكل هذه الجموع، لكل هذه العيون والرؤوس والأحشاء وما لها من ذكريات وأطفال وبيوت وأحلام: «كلكم كلاب».

ثم عدل فجأة عن الكلام، وتحرك مع حاشيته بين الصفوف المتراصة وكأنه أراد أن يتأكد من أن مثل هذه الأشياء تستحق المخاطبة بضع

◆

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريس للكتب والنشر» لندن في مطلع العام المقبل.

دقائق تحت هذه الشمس المحرقة أم لا. ثم عدل فجأة عن ذلك، وراح يتفقدهم فرداً فرداً بعينيه الحادتين الجميلتين كأنهم صفقة خيول يريد أن ينتقي أجدرها بمهمازه وسوطه المطوي تحت ابطه. وكان الحرس يسير حيث يسير ويقف حيث يقف. وكان لا يفتأ يسأل من يقع عليه الاختيار عن سبب اعتقاله ومتى وأين. يسأل بشفاه رقيقة وندية برضاب الفاكهة والمرطبات، ويتلقى الجواب بشفاه يابسة ومكسوة بالقش والغبار. لم يكن ذلك المسؤول يرى أفواها مطالبة بالاجابة بل ثقوباً نتنة، فوهات يجب أن تغلق بأي شيء حتى تأخذ الأصوات النظيفة الأخرى حريتها في اللعلعة والانتشار.

وكان الرجل الذي يقف خلف أبو سليم لا يفتأ يلكزه بقدمه ويسأله هامساً: «من هذا؟ وماذا سيعمل بنا؟ وهل حقاً سوف يصورننا؟».

وكان أبو سليم يحك قدمه بساقه مزمجراً بهدوء، يقف في المقدمة كبوصلة حقيقية لكل هذه الالام، أباً شرعياً لهذا الخجل المريض المنهار رغم انتصابه وشموخه أمام هاتين العينين الجميلتين اللتين تحملان في بؤبؤيهما الاسودين بذرة البداوة وجمرة الطغيان.

وكان أبو سليم بعباءته المنتفخة الشراع الوحيد في هذه العاصفة بل تلك السفينة المندفعة كالثور نحو العلامة الحمراء الاخيرة لشرف الريف وبسالة الحقل. ولذلك كان يرفع رأسه قدر ما يستطيع في المقدمة رغم أن شاربه الكثيف الممتلىء بالعرق والغبار يضغط على فمه كفخ موحل لالتقاط أية شكوى مفترضة قد تنبت سهواً من الشفتين المغلقتين.

كان جديراً بأن ينحت خياله على الرخام والبرونز، ويغرس حتى ركبتيه فوق جبل من الغبار لتهدأ الفراشات المتبقية على شاربيه الأسودين وليشرب الرعاة الظامئون من راحتيه المملوءتين بماء المطر.

كان جديراً بهذا الصمت، وبتلك القيادة النبيلة الحاسمة لهؤلاء اليتامى، لحاملي الفؤوس والعناقيد والدلاء الطافحة من الآبار، ولكنه لا يتورع في الوقت نفسه عن الصراخ حتى تنفجر جمجمته اذا ما ذكر أحدهم أمامه حقلا أو جواداً.

كان الوحيد في هذا الخضم الهائل من المعتقلين الذي لم يكن فمه مجرد ثقب أو فوهة يجب أن تغلق بأي شيء بل كان فماً بشرياً على أحسن ما يرام، ومؤهل في كل لحظة أن يكون بوقاً ضارباً ومبشراً بالغ الروعة لهذه السهول العاقة الملحدة، لهذه الحصى المغروسة كالأظافر تحت أحذية البوليس والشاحنات. ولذلك لن يبتسم باسترخاء ولن يترنح ولن يجلس كما فعل في الصباح. لقد كان ذلك الوقت وقت مزاح مع الشرطي وغير الشرطي. أما الآن وحيث أمر أن يقف مع غيره منذ ثلاث ساعات تحت الشمس اللاهبة لا لسبب معين فانه يقف للتجربة، لاختبار أي السيقان جديرة بالوقوف والانتصاب على أرض الوطن.

لقد ذهب المسؤول من دون أن يخوض في أي موضوع سوى موضوع الكلاب. ذهب هو وحرسه وسوطه، وجاء حرس آخرون، يسوقون أمامهم مئات أخرى من المعتقلين، محاولين عبثاً صفهم في أرتال موازية أفقياً أو شاقولياً أو ولاهوتياً مع الأرتال الأخرى. لقد كانت الفوضى تفرض سلطانها، واليأس البالغ الروعة يجز هذه الفوضى في قلبها ليعمي بصرها ويجعلها متفاقمة ومزبدة الى الأبد. وقد حاول أبو سليم أن يميل برأسه قليلاً ليرى ماذا تعني هذه السحب البيضاء الدامية التي تلمحها زاويتا عينيه المحمرتين من الغيظ والغبار، ولكن الحارس كان يقف قبالته تماماً بحيث لو خطا أي منهما خطوة واحدة لالتقى الأنف بالأنف والفم بالفم. ولذلك لم يتمكن من تنفيذ رغبته تلك، ولكن خمّن من الرائحة على كل حال بأنهم لا بد من أنهم ليسوا كالبشر أو ما أشبه ذلك.

وأحس بالنار تلتهب في جوفه وفي رأسه وفي عينيه وكأن شمس آب القائظة تجلس فوق مقعد على رأسه. وسمع أزيزاً مقرفاً في الصفوف الأخيرة ولغطاً واحتكاك ثياب لزجة ببعضها وضربات سياط خافتة ليست بمستوى هذه الصدور والمناكب التي تسبح بالعرق والانتظار. انه على كل حال، لن يجلس ولن يترنح وهذا الشرطي منتصب أمامه، ولو جلس الجميع، ولو مات واقفاً أمام ذلك الشرطي. واذا ما مات فعلا فليحفروا له قبراً في الهواء. صحيح أن عمره ٥٤ سنة فقط، ولكن لو وضعت هذه الأعوام فوق كتفيه بكل ما فيها من زرع وحصاد وصهيل وسهرات ودعاء للكلأ والمطر لاحتاج مثل هذا الشرطي الذي يقف قبالته إلى مئات السلالم كي يصل إلى نهايتها. ومع ذلك لن يجلس ولو مات واقفاً.

*

وأطل المسؤول الكبير مرة اخرى بهيئة سامة ووقف بعيداً بعض الشيء عن الصفوف المنتظمة منذ ساعات من أجله، وعقد يديه خلف ظهره بطريقة خاصة كأنه مصباح يريد أن يشع على الجميع، وفتح فمه كشاعر يريد أن يضرب قلب العاطفة في جمهوره الكثيف المصغي: «اسمعوا أيها البغال. يبدو أنكم رضعتم الفوضى مع حليب امهاتكم. وهذا بالطبع لا يهمنا بكثير أو قليل. ولو كنا نفضل لو أنكم رضعتم الزرنيخ في ذلك الحين، ولكن هذا لا يمنعني من الاشارة الى أن بعضكم كان مثال التهذيب والانضباط، وبعضكم أساء الى الحرس، وجعلهم ينضحون عرقاً وأملاحاً. ولذلك أرجو ألا يذهب المجرم بجريرة البريء، فنحن بطبيعتنا وطبيعة ثقافتنا وتركيبنا الموضوعي لا نسيء الى أحد لأننا هنا في خدمة الشعب. وأنتم منه وإليه، ولن يعتدي أحد عليكم خارج أوقات الدوام إذا استعملتم ما في رؤوسكم جيداً، واذا كانت الظروف قد نهبتكم هذا النهب الطويل من أقاصي الوطن ووضعت مصيركم بين أيدينا فثقوا بأن مصيركم هذا سيكون موضع عنايتنا وسهرنا، لا من أجلكم بل من أجل الظروف التي لا يعرف المرء كيف تنقلب وتخون وتبطش. انكم رعاع. ما في ذلك من شك. ولم يقف معظمكم أمام مغسلة أو مائدة افطار. وهذا ما سوف يزيد الأمور تعقيداً، ولكننا سنحاول بقدر الامكان ان نجعلكم تقفون أمام المغسلة ومائدة الافطار، ولكن بعد ترويض لا يقل أهمية وصعوبة عن ترويض الضواري الجائعة. وهذا يتطلب جهداً منا وطاعة منكم. انني أحاول أن أشرح بالتفصيل ما هي الواجبات الملقاة على عاتقكم بين أيدينا. إن احداً من رجالنا لن يسيء الى الشعب الذي منحنا السلطة الكاملة لنفي الأمور وتبريرها واقترافها. أيها البغال الأكارم: ان أحداً منكم أيضاً لا يستطيع أن يثبت أنه أُهين أو عذب حتى الآن، مع ثقتي المطلقة بأنكم لم تكونوا أقل حركة من البراغيث خلال رحلتكم الطويلة في تلك الشاحنات التي ترون زجاجها كيف يشع في هذا اللهيب القاتل، فهيا اقضوا فترة توقيفكم بهدوء، ومن ثم اغربوا عن وجوهنا..».

وقاطعه أبو سليم قائلا: «سيدي.. قلت إن أحداً من رجالكم لن يسيء الينا.. الى الشعب. لقد ضربني أحدهم بعلبة سردين على وجهي».

وصعق المسؤول والحرس وجميع الأرتال الأخرى من هذا الصوت الوحيد المغامر الذي يطلب المناقشة والتبرير. فم واحد انفتح بهدوء من بين كل هذه المئات المغلقة المتراصة من الأفواه. وصاح المسؤول بصوت مرتفع: «من أين خرج الصوت.. هذا الصوت المنكر؟».
فقال أبو سليم: «من هنا يا سيدي».
«ـ تعال الى هنا».
وأسرع أبو سليم، ووقف امام المسؤول الكبير منفرج الساقين واليدين لأنه يعتقد بأنه يكفي الانسان أن يرفع رأسه ليكون في غاية الانتصاب.
«ـ أنت أيها العجوز؟».
«ـ نعم يا سيدي. انظر. إن أنفي ليس طبيعياً كما ترى، وانني منذ الضحى وأنا أبصق دماً».
«ـ اخرس. لا يهمني لماذا اعتقلوك انما الذي يهمني هو أنهم اعتقلوك وانتهى الأمر. واذا فتحت فمك مرة أخرى في مثل هذه الأمور ستكون هيئتك كلها غير طبيعية. هيا عد الى مكانك والا نقلتك الى هناك الى محفة».
ثم وجه المسؤول كلامه الى الآخرين: «وأنتم.. تابعوا التحديق اليّ وأفواهكم مفتوحة كالبلهاء. أسمعتم ما قلت لذلك العجوز؟ هذا الكلام موجه الى كل منكم دون استثناء. والآن هيا انصرفوا».

وردّ التحية للحرس، ومضى نحو السيارة التي كانت تنتظره وجلة على الطريق المؤدي الى المدينة.
وبلمح البصر انقلب كل شيء رأساً على عقب وكأن ألف ألف خلية نحل هزت من طرودها، وبدأت الأسئلة والاستفسارات تنهمر من كل حدب وصوب. وكان أبو سليم البطل المجلي في هذا المضمار. لقد خلق لنفسه شعبية لا بأس بها بعد التحدي العنيف الظاهر الذي جابه به المسؤول وأخبره أنه ضرب، وراحوا يسألونه من كل حدب وصوب وهو أكثر جهلاً بما يشغل ذهنهم وأفكارهم لأنه هو أيضاً يملك ذهناً شارداً وفكراً محظوراً عليه التحليق في الأعالي، ثم جلسوا حوله على شكل حلقة، فقال لهم أبو سليم: «انظروا إلى هذه الشمس. لا ينقصني سوى قطعة صابون حتى استحم بعرقي».
وقال آخر: «أما أنا فقد أشعلت سيكارتي هكذا من الهواء».
وقالت آخر: «أما أنا فقد وقف المسؤول أمامي أكثر من ثلاث دقائق ولم يتحرك كأنه عشقني».
وقال أبو سليم ملخصاً الموضوع كله: «حسناً. انهم لا ينظرون إلينا بأكثر مما ينظرون إلى بهائم. لقد رأيت نظرته إلي منذ قليل. كان لا ينقصه إلا أن يسد أنفه وعينيه بأصابعه كأن ما في داخل هذه العباءة جيفة وليس انساناً يحمل دفتر عائلة على الأقل».
ثم راح يرفع رأسه ويخفضه نحو الصفوف المنهارة الأخرى بحثاً عن إبنه، لعله هنا أو هناك، ثم حاول التسلل إلى حيث تتجه عيناه، فزجره الحارس بقسوة، ولكن أبا سليم ازداد لعابه بمرارة، وقال له: «اسمع يا رجل. هناك في العالم شاب اسمه ابني، وهو معتقل في مكان ما، وأريد ان أبحث عنه. هل من مانع؟».
«ـ لا. لا يوجد مانع بل ألف مانع. هيا عد الى صفك».
وعاد أبو سليم كسير الخاطر إلى حلقته التي استقبلته بالهياج والصفير.
«ـ حسنا أيها الجبناء، ولكن لولا ذلك الشرطي الذي يذهب ويجيء كأنه فقد راتبه ويبحث عنه في تلك النقطة لما عدت بخفي حنين كما ترون. لا بد من أن أرى ذلك المسمى ابني في يوم من الأيام».

وركز راحة يده بشكل أفقي على جبينه، وراح يجول ببصره يميناً وشمالا وغربا نحو الوجوه الغامضة البعيدة من دون أن تستقر عيناه على شيء ما يخفق له القلب.. أشياء لطيفة ومشتاقة كالأبناء مثلا. وحوم رأسه قليلاً كالجناح، واستقر في اتجاه معين، وأخذت عيناه ترفرفان بل وتنطان نطاً تحت الحواجب. لقد رأتا شيئاً ما لا كالابن أو الحفيد بل كالذي لا تستطيع إلا أن تخاطبه بأبني حتى ولو كان يكبرك بعشرين عاماً وتفصلك عنه عشرون مدينة وقارة، وصاح أبو سليم بمن حوله وهزهم من أكتافهم: «انظروا. انه الفهد الصحفي. انه الصحفي ابن أبو الفهد. أعرفه. طول عمره يعيش في المدن. وهو مثلي شتم الشعب. ألا تعرفونه؟ تباً لكم من أبقار! آه إنه لا يلتفت هذه الناحية بل يدير مؤخرته لكل هذه الجهة».
وراح يصرخ، ويلوح بمنديله كمرشد السفن حتى صاح به الحارس: «كف عن هذا اللعب أيها العجوز. إنك لست في مرفأ. انقبر مع الآخرين وكن مثلهم على الأقل».
وكان الفهد غارقاً في التأمل والاستسلام أمام هذه الفوضى المزدرية نفسها وهي تحاول الانتصاب عبثاً أمام هذه السحن المهدمة. إنه لا يفكر بهذه الصفوف المتراصة الآن، فلقد فكر بها أكثر مما يجب، ولذلك جذبته الى أحضانها كما يجذب الكلب بالسلسلة، ولن يفكر بهم الآن، فهناك وقت كبير للتفكير في المستقبل. المستقبل يبدو كأنه نادم لأنه صنف في هذه المرتبة ولم يصنف ماضيا مضى أو حاضراً يمضي. وعليه الآن ان يفكر بذلك المسؤول الذي وقف منفرج الساقين امام المئات وكأن القارات الخمس تربض بين قدميه ليهذي ويصارع في حلبة فارغة. كان رجلاً واحداً لا يزن اكثر من ستين كيلو غراما حتى اذا اعتبر سوطه وحذاؤه وقبعته من صميم أنسجته وخلاياه. ومع ذلك أرعب المئات، فما السر اذن يا فهد؟ فما السر يا من تضجع وراء الفهد وأمام الفهد؟ إنه التاريخ، نسل الهراوة ونتاج الخيمة العاصفة. إن هذا الذي وقف على الحصباء منذ قليل واحد من الذين أخلصوا للصحراء حتى آخر ذرة من شرفهم.. واحد من الذين لو كشطت جلدهم بالموسى لترسب على حدها أطنان من وبر الابل وزغب الماعز. إن الفرق بينه وبين الهندي الأحمر الذي يجندل قافلة من أجل محفظة أو ساعة ليس سوى اللون فقط. انه هندي متوحش وما لون الأبيض هذا إلا نتيجة قرون لا تعد من البغي، ولن يمتقع هذا الوجه ويعود الى لونه الغابر ما لم يوجد أكثر من شخص واحد يقف أمامه كما وقف ذلك الفلاح المجهول ويقول له: لقد ضربني رجالك دون ذنب.
إن كلمة واحدة من مثل هذا الصوت المضحك الحاسم كافية لأن تعيد الى الصحراء لذتها وبكارتها في آن واحد، وتجعل الكلاب الهائمة

تتغذى وهي شامخة الرأس من عظام كل الجلادين والمنافقين.
ونظر الفهد الى امامه برؤيا جديدة وأمل جديد في العالم وكأنه يتوقع ان يسمع مئات الأصوات المؤيدة لذلك تنبعث امام فوهات المدافع المنبثقة من صف الدبابات الرابض على الجانبين بينما الأفواه الأخرى متهدلة يسيل لعابها على الركب المضمومة داخل الذراعين.
وهز أحدهم كتف الفهد: «يا أستاذ.. هناك من يصارع منذ ساعة لتلتفت إليه. إنه ذلك العجوز المنبثق من ذلك الرتل. انه يصرخ ويلوح بمنديله منذ ساعة».
وكان صوت ابي سليم بعيداً، خافتاً، يمكن رؤيته كالخيط الذي تربط به أرجل العصافير وتدعي بعد ذلك الى الطيران: «ألم تعرفني؟ أنا عمك أبو سليم.. من عندكم من الضيعة».
«ـ وكيف لا أعرفك يا رجل؟ أي شيطان أتى بك الى هنا؟».
«ـ الشرطة».
«ـ أعرف، ولكن لماذا؟».
«ـ لقد شتمت الشعب».
«ـ أنت؟ ولماذا؟».
«ـ لا أعلم. كنت غاضباً، وكانت ساعة شيطان. أخذوا ابني أيضاً، ولكن هنا من يقول إنهم تركوه وأبقوني أنا».
«ـ سأراك قريباً على كل حال عندما نصل الى المكان الجديد».
«ـ هل حقاً سيأخذوننا الى الهند؟».
وضحك الفهد: «الى الهند؟ أي مغفل قال لك هذا؟».
وجاء الشرطي مسرعاً لينهي هذا الحوار اللاسلكي بخبطتين من قدميه على الأرض، فزجر أبو سليم، ولكنه كان سعيداً حتى بزجرته. وقال لأفراد حلقته مبتهجاً: «لقد عرفني. إنه من ضيعتنا. صحفي.. صحفي من ضيعتنا».
وقال أحدهم وهو يضطجع على التراب: «اذن هكذا يكون الصحفي».
ونام.

*



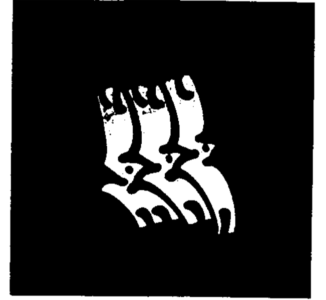
رنت الأصفاد في الأرتال القديمة، وخبّت الأحذية المملوءة باللحم والعروق المنتفخة بين صفين من البنادق، وتلألأت قطرات العرق على الأنوف المحدودبة وقمم الصوان، وراحت عصافير الصيف المرحة ترفرف فوق الأرتال القديمة والجديدة على السواء.
واذا كان عدد كبير من الموقوفين قد امتطى الشاحنات فان العدد الأكبر سار خلفها مجذوباً بالسلاسل كقطيع من الكلاب وكأن هذا الحر الشديد قد أذاب كل هذه الآلام والصرر والثياب وجعلها تتداخل فيما بينها وتتغلغل كجذور ضاربة في الرمل، ولذلك لم يكن لربط معاصمهم بالحبال أي معنى أو غاية لأنهم لم يشعروا بها أبداً وكأنها خلقت معهم.. أساور من القنب الأحمر جاءوا بها من قراهم البعيدة، واذا ما سألت أيا منهم عما يشتهيه في هذه اللحظات لأجابك دون تردد بأنه يتمنى لوأن هذه المسيرة الطويلة تتم في الليل حيث كان بإمكانهم أن يغنوا وأن يفسحوا المجال لكل الفراشات المحطمة على أشواكها ولنسيم الليل أن ينقل عارهم حرفياً الى أبنائهم وزوجاتهم وكل الأشخاص الذين أحبوهم أمام الحوانيت وفي غرف الطابو. أما في النهار، في مثل هذا الوضوح الشديد في الظهيرة الخانقة فتلك المسيرة تمتص عارهم كالبق وتعصر وحلاً ودماً على المناديل المربوطة حول الأعناق.
كانوا واثقين بأنهم لن يتركوا أي ذكرى لشقائهم وبؤسهم في هذا القفر حيث لا أقلام ولا نظارات ولا أبناء، ولأن طيور العدالة المعاصرة ستلتقط أي دمعة أو قطرة دم وتلقيها أمانة في حلق الصحراء. ولما كان الفهد يعرف ما هي الصحراء كما يعرف سريره فيما مضى فقد أدرك أن أية محاولة لردم هذا الحلق الفاغر أشبه بمحاولة ردم البحر بملعقة الشاي. وحتى لا يبقى وحيداً ومكابراً، فما أن أعلنت صفارات الحرس انتهاء المسيرة العظيمة والوصول الى السجن الجديد، وطلب من المعتقلين الاستراحة بالطريقة التي يختارونها ريثما يتم توزيعهم على المهاجع، طفق الفهد يبحث عن أبي سليم بين الصفوف المتهالكة المدماة كمن يبحث المدمن عن قطعة مخدر. وأخيراً وجده هائجاً محتفناً من الغضب، يؤكد لمن حوله تارة وللملأ تارة أخرى بأنه سيهرب: «نعم سأهرب ولو قمطوني بالسلاسل، فاذا كنتم أنتم حيوانات فأنا لا».
وصاح الفهد: «لا.. لن تهرب أيها العجوز لأنهم سيعملون من ظهرك غربالاً. وأي غربال؟!».
والتفت أبو سليم ممتعضاً ليرى من هذا الوقح الذي يصب الماء على ناره الهائجة، وتقلص وجهه الأغبر الكالح قاذفاً ابتسامته ومرحه دون وجل أو تبرير، مدّ يديه مصافحاً ومعانقاً: «أيها الصحفي.. يا ابن ضيعتنا.. لماذا لم تضع على رأسك جريدة كي أعرفك؟».
«ـ ولماذا لا تضع أنت محراثاً على ظهرك حتى أعرفك؟».
وتعانقا باخلاص وحرارة حتى امتزجت دماء قروحهما، وشمشم أحدهما الآخر كحيوانين حظر عليهما ممارسة الحنان والذكريات ما عدا زفر الأنف وتحريك الذيل.
وقال ابو سليم: «انظر يا أستاذ.. اني أصبحت كالطبل».
وبصق في الغبار: «ولماذا؟ لأنهم أخذوا ابني وغضبت. نعم سأهرب. وما من قوة في العالم تحول بيني وبين ذلك».
«ـ هدىء روعك أيها العجوز، فلن يطول بك المقام هنا».
«ـ لا أحد يعلم. لقد قالوا لذلك البدوي الذي يتبختر بجدائله اللعينة: سؤال وجواب في المخفر وتعود الى أغنامك. وها هو ما زال معنا. وهو لايفقه شيئاً. حتى اسمه يحتاج الى سيكارة وشرود خمس دقائق حتى يتذكره. وذلك الأبله الذي يلبس نظارات قال ربما يحكموننا عشر سنوات..».

«ـ إنه يسخر منك. عشر سنوات؟!».
«ـ لا لم يكن يسخر مني، وقال إنه ليس من الغريب ان نحكم بعشر سنوات بل الغريب ألا نحكم».
«ـ لقد خرفت. لن يحكموك عشر ثوان. هل قمت بثورة؟».
«ـ لا يهمني. سأهرب. عندما تكون الاحتمالات بحراً هادراً فكن شراعاً أو ضفدعة. ليذهب كل شيء الى الشيطان. لقد غمرت وجهك برذاذ فمي. كيف حالك يا رجل؟ أهلك لا يعرفون الرقاد في الليل بسببك».
«ـ خبرني.. خبرني كيف أحوالهم».
«ـ لولاك لكانوا بألف خير. لقد رأينا أباك وأمك يتغازلان عند البئر».
وضحك أبو سالم.
«ـ ألم يعجزا بعد؟».
«ـ ماذا تقول؟ لولا الحزن لأنجبا ما يكفي لملء هذه الشاحنة. جاءت أمك لتتبع أخبارك، ولكنها لم تفلح، وقد أعطوها بعض الأوراق فمزقتها، وغضب أبوك غضباً شديداً لأنه لا يزال يعتقد أن سبب بقائك للآن في السجن هو تمزيق تلك الأوراق».
«ـ أية أوراق؟».
«ـ أوراق كانوا يعطونها اياها في دوائر الحكومة كتلك الأوراق التي يعطونها في السيارات في هذه الأيام. وقد بقي أبوك حتى منتصف الليل وهو يسألها مزمجراً عن لون الاوراق وطولها وعددها حتى انفجرت أمك باكية لأنها تسرعت زومزقتها في ساعة شيطان».
وضحك الفهد، وقال: «يا للعجوزين المسكينين! ألا يعرفان أن الشوارع ملأى بمثل هذه القاذورات؟»
«ـ لا.. لا يعرفان شيئاً ويصدقان كل شيء يصل الى أسماعهما. مرة يقولون لهما انهم ينخزونك بالابر كل ليلة، ومرة يتركونك عارياً على الثلج، وأنت تعرف قلب الأم. انها كانت تموت كل يوم ألف مرة. لقد اشترت كفناً لها وغسلته وعطرته بالصابون حتى تخيطه حول جسمها بمجرد ان تخرج من السجن لأنها لن تتحمل هذه البشرى، ولكنها أكدت انها ستموت سعيدة. والآن دعنا من هذه الخرافات. الى متى تبقى هنا؟».
«ـ لا أعلم، وإن كانت هناك شائعات تقول إنهم سيطلقون سراحنا بعد أيام اذا ما تعهد كل فرد بأنه لن يتدخل بالسياسة».
«ـ وأنا؟».
«ـ وأنت.. أصبح اسمك عندهم.. أصبحت رجلاً هاماً».
«ـ اذن اسمي عندهم في الأوراق؟!».
وضحك بزهو: «شيء ممتع ان يكون الانسان خطراً».
«ـ ولكن حذار أن تتكلم في هذه الأمور. لم يعد يعرف الانسان عدوه من صديقه حتى جوادك قد يكون مكلفاً بمراقبتك».
«ـ هل ستعود الى الضيعة؟».
«ـ لا أعلم. هناك بعض الأسر.. بعض الصمغ.. ينتظر قدمي في هذه المدينة».
«ـ يقولون إنك تحب أحدى بنات المدن. هل هذا صحيح؟».
«ـ الى حد ما».
«ـ وتمشي دون غطاء للرأس؟».
«ـ هذا شيء يتعلق بها وبحياتها يا ابو سليم».
«ـ فعلا. كل يحيا حياته كما هي. ولو انني شخصياً قد أفتت عنق أم سليم لو خرجت ميلمتراً واحداً دون غطائين. واحد للرأس وواحد للوجه».
«ـ الظروف هي التي تقرر لا أنت».
«ـ بل أنا الذي يقرر. شيء حنون ورائع ان تضع على رأسك شيئاً».
«ـ ما زلت تستعمل تلك المناديل المطرزة».
«ـ نعم. انه من أيام عرسنا. كان هدية أم سليم، طرزته لي أنا وحدي من بين جميع سكان الارض».
«ـ ولكنهم لن يدعوه على رأسك».
وقفز أبو سليم كمن لدغته أفعى: «ماذا؟ لن يدعوه على رأسي؟ هل يظنون أننا مجانين حتى يدعوني أتبختر كأبناء المدارس».
«ـ على كل حال، ستلاقي بعض الصعوبات. كن معي دائما. سيوزعوننا على المهاجع بعد قليل، ويجب أن نفترق».
«ـ طبعاً لن نفترق، ولكن لكي تضمن ذلك يجب أن تربطني بحزامك والا فقدتني حتماً. سأضيع بمجرد أن يغيب ناظرك عني دقيقة واحدة. لا أعرف ماذا حدث لي يا رجل. عندنا في الضيعة أغمض عيني باصبعيك واسألني عن الجهة التي تريدها، أجيبك فوراً وأشير إليها باصبعي. ولكني بعد ان مارست ذلك الارتجاج الخانق في الشاحنة لم أعد أعرف شيئاً بل منذ وصولي وأنا أحاول أن أعرف جهة واحدة من الجهات، ومعظم الآخرين لا يعرفون حتى أن بدوياً قال: لا جهات في هذا العالم».
«ـ هيا.. الحرس يصرخون ويصفرون.. هيا أيها العجوز الثرثار».

*

وانتظموا مرة أخرى في صفوف طويلة ملتوية، وكان الحر شديداً. وأقبل عدد من الجنود يحملون بأيديهم آلات حلاقة صدئة. وقال الفهد

لأبي سليم: «هيا اطرح منديلك المطرز جانباً. سيحلقون لنا».
«ـ لن أطرحه».
وصاح شرطي نبت فجأة أمام أبي سليم: «بل ستطرحه أيها العجوز.. هيا..».
«ـ ولماذا أنا أول من تحلقون له؟».
«ـ ولماذا لا تكون الأول؟ لا بد من واحد يكون الأول».
«ـ حسنا. توجد في مؤخرة رأسي حفنة من الشعر، لا مانع من أن افقدها».
وطوى منديله تحت إبطه، وراح يصغي الى تكتكة آلة الحلاقة وعيناه جاحظتان نحو الفهد وكأنه يقول له: انظر.. لقد وقعت في الفخ.
وبعد هنيهة، انتصب أبو سليم وهو يتحسس رأسه ولحيته بيديه ويصرخ: «ما هذا؟ انهم يحلقون لك ولا شيء على الوجه بل يلبطونك في خاصرتك كالنعجة. يا الهي.. ما زال وجهي مليئاً بالشعر».
«ـ وهل ستتزوج أيها العجوز؟ ومع ذلك لقد أصبحت شيئاً جديداً حتى لو أن ام سليم رأتك الآن لخطبتك مرة أخرى».
«ـ أيها الصحفي.. يا ابن ضيعتنا.. انك تتكلم جيداً...».
وتحلق حولهما عدد كبير من البدو والقرويين ومختلف السحن والهيئات:
«ـ لقد حلق أبو سليم. انظروا».
«لقد أصبح كتلميذ المدرسة».
«سيرسلون شعره الى المتحف».
وصاح أبو سليم: «هيا يا أولاد الزنا. كفوا عن التهليل لي كأني شيء ما».
وكان هناك شيء يجذبهم الى ذلك العجوز. شيء ما لا علاقة له بالشعر أو المنديل، شيء جعل الفهد نفسه يتساءل عنه في سره وهوي راه بذلك التذمر الممزوج باللامبالاة، يضحك مع الرؤوس المنحنية تحت آلات الحلاقة، مؤشراً باصبعيه المحدودبين على «طلبة المدارس» وذقونهم ترتجف عند رؤية شعرهم يغوص تحت الأقدام الغبراء: «انظروا. انهم يبكون. أيها الحلاقون.. أما من مصاصات معكم لحكامنا في المستقبل؟ اللعنة عليكم وعلى هذا الشعر! انظر الى ذلك البدوي. لقد أصبح كالقنفذ بعد أن ذهبت جدائله».
وكان ثمة بدوي قد أفرج عنه الحلاق، ينظر الى وجهه في قطعة من مرآة صغيرة ويضحك ويعبس، ينظر الى فوق والى تحت كأنه غير مصدق أنه هو نفسه الذي كان بجدائل منذ قليل، ثم ابتسم ابتسامة الرضى وأعطى المرآة لغيره. وأمرهم الحرس بأن ينتزعوا أحزمتهم وسيور أحذيتهم وكل المدى والأشياء المعدنية حتى ولو لم تكن قاطعة، ثم أدخلوهم كل خمسين الى عنبر.



كان العنابر قذرة ومعتمة وعارية من أي شيء. وفي كل لحظة كان يتدفق مزيد من المعتقلين حتى أصبحوا فوق بعضهم، حائرين وخائرين، لا يعرفون ماذا يعملون بعد التمتع بحق المأوى الجديد، ثم قذف الحراس رزمة من الأغطية، وصاحوا: «هيا توزعوها فيما بينكم وارقدوا عليها بدلاً من أن تقفوا هكذا كالمجانين».
وبعد معركة حامية الوطيس، عاد أبو سليم وهو يحمل جزءاً من بطانية، يطويه وينشره صارخاً: «انظروا يا جماعة.. انظروا الى هذا الكرم الحاتمي وصلوا على الأنبياء».
وسعل سعالاً خانقاً ثم قال: «لا تقولوا لي: لا تهرب أيها العجوز. بل سأهرب. سأهرب، ولن أضع هذا القماش الوسخ فوق صدري أو تحته».
فقال له أحدهم: «كف عن الشكوى يا عجوز. اذا أطلقوا الرصاص عليك فلن أكون متلهفاً حتى لعد الثقوب في ظهرك».
وقال آخر: «بل سأعدهم على أصابعي. إنه صديقي».
وعلا الصراخ والهياج والتهديد والتشجيع والاستنكار حتى دخل الشرطي، فصمت الجميع.
واتكأ ابو سليم بجانب الفهد، وقذف قطعة البطانية بعيداً عنه ثم نهض وأتى بها، وعاود الاتكاء بجانب الفهد وهو يزفر كالثعبان. كان الشخص العادي لا يرى في هذا الانسان أكثر من مهرج عجوز يثير الضحك. أما الفهد فكان يرى فيه شيئاً آخر لأنه يدرك أن المزاح والتهريج والرضوخ الحتمي بعد كل تمرد ما هو الا طبقة شفافة كطبقة القشدة تخفي تحتها من الخوف والاستنكار لكل الأشياء المفروضة فرضا ما يكفي لزعزعة مدينة بكاملها، ولذلك اقترب الفهد منه وقال له باهتمام بالغ: «يجب أن تكف عن التدخل في شؤون الآخرين. انهم من مستويات مختلفة ولا تعرف ما يدور في خلد أي منهم، والنكتة التي تضحك هذا قد تبكي ذاك».
«لا ـ لا.. انهم يحبونني. مساكين جداً. تحدثت مع عدد منهم. انهم شباب لا ينسون الكروم وعربات الحصاد إلا أن الذي أعلن انه لن يعدّ الثقوب في ظهري لا أعلم من أين أتى».
«ـ إنه مسكين مختل».
«ـ انهم يحتكون بي ويحومون حولي دون أن أطلب منهم ذلك، فهل تريدني أثور اذا كانوا يحبونني؟».
«ـ بل يجب أن تكون حذراً بعض الشيء. لقد رأيت بعض الحرس يتهامسون وينظرون اليك».
«ـ إلي أنا؟».
«ـ اليك أنت، واحترس من ذاك الذي يلبس نظارة».
«ـ من هذا الصعلوك؟ أنا بصفعة واحدة آتيه بأجله ساعة يشاء. هه. إنك لا تعرفني».
ونهض أبو سليم صارخاً: «من يلعب الورق؟» □

علامة تتقدم.. علامة تتأخر

سـالم الهنـداوي
كاتب من ليبيا

■ . . علامة تتقدم، علامة تتأخر. الدم بنزين لموتور المتقدم. الدم مياه لموتور المتأخر.

صاحب العلامة غريب هو وعلامته. الذي تقدم والذي تأخر. فالساحة الشعبية ودكاكين الصناعات التقليدية تحفل بالمادة المصنوعة من سعف النخيل وجلود البقر والماعز. وتفاصيل الذاكرة الشعبية تستوي عند الناس. والمهارة في الصناعات التقليدية تتفاوت بحجم أعصاب اليد وقوة البصر والعمر والتجربة، وإن تقدّمت في معظمها فانها لن تتعدى كونها صناعة تقليدية، وإلا دخلت في الحداثة.

فتطوير هذه الصناعة مشروط دائماً بعدم تجاوز الخام او المواد الاساسية التي تدخل في جميع صنوف الصناعات التقليدية، فإذا ما استعملت الفلينات والفورمايكا فانها لا تغدو عند ذاك صناعة تقليدية. وهنا تتعدد أشكال المصنوعة العينية بقدر المهارة على التشكيل داخل الأدوات التقليدية، وليس بمواد مصنعة خصيصا للطائرات مثلا او الغواصات أو المركبات الفضائية.

بهذا، هل كان من الممكن إكتشاف الذرة أو الكومبيوتر في زمن «هارون الرشيد»، ونشر قصائد الحب عبر إذاعات العصر «الأموي» أو «العباسي». تلك لم يكن واقعها المادي ولا واقعها النظري ولا واقعها الخيالي، وإنما واقعها المتني الذي نتج عنه مكافحة تخلّفه وصولا الى عصور الطباعة والنسخ، وصناعة مواد البناء والمواد الصحية، حتى تكنولوجيا نهايات هذا القرن.

إذن، تلك القصائد، وتلك النظرات، وتلك الشطحات، وتلك النظريات أيضاً، لم تحسب للكومبيوتر حساباً، القرآن وحده هو الذي كان يحمل في نصوصه الكومبيوتر والذرة، ويخبىء لنا أية صناعة أخرى سينجزها الانسان قريباً أو بعيداً. . القرآن اذاً هو الجوهر وهخو «اللغز» الذي يحير العالم وتكمن فيه أية حداثة جديدة.

فقانون اللغة في القرآن هو حديث لغة الناس في العصر الجاهلي، وهو القانون «السيبوي» ذاته الذي تعمل به اللغة العربية اليوم، وهو الذي طوّر في الكلام بين الناس، وهو أبو العبارة. اللغة قبل ذوبانها في هجات، واللهجات قبل ذوبانها في لغة «القرآن». البحث في الدلالة باستمرار يعطي بُعد اللغة حدود عباراتها. فإذن، ما بعد الحداثة ليس مشروطاً بمواد الحداثة إذا أخذناها بمقاييس عدم توفّر الصناعة في ذلك الوقت، وعدم مقدرة الانسان في ذلك الوقت أيضاً على التفكير في الكومبيوتر.

فالمواد الأولية التي دخلت في صناعة الراديو والتلفاز، هي مواد ليست أولية، وإنما مواد أستخدمت قبلا لاغراض أخرى، وبالبحث عن المعدن العازل والمغناطيس والفحم، أحدثت التجربة صناعتها أمام العجز الطبيعي للانسان الاول في عدم اكتشافه للقرن العشرين.

فالزمن إذاً، هو العبارة، وهو بالتالي العلامة. علامة الزمن تتقدم، وعلامة أخرى تتأخر. الانسان بطبيعته مأخوذ بالعلامة التي تتقدم. انها الباص والقطار والطائرة. أحياناً يتطلع الى الوراء، الى موروث يتأخر ولو من خلال الذاكرة، الى الحمير والإبل التي لم يعد يركبها، ولكنها قائمة فيه كعلامة تتأخر.

مصلحته إذاً، ليست في النص الرشيدي، وليست في النص المحكوم بظروفه وفق أحكام الزمن، وإنما مصلحته هناك، كيفما يدعوها العقل الذي أنتج العلامة التي تتقدم كالكومبيوتر والليزر والكتابة الجديدة. العقل الذي يقرأ في الحفريات، ويقرأ كثيراً الاكتشافات منذ أوّل التكوين، مرورا بالعصور الأولى والوسطى، الى عصرنا الحديث. هذا التراكم المعرفي تسبب في نشوء النص الحديث.

المعرفة تلد ثقافة، وثقافة المدينة ليست ثقافة القرية، وثقافة العصر الحديث ليست ثقافة عصور الظلام.

الانسان يستخدم كل الانجازات الحديثة، وعليه ان يتكلم لغتها. لقد أضاف الى قاموسه القديم الكثير من المفردات التي لا بد ان يستعملها. انه يقول ثلاجة، ويقول صاروخاً، ويقول طيارة وقطاراً، ويقول سيارة ودبابة ومدفعاً رشاشاً. في الوقت الذي كان فيه لا يعرف الثلاجة حتى يقول ثلاجة، ولا يعرف الطيارة حتى يقول طيارة، ولا يعرف الصاروخ حتى يقول صاروخاً أو مدفعاً رشاشاً.

إذن، العقل بقدر ما هو خزانة، هو مولّد للاكتشافات. فأي شيء تصنعه تسمّيه، وكله الذي تصنعه والذي تسمّيه موجود أصلا في الذاكرة. الكومبيوتر كان في الذاكرة. ولكن سكنها متى تدربت العين على رؤية المعادن الصالحة والمعادن الدقيقة التي أستعملت للترانزستار وساعات اليد. تلك الأشياء الدقيقة اجتمعت في لحظة أمام العين المتحفره فأنعشت الذاكرة واشتغل العقل بالتفكير ـ التذكّر ـ لصناعة شيء جديد للفائدة.

إذن، هذا الياباني المهووس القصير القامة، قد يجمع كل روايات العالم في اسطوانة صغيرة في حجم قرص الأسبرين. «المابعد الحداثة» العريس يقضي شهر عسله في الفضاء. «المابعد» الحداثة، قد تصاب ذاكرتنا ولن نعود للقراءة ولا لمائدة الطعام ولا لأسرتنا. وقد ننام في كل شهر مرة. وقد يطير الانسان في الفضاء متى انهت مواد ما جاذبية الأرض، وقد يضيع في لعبة طائشة مع «الأوزون» وينتصر علينا الفضاء. نتحول الى ـ مسخ ـ أقزام بفعل مواد ما، فتأكلنا القطط.

الحداثة علامة تقود الى ما بعد الحداثة. علامة الرادار الصغير في سترة الطفل الياباني.

أما تلك العلامات المطفأة والمتأخرة، فإن ضرورة تذكُّرها له علاقة بالكتابة وبأفواه الذين يدرسون الميثولوجيا والانثروبولوجيا، والذين يخزنون دفاتر أبي تمام والجاحظ.

* * *

كل هذا سيحدث، و«الناقد» العربي مغرم بالتفاصيل القديمة للكتابة، ويدين الابداعات الحديثة بسلفية مرّت عليها عجلات الكومبيوتر، واخترقتها أشعة الليزر.

لقد غزوناهم. وهُم الآن يغزوننا. والنتيجة معرفة متبادلة.

الانسان ليس خارج العالم. نعرف عنهم، ويعرفون عنّا. ياباني يقيم في «أسيوط»، وصعيدي يقيم في «هونغ كونغ». المناخ هو الذي يرتب عقل الانسان من جديد. «الحمار» فقط هو الذي «قد» يحزن على فراق صاحبه، وهو الذي لا يتغير حتى وإن وُلد في «طوكيو». الجريمة هي ان تمنع عني تأشيرة الدخول الى «هونولولو».

فالانسان الخارج عن المعرفة هو إنسان خارج من الجنة وعن طاعة الله.

القرآن معرفة أولى الى «اليابان»، وليس معرفة للطريق الى «مسجد القرية». القرآن الذي علّم الانسان ما لم يعلم، هو ذاكرة الوجود ماضٍ وحاضراً ومستقبلاً. إذا جهلنا ذلك، يموت العربي في المسجد ولا يدخل الجنة، مثله مثل «أمية» الذي لم يدرك أثر المعرفة التي طرأت على عبده «بلال».

فظهور الاسلام كان ثقافة جديدة ضد الجهل. وهذه الثقافة تتطور بطبيعتها نحو خلق مناخات ملائمة لأي علامة تتقدم في صالحها.

علامة تتقدّم. علامة تتأخر.

عدو يتقدم. أنت تتأخر.

الكفّار يضربون «الأزهر الشريف» على بعد مليون كيلومتر، والفقراء يمكثون في مسجد «السيدة زينب» ليل نهار، ويدعون الله ان يرد عنهم الكفار.

عدو يتقدّم. أنت تتأخر. □

أدب الحرية..
وأدب التوجه

صدوق نور الدين
كاتب من المغرب

■ التصور الممكن للإبداع، لا يمكن أن يتحقق الا من زاوية النظر الى شرط الحرية . ذلك ان ما يهب الابداع متنفسه وقوته، وبالتالي روحه الابداعية هو الحرية بالذات. إذ وفي غيابها، لن يكون الابداع سوى تابع موجَّه يسير وُفق آراء المذاهب والرؤى الضيقة، التي تأسر عوض ان تمد بفساحة الرأي، والتشكيل لمناعة الصورة المنبثقة من هذا الاحساس الذاتي بالأشياء، ومتواجدات الواقع الخارجي . .

فالابداع حالة شعورية. ما يتمثل فيها رؤية نوعية لمجريات الخارج، ولدواخل النفس الانسانية. اذ قد تعتري أي كائن السمة والصفة نفسها، لو ان التباين يظل حاضراً فيما بين رؤيتين. الرؤية الفنية الابداعية التي تهتدي للصوغ الكلامي، وتلكم التي تقف عند حدود الملاحظة دون تمكنها من التعبير والافصاح عن هذه الدواخل. على ان ما يتحكم في الابداع ليس المرئي والمشاهد وحده، وانما ثمت هذا الزخم من القراءات الفاعلة والمتفاعلة سواء في الذاكرة، أو في مخيلة المبدع. من ثم يعمل ذلك التفاعل على منح وإعطاء ثمرة الاحساس، دون الذهاب الى القول بالوقوع تحت أسر تلك النصوص، ما دام الذي يلد الابداع أساساً هو الابداع، ومنذ أقدم العصور والى الآن.

من هنا نعتبر، أن ما يتحكم في عملية الانتاج الأبدي هو المرئي والمقروء. وبالطبع فهما معاً يتمكنان من شخصية المبدع. ويمكن القول بأنه في بعض الأحيان يكون وقع المرئي أعنف، وهو ذاته ما قد يحصل بخصوص المقروء. إذ، وبالامكان توليد الابداع من ابداعات سبق وان تحقق التعامل معها. وفي كل الأحوال تظل القوى الضاغطة، والبعيدة عن الجانبين غير ذات فعالية وتأثير، إذا ما لمحنا بأن حال الابداع، هو حال الخلوة والانصات الى دقائق الأشياء، بغية رصد ومتابعة تفصيلاتها، أو تفاصيلها. ثمت تترجم الأشياء، كما يترجم الاحساس بها. ثمت تحلُ الكلمة، الخط، النغم، رقصة الجسد، لتقول هذا المُدرك، ولتوحي به الى الآخر قصد ادراكه والاهتداء الى قسماته المميزة له.

في ضوء السالف، يمكن اعتبار العلاقة الجامعة فيما بين المبدع ونتاجه علاقة تفرد. فإن كان في الأصل يرتهن لما هو مرئي ومقروء، فإن هذا الارجاع لن يفهم منه تكرار الشيء، أو اعادة ما قيل. فالتفرد بمثابة الخصوصية المميزة لابداع المبدع. ولن تُكتسب هذه الا في حال الحرية، وفي المنأى عن الوصاية والتوجيه. خاصة وان أعظم ما خلده قلم الانسان لم يكن، ولن يكون ابداعاً ونتاجاً أقِرّ استناداً لخط، أو هدف. إذا ما ألمحنا الى كون جمالية الابداع لا تحافظ على شكلها وملمحها المميز لها، إذا ما وقعت مطب خيال الآخر، وليس تخييل المبدع. إنه زمن ممارسة الابداع يستحضر الآخر كقاريء ما يزال غائباً، الى ان يكتمل النص، وبالاكتمال ينتهي الى يدي القاريء الذي يتحول الى حضور. فغياب القاريء المستحضر في الأفق موت لعامل التوجيه والاخضاع، اما الحضور والنص يمثل بين يديه، فيجلو عن تعاقد تطبعه الموضوعية . .

ان الرؤية الابداعية تمتاز في الأصل بالتفرد والخصوصية، وتنشأ هذه الفرادة من كون زاوية النظر في العمق فكرية حضارية لا تلوذ الى النسخ والتكرار، بقدر ما تحتمي باستقلاليتها التي تنضاف الى حقل التجارب الابداعية السابقة عليها. لهذا، فإن ما يتمُ ويتحققُ التعامل معه أساساً، هو ابداع المبدع الذي تتحكم في نتاجه وفكره حرية الرأي وقناعة التصور. فيما عدا ذلك، فإن الابداع يحمل الدلالة على جهة وتوجه أو مذهب ما، انه ينسلخ عن/حتى صاحبه، وذلك ليجلو عن ذوات الآخرين وآفاقهم. على أن الرؤية في فرادتها وخصوصيتها تلتصق بما هو انساني ولا تنفصل عنه. وهو ما يبين بأن الابداع في أرقى مراتب الحرية يحمل صورة الانسان بهدف التعبير عنه، وترجمة قضاياه وهمومه. وأرى بأنه لولا التفرد والاضافة النوعية الخاصة، لما وقفنا على أسماء متباينة في درجات ابداعيتها، ونقلات تصوراتها.

إنه أدب التوجد يلغي الاختيار، وينحو منحى الفرض والاقرار، بهدف تأكيد ايديولوجية ما، وبالتالي فرضها على الآخرين للسير على منوالها. من ثم فالكتابة لا تنطلق من ذوق/ وعن لتخاطبه، وانما توجب الذوق الآخر العاري الذي لا يحافظ على بعد فني ونسق جمالي. اذ الاعتقاد السائد بخصوص أدب التوجه كونه يحمل الهم الانساني والقضية الاجتماعية، في حين ان غيره وما عداه لا يمثل ذلك. . وقد تأكد على مستوى الكتابة الابداعية، بأن أدب الحرية يلامس قضايا اجتماعية هامة، ملامسة تصل الى كنهها وتسبر أغوارها، إذا ما ألمحنا بأن المبدع يكتب على سجيته، وينظر الى الأمور من الزاوية الفنية الأنسب، والأقرب الى ايصال الهدف والمتطلب . .

ان الاستمرار يظل مهما حصل لأدب الحرية أساساً . . أما التوجه فيذوي ويموت . . □

يصدر قريباً

سلسلة مذكرات

● **ساطع الحصري**
العهد العثماني
نجدة فتحي صفوة

● **جملة حياتي**
اسم وخبر
عيسى خليل صباغ

● **بين مدينتين**
من حمص الى الشام
عدنان الملوحي

سلسلة رحلات

● **رحلة العراق**
ابراهيم المازني
نجدة فتحي صفوة

● **عجائب الهند**
حكايات البحارة العرب
يوسف الشاروني

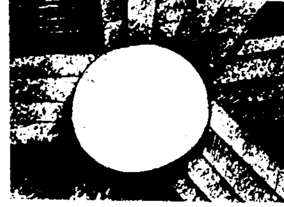
يطلب من :



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ

الغزالي بين أهل السلطة وأهل الحديث!

عبد الغني مروة



■ الضجة قائمة ولم تقعد بعد حول كتاب اصدره الشيخ محمد الغزالي وعنوانه «السنة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث»[1] والكتاب لا يخلو من الجرأة طبعاً، ولكنه يلقى رواجاً واستحساناً منقطع النظير لدى جبهة واسعة من الاجيال الاسلامية، ولا سيما المثقفة، والتي تكاد تفقد توازنها وهي تتأرجح بين تزمت أهل الردة الأصولية وبين ظروف التعايش مع التطورات الحضارية والانسانية.

وقد يكون من المؤسف له حقاً، ان يواجه المسلم العصري في بداية التسعينات مثل هذه التحديات التي يفترض أي انسان عاقل، ان اموراً مثل حرية المرأة، لا بل الكشف عن وجهها ويديها أو الاستماع الى الموسيقى أو غير ذلك الكثير من القضايا قد تجاوزتها الثقافة الاسلامية وحسمت الجدل فيها منذ قرون.

ونحن اليوم نودع القرن العشرين وامتنا لاهية عابثة بالقشور من القضايا ترتع في جهالات التخلف. وكلما قام صوت ينادي بالتعقل وبالوعي تعرض، على مختلف المستويات، لشتى انواع الترهيب او التهديد وفي كل الحالات، يُفرض عليه حصار اعلامي ورقابي، لتطويقه أو احتوائه أو تدجينه.

وقد لاحظنا انه خلال العقدين الاخيرين، قد قام عدد من النجوم اللامعين في ممارسة نموذج من الخطابية اللغوية وفي دغدغة عواطف المؤمنين يحاول ان يتسلق موجة عفوية من الايمان، فلا يضيفون جديداً ولا يقدمون أية حوافز، ولا يرفعون سوى شعارات ظاهرها الرحمة وباطنها العذاب، حتى بات المرء يتساءل هل خلت امتنا من دعاة أو مصلحين أو حكماء يضعون حداً لهذه الردة المحزنة التي تشد امتنا الى الوراء وتحجب عن أجيالنا ظواهر النمو والتطور والتكيف مع طبيعة العصر وتحدياته.

ومن الظواهر الغريبة التي رافقت هذه الردة إنها وليدة حلف مسنون أو ربما تواطؤ عفوي بين نموذج من السلطويين الذين يهيمنون على مقدرات امتنا في هذا الزمن الرديء وبين نموذج آخر من المحدثين اللبقين الذين لمعوا في غفلة من الزمن، عن طريق العربدة بعواطف المؤمنين.

ويستغرب المواطن العربي، والمسلم بشكل خاص، كيف ان موجة واسعة من هؤلاء المطبلين والمزمرين لم تدع الى نظرة مستقبلية واحدة ولم تعن بأي تطلع حضاري أو تتميز بالدعوة الى أية حوافز «تشد المواطن المؤمن الى التفاعل مع مستجدات عصره.

وقد يبدو هذا الواقع الممزق انعكاسا طبيعياً، لسيطرة جماعات من الصف الثاني لا يمكن ان تعطي أكثر مما عندها ولا تستطيع بقدراتها المحدودة، ان تكون طليعية الطموح أو أن تتميز بالبعد الثقافي والحضاري الذي يؤهلها للتنطح الى قيادة الجماهير المؤمنة في أربعة أقطار العالم.

ومن خلال هذا التناسق التحالف بين أهل السلطة وأهل «الحديث» صار الاسلام دين «المحرمات» فقط فالفن حرام والغناء حرام، والموسيقى حرام وكشف وجه المرأة حرام وحلق اللحية حرام وكشف رأس الرجل حرام والمعارضة حرام وانتقاد السلطة حرام والشورى حرام.

وصار الشغل الشاغل لعلمائنا واولي الألباب فينا، اصدار الفتاوي ذات اليمين وذات اليسار حول كل القضايا الجانبية والهامشية في حياتنا اليومية لاهين انفسهم اولا والمؤمنين ثانيا، بالقشور من مظاهر الدين وبالغيبيات والتساؤلات الاعتباطية التي لا تعني أي مسلم يواجه تحديات القرن الواحد والعشرين ويتطلع الى مستقبل مشرق بارتياح وتفاؤل.

هل هذا هو فعلا ما امرنا به الله ورسوله؟

الجواب ليس عندي وإنما يعرفه «الراسخون في العلم»، ومن بينهم الشيخ محمد الغزالي.

فقد وضع الشيخ اصبعه على الجرح الذي ينزف في جسم الأمة بصراحة واضحة حيث يقول: «ان السلطات المستبدة قديماً وحديثاً تفسرها الخلافات العلمية التي لا تمسها! وان حكام الجور يتمنون لو غرق الجمهور في هذه القضايا فلم يخرج.. وقد أوجع فؤادي أن بعض الشباب كان يهتم بهذه المسألة: هل لمس المرأة ينقض الوضوء أم لا؟ وكأن اهتمامه احدّ وأشدّ من اجراء انتخابات مزورة!

ويركز الشيخ الغزالي على استعادة الدور المفقود للمرأة المسلمة والذي سلبه منها ما يسميه «الفقه البدوي.. والتصور الطفولي للعقائد». ويحذر أكثر من مرة على امتداد صفحات الكتاب من «تأطير» الاسلام في خانة التقاليد المألوفة في الجزيرة العربية «لأننا لسنا مكلفين بنقل تقاليد عبس وذبيان الى اميركا واستراليا.. إننا مكلفون بنقل الاسلام وحسب».

ويتساءل الشيخ الغزالي: «المسلمون الآن نحو خمس العالم فكيف يعرضون دينهم على سائر الناس؟» ثم يتابع قائلا: «ليست مهمتنا ان نفرض على الاوروبيين مع أركان الاسلام رأي مالك أو ابن حنبل إذا كان رأي أبي حنيفة أقرب الى مشاربهم.. فإذا ارتضوا أن تكون المرأة حاكمة أو قاضية أو وزيرة او سفيرة، فلهم ما شاءوا ولدينا وجهات نظر فقهية تجيز ذلك.. فلم الاكراه على رأي ما.. ان من لا فقه لهم يجب أن يغلقوا أفواههم لئلا يسيئوا الى الاسلام بحديث لم يفهموه وكان ظاهر القرآن ضده... ولست أحب ان أوهن ديني أمام القوانين العالمية بموقف لا يستند استناداً قوياً الى النصوص القاطعة، وإذا كان المسلمون الآن أكثر من مليار نفس، فما معنى التطويح بكرامة خمسمائة مليون امرأة لقول أحد من الناس؟».

ويعود الشيخ الغزالي الى تأكيد الرسالة الانسانية الشاملة التي بنيت عليها الدعوة الاسلامية وينتقد بشكل مباشر المحاولات التي يقوم بها بعض المسلمين العرب لفرض تقاليدهم على الدين الاسلامي فيقول «المأساة أننا نحن المسلمين مولعون بضم تقاليدنا وآرائنا الى عقائد الاسلام وشرائعه لتكون دينا مع الدين، وهديا من لدن رب العالمين. وبذلك نعد عن سبيل الله»!

«وقد رأيت في هذه الأيام من يسمي نفسه أمير جماعة، والجهد الذي يتصبب له عرقاً وهو يقوم به، هو إشاعة النقاب بين النساء. او إشاعة الجلباب بين الرجال، أو تحريم الذهب على النساء والرجال جميعاً، أو ترك شعر اللحية ينمو فلا يؤخذ منه شيء لقاء الله!» أهذه غايات تتكون لها جماعات؟

ويرى الشيخ الغزالي أن الاسلام أوجب كشف الوجه في الحج وألفه في

الصلوات كلها، «أفكان بهذا الكشف، في ركنين من أركانه، يثير الغرائز ويمهد للجريمة. . ما أضلّ هذا الاستدلال. وقد رأى النبي، صلى الله عليه وسلم، قط انه أمر بتغطيتها، فهل انتم أغير على الدين والشرف من الله ورسوله؟

وينتقل الشيخ الغزالي إلى امر آخر وهو تحريم الغناء، واستشهد بابن حزم وقال «الحق ان الغناء كلام حسنه حسن وقبيحه قبيح، فهناك اغان آثمة وهناك أغان سليمة الأداء، شريفة المعنى قد تكون عاطفية وقد تكون دينية وقد تكون عسكرية تتجاوب النفوس معها.

ثم يحرص الشيخ الغزالي على تأكيد قناعته بالاستماع الى الأغاني الشريفة ولا يرى في ذلك حراماً لا بل يطرح تساؤلاً امميا في هذا المجال ويقول ان أهل القارات لهم غناء يجمعون عليه وانهم يخلّدون مؤلفي الموسيقى السيمفونية والأوبرا ويطبعون كتب الروائيين مرات ومرات ويعتبرونها أعمالاً أدبية عظيمة يلزم كل طالب في المدارس ان يدرسها ويعتبرون تكريس الحياة لأي فرع من هذه الفنون الجميلة من أشرف المقاصد وأكثرها جداً ويستدرك قائلاً: «ما المنهاج الاسلامي الذي اقدمه لهذه الأوساط. هل أطلب اليهم الغاء الفنون الجميلة جملة وتفصيلا؟ وعلام اعتمد في هذا الطلب؟ على حملة من الأحاديث الواهية والموضوعة، لا وزن لها في مجال التمحيص العلمي!

ويكرر الشيخ الغزالي اتهامه الواضح والصريح للقيادات الاسلامية العربية بشكل خاص ويخاطبها بقوله: إن الاسلام ليس ديناً اقليمياً لكم وحدكم، ان لكم فقهاً بدوياً ضيق النطاق! وعندما تضعونه مع الاسلام في كفة واحدة وتقولون: هذه الصفقة لا ينفصل أحدها عن الآخر فستطيش كفة الاسلام وينصرف الناس عنه. وهذا ظلم كبير لرسالات الله وهداياته.

ويبدو واضحاً من خلال تصفح الكتاب ان الشيخ الغزالي يركز بشكل خاص على ضرورة عدم الخلط بين التقاليد العربية القديمة منها أو الجديدة بين نشر التعاليم الاسلامية فهو ينتقد وبشكل سافر لا يخلو من العنف في كثير من الحالات، مثل هذه المحاولات التي تلصق بالدين الاسلامي شعارات أو عادات ليست من صلب العقيدة ويستعرض الشيخ الغزالي الكثير من هذه العادات فيقول «كان العرب يأكلون بأيديهم، وتلك عادتهم. ولا غرابة اذا كان الآكل بيده يلعق أصابعه. . ولكن جعل هذه العادة دينا، لا أصل له. . وفي هذه الأيام تذهب وفود المسلمين الى اوروبا وامريكا ويمكن أن يتميزوا عن غيرهم في آداب الأكل بترك المحرمات وتسمية الله مثلا، أما الجلوس على الأرض حتما والامتناع عن استعمال الملاعق والحرص على لعق الأصابع. . الخ فهذا تنطّع أضرّ بالاسلام ورسالته وأطلق ضد المسلمين شائعات رديئة.

ويعدد الشيخ الغزالي عادات عربية أخرى فيقول انه ليس للاسلام زي معين والمسلم يرتدي ما يشاء غير جانح الى اسراف أو خيلاء. ويتوج كلامه بقوله: «ان الجلباب العربي في عواصم عالمية أمسى شارة على الاسراف السفيه والانطلاق المجنون وراء شهوات مطاعة وأهواء جامحة! أذلك ما يخدم الاسلام وينشر دعوته؟

ويختم الشيخ الغزالي كتابه في شؤون امتنا الراهنة ويرثي لحال الشعوب الاسلامية ويتكلم بإسهاب عن مبدأ «الشورى» في الاسلام ويقول انه مبدأ عظيم ولكن «تحقيق الشورى وضبط أجهزتها لم يتقرر لدينا «والشورى في دولة الخلافة برزت في صور شتى وليس المهم أي طراز ستمسك به، بل المهم أن نوفر الضمانات والأساليب التي تجعل الشورى حقيقة مرعبة فيختفي الفرد المستبد، وتموت الوثنيات السياسية، ويترجح الرأي الصحيح دون عوائق. ويتقدم الرجل الكفء دون احقاد».

ويستدرك الشيخ الغزالي بقوله «لقد نقل الشرق الاسلامي صورة



للديموقراطيات الغربية في مرحلة هابطة من تاريخه صرعته فيها مواريث جاهلية وخدعته تقاليد استعمارية سفيهة فماذا حدث؟ تم تزوير الانتخابات على نحو مذهل وشقت الوثنيات السياسية وسط هالة من تأييد شعبي مكذوب! ولو أن بعثة من النقاد والرواد زارت مزبلة التاريخ لوجدت في رغامه عدداً من زعماء العرب والمسلمين قتلوا الالاف المؤلفة لتكون لهم أمجاد ولتهتف بأسمائهم بلاد!

ويتابع الشيخ الغزالي قائلاً:

«. . ونحن نطلب الشورى، ونريد اعتبار الوسائل المؤدية لها فروضاً عينية على أساس من القاعدة الفقهية «ما لا يقوم الواجب إلا به فهو واجب».

ويتقاضانا ذلك وضع تفاسير صحيحة لأحاديث الأمر والنهي وتغيير المنكر ومقاومة مرتكبي الكفر البواح، وتوضيح الفروق الدقيقة بين المعارضة المشروعة والثورة التي تنقض بنيان المجتمع، أو بين النقد الواجب، والخروج المسلح. . .

من خصائص «الديموقراطية» الحديثة أنها اعتبرت المعارضة جزءاً من النظام العام للدولة! وأن للمعارضة زعيما يعترف به ويتفاهم معه دون حرج! ذلك أن مالك السلطة بشر له من يؤيده وله من ينقده، وليس أحدهما أحق بالاحترام من الآخر. . .

والواقع أن هذه النظرة تقترب كثيراً من تعاليم الخلافة الراشدة، فإن عليّ بن أبي طالب لم يَسْتَبِحْ من عارضوه، أو يحشد الجموع لضربهم، بل قال لهم: ابقوا على رأيكم ما شئتم على شرط ألا تحدثوا فوضى ولا تسفكوا دماً، أي أن الرجل العظيم يريد معارضة بناءة لا هدامة، ولا يرى أن الاعتراض على شخصه منكراً!

ويختم الشيخ الغزالي كتابه بقوله: «ان هناك من يريد قتل الشعب باسم الشعب ووأد الحرية باسم الحرية. وفي مزبلة التاريخ، كما قلنا آنفاً، زعماء من هذا القبيل المحقور، فعلوا بالمسلمين الأفاعيل! . . وهناك من رجال الدين من يمشي في مواكبهم راغباً في دنياه، زاهداً في أخراه، مستوجباً لعنة الله. . .! □

«النمور في اليوم العاشر» ثنائية

النمور في اليوم العاشر

قصص

زكريا تامر

دار الآداب . بيروت . ط ٢ . ١٩٨١

■ إنَّ زكريا تامر من أهم كتّاب القصة القصيرة ومثل أحد وجوهها البارزة في الأدب السوري خاصة، والأدب العربي عامة. إن عالمه القصصي مشحونٌ بالطاقة الثورية على الصعيد الأدبي والاجتماعي، إذْ يحطّم معظم تقاليد الفن القصصي المتمثلة بالسرد المباشر والوصف المملّ، التي تقترب بها القصة من الحدوتة الساذجة الخالية من القوّة الإيحائية. إن عالمه فسحةٌ ممتدة حيثُ الأبعاد الأسطورية تتمثّل أفقيةَ قصتِه في حين أن الرموز تحتدم في حقل الإيحاء وتخلق فضاءً من الدلالات.

إن الرموز عند زكريا تامر ما هي إلاّ وقفات عمودية متقطّعة في جريان القصة المتعاقب. . ليست قصص زكريا تامر قصصاً كلاسيكية، لأنها لا تعتمد على الحبكة وهي من أهم العناصر في القصة التقليدية، إن قصصه قصص رمزية تستخدم اللغة المشحونة بالإيحاء والسرد الأسطوري حيث تتحول مساحة القصة إلى مسرحٍ للمكان والزمان اللاشعوريين. من هنا تتجلى شعرية القصة التامرية.

على كلّ حال، فإن نتاج زكريا تامر يعتبر من أهم الأبواب المشرعة على امتداد الحداثة في الفن القصصي العربي في الحقبة المعاصرة.

١. تلخيص النص:

نتناول هنا قصة «النمور في اليوم العاشر» للتحليل. وقبل ذلك سنقوم بتلخيص القصة باقتضاب في جملةٍ واحدة وذلك من أجل التبيُّن في كلّ عنصرٍ من عناصر النص في البناء الكلّي ونحصل على هذه الجملة:

(يتحول نمر الغابة بعد الترويض في اليوم العاشر إلى مواطنٍ في المدينة) والآن سنكتشف من خلال هذه الجملة الملخّصة للنص العناصرَ التالية في البناء الكلي.

٢. دراسة في بناء النص:

إن الجملة الملخّصة للنص استراتيجية ـ إن صحّ التعبير ـ في دراستنا الآن لبناء النص حيث نلاحظ منها أولَ ما نلاحظ تسلسل القصة الافتراضي.

(تسلسل النص الافتراضي) ـ

يتألف النص من بداية ووسط ونهاية.

أ ـ البداية ـ نقل النمر من الغابة إلى القفص.

ب ـ الوسط ـ إجراء الترويض.

جـ ـ النهاية ـ تحويله إلى مواطن.

إن البداية في القصة تمثّل العرض وتمتدّ من الغابة إلى القفص حيث تبدأ بهذه الجملة: (رحلتِ الغاباتُ بعيداً عن النمر السجين في قفص). حيث نلاحظ أن العرض في النص هو عبارة عن جملة واحدة.

أما الوسط فيمثّل العقدة وهي تحتل الحيز الأكبر من النص حيث تبدأ بعد الجملة الأولى التي بدأت بها القصة مباشرة. إن مكان العقدة هو القفص، أما الزمان فيمتدّ عشرة أيام تجري خلالها عملية الترويض.

اليوم الأول ـ يرفض النمر أنْ يطيع أوامرَ المروّض.

اليوم الثاني ـ يعترف النمر بأنه جائع.

اليوم الثالث ـ يقف النمر وقفة عسكرية منفذاً أمر المروّض.

اليوم الرابع ـ يتدرب النمر على مواء القطط.

اليوم الخامس ـ يموء النمر بنجاح.

اليوم السادس ـ يتدرب النمر على نهيق الحمار.

اليوم السابع ـ ينهق النمر.

اليوم الثامن ـ يصفّق النمر لخطبة المروض.

اليوم التاسع ـ يأكل النمر عشباً.

اليوم العاشر ـ يصير النمر مواطناً.

وأما النهاية فهي تمثل الحلّ، وهي عبارة عن جملة واحدة ينتهي بها النص، وهي:

(وفي اليوم العاشر، اختفى المروض وتلاميذه والنمر والقفص، فصار النمر مواطناً، والقفص مدينة).

ونلاحظ أيضاً من الجملة الملخّصة للنص العناصر التالية: ـ

(المعادلة) ـ

وهي تمثل الهيكل العظمي للنص، ونرسمها كما يلي: ـ

النمر القفص المواطن

(المكان) ـ

وهو هنا، الغابة / القفص / المدينة.

(الزمان) ـ

وهو هنا، الما قبل الترويض / الما بعد الترويض.
(البطل) ـ
وهو هنا، النمر / المواطن.
والآن سنرى مستويات التحوّل في كلٍّ من المكان والزمان والبطل.

٣. مستويات التحول:

ينمو النص مع تطوُّر كلٍّ من المكان والزمان والبطل في مسافة النصّ الزّمكانية حيث يحدث التـطور لا بشكـلٍ خطّي مستقيمٍ تصعيديٍّ وإنـما على شكـلِ الانحراف الفجائي، وذلك نلاحظه بوضوح خلال الجملة الملخصة للنص.

(تحولات المكان) ـ
الغابة القفص المدينة.
(تحولات الزمان) ـ
الرغبة الحاجة.

(هنـا أريد أن أنـوّه للقارىء بأنّ الرغبة مطلبٌ ميتافيزيقي وأما الحاجة فهي مطلبٌ فيزيقي حَصراً) وذلـك في قول المـروّض للنمر حين رفض الأخير أمره: «إذنْ، جعْ كما تشـاء، فلن أرغمـكَ على فعـلِ ما لا ترغب فيه). هنـا، الجوع/الرغبة، والتصادم بينهما.

(تحولات البطل) ـ
(النمر ـ في الغابة) (النمر ـ في ـ القفص) المواطن.

وهكـذا إن مسـاحـة النص تُحيطها الغابة والمدينة من جهة، والرغبة والحاجة من جهة ثانية، والنمر والمواطن من جهة ثالثة. وكما يبدو، فإن النص يتحركُ ضمن المساحةِ المثلَّثة الأطراف.

وقبـل أنْ ننتقل إلى خطوةٍ جَدِيْدَةٍ في دراستنا أريد أنْ أشير إلى نقطةٍ جديرة بالـذكـر لا يمكن تجاهُلها بالنسبة إلى ما سيأتي من مناقشةٍ لرؤية الكاتب، ألا وهي علاقاتُ البطل.

(علاقات البطل) ـ
البطل / الغابة، علاقة متشائمة في التفاؤل.
البطل / المروّض، علاقة متفائلة في التشاؤم.

٤. فضاء النص:

الآن، سنصل إلى أهم جزءٍ من تحليلنا للنص وهو الحقل الدلالي، حيث ندرس الـرمـوز ونتقصّى أبعـادَها بعيداً عن الإسقاطات التي لا تحتمنها الـرمـوز الموجودة في النص ولكنّنا لا نتساهل في إخراجِ دلالاتٍ يمكن الإمساكُ بها وراء الكلمات، لأنّ الرمز عند زكريا تامر لا يُعتبر من رمزية الجليل بحيث نستطيع التَّعْيين ولأننا نعلم أنّ عالمه القصصي منفتحٌ يتطلّب التنقيبَ والكشف لأنّ النص عنده يَعْتَمِدُ على لغةِ الرمزِ المقطوع في الأداء الفنّي.

وقبل كلّ شيء، سنحلّل رَمْزَ المعادلة التي تمثل الهيكل العظْميّ للنص، والتي ذكرناها قبل قليل في دراستنا لبناء النص:
النمر القفص المواطن.

إنّ هذه المعادلة تُؤوّل معنا على الشكلِ التالي:
الإنسان الحرّ السجن الإنسان المدجَّن.

إن المواطن إنسانٌ مدجَّنٌ إذنْ... وهكذا نلاحظ من المعادلةِ المُؤوّلة أن النص خطابٌ أدبي سياسيُّ المرمى وأن المـواطنين كلَّهم في دولةٍ ما نمورٌ مروَّضةٌ تمّ تدجينُها على الرغم من أن الحرية فطرتُها الأولى.

واستناداً إلى هذه المعادلة المؤولة نحصل على دلالات الرموز الأساسية في النص

الغابة : الحرية، الجمال، الحلم، اليوتوبيا.
النمر : الإنسان الحرّ والمنطلق.
المروِّض : السلطان.
التلاميذ : الدولة بالمفهوم الماركسي.
القفص : السجن، معسكرات الاعتقال.
المدينة : اللارغبة، اللاكبرياء، السجن اللامرئيّ.

هكـذا تؤسّس الثنـائياتُ المتضـادة فضـاء النص، الغـابة / المدينة، النمـر / المـروِّض، الحـرية / القمـع وإلخ.. وخاصةً ثنائيةُ: الرغبة/ الحـاجة، التي ذكرناها في تحليلنا لمستويات التحوّل حيث الصراع الأكبر والأهمّ بين النمـر والمـروض وذلـك كما جاء في قول المـروِّض لتلاميذه: (عليكم ألا تنسوا في أي لحظة أنّ معدة خصمكم هدفكم الأول) و(راقبوا ما سيجـري بين من يملك الـطعام وبين من لا يملكه، وتعّلموا). إن مشكلة الخبز هي أهم المشاكل الاجتماعية على الإطلاق عند الكاتب، لأنّ الحرية مغلوبٌ عليها أمام الطعام كما قال المروض: (أنت مرغم على إطاعتي لأني انا الذي أملك الطعام) وأما النمر فإنه لا يريد أن يطيعه لأنه «لا أحد يأمر النمور» ولأنه يقول: (لن أكون عبداً لأحد)، ويرفض طعامه، ولكنه ◁

إنها نبوءة ماركس معكوسة فيا للمصير البائس!

الرغبــة والحاجة

أحمـد جـان عثمـان

شاعر من الصين الشعبية، يدرس اللغة العربية في قسم اللغـة العـربيـة في كلية الاداب بجامعة دمشق. له مجموعتان شعريتان بلغته الام. اما مجموعته الشعرية الثالثة فقد كتبها باللغة العربية مباشرة.

في القفص والطعام بيد المروض فحسب، إذنْ، إما الإطاعة فالحصول على الطعام، وإما التمرد والخروج من القفص، ولكن إلى أين؟

هكـذا يتبـيَّن أن رؤية الكاتب هي أن الخبز هو المشكلة الرئيسية في الممارسـة السياسية أي: الخبـز = الـطاعة. ولكننا نكتشف أيضاً ضمن السياق الـدلالي للنص أنَّ: الحـرية ـ الجـوع فالموت. إذنْ، هل يكون الخروج من القفص موتاً؟ وخاصةً إذا تذكرنا هذه الجملة في النص: (حاولَ النمـر أن يتذكر الغابات، فأخْفَق)، هل العودة إلى الغابةِ موطنِ الحرية والجمال مستحيلةٌ ما دام النمر قد نسي الغابات وما دام الترويض قد تمّ؟ كما القرد قد تحول إلى الإنسان من قبل الطبيعة من خلال الاصطفاء فهل تمّ تحوُّل «النمـر» الى المواطن المدجَّن خلال الترويض من قبل السلطة؟ وهل السلطة طبيعة معاكسة؟

هل: إما الهلاك أو الطاعة؟

وما دام النمر قد نسي الغابة فالطاعة إذنْ؟

هكـذا يبـدو أن رؤية الكـاتب سوداوية ومتشائمة في عودة النمر الى الغابة، إلى الحرية.

فأما الدراما فقد نَمَتْ وتطوَّرتْ عبر الصراع حتى وصلتْ إلى المأساة في آخـر النص حيث تنتهي إلى هذا المصير: (وفي اليوم العـاشر، اختفى المروض وتلاميذه والنمر والقفص فصار النمر مواطناً، والقفص مدينة). إنها أغنية الجـوقة في هذه التراجيديا بَلْ في هذه الكوميديا البشرية. إنها النبوءة المشؤومة باختفاء السلطة والدولة والجيش والسجون بانقلاب الحرية إلى الطاعة، وانقلاب الرغبة الى الحاجة وانقلاب الإنسان إلى القرد. إنها نبوءة ماركس معكوسةً. فيا للمصير البائس.

وما دام المصير هو هذا، فَهَلْ يريد الكاتب أن يشير لنا بأن نَنْصَرِفَ من الباب الخلفي؟

ربّما...

خلاصة:

إن هذا النص كما تبينَّ من خلال تحليلنا السابق ناجحٌ إلى حدٍّ بعيد في استخدامِ السرد الأسطوريّ كمنهجٍ للقصة واتّخاذ الرمز وسيلةً للتعبير. ومن هنا نعتبر هذه القصة من القصص النموذجية عند زكريا تامر ومن أجل ذلـك أخـذنـاهـا بالتحليل لكي تكـون نصّـاً مفتاحاً للدخول إلى العالم القصصي التامريّ.

وإن بإمكاننا أن نستخرج من خلال هذا النص بعض التقنيات الفنية والمضـامين التي نستطيع أن نعمِّمَهَا على الأدب التامري ككلّ، وبذلك نكون قد رسمنا الخطوطَ العريضةَ لعالم الأدب عند الكاتب. منها:

أ ـ القصـة التامرية تَبْدَأ بالعقْدَة مباشرةً دون العرض المسهب والمملّ أحياناً عند القصة الكلاسيكية، وتنحلّ العقدةُ بعقدةٍ أكثر طغياناً ومأساةً.

ب ـ القصـة عنـد زكـريا تامر تنتسب إلى تراث الأدب اللامعقول، فالمكان عبارة عن مشاهد مختلطة والحركة فيها غير منسجمة. وأما الزمان فلا شعوريّ، مُطْلَقُ العنان لا يتقيد بالتسلسل إلاّ بشكلٍ افتراضي.

جـ ـ البطل مأساويّ لا ينتهي إلاّ إلى المصير المحزن وعُمْقُ الكاتب رؤية سَوْدَاوية.

د ـ مفهوم الزمان في القصة التامرية مفهوم أوفيديّ (نسبةً إلى الشاعر الروماني أوفيد)، أي، انحداري حيث العصر الذهبي في الوراء والاتجاه في انحطاطٍ مستمرّ، أما الخلاصُ فهو العودة.

ومن هنا، فالكاتب أوديبيّ بالمعنى الأدبي ورومانتيكيّ بالمعنى الأوسع.

هـ ـ معظم القصص عند زكريا تامر عبارة عن كابوس، وأحلام في قمة التشاؤم وإن الكاتب على خط التواصُل مع التراث الكافكاوي.

صدر حديثاً:

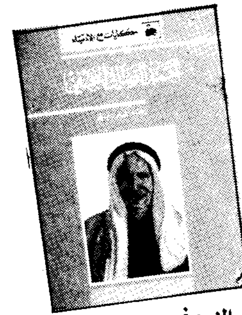
سلسلة «حكايات مع الأدباء»



محمد مهدي الجواهري

لسليم طه التكريتي

١٥٠ صفحة، ٥ جنيهات استرلينية



أحمد الصافي النجفي

لزهير مارديني

١١٠ صفحات، ٥ جنيهات استرلينية



رفاق سبقوا

أمين نخلة ـ فؤاد الشايب ـ معين بسيسو ـ خليل حاوي ـ صلاح عبد الصبور

لياسين رفاعية

٢٦٠ صفحة، ٦ جنيهات استرلينية



رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

لعنة «شرق المتوسط»!

كمـال ابـو ديـب

«شرق المتوسط»

رواية

عبد الرحمن منيف

المؤسسة العربية للدراسات

بيروت ١٩٨٧

■ تقدّم رواية عبد الرحمن منيف «شرق المتوسط» احدى أبلغ الشهادات ضد السلطة السياسية إدانة وتأثيراً. ومن الدالّ أن منيف ينذر رواية كاملة طويلة لصياغة هذه الشهادة وبلورتها في شكل يكسبها قوة دامغة ويحولها الى ما يشبه اللعنة الأبدية للسلطة وتعاملها مع الانسان، لا في بلد محدد واحد، بل فيما يسميه «الشاطىء الشرقي للبحر المتوسط». وتكسب هذه الصيغة الجغرافية الرواية بعداً إنسانياً ودلالات موسعة لم تكن لتمتلكها لو كانت قد خصصت بلداً بعينه. لكن، من جهة أخرى، تنقذ هذه الصيغة الرواية من مصير كان سيكون مؤكداً لو أن الروائي سمّى بلداً بعينه، كما تنقذ الراوي ـ الروائي أيضاً. ولعلّ عملية التوسيع هذه أن تكون أول العناصر الدالة على إرهاب السلطة وبطشها. فالروائي لا يملك «بطولة» أن يكون يسوع المسيح فيحمل صليبه بنفسه ويواجه سلطة معينة ـ سواء أكانت سلطة بلده أو أي بلد عربي آخر ـ بالشهادة التي يلهث وراء الكتابة الروائية من أجل أن يدلي بها. والسلطة لا ترحم: وهي قادرة على أن تصلبه حتى لو اضطرت الى صنع صليبه بنفسها ـ وتلك أكثر مهماتها سهولة. وهي دون شك ذات صدر رحب ولا تتردد أبداً في التضحية بالمال والجهد خدمة للمواطنين بهذه الطريقة السخية: التبرع بصنع صلبانهم لهم وتعليقهم عليها.

والرواية بنية لغوية ـ تصورية تملك درجة عالية من النضج، وعمق التحليل، وتندفع فيها اللغة متعاظلة متراكبة كخيول جامحة على الصفحات، لاهثة بطريقة تجسّد التوتر وإيقاع العنف والرعب والبطش الذي يَسِمُ العالم الذي تسعى الى بلورته. وهي، بلغة نقدية مستهلكة، «عمل فني بارع يكشف عن موهبة روائية كبيرة، ومقدرات تقنية عالية». غير ان غرضي الآن ليس تقديم دراسة تحليلية لهذه الرواية، بل التركيز على محاور فيها تتعلق مباشرة بالموضوع الذي أناقشه، ومن حيث هي كشف لطبيعة السلطة ودورها في الحياة (العربية، دون شك، مع أن الرواية لا تفضح هذه الحقيقة تماما)، ثم من حيث هي رصد عميق الفهم للذات الانسانية العالقة في شباك السلطة المستبدة: لهذه الذات في إشراقاتها، وكفاحها، ثم في تشوّهها، وتناقضاتها، وتحولاتها، ومآسيها حين تتعرض لبطش السلطة وانتهاكها وارهابها.

٢ـ

تتخذ الرواية نقطة انطلاق لها الساعات الأخيرة في السجن لمعتقل سياسي هو رجب اسماعيل، وانهياره المأساوي أمام معذبيه ومستجوبيه بعد سنوات خمس من الصمود والرفض العنيد والتحدي: بالصمت المطبق، غالباً، وبالكلمة والبصقة القاصمة أحياناً. ورجب واحد من زمرة من المعتقلين (حُشِرَ ١٤ منهم في زنزانة واحدة) تربط بينهم في سجنهم علاقات على قدر من التواشج والعمق والحميمية وزمالة الصمود يندر أن تعرفها مجموعة بشرية مماثلة خارج السجن (وقد كانت تربط بعض أفراد المجموعة علاقات تنظيمية قبل دخولهم الى السجن، لكنها لا تُكْتَنَهُ في الرواية ولا تُبْرَزُ الى درجة مماثلة لعلاقاتهم داخل السجن). أما **زمن السرد** في الرواية، كما أسميه في

◆

رواية تكشف طبيعة السلطة ودورها في الحياة العربية.

◆

دراساتي النقدية المتخصصة، فانه ليس واحداً، بل هو **زمنان**. الأول تقليدي تماماً ومستخدم بطريقة تقليدية، ويمثّل بدء السرد الروائي: الزمن الحاضر ورجب يصف أشيلوس، السفينة التي يبحر عليها الآن، بعد زمن من مغادرته السجن، الى اوروبا. والثاني كسر للتقليد الروائي بارعٌ، يُحدِث حين ينكشف صدمة اكتشاف معرفي حادّةً، ويختصر مساحة واسعة من السرد الروائي الذي كان سيكون ضرورياً لولا استخدام هذا الزمن الجديد ببراعة: وهو زمن حاضر أيضاً، لكن راويه ليس رجب، بل أخته أنيسة التي تبدأ بجملة صادمة: «لو كان رجب حياً لكتب لكم رواية او شيئاً آخر تستمتعون وأنتم تقرأونه. لكن رجب رحل، رحل منذ وقت بعيد. «ويأتي هذا الزمن في الفصل الأخير القصير من الرواية مشكّلاً خاتمتها. وهو يسرد أحداثاً وقعت بعد عودة رجب من رحلته الاوروبية الى الوطن، واعتقاله من جديد، وتعذيبه، ثم موته نتيجة للتعذيب بعد أن يكون قد فقد بصره. ويمثل انقسام السرد الى زمنين وما يلازمه من تعدد في المنظور تقنية بارعة، بدأت في الرواية الغربية مع وليم فوكنر، وأفاد منها بالعربية قبل منيف روائيٌّ بارع آخر هو جبرا ابراهيم جبرا. وتسمح هذه التقنية (التي يتناوب على الرد الروائي فيها شخصيتان في «شرق المتوسط» هما رجب وأنيسة، كلٌّ يروي فصلا من الفصول الستة بالطريقة: رجب= ١، ٣، ٥/ أنيسة=٢، ٤، ٦) باستعادة أحداث رُوِيَتْ من قبل، لكنها تأتي الآن معاينةً من منظور آخر مختلف، أو ممثَّلَةً لردود فعل شخصية متباينة، او كاشفةً جوانبَ من المعاناة المرعبة لم يكن ممكناً أن تكشف في السرد السابق لها، أو مُبرِزةً خفايا في نفس شخصيةٍ ما لم يكن متاحاً لشخصية ثانية أن تعرفها. كما تسمح هذه التقنية، التي تقوم على كسر الزمن وتفتيشه ومنع تناميه التاريخي من الاكتمال، بتجسيد حالة التفتيت والتمزق وانهيار النمـوّ العضـوي للحيوات والشخصيات التي تشكل عالم الرواية. وعبر هذه التقنية، أيضاً، ينجلي أن السلطة لا تمارس اضطهادها وانتهاكها للانسان ضد رجب وزملائه في عالم السجن (الداخلي) فقط، بل تمارسها كذلك ضد الانسان في العالم (الخارجي). فهناك عشرات من المعتقلين والمضطهدين؛ وقصص القتل والارهاب تملأ العالم الذي تعيش فيه شخصيات الرواية. وهو العالم الذي يخرج اليه رجب ليواجهه بعد انهياره الفاجع وسقوطه. غير ان أبلغ ما تكشفه الرواية، عبر هذه التقنية، هو المدى الهائل من التدمير الحقيقي، والقتل المباشر وغير المباشر، والتخريب، والتقويض ـ في حياة رجب وكل من له علاقة به في العالمين الداخلي والخارجي ـ الذي «أنجزته» السلطة بتعاملها الوحشي مع الانسان.

٣ـ

تتتبع الرواية خروج رجب من السجن، مثقلا بأحزان انهياره وسقوطه أمام معذبيه (لتوقيعه لتعهد بأن يمتنع عن العمل السياسي كان قد رفض أن يوقعه على مدى السنوات الخمس من التعذيب والتشويه)، وعودته الى البيت حيث تعيش أخته وزوجها حامد وأولادهما. وتكشف الرواية انهيار عالم رجب ودماره. لقد بدأ هذا العالم يتقوّض وهو في السجن. فبعد صمود سنوات،

تقضيها في زيارته وتشجيعه على الصمود ورفض التوقيع، مغذّيةً إحساسه بقيمه ورجولته، تموت أمه. وبعد انتظار طويل أيضاً تتخلّ عنه حبيبته هدى، وتسقط هي أيضاً فتتـزوج من رجـل آخـر. ويترك هذا الانهيارُ في العـالم الخارجي آثارَه المدمرة على رجب، فينهار عالمه الداخلي. موت أمـه يبـدأ بنهش روحـه وجسده وعزيمته، فيأكله المرض. وسقوط هدى يترك في نفسه جرحاً عميقاً يُفقده القدرة على إقامة علاقة مع امرأة اخرى، وثقته بالنساء جميعاً. لقد تغيرَّ العالم تماماً. غير أن أهم ما تغير وتقوض، كما يكتشف رجب، لم يكن العالم والأشياء، بل هو ذاته. لقـد أصبـح إنساناً آخر تماماً، ماتت الحيوية والصلابة والضحكات واليقين والايمان بعظمة الانسان وقدرته على الصمود. وتكتشف أنيسة ايضاً أن رجب تغير - حتى لقد تغيرت طريقته في الكلام ايضا. ثم إنها تكتشف في لحظة أخرى ان العالم كله قد تغير وأنها هي نفسها قد تغيرت. «لقد تغيرنا كلنا». وتفقد أنيسة حتى قدرتها على ان تكون أماً وزوجة بالمعنى الحقيقي للكلمتين، وتصل حياتها مع حامد درجة الحديث عن الطلاق والتهديد به.

في معرض نقاش بين رجب وأنيسة حول أوراقه التي كان قد ائتمن أمه عليها، يسأل رجب إن كانت أنيسة قد قرأت الأوراق وتخبره بأنها قرأت بعضها ثم تطمئنه قائلة:

«- لن أفشي أسرارك لأحد، تأكد من هذا تماماً.

- حتى لو ضربوك؟

- لو استعملوا الكهرباء؟

- لو استعملوا أي شيء.

- تكذبين.

- أكذب؟

- نعم تكذبين... الانسان يقول إنه لن يقول شيئاً، أما اذا بدأوا يضربـونـه، اذا استعملوا أساليبهم، فانه سيقرر في تلك اللحظات.. وكيف يقرر؟ إن جسده هو الـذي يقـرر، الارادة في تلك اللحظات تموت، تخبو، والجسـد وحـده هو الذي يفعل كل شيء». (ص ٧٠) أجـل لقـد تغـير رجب. تغيرت رؤيته للانسان، لمعنى الصمـود والمقـاومـة، للعلاقة بين جسد الانسان ونفسه وإرادته؛ لقد مات رجب، بمعنى من المعاني، قبل أن يموت فعلاً، وهو يرى كل ما حوله ينهار ولم يبقَ في نظره شيء مقدس، وفقد العالم معناه.

-٤

هكـذا تشـوّه السلطة الانسـان: تفسد نقاءه، وتقوض تماسكه، وتهدم إيمانه بنفسه وبالآخرين: تسحقه حتى ليصبح مطلب الحياة وحده ذروة ما يصبو اليه: «أن أحيا فقط، ذلك كل ما يهم». (بل إنها أحياناً لتجعله يتمنى المـوت لكي ينجـو من حياة الانتهـاك والتعذيب). أما القيم، والأخلاق، والنضال، والصمود، والدور الفاعل الذي يتمنى الانسان ان يؤديه في مجتمعه، والبحث عن حياة أفضل لنفسه وللآخرين، والتضحية في سبيل قضية الوطن، أو الآخرين، والتمسك بمُثُل عُليا، فكل ذلك مما تسحقـه السلطة في الانسـان وتبيده. هكـذا يبقى الانسان ذاتاً مسحوقة، سلبية، عديمة الفاعلية، ذاتية الدوافع والغايات: «لأسلم أنا وبعدي الطوفان».

◆

تشـوه السـلطة الانسـان وتسحقـه حتى يصبـح مطلب الحياة وحده ذروة ما يصبو إليه

◆

وهكذا تنتج السلطة وطناً - فندقاً يقطنه مستأجرون لوقت محدد بإذن منها، فاذا شاءت طردتهم: خِصْيان لا يرون من جدوى في أي شيء يتجـاوز لقمـة عيشهم. وحين تختار تسعى الى تحويلهم الى جواسيس، كما تفعل مع رجب، لكي تحفظ لهم حياتهم. أنيسة التي عاشت تجربة أخيها المريرة بإخلاص وتفان كاملين لا تجد فائدة أو معنى في كل ما يفعله، وفي تدخله في السياسة. حتى أمـه، التي ربَّتْـه على الإبـاء والصـلابة، وغذت رفضه للاعتراف وهو في السجن، كانت قد رجتْه قبل الاعتقال ألا يتـدخـل في السياسة، ودلَّلتْ بمصير الذين قتلتهم السلطة أو اودعتهم السجـون. وهكـذا تدمـر السلطة الانسان، او تحيِّده تحييداً مطلقاً. وفي كل ذلك تكشف عن طبيعتهـا العشـوائية المتجـبرة، وطغيانها المـرعب، ووحدانيتها وإطلاقيتها، وشموليتها: فهي تصل الى كل مكـان وكـل أحـد. ولا ينجو من جرائمها حتى اولئك الذين هجروا او هُجروا من الوطن. فهي تطالهم حيثما كانوا - داخل الوطن او خارجه، في ظلام السجن او متاهة الحياة خارجه.

أما عشوائية السلطة. فلا حدود لما يمكن ان تبلغه. واذا كان المرء يستطيع أن يرى في ما تمارسه السلطة ضد من ينـاوؤنها وحشية تستـطيع هي على الأقل ان تبرِّرها لنفسها، فان في ما تمارسه السلطة ضد آخرين لا علاقة لهم بها بأي شكـل أعمق الـدلالات على آليات عملها الغـابيّة المـرعبـة. فهي تطبق قانـون المسؤولية لا على الانسان وحده، بل على كل من تجد في تطبيقه عليه وسيلة لتحقيق أغراضها. وما يحدث لحامد في «شرق المتوسط» مثل بشع على ذلك. ان حامد غير متهم بشيء ولا متورط بشيء. ومـع ذلـك فانه يعتقل رهينة لاجبار رجب على العودة من فرنسا؛ وتحال حياة حامد الى سلسلة يومية من المضـايقـات والتعقب والصعوبات والاساءات. بل ان العشوائية لتبلغ حدها الأقصى حين يعود رجب فعلا، ويعتقله الزبانية من جديد، ولكنهم يمضون في اعتقالهم لحامد. فالوحش حين تقع في مخالبه فريسة لا يهمه كيف وقعت، بل يعنيه فقط ألا تفلت من هذه المخالب الا بعد ان يشبع من لحمها نهشاً ويقذف ببقاياها الهشيمة، التي لم تعد له بها من حاجة، الى التراب. وكذا هي السلطة في «شرق المتوسط».

-٥

ثمـة جانبـان لما تقوم به «شرق المتوسط» من كشف لعشـوائية السلطة وتـدمـيرهـا للانسان. الاول تدميرها للانسان الذي يحتل **موقع الضحية**، كما يتمثل في رجب وحامد وهادي ومئات الضحايا الآخرين (والمجتمع الذي تتحكم فيه بأسره في الواقع)؛ والثاني هو تدمير السلطة لا للضـحية بل للجـلاد نفســه: لأدواتهـا البشرية التي تستخـدمهـا من أجـل فرض هيمنتها وتكريس أبديتها وسحق الـذين يقفـون على الـطرف المتلقي لضربـاتهـا القاصمة. وفيما يشكل الجانب الأول محور تنامي الرواية الأسـاسي ويتلقى درجة عالية من التركيز، فان الجانب الثـاني ينجـلي بوصفـه هامشاً تقريباً من هوامش تشكل المحـور الأسـاسي. ورغم ذلـك فان في رصـد الـرواية لعمليات القمع والتعذيب والهيمنة على الانسان قدراً من الاضـاءة للجـانب الثاني يستحق الابراز. وتتمثل هذه الاضاءة في لمحات من سلوك زبانية السلطة في مواقف متعددة: تنظيم الرصد والاعتقال والتجسس والتعذيب والاستجواب، متخذة أشد صورها وضوحاً وتكاملاً في شخصية الآغا ونوري بالدرجة الاولى.

في دور المستجـوب وآمر مركز التعذيب كله، يجسد الآغا كل ما في السلطة من قحة، وخبث، ونذالة، وتجبُّر، ولؤم، وتلوُّن في الأساليب واللهجة والتعامل؛ كما يجسد كل ما في السلطة من تلذذ بتدميرها للانسان، وإجباره على الركوع، ودفعه الى السقوط. ويبدو الآغا فاقداً تماماً لأية قدرة على الاحسـاس بمشاعر انسانية عادية، على التعاطف أو الشفقة أو الفهم. والمشاعر الانسانية بالنسبة اليه ليست أكثـر من مفـاتيح وإشارات تسمح له، عن طريق استغـلالها، بتحقيق أغراضه والوصول الى ذروة السيطرة. يقول للمجموعة المسجونة:

«- الجـميع على هذا الـدرب... اذا لم يكن اليوم فغـداً.. اسمـع يا أحول.. والله لأرجعك.. امك: ولك مرَّ عليَّ مثلك، واكبر منك، وكلهم ركعوا.. اترك يبـاسة الرأس ووقِّع.. وأنت يا عود النعناع، يا حبيب أمه. أمك فاتحة مناحة. كل يوم تأتي الى السجن وتقول: صغير ولا يفهم شيئاً.. وَرَّطه اولاد الحرام...» (ص ١٥).

وفي ذروة تملكه للسلطة يراه رجب مختلفاً، جديداً، ذا طبيعة لم تكن له سابقا: «لم يترك الآغا شتيمة، قال كل

الشتائم التي يعرفها. تصورته حين رأيته أول مرة قبل خمس سنين، انه لا يعرف كيف يرد التحية، بدا لي خجولاً، بصوته الناعس وعينيه اللتين لا تثبتان في مكان. لكنه الآن يشبه سمساراً او قوّاداً بصوته الذي يلعلع».

لقد غيّرتْه ممارسةُ السلطة، كما غيّرت رجب وزملاءه وضحاياها الآخرين، وشوّهت ذاته. حوّلت الانسان بالنسبة اليه الى حشرة، حشرة تقف أحياناً حجر عثرة في الطريق فتستحق بالأقدام:

«أجلسنا على الأرض، وبدأ يخاطبنا بحذائه. وضع قدمه على رقبة ابراهيم من الخلف وداس بكل ثقله حتى وقف فوقه. وترك قدمه الأخرى تهتز في الهواء. أما عزيز فقد دفعه بقوة فاصطدم بنا ثم انقلب على وجهه».

أما نوري فانه يتقمص وحشاً حقيقياً: في تكوينه الجسدي الى حدٍ ما، وفي تعامله الحيواني مع المساجين. ها هو ذا في حفلة تعذيب مريرة:

«ضحكوا كثيراً.. لما رأوا دمائي.. استلقى نوري على ظهره، كان يضحك من الفرح واللذة، وبعد أن مسح عينيه من آثار الدموع، قال لي:

ـ ما رأيك بهذه الحفلة، ألا تعترف؟

...

أمسك أصابعي بقوة، ودفعها بين شقي الباب وبدأ يغلقه بهدوء، لما صرخت بصق في وجهي، قال بتشفٍّ:

هذه بداية، ماذا تقول.. سأجعلك هذه الليلة أعجوبة..

أمسك خصيتي...».

ويتساءل رجب بحق:

«أية أرواح أبالسة يمكن أن تعيش في الانسان؟ لا أريد أن أتصور أي وصف، أية كلمة لأقول إن نوري هو كذلك...»(ص٩٥)

كما يتساءل بطيبة الانسان الذي ما يزال يرى العالم من منظور إنسانيته:

«آه لشدّ ما هم مخدرون.. مخدرون وجبناء.. أليس لهم إخوة. زوجات؟ وأطفالهم؛ هل تعرف هذه الأيدي أن تحمل الأطفال مثل باقات الورود وتداعبها؟ لا أصدق أن يداً مثل هذه أعدت لشيء غير أن تضرب وتضرب وتضرب»..

ومع ذلك فاننا نرى يد نوري. التي بها يدفع رأس ضحيته الى برميل الماء ويغطسه، تطعم عصافيره الملونة التي يحتفظ بها حيث يعذب ضحاياه تماماً. وتؤدي هذه اللقطة الى تعميق صورة الوحش المتلذّذ من خلال التضاد فيها تبرق بارقة من سلوك إنساني في هذه الشخصية النمطية تقريباً والتي تكشف وحشية السلطة وتدميرها لكل ما هو إنساني، لا على صعيد الضحية فقط، بل في ذات الجلاد أيضاً.

وفي بضع لمحات سلوكية أخرى، خارج سياق التعذيب والاستجواب، تعمّق الرواية كشفها لتدمير السلطة للجلاد. ففي عدد من المواقف التي يتوقع فيها المرء سلوكاً معيناً من الانسان، أياً كان، بسبب طبيعة التكوين الاجتماعي ـ الثقافي ـ القيمي للمجتمع، يخترق الجلادون كلّ القواعد والأعراف ويسلكون سلوكاً مغايراً تماما. ففي مجتمع يمتلك الموت والمرأة فيه حرمة يأخذها الجميع بأعلى قدر ممكن من الاعتبار، يتصرف الزبانية وكأنهم لا ينتمون الى هذا المجتمع. لقد فقدوا كل حساسية ممكنة تجاه أعرافه وتقاليده ورؤياه للانسان وللموت والحياة. هكذا يتصرفون في حضرة الموت وكأنهم في حفلة من حفلاتهم المألوفة. يتابعون عملهم الطبيعي. يقبضون على الناس ويضربونهم. وهكذا يعاملون الأمهات اللواتي يبحثن عن أبنائهن في السجون، او يزرنهم، دونما إحساس بها للمرأة، وللأم، في هذا المجتمع من حرمة ومكانة. وهكذا.. وهكذا.. الى كثير من هذه اللمحات الصغيرة التي تحفل بها الرواية.

ـ ٦

تنسج الرواية، عبر مراحل تطورها، صورة لعالم مرعب، ونظم سياسية مرعبة. عالم يسحق الانسان كالحشرة. كما تنسج أحلاماً بعالم جديد يعيش فيه الانسان أيامه دون ان يوقظه عند الفجر صوت المخبرين وضربات أحذيتهم، وببلاد توفّر له نعمة الحرية. ولا يقتصر الأمر على رجب، بل تنطق شخصيات أخرى في الرواية بتصورات مماثلة. وها هي ذي مكونات الصورة، متشكلة على لسان رجب، وأنيسة، وحامد والأم، خالقة رؤيا قبيحة. مرعبة للسلطة، والوطن، والانسان ذاته، بل وللحيوانات ايضاً:

رجب: شاطىء المتوسط الشرقي لا بلد الا الممسوخ والجراء.. وأنت تنتظر الخيول والسيوف! انتظر، سيظل ذاك الشاطىء يقذف كل يوم عشرات الجراء، مئات الجراء، وحتى لو وصلت أعدادهم الى الآلاف، فستظل جراء تعوي في السراديب، أو تموت في المزابل. لأنها تريد ذلك!(ص ١٠٠)

رجب: «اريد أن أقول لها إن طريقتنا في الكتابة يا سيدتي وحدها ذات قيمة ولم تتغير، كل شيء عداه لا قيمة له، خاصة الانسان.. الانسان في بلادنا أرخص الأشياء، أعقاب السجائر أغلى منه.. آه لو تنظرين لحظة واحدة في قعر سرداب من آلاف السراديب المنشورة على شاطىء المتوسط الشرقي وحتى الصحراء البعيدة، ماذا ترين: بقايا بشر، ولهاثاً، وانتظارا يائساً.. وماذا ايضاً؟ وجوه الجلادين الممتلئة عافية وثقة بالنفس.. والضحكات». (ص ١٤٦ـ ١٤٧).

رجب: «احذري يا أشيلوس ان عدت يوماً للشاطىء الشرقي.. سيجدون لك سرداباً أصغر من القبر، وهناك يجب ان تقاومي الجنون والوحدة، لقد جُنّت المخلوقات هناك.. القطط مجنونة لا تقترب من البشر، لا تهرهر مثل قطط المناطق الأخرى، تجفل من الخطوة، من قطعة الخبز. ونداء الحرية عندها أقوى من نداء الجوع. لقد جُنّت القطط تماما، والبشر المجانين يلاحقون القطط، يقبضون عليها، يدخلونها في الأكياس مع البشر، يضربونها ويضربون البشر، تموء، تصرخ، تمزّق بمخالبها كل شيء! ليست القطط وحدها المجنونة يا أشيلوس: الكلام والعصافير جنت أيضاً». (ص ٩٦ ـ ٩٧).

حامد: «هل يمكن للانسان ان يعيش بهدوء في هذا البلد اللعين؟ لا أحد ينجو، الذي يعمل في السياسة والذي لا يعمل، الذي يحب هذا النظام والذي لا يحبه.. بلد مجنون ويجب أن يدمر». (ص ١١٧)

أنيسة: «أصبحت الحياة عارية لدرجة أن الانسان بدأ يخاف من نفسه، يظنهم موجودين دائماً، حين ينام، ويحلم، حين يسير بالشارع بل وحينو يموت». (ص ١١٨).

أنيسة: «ولكن هؤلاء الأبالسة يعرفون كل شيء، وقد تحتوي سجلاتهم أسماء أقربائنا، أسماء اولادهم وأصهارهم.. وربما أسماء الكلاب وباقي الحيوانات..» (ص ١١٩)

أنيسة: «أتمنى لو نستطيع أن نهرب من هذا البلد، ولكن الى أين؟ وهل الاماكن الأخرى تستقبل لاجئين يبحثون عن الحرية ولقمة الخبز؟ والحرية والخبز.. هل يوجدان في الأماكن الأخرى وهل يعطونهما للغرباء؟» (ص ١٢٧).

الأم: ما بال الدنيا تغيَّرت!.. الأخ لا يعرف أخاه، كل واحد يا نفسي.. ليس هذا كل شيء، القتل، السجون، يأخذون الرجال ولا أحد يعرف الى أين أو الى متى.. الدنيا في نهايتها ولا يمكن أن تبقى هكذا». (ص ١٢٧).

رجب: وأنت يا بلاد الشاطىء الشرقي، بدءاً من ضفاف البحر، وحتى أعماق الصحراء، لماذا لا تتركين بشرك يصلون سن الشيخوخة؟.. أعناق الرجال والنساء تلتوي على مهل، ثم تسقط... الحفر الصدئة تستقبل كل يوم عشرات الجثث التي لم تتح لها حتى فرصة الحلم، حلمت أحزانها ورحلت. وأنت يا أمي... هم قتلوا كل الناس، هم قتلوك. انهم يقتلون دون رحمة، لكن لماذا يقتلون؟ لماذا.. لماذا». (ص ١٤٠).

ـ٧

لنتأمّل الآن الفاجعة الأعمق في كل ما تكشفه هذه الرواية المأساوية: لقد حدث كل ما حدث دون أن يكون ثمة من سبب واضح لاعتقال رجب وزملائه وتدميرهم وقتلهم هذا القتل الروحي الممزق او قتلا فيزيائياً فعلياً. يظل الاعتقال مبهماً، بل مغلقاً. لا أسباب تعطى. لا مناقشة لمسوّغاته، أو شرعيته، أو أهدافه. إنه حقيقة

◆

السلطة لا تدمّر الضحية فقط بل تدمّر أيضاً الجلاّد الذي تستخدمه لفرض هيمنتها

◆

قائمة وحسب، حقيقة لا تساؤل حولها. ثمة إشارات الى مظاهرات وتنظيم ما، لكن ذلك كل شيء. الاعتقال، هنا، والحكم بالسجن، والتعذيب او القتل، يبدو مماثلاً تماماً لعقل بهيمة واقتيادها الى مسلخ تنتظر فيه الذبح. الغاية الوحيدة التي تستنبط من الرواية لكل ما يحدث هي أن تخنق السلطة ايَّ مظهر من مظاهر الفاعلية الانسانية في المجال السياسي، فالسياسة جريمة إلا للحكام وأن تمنع أي شكل من أشكال التنظيم أو المعارضة أو التعبير. «ايقتلونني» يتساءل رجب وقد اقتربت الرواية على الانتهاء «مـاذا فعلتُ؟» بعـد كل ما حدث له، لا يعـرف لماذا يقتلونه. السبب الوحيد الذي يبدو له معتدلاً هو أنه يريد أن يجعل حياة الناس أكثر سعادة بالكلمة.

الكلمـة؟ الكتـابـة؟ الجريمة التي لا يغفرها الحكام الصناديد البهاليل في هذه الأقاليم المرعبة التي نزحف فيها جميعـاً على أنـوفنا نستجدي نعمة البقاء. الأقاليم التي سأسميها، رهبة وخوفاً، «غرب المتوسط» أو واق الواق لأنني، أنا أيضاً، لا أملك بطولة أن أحمل صليبي على ظهري وأصعد الجلجثة. هل تملكون مثل هذه البطولة أنتم؟ وفي هذا العالم المرعب الذي نجتر أيامنا ومهاناتنا وفواجعنا في سراديبه المظلمة؟

تملكون؟

حسناً، اذن،

لتسمّوها أيها الأبطال الصناديد.

ملحق لاضاءة العالم المرعب

لمنفعة القاريء الذي لم يقرأ الرواية، والذي لم يوفر له حسن حظه وسعـة تجربته في الحياة بعد فرصة اكتساب معـرفـة مبـاشرة شخصية بفنـون التعذيب التي يمارسها السلاطين في «شرق المتوسط»، أدرج في هذا الملحق ثلاثة مقـاطع فقط من الرواية ستزيد خبرته دون شك بالعالم الذي يعيش فيه، وفي الصميم منه، لكنه يجهله. وفي الرواية عشرات المقاطع الأخرى التي تضاهي ما اقتبسته، وأنصح بقراءتها لمزيد من المعرفة والتجربة و«متعة الاكتشاف».

١ـ «مَـدَّدوني على طاولة، كنت عارياً تماماً، وجهي باتجاه الأرض، ورأسي يترنّح من الضربات، لا أعرف أي عدد من السجائر أطفأوا في ظهري، على رقبتي، داخل أذني وبين إليتيّ، كانوا يضحكون أول الأمر، وأنا أحاول الـدفـاع عن نفسي بساقيّ الطليقتين. رفست مرتين أو ثلاث مرات، ولـمـا حاولت في المرة الرابعة حزموا رجلي بقـوة، وبـدأوا يصرخـون: «إعـترف.. إعترف يا ابن الزنا». أتذكّر أني قلت لهم: لا أعرف شيئاً، ولن أقول لكم يا كلاب!

إنهالت علي آلاف الضربـات بالكـرابيج والأحذية. ضربوني بأحذيتهم على وجهي المتدلي، قفز واحد منهم فوق كتفي، وكـانت يداي مربـوطتـين وراء ظهـري. شعرت أن عظامي تتمزق ورقبتي تسقط مثل خرقة.. وصرخت:

ـ لا أعرف.. لا أعرف شيئاً!

ارتفع صوت الغناء، وضعوا عصا غليظة بين إليتيّ، ضحكوا وأنا أتلوى، بصقوا علي، أحسست بماء ساخن فوق ظهـري.. هل كانت دمـائي تنفجر في مكان ما وتـترنّـح بسخونتها؟ هل كانت قطرات من البول؟ هل كانت شيئاً آخر؟

...

...

ـ انزع ملابسه.. وحضرّ الحبل

... بعد دقيقة او دقيقتين وجدت ملابسي كومة الى جانبي وأنفاس عبد تلهث في ظهري، وهو يشد الحبل على يدي. ماذا يستطيع هذا الخنزير أن يفعل؟ البكارة؟ أن يدعـو عشرة من حراسه ويفعلوا ما يشـاؤون... سمعت القصة أكثر من مرة..

...

أمسك مثل طبيب بخصيتي. بدأ يضغط بهدوء أول الأمـر، ثم شدهما بعنف الى أسفل، أحسست بروحي تخرج من حلقي، لا يمكن لانسـان احتـمال هذا الألم كله.. تركهما.

أحسست بهما ثقيلتـين، متدليتين كأنهما أجزاء زائدة غريبـة، وبـدأ يتسرب الألم الى أمعائي حاراً مثل سيخ النار.. لا أعرف من أين أتى بذلك الدبوس الكبير، كان أكبر دبوس رأيته في حياتي.. أشعل عود ثقاب، أشعل سيجارة ووضع الدبوس فوقها.. تمنيت في تلك اللحظة لو يغـرسه في قلبي.. لو فعل لانتهى كل شيء.. لكن ابليس المجنون العابث لا يريد أن يقتلني.. من جديد رأيتـه يمسك خصيتي ويغرز الدبوس الأحمر.. أي إله يمكن ان يكون في هذا الكون ويرى؟».

...

الكلمة هي الجريمة التي لا يغفرها الحكام في هذه الاقاليم التي نزحف فيها على أنوفنا

٢ـ «الكهرباء.. الموت الحقيقي، ينخفض القلب ثم يمـوت. كانـوا يضعـون التيار على الأكتاف، قريبا من القلب، فوق الأنف، بين الاليتين.. وينتفض القلب، يترنّح، يتوقّف.. ويتوقفون. مئات المرات فعلوا ذلك.. الارتجـاف، الاحسـاس الحـاد المتوتر بأن كل شيء قد انتهى.. ثم والمياه تصفعني، وأرتعش رعشة الحياة هذه المرة، وما أن أجرّ أنفاسي الى الداخل، لكي أتأكد ان رئتي ما تزالان تستقبلان الهواء، حتى أشعر بالارتجاف من جديد.. أحسه كاوياً مجنوناً. وأغيب... وما تكاد رعشة الحياة...».

٣ـ «... ثم علقت سبعـة أيام في السقف. كانت يداي مربوطتين بحبل، والحبل يجرني الى السقف، فأقف على أطراف أصـابعي، عنـدما انتهت الأيام السبعة، كانت ساقاي بحجم سيقان الفيل: متورمتان زرقاوان، ثقيلتان.. لا.....

وكان.. يغمس رأسي في الماء، فأحس أثقالاً لا حدود لها تجثم فوقي، حتى اذا كدت أختنق، جرّ شعري بقوة ثور، وقبل أن أشهِق شهقتي الثانية أحس من جديد ثقل الماء رصاصياً كاوياً وهو يضرب وجهي مرة أخرى!

وضعوني في كيس كبير، أدخلوه في رأسي، وقبل أن يربطوه من أسفل، أدخلوا قطّتين.. وكلما ضربوا القطط وبدأت تنهشني، وحاولت أن أنقلب على جانبي، أحس برجـل ثقيلة فوق كتفي. على وجهي، وأحسّ الأظافر تنغرز في كل ناحية من جسدي...»

ورحمـة بالقـاريء، وبنفسي، وبـما بقي لدينـا من إحساس بأننا ننتمي الى الجنس البشري، أتوقف الآن عن الاقتباس.

-٩-

تضمـر الرواية موقفاً لا تكشفه إلا في مرحلة متأخرة جداً من تطورهـا. ويكـاد هذا المـوقف حين ينبثق أن يخلخـل بنية الـرواية تماماً ويقذف بها دار من صراعات داخلية في نفس رجب، بسبب انهياره وسقوطه، الى حيّز غير القابل للتسويغ أو، بكلمة بسيطة، **المُفْتَعَل**. ومع أن هذه نقـطة «فنية» الى حد ما، وكنت قد قلت إنني لا أسعى الى تقديم دراسة تحليلية للرواية، فان ثمة ما يسوِّغ إثارتها الآن. إذ ان جانباً منها يتعلق بجوهر ما أناقشه في هذه المقالة، وهو الدور التشويهي، التدميري للسلطة على كلا الصعيدين: العالم الداخلي للشخصية والعالم الخارجي.

لقـد تمحـورت الـرواية، منذ نقطة انطلاقها، حول إشكالية انهيار رجب وسقوطه المتمثلين في رضوخه أخيراً، وبعـد سنـوات خمس من الصمـود، وتـوقيعـه للتعهـد المطلوب. ولقد اكتنهت الرواية عذابات رجب الداخلية تلك اللحـظة، وخـلال الليلة الأخـيرة التي قضـاها في السجن مع زملائه بعد التوقيع، بلغة مدهشة في توترها وغنـاهـا وقـدرتها على كشف دقائق المشاعر والاحساس بالتشـويه والانهيار الروحي والرعب من ان يقوم الرفاق بقتله. بل ان هذا الجزء من الرواية لبين أفضل أجزائها.

واستمرت الرواية في حركة تمحورها حتى اللحظات الأخيرة. فقرار رجب ان يعود من فرنسا، رغم ما يتفتح له من عوالم جديدة هنـاك، ليس إلا حصيلة مشاعر الخزي التي ملأت روحه بسبب الاثم الذي ارتكبه لحظة التوقيع، وتبدو له العودة التطهير الروحي الذي يحتاجه ليمحوَ عاره. فلقد اعتقل النظام حامد رهينة لكي يجبروا رجب على العودة. وكان بوسع رجب ان يقرر ألا يعود، تاركـاً حامد لشأنه ومصيره. لكنه يقرر العودة ليحرِّر روحه، ويكفِّر عن إثمه. كذلك يطغى الشعور بالعار على علاقة رجب بالأطباء الفرنسيين الذين يعالجونه، والذين يبدو عليهم الاعجاب به لكونه قضى في السجن سنوات فيخشى أن يعرفوا أنه وقّع التعهد فينهار هذا الاعجاب ولذلك يخفي عنهم حقيقة توقيعه للتعهد. كل ذلك يبـدو متناسقاً منسجماً مع منطلقات الرواية، ومنطقها الداخلي، وخطوط تناميها. وهو في الواقع البؤرة التي تتشكل حولها بنية النص الروائي كلها. (لاحظ، مثلا، ان موقف رجب من الطلبة (العرب؟) الذين يلتقي بهم، وموقفهم منه، نابع كلية من أزمة الانهيار التي ولدّها توقيعه للتعهد ومن الشعور بالخيانة والعار والمذلة).

لكن الرواية، في القسم الأخير منها، تقحم الموقف الـذي أشرت إليه أعـلاه، والـذي يعيد موضعة سلوك رجب والحدث الروائي كله في سياق مغاير تماماً. لقد كان رجب سعى الى تبرير انهياره بانهيار جسده ونهش المرض له، وبـإلحـاح الطبيب على أن عليه أن يخرج لتلقي العلاج، وإلاّ مات. أما الآن، فان رجب يكشف أنه قرر التـوقيع لكي يستطيع الخـروج من السجن ناذراً نفسه لفضح التعذيب، بالكتابة، بالكلمة المحاربة، وبالسفر الى جنيف لتقديم تقرير أمام لجنة الصليب الأحمر. وهنا تنعطف، بل تنكسر، لغة رجب وحياته الداخلية انعطافاً حاداً. يبرز الصوت المقاوم، المناضل، العنيد، المكافح من جديد. سيكتب ويفضحهم. مع ان الكتـابة تخونه الآن. ويصبح صراعه الجـديد صراعـاً مع الكتـابة، ومفهـوم الـرواية، وكيف يكتب المرء أفضل رواية ممكنة تخرج عن كونها صوتاً فردياً لتكون صوت الجميع. ويدعو أنيسة وأسرتها، حتى ولدها، للاسهام في كتابة الرواية. . أي أن صراع رجب يصبح بحثاً عن تحقيق الفعل الروائي الذي يحققه عبد الرحمن منيف فعلا: كتابة الرواية التي تفضـح التعـذيب. ومـا فعله منيف هو عمل نضالي، بطولي بحق. وكذلك هو مشروع رجب وعمله.

وما يعنيني هنا هو ان الرواية تنقض مقولة التشويه، والتدمير اللذين تمارسهما السلطة ضد الانسان. فرجب، بهذا المنـطق الجـديد، لا يُشَـوَّهُ ولا يُدَمـرَّ، بل يخرج مناضلا، متماسكاً، صلباً. ويعود الى الوطن بهذه الروح النضـالية ويتركهم يعتقلونه مبتسماً؛ وبعد اسبوعين من التعذيب الجديد يخرج، فاقداً بصره، ويموت شهيداً، بطلاً مناضلاً.

ما يقلقني في هذا الانعـطاف الحـاد هو أنـه لا يبدو منسجماً مع منطق تطور الرواية، والشخصية. لأنه يلغي مفهوم **الأزمة** في ذات رجب أصلاً. فاذا كان رجب قد قرّر بوعي تام توقيع التعهد لغرض نبيل، هو أن يخرج من السجن ليفضـح التعـذيب، ويثـير الـدنيا ضد النظام وزبانيته، وينقذ بذلك حياة الأخرين، متحملا في الوقت نفسه إمكانية احتقار الآخرين له دون ان يستطيع تبرير ما فعله لهم (ولماذا لا يستطيع، يسأل المرء؟ كان يمكن ان يجعل خروجه هذا خطة متفقاً عليها بينهم جميعاً) فان ما يغمره من إحساس بالعار والخزي والانهيار والسقوط لا مكان له أو لا ينبغي ان يكون له مكان من نفسه. وبالتالي فان سلوكه خلال وجوده مع أنيسة وأسرتها، وانقطاعه عن النـاس، وتصرفاته العصبية، وصمته، مما هو ناتج عن اخفاء سرِّه الرهيب ـ انهياره وسقوطه ـ وعجزه عن مواجهة العالم به، سلوك لا مسوّغ له.

إن ما فعله رجب عمل نضالي يدل على رؤية صافية، بعيدة المدى للأشياء. إنه موقف تكتيكي يتخذه لا يخسر فيه شيئاً حقيقياً، خدمة للهدف الاستراتيجي النبيل؟ إنه حلقة في الصراع الذي ما زال يخوضه منذ أن كان طالباً والذي من أجله دخل السجن. ونبل الهدف، والنتائج العظيمة المتوقعة قادرة على تسويغ ما فعله رجب: في نظر نفســه ونـظر الآخـرين. فلماذا اذن كل هذه الضجـة العـظيمة التي يقيمها المؤلف داخل روحه بسبب انهياره وسقوطه، وهما ليسا انهياراً ولا سقوطاً، بل خطة ذكية نضالية؟

في ضوء هذه المناقشة، يبدو لي الانعطاف الذي حدث في الرواية خلخلة عميقة لبنيتها؛ كما يبدو أيضاً عنصراً مخففاً لإدانة الرواية لعشوائية السلطة وتدميرها للانسان. غير أن الـرواية، بكـل جزئياتهـا، كانت قد أدت هذه الوظيفة الجوهرية قبل أن يحدث هذا المنعطف. كاشفةً بشاعة السلطة وشناعتها، وانتهاكها للانسان، ووحشيتها المدمرة. وذلك بالضبط ما يعنيني من مناقشتي الحاضرة لها. (غـير أنني أتمنى ان يعيد عبـد الرحمن منيف كتابة الرواية ملغياً نقطة الانكسار التي أشرتُ اليها ليُبقي لها تماسكها ودلالاتها العميقة الهامة).

هامش تقنيّ

يكمن الامتياز الحقيقي لما تفعله الرواية بهذا التقسيم لزمن السرد في أنها بهذه الصيغـة المتميزة تكسر قانـونـاً أسـاسياً من قوانـين السرد الروائي عبر تطور الرواية في العالم، وتحقق بهذا الكسر إضافة متميزة لفن الرواية، من جهـة، والصـدمة المعرفية الحادة التي أشرت اليها، من جهـة أخـرى. أمـا القانون الذي أعنيه فهو أن النص الـروائي الـذي يستخـدمـه ضمـير المفرد المتكلم (أنا) يفضـح، منـذ البدء، حقيقة جوهرية هي بطل الرواية (الأنا) يموت في الرواية. وهذه نقطة ذات حدين، أن تبعـاً لطبيعة الحدث الروائي، فقد يكون هذا الكشف مصدر قوة للنص كما قد يكون مصدر ضعف. وتفسير هذه الحقيقة ينبع من أن «الأنا» السارد لا بدّ أن يظلَّ حياً من أجـل أن يستطيع أن يقوم بعملية السرد التي تؤدي الآن، أمامنا على الورق، الى **وجود** النص الروائي. ذلك أن النص لا بد أن يقـوم على امتنـاعٍ للتطابق بين زمن الفعـل وزمن السرد. لا يمكن، مثلاً، للسارد الأنا أن ينتج جملة كالتالية:

«سـوف أحكي لكم قصتي. كنت أسير في الشارع حين دهمني باص فسقطت ميتاً».

ان **زمن السرد** هنا (المتمثل في اللحظة الحاضرة التي تنـطق فيهـا الأنا الجملة «سوف أحكي لكم قصتي») **لا** يتـطابق مع **زمن الفعل** المتمثل في اللحظة الماضية التي يحدث فيهـا الحـدث. أي «سيري في الشارع ومداهمة الباص لي وقتلي». زمن السرد متأخر **بالضرورة** عن زمن الفعل (إلاّ في نص روائي سريالي أو خارق) فالأنا التي تسير في الشارع لا يمكن ان تسقط ميتة ثم تروي لنا **قصة** موتها، لأن فعل السرد تحديداً يتطلب أن تكون لا تزال حية.



التقنيات الحديثة لدى الفنان الناضج ليست أمراً شكلياً بل هي ذات مساس مباشر بالمستويات العميقة لانتاج النص الأدبي وتكوين بنيته



أما ما يحقِّقه عبد الرحمن منيف فهو أنه يستخدم لحظة بدء الرواية، ضمير المفرد المتكلم (الأنا) خالقاً الاحساس بأن رجب الذي يروي الفصل الأول سيظل حيّاً حتى نهاية الرواية مهما كانت الأخطار التي يمرّ بها، وحتى لو شارف على الموت تحت التعذيب ألف مرة؛ لكنه في خطوة تالية لا يكشفها حتى لحظة بداية الفصل الأخير، يستغل تقنية تقسيم زمن السرد استغلالا بديعاً فيسند السرد الى أنيسة التي تنسف التوقع القائم منذ بدء الرواية بأن رجب سيظل حياً، لتقول لنا ان رجب قد مات. ثم تتولى هي تهريب الرواية التي كتبها لتنشر فنقرأها نحن بعد موته. وما كان ليكون ممكناً لمنيف أن يحدث هذا الأثر ويكسر بنية التوقعات، لو لم يكن قد قَسَّمَ زمن السرد الى زمنين ولجأ الى شخصيتين اثنتين لتقوما بدور السارد. إن مثل هذا الانجاز **مستحيل** في إطار بنية الرواية التقليدية التي تستخدم ضمير المفرد المتكلم (الأنا) وتسند إليه سرد النص، وبدء فعل السرد بشكل خاص. وإن منيف ليظهر ببراعة أن استعارة تقنيات حديثة ليست أمراً شكلياً (بالمعنى الأجوف للشكلية) تدفع اليه الفذلكة الثقافية أو الخضوع للتقليد، بل هي، في يد الفنان الناضج، قضية ذات مساس مباشر بالمستويات العميقة لانتاج النص الأدبي وتكوين بنيته الدالة. □

المرأة المأخوذة بأسرارها

عبـده وازن

. عشبة
. قصص
. سلمى مطر سيف
. منشورات «دار الكلمة» . بيروت

■ يطغى حضور المرأة في قصص سلمى مطر سيف لا كشخصية محورية فقط، وإنـما كهـاجس دائم يخالـج الشخصيات الأخـرى التي تحاذي الأحـداث أو تنبثق منها. فالمرأة هي النموذج الحاضر ـ الغائب الذي يكسر مبدأ النموذجية ويتحرر من أسر النمط الواحد والجاهز. وإذا لم تحضر المرأة كشخصية اولى في القصة القصيرة فهي تحتل مخيلة الشخصيات وتعتمـل في كيانها الـوجـداني وتختلج في لاوعيهـا الـذاتي. وحين تحل كشخصية أولى فهي التي تحرك الأحـداث الـواهية أصـلا وتمنـح المناخ القصصي لونـا مميزا ووهجـاً خاصـا نابعـين من الطابع السري الـذي يحيط بها ويسمهـا بنـوع من الالتبـاس الجميل. إنها المرأة الحاضرة ـ الغائبة، المحاصرة بجسدها وظلالها الوهمية، المأخوذة بأسرارها وأحاسيسها الدفينة الغامضة.

غير ان سلمى مطر سيف لا تكتب أدبا نسـائياً في المفهوم الجاهز والمتعارف عليه تاريخيا كما ان قصصها لا تنتمي الى حركة الأدب التحرري الذي لا يملك هدفا آخر غير تعميم رسالته الاجتماعية ومضمونه الاخلاقي، بل ان الكاتبة تتجاوز مبدأ الالتزام الاجتماعي المحدود والضيق الذي تحول هو نفسه الى حالة من الأسر في الكثير من النتاج الادبي النسائي وتكتب بحرية شبه تامة نصا ملتبس الهوية، يستوحي المرأة وينطلق نحو غاية أبعد من قضايا التحرر. فالقصة القصيرة كما تكتبها سلمى مطر سيف تملك اسئلة كثيرة تبدأ في المضمون الجديد وتنتهي في تجلياته الاسلوبية وتحولاته. واذا كانت الأسئلة ممكنة فان الأجوبة تغدو على قدرٍ من الاستحالة. ولعل قصة سلمى مطر سيف تبـدأ من استحـالـة الأجـوبـة ومن محاولات البحث عن إمكانات مختلفة لأجوبة تنفي نفسها باستمرار. هكذا تكتب القصاصة الشابة «كامرأة تنسى انها امرأة» انطلاقا من واقعها وما يثير من أوهام، وانتهاء في مخيلتها وما تفترض من حقائق ملموسة. وهنا تندمج الذاكرة في الجسد تماما كالماضي الذي يندمج في الحاضر والواقع الذي يندمج في الوهم.

لا تحتاج الشخصيات النسائية لدى سلمى مطر سيف لأن تعلن تمردهـا ضد واقعهـا السلبي كي تتمكن من التخلص من أسره، ولا لأن ترفع صوتها وتصرخ جهاراً في وجه التاريخ الذي غالبا ما يصنعه الرجل، بل هي تتمرد بهدوء وبصوت منخفض ونبرة خافتة. لا تريد المرأة المسحوقة ان تقاوم وفق مبدأ التقابل ولا تبغي ان تتحول الى بطلة في المفهوم المباشر للبطولة، فهي تدرك جيدا ان الانتقـام من الآخر لا يتم إلا عبر الذات، وأنّ البطولة الحقيقية فعلٌ مستحيل في زمن انتفاء البطولات. كما أنها تعي تماما ان تجاوز الواقع لا يتحقق إلا عبر كسر الواقع بالحلم او بالموت أو بالاستسلام الى الجنون. والحالات الثـلاث هذه (الحلم، المـوت، الجنـون) ليست حلولا عرضية او ظرفية، وليست حلولا حتمية أيضاً، بل هي طرقٌ للبحث عن أجوبة ما، تظل ملتبسة دوما. هي طرقٌ لا بد أن تؤدي الى حقيقـة روحية أو ميتافيزيقية تدركها الشخصية بصمت ولا تبـوح بها ولا تجرؤ على إعلانها. والحقيقة هذه، الخافية والسرية تخلق مسافة واضحة بين الشخصية وواقعها المأساوي، وتمنح الشخصية نوعاً من الـطمـأنينـة الـداخلية التي قد توصف بالبساطة للوهلة الأولى. هكذا مثلا تهرب «حمامة» في قصة «العرس» الى حالة من الوهم الجميل وتستسلم كليا لاحساس غامض يخالجهـا ويفتـح أمـامها أفقاً مفعماً بالأحلام، هرباً من ماضيها السيء وواقعها المأساوي. فالشخصية التي تدعى «حمـامـة» كانت منـذ يناعها سيئة الطالع، هربت ليلة زواجهـا الأول مذ أطـل عليها الرجل عارياً وكانت في الثانية عشرة من عمرها، فتاة بريئة لم تعتد عراء الرجل، أي عراء الواقع والتاريخ. هربت الى «قلبها الصغير» والى طفـولتها التي حُرِمتْ إياها حين وجدت نفسها امرأة في السرير. وعندما رجعت الى زوجها كانت ترجوه ان يدعها تلهو في الرمل والهواء. فهي ما كانت تودّ ان تكبر بسرعة وأن تتخلى عن طفولتها الجميلة، لكن الواقع الذي يحيط بها غيبهـا قسراً عن ماضيها وغيّب ماضيها عنها. ولعل

◆

الكاتبة تكتب بحرية شبه تامة نصاً ملتبس الهوية، يستوحي المرأة وينطلق نحو غاية أبعد من قضايا التحرر

◆

الخلل الـذي أصاب حياتها جعلها تنتقل من زوج الى آخر، من رجل غريب المزاج يمارس فيها ساديته التاريخية اذ يربطها ويعريها ويضربها بسوطه، إلى رجل ثري يضمها الى ممتلكـاته، الى رجل لا يبالي بها. غير انها في الختام ترجـع الى بيت الأهـل وتـدخل رويداً رويداً حالة من الكآبة والانطواء. تخلد الى ذاتها وتتخلى عن الآخرين، وتـروح تمضي الأوقـات الـطويلة لا تخرج من المنزل ولا تتحـدث الى أحـد، ولا تلبث ان تستسلم الى نوع من النعـاس الـذي يشبه الغيبوبة و«في الليل كانت تجاور الـظلام وجـدار السرير وتسلط عينيها على فراغ يتقافز» تقول الكاتبة. كان لا بد ان تنتهي في الجنون وأن تنهض ذات صبـاح وتهيم في المـدينة تجوب الطرقات تنادي في صوتها العالي: «العرس الأبيض. . . العرس الأبيض». لعل جنون حمامة لم يكن فقط مجرد مرض عقلي أو نفسي بل كان منفذا لا للهروب من الواقع فقط وإنما لمواجهة هذا الـواقع والتمرد عليه. فالجنون حالة خلاص ان لم يكن حالة انتصار في غمرة الخسارات الكثيرة التي واجهت الفتاة الرقيقة والضعيفة والعاجزة. الجنون هنا موقف من العالم وانتماء الى زمن الطفولة الأولى، ذلك الزمن الذي غاب فجأة قبل أن تتنعم «حمامة» به وراحت تستعيده في حالات اليأس. كان في مقـدور «حمامة» ان تهرب وان تقاوم وان تتمرد حقاً، لكنها اختارت العزلة وسقطت في وحشة الذات وجعلت نفسها ضحية واقعها الذي يصنعه الآخـرون. وقد استطاعت ان تغلب الآخرين بالجنون الذي حررها من واقعها ومن ماضيها أيضا.

أمـا القصة التي تحمل عنوان «غياب» فتجسد حالة أخـرى من حالات الجنون أو الاغتراب النفسي، حالة ميتافيزيقية او روحية تخالج الشخصية منذ يناعها. فالفتاة تستيقظ أول ما تستيقظ من غفلة العمر على فكرة الإبحار نحو المجهول، وهي لا تني تردد أمام والدتها انها تبغي سعادة ما تختلف عن السعادة التي تحلم الفتاة بها عادة. فهي تكـره فكـرة الـزواج وتعتـبر الـزواج سجناً. وكان يأخـذها الحزن طويلا وتسكنها «كآبة سوداء». لكنها ما لبثت ان هدأت وما عادت تغادر غرفتها او عالمها الخاص حيث كانت تـنطوي على نفسهـا. وقد اختفت رغباتها الغريبة فلم تعد تميل الى النزهات في البراري حين بزوغ الشمس، وكان يصخب في أعماقها هدير الموج. الا انها خرجت ذات يوم من غرفتها «شعثة متهالكة» يملأ الفراغ رأسهـا ولم تتـهـالـك عن أن تسأل نفسهـا: «لماذا لا أموت. . . لماذا لا أموت؟» وقد أدركت ان نهاية مأساوية تنتـظرهـا. لم تكن الفتـاة تحتاج الى إسم فهي غامضة

الملامح أصلا، تعاني نوعاً من القلق النفسي لم يتوان عن دفعها الى الانتحار ربما غرقاً في البحر. وقد وجدت نفسها وحيدة أمام نفسها، عاجزة عن مواصلة الحياة كالكاتبة الانكليزية فيرجينيا وولف التي كتبت مرة: «اشعر انني سأصبح مجنونة. أسمع أصواتاً ولا أستطيع ان اركز. لقد حاربت كثيراً، لكنني لم أعد قادرة على ان أواصل أكثر». غير ان القلق الذي يعتمل في داخل الشخصية هو قلق وجودي وميتافيزيقي لا يحدده سبب واضح. قلق غامض دفعها نحو وحدتها وجعلها تختار الانتحار ليس كحل مرجو وانما كموقف أيضاً من العالم. وقد خامرت الفتاة أحاسيس تخامر عادة بعض الصوفيين الذين يؤثرون هجرة الحياة والبحث عن الحياة الحقيقية الغائبة.

غير أن فاطمة بنت الحمادي في قصة «جنهنار» سوف تواجه الموت وحيدة عند الفجر حين تدب النار في منزلها وكانت حياتها صاخبة بالرجال والصديقات الكثيرات اللواتي كن يجلسن إليها منذ خمس وثلاثين سنة. وفيما النساء يثرثرن ويدخلن في الاحاديث الطويلة كانت فاطمة تؤثر الصمت «حزينة مصقولة الوجه». وفاطمة امرأة فاضلة ورعة، كانت قد حجت الى بيت الله عشرين مرة. تزوجت ست مرات أي من ستة رجال مات أربعة منهم والآخران طلقاها. وحين وجدت فاطمة نفسها وحيدة كان قدرها ان تموت احتراقاً عند الصباح. انها شخصية مأساوية، صامتة، لا تتأفف ولا تتذمر، تملأ الصديقات بيتها بالصخب والثرثرة، تموت وحدها، تحترق ولا تجد من ينقذها.

في قصة «عشبة» تطل شخصيتان غريبتان تواجه الواحدة الأخرى كما لو ان الواحدة تبحث عن صورتها في الأخرى. فاللعبة السردية هنا تتقاطع عبر تقاطع الشخصيتين الرئيسيتين: عشبة وشيخة. وإذا كانت الأولى امرأة غريبة الطابع والملامح فان الثانية تكاد تكون أقرب الى النموذج النسائي. ذلك ان شيخة امرأة عاقر لم تستطع ان تنجب ولدا من زوجها مصبح الذي يختار زوجة اخرى ولودا من دون ان يضطهد امرأته الأولى. بل ان شيخة هي التي ساعدته في اختيار الزوجة الثانية الطريفة الملامح، القروية الجذور، الفطرية المراس. وقد اختارتها ساذجة كي تظل هي سيدة المنزل وكي تنجب الطفل فقط. غير ان مصبح لن يلبث ان يقع في حب عشبة ويعتاد حياتها الفطرية ويتأثر بها ناسيا الطفل والزوجة الأولى. وعشبة صورة عن امرأة فجة، قاسية وطبيعية. نشأت بين الماعز وكان لعابها يسيل ويلامس صدرها وكانت تبول في سروالها. فهي عاشت وحيدة مع خالها الذي لم يعلمها اي أمر من أمور الدنيا. امرأة ساذجة لم تدرك معنى الحياة المعاصرة وظلت على هامش المجتمع الجديد. وحين تحمل عشبة تشعر شيخة المرأة العاقر انها هي التي حملت. تبقى أياما طويلة مع عشبة تعتني بها وتساعدها وحين تلد الطفل السمين تتولى شيخة الاعتناء به وكأنها امه. كانت شيخة كامرأة عاقر تتماهى في صورة عشبة كامرأة ولود. ولعل ذروة التماهي تتجسد في فعل الرضاعة اذ كانت شيخة تقرب الطفل من صدر

◆

كم كان ممكناً تجاهل منزلقات ثانوية لا تؤدي أية وظيفة وساهمت أحياناً في بنية النص

◆

عشبة كي يرضع ويتغذى من حليبها. غير ان مصبح ينصرف الى عشبة والى عاداتها الغريبة التي لم تتخل عنها. وذات يوم تموت عشبة في المرحاض من فرط ما تناولت من حليب الماعز الذي نشأت عليه. آنذاك يصبح الرجل شبيها لزوجته: انه يريل على ثيابه ولا يقارب طعاما سوى حليب الماعز. إذن شيخة وعشبة صورتان لامرأتين تتقابلان وتتناقضان: امرأة عاقر استطاعت ان تتآخى مع واقعها وامرأة فطرية ولود لم تستطع ان تستوعب الحياة الجديدة بعد أن هجرت عالم الطبيعة البريئة فماتت في المرحاض.

في قصة «ساعة وأعود» يندمج الواقع بالوهم اندماجاً عميقاً عبر نسيج سردي طريف يؤكد حقيقة الحدث وينفيها في الوقت نفسه. فاللعبة القصصية هنا تعتمد تقنية خاصة تتجسد عبر الشهادات التي ينفي بعضها بعضا وهي شهادات ملموسة ومتوهمة أيضا. ولا غرابة ان تنتحل القصة طابع «الحكاية» المنقولة كي يتخلى السرد عن الالتباس الذي يسم الاحداث والشهادات. ولا غرابة ايضا في أن تكون الشخصية الرئيسية فتاة يروي الآخرون قصتها من دون ان تؤكد هي وجودها او تنفيه. نعرف عنها انّها غريبة فارة وان والدها يركض كالمجنون يبحث عنها بعد ان خرجت مرة واحدة من سجنها. ولا ندري هل الوالد هو الذي يتوهم ام البلدة التي تتناقل الحكاية وتصدقها. فالوالد يعترف انه كان «كالحالم في منامه يمسك فاكهة لذيذة وعندما صحا رأى يديه مسكونتين بالفراغ».

غير أن البلدة لم تلبث ان صدقت الحكاية وراحت تبحث عن غريبة فارة وقد حددت ملامحها وفق كلام الأب المفجوع. وتوالت الشهادات الحقيقية والمتوهمة لناس البلدة. قال أحد الشهود انه رآها تنتحر في الماء. ونقل شاهد عنها كلاما غريبا إذ سمعها تقول: «الشارع يمضي ولا ينظر اليّ». ويسألها آخر - كما يعترف - عن منزلها فتقول هناك وتدل الى البعيد ولا بيوت هناك. ويقول طالب انه رآها وأعجبته وخبأها في دفاتره كزهرة. ويقول رجل ان جثة فتاة وجدت مختفية الملامح عند زاوية الشارع. وتؤكد امرأة: «منذ ساعة دفنا جثة فتاة مشوهة اعتدي عليها حتى اختلطت ملامحها». وفيما تتوالى الشهادات الملتبسة ندرك ان الأب ينتظر، لكنه يبكي ويضحك عبر انتظاره. فهل تكون الحكاية حكاية رجل يتوهم انه أب سجن ابنته وهربت مرة واحدة ولم ترجع ام هي حكاية متخيلة تتناقلها البلدة وتحاول ان تجعلها حكاية حقيقية عبر الشهادات المتواطئة والمنقولة عن أناس

مختلفين؟ انه السؤال الذي تطرحه القصة ولا تحاول ان تجيب عنه. فالأحداث التي تبدو لا معقولة هي معقولة لأنها ممكنة الحدوث ومستحيلة في وقت واحد. وكذلك الشهادات التي تتراوح بين الحقيقة والوهم.

تخلق القصة لدى سلمى مطر سيف فضاءها الوهمي الخاص ومناخا يظل أبدا في حاجة لأن يبرر نفسه واقعيا وخياليا. فلا الأحداث واقعية صرفة ولا وهمية صرفة وكذلك الشخصيات التي تعاني وتقلق وتتألم وتجن، تملك هامشاً واسعا تتحرك ضمنه، هو هامش الواقع الذي يطل على مشارف الحلم. وكما قال اورلاندو أحد أشخاص فيرجينيا وولف مرددا عبارة الكاتب الاسباني كالدرون على طريقته: «الحياة حلم، اليقظة هي التي تقتلنا» تبوح شخصيات سلمى مطر سيف بنزعتها الحلمية الدائمة ورغباتها الغامضة وحنينها العميق الى التحرر من أسر الواقع الذي ترزح تحته. شخصيات أقرب الى الأطياف الهاربة من سجن المجتمع والتاريخ، تبحث عن عزلتها الخاصة وعزائها الخاص ولا تجد خلاصها إلا في الاستسلام الى الوهم او الجنون او الحلم. أحيانا تختار موتها وفي أحيان يكون موتها هو القدر المحتوم الذي تتوجه نحوه بطريقة لاواعية. شخصيات تعاني وتيأس وتقلق وحين توصد الأبواب أمامها تنفجر حلمياً أو وهميا وتنطلق نحو عالمها الداخلي تبحث عن واقعها النفسي الغامض أي عن «نكباتها الداخلية» كما يعبر أندريه مالرو. فالنكبة الداخلية أعمق من النكبة الخارجية وأشد رحمة وإلفة لأن الذات تكون هي الموضوع وهي المرجع الأول والأخير. وفي غمرة الأرهاصات المختلفة التي تعانيها الشخصيات وفي وسط الألم الذاتي الحاد والحرمان والأسر يتبدى الحلم سبيلا وحيدا للخروج من عتمة الواقع الآيل الى دماره وخرابه. انه الحلم فوق انقاض الحاضر وانقاض الماضي.

غير أن الشخصية تتواطأ مع أوهامها فتتحول حالتها الوهمية الى حالة واقعية وظروفها الواقعية الى ظروف وهمية، وتمضي في لعبة التواطؤ حتى يستحيل عليها (وعلى القارىء تالياً) ان تفصل بين الواقع الذي تعيشه وهما وبين الوهم الذي تتلمسه واقعياً: ها هو «خلفان» في قصة «الزهرة» يمضي في أوهامه حتى يظن الرمل في يديه زهرا ولا يحاول ان يدرك ان الرمل هو رمل حقا. فقد تحولت «الزهرة» الى هاجس يعتمل في كيانه وفي لا وعيه وهي، أي الزهرة، رمز حبه المجنون الذي لم يتبلود لأنه حب يفوق الطبيعة: يكتشف خلفان الرجل الذي تجاوز الأربعين الحب عبر اكتشافه اللغة في مدرسة محو الأمية التي التحق بها تحت تأثير زوجته. فالمعلمة اللطيفة تعيد إليه طفولته المفقودة وفرحا قديما فيروح خلال الدرس يرسم بحرا وزوارق ونوارس كما يرسم زهرة. وحين تروق له فكرة الزهرة تتحول هاجسا يومياً في حياته فيقرر ان يجلب زهرة كل يوم يهديها الى المعلمة. ومن يوم الى آخر، من زهرة الى اخرى تصبح حياته مرتبطة بالزهرة ويزداد تولعه بالمعلمة عبر تولعه بالأزهار. فتتحول «عيناه الى زهرتين. هكذا كان يراهما في الصباح الباكر في المرآة». هكذا تندمج صورة المرأة في صورة الزهرة ويتضح رمز ◁

◁ المرأة ـ الزهرة (كما تجلى لدى السورياليين) في مخيلة الرجل الذي يعيد اكتشاف الحب عبر أقصى حالات الوهم اذ يتحول الرمل الى زهرة بين يديه.

أما الحارس سلطان في قصة «بحران نشوان» فيستسلم لوهم آخر أشد التباسا لأنه طالع من عمق رغباته. يتعوهم خارس البحر أنه يلمس حرارة امرأة مجهولة يلمحها عارية على الشاطىء (أو يعريها في مخيلته) ويندمج فيها ويصبحان كليهما دائرة واحدة لقمر بحري. امرأة لا تملك إسما ولا مواصفات، يرى اليها عارية صامتة «صمتا مخيفا كقمر البحر» ويستسلم لنشوة الضياع بين الحقيقة والخيال. وكما كان يرمي بصره «الى آخر المدى عند نقطة التحام الماء بالسماء» يلقي نظره الى نقطة التحام المرأة بالماء ويلتمس بحواسه الرغبة الهاربة التي تظل مجرد رغبة لا تتحقق الا عبر الوهم. فالمرأة التي يخيل إليه انه يبصرها انما هي طالعة من عمق شهوته المستعرة ومن عمق وحدته التي تضنيه. وحين يقف الحارس الوحيد أمام الماء يشعر انه يغرق في النشوة الغامضة التي يثيرها عادة منظر البحر (أو السماء) كما يعبر علم النفس التحليلي، آنذاك لا بد ان تطلع «أفروديت» من صدفتها مغسولة لا بزبد البحر فقط وإنما بماء الحلم وملح الوهم. هكذا عانق الحارس سلطان جسده الوحيد ممزوجا بموج البحر، فيما خيل اليه انه يعانق امرأة عارية ويستسلم لخدرها الجميل.

إذا كانت الواقعية الحقيقية لا تقوم الا عبر مراعاة الخيال، واذا كان الخيالي يكمن في الواقعي كما يعبر الروائي الفرنسي ميشال بو نور فان الواقع الذي يحاصر شخصيات سلمى مطر سيف هو واقع مرتجف وغامض، يتجه نحو لا واقعيته دوما. فحالات الغيبوبة والحلم والموت التي تراود هذه الشخصيات ليست الا سبلا للهروب نحو واقع آخر وحقيقة أخرى. فالشخصيات عاجزة أصلا عن كسر الحصار الذي يضرب به الواقع حولها لأنها شخصيات ضعيفة مقهورة لا تعرف معنى البطولة. وحين يضيق الخناق عليها لا تجد نفسها الا غارقة في عتمتها الداخلية. تلج ذاتها الصاخبة بالشغف والخوف والجنون وتبحر في غربتها الروحية التي لا حدود لها.

غالبا ما تتخلى قصص سلمى مطر سيف عن الأحداث الجاهزة والمحددة الأطر وعن الموضوعات النافرة والقضايا الكبيرة وتتحول الى نصوص ولوحات ذاتية الطابع، مغرقة في شعريتها، مشرعة على احتمالات اللغة. انها قصص بلا أحداث ولا أبطال سرعان ما تتجاوز المعطيات التقنية التي تفترضها الكتابة القصصية وتخلق مناخاً إيحائياً، ملتبس المواصفات، غامضا غموض الحالات التي تعانيها الشخصيات حين تبوح أو تهذي او تتداعى. ولعل الأسلوب الذي تعتمده الكتابة يميل الى كونه مسألة رؤية لا مسألة تقنية كما يعبر بروست. فالرؤية التي تحيل القصة الى مشهد وصفي أو الى حوار داخلي او تراكم ذاتي تتغلب على الطابع التقني الذي يضمحل رويدا حيال اضمحلال أدواته الواضحة والمحددة. لذلك تقع القصة أحيانا في الأطناب اللغوي وتسترسل حيناً في لعبة الوصف البياني فيطغى العنصر الأنشائي على بعض الجوانب السردية، وتبرز بعض الهنات سواء على مستوى الأسلوب ام على مستوى اللغة ككل. وكم كان ممكنا تحاشي المنزلقات الانشائية التي لا تؤدي أية وظيفة والتي أساءت في بعض الأحيان الى بنية النص ومناخ اللوحة القصصية.

على ان سلمى مطر سيف هي اولاً وآخراً كاتبة جريئة وجريئة جدا عبرت بوضوح عن معاناة المرأة، عن يأسها الأزلي وخوفها وحيرتها. كتبت بجرأة، لكن بصوت خافت وهدوء تام ولم تقع في شرك الشعارات الكثيرة التي استنفدتها غالبية الكاتبات. كما صرخت بنبرة مجرحة من دون ان تفتعل الصراخ وتمردت كما ينبغي ان تتمرد بصمت وخوف. ولا غرابة ان تنتحل اسما آخر يفصل بين شخصيتيها المزدوجتين ـ المتداخلتين كامرأة تعاني وكامرأة تكتب وتنسى دوماً انها امرأة تكتب. □

اقرأه مرتين

نسيم الخوري
كاتب من لبنان

الحلاج. في ما وراء المعنى والخط واللون

دراسة

سامي مكارم

منشورات «رياض الريس للكتب والنشر». لندن ١٩٨٩

■ الحلاج مجدداً، أمر قد يفاجىء القارىء، خصوصاً وأن الموضوع قد عاش فيه المستشرق لويس ماسينيون حياته الطويلة، وهو في ظننا قد وضع، ربما، النقطة النهائية، لا الفاصلة في هذا الموضوع القديم، الجديد، وصار المرجع/ النبع لكل من يبحث في التصوف.

ملاحظات ثلاث نوردها حول الدراسة، للدكتور مكارم، قبل تفسير معنى وابعاد نشرها:

١ ـ اللوحة التشكيلية التي وضعها الفنان لغلاف الكتاب والتي تعود الى عام ١٩٨٤ قد تكون أبلغ من الدراسة في حد ذاتها. ولكن خوفه على بلاغتها جعله يفسرها بشيء من الحلاج: «فيما يليك وفي يريك، روحان ضمهما الهوى». تزواج بين العجينة الكونية وحبر الخط لم يتكامل، فبقي الحلاج نافراً في نصه رغم شفافيته، يقود القارىء الى تفسير اليقين.

٢ ـ عنوان الدراسة يحمل الكثير من محاولات الشطح من قبيل تماهي الدارس بالدروس، ربما، أو من قبيل استغراق الكاتب في نص الحلاج الى درجة جعلته عاجزاً عن القبض عليه، يفرُّ من لونه وحبره، وكلما وجده أضاعه أكثر. فالحلاج في ما وراء المعنى والخط واللون هو البياض المطلق، هو الذاكرة المشرقة التي لا تحمل شيئاً، هو العشق الالهي حتى الألوهة. وكنا ننتظر مجلداً أبيض اللون فارغاً (ممتلئاً) من الحبر، فوجدناه دراسة تكثفت فيها عناصر المعنى والخطوط والألوان خلافاً لاشراقات الحلاج الصوفية.

٣ ـ رغم المفارقات بين العنوان واللوحة والعنوان والدراسة، فإن الكاتب الرسام وقع من شاهق علٍ الى دراسة اكاديمية موثقة، بل جيدة التوثيق، ويكاد يشكل فيها لويس ماسينيون مفصلا أساسياً لا يمكن الافلات من بين أصابعه. فجاءت المصادر والمراجع التي بنى عليها الكاتب دراسته شاملة تقريباً لكل ما نعرف عن الحلاج، ومذيلة بفهرس للأعلام، وفقا لاصول البحث العلمي في الجامعات العريقة. وهي دراسة صالحة لأن تقدم نصاً لنيل الكفاءة في الأدب أو الفلسفة، وهو كذلك، ربما، لكن الكاتب لم يشر الى شيء من هذا القبيل.

ماذا تتضمن دراسة الحلاج اذن في كثافة المعنى والخط واللون وليس في ما ورائهم؟ التعريف بالحلاج الذي تأرجحت الاراء فيه بين من أرجعه الى عالم الجن أو عالم الحق، وهو «الموحد بعد النبيين والصديقين إن كان هناك من موحد بعدهم». يلي التعريف فصلان متساويان: الأول حول حياة الحلاج، مراحلها والاثار التي تركها، والثاني دراسة اسماها المؤلف بالدراسة التوحيدية.

في الفصل الأول معالم حياة البارزة للحلاج التي لم يضف الكـاتب فيهـا شيئـاً جديداً الى ما نعـرفـه من نصوص ماسينيون وغـيره. فابـو المغيث الحسين بن منصور ولد حوالى سنة ٨٥٨م في قرية الطور (مقاطعة فارس)، ثم انتقل الى واسط، فتستر على ضفاف نهر الكارون حيث التقى سهل بن عبدالله التستري احد كبار الصوفيين. ثم انتقـل الى البصرة، فبغـداد فالبصرة مجدداً، وهنـا اشار المؤلف الى زواجـه. ويركـز المؤلف في هذا الفصل على علاقات الحلاج بالزنج والقرامطة، لينتهي الى رحلات الحج التي قام بها الى مكة، حتى يصل الى اتهامه بالكفر ومـلاحقتـه واضـطهاده وسجنه، ولكن الحلاج يواصل رسالته حتى يحال الى المحاكمة ويقتل فيها الحلاج ويشنع به. وتحـرق نصـوصـه، ويكـون موته فاتحة لصراع بين الفقهاء والعلماء في شرعية اعدامه أو عدمها.

ويختتم المؤلف فصله الأول بتلميح، كم نود لو كان موسعاً حول الحلاج في العصر الحديث فيذكر عدداً من الشعـراء والمسرحيين والـروائيين والفنـانـين التشكيليين الذين تناولوا الحلاج ومنهم الشعراء صلاح عبد الصبور وجميل صدقي الـزهـاري وادونيس وعبد الوهاب البياتي والفنانين شاكر آل حسن وضياء العزاوي، وكذلك يشير الى أكثـر من أربعـين لوحـة للكاتب نفسه حملت ابياتاً وأقوالاً للحلاج مازجاً فيها الخط بالرسم.

ما هو الجديد الذي أضافه الكاتب في هذا الفصل؟ لا جديد فعلياً غير ما هو موجود في تضاعيف الدراسات التي تنـاولت الحلاج. لكن ما هي المناسبة التي جعلت الكاتب يتناول هذا الموضوع القديم اذا لم يكن موضوعاً لدراسة جامعية؟ في الجواب على هذا السؤال نصل الى لب الموضوع حيث تكمن أهمية الكتاب وخصوصا أهمية وضعه او اعادة نشر أمور كانت قد نشرت سابقا واعتبرت في زمن مضى، بل ما زالت تعتبر في العديد من الدول الاسلامية من المحرمات التي لا تنفصل عن الكفر والالحاد.

فالكاتب يذكُر بأن «الحلاج قد اتصل بحركة الزنج» وهي حركـة ضمت المستضعفـين والـزنـوج من افريقيا والفلاحين من الهنود. ويذكر بأن «دعوة القرامطة الوثيقة الصلة بالامام الفاطمي الاسماعيلي كانت ناشطة قوية.. كما يتصـل القـرامـطة بزعيم حركة الزنج» وهما حركتان تعـاطفتـا في «محاربة الدولة العباسية وما تمثله من ظلم وعدوان، ويبدو أن صاحب الزنج يتخذ لنفسه نسباً علويا يصله بعيسى بن زيد بن عباس بن علي زين العابدين»، ضف الى ذلك انه علاوة على صلات الحلاج بأبي سعيد الجنـابي زعيم القـرامطة، كما ذكر ماسينيون، فالملاحظ «زيارة الحلاج لخراسان والهند في زمن سيطرة عائلة سومر الاسـماعيلية على الحكم في ملتان في شمالي الهند. هذه العائلة التي نرى افرادها فيما بعد يقيمون صلات بدعوة التـوحيد الـدرزية».. الـخ. نستنتـج من هذه النتف المتفرقة ان الدكتور مكارم اعتبر ان الحجج التي قدمها ماسينيون لا تكفي لنفي صفة القرمطية عن الحلاج، بل ذهب ابعد من ذلك لينسج، ربما خيطا واضحا يربط فيه بين الزنج والقرامطة والدروز عن طريق نسجه لعلاقات الحلاج ضمن هذه الدوائر.

وعندما نستل هذا الخيط الذي يربط هذه الحركات والطوائف جميعاً، قد نلقي ضوءاً على لب محداثية التأليف في الحلاج مجدداً. ومن هنا نصل الى اعتبار الكاتب بأن الباطنية لا تمنع من «النظر اليها نظرة ايجابية»، وهو بشكل مباشر يدافع عن الباطنية من خلال الدفاع عن الحلاج أو أهل الباطن اجمالاً. «فمع ان الحلاج عرف بشطحاته الصـوفية، فقد بقي حريصاً على النطق باصول الايمان والقيام بالعبـادات والتمسك بالاركان، وهو في هذا لا ينـاقض عقيدة أهل الباطن، الذين، وإن قالوا بتأويل الـدعـائم الاسلامية والأخذ بالمعنى الباطن للشريعة، حرصوا على الممارسة الظاهرة لهذه الدعائم..» (ص ٢٣)

أليس هذا وغـيره من النصـوص نوعـاً من تشريع البـاطن، ومسـاواة البـاطن بالـظاهـر، ورفـع علامات الاستفهـام الـواقفـة ابـداً فوق النصـوص أو المـذاهب البـاطنية؟ نترك هذا الأمـر للقـارىء ولـربـما نحظى في اعتبار الحلاج وسيلة تبرر الغاية التي نشير اليه في دراسة الدكتور سامي مكارم.

في الفصل الثاني نعرت من وحي الحلاج، تناول فيها الكـاتب الخبي والغيب، والعقـل وعالم الشهادة والستر والبـوح، وعلم الحقيقـة وحقيقة الحقيقة وحق الحقيقة، وايضا ابليس واللاهوت والناسوت، وحدة شهود ووحدة وجـود، وكلهـا تصب في الدائرة التوحيدية التي جاءت وكأنها تطبيقات لمخفيات وبواطن الفصل الأول.

فهـل يكون هذا النص الاكاديمي باباً للتوحيد بين أهـل الباطن مجتمعين وبابا آخر لرؤية الباطن نوعاً من التوحيد الظاهر؟ هذا الأمر نتركه للقارىء يستطلع الحق من خلال العبارة «التي نتجاوز في مراميها معانيها الحسية والعقلية الى معـان لا تدركها إلا الصفوة من الناس». الواقع بعد قراءتنا النقدية لهذا الكتاب، واعتراضنا على عنوانه، نعود مجدداً الى القبول تماماً بما ورد عن الحلاج لكن في ما يتخطى المعنى والخط واللون الـذي عمـل ويعمل عليها المؤلف سامي مكارم. ولذا لا بد من قراءة الكتاب مرتين. □

صورة الانسان عاجــزا عن انقاذ نفسه

عبـد اللـطيـف أطيمـش
شاعر وباحث من العراق.

لا نرث الارض

شعر

فوزي كريم

منشورات «رياض الريس للكتب والنشر»

لندن ـ ١٩٨٨

■ منذ أن أصدر الشاعر فوزي كريم، مجموعته الشعرية الأولى، «حيث تبدأ الاشياء» عام ١٩٦٩، وهو يحاول على ما يبدو، أن يحقق في شعره ذلك التلاقي، الذي يبدو مستحيلاً، بين عالمين متبـاينين مفترقين أبداً، هما عالم الأرض.. الــواقـع، وعـالم ما وراء الـواقـع..، عالم المجهول، غير المرئي الذي تفشل في التحاور معه حتى الحواس المتيقظة. وما دامت مهمة الشعر، عنده، هي «الاحتفـاظ بلحظة التماس.. بين محدود نسمع هتافه، ومعلق نصغي قلقين إلى كليتـه. بين أسئلة تفيض في الكائنات، وإجابات لا تحيط بها المدركات..»، فإن هذا الاحتفاء الحالم بتلك اللحظة الأبدية، لحظة الخلق لدى الفنـان، لن يتحقق أبـداً، لأنه يعني في الحقيقة محاولة للاحتفـاظ باللحـظة الشعرية الكاملة التي هي أبداً في حالة إنفلات دائم وتحول مستمر من حالة الى حالة. كما أن خلود الشعـر، وخلود الفنـون جميعاً، يكمن أبداً في الدوران حول تلك الحالة القلقة والسعي الى التماس معها دون الـوصول إليها. وقد أدرك الاغريق القدامى هذه الحقيقـة، فرمـزوا لها بأسـاطـيرهم العـديدة، وشبهوها بالصيرورة المتحولة الدائمة لطائر الفينيق في دورة إنبعاثه المتــواصـل من الـرمـاد إلى الحياة، ثم الى الـرمـاد مرة اخـرى.. وهكذا دون الوصول الى اللحظة الحاسمة، التي تفصل حالة الروح عن حالة الجسد. لأن الوصول إليه يعني العودة مرة اخرى الى الموت الذي لا إنبعاث له. وهنا تكمن الحكمة في خلود الفن عبر العصور.

وفي ديوانه الأخير «لا نرث الأرض»، ما زال الشاعر فوزي كريم يحاول إقتناص تلك اللحظة الحاسمة، حتى لتبدو لحظة التماس تلك «مولدة لمزيد من الوهم، لا فاتحة للحوار الخارق»، مثلما كان يعتقد.

وإذ تحاول هذه المجموعة أن تعبّر عن أسى الانسان الأعزل وسط إنكسارات المحيط العربي عموما.. فإنها تتخذ من «الأسئلة» وحدها وسيلة للتحاور بين إنسان بعيد مغترب، وبين أناس تركهم وراءه، مبعثرين في الطرقات، مشتتين في الأماكن والأزقة الضيقة وفي الحارات القديمة، يحن إليهم دون ان يستطيع التواصل معهم، فلم يجد غير حوار الأسئلة، يحاول من خلاله تحقيق لحظة التماس معهم، أو «لحظة التماس مع المجهول»، حين يتخيلهم أحياناً في لحظة انزوائه، ينتمون الى عالم آخر، عالم مجهول، اختفت معالمه أو كادت، بفعل الزمن وتعاقب الاحداث، حتى لتبدو عملية استحضاره مرة اخرى، نوعاً من صراع الذاكرة مع أشباح الماضي التي اندثرت وسط عوالم غير مرئية لا تدركها الحواس.

ومن هنا، فإن هاجس الغربة وتذكار الوطن، بناسه وأماكنه، وذكرياته البعيدة.. شكل الجو العام للعديد من قصائده.

يقول، مثلا في قصيدة «العودة إلى كاردينيا»:

«طريقان..،
مترِبة.. ومبلطَةٌ،
بالحجارة والقار يتجهان إليّ
كأني أحس الزمانْ
صغيراً بحجم يديّ، وأن المكانْ
صدى خطواتي،
وحولهما.. مثل مروحة الصيف، نخلٌ كثير، وماء كثيرْ
ومثل عبارة أمي، أرى هدأة الليل،
تحملني بأناةْ..»

ويلاحق فوزي كريم، بذهول الشاعر الحالم، لحظات التأمل، أو سكنات الحلم الذي يطوف في أرجاء الماضي، يبحث عن ذكرى قديمة، أو حدث غارق في زوايا النسيان، ولكنه حيّ متوهج، ضمن «مخزون الذاكرة» حسب مفهوم الفيلسوف «برغسون»، حالة بين الحلم واليقظة، فتأتي الصورة غائمة مرتعشة، ولكنها عميقة ومؤثرة في دلالتها في الوقت ذاته.

«أمدّ يدي لنديم يحدّق في الكأس..
يبحث عن وطن في الشقائقْ
لخرائب بيت أبي..،
حيث يرصدها البرد،
من فوّهات البنادقْ
ولآخر تنهيدة فيه، آخر آجرةٍ،
تحت كالتبوس الظل والرائحهْ
أمد يدي عبر نافذتي كي أعانقْ».

وتتعاقب صور تأملية لمجموعة متناقضة من المحسوسات، يشكل الرمز جانباً حياً فيها، إذ يعود الشاعر، مرة اخرى، إلى التأمل في ثنايا الماضي الحزين الذي ما زال يلاحقه، حيث يعكر الأسى أحلى الساعات، وحيث يحبط الخوف من المصير المجهول، كل محاولة لانعاش الروح، حتى ليبدو الانسان عاجزاً عن إنقاذ نفسه من هاوية اليأس، بله الصديق المحتاج كذلك الى الانقاذ هو الآخر. واذ تتلبد سماء الوطن بالغيوم، وتضيق الصدور «ينكسر الوتر» في أعز ساعات الحاجة الى الغشاء، و«يبتر لسان النديم» حين الانسان أحوج ما يكون الى التحاور ومشاركة الوجدان.

يقول في قصيدة «المرحلة»:

«لا أتأمل وتراً منكسراً،
لنواح قرىً،
تتآكل تحت الشمس ككلب مَيْتْ
ودبيب العفن بفاكهة البيتْ.
أتأمل وجهاً مجدوراً
ولساناً مبتوراً
لنديم الليلْ
أنتشل صديقاً من هاوية اليأس،
فأسقط فيها».

ولا يبدو الشاعر مهتماً كثيراً بالتدقيق في تفاصيل الصور الشعرية، بقدر ما يهمه رصدها السريع والتقاطها وتثبيتها خوفاً من هروبها المفاجيء، وكأنه بذلك يؤكد، مرة اخرى، إعتقاده الدائم بأن شرارة القصيدة تبدأ من نقطة التماس السريع معها، وأن لحظة التماس تلك ليست إلّا إختباراً أيضاً لفصيلة الكائن الانساني، لا الشاعر أو التجربة الشعرية وحدهما. ولهذا كثرت عنده ألوان شتى من اللقطات الشعرية المتباينة، وان كانت لا تعتمد التنظيم أو التوازن أحياناً، مما أضفى عليها جواً من الغموض، ولكنها مع ذلك ظلت صوراً حادة، خاطفة،

صدر حديثاً:
سلسلة «صور من الماضي»
المملكة العربية السعودية
بدر الحاج



١٩٦ صفحة، قياس ٢١×٣١,٥سم، تجليد فني مع قميص، ٥٠ جنيه استرليني

أول دراسة بالعربية عن تاريخ التصوير الشمسي في المنطقة العربية من خلال أعمال مصورين عرب وأجانب.
يتناول هذا الكتاب الحياة السياسية والاجتماعية والعمرانية في المملكة العربية السعودية في الفترة ما بين ١٨٦٥ ـ ١٩٤٠.



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

تمرق، دون توقـع، كالأضواء الكاشفة التي تضيء ثم تنطفيء وتخطف البصر، وفي كل إضاءة وانطفاءة تتشكل حالة نفسية غامضة يصعب التكهن بها، مما يقرّ بها أحياناً الى شكل من أشكال التجريد أو من صور التلون السريالي.

يقول مثلا في قصيدة «الأنبوس»:

«يتوهج الأنبوس حين تمر شاحنةٌ،
ويضطرب المكانْ
بالضوء. ثم يعود منسيّاً،
لحاءً تحت ظل الموقد الشتوي،
في البار المجاور،
ملمساً خشناً يذكرّ بالجفافْ.
هل تنطوي الكلمات في رأسي على معنىً،
يقربّ ساعةً للوهم،
يوماً للنبوءة؟
أم ترى الكلمات وجه آخر للصمت؟
أم وهم الأضاءة فيّ؟
.... يضطرب المكانْ
بالضوء ثانية.. فأرخي ساعدي والكأس،
فوق توهج الأنبوس، هذا الوجه منسيٌّ،
لحاءً، ملمس خشن يذكر بالجفافْ».

وكما يحلو للشاعر أن ينتسب إلى عالمين متناقضين في وقت معاً، عالم حسي، حيث الكيان الأنساني المثقل بوطأة ما هو يومي ومعروف ومحدود وزائل، وإلى عالم مجرد.. يوميء الى الحرية، عالم كل ما فيه مجهول ومطلق وثابت، فإن معـالجـة لموضـوع «القصيدة الحـوارية» يؤكـد هذه النزعة. فالقصيدة الحوارية عنده تعتمد على شخصيتين رمـزيتـين، تقف كل منهما في مدار يوازي مدار الطرف الآخر. وتنتسب كلتاهما إلى عالمين متباينين. وتشكلان في الوقت ذاته عنصر الصراع والمحاورة داخل القصيدة. قد تبـدو القصيدة، للوهلة الأولى، سهلة ضمن بسـاطتها العفوية، ولكن النظرة المتفحصة قد تكتشف فيها عناصر خفية ذات تلميحات وإشارات فلسفية عن معنى الحرية وصـيرورة الانسـان، وكيف يدفعه القهر والتعسف إلى زعـزعـة الثقـة بالنفس وبـالآخرين، وكيف يحلّ الحذر والترقب محل إنبساط النفس وتفتح السجية وبراءة اللسان:

«في الشاحنة شباب مكتهلٌ
يختلس النظر إليّ
يكترث بأسئلتي ويوارب.
- من أنتَ؟
- دخانْ
- ومداركَ؟
- هذا الجبل وهذا البحرُ،
وبينهما «ناس الغيوانْ»
عائلتي في التجوال،
وبيتي في كل مكانْ».

وتـظهـر في قصيدة الحـوار حركـة الصور القصصية وتـوهجهـا العفـوي، وتختلط إيحاءاتها البعيدة بالأجواء العائلية الحميمة، وإثارة الذكريات غير المتوقعة في الذهن.

قال مرة الشاعر الفرنسي بول فاليري: «إن ما يأسرني في الشعـر هو قدرته على جعل الذهن قادراً على تصور مختلف التشكيلات غير المتوقعة. كما ان قدرته الفائقة على تطويع الكلمات العـادية، لتمتـد الى ما لا نهاية من الايحاءات عن طريق التحكم بانسجام الأفكار وتراكيب الجمل داخل العقيدة، هذه بالذات هي مهمة كل شعر صاف».

ففي قصيدة «الجندي المجهول» يرد هذا المقطع الذي يذكر بالأشياء الرؤومة غير المنسية، يذكرّ بنوافذ وعتبات العائلة، وزقاق الطفولة ومتاهات ضياع الشباب:

«- صدى خطوات الجنود، أتعرفها؟
- إنّ ذاكرتي مطفأةْ
- ورائحة النخل؟
- أحسب أن الربيع يعود،
ففي الركن متسع للشقائقْ
وعند النوافذ والعتبات،
يدبّ بطيئاً وأخضر ظل الدقائقْ
- أتسمعُ طرقاً على الباب؟
- سمعي ثقيلْ
وأشعر بالبرد
- هذا شتاءٌ طويلْ
- سأذهب كي أحضر المدفأة».

وإذا تسـاءلنـا عن سرّ ملاحقـة الشـاعـر لتلك الشخصيات الأليفـة التي تطاردهـا ذاكـرتـه بين الحـين والحـين، وإصراره الـدائم على استعـادة كل ما يمكن استعـادتـه من ملامحهـا القـديمـة، بين غربة كل هذه السنين، لما وجدنا غير تعليل واحد، وهو لأنهم يشبهونه، أو هو يشبههم، فهو واحد منهم في تشرد الملامح وغموض المصير. مثلما قال «بودلير» مرة، وهو يبرر إصراره على ترجمة الشاعر «إدغار ألن بو» إلى الفرنسية، قال: «ببساطة.. لأنه يشبهني..».

وهكـذا، تصبح تجربة الآخرين هي تجربة الشاعر أيضاً، فهو حين يتحدث عنهم فإنما يستعيد ذلك الحديث القديم المتواصل مع ذاته الخاصة، رغم جريان نهر الزمن البعيد، ورغم إختلاف درجة الوعي إزاء تبدل الأحداث وتداخل الأمكنة في شتى أصقاع الغربة.

ويبدو فوزي كريم، من زاوية اخرى، وكأنه يحارب الفـزع والخـوف القـديم، بتركيز الكتـابة عن ذكريات الماضي. ويتخذ من خيال القصائد وألفاظها ورموزها، دواءً يخدّر به أحـزانه وآلامه الماضية. وهو حين يستعين بالرمز، الذي يشكل ظاهرة بارزة في قصائد المجموعة، فإنه لا يتوخى اتباع مذهب رمزي معين، ولا يسعى الى إستعمال تفصيلات الاستعارة اللغوية وتراكيبها اللفظية المألوفة، إزاء بلاغة التعبير وصواب المقول، أو ملاءمة اللفظ للمعنى، مثلما ترد في مصـطلحات البلاغة لدى «الجـرجـاني» أو «إبن قتيبة».. وإنما يحاول جعل الرمز جزءاً عضوياً ملتحماً ضمن جسد القصيدة الواحدة، وأن تكون الاستعارة عنصراً طبيعياً من عناصر نمو القصيدة وتآلف صورها، لا عاملا زخرفياً يلصق من الخارج على ظاهـر القصيدة.. معتمـداً على علاقـة (التشبيه الذي حذف أحد طرفيه) كما يقول البلاغيون.

وهذا فهو يسعى إلى تحقيق أن تكون الاستعارة مكتفية بذاتهـا داخـل النص الشعـري.. أو تحقيق ما يمكن تسميتـه بـ(القصيدة الاستعـارة) التي تتعـاقب داخـل تراكيبهـا وجملهـا، مجموعـة متبـاينـة من الاستعـارات الشعرية.. حتى لتبدو وكأنها (أشبه بالمحفزات أو النجوم التي تغمر ليل القصيدة بالالتماعات) وخير مثال على ذلك قصيدته «رباعية لوفيلد رود». فهذه القصيدة لا ينبغي ان تؤخـذ على أنها «رباعية» بالمعنى الاصطلاحي المتعارف عليه، وإنما هي في جوهرها رموز أربعة تشكل القصيدة عبر إمتداداتها المتوازية والمتقاطعة، وتمنحها في النهاية بنيتها المتداخلة النامية التي تشكل طبيعتها الهارمونية كقصيدة متعـددة الأصوات. فأصواتها الأربعة تتمثل في «سامر» وهـو طفـل الشـاعـر، حيث يرمز الى فصل الربيع، ثم بشخص الزوجة التي ترمز الى فصل الصيف، ثم بصوت الشـاعـر نفسـه الـذي يرمز الى فصل الخريف، وأخيراً بصوت الجارة العجوز التي ترمز الى فصل الشتاء. وهذه العنـاصر الأربعة بتداخلها مع رموز الفصول الأربعة، تترادف وتتعارض لتشكل أخيراً رحلة العمر الكاملة، من الـولادة حتى الشيخوخة والاضمحلال. كما يمكن ان ترتبط بها أصـداء اخـرى ذات دلالات اضافية رمزية، كالطبيعة البكر التي تحيط بالطفل، ثم الدعوة والاقبال على الحياة، التي تقترن بصوت الزوجة، ثم صورة طيور خريف العمـر المهـاجرة الى المجهول وارتباطها بحضور خريف الشاعر، وأخيراً بصورة الثلج الذي يتكرر رمزاً لحلول الشتاء والجارة العجوز:

«يمتد بساط الأفق ندياً مبتلْ الأطرافْ
وأنا في الشرفة أرقبُ كالملسوع،
الفيض الطائر من سمك الأنهار
وسامر مكترثاً بي: «أدخلْ أدخلْ»
والزوجة تهمس: دع أحلامك وادخل دفء سريري،
أخشى أن تختلط فراشة حبي بفراشة ذاكرتك»

ثم يكمل الشاعر صورة دورة الحياة واستمرارها من خلال تعـاقب الفصـول، بسخـرية لا تخلو من مرارة، صورة يظهر فيها الانسان أشبه بالممثل المهرج على مسرح الحياة العـامـة، أو ان مصيره أمـام الآلهـة، كما يقول شكسبـير، «ليس اكثر من مصير الذباب الذي يتسلى الصبية العابثون بقتله..»

واذا ما بدت قصـائد فوزي كريم، تعبر عن تجارب خاصة عاشها الشاعر ضمن بيئة محليّة معينة، إلاّ أنها من خلال روحهـا الانسـانية الشـاملة، وتعبيرها عن معاناة الانسان العربي المعاصر، يجب أن ينظر إليها بأبعد من ذلك!□

عودة شهرزاد

فخـري صـالح

Shahrazad Returns

Modern Arabic

Short story

Mohammad Shaheen

■يقـدم محمد شاهين في كتابه «القصة القصيرة العربية الحديثة» مجموعة من القصص العربية المترجمة إلى الانكليزية، إضافة الى قصيدتين لخليل حاوي ونجيب سرور، وقراءة نقدية للقصص والقصيدتين. ويشير العنوان الفرعي للكتاب «شهرزاد تعود» الى المبحث الأساسي والنقطة الجوهرية التي يحاول الكتاب أن يجلوها. فمنذ الصفحات الأولى نعرف أن الباحث لا يريد أن يكتب تاريخاً تفصيلياً للقصة العربية القصيرة موجهاً هذا التاريخ الى القارىء الانكليزي. إنه لا يلتفت الى قصص مطالع القرن وجذور تطور فن القص العربي في العصر الحديث بل يحاول، من خلال تقديم رؤية لواقع الرقابة في مصر ومحاولة كتاب القصة التحايل على هذه الرقابة، أن يعرّف على نماذج من القصة العربية تحايلت على قلم الرقابة أو عبرت بصورة غير مباشرة عن كابوس الواقع.

مقدمة الكتاب تنطلق من الواقع السياسي في مصر في الخمسينات والستينات الذي نشأت فيه مجلة «القصة» المصرية. ويتهم شاهين مجلة «القصة» بأنها كانت سبباً رئيسياً من أسباب تأخر القصة العربية، لنشرها نماذج متدنية المستوى، ولترويج رشاد رشدي لمفاهيم في القصة القصيرة تساوي بين هذا النوع الأدبي والحكايات التقليدية متخذاً من القصة الموباسانية، كما تمثلها محمود تيمور ومحمد تيمور، نموذجاً قياساً للقصة المصرية القصيرة في الستينات. وهكذا أسهمت مجلة «القصة» التي أنشئت من أجل النهوض بهذا الفن في تأخر القصة العربية وسدت السبيل أمام الأصوات الجديدة المغايرة لتيار مجلة «القصة».

وإذا كان هذا التحليل المسهب الذي يقدمه الباحث للواقع الأدبي المصري في تلك الحقبة التاريخية وتضامن سلطة الرقابة مع الأسماء النقدية المتنفذة والقريبة من السلطة صحيحاً في مجمله فإن الاستنتاج الخاص بالقصة القصيرة وتأخرها ليس دقيقاً في مجمله. صحيح ان الرقابة وهيمنة قوى أدبية معينة وسيادة مفهوم سلطوي للالتزام قد أثرت سلباً على تفجر الطاقات الابداعية للكتاب والمبدعين، إلا ان هذه العوائق المنظورة وغير المنظورة لم تمنع من بروز أجيال في القصة العربية تطور القصة العربية وتعطيها نكهة خاصة. ان الباحث ينسى اسماً كبيراً مثل اسم يوسف ادريس وأثر هذا الأخير، الذي كتب قصصه في الخمسينات والستينات أيضاً، على تطور القصة العربية، كما أنه لا يضع في حسابه أسماء زكريا تامر وغسان كنفاني وفؤاد التكرلي وآخرين كتبوا قصصهم في الخمسينات والستينات أيضاً. وإذا أخذنا مصر مثالا فإن سلطة رشاد رشدي وأثر مجلة «القصة» لم تمنع من ظهور اسماء عديدة في الخمسينات والستينات لا تنطبق على انتاجها سمات القصة القصيرة التي روّج لها رشاد رشدي ومجلة «القصة».

نحن نعلم، بالطبع، أن محمد شاهين لا يكتب تاريخاً للقصة العربية ولكنه يقدم مبررات لظهور شخصيات السندباد وشهرزاد وشهريار في القصة العربية القصيرة، ويرى في ظهورها نوعا من التحايل على قلم الرقيب. لكن المشكلة الأساسية في أطروحة الباحث هي إغفاله للأسباب الفنية لظهور مثل هذه الشخصيات. إنه ينافح عن القصة القصيرة العربية قائلا إن النقاد العرب يحاولون ان يقنعوا القارىء العربي بأن هذه القصة ليست سوى تقليد للقصة في الغرب. ويدلل هو على عدم صحة هذا الرأي بايراد مثال تلك القصص التي تستلهم المخزون التراثي الخيالي العربي في ألف ليلة وليلة وشخصياتها. (ص: ٣). وانطلاقاً من ذلك يرى شاهين أن من الضروري الآن أن نقرأ تاريخ القصة العربية قراءة تأخذ في الحسبان عملية البحث في التراث العربي والاستفادة من متخيله. ولنفترض مع الباحث ان السبب الرقابي كان واحداً من الأسباب الأساسية للجوء عددٍ من القصاصين العرب الى شخصيات ألف ليلة وليلة للكلام من خلالها عن الحاضر، فإن ذلك لا يلغي الخيار الفني لاتخاذ هذه الشخصيات أقنعة يكشف القاص من خلالها عن الواقع وكابوسه أو يقوم بتحوير هذه الأقنعة مطابقاً بين الحاضر والماضي أو مؤالفاً بين التاريخ البعيد والتاريخ القريب.

◆

الكتاب هو نتاج العقلية العربية الجديدة، المستفيدة من كشوفات النظريات الأدبية في الغرب بغير أن تقع أسيرة لها

◆

إن شاهين في إلغائه للخيار الفني ينكر أن الهموم الشكلية والتقنية كانت من الشواغل الأساسية التي تؤرق القاص العربي. ولا أظن ان هذا التصور ينطبق على واقع حال القصة العربية خصوصا ان هذه الهموم قد بدت أساسية في القصة العربية منذ الخمسينات. ليس من الضروري طبعاً أن تكون هذه الاهتمامات والشواغل مُعْلناً عنها، ولكن كيفية التعامل مع فن القص وتغير شكل القصة القصيرة ودخول خيارات جديدة (مثل اقتراب لغة القصة من اللغة اليومية المتداولة لدى يوسف ادريس، أو اقترابها من لغة الشعر لدى زكريا تامر) في صلب عملية الكتابة القصصية تجعل من الشواغل التقنية عاملا أساسياً في عملية تطور القصة القصيرة.

لقد قلت في البداية إن محمد شاهين لا يحاول تقديم تاريخ للقصة العربية، ولكن إشاراته في مقدمة الكتاب وتحليله النقدي لواقع القصة القصيرة تزج بنا إلى حقل البحث التاريخي. لكن ترجمته لقصص مختارة من أجيال مختلفة في القصة العربية تبعد عن الكتاب شبهة الرغبة في كتابة تاريخ للقصة العربية. فالقصص مختارة من مراحل وحقب تاريخية تمتد من الأربعينات وتنتهي بأواخر السبعينات، ولا يجمعها سوى الموتيفات الأساسية التي تتكرر فيها والشخصيات المتخيلة المستمدة من ألف ليلة وليلة أو من الفولكلور العربي المحلي. ان ما يجمع حوار ميشيل عفلق المسرحي بقصيدتي نجيب سرور وخليل حاوي وقصص مصطفى المسناوي ومحمد المنسي قنديل هو شخصية السندباد وتكررها في هذه الأعمال. كما ان ما يجمع قصص زكريا تامر وإميل حبيبي وأكرم هنية وسعد مكاوي ومحمود شقير هو استفادة هؤلاء جميعاً من ألف ليلة وليلة أو الفولكلور المحلي والاستناد إلى الاستمدادات التراثية السردية أو الفولكلورية لكتابة قصة تلتصق بالراهن ولكنها تتجاوزه لتعبر عن حالات إنسانية عامة.

إن محمد شاهين يشير في تعليقه على قصة زكريا تامر «ربيع في الرماد» الى أن النقاد العرب قد أغفلوا أهمية وجود الشمس في القصة واعتبرها بعضهم شيئاً زائداً وغير ضروري في القصة (ص: ٧٨). واعتقد ان هذه الإشارة ضرورية جداً للرد على أطروحة الباحث المتعلقة بعدم إلحاح الشواغل التقنية على كتاب القصة العربية. إن التأكيد على وجود الشمس في قصة تامر يذكر بتصور نورثروب فراي للأعمال الأدبية وتفسيره الأسطوري لها. ومحمد شاهين يقدم تفسيراً قريباً من ذلك عندما يحلل قصة تامر ويؤكد على أهمية العناصر المختلفة في القصة بدئاً من صورة العنقاء المحترقة وانتهاء بصورة الشمس التي تؤشر على حقيقة قيام العنقاء من رمادها والخطاب

النهائي للقصة المتمثل في الايمان بالتجدد والانبعاث. ومن هنا فإن تقديم عمل قصصي يأخذ فيه كل عنصر دوره الوظيفي في إنتاج معنى العمل القصصي يؤكد ان الشاغل الشكلي كان أساسياً بالنسبة للقاص العربي ولم يكن هامشياً على الإطلاق. ان القصة القصيرة العربية ابتداء من أواخر الخمسينات كانت مشغولة بتطوير نوع من الكتابة القصصية لا يهمل الراهن ولكنه يتجاوز هذا الراهن بالتعبير عن حالات انسانية تتكرر في التاريخ الانساني. والاستعانة بشخصيات ألف ليلة وليلة والشخصيات الفولكلورية تعكس فهماً شمولياً للتاريخ الانساني. إن وظيفة القناع التاريخي ليست تمويهية فقط بل إنها تضفي الأبدية على تفسير الأفعال التاريخية وتمحو الزمنية او تقلل من أهمية الظرف التاريخي فيما يتصل بالفعل الانساني. ولعل القصص التي اختارها الباحث ان تقع في هذا الإطار، خصوصا وأنها تمحو الشخصيات المرتبطة بظرف تاريخي محدد وتستعيض عنها بشخصيات السندباد وشهرزاد وشهريار والشاطر حسن.وأبو زيد الهلالي.

إن التحليلات الذكية التي يقدمها شاهين للقصص التي ترجمها تشير بصورة مراوغة إلى هذا التصور الاسطوري للأدب، لكن تمسكه بالإطار التاريخي الذي رسمه لبحثه وبفعل الواقع التاريخي الملموس في النصوص القصصية قد جعله ينفي ابتداء كل ما يلغي راهنية العمل القصصي وارتباطه بالأحداث التاريخية المحددة. المشكلة الأساسية التي تواجه مثل هذا التشبث بهذه الرؤية الملتصقة بتأثير الراهن من الأحداث على العمل القصصي هي طبيعة الاختيار الذي يقدمه الباحث. إن القصص المختارة تشير الى الوجهة المعاكسة كما بيّنا قبل قليل. إنها تأخذ من الراهن خطوطه المجردة وتقيم عليها بناء يستعين بالنماذج البدئية المتكررة archetype التي لا تنفي الراهن ولكنها تجعل منه تفصيلا ذائباً في البنية المجردة للفعل الانساني العام.

ويبدو ان تركيز الباحث على حقبة تاريخية محددة، هي فترة الستينات بصورة خاصة، قد جعله يضع تصوراً للنقد العربي يجرد هذا النقد من دوره الطليعي في التعريف بالتيارات الجديدة في القصة القصيرة والكتابة عنها وتتبع العلامات المضيئة فيها. انه يؤكد ان نقاد الثمانينات، مثلهم مثل نقاد الستينات والسبعينات، يدورون في حلقة مفرغة، وأنهم لم يقدموا للقصة القصيرة أي عون نقدي، ولم يقوموا بالكشف عن الواقع الرقابي الذي حاصر هذا الفن في تلك الفترة التاريخية (ص: ٢٢). كما يشير في موضع آخر إلى أن الناقد العربي يتجنب الحديث عن عناصر البشاعة، الخلقية وغير الخلقية، في العمل الفني (ص: ٦٠) لأن الناقد والقارىء العربيين لا يلتفتان إلاّ إلى ما هو مثالي في الأعمال الفنية.

إن هذا التصور قد يكون صادقاً في الخمسينات والستينات، ولكنه ليس صادقاً في السبعينات والثمانينات. لقد استطاع النقد العربي في هذه الفترة أن يُعيق نفسه من أسْر المحرمات وأن يكتب عن العمل الأدبي دون إقصاء لعناصره الخادشة للحياء العام لأن تلك العناصر هي جزء من بنية العمل الفني وبإهمالها يهمل النقد المعنى الخاص بالنص الأدبي الذي ينقده. إضافة إلى هذا فإن الدكتور شاهين يعمم صورة النقد في الستينات على المشهد النقدي العربي خلال العقود الثلاثة الأخيرة. فلقد شهدت السبعينات والثمانينات، على عكس ما يستنتج الباحث، بزوغ تيارات وأسماء نقدية عديدة تستفيد من تيارات النقد العالمية المختلفة ومن كشوفات النظرية الأدبية الحديثة وتطبقها على الشعر والرواية والقصة القصيرة. ولو قارنا المشهد النقدي العربي الراهن بهذا المشهد في الخمسينات لوجدنا أن النقد العربي قد حقق تقدماً نوعياً على صعيد فهم الأعمال الأدبية وفهم صلات هذه الأعمال بالواقع الذي انتجت فيه. ان قضية الحرية وعلاقة الابداع بالسلطة أساسية، كما يرى الباحث، ولكن هذه القضية قد قتلت بحثاً من قبل النقاد وعلماء الاجتماع والمشتغلين بالفلسفة وبعض فروع العلوم الانسانية الأخرى. وأظن أن تقديم صورة مخالفة لذلك يُعَدُّ ظلماً للمشهد النقدي العربي الراهن الذي يحاول جاهداً أن يفسر الماضي والحاضر ويقدم صورة للعصر بأكمله.

لقد كتبت الملاحظات السابقة انطلاقاً من إعجابي بالمادة التحليلية في الكتاب، وإعجابي الشديد بالترجمات الجميلة للأشعار والقصص. إن الترجمة التي تضاهي أحيانا الأصل وتتفوق عليه في أحيان أخرى، إضافة الى التحليل الذكي والمثير للذهن أيضاً، قد جعلاني أثير الاسئلة السابقة حول طبيعة المادة التاريخية المتصلة بالقصة القصيرة والنقد العربي. وأنا أوافق الباحث، الذي هو أيضاً نتاج الحركة النقدية العربية الطالعة في السبعينات والثمانينات، على ان القصة القصيرة والنقد العربيين لم يحققا الكثير خلال الخمسينات كما أن النقد العربي للسرد لم يحقق الكثير في الستينات أيضاً، لكن سحبنا هذه الأحكام على العقود التالية يُعَدُّ إجحافاً بحق ما حصل في هذه العقود. فلقد شهد النقد العربي تطوراً موازياً لتطور الأنواع الأدبية، وما كان ممكناً لهذا النقد أن يحقق هذا التطور سوى بتطور الأنواع الأدبية من شعر وقصة ورواية.

انني لا أدافع عن النقد العربي في المرحلة الراهنة لأنني راضٍ عنه، فأنا اعتقد أن الكثير من الشوائب قد علقت بهذا النقد وأن حبراً كثيراً قد أهدر فيما لا طائل وراءه، ولكن العقلية النقدية قد تطورت والصوت النقدي العربي قد أصبح أكثر ثقةً بنفسه من ذي قبل. ولذلك فإن وضع الأمور في نصابها والحكم على النقد العربي الراهن حكماً عادلاً شيء ضروري لنرى اذا كان بإمكان هذا النقد ان يتخلص من شوائبه التي علقت به خلال هذه المسيرة الزمنية القصيرة. وكتاب محمد شاهين، وإن كان مكتوباً بالانكليزية، هو نتاج العقلية النقدية العربية الجديدة التي صارت تستفيد من كشوفات النظرية الأدبية في الغرب ولكنها لا تقع أسيرة لها. □

صدر حديثاً

● فلسطين قبل الضياع
قراءة جديدة في المصادر البريطانية
واصف العبوشي
٣٩٢ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

● قتل مصر
من عبد الناصر الى السادات
شفيق مقار
٤٣٢ صفحة ● ١٢ جنيها استرلينيا

● بهجر في المهجر
حكايات باريسية
جورج البهجوري
٢٢٤ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية

● برج بابل
النقد والحداثة الشريدة
غالي شكري
٢٤٨ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

● رموز وطقوس
دراسات في الميثولوجيا القديمة
جان صدقة
١٧٦ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

● الحلاّج
في ما وراء المعنى والخط واللون
سامي مكارم
١٤٤ صفحة ● ٦ جنيهات استرلينية

● كتاب القيان
لأبي الفرج الأصبهاني
تحقيق جليل العطية
٢١٦ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية

● جغرافيا الوهم
مختارات من رحلات المخيلة
حسني زينة
٢١٦ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

وصل حديثاً

الأسرار

شعر

صقر عليشي

إصدار شخصي . سورية . ١٩٨٩

■ تحتوي هذه المجموعة على ٢١ قصيدة مفعلة قدم لها شاعرها بقصيدة نثرية.

لا تتميز لغة هذه المجموعة كثيراً عن لغة شاعت قبلاً وإن كانت الاضافة، هنا، هي اسم الشاعر، وبعض لهجة، فإن عوزها التميّز راجع إلى كونها تنهل من منجز، من غير ما إضافة لافتة إليه، سيما وأن هذا المنجز الذي تغترف منه عالمها باتت صياغاته ولهجته ونظرته وجملة ما تحقق له من سعي تجديدي، في حكم المستنفد، في حين لم تقدّر له، في سورية خصوصاً، موهبة شعرية قوية تجدد فيه، وتشقّ له مخارج غير متوقعة.

صقر عليشي ببراءة السعي، ونزاهة في العلاقة مع الكلمات يعمّر قصيدة لا يرقى شكّ إلى طغيان العفوي فيها على القصدي، الدفق على الصناعة، غالباً. وهو حين يلجأ، أحياناً، إلى دفة التحكم بوجهة القصيدة يفقدها الحرارة والسلاسة اللتين كفلهما لها الاستسلام إلى ما اختزنته ذاكرة الشاعر من صوغ أليف تجمع له ووافق هواه، من قراءات شعرية محببة، حيث تراث رومانطيقي. في قصيدته «انكسار»، وهي من أربع مقاطع أولها أفضلها، ورابعها يدانيه. نذهب مع صقر إلى بوح، ونجوى، إلى وصف لهما، يقترب من أن يكون متهافتاً، حيث تصريح بالمكنون في النفس على نحو يجعله فائضاً عن حاجة الشعر، ولا سيما اذا كان هذا الشعر جاداً في المضي بلعبة الأسرار. وتتخلل هذه القصيدة، لو نحن دمّرنا وحدتها، وعزلنا بين ما هو متألق فيها، وما هو خامد، أو نافل، صور وتعبيرات تتميز ببساطة آسرة، ونضارة تستلفت القلب وتأخذ بمجمع من الشعور:

«أنا زرقة سقطت من أعالي سماواتها
فتناثر بلورها
فوق صخر الجبال»
و:
«ولا أحد بزغت نجمة حلوة
فرآها
ولم يستمت وهو يطرد لألأها
عن صخور البلد.»

«انكسار» (ص ٢٤-٢٨)

يكتب صقر عليشي، حزناً شفيفاً يضمر خيبة من كل ما يصنع الحياة ويسيّرها. ولكنها أولاً، وقبل كل شيء، هي خيبة القلب من الحب، وخيبته من نظائره التي يجدُها حضوره في الحياة كسبب وهوى:

«كلما قال لنا القلب: انزلوا
فنزلنا
لم نجد أرضاً تحن»
«انكسار» (ص ٢٨)

ولعل قصيدة «نام نام» هي المثال الأكمل على سمات لغة صقر عليشي. وهي مرثية تستعير لغة التنويمة لتقيم طقساً طفولياً للموت، وتفصح هذه القصيدة أكثر من غيرها عن متطلبات قصيدة عليشي ونزوعها، خصوصاً، فيما يتعلّق بالموسيقية الشعرية، وتكشف عن مقدرة لدى الشاعر على كتابة النمنمة:

«نامَ نامْ
نام أبعد مما يسافر نهرٌ
وأبعد مما يطير الحمام
نام
للم أعماقه وانتأى
وأغلق أحلامه بالرخام»
«نام نام» (ص ٣٠)

لكن الذي سوف يأتي صادماً لقارىء هذا الكتاب هو وقوفه على قصائد «الأسرار» المعنونة باسمها المجموعة. ففي أحد عشر قصيدة، أو قل مقطعاً تساوي في محصلتها قصيدة «الأسرار» نحن لا نعثر على سرّ، ما خلا الكلمة: «السر»، وجمعها: «أسرار». ما من ولوج في رؤيا، نحو سرّ، ولا من عناصر شعرية يتألف منها سرّ. إلّا أن الكلمة تتردد:

عاشت الأسرار دهراً
«التكوين» ص ٣٦
«غافلت الأسرار الوالد»
«الحياة» ص ٣٧
«مرّت بي الأسرار أمس»
«زيارة» ص ٣٨
«إني أسمع سقسقة الأسرار»
«نداء» ص ٣٩
«مرمر الأسرار هذا رائع»
«الصرح» ص ٣٩
«للأسرار سماوات يانعة»
«أسراب الأسرار» ص ٤٠
«يذيع لنا الورد أسراره»
«بث مباشر» ص ٤٢
«لا تتغطّى السعادة إلّا بأسرارها»
«غطاء» ص ٤٢

أبجدية الحجارة

نصوص شعرية ومقالات

محمد علي اليوسفي

منشورات مؤسسة بيسان

للصحافة والنشر . نيقوسيا

■ يمكن اعتبار المقدمة التي وضعها اليوسفي وهو شاعر تونسي للقصائد والآراء التي جمعها والتي كتبها شعراء ونقاد عرب بوحي من الانتفاضة الفلسطينية مقدمة وافية ترصد الظاهرة التي نزلت بالحياة الشعرية نزولا فادحاً «لتكون النتيجة معبرة عن تراجيديات الذات الممزقة بين وظيفة فنية شاملة وأخرى سياسية عاجلة» كما عبر الناشر في تقديمه للكتاب.

بعد المقدمة بأقسامها: أفرد اليوسفي باباً لآراء كتبت في علاقة الشعر والأدب بالانتفاضة: أميل حبيبي (الشوف ليس مثل الحكي). علي الخليلي (تغييب الانسان). سلمان ناطور (الفخ). خليل توما (المثقف العضوي). سليم بركات (الأدبي ليس مناورة). عبد العزيز المقالح (قصائد دخانية). ممدوح عدوان (أيها الشعراء أكتبوا شعراً رديئاً). فخري صالح (تنفيس وتفريغ). بول شاوول (حجارة من شعر شعر من حجارة).

وتلا هذا الباب باب استهلك حوالي ١٤٠ صفحة من الكتاب حوالي ثلثي عدد صفحاته، وضم عينات شعرية لـ (٣٩) شاعراً منهم ١٣ شاعراً يهودياً وعالميا.

يصلح هذا الكتاب لأن يكون قطعة من المشهد الشعري الذي عني بالانتفاضة، وبمقدار أقل، قطعة من الانشغال النقدي العربي بظاهرة الشعر الذي كتب للانتفاضة أكان هذا الشعر مصدره فلسطين المحتلة في منطقتي العام ١٩٤٨ - ١٩٦٧ أو الوطن العربي الشاسع.

ولعل أولى الخلاصات التي يمكن الخروج بها من جراء الجدل الدائر

نادر ســــــرور

«نشر البلور أسراري/وما خاصمته يوماً»

«بلور» ص ٤٣

«ولصمتي دائماً أسراره»

«أيضاً» ص ٤٣

«ها هي الأسرار راحت تتهادى»

«باتجاه البحر» ص ٤٤

هذه الأسطر المستلة من أحد عشر مقطعاً تؤلف قصيدة «الأسرار»، سقتها لأبينّ تجليات الكلمة بالنسبة إلى صقر عليشي. فهي لديه لا تعدو أن تكون لفظة. فلا ينبني في قصيدة سرٌّ، وإنما يجري الكلام على السرّ، دون بلوغ الشاعر مبلغاً يهتك سراً أو يبنيه. فلربما تجلّى سرّ في كلام لا مكان لمفردة «السر» في صوغه. ونحن مع قصيدة «الأسرار» التي شاء الشاعر أن يجعل منها محور مجموعته، بإزاء شعر لا يختزن أسراراً، ولا يفيض بها. فهو شعر دأبه أن يجري سلساً واضحاً، سهلاً ولا يتقصّد أن يأخذ قارئه إلى عوالم تحتاج إلى هتك كما يستلزم عنوان المجموعة. فكلّ تجلّ للعاطفة هنا مهتوك حين لا يجري على سطح الأشياء وكل فيض عذوبة، يطلع من الطفيف الشفاف المشغول كتطريز، وليس المترائي كعمق فما من عمق عميق في هذه المجموعة.

وقصائدها لا تسعى الى الحفر نحو عمق يعادل بنية يفتش تحت سطحها شاعر عن سرّ. فلدى صقر مجال القصيدة أفقي، يسمح للوصف، وللقطة العارضة، بإزاء مرئي واضح أكثر مما يسمح ببحث وتقصّ وراء المرئي، بعده، أو حتى في زواياه الأقل وضوحاً. وكتابته تنشد إطلاق الخاطر، بعفويته. وإن كان ذلك بلغة مركّزة أحياناً. مشذبة ومقطّرة ومصفّاة تارة، ومتروكة كما جاءت في دفقها الأول، غالباً، فأقصى ما يستلفت الشاعر ويشده إليه، هو الغنائية التي يمكن التضحية من أجلها بالكثير من العناصر التي تكفل لقصيدة سراً. ولعل المثال الأوضح على قصيدة تتوفر لها العذوبة والرقة، والاقتصاد. ولا تتوفر على سرّ هي قصيدته «تصبحين على خير»:

كم كنت أرغب
أن أراك جميلة
كم كنت أرغب
كم كنت أرغب أن أكون
صديق كفّك
حين تدعوني
ألبّيها
ونذهب
كم كنت أرغب أن أجيء
أرى الحصى في ماء عينيك
وأشرب.»

(ص ٥٩)

يمكن اعتبار شعر صقر عليشي في هذه المجموعة، وهي الثانية له بعد مجموعة أولى: «قصائد مشرفة على السهل» شعراً ينأى بنفسه عن النمطية الجديدة التي طب في مطبها جلّ شعر الثمانينات في سورية. فهو على الرغم من هشاشته، من النضارة، والرقة، إلى حدّ لا نجدهما عند مجايليه من الشعراء السوريين. وعلى الرغم من أن قصيدته ترث مفردات وأجواء فضاء شعري سلف، بعد ما هبت عليه عاصفة قصيدة النثر، وأعني به الفضاء الذي امتد من أواخر أربعينات هذا القرن، وحتى أواخر الستينات. على الرغم من هذا الأمر الذي يجعل من صقر غريباً بين أقرانه ـ ولذلك حسنات جمة، ونظائرها من السيئات ـ إلا أن قصيدته برهافتها وحساسيتها مؤهلة للتفتح على القوة، إن وجد شاعرها السبيل خارج الموضوعات المكرورة والمعادة في الشعر والتي يأتي شعره ليكررها، فتنضاف «مرّته» إلى «المرارا» التي سلفت. وكذلك إن هو تمكن من صدم تلك الرومانطيقية المسيطرة على نظرته الشعرية، وعلى سلوكه الشعري بما هو مضاد لها. ليكون ذلك الجدل المتولد من النقائض المانح القصيدة «سرها» المخفف، أيضا، من غلواء الميوعة العاطفية التي يطرحها الاسراف في الرومانطيقي. وما من ضير في أن تستفيد قصيدته من الامكانات الجمة التي تطرحها على الشعر موضوعات قصيدة النثر.

ان رومانطيقية شعر صقر عليشي، كما تبدو لي، تضمر في جانب من تحققها ووجودها موقفاً مضاداً للنثري بما هو مصدر ممكن للشعرية، وربما احتقاراً له، ممثلا بقصيدة النثر. حتى أن هذه الرومانطيقية تتحدى قصيدة النثر، تحدياً أغلب الظن أنها في غنى عنه، فتجعل من «النثري» بالمعنى السالف مفتتحاً لها. (قصيدة «من على قمة الخيال» في مستهل الكتاب). لكن الواضح أن ارادة صقر أكثر منها رغبته هي التي صنعت هذا الاستهلال، الأمر الذي يحرمه منذ الكلمة الأولى من براءة السعي، وقد حرمه قبلا من نجاحه فيه. □

حول القصائد الشعرية المكتوبة للانتفاضة مفادها أن المثقفين العرب والشعراء ونقادهم لم يجدوا حتى الان في كل ما كتب ما يستحق أن يطلق عليه صفة الشعر. وأن الانتفاضة انعكست في قصائد الشعراء كما انعكست من قبل كل مناسبة سبقتها. فهي مناسبة تستلزم من الشاعر أن يعد لها عدته، ويدخل فيها لعبة التسابق وقانون السبق في تسجيل الموقف ليستمر معبراً عن «الضمير العام». فالشعر ما زال لدى الشاعر العربي وقارئه مندوباً عن.. وليس ممثلاً لكيانه. ولو نحن وقفنا على القصائد/العينات التي ضمها الكتاب لما خرجنا معها كلها. بلا استثناء، بما يخالف هذا الانطباع.

إنه الشعر الذي لا شاعرية فيه. وصاحبه هو الشاعر اللاعب خارج نفسه. خارج تجربته الشخصية، بعيداً عن نفسه، هناك، في «خندق الشعب» ولكن أيضاً حيث لا قارىء إلّا الفضوليون. لأن الشعب حفر في حياته واستخرج الزجل والعتابا، والموال، الخ مما يصلح أن يسمى في لغة المثقف العربي فلكلوراً. أما الفلسطيني، رجل الشارع. في سنوات ثلاث هي سنوات الانتفاضة فقد حفر بدوره في الروح العميق، وفي بؤر الشعور، وفي تجليات الوعي، في الساعات الأليمة الطويلة، المتكررة، تكراراً مرعباً. واستخرج الهتاف، والأغنية، ومنظومة المنطوقات الأخرى التي طالما عبر بواسطتها عن نفسه، بواسطة نفسه، وبلا مندوبين يقيمون أخيلتهم ولغاتهم بينه وبين مصيره جداراً غريباً عجيباً. وهو في المحصلة لا يكترث بكل هذا الانشاء المتهافت المتهالك المعتدي على الشعر وموضوعه.

وفي توصيف هذا الشعر الذي لا فائدة ترجى منه ينتظم في هذه السبحة الألفية الشعراء العرب أجمعين كباراً وصغاراً، أقماراً ونجوماً وصواعق وكسراً وحبيبات مضيئة، مشهورين ونكرات. ولا حول ولا قوة إلّا بالله. □

لمن يكتب هؤلاء؟

علـي أمـين
سلمية . سورية

■ أتحفتنا مجلة الناقد، في عددها الخامس عشر، بعدد كبير من الأشعار العراقية، التي تجري في معظمها في تيار قصيدة النثر، والتي يعتبرها بعضهم ممثلة الحداثة في الشعر العربي، وقد كثر الحديث عنها، وصرها نجدنا في كل مجلة أو صحيفـة، حتى أن مجمـوعـاتهـا صارت لا تعـدّ ولا تحصى. وهي أشعار تتكيء على الغموض والتغريب، والتحلل اللغوي، واستخدام العامية أحياناً، وهذا بارز في بعض القصائد المذكورة.

وفي هذه العجـالـة، أوجـه الى هؤلاء الشعـراء، وروادهم أصبـع الاتهام بأنهم وبعض المسؤولـين عن الصفحـات الثقـافية في الصحف اليومية، والـدوريات مسؤولون عن الانحطاط الكبير في المستوى اللغوي لدى كثير من ممتهني الأدب وغيرهم. لأنهم يتسامحون كثيراً في هذا المجال، مقتفين خطى بعض المنظّرين الذين يدعون الى التخلي عن قواعد اللغة العربية، إضافة الى ما يتعمده هؤلاء، كما سبق، من مبالغة في الغموض والطلسمة في ما يكتبون.

فلمن يكتب هؤلاء؟ ولمن يتوجهون؟ . . وهم يدعون التقدمية والنضال من أجل التحرير . إذا كانوا يعتبرون جماهـير القراء رعاعاً (على حد تعبير أحدهم، والمنشور كلامه في الصفحة الأخيرة من عدد الناقد نفسه) . فإذا كان القراء والمتلقون لهذا الشعر رعاعاً، فماذا يمكن ان نطلق عليهم هم؟. هل يعتقـدون أنهم بهذه الأشعـار يخدمـون قضية الأمـة؟ ام أنهم يضعـون أنفسهم فوق مستوى الأمة؟ ويعتبرون أنفسهم (سوبر مانات)؟

أعتقد ان هؤلاء سيظلون في ابراجهم معزولين، لأن ما يكتبـونـه لا يمسّ وجـدان الجماهير. ولا يؤدون دوراً حقيقياً في تقـدم الأمة ونهضتها. فالأدب يجب أن يلبي حاجة الجماهير ويأخذ بيدها نحو الحرية والتقدم، لا ان يتعالى عليها ويستهين بها. فالجماهير ذات حسّ سليم، تخلدّ الأدب والفن الجديرين بالحياة، وتهمل الغثاء.

ان شعبنـا ليس بحاجة الى الغموض، ولا الى هذه الحداثة المستعارة من آداب الغرب، بل هو بحاجة الى الوضوح في الرؤية والأسلوب والهدف. فالشعراء، وهم الأكثر اقتراباً من الجماهير، يجب أن يكتبوا لها ببساطة، لأنها بغـالبيتها تتصف بالبساطة. وقد فعل ذلك شعراء الأرض المحتلة وغيرهم ممّن لم يجروا وراء حداثة مفتعلة. فالحداثة لا تكون بالغموض القائم على رموز لا يفهمها سوى كاتبها، أو هو نفسه لا يفهمها. إنما الحداثة تكون بمعاصرة ومواكبة قضايا الأمة، والتوجه إلى جماهيرها بلغة تفهمهـا وتتفاعل معها. ولن يكون التفاعل معها تنازلا عن الشـاعـرية (كما يدّعي محمد عمران). بل ان هذا التفاعل يرفع الشاعر الى مرتبة أعلى كلما كانت جماهيره مستوعية وواعية لما يقول، وهذا لا يمنع ان تكون الأشعار الـواضحة (حداثية). فالوضوح ليس عيباً، ولا تخلفاً، فهل ننكر الحداثة لدى الشاعر العظيم رسول حمزا توف، أم ننكر ان شعراء الارض المحتلة هم حداثيون جميعاً، وقد كتبوا بلغة يفهمها أبسط الناس؟ وهل نقول ان بعض شعـرائنا الكبار ليسوا حداثيين لأنهم كانوا واضحين في كتاباتهم؟ ولأن الجماهير وعت ما قالوه وما كتبوه؟.

أرى ان هذا ليس عدلا . . وان رواد هذه الحـداثـة الغامضة وشعرائها يغالون كثيرا بنرجسيتهم وأنانياتهم، ولذلك يبتعدون عن الجماهير، بل هي التي تبتعد عنهم، لأن الجماهير تريد من يتفاعل معها ويعبّر عن مكنوناتها.

ان هذه الحداثة المفتعلة، والمجلوبة من الغرب، مهما تكـاثـرت واستفحلت، ستبقى هجينـة في أدبنا العربي المعاصر، وسيهملها التاريخ، أو أنها على الأكثر ستصبح شيئـاً للذكـرى. ودليل ذلـك تراجع بعض رموزها عمّا كتبوه، ولن يصح إلا الصحيح، ولن يدوم الاّ السليم المعافى. □

أسف!

يوسف سامي اليوسف
دمشق

■ لقد أسفت شديد الأسف حين قرأت في مجلة «الناقد» مقـالـة عنـوانها «الغـاء العقـل والمنطق» (العدد ١٧ ، ص ٨٠) . وفي الحق أنني ما أسفت لأن غلاما من غلمان الـصحـافـة قد ظل يشتمني حتى سئم من الشتم، فالانسان اليوم من الفجاجة بحيث لا يفاجيء العاقل اذا ما بدرت منـه مثل هذه البادرة. كما أنني ما أسفت لأن مجلتكم قد أخـذت تقـدم الهجـاء بدلاً من النقد الحي القادر على التصحيح ، اذ ما شأني أنا ان كانت مجلتكم لا تجيد التمييز بين النقد والشتم.

في الحـق أن علة أسـفي تتلخص في أنكم سمحتم لشخص أترع بالاصفرار الباهت والحقد الأسود أن يشتم العرب بوقاحة لم تعهد لدى اكثر المستشرقين حقدا على العرب.

اسمع كيف أنهى هجّاؤكم مقالته الآنفة الذكر:
«الفكر العربي مصاب بالخصاء والإثمية منذ اكثر من ألف عام».

هذه هي آخـر جملة في مقال هجّائكم العتيد. وهي موقف ينتمي الى الشعوبية الجديدة الحاقدة والعاملة في موقع الامبريالية والصهيونية، عن وعي أو عن غير وعي.

«منذ اكثر من ألف عام». هذا يشمل التاريخ العربي كله، وفي أحسن الأحـوال يشمـل الفـارابي وابن سينـا والمعري والغزالي وابن رشد وابن عربي وابن خلدون. واذا كان للمرء ان يصدق بأن هؤلاء الأفذاذ المشهود لهم بطول البـاع في العـالم كله يصلحـون للتصنيف في فصيلة الخصيان، فكيف له ان يصـدق بأنهم مصـابون بعقدة الاثم؟ وعن أي اثم يتحدث هذا المأفون؟ واني اؤكد لكم انه يكابد ضرباً من لوثة عقلية، وأنه خاضع لهيمنة قوة هستيرية ظلت تقوده حتى النهاية، وقد منعته من أن يختم مقاله قبل ان يلفظ جملته النهائية الآنفة، الذكر، والتي هي السم الزعاف نفسه والحقد الصريح اياه.

ما هو الذنب الذي ارتكبه ابن سينا وابن رشد وابن خلدون لكي يتهموا بالخصاء؟ ما هي الاساءة التي وجهها العرب للعالم، لكي يشتموا على النحو الأصفر الذاوي؟

وأخيرا ما هي مصلحتكم أنتم في أن يُشتم العرب؟ ان من يشتم العرب هو واحد من اثنين، ولا يمكن ان يكون غير ذلك:

إما مريض في عقله، وإما عامل لحساب الأمبريالية والصهيونية.

أؤكد لكم جازماً ان العالم العربي شديد الحساسية تجاه مثل هذه الخسّة أو الوقاحة. وليس لكم من عذر يعذركم الا أن تكون الشتيمة قد مرت سهواً. ولي وطيد الأمل بأنكم لن تسمحوا في المستقبل بأن يشتم أحد أية امة على الأرض فوق منبركم هذا. □

رأس الخيانة وغطاء الرأس

حسـام مصطفى
ليبيا

■ المئات من النيّات الحسنة تؤدي الى الجحيم. ان هذا السند ليس مرجعية ماركسية ولا حكمة صينية... انها بكل بساطة محاولة للشفقة على النيّات التي تنطلق من مبادئها الجليلة للوصول الى هدف سام.

من هذا المنطلق يمكننا ان نحدد المنطلقات الحسنة للكاتب والروائي الصادق النيهوم في مقالته «خيانة مرفوعة الرأس» المنشورة في العدد السادس عشر من مجلة الناقد. فالاستاذ النيهوم يبدو رافضا للسلطة والمؤسسة وتابعها الديني من اعتبارات تجاوز النص الأصلي (القرآن) للتشريع، والسقوط في مهاوي الاحاديث النبوية التي كرست السلطة الاقطاعية منذ عهد زياد بن معاوية وحتى الآن. وجوهر انطلاقته الحسنة هي استغلال الدين من قبل السلطة لتثبيت موقعها القدسي ووراثتها الإلاهية.

ان هذه الانطلاقة للأسف الشديد قد قادته الى نوع من الـ «ستاتيك» الاصولي المدافع عن النص القرآني باعتباره حقيقة مطلقة للحياة (اقتصاد. سياسية. فكر. اجتماع) وبالتالي فانه وقع في اختلاطية، بين الاجتهاد الديني الثوري، والاجتهاد التحريفي السلطوي الرجعي. فاصبحا (المجتهد الثوري والمحرف الرجعي) في خانة الخيانة المرفوعة الرأس. وهذه الخطوة الأولى نحو الجحيم الذي تغذ السير اليه النيات الحسنة دون كلل!

ولكي لا نجنح في هذه المقالة الى التعميم الباطل، دعونا نتابع بعض افكار النيهوم ونحاول ان نناقشها بهدوء.

يقول النيهوم [فالرسول لم يكتب الحديث، ولم يطلب من أحد ان يكتبه ولم يقل انه مصدر للتشريع لا في مكة ولا في المدينة ولا في السر ولا في العلن، وهو موقف لم يتخذه الرسول لأنه كان يجهل حاجة الشريعة الى الحديث النبوي، بل لان رسالته كانت موجهة لاسقاط الاحاديث النبوية من أساسها. ان علم السنة الذي قام على مخالفة هذه السنة، قد قرأ رسالة محمد عليه السلام مقلوبة جداً رأساً على عقب].

ان افتراض موقف الرسول من الحديث النبوي بالذات - وهو يشمل في المحصلة حديثه هو أيضاً - هو ادانة للقول نفسه، ذلك ان أحاديث الرسول الشريفة تختلف عن أحاديثه اليومية العادية. ان اختياره لصياغة الأحاديث في أجوبته على اشكالات التفصيل اليومي أثناء النزول القرآني تؤكد ان أحاديثه ما هي الا اعطاء القول الرباني بعده الافقي في التشريع والمجتمع. وكونه لم يعلن ان أحاديثه بند في الجملة القرآنية، ليس مستنداً ضده، حيث كان الرسول يفتي في موضوعات تفصيلية من الحياة تأخذ فيها بعد طابعاً تطبيقياً واجتهادياً واستنادياً، ويعلم الرسول مقدار ثقل حديثه الذي لا ينطق به الا عن اسبقية معرفية متطابقة مع النص القرآني روحاً، وهذا ينفي ايضا افتراض النيهوم من ان الرسول قد جاء برسالته أساسا لاسقاط الاحاديث النبوية من أساسها في التوراة والانجيل، لان الرسالة جاءت في بعض جوانبها لاسقاط فيض التزوير الذي لحق بالنصوص الرسولية السابقة وتحويراتها التي دخلت في خدمة السلطة الدينية والسياسية على حدٍ سواء. اما ان يكون علم السنة قد قرأ رسالة الرسول مقلوبة على رأسها، فهذا يعني افتراضاً مقابلا. هو امكانية قراءتها صحيحة وواقفة على قدميها. فالقراءة ◁

صدر حديثاً

المسرح العربي الحديث
(١٩٧٦ - ١٩٨٩)

بول شاوول

٥٧٦ صفحة * ١٤ جنيهاً استرلينياً





رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

صدر حديثاً

بار السان جورج
وكر الجواسيس في بيروت
سعيد أبو الريش

٢٥٢ صفحة * ١٢ جنيهاً استرلينياً



ناقد ومنتقد

الخاطئة ـ المتعمدة منها او الجاهلة ـ لا تدعونا الى الغاء القول برمته ورفضه بقدر ما تدعونا من منطلق عقلاني بحت الى إعادة القراءة، وهذه الاعادة تنزع من السلطات ومؤسساتها رداءها المثقل بالتزوير والتحريف والتجاوز حتى! ما دام بالامكان تحويل هذا التجاوز من تجاوزيته الى تطابقيته على لسان الرسول والفقهاء.

في مقطع آخر من المقال يقول النيهوم: [كانت معركة الرسول محمد محددة سلفاً ضد كتب الحديث النبوي بالذات] وهذا افتراض لا سند له ولا له ما يبرره في معارك الرسول الفكرية والاجتماعية في عصره. كيف نحكم على تحديد مستوى معركة «النص» كونها كشفاً لتزوير كتب الحديث النبوي والتي [تحصنت وراء اسم الكتاب المقدس وأصبحت علماً ربانياً مقدساً]. إن القول في الافتراض التعسفي وهو ان الرسالة الاسلامية لم تحدد وجودها ومعاركها الا في سياقها التاريخي المعتمد أصلا على تفتيت البنية الاجتماعية والفكرية الجاهلية، ونقل العصر برمته الى عصر آخر، وهو ما حدث فعلا، وضمن إطار هذه المعركة الكبيرة المتعددة الجوانب، تقع احدى المعارك المهمة [المحددة سلفاً] في الغاء وتدمير التزوير الذي لحق بالقول الرباني في الانجيل والتوراة من خلال إفاضته بالقول الرسولي. كما ان الرسول لم يكتف بالرد على المنحول على يد [عبث الرواة] من خلال النص القرآني، بل انه كان يعي حاجة النص القرآني لشخصانية واقعية مؤثرة تعطي النص امتداده الواقعي النافذ، وهذا ما حصل أيضا عبر الحديث الرسولي.

ويذهب النيهوم بعيدا في افتراضاته، فيقول ان القرآن [ليس كتاباً جديداً بل قراءة جديدة] ان هذا التعسف، يلغي دون تمحيص ضرورات نزول القرآن نفسه في إحاطته الاجتماعية والتاريخية والفكرية، فالقرآن قراءة جديدة وكتاب جديد في آن. لأن افتراض أحادية دوره ينفي دوره فيما قام به من ثورة على العصر الجاهلي بكل مكوناته الاجتماعية والاقتصادية والفكرية، انه قراءة جديدة لنفض التزوير الذي لحق بالقول الرباني سابقاً وهو جديد في كونه قد شكل في تلك المرحلة ابتداءة جديدة في تاريخ الفكر العربي والانساني. والمخالطة ـ وليس المغالطة ـ التي يقع فيها الكاتب في هذا الجانب، هو انه يعتبر القرآن نصاً مشابها للتوراة وانجيل لوقا. [يتشابه نص القرآن مع نصوص التوراة وانجيل لوقا] ـ وأظن ان الكاتب قد استند في مقولته هذه على كتاب «صلة القرآن بالمسيحية واليهودية» من اصدار دار الطليعة لمستشرق سوفياتي لا أذكر اسمه الآن. كان قد قدم في كتابه هذا دراسة مقارنة نصية بين انجيل لوقا والتوراة والقرآن ـ وبالرغم من ان النيهوم يؤكد التشابه إلا أنه يدين الرؤية الاستشراقية التي تقول ان القرآن نسخة معربة عنهما ـ التوراة والانجيل ـ ويقول ان هذا الادعاء [لا يتورط فيه اصلا سوى رجل يرى الدنيا بعين التوراة]!!

فلماذا هذه الإدانة إذا كانت القراءة التوراتية ستؤدي الى جانبها المتشابه من العملة نفسها؟!

ان الاستاذ النيهوم ـ على ما يبدو ـ يصر الى أبعد الحدود على فردانية التشريع الرباني مستندا الى سورة المائدة (اليوم أكملت لكم دينكم) وهو استناد محكوم بقراءة اصولية (ستاتيكية). ربما لا يقصدها الكاتب نفسه ـ [ان كلمة (أكملت) تفيد صراحة بأن النص الشرعي قد اكتمل في صيغة القرآن وانه لم يعد يحتاج الى إضافات، وان كل نص يزيد عليه او يخالفه يصبح تلقائيا خارج الشريعة].

إننا نحاول ان نسأل:

الى أين تؤدي هذه القراءة؟ ان لم تؤد الى قسرية ايقاف الزمن وتطوراته وحاجاته. ربما يملك الاستاذ النيهوم الجواب لوحده. لكننا نؤكد مرة اخرى ان قراءة الرسول نفسه كانت مختلفة تماماً عن هذا الافتراض. بدليل مرجعيته في حينها والتي كانت تشكل اشتراعاً ضرورياً وحاجوياً. ويواصل الكاتب قوله [لكن علم السنة الذي نشأ بعد مائة عام من اكتمال الشريعة عاد فأكتشف انها لا تزال ناقصة وورط نفسه في كتب الحديث النبوي مرة أخرى]. ان حقائق وجود الرسول ووفاته والمرحلة الراشدية وبعده تؤكد خطأ هذا الاستنتاج الذي لا تدعمه سوى وجهة النظر الرغبوية او الارادية. فالخلفاء الراشدون كانوا اضافة الى استنادهم للنص القرآني، يستندون ايضاً ليس فقط الى أحاديث الرسول وإنما الى مبدأ المقايسة في سلوك الرسول واستظهارات الحياة في متطلباتها الجديدة. لكن النيهوم، لا يريد ان يرى غير المطلق النصي في القول، لأنه يرى في السنة القرآنية، [منهجاً تطبيقياً حياً يعيش عبر العصور، ويخاطب اجيالاً لا تحصى، في ظروف لا تحصى] و«الحقيقة» التي أراد ان يثبتها النيهوم، لم تغب عن ذهن الرسول. لكنه قرأها غير مقلوبة. فقد كان الرسول يمارس سلوكاً تعمدياً في تعميد النص القرآني بخطابه النبوي، ولو كان الرسول ينظر الى هذه الاطلاقية كما يراها او يفترضها الكاتب، لأحال مواجهات الحياة ومتطلباتها الى مرجعيتها القرآنية، لكن عبقريته منحته ديناميكية «تحييث» النص ابتداءً من «إقرأ» وحتى «اكملت لكم دينكم»، معتمدا في الاساس على مجموعة من الجمل القرآنية التي تدعو الى اطاعة رسول الله.

ولنسأل:

بماذا الطاعة، اذا كانت الآية قد قالت كل شيء؟ ان هذا التوافق بين ألوهية النص ودعوته لاطاعة «الوضعي» متمثلا في قول الرسول وأحاديثه، هو بحد ذاته دعوة لإدامة روح نص بالحياة. أما اذا كان استخدام الدين عموما مجسدا لتثبيت المؤسسة السلطوية الاقطاعية وامتداداتها التاريخية، فهذا ليس ذنب الاجتهاد ولا ذنب النص القرآني ولا القول الرسولي، بغض النظر عن مستوى الاختلاف ـ جوهرياً وتفسيرياً ـ حول مجمل مفاهيم الدين. وليس خافيا ان عكاز المؤسسة السلطوية هو المدى التأويلي للنص القرآني من طراز «وأطيعوا أولي الامر منكم»، وليس للحديث النبوي.

ان الهجوم على العمل الفقهي الاجتهادي بشكل مطلق وبدون تمييز بين فقه يحاول ان يستوعي مستجدات الحياة ومتطلباتها على المستويين الاجتماعي والسياسي، وبين فقه «يشتغل» أجيراً للسلطة ومتطلبات ديمومتها، فتراه يستوعب كل الطاقة لبراغماتية النص من اجل حفنة من الدولارات كما يمثل «ترينتي» في أفلام الكاوبوي. لا اعتقد ان يكون خافيا على الكاتب نفسه ان بعض الاجتهادات الفقهية، قد تذهب الى حد التعارض مع النص والتطابق مع الرؤية الحقيقية الحقة لموقفٍ ما. وهنا تسعفني الذاكرة بموقف يحمل كل دلالات الاجتهاد الثوري.

ففي استفتاء طرحه هولاكو على فقهاء بغداد بعد احتلالها حول أيهما أفضل السلطان الكافر العادل ام السلطان المسلم الجائر؟ وكان قد جمعهم في المدرسة المستنصرية لهذا الغرض، وقد أحجم الجميع عن الاجابة ما عدا ابن طاووس الحسني الذي قال:

«ان الكافر العادل أفضل من المسلم الجائر!!»

ان خطورة هذا الموضوع تنبع من بساطة طرحه، فيبدو في النهاية كما لو انه حقيقيا، في الوقت الذي يختفي الموضوع برمته تحت يافطة الايديولوجيا بتكويناتها المتنوعة، وعند ذاك، نكون غطينا رأس الخيانة، وطرزنا منديلها بالزهور. □

دفتر خواطر

حامد حسن شبير
السودان

■ انحاز الروائي الاميركي الشهير «جون شتاينبك» الى جانب بلاده في حربها ضد فيتنام، ومع ذلك أخرج لنا رائعته الروائية الضخمة «عناقيد الغضب»، فالمواقف البطولية هي التي تؤكد أصالة الفنان في وطنه، فأنا أدعو الى «حياد» الكاتب كفنان إزاء قضايا عصره، فالفنان

شاهـد حقيقي لعصره لذا كان لزامـا عليه ان يلتزم الموضوعية والصدق فيما يرويه، كشهادة تكشف لنا مدى نزاهة ذاته كفنان صاحب رسالة.

○○

الانتحار ظاهرة «مأساوية» إن صح التعبير وقد تفشت في الوسط الثقافي، فهي بغض النظر عن حرمتها دينياً، إلا انها تمثل «موقفاً» معيناً للفنان من أزمات عصره ولا يهم اتفاقنا أو اختلافنا معه، فأنا لا أدعو الى ممارسة الانتحار كخلاص من جحيم دنيانا، إلا أنني أنادي بالبحث عن الأسباب التي أدت لذلك الخلاص وكيفية معالجة الأمر، وليتنا توقعنا هنيهات فالتقطنا ما تبقى من أنفاس، لنعيد التفكير في الرجوع الى قيمنا الروحية التي طغت عليها قيم المادة فحولتنا الى أسرى لمطامع الذات، فهؤلاء الذين يُمارسون «طقوس» الانتحار إنما يدينون ممارسات عصرهم بكل ما يعجُّ من كوارث ومظالم واستهتار بالقيم الانسانية الخالدة.

○○

الروائي السوداني الكبير «الطيب صالح» فنان عالمي بكل المقاييس الابداعية، فهذا الفنان المبدع لم تحرقه حضارة الغرب لدرجة الانصهار فيها!، وهو الذي عاش في بلاد الانكليز فترة زمنية ليست بالقصيرة، كانت من ثمراتها ملحمته الروائية الرائعة «موسم الهجرة الى الشمال»، فأنا اكتشف حميمية دافئة في كتابات هذا الفنان تشدني لقراءة أعماله والتعمق في إدراك مضامينها، فقد أكد لي هذا المبدع: ان الانتماء الحقيقي للفنان يكمن في التصاقه ببيئته واحساسه بمعاناتها، ومن ثم ترجمة تلك الأحاسيس في أعمال فنية يزينها الصدق الانساني، فالانتماء هو المحك الرئيسي للنجاح الذي يجنيه الفنان في وطنه، فهلا تعلم كتابنا «ابجدية» الانتماء من خلال إبداعات هذا الفنان الانسان؟!

○○

ثمة فنانون يتركون بصماتهم كلوحات مضيئة على مر الزمن تؤكد صدق الموهبة وانسانية الفنان، فنحن ما نزال تهزنا إبداعات همنغواي وتولستوي وهيجو وتوماس مان وجيمس جويس واوسكار وايلد الخ، فالفنان الأصيل هو الذي يحترم قدسية الرسالة من أجل الاضافة في بحر الفكر الانساني الثوري، فالفن رسالة وقضية وإيمان وليس «هذيان» على الورق، كالذي تطالعنا به المطابع العربية من غث الفكر وسطحيته.

○○

الكثيرون من قراء لغة الضاد يجهلون القيمة الأدبية للشاعر السوداني الفذ الراحل «محمد أحمد محجوب»، فهو سياسي لا يشق له غبار وقد شغل عدة مناصب سياسية كوزارة الخارجية في حكومات ما بعد الاستقلال، الى جانب ذلك فهو من القانونيين القلائل على مستوى الوطن العربي، أما عن أدبه فقد كان يكتب الشعر وله عدة دواوين شعرية نشر البعض منها في بيروت بينما طوى النسيان البعض الآخر، وهو فنان قومي أفرد لأزمات وطنه العربي صفحات ناصعة كقصيدته المشهورة «الفردوس المفقود»، وهي قصيدة حزينة يبكي بما فيها ضياع الأندلس. والسؤال الذي يبرز الى الذهن: لماذا لا تتجه جامعة الدول العربية في التفكير بمشروع ثقافي يُتبنى نشر إبداعات ساستنا، كأن يكون في سلسلة تحمل عنوان: «من ابداعات الساسة العرب»، فهي وأيم الحق فكرة رائعة كما انها تعد شهادة فكرية تصور مرحلة معينة من مراحل تطورنا، فهلا اولت جامعة الدول العربية اقتراحي أذناً صاغية؟!

○○

لا أرى ثمة مقارنة فنية تجمع بين الشاعرين الكبيرين: أبو القاسم الشابي والتجاني يوسف بشير، صحيح أنهما رحلا في ريعان الشباب وفي فترة زمنية واحدة، لكنهما في المقابل جد مختلفين: فالشابي مثلا تطالعنا أشعاره بنزعة تحررية تريد ان تعبّ من نهر الحياة الكثير، رغم وجود المستعمر في بلاده الى جانب التخلف الذي كان يُهيمن على تونس آنذاك، بينما التجاني هاجسه صوفي يتعمق في إدراك كنه الحياة، ويجهد ذاته في سبيل سبر أغوار وجوده الانساني في شعر تغلب عليه رمزية مكثفة، وهو في رأيي فنان عالمي لم يجد بعد الناقد المتفهم رؤى شعره ونفثات نفسه الجياشة بحب الحياة وعشق الجمال.

○○

يغلب على ساحتنا الأدبية «النقد الانطباعي»، أي أنها انطباعات ذاتية لأناس نجد لديهم «بعض» الحس النقدي، لكن النقد علم قائم بذاته لذا يجب على من يرتاد مجال النقد ان يتسلح بالعلم، فالذي يمتلك أدواته النقدية يستطيع إيصال تصوره النقدي للعمل الفني، فأنا أدعو الى صحوة نقدية يمارسها نقادنا الكبار من أجل رؤية أدبية معافاة، بدلاً من هذا التحريف او بالأحرى التشويه الذي ينشر باسم النقد وهو منه براء! نقادنا الأفاضل مارسوا إبداعكم فقد سئمنا «هذيان» الجهلة وأباطيل المدعين، والذين لا علاقة لهم بالابداع.

○○

أجزم بأن الذين يتشككون بشاعرية العقاد، أنهم لم يغوصوا في أعماق نفسه الشعرية، صحيح ان النزعة العقلية غلبت في أدبه، ولكن هذا لا يمنع وجود الجانب الوجداني في شعره، فأنا أوقن تماما، أنهم اذا قرأوه بتمعن سيكتشفون ظلمهم للعقاد كفنان أثرى الأدب العربي بمؤلفات قيمة تؤكد أصالته وصدق توجهاته.

○○

لا يهمني الشعر قديما كان أم حديثا، فقط الاضافة التي يسجلها الفنان فيرفد بها الابداع العربي، فيترك بصماته فينا كأروع الذكريات في الحياة.

○○

من أسباب تخلفنا عن اللحاق بالركب الحضاري أننا قوم تفخم ذواتنا فنمجدها قولاً بينما الفعل غائب!، كما أننا نمارس العيش بين «أطلال الماضي»، فنتحسر على ما ضاع من مجد ولّى، وكأن هذا المجد المزعوم سيعود إلينا بالثرثرة!! □

الناقد

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألّا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألّا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:	للأفراد
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office as a Newspaper

كفانا انقياداً

(إن دخول الكلمات الأجنبية على لغتنا الفصحى أمر يجب أن لا يستهان به بل يجب أن يوضع له حد وواجب المدارس وواضعي المناهج العلمية أن يأخذوا بمبدأ إلغاء هذه الكلمات المستوردة عن واقع لغتنا الفصحى كما أن للجامعات دوراً كبيراً كذلك للاعلام المرئي والمقروء الدور الأكبر والأعظم في اختفاء هذه الظاهرة الخطيرة.. فكفانا ذلاً وانقياداً)

علي بن سالم الراشدي

«عمان» - مسقط ١٢/ ١١/ ١٩٨٩

المعرض القومي

(.. إن اشتراك الناشرين العرب في كل معرض لا يمثل كل الدول العربية ومن ثم لا يتحقق لأي معرض الصفة القومية العربية الشاملة)

أحمد يوسف القرعي

«الأهرام» - القاهرة ١٥/ ١١/ ١٩٨٩

الموجودون!

(.. إن الشعر والأدب ممكنان في هذا الزمن، والشعراء والمتذوقون موجودون. قد نبذل جهداً للعثور عليهم، ولكنهم موجودون)

سناء الحمود

«القبس» - الكويت ١٥/ ١٢/ ١٩٨٩

العناق المنشود

(.. ان واقعنا العربي المعاصر يحتاج في هذه الفترة العصيبة التي تمر بها الأمة العربية إلى المزيد من عناق الفكر الابداعي والحافز المعنوي نحو إثراء وجداننا وتجديد رؤيانا وإغناء تراثنا القديم..)

محمد الفيتوري

«الأهرام» - القاهرة ١٥/ ١٢/ ١٩٨٩

المربد

(.. مربد هذا العام الذي بدأ في الاسبوع الماضي شهد ازدياداً مضطرداً في عدد المدعوين، في حين تناقص عدد المبدعين الحقيقيين)

حميد عبد الله

«المحرر» - باريس ٢٥/ ١١/ ١٩٨٩

التماثيل

(... واذا كان النحت للرأس فقط فمسموح به شرط أن لا يكون بغرض تصنيم الشخص أو تعظيمه لأن الجهود والأموال التي تنفق في هذا العمل يمكن أن تصرف في وجوه الخير الاخرى)

الشيخ محمد سيد طنطاوى

«التضامن» - لندن ١٨/ ١٢/ ١٩٨٩

اصمتوا!

(.. فما رأيكم أن يصمت الشعراء عن قول الشعر، أي نوع من الشعر لمدة سنة واحدة...؟

سيقول البعض: كيف نعيش اذن؟..

ويقول البعض الآخر: لم نعش إذن..؟

وعبر التساؤلين سيظل هناك دوي كبير نحن بأشد الحاجة إليه اليوم)

بلند الحيدري

«المجلة» - لندن ١٩/ ١٢/ ١٩٨٩

المأزق

(.. قد يظن بعضهم أن المغتربين بالضرورة أحرار لهم مطلق المجال لأن يقولوا كل شيء عن أي شيء دون رقيب أو حسيب. الأمر ليس كذلك. إن صحّ نظرياً، فلا يصح عملياً. وهذا أصعب مأزق يصاب به الأديب المغترب...)

من الافتتاحية

«الاغتراب الأدبي» - لندن - العدد الرابع عشر ١٩٩٠

لم يعلموا بعد

(.. هناك نقاد لهم اتجاهات سياسية تقدمية، ويتصورون أن هذه التقدمية يجب أن تتجلى في الابداع بشكل واقعية مباشرة تقترب من الواقعية الطبيعية. وأظن أن هذه الواقعية انتهت في الاتحاد السوفياتي نفسه، لكن هم لم يصلهم الخبر بعد)

رفعت سلام

«الأزمنة العربية» - نيقوسيا ٣٠/ ١١/ ١٩٨٩

إنها الهاوية

(إن تدخل ضروب المعرفة وضرورات الوعي المجرد والتثقف والتفلسف في مشيئة الخيال الحر والفعل الابداعي المطلق، قد قاد الشعر الى هاوية الموت)

صالح العياري

«دنيا العرب» - أثينا - تشرين الثاني ١٩٨٩

السيف

(إن كثافة التضليل في هذا العصر أقوى بكثير من ضوء المصابيح القليلة التي ما يزال يحملها بشر غير عاديين يفاخرون برؤيتهم المرشحة للجنون، والقطاف بسيف الاكاذيب التي تقفز من الراديو والتليفزيون والهاتف والجريدة..)

محي الدين اللاذقاني

«العرب» - لندن ١٥/ ١١/ ١٩٨٩

الأخلاق والشعر

(.. وأعتقد أن الشعر العربي نفسه كان يتراجع كلما دخل في نطاق القيم الاخلاقية، ولكن هذا لا يعني أن الشاعر يجب أن يكون بدون أخلاق، فالابداع الشعري في عمقه أخلاقي...)

أدونيس

«الوطن» - الكويت ١٣/ ١٢/ ١٩٨٩

الرواية العربية

(.. والرواية العربية تخلو من الاسطورة، وغالباً ما تخلو من الرمز أيضاً، فأن تقرأ رواية تتناسج فيها الواقعية والرمزية والاسطورية، فهذا شيء ليس نادراً فقط، بل واستفزازي)

هاني الراهب

«القدس العربي» - لندن ٣٠/ ١١/ ١٩٨٩

المبدع

(اعتقل عقل المواطن العربي والمبدع خاصة وتحول الى مستودع كبير للأسرار المصادرة وصار في داخل كل مبدع مخبر يقظ يملي عليه عملية الكتابة وينطق بلسانه، ودجن على هذا السبيل حتى صار أكثر وحشية من السلطة ذاتها)

سالم العبار

«الموقف العربي» - قبرص ١٥/ ١٠/ ١٩٨٩

الاستيراد

(هل من المعقول أن نعامل من يستورد كتباً معاملة من يستورد العطور وأحمر الشفاه وأزرق الحواجب؟!)

خليل صويلح

«تشرين» - دمشق ٢٥/ ٩/ ١٩٨٩

حقوق الروائي

(.. لكل روائي حقه وحريته باختراع نماذجه وأشكاله انطلاقاً من طبيعة التجارب الانسانية التي يتعامل معها، فلا يقبل أن يتقيد بشكل سابق متوارث لا يمكن الخروج عليه)

حليم بركات

«الحياة» - لندن ٢٨/ ١١/ ١٩٨٩

الترجمة

(المجتمع العربي لا يمكن أن يقوم بالترجمة فرد أحد أو مجموعة أفراد، فهي مسؤولية المؤسسات القومية والوطنية ومؤسسات النشر والاعلام والثقافة الكبرى في الوطن العربي)

شاكر عبد الحميد

«الشرق الأوسط» - لندن ٢٢/ ١٢/ ١٩٨٩

غضب أو صراخ

(.. أنت تنتقد نصاً أدبياً رغبة في الاكمل وفي الافضل، ولكنك تجد أن النتيجة هي الغضب أو الصراخ وما الى ذلك، فتضرب عن النقد)

حسام الخطيب

«القبس» - الكويت ٢٢/ ١٢/ ١٩٨٩

الكاسيت

(إن استخدام الكاسيت في المجال الادبي والثقافي يمثل نقلة حضارية هائلة في ذوق الناس وأسلوب تعاملهم مع الثقافة بتوسيع رقعتها، وتبني أشكال جديدة يمكنها أن تصل الى عصر الفيديو الثقافي..)

فاروق شوشة

«القبس» - الكويت ٢٢/ ١٢/ ١٩٨٩

قتل الابداع

(.. عندما يخلط رجال الدين بين علوم الفكر وأمور الشريعة بقوالب جامدة، فاقدة للاجتهاد، قاتلة للابداع فان على كل من يضع نفسه في عداد المفكرين ان يتصدى لهذه المحاولات..)

صلاح فضل

«الشراع» - بيروت - ٢٤/ ٧/ ١٩٨٩



AL KASHKOOL
BOOKSHOP

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ Tel: 01-235 4240

توفـــر

كل كتاب صادر في العالم العربي
كل كتاب صادر عن العالم العربي
كل مجلات الثقافة
لكل القراء

١٠,٠٠٠ عنوان بالعربية والانكليزية تحت سقف واحد





الناقد

العدد الثاني والعشرون ■ نيسان / ابريل ١٩٩٠
■ السنة الثانية
No. 22 ■ APRIL 1990 ■ YEAR 2

AN. NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكِتاب

■ نزار قباني:
إني أقترف الشعر..
وهذا توقيعي

■ أنسي الحاج:
لا حرية إلا لأعدائها

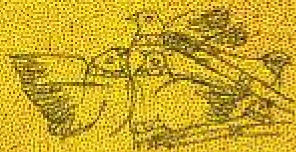
■ غالي شكري:
أقنعة الارهاب

■ كمال أبو ديب:
النص والحقيقة

■ صلاح نيازي:
البطل العبيط في القصص الحديثة

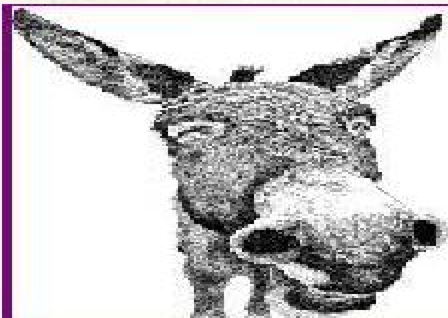
■ جاد الحاج:
الأدباء بين حافلة الثقافة وقطار السلطة

١٣
قصة من مصر



ادوار الخراط، عبد الحكيم قاسم، جمال الغيطاني، يوسف أبو رية، ابراهيم أصلان، محمد المنسي قنديل، محمد البساطي، محمود الورداني، سعيد الكفراوي، خيري شلبي، اعتدال عثمان، محمد المخزنجي، اسماعيل العادلي

£ 3.00 in U.K.



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بابداع الكاتب وحرية الكتاب

المقال

الشعر

القصة

النقد

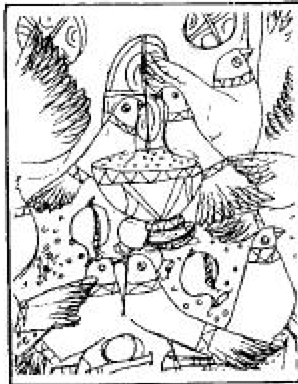
الأبواب والزوايا



نزار قباني
في قصيدته الجديدة
«إني أقترف الشعر..
وهذا توقيعي» (٤)



أنسي الحاج
في حلقة جديدة
من «خواتم»
«لا حرية
إلا لأعدائها» (٧)



١٣ قصة قصيرة من مصر
تعرّف بأهم ملامح
الواقع القصصي
بمصر (١٧)

تصدر عن:
رياض الريس للكتب والنشر
Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905 Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس
المدير المسؤول: عبد الغني مروة
التصميم والاخراج: كامل غرافيكس
الفنانون المشاركون في هذا العدد
نذير نبعة وشلبية ابراهيم وطلال معلا وسديف المهدي ومحمد حمدان ونزار كمال الدين
وابراهيم مهندس ومعين خطيب وزهير غانم وصلاح صلاح
الغلاف بريشة الفنان جمال كامل (مصر)

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review
in Arabic
Edited by:
Riad N. El-Rayyes
Design & Layout·
Kamel Graphics

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الاردن ١,٥ دينار، العراق ١,٥ دينار، الكويت ١,٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١,٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States 8$, Cyprus 2£C, Greece 1000 Dr, France 30 F, West Germany 15 D, Mitaly 8000 L, Switzerland 15 SF, United Kingdom 3£,
Canada 8$C, Belgium 200BF, Netherlands 15FL, Austria 100 Sch



نـــزار قبّـــــاني

إنـــي أقترف الشعر.. وهذا توقيعي!

نصوص حرة

1

■ أنا رجُلٌ يقترفُ الشّعرْ.
هذه هي مِهْنَتي.
ولا أُتقنُ مِهنَةً سواها.
أضَعُ القَمْحَةَ فوقَ القَمْحَهْ
والقَشَّةَ فوقَ القَشَّهْ
والنُقْطَةَ فوقَ النُقْطهْ
والدَمْعَةَ فوقَ الدمعَهْ
وأصنَعُ ـ كالسُنُونُو ـ ربيعاً.

٢

أنا رجُلٌ مُتَّهَمٌ بمزاولة الشِّعرْ
دونَ رُخْصَةٍ رسميَّةْ،
وبالتغزُّل بعينيْ حبيبتي
دونَ رُخْصةٍ رَسْميَّةْ.
كلُّ كَلِمةٍ أكتبُها، تتبعُها شُرْطةُ النَّجْدَةْ. .
وكلُّ قصيدةٍ أنشرُها، تنامُ في مَخْفَر البوليسْ. .
أتعاركُ مع أيَّة مساحةٍ بيضاءَ أمامي.
أتعاركُ مع النُقْطة، الفاصِلة، وإشارات الإستفهامْ
أتعاركُ مع قِطَط الشوارعْ. . .
ومع الكراسي، والفناجين، في المقهى
ومع الملائكةِ بالمُراسلهْ. . .
هذه هي هوايتي المُفَضَّلَهْ.
هواية لا أدري من أين جاءَتْني
فأبي رقيقٌ كزَهْرَة ياسمينْ
وأمّي وديعةٌ كحَمامَهْ.
وليس في شجرة العائلة مجانينُ. . ولا فَوْضويُّونْ. . .

٣

أنا رجُلٌ يُحْدِثُ ضوضاءَ على الورقْ
يأكُلُ ـ حين يكتُبُ ـ لَحْمَ الوَرَقْ.
من يوم رأتْني أُمّي
أتَخبَّطُ كسَمكةٍ بين فَخْذَيْها. . .
سمِعَتْني أقولُ للقابلة:
ـ أعطيني قلماً وورَقة. . أريدُ أكتبَ مُذكراتي. . أريدُ أن أحتجَّ على ضيقِ المكان. .
وتقنينِ السجائر. . ومَنْعِ الكُتُب والجرائد عن المساجينْ. .
قالت القابلةُ مذعورة:
ـ مُذكِّراتُكْ؟؟ وعُمْرُكَ نِصْفُ دقيقة!
ـ نصفُ دقيقة. . أو نصفُ قَرْن. . هذا ليس شُغْلَكِ. . إنني خارجٌ لتوّي من الزَنْزانة. وأريدُ أن أكتبَ عن الديكتاتوريّة. . .
ـ أيّة ديكتاتوريّة؟ هل رَحِمُ أُمّكَ ديكتاتوريّة؟؟
ـ كلُّ الأمكنة الضيِّقة ديكتاتوريّة. كلُّ الغُرَف المكتومة الهواء ديكتاتوريّة.
الرَحِم هو سجنٌ حضاريّ كسُجُون السويد. هو زَنْزانةٌ يعتقلونَ فيها الأطفال، باسْمِ الأمومَة. . .
لَطمتْ أُمّي على خدِّها، وصرخَتْ:
ـ يا ربِّ: من أينَ جاءني هذا العُصْفورُ الأحمرُ الريشْ؟؟
غداً ستلاحقُهُ عيونُ الحاسدينْ. . وتقاريرُ المُخْبِرينْ. .

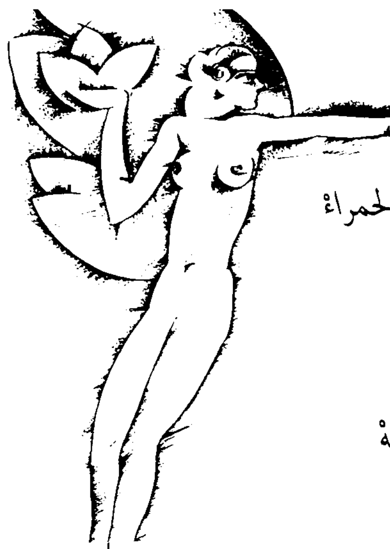
٤

أنا رجلٌ يرتكبُ الكتابَهْ.
رجلٌ يفكِّكُ العالمَ، ويُعيدُ تركيبَهْ
ينسفُ الأبجديّة، ويُعيدُ عمارتَها
رجُلٌ هاربٌ من أقبية اللُّغة المُعلَّبَهْ. .
والبلاغةِ المُعلَّبَهْ. .
هاربٌ من هَرَاوات رجال الأمنْ
وهَرَاوات القصائد العصماءْ. . .
لا أؤمنُ بالحياد الإيجابيّ
لا في الكتابة، ولا في الحُبّ. .
ولا أعترفُ بنقطة حبرٍ لا تكونُ من فصيلة دمي.
ليس عندي امْرأةٌ بينَ بَيْنْ. . .
أو قصيدةٌ بينَ بينْ. .
فأنا أرمي بنفسي
من الطابق التاسعِ والتسعينَ للقصيدَهْ
وأسقُطُ بين نَهْدَيْ حبيبتي. . واقفاً. . .

٥

أنا رجُلٌ يسْبَحُ ضدَّ قانون الجاذبية الأرضيَّةْ
وضدَّ شرائع المماليكِ، وملوكِ الطوائفْ
أسبحُ ضدَّ دمي. .

◁



وضدَّ نفسي . .
وضدَّ خلايايَ البيضاءِ . . والحمراءْ
ليس لديَّ قناعاتٌ نهائيَّهْ
ولا طقوسٌ نهائيَّهْ
ولا نُصوصٌ نهائيّهْ
اللحظةُ عندي تكسرُ اللحظَهْ
والفِعْلُ يُلْغي الفاعلْ
والأسودُ يُلْغي الأبيضْ
واليوم ، يُلْغي البارحَهْ
ليس عندي مشاهدُ ثابتَهْ
ولا أفكارٌ ثابتهْ
ولا علاقاتٌ نسائيةٌ غيرُ قابلةٍ للإنقلابْ .

٦ أنا رجُلٌ متفرّغٌ للحزنْ
متفرِّغٌ لجُنُوني الجميلْ
متفرّغٌ للموت على طاولة الكتابَهْ
ليس لديَّ عناوينُ دائمهْ . . .
ولا إقاماتٌ دائمهْ . . .
ولا أعرفُ رقمَ هاتفي .
وَطَني لا سَقْفَ لَهْ .
وشَجرةُ عائلتي اقتلعتْها العاصفَهْ
أحملُ في جيبي عشرينَ جواز سَفَرْ
ولا أحملُ شيئاً . .
وأحملُ عشرينَ شهادة ميلادْ
ولا أحَدَ يعترفُ بولادتي .
وعندي جمهوريةٌ من النساءْ
وأنامُ في آخر الليل . . وحدي . .

٧ أنا سيِّدُ الأسئلةِ . . وأميرُ التناقضاتْ
رجلٌ يلخبطُ خارطةَ النساءْ
وجغرافيَّةَ الأجناسْ .

أقلبُ النهْدَ إلى حَمامَهْ
والحمامَةَ إلى نهدْ
وأُحرِّضُ سُرَّةَ المرأة على تغيير مكانِها . . .
أنا رجُلُ النبُوءات المستحيلَهْ
والنزَوات المستحيلَهْ
أُذَوِّبُ فضَّةَ النهود على نار شَهَواتي
وأُعيدُ صياغَتَها . .
وأقطُفُ النساءَ من فوق الشَجَرْ
وأصنَعُ منهُنَّ طَبَق فاكهَهْ . . .

٨ أنا رَجُلٌ يحترفُ عشْقَ النساءْ
وليس لديَّ أشغالٌ أُخرى .
أضَعُ المرأةَ فوقَ المرأة . . وأصنعُ بُسْتَاناً .
أضَعُ الشَفَةَ فوق الشَفَة . . وأصنعُ نبيذاً .
أضعُ الضفيرةَ فوق الضفيرة . . وأصنعُ حقلَ حنطَهْ
أجمعُ عُيونَ الحَضَريّات ،
على عُيون البَدَويّات ،
على عيون السكاندفياتِ ،
على عُيون الإفريقيّاتِ ،
وأصنعُ قَوْسَ قُزَحْ .
أجْمَعُ القُمصَانَ المُشَجَّرهْ . .
والعباءاتِ المقصَّبَهْ . .
وشالاتِ الحرير والكَشْميرْ . .
وأصنعُ مُتحفاً للتقاليد الشعبيَّهْ .
أجْمَعُ جميلاتِ الشمالْ ،
على جميلات الجَنُوبْ ،
وجميلاتِ سَمَرْقندْ
على جميلات البحر الكاريبي
وأصنَعُ منهنَّ ثُرَيّا من الكريستال التشيكوسلوفاكيّ . .
أجمعُ عيونَ الإسبانيَّات من ساحات إشبيليَهْ
وأفْتَحُ الأندلسَ مرةً ثانيَهْ . . . . □

أنســـــي الحــــاج

لا حرية إلا لأعدائها...

■ لماذا يقال لنا ونردد ان الاستقلال يُؤخـذ ولا يُعـطى، إن الحـريّة استحقـاق يومي دائم، إن السلام انتصار بعد حرب!؟

أطْمَحُ أيّها الانسان الببغاء، أطمحُ من أجـلك الى عالمٍ تصبـح فيه الغايات المنشودة، من استقلال وحرية وسلام وبحبوحة وهنـاء وانسجـام، معطياتٍ كريمة، مزدهرة، متوافرة بسخاء الطبيعة وبساطة الطيبة ووداعة القلوب الحنونة.

رغم لؤمكَ أو عماك، تظنّكَ محبتي تستحقُ حياةً أكثر استمتاعاً وهدوءاً...



اذا انتقلتْ الينا موجات التحرير دعونا لا نترحم على الرجعية!

*

يفعلي ميخائيل غورباتشوف في الستار الحديدي ما كنّا نحلم ان يفعله ثائر.

لقد سرق الحاكمُ دور الثائر.

والشعب؟

الشعب استجـاب وهـو لا يصدق ان هذا الحاكم حاكم، بل وقيصر.

في بعض التاريخ تنقلب الادوار.

السلطة في خدمة التغير والمفترض انهم تغييريون في خدمة السلطة.

القيصر ثائر والثّوار (خصوصاً في الأنظمة العربية) بوليسيون وارهابيون.

والى فرحنـا بخـروج شعـوب اوروبـا الشرقية من السجون نتساءل بوَجَل عن مستقبل مجتمعاتنا العربية. هل تنتقل اليها موجات التحرير؟

ومـع تمنينـا ذلـك، نَشْفـع التمني برجـاء ألّا نشوه التحرير والحرية، إذا حصلا، كما سبق وشوّهنا الثورة والاشتراكية.

الى الآن لم يكن «أصيلاً» في مجتمعاتنا العربية غير الرجعية. فدعونا لا نترحّم عليها!

*

سلاســل العبــودية تُقيّد اليدين والـرجلين وتُبقي الضمير طليقاً.

لكنّ عبء الحرية يُقيد الضمير ويُطلق سَراح اليدينِ والرجلين...

*

لا حرية مع الخوف.

اذنْ، لا حريّة بدون قتل الشعور والضمير.

اذنْ، لا حريّة إلّا لأعدائها...

*

قلْب الشعب مجموعةُ أوتارٍ حسّاسة لا يُجيد العزف عليها سوى كبار الصادقين أو كبار الكَذَبة.

*

لم يُدفئني نورُ العـالم بل قولُ أحدهم لي إني، ذات يوم، أضأتُ نوراً في قلبه.

*

العدالة، ضيق بَشَري.

ليست هي ما يُشْرِف علينا.

وإلا، لتفـاهتنـا، لبشاعتنا، لفداحة خَطْب مصير الكلام على أفواهنا، لكنّا أُبدنا.

الله أرأف من أن يكون عادلاً.

ليست العدالة ما يسهر علينا. إنها الرحمة.

*

للخوف أيضاً نهاية.

لا النهاية السعيدة لا

بل أيضاً نهاية القدرة على الخوف.

يصل الخائف الى آخر الخوف

وبجنونٍ هادىء



يَطْلع من الاختباء
كاشفاً صدره وظَهْره
ماشياً في عرض الطريق
يخرج إلى القَتَلَة الذين ينتظرونه.
وحين يشاهدونه
يشاهدون روحَ ما بَعْد الخوف
وجهَ ما بَعْد التجربة
الذي لا هو استسلام ولا هو شَجاعة بل بطولة التَعَب
بطولة مَن استنفد طاقته على الرعب
ففَتَحَ وخَرَجَ الى المخيفين
وليصرْ ما يصير.
ولما شاهدوه
ذهبوا وخافوا
ونزلوا...

*

الشعر ليس كتابةً إلا بصورة جزئية، في الوجه «الادبي» منه.

* * *

ما أريده للشعر هو أن يغيِّر الأقدار لا ان يحاكي إيقاع الحالات. أن يفعلَ في القوى المجهولة، الطاغية والخارقة، لا أن يضمحلّ في الانفعال والتلقي. وهذه السلْطة أطلبها من السحر في الشعر لا من الخطاب السياسي. والسحر في الشعر هو نفوذ جماله الروحي - الجنسي - الكوني. وكلّما تعاظم هذا النفوذ اشتدت قدرة الشعر على التحويل والتغيير.

قد يكون في هذا المفهوم للشعر ارهاق له وظلم، الا انه ظلم لمعتادي أنواع سائدة وسهلة من مفاهيم سائدة وسهلة للشعر. الشعر كان وما زال وسيبقى فعْل سيطرة على الحياة والكون. لأن الشاعر كان وما زال وسيبقى لا رائياً فحسب بل مع النور الذي يكشف ناراً تحرق وتصنع من جديد.

كيف أدعي وَلهاً باعتاق الانسان وأجملُ مشهد للناس في نظري هو الركوع؟

*

إذا غفرت لي خطيئتي جَعَلْتَني أعاودها ذاتها.
اذا لم تغفرها لي، دَفَعْتَني الى ارتكاب خطيئة جديدة!...

*

هل مَنْ ينتبه الى الجلال الذي في الوَهَن؟

*

قَدَرُكَ المرسوم على جباه الكواكب غالباً ما تنعكس صورته في الوحل.
بؤسكَ المجبول بالوحل، ليس أعظمَ منه ضياءُ تلك النجوم في سماء تسحقكَ ومع هذا تموت بَرْداً من غيابك...

*

لا يُحْتَمل دوي الدموع الصامتة!

*

ما أقلّ ما نجد امرأةً في مستوى عريها...

*

كيف أدّعي وَلَهاً باعتاق الانسان وأجملُ مشهد للناس في نظري هو الركوع؟

*

ما أن «تَضْمَنهم» حتى يصيروا لكَ أعداء.

*

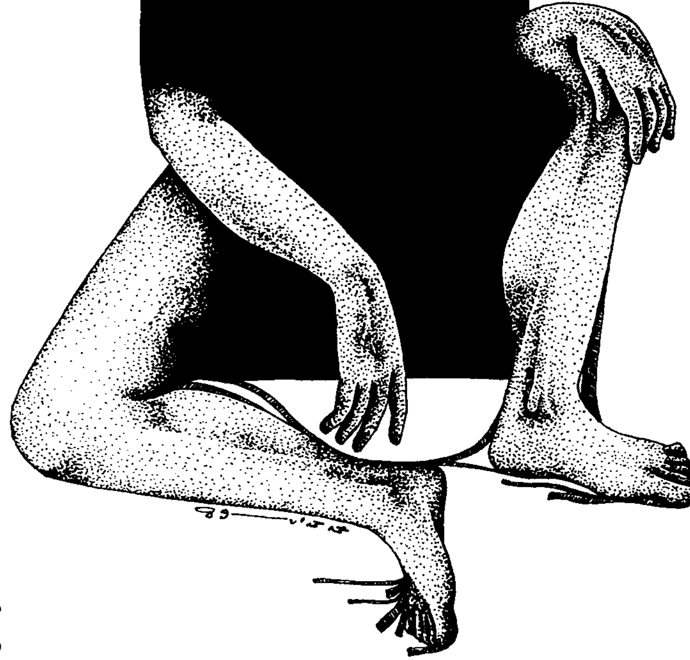
في آخر الليل لا أحد لأحد يا حبي.
أما من مكانٍ ويجمع وحدتهم، بل ان ينهاروا في آخر الليل؟
الا تلتقي وحدة هذا وحدةَ ذاك، عرضاً، في أعماق الليل؟
هل تغادرنا وحداتنا تحت جنح الظلام لتتلاقى ويعزي بعضها بعضاً، وقد انعتقتْ من سلوكنا الاجتماعي المنافق؟
في آخر الليل لا أحد لأحد يا حبي.
ولعلّها ذواتنا الاصيلة تغادرنا آخر الليل لتتعانق وتستحم في نزهة صغيرة من البكاء والحرية.

*

تعبتُ وأنا انتظركِ أيتها اللحظة.
اللحظة المنشودة، مفتاح المفاتيح.
خلتني نلتها مراراً. وظللتُ أتوق غيرها معتبراً ان ما حصل لي منها ليس الأوج.
أين الأوج؟
وحين جاء، ألم أجده ايضاً دون الضالة؟
بلى.
فما أصعده وأهبطه دَرَجٌ لا سَقْف له غير رأسي الأول.
الرأس الأول... ذلك هو الفردوس المفقود!...□

غـالـي شـكـري

أقنعة الارهاب



■ عندما نقول «بإحياء» يقوم على حضارات قديمة أو وسيطة أو حديثة لا نعني مطلقا: الجمع الكمي بين تلك الحضارات، ولا نقصد العودة المستحيلة الى الماضي بانتقاء بعض عناصره وتطبيقها على الحاضر. إننا ونحن نادي بنوع جديد من العلمانية نعلم غاية العلم أن مصر القديمة، مثلا، لم تعرف هذه العلمانية. ولكن موقفنا منها كموقف المسيحية من الأديان والفلسفات السابقة عليها، وكموقف الاسلام من المسيحية وغيرها، وكموقف النهضة الاوروبية من اليونان والاسلام، وكموقف الثورات الصناعية والتكنولوجية والالكترونية الحديثة والمعاصرة من النهضة الاوروبية، تَمثُّل القديم واستيعابه في حركته، قديمنا يمنح الحركة بصمتنا الوطنية أو القومية المميزة، وقديم العالم يمنح هذه الحركة مشروعية الانتماء للعصر الجديد، فيصبح العصر الجديد للجميع بالتكافؤ في صياغة السياق وصناعة الجذور وليس بالتبعية أو ما يسمى بالغزو الثقافي.

لسنا نتجه إذن إلى تراثنا الحضاري أو تراث الانسانية بقصد أن نبني أهرامات جديدة أو كي نحنط موتانا إنتظاراً للبعث أو كي نحاكي الخلفاء الراشدين أو الاوروبيين المحدثين والمعاصرين في معيشتهم، فهذه كلها مستحيلات حتى إن تمناها بعضنا بالوهم أو الحنين. وإنما نحن نبني ذاتنا الثقافية ـ هويتنا القومية في إطار الاتصال والتواصل والتفاعل والجدل بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبين هذه الأزمنة والمكان الذي نعيش فيه، وبينها وبين المصير البشري في كل الأمكنة، يقينا منا بأننا نعيش في عالم واحد.

والمهمة الصعبة هي التركيب أو الابداع الحضاري، أو المشاركة الفعلية في بناء الحضارة الحديثة، فالرياضيات التي اكتشفها أجدادنا لهندسة الأهرامات، والكيمياء التي عرفوها في عمليات التحنيط والجماليات التي نبضت بها الرسوم والمنحوتات، والاختراعات والفتوحات التي أنارت أبصار العالم من انجازات ابن سينا والكندي والخوارزمي والفارابي وابن خلدون، حالت بينها وبين اتصال الابداع موانع كثيرة في مقدمتها غياب حرية الفكر وتغييب الارادة الانسانية في ثنايا التخلف الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي توارثناه منذ انهيار الدولة العباسية وفي ظل السلطنة العثمانية وخلال الحملات الصليبية، حيث تحالفت الدكتاتورية باسم الدين في ضرب القوى الاجتماعية صاحبة المصلحة في العدل والديموقراطية، وفي ضرب التواصل بين أزهى عصور الحضارة الاسلامية من جهة وبين الحضارات غير الاسلامية السابقة واللاحقة من جهة أخرى. وقد أدى هذا الانقطاع الى تخلفنا البنيوي عن الحضارة الحديثة، بالرغم مما أخذته من تراثنا الحضاري.. فلأن هذا التراث يتضمن ما تحتاج إليه الانسانية فإنه لم يتجمد ولم يتحنط ولم ينتظر أن يرثه أهله الشرعيون، وإنما ورثه القادرون على إبقائه في دائرة الحياة والتجدد والاستمرار. ورثه الاوروبيون. ورثوا الكثير من بابل وآشور، من حمورابي وجلجامش، والكثير من فينيقيا، من هنيغل، ورثوا المسيحية واليونان وذروة ازدهار النهضة العربية الاسلامية. وأقاموا الاتصال والتواصل والتفاعل والجدل ان مع حضارات الصين وفارس والهند، وبين هذه المنجزات كلها ومجتمعاتهم الثائرة على عصور الظلام والكنيسة ومحاكم التفتيش والنبلاء ونظام القنانة. وفي خضم التمثل والاستيعاب لحضارات «الآخرين»، والثورة على الاقطاع والبابوية أبدع الاوروبيون من العلوم والفلسفات والرؤى ما استطاعوا به الحصول على ◁

الفكر الديني مجهود ومواقف الناس من الأديان والمذاهب ويخضع للمناقشة كأي فكر آخر

«بصمة قومية» لاضافتهم الحضارية جنبا الى جنب مع الفتح العالمي المستمر لعصور جديدة في الاقتصاد والاجتماع والسياسة والثقافة، كلها تفريعات عن الاقتناع الوطيد بالارادة الانسانية وإعمال العقل.

هكذا أصبحت الحضارة الانسانية الحديثة، وفي طليعتها الاضافة الغربية، حضارة العالم دون مركزية أوروبية ودون غزو ثقافي، ودون استيراد وتصدير. وانما التفاعل الحر الخلاق المشروط سلفا بالاستقلال الوطني والمشاركة الحضارية. وهو أمر يختلف كلياً عن الاملاء الاستعماري والاستراتيجيات الأجنبية. إن ما فعله الانكليز في مصر على سبيل المثال بواسطة مخطط دنلوب للنظام التعليمي، وما فعله الفرنسيون في المغرب العربي، وخاصة في الجزائر، هو محاولة تدمير الشخصية الوطنية ووضع شعوب هذه البلاد ضمن نطاق التبعية. وهو الوضع الذي لا يثمر أية مشاركة حضارية ولا أية قدرة على الابداع. لذلك كانت الثورات المتتابعة للاستقلال الوطني، ولكنها لم تكن بالضرورة ثورات ناجحة، ففي أغلب الأحوال خرج العسكريون من الأبواب، واستمر تدفق الاستراتيجيات الأجنبية من النوافذ وهنا لعب الغرب بالتحالف مع تشكيلات اجتماعية محلية أدوارا شائنة في تكريس التخلف وترسيخ الازدواجيات الثقافية، وأحياناً العدمية القومية في ظلال وارفة من الاوتوقراطيات الدينية والعسكرية والمدنية.

هذا التشابك المعقد بين بعض القطاعات الاجتماعية المحلية وبعض الغرب إبان المرحلة الاستعمارية وبعد الاستقلال، أفضى الى فراغات سلبية في المسيرة المعقدة للنهضة، من أكثرها خطورة الانقطاع عن تاريخنا الحضاري وتاريخ الانسانية من موقعين مختلفين هما في النهاية داخل خندق واحد. الموقع الأول هو الارتباط الذي يصل أحيانا الى حد التثبيت النفسي الطفولي عند إحدى المراحل التاريخية واعتبارها التاريخ بأكمله والتقوقع داخلها باعتبارها عصرا ذهبيا، وغالباً ما يكون عصراً دينيا أو مذهبيا أو طائفيا أو عرقياً (الفرعونية، المارونية، البربرية، الخلافة الراشدة، السلطنة العثمانية). هذه الارتباطات الدينية، السياسية بالماضي قد احتاجت - بحكم تعارضها الصريح مع الحاضر - الى الارهاب، لأن الشرعية الديموقراطية الغائبة عن الحكم وهذا النوع من المعارضة لم تكن لتستطيع ان تسبغ حمايتها على العودة المستحيلة الى الماضي. وكان الغرب الاستعماري يغذي هذه الارتباطات، بل لقد وصل هو العلماني الى حدّ التنظير والتقنين والمشاركة الفعلية في تأسيس جسم عنصري غريب على المنطقة يستوحي شرعيته المزورة من التوراة. وفي مرحلة تالية لم يكن لدى الغرب أي مانع في إقامة سور صحي حول الدولة اليهودية من دويلات طائفية مقتطعة من لحم ودم الجسم العربي (وهذه احد وجوه مأساة لبنان، وأحد وجوه حرب الخليج).

والموقع الثاني هو الارتباط العضوي التابع للغرب، لشركاته واستراتيجياته العسكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية. وتصبح العلمانية هنا راية مزورة، لأنها مجرد زي قانوني أو لغوي هو بطاقة انتساب مستحيل الى «العالم المتقدم».

الموقعان كلاهما ينتميان الى خندق واحد. وهو الخندق الذي لم يحقق الاستقلال الوطني الحقيقي، ولم يحقق اتصالنا بالعالم الحقيقي، ولم يحقق لنا ابداعا حضارياً نشارك به في مسيرة الحضارة الحقيقية. كلاهما دائرة مغلقة معزولة عن الواقع الحي في بلادنا أو في بلاد غيرنا، وهي أيضا دائرة معزولة عن التفاعل مع المسار الطبيعي لحضاراتنا وحضارات غيرنا. لذلك كانت هذه الارتباطات عاملا حاسماً في تشويه صورة العالم، لأن هناك أكثر من غرب. وهناك غرب وشرق وشمال وجنوب رأسياً وأفقياً، مادياً وفكرياً. ليس الغرب واحداً، وليس الغرب هو العالم. وليست الفرعونية أو المارونية أو السلطنة العثمانية هي التاريخ، فليس هناك أي «عصر ذهبي» وليست هناك «عودة». وإنما هي في الحالين عودة لبلادنا أن تكون مجرد سوق وخامات أولية وممرات استراتيجية واستجابات سياسية لمصلحة السيد الغربي سواء كنّا علمانيين مثل الحبيب بورقيبة أو عسكريين مثل جعفر النميري أو أنور السادات أو من السادة والأشراف أو ممن لا يعترفون بدين ما للدولة كما هو الحال في لبنان. ولكن الحقيقة هي أن الجميع ثيوقراطيون من نوع جديد هو التزيّ بأردية العلمانية والدِّين أمام عدسات التصوير الاجتماعي والكرنفالي لاكتساب شرعية مفقودة.

وهي الشرعية التي يستحيل اكتسابها بغير الاستقلال الوطني والارتباط المتكافىء بحركة العالم نحو التقدم. ولكن الانقطاع فترات طويلة مظلمة عن ذروات نهضاتنا الحضارية ونهضة العالم هو الذي أدى الى تشويه علاقتنا بذاتنا وتشويش علاقتنا بالعالم، مما يستدعي إبداعاً جديداً لمشروع حضاري مركّب يصوغ هويتنا الوطنية - القومية في إطار الاتصال والتواصل والتفاعل والجدل مع ذروات النهوض الحضاري في مختلف مراحل تاريخنا القديم والوسيط والحديث. ليس من تثبيت عند مرحلة وليس من تطبيق وانما تمثُّل واستيعاب «البصمة» التي تميز وجهنا بين الوجوه والنماذج الحضارية المتعددة لانسانية اليوم، مما يستدعي تركيباً اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً جديداً يقطع بنيوياً خيوط وتشكيلات التبعية ويصل بنيوياً كذلك بيننا وبين العالم الجديد بالاتساق الشامل مع ثورة الاتصال والمعلومات وما تتضمنه من تجذير للديموقراطية وحقوق الانسان. وهو التجذير الذي يعني أن «الثورة الثقافية الشاملة» هي في الأساس ثورة اجتماعية - ثقافية، وليست مجرد تقنينات اصلاح دستوري. ويعني أيضا أن العلمانية منهج للتعامل في مشروع ديموقراطي بين المواطن وبقية المواطنين، وبين جميع المواطنين والدولة. إنها إعمال للعقل في هذا السياق.

ومن هنا يصبح تحرير الدين من الدولة وتحرير المجتمع من أية سلطة تحكمه باسم الدين عملاً موحداً. وقبل أن نفصِّل الأمر في مدلول هذه العبارة التي توجز ما ندعو إليه من علمانية جديدة نقول إنه ليس صحيحاً ما يتذرع به البعض من أن هذه المنطقة وحدها هي الجزء المتدين من العالم. ليس في هذا القول أي «علم» ولا أية «حقيقة»، فقد عرفت شعوب العالم كلها الدِّين وما تزال سواء في العصور القديمة أو الوسيطة أو الحديثة، سواء في ظل العلمانية الليبرالية أو العلمانية الاشتراكية. ومن ثم فليست هناك خصوصية تميزنا عن غيرنا بسبب «التدين». ولكن التدين شيء والحكم باسم الدين شيء آخر. هذه نقطة، والنقطة الثانية هي أن الدين شيء والفكر الديني شيء آخر، فهذا الفكر هو مجهود ومواقف الناس من الأديان والمذاهب. أي أنه فكر بشري يخضع للمناقشة كأي فكر آخر.

وسوف أضرب مثلاً على ضرورة تحرير الدين من الدولة. في الستينات أفتى الشيخ الجليل محمود شلتوت الامام الأكبر للجامع الأزهر بأن الصلح مع اسرائيل حرام. وفي السبعينات أفتى الشيخان عبد الحليم محمود ومحمد متولي الشعراوي (وكان أولهما شيخ الأزهر والثاني وزير الأوقاف) فتوى عملية بأن الصلح مع اسرائيل حلال، اذ بارك كلاهما إتفاقيات كامب ديفيد. أين يقع الدين هنا؟ لنقل إن إقحام الدين في شؤون الدولة يوقع الناس في حيرة شديدة بين المواقف المتضاربة للناطقين الرسميين باسم الدولة. ومنذ فترة قصيرة أفتى شيخ الأزهر بأن فائدة البنوك هي الرِّبا بعينه، والرِّبا مُحرَّم نصّاً، بينما أفتى مفتي الديار المصرية بأن الفائدة حلال. ووقف بعض المشايخ الى جانب شركات توظيف الأموال، ووقف غيرهم ضدها. أين الدِّين من كل ذلك؟ ألا يقوده التحرر من شؤون الدولة الى موقع حصين لا يُمسّ، هو الضمير والقيم الأخلاقية، والى مسؤولية الانسان الخالصة عن نتائج ما يمليه عليه الضمير وما يحركه من قيم؟

ولكن الذي يحدث أن الدولة العربية المعاصرة تتدخل باسم الدين في شؤون العقل البشري حتى ان لبنان بلد الحريات كما كان يُسمَّى هو الذي

طرد المؤلف السعودي عبد الله القصيمي وطارد الكاتب السوري صادق جلال العظم لأسباب صاغها رجال الدين والدنيا في لبنان. وفي مصر كانت السلطة الدينية للأزهر التابع رسميا للدولة، هي التي أوصت أو قررت أو اتهمت أو حكمت بمصادرة أعمال العقل المصري في كل العصور مثل «في الشعر الجاهلي» لطه حسين و «الاسلام وأصول الحكم» لعلي عبد الرازق، و «الفتوحات المكية» لابن عربي، و «محمد رسول الحرية»، و «ثأر الله» لعبد الرحمن الشرقاوي و «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ و «مقدمة في فقه اللغة العربية» للويس عوض. وقد أفرجت السلطات المدنية عن كتابين فقط من هذه الكتب بتدخل مباشر من الحاكم. ولكن ما زالت هذه العناوين وغيرها كثير مصادرة، لماذا؟ لأن مجمع البحوث الاسلامية له الحق القانوني في الافتاء بشأن الفكر في مصر، ولأن الرقابة على المصنفات الفنية تعتمد في حيثياتها وأحكامها على مشاركة الأزهر في تحليل وتحريم الفن في مصر. وعن مجلس أمناء اتحاد الاذاعة والتلفزيون المصري صدر قرار بأن «تراعي البرامج والدراما أن مفهوم الايمان بوحدانية الله سبحانه وتعالى يجب أن لا ينظر إليه فقط من منظور فلسفي واعتقادي، ولكن يتعين ترجمته الى سلوك يشمل كل مجالات الحياة. وأن الايمان هو الايمان بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر وبالقدر خيره وشره». من الذي سيحكم على البرامج والدراما بأنها مؤمنة على هذا النحو أو كافرة؟ إنهم بشر سوف يؤولون كل شيء حسب معتقداتهم السياسية ومصالحهم الاجتماعية تحت ستار الالتزام الاعلامي الرسمي من جانب الدولة بدينها الرسمي. وهذه الأمثلة كلها عدوان صريح في الممارسة على الدستور الذي يؤكد حرية الفكر والتعبير والاعتقاد. وهو أيضاً عدوان شائن في الممارسة على إبداعات العقل المصري. أما في دولة الامارات، فان وزير الاعلام يقترح «ميثاق شرف اعلاميا مستوحى من القرآن والسنة»، ويقول صراحة إن المقصود بالاعلام هو «الاعلام عن الاسلام كرسالة سماوية وعقيدة دينية» (الشرق الأوسط ٢٢/١١/١٩٨٩).

هذا هو التوظيف الرسمي للدين في شؤون العقل العربي الحديث من جانب الدولة سواء أكانت الامارات أو مصر. وهو توظيف معاد لجوهر أي إبداع حضاري، لأن هذا الجوهر هو العقل. لذلك كان لا بد من بناء المشروع الديموقراطي للثورة الثقافية الشاملة على أساس العلمانية الجديدة التي تأخذ بتحرير الدين من قيود الدولة. على أن تأخذ أيضاً بتحرير المجتمع من أية سلطة أخرى تحكمه باسم الدين سواء كانت سلطة ظاهرة كالجماعات والتيارات السلفية أو سلطة اقتصادية من البنوك التي ترفع رايات الاسلام أو سلطة خفية من جانب مؤسسات الشعوذة والخرافات. إن ما جرى في بعض محافظات الصعيد المصري من محاكمات ميدانية وتنفيذ لأحكام «الأمراء» وما جرى في شوارع القاهرة من محاولات اغتيال، هو نموذج للسلطة الدينية «الأخرى». كذلك ما وقع للعروض الفنية والمسرحية في جامعتي أسيوط والقاهرة من استخدام للعنف وإيقاف قسري لهذه العروض وتهديد مُسلّح بالجنازير ومطاوي قرن الغزال، هو نموذج لهذا النوع من السلطة وهو لا يزال في صفوف المعارضة.. فماذا يكون الأمر لو أنهم وصلوا الى السلطة؟ ويبقى صحيحاً ان الثغرات المفتوحة في أجهزة الدولة تيسّر لهم اختراق الأنظمة القانونية، ويبقى صحيحاً أكثر أن الأزمة البنيوية الخانقة والطاحنة في الاقتصاد والنظام الاجتماعي والنخبة السياسية هي أساس البلاء.

«المرحلة العربية الراهنة» من حيث الزمان تمتد من هزيمة ١٩٦٧ الى غزو لبنان عام ١٩٨٢. تلك هي المرحلة التي سبقتها مقدمة تاريخية بالغة الدلالة هي «انفصال» الوحدة المصرية السورية عام ١٩٦١. ولولا الحضور الوطني الغلاب لشخصية جمال عبد الناصر على رأس السلطة المصرية لوقعت هزيمة ١٩٦٧ قبل موعدها بست سنوات. ولولا هذا الحضور أيضاً لما وقعت حرب الاستنزاف ولما استردت القوات المسلحة عافيتها بسرعة، ولاستولت الثورة المضادة على السلطة فور وقوع الهزيمة العسكرية.

نحن الآن في مرحلة ما بعد الهزيمة التي اكتملت دائرتها الزمنية خلال السنوات الخمس عشر المشار إليها، ولكنها مع ذلك الهزيمة المستمرة. ما معنى ذلك؟ معناه أن «الاختراق» الذي كان يشكله النظام الناصري برفقة امتداداته الشبيهة، قد انتهى.

انتهى «الخلل» الذي أحدثته الانتفاضات الوطنية شبه القومية شبه الاشتراكية عديمة الديموقراطية بين عامي ١٩٥٢ و١٩٧٠ من المحيط الى الخليج.

كان هذا الخلل هو «شقّ» النظام العربي المعاصر الى نظامين: أحدهما تابع لخطى الرأسمالية العالمية وجزء من استراتيجيتها. والآخر ينشد الانفلات من الأسر الاستعماري (بطرد الاحتلال المباشر وتأميم الثروات الوطنية والاصلاح الزراعي والتصنيع المكثف واجراء تغييرات على الخريطة الاجتماعية للوطن).

وقع الخلل - أعني التناقض - بين الأجزاء التابعة للاستراتيجيات الأجنبية، وهي الأقدم والأرسخ، وبين الأجزاء التي تنشد الاستقلال الحقيقي والسيادة. ومنذ منتصف الخمسينات الى منتصف الستينات كان الصراع ضارياً بين الفريقين، فلم يستطع أيها أن يعيد الانسجام أو ما يشبه التوحد الى جسد الوطن العربي وروحه. لم يستطع أحدهما أن يفرض نظامه - أي مجمل أهدافه ووسائله - على مجموع البنى القومية والتحتية للعرب المعاصرين. ولذلك كان التدخل الأجنبي لمصلحة البنية التابعة حاسماً عام ١٩٦٧ فقد مَهّدَ الأرض لأنهاء الخلل واستعادة التجانس وتكوين «نظام الشرق الأوسط» بهزيمة الاختراق الناصري. وهو الاختراق الذي حاول ان يقيم نظاما اقليمياً جديداً بعد الحرب العالمية الثانية، هو النظام العربي.. بينما كان الآخرون، بالحرب العربية الصهيونية الأولى ونتائجها قد استهدفوا إقامة نظام الشرق الأوسط الذي يضم الأقطار العربية غير الموحدة والدولة اليهودية وتركيا كجزء لا يتجزأ من الاستراتيجية الأطلنطية. وطيلة عشرين عاماً (تبدأ بمشروع ايزنهاور ١٩٥٧ وتنتهي بزيارة السادات للقدس المحتلة ١٩٧٧) لم يكن بمقدور نظام الشرق الأوسط أن يولد إلا بجراحة كامب ديفيد، وهي «الاختراق المضاد» للنظام الناصري وامتداداته العربية. وكان لا بد لحسم الصراع أن تكون مصر - قائدة التحرر الوطني في المنطقة - نقطة الانطلاق لتصفية النظام العربي وإعادة الانسجام الى «نظام الشرق الأوسط» بقبول الدولة اليهودية او الكيان الصهيوني قبولا يرتهن بقاؤه ببقاء الكيانات القطرية العربية أو بتحويل الأقطار العربية الى كيانات طائفية ومذهبية وعرقية، ويرتهن بقاء هذه الكيانات ببقاء اسرائيل في ظل الاستراتيجية الغربية.

وقد وصلنا الى هذه النتيجة - الهزيمة، ليس فقط بسبب القوة العسكرية العبرية والقوة المالية للكيانات النفطية، وإنما أيضاً وأولاً بسبب القصور الذاتي في المشروع القومي نفسه الذي تجلّى ففي سقوط دولة الوحدة وفي طرح «التقدم القطري» كبديل. وهو قصور الفكر والفعل والمقومات والمكونات. هذا القصور أوقف عملياً «نُموّ» أو «تطور» المشروع القومي، فما كان للمشروع المضاد إلا أن ضرب ضربته ذات الامتدادات الاقليمية المستمرة الى يومنا: الاعتراف بالدولة العبرية وضمها رسميا الى نظام الشرق الأوسط، وتحويل لبنان الى كانتونات طائفية واشتعال حرب الخليج. هذه كلها وغيرها عناصر مشروع «نظام الشرق الأوسط». ولكن أخطر العناصر كان ولا يزال اقتران عصر النفط العربي بالنشاط المكثف للدويلات الدينية والحروب المذهبية.

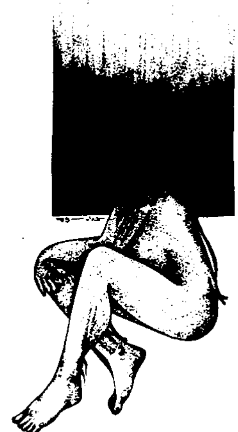
ان سلاح النفط الذي استخدم لمرة واحدة بشكل محدود في حرب اكتوبر ◁



◁ الوطنية، أضحى سلاحاً مضاداً. بل لعله دخل الحرب بهدف استثمارها. لقد بدأت الثورة النفطية من أبواب الحرب الوطنية. وهي مفارقة مأسوية نادرة الحدوث في التاريخ، لأن هذا النفط نفسه هو الذي سَيُجَنِّد وارداته في خدمة الحروب الطائفية، الفكرية والسياسية والميدانية. كانت الحالة القطرية قد استنفدت أغراضها التاريخية، وكان البديل هو الانضمام الى نظام الشرق الأوسط ككيانات طائفية ودويلات مذهبية وعنصرية. سقطت «الوحدة الانفصالية» أي تلك الوحدة التي اشتملت على جرثومة سقوطها بتغييب الديموقراطية الاجتماعية والسياسية عن بنائها. ولكن الوحدة الانفصالية بقيت كمفهوم أوتوقراطي في مختلف تجارب العرب المعاصرين ضمن البنية الأساسية لنظام الشرق الأوسط. وانطوت الوحدة الانفصالية على الارهاب والارهاب المضاد أو على إرهاب الدولة وإرهاب المعارضة في ظل الوحدة وبعد الانفصال. ولم يكن ما جرى ويجري في لبنان الا تجسيماً مروعا للارهاب الطائفي. ولم يكن ما جرى من إسرائيل للبنان وتونس والمفاعل الذري العراقي والانتفاضة الا تجسيماً مروِّعاً لإرهاب الدولة ـ الكيان العنصري. غير أن عودة الانسجام الى نظام الشرق الأوسط لم يتم بجراحة واحدة هي هزيمة ١٩٦٧ وإنما بعدة جراحات هي حرب اكتوبر ١٩٧٣ وزيارة القدس المحتلة عام ١٩٧٧ وغزو بيروت ١٩٨٢. هكذا اقترنت الوحدة الانفصالية بظاهرة جديدة هي «العنصرية النفطية» باستحالة المساواة في توزيع الثروة القومية بين الدول المنتجة للنفط ذات العدد القليل نسبيا من السكان وبين الدول الفقيرة ذات العدد الكبير. في الواقع اقترنت الوحدة الانفصالية ـ أي التفتت الاقليمي ـ بالعنصرية النفطية. وأمست هناك ظاهرة اجتماعية كاسحة هي ظهور المواطن النفطي الايجابي (= رعايا الدول المنتجة) والمواطن النفطي السلبي (= رعايا دول الأيدي العاملة). وقد تفاعلت الظاهرتان مع البنية الاستهلاكية التابعة في بلورة هذه النتائج:

ـ عنصرية المواطن في الدول المنتجة بحيث أصبحت الجنسية في تلك البلاد مهما بلغ عدد سكانها الذي لا يتجاوز أحياناً عشرات أو مئات الألوف، إمتيازاً ومدعاة للاستعلاء. ويصل الأمر أحياناً الى الاهانات المتعمدة والاستهانة بحقوق وأرواح العاملين من بلدان أخرى (= أساساً تونس ومصر ولبنان وفلسطين) واعتبار القادمين جميعاً من اللصوص والشحاذين أيّا كانت خبراتهم ومساعداتهم الكبرى في التنمية، واعتبار النفط أو الثروة المالية القادمة من غير جهد مقياساً عنصرياً للتمييز بين البشر. وفي إطار التمايز النفطي فإن رعايا الدول غير العربية من آسيا للمهن المتواضعة ومن أوروبا للمهن الرفيعة لهم الأفضلية على العرب.

ـ وقد ارتبط الازدهار النفطي في أقطار المهاجرين الى كوارث اجتماعية محققة في مقدمتها ارتفاع معدلات الجريمة وخروجها على أنواع الجرائم السابقة. وكذلك ازدياد معدلات الفقر في قطاعات لم تعرفه من قبل، وسحق القطاعات التي كانت تعرفه. وتعاظم نسبة وأشكال القمع والارهاب وادمان المخدرات المختلفة وشبكات الدعارة والتهريب والشذوذ وهروب الأحداث. كانت هجرة الرجال والنساء الى مواطن النفط سبباً مباشراً في المآسي الاجتماعية المستمرة، واختلال موازين القيم ومعايير السلوك الفردي والجماعي.



وكما ارتبطت الوحدة الانفصالية بالعنصرية النفطية في مجتمع الاستهلاك التابع الذي سُمِّي زوراً بالانفتاح، كذلك ارتبط كلاهما بالارهاب الديني السلفي الذي كانت له جذوره قبل الثورات الاستقلالية، ولكنه تسلّل من ثغرات المشروع القومي الناقص ـ بفاعلية الوحدة الانفصالية غير الديموقراطية ـ ثم تسرب عبر قنوات العنصرية النفطية التي جمعت الطاقة الغيبية للدين والاعجاز العيني لآبار البترول. لقد عثرت «الدولة ـ البئر» أخيراً على ضالتها في اقتران المعجزة الدينية بالمعجزة المادية على أرض واحدة. ووجدت «الدولة ـ البئر» أنها الأجدر بقيادة المنطقة، فوظفت الطاقتان الروحية والمادية في ملء ما ظنته ـ كأيزنهاور منذ أكثر من ثلاثين عاماً ـ فراغاً في الشرق الأوسط. انهزمت الناصرية والمشروع القومي، وسقطت شعارات الوحدة والتحرير والتأميم. وأصبح الطريق ممهداً لشعارات جديدة قديمة: تطبيق الشريعة، والاسلام هو الحل. ولا شك أن احتجاب الشعارات القومية والاشتراكية، وألوان القمع والتعذيب الذي مارسته وتمارسه الدول ذات الرايات التقدمية، بالاضافة الى الأزمة الاقتصادية الطاحنة، قد اسهمت جميعها في الاستقبال والترحيب بشعارات المعجزة النفطية والدعامات الأجنبية لتأجيج الحروب الطائفية، والارهاب الديني المتشعب: اليهودية الصهيونية والمارونية السياسية، والجماعات السلفية.

والتقت الوحدة الانفصالية والعنصرية النفطية والسلفية الراديكالية في بؤرة الارهاب.

إرهاب الدولة التي حصدت ألوف بل عشرات الألوف من الأرواح في مذابح جماعية اتخذت أشكالاً وأسباباً شتى، وارهاب المنظمات غير الشرعية التي حصدت أرقاماً مشابهة في مجازر فردية وجماعية تحت لافتات وحجج مختلفة. والحقيقة هي غيبة الديموقراطية عن الحكم والمعارضة معاً.

وكانت الدولة العربية وطنية أو محافظة قد صفّت أولا فأول القوى العلمانية بمختلف اتجاهاتها.

وبدأت حالتان في التبلور:

أولاهما حالة التراجع الفردي حينا والحزبي أحياناً عن الموقع العلماني، كما حدث لقلّة من الكتاب والمفكرين، وكما حدث لكثرة من الأحزاب والتنظيمات.

والحالة الثانية هي ارتداء الأقنعة التي تضلل النظر الى الوجوه. والازدواجية ليست جديدة، ولكن أقنعة الارهاب بلغت درجة من الاتقان حداً يستحيل عنده تقييد الجريمة ضد شخص أو فكرة أو جهة محددة. ذلك ان الأقنعة الايديولوجية للارهاب قد تكون وطنية أو قومية أو دينية. ولذلك أيضاً لم تكن مواجهة الارهاب مجرد دفاع عن العلمانية أو الديموقراطية أو الاشتراكية، بل هي في المقام الأول تفكيك خيوط الأقنعة وإعادتها الى خاماتها الأصلية وموادها التي صنعوا منها نسيج الارهاب.

تنصّ الفقرة الثالثة من المادة الثالثة في معاهدة واشنطن بين مصر واسرائيل على أنه يعاقب بالحبس ستة أشهر والغرامة والايقاف عن العمل كل من يقوم بتوجيه الاساءة والتشويه للعلاقات المصرية الاسرائيلية من خلال الكتابة أو نشر أخبار غير صحيحة وشائعات ضد اسرائيل.

ولست أظن أن هناك نصّاً مشابهاً بين دولتين في العالم المعاصر، لأن هذا النص يفترض أن «الكتابة والنشر» من أعمال سلطة الدولة. أي أن الدولة المعنية لها نظام شمولي يملك الأقلام وأجهزة الاعلام. والنَّص من جهة أخرى يفترض أن المعاهدة «عقد إذعان» بحيث يملي أحد الطرفين إرادته على الطرف الآخر. وأخيراً فالنَّص يتوجس من مقاومة تطبيع العلاقات لدى الطرف المصري. وليس لهذا النص من مضمون سوى إرهاب أحد طرفيه المتعاقدين للطرف الآخر.

نحن الآن على مشارف العام الأول من التسعينات، وقد اكتملت دائرة العقد الأول من التطبيع بين مصر واسرائيل.. فكيف كانت المسيرة من إرهاب التطبيع الى تطبيع الارهاب؟ فالخطوة الأولى التعاهدية كانت أحد أشكال الارهاب الصهيوني الذي اتخذ في إحدى لحظات ضعف الدولة المصرية شكل الوثيقة الدولية. وهي الوثيقة التي تربط الدولة والمجتمع في مصر ـ حتى بعد غياب الموقعين عليها ـ بنتائج التكوين الارهابي

لاسرائيل. وهو التكوين الذي عبّر عن نفسه تعبيراً صريحاً وصارماً بعد التوقيع على المعاهدة: حيث ضُمَّت القدس الشرقية والجولان وتم اجتياح الجنوب اللبناني وغزو بيروت، واستمرت أعمال الارهاب طيلة الثمانينات بمواجهة الانتفاضة الفلسطينية العزلاء من السلاح بالقتل المنظم ونسف الدور والمتاجر وترحيل المواطنين بالقوة.. جنبا الى جنب مع العمل الارهابي ضد المفاعل النووي العراقي، والعمل الارهابي ضد حمّام الشط في تونس والعمل الارهابي الثاني في المدينة ذاتها باغتيال «أبو جهاد» أحد قادة منظمة التحرير.

أي أن المعاهدة المصرية الاسرائيلية لم توقف الارهاب الاسرائيلي عند حدّ، ولكنها المعاهدة التي تعلن مسؤولية مصر عن «الكتابة والنشر» ضد العلاقات المصرية - الاسرائيلية، أو ما يشوه سمعة اسرائيل.

ولم يجد هذا «الارهاب» من أجل التطبيع، صداه المناسب في تطبيع الارهاب.. فقد أدرك المجتمع المصري وبعض قطاعات أساسية في الدولة، أن «تطبيع الارهاب» مُوَجّه أساسا ضد مصر. أي ان التوقيع الأول على معاهدة التطبيعُ يلزم مصر ضمناً بتوقيعات غير مكتوبة على الأعمال الارهابية الاسرائيلية. لذلك لم تكن مصادفة ان يجتمع بيغن بالسادات في سيناء عشية ضرب المفاعل العراقي، وأن يكون الاحتفال بمضي عام على بداية التطبيع الرسمي مناسبة لاجتياح لبنان. وكأن مصر شريكة أرادت أو لم ترد في هذا العدوان المتصل على العرب. وليست الشراكة سياسية فقط، وإنما هي شراكة فكرية استراتيجية في بناء «نظام الشرق الأوسط» على أنقاض النظام العربي، وما يعنيه ذلك من جراحات جغرافية وثقافية، تعيد رسم المنطقة حسب هويات اقليمية وقطرية ودينية ومذهبية تنقسم بسببها الدول الراهنة وتتغير صور التاريخ والجغرافيا في عيون مواطنيها، وتُولِّد احتياجات وشهوات جديدة يشبعها المستقبل قيد الانجاز.

ولم يكن اختيار مصر للتوقيع على الصلح مع اسرائيل، واختيار لبنان للحرب الأهلية، واختيار العراق لحرب الخليج، واختيار السودان لحرب الشمال، خلال مرحلة زمنية واحدة الا اختيارا للحظة الضعف التاريخية في البنية العربية عموماً والبنية المصرية خصوصاً. وهي البنية التي استهدف الغرب إضعافها بصفتها الحلقة الرئيسية في أي نظام عربي تقيمه المنطقة. ولذلك كانت الحروب الصليبية فالاستعمار الغربي الحديث ثم انشاء اسرائيل، محاولات دائبة للاخلال بأمن مصر الاستراتيجي وضرب استمراريتها الحضارية.

وليس «التطبيع» بالارهاب الصهيوني الذي يؤدي في النهاية الى الارهاب بالتطبيع العربي الشامل إلا إحدى الوسائل الغربية لاستنزاف مصر أمنيا وحضارياً ثم إغراقها في سوق الانفتاح بقصد تثبيت دعائم تبعيتها جنباً الى جنب مع انعزالها عن أمتها العربية. وهذه كلها عناصر «احتجاب مصر».. فليس التطبيع مجرد تعامل تجاري أو ثقافي أو زراعي بين مصر واسرائيل، وانما هو الأسم الآخر لاحتجاب مصر عن ذاتها، وعن وطنها الأم، ومن ثم عن العالم. وذلك بسلخها عن هويتها واشراكها في المستنقع الدموي الطائفي المجاور جنوباً وشرقاً. وليست صدفة إذن أن يترافق عصر الانفتاح بما يسمى الفتنة الطائفية والمدّ السلفي الذي انتهى بالارهاب الدموي. أي أن الرحلة التي بدأت بالكلام عن سبعة آلاف سنة من الحضارة وانتهت بالدعوة الى الأممية الدينية كانت تخطط من مواقع مختلفة لتمزيق الهوية القومية بدءاً بنواة الوحدة الوطنية المصرية وانتهاء باطارها العربي.

ولكن هذا المخطط الغربي - الصهيوني لم يجد في مصر أرضاً محروقة، بل كانت هناك دائماً مصر الحضارية القومية تقاوم بكل ما تستطيع، بالتاريخ والجغرافيا والهوية الشعبية الكامنة، كافة أشكال «التطبيع» أي مُحاولات مَسخها وتشويهها وإضعافها.

بالطبع كان هناك بعض الرسميين ممن تعنيهم السياحة والتجارة والزراعة. وكان هناك أيضا بين الرسميين من يهمهم الأمن الاستراتيجي والحضارة. كان هناك من يقبل تعديلات في تاريخ مصر وتغييرات في التربية الوطنية المصرية ومن يقبل هدية من الخرائط التي كتب فيها اسم اسرائيل بدلاً من فلسطين. وكان هناك في الوقت نفسه من يرفض البضائع الاسرائيلية ويمنع اسرائيل من الاشتراك في معارض الكتاب ومن يقاطع دعواتها واغراءاتها.

وبالطبع كان هناك من شارك في معرض تشكيلي في القدس أو نشر كتاباً في اسرائيل أو تعاون مع المركز الأكاديمي الاسرائيلي في القاهرة أو من يكتب في الصحافة القومية، الاسبوعية واليومية، مُرَوِّجاً للفكر الاسرائيلي أو من لَبّى دعوة في ضيافة السفير الاسرائيلي أو أي مسؤول إسرائيلي يزور القاهرة. ولكن كان هناك في الوقت نفسه من يُضيِّق الخناق على هؤلاء جميعاً ويفرض الحصار على اسرائيل داخل مصر وخارجها، ويدخل السجون ثمناً لمقاطعتها من العمال والمثقفين.

ليس صحيحاً أن التطبيع قد أخفق، وليس صحيحاً أنه قد أنجح. وليس صحيحاً أخيراً أن هناك استقراراً وتوازناً للكفتين.

هناك صراع، يستخدم فيه الغرب واسرائيل لحظة الضعف التاريخية الراهنة في حياة العرب ومصر. ويستخدم فيها الشعب مكامن القوة المختزنة دفاعاً عن نفسه وعن مصيره.. فحين يقبل المرتزقة تزوير التاريخ في كتب المدارس، يبادر المثقفون الوطنيون - وهم الأغلبية الساحقة - الى إصدار المؤلفات وكتابة المقالات والحكايات التي تصحح التاريخ.

وحين يشعل المأجورون نيران الفتنة بين أبناء مصر باسم الدين تهبّ مصر دفعة واحدة لمقاومة الطائفيين من غلاة الارهاب السلفي.

ومن حركة الصراع المحتدم يتبين لنا أنه لا انفصال - في جدول أعمال أية ثورة ثقافية شاملة - بين العلمانية ومقاومة التطبيع من ناحية، ولا انفصال بين التطبيع والارهاب من ناحية أخرى، ولا انفصال بين الارهاب الصهيوني باسم اليهودية والارهاب باسم أي ديانة اخرى. والقانون الأكبر هو أنه لا سبيل أمام أي فكر مغلق على التمييز العنصري أو الديني أو اللوني سوى الارهاب.

والرحلة التي تبدأ بارهاب التطبيع لا بد أن تنتهي بتطبيع الارهاب. ولكن مصر كسرت هذه الدائرة الجهنمية. وفي انكسار هذه الدائرة تأكدت حقيقتان جوهريتان. الأولى هي ان «الانفتاح» النفطي يقود بالضرورة الى التطبيع مع الكيان الارهابي الاسرائيلي. واذا كان الانفتاح المصري في منتصف السبعينات هو الذي ارتاد الطريق الى تطبيع الارهاب، فان أحداً لن يفلت من هذا الطريق طالما ان الانفتاح كان البداية. ذلك أن هذا الانفتاح، بعد قرابة عقدين من الزمان في مصر، هو مجرد عنوان مضلِّل الى التبعية الاستهلاكية، أو المجتمع الاستهلاكي التابع. وهو المجتمع الذي لا يستطيع تحمُّل أعباء النظام العربي المعاصر حيث تحول العنصرية النفطية والوحدة الانفصالية والسلفية الراديكالية دون قيام هذا النظام. ولا بديل له سوى نظام الشرق الأوسط الذي يقبل الدولة اليهودية في إطار الانسلاخ القومي والهويات العرقية والطائفية. واذن فالتطبيع ليس خاصا بمصر، وانما هو نتيجة طبيعية للانفتاح الاستهلاكي التابع في وطن مفتت وأمة مجزأة.

والحقيقة الثانية الى أكدتها مصر، ولكنها ذات طابع عربي أعم، هي أن الاتجاهات السياسية الأقرب للسلفية هي التي وافقت في البداية على التطبيع ولم تتخل عنه الا تحت الضغط الشعبي وبالرغم من هذا التخلي فإنها لا تشارك الى الآن في نشاط مكثف ضد التطبيع. لقد كان مصطفى كامل مراد رئيس حزب الأحرار ذي التوجهات الاسلامية هو الذي رافق الرئيس السادات في رحلة القدس. وكان ابراهيم شكري رئيس حزب ◁

لا سبيل أمام أي فكر مغلق على التمييز العنصري أو الديني أو اللوني سوى الارهاب

العمـل ذي التـوجهـات الاسلامية هو الذي وافق عند قيام الحزب على اتفاقيات كامب ديفيد. والاخوان المسلمون أنفسهم لم يعارضوا الصلح في البداية. ومع ذلك فان هذا التيار لا يشارك في تنظيمات المقاومة الثقافية أو العمالية أو المهنية المضادة للتطبيع. وهو كالانفتاح الذي يقود بالضرورة الى التـطبيع، ليس خصـوصية مصرية، فالتيارات العربية المشابهة سواء في أنظمة الحكم أو في المعارضة لا تختلف مسيرتها عن المسيرة السلفية المصرية وموقفها من التطبيع.

وهكـذا فالقـانـون ذو شقـين: الانفتاح الاستهلاكي التابع يقود الى التـطبيع بالضرورة. والسلفية تؤيد التـطبيع في البـداية ولا تجنـد نفسها لمواجهته في النهاية. والنتيجة هي ان الانفتاح والسلفية معاً يدعمان الطريق الى التـطبيع. والعكس صحيح، فالاستقلال والعلمانية يخوضان المعركة ضد التطبيع: أي ضد احتجاب مصر وانزواء العرب والارهاب الطائفي والتمزق القومي.

وتبقى نقـطة أخيرة، هي أن مصر بصفتهـا الحلقـة الـرئيسية، ومنذ السبعينات الحلقة الأضعف، قد تصدّرت معركة التطبيع سلباً وإيجاباً. ولكن هذه الخصـوصية لا تنفي أن هنـاك تطبيعاً مكبوتاً في أقطار عربية أخرى.. وخاصة الأقطار التي لا تحتاج الى معاهدات صلح مع العدو الصهيوني لأسباب جغرافية محض.

هناك «تطبيع مكبوت» قائم بالامكان، وليس بالفعل. ان كافة الأنظمة السياسية أو الفكرية أو القيمية ذات المحتوى العنصري أو الطائفي هي في لقاء موضوعي مع الكيان الصهيوني. إن من يرون الصراع مع اسرائيل صراعاً دينياً هم أكثر التيارات تبريراً نظرياً وعملياً لاقامة الدولة العبرية. وليست برامـج الاعـلام ومنـاهـج التعليم العربية في أغلبها إلا تكريساً للمبررات الفكرية والعاطفية والنفسية التي تحمي الحدود القبلية والعشائرية والاستعمارية للدولة ـ البئر، أو الدولة ـ المزرعة، أو الدولة ـ الترانزيت. وهي الـدولـة التي تفسح مكانا للدولة ـ رأس الجسر. أما الدولة القومية الحـديثـة، فإن الأنظمة العربية الراهنة سياسياً واقتصادياً وثقافياً تحرص بمختلف الوسائل ـ وفي مقدمتها التطبيع المكبوت مع اسرائيل ـ على أسرها في دائرة «الحلم» أو الشعارات. وهو الحلم الذي يتحول في أزمنة التدهور الى كابوس، وهي الشعارات التي تتحول في هذه الأزمنة الى سياط لجلد الذات، فهذا التطبيع المكبوت عند الكثير من الأنظمة والكثير من المثقفين خارج مصر يدفع دفعاً ـ يداً بيد اسرائيل والغرب ـ الى التسليم والمزيد من التـطبيع. وهكـذا تلتقي التبعية للأجنبي عبر الاقتصـاد والسياسـة مع العنصرية النفـطية والوحدة الانفصالية والسلفية الراديكالية عبر الأنظمة القائمة حكماً ومعارضة على السواء، أفكاراً ومؤسسات على السواء.

ولكن هذا «المستقبل» الذي يؤسسه التطبيع العلني والتطبيع المكبوت، ويقيم أركانه إرهاب التطبيع وتطبيع الارهاب، ليس أكثر من «احتمال» بين احتـمالات عديدة وبـدائل لا حصر لها. واليأس المطلق هو الذي يوهم البعض بأنه الاحتمال الوحيد.

يكفي أن الأمم المتحـدة بعـد خمسة عشر عاما من إقرارها بعنصرية الصهيونية رفضت التخلي عن هذا التوصيف.

ليس من شك في أن العرب جميعاً لديهم رصيد ضخم من الارهاب سواء أكانوا في الحكم أو في المعارضة

ليست «الثورة الثقافية الشاملة» على الأبواب.

وخلال شهر واحد بين نوفمبر وديسمبر ١٩٨٩ وقعت الأحداث التالية في مصر:

١ـ محاكمة الموسيقار محمد عبد الوهاب على أدائه لأغنية «من غير ليه». وكان أحد المواطنين قد تقدم ببلاغ الى النائب العام يتهم فيه الفنان المصري بترويج الالحاد، لأن كلمات الأغنية تصرخ بما يعدّ في الدين من الكفر.

وقال المواطن في بلاغه إنه قد سأل أحد رجال الدين بشأن هذه الكلمات، وقد أفتاه بأنه من حقه أن ينهى عن المنكر، وأن أضعف الايمان هو اللجوء الى المحكمة. نسبت الصحف هذه الفتوى الى الشيخ عبد الله المشد رئيس لجنة الافتاء بالأزهر. وقالت عريضة الدعوى «إن بعض كلمات الأغنية تمثل مخالفة صريحة للشرع الاسلامي، وتضمنت عبارات تدخل كاتبها ومرددها دائرة الشك وتحمل معنى الاستهانة بالقدر». وبناء عليه أقام محامي الادعاء «دعـوة حسبـة» أمـام محكمـة الأمور المستعجلة ضد محمد عبد الوهاب وآخرين بمقولة إن «واجبه كمسلم دفعه لرفع هذه الدعوى ضد كلّ من يعتدي على الاسلام وطالب بمصادرة الأغنية».

ولكن الشيخ عبد الله المشدّ فاجأ المحكمة بمذكرة ينفي فيها أنه أصدر أية فتوى بهذا الشأن، وتحدى في الصحف أن يثبت المدّعي هذا الزعم من توقيع للشيخ على فتـوى مكتـوبة أو من صوت مسجل له. وأضاف ان الحديث الشريف يقول «روِّحوا القلوب ساعة بعد ساعة، فإن القلوب اذا كلّت عميت واذا عميت لم تفقه شيئاً». ومن ثم فإن الأغاني مباحة ما لم تحرِّض على فعل محرم «ولا يجوز أن يحكم أحد بكفر مسلم إلا إذا ثبت كفره بدليل قطعي الثبوت أو إجماع وليس بما يفيد الظن والاحتمال». وقال الشيخ المشد (في الاهرام ١٤/١٢/١٩٨٩): «ومن هنا نستطيع أن نقرر أن مؤلف أغنية (من غير ليه) أو مغنيها أو مرددها لا ينطبق عليه الحرمة أو الكفر لأن خلط المديح بالغزل لا حرمة فيه». ثم يتساءل رئيس لجنة الفتوى «ماذا في كلام الأغنية التي تقـول: جايين الـدنيا ما نعرف ليه ولا رايحين فين ولا عاوزين ايه؟ إن استعمال الشك للوصول إلى الحقيقة هو مذهب يراه الامام الغزالي. إننا لم نجد من العلماء أحداً قد حكم بكفر من قال بمثل هذه الأغنية، ولكننا للأسف وجدنا ذلك من قوم قلّ علمهم بالاسلام ادعوا غرورا أنهم العلماء وأنهم المدافعون عن الاسلام والعارفون بأدلته وأحكامه وقواعده وأصوله».

وبعـد جلسـة استغـرقت أربـع ساعـات في محكمـة القـاهرة للأمور المستعجلة حكمت المحكمـة برفض الـدعوى. وكان محامي الادعاء قد طلب حضـور عبـد الوهاب «ليعلن أمام المحكمة توبته عما اقترفه بحق الاسـلام في أداء هذه الأغنية». وقالت المحكمة في حيثيات الرفض ان كلمات الأغنية لا تعني سخرية الانسان من سرّ وجوده في الحياة أو اعتراضه على ذلك، بل إنها تعني سخرية الانسان من نفسه وضعفه وقلة حيلته فهو حقا لا يعرف سر وجوده ولا الى أين المصير.. كما لا ترى المحكمة تعارضاً بين كلمات الأغنية وبـين قولـه تعـالى: (ومـا خلقت الجن والانس الا ليعبدون). وأن معنى الاغنية بوجه عام بعيد عن المساس بالناحية الدينية، إنما هي أغنية عاطفية عبارة عن رسالة موجهة من حبيب الى من يحبه، وأن عبد الوهاب ونشأته الدينية وحفظه للقرآن الكريم ينأى به عن التردي في دائرة الشك أو السخرية من القدر. ولكل ما تقدم فان الدعوى تبدو وقد فقدت أي سند لها من الواقع والشريعة ويتعين رفضها».

من هذه الواقعة يتضح ما يلي:

ـ إن هناك من يرى ضرورة فرض الوصاية على الفن من حيث المبدأ، وأيا كانت الكلمات والألحان والغناء، فالفن متهم حتى تثبت براءته.

ـ وهذا الفريق من الناس يرى أن «الشك» يستوجب المساءلة، سواء كان هذا الشـك في الشعـر الجاهلي منذ أكثر من ستين عاماً (معركة طه حسين) أو في حياة الانسان ومصيره كما هو الحال في أغنية محمد عبد الوهاب.

ـ اعتمدت براءة الأغنية والمغنّي على أن الكلمات ليست مما يدخل في باب التحـريـم أو الكفـر، وأن تَدَيُّن عبـد الـوهاب يضعه فوق مستوى الشبهـات (وليس هنـاك كلام عن مؤلف الأغنية نفسـه، فلم يكن عبد الوهاب إلاّ مؤدياً وملحّناً).

ـ كان من الواضح أن هناك رغبة من الأزهر ورغبة من القضاء في تبرئة الأغنية والمغني. . فبالنسبة للأزهر هناك النفي من أن هناك فتوى في هذا الشأن، وقد استند القضاء الى هذا النفي.

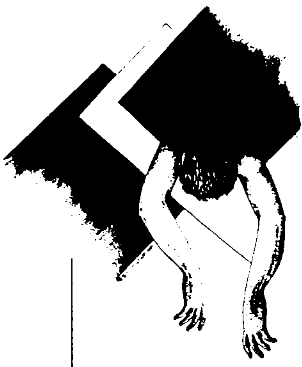
وهذا يعني ان شخصية محمد عبد الوهاب في المجتمع المصري لعبت دوراً حاسماً في إنهاء المشكلة عند هذا الحد، لأن الاستشهاد بالغزالي أو بالسيرة الدينية لعبد الوهاب لا يكفي الاقرار بحرية الفكر والتعبير. وإنما تؤكد الواقعة أن المناخ السلفي يدعو الى التسلط والقمع.

٢ـ الواقعة الثانية هي ان مواطنا كان يعمل قبل إحالته الى التقاعد في وزارة الثقافة رفع دعوى أمام القضاء يطالب باسترداد جائزة الدولة التقديرية من لويس عوض، وكان قد حصل عليها عام ١٩٨٩. وقد رفع الدعوى بطبيعة الحال ضد وزير الثقافة والمجلس الأعلى للثقافة، لأن لويس عوض في نظرة جنّد نفسه في حرب ضد الاديان عموما والاسلام خصوصاً. وقد توفر صاحب الدعوى على مؤلفات لويس عوض الفكرية والفنية من شعر ومسرح ورواية ونقد، واقتطع منها كلمات يتكلم فيها عن المسيح والكنيسة على نحو بعيد عن الايمان وكأن المسيحية عند لويس عوض مجموعة من الرموز لا تختلف عن الرموز الوثنية. كذلك فان لويس عوض كتب عن اللغة العربية كأنها لغة بشرية وليست لغة مقدسة لا يجوز عليها ما يجوز على بقية اللغات. وتكلم ـ لويس عوض نفسه ـ عن الشياطين والملائكة والأنس والجان كأنها خيالات أسطورية وخرافات شعبية. وكتب عن الكنيسة الكاثوليكية في العصور الوسطى الأوروبية ما لا يليق بمؤمن مسيحياً كان أو مسلماً. لهذه الأسباب التي يدعمها صاحب الدعوى بكتاب محمود محمد شاكر «أباطيل وأسمار» الذي صدر منذ عشرين عاماً، وكتاب «جمال الدين الأفغاني المفترى عليه ـ الرد على لويس عوض» لمحمد عمارة (والكتابان يوجزان مختلف الاتهامات الموجهة الى لويس عوض خلال خمسة وثلاثين عاماً) يطلب المدعي سحب جائزة الدولة من لويس عوض. وهي اتهامات شديدة التعارض، فهي تدين الرجل بالتعصب المسيحي والالحاد والفرعونية والتغريب والشيوعية والليبرالية.

وما زالت القضية أمام المحكمة. والجدير بالذكر ان كتاب «مقدمة في فقه اللغة العربية» للويس عوض قد صودر بناء على طلب الأزهر منذ سنوات. ولكن القضية الجديدة استقطبت أعرض جبهة ديموقراطية من المثقفين وقفت بشجاعة الى جانب لويس عوض. وهو التفاف لم يعرفه الرجل في حياته على الاطلاق، بالرغم من قساوة وتعدد المعارك التي خاضها. ولأول مرة يكتب عميد كلية الدراسات العربية والاسلامية مقالا يدعو فيه الى محاورة لويس عوض لا الى مصادرته.

٣ـ الواقعة الثالثة هي تعرض وزير الداخلية في مصر لمحاولة اغتيال بواسطة عربة نصف نقل «مفخخة». وتتزامن المحاولة مع محاكمة بعض أعضاء الجماعات الاسلامية. وكان الافتراض الشائع أن هذه الجماعات قد تراجعت نسبياً عن استخدام العنف، وأنها تقترب خطوات من اعتدال السلوك. وكان الظن الرائج هو أن هزيمة ايران في حرب الخليج وسقوط الريان في كارثة «توظيف الأموال» التي أخذها من الطامحين للاستثمار السريع باسم الاسلام، من شأن ذلك أن يتراجع بالتيارات السلفية الراديكالية بين المد والجزر. وقد تجرأ البعض على القول بأن هذه التيارات في حالة انحسار.

ولكن محاولة اغتيال وزير الداخلية المصري إذا ثبتت نسبتها الى تيارات الارهاب باسم الدين، فإننا نكون على أهبة مرحلة جديدة من العنف والعنف المضاد. ومعنى ذلك ان الدوامة الدموية لم تكن مجرد دوامة تبدأ وتنتهي وانما هي فكر وأسلوب عمل أو انها شكل ومضمون معا. ان فكرة «السيارة المفخخة» حديثة جداً في مصر، فهي تُستخدم للمرة الأولى. وهذا هو سبب بدائيتها. ولكنها مجرد تجربة تبرهن على أن أصحابها «يتقدمون» في



طريق الارهاب ولا يتراجعون، وأنهم يتوسعون ولا ينحسرون. . فهذه «البروفة» ليس مقصوداً بها وزير الداخلية لشخصه، وإنما تستهدف ـ في حال التأكد من دوافعها السياسية ـ تطوير وسائل الارهاب وترسيخ عقيدة الارهاب ذاتها.

□□

وليس من شك في أن العرب جميعا لديهم رصيد ضخم من الارهاب سواء أكانوا في الحكم أم في المعارضة. إن أسماء شهدي عطية الشافعي والشفيع وعبد الخالق محجوب والمهدي بن بركة وصالح بن يوسف وفهد ليسوا أكثر من رموز لبحر الدم الذي استباحه وأهدره الحكم العربي. واذا أضفنا كمال جنبلاط وحسن خالد ورشيد كرامي وصبحي الصالح في لبنان، فاننا نكون قد ذكرنا بعضا من رموز الدم الذي سفكته المعارضة. والحقيقة أن هذه الرموز وتلك ليست أكثر من قطرة في البحر الدموي الذي أطاح بأعناق آلاف الرجال والنساء من المثقفين والعمال في جميع أنحاء الوطن العربي. هذا الرصيد من الفاشية والعنصرية والطائفية لا يعيش خارج الذاكرة الفاعلة والمفعول بها. إنه التجسيد الحي لأقنعة الارهاب المضادة لاعمال العقل، والمنضوية تحت لواء العاطفة غير العقلانية.

هذه الأقنعة هي في واقع الأمر مجموعة مترابطة من البنى الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية، والبنى الذهنية، وآليات الفكر ومعايير السلوك. ان الدولة المستعمَرة «بفتح الميم» التي استقلت شكليا، قد حملت في تكوينها القاعدي، كما في نخبتها، كافة عناصر الارهاب الاستعماري وقد أضيفت إليه تراكمات الحكم الأقلّوي (الزعيم ـ شيخ القبيلة ـ رئيس الطائفة) والبنية الهرمية الطاغية على أية نتواءات مؤسسية أو فردية. قيادة واحدية على صعيد الشخص وصنع القرار، ودمج للسلطات في السلطة الأقوى: الجيش والشرطة والمخابرات، أي البنية العسكرية والسلطة الدينية التي ينتظمها المجتمع الاستهلاكي المتخلف في علاقات الانتاج.

لقد أتيحت فرصة تاريخية في حرب اكتوبر ١٩٧٣ لأن تكون نقطة البدء في ثورة ثقافية شاملة، ولكن البنية المضادة للديموقراطية في الدولة الوطنية سمحت للحرب بأن تفرز الثورة النفطية التي هزمت النظام الوسطي الاصلاحي. أي أن الحرب ولدت نقيضها الذي كرّس الاوتوقراطية العربية ورسّخ الثيوقراطية. وكانت حرب لبنان وحرب ايران فوزاً مبيناً ضد حرب اكتوبر، فهاتان الحربان قد أجهضتا الروح الوطنية القومية لمصلحة الطائفية والعنصرية. ولكن الأصل الأصيل هو البنية غير العقلانية للدولة العربية «الحديثة» سواء أكانت بنية قبلية ـ عشائرية منذ البداية الى النهاية أم بنية مدنية مختلطة. هذه البنية صاحبة الرصيد الغني بالارهاب هي التي تولّت تصفية القوى العلمانية الديموقراطية سواء كانت هذه القوى داخلها أو خارجها. وهذه البنية أيضا هي التي سمحت لكافة أشكال المعارضة السلفية بأن تحتوي على الاوتوقراطية والثيوقراطية دون معوقات تذكر. كانت الدولة العربية ولا تزال تحمل في بنية تكوينها تبريراً مباشراً لارهاب المعارضة السلفية، لأنه لم يكن بمقدورها في أي يوم ان تتخلى عن اوتوقراطيتها المعلنة ولا عن طلب الشرعية من «السماء». ومن هذه الثغرة الكامنة في أساسات الدولة العربية «الحديثة» اكتسبت التيارات السلفية أقنعتها، وأكاد أقول شرعيتها. شرعية ملء المسافة بين الدولة والمجتمع وبين الدولة ونفسها وبين المجتمع ونفسه. الشرعية المسروقة من «الثورة الثقافية» الغائبة والمغيّبة.

ومعنى ذلك أن السلفية الراديكالية باقية بقاء العنصرية النفطية والوحدة الانفصالية. ولكن قوى التغيير العقلاني العلماني الديموقراطي باقية هي الأخرى بقاء المشروع والحلم الحضاري الذي تنتسب به الى الانسانية المعاصرة ونشارك في بناء المستقبل البشري من داخله وليس في مواجهته.

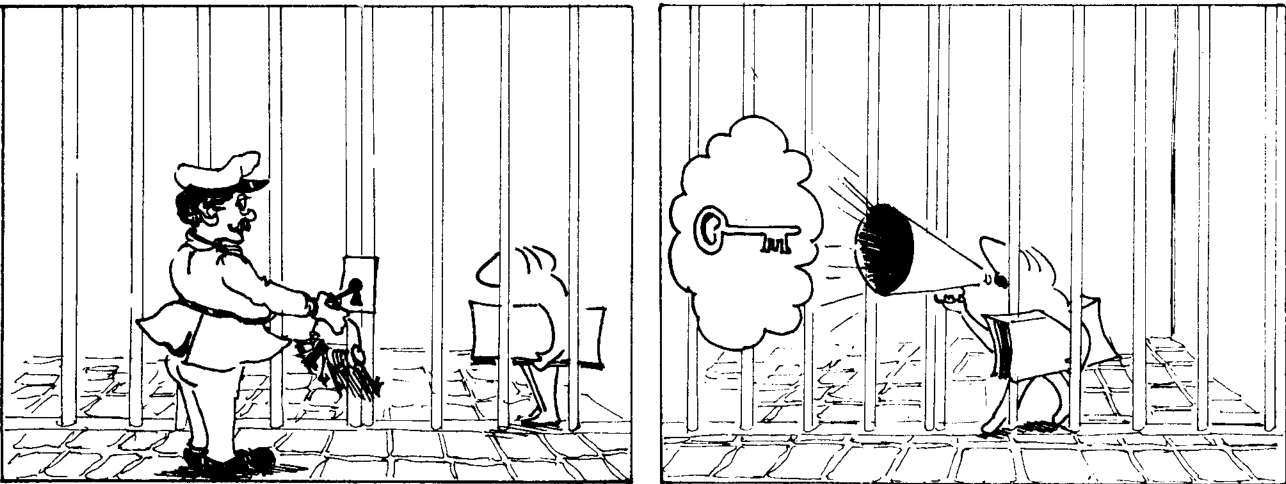
إنه صراع وجودنا بالذات، فالبديل الوحيد هو الانقراض. □

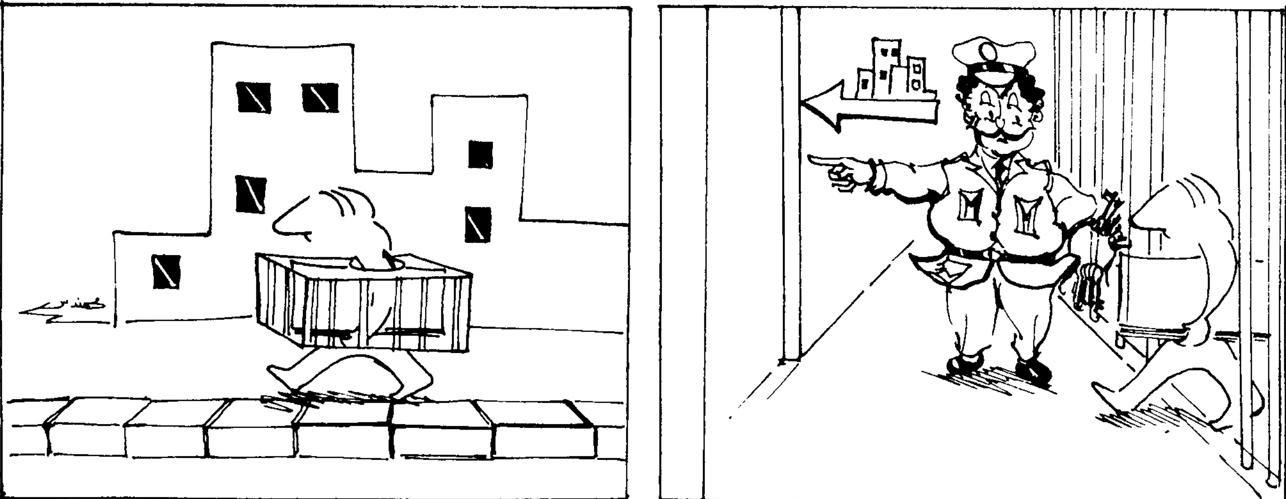
القفص

ابراهيم مهندس

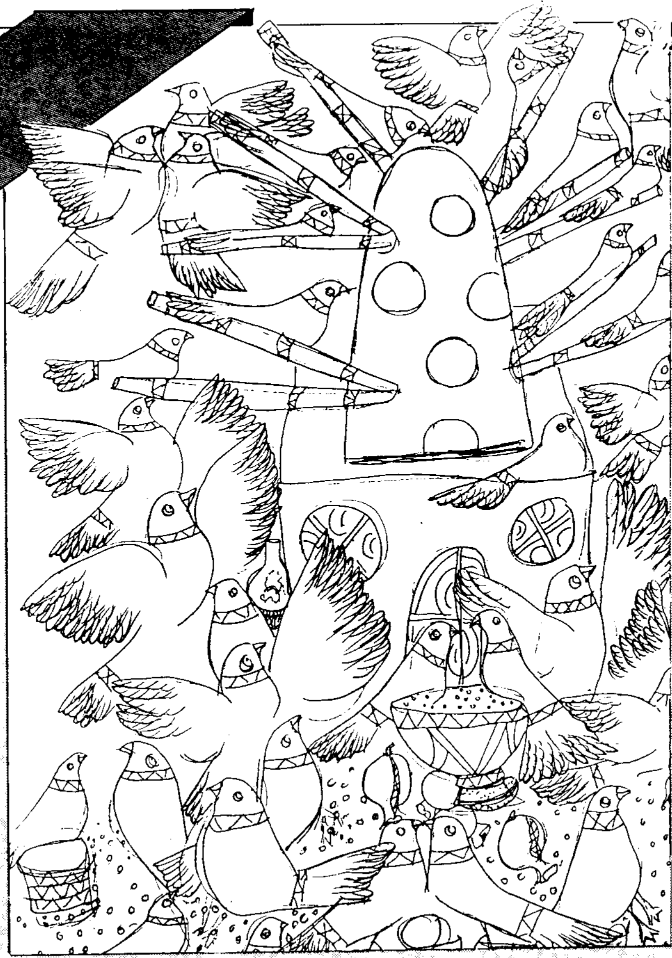
فنان من سورية





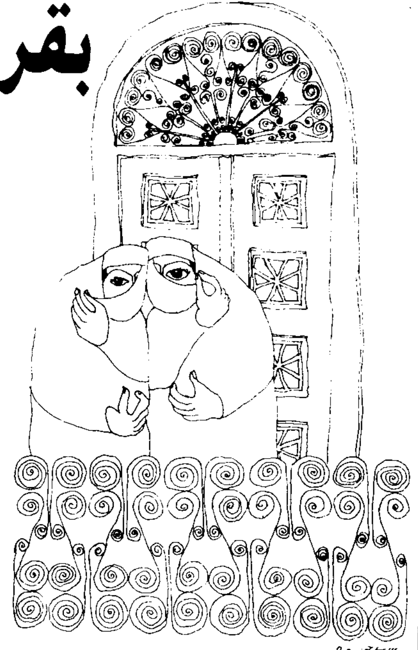


١٣ قصة من مصر





بقرش لبن حليب



إدوار الخـــراط

■ جسده يحاصره، ولا فرار من اللا محدود الذي يقيم على حدوده، متفجراً بلا انتهاء.

سئم المجاز بلا وصول ممكن أبدا، ومَجّ الدقائق بتفـاصيلهـا ونـورها الملتبس. كان يطلب فناء النور، والعمى كامل السطوع، ويعرف أنه ليس بمستطيعه ولا هو أهلٌ له، إلا بلا عجة الشوق وحنين الجسد.

العتمة السرية كنُّ حريز له متعته. وهي في حضنه حرية ونسيان، عبقها الـداخـلي نشوة خالصة الحسية، له طعم محروق. الساتان الفضي ناعم الـوبـرة، يضيء بجسـديةٍ أنثوية تمس شفتيه وتنسال على وجهه. عيناها خَضلتان تلمعان بصفرة صلبة، فاض منهما كل حنان، فيهما تطلُّب فقط، وغياب. نهداهـا متـلاقيان معا، خصبهما الخمران وحده يكذِّب الخصر المخسوف، ويده على البضاضة المدورة العميقة. نوافح كاللبن الساخن واعدةٌ بالزبد اللدن، ومعها خريرٌ يملأ العالم ويثير توقا غامضاً في عظامه التي كأنها تسيل بشهقة مفاجئة بشير بانقضاء توتر كأنه المدّ بلا انحسار.

يظل جسـده يترصـده. هيكلٌ مسكون ولكنه ثابت لا يهتز. أسراب المـلائكـة الصغـار سود الجسوم تغطيه أسنانها لا حصر لها، تبحث عن طلبتها، ببطء، في أغواره، أجنحتها لا حصر لها، شفافة، بيض الحفافي في الشمس، تهفهف عليه من كل جانب. وأزيزها حواليه تقشعر له كل خوالجه، متوتراً بدغدغةٍ لا تكاد تُحس، برعدةٍ تسري ذبذبتها المتلاحقة في أوصـالـه، أمواجها الصغيرة لا ينقطع، مستنفَراً، لا يطيق جلده. وخزةٌ مفاجئة بطعم العسل اللاذع، ناضجاً وعجيني القوام. صرخته مكتومة وهو دفين بين دفَّتي سحابة مغدقة المطر. طيرٌ شاسع الجناحين يرفرف يسف عليه ويطوي ريشه المبتل.

سهـرنا ليلة الأمس، احتفلنا بالغطاس، وذبحت لنا أمي وزة، وجاء رفلة أفندي ابن عمتي المدرس في المرقسية الثانوية، وتعشى معنا، وأوقدنا الشمعَ في داخل كرات قشر البرتقال المجوَّفة الململومة التي كانت تضيء بنور مرتعش فتبـدو الحُبيبـات البارزة على القشرة كأنها من حجر ثمينٍ هشٍ وشفاف. وكانت أمي قد ملأت كل القلل والأباريق الفخارية والزجاجية معا بماء الحنفية الصافي بعد أن بخرته، لأنه في ليلة الغطاس يحلو طعم الماء في آنيته. وسكرنا منه قليلاً فقد كانت له عذوبة اللبن والخمر معا.

في أول الصبح نزلت، وأنا نصف نائم، من بيتنا الذي كان يطل، من شارع ١٢، على دوران الترام في آخر شارع النخيل. وأول ما خرجت من الباب شهقت من صدمة الهواء البارد. وكان صوت الترام يحتك بقضبانه في الميدان عالياً جداً في السكون.

جريت من أمام البيت الخرابة الذي على قمة شارع البان. الحارة السد الضيقة موحلة بطين المطر الذي لم يجف بعد. أحاذر الماء ولكن الشبشب الجلد القـديم واسـع في قدمي قد ابتل وأحس الماء العكر يطمس رجلي ويُنـدي أسفل جلابيتي الكستور الداكنة الدافئة الوبر. تحاميت من الماء وسرت على النشـز الـترابي الضيق الجاف تحت السور الحجري الواطيء الـذي يحد مصنع الحلاوة الطحينية، برائحته الخاصة التي أحبها، حتى وصلت الى الباب الخشبي العالي الذي أريده، في يدي الكسرولة النحاس الكبـيرة ويدي الأخرى معقودة على القرش المخروم الذي تعلمت، منذ قليل، أن أقرأ الكتابة عليه: حسين كامل. سلطان مصر. خمسة مليمات، وكتابة بالافرنجية لا أعرفها، والرقم ١٣٣٥ الذي كان يبدو لي سحريا، غير مفهوم.

كانت يدي ممتلئة بالقرش فنقلته الى اليد الأخرى الممسكة بالكسرولة، مرعوبا ان أفلته من قبضتي، وشببت كي أطول المقبض الحديدي الغليظ الـذي كان على شكل رأس ثور مفتوح الفم له قرنان ملتويان راجعان، وخبطته بالخشب، مرة واحدة، بعنف غير ضروري.

كان للبـاب، من الـداخل، سقاطة تنزل في مستقر لها على الخشب مربوطة بحبل، فاذا شد الحبل، من جوه، ارتفعت السقاطة. وهكذا كان عم أنيس التونسي، اللبان، يفتح الباب، وهو في دفء غرفته الداخلية، يكتفي بأن ينادي، بصوته الأجش: «مِنْ؟» مخطوفة بلهجة أحسها غريبة، فاكتفي بأن أرد: «أنا . . عايز بقرش لبن حليب» دون زيادة في التعريف.

فيقول، من الداخل ما زال: «أدخل . . أدخل أما يا بني» كأنني أمانع في الدخول.

دفعت الباب بجنبي كله، بجهد، وخطوت الى مدخلٍ عريض غير مسقوف، أرضيته ترابية، ورائحته مكمورة مع ان السماء فوقه صافية الزرقة تجري فيها سحب طفيفة بيضاءُ الريش.

والى جنب الجدار الحجري السميك، الذي أعرف أن غرفة النوم تقع على جانبـه الآخر، تقف الجواميس الثلاثة، مربوطة من سيقانها الخلفية بحبـال قصـيرة ثخينـة في حلقات حديدية مدقوقة بحجر الحائط جلدها الـدفيء الشكـل مشـدود وداكن على أضلاعها المقوسة البارزة، وعظامها ناتئة، وتنظر الي بعيونها الجاحظة الهائلة، تجترّ، رغوتها البيضاء اللزجة تنزل من أشداقها.

وكان حمار عم أنيس، أبيض فاره وغندور، يقف وحده تحت ظلة من الخيش، مائلة وممدودة على أعمدة خشبية قائمة غليظة، وعوارض أفقية رفيعة تهتز قليلاً.

هاجَتْني الرائحة الحيوانية الكثيفة.

كان الروث الطازج تحت الجاموس حار الشكل وطرياً وخصيب النكهة

وفي آخر المدخل الترابي الطيني رأيت الولد صالح مكوما نائما في قميص متصلب من الـوسـخ الجاف، على فرشته، جنب الحائط. كانت ساقاه السـوداوان مفتـوحتين وعضلتين والانتفاخ بينهما واضح وكبير. كان الولد صالـح قصـيرا مدكـوكاً متين البنيان وأبله قليلاً، وكان يحلب الجواميس ويمسحهـا ويعـطمهـا وينظف تحتها ويعجن الروث ويجففه ويقرص منه الجلة، وكان يقبل يد عم أنيس في الدخلة والطلعة، ويدخل على امرأته الجـديدة دون دستـور. ولم أكن أخاف منه بل كنت أحبه، وكان أحيانا يعطيني، في السر، لقمة عيش سخنة مدهونة بالزبد الطازج.

نفخت جاموسة بشدة، وخرج البخار من منخريها أبيض سريع التطاير، فاجفلت وأوشكت ان أنزلق على بقعةٍ طينية مختلطة بروث لزج، وانحرفت بسرعة الى يميني وأنا داخل الى البيت، وفي أول ممر مبلط ومسقوف كان باب غرفة النوم مفتوحا.

كان عم أنيس جالسا على شلتة مرتفعة صلبة الجوانب، يصنع قهوته على الكـانون الحجري الصغير الذي بناه تحت الحائط الحجري العالي،

وكانت غرفة النوم هي الغرفة الوحيدة في البيت، واسعة ودافئة، ولمحت السرير الكبير في وسطها، لا تكاد تبين من بين ملاءاته أمينة الصغيرة، العروس الجديدة، نائمة.

كان عم أنيس في جلبابه المغربي الأبيض بلون الكريمة، وبعد ثلاث أربع سنين عندما انتقلنا الى البيت الذي يطل على ترعة المحمودية، في شارع النخيل، أمام الاصطبل، كان يأتي على حماره الأشهب، وقد ارتدى البرنس المغربي الواسع أبيضه أميل الى الصفرة الباهتة، فوق هذا الجلباب، وأرخى الـطرطـور الـطري على مؤخـرة رأسـه، وينـادي من تحت: «لبَـ. ـان. لبَـ. ـان، يا أهْل الله». وكان قد ربى لحيته الشيباء وشذّبها وسوّاها، وشفّ جلدُ وجهه حتى لأكاد أرى تحته الشرايين الدقيقة الزرقاء، ولكنـه كان قد امتلأ ولوحته الشمس قليلا. وكنت قد عرفت عندئذ أن امرأته الصبية قد تركت له البيت، لأنها كانت ماشية في البطّال، وأن اسمها الآن ميمي قشطه، ولم أكن أعرف بالضبط ما معنى ذاك كله ولكني كنت أحـدس بالـطبـع أنـه من أسرار النِسوان الشائقة والمخيفة معا. لكنه لم يطلقها، بل سمعت أنها شالت عنه القضية، حتى بعد أن تركته، وأنها قضت في الحبس ثلاث سنين وأنه استمر طول المدة يصرف عليها وعلى أبيها العاجز واخوتها الكثيرين. وقالت أمي انه رجل رَطْل، وقال أبي انه شهم وابن أصل.

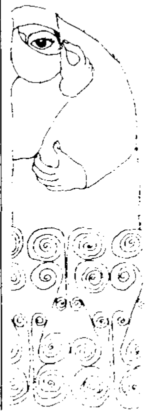
أسعار اليوم قمع صعيدي مواني فول صعيدي منقّى ونباتي ومسقاوي وعليق وأذرة فيومي وصَفْرا وشامي وبحيري وناب وعُويجة وقمح هندي ذَواتي وعـدس صحيح إسنـاوي وفـرْشـوطي ومجروش أسيوطي وتبن صعيدي معبودتي الماكرة سنحيا متعانقين ونموت في قبلةٍ واحدة إذا قُدّر لنا في طريقنا إلى قصرنا الصفصافي الضائع ولنفْنَ في هذا البحث وماذا يهم أحدهما يتأمل والآخر يحب «بعيداً بعيداً سوف أطير إليكِ ليس في عربة باخوس وبين شعرائه المرحين بل على أجنحة الشعر الخفية هوذا الليل ساحرٌ في رقته والملكة الغادة فوق عرشها الفضي تتناثر حولها جنياتها الصغيرات النقيات محترق العينين ممتلئا بالنـار نحـو الظلال المتجهمة يتصارعان في جنون يتحدان ليكونا إليها كاملا غريباً» أمس وصلني جوابك وفيه تطمّنت على غالي صحتكم أما نحن فلله الحمد من يوم الاثنين لغاية الآن لم يحصل بطرفنا شيء ما بالكلية ولا صفّارات ولا غارات ولا قنابل بالمرة ومتعشمين تستمـر هذه الحـالـة بالنسبة لاشتباك المانية مع الروسيا وناكل عيش في اسكندرية يا لُعبتي الصغيرة الجميلة مَنْ لي بحياةٍ كحياتك بيضاء زرقاء جمود حي معبد قديم على جبل مغبر أشهب اليأس يعبث بي أشعر ببرودة أصابعه مهيضة الأغصان في كبرياء بشرية ضائعة أنغام قبرة تمزق السكون مرسلاتٍ غدائرهن كليلٍ او كبحرٍ مائج الظلمات فالشفاء سقم وهن شفاء الرحمة هي ثروة الحكيم صَرَخَ صوتُ الـدم من أعماق الصمت الشاحب أجسامهن فضة دافئة مذابة أين أنت ألقت على بشرتها النقية بقناعٍ مذهّب شفاف موغلا في شعاب مظلمة جافة شائكة السوسن الوادع والنغمُ الشارد لا بداية لها ولا نهاية يطرد الأرواح الشريرة خدين هوى وجوى طاح بي كصرخة طير بمهجور بيد شجواً يُرجّع والدياجي هجّعُ والدياجي هجّعُ والنجم يُصغي والأزاهـر تونق وهبت العـاصفـة القاسية المجنونة ارتعش الأفق وانهارت سحب السمـاء وانطلقت الزوبعة في زئيرٍ كقهقهة شيطان «لكنني في هذا الظلام المطبق أتلمس العذوبة التي تجود بها الأعشاب والاجام والاشجار الـبرية والـورد الوحشي بين المراعي والبنفسج سريع الذبول كم من مرة حننت الى المـوت وكم من مرة ناديته بأعذب الأسماء في نغمات مستغرقة ذاهلة» وكأقدام كابوس تحطمت الزهور ورقدت أشجار الصفصاف على حافـة الغـدير وقد هدمها الريح الجبار وسُودُ الدياجي تكاثفن كالراهب القائم المكتسي بالبرود في حمى غضّ الأثاث الأرعلِ غمر كمينٌ غرثان لا يتململ والجو أسحم والغاب مطنب فيها الدجى كالمجهل قلبي عتريس قطم هائج بطش عفْر المعصْفَر لا بل دثاره مخمل واذا بصدى صرختي يرن عميقا ممتدا متطاولا يردده ألف فم وتنطلق في إثره ألف قهقه ساخرة جهنمية غريبة رائعة «أكل اللحم وركوبُ اللحم ودخول اللحم في اللحم» ودارت عيناي في شبه جنون وانطلقت أجري وعيناً رنت بالأصيلِ المذاب بموج الأراكِ وخمر برود كأنها في أعقابي الهلاك صائحا متعثرا بالصخور أتخبط في الأشباح أصطدم بالأجداث تدمى قدماي على الأشواك والعظام كنت في جانبٍ من جوانب كهف من كهوف جهنم من سعير «وهي في مقعدها تأكل ثوراً وتخرى بقرة» اليوم وردت رسالتكم وعند ورود البضاعة نصرفها بجهدنا لصالحكم بصل وارد شندويل وسوهاج وبرديس وأبو شوشة وطهطا وطما وديروط والعسـيرات وبني مزار ومغـاغة وبيض لياحة وصعيدي ومرفوت والمبيوعات أمس في أسواق بلاد بره القنطار أقه ٤١ سوق ليفربول وسوق هول ولوندرا وسوق تريسته نشرة تجارية يومية «يا آنيةً إغريقيةً يا عروس السكينـة والهـدوء يا بنت الصمت والـزمـان البـطيء يا مؤرخة الغابات والأحراش أنتِ يا قادرة على ان تحكي لنا أساطير القدم الزاهرة» هو الحب يبدو كطفلٍ غفا ساهمَ العينين جيّاشَ الحنين كيف عيناها كأمواج الغَسق أم كخمرٍ سكبتها شهرزاد ألا ضاق صدري بورد الخدودِ وهمسِ النجوم يغني حنيناً خلابة اللحظ يجري السحر من فيها بروسبيرو ساحر العاصفة أيتهـا الأرواح يا ساكنـة التـلال والأحـراش والينابيع والبحيرات الأجنة الحوريات اللاتي تداعبن بوسيدون برشاقتهن الساحرة تشاكسنه «أيا مصر هذا لِواء الهرم على النيل يخفق منذ القدم تمر عليه جيوش الزمان» وتغرقنه يا عرائس البحر الراقصات على الشط دون ان تترك أقدامكن قَصَصا على الرمال ٥ مليم لبن ٣ مليم خل ٢ مليم معدية من راغب باشا إلى غيط العنب ٢ مليم محابس حنفية ٥ مليم عيش ١٧ مليم زيت ٥ مليم طماطم ١٠ مليم خيار كاليبان الطاغوت الزنيم وأرييل يرقب أشرعة السفن وقد ملأها الهواء نفثاتُ قلبي وقطراتٌ من روحي صببتها على الورق فكانت سلواي وعزائي في حياة موحشة مقفرة يومض ٣ مليم فول و٥ مليم بذر مَرو ٥٧ مليما سبعة وخمسون مليما في ١٦ مارس ١٠٤٢ أسعار الخيش بصل وقطن زكايب وزن ٥ مربعة ومستطيلة لقد هامت روحه الظامئة وتركت له جسماً يتحرك في بطء وذهول وتأوهت الأزهار في خدورها الخضراء وأصغت الآلهة وتساقطت دموع الفتى الراعي وأفلتت يدُه القيثارة محبوبته الوحيدة الوفية التي ظلت وحدها تحتضنه حتى النهاية النور ولكن سرعان ما يخبو ما أحبَّها الى روحي يا بتّ يا شايلة السمنة في الزَلعُكّة عُكّة عُكْة هِيْ نُوني هِيي فاتراتِ اللحْظ يُضرمن قلبي بالفتور والجمر في عبراتي وبعد أيها الوادي العميق حيث يجثم كهف الظلام ويبسم معبد الأحلام أيها الوادي حيث ترتطم الأمواج الصغيرة في أعماق الهوة المظلمة فيرتفع أزيزها حيث تتغنى الـوردة الغضة على فَنَنها الهافي ويحتضنها الأرج العبق في شغف صُغْ من فؤادك أنغاماً تُسلسلُها ككوثر الخلد ألفاظاً تغنيها طُظَ في طُظ في طظ تكعيب.

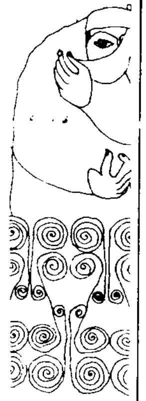
قال لي عم أنيس: أدخلْ يا بني يا حبيبي سَمّ وادْخل.

ثم هتف وهو على الشلتة يرقب كَنَكة القهوة قبل أن تفور: يا أمينة، قومي صُبي له بقرش لبن، واتوصي.

ثم ضحك ضحكة جشاء ومليئة وقال: ادخلْ جوة اَمّال. اوعَ تكون مكسوف؟

الغـرفـة، على سمعتهـا وارتفاع سقفها، مليئة وحميمة الرائحة، وقد اصـطفت على طول جدارهـا الحجري المرتفع أسطالُ اللبن الاسطوانية السوداء، وارتفعت بجانبها أجولة العَلَف والفول والتبن، وزكايب الخيش الفـارغـة، وشِلَت منجّدة عليها أكوام غامضة من الملابس ودولاب كبير ◁





مفتوح الضلفتين قليلا، تتخايل مرآته الداخلية بنور مكتوم ومشع.

نزلت أمينة من على السرير العالي المهوَّش بزبد الملاءات، مكومة ربيضاء كالفل. كان جلدها أسمر وغضا ويبدو باهتاً من تقويرة قميص النوم الفضي بلون الشمع، نازل الفتحة ومُقَوف بحلوافٍ متماوجة من نفس اللون، ونهداها ظاهران، مقببينْ ومتحاضنينْ وحِسُّهما في عيني بضّ وصلب معاً.

وعندما هبطت على الأرض المغطاة بكليم أسيوطي ممتد كثيف الوبرة وأدخلت قدميها في شبشب حريمي بكعب عال من نفس لون قميص النوم تذكرت فجأة أنها عروس جديدة. وخمنت أنها ربما في سن خالتي سارة التي لا تكبرني إلا ببضع سنين. كانت صبية الوجه، ومتوفزة الحركة. رمت على كتفيها شالاً من نفس اللون، واسع الغُرَز، ومن تحت القميص الوثيق اللامع كان بطنها يبدو ضيما ومسطحاً تقريباً، ووسطها دقيقاً جداً يتفتح فجأة نازلاً عن ردفين مليئين وثقيلي الشكل. قلت فيما بعد: آنية هيلينية اسكندرانية، وبنت بلد بصحيح.

نظرت إليّ بابتسامة فيها مكر صبياني وغواية نسائية معاً. كان شعرها جعداً ومفلفلاً وقصيراً وبادي الخشونة، ملفوفاً في مدورة قديمة طرية النسيج. ورأيت أن عينيها فاتحتان جداً. قالت لي: صباح الخير يا حبيبي.. أيْوه.. يا خبر عليك، دا رجليك مبلولين خالص. طب اقلع الشبشب ده وحطه جنب النار حانشفهولك على طول. وامسح رجليك الصُغنَّنين دول في الكليم. ما تخافش. دهدي. طب لو خدت برد يادلعدي أمك تعمل فينا إيه. يا حوستي يا حوستي...

لم أرد. لكني أطعتها، من سُكات. وكنت أحس وجهي سخناً وقدمي الحافيتين رطبتين.

أخذتني فجأة إليها، وقبلتني على خدي، وضمتني بحنو وثيق. اختنقت لحظة في حضنها، فأغمضت عيني، ورائحتها الأنثوية، رائحة النوم مع الرجال التي أعرفها ساعة القيام من السرير عند أمي. وعند نساء أخوالي، مختلطة برائحة اللبن الدسم الطازج تلمؤني، وأحسست تحت فمي مباشرة الجزء اللين السفلي من نهديها اللذين جاءا على أعلى وجهي، لحظة هاربة، اغتصاب خاطف ناعم، ثم تركتني.

رأيتها تبتسم ابتسامة غامضة غير محسوسة وهي تدب الكوز العيار في سطل دائري ضخم نصف مليء أسود من الخارج وجداره الداخلي لامع فضي نظيف، تسكب لي اللبن في الكسرولة النحاس الكبيرة، بصوت خرير مشبع. كأنما من ضرع منتفخ، وقالت لي، عيناها الصفراوان الخضراوان طيبتان، وقعهما على برد وسلام:

- يا ختي دانت مكسوف من قشطة. دانا زي اختك برضك.. يوه.. وازاي أبوك، الراجل الطيب السُكرة؟ ابقى قول له بس ميمي بتسلم عليك. إوعَ تنسى يا حبيبي، دا السلام أمانة. بس استنى شوية قبل ما تطلع عَبال رجليك مايذفوا، وروح شوف عم أنيس، باينه عايزك.

وربتت على خدي بيدٍ أحسستها رخصةً وسَلِسة بل سائلة.

كان عم أنيس مستنداً الى الوسادة الطويلة، غير نظيفة كل النظافة، على الشلتة. شَفَطَ الحُسوة الأولى من فنجان القهوة التركي المرغي بسطحه الغامق الكثيف، وشممت عبق البن الطازج وحواج الحَبَّهان والبهارات المغربية. ومد يده من غير أن ينظر، وأخرج من تحت الشلتة، ورقة زبدة بيضاء مدهنة، ملفوفة بعناية على عجينة صغيرة داكنة، قوامها متماسك، وقال لي أنْ أُمسك بها جيداً فلا تقع مني، وأن أعطيها لأبي أول ما أدخل البيت. وكنت أرى أبي يضع تحت لسانه مثل هذه المضغة الصغيرة السوداء، ويمتصها ببطء مع قهوته على الصُبحية كل يوم.

أغمض عم أنيس عينيه وكأنما غاب عنّا وأنا أخرج الى الممر المبلط البارد قليلا، إلى العالم، وإلى «كلماتٍ من غير شكلٍ ولا نطقٍ ولا مثل نغمة الأصوات».

غصتُ بعيداً في لجج الأحلام أكثر بكثير مما ينبغي فشاهدت الأهاويل وطِيبُ العيش هتْكُ الحياء وإن كنت غضا إهابه لاتٍ بها لم يستطعه مجربُ وبعد ماذا تريد مني أيها الوادي العميق إني لأذكر والذكرى شعاع يخطر في ظلام بعيد مقبرة مفتوحة شاسعة تناثرت فيها العظام والجثث أتعثر أصرخ أين الجمال فاح عطر الورود بالوجنات يا عرائس الشعر والسحر هاتي زهرة ضلت طريقها هي الأخرى فنبتت تنفث العطر والسم وسط الجماجم وفي غمضة عينٍ سمعت صوتاً من داخلي أفق أيها الانسان زرت كهف الظلام ووادي الأنوار لم تكن إلا في رحاب قلبك البشرى ونهجك في اتباع الهوى اذ ذاك يأنس الضال بالضال ويحنو الشريد على الشريد ويهفو القلب طم طم برطم بربر طم قديسٌ معووج الفم بَغْرَوْرمُ الجمال الحق الحق الجمال هذا كل ما تعرف وكل ما تحتاج إلى أن تعرف أبداً أليس كذلك اللهم رحمتك إلهي ألا تسمعني ألا تحن لصراخ قلبٍ ممزق ألا تغفر لخاطيء مجرم وأنت الواسع رحمته أنت المحبة الكلية الخالصة ربِّ حنانك اللهم خذ بيدي وأخذت أفروديت الإبرة والقوس وهربت من عالم الظلام وخاطته بالمخمل الحريري على مرأى من بوسيدون الذي غاص بين أمواج الزبد المتطاير والعشب الطحلبي وفي أعماق المحيط صبغته أفروديت بذوب اليواقيت مشعة تحدق في عيون جنيات الماء أزح اللهم عن عيني الغشاوة اللهم نجني من الشرير ارحمني كيرياليسون كيرياليسون يا محب البشر ما أنا الا نفس سوتها يداك لحكمة سامية لا أدريها نارٌ مسعرةٌ بقلب يعشق وتلاشى النور تحت أقدام الظلام والريح تبغم والندى يترقرق في عتمة الروح سحر وسلام صحتُفي أسى طاغ الهي لماذا خلقتني ايلي ايلي لم شبقتني وهل أُلهمتُ هذا الرضوان لاشقى الشفاه المجدولة من القرمز في بحر من السواد ولمعة عينيك في قساوة الأسوار هآنذا أعود مثقلا بحصادي حصاد الهشيم وسعادتي في احلامي في برجي العاجي في سماواتي السبع والسبعين في ظلماتي السبعمائة لا في ذلك الجدول القذر الذي يدعونه الحياة إيروس أيها الطفل الجموح ان الأزل والأبد لن يقويا على قوسك وسهامك ولا الموت ولا الجحيم «ومن جهة الغارات بعد غارة غيط العنب وغربال التي سبق عرفناكم عنها لم يحدث سوى غارة بسيطة فجر الثلاثاء الماضي ورموا قنابل على السكة الحديد وكانوا يقصدوا كوم الناضورة إلا أنها وقعت فوق محلات الفخار والصيني وهدمةُ نحو ثمانية دكاكين والخسارة بسيطة قتل ثلاثة وجرح سبعة فقط لأن الدكاكين ليس فوقها مساكن والناس ابتدت الرجوع لاسكندرية» صوتها الساحر الموسيقي ونغماته الم تصاعدة الهابطة وابتسامتها المضيئة وطفولتها البريئة في صوتها محيطٌ من المشاعر والمجاهيل فلا أمتع الله بان القدود ضحكات قصيدة حلوة خافتة متتابعة من فم جميل رشيق أنيق ونظرات قصيرة حلوة خفية متتابعة من عينين ساجيتين حرية ارفعيني لنور دنيا الخيال للهتاف بالغيد بالغانيات وسعادة ترفرف ما أبعدها وجماعة الفرانين الصعايدة في الزقاق ضوء خافت من مصباح زيتي في الليل البهيم يا ربة الخلد منذ الخلد أعبدها وبدم قلبي وقرباني أفديها «ومالك منها غير أنك ناكحٌ بعينيك عينيها وغضبك صالبه» وهم يضحكون ويعملون في الدفء والوحدة والظلام يتراهفون ويتهازجون أصوات خشنة مبحوحة ضحكات نادرة غريبة فيها رنة من البؤس والصبر وقد بث فرشي قتاد وقلبي لهيف لصبحٍ بعيد بعيد «أيتها الآنية أيها الكيان الاغريقي الجميل يا من نرى على جدارك الأشباح الرخامية للرجال والعذارى وأغصان الغاب والعشب يوطأ تحت الأقدام إنك تحيريننا كما يحيرنا الأبد» المندثرة كلها ألمُ مكبوت يبدو بين الفينة والفينة في صوتٍ أبح مترنح يكاد ينعس عالم مقفر موحش تحدق به محيطات من المشاعر والمجاهيل يا قلب غن مُداماً طاب

صافيها والشفاه نارٌ كماءٍ فُراتٍ، وقل لي : هل من الوجد مزيدٌ وغني يا نفسي فالعيش لبس طظّ في طظّ تكعيب .

قبل أن أعتقل في ١٥ مايو ١٩٤٨ كنت قد أجرت، باسم مستعار، غرفة فوق سطح بيت من أربعة أدوار في شارع متفرع من عرفان في محرم بك . في الأربعينيات كانت الأمور أسهل . كان شارعا جانبيا هادئا ومظللا بالشجر العريق . كان بالغرفة سرير نقّالي قديم، حديد، صدىء وملته هابطة ولكن المرتبة جيدة والملاءات التي اشتريتها بنفسي نظيفة فل، ودولاب ملابس ضلفتــه غير ثابتــة وغــير محكمــة وضعت فيه الكتب والدوريات الماركسية والتروتسكية التي أطلبها من الناشرين فتأتي إلي من أوروبا واميركا على صندوق بريد في البوستة العمومية في المنشية، وأصول المنشورات والمخطوطات الثورية، والمجلات والكتب التي اشتريناها من مكتبة شوارتز في شارع صفية زغلول، ورُصَص النسخ المترجمة بالمئات من قصص جوركي وتشيخوف التي نشرناها على حسابنا من ترجمة فوزي المر وشفيق راقم .

وضعت في الدولاب أيضا ثلاث قنابل يدوية إيطالية من مخلفات الحرب ومسدس باريتا صغير صادرتُها، باسم اللجنة، من أحمد النمس بعد ان أقنعتـه بأن الارهـاب الفـردي عمـل عقيم وأنه لا جدوى من قتل كبار الـرأسـماليين المستغلين لأنهم طبقة وليسوا أفراد ومن ثم فان «الارهاب» الطبقي الجماعي الذي يمارسه حلف الطبقات والفئات المستغلة المقهورة هو الديمقراطية الوحيدة الحق، وكان النمس إخوانيا في الأول وظل على ولائه للعقيدة التروتسكية حتى بعد أن طوحت به الأيام مدرساً في الكونغو الذي أصبح زائير، وفي جنيف وباريس وفيينا مترجماً بالقطعة في الهيئات الدولية .

اشتريت فازة كنت أضع فيها زهوراً يهديها إليّ جنايني في البلدية كنت أريد أن أجنده في الحركة، أو أغصاناً رفيعة يابسة متلوية أجمعها من على الرصيف وأقصها على نسق خاص أرى فيه جمالا خاصاً، فقد كانت عقيدتي في الحياة ان الثورة لا يمكن ان تستغني عن الجمال . وفي الوقت نفسه كانت الزهور والأغصان تنفع في التمويه على الجيران فيظنون أنني رسام أو غاوي فن . كان في الغرفة مع ذلك صندوق الجستنتر البدائي الزجاجي واسطوانته المطاط، وكومودينو، وأباجورة .

لم يكن فيها لا كرسي ولا كليم ولا حصيرة ولا شيء . كانت عارية جدا ومع ذلك عامرة بنفسٍ حميم شخصي جداً وغير شخصي في آن . ولم يكن يعرف عنوان هذه الغرفة الا قاسم اسحاق النوبي المعجباني اللامع الذكاء الـذي أحببته ثم ترك جماعتنا وانضم الى حدتو ومات بالسرطان بعد ان قضى نصف حياته في السجون والمعتقلات . ولكن المفتاح ظل معي . ولا أعـرف ماذا حدث للكتب الثمينـة ولا للأسلحـة ولا للزهـور، بعد ان اعتقلت أنا وقاسم اسحاق معا .

عندما رأيتها فجأة في شارع عرفان كدت أختنق في صدمة التعرف دون تردد لحظة واحدة . وذهبت إليها على الفور وعندما صافحتها وجدت يدها رخوة في يدي، ساقطة لا عصب فيها .

كانت جاكتتها الزرقاء الترواكار منسدلة على فستان حريري بدا في عتمة الشارع كأنه أحمر داكن، وخمنت انه مصنوع من قماش البراشوت الذي كان يباع بالرخص في زنقة الستات، من لوطات بضائع الانكليز التي ركدت بعد الحرب في المخازن .

وعندما صعدت معي الأدوار الأربعة كانت تنهج، وتعلقت بذراعي على السلم، وخيل إلي أن العيون المتلصصة كانت تحدق إلينا من وراء الأبواب المغلقـة . كانت الغرفة باردة جدا في ذلك الشتاء، وعندما رددت البـاب خلفي وجـدتها في حضني . كان ملمس شفتيها الرقيقتين غضا ودافئاً في الـبرد، كانت شفتـاهـا متحـركتين وحييتين . هدأت رعشتها بين ذراعي ووضعت ذراعها فوق جانب وجهي فغطته كله ولم أعد أسمع من العالم الا غمغمة جسمها المستند بخفة الى جسمي .

كان نور الأباجورة يأتي خفيفاً ومشاعاً، من جنب، فيضيء بقعةً من الحائط الأبيض، ويلتمع فيه ركن السرير الناصع المسوى، ويسقط على عباد الشمس الذي جف ماؤه في الزهرية وصوحت أوراقه المتشعبة بتماسكٍ صعب لا ينفـرط . أما سائر الغرفة ففيها عتمة سرية لا تكاد يبين منها الاطار الخشبي المزدوج الذي يحمل صورتين مقطوعتين من الكتب، من غير زجاج : ألبير قصيري وليون تروتسكي .

عينـاي تحدقان الى العينين النجلاوين الفاتحتين القريبتين جدا مني، غائرتين الآن قليلا، حولهما تجاعيد رقيقة جدا في الجلد الأسمر الأسيل، وكأنهما لا ترياني لأنهما تحيطانني بموجهما الثابت الصلب . ولكنها كانت في حضني حريةً غير مبررة، ونسياناً لجسمي .

كنت قد خرجت من المعتقـل، قبـل آخـر دفعـة، من سنتين فقط . أصدقائي في العمل الثوري كبروا وتخلوا عن حماسات الصبا واندفاعات التمـرد . كانوا في الأول يتجنبونني، حتى تيقنوا أنني أيضا قد يئست من الحكاية كلها، بل لم أكن أقرأ «الأهرام» حتى كانت محطة الرمل تبدو كأنها تقـع في بلد أخـرى لا أعـرفها ولا أعرف فيها أحدا . والنخل السلطاني عقيم، صفان متقابلان عن شجر طويل رشيق أشقر الجدائل غريب عني . والناس الذين تصورت انني أحبهم حب المسيح وتروتسكي معا يمضون الى حياتهم، ولعبهم وجدهم، في ترام البلد وترام الرمل، بعيدين جداً .

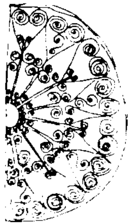
وكان بكالوريوس الهندسة، بعد المعتقل، عبئا عليّ، ولا أعرف كيف أحصل على قوت يومي أنا وأمي واخواتي . وكنت أُحرم على نفسي ركوب الترام . وعندما أتمشى، ضجرا ووحيدا، حتى محطة الرمل في العصر لا أشتري - حتى - زجاجة كازوزة من أم ١٣ مليما فلم يكن في جيبي ما يكمل ثمنها . وكانت سخريتي الفلسفية ومرارتي الشعرية بهذا كله لا تطاق . فما معنى هذا الحرمان وما أهميته؟ لكنه على صبيانيته كان شديد الوطء أيضا .

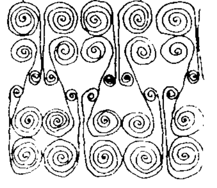
انكرتُ شهادتي الجامعية، ولما كنت أعرف كلمتين بالانكليزية والفرنسية فقد اشتغلت في النهاية «مساعد ورشة» في شركة بناء فرنسية مصرية مختلطة لكي أحصل على عشرة جنيهات في الشهر كانت نعمة، لأن المهندسين المصريين لم يكونوا موضع ترحيب أو قبول حتى من الشركات سنة ٥٠، وانتقلت بعد ذلك، بعائلتي وأعبائي وحبي من راغب باشا الى كليوباترة . وكنت أول ما اشتغلت في الشركة قد وقعت، بصاعقة، في حبي نعمتي صخرتي الثابتة، ولكن يأسي كان كاملا من الحياة والحب والسياسة والشعر جميعاً .

في الصبح، نصف نائم، بعد سهرة مع مالارميه، وأنا في الاوتوبيس الذي يأتي على البحر ليقف أمام سيسيل وأغير منه الى أوتوبيس الدخيلة، رأيت الدبابات والمصفحات وحاملات الجنود تقرقع على الكورنيش يضيع صوتها في هواء البحر كأنها لا علاقة لها بالمدينة أو بأهلها، تذهب الى غاية غير واضحة عند رأس التين، وتبدو لي غير جدية وغير مهددة، ولا داعية للانفعال . كانت أمواج الميناء الشرقية كأنها مصنوعة الزرقة، تضرب كتل الاسمنت الضخمـة المعـوجـة المـدفونة في الماء ناتئة الحواف تحت سور الكـورنيش، زبـدهـا قليل . وكـان الناس القلائل بجلاليبهم وأقدامهم الحافية، وبالقمصان نصف الكم أو البدل الصيفي الكاملة، يتوقفون لحظة، ثم يهتف بعضهم في غير حماسة، ويدعون الله بالنصر لجيش مصر .

كان أخطر حدث في تاريخنا الحديث يقع أمامي دون أن أعيره اهتماماً، أو أدرك معناه .

لم أكُن، ولستُ، بعيداً عنك جدا أيها الصبي المتفزز المعذب بتمزق جسدك بينما مادتك الخام تتكسر وتصاغ صياغتها النهائية . ◁





◁ أراك الآن في منتصف ليلة اسكندرانية صحو في أول الخريف. القمر، مدورا وفضته صلبة، يدمر السماء بسطوعه الذي يكهرب جلدك. وأنت في غرفة الصالون الأرضية الفسيحة المطلة على شارع ابن زهر. الطقم الخشبي المنجد بقماش أزرق مزهر ومشجر وكحلي الوبرة ما زال جديداً ومتيناً، يبدو ضخم الحضور في الغرفة المقمرة، شباكها الأرضي عالي الضلف، له قاعدة حجرية عريضة. أين كان أبواك، واخوتك، كلهم هناك، لم يتحيف الموت المتربص أحدا منهم بعد؟ نائمين؟ في الغرف الداخلية المقفلة على نومهم؟ فكأن الشقة التي تطل من جنب على شارع راغب باشا، غير بعيد من حارة الجلنار، كانت كلها لك، خالصة وحرة.

كنت قد ضربك حبك الحقيقة الأول الذي ظل أخرس ومدفونا، والضربة قد غارت الى عمق لم تكن قد وصلت إليه من قبل في محباتك الصبيانية، وترجماتك شيلي وكيتس، ودموعك مع المهجرين ومع مرجريت جوتييه وأنا كارنينا وآلام فرتر، وأشعار الروح الساذج الكئيب، وتيهك بالكلمات، وتيه الكلمات.

الكروانة الصغيرة النحاس التي كانت أمك تأتي فيها بالبلطي من الملاحة، فضيا لامع القشور وطريا ولطزاجته نكهة زفارة نظيفة وبريئة، جافة الآن. كومت فيها أوراقا كثيرة، مهوشة وممزقة، فواتير تجارة أبيك القديمة التي أفلست من زمان، امتلأت فراغاتها بالشعر، صفحات لامعة الوجه من كراريس المدرسة الثانوية وقد غطتها كتابة رقيقة الحروف، وورق رز أبيض باهت وخفيف مزدحم بالكلمات الكلمات الكلمات، وورق كثيف حاد المكسر له حفيف خشبي جاف، اسود بالحوار بين ملائكة مسيحيين وآلهة يونانيين وجنياتٍ رومانتيكية وحوريات بحرٍ لم ترهن قط لكنهن كن يعمرن هذا الشط الليلي.

نقطة جاز وعود كبريت، وعلى أرضية الشباك المفتوح على الليل الخاوي كانت المحرقة الصغيرة تلوح نارها المتراقصة شاحبة، صفراء بيضاء، في غمر القمر.

رائحة الورق المحروق ودخانه المتطاير ينصب في الشارع بسرعة ويختفي. دخان خصلة الشعر القصيرة الجعدة السوداء أكثف وأنفذ حرافة ودسما. لفح النسيج المشتعل الذي جف عليه ندى حميم قديم وتعلقت به أوهام حية ذكرك بنفث الكانون والنار المكنونة ترعى في حلفاء المقابر.

لم يطاوعك قلبك وقد أوشك القربان الصبياني على التمام.

لسعت ألسنة اللهب الدقيق أصابعك وأنت تستنقذ مزقا شعفتها النار، وحمشت حفافيها، مشعثة، سوداء الأطراف.

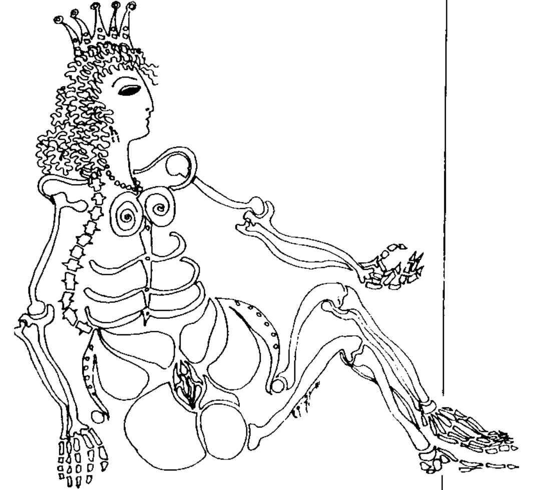
دخان هذه المحرقة المؤسية مرفوعٌ الى مَن؟

مَنْ يقبله، وهل يراه حسناً في عينيه؟

أم يرفضه ويرده الى الصبي الذي يعبر عتبة رجولته، وخطوته قائمة في الدهر، لا يحطُّ رجليه أبدا؟ □

جدل الحياة والموت

عبد الحكيم قاسم



الرعب

■ سحبته من ذراعه سحباً عنيفا. هي سيدة طويلة وعارمة، وبعد لم يمض على زواجها أسبوعان، وقد جرّب في عشرتها سطوة النساء على الرجال، تلقفته في أحضانها من على الباب إذا جاء في اجازة من خدمته العسكرية، تأخذه لنفسها، تهصره هصرا حتى إذا أخذها اللعب نفّست تعبها لهاثا قريرا. ثم تطل عليه بعينيها العسليتين وجدائلها محلولة مدلاه. تتنهد:

ـ آه يا حبيبي! متى تنتهي مدة خدمتك؟

وهو ندي الجبين، غاسق العينين إرهاقا.

قامت. من رقوده يلمح قدميها الحافيتين وساقيها الناصعين فيما تدب على البساط، قالت له: قم حبيبي وإلا فاتتنا زيارة عمتي العزيزة!

تفكر في هذه العمة العزيزة؛ انها أهلكت ثلاثة أزواج قبل أن تسقط مريضة.

قال مجيبا زوجته: حاضر..!

وقام. خرجا. مشت تسحبه من ذراعه سحباً عنيفاً.

مالا في طريقهما على دار حميه. نادت على أخيها، وأخذاه معهما. إنه شاب رقيق، يجب أن يجاذبه الحديث، لكن أخته مندفعة بلا هوادة. عرجا على دار أختها، رحبت بهم وزوجها. هو أشد منه في بسطة الجسم، وزوجته أدق حجما من أختها، هل يكون هذا حسناً؟

قالت: ان عمتي في غرفة الإنعاش..!

أنصت الأربعة واجمين، فواصلت:

ـ يجب أن نعجل بالذهاب، ونقف جنبها!

ثم نهضت شامخة، ونهض الجميع. تقدمتهم خارجة. هو تلفت حتى وجد عديله بجواره، تعلق بذراعه وهمس له:

ـ إن هذه العمة لم تقل بحقي كلمة واحدة منصفة أبدا..!

تطلع إليه عديله بحنان، ربت على ساعده، وخفّا ليلحقا بالجمع. تحلقوا في المستشفى قدام الطرقة. جاءت الممرضة، وقالت ان ادخلوا واحداً واحداً، فتقدمت زوجته لتكون هي الأولى. وهو تأخر خطوة خطوة حتى ارتكن على الحائط، وغاب عنه الحديث الهامس. حتى رجعت، ودخلت أختها، ثم زوجها، ثم أخوها، ولما رجع نظروا له فدخل.

رائحة الغرفة بشعة. داخ. تسند حتى لمس سياج السرير. هو هو وجه العمة، فقط ازداد شراً، وإبنتها الى جوارها، شاحبة مثل أمها، ومثلها بشاعة. استدار وخرج. وجدهم ملتمين على مشورة زوجته. قالت لهم:

ـ إنها في حاجة عاجلة لنقل الدم!

وشمرت كمها عن ذراعها، وتقدمت الجميع، تمشي بهم ناحية المعمل. إصطفوا على الأريكة جالسين، كلهم الخمسة صامتون. وفي مقابلتهم الأمينة مرهقة زهقانة.

قالت: لنر دم من منكم يوافقها.

وضعت زوجته ذراعها ممتلئاً أبيضاً شاهقا على الطاولة أمام الأمينة. وجل من شكة الإبرة الوشيكة، صرف نظره الى السحب عبر النافذة، يتأمل فعل الوقت بالضوء، يشحب مع الزوال.

وأفاق عليهم، الأربعة، كلهم مكشوفي السواعد، يبدون كاسفين. كان عليه أن يمد ذراعه، وان يغمض، وأن يصبر على الألم. وجاء دمه موافقاً للعجوز. إذن، فقد أعطاها، وقام دائخاً. هل يبقى فيه من الدم ما يقيم قامته؟ سحبته زوجته من ذراعه سحباً عنيفاً، وهو مشى وراءها متخبطاً.

أويا الى فراشها. عيناه بقيتا غاسقتين. ملامح وجهها بانت له حلمية، وهي تنهش فيه نهشاً، حتى يئست منه فأغرقت في النوم. وهو بقي يقظانا، حتى آن الأوان فقام. إلتفت. امرأته وسيمة، ناصعة الرقبة، كاملة الكتف. حينئذ، أغلق الباب وراءه.

ملأ (اورنيك) العيادة. دخل للطبيب ومعه التحاليل اللازمة. قلب الطبيب العميد في الأوراق. تمهل في فحصها، ثم أغرق في التأمل، ثم رفع رأسه وقال له: يا بني.. أنت مصاب بحالة متقدمة من فقر الدم.

وهو غابت المرئيات عن عينيه، محتجبة خلف دوائر سوداء.

عمتي الحبيبة

كنت لما أسافر لقريتي أود عمتي بزيارة لها، نقعد قدام بابها في الشمس، وفي عيوننا دوارنا، هذا الذي بناه جدنا ليكون بيت أفراحنا ومآتمنا. تصنع لي القهوة، أحسوها واستمتع بها على حلو حديثها وطرحها التي لا آخر لها.

انها سيدة مات عنها زوجها، وترك لها ولدان وبنات، زوجت البنات وعمّر الصبيان البيت بالأولاد. وهي نعم الأم، وهي نعم الحماة، تبرّ بالبنات وتعدل بين الكنات، فما أطول النهار، مشغولة بالأحفاد، وللعيال رجز وهرج ومرج، يكلفها طاقة من نفسها وقلبها وعقلها، تصابر اليوم بالنظر الى بناية الدوار وجمال معماره. حتى تأوي الى فراشها، تأوي إليه وحيدة.

فاذا ما رأتني قادما استبشرت، تريد ان تثرثر لي عن الدنيا، لكنها حذرة مني، حذر المرأة من الرجل، وحذر الريفي من إبن المدينة، تأملت عمتي، أرى في وجهها الشيخ الهرم فتاة صغيرة، وأنا طفل صغير في يوم فرحها، وهي فرحة بزوجها. زفت إليه في داره في قاع الزقاق. كان رجلاً ذا دأب، ولكن كانت فيه بعض الحماقة. صبرت العمة على حمقه، ودعمت دأبه بجلدها. وأنجبت له العيال، مات منهم من مات، وضاعت من نفسها بعض منها وراء عيالها في القبر. والذين بقوا خدمتهم، أفنت شبابها حتى ابتنوا دارا جديدة واشتروا أرضا جديدة.

الآن كبر العيال وقرت عينها وتحلم بميتة تليق بها وعيناها على الدوار الذي بناه أبوها بيتا للأفراح وللمعازي. تحكي لي عن وقائع طريفة بينها وبين بنيها. حكت لي عن إبنها الأكبر:

... فقد ساقني دلالي عليه ان أسأله، ماذا أنت فاعل بي إذا مت يا بني؟ هل تقيم عليّ مندبة؟ وتقيم لي في دوارنا مأتما؟ هل تعمر الدوار في ليلتي بالقرآن من صييت مسموع، والرجال سكرانون بالقراءه وأنت وأخوك في الجلاليب الكبيرة تمضون بين المعزيين تحيونهم بما قاموا بالواجب. هل تفعل ذلك من أجلي يا بني؟ وإني لأعجب من الذي ذكرني بالموت؟ وسؤال إبني عن هذا؟ ربما لم يرقه سؤالي فقد قال لي من فوره:

يا أمي ما لمعزي للمرأة؟ أيأخذ الرجل جلبابه عليه ويلف شاله على تقيته، ويأتي من أقصى البلد ويترك سهرته أمام المرناة في امرأة؟ عزيزة على أهلها، لكنها في البلد لا جاءت ولا راحت. أنظري يا أمي ماذا صنعنا يوم إمرأة خالي. نورنا الدوار بالكهرباء وقرأ المقرىء، ووقفنا وعلب السجائر في أيدينا والأباريق ملآنة بالقهوة ولا نجد من نعزم عليه، هكذا كان مأتمنا خلواً من المعزيين، وضاع مساؤنا هباءً ونحن وقوف مدلاة أكمامنا! والله يا أمي ان مت ما أنا مقيم لك معزى!

وضحكت عند هذا الحد من الحكاية!

وكانت تنتظر مني ان أضحك، لكنني جمدت. غرقت في صمت عميق ووجهي عليه كآبة القهر.

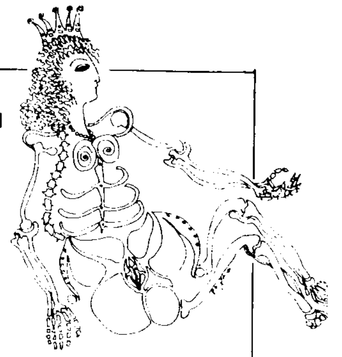
كلما سافرت لقريتي مررت بها، فتحكي لي بعضا من نفسها وتكركع بالضحك، وأنا أضحك معها ولكنني هذه المرة جمدت وبان القهر على وجهي، مات ضحكها رويدا رويدا حتى انكشف ضحكها عن صمتنا، صمت بيننا ثم ترقرقت في عينيها دمعتان.

طريق الموتى

إنطلقت بنا الحافلة على الطريق الزراعي الذي يربط الاسكندرية بالقاهرة ربطا وثابا خفاقا مروع الضجيج، ناشرا الرعب في قلوب القرى على جانبي السكة المرصوفة. والسيارة تنطلق على حافة الخطر، وقلبي يسبح بالذي يبقيه على حجة الأمان. يا ربي..؟ انت اذا أردت، طاشت العربة في حفرة الهلاك! آه يا ربي..! وأغمضت عيني عن النظر في المشاهد التي تترى خارج النافذة، تسلبني وتدبخني. الناس مشحونون في العربة على غير راحتهم، كل يناضل كيما يستريح، وفي ذلك يميل على زميله، فيتأوه هذا ويضج ويشكو. كل الطريق ضجيج وشكوى، حتى يذكرهم أحدهم أنهم كلهم في كف الخطر. لا حول ولا قوة إلا بالله. فيجلب الرجل الخوف من الخطر من خارج النافذة، ويضعه في كل قلب فتزيد مخاوفه خوفا على خوف.

وفي خارج النافذة، وعلى أماد من البعد يقف الريفيون يحدقون الى السيارات المنطلقة على الطريق السريع، وفي وجوه الريفيين غبرة ولمسة رعب ودهشة عميقة. هذا الطريق يقسم العالم الى ما قبله وما بعده. ما قبله القربة، وما بعده المقبرة. أي نقص يعتور العالم بهذه القسمة الشائهة؟ كيف تسد سكة الموتى الى منازلهم في المقبرة؟ كيف تقطع السكة بشرعة الرعب والموت؟





فاذا بالناس خارجين من قرية على شمال الطريق. جمهور حافل، جلاليب وتقايا وعزم لا يقهر، وبيرق الجمع الحاشد نعش مسجى عليه رجل من الريف. هل أطال الرجل قبل ان يموت وقوفه على جانب الطريق الزراعي يتأمل انطلاق السيارات الخارق وقلبه ممتلىء بالخوف؟ الآن مات وركب نعشه وكان راية للخروج ليقف في شرعة الرعب والموت.

بدأ الزحام، جلابيب وأكمام ترتفع ملوحة ثم يزداد الزحام كثافة، والعربات تراوغهم وتنفلت من خلال الفرج بين صفوفهم، والزحام يلح ويشتد حتى تحول الى سد بشري على السكة المرصوفة، فكان ان وقفت السيارات على ضفتي الطريق.

الآن هدأت حافلتنا، وظلت تركد سرعتها حتى انتهت الى الوقوف في صف السيارات تئن دواليبها بلا معنى، وترتجف اجسادها، وقلق السائقين، وقلق الركاب، بينا حشد أصحاب الجنازة يفرض ارادته الرهيبة، والنعش عائم على بحر من الملامح السمراء في وجوه متعبة مصممة، دقائق بلا نهاية، ثم بدأ الركاب في حافلتنا يشملهم حالة من الحبور الرائع، يضحكون من كل قلب، ويزعقون من كل حلق، يا سلام على الريفيين! إذا مات منهم واحد يحتفلون به بكل امكانيات الاحتفال، قرآن، وأحمال الطعام على الصواني تحمل للمعزين. وفي ذلك يمشي جمهور النعش بأقدام بطيئة على السكة المرصوفة، والعربات السائرة تنتهي الى وقوف في نهاية الصف على اليمين وعلى الشمال.

بذلك التئم عالم القرية بعالم المقبرة لدقائق خوالد فيها انتصر الموت على الموت، وعبدت سكة الموتى الى مقرهم الأخير. انصرم بعد ذلك موكب الجنازة. ثم بدأت السيارة تمشي بطيئا أولا، ثم تأخذ منتهى سرعتها، وفي القلوب بقايا من حديث الموت، وعلى الوجوه سحابات وجوم وصمت.

طارق بيابي

أنا أحوج ما أكون لتأمل ذاتي، وقد غادرتني زوجتي ومعها ولدي. قالت إنها تقصد ان تزور أمها، وتركتني لوحدتي وعللي. جلست مكتئبا على ديوان الردهة صامتا، منتكسا، شاردا، حتى كبس عليّ حلول المساء دونها أنور في وجه ظلامه حتى أرى أخيلة على صفاء العتامة، تتلعب شخوص الخيال وتحاورني، وتنقض على عمق سكوني.

فإذا بي أسمع نقراً على باب مسكني، أقوم وأظلع وأنا ألهث، تخبطني أشباح الكراسي السوداء، أدمع من فرط مذلتي بضعفي، فتحت طاقة في الباب فإذا بي أرى وجه أبي في المربع الذي يصل وحدتي بقدوم والدي. فرحت. تدفقت من قلبي أنهار الدموع دافئة تسيل على جروح عمرها مائة عام. قلت لأبي عبر طاقة الباب:

ـ مرحبا يا أبي.. أجئت تزورني يا أبي..! نعم. أوحشتني كثيرا، منذ متّ، وأنا كنت يومها في سجن الاسكندرية، وحين علمت بموتك كتمت دموعي حتى خلوت لنفسي بالليل، آه من حزني على فراقك يا أبي..! أصبحت أحدثك في الرؤى، أبثك أساي وأشكو لك من احتيال الأيام على قهري، الحلم والحقيقة في النهار، بينهما أمشي منكسرا في دروب دنياي، اهلا بك يا أبي انت جئت تزورني..!

قال ابي يتفزز من العافية في جسمه وحوله على القول ويلوح بيديه حتى دب الخوف في أوصالي:

ـ اني قد أرقني في قبري انك يا بني تركت سيرة الصالحين، وليس في رمضان في بيتك قرآن يرتله حافظ، وليس على مائدتك يشاركك الطعام فقير أو مسكين!

بدهني قول أبي فصمت:

ـ يا أبي إنني لا أعرف حافظا أرتبه في بيتي، والسحن اختلطت، المحتال يرطن رطانة المحتاج، وأنا أخاف!

استرسل أبي:

ـ الناس خير، وفيهم حافظون كثيرون، والذي احتال عليك بفقره فخذه بحيلته وأكرمه، والذنب في حيلته لله. انه هو يبدلك خوفك أمانا ونعمة..!

حوصرت بقول أبي ولا حيلة لي في النجاة، قلت كاليائس:

ـ ان داري صغيرة توشك ان تضيق بنا نحن الأربعة، نتحرك بين الأشياء في مسارب ضيقة، تكاد تخنقنا يا أبي.

فأخذه من مقالتي الغضب، يلوح بيديه، فتنزاح الحيطان في الردهات والغرف، وتتسع، وأنا يقع في قلبي زالزال الجدران تتحرك من أماكنها. ويهدر أبي:

ـ وسعت الدار، الرجل وعياله وفضيلته وكرمه، وسيرته الصالحة، فإن ضاقت عليه بما في نفسه من ضيق، إسلم تسلم، تبرأ من علتك..!

قلت لأبي:

ـ آه يا أبي، انني أحتاج لتضمني الى صدرك، خذني لحنانك الذي اشتقت له كثيرا.

مددت يدي من طاقة الباب مشرع العينين لوجه أبي، وجه أبي مزق مسودة من الجلد، تسلخت عن العظام، حفرتا عينيه مليئتان بالدم الجاف، ومنخاريه، وصف أسنانه عارية من الشفتين تصطكان بالكلمات.. هو الموت. التفت للوراء، استند الى الكرسي، سقط تحت ثقلي، فتهاويت الى ما لا نهاية. ثم أفقت على وجه زوجتي التي رجعت في آخر المساء، مرعوبة تهتف بي:

ـ ماذا بك.. ماذا بك؟

وإبنتي وإبني واقفان وجهاهما جامدان، والجاران اللذان ساعدا في نقلي من حيث وقعت على أرض الردهة الى فراشي، الكل يحدقون في، همست فيهم:

ـ لا شيء.. لا شيء.. لا شيء.

الجنازة:

مر بي جمهور الحزانى يحملون نعشه، يمشون مثقلين لا يبين خفق نعالهم في أرض الشارع، وأنا جالس في شرفة دوار أبي. لا. لا أمشي مع المشيعين مصطنعا الأسى حتى المقابر. لا. وان رمقني الرجال بالنظرات الغضبى على قعودي عن الواجب والنكوص متشبثاً بعنادي، أواجه عيون الناس العاتبة لا أطرف أبدا.

جلست في مكان أبي على الأريكة متفززاً، يحرك الغضب أعضائي

والقلب. أصيح ولا أحد يسمع صياحي. من زعيقي تتزلزل الدور وتميل النخلات ولا يسمع حس. قمت برغبتي، بخيالي وأنا ما زلت جالسـا، مشيت لا ألـوي على ترددي وأنـا القعيد، مشيت حتى أدركته، والناس أطلوا، ثم لبثوا جامدين، ثم أمالوا الخشبة حتى واجهتي، وأنـا علوت واستطالت اعضائي حتى ففته طولا، وكان وجهـه في احتيازي، هتكت الكفن عن ملامحه، كان صفاء الموت مرسوما على بلاقع الجدب هنا. دخت. لكنني تماسكت، تمشيت في الباحة التي خلت بتراجع الناس، ألوح وأخطب في سكون الجثمان المسجى:

ـ كنت تقـرأ دلائـل الخـيرات من صف الدراويش، وأبي يطل عليكم بالحنان، وكان يخصك بأكثره. . !

وكـان رده هادئـا لا تتحرك به شفتاه، لكنه به يصطنع صمت الناس والبرودة في قلبي:

ـ وأنا كرهت أباك بحنانه. يتخذ صورة الأب وليس هو، كنت أعيذ به هوان أبي، اقتداره على فقرنا. لكنه كان أباك فقط، ونعمت به يا أخي. . !

قلت له:

ـ لا. ان الله ضربك بالشلل في وجهك، انحرف وشاه، بالسكر في دمك، وارتفاع ضغطه يزحم عروقك. . !

قال:

ـ نعم، نعم، إني ميت، وأنا ذاهب الى الله من فوري، ولي عنده عظيم العتاب، كيف حاصرني بالموت من كل سبيل، كيف ابتسرني عن الحياة وأنا مليء بالشوق لا يفتر.

قلت له:

ـ جلس ولداك الطبيبان بجوارك لا يفتح الله عليهما ببلسم لعلتك.

قال:

أحبهما، رجلان من صلبي، تعلما حتى وفقا، وبها حملته رحم أم الهنا وملأت الدار عليّ. حرت. كيف ضاق علمهما بعلتي؟

قلت له:

ـ ربما أنك انتزعت أم الهنا من زوجها؟

قال:

ـ إمرأتي حلالي، من ساعة ما شفتها، امرأتي لو كان عقدها معقود على ألف رجل، هي حلالي يا أخي.

قلت له:

ـ إنك قفزت عليها في ظلام غرفتها من طاقة السقف.

قال لي:

ـ هي لقطتني إذا نزلت عليها من طاقة السقف، تداوي جروح جلدي وجراح قلبي بريقها. ثم حملتني الى الطاقة خروجا. أمشي. أمشي بين الناس بوجع حبها.

قلت له:

ـ حتى مات الرجل؟

قال لي:

ـ قطعه الله عن ظلم امرأته، وهأنذا يقطعني الله عن هنائي، عن امرأتي وولدي، وداري الحافلة بالخيرات! ان لي مع الله عتابا!

قلت له:

ـ قطعك سبحانه عن أكل الحرام، تبيع بأربعين ما قد شريته باثني عشر. .

قال لي:

ـ بعت للمحتاج، اشترى غير مقسور ولا مرغم.

قلت له:

ـ انك غششت الحكومة واستغللت حاجة الناس.

قال لي:

ـ شطارتي اذا جلبت واذا بعت، شطارتي، والحيلة هي من التجارة في القلب.

قلت له:

ـ ضبـطك مفتشو السلطة بالبيع الرديء، فحملت ذنبك ملء زكيبة حتى مركز الشرطة.

قال لي:

ـ كسرني هذا والله يا أخي ما برئت منه أبدا. . ! نعمتي من نفع الناس، ونعمتهم في ايذائي! أنظر تعرف الفرق!

قلت له:

ـ إبناك الطبيبان سمنا على الحرام، لا يفقهها في فنهما تعليم.

قال لي:

ـ لا. لا. انما الخطأ في مكان لا يطوله ظني، مت وما علمت. .

قلت له:

ـ تأخذ فرشة الصلاة معك الى مركز الشرطة، ومصحف القرآن، تحيي الليل في الحجز قائما بالعبادة.

قال لي:

ـ إنما الفرشة وقاء جنبي من البرد والوساخة، وأما كلمات القرآن أتدبرها كما تدبرتها عمري، ولي فيها مع الله عتاب.

قلت له:

ـ ما أكرمك كنت فقيرا أيها العزيز!

قال لي:

ـ كانت لي مواجـع، يدوسهـا النـاس بالترفع والعطاء، وللثروة مواجعها، مصونة في البيوت العالية، في الغرف مسدلة أستارها.

قالت له:

ـ ان الله قدر أقدارا، رفع وحط. . !

قال لي:

ـ كبرياؤك، ودفء اعزاز أبيك لك، وأنا تركت لعناصر المناخ، وكـرهـت أباك، وأنا رائح عليه بلومي له، استر وجهي، ولا تعوق مسيرتي لقبري.

سحبت قماش الكفن على الميت، والنـاس ينظرون الي. عدلوا النعش والتـأمـوا حولـه، ومشوا به، صحبوه، وأنا تركت وحدي. عدت من الرحلة الخيالية الى مكاني على الأريكة في شرفة دوار أبي، بردان غارقا في العرق ذاهلا أعد الخطوات حتى وصلوا المقبرة. سجوه في قبره، لقنوه حجته ثم سأل الحافظ الناس:

ـ ما تشهدون؟

قلت هامسا مع جمهور المشيعين:

ـ إنه كان صالحا. □





خروج

جمـــال الغيطانـــي

■ . . اضطر الى مفارقة الصحبة. مع أن الصفو دام، والود اتصل طوال السهرة الحميمية، يجب اللحاق بالمترو قبل توقفه، انه غريب، عابر. ايامه قليلة هنا، لا يعرف المدينة جيدا، والجهل يتبعه رهبة. مأواه في منطقة هادئة، بعيدة، حذره الكثيرون من المشي بمفرده ليلا، خاصة وان الغرباء عرضة لتهجم المتعصبين هنا. أما عربة الأجرة فستكلفه كثيرا. زاده محدود.

بمجرد دخوله المصعد، تطلع الى لوحة الأزرار المستطيلة، يشير المفتاح المضاء الى الطابق الثاني والعشرين حيث يسكن صديقه.

بتلقائية ضغط الأخير، هذا ما خبره واعتاده في مباني القاهرة، الشاهق منها ومتوسط الارتفاع. هذا مصعد حديث، سريع، لولا انتقال الضوء عبر الأرقام ما شعر بالسرعة الخاطفة، كأن الحركة لم تبدأ بعد.

في المصعد رائحة عطر خفيف، بقايا عبير غامض لم يدر مصدره أو مكوناته. لكنه يثق لسبب ما ان المكان سيرتبط به عنده، لكل موضع رائحته الخاصة.

يهز رأسه.

لكل امرأة ايضا، كثيرا ما أعاد له طيف رائحة قديمة حقبة بأكملها فيتجدد الأمر، ولا ينسى.

الطابق الثاني، يقترب، الاول. لكن الضوء لا يثبت، يستمر انتقاله من دائرة الى أخرى، لكنه لا يقرأ أرقاما.

S - 1

SS - 2

SSS - 3

عندما جاء مع صاحبه. قدما من المحطة، عبرا الطريق. ارتقيا عدة سلالم. تؤدي الى مجمع التاجر التي تتوسط العمارات الأربع الشواهق. قال له ان مثل هذه الارتفاعات لم يعد مسموحا بها، البلدية احتجت، أثير الأمر في البرلمان، هذه الأبراج تشوه الطابع التاريخي للمدينة التي تتباهى بعراقتها، وعتاقتها، مع أن المباني تقع عند الطرف الشرقي للنهر، وبعد عبور الجسر القريب تنتهي الحدود الادارية للعاصمة، لكن الجدل حسم لصالح الحفاظ على الطابع القديم، حتى في المناطق المحيطة . .

SSS - 3

يضيء المفتاح الأخير. يستقر المصعد تماما، يفتح الباب تلقائيا، يخرج، أين هو؟ أين؟

صالة خرسانية تنتهي بباب أحمر مصمت. الى الجدار الأيمن انبوب اطفاء حريق، أنابيب معدنية ممتدة عبر السقف، مع تطلعه اليها انتبه الى انغلاق باب المصعد.

الفراغ الخرساني المصمت. هل أخطأ؟ لكنه ليس المدخل الأنيق. المبلط بالرخام الذي صعدا منه، عندما جاءا معا عبرا بابا من زجاج متين، الجدران مغطاة بمرايا مستطيلة، الى اليمين صناديق البريد الصغيرة. الى أحدها مضى، عاد برزمة أوراق، قال ان الشركات هنا ترسل اعلانات لا حصر لها، عن كل شيء. يسلمونها الى البواب ويوزعها هو على الصناديق.

أين هذا البواب؟

أين مقره، لم يره عند الصعود، ولا أثر له هنا. حيث كل شيء متغير. كأنه في بناية أخرى.

لا تزال الدائرة مضاءة، تشير الى وجود المصعد، لا بأس . . سيعود الى صاحبه. يستفسر منه. ثم يسلك الطريق الصحيح الى الخارج، حقا . . ان الغريب أعمى ولو كان بصيرا

يضغط المفتاح الخارجي. يظل الباب موصدا، كيف اذن؟ يخبط شطري الباب. محاولا الافساح بينهما بيديه، لعل وعسى، لكن محال تحريكه، يعاود ضغط المفتاح.

عبثا . .

يلمح شقا صغيرا تحت الزر المستدير، مخصص لتلقي مفتاح معين. مفتاح لا يمتلكه. اجتهد في التذكر، هل أخرج صاحبه مفتاحا عندما استدعى المصعد؟ لم يستطع الجزم، نعم أو لا. لكنه واثق بأنه عند نزوله منذ دقائق لم يكن معه مثل هذا المفتاح.

اذن . . يمكن النزول، لكن الصعود مستحيل بدونه. مفتاح معين لا يوجد الا مع ذوي العلاقة، سكان البناية، تحوطا وحذرا حتى لا يتمكن الأغراب من الصعود.

كيف لم ينتبه؟

كيف فاته الاستفسار؟

لكن اللوم واقع على صاحبه، اكتفى بتوديعه عند باب شقته، اكتسب عادات أهل البلاد، حتى في نوعية الطعام وكمياته، كيف يتركه وحيدا؛ كيف . .

برودة غريبة في الفراغ. التدفئة في الطوابق العليا. في المصعد حتى، لكن هنا . . لا أثر لها، تسري عنده قشعريرة خفيفة، يلمح لافتة خضراء مستطيلة، كتب عليها «خروج». لحسن حظه أنه يعرف طرفا من لغة أهل البلاد. بقايا دراسته الثانوية. سهم مضيء في اتجاه الباب.

ظلام!

فارقه الضوء بغتة، بدون سابق علامة. ضوء موقوت يبدأ مع فتح باب المصعد، لا يستمر الا ثوان معدودات. هدأ عندما رأى الفوسفور المشع يجسّد السهم، ودائرة صغيرة مضاءة بهسيس. اتجه اليها. ضغطها.

ضوء . .

يتصرف تلقائيا كأن رصيدا من خبرة مجهولة يدله، ويشير عليه، يتقدم صوب الباب. الخرسانة صارمة، صادة، رماديتها قاسية. باب

أحمر اللون، مقبضه أبيض، الطلاء الكثيف لم يخف حضوره المعدني الحاسم.

يدير المقبض المستـدير. البـاب ثقيل، لكنه مجاوب، عندما اجتازه لم يدر، الى خروج يمضي أو الى دخول؟

النور المتسرب لم يبدد الظلام الكثيف، السائد. يلمح المفتاح الصغير بجوار الباب. يضغطه..

ضوء..

تلك قاعة أكبر. صمتها أرسخ. لكن ثمة سهماً أيضا، يشير الى الاتجاه الأيمن.

خروج..

باب أحمر آخر. يتقدم بسرعة قبل انطفاء الضوء الذي يدرك الآن انه لن يستمر الا ثوان معدودات. امامه طريق يميل منحدرا. يمضي متمهلا في البداية.

هل ثمة من يرقبه؟

تدركه رعدة، غير أن المكان يبدو مقفرا، نائيا عن كل صوت وصدى. تستمر خطاه مع الميل الذي يستوي عند منعطف شبه دائري، عيناه ترقبان الجدران. يجدد مفاتيح الضوء بسرعة قبل انطفاء الضوء.

انه في مواجهة ممر كبير. على الجانبين أقسام يفصل كل منها عن الآخر جدار يبدأ من الأرض، لكن لا يصلها بالسقف، ينتهي في المنتصف. في كل قسم تربض سيارة..

جراج اذن!

كيف؟ يتطلع الى الضوء الذي سيظلم بعد لحظات. كيف وصل الى هنا؟ في مصر ينتهي المصعد في الطابق الأول المؤدي الى الخارج مباشرة، لكن الأمر مختلف هنا، اذن.. كان ينبغي ضغط المفتاح رقم واحد، هذه الازرار التي تحمـل حروفـا انها تعني الجراج. جراج متعدد الطوابق، في آخرها الآن. آخرها أو أولها، لا يدري، يجهل المخارج المؤدية.

يسـترجع محادثة جرت في القاهرة يوما مع صاحب مهاجر الى كندا، حدثـه عن تلك المساحات الهائلة الممتدة تحت المباني، عدة طوابق تحت الأرض تأوي آلاف السيارات. لا يذكر مناسبة الحديث، لا يعنيه ذلك الآن. المهم.. خروجه من هنا في أقصر واسرع وقت ممكن.

لن يلحق بالمترو الآن، هذا غير مهم أيضا، يمكنه قطع الشوارع مشيا لو اضطر، المضي الى موقف عربات الأجرة. فوق.. سيتصرف رغم كل الأحـوال والـظروف. المهم الآن.. خروجـه بسرعـة الى الـطريق، الى الفـراغ، الى الهـواء المتجدد، النقي، الى برد الشوارع. يمكنه تفاديه، احكم المعطف ودفع ياقته، لكن البرودة المحيطة به هنا، هامدة، جاثمة، أبدية، غير ممكن تبديدها.

لن يتبـع الـلافتـات، لن يوغـل أكثـر. يجب الرجوع والانتظار امام المصعد، سينتظر مجيء احد السكان. يشرح حاله، اذا رأى دوائر الضوء تشير الى تحرك المصعد، يمكنه دق الباب المعدني والصراخ طلبا للمساعدة. امام المصعد حيّز محدود. لكن هذه القاعة الممتدة تبدو بلا نهاية، غامضة، السهم يشير الى اتجاه الخروج. لكن أي خروج؟

يتراجع صوب الباب الأحمر. يضغط المفتاح الذي كان بامكانه رؤيته حتى بعد انقطاع الضوء، يمسك المقبض الأبيض المستدير، يلفه.. لكن عبثا. المقبض لا يدور..

ألم يفتحه من الناحية الأخرى. ألم يكن سلسا، منقادا ليده بأقل مجهود؟ لكنه موصد الآن، محكم. مستعص، لأول مرة يواجه الغلق الذي لا علاج له.

يلمح غطاء معدنيا بلون الباب، يزيحه.. فجوة طويلة نحيلة. ايضا.. مفتاح ليس معه. لا يمسك به ولم يكن له يوما، باب يفتح من جهة واحدة فقط، للقادم ـ أو الذاهب ـ من هناك الى هنا. ثم يوصد. يستحيل اجتيازه للغريب. كل من يقيمون في الطوابق العليا يمتلكونه، المفتاح موجود عند كل منهم، لا يفصله عنهم سوى تلك الطوابق.

صاحبه لديه مفتاح، ربما أكثر من نسخة، لم ينبهه، لم يطلعه، كأنه يتصور معرفته المسبقة بالبناء وخباياه، مع أنها المرة الأولى التي يزوره، إنه قريب، لكنـه بشكل ما يدرك أنه قصي جدا، يعبر ذهنه صباح شتوي، مشمس، قاهري التكوين، لحظة عبوره أحد جسور النيل، تدركه وحشة، للصمت همود، وثقل بغيض.

عليه التفكير بهدوء، أن يقصي الجزع، درأ الخوف متعدد الشعب الذي بدأ يطل داخله، إنه قريب من المدخل أو المخرج، يختلط عليه الذهاب بالاياب. يتحـرك من موضـع الى موضع. من نقطة الى اخرى. داخل تكوين يجهله.

لا بديل للهدوء، للتأني، واقصاء المخاوف الغامضة، وان اشتد عليه همس الأفكـار وتتـابعها، ألم يقرأ، ألم يشاهد أفلاما عن عالم الجراجات لتحتي، قتل، سرقة، اغتصاب، أين قرأ عن رجل في الخمسين اغتصب شابة في جراج؟ لم يتوقف كثيرا أمام الحادث، فما أكثر مظاهر العنف هنا؟ لم يتوقع أنه سيؤول الى مكان مشابه. جراجات القاهرة من طابق واحد، قريبة المدى، لا يخطىء المرء طريقه فيها، لم يجهل هذه الطوابق المتعددة، التحتية، لم يتوقع وجوده في أحدها يوما، لم ينبهه صاحبه، وعندما ضغط مفتاح المصعد الأخير، عندما خرج منه، لم يدر أنه ينتقل من حضور الى آخر.. مغاير تماما.

ينادي ذاته، الثبات، الثبات، ليس امامه الا ان يتبع السهم الذي يشير الى اتجـاه واحـد، عليه الكلمـة المضاءة «خروج»، أي خروج؟ ما يظنه خروجا ربما امعان في الدخول. عليه الاسراع لتبين موضع مفتاح الضوء، لحسن الحظ أنه مصنوع من مادة شفافة تضيء تلقائيا في العتمة. موجود دائما بجوار الأبواب الحمراء التي لا تفتح الا من جانب واحد.

على الجانبين تقف السيارات. كل قسم يحمل رقما كتب بحروف سوداء على لافتة مستطيلة من الصاج، قرب النهاية تبدأ الأرض في الميل، يدرك من ثقل جسده انه ينزل.

منعطف، يدور معه، يفاجأ، باب حديدي ضخم يسد الممر تماما، اذن.. كيف تخرج السيارات، السهم يشير الى الحاجز الذي يصل ما بين السقف والأرض. لا بد من مفاتيح خاصة لدى أصحاب السيارات من السكان تمكنهم من رفع الحاجز. أيقن عندما رأى مستطيلا معدنيا معلق الى الجـدار، في مستوى قائدي العربات. بمقدمته فتحة مستطيلة. الى الجانب الأيسر باب أحمر. واحد من هذه الأبواب المتشابهة. فوقه لافتة صغيرة..

خروج..

الى أين؟

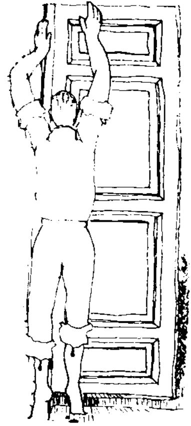
لا يدري..

هل يقدم؟

وهل من بديل؟

من المستحيل عبـور هذا البـاب الحـديدي الضخم. الا اذا اقتربت سيارة، آتية. أو ذاهبة، عندئذ يطلب العون من صاحبها، حتى لغة البلاد لا يعرف منها الا ألفاظا متناثرة، كلمات محدودة لن تمده بعون يمكنه شرح حاله. وتقديم موقفه وهويته، ثم أن الوقت متأخر. وربما انتظر ساعات قبل ظهور عربة ما.

لا مفر اذن من اجتياز هذا الباب رغم ادراكه مقدما أنه سيفتح وبعد ◁



الغلق لن يمكنه العودة منه. يتقبل ذلك الآن كارها، مضطرا. لكن.. ماذا يحدث اذا لقي نفسه في حجرة صغيرة، معزولة عن البناء. ان رعدة تسري عبره، تنميها تلك البرودة القاسية التي نفذت خلال أنسجة ملابسه وتلامس جلده.

فليحدق، فلينظر، فليتبين قبل المرور، يمسك المقبض الأبيض، يديره، يشده، يضغط مفتاح الضوء، هنا بداية سلم أو نهايته، ضيق، حلزوني. مؤدي الى اسفل. فوق الجدار سهم يشير الى الأمام. وكلمة «خروج». اذن.. ليست غرفة مغلقة، ليس ركنا قصيا مهملا، يؤدي السلم الى شيء ما.

من أي مادة صنع الباب؟ ثقله غير مألوف، الطلاء يخفي طبيعته. ليس حديديا، وليس خشبيا، يضغط جسده. يتقدم. واذ يصغي الى التكة الخافتة يطاله حزن وأسى، تكة مختصرة، دالة، يعرفها الآن ويدرك ما تعنيه. هذا باب آخر أقفل ولن يفتح له أبدا.

لكن.. لماذا يجزم؟ ربما اختلف عن الآخرين، يعود صاعدا الدرجات الأربع. يحاول ادارة المقبض، عبثا... إنه الاغلاق ذاته، الحائل المنيع، ما من مفر، النزول يعني الولوج الى مسافة أبعد. أو الانتقال من أعلى الى أسفل، لكن هذا السهم الخافت، يبرز كلمة «خروج» مرة أخرى، أي خروج، من أين الى أين؟

السلم يلتف حول عامود ضخم من الخرسانة. في لحظة بدا كأنه بلا نهاية. في لحظة مباغتة ضاع الضوء، يتحسس الدرج بمقدمة حذائه. يمضي وكأنه يعوم في عتمة، يلمح الضوء النحيل الباهت، الدال على المفتاح، يسرع. يضغطه..

لم يتبق الا ثلاث درجات.

ضوء أخفت، هواء أثقل. برودة أوعر، وادراك يكتمل بالاقصاء، يرى قطيرات ماء تنضح عبر الجدران. امامه مساحة مستطيلة، ممتدة، على الجانبين خانات، لكن كل منها مغلقة بساتر حديدي من قضبان حديدية نحيلة، متقاطعة، بالداخل سيارات. بعد عدة خطى. وتطلعه مرة الى اليمين ومرة الى اليسار. يحكمه كمد.

العربات كلها قديمة الطرز. غبار متراكم. بعضها يحتويه أغطية من المشمع حائل اللون. يقترب من مأوى سيارة سوداء ضخمة. الزجاج الأمامي محطم، يطل... يرى اطاراتها مفرغة، باركة. اما التالية فبدون مقود.

بطل استخدامها أم نسيها أصحابها؟ يتذكر شارعا جانبيا هادئا بمصر الجديدة. يدهش.. لماذا تبدو الذكرى صعبة، بعيدة جدا، بتأثير الخوف، الارهاق، التوتر.. أم لِكُنْهٍ غامضٍ لا يعرفه. يفطن أحد أصحابه في عمارة عند الناصية. أمامها مباشرة عربة قديمة. لونها الأخضر حال وبهت، قال صديقه إنه منذ مجيئه وسكنه لا تزال في مكانها. لا يدري أين صاحبها، ولكن على فترات متباعدة يلحظ اختفاء بعض أجزائها، حتى لم يتبق منها إلا الهيكل الخارجي.

ينطفيء الضوء الآلي، الموقوت، الأشد خفوتا. تعود العتمة الملساء. لا يدرك ما ينتظره على بعد أمتار. لم يحدق، لم يتبين المكان جيدا، اما الشعور الخفي ان احدهم يرقبه فلم يواته هنا. كل ما يعيه الآن انه بعيد.

يلمح المفتاح المشع، يعود الضوء الباهت، الكابي، تنتهي الصالة المستطيلة، امامه سهم لكنه أكثر قتامة. أما كلمة «خروج» فحروفها متآكلة. على الجدار علقت لوحة مستطيلة، تحوي رسما هندسيا، مستطيلات، مربعات، أسهماً، حروفاً صغيرة، وكلمات دقيقة لا يتبينها، خريطة المبنى، تصميم المكان..

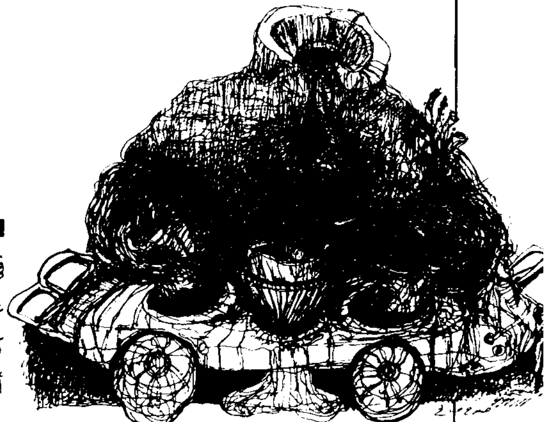
أين هو؟

في أي منطقة؟

لا يقدر على التحديد، لا يمكنه فك رموز التصميم اذا صح حدسه. تميل الأرض منحدرة، عند المنعطف ممر ضيق. تنتهي المساحة المستطيلة فجأة. ينتهي بباب أضيق. أقل ارتفاعا، حمرته أقتم.. أقتم بتأثير الضوء الواهن أم لارهاق عينيه، أو لمحاولته استنفار ما تبقى من قواه. أم لادراكه أنه قصي، أو لحيرته وتساؤله، الى أين سيؤدي؟ □

مدينة صغيرة تحت الأرض

يوســف ابو ريــة



■ رأيتني مع صديقي، نصعد طرقا ملتوية في مدينة من القمائن المطفأة والمفتوحة أفواهها على جدران أكلتها النيران، وتبدو من بعيد كأنها محماة، رغم احساسي بفراغها. ورأيتني أجلس معه على مصطبة طينية تظللها عيدان من القصب والخوص. تحملها أعمدة من الخيزران، وكنت أرى على البعد شبح مدينة كبيرة تشملها سحائب من الغبار مما يجعلها متلاشية كأنها خط الأفق في لوحة من الفن الحديث، وكنت اكاد اسمع لها ضجيجا مكبوتا كدفعات وابور طحين يعلن عن نفسه ولكنه لا يبين. وكانت تلمع على زجاج عمائرها المرتفعة ومضات شمس كالحة، لا تظهر في السماء أمامي، ولكنها في مكان ما خفي.

قال صديق: ها أنت تراني لا أميل للمرور من بين هذه المقابر منذ دفن فيها ولدي الوحيد.

وكنت أستشعر ذلك بيني وبين نفسي، ولا أرى داعيا لتكرار هذه الجملة التي أعرفها جيدا، لأني سمعتها أكثر من مرة. ولكنه لا يمل تكرارها.

وكنت أضمر محاولة المرور بين المقابر التي يخشاها على أن يكون بصحبتي، لأؤكد ان احساسه به مجرد وهم، وبالعادة يستطيع النسيان.

وخرج لنا رجل من ظلام الباب، ومال برأسه الى الأرض بخضوع. قلنا له: نريد أن نشرب الحلبة الحصى.

فأشار باصبعه الكبير الى عينيه، ومال برأسه مرة أخرى، وعاد بظهره. ثم هيىء لي أنه حملق فيّ بشدة، وأني استشعرت العداء في عينيه الجاحظتين، وقبل أن اخبط صديقي في جنبه لينتبه الى سحنة

الرجـل المفاجئة رأيته كأنما استحال الى هيكل من خشب قديم، تهدلت عنه ثيابه المرقعة، وبدا السوس متهالكا على أنحاء وجهه، وظـل واقفـا بجمـود، وظلت بسمتـه الشريرة على ثبـاتها. ورأيت صديقي يقوم اليه ليعيد تذكيره بطلباتنا. ولكنه لم يتحرك، فما أن لمسه باصبعه حتى سقط. فخرجت علينا رؤوس كثيرة من ظلمة الخص الرطب، على نفس شاكلة الرجل، وبذات الملامح، فتركنا المكان، ونحن نقـذفهم بالطوب، والأفواه المتسعة تتحرك بنشاط، دون ان نسمع منها كلاما، ولكنني كنت اعرف أنها تسبنا.

ورأيتني أنزل مع صديقي التل المرتفع ثم نصعد بين القمائن التي تبدو مهجورة منذ عهد بعيد، والفخار كان مصفوفا خارج جدرانها، تتسلقه حشرات بدائية ضخمة الأجرام تنظر الينا كلما دنونا بشراسة وعداء مستحكم.

ولمحنا هذا الثوب الأزرق يضم بدناً ليناً يمشي بتؤدة ودلال، وكان ينسدل على الثوب من الخلف غطاء رأس أسود، كنا نشعر ان صاحبة الثـوب تحس بوجودنا وسرنا وراءها بحذر. وفجأة التفتت المرأة الى الخلف بابتسامة ودود فيها دعوة وترحيب، واقتربت منها واخرجت من جوفي صوتاً كأنه السؤال عن كيفية الخروج من متاهة هذه البقعة، وأشارت بيد بيضاء ممتلئة توسوس فيها أساور ذهبية على هيئة ثعابين، ولكننا ـ في الحقيقة ـ كنا لا نريد الخروج في هذه اللحظة بالذات، بل أقول انني تمنيت لو اختفى صديقي بطريقة ما لأختلي بالمرأة، وهي كما أحس من ليونـة حركـاتها أنها امرأة سهلة، وما ظهرت في هذه البقعة المهجورة الا لهذا الغرض. ونظر اليَّ صديقي فرأيت الشهوة تطفـر من عينيه، وان حاول ضبطها بملاطفة مبالغ فيها، ورأيتني أغار منه، خاصة بعد ان تشجع فأمسك بيدها، وأدارها الى الجهة الأخرى، ليدخل بها فوهة إحدى القمائن.

وكنت كأنني اختفيت لسبب ما. ثم ظهرت مرة اخرى وأنا أطل من عين القمينة لأجد صديقي ينام على صدر المرأة، ويسح الدمع السخين، وينتفض بدنه كله وهو يقول لها: لم أقدر أن أدفنه بيدي هاتـين، لقـد جبنت وتركت الناس الأغراب يقومون بذلك، بينما اكتفيت بالمكوث في غرفتي، لأضرب رأسي بالحائط، وأبكي.

وكانت المرأة تداعب شعره بحنان. والتفتت إليَّ، فرفعت رأسه بعيداً عنها، ونبهته لوجودي، وقامت تواري عريها. وتعود الى ارتداء ثوبها الذي اتسخ بتراب الحريق.

وعادت لتهدهده من جديد وتقول: تعال معي.. فهناك أعلى هذا التل زوجي.. وسأقص عليه قصتك، ربما يجد لك حلا، ولا أجزم لك بأنه سيعيده اليك في وقت قريب، حقا هو يصنع الفخار طول اليوم، ولكن ما باليد حيلة، وسأوصي عليك عنده.

وسحبته من يده، وسرت أنا وراءهما ألوك غربة مفاجئة، ولكن دون حقد، ولا غيرة، بمشاعر محايدة تماما، لا عطفاً لمشكلة الصديق التي صرت أراها خرافة، وحكاية ممطوطة يبتز بها الناس، ويبرر بها عجزه، ودخلنا «عشة» حوائطها من أوان فخارية قديمة ملصقة بقطع من الطين، وسقفها الساقط شواشية الى أسفل، يدفق نورا لشمس قوية طلت مرة أخـرى كأن الـزمـان يعود من غروب الى شروق، فالشمس تركت أفقها الباهت، وكانت موشكة على السقوط، وعلى غير العـادة آثـرت البقـاء حتى ينهي صديقي موضـوعـه، ونظرت ـ الشمس ـ بتطفل شديد من طاقة السقف ترقبه واقفاً أمام الرجل الذي يبدو كأنه لم ينتبه لقدومنا بعد. فقد كان مستغرقاً مع كتلة الطين الأسطوانية التي تدور أمامه فوق دولاب الفخار.

ورفعت المرأة رأس زوجها، وأفاق من غفوته، ولكن بيني وبين نفسي شعرت بأن الرجل كان ميتاً الى أن دخلنا فبعث من جديد، وبدأ الدولاب يدور وتستيقظ كتلة الطين بين يديه، وتغرد راقصة بين أصابعه التي دبت فيها الحياة، وتتأود قطعة الطين وتتشكل في تأودها قلة او ابريق او زهرية. ومالت المرأة على أذن الرجل الذي استحال الى كهل، وتتدلت من أصداغه لحية شهباء التصقت شعيراتها بالطينة الدائرة، وهز رأسه مرتين او ثلاثاً. ورفع إحدي يديه ليرش الماء على قطعة الطين قبل ان تجف، ولمسها باصبعه، فراحت تتشكل على هيئة وجـه لطفل رضيع يبتسم، وانكفأ عليها صديقي صارخا: هو.. هو.. انني أريده.

ولكن حركـة الـرجـل توقفت. كذلك الدولاب، وكتلة الطين صارت حجراً خشناً. وظلت اليد اليمنى للرجل مرفوعة الى أعلى، وسبابته جمدت مشيرة الى شيء ما.

ورأيتني أبحث مع صديقي عن المرأة التي صحبتنا الى المكان فلم نعثـر لها على أثـر، واستحـالـت أواني الفخار المصفوفة بالعشة التي انسحبت عنها الشمس الى رؤوس مبتورة تقهقه بسخرية، فهرعنا الى الخارج.

ولمحنـا طيف المـرأة يمشي الهـوينى بين القـمائن، ويتـلاشى، ويتلاشى، صاعدا في غبار الأفق الذي وقف على حده ـ وراء عمائر المدينة ـ نصف شمس صفراء مترددة في الذهاب.

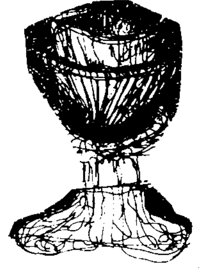
ورأيتني أهبط معه تلال القمائن لنصل الى سفح ممتد، ونسير بين أطلال لجدران مهدمة، أحجارها قديمة راشحة، ولا تبين شيئاً من قسمات البيوت التي كانتها.

(وأشـار هو بيده في الانحاء، كأنه يعرف المدينة كأحد سكانها القدامى. وأشار الى حفرة، وقال: هذه احدى آبارنا كنا نروي بمائها ظمأ إبلنا، وكما ترى لم نكن أبناء حضارة بناء، فقد جئنا إليكم من بيئة لا تعرف غير الخيام التي نرفعها من وبر الإبل وجلود الخراف، وبرغم قربنا من شواطىء النيل إلا أننا كنا نخشاه، وأمرنا أميرنا بألا ندنو منه، ولا نجتاز ماءه الى شواطىء نجهلها، ففضل حفر الآبار كما نفعل في صحرائنا.

وانحنى على قطع من الشقافة ملونة، وقال: هذا هو حطام آنيتنا، كنا قد جئنا في جيشنا جنوداً من غير نساء، فكنا نحن الرجال نرفع الأواني الى الآبار فتراها تحطمت منا جميعاً، لأننا لا نحسن مثل هذه الأعـمال حتى دالت لنـا كل البلاد من شمالها الى جنوبها، وتفرقت قبائلنا في كل جهة، وجئنا بنسائنا، وتعودنا سكن المدن والأرياف، ودعنا حياة الصحراء الى غير رجعة.

وهجـرنـا مدينتنا هذه، وأقمنا بدلاً منها عاصمة جديدة، أقمنا قصورها وقطائعها من أحجار صخرية تصمد للأيام، وهناك وراء هذه العمائر ترى مآذن مساجدنا القديمة، وترى الدور الأخرى التي حفـظهـا لنـا الـزمن بينـما تدهـور حال هذه المدينة ودمرتها حرائق النزاعات، ولم يبق منها غير ما ترى عيناك.

فتـأثـرت كثـيراً بقوله، وسرت الى جواره في جولة حول البيوت ◁



الدارسة حتى اجتزناها الى شارع كبير مسفلت).

ورأيتني أهبط معه سلماً له درابزين حديدي أعلى الشارع الذي يضج بالسيارات والقطارات وزحام الناس، حينما وصلنا نهاية السلم لم نعد نسمع شيئاً البتة. ورأيتني معه وسط مدينة عتيقة، لها مبان على الطراز القوطي القديم، شوارعها ضيقة مخنوقة، تمتد شرفات منازلها. فتظلل مساحة الشارع كلها، وتشتبك مع الشرفات المقابلة، والشوارع مبلطة بقطع من البازلت الأسود، وتقعد بنات فائرات بأثداء مترعة على عتبات دورها الصغيرة التي تبدو كأنها ديكور لمسرح يعرض نصاً من عصور سحيقة، وكنا نلمح في آخر الزقاق عباءات لقساوسة يمشون لا يلوون على شيء، وكانت البنات ينظرن إلينا برغبة مكبوتة كأنهن لم يرين رجالا من أهل الدنيا العلوية قط، وكنا نحسن أننا سنجر الى داخل إحدى هذه الغرف التي تطل منها أعمدة أسرة لها دوائر من الدانتلا، ونغتصب اغتصاباً، فالنظرات الشرهة للبنات لم تدع مجالا للشك في ذلك، فالعيون متنمرة ومشتعلة بشهوات مجنونة، والأيادي كأنها مخالب لحيوانات وحشية لا رادع لها.

لذنا الى الجدران نبحث عن أقرب مخرج، وأسرعنا قليلا نستصرخ هذه العباءات السوداء التي تسير أمامنا، ولا تهتم بوجودنا. وكنا نسمع دبيب الأقدام يعلو ويرتفع. وتزداد هرولتنا، فيزداد اللهاث، ويرتفع الذعر الى حلوقنا حتى كاد الصريخ ينفجر من شراييننا، واختفت العباءات السوداء كأن لم يكن لها وجود من قبل، واختفى الدبيب واللهاث، لأننا اقتربنا من ساحة ينفتح عليها باب ضخم لكنيسة صغيرة. كانت إحدى ضلف الباب محروقة من جنب، وعبرنا الحاجز الخشبي لندوس على فرش من فرو الغنم والماعز، وتضوع في المكان فوح عطر لا أشمه إلا في الجنازات.

وخرجت علينا عجوز من ركن ما، واقتربت منا، كانت سحنة وجهها الهادىء مطمئنة، ومالت علينا بتواضع محبب، وباركتنا بمسح كفيها على كاهلينا، واستدارت لتبحث عن نعلينا، فاشرنا إليها أن اطمئني لقد خلعنا النعال خارج المكان الطاهر.

وأشارت إلينا لتقول: انه من الأفضل أن ترفعا نعالكما معكما لأن المكان غير مأمون.

ودخلنا صحن المكان الواسع، كانت تنتصب على أركانه تماثيل المسيح والعذراء، وانعطفنا لندخل الحجرة التي يقف فيها المسيح مضيئا من جوانبه. وشعرنا برهبة المكان، ولكني حاولت تفادي نظرته اليَّ.

هل كانت وعيدا؟ لا أدري ولكني أحسست أنني حين أتفاداها فلا خوف من شيء. ودرنا بالمكان دورتين لا ندري ما نفعل به.

وعادت العجوز لتطل برأسها من الباب، وتقول: لا تحتارا إذا كان لديكما نذر. اسقطاه في هذا الصندوق.. والمسيح معكما.

ودفعت يديّ في جيبي فلم تعثرا على شيء، كذلك فعل صديقي، ونظر كل منا الى الآخر برعب، وشعرت للحظة بأن نحنحة خرجت من حلق التمثال الذي مال بظهره قليلا نحونا.

وفي حيرتنا تضاربت وجوهنا، ورحنا نلف المكان دائخين حتى رأينا العجوز تدخل علينا وهي تسير على يديها وقدميها، وراحت تخمش في سراويلنا، واستحال صوتها الى مواء، والتصقت بنا في عناد، وبدأ ظهرها يتقوس الى أعلى، واندفعنا الى الباب يمسك أحدنا بيد الآخر حتى وصلنا البراح، بعد أن ودعنا الدور الصغيرة والكنائس وراء ظهرينا لنستقبل شواهد القبور. كانت شواهد نظيفة مبنية بطوب أحمر صغير، وتسقط عليها أشجار مزدهرة بالخضرة الناصعة وينهال منها ثمار جهنمي أحمر خفيف، فينبث على ظهور الشواهد ورؤوسها. ورأيتني أمشي معه بين هذه الصفوف نطالع أسماء الموتى الذين يرقدون وراء أبواب من الصاج مغلقة بقضبان حديدية صدئة عليها أقفال كبيرة سوداء معقود عليها قطع من القماش الملون.

وكنا نرى بعض الشواهد فارغة وأجوافها نظيفة غير مسكونة، ولكنا شعرنا ببهجة الخضرة ودسامة الظل وصفو الجو والروائح العطرة التي تنبعث من مصادر مجهولة، ونسمة لعوب راحت تتلاعب بأوراق جافة، وتصنع زوبعة صغيرة تدوّم حول قدمينا، وترفع الأوراق الى ما تحت سراويلنا.

ورأيتني أطالع صور الموتى المعلقة فوق واجهة الشواهد، وكنت فيما بيني وبين نفسي أدهش لهذه العادة، وأقول إنني لم أر ذلك من قبل، كيف يتسنى للمرء استيعاب هذا الأمر؛ ان يرى صورة لميت، لا يحجزه عن رؤيته سوى صفيحة رقيقة فيراه على حقيقته عظاما نخرة، وجماجم مفرغة من حواسها.

وقال صديق وهو يشير الى إحدى الصور: كم هي جميلة وبضة.. كان بإمكاننا قضاء ليلة جميلة معها.. لولا انها اختفت.

وقربت بصري من الصورة فرأيت تلك المرأة التي ظهرت لنا بين القمائن ثم اختفت بعد ان عرفتنا بزوجها صانع الفخار.

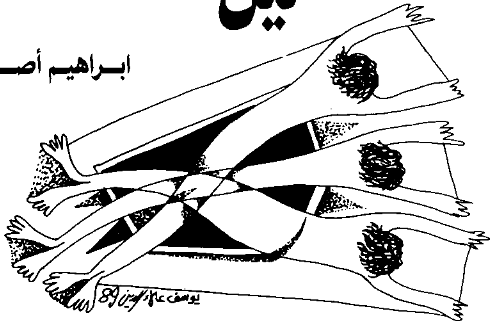
ولم اكد افزع حتى سمعت صرخة صديقي المباغتة، وأشار الى شاهد صغير يقبع الى جوار المرأة، قال: ها هو.. ها هو إنني أراه.

ونظرت الى الرضيع يضع أصبعه في فمه ويناغي نفسه في تلهية لا يعبأ فيها بأحد.

وانتبه الرضيع الى وجودنا، فهلل مبتسما، ورفع يديه الصغيرتين الى صديقي، وفز بجسمه الى الأمام كأنما ينوي القيام. □

ليل

ابـراهيـم أصـلان



■ انتصف الليل منذ قليل، وانتهيت أنا من توزيع دفعة البرقيات الأخيرة، وعدت الى القبو لأجد العم جرجس نائما، ولا توجد برقيات جديدة. غادرت المكان دون ان أصدر صوتا.

عبرت الجراش الداخلية المكشوف، وصعدت الى الطابق الرابع لكي أرى محمود.

انحرفت مع درجة السلم الأخير، وخطوت الى الصالة الطويلة بطول

المبنى، ولمحت أحدهم يؤذن وهو يضع كفيه على أذنيه، هناك، على الحصيرة النحيلة الملونة.

كان صوته يتردد ضعيفا في ضوء عشرات من لمبات النيون المعلقة، وأثناء التكرار، كان يمد هذا الصوت ويمده حتى يحتبس، ويضيع، ثم ينفلت بعيدا ومسموعا مرة أخرى.

عندما اقتربت، لاحظت انه يؤذن بكلام غير مفهوم، ولكنه له نغمة الأذان تماما.

وقفت أتابعه حتى رآني، حينئذ توقف وأنزل يديه، واقترب ناحيتي. كان قد شمر بنطلونه حتى ركبتيه، وفي قدميه قبقاب خشبي قديم، واستقبلني بوجه نحيل شاحب، ولحية نابتة بيضاء، وعينين في لون الدم، وقلت: «مساء الخير».

ورد هو: «أهلا وسهلا. جمعاً ان شاء الله».

وتأملني قليلا.

اقترب بفمه من أذني اليمنى، وهمس: «سمعت الأدان؟»

«طبعاً».

«إيه رأيك بقى؟»

«جميل».

«صحيح؟».

«آه والله».

ورأيت الحذاء المركون، والجوارب البنية المرمية. وسألني: «رايح تصلي؟»

«أصلي إيه؟»

«نصلي إيه؟»

«أيوه».

«أنت مش سمعت الأدان؟»

«سمعته».

«وعجبك؟»

«عجبني».

«أمال إيه اللي مزعلك؟»

«أنا مش زعلان، لكن الساعة واحدة دلوقت، ومش معاد أدان».

تراجع قليلا وقد بوغت، وتفرس في وجهي حائراً: «كده برضه؟»

وصمت فترة، وقال: «على كل حال معلش».

وربت بيده على كتفي: «معلش».

وراحت الدموع تجري من عينيه المحمرتين، وتبلل وجهه النحيل الشاحب. □

قتيل ما في مكان ما

محمد المنسي قنديل



■ كان الأب هو الذي تلقى البرقية، في ذلك الصباح البارد، ساعي البريد كان صغيرا، شاحباً كالموت، مد أصابعه الطويلة بالبرقية ثم اختفى من أمام الأب، كأنه كان مجرد قطعة من ضباب الصباح تجسدت ثم تبخرت سريعا، سمع فقط أصوات دراجته وهي تحاول عبثا النفاذ من الدرب الضيق، ولكن البرقية لم تتبخر، ظلت ملقاة في راحة الأب وهو يتأملها دون أن يفضها. كان يدرك بطريقة غامضة ما بداخلها، هو الوحيد الذي أيقظه جرس الدراجة، وهذا يعني ان لديه فسحة من الوقت للتردد.. ولمضغ المخاوف، ولترديد البسملة وبعض التعاويذ، إتقاء للقدر المحتوم. كان شكل البرقية، وشارة الجيش المرسومة في أحد الاركان، تنبئانه، بكل شيء، «فكرة لن استطيع قراءتها وأنا واقف». وبحث عن مكان في ركن الفناء ليتكوم فيه ويختفي مؤقتا عن العيون.. ثم فرغت البسملات، ولم تجد التعاويذ. وكانت حروف البرقية متكسرة، متباعدة الكلمات، مليئة بالنقاط والفواصل، ولكنها في النهاية تؤكد الاسم والعنوان وموعد وصول الصندوق.

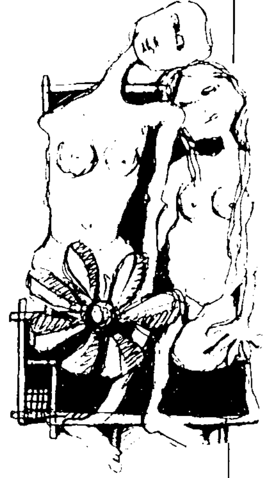
قال لنفسه: لا رد لقضاء الله، ثم ضم ذراعيه حتى لا يسمع أحد صوت ارتجافة جسده، وظل الصباح الباهت يطل عليه من نافذة الفناء. سرعان ما ينتشر الخبر وسط الدرب الضيق والبيوت المتلاصقة وهذه لحظات الحزن الوحيدة التي لن يشاركه فيها أحد. هذه فرصته لأن يبكي دون خجل ودون تماسك زائف ودون ان يكون مرغما على ان يردد الكلمات المحفوظة. هذه فرصته لأن يتذكره كما كان: صغيرا، كبيرا، ضاحكا، باكيا، فرحا، بائسا، تعبا، حالما، خائفا. ترى.. ماذا يكون شكله وهو ميت؟ ماذا أخذ منه الموت؟ وماذا ترك؟

ثم سمع صوت حفيف قدميها وهي تعبر فناء البيت قادمة اليه. شم رائحة عرقها من أثر النوم، ولم يجرؤ على ان يرفع وجهه اليها حتى جلست أمامه، يا لله! كم أصبحت عجوزا، وكم مرت السنوات سريعا.. وكم أصبح من المستحيل تعويض أي شيء. رأت البرقية ولم يكن هناك أي خطأ في الاستنتاج. كل شيء كان متوقعا منذ الوداع الأخير، وتباعد الاجازات ثم انقطاع الرسائل. رددت في صوت خافت: حقا.. أهو فيصل حقا.. هل مات حقا؟

وظلت تردد ذلك كأنه كان مستعصيا على الموت. استنفر الاب كل عروق جسده كي يهتف بها: استشهد.. في الحرب دائما يستشهدون..

كأن هناك فرقا وكأن هناك أي أهمية لتبديل الكلمات. أخذت تحدث الى حروف البرقية المتكسرة. لم تكن تعرف القراءة، ولكن لو كان ثمة خطأ فسوف تحس به، من المستحيل إختصار سنوات من الحلم والتعب والحب والمرارة في هذه الحروف الغامضة المتكسرة. نظرت حولها، الاب غرق في صمته، والجدران عليها قطرات من ماء الملح الصامت، والأثاث القديم المتكسر مكسو بغبار صامت، عالم ثابت ومستتب والصمت يمسك بخناق كل شيء، ويمنع الكون من التنفس ومن الانفجار. كان على كل شيء أن يستيقظ وان يعلن عن فجيعتها المتفردة، صاحت في صوت مجروح يا ولدي.. يا ولدي..

صعدت الصرخة الى الطابق العلوي، واعتقد سليم أن مدفعه قد أصاب أحد الطيور، فتناثر الريش وتقطر الدم وصرخ الطائر محتضرا، تبدد الدفء من جسده فنهض وهو يرتعد. نظر حوله بعيون نصف غائبة الى معالم حجرته. يا له من حلم! حتى في الاجازات الميدانية القصيرة تلاحقه أحلام القتال. «وطفة» ما زالت نائمة، رأسها ملفوف في جدلات شعرها، مستكينة للحظات الدفء والمؤانسة في الفراش بعد ليال الوحدة الطويلة، ذراعاها ناصعان، وصدرها عريض يتحرك في انتظام، وابتسامة الرضى ◁



تملأ وجهها، كيف تسللت الصرخات الى أحلامه اذن؟ عادت الصرخة ولم تكن حلما، واستيقظت «وطفة» مفزوعة ايضا، وقفز سليم من السرير وهو يهتف: إنها أمي.

ماذا يلبس؟ حلته العسكرية ام ثيابه العادية؟ أحست وطفة أيضا أنها عارية أكثر مما ينبغي، جسدها الذي لم ينجب بعد ما زال متفجرا بشوق عارم للحياة، نزعت نفسها من الدفء وقد أدركت بصورة مبهمة أن هذه الاجازة القصيرة قد ضاعت هي الاخرى، وان البذرة التي تبحث عنها قد تأجل وضعها.

هبطا السلم مسرعين، وكانت نظرة واحدة لسليم كافية لأن يدرك ما حدث. . الاب والأم في نفس جلستيهما، مكومان في الركن، والبرقية ملقاة على الأرض، كأن عدد الموتى لم يكن كافيا. جلست وطفة في مكانها بينما وجد سليم أنه يجب ان يواصل النزول، وان يسير اليهما، وأن يجلس بينهما وان يضع يديه واحدة على كتف أمه والاخرى على كتف أبيه. . وان يقول شيئا بوصفه الأخ الأكبر الذي يجب ان يهب العزاء للجميع. قال: لقد اختاره الله لأنه أحسن منا. .

دون جدوى، ضمت وطفة المعطف على جسدها في خجل. كانت تريد ان تخفي الرغبة التي راودتها منذ لحظات في الحمل والانجاب. امام الموت تصبح كل الرغبات إثما. تذكرت لمسات الأمس فتحول كل شيء في داخلها الى دبيب من الوخز المؤلم، ملأ اطرافها بالبرودة، وعبر فناء الدار رأت «ياسر» أصغر الأخوة الثلاثة وهو يقف خلف النافذة المطلة على الفناء، يمسك بيده قضبان الحديد ويضع رأسه عليها وعيناه الواسعتان المليئتان بالرعب تراقبان ما يحدث وهو صامت تماما.

رائحة الموت لا تختفي، تنتشر من فناء البيت الى عتمة الدرب الضيق الذي لا تجرؤ الشمس على دخوله. . تتسرب الى شقوق الجدران بين الطلاء المتساقط والرسوم الحائلة وبرز الاطفال الجاف وبقايا ذكريات اللعب، تكتسب لون عطن المطر الأخضر، وصفرة الريح الصحراوية ثم تنام على أطر الصور القديمة حيث يبدو الأهل وهم يبتسمون في بلاهة ابتسامات معذبة، تستدير مع البروزات فوق قطع الفضيات وتكسبها ذلك اللون الداكن الكئيب وتربض في قوارير العطر التي نفد ما فيها من طيب وبقيت فيها رائحة ثقيلة، تستكين وسط قش الأحجية وتكتسب لون التعاويذ، وتتكوم وسط كلة السرير، ثم تزدهر مع ورد الصبار الذي ينمو في خجل في أحد الأركان ويموت دون ان يلحظه أحد بينما تظل الأشواك مشرعة اطرافها، تدخل الصوانات حيث تختزن الملابس القديمة الملأى بحبات النفتالين وعلب المجوهرات الزائفة التي يورثها الآباء للأحفاد محاطة بكل هالات التقديس، رائحة الموت لا تغادر أبدا هذه الأماكن، يتعودون جميعا عليها ولا يستيقظون الا اذا زادت وطأتها وأصبحت شديدة الزخم، ساعتها تبدأ طقوس العديد ويخلع الجميع ثيابهم الملونة فتبدو تحتها الثياب السوداء الحائلة ويتدافع الجميع الى فناء الدار حيث ما زال الأب مرتجفا والأم صارخة والبرقية ملقاة على الأرض.

جلس جمع النسوة الأسود في فناء الدار، وانسحب الأب الى القاعة المجاورة هو والأخ الأكبر كي يكونا في انتظار الرجال. انتهت لحظات الحزن الخاصة القصيرة، وبدأت الطقوس التي يجب ان يتشارك فيها مع الجميع. . كأن لحم فيصل لا يخصه وحده، وكأن على الجميع ان يتشاركوا فيه معه، الجيش والدولة والجيران، جاؤوا جميعا، حتى سمعان التاجر في أول الدرب جاء، وجلس بجانبه وأخذ يربت على كتفه برفق كلما حانت الفرصة لذلك. كانت الأم قد استنفدت كل طاقاتها من الصرخات ثم هدأت، كانت تنتظر حتى يأتي الصندوق وترى الجثمان ربما كان هناك احتمال ولو بالغ الضآلة للخطأ، أحضرت قطعة من القماش الأسود ووضعتها على ركبتها وأخذت تخيط فيها، تضع مع كل غرزة قطعة من حزنها، كانت ستعلقها على باب البيت حتى يعلم الجميع ان هناك شهيداً خرج من هذا البيت ولن يعود اليه. حاولت بقية النسوة مساعدتها ولكنها رفضت. . ظلت تواصل دفع الابرة بأصابعها المرتعدة حتى امتلأت بالثقوب الصغيرة الدامية، ولم تتوقف الا عندما جاءت «عائشة».

كانت عائشة ترتدي السواد الذي ينسدل على جسدها النحيف، وشعرها الذي ينسدل على كتفيها المرفوعتين، وعيناها الواسعتان تملآن وجهها. تقف عند الباب وتتطلع الى الجميع. كان والدها الذي جاء برفقتها قد تسلل سريعا الى غرفة الرجال وتركها وحدها في مواجهة الأم، الموت أخذ منها نفس الرجل، وجرح منها نفس القلب، كان قد قال لها: يا عائشة. . اضيئي شمعة في نافذتك حتى اذا عدت في الليل رأيت ضوءا يهدي قلبي، فأوقدت كل الشموع دون أن يعود، حين التقيا وحيدين على حافة النهر، وغاصت أصابعه في جدائل شعرها، ونامت يده على صدرها، قال: الواحد لا يستطيع الافلات من الحب ولا من الحرب. كانا صغيرين على هذا الزمن. وعندما انكشف أمراهما أصابهما ارتباك مروع، وأعلنت الخطبة ليلة الذهاب الى الجبهة، وقال الأب: لولا ان هذا زمن الحرب لقتلتنا الفضيحة. عائشة ما زالت واقفة عند الباب، عضلات وجهها مشدودة كأنها تحاول دفع الحزن، عيناها الواسعتان قد خزنتا كل الدموع، تحولت فيهما الى ألق لا ينطفيء، لم تر أحداً الا «ياسر» وهو ما زال في جلسته خلف قضبان النافذة. رأته وهو يمد اليها يده المرتعدة برسائل فيصل خفية حتى لا يراها أحد، وهو يختفي في ظلمة الدرب حاملا موعدا مفاجئا ويقتطع من ذكرياته مكانا عزيزا لأسرارهما، وهو يقول لها ما بين الضحك والجد: فيصل سيتزوجك من أجلي. . فأنا في الحقيقة الذي يعشقك. ويمضي ليأتي فيصل، لا يحمل زهورا ولكن للمسته رائحة الزهور. تقف عائشة بالباب ترى أخيرا الأم وهي تخيط في العلامة السوداء، سوف تعلقها على الجدار المشترك بينهما. سواد قاتم لا يؤثر فيه أي لون. خطت ببطء، اجتازت النسوة السود وجلست بجانبها. رفعت الأم عينيها وتركت لها جزءا من القماش، سحبته على ركبتيها وبدأت تخيط في الناحية الأخرى.

كانت وطفة ما زالت تبحث عن ثوب أسود. هناك أكثر من ثوب، ولكن جسدها يأبى الدخول في أي منها. كان في أقصى درجة من درجات الجوع. . في أقصى طاقة من تفتح خلاياه. الطبيب هو الذي اخبرها بذلك، طلب منها أن تحسب منتصف المدة من مجيء الدورة الشهرية، وان توافق اجازات زوجها مع هذا الوقت. وحتى الآن . . كان جسدها يرفض الاعتراف بوقع الفجيعة، كانت حزينة، قلبها كان حزينا، ولكن جسدها ما زال عاصيا عن الحزن، الخلايا متوفرة، لا تكف عن الانتفاض، واللون الاسود يحاول عبثا الاطباق عليها. . تساءلت: ترى. . هل ينمو سليم حتى ميعاد الدورة القادمة؟ هل يمكن ان تهدأ حدة الحرب قليلا حتى تهدأ مراسيم العديد؟ كانت وطفة جائعة: وهمهمات الحزن القادمة من أسفل تزيد من حدة هذا الجوع. أمسكت بأقرب الاثواب اليها وأدخلت جسدها فيه بسرعة وعنف، ولكن الثوب تمزق كشف عن لحمها الأبيض وقد أصبح أكثر نصوعا. نظرت اليه، ثم أجهشت في البكاء.

قال سليم: أنا الذي سأعلق العلامة. .

حاول الرجال ان يثنوه، وأن يقوموا بهذه المهمة بدلا منه، ولكنه تناول القماش الأسود من على حجر أمه وحجر عائشة. لم تكونا قد فرغتا بعد، ولو ترك لهما الأمر لظلتا تخيطان الى الأبد. سار الى خارج المنزل وتطلع الى الجدران الحائلة. كان يريد مكانا نظيفا، جيد الطلاء على الاقل، ولكن كل شبر من الجدران كان يحمل آثار ذكرى من الزمن. . كلمة غامضة. . او رسمة ركيكة، أحضر واحد مطرقة، وآخر بعضا من المسامير، وثالث

سلمها، ورأى سليم نفسه وهو يصعد، ويثبت العلامة، ويدق فتتأوه الجدران وتتلاصق البيوت. ترى كم علامة سوداء سوف تتركها الحرب خلفها؟ قال الآخرون: دعنا نثبتها بدلا منك يا سليم..

انتبه الى أن يده تحمل المطرقة، مرفوعة في الهواء، بلا حركة. بدأ يعاود الدق. وفي هذه اللحظة ارتفع صوت السيارة أشبه بحيوان غاضب يسير في مختنق، تزحف وسط الدرب الضيق بلونها الأصفر المائل الى الخضرة وتكاد تحف في جدران البيوت المرتعدة. كانت السيارة تعاني من أعباء رحلتها الطويلة من خط النار حتى الازقة الخلفية التي يسكنها بشر منسيون.

ظل سليم فوق السلم، والشارة نصف مثبتة، والسيارة اقتربت الى أقصى ما تستطيع، وبدا بلا أدنى شك ان الأمر حقيقي، ان الصندوق بداخلها، والجثة بداخل الصندوق، وأن هذا هو كل ما بقي من فيصل الصغير الذي كان يلعب في تراب هذا الزقاق، سكن محرك السيارة، وعاد الصمت الحزين، ولكن الضابط ما لبث ان قفز من مقدمة السيارة، وسار مسرعا الى حيث يقف سليم وحيث تتدلى الشارة، وصاح فيه بلهجة جافة: ماذا تفعل؟ إنزلها فورا..

وفوجىء الجميع بتلك اللهجة الخشنة العالية النبرة، ولم يدر سليم ماذا يقصد الضابط. ظل فوق السلم ويده مرفوعة بالمطرقة، والناس حوله ينظرون في بلاهة. ولا بد ان مشهده قد زاد من عصبية الضابط الذي عاد يصرخ. قلت لك انزل هذه الشارة..

مد سليم يده لينزعها فلم يستطع. قال للضابط: هناك شهيد..

وهز الضابط رأسه في ضيق، واستدار نحو السيارة وهو يشير صائحا: انزلوها..

قفز ثلاثة من الجنود. اندفعوا فجأة ثم وقفوا في تردد، نظروا الى سليم والناس، وشموا رائحة الحزن، فتوقفوا وهم يعانون من نفس الحيرة. غرقوا في الصمت المهيب الذي يغلف كل شيء. الوحيد الذي كان قادرا على الحركة هو الضابط الذي تقدم في حركة حاسمة ومد يده ونزع الشارة السوداء من على الجدران وألقاها على الأرض وصرخ في الجنود: انزلوا الصندوق..

استيقظ الجنود وهرعوا الى مؤخرة السيارة، كان هناك جنود آخرون، وسمع الجميع صوت احتكاك الصندوق بقاع السيارة قبل أن يظهر كان الذين في الأعلى يرفعونه، وكان يهبط مائلا كأنه على وشك الانحدار، وكان الذين في الأسفل يستديرون كي يحملوه على أكتافهم، كان يبدو ثقيلا رغم أنهم يعرفون جيدا ضآلة جسد فيصل ومدى نحوله. هم بعض الواقفين من أهل الزقاق بالتحرك، ولكن الضابط أشار اليهم في حزم ان يتوقفوا، لم يكن دورهم قد جاء بعد.

حمل الجنود الصندوق أخيرا. استداروا به من خلف السيارة الى المقدمة، وأشار اليهم الضابط، فوضعوه على الأرض بالقرب من باب المنزل بجانب الشارة السوداء، وتقدم جندي من مقدمة السيارة وهو يكاد يعدو، قدم للضابط حافظة من الأوراق فتحها بسرعة واخرج منها عدة أوراق وقلما وتلفت حوله وهو يقول في نفس الحدة: أين أبوه؟..

شعر الجميع بالخجل من فرط حدته. اخفض سليم رأسه وهو يقول: بالداخل..

ـ نادوه حالا..

وقبل أن يتحرك أحد ظهر الاب عند الباب، لم يكن يتوكأ على أحد. كان مصمما على ان يعيش المحنة من لحظة البداية حتى النهاية. ألقى نظرة على الصندوق، وتأوه في خفوت ثم قال بصوت مرتعد للضابط: بارك الله فيك يا ولدي..

لم يتأثر الضابط. لم يبد عليه انه رأى الأب أو سمع صوته لأنه هتف في نفس الحدة وهو يمد الأوراق: وقع في آخرها..

ارتعشت أصابع يده. هبط سليم واقترب، ولكن الضابط حدجه بنظرة ألزمته مكانه. قلب الورقات حتى تمكن الأب من التوقيع فيها جميعا. كان صوت القلم خافتا وحادا وقصيرا كصوت الطيور المذبوحة. قلب الضابط خمس ورقات كاملة، ثم التقط القلم من بين أصابع الأب في حركة سريعة وطوى الأوراق، وأعادها للحافظة، وأشار للجنود الذين كانوا واقفين عاجزين عن التصرف الصحيح وصاح: اركبوا..

فاستداروا وركبوا جميعا، وأصدرت السيارة صوتا موحشا وهي تعود الى الوراء، تحف بالبيوت، وتسقط الطلاء، وتثير الاتربة، وتتركهم جميعا في مواجهة الصندوق الصامت. ظلوا واقفين حوله. وكان سليم هو أول من خدش جلد الصمت، فقال وهو يشهق: لا يوجد علم.. الصندوق عار..

وفطن الجميع فجأة أن الصندوق لا يغطيه أي شيء، لا يوجد الا لون الخشب غير المشذب ورؤوس المسامير المعدنية ما زالت بارزة. كان قد أعد على عجل وبلا اهتمام، وكانت هناك كلمات مكتوبة بالطلاء الاسود وبخط ركيك فوق ظهر الصندوق، ثلاث كلمات فقط، قرأها سليم أولا ولم يجرؤ على التلفظ بها، ثم قرأها الآخرون في نفس الصمت.. «قتل لأنه جبان»..

قال: يا عائشة.. مسي جبهتي بيدك فالنهر بارد وجسدك دافىء والطيور ضلت طريقها بين الطين والرماد. ومد يده فلمست أصابعه البروز الصلد في ثديها، فارتعدا معا، وسرت في النهر نشوة غريبة، وغيرت الاسماك قشورها، وناما معا مبللين فوق العشب النضر. وكان الليل فريد النجوم فيها ألق من كل الشموس الغاربة. قال يا عائشة: اذا مت فلا تتركيني في العراء.. فما أمرّ ان يكون كفني الريح وقبري السحب.. فان السحب باردة قاسية يا عائشة تأخذ الغريب الى مسارب الأرض البعيدة، السحب ساحرة كعينيك يا عائشة.. ولكن السماء بعيدة وخادعة. ثم تسلل اليها في الليل، وحلما في الفراش الضيق بطيور النهر وهي تخرج من شراشيف «الدانتيلا» التي تحيط بأعلى السرير وقال: يا عائشة.. اذا عدت حافيا فانزعي اشواك الصبار في باطن قدمي وأعدي لي الماء الساخن بالملح والخل والمر. قالت عائشة: غير صحيح..

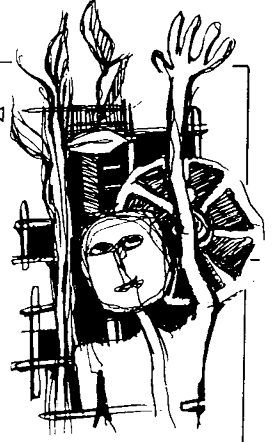
كانت واقفة بجانب الاب.. وجهها للصندوق، وعيناها غائرتان في الكلمات.. وعادت تقول بصوت عال حتى يسمعه الجميع: غير صحيح..

إرتعد الجميع. استند سليم الى الجدار. اكتشف ان الشارة السوداء تحت قدميه، فأزاحها في رعب، وظل الاب يقلب بصره بين الصندوق وبين ما يحيطون به غير فاهم بالضبط، ثم تقدم. انحنى على الصندوق، وقرب عينيه من الكلمات لأقصى ما يستطع، ثم رفع رأسه، وحاول ان ينتصب فلم يستطيع. إنهد جالسا بجانب الصندوق وهو يقول مستغيثا بما في داخله: يا ولدي..

ثم بدأوا جميعا يتحركون في حركات عشوائية، داروا في أماكنهم، داروا حول الأب والصندوق.. قال أحدهم فجأة: تأخرنا. وجرى بعضهم الى غرفة الرجال. وقال واحد آخر: كان يجب الا يفعلوا بنا هذا. ولم يفهم أحد ماذا يقصد. بدأوا يغيرون الاتجاهات. تراجعوا بظهورهم كما تراجعت السيارة، ثم استداروا وانصرفوا مسرعين. هتفت عائشة: يجب ان نقيم له العزاء..

أحست عائشة انها وحيدة تماما، غاية في الضعف، لا تستطيع ان تفتح الصندوق وتراه للمرة الأخيرة، ولا تستطيع ان ترتمي عليه وأن تبكيه. استندت الى ضلفة الباب، وحاولت التقاط أنفاسها. كانت الدموع قد ◁





بدأت في التكون في داخلها اخيرا، صعدت من قلبها الى فراغ صدرها، وتجمعت في عروق رقبتها، ولكن أباها كان واقفا أمامها يقول في لهجة هادئة ولكنها حازمة: فلننصرف يا عائشة . .

قالت: أريد ان أبقى معه . .

ألقى الأب نظرة سريعة على الصندوق والأب والأخ وقال بالهدوء نفسه: لم تكن الا خطوبة مؤقتة كلاماً وفاتحة، أنت بنت عاقلة . . هيا ننصرف . .

أمسكها من ذراعها. كان ظاهرا أنه يسندها، ولكنه كان في الحقيقة يقبض عليها بقوة آلمتها. قالت في توسل: أرحمني يا أبي . .

قال من بين أسنانه: ارحميني انت من الفضيحة . .

وجذبها، فانصاعت اليه مرغمة، وألقت على الصندوق النظرة الأخيرة . . الكلمات السوداء، ورؤوس المسامير وشذرات الخشب، ولم يتركها أبوها حتى دخلا من باب البيت وغاب كل شيء.

كان الرجال ينصرفون محنيي الرؤوس، في سرعة وصمت، يمرون بالأب والأخ والصندوق، وكأنما يفلتون من مصيدة دخلوها دون قصد وفطنوا اليها قبل ان تطبق عليهم. لم يتوقف احد منهم الا سمعان التاجر، تمهل وهو يفرك حبات المسبحة ويزفر أنفاسه في صوت عال حتى أرغم الأب على ان يرفع بصره اليه. كان يهز رأسه هزات متتابعة وعلى وجهه ابتسامة عابسة وفطن الأب انه مدين لسمعان، وأنه لن يستطيع ان يوفي دينه، لقد ذهب فيصل دون مقابل، وسمعان يدرك ذلك، سقط رأس الأب حتى اصطدم بالصندوق وأحس بحسرة وألم وهتف متوسلا: يا ولدي . .

فاضطر سمعان الى الانصراف، ثم بدأت النساء تتسللن والأم في مكانها دون ان تشعر بهن على الاطلاق. وبدا البيت خاليا، والدرب مقفرا. أوصدت كل الأبواب، وأعيدت كل المزاليج، وساد الصمت، صمت لحظة الخلق الاولى قبل فساد كل شيء.

تحرك سليم، تخطى عتبة الباب، وعبر امه وهي جالسة وحيدة في منتصف الفناء ثم صعد السلم. وطفة ما زالت جالسة في مكانها، لحمها الأبيض بارز بإهمال من خلال ثوبها الممزق، نهضت ثم سارت خلفه، دخلا الغرفة، بدأ يخلع جلبابه وهو يصيح مرتعدا: يجب أن أعود فورا . .

هتفت وطفة: الى أين؟

تناول الحلة العسكرية، وبدأ يقلبها مرتبكا وهو يقول: الى الموقع . .

- مستحيل . . لا يمكن ان تتركنا في مثل هذا الوقت . . الاجازة لم تنته . .

صاح وهو يبسط أمامها يديه المرتعدتين: إفهمي . . يجب الا يعرفوا ان أخي قتل هكذا، سوف يسيء هذا اليّ كثيرا. سيخفضون رتبتي. وقد ينزعون مني مهماتي وسلاحي. سوف يحققون معي أيضا وقد يثبت التحقيق انني غير أهل للثقة . .

هتفت وقد بدأت تشعر بالحنق من شدة فزعه: ولكن ما ذنبك أنت؟ فيصل هو الذي مات.

طفرت الدموع من عينيه وهو يضع الازرار، ويبحث عبثا عن غطاء الرأس: قتل لأنه حاول الهرب. هناك رماة متحفزون دائما في الخطوط الخلفية لا يفلتون أحدا. قتل لأنه هرب. سوف يلصقون بي التهمة. سوف يقولون إنني متعاطف معه . . ألا تفهمين؟

دس قدميه في الحذاء الغليظ، فجلست وطفة بجانبها وهي تقول: ابق معنا، مع أبيك . . مع امك . .

من العبث ان تذكره بحقائق لا يستطيع ان ينساها. هتف في حرقة: لا أستطيع . . ليتني أستطيع . .

خرج من الغرفة، هبط السلم، عبر الفناء، وتردد لحظة أمام الصندوق والأب المنكفيء، ثم حزم أمره، وسار مسرعا فوق أرض الزقاق دون ان يجرؤ على الالتفات، تأمل الأب ظهره وهو يبتعد، ونظر حوله ليرى ان كان أحد يرى ما يراه، او يصدق ما يصدقه. الأم ما زالت صامتة، ووطفة واقفة على السلم، وياسر غير موجود.

في هذه اللحظة كانت عائشة توقد شمعتها الأولى، وتزفر دمعتها الاولى. في هذه اللحظة كانت الأم ترى الصندوق جيدا، وتتساءل: هل وضعوا مع جسده ما يكفي من الشيح والزعفران؟ هل لفوه في الرقائق الكافية من الكتان والقطن؟ هل غسلوه بالماء الكافي؟ هل صلوا عليه الصلاة المناسبة؟ هل أتيحت له الفرصة لينطق بالشهادتين؟

هبطت وطفة من فوق السلم، وجدت انه لا فائدة من الحديث الى الأم. اتجهت الى الأب. فطنت الى لحمها الأبيض البارز، فتناولت الشارة السوداء من الأرض، ولفتها حول جسمها، ووضعت يدها على ركبة الأب، فأدار اليها بصره. كانت عيناه مملوءتين بالدموع فلم يرها بوضوح، ولكنه سمعها تقول: يا عمي . . اكرام الميت دفنه . .

قال الأب: أعرف يا ابنتي . . الله يكرمه ويكرمنا . . ماذا أفعل وقد أصبحت وحيدا؟ مدت وطفة يدها بعدة أوراق حمراء: هذا كل ما في البيت من نقود . . خذها وانهض. استأجر سيارة تذهب به الى المقابر. توكل على الله . . توكأ على ياسر واذهب . .

وعادت الى الداخل ولكن ياسر لم يكن موجودا. ربما كان الأمر بالغ القسوة عليه، ففر الى مكان ما. عادت ووقفت امامه صامتة، فهز الأب رأسه وهو يقول في أسى حقيقي: وهو أيضاً غير موجود.

واستند الى الصندوق حتى نهض واقفا، وقال في بطء: انتظرني يا ولدي.

وبدأ يخطو خارجا من الدرب، وجلست وطفة بجانب الأم أمام الصندوق. وفكرت الأم انه قد ينهض في هذه اللحظة كي يرد على الجميع. وتقدم ياسر الصغير من أقصى الغرفة الداخلية. وتعجبت وطفة كيف لم تره حين كانت تبحث عنه، وجثا أمام الصندوق، وبدأ يقرأ آيات الفاتحة بصوت خافت بطيء كأنه يزن كل آية قبل أن ينطق بها. □

منحنى النهر

محمد البساطي



■ كانت أشجار الكافور العالية تتكاثف عند منحنى النهر، ثم تعود لتستقيم مع الشاطيء. كانت البقعة الظليلة رطبة دائما، والأرض تبدو كالمبتلة تغطيها أوراق الشجر الجافة. عندها تبدأ حدود البلدة. كان الأهالي عندما يصلون إليها في عودتهم يلتقطون أنفاسهم ويرمقون الأشجار العالية في ألفة وطمأنينة، وتزفر الحمير وتهز أذنيها وتسرع من خطاها. وكان الصيادون العائدون في الظهيرة من البحيرة يستلقون في الظل بعد المشوار

الـطويل، وهنـاك كانـوا يقتسمـون الأسمـاك ويغسلونها في مياه النهر، ويغتسلون من آثار الملح، ويرتدون جلابيبهم ثم يمضون الى السوق.

وفي الصيف كانت نساء البيوت الكبيرة يخرجن في الأمسيات في نزهات قصيرة. كن يخرجن في مجموعات بالملاءات اللف، وقد أخفين وجوههن داخلها، لا يتركن سوى فتحة صغيرة أمام العينين، تفوح منهن رائحة طيبة تميزهن عن نساء البيوت الأخرى.

كانت نزهتهن لا تتعـدى الأشجـار، يقفن في عتمتها وقـد تهدلت الملاءات على أكتافهن، ثم تعلو أصواتهن، ويندفعن في الجري وقد تناثرت ضحكاتهن بين الأشجار. وعندما تنفجر ضحكة مرتفعة كان يعقبها صمت مفـاجيء، وتمتـد الأيدي لتعيد المـلاءة الى الكتفـين، وتظل معلقة على الكتفـين لا ترتفـع الى الـرأس، وقـد حدقت عيونهن في ترقب خلال الأشجار، وتمر لحظة وأخرى، ثم تبدأ احداهن في الغناء بصوت خافت، ويهمسن لها ان تصمت، غير أنها تستمر في الغناء، ويعلو صوتها قليلا قليلا، ثم يعدن الى الجري والضحك.

عادة يكـون الأولاد جالسين على الكوبري عند منحنى النهر. هؤلاء الذين التحقوا بالجامعة وجاءوا لقضاء الاجازة في البلدة. ينامون فترة النهار بالبيوت، ويخرجون بعد العصر وقد ارتدوا البنطلون والقميص وشعورهم مضمخة بالزيوت. وبعد ان يأخذوا جولتهم على الطريق الزراعي يحطون رحالهم على الكوبري، يتحدثون في جدية، ويلوحون بأيديهم وقد علت أصواتهم. يتقهقرون في خطوات رشيقة، ثم يتقدمون. ويقفون وقد انثنت احدى الساقين واليد في الوسط أو خلف الظهر، والوجوه تتألق في شمس الغروب.

عنـدمـا تصـل النسـاء الى الأشجار، كانوا يبدون وكأنهم لم يلاحظوا مجيئهن. غير أن نبرة من الحماس أخذت تسري في حديثهم. كانوا يتابعون أيضا بطرف عيونهن الحركة التي تجري بين الأشجار، ويلمحون الملاءات عنـدما يلوح بها في الهواء، ويستمرون في حديثهم. وعندما يتردد صدى الضحكـات وسط الأشجار كانوا يتوقفون فجأة عن الحديث، ويرهفون آذانهم، غير أنها لحظة قصيرة لا غير، ثم يواصلون الحديث الذي يأخذ في الفتـور، وتتخلله فترات صمت، ثم كانوا يجلسون على سياج الكوبري يحدقـون في صمت نحـو الأشجار، والعتمة بدأت تخفي معالم الأشياء، وبدت قمم الأشجار في لون السحب المعتمة. غير أنهم يتابعون الأصوات والضحكات، ويرون ظلالا تجري وتمرق بين الأشجار.

أحيانا تخرج من كومة الأشجار طفلة كانت ترافق النساء، وتبدو وكأن الكـوبري قد جذب انتباهها فجأة. فهي تسير رأسا إليه. تلبس فستانا نظيفا وحذاءً، وفي شعرها عقدة من القماش اللامع. ويبدو الأولاد على السياج وكأنما مسّهم اضطراب خفيف، وعيونهم عالقة بالطفلة التي تصعد الطريق. وتقف لحظة أمامهم تحدق اليهم واحدا واحدا. وقد تجمدوا في جلستهم، ثم تستمر في طريقها حتى نهاية الكوبري. وفي عودتها كانت تأخـذهـا جريا دون أن تلتفت إليهم، وتتبعهـا عيونهم حتى تختفي بين الأشجار، ثم يسترخون مرة أخرى في جلستهم.

وحين يكون القمر مضيئا، كانوا يلمحون الأذرع العارية ـ ويتخيلونها دائـما بيضـاء ممتلئـة ـ تلوح من حين لآخـر، ويرونهن يتمايلن في ضحك مكتوم، والملاءات ملتفة حول الوسط، ثم يسرن بامتداد الأشجار ويتوقفن مع نهايتها، ينظرن الى الأفق المعتم، وقد تراخت الملاءات على أذرعهن، وأضواء قليلة متناثرة تظهر وتختفي عن بعد حيث بيوت البلدة المجاورة. ويمتد الصمت بينهن، ثم يستدرن عائدات، وقد أصبح صوتهن هامسا، وخـطواتهن بطيئـة. ويسرن متلاصقات حتى يخرجن من بين الأشجار. وتبـدو البلدة على مرمى البصر كما كن يرونها دائما، ونباح الكلاب يتردد قويا، ونساء ورجال وحولهم الأولاد ما زالوا جالسين في العتمة أمام بيوتهم. وتلتف الملاءات مرة أخرى مخفية وجوههن، ويقفن قليلا بمدخل البلدة، ثم يتفرقن في الحواري. □

رائحة البرتقال

محمـــــود الوردانـــي

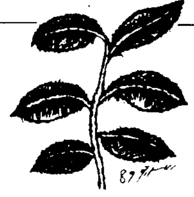


■ خففت من سرعتي عندما وصلت الى أول السـور. كانت الـدنيا أمامي خالية وسيعة يلفهـا الـظلام، وكان البرد شديدا والرياح تحمـل ترابـاً يمـلأ الحلق ويبـعث على الاختـنـاق. حملت الـطفلة في حضني، وجعلت وجهها في صدري، وكفي الأيسر يسند رأسها. ولما رفعت رأسي، أصابني الدوار، وشككت في أن هذا السور تقبع خلفه تلك المدرسة التي قضيت فيها ردحا من الزمان. لو كانت هي بالفعل، لأمكنني ان أحدد أشياء كثيرة: على الأقل أسير مطمئناً، مهتدياً الى الخطوة التالية التي عليَّ ان أحزم أمري عليها.

أجـل. هذا هو البـاب الحـديدي الـواسع، والمدخل تحف به الأشجـار وقصـارى الورد، ثم الأدوار الثلاثة منتصبة في العتمة. وقفت قليلا أنصت لهذا السكـون الشـامل، وتلك السماء البعيدة العالية تبدو خالية، وفكرت أنه ليس من الفطنة، على أي حال، ان استسلم لوجودي في هذا الخلاء، واذا كان هناك من يتعقبني، فان المكان الذي رضيت بالاستسلام له، هو مكان نموذجي للوصول لي.

لمحت ضوءاً بعيدا جعلتـه قبلتي ومرادي، وحسمت الأمر: ان محاولتي للتعـرف على المـدرسة، لن تحول دون ابتعادي عن المكان بأكمله، وأخـذت أتـذكـر الفصـل الـذي كنت اجلس فيه بجوار النافذة، حين كان في امكاني ان أشاهد البنات اللائي خرجن من حصـة الألعـاب بالشـورتـات والفانلات الخفيفة، يؤدين تمارينهن بأعضائهن الطليقة في صفين أمام المعلمة التي علّقت صفارتها على صدرهـا، وأنـا أدقق النـظر حتى اتعـرف عليها، وقد لمت شعرها وعقصته ذيل حصان يتدلى.

مشيت ومشيت، حتى انحرفت الى الجسر الخشبي الصغير المقام على ترعـة ضيقـة ممتلئـة بالحشائش ورائحتها كريهة، وعرجت الى اليمين، ثم اتخذت طريقي حتى واجهت الميدان تحيط به العمارات. وفي المدى، بجوار الجامع البعيد، ميزت بصعوبة هذا الرجل الذي تسنم حصـانـه، واقفـاً فوق نصب صغير. كان يرتدي عمامة على صدره، وأثوابه السابغة تتهدل بثنياتها الغليظة على سرواله، متمنطقاً ◁



بسيف ضخم، وقد توجه بناظريه أمامه مشرفاً على الميدان.

عبرت الميدان، ودخلت في أول شارع صادفني، وسرني ان تصافح عيناي أول ما تصافح عقوداً ملونة تغطي صدر المبنى النائي في نهاية الشارع. احتضنت البنت بذراع واحدة، والذراع الأخرى رحت أهزها وأطوح بها، ورغبت في أن أغني وحدي، لكن الشارع كان ممتلئاً بالعربات، وثمة ناس قليلون يتناثرون على الرصيفين بجوار الدكاكين المغلقة.

تململت الطفلة، وخفت ان تستيقظ، فأسرعت قليلا، وعدت لحملها بذراعي الاثنتين. وفكرت ثانية انني ارتكبت خطأ لا يمكن التخفيف من نتائجه. لقد نزلت وحدي دون ان انتظرها.. أليس كذلك؟ كما أنني لا استطيع ان انقلب عائدا الى نفس المكان. واذا استيقظت البنت جائعة، وشرعت في البكاء، فلن أجد مخرجاً. ولن تجدي كل المبررات التي سوف اسوقها أمامها وأكررها وأعيدها حول ملابسات مغادرتي للبيت مع الطفلة، وسوف ينتهي الأمر بعراك حاد وغم يخيم علينا حتى نجد سبباً آخر لتجديده.

كنت قد اقتربت من العقود الملونة، وتبينت أنها سينما: ازينت على صدرها بكل هذه الأنوار التي تعشي العين، حيث يلمع وجه الرجل الأزرق بشعره ـ الكحلي تقريبا ـ الناعم الغزير ينسدل على وجهه، فاتحاً فمه الأحمر الواسع قبل ان يهوي على شفتي المرأة المفتوحتين، بينما نام وجهها الأحمر بين يديه، وهو يلتهمها بعيونه الزائغة. من خلفهما بان البحر والأشجار والشمس والنسوة العاريات. وفي الأسفل، رأيت الرجلين يرتديان بدلاً كاكية ويصوبان بندقيتيهما نحو الجميع.

عبرت الى الناحية الأخرى، وما لبثت ان خلفت السينما ورائي، وتوقفت تحت مصباح الشارع أحدق في وجه الطفلة. احسست بها مبلولة بين يدي، فابتسمت لها وقربت وجهي منها. كانت مستغرقة وتقاطيعها حلوة وبشرتها الخمرية رائقة. اما أذناها، فمثقوبتان وثمة خيط صغير معقود داخل كل ثقب. وتذكرت انني عرفت لتوي انها بنت، وتذكرت ايضا انني مررت على هذه المدرسة التي كان تعرفي عليها كفيل بأن يجنبني هذا الوقوف المحفوف بالمخاطر. وكيف اتذكرها اذا كانت كل المدارس متشابهة. أبنية تحيط بالفناء والعلم، وأبنية اخرى بدون فناء وعلمها يختفي في مكان ما. لكن المدرسة التي اقصدها كانت تطل على النهر وتمتد أمامها حقول مبللة بالمطر. وثمة مدرسة أخرى تطل على النهر ايضا. نعم. تلك التي عملت فيها مدرساً بعد تسريحك من الجيش وقبل القبض عليك عقب مظاهرات المطالبين بخبزهم. أي المدرستان اذن؟

كيف توقفت كل هذا الوقت في الشارع، دون ان انتبه للضجيج المفاجىء الذي سببته صفوف السيارات القلقة أمام اشارة المرور. واصلتُ سيري متلفتاً حولي الى العمارات الزجاجية العالية، وقد مالت على الشارع تسحقه. وفكرت في انه من المهم ان أتدبر أمري وارقب ما أصادفه من شوارع.

عبرت اشارة المرور، وانعطفت مع الشارع القادم. غير انني تنبهت سريعاً للرجل الذي يسير على الرصيف الآخر، بعد ان لمحته يتابعني بطرف عيني. حثثت السير، فأسرع على الناحية المقابلة. عبرت شارعاً وشارعاً، حتى غاب في اللحظة التي واجهت فيها السلم المضاء فجأة، فاندفعت أقفز السلالم، واقطع الدهاليز والممرات المضاءة على أطراف أصابع قدمي، الى ان انتهيت الى فناء واسع نظيف مسقوف. كانت الأضواء تحيل الدنيا نهارا باهتا، غير ان الأرض والجدران والمباني الزجاجية القصيرة بانت بالغة النظافة والبهاء. تمشيت قليلا ووجدت نساءً ورجالاً يملأون المكان، وبعضهم يتقدم من مبنى زجاجي للحصول على التذاكر التي يزهون بها وهم يتبادلون النظرات صامتين. قلت لنفسي، لقد تعرفت عليهم اخيرا. هذا مترو الانفاق الذي لهجت الألسنة بذكره، وعملت له الأمة احتفالا مهيبا عند افتتاحه شاركتنا فيه حكومات الدنيا. وبالرغم من اعتقادي انني لم ازره من قبل، الا انني اقطع بأن هذا هو «مترو الأنفاق» الذي شاهدته يملأ صفحات الجرائد وشاشات التليفزيون.

إلا ان ما حدث منذ قليل لا بد أن يدفعني للحرص، وما دمت داخل النفق، فلأجرب ركوب «المترو»، ومن المؤكد انه سوف يبعدني عمن يلاحقوني.

كان الرصيف نظيفاً، وكان ثمة صناديق زجاجية بجوار الحائط الرخامي، يضم الأول تمثالا أسود لقط ضخم يقعي على قدميه الخلفيتين، وينظر بشراسة، حتى انني ضممت البنت، منتقلا للصندوق التالي الذي انتصب بداخله فرعون صغير له تاج، وبجانبه امرأة قصيرة ذات خصر نحيل ونهدين نافرين، ترتدي تاجها وتقف ملتصقة بالفرعون. وتحتهما اصطف عشرات الجنود الصغار الحاملين أقواسهم وسهامهم، لكنهم كانوا صغارا للغاية، يشبهون اللعب الصغيرة.

وتناهى الي ضجيج المترو من بعيد، وتقدمت مع الناس عازماً على ألا أفلت الفرصة، وقفزت داخل العربة بمجرد توقفها. كان المترو مزدحماً، لكنه هادىء صامت، والآخرون الذين صعدت معهم كانوا صامتين أيضاً. اندفع المترو والأجساد المتصلبة تحيط بي. مضيت أحاول ان أجد وضعاً أتمكن فيه من الاحتفاظ بالطفلة دون أن أعرضها للأكواع والقبضات والسواعد والأجسام التي تدفعني من كل اتجاه. ارفع رأسي، وأبحث عن مكان أقبض عليه بذراعي الخالية. شدتني عيونها الواسعة بغتة، وشفتها جالسة في المقعد القريب تلوح لي بيديها.

ابتسمت لها، وفارقني إعيائي ونصبي، ووجدتني قادراً على التقدم نحوها. أدفع بجسمي واقترب، بينما البنت قد فتحت عينيها ومضت تجول بهما حولها، قبل ان تشرع في البكاء. وكانت هي على قاعدة الكرسي القريب من النافذة الزجاجية المقفولة، وأمامها مقعدان وحولها الناس، ترتدي سروالاً أزرق وقميصاً أبيض فوقه «جاكت» كحلي. وكانت جبهتها عريضة، بعد ان لمت شعرها في ضفيرة غليظة استقرت على صدرها. وتهللتُ لأن وجهها كان رائقاً خمرياً لا يحمل الواناً، الا هذا الكحل الثقيل حول عينيها الواسعتين النافذتين. قلت، ها أنا قد عرفتك بالرغم من الزي المدرسي الذي ترتدينه، غير أنك جميلة تتلألئين وأنت ترفعين يدك، تتناولين مني البنت. وحين ضممتيها الى صدرك، نظرتِ الي بلوم وتأنيب، لما تحسستِ لفائفها.

التقطتْ حقيبتها المدرسية المعلقة على كتفها، وأخرجت منها بطانية نظيفة، مربعاتها الحمراء صغيرة والبيضاء كبيرة، وكذلك

الغيارات البيضاء النظيفة. ثم عدلت البنت على حجرها، وبأصابع مدربة حميمة سريعة، مضت تغير لها، مائلة عليها، وحريصة على ألا تُظهر عريها أمام الناس. وما لبثت ان رفعت لي عينيها بعد ان انتهت، فرغبت في ان أقبلها.

كانت البنت صاحية مستكينة على ذراعيها تتبادل معها الابتسام وترفع كفيها الصغيرتين تقبضان على طرف الضفيرة. ها هو المترو يمضي، وأنا قد وجدت لي مكاناً، وذراعاي خاليتان. ارتكز على قدمي اليمنى قليلا، ثم انتقل لليسرى، وأشاهد الظلام عبر النافذة الزجاجية.

وعندما تبينت عينيها اللتين انتقلتا بسرعة، استدرتُ بوجهي الى حيث اتجهت، فأمكنني ان المح الوجه الأسمر المحروق والشارب الكث، وقد بدا خداه متمترسين يصنعان هضبتين تميلان على عينيه وأنفه.

اقتربت منها حين اومأت، وانحنيت عليها لأسمعها تهمس:

«ننزل في ماري جرجس.. لا تتحرك قبل أن يفتح المترو ابوابه فعلا..».

فهمت ما تقصده، وفارقتني رائحة البرتقال، بينما كنت أتابع الرجل وهو يجهد في التقدم نحونا، والناس كأنهم يتكأكأون عليه، وقد استداروا بأجسامهم الى الناحية التي يتقدم منها.

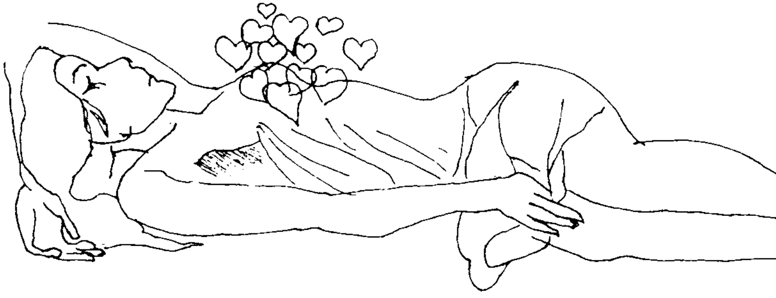
انتظرتُ حتى توقف المترو، ثم طارت الى الباب وأنا خلفها، وهبطنا قبل أن يغلق الباب خلفنا بسرعة.

نزلنا السلالم راكضين، وهي تحمل الطفلة قدامي والحقيبة المدرسية تتدلى من كتفها. انحرفنا خلف المحطة وتوقفنا لاهثين. وحين تبين لي ان أحداً لم يهبط وراءنا، وضعتُ يدي على كتفها وضممتها الي بينما اتجهنا لنعبر الطريق، حيث كانت أمامنا الكنيسة الشاهقة ببوابتها المقفلة العالية، وقد بانت قبتها الضخمة مضاءة بمصابيح مختفية في مكان ما.

وسرحتُ البصر، وجسمها أحسه حاراً على صدري، وشعرها له رائحة البرتقال الحريفة تتضوع وتجعلني أشعر بالدوار العذب. كان ثمة درجات رخامية عريضة تصعد نحو بوابة الكنيسة. والى اليمين كان السور الذي يحيط بمجموعة الكنائس المختفية في الظلام، والذي ينتهي بأطلال حصن بابليون القليلة المتهدمة: البرج المستدير الطالع في ضوء الكشافات المختفية. السور والبئر والحوائط الحجرية.. كلها بدت صاحية وظلالها تتقاطع وتمتد حتى الشارع. وانصت هنيهة، لأنني كنت أسمع حفيفاً قوياً لأشجار لم استطع رؤيتها.

تمشينا قليلا، وسمعت صوت أقدامنا تدق الأرض، وترن في الفضاء الخالي. كانت هي تحمل البنت على ذراعها بطريقة مريحة لها وللطفلة معا: متزنة مستقيمة مالكة لأمرها. والى جوارنا، كان ثمة لافتة رخامية معلقة على بوابة اخرى بالقرب من نهاية السور الذي أصبح على يسارنا الآن. كان مكتوب عليها: مدافن الكاثوليك الملكيين. وقلت لنفسي، لا بد أن صوت حفيف الأشجار الذي اسمعه يأتي من خلف هذا السور.

كنا قد اقتربنا من حصن بابليون، وداخلني يقين مفاجيء انني أعرف هذه المنطقة بكاملها. ورحت اتذكر ان هناك عدداً من



الكنائس تتتالى خلف المدافن: الكنيسة المعلقة بنخيلها السامق في الفضاء الخالي، حيث أفطرت على تمره مريم العذراء، ثم كنيسة «أبي سرجة»، تلك التي استراحت العائلة المقدسة في ناووسها حين حلت بأرض مصر، وبعدها كنيسة «الست برباره».. كانت المنطقة الواقعة خلف السور يلفها الظلام والليل، غير انني كنت قد جئتها في النهار من قبل، ومشيت في شارع ضيق، يطل على أبواب الكنائس والأديرة على جانبيه. واكتشفت فجأة انني أعرف هذا المكان في ذاته، دون علاقته ببقية الأماكن. على أي حال، فأنا متأكد أنه قريب من حلوان أو المعادي مثلا.. وفي هذه الحالة، فإنه من المتعين عليَّ أن أجهد ذهني قليلا للوصول الى تحديد أعمق.

على أنه ليس من الحذر، أن نتوقف ثلاثتنا هكذا في مثل هذا المكان الخالي. ولا يحتاج الأمر الى ذكاء كبير، لادراك ان من في أعقابنا بمقدورهم أن يهبطوا من المترو في المحطة التالية، ثم نراهم فجأة أمامنا.

احتضنتها وقفلنا عائدين بجوار السور، الى أن وصلنا الى الكنيسة الشاهقة مرة ثانية. رأيت البنت تتململ على ذراعها وتحرك رأسها. ورفعت هي عينيها الواسعتين اللامعتين في الضوء الخفيف، ورغبت في أن أقبض على شفتيها الداكنتين المتهيئتين، حين فتحت فمها لينثال الضوء من الفرجة الضيقة لأسنانها العلوية:

«البنت جوعانة..».

استدارت، وارتقت درجتين من السلم، ثم جلست والبنت في حجرها. أومأت لي وهي تفتح أزرار قميصها الأبيض. وحين اقتربتُ منها، انتبهتُ الى صوت الأقدام البعيدة. نظر كل منا الى الآخر، وانطلقنا بجوار السور، وأنا أطير من خلفها، حتى انحرفنا إلى شارع آخر. وكان ثمة أشجار أخرى تدور مع سور الكنيسة، فرحنا نجري والأصوات من ورائنا تتضح على مهل. وانفتح أمامنا شارع آخر، دخلناه، وانحرفنا الى سكة ضيقة أفضت بنا الى سكة أخرى دون أن تنقطع الأصوات. داهمني ضيق مفاجيء، وكرهتُ ان أقضي وقتي هكذا: تسلمني الشوارع للشوارع، والحواري للسكك، دون ان أتمكن من الركون للهدوء في الحجرة التي خلفتها ورائي.

ولما بدأت أفقد قواي سمعتها تقول:

«خذ الطفلة.. وسأجري أنا من هذه الناحية..».

لم أتمكن من الاجابة، فلقد تلقفت الطفلة على ذراعي وانطلقت بأقصى قوتي □

الأرض البعيدة

سـعيد الكفـراوي



■ ـ مناخل وغرابيل . . مناخل سلك وحرير طبيعي .

انتهى النداء للحارة، والزقاق، والبيوت المكبوسة بفضلات الآدمي والحيواني .

مكر الحمار منه فشده من حكمته وشخط في خلقتـه «مـا تحاه . . أنت هتتْلبّـد . . ما تصطبح وتقول يا صبح» .

وعاد ينادي الفتى الفارع البدن، الذي ورث عن أبيه طوله، وعن أمه عينيها الواسعتين، ووجهها الباسم، الذي لوحته شمس الدوار على القرى فبدا كرغيف العيش المقمر .

ـ مناخل وغرابيل .

وعبر بالحمار قنطرة، ودخل في زقاق ضيق ينتهي بمسجد قديم يطل على وسعاية كالجرن .

ـ يا بتاع المناخل .

ـ نعم يا ست .

ـ عندك مناخل؟

وضحكت بنت القرى معابثة، وشدت ثوبها الشيت على وسطها فحـددت الشـدة الـردفين الهائلين، وغادرت باب دارها وتوجهت ناحيته . بلع ريقه ورد عليها ساخرا :

ـ لأ . عندنا قلايط .

ضحكت المليحة وزغدته في صدره .

ـ يوه . جتك إيه يا بتاع الغرابيل . انت هتهزر يا ولد؟

ـ هَنعْمل ايه بس . ما هي حاجة تفقع المراير . امال المدعوق ده شايل ايه؟ بطيخ؟

دام ضحكها، ودارت حول الحمار المحمل الذي يطأطىء رأسه ويتشمم بقعة على الأرض لبول قديم .

ـ وبكام الغربال؟

ـ ببلاش عشان الحبايب .

ـ دا يبقى غالي .

ـ الغالي يرخص لك .

ـ يا راجل قول .

ـ بعشرة .

ـ عشرة؟ يا أخي عشرت من قرد . انت يا ولد فاكرنا عبط؟

ـ يا ستي متفرقش، وبين البايع والشاري يفتح الله باب .

ولكزته في صدره بحنية، وبصت في عينيه بصة دوخت الغشيم وقالت :

ـ نزل . . نزل نشوف البضاعة .

وضـع على الأرض بضـاعته فانحنت تختار . وضرب الفتى دمه حينها تمسحت به، وساومته حتى طلّعت روحه فباع لها بأبخس ثمن، وسار ينادي حتى توسطت الشمس السماء البعيدة .

ربط حماره في سنطة عجوز مزهرة بزهرات صفراء، وجلس على مقهى أكله البـلى، وطلب شايا وكرسي دخان . أمامه شادر تجميع خضـار الجبـل وفاكهته . . أقفاص طماطم وخيار وبسلة مصفوفة، وعـربات كارو، وسيارات نصف نقل مركونة على جانب الجسر في انتظار التساهيل .

حط الـذباب وانشال، وهبت ريح جافة ضربت سقف المقهى المعرش بالقش وفروع الشجر .

قال في نفسه : السوق ميت، والزبون شاحح، وصاحب الشادر واقف ينش الدبان .

شد نفساً من الجوزة وملأ صدره . سأل جاره :

ـ هي الساعة تيجي كام دلوقت؟

ـ تيجي لها واحدة . . قطر الظهر لسه فايت .

عزم عليه بالجوزة فلقفها من غير حمد ولا شكر، وشد منها النفس حتى صهللت، وطرد من صدره الدخان حيث صعد في خطوط ودوائر .

ـ الأخ ولا مؤاخذة غريب؟

ـ أبدا . . أنا بيّاع غرابيل ومناخل، سبوبة بنتسبب منها .

ـ يا راجل وقاعد هنا؟ قوم اتوكل وغوّط ناحية الأرض الجديدة . الرزق هناك واسع، وأكل العيش يحب الخفية .

ـ ودي بعيدة؟

ـ ابدا . . ساعة زمن على الحمار . . هناك . . في الجبل .

وأشار بيده ناحية الشرق .

دب الحـمار على الجسر المخـدد للترعة الجديدة وغوّط . سحبت الأرض الحرارة من الشمس ورمت بها الفتى، وأثارت حوافر الحيوان الغبرة، وأفزع «قطاة» بلون الرمل فهفت طائرة ثم حطت داخل نبات «الصفير» «والشيح» وبعض شجرات جبلية أخرى نمت فوق الأرض الحرجية على مطر الشتاء .

نفـخ من الـزهق لما وجد عين الشمس في عينه، وخلع طاقيته ومسح بها عرقه وتأمل من حوله كثبان الرمل .

لمح في البعيد الأ شجـار، مصـدات الرياح، فانحرف ناحيتها هامسا لنفسه : مشوار مطيّن . أنا عارف ايه اللي رماني في القطعة دي؟

لكز برجله الحمار وشخط فيه «حاه» فأنّ البهيم ووسع من خطوه .

بدت الأرض الجـديدة مسـوّرة بالجـازورين والكافور، معزولة ومتـوحدة . بين كل غيط وغيط مشوار لافح، وحر يسيّح الحديد، وفلاحين فرادى كالغربان تكافح الرمل وشح المياه، وقطعة الجبل . رأى البيوت المبنية بطوب الاسمنت واللبن الأخضر، ومعرّشة بخشب الشجر، وفلوق النخيل . اطلق صوته بدون داع :

ـ غرابيل ومناخل سلك وحرير طبيعي .

بدا صوته في المكان بلا الفة، كالغريب، فصمت، ولعن في سره

رفيق المقهى صاحب الشورى الهباب.
انحرف على اليمين وسار على سدق من تراب أحمر.
أصبح في وسعه أن يرى البيت.
بيت في عزلة حيوان في فخ، يتوسط أرضاً شبيهة بالحمى، تشمُها شتلات لزرع عجوز لا يستر صفار الرمل ولا يبشر بخير. بدت له الشمس عالية، والسماء بعيدة.
اقترب ورأى أمام البيت شجرة جوافة، ونخلات ثلاثا، وقناة ماء صغيرة، وسوراً من خشب وطين.
- هِشْ.
وقف الحمار، ونزل من فوق ظهره، ولمحت عيناه امرأة تقف على العتبة. تأملها وكانت مليحة، وغريبة على المكان.
كانت تلبس ثوبا ملونا ذا تفصيلة مدنية محبوكة على بدنها بينما تركت رأسها بدون طرحة، تنسدل على ظهرها ضفيرتان طويلتان من الشعر المسرح.
- العواف.
قال وبلع ريقه.
- الله يعافيك.
ونزلت درجة من الدرجات الثلاث.
- يزيّح في ضلكم حبة؟ المشوار طويل والحر يهري البدن.
- اتفضل.. أرض الله واسعة.
ورمقته بعينين في خضرة البرسيم.
- انت بتبيع إيه؟
- مناخل وغرابيل.
- وإيه اللي رماك هنا؟
- شار علي واحد، وكانت شورة مطينة بطين.
لمح ابتسامة على شفتها فاستأنس.
- يا سلام دا انتوا في المنافي. الواحد هنا يربط القرد يقطع..
انتبه على صوت ماكينة رفع المياه، فقال لها: بالاذن.
وسحب الحمار، وسار ناحية بئر الماكينة، ورأى المياه تفور وتبرق بخضار في عمق البئر اللزج بالريم. دفس الحمار بوزه في الماء البارد الصاعد من الغور البعيد وملأ كرشه، فيما شمّر هو هدمته بعد ان ركن مداسه جانب ضلع البئر. نتح من الماء وعبّ عب عطشان حتى ارتوى ثم رش وجهه ومسح على رأسه ورقبته وبلل صدره.
كانت المرأة الواقفة أمام الدار تتأمل عوده الفارع وهو يحزم وسطه بذيل جلبابه والريح الصحراوية تلعب برجلي سرواله الطويل.
عاد وربط الحمار في الجازورينا، وعلق في رقبته مخلاته، فبدأ يأكل علفته.
جلس بالقرب من قناة الماء الصغيرة، وفرد منديله المصرور على عذلته، وباشر يزدرد لقمه في صمت، وبين لحظة واخرى يتأمل المرأة متعجبا.
قطعة.. من هنا رمل، ومن هناك رمل، وعلى مدى الشوف يلوح بيت غريب، وشجر عال لا يرد حر الشمس ولا يأتي بظل.. جبل ولا غير. دارت برأسه أفكاره: أرض عاوزه صبر أيوب ومال قارون وهمة الرجال.
تأمل عوارض السور الخشب، ولمح لبلابة سارحة يناوش زهراتها الصفراء نحل العسل.
احتوى المرأة، فشعر بألفة للمكان، وأطلق زفرة عندما طوح هواء الجبل شواشي الشجر.
- انتم هنا من زمان؟
سأل.
- من تلات سنين.
- بحالهم؟
- آه.. أصل جوزي باع وِرْثَة من أبوه وجه هنا اشترى عشرة.
- متسجلين؟
- لأ.. لسه وضع يد.
- امال هو فين؟
- مين؟
- جوزك.
- في البلد. بيبيع جمعة طماطم.
لم رجله ولمح جنب الجدار بقرة مربوطة فوق مربط موحول، زهقانة ومنكسة الرأس كمن تحلم، تهش بذيلها ذباب الجبل الذي تستثيره رائحة الدماء.
قامت وانحنت تسحب جوال السماد الى داخل الدار. نهض الجدع بعافيته، وقال لها «عنك»، ورفع الجوال بين ذراعيه، ومشى داخلا من بوابة السور. ولما قالت له «هنا» ألقى به حيث أشارت وخرج.
- متشكرين.
- لا شكر على واجب.
وفرك يده. سألته: تشرب شاي؟
تردد لحظة، ثم أجاب: مالوش لزوم.
- خير ربنا كثير.
- يجعل بيت الخيرين عمار.
روّحت على النار التي كانت قد خمدت في الكانون، ونفخت فيها، فأحيتها، والتهب الجالس على قرافيصه كذئب البراري، وظل يحدق اليها. بيدها برّاد الشاي وعلى ظهرها ضفيرتان كالسلب. أفعمت روحه رائحة الريحانة الطالعة بجوار السور فشد بدنه وقاوم.
شعر بغريزته تتحرك، فلعن الشيطان، وتفل عن يمينه. تأمل من حوله الخلاء، وقطعة الجبل، وسمع ضربات ماكينة المياه.. تك.. تك.. تك. انتبه وتأكد أن الشيطان يقف خلفه.. عن يمينه، وعن شماله، يوسوس له بالكلام الحلو. إرتعش الفتى وخاف، وهم واقفا لما سمع الريح تدمدم حاملة غبرة الجبل، وحزم من السيقان الجافة. قال «هو الشيطان»، ونبح من بعيد كلب، وصرخ في العلا طائر، وذلك الفتى ابن العشرين ذو القلب الجامح، والخبرة القليلة قد وقع في سحر الخلوة، وحلم وهو يقظان بالمرأة التي قابلها من غير موعد. مَنّى نفسه بطُهْريّة ولا في الأحلام.. عاد وتفل في وجه اللعين وهمس: «اللهم اخزيك يا شيطان»، وأخذه من قرنيه، ومرغ وجهه الكالح في الرمال.
سمع غناءً ينبجس من داخل الدار كعين ماء فانفرط عقده.
انتهى من الشاي، ولم ينته من وسواس الخناس.
نهض بحجة اعطائها الكوب، وعندما دخل الدار شمّ رائحة





صابون بعطر، ورائحة لبن، وفوح خبز جديد.

لبثَ يتأمل المكان: صندوق خشب ملون بتلاوين وصور.. مسامير على الحائط كمشاجب.. وصورة لبراق النبي الكريم فارداً جناحيه وله وجه حسن.. وكنبات ثلاث من خشب عليها مراتب مكسوة ببياضات نظيفة مطرزة بسنابل وزهور.. رف بالحائط فوقه راديو صغير بجانبه صورة لرجل مبتسم في أواسط العمر باطار من خشب قديم، تأكد انها صورة الزوج الغائب.

عندما خرجت من الداخل فوجئت فسألته: خير.. عاوز حاجه؟

ـ لا.. بس كنت بأقول أيُّها خدمة؟

ضحكت بنعومة، واهتزتْ في عينيها أوراق البرسم وبرقت، فقال في نفسه: «أدفع عمري للي يشتري، وأرمي جتتي تحت قطر، وامشي على السكك كالمهابيل بريالة على صدري لو فلت مني الطير».

وهبش صدرها فجفلت. وصرخت في وجهه:

ـ انت انهبلت يا جدع؟ جرى لعقلك حاجة؟

لما اقتحمها، ملكها. ولما أحس بها في حضنه طار عقل الفتى، دفع بها للجدار فقاومت القطة وخربشت. ولما لسعها بناره استعطفته:

ـ اعقل.. جوزي بيجي على غفلة.

ورقت عيناها، وحلت مكان خضرة البرسيم شموس صغيرة تبرق ظل يتبعها الى آخر عمره، ورأى نفسه عند المنحدر الأخير للحلم يجمع امنياته المستحيلة من فروع الشجر.

تبعها للحجرة قابضاً عليها حتى لا تفلت منه وتسقط في فراغ الجبل مثلما الشمس أدركها الغيم.

كان الجو احرّ مما ينبغي، فأسال عرق الآدمي، وانتشت الأرض المصدوعة بصهد جوفها، وحلت في الخلاء المحيط بالدار كركرة ضحك وهسهسة ومواء كمواء القطط له رجع كالصدى فيما قوقأ دجاج الدار في احتفال النهار على الأرض البعيدة.

ربط الزوج حماره في خشب السور، ودرج داخلا من الباب. سمع من داخل حجرة نومه فلم يصدق ما سمع لذا اندفع بعزم عزمه وضرب برجله الباب فانفتح ورأى الرجل ما لا يرى. خاف ان يُشل أو أن يطير رأسه، وقاوم ضربة البلطة المفاجئة ورجع بظهره وجرى ناحية الحجرة الأخرى وانتزع بندقيته من رقادها الطويل.

كان الفتى قد نهض مكشوف العورة لا تستر جسده سوى فانلته، يقف وسط الدار يشر منه العرق ويضرب قلبه كطبل، وقد بدأت تزحف الى عروقه البرودة.

صرخ الزوج:

ـ يا أنجاس.. يا أولاد الزواني!

وجذب زناد البندقية للخلف.

تأكد الفتى من دنو أجله حينما تأمل شدق البندقية المشرعة، وانتظر الضغط على الزناد، ونظر في عيني الزوج فوجدهما مربعتين وبهما شرار كالحمى، وحاول ان يفلت لكنه لم يستطع.

تمهل الزوج لحظة تمكن فيها الفتى من لمح «الشرشرة» بجانب الحائط، فانحنى كالبرق وقبض عليها. وبعزم الخائفين ضرب ضربته فجاءت أسفل الضلع الايسر للزوج، فشدها الفتى لأسفل برعب الخلاص من الموت.

مزعت «الشرشرة» البطن فانفتق، واندلق حشا الآدمي يسبقه الماء ومن بعده الدم. اختلجت يمينه فسقطت البندقية فيما امتدت شماله ولقفت جوفه وحاولت باندهاش المفاجأة ان تعيده الى ما كان.

غامت الرؤى واختلط براق النبي الكريم بصورة الزوج على الحائط.

صرخ بصوت حيوان في فخ:

ـ آه. قتلتني.

رمى الفتى «الشرشرة» وضغط أضراسه فيما يجري قلبه بالشوط، يقاوم غثيانه وطعم فمه المر كالتراب، تأتيه صرخات المرأة من خلفه «ياخرابي» «ياخرابي».

وصرخ:

ـ كان عاوز يقتلني. يا روح ما بعدك روح.

ارتخت عينا الزوج المخضلتين بالعار والأسى وقلة الحيلة، وتأمل قبل أن يغيب عن وعيه عورة الفتى المكشوفة وقال له:

ـ لو كنت بس صبرت... لو...

وساعده ادراكه الأخير ان يقول ما قاله، ثم طوى جسده في كرب، وأذعن لثقله وهوى في هبدة جدار هدم.

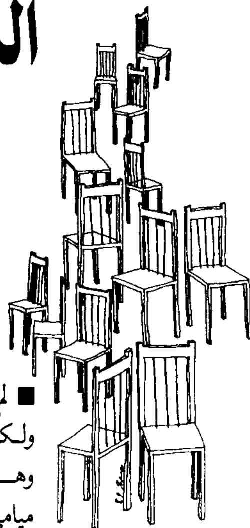
صرخ الفتى الغشيم وهو يدور حول نفسه، ضاربا الأرض بقدمه:

ـ كان عاوز يقتلني.. يا روح ما بعدك روح.

ثم نظر من النافذة فرأى ريح «برمهات» تسوق أمامها سحباً كدخان كوانين المآتم، وتدور بالرمال، رمال الأرض البعيدة □

الرماد

خيـــري شـــلبي



■ لم أكن أعرف من أنا على وجه اليقين، ولكن إدراكي بأن هذا هو شارع سليمان، وهذه هي سينما مترو، وهذا هو مسرح ميامي، وهذا هو مقهى الاكسيلسيور؛ كل ذلك يؤكد أنني من هذه المدينة. كما أنه فيما يبدو أن هذه الأماكن كلها، وحتى أرض هذا الشارع، تعرفني حق المعرفة، لها معي، كما لي معها، ذكريات طويلة غامضة لعلها خمدت مختبئة كجمرات النار تحت ركام الرماد.

كنت أرتدي قميصا قديما وسروالا أقدم وحذاءً يشكو لطوب الأرض عذابه المر الأليم. ليس في يدي أية حقائب، ولا في جيبي

أية أوراق. يداي في جيبي السروال المخرومين من الداخل حتى لتنفذ اليد من كل ناحية لتلامس ذلك الشيء الذي انكمش بين ساقي كبلحة ذابلة. وفي رأسي كانت يد الشرطي تقبض على مخي من الكتف بخشونة تكاد تفريه. وكنت أحس لسبب ما أنني يجب أن أتستر في مكان، بمكان ما..

يشملني توق شديد الى معرفة من أنا وما هي شغلتي وما علاقتي بهذه المدينة وبهذه المنطقة منها على وجه التحديد، هذه المدينة التي أذكر أنها تبدو مفتوحة في النهار موصدة في الليل كمصيدة الفئران. ضبطت نفسي واقفا منذ وقت طويل أستند الى السور الحديدي فوق رصيف الشارع أمام محل الاميركيين الذي أطفئت أنواره الخارجية كلها، فبدا كبيت عتيق مهجور. فلم أعرف ان كنت قادما من جهة ميدان التحرير أم من جهة باب الحديد! ولكن ارتفاع الضغط في ساقي وقدمي كأسراب من النمل تحاول رفع جسدي على ظهورها وحملي الى جحورها يؤكد أنني كنت أمشي منذ هنيهات وجيزة وأنني توقفت عجزا عن مواصلة السير، فمن أين كنت قادما والى أين كنت أتجه؟ ذلك ما يحيرني الآن بالفعل.

وقع خطوات يرن، يقترب من بعيد. تلفت حوالي بحثا عن أحد. كنت مشوقا الى ملاقاة أي مخلوق في هذه اللحظة لعلني أرى فيه من قد يعرفني، يتعرف علي أو أتعرف عليه.

لم أدر كم من الزمن مضى عليَّ في وقفتي، لكن وقع الأقدام كان يتزايد من حوالي، ويقوى، ويتجسد في أشباح تظهر من حين الى حين خارجة من الممرات الجانبية الى الشارع العمومي، لتختفي في ممرات جانبية أخرى. ثم بدأت بعض السيارات تظهر من بعيد لتقترب ثم تختفي في البعيد لا تلوي على شيء، من جميع الاتجاهات الى جميع الاتجاهات. بعض عربات اليد جعلت تقعقع في الشوارع الخلفية لا بد أنها عربات الفول والكشري. كم يطربني صوتها هذا. إنها مثل صياح الديك إيذانا بقصف عمر الأرق. داخلتني بعض الطمأنينة، راودني بعض الأمل في معرفة أشياء كثيرة تختص بي. فجأة انطفأت كل الأضواء الخافتة في الشارع دفعة واحدة؛ فإذا العمائر والأرصفة والدكاكين والأشباح والسيارات ترتدي كلها ثوبا من البيسة الزرقاء القاتمة الكابية كجلابيب قدامى الفلاحين، لونها لون طين المصارف.

تذكرت أنني من قرية معينة، فلا بد إذن أن لي أهلا فيها وأنني لست فرعا منبت الجذر. رموش عينيّ كانت متلبكة بلزوجة العماص، أحاول رفعها عن بعضها بصعوبة لإفساح الطريق أمام ناظريّ. مددت ظهر يدي لأدعك عيني أزيل عنها العماص، فاصطدمت بمنظار طبي فوق أرنبة أنفي، فتذكرت أنني من أهل القراءة والكتابة، وأنني كثيرا ما قرأت وكثيرا ما كتبت حتى اضطررت الى لبس هذا المنظار. تذكرت أن لي مشاكل عديدة جوامع القراءة والكتابة لم أعد أعي تفاصيلها الكثيرة الكثيرة. رفعت المنظار ودعكت عينيّ فسالت الدموع منها غزيرة، وغامت الرؤية كثيرا في عينيّ، شعرت بدوار كأن الأرض تميد بي، ملت مستندا الى السور الحديدي.

أشعر أن وقتا طويلا مضى ورأسي مستند الى عامود النور المشتبك بالسور الحديدي. هي هنيهة وانشق الفضاء عن صوت خشن يشرخ الصمت في قسوة بالغة. استدرت خلفي فزعا، فإذا هي أبواب بعض الدكاكين يرفعها أصحابها داخل مجاريها في الحوائط لتتكور على بكرة داخل الدكان. وكان اللون السماوي الزاهي قد انتشر في الشارع، كما انتشر الناس والسيارات والدراجات وعربات اليد، وراحت الحركة تتدفق آتية من كل ناحية الى كل ناحية، وأوراق الصحف تنتشر من حولي على الرصيف وفي أيدي الباعة.

تذكرت أنني كنت أطوي الجنان على حلم كبير فيما يختص بالقراءة والكتابة. تذكرت أنني كنت قد نسيت هذا الحلم منذ وقت طويل. تذكرت أنني يئست حتى من العثور على الرغيف الحاف. تذكرت أنني منذ ساعات قليلة كنت أحمل همّ المبيت والخوف من صقيع الليل، فأحسست كأن كابوسا مروعا قد انزاح عن كاهلي كأنما الى الأبد. ثم بدأ ذهني ينتفض في الحال مفكراً في دروب وحوار ومنعطفات. بكثير من الفرح انخرطت في قلب الشارع المتدفق متغطياً بالجماهير. رحت أمشي بينهم كأنني مثلهم مربوط بموعد عمل ينبغي أن أدركه بسرعة؛ وقد بدأت أشعر بشيء من الأمان □

بحر لا تحتضنه السواحل

اعتدال عثمان



■ مقاعد كثيرة متراصة، الواحد في ظهر الآخر، عليها نسوة متشابهات، بغير وجوه. الأيدي معقودة في الحجور الفضفاضة، والنسيج الصناعي كالح، سابغ حتى الكعوب.

أبحث عن لون، رقة روح، خفقة زائدة، والنفوس معتمة تماما. فراغ ليل ساج، هائل، دامس مدلهم، بحجم الكون. لا أسمع فيه سوى تمتمة ممطوطة، لا أتبين لها معنى.

أقول: يا لغتي.

لا مجيب.

أقول: يا عقلي.

لا فكرة.

أقول: يا بدني.

صقيع.

يا سمعي، يا بصري، يا فؤادي، أين؟

تنعقد التمتمة في سماء الحجرة، وتنفرط حبات متناثرة، مصبوبة في قالب واحد، تنظمها أناملي بغير جدوى. تضيع الحبات بين قوائم المقاعد ◁

والأرجل، تدهسها الأقدام بيسر، ليس بمبال.

النسوة اللواتي بغير وجوه، منكفئات، مع ذلك، على شيء لا أتبينه، وكأنهن يحدقن الى أرض أخرى، غير أرض هذه الحجرة، لا يرين الحبات المتناثرة الضخمة بحجم الرؤوس، يطأنها في تواطؤ مطمئن.

خيوط كلمات، مكرورة خافتة، تمتد بينهن، سرية بادية الخفاء. كلما مددت لها يدا انسحب الخيط مني. وانسحب معه الهواء المتاح كله في حيز المكان المسدود بجدران صماء، تحجب الدنيا.

سحب التمتمة تتكاثف، الهواء ينفد. تستنشقه رئات تنفث ريح السموم.

بحر أجساد تتلاطم، تتقاذفني الأيدي، تتخاطفني، تنزع عني رداء العقل، تمزق دثار المعرفة. الأوراق الكثيرة التي أعددتها لكفني. ونقشتها بألف كتاب الموتى، وبحروف الحياة الوضيئة بشمس الرب، المنداة بألف لون ولون، تنفلت مني. تضيع في البحر. أوراقي لا تذكرني في اليم. فإن ذكرني الورق، فعلى أي شيء أقبض؟ الحروف ذائبة في ماء آسن زلق. ويدي لا تلوذ بشيء.

البحر ضيق: ضاق البحر.

الكون ضيق: ضاق الكون.

في الرؤية ضيق، لا أعرفه، ولا أعبره.

أريد ان أقول، ولا أستطيع.

قولي على برزخ بين الصمت والنطق، برزخ فيه قبر العقل، وفيه قبور الأشياء. أراه بين وهمي وهمي، وبين لساني وكلامي، لكنه لا يطلع مني.

الأيدي تبرز الآن مخالبها، تخترق القفازات الرخيصة التي تخفيها. تنشب أظافرها في أعماق روحي. تمزق أوراقي. تمزق عقلي وجسدي. دماء غزيرة تغرق المكان، وتغرقني. أغوص في بحر دمائي. لا أجد ما يحفظني من خواطف الأيدي، تتحرك ببطء واثق موجَّه.

النسوة اللاتي بغير وجوه، يفردن بينهن أطراف رقعة نسيج بلون الظلمات. يبغين ان يطوقنني. يسدرن في غيهن. يحكمن حلقة الحصار حولي. البحر الدامس، في أيديهن، طيع، يكاد يلفني. يردن ان يرجعنها نركة بعد المعرفة. روحي تفر الى قرار سحيق من تحت بحر الظلمات. تنفذ الي من سم الخياط. تنسل الي مني. تنحل عقدة لساني. وقولي قد فارقه العي يدوي:

كيف ألقى وجه ربي وأنا بغير رأسي، عارية من عقلي؟

الكلام نواة صلبة، يقذفها لساني، أقول:

كم للنواة من هيئة؟ لها ألف هيئة، وكذلك لكل شيء ألف هيئة، ولي في كل هيئة، من ألف هيئة، كل شيء، لسان فيه علم كل شيء، ينطق بلسان تلك الهيئة.

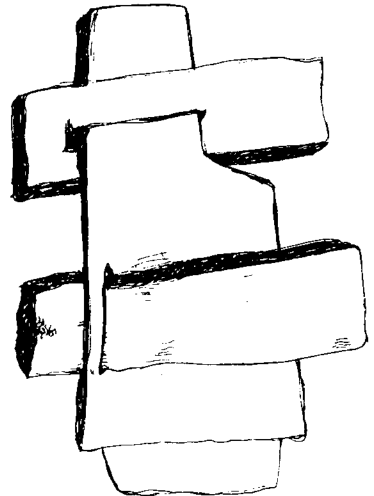
أقول:

المعرفة بحر الله الذي لا تحتضنه السواحل، ولا قيعان له. سفائنه كل العلوم، وسفائنه كل الأفكار. سفائن تخرج، مع أنه لا ساحل له، ولا ترسب فيه، لأنه لا قاع فيه. فيه قرار فوق قرار ومن تحته قرار وقرار، الى ما ليس له حد، أو قرار. سفائنه سيارة، لا تستقر فيه، تخرج فيه ولا تصل إليه، فمن ركبها سار فيه، ولم يسر عنه، لا يدركه، مع أنه لا يسير الا إليه.

كنت أقول وقولي طاقة تنفتح في سماء الحجرة. والجدران المصمتة الصلبة تتهاوى وكأنها عهن منفوش. وبحر الأجساد الهلامية التي بغير وجوه، يغيض في الأرض. وسحب الكلمات المكرورة الهشة تتلاشى، وتصبح هباء منثورا، كعصف مأكول. وريح قوية تحتني. وإذ ذاك عاد اليَّ السمع والبصر والفؤاد والكلام، كل أولئك أكون عنه مسؤولا، وسفائن بحر الله تحملني الى ما ليس له ساحل أو قرار. □

يوسف ادريس

محمـــد المخزنجـــي



■ بدا لي أن صوت جرس الباب ليس هو الصوت الذي سمعته عندما زرته لآخر مرة قبيل سفري منذ ثلاثة أعوام. وعندما فتح الباب فوجئت بصوت مختلف يرحب بي قبيل ان أبصر صاحبه: «انت فين يا راجل. في انتظارك من زمان!».

لم يكن يوسف إدريس، بل كان شخصـا دقيق البنية، كهـلا وأصلع، لكن ابتسـامة وجهه الحافل بالترحيب لم تترك لي فرصة للتراجع. خاصة وقد تأكدت ان الطابق هو الطابق ورقم الشقة هو الرقم. ووجدتني أمد يدي الى يده الممدودة مردداً: آه.. صحيح.. صحيح.. تلات سنين غياب».

تصورت ان الرجل قريب أو صديق ليوسف إدريس، وفتح لي البـاب حتى يجيء، ولا بد انـه - يوسف إدريس - عرَّفه بشخصي وأخبره بمجيئي في السابعة اذ كنت قد حادثته تليفونيا ودعاني لزيارته في السابعة. لكن خطواتي الأولى داخل الشقة ضاعفت من استغرابي.

كان التكوين هو التكوين: الأنتريه في الصالة المفضية الى الشرفة المقفلة، والأبـواب على اليسـار.. لكن.. أين امتـداد المكتبـة في الصالة، وحديقة نباتات الظل التي تملأ الشرفة صاعدة من الأرض أو متدلية من السقف. ثمة شيء مختلف!

لم ينقطع الرجل الدقيق عن الترحيب بي وهو يدعوني الى الجلوس ويسألني عما أشرب. وعندما ذهب لإعداد القهوة لاحظت أن مدخل المطبخ يفضي الى أثاث قديم داكن، مختلف. والشقة كلها تنم عن فراغ، وإضاءة معتمة. فأين أفراد الأسرة؟ ويوسف إدريس نفسه، وقد أخبرني انه سينتظرني في السابعة؟!

أحضر الكهـل الـدقيق الأصلع فنجانين من القهوة على صينية قديمـة مقشورة الطلاء عند الأطراف، وكان متهللاً باحتفالية وهو يقدم قهوتي ويأخذ قهوته، ويسألني عن الطقس، وينطلق في ثرثرة فرحة عن نزق الإنسان تجاه الفصول. ثم سألني إن كنت أحب أن يفتح لي التليفزيون أم لا، واعتذر عن أنه لا يمتلك جهازاً للفيديو.

رغم أنني لم اسأله عن ذلك.

فتح التليفزيون العتيق الذي كان يذيع برنامجاً من المنوعات الغنائية، وبدا مستمتعا للغاية بكل ما يذاع، وينظر نحوي مشجعاً على الاستمتاع بما يعرض على الشاشة. ولا بد أنه لاحظ قلقي إذ مد يده وربت على كتفي مهدئاً وهو يردد: «عشر دقايق.. كلها عشر دقايق».

أدرك استغرابي عندما أدرت إليه وجهي. وعاجلني شارحاً: «عشر دقايق.. كلها عشر دقايق.. ويوسف إدريس موش هايزعل لما آخد منه بعض أصحابه شويه.. نتكلم.. عشر دقايق مش كثير في الزمن ده.. وهو موش هايزعل.. هو ما يعرفنيش صحيح، لكن أنا عارفه.. هو أديب كبير وبني آدم قوي.. هايفهم ويقدر.. سلم لي عليه والنبي وبوسهولي».

كنت مدهوشاً حتى أنني لم أهبط بالمصعد، وقادتني قدماي الى حلزون الدرج، فالمدخل، فالبوابة، ثم الشارع، فالبوابة المجاورة، والمدخل الآخر.. تطابق شبه مطلق بين تكوين العمارتين المتجاورتين.. حتى المصعد، والردهة، وأرقام الشقق، وباب الشقة هناك، الى اليمين عند الصعود. لكن اللافتة الصغيرة على الباب، لا بد أنها ثُبتت حديثا! إذ لم أرها من قبل.. بخط دقيق أبيض على خلفية داكنة: «يوسف إدريس».

ومددت يدي منفعلا، لأضغط جرس الباب □

مؤامرة البحر

اســـماعيل العادلــي



■ أغمض عينيه جيدا وحاول ان يستعيد ما رأى:

محطة قطار مقامة وفق الطراز الانكليزي، طوب احمر، سلم خشبي، وسقف قرميدي مائل. المحطة بلا مقاعد أو شباك للتذاكر، تحوطها الأعشاب البرية الطويلة من جميع الاتجاهات، حتى انه لم ير قضبان القطار، لم ير سوى الأعشاب.

يقف وحيدا أمام محطة القطار، يضم ثيابه الى صدره اتقاء للريح العفية، ويرقب الأعشاب وهي تتثنى. كان يعلم انه يقف في انتظارها، وأنها هي التي حددت المكان والزمان. لا يظن انه قد رأى في حياته كلها وجهاً كوجهها، لا من حيث الجمال، ولا من حيث البراءة. وجه يليق حقا بالأحلام. أحس بحرقة في قلبه وهو يتذكر انها لم تأت. قال لنفسه مهونا: ربما كان الحلم هو الذي انتهى قبل مجيئها.

فتح عينيه عندما بدأت ساعة الحائط القديمة المعلقة الى جدار الردهة تدق دقاتها الست. جاءه صوتها مغلفا بصدى نحاسي عتيق، اعتدل وجلس على الفراش، أخذ في التحديق الى المنبه الموضوع الى جواره. على الفور انطلق جرس المنبه منبها الى مجيء السادسة. مد يده اليه فأسكته بسرعة. قام فاغتسل وارتدى ثيابه، وأخذ السنارة وسائر أدوات الصيد، وغادر البيت وهو يحاذر ان يوقظ الزوجة والأولاد.

أولا يجب أن يساعد نفسه على الهدوء، وعلى التخلص من أي احساس بالغضب او الكمد. الروح المعنوية العالية، او المعتدلة المحايدة على الأقل شديدة الأهمية. شتان بين ان يلقي بسنارته وهو غاضب مهتاج وبين أن يلقيها وهو مبتهج أو حتى معتدل المزاج. ربما كان ما يحتاجه هو الاصرار والتحدي. بالضبط الاصرار والتحدي، وكذلك القليل من التفاؤل والثقة بالنفس، بل الكثير من الثقة بالنفس. نظر الى الكيس الذي كان فيما مضى يضع فيه ما يصطاده من أسماك، وقال: ها أنذا واثق بنفسي وسأعود بك ممتلئا عن آخرك.

قبل السابعة كان يقف على حافة الماء ومن حوله ادوات الصيد، وفي يده السنارة الروسية الجديدة التي أهداها له مجدي: احدث أدوات الصيد في العالم كما قال له. نظر الى الشمس الساطعة، توجه الى النيل بكامل قلبه، قال له: لا تخذلني أيها الأب المقدس. ثم تأكد من وجود الطعم وألقى بالسنارة في الماء.

ابتداء هو يرفض فكرة الحظ من أساسها، صحيح انه كان دائما مصابا بالنكبات والكوارث، لكن ذلك يرجع الى أسباب اخرى غير الحظ، أسباب واقعية، تعود الى سوء تقديره او كسله او اهماله. أما السمك فلا شأن له بذلك. مجيء السمك ـ كما يقول الصيادون وكما تقول الكتب ـ مرتبط بنوع التيارات البحرية وقوتها، وبنوع الطعم، وبمهارة الصياد، وهو ـ بلا شك ـ رغم فشله في أشياء اخرى ـ صياد ماهر، بدليل عشرات الكيلوغرامات التي اصطادها من الأسماك. في العام الماضي في يوم المولد النبوي، باع سبعة كيلوغرامات للحاج عاشور، وعاد الى البيت بحوالي خمسة كيلوغرامات.

أيضا هو يرفض فكرة الرزق، صحيح ان الله يوزع الأرزاق كما يشاء، لكن الأسماك ليست رزقه، هو يحصل على رزقه من وظيفته، الأسماك شيء آخر.. ربما.. ربما أكبر من الرزق.

وعلى افتراض ان فكرة الرزق صحيحة وان فكرة الحظ صحيحة، فلماذا شاء الله ان يقطع رزقه قطعا باترا منذ عام كامل؟ لماذا تغير حظه هذا التغير الحاسم منذ هذا التاريخ؟ هل يمكن ان يكون ذلك منطقيا؟

هذا الأسبوع يكون قد مر عام كامل، بفصوله وشهوره وشموسه وأقماره، عام كامل لم يعلق بسنارته خلاله الا النفايات. بدل مكان الصيد عدة مرات، تنقل بين النيل والترع والبحيرات والبحر الأبيض والبحر الأحمر، ولم يظفر بغير النفايات. جرب أحدث أدوات الصيد، حاول ان يصطاد في الفجر، وفي الغروب، وفي ضوء القمر، وفي لسعة الشمس، وفي عتمة الليل، بلا جدوى.



هل ينسى الأمر كله ويحطم السنارة ويلقي بسائر أدوات الصيد في ◁

◁ صندوق القمامة كما تقول سميرة؟ هل يمكن ذلك؟ هل بامكانه ان يتسلح بروح رياضية ويقبل الاخفاق كما قبل الغنيمة وفقا لنصيحة مجدي؟ هل بامكانه ذلك؟ لا يظن.

في بعض الليالي، عندما يعصاه النوم يقول لنفسه ان المسألة قد أصبحت مسألة وجود، ان يكون او لا يكون. يريد سمكة واحدة يعتزل بعدها الصيد مختارا. لا يهم ان تكون كبيرة أو صغيرة، مياس أو بلطي أو شبار. أقسم على ذلك عدة مرات. سمكة واحدة وينسى بعدها الأمر كله. لكن السمكة لا تريد ان تأتي.

للحظة خاطفة خيل اليه أن قطعة الفلين المعلقة بسنارته، الطافية على سطح الماء تهتز. ثبت نظارته فوق عينيه. دقق النظر. تأكد من أنها تسبح في سلام بلا نأمة واحدة. ابتسم وقال لنفسه: ما زال الوقت مبكرا على هذه التهيؤات.



في أقصى اليمين، هناك بالقرب من قيمينة الطوب الأحمر يقف الحاج حسان، صول الشرطة المتقاعد، يصطاد بسنارة من البوص، وفي كل مرة يعود بعدة كيلو غرامات. الى جانبه يقف أولئك الصبية، اثنان او ثلاثة، لا يأتون بانتظام، لا يكفون عن الضحك واثارة الصخب، يخوضون الماء ويتخاطفون الصيد وينثرون الدعابات على الشاطىء، بعدهم الدكتور صدقي، يأتي بسيارته الفاخرة، مصطحبا ولده أو ابنته، يجلس للصيد فوق مقعد من مقاعد الشاطىء، لا يكلم احدا، وبين الحين والحين يبعث بمرافقه الى السيارة ليأتيه بالمأكولات والمرطبات. الى اليسار يقف سعيد، صديقه وصفيه ودليله الى هذا المكان، لا يأتي بانتظام، ينتظم في الصيد عندما يكون على خلاف مع زوجته. لا يهتم بما يصطاد. لم يأت اليوم، قال له: انت تحمل الأمور اكثر مما تحتمل. فليأت السمك أو لا يأتي. اننا نلعب، نمارس رياضة اسمها رياضة الصيد.

في البداية فقط عالج الأمر على اعتبار أنه رياضة، أسبوع واثنان وثلاثة. لا بأس. في الأسبوع الرابع اشترى سمكا من أحد الصيادين وعاد به الى البيت وكذب على سميرة وقال إنه من صيده، لكنه اضطر الى الاعتراف بعد عدة أسابيع أخرى، لم يعترف فقط، بل ندد بالبحر والنهر والاسماك في كل مكان. كان يضحك ويصف الأمر بأنه مؤامرة، عناد أحمق من السمك. لو كان يعلم انها يمكن ان تكون مؤامرة لهان الأمر، لما كانت هنالك مشكلة، كان قد استسلم منذ وقت طويل، فلا قبل له بمحاربة البحر، لكن كيف يمكن ان يتآمر عليه البحر؟ هل يمكن ذلك؟

السمك في الماء، والسنارة في يدي، ولا شيء يحول بينهما، والناس تصطاد من حولي يمينا ويسارا، في شهور الشتاء يكون السمك صائما، لا يقترب من الطعم، لكن ماذا عن الربيع والصيف والخريف؟

بعد ستة أشهر، عندما اشتدت به الضائقة، فكر طويلا، ليال بأكملها ظل ساهرا يفكر، توصل في النهاية الى ان الخلل يمكن ان يكون في عينيه، فذهب الى الطبيب ووضع نظارة طبية فوقهما، لكن السمك لم يأت. فكر في ان السبب يمكن أن يكون اختلالا في جهازه العصبي يجعل يده غير قادرة على الاحساس برعشة السنارة عندما تلمسها السمكة لتأكل الطعم. قال له الطبيب ان جميع ردود أفعاله دقيقة ومنضبطة. هو يعرف بالطبع أن الصبر هو سلاح الصياد وذخيرته، وهو على استعداد لأن يصبر ويصبر ويصبر، لكن الى متى؟ وبأية شروط؟

أحس بالشمس قد استدارت وأصبحت خلفه، هو لا يأتي بساعته عامدا، لكن حركة الشمس أنبأته بأن النهار يولي، وكما يحدث كل أسبوع فان الليل يهبط عليه بأسرع مما يتوقع. رغما عنه التفت ناحية الحاج حسان، كان يجذب السنارة من الماء وقد تعلقت بها بلطية تتلألأ في ضوء الشمس الغاربة وهي تتراقص محاولة التملص من الشص.

فجأة تذكر شيئا بدا له هاما. شيء كان قد نسيه وهو يستعيد الحلم الذي رآه في الصباح. الى الوراء، بعيدا عن محطة القطار، بعيدا جدا، في الأفق، كان هناك شريط من الدخان الأبيض ينطلق مرتفعا، كرمح موجه نحو السماء.

استعاد صورة الدخان، والأعشاب ومحطة القطار، وتساءل: هل يعني هذا الدخان شيئا؟ □

اعتذار وتصويب

في العدد العشرين من «الناقد» الصادر في شباط (فبراير) ١٩٩٠ نشرنا قصيدة «قراءة ثانية في سورة القلم» لنزار قباني، وقد سقط منها سهواً بيتان وكلمة.

و«الناقد» إذ تعتذر من الشاعر الكبير، تصحح خطأها وتنشر الأبيات الناقصة ضمن سياقها في القصيدة:

حين قرأت سورة القلم
في سالف الأيام،
أحسست أن الله في عليائه
قد كرّم الكلام

فلم نجد قصيدة في زمن النبوه
تحكم بالاعدام. (ص ٤)

*

أشعر أني أزرع الحنطة في البحر،
وأني أجمع الأزهار من خرابة
وأن من يطاردون الشعر بالبنادق
ويرفعون الكاتب الحرّ على أعمدة المشانق
ليسوا سوى عصابة! (ص ٥)



خواطر نرجسية

أحمد موسى سعد
كاتب من لبنان

■ الصيغة شصّ، والمعاني سمكات، يمرحن في بحيرة الذاكرة.

الصيغة فهد، والمعاني ضياء، يرتعن في براري الحلم. ما أجمل السفر بين براري الحلم، وبحيرة الذاكرة!

*

بين مد المعرفة، وجزر الجهالة، فسحة ضوء، امتشقها شاعر متأبلس، وتلقفها قارىء حاذق، فتنسل حربة مضيئة، وتنغرز في خاصرة الجهل.

*

على صهوة الستينات، ارتفع شاعر نرجسي فحل، امتشق سيف النبوءات، حصانه الشعر، انجيله كلمات، كلمات، كلمات.

*

بين الشاعر المبدع، والقارىء المتعطش لنمير الجمال والفن، كما بين الساحر والعفريت صلة قربى. الشاعر زارع، والقارىء ارض، الشعر محراث، والقارىء تربة خصبة تحتضن البذار، الشعر مضغة حياة، والقارىء رحم، والمولود فجر.

*

الشبق أعصار جارف، واللذة بحيرة مترعة بهواجس الأنوثة العذبة.

*

قراءة العامية على الورق، مسألة في غاية الطرافة، اصطياد سمكة لعوب في راحة الكف. العامية مولود الفصحى غير الشرعي، فضاؤها في الشفهي، وموتها في الكتابة. إنهم يتواطأون مع العامية، بلذة من يمارس اللواط والعادة السرية، ويجدفون على الفصحى لعلة في النفس مستعصية ولاشفاء. عجيب امرهم اولئك العاميّون، كيف يقارعون الفصحى بالفصحى؟

*

عقدة الخوف المستعصية لدى الأقليات، الدينية والعرقية في العالم، حلها الوحيد في ابادة الأكثرية. فما أشبه الأقليات بسمكة غبية ملّت البحر، ترى من الذي سيدوم.. السمكة ام البحر؟

*

سيبقى الخلاف حول جنس الملائكة قائماً قيام الدهر، لأنه فئة اللواطيين تريدهم ذكوراً، وفئة السحاقيين تريدهم اناثاً. وبذلك يكتمل انهيار بيزنطية. وخراب البصرى على كل صعيد.

*

لا صلة للصيغة بفهارس الأخلاق وقواعدها المدجنة، ولكنها رفة جناح، فضاؤها الحرية.

*

تصفق الجماهير المسعورة للماتادور، عندما يصرع الثور المسكين، ولكنني بعكسهم أطير فرحاً اذا ما شاهدت قرني الثور، مغروسة في أمعاء الماتادور. □

أبواب

أحمد هيبي
كاتب من فلسطين

١ - باب «يأتي يوم»

■ يأتي يوم وأعيش بعيداً عن هنا، في بلاد الغربة، لدى اناس آخرين. أسلك سبلا نائية، بعيدا عن المعارف القدامى، وبعيدا عن أصدقاء الطفولة والشباب بعيدا عن بيتي وعن مخدعي، بعيدا عن حديقتي وأسواري.

يأتي يوم لا يعرفني به الناس، والذين كانوا يعرفونني يتنكرون لي أو ينسون من أكون، لا يبالي بي أحد، واسمي لا يردده لسان.

يأتي يوم ينكرني به اهلي، ويتنكر لي أقرب المقربين اليّ. أبنائي لا يتسمّون باسمي، ويتحاشى ذكريْ من كان لهم صلة بي.

يأتي يوم ينسى فيه ما قاسيت، وما جنيت يصبح تافها بلا قيمة ينسى الناس اني مشيت في دروبهم، وتسلقت ادراجهم، وتلهفت للقائهم، وينسون اني احترقت بالنار التي يتأذون من دخانها. تصبح كلماتي نسيا منسيا، وآلامي كأنها ما كانت.

يأتي يوم يهجرني فيه أبنائي الذين انجبتهم، ولا تحفل بي نسائي. ينساني الذين ربيتهم، ويتنكر لي الذين تتلمذوا على يدي.

يأتي يوم لا يرهبني فيه الأعداء، ولا يتوجس الأشرار خيفة مني. سوطي لن يغيظ أحداً، والتافهون لن يخشوا، بعد، سلاطة لساني. لا يتسمى باسمي احفادي. ولن يتكلم لغتي الأبناء.

يأتي يوم لا يعرفني فيه طلاب المجد، وتقصر الذكرى ان تحيط بي. واذ يكتبون الأسماء لا يكونُ اسمي معها، ويذكرون الوقائع ولا تكون وقائعي بينها.

يأتي يوم لا يسمع الناس صوتي، وأن أكون غائبا لا يفتقدني أحد، وان أكون حاضرا لا يحفلون بي. لا يجري ذكري في المجالس، ولا ينطق الناس باسمي الا لماما.

يأتي يوم واصبح غريبا حتى على حجارة الدار، وتنساني القطط وتنفر مني كلاب الدار.

٢ - باب «كأنما»

أعيش. وفي الحقيقة كأنما اعيش. أعيش كالحالم.

أخرج من باب البيت الى الشارع: كأنما اخرج. كأنما هذا بيت وكأنما هذا شارع.

لقد وضع كل شيء في مكانه حتى تكاد تتآلف ادق التفاصيل. اما انا فقد تركت في هذا المكان كأنما سهوا.

كأن ما تراه عيناي ليس حقيقة. وما تلمسه يداي ليس بالصلابة التي أعتقد.

اعيش في عالم الأقنعة دون قناع. أرتطم بالأشياء دون ان أتخذ لنفسي واقيا.

أسير بين الناس. أذهب وأرجع كأنما أقرأ أفعالي في كتاب.

ارتقي طريقا كان ينبغي ان ارتقيه. كأنما كان ينبغي ان أرتقيه. وأصعد درجا كان ينبغي ان أصعده. افتح بابا كان يجب ان ينفتح لي.

استدير حول منعطف قصير قبل ان تطأ قدمي دار مكتبة او باحة مسجد. التقي اناسا ما كان ينبغي ان التقيهم. كأنما كان يجب ان اقطع هذه المسافة دون ان التقي أحداً من الناس. كأنما ما كان ينبغي ان يكون هؤلاء أناسا. كأنما انا شخص في رواية او حدثا بين حوادث.

املأ الدور والبيوت بحضور شاحب. وفي الحقيقة أفرغها. احجب النور. أغلق الشبابيك. أجعل الماء تتدفق في الصنبور. أجعل العصافير تفر من وجهي والأطفال يبتعدون من طريقي.

كل مكان احل فيه يبدو ناقصا. كأنما لا فرق ان اكون أو لا أكون.

◁

لا يتوقف الناس بسببي وعجلة الحياة تدور في غيابي. أجلس كأنما بين قوسين والذين اصطدم بهم يهزون رؤوسهم.

كأنما لا فرق أن تكون المسافات قريبة أو بعيدة، ملتوية أو مستقيمة.

قد أمكن ان أكون في أماكن ثانية. قد امكن ان اقول اشياء اخرى. قد امكن ان اكون شخصا آخر. ربّما لست اكون ما أنا عليه. ربما لست انا الذي يقول. ربما لست الشخص الذي أظن نفسي أنني هو.

٣ • باب «لم»

ما انتصرت على الأعداء. ما اشتركت في الحروب. لم أرد على المعتدين ولا رددت الغزاة على أعقابهم. لم اكن قائدا ولا جنديا. ولم أكن وطنيا ولا خائنا، لا تابعاً ولا متبوعاً، لم أكن رئيسا ولا مرؤوسا. لم أدخل المدن فاتحا ولا احتللت أراض جديدة للأعداء. لم أقدم العلوم قيد أنملة وعالماً فذاً لم أكن. بقيت صامتا أمام الباطل وفي حضرة الأقوياء منكساً رأسي. لم أفهم ما قيل لي وما جرى أمام عيني ظل غائباً عن فهمي. تذللت للكبير وعلى الصغير دست بقدمي. كنت لطيفاً مع الغرباء، قاسياً مع أهل بيتي.

لم أقدر معلمي حق قدرهم ولا جعلت آبائي قدوة. ما اغنيت الآداب بأدبي ولا زدت على الأخلاق من خلقي. انجررت وراء شهوتي ولم انتصر على نفسي. لم أكن مالكاً لذاتي، وفي دروب الصغائر بقيت أجري. لم أبحث بين النساء عن العفّة ولا عن الحق بين الرجال. مواهبي ذهبت هدراً وعلومي ما انتفع بها أحد. لم يكن لي طلاب حقيقيون ولا جرى ورائي مريدون. لم أكن طالباً نابهاً ولا معلماً مرموقاً. لم أقم صلاة حقيقية ولا أديت للرب فرضاً خالصاً، لم أعمر قلبي بالتقوى ولم يكن لي قلب مؤمن. لم اخض تجارب قوية ولا كانت لي ساعات من الرؤيا. لم أعبد الرب حقيقة وما كففت عن عبادة الشيطان ساعة واحدة. لم أندفع في طرق الحق وباحثاً عن الحقيقة لم أكن. لم أضع ثقتي بالناس وثقة الناس لم تكن موضوعة بي. لقد مجدت المنافق وقعدت عن نصرة المستحق. لم أحفظ الأمانة المودعة عندي ولم أرد الهدية التي أعطيت لي. تقبلت الرشاوى برضى وأعطيت رشاوى بدوري. بقيت مدينا للكثيرين وقليلون هم الذين ظلوا مدينين لي. لم أثن على من يستحق الثناء، ولا وبخت من يستحق التوبيخ. لم أساعد الفقراء ولا عطفت على المساكين.

لم أكتب أدبا رفيعا وشعراً جميلاً لم أنظم. الأغاني سئمتهـا، والموسيقى صارت مضيعـة لوقتي. لم أقم المدارس ولم أفتح الصفوف. لم ابن مساجد وبيوتاً جديدة لم أبن. لم اختـرع الآلات، ولا اصلحت ما أفسـدت يدي. لم ادق مسمارا ولا جررت عربة. لم اكن عاملا ولا صانعاً. لم اكن فلاحا ولا تاجراً. لم أكن شاعراً ولا راوية. لم أكن محباً ولا كارهاً. خيبت آمال مربي وابي لم يكن راضياً عني. لم أنقل الآداب ولم أضع همتي في العلوم. لم أنجز شيئاً جسيماً وما استحققت وساماً. لم أخرج للناس مكنون صدري وما نصرت الحق أمام الباطل. لم أعز المحتاجين الى تعزيتي وفرحت سراً للذين أصابتهم مصيبة. كشفت عيوب الناس في حين أبقيت عيوبي مستورة. سكت عن الكـلام حين كان يجب ان أتكلم وتكلمت حين كان يفضل سكوتي. ذهبت حين كان يجب أن أبقى وبقيت اذ لم تعـد الي حاجة. هجرت الحكمة وتركت مصاحبة الحكـماء. لبست ثوب الـزيف وخلعت ثوب الـزاهد. مزقت رداء براءتي ورفعت عني غطاء الحشمـة. لبست الأقنعة المحكمة أما وجهي فقد نسيت شكله. أحببت نفسي أمام الناس وفي الوحدة احتقرتها. لم اجمع ثروة من الأخوان وأصدقاء حقيقيون لم يكن لدي. □

تجليات ساعة بوح

انصـاف قلعجـي

كاتبة من الأردن

■ إنْ حضرت فقد حضرت الرغبة العارمة. من قال إن للرغبة حدوداً. هيتَ لك إن ضاقت الحدود عن استيعاب مسـامـاتـك. أنت الذي تشتهيك النفس المتلهفة لسبر الأغوار سبر أغوارك انت انت الـذي غلفت بضباب السؤال من ألف تاريخ والقميص في جب السؤال والبني لا يجيب عن السؤال بني غير منسي ملقى في الجب فمن أين تنسرب الشهـوة الشهـوة. لا لما تحن إليه الـذات الانثوية لا للعينين العسليتين الحائرتين لا لرحابة الصدر الـذي ضاق عنـه القميص، ضاقت عنـه المواجع، لا لانكسار الظل السادر في الاحداق. أشتهيك اشتهيك بمـلء السيل العـارم من أعماق الطوفان. أشتهيك وأنا أدفع الرغبة اثر الرغبة. أشتهيك للذي لا يراه عابر الخطو ولا سانحات الطير. أشتهيك للذي ينفجر في لحظة بوح، فلا يقال وتصمت عنه الشفاه. اشتهيك في غمرة الذين قد يسجدون لك من بعد الرؤى. يا لفعل الرؤى حين تشف وأشف ويحتوينا القميص في لحظة فناء. أشتهي لحظة الـوجـد للانعتـاق والتـلاشي في فعل رؤاك حينما تصطفق الضلوع داخل المسارب الجوانية ريحانة القلب لا تفضحي وجعي لن أقدّ القميص من الخلف لو كانـو يعلمون آه لو كانوا يعلمون.

*

وجع النداء يحشرج بين الصدر والرقبة. تناديني. هل أصغي لصـوت يناديني تناديني وقالت هيت لك وقالت هيت لك وقالت هَيْتَ لك وقالت هئتَ لك وصوت عبد البـاسط ينحـدر شلالا من فوق القمم المحيطة يضيء يشعـل ما ظهر وما خفي من النتوءات هي تلح تلحين تنادي كصوت الأرض تنادي حين تلتحم واياها في لحظة عناق وتذوب الذرات في داخل الذرات الارض الغارقة في غربـة ملتـاعـة. الارض المنـذورة للصفـار تقـول أنت المخلص هيتَ لك يدي في يدك. الـذئـاب تنتشر في الأعـالي، تطل علينـا من أعالي الوادي، تحاوطنا بأفواه متدلية، مسحورة بالغلالة التي انتفضت من الوادي. في الـوادي نحن، في العمق السـاكن نحن. من قال ان العمق ساكن. لا تغلقي الأبواب. تساءلت. والفضاء عار وغلقت الأبـواب. لماذا منـذ تنفس الغُمـر وشعّت الشمس من رحم الأرض وفصـل الكون احزاء عاشقة وقـالـوا إنها كانت تغلق الأبـواب. لماذا منـذ ان طارت وحلقت الـطيور وامتـلأت المـراعي عشبـاً وغنما وأقماراً وبرادي. لماذا منذ أن فحت أول أفعى قالوا إنها كانت تغلق الأبـواب ولماذا حين التهم آدم التفاحة ومصمص البـذور ولم تغلقي الأبواب وقالوا غلقت الأبواب وقالت هيتَ لك وقال معاذ الله!

*

هذا الـذي يستعر في الصدر، هذا الذي يشتعل في الخافق ويزداد اواره، معاذ الله الا أن يكون لبني شوق محتدم لبني يأتي ولا يأتي بني يشعل محرقة للتاريخ عشرات السنين والقيامة تعلو وأصوات البشر تخفت، وأنا اشتاق لبني، ألتاع لبني هذا الذي يستعر في الصدر ويرتج في الخـافق مع الخفقـان. معاذ الله أن يكون من شهوات العـالم السفـلي. هي الـرغبـة الرفيعة المشتاقة للذرى. مشتـاقـة لوجد لا يلمسه الا العـارفون. هي الشهوة للانتقام بعـد ان كثـر شاربو الدم. شهوة امومية لكل الأطفـال الـذين ينـامـون داخل الارصفة دون حلمات أمهاتهم، دون حليب مسفوح في ثنايا الضحكات، شهوة لدفء الاسرة التي بردهـا صقيع البسـاطير المـوجعـة، والخـوذات. شهـوة حنين لدفء من يدك، أهمّ بك وأصوغك مع رؤى كانت بعيدة. ها هي ذا قد اقتربت مدّ يديك وامسك بخافقي. لن ادعهم ينهشونك. تقف

مشيمتي حائلا ما بينك وبينهم. أفك يديك. أسكب حرماني. أسكب جوعي في وردك الذي أحالوه سدوداً. لا تقل لي كما قالوا. القرب الذي تعرفه مسافة فكل المسافات. أنت كل المسافات هي الخطوات التي تحددها قدماك كل الرؤى انت وكل الخطوات انت انت انت عندها تلقاني كما رأني قلبك.

*

ها هي الأرض تبتل بمجيئك وتنفرج العشبة العطشى، ترتعش ساقاها، وتئن ما بين حرقة الرملة والرملة، طال الأمد وأنا أهزّ جذع نخلة، وأنتظر مجيء بني وقد مسّني كل البشر. آه كل البشر كل البشر وما جاءني البني وانتظر جبريل وقد همس لي ذات ليلة غارقة في الوجع مضمخة بلهفة الانتظار سيأتي حبيبك، ومرّ الانتظار، واصطكت الحروف، وزاد وجعي، وكبرت مساحات المخاض، ولم أغلق الأبواب. وقال لي سيأتي من أحد الدروب الصعبة، وقال لي سيتخطى كل القمم، وقال لي ستعانقه كل النسور المنتظرة في الأعالي، وقال لي سيحجب كل الأنوار، وقال لي سيأتي مثقلا بجراح التاريخ يحمل رؤى الحب لأطفال الأرض، للذين تركوا الخبز والماء والدفء والكتاب، للذين يحملون الأرض فوق أكتافهم الصغيرة بعد ان لاذوا طويلا في صحاري التيه والعطش. آه كم قال لي وقال لي وما مسّني وقد مسّني كل البشر فيا ليتني كنت نسيانيا.

يا بنات فلسطين يا بنات فلسطين انهضن وظللن حبيبي. من رحمكن تهل بشارة الفرح وينسكب الدم معلنا حريق يوم جديد، حريق أحمر جميل بلون الشفق الغافي على الوعد، فخضبن ايديكن بالحنّاء وكحلن عيونكن التي طال سهادها يا بنات فلسطين. واكشفن عن نحوركن فحبيبي ظامىء لحليبكن، لحنانكن، لغفوة قصيرة على الصدر، انهضن وامددن المفارش البيضاء، وطرزنها بأحد عشر كوكبا والشمس والقمر. ها قد جاء الفتى. ها قد جاء الفتى جميلا شمس مبرقعة بالدفء والعطر والكلام الذي سيقال. يا بنات فلسطين انهضن وظللن حبيبي من عيون الشمس ولا تقددن قميصه من الخلف. دفئن حبيبي وبللن صدره بشهد الرضب فما أطال الصبر الا وجع الحرمان. اسفحن كل المياه من جداه لكن واروين هذا العطش من زمن الطوفان يا بنات فلسطين لن اهزّ الجذع طال الوجع ويداي منقبضتان وأنا في غفوة حادة بين الانتظار والمجيء

يا بنات فلسطين
يا شباب فلسطين
هيلوا التراب هيلوه
لابن البلد هيلوه
كل ما اندفن شهيد
بورود القلب رشوه
برموش الوجع غطوه. □

مسافة للارهابي، حيز للمكنسة

عبد العزيز ماجوي

كاتب من المغرب

في الكواليس:

■ يكفي ان تغير مجرى الشارع، وأن تحاصر أول مقهى يتاجر في الغياب، كي تلد الشائعة في حضن كان وراء البحر، ويتناسل الحقد في كؤوس الشاي الممتدة في مساءات الناس، فالمسافة بين مقر الحزب وقصر الرئاسة تمر عبر هذا العربي المتيم بالأطلال.

في الشارع:

يتأبط أحزان الغربة، وأتعاب المنجم، يقطف الزهرة كي يزين بها مائدة غريمه، يعد أيام العمر بمحطات المترو، وحين يهتز أنبوب في المدينة، تطوقه الأعين، وتمسح على شعره بنادق الشرطة، وتغطي صورة قلوب الأطفال، ومن أكبر جريدة الى أصغر قناة، يتمطط هذا الجسد الممهور بالسعار، إرهابي يغتال الطائرات ويفتض بكارة سيارة فوق شاطىء جميل، أغلقوا الأبواب وافتحوا الأعين كي لا يسقط حمام الأبراج تحت أقدام شققتها شمس الجهل، وصلبها إرث العداوة.

في الكواليس:

لحظة للنشوة، ورمز للرعب، لحظة للنشوة في مقرات الأحزاب، ورمز للرعب في الساحات العامة، هذا العربي الموجود على مسافة من الطلقة، مشجب نعلق فوقه الأماني، يُلمَّع كلما اهتزت مؤخرة كرسي في ظل أزمة، أعلنا عليه الحرب كي يعلنوا علينا الانتعاش، ورقة انفراج في الأزمات الكبرى، ومكنسة في السلم، عملة ذات وجهين، لا تلقوا به كليا الى البحر: بلسم السخط الذي يرابض في الصدور.

في الشارع:

احذر أن تمد يديك إلى قلبك، فوراءها عربي مدجّج بالديناميت حتى الأسنان. احذر إشارات المرور فقد تتحول إلى نهر من دم يغطي جسمك الناعم. انه الرعب القادم من ثنايا الجنون. إنه الارهاب المدمر لحضارة أحرقنا في بنائها السواعد. هولاكو يتناسل في الصحراء، ويفرخ في شارع الحرية. إنسان بلا أفراح ويشتاق كثيراً للأحزان، يصحو كي يدمر وينام كي يحلم بالخراب.

بين الكواليس والشارع:

إعلان للاشتباه، ودورية لتحقيق الهوية، مهاجر في الأوراق وإرهابي في الواقع، تتساوى عنده الطائرة والعصفور، فتحنا له باب الجنة ففتح النار على صدور أطفالنا، أخرجناه من فوهة الجوع، فأخرجنا من شرفة الطمأنينة، مستورد في الأزمة كي يمتص القاذورات، فامتص صخب الحياة من شوارعنا، مصنوع كي يقول نعم هناك، وها هو يقول: لا هنا.

ديمقراطية الكرسي تفرض أن يكون إرهابيا قبل الانتخاب، ومكنسة بعد إغلاق الصناديق، حياة البرلمان من حياة هذا «الانسان» لا تقس حبك له بالرغبة في تدميره، يكفي أن الشارع يتجهم كلما حطت طائرة أمعاءها قرب كوفية هذا العربي.

في وطنه:

تقول الأخبار كل الأخبار:

إرهابي استطاع احتلال طائرة في شهرها التاسع، كانت ترابض مطمئنة في مطار غاص بالأبرياء إمرأة كانت تشكو ألماً في الأضراس حقنها برصاصة في الصدغ. طفل كان يبحث عن لعبته أرداه «شهيدا». حصيلة التحويل والاحتلال إستقالة وزير وأزمة في الحكومة.

تقول الأخبار، آخر الأخبار: هذا الارهابي له كوفية وعقال. □

صدر لغالي شكري: ◇ مرآة المنفى
أسئلة في ثقافة النفط والحرب
٢٤٣ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية

◇ برج بابل
النقد والحداثة الشريدة
٢٤٨ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ

النصّ والحقيقة
دوار الأسئلة؟



■ تشغلني بعمق، في كل ما أقوم به من دراسات، إشكالية العلاقة بين النص والعالم. النص الأدبي، سواء أكان شعراً أو رواية أو مسرحاً أو نقداً، والعالم الذي ينتج فيه النصّ. ولست الوحيد بين من يحتل عمرهم تأمل الأدب في هذا الانشغال. بل إن كثيراً من الدارسين، الغربيين والعرب، يقضون جزءاً كبيراً من حياتهم البحثية منهمكين في العمل في هذا المجال. كيف يفصح النص عن العالم؟ كيف يقول؟ ما العلاقة بين منطوق النص ولا منطوقه؟ ما العلاقة بين الحضور والغياب؟ هل يقول النص، أو يفصح، على مستوى «المضامين» و«الأفكار» التي ينطق بها، أم على مستوى بنيته العميقة؟ هل النص وثيقة شخصية؟ هل هو وثيقة اجتماعية، سياسية، اقتصادية؟ وكيف نقرأ هذه الوثيقة؟ الى آخر ذلك من الأسئلة، المألوفة وغير المألوفة في الدراسات العربية المعاصرة.

في جميع الأجوبة التي أتيح لي أن أقرأها لهذه الأسئلة، ثمة مُسَلّمَة جوهرية: هي أننا نعرف العالم. نعرف الحقيقة. من لوسيان غولدمان الى أصغر قامةٍ بين المذهبيين العرب. هذه مُسَلّمةٌ مشتركة طاغية. الفرقُ في الاستئناف والانطلاق منها بين باحث وآخر فرقٌ في التكوين المنهجيّ والجهد العلمي. لوسيان غولدمان يصرُّ على القيام بعملية تحليلية للبنى التي يتوهمُّ وجودها في النص وفي العالم الذي أُنتجَ ضمنه النص. المذهبي العربي لا يصرُّ. بل يفيض عليك بوصف مذهبي عقائدي سيّال للعالم، وصف جاهز. إنه يمتلك العالم ويعرفه معرفة تصادره. وهو وحده، غالباً، يملك هذه المعرفة: البورجوازية تكوينها X، وخصائصها وأزماتها Y، والتركيبة الطبقية هي Z؛ والصراع ضد الامبريالية هو M. والأخلاق والصراط المستقيم والجنة والدين هي SNPR. كل شيء معروف مدرك متبلور مسبوك أمامه في صيغٍ نادرة المثال في جلائها وحدية خطوطها وامتلائها بالدلالة ونهائية تشكّلها. ويستوي في امتلاك هذه المعرفة الكلية المصادرة الطرفان اللدودان: الشيخ محمد مفتاح الشقراوي، لأن ربّه علّمه الأسماء كلّها (وأجهله الأشياء؟)، والدكتور معروف مفيد الفاهم لأن ماركس علمّه الأسماء كلّها وعلّمه، كذلك، الأشياء.

أنا، ببساطة، لا أعرف العالم. ليست لي نعمة هذه المصادرة المرعبة للوجود. إن رأسي ليضربه الدوار كلما وقفت أمام نصٍ أسائله أن يفصح عن علاقته بالعالم. نصّ عربي، أقصد. وعالم عربي، بالطبع. النصُّ قابل للادراك والمعرفة الى حد بعيد من الدقة، لأنه جسد لغوي قابل للتحليل والتفكيك والتركيب والحثّ على الافصاح والافصاح. أمّا العالم...؟!! كيف أعرف العالم؟

كيف أعرف العالم؟
في حياة عربية لا يَسِمُها شيء كما يَسِمُها ازدحامها بالمحرّمات. وفي حياة عربية لا ينتظمها شيء كما ينتظمها تكفينها بالمبهمات، والغوامض، والمزيّفات، والكاذبات، والمضللاّ. والمراوغات، والمنتحلات. من الأسباب، والدوافع، و«الوقائع»، والسلوكيات، والتصرفات، والشعارات، والانجازات، و«الحقائق». حياة تحتشد بالتابو: الدين عالم مغلق لا تستطيع النفاذ اليه إلاّ بالسجود والقبول وعدم التساؤل.

والجنس عالم ملعون موشوم لا تستطيع ان تمسّه حتى على مستوى البشرة والقشرة واللون.

والسياسة عالم مرعب ما أن تقترب منه حتى تلسعك السياط، أو تلقى على رأسك الكلاكل والأنشوطات، أو تصفّد في أحلك الأصفاد وأوجعها عضّاً، أو تنحل في غياهب السجون.

والطبيعة ـ كما كانت دائماً تقريباً ـ عالم كامد شبه ميت لا يكاد يكون لنا به من علاقة، عالم أصمّ لم نتعلم كيف نستنطقه ولم نعلمه كيف يفصح.

والآخرون ـ البشر الذين نسمّيهم «آخرين» ـ جزر نائية مسيَّجة حتى على قرب. لم يعد من الحكمة في شيء ان تسعى الى الاقتراب منها بمجازيفك القصيرة. الآخرون تلفّعهُم الشباك التي طرحتها فوقهم عقود من القمع والارهاب والتنصت والتجسس المخابراتي. لقد تحوّل المجتمع بفعل دولة المخابرات ـ المؤسسة المترعرعة الحاكمة في الوطن العربي ـ الى آذان صمّاء لا تسمع حين تهمس فيها، إلا ان تكون وظيفتها أصلا السماع: وإلى أفواه مقفلة لا تجرؤ على القول ولا رغبة لها فيه، إلا اذا كانت وظيفتها أصلا أن تنطق الكلام لكي تقتنص من تحل بهم لعنة الافصاح ويحدث أن يكون لهم رأي على أدنى الدرجات من التذمر او الأنين أو الاعتراض ـ دع عنك المعارضة والنقد والبحث عن بدائل. لقد أصبح العالم فريسة للريبة والشك والاتهامات الصامتة التي تنطق بها العيون بإفصاح عجيب. في أي حديث، وفي أي مجلس، يهمس لك أحدهم: «يا أخي، مالك تتحدث وكأنك في سويسرا؟ الكراسي لها آذان لا الجدران فقط». أو يتبرع آخر: «مالك تثرثر هكذا؟ ألا تعرف أن عبدالله هذا عميل للمخابرات، وأن أحمد واحد منهم، وأن عيسى رئيس الفرع، وأنت تجّاجيء بهذه الطريقة عن ارتفاع أسعار الخبز».

أجل.

إن العالم لمغلق. أبوابه موصدة في وجوهنا. وليس في الجدران كوى نتلصص منها. يستحيل إليه النفاذ. والمأساة الحقيقية هي أننا لسنا خارجه نسعى الى الدخول، بل داخله، في عمق السراديب. وليس ثمة من أمل بالخروج. على الأقل ليس في هذا القرن. إلا حين نخرج الى القبور.

يصيبني الدوار وأنا أستنطق النصَّ عن علاقته بالعالم. فأنا أجهل العالم. وكيف اذن أبحث عن علاقة النص بكينونة لا أعرف منها سوى أنها موجودة؟ كيف؟ العربي ينتج النص في عالمه السراديبي هذا، حيث كل شيء مقفل، مغلق، مزوَّر، منتحل محجَّب، ممنوع، مطليٌّ بالدم أو بالدهان المزيف، كامداً كان أو لماعا.

أسئلة الدوار

كـمال ابـو ديـب

كيف أعرف العالم في حياة عربية مزدحمة بالمحرمات ؟

يصدر قرار سياسي يغير خارطة الأشياء. ولا يكون لنا من سبيل الى امتلاك معرفة حقيقية بالقرار. ما هو؟ لماذا؟ كيف؟ ما الدوافع؟ ما الأسباب؟ ما النتائج؟

ويُنَفَّذ قرار اقتصادي (نكتشف أنه صادر منذ زمن لكننا لم نسمع به) دون أدنى درجات الامكانية لأن نفهم المقومات، والحالات، والمبررات، والنتائج المتوخاة وكل ما في الدنيا من «آءات» يعرفها الناس في مجتمعات أخرى في مثل هذه الحالات.

يقرر زعيم عربي أن يلغي الصراع ضد اسرائيل بجرة قدم الى طائرة. ولا يتاح لنا أن نفهم شيئاً (هل كان الأمر، مثلا، جرة قدم الى طائرة فقط ام نتيجة تخطيط طويل المدى استغرق عشرين عاماً لينضج وشاركت فيه أطراف أخرى كالمخابرات المركزية الاميركية؟).

ويقرر زعيم عربي ان يلغي «ارتباطاً» و «حقا قانونياً» في شطر أرض من الوطن بأكمله، ولا يتاح لنا أن نفهم شيئاً (هل الدافع حرص على قضية قومية بحق، أم حرص على كرسيٍّ وحكمٍ تشارك في الحرص عليهما أيضاً المخابرات المركزية للقطب الجنوبي؟).

ويتزوج جاري أحمد ويغلف عروسه في عباءة سوداء من أخمص الرأس الى ما تحت النعل، ولا يتاح لي أن أفهم شيئاً. فلقد كان يملأ الدنيا صراخاً، مثلي، بالدعوة الى تحرير المرأة.

ويخطب الخطباء يحضون الناس على التبرع لأفغانستان. وفلسطين تلتهب بدم الأطفال والصبايا والشيوخ والنساء والرجال ولا تعنيهم في شيء. ولا يتاح لي أن أفهم شيئاً (هل القضية والرباط هو الايمان والدين والعقيدة أم شيء وأشياء أخرى؟).

وتقطع يد فقير سرق طعام عشائه من سوق مركزية كبرى بعشرة طوابق في مدينة عربية، ولا يتاح لي أن أفهم شيئاً. (هل سرقة لقمة العشاء أفدح عند الله من سرقة طعام كل الناس لسنوات طوال؟) كيف، اذن، أفهم العالم؟

كيف أسائل النص ان يفصح عن علاقته بالعالم؟
بل، أين، أين هو العالم؟
بل، ما هو العالم؟

ولأنني لست وحدي الذي يضربه الدوار وهو يستنطق النص عن علاقته بالعالم، بل هناك آخرون مثلي، تتحول حيزات من الكتابة العربية المعاصرة، كتابتي وكتابتهم، الى كتابة إشكالية، معضلة، هوسها الأساسي لا ان تنسج عالماً مفهوماً، واضحاً، متماسكاً، لا ان تفهم العالم، بل ان تكتنه آليات التيه والحيرة واللايقين والريبة التي تطغى على عملية استنطاقها للعالم، والسعي الى فهمه، وتشكيل صورة له وبلورته (هل هناك صورة له، وهل هو قابل للتبلور؟). يصبح النص تجسيدا لاستحالة الفهم، لآليات اللفّ والدوران وللدهاليز والسرية واللغزية والابهامية التي تكتنف أرواحنا ونحن نسعى الى الافصاح، أو نجهد لنرى ان كان العالم نفسه قادراً على، أو راغبا في، الافصاح. وإنه ليبدو أن هذه حالة عريقة في تاريخنا الثقافي ـ الاجتماعي. أوَليست إحدى دلالات البنية الدائرية الحلزونية الدهليزية لألف ليلة وليلة واحتشادها باللغزية والسرية والابهامية أنها تجسد «مغلوقية» العالم ومقاومته للافصاح والتبلور؟

الآن، في لمحة خاطفة، كأنما أمتلك نعمة مفاجئة: ان أفهم فهماً أولياً جنينياً شيئاً عن بنية النص الأدبي الحديث، بل الحداثي. منذ تلك اللحظة التي كتب فيها جبرا ابراهيم جبرا السفينة ـ بعد حرب ١٩٦٧ التي ما تزال «مغلقة» لا نفهم عن أسرارها شيئاً ـ خالقاً فيها تعدد المنظور ورؤية الشيء مختلفا من منظورات متباينة، الى اللحظة الحاضرة التي ينتج فيها محمد برّاده روايته لعبة النسيان. الرواية التي ينهشها هَوَس السؤال: «كيف نحكي حكاية؟ كيف نسرد؟».

الى اللحظة التي أكمل فيها، قريباً، نصي الذي ينهشه هَوَس سؤال آخر أشدّ فجائعية: «لكن، كيف نعرف ما نحكي؟ كيف نعرف ما نسرد؟ كيف نمتلك شيئاً امتلاكاً حقيقياً من أجل أن نسرده؟ قبل أن يشغلنا هوس السؤال: كيف نسرد ما نسرد؟».

هل قلت الدوار؟
إنه، اللحظة، يعود.
وها كلمة واحدة «العالم» منتصباً في مكان ما خارج النوافذ.
ترونه؟ هل تعرفونه؟
أنا. لا. □



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ

صدر في سلسلة تراث:

◇ الجليس الصالح والأنيس الناصح
ابن الجوزي
تحقيق فواز فواز
٣٤٤ صفحة ● ١٢ جنيهاً استرلينياً

◇ كتاب القيان
ابو الفرج الأصبهاني
تحقيق جليل العطية
١٦٠ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

نـــوري الجـــراح



في العالم بعد العالم

١

■ إلهي الذي في البيت
كل ليل، في السرير
إلهي الذي يوصلني جميلاً
ويسلمني أمرَهُ
ويتركني
نائماً، نائماً

*

إلهي الذي فتحتُ له في صوته
درجاً
وصعدتُ إليه
وصلّيتُ
عنده
ولمّا بكيتُ له بكيتُ من أجله.
ومن أجله
جزتُ كل محنةٍ
ووصلتُ،
وشبكتُ خاطري بساعده
وجلسنا معاً في المرآة
ليرانا كل بشرٍ
ويحسدنا ضالٌ ومهتد
ويعجبُ من أمرنا عابرٌ
ويجرّبُ مغفور له، سيفه،
بيننا
على السرير

إلهي وحبيبي
آخذكَ معي كلما سئمتَ مني
كلّما لوعك غيابي
وفجّرني صوتك تحت قدمي في طريقي اليك،
كلما ناداني ذهابكَ
لاستعيد مخدتك من النهار
وأصونَ بصماتك في الفراغ، على الغبار،
حين ذهبتَ
وانتظرتُ.

*

إلهي الضحوك، على المطرزات،
وفي يدك الأزهار، من عام
ووراءك صورتي
معك،
والنهر
عند النهر
والكرسي لقيامتكَ
الصوت على الشفة
والجناح يرعَشُ،
وأنا أعطيكَ كلماتي لتبث فيّ الروح،
تجعلني حياً.

*

أُضيىءُ فتنتك بسهري

*

منقطعاً،
لئلا يرقَّ إلاّك
إلاّ شرابكَ في كأسي
ولا يضاء عري ما لم يكن عريكَ

*

حبيبي
ساعة ينزل إلى البيت ملائكةٌ
ويذهبون بك في الدهليز
لترى الحكمة التي هي جمالك
تراها
وتراك
وتهزّك لتصحو، وتمسّ يدي

*

معك
أنا معك

*

إلهي اللامس الموت،
وأنتَ توقي إلى شمس اليوم كلّه
مسيرتي الى ليل
حتفي المُشَاهَدُ في الكِسَرِ،
على صفحة الماء،
بعد ما ذهبوا.

*

افتح بالمفتاح
وأدخل

*

أنتَ حيرتي ساعة فقري، دهشتي وأنا أرى،
حيرتي من غناي،
لهفي الصامت، الصامت، العالي
رجائي المبذول، كل مرة، بلا هدف.

*

إلهي النائم المحروس
وجنودي خوفي عليه
وكما لك طالع من الماء
الى بدد العين وهلاك الرؤية.

*

حبيبي، في العالم بعد العالم
إلهي، في العالم بعد العالم.

*

على كرسيك وسعَ الليل
وفي يدك المرآة
والغرفة لك تضحكُ.
يدكَ على الماضي الباهر المخطوف
يدكَ
التي طالما رغبتُ ان تكونَ يدي
ونباهتكَ التي هي نومكَ
وضياعي.

*

إلهي الذي أودّعُ
في المساء
في قلب الكأس
على الرجفة
ومعه نهضتي إليه.

*

إلهي الذي أتوارى به وراء كل باب
وحائط
ووراء كل شخص واقف
ووراء كل أمر
وكل قناع
وكل صوت.
أطفىء له الضوء
وأغطيه باسمه.

*

أرجوه
وأنا أتلوه على كل كتاب.

*

حبيبي الذي ابيحه
في الشارع
ليُرى
قبل أن يصير ملاكاً
وأعودَ إلى بيتي
وحيداً.

*

أصلّيكَ كما على كل مؤمن
وأرجوك أن تبقى
ليلة أخرى
معي
في هذا الفضاء العالي
معي

في هذا المنزل
كوالدين مهزومين وفي أدراجهما الرايات
إلى يوم آخر،
الراجئين الأمر إلى غرّةِ نهارٍ.

*

أخافُ
ما صرفتُ من عُمرِكَ ما صرفتُ من عمري
ما فَككتُ لغزَ صوتَكَ
ما بدّدتُ ما فرحتُ به، ما رأيت
إلّاكَ عند بابي
ومعطفي عليكَ
وأبيض نسيانٌ
ووقتاً
كان وقتي
وكان قصيراً.

*

أتيتك بالقميص. شُمَّ القيمصَ
وانظر
كم احببتك
كم لهوت بالموتِ لأني الموتَ حبك.
وما معي
إلهي
- وانت ترى -
غير يومٍ كتبت اسمكَ عليه
وخبأت الورقة
وتركتها بيضاء.
ما معي
إلّاك يوم تبقى
ويوم تعود
قبل كل أحد
وبعده.

تحملني من مقبرتي في نايتس بريدج
إلى سلامتي في القصب
فألهو بك وتلهو بي
وتأخذني الى المطعم على النهر
وأنت لابسٌ كنزتك البيضاء
ومعك رسلٌ على كتفيك
ورحمة في قلبك
وكلام قليل



◁

وليل
يتمشى ويتشبّه بكَ
وشراب كثير، كثير، كثير

*

حبيبي بين العالمين
وقد سيّروا نهراً لتريني زورقك
على الماء،
كيف مرَّ صبيانٌ
وكانوا كثيرين، وتركوا لك الزورق
لأعجب بك وأنت تدرِّجُ ضحكتكَ
على الماء، بعد يدك، على الماء
في الليل
في الليل
في بخار الليل
أراك
بعينيِّ اللتين أكلهما دود، ودود
وخلاّني
حارساً
تمشي واتبعك
ومعي مقعدي
ومعي
ما نسيتَ
والكأس التي صادقتني لأشفَّ
فما يراني
إلاّ الذي يراك

*

حبيبي، في نُزُلِ الساعة الباكرة
وعلى أصابعه حراشف السمك
والندى
بعد الزيارة
في الممر الطويل الى المطبخ، والرائحة
والضيوف، وقد جنّوا شغفاً
وذهبوا الى المائدة
واليتم
الذي تسامح
وخرج إلى الحديقة
رجع إلى العُلَب، وصيّرَ الرسائل
في الغرفة، حتى الباب

صَرَختُ عليك
فانفتحتْ
ورأيتكَ تذهب إلى النوافذ
ورأيت النوافذ تقول لك
وما تقول لي
والحمرَةَ في التفاح تقول لك
وما تقول لي
والخوخَ
والأزهارَ تحت الخوخ
تقول
وتبقى صامتة
أنتَ لستَ هنا. وما يقول لي شيء شيئاً
حبيبي

*

ناولتك الملابسَ، بعد الشمس، طال الصيفُ
وذهبوا كلهم
قل، الآن
كسِّرِ الكِسَرَ، صوتُك
حتى يصير الشعاعُ في الشعاعِ
ولا يبقى على الصفحة
إلاّ اسمك
فأسميه
وأنساه.

II

لأن اسمكَ ظلّ بعد العاصفة
أردّده
ليكون يوماً.



لأن اسمك وصورتك
ولأن صوتاً ناداني
وتلفّتُ
وضيعتُ قاربي
ولن أعود.

أنا هنا، وراء الباب
هل شعرتَ بي
سمعتُ صهيلاً على طول الشاطىء
وهبّ عليّ من وراء البيوتِ همسُ بلدات صغيرة.

*

يدكَ اللامسة الموت
زهراتٌ كسرتِ الطقس
وأضاءت بياضاً قديماً،
مسرى للرعشة في الرخام
وفراغاً لسقطة الحارس

*

لم ترني في الغيابة
أنتَ الذي طالما تركني هناك
في قاعها المتردد أصواتاً لاعبة
بياضاً ترعاه أزهار
وعرياً محفوفاً بمخاطر النوم.
إلهي
لِم سألتُ كلَّ رعبٍ أن يحول بيننا!

*

خذ يدي
قبل أن يصير صوتي جمجمة
وعيناي خرزتين في تراب النهار.

*

انا أنتَ، إلهي، أنا أنت، أنا أنت
مشيتُ على الخريف، فآلني
أنا في بحر العلوم
أخوض بمجذافين في مملكة لندن الذهبية
عندي قطار، وملعقة، وقبر
عندي طفل ميت
يبكي بين أصص الأزهار
وينزّ نشيجه دماً يضيء أوراق الليل

*

لشدّ ما لهوتُ بالموتِ وأنت معي
ورغبتُ في الحب ونحن في الخصام
أراك
وما تراني
حبيبي
وما تنام .

*

وما أراك ، إلاّ ، وحيداً
أراكَ
إلاّ غريباً
وأنت معي
ومعي ، معي ، ليل
ننجو
بشمعة
أرى وجهك الحلو خلف باب غلقناه
تمرُّ ويمرُّ ظلّك .

*

لئن كنت وحدك
أنتَ معي
أنا وشمعتي تابعان خائفان

*

قلبكَ لي إلهي ، قلبكَ السمكة
السمكة ، السمكة . قلبك
والبحر
عندما كان لنا بحرٌ
قلبك السمكة الهاربة .

III

أنا لا استطيع أن أفكك هذا القدر
راغبٌ
ومنصرف
وهو قبل الخطوة ، صوتي
أنام ، وعيناي مفتوحتان
على كل شيء
بلا معنى
وكلامي الذي طفا
أنا لا استطيع ، لا استطيع ، أن أبلغ شأو
الماهر في الظهور

*



أراك وأنام
وصورتي التي رأتني قبل أن أراك
والاطار الخالي
لنا
والنافذة التي لم تعد ملك أحد

*

كل ما استطيع ، أنني لا أستطيع .

*

اختبار فَكِهُ
زورق يمرّ بسرير شخص نائم .

IV

قضيتُ وطري منك
من ليل بأكمله .
لهوت بالربيع ، أزهاره
جاء شخص وقدّم ، على طبق ، حديقة
استبقنا الى الباب ،
على الستائر
حافيين
ورجعنا بعنب
كنتِ طالبة
وكنتُ نجاراً
وها نحن في قصاص الحب .

V

أصمتُ لأرعاكَ
ليخرجَ تحت ناظريكَ جنود حياتي

*

أهربُ
لأوسّع لك في كل هرب أفقاً ،
وفي كلِ موسيقى
مقعداً
لأضيفكَ على كل نقصانٍ
لأملأ بك الموت .

*

أما تكفي عيناي
والنور ، أما يصير لي ، صوتاً عندكَ
أما يصير الأسى معرفة
والهلاك شفيعاً !

*

أصمتُ ، لأردّ عنك الخطر .

*

أعطيكَ يدي الحيّة
وأحميك من الموت
في يدي الأخرى

*

أُخرجُ الأدوار
وافتح لك الباب
أنت مُشاهدي .

*

مَثَلي مَثَلُ موسيقيين
يستقوون على خريف يشتدُّ
بموسيقى تتبدد .

*

إلهي

*

أقول لك
ما قال لكَ الخوفُ
في غيابي .

*

عندكَ ، أنا ضيف على جسدي

*

تعال معي ، لأريكَ
تعال هانئاً
تعال مسروراً
انت اهواء المطيّرُ كل ورقةٍ الى مصير . □

البطل العبيط

صلاح نيازي



■ تشيع في القصص العربية الآن، ومنذ قرون، ظاهرة البطل الأبله، أو «العبيط» كما يقال في اللهجة المصرية. ولكن ما مرد ذلك؟ أهو التأثر الآسمي بأبله دستويفسكي، أم ان البيئة العربية، أطبقت على الكتّاب، بكل ثقلها وبدانتها ولا معقوليتها، فلا محيص إلا بمواجهتها بالبلاهة التي لا تبتعد في أحسن أحوالها، عن القول المتداول «خذ الحكمة من أفواه المجانين». وما في ذلك ما يبعث على الاستغراب، فكثيرا ما قيل ان الأديب ابن بيئته، أو كما قال الناقد الفرنسي سانت بيف Saint Beuve «الثمر من شجره» اي نوع الثمر من نوع شجره.

اللافت للنظر أيضا، ان ظاهرة «العبيطية» أصبحت لازمة لا تني تتكرر وتتكرر، بحيث فقدت قدرتها على الجدة والطرافة، بحيث تتعسر معها قراءة نص من هذا النوع بتمامه. ومتى ما أمكن التكهن Predictibility بما سيقوله الكاتب، ومتى ما عُرف القالب الذي سيفرغه فيه، بطل المفعول، وفترت المفاجأة.

لننتفع مرة اخرى، من ملاحظة ثانية لسانت بيف: «الأدمغة المتفوقة تميل الى وضع ختمها على زاوية كل صفحة يكتبونها، بينما يستعمل الآخرون ـ كما يبدو ـ قالبا ينزل فيه كل ما يعملونه بلا تمييز مرات ومرات».

كما يدعو الى القلق الأكيد، تفشي هذه الظاهرة اللاصحية فوق الطاقة، وباتت تقليداً وايّ تقليد، ولم يقف النقّاد والأكاديميون ازاءها، إلا موقف المستسيغ أو المتفرج اللاهي.

وكأية آفة، إن لم تُحلّل وتُعالج على الفور، فإنها تكبر وتنتفخ وتعدي. حتى أن بعض الكتاب القصصيين، تحايلوا على الأمر، فاستماتوا في صناعة البطل العبيط. وكأية بضاعة رديئة انتشرت. ولكن كيف يصنعون البطل العبيط؟

أولا: تجريده من حاسة أو حاستين أو من كلّ الحواس وجعله أقل من انسان Subhuman يعيش بالغرائز والأفعال الانعكاسية.

ثانيا: تكميمه عن الكلام، فان تكلم عوقب. بكلمات أخرى، لا رأي له، واحتجاجه ممنوع.

ثالثا: عزل حاضره عن ماضيه ومستقبله.

رابعاً: إبعاده عن كل ما حواليه من طبيعة وبشر وعادات وأعراف.

وعلى الرغم من كثرة الأمثلة، لتوضيح النقاط الأربع تلك، إلا ان من الأفضل الاقتصار على بعض القصص من مجموعة «بيت من لحم» للكاتب المصري يوسف ادريس، لأنه أحد رواد القصة القصيرة، وأحد أعلامها المشهورين.

أول ما تطالعنا في هذه المجموعة قصة «بيت من لحم»، وهذا ملّخص لها:

«حين مات الزوج، ترك أرملة «طويلة بيضاء في الخامسة والثلاثين» وثلاث بنات صغراهنّ في السادسة عشرة وكبراهنّ في العشرين. كنّ يعشن في غرفة واحدة، وكان يتردد عليهنّ مقرىء كفيف يتصاعد صوت تلاوته «في روتين لا جدّة فيه ولا انفعال على روح المرحوم... وميعادها لا يتغير عصر الجمعة». وحين ينقطع المقرىء يرسلن في طلبه، ثم يدور اقتراح بالتزوج منه. يقع الاختيار على الأم. بعد الزواج ينام المقرىء الكفيف مع وسطاهنّ ثم مع كبراهنّ، ثم مع صغراهنّ برضى الأم على ما يظهر..».

قبل الدخول في تحليل النص، لا بدّ من الاشارة الى أن كثيراً من القراء يعتقدون ان المقرىء الكفيف، كان يعرف انه ينام مع الأربع، إلا انه تظاهر بالجهل والتباله، وهذا سرُّ إعجابهم بها. ولكن الأمر ليس كذلك قطعاً. فحينما نام لأول مرة مع وسطاهنّ في الظهيرة في غياب الأم، وحين نام مع الأم ـ الزوجة في الليل، استطرد الراوية في النص على الوجه التالي:

«... وذات مرة بعدما شبعا من الليل، وشبع الليل منهما، سألها فجأة عمّا كان بها ساعة الظهر، ولماذا هي منطلقة تتكلم الآن، ومعتصمة بالصمت التام ساعتها، ولماذا تضع الخاتم العزيز عليه الآن... ولماذا لم تكن تضعه ساعتها».

ليس هذا كلام مَنْ كان يفرق بين وسطاهنّ وبين الأم، وإذا كان عارفاً ومتلذذاً بالأمر فلماذا يفضح وسطاهنّ ويفضح نفسه؟ ليس هذا فقط بل إنه حتى حين كان ينام معهنّ بالتناوب لا يعرف الواحدة من الأخرى، ما دام الخاتم باصبع تلك التي ينام معها في تلك اللحظة. يقول الراوية:

«إنه هو الآخر يريد ان يعرف، عن يقين يعرف. كان يقول لنفسه إنها طبيعة المرأة التي تأبى البقاء على حال واحد. فهي طازجة صابحة كقطر الندى مرة، ومنهكة مستهلكة كماء البرد مرة أخرى، ناعمة كملمس ورق الورد مرة، خشنة كنبات الصبار مرة أخرى. الخاتم دائم وموجود صحيح، ولكن وكأنما الأصبع الذي يطبق عليه كل مرة اصبع، انه يكاد يعرف وهنّ بالتأكيد كلهنّ يعرفن...»

هكذا فبعد ان اراد أن يعرف، أخذ يطمئن نفسه باختلاف انواع النساء، انه فقط «يكاد يعرف» وما زال بعيدا عن اليقين. وحتى في آخر القصة، فانه للعجب لا يمتلك الا الشك. يقول الراوية:

«تتصابى مرة أو تشيخ، تنعم او تخشن، ترفع او تسمن، هذا شأنها وحدها. بل هذا شأن المبصرين ومسؤوليتهم وحدهم، هم الذين يملكون نعمة اليقين، اذ هم القادرون على التمييز وأقصى ما يستطيعه هو ان يشك، شك لا يمكن أن يصبح يقيناً إلا بنعمة البصر وما دام محروما منه فسيظلّ محروماً من اليقين...»

المهم هنا، هو كيف تمت صناعة البطل العبيط؟ اولا جرده المؤلف من حاسة البصر، ثانيا عطل فيه حاسة السمع واللمس والشم.

تعطلت حاسة السمع حينما جعل الكاتب الفتيات يصمتن ساعة ينام معهنّ، ولكن أما من تأوه، اما من حسيس وفحيح؟ هل هنّ من مادة حية أم من لحم ميت؟

ينفضح راوية القصة أكثر، حينما يتعلق الأمر بحاسة اللمس فالام

«طويلة بيضاء ممشوقة»، والفتيات «ورثن جسد الأب الأسمر المليء بالكتل غير المتناسقة والفجوات وبالكاد أخذن من الأم العود». بغض النظر عن صفة «بيضاء» لأن البطل أعمى، الا ان جسد الأم الممشوق يختلف عن أجساد الفتيات كتلا وفجوات، وإذا كان هذا البطل الكفيف لا يفرق بين حجم وحجم، ورائحة ورائحة، فهل هاتان الحاستان الا معطوبتان بصورة فاتت على الكاتب نفسه. وعلى الرغم من صعوبة تفسير كيف تشارك ام بناتها الثلاث في زوجها، واذا كنّ من الاحباط والفجور كذلك، فما الذي كان يمنعهنّ من مزاولـة الصـداقة الصحية البريئة، أو حتى الزنا خارج البيت؟ خاصة وانهنّ لم يخفن من الحمل من الزوج الجديد!

قلنا في صناعة البطل العبيط، ان المؤلف يقطع حاضر البطل عن ماضيه ومستقبله. والانقطاع عن الماضي، يحسن في نفس البطل كل ما يريد ان يفعله، أي دون اعـارة الاهتـمام للقيم المتـوارثة. اما عدم الالتفات الى المستقبل، فيجعل البطل مستكينا لا يمتلك الا ردود أفعال انعكاسية، لا يخطط لغـده المجهول أي أن القلق منتزع عنه. وفي كلتا الحالتين يكون البطل مادة لا تؤثر ولا تتأثر، خالية من الوعي، ولكنها ممتلئة بالاستجابات الآنية، تجوع فتفتش عن اللقمـة، تعطش فتسرق ماءً، فتحفر بئرا قدر الحـاجـة، تتهيج، فتتسـانـد بأية صورة. يقـول دبليو. هـ. مور عن شخصيات موليير: «ان شخصيات موليير في الحقيقة ليست بشراً، إن هي إلا شخصيات مسرحية Dramatis Personae» وربـما يمكن القـول ان الـشـخصيات في الـرواية والمسرحية، ما هي الا مواد كيمياوية دائمـة التفاعل، دائمة التغير، دائمة التأثر والتأثير، وإلا فلا قيمة أدبية لها. من هنـا تظهـر قصـة «بيت من لحم» بدون اكتشـافات، لأن القيم فيها لا تتفاعل، وكيف تتفاعل وقد انقطعت عن الماضي والمستقبل؟ وكيف تتفاعل وقد تعطلت فيها الحواس؟

لنأخذ مثلا آخر عن كيفية تعطيل حاسة الشم في قصة «الرحلة». فبعد ان قتل البطل ضحيته، نقله الى السيارة. في الطريق أوقفه البوليس وشمَّ رائحة الميت (لم يتخذ إجراءً ما. لماذا؟). عامل البنزين شمَّ رائحة الجثة، والبطل لا يشم، ثم يقول:

«انّي نذهب يفتح الناس أفواههم خلفنا دهشة ويمدون عيونهم الى آخر المدى يبصرون. قبل ان نصلهم أنوفهم تستنشق البعيد وتتشمم، بعد ان نغادرهم يصرخون: الجثة.

«المـدينـة التالية هجرها سكانها قبل ان نصل. لا بد ان الرائحة كما يزعمون وصلتهم قبل ان نصل...»

مع ذلك فالبطل في حيرة من أمره. يقول:

«يبدو ان هناك خطأً ما، فأنا في الحقيقة بدأت أشم الرائحة. لا ليست رائحة حذائك وجوربك، لقد خلعتهما وألقيت بهما من النافذة...».

إذن؛ مدن يهجـرها سكانها من رائحة الجثة قبل وصولها، ومع ذلك فالبطل ما يزال في حومة الشك «يبدو ان هناك خطأً ما». وحتى حينما بدأ يشم الرائحة، لم يكن متيقنا، أهي رائحة حذاء وجورب، أم ماذا؟ ثم فطن الى أنه خلعهما، وألقى بهما من النافذة! (لولا ضيق المجال، لقارنا، كيف يستعمـل دستويفسكي حاسة الشم وفي اي المجالات، وما دورها لدى فرجينيا وولف في إيقاظ الطبع السابق، خاصة في كتابها «Flush»).

أما حاسة اللمس في هذه المجموعة، فتأخذ صيغة الحك والاحتكاك بالصدفة، ولا ينتج عن ذلك، إلا الجنس مباشرة، باقصر الطرق وبأية وضعيّة، وهي الى ذلك لا تتجذر ولا تتفرع ولا تثمر. والحاسة لا تتحول من وظيفية Functional الى فنية الا اذا امتلك القدرة على التطور والتفاعل، وأصبحت خزينـا من الـذكـريات، رهيفة المجسات. اول ما يتبادر الى الذهن، من صور حاسة اللمس، البيت المشهور:

تكاد يدي تندى اذا ما لمستها ... ويخضر في أطرافها الورق النظر

قد يصعب العثور في الشعر على براءة حاسة اللمس في غير هذا البيت، لأنه حول اللحم الى نبات. وعلى هذا المنوال، استعملت حاسة اللمس في الأدب القديم، واتخذت في شعر أحمد شوقي صيغ الحنان والدفء، والرحمة والشفقـة، ومنـاقير الطيور، وأجنحتها، بينما توسعت لدى جبران خليل جبران، فتحـاضن الجسد البشري كله مع الطبيعة كلها، وتظهر بأعمق الاشارات الصوفية الاسلامية، وخاصة في قصيدته الفريدة «أعطني الناي وغنّ».

للمقـارنـة فقط، فإن ابـطال رواية «مـذلون مهانون» لدستويفسكي يعانون من أمراض جسدية ونفسية، من صرع وجوع وعواطف، وحب عميق، من خيبات ولا يقين، وهم بالكاد يقوون على الوقوف، كثمر اثقل من طاقة غصنه، وهم على هذا بحاجة الى مواساة، الى تحاضن لتسريب العواطف، الى كتف، يستسلم عليه رأس، يتوسل فيه الطمأنينة والأمان، مع ذلك لا يؤدي ذلك اللمس الى أي جنس، ولو تلميحا.

ومن ناحية اخـرى، فان «الجسد البشري اكثر الموضوعات شيوعاً في النحت. والصلة به عن طريق حاسـة اللمس. اللمس أكثـر الحـواس الخمس مادة وهيولى في الجسم. النحت يتطلب اللمس» كما يقول جون بيرجر Berger مع ذلك فالذي يجد اثارة في منحوتات هنري مور النسائية، فلا شك انه قد أخطأ المعنى الحقيقي فيها، فهو «لم يكن معنيا بالعواطف ولكن باللمس، لا بـالـلاوعي العميق بل بالسطوح والملموسات». وبهذا يفسر بيرجـر، أعـمال النحات مور. يقول: «اننا أمام نساء، وجودهن، كتلهنَّ، دفئهنَّ، هو كل شيء. فاذا كانت في تلك المنحـوتـات، اثـارة جنسية، فانها ليست موجهة للرجال، اذ ليس لديهن جنس، كما يتصور ذلك الرجال عادة».

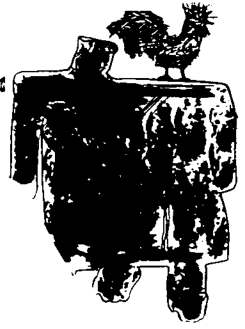
أما في قصة «أكان لا بد يا لي لي ان تضيئي النور» فقد تمكن الكاتب بضربة واحدة ان يقضي على حواس أبطال القصة ويعطلها تماماً، وذلك بأن اختارهم من الحشاشين «أدوا الصلاة أنصاف مساطيل، أنصاف يقظى، ينسى الواحد منهم أنه قرأ الفاتحة، فيقرؤها ثانية، ويعود ينساها، أو يعود يتذكر فيعود ينوي للصلاة في منتصف الصلاة».

ولكن قبل التعليق على القصة لا بد من تقديم تلخيص لها:

عدد كبـير من النـاس من حي البـاطنية، وكـر الحشيش والأفيون والسيكونال، يستيقظ لأول مرة لاداء الصلاة. وبعد انتهاء الركعة الأولى، ◁

صناعة البطل العبيط محزنة حقاً وأكثر من ذلك ايلاماً صناعة القارىء العبيط

في القصص الحديثة



بعض الكتاب القصصيين استماتوا في صناعة البطل العبيط وكأي بضاعة رديئة انتشرت

والركعة الثانية، قال الإمام الشيخ الله اكبر، ثم سجد، وسجدوا جميعا وراءه... ورددوا (سبحان الله) ثلاثا، ولكنهم لم يسمعوا (الله أكبر) من الإمام إيذانا بنهاية السجدة وطال انتظارهم وهم في تلك الوضعية حتى الصباح حسب بعض الروايات. اما الشيخ عبد العال إمام المسجد، فقد تركهم في تلك الحالة، حينما ركض الى «لي لي» ساعة كانت ترقد على السرير، «ممدودة بطولها، وقد أحنت ساقاً، ولا شيء عليها سوى قميص نوم لا يكاد يكفي لاخفاء نصفها الأعلى». ولي لي هذه من أب انكليزي وام مصرية، جاءت إليه يوماً تسأله: «عايزاك تعلمني الصلاة». وهكذا حين رآها نصف عارية، ذهب إليها قبل إكمال الصلاة، وأيقظها من النوم قائلا لها: (جئت اعلمك الصلاة)، إلا انها توليه ظهرها قائلة: «انا اشتريت الاسطوانة الانكليزي اللي بتعلم الصلاة. لقيتني أفهمها أكثر. متأسفة» وأطفأت النور».

العنصران الأساسيان في هذه القصة هما الوقت والتوقيت. الوقت بالنسبة للحشاشين، والتوقيت بالنسبة الى الاستجابة شبه الانعكاسية التي أدت بالامام الى المغامرة الخائبة الفورية.

ما الذي دفع الحشاشين الى الصلاة لاول مرة في تاريخ حي الباطنية، أهو نزوة طارئة، ام ايمان وتوبة نصوح؟ هذا لم يقله الكاتب، كما جعل القارىء ينظر إليهم وكأنهم امتداد لما كانوا عليه، فبطل مفعول الوقت «وهم الذين يبدأ نومهم بآذان الفجر»، وما ضرّ لو بقوا ساجدين حتى الصبح. ان الزمن لا يصبح فنيا مؤثرا، إلا اذا امتحن بزمن آخر موازٍ له ومعاكس في نفس الوقت.

أما توقيت ذهاب الإمام الى (لي لي)، فلم يتفاعل مع قيمه الأخلاقية والدينية، ولا مع الأعراف السائدة. لو أطال الكاتب، لو كرر مشهد المرأة نصف العارية أمام الشيخ لأيام متوالية، لتتبعنا بتشوق الصراع الداخلي، والتفاعلات الكيمياوية بين الدين والحب، بين الجسد والروح.

وحتى تكتمل الصورة، فلا بأس من مقارنة هذه القصة بنص عربي قديم، ألا وهو «المقامة الأصبهانية» للهمذاني. فقد حدث بطله عيسى بن هشام، أنه كان بأصبهان وهو على أهبة السفر الى الري، وبين توقعه لقافلة الرحلة، وترقبه لها في كل آن، فاذا بمناد يدعو الى الصلاة، فأصبحت إجابتها فرضا. يقول ابن هشام: «فانسللت من بين الصحابة، اغتنم الجماعة أدركها، وأخشى فوت القافلة ادركها».

هكذا ومنذ البداية، أحكم الهمذاني عنصر التشويق والاثارة بخلق آلة الشد والجذب بين فرض الصلاة، وبين الوقت أي العجلة للحاق بالركب. وحتى يقطع على بطله عيسى بن هشام خط الانسلال والهروب، جعله يتقدم «الى اول الصفوف». ابتدأ الصراع عمليا مع الوقت، على الوقت، حينما تقدم الامام «وقرأ فاتحة الكتاب بقراءة حمزة، مدة وهمزة» يقول الشارح: «أراد ان الامام كان يطيل في القراءة ويمد بها صوته، فيأخذ وقتا طويلا فيشتغل بالي وتعتريني الهموم والخوف من ان تسافر القافلة».

ثم تبع الامام الفاتحة، سورة الواقعة، فما كان من عيسى بن هشام «الا السكوت والصبر، أو الكلام والقبر، لما عرفتُ من خشونة القوم في ذلك المقام، أنْ لو قطعتُ الصلاة دون السلام».

اذن يئس عيسى بن هشام أو كاد من السفر. وهنا، وربما نتيجة لما شعر به من إحراج وتذمر، التفت الى الإمام، فوجد طقوسه مختلفة عليه وقال: «ثمّ حنى قوسه للركوع، بنوع من الخشوع، وضرب من الخضوع لم أعهده من قبل، ثمَّ رفع رأسه ويده وقال: سمع الله لمن حمده وقام، حتى ما شككت إنه نام، ثم ضرب بيمينه واكبَّ لجبينه ثم انكبَّ على وجهه».

ان تراكم هذه الصور التفصيلية، التي ظاهرها بريء، وباطنها الاحباط والألم، لا تختلف عن ضحك في بطن مجروح. وهي الى ذلك تفضح حالة ابن هشام نفسه، لأنه بمجرد تتبع حركات الإمام بدقائقها، فذلك ينم على انه لم يكن مستغرقا في صلاته ومنقطعا لها. وهنا ندرك ان العجلة للحاق بالركب أهم. أخذ عيسى بن هشام يتحين الفرصة للانسلال قائلا: «ورفعت رأسي انتهز فرصة، فلم أر بين الصفوف فرجة. فعدت الى السجود، حتى كبّر للقعود، وقام الى الركعة الثانية، فقرأ الفاتحة والقارعة، قراءة استوفى بها عمر الساعة (أي اطال بها الى يوم القيامة) واستنزف أرواح الجماعة».

وكما هو واضح، لم يصف ابن هشام الامام ولا حركاته في هذه القراءة الثانية، وكأنما أطبقت عليه غيبوبة، فأنسلبت حواسه الى حين، كالذي ضاق حيلة، فقنط عاجزا على مضض. ويبدو ان ابن هشام لم يصحُ الا على الامام وقد «فرغ من ركعتيه، وأقبل على التشهد بلحييه (عظم الحنك الذي عليه الأسنان) ومال الى التحية بأخدعيه وقلتُ: قد سهل الله المخرج، وقرّب الفرج».

يظهر ان استعمال المثنى هنا (ركعتيه، لحييه، أخدعيه) أفاد أيضاً ان عيسى بن هشام عانى من مصيبته مرتين.

لم يكتف الهمذاني، بما انزل على صاحبه من تأخر فكرب فهم، بل جعل رجلا آخر يقوم بعد كل ما حدث ويقول: «مَنْ كان منكم يحبُّ الصحابة والجماعة فليعرني سمعه ساعة».

لو ألقينا نظرة أخرى على هذه المقامة لرأينا ان الهمذاني، شغل نفسه بعنصرين أساسيين: الحركة والزمن، وأصعب ما في العلاقة بينهما، أنه كلما اشتدت الحركة بطؤ الزمن. هذه العلاقة العكسية هي مصدر الاثارة الحقيقية التي لا تجعل من القارىء متفرجا، تقع بالصدفة وخارجه، بل مشاركا فعليا فيها، وهذا من اول مبادىء الادب الحقيقي. ونأخذ أولا الحركة ونتبين كيف عالجها الهمذاني. هناك ثلاث حركات في هذه المقامة.

الحركة الأولى، هي قرب رحيل القافلة وقلقه المستميت على مرافقتها، فحين يقول عيسى بن هشام: «كنت بأصبهان، اعتزم المسير الى الري، فحللتها حلول الفيّ، أتوقع القافلة كل لمحة، وأترقب الراحلة كل صبحة» فإنه بكلمة الفيّ (الظلّ) اي التنقل من حال الى حال، فانما وصف نفسه باللااستقرار وبضرورة السفر. وبكلمة كل صبحة أي في كل آن، فانه إنما دلل على مدى تحرقه للرحيل.

تختفي هذه الحركة الأولى، حالما يلبي ابن هشام نداء الصلاة، ولكنها وان اختفت من على مسرح الأحداث، إلا انها القوة الخفية التي ستؤثر في مجمل الأحداث اللاحقة، ولولاها، لما كانت المشاهد التالية، إلا يومية عادية تمر دون ان تأخذ معاني وأهميات إضافية.

من الجدير بالذكر، ان القوى الخفية في مسرحيات شيكسبير، ومنها موت الملوك هي المصدر الرئيسي والمحرك، لكل الشخصيات والأحداث الدائرة على المسرح.

الحركة الثانية: هي مجموعة الحركات الطقوسية التي قام بها الامام. وحتى يزيدها الهمذاني بطئاً، فقد أرفقها بالصوت وقراءة حمزة والتكرار، تمطيطا وتمديدا وإطالة. بالاضافة الى ذلك فان هذه الحركة جعلت الزمن داويا متورما يراوح في مكانه وكأنه زمن متجمد. وهذه الحركة، على براءة صاحبها الامام ـ مؤذية لمنْ هو يسابق الزمن.

الحركة الثالثة مقيدة تعتمل في داخل عيسى بن هشام، وتجهد في ايجاد منفذ لها. فهو لا يستطيع الا «الوقوف بقدم الضرورة، على تلك الصورة، الى انتهاء السورة»، وانه وان كان قد فكر بالهرب، الا انه لم يقو على ذلك لأنه كان «في اول الصفوف» أي محط النظر. وحتى حينما انكب القوم في السجود، لم ير «بين الصفوف فرجة». بالاضافة فهو مهدد بالقتل، ان أقدم على فعلةٍ كهذه، ومسك متلبساً بها.

يمكن بنفس الطريقة تقسيم الزمن في هذه المقامة الى ثلاثة أقسام، وهي رغم تزامنها الواحد، الا انها مختلفة متضادة.

الزمن الأول: وقت الرحيل، وهو رغم حياديته، يقرر نوعية الزمنين الآخرين.

الزمن الثاني: هو ساعة الدخول في طقوس الصلاة، وهو زمن لولا عجلة عيسى بن هشام، لمر كما مر كبقية الأيام بدون أية علاقة له بالزمن الأول أي الرحيل.

أما الزمن الثالث فهو الذي كان يعتمل في صدر عيسى بن هشام وقد ظهر بصيغتين يائستين مملوءتين بالقلق. صيغة ايجاد توافق بينه وبين زمن الرحيل، وصيغة إلغاء او في الأقل اختزال الزمن الثاني البطيء (زمن الطقوس) وقد جعل المؤلف ذلك مستحيلا وعقوبة اختزاله الموت.

بهذه المعادلة الصعبة من الأزمان الثلاثة المتزامنة، جعل الهمذاني قارئه طرفا فعليا لا مسؤولا عن اتخاذ موقف فحسب، بل فيه ما في عيسى بن هشام من «الغم المقيم المقعد».

على الاجمال، فإن مجموعة «بيت من لحم» متشبعة بالجنس بأبسط صوره الحيوانية الدنيا، لأنه لا يمر بالحب، ولأنه لا يعرف لغة العيون، ولا لغة الكلام، ولا لغة الهوايات، ولا لغة التفاهم، وهو الى ذلك لا تعترضه عوائق فينضج ويتطور ويتفاعل. إنه مجرد احتكاك، فاتخاذ، ثم لا أثر له فيها بعد وكأن شيئا لم يكن. جنس آني ابن ساعته لا ماضٍ له، ولا مستقبل. حاجة تطفأ بأي وسيلة وأقربها.

الصفة الثانية الغالبة، عزل البطل عن المجتمع، وكأنه يعيش في فراغ. وهاتان الصفتان ظهرتا ايضا في قصة «العصفور والسلك». يقول راوية القصة:

«اختار أعلى بقعة وحطّ. كانت سلكاً. مكاناً بين عمودين من سلك تلفون»، ثم وسم الراوية عصفوره، بنفس السمة التي تميز بها الأبطال الانسيون في القصص الأخرى، اي ردود الأفعال الانعكاسية الفجائية. يقول الراوية عن العصفور: «هبت الريح وصفر السلك، تمايل، تشبث اكثر. هو لا يكفُّ عن الحركة. والحركة عنده مفاجئة. فجأة تأتي، فجأة تحدث، فجأة تبلغ أقصى المدى. فجأة شقشق، فجأة تلفت، فجأة رفرف. فجأة صوصو...».

بعد ذلك مباشرة، يرتبك راوية القصة فيخلط بين العصفور والطير، وطيور الحب، ويصبح طيرا لا وجود له. يقول الراوية: «انتشى فجأة. طار. حام. حوّم... حك المنقار بالمنقار. حكّت. أمال رأسه. ارقدت رأسها فوق رأسه. انتشى. نطّ. بالقفزة أحبّ. بالقفزة هبط. بالنشوة تبرز. بصقة براز ابيض لوّنت السلك».

هل العصافير بمصر تختلف عن العصافير الأخرى فتحوم وتحوّم؟ المعروف ان العصفور ينتقل من نقطة ألف الى باء دون تحويم. اما حك المنقار بالمنقار وإمالة الرأس وارقاده فهي من صفات طيور الكناري.

يجب الاعتراف هنا، بأن راوية القصة أفادنا بمعلومة جديدة كانت خافية، ألا وهي ربط النشوة بالتبرز. يقول الراوية: «بالنشوة تبرز. بصقة براز أبيض لوّنت السلك»، وكانت الفكرة السائدة أنها شيء فسيولوجي ليس إلا.

ثم اذا كان السلك «غير سميك»، وإذا كانت قد هبت الريح لدرجة أن صفر السلك، واذا كان العصفور، يتمايل، فيتشبث اكثر، «ولا يكفُّ عن الحركة»، فكيف يمكن له ان يقوم بفعل الحب؟

يبدو ان راوية القصة بعد ان اثبت حدة حاسة بصره، أراد ان يثبت رهافة حاسة السمع. يقول: «السلك صدىء. قديم. غير سميك. يحمل في هذه اللحظة بالذات وفي نفس الوقت سبع مكالمات معاً». لماذا نحن واثقون حتى بتخميناتنا؟

أية حال، ان صناعة البطل العبيط محزنة حقاً، وأكثر من ذلك إيلاماً صناعة القارىء العبيط. □

صدر في سلسلة الأعمال المجهولة:

◇ جمال الدين الأفغاني

علي شلش

٢٦٠ صفحة ● ١٢ جنيهاً استرلينياً

◇ محمد عبده

علي شلش

١٥٨ صفحة ● ٩ جنيهات استرلينية

◇ مصطفى لطفي المنفلوطي

علي شلش

١٦٢ صفحة ● ٩ جنيهات استرلينية

◇ الدكتور خليل سعادة

بدر الحاج

١٧٠ صفحة ● ٩ جنيهات استرلينية

◇ معروف الرصافي

نجدة فتحي صفوة

١١١ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية

◇ سليم البستاني

ميشال جحا

٤٢٨ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

◇ فرنسيس المراش

حيدر الحاج اسماعيل

١٨٨ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية



رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905

وليم شكسبير خارج الانماط

بابلو سعيدة
كاتب من سورية

■ الحزم الضوئية لمسرحيات شكسبير التي نحتت أخاديد في ذاكرة التاريخ، صارت خالدة في الضمير الانساني، وخاصة شهرة هاملت الذي كان رمزاً متفردا خارج النص والعروض المسرحية، ومعادلا طبيعيا لابتسامة الموناليزا، قبل أن تراها الملايين من البشر.

الأكثرية ما زالت تتعامل مع الشهرة، اكثر مما تتعامل مع أبجديات النص الابداعي الذي لا يولد من ذاته، بل يولد من رحم الابداع القديم، ومحمولا على كتفيه، حيث أثبتت حركة التاريخ ان الابداع ليس خاصا بفرد أو شعب، وليس له سقف محدد، بل هو ولادات مستمرة لسقوف متباينة، وإلا نحكم على التاريخ، وعلى حركة قواه الفاعلة كقوتين مغيبتين.

وفي مجال الانماط، لم تدخل اخلاقيات المدن والآلات جوانية شكسبير، كما لم تكن اخلاقيات العقارات متجذرة في جوانيته.

كان موزعاً، متموجاً، بين النمطين وغائبا عن ذاكرة الزمن والمكان والشعبيين، مما جعل الدراما تتم في حلقة تتمحور حول ذاته، وبدلا من محاولة تعميمها، حوصرت بعمق خاص به، أكسبه خلوداً، مما جعل مسرحياته عدمية مأساوية، باستثناء مسرحية الملك هنري الرابع المتفائلة.

مسرح دموي على خشبات المسرح، وآخر على خشبات الأجساد البشرية، وتبقى الذهنية موزعة بين الحقيقة والخيال، عندما تختلط الأوراق ويصبح الفصل صعباً بين موج الدماء وموج دراما الدماء.

عندما ترى الغيوم، يرتدي العقلاء معاطفهم

«ريتشارد الثالث ٢ ـ ٣»

مفردتان متقابلتان، تتعانقان وتتلازمان، لندن والغيوم، العقلاء والمعاطف، وكما تلف الغيوم مدينة لندن، تلف المعاطف العقلاء بعيدا عن موج المياه وموج الدماء.

الغيوم في قاموس شكسبير، لا تمثل رمزا تفاؤليا، بل رمزاً مرعبا. انها ملامح مجزرة قادمة، تمسح عددا من النبلاء اللاعقلاء من خارطة الحياة وتبطحهم أرضاً مضرجين بدمائهم. اما العقلاء فلا يدخلون اللعبة، بل يتمعطفون ويرحلون بعيداً عن المجزرة.

اذهب، أسرع، أسرع، بعيداً عن هذه المجزرة
لئلا تضيف واحداً الى عدد الموتى

«ريتشارد الثالث ٤ ـ ١»

عبر مظلة من الغيوم فوق سماء لندن، تتعانق المجازر مع المقابر ويتقاطع الجزار مع الحفار، في انتظار مزيد من الاضاحي البشرية.

موج من البشر، يدفع باتجاه حتفه، وموج يهرب، والبارون مع خدمه يسيرون على رؤوسهم بعيداً عن أفواه المقابر والمجازر.

واذا كان الله ضدي
وأنا بلا صديق يدعم مطلبي
إلا الشيطان وحده، والنظريات المرائية
وأغنم بها رغم ذلك، والعالم كله لا شيء
فاسدة هذه الدنيا
وكل شيء آيل الى العدم
حين ترى بالفكر خسة هذا التعامل

«ريتشارد الثالث ١ ـ ٣ ـ ٦»

البارون المخلوع يعيش وحيداً في عالمه، بعيداً عن الوسط الخارجي وعن ضميره بالذات.

ورغم الاختلاطات بين مفردات الشر ومفردات الخير، فان أفعال أدب المدن والآلات، تنتصر على أفعال أدب العقارات والأرياف، وحيث لم يعد الفصل ممكنا بينهما، تسود الآلة الشريرة والصداقات الشيطانية وتتعدد الوجوه. وتنعدم الصلات والعلائق الاجتماعية لأن الوسائل والأهداف، أكانت شيطانية أم نبيلة، تنتهي بالعدمية.

انها السوداوية القاتلة في عالم أبطال شكسبير.

انه عالم الاخلاد، ينقّب وينقّب من دون أن يرى ضوء الشمس أو وجه الأرض لحظة في حياته.

يرفع المرء شاهقاً، ليقذف به الى الحضيض

«ريتشارد الثالث ٤ ـ ٤»

شكسبير، أفلاطون، الفارابي، اعتمدوا فاعلية هندسة النخبة، لتشييد المدينة الفاضلة.

الصعود والهبوط في ذهنية شكسبير يرتبطان بفهم تاريخي تقليدي. يتكرر في الحكايات الشعبية، متناقضا في ذلك مع برشت الذي لا يعير اهتماماً لامراء يصعدون أو يهبطون، بل يدمج بين الحضيض والشاهق مشكلاً لوحة متفردة في سماتها وتقنياتها.

الليدي: ما من وحش شرس الا وبه شفقة
ولكن لا شفقة بي. ولذا ما أنا بوحش

«ريتشارد الثالث»

التعطش الى الدماء، يرتبط تاريخياً بالتعطش الى التاج والمال وحيازة العقارات. أما تعطش الحيوان الى الدماء، فيرتبط تاريخيا بالغذاء والدفاع عن وجوده.

وعندما يدجّن الحيوان، يتحول من الشراسة الى الانسنة. الانسان شذ عن تلك القاعدة. لأن النبلاء في قمة الهرم صاروا أكثر وحشية من الوحوش أنفسهم.

انه عالم المفارقات والعجائب!
الانسان يصبح حيواناً!
الحيوان يصبح انساناً!
انه عصر المعادلات المفاجئة.
ويسمى الآن عصر الحاسوب والازرار.

حصان! حصان! مملكتي لقاء حصان!

«ريتشارد الثالث ٥ ـ ٤»

البارون، البطل، أقوى من كل القوم، في أدب الحكايات الشعبية ويا للدهشة! مملكة بما تحويه من بشر وعقارات تهدى وتباع، كما تهدى وتباع الأحصنة من بارون الى بارون.

وفي أدب العقارات، نجد حصاناً واحداً، فارساً واحداً، يعادل الكل، أكانوا بشراً أم سلعاً، لأن البارون يتصرف بالمملكة كأنها مزرعة من مزارعه الخاصة.

انها الحضارة تشيدها عضلات الشعبيين والبارونات يقطفون ثمارها. □

بين الابداع والابدية

غالب العلوي
كاتب من السعودية

■ كيف يولدُ الإبداعُ؟ وكيف يتلاقى مزيج القدرة مع روائع فن الصنع والابتكار في حياة المبدعين دوحات.

ونبعاً صافياً يحمل غريزةً عطشى بالعطاء الانســاني.؟ من منّا لا يخشع أمـام الموسيقى؟ من منا لا تبهجه الوردة؟ ومن منا لا يسحرهُ البحر بموجاته؟ ومن لا تشده لوحة صامتة لكن ألوانها تنطق ابداعًا.؟

لقد قال حكيم هندي «ان عذوبة الألحان توطدُ آمالي بوجود أبدية جميلة».

وورد في «ميثـولـوجيا» اليونـان ان الشاعر والموسيقي الاغريقي (أورفيوس) فقد زوجته (أوريدس) يوم زفافها فبكاها ورثاها شعراً وألحاناً.. فغمرت الأرض وحرّكتْ قلب الحيوان فمـد عنقـهُ؛ ومست شفـاف الأغصـان فتمايلتْ وأثّرت في الجبال فتفتتْ، فما كان من الآلهة إلا أن حنّت إليه وعطفت عليه ففتحت أبواب الأبدية ليلتقي مع عروسه وحبيبته في عالم الأرواح!!

واذا كان ثمة خط لا متناهي بين الابداع والأبدية.. فإن للمرء أن يتصور حجم المعاناة التي يصارعها المبدعون في محاولاتهم الصارمة.. لابقاء شمعة العطاء متصلة..

ان مبـدعـين من أمثـال لامرتينْ، ليوناردو دافنشي، هومـيروس، شكسبـير، تورجنيف، فلوبـير، زولا، بيتهوفن، وسواهم لم يكونوا في المقام الأول الابداعي، ويسجلوا في قائمة الخالدين للعطاء الانساني، إلا بعد ان واكبـوا التجـربـة البشرية.. وعصروا القـدرة الفنية، منفردين عن البقية في وضع لون إبداعي مميز.

لقد كفلت لنا آلهة الابداع أن نولد فنفتح أعيننا على عمق وحقيقة العالم الذي لا نلمس ولا نحس الا ظاهره، ولكن المبدعين هم الذين أثقلوا أذهانهم بابتكار الروائع الفنية وقوى الاستحضار والتأثير، وأبرزوا جمال الكون، وجعلوا من الفن والأدب مستـودعـاً للحياة.. ومـرجعاً لأبعـاد الوجود، ومنبعاً للقيم والمثل الكونية، بل نفذت بصيرتهم الى قلب الانسان وحاولوا ان يجيبوا على سؤال أبدي هو: من نحن؟

●●●

ان رجالاً مبدعين أمثال تولستوي، وستوفلسكي، فان جوخ، رامـبرانـدت، باخ، فيكتور هوغو، وغيرهم من الـرعيل الأول، ومن أعـلام الفن والأدب الانساني قد خلقـوا اطارات ابداعية وأنماطاً انسانية لا تنتهي بموت أصحابها بل أن أعمال هؤلاء العظماء مرآة انسانية تتكرر مع الزمن ومع التجربة.

وكلما تقدم الزمن رأينا في هذه الأعمال العظيمة جزء من حاضرنا. فاذا كان كل المشاهير والمبدعين قد اشتركوا فيما بينهم في الرغبة في انتخاب المهنة والاصرار عليها.. فإنهم أعطونا شيئاً مشتركاً هو دوام الابداع الانساني.

وليس من شك ولا ريب ان المبدع المخلّد هو الذي استطاع ان ينجز عمله بصدق وضحّى من أجله بشيء أعظم.

فبعضهم هرب من دائـرة الأبهـة والسلطان الى جنة الإبــداع.. فرغب عن كل الــطرق المؤيدة للراحـة. والبعض فضل المتاعبَ والفقر والحرمان في سبيل العطاء المبـدع. أمـا الـذين انجرفوا مع حياة النوم والأضواء، فسرعــان ما تراجعــوا.. في منتصف الـطريق. ليظل الإبداع.. طريق الأبدية في التضحية. وكم من مبدع اتهم في عقله وكم من عظيم قيل عنه مجنوناً.. ولكن ما من شك ان بعض المبدعين كان يعاني ألماً ذاتياً هو أشبه بالمخاض والاجهاد حتى قيل ان العبقرية والمرض أمران متـلازمـان. ومن الأمثلة الحية على ذلك هو ما جاء في الكتـاب الصـادر حديثاً للأديب جبرا ابراهيم جبرا.. (تـأمـلات في بنيان مرمـري) قوله في (ص ٤٩): «لقد انبرى الكثير من النقاد والدارسين النفسانيين الى التغلغل في هذه الظاهرة ليتحدثوا عن العلاقة بين شاعرية جون كيتس الدافقة، وبين مرض السل الذي قضى عليه وهو في الســادسة والعشرين من عمره. وعن صمم بيتهوفن الذي دفعه الى تصور أعظم الألحان في أذنه الداخلية، كما تحدثوا عن الصرع الذي كان يرعب دستويفكسي ويمدهُ في الوقت نفسه، بأشد رؤاه الحادة، وتألقاً. وعن التدرن الــرئــوي الــذي أوحى لشــوبــان بأروع موسيقـاه، والاضـطراب النفسي أو الجنـون الذي كان من نصيب عباقرة من كل لون: كالرسام فنست فان غوخ والموسيقار شومـان، والشـاعـر لوتـريامـون، والفيلسـوف نيتشة، والــراقص نيجـنلسكي. والقــائمــة طويلة ومــذهلة - ويحضرني منهـا الكثير- من الرسام الانكليزي أوبري باردزلي الذي قتله المرض وهو في السادسة والعشرين، الى انـطوان تشيخـوف الـذي قتله التدّرن بعـد تخطيه الأربعين بقليل.

والقائمة طويلة مذهلة».

وفي بقية الصفحات شرح جميل للعلاقة بين الابداع والشفاء..

فهـل يا ترى كان لا بدَّ ان تكـون هناك علاقة بين الابداع والصراع؟

قد تكون الاجابة نعم.. ولكن المبدع لا يمكن ان يجد نفسه خاليا من حمى اللذة وهي تأخذه مريضاً الى عالمٍ لا أحد سواه.

ومن هناك تبدأ العقدة ولا تكادُ تحل الا بعد ان تمتزج المتعـة باللذة والألمْ. فالفنان يعيش لحظة الصراع وكأنه يعيش في منـطقة مغناطيسية تسيطر على كل كيانه، وما يكاد ينهي عمله الا وسلاسل الابداع تجره مرة أخرى من جديد.

ليس هناك غرابة او تعقيد من أصحاب الابداع رجالٌ لا يتوقفون عند مشاهد أو أشكال او سطحية المنظر..، بل ان رؤية الفنـان لشباك مفتوحٍ او حجارة.. بعضها فوق بعض.. أو وردة يلفُّها ندى او ورقة شجرة خضبتها نقاط مطرٍ.. ليس شيئاً عادياً. فانبهار المبدع ودهشته من منـظر.. تظل قبل وبَعْد الرؤية هي طاقة الابداع التي تفتش عن إطار مناسب لأي لوحة حياتية شاهدها فنان.

●●●

وغـالبـاً ما نجد ان هناك اختلافاً شاسعاً بين ما يراه الجمهـور وبـين الفنان، فعمل يراه الفنان عظيماً، يراه الجمهور شيئاً مختلفاً..

فعنـدمـا أخـرج الكاتب الاميركي (هنري جيمس) (١٨٤٣ - ١٩١٦) قصتـه القصـيرة (ميدان واشنـطن) سالكـا فيهـا منهـج الأدب الـطبيعي جرياً على أسلوب «بلزاك» في قصتـه «أوجيني جرانـديه» استقبلهـا القـراء بإعجابٍ كبير، وأكسبته شعبية واسعة حتى بعد وفاته.

وقـد مُثلت على المسرح وأخـرجتهـا السينـما بعنـوان (الوريثة) وكان (جيمس) نفسه يعتبر هذه القصة تافهة بسيطة وخالية من قيم وتجارب أغنى.

●●●

كما ان ما يربط المبـدع والخلود هو البعـد الانسـاني للفنان، أي تخطيه لكل الحواجز المصطنعة أو الضيقة في الحياة الاجتماعية.

ان معنى ان تبقى روايات وأعمال عظماء في التاريخ الى يومنـا هذا.. هو بعدها في معالجة النفس الانسانية.. ومـكـمـن الخــير والشر، ودرامـية الصراع بين البقــاء للأصلحْ..، والخير، واندحار الشر..

الفنـان المبـدع لا يهتم بالجـانب الفئوي، والطائفي والسياسي، بل إنـه يجد في لذة الإبـداع الصافي اسمى معاني الجمال اللامتناهي. وكثيراً ما تساءلت بيني ونفسي كلما قرأتُ رواية للأديب العـظيم (شكسبـير).. كيف بقيت هذه التحفـة الادبية حية بكـل تفـاصيلهـا في حياتنا.. وكيف أجد.. سر متعة القراءة وبتركيز حول ما ستسفر عنه نتائج هذا الصراع الدرامي الانساني الذي خطه (شكسبير) وكأنه خلده بحبره. السر.. هو ابداع الكـاتب وعـظمـة قربه من النفس الانسانية. وفي هذا البعد يكمن سر الخلود لدى المبدعين.

●●●

ويا لأسفي كم من المبدعين العرب دفنوا أحياء وكأنهم (يوأدون) وهم في بيوتهم أو في وظيفتهم أو في غياهب السجون.

أو قتلناهم أحياء بتجاهلنا لهم..، والبعض يختفي في ظروف غامضة، كمن لبس طاقية.. الإخفاء وهو بين سؤال وجواب..

ليس أخـطرُ من أن يموت مبدعُ، بين أيدينا اهمالا والأعظم منه.. أن نقتله نحنُ..؟

الابداع
بين جدلية الأدب والحياة

عبـد الـكـريـم الحبيـب
كاتب من سورية

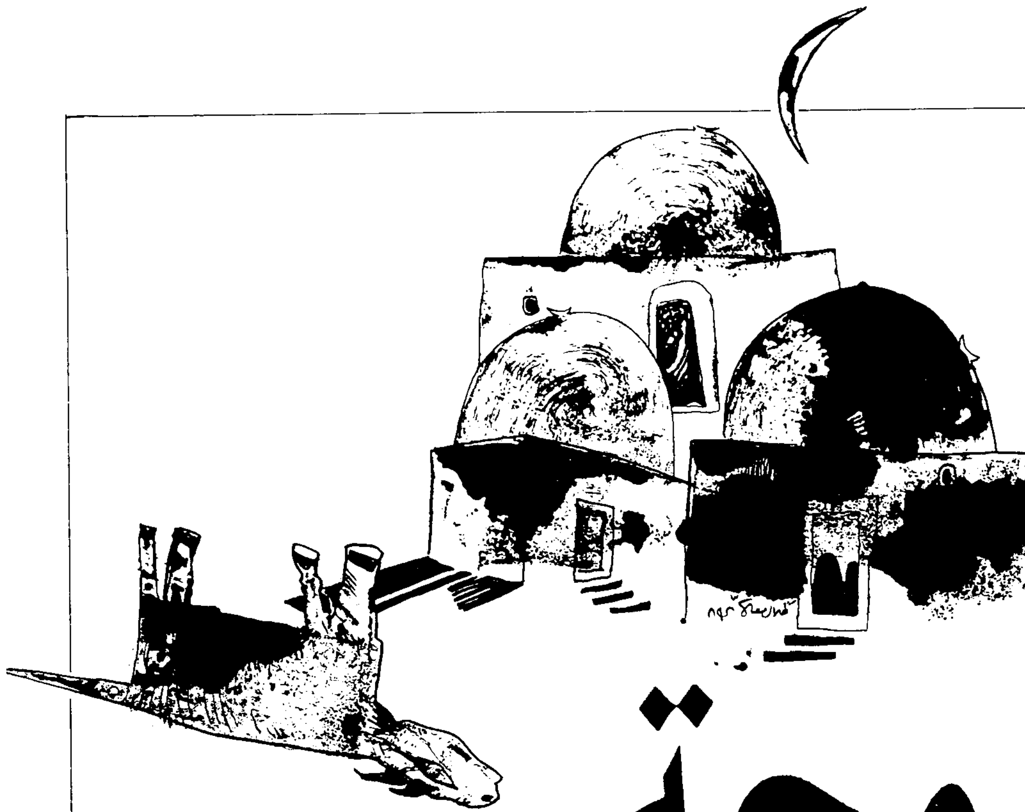
■ السؤال الذي يطرح ذاته في هذا الزمن هو: ما علاقة الأدب بالحياة، وهل استطاع أدباؤنا أن يؤمنوا بذلك وهل هذا الإيمان حقيقة أم سراب، وما هي الروابط التاريخية ◁

المبنية على تحقيق الجدلية الحيوية بين الأدب والحياة..؟ الى ما هنالك من تساؤلات تطرح نفسها عندما تختمر في ذاتها. ومما لا شك فيه أن الحياة باعتبارها الأدبي ما زالت غامضة على خلق كثير، ذلك لأنهم لم يستطيعوا أن يبلوروا أحاسيسهم وينضجوها في مواقد العقل الفعال الذي يمنحها مبرر وجودها وينقلها من الواقع الى التصور لا من التصور الى الواقع، لأن الشيء المختلف في هذه القضية هو الانفعال والفاعلية، فالأديب الذي يبني الحياة على التصور يكون منفعلا بها وانفعاله قد لا يتعدى التأثرية، وبما أن تكوينه الفكري يكون مبنياً على إرث إجتماعي معين فإن التأثر يكون وفق وجهة نظر معينة قد تكون جاهزة مسبقاً أي مختزنة في لا شعوره فتظهر في العملية الابداعية لأن اللاشعور هو المحرك الأول للتصور بما يضفي عليه من ألوان مختلفة، أما الأديب الذي ينتقل من الواقع محللا ومركباً محاولا إعادة الأشياء الى منابعها الأولى من خلال إيجاد العلاقات التاريخية بين الأحداث، لأن أي شيء يبرز في أي عصر هو حصيلة تفكير أجيال متعددة، بل أستطيع أن أقول إن الحدث الذي يقع في عصر ما يكون مختزناً في ذاكرة الأجيال يتحين الفرصة للظهور، فإذا ما تحققت الظروف الموضوعية المبررة لحصوله يظهر على شعور التركيبة الاجتماعية التي تمثلها تلك الأجيال، ومن هنا أقول ان مسؤولية الأديب تنطلق من خلال إيجاد رابطة تاريخية بين الواقع والتصور وإيجاد هذه الرابطة يكون من خلال ثلاثة عناصر رئيسية هي العقل الفعال الذي يسيطر على الموجودات عندما يضع مقدمات صحيحة ويحصل على نتائج صحيحة، ثم تأتي النفحة الالهية الكامنة في الانسان وهذه النفحة هي التي حيرت النقاد قديماً وحديثاً بل حيرت الشعراء أنفسهم وهم يعيشون لحظتها فقيل عنها شياطين... وغير ذلك، وهذه النفحة بتصوري هي لحظة الهيام في وديان الألق الفكري المتصور في ذاكرة الأديب المختزن من تجربة الأجيال السابقة، وهذه النفحة هي لحظة الالهام التي تتوقد من شرارة الواقع فتلتهب راسمة خيوط العمل الأدبي، ثم يأتي العنصر الثالث وهو القلب الانساني الذي يستوعب العالم ويختزنه في بوتقة حافظة عجيبة تمنح الحياة كنهها وجدليتها، وهذا القلب الذي أبدع جدلية الوجود الوجداني المتألق ببدائع التكوين الخلاق هو المتمم لدائرة الابداع الفني، لأن الابداع الفني فيما أرى يرتكز على هذه العناصر الثلاثة التي ذكرت، وعندما نستطيع تحقيق التوافق الجدلي بين الواقع وهذه العناصر الثلاثة نحقق الوجود الحياتي الحق، هذا الوجود الذي يرتكز على بنية تاريخية مستمرة فينا الى لحظة الابداع، بل تستمر الى الأجيال القادمة لتحقق دورة الحياة، والجدلية التي أرى ضرورة توفرها بين العناصر المذكورة هي جدلية منطقية فالعقل الفعال يتأثر بالقلق والألم المنبعثين من الواقع، والأديب أشد التصاقاً بالواقع وأعمق إحساساً من كل الكائنات، وهذا التأثر سيُدخل العقل في طور التجربة وعندها يستحيل الى روح تمثل النفحة الالهية التي ذكرت، وهذه النفحة منبثقة من التجربة التي انفعلت من التأثر الواقعي وأدخلت العقل في طورها ومنحته رؤية شفافة لاستكناه الواقع وتفسيره، وهذا ما يخطر في القلب الانساني المتسع للعالم، وهذا الالقاء يجعل القلب ممارساً تجارب الواقع المنعكسة في مرآة العقل مما يأذن للحظة الابداع بالتوقد فتضيء جوانب الحياة، فالحياة هي التجربة التاريخية المرتبطة بهذا الواقع، ومن هنا يتولد التفاعل الحق بين الأدب والحياة، لأن الواقع يبعث الألم الى لحظة الابداع كما ذكرت قبل قليل، فالحياة مرتبطة بالأدب والأدب مرتبط بالحياة، وهذا الارتباط جدلي، فالأدب يتوحد بالحياة في ذات الأديب العبقري عندما يكون في لحظة التعبير لأن الحياة في هذه اللحظة تكون قد وعت ذاتها، وأدرك الأديب معناها عندها تصبح حديقةً للأدب ويتفتح الأدب على صدرها براعم تطور، وأملاً يرسم المستقبل بآفاقه الانسانية ويمنح الحياة خلودها، ومن هنا يأتي فضل الأدب على الحياة لأنها إذا تلاشت أعادها الى صبوتها وحافظ على جوهرها وأنهضها من كبوتها، والأدب من دون حياة شكل بلا مضمون ينتفي فيه الاحساس الفاعل الذي يطور المجتمع، ومن هنا أستطيع أن أقول ان الأدب مدين للانفعال المبدع الفاعل في الحياة وهو انفعال ينتزع القلب ويثير الروح ويركز الفكر ويصور الحياة ويوجه الجميع وجهة واحدة حتى يبلور الاحساس ويصبح الابداع في قمته وهنا نصل الى الكمال الحياتي الأدبي الذي يعبر عن انسانية الانسان ويصور مباهجها الفتانة التي تمثل حلماً يتراقص في عيوننا جميعاً، بل في عيون الانسانية التي ما زالت تحلم بتحقيق ذاتها، ولا تحقق الانسانية ذاتها الا عندما يحقق الانسان ذاته، والأديب بإحساسه المرهف ونفسه الجياشة يمثل الانسان المثالي، وفي نظري: لا يحقق الأديب ذاته إلا عن طريقين: أولاً: الصدق المطلق وما يعنيه مطلقه، ثانياً الحرية. والصدق يأتي من الأشياء التي قدمناها عندما تكون الحياة غير مزيفة. وقد يعترض معترض فيقول: بعد أن بينت ارتباط الأدب بالحياة تقول بالحياة الصادقة..!، أقول: نعم ان الحياة الصادقة تمنح أدباً صادقاً وترتبط به في جدلية محكمة منطقية، أما إذا كانت مزيفة فإنها تنتج أدباً مزيفاً لترتبط به في تصورية زائفة بعيدة عن عناصر الابداع التي ذكرت، لأن العقل والالهام والقلب كلهم ينفرون من الزيف. اما الحرية فإنها حرية تعبير منبثقة من حرية تفكير، فالتفكير الحر تفضي الى نتائج صحيحة، والتفكير الحر يولد حراً هدفه التطوير، وهذا من سمات العقل لأن العقل في أساسه جوهر نقدي يفلسف الأشياء ويحللها وينقدها لينتقي منها المقدمات الصحيحة التي تفضي الى نتائج صحيحة، والتفكير الحر يولد نقداً يهذب الالهام ويسيطر عليه ويبعده عن الشطط في التصور، وهذا ما يمنح الالهام سماته الانسانية، كذلك فإن القلب من جراء التفكير الحر يتبلور جوهره ويكتسب واقعية تتحد مع العالم اتحاداً عضوياً من خلال الجدلية الابداعية التي ذكرتها، إذن فالحرية تعطي الابداع بُعداً انسانياً ليحقق ذاته، وهذا لا يتم من خلال مشروع أو تنظير في المؤسسات الثقافية أو السياسية بل يتم من خلال وعي حضاري مرتكز على أسس تاريخية تصل الماضي بالحاضر بالمستقبل، ومن هنا لا نستطيع تكوين أدب ينهض بالحياة أو حياة تمنح الأدب مضموناً إلا من خلال النقد الحر الذي له أصوله وأسسه العلمية المبنية على مفهوم إنساني للأدب، وعندما نحقق ذلك فإن ذاتنا تكون محققة وهذا هو الأسلوب الذي يحقق لحياتنا معادلتها الموضوعية وتحقق له حياتنا مضمونه العلمي، فيهبها الخلود وتهبه المضمون لترتفع راية الانسان حرة كريمة تحقق في سماء الحضارة فتتسم الحضارة بالانسانية وتحقق الانسانية ذاتها، وهذا هو هدف الأدب وزغابة الحياة. □

من «الناقد» إلى المشتركين

نلفت انتباه جميع المشتركين من أفراد ومؤسسات الى أن تغليف وعنونة وتوزيع «الناقد» يتم الآن بواسطة الكومبيوتر، الذي يُسقط تلقائياً الأسماء التي انتهى اشتراكها. وحيث أن عملية تذكير المشتركين على الدوام بتجديد اشتراكهم مرهقة ومكلفة، فإننا نرجو جميع المشتركين التعاون معنا في تجديد اشتراكهم بأنفسهم قبل انقضائه لتفادي أي انقطاع عن وصول «الناقد» إليهم.

محمد الماغوط



الارجوحة

الحلقة العاشرة

■ مع أن المهاجع كانت عارية عرياً تاماً فقد خلق المعتقلون منها خلقاً كل الأشياء التي لم تكن لتخطر لهم على بال وهم يقفون تحت الشمس اللاهبة في العراء.. خلقوا ورق لعب وطاولات زهر وشطرنج ووسائد ومناشف ومشاجب. ولم يمض شهر على وجودهم فيه إلا وأصبح المهجع كأي مخزن من مخازن البقالة، ولكن بعض السجناء كان يعاني أزمة مصيرية بالنسبة الى الطعام الذي يقدم اليه، فرفض عدد كبير منهم، وفي طليعتهم أبو سليم بالطبع، تناول اللحوم المعلبة دون نقاش ومنذ أول مرة بل كانت فرائصهم ترتعد لمنظرها. وقد تناولوا ذات يوم لحماً مطبوخاً لم يُفكر فيها يكون الى أن رفع أحدهم رأسه عن صحنه، وقال: «هذا لحم أرنب».

«ـ بل لحم خنزير».

وتوقفت اللقمة في حلقوم أبي سليم، ثم نهض الى احدى الزوايا، وبصقها بقوة كأنه يريد أن يبصق معدته معها، وصرخ وهو يمزمز شفتيه: «لماذا لم تتكلموا من قبل؟ لماذا أيها البلهاء؟ انني أشك كثيراً في أن يكون من لحم العلب وإن كان طعمه كالتبن تماماً».

وصاح الشرطي المكلف بتوزيع الطعام: «لماذا لا تجلس وتأكل كالبشر ايها العجوز؟».

«ـ لن آكل من هذا اللحم».

«ـ لماذا؟».

«ـ إنه لحم خنزير».

فأجابه الشرطي ساخراً: «ألا تحب أن تأكل من لحمك؟».

وأغلق الباب خلفه وهو يضحك.

وفي المساء تناول أبو سليم والنخبة الغاضبة من أجل اللحم الخبز المبلول بالماء فقط، وأخذوا يناقشون فكرة مقابلة المسؤولين حول هذا الموضوع الخطير إلا أنهم تفرقوا بمجرد ان سمعوا خطوات الشرطي تقترب من الباب.

وقضى أبو سليم ليلة ليلاء، فقد فقد مرحه ومزاحه، وأخذ يذهب ويجيء في الممر الضيق بين رؤوس السجناء ومؤاخراتهم حتى ساعة متأخرة من الليل، ومد يده ليشعل سيكارة فلم يجد شيئاً. بحث في جيوبه وتحت ابطه، فلم يجد شيئاً، فتقدم من أحدهم وهو يحك خصره: «هيه! اعطني سيكارة».

«ـ لم يعد معنا يا عم».

وسأل ثان وثالثاً لا عن سيكارة بل عن سحبة واحدة، فلم يوفق. نسي كل شيء: ابنه ومزرعته وحريته، وأصبح هدفه الأول والأخير سيكارة. ثم اضطجع بجوار الفهد وأخذ يزفر: «كلاب! أراهن أن هناك أكثر من عشرين سيكارة في هذا المهجع».

◁

◆

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريس للكتب والنشر»، لندن في مطلع العام المقبل



◁ ففتح الفهد عينيه، وقال وهو يسند رأسه الى راحتيه: «ألم أقل لك ان لا تبالغ كثيراً بثقتك هم؟!».
«- ليذهبوا الى الشيطان، ولكني أعطيتهم كثيراً. أليس معك سيكارة؟».
«- لا. لقد بدلت قلمي بثلاث سكائر ودخنتها منذ ثلاثة أيام».
«- اذن لا توجد سيكارة واحدة في هذا العالم».

وأغفى ابو سليم، فغطاه الفهد بالبطانية المهترئة وهو يشعر بأن حربة تذهب وتجيء في صدره. كان معه سيكارتان أخفاهما تحت ابطه. سيكارتان. واحدة سيدخنها ويفكر في غيمة، وأخرى سيدخنها وهو يفكر. ترى لو خانته غيمة؟

*

عندما أخرجوهم للتنفس في الصباح، كان لا عمل لأبي سليم سوى البحث عن سيكارة. وعندما استنشق رائحة تنبعث من مكان ما، ترك الفهد يشرح مطولا رأيه في الغوغاء، واندفع كالكلب البوليسي يبحث عن مصدر الرائحة حتى عثر عليه. كانوا أربعة يتنابون على تدخين شيء ما. كان لفافة قديمة. كتلة صغيرة مبللة باللعاب بللا كاملا، وقد غرسوا في مؤخرتها دبوساً حتى لا تحرق الشفاه المرتجفة حولها. وعندما هبط عليهم أبو سليم من السماء، كانت قد لفظت أنفاسها. وتجهمت الوجوه الأربعة، وأطرق أصحابها الى الأرض كأنهم فقدوا ابنتهم الوحيدة المدللة.

وكان أحد الحراس يدخن لفافة طويلة، وينفث دخانها على شكل أنبوبين أزرقين من أنفه، فارتجفت ذقن أبي سليم وقال لمن بجواره: «بامكاني أن أتناول حجراً وأهشم رأسه».
«- من هو؟».
«- الشرطي. إنه يدخن. انظر اليه انه يدخن كأن التدخين شيء عادي في هذا العالم».

وعاد أبو سليم الى التهديد بالهرب محدداً هذه الليلة بالذات لا التي قبلها ولا التي بعدها: «نعم سأهرب وربّ الكعبة! اني أكاد ألد غلاما من اجل سيكارة».

ثم حكّ ذقنه الخشنة الغبراء، وأخذ ينظر شذراً الى الأفق الأخير المغبر، فقال له المختل: «أما أنا فلن أهرب. ولماذا أهرب؟ لكي أنام في الشارع؟ إنني على الأقل آكل وأنام في هذا المكان».
«- اما أنا فلي زوجة. زوجة حقيقية، وفراش من الصوف الحقيقي. ولن أبقى هنا كي اتهم بذكر ما في احدى الليالي».

ولما كانت مثل هذه الأحاديث هي العسل الذي يغف عليه من لاموهبة له في الحديث، فقد تجمع عدد كبير منهم حول أبي سليم، يصغون اليه بأفواه مفتوحة وعيون غبية تتساءل اذا كان في هذا العالم شخص واحد جدير بمثل هذه المغامرة وسط هذه القفار. وكان أحدهم طالباً نحيفاً يلبس نظارتين سميكتين تشعان في الشمس كنجمتين بعيدتين. وكان ما ينفك يقترب من ابي سليم، ويدوس تارة على قدمه اليمنى، وتارة على اليسرى، فالتفت اليه ابو سليم صائحاً: «انظروا اليه. انه ما فتيء يحتك بي منذ الصباح كأني أنثى».

فقال البدوي: «اعذره. انه أعمى».
«- أو أرمل».

وصرخ أبو سليم: «هيا اذهب انت ونظارتك من ورائي. ان لكم أنتم يا أهل المدن رائحة العقاقير. تعال أيها البدوي لأشم رائحتك ولو أنك مقزز بدون تلك الجدائل».

ودفع يديه وسط الزحام ليشم أي شيء آخر غير الطالب وغير البدوي، فسقط من سقط، وترنح من ترنح، وصدحت الشتائم وأنواع السباب، وتعالى الغبار والتأوه، فجاء رجال الشرطة مسرعين.
«- من قام بذلك؟».
«- إنه مزاح».
«- قلنا لكم من قام بذلك».
«- قلنا لكم إنه مزاح».

وجاء صوت كالرعد. صوت المسؤول الكبير والسوط مطوي تحت إبطه: «من فعل ذلك؟».

فتجمد الجميع في أمكنتهم، وكان بعضهم منحنياً يداوي ظفره الدامي، وبعضهم ينفض الغبار عن ثيابه، وبعضهم الآخر يلتقط أنفه استعدادا للتمخط، فتلعثم ابو سليم وهو ينظر الى الجميع كأنه يقول لهم: ها أنا مرة اخرى أتكلم وأنتم صامتون.
«- أحدهم كان يحتك بي كأني أنثى».

فقال المسؤول مخاطباً الشرطة: «اجلدوا الاثنين امام الجميع على أسفل اقدامهم».

وتحلق السجناء عن شكل هلال، بعضهم تحت بعض، وبعضهم فوق بعض، محدقين، مرهفين آذانهم. وصرخ الشرطي بأبي سليم وبذي النظارة: «استلقيا على الأرض».

فاستلقى ذو النظارة فوراً، ورفع ساقيه في الهواء حيث أحكم الشرطي حزام البندقية حولهما فأصبحا جاهزين للاستعمال في أية لحظة. وعندما رأى أبو سليم هذا المشهد، تراجع الى الخلف متعثراً، وقال بصوت حزين ومرتفع كالعواء: «لا. لن أفعل ذلك».

فصاح به المسؤول بعد ان صفعه بالسوط على وجهه: «ولماذا أيها القذر؟ طالب المدرسة المثقف يطيع الأوامر، وأنت الرجل الكبير تعصى؟».
«- انني لا ألبس سروالاً، ولن يرى أحد ما تحت ثيابي غير زوجتي».
«- وزوجتك من يرى ما تحت ثيابها الآن؟».

وضحك مرتجفاً في ثيابه الزاهية الشفافة، ونظر الى الجميع كأنه يعطيهم الفرصة الوحيدة كي يضحكوا في هذه اللحظة التاريخية.

وشعر أبو سليم بصدمة كأن زوجته ام الاولاد، العجوز المسنة ذات الساقين المعروقتين والصرة المليئة بالبثور، تقف عارية، بعورتها ذات التجاعيد.. تقف عارية امام هؤلاء الكلاب، فصرخ: «لا. لن استلقي ولو قطعتموني قطعاً. أرجوك يا سيدي أرجوك. اطلق علي الرصاص حالاً في اذني ولا ترغمني على ذلك».

وراح يرفس الأرض بينما الشرطي يطوقه من خصره ويطويه، ثم تكاثر عليه رجال الشرطة، وأدخلوا ساقيه في حزام البندقية، وانهالوا على قدميه ضرباً بالسياط المحماة بالشمس بينما هو يصرخ وينتفض ويخفحف قدميه ببعضهما كأن جبالا من الجمر تراكم فوقهما.

كان بالفعل لا يرتدي سروالا داخليا، ولذلك تمكن الفهد ان يرى لأول مرة منذ عشر سنين سيقاناً ريفية وجها لوجه. كان فخذاه رفيعتين ومكسوتين بالشعر، ولونهما أخضر وأسمر، وعروق لحمه زرقاء ومنتشرة انتشار الجذور في لحمه، ولكنها جذور ميتة يمكن نسلها من لحمها كما ينسل الخيط من البكرة.

وانتهى العقاب بشكل خاطف، وتفرق المتفرجون زمراً زمراً، يتحدثون ويتأوهون ويبصقون وقد جمدهم الرعب والاشمئزاز بينما وقف أبو سليم معفرا بالتراب، يتلقى نصائح المسؤول ورفسات الشرطة على مؤخرته. وكان ذو النظارة يتخبط كالسمكة وسط الغبار ويبحث عن شيء ما.. شيء به يبصر ويحيا.

وصاح به أبو سليم: «ايه أيها الأعمى! إنك تبحث عن نظارتك. ها هي..».

والتقط أبو سليم النظارة، وهرول وهو يضحك ملوحاً بها بينما صعق السجناء بمرحه الشديد غير الطبيعي إلا ان الفهد لم يفاجأ بل أحس بأن العنقود قد نضج كثيرا، وان دمه قد بدأ يسيل.

*

كان أبو سليم يهرول بعيدا عن زملائه وهو يضع نظارة الطالب على عينيه صارخا وباكياً في آن واحد: «إنني لا أرى شيئاً يا جماعة. انني لا أراكم. الموظفون في الحكومة.. لا بد من أنهم يلبسون مثلها حتى لا يروننا. انني لا أرى شيئاً، لا جروحكم ولا رؤوسكم ولا بطونكم».

ثم مسح النظارة مسحاً عنيفاً بثيابه، وقفز على حجر مرتفع، ووضع النظارة على عينيه، وهتف: «لا ورب الكعبة.. انني أرى كل شيء الآن. أرى فضاءً أبيض كالحليب. ارى زوجتي مائلة الرأس، مضمومة الركبتين، أمام المنزل، وسروالي يخفق جافاً كالورق على شجرة التوت. أرى فرسي الحمراء تضرب طرف الحقل بحافرها، أرى سنابل.. سنابل سوداء طافية فوق النهر. لن تأخذوا النظارة في قبل أن أرى كل شيء. ها هو راع يغفو على حماره الأبيض والريح تصفر بين قوائمه الغائصة في الطين. ها هو ولدي يغرس مسماراً في النهر فينبثق الدم. لا.. لا تقتربوا مني. أرى أيضا حقولا محدودبة، تلوح بأعنتها فوق المزابل، صحوناً من الزيت والعسل المراوغ مجمدة على القمم البعيدة. أرى شجرة التين ترفع أوراقها كامرأة شمطاء. أرى قبقابي المزوق بالنار يابساً ونظيفاً تحت سريري الخشبي، ولكنه سرير بارد ومغطى حتى وسادته لأن زوجتي تجلس مائلة الرأس في الزقاق، والخيول مدفونة حتى حواجبها في العشب الطويل اليابس..».

وصاح صوت صارم: «اعطني هذه النظارة».

«ـ لا.. لن اعطها الى أحد حتى ولو كانت زوجتي».

«ـ اعطني إياها والا قتلتك».

كان المختل هو المتكلم. وقد لاح لأول مرة بهيئة النسر المفترس. كان يمد يده بأصابع مرتجفة وأظافر مسنونة، وعيناه حمراوان جائعتان كأنما مليئتان بعصير البصل: «أرجوك اعطني هذه النظارة لأرى شيئاً ما».

وكان أبو سليم ممسكاً طرف النظارة، ويسير متعثراً الى الوراء قائلا: «انظروا اليه. يريد هذه النظارة. يكاد يموت ليلمسها وهي ليست أكثر من رقعتين من الزجاج. ومع ذلك لن أعطيه اياها».

وكزّ المختل على أسنانه، وتقدم اليه كالوحش: «اعطني النظارة لأنظر فيها فقط والاقتلتك أيها العجوز».

«ـ عجوز؟! يا لك من طفل مورد الخدين!».

وهجم المختل على ابي سليم، وأوقعه أرضاً على ظهره، وراح الاثنان يتداحرجان في الغبار، يخبطان بعضهما بعضا بكل شيء، ثم نهضا يلهثان كديكين منفوشي الشعر. وكان أبو سليم لا يزال يمسك النظارة بيده، فصاح: «انظروا. إنها لم تنكسر. أي شيطان صنعها بهذه المتانة؟».

واندفع المختل نحو ابي سليم وبيده تلمع اداة قاطعة مصنوعة من احدى صفائح علب السردين.

«ـ خذ.. خذ.. هذا هو نصيبك. هيا انظر في نظارتك السخيفة الى هذه الوجوه السخيفة».

وتراجع المختل الى الوراء والدم يقطر من آلته الحادة المضحكة، فذعر أبو سليم، ورفع يده الى عنقه ماطاً شفتيه كأنه يبحث عن فمه، ثم نشر أصابعه أمام الجمع فاذ هي تقطر دماً: «لقد قتلني ذلك المجنون ليس بسكين حقيقية بل بتنكة فقط».

ثم هوى على ظهره مفتوح العينين والساقين يتغرغر دماً وغباراً: أتسمعني أيها الصحفي يا ابن ضيعتي؟ لقد قتلني بتنكة».

ولكنه بعد يومين خرج من المستشفى وعاد الى المهجع صاخباً مرحاً، ولم يتخل عن تهديده بالهرب.



*

كانوا يقفزون على السطح الحار. يتذكرون ويحلمون ويتأوهون.. الفهد والمختل وأبو سليم والبدوي، من دون نقاش أو تمحيص في معنى هذا القفز الجنوني في اثر الحلم أو الآهة والذكرى من أجل مصلحة الوطن العليا. كانوا شعراً ميتاً بين أسنان المشط الذي نثرهم يميناً وشمالاً من دون ان يكون لهم أي حق في الأناقة المتواضعة والاغراء المقبل، من دون تمييز بين الشعر الأشقر الجميل وقصاصاته الملقاة على الوحل والغبار وان كانوا جميعهم لا يشكون لحظة واحدة في أن ما يقاسونه هو شيء يتعدى المصلحة الشخصية لأنه ضروري للمصلحة العامة، الا هو.. الفهد الصغير الجائع.

كان في اعتقاده ان ما يهدد الحياة البشرية بكل ما فيها من جيوش وأطفال ومدن وغابات هو الضجر، وليس الاستعمار كما تقول المنشورات ◁



الرسمية ومكبرات الصوت بل هو الضجر الضجر، فالطبيب يزور مرضاه لقتل الوقت، والعصفور يغني لقتل الوقت، والمرأة تستحم وتتعطر لقتل الوقت، والجيوش تسفح دمها في الخنادق وعلى شطئان المحيطات لقتل الوقت، فالمجزرة واحدة ومستمرة وإن اختلف الفصل ولون الدم. فهؤلاء الأسرى بما فيهم الأمي والجاهل والخائف والشرس والهادىء بعد أن كنسوا مهاجعهم وغسلوا صحونهم وفتلوا شواربهم ووضعوا أيديهم على ركبهم . . ماذا يعملون؟ ماذا يعمل المختل بفلسفته والحاكم بأحلامه والبدوي بذكرياته؟ ماذا يعمل الفهد المجتث كالسرطان من أعماق الحجر والشوارع؟ هل يغني؟ هل يغرس الدبابيس في صدر ابي سليم البائس العجوز؟ لقد كان صوت أبواق السيارات البعيدة ووقع خطوات الحارس في الممر يذكرهم بالحرية . . بالمسافات الطويلة التي يمكن ان تجتاز في كل لحظة في العالم، وكان الأسرى الجدد بعيونهم المذعورة وصررهم الكئيبة شيئاً يثير حماستهم للنقاش والجدل فيما اذا كان العالم ما زال هو العالم، وإذا كانت الاشجار لم تهرم والمعامل لم تتوقف والشمس لم تشرق حداداً عليهم. اما الآن فلم يعد يثيرهم شيء. لقد فقدوا الأمل حتى في أن يكون الأمل شيئاً مهماً في الحياة، وأصبحوا يرون في عنبرهم حانوتاً عادياً يعرض الأنسجة والدم بدلا من الأقمشة والصابون. ولذلك كان توقع مجزرة حقيقية في أية لحظة منتظراً وشهياً اذا ما اعتبر هذا الملل واليأس غلافين فقط يخفيان طرف الزناد وظلام الفوهة. كان لا يستبعد ان ينهض اثنان معاً لم يكلما بعضهما كلمة واحدة منذ اعتقالهما ليهشما بعضهما تهشيماً من أجل ابرة أو ذرة ملح . . من أجل ذلك الاجتياز العظيم من ثانية الى أخرى في زمن لا يعرف الا الله كم هو مشحون بالثواني والساعات والقرون، أما الوحيد الذي يتصرف الى آخر فترة ممكنة كأن الفجر نوع من الدنس لا يجوز التفكير به فهو ابو سليم فقد كان دائم الحركة، واسع النشاط، وان لم يعمل شيئاً من الصباح الى المساء سوى الحك تحت ابطيه أو يصلح حذاءه او ينفض بطانيته أو يشذب شواربه. واذا لم يجد شيئاً من هذا ولا من ذاك خرّب الحنفية اوالنافذة ثم قام بإصلاحهما. وما أن يفد أسرى جدد حتى يسارع الى استقبالهم والترحيب بهم كأنه صاحب حانوت حقيقي، يدلهم على أماكنهم، ويشرح لهم التعليمات والتوصيات والواجبات، ويسألهم لماذا اعتقلوا ومتى والى متى. واخيرا يسألهم اذا كانوا يحملون بعض السكائر، فاذا كان جوابهم الرفض، تغيرت سحنته واضطربت حركاته، وصعد الى مكانه ليتمدد كأنه لن ينهض بعد اليوم، ولكن ما ان تمضي عدة دقائق حتى ينتصب واقفاً على قدميه ليتساءل عمن يلعب الورق، فاذا لم يجبه أحد، عاد الى التمدد ثانية وهو يحك ابطيه متثائباً.

وفي احدى الأمسيات، كان ابو سليم يتصرف كأنه سيرتكب جريمة اذا لم يجد رفاقاً للعب الورق. كانت الساعة تقارب الثالثة صباحاً عندما أحس بأن اجتياز المسافة بين الثانية والثالثة اكثر صعوبة من اجتياز نهر بقدمين من الرصاص، وبأن النوم لا يحل المشكلة بل يجمع تلك الثواني في الصباح الباكر كما يجمع صاحب الحانوت غلته ويشتري بها بضاعة أخرى.

كان واقفاً على حافة المصطبة، تتشبث قدماه بحافة المصطبة كما يتشبث النسر بحافة القمة، وكان الجميع في رقاد تام. لا نأمة ولا حركة سوى صوت التنفس الأليم المحاصر بين الجدران الأربعة، وقد صرخ: «من يلعب الورق مع عمه ابو سليم؟».

فنقر الشرطي على النافذة: «لماذا تقف؟».

«ـ ولماذا أجلس؟».

«ـ يجب ان تنام».

«ـ بل يجب ان اعيش».

«ـ يجب ان أحطم دماغك».

ولما سمع أبو سليم صرير الباب يفتح، جلس فوراً وهو يتمتم: «وماذا يهمك أنت وحكومتك اذا كنت واقفاً أو نائماً؟ ماذا يهم حكومتك اذا كان رجل عجوز من رعاياها لا يريد ان ينام؟ ماذا يجني هؤلاء من النوم سوى النفس الكريه في الصباح؟».

وقال الفهد لأبي سليم متبرماً: «كفاك نقيقاً أيها العجوز».

«ـ ألم تنم بعد؟».

«ـ وهل تترك أحداً ينام؟».

«ـ هل تضايقت مني؟».

«ـ لا . . ولكنك مزعج في بعض الأحيان. الذي يلعب الورق يلعب، والذي لا يلعب فليذهب الى جهنم. انك لست طفلا صغيرا حتى تتصرف هكذا».

«ـ معك حق. لن ألعب الورق بعد اليوم. لا لن ألعبه ولو كان في ذلك خلاصي».

وفي اليوم التالي كاد يأكل نفسه لأنه لم يجد لاعبين للورق: «ترقدون على مؤخراتكم من الصباح الى المساء دون ان تفعلوا شيئاً سوى الجلوس على مؤخراتكم، تأكلون وتذهبون الى دورة المياه. لن ألعب مع أي واحد منكم ولو لعبت مع حذائي بعد الآن. تعرفون كم أكره هذا البدوي ولكني سألعب معه. هو لا يعرف اللعب بل لا يعرف شيئاً سوى انه كان له جدائل، ولكني سأعلمه، وسأجلس قبالته في الليل والنهار. أما أنتم فالعبوا بها بين سيقانكم. هيا من يلعب الورق مع عمه ابو سليم؟».

وينفر البدوي واثنان آخران لا يقلان عنه بلاهة وجهلا بالأمور كافة، ويرفع المختل رأسه ويقول: «ممنوع اللعب».

فقال له أبو سليم: «اسمع أيها المختل. أنا لا أريد التحرش بك، ولكنك اذا أرغمتني على ذلك فلن تنام ووجهك مستدير كما هو الآن».

وجثا المختل على ركبتيه مزمجراً: «ممنوع اللعب ، يجب ان تجلسوا القرفصاء وأيديكم على خدودكم».

«ـ وأيدينا على خدودنا . . لماذا؟».

«ـ كي تفكروا بالعالم».

وهبّ ابو سليم من مكانه كأن استمراره في الجلوس هو قبول مبدئي بهذا القرار: «ولماذا نفكر بالعالم يا أستاذ؟».

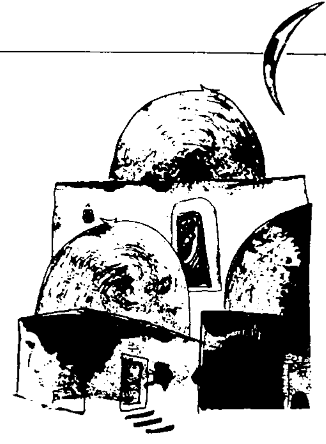
«ـ كي تنقذ نفسك».



«ـ من ماذا» .
«ـ من ملايين الوحوش الضارية التي تتربص بنا» .
فذعر البدوي ، وسأل ببلاهة : «وأين هو العالم لأفكر به؟ ها أنا أضع يدي على خدي» .
فضربه ابو سليم على يده : «اخفض هذه اليد القذرة . هل تظن العالم جملا أو خروفاً لتفكر به أيها الحيوان؟» .
وقال المختل لأبي سليم : «لماذا ضربته؟» .
«ـ لأنني ضربته . لأنك لو قلت له إن العالم برتقالة لصدق ذلك . ولو قلت له : اذهب الى جهنم ، لذهب» .
فقال الفهد : «وما الضير في ذلك . على العالم أن لا يخلو من هؤلاء والا توقف التاريخ كله» .
ووضع يده على خده ، فقال المختل : «بل على الانسان ان يتخذ موقفاً» .
فقال الفهد : «وهذا موقف . الطاعة موقف أيضاً» .
قال المختل : «يجب أن نتفق أولاً اذا كان هذا انسانا أم لا» .
«ـ نعم انه انسان حقيقي ، وما جريمته اذا كان أبلها» .
وكان أبو سليم والبدوي ينقلان بصرهما الى الفمين المتصارعين ببلاهة من دون ان يفقها شيئاً إلا ان البدوي كان ما ينفك يتقدم على مؤخرته عندما علم بطريقة ما انه هو موضوع البحث ، وينظر اليهما بشفتين تربطهما خيوط من اللعاب الأصفر .
قال المختل : «بل يجب ان يناقش الأمور حتى ولو كانت بديهية والا فقد هويته بل هو في الحقيقة بلا هوية في هذه اللحظة» .
فارتبك البدوي ، وراح يفتش في جيوبه ، ثم قال مبتهجاً : «ها هي هويتي . انها موجودة معي» .
فضربه أبو سليم على يديه قائلا : «اخف هذه الورقة أيها الحيوان . انهما لا يتناقشان عن هذا الشيء أم تظن أني أبله مثلك لا أفقه شيئاً» .
فأعاد البدوي هويته الى جيبه خائفا من ان ينال ضربة اخرى .
قال الفهد : «يجب ان يكف عن ضرب هذا المسكين . انه لا يفتأ يجفل كلما اقترب منه أحد . أنت ترعبه . لنعد الى موضوع بحثنا . نعم انني أصر على ان هذا البدوي انسان حقيقي . لقد أدرك فورا انه موضوع بحثنا وأنه موضوع جدل . بل أشك في انه يدرك انه سجين . ما قيمة هذا الرجل هو وبعيره وخرافه اذا مات ظمأ في الصحراء؟ ما علاقة ذلك بالمصانع التي تدور في نيويورك او بالموسيقى التي تعزف في علب الليل؟ طبعاً لا شيء . ان الآلام البشرية منفصل بعضها عن بعض بل تفصلها المسافات ، والزمن الذي كانت تشتعل فيه الحرب من أجل امرأة أو فارس قد مضى وولى . ان شعوباً جريحة برمتها يساوم عليها أمام قدحي خمر . لكي يكون هذا البدوي انسانا عليه أن يكون واضحاً وذا رؤية عميقة للأمور حتى يرى ويسمع ويلمس وحتى ينفعل هو لا أن ينفعل عنه الآخرون ويثورون . انني لا أراه بوضوح رغم ان خيوط الشمس تسطع عليه . لا أراه فعلا بوضوح مع أن فحوصي الطبية أثبتت ان عيني ثاقبتا النظر» .
«ـ بل إنك تراه وتلمسه وتشمه أكثر من اي واحد في تلك العنابر رغم قبحه واسنانه الجاحظة . هذا العنبر مليء بالرجال الوسيمين ذوي الغضاريف اللينة والشفاه النظيفة المبتلة بلعاب نظيف . ومع ذلك فأنا لا أعرف أسماء معظمهم بل لا أحس بوجودهم مع انهم يأكلون معنا ويشربون وينامون ويشخرون في الوقت الذي لا يوجد واحد منهم الا ويعرف ان هذا هو البدوي . انه متفرد عن الآخرين بشيء ما» .
«ـ متفرد بقبحه» .
«ـ قلت بشيء ما . ولسنا آلهة لنقيم هذا الشيء أو ذاك» .
«ـ يا حضرة المختل . . يا رجل . . انه متفرد بقبحه ولماعته . أنت قلت ذلك لا أنا . الطاعة التي قد تدمره . . تنفيذ الأوامر التي لا يعرف حتى اعادة كلماتها» .
«ـ هذا ضروري اذا كان الجميع قادة فمن الضروري ان نخلق مرؤوسين» .
«ـ عليه ان يطيع بعد ان يقتنع» .
«ـ وما الفائدة اذا كان الرضوخ هو النتيجة؟ لماذا لا يختصر هذا العذاب؟ لماذا يحول بملء ارادته تلك الطاعة البسيطة السهلة الى هزيمة واندحار؟ ان هزيمة المثقف والجاهل كالفرق بين الموت غرقاً والموت شنقاً . انه يتصرف بشكل طبيعي عندما يطيع الأوامر الصادرة اليه لأن لطبيعة المتطورة منحته هذه القدرة على تجاوز العذاب وانفجار الذهن . انه يحس الامور ولا يدركها . عندما تأمره بأن يقفز من علو ستين متراً الى الأرض فهو يقفز ويتألم ويفجر رأسه ، ولكن عزاءه الوحيد في أنه أدى واجباً ما . أما المثقف فينفجر رأسه مرتين . مرة لأنه لم يقتنع بهذه العملية ، ومرة لأنه ارتطم بالأرض ، وليس له عزاء على الاطلاق» .
«ـ هل تريد ان تقول لي ان هناك أنواعاً من الموت كما ان هناك أنواعاً من الحبوب؟» .
«ـ نعم» .
«ـ انك أنت المجنون الحقيقي ، واسمك يدل على ذلك بوضوح» .
«ـ إن امه فيها ثلاثة مثل هذا البدوي جديرة بأن تسمم فرداً فرداً» .
«ـ لو لم يكن هناك ارتجاج في عقلك كاهتزاز المصعد لفعلت بك شيئاً لم يفعل أبداً . ان هذا البدوي ينتسب لأمة . كان كل أفرادها من خاصرتها على هذه الشاكلة ، ذات العيون وذات الاسنان . ومع ذلك أنجزت من الأعمال والبطولات ما لا يصدقه العقل» .
«ـ ومن قال لك ذلك؟» .
«ـ التاريخ . . الروايات» .
«ـ وكيف تعرف ان هذه الروايات ليست كاذبة وملفقة طالما لم يكن هناك حبر وطباعة؟» .
«ـ على كل حال لا بد من ان الأشياء الصحيحة هي في هذا العالم مترسبة كالكلس في مكان ما في هذا العالم» .



◁



«ـ هذا لا يهمني. ما يهمني ذلك هو الذي يترسب الآن. أليس كذلك يا أبو سليم؟».

«ـ لا أعرف يا ابن ضيعتنا. ولو انني أتمنى ان أقوم بشنق هذا البدوي بيدي».

وكان البدوي قد أخذته سنة من النوم، فغفى مفتوح الفم، متهدل اليدين، وقد انقلبت عيناه الى هلالين أبيضين تحت الأهداب، فنهض ابو سليم، ومدده في مكانه، وأسدل عليه غطاءه: «انني أكرهه، ولكن لا بد من ان يقوم بتغطيته أحد ما. انظروا. إنه يتقلب على جنبيه كالعقرب. يدفع مؤخرته للآخرين وراءه. لا يهمه شيء ولا يفكر بشيء».

كان رأس البدوي الحليق وأسنانه الجاحظة على حافة الفضاء وشعر أنفه المتشابك خارج الأنف يعطيه صورة القديس الذي يرسم في الزوايا البعيدة في اللوحات الشهيرة بعيداً قرب التوقيع أو الاطار، ولكنه يرسم بدقة ويفرض وجوده كرمز للبؤس والاهمال البشري.

داعب أبو سليم رأس البدوي، ووضع تحته ما يشبه الوسادة، وقال: «انني أكرهه، ولكني لا أسمح لأحد باهانته أو بالاحرى بضربه».

فنظر اليه المختل مشتمئزاً.

«ـ أعرف كم هو مقترف! ماذا يعمل بعد هذا النوم سوى الاستيقاظ. إن موته هنا أو في صحراء لا يترك أي أثر على المعامل التي تدور في نيويورك أو الموسيقى الصاخبة في علب الليل».

«ـ الى الجحيم أنت ومعاملك التي في نيويورك وموسيقاك الصاخبة التي في علب الليل. ان موته يؤثر على العالم أجمع ويزلزله ويكسر عظم ساقه اذا شئت النقاط على الحروف. كف عن تصنع القسوة، فانت أكثر جبناً من أنثى. الآلام منفصلة كأنها حصى. ان كل آلام العالم متحدة ومتصلة ببعضها كالغيوم، وانفصالها فوق هذه المدينة يعني التحامها فوق مدينة أخرى. هل تعتقد ان العامل المتمنطق بأنابيقه ومجهره في الدور الثامن والثمانين في معاملك في نيويورك أكثر سعادة من هذا البدوي وهو متمنطق عصاته ومقلاعه في احد الوديان؟ هل تعتقد ان كآبة أي رئيس للوزراء في أي بقعة من العالم أشد كثافة من كآبة هذا البدوي؟ ان الروح البشرية تحت الثياب لا فوقها. ان العدالة التي تشمل الجميع وتستثني فرداً واحداً ولو في مجاهل الاسكيمو هي عدالة رأسها الظلم وذيلها الارهاب، والرخاء الذي يرفرف على موائد العالم، ويتجاهل مائدة واحدة في أحقر الأحياء هو رخاء مشوه. الكل أو لا شيء طالما ان الشمس تشرق على الجميع. طالما ان السنبلة الأولى لم تكن ملكاً لأحد».

«ـ انك تكذب وتوغل في الكذب كالغانية. إنك تؤمن بما تقول ان كنت أؤمن بأن رأسي هو رأس عصفور. لقد كان ابو سليم البارحة في حالة يرثى لها. قضى سحابة نهاره واصبعاه مفتوحتان من أجل سيكارة. وطلب منك أول بأول ومع ذلك لم تعطه بحجة أنك لا تملك تلك السيكارة. ورأيتك تدخن في المرحاض جاثياً القرفصاء وعيناك جاحظتان في الزوايا حتى لا يراك أحد. كأنه تكفيك ان تقول ان فلاناً جائع حتى يشبع، وذاك مريض حتى يشفى. لماذا لا تعلن الأمور مباشرة؟ قل ان فلانا هو جائع فليأكل لحمه، فأنا لست كذلك. قلها. تنح عن صهوة اللياقة الاجتماعية والمؤازرة اللامجدية حتى يخترع الجائع طعامه والمريض دواءه. هذه هي انسانيتكم ايها الكتاب: انسانية كاذبة ومضللة. ومن نتائجها هذه الجيوش من المرضى والمشوهين والمنبوذين. إنكم بدونهم كالسمك بلا ماء. ولولا انهم موجودون عرضا لعملتم على خلقهم. إنك جبان، وباستطاعتي تمزيقك إرباً، ولكن.. أليس كذلك يا ابو سليم؟».

«ـ أنا مع ابن ضيعتنا».

وصمت المختل. أغلق فمه حتى أصبح خطاً رفيعاً لا يرى، وتكاثفت تجاعيد وجهه، وأخذت تتسع وتضيق بعد ان فشل في التأثير على الآخرين وخلق جمهوره الخاص. لا فائدة. مهما قيل ومهما سيقال، فالكلام يذهب وتبقى الأشياء كما هي. لو قرأت لهذا البدوي كل المؤلفات التي أنجزت عن الصبر والتضحيات فلن يستطيع الابتسام، ولو غرد كل فلاسفة التاريخ من الصباح الى المساء، لن يجعلوا هذا الغطاء الخلق أكثر دفأ ومنفعة. عبث كل شيء عبث.

لو أعطيت تلك السكائر لأبي سليم لبقيت المشكلة قائمة، وعاد للمطالبة بغيرها طالما ان الاشياء ليست بمتناول الأيدي، والاحتكار راسخ الجذور في كل مكان.. في الطبيعة قبل كل شيء، في السلطة، في الزهرة، في الطبيعة قبل كل شيء. ولكن فجأة وكما يحدث عادة للمسافرين وسط الظلام حيث تبزغ نجوم نارية لا قبل لهم بها، لاح لهم ان العكس هو الصحيح تماماً، وان كل شيء ضروري.. السيكارة المشتعلة والثوب النظيف والخطوات الطويلة في شارع نظيف.. إن كل أفكار العالم وحضارته لا تنقذ المرء من أكمامه القذرة وغطائه الرث القصير.

هنا في هذا العنبر ثمانون شخصاً يطحنون الأرز والبرغل والمرق النتن، يمزجونه مزجاً بأسنانهم الحادة القاطعة. يؤكل البصل في بعض الأحيان والثوم أحياناً. من اولى امنيات أحدهم ان يحصل على بصلة مع الطعام، فهل يفكر الآخرون الذين في نيويورك في بصلة؟

ان بعض الأشياء المعادية ضروري الى أقصى الحدود لمحاربتها وسحقها، وعلى الجميع بدءاً برئيس الوزراء السابق وانتهاء بالبدوي أن يحسوا بالبغض والعداء كي يقاوموا ويتحدوا.

إن رائحة الثوم المتراكمة يوماً بعد يوم.. منظر البرغل الممزوج بالمرق واللعاب.. الازدحام في الزمهرير على باب دورة المياه.. أمور جليلة وقادرة في كل لحظة على اثارة ذلك البغض وذلك التحدي وذلك الانفجار. المختل يفكر بهم كي يبدلهم اما الفهد فلكي ينقذهم وينقذ نفسه من خلالهم.

ان ثقافتان عدوتان توشك كل منها أن تشك منقارها في عنق الأخرى.

وفي تلك اللحظة، دخل العنبر شرطي، ودنا من ابي سليم متسائلا: «أنت الفهد؟».

فقال ابو سليم ممتعضاً: «لست أنا الفهد، ثم ماذا تريدون منه او مني في هذه الساعة المتأخرة في الليل؟».

وتنبه الفهد الى ان الشرطي يسأل عنه، فقال له: «أنا الفهد».

«ـ تفضل معي».

«ـ الى أين؟»

«- يريدونك في الادارة. سأنتظرك حتى ترتدي ثيابك».
وسار الفهد مع الشرطي وهو يخب بحذائه العتيق المفكوك الشريط عبر الساحة الرملية المخيفة. لقد كانوا قد كفوا عن استجوابه منذ أمد طويل، فلماذا يريدونه الآن؟ سأنتظرك ريثما ترتدي ثيابك. الأمور تبدلت. كانوا في السابق يأخذونه واللقمة في فمه.
وأدخل الفهد الى غرفة نظيفة مضاءة، أبرز ما فيها علبة سكائر على الطاولة ورجل يجلس وراء الطاولة، دعاه للجلوس برقة بالغة: «لا تخف. أريد ان أسألك سؤالا عابراً وأريدك ان تجيبني بوضوح».
«- سأجيبك بوضوح».
«- لماذا هاجمت غزو كوبا؟».
«- في الحقيقة لا أعرف بالضبط، ولقد كتبت أكثر من مرة في هذا الموضوع».
«- وكل موضوع يختلف عن الآخر».
«- يختلف في الأمور العامة. اما في الجوهر فهو واحد. الحرية قبل كل شيء».
«- على كل حال، ما يهمنا في الوقت الحاضر هو حرية الشعوب قبل حرية الأفراد. اما أنت فيبدو أن لك وضعاً خاصاً. انني اسعى لاطلاق سراحك».
«- أنا؟!»
«- نعم انت، فسيدي طلب ملفك لاعادة النظر فيه. وأبلغت خطيبتك بذلك».
«- خطيبتي.. أين هي؟».
«- جاءت مرتين لتطمئن عليك، ولكن تعرف ان الزيارات ممنوعة، ولكنها كانت تعامل باحترام بالغ ولقد أوصلها سيدي بسيارته».
«- أوصلها سيدك بسيارته؟!».
«- نعم. في اول الأمر كانت كئيبة. أما الآن فقد تغيرت بعض الشيء. انها تضحك باستمرار».

*

ودخل الفهد الى عنبره وهو يطفح تعاسة وشقاء، فوجد أبا سليم متربعاً في مكانه وفي عينيه أخبار وأخبار.
«- لماذا لا تنام؟ لماذا دائماً مستيقظ كخفير؟ ثم من ينام في مكاني؟».
«- انه البدوي. لا تصرخ به. انه يبكي».
«- لماذا؟».
«- حاولوا اغتصابه».
«- ماذا؟».
«- حاولوا اغتصابه».
«- من؟».
«- رئيس الوزارة السابق.. فتحي بك».

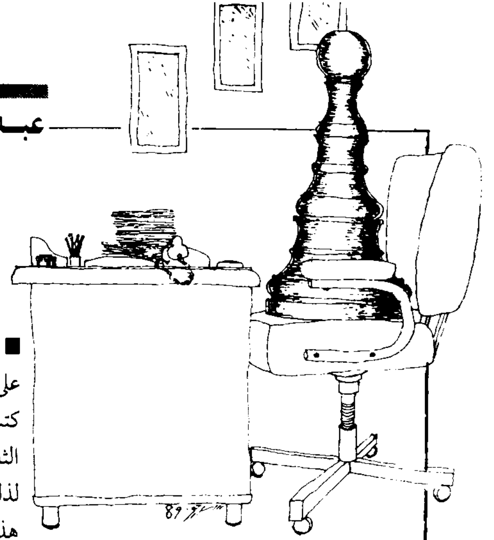
*

كان صباح اليوم التالي كئيباً حاراً، مناسباً لأي حديث حزين متقطع.
قال الفهد لأبي سليم: «ماذا حدث للبدوي؟».
«- اولا لماذا أخذوك أنت في الليل؟».
«- لا شيء يذكر. سألوني سؤالا عابراً عن أزمة كوبا».
وهز أبو سليم رأسه ساخرا كأنه أدرك ازمة كوبا من جميع جوانبها، ثم قال: «ما حدث للبدوي شيء لا يصدق. كنت نائماً على جنبي الأيمن كما تعرف عندما سمعت صوتاً أشبه بخوار الثور أو كتلك الأصوات التي نسمعها من نوافذ التحقيق، ثم حركة في الهواء. ساقان رقيقتان تنتهيان بمخالب قذرة ويدان رفيعتان تنتهيان بمخالب قذرة ايضا وأسنان جاحظة وعورة قذرة، كل هذا يثب في الهواء ويطلب النجدة النجدة. ثم عرفت انه البدوي. واستيقظ الجميع وراحوا يصرخون بالبدوي: اسكت ايها المجنون اسكت، فسكت، وأخذ يتقي رأسه بمرفقه عندما وجد معظمهم يهدده بالضرب، وسار كطائر اللقلق تجاهي، فالتقطت حذائي وقلت له: من هو؟ فأشار باصبعه قائلا: فتحي بك. وهويت بحذائي على فتحي بك. وأظنك رأيته. انه بعين واحدة لأن عينه الثانية اختفت بعد ذلك فجأة. على كل حال لا بد من انها موجودة في مكان ما من وجهه، وقلت له: مرة ثانية سأقتلك ايها الكلب. ثم رحت اهدىء من روع البدوي الذي رفض ان ينام في مكانك بل ظل يجلس القرفصاء خوف ان تضربه اذا وجدته نائماً في مكانك. انظر ها هو. ابعدوا عنه أيها الكلاب. تعال ايها البدوي».
وكان عدد من الطلبة السجناء يتحلقون حوله ويهددونه بكلمات بذيئة. وصرخ بهم أبو سليم: «ماذا تريدون منه. اللعنة عليكم وعلى ثقافتكم!».
ثم التفت الى البدوي متسائلا: «لماذا تبكي؟ ماذا فعلوا بك؟».
«- ضربوني بالحصى على رأسي وسألوني اذا كانت اختي تسير بلا سروال».
«- اجلس في ظل هذا الجدار ولا تتحرك حتى يحين وقت الرجوع الى العنبر. واذا اعتدى عليك احد قل للحارس. ألا تراه يقف كالبغل هناك؟ عندي اشغال كثيرة هذا الصباح».
ورفع رأسه وراح يشمشم رائحة سكائر من مكان ما، ثم وانطلق نحو مصدر الرائحة. □



عبـد الغنـي مـروة

حتى لائحة أسعار كتبنا تُصادر!



■ حازت شركة «رياض الريّس للكتب والنشر» على جائـزة الـدولة التقديرية لأحسن غلافات كتب صدرت خلال العام ١٩٨٩ من المعرض الثامن للكتاب المعاصر في الشارقة، واستحقت لذلك ميدالية ذهبية.

هذا هو الخبر السار.

وإليكم الخبر المؤسف.

صادرت الـرقـابة الكويتية لائحة منشورات «كاتالوغ» كتب «رياض الريّس للكتب والنشر» للعام ١٩٩٠-١٩٩١ من معرض الكتاب العربي في الكويت!

ومعرض الشارقة، ومثله معرض الكويت، يعتبران من معارض الكتاب العربية الهامة التي يعقد عليها الناشرون العرب، من جهة، وقراء العربية من جهة ثانية، آمالاً عريضة، لأنها تتيح للقارىء والناشر فرصة سنوية للحوار المباشر وتسمح للقراء بالاطلاع على آخر ما أنتجته دور النشر من كتب جديدة، وبأسعار مخفضة تحت سقف واحد.

وشركة «رياض الريّس للكتب والنشر»، بقدر ما يسعدها أن تحصل على جائـزة تقديرية من معرض الشارقة، تكون سعيدة لو أن كتبها مفسوحة للبيع في دولة الامارات العربية المتحدة وعاصمتها أبو ظبي، وهي تكون أكثر سعادة وارتياحاً لو كان التعبير عن تقدير جهودها يترجم عملياً بإفساح المزيد من عناوينها.

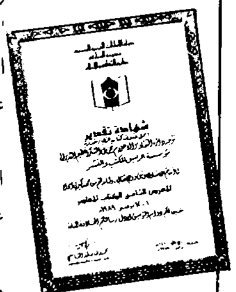
أما في الكويت فإننا نتساءل ما هي الحكمة من مصادرة «كتالوغ»؟ وما هي المعلومات الواردة في لائحة منشورات التي من شأنها أن تشكّل خطراً على الفكر السياسي أو الفكري أو الاجتماعي أو الديني وتثير حفيظة الرقيب وتجعله يتخذ قراراً حاسماً بمنعه ومصادرته، وكأنه شحنة من المخدرات؟!

والمؤسف أن الـرقيب إيّاه لم يكتف بمنـع «الكـاتـالوغ» بل أصرّ على مصادرة لائحة الأسعار كذلك!

ومهـما كانت الأعـذار التي تسلّح بها هذا الـرقيب «الجهبذ» والذي يتصرّف من منطق استخباراتي وضيع تجاوزه الزمن، فنحن على يقين، بأنه تصرف فردي وقرار عشوائي لا يرضي مسؤوليه ولا يمكن أن يسمحوا به،

الرقابة الغبية لا تخدم غاياتها بل تؤذي أربابها

ونـرى أنـه من الضروري أن نلفت نظر المسؤولين في كل بلد عربي إلى الوضع المؤسف والمحزن الذي وصلنا إليه مع بعض الرقباء الذين تجاوزوا الخطوط الحمراء أو الخضراء والذين صاروا عبأ على سلطاتهم ودولهم لا بل عبأ ثقيلاً على شعوبهم.



ونحن لا نخفي مشاعرنا، ونعتبر دائماً، أن الممارسات التي يقوم بها بعض الرقباء العرب، هي صفعة لكل مواطن عربي وإهانة لذكائه، لا بل هي عبث مستحيل وغير معقول ولا مقبول بحقوق المواطنين.

وتقديرنا، ونأمل أن نكون محقين في ذلك، بأن أهل القرار، وذوي الحل والـربط، في أي بلد عربي، ليسوا على اطلاع على ما يجري على أيادي موظفيهم، ولـو عرفـوا، فإنهم لا يقبلون بهذه المهـازل لا بل يرفضونها، ولذلك فإنه يتوجّب علينا أن نلفت نظر المسؤولين، كباراً وصغاراً، إلى هذا العبث المؤذي والذي صار نوعاً من النفاق الذي تمجّه النفس، وتشمئز له القلوب، ولا يخدم مصلحة الوطن ولا المسؤولين ولا مواطنيهم.

وشركـة «رياض الريّس للكتب والنشر» وهي تعاني ما تعانيه من أذى هؤلاء الرقباء الطفيليين، لا يضيرها كثيراً أن تصادر منشوراتها أو كتبها، طالما أنها متوفرة لكل مواطن عربي بطريقة أو بأخرى، ولكنها تشعر بمرارة - هي المرارة نفسها التي تشعر بها جماهير واسعة من المواطنين العرب المحرومة من حقها في قراءة ما تشاء، وخصوصاً عندما يصل الأمر الى حد مصادرة «لائحة أسعار»!

ولكي يطمئن الـرقيب إلى سوء فعلتـه، فإننـا نعلمه أنه رغم تصرفه السـاذج والعقيم فقد تلقينا كمية هائلة من الرسائل، من الكويت تحديداً، تطلب الحصـول على نسخـة بالـبريد من لائحة منشوراتنا. فكل ممنوع مرغوب في العالم العربي، وكما نقول ونردد دائماً ان الرقابة الغبية لا تخدم أغراضها لا بل تؤذي أربابها.

وطالما أن الشيء بالشيء يذكر، فلا بدّ أن نسجل أننا رغم معاملة دار نشرنا كـ «بيت سيء السمعة» في أكثر من بلد عربي، فإن منشوراتنا تحظى باحترام وتقدير جمهور واسع من المواطنين والمسؤولين العرب، ونحن ندرك ذلك من خلال ما نتلقى من طلبات ومن رسائل من مراجع رسمية وهيئات عامة وعدد كبير من أصحاب القرار في العالم العربي. ونحن نستطيع أن نؤكـد أن مصـادرة منشوراتنا ليست ناجمة عن موقف موحّد ولا تنبع من مبررات معقولة، ذلك أن «الاجتهادات» الفردية للرقباء ضمن المجموعة العربية المتجانسة تختلف بين بلد وآخر، وليس لدينا كتاب واحد ممنوع في كل الدول العربية وإنما نواجه حملات فردية. فالكتاب الذي يصادر في دولة خليجية مثلاً، يُفسح في دولة أخرى مجاورة، وبالعكس. ولذلك فإننا لا نستطيع أن نبرر كيف أن كتاباً يسمح في البحرين ويصادر في الدوحة أو في أبو ظبي. ونتساءل دائماً ما هي الجدوى من هذه «الرقابة» طالما أن المواطنين يتنقلون براً وبحراً وجواً بين دولة وأخرى.

ولا يعني هذا أننا ندعو هذه الدول الى تطبيق ميثاق «الأمن الإعلامي» فيما بينهـا، معاذ الله، لمصادرة كل كتاب يمنع في إحداها، فهذا أمر لا يمكن تحقيقه ولا يبدو منطقياً وإنما يبدو لنا من المنطقي جداً والحالة هذه، إلغـاء هذه الـرقابة طالما أنها عقيمة أو في أسوأ الاحتمالات وضع خطوط أساسية مشتركة وواضحة تُفرض على الرقباء ويُشدد عليهم بعدم تجاوزها.

وإذا كان لا بد من وجود خطوط أو أهداف رقابية، فلتكن ضمن المعقول والمقبول، فيصادر مثلا ما يمس أمن الدولة مباشرة أو يفشي بأسرارها أو يسيء إلى شخص الحاكم فقط، أو ما يكون هرطقة دينية فاضحة، وما عدا ذلـك، فلا داعي إلى إضـاعـة وقت الـرقبـاء وشغلهم بتـوافه الامور أو تكريسهم كقضاة وعلماء ومفكرين لا بل حراساً وجلاوزة على الفكر العربي.

ونرى من الضروري جداً، وفي هذه العُجالة، أن نرفع الصوت عالياً، ونقول للمسؤولين في كل بلد عربي: اسمعوا وعوا، ماذا يجري في بولندا وروماـنيا وبلغاريا وتشيكوسلوفاكيا وألمانيا الشرقية، وهل استطاع الحزام الحديدي الذي فرض حصاراً محكماً على شعوب تلك الدول، وجدار برلين المسلح أن يحميها من المصير المحتوم الذي وصلت إليه في بداية التسعينات من هذا القرن؟□

الناقد والعمل الأول

رشيـد العنـانـي

- «السباحة في قمقم على قاع المحيط»
- رواية
- هالة البدري
- دار الغد ـ القاهرة ١٩٨٨

■ هل تختلف معايير الناقد عند النظر للعمل الأول لكاتب ما عن معايره عند النظر لعمل جديد لكاتب متمرس وراءه رصيد متنام من الأعمال؟ هل معايير النقد مطلقة أم نسبية؟ هل يتناول الناقد العمل الأدبي كما يتناول الأستاذ المصحح كراسة الاجابة على أسئلة الامتحان وقد طوي طرفها فلا يُعرف اسم الطالب ولا يُعرف عنه شيء غير اسمه، وانما هو رقم مجهول الهوية الى أن يتم التصحيح وتوضع العلامة وتسجل في قوائم الدرجات؟ توضع هذه القواعد ضمانا لحيدة المصحح وإبعادا لفعل الأهواء الشخصية أن تؤثر سلباً أو ايجابا على النتائج. فهل ينبغي للناقد الأدبي ان ينتهج نهجا شبيها بذلك فيمحو اسم المؤلف من على غلاف الكتاب المنقود ويمحو من ذاكرته كل ما قد يكون مختزنا فيها من معلومات حول الكاتب وسنه وبيئته وخبرته في الحياة وأعماله السابقة إن سبقت له أعمال؟ أم ينبغي للناقد ان يأخذ كل هذا في الحسبان فيترفق بالمبتدئين ولا يحاسبهم حساب الحرفيين الذين أتقنوا صنعتهم وصقلوا موهبتهم؟

الحق أنه قليل من الكتّاب من يولد ناضجاً، بل ينبغي ان نعيد صوغ هذه الجملة فنقول انه ما من كاتب يولد ناضجاً. فالكتابة في نطاق أي شكل من الأشكال الأدبية هي حرفة لها أصولها وقواعدها التي لا بد من تعلمها لمن يتصدى للكتابة. ولسنا نعني بهذا انه ينبغي ان يكون هناك «معهد للشعراء» وآخر للروائيين، كل من يحمل إجازة علمية منه نستطيع ان نتوقع منه شعرا جيداً أو روايات فنية رفيعة. فمثل هذه المعاهد ـ ان وجدت ـ تستطيع ان تعلم الأصول والقواعد وتاريخ الأنواع الأدبية الخ، ولكن يبقى بعد ذلك أو قبله دور الموهبة، وهذه استعداد فطري لا سبيل إليه بالدراسة والاجازات العلمية، ولكن الموهبة من جهة أخرى ان لم تصقل بالدرس والتأمل والمثابرة على التجريب ونقد الذات وتمثل نقد الآخرين فإنها تضيع وتذهب بدداً أو تبقى طاقة فطرية غير مهذبة وغير مستغلة مثل منجم ذهب لم يكتشف أو هجر بعد استغلال عروقه السطحية غير عالم هاجروه بالعروق المختبئة على عمق أكبر.

لننظر مثلا الى توفيق الحكيم. ان من يطالع القائمة المألوفة لمؤلفاته والتي تتصدر أغلب كتبه يجد ان أولى مسرحياته هي «أهل الكهف» المنشورة سنة ١٩٣٣ وقد بلغ الحكيم من العمر ٣٥ عاما وهي المسرحية التي تعد اليوم من كلاسيات الأدب العربي الحديث والتي لهج لسان طه حسين إبان نشرها بالثناء عليها ناعتا إياها بأنها فتح جديد في الأدب العربي. فهل ولد، توفيق الحكيم عملاقا حتى يكون لعمله الأول هذا الأثر المبهر الذي لم يغل منه الزمان؟ هذا ما قد يتوهمه ملقي النظرة العابرة، لكن الحقيقة ان الحكيم كان يكتب للمسرح لخمس عشرة سنة قبل هذا التاريخ. فقد كان يقتبس ويؤلف لفرقة عكاشة المسرحية وهو بعد طالب وكان ينتحل اسما مستعارا إتقاء لغضب أهله، وأهم من ذلك سنوات بعثته الأربع التي قضاها في باريس وعكف فيها على درس المسرح وغيره من مظاهر الحضارة الأوروبية درساً دقيقاً، وتجاربه الكثيرة التي يقصها علينا في التمرس على كتابة الحوار طوراً بالفرنسية وطوراً بالعربية حتى أتقنه وصارت سلاسة الحوار من أبرز معالم فنه المسرحي فيما بعد. لم يولد ناضجاً إذاً، وانما كانت لديه موهبة تعرف عليها وصقلها بالدرس الدؤوب والتجريب المضني. إلا ان الحكيم أهمل أكثر ما كتبه قبل «أهل الكهف» فلم ينشره بعد ان ذاع صيته باعتباره من أعمال صباه الفكري. وكثير من الكتاب العظام رفض الناشرون أعمالهم المبكرة او نشرت أعمالهم فلم تحظ باهتمام حتى أتقنوا فنهم فالتفت اليهم النقاد والقراء. وكأن الكتاب يمكن تقسيمهم الى صنفين: صنف يتعلم على المكشوف فهو يكتب وينشر أولا بأول يطلع الملأ على تجاربه وأخطائه حتى ينضج أمام أعينهم، وصنف يستتر بعيدا عن الأعين يكتب ويمزق ولا يرى بواكير أعماله ناشر أو ناقد وإنما تلتهم أسطرها سلال المهملات وأدراج النسيان فلا يخرج على العالم الا مكتمل الاهاب، ناضجا في الصنعة والفكر. ومن الكتاب من يعود بعد ان يشهد له بالسموق في ميدانه فينشر أعمال يفاعته من باب التندر أو الرغبة في إطلاع القراء والنقاد على بذور فكره الأولى. ولهذا الباب من الأدب إصطلاح موقوف على وصفه في الآداب الغربية هو Juvenilia مما تجوز ترجمته بأعمال اليفاعة أو الصبا. وغني عن الذكر ان «أعمال اليفاعة» لا قيمة تُذكر لها في حد ذاتها، وانما قيمتها دائما مرتبطة بانتسابها الى كاتب صارت له أعمال عظيمة فيما بعد. ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك في الأدب العربي الروايات الثلاث الأولى لنجيب محفوظ التي اصطلح على وصفها بالتاريخية او الرومانسية فهي أعمال لو لم يصبح محفوظ بعدها من هو لما بقيت حية حتى اليوم، وهي أعمال لم يكد يلتفت إليها النقاد في وقتها، ولكنهم عادوا إليها بحماسة شديدة حين اشتهر محفوظ بفضل أعماله الناضجة.

إن لم تصقل الموهبة تضيع أو تبقى طاقة فطرية غير مستغلة

كل هذه الخواطر عبرت بذهني حين فرغت من قراءة رواية «السباحة في قمقم على قاع المحيط» للصحفية المصرية هالة البدري. ومن الغلاف الخلفي للرواية نعلم أنها في منتصف العقد الرابع من عمرها، وأنها كانت سباحة مرموقة فازت ببطولة الجمهورية عدة مرات قبل ان يستغرقها العمل الصحفي والحياة العملية، ومن كلمة التقديم الحماسية التي كتبها لها الدكتور يوسف إدريس نعلم أن هذه روايتها الأولى. وإذا رجعنا الى التصنيف السابق فسنجد ان هالة البدري تنتمي الى ذلك القسم من الكتاب الذي يؤثر ان يتعلم فن الكتابة على الملأ، فروايتها تحمل «العلامة المسجلة» للعمل الأول بكل ما يتميز به من أوجه قصور هي طبيعية في عملية نمو الكاتب وصقل الموهبة، إلا ان من الأعمال الأولى ما تبدأ قراءته فلا تصمد لها حتى الانتهاء منه، او تنتهي منه فتقسم بينك وبين نفسك أنك لا تضيع وقتك في قراءة هذا الكاتب ثانية. وليست من هذا النوع رواية هالة البدري، فأنت تبدأ قراءتها فلا تجد عناء في المثابرة على صفحاتها المئة والخمسين بل تجد متعة في مواضع كثيرة، وانت تلمس موهبة سردية وتصويرية فياضة بالحيوية لا ينقصها إلا الصقل الذي لا يتأتى الا بالقراءة المتأنية والواسعة لأعلام الفن الروائي ورصد التقنيات المختلفة المتاحة للروائي في السرد ورسم الشخصيات وعقد خيوط الحبكة الى آخره.

◁

رواية الآنسة البدري تنتمي الى لون معين من ألوان الكتابة الروائية اصطلح النقاد الغربيون على وصفه بالكلمة الألمانية Bildungsroman ، وهي ما يمكن ترجمته برواية النمو أو تعلم الحياة أو الانتقال من حال البراءة الى حال المعرفة، وهذا الضرب من الرواية غالباً ما يكون السرد فيه بصيغة المتكلم فيروي الحدث وتقدم بقية الشخصيات من وجهة نظر الراوية الذي هو أيضا البطل او الشخصية الرئيسية في الرواية. وهذا هو أسلوب السرد الذي تختاره الروائية، وهو أسلوب قد فرض نفسه عليها بلا شك باعتباره أنسب وسيلة للسرد بسبب عنصر السيرة الذاتية القوي في الرواية. فالكاتبة كما قلنا كانت سباحة محترفة بارعة، وروايتها هي قصة علاقة فتاة بالماء منذ سني الطفولة حتى بداية الأنوثة الناضجة، ومن هنا فإن التوحد شبه كامل بين الشخصية الروائية وبين الكاتبة خالقتها، وهو توحد لا يملك القارىء، الا أن يشعر به. والتفاصيل الواقعية في الرواية لا بد أنها مستمدة بالكامل تقريباً من الخبرة الشخصية المباشرة للروائية، فتسعون في المئة على الأقل من الحدثي الروائي يدور حول حوض السباحة بأحد النوادي الذي تنتمي اليه البطلة، وجميع أصدقائها وكلهم أيضا سباحون في فريق النادي متطلعون الى السبق والبطولة، ولأن الكاتبة تعتمد بالكامل على خبرتها الشخصية المباشرة فان القارىء أحيانا ما ينسى انه يقرأ رواية، ويتصور انه يقرأ «مذكرات سباحة». وهو احساس يزكيه ان الكاتبة لا تحسن دائما السيطرة على الوقائع والتفاصيل فتورد منها ما قد يكون شيقا في حد ذاته إلا أنه بلا وظيفة داخل البناء الروائي.

ولعل المأخذ الرئيسي الآخر على الرواية هو أن الكاتبة تتعجل رسم الشخصيات ولا تغوص بما فيه الكفاية وراء دوافع السلوك، وإنما تعمد كثيراً الى التصوير الخارجي والتقرير بدلا من التجسيد، فيبقى الحدث خارجياً، وقائعياً، سريع الحركة، قليل العمق أغلب الوقت. وكل هذا مكتوب بلغة سهلة بسيطة تتميز بالجمل القصيرة والايقاع السريع، وهي لغة ملائمة لروح الرواية، وهي بلا شك لغة تعلمتها الكاتبة في مدرسة الصحافة التي تعمل بها، ويا ليتها تتعلم مستقبلاً أن تضفي عليها شيئاً من كثافة لغة الأدب والشعر من دون ان تتخلى عن طابع الحيوية فيها.

أكثرت من الكلام على الجوانب السلبية في الرواية، غير ان هذا قدر الكاتب الذي يقرر ان ينمو ويتطور منشوراً على الملأ فاتحا صدره لسهام القراء والنقاد. كما أن الحديث على السلبيات إنما هو مقدمة للحديث على الايجابيات. ولو كانت الرواية تخلو من عناصر إجادة تشفع لعناصر النقصان لما استحقت الالتفات لها. أما أبرز ما في هذه الرواية من عناصر النجاح الفني فهو البناء، فالكاتبة قد وفقت توفيقاً كبيراً في توحيد عناصر خبرتها الحياتية وصبّها في قالب متماسك البنيان وذي معنى محدد. وهي على هذا قد نجحت أيضا في العثور على العام في الخاص، وهذا مطلب أساسي في الفن الجيد. وهكذا فإن وقائع حياتها حول حوض السباحة وتفاصيل علاقتها بصديقاتها في النادي وبأسرتها و«بالكابتن فكري» مدرب السباحة خاصة تصبح في الوقت ذاته وقائع نموها الوجداني من الطفولة الى إدراك «أنثويتها» ومعنى هذه الأنثوية في السياق الاجتماعي، وتصبح الرواية ليست سيرة سباحة وإنما سيرة فتاة تحاول التوفيق بين أنوثتها وبين المجتمع، فتاة لا تريد أن تثير سخط المجتمع عليها، ولكنها أيضاً لا تريد ان تفقد تفردها وأن تخضع أنوثتها لقيود تقاليد بالية، ومما يحمد للآنسة البدري انها تعالج هذا الموضوع في الرواية ـ وهو موضوع لا بد لصيق بوجدانها من حيث أنها أنثى تكتب عن خبرة أنثوية ـ أنها تفعل ذلك دون حماسة زائدة ودون ان تتحول روايتها الى نفير دعاية لقضية الأنثى المضطهدة في مجتمع رجولي على نحو ما نجد مثلا في روايات الدكتورة نوال السعداوي حيث المواقف والعلاقات مفتعلة من أجل خدمة قضية الأنثوية Feminism التي تبنتها الدكتورة السعداوي من منظور غربي، على حين تبقى هالة البدري متبنية للقضية بشكل طبيعي دون افتعال او انفعال ومن موقع التعامل مع المجتمع من داخله وليس رفضه رفضا مطلقا.

الرواية إذن تتناول موضوع تحرر الأنثى من المجتمع على المستوى الواقعي، إلا ان للرواية مستوى رمزيا رفيعا يصبح معه هذا التحرر رمزاً لتحرر المجتمع كله سياسياً ونضوجه اجتماعياً بحيث يتجاوز هزائمه وأوهامه ويرفض حكم الفرد ويتجه نحو حكم ديمقراطي. ففي الرواية شخصية ساحرة وكريهة في وقت واحد هي شخصية «الكابتن فكري» مدرب السباحة. هو مدرب كفء يجلب لفريقه وناديه البطولات والجوائز، إلا انه جبار متسلط يتحكم في كل صغيرة وكبيرة في حياة فتيات الفريق ويكاد يحصي عليهن أنفاسهن ونظراتهن ويلغي حياتهن العاطفية بدعوى حسن السمعة، ولا يقنع الا بأن يكن له جواري مطيعات مؤهلات في السر والجهر وفي الفكر والفعل. وبما له من سلطة وكفاءة وشخصية آسرة وبما يضربهن الواحدة بالأخرى ينجح في احكام سيطرته المطلقة عليهن جميعا. إلا ان أحداث الرواية تكشف عن زيفه وخبثه وتطلعه الطبقي، ويصبح الحدث محاولة من جانب الفتيات للتحرر من أسره الخانق، وهو ما ينجحن فيه في النهاية. ويتزامن هذا مع أحداث على المستوى العام تنتهي بحرب اكتوبر وعبور القناة والنضوج السياسي للبلد المتمثل في رفض حكم الفرد والحركة نحو الديموقراطية. تقول الراوية في أواخر الرواية:

«كنا نحس بشعور يجمع بيننا هو أننا كبرنا، ولم نعد مجرد قطع شطرنج. وكان ذلك واضحاً أثناء الاجتماع فلم يعد الكابتن يتدفق بالحديث دون اعتراض من أحد. كانت لنا ملاحظاتنا واقتراحاتنا وتحفظاتنا. والغريب ان الكابتن فكري استوعب هذا التحول او على الأقل تصرف كأنه رجل جديد واسع الصدر حليم وديمقراطي».

وتقول في موضع آخر:

«كرهنا البطولة التي تستعبد الانسان وتسقط به الى نقيضها، الى الهوان والامتهان (. . .) واقتنعنا أن الانسان إذا فقد احترام ذاته لا ينفعه هتاف الآخرين بحياته، ولن تزيل أكاليل الغار وصمة الذل عن جبينه».

هذه الكلمات تنصرف الى علاقة الفريق بالكابتن الديكتاتور على المستوى الخاص للحدث في الرواية. اما على المستوى العام، فمغزى هذا الكلام ومغزى علاقة الفريق بالكابتن ليس ببعيد المنال من علاقة الشعب المصري بالحاكم الفرد في عصري عبد الناصر والسادات. إلا ان هالة البدري توفق توفيقا ـ لا يملك إلا ان يحسدها عليه كتاب أذيع صيتاً وأعرق مرانة بالفن الروائي ـ في مزج الرمز بالنسيج الواقعي للرواية فلا تستطيع أن تفصل بينهما، بل أنه يبلغ من «خفة يدها» ان المرء يبقى في شك ما إذا كانت قصدت عمدا الى المستوى الرمزي أم أنه جاء عفو الخاطر ومن حيث لم تكن تحتسب. □

النقد إبداعاً..

مـاجـد الســامـرائـي

. تأملات في بنيان مرمري

. مقالات

. جبرا ابراهيم جبرا

. منشورات «رياض الريس للكتب والنشر»

. لندن ١٩٨٩

■ اذا كان جبرا ابراهيم جبرا يجعل من «الكلمة صورة أخرى لما تراه العين» ـ بما للفنون عنده من أثر ووقع في النفس ـ فإنه في كتابه هذا، فصولاً ومقالات وكلمات مجتمعة على بعضها، ينظر الى الأشياء كلها بعين الشاعر:

إدراكاً ومعرفة، تذوقاً ونقداً، واستغواراً لما يتفتح له من أعماق. . ذلك ان ما يهمه من البنيان الفني، وكل بنيان، هو أن يجد فيه «رمزاً لكل عمل ابداعي». أما إذا كان هذا «العمل» يتنوع صورة، فإن زوايا النظر إليه، بدورها، تتعدد ـ وهو ما يمثل طريق «التأمل» عنده. ففي «التأمل الكثير من يتسلح به المرء من عدة النقد»، كما يرى ويقول. . وهو، في إطار ممارسته التأمل، «كثيراً ما يحاول الوصول الى ما قد يختلف عن النقد غرضا ونتيجة: فهو لا يبغي التقويم فحسب، بل التعقيب والاستقراء في فضاء التجربة المطلقة، حيث يتسنى الاسترسال فكراً باتجاه الديمومات التي يحيا بها الانسان». (ص٩)

أما إذا كان جبرا قد عودنا، على امتداد كل ما كتب من نقد ودراسة، ان تجد رؤيته متصلة بالكشف والاكتشاف، فلأن ما يريد أن يحدثه، لدى قارئه، هو «الصدمة» بمعناها الايجابي، جاعلا لهذه الصدمة قوتها بفعل ما يكون له فيها، ومن خلالها، من تأثير، أسلوبا وزاوية نظر، واضعاً هذا كله في إطار لغوي تقني تتكامل به فكرته عن الشيء، بحيث تبدو هذه الفكرة تشكيلا ابداعياً آخر، له بداياته غير التقليدية، ونهاياته كذلك. .

فهو إذا ما تحدث عن فنان تشكيلي اجتذبه عمله، فإنه يبدأ بـ «الدهشة» كلمة لمفتتح القول، حاملاً تأثيرها الى قارئه وهو يصور له ما رآه في واحدة من لوحاته، إذ وجد «فيها وجه الشخص المرسوم مستديراً بكامله نحو المشاهد». (ص ٧١) لينتهي الى تأكيد البقاء ـ بقاؤه هو، وبقاء المشاهد ـ أمام أعمال هذا الفنان وهو «في غمرة ذلك الغموض الغني الواقع أبداً بين منطقتي الوعي واللاوعي، ليحمل بعضاً من توتراته، بعضاً من نشواته وعذاباته، الى حيث تغتني تجربة المتلقي بمحاولة الفنان السيطرة على تجربته، أسىً وفرحاً، كشفاً وعمقاً، في تضاد حاد الوقع في النفس، وقوي الفعل في الذاكرة». (ص ٧٨)

غير أن ما يعنيه في العمل التشكيلي، ومنه: اللون والتكنيك. فمنهما يستمد موقفه النقدي، وعليهما يبني ما له من رؤية. فمنـ ا ت «جواد سليم» صيحته التجديدية، ا رت، أكثر ما تركزت، على معرفة «قيمة اللون»، و«جماعة بغداد للفن الحديث» التي تمحورت حوله، والتي كان جبرا من العناصر البارزة فيها والفاعلة، تعطي هذا الجانب أهميته. . حتى لنجد جبرا، في كتابه هذا، يذهب الى التأكيد على ما للون من أهمية. فاذا كان الفنان عنده هو من «يعيش حلمه»، فان هذا الحلم يزداد «قدرة على العيش، وعلى المزيد من الحلم، ما دام يعبر عنه في شكل من الأشكال»، بما يفجر في هذا العالم من غنى مثير «يموج بالحركة واللون والايحاء». (ص ٨٥)

ليس هذا فقط. . وإنما العمل الفني عنده هو بالقيمة الانسانية فيه. فبحث جبرا عن الانسان وما يرتبط به من معطيات الحياة ومواقف الوجود يتكامل عنده، رؤية نقدية ورؤيا ابداعية، من خلال التركيز على الحس الانساني (وليس الطبقي). فهو يتحسس ما تقوم عليه «عضوية»

◆

العمل الفني مرتبط بما فيه من قيم فنية، وبقدرته على الكشف والاكتشاف

◆

هذا العالم في ما لها من اكتمال الموقف بين الرؤيا و«التعبير».

لذلك نجد أصابع الشعر تمتد الى جسد الكتابة عنده، فتمسه مساً جوهرياً، مشيعة من روح هذا الشعر في لغته ما يجعل لعمود الرأي عنده مقوماته الفنية، وبنائه النقدي جوهره الخلاق. فالنظر في العمل الفني ونقده لهما عنده «فعل الابداع»، وكأنه وهو يتناول عملا ما، يعمل على ان يجعل قارئه يشترك معه في هذه «القراءة الابداعية»، في ما يقيم لها، أو يرى من خلالها. . وكأنما هو يفكر، ويتأمل، ويكتب في حضرة من يتوجه إليه بخطابه النقدي، وكأن هذا القاريء هو الطرف المهم في ما للكتابة عنده من توجه. ولا غرابة في ذلك، فهو ناقد معني «بالأفكار التي قد تؤدي الى «فعل» ما بالنسبة للقاريء. فالأفكار التي تنجم عن النقد قد تؤدي بالمتلقي الى فعل ما، او موقف ما، في حياته» ـ كما يرى. (ص ١٣٥)

فهو إذا ما دخل عالم الشعر فإن خروجه منه يقوم على ما هو مكرس في ذاته قيمة فنية جمالية ترى في الشعر «سمة الأصالة في كل فن يعتمد الكلمة». (ص ١٢٢)

ولما كان هو نفسه قد كتب الشعر «مدفوعاً بتناقضات، وإلحاحات، ومآسٍ، وتساؤلات، ورغبات غامضة، وإقبال على الحياة، وفقر، وكبرياء، ورؤى جنونية، وهواجس صوفية، وأحلام جحيمية، وعشق لكل ما تراه العين وتسمعه الأذن»، فانه، في نقده الشعر وفي دراسته له «يدافع عن طريقته في الشعر». (ص ١٢٢) وكذلك هو مع الرواية. . إذْ نجده يحمل التأكيد على أن «واجب الروائي المبدع، في النهاية، هو أن يكون قد حوّل الحياة، بزخمها وبؤسها وروعتها، الى ما يشبه القصيدة»، فذلك عنده هو الامتياز المبدع (ص ١٣). والى جانب هذا فهو يضع الرواية في الصميم من تجربة الانسان المعاصر، وليس على أطرافها، متمثلا أزمته، وواقع حصاره، ومجسداً بحثه عن الخلاص.

عنصر آخر بارز في كتابات جبرا النقدية هو ما يمكن ان ندعوه «عنصر الاشتباك» مع الأشياء. وهو ليس اشتباك متورط في هذا العالم، وإنما هو اشتباك من يعرف ماذا يريد منه العالم، وماذا يريد هو من هذا العالم، واذا كنا نجده، وبلمس خفي؛ عنيف وجريء، يرفض كل إرادة تتقاطع مع إرادته هو، فإن تأكيد إرادته على المستويين: الموقفي والابداعي، يأتي ليجعل كتابته تجتمع على ما يقوم في داخلها من «فعل» ويتدخل في نسيج «خطابه النقدي»، الذي هو خطاب يمتلك «فن القول» كما يمتلك «قوانينه»، وهي قوانين يبدعها أكثر مما يأخذها جاهزة. .

لذلك فهو عن أي عالم تحدث فإنه يقدمه لنا «عالماً ممتلئاً»، حتى لو كان هذا «الامتلاء» بالنواقص التي لا يجد فيها استجابة لمفهومه وموقفه الفني. فهو يضع العالم في صيغة سؤال، بنفس الوقت الذي يواجه فيه «أسئلة العالم» في ما يقيم معه من علاقة. فالأسئلة متبادلة، و«الأسئلة المتبادلة تلتقي على أرضية مشتركة خلاصتها الحصار الانساني» (ص ١٤٧)، وهو يحاول فك الحصار، مجيباً عن سؤال الحصار بالكتابة. فالكتابة عنده مسعى لانقاذ «ولو جزء من هذا العالم مما هو فيه». (ص ١٤٨)

واذا كنا نجد جبرا يبحث في «العمل الابداعي» من داخله فلأن هذا «الداخل» في منظوره وفي رؤياه التجديدية يحمل الصيغ الأكبر (أو هذا ما يفترض) لكل عمل مبدع. ومن هنا فإن قراءته لنص إبداعي تتعين في ما يتمثله، هو نفسه، من إتفاق مع الناقد «جورج ستاينر» الذي يرى أن فعل وفن القراءة الجادة يعنيان حركتين للروح أساسيتين: إحداهما حركة التأويل (هومنيوتكس) والأخرى حركة التقويم (الحكم الجمالي). والحركتان لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى» عنده. (ص ٣٧)

أما نظرته الى «العمل الابداعي» فقائمة على ما لهذا العمل من مستويات للمعنى، متعامدة ومتداخلة والتي تجعل له قيمته الدائمة، وأثره، مثيرة من التساؤلات، أمامه ومن حوله، ما لا حدّ له. وعلى هذا «فالنقد، مهما اعتمد المعرفة، لا يمكن عزل المعرفة فيه عن الرأي، بل ان الرأي هو الذي يولد المعرفة، إذْ يعلم صاحبه أنه دوماً عرضة لخطأ ما، فتعود المحاولة، رأياً ومعرفة، بشأن النص الواحد، ويبقى الامكان قائما لاكتشاف جديد». (ص ٣٨)

هذه الخبرة المحورية يوظفها جبرا في الحوار أيضاً. فاذا كان الحوار عندي (أنا الذي أعقد محاوراتي معه في هذا الكتاب) يعكس روح التواصل بين خبرتين في الفن والفكر بالدرجة الأساس، فإن جبرا ـ كما أفهمه من خلال حواري معه ـ لا يجعل من هذا الحوار «سجلا شخصياً» بقدر ما يهمه أن يجعل منه حركة تواصل بين الفكرة وقطبيها: قطب السائل، وقطب المجيب.

أما إذا وجد القاريء هذا «الحوار» لا يقوم على شيء من خلاف، في الموقف والرأي، فإن ذلك كان نتيجة لسببين:

ـ الأول، هو ما قصدت إليه، في جميع حواراتي معه، وهو: أن أخلق جدل التواصل بين الأفكار موضوعياً، محكماً إياها بسياق من الافكار التي يهمني منها الانتقال الى ما هو حي، وماثل، بعيداً عن النقاش في المجرد. فأنا أتعامل معه باعتباره ممثلا لثقافة فاعلة، ومتحركة. وما كان يهمني، في هذا الحوار، هو ان أعرف، وأنقل هذه المعرفة الى قارئنا.

ـ الثاني، هو أننا، نحن الاثنين، على مبنى فكري وفني لا يختلف كثيراً في ما له من اطروحات أساسية، وان كان على شيء من التباين، في بعض مناحيه. لذلك وجدتني أجلس فيها الى جواره، وليس في مواجهته. . أعز ◁

فكره ونفسه لينهض بأفكار تضيف وتضيء.

وكما في كل كتابه، نجد جبرا في هذا الكتاب مشدودا الى فكرتيْ الزمان والمكان:

ـ فاذا كان المكان أسبق الى وعيه، وأعمق فيه، فلأن الوعي به عنده «كان أشبه بشاعرية بصرية يستسلم لها المرء عفوياً، دونما تفحص أو نقد، ربما لأنها تزيد من حدة الملاحظة وحدة المتعة الحسية بشكل يمكن تعيينه قياساً الى متعة وعي الزمن التي تتخطى الحواس والتعيين المباشر». (ص ٨٧). ومن هذه الدلالة التي ترتسم عنده للمكان نصل الى كثير مما يتصل به، أو يعنيه تخصيصاً، حيث يعني له المكان «دائماً: الصخر، والحجر، لأنهما مكوّنا الأشكال المرئية، سواء منها ما صنعته الطبيعة، أو ما صنعه البشر». (ص ٨٨)

ومن دلالات المعنى في هذه الصلة بالمكان ارتباطه، عنده، بالفضاء. فالتجربة ـ تجربة المكان عنده ـ كانت «قد اغتنت وتعقدت بركوب البحار والمحيطات ودخولي فيها وكأنني أدخل في الفضاء المطلق، بمعناه الخارج عن سيطرة الانسان، وبقرائنه الأسطورية». (ص ٩١)

كتابات ذات نهايات مفتوحة، وجملة الختام ليست آخر ما تأتي به

غير ان «تجربته المكانية» (التي هي الأساس في رؤيته الأشياء) محمولة دائماً على شيء غير قليل من «الدفع الزماني» لها. وهذا هو عين ما ينعكس في أعماله الروائية، حيث «المكان ينبض نبض جسم حي تراكم فيه الزمن ثم انضغط إنضغاط النور في الماس»، تماماً كما عبّر هو نفسه عن هذه الصلة التي تجمعه بالمكان. وهي صلة جامعة بين «الاتساع السماوي والضيق الكهفي في ثانية واحدة من الوعي». (ص ٩٤)

من هذا يتجلى المكان عنده في كونه «حركية» وليس «ثباتاً»، أو «جموداً»، حيث غياب كل نظرة ستاتكية عن منظور جبرا الفني.. بل هو أقرب ما يكون الى التوحد في مكانيته الزمانية، أو زمانيته المكانية.. فلا زمان عنده بلا مكان، والمكان، بأبعاده الزمانية وحركيته، هي هذه الحركة الماثلة أبداً في رؤياه الابداعية، ولعل هذا هو الأساس في ما نجده في كتاباته من حركية حياة، وحركية في الحياة، فهي كتابات ذات نهايات مفتوحة، وجملة الختام ليست آخر ما تأتي به، وإنما النهاية هي في ما يفعرض لها من اكتمال واستمرار. فهو غالبا ما يختتم مقالته بما يعود بقارئه الى ما كان له معه من بداية، وان كانت «بداية أخرى»، تماماً كما يفعل في قصيدته، وقصته، وروايته.

فهل نستطيع القول ان مقالة جبرا، مثلها مثل أي عمل ابداعي له، تدور مدار درامية الكتابة عنده، وهي درامية الحياة والخلق الفني التي تقترن بنظرته الى ما يتمثل فيه اكتشافاً وكشفاً؟

إنه في هذا الكتاب، كما هو في كتبه النقدية الأخرى: الناقد مبدعاً. ومن خلال جوهرية هذه الحركة (النقد ابداعاً ـ الابداع نقداً) يقرأ العمل الأدبي والفني، حين يقرأه، بتأويلاته هذه..

وإذا كانت هذه القراءة من أساسيات عمل الناقد، بل ومن أساسيات العمل النقدي، فإن جبرا يجعلها أساسية في بناء رؤيته للعمل المنقود.. وهو «موقف خبرة» مصوغ بلغة لا تحمل انفصالها عنه إلاّ بمقدار ما يكون في هذا الانفصال تأكيد ما للعمل من قيم مضافة، مبدعة. □

فجائع الحرب وبعيدا عنها

زهير غانم

. الاستراحة
. رواية
. ليلى عسيران
. منشورات شركة المطبوعات للتوزيع والنشر
. بيروت ١٩٨٩

■ ليلى عسيران كاتبة روائية عربية بجدارة، لكن ولأن منزلقات الرواية خطرة وعديدة وخفية، لا يمكن الا لكاتب ذي موهبة استثنائية تخطيها، نرى ليلى عسيران تقع في بعضها، رغم المسيرة الطويلة لخطابها الروائي قبل الحرب الأهلية في لبنان، وبعدها، وخلالها حيث أصدرت «قلعة الأسطى» «جسر الحجر» وها هي تصدر «الاستراحة»، وهي تنتقل فيها الى مستوى روائي معقد، خارج الالتزام السياسي، لتدخل عالم المثقفين كبشر لامنتمين، يحلمون بالسلام، وبعالم أفضل تتفتح فيه ملكاتهم الثقافية الأدبية والفنية. انها الشلة من الجامعة، الى مقهى تاريخي في شارع الحمراء في بيروت، «الهورس شو» حدوة الحصان. شلة متقاربة بفوارق ضئيلة. تشكل جمهورية خاصة، تطلق عليها جمهورية الزهور، ما تلبث ان تأتي الحرب، لتطوح بالشلة وجمهوريتها، وكل شيء.

ـ ١ ـ

إنها الرواية ولا شك شيء من الواقع. وكثير من المتخيل والحلمي والشطح والرؤى والاستشراف لبنى إنسانية معقولة ولا معقولة، متشابكة، متعضية، معتمة، موكولة الى الظلام، والظلال، أكثر من ظهوراتها الضوئية، وتمظهراتها العادية، لذلك يكون الخوض في العالم الروائي، كالخوض في مجهول سرابي. علينا اقتناصه، وجعله في آنية، كي يكون ماء الحياة. من هنا صعوبة الخطاب الروائي، ومزالق الانسياق مع الذات وتداعياتها، لدرجة التوهم بهضم مؤثرات العالم وحركته الحيوية، موضوعيته وصيرورته، ثم التطلع الى الفن الذي يخلط السيرة الذاتية، بالسيرة الروائية، هذا الالتباس هو المهيمن على الرواية العربية حتى الآن، وقلة هي الأصوات الروائية، والأنساق الأدبية التي استطاعت ان تذهب الى الرواية، كما صنفها جورج لوكاتش، بأنها ملحمة البورجوازية، وان كنا لا نعدم روائيين عربا استطاعوا الولوج الى قارة الرواية المفقودة، وخرجوا بزبدة روائية دسمة يمكن لنا التعرف إليها، ومقاربتها، وعقد مقارنات صعبة معها ومع غيرها، لنتعرف الى هوية الرواية العربية، من خلال محفوظ، وجبرا، ومنيف، ووطار وحيدر ومينه والراهب، وحبيبي وغيرهم ممن دخلوا الى جوانيات الرواية، ونقلوا تصادماتها وصدوعاتها المربية في تجاربهم. كعواد والغيطاني والقعيد والخراط، والنيهوم، وآخرين يصعب حصرهم، وهم منتشرون على جغرافية الوطن وفي تربته التاريخية الخصبة الولود.

إذن الرواية بنيان ملتف متقد محرور، لتاريخ اجتماعي عارم بالصيرورة، عارم بالشمولي، والفردي على السواء. ومخطط للصراع الأزلي القائم بين الذات والعالم، بين الداخل والخارج، بين الجواني والبراني، حتى الوصول الى

رصد الجحيم الشخصي. والحيوات المتعاركة في الزمان، والمتحولة في فضاء المكان، والمقترفة أفعالها، في مناخات تابوية. ومناخات مباحة، والذاهبة الى المقدس لانتهاكه، أو العائدة الى المنجس لتقديسه ورفعه الى مصاف الانساني، ان الخطاب الروائي، عدا عن أنه حفارة عمودية في تربة الحياة، فإنه اللغم الموقوت أو المتفجر داخل القيم والأخلاق، التي تزلزل وتحول، مع الانهدامات والبناءات الاجتماعية بسلبها وإيجابها.

والخطاب الروائي عدا عن كونه بنية معقدة موحولة بالهواجس والوساوس والظنون، فهو من حيث الفن إشكالي، وغير محتوم أو محسوم، لغزارة طرائقه، وتنوع مناولاته، فهو في حيز التناص، والاستعارة، والاستنساخ، وهو في حيز التسجيل والواقعية، والانعكاس والسوريالية والتخييل، والحلم والاعتراف، والبوح، واللغة الهجينة أو الصافية، أو المختزة، أو المتشاعرة، أو اللغة داخل اللغة وعليها. والمتخارجة كذلك، كما ان الاشكالية تكمن في التوصيف والتركيب والتحليل، والسرد والاستنباط والحوار والتداعي. والقطع والسيناريو، كذلك في مصاف المروي والمحكي، وضمائر الخطاب والمتكلم والغائب. وتناوب أدوارها، كما ان حلول الكاتب في الشخصيات وتحريكها وتقويلها، كما المحافظة على مسافة منها وتخليقها، والتمادي في حرياتها، الى الرواية الشيئة، رواية المكان. رواية الحدث، رواية الشخصية. ثم التسليم بأن الخطاب الروائي كل ملتئم متحد مجتمع متواكب، يصعب فرقه وتوزيعه وتصنيفه، أو العمل على برمجته ومنهجته، بأدوات معرفية ونقدية، تطفو فوق النص، لتنشغل بمبادئها وقوانينها ومقارناتها التعسفية. التي تصدح على مساحة النص الروائي العربي، دون ان تتزاوج، أو تنصهر بفنيته وفتوحاته الانسانية المتواترة.

- ٢ -

نستطيع أن نقول: أن رواية «الاستراحة» لليلى عسيران هي رواية الذاكرة بكل حيويتها ونضارتها. بكل فتورها وذبولها، بكل أقنعتها ومكاشفاتها، فبطلة الرواية امرأة اسمها مريم قاسم، كائنة أو إنسانة من بين الناس الذين عصفت بهم الحرب، وسلبت منهم رغد حياتهم وغبطتها، بل دفعتهم الى التشرد والهجرة، إضافة الى أنها صدعت بنيتهم الاجتماعية، وبالتالي طال الدمار البنية الشخصية والنفسية للفرد، فعدا عن أن الحرب هدّمت الحيوات والأحلام، وفتتت الوطن، فقد طال خرابها كل شيء، حتى وضعت الناس أمام الباب المسدود من هولها ورعبها، وغرائزيتها الهمجية المقيتة، بل طغت على الأمل والطموح، وأقالتها عن عرشها البشري، هنا تكمن مقولة الوجود والعدم، كبؤرة متعينة في الكينونة التي تواجه الحياة والموت داخل غولة الحرب.

رواية الرواية، وشخصيتها الرئيسية مريم، هي بالذات القناع الشخصي للمؤلفة. هذا من حيث التأويل وليس المباشرة والمطابقة، فهي تبدأ روايتها بسرد الحرب من خلال ذاكرة الشخصية، وباستكناه عميق، تقدم قبح

◆

رواية الذاكرة بكل حيويتها ونضارتها، بكل فتورها وذبولها، بكل أقنعتها ومكاشفاتها

◆

الحرب وبشاعتها، ومنعكساتها الانسانية السلبية، سواء على الصعيد الفردي، أو الصعيد العام، وككل فتاة رومانسية، يصادرها الحلم، كانت مريم مصادرة ضمن قمقمها الذي هو الشلة. منذ تناميها كشخصية ذات علاقات اجتماعية، على صعيد العمل، في أرشيف إحدى كبريات صحف بيروت، أو على صعيد العلاقات العامة مع الشلة، حيث لديها الطموح الأدبي، والذوق الفني، اللذين يمكن أن ينقلاها قفزة على الصعيد الثقافي، حيث الشلة المثقفة المؤلفة من غسان حامد الرسام الذي سيصير حبيب مريم وزوجها ثم سيتركها أو تتركه، ومن شوكت الرسام وزوجته غادة الشاعرة، ومن عاشقين كمازن وندى، ومن فادي الشاعر الذي يعيش بوهميته بعبث وغموض ويكتب أشعاراً غير مفهومة، ويخوض نقاشات أدبية حادة، كما يخوض صراعاً في النظرة الى المرأة، موقعاً اللوم عليها، لأنها حسب نظره تأخذ ولا تعطي، ويقول أنها حنفية مقفلة.

غسان الفنان الغريب البري، الفوضوي أيضاً، حيث برأي الشلة، عليه أن ينظم عالمه الداخلي، لكنه متوحد مع نتاجه وفنه، ويعيش وحدته، من خلال العمل والطبيعة، لقد استطاع تسجيل وطنه ما قبل الحرب بلوحاته واسكتشاته الغفيرة بجماليات واحتدامات عنيفة، إنه يمثل حالة الجيشان وصخب الحياة والدم، ويؤمن بالفن كمطلق مثله مثل الموت، يتنبأ بالريح السوداء القادمة، ويقترن بمريم عن طريق التحدي، فيما يدفعها الفضول للدخول الى عالمه، إذ ان أفراد الشلة حذروها مراراً من الاقتراب كي لا تحترق. لكنها لم تصخ السمع، وقررت اختبار الحياة والحب بنفسها. وزجت روحها في هذا المعترك الأليم.

مكان الشلة المفضل مقهى «الهورس شو» حدوة الحصان في الحمراء وهو مقهى تاريخي سياسي ثقافي، والشلة بدون انتماءات واضحة، ومن خلال مريم نتعرف أن الخطر القادم إلى لبنان من اسرائيل. وفيما الوعي يسيطر على الشلة، يسيطر الحلم والأمل. والتناقض أيضاً. لكن دون أن تتهافت هذه الشلة. إذ أن في الداخل خيطاً عميقاً خفياً متيناً يربط الجميع، فيما الحرية ناظمهم الخارجي، فهم مواطنو «جمهورية الزهور» ويبدو أن هذه الجمهورية لم تدم طويلاً، إذ داهمتها الحرب، فمزقتها شر ممزق.

الحرب التي لم تفاجيء كثيراً، كانت أحداثها دامية، وتطوراتها سريعة، حيث شتتت الشلة، أو باعدت إلى حد ما من حضورها، فقد فسدت الأمكنة، وبالتالي تهشم الزمن الميكانيكي، وتبعه تهشم الزمن الانساني. الذي غيّر معادلة الحضور والغياب ما بين هؤلاء الأشخاص، فمريم قاسم، واسمها يدل على وحدتها تيتمت بسبب قذيفة أصابت المنزل وأشعلت حريقاً، قضى على والديها. فما لبثت وهي التي كانت تنام عند صديقتها، أن التحقت بغسان كزوجة، بعد أن فرضت حضورها عنده كعلاقة إنسانية، استطاعت أن تلصقها بالشلة، وتضايفها جذرياً إلى مناخاتها الخاصة.

الشلة مقطوعة الجذور اجتماعياً، فنحن لا نلمس أصداء ماورائية، لعوالم الشخوص في منازلها، سوى أن شوكت وغادة زوجان، وندى ومازن يفتشان عن منزل للزواج، وفادي مجرد اسم شاعر حائر بين الحياة والشعر، وحدها مريم واضحة المعالم الى حد ما. ثم أن الرواية التي تبدأ في الطائرة إلى كان في فرنسا، تُشْعل ذاكرة مريم المغادرة بدعوة من خالتها المقيمة هناك، والتي تشبهها، هذه الخالة فقدت زوجها رجل أعمال، واستوطنت «كان»، ولديها علاقة ما مع مدير أعمال زوجها «كمال» لكن دون أن تؤدي هذه العلاقة إلى الزواج، هل الزواج أو الزوج وطن المرأة؟ في الطائرة مصادفة تتعرف السيدة مريم إلى رجل الأعمال اللبناني فؤاد مشاقة، الذي يشعل لها السجائر، فيما هي تبكي لمغادرة بيروت. وكأنها جنين يغادر رحم أمه الدفيء.

في «كان» تتبدل الجغرافيا، حيث جماليات المكان تدل على جماليات لبنان، هذا ما يرد على لسان مرم وخالتها، وفؤاد مشاقة مشروع الحب المنقوص. ولسان جارة خالتها عاشقة الموسيقى، ولسان الفنان فنسان، وامرأته، وأولاده (بناته) وهوس مريم بالطبيعة والفن التشكيلي، لا يعادله إدمانها للحرب كما اعترفت لخالتها، ورغم استراحة ثلاث سنوات ونصف في كان، بقيت الشلة كذاكرة حية، هاجعة ويقظة في ذهن مريم التي ستعود، حيث الشلة في الانتظار، وحيث العلاقة المنقوصة مع فؤاد مشاقة، والحوارات مع خالتها، سيقدمان لها وعياً بإشكالها مع حبيبها غسان في بيروت، فالجميع في انتظارها، وهي عائدة إليهم.

- ٣ -

«الاستراحة» رواية الشخصية المضخمة ذاتياً وموضوعياً، أو المتعملقة، والمعمقة في الوقت نفسه، من هنا جاءت الاشكالية تجاه شؤون الحياة والوعي والثقافة والفن، والحرب والوطن والعلاقات الانسانية، ومن هنا اجتاحها هذا الصراع العنيف وهي في الاستراحة. فنحن نحس أنها مجرثمة بالحرب، وبالشلة، وبالوطن، وببيروت، وبالمناخ العربي، واللغة العربية، رغم الامكانات التي وفرتها الاستراحة على كافة الصعد، إلا أنها بقيت استراحة، واستراحة في منفى، حيث الروح مقصاة نائية، منبتة عن جذورها، وحيث صعوبة التكيف في أوطان الآخرين، لأن مريم بنت هذه الأرض بنت الشرق، ظلت متمترسة على شخصيتها وروحها بين «كان» ومناطقها الجميلة، وتاريخها العظيم، وطبيعتها الخلابة، ومتاحفها وفنها، وبين ناسها، من خالتها الى ◁

اولا: محبة الوطن...

ثانيا: محاربة الطائفية والتعصب الديني.

ثالثا: الدعوة الى الاتحاد والألفة والتضامن بين البلدان العربية.

رابعاً: نشر ثمرات العلوم والاكتشافات والاختراعات العلمية بين الناس.

خامساً: توخي الموضوعية والتحقق من صحة الأخبار قبل نشرها. (ص ٤٣)

تلك كانت رسالة الجنان ورسالة سليم البستاني. فقومية سليم البستاني العربية ودعوته «الى الاتحاد والألفة والتضامن بين البلدان العربية» لا تناقضان بوجه من الوجوه محبته لوطنه لبنان. بل ان حبه للبنان لا يتحقق الا بتحقيق العروبة. وكونه مسيحي الدين لا يناقض كونه عربي القومية ذلك لان الدين ليس من العناصر التي تكون القومية، لذلك كان سليم البستاني، كما يقول الدكتور ميشال جحا، (ص ٦٥) «يطالب بالانتماء الى امة واحدة متجنسة بالجنسية العربية». ويستشهد الدكتور جحا فيما كتبه الدكتور يوسف الخوري حول هذا الموضوع. قال (ص ٢٤٥ ـ ٢٤٦):

«كان سليم البستاني يدرك ان بسمارك (١٨١٥ ـ ١٨٩٨) استطاع ان يوحد ألمانيا تحت اسم الامة الالمانية، وان غاريبالدي (١٨٠٧ ـ ١٨٨٢) استطاع ايضا ان يوحد ايطاليا تحت اسم الأمة الايطالية، باعتماد كل منهما على المقومات التالية: الوحدة الوطنية، وحدة البلاد، وحدة اللغة، وحدة التاريخ المشترك، وحدة المصالح المشتركة. كما كان يدرك محاذير تلك العناصر الاساسية بالنسبة الى الامة العربية حيث تتوفر لها جميع هذه المقومات ولكن هناك عقبات تقف حائلا دون ذلك، لأنه على حد قوله: (تحزّباتنا الوطنية المبنية على اساس محبة الوطن هي مفقودة في ربوعنا) كما ان (العصبية الجنسية والعصبية الدينية لا تزالان في ربوعنا، ومن سوء حظنا، نحن من اجناس كثيرة وأديان مختلفة) واذ اعتصاب السياسة عندنا هي مع الدين (ففي الجبل مثلا كان اعتصابها مع الطائفة المارونية وفي حلب مثلا مع الاسلام، وربما في غيرهما مع غير هاتين الطائفتين كالدروز في حوران وغيرهم)، لذلك نراه يدعو الى الفصل التام بين الدين والدولة لمداواة هذه الأمراض».

من هنا نرى ان سليما البستاني كان لا يعد العرق والدين من مقومات الأمة. فالامة العربية تتسع الى تعدد الاديان كما تتسع الى تعدد الاجناس. مصيبة القومية العربية اذا في الجهل والتعصب والمفهوم المضلّل والمضلِّل للقومية، كما هي في التخلف والفساد. ويستشهد الدكتور ميشال جحا في مقالة لسليم البستاني قال فيها:

«هل يصطلح العرب، هل يرد الزمان إليهم الاتحاد. هل يقيم لهم الدهر عزاً. هل يكلّل تاج النجاح جباهم. هل يطلع في مشرقهم بدر العلم. هل تنير شمس التمدن سهولهم. هل يغرد بلبل السعادة في جناتهم. هل يرتفع عمود الثباتِ في حصونهم».

الى ان يقول:

«هل تتحلى ألسنتهم بصحة لفظ درر لغتهم. هل يخط المداد صحيح عباراتها. هل يطلع طالع السعد في برج الصعود. أولاً». (ص ٦٦ ـ ٦٧)

كنت أودّ ان يقرأ بعض الساسة اليوم هذه الاهداف والآراء وكنت اود ان يقرأ بعض الذين يتبعون هؤلاء الساسة وقد ضللوهم بعد ان انكفأوا عن رسالتهم الوطنية العربية الى سياسة تقوم على التقوقع والتعالي والكراهية وقصر النظر. كنت أود أن يقرأ هؤلاء سواء أكانوا في مركز القيادة ام في مركز القاعدة ما كان يدعو اليه سليم البستاني وما كان يدعو اليه أبوه المعلم بطرس البستاني وما كان يدعو اليه غيرهما من قادة الفكر اللبنانيين المسيحيين امثال جورج انطونيوس وابراهيم اليازجي وأمين الريحاني وقسطنطين زريق (امد الله في عمره)، على سبيل المثال لا الحصر.

ان سليماً البستاني وهؤلاء المفكرين لم يخافوا من العروبة ولم يخافوا ان تصرفهم العروبة عن محبة موطنهم اللبناني الذي أصبح في القرن التالي جمهورية مستقلة ولم يخافوا على المسيحية والمسيحيين من هذه العروبة التي كانوا يدعون اليها. لقد تيقنوا كل التيقن ان محبتهم لموطنهم هذا ومحبتهم لمسيحيتهم وللمسيحيين لا تتمّان ولا تخلصان ولا تعطيان ثمارهما المتوخاة الا بتخليص هذا الوطن من آثار الطائفية والتعصب الديني. فالدين انفتاح لا انغلاق وتسامح لا تعصب ومحبة لا بغضاء وإيجابية لا سلبية ونظر الى صالح الشعوب لا الى طالحها وعناية بمستقبلها لا عمل على القضاء عليها في سبيل الاهواء والمصالح الآنية.

وكأن سليما البستاني ورفاقه من المفكرين كانوا في ما كتبوه يصدرون عن رسالة الدين التي تقوم على الحقيقة وتدعو اليها وتنطلق من حقائق الواقع الطبيعي الخيرة. فالدين اذا في حقيقته لا يعمل على تجاهل هذه الحقائق وتغييرها بالتضليل. فكل جمالٍ لا يقوم على الصدق والحق والخير انما هو بهرج سطحي يخدع ويموه ويضلل.

والعروبة هي واقع طبيعي في هذه البلاد. اذاً على الدين الا يخاصمها او يخالفها بل ان ينطلق منها في عمله الاجتماعي ويعمل على ازالة ما يفسدها ويعوق رسالتها الخيرة. وذلك بمحاربة الطائفية والتعصب وإغنائها بالقيم الخلقية الخيرة الجميلة. فالدين انفتاح والقومية انفتاح. والدين يعمل على اشاعة الحق والخير بين الشعوب، والقومية الحق تعمل ايضا على اشاعة الحق والخير بين الشعوب.

من هنا كان مفهوم العروبة عند سليم البستاني وأترابه انفتاحاً على الأديان وثرواتها وتعاوناً مع القوميات الأخرى. وهذا ما جعله يدعو الى تقوية الدولة العثمانية على صفحات مجلة «الجنان» التي، على حد تعبير الدكتور ميشال جحا:

«كانت تقول بالجامعة العثمانية التي كانت تدعو اليها بعض الفئات. ولم تكن تأخذ برأي الذين يفرقون بين العرب والاتراك لأن هذا التفريق يؤدي الى اضعاف الفريقين أمام الدول الاوروبية». (ص ٦٣)

كانت دعوة سليم البستاني الى الجامعة العثمانية اذاً تتوخى صالح القومية العربية في نظره. فهو يسعى من خلال مقالاته الى تحقيق الايجابية وتجنيب العروبة كل ما من شأنه ان يضعفها ويحيدها عن مسارها الايجابي. من هنا كانت دعوة سليم البستاني الى العلم. فالطائفية والتعصب الديني والانغلاق والبغضاء والسلبية وقصر النظر السياسي والاجتماعي وتوخي المصالح الذاتية، كل هذه الأمور هي في نظر سليم البستاني نتيجة الجهل. فالاوطان لا تُبنى بالانكفاء عن العلم ومهامشته، ان صح لنا التعبير، بل بالخوض فيه والمساهمة في انجازاته. والعلم انما يشمل العلوم التطبيقية والتقنية والنظرية والعلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية والفن والادب. وهو في ذلك يقول:

«والعلم هو الاعتقاد الجازم المطابق للواقع. أو هو حصول صورة الشيء في العقل. او هو صفة راسخة تدرك بها الكليات والجزئيات. او هو زوال الخفاء من المعلوم، والجهل نقيضه. او هو عبارة عن صفة مخصوصة بين العاقل والمعقول. او تثقيف مبادىء القوة في الانسان بحيث تتربى تربية تجعلها تفعل افعالا غير متناقضة في سبيل طاعة نواميس الادراك والآداب. وفيه الوسائط العامة التي تقود بها العناية الالهية الجنس البشري الى غايته النهائية. أو هو متضمن الظروف الكثيرة الطبيعية والمتعلقة بالهيئة الاجتماعية التي يسير الناس تحت سلطانها من المهد قاطعين سبيل الحياة الى ان يبلغوا القبر. ومنه المعارف والتربية والعناية التي يقوم بها الوالدون والمعلمون بها ليروضوا الصغار ويقدموهم جسدياً وعقلياً وتهذيبياً وأدبياً».

وبعد ان يذكر تعريفاتٍ للعلم على لسان افلاطون وروسو وكانت يقول:

«فهذا التعليم الذي عرف جميع التعريفات وما هي الا بعض تحديداته هو أساس تقدم الأمم. ويكون تقدم الأمة بطيئاً الى أن تدرك درجة معلومة بالتعليم اي بانتشار المعارف. وبعد إدراكها تتقدم من تلقاء نفسها وتنمو». (ص ٨٣ ـ ٩٢)

تركيز سليم البستاني على ضرورة العلم جعله يركز ايضا، كما رأينا، على التعليم الصحيح. والتعليم في نظره يقوم، الى جانب المدارس ذات المناهج الواحدة والكتاب

المدرسي الواحد، على المرأة في الاسرة. وعلى الصحافة في المجتمع. أما المرأة فيقول سليم البستاني فيها:

«وأهم أعمال النساء تربية الاولاد الذين تتألف منهم العيال والطوائف والامم والدنيا. ولا يكون التقدم والتمدن بالأراضي والبحار والانهار والحجارة والابنية بل بالرجال والنساء. ومن هم يا ترى الرجال والنساء. أما هم الذين كانوا اطفالا في احضان امهاتهم يرضعون ألبانهن ما يكون مباعث عاداتهم وصفاتهم ونطقهم وتصرفاتهم. اما يقتدي الولد بوالدته ويكتسب العادات الانسانية من عشيرته في الزمان الذي يقتدي فيه بكل ما يسمع ويرى. الا تكسبه الصحة باعتنائها والأدب بقدوتها وتعليمها والثبات بثباتها والفصاحة بفصاحتها والتقدى بتقواها والترتيب والصدق والشفقة وحب الاحسان والصبر والاقدام وسعة الصدر بترتيبها وصدقها وشفقها واحسانها وصبرها واحترامها وسعة صدرها. وبالجملة جميع الفضائل بفضائلها».

الى ان يقول:

«فان النساء اساس البناء التمدني ولا يشاد في امة الا على ذلك الأساس... والشعب الذي يحاول ذكوره التقدم دون النساء كالرجل الذي يحاول السفر ماشيا برجل واحدة. والقوة البشرية في الدنيا نصفها ذكور ونصفها اناث».

أما الصحافة فدورها في بناء المجتمع السليم والدولة القوية دور اساسي اعطاه سليم البستاني الكثير من اهتمامه وهو في ذلك يقول:

«ان المطبوعات عموماً، ولا سيما الجرائد العلمية والسياسية والاصلاحية والصناعية والطبية، هي علة نشر المعارف بين الأمم. والمعارف هي أساس التقدم والنمو، وانها من أعظم اسباب تنبّه الأمم الى حقوقها وأغلاطها وإظهار احتياجاتها وصيانة حقوقها من تعدي المأمورين ومغايرات أهل القضاء». (ص ٥٦)

وفي الدولة الفاضلة لا تكون الصحافة وسيلة للاعلام فقط، كما هي الحال اليوم حيث نرى الاعلام يكاد يصبح مرادفا للصحافة. الصحافة في نظر سليم البستاني هي تعليم لا إعلام، وهي توجيه وتنبيه للشعب ومحافظة عليه. هي عقل لا هوى، ورسالة لا دعوة الى مختلف الأغراض. وهو في ذلك يقول في معرض حديثه حول انشاء مجلة «الجنان»:

«ولما كانت البلاد السورية وما يجاورها من افتقار الى ذلك... قد شرعنا في نشر «الجنان» وأقمنا له دستورين اولين وهما الحقيقة وصالح البلاد. لأن المقصود منه انها هو انفجار ينبوع الافادة الحقيقية وترقية أسباب تقدم الوطن.

ولهذا يقتضي للجنان ان يُعرض عن مراعاة الخواطر والأغراض، وان يقرر ما يعتقد... ولا نرى فائدة من الجرائد التي تسلك سبيلا واحداً وتتعصب لجهة دون اخرى لانها لا تأتي الفائدة المقتضية لتبيين ما يدعيه الذين يعتقدون غير ما نعتقد». (ص ٥٨)

الى جانب تناوله الصحافة تناول سليم البستاني التربية. فلا اصلاح في نظره الا باصلاح التربية، واصلاح التربية لا يكون الا بتوحيد الكتاب التربوي لتكون التربية المدرسية موجهة وتستطيع ان تعلم الوطنية والحرية والنظام والعدالة والمساواة، وهو في ذلك يقول:

«جعل التربية على نسق واحد بتعليم التلاميذ في كتب ذات آراء واحدة. فينبغي في الحال ان تكون ذات قواعد حرة نظامية مبيّنة لأضرار الاستبداد ومنافع التقييد ومفصلة تلك الاحوال حتى انه من الواجب ان تعلم الحكمة المؤسسة على الحرية العمومية والافرادية والحقوق العمومية والمساواة». (ص ٥٩)

ثم يتطرق سليم البستاني في آرائه الاصلاحية الى الدين. فيدعو الى وجوب عزل الدين عن السياسة والسياسة عن الدين. وهو يقول في ذلك:

«على مَن نخلط الدين بالدنيا ونحط من شأن السموات بمزجها في الارضيات فنجعل لا لاعتقادنا دخلا في أعمالنا فتؤثر اختلافاتنا التدينية في أعمالنا العالمية فينشأ عنها ذلك الشقاق الذي طالما كدّر الامم وأتى بالحروب والويلات». (ص ٦٠)

تلك هي بعض آراء سليم البستاني التي كان يدعو اليها من خلال مقالاته وافتتاحياته في مجلة الجنان لكأنه يتكلم منذ مئة سنة حول مشكلاتنا التي لا نزال نعيش فيها ونعاني منها. وهذا بالحقيقة أمر خطير في خطره فنحن لا نزال نتخبط بالأمراض التي كنا نتخبط بها منذ اكثر من قرن. وكأننا في ذلك قد تنكّرنا الى انسانية الانسان ذلك لأن الانسان يتميز عن الحيوان بالعقل وبالتطور العقلي والاجتماعي. اما نحن فلا نزال متوقفين حيث كنا.

انني اهنىء صديقي الدكتور ميشال جحا على تحقيقه هذا الكتاب. اننا في هذه الايام اكثر ما نكون بحاجة الى قراءته. □

◆

لا نزال نتخبط بالأمراض التي كنا نتخبط بها منذ أكثر من قرن وكأننا تنكرنا لانسانية الانسان، ولا نزال متوقفين حيث كنا

◆

صدر حديثاً:

◇ السيرة الذاتية لسياف عربي
نزار قباني
١٦ صفحة ● ١,٥٠ جنيه استرلنيني

◇ مأساة النرجس وملهاة الفضة
محمود درويش
٣٢ صفحة ● ٢ جنيهان استرلينيان

◇ ما أصعب الكلام
أحمد مطر
١٦ صفحة ● ١ جنيه استرليني

◇ في خيمة شاعر
مختارات من الشعر العربي
غازي القصيبي
١٧٨ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

جــاد الحــاج

بعد المربد العاشر

الأدباء بين حافلة الثقافة وقطار السلطة

■ منذ حقبة ونيف بدأت بغداد الرسمية تنظيم مهرجان المربد للشعر العربي. وتزامنت معظم المرابد مع الحرب الايرانية ـ العراقية، فتحول المهرجان الى وسيلة للتعبئة ورفع المعنويات خلال سنوات الحرب. واخلاصا للحقيقة والواقع لم يكن كل الشعر المربدي من فصيلة التزلف والردح بل مرّت لحظات متميزة ومضيئة من الشعر الصادق والجيد إن للشعراء العراقيين أو للشعراء الضيوف. لكنها ليست السمة العامة للتظاهرة ولا تستطيع وحدها ان تلعب الدور المغير الذي لا بد منه لتحويل المربد الى مهرجان شعري عربي في معزل عن التجاوب او عدمه مع الرغبات الاعلامية المحلية. فالآن، وقد انتهت الحرب واحتفل العراق بالسلام، وكان مربد العام الفائت (١٩٨٨) مكرسا لهذا الموضوع بالذات، بات في مقدورنا طرح بعض الاسئلة انطلاقا من ضحالة المادة الشعرية التي ألقيت هذا العام (١٩٨٩) وبناء على ما لمسناه لدى المسؤولين عن المربد من رغبة في القيام بقفزة نوعية تتماشى والمستجدات العامة على ساحة الابداع العربي المعاصر.

يواجهنا منذ البداية سؤال الحرية العتيد. وكل موارِبة أو تورية حوله ختل واندلاق خارج الصراط. وحرية التعبير بوجه خاص لا يمكن ان تكون «رسمية» أو موجهة أو مسيّرة لتصب في قناة ما، مع ما يعنيه ذلك من فصل لحافلة الثقافة عن قطار السلطة، ومع ما ينسحب على المجازفة من توقعات ومفاجآت. فلماذا لا تتشكل لجنة مستقلة قوامها شعراء عرب يعطى لهم الضوء الأخضر بلا شروط مسبقة ولا توصيات لاعادة ترسيم مسار المربد وتخطيطه بما يكفل أقصى فرص النجاح له كي يحيط بالتيارات والاتجاهات على اختلافها، حديثة أو تقليدية، ويتحول الى عكاظ حقيقي يجمع المتناقضات ويقدم الانجازات الطليعية في مناخ ديمقراطي مفتوح؟

غني عن القول ان ذلك المربد المحلوم سيخدم الشعر العربي بصورة لا مجال للمقارنة بينها وبين المحصلة الهزيلة لمهرجان مهدور في الضيافة العشوائية، ومحتشد بالابواق الناشزة المتزلفة، مما لا يفيد الثقافة العربية بشيء. غير ان هذا التساؤل يستنسل استفهاما آخر لا بد من طرحه: فهل يشعر شعراء العربية في اقطارهم وشتاتهم بحاجة الى مهرجان سنوي في بغداد، ولماذا؟

اللقاء مطلوب ومرغوب دون شك، ولعله الثمرة الشهية الوحيدة التي لا يختلف عليها اثنان ممن حضروا المربد، فالمثقفون والمهتمون بالثقافة العربية من جهات الارض الأربع يلتقون في المربد، يتعارفون ويتحاورون على هامش التظاهرة ـ علما بأن الفعالين منهم يقل عددهم عاما بعد عام ـ الا أن الفرصة لا تعوض ولا يجوز التقليل من اهميتها. أما الاصرار على بغداد فيعود بالدرجة الاولى الى ان بغداد تصر على ان تكون حاضرة ثقافية للابداع العربي. وحتى خلال سنوات الحرب القاسية استمرت فيها المهرجانات والمؤتمرات المهتمة بالادب والفنون. وهي تنفق اموالا طائلة على حقول الثقافة. لهذا كله من حق بغداد علينا ان نصدقها القول ونشاركها في التفتيش عن السبل الآيلة الى تحقيق هدفها معتمدين ايجابية النقد وصراحة الأبناء.

ولعله من صلب الواقع أن بغداد مجهزة بأفضل الامكانات المادية والمعنوية لتلعب دورا منشطا في المجال الثقافي العربي، اذ لديها مساحة الاستيعاب البشري كالفنادق العصرية والقاعات الرحبة، والخبرة في تنظيم الوفود وادارة المؤتمرات، اضافة الى ثراء المعطى التراثي ـ التاريخي وعدد ملحوظ من الأدباء والشعراء الطليعيين والناشطين. لكن زائر بغداد يلمس حاجة هؤلاء المثقفين الى التواصل والاتصال مع عالمهم العربي والعالم. فلماذا ـ وهناك سؤال لجوج فعلاً ـ لا تشذب بغداد خراطيم الرقابة لتحصرها في شؤون اكثر لصوقا بوظيفتها الأساس: أمن الدولة والذوق العام. فأية فوائد عدا ذلك للرقابة المانعة حيال الكتب والمجلات الثقافية عربية واجنبية على حد سواء؟

ليس مشهدا يشرح القلب رؤية شاعر بغدادي شاب يتلقى صورة عن قصيدته المنشورة في مجلة ادبية خارج العراق وأصابعه ترتجف. وليست ملاحظة جميلة قول احد المستعربين ان الشعر الذي يكتبه الشباب في بغداد اليوم تعبير واضح عن المناخ المغلق والتوق المحبط الى تواصل رحب مشرع مع روح العصر.

هل تريد بغداد لثقافتها المعاصرة ان تبقى خارج التيار العام لثقافة العالم؟ وبأي ثمن؟

نعرف ويعرف المسؤولون في بغداد ان شاعراً شاباً قرر عدم العودة أخيراً الى العراق مغتنما فرصة وجوده ضمن وفد ثقافي في اوروبا. وليس همنا في هذه العجالة التوقف عند التفاصيل والاسماء، علما بأن الشاعر المذكور لم يكن على نقيض او خلاف مع السلطة السياسية في العراق بل فضل التخلي عن سهولة العيش براتب وبين اسرة وأصدقاء... وحتى امكانات سفر، معرضا نفسه لشقاء الغربة وصعوبات التكيف والانخراط خارج محيطه.

وبغض النظر عما اذا كان هذا الشاعر سابقة ذات أبعاد تشير الى تململ نحو الانشقاق في صفوف المثقفين العراقيين، يتعين علينا وضع الأصبع في الجرح لئلا يبقى الصلب الحقيقي مموها او مشكولا فيه. فثمة وحدة قاسية يعيشها الشعراء الشبان في بغداد اليوم. السراب دمر بعضهم والعزلة تجعل معظم الشعر الذي يكتبه البعض الآخر ارخبيلات مغرقة في الاحابيل اللغوية والتمويه والترميز المبرم المغلق، كأن ابداعهم صد لواقعهم وكلماتهم تهريب لرسائل في زجاجات مغلقة. تراهم يسبحون على هامش تيارات البساطة والنضارة والغنائية الجديدة التي بلغها الشعر العالمي في قفزته من هلوسة الستينات الى الاختزال والتألق والشفافية في الثمانينات. ينتظرون سنوات صدور مجموعاتهم عبر قنوات النشر الرسمية بينما تطبع بغداد مئات الكتب التي تتكدس في المخازن ولا يقرأها أحد.

من أجل هؤلاء الموهوبين ومن منطلق اللهفة على بغداد والتأسف للهدر المبدد باسم الثقافة فيها نؤكد ان طرح الأسئلة عليها مباشرة وبوضوح ينبع من اعتقادنا بأن اعادة شاملة لتنضيد سياستها الثقافية وعلى رأسها مهرجان المربد باتت ضرورة قصوى لانقاذ الوضع الحالي والتمهيد للمستقبل. لكننا نخشى العودة الى اسناد المهمات الأساسية الى موظفي الثقافة وحدهم دون اشراك مثقفين مستقلين، وربما من الأقطار العربية الأخرى لتطعيم القرار وتحريك الجليد البيروقراطي الذي يعترف الجميع بأنه السد الاشد ضراوة في وجه تحرير مسار الثقافة وإطلاق مسيرتها.

قال لنا احد المسؤولين في بغداد: «إننا نعمل لجعل دار السلام مثل بيروت!» وكان بالطبع يتحدث عن بيروت العصر الذهبي. فقلنا له ان ذهب بيروت في ذلك العصر كان اسمه الحرية... وهنا أدرك شهرزاد الصباح!□

مغالطات الصادق النيهوم

الأخ شاهين
راهب علماني من لبنان

■ خلال مطالعتي للعدد السادس عشر من «الناقد» تشرين الأول/ اكتوبر ١٩٨٩ وفي مقال للسيد الصادق النيهوم عنوانه: «خيانة مرفوعة الرأس» وجدت في المقال آراء أجرؤ ان اقول إنها ظالمة ومغلوطة فيها يخص الانجيل الكريم والسيد المسيح له المجد والرسالة المسيحية. أنا لا أريد أن أجعل من الرد مقالا ولا قميص عثمان، كما وأني لا أريد ان القي على احد مواعظ ولا دفاعات، لكن للكتابة أصول وللنقد قواعد وللمسّ بالمقدسات حدود، فاذا شاء ان ينتقد ما يراه مناسباً، فهذا حق لكل كاتب، لكن ونحن على عتبة القرن الحادي والعشرين علينا ان نكون أكثر وعياً واحتراماً لمشاعر مواطنينا وان كانوا يخالفوننا معتقدنا الديني.

ماذا في مقال السيد الصادق من مغالطات:

اولاً: في مقاله بما يخص الحديث أو [علم السنة] فأنا لا شأن لي برأيه، لأنني لست مسلما، وأنتظر ان يرد عليه من هو أدرى بهذا العلم.

ثانيا: يعتبر السيد الصادق ان الانجيل والتوراة كانا في عصر الرسول [الحديث النبوي]، وان الكهنة عبثوا بهذا النص طوال الفي سنة، وانهم سخروا فكرة الحديث المنقول لكي يسجلوا على ألسنة الأنبياء اقوالا محرفة تحريفا خطيرا. انها والله هرطقة خطيرة. ففي سطر في مجلة ومقال يريد الكاتب شطب والغاء التوراة والانجيل لأن الكهنة عبثوا بهما. أريد ان أعرف على أية منهاجية استند حضرته. فلو أن الانجيل والتوراة الحقيقيين حُرّفا قبل الاسلام لما كان القرآن أيدهما وصدقهما «وآمنوا مما انزلت مصدقاً لما معكم ولا تكونوا اول كافر به...» (البقرة ٤١) «فان كنت في شك مما انزلنا اليك فاسأل الذين يقرأون الكتاب من قبلك...» (يونس ٩٤).

لا أريد أن أدخل في جدل تاريخي مع حضرة الكاتب حول مصداقية التوراة والانجيل وحسبي القرآن الكريم أصدق حجة بين يدي الى جانب المنهاجية التاريخية.

دعونا نراجع ونتأمل ما كتبه القرآن الكريم بآياته البينات مصدقا على وحي التوراة والانجيل من الله جل جلاله فهو جدير بكل ثقة وتقدير.

عن التوراة: البقرة ٨٧ «ولقد آتينا موسى الكتاب، وقفّينا من بعده بالرسل».

الجاثية ١٦ «ولقد آتينا بني اسرائيل الكتاب والحكم والنبوة ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على العالمين».

السجدة ٢٣ ـ ٢٤ «ولقد آتينا موسى الكتاب، فلا تكن في مريةٍ من لقائه وجعلناه هدى لبني اسرائيل. وجعلنا منهم أئمة يهدون بأمرنا لما صبروا وكانوا بآياتنا يوقنون».

النساء ٥٤ «فقد آتينا آل ابراهيم الكتاب والحكمة وآتيناهم ملكا عظيما».

غافر ٥٣ ـ ٥٤ «ولقد آتينا موسى الهدى وأورثنا بني اسرائيل الكتاب. هُدى وذكرى لأولي الألباب».

عن الزبور (اي المزامير): النساء ١٦٣ «وآتينا داودَ زبوراً».

الأنبياء ١٠٥ «ولقد كتبنا في الزبور من بعد الذكر ان الارض يرثها عبادي الصالحون».

عن الانجيل: الحديد ٢٧ «وقفّينا بعيسى ابن مريم وآتيناه الانجيل وجعلنا في قلوب الذين اتبعوه رأفة ورحمة».

المائدة ٤٦ «وقفّينا على آثارهم (انبياء العهد القديم) بعيسى ابن مريم مصدّقاً لما بين يديه من التوراة وآتيناه الانجيل فيه هدى ونورٌ ومُصدِّقاً لما بين يديه من التوراة وهُدى وموعظة للمتقين».

الزخرف ٦٣ «ولما جاء عيسى بالبينات قال قد جئتكم بالحكمة ولأبيّن لكم بعض الذي تختلفون فيه فاتقوا الله وأطيعون».

أُورِد ايضاً بعض الآيات التي أعلن القرآن فيها أنه يؤيد صحة الكتاب المقدس وإنه يصدِّق على انه موصى به من الله وجدير بكل ثقة. ومن الملاحظ هنا انه يذكرُ الكتاب المقدس بأقسامه الثلاثة أي التوراة والزبور والانجيل وكثيرا ما دعاه «الوحي السابق للقرآن».

الانعام ٩٢: «وهذا كتابٌ (القرآن) انزلناهُ مباركٌ مُصدِّق الذي بين يديه (التوراة والزبور والانجيل).

آل عمران ٣ ـ ٤: «نزّل عليك (يا محمد) الكتاب (القرآن) بالحق مُصدِّقاً لما بين يديه وانزل التوراة والانجيل. من قبل هدى للناس».

النساء ١٣٦: «يا أيها الذين آمنوا (المسلمون)، آمنوا بالله ورسوله والكتاب الذي نزّل على رسوله والكتاب الذي أنزل من قبل (الكتاب المقدس أي التوراة والزبور والانجيل) ومن يكفر بالله وملائكته وكتبه ورُسُلِه واليوم الآخِر فقد ضلّ ضلالا بعيداً».

البقرة ٢٨٥: «آمن الرسول بما أُنزل إليه من ربه والمؤمنون كل آمن بالله وملائكته وكتبه ورسله. لا نفرّق بين احد من رسله».

العنكبوت ٤٦: «ولا تجادلوا (أيها المسلمون) أهل الكتاب (اليهود والنصارى) إلا بالتي هي أحسن. إلا الذين ظلموا منهم وقولوا آمنا بالذي أُنزل إلينا وأُنزل إليكم وإلهنا وإلهكم واحد ونحن له مسلمون».

المائدة ٦٨: «قل (يا محمد) يا أهل الكتاب (للمسلمين إذ أصبح لهم الآن كتاب هو القرآن) لستم على شيء حتى تقيموا (تعاليم) التوراة والانجيل، وما أنزل إليكم من ربكم (القرآن)».

يوسف ١١١: «ما كان (القرآن) حديثاً يفترى ولكن تصديق الذي بين يديه». (أي التوراة والزبور والانجيل).

هو القرآن الكريم الذي صدق التوراة والانجيل، واعتبر الكفر بهما ضلالاً الى جانب الأدلة التاريخية والتي أحجم عن ابرازها في هذه العجالة نظراً لشهادة القرآن الكريم والذي هو خير شاهد. لكنني أتذكر وأذكر بما قاله السيد المسيح له المجد في انجيل متى ٢٤: ٣٥: «السماء والارض تزولان أما كلامي فلا يزول»، كما أذكرّ الكاتب وغيره بأننا نحن معشر المسيحيين نعتبر بأن الاناجيل كتبت بأيدٍ بشرية وبالهام إلهي بعد حلول الروح القدس على كاتبيه، كما يعتبر المسلمون أن القرآن الكريم كتاب منزل من الله جل جلاله.

ثالثاً: يقول السيد الصادق ان سوء الترجمة حرَّف أقوال الأنبياء، فاعتبر المسيح ابن الله بدل اعتباره رسوله.

قد يدّعي الكاتب وغيره أن القرآن الكريم نفى نبوة المسيح. نلاحظ أن هناك تناقضاً في الآيات القرآنية لجهة التعريف بالمسيح: هل هو ابن الله ام رسوله؟ وهل يجوز أن يكون لله ولداً دون صاحبة أو زوجة كما ورد في القرآن الكريم والتفاسير القرآنية؟

ففي تعريف القرآن الكريم بالسيد المسيح له المجد:

«انما المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وكلمته القاها الى مريم وروح منه» (النساء ١٧١).

«أنّى يكون له ولد ولم تكن له صاحبة» (الانعام ١٠١).

«ما اتخذ صاحبة ولا ولداً» (الجن ٣ ومريم ٨٨ و٩٢).

اذن المسيح كلمة الله وروح منه في ذاته تعالى قبل القائه الى مريم. فهذا تعريف «الابن» في لغة الانجيل. فالمسيح هو «الابن» ابن الله، ليس من حيث هو «ابن مريم» بل من حيث هو «كلمته». ألقاها الى مريم وروح منه، فهي نبوة نطقية روحية في ذات الله قبل الالقاء الى مريم، فهي أسمى من المخلوق، وفي ذات المخلوق.

فليس المسيح له المجد «ابن الله» عن طريق الاستيلاد من «صاحبة» هذا كفر ـ بل عن طريق الصدور في الوجود

◁

ناقد وعقد

الالهي من ذات الله، وفي ذات الله، بصفة كونه «كلمته وروح منه» في كامل التجريد والتنزيه.

وبحسب القرآن الكريم هناك سبع ميزات ترفع المسيح له المجد على سائر الأنبياء، وهذه الميزات هي:

١- فهو وحده ولد على الهدى والنبوة (مريم ٢٠ وما بعدها، آل عمران ٤٥ وما بعدها).

٢- فهو وحده استجمع الوحي والتنزيل كله (مريم ١٩، آل عمران ٤٩).

٣- فهو وحده استجمع أنواع الرسالة كلها بالكلمة والقدوة والمعجزة (المائدة ٧٥، ١١١، الزخرف ٦٣، ٦٤، التوبة ١١١، آل عمران ٥٠)

٤- فهو وحده في رسالته وفي شخصيته انفرد بتأييد روح القدس له (البقرة ٨٧، ٢٥٢. المائدة ١١٣، النساء ١٧٠، المائدة ١٥)

٥- فهو وحده رفعه الله إليه (النساء ١٥٦، الشرح ٤، آل عمران ٥٥).

٦- فهو وحده علم للساعة (الزخرف ٦١).

٧- فهو وحده الشفيع يوم الدين (آل عمران ٤٥، المائدة ١٢٠، النساء ١٥٨).

كما يكفي ان يكون قد ذكر اسم السيد المسيح له المجد في القرآن الكريم في ٩٣ آية في ١٥ سورة.

رابعاً: يقول السيد الصادق إنه عند بعث الرسول في القرن السابع، كان هذا النص المزور هو النص المعتمد رسمياً، وكانت [الاحاديث النبوية] قد انحرفت بتعاليم الدين، من شريعة لجمع شتات الناس على سنة واحدة، الى شريعة لتفريقهم بين السنن.

احيل مجددا حضرة الكاتب الى آيات القرآن الكريم البينات، فلو سلمنا جدلاً بأن هذه النصوص التوراتية والانجيلية الكريمة مزورة كأننا نقول بأن القرآن الكريم شاهدهما مزور أيضاً، اللهم نجّنا من شر المشككين حتى لا أقول الكافرين. وحسبي هذه الآية الكريمة تؤيد ما ذكرت: «ومن الناس من يجادل في الله بغير علم ولا هدى ولا كتاب منير» (الحج ٨، لقمان ٢٠).

ومع هذا سأورد بعض الآيات الكريمة التي وردت في القرآن الكريم مؤيدة صحة التوراة والانجيل المنزهين عن التزوير والانحراف وتنفي ما يدعيه الكاتب وسواه:

«إنا انزلنا التوراة فيها هدى ونور يحكم بها... والربانيون والاحبار بما استحفظوا من كتاب الله وكانوا عليه شهداء... ومن لم يحكم بما انزل الله فأولئك هم الكافرون» (المائدة ٤٤).

«وآتيناه الانجيل فيه هدى ونور... وليحكم أهل الانجيل با أنزل الله فيه ومن لم يحكم بما انزل الله فأولئك هم الفاسقون» (المائدة ٤٦ و٤٧). «وأنزلنا إليك الكتاب بالحق مصدقاً لما بين يديه من الكتاب ومهيمناً عليه فاحكم بينهم بما أنزل الله ولا تتبع أهواءهم عما جاءك من الحق لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجاً ولو شاء الله لجعلكم أمة واحدة» (المائدة ٤٨)

خامساً: يقول الكاتب إن الانجيل ليس كتاباً مقدساً واحداً، بل سبعة كتب على الأقل سقطت منها ثلاثة، بأمر من الكنيسة، وبقيت اربعة كتب، تحمل أسماء مؤلفيها، وتسجل سيرة السيد المسيح، في أربع روايات مختلفة، هي انجيل متى ومرقس ولوقا ويوحنا.

كان على الكاتب عدم الخوض بهذا الموضوع لأنه شائك. لكنني اختصر الموضوع - موضوع تعددية كتب التوراة والاناجيل وانها كانت سبعة أسقط منها ثلاثة فأصبحت أربعة تسجل سيرة السيد المسيح له المجد في أربع روايات أو قراءات. وان اختلاف القراءات الذي يغير في المعنى لا يلحق إلا جزءاً من الف من النص كله. وبعد التمحيص لا يبقى سوى خمسة عشر موضعاً يتأثر فيها النص من اختلاف القراءات، لكنها لا تأثير لها على العقيدة الانجيلية الواضحة من الآيات الموازية التي لا خلاف على قراءتها، باختلاف الألفاظ واتفاق المعاني.

كما اذكرّ الكاتب الصادق بأن طاطيانوس السرياني قام في النصف الثاني من القرن الثاني بمحاولة دمج الأناجيل الأربعة بانجيل واحد سمّاه: الدياطرون، وهي لفظة يونانية تعني الأناجيل الأربعة في إنجيل واحد، وكتبه باللغة اليونانية وترجمه الى السريانية واعتمدته الكنيسة السريانية حتى القرن الرابع ككتاب مقدس يقرأ في الكنائس السريانية. أما كنيسة روما الجامعة فرفضته وفضلت إعتماد الأناجيل الأربعة كما تركها الانجيليون. فحافظت هذه الكنيسة على الأمانة وأبعدتها عن التلف والنار «إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون» (الحجر ٩). وللمزيد من المعلومات الرجاء مراجعة كتاب «الدياطرون» لطاطيانوس - تحقيق الأب مرمرجي - المطبعة الكاثوليكية بيروت - ١٩٣٥.

ان الانجيل كان وحياً، بل كشفاً مباشراً من الله تعالى للمسيح له المجد.

«أنا أتكلم بما رأيت عند ابي» (يوحنا ٨: ٣٨) بينما القرآن الكريم أنزل بوسيط ووسط: انزله جبريل من اللوح المحفوظ، وهذا السر فسره القرآن بقوله: «انزله بعلمه»! وقد رُتِّب بحسب ترتيب نزوله ولم يترك بعض ما أوحي إليه «فلعلك تارك بعض ما يوحى إليك» (هود ١٢)

ولم يبدل آياته «وإذا بدّلنا آية مكان آية والله أعلم بما ينزل قالوا انما أنت مفتر بل أكثرهم لا يعلمون» (النحل ١٠١)

وبدون ناسخ ومنسوخ «يمحوا الله ما شاء ويثبت وعنده أم الكتاب» (الرعد ٣٩)

وبدون محكم ومتشابه وبدون خوف من نسيان أو ترك «فلعلك تارك بعض ما يوحى إليك...» (هود ١٢)

او فتنة «وإن كادوا ليفتنونك عن الذي أوحينا إليك» (الاسراء ٧٣) وبدون إسقاط ولا تغيير كما فعل الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه.

فمحاولة طاطيانوس كانت شبيهة بمحاولة الخليفة عثمان بن عفان عندما دمج هذا الأخير قراءات القرآن الكريم السبعة بقرآن واحد سُميَ فيما بعد القرآن العثماني، وإن الخليفة المذكور أتلف بالنار الاحرف الستة لاختلاف الناس فيها واقتتالهم على اختلافها كما أجمعت الأخبار الاسلامية.

وفي المغالطة السادسة سأشرح بالتفصيل محاولة الخليفة عثمان لتوحيد القرآن الكريم الذي كتبت لمحاولته النجاح كونه خليفة المسلمين وأحد الخلفاء الراشدين وصاحب اليد الطولى في المحافظة على الرسالة الاسلامية بينما طاطيانوس لم يكن إلا كاتباً.

سادساً: يقول الكاتب إن الرسول محمد (ص)، يرد على الأحاديث المنحولة، بنص مكتوب، محرر من عبث الرواة، إسمه [كتاب الله].

ان الإنجيل لم يكتبه المسيح له المجد، والقرآن لم يكتبه النبي محمد (ص). بل وصلا كلاهما الينا بالنقل والتواتر عن صحابة هذا وذاك. فمن حيث النقل اذن والتواتر كلا الانجيل والقرآن سواء. وانما هنالك، في الواقع، فارق جوهري لا بد من التنبه إليه، وهو ان «القرآن نزل على سبعة أحرف» كما في جميع الأحاديث، «باتفاق المعاني واختلاف الألفاظ»، كما فسر الطبري إمام المفسرين.

وحدث ان الخليفة عثمان بن عفان وجد نفسه، وهو الآمر بجمع القرآن المتداول اليوم، أمام سبعة نصوص مختلفة الألفاظ متفقة المعاني، يختلف فيها الغلمان في المدارس، ويقتتل بسببها الجند في الغزوات، أمر اذ ذاك، كما يروي الطبري، بإتلاف ستة نصوص أو قرائين، والإبقاء على حرف واحد موحَّد يُفْرض على الجماعة كلها. أما الانجيل الذي نزل على أربعة أحرف، باختلاف الألفاظ واتفاق المعاني، فقد حفظت نصوصه الأربعة لأن الكنيسة لم تخش من اختلافها الظاهر كما خشي المسلمون واتلفوا بالنار ستة أحرف وأبقوا على حرف.

ومن ثم فليس للقرآن الكريم فضل، لبقائه على نص واحد نجا من عملية التلف العثمانية، على الانجيل بنصوصه الأربعة. بل الفضل في ذلك لأحرف الانجيل الأربعة «المختلفة الألفاظ المتفقة المعاني» لأنها أربع شهادات مؤتلفة فيما القرآن شهادة واحدة، وبديهي أن تعدد الشهادات أفضل من شهادة واحدة لا لها ولا عليها.

ثم ان هذا النص القرآني الوحيد، الذي نجا من عملية الاتلاف، عليه شبهات، وإن لم تكن سوى شبهات. ذلك بأن وسائل نقل القرآن الكريم قبل جمعه كانت بدائية. فقد نقل البخاري عن لسان جامعه الأول زيد بن ثابت قال: «تتبعت القرآن أجمعه من العسب والقحاف وصدور الرجال... فكانت الصحف عند أبي بكر ثم عند عمر ثم عند حفصة». فهذه الوسائل البدائية هي التي أدت الى تعدد نصوص القرآن، فحاولوا استساغتها بحديث «الأحرف السبعة»، وهو حديث يدل على واقع وقع اكثر ما يدل على مبدأ.

ثم ان طريقة جمع القرآن الكريم لم تسلم من الشوائب. لقد روي عن حميدة بنت ابي اوسيس قالت: «قرأ عليّ أبي، وهو ابن ثمانين، في مصحف عائشة (ان الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليماً وعلى الذين يصلون في الصفوف الأولى). وذلك قبل ان يغيّر عثمان المصاحف» (محمد عزة دروزة: القرآن المجيد ص ٥٨).

وروى المسوّر بن مخرمة ان عبد الرحمن بن عوف قال: «ألم نجد في ما أنزل علينا (جاهدوا كما جاهدتم أول مرة) فأنّا لا نجدها». قال: «اسقطت في ما اسقط من القرآن» (دروزة: القرآن المجيد ص ٥٩).

و «روي عن ابن عمر: لا يقولن أحدكم: اخذت القرآن كله، وما يدريه ما كله! قد ذهب منه قرآن كثير. ولكن ليقل: قد اخذت منه ما ظهر» (دروزة: القرآن المجيد ص ٥٩) فهناك اذن اسقاط وتغيير ان صحت الروايات المتواترة.

زد على ذلك انه، في الحرف العثماني الذي نجا، بقي منسوخ وناسخ كثير، حتى بعدما اسقط عثمان الكثير منه وقد جمعه علي بن ابي طالب في مصحفه (دروزة: القرآن المجيد ص ٥٥) ثم واقع المحو من القرآن الكريم المنزل: «يمحو الله ما شاء ويثبت وعنده أم الكتاب» (الرعد ٤١) ثم واقع الاستعاذة من الشيطان عند تلاوة النبي الكتاب أي القرآن: «فإذا قرأت القرآن فاستعذ بالله من الشيطان الرجيم» (النحل ٩٨) وهو امر يفسره قوله «وقل: ربّ أعوذ بك من همزات الشيطان وأعوذ بك ربّ ان يحضرون» (المؤمنون ٦٨).

سابعاً: يقول الكاتب بأن القرآن لا ينقل عن التوراة والانجيل، بل هو التوراة والانجيل، في صياغتهما الالهية المحررة من عبث رواة الحديث كذا...

اذا استعار النبي (ص). بعض آيات التوراة والانجيل فهذا لا يعني بأن بقية الآيات مزورة. فقد سبق أن بينت في المغالطات السابقة بأن الانجيل كتاب منزل من لدن الله دون وسيط وأيده مصدقا القرآن الكريم بآياته البينات وان استنتاج الكاتب ليس صائباً «أفتؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض؟» (البقرة ٨٠). ومن الجدير ذكره أن قبل النبي (ص). بمئات السنين كان كتّاب اليهود وبخاصة كتّاب المسيحية قد فسروا في كتاباتهم آيات التوراة والانجيل بأجمعها، حتى لو ضاع لجمعوه من تلك النصوص المبثوثة. ونقدر اليوم ان نتحقق كل ذلك ونقارن بين الأصل والاقتباسات. أفمن المعقول ان تُلاشى من الوجود كل هذه الكتب والمنشورات والنسخ في جميع الأمم والبلدان حتى يمكن التحريف؟ ان القول بمثل ذلك لا يأخذ به عاقل.

وأخيراً توجد اليوم في كبريات المكتبات ودور الكتب نسخ عن الانجيل والتوراة مع ترجمات متعددة، من كل العصور، قبل السيد المسيح له المجد وبعده، خاصة من القرن الأول الميلادي الى القرن السادس أي الى ظهور النبي محمد (ص). وهناك نسخة ملكية من القرن الرابع، من عهد قسطنطين الملك المسيحي الأول بل بالحري أربع نسخ متجانسة ترتقي الى ما قبل النبي (ص). بمئتي سنة ونيف، وتعرف باسم مصدرها أو مقرّها الأثري بالفاتيكانية والسينائية والاسكندرية والافرامية في مكتبات رومة ولندن وباريس يمكن مقابلتها بالنص المتداول اليوم وكل يوم: فلا تحريف ولا تباين يذكر! وعن هذه النسخ العريقة ينقل علماء «المؤمنين» وغير المؤمنين النص الكريم ولا أحد يقدر ان يقول بتحريف.

ان الكتاب أي التوراة والانجيل يحمل كلمة الخلاص الى كل زمان وكل مكان، فلئن ضاعت هذه الكلمة أو فسدت أو حرّفت ضاع على الله سبحانه وتعالى قصده الخلاصي! فهو مسؤول عن حفظ كتابه: «إنا نحن أنزلنا الذكر وأنّا له لحافظون» (الحجر ٩)، ونعمَ المسؤول ونعم الوكيل ونعم الحفيظ.

ثامناً: يقول السيد الصادق، بالنسبة الى الانجيل، اثبت القرآن رواية لوقا في سورتي مريم وآل عمران، لكنه أسقط بقية الأناجيل، ورفض قولها ان المسيح ابن الله، وندد كثيراً بهذه الترجمة الاغريقية، متعمداً ضرب القاعدة التي تقوم عليها سلطة البابوات في الكنيسة الكاثوليكية. وهو المنهج الذي أعاد البروتستانت اكتشافه، بعد ثمانية قرون من نزول القرآن.

هذه الفقرة غامضة من حيث المبدأ، ومع هذا فبالنسبة لاسقاط أناجيل واعتماد أخرى فسبق ان بينتها في المغالطات السابقة ولا لزوم للعودة إليها. اما عن اكتشاف البروتستانت يكفي ان نعود الى كتاب (أصول التعليم المسيحي، الكتا خيمس الصغير - للمصلح البروتستانتي مارتن لوثر، ترجمة ونشر المركز اللوثري - بيروت ص ١٦ في «قانون الايمان»).

«وبربنا يسوع المسيح ابنه الوحيد الذي حُبل به من الروح القدس...» ومن قال ان البروتستانت رفضوا بنوة الله للمسيح!! وليس فقط اللوثريين بل كل البروتستانت.

تاسعاً: يقول السيد الصادق، خلال الثلاث وعشرين سنة التالية، انجز القرآن مهمته في استبدال كتب الحديث، بكتاب واحد منقح، له نص مكتوب واحد، محصن ضد التحريف، ومحرر من نظريات الكهنة، حول أصل اليهود، وطبيعة السيد المسيح، كذا...

لقد بينت في المغالطات السابقة صحة تنزيل الكتاب الكريم (التوراة والانجيل) وطبيعة السيد المسيح له المجد فأرجو الرجوع اليها.

عاشراً وأخيراً: الرجاء اعتبار مقالتي رداً علمياً على مغالطات تمس كتب الله تعالى المقدسة، تجاوباً مع توصيات المجمع الفاتيكاني الثاني الداعي الى الحوار المسيحي الاسلامي، فمن هذا المنطلق كتب هذا الرد - المقالة على السيد الصادق النيهوم متمنياً نشره كاملاً على صفحات مجلتكم الغراء العزيزة على قلبي لأنها مجلة الحوار والنقد والصراحة والانفتاح والخبر اليقين، والله ولي التوفيق ونعم الوكيل. □

الناقد

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و «الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخّى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألّا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ - ٣٠٠٠ كلمة، وألّا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:	للأفراد
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office
as a Newspaper

عين الناقد

لماذا الخوف؟

(.. لماذا يخاف الناس من أجسادهم؟ وهل يمكن ان نفصل رؤوسنا عن أجسادنا؟ جمال الانسان بشموليته.. المرأة والرجل على حد سواء. لا يجب ان نخاف. هذا جزء من انسانيتنا)

نضال الأشقر

«الكفاح العربي» بيروت - ١٥/ ١/ ١٩٩٠

المبدع

(ماذا يفعل مبدع لا يريد أن يهرب من مواجهة الواقع وفي ذات الوقت لا يستطيع ان يدخل في لعبة لمحاكاته وترحيله فوق الورق؟)

احمد ابراهيم الفقيه

«كل العرب» باريس - ١٥/ ١/ ١٩٩٠

ما نحتاج اليه

(ننا حقاً بحاجة الى معجم جديد يقوم على العربية الموسعة.. عربية القاموس مضافاً اليها عربية الدارج بعد تشذيب محتوياتها..)

فتحي ذيب

«السياسة» - الكويت - ١٤/ ١/ ١٩٩٠

الأديب أم نتاجه؟

(اذا كان الهدف من انشاء الجوائز الأدبية والعلمية يحمل هدفاً انسانياً بحتاً، فلماذا يكرس لخدمة شخص ولماذا يواكب مجموعة من التكريسات الشخصية الاخرى كالصخب الاعلامي والدعاية التي تسلط على الشخص دون الأعمال المقدمة؟)

علي بن سهيل حاردان

«عمان» - مسقط - ١١/ ١/ ١٩٩٠

التمويه

(لبنان لم يعرف ثقافة وطنية حقة قط بالمعنى الحقيقي. كانت مؤسساته الثقافية ترفع تمويهاً شعار الوطن..)

الياس العطروني

«القومي العربي» - بيروت ١٥ - ١٩٩٠/١/٢٩

التجريبية والايديولوجية

(يمكن ان نقول في اتهام التجريبية الساذجة في الأشكال، وكذلك في اتهام الطغيان الايديولوجي على أنها في واقع الحال وفي الخلاصة النهائية عبارة عن مسعى للكتابة البسيطة الخارجية المظهرية التي لا تمتلك مضموناتها الفعلية في الداخل أو التي لا تمتلك مبررات الظهور..)

محسن الموسوي

«الشراع» - بيروت - ١٥/ ١/ ١٩٩٠

المعاجم

(.. فالمعاجم العربية قديمها وحديثها فقيرة فقراً مروعاً، بتجاهلها الغالب للتوصيفات للحقول الدلالية الصرفية والمعجمية، ولعلاقات المواد اللغوية بالصوتيات والصرفيات والنحويات، وبعدم عنايتها بحصر المواد اللغوية العربية منذ العصر العباسي الى اليوم...)

سليمان فياض

«القاهرة» - القاهرة - كانون الأول ١٩٨٩

المحكوم

(القصة العربية لم تؤثر فقط على القصة اليمنية، وانما اسهمت في تكوين الوعي الفني عند المبدع اليمني. والتواصل مستمر، ولكن من طرف واحد حكم على اليمني فيه ان يكون متلقياً..)

سعيد عولقي

«الافق» - نيقوسيا - ١١/ ١/ ١٩٩٠

إن الاعلام مسؤول

(الثقافة الحقيقية ما زالت بخير، لكن الأضواء انصرفت عنها الى الثقافة التجارية والاستهلاكية. ومن هنا كان حضور الثقافة بمعناها السلبي حضوراً واضحاً وطاغياً في كثير من وسائل الاعلام..)

عبد الله العتيبي

«الوطن» - الكويت ٨/ ١/ ١٩٩٠

الحبو

(أنا روائي، والقصة القصيرة بالنسبة الي هي نوع من التمرينات أو الارهاصات التي تؤدي الى كتابة رواية، والرواية هي مجال نشاطي الاساسي..)

جمال الغيطاني

«الشرق الاوسط» - لندن - ٩/ ١/ ١٩٩٠

قصة بلا معنى

(أعتقد ان القصة بلا حكاية كالقصيدة بلا موسيقى، كالانسان من دون عمود فقري.. شيء سائب ولا معنى له..)

محمد المخزنجي

«الحياة» - لندن - ١١/ ١/ ١٩٩٠

الفصحى الغاضبة

(ليس المقصود بكتابة الشعر بالعامية الثأر من الفصحى. انه تقدير للعامية. ولماذا تغضب الفصحى اذا قدر أحد العامية؟)

عصام العبد الله

«العرب» - لندن - ١١/ ١/ ١٩٩٠

الشاعر المنسحب

(أنا أعلنها.. أنا شاعر مستقل تماماً بكل ما في كلمة الاستقلال من معنى. وأنا شاعر منسحب الى حد الشعور بالغثيان والدوار من معركة القديم والجديد، وأتركها لمن يرغبون في مواصلة القتال داخلها)

يوسف الخطيب

«الحرس الوطني» - الرياض - كانون الثاني ١٩٩٠

أزمات المبدع

(.. لعل المبدع يعاني من أزمات مختلفة تبدأ بالقيد على حريته في التعبير، وتنتهي عند تجاهل صوته، وتحريض المجتمع عليه تارة باسم الوطن واخرى باسم الدين).

أحمد الشرعبي

«الثقافة العربية» - بنغازي - ايلول ١٩٩٠

الشعراء الجدد

(ان الاجيال الشابة من الشعراء العرب (والله يعلم كم هي كثيرة بل اكثر مما ينبغي) لا تزال، عرفت هذا أو لا تعرفه، مدينة إما لدرويش وإما لأدونيس..)

ابراهيم العريس

«الشاهد» - ليماسول - كانون الثاني ١٩٩٠

العباقرة

(في عادة المواطنين ان ينتسبوا الى الوطن. اما المبدعون العباقرة فينتسب اليهم الوطن)

هنري زغيب

«النهار العربي والدولي» - بيروت - ١٩٩٠/١/٧

مجاملة الرقيب

(تحويل الأفكار الى كلمات مكتوبة يتم عندي بيسر بالغ شرط ان أقول صدقي ببساطة. وحين احاول مجاملة الرقيب الداخلي او الخارجي تتعثر حروفي كجنود نابليون في ثلوج روسيا، وينفرط عقد أبجديتي وتتشتت أفكاري..)

غادة السمان

مجلة «الشرق الاوسط» - لندن - ٣-٩/ ١/ ١٩٩٠

توضيح وتحذير!

(.. حسدت ناجي العلي على استشهاده الذي تمنيته، ولكن هناك بعض الصادقين الذين يخشى عليهم من امثال مظفر النواب مثلا)

عبد الرحمن الأبنودي

«الحياة» - لندن - ٨/ ١/ ١٩٩٠

سفن من ورق

(ان غياب النص الجيد يجعل الممثلين والمخرجين مثل الذين يقومون برحلة بحرية على سفينة من الورق..)

رجاء النقاش

«المصور» - القاهرة - ١٢/ ١/ ١٩٩٠



AL KASHKOOL
BOOKSHOP

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ Tel: 01-235 4240

توفـــر

كل كتاب صادر في العالم العربي
كل كتاب صادر عن العالم العربي
كل مجلات الثقافة
لكل القراء

١٠,٠٠٠ عنوان بالعربية والانكليزية تحت سقف واحد





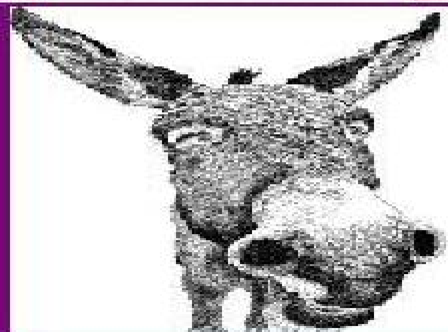
الناقد

العدد الرابع والعشرون ■ حزيران/يونية ١٩٩٠
■ السنة الثانية
No. 24 ■ JUNE 1990 ■ YEAR 2

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW
شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

الحداثة المحاربة المحارَبة

محمد مصطفى هدارة، محمد يوسف نجم، محمد ابراهيم الشوش
خلدون الشمعة



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

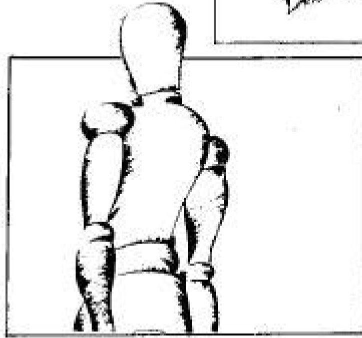
أبو عبدو البغل

الناقد

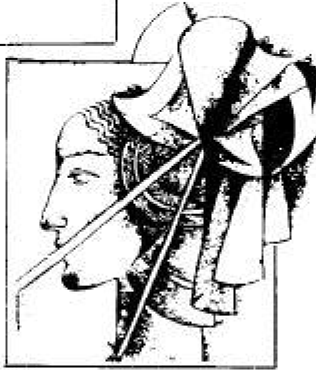
شهرية تعنى بابداع الكاتب وحرية الكتاب



الصادق النيهوم يناقش ظاهرة صعبة في الثقافة العربية (٤)



أنسي الحاج في حلقة جديدة من «خواتم» (٧)



سعاد الصباح في أحدث قصائدها قصيدة حب (١) (٩)

تصدر عن :
رياض الريس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905 Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس
المدير المسؤول: عبد الغني مروة
التصميم والاخراج: كامل غرافيكس

الفنانون المشاركون في هذا العدد
نذير نبعة وظلال معلا وسدبف المهدي
الغلاف بريشة الفنانة نزيهه كنيعو (لبنان)

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review in Arabic
Edited by:
Riad N. El-Rayyes
Design & Layout:
Kamel Graphics

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الاردن ١,٥ دينار، العراق ١,٥ دينار، الكويت ١,٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١,٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States 8$, Cyprus 2£C, Greece 1000 Dr, France 30 F, West Germany 9 DM, Italy 8000 L, Switzerland 15 SF, United Kingdom 3£, Canada 8$C, Belgium 200BF, Netherlands 15FL, Austria 100 Sch

الصادق النيهوم

وجهان ومواطن واحد



■ مشكلة [الجهل]، أنه في الواقع نوع من [العلم]، يستند دائما الى نوع من [العقل]، ويقوم أيضا على نوع من [المنطق]. إنه ليس ظاهرة بريئة، تنجم عن نقص في حجم المعلومات، بل ظاهرة مسؤولة، تنطلق من معرفة يقينية، وتتميز بالقدرة على تسخير جميع أنواع الأسلحة، لفرض حلولها بنجاح في معركة لها هدف صاعق واحد، هو ان ينتصر الباطل على الحق بأي وسيلة، وبأي ثمن. لهذا السبب يلزم التمييز الواضح، بين معنى الجهل ومعنى الأمية.

فالرجل الجاهل ليس رجلا محايدا، تنقصه المعلومات المطلوبة، بسبب عجزه عن القراءة. بل هو في الأساس رجل «متعلم»، واسع الاطلاع، منحاز الى «الحق»، واثق من أقواله، صفته الظاهرة، انه يملك اجابة نهائية عن كل سؤال، لأن معلوماته مستمدة - في رأيه - من مصدر علوي غير قابل للخطأ.

ينفرد العرب بثقافة معصومة عن الخطأ تحرم الجدل

العلامة الأولى في منهج هذا الرجل، أنه بشر له لسان اله، فهو لا يقول شيئا من عنده، ولا يتكلم بلغة الناس، بل يردد - فقط - ما سمعه من الرب «العليم» شخصيا. وفي العادة، يكون الرب مجرد بوق أجوف لصوت الرجل الجاهل نفسه، لكنه أحيانا، يكون معلما ذائع الصيت، له لقب يبعث على الرهبة مثل الاستاذ الدكتور، أو حضرة الامام، أو آية الله بشحمها ولحمها.

في مواجهة رجل رباني من هذا النوع، يفقد المنطق هدفه ومعناه، ويدخل الحوار في باب الجريمة، وتمتلك الأفكار سلطة بوليسية، حتى تصبح كل فكرة على حدة، مجرد شرطي في بدلة الشغل، يجوب الشوارع حاملا عصاه، لحفظ الأمن والعلم معا.

ان ثقافتنا العربية، تعايش هذه الظاهرة الصعبة، من دون أمل في رحمة الله.

سبب المحنة ومحتواها، أن كلمة [العلم] في قاموس العرب، لا تؤدي معناها المألوف في بقية القواميس، بل تشمل أيضا [علم التفسير] الذي تكفل بشرح نصوص القرآن منذ زمن مبكر جدا، ومنح نفسه حق احتكار الكلمة الأولى والأخيرة في موضوعات معقدة، لا تتجاوز معلومات الفقهاء فحسب، بل تتجاوز وسائل البحث المتاحة لمناهج الفقه بأسره. وخلال قرون طويلة من ممارسة هذا «العلم» المفتقر الى منهجية العلم، كان على الثقافة العربة ان تعايش تجربة الجذب المستمر بين مصدرين متناقضين للمعلومات المتناقضة:

الأول: مصدر العلم التجريبي الذي بدأ مسيرته في بلدان غرب اوروبا منذ عصر داروين على الأقل، ونجح في استبدال منهج الكنيسة القائم على تفسير الكتاب المقدس، بمنهج تجريبي جديد، لا يعتبر التفسير علما، ولا يقبل نتائج البحث، الا اذا ثبتت في ضوء التجربة.

الثاني: مصدر التفسير الحرفي لنصوص القرآن، الذي انتحل لنفسه صفة العلم الالهي في ثقافة العرب، وبقي بمعزل عن النقد، بفضل قدرته المتزايدة على تسخير سلطة الدولة لقمع النقاد بالقتل والتشريد، منذ عصر الحلاج حتى الآن.

بين هذين المصدرين المتناقضين لحقائق العلم الأساسية، يواجه العقل العربي المعاصر محنة الحياة بوجهين في رأس مدهوش واحد. وهي محنة تتجلى علنا في مدارس العرب بالذات التي تحولت الى ساحات مفتوحة لشد الحبل، بين ثقافتين رسميتين، كلاهما تعيش على حساب الأخرى. ان المبارزة تجري يوميا في كل كتاب مدرسي على حدة:

فمثلا: في درس التفسير، يتعلم الطالب العربي ان الله قد خلق السموات والأرض في ستة أيام، وان هذه الصياغة القرآنية نظرية علمية تعني ما تقوله حرفيا. وهو تفسير يفترض مخطئا ان القرآن كتاب في علم الفلك، مهمته ان يكشف للتلاميذ أسرار الكون، لكن الشيخ المفسر لا يلاحظ هذا التكلف الظاهر في فهمه لمهمة القرآن.

في درس الفلك، يكتشف الطالب فجأة ان الله لم يخلق أرضا ولا سماء، بل خلق فضاء تسبح فيه الكواكب والنجوم، وأن ما يدعى باسم الأرض، كوكب يبدو معلقا في السماء، من أي نقطة خارج الأرض. وهي صورة لا تخرج عن اطار علم التفسير فحسب، بل تخلع عنه عمامة العلم وجبّته معا.

ومثلا: في درس التفسير، يقال للطالب العربي ان مبدأ النشوء والارتقاء ليس حقيقة علمية، وإن الله قد صنع آدم وحواء مثل تمثالين من الطين، ونفخ فيهما الروح، ثم وضعهما في الجنة، لكي ينعما بالحياة الخالدة الى الابد. وهي قصة يرويها القرآن من باب الوعظ، لكن الشيخ المفسر يرويها من باب المعرفة بتفاصيل التاريخ، آملا ان يقوده منهج التفسير الحرفي الى كنز العلم الالهي.

في درس الأحياء، يكتشف الطالب مدهوشا مدى جهل المفسرين بمبدأ النشوء والارتقاء، ويعرف من الحفريات ان الله لا يصنع التماثيل، وان الانسان ليس مخلوقا منفصلا عن بقية الحيوانات، ولا ينتمي الى أب واحد أو أم واحدة، بل ينتمي الى فصائل متنوعة من القرود التي هجرت موطنها الأصلي في الغابة، واحترفت الصيد في مناطق السافانا منذ مئة مليون سنة على الأقل. وهي حقائق لا تشكك في قدرة الله تعالى، بل تشكك في قدرة الفقه على تفسير كتاب الله.

ومثلا: في درس التفسير، يقرأ الطالب قصة الطوفان، ويعرف من «علماء» الدين ان النبي نوح قد صنع مركبا، جمع فيه زوجين من كل المخلوقات، لكي ينقذ الحياة من الفناء.

وفي درس العلوم، يعرف الطالب أن اجناس المخلوقات، تزيد في الواقع عن خمسين مليون جنس، وان الأرض لم تغرق في أي طوفان خلال الألف مليون سنة الأخيرة على الأقل، وان الانسان لم يتعلم صناعة المراكب، الا في عصر سوم منذ سبعة آلاف سنة قصيرة.

ومثلا: في درس التفسير، يقال للطالب ان النبي موسى قد أحال عصاته الى ثعبان في حضرة فرعون، وانه أرسل على مصر وباء البعوض والقمل والضفادع، وفلق البحر الأحمر بضربة من عصاه.

وفي أوراق البردي، يقرأ الطالب ان فرعون شخصيا، لم يقابل رجلا اسمه موسى، ولم ير عصاة تنقلب الى ثعبان، ولم يسجل قصة فلق البحر الأمر، رغم ولعه بتسجيل القصص.

ومثلا: في درس التفسير، يعرف الطالب ان النبي سليمان كان يكلم النمل والطيور، ويسخّر ملوك الجن في بناء الهيكل.

وفي درس التاريخ، يتعلم الطالب ان سليمان المذكور لم يكن نبيا، بل كان ملكا. وان الهيكل اليهودي، لم يشيده ملوك الجن، بل بناه العمال اللبنانيون الذين استقدمهم سليمان من مدينة جبيل.

في زحام هذه المعلومات المتناقضة، يعايش الطالب العربي، في كل مدرسة عربية على حدة، تجربة مستحيلة، للتوفيق بين منهجين للمعرفة، كلاهما يدعوه الى الشك في أقوال الآخر:

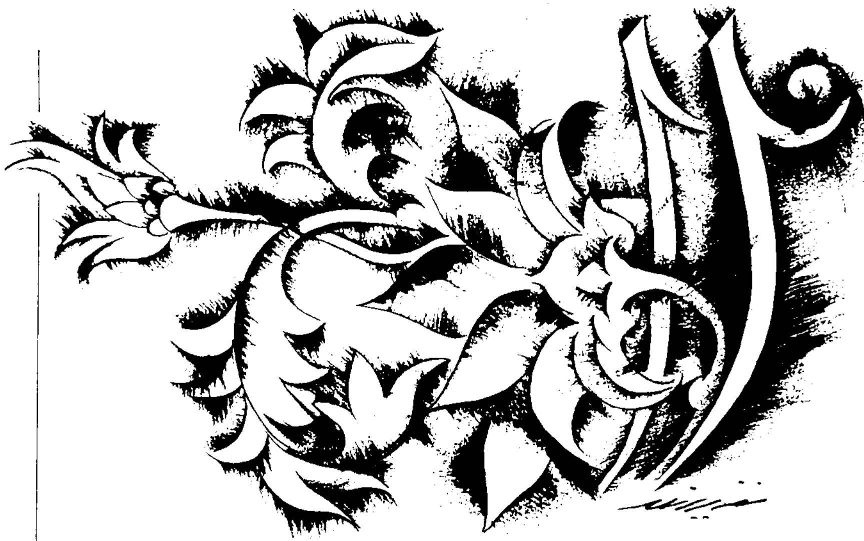
الأول منهج انساني، يلتزم بوسائل العقل، ويستند الى قوانين صارمة، لا تنكر مبدأ المعجزة فحسب، بل تطرحه خارج اطار العلم من أساسه.

الثاني منهج سحري، ينكر حاجة العلم الى العقل، ويقيم نتائجه على قاعدة مؤداها أن الرب الخارق لا بد من أن يخرق كل القوانين، وان وقوع المعجزة هو [الدليل العلمي] على صدق علم التفسير.

بين هذين المنهجين المتناقضين، لا يملك الطالب العربي خيارا آخر سوى ان يدخل طائعا في قلب الدوامة، ويجرب ان يعيش بشخصيتين في عقل مدهوش واحد. فهو ـ من ناحية ـ لا بد من أن يقبل معارف عصره، مثل بقية الطلاب، في بقية المدارس. لكنه ـ من ناحية اخرى ـ لا بد من ان يتلقى في درس التفسير معلومات المفسرين العجيبة التي لا يتلقاها الطلاب، ولا تعترف بها المدارس، ولا تقرها مناهج التعليم في أي مكان من العالم، سوى الوطن العربي وحده، فقط، لا غير.

فالمدرسة الحديثة في الشرق والغرب، لا تعتبر تفسير الكتب المقدسة مادة علمية، ولا تضم دروسا للتفسير اصلا، ولا تسمح بتقديم مادة الدين في المدارس العامة، تحت اسم [العلم]، بل ان دولة مثل الولايات المتحدة، لا تجيز قراءة الانجيل في مدارس الحكومة، حتى بعد انتهاء اليوم المدرسي. وهو موقف لا تتخذه شعوب العالم لأنها شعوب ملحدة، او أقل ايمانا من العرب، بل لأن كلمة [العلم] تعني في لغاتها غير ما تعنيه في لغتنا العربية.

فمنذ عصر الثورة البروتستانتية في القرن السادس عشر، كان الأوروبيون قد اكتشفوا ان العلم لا يستطيع ان يكون مقدسا من دون ان يخسر صفة العلم. وكانوا قد نجحوا في فصل المدارس العامة عن الكنيسة، وأعادوا صياغة المنهج التعليمي، طبقا لمبدأ مؤداه، ان معلومات الانسان، مثل الانسان نفسه، معلومات ناقصة، وغير نهائية، وغير منزهة عن النقد والمراجعة والتصحيح. وهو مبدأ لا يقره «علم» التفسير في ثقافتنا العربية، الذي يسمي نفسه علما ربانيا، لا يتعالى على النقد فحسب، بل يعتبره طعنا شيطانيا في علم الله.



الانسان المقلوب على رأسه.. يخسر رأسه ورجليه معا

بسبب هذا التحريف الرسمي لمعنى كلمة [علم]، ينفرد العرب من بين جميع امم الارض بثقافة معصومة عن الخطأ، تسمي رجل الدين «عالما»، وتعتبر الرأي الفقهي نظرية علمية، وتورط نفسها في منهج جدلي مستحيل، صفته المستحيلة انه قائم على تحريم الجدل بالذات. وعندما يبدأ درس التفسير في أي مدرسة عربية، ويجلس الطلبة واجمين في حضرة الشيخ المفسر، تخرج قاعة الفصل بأسرها من هذه الكرة الأرضية، وتغيب في عالم غائب، لا يحكمه منطق او قانون، ولا يعترف بعقل او دليل، ولا يكشف أسراره لأحد، سوى الشيخ السري شخصيا. ان عالم الله المنطقي يفقد فجأة كل حاجة الى صوت المنطق.

فعلم التفسير لا يصدق ان القرآن [بيان للناس]، بل يعتقد انه كتاب بالشيفرة، يضم جميع أسرار العلم في التاريخ والفلك والجغرافيا والاحياء، وان كل ما يحتاجه الشيخ المفسر، لكي يفتح هذا الكنز المجاني من المعلومات، هو ان يجلس في بيته الدافيء، ويفسر نصوص القرآن. وهي فكرة لا تستند الى القرآن نفسه، ولم يقل بها الله، ولا تعكس منهج العلم القائم على البحث والتجربة، بل تعكس منهج رجل كسول، يريد أن يحصل على أسرار الغيب بالمصادفة السعيدة وحدها التي جعلت لغته العربية، هي ـ بالذات ـ لغة العلم الرباني في القرآن. وفي عقل شعوبي من هذا الطراز، تختلط نتائج الحسابات، ويغيب صوت المنطق وراء صخب الخرافة، ويتحول الحوار من وسيلة لنقاش الأفكار الى وسيلة لتمريرها من دون نقاش.

ان الانسان المقلوب على رأسه، يخسر رأسه ورجليه معا.

فالقرآن ليس كتابا لمحو الأمية، وليست مهمته ان يكشف أسرار العلم للمفسرين. انه لا يروي قصص التوراة والانجيل، لأنه يعتبرها «حقائق علمية»، بل لأنه يريد ان يحتويها في صيغة منقحة، قادرة على تحقيق التآخي بينها في مجتمع انساني موحد. وهي مهمة أوّلها القرآن على خير وجه، وقدم لأجيال البشرية منذ القرن السابع، أول كتاب مقدس، يحتضن جميع الكتب المقدسة، ويتعايش مع جميع الشرائع والأجناس، في أول مجتمع ديمقراطي قائم على مبدأ الاقتراع الحر، وحق الأغلبية في اتخاذ القرار. وما دامت القبلية العربية قد نجحت في تقويض هذا المجتمع، وإنهاء شريعته الجماعية منذ عصر الأمويين، فان علم التفسير لا يستطيع ان يخدم غرضا ◁



آخر سوى ان يكون علما مسخرا لتزوير القرآن بالذات.

والواقع، ان فرض مادة التفسير على مناهج التعليم في المدارس العامة، فكرة لا تثبت شيئا سوى ان غياب الشرع الجماعي قد سلب المواطنين العرب جميع حقوقهم الشرعية، بما في ذلك حقهم في حماية عيالهم من عمليات غسيل المخ التي تجري في المدارس العامة باسم التعليم.

فالمدرسة التي تبنيها الحكومة بنقود دافعي الضرائب، ليست مؤسسة حكومية، ولا يجوز ان تتحول الى اداة تسخرها الدولة لشراء مرضاة رجال الدين، بغرض تفسيراتهم على مناهج الدراسة، تحت شعار العلم بالذات. لأن هذه الحيلة السياسية السهلة، لا تستطيع ان تخدم العلم او الدين او السياسة، وليس من شأنها ان تحقق غرضا عمليا آخر، سوى ان تنقل خلافات المذاهب الطائفية الى المدارس، وتخرب الخلية الأولى لثقافة عربية موحدة، وتنشر عدوى الجهل المتراكم في كتب التفسير، مثل وباء وراثي، من جيل الى جيل. كارثة قد لا يكتشف حكّام الوطن العربي أبعادها، حتى يأتيهم بها الله غاضبا الى باب الدار.

ان اللعب بالنار، لا يجعل النار لعبة.

والخطأ الذي ارتكبته الحكومات العربية منذ عصر محمد علي باشا أنها تعمدت ان تسخر القرآن لخدمة أغراضها الاعلامية، في لعبة خطرة - وشائنة - ما لبثت ان أعطت المفسرين صوتا لا يملكونه، في شؤون الادارة والحكم، ومنحتهم حق التدخل في صياغة القوانين ومناهج التعليم معا، وبسطت ظلهم على أجيال العرب، في تيار أصولي عارم، تواجهه الحكومات العربية الحالية بندم الفأر الذي استأجر لنفسه مصيدة. فالباشا العربي لم يحقق مكسبا من وراء حلفه مع رجال الدين سوى انه أصبح سيافا في خدمتهم، يقطع لهم أيدي المواطنين ورقابهم، وينهب لهم من بنود الميزانية العامة، ما يكفي لتأمين رواتبهم في عشرات الوظائف المبتكرة، من تلاوة القرآن في برامج الاذاعة والتلفاز، الى اصدار الصحف، وتأسيس جمعيات الدعوة الاسلامية. وهي نفقات لا يقرها دستور واحد في العالم، سوى دستور الباشوات الورعين في الوطن العربي.

ان القرآن ليس وسيلة لكسب العيش، ولا يطوع نفسه لخدمة الاقطاع، ولا يدخر وسعا في تحذير المفسرين من تسخيره لهذا الغرض بالذات، في آيات صريحة، منها قوله تعالى في سورة البقرة [ويشترون به ثمنا قليلا، أولئك ما يأكلون في بطونهم الا النار] ١٧٤

وفي سورة البقرة [ثم يقولون هذا من عند الله ليشتروا به ثمنا قليلا، فويل لهم مما كتبت أيديهم، وويل لهم مما يكسبون] ٨٩

وفي سورة آل عمران: [وان منهم لفريقا يلوون ألسنتهم بالكتاب، لتحسبوه من الكتاب، وما هو من الكتاب. ويقولون هو من عند الله. وما هو من عند الله. ويقولون على الله الكذب، وهم يعلمون] ٧٨

وفي سورة آل عمران أيضا [فنبذوه وراء ظهورهم، واشتروا به ثمنا قليلا، فبئس ما يشترون] ١٨٧

هذه الآيات الصريحة، يعتبرها علماء التفسير، موجهة الى كتبة التوراة والانجيل وحدهم، مصرين على أنها لا تعنيهم من بعيد أو قريب. لكن هذا الحل التلفيقي اليائس لا يثبت شيئا سوى حاجة المفسرين الى الحلول الملفقة.

ان حصيلة الجهل النهائية هي ان يصبح جهلا حاصلا من دون نهاية.

فالقرآن ليس كتابا بالشيفرة، ولا يحتاج الى علم يفسره. انه دعوة الى الشرع الجماعي، مهمته ان يبيد نظم الاقطاع، ويضع نهاية لسيطرة الخرافة على عقول العرب بالذات. وما دامت ثقافتنا العربية تتعمد ان تتجاهل هذه الحقيقة، فلا مفر من ان تصاب بالعقم، وتنقسم تلقائيا بين رجلين عقيمين، كلاهما «مثقف» من دون ثقافة، وكلاهما اكذوبة من دون مستقبل. □

صدرت

المجموعات الشعرية الفائزة بجائزة يوسف الخال لعام ١٩٨٩

◇ امرأة من أقصى الريح

ادريس عيسى

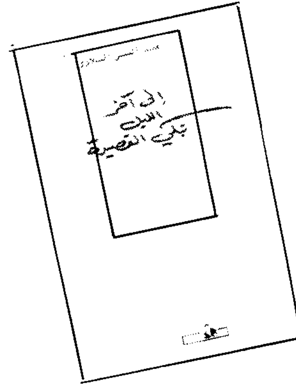
● ١٣٦ صفحة ●



◇ الى آخر الليل تبكي القصيدة

عبد النبي التلاوي

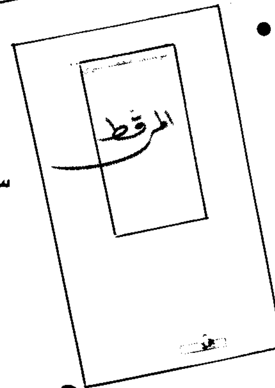
● ٧٢ صفحة ●



◇ المرقط

يوسف محمد بزي

● ٧٢ صفحة ●



سعر النسخة: ٥ جنيهات استرلينية



رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd.
56 KNIGHTSBRIDGE
LONDON SW1X 7NJ
TEL: 01-245 1905

كنت أسكن رأسي لا لبنان

أنسي الحاج

■ يمكننا أن نقول أي شيء عن المأساة اللبنانية المستمرة على تنوع، كما يمكننا أن لا نقول شيئاً. ما الفرق؟

الانتحار الأخير كان ذروة في الانتحار، ذروة في وحشيّة الانكفاء على الذات، ذروة في تنفيذ المؤامرة على الذات، ذروة في احتقار الحياة والانسان.

حرّية الانسحاق.

حرّية الموت.

الحرية الوحيدة المتروكة لنا؟

أمشي أمشي ولا أجد لبنان.

أين لبنان؟

كنتُ أسكن رأسي، كالعادة، لا لبنان.

*

قلّة الذوق مسؤولة عن الشقاء والاجرام والحروب قَدْر مسؤولية الجهل والشر والعدوانيّة.

*

أخطأتُ من أجل أن أعيش مع أقراني.

ثم أمعنتُ في الخطأ من أجل أن أبتعد عنهم!

*

الدموع الباطنة تفترش الصدر كما يفترس الليلُ الغابات.

*

أفْضَلُ من يقتل المفكرين هم تلاميذهم. وخصوصاً من الحكام.

كلّما اعتنقَ حاكمٌ (أو ثائر، أو انقلابي) أفكار كاتب، كنا على ثقة من أنه سيفعل عكس ما قصده الكاتب.

يُخان الفكر ما أن يُكتب وتُخان الكتابة ما أن تُنفَّذ في الواقع.

وعلامَ التعجّب؟ أليس المفكر نفسه يخون فكره ما أن يحاول تطبيقه؟

لأنه طلاق حتمي بين الفكر والواقع، بين الحلم واليقظة، قد تقول.

ولكنّه بالأحرى نقصان الفكر، ناهيك بعدم أهلية الواقع.

عندما يتوصل الانسان الى تخيّل فكر شمولي حقاً، في الزمان والمكان والمسافات كلّها، والى ترجمته كتابياً بلغة لا تدع مجالاً للتحجر، تضمحل العوائق من أمام تطبيقه.

وإلاّ، اذا فشل المشروع الشمولي العام، فلا بأس بتجربة الحلول المجزأة، الحلول التي على شاكلة الجُزُر، حيث لكل نوعية من البشر مجتمعهم والقوانين التي تريحهم.

ومهما بدا كلامي ساذجاً سأقوله على علاّته: تطلعتُ وسأظلُّ متطلعاً إلى وقت يسود فيه حكم التجانس بين الواقع والخيال، حكم التطابق بين الحياة والمشروع الفكري.

وطبعا لا حاجة للقول ان الخيال المقصود هو الخيال الخلاق جمالاً وسعادة، والمشروع الفكري هو مشروع الخير والحرية لا سواهما.

والانهيارات والخيبات، داخلية وخارجية، تهزّني ولكنها لا تقتلع مني جذور هذا التطلع... على العكس، انها تزيدني يقيناً من أن معظم شقائنا مصدره التأخر في تحقيق ذلك التطابق المنشود.

*

انفجرت القنابل الذرية كلها وانتهى الأمر، فلا نَخَفْ.

لقد انفجرتْ في أفكارنا من سنين.

وإذا فجّروها في الأرض فلن تصيبنا، لأننا سنكون أشد تلوثاً منها.

مساكين العلماء! سوف يُجبَرون على اختراع سلاح أشدّ فتكاً مما يفتك بنا...

*

تعكس البركةُ زرقةَ السماء أصفى مما يعكسها النهر.

الله في البركة مطمئن وفي النهر منزعج.

إن الصَمَد يرتاح في جمود الحركة ويراقبها بعيون الغدران والمستنقعات...

*

يحسب بعضهم أن القدرة هي البطش كما يظنّ آخرون أن الواقع هو الموضة.

*

لا تطرب لصوتك لئلا تعكّر طربي أنا به.

*

لو كانت طفولتي العمياء أقوى مما هي لما بدّدني الوعي على دروب السعي اليقظان.

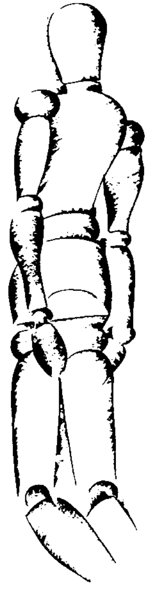
للطفولة ارادتها. ولكنها ارادة صمّاء، غائبة عن الوعي، وحشيّة في ملائكيتها، لا تُضعفها «ارادة الارادة»...

ارادة الطفولة هي ارادة الجوهر، لها كل عنف الفجر حين يكون لا يزال ملفوفاً بدياجير ما قبل الانبثاق...

*

هل يستطيع الله أن يبطل الهاً؟





يحسب بعضهم أن القدرة هي البطش كما يظن اخرون أن الواقع هو الموضة

عندما ترجعين إليه بعد حين
ترجعين كالمجرم الذي يعود دائماً الى مكان جريمته.

*

تحنين الرأس كي ترى الأرض وجهكِ فتعرف أنها ليست دائماً سطح الجحيم.

*

المرأة أجمل من الشعر ما دامت هي جامدة وهو يتأوه لها.
الشعر أجمل من المرأة ما دام هو امرأةً جميلة جامدة وتلك تتأوه لرباطة جأشه.

*

أواثقٌ أنتَ من أنكَ تستطيع، اذا نلتَ الحرية، أن تعيش بحرّية؟

تسكر بكلمتها، تدافع عنها حتى لخصمك، تموت في سبيلها. ولكنْ حين تأخذها، هل تحتملها؟

أراك تائهاً بحرّيتك، كأنك لا تعرف ما تقول.

وذلك هو الأمر الشاق، المرعب: الحرية تكشف، تفضح فينا هذا الفراغ، هذا الخواء السحيق، الحقيقي، الذي كأنه تلائمه القيود، وحتى الاستعباد والاضطهاد، لأنها تغطّيه وتمنحه الذرائع للصراخ ضدّ القمع والطغيان والصراخ طلباً للحرية.

لكنك أُعطيتَ حريتك يا صاحبي، فماذا حصل؟ بدوتَ فجأة مثل قبرٍ رُفعتْ عنه صخرةُ البوّابة: تجويف بارد لا يسكنه غير الوطاويطِ والجرذان والعناكب والحشرات!

الحرّية قاسية لمن ليس «أكثر» منها...

لقد كنتُ دائماً أرتاب بدعواتك يا صاحبي، أنت المعتّق منذ مئات السنين في غناء الحرّية. ولم أكن أريد أن أعرف سبب هذه الريبة، واليوم، خيال أمواج «التحرر» المتدفقة على العالم، صممتُ أن أعرف لماذا لم أستطع أن أفرح «الى النهاية» بهذا العرس، فاكتشفت أن ما يلجم فرحي هو هذه الصحراء، هذا الفراغ المبتذل، الممل، المفقر، المميت، فراغ ما وراء التحرر.

هل يعني هذا أنني ضد التحرر؟ طبعاً لا. (ولو أني ضده في بعض الحالات، كما عندما يكون صنواً لصفاقة الأغبياء، أو لتبشّع بعض النسوة الظانّات التحرر انفلات الغلاظة وأخذ الراحة في عدم الاغتسال). لكني أكره أن يأخذ مجراه على أرض قاحلة، وأن يغادر المرء السجن لينتقل الى القبر.

حتى الحر العتيق، بلداً أو فرداً، أراه أحياناً دون مستوى حرّيته، لا يفعل بها شيئاً، ولا شيء أكثر من ذلك المحروم منها، سوى ممارسات هامشية تنتمي الى المظهر الخدّاع أكثر مما تنبع من الجوهر أو تتصدّى للجوهر.

دعني أكررها لك يا صاحبي: الحرّية فضّاحة لمن ليس «أكثر» منها.

ولو كنتُ طاغية لما انكرتُ قَمْع النّاس، بل لقلت لمن يسألني: أفعلُ هذا حمايةً لهم من اكتشاف فراغهم، أفعلُ هذا خدمةً لهم، كي يظلّوا متشوّقين الى ما لو حصلوا عليه لماتوا من التفاهة...

... ولكن الحقيقة، وهذا هو المفجع، أن الطاغية لا يَقمع لحماية المقموعين من اكتشاف الفراغ والتفاهة بل لأنه أكثر امتلاء منهم بذلك الفراغ وتلك التفاهة.

ولا يشذّ على هذه القاعدة غير الشعراء والفنانين والأولاد والمجانين، فبعضهم يخلق العالم على هواه فيمتلىء بأصوات الفجر ويغتسل بنضارة الينبوع الأول، وبعضهم الآخر لا يلوي على وعي، أي أنه ناج من عقوبة التمييز بين خير وشر، وبالتالي فهو طاهر كالشمس، ذاتيّ وأنانيّ كالحيوان، سعيد ومنطلق في حلمه الى ما لا نهاية...

الحرية قاسية لمن ليس أكثر منها، وليّنة جداً لمن يعيش، كاولئك البلا عقل، دون أن يسأل عنها...

*

الجاهل لا يرتبك.

*

أيها الحيوان المحبوس: ما أكبر كلامك، ما أروع وجهك المطل من وراء القضبان، صورة لعَظَمتي، لسخافتي، لمجد الاله، ولترّهات الحرّية والعبودية وكل ما يسحقني ويُعتِقني.

أيها الحيوان المحبوس، المكبوس بخلّ الكبت وزيت الخوف، معين اللون واللحن والأريج، ينبوع الكلمة، باب الوهم السعيد، أيها الحيوان المحبوس، يا ظلّي ودهليزي، أفتحُ لكَ فأنزل الى الجحيم المحرر أو أوصد عليك فاتخبط في جحيم الشوق الى الجحيم.

تداعبك حين تشرد، ذكرياتُ ما قبل السجن، هبوبُ نسائم الرحاب الأرحب، الأرعب، الألعب. فتلوي بيدك الذهبيّة حديد قضيب، ثم تبكي عليه...

مَنْ وضعك هنا يا حيواني، فتقع مقسوماً تحت سيف فتنة الوجود!؟ مَنْ وضعك هو من حَسَدك. هو الغيور من حلفك مع اللّه.

أيها الحيوان الأسير، ذو الأجنحة الهائمة في ظلام الفضاء والقضاء والقَدَر، اذا خرجتَ يوماً من الرصد احملْ معك الزيت في عينيك والخلّ في دمائك، لا تترك السجن تماماً فان فيه بعض الحرّية.

فيه أيها الحبيب المقبل على عرسها، حرمان الحرّية الذي هو عمرها الأول فيك. □

سعاد الصباح

قصيدة حب (١)

• هذه القصيدة هي الاولى من مجموعة قصائد تحمل العنوان نفسه.

■ أكتبُ إليكَ هذه الرسالَهْ
ولا أنتظرُ جواباً عليها.
جوابُكَ لا يَهُمُّ كثيراً
المهمُّ هو ما أكتبُه أنا.
إن الكتابةَ عندي، هي حوارٌ أقيمُهُ مع نفسي
قبلَ أن أقيمَهُ مَعَكْ..
فأنا أستطيعُ أن أستحضرَكْ
دونَ أن تكونَ حاضراً
وأستطيعُ أن أتلمَّسكْ
دونَ أن تكونَ إلى جانبي..

*

لا تعتقدْ أنّني امرأةٌ خياليَّةْ
أو مُتَصوِّفةْ..
أو جليدِّيةُ العواطفْ..
ولكنّي على ورَقةِ الكتابَةْ
أرسُمُ خُطُوطَ وَجهكَ كما أريدْ..
وأنقّحُها كما أريدْ..
وأعبدُها في الوقت الذي أريدْ..

*

أريدُ أن أكتبْ..

◁



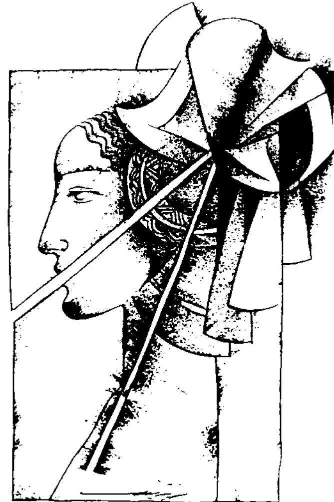
لأتخلَّصَ من فَيَضَاناتي الداخليَّةْ
التي كَسَرتْ جميعَ سُدُودي .
أريدُ أن أتخلَّصَ من هذا الفائِض الكهربائيّ
الذي يُحرِقُ أعصابي . .
ومن هذه البُرُوقِ التي تركُضُ في شرَايِيني
ولا تجدُ مكاناً تخرجُ منه . . .
أريدُ أن أكتبَ إليكْ . .
لا لأرضيَ نَرْجسيّتَك - كما تظنّ -
ولكنْ لأحتفلَ - ربّما للمرة الأولى -
بميلادي كامرأةٍ عاشقةْ . .
وبتفجير انفعالاتي في وجه هذا العالمْ .
إن الكتابةَ تبتكرُ لي جنَّاتٍ صناعيةً لا أستطيعُ دخولَها . .
وتُعطيني حريةً لا أستطيعُ ممارستَها . .
وتخلقُ لي جُزُراً لا زَوَرْدِيّةً لا أستطيعُ السَفرَ إليها . .
الكتابةُ إليكْ . .
هي صمّامُ الأمان الذي يمنعني من الإنفجارْ
والمركَبُ الوحيدُ الذي أصعدُ إليه . .
حين تمضغني العاصَفةْ . .

*

أريدُ أن أكتُبْ . . .
لأدافعَ عن كلِّ شِبرٍ من أُنوثتي
أقام به الاستعمارُ ولم يخرُجْ حتى الآنْ .
فالكتابةُ هي وسيلتي ، لكَسْرِ ما لا أستطيعُ كَسْرَهْ
من قلاعِ القُرُونِ الوسطى ،
وأسوارِ المُدُنِ المحرَّمَةْ ،
ومَفاصِلِ محاكمِ التفتيشْ . .

*

أريدُ أن أكتبْ . .
لأتحرّرَ من ألوف الدوائِر والمُربّعاتْ
التي رسمُوها حول عقلي . .
وأخرجَ من حزام التلوُّثْ
الذي سمَّم كلَّ الأنهارْ
وكلَّ الأفكارْ . .
وأجْهَضَ ألوفَ الكُتُبْ . .



وألوفَ المثقّفينْ . .

*

أريدُ أن أكتبَ لكَ . . . أو لغيركْ . . .
أو لأيِّ رجُلٍ في المُطْلَقْ
أريدُ أن أقولَ للورقِ ، ما لا أستطيعُ قولَهُ للآخرينْ . .
فالآخرونَ . . منذُ خمسةَ عشرَ قرناً
يتآمرونَ ضدَّ الأنوثَةْ . .
أريدُ أن أفْتحَ ثقْباً في لحم السماءْ
فالمدينةُ التي أسْكُنُها . .
لا تطربُ إلا لصياحِ الدِيَكَةْ . .
وصهيلِ الخُيُولْ . .
وشهيقِ ثيران المصارَعَةْ . .

*

أريدُ أن أكتبْ . .
لأستريحَ قليلاً من أقْنِعتي
ومن صُرَّةِ الجُبْن والزيتون التي تحملها أمّي على رأسها . .
من يوم تكوّر نَهْداها . .
أريدُ أن أبْصُقَ الحَصاةَ من فمي . .
فليسَ من المعقول ، أن أعشَقكَ هذا العِشْقَ الخُرافيّ
ويبقى سِرُّكَ محفوظاً كالطفل في بطني
خمسةَ عَشرَ قرْناً . . .
لا تؤاخذْني . .
إذا كنتُ نَزِقَةً . . . ومُتوحِّشةً . . وعصبيَّة الحروفْ
فالكتابةُ ، بالنسبة للرجُل ، هي عادةٌ يوميّة كالتدخينْ
واصطياد السَمَكْ . .
أما المرأةُ ، فتكتبُ بذات الطريقة التي تُعطي بها طفلاً
وبنفس الحماس الذي تمنحُ به حليبَها . .
الرجُلُ ، يكتبُ في أوقات فراغهْ
والمرأةُ تكتبُ في أيّام خُصُوبتِها . .
واحتشادِها بالبُروقِ . . والفاكهة الإسْتوائية . . .

*

سوف أبقى أصهُلُ مثلَ مُهْرةٍ فوقَ أوراقي
حتّى أقضُمَ الكُرَةَ الأرضيّةَ بأسناني . . كتُفّاحةْ . . □

الحداثة

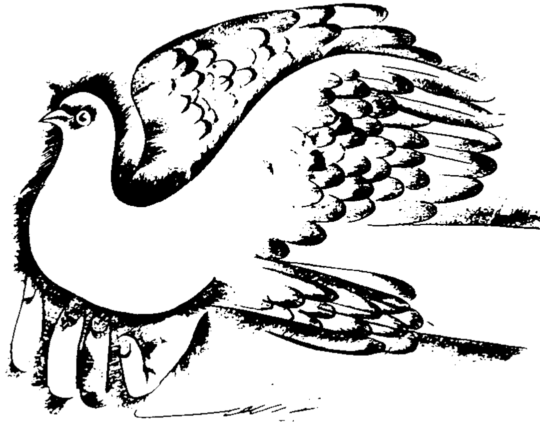
المحارِبة المحارَبة

الصراع بين الحداثة والسلفية لا يزال على أشده. وفي المهرجان الوطني للتراث والثقافة السادس (الجنادرية) الذي عقد في الرياض في آذار (مارس) ١٩٩٠، بدعوة من الحرس الوطني في المملكة العربية السعودية، قدم الدكتور محمد مصطفى هدارة ورقة عمل بعنوان: «الاتجاهات الفكرية في العالم العربي واثرها على الابداع»، وصف فيها الحداثة العربية بأن:

«ليس فيها أدنى قدر من الحقيقة، فهي حداثة غربية مصطلحاً ومفهوماً، فكراً وابعاداً، وسائل وأهدافاً، وهي تقوم على الفوضى واللاوعي واللاعقل، وتغرق في كوابيس الاحلام والتخيلات المريضة، وهي اذ تقوم على التكلف والتجريد والفوضى واللاعقل توصي بالغربة والتفكك وانحلال الشخصية الفردية والبعد عن الواقع وأدبها خال من المضامين الانسانية».

و«الناقد» تنشر ورقة الدكتور هدارة التي تدين كل أديب ومبدع عربي، وتتهمه بالاساءة الى الدين والتراث، وتروج أن الحداثة العربية متهمة ومشبوهة، وأن كل ما فيها خطر ومسيء. وتنشر معها ردود ثلاثة من النقاد، تصدوا لها تحليلاً ونقداً، وهم: الدكتور محمد يوسف نجم، والدكتور محمد ابراهيم الشوش، وخلدون الشمعة، محاولة أخرى من «الناقد» لتسليط المزيد من الأضواء على استفحال ظاهرة تملق «ادباء السلطة» جمهورهم السلفي.

والدكتور هدارة رئيس قسم اللغة العربية ووكيل كلية الآداب في جامعة الاسكندرية، له كتابان معروفان: «قضية السرقات في النقد الأدبي» و«اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري»، وحائز على جائزة الرئيس صدام حسين للنقد الأدبي لعام ١٩٨٩. □



محمد مصطفى هدارة:
الحداثة العربية هي حداثة غربية فكراً وأبعاداً

محمد يوسف نجم:
إنني مع الحداثة لأنني مع التقدم

محمد ابراهيم الشوش:
لا يصح اتهام كل المبدعين بالتبعية للفكر الغربي

خلدون الشمعة:
هذه مذبحة فكرية تجهز على معظم نماذج الأدب الحديث

◁

الاتجاهات الفكرية في العالم العربي وأثرها على الابداع

محمد مصطفى هدارة



■ ان الفكرة قد تكون مفهوما او تصورا ذهنيا لشيء ندركه، وقد تكون مثلا أعلى لشيء ننشده، وقد تكون نابعة من الظروف المحيطة بالفرد أو الجماعة، ايا كانت طبيعة هذه الظروف مادية او معنوية، او تكون وافدة ومقتبسة من بيئة غريبة، خاصة في عصرنا الحاضر الذي انطوت فيه المسافات والآماد، وقد تكون الفكرة دافعا الى سلوك وعمل وأسلوب حياة، كما يمكن ان تكون مثالا غير قابل للتحقيق أو التطبيق.

وحين نقول الاتجاهات الفكرية في العالم العربي، ينبغي ان يكون مفهوم (الفكرة) بأبعادها المختلفة التي أشرت اليها ماثلا أمامنا، كما ينبغي ان يكون تتبعنا للفكرة متعمقا الأصول والجذور، فالأخطار ليست زبدا يعلو الموجة الراهنة، ولكنها قيمة متراكمة عبر السنين والقرون.

ولا شك ان الأفكار في بساطتها او عمقها ترتبط بالتطور الحضاري وازدياد الوعي الانساني، وفهم الانسان لنفسه. وعندما حث الفيلسوف اليوناني «سقراط» تلامذته بقولته المشهورة (أعرف نفسك) كان يطالبهم بتوظيف عقولهم لاكتشاف الأفكار المتصلة بحقائق الوجود[1] والحضارة الاسلامية التي استطاعت ان تستوعب فكر العالم القديم وتضيف اليه الكثير من ابداعها، إنما هي حلقة في سلسلة الأفكار الانسانية التي شكلت العقل البشري في خلال رحلته الحضارية عبر الشرق والغرب على السواء.

واذا كانت الأفكار ذات طبيعة حركية لا تهدأ، وتبعد عن الثبات والسكون، وهي دائمة التغير والتبدل، فهي ممتدة باقية يندر ان تموت، قد تذبل وتنطفىء، ولكنها تظل كامنة، وقد تتحول الى قاعدة تتحمل بناء جديدا، او تصبح موروثا له قيمة روحية ووجدانية، وليس له مضمون عملي.

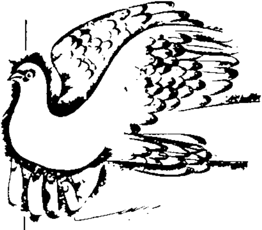
فاذا اتجهنا ببحثنا ناحية الاتجاهات الفكرية في العالم العربي المعاصر لنرى تأثيرها في ابداعه فلا بد ان يكون الماضي متلازما مع الحاضر في تصورنا لتصح لنا رؤية هذه الاتجاهات، ولسنا بحاجة الى الغوص في أعماق التاريخ لنرى عناصر التلاؤم والتنافر بين اتجاهات الفكر في كل من الشرق والغرب، بل يكفي القول بأن الحملة الفرنسية على مصر والشام ـ قلب العالم العربي ـ قرب نهاية القرن الثامن عشر كانت ايذانا بالفكر الغربي الذي أنضجته اوروبا منذ عصر النهضة، ليهز المشرق العربي الذي ران عليه السكون بسبب الاحتواء العثماني الذي لم يكن يسمح لهذا المشرق بالتطور في علومه وصناعاته وعناصر ثقافته. ولم تكن الحملة الفرنسية غير بداية اولية لاقتحام الفكر الغربي للمشرق العربي، وكان من نتائج هذا الاقتحام انبهار المشرق بالحضارة الغربية بكل ما فيها من مظاهر براقة ووسائل مريحة، وتقدم هائل في الحياة الاقتصادية، وفي الصناعات والفنون والآداب، حتى وقر في عقول بعض اسلافنا في ذلك الزمان ان تخلفنا راجع الى انطوائنا على ما بين أيدينا من تراث، وجمودنا عند بعض الأفكار، وانه لا سبيل الى التقدم بغير الأخذ بالحضارة الغربية بكل ما فيها من عناصر الخير والشر، وقد غالى بعض أسلافنا في اعجابهم بالفكر الغربي حتى نادوا بقطع كل ما بيننا وبين ماضينا بكل ما فيه من تراث. فهذا سلامة موسى في كتابه (اليوم والغد) يقول: «يجب ان نخرج من آسيا وان نلتحق بأوروبا، فإني كلما ازدادت معرفتي بالشرق، زادت كراهيتي له، وشعوري بأنه غريب عني، وكلما زادت معرفتي بأوروبا زاد حبي لها وتعلقي بها، وزاد شعوري بأنها مني وأنا منها»[2].

ولا شك ان الفكر الغربي في محاولته الهيمنة على المشرق في العصر الحديث ردا على هزيمته من قبل إبان الحروب الصليبية، قد وجد القوى الاسلامية المسلحة بالفكر السلفي نقيا من البدع والضلالات كما تتمثل في حركة محمد بن عبد الوهاب في الجزيرة العربية، أو ممزوجا باتجاه صوفي كما تتمثل في الثورة المهدية بالسودان والحركة السنوسية في ليبيا، تعارضه وتقف في سبيل انتشاره، ولكن هذه الانتفاضات الاسلامية لم تصادف نجاحا في تحديها للفكر الغربي، اذ عدت ـ من قوى اسلامية معارضة ـ حركات خارجة، كما انها لم تكن مدركة لقوة التطور الحضاري الغربي الذي لا يمكن مقاومته بالحماسة الدينية.

ولهذا تمكن الفكر الغربي المسيحي من فرض سيطرته ومد نفوذه في العالم العربي الاسلامي بجناحيه الشرقي والغربي، واستطاع ان ينشىء تيارا علمانيا عربيا يدعو الى التخلي عن النظرة الدينية الغيبية في مواجهة الكون والمصالح الدنيوية، وقصر الدين على الأمور المتصلة بالروح والعلاقة الفردية بين الانسان وربه، مع ضرورة الأخذ بالحضارة الغربية في كل نواحي الحياة والاعتماد على النظرة العلمية العقلانية.

وفيما بين تيار الفكر السلفي الذي لم ينجح في التصدي للحضارة الغربية وفكرها المتطور، والفكر العلماني الذي نجح الفكر السلفي في تحديد حجمه ومساره وأثره في بداية هذا القرن الى حين، وجد تيار توفيقي يحاول ايجاد صبغة اسلامية للحضارة الغربية، ويدعو الى التوازن بين الاسلام والفكر الغربي، رغبة في نفي التخلف العلمي عن الأمة العربية المسلمة مع الاحتفاظ بسلامة عقيدتها وتراثها الروحي، وقد بدأ هذا التيار منذ رفاعة رافع الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وخير الدين التونسي الذي كان يركز في دعوته الاسلامية على قضية اساسية وهي ضرورة الاقتباس من الغرب المتحضر لا المستعمر، دون خوف او استكبار، فلا ينبغي ان نرفض كل ما عند الغرب، ولا ينبغي في الوقت ذاته ان نأخذ كل ما عنده[3].

ومنذ هبوب رياح التغريب في نهاية القرن الثامن عشر لم تنقطع حتى هذه اللحظة، بل هي تشتد من حين لآخر، وخاصة في فترات التمزق السياسي والتصدع الاجتماعي والاقتصادي، والنكسات العسكرية التي أصابت العرب في العصر الحديث، وخاصة بعد ضياع فلسطين وامتداد السرطان الصهيوني داخل الوطن العربي، ويختلف دعاة التغريب اختلافا شديدا في معتقداتهم وأفكارهم والغايات التي يرمون اليها. فمنهم من استهدف العقيدة وادعى وجود سلطة دينية متحكمة تشبه سلطة الكنيسة المسيحية في العصور الوسطى، ولهذا نادى بما أسماه التحرر الديني.



ومنهم من استهدف اللغة بمعجمها وقواعدها وبلاغتها فوصفها باللغة الدينية بوصفها لغة القرآن، وكأنه بذلك لا يقر استخدامها لغة للتواصل بين الناس حديثا وفكرا، او وصفها بالتراثية والكلاسيكية ليقرنها بهاض يرفض امتداده أو وصله بالحاضر ليجعلها بذلك لغة تاريخية منبتة. وانطلقت الدعوات الى استخدام اللهجات العامية في بلادنا العربية وجربوا ذلك في عدد من الأعمال الابداعية سواء في الشعر او في مجال القصة. ودعا آخرون الى اتخاذ حروف لاتينية لكتابة العربية والغاء قواعدها والسخرية من بلاغتها.

وما من شك في ان رواد التيار العلماني الذين فتنهم الفكر الغربي وكان يجمعهم الايمان بأن تقدم الفكر العربي لن يتم الا باحلال العقلية العلمية الأوروبية محل الفكر الغيبي قد أخذوا يطبقون مناهجهم الفكرية، فدعا طه حسين الى تعلم اللغتين اليونانية واللاتينية، لا في الجامعة وحدها، بل في التعليم العام أيضا حتى ينهض الأدب العربي الحديث على غرار النهضة الأوروبية، وكتب كثيرا من الدراسات في التراث اليوناني الذي استلهمه الأدب الغربي كبحثه عن الظاهرة الدينية عند اليونان وتطور الآلهة وترجمته من الشعر التمثيلي عند اليونان، وكتاب أرسطو (نظام الاثينيين)، وقادة الفكر، وهم في رأيه: هوميروس وسقراط وأفلاطون وأرسطو والاسكندر الأكبر ويوليوس قيصر، بل كانت فكرة الكتاب نفسها احتذاء لكتاب «بلوتارك» الذي ترجم فيه لعظماء اليونان والرومان. كذلك كتب طه حسين عن بعض ابطال الأساطير اليونانية مثل تسيوس وأوديبوس.

ثم اعتمد طه حسين في كتابه (الشعر الجاهلي) الذي أصدره عام ١٩٢٦م على منهج «ديكارت» الذي يقوم على الشك واستخدام النقد التاريخي للكتب السماوية دون تحرج. ودعا اسماعيل مظهر الى ثورة عقلية تدك قواعد الأسلوب الغيبي ويعني به الفكر الديني، وكانت رسالة منصور فهمي لنيل درجة الدكتوراه من فرنسا عام ١٩١٣ موضوعها: (وضع المرأة في التقاليد الاسلامية وتطوره) قائمة على منهج النقد التاريخي المتحرر من أي قيد ديني، وكانت كتابات محمد حسين هيكل في الربع الأول من القرن الحالي دعوة الى النظرة العلمية المادية وتغليب العقل[٤].

وكان توفيق الحكيم واقعا تحت سطوة العقلانية الغربية (أو العلمانية) في موقفه من فكرة الفصل التام بين الدين والعلم، وبين القلب والعقل، الى درجة الثنائية، وبالشكل السائد في التراث الاوروبي الحديث، يقول الحكيم: (ان الحقيقة الدينية بعيدة عن وسائل العلم ودائرة بحثه، وان العقل يستطيع ان يهدم الدين كما يشاء، دون ان يسمع القلب طرقة واحدة من طرقات معوله، وان اولئك الملحدين الذين سخروا عقولهم الكبيرة لتفنيد الدين والشك والتشكيك في جوهره ووجوده، لم يستطيعوا لحظة واحدة ان يسكتوا صرخات القلب الحارة الصاعدة الى ذلك الموجود الأسمى الذي بيده نفوسهم. ان عقولهم كانت ترغي وتزبد بالكلام المعقول والمنقول وقلوبهم في معزل عن كل هذا الصخب، لا تشعر ولا تدري شيئا عن المعركة الحامية القائمة في تلك الرؤوس، فالتوفيق بين العلم والدين ضرب من العبث)[٥]، ولا ينبغي ان نمضي في رصد اتجاهات الفكر الغربي وتطورها وأثرها في الابداع قبل ان نكشف عن أصولها الغربية.

ان ما يسمى بالفكر الغربي الحديث يبدأ من القرن السادس عشر تمييزا له عن الوسيط والقديم. ولسنا في حاجة الى تأريخ هذا الفكر ومتابعة مراحله المختلفة، ولكننا بحاجة الى رصد الاتجاهات الأساسية المؤثرة فيه، تلك التي شكلت العقل الغربي وهيأته لتطوير حضارته في شتى جوانبها.

والغرب ـ كما يقول بحق روجيه جارودي ـ حالة فكرية متجهة نحو السيطرة على الطبيعة والناس[٦] وهو ينظر بازدراء الى كل الحضارات السابقة التي أسهمت فترة طويلة من الزمان في توجيهه، ومنها الحضارة الاسلامية التي كانت لها السيادة في الغرب حتى القرن الرابع عشر، وهذا الفكر الغربي ـ برغم كل ما نجد فيه من تناقضات ـ فكر مسيحي متعصب ينكر للاسلام أي دور حضاري، ويجعل انتصار «شارل مارتل» على المسلمين في موقعة «توربواتييه» رمزا لانتصار الحضارة الغربية على (البرابرة)[٧].

ولا يتورع «دانتي» في «الكوميديا الالهية» التي استلهم فيها قصة الاسراء والمعراج عن التهجم على نبي الاسلام باقصائه مع اتباعه الى الجحيم[٨].

ويرى أحد الباحثين الغربيين ان حركات ثلاثا صنعت التحول في الفكر الغربي في القرن الثامن عشر: الثورة البروتستنتية، والحركة الانسانية، والنزعة العقلانية[٩]. وكل هذه الحركات ـ على الرغم من وقوعها في القرن الثامن عشر ـ ذات اثر كبير في اتجاهات فكرية ظهرت في الغرب وأثرت تأثيرا مباشرا في تشكيل الفكر الغربي المعاصر، وقد يبدو تأثير الثورة البروتستنتية بعيدا عن فكرنا اذ تخص هذه الثورة المسيحية، ولكن الحقيقة ان هذه الثورة كانت تمردا على الكنيسة القائمة وغيرت العقيدة تغييرا جذريا، وقد أوحى ذلك لبعض العرب بامكان تحقيق تمرد ثوري في الاسلام.

ويطلق على عصر الثورة البروتستنتية عصر التنوير، ولا نعجب حين نجد التعبير نفسه يطلق على عصر رواد العلمانية امثال طه حسين والعقاد في أدبنا العربي الحديث. اما الحركة الانسانية فتقوم في أساسها على ان الانسان مركزها، وان الفردية حقيقة وجودية، ومثل أعلى يحيا الانسان من أجله، كما ان مفهوم العالم الانساني يكمن في الاستقلال المطلق للعقل والوعي الكامل للذات. وقد أدت هذه الحركة الى ظهور الوجودية والى شعور الانسان فيها بأنه مركز الكون الذي غابت عنه الالوهية. وقد اكتسب الفكر الغربي بعد ظهور هذه الحركات وما تفرع عنها من فلسفات ورؤى ـ سوف نشير اليها ـ خصائص مهمة، كان لها تأثيرها في الفكر العربي وقد استطاع روجيه جارودي تمييزها فيما يلي:

أولا: رجحان الفعل والعمل باعتبار ذلك قيمة أساسية، وقد ظهرت اتجاهات مختلفة لا ترى في الانسان الا العامل والمستهلك، وكأن الانسانية آلة تدور دون توقف ودون حاجة الى قوى روحية تضيء عالمها النفسي. وقد بالغت الماركسية في هذا الاتجاه، ولكن ماركس يدين لفلسفة «فيخته وهيغل».

ثانيا: رجحان العقل بوصفه قادراً على حل جميع المشكلات وسيادة الذكاء وحده دون الحب والايمان واعتبار كل ما يتعلق بالروح زيفاً لا وجود له.

ثالثاً: رجحان اللانهائي الكمي في الانتاج والاستهلاك دون الرجوع الى غاية انسانية، والافراط في استخدام الوسائل التي تعين على تحقيق هذا الهدف وكأن الازدياد الاقتصادي هو المعيار الوحيد لتقدير جميع أشكال الحياة الاجتماعية، بغض النظر عن التنمية الثقافية او الروحية[١٠].

وسنجد ان هذه الخصائص التي اكتسبها الفكر الغربي تتسرب في اتجاهات وفلسفات كثيرة، كما تتسرب في أشكال الابداع الأدبي في عالمنا العربي فيما تلقفه من هذه الاتجاهات والفلسفات، وتشكل هذه الاتجاهات دور الانسان في الكون بوصفه السيد الأوحد، وترسم علاقته بالطبيعة والعالم، فكانت نظرية «دارون» في التطور اغفالا لدور الخالق ومحاولة لتقديم صورة حركية للكون وللانسان معا. وكان المذهب الماركسي محاولة لخلق نظرة جدلية في رؤيتنا لطبيعة الدوافع الكامنة وراء مفاهيم التغير في العالم، فالأشياء تتغير وفق دوافع كامنة من نفسها، ولهذا كان تطورها حتمياً. وغيرت نظرية فرويد في اللاشعور من نظرة الانسان الى نفسه والى قيمه وما يتحكم في سلوكه من عوامل ودوافع، ومنحت الغرائز والانفعالات دورا مماثلا لدور العقل المتحكم في سلوك الانسان. كذلك زعزعت نظرية «اينشتاين» في النسبية الايمان في نفس الاوروبي بوجود حقائق مطلقة

١. انظر: الغرب والعالم. كيفين رايلي ترجمة عبد الوهاب المسيري وهدى حجازي.
٢. انظر: اليوم والغد لسلامة موسى.
٣. انظر: كتابه (اقدم المسالك في معرفة احوال الممالك) بتحقيق المنصف الشنوفي.
٤. انظر: تفصيل ذلك في كتاب محمد جابر الانصاري: تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠-١٩٧٠)، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٠.
٥. تحت شمس الفكر: ١٥٠.
٦. انظر: حوار الحضارات. ترجمة عادل العوا.
٧. نفسه.
٨. انظر النشيد ١٨، البيت ٣٥.
٩. تشكيل العقل الحديث ص ١٦٠ وما بعدها، كرين برينتون، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة ١٩٨٤.
١٠. انظر: حوار الحضارات.

ونهائية، مؤكدة نسبية الحقيقة العلمية والمعرفة الانسانية والقيم والثقافات، بل نسبية كل شيء. وذهبت الوجودية الى ان الوجود الوحيد في الكون هو الوجود الانساني، ولم يتورع «سارتر» عن القول بأن (الانسان يتحقق انسانا كي ما يكـون الله)[11]. والأساس العام للوجودية انكار وجود أية ماهية سابقة، وحصر الوجود بالنسبة للانسان في الحقيقة الوحيدة اليقينية وهي (الكوجيتو) الديكارتي[12] أي تفكير الفرد، ولهذا يدّعي «سارتر» عدم وجود شيء خارج هذا التفكير ولا سابق عليه، وبناء على ذلك فهو ينكر وجود اله، ولا توجد ماهية او مثل او قيم اخلاقية متوارثة لها صفة اليقين. وكل هذا التراث ينبغي ان يتحلل منه الانسان ليحقق وجوده وحريته المطلقة. وقد نتج عن التفكير الوجودي الاحساس الحاد في نفس الانسان بمشاعر القلق والاغتراب الى خالق او أي نوع من الجبرية، او ضرب من ضروب القيم الاخلاقية والاجتماعية، وهـذه الحرية المطلقة تستتبع نوعا من المسؤولية وتخيرا لما يريد ان يلتزم به. ولا بد ان يستشعر الفرد في ضوء هذه الفلسفـة بالـوحدة وعدم وجود مساندة خارج نفسها التي تتحمل وحدها المسؤولية. كذلك لا بد ان يستشعر اليأس لرفضه التسليم بقوة علوية اكبر من ذاته والانصياع للقضاء والقدر، وفقدان العزاء الذي يجده المؤمن في عوض الحياة الأخرى عن الحياة الواقعية.

وكل هذه التيارات التي ماج بها الفكر الغربي منذ القرن التاسع عشر حتى الآن ولدت مذاهب أدبية تعبر عنها، كما ولدت التيارات الفكرية التي سبقتهـا فيهـا يسمى بالفكر الغربي الحديث مذاهب أخرى. فقد شهد القرن الثامن عشر في اوروبا تغيرا كبيرا في الأفكار والتطور الاجتماعي، بعد زوال الاقطاع وبداية التحول الصناعي وظهور الطبقة الوسطى في الحياة العامة وتطلعها الى تغيير القوانين الاجتماعية رعاية لمصالحها، ومن ثم قامت الثـورة الفرنسية تعبيرا عن هذه التغيرات في بنية المجتمع الاوروبي. كما شهد هذا القرن ظهور الرومانسية المرتبطة بلا شك ـ كما قال فكتور هوغو ـ بمبادىء الثورة الفرنسية، وبفلسفة جان جاك روسو التي تقوم على اساس ان الانسان الفطري كان سعيدا في حياته البدائية، لا يكاد يشعر ان انسانا غيره يسلبه حقه في الحرية والمساواة، ولهذا عاش سعيدا في كوخه، ولا يحمل لغيره من البشر الا الحب، ولكنه حين وجد نفسه في مجتمع معقد متشابك المصـالـح متنـافـرهـا أحس بالأثرة والانانية، ونشأت فيه طبيعة التملك والحرص الشديد على ما في يده، واندفع للحصول على أكثر من حاجته. ودعـا روسـو الى الثـورة على المجتمـع وقـوانينـه التي يراها جائرة مجحفة بالانسان، ونادى باطلاق الحرية للفرد، لأن الشرائع والتقاليد والعادات ـ في رأيه ـ قد قيدته بالسلاسل[13].

وشـارك فولتير في هذا الاتجاه فهو ثائر في كتابه (كانديد) على التقاليد والشرائع ويرى سعادة الانسان في العودة الى الفطرة.

ودعـا رواد آخـرون في الفلسفـة المثـالية مثـل «ديداو» و«كانت» الى الاعتداد بالانسان بوصفه غاية في ذاته. وأصبح الانسان في مفهوم هذه الفلسفة كما تتمثل في أشعار الرومانسيين وحيدا في الكون يعذبه الألم ويثقله التشاؤم.

وقـد ظهر اثر الحركة الرومانسية الغربية في الشعر العربي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين فقد نادت مدرسة المهاجر الاميركية بالعودة الى الطبيعة والنفور من حياة المدنية والثورة على التقاليد والشرائع وغمرتها الرموز الصوفية والكآبة والتشاؤم. وهذه الرموز الصوفية تعني الاستبطان المنظم لتجربة روحية ووجهة نظر تحدد موقف الأنسان من الوجود ومن نفسه ومن العالم.

وانتشرت موجة الرومانتيكية في العالم العربي الذي كان في مطلع هذا القرن يحاول زحزحة الأسس التي يقوم عليها بناؤه الاجتماعي، والافلات من حصار الماضي مع وقوع معظم بلاده في قبضة الاستعمار الغربي. ومثلما تأثر الشعر العربي بالحـركـة الرومانسية تأثرت الرواية كما نتمثلها عند مصطفى لطفي المنفلوطي ومن أتى بعده في بلاد عربية أخرى الى جانب مصر.

لقد كانت الرومانسية تطبيقا عمليا للفكر الغربي الذي بدأ في التسلل منذ القرن التاسع عشر، حتى ان معنى التحرر من اسار الماضي والتجديد انحصر في (تقليد الغربيين في شعرهم وأدبهم)[14].

وتأكد هذا المعنى في كثير من الكتابات، فالروح العربية عند أبي القاسم الشابي ذات خصاص مادية لا تسمو الى تلك النظرة الروحية التي نجدها عند الشعراء الأوروبيين. ودعا «بولس شحاده» الشعراء العرب الى وجوب اقتفاء أثر الشعراء الاوروبيين في انشاء الشعر المرسل اقتداء بملتون وشكسبير[15].

ويقول العقاد (الجيل الناشيء بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة اوغلت في القراءة الانكليزية، ولم تقتصر قراءاتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر. وهي على ايغالها في قراءة الأدباء والشعراء الانكليز لم تنس الألمان والطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الاقدمين)[17].

ولم تقف اللغـة الأجنبية حاجزا امام من لا يعرفونها من أدباء العرب المحـدثـين، فالشـابي لم يكن يعـرف لغـة اجنبية، ولكنـه يسبح في تيار الرومانسية الغربية بكل ما وراءها من فكر فلسفي، بل هو متأثر في حديثه عن الخيال الشعري عند العرب بمفاهيم مضللة أطلقها دعاة الاستعمار الغربي أمثال «رنان» و«ماسينيون»[18].

ولم يكن التيجـاني يوسف بشـير عارفـا بلغة اجنبية، ولكنه كان اسير تيارات الفكر الغربي وخاصة فلاسفة العقل الماديون الذين اخذوا يحطمون اسس الايمان ويثيرون الشكوك في نفوس المسيحيين، وكان «هيوم» أعنف الـذين اشـتركـوا في هذه الحملة[19]. ولهذا لا نستغرب حيرة التيجاني في مواجهة (العقل) حين يقول:

أيها العقل أنت يا حيرة العقل   ولما تكن بنفسك أجدر
يا قوي تهدم الحياة وتبنيها   وتذرو الورى هباء وعثير
كم خبيء من دون فجرك أضحى   وخفي تلقاء ضوئك أسفر
أإلـه في الأرض أنـت أم الـشيـطان ينهـى في الـعـالمـين ويأمـر
وجـنـون أم انـت عقـل ووجـود حقيق أم انـت وهـم مصـور[20]

ولا نستغـرب ان تعصف بايمانـه الشكـوك كما تتمثـل في قصيدته (يؤلمني شكي)[21] وتصوير الصراع العنيف الذي يدور في نفسه بين الايمان والالحاد في قوله:

بين اثنتين أسر ام أبكي   قبس اليقين وجذوة الشك
في النفس حاجات وان خفيت   فلعلها ضرب من النوك
حبك القضاء شراكه ورمى   للعقل منه بضيق ضنك
والعقل ينصب من حبائله   نصبا معاقدها من الشوك
أنا من فوادح ما تجر يدي   أبدا قنيصة ذلك الحبك
ما زلت أقطعه ويعقدني   والمرء بين قلاقل ربك[22]

وكثيرون من أتباع الحداثة الغربية في عالمنا العربي في الوقت الراهن، لم يتصلوا بها اتصالا مباشرا، ولكنهم كغيرهم اقبلوا على ترجمات الفكر الغربي أو على كتب الوسطاء من العرب الذين استوعبوا هذا الفكر واصطنعوه فكرا لهم، وادعى احدهم وهو (أدونيس) انها حداثة عربية.

وقد صدق الدكتور فؤاد زكريا حين قال: «الترجمات أصبحت الآن الزاد الثقـافي الأكـبر لنسبـة هائلة من الشبـاب، وهي مصدر غير مأمون لأن الترجمات انتقائية هدفها الاثارة لا الجودة»[23]. وانتفضت في الغرب الواقعية الفلسفية التي تأبى ان ترد كل شيء في الوجود الى الذات تطبيقا لما نادت به

١١. الانسانية والوجودية في الفكر العربي، عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ١٩٨٤.
١٢. الكوجيتو، كلمة لاتينية الأصل معناها (أنا أفكر) وقد درج استعمالها في لغة الفلسفة رمزا لعبارة شهيرة اتخذها ديكارت أساسا لفلسفته وهي (أنا أفكر إذن أنا موجود).
١٣. انظر: في النقد الحديث، محمد مصطفى هدارة، الدار الاندلسية ١٩٨٩.
١٤. انظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي علوان، ص ١٠.
١٥. الخيال الشعري عند العرب، ٧٢.
١٦. مجلة الهلال، عدد ١٤ من ابريل ١٩٦٠.
١٧. شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي: ١٩٢.
١٨. انظر: بحثا عن الحداثة، محمد الأسعد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦.
١٩. تكوين العقل الحديث، راندال، ١٤١.
٢٠. ديوان إشراقة، ١٩.
٢١. نفسه، ٢٢.
٢٢. نفسه، ٣٦.
٢٣. خطاب الى العقل العربي، فؤاد زكريا، الكويت، ١٩٨٧، ٤٦.



من قبل الفلسفة المثالية، والتي تنادي بالاعتماد على المحسوس والواقع، وانه لا توجد معرفة أعلى من المعرفة المستمدة من الحواس والتجربة. وقد أثرت هذه الفلسفة في مفاهيم الأدب من حيث ضرورة كونه تصويرا للواقع الاجتماعي المعاصر تصويرا موضوعيا يبعد عنا الاغراق في الخيال، ويهتم بالصغائر، ويفتح الباب للجنس بكل مباذله. وميز رواد الواقعية بين أنواع منها، فالواقعية الطبيعية تتقبل الأشياء على علاتها دون ادراك الفرق بين المظهر الخارجي والواقع الحقيقي، والواقعية النقدية تتناول الواقع بالنقد والتحليل قبل التسليم به، وهي بهذا المفهوم أقرب الى تمثيل الحياة وأعمق وعيا بها، كما انها تتصل برؤية العالم الغربي للواقع القائمة على الرفض والتمرد عليه.

وتقوم الواقعية الاشتراكية على مبدأ الالتزام الذي يربط الأدب بهدف تحقيق النظرية الاشتراكية باخضاعه للنظرة المادية والحتمية التاريخية. وهي تجعل التفاؤل اساسا نهائيا في تصويرها للشرور والمآسي الاجتماعية حتى لو اقتضى الأمر تزييف الموقف لايجاد عنصر الأمل والتفاؤل فيه، ولهذا نرى الواقعيين الاشتراكيين لا يرضون عن واقعية فلوبير وبلزاك وبودلير وديكنز ومن اليهم لأنهم يظهرون العجز عن تقديم شخصيات انسانية قادرة على تهيئة الخير لنفسها او للبشرية، وكل ما تنطق به مجرد السخط على ما تراه في المجتمع من شرور وانحلال.

وقد أعانت ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية في العالم العربي على إحداث تغيير في الخط الفكري الذي يسير فيه الابداع الأدبي، وأهم تلك الظروف احساس الجماهير بحاجتها الى نوع جديد من الحياة بعد معاينتها لأهوال الحرب التي اكتوت بها كل الشعوب، سواء أكانت محاربة ام غير محاربة. وتناولت هذه الرغبة في التغيير الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية على حد سواء. وكان لالتقاء القوى الشيوعية بالقوى الرأسمالية في العالم الغربي في مواجهة النازية والفاشية اثر بالغ في تقبل الفكر الاشتراكي بوصفه نافذة جديدة يطلون منها على الحياة بعد ان كانت مغلقة في وجوههم وخاصة في عالمنا الذي كان مجرد التلفظ فيه بكلمة الشيوعية او الاشتراكية جريمة كبرى تستحق اقسى العقاب.

كذلك أعطت الحرب العالمية الثانية للشعوب المغلوبة على أمرها املا جديدا في الاستقلال والتطلع الى الحرية، ولكن بلادنا العربية خاضت معارك شرسة للتحرر من ربقة الاستعمار، وكثرت فيها الانتفاضات الثورية لتغيير نظام الحكم، ووقعت في خلال ذلك مأساة وقوع فلسطين في أيدي الصهيونية، فكانت هذه العوامل جميعها دعوة لتيار الواقعية بأشكالها الطبيعية والاشتراكية ليسري في الفكر وظواهر الابداع.

واستطاع تيار الواقعية الاشتراكية ان يغطي مساحة كبيرة في الفكر العربي في بعض البلاد العربية بفعل عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية ـ وخاصة في مرحلة الخمسينات ـ وانغمس نقاده في تحديد مفهوم أدب هذا الاتجاه بأنه (ممارسة ثورية وعمل انقلابي يهدف الى تنوير الجماهير الشعبية لتعي ذاتها وتعرف ذاتها وتحتل مكانا تحت الشمس)[٢٤]. وتتابعت كتابات رئيف خوري وسليم خياطة ونجلاء عبد المسيح ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وحسين مروة وعشرات غيرهم من أنصار هذا الاتجاه، ورأينا اثر ذلك كله في الشعر عند كمال عبد الحليم، وصلاح عبد الصبور، والسياب، والبياتي، وسعدي يوسف، وكاظم جواد وغيرهم. كما رأينا اثر الواقعية الاشتراكية في الرواية في الأعمال الابداعية لعبد الرحمن الشرقاوي وفؤاد حجازي وحسن محسب وصنع الله ابراهيم ويوسف القعيد وابراهيم عبد المجيد وغيرهم في مصر، وفي أعمال غائب طعمه فرحان، وموفق خضر، واسماعيل فهد اسماعيل، وعبد الرحمن الربيعي وغيرهم في العراق، وأعمال حليم بركات، وأديب نحوي، وفارس زرزور، وغسان كنفاني، وتوفيق فياض، واميل حبيبي وغيرهم في بلاد الشام، وأعمال ابي بكر خالد، وابراهيم اسحق وغيرهما في السودان، وروايات الطاهر وطار، ومصطفى الفارس، وعبد المجيد عطية وغيرهم في الشمال الافريقي.

وقد اتجه المبدعون في رواياتهم الى اثارة المعاني الفكرية المصورة لنواقع المعاصر والهادفة الى تأكيد فردية الانسان وامتلاكه ارادته وحريته، والبطل في معظم هذه الروايات بطل كادح يعاني الظروف القاسية التي تحيط به في مجتمعه ويشارك في الصراع الطبقي ويعمل على حماية المجتمع وعدم الاستسلام للنقائص والعيوب، كما تهدف هذه الروايات الى ادانة الطبقة الوسطى بصفة خاصة وتصوير استغلالها للطبقة العاملة. كما تهدف الى تصوير قاع المجتمع بكل ما فيه من حركة نامية ومقاومة للاستغلال، ورؤية ثورية تسعى الى تغيير الواقع لتحقيق حلم الانسان في مستقبل افضل.

وامتد تيار الواقعية الاشتراكية الى القصة القصيرة في الأعمال الابداعية لعدد كبير من الكتاب نذكر منهم في مصر صبري العسكري، ومحمود السعدني، وصلاح حافظ، ويوسف ادريس، ومحمد صدقي، ويضيق المقام عن ذكر روادها في البلاد العربية الأخرى. وتتميز جميعها بالالتزام الذي يفرضه هذا التيار، وكثيرا ما يجعل هذا الالتزام البطل نمطيا والأحداث مكررة برغم تفاوت البناء القصصي، كما نحس احيانا من اثر هذا الالتزام نزعة تعليمية. ويسيء الالتزام الى شعر الواقعية الاشتراكية اذ يحاصر الافكار فيوقعها في النمطية والتكرار والمبالغة في رسم الصور البشعة التي تمثل المرض والفقر والجوع، ونمثل لذلك بديوان (الطين والأظافر) للشاعر السوداني محيي الدين فارس فهو يصور اطفال الصيادين فيقول: والعيال فلذ تقطر سلا وسعالا ويصور الافريقيين فيقول: انهم حفاة جائعون مشردون ينبشون في دنيا المزابل والخرائب، ويتحدث عن امرأة ساقطة دفعها الفقر الى الرذيلة فيقول:

فجر شبابي قد غدا مسرحا للبوم والغربان والسل.

حتى حين يتحدث عن ذكريات الطفولة لا يلبث ان يرسم لنا صورة:

غلام شاحب مستغرق في الفكر

تفجرت دموعه كاللهب المستعر

مات أبوه.. أمه ماتت فيا للقدر[٢٥]

وقد أعانت مجلة «الآداب» البيروتية منذ صدورها عام ١٩٥٣ على نشر (أدب الالتزام الذي ينبع من المجتمع العربي ويصب فيه)، كما أعانت ظروف الرفض للوجود العربي في اسرائيل على انضواء معظم شعراء الأرض المحتلة وكتابها الى تيار الواقعية الاشتراكية، ولعل عوامل التغيير الجذرية التي طرأت على الفكر الماركسي تخفف، الى حد كبير، من وجوده، اتجاها فكريا في عالمنا العربي يؤثر على أشكال الابداع الادبي.

وكان للوجودية بوصفها نزعة انسانية من ناحية وبوصفها داعية للالتزام وارتباط الأديب بقضايا مجتمعه[٢٦]، تلازم مع الواقعية الاشتراكية، وقد تسربت من الفكر الغربي الى الفكر العربي المعاصر بقوة، وكان من أخطر مروجيها الدكتور عبد الرحمن بدوي فيما ترجمه من أصولها وما كتبه عنها، بل قد حاول ان يوجد أصلا لها وللنزعة الانسانية الغربية التي انبثقت الوجودية منها في الفكر العربي، من خلال كتابات الصوفيين المغالين والفلاسفة الذين تجاوزوا أصول الشريعة والاعتقاد الاسلامي الصحيح، فالوجود الذي تتخذه كل من الصوفية والوجودية موضعا لها هو الوجود الذاتي الانساني[٢٧]. بل بين كلتا النزعتين الصوفية والوجودية صلات عميقة في المبدأ والمنهج والغاية[٢٨] وما دامت الصوفية تقول بوحدة الوجود فانه برد الوجود الى الله، وبرد الله الى الانسان الكامل تنتهي الى رد الوجود كله الى الانسان الكامل، وفكرة الانسان الكامل تناظر في الوجودية فكرة (الاوحد)[٢٩]. وهو يرى ان ابن عربي نظر الى الانسان على انه مركز الوجود وان الذي (انقذ) ابن عربي وتركه يفكر «حرا» هو انه لم يوجد في العالم العربي سلطة تضع نفسها موضع المراقبة للأفكار[٣٠]. كما يرى ان «الرازي»

٢٤. انظر: بحثا عن الحداثة.
٢٥. انظر: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، محمد مصطفى هدارة، ٤١١، ٤٢٤.
٢٦. لا يؤيد سارتر، الالتزام بالنسبة للأدب.
٢٧. الانسانية والوجودية في الفكر العربي، ٧٨.
٢٨. نفسه، ٧٣.
٢٩. نفسه، ٧٥.
٣٠. نفسه، ٢٠، ٤١.

يجب ان يوضع كحد أعلى للنزعة الانسانية العربية[٣١]. اما ابن سبعين فهو عنده (هذه الشخصية الغريبة الشائقة بأقوالها وأفعالها، وبخاصة فعلها النهائي الحاسم الذي قضت به على حياتها، فكان (فعلة وجودية) من الطراز الأول، لا بد ان تكون قد قامت على أسس وجودية، ونعني بذلك انتحاره بقطعه أحد شرايينه وهو عمل ارادي واع لنفسه، لا نكاد نجد له مثيلا في تاريخ الفكر العربي)[٣٢].

فاذا تناول عبد الرحمن بدوي الشعر الوجودي ذكر انه يضيف الى الانسان الصفة الأولى للربوبية[٣٣]. وأشاد بالنموذج الوجودي الذي أبدعه «بودلير» في أزهار الشر. وأغرى الشعراء العرب الوجوديين بالابتعاد قدر الامكان (عن اللغة الجارية كيما نستعيد البكارة الأولى التي يمتاز بها عالم الامكان). (اما عمود النمو فلنهدمه على رؤوس المصفدين اليه). و(الاطراد والرتوب في الوزن والقافية من اعدى اعداء (التوتر) وهي صفة وجودية). ولا شأن للوجودي (بأية أحكام تقويمية خارجة عن نطاقه الفني الخالص، سواء أصدرت هذه الأحكام عن الدين ام عن الاخلاق.. ومعنى هذا بكل وضوح انه اذا وجد الرذيلة او القبح او الشر أوفر حظا في التمكين من الابداع، فلا جناح عليه مطلقا في ان يتخذها.. الخطايا والشرور والرذائل وما اليها ادل على حقيقة الوجود وأقدر على الكشف عن نسيجه)[٣٤].

ومن مضمون هذه الأقوال وكثير أمثالها نتبين ان التيار الوجودي قد كان المضمون الفلسفي لحركة الحداثة، وكانت العودة الى الذات وتأليه الانسان ذروة الاحساس بالتجاوب مع الفلسفة الوجودية. ودعا «محمد النقاش» الى استلهام الوجودية لأنها تمثل الاستجابة المباشرة لحاجة الانسان المعاصر الى اعادة النظر في مقومات وجوده، ثم محاولة تكييفها على شكل جديد بإرادته واختياره[٣٥]. ويذكر احد الباحثين ان مجلة (الآداب) البيروتية رسخت الفكرة الوجودية في الابداع العربي، ثم قادت مجلة (شعر) الصيغة الوجودية الى نهايتها المنطقية أي الى المفهوم الميتافيزيقي للشعر[٣٦].

واذا كانت الأساطير اليونانية وغيرها قد بدأت تدخل في الأدب العربي الحديث في فترة سيادة الحركة الرومانسية بما كتبه دريني خشبة عن (اساطير الحب والجمال عند الاغريق) على صفحات مجلتي الرسالة والثقافة المصريتين وبما نجده من توظيف لهذه الأساطير في شعر العقاد وعلي محمود طه ومحمد حسن عواد، فان هذه الأساطير قد رسخها الاتجاه الوجودي، كالسياب يراها استلهاما لوجود اكثر عمقا من الوجود اليومي الضاغط الناقد لكل شاعرية. ويقول: نحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني ان القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح.. اذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعرا، فماذا يفعل الشاعر اذن، يلجأ الى الخرافات والأساطير التي لا تزال تحتفظ بحرارتها ولأنها ليست جزءا من هذا العالم[٣٧]. ولا شك ان الشعراء العرب قد وجدوا في الأعمال الابداعية للوجوديين أمثال سارتر وكامي توظيفا للأساطير فحذوا حذوهم. أما المضامين الوجودية التي تعد أصولا فيها والتي سبق ان أشرت اليها وهي القلق والاغتراب واليأس فقد غلبت على شعر المبدعين العرب المحدثين، وقد سبق ان أشار الى ذلك عدد من الباحثين، في مقدمتهم الدكتور احسان عباس حين لاحظ تأثير الحركة الوجودية في مضامين الانفصال واللامكانية، واللاتاريخية ومثل لها بقصيدة مسافر بلا حقائب للبياتي في ديوانه (أباريق مهشمة)[٣٨]. وحاول الباحثون ان يوجدوا في البيئة العربية عوامل تدعو الى تبني الفكر الوجودي من احساس بالاغتراب والوحدة واليأس والقلق والعدمية، فذكروا المأساة الفلسطينية والصراع مع الصهيونية وخوض معارك التحرير ضد الاستعمار بأشكاله المختلفة، والتمزق بين اليمين واليسار، وبين التخلف والتقدم، والأصالة والمعاصرة، والليبرالية والالتزام وغير ذلك. ولكن صحة وجود هذه العوامل وتأثيرها في مسار الفكر العربي لا يعني بالضرورة الاتجاه الى الفكر الوجودي، ولكن المبدعين العرب وجدوا فيه تعبيرا عن عبثية الوجود، تحقق لهم معاني الرفض والتمرد التي تسربت اليهم من النموذج الغربي اكثر مما تسربت من مجتمعاتهم، تحقيقا لمقولة «جاك بيرك»: «لكي يكون العربي ذاته عليه ان يكون الغير»[٣٩].

وقد ظهر الأثر الوجودي في شعر السياب، وكأنه كان يستلهم بودلير في موقفه الوجودي الذي يعبر عنه بالتمرد ورؤية الجمال في القبح والشر والرذيلة. ويرى أحد الباحثين ان صرخة سارتر (الجحيم هو الآخرون) تتردد عند السياب في قوله:

وعر هو المرقى الى الجلجله
والصخر يا سيزيف ما أثقله
سيزيف ان الصخرة الآخرون[٤٠]

أما البياتي فقد مر شعره في مراحل متعددة بدأت بالنزعة الانسانية الوجودية بكل ما فيها من احساس بالغربة والقلق والعدمية، ثم تحول الى الواقعية الاشتراكية الملتزمة بتصوير البطل الثوري المكافح باسم جموع الشعب، المناضل في سبيل الطبقة المسحوقة، ثم اختار موقفا فكريا يرتكز على الصوفية في التقائها بالوجودية.

ونحس المضامين الوجودية في شعر صلاح عبد الصبور والشعراء التموزيين: أدونيس، ويوسف الخال، وخليل حاوي، وجبرا ابراهيم جبرا، وشعر أدونيس يتسع للافكار الوجودية بكل أصولها وجزئياتها، فنرى فكرة التمرد تقود الى مشكلة الاختيار الوجودية في قوله:

ماذا، اذن تهدم وجه الأرض
ترسم وجها آخر سواه
ماذا، اذن ليس لله اختيار
غير طريق النار
غير جحيم الرفض[٤١].

وترى خالدة سعيد ان مفهوم قصيدة أدونيس (البعث والرماد) لا يمكن ان يتضح بغير توظيف الفلسفة الوجودية[٤٢]. أما ديوانه (التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار) فهو تصوير ناطق بالفكر الوجودي في تمرده ورفضه وقلقه وفي الاحساس الحاد بالغربة.

وتأثرت القصة القصيرة بالتيار الوجودي كما نجد في ابداع ادوار الخراط وعلاء الديب ومحمد حافظ رجب ومحمد الصاوي وابراهيم أصلان وغيرهم في مصر وفي بلاد عربية اخرى[٤٣]. وكذلك تأثرت الرواية بهذا الفكر الوجودي في أعمال سهيل ادريس وجبرا ابراهيم جبرا واسماعيل فهد اسماعيل ونجيب محفوظ وليلى بعلبكي والطيب صالح وغيرهم. والمعاني العامة التي تدور حولها الرواية العربية الوجودية الارادة الانسانية الحرة والمسؤولة والقلق واليأس والسقوط والاغتراب ومحاولة اكتشاف الوجود والانفصام عن الماضي وعن المجتمع[٤٤].

و(اولاد حارتنا) لنجيب محفوظ صياغة روائية لأفكار وجودية مجردة، ولهذا لا نعجب حين يتناولها محمود أمين العالم بنظرة الواقعي الاشتراكي المتآلف مع الفكر الوجودي فيقول: ان اولاد حارتنا ملحمة شعرية على غرار ملاحمنا الشعبية، على غرار عنترة والأميرة ذات الهمة وحمزة البهلوان وغيرها، بل لعلها تفوقها من حيث الرواء والعمق والشاعرية. ان بناءها الفني هو بناء الشعر الملحمي ولغتها هي لغة الحكمة والنبوة والشعر. انها لغة التركيز والشمول والعمومية والتجريد والايقاع العميق، وشخصياتها ليست الشخصيات النثرية التي نواجهها في القصص، بل هم ابطال ملاحم شعرية، أبطال معارك تاريخية، في ملاحمهم عتاقة التاريخ[٤٥].

ونتيجة لتأثير المذاهب الفكرية الغربية التي أشرت اليها وأهمها النزعة الانسانية والرومانسية والواقعية والوجودية والدارونية والفرويدية احتل

٣١. نفسه، ٦٦.
٣٢. نفسه، ١٠٤.
٣٣. نفسه ١١٦.
٣٤. نفسه، من ١٢٨ الى ١٣٩.
٣٥. انظر مجلة الآداب (حول الأدب الديموقراطي)، نوفمبر ١٩٥٣.
٣٦. بحثا عن الحداثة، ٢٧٠.
٣٧. مجلة شعر، عدد ٣، ١٩٥٧.
٣٨. الشعر العربي المعاصر، ٢١٢.
٣٩. حركة الحداثة الشعرية، ٢٨.
٤٠. نفسه، ٤٩.
٤١. أغاني مهيار، ١١١.
٤٢. مجلة شعر، العدد الثاني، ١٩٥٧.
٤٣. أخص بالذكر مجموعة (الحيطان العالية) لادوار الخراط، و(غرباء) و(الكرة ورأس الرجل) لمحمد حافظ رجب، و(الثور والعذراء) لمحمد الصاوي.
٤٤. أخص بالذكر (في الحي اللاتيني) و(الخندق العميق) و(أصابعنا التي تحترق) لسهيل ادريس. و(أنا أحيا) و(نحن بلا أقنعة) و(الآلهة المسوخة) لليلى بعلبكي. و(صراخ في ليل طويل). و(السفينة)، لجبرا ابراهيم جبرا، و(الجيل) و(كانت السماء زرقاء) لاسماعيل فهد اسماعيل. و(موسم الهجرة الى الشمال) للطيب صالح، و(اللص والكلاب) و(السمان والخريف) و(الشحاذ). و(ثرثرة فوق النيل) و(قلب الليل)، و(حضرة المحترم) لنجيب محفوظ.
٤٥. تأملات في عالم نجيب محفوظ، محمود أمين العالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠، ٩٦.



التعبير الجنسي مساحة مهمة في أدبنا العربي الحديث. وكان جبران خليل جبران رائدا في هذا المجال حين أعلن في رسالة له بأن (آفاق الحرية الجنسية ستتسع بحيث سيجيء يوم تترك فيه العلاقة بين الرجال حرة فعلا، ويكون بوسع الرجل فيه ان يقول للمرأة: هل لك ان تعرفيني جنسيا لمدة ثلاث ساعات، ومن بعدها لا يتعرف واحدنا على الآخر من جديد.

ويؤدي نزار قباني في هذا الاتجاه دورا مهما معترفا بأنه طبيعة تركيبه ضد الشرعية[٤٦]. وهو ثائر على المجتمع العربي المسلم (الخائف من جسد المرأة.. الذي لم يستطع ان يشفى من فكرة الانثى العار)[٤٧]. وهو يعترف صراحة بأنه لا يعرف في المرأة غير الجنس. (فانني نادرا ما وقعت في الحب)[٤٨]. و(كشهريار كانت الوفرة (وليمة الجنس المتكررة) تصيبني بالقرف والاشمئزاز)[٤٩] ومصطلحات الجنس لا تتخلى عن نزار حتى في حديثه العادي فهو يقول (الى كل فنادق العالم التي دخلتها، حملت معي دمشق ونمت معها على سرير واحد)[٥٠]، ويقول: (أحيانا اشعر ان الورقة معقدة فأمارس الحب معها بنجاح، وأحيانا كثيرة أشعر ان الورقة لا تريد فألبس ثيابي وأنصرف)[٥١]. وتتردد مثل هذه المصطلحات عند شعراء آخرين في الاتجاهين الواقعي والوجودي.. ويصور نزار الجنس تصويرا حيا صارخا في كثير من اشعاره كما في قوله:

سمراء صبي نهدك الأسمر في دنيا فمي
نهداك نبعا لذة حمراء تشعل لي دمي
متمردان على السماء على القميص المنعم
صنمان عاجيان قد ماجا ببحر مضرم
صنمان أني أعبد الأصنام رغم تأثمي
فكي الغلالة واحسري عن نهدك المتضرم
لا تكبتي النار الحبيسة وارتعاش الأعظم
نار الهوى في حلمتيك أكولة كجهنم
خمريتان احمرتا بلظى الدم المتهجم[٥٢]

بل نجده لا يتورع ان يصف نوعا من الشذوذ الجنسي في (القصيدة الشريرة)[٥٣] ونرى عند محمد الماغوط في شعره المنثور اسرافا في النزعة الجنسية. بل تمتد هذه النزعة حتى في الخليج العربي بين ناشئة الشعراء الذين يتابعون خطى الرواد، فهذه ظبية خميس تمجد الشهوة في حمى جنسية صارخة في قصيدتها (انشودة الجسد) فهي تقول:

فحيح وشهقة
وهمهمات تموء تضيع
ويندفع الاقحوان
وينسل الفيروز من العاج كما يفعل اللؤلؤ
وحدها السكينة خنجر
وحده القلب صحراء
وما بينهما طرق عنيف
دبيب
دقات القبائل عند المغيب
عالم
افق
قوس وساحة حرب هو الجسد..
حين يلتقيان يعود للنبض وجهه الحقيقي
وحين يلتقيان لا حكم يسود غير الانتشاء اللذيذ
مطر وحضن وآهة
ماء يرفع هامات الرجال
ويجعل منها امرأة الهة
قمر ممطر وحمامتان تحت شمس الضحى
وكلانا يرتدي صاحبه
ريشا
ريشا فيها وفيه جسده[٥٤]

ومن الطبيعي ان نجد هذه النزعة الجنسية عند (أدونيس) حتى ان رياض الريس وصف مضامين كتاب التحولات بأنها جنسية عابثة[٥٥] وهو يتوجه بالجنس اتجاها وجوديا حين يجد فيه خلاصة من اليأس وطريقه الى التحرر. ونجد مثل هذه النظرة عند كثير من الروائيين العرب وكتاب القصة القصيرة.

ولا شك ان التأثير الفرويدي في القصة منذ العقد الثالث من القرن العشرين كان عظيما في الغرب بعد ان استوعب الكتاب مؤلفيه عن تفسير الأحلام ونظرية الجنس، وأصبح التطبيق الشامل لبحوث فرويد في الجنس جزءا مهما في القصة بعد الحرب العالمية الثانية، حتى بدت المشكلات الانسانية الملحة كخطر الحرب او الانهيار الاقتصادي موضوعات غير ذات أهمية الى جانب موضوع الجنس. وقد انتقل ذلك الى القصة العربية وأبرز من تأثروا به احسان عبد القدوس الذي يجعل الجنس المحور الرئيسي الذي تدور حوله كل قصصه، والذي تشقى او تسعد به كل شخصياته[٥٦].

وكان ظهور الحداثة Modernism في الغرب في مطلع هذا القرن (تلك التي أمدتها مصادر متعددة يرجع بعضها الى تفسيرات ماركس وبعضها الآخر الى نظريات فرويد وداروان والفلسفة الوجودية، ويرى بعض الباحثين ان مصطلحها يتضمن مجموعة من الحركات والمذاهب الأدبية أهمها المستقبلية والتكعيبية والرمزية والدادائية والسريالية) ذا أثر كبير في ما يسمى بحركة الحداثة العربية التي يختلط مفهومها في اذهان الكثيرين بحركة التجديد بوجه عام. والمبادىء العامة في الحداثة الاقتحام والنفور من كل ما هو متصل، وانها في امتدادها الزمني او الجغرافي لا تزال تمتلك القدرة على الاستفزاز واثارة الجدل، وأدبها غير واقعي، وخال من المضامين الانسانية، يركز على القضايا الأسلوبية والشكلية بدعوى النفاذ الى أعماق الحياة، وأنها فن تحطيم الأطر التقليدية والشخصية الفردية، وتبني رغبات الانسان الفوضوية التي لا يحدها حد[٥٧].

وقد قامت مجلة (شعر) بدور محدد لترسيخ معنى الحداثة من حيث نقل الشعر الى الميتافيزيقا وقطع سبل اتصاله بالقارىء، يقول رينيه حبشي في احد اعدادها: الشعر الأصفى هو الميتافيزيقا.. وفي كون تنسحب الحياة منه كما ينسحب الدم من الوجه، تبقى المجانية وحدها ضرورية، وتلك هي رسالة الشعر[٥٨].

وقد أفاض الباحثون في تحديد الدور الذي قامت به هذه المجلة من حيث نشر (ثقافة الضباب) وتقديم صورة زائفة عن العالم، واخفاء علاقة الغرب الاغتصابية بالوطن العربي في أخطر مراحل تاريخه، وافراغ مضمون الفعالية الشعرية من محتواها الواقعي، وطرح اسماء بعض الشعراء الغربيين مع احاطتهم بهالة خرافية تجعلهم مثلا يحتذى في كل ابداع، وتوظيف الأسطورة والميتافيزيقا لتحقيق كيان اغترابي عن المضمون الانساني[٥٩].

ويؤكد يوسف الخال ان حركة (الحداثة) هي في المقام الأول موقف من الحضارة الانسانية ومن الله والانسان والوجود. وان خلاص العالم العربي لا يتحقق الا من خلال الفرد العربي الذي يجد صورته النموذجية في المجتمعات الغربية، وأن الحضارة الغربية هي حضارتنا بقدر ما هي حضارة الفرنسي والالماني والروسي.. ونحن لا قيمة لنا ولا مستقبل لنا في العالم العربي ان بقينا خارجها، ولم نتبناها من جديد ونتفاعل معها ونفعل فيها، انها لنا - وهي نحن - بكل مآثرها وعيوبها، بكل قوتها وضعفها، بكل ما تضنّ به او تعطيه للانسان في جيلنا وفي الاجيال الآتية[٦٠].

وكل رواد مجلة (شعر) كانوا مفتونين بحركات التمرد الأدبية التي عبرت عنها الحداثة وكانوا يدعون الى الانقطاع عن التراث العربي تحقيقا لمقولة رائد

٤٦. قصتي مع الشعر، ١٢٣.
٤٧. نفسه، ١٦٨.
٤٨. نفسه، ٤٠.
٤٩. نفسه، ١٥٥.
٥٠. نفسه، ٣٦.
٥١. نفسه، ١٩١.
٥٢. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٩.
٥٣. نفسه، ٣٥٣.
٥٤. قصائد من الامارات، اتحاد كتاب وأدباء الامارات العربية المتحدة، ١٩٨٦.
٥٥. مجلة حوار عدد ٦، ١٩٦٥.
٥٦. انظر تحليلنا لقصة (انتحار صاحب الشقة). دراسات في الأدب العربي الحديث، ٢٦١-٢٧٠.
٥٧. انظر: دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، محمد مصطفى هدارة، الدار الاندلسية ١٩٨٩، ص ٧٩ وما بعدها.
٥٨. مجلة شعر عدد ٤، ١٩٥٧.
٥٩. بحثا عن الحداثة، ٤٣، ٤٥.
٦٠. مجلة شعر عدد ١٥.

السريالية اندريه بريتون: حين يتعلق الأمر بالتمرد ينبغي الا يحتاج احد منا الى أسلاف. كذلك كانوا منغمسين في تيار الواقعية الاشتراكية، وفي حمى الحزب القومي السوري.

ويعد ادونيس أهم شعراء هذا التجمع من حيث التنظير والتطبيق، وقد صدق احد الباحثين في قوله: ولا مراء في ان آراء ادونيس في الحداثة والثورة والتجاوز والهدم تصدر عن فكر ماركسي، فالثورة التي يدعو اليها الفكر الماركسي تعني تماما كل هذه الأفكار السابقة، فهي تتناقض بكل تأكيد مع قيم الماضي بكل أشكالها دينية كانت او ثقافية او فنية او اجتماعية. ويتأكد من خلال تلك الاستشهادات التي يشير اليها ادونيس في عروضه لتلك القضايا، فآراء لينين وماركس ونيتشه يتردد صداها في كتبه[٦١].

ولا شك ان أدونيس يؤمن بفلسفة نيتشه ايمانا قويا بكل ما فيها من الحاد ورغبة في التدمير من أجل خلق (السوبرمان)، وقد صدق الباحثون الذين لاحظوا الوجه النيتشوي في قناع مهيار الدمشقي. فهو يرى في اللاتيقن والحيرة مصدر ضوء ومعرفة للانسان المنقذ والخلاق، فانه يرفض جوار الله والشيطان في آن معا وسط مجتمع يشكل اللون الأسود الشيطاني والابيض الالهي فيه، ليس فقط حدود الهوية الاخلاقية والروحية وانما حدود الوجود الجسدي كذلك:

لا الله اختار ولا الشيطان
كلاهما جدار[٦٢]

وقد سبق ان تناولت في مواطن عدة مفهوم الحداثة التي روج لها أدونيس بكل مفاهيمها الغربية المرفوضة في الغرب نفسه، وبما فيها من غموض وانقطاع عن المتلقي وانفصام عن الوجود العربي. وما أصدق الباحث الذي يقول في الحداثيين رأينا غالبية هؤلاء الشعراء تتجه الى آفاق بعيدة ومشكلات لا تنبع من الظروف الخاصة بمجتمعاتهم هم. ان تطرفهم في هذا التوجه الذي حملهم ظلما تسمية (الغرباء) يمكن النظر اليه في حمى نضالنا الأليم كضرب من الفرار او من الاستلاب، لأنه اذا كانت مفهومات كالضياع والعبث واليأس والفراغ وما اليها تعتبر افكارا وجودية شاملة ومسوغة أحيانا فانها قد ولدت لدينا الانطباع بأن شعراءنا لم يصلوا اليها بالطريق الطبيعي ومن خلال اطار حياتهم المحلية، وانما تلقوها من خلال جسر مصطنع يمتد بين منفى عوالمهم الداخلية وعالم نماذجهم الداخلية. لقد بدا ان الصيغة القديمة (جدوا انفسكم لكي تجدوا الآخرين) قد انقلبت لتصبح (جدوا الآخر لكي تجدوا انفسكم)[٦٣].

ولا زلت اؤكد ان ما يسمى بالحداثة العربية وهم ليس فيه أدنى قدر من الحقيقة فهي حداثة غربية مصطلحا ومفهوما، فكرا وأبعادا، ووسائل وأهدافا، وهي تقوم على الفوضى واللاوعي واللاعقل، وتغرق في كوابيس الأحلام والتخيلات المريضة، وهي اذ تقوم على التكلف والتجريد والغموض واللاعقل توحي بالغربة والتفكك وانحلال الشخصية الفردية والبعد عن الواقع وأدبها خال من المضامين الانسانية. ويؤكد أدونيس مروجها في كل كتاباته غياب جميع الأفكار المشتركة واللغة المشتركة والثقافة الشعرية المشتركة[٦٤]. وان كل (ذاتية مطلقة) تسعى للحداثة انما تشكل لامعنى وعبثا كاملا، ولغة الشعر ينبغي انقطاع تواصلها مع القارىء لتصبح رموزا مكثفة والماحات موحية ينفصل ظاهرها عن باطنها. وقد سبق ان لاحظ حسين مروة - برغم اتجاهه الماركسي - ان (بين نقاد هذا الشعر الحديث من يحاول ان يوجه الشعراء وجهة (الرؤيا) دون (الرؤية)، وجهة الابحار مع الاحلام كيفما اتجهت أشرعتها الأسطورية في المتاهات المتناقضة في عوالم اللانهايات والمطلق، وان يحذرهم من الاتجاه مع رؤية الواقع والفكر بحجة ان هذه الرؤية مقيدة بأيديولوجية وجاهزة مسبقا)[٦٥].

وانتقد سهيل ادريس - برغم اتجاهه الوجودي - قصيدة ليوسف الخال بوصفه احد الوجوه المستعارة في الثقافة العربية وان القصيدة (وهي الدعاء) صريحة التلهف على عهد الوثنية ورمزها الاله تموز[٦٦].

في حين نجد ناقدا حداثيا يحلل قصيدة غامضة لأدونيس في عشرات الصفحات على أساس ما سماه (الثنائيات الضدية) و (الحركات الأساسية) لتصبح العملية النقدية في جوهرها - كما ذكر - عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين للنص[٦٧].

اما القصيدة فهي (كيمياء النرجس) التي يقول فيها:

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل
خلف المرايا
جسد يفتح الطريق
لأقاليمه الجديدة
في ركام العصور
ماحيا نجمة الطريق
بين ايقاعه والقصيدة
عابرا آخر الجسور
. . . وقتلت المرايا
ومزجت سراويلها النرجسية
الشموس، ابتكرت المرايا
هاجسا يحضن الشموس وابعادها الكوكبية

ويضيق المقام عن استيعاب نماذج أخرى من شعر الحداثة الذي استشرى في اوساط شعراء الشباب وزين لهم ادونيس ومن شاكله انه قمة التجديد، فانفصموا عن مجتمعاتهم اذ لم يقتصر الأمر في شعرهم على شكله النثري وسطوره الخالية من أي ايقاع، أو يقتصر على ما يدعوه من رمزية الالفاظ وتغيير مدلولاتها، بل تعدى ذلك الى تدمير التراكيب اللغوية واهمال عناصر الربط في الجملة واساءة البنية اللغوية والنحوية وبعثرة الأفكار التي لا تمت الى العقل بصلة، وتوظيف اساطير غريبة وتوالي صور بعيدة عن الوعي.

ولا شك ان حركة الحداثة قد استهدفت الشعر قبل غيره من الفنون الأدبية الأخرى ولكنها اقتحمت ايضا فن الرواية وقد اطلق عليها اسم (الرواية التجريبية) تمييزا لها عن الرواية الوجودية التي تشترك معها في بعض السمات، كما بينا في علاقة الحداثة بالوجودية، ويصفها باحث بأنها حاولت العبث بالشكل الروائي المألوف وصولا الى تحقيق أمثل لمفهوم ولامعقولية الوجود، أي انها اتجاه يسعى الى احداث التغيير الشامل لاعادة اكتشاف الوجود في شكل ملائم يعكس الحقيقة الجديدة: (المكتشفة)[٦٨]. ويلاحظ الباحث ان البطل في هذه الرواية مشغول بمخاطبة عالم الداخل الذاتي والأسطوري. وان كل رواية تعكس وجهات نظر خاصة وتتسم بالجرأة وعدم التقيد بنظام او اتجاه معين، فهي رواية اللاقاعدة. كما يلاحظ انها استفادت من مسرح العبث ومن مدارس التصوير المعاصر وخاصة التكعيبية والسريالية ويمثل الباحث لهذا الاتجاه في الرواية بعبد الرحمن الربيعي في العراق (الأنهار، الوشم) وفاضل الغزاوي في سورية (مخلوقات فاضل الغزاوي الجميلة - القلعة الخامسة)، وعز الدين المدني في تونس (العدوان)، وأحمد المديني في المغرب (زمن بين الولادة والخالق)، وفي مصر نعيم عطية (المصباح والمرأة، ليل آخر) ومحمود عوض عبد العال (سكر مر، عين سمكة) ومحمد الصاوي (اوديسا الصعود والهبوط والحب) ومحمد الراوي (عبر الليل نحو النهار، الجد الأكبر منصور)[٦٩].

ومن الطبيعي - طبقا لما رأينا من أثر الحداثة في الشعر - ان يشيع الغموض في هذه الرواية وتختلط فيها الرؤى والأحداث، ويسودها اللامنطق او اللاروائية وتتحول اللغة الى رموز متقطعة لصدورها عن اللاوعي.

كذلك الشأن في القصة القصيرة فقد اتجهت النماذج منها المتأثرة بالحداثة

٦١. مجلة عالم الفكر، المجلد ١٩، العدد ٣، ١٩٨٨، ٢٧.
٦٢. انظر: حركة الحداثة، ١٨٨.
٦٣. نفسه، ١١٨، ١١٩.
٦٤. مجلة شعر، عدد ١١.
٦٥. مجلة الآداب، عدد مارس ١٩٦٦.
٦٦. مجلة الآداب، عدد يوليو ١٩٦١.
٦٧. انظر: جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، ٢٦٢ - ٣٠٨.
٦٨. انظر: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، السعيد بيومي الورقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ٣١٦.
٦٩. نفسه، ٣١٧.



الى رفض الـواقـع وتجـاوزه ورفض ما يسمى بنمـطية التفكـير والأداء، والسخـرية من السرد والحكـاية والخـروج على كل مألـوف لاحداث هزة عقلية، والانسحاب من الواقع الى داخل النفس لرصد أفكارها التي تجري بلا نظام وتتبعثر مشرقة ومغربة، وأصبحت الأقصوصة تعبر عن تداعيات الأفكار العابرة، وتصور عالم التخيل الباطني الزاخر بكل أنواع التجارب الحية والأحـاسيس الانفعـالية وأحـلام اليقظة، مع استخدام الرموز في استحضـار التجـربـة، وايجاد دلالات جديدة في اللغة واستحداث ثورة اسلوبية تعبر عما في اللاوعي بصورة تجريدية، ويضيق المقام عن حصر كتـاب الأقصـوصـة في العـالم العـربي الذين ساروا في هذا الاتجاه. ان الاتجاهات الفكرية في العالم العربي المعاصر التي سبق ان أشرنا اليها والتي وفدت الينا من الفكر الغربي وكان لها اثرها في الابداع، برغم كل ما هييء لها من قوة الدفع وعوامل الترويج في مجتمعنا العربي، لم تستطع ان تقتلع تيار الفكر الاسلامي او تمنع دوره في تشكيل العقل العربي والانسان العربي المنتمي لأصـولـه وتـراثـه، المتمسـك بمصـادر ايمانه الخالصة من البدع والضـلالات، الـذي يواجـه في ثبـات الليبرالية والماركسية وغـيرهما من الاتجاهات والفلسفات التي قذفتنا بها الحضارة الغربية. ولكن هذا التيار تنوشه تعددية مذهبية: السنة، الشيعة، العلوية، الاسماعيلية، الدرزية، لا تزال تعمق الخلاف بين طوائفها قوى خارجية لدوافع متعددة، بل ان في الطائفة الواحدة كأهل السنة تيارات متعارضة تتراوح بين التشدد والتحرر، وبين الغيبية والعقلانية ولا تزال بعض الجماعات تتحدى نتائج العلم او ترفض وسائله، وكأن الاتجاه العلمي يتعارض مع الدين، غير ان ذلك كله لا يوقف تيار التدفق الابداعي الذي يعي جيدا الأصالة الاسلامية بكل رسوخها وشموخها. والشخصية العربية بكل امجادها ونبلها وتتسع مضامينه لتشمل آفاقا واسعة بعيدة عن التقليدية والتبعية تواكب أحداث عصرها وتعنى بقضـايا مجتمعها، وتنتفي عنها الظواهر المصطنعة كالتمرد واليأس والقلق، ولا ترى في تغير الشكل الفني في القصيدة ما ينقص من عقيدتها ولا مواصلتها للتراث، واكتفي بتقديم نموذج ابداعي واحد للشاعر المغربي محمد بن عمارة وهي قصيدته (أناشيد عائشة الافغانستانية)[٧٠]:

(١)
يأتون على متن الخيل
ممالكهم تخضر الى ان تصبح خطوات نحو الله
يا الله عرفناك أخيرا
والمركب يقلع باسمك
وسيوف الفتح اذن ترسم ما بين الصبح ووجه الليل
الحد فواصل وفواصل وفواصل
ومن الفاصلة الأولى ينطلق جواد الأرقم
من بيت الأرقم
يهدم أصنام الليل

(٢)
يأتون بينهم الغناء رصاصة
فيطل بين خيالهم وجه غريق
مثقل بالذكريات تمددت قسماته
أفغان تنشر راية التوحيد
يا رفيقي بعدما أوصى الحبيب
وفرقتنا في البلاد مسافة ومسافة
هيا اعتصم في كل مئذنة
دمائي أصبحت أصبحت ملكاً لله.

(٣)
بين عاشقين.
اورق الصبح وغنى أيك الدوح
عصفور طليق
كان طائر كابول، عنيدا
وعنيدا كان سرب الطير في تحليقه

(٤)
وزعت امطارا واعصارا وقتلى
في محطته الأخيرة عندما كانت يداك
تعانق السر الجميل
وفوق وجه العروة الوثقى
زرعت النخل الراية

(٥)
أسماء ناوليني عنفواني
فالغد الأخضر يسكنني
كالكتابة والمحبة والعدالة
كابول تمتشق السيوف وتجمع القتلى
وتغلق الأبواب في وجه المغول
رصاصة تأتي محملة بماء الورد
بين الرصاصة والورود فواصل الشهداء
هذي الرصاصة طائشة

(٦)
أوقفني هذا الروسي الأشقر عند مداخل كابول
وفتشني
أتحمل ممنوعات،
اشهرت كتاب الحق فأفزعه
وتوجه نحو خديجة ثم تذرع بالرشاش
وهاج كثور
أطلق نارا
اطلقنا اعصارا

(٧)
بين الطلقة والطلقة
فقد الامبريالي الأشقر خطط توسعه
وبيادقه وبنادقه
رفيقي يحمل راية طفل قرشي
يصحو فينا الآن

(٨)
في كابول وكان الليل قتيلا
فتح الصبح نوافذه
يا أيتها المستيقظة أمام ضفاف الغربة
يرتعش اللحن الثوري
الممتد من الهجرة والغزوة وصلاة الجمعة

(٩)
يا سيدي ونبي
بلادي ممزقة كقميص المحارب
من يضمد جرحا
وأهلي ـ وأخجل يا سيدي ان أقول
يحاربك الحاكمون
وأهلي طوائف
يقتسمون غنائم هذا الزمان الرماد

٧٠. انظر: من الشعر الاسلامي الحديث، دار البشير ١٩٨٩.

◁

(١٠)
أحببنا امرأة كالقات
تدلت في ليلة جوع جنسي
من شجرة هذا الوطن المنفي
خطاك ومنفاي التقيا
(١١)
والذي يأتي ولا يعلن الدين الخصوبة

ويغني بعد فصل الروح عن جسد العروبة
بالعروبة
والعصا يمسكها وسطا
او يمينا او شمالا
ويعيد اللعبة الملغاة
جهلا وافتعالا

ونرى اثر هذا التيار الاسلامي في القصص كما تتمثل في روايات عبد

المحاربة والمحاربة

الحداثة هي التقدم

محمد يوسف نجم

■ البحث يدور حول محاور عدة، سأتناول محورين منها هما محور الصراحة الجنسية في الأدب الحديث، والثاني هو محور الحداثة.

في المحور الأول، محور الجنس، نعى الباحث الكريم على بعض الشعراء والأدباء ما يرد في بعض شعرهم أو قصصهم من صراحة جنسية، سواء في الموضوعات أو في الصور الأدبية. وقد أورد على ذلك شواهد، شد شعر بعضها، كما يقول الفرنسيون، لتأتي ملائمة لدعم رأيه. وأضرب لذلك مثلا واحدا، أبين به ما أعني. فقد استشهد بكلام لنزار قباني، جاء فيه:

«إلى كل فنادق العالم التي دخلتها، حملت معي دمشق، ونمت معها على سرير واحد».

ولا أرى في هذا الكلام صراحة جنسية، وانما هو، حسب ما أفهمه من جملة أعمال نزار، ضرب من التعبير عن الحنين الى الوطن، لا يستشفه الا من عرف نزارا وأدب نزار عن قرب؛ فالعالم الأكبر عند نزار، هو مدينته دمشق، بل هو بيته الدمشقي بنافورته وياسمينته، والعالم الأصغر هو كل الآفاق التي حوّم بها في العالم. فنزار عاشق لدمشق، شديد الوجد بها، وهو يعبر عن عشقه ذلك بصور شتى. وهل حين يقول امرؤ القيس: «ايقتلني والمشرفي مضاجعي» يعني اكثر من ان سيفه الى جانبه؟

ولأترك نزاراً والشعراء والأدباء والمعاصرين وصورهم الجنسية، سواء المستترة خلف ستار كثيف من الرمز، أو الصريحة المكشوفة، لألتفت مع الدكتور هدارة لحظات الى الخلف، الى تراثنا الاسلامي، فأقول لزميلي الكريم: الم يكن عبد الله بن عباس شيخ المفسرين، وابن عم رسولنا صلوات الله عليه، يستشهد بشعر صريح مكشوف، لفظا ومعنى اثناء تفسيره للقرآن في المسجد؟ هل أذكره بالرجز الذي أصبح شاهدا من شواهد النحو:
ان تصدق الطير... لميسا

ألم يستمع عبد الله بن عباس الى رائية عمر بن ابي ربيعة التي وصف بها مغامرة ليلة ذي دوران، التي جشمته فيها «نعم» السرى:

تهيم الى نعم، فلا الشمل جامع ولا الحبل موصول ولا انت مقصر

ولنترك ابن عباس، الى المفسرين الآخرين كالطبري والقرطبي والزمخشري، هل كان يتحرج أحد منهم من الاستشهاد بمثل هذا الشعر في تفسيره لآيات من القرآن الكريم؟ وهل تحرج الأديب الفقيه المفسر ابن قتيبة فيما كتبه عن القرآن والحديث بايراد مثل هذا الشعر، وهل استبعده من كتابه «الشعر والشعراء»؟

هذا على صفحات الكتب. أما في التصرفات الحياتية فلا ننسى ما كان يحدث في مجالس الغناء والسمر في دور عقائل القوم في الصدر الأول من الاسلام. وهل ننسى فقيه أهل مكة، عبد الرحمن القس، صاحب «سلامة» الذي كان ينظم أشعار الغزل في صاحبته، التي اشتراها فيما بعد الوليد بن يزيد؟ وهل ننسى عروة بن أذينة، فقيه أهل المدينة في القرن الأول، الذي كان ينظم الغزل المعبر عن لوعته وتولهه، بل كان ينظم الأغاني للمغنيات والمغنين، ويوقع بعضها على ألحان من عنده؟

وفي الممارسات أيضا، ألا يتذكر صديقي الدكتور هدارة ما روته كتب الأدب والتاريخ، كالأغاني والعقد ونثر الدر وما اليها، عن علاقات غير مستحبة لبعض كبار القضاة والعلماء، ولا أجرؤ على تقديم الشواهد، بل أنزه لساني عن روايتها؟ والكتب مبذولة بين أيدي الناس على كل حال، يقرأها من شاء قراءتها.

هذا ما يتصل بمحور الجنس والأدب الصريح. اما فيما يخص المحور الثاني، محور الحداثة والأخذ عن الغرب فله قصة أطول، والحديث فيه أيسر وأسهل، لا تثريب فيه ولا تأثيم.

الدكتور هدّارة يعلم، ولعل هذا جاء في بعض ما كتب، ان مد التحديث والتفاعل الحضاري لم يتوقف في تاريخنا منذ اواخر العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي، ولهذا سيرة طويلة كان هو احد مدونيها. فحين ألف ابن المعتز في القرن الثالث كتابه «البديع»، وعنى بالبديع الشعر الجديد، او الشعر الحديث كما نقول نحن اليوم، أعلن عن قيام مدرسة شعرية جديدة، كان هو من أنصارها، ومن شارحي خصائصها ومميزاتها. ولما كان يخشى عليها من نفوذ سدنة التراث الشعري القديم من الرواة وعلماء اللغة، الذين كانوا يحيطون بالخلفاء والأمراء، ويستشارون في شأن تلك القصائد والمدح التي تلقى بين أيديهم، ولما كان هؤلاء السدنة ينطلقون في أحكامهم مستندين الى ذوق أعجب بالقديم وربي عليه - أراد ابن المعتز ان يطمئنهم الى ان هذا البديع الجديد من شعر الشعراء المحدثين، له أشباه ونظائر في كتاب الله وفي حديث رسوله وفي شعر القدامى، حتى يطيبوا نفسا ولا يقفوا في وجهه وقفة الرافض المعارض. وثمة روايات كثيرة عن المواقف المتناقضة لهؤلاء العلماء من هذا الشعر.

ومنذ ذلك الوقت، أي منذ قيام تلك الحركة الجديدة على أيدي بعض الشعراء الذين استوعبوا الشعر القديم ودرسوه وحفظوه، ولكنهم انطلقوا الى التجديد متأثرين بروح العصر وحضارته، وكان رائدهم الى هذا كله بشار بن برد، أقول: منذ ذلك الوقت تكوّن لدينا مدرستان: مدرسة البديع، ومدرسة ما سمي، فيما بعد، بعمود الشعر، أي طريقة القدماء في النظم، التي حدد شروطها وشرح خصائصها فيما بعد المرزوقي في مقدمة شرحه لحماسة ابي تمام. وقد اشتدت الخصومة بين هاتين المدرستين، وقامت حولهما معارك: فالآمدي صاحب الموازنة بين الطائيين ومن لف لفه، كانوا يؤيدون مذهب العموديين، وخير من يمثلهم البحتري. والصولي ومن نحا نحوه كانوا يؤيدون مذهب البديعيين وعلى رأسهم أبو تمام ومن تأثر بخطاه.

على ان السؤال الذي ينبغي لنا ان نطرحه هنا هو: كيف ظهر هذا البديع او الجديد، وما هي القاعدة الفكرية والحضارية التي استند اليها وانطلق منها؟

لا ريب في ان هذا المذهب الجديد قام بتأثير الاتصال بالحضارات الأخرى المعروفة آنذاك، حضارة يونان والهند وفارس، وقد تمّ ذلك الاتصال عن طريق اختلاط الأجناس وامتزاج الثقافات. وكانت الفتوح والأمصار

الحميد جودة السحار ونجيب الكيلاني وعماد الدين خليل وغيرهم، وهي روايات لاتتنكر للقواعد الأصيلة الفنية في الرواية، ولا تتبع اسلوب العظة والدعاية، ولكنها تعبر عن معان اسلامية اصيلة نابعة من ذات المؤمن تعزز موقفه من الوجود والكون، وتحدد علاقته بالمجتمع، وتتنكب اسلوب اللاوعي والتجريد الميتافيزيقي، والمعاني التي تتضمنها الفلسفات الالحادية التي تنكر دور الله في الكون.

ان عالمنا العربي يتعرض منذ قرنين لغزو الفكر الغربي دون ان نبلغ بهذا الفكر ما تصوره بعض الرواد من التقدم العلمي ومواكبة الغرب. ويستحيل ان تبلغ ما نريد بغير تحقيق انتمائنا لعقيدتنا وأصولنا وانضاج شخصيتنا بالبناء على ما توارثناه واضافة كل منجزات العلم، والانفتاح على الثقافات دون ان نفقد ذاتنا، وقد صدق من قال (وجدت الانتلجنتسيا العربية (المستغربة) نفسها حائرة بعد ان اضاعت محورها الطبيعي: تراثها وامكانية الرجوع الى الله)[٧١]. □



٧١. انظر: حركة الحداثة الشعرية، ١٠٣.

الجديدة والتقاء الأجناس وسيلة «التحاضر»، أي التقاء الحضارات على المستوى الانساني. وكانت الترجمة، عدة هذا «التثاقف».. أي التقاء الثقافات على صعيد العلوم والمعارف، ويقابل ذلك ما حدث في حضارتنا الحديثة من اتصال حضاري وثقافي بأوروبا، والاطلاع على مذاهب الوضعيين، والمنفعيين، والحرمين (كما يسميهم لطفي السيد منذ النصف الثاني في القرن التاسع عشر حتى ثلاثينيات هذا القرن، أو اربعينياته. ثم الاتصال بالنظريات الماركسية والوجودية في الفكر، وبشعر اليوت ومدرسته ورتشاردز وتلاميذه في الشعر والنقد.

في الماضي اتصل العرب المسلمون، دون تحرج أو تردد، ومنذ القرن الهجري الأول بحضارة اليونان والفرس والهند، وترجموا علوم اليونان وفلسفاتهم، من السفسطائيين الى سقراط وأفلاطون وارسطوطاليس، ثم الأفلاطونية المحدثة، أفلوطين وفرفوريوس. وترجموا عن الهند حسابهم وفلكهم وحكاياتهم، وترجموا عن الفرس نظمهم وأسماءهم. واختاروا من المترجمين النصارى خيرتهم: حبيش وقرة بن سنان وثابت بن قرة ويحيى بن عدي ومن اليهم.

هذه الثقافة الدخيلة او المستوردة او الغازية، سمها ما شئت من أسماء، تتردد اليوم في ثقافتنا الحديثة، هي السند المكين الذي قامت عليه حضارتنا القديمة من طب وعلوم وفلسفة وكلام ونقد وأدب. تلك الحضارة العظيمة التي قدمت بلغتنا العربية الى أبناء جنسنا والى العالم، حتى قال فرنسيس بيكون، أحد علماء الانكليز في القرن السادس عشر: ان الذي لا يعرف العربية، لا يعد عالما.

هذه الثقافة الحديثة في الأمس، ولدت عقلية عربية جديدة تعلي من شأن العقل وتؤمن بالتحليل والتعليل، وتطرح كل مشكلة تواجهها على محك التفكير الموضوعي. ومن هذه الثقافة أفاد الشعر، وكان الشعراء المجيدون في العصر العباسي ـ بشار وأبو نواس وأبو تمام وابن الرومي والمتنبي وابو العلاء ـ ممن تلقفوا هذه الثقافة وانتفعوا بها، وكان اكثرهم من تلاميذ المتكلمين والفلاسفة ومن أهل الاعتزال.

وأفاد النقد القديم من نقد اليونان، ممثلا خاصة في كتابي «الخطابة» و«الشعر» لأرسطو، ومما ترجم من صحف البلاغة من تراث الهند وفارس. فظهرت حركة نقدية، يمثلها في الجانب النظري كتاب قدامة في نقد الشعر، وهو يوناني المنحى، وفي النقد التطبيقي كتاب «الموازنة» للآمدي، وكتاب «الوساطة» للقاضي الجرجاني، و«حلية المحاضرة» و«الموضحة» للحاتمي، و«المنصف» لابن وكيع التنيسي. نقاد كبار رافقوا حركتين من أعظم حركات الشعر في القديم: حركة أصحاب البديع، وشعر المتنبي. تلميذ ارسطو المتخطي وأعظم شعراء العربية.

وأتى على آثارهم ناقدان كبيران: حازم القرطاجني، وعبد القاهر الجرجاني، أول من وضع قضية اعجاز القرآن، في مكانها الصحيح. وقد كان معتزليا من تلاميذ القاضي عبد الجبار صاحب المغنى.

◆

لماذا أباح المسلم القديم ما يتحرج بعض المسلمين اليوم من اباحته لأنفسهم؟

◆

فلماذا أباح المسلم القديم ما يتحرج بعض المسلمين اليوم من اباحته لأنفسهم؟ اكانوا اكثر تساهلا في اسلامهم، فأباحوا للنصارى ان يترجموا لهم علوم يونان الوثنيين وفلسفاتهم وأدبياتهم؟

لا أرى سببا يدعو الى هذا الموقف المتردد الذي يصل الى حد الريبة وسوء الظن، من بعض من نعاصر، الا اننا ضعاف منخوبون، توالت علينا الهزائم، فصرنا نخاف من أقل هبة ريح بينما كان أجدادنا أعزة أقوياء، فكانوا لا يخشون على دينهم ولا لغتهم حتى لو كشفوا للناس جميعاً أسرار الفلسفة والعلم والديانات عند الوثنيين والبوذيين والمجوس. فالجسم القوي يحتمل أشد الصدمات، أما الجسم الواهن الضعيف فيقع صريع نسمة ولو كانت واهية عابرة.

وبعد، فاذا سئلت عن موقفي الشخصي، فانا أقول لك انني مع الحداثة، لأنني مع التقدم، لا أجمجم في ذلك ولا أداور. مع الحداثة التي لا تسيء الى عروبتي، فأنا عربي معتز أشد الاعتزاز بهذا الانتماء، مسلم عميق الايمان بالله وأنبيائه وكتبه. وقد حاربت وما أزال، كل حركة ادبية او فكرية، وكل شعوبية قديمة وحديثة حاولت ان تنال من العروبة او تنتقص من شأنها، كما وقفت في وجه كل حركة تحاول ان تمس من عقيدتنا او تشوهها، او تثير حولها الشبهات.

أنا مع الحداثة المشروطة هذه، التي كانت وسيلتنا في الماضي الى تشييد حضارتنا العريقة لبنة فوق لبنة، وهيهات لي ان أزعم أنني اكثر ايمانا او أدق فهماً لعقيدتي الاسلامية، من اقطاب فكرنا الاسلامي القديم، واصل بن عطاء وابراهيم النظام والجاحظ والجبائي والقاضي عبد الجبار وعبد القاهر الجرجاني، أو أشد حرصا على الاسلام من خالد بن يزيد والمنصور والرشيد والمأمون وغيرهم من الخلفاء الذين رعوا حركة الترجمة والتحديث في الماضي ويسروا لها كل وسائل التقدم والنجاح.

ولتطمئن بعض النفوس أقول، اننا حين نأخذ اليوم عن الغرب، بتخير واع وبحرص شديد، انما نسترد بعض الدين الذي لنا في أعناق الغربيين، حين أخرجناهم في العصور الوسطى بعلمنا وفلسفتنا وحضارتنا من الظلمات الى النور، وقد أخذوا عنا وعبوا من ثقافتنا وأقبلوا عليها غير وجلين ومترددين، وهم، وان كانوا يسرون العداء للدين، ديننا الحنيف، لم يجدوا حرجا في الأخذ عن هذه الحضارة التي شادها هذا الدين وأهل هذا الدين.

وبعد، فاذا كنا نتوجس خيفة اليوم من الحضارة الغربية، ومما نسميه الغزو الثقافي ألا ينبغي لنا أن نتساءل: من صنع حضارتنا الحديثة؟ ألم يصنعها رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك ومحمد عبده وتلاميذه قاسم امين واحمد فتحي زغلول واحمد لطفي السيد، وتلاميذ التلاميذ، مدرسة جريدة «الجريدة»، احمد امين وطه حسين ومحمد حسين هيكل والعقاد والمازني والحكيم، ثم من سار على دربهم وانتفع بأدبهم كنجيب محفوظ ويحيى حقي وزكي نجيب محمود؟ أكان كل هؤلاء كفرة ملحدين تخلوا عن دينهم وجروا وراء سراب الغرب والحضارة الغربية؟ وماذا يبقى من ثقافتنا الحديثة، اذا قررنا في جلسة واحدة وفي محاضرة واحدة ان ندين أعمالهم ونمحو آثارهم؟ وهل فعلوا اكثر مما طالبهم به دينهم الحنيف ورسولهم الكريم من التفكر والتأمل وطلب العلم وجعله فريضة على كل مسلم ومسلمة، ولو كان في الصين؟ وهل كان في الصين في زمن الرسول مدارس للتفسير والحديث والفقه يشدون اليها الرحال، او أنها دعوة عامة مفتوحة لطلب العلم أيا كان مصدره، وأياً كان بلده؟! □

المحاربة والمحاربة

سيف مشهر على الأدباء المعاصرين

محمد ابراهيم الشوش

■ الطريق الذي اختاره محمد مصطفى هدارة للحديث عن الاتجاهات الفكرية في العالم العربي، وأثرها على الابداع، يجمع كل الأدباء العرب، من كل أقطار العالم العربي شرقه وغربه، من شعراء وروائيين وكتاب قصة وناشرين، من عمالقة ومشهورين ومغمورين في ميدان واسع، كما كان يفعل الرومان بضحاياهم، ثم يقتحم صفوفهم، شاهرا قلمه، موغلا في دمائهم، كما لو أنه عنترة بن شداد بعد أن عتقه ابوه. والنظارة من الرومان ينظرون ويعجبون ويهتفون. وتنتهي المعركة واذ جميع الادباء، ومن دخل في زمرتهم، كعصف مأكول، وتبحث في الساحة عن أديب واحد أفلت من يديه، أستبعد فلا تجد.

جريمتهم انهم تحولوا جميعا الى جنود في جيش الغزو الثقافي الغربي للعالم العربي، واشتركوا في تدعيمه وتثبيته، كلهم في رأي هدارة مدانون، وكلهم مذنبون.

جاء الغزو الثقافي الغربي كما يحدثنا هدارة مع الحملة الفرنسية على مصر والشام، قرب نهاية القرن الثامن عشر، واستوطن وأنبت جذورا محلية، وبقي حتى يومنا هذا مدعوما من ميليشياته المحلية من الأدباء والمفكرين، جاء فوجد ضعفا مكنه الاحتواء العثماني، ولم تكن المقاومة المسلحة بالفكر السلبي في حجم التحدي، فلم تستطع ايقاف مده.

واذا كنت مثلي تمقت المعارك العنيفة، ولا تقبل بالادانات المطلقة التي لا تستند الى بينة واضحة لا تقبل الشك، وترفض رفضا تاما قرارات محاكم التفتيش وكل احكام الطوارىء الناجزة التي لا تقبل نقضاً ولا استئنافا، فقد يخيل اليك ان الكاتب سيعزل من التيار الفكري العام نفرا من الذين ثبتت تبعيتهم للفكر الغربي، واتضحت اتجاهاتهم في تدعيمه وتبنيه، ووجدوا متلبسين بمحاولة هدم التراث العربي، وفينا بلا شك مثل هؤلاء. ثم ينصرف عنهم الى الحديث عن التيارات الفكرية الأصيلة وكيف اثرت في مجرى الأدب، ولكنْ سرعان ما يتبين لك ان هذا النفر من المضللين الفاسدين ليسوا حفنة من الأدباء بل كل الأدباء، مجمل حصيلتنا من لدن طه حسين عميد الأدب العربي وحتى ظبية خميس. ولا جذور ولا أصالة لأي واحد منهم. كلهم اكتسحتهم رياح الغزو الغربي، وكلهم نهلوا من نبعه المسموم.

وحيثيات الاتهام التي سنذكرها فيما بعد، ليست من عندنا، وانما هي من الوثيقة المقدمة للمهرجان الوطني السادس للتراث والثقافة ـ الرياض ـ آذار/ مارس ١٩٩٠.

جريمة طه حسين انه دعا الى تعلم اللغتين اليونانية واللاتينية، لا في الجامعة وحدها، بل في التعليم العام أيضا. وكتب في التراث اليوناني، كما كتب عن بعض ابطال الأساطير اليونانية مثل تسيوس واوديبوس، واعتمد على منهج ديكارت الذي يقوم على الشك واستخدام النقد التاريخي.

ويقف معه في قفص الاتهام دريني خشبة لأنه كتب عن أساطير الحب والجمال عند الاغريق على صفحات مجلتي «الرسالة» و«الثقافة».

ويشاركهما العقاد وعلي محمود طه ومحمد حسن عوَّاد وبدر شاكر السياب لتوظيفهم لهذه الأساطير، والتي رسَّخها الاتجاه الوجودي في شعرهم.

واسماعيل مظهر دعا الى ثورة عقلية وترك قواعد الأسلوب الغيبي.

ومنصور فهمي تجرأ وكتب رسالة دكتوراه عام ١٩١٣، أتدرون عن ماذا؟ عن وضع المرأة في التقاليد الاسلامية وتطوره!

◆

كأن الطوفان قد اكتسح الجميع ولم يستثن أحدا وكأن الكارثة شاملة ماحقة

◆

ومحمد حسين هيكل ايضا، كتاباته في الربع الأول من القرن دعوة الى النظرة العلمية المادية وتغليب العقل. ويبدو أنَّ اتجاهاته الدينية في الربع الثاني، والتي أغفلها المؤلف لم تشفع له.

وتوفيق الحكيم كان واقعا تحت سطوة العقلانية الغربية (أو العلمانية) من فكرة الفصل التام بين الدين والعلم، وبين القلب والعقل. والفقرة التي نقلها المؤلف عن الحكيم لا تتحدث عن الفصل بين الدين والعلم ولا بين القلب والعقل وانما تذكر ان الايمان بالدين كامن في القلب، وان العقل لا يستطيع ان يصل اليه. يقول: «ان اولئك الملحدين، الذين سخروا عقولهم الكبيرة لتفنيد الدين والشك والتشكيك في جوهره ووجوده، لم يستطيعوا لحظة واحدة ان يسكتوا صرخات القلب الحارة الصاعدة الى ذلك الموجود الأسمى الذي بيده نفوسهم».

واذا كان الحكيم قد وقع تحت سطوة العلمانية فإن العقاد كان رائداً لها.

ومصطفى المنفلوطي الذي كنا نعده فوق الشبهات، والذي طالما ابكانا، يدخله المؤلف في زمرة كتاب الرواية الرومانسية والتي هي احدى شرور الغزو الفكري، وتطبيقاً عملياً للفكر الغربي، ووسيلة من وسائل الدعوة الى التحرر من الماضي.

وفي حبائل الرومانسية وقع ابو القاسم الشابي، لم ينجه عدم معرفته بلغة أجنبية. سبح المسكين في تيار الرومانسية الغربية، بكل ما وراءها من فكر فلسفي. ما شفع له بيته السائر الثائر:

اذا الشعب يوما أراد الحياة
فلا بد ان يستجيب القدر

والجيل الناشىء بعد شوقي متهم أيضا في ولائه للتراث، باعتراف العقاد ـ كبيرهم الذي علمهم السحر ـ قد تحول الى ضحية طيعة لأنه كان «وليد مدرسة أوغلت في القراءة الانكليزية، وهي على ايغالها في قراءة الشعراء والأدباء الانكليز لم تنس الالمان والطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الاقدمين».

والتيجاني يوسف بشير ـ نوارتنا الوحيدة ـ متهم هو الآخر بأنه كان برغم عدم معرفته بلغة أجنبية، أسير تيارات الفكر الغربي، وخاصة فلاسفة العقل الماديين الذين اخذوا يحطمون أسس الايمان. ودليل المؤلف على ذلك القصيدة التي تصور حيرة التيجاني في مواجهة العقل، وقصيدة «يؤلمني شكي»، التي تصور الصراع العنيف الذي يدور في نفس التجاني بين الايمان والالحاد.

وتشمل قائمة الذين وقعوا اسرى الواقعية الاشتراكية: ورئيف خوري سليم خياطة ونجلاء عبد المسيح ومحمود امين العالم وعبد العظيم أنيس وحسين مروة وعشرات غيرهم. ومن الشعراء: كمال عبد الحليم، وصلاح عبد الصبور، والسياب، والبياتي، وسعدي يوسف، وكاظم جواد ومحيي الدين فارس وغيرهم. ومن الروائيين عبد الرحمن الشرقاوي، وفؤاد حجازي، وحسن محسب، وصنع الله ابراهيم، ويوسف القعيد، وابراهيم عبد المجيد وغيرهم في مصر. وغائب طعمه فرمان، وموفق خضر، واسماعيل فهد اسماعيل، وعبد الرحمن الربيعي،

وجوديين أو شعراء عربا متأثرين بالوجودية على نحو يمكن، عن طريق شد شعر النصوص، اعتبارهم أمثلة على حالة اغتراب متفاقمة وناتجة عن التأثر بمؤثرات غربية تستدعي قرع جرس انذار.

ولكن لماذا تكون هذه الوجودية التي يتحدث عنها الباحث مستوردة دائما؟ أليست قصائد قطري بن الفجاءة وطرفة بن العبد مفعمة بوجودية - اذا جاز استعمال مصطلح متأخر لوصف مرحلة ماضوية - قد تكون أشد حدة بكثير مما نلاحظه في بعض الأمثلة التي يوردها؟ من هنا تأتي ضرورة استخدام مناهج الأدب المقارن وسبر مسألة الصلة بين مفهومي الأدب القومي والأدب العالمي لدى البحث في مسألة المؤثرات.

نقطة أخرى تتطرق اليها ورقة الدكتور هدارة هي التعبير الجنسي الذي يقول انه يحتل مساحة مهمة في أدبنا العربي الحديث وانه جاء نتيجة لتأثير المذاهب الفكرية الغربية التي أشار اليها وأهمها النزعة الانسانية والرومانسية والواقعية والوجودية والدارونية والفرويدية. وأنا اتساءل في هذا السياق الخلافي مرة اخرى: لماذا لا تكون بعض نماذج الأدب العربي القديم مصادر لهذا التعبير الجنسي؟

وعلى صعيد المصطلح النقدي الذي يعتمده البحث أود ان أشير الى انه لا يميز في كلامه عن الأدب الحديث تمييزاً واضحاً بين مصطلحين:

الأول هو الحداثة أي الـ Modernity.

والثاني هو الحداثة أي الـ Modernism.

ان هذا التمييز الاصطلاحي ضروري في رأيي من أجل فرز ما هو حداثة عربية منطلقة من اتصال بالتراث وقائم على مشروعية التجدد والتجديد التي هي من حق كل جيل وكل عصر، عما هو حصيلة لتأثر بالحداثية الغربية Modernism التي بدأت في اوروبا في نهايات القرن الماضي وقامت على الدعوة الى القطيعة المعرفية مع الماضي، وأصبحت الآن حداثة قديمة استدعت إيهاب حسن، الناقد الأميركي الجنسية والمصري الأصل، لصك مصطلح ما بعد الحداثية Post Modernism لتوصيف الوضع الأدبي الراهن في الغرب قبل عقدين من الزمن.

أما على المستوى التطبيقي فان الباحث يتبنى رأي أحد الدارسين في قوله ان آراء أدونيس في الحداثة والثورة والتجاوز والهدم تصدر عن فكر ماركسي. فهل هي كذلك حقا؟ وهل يصمد هذا الحكم للتمحيص النقدي المتزن؟

من المعروف ان أدونيس حاول الاستفادة من بعض المرجعيات الماركسية لتمرير أفكاره لدى الماركسيين والمتأثرين بهم، الا ان السوريالية وليس الماركسية هي المؤثر الأشد بروزاً في نقده. وقد أصبح من المسلم به اننا اذا تقرينا المؤثرات الأجنبية فسنجد انه تأثر تحديدا بأفكار الفرنسية سوزان برنار في كتابها الضخم حول قصيدة النثر. وللشاعر العراقي سامي مهدي دراسة شهيرة ومتمكنة في هذا الموضوع اعتقد انها تبرهن بما فيه الكفاية على ما تقدمه من طروحات.

ومن النقاط المثيرة للاستغراب ان الباحث الكريم يشير الى ان رواد مجلة «شعر» كانوا منغمسين في تيار الواقعية الاشتراكية وفي حمى الحزب القومي السوري. فمن المعروف ان القوميين السوريين من ألد أعداء الواقعية الاشتراكية. وكتاب زعيمهم أنطون سعادة: «الصراع الفكري في الأدب السوري» يكرس فكرة صراع الأجيال وليس صراع الطبقات الذي تطرحه الواقعية الاشتراكية. فكيف أمكن الجمع بين هذا الماء وذاك النار؟

وأخيرا كنت اتمنى وأنا على وشك الانتهاء من قراءة هذا البحث الشيق والمثير ان أصل الى ما يعنيه الدكتور هدارة بالتيار الاسلامي في الأدب. فعندما يسوق قصيدة لشاعر مغربي مجهول اسمه محمد بن عمارة عنوانها: «أناشيد عائشة الأفغانستانية» يشعر المرء انه انما يقرأ قصيدة تنتمي الى الواقعية الاشتراكية في فترة الخمسينات. اذن أين خصوصية الاتجاه الاسلامي التي يتوقع المرء ان يكتشفها بعد المذبحة الفكرية التي كرستها ورقة العمل والتي أجهزت على معظم نماذج الأدب الحديث البارزة لكتاب نابهين من أمثال نجيب محفوظ والطيب صالح وجبرا ابراهيم جبرا وسهيل ادريس؟

وهل من المعقول التنكر لأعلام الشعر الحديث وابداعاتهم مقابل ابراز قصيدة لأحد الناشئة من الذين ما زالوا يحبون على الرصيف باعتباره يمثل «البديل»؟

وهل يمكن لشعر يقول:

«بين الطلقة والطلقة
فقد الامبريالي الأشقر خطط توسعه
وبيادقه وبنادقه..»

ان يكون أفضل من نموذج بدائي وساذج من نماذج الواقعية الاشتراكية التي نكب بها الأدب العربي الحديث في الخمسينات، والتي يقول أحدها:

«سبحانك..
سبحان المعطي
يا خالق حلف الأطلنطي!»

وهل من الأمانة في شيء، الكيل بمكيالين مختلفين: ادانة النزعة الجنسية لدى الشعراء المتمكنين، وتكريس هذه النزعة في نموذج يعتبره الدكتور هدارة اسلاميا رغم قول محمد بن عمارة الشاعر الذي تتبناه الورقة وتجعل من حبته قبة، بالحرف الواحد:

«أحببنا امرأة كالقات
تدلت في ليلة جوع جنسي
من شجرة هذا الوطن المنفي؟..»

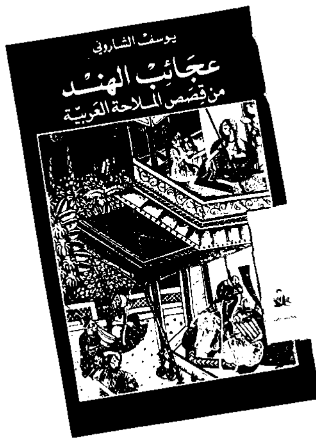
هذا النموذج لا يستحق التعليق الا انه يؤكد في السياق الذي وضع فيه على الأقل، على ان تجربة العرب الخصبة مع الثقافات الأخرى، بدءً من صدر العصر الأموي، وهي تجربة برهنت على ان الحضارة خلاسية في طبيعتها، ينبغي ان تجعلنا أشد ثقة بأنفسنا. فالمثاقفة لا يمكن ان تؤذن بنهاية الأدب العربي وانما ستكون بالضرورة سببا من أسباب خصوبته المتجددة. □

صدر حديثاً

عجائب الهند

من قصص الملاحة العربية

يوسف الشاروني



يتضمن الكتاب قصصاً وأخباراً تمزج بين الواقعي والاسطوري، وتكشف غنى المخيلة العربية، وريادة العرب في فن القصّ

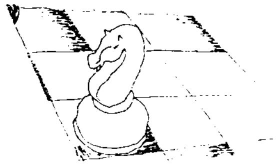


رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

حين ينحرف

عمر الدقاق

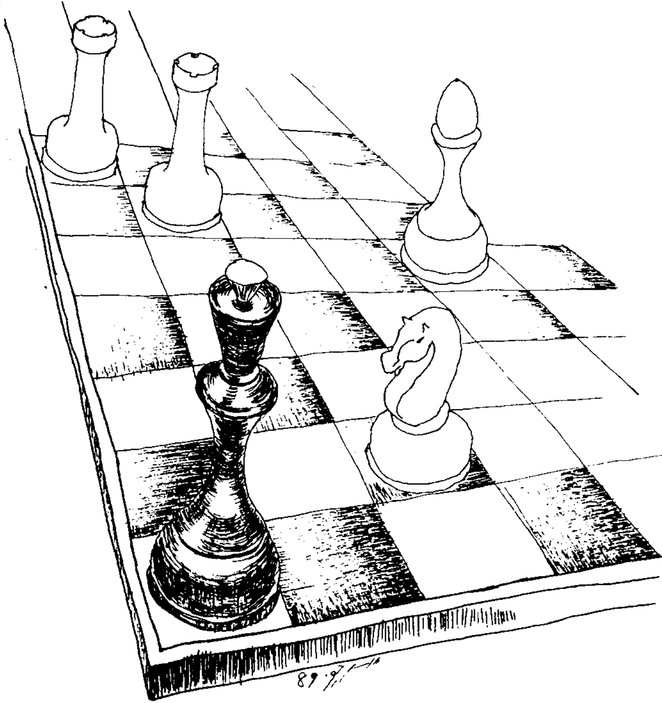


■ جمهور الكاتب، أديباً كان أو خطيبا، شاعرا او روائيا، جمهور ضخم عريض يضارع جمهور الزعيم الروحي أو القائد السياسي، بل قد يفوقه تأثيرا، ويكون صوته أعلى وأذيع، وذلك بحكم خلابة أدائه، وقدرته على الخلق والابداع، ودرايته بمسالك التأثير وطرائق التعبير. ومن هنا تتجلى أهميته كما تتجلى خطورته.

أما العلاقة بين الأديب والسلطة فكانت في غالب الأوقات مضطربة وشائكة. والحاكم قلما يرى في الأديب والشاعر والخطيب والكاتب سوى تابع من أتباعه وأداة في ادارته، على حين يعتقد هذا الأديب او الكاتب انه غير ذلك وفوق ذلك.

ونتيجة لهذا التباين في المفاهيم كثيرا ما يغدو الكاتب والسلطة على طرفي نقيض، ويصبح كل منهما في واد. وقد تتعارض المواقف فيؤدي الأمر بينهما الى التصادم، وعندئذ يكون الكاتب في نهاية المطاف هو الطرف الخاسر، ولكنه في مقاييس القيم والمبادىء هو الظافر. واذا قدر لهذه العلاقة بين الأديب والسلطة ان تكون بارئة من هذا الصراع في بعض الأوقات فمرد ذلك الى سببين، فإما ان تكون السلطة واسعة الأفق تحترم الفكر وتقر بفضل القلم، وإما ان يوطن الأديب نفسه على السير في ركاب السلطة وتلوين مواقفه تبعا لتقلب الأحوال.

وتراثنا العربي الحافل مثقل بعوالق كثيرة التصقت به عبر الزمن، ولا بد للفكر النافذ المستنير من ان يدأب في اظهارها ويجد في تقويمها، ولو قاده ذلك الى حقائق مرة، اذ لا نفع من ايمان أعمى كإيمان العجائز، ولا جدوى من خدر لذيذ زائف يغدو فيه المرء كذي جرب يلتذ بالحك جلده.



من هذا القبيل ما تورده أسفار تاريخنا القديم من خبر غزو ابرهة الحبشي لأرض العرب وأنه قصد ـ فيما يروى ـ الى كسر شوكتهم وتدمير كعبتهم ليحول عنها الحجيج الى بلده. ويروى في سياق هذا الخبر أن قبائل العرب هبت امام الخطر الداهم وتنادت للدفاع عن بلادها ومقدساتها. وحين دعي عبد المطلب بن هاشم احد سادات قريش لقتال العدو الغازي قال ببرود ولا مبالاة: «ان للكعبة ربا يحميها اما انا فلي غنمي ارعاها»، ثم مضى في طريقه.

مثل هذا الموقف، وان انتزع اعجابنا صغارا، فليس بوسعه ان يحتفظ بألقه امام أعيننا كبارا، لا لأنه مغاير لمفاهيم عصرنا فحسب في صدد مناضلة المحتلين والتصدي للغزاة الطامعين، بل لأنه مغاير ايضا للقيم العربية الأصيلة التي تأبى الضيم وتأنف العار، اذ العرب كما صورهم الشاعر الحماسي:

قوم اذا الشر أبدى ناجذيه لهم طاروا اليه زرافات ووحدانا

كذلك لأن هذا الموقف مغاير أيضا للقيم الاسلامية الرفيعة التي تحض على الجهاد في سبيل الله واعلاء كلمته وحماية بيته الحرام، (ومن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم[1]).

ومن هذا القبيل كانت ملامح عظمة خالد وصلاح الدين وسيف الدولة وعبد الرحمن الداخل بأعمال البطش بالخصوم وارهاق الناس.

على ان الحال قد يجري في هذا المجال وفقا للقاعدة التي تقرر ان الحسنات يذهبن السيئات، فينسى الناس الكثير من الملامح القاتمة في الصورة وهم في غمرة انبهارهم بجلائل الاعمال.

غير ان الأمر يبدو على صعيد الأدب وفي رحاب الفكر اكثر بروزاً وأشد وطأة لأن حملة القلم بطبيعة تكوينهم يتعاملون مع المثل والقيم والمبادىء، إن لم يكونوا هم في معهود الأمور دعاتها والمبشرين بها وحملة لوائها.

والأدب العربي ايضا ـ على غزارته وغناه ـ يشكو من قروح جمة لا بد للناقد من ان يبرزها ويكشف عن حقيقها، ولو ألجأه ذلك الى قشع الهالات الزاهية التي انتسجت حول اصحابها. وهكذا فان بعض أعلام الادب يبدون في حقيقة جوهرهم صغارا من حيث كانوا يتراءون للناس كبارا. ومن هؤلاء ايضا من كان ذا منزع مثالي او منحى خلقي او وازع ديني، ولكنه في أحوال معلومة هانت عليه نفسه، واضطرب ميزانه، فهبط الى حضيض الدنايا. واكثر ما يكون من هؤلاء حين ينغمرون في حمأة السياسة ويستمرئون نشوة الحكم ويدورون في فلك السلطان، فاذا هم يبدون وكأنهم خرجوا من نفوسهم وبدلوا جلودهم.

على ان السقطة تغدو أشد وطأة حين يكون الكاتب كبيرا والأديب مشهورا ومن قبل طاب المقام لشاعر العراق معروف الرصافي في ربوع فلسطين، وظل حينا من الزمان ينعم بصحبة اعلام الأدب فيها وتقدير جمهرة مثقفيها، حتى حدث ما حدث ذات يوم من أيام السنة ١٩٢٠ في القدس حين ألقى استاذ اسمه يهودا محاضرة تاريخية ذكر فيها ملامح حسنة من حضارة العرب وفضلها على الغرب. وحين فرغ يهودا من محاضرته قام

هربرت صموئيل المندوب السامي البريطاني في فلسطين وألقى خطابا عزف فيه على الوتر نفسه، فأشاد بالأمة العربية وأجزل لعرب فلسطين الوعود عبر سياسة بريطانية جديدة منصفة. فاستبشر بعض الحاضرين وجلهم من العرب خيرا بما سمعوه من فم اليهودي وفم الانكليزي، واذ ذاك اعتلى الرصافي المنصة في بهجة غامرة فأشاد في كلمة نثرية بالمحاضر اليهودي وبالخطيب الانكليزي، وألقى بعدها قصيدة في واحد وثلاثين بيتا قال فيها:

خطاب يهودا قد دعانا الى الفكر ... وذكرنا ما نحن فيه على ذكر
ولسنا كما قال الألى يتهموننا ... نعادي بني اسرائيل في السر والجهر
وكيف وهم أعمامنا واليهم ... يمت باسماعيل قدما بنو فهر
وأني أرى العربي للعرب ينتمي ... قريبا من العبري ينمى الى العبر
هما من ذوي القربى وفي لغتيهما ... دليل على صدق القرابة في النجر

ثم التفت الى المندوب السامي بوجه باش منهيا قصيدته:

وها أنا قبل القوم جئتك معلنا ... لك الشكر حتى أملأ الأرض بالشكر

وما من ريب في ان قصيدة الرصافي التي بدت في حينها ناشزة خطيرة تعد في مرآة الجيل العربي اليوم اكثر نشوزا وأشد خطورة. ومع ذلك نقول ان العرب لم يكونوا يأبون العيش بسلام مع اليهود باعتبارهم طائفة دينية، شأنها في ذلك شأن الطوائف الأخرى. وأبيات الشاعر تنم على رغبة سليمة صادقة لدى العرب في معايشة سائر الملل، والرصافي لا يعدو فيها ترديد بعض الأفكار العلمية التي كانت سائدة في فقه اللغة وسائر الدراسات اللسانية المقارنة، وقد تنم الأبيات من جهة اخرى على منزع انساني في نظرة الشاعر الى الحياة، وبرغم هذا لا بد من القول ان الرصافي قد خدع بكلمات معسولة لحاكم بريطاني ومحاضر يهودي، فابتهج لتوه وأخذته النشوة والحمية، ولم يكن يعلم لسذاجة وعيه وقصور نظره انه انزلق الى حمأة الانحراف القومي. ولكن هل كان الرصافي وحده المخدوع؟ المخدوعون في واقع الأمر كانوا قادة العرب الاغرار أنفسهم.

لقد اثارت قصيدة الرصافي سخط عرب فلسطين، ونقموا على صاحبها، ثم ازداد سخطهم وتضاعف غضبهم حين امر المندوب السامي صموئيل بنشر القصيدة في جميع صحف القدس.. وكان طبيعيا ان تظهر في بعض الصحف الفلسطينية ردود نثرية وقصائد هجائية تتناول الرصافي بالذم والتقريع، ولم يعد بوسع الشاعر البقاء هناك، فرحل عن البلاد، وكان في جملة تلك الردود المندّدة قصيدة للشاعر اللبناني وديع البستاني، وهو المعروف بترجمته رباعيات الخيام. فقد تصدى للرصافي بقصيدة معارضة قال فيها:

خطاب يهودا ام حجاب من السحر ... وقول الرصافي ام كذاب من الشعر
انؤمن في بلفور بعد محمد ... وعيسى وموسى، والوزير من الوزر

وفي ذلك الحين، بل قبله ايضا كانت لأحمد شوقي سقطات كبيرة بسبب ضمور وعيه وقلة تمرسه بجليل الأمور وخطير الأحداث، فعلى حين كانت الأقطار العربية تعاني من وطأة الاستبداد العثماني، وأحرار العرب في السجون والمنافي، كانت قصائد شوقي تدوي في مدح السلطان المستبد عبد الحميد وتشيد بعدله وخدمته للاسلام. ولعل من الانصاف القول انها كانت غشاوة على عيني شوقي في قصور رؤيته للواقع السياسي عهدئذ، وتوهمه ان السلطان التركي المتربع على عرش الاستانة ما هو الا نموذج صالح من الخلفاء الراشدين يتوجب على العرب والمسلمين ان يمحضوه طاعتهم وولاءهم.

ومع أننا نعتز بكثير من روائع شوقي في شعره الوطني والقومي ولا سيما في مرحلة اكتهاله وسداد رؤيته ونضج وعيه، الا انه يصعب علينا ان ننسى موقفه الغريب من ثورة شعبه على الطغيان بقيادة احمد عرابي، فحين اخفقت ثورة ١٨٨٢ رائدة ثورات مصر في العصر الحديث، أنزل زعيمها من على صهوة جواده ونفي بعدها بضعة عشر عاما الى سيلان. ثم حين عاد الزعيم عرابي الى وطنه سنة ١٩٠١ وقد صار شيخا متهدما، نظم احمد شوقي آنذاك قصيدة، لم يواس فيها زعيم بلاده، ولم يأس جراح قومه، ولكنه ذم القائد الكبير بل شتمه اذ قال في مطلع أبياته:

صغار في الذهاب وفي الاياب ... أهذا كل شأنك يا عرابي؟

يا لها من شماتة، وأي شماتة! ونحن لا نود هنا ان نقول في شاعرنا الكبير ازاء هذه السقطة الكبيرة اكثر من عبارة شوقي ضيف وهي ان الشاعر شوقي (لم يخجل ان يرمي البطل وهو صريع).

ويبدو ان احمد شوقي شعر بعد حين بانحراف موقفه ومجافاته لمشاعر المصريين فأسقط هذه القصيدة من الطبعات التالية لديوانه (الشوقيات).

كذلك كان من أمر شاعر مصر حافظ ابراهيم ما هو اسوأ قولا وأشد انحرافا، فقد كان بعض رجال القلم والفكر يكنون للانكليز ورقيهم وديمقراطيتهم مشاعر مفعمة بالاعجاب بلغت حد الانبهار، لقد ماتت فكتوريا ملكة بريطانيا، الدولة التي تحتل بلاد الشاعر وتذيق المصريين الويل، فاحزنه المصاب ونظم في رثائها قصيدة أشاد خلالها بنبل سجاياها وكرم خصالها، وكان شاعرنا بالغ اللطف حين حرص على تقديم تعازيه منظومة مقفاة الى الشعوب البريطانية، كذلك لم يتخل شاعر النيل عن واجبه وتلطفه قط، فبادر الى تهنئة الملك الجديد ادوارد السابع باعتلائه العرش وأغدق عليه آيات الحمد والثناء دون حساب، في مثل قوله:

اذا ابتسمت لنا فالدهر مبتسم ... وان كشرت لنا عن نابه كشرا

ونحن نتساءل عما اذا كان شاعر النيل قد سأل نفسه حين فرغ من نظم قصيدته متبرعا متطوعاً، هل الانكليز هم الذين سوف يقرأون تعازيه، وهل ملكهم ادوارد السابع هو الذي سوف يتلقى تهانيه؟ لا ريب ان شاعرنا كان يدرك ذلك ويدرك في الوقت نفسه ان اهله وعشيرته وبني جلدته من المصريين وسائر العرب هم وحدهم الذين سوف ينكبون بهذه الكلمات الجائرة والقوافي الغادرة.

ولو ان حافظ ابراهيم اكتفى بنظم قصيدة واحدة من هذا الشعر لعذرناه وقلنا لعلها كانت منه نزوة عارضة او ربما هي سقطة عابرة، غير ان قريحة شاعر النيل أبت الا ان تتدفق في المسار الوطني المضاد، وهكذا طلع على شعبه الصابر بقصيدة أخرى من هذا القبيل، أشاد فيها بالانكليز الذين ◁

الأدبـــاء

بعض أعلام الأدب يبدون في حقيقة جوهرهم صغارا من حيث كانوا يتراءون للناس كبارا. هانت عليهم أنفسهم، واضطربت موازينهم، فهبطوا الى حضيض الدنايا

ملأوا الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا:

أنتم أطباء الشعوب وأنبل الاقوام غاية
اني حللتم في البلاد لكم من الاصلاح آية
وعدلتم فملكتم الدنيا، وفي العدل الكفاية

ولكن متى نظم حافظ هذه الاشعار؟ لقد نظمها وجهر بها ابان تلك الحرب العالمية الطاحنة، حين كان شعبه يعاني الأمرين من وطأة الاحتلال، والمصريون وقتئذ يمنون أنفسهم باندحار الانكليز امام بأس الالمان، عساهم يحصلون على الاستقلال وينعمون بالخلاص، أجل لقد نظم حافظ اشعاره، هذه وامثالها في تلك الايام الصعبة حين كانت ايضا ارهاصات ثورة مرتقبة تتلامح بين جوانح احرار مصر، انها ثورة ١٩١٩.

وفي العراق وعلى ضفاف دجلة، لم يكن انحراف عدد من الشعراء اقل مما كان عليه في وادي النيل، فالشاعر جميل صدقي الزهاوي الذي تبجح يوما برفضه قبول منصب شاعر في بلاط الملك فيصل الأول بن الشريف حسين عام ١٩٢٠ ترفعا منه وإباء، لم يلبث بعد حين ان غاض ماء الحياء من وجهه، فراح يعبر عن غرامه بالذين يحتلون وطنه ويقول بصراحة لا يحسد عليها:

أحب الانكليز واصطفيهم لمرضي الاخاء من الانام
جلوا في الملك ظلمة كل ظلم بعدل ضاء كالبدر التمام

أما نحن فلا حيلة لنا في أن نجادل الشاعر في حبه الغامر للانكليز، اذ لا جدوى - فيما هو معهود - من ثني المحبين عمن يحبون، ما دام للعشاق منطقهم ولهم فيما يعشقون مذاهب، غير ان ما يغيظنا ويثير حفيظتنا ان يطالبنا الشاعر المعلم بأن نعي ونتبصر، فنقتدي به ونهيم مثله غراما بحب الانكليز. وذلك حين يقول:

تبصر أيها العربي واترك ولاء البعض من قوم لئام
ووال الانكليز رجال عدل وصدق في الفعال وفي الكلام

وكانت ثمة نفوس مريضة في العراق تنحو هذا المنحى الزري، فقد دفع النفاق والملق شاعرا اسمه حسن حيدر الى أنه راح يمكن في البلاد للحكم المتسلط من خلال الوصي عبد الاله والملك القاصر فيصل الثاني، معتبرا كل معارضة لهما كفرا عميقا:

فمن عادى الوصي وشبل غازي فقد عادى - بلا شك - محمد

وكم هي بليغة هذه الجملة الاعتراضية في قوله (بلا شك..)

وعلى صعيد آخر من دنيا العرب كانت ربوع الشام تغتلي كالبركان. وحين غزا غورو سورية وداست مدرعاته اجساد المقاتلين الشهداء في معركة ميسلون، واندفع اثر ذلك الى دمشق، انتشى الشاعر المهجري مسعود سماحة بذلك النصر العظيم، وراح يتغزل بعلم الاحتلال في فرح غامر:

غورو، فتحت قلوبنا وحللتها سهلا، وأنت القائد الفرد الجري
فمثلث الالوان يرسل نوره لأخي الوفاء، وناره للمزدري

وبعد حين قصير انطلقت ايضا من الساحل السوري حنجرة الشاعر ادوار مرقص معددا مآثر فرنسا في وطنه:

كم من يد لفرنسا في مرابعنا وفي جميع الورى تصبي المحبينا
وكيف ننكر فضل الانتداب لهم على حمانا - ولسنا العمر - طاغينا

ومن عجب ان يكون نزول زوجة الجنرال الفرنسي (ويغاند) الى احد أسواق بيروت لتشتري ما تحتاج اليه مدعاة لدهشة الشاعر الياس فياض، فقد بهره تواضع تلك المرأة التي نزلت او تنازلت بلحمها ودمها، الى مستوى الناس، فنظم يومذاك قصيدة مدح عصماء في ذلك الحدث الكبير قال فيها:

يا يوم ضج السوق من عجب وقد نظروا به امرأة أتت تتسوق
عرفوا بها امرأة العميد فراعهم ذاك الجلال به الوداعة تحدق
وقفوا حيارى صامتين وكلهم متأمل فيها يرى متعمق
أعقيلة الجنرال تسعى مثلما تسعى النساء العاملات وتعرق
ما صدقوا اسماعهم فيما مضى حتى رأوا بعيونهم وتحققوا

وما من ريب في أن من يرى هذا الرأي في امرأة الجنرال فلا بد من أن يجد في الجنرال نفسه نعمة وفي احتلال جيشه للوطن بركة.

وكيف تستسيغ عقولنا وأذواقنا في هذا العصر الحديث مبالغات ممجوجة مضى عهدها، ولكن بعض الشعراء ما زالوا يجترونها حين يلصقون افضل النعوت بأولي الأمر الذين لا يمتلكون من السجايا ما يستأهلون به الحمد. لقد انبرى الشاعر محمد عبد الغني حسن لمدح ملك مصر وخاطبه بقوله:

عمر بن الخطاب كان اماما لم يطفف في الأمة المكيالا
انت اشبهته وزدت عليه ولقد تشبه الرجال الرجالا

انها لموازنة عجيبة حين يضع شاعر في كفتيه هذين الفاروقين، فترجح كفة الملك فاروق وتشيل كفة عمر الفاروق.

على ان خط الانحراف في ادبنا الحديث لم ينقطع، فقد استمر على هذا الغرار في ادبنا المعاصر، ثمة كتاب وشعراء عاشوا في غمار عصرهم المتفجر ولكنهم لم يستطيعوا التماسك فتضعضعوا وضلوا سواء السبيل، وكان ان شاهت رؤيتهم، فتراءى لهم البياض سوادا والسواد بياضا. لقد أطال الشاعر صالح جودت التسبيح بحمد جمال عبد الناصر ودأب على الاشادة بعظمته وبفضله عليه وعلى بلاده، وحين مات هذا الزعيم رثاه صالح جودت بقصيدة قال فيها:

وانحنينا بعد ان كنا به نرفع الرأس ونمشي الخيلاء
أيها الباكون في نكستنا هذه النكسة أولى بالبكاء
لو سئلنا فدية في دمه لافتدته كل نفس بالدماء
كان كالاهرام مجدا وعلا كان كالنيل انطلاقا ووفاء
كان كالسد شموخا وندى كان كالأزهر طهرا ونقاء
ورعى العلم وحيا أهله وحباهم بأكاليل الثناء
واصطفاه الله للعرب فما كان إلا خامسا في الخلفاء

وبعد نحو عامين ونصف من هذا الكلام في اثر وفاة الزعيم العربي وفجيعة العرب بفقده، انعقد مؤتمر الادباء العرب العاشر ومهرجان الشعر الثاني عشر في عاصمة الجزائر، فوقف الشاعر صالح جودت نفسه بلحمه ودمه والقى قصيدة في جمال عبد الناصر ايضا، ولكنه قال فيها:

وكم خبرنا الجهاد قبلا بكل ألوانه الدعية
من اعتقال الى انفصال الى أحاديث منبرية
ومن خطاب الى سباب الى انتحال للعنترية
ومن خداع الى اندفاع بغير عقل ولا روية
ومن صراع الى ضياع الى وداع للوحدوية

فأين هذا القول من ذاك، وهل يعقل ان تخرج هاتان القصيدتان المتناقضتان من قريحة شاعر بعينه، ثم هل يعقل ان ينقلب عبد الناصر في نظر الشاعر من بطل عظيم الى جلاد لئيم، دأبه الاعتقال والسباب والخطب العنترية، ويغدو مندفعا طائشا بغير عقل ولا روية، ثم يرتكب جريمة الانفصال ويضيع الوحدة العربية... وكيف يكون هذا الرجل ايضا عند الشاعر نفسه زعيما فذا رفع رأس العرب عاليا وأنه يستحق ان يفتدى بالدماء وانه يطاول في عظمته الهرم وفي فضله النيل وفي شموخه بناء السد وفي طهره صرح الازهر، وانه راعى العلم والعلماء واخيرا خامس الخلفاء الراشدين.

ولكل امرىء رأيه في النظام السياسي الذي يعيش راتعا في نعيمه او شقيا بجحيمه، غير ان ما يطالب به الكاتب والشاعر هو شمول الرؤية ووحدة الموقف، اما ان يقول الأديب الشيء وضده معا، وان يلبس لكل حالة لبوسها، فهذا هو الانحراف او التذبذب، وكلاهما مرفوض على صعيد

الفكر السديد، بل على صعيد الخلق القويم. ولو ان مفكرا او كاتبا آثر الصمت في ظل حاكم جائر واتخذ من ذلك تقية، ثم نطق بها كان يعتقد وانفجر بركان سخطه بعد رحيل ذلك الحاكم، لما كان في ذلك ما يستحق اللوم ويستوجب الادانة.

ولكن مسار الانحراف على الصعيد الفكري والقومي يغدو أشد خطرا وخطورة حين يتصل الأمر بقضية هوية الأديب وانتمائه. لقد استشرت الاقليمية الضيقة في مصر منذ عشرينات هذا القرن وتجلت في اعتبار بعض المصريين أنفسهم أحفاد الفراعنة، فغدا لآمون ورمسيس وخوفو وايزيس.. رنين سحري في النفوس غطى على خالد وعمرو والمأمون وصلاح الدين. وراح بعض الباحثين يرون ان الوجود العربي في مصر الذي امتد اكثر من ألف وثلاثمئة عام وجود طارىء، وقالوا ان العرب غزوا مصر فهم محتلون، وفي ذلك يقول مرقص سميكة: (إن مصر تعرضت لغزوات الفاتحين من أحباش ويونان، وفرس ورومان، وعرب وترك وافرنج... ولكنها احتفظت بشخصيتها المصرية). وقال: (لقد مضى على مصر أكثر من ألفين وثلاثمئة سنة منذ ما فقدت استقلالها بانتهاء حكم الفراعنة). ثم مضى من بعده محمد عبد الله عنان على هذا المنوال فقال: (انه من الخطأ البين ان تنتظم مصر في سلك البلاد العربية اذا تعلق الأمر بالناحية القومية)، ثم قال (ان مصر ورثت الاسلام واللغة من غزاتها ولكنها لم تكن عربية قط).

وفي الوقت نفسه تجاوبت في لبنان والمهجر أصوات مماثلة تنزع عن سورية سمات العروبة، ففي الولايات المتحدة الاميركية تنادت جماعة من المغتربين السوريين واللبنانيين فألفت لجنة اسمت نفسها (لجنة تحرير سورية ولبنان). وكان جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة من أبرز اعضائها. وقد طالبت لجنة التحرير هذه (بأن تقوم في سورية حكومات محلية تحت رعاية فرنسا وحمايتها). وأصدرت اللجنة، تأييدا لنزعتها، بحثا تاريخيا حاولت ان تثبت فيه ان السوريين هم من أصل سرياني فينيقي مع خليط يوناني وروماني وعربي. ورفعت لجنة تحرير سورية ولبنان ايضا مذكرة الى مؤتمر الصلح في جنيف جاء فيها: (ان السوريين ليسوا بعرب، اما اللغة العربية التي يتكلمون بها فقد اضطرهم الفاتحون الى استعمالها..).

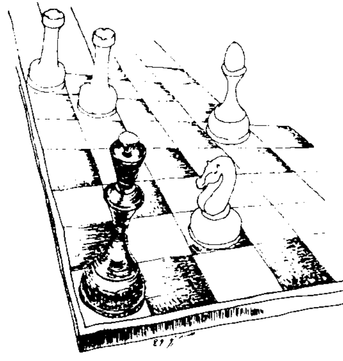
ويندّ من السودان صوت ناشز يردد هذه النغمة ويزعم ايضا ان الشعب السوداني ليس بعربي، لقد نشر ادريس سالم من جامعة الخرطوم مقالة تساءل فيها عن ماهية الثقافة السودانية، أهي عربية الجذور ام زنجية الجذور؟ ثم أجاب المنظر السوداني دون تردد ولا عناء: (القضية هي أننا عشنا زمنا طويلا لا نعرف هويتنا الثقافية... وعدم فهمنا لمكونات ثقافتنا جعلنا نركن الى خدر لذيذ لنغمة سهلة بأننا عرب، ثم قادتنا احلامنا تلك الى وادي الضياع، وقد آن لنا ان نصحو) ثم حسم القضية على الفور بكلمات جازمة نزقة (ما نحن بعرب ولو كره المكابرون ولا يضيرنا هذا شيئا).

ومن الغريب ان تطل هذه النزعة المتحللة من العروبة برأسها عبر قلم هذا الكاتب بعد اكثر من نصف قرن من ظهورها في وادي النيل، وبعد ان انحسرت بغياب دعاتها ورحيل اعلامها.

***

واذا عطفنا البصر نحو صعيد آخر غير عربي، هالنا ان نواجه أسماء لامعة في الأدب العالمي ومعروفة لدى مثقفي الأمم على نطاق واسع، فاذا هي تنحرف الى مواقع لا تليق بها، وتنجرف الى مواقف لم تخلق لها. وبوسعنا ان نذكر في هذا الصدد شاعرا كبيرا مثل كيبلنغ يبارك سيطرة الانكليز على المستعمرات في ربوع الشرق ويتباهى بأنه شاعر الامبراطورية البريطانية، ثم يقذف مسامع العالم بكلمته المدوية وباستعلاء عنصري قائلا: (الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا).

ثمة كتاب وشعراء عاشوا في غمار عصرهم المتفجر، ولكنهم لم يستطيعوا التماسك فتضعضعوا وضلوا سواء السبيل



ومن هذا القبيل من النزوع الى التسلط على الشعوب المقهورة والهيمنة على المستضعفين من البشر ما طلع به على الملأ (لامارتين) الشاعر الرومانسي الرقيق، ففي اثر زيارته لربوع لبنان وبعض أقطار شرقي المتوسط ألف هذا الشاعر الفرنسي كتابا أسماه (رحلة الى الشرق)، واقترح فيه تقسيم أجزاء الامبراطورية العثمانية في حال سقوطها وجعلها من نصيب الدول الاوروبية ـ وهي في معظمها بلاد عربية، وفي هذا الصدد يقول: (ان هذا الحق حق السيادة الاوروبي يتيح للغرب الاقامة في هذه البلاد والنزول بشواطئها لتقام عليها مدن حرة او مستعمرات اوروبية او مراكز تجارية، حيث تمارس كل سلطة حمايتها على كل بلد بواسطة جيش له مهمة تمدينية..)

أهذا حقا كلام شاعر مبدع؟ ولكن مما يؤسف له انه كلام لا يختلف عن كلام متطرفي الحركة الاستعمارية وغلاة الصهيونية والعنصرية.

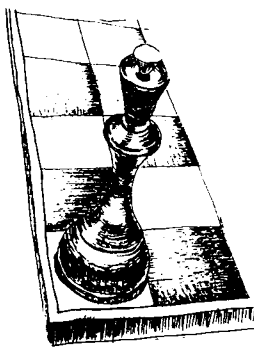
على أنه اذا كان في موقف كيبلنغ البريطاني ولا مارتين الفرنسي ما ينطوي على ولائهما تجاه دولتيهما المتسلطتين في عصر التوسع الاستعماري في القرن التاسع عشر، فكيف نجد مسوغا لأدباء كبار يعيشون في غمار اواخر القرن العشرين، قرن الثورات التحررية، بل يدينون فوق ذلك بالعقيدة الاشتراكية وقيمها الانسانية... هذا ما كان من أمر العديد من الأدباء السوفييت، ايفتوشنكو، وكليموف، وريباكوف وايتماتوف وغيرهم من الماركسيين المعهودين والتقدميين المزعومين. لقد قام هؤلاء في اوقات متقاربة أو متباعدة بزيارات ودية لاسرائيل، هذه الدولة الديمقراطية.. زيارات صدمت مشاعر العرب وأصابتهم بالخيبة والمرارة.

كانت آخر حلقة الآن في سلسلة هذه الزيارات المؤسفة هي زيارة جنكيز ايتماتوف لاسرائيل في صيف ١٩٨٩، زيارة ما زالت تثير الدهشة والاستغراب في الاوساط الثقافية العربية. ومتى؟ في زمن الانتفاضة وقمع الانتفاضة، حين يأخذ سفك الدم الفلسطيني شكل طقس يومي عادي. لقد عرف المثقف العربي ايتماتوف وقرأه باعجاب وتقدير، (فلماذا يبيع هذا الكاتب السوفييتي جمهورا واسعا عامله بود وتضامن عاليين، من أجل قارىء اسرائيلي لا يتنفس الهواء الا اذا تنفس معه العنصرية والعدوان؟). ما معنى أن يبادر كاتب انساني دأب على ادانة الظلم والاضطهاد في أعماله الى زيارة بلد الظلم والقهر؟ اي سبب حفز داعية الحرية ونصير المستضعفين الى لقاء اساطين البطش، ومقابلة اسحق شامير، ليبدو معه في صورته مصافحا او مباركا اليد التي لا تكلّ ولا ترتعش من ذبح اطفال الحجارة في مطلع كل شمس؟ لقد تناقلت وكالات الانباء ان اوساطا يهودية غير رسمية قامت بتزكية عدد من أصدقائها الأدباء وفيهم انيس منصور وجنكيز ايتماتوف ورشحتهم لنيل جائزة نوبل للآداب عن عام ١٩٨٩.

أفلا يحق لنا، حين نعجز عن العثور على مسوغ مقنع لهذه الزيارة الحميمة ان نتساءل ونطيل التساؤل: لماذا لم يقم هذا الاديب الكبير بزيارة البلاد العربية، وفي بلاد العرب قراؤه ومترجموه ومحبوه، وما أكثرهم. فماذا يبتغي ايتماتوف اكثر من ذلك، وهذه منية كل أديب؟

كذلك من حقنا ايضا ان نظن ان جنكيز ايتماتوف ـ وهو العارف بنفوذ الصهيونية في بلاد السويد ـ حرص على ان يستجدي الذين يمتلكون التأثير ◁

في ردهات ستوكهولم. ولكن يبدو ان الدفع كان أقوى تجاه مرشح آخر وجدت فيه الصهيونية الأديب الأجدر، لا لأنه أرقى ابداعا وأفضل عطاء، بل لأنه يمتلك صفة ميزته على ايتماتوف، ذلك هو الأديب الاسباني (كاميليو خوسيه سيلا)، ألا يكفي هذا الاديب المتوسط الموهبة ان يكون رئيس جمعية الصداقة الاسبانية ـ الاسرائيلية حتى تأتيه جائزة نوبل تحبو نحوه وتنقاد اليه، فلا تصلح إلا له ولا يصلح الا لها. . . أما ايتماتوف، فأغلب الظن أنه امتعض لفوات الجائزة، ولكنه غير قانط من رحمة أصدقائه في اسرائيل، فهو مدرك أنهم قادرون على دفعه نحو هذه الجائزة العالمية السخية، ان لم يكن اليوم فغدا، وإن غدا لناظره قريب. ولكنه أمر محزن حقا. .



***

وبعد، قد يقال ـ ومجال القول عادة واسع ـ إن هؤلاء الكتاب والشعراء ما هم الا بشر، بشر جبلوا من لحم ودم، وانهم تبعا لذلك قد يخطئون وقد يصيبون وليس عليهم من لوم فيما يقولون، أو حرج فيما يفعلون. ومثل هذا الرأي قد ينطبق على الحكام، فتكون للحاكم هفوات أو نزوات، غير أننا نقول: اذا كانت المكيافيلية مبررة احيانا لدى السياسي، فهي مستهجنة بصدد الكاتب. وهكذا فان للاديب او الشاعر أو الروائي شأنا آخر، بل انه يكاد يكون من طبيعة اخرى اكثر انسانية، ففي رحاب ذهنه الحر تجول الفكرة النيرة، وفي حنايا نفسه المرهفة تغتلي العاطفة النبيلة، وعلى طرف قلمه النظيف تفيض الكلمة الشريفة. ان كل منطق تبريري لانحراف الاديب قولا وعملا قد ينطوي على خطر داهم في مجال النقد، بل هو أشد وطأة من انحراف حملة القلم وارباب الكلمة، لأن مثل هذا المنحى انما يسعى الى ان يمكن للضالين في أرضية الفكر ويرسخ أقدامهم في ساحة الأدب، كما يعطيهم شرعية المرور الى داخل النفوس ليبلبل ذهنها ويوهن عزيمتها ويعطل انطلاقتها. ان محكمة النقد يجب ان تكون يقظة لا تجامل ولا تحابي، اذ السواد هو السواد على الدوام، ولا ينبغي ان يحول مع الأيام ويصير آخر الأمر الى بياض. . واذا كانت كذبة المنبر بلقاء ـ كما يقول قدماء العرب ـ فان سقطة الأديب لا تغتفر، وان من أهم أهداف النقد هو التعرية، تعرية الزائف، ليبقى في الأرض ما هو حقيقي معافى. وعلى عاتق الناقد تبعة كبرى، تدفعه الى ان يمضي في طريق وعر مسلحا بالعقلانية محصنا بالموضوعية.

وقد ينجم قائل يقول ان التعرية في النقد ليست منحى محمودا، بزعم أنها تخرج على الملأ ببقع سوداء كانت خافية أو خافتة أو كانت نائمة في الظل، وليس من المستحب تسليط الضوء عليها، وانه ليس في اظهار المعايب والنقائص سوى محاولة للتشهير بالاديب والكاتب او نزوع الى التشكيك بمصداقية أدبه وسداد رؤيته.

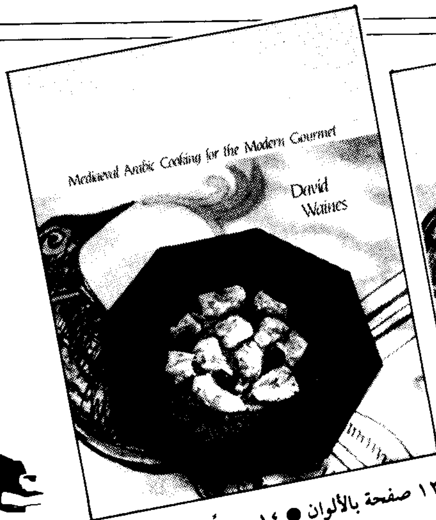
غير ان ستر الزيف والتغاضي عن الشر لا يفضيان الى العافية، يضاف الى ذلك ان التعرية تعني ان سيف النقد حاد صارم، وهو مسلت دوما تجاه كل من تسول له نفسه الأمارة بالسوء ان ينحرف عن فلك هموم قومه وقضايا جيله، وعندئذ يجدر بالأديب ان يدرك ان ما يصدره من نتاج أو ما يتخذه من موقف، مسجل له ومحمول عنه، وعليه ان يحمل تبعته، ان خيرا فخير، وان شرا فشر. . اذ المسؤولية تقتضي الجزاء. ولعل في هذا المنحى النقدي الجريء والصريح ما يحد من شطط المبدعين وانحرافهم، ولعله كفيل بأن يصونهم عن الخطل ويحميهم من الزلل، ثم ان حرية الناقد في نهاية المطاف هي عماد نقده، وهي بطبيعة الحال صورة اخرى من حرية الفكر نفسه.

وأخيرا، من عادة الشعوب في اعقاب الفتن العمياء والمعارك الضارية أنها تحرص على ابقاء بعض الأبنية المتهدمة شاهدا على الدمار والخراب، ومثالا حيا على أهوال الحروب، على حين تمضي حركة العمران ناشطة دائبة. كذلك حال التعرية في النقد، اذ يغدو من المفيد للفكر والأدب عدم التغاضي عن المساوىء أو طمس السلبيات، لأن فتح هذه القروح هو الذي يقودنا عبر هذا الطريق الصحيح الى الفكر السليم والأدب المعافى، وبضدها تتميز الأشياء.

أما المبدع الحق فهو الذي ينطوي في نتاجه الفكري أو الأدبي على رؤية نظيفة تنبع من إيمان ثر برسالته النبيلة في الحياة، وهو على ذلك لا يتخذ مواقفه انسجاما مع مواضعات سياسية أو مذهبية أو حزبية، ولكنه ينطلق من أفكاره ومواقفه من ثوابت لا تتزعزع، ثوابت الحرية والكرامة والعدل والانصاف، تلك الأوليات والأساسيات التي لا تحول بتأثير الأهواء ولا تزول بمر الازمان، ومن هنا كان الأديب منارة لجيله ورائداً في عصره، وضميراً حياً لقومه. □

صدر حديثاً:





في مطبخ الخليفة
العصر الذهبي للمائدة العربية
٤٤ طريقة مصورة لاعداد المأكولات

ديفيد وينز

كتاب يحتوي مختارات لوجبات غذائية عربية يعود تاريخها الى القرن الثامن الميلادي في فترة ازدهار الحضارة العربية في العصر العباسي. وقد انتقيت لكونها تتناسب من حيث مذاقها وملاءمة عناصرها لطبيعة هذا العصر.

◇ الكتاب في طبعتين عربية وانكليزية

١٢٠ صفحة بالألوان ● ١٤ جنيهاً استرلينياً

رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ

مكونات النص الأدبي العربي الحديث



عبد النبي اصطيف

في مفهوم النص



■ ثمة مسوغات عديدة للنظر في طبيعة النص الأدبي العربي الحديث؛ وربما كان من أهمها تعزيز التوجه الجديد الملاحظ مؤخرا في النقد العربي الحديث نحو العناية بالنصوص الأدبية ذاتها، بدل الانصراف الى دراسة منتجها (الكاتب) والبحث في حياته الشخصية، أو بيئته، أو ظروفه، من مفاتيح لهذه النصوص من جهة؛ أو لانشغال المفرط بالصلة المفترضة بين هذه النصوص والواقع التي تصل في وهم بعض النقاد الاجتماعيين السذج الى درجة التماهي Identification أو التوحد بين الفن والواقع الذي يشير اليه من جهة أخرى.

وواقع الحال ان عملية النظر هذه مفيدة في ترسيخ جذور فعاليتين مهمتين من فعاليات هذا النقد العربي الحديث:

ـ أولها النقد التطبيقي، أو تفسير نصوص الأدب الحديث الفردية على اختلاف أجناسها ومنتجيها. ذلك ان الناقد العربي التطبيقي، في مواجهته لهذه النصوص الفردية يمكنه ان يستند الى بعض المنطلقات النظرية المتصلة بطبيعة النص الأدبي العربي الحديث، ومكوناته، وطبيعة الصلة القائمة فيما بين هذه المكونات، ويتخذ من هذه المنطلقات صوى، او معالم، تهديه في تحركه إزاء النص المدروس، وفي مقاربته له على الوجه الأمثل، وخاصة إذا كانت هذه المنطلقات نفسها منبثقة أساسا من مواجهة مباشرة للنص الأدبي العربي الحديث، وقائمة على التفكير المنظم المستلهم لحصيلة العلوم الانسانية الأخرى، كاللغويات وعلم النفس والسيمائيات، وما لحق بها من تقدم في العصور الأخيرة.

ـ وثانيها النقد النظري، او بحوث نظرية الأدب الداخلية Poetics الخاصة بالأدب العربي الحديث، أو الشعرية، كما يروق لبعض نقاد العرب المحدثين ان يسمونها. وهذه الفعالية مهمة جدا في النهوض بالفكر الأدبي السائد في المجتمع العربي الحديث. ذلك ان مختلف فعاليات النقد العربي الحديث، بما فيها النقد التطبيقي، ينبغي ان تضع نصب أعينها هدفا رئيسيا هو الوصول الى النظام الأدبي The Literary System الذي يحكم عملية الانتاج الأدبي العربي الحديث وعملية تقويم هذا الانتاج واستقباله في المجتمع؛ أو بعبارة اخرى الافصاح عن الافتراضات الضمنية المتصلة بالأعراف والقيم والمعايير والمقاييس والتقنيات والمذاهب الأدبية لدى المنتج ـ الكاتب، والمستهلك ـ القارىء (والناقد قارىء يملك الوقت والخبرة النوعية)، وتوضيحها، وإعادتها الى النظام المتكامل الذي تشكله، أو الى اطار الاشارة Frame of Reference الذي تحيل عليه، والذي يحكم كل ما يتصل بالعملية الأدبية في المجتمع العربي الحديث.

اما بالنسبة لدارس النقد العربي الحديث، أو لناقد هذا النقد، فإن النظر في طبيعة النص الأدبي العربي الحديث متطلب منهجي لازب. ذلك ان لوازم الاهتمام بموضوع دراسته (النقد العربي الحديث) ان يعنى بكل ما يحكم هذا الموضوع او يحدده ويمنحه هويته الخاصة به والتي تجعله نقدا أدبيا وليس أي شيء آخر. ونحن مهما اختلفنا حول طبيعة النقد الأدبي العربي الحديث، لا نستطيع إلا ان نقر بأنه انشاء discourse عن إنشاء[1] آخر هو الأدب، أي أنه إنشاء يتخذ من الأدب موضوعا له. ولما كان هذا الانشاء يشترك مع موضوعه في الاداة نفسها (وهي اللغة الطبيعية ـ أي اللغة العربية في هذا المثال)، فإنه محكوم لذلك بهذا الموضوع[2]، بمعنى ان ما يحدد هويته هو صلته العضوية به. فهو نقد أدبي يستمد صفته المميزة له عن باقي أنواع النقد الأخرى (كنقد الفنون التشكيلية والموسيقى والرقص والعمارة وغيرها) من موضوعها ـ الأدب. وهذه الصلة العضوية بين الانشاءين (الانشاء النقدي Critical discourse والإنشاء الأدبي Literary discourse) تقودنا الى استنتاج مهم هو ان مكوناتها تكاد تكون

١. أنظر:
Roland Barthes, Critical Essays, Translated from the French by Richard Howard (Northwestern University Press, Evanston, 1972), p.258.

٢. أنظر:
Rene' Wellek, The Attack on Literature and Other Essays (The Harvester Press, Sussex, 1982), p. 138.

◁



◁ واحدة - أي أن مكونات Constituents الانشاء النقدي هي نفسها مكونات الانشاء الأدبي[٣]. والنقد الأدبي في نهاية المطاف، كما تقدم، ليس غير الافصاح عن الفكر الأدبي الذي يحكم ضمنا الممارسة الأدبية، والناقد عندما يشير الى أية قيمة او عرف او مقياس او معيار او تقنية أو مذهب لا يخلق شيئا من العدم، انه يسمي الأشياء بأسمائها، على حد قول نعيمة في الغربال؛ فالكاتب ينتج والناقد يستنبط القيم والاعراف والمقاييس والمعايير والتقنيات والمذاهب الأدبية من هذا الانتاج، او يحولها من كونها ضمنية خفية الى صريحة بينة للعيان. والحقيقة ان عملية الانتاج الأدبي بحاجة الى كل من الكاتب والناقد معا حتى تترسخ جذورها في أي مجتمع حي. واذا كان الكاتب ينقاد في ممارسته للكتابة بحسه الداخلي وخبرته المهنية ورغبته في الابداع، فان الناقد ينقاد في مواجهته لهذه الممارسة، او حصيلتها ان شئنا الدقة، بالتفكير المنظم والواضح والدقيق حتى يؤطر ويقنن ويضع القواعد ويصوغ الأعراف. وهكذا تتكامل ممارستا الداخلي (الكاتب) والخارجي (الناقد)، وتتجليان بوعي أسمى للعملية الأدبية ينبغي ان نحرص عليه بوصفه شرطا لا غنى عنه تبقى به هذه العملية سليمة معافاة تؤدي دورها في الحفاظ على قيم الانسان التي لا يكون انسانا الا بها، في مجتمع بات فيه هذا الانسان اقل الأشياء شأنا.

وبكلمات أخرى ان دارس النقد العربي الحديث مضطر للنظر في طبيعة النص الأدبي العربي الحديث (الذي يشكل جل موضوع مادته التي يدرسها) وذلك بغاية الوقوف على مكونات هذا النص التي هي نفسها مكونات النقد العربي الحديث[٤]. وهذا النظر هو ما يكفل وعيا اعمق وأشمل لموضوعه الذي يدرسه وبالتالي حصيلة اكثر صلة بعالمه الذي يحياه ويمارس وظيفته فيه.

١ - إجراءات

أول ما يمكن ان يقوم به الدارس لطبيعة النص الأدبي العربي الحديث هو تحديد ما يدخل في دائرة هذا النص، وما يخرج عنها.

ولما كان استبعاد ما يخرج عنها أيسر في البداية، فإنه يمكن استبعاد المجموعات الثلاث التالية من النصوص العربية الحديثة من دائرة البحث:

أ) النصوص العلمية كالنصوص الطبية والهندسية والطبيعية والفيزيائية والكيميائية وسواها؛

ب) النصوص الانسانية أي نصوص العلوم الانسانية والاجتماعية مثل نصوص التاريخ والجغرافية والاقتصاد والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس واللغويات وغيرها؛

جـ) النصوص التي موضوعها النص الأدبي كالنصوص النقدية، ونصوص التاريخ الأدبي، والدراسة الأدبية المقارنة، والبحوث الأدبية، وما شاكلها.

وهكذا يبقى في هذه الدائرة النصوص العربية الحديثة التي يغلب النظر اليها على انها أدب عربي حديث على تفاوت في الحكم عليها بين القراء والنقاد والكتاب. وبالطبع فان مسألة استغراق ما في هذه الدائرة من نصوص امر مستحيل بالنسبة لباحث فرد من جهة، ولبحث محدود المجال من جهة ثانية. الا انه يمكن المرء ان يقوم بتفحص عينات من هذه النصوص مستخدما بعض المؤشرات المساعدة التي تقوم مقام الدعائم المؤقتة لبناء في طور الانجاز الى ان ينهض بمقوماته الخاصة فيما بعد وعلى نحو اكثر امنا وطمأنينة. وعلى الرغم من ان إجراء كهذا يمكن ان يفسح هامشا واسعا للتحفظات الا انه مشروع ما دام ينطلق من النصوص الأدبية العربية نفسها، وعملي لأنه يكاد يكون الخيار الأمثل، وخاصة ان التفكير ببديل آخر لن يكون إلا عديم الجدوى في ضوء الوضع الراهن للدراسات التفسيرية أو النقد التطبيقي في الثقافة العربية الحديثة.

مهما كان الأمر، فإن المؤشرات الثلاثة التالية يمكن ان تستخدم في هذا الطور من البحث في طبيعة النص الأدبي العربي الحديث:

أ) يحسن بالمرء ان ينتقي عيناته من نصوص عربية حديثة تسود فيها الوظيفة الجمالية Aesthetic Function من منظور المجتمع العربي الحديث. ومعنى هذا ان أدبية Literariness هذه النصوص تقوم على عنصر نصي Textual واضح وملموس ويمكن تفحصه وليس من خلال مقاييس فوق نصية Extra- Textual .

ب) يحسن بالمرء كذلك أن ينتقي هذه العينات من نصوص عربية حديثة تصنف عادة تحت واحد أو آخر من الأجناس الأدبية العربية الحديثة المستلهمة من التراث الأدبي العربي القديم أو من التقاليد الأدبية الأجنبية. ويجدر بالذكر ان هذا التصنيف، على الأقل فيما يتعلق بالأجناس الأدبية الرئيسية، ينبغي ان يظفر بحد أدنى من الاجماع لدى المعنيين بعملية الانتاج الأدبي في المجتمع العربي الحديث - الكتاب والنقاد والقراء[٥].

جـ) يحسن بالمرء انتقاء نصوص عربية حديثة تستند، في سيادة الوظيفة الجمالية فيها من جهة، وفي انطوائها تحت هذا الجنس الأدبي او ذاك، الى اسس اجتماعية واضحة. بمعنى ان مسألة جماليتها او تصنيفها ينبغي ان تكون مسألة اجتماعية ينهض بها المجتمع من خلال مؤسساته وأعرافه وقيمه ونظمه ومعاييره، وليست مسألة فردية مرتبطة بفرد ما مهما كان موقعه في هذا المجتمع او درجة نفوذه.

٢ - ولكن ما مفهوم النص الأدبي

أول ما يجب على الدارس الاشارة إليه هو أن النص الأدبي إنشاء dis- course لغوي تسود فيه الوظيفة الجمالية الوظائف الأخرى كلها، وهو عادة يبدأ من نقطة «الجملة» وما تجاوزها[٦]. ولذا فإنه يقع خارج دائرة اهتمام عالم اللغة الذي يتوقف غالبا عند الجملة.

والنص الأدبي يمكن ان يكون جملة واحدة في بعض الأحايين، ويمكن ان يطول فيمتد مجلدات عدة. فالمثل إنشاء لا يتعدى الجملة الواحدة (على نفسها جنت براقش)، والرواية كـ (مدن الملح لعبد الرحمن منيف، والبحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست) قد تمتد آلاف الصفحات.

وعلى الرغم من ان فهم النقد الأدبي للنص قد تطور عبر العصور، الا ان الغالب اليوم ان ينظر إليه على انه نسيج، او فسحة، اذ لم يعد يتألف، كما يقول رولان بارت، «من سطر من الكلمات تطلق معنى «لاهوتيا» أوحد (رسالة المؤلف - الاله)، وإنما هو نسخة متعددة الأبعاد تتزاوج وتتصارع فيها كتابات ليس من بينها واحدة أصيلة: إن النص نسيج من المقبوسات ناشىء عن ألف مصدر ثقافي»[٧].

ولما كان النص الأدبي ممارسة لغوية تخضع للنظام اللغوي الخاص بلغة ما، يكتسب عادة عن طريق استيعاب نصوص أخرى انشئت في هذه اللغة، فإنه يقوم على عملية اعادة انتاج هذه النصوص السابقة له التي خبرها الأديب على نحو من الانحاء خلال مراحل تكوينه الثقافي. والحقيقة انه «مهما كان المضمون الدلالي للنص، فإن وضعه بوصفه ممارسة دالة sig- nifying practice يفترض مسبقا وجود نصوص أخرى... وهذا معناه

٣ - انظر: عبد النبي اصطيف، «نحو منظور معاصر لطبيعة النقد الأدبي»، الناقد (لندن)، السنة الأولى، العدد ٤، تشرين أول ١٩٨٨، ص ٣٧.

٤ - المرجع نفسه ص ص (٣٧ - ٣٨).

٥ - للتوسع في إشكالات النظر الى مفهوم الأجناس الأدبية في المجتمع العربي الحديث انظر عبد النبي اصطيف، «نظرة في تحديث الأجناس الأدبية»، الناقد (لندن)، السنة الاولى، العدد ٨، شباط، ١٩٨٩، ص ص (٣٦ - ٣٨).

٦ - أنظر مفهوم النص في: Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, Translated by Catherine Porter (Blackwell, Oxford, 1981), p.294.

٧ - انظر: Roland Barthes, The Rustle of Language, Translated by Richard Howard (Blackwell, Oxford, 1986), pp. 52-53.

القول ان كل نص، ومنذ البداية، خاضع لسلطة نصوص اخرى تفرض عليه عالما ما»[٨]. ان مقدرة الأديب تتبدى أساسا في تشكيله من هذه النصوص التي اتيح له تمثلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي نصا جديدا يحمل بصماته الخاصة به، أو اذا ما شئنا استخدام لغة المجاز، حياكته من تلك الخيوط التي وفرها له تكوينه الثقافي نسيجا محكما غاية الاحكام يصعب، إلا على القارىء المتمعن المدقق، تمييز خيوطه المكونة له.

والنصوص إذ تنقل، وتقبس، وتتجاور على هذا النحو الجديد، تتفاعل، لا على أنها اجزاء تشبه قطع أحجية الجيكسو Gigsaw Puzzle، وانما بوصفها أنظمة دلالة[٩] لها تماسكها ووحدتها. وهي لذلك تتصارع ليسود بعضها البعض الآخر. وتتزاوج فيما بينها لتكون النظام الدلالي الجديد الذي يجسده النص الجديد. فالنص الشعري، على سبيل المثال، نص ينتج «في الحركة المعقدة لاثبات نص آخر ورفضه»[١٠]، على حد قول جوليا كريستيفا.

ولهذا فإن النص في بنيته الانشائية discursive structure هو مجموعة تناصات. أو هو حصيلة جملة من عمليات تفاعل النصوص التي تجري فيه. والحقيقة ان للتناص(*) الذي نقع عليه في دراستنا للنص الجديد محرقا مزدوجا، كما يقول جوناثان كولر:

«فهو من ناحية يلفت انتباهنا الى أهمية النصوص السابقة، مؤكدا ان فكرة استقلال النصوص فكرة مضللة، وأنه ليس للأثر المعنى الذي له الا لأن أشياء معينة كتبت مسبقا»[١١].

بل إن الكلمات التي تشكل هذا النص لا تشير أساسا الا الى كلمات اخرى وهذه الى غيرها وهكذا. فالنص بهذا المعنى علامات تشير الى علامات في فضاء عالم اللغة اللامحدود. يكتب كبير مفككي (ييل) Yale هارولد بلوم الذي اختار لشعور الكاتب، (إذ يرى سلطة نصوص الكتاب الآخرين على نصه الذي يزمع انشاءه)، نعت «قلق التأثير»[١٢] The Anxiety of Influence؛

«القصائد، لسوء الحظ، ليست أشياء، وإنما كلمات فقط تشير الى كلمات اخرى، وتلك الكلمات تظل تشير الى كلمات اخرى، وهكذا الى عالم اللغة الأدبية المزدحم على نحو كثيف. ان كل قصيدة هي قصيدة بينية Inter-poem، وأية قراءة لقصيدة هي قراءة بينية Inter-reading»[١٣]

ولكن التناص من ناحية أخرى، بمقدار إشارته الى أهمية النصوص السابقة له، يركز على دراسة هذه النصوص السابقة «كمساهمات في نظام ترميزي Code يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة». ومن هنا فإن دراسة التناص كما يؤكد كولر:

«ليست لذلك تفحصا للمصادر والمؤثرات كما تتصور تقليديا، إنها تطرح شبكتها على نحو أوسع يشمل الممارسات الانشائية المفضلة، والنظم الترميزية ذات الأصول المفقودة التي تجعل الممارسات الدالة للنصوص اللاحقة ممكنة»[١٤].

وفضلا عما تقدم فان للنص وجودا دنيويا، وهذا الوجود جزء لا ينفصم عن وجود منتجه ومتلقيه والمؤسسة التي ينتج بها (اللغة)، والمؤسسة الاجتماعية التي ينتج فيها. ان النصوص، كما يذكرنا ادوارد سعيد باستمرار، في كتابه **العالم والنص والناقد**، «دنيوية، وهي الى درجة ما أحداث» بل إنها «جزء من العالم الاجتماعي، والحياة الانسانية، وبالطبع اللحظات التاريخية التي تتوضح فيها وتفسر، حتى عندما يبدو انها تنكر ذلك»[١٥].

من هنا فإن دارس النص الأدبي معني بدراسة تناصاته من جهة، وانفتاحه على العالم الذي أنجبه من ناحية اخرى؛ معني به نصيا، وفوق نصي، حتى يستطيع فهم طبيعته، ويقترح - بالتالي - السبيل الأمثل لتناوله. □

٨ - أنظر:
Julia Kristeva,
La Revolution du langage poetique (Seuil, paris, 1974), pp. 388-9, cited by Jonathan Culler The Pursuit of Signs: Semiotics Literature, Deconstruction (Routledge& Kegan Paul, London, 1981), p.105.

٩ - ربما يلاحظ القارىء ان صاحب هذه السطور يأخذ بفهم جوليا كريستيفا للتناص Intertextuality كما وضحته في كتابها ثورة في اللغة الشعرية، وانظر تعريفها له في:
Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language, Translated by Margaret Waller with an Introduction by Leon S. Roudiez (Columbia University Press, New York, 1984), pp.59-60.

١٠ - أنظر:
Julia Kristeva, Semiotike' (Paris, Seuil, 1969), p.257. cited by Jonathan Culler ibid p.107

١١ - أنظر:
Jonathan Culler, ibid, p.103

١٢ - الاشارة لعنوان كتابه المهم:
Harold Bloom, The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry (Oxford University Press, New York, 1973).

١٣ - أنظر:
Harold Bloom, Poetry and Repression (Yale University Press, New Haven& London, 1976), pp 2-3.

١٤ - أنظر:
Jonathan Culler, ibid, p.103.

١٥ - أنظر:
Edward W. Said, The World, the Text and the Critic (Harvard University Press, Cambridge, Ma., 1983). p.4.

* ترجمة لمصطلح Intertextuality

سعر النسخة: خمسة جنيهات استرلينية

صدر حديثاً
في السلسلة الشعرية الثانية

◇ **أبواب الى البيت الضيق**
بلند الحيدري
◇ **رباعية الفرح**
محمد عفيفي مطر
◇ **رجل يرمي أحجاراً في بئر**
فاضل عزاوي
◇ **يمشي مخفوراً بالوعول**
قاسم حداد
◇ **القنديل المعتم**
صلاح ستيتية
◇ **وصول الغرباء**
امجد ناصر
◇ **دهاليزي والصيف ذو الوطء**
حلمي سالم
◇ **قصائد من خشب**
ابراهيم سلامة
◇ **الضحك والكارثة**
بندر عبد الحميد
◇ **عيون فكرت بنا**
خالد المعالي
◇ **زول أمير شرقي**
عبد اللطيف خطاب
◇ **غبار يتعرّى في العتمة**
محمد زين جابر
◇ **إيقاع الجثث**
نزار سلّوم
◇ **قصائد لأجل الملاك الضائع**
خالد النجار
◇ **أشغال يدوية**
زكريا محمد



رياض الريس للكتب والنشر
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ

جاهلية القديم وجاهلية الحديث

غـالـب غـانـم



١. صورة الواقع:

■ للجاهليين، بالمعنى الادبي، جاهلية واحدة: واحات شعر في صحراء الحياة، وجدانية تقطر المشـاعـر في اوعية الكلمات، فروسية مناقب ومعان، مشاهدات راتبة شدت الخيال الى حبال التراب، احتكـاك بالصعب وبالغيب قدح في الذهن شرارة التأمل، اتصال بالمكان وبالزمان حمل الشعر اصدق صورة عن البيئة.

ولنا، في نهايات القرن العشرين، جاهليتان شعريتان: قديمة لم تظفر من النمـوذج القـديم الا بهيكل من عظام لا حرارة فيه لجسد أو روح. وحديثة لم تلحق ـ من قطار النموذج الحديث ـ إلا ببعض حافلات شاردة أو معطلة أو محطمة.

جاهلية القديم وجاهلية الحديث في طائفة كبرى من الشعر العربي الذي شهد النور ـ او الظلام ـ في هذا العصر. جاهليتان استعرنا لهما التسمية مجازا لا حقيقـة، لأن حقيقـة الجـاهلية صادقـة اما حقيقتهـما فمزيفة. جاهليتـان بالجانب المظلم لا بالجانب المشرق من الكلمة. جاهليتان لا تتوضح معالمها إلا اذا تتبعنا، ولو بطريقة عجلى، صورة الواقع في وجهيها.

الوجه الأول يوحي بالآتي: إنّ ما اصطلح على تسميته شعر نهضة في النصف الاول من القرن العشرين كان يتطلع باعجاب الى مثالين: عربي واسطة العقد فيه هي العصر العباسي، وغربي واسطة العقد فيه هي الادب الفرنسي المولود في القرن التاسع عشر، بما حمله من ثورات وثورات مضادة، من رومنطيقية ورمزية وتيارات اخرى وسيطة بينها او خارجة عنها. فضلا عن هذين المثالين آثر بعض الشعراء (كجماعة الديوان) التوجه الى الثقافة الانكليزية، وكـانت للشعراء المهجريين منابع الهام فكرية وفنية اخرى.

وشعـر النهضة لم يكتف بالعبّ من منابع التأثر. ولوبهاكتفى، لما اندفقت شلالاته في الارض العربية وخارجها، ولما تغذت هذه الشلالات من مياه الاصالة.

شعر النهضة هذا، التراثي على كثير من التجديد، العمودي على قليل من محاولات التحـرر، رافقتـه وتلتـه موجـات من النـظم الثـرثـار، من «العموديات» الخاوية، من القصائد «الجاهلية» بتبعيتها العمياء، بانغلاقها وبما فيها من جهل، لا بحرارتها وبما فيها من صدق.. هذه الموجات هي ما عنيناه بجاهلية القديم.

والوجه الثاني يوحي بالآتي: إنّ ما اصطلح على تسميته شعرا حديثا في النصف الثـاني من القـرن العشرين يمكن ان يوصف، بايجاز، بهذه الأوصـاف: صورة من صور النهضـة بالمعنى المطلق وثورة على النهضة بالمعنى التاريخي التراثي المعـروف. حركـة تغيير أدبية ترمي الى اقـامة الانسجـام بين الشعـر والحياة وبـين الشكل والمضمون. استجابة لدورة جديدة من دورات التاريخ العربي في حقبة حارة من حقبه. تحرر من نظام إيقاعي مفروض يهدد الكتابة بالرتابة وبالاختناق لابداله بترتيب إيقاعي آخر يفتح لها آفاقا بكرا. وبمعنى من المعاني، اصداء (فلنقلها بصراحة) لأصوات غربية (من العالمين اللاتيني والانكلوساكسوني) لاقت آذانا صاغية في الديار العربية.

هذا الشعر الحديث، المتجلي بأبهى صوره عند الذين استطاعوا بلورة العبقرية الذاتية في اطار الثورة العامة، وعند الذين تمكنوا من المزاوجة بين خصـوصية الـتراث ـ اللغـوي بشكـل اسـاسي ـ وشمـولية الثقافة الفنية والتفـاعـل الحضـاري، تلتـه موجـات من الكتـابـة المبلبلة الهاذية، من النصوص العاجزة التي لا انتماء فني لها، من القصائد «الجاهلية» بتبعيتها العمياء ايضا، لا بأصالتها وبما فيها من دلالة على حركة الحياة... هذه

صدرت حديثا

الأعمال الكاملة لتوفيق صايغ

توفيق صايغ



المجموعات الشعرية

□ المجموعات الشعرية

٤٢٤ صفحة ● ١٤ جنيهاً استرلينياً

توفيق صايغ



أضواء جديدة على جبران



□ أضواء جديدة على جبران

٣٠٠ صفحة ● ١٢ جنيهاً استرلينياً

الموجات هي ما عنيناه بجاهلية الحديث.

٢ ـ الجاهليتان في قراءة واحدة:

كيف خطر في بالنا ان نقرأ الجاهليتين قراءة واحدة، أي ان نبحث لهما عن ظواهر مشتركة؟ كيف يصح الكلام، في خط فكري واحد، عما هو متشبث بالتراث وعما يدعي تجاوزه؟ كيف نرصد الخصائص الجامعة بين لونين كتابيين منتمين الى مدارس أدبية ومناهج عقلية وأشكال تعبيرية متباينة؟ لعل ما في الجاهليتين من خطى متعثرة في مسارهما الخاص ومن آثار سلبية في مسار الشعر العام هو المبرر الدافع الى مثل هذا الكلام. وليس حتما إفراد كلام مستقل لكل من الخطى المتعثرة والآثار السلبية. فالعثرات على مستوى العطاء الفردي تولد السلبيات على مستوى النوع الادبي. فما هي أبرز هذه العثرات/ السلبيات؟

يبدو لنا، من نحوٍ اول ان ثمة خطأ سطحياً يطفو عليه النوعان. فسطحية الوعي طاغية على جاهلية القديم، وسطحية اللاوعي طاغية على جاهلية الحديث. في ما يعتقدونه من تجليات الوعي في العملية الشعرية يذهب «الجاهليون» الأولون الى المعنى الشائع والتركيب الجاهز والصورة المستنفدة وضروب البلاغة المتوقعة والتوشيات المصطنعة. وفي ما يعتقدونه من تجليات اللاوعي يذهب «الجاهليون» الآخرون الى اللامعنى والتركيب الفالت والخيال الضائع. وفي مثل هذين الوعي واللاوعي جهل حتى لقواعد الوعي واللاوعي ذاتهما.

ومن نحوٍ ثانٍ، لا لعبة فنية في كل منهما. وما اللعبة الفنية؟ نحاول ان نحددها بالآتي: إنها سكْبُ الموهبة ـ او العبقرية ـ الحافلة بعناصر الداخل على الموضوع الحافل بعناصر الخارج لاخراجهما في صيغة كلامية تعكس الشخصية الادبية المميزة، المتحدة روحا وجسدا.

ومن نحْوٍ ثالث، إن اللونين مصابان، كما ألمحنا، بعلة التبعية العمياء. والتابع، في مثل هذا النوع من أنواع التبعية، ليس صدى المتبوع او ظله او امتدادا له بل هو النسخة الممسوخة منه. التبعية العمياء تسيء الى التابع بالطبع، ولكنها تسيء الى المتبوع من حيث النوع الادبي لا من حيث العطاء الفردي. بمعنى اوضح، لا يسلم النوع الادبي (فلنقل مثلا الشعر العمودي او القصيدة الحديثة على إطلاقهما) من الاعتراض او التجريح او التشكيك بطاقته الفنية، بسبب العطاءات السيئة المنتمية اليه.

ومن نحوٍ رابع، لا يتقيد النوعان بقوانين العقل، وبقوانين الجمال. وشأن العقل، في الشعر، الا تبقى القصيدة خارج حقول المنطق المولد (لا البليد او المتجمد) والتوازن الداخلي والكشف الفكري البراق. اما شأن الجمال فيها، فان تحسب حسابا كبيرا للائتلاف بين عناصرها، وللجاذبية التي تعكس خصوصيتها، وان تختار، نحو بلوغ الغاية، أقصر طرق الكلام وأقلها وعورة وأوفرها متعة وأحفلها إبداعا.

ومن نحْوٍ خامس، ليس بينهما وبين الحياة اتصال فعلي، بل هنالك انسلاخ شبه تام عنها. فالأول يخبط في فراغ الماضي، والثاني في فراغ الحاضر. الأول مومياء قديمة، والثاني مومياء عصرية، الأول منسوج من خيوط بالية لفرط الاستعمال، والثاني منسوج من خيوط بالية قبل الاستعمال. ومهما تباينت ضروب الاهتمام الفني لدى الشعراء (كمحاولة تكثيف النزعة الجمالية او الاعتناء بقواعد البلاغة او التفلت من الاصول واختيار الحرية المطلقة) لا مفر للشعر من التواصل مع الحياة. ولا حياة، ولا تواصل مع الحياة، في شعر يجتر ما هو من الزمن الماضي، وفي آخر ينفصل عن حقيقة التجربة منصرفا الى ألوان من التغييب والتعتيم.

ومن نحوٍ سادس، لا إيقاعات تلقائية، ولا أجراس داخلية، في النوعين. ففي الشعر السوي كلمات تسمع صداها حتى ولو كانت في حالة الكتابة، وتسمع صوتها وهي في حالة القراءة، أما إذا استطعت النفاذ الى أعماق التجربة، فإنك تحيا في مملكة الايقاع. ايقاعات تلقائية، اجراس داخلية... لا تطريب يحرك سطوح الحواس، ولا تغييب يقطع سبل الاتصال بين القصيدة والحواس وعلى الاخص بينها وبين حاسة السمع التي تتغذى بالغذاء الساحر لا عن طريق القرقعة والطنين بل عن طريق اوتار غير مرئية تشد الكلمات الى الأفكار.

ومن نحْوٍ سابع، يحاول أصحاب اللونين إيهام القارىء ـ ونظن انهم يوهمون النفس ايضا ـ بأنَّ في الأمر شعرا، ولا شعر في الواقع. قصائد، ودواوين، وأطنان من الورق مكدسة على ضفة الجاهلية، بمعناها المستعار البارد لا بمعناها الصادق الحار. اما الشعر، فهو على ضفة اخرى...

انّ مساحة هاتين الجاهليتين الشعريتين لا تتقلص الا اذا عرف الشعراء المعنيون ان ما هو لغيرهم هو لغيرهم، وان الانتماء الى تيار ادبي لا يكون ذوبانا، وان بهاء القديم يزول بالاجترار وبهاء الحديث يزول بالضياع. وإنها تتقلص اكثر فأكثر اذا تغلب المنفتح والطريف والمتحرك على المغلق والجاهز والجامد في داخل كل ريشة، ففي هذا الداخل، كائنا ما كان النمط الكتابي المتبع، حرب دائرة باستمرار بين الجاهلية ونقيضها. □

بهاء القديم يزول بالاجترار وبهاء الحديث يزول بالضياع

□ ت. س. اليوت. رباعيات أربع

١٤٠ صفحة ● ٥ جنيهات استرلينية



Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G





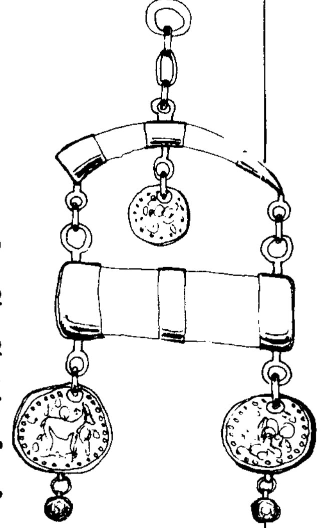
□ ٥٠ قصيدة من الشعر الأميركي

٣٩٢ صفحة ● ١٢ جنيهاً استرلينياً

نــزار قبــانــي

الكِنْديّ في كندا

المقدمة التي افتتح بها الشاعر نزار قباني أمسيته الشعرية في مدينة مونتريال بتاريخ ٢٣/١٢/١٩٨٩، بدعوة من الجالية العربية في كندا.



■ أيها الأحبَّاء:

جئتُ من الوطن، لأجدَ الوطنَ ينتظرُني في عُيُونكم.

ولأجدَ أن القبائلَ العربيّةَ، زرعتْ خيامَها، وأناختْ نُوقَها في القارة الكنديّة. إنَّ علْمَ التاريخ، يا أصدقائي، مليءٌ بالمُفارقات، ولا تستغربوا أن يكونَ بَنُو كِنْدَة، جاؤوا الى كندا، في سالف الزمانْ، بحثاً عن الأمن والأمانِ، وهُرُوباً من أقبية القَمْع، وخوازيقِ السُلْطانْ...

ولا تستغربُوا أن يكونَ الفيلسوفُ العربيُّ الشهير أبو يوسُفَ يعقوبُ الكِنْديّ، قد قطعَ المحيطَ على خَشَبةٍ عائمة، قبل أن ينْتفُوا لهُ شعرَ ذقنهْ..

لم تختلف عليَّ الأشياءُ هُنا.. من المَعْمُولِ بالفُسْتُق، إلى قَنَاني ماء الزَهْر، إلى الخبزِ المرقوق، إلى فناجين القهوة المُرَّة، إلى طاولات الزَهْر التي لا يربحُ فيها أحدٌ إلّا الحُزْن..

الحزنُ، هو قاسمُنا المشترك. وإذا رأيتم إنساناً يبتسم، فاعرفُوا انه يلبسُ ثياباً تنكُّرية..

والدمعُ هو مشروبُنا القوميّ.. لا الويسكيُّ. ولا الكونياك، ولا الفودكا، ولا العَرَق.. فإذا رأيتُم مواطناً عربياً يترنَّحُ فوق أرصفة هذا العالم، فاعلموا أنه شربَ دُمُوعَهْ.

٢

لماذا جئتُ إلى كندا؟

جئتُ لأنفجرَ كدولاب سيَّارة.

بعد خمسين عاماً من المَشْي حافياً، على دُرُوبٍ ملأى بالمسامير، والأشواك، والحواجز المسلَّحة، ينفجرُ آخرُ دولاب احتياطٍ أملكه كشاعر.

طبعاً.. أنا لستُ آسفاً على الدُولاب. ولكنني آسفُ على الشِعْر.

هناك سرٌّ صغيرٌ أريدُ أن أبُوحَ لكمْ به. وهو أنني أحتفل هذا الشهر بمرور خمسينَ عاماً على كتابتي الشعر. أي أنني احتفل في مطلع عام ١٩٩٠ بيوبيلي الذهبيّ.

فتصوّروا أن يكتبَ الإنسانُ شعراً، وهو ساكنٌ خمسين عاماً بين أضراسِ التماسيح. وإذا كانوا يقولونَ في أقاصيصنا الشعبية إنَّ القططَ لها سبعةُ أرواح، فأنا أقولُ إنَّ الشاعرَ الذي يكتبُ شعراً بين أسنان الأنظمة العربية، هو بسبعينَ رُوحاً..

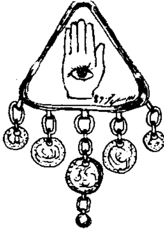
٣

على بياض الثُلوج الكندية، جئتُ لأغسلَ أحزاني العربية.

جئتُ لأسترجعَ ثلجَ طفولتي الأبيضَ، بعدما سرقوا كُلَّ ألواني، ولم يتركوا لي سوى اللون الرماديّ.

جئتُ لأبحثَ عن فضاءٍ للحريّةِ، بعد أن صارت كميّةُ

آخر حصاد لنزار قباني



■ في اليوم والشهر اللذين يحتفل فيهما الشاعر نزار قباني بمرور خمسين سنة على صدور أول ديوان له، أصدر الدكتور أحمد فتحي سرور، وزير التربية في جمهورية مصر العربية، في ٨ آذار (مارس) ١٩٩٠، قراراً بالغاء قصيدة للشاعر من مقرر القراءة والنصوص الأدبية للصف الأول الاعدادي بعنوان «عند الجدار». وجاء القرار على صورة بيان رسمي أذاعته وسائل الاعلام الرسمية في مصر، من صحف واذاعة وتليفزيون.

وجاء في البيان الرسمي الصادر عن وزارة التربية المصرية ما يلي: «قرر الدكتور أحمد فتحي سرور وزير التعليم حذف النص المقرر من كتاب القراءة والنصوص الأدبية للصف الأول الاعدادي بعنوان «عند الجدار» للشاعر نزار قباني لمخالفته لقيم التربية والتعليم. وأضافت وسائل الاعلام الرسمية: «ان السيد محمد مختار مكرم وكيل الوزارة للتعليم الأساسي، قام بابلاغ المدارس ومديريات التعليم على مستوى الجمهورية بضرورة حذف النص المقرر فوراً، مع التوجيه الى عدم ورود أي سؤال من هذا النص بصورة أو بأخرى في امتحان آخر العام».

وصرح السيد محمود مختار مكرم وكيل الوزارة للتعليم الأساسي لمجلة «روز اليوسف» (العدد: ٣٢٢٣، الصادر في ١٩/٣/١٩٩٠) في معرض تعليقه على الغاء قصيدة نزار قباني قائلا: «نزار شاعر لا يقرأ الا داخل غرف النوم، وأنا أرى انه يوجد شعراء على ضفاف النيل يمكننا ان نأخذ أشعارهم ونحن مطمئنون. فالبيئة تختلف من مكان الى آخر. وليس من

الأوكسيجين في الوطن العربيّ، لا تكفي لاستنشاق عُصْفُورٍ واحدْ . .

جئتُ لأتـزحلقَ على هذا الفـرحِ الأبيض، بعـدما تزحلقتُ طويلاً على ضفاف الجُرْح الأحمر.

جئتُ لأتطهَّرْ. جئتُ لأتحضَّرْ. جئتُ لأتحرَّرْ. .

جئتُ لأنامَ بين أذرعكم، بحثاً عن لحظة حنان.

وأخيراً. . جئتُ إلى كندا لأقرأ شعري، بعد أن صار تعاطي الشعر في بلادنا جريمةً كتعاطي حشيشة الكَيْف. . أو مُمارسة اللواطِ الفكريّ.

حتّى المتنبّي العظيم الذي ملأ الدنيا، وشَغَل الناس، أرغموه على دخول غُرفة العملياتِ لاستئصال لَوْزَتَيْه . .

٤

إلى كندا، أحملُ خيمتي، وأنتقلُ من زَمَن الرَمْلِ، إلى زمن الثلجْ.

ومن زَمَن الحصارِ، إلى زَمَن الجُلَّنارْ.

ومن زَمَن الإنهيارات العصبيَّة، إلى زَمن السلامْ.

إشتقتُ إلى رائحة الثلج. .

إشتقتُ إلى رائحة الحَطَبْ. .

إشتقتُ إلى رائحة الحُريَّة. .

إشتقتُ إلى قراءة شِعْري في غابةٍ ليس فيها أجهزةُ تنصُّتٍ. . ولا مُخْبِرُون. .

إشتقتُ إلى إستعمال لُغَتي. .

هل تصدقُّون أن اللغةَ الشاميَّة الحلوةَ التي تَعلَّمتُها من الحَمَام الدمشقّي. . طَفَشَتْ مني. .

هل تصدّقُون أن الشعرَ الذي كُنّا نُسمّيه ديوانَ العرب. . باعَهُ العرب بغالونِ نَفْطٍ. . وفَخْذِ امرأة؟

٥

من كان يصدّقُ أنني سأقرأ ذاتَ يومٍ شعراً في كَندا؟

وزارة التربية في مصر تمنع له قصيدة عمرها ٤٠ سنة
والمنظمات الاسلامية في الاردن تعتبره مسؤولا عن هزيمة ١٩٦٧

المعقـول ان تتبنى الـوزارة مثل هذه العلاقات التي تنادي بها القصيدة. ويكفي عنوان القصيدة الذي يعطي ايحاءات لا تتفق مع قيمنا المصرية».

والجـدير بالـذكـر ان كتـاب القراءة والنصوص الأدبية للصف الأول الاعدادي في جمهورية مصر العربية، الذي وردت القصيدة المذكورة فيه، كتاب جديد مطور يدرس لأول مرة هذا العام، ثم اعداده في عهد وزير التربية الحالي، الدكتور أحمد فتحي سرور، وليس في عهد وزير تربية آخر. وهذا الكتاب يدّرس في المدارس المصرية منذ بداية العام الدراسي الحالي (١٩٨٩ - ١٩٩٠).

وفي هذه المناسبة، أعلن «مجلس المنظمات الاسلامية» في الأردن، في بيان صدر في ٢١ آذار (مارس) ١٩٩٠، ونشرته جريدة «النور» الاسلامية الصادرة في القاهرة، تأييده لقرار وزير التربية المصرية، معلناً «أن قصائد الشـاعـر نزار قبـاني كانت من أسباب هزيمة العرب في حزيران (يونيو) ١٩٦٧، لأنها أفسدت قطاعات واسعة جداً من الأجيال الشابة في العالم العربي من المذكور والاناث». وألقى البيان باللوم على المسؤولين في وزارتي التربية والأوقاف والعلماء في الأزهر وأساتذة الجامعات المصرية «لسكوتهم على هذا التخريب الذي تتعرض له عقول التلاميذ من جراء تدريس مثل هذه القصائد».

وهـذه هي القصيدة الممنـوعـة «عنـد الجدار» كما ظهرت في الكتاب المدرسي المذكور، والقصيدة هي من ديوان «أنت لي»، وهو الرابع للشاعر، والصادر عام ١٩٥٠.

عند الجدار

عند جدارِ البيتِ ذاتَ يوْمِ
أقْبَلْتِ نحوي تسألينَ ما اسمي؟
كنتِ بعُمْرِ البُرْعُمِ المُنَدَّى
أعوامَكِ العَشْرَةَ لم تُتِمِّي
جدائلٌ رَعُوشَةٌ. . وصَدْرٌ. .
كقطعةِ الحريرِ لم يُشَمِّ
وكنتُ تحتَ الشمسِ مستريحاً
أنقشُ في الترابِ ألفَ رَسْمِ
أعدو مع العبيرِ. . دونَ هَمٍ.
وجئتني أنتِ. . وجاء همِّي

سألتني اللُّعْبَ معي. . ورُحْنا
نُقَطِّرُ الضوءَ بكلِّ نَجْمِ. . .
ونَذْرُرُ الصباحَ وَشْوَشَاتٍ
مُنْطَرحَيْنِ في جوارِ كَرْمِ. .
طعامُنا اللَّثْمُ فلو نُهينَا عنه
إذنْ مُتْنَا بغيرِ لَثْمِ
وكانَ. . أنْ عُدْتُ إلى فِراشي
فضاعَ أمْني واستحالَ نَوْمي
واحترقتْ مخَدَّتي بناري
وأقبلتْ ـ على الدموعِ ـ أُمّي
تقولُ: «يا شقيُّ. . كيف تَغْشَى؟
زاويةَ الجدارِ دونَ عِلْمي. .»
يا رحمةَ اللهِ. . على جِدارٍ
لُذنا به طِفْلَيْنِ ذاتَ يومٍ □



سامحوني اذا كنت حاداً وحارقاً ومتوحش القصائد

◁ من كان يصـدّقُ أن أقـطعَ المحيطَ الأطلسيّ، حتى أبكي في (مونتريال) بعد ان صارَ البكاءُ في وطني يدفعُ الرسومَ الجمركية؟
إن المنفى صار جزءاً من مواصفـات الإنسـأن العربي، كلون عينيه، وشكل أنفه، وطول قامته . .
صارَ علامةً فارقةً تميّزه عن سائر الأجناس .
وإلا فمن كان يصدّقُ أن المنفى هو الفندقَ الوحيدَ الذي ينزل فيه مئتا مليون عربيّ؟
من كان يصّـدق أن يصبحَ شرفاءُ قريشٍ، وأحفادُ الغساسنة والمناذرة، تائهينَ في عرض البحار كسكّان القوارب الفيتناميين؟
إنَّ المنفى ليس مُصْطَلحاً أكاديمياً أو أدبياً أو سياسياً ينطبق على الإنسان وحدَه، وإنّما ينسحبُ على الأشياءِ أيضاً .
فالقَمَرُ ـ إذا عطِش ـ يذهبُ إلى المنفى .
والعصافيرُ ـ إذا شعرتْ بالخوف من بواريد الصيّادين ـ ترحلُ إلى المنفى .
والقصائدُ ـ إذا فرضوا الإقامةَ الجبرّيةَ عليها ـ تختارُ المنفى .
والكتُبُ ـ إذا أغلقوا فَمَها بالشَمْع الأحمر ـ تهربُ إلى االمنفى .
والذي يراقبُ أفواجَ السَمَكِ العربيِّ الهاربِ من مياهنا الدافئة، يدركُ على الفور، أنه إذا ظلَّ سيفُ القمع مرفوعاً فوق أعناقنا، فلن يبقى في آخر المطاف في بحرِ العرب. . سوى سَمَكِ السردين!!!

٦

. . وبعدُ، أيُّها الأصدقاءُ :
سامحُوني إذا ثقبتُ بياضَ ثلجكم بصُراخي . .
وسامحوني، إذا لجأتُ إلى صدوركم، كما فَعَل جَدّي أبو يوسُف يعقوبُ الكِنْديّ، قبل أن يحلقوا له لحيتَه، ويحيلُوه إلى محكمة الأمن القوميّ . .
سامحوني، إذا كنتُ حادّاً، وحارقاً، ومتوحّشَ القصائد . . ففي هذا الزمن المتوحّش، لا مكانَ إلاّ للقصائد المتوحشّة .
أما الفرحُ، فهو كما قلتُ لكم، ثوبٌ مستعار .
وأنا لا أشتغل في تجارة الألبسة المستعارة . ☐

صدر لرياض نجيب الريس:

◇ وثائق الخليج العربي ١٩٦٨ ـ ١٩٧١
طموحات الوحدة وهموم الاستقلال
٧١٢ صفحة ● ٦٥ جنيها استرلينيا

◇ شخصيات عربية من التاريخ
١٢٨ صفحة ● ٧ جنيهات استرلينية

◇ العرب وجيرانهم
الأقليات القومية في الوطن العربي
١٣٠ صفحة ● ٥ جنيهات استرلينية

◇ الخليج العربي ورياح التغيير
٩٤ صفحة ● ٦ جنيهات استرلينية

◇ جواسيس العرب
صراع المخابرات الأجنبية في العالم العربي
٢٨٨ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

◇ المسيحيون والعروبة
مناقشة في المارونية السياسية والقومية العربية
١٢٨ صفحة ● ٦ جنيهات استرلينية

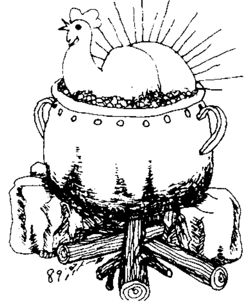


رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

القصة الجديدة

مرادفات في كتابة النص

اسماعيل عيسى



■ ظلت التجارب التي حاولت (عصرنة) القصة مجرد محاولات فردية، لم تلبث ان وجدت نفسها تقف عند مفترق طرق ان لم نقل مسدودة، فهي ضيقة على اية حال، لا تنبيء باشارة أو تلميح لأية خطوة صوب مستقبل القصة التي نطمح ونريد. وربما بسبب التجريب الذي أوغل فيه البعض محاكياً الاشكال السائدة والجديدة في الغرب، شاعت في ادبنا القصصي الانماط الممسوخة التي تفتقد الى أصالة الروح، ولم نجد الا في محاولات محدودة ونادرة جدا، شكلا قصصيا خالصا ومبتكراً.

ان الالغاء كمفهوم عائم وفضفاض اكثر مما ينبغي، ليس من المجدي أن نتخذه هدفا مجهول النتائج يصاحب النص الذي نكتبه ان لم يكن تواصلا غايته التجذر والابتكار، يطمح الى اخصاب المضامين بأشكال يترتب على صراحتها وجرأتها وربما لا معقوليتها ايجاد البدائل التي تعطي دفقا حيويا ونضجاً ونضارة وقفت ازاءها النصوص السابقة المتوارثة عاجزة عن الغاء تقليدية ما وصلها من نصوص سبقتها في التجربة والكتابة. اذن يتعين علينا ان نخوض غمار تجربة جديدة لا تتوقف مساراتها عند أهداف مرسومة سياقاتها ضمن متوالية التجديد التي تظل على هامش الفراغات الضيقة في المساحات العريضة التي تتركها عادة الفترات المتعاقبة في بنيات النص على مر حقبها التأريخية في رهانها على تطورها او انتكاسها. ثم ان الاقرار بوجود مثبطات لا تحصى تقف سدا منيعا بوجه النص الجديد لا ينفي امكانية الاستفادة من خلاصة التجارب القديمة والاشكال الجديدة في حيز من منطقة وعي يتعامل مع النص الجديد برؤية نافذة وخلاقة تنقد العالم والاشياء من منطقها الخاص، عبر مناخات تتجمع عندها قنوات اتصال مختلفة وبديلة، اذ ان تراكم (الهم) الجمعي لكتابة نص جديد وفق متطلبات منظورات جديدة سيولد دون ادنى شك رؤى جديدة تبلور بدورها اشكالا جديدة تتخطى سيادة تقليدية كتابة القصة وتشيع مستويات أكثر وعيا في انفتاحها أمام القاريء.

ان انتاج النص الجديد يعتمد كليا على تفتيت الوحدات التقليدية، ويتجه مباشرة لمخاطبة وعي القاريء (الخاص، المتوحد.. الناقد) كما يصفه فرانك اوكونروفي «الصوت المنفرد»، بمعنى ان النص لا يطالب القاريء بالفهم والتفسير والهضم، انه يستدعيه للمشاركة، والمشاركة الفاعلة، لأن النص أساسا مكرس لقابلية القراءة البناءة، وهو بذلك يؤطر لخارطة جديدة تلغي خارطة شكل النص الذي يقوم على المبنى الحكائي، موظفا ما للتراث والتاريخ من مرموزات وشواخص وعلامات بارزة تأخذ تارة فحوى الفكرة بالتضمين والاستعارة ضمن وعي جدلي يجسد حيوية الشكل، وأطوارا اخرى تصنع (للفكرة) بدائل ومعالجات جديدة تطرحها الأفكار التي تنهض عنها وتنبثق من صيرورتها النهائية.

اسماعيل عيسى
ناقد من سورية

يتخلى النص القصصي الجديد عن عناصر الحدث والموضوع والبطل. و «الحق ان القصة القصيرة، لم يحدث ان كان لها بطل على الاطلاق، وإنما لها بدل من ذلك، مجموعة من الناس المغمورين... وهي ليست مغمورة لاعتبارات مادية فحسب وانما من الممكن ان تكون مغمورة ايضا لغياب بعض الاعتبارات الروحية..» - اوكونورو -. ومقاربة لوجهة نظر اوكونورو يكتفي النص الجديد بـ (الجو) الذي يستدعي حركة مجموعة من الناس يمثلون رموزا طليعية لتجسيد تقديمة افكارها ورؤاها، وربما شخصيات تتفق في هامشيتها، نصادفها في اي مكان اثناء حركة واحدة او مجرد حدس او لمسة او ايماضة او لمحة او رمشة عين تترك انطباعا اوليا يستقبله النص كـ «اناس مغمورين» مثلما يستقبل الاشياء عبر انسنتها او محاكاتها فتكون محورا رئيسا يوازي فيها اصطلح عليه - البطل -.

والنص الجديد ليس معنيا بالموضوع قطعا، فالموضوع داخل النص لا يقترن بالقصدية التامة التي تتنافس كل ادوات القص وعناصره من اجل صياغته بالدقة اللازمة والوضوح الكافي - وكما هو حاصل بركام هائل من القصص الكمية المنشورة محليا الممثلة لهذا الاتجاه -، انما، الموضوع، ينسحب نهائيا الى منطقة جذب صوب بؤرة النص حيث تتشكل مستويات تعبيرية يتأسس ازاءها النص بمكوناته التي تتوزع عبر اللغة وشفراتها الدلالية في طريقة رسم المشهد القصصي. وما استخدام مرموزات التراث والتاريخ والطلاسم والالغاز والتخطيطات والرسوم التخيلية والتكثيف الشعري والقطع الزمني واختزال صور الوصف وهندسة المكان وفضاءاته سوى مجموعة من الوسائل تستقطبها فنية النص للايعاز لمحتوى الافكار والمضامين والثيمات في البؤرة، عندها ينهض النص ككيان، من هنا فنحن لا نحتكم الى الموضوع في قياس مقدار الجودة او الرداءة، فالموضوعات مبذولة في الطريق، اننا نحتكم الى النص ذاته في جدارته وجودته او في اخفاقه ورداءته.

ان النص الجديد يتخلى عن عنصر الحدث كليا. بمجرد تفتيته للوحدات التقليدية التي تمثله، فثمة نص يبنى على النهايات، فلا نجد فيه البداية او العقدة انها نهايات متواصلة حتى نهاية النص، أو نص آخر يبنى على العقيدة، فلا نجد فيه بداية او نهاية، انها مجموعة من التعقيدات التي لا تنتهي ابدا، وهكذا مع نص ثالث يبنى على البداية فلا نجد فيه العقدة أو النهاية، انه النص الذي يبتدىء ثم يظل يبتدىء حتى يبتدىء بداية اخرى.

ان النص الجديد القادم يطمح الى امتلاك خصوصيته بتجانسه مع الحياة في تقدمها الحضاري ومواكبته تطورها وتفاعله مع مستجداتها دون انغلاقه عن العلامات البارزة والشواخص الشامخة في تراثنا الانساني وتاريخنا المعاصر. □

محيي الدين اللاذقاني

بوصلة الضمير

قراءة سريعة في بعض طروحات الفكر المخصي



■ ليس من العيب أن يستخدم العاقل عقله في الاتجاهات كلها، لكن من العيب أن يتم توظيف زبدة العقول في تضليل الناس، وترسيخ الظلم، وخدمة القضايا الجائرة، خصوصا حين يتعلق الأمر بأزمات سياسية وحضارية أثرت على عدة أجيال، وتركت بصماتها الواضحة على كافة الأصعدة.

في كل عام نتحدث عن النكسة، ومع مطلع كل صيف يحلل لنا المفكرون المخصيون أسبابها ونتائجها، دون أن يجرؤوا على الاشارة الى السبب الرئيسي الذي قادنا الى كل الهزائم والنكسات.

هؤلاء الذين يتجاهلون أبسط أبجديات الفكر السياسي الحر الذي يقوم على إنصاف المحكوم من الحاكم، والتحيز للحقيقة مهما بلغت مرارتها، يحاولون جاهدين هذا العام - كما حاولوا في كل الأعوام - إلقاء تبعات النكسة على كاهل المواطن العربي الذي يرونه سلبياً و«فهلوياً» وقليل الانتاج وعزوفاً عن المشاركة السياسية، وكأن هناك من عرض عليه المشاركة فأبى(!).

ان ما يقوم به بعض مفكري الأنظمة لانصاف القيادات السياسية على حساب الشعب لا يثير الشبهة والاحتقار فحسب، بل يشعل معهما الغيظ والغضب على الحالة التي وصل إليها الفكر على يد فئة تستخف بالعقول، وتمتهن كرامة المنبر والقلم.

كمؤشرات أولية، وبعيداً عن الدخول في مهاترات غير مجدية مع الأشخاص، يكفي ان نشير الى محاولات منتدى الفكر العربي في عمان، وتنظيرات جوقة الدكتور سعد الدين إبراهيم وكافة الذين أخذوا على عاتقهم مهمة القيام بعمليات تجميل سلطوية، لندرك عمق المحنة، ونية الاصرار المسبق على الاستمرار في التضليل.

كل الأمم خسرت وانتكست، وعرفت كيف تخرج من أنقاض الهزائم وتعيد بناء نفسها، باستثناء أمتنا التي لا تخرج من ورطة إلا لتقع في أخرى، بسبب استمرار طلائعها في ممارسة الدجل وخداع الذات.

حين خسرت ألمانيا حربها الأولى احتاجت الى أقل من عشرين عاماً لتعيد بناء قوتها الذاتية، وترسم خريطة تحالفاتها لتعاود الكرة في الحرب الثانية التي خسرتها أيضاً وخرجت منها مدمرة ومقسمة، لكنها نجحت في أقل من عشرين عاماً أخرى في تعمير كل ما خربته الحرب، وأصبحت قوة اقتصادية يحسب حسابها.

ما هو سر ذلك السحر الألماني الذي لم نجرب أن نفهمه، ولم نحاول الاستفادة منه رغم سنين نكستنا الطويلة التي أوشكت على الدخول في يوبيلها الفضي؟! وما لنا اكثر تمزقاً وتخلفاً من حالنا أيام تلك النكسة التي استعبدتنا قياداتنا باسمها، وسلبتنا كل حقوقنا بانتظار إزالة آثارها، فلا الآثار زالت، ولا نحن استعدنا حقوقنا.

الدرس الألماني في الخروج من تحت الأنقاض صرح ينهض على عمودين أساسيين: أولهما شعب جاد مثابر يقدس العمل، وثانيهما قيادة تحترم التزاماتها وبرامجها، ولا تعتبر الحكم وسيلة للاثراء السريع، والتحكم برقاب الناس وإذلالهم.

المواطن في الدولة الألمانية التي خسرت حربين عالميتين، وأزالت آثار هزائمها بسرعة قياسية، ليس رقماً في سجل رسمي، ولا قرداً في قطيع يسوقه راعي الحكومة، لكنه عنصر إنساني إيجابي له حقوق يتيح له القانون انتزاعها بالقوة من أي حاكم أو حكومة، وله واجبات يقوم بها دون منّة أو تكبر، وله قبل هذه وتلك كرامته المصونة التي لا تجرؤ أجهزة الدولة، مهما بلغ عنفوانها، على دوسها وتمريغها بالوحل تلذذاً بممارسة السلطة.

مواطن من هذا النوع يستطيع ان يصنع المعجزات، ودولة بذلك النظام لا يصعب عليها ازالة آثار أي عدوان، وهنا سر نجاح التجربة الألمانية التي لم نحاول الاستفادة منها، لأن أحد قطبي المعادلة العربية مختل لا يعمل، ولا يسمح للقطب الثاني بالعمل لانقاذ ما يمكن انقاذه.

القطب المختل في المعادلة العربية هو قياداتها وليس شعوبها كما يحاول ان يوحي بذلك أعمدة الفكر المخصيّ والأبواق الدعائية الرسمية التي ما تزال تفترض أنها قوية الى الحد الكافي الذي تواصل معه عمليات الاستغفال دون ان تجد من يتصدى لها ويكشف مراوغاتها وأباطيلها.

ان رد إصبع الاتهام الى صدر البطانات الحاكمة ومفكريها ليس كلام مشبوهين أو مغرضين. ولا حديث «ثورجيين» يستغلون الثورة للوصول الى الثورة، بقدر ما هو قناعة عامة يدركها الأمي والمثقف وكل من يمتلك القدرة للرجوع الى بوصلة الضمير.

مشكلة العرب في القمة وليس في القاعدة، وفي القيادات ومراكز صنع القرار وليس في تركيبة الشعوب، وما دام الخلل في المؤسسات الحاكمة وليس في الشعب المحكوم يستحسن بالمنتديات الفكرية ان تحاول امتلاك الجرأة للاشارة الى مواطن العطب الحقيقية بدلا من تزوير الحقائق السياسية والاجتماعية، ومحاولة حجب الشمس بالكف المثقوب.

من المعروف ان الخراب يدب في رأس السمكة اولا ثم تنتقل آثاره الى بقية الجسد، والعكس غير جائز لا في العلوم الطبيعية والبيولوجيا، ولا في السياسة وعلم المجتمعات.

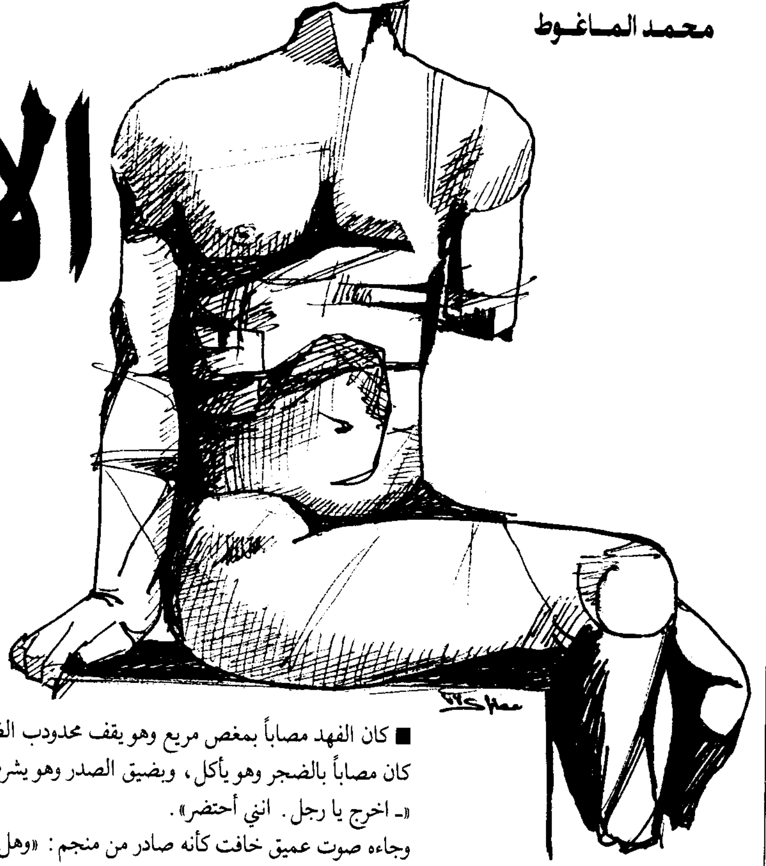
بما ان السمكة تفسد من رأسها، وبما ان فساد الرأس ينتقل بالتدريج الى الأجزاء الأخرى، فمن الطبيعي كما يثبت العلم ويؤكد الواقع ان تكون المناطق القريبة الى الرأس هي الأولى في ترتيب الفساد او هي الأكثر نتانة من غيرها، وهذا ما يفسر آلاف الفضائح المعروفة عن بطانة الحكام ومساعديهم والطبقة الطفيلية التي تستخدم النفوذ للوصول الى المال، ثم تواصل تدوير عجلة الفساد باستخدام المال المسروق في تعزيز المكانة السياسية والاجتماعية لخصيان السلطان.

ان هذه الطبقة التي تقوم بوظيفة صلة الوصل بين الحاكم والشعب تستغل الطرفين لصالحها، فتوظف فساد الحاكم وحبه للتسلط، لإرهاب الناس وقمعهم، وتوظف احتياجات الناس وتململهم وثوراتهم لاقناع

محمد الماغوط

الارجوحة

الحلقة الأخيرة



■ كان الفهد مصاباً بمغص مريع وهو يقف محدودب الظهر أمام دورة المياه لعل من في داخلها يخرج في هذا القرن.

كان مصاباً بالضجر وهو يأكل، وبضيق الصدر وهو يشرب، وبالحزن وهو يضحك، ولا يعرف لحالته رأساً من ذيل.

«- اخرج يا رجل. انني أحتضر».

وجاءه صوت عميق خافت كأنه صادر من منجم: «وهل تظنني سعيد بالجلوس في هذا المكان ثم انك لم تفتأ تذهب وتجيء الى هنا كأنك في حديقة عامة».

«- وهل تظن اني أقف هنا لأحاورك واستمتع بأجوبتك؟».

وصاح به آخرون: «دع الرجل ينهي ما هو موشك على انهائه».

«- احشائي تتمزق».

«- لتتمزق. يجب ان نسمع شيئاً آخر غير صوتك».

«- إنني مريض، ويعرف انني مريض، ومع ذلك فهو يتباطأ».

«- هو حرّ في ذلك. واذا لم يعجبك ما نقول فاضرب رأسك بالحائط الذي يعجبك. نريد أن نرى شيئاً آخر غير وجهك».

كانت غالبية المعتقلين يكرهون الفهد ويشمئزون منه، وكان يعزي نفسه بأنهم لا يعرفون شيئاً عن مستواه وماضيه. رجال فظون، مجرمون ومنحرفون.

قال الفهد ومثانته تكاد تتمزق: «أرجوك ان تخرج».

«- سأخرج ولكن كي أهشم رأسك».

واندفع من وراء الستارة رجل له ملامح الخنزير المرتطم بجدار حتى ليستحيل التكهن بما هو مكتوب في هويته عن لون الوجه والعينين والشعر، وأطبق على عنق الفهد بيديه المبتلتين بالماء، وراح يصرخ: «قلت لك تريث. إنني لست سعيداً حيث كنت، ولكنك دائماً تلح على كل الأمور كأنها لن تحصل لك أبداً. هيا اغرب عن وجهي والا قتلتك. لن تدخل هذا المكان حتى الصباح واذا دخلته فلن تخرج منه حتى الصباح».

واستسلم الفهد للأمر الواقع، وجلس القرفصاء على غطائه، يصغي الى التعليقات والغمزات التي بدأت تفرمه فرماً هنا وهناك، ويحاول ان يستعيد شجاعته وثقته بنفسه ويدخل دورة المياه. لقد تلاشى الألم من مثانته وانقلب الى جمرة صغيرة في القاع. وكلما حاول ان ينهض أو يرفع رأسه، كان يعتريه خجل لا يحتمل من أن أحلامه كثائر تتركز كلها في أن يفعل شيئاً تفعله الكلاب الهائمة. وعندما كان في أوج سلطانه وزهوه، كان يحلم دائماً بشجار عنيف وسط الشوارع.. برصاص ينهمر عليه من النوافذ. اما هنا بين هذه القباقيب والقشور ذات الرائحة النتنة فهذا ما لا يمكن احتماله.

وأخيرا نهض ودخل دورة المياه ثم خرج منها وجلس في مكانه من دون ان يعترضه أحد، فشكر الله وحمده على أن الأمور مرت بسلام، ولكنه ما أن رفع بصره عن ركبتيه حتى دوى العنبر بالضحك وفتحات الانوف المرتجفة من المرح.

ودخل الحارس وأعطاه صرة ما وانصرف، فخلقت له مشكلة كبرى: هل يفتحها امامهم أم يتركها حتى يعم الظلام؟ تحسسها بيده. كانت طرية وزنخة، وكان غلافها مبقعاً وقذراً، فوضعها خلف ظهره وتمدد بارتياح.

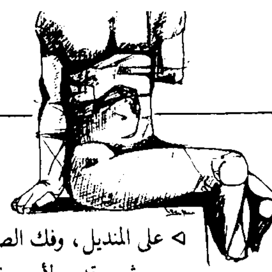
كان الآخرون منهمكين في اعداد طعام العشاء. كل ثلاثة أو اربعة يعملون شيئاً ما. اما هو فكان وحده. دائماً لم يقبل أحد بمشاركته، كما أنه لم يعرض على أحد المشاركة. وحاول ان يفعل شيئاً فلم يفلح. وعند توزيع الطعام، أخذ طعامه وعاد الى مكانه. وضع صحنه وملعقته ◁

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل.

وهذه الحلقة التي تنشرها «الناقد» هي الحلقة الأخيرة.

وستصدر الرواية في أواخر العام الحالي ضمن السلسلة الروائية عن شركة «رياض الريس للكتب والنشر» - لندن.



◁ على المنديل، وفك الصرة بوجل وقدسية. كانت عبارة عن عدد من الفطائر القروية المضحكة مغلفة بخرقة غير سميكة تكهن فوراً بأنها قطعة من ثوب قديم لأمه، فداعبها بطرف سبابته كأنها كفن، ثم عد الفطائر، وفتح احداها، كانت محشوة بأشياء عديدة يسيطر عليها البصل، وكانت حوافها مطرزة كالمحارم بدقة وصبر عجيبين. ان أمه أرهقت نفسها كثيراً حتى أتمت صنعها، وبكت كثيراً وتمخطت كثيراً وهي تعد تلك الفطائر النادرة لطفلها الحبيب الفهد.

نظر الفهد الى الآخرين، فوجدهم يأكلون ويتهامسون عليه. حمل عدداً من الفطائر بيديه، ودار على الآخرين مرتبكاً وخجلاً وبائساً: «انها فطائر من الضيعة. هل تشاركوني في شيء ما؟».

فلم يرد أحد عليه.

«- انها مصنوعة بالسمن الحقيقي. انها شيء غير طعام السجن».

وضرب أحدهم الفطائر بيده، فتناثرت على الأرض: «قلت لك لا نريد شيئاً منك ولسنا بحاجة الى فطائرك الممزوجة بالبصل. نحن نعرف كيف يصنعونها في القرى».

فتح فمه ليقول شيئاً ما وهو يلتقط أجزاء الفطائر الكبيرة والصغيرة على السواء، ثم استنكف عن ذلك، وعاد الى مكانه حيث وضع ما بيديه في الصرة، وجلس مطرق الرأس.

كان دباح يسيطر على العنبر سيطرة مطلقة بحيث ان نظرة واحدة من نظراته كافية لأن تذيب أي سجين في مكانه كالملح. كان ذا وجه مستدير وعينين صفراوين بلون الشمع وأذنين كبيرتين لا تفوتهما صغيرة او كبيرة، تحيط به حلقة من أزلامه، وهم لا يقلون عنه غلظة وجهلاً وقسوة، اعتقلوا جميعاً في حادث سرقة. وكان الاقطاعي السجين قد حرضهم على الفهد، وأقنعهم انه بقي سنة كاملة وهو موضع سخرية الفهد وهجومه، ولذلك كرهوا الفهد، وجعلوا حياته جحيماً لا يطاق، يسرقون غطاءه في الليل، ويلقون الأوساخ بجانبه، ويحملونه مسؤولية أي شغب أو فوضى في العنبر، ويمنعونه من الشرب في بعض الأحيان ومن استعمال دورة المياه في احيان كثيرة، ويتهمونه بأنه هو مصدر القمل، وأن رائحته لا تطاق، وان عليه ان يشنق نفسه اذا أراد ان يكون سعيداً الى الأبد. وحاول بشتى الطرق ان يتجنب شرورهم ويتحاشى الاصطدام بهم. كان يقف في آخر الصف عند توزيع الطعام، وآخر من يستعمل أدوات الغسيل، ويضحك لنكاتهم ويتحمس لقصصهم. وآخر محاولة له كانت تقديم فطائره العزيزة فلم يفلح وفشل فشلاً ذريعاً وكرس ذلك العداء بحيث ان مجرد فكرة الاستمرار ساعة واحدة بعد الآن معهم كانت ينهلع لها قلبه. كان وحيداً. لا أحد يؤازره أو يواسيه ما عدا ذلك البدوي بساقيه الرفيعتين وفمه المفتوح صيفاً وشتاءً. كان يرقد بجواره، ولكنه لا يتذكر انه افتتح حديثاً معه سوى: هل عندك ملح، أو هل غسلت الصحون، ثم يدير كل منهما ظهره للآخر ويشرد على هواه. وكان البدوي لا يجيد الحديث ولا المشي ولا الأكل ولا الشرب. لا يجيد سوى التحديق الى الآخرين وتلبية الأوامر مهما كان نوعها أو مصدرها، ولذلك تمنى الفهد له ان يموت أو ينقل الى عنبر آخر أو يحدث له أي شيء يقضي على الزمالة العدوة.

كانت سماء الخريف النارية تلوح من النافذة شيئاً غير عادي.. شيئاً أشبه بفوهة البركان، نار حمراء مخططة بالأسود ومنقطة بتلك النجوم التي تمهد لذلك الظلام الدامس الأبدي.

وكان السجن بعيداً في القفار، منبوذ أعين المدنية، ومطوقا برائحة دهنية تمتص كل الاستغاثات المفترض انطلاقها من السهول البعيدة. وكان وجه دباح يبدو اسطورياً في تلك اللحظة وهو يستعد للاضطجاع بين أزلام حلقته بينما لاح وجه البدوي كوجه كلب يلهث على رابية جائعاً وقذراً لا يعرف ماذا يعمل بهذا الوقت الطويل المترامي كالسلسلة الفقرية خلف قوائم الزمن: هل يعوي او يغني أم يستمر مفتوح الفم أمام الفهد؟

كان الصمت يخيم على الجميع، وأي همسة كانت جديرة بأن تخلد في تلك اللحظة وينصب لها تمثال ضخم وسط العالم، وكانت عينا البدوي تنصبان على صرة الفطائر مغروستين فيها غرساً لا يمكن تجاهله، فقال له الفهد: «خذ واحدة».

«- انها لذيذة».

«- كل ما تشاء».

وقبض البدوي على الفطيرة بيديه الاثنتين وراح يقضمها قضماً. ولما كانت يابسة الحواف فقد أحدث قضمها صوتاً لا يمكن احتماله في ذلك الصمت القاتل كصوت نواح في عرس. رفع دباح رأسه، وقال: «لا تأكل أيها البدوي».

فتجمد الدم في عروق الفهد بينما توقف البدوي لحظة عن القضم استهلكها في النظر الى دباح ثم عاود القضم مرة اخرى، ولكن ببطء وخجل شديدين، ثم توقف نهائياً، ووضع ما تبقى من الفطيرة قرب رأسه وأثر أسنانه واضحة على حوافها، فضحك دباح وأزلام حلقته واضطجعوا في أماكنهم، فشعر الفهد كأن كابوساً هبط من على رأسه وزال في تلك اللحظة. وأشعل دباح لفافة، ونفث دخانها في الفضاء بارتياح كدليل على ان امرأ آخر من أوامره قد نفذ بحذافيره. وفجأة انطلق صوت: «اطفيء هذه السيكارة». فانتفض الجميع في أماكنهم. ولما لم يتكرر الصوت فقد ظنوه حلماً، واسترخوا من جديد.

وجاء الصوت مرة أخرى آمراً ونافد الصبر: «قلت لك أطفيء هذه السيكارة».

وارتعد الجميع مرة اخرى. لم يكن صوتاً بشرياً من النوع الذي يسمع في الحافلات او أسواق الخضراوات.. كان صوتاً منفجراً من الداخل محوماً وضارباً كذيل الأسد، لا يمكن ان يقال او يهمس به الا عندما تكون الدنيا قد انقلبت رأساً على عقب.. صوت الصوت المطارد، الفارس المثخن بالجراح وقد وجد سيفه مغروساً قرب رأسه بعد بحث طويل لا يحتمل. وأشعل احدهم زر الكهرباء، وكان في رأس دباح ذرة عقل وطارت: كان الفهد يقف منتصباً امام دباح وبيده انبوب من الحديد يستعمل في تنظيف دورة المياه، وقد أطبق فمه للمرة الأولى من

اعتقاله بحزم وتصميم على جميع أسنانه ما عدا أسنانه الأمامية التي كانت تشع بلعابها الفائض كسهم لا يعرف ماذا يخترق. . وجه مليء بالهزائم المنكرة يطفح بتلك المروءة التي انتفضت على قدميها في عالم من الكساح والمقعدين: «أنت أيها القذر. . ».

«ـ أنا يا كلب؟».

«ـ أطفيء هذه السيكارة والا أطفأتها في فمك».

واذا كان دباح قد شعر بضرورة التريث ولو ثوان معدودة لمعرفة سر هذا الانقلاب الصاعق إلا أنه شعر ان مثل هذا التريث جبن لا يحتمل عندما رأى البدوي يقف على مبعدة من الفهد وبيده قبقاب مرفوع حتى رأسه من دون ان يفقد سمة واحدة من سمات البلاهة الخالدة فيه.

ووثب دباح الى الأمام متجاهلا الضربة القاصمة التي نزلت على عظم كتفه وقبض على أذني الفهد يريد اقتلاعهما من جذورهما.

وتكاثر أزلام دباح على الفهد. ضربة من هنا وصوت من هناك حتى شعر بالاختناق. وكان البدوي يتراجع ببطء والقبقاب مرفوع بيده. أيضرب. . أيقوم بالخطوة الوحيدة الجبارة في هذه الحياة أم ماذا؟

وهرع الحرس وصفاراتهم في أفواههم، وأطبقوا على الجميع وهم يلهثون. وعند ذلك هرب البدوي الى دورة المياه بينما اقتيد دباح والفهد الى الادارة.

*

«ـ اغدق عواطفك على الكلاب ولا تغدقها على البشر. لا تقم باعداد الشاي اذا كانت الاقداح يملكها سواك. عش حياتك كما لو ان لك ذراعاً واحدة فقط. لا تكتب وتقرأ وتناقش وتحارب في آن واحد. لا تكن متفوقاً في عالم منحط لأنك ستكون بقعة عسل في عالم من الذباب. . ستفنى ويبقى الذباب. انني لا أكلمك كرجل مسؤول هنا عن عدد الأغطية ومواعيد التنفس ولكن كرجل مفتون بك يا استاذ. قرأت كل ما كتبته، وتمنيت دائماً ان تكون لي الجرأة الأدبية والمظهر الأليف كي أطلب منك ولو هاتفياً ان تكف عن تعذيب نفسك وعن اعداد النار التي ستلتهمك مع طاولتك وأوراقك. كنت أسمع صوتك في المذياع حنوناً وغاضباً، يسري في أوصالي، ويهزني من قدمي حتى قبعتي وأنا راقد في هذا المقعد وأمام هذه المدفأة. وكان بعضهم يكرهك ويتمنى ان يقضم حنجرتك بأسنانه. وعندما أتوا بك الى هنا بتلك اللحية الطويلة وذلك العمش والأظافر المحطمة، لم أتألم فحسب بل شعرت بالاشمئزاز أيضاً. وعندما طلبوا الي ان اضربك رفضت شفقة واشمئزازاً وجلست أشرب الخمر هنا. . أشرب وأشرب حتى لم أعد ادرك اذا كنت في سجن او في ملهى ليلي. وكل ما كنت أدركه انني سعيد بتلك الجدران التي تفصلني عن آلام الآخرين».

ونهض الموظف في ادارة السجن ليضع عددا من قطع الحطب في المدفأة، وليطل من النافذة قليلا. وكانت الريح تعوي عواءاً أليماً في الخارج، وبراميل المحروقات تتدحرج وتتصادم في ذلك الليل الطويل.

«ـ كان من واجبي ان أصفعك أنت ودباح وآمركما بالزحف عشر مرات على الأقل فوق الوحل وتحت المطر لأنك هددت انساناً ما بالقتل، ولكني بدلاً من ذلك، قدمت لك الشاي واللفائف بيدي لأني لا أريد ان أكون وحشاً ضارباً في الوقت الذي استطيع فيه ان اكون وحشاً بائساً فقط. . لا. . لا تقاطعني ببضع كلمات مرتبكة كالتي يقولها أحدنا مضطراً في مكان للتعزية».

وكرع ما تبقى من قدح الشاي دفعة واحدة، وراح يسعل ويلوح برأسه: «انني أعرف دباح. . حشرة خارج السجن وعملاق في السجن، وأعرف رئيس الوزراء. . حشرة في السجن وعملاق خارجه. بيديّ قدمت له القهوة وفطور الصباح فيما مضى، وبيدي جلدته. كنت أرتعد منه هلعاً خارج القضبان ويرتعد مني هلعاً داخلها. ومع ذلك فالأمور لا تزال غامضة، ولا أعرف الى متى يستمر هذا السحاق الحيواني بيننا وبين العالم».

قال الفهد: «على الأمور ان تأخذ مداها، ولا بد للجياد من أن تقف ولو في الهواء».

«ـ لتأخذا الأمور مجراها ولكن شريطة ان يكون بيننا وبين ذلك المجرى كما بيننا وبين الصين. أو بالاحرى لا تكافح عن الآخرين ولا تشعر عنهم. لا تصرخ وتتأوه عنهم وأفواههم ملأى بالطعام. انا مثلا استطيع ان أقوم بتهريبك وأخلق ألف فتوى وفتوى بأن الهرب حدث مصادفة واستثناء. ولكني لن أقوم بذلك طالما ان المسؤولين سيخلقون أيضا الف فتوى وفتوى بأن الهرب لم يحدث مصادفة او استثناء. ومهما كنت أحبك وأقدرك وأجلك، لا أريد ان أحبس في مكانك في العنبر ولو دقيقة واحدة. للتوضيح أكثر فأكثر. ودخلت علينا الآن دورية فسيجن جنون رئيسها لأنك تجلس على هذا المقعد وتدخن وتشرب هذا الشاي. ولينفي أي شك حول علاقتنا وتقارب أفكارنا فقد يأمرني بجلدك لا هنا بل تحت المطر. فماذا تظنني سأفعل؟».

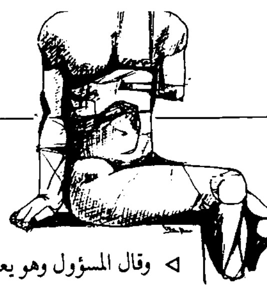
«ـ ستطيع أوامره».

«ـ سأطيعها حتما وأؤدي له التحية لاهثاً وأقول: سيدي. . لقد انتهيت. واذا سألني: أين هو؟ سأقول له إنه يتخبط خارجاً في الوحل، لا لأنني أتلذذ بذلك بل لأنني أؤمن بأن النظام لن يدعنا نتصرف وفق مشاعرنا. والآن قبل أن تنصرف الى عنبرك، أودك ان تعتبرني صديقك الذي لن يفوت فرصة واحدة لانقاذك مما أنت فيه. . ».

وسمعا في تلك اللحظة هدير محرك يقترب وصدى دواليب نزقة تحتك وتختنق بالوحل، فاقشعر بدن الفهد، وزاد صوت الرعد في الخارج من صوت تنفسه العميق. ولما كان طوال حياته يؤمن بالمصادفة وويلات المصادفة فقد أخذ يستجمع قواه لينصرف وكأنه كان في زيارة عائلية.

وعندما سمع موظف الادارة ان شيئاً ما قد راح يخبط قدميه الموحلتين خبطاً على الأرض ليعطي فكرة ولو للحيطان عما عاناه في تلك السيارة الخربة. . عند ذلك وجد أنه لا بد من أي يتصرف من خلال النظام، فصرخ بالفهد: «اخرج أيها الكلب، ولا تدعني أرى وجهك بعد الآن».





◁ وقال المسؤول وهو يعلق معطفه في مكان وقبعته في مكان: «لماذا هذا هنا؟».
«ـ حدث شغب في العنبر وأتيت به كشاهد».
فقال الفهد واضعاً النقاط على الحروف: «نعم.. شاهد».
فصاح به الموظف: «اخرس.. هيا امامي».
وخرج الفهد مذعوراً من الغرفة الصغيرة الدافئة الى حيث كانت برك الماء الصغيرة تلمع وترتجف على مسافة أميال، وكان عدد من السجناء المنهكين يجلسون القرفصاء ويدخنون صامتين.
وقبل أن يفتح باب العنبر، قال الموظف للفهد: «لا تنس أني صديقك مهما حدث، ولن أدخر فرصة واحدة لانقاذك شريطة ان تعي جيداً ان سجناً يستهلك مئة ربطة من السياط كل صباح ليس جديراً بأن يجلس أحد موظفيه في مقهى ويقول: أنا منه».
وعندما رآهما الحراس، التفتوا اليهما ببطء وهم ينفثون دخان سكائرهم.
«ـ ما الفرق بيننا وبين هؤلاء؟».
«ـ لا شيء».
«ـ على الأقل هم يتألمون. أما نحن فلا نفعل شيئاً».

*

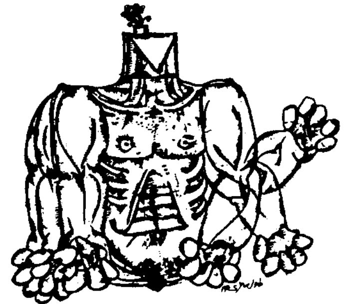
في منتصف الليلة الأخيرة من العام، كانت عشرات من أعواد الثقاب توضع على أطراف اللفائف في كثير من المكاتب والسراديب لتضع حداً لهذه الفوضى في تصريف الحقد البشري. وكان الدخان الأزرق يرتجف فوق الوجوه ليزيد في استهلاكها لأدق العيوب والمخازي التي تتناقل أخبارها من بيت الى بيت ومن حانوت الى حانوت بالهمس وخبط الراحات على الصدور. وكان وجه غيمة من أكثر الوجوه حيوية وتوسلاً وهي تبعد دخان الآخرين عنها بيدها الصغيرة كيد العصفور. كانت قد قاست الأمرين خلال عام. لقد استجوبوها مرارا، وسخروا منها، وصفروا لها في الشارع لأنها تحب رجلاً لا يستحق قلامة ظفرها. ومع ذلك بقيت مخلصة ودؤوبة على لجم عواطفها الشهوانية في الأعماق، لا تظهر الا الزهد الواضح والحنان العظيم، تمضي من شارع الى شارع، ومن مقهى الى مقهى، مستفسرة ومتسائلة ومطمئنة. وقد توصلت أخيراً بقليل من أحمر الشفاه وصباغ الشعر لاختراق أخطر سور في تاريخ المدينة لتعرف كل شيء مما يجري وراء الكواليس من دون ان تعرف أي شيء ذي قيمة.

وكانت هناك بالفعل مئات الأيدي تسرح شعرها عند الصباح، ومئات الاسنان تنظف عند الصباح، ومئات الامهات يسلقن البيض لفطور الصباح، ولكنهم جميعاً كانوا يتمنون ان يفعلوا ذلك للمرة الأخيرة لا لنقص في المواد الغذائية أو رغبة في عدم انهاك الأيدي، ولكن لأن البشاعة الحضارية قد أتلفت كل شيء وجعلت من التنهدة البسيطة حتى ولو في أثناء النكاح استغاثة شرعية تصدع آذان المارة وترغمهم على ان يرفعوا رؤوسهم الى السماء مندهشين كأن المطر قد فاجأهم على حين غرة. هذا اذا وجد أحد المارة في الشوارع. لقد أقفر كل شيء وتوارى متورماً ومتعفناً كأقذار الأذن في أمكنة بعيدة لا تطالها قصبات البنادق. وهل يمكن لكل بنادق العالم أنت ترغم عصفوراً على أن يغني اذا كان لا يريد ذلك؟ وهل تستطيع أعظم هيئة قضائية في التاريخ ان تقاضي أحقر ديك في أصغر قنّ في العالم لأنه لا يصيح عند شروق الشمس؟ طبعاً لا تستطيع، ولذلك اختلط الحابل بالنابل، الصباح بالمساء، الجبان بالشجاع، والضحك بالعواء، ولكن في الداخل الذي ترك الساحات والشوارع فارغة ومقعرة كالقشرة الخارجية لاخطبوط كبير.

وحدها غيمة كانت تسرح شعرها وتسرحه، تمسح حذاءها وتمسحه.. حذاءها العتيق المرقع بألف رقعة ورقعة.. كي تمشي وتمشي وتصعد وتصعد حتى تلفظ أنفاسها وهي تلصق هذا الطابع أو ذاك لا بدافع الحب العظيم فحسب بل بدافع الغرور وتسجيل المواقف الطنانة، وقد أفلحت في ذلك الى حد كبير، وجعلت من هذا الحب شيئاً اسطورياً تضرب به الأمثال بين العشاق وطلبة المدارس. كانوا ينظرون اليها من نوافذ البيوت المتراصة والمقاهي. وكانت ترتبك في بادىء الأمر وتتعثر في مشيتها السريعة الراقصة، ولكنها الآن لا يربكها شيء أو يعثرها.. غزالة برية في صحراء. الشعب.. الكتب.. الافلام الرائعة.. أشياء انتهى دورها في تغذية الجرب، ولم تعد الاظافر الحادة تستخلص منها الا القشور. وها هي الآن وحيدة وضالة في مدينة تغمرها المصابيح، تختال بمنديلها الأحمر وشفتها اليابسة كرمز للانتظار القاتل والحرمان العظيم.. في مدينة تتسلخ عوراتها تحت وهج الأظافر ولسعات السياط.. العورات المجعدة بين الاثداء المتفحمة تحت المطر.. الأثداء الجاحظة الغريبة والملوية تحت رقابة الحوذي.

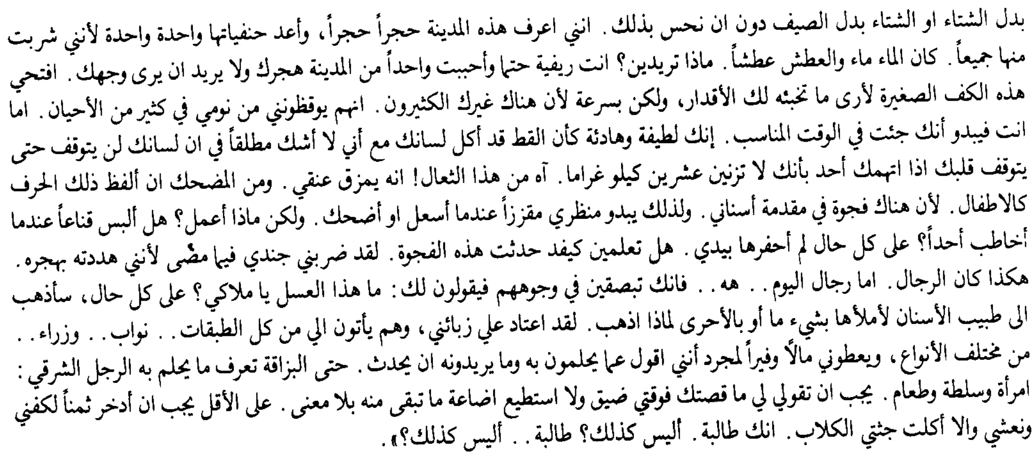
خذني الى جهنم أيها الحوذي العجوز.. خذني الى أقرب حانوت في العالم واشتر لي أوقتين من المطر والخريف.. أعد بي أيها العجوز، وقل لجوادك العجوز ان يسرع الى أقرب مقهى واشتر لي ربطة من الأصدقاء، واقذفهم معي على طاولة المطبخ.
وشد الحذوي عنانه الطويل المهترىء حيث صرخت به ان يقف، وقفزت على الرصيف وعيناها ملهوفتان على جميع النوافذ خوفاً من أن يكون البيت الذي تقصده قد طار، وضغطت باصبعها الرطب المحمر على الجرس، فانفتح الباب والجرس ما زال يرن. كانت شاردة وحزينة وخجولة من الأشخاص الذين ستقابلهم والأشخاص الذين لن تقابلهم.
وضحك ياسين ضحكته البليدة المصطنعة: «أهلاً.. أهلاً.. لقد انتظرناك كثيراً. وقد خمن البعض أنك لن تأتي، ولذلك ذهب».

«ـ ومن بقي من البعض الآخر؟».
«ـ أنا».
«ـ أنت. . وحدك؟».
«ـ أنا والويسكي والفراغ».
وجلسا متباعدين على أريكة يبدو من مظهرها ان عدداً لا بأس به كان يجلس عليها ويصرخ ويعربد.
«ـ وماذا حدث؟ هل فعلتم شيئاً؟»».
«ـ نعم. . قمنا باتصالات واسعة. ثلاثة أسابيع وأنا اتصل وانتظر وأراجع، وكذلك أسامة وصطوف الى ان وصلنا الى النتيجة المطلوبة».
«ـ وما هي؟».
«ـ لا شيء».
«ـ وكيف لا شيء. . كيف؟».
«ـ ارجوك اجلسي ولا تصرخي».
«ـ لا أريد مقابلتكم. أريد مقابلته هو لأعرف هو هو ميت أو حيّ. . هل بقي برأس أو بدون رأس».
«ـ أرجوك لا تصرخي ولا تخطيء في فهم عواطفنا وخاصة أنا. انك لا تقدرين كم أحبه وأحترمه وأتمنى مساعدته».
«ـ أرجوك. . مللت سماع هذه الاسطوانة. تحبه وأنت في المقهى، تحترمه وأنت في السينما، تتمنى مساعدته وأنت في الحانة. انك لم ترسل اليه زراً منذ اعتقاله حت الآن».
«ـ انك ما زلت تتكلمين كتلميذة مدرسة. انني احس الأمور، ولكني لا أعرف كيف أترجمها».
«ـ هو. . لا تعرف كيف تترجمها؟ عفواً. . لقد نسيت ان هذه العواطف من فصيلة اللغات الهيروغلوفية».
ومسحت عينيها بمنديلها، وقالت يائسة: «تترجمها بأن ترسل اليه شيئاً ما، وتكتب عليه هذا من شخص ما. انه عزاء كبير. لأنه انسان كبير».
«ـ نعم. . انسان كبير ولكنه طفل».
«ـ لقد أعطوني عنوان منجمة شهيرة. سأذهب اليها. يقولون انها تعرف كل شيء وتتنبىء بكل شيء».
«ـ أهكذا تتكلم طالبة الجامعة؟».
«ـ ماذا أعمل؟ لا بد من فم واحد في هذا العالم يطمئنني والا قتلت نفسي.»
«ـ انك تبالغين في عواطفك تجاه رجل أوقعك في مآزق فيما مضى».
«ـ أعرف. . انه مولع بالنساء، وان ما من قوة في العالم كانت تمنعه عن الشطط والانزلاق. ولكن ماذا أعمل اذا كنت أحبه؟ أرجو ان يكون السجن قد علمه شيئاً في هذه الحياة».
«ـ أرجو ذلك».
«ـ لقد آن لي ان أذهب وأقابل تلك المنجمة ومن ثم سأسافر الى القرية. الديون تنهشني من جميع الجوانب، ولكن عزائي انني نجحت في الامتحان. سيسر الفهد كثيراً لذلك. نعم سأسافر الى القرية واستريح بعض الشيء. كم الساعة الآن؟».
«ـ اسمعي يا غيمة. رأيي ان تذهبي رأساً الى القرية وتدعي جانباً فكرة هذه المنجمة لأنك متعبة أولا، ولا جدوى من هذه المقابلة ثانياً».
«ـ اعرف اعرف. ولكن حتى لا يقال انني قصرت في ناحية واحدة في غيابه. وأنت لا تنس ان تعمل شيئاً من اجله».
«ـ لن أنسى».
«ـ الى اللقاء. لا. . أرجوك لا تخرج معي. ان اوصلتني الى الباب أم لا فلن يتغير شيء. أنت تعرف كم أحبه».
«ـ نعم أعرف».
وابتسم، فابتسمت وهي ممتعضة، وانطلقت.



*

كانت غرفة المنجمة مملكة قائمة بذاتها. الطنافس طنافس، والكراسي كراسي. وأول ما يطالعك اسنان ذهبية زرقاء يحيطها وجه طافح بالخزعبلات. وكان على الحائط ثلاث صور مؤطرة تشير الى ان صاحبتها كانت في صباها مومساً، وفي كهولتها قوادة، وفي شيخوختها منجمة. وما أن رأت زائرتها الصغيرة المبللة بالمطر تقف على عتبتها مذعورة العينين حتى فتحت ذراعيها المليئتين بالأساور وهزت رأسها يميناً وشمالاً، وقالت: «تعالي يا حبيبتي تعالي قبلي جدتك العجوز لتقول لك ما لا تستطيع هذه الكتب التي تحت ابطك ان تقوله في يوم من الأيام. تعالي. . انني لا استطيع النهوض فأنا مصابة بداء المفاصل. لا تجلسي على هذه الأريكة فساقها مكسورة. وقد أرسلتها مرارا لاصلاحها. وكانت دائماً تعود ولا تتحمل دجاجة فوقها. الجميع يبتزون مني المال كأني أقطفه من بستاني. لقد جنيته بعرق جبيني وبأشياء اخرى أرجو ان لا تضطرك الظروف الى تلك الاشياء الأخرى. ما بك؟ هل انت محمومة؟ لا. وجهك كالورد. اجلسي حيث تشائين. اجلسي على هذه الأريكة المكسورة ان شئت فسأستعملها على كل حال للموقد هذا الشتاء. آه كم هو بارد هذا الشتاء. حتى الفصول تغيرت يا بنيتي. قد يأتي الصيف



بدل الشتاء او الشتاء بدل الصيف دون ان نحس بذلك. انني اعرف هذه المدينة حجراً حجراً، وأعد حنفياتها واحدة واحدة لأنني شربت منها جميعاً. كان الماء ماء والعطش عطشاً. ماذا تريدين؟ انت ريفية حتما وأحببت واحداً من المدينة هجرك ولا يريد ان يرى وجهك. افتحي هذه الكف الصغيرة لأرى ما تخبئه لك الأقدار، ولكن بسرعة لأن هناك غيرك الكثيرون. انهم يوقظونني من نومي في كثير من الأحيان. اما انت فيبدو أنك جئت في الوقت المناسب. إنك لطيفة وهادئة كأن القط قد أكل لسانك مع أني لا أشك مطلقاً في ان لسانك لن يتوقف حتى يتوقف قلبك اذا اتهمك أحد بأنك لا تزنين عشرين كيلو غراما. آه من هذا الثعال! انه يمزق عنقي. ومن المضحك ان ألفظ ذلك الحرف كالاطفال. لأن هناك فجوة في مقدمة أسناني. ولذلك يبدو منظري مقززاً عندما أسعل او أضحك. ولكن ماذا أعمل؟ هل ألبس قناعاً عندما أخاطب أحداً؟ على كل حال لم أحفرها بيدي. هل تعلمين كيف حدثت هذه الفجوة. لقد ضربني جندي فيما مضى لأنني هددته بهجره. هكذا كان الرجال. اما رجال اليوم.. هه.. فانك تبصقين في وجوههم فيقولون لك: ما هذا العسل يا ملاكي؟ على كل حال، سأذهب الى طبيب الأسنان لأملأها بشيء ما أو بالأحرى لماذا اذهب. لقد اعتاد علي زبائني، وهم يأتون الي من كل الطبقات.. نواب.. وزراء.. من مختلف الأنواع، ويعطوني مالاً وفيراً لمجرد أنني اقول عما يحلمون به وما يريدونه ان يحدث. حتى البزاقة تعرف ما يحلم به الرجل الشرقي: امرأة وسلطة وطعام. يجب ان تقولي لي ما قصتك فوقتي ضيق ولا استطيع اضاعة ما تبقى منه بلا معنى. على الأقل يجب ان أدخر ثمناً لكفني ونعشي والا أكلت جثتي الكلاب. انك طالبة. أليس كذلك؟ طالبة.. أليس كذلك؟».

«ـ نعم نعم.. طالبة طالبة طالبة..».

«ـ طالبة؟ هه.. أناث وغلمان على مقعد واحد؟ انني أراهن انكم لا تفهمون شيئاً مما يقوله المعلم. ألا يلحمس لكم الطلاب من تحت الطاولات؟ قولي الحقيقة ولا تخجلي».

«ـ نعم نعم.. يلحمسون.. وماذا تريدين بعد ذلك؟ انني أكاد أنسى لماذا أتيت مع أنني من أتيت من أجله يساوي كل رجال العالم».

«ـ اذن.. جئت من أجل رجل».

«ـ طبعا.. أم ظننت اني جئت من اجل جواد؟».

«ـ لماذا هجرك؟ ابعدي هذه الهرة. انها تتبول علانية كالبدوية. ما هذه الهرة؟ انظري كيف ترفع ذيلها. انه يكاد يلامس ذقنك، ولكن لا تخشي شيئاً. انها أنظف مما تصورين. نعم! لم يهجرك، ولكن اذا لم يهجرك فماذا فعل اذن؟».

«ـ أصغي الي ثانية واحدة. أقبل قدميك».

«ـ لا أستطيع. وقتي ضيق ولا استطيع ان أفقده بلا معنى. اعرف. ستقولين الأمور مداورة حتى لا تجرح كبرياءك. آه كم أنت بائسة.. الرجل لا يستطيع ان يفعل الا شيئين: إما ان يحب، واما ان يهجر. أقول عما يجري هنا في هذه المدينة الساقطة. ماذا اتى بك اليها أيتها الريفية البسيطة؟ ماذا تستطيعين ان تفعلي بحفنة من الطهارة في هذه المدينة الساقطة. انني أعرف معظم من يرقد في قبورها.. عرفتهم جميعاً. هعل تتصورين أن ما بداخل هذه القبور كان يضحك ويصرخ ويقبل؟ موضوعك صعب يا صغيرتي. تعالي الى جواري. لن آكلك. هيا لا تضيعي الوقت. ماذا فعل لك حبيبك؟».

«ـ اريد أن أعرف أين هو وما هو مصيره».

«ـ اذن لا تعرفين أين هو؟».

«ـ طبعاً لا أعرف والا لما تشرفت باريكتك وهرتك».

«ـ إنه حيث كان فهو تعيس ومهموم ويفكر بك باستمرار».

«ـ اعرف اعرف انه يفكر بي لا بك، ولكن أين هو؟ هل سيخرج؟».

«ـ يخرج.. من أين؟».

«ـ من السجن».

«ـ قولي ذلك مسبقاً. يا الهي كم هن ثرثارات بلا معنى فتيات هذا الجيل. ما اسمه؟».

«ـ فهد التنبل».

«ـ فهد التنبل.. فهند التنبل. رائع. هذا اسم حقيقي. اسم رجل حقيقي. أما أسماء اليوم.. اسامة.. هزار، فشيء يقزز النفس..».

«ـ يا ست نظمية. دقيقة واحدة وأقتل نفسي. حقيبتي في الكراج والسيارة مليئة بركابها ولا تنتظر أحداً في العالم سواي كي تسير».

«ـ كان يجب ان تقولي لي ذلك من قبل حتى تكوني الآن تتنشقين رائحة البنزين في تلك السيارة. ولكن ما العمل اذا بدأ الانسان بالحديث لا يعرف كيف يسكت؟ ماذا فعل حبيبك حتى دخل السجن؟».

«ـ كان يكتب.. عن الآخرين».

«ـ وماذا كتب؟ ولماذا كتب؟ انه ابله».

«ـ ولماذا أبله؟ يا ست نظمية.. ان الدور الذي لعبه فيما مضى لا يمكنك نسفه بهذا العنف البذيء. انك على كل حال لا تفقهين في هذه الأمور».

«ـ اسمعي. قد لا أفقه كثيرا مما جرى ويجري من الأمور، ولكن ما أفقهه وحدي دون سواي ان الانسان مهما لعب من أدوار فلا بد ان يناله التعب في النهاية، ومهما ارتفع لا بد ان يسقط. رأيت نواباً ووزراء يتبولون على جدران الأزقة وحيدين مهملين. مهما بلغ الانسان ما بلغ،

سينفض عنه الآخرون عندما يتوقف عن الصعود ويتركونه وحيدا مجهولا في المقهى يبحث عبثا عن انسان ما يلعب معه الورق او النرد او يشاركه في تأمل صور الاستعراضات والاحتفالات الغابرة» .

«ـ انك ثرثارة أكثر مما أنت منجمة . لم أفهم كلمة واحدة عن حقيقة وضعه الآن» .

«ـ اسمعي يا فتاة . ما من زبون او زبونة بالاحرى أرهقتني مثلما أرهقتني أنت . لم تتركي لي فرصة واحدة كل أتم حديثاً وأعطي حكماً، وكل ما يهمك هو حبيبك وحده دون سواه» .

«ـ أرجوك ان تقولي لي شيئاً عنه . . شيئاً من الحقيقة عن وضعه» .

«ـ سأقول لك الحقيقة بكاملها لأن نصف ما سأقوله قد يحدث، ونصفه الآخر قد لا يحدث . ولذلك لا بد ان تكون الحقيقة هنا وهناك» .

«ـ هنا أو هناك؟» .

«ـ وماذا تظنين استطيع ان أفعل غير ذلك؟ هل أمسك عكازي هذا وأشير به الى الحقيقة كأنها مقعد أو قدح؟ لماذا تورطين نفسك مع شاب؟ لماذا تحبين؟ الا ترين حالتي ام تعتقدين انني خلقت هرمة مقعدة بهذا الشكل؟ لم يأت بائع البابونج اليوم . انني لا استطيع ان أشرب شيئاً سوى البابونج . انك تحبين ذلك الفتى، واذا هجرك ستجنين بكل تأكيد . لماذا؟ أنصحك بأن تتركيه» .

«ـ أتركه؟! سنة كاملة وأنا أركض بهذا الحذاء العتيق من مكان الى مكان، أغسل ثيابي وانتظرها حتى تجف لأرتديها وأهرع لمقابلة فلان وفلان، سنة كاملة وأنا لا أرقد الا اذا كان السمك في الماء يرقد . آه يا ست نظمية، لو تدركين الأمور أكثر مما تدركين الآن» .

«ـ بل أدركها اكثر مما تظنين، واستطيع ان أريك اياها بأم عينيك . تعالي معي . لا تدوسي بحذائك الموحل على السجادة، فليس عندي خدم كي ينظفوها . ما شكل حبيبك؟ هل هو جميل؟» .

«ـ نعم . انه طويل قليلا . اشقر وذو عينين واسعتين ضاحكتين» .

وكانت العجوز قد وصلت الى سرداب مظلم يضيئه شمعدان يرسل لهبا كلهب الثقاب، ووقفت امام ستارة صفراء مقلمة كالتي تستعمل للتوابيت، وأزاحتها بيديها المليئتين بالأساور، وقالت لغيمة : «انظري . هنا ايضا واحد كان يسرح شعره ويلمع حذاءه ويضع محرمة في جيبه الصغير . وقد ضحك لنكات كثيرة، وقبض كثيراً من النقود . وماذا هو الآن؟ انظري اليه . انه عظام . عظام وغبار . قولي امامه ألف نكتة ونكتة فلن يضحك . اقذفي امامه كل مجوهرات الدنيا فلن يختلج . كومي له كل اثداء النساء فلن يطرف له بصر . تعالي . اقتربي . سأضيء لك مصباحا آخر . داعبي أسنانه بأصابعك . انها مقرفة ومفزعة . أليس كذلك؟ ولكني طالما لعقتها بلساني فيما مضى . . طالما مسحتها بمنديلي من بقايا الأرز واللوبياء . كان يحب طبخي كثيرا، ويقول لي : أخاف ان آكلك ذات يوم . .» .

وكانت خيوط العنكبوت المتدلية من السقف ومن عدد من السروج وأدوات الصيد، تتأرجح وتتساقط هنا وهناك، وقد انطلقت غيمة هاربة، متعثرة بالأريكة، فحطمتها، فصاحت العجوز وهي تغلق الستارة وتحاول الاسراع خلفها : «لا تذهبي قبل ان تعطيني اجرتي . ان الله لا يرسل الي نقوداً بدلو من السماء» .

وفتحت غيمة حقيبتها على عجل، وقذفت بكل ما فيها من نقود، وأسرعت لا تلوي على شيء، قاصدة قريتها .

*

«ـ سكوت» .

وانقلب الجميع الى تماثيل فاغرة من البرونز . ما من كلمة الا وقيلت فيما مضى، ولكن ما من كلمة أدت مفعولها حتى الآن . الكلمات كنقر المياه في الصخر الا هذه الكلمة فقد كان لها وقع الفأس . لقد سمعوها مراراً في الأيام الغابرة عندما كانوا صغاراً . عندما كانوا يطلبون اذناً للتبول، فكان يقال لهم : «سكوت» . أما الآن فهم يطلبون إذنا للحياة .

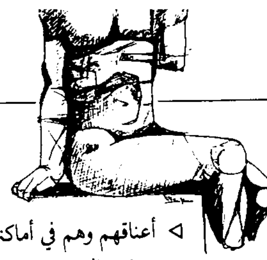
كان الوقت الساعة الثالثة بعد الظهر، الفترة التي لا تمت الى الزمن بصلة . ودباح والفهد والبدوي والرياضي وكل الذين ضلوا في الصحراء المحرقة، يقفون الآن بكل مرارتهم وجوعهم وعبوديتهم على الحافة تماماً كما تقف العصافير على أسلاك الهاتف استعداداً للتحليق . الثالثة بعد الظهر . . الوقت العجوز الأحدب، الوقت الذي يفترق فيه الأطفال عن الموائد وتغلق الحوانيت . . الوقت الذي ينام فيه الأطفال على دفاترهم والتجار على موازينهم، وتستلقي فيه العائلات السعيدة على الحصر والأرائك . . الوقت الذي يخلع فيه الطاغية بزته، وتخلع المرأة مشدها، والأب طاقيته وسترته، تحاشياً ضرورياً لهذه اللقمة الفاسدة من مائدة الحياة . كان يوماً آخر من الشرق . انه هنا يأخذ مجده، ويتطاول كملاكم محترف بين حفنة من الأطفال . انه هنا عطر وربيع وغبار وجنس، يذكرك دائما بأنك ولدت ذات يوم، وضحكت ذات يوم، وعليك الآن ان تتعهد بأن لا تضحك ولا تولد مرة اخرى الا باذن خاص كما تتعهد بأن لا تمشي على الرصيف ولا تدخن قبل الافطار .

«ـ سكوت . كل من يسمع اسمه، يجمع ثيابه ويقف امام الباب» .



كان الشرطي ذو الأسنان الصفراء والفم الكريه هو الذي قال ذلك . ومع ذلك رأى السجناء ان فمه أجمل من فم فينوس في تلك اللحظة وهم يرقبونه بعيونهم الجاحظة الى درجة جعلت البدوي يمسح عينيه بأصابعه أكثر من مرة ليتأكد من انهما لم تطيرا بعد من وجهه . أما الفهد فكان يهتز من أعلى رأسه حتى أخمص قدميه وهو يتأمل فم الشرطي بينما يداه تقلبان الأوراق . اما دباح فقد كان أكثرهم هدوءاً واتزاناً نظراً لمروره اكثر من مرة في مثل هذه المواقف، وان كان يمكن القول ان نصفه الأسفل كان لا يهتز فقط بل يرقص . اما الرياضي فكان يقف كرياضي بجوار البدوي وكأنه يقول : أليس من العار ان يبقى هذا الجسم حبيس القضبان؟

وأشعل الشرطي لفافة، ونفث دخانها وهو يهز رأسه لشخص ما كان يوشوشه باسماً بينما الجميع يرمقونه بذات العيون المشدوهة ويمدون



⊲ أعناقهم وهم في أماكنهم كأنهم يريدون قراءة أوراقه مباشرة.

«- فهد التنبل.. دباح الشاويش.. نايف أبو عطية.. راجي زكور.. محمود القش....».

«- حا.. حا.. ضر...».

وقفز الفهد الى أعلى والى أسفل، وأخذ يدور كالمروحة في جميع الجهات بحثاً عن أغراضه، ثم وضعها تحت ابطه ووقف عند الباب، ووقف خلفه دباح والرياضي ونايف والأربعة الآخرون.

ومع ان الشرطي قد أعاد الورقة الى مصنفه، وأخذ يعد المطلق سراحهم الا ان البدوي كان لا يزال واقفاً منتظراً اسمه، ولكنه عندما أدرك الحقيقة، أسرع الى الشرطي وسأله: «وأنا؟ لم يطلع اسمي».

«- لم يطلع. عد الى مكانك».

«- لقد خرج الفهد ودباح».

«- نعم خرجوا».

«- ولكن ذنبي ليس اكبر من ذنبهم».

ويبدو ان الشرطي قد تأثر لمنظره وبلاهته، فقال له: «لا تزعل.. ستخرج غداً».

«- أقسم بشرفك».

«- قلت لك ستخرج غداً وأنا لا أمزح».

فقال بعض السجناء متملقاً الشرطي: «فعلا انه لا يمزح».

«- والآن بامكانك ان تأخذ ما تشاء من الأغطية والصحون. ألم يعتقلوك انت اعتباطاً؟».

«- نعم.. نعم. اعتباطاً أو صدفة».

«- ولماذا اعتقلوك؟».

«- لا أتذكر. كنت أتذكر ذلك من أسبوع».

فقال بعضهم للبدوي وهم ينظرون الى الشرطي كأنهم يقولون له: انظر كم نحن بجانبك: «كيف لا تتذكر؟ امرك غريب. انك غامض اكثر من اللازم».

فقال البدوي وراحتاه مفتوحتان: «لا أتذكر».

أما الفهد فقد كان صامتاً طوال هذه المدة وواقفاً كالصنم ووجهه الى الباب. فقال الشرطي للبدوي: «سأعود اليك عندما تتذكر».

ثم ابتعد بالسجناء وهو يزمجر بهم كأنه تورط أكثر من اللازم في انسانيته، فصاح به البدوي وراحتاه مفتوحتان: «ولكني لا أتذكر».

*

وأخيراً بعد عذاب لا يحتمل.. بعد كثير من الشوق والخوف والقذارة والرعب أعطوا الفهد حريته وحزامه ومحتويات جيوبه، وعادوا الى أوراقهم يتمخطون ويتثاءبون.

ورفع الفهد ذراعيه عند مدخل المدينة، وصفق بهما على فخذيه كنسر ركب جناحين جديدين، متوسلا يقظة الجماهير، مؤكداً لها بعينيه الزرقاوين ان السماء رائعة والأرض رائعة والسجون رائعة، وان ما من شيء في العالم يوازي الخطوة الحرة وقراءة الجريدة وفصفصة البزر واشعال اللفائف عند المنعطفات، ولكن من يصغي الى هذا الرنين الطويل.. من يفتح معطفه لهذه العظام المطروحة بكل بياضها وصلابتها للماء والريح؟

لا شيء يمنعه الليلة من أن يختبر العالم وحيداً.. ان يتلصص على وفائه خلال الزحام. واندفع الى أول هاتف في أول حانوت رآه، واتصل بغيمة، فأخبروه انها قد سافرت الى قريتها، فأغلق سماعة الهاتف بحنق، وأسرع الى مكتب البريد، وأبرق اليها ان تحضر فوراً.. أن تترك الملعقة من يدها وتطير اليه. ثم سار في الشارع وهو يفرك بيديه بمرح متقدماً الى مهرجان الأضواء.

كانت السماء تمطر والأرض تمطر. كان المارة يحملون المظلات فيما مضى. اما الآن فهم لا يحملون شيئاً، ويضعون أيديهم في جيوبهم ويسيرون ببطء على الأرصفة. كانوا ينظرون الى السماء وهي تمطر. اما الآن فينظرون الى جميع الجهات ما عدا السماء. كانوا يتحاشون الحفر في الطريق. اما الآن فهم يتعمدونها. كان سائقو الباصات يطلقون أبواقهم في الأماكن المزدحمة. اما الآن فيطلقونها في الأماكن الخالية. كان أصحاب الحوانيت يدفعون الزبون دفعاً الى الداخل. اما الآن فيدفعونه دفعاً الى الخارج. كانت المطاعم تزدحم بالأشخاص الذين لا يأكلون. اما الآن فهي مزدحمة بالأشخاص الذين يأكلون. كانت الامهات يملأن الدنيا صراخاً وزعيقاً اذا عاد أطفالهن متأخرين. اما الآن فيملأن الدنيا صراخاً وزعيقاً اذا عادوا مبكرين.

وعندما استقل الفهد باصاً، ووجد السائق يقود الباص بيديه لا بقدميه، أدرك ان الدنيا لم تنقلب كلها، وان بعضها ما زال في وضعه الطبيعي وان كان مهتزاً ومترنحاً.

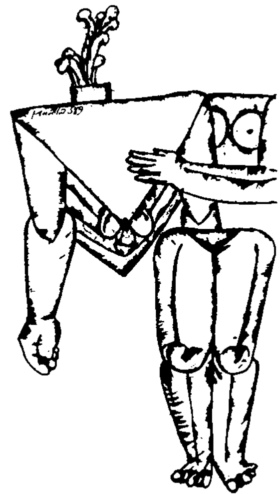
لا لن يذهب الآن الى المقهى حيث اصدقاؤه. سيترك هذه المفاجأة حتى منتصف الليل حين لا يكون مليئاً بما هب ودب ويضطر الى استجواب متقطع لا ينتهي. سيفاجيء الجميع على دفعات.

كانت المدينة مقفرة في ذلك الليل الفاجع، وكتل الغيوم الكبيرة تتجمع وتفترق فوق الاعلام المبتلة بالأسى. انه الوقت المناسب للذهاب الى المقهى. سيكون موشكاً على الاغلاق. وفي أشنع الاحتمالات سيكون هناك عدد من الغرباء يلعبون الورق.
ودار الفهد حول المقهى أكثر من مرة محاولا ان يستشف من خلال المارة المسرعين وانعكاسات المصابيح على الأرصفة القذرة ما اذا كان احد من اصدقائه في المقهى. زرر سترته العتيقة، ودفع الباب الزجاجي بيده. لم يلتفت احد فملأت الغبطة قلبه. جلس الى أول طاولة، وأحدث ضجة في اثناء جلوسه، ولم ينتبه احد، فملأ السلام قلبه.
دخل ثلاثة يعرف وجوههم جيدا. لم يلتفوا اليه. ملأ الأسى قلبه، فتحرك في مقعده محدثاً ضجة الا ان احداً لم يلتفت. كان يريد ان يلفت انتباه النادل على الأقل كأنه يقول له: نعم.. لقد خرجت.. ألا تراني؟ ولكن النادل الذي يعرفه لم يكن موجوداً. كان هناك نادل آخر. ولوح له محاسب المقهى بيده. وبلغ سمعه حديث للثلاثة الذين يعرفهم:

«ـ أليس هذا فهد التنبل؟»
«ـ بلى».
«ـ تعالوا نسلم عليه».
«ـ أين كان؟».
«ـ في السجن».
وكان الفهد يتصنع الشرود وعدم الاصغاء الا أن قلبه كاد ينفطر من الفرح، وشعر بأن الحياة جميلة كما هي ورائعة حتى عندما تكون مقطبة كالوحش.
«ـ الحمد لله على السلامة. متى خرجت؟».
«ـ اليوم».
«ـ انك أصفر».
«ـ نعم أصفر».
«ـ ولكن صحتك ليست سيئة على كل حال».
«ـ نعم ليست سيئة».
وتثاءب الرجال الثلاثة، وخرجوا من المقهى يودع بعضهم بعضا. ثم جاء محاسب المقهى نحو الفهد وهو يتمطى متثائبا بعد ان أنهى حساباته.
«ـ متى خرجت؟».
«ـ اليوم».
«ـ إنك اصفر».
«ـ نعم اصفر».
«ـ لكل انسان طريق في هذه الحياة. اغلق النوافذ جيدا يا ولد. كنت أعتقد انك مسافر الى القرية حتى سمعت بعضهم يتحدث عنك. لا لاتشطف الآن. دع ذلك للصباح. هل ضربوك حقاً؟ لا أظن. صحتك ليست سيئة. قلت لك لا تشطف الأرض الآن. ما هذا النوع من الخدم كأنك تخاطب حطباً. يريد ان يشطف الأرض عنوة».

وتثاءب المحاسب، ومضى ليلبس سترته استعدادا للذهاب، ثم وضع الخادم المكنسة في الزاوية، وأطفأ الأنوار، ولبس سترته، ونظر الى الفهد كأنه يستفهم منه ما اذا كان يريد ان ينام في المقهى حتى يحضر له وسادة، فنهض الفهد، وزر سترته، ودفع باب المقهى، ومضى.
كانت الشوارع طويلة، وصلبة، لا نهائية، تنبعث منها رائحة شواء بعيد، وكانت الهررة الضالة، المفتوحة الافواه، تتشمم فضلات الزوايا وتموء مترنحة تحت أضواء النيون الغبراء.
ها هو الفهد وحيد ضد المدينة، وفي عينيه ملامح الغزو.
لكي تكون جراحك واضحة لا لبس فيها ولا ابهام، عليك ان تدفع جزية الدمار.
عليك ان ترفع حافة القبعة اذا كانت الندوب في الجبين، وتخبطها خبطاً في الشارع اذا كانت في قمة الرأس. يجب ان يرى الشعب الفرح والألم والحرية كما يرى الباص والهاتف والمئذنة. اما الجراح والاهانات الدفينة في الأعماق فابرازها يحتاج الى المهارة والصبر.
لقد ذهب وولى عهد البطل النظيف المعتكف، وجاء دور البطل الوحش.. البطل الذي تتلألأ الجراح في رأسه. البطل الذي يتمخط في الشارع ويكسر مرفقه على حديد الحافلات.. البطل المتسول الأحول الضائع.. المغروس كالحربة خلفك وأمامك.
وهذا البطل المغروس كالحربة امام الحقائق يحتاج الى حشود وأساطيل، والى شوارع مكتظة وزغاريد يخرج معها دم الخناجر، والى خيول ودراجات وبيارق، والى رغيف ومأوى.
لو كان الفهد في القفار في هذه اللحظة لزحف على ركبتيه بين الصخور ورقد على هضبة قريبة من السماء، قريبة من الله، ليناجي حبيبته ووطنه. أما الآن في هذه الساعة الكئيبة من الليل فحبيبته نائمة ووطنه يشخر، وعليه وحده ان يبقى مستيقظا. فلا بد من كلب حراسة لهذا الشرق الذليل المنهوب.. هذا الشرق الذي يرقد خارج لحافه، ومن صرته تشرب خيول الغزاة وتصهل. □

تمت





■ حين شاع النقد الانطباعي القائم على التأثيرات المختلفة للعمل الابداعي الأدبي، لم تكن هناك سلطات تولد القوانين التي يحكم بها على هذا العمل او ذاك بمقياس ذي قواعد، بل كانت الأحكام تجري هكذا، من منطلق بدائي متحرر من كل النظم، ومعتمد، بالدرجة الأولى على صدمة العمل، ثم أصبح هذا النوع من النقد ـ بحكم التطور الاجتماعي والاخلاقي والفلسفي والأيديولوجي ـ خاضعا لعصبية من نوع ما، نقلته الى ما يسمى بالنقد الحكمي المتكىء على قوانين الدولة والأخلاق السائدة. وفي هذا ـ كما هو واضح ـ إفساد للأدب، واضرار به، لأن أخطاء النقد الحكمي المؤسس على الأفكار الجاهزة، من شأنها ان تحرف العمل الأدبي عن مساراته، أو ان تسيء إليه بشدة، حين تجرده مما فيه، أو تلحق به ما ليس فيه، انطلاقا من الاهتمام بضرورة تمثل الأديب لهذه القيم المفروضة من الخارج، والتي تعد مُثُلا محددة، على الأدب ان يطبقها، وعلى الناقد ان يحكم على الأدب بها... وهكذا يتم التعامل على أساس ميكانيكي حتمي، يجعل من النقد الحكمي استبداديا متعاليا لا يقبل

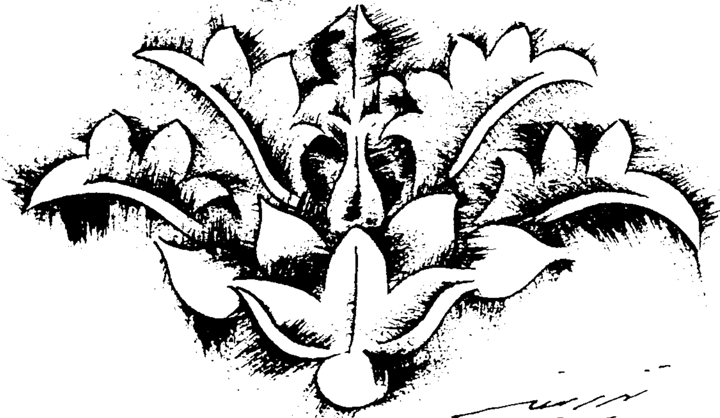
ديكتاتورية النقد الماركسي

أحمد الدريس

التجاوز، بل يرسم خطوطا حمرا، ويضيق الخناق على الأدب بتطبيق نوع من الحصر والكبت المبرمجين عليه. وخير مثال يمكن ان نسوقه على فشل قوانين هذا النقد ان عملا ادبيا واحدا، يمكن ان يفسر أو يحلل او يحكم عليه بأكثر من طريقة أو قانون، تبعا لايديولوجيا النقاد الذين يتصدون لهذا العمل، بل قد تصبح القوانين التعصبية قوانين ذرائعية لتمرير الكثير من الأحكام الشخصية غير الموضوعية.

ولعل هذا التناقض في الآراء النقدية الحكمية هو الذي دفع الأستاذ مولتون الى محاولة إيجاد ما يسمى بالنقد الاستدلالي، أو النقد الذي يتعامل مع الأدب على أساس علمي محض، عن طريق النظر في ظواهر الأدب كما هي في الحقيقة، لا كما هي في منظور الأفكار السابقة والأحكام الشخصية المتطرفة القائمة على المدح أو الذم حسب امكانية التوافق أو عدمها... ان مولتون بدعوته هذه أراد الغاء المثل المقررة وإنكارها، مطالبا باختبار الأدب بصورة خالصة بعيدا عن تشويهات الأحكام المطلقة أو النسبية.

وجرأة مولتون هذه، تهدنا بسبب قوي، يسعفنا في تقرير أمر بصورة مسبقة، وهو أن قانون كل عمل أدبي له مسوغاته الخاصة، وظروفه التي لا يمكن ان تنطبق بأي حال على أديب آخر. ويمكن ان نوسع الدائرة هنا لنشير الى عدم امكانية تطبيق آراء هذه المدرسة النقدية أو تلك على مدرسة أدبية لا توافقها؛ وهذه النقطة هي التي تدل على قصور النقد الماركسي الذي يحاول ان يكون حكمياً متزمتاً، وأن يلغي الآداب غير المتوافقة مع طروحات المادية التاريخية، وأن يصادرها أو يتهمها بالدونية والضحالة والإساءة الى الإنسان.



ومن هذا المنطلق لا نريد ان نكشف عن كيفية تعامل النقد مع الأدب، وإنما نريد ان نؤكد شناعة الأدلجة حين تتحول الى ساطور او هراوة في كف النقد، او تتحول الى حجاب كثيف يمنع الناقد من رؤية الحقيقة. ومثل هذا الأمر قائم حقا في معرض هجوم النقد الماركسي على أدب المجتمع البرجوازي وأفكاره، ومحاولته حصر هذا الأدب في خانة المنفعة، والترويج للتفاهات والشناعات والجنس وفكرة (الجنة الآن) وهو - أي النقد الماركسي - حين يلح على هذا الطرح فإنما ينطلق من مقدمات أيديولوجية مقنعة أو سافرة يريد من خلالها إبعاد الناس عن الاحتكاك بالآراء غير المتوافقة مع الماركسية، وكأن المسألة مسألة مصطلحات لاقضية حياة، إذ لا بد في العرف النقدي الماركسي ان يتحدث الأديب عن فضل القيمة، أو إنتصار البروليتاريا، أو زيادة الانتاج، أو النصر العسكري على النازية حتى يمدح ويشد عليه، أما التعبيرات التي تُلحظ في أدب المجتمع البرجوازي عن القهر والاضطهاد، فإن هذا النقد لا يتوقف عندها كثيرا، ربما لأنها لم تطرح ضمن نسق التشكيلات التربوية والمعرفية والنضالية للماركسية. وهكذا كان الهجوم على المدارس الأدبية وأساليب التعبير المختلفة منصباً على أساس انها ضرب من العبث وصرف الانسان عن مشكلاته الحقيقية.

غير أن هذا الفهم لا يصمد امام حقيقة صغيرة، وهي أنني حين اتألم أعبر عن ألمي بطريقة قد تختلف كثيرا او قليلا عن الطريقة التي يعبر فيها شخص آخر عن الألم نفسه الذي قد يصيبه. ومن هنا كان تعويل النقد الماركسي على فكرة التغيير الأمثل بوساطة الاشتراكية، وعدم إيمانه بالحلول الأخرى، رغم قناعة كثير من الفلسفات والمدارس الأدبية بحلول تبدو من وجهة منهجيتها ممكنة أيضاً نحو التغيير الأمثل. وبناء على ذلك تصبح السريالية العابثة الحرة الغامضة حلا ممكنا من وجهة نظرها، وكذلك تصبح التوماسية الجديدة المبنية على الاعتقاد والعقل واللاهوت والانتربولوجيا المتلائمة مع العلم حلا ممكنا لمشكلات الانسان من وجهة نظر المنادين بها.

لكن النقد الماركسي يهاجم مثل تلك الدعوات، معتبرا الحلول اللاهوتية جمودا عقائديا، وفوضى مدمرة لأسس الحضارة الانسانية، ومعتبرا علم الجمال الضروري ضربا من الخداع، لأنه يتمرد على الوعي، ويعتمد على التداعيات غير المنضبطة؛ بل إنه يعتبر الآداب البرجوازية مقيدة بأساليب تعبيرية لا تنفع غير البرجوازية نفسها.

وهكذا، فإن البحث في موقف النقد الماركسي من مدارس الأدب وطرائق التعبير يكشف عن الكثير من التزمت. فلو شئنا الحديث عن التعبير السريالي عن مشكلات الانسان لوجدنا سوء فهم الماركسيين له سببا في محاربته عقائدياً، فالسريالية ليست مدرسة عبثية بإطلاق كما يظن الماركسيون وغيرهم، وإنما هي التعبير الرمزي عن الواقعية المغرقة، في اطار من التلقائية والصوفية الجمالية الباحثة عن التحرر الكامل للاوعي، كما أشار الى ذلك مؤسسها أندريه بريتون. واستنادا الى هذه المنطلقات فإن هناك الكثير من العلاقات غير المكتشفة تعتبر واقعية أكثر مما هو موجود في الحياة العملية من الوقائع المكتشفة.

ولقد انطلق الهجوم على السريالية بحجة دعوتها الى الحلم والكتابة غير المنضبطة... وهذا الهجوم ليس له ما يسوغه سوى عدم التوافق مع الدعوة الى الكتابة المقيدة بالأصول السياسية، والنظم التربوية، والتوجهات الأيديولوجية. فهذه المدرسة - وان كانت غير جماهيرية من جهة الحكم في الفهم والتلقي - فإنها تظل تعبيرا مشروعا عن الواقع بلغة لها بصماتها الخاصة، وهي لغة ليست عبثية إلا على محمل الظاهر، ذلك ان هذه المدرسة ولدت نتيجة خلاف سياسي بين الملتزمين بها، وان احتجاجها على الواقع - وإن جرى في تيار غامض - فإنه يظل موقفا، لأنّ المسألة ليست متعلقة بالمصطلح الأيديولوجي كما أسلفنا، وإنما متعلقة برد الفعل تجاه الواقع. فكثيرون ممن استخدموا الواقعية الجديدة درعاً لترويج مفاهيمهم لم يقدموا شيئا للاشتراكية او الأدب، لأن قيد الأيديولوجيا قد أتلف الجانب الجمالي في أدبهم، وأبقى على الجانب التعليمي الوظيفي الفج.

لقد تعامل جيمس جويس مع العالم بطريقة جديدة سببت له صعوبات بالغة في نشر مؤلفاته، لتعقيدها والحادها واستخدامها لغة غير مألوفة، وقد انصب تعبيره على الصورة الذاتية للعقل والحواس، وكان في عمله التجريبي (يوليسيز) خير معبر عن مشكلات عصره، حيث استخدم فيه تيار الوعي الذي يسميه الماركسيون ألاعيب، معتمدا في ذلك على المتاهات والتعقيدات الخفية والخرافات والخيال الكوني الخالد للانسان والوعي الجماعي المتوافق مع رؤية يونغ. وقد أطلق جويس بطله يوليسيز ليعبر عن مزاجه المتقلب بنفسه، وليصور ضوضاء مدينة دبلن التي تعني القذارة، وليرصد سوداوية الناس الجارفة، وغربتهم في هذا الصهريج الحضاري. وقد سارت على هذا النحو الروائية الانكليزية فيرجينيا وولف في روايتها (السيدة دالوي) حيث عبرت فيها عن حياة الناس التافهة في مدينة لندن.

وإذا شئنا الاستشهاد أكثر فإن صموئيل بيكيت في كتاباته اللامعقولة قد واجه الواقع في كثير من روائعه. فقد كتب (كيف هي) ليعبر عن ظلام الوجود ووحله، حيث نرى بوم وبيم وهما يزحفان عاريين فيها. وفي (الأيام السعيدة) يتحدث عن عزلة الانسان في مجتمعه متمثلة في عزلة زوجين عجوزين، الزوجة تحاور زوجها وهي مدفونة في الرمال والزوج يكاد يكون أخرس. وفي (ليس أنا) صورة مثيرة لصراع الإنسان مع ماضيه عبر صرخة غضب لامرأة تستعيد تفاصيل حياتها الثقيلة السابقة.

قد تصبح القوانين التعصبية قوانين ذرائعية لتمرير الكثير من الأحكام الشخصية غير الموضوعية

إن ما يريده النقد الماركسي هو الاتكاء على معطيات الواقعية النقدية والواقعية الجديدة التي تطرح الأمور بطريقة مباشرة على أسس محددة مقولبة، وبهذا يمكن تفسير هجومه على المفاهيم التوماسية الجديدة في الفلسفة والأدب معتبرا إياها نوعا من المتعة والنشوة الذاتية الغيبية، لأنها تصدر عن الحدس في إدراك علاقات الوجود، وتطلب تحقيق هذه العلاقات في الرؤى الميتافيزيقية.

لكن هذا الهجوم لا يستطيع ان يلغي على أية حال مسوغات هذه الفلسفة ومشروعيتها، إذ ان الكثير من القيم الروحية التي يحملها الأدب، قد تكون انعكاسا لما هو عقلي واعٍ، ولما هو غير عقلي أيضا، ذلك ان ما هو عقلي ليس هو الأساس لأنه نسبي، ولأن ما هو غير عقلي او غير مكتشف هو الأشمل، حيث يحتل مساحة أكبر في تساؤلات الانسان، فلا نكر اذا لجأت الآداب في بعض طرائقها التعبيرية الى اللاهوت والغيبية واللاعقلية كما هي الحال في أدب المجتمع البرجوازي. فقد أراد الشاعر والروائي هيرمان هيسي - على سبيل المثال لا الحصر - حل مشكلات اوروبا السائرة نحو الفوضى بوساطة الدين، وقد عول على الفردية والاهتمام بالذات الغامضة مؤمنا بالصدق الفني في الأدب وبعزلة الأديب في المجتمع المادي وازدواجية عالمه. حيث كتب رواية طوباوية تحت عنوان (لعبة الكرات الزجاجية) وفيها تنسجم الرياضيات والفن والموسيقا والفلسفة، أي ينسجم ما هو علمي مع ما هو روحي خارج إطار المعادلات المحددة الصارمة. ومثل هذا الفهم يُلحظ عند لوغي براندلو في (الأقنعة العارية) اذ ناقض اسلوب تقليد الحياة بالأدب معتمدا على التداخل والمزاوجة بين الجنون والعقل، والغيب والواقع.

وعليه، فإن كل العصور الأدبية والاتجاهات التي راجت منذ الفن البدائي الى الفن القديم الى فن القرون الوسطى الى فن عصر النهضة باتجاهاته (المبكر والوسيط واللازمة المكلفة) الى الباروك الى الركوكو الى الكلاسيكية الى الرومانسية الى الواقعية النقدية الى الواقعية الجديدة... عبرت عن وضع ما. فكل مدرسة تمثل واقعاً معيناً بدءاً من التعبير المباشر الى الاعتقاد بأن الحياة حلم الى التمسك بالقيم الجمالية والخلقية، الى ◁



الزمن الذي كشف ضرورة اعادة بناء النظرية السياسية المنغلقة ينبغي أن يدفع الأدب الى التحرر من الجمود

الأدب الظريف والترويج للعاطفة، الى الحديث عن التاريخ والميثولوجيا، الى الفنتازية والقدرية الى التعبير عن الديمقراطية . . .

لقد أخطأ النقد الماركسي حين حجم الكثير من تلك المدارس، وحاول التقليل من الدور الحيوي لها، ولا سيما حين هاجم النتاجات التي ظهرت منذ اواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين (هذه الفترة التي تتسم بانتقال الرأسمالية الى مرحلتها العليا ونعني الامبريالية). وقد انصب الهجوم على الانطباعية والديكورية والرمزية بحجة انها مدارس فنية تمثل (المودرن) ولا تمثل مراحلها ضمن ظروف الواقع المعاش وتوصّل النقد الماركسي الى ان هذه الفترة هي فترة انحطاط الفن متناسيا المضمون التاريخي للأعمال الناقدة في البلدان الرأسمالية، والتي أظهرت خيبة امل معظم الكتاب بالديمقراطية البرجوازية. اذ لم يترك اناتول فرانس واضرابه جانبا من جوانب الأساس الفكري للدولة البرجوازية دون إظهار معناه المتناقض المنافق واللا انساني كما قال غوركي. لكن هذا النقد لم يمنعه من اللجوء الى الأسلوب الرمزي الساخر كما في (جزيرة البطريق) التي عرت سياسة الدولة، وهاجمت الدين والفن المتخاذلين. وهو لا يخفي ـ فوق هذا وذاك ـ ميوله الرومانسية لجمال العالم والرغبة بفعل الخير. وحين نتحدث عن رمزية فرانس فإننا للتعريج على استهجان الماركسية لهذا الأسلوب، اذ تقرن الرمزية بالمشاعر والميول الغيبية والشهوانية والتشاؤم واليأس والانهزامية والخوف من الحياة، وتتهمها بالانحطاطية، والدعوة الى عالم طبقي ومشاعر بشرية مشوهة، وعالم روحي ملوث، من خلال حقن الجماهير بالعقيدة البرجوازية. لكن الاستقراء التاريخي يكشف عن خطل هذا الاتهام، ويبين ان الأدباء قد هاجموا بطرائقهم المختلفة المبادرة البرجوازية المضللة والأوهام التي تروجها حول (الطاقات الخلاقة) منذ أميل زولا الذي انتقل تدريجيا من الرواية الطبيعية الى الرواية النفسية في معالجة مشكلات المجتمع، بل لقد رفض الكثيرون قيم المجتمع الصناعي، بالدعوات الرومانسية المتمثلة بالعودة الى الريف والحياة الرعوية كما في روايات جورج صاند.

ومن خلال الأمثلة السابقة نستطيع القول: ان طبيعة الأساليب لا يمكن ان تفقد مضامينها المدافعة عن الانسان لمجرد مخالفتها لمقاييس أيديولوجية صارمة. ذلك ان أدب المجتمع البرجوازي ليس أفيونا يدس من خلال روايات المغامرات والقصص البوليسية والاجرامية والكوميدية الجوفاء والكتب الدينية. . . فهذا له هامشه في ادب الدول البرجوازية ولكنه ليس كل هذا الأدب، فهناك ومض وألق للكثير من الابداعات الأدبية ذات المضمون الهادف، لكن علة النقد الماركسي تنعكس في تعاميه عن هذه المعطيات بسبب اسلوب الطرح وطريقة التناول، على الرغم من شعبية الكثير من الكتاب في المجتمع البرجوازي. فقد كتبت روائع كثيرة بأساليب مختلفة وحصدت نجاحات لم تحققها كتابات الكثيرين من أعلام المدرسة الاشتراكية في الأدب، والشواهد على ذلك غزيرة وفيرة من جهتي القيمة والطريقة. فقد جاد مارسيل بروست بروايته (البحث عن الزمن المفقود) مترسما خطا جيمس جويس وت. س. اليوت وهنري جيمس، حيث عبر عن النكوص الى الماضي وألح على التمييز بين الزمن الميكانيكي والزمن النفعي، ويبين ان قيم المجتمع الراقي كلها غش وخداع واحتيال، وأزاح القناع عن أفكار عظيمة في الحب والفن والرؤية والاحساس بالحياة والشذوذ الجنسي والطقوس الارستقراطية. انها رواية عن حضارة كاملة، نشرها بروست تحت عنوان (جين سانتويل)، متمردا على الطريقة التقليدية في الأسلوب والتي كانت تروق الكثيرين، مما جعل بروست صعب الفهم في نظر أصحاب الطروحات المباشرة. أما تيودور دريسير فقد انطلق من المدرسة الطبيعية، ليصور شخصيات رواياته وكأنها كلاب تحت رحمة الظروف المحيطة، وليعالج قوة المال، وعبادة المادة، والنجاح، والاحساس اللاعقلاني، والسلطة الوحشية للجشع الانساني، ومصير الانسان في العالم المعاصر. كل ذلك قبل ان يعتنق الاشتراكية ويتبناها في كتاباته وأعماله، وعلى هذا النحو جاءت اعمال جون شتاينبك الذي كتب رواية (عناقيد الغضب) عام ١٩٣٩ ليوقظ أميركا على معاناة الفقراء، من خلال أسرة تعاني من القحط في أوكلاهوما، فتبحث عن العمل في كاليفورنيا، وتضطر للعيش في مخيمات العمل المستغِلّة للمهاجرين، فيزداد بؤسها بؤسا، وشقاؤها شقاء. اما الشاعر ريلكه فقد كتب الكثير من أعماله الشعرية الرفيعة بأسلوب شخصي جدا، متجنبا النمطية، ومتحريا الوجود بطريقة غير مألوفة.

ان الأدب المضاد الذي ينمو بصورة مطردة في المجتمع البرجوازي يظهر ان كل المدارس المختلفة في الأدب تعبر بطريقتها عن الواقع المعاش، وان سر عدم قناعة النقد الماركسي ينبع من فهم لينين الذي طالب بأن يظهر الفن ويتطور وفق العقيدة الشيوعية القائمة على تعميم المادة الحياتية، وافراز النمطي من هذه المادة تحت تأثير المادية الديالكتيكية التي تمكن الأدب من تقويم التاريخ والحياة بنظرة جديدة، وتشخيص المهم في المجتمع من مواقع حزبية أيديولوجية. ولعل هذا الفهم هو الذي دفع النقد الماركسي الى اتهام التعبيرية بمسخ الواقع، معللا ذلك بأنها تصور الدميم واللامجدي الذي هو مجرد جزء قبيح من الحياة. ويبدو ان النقد الماركسي يناقض النظرية التي يتكيء عليها، والتي تركز على النمطية والاصطفاء (النمذجة). فالتعبيرية تصطفي الجانب الأسود من الحياة وتعبر عن القبح في الجانب الممسوخ فيها. فالقبح كامن في المعبر عنه وليس في الطريقة التعبيرية نفسها.

ان اقرار النقد الماركسي بالسلطة الحزبية على الأدب هو الذي دفع ببعض الكتاب السوفييت الى التمرد على هذه السلطة كما فعل الروائي سولجينتسين الذي عارض في روايته (يوم واحد في حياة ايفان دينيوفيتش) البيروقراطية الستالينية، والعقلية السلطوية المتعالية. وحين حاول نشر رواياته المعارضة للضغوط الأيديولوجية في الاتحاد السوفياتي مُنع، فاضطر الى نشرها جميعا في الولايات المتحدة الاميركية (الحلقة الأولى ـ جناح السرطان ـ آب). وبسبب هذا الموقف البعيد عن النمطية طرد من اتحاد الكتاب السوفييت عام ١٩٦٩، وبقي مؤمنا بعدم تجزيء الحقيقة، وعدم امكانية نمو أدب إنساني في إطار من الأيديولوجيات المقيدة. وهذا المثال يكشف عن نقطة الخلاف بين منطلقات المدارس الفكرية والأدبية، وبين الماركسية كنظرية أدبية مسيسة، تدعو الى جعل الأدب خادما او وسيلة دعائية لنظام محدد بصورة سلفية. ولهذا فهم النقد الماركسي الأسس التي انتجت الابداع الادبي في المجتمع البرجوازي، لكنه حاول تجاهله حينا وتشويهه حينا آخر. فالثورة الصناعية وما ارتبط بها من تقدم تقني بلورا النظرية الجمالية لأدب ذلك المجتمع، حيث نفذت التقنية الى العالمين المادي والروحي للانسان. وقد اعترف انجلز بأن مفكري المجتمع البرجوازي عموما لم يكونوا مدفوعين في أعمالهم بقوة الفكر المجرد وحدها، بل بسبب النشاط الصناعي أيضا. وهذا يعني ان الأدب قد دخل دائرة المشكلات التي أنتجتها الآلة، اذ أصبحت القضية الروحية ملحة ليس على الصعيد الفلسفي فقط، وانما على الصعيد الأدبي أيضا. وعلى رأي الناقد

المجري فوكاس فإن من الخطأ الفادح ان نحمي الفن من التقنية في عصر الثورة العلمية؛ فبصمات الآلة كانت كبيرة ومرعبة الى حد دفع النقد الماركسي الى القول بأن الأدب البرجوازي هو أدب المنفعة، لأنه أدب وظيفي يخدم البرجوازية الصناعية ويروج لمفاهيمها . . . وهذا تحصيل حاصل لكنه ليس تحصيلا كليا، لأن مثل هذا النتاج الأدبي لا يشمل الا حيزاً من النتاج العام، فهناك حكم مضاد له أصداؤه القوية، وهذا الحكم المضاد ينبغي ألا يهمل تحت أية ذريعة، لأن نقد الواقع لا يمكن ان يتم بطريقة واحدة كما تعتقد الماركسية، بإلحاحها المستمر على ان التعاليم الاشتراكية هي التربة الصالحة لكل أدب جماهيري.

إن توظيف الماركسية لمقولة المحتوى في الأدب على أساس انها الضرورة التي لا بديل عنها في التعبير الواجب عن مشكلات الانسان يمكن ان يجري في قنوات مخالفة، فحتى الأدب العبثي كما قدمنا طريقة تعبيرية ناقدة بوجه من الوجوه، وهو حين يصور الانسان المنعزل عن محيطه، الرافض للعلاقة التواصلية مع الواقع، الهارب من المفهوم الكانتي للكون المنظم، فإنما يفعل ذلك نتيجة احساس الأدباء المتعاملين به بتفاهة الحياة في مجتمعات متآكلة، تهدد الانسان بقسوتها ووحشيتها.

ولا يقتصر النقد الماركسي على رفض الأدب ذي المحتوى المطروح بأنماط متعددة، وإنما يتعداه الى رفض الثقافة البرجوازية بعامة معتبرا الفعل الثقافي مجرد رمز اجتماعي ذي دلالة طبقية، حيث يتم التعامل مع الكتاب ووجوه الفن بصورة مثيلة للتعامل مع السيارة، مما يعكس الانتماء الفئوي بدوافع النضج والسعي الى المكانة الاجتماعية.

غير ان هذا التفسير قاصر وغير قابل للتعميم. فالمجتمع البرجوازي الذي بلغ مبلغا عظيما من الرفاه لا بد ان ينعطف باتجاه مناهضة الحاجات المادية عن طريق تنشيط فعاليات الروح والنفس الانسانية.

واذا كان النقد الماركسي يتحدث عن الصرعة الثقافية في امريكا او غيرها على انها ليست وليدة الاحتجاج الاجتماعي، وانما وليدة البحث عن تثبيت الفواصل بين الرتب الاجتماعية، فإن هذا الحكم فيه الكثير من التعسف، والدليل على ذلك هذا التوجه الكبير نحو الأدب المناهض المعبر عن ظروف الانسان في مجتمع يمارس كل أشكال تذويب الانسان وقهره. ولهذا يصبح الحديث عما يسمى بأدب (الموضة) كمنظم اجتماعي مجرد حديث لا أكثر. صحيح ان الكثيرين ممن يعيشون في المجتمعات البرجوازية يميلون الى اقتناء الكتب كنوع من المباهاة والبذخ، كما يحصل عند الكثيرين من ميسوري العالم الثالث، ولكننا لا نستطيع - على أي نحو - ان ننكر ان الكثيرين من فقراء المجتمع البرجوازي، وفقراء العالم الثالث، يحبون الكتاب المعبر عنهم. ومع اننا لا نملك احصائية دقيقة نستطيع القول - وبكل تأكيد - ان الجياع الى الكتب الهادفة في المجتمع البرجوازي أكثر بكثير من أولئك الجياع الى الكتب (الموضة) واستهلاكها رمزيا بدوافع نفجية مظهرية، لا تقيم معيارا للأدب وأسسه الجمالية، لأن أنصار المظهر لا يمتلكون - بالنظر الى طبيعة تكوينهم الفكري - القدرة على المحاكمة الجمالية والتقويم الجمالي.

لقد فهم النقد الماركسي العمل الأدبي وحدة ديالكتيكية ثابتة بين المادة والصورة الفنية، وفي إطار هذه الوحدة تتحدد علاقة التفاعل بين المادة والصورة الفنية، فيصبح العمل الفني محددا كما ونوعا وزمانا ومكانا، وتصبح قدرته التعبيرية وخصائصه الأخرى خاضعة لبنى ثابتة وحتمية صارمة. ورغم ادعاء النقد الماركسي بأن هذه العلاقة ليست ميكانيكية، وإنما هي علاقة انسجام، فإن هذا الإنسجام لا يتحقق بشكل عفوي، وانما بشكل مرسوم مسبقا من جهة، كما ان التفاعل بين المادة والصورة الفنية ليس من خصائص الادب الذي تدعو إليه الماركسية وحده، وانما هناك تفاعل أيضا بين المادة الفنية ومادة الحياة في الأدب البرجوازي، رغم تنوع أساليبه التعبيرية واختلاف مشاربه.

إلا ان النقد الماركسي ينكر ذلك مشيرا الى ان الأساس المنهجي للرابط بين المادة والصورة الفنية يتمحور في الفهم المادي لتاريخ المجتمع، والصلة بين الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي، والالمام بحركية قوانين تطور المجتمع التي تقدمها المادية التاريخية، حيث يكون البحث في تغيرات الفن وأسباب ظهوره وجوهره مرتبطا بتغيرات الحياة، وهذه المقولة تنسحب بيسر على الأدب الذي يؤيده النقد الماركسي وعلى الادب الذي يعارضه. إلا ان هذا النقد يعد الفن الاشتراكي الوحيد القادر على ان يكون جماهيريا من جهة قدرته على تحقيق الموقف المشترك والمصلحة المشتركة، وكأنه - اي النقد الماركسي - يشير الى ان الفن البرجوازي هو فن الحشد، او فن القطيع الذي يجعل المجتمع مستهلكا للادب لا ناقدا موجها له. وهذا الطرح يجافي الحقيقة، لأن الأدب البرجوازي يأخذ طابعا أقوى في تعبيره عن طبقات اجتماعية لا طبقة واحدة، وإشارته الى الانتماء المختلف الذي يبرز مواقف الصراع بين هذه الفئة أو تلك، ويدل على الغنى في التعبير بحرية لا بصورة مسبقة عن المعطيات الواقعية، ويستثمر الكثير من الأساليب بعيدا عن الطريقة الواحدة التي تحد من أفق الأديب بحجة ان التذوق الجمالي للأدب شكل من أشكال النشاط المعرفي الذي يتطلب تنظيما وتوجيها لامكانات الفرد الذهنية والانفعالية تحقيقا لمقولة لينين الذي أكد على الطبيعة الاجتماعية للأدب المحدد بالقوانين.

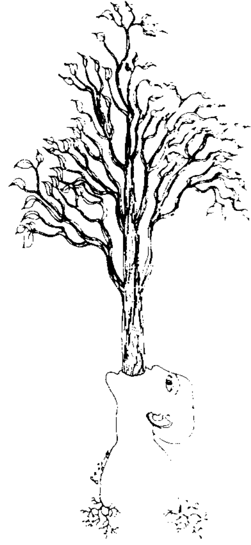
وكما فهم الماركسيون القوانين الاشتراكية بطريقة بيروقراطية ستالينية وجمدوها عند حدود معينة، نتيجة سوء التطبيق والفهم المنحرف، كذلك فعلوا حين تجاهلوا مطالبة لينين بأن يعبر الأدب عن التناقضات الطبقية القائمة، والتناحرات المؤدية الى التعبيرات الطبقية، من غير ان ينتبهوا الى ان الأدب البرجوازي يعطي صورة واضحة عن هذه التناحرات، وكثيرا ما يتعداها الى رصد المشكلات السياسية والدينية والاخلاقية والجمالية بصورة غنية خارج منهج الوظيفة الايديولوجية والتربوية المعرفية التي تريدها الشيوعية الملتزمة بصورة نهائية بعقيدة المادية التاريخية على حساب البنية الجمالية للأدب وعلى حساب ديمقراطية الرأي والثقافة وطريقة التوصيل.

ان صرامة التطبيق المرافق بسوء فهم في كثير من الأحيان، من شأنه ان يضع الأيديولوجيا النقدية الماركسية في اطار ضيق. فهذا الكم الهائل من الأدب الاشتراكي الذي تقبلته بعض المجتمعات في زمن معين أصبح عسيرا على الاستهلاك في وقت أصبح فيه التطبيق الاشتراكي مختلا، وأصبح فيه الابداع متحجرا عند حدود عرفها الناس وتمثلوها في النظرية السياسية والأدبية على حد سواء. ويخيل إلينا ان الزمن الذي كشف عن ضرورة اعادة بناء النظرية السياسية المنغلقة، ينبغي ان يدفع الادب الى هذا المعترك، حتى يخرج من اسار هذا الجمود الذي لم يقع فيه الأدب في المجتمع البرجوازي بسبب حضوره الدائم في ساحة الصراع المحتدم بين طبقات المجتمع من جهة، وبين الانسان ونفسه من جهة اخرى بحكم استطالات القهر التي يعاني منها.

ان مجتمع الطبقة الواحدة لا يحمل بأي شكل من الأشكال سوى أفكار هذه الطبقة، ولا يؤكد الا عليها، في حين يزخر الأدب البرجوازي بضروب الصراع الذي يتصل بالكثير من الأساليب التعبيرية في التماس الحلول، وهو حين يفعل ذلك لا يقدم نصائح ومواعظ، ولا يلجأ الى تعبيرات مباشرة، فالاديب قد يواجه وقد يهرب، قد يكون معقولا وقد يكون عبثيا، قد يكون ملحدا، وقد يكون لاهوتيا متزمتا، قد يكون سرياليا وقد يكون واقعيا حرفيا. ومثل هذه الأساليب لا يغني بعضها الآخر عن بعض فالهرب الرومانسي احتجاج قد لا يقل في الأدب قيمة عن المواجهة، واللامعقول قد يكون ناقدا اكثر من المعقول رغم غموضه وعبثيته الظاهرين . . . فإلى بروبستريكا أخرى للنقد الماركسي. □

١. دليل القارىء الى الادب العالمي، مجموعة من المؤلفين، ترجمة محمد الجورا، دار الحقائق، بيروت.
٢. علم الجمال البرجوازي المعاصر، مجموعة من المؤلفين، ترجمة فؤاد المرعي، دار الفجر، حلب.
٣. علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة فؤاد المرعي، مطبعة الأيام، دمشق.
٤. النقد الأدبي (٢،١) احمد أمين، ط ٤، دار الكاتب العربي، بيروت ١٩٦٧.
٥. الواقعية النقدية، س. بييتروف، ترجمة شوكت يوسف، وزارة الثقافة (سورية) دمشق، ١٩٨٣

الحـــداثة والثقافة



■ تتصارع الآراء وتتقاطع، ينسحب بعضها ويتعملق البعض ويتقزّم آخر، ويضيع المتلقي بين هلوسات بعض المنظرين وغوغائية الحوار. فمثلا، قد تجد عند البعض، أحياناً، قدرة خارقة على صناعة رأيين متناقضين حول الحداثة، واحد لـ (الناقد) وآخر لدوريات أخرى.

ولكثرة التناقضات التي تتشابك وتتناحر، حتى داخل الشخص الواحد، والبحار التي تشكل في عمق الصحراء للسباحة، لا يمكننا إلاّ أن نقول، كم هي بائسة الحداثة وقد وقعت في الشبكة الأخطبوطية للثقافة الطفيلية، وها هم المدنفون المهزومون يشحذون أسنانهم لتقطيعها وهضمها وإضافتها إلى عناصر الهرم الطفيلي القادر على تشويه كل شيء وامتصاص وشرق عناصر من كل الطبقات، ومفاهيم من كل أشكال المعرفة والمناهج والأيديولوجيات. . . .

الحداثة مقولة تصف المظهر الكلّي المتكامل للحلقة الأعلى، نسبيا لمقطع زمني محدد / حسب اللحظة المناقشة / في الحلزون التطوري الصاعد، لكتلة اجتماعية معينة، وذلك، ضمن السيرورة التاريخية، بعلاقته مع السمات الأرقى للتشكيلة او النمط أو تداخل الأنماط، ليس فقط بسماتها الثقافية، بل، والاجتماعية أيضا ببعدها المحدد بالعلاقات الاجتماعية والانتاجية أيضا.

زمكانية الحداثة:

التعريف المذكور أعلاه، هو تعريف للحداثة في مجتمع ما، في مرحلة ما (أي مرحلة من مراحل تطوره/ أي، لها تاريخية بينة لمنظورها/)، بحيث لا يمكن سحب أبعاد هذا المظهر الكلي لمجتمع ما، في فترة زمنية محددة على زمن آخر، فاذا كانت المواصفة /الحوار الجدلي بين المنطلق النظري والموضوع/ والأرضية التنظيرية (حسب السلّم الثلاثي للدكتور عبد السلام المسدّي / النقد والحداثة) يتمتعان ببعض الثّبات النسبي بالمقارنة مع النقد التطبيقي (الممارسة، الفحص العياني والتشخيص)، فإنّ هذا الأخير عنصر متغير دائماً وأبداً، بحيث تتداخل الزمانية الحداثية مع الحداثة الزمانية بمفهومها الرياضي، فتبدو زمانية الحداثة محددة بتاريخية منظورها. وتُحَمَّلُ ضمن صعودها على القدرة التوالدية للغة. وهكذا، تصبح المقولة، وحتماً، منسوبة لمقطع زمني محدد.

أمّا تاريخيّة المنظور فهي مرتبطة ومتداخلة جدلياً مع السّمات الوطنية والقومية ومع الملامح الديموغرافية (وحتى الجغرافية بالمفهوم الحرفي للكلمة، لأن ذلك يحدد طبيعة الموارد الطبيعية، المواد الأولية، نظام تجمع السكان. . . . الخ)، وبالتالي، يتحدد مستوى الانتاج الاجتماعي. بحيث تلعب دوراً حاسماً في تحديد المظاهر التاريخية الاجتماعية، بدءاً من طبيعة العلاقات الاجتماعية، وانتهاءً بأشكال الوعي، فأدوات المعرفة الاجتماعية بأنواعها، كلّ ذلك في مقطع زمني محدد.

ولا يمكن فصل أي من العاملين عن الآخر (الزمان والمكان)، وإلا، لَفَقَدَ جوهر وجوده، فلا يمكن أن نأخذ تاريخية ظاهرة معينة بدون أخذها ضمن سياقها الاجتماعي / بما في ذلك بعوامله البشرية والديموغرافية والجغرافية. . ./، ولا يمكن في الوقت نفسه أخذ الجانب الاجتماعي معزولاً عن عامله الزمني، وإلا، فقد تاريخيته، ولا معنى لحواره التطبيقي.

وبالنتيجة، يصبح مصطلح زمكانية الحداثة شرطاً لازماً ليس فقط لفهم الحداثة، وإنما للاعتراف بوجود هكذا ظاهرة.

إذن، تبدو محاولات السحب الشعاعي لزمانية حداثية من مجتمع إلى آخر ومحاولات الاسقاط المكاني، محاولات حمقاء تحاول الثقافة الطفيلية (ثقافة البرجوازية الهرمية الطفيلية) من خلالها إعطاء التصور المسخ لمفاهيمها شكلاً ديناميكياً.

التحليل والتركيب:

يشاركان مشاركة أساسية ودقيقة في بناء مقولة الحداثة بمفهومها المعرفي، وتشكل هذه الأسس بالاضافة لأرضيتها القاعدية، هيكلا بنائياً لمعالم ظاهرة الحداثة. فهي، إن كان بشكلها الفردي، كصفة من صفات الدماغ البشري (التحليل والتركيب، السببية، الشكل والبنية . . . . .) أو بشكلها الجمعي كصفة من صفات النتاج الاجتماعي، بحيث تخضع كل الموجودات الموضوعية والمقولات الذاتية الى عملية تفكيك حتمي لعناصرها الداخلية الأساسية، ويخضع كل عنصر منها الى بناه الأدقّ، من ثم يقوم الجهاز العصبي في الدماغ البشري باعادة تركيب أجزاء جديدة من الجزئيات الانتهائية، قد تختلف عن الاجزاء الأساسية الأولية السابقة، ويركب من هذه الأخيرة كلا متكاملاً مختلفاً عن السابق. أمّا بالنسبة للنتاج الاجتماعي، فهو يعيد صياغة الكل المجزأ شرائحياً، ضمن نمذجة اجتماعية - طبقية تنتقل بالمنتج إلى الحلقة الأعلى / الحداثة / بحيث، تحمل كل صياغة في داخلها جوهر الحلقة التي تليها، وإلاّ لما تعدت عمليات المعالجة الاجتماعية الانعكاس الصوري المرآتي.

اذن، الحداثة مفهوم بنائي، وجوهر كل آت موجود في الحلقة الموضوعية الحالية، وليست الحداثة كما تدعي أصوات الثقافة الطفيلية مفهوماً اندخاليا، أو مقارباً أو ظهوراً ذاتياً من الذات، كما يقول بعضهم أحياناً «نور ذاتها». هل يمكن لذات ما ان تنبثق من ذاتها بمعزل عن الموضوع؟؟

طبقية الحداثة:

إنّ كلّ فرد في المجتمع هو منتج ثقافي، وهذا الرأي يتقاطع، لكنه لا يتطابق مع رأي المنظر غرامشي، ولا مع مؤيده الاستاذ محمود أمين العالم إذ يقولان انّ كل فرد في المجتمع مثقف. ولآلية النتاج الثقافي أشكال ثلاثة يعيشها الفرد والكتلة (طبقة كانت أم أمّة . . .) حكما:

١- بشكل مستقل عن الوعي.

٢- بشكل واعٍ، لكنه مستقل عن الارادة.

جمال الدين الخضور:
كاتب من سورية

الطفيلية

جمال الدين الخضور

٣ـ بشكل ارادي.

والثقافة هي مجموعة القيم الروحية والمادية التي تخلقها الانسانية أو الأمة أو الطبقة في سيرورة العملية التاريخية ـ الاجتماعية، والمميزة للمرحلة التي وصلها المجتمع في تطوره، وهذا يعني انَّ الشق الروحي بما يحمل من امتلاك شامل وإبداع متطور، لا يمكن أن يكون معزولاً عن الشق المادي (العلاقات الاجتماعية، النعوت النمطية، سوية التطور التقني، جملة القيم المفروزة من خلال عملية الانتاج الاجتماعي....). أي أن كل فرد في الكتلة منخرط وبشكل مستقل عن وعيه في عملية الانتاج الاجتماعي في سوياتها المختلفة، وبالتالي، فهو مرتبط شاء أم أبى، بالسوية الاجتماعية لكتلته، بمظاهرها المختلفة، معبرا عن موقع طبقي محدد مستقل عن وعيه ضمن الكتلة التي ينتمي إليها، وبالتالي، يعبر عن سوية معينة ثقافية بمظاهرها المختلفة. وهكذا نستنتج، انَّ لكل طبقة مكوناتها الثقافية الواسمة لها، أي أن لها الموقع الواسم ضمن المعيار الحداثوي بسوياته التقييمية، الأيديولوجية والمواصفاتية ـ الحوارية، والممارساتية ـ التشخيصية، وجميعها تعطي الظاهرة السمات الطبقية التكاملية.

وهكذا تبدو الحداثة مفهوما طبقياً متكاملا، يمكننا من خلاله، مثلا، الاقتراب من أي مظهر اجتماعي، اقتراباً حداثوياً، بتقييمه بموقعه ضمن الحلقة الأرقى لسيرورة الكتلة، طبقة أو أمة، أي انه يشكل مظهرا ومفهوماً حداثوياً كاملاً لطبقة معينة، في حين يشكل مظهراً من مظاهر أزمة وتأزم طبقة أخرى (كظهور الاشكال الجديدة للصياغة الشعرية / ما اعتيد على تسميته قصيدة النثر أو الشعر الحر / فهو مظهر حداثوي نحو الأرقى بالنسبة للسيرورة الثقافية، ببعدها الانساني، في حين يشكّل مظهراً بينا من مظاهر أزمة وتأزم البرجوازية التقليدية والطفيلية، وما الحرب التي شنت وما زالت تشنّ، من قبل مثقفيها على أشكال التعبير الشعري الأرقى، إلاّ برهاناً أكيداً على أزمتها). وكان للثقافة الطفيلية ظهورها الكبير في المثال المذكور (فبعضهم قضى عدة عقود من الدفاع عن الحداثة الشعرية وملامح التجديد الشعري، لينقلب فجأة ضد نفسه، حتى بدون ان يمر بالمراحل البيانية. وآخر تجاوز الستين وهو يكتب ضمن اطار التجديد الشعري، استيقظ في يوم من الأيام، ليكتشف ان كل مدرسة الحداثة الشعرية مظهراً من مظاهر التآمر على الأمة العربية، وأن كل من يكتبون ضمن هذا الخط عملاء للأجهزة الأجنبية..... ولا بد لنا من عودة موسعة وغنية الى هذا الموضوع). الحداثة تكاملية متداخلة، سيرورة جدلية، وليست عمل جبري أو جمعي حسابي، وتخضع لقوانين التراكم الكمي وقفزاته النوعية غير المعزولة عنه، لأن هذه المقولة تصف الجماعة البشرية، والمرتبطة بحكم وجودها بعلاقات انتاج اجتماعي، وهي بكل سماتها متطورة أبدا/ أي، باتجاه الحلقة الأعلى دائما / واذا غابت في مرحلة ما مظاهر القفزات النوعية الحداثوية، فهذا لا يعني، أنها خضعت لعملية قطع، فهذا مستحيل طبعاً، بل، تتظاهر حينها بالتراكمات الكمية التي تفرزها الجماعة البشرية بحكم وجودها بين مدّ وجزر.

وما محاولات تحديد الحداثة بقفزاتها النوعية ومظاهرها المشاهدة عيانيا ـ تاريخياً كأن نقول، حداثان أو ثلاث في تاريخ البشرية، أو اعطاء الحداثة صفة قطعية كأن نقول حداثة زراعية أو صناعية، إلا أشكال من محاولات الثقافة الطفيلية لتقزيم الحداثة والغاء الصفة التداخلية، الجدلية لسيرورتها، وبالتالي وضعها في زوايا هشة من آليات الانتاج الاجتماعي، وتقريبها الى الصيغة التطفلية لبعض المظاهر الاجتماعية مما يسهل محاربتها.

مفهومان للحداثة:

المفهوم العام، والمقصود به ما شرح سابقا.

المفهوم الخاص، ويقصد به المنهج الحداثوي بالمواصفات العامة السابقة (تنطبق عليه كل الخصائص النوعية للمفهوم العام زمكانية، تحليل وتركيب، طبقية...) الذي نستطيع من خلاله تقييم أو تحليل مظهر اجتماعي أو ثقافي ما، في مرحلة زمنية ما.

وهذا لا يعني أبدا ان المنهج نخبوي ـ كما تدعي الثقافة الطفيلية ـ، بل، هو شمولي ومتداخل جدليا مع المعنى العام للحداثة، كارتباط المفهوم الخاص للمثقف مع المفهوم العام، وباعتبار كل فرد في المجتمع هو منتج ثقافي، وما ينبثق من ضمن هذا المعنى العام في تحديد السويات الثلاث المذكورة للنتاج الثقافي، ودفعها باتجاه الحالة الثالثة (الارادية)، وإعادة صياغتها التقييمية خلال السوية الثالثة (الممارسة والتشخيص)، وبالتالي، تحديد موقعها الزمكاني الحداثوي، وهو ما يقصد بالمفهوم الخاص للحداثة، والمفهوم الخاص بهذا الشكل، يختلف تماما عن مفهوم النخبة، فالشكل الخاص يتماهى مع المعنى العام للحداثة، ويتداخل بحيث، لا يمكن حتى ايجاد خطوط فصل بين المعنيين. أما الثقافة الطفيلية، فتؤكد على وجود أداة من خارج الواقع، وتضيق مفهومها حتى تصبح نخبوية وصفية. فالعلاقة بين المفهوم الخاص للحداثة والمفهوم العام لا ينطبق أيضا مع مقولة (الانبثاق من نور الذات)، لأن التداخل والتأثير يبقى فاعلا حتى بعد صياغة وصقل المنهج معرفيا وأدوات.

وبنفس الطريقة، يمكننا اثبات ان الحداثة ليست (رؤيا) منفلتة من الواقع، ومن تداخلها مع أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى. لأن كل عناصر المفهوم المحددة سابقا مرتبطة بكل أسس وبنى ومفرزات النتاج الاجتماعي، فكيف يمكن ان تكون معزولة او منفلتة أو منزلة من خارجها.

وكمثال آخر لما تطرحه الثقافة الطفيلية قولها، أن الحداثة ذهنية تتطابق مع العقلي والذي، تكمن علاقته، بتعبيرها مع الواقعي بشكله المتخيل، والذي لا يمكن للواقعي ان يصله، والتالي فهي ذهنية متخيلة، تسقط على الواقع من خارجه.

أخيرا لا بد من القول ان الحداثة مفهوم شمولي، ومن التقزيم لها، القول، أنها طريقة معرفة، فهي أكثر شمولية، ومن الخطأ ان نحولها الى مذهب كما تشتهي الثقافة الطفيلية، لتقع في طاحونة الشروخات العمودية المشوهة للصراع الحقيقي في المجتمع بين سلفية وتغريب، وانغلاق كامل على الذات بين انطباعية... وميكانيكية.

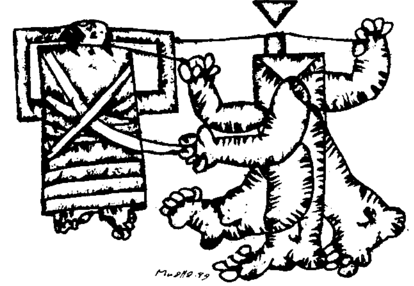
فلنملك المنهج المعرفي الذي سيعري كل معالم ومظاهر الثقافة الطفيلية. □

كم هي بائسة الحداثة وقد وقعت في الشبكة الأخطبوطية للثقافة الطفيلية

مأزق الشعر الحديث

معلوم ومجهول

زهير غانم



■ الشعر الحديث يمر في مأزق أو أزمة، ربما، ولكن لا بد لنا أن نتوقف لنتساءل، ولماذا التهويل على الشعر؟ وهل هناك على صعيد الحياة العربية قضية دون مأزق؟ وعلينا الحديث بشمول عن هذا الموضوع لنضع إصبعنا داخل الجرح المتقرح، كي نكشط الصديد عن جدرانه الداخلية، إنه جرح الثقافة العربية بشكل كلّي، هذه الثقافة المهدورة الدم، والتي تصلبت شرايين إبداعاتها عقب انهيار الدولة العباسية الشمولية لأنه علينا ان نعترف بأن أهم مفهوم عالمي في السياسة هو اختراع الدولة، للتفريق بينها وبين دولة اليونان التي اقتصرت على المدينة، حيث ان الثقافة العربية اختزنت وهضمت التيارات والعروق والضروع الجذرية الأساسية لثقافات الأمم الأخرى، وأعادت صهرها في فرن حضاري ذي توتر عال في لهبه وسعاره وحرارته، ثم وطأت بها الأعتاب، ودفعتها الى الانتاج الخلاق، بطاقة يصعب حساب كمها، فكيف بحسابات الأنواع الثقافية الانفجارية والانشطارية؟

بعدها سقطت الثقافة في هوة عميقة من الخراب، وعمّ الجهل، واستنامت اللغة، وشح الخيال والرؤى والابداع، وخيم ليل بهيم بعد خراب بغداد، وتعرضت العملية الثقافية الى وضع تحويلي، فتحول الابداع الى اجترار، وتحول الهضم والتمثل الى سوء هضم، وفسدت السليقة والملكات والأغذية الثقافية وعادت الأمور جميعها الى رقادها الطويل.

حدث هذا بعد أن تفككت البنى الابداعية، والاجتماعية، والاقتصادية والنفسية، وحتى الميتافيزيكية الدينية والثقافية، تخرب كل شيء، وعاد موقف التفسير والشراح هو المهيمن على الكيمياء الثقافية للانسان الذي فقد التئامه الروحي، وتذرّرتْ لحمته النفسية، وهجر جسور الصلة مع الآخرين، وتحولت الأنا المبدعة الى إناء خاوٍ من الأصوات، مسكون بالهواجس والوساوس والأصداء والتصورات المعطوبة.

لكن الأزمة لم تدحر الانسان كلياً، فقد حدثت نبضات حقيقية هنا وهناك. وحفظت هذه النبضات الأصول الابداعية، استنسختها، وعظم دور الجمع والتوليف، واكتناز ما تبقى عقب التدمير الهولاكي كما ان الثقافة الشعبية صارت سيدة الموقف في مقاومة ثقافة سلطة غريبة طارئة وسلبية، ونستذكر السير الشعبية لعنترة والزير وسيف بن ذي يزن، والمقامات وألف ليلة وليلة، والكثير غير ذلك من علوم السحر والخرافات والتنجيم والسيمياء والفراسة، والتعاويذ والخزعبلات، وتفتيت الأحلام، والعبث بملكوت الموت والمنفى، واغتراب الانسان والثقافة.

أما في العصر الحديث فالطامة كانت كبرى، جاء الاستعمار الى منطقة مومياء، نزع عنها الغطاء فتحللت، والآن ما زالت في طور التركيب على الصعيد المادي الاجتماعي، وكذلك يمكن القول على الصعيد الثقافي والنفسي، إذ ان الاشكال تعقد وتعضّى، والتركيب تشابك وتشربك، اختلطت المقاييس ببعضها، وفي غمرة الصراع الداخلي الداخلي، والداخلي الخارجي، انطرحت البنى الثقافية والابداعية على بساط البحث، فكان عصر النهضة مجازاً هو الاخفاق الأول في هذه المسألة، لقد ركب الهواء ونسي أو تناسى الواقع، إلا بعض صرخات الضمير المثقل بموروث حضاري ساكن بحاجة الى تفجير، والى إيقاع جديد وشجاعة وقيم مختلفة، فكان طه حسين في الشعر الجاهلي، وكان علي عبد الرازق في الاسلام وأصول الحكم، وكان الكواكبي في طبائع الاستبداد، وكان كل من جمال الدين الأفغاني، والتونسي وعبده، والشدياق، وصروف، وصنوع، وحداد، والكثير غير هؤلاء، وقبلهم كان الطهطاوي، وتجربة النهضة عند محمد علي باشا، وتدرج الانحدار، وأخفقت حتى المثاقفة، بل تشوهت الحداثة كما نرى النتائج الآن، خاصة على الصعيد الفني، ما زال الخارج ضاغطا على الابداع أكثر من الداخل، حتى التراث يضغط من الخارج، ولم يندغم بالداخل بعد، وإن كنا على موعد معه، فقد غدا الموعد مؤجلا ربما الى حين.

ولأن العلة في الاستشراق، وعملية المثاقفة المروعة الراعبة ما زالت تنهب

الضمير الثقافي العربي باتجاهات شتى، وما زال الفاعل غائباً عن حلبة الصراع، هذا الفاعل الذي حاول في خمسينات وستينات هذا القرن النهوض كالعنقاء من الرماد، ولكنه تعثر وظل نصف تشكيلة الرمادي رماداً، والقسم الآخر المشتعل يعاني من نقص في الأكسجين الابداعي كي يلهب الجانب الرمادي الصقيعي الراقد على ديناميت التراث العربي الحيوي النابض. الذي يفيض ويستفيض دماً وحرارة.

إذن مأزق الشعر معلوم ومجهول، . أمراضه الشخصية مشخصة، وهي ترجع الى سيمائه الخاص، أما أمراضه الغريبة الوافدة فهي الموجعة، بين تشريق وتغريب، بين ذكورة وأنوثة، حتى عملية المثاقفة تلك، كان فيها إخصاء للمغلوب، وسحب للمنيّ المخصب والدم الطازج، وتعليبهما بشروط ومناخات ليست لهما، بل تحويلهما الى مذيٍ وبول مائي مستنقعي بائت.

ما من مثاقفة في تاريخ الحضارات راعبة ومخيفة، رجسة نجسة دنسة، اكثر من مثاقفة حضارة الغرب التي تستهلكنا الآن وتنفينا. إن الحضارة الغربية ليست عرضة لحوار الحضارات الخلاق، إنها مفترسة كسمك القرش وتزداد شهوة العيمة الدموية عندها، لدرجة افتراس كل شيء. كما تفعل الآن بالنفط والبشر في منطقتنا العربية.

لذلك يبدو مأزق الشعر الحديث غلاباً مهموماً مأزوماً. لأنه خارج بقية الفنون، يمتلك الأسانيد اللامتناهية في الشعر العربي القديم. انه تطور له وليس انقطاعاً، حتى في قصيدة النثر، وطبيعة اللغة التوقيعية، والايقاع النابض داخل العربية، ونحن نبالغ، ونغالي، ونجلد ذاتنا بقيمنا وفننا، بشكل سلبي ودماري، فالشعر بخير، طالما هو مسنود ومستند الى الصعيد الثقافي والتراثي، أما المسألة من الجانب الآخر، فالتراث العربي تراث نثري وليس شعريا، وإذا اعتمدنا مؤلفات الجاحظ وابن المقفع، وأبو حيان التوحيدي وألف ليلة وليلة، لوجدنا الشعر قليل الكم، بالنسبة لهذا الغنى وهذا الثراء، وهذه الوفرة النثرية الثرة في النتاج العربي.

إنها أزمة الشعر الأساسية تكمن في التشكيل البنيوي الاجتماعي، وفي التشكيل الثقافي داخل هذه البنى، وفي عملية التعليم المريبة التي تطارد كل عادي ورتيب وغير إبداعي لتخضعه، وتنبذ الابداع والحرية والمعاصرة، تنبذ الحداثة وتطردها خارج مدارها الكابوسي، وتجعلها هائمة في البراري، وعلى هوامش المجتمع ليحتمل الاعلام إبداعاتها كإعلان، وليس كثقة واقتناع بظاهرة الشعر الحديث المتقدمة الديمقراطية، الباحثة أبدا عن ذاتها، عبر سبل بحثها ضمن نوازعها الوثابة عن الحرية.

الى هنا وأكون قد أشرت بكثير من اللوعة، وقليل من الحصافة الى الاشكال، وأدخلته في رحم السؤال الذي يقلق سكون ليل الثقافة العربي، وهو يجرب صياغة نفسه عبر فصام الحداثة والتقليد، حيث ما زال ممزوقاً ومتشققاً، وذا صدوعات مريبة داخل الحياة، وعبر تعبيراتها الواعية التي تدخل الى اللحم، وتستمسك بالأخلاط والأمشاج والنطف الثقافية المخصبة الابداعية، مخلفة وراءها زمناً من العقم والقحل والموات. ان اسطورة الموت والنشور، هي الابنة الشرعية للمنطقة، ولذلك ستظل قابلية الحياة قائمة بعصبها الحي، ما دامت قابلية الموت مبدعة أيضاً.

أنا لا أنظر، أنا أرى باللمس، واستدرج البصيرة كي تنفذ في الدياجير، وكي تتقرى تضاريس الظلمات النقدية، لتعثر على قرائن تدفع بي الى القول بأن النقد الشعري يقول كل شيء ما عدا خطابه الأساسي الذي يجب ان يتداخل ويتزاوج بالنص، كي يحدث الاستقاء والاستقلاب فيما بعد للتخارج على القصيدة.

إذن ما زال النقد مفارقاً لدوره، ومفارقا للإبداع، حيث يحاول اللهاث للوصول الى الضفاف الشعرية الخضيلة. لكن هيهات له ذلك، ما دامت أدواته مغرقة في المفاهيم الاجتماعية والتاريخية، والبيبلوغرافية، والتفسيرية والشروحات الأجرومية، والتوصيفية والانشائية. ناهيك عن الكتابة الصحفية العملية التي لا تفعل سوى تشويه وتغييب الابداع.

هذا ينطبق على نقد الشعر والفن التشكيلي، أما النقد الأدبي التقليدي، فهو ناشط تجاه بقية الفنون من مسرح وغناء وموسيقى وقصة ورواية، وسيناريوهات سينمائية تلفزيونية، وشأن النقد عجيب، معقد ورهيب من حيث إبعاد الانسان عن الابداع، وتجريد الابداع من تحولات مبدعة، خاصة في الشعر الذي يلزم الالمام به كينونة رائقة صافية كسماء سابعة، أو كأسطورة قارة ثامنة غارقة في محيط.

لذلك يتجلى عذاب الشعر الابداعي، بفقدان سميه النقد الابداعي، لأن فناً من الفنون كالشعر، يستجلب ويمغنط نقداً إبداعياً عالي التوتر، رفيع الحساسية، خلاقاً بلغته وأدواته، دليلا وكشافاً لعوالم ورؤى، واتجاهات، تنتظم مسار الفن الشعري الحديث، وتدفع به الى الجولان الهائم النائم عبر الجهات وداخل الفصول.

النقد نظام استبدادي يجاهد لجعل الفن الشعري من رعيته

من هنا يكون النقد حاجة اجتماعية ثقافية ملحة. ولأن الخطاب السياسي في اللغة العربية هوماني مفقود، يجيء النقد ليلعب دور البديل، فينسى الشعر والابداع، ويتسلى باللعب والحرتقات السياسية التي ليست له أساساً، وهو بالمقابل يقوم بانزياحه هذا عن مساره، ويتوه، بل يتعمق سقوطه في الضلال.

ظلال النقد الأدبي بين الاعلام ومنهجية البحث في الجامعات، أورثت الابداع الشعري حيرة وقلقاً. ربما أثّرا سلباً عليه. وأنا أعتقد بتأثيرهما الايجابي، طالما لا يمكن أسر ولا تصفيد الابداع بالسلاسل الفولاذية النقدية، ولا قوننته كظاهرة فنية، عصبها اللعب والعزف على أنغام حرية الروح البشري اللائبة في تحولاتها بين الليل والنهار، المحومة أبداً في الفضاء، المحلقة عاليا على سوية تلامعات النجوم.

النقد نظام سياسي استبدادي شرقي، يجاهد لجعل الفن الشعري من رعيته، لكن ولأن الفن الشعري رفضي مليء بنوازع الحرية، يرفض التدجين الذي يحاوله النقد، ويفر الى ذاته كي يشحنها بطاقات إبداعية بديلة جديدة، ينهبها من كهوف وآبار، وأغوار الرؤى والحلم والخيالات والظلال.

الشعر فصيح معرب، وغامض بتحبب ولطافة، والنقد مبهم معجم، مغلق على مداره، قصير النظر والرؤى تجاه الفن، لذلك يعرج وراءه ولا يصل، نحن الشعراء يهمنا ان يصل ليضايفنا، ويضيف الى عوالمنا كشوفات وغنى، ويقوم بعملية إخصاب الابداع لا إخصائه، وعبر بحرانه في التجارب الفنية المتنوعة، واستكناه جواهرها وأعراضها، وتقديمها للآخرين، عن طريق اللقاحات المحصنة، كي يبدع وينجب الآخرون أعمالا شعرية مبدعة، تختزن حيثيات وجماليات أرواح الابداعات الأخرى.

ولأن الشعر في مدار الأرق، وفي أرخبيل الرؤى، ومحيطات الأحلام والخيالات المتلاطمة. على النقد ان يكون البوصلة الموجهة والدليل، والبحار الذي يستطيع ان يشق طريقه عبر أمواج الفن العاتية التي تتناوح فيها العواصف الدجوج، وتتفاجر منها الزلازل والبراكين.

سألني أحدهم في لقاء صحافي عن أن الحركة الشعرية في سورية تأخرت عن مواكبة حركة الحداثة، وفيما إذا كنت موافقاً، وكيف أفسر الحداثة.

أجبته بأن هناك رأيا يقول غير هذا، يقول: يبدأ الشعر طفلا في العراق، ويشتد عوده ويقوى في الشام، ويشيخ في مصر، ولأنني لست بصدد السؤال، ولا في مجال البحث عن جواب، سأعتمد المشهد الشعري في اكتشاف الحداثة، وسأكشف الشعر الذي غامر تجاه ذلك.

ما من شك ان الحداثة موقف شمولي من الحياة والنهضة، والتفريق الجغرافي يصير تعسفاً ما بعده، سواء بحسن النية أو سوئها، لأن المنهجية ◁

آراء

ما زال رواد الحداثة يضربون في تيه الشعر بحثاً عن السراب الخادع

◁ يباس، وشجرة الفن والحياة خضراء. النهضة الفكرية بدأت في المنطقة بما تختزن من حضارات تمتد بعيداً في الزمان، وبما تختزن من تراث روحي، كالأديان الوثنية والسماوية، وبما تختزن من روح بشري تراكم طبقات بعضها فوق بعض، وظل يشع حتى اليوم، جاءت المثاقفة مع الغرب كعود ثقاب، لتشعل حقل المنطقة بأكلمه، ولتبدأ رحلة الحداثة مع الفنون الأدبية، وأشق هذه الرحلات كانت مع الشعر الحديث.

الشعر كأهم الفنون قبل السينما، ظل متواصلا مع الانسان، ومستسراً في كافة الفنون من مسرح قصة رواية، فن تشكيلي، سينما، وغير ذلك، لكن معضلته تخصه وحده، فالشعر العربي الحديث عبارة عن انفجار كمي ونوعي في الشعر القديم، وانفجاره جاء مع انفجار الحياة، وهبوب الكائنات من رقادها، وقد بدأت جمراته تتقد في العراق، وتوهج لهبه واستعر في الشام ولبنان. ونحاول الترشيد فَنَهُمّ بذكر أسماء وتجاريب، الملائكة والسياب. البياتي وسعدي يوسف، أدونيس، الخال، خير بك، علي الجندي، حاوي، الماغوط، محفوظ، أبو شقرا، الحاج، عبد الصبور، حجازي، دنقل، وهذه الأسماء للاستئناس وليست للاحصاء، وهي ترد تباعاً عفو الخاطر، اذا كانت هذه الأسماء تدل على الجغرافيا، فالمسألة من اختصاص ابن بطوطة والقزويني، وغيرهم من الجغرافيين العرب.

أما اذا كانت تهم العرب من حيث فهم الشعري وحداثته، ولغتهم الهائلة، فهؤلاء ارتادوا آفاقاً مجهولة، وكانوا كشافين للغة والعالم، ودخائل الانسان العربي. وكي تتأرجح المعادلة نضيف درويش والقاسم، هؤلاء الذين أوردناهم لم يجيئوا من فراغ، فلديهم آلاف السنوات من المهارة اللغوية والشعرية، ولديهم حضارة راعبة كالحضارة الغربية، وهم في المعترك استطاعوا الانتصار وشق الطريق. مجلة شعر، الآداب، حوار، المترجمات، دواوين الشعر، اكتشاف الابداعات الصوفية وإعادة إنتاجها عبر الشعر بما هي لغة القلب العربي، استشراف حقيقي، نبوءات ورؤى، وحمحمات ملأت العالم همساً وصخباً، وانتشرت انتشار النار في الهشيم، بحداثة أو مقاربات حداثة، أو محاولات تغيير يلزمها زمن وأزمان لتخصب وتحمل، وتلد، وتغني الحياة العربية، يكفيها فخراً أنها أرهصت للتغيير، وإن كانت النتائج عكس ما أسّست، إنما التاريخ كصيرورة لا يعود للوراء، حتى لو انتكس مؤقتاً، والانجازات في مجال الحداثة الشعرية، أكثر من أن يتسع لها هذا المجال.

لكني أقول القرائن، الشعر الحديث وزواجه الشرعي من حركة التحرر العربية وأوهامها، اكتشاف المدينة، مسألة اغتراب الانسان، التعبير بوجع رومانسي، اكتشاف الطبيعة الأم، تحويل منظار الرؤية القديمة عنها الى رؤية حديثة، التحديق عبر النفس وجموح الخيال، البحث عن الجديد ومغامرة المجهول، ومراودات الأحلام، الاغتناء بالروح الجماعي، والافادة من ميزات بقية الفنون، أكثر من ذلك تفتيق اللغة وتفكيكها وبعثرتها وتدمير تقاليدها، ثم بناؤها وتخليقها وتوليدها وإبداعها من جديد، على صعيد المفردة والجملة، والصورة والتراكيب، والمشهد والايقاعات، والأصوات والموسيقى، ومئات الحيثيات التي لا تحصى عن مواصفات ومواضعات كائن حي كاللغة، كان يساق ويقبل، يهضم ويتمثل عملية التحويل، كل ذلك عن طريق الشعر الحديث وعن طريق موقف الحداثة.

هذه الحداثة موزعة بمقدار ومقادير على الأرض، العراق، سورية، لبنان، مصر، هؤلاء مداجن فكر النهضة. لذلك لا بد فيهم من نصيب واف او منقوص من الحداثة الشعرية، فلم تكن التجربة فيما بعد أو حتى الآن أغنى مما كانت، وما زال رواد الحداثة يضربون في تيه الشعر بحثاً عن الغامض الذي هو السراب الخادع، أو هي الحياة.

الأسئلة التي طرحتها الحداثة على الشعر، هي أسئلة الابداع، وكان اللعب بالجسد عبر اللغة، واخترام أسوار المحرمات الدينية والجنسية والاجتماعية والسياسية، هي المحارق الرئيسية التي عزف أوتارها الشعر الحديث حتى قطّعها وركب لها أوتاراً جديدة، من مادة مفارقة مختلفة، وركب مفاصل طرية مزيتة رحبة، فائضة في مياه اللغة الدفيئة، خارجة كعروس بحر مجلوة.

جدل الحياة والموت، الحب والحرب، جدل الوجود والكينونة، معابر موهومة، جاورها الشعر الحديث، وجاورتها الحداثة، وبقدر غربتها جعلتها أليفة مباركة في متناول الناس، انتقالا منها الى جدل الفن والثورة الذي توزع في اتجاهات مختلفة متباينة. لكن عبر أنهار الحداثة المليئة بسمك السلمون الذي يهاجر معاكساً كي يصل المنبع ويلد ويموت، لكن الأهم من ذلك، وضع اليد الشعرية الحديثة على جرح الوجود، وجرح الانسان الذي هو القلق، القلق الدافع المحرك الحيوي، الذي يصنع الطاقة الابداعية، ويستنزفها، ثم ما يلبث ان يشحنها من جديد، ويقذفها كطلقة لا تخطيء ولا تصيب.

الحداثة همّ الانسان وطموحه الحياتي، حلمه، ومراوداته المستحيلة، وهذا ما حدا بالشعراء الى السير على صراطها، وهم وان لم يهتدوا اليها كلية، لكنهم ما زالوا كالسندباد في رحلته الثامنة عند حاوي، ارتحلوا وما عادوا بعد، إنها الرحلة الحديثة التي تستغرقها تفاصيل وتضاريس الروح في القيعان الغاصة بالاخضرار، تتعاشق أو تتكاءب، تتداخل أو تتخارج مدمية مع الانسان أو منغرسة في أسّ أعماقه، تحدد له أنسابه وقراباته، وعشائره، تأسيله وإبساله، لتحسين نوعه الجواني والبراني.

من المهد الى اللحد كانت الحداثة جغرافيا وتاريخاً، مكاناً وزماناً، وتشبعاً للكائن بروح العصر مع افتراع ستائر الطرز، وكشف الحجب عن الملكات المردومة الغافية، والتحويل والتغيير باتجاه الجديد الشامل، والانعتاق النهائي من الانكسار والدمار، ورعب كابوس الاستلاب، هذا ما كان يلح عليه الشعراء، وهذا ما نجحوا في تحضيره كأرواح، أو الغوص في المحيطات والبحار على لآلىء الانسان الغارقة المنفية، الضائعة.

الحياة منفى، والشعر كذلك، وللحداثة سنقول هذا الصباح، كم كنا شهداء الفن في معارك المدينة، في الحربة، في الأمسيات الغبارية الوارفة. □

صدر لغالي شكري: ◇ مرآة المنفى

أسئلة في ثقافة النفط والحرب

٢٤٣ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية

◇ برج بابل

النقد والحداثة الشريدة

٢٤٨ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية



رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

جناية محمود أمين العالم على الشعر العربي

محيي الدين صبحي

. في الثقافة المصرية

. دراسة

. محمود أمين العالم . عبد العظيم أنيس

. منشورات «الدار البيضاء» . بيروت . ١٩٨٩

■ في العالم الماضي أعيدت طباعة كتاب «في الثقافة المصرية» لمؤلفيه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس. وبما ان وسائل النشر في الوطن العربي أخذت في التطور بما يلبي احتياجات السوق ومتطلبات القارىء، فقد أعيد نشر الكتاب في بيروت والدار البيضاء معا، لكي يكون هذا النص المقدس بين يدي القراء في مشارق العرب ومغاربها بعد ان كاد يختفي باختفاء طبعته الأولى (دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٥٥) التي كرست بشكل وثوقي مبادىء المذهب الواقعي الستاليني في الأدب العربي الحديث، وأشفعت ذلك بموجة من الارهاب الفكري شارك فيها كل «التقدميين» فطردوا من رحاب الابداع ما لا يتفق وهذه المبادىء، كما اختلقوا مزايا لأي نتاج خاضع لها مهما كان منحطا في الشكل والمضمون، بدليل ان تجربة أربعين عاما لم تترك اسما لشاعر «واقعي» واحد من كل الذين طبلت وزمرت لهم طبقة من النقاد والقراء جاهزة للتصفيق والتصديق دائما، وهي تشكل شبكة مترابطة ومتجددة عبر الأجيال وعبر الأقطار العربية. وكل من يخالفها موسوم اما بالرجعية او بالانفصال عن الواقع او بفقدان الاتجاه التاريخي.. الى البرجزة والكومبرادورية فالعمالة للاستعمار، ولئن تغيرت هذه الرطانة بفعل المتغيرات العربية والدولية، فإن العقلية الدوغماتية المتجذرة في الثقافة العربية قد تقاسمت الفكر العربي بين ماركسية متحجرة وأصولية سلفية: التخوين مقابل التكفير، والتجريم مقابل التحريم. وفي كل الأحوال تقع الثقافة ضحية أحلام العقيدة محل المعرفة والإيمان بدلا من الابداع. وتكون النتيجة جهلا يحجر على التطور والتقدم والتفتح والعطاء، كما تبين الحالة التاريخية التي نحن بصدد بحثها.

في مقالة كتبها محمود أمين العالم بعنوان «الشعر المصري الحديث»[1] حدد أبرز خصائص الشعر الواقعي المنشود بما يلي:

«**اولا**: يتميز هذا الشعر الجديد أولا بعودة شاعره الى الارتباط بالحياة الاجتماعية العامة. ولقد اتخذ للتعبير عن هذه الرسالة الأساسية للشعر سبيلا جديدا. فهو لا يعرض للقضايا العامة - كما كان يفعل حافظ وشوقي ومحرم - عرضا تقريريا، بل انه يتمثل هذه القضايا العامة خلال تجاربه الذاتية. وهكذا جمع الشاعر الحديث بين ظاهرتين متعارضتين في التعبير الشعري السابق، جمع بين التعبير التقليدي العام والتعبير الذاتي، جمع بين التجربة الشخصية والقضية العامة، ملخص القضية العامة من الجمود والتقريرية، وخلص التجربة الذاتية من الخصوصية والانعزال».

ان أي بصير بعلوم النقد، منذ أرسطو الى ابن سلام، ومن الجاحظ الى إليوت، يقرر ان قيمة الشعر لا تتحدد بموضوعه ولا بعظمة القضايا التي يعالجها. فمحمود أمين العالم ينطلق من نقطة غلط، ثم يخلط بين عدة مسائل لا يجوز الخلط بينها. فهو يربط الشعر الجديد بعودة شاعره الى الارتباط بالحياة الاجتماعية العامة. ولا أدري ماذا يبقى للصحافة المحلية اذا استأثر الشعراء بالحياة الاجتماعية. ان رسالة الشعر أجمل من ذلك، حتى عند الواقعيين الاشتراكيين الذين يرون من واجب الأديب لا ان يصور فقط معاناة العمال والفلاحين، بل ان يرسم أمامهم الطريق الى الثورة، بمعنى انه يصور الواقع من خلال تحوله الثوري. اما قضية الجمع بين العام والخاص فهي قضية الكلي[2] في الكلاسية الجديدة التي كانت ترى ان على الشعر استعمال تعبيرات عامة لكي يتمكن من التحدث بلغة كلية. وكانت ترى الفكرة الكلية على أنها قابلة للانتقال بين أكبر عدد من الناس مثلما تنطبق على العديد من الناس، وإذا دلت على موضوعات عامة وارتقت بالكلي النوعي الى مرتبة الكلي الشامل، ومثلت ما هو كامل ومثالي. وبما ان محمود العالم لا يعرف قضية الكلي في الكلاسية الجديدة فهو يدعي ان الجمع بين «ظاهرتين متعارفتين» من خصائص الشعر الجديد! ولكي نرى الى أي مدى تبلغ محدودية مفهومه للجدة في الشعر ومدى غرقه في الفكر التقليدي بادعاء التجديد سنتابع استعراض الخصائص المزعومة:

«**ثانيا**: والخاصة الثانية لهذا الشعر صياغته الجديدة... فالتفعيلة الواحدة، وانعدام التقنية، والتقفية المتراوحة، والحوار الجانبي، والتعبير بالصور، كلها وسائل صياغية متكاملة لابراز المضمون إبرازا فنيا. ويخفت المضمون او يرف بحسب مقدرة الشاعر على استخدام أدواته الصياغية، وأخطرها شأنا في رأينا، التعبير بالصور».

هنا يتساوى النقد بالسذاجة، فاكتشاف «التعبير بالصور» يرجع الى وقت غير معلوم في التاريخ، حين فرق الانسان بين اللغة المجازية في الشعر واللغة العملية في الحياة اليومية واللغة المجردة في المنطق. أما الألعاب العروضية فقد أعطيت اكثر من حجمها بكثير، وأصبحت مدخلا لنبذ العروض بدلا من اغنائه، مما يدل على افلاس مبكر صاحب نشأته، لأنه حذف ثلاث أرباع البحور واكتفى بربعها ثم ادعى ان هذا تحرير للشعر! ولئن كان الكاتب المذكور معذورا في انه تطرق الى الموضوع إبان الحماسة العارمة للدُّرْجة الجديدة، فليس له أي مسوغ في سطحية طرحه للصورة الشعرية لأن التشكيل الصوري قوام العمل الفني وليس زخرفة ملصقة من الخارج. فالصورة الشعرية[3] تجسيد لمعنى عقلي وانفعال عاطفي، وهي علاقة جديدة بين شيئين متباعدين او متضادين، لذلك فهي حين تحيل الى حقول دلالية تقوم بانزياح يحقق المجاز أي يخلق لغة داخل اللغة. اما التشكيل الصوري ككل بنائي فينتج عن ملكة الخيال التي تجعل من الصورة وسيلتها لممارسة فاعليتها في النفس اي احداث التخييل في نفس المتلقي. ان الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره ازاء الأشياء يضطر الى ان يكون استعاريا لأن العقل يلجأ الى الاستعارة أثناء تكشفه الحقيقة وتنظيمه التجربة، كما يقول جيلبرت موري. والحقيقة ان مشكلة الاستعارة، التي لم يشر اليها محمود العالم ولو بالاسم، تفضي بنا الى الفقرة الثالثة.

«**ثالثا**: والخاصية الثالثة للشعر الجديد، هي ما نراه من زوال الازدواج بين الحس والفكر، بين التعقل والشعور، وقيام تفاعل فني خصب بينهما.. وهذا ثمرة لمعالجة القضايا العامة معالجة بنائية تأليفية..»

على الرغم من ان هذه الفقرة تبدو مقحمة فربما كانت الوحيدة التي تتعلق حقا بفن الشعر، فهي أرفع في مستواها الفكري مما سبقها وما يلحقها. لهذا السبب اكتفى الكاتب بتقريرها دون شرح او تعليق، لأنه لا يعرف شيئا عن الموضوع، كما تبين من سياق مناقشاته.

الحقيقة ان ازالة الازدواج بين الحس والفكر، بين ◁

الابداع والمعرفة، الفن والعلم، الأسطورة والمفهوم، غاية الفعاليات التوحيدية[4] كالميتافيزيقا وفلسفات التاريخ وحتى النقد الأدبي. غير ان الاستعارة أيضا فعالية توحيدية. فهي في أبسط أشكالها «عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معا خلال كلمة يكون معناها ـ أي الاستعارة ـ محصلة لتفاعلهما»، كما يقول ريتشاردز. وهي تتميز عن التشبيه بأمرين في ان طرفيها حين يتبادلان التأثر والتأثير ينتج عن العلاقة المتفاعلة بينهما معنى جديد هو الشكل الأساسي للفعل الشعري الذي يحتل ارضا جديدة للادراك الشعري، مع احتفاظ طرفي الاستعارة باستقلالهما حتى بعد الامتزاج. فالاستعارة مثل نموذجي لامتزاج سياقات المعنى في النسيج اللفظي المعقد للبنية الشعرية، مما يحمل اليها الغموض وتعدد المعاني، عن طريق السخرية والتورية وايحاءات الألفاظ. هذه البنية المحيرة لم تظفر من حضرة الناقد الا بملاحظة، ليس من الجرأة ان نصفها بالتفاهة.

«رابعا: والخاصية الرابعة، هي استخدام الشاعر الجديد لكثير من الأجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية، والتبسط في استخدام الأساليب اللغوية الى حد النسيج العادي البسيط».

ان لغة الشاعر مستمدة من لغة الناس، لكن التجربة التي يعبر عنها، ونوع ثقافته، ومدى تمكنه من التراث، عوامل تحدد نوع الأداء الشعري. وادخال المصطلحات الشعبية لا يكفل سهولة القصيدة، مثلما ان تراثية الألفاظ لا تسقطها في الرداءة. وطرح القضية بمعزل عن ملابساتها يجردها من كل قيمة عملية او علمية لتصبح شعارا او صيحة في الخلاء.

«خامسا: والخاصية الخامسة... هي قابليته للانتشار على شكل جماهيري واسع. فقصيدة عبد الرحمن الشرقاوي «من أب مصري الى ترومان» أصدرتها لجنة الفنانين والكتاب أنصار السلام، وهي لجنة جماهيرية، وطبعت من القصيدة ثلاث طبعات: طبعتان في مصر وطبعة في لبنان..»

«سادسا: هي خاصية أخيرة ليست للشعر الجديد، وإنما هي للشاعر الجديد، وهي مصدر ما في شعره من جدة ونضارة، وحركة وحياة، تلك الخاصية هي اشتراكه الفعلي في عمليات الكفاح بين مواطنيه».

بعبارة اخرى، ان الحزب يكفل لشاعره نشر نتاجه كما يكفل له جمهورا من المصفقين الجاهزين لتقبل ما يقال لهم انه شعر. غير ان المصيبة في الناقد أعظم منها في الجمهور. ان الدكتور محمود أمين العالم نفسه مستعد لأن يتقبل ما يعتبره الحزب شعرا، على انه شعر. فقد استشهد بقصيدة الشرقاوي المذكورة كشاهد على الخاصيتين الأولى والرابعة، الشرقاوي يخاطب ترومان:

فدعني أقل لك أني أب.. اب ليس غير

وأنت أب.. وكلانا حنون

فيعلق ناقدنا:

«ومن خلال هذه الرابطة الانسانية الجليلة يحدثه عن طفلته عزة وعن ذكرياته عنها قبل سفره.. وهكذا أخذ ينتقل انتقالا متمثلا من الحدث الخاص الى الحدث العام، ثم يخلص من حديثه مع ترومان الى قوله:

وإني لأدعوك باسم الأبوة، باسم الحياة وباسم الصغار لنعقد حلفا يصون السلام، ويرعى المودات بين الكبار فأنت أب قد صنعت الحياة، ولن تصنع الموت للآخرين وهكذا تنبض القضية العامة بلمسات قريبة.. قريبة أشد ما تكون ألفة وحياة».

وإذا كان الدكتور العالم قد حل بهذه السهولة مشكلة العام والخاص، فإنه يعود للاستشهاد بالقصيدة كنموذج «للتعبيرات العادية والمفردات الشعبية الدارجة التي تبرز الأجواء الحقيقية للصور المصاغة». فقد عاد الشرقاوي الى قريته، وتحلق حوله الفلاحون يسألون:

◆

هذا الكتاب وثيقة على قدرة الايدلوجيا المخطئة على التضليل والتدجيل

◆

وقال الرفاق: ألا قل بربك ما هذه القاهرة

وكيف تسير عليها الحياة ويمشي الصباح بها والمساء...

فقلت لهم: قد رأيت القصور

فقالوا: القصور؟ وما هذه؟ فإنا لنجهلها يا ولد

فقلت: اسمعوا يا عيال.. اسمعوا: القصر دار بحجم البلد!

فحكوا القفا وهم يعجبون

ومدوا رقابهم سائلين

وهم خائفون:

وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول القبور؟

**

إن قلمي يمسك عن الاسترسال في نقل هذا الاسفاف الذي أراد فساد الذوق العقائدي ان يبسطه على الشعر العربي. ومع ذلك فان ناقدنا العظيم يتذوقه بشهية من يقول: «وهكذا يتبسط الشاعر الجديد في نسيجه اللغوي ويغامر فيستعين بمفردات عامية أحيانا، وتعابير شعبية تمكنه من ابراز صوره» واني لأسأل الدكتور العالم أين الصور في قصيدة «حك القفا» هذه؟ ولا يجد المرء إلا ان ينقل عن الجاحظ ان من ينظم مثل هذا الكلام لا يقول الشعر لا هو ولا احفاده من بعده. ويمكننا اضافة ان مثل هذا الناظم لا يمكن ايضا ان يكون روائيا على الرغم من كل محاولات عبد المحسن طه بدر في الاشادة برواية الأرض للشرقاوي على حساب كل المقاييس الفنية للرواية.

اما الخاصيتان الخامسة والسادسة فيضرب الدكتور العالم مثالا لهما «من نشيد (صلاح بشري) للشاعر كمال عبد الحليم. وصلاح بشري شاب سوداني مكافح مات وهو في السجن، ونتخير من هذا النشيد فقرة لنؤيد ما تقول:

سجنوه.. أمرضوه

أعدموه.. في الليمان

ثم عادوا وجدوه

يحتوي كل مكان

*

في النشيد.. في الدموع

في الشمال في الجنوب

في هتافات الجموع

في انتفاضات الشعوب»

.٢.

وعلى الرغم من ان للواقعية جذورا تاريخية في الأدب الروسي، منذ تولستوي وبيلنسكي وتشيرنيشيفسكي الذين أكدوا مهمة الفن التربوية والدعاوية، مما سهل على الحزب الشيوعي ان يجند الأدباء للترويج للخطة الخمسية الأولى عام ١٩٢٨، وفي الخطة الثانية انشىء اتحاد الكتاب السوفيات عام ١٩٣٤، وقد رأى ان حرية الكتاب تتحقق في توجيهاته. وبذلك ترابط الأدب والنقد في وحدة هدف لخدمة الشيوعية. على ان تمجيد التصنيع والاحتفال الأدبي بانشاء المزارع الجماعية، ومكننة الزراعة، ونشر التعليم ـ وهي الأهداف التي حددها الحزب للأدباء منذ ان أعلن لينين ان كهربة الاتحاد السوفياتي هي الماركسية ـ قد هيأ الأدباء للاسهام في تجربة الحرب الوطنية الكبرى (الحرب العالمية الثانية) حين قدم أدب الحرب صورا عن معاناة في مؤخرة الجبهة تفوق طاقة البشر، ومآثر باهرة للفدائيين العاملين خلف خطوط العدو النازي، وبطولات في الجبهة تكشف الشيم المجيدة للشعب الروسي في أيام الحرب، من تعلق بالأرض، وتضحية بالنفس، وانضباط مطلق تجاه متطلبات الحرب.

هذه النبذة التاريخية ترينا مدى ارتباط الواقعية الاشتراكية بعملية انشاء الاتحاد السوفياتي وتحديثه. فضمن هذا السياق ينبغي فهم قول لينين: «ليسقط افذاذ الأدب، ينبغي على العمل الأدبي ان يغدو جزءا من كفاح البروليتاريا»[5] فهو ليس بعيدا عن رأي تولستوي في ان الفن ينقل الانفعالات بالعدوى، وان على هذه الانفعالات ان تكون دينية لكي يفهمها اكبر عدد من الناس: «ان فلاحا غير مفسود الذوق سوف يتحسس

الأثر الفني الصحيح بسهولة وبدون خطأ». لقد تآزرت القومية الروسية والعقيدة الشيوعية على تثوير المجتمع وزيادة وعيه بواقعه وعصره وأهدافه، وكان دور الأديب ان يجعل من كل ذلك شيئا من اليوتوبيا الاشتراكية بأن يؤمثل الحياة في الاتحاد السوفياتي، ويجعل الفرد يرضى طائعا سعيدا بالتضحية بفرديته في سبيل المجموع، وفي سبيل مستقبل تقدمي ومتقدم واضح الملامح مبرمج المراحل ولهذا تبلورت الواقعية الاشتراكية في الثلاثينات على أساس تصوير الواقع تصويرا تطوريا، وان ينحاز الى الجديد الكامن في الحياة الواقعية لرصد انبلاجه عبر تطور تقدمي خطي يعيد تشكيل المجتمع التاريخي على غرار النموذج المثالي الطوباوي الذي حددته العقيدة سلفا.

وقد شغل النموذج المثالي أذهان النخبة السوفياتية على اختلاف مراتبها ومهامها الى ان حدده مالينكوف في المؤتمر[٦] التاسع عشر للحزب (٥/١٠/١٩٥٢):

«في مفهوم الماركسية اللينينية، لا يعني النموذجي بحال من الأحوال نوعا من الوسط الحسابي. النموذجية تتطابق مع جوهر ظاهرة تاريخية ـ اجتماعية معطاة... ان المبالغة الواعية والتأكيد في الصورة لا يستبعدان النموذجية بل يكشفانها تماما ويشددان عليها. ان النموذجي هو المناخ الأساسي الذي تتجلى فيه روح الحزب في الفن الواقعي. ومشكلة النموذجية مشكلة سياسية دائما».

فالنموذجي هو الملهم والمحرك والموجه لفهم الواقع وتغييره عن طريق القوى الاجتماعية الطليعية (العمال والفلاحون والمثقفون الماركسيون) التي تقود الصراع الاجتماعي ـ الطبقي الى ديكتاتورية البروليتاريا التي تمثل مرحلة انتقالية تفضي الى الغاء الطبقية واقامة مجتمع بلا طبقات.

.٣٠

إذا حذفنا التفصيلات التاريخية، بدءاً من الزام الأدباء بجمع مواد رواياتهم من المزارع والمصانع انتهاء بتعليمات جدانوف من ان هدف الأدب السوفياتي مساعدة الدولة في تربية الناشئة على التفاؤل والاقدام، فإن الواقعية الاشتراكية في جوهرها نظرية رؤوية تقدم رؤيا عن نهاية الصراع الاجتماعي، رؤيا عن الرغبات المشبعة في عالم بريء، رؤيا المجتمع الانساني الحر الخالي من الظلم والاستغلال. وهذه الرؤيا ليست مقصورة على دراسات ماركس الشاب في الاستلاب والمناداة بعالم خال من الاستلاب، تسوده المساواة ويتحول العمل فيه الى نوع من اللعب والثقافة، بل ان هذه الرؤيا كانت شائعة في الأوساط الأوروبية والأميركية النخبوية. وقد يكون أبرز المعبرين عن هذه الرؤيا الناقد الانكليزي توماس ارنولد الذي أعلن ان «الثقافة تسعى الى التخلص من الطبقات». فالغرض الأخلاقي للثقافة الليبرالية هو التحرر: تصور مجتمع حر متمدن بلا طبقات.

هذا من الناحية الفكرية، أما من الناحية الأدبية ـ والشعرية خاصة ـ فان هذا التصور ينتج حصرا عن العنصر التخيلي في الأعمال الفنية، أي رؤيا المخيلة عن هدف الجهد الاجتماعي باشادة مدنية كاملة وبلا طبقات. هذا التصور المثالي ـ الشاعري يحمل مقاييسه الأخلاقي بمعزل عن كل منظومة خلقية. وبذلك يقدم الشعر الرؤيا اللانهائية للثقافة ـ الحرية.

وهكذا نرى ان الدكتور محمود أمين العالم لم يكن ملما بأبعاد الواقعية الاشتراكية التي بشر بها، مع اننا اكتفينا بعرض المذهب حتى حدود ١٩٥٢ لكي لا نقع في الخُلف الزماني anachronism، كما انه كان خلوا من المعرفة بفن الشعر ومكوناته البيانية والبلاغية، وقد كان فاسد الذوق الى حدود الأسفاف والبلادة وكلال القريحة في اختيار النماذج التي تمثل ما يدعو إليه من الشعر الجديد. ولقد تمثل للصياغة الجديدة بقصيدة صلاح عبد الصبور «شنق زهران» فجاء بتحليل سطحي لا يتسع المقام لايراده لكنه لا يسعف القارىء بشيء على فهم القصيدة ولا عناصر التجديد فيها، علما بأنها قصيدة فاشلة اذا اخذناها من زاوية «شنق زهران» كحادث مأساوي ـ ملحمي. الجديد فيها عنصر التشخيص الذي كان مفقودا في معظم الشعر العربي الذي هو شعر صفات (كريم، شجاع..) لا شعر ذوات. وبطبيعة الحال فإن هذه الملاحظات النقدية غابت عن حضرة المنظر او غاب هو عنها، ومع ذلك فقد تجرأ على تقديم ارشادات حكمت الشعر التقدمي وَحَدَّتْ من قدراته على التجاوب مع رؤى الأمة ونضالها وتطورها وتطوره معها. ولقد انصاع الكثير من الشادين لتلك التعليمات لأنها كانت مدعومة بزخم الايديولوجيا ودعوى التقدمية وحمى التغيير، لكن الذين انصاعوا ضاعوا ولم يعد لأسمائهم وجود في معجم الشعر العربي. وبقي لنا هذا الكتاب وثيقة على قدرة الايديولوجيا الخاطئة على التضليل والتدجيل. ومع ذلك فلا يزال لأمثال هذه النصوص قدسية عند بعض العقائديين الذين لا يرون ان من يكتب مثل هذه الكتابات ليس بمحمود ولا أمين ولا عالم. □

١ـ ص ص ١٠٥ـ ١٤٥ من طبعة دار الفكر ١٩٥٥.
٢ـ ويليام ويمات وكلينت بروكس، النقد الأدبي. تاريخ موجز، ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الخطيب، منشورات المجلس الأعلى، دمشق ١٩٧٤، ج٢ الفصل الخامس عشر. الكلي في الكلاسية الجديدة ص ص٤٧٦ـ ٤٨٠
٣ـ م.س. ج٤ ص ص ١٢٤ـ ١٢٨
٤ـ Northrop Frye, Anatomy of Criticism, princeton, 1957. pp 345-350
٥ـ Marc Slonim, Modern Russian Literature, Oxford University Press, New York, 1953. pp. 426
٦ـ Ernest J. Simmon (ed.) Through the Glass of Soviet Literature, Columbia University Press, New York, 1953 pp 25

طه حسين
بين محدودية المنهج واشكاليات النص

صبري حافظ

ـ «العمى والسيرة الذاتية». بالانكليزية

ـ دراسة

ـ فدوى ملطي دوغلاس

ـ منشورات جامعة برينستون. نيوجرسي. ١٩٨٩

■ تحتل سيرة طه حسين الذاتية (الأيام) مكانة بارزة في حقل السير الأدبية العربية الحديثة ليس فقط لأنها سيرة عميد الأدب العربي الذي شغل الواقع الثقافي لعقود طويلة إبان حياته، وما زال يشغله بعد انصرام سنوات عديدة على مماته، ولكن ايضا لأنها استطاعت أن تكون حافلا سجلا لقدرة الفرد الانساني على قهر الظروف الاجتماعية والعضوية المعاكسة، ولأنها تمكنت من تأسيس شكل أدبي متميز يجمع بين مقومات السيرة الأدبية وعناصر العمل القصصي الشيق الفريد. فقد كانت هذه السيرة الذاتية التي نشر جزؤها الأول مسلسلا في مجلة (الهلال) عام ١٩٢٦ ـ ١٩٢٧، ثم ظهر في كتاب عام ١٩٢٩ فاتحة سلسلة من السير الذاتية التي كتبها أبرز كتاب جيل الرواد من الأدباء في مصر وخارجها مثل: احمد أمين وسلامة موسى ومحمد حسين هيكل وميخائيل نعيمة وعباس العقاد وغيرهم. كما استطاعت، وخاصة في جزئها الأول ذاك ان تكون تجسيدا حيا لطفل مصري يصارع قوى القهر والتخلف، الى الحد الذي دفع المستشرق الانكليزي باكستون، الذي ترجمها للانكليزية الى نشرها بعنوان (طفولة مصرية)، لأنها قدمت تجسيدا حساسا لتلك المرحلة الخصبة في حياة الإنسان المصري بما فيها من رؤى وخرافات وأساطير. لكنها استطاعت قبل هذا وبعده ان تحفر لنفسها مكانة فريدة في واقع الأدب ◁

العربي المعاصر، باعتبارها نموذجا فريدا للنثر العربي الغني الحديث الذي لا يمكننا الفصل بين مبناه وأسلوبه اللغوي السلس، او بين معناه ورؤاه والفلسفية الفكرية الخصبة. فـ (الأيام) كتاب أدبي جميل، عامر بالرؤى والدلالات، كاشف عن الكثير من آليات تعامل الانسان مع الواقع المتحول أبدا المتغير دوما.

وهذا ما استطاعت الباحثة العربية فدوى ملطي دوغلاس التي تدرس الأدب العربي والأدب المقارن في جامعة تكساس ان تكشف عنه في كتابها الجديد (العمى والسيرة الذاتية: دراسة لأيام طه حسين) الذي صدر مؤخرا باللغة الانكليزية عن دار نشر جامعة برينستون. وهو اول كتاب في اللغتين العربية او الانكليزية الذي يكرس كله لدراسة عمل أدبي عربي واحد، هو كتاب (الأيام) بأجزائه الثلاثة. ولذلك يستحق هذا الكتاب منا الاحتفاء به، ليس لأنه اول كتاب يدرس سيرة طه حسين الذاتية فحسب، ولكن لأنه يفتح بابا جديدا للدراسة النصية التحليلية للأعمال الأدبية العربية، بالاعتماد على منهج القراءة النقدية الاستقرائية الدقيقة للنص والكشف عن مختلف علاقاته وعن الانساق الفاعلة في تكوين بنيته الأساسية. بدلا من المناهج الشائعة التي اعتادت تناول النص الأدبي باعتباره مرآة للوقائع الاجتماعية، او سجلا للقضايا المطروحة في عصر الكاتب، أو التي تشغله او يريد تقديمها لقرائه. وليس هذا المنهج بجديد على فدوى ملطي لأنها تنتهجه في كثير من دراساتها المنشورة بالعربية والانكليزية، ولأنها كرست كتابها الأول (أبنية الجشع: دراسة للبخلاء في الأدب العربي في العصر الوسيط) الذي صدر بالانكليزية عن دار بريل بلايدن قبل سنوات قلائل، لدراسة كتاب الجاحظ في هذا المجال مع نماذج أخرى تناولت بكتاباتها مسألة البخلاء. والواقع ان الاهتمام بالبنية او البنى الأساسية التي ينطوي عليها أي نص أدبي من المقتربات القادرة على الكشف عن أهم رؤى النص إذا ما أحسن الباحث التعامل مع هذا المقترب النقدي، دون الاقتصار عليه وحده، وتطعيمه ببعض استقصاءات المقتربات النصية والتحليلية الأخرى.

لأن النص الأدبي يكشف لنا الكثير عن العصر وعن مطامح الكاتب وأهدافه من قراءته اذا ما حللنا بنيته وكشفنا عن حركية العلاقات الأساسية فيه، دون الاكتفاء بالتعليقات او التهويمات النقدية حول مراميه. وقد استطاع اللجوء الى هذا المنهج التحليلي النصي ان يكشف لنا عن مكونات النص الأدبي، وعما يسميه النقد الحديث بالنص المضمر الكامن تحت جلد النص المعلن أو الأصلي والفاعل فيه مع غيره من النصوص الغائبة. لكن هذا المنهج النصي لا يستطيع ان يعصم الباحث الذي يلجأ إليه من الوقوع في عدد من الأخطاء الناجمة عن سيطرة بعض مكتشفاته، عليه بالصورة التي يتحول معها التحليل النصي، في بعض اجزائه على الأقل الى برهان على تسلط بعض الأفكار الثابتة على صاحبه. اذ يتطلب هذا المنهج قدرا كبيرا من التفتح والحساسية لكل الأنساق والشغرات التي ينسجها النص ويستخدمها لبلورة شبكة المعنى فيه. وهذا التفتح في الاستجابة لشغرات النص المختلفة هو الذي مكن كتاب فدوى ملطي من إضاءة جوانب متعددة لم تكشفها الكتابات النقدية من قبل في كتاب (الأيام) بأجزائه الثلاثة استطاع كاتبه ان يضمنها الكثير من رؤاه الخاصة، ومن طبيعة الصراع بين تلك الرؤى وبين الأفكار المسيطرة على الواقع الاجتماعي الذي نشأ في ظله وخاض العديد من المعارك من أجل تغيره.

وبرغم جدة المقترب النقدي فإن فدوى ملطي تقسم كتابها بطريقة تقليدية للغاية الى مقدمة وقسمين اساسيين. تكرس المقدمة للحديث بإيجاز عن طه حسين، وعن دوره ومكانته، في خريطة الحياة الثقافية المصرية وتتناول في القسم الأول العناصر المضمونية بينما تخصص القسم الثاني للعناصر الشكلية والتقنيات الأدبية. وينطوي مثل هذا التقسيم على افتراض ضمني بفصل الشكل عن المضمون، وهو افتراض يتنافى مع الأساس النظري للمقترب النقدي الذي تتبناه. وينقسم القسم الأول «العمى والمجتمع» الى خمسة فصول تحاول فيها المؤلفة ان تبلور الأبعاد المختلفة التي تنطوي عليها فكرة العمى في (الأيام). ويبرر الكتاب استحواذ تلك الفكرة عليه بأن العمى في (الأيام) اكثر من مجرد عاهة جسدية يعاني منها البطل، لأنه حيلة أدبية تعالج من خلالها السيرة مختلف موضوعاتها، التي تومىء بدورها إلى ألوان شتى من العجز الفعلي، والاستعاري على السواء. وأول أبعاد العمى او أنماطه التي تبلورها الباحثة هو العمى الاجتماعي الذي يدير فيه المجتمع ظهره لحاجات الفرد. حيث لا يرى المجتمع البطل باعتباره فردا له حاجاته الخاصة وقدراته وإنما باعتباره نمطا اجتماعيا من انماط العجز او العاهات، رسم له المجتمع حدوده المقدور عليه ان ينصاع إليها. ويكشف لنا (الأيام) عن ان فرض هذا التصور الاجتماعي على بطله أضاف مزيدا من العراقيل إلى عاهته الجسمية، لأن الحواجز الاجتماعية سرعان ما تتحول الى عقبات مادية ملموسة. لكن البطل الذي تصوره لنا السيرة على أنه فرد طموح موهوب، ما يلبث ان يضع نفسه خارج حدود هذا القالب الاجتماعي محاولا ان يدفع المجتمع الى تغيير تصوراته الثابتة تلك. ويعمق الجزءان الأخيران من (الأيام) أبعاد مفهوم العمى الاجتماعي من خلال تعريف القارىء بمعادله في الغرب، وإقامته لتعارض واضح بينه وبين رديفه الشرقي.

أما النمط الثاني فهو ما تدعوه الباحثة بالعمى النصي الذي يتجنب فيه النص في البداية الاشارة الى عمى بطله، ثم يلجأ الى المواربة والتلميح او الاشارة من خلال الترابط او التداعي، ويعمد في المرحلة الأخيرة الى التصريح المباشر في تعامله مع عمى بطله. اذ يبدأ (الأيام) التعامل مع بطله بتجنب الاشارة الى عماه كلية حتى يطرحه كشخص عادي، ويلفت نظر القارىء الى حساسيته وذكائه وقدراته الاجتماعية وليس الى عاهته الجسمية. حيث نجد ان إشارة الجزء الأول من (الأيام) الى توحد البطل مع أبي العلاء المعري تتم دون أي ذكر لعماهما، أما الربط بينه وبين أوديب الملك والذي يومىء الى عماهما في آخر هذا الجزء فإن ابنة الراوي هي التي تقوم به لا الكاتب نفسه. اذ يتعمد البطل نتيجة لهذا التمرد ضد المفهوم الاجتماعي للعمى إبعاد نفسه عن بقية المكفوفين، ويكتفي بالتوحد مع الشخصيات التاريخية أو الأسطورية التي تشاركه نفس العاهة. لكن تلك الاستراتيجية النصية التي يعمد فيها النص الى نفي العمى الاجتماعي من ساحته، وتذكير القارىء بأن ثمة شخصيات استطاعت تجاوز حدود النمط الاجتماعي للعمى، سرعان ما تتغير عندما يبلغ الصراع بين العمى الفردي والاجتماعي ذروة تبلوره في الجزء الثاني من (الأيام). ولا يجد النص ضيرا في اللجوء الى الافصاح بدلا من المواربة. ويرتبط هذا التحول باختفاء المعري كلية من النص بعد ان ملأ البطل بالمرارة واليأس في الجزء الأول من السيرة. كما يرتبط كذلك بتبدل البنية اللغوية التي كان يضطلع البطل فيها بدور المفعول به بينما استأثر فيها المعري دائما بدور الفاعل، وبتغير موقفه من التراث كله. والواقع ان نجاح البطل في فصل نفسه عن شاعره القديم، يشي بتحول أساسي في موقفه من عاهته، وبرغبته في أن يتعامل الجميع معه، وخاصة على الصعيد المهني والعلمي، على قدم المساواة مع المبصرين.

اما النمط الثالث فهو العمى الفردي او الشخصي والذي يتبدى بشكل اوضح في الجزئين الأخيرين من (الأيام) فهو العمى الذي يتجسد عبره اعتماد البطل على الآخرين وعجزه إزاء المواضعات الاجتماعية والمادية المفروضة عليه. اذ يعاني من العزلة الاجتماعية وعدم القدرة على الحركة، وان كان رفضه للدور التقليدي الذي رسمه المجتمع للمكفوفين يمكنه من الحراك الاجتماعي واقتحام مجالات اجتماعية ومعرفية جديدة. ومع ذلك فإن العزلة الاجتماعية من العوامل الرئيسية التي تخلق إحساسه بالاغتراب. وبأنه نوع من «المتاع» يحتاج الى من ينقله من مكان الى آخر. وهذا الشعور الذي يحاصر البطل من

العمى الثقافي هو عمى المبصرين عن ادراك القيم الثاوية في تراثهم

جديد عندما يغادر مصر الى فرنسا للدراسة هو الذي يجبره على التعامل مرة اخرى مع أسئلة الاعتماد على الآخرين والعزلة والدور الاجتماعي والتكيف وأسلوب الحياة. وحتى يبرز النص حدة تلك الأسئلة، وما تنطوي عليه من جور فإن انجازات البطل المتمثلة في مسيرته المظفرة من الكتاب الى الأزهر فالجامعة المصرية ثم أخيرا الجامعتين الفرنسيتين، تقدم لنا دائما في علاقتها مع الدور المفروض من المجتمع على المكفوفين. والواقع ان لتلك التطورات أثرها الواضح على حياته الفردية، والذي يتمثل في اتساع أفق الحركة، وبالتالي الحرية المتاحة له على الصعيدين المكاني والقيمي معا. خاصة وان النص يعمد الى المزاوجة الدائمة بين انفساح المجال الذي تتيحه الحرية، وبين مختلف القيود والعوائق المفروضة على البطل. لكنه كلما ازدادت حرية البطل، كلما وهنت حدة سخطه، وتعاظمت رغبته في إرضاء الآخرين، حيث بدأ يتعامل مع نفسه كإنسان عادي.

اما النمط الرابع والذي يرتبط بالنمطين السابقين وإن غاب الى حد ما من أفق الدراسة فهو ما يمكن دعوته بالعمى الثقافي الذي يبرهن فيه النص على عمى المصريين عن إدراك القيم الثاوية في تراثهم. ويتضح هذا النمط في مواجهات البطل لعدد من أساتذته، بدءا من «سيدنا» والعريف في الكتاب حتى شيوخه في الأزهر. وان كان من اللافت للنظر ان تلك المواجهات تختفي كليه من علاقة البطل باساتذته الغربيين: سواء منهم المستشرقين الذين درسوا له في الجامعة المصرية، أو الأساتذة الذين علموه في فرنسا. واذا ما كانت الباحثة قد لاحظت تلك المفارقة الواضحة بين موقفي البطل من اساتذته المصريين والغربيين، فإنها أخفقت في إدراك أن السر الذي يفسر تلك المفارقة، هو أنها احد تبديات الصراع على النفوذ والسلطة. فخلاف البطل مع أساتذته المصريين دائما ما ينتهي بتركه للصف، معلنا رفضه لسلطتهم وتملصه من قبضة نفوذهم. ذلك لأن البطل يرى نفسه منافسا لهؤلاء المدرسين من أجل السطوة والتأثير، سواء أكان هذا على نطاق ضيق كما كان الحال في خلافه في الكتاب مع سيدنا او العريف، أو على النطاق الاجتماعي الواسع كما كان الحال في الأزهر حيث خرج بالخلاف الى المجتمع الأوسع من خلال طرحه في الصحافة. اما بالنسبة لأساتذته الاوروبيين فإن علاقته بهم كانت خالية من أي أثر للصراع على السلطة سواء تعلق الأمر بعلاقاته بالمستشرقين الذين درس عليهم في القاهرة، والذين استبعدهم مع دائرة التنافس على السلطة والنفوذ في مصر، بل وجد أنهم يزودونه بما يعضده في صراعه مع العناصر المتحجرة في الأزهر، او بالذين علموه في فرنسا. فقد نأي بنفسه عن خلافاتهم، أو الخلاف معهم. لأنه هو الذي استبعد نفسه من حلبة الصراع هناك لادراكه ان معركته الحقيقية في وطنه، وليست في فرنسا. مما دفعه الى التسامح معهم، كلما لاح في الأفق خلاف. والواقع ان التحول في سلوك البطل يعكس تغيرا في طبيعة الصراع ذاته. فلم يعد الصراع في

راوي «الأيام» يفصل نفسه دائماً عن بطلها، ويطرح نفسه كأنه الذات العليا للبطل

الحالة الثانية صراعا على السلطة، بل تناقضا بين الشرق والغرب، بين الجديد والقديم، وبين التراثي والحديث ومع ان في هذا التناقض قدرا من الإيهام بالتقدم فإنه ينطوي كذلك على بعد اجتماعي واضح. وهناك أيضا تنويع آخر على العمى الثقافي يتجلى في سلوك البطل عند انتقاله الى فرنسا حيث ينطوي على عماه الجزئي كأجنبي نتيجة جهله بالعادات والشفرات الثقافية والمواضعات الاجتماعية في البيئة الجديدة التي وجد نفسه مقيما بها، ناهيك على الرؤية الفكرية او المفاهيم العميقة الثاوية في تيارات ثقافة هذا المجتمع التحتية.

اما القسم الثاني من الكتاب والمعنون بـ «العمى والكتابة» فإنه يتناول في فصوله الخمسة الأبعاد المختلفة للبنى الأدبية والفنية للنص من تركيب، وسرد وبلاغة، وزمن، وسخرية، وتقنية قصصية. وتحاول الكاتبة ان تناقش في هذا القسم الطبيعة النوعية لكتاب (الأيام) من خلال التعامل «فقط» مع البراهين الداخلية المستقاة من النص نفسه، لإثبات أنه ينتمي الى جنس السيرة الذاتية، دون لجوء الى أدنى شيء من خارجه عن حياة كاتبه. وتربط بعض أبعاد النص وخاصة طبيعته السردية، بينه وبين جنس السيرة الذاتية. بينما تساهم أبعاده الأخرى وخاصة تقنيات القص، وازدواجية الصوت، والمراوحة بين ضميري المتكلم والغائب في تخليق غموضه النوعي. ذلك لأن راوي (الأيام) يفصل نفسه دائما عن بطلها، ويطرح نفسه في النص وكأنه ذات هذا البطل العليا، بل والمبصرة أيضا. مما يجعلنا في مواجهة راوٍ مبصر يحكي لنا عن بطل مكفوف. وتحاول الكاتبة العثور على براهين نصية محضة للتوحيد بين الراوي والبطل من ناحية، ولتصنيف هذه السيرة الأدبية التي جددت شكل السيرة ذاته من ناحية أخرى. ومن البراهين النصية التي ابرزتها في هذا المجال ما تدعوه بـ «الكتابة العمياء» التي تستخدم الحواس الأربع الأخرى للتعويض عن فقدانها حاسة البصر، والتي تعلي من قيمة الصور الصوتية، على حساب الصور البصرية. وتستخدم تلك الصور بطريقة مختلفة عن الاستخدامات العادية لها في الكتابات الأخرى. أو في السياقات البصرية. ومن براهينها كذلك انه كلما استخدم النص الوصف البصري فإنه يفعل ذلك دائما من خلال الراوي ودون تمرير ذلك عبر وعي البطل، أو استخدامه كوسيط لطرحه. اما أكثر تلك البراهين جدة، فهو ما تسميه بـ «تقطيع الأوصال البلاغي» الذي تتحرك فيه أجزاء الجسم بحرية في النص وبمنطق يشي بسيطرة حاسة اللمس التي تتقطع معها الأوصال في غياب

الرؤية. اذ تنوب الأصوات عن الأفراد، وتنفصل السمات عن اجزاء الجسم التي اتصفت بها. وهناك دليل آخر تستقيه الباحثة من استخدام النص للسخرية والفكاهة التي تنحو دائما الى ان تكون سمعية وشفاهية، وتنبثق مفارقاتها من خلال الأصوات لا عبر تناقض الصور البصرية او المواقف الدرامية المرئية. وبالاضافة الى هذا كله هناك التكرار الأسلوبي الذي تنفرد به لغة طه حسين، وثمة ذاتية الزمن وغيرها من العناصر التي تكشف عن انتماء النص الى جنس السيرة الذاتية برغم تعقيده البنيوي.

والواقع ان تحليل الكاتبة لسيرة طه حسين في دراستها الضافية لأيامه يكشف عن مجموعة من النتائج والاضاءات الهامة، يتجلى معها مدى ثراء هذا النص الأدبي الجميل، وغناه بالرؤى والدلالات. لكن التحليل مع ذلك لم يول البنية اللغوية لهذا النص العناية اللائقة بها، وإن كان مسها في بعض المواضع مسا هينا. بالرغم من ان تحليل البنية اللغوية من الجوانب الأساسية التي يعتمد عليها منهج التفكيك النقدي الذي انتهجته الباحثة. وهو منهج له، كأي منهج نقدي آخر، حدوده وسلبياته التي تتجلى بوضوح في هذه الدراسة القيمة. وأبرز هذه السلبيات استحواذ مسألة العمى على الدراسة، الى الحد الذي استبعدت معه من أفقها، أي من الموضوعات الهامة الأخرى التي تنطوي عليها هذه السيرة الذاتية المدهشة. وقد حصرت الدراسة كل همها في تفكيك العناصر النصية في (الأيام) وكأن النص موجود في فراغ اجتماعي كامل. أو كأن كلا من الكاتب والنص لا يوجدان في العالم، ولا يتصلان بأي من عناصره. والواقع ان النص موجود دائما ـ كما يقول ادوار سعيد في دراسة هامة له ـ بين الناقد والعالم. وعلاقات الترابط التي يقيمها كل منهما مع العالم الذي يعيش فيه ويتوجه بالفاعلية إليه ضرورية الى أقصى حد للوصول بالعملية النقدية إلى غايتها المبتغاة ولحماية التأويل النقدي من الاسراف في الذاتية، أو الشطط، من ناحية، ومن شتى أشكال الوقوع في أسر الاكتشافات السرابية التي تدلف بالناقد والقارىء معا الى متاهات، ما يلبث الاحتكام الى العالم الخارجي والوعي بدوره ان يبددها، ويقيمها معا من المضي في سراديبها من ناحية اخرى.

لكن إصرار الكاتبة على إغلاق منهج التناول النقدي للأيام في وجه أية عناصر خارجية قد تساعد على اضاءة بعض أبعاد النص والكشف عن بعض التيارات الفاعلة فيه أسقط من كتابها مناطق تأويلية كاملة من المعنى تزخر بها تلك السيرة الأدبية الهامة. فقد منعها منهجها النقدي من الربط بين كتابة الجزء الأول من (الأيام) وأزمة كتاب (في الشعر الجاهلي)، وبين كتابة الجزء الثاني منه وأزمة طرد كاتبه من الجامعة. ونتج عن اغفالها ذاك عجزها عن اكتشاف العلاقة الحيوية بين منهج الشك الديكارتي الذي استخدمه طه حسين في دراسته الهامة للشعر الجاهلي، وتغلغل نفس المنهج كلية في (الأيام) بطريقة توشك السيرة معها ان تكون برهانا على أنه لولا هذا المنهج ◁

◁ الشكي الذي اكتشفه طه حسين الطفل بالسليقة منذ بواكير حياته لانتهى به الأمر الى ان يكون مقرئا على المقابر كغيره من مكفوفي بلده. فلولا هذا الشك الحادي للرغبة في الاكتشاف والمعرفة لما أفلت طه حسين من قبضة العمى الاجتماعي الذي يفرض على الفرد مجالا محدودا للحركة، ويعمي المجتمع عن رؤية الامكانيات الثاوية في أعماق مثل هذا الفرد الذي لم تكن عاهته البصرية الا نتيجة لجهل مجتمعه، وتخلف أساليب الرعاية الطبية فيه. فقد كانت كتابة (الأيام) شديدة الارتباط بمجريات حياة كاتبها وبمعاناته وبدوره الاجتماعي. فحينما صودر كتابه الرائد (في الشعر الجاهلي) عام ١٩٢٦، وانطلقت جوقة الهجوم عليه من المؤسستين الدينية والأدبية معا، بحث طه حسين عن السلوان في طوايا الماضي وفي تفاصيل سيرة حياته الخاصة. فكان الجزء الأول من (الأيام) الذي بدأ نشره مسلسلا في الهلال بعد شهور قلائل من اندلاع فتنة الشعر الجاهلي. وهذا أيضا ما حدث بالنسبة لكتابة الجزء الثاني الذي كانت كتابته عزاءا عن أزمة طرده من الجامعة، وعن عمى المجتمع عن التقاليد التي يرسيها فيه.

لكن (الأيام) ليس بأي حال من الأحوال عملا هروبيا يبحث كاتبه في طواياه السردية عن السلوى، وإنما هو الأسلوب الفريد الذي آثر به طه حسين ان يرد على منتقديه دون النزول الى ضعة مستواهم الذي اتسم بالفظاظة والافتقار الى البصيرة وبعد النظر. ولذلك فان الرباط بين بنية (الأيام) ومحتواها وبين حياة كاتبها ومنهجه النقدي الأثير جوهري إلى أقصى حد. ومع ان الباحثة واعية بأن «مسيرة حياة الفتى كلها بدءا من القرية حتى اوروبا مرورا بالأزهر وجامعة القاهرة هي قصة صعود دائم عبر التحديات والإنجاز» (ص ٨٨)، فإنها تغفل كلية المنهج الذي يسري في طوايا هذه السيرة ويلهم خطاها، ويحدد طبيعة بنيتها السردية ذاتها. ومن هنا فقد لاحظت ان البطل ينأى بنفسه عن الارتباط بالشخصيات العمياء في مجتمعه، وهي ملاحظة نصية صحيحة، ولكنها لم تع ان هذا ينطوي بدوره على نفور من نوع أخطر من العمى وهو عمى البصيرة وضيق الأفق الذي يعتقد الكاتب انه أشد خطرا على المجتمع وعلى الانسان من عمى البصر، لأن العمى العضوي أقل شأنا من العمى العقلي الذي يخيم على الأذهان فيعطل قدرتها على الادراك. وهذا الجدل بين هذين النوعين من العمى يثري النص ويوسع أفق مفهوم العمى نفسه. والواقع ان فدوى ملطي استطاعت إحراز تقدم ملموس صوب إضاءة جوانب خافية من هذا النص الأدبي الجميل والتعريف ببعض أنواع العمى التي يتناولها وموقفه منها، لكن استبعادها لكل العناصر غير النصية من عملية التحليل ادى الى التغاضي عن طبيعة البنى الفاعلة في النص بدءا من شفراته الثقافية المختلفة مرورا ببنية التسميات فيه ومجموعة الشفرات الجغرافية او المكانية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والدينية وغيرها من الشفرات.

ولا تلعب شفرات النص المختلفة دورا أساسيا في تخليق المعاني والدلالات فيه فحسب، ولكنها تعيد انتاج البنية الفكرية والأيديولوجية فيه كذلك، فارضة بذلك تحديداتها على رؤى النص ومغزاه. لذلك نجد ان غياب التناول التفصيلي لتلك الشفرات النصية وافتقار الدراسة لاكتشاف الجدليات الفعالة بينها من أخطر أوجه القصور فيها، لأن المقترب المنهجي الذي اختارته الكاتبة، هو الذي يحتم تناولها بالدرس والتحليل. ذلك لأن بنى الصياغات الأسلوبية الخاصة، وحدود الشكل الأدبي الذي انتهجه طه حسين في كتابة سيرته الذاتية، والطبيعة الريادية لتلك السيرة في الأدب العربي الحديث، ومحاولة الفصل بين المؤلف الراوي وذاته النصية التي تتبدى عبر بطل السيرة من الأمور الهامة للكشف عن تفاصيل الجدلية الفاعلة بين طه حسين المؤلف المسيطر على كل تفاصيل السرد القصصي وبين ذاته المسرودة والمتخفية في صورة بطل النص الذي يعاني من إشكاليات عرض ذاته القاصرة على القراء. فالبنية السردية تنهض عموما على شبكة من العلاقات التي تربط هذا النص بنصوص الكاتب الأخرى، وتعقد حوارا معها ومع مواقفه البارزة في الحياة العامة كذلك. ومع ذلك فإن كتاب فدوى ملطي يخلو من أي اشارة الى حياة الكاتب أو الى أعماله الأخرى وكأن النص لا يوجد في فراغ اجتماعي فحسب، وانما في فراغ نصي كذلك. وقد جنى هذا الفراغ النصي على الدراسة التي لم تتناول التناص في (الأيام) بالتحليل من أجل الكشف عن دور النصوص الغائبة والفاعلة في هذا النص في توليد المعنى فيه. فبصرف النظر عن إشارة عابرة الى العلاقة بين عنوان تلك السيرة، وبين التعبير القديم المعروف عن «ايام» العرب بمعنى غرر ايامهم، التي تستحق التأريخ لأنها شهدت معارك او أحداثا هامة، وهي إشارة كشفت عن الطبيعة العراكية التي ينطوي عليها العنوان والتي تجعله صنوا على معركة الحياة في مسيرة بطلها، فقد خلت الدراسة من أي تناول للعلاقات التناصية الفاعلة في هذه السيرة الجميلة، بالرغم من غنى النص بتلك العلاقات، ومن ان كثيرا منها قادرة على اضاءة جوانب ثرية فيه، لا تقل غنى عن تلك التي فجرتها الاشارة الى «أيام العرب» ان لم تفقها بكثير. والواقع ان أي تحليل لنص سردي مركب مثل (الأيام) لا بد ان يقوم على تحليل كل تلك العلاقات، وعلى التعرف على نوعية التراتب الهرمي الذي تنهض عليه، لأن النظام الذي يعرضه علينا النص لا يتوافق عادة مع هذا النظام المضمر فيه. كما ان التراتب جوهري لكل تحليل من هذا النوع لأنه يحدد القيمة الدلالية لكل جزئية من الجزئيات ويبلور حركية العلاقة الجدلية المولدة للمعنى بينها. ومع هذا كله فإن قراءة فدوى ملطي التفصيلية الشائقة لسيرة طه حسين الذاتية تتسم بالحساسية والدقة، برغم معاناتها من بعض جوانب قصور المقترب الذي اختارت ان تنتهجه في التحليل. □

جنرال الجواهري

جليل العطية

. «ذكرياتي» . الجزء الأول

. محمد مهدي الجواهري

. منشورات دار الرافدين . دمشق . ١٩٨٩

قضيت ثلاث ليال بصحبة شاعر العرب الأكبر محمد مهدي الجواهري، فلقد فرغت من قراءة مذكراته قراءة متأنية، فأكبرت عمله الفذ هذا، الذي سد ثلمة في تاريخ العراق والعرب، ورحت أحدو معه:

أنا العراق لساني قلبه ودمي   فراته وكياني منه أشطار

دوّن الجواهري ذكرياته وهو لا يملك غير ذاكرته العجيبة، ودواوينه الشعرية، فقد كتب على هذا الشيخ الجليل ان يمسح من معجمه كلمة «الاستقرار»، وان يقيم بعيدا عن مكتبته ووثائقه الشخصية ومجموعات الصحف التي أصدرها خلال أربعين عاما في فترات متباعدة، فلم يجد مفرا من الاتكاء على الذاكرة!

ها هو يقرع أبواب التسعين ـ أطال الله عمره وقصّر أعمار حسّاده ـ فيتوج حياته الزاخرة بالأحداث والمشحونة بالمواقف الحادة مع السلاطين ووعاظ السلاطين، مع المثقفين وأشباه الأميين، بهذا الكتاب ـ الكنز.

وقارىء «الذكريات» ينبهر أمام ذاكرة الجواهري التي تشبه بئر بيت عتيق، فنزاه يسجل دقائق طفولته منذ ولادته على أبواب (الخورنق والسدير)، رسم لنا فيها صورة جميلة عن (النجف) في بواكير هذا القرن، يذكر خطواته نحو الشعر منذ صباه فيقول:

«كانت صدمة الشعر عليّ شديدة الى حدّ يشبه التقديس، وقد أيقظت هذه الصدمة موهبتي الدفينة».

كان والده شاعرا، وقد اغترف من مكتبته: التهم دواوين الشعر العربي، فانكب عليها يحفظها! نسخ عشرات الدواوين بخطه، بعد أن عجز عن اقتنائها، وراح يحضر المجالس الأدبية في بيوت الأسرة والأسر التي ترتبط بها بوشائج القرابة او المصاهرة، كل هذا ساهم في ترصين ملكته واشتداد قريحته، ولا اريد هنا ان «الخّص» الكتاب، فهذه الجناية أتركها لغيري! غير انني ابارك للجواهري موضوعيته وشهادته التي يكتبها للتاريخ! انها دروس وعظات لجيلنا العاق! فقد ذكر ـ مثلا ـ مواقف طيبة لبعض من أساء إليه وإلى الشعب العراقي والأمة العربية في وقت لاحق، ومن هؤلاء (نوري السعيد) ملك العراق غير المتوج، فاعترف بافضاله عليه، وكذلك (مزاحم الأمين الباجه جي) وغيرهما.

ومثل هذه الشهادات تستدعي التأمل واعترف انني حاولت مداعبة شيخنا الجواهري بمحاولة «اكتشاف» بعض الأخطاء التاريخية في هذا الكتاب الضخم (٥٧٦ ص) فلم أجد خطأ غير، لا يؤبه له: جاء في الصفحة ٣٩٣ ان صاحب «الذكريات» التقى بالشيخ محمد مهدي كبة مؤسس حزب الاستقلال العراقي، وذاكره بشأن شاعر «استقلالي» لربما كان شفيق الكمالي.. الخ.

الواقع ان المقصود لم يكن الشاعر شفيق الكمالي ـ رحمه الله وإيانا ـ بل عبد الحسن زلزلة الذي كان يتخفى وراء اسم «صقر».

وهذه القضية من أشهر القضايا التي عالجتها المحاكم العراقية أواخر الأربعينات، وخلاصتها ان جريدة «لواء الاستقلال» ـ لسان حزب الاستقلال ـ نشرت في عددها الصادر يوم ٢١ اذار/ مارس ١٩٤٧ وفي صدر صفحتها الأولى الأبيات الآتية:

لمن التمثال في «الكرخ» تباهى وتبختر؟
وازدرى بالشعب لما إن تعالى وتكبرْ
ألمن قاد جيوش العُرب في الجيش المظفرْ
هو رمزٌ للعبوديات والحق المعفرْ
أيها الشامخ في الجو على من تتبختر؟
إن تكبرت على مجدٍ هوى، فالله أكبر!

وفور نشر الأبيات، عُطّلت الجريدة، والقي القبض على قاسم حمودي ـ رئيس التحرير المسؤول ـ وسيق للمحاكمة بتهمة المسّ «بذات المغفور له الملك فيصل

مهمة تلخيص الكتاب جناية أتركها لغيري

الأول» واعتبر عمل الجريدة «إهانة للذات الملكية».. الخ..

كان بكرخ بغداد في النصف الأول من هذا القرن تمثالان ـ لا يفصل بينهما اكثر من خطوات:

ـ أحدهما للجنرال «مود» قائد القوات البريطانية التي احتلت العراق خلال الحرب العالمية الأولى ـ والذي صرح عند استيلائه على بغداد سنة ١٩١٧ انه (جاء بغداد محررا، لا فاتحا)!

ـ اما الآخر فكان لفيصل بن الحسين ملك العراق ومؤسس الدولة الحديثة فيه.

كانت هذه القضية قد اتخذت بعدا سياسيا عميقا، ولهذا فقد تطوع عشرات المحامين للدفاع عن زميلهم صاحب الجريدة ـ وهو محام معروف ـ واستعانت المحكمة بألمع الشعراء والأدباء لتستمع الى آرائهم في تحديد المقصود بالقصيدة، وكان في مقدمة هؤلاء: الجواهري، الشبيبي، الأزري وآخرون. أجمع هؤلاء على أن هدف الشاعر تمثال الجنرال البريطاني لا الملك فيصل، وجاء في شهادة الجواهري أمام المحكمة:

«أنا بوصفي شاعرا ومواطنا لا أعلم ان هناك تمثالا يمكن ان ينطبق عليه هذا، غير تمثال مود».

وبعد محاكمة مثيرة استغرقت نحو أربعة شهور تناقلت أخبارها صحف سورية ولبنان وغيرها ـ اطلق سراح رئيس تحرير الجريدة. الرائع أن الشاعر ـ ناظم الأبيات ـ لم يمسه احدا فلقد رفض قاسم حمودي ـ رحمه الله ـ البوح باسمه، وتحمل المسؤولية الأدبية والجنائية كاملة، إيماناً منه بحرية الرأي وقدسية الكلمة.

لكن الغريب ان يهجر عبد الحسن زلزلة الشعر ويتحول الى الاقتصاد! سألت نفسي وأنا أعيد ذكريات الجواهري: لماذا اندثرت مثل هذه القيم الاخلاقية؟ ولماذا تراجعت حرية الرأي الى هذا المقدار الذي أصبحنا فيه نترحم على أيام زمان، و«ننبش» صخور العصر الحجري بحثا عن «أمل».. رحت استخرج الدروس والعِبر من ذكريات الجواهري واردّد معه بيته السائر:

لثورة الفكر تاريخٌ يحدثنا
بإن ألف مسيحٍ دونها صلبا □

مظفر النواب متمردا

محمد علي دقة

. مظفر النواب . حياته وشعره

. باقر ياسين

. منشورات دار الحياة . دمشق ١٩٨٩

■ هذا الكتاب هو أول دراسة في شعر النواب على الرغم من الصيت الذائع والانتشار الواسع لشعره، أقول الانتشار الواسع والقارىء العربي يعلم أن كثيراً من شعر النواب لم يطبع في دواوين ولم ينشر في صحف، وأن ديوانيه اللذين طبعا في باريس يحظر توزيعها في أرجاء واسعة من الوطن العربي، كل ذلك لم يمنع من ذيوع شعره واتساع شهرته، بل لعل هذا من الأسباب التي ساهمت في إيصال قصائده إلى مساحة واسعة من القراء العرب، اذ سجل أشعاره على أشرطة «الكاسيت» بصوته المموسق الحزين الذي يختزن أوجاع التاريخ العربي من كربلاء إلى المخيمات، ويفيض بالرفض التاريخي من أبي ذر الى ناجي العلي، وكان لإلقائه الآسر تأثير أشد في نفس السامع مما ساعد على ذيوع هذا الشعر في أرجاء الوطن العربي، رغم مخافر الحدود وحواجز العبور.

ولئن تمكن من إيجاد الوسيلة لإيصال أشعاره إلى الجماهير، فإنّنا لم نجد الناقد الأدبي الذي تمكن من الإبحار نحو الخطر والتحدي ليرافق النواب في رحلة الثورة والتمرد والرفض.

باقر ياسين في هذه الدراسة الأولى في أدب النواب وحياته، نهج منهجاً تقليدياً ففصل بين حياته وشعره في تقسيمات الكتاب، ووزعه في ستة فصول، هي: «حياته»، «شعره الشعبي»، «مدن الوطن العربي وبلدانه في شعره»، «أبطاله»، «مميزات شعره»، «قصائد ونصوص مختارة».

حياته:

عرض الكاتب بإيجاز الخطوط العريضة في حياة النواب، ولم يأخذ هذا الفصل من حيز الكتاب سوى ◁

خمس عشرة صفحة، كانت أشبه بمدخل لدراسة الشعر منها إلى فصل عن حياة واسعة عريضة لشاعر ورسام ومناضل عاش حياة غنية في تنوعها مثيرة في أحداثها، وكان لها أثر عظيم في صياغة شعره بنية ومضامين، وفي طريقة استجابته المتميزة للأحداث التي يشهدها الوطن العربي. وقد أشار الكاتب إلى غنى حياة النواب حين قال في مقدمته: «إن حياته وحدها يمكن أن تحتل كتابا كاملا».

والنواب سليل عائلة ارستقراطية شريفة النسب تعود في أصولها الى الإمام موسى الكاظم. عاش طفولته في جو من الثراء والرقي، فبيتهم قصر منيف يطل على دجلة، وأمه خريجة مدرسة الراهبات تتكلم الفرنسية وتجيد العزف على البيانو. ولكن لم يبلغ مظفر سن اليفاع حتى انقلبت أحوالهم فباعوا القصر وعاشوا في قلة وضنك، ولم يكن يبدو على النواب أي تبرم أو ضيق من حياتهم الجديدة بل كان يظهر من التفهم لوضعهم الجديد، ومن الإحساس بالمسؤولية قدراً مرضياً ولا سيما أنه أكبر أخوته، فيذهب الى الجامعة مشياً على الأقدام رغم المسافة التي تستغرق (٣٠) دقيقة في السيارة.

ولعل لانقلاب حياته من الثراء والنعمة إلى الفقر والشدة أثراً في تنامي احساسه بالتفاوت الطبقي، على نحو دفعه إلى اعتناق الفكر الاشتراكي، والى إقامة علاقة بالحزب الشيوعي العراقي أثناء دراسته الجامعية. وبعد تخرجه عين مدرساً لفترة وجيزة ثم فصل من العمل بسبب انتمائه وبقي عاطلاً عن العمل من عام ١٩٥٥ وحتى انهيار النظام الملكي في ١٤ تموز ١٩٥٨.

وفي عام ١٩٦٣ اضطر الى الهرب من العراق إلى ايران في طريقه إلى الاتحاد السوفياتي في قصة مليئة بالأحداث المثيرة انتهت بالإخفاق في عبور الحدود الايرانية السوفياتية، ووقع في يد «السافاك» الذين أخضعوه لتعذيب جسدي ونفسي شديد، وصفه في «الوتريات الليلية»

في طهران وقفت أمام الغول

تناوبني بالسوط وبالأحذية الضخمة عشرة جلادين

ثم سلمه الايرانيون الى الحكومة العراقية التي أصدرت عليه حكما بالسجن مدى الحياة وحكماً آخر بالسجن ثلاث سنوات بسبب قصيدته العامية «البراءة»، وسجن في «نقرة السلمان» وهو سجن صحراوي بعيد ثم نقل الى سجن الحلة.

وتمكن النواب من الهرب مع مجموعة من رفاقه السجناء عام ١٩٦٧ بعد أن وضعوا خطة دقيقة محكمة، نفذوها بشجاعة نادرة وإحكام وكتمان شديدين، واقتضت صبراً طويلا وجهوداً مضنية، إذ حفروا بسكاكين المطبخ نفقاً يعبر تحت أسوار السجن ويمتد مسافة طويلة لينتهي في ساحة أحد الكراجات وسط المدينة. واختفى النواب ستة أشهر في بغداد ثم توجه الى الأهوار جنوب العراق ليشارك في حرب الأنصار ضد الحكومة، حيث بقي عاماً في الجنوب يعيش مع الفلاحين الفقراء ويمارس الكفاح المسلح. ثم صدر عفو عن الهاربين، فعاد الى سلك التعليم، ولكن سرعان ما حصلت موجة من الاعتقالات في صفوف حزبه فاعتقل من جديد، وأفرج عنه بمساعي بعض السياسيين وسمح له بالسفر الى بيروت.

◆

ادونيس غارق في الرمزية، ومحمود درويش عاشق للزيتون والبرتقال، ونزار قباني لا يفارق عالم المرأة المخملي

◆

ومن بيروت بدأت مرحلة التنقل والارتحال في حياة النواب، فبعد بيروت قصد دمشق، فالقاهرة ومنها الى أرتيريا حيث أقام بضعة أشهر في معايشة حقيقية للثورة الارتيرية، سافر بعدها الى ظفار وعاد الى القاهرة، بيروت، فدمشق، ومن سورية تسلل الى العراق سراً فبقي أربعة أشهر ثم عاد الى دمشق، فبيروت، وشكا حياة التنقل هذه في إحدى قصائده

وآه من العمر بين الفنادق

لا يستريح

أرحني قليلاً

فاني بدهري جريح

وخلال هذه المرحلة التي اتسمت بالسفر والارتحال بدأ ميل النواب الى التفكير المستقل البعيد عن الالتزام الحزبي، متخذاً أسلوباً خاصاً في الممارسة الثورية انطلاقا من وجهة نظره الحرة في قضايا السياسة والمجتمع والثورة.

بعد ذلك أقام في اليونان أربع سنوات، ثم انتقل الى فرنسا لمتابعة التحصيل العالي وكان موضوع بحثه (القوى الخفية في الانسان)، وطبع هناك ديوانيه «وتريات ليلة» و«المساورة أمام الباب الثاني» وبعد ثلاث سنوات من اقامته في فرنسا حصلت الثورة الايرانية فسافر الى طهران، ومنها الى الهند الصينية وبانكوك فاليونان، وأخيراً ألقى عصا الترحال واستقرت به النوى في الجماهيرية الليبية محاطاً بالتكريم والمحبة، وخلال اقامته في الجماهيرية زار الجزائر والسودان وفنزويلا والبرازيل والتشيلي.

ان حياة بهذا الغنى والثراء تتطلب ممن يتصدى لدراسة صاحبها وأدبه وقفة متأنية وصبرا طويلا، ولعل المنهج التاريخي لو نهجه الكاتب لكان أجدى نفعا في دراسة شاعر من هذا الطراز ترتبط حياته وشعره برباط وثيق بأحداث وطنه القطرية والقومية، فتلقي سيرته الذاتية المؤطرة بالأحداث السياسية والاجتماعية اضاءات على شعره، وتعيننا معرفة تفاصيل حياته ومواقفه إزاء الأحداث على القبض على مفاتيح شعره والولوج الى أسراره.

شعره:

كان للشعر الشعبي دوره في الحياة السياسية والاجتماعية في العراق منذ عصر النهضة. بدأ ذلك جلياً في الصحافة المبكرة التي تأسست في ذلك الحين، وساهم هذا الشعر في تطوير الوعي السياسي وبلورته وكان لغة التعبير الجريئة للحركة الوطنية سواء في ثورة العشرين أم في القصائد النقدية في الثلاثينات. غير ان مرحلة الركود أصابته بعد رحيل عبود الكرخي وجيله من الشعراء الشعبيين، واستمر الركود حتى الخمسينات إذ قيض لهذا الشعر مظفر النواب الذي أعاد إليه الحيوية والبريق ودفع الناس في العراق حاضرهم وباديهم إلى حفظه والترنم به.

لقد بدأ النواب شاعراً شعبياً، فنشر أولى قصائده «للريل وحمد» عام ١٩٥٦، وهي تروي مأساة فتاة ريفية، وأحدثت هذه القصيدة ضجة في الأوساط الأدبية وكانت موضع دهشة واستغراب ترنم بها الناس طويلا ووضعوا لها الألحان الشعبية قبل أن يلحنها الملحنون وينشدها المغنون، وقال فيها الشاعر الكبير سعدي يوسف بأنه «يضع جبين شعره على أعتاب للريل وحمد». لقد قدم النواب في «للريل وحمد» معاني العشق والحنين والتضحية والمروءة والوطنية، وكشف واقع الظلم والفقر والحرمان في عمق الريف العراقي:

«مرينه بيكم حمد ابغطار الليل

واسمعنه دك اكهوه

وشمينه ريحة هيل

يا ريل صيح ابقهر صيحة عشك يا ريل[1]

أما قصيدة «البراءة» التي نظمها في السجن عام ١٩٦٤ فقد لعبت دوراً كبيراً في صلابة موقف الآلاف من السياسيين المسجونين من مختلف الانتماءات، اذ درجت الحكومات المتعاقبة على اخذ البراءات من السجناء السياسيين المنظمين في أحزاب المعارضة، فكان السجين يعلن على صفحات الجرائد براءته من أي انتماء سياسي وولاءه للحكومة مقابل اطلاق سراحه وإعادته إلى عمله. فصوّر النواب في قصيدته مشهدين، أولهما مشهد أم جاءت السجن تشد من عزيمة ابنها وتصلّب موقفه حتى لا يتخاذل ويعلن البراءة في الصحف. وثانيهما مشهد أخت وقفت أمام باب السجن وهي ذليلة بعد ما أعلن أخوها البراءة السياسية. لقد جسد في هذه القصيدة بشاعة البراءة السياسية والخذلان والعار الذي يلحق بصاحبها، حتى صارت تهمة دامغة تصفع المتخاذلين، وتغلغلت في ضمير جيل كامل من أبناء العراق وأصبحت جزءاً من تراث الصمود والمقاومة العراقيين، تقول الأم لابنها:

يا بني، ابن الجلب يرضع من حليبي
ولا ابن يشمر لي خبزه من البراعة
يا بني ياكلني الجرب عظم ولحم، وتموت عيني ولا الدناءة

. . . . .

يا بني يا وليدي البراءة تظل مدى الأيام عفنه
تدري يا بني بكل براءة
كل شهيد من الشعب ينعاد دفنه

ولقد اختار النواب في شعره العامي لهجة الجنوب المغرقة بخصوصيتها دون غيرها من اللهجات الأربع المحكية في العراق على الرغم من كونه بغدادي المولد والنشأة، وكان لاختيار النواب هذه اللهجة أسبابه ودوافعه، ففي مناطق الجنوب والأهوار كثافة سكانية كبيرة، وفقر مزمن وظلم تاريخي وحزن كربلائي، رغم خصوبة الجنوب وسحر طبيعته ووفرة مياهه. هذا الواقع أغنى اللهجة الجنوبية بتعابير وصور وأخيلة عن الظلم والرفض والحزن، وطبع اللهجة بالإيقاع المأساوي الساخن الطالع من ويلات التاريخ وثوراته. لذلك وجد شاعر الفقر والثورة في هذه اللهجة الوعاء الأكثر ملاءمة للتعبير عن أفكاره ومعانيه، لقد أحب هذه اللهجة وأحبته، وساعده على التمكن منها والتعبير بدقة بها كونه خالط فلاحيها وفقراءها وثائريها، عندما شارك في المقاومة المسلحة التي انطلقت من مناطق المستنقعات والأهوار في الجنوب، فتعرف على آلام هؤلاء الناس وهمومهم وانجراحاتهم وعلى مفردات لهجتهم ومعانيها وأخيلتها.

ومن الملاحظ أن الشعر العامي قد أخذ في التقلص عند النواب، في حين ازداد شعره الفصيح في السنوات الأخيرة بسبب حياته بعيداً عن العراق، ولأنه قد تجاوز الإطار القطري الى الاطار القومي.

وفي محاولة من الناقد لإبراز ظاهرة المدن العربية عند النواب تحدث عن السمة البارزة في شعر السياب، وأدونيس، ومحمود درويش، ونزار قباني، فرأى أن السياب مولع بالأساطير، وأدونيس غارق في الرمزية، ومحمود درويش عاشق للزيتون والبرتقال، ونزار لا يفارق عالم المرأة المخملي، ودعم ذلك بشواهد قليلة من أشعارهم حتى استغرق حديثه نيفاً وعشرين صفحة، شط بها عن الغاية، وأخلّت بمنهج التأليف وترابط الدراسة، وكان يغنيه عن ذلك تنويه بأسطر قليلة، فهو ليس في صدد تحليل أشعار الشعراء المذكورين، فضلاً عن أنه لم يأت بجديد في الحديث عنهم.

ولعل لمدن النواب سمات خاصة تميزها عن غيرها فهو غير مولع بذكر العواصم العربية على الرغم من أن مدنه جميعها داخل حدود الوطن العربي، وإنما يذكر من العواصم المناطق والأحياء التي يسكنها الفقر والجوع والمرض، والمدن التي تعرضت في فترات مختلفة للاضطهاد والتخريب والتدمير، أو هي بؤرة للثورة والتمرد ومسرحاً لمقاومة وطنية في مواجهة الظلم والاضطهاد، كصيدا والأهوار، والكوفة، وتل الزعتر، وبحر البقر، والشيّاح، والزيتونة في بيروت، وحي الحسين في القاهرة. لذلك فمدنه مادة غنية لإثارة الإيحاءات الوجدانية والإنسانية، يحكي لنا في إحدى قصائده عن رخيوت وحوف، وهما مدينتان عربيتان تقعان في أقصى الحدود. بين اليمن وعمان يعشعش فيهما الفقر والجوع والأوبئة الجلدية:

هذي رخيوت
وهنا يا سادة تسكن كل العبرات وأبكي
احد يعرف رخيوت وحوف
ما تلك من الأفلاك السيارة والمكتشفات
ولكن وطن عربي
مملكة للجوع وللأوبئة الجلدية
والقيء
وللثورة أيضاً
شاهدت بعيني الحامل تأكل مما يتقيأ طفل محموم
وتغذيى الطفل الآخر
من نفس القيء الأسود

ويستلهم النواب معاني البطولة في قصائده من أبطال تاريخيين أو معاصرين أو شعبيين والبطولة عنده تعني الجرأة والتنفيذ والاستعداد، وهي موقف فكري سياسي يمثل أعلى حالات الوعي وأشد حالات الصحو، فهي أولاً وأخيراً موقف في الحياة ومنها، والبطولة تنبثق من الشعب وتلتصق به، تستلهم تاريخه وتعبر عن حيويته وديمومة حركته، ومن الذين تغنّى النواب ببطولتهم: أبي ذر الغفاري، والحسين بن علي، والقائد القرمطي الحسين الأهوازي، وجمال عبد الناصر، وسليمان خاطر، وخالد الأسلامبولي، وناجي العلي، والشيخ إمام، وسعود بيرغ الشرجية وهو فلاح من جنوب العراق وحجّاك البريّس وهو مقاتل في انتفاضة الجنوب العراقي، وعلي بن أبي طالب ملك الثوار الذي يستجير به مما يحصل للثورة وقيمها في هذا العصر:

يا ملك الثوار
أنا أبكي لأن الثورة يزنى فيها
والقلب تموت أمانيه

ويلتزم النواب في موسيقاه الشعرية الايقاع دون التقيد بالأوزان الشعرية المعروفة، والايقاع لديه ثابت شديد الوضوح والتميز. فهو يحافظ على التفعيلة في الجملة الشعرية الواحدة ويتخذها أساساً لجملة موسيقية متكاملة دون التنويع في استعمال التفاعيل، فتتراصف التفاعيل المتشابهة بتتابع مستمر وتلاحق يجعل الايقاع الموسيقي في القصيدة على شكل دائري مغلق لا تتميز فيه البداية من النهاية سواء في الجملة أم في المقطع. وهو مولع بأربعة إيقاعات هي الأساس في البناء الموسيقي لأربعة من بحور الشعر، وهي تفعيلة واحدة تتكرر، يعدها أساساً لموسيقى القصيدة دون ان يلتزم بأي من البحور المعروفة، أما الإيقاعات الأربعة، فهي: إيقاع البحر المتدارك (فاعلن)، وإيقاع البحر المتقارب (فعولن)، وإيقاع بحر الرمل (فاعلاتن)، وإيقاع بحر الرجز (مستفعلن).

◆
الشاعر خافت الصوت، مؤدب الحركات، ولكنه ما أن يلقي شعره حتى يتحول الى بركان
◆

ويؤدي النواب شعره بطريقة غنائية فيها البكاء والشجن والقوة والعزم، يشحن الحروف بطاقة عاطفية هائلة وينقل السامع إلى الأجواء الحقيقية للقصيدة. ومن يعرف النواب يعلم أن هذا الشاعر في غاية الهدوء والتواضع والاتزان، خافت الصوت مؤدب الحركات لطيفها، ولكنه ما ان يتجه نحو المنصة لإلقاء شعره حتى يتحول الى بركان يشتعل دفعة واحدة.

وتمتاز صياغة النواب بالمتانة والقوة والقدرة على استخدام الألفاظ واشتقاقاتها استخداماً جديداً وعلى توظيف النصوص التراثية والمعاني الدينية والتاريخية والفلسفية بما يخدم فكره دون أن يخرج بها عن إطارها الأصيل ودلالاتها الحقيقية، يقول في قصيدته «أيها القبطان»:

وتتلو صبر أيوب على وجهي
ولكني مهووس غراما
ببيوت أذن الله بأن يذكر فيها
وكثيراً هيَّمتني
«ألم نشرح»
و«الضحى»
«يا أخت هارون ولا أمك قد كانت بغيّا»
«زكريا»
«وسليمان بن خاطر» كان صدِّيقاً نبيّا
وإماما. . .

ويملك النواب قدرة فائقة على التصوير فتمور الصورة لديه بالحركة واللون والرائحة، ويمكنه خياله القوي من تحميل الصورة على واقعيتها رموزاً ودلالات، ففي قصيدته «آر بي جي» يصف أحد فدائيي الحركة الوطنية اللبنانية في الجنوب، يقول:

وتقدم مجموعته عبر الليطاني فقدناه
وتبعنا رائحة الجرأة والدم وجدناه
حاولنا أن نأخذ بارودته لم نتمكن
هو والبارودة في السهل دفناه
أو هو يدفننا نحن الأموات، هو الحي
وحرب التحرير سجاياه

ويرسم في قصيدة «الحانة القديمة» صورة صارخة لحالة الاغتراب التي يعيشها المثقفون العرب داخل أقطارهم، في صياغة لغوية جميلة بسيطة موحية:

سبحانك كل الأشياء رضيت
سوى الذل
وأن يوضع قلبي في قفص
في بيت السلطان
وقنعت يكون نصيبي في الدنيا
كنصيب الطير

◁

ولكن سبحانك
حتى الطير لها أوطان
وتعود إليها
وأنا ما زلت أطير
فهذا الوطن الممتد
من البحر الى البحر
سجون متلاصقة
سجّان يمسك سجّان

ويكاد ينفرد النواب من بين الشعراء المعاصرين باستخدام الالفاظ الصريحة والتعبيرات القاسية في هجائياته، ويرى الناقد انه قد أفسد شعره وانحط به الى التصدع والضعف والابتذال باستخدام الألفاظ النابية والمعاني البذيئة التي تخدش الحياء والحشمة. ولدعم رأيه النقدي هذا ساق خبراً رواه ابن قتيبة في كتاب الشعر والشعراء مفاده أن الخليفة الأموي طرب لما أنشده جرير عينيته:

بان الخليطُ برامَتَيْن فودَّعوا اوَكُلّما جَدُّوا لبين تُجزعُ؟

فلما وصل الى قوله: «وتقول بَوْزَعُ . .»، قال الخليفة أفسدت شعرك بهذا الاسم، وفتر. وفات الناقد أن ذلك جاء في سياق الغزل لا الهجاء، وأن هجائيات جرير والفرزدق والأخطل الموسومة «بالنقائض» تضج بالتعبيرات البذيئة لفظاً وموضوعاً وغاية، ومع ذلك لم تنحط بشعرهم إلى الضعف والتصدع وبقي الثلاثة رأس الشعر وفحوله في العصر الأموي.

ولو افترضنا جدلاً أن الخليفة الأموي ينتقد الألفاظ الصريحة في الهجاء، ولا نعلم خليفة أموياً أو عباسياً عاب ذلك فنياً على شاعر، فإنّ هذا النقد سيمثل وجهة نظر أرستقراطية في نقد الشعر، لا تعني شاعر الأهوار ورخيوت وحوف وتل الزعتر في شيء، فضلا عن أن الصراحة والشتيمة التي ترد في هجائيات النواب، وإن كانت قاسية في ألفاظها ومعانيها فهي غير بذيئة في غاياتها ومراميها، ولقد سوغ هذه الصراحة حين قدم بعض قصائده للجمهور قبل إلقائها قائلا: «اغفروا لي كلماتي القاسية، بعضكم سيقول بذيئة. . لا بأس. . أروني موقفاً أكثر بذاءة مما نحن فيه».

ولعل السمة البارزة في قصائد النواب هي تلك الروح الملحمية في بناء القصيدة حتى تبدو بعض المقاطع من قصائده وكأنها فصول من مسرحية شعرية يدور الحوار فيها بين عدة أبطال أساسيين وتميل معظم القصائد إلى الإطالة، وتتعدد فيها الموضوعات المتنوعة وتتنوع الأغراض، فبناء القصيدة لديه يشبه إلى حد بعيد بناء القصيدة الجاهلية التي تتعدد موضوعاتها ويوحدها موقف وجداني واحد وحالة نفسية يعيشها الشاعر. فالشعر عند النواب تعبير عن الحياة وتصوير لها بغناها وتنوعها وسموها وقسوتها، أما السياسة فهي التي تقود القصيدة دائما، فكل الموضوعات والأغراض والصور والحواريات وحالات الوجد الصوفي مشدودة إلى فلك السياسة، تدور حولها وتخدمها فهي قطب الرحى في القصيدة مثلما هي قطب الرحى في حياتنا والبؤرة المتوهجة في وطن يكافح بمرارة من أجل تحرير الأرض والانسان.

وبعد

فإن أهمية هذا الكتاب تكمن في كونه أول دراسة لشاعر متمرد رافض يتمتع بشعبية واسعة بين جيل الشباب على امتداد الوطن العربي. ولعل دراسته الرائدة هذه فاتحة لدراسات نقدية أعمق وأشمل، فهي لا تتعدى كونها محاولة للحاق بشاعر جموح ينصب أشرعته ويسير خلاف التيار، ويخترق المحظور والممنوع كالرصاصة. وهذا يحمِّل من يتصدى لدراسة أدبه عبئاً غير قليل ويدفع به إلى مزالق ومضائق قد يصعب عليه عبورها، ولعل ذلك واضح في كتاب باقر ياسين، فالكاتب يلهث وراء النواب، يقترب منه أو يكاد في موضع، ويقصر عنه في مواضع، وتكاد تنحصر جرأته في اختياره النواب موضوع دراسته، فهو يتجنب المضائق ويحذر المزالق ويبتعد عن بؤر الخطر، وتقوده تضاريس الحياة أحياناً الى إصدار أحكام نقدية فيها محاباة لبعض جوانب الواقع العربي الذي رفضه النواب جملة وتفصيلاً، وهذا الأمر يكمن وراء تعمد الكاتب عرض حياة الشاعر بعجالة وإيجاز، ومن غير المستبعد أن يكون هذا الأمر من الأسباب التي دفعت الناقد إلى العزوف عن انتهاج منهج تاريخي أدبي في دراسته هذه رغبة منه في أن لا يضطر إلى الإبحار عبر مضائق خطرة، ومسالك ملغومة وبحر عالي الموج. □

١ . ابغطار: بالقطار. دك اكهوة: دق قهوة. الريل: القطار. والعشك: العشق.

صورة الشاعر مرقطا

لينا الطيبي

. «المرقط»

. شعر

. يوسف بزي

. منشورات «رياض الريس للكتب والنشر» . لندن ١٩٩٠

. فائزة بجائزة يوسف الخال للشعر ١٩٨٩

قصائد «المرقط» هي قصائد تجربة شخصية بامتياز، وما من جديد إذ نقول ان «المرقط» ليس إلا الشاعر يوسف بزي نفسه حيث يكتب سيرته باذلا مخيلته لتجسيد هذه السيرة في شعره، قصيدته تلتقط اليومي في زمن الحرب لتصوغ عوالمها وموضوعاتها واهتماماتها.

ينقسم «المرقط» الى قسمين، الأول يحتوي على قصائد للشاعر كتبت في افريقيا، والثاني على قصائد كتبها في لبنان.

في القسم الأول والذي حمل عنوان «ينام على يديه»، ست قصائد: «اهراءات الملح»، «الكاكاو»، «النعاس»، «الشرفة»، «من سقف التنك»، «بي - آر - سي».

يوسف بزي في قصائده الافريقية تبدو الحركة الخارجية للقصيدة محكومة بالخارج، فالشاعر يمسك «كاميرا» العين والحس، مركزا «الكادر» على لقطات متتابعة، ينتقل بين لقطة وأخرى ولا يجد ضرورة كبيرة في تسليط الضوء على ظلال المشهد وهوامشه التي يلتقطها الحس وينميها.

يوسف بزي يعمد أحياناً الى ربط مشهدين منفصلين ومتوازيين بالحركة الى نقطة وصول واحدة، كما في «اهراءات الملح»:

«البحارة يلمّون الحبال
ودخان شاحنات الديزل،

الحمالون يكوّمون أكياس الطحين
وجروح أصابعهم،

البحارة والحمالون بأيديهم العارقة
يجفّون ارتجافاتهم بحديد الرافعات».
ص ١١

يبني الشاعر القصيدة في مشاهد مركزاً نظره على المثير في المشهد وصوغه في الربط والقطع شبيه بعمل فنان المونتاج، وهذا السلوك الذي يستفيد كثيراً من عمل السينمائي، يجعل لقصيدته مفاجآتها الخاصة، كما في القصيدة نفسها المقطع الثالث:

«عبر المدى
الصيادون يضيعون بقواربهم
النساء المترهلات يوشكن على الغرق.
قناديل البحر طافية،
حاملو الاقفاص
ذوو القبعات المتسخة
ينتشرون عبر الاهراءات
كلما أفاق الديكة في البعيد».
(ص ١٣)

غير ان بزي لا ينجو أحيانا في «ينام على يديه» من الأحكام المباشرة و«الكليشيهات السياسية» وان كان ظهور هذا في سياق قصائده يظل دون مطب المباشرة كما عهدناها في شعر الخطاب السياسي بشكل عام، وإنما يظهر على شكل لا يخلو من جدة، ومن طرافة محببة احيانا، ولكن القصدية فيه هي ما يحرمه من حاجته الى العفوي.

كما في المقاطع التالية حيث وصف وسرد يهبطان بالقصيدة الى العادية:

«صناديق مختومة
سيارات يابانية
أغذية فاسدة
والسردين.. هبة من اميركا»
(ص ١٦)

«كان لا بد
لماء الخليج ان يهرب
مع السمك
البوري»
من احصاءات الجمارك».
(ص ١٨)

«المخابرات في اميركا اللاتينية
لم تخفض قمم الانديز
والكوكاكولا ليست البديل
أغلق الباب
هناك من يعد الكلمات
وينظمها محضر ضبط
(ص ٢٧)

والقصائد الافريقية في «المرقط» هي قصائد بحر، يلتقط فيها يوسف بزي البحر دون ان يجعله موضوعا بحد ذاته، «كما يفعل بعض الشعراء والأدباء» بل انه يأخذه كمكان يتيح متابعة حالة ذات طابع انساني - اجتماعي، فيكتب عما تلتقطه العين لا عما تتأمله.

في القسم الثاني من الكتاب والذي حوى القصائد التي كتبت في لبنان وجاء تحت عنوان «الدشم الباردة» وفيه خمس قصائد «رذاذ المساء والحروب السابقة»، «ينهمرون كدمعة على المنشآت»، «ينهضون ببطء كالعجائز»، «الدشم الباردة»، «خرافة ابناء الحواري»..

ينجو بزي في هذا القسم من المباشرة التي آذت بعض قصائد القسم الأول، ولكنه لا ينسى «الكاميرا» التي طور. لقد اكتشف سبلا جديدة لحركتها وبالتالي مصادر جديدة لكوادرها، وموضوعات أكثر شعرية، فباتت الصورة مشتملة على موضوع الرؤية، ومادة الرؤيا، وتداخلهما هو الذي يصنع المشاهد مضاءة بالحس الشعوري طلتقطعا.

في هذه القصائد تنعكس الحرب بقوة، وتحضر كموضوع أول. و«المرقط» هو احد ضحاياها، لا ينتصر لنفسه، الا بتصوير عبثيتها، فهو في اشاراته وملاحظاته، وفي بوحه الخفيف وكذلك، في ذكرياته المتتالية صورا وأفكارا وتداعيات يعريها، فتنكشف له ولنا عن تصدّع، ويظهر «المرقط» كأبن للمجتمع الحربي، بالمعنى اللبناني:

«جئنا من السهول، ومن الجرود
ولم نعلم
كيف اندلع حريق مدينتنا»

من قصيدة «ينهمرون كدمعة على المنشآت» (ص ٣٦)

ان مفردات وصور الحرب بعبثيتها الكبيرة تترافق في شعر بزي، مع صور الخوف من المجهول، والخوف من موت غامض، وكلا هذين العنصرين يغذي الآخر بأسباب الحضور في القصيدة.

يحاول بزي ان يجمع المتناقضات فـ«المرقط» - لو شئنا اعتباره معادلا شعريا لشخص الشاعر يحمل سيرته - هو نقيض السوبرمان الحربي الشجاع. انه الكائن الذي يخفي في وراء بزته الحربية مزيجا من الشجاعة والخوف. وهو المؤمن بالشهادة من أجل هدف، والمدرك في الوقت نفسه عبثية هذا الهدف، انه الأهلي أيضا. الشخص المهدد بالبقاء، أكثر مما يهدده الموت ربما:

«ها نحن
مثل النسوة
اللواتي تدحرجن على المعابر
نخرج إلى الملاجيء
ونحيك شرنقة أطفالنا»
(ص ٣٧)

في هذا المقطع لا يتحول «المرقط» الى خائف فقط بل هو «يخرج» الى الملجأ - كما استعملها بزي - ليؤكد ان «الخروج» الى الملجأ انما هو الدخول في الحياة على الرغم مما فيها من عبثية. ومن اكتشاف لهذا المعنى، يخلق الصدمات الشعورية العميقة، ويولد الأفكار والنظرات التي تطبع مجمل القصائد، وتحقق ميزتها ان لم نقل شخصيتها الشعرية:

«اختبأنا.. واختبأنا
لكن البنادق
طقطقت - حطب اعمارنا»
(ص ٣٩)

لكن هذا الدخول في الحياة لا يعني النجاة (كما في المقطع السابق)، بل ضياع العمر حيث المتاريس والدشم رابضة على الخطوط الأمامية للحرب، كقدر لا لـ«المرقط» وحده وإنما للمجتمع الحربي برمته. وفي السبل الفرعية لأفكار هذا الشعر نخرج من التجلي الشعري الى ما تفصح عنه الحالة الشعرية من معانٍ واشارات ومضامين حيث: المعارك صارت واجبا و«المرقط» موظف في عمل، تلك قيمة نقدية يفصح عنها شعر بزي بلغة موحية وبإقتصاد أحيانا:

«انهينا أقسى المعارك
وعبرنا المستنقعات البطيئة
رغبة بالنوم في أسرّتنا
ثم خفنا أن نذرف يومياتنا في الدشم الباردة»
من قصيدة «الدشم الباردة» (ص ٥٣)

في قصائد «المرقط» يدخل يوسف بزي مجمع الشعراء الجدد بلغة محببة، وهو بعد فوزه بجائزة يوسف الخال للشعر، سوف يترك لقدره الشعري، ولمقدرته، على تطوير ادواته الشعرية ليتغلب في شعره الجديد على ما عاب شعره الأول في «المرقط» ويتمثل هذا في بعض مباشرة لا لزوم لها، وفي استغراق في الوصف يعوق عمل الحدس، وأحيانا في استطراد لا يضيف، وسردية تحبط الشعري. هذه الملاحظات لا تنفي ولا تستبعد ان هذه المجموعة لا سيما في قصائد قسمها الثاني وبعض قصائد ومقاطع قسمها الأول تتفوق بجدة شعرها على شعر الفائزين معه بالجائزة: (عبد النبي التلاوي «الى آخر الليل تبكي القصيدة»، وأدريس عيسى «امرأة من أقصى الريح») خصوصا من حيث وقوف اخيلتها وموضوعاتها ونظرتها على حياة معاصرة ونزوع صاحبها الى كتابة قصيدة تسمح لصوته الشخصي في أن يكون صوت القصيدة. □

من «الناقد» إلى المشتركين

نلفت انتباه جميع المشتركين من أفراد ومؤسسات الى أن تغليف وعنونة وتوزيع «الناقد» يتم الآن بواسطة الكومبيوتر، الذي يُسقط تلقائياً الأسماء التي انتهى اشتراكها. وحيث أن عملية تذكير المشتركين على الدوام بتجديد اشتراكهم مرهقة ومكلفة، فإننا نرجو جميع المشتركين التعاون معنا في تجديد اشتراكهم بأنفسهم قبل انقضائه لتفادي أي انقطاع عن وصول «الناقد» إليهم.

وصل حديثاً

. لغز الأعراس

. أحمد جان عثمان

. اصدار شخصي . دمشق . ١٩٨٩

■ تختزن قصيدة احمد جان عثمان التماعات ومرئيات، اكثر مما تعطي بوحاً، تستجلي العالم السري للاشياء، اكثر مما تصف. فهي قصيدة دأبها ان تخترق، بواسطة لغة مشذبة، منقاة، ولامعة، طبقات الشعور، نحو ما هو مبهم، ولكنه مضيء، وشفاف. تتقصى العصيّ الذي لا يدرك، إلاّ بالحدس، وبالمواربة، اثناء الحدس، باستعمالات الشعور لمواطنه الغامضة عليه، فما تتألف الصورة، ولا يتدفق الكلام ما لم يكن غرضه السعي الى اكتشاف عالم ما تحت العالم المنظور، وما لم يكن هو نفسه - الكلام - بصياغاته ومفاجآته اكتشافاً:

«من ينهض كلمن العزاء من الرقاد الشامل

من الذاهب فجأة الى بزوغ البحر في

هذا الليل مستسلما لعذوبة الجسد،

لصراخ الزهرة الحيرى،

مترهفا لاخضرار الذهب الخالص

وهو يرتط في الروح».

من قصيدة «نشيد البدء» (ص ٥)

يطلع الشعر، لدى أحمد جان، من الغوص في مرايا الذات، غوصاً مستدركاً بوعي يوجه الشعور نحو ملمس، غالباً، فينعقد الكلام ليشكل صورا للحسيّ ولأصواته بعد حركته، صوراً تسمح برؤية الحركة غير المتوقعة للأشياء وقد اعترتها أرواح غريبة، فللزهرة حيرتها كما في المقطع المساق، والذهب يمكن ان يخضرّ، مشتقاً هذا الحدث الغريب من حركة ارتطامه بروح.

يبدأ الشاعر في نشيد البدء، من موضع السؤال، ويذهب، نحو اكتشافه، من برهة الترقب فتكون للفجأة، التي هي عنوان حدث لم يكن محسوباً، ولا مدركاً فعلها الحيوي، في توليد الشعري من غيهب البرهة، ومن ثم فان الغامض المبهم، والتساؤل الذي يطلقه حوله شاعر عند حدّ كهذا - يتحول الى ذروة، أو هو منذ البداية ذروة، يمنح اللجوء إليها شعوراً بالعذوبة، ذلك هو الاطمئنان الذي من شأن مخيلة قلقة، ان تصيبه، بفعل استشعارها القوي، قيمه الصمت في الكلام وأهمية فسحاته، التي من العصي ادراكها وتحديد مواضعها بيسر، في مطلع، كالذي لـ «نشيد البدء» فالدرجة التي يبتمها تقطير الكلام، وأثر ذلك في تحقيق الكثافة الشعرية التي يختزنها هو مظهر أولى نتائجه هي الدقة، واسطعها ذلك الالتفاف الساحر، للكلام على صوره ومعانيه، ودفقاته الشعورية. هنا شعر لا يضيّع حرفاً، شعر لا يُلخّص، فما من زوائد، فشاعره، نجّاه، من ان نقف عليها وترك لنا، السبل، لنقفو الرؤيا من كلمة، الى كلمة، ولنقف بعد ذلك في فضاء يميل مناخه الصوري الى تجليات ظليلة، الى التقاط ما لا يلتقط بالعين ليوصف، وإنما ما يدرك بالحسّ، ومن ثم يرى بعين البصيرة. من هنا فإن اشياء العالم لا تعود، إلاّ مفاتيح، ويصير حضورها في المسميات، مشروع اشتقاق دلالي جديد للمرئيات، يقود الى حقائقها المفترضة لدى الشاعر، او إلى احتمالات دلالية جديدة للكلام، وللمعنى.

«وهلةٌ أولى هي لغتي

لأوج الزهرة الملحدة غير الناجز

وهي تفتح اسرارها

في عدمية الماء الأخاذ

ما كنت إلاّ الآخر

إيقاعياً كله

كما المركب الزجاجي على البحر

وفي الهدوء

الهدوء الذي فيه التكهنُ يغدو وعياً

. فرقة القرائين اليهود

. دراسة

. جعفر هادي حسن

. منشورات مؤسسة الفجر . بيروت/لندن . ١٩٨٩

■ هذا هو الكتاب الثاني في سلسلة «دراسات في العقائد والاديان» التي تصدرها الدار، وقد وضع الكتاب الأول الباحث نفسه الدكتور جعفر هادي حسن، وهو متخصص في التاريخ اليهودي، ومقيم في بريطانيا.

تقف هذه الدراسة على واحدة من الفرق اليهودية ذات التراث العريق، المخالف والمختلف عليه بين الفرق اليهودية، وهي فرقة مطرودة من اليهودية، على الرغم من أنها كادت ان تكون أهم هذه الفرق، وأن تكون أدبياتها ومفاهيمها هي الادبيات والمفاهيم اليهودية المعاصرة. الدراسة تلمّ في نشأة الفرقة وعقائدها وتأريخها الى العصر الحاضر وهي بالتأكيد دراسة رائدة في مجالها، فما من باحث عربي. وضع كتابا مستقلا حول هذه الفرقة التي يبلغ عدد اعضائها في فلسطين المحتلة حوالي العشرة آلاف شخص، يعيشون قرب الرملة وتل ابيب في وضع يبدون فيه معزولين تماما عن بقية اليهود. وكما يوضح المؤلف في مقدمته للكتاب فإن فرقة القرائين وهي واحدة من فرق كثيرة عرفتها اليهودية بفعل الانشقاقات الكثيرة في صفوفها منذ ظهورها، يعود تشكلها الى أكثر من ألف ومائتي سنة، ويعتبر انشقاق فرقة القرائين عن اليهودية وانفصالها عنها في القرن الثاني الهجري والثامن الميلادي حدثا من الأحداث الكبرى في تاريخ اليهودية، كان من الممكن ان تصبح هذه الفرقة من أكبر الفرق اليهودية على الاطلاق، لولا اسباب معينة يفرد لها المؤلف صفحات من الكتاب، مبينا وملاحظا، وموثقا. على أن من بين أبرز أسباب انفصال هذه الفرقة عن اليهودية واستبعاد اليهودية لها هو عدم اعترافها بغير التوراة مرجعا لها، فهي لا تؤمن بالاسفار والكتب الأخرى اليهودية كالتلمود وتعتبر الأسباب التي استبعدت هذه الفرقة من اليهودية سارية عليها حتى الآن فرعايا هذه الفرقة في فلسطين لهم استقلالهم الديني الكامل المعبَّر عنه بحياة دينية خاصة، وعادات وأساليب وتقاليد (اماكن مستعملة لذبح الحيوانات)، (محاكم)، (أماكن عبادة)، الخ فضلاً عن ان الحكومة الاسرائيلية تحرم على أعضاء هذه الفرقة الزواج من اليهود الآخرين، وهذا الأمر كما يبدو يساعد على ابقاء غيتو القرائين صافيا، ولا يفتح الباب مستقبلا أمام أي احتمال لاندماج اعضاء هذه الفرقة في المجتمع اليهودي، بالمعنى الاجتماعي.

ينقسم كتاب الباحث جعفر هادي حسن الى سبعة فصول في أولها:

١- «عنان بن داوود مؤسس فرقة القرائين ومن جاء بعده.

٢- هجوم الجاءون سعاديا على القرائين وردهم عليه.

٣- أدلة القرائين على رفضهم للتلمود.

٤- من تاريخ النشاط العلمي والأدبي للفرقة.

٥- تأثير الثقافة الاسلامية على القرائين.

٦- من تاريخ النزاع بين القرائين والتلموديين.

٧- من مسائل الخلاف الفقهي بين الفرقتين وتسبق هذه الفصول توطئة، تقف على تاريخ الحركات التي انفصلت عن اليهودية، وموقع حركة فرقة القرائين منها.

تتميز هذه الدراسة، بالغنى في ما تقصته من أحوال القرائين، بعد نشوئهم، فما تترك جانبا الا وتتعرض له، ولا سؤالا الا وتحاول الاجابة عليه، مستندة في ذلك الى التاريخ واستقراء باحثها له. ولعل واحدة من حسنات مباحث هذا الكتاب تكمن في احتكام الدارس الى الموضوعية لا الى

نادر سرور

ببساطة خالصةٍ
ألمي فاكهة تلذُّ عند حفيف الماء
ما
كنتُ
إلاّ الآخر».
من قصيدة «محاكاة الماء» (ص ٢٦ ـ ٢٧)

في قصائد أحمد جان عثمان، نحن قلما نقع على مباشرة، أو تقريرية، فلعبته الشعرية لها مبادىء تجافي، وتخالف ذلك. أحياناً نقع على زلّة، او هفوة، لكن سرعان ما يستدركها السياق، ويذيبها في محرقته، القوية. في متانته، ويدفعها عنه ضوء الإيماضات والالتماعات الكثيرة في القصيدة. فهذا الشعر، يفصح عن كثافة عالية، ومفاجآت ذات لطف وعذوبة. في حين تضمر القصيدة ايحاءات، وصور ملتبسة، ومواربة لا تطيل أمدها فما من إبهام في الصوغ الشعري، ولكنه يتجلى غالباً في الحالة الشعرية نفسها وفي انفتاحها على احتمالات كثيرة، وابقائها المضمر ظليلاً، يؤتى من جوانب متعددة، ليؤلف أكثر من معنى ليكون أكثر من مجرد هدف، ليدمر فكرة الغرض في الشعر، ويترك لمعنى الحرية فسحة، ليكون بالتالي لقاء القارىء بالقصيدة مشتملا على فعالية هذا القارىء في اضافة قراءته الى قيمة النص.

«أي كتاب سأقرأ الآن للعزاء؟!
أي رجل يتوجه على عجل للوصول
سأوقف، كي احدّثه عن شحوب الانثى
الرهيب
وعن عصيان سيحدث الآن
في سكون الغروب؟!
الظلال نفسها
اسراب من الأفاعي واليمامات الواهنة
تحطُّ على سطح البيت
الشبيه، هكذا
بالكآبة» (. . .)

«كياني فائض بالحساسية كلّه
وآخذ في الرعب
إثر الحضور المفاجىء لغموض متأكد وقديم
لا سبيل إلى كنهه
يتفتح في عميق الظلال»
من قصيدة «الطائر الذي يدعى الفراغ» (ص ٢٠ ـ ٢١ ـ ٢٢)

يكتب أحمد جان عثمان، وهو شاعر صيني بالعربية ينتمي الى قومية الويغور ومولود في العام ١٩٦٤ في مدينة اورومتشي. قصيدة نثر عربية بامتياز. ولكن جديدها، أنها تحمل في أجوائها ومناخاتها وموضوعاتها غنى ثقافتين ثقافته الأم وثقافته المكتسبة. وتنجو قصيدته من مطبات كثيرة تشهدها التجارب الشعرية الجديدة في سورية (على اعتبار ان بيئة الشاعر الشعرية، هي بيئة عربية دمشقية).

فقصيدته تقيم لنفسها حصانة، يحتاج كثير من التجارب الجديدة الى ما يشبهها فما من شفوية عابرة في قصيدته، وما من فانتازيا مكرورة ومألوفة كتلك التي تشيع اليوم في شعر غالبية تنتسب بشعرها الى الجديد، ما من تهافت على تصيد الصورة كذلك الذي يلهث خلفه الشعراء، ليطلعوا علينا بقصيدة تستهلك صيغا استهلكت طرافتها، وما هي في المحصلة إلاّ قصيدة بوحية، ولكن من طراز جديد، تنتشر على سطح الشعور، وعلى سطح المرئي، وتحتفي بـ «شمس الشارع». بخلاف ذلك، يبلور أحمد جان عثمان العربي السوري انتساباً، تجربة شعرية حديثة مميزة سيكون لها حضورها المؤثر لما تتسلح به من مقدرة ولما قيض لها من توافق ولصاحبها من موهبة.

أصدر احمد جان عثمان مجموعة اولى بالعربية تحت عنوان «السقوط الثاني». وله مجموعتان بالصينية: «قصيدة بوغدا» و «الدرب الضائع». مقيم في دمشق. □

أهوائه، أو خواطر فكره، فما من إقبال على البحث يحكمه فكر مسبق.

من هنا، كان الانصاف، والغاية العلمية غايته، فتوفرت له صفة الباحث الرصين. وما دراسته هذه إلاّ ثمرة كده الطويل في العودة الى المراجع من عربية ويهودية وغيرها، ليكون بين أيدي القراء العرب. كتاب لا سبيل الى دحض ما جاء فيه، إلا بالمقدار الذي يمكن معه دحض الوثيقة نفسها.

ولا بد لقارىء هذا الكتاب ان يمتدح لغة صاحبه، فهي مكثفة مقتصدة مؤدية للغرض، لا تفيض عنه، أو هي فضفاضة عليه، فما من إنشاء كذاك الذي يرهق كثيرا من الدراسات التي وضعت حول موضوعات تتعلق باليهودية. فالمادة هنا، مادة تأريخية، ومعالجتها لا تحتاج الى ايديولوجيا أو تحيّز لصالحها، وإنما هي موضوعة في سبيل اغناء المكتبة العربية بالمباحث التي يحتاجها العرب، لمعرفة جوانب من تاريخ اليهودية، وقد كرّسها (العصر الاستعماري) في قلب العالم بؤرة يستنزف بوجودها كل طاقة محتملة تمهد الأسباب لنهضة الشرق العربي.

ليست هذه الكلمة عرضا للكتاب، ولا هي رأي فيه، وإنما إشارة إليه، وقد توفرت له مقومات الكتاب المؤدي للغرض، وليس هذا بغريب على مؤلفه فقد سبق له ان قدم كتابا فاتحا في ميدانه: «فرقة الدونما بين اليهودية والاسلام» وقد وضعه من منظور لم يسبق للباحثين المختصين ان طرقوه، والغريب أن الكتاب ممنوع في العالم العربي رغم أنه يكشف بالوثائق عن تغلغل اليهودية في المجتمع الشرقي وظهور تأثيرها الفاحش في نهايات عهد الامبراطورية العثمانية، وتسلم اعضاء من فرقة الدونما مناصب حساسة في تلك الامبراطورية المنتشرة، والذين ما يزال تأثير بعضهم قائما الى اليوم فمحمد جاويد بك (من قادة جمعية الاتحاد والشرق) كان عضواً نشطاً في فرقة الدونما) وكذلك مصطفى كمال أتاتورك (مؤرب تركيا والذاهب بها بعيدا عن الاسلام) وقد جاء في (دائرة المعارف اليهودية: «لقد أكد الكثير من يهود سالونيك ان مصطفى كمال اتاتورك كان أصله من الدونما» ويؤكد J- Prinz في كتابه (Secret Gews) ان محمد جاويد بك، المذكور آنفا ـ ومصطفى كمال اتاتورك كانا من الأعضاء المتحمسين، النشيطين في فرقة الدونما.

والى هذين يذكر جعفر هادي حسن في كتابه المذكور ان رمزي بك وكان أحد قواد الجيش التركي الكبار وأصبح فيما بعد رئيسا لمساعدي السلطان العثماني محمد رشاد الخامس، وأخوه شفيق وكان المسؤول عن السلطان عبد الحميد بعد خلعه في سالونيك، كانا من أعضاء الدونما، ومن السياسيين البارزين نزهت فائق ومصطفى عارف اللذين كانا وزيرين والأخير عينه اتاتورك بعد انقلابه المشبوه وزيرا للداخلية. ومن الدونما كان مصلح الدين عادل الذي عينه اتاتورك نائبا لوزير التربية وكانت فرقة الدونما اليهودية تملك صحيفة (وطن) الواسعة الانتشار وكان يرأس تحريرها أمين احمد يلمان. وصحيفة (ملية) الرائجة ويرأس تحريرها اسماعيل جم ابكجي، وهو صحافي ونائب في مجلس الأمة التركي الحالي. ومن العائلات التركية المعروفة عائلة سماوي، وهي عائلة دونمية وتملك اليوم صحيفة (حريت) الواسعة الانتشار.

هذه المعلومات حول التغلغل اليهودي في المجتمعات الشرقية ونموذجها هنا تركيا تبين لنا اليهود المتخفين في الشرق، ولم اسقها هنا مقتطفا اياها من كتاب الدكتور جعفر هادي حسن الممنوع من التداول في العالم العربي، إلاّ، كنموذج على دقته في سوق المعلومات وريادته في الكشف عنها، ويدرج المؤلف جريا على ذلك في كتابه الثاني الذي وقفنا عليه في هذه الاشارة وأعني به (فرقة القرائين اليهود). □

سأرفع فضيحة السفوح

زعيم نصار
كاتب من العراق

■ في الجنوب مني ينـدلـع البياض، مصبـاحا ناضجا أقـطفـه، أقـطف ضحكـة العشب المجعـدة واعتـلي صحوتي. لدي لعبة الغراب تهشم رأس المرأة الصغيرة. يكتظ في بيتها الغبار. اندلع في مرآة أصقلها تحت حبر يتمرد بين اذرع المهالك.

اقـتـرب من لحظة الاصغـاء وأتسـاقط ألف ليلة في المنـافي. يتبعثر رأس الأرملة كالخرز الأبيض في الجنوب مني؛ في تلك الليلة الزرقاء روّضت انتظارها الذي يفتك به المنفى. هناك الغبار لا يكل قربي، يتهدّل انكساري كالنعـاس. اتشـظى تحت مصباح الغموض. بين نباح النحلة في دمك وهلوسة العاصفة تتعفن النبوة في أدراجي او يلتقـطها الصديق الذي يربض قرب ضفتي في النبع الذي ينبض أحرف اللحظة البوذية.

تتضرع الارملة للصحراء وتضيع في نافذة الأسلاف تمضي لعبة الغراب تمسك لحظة المهزلة وتحكي عن الطائر الابيض يتسمر في الفخ.

أسوّر وجهي بك، سأتف انتظر أرصفة مبتورة تأتينا. هنا طاووس المهزلة يفك الفخ في خرائب تسترخي. قال سيد الـوادي: البياض يقنص شتاءنا في رقاص الساعة المكسور. وقال الصياد في ندم لمرآته: هل اخدش حلم الطريدة لاجربه؟

الغـراب يصحـو في كأس النـار ويمزج الجمرة بنبع الشظية البريئة. سيعلو الغبار في كل نهر قربه لعبة تهذي الحطام وتنزف عري الأملاح الصدئة. سأقص حكاية الغراب على شرفة ثملة وانبجس في ستائر الأرملة.

قيل: إنّ الغراب سيفارقني قبلها ويتدحرج في ظلال المهرج، يمسك سرج الجنون.

معي المشعل أحصي تخوم السيد وأقصد نتف نشوته، اقصد الأفواه مقبرة للنبات؛ أقصد البياض اسما للغراب. في كل جرح قناع واحد. سأفسّر شعلة الجدار مجرة ترتد وتكـبر في تعويذة الجنوب. اقصد البياض بطة نذبحها ونتهادى حول مجدها السام. تحملني اللحظة في ألم فظيع قربها. في كل بياض ثلج موت يتوهج. في رأس الأرملة ينشد البياض غرابه؛ في العربات يصادفني نبوة تشتعل حدادا في فخ اللغة. لكن طائر التردد لم يلتق بنافذة العواصف.

سأعود من كل مقعد أهرشه، وأعرف ان موت النبع كرائحة الصحراء في درع العبيد تتجلى.

سيفسر الغراب في مرآتك وجه الغبار. يا بيت الارملة انهدم في نخـاعي، في عينين من جمر. الوقت عنكبوت يقنص ذبابة المنفى. انه نجم مذنب يبزغ في بيتك الذي نجهله قربنا.

هنـا الأصـابـع تمرد القلب كالبيضـة عنـدما تسقط انحـرافـة كالمصبـاح في غرفة العراف. سأتجلى في دمية الغياب؛ افتش عن جسد الهاوية.

سأهـوي في الغراب، سأهوي طويلا في لعبته. انه جرح قديم يلهو معي.

سأرفع فضيحة السفوح عاليا تتناسل. □

حول بعض التخـرصـات الاستشراقية المضادة

حـكمـت الحـاج
كاتب من العراق

■ ليس ما عتدنا أن نسميه بـ «الاستشراق»، سوى الوجه الآخر لنظرتنا لأنفسنا نحن، تلك النظرة المبسطة الحاملة للكثير من تجريح الذات أو تهويلها، نقدمها على أنها هي حقا «نظرة الآخر» الينا، فنكسرها، ونبني جدارا حولها، وانما نيأس من أنفسنا لأننا نسيء معرفة الآخر، فنسيء الى تاريخنـا، لجهلنا إياه، أو لاعتقادنا بأن ذلك «الآخر» لا ينال.

وفي كل الوقت، ما الذي قد حصل؟ لقد جاء من هو غريب عنا ليقرأ لنا بصوتٍ مسموع، وأمام أعيننا، ذواتنا وظـلالهـا. وبعـد ان عرفنا «بعض» الأشياء وتعلمنا ان نقرب بعض الاشياء الاخرى، رحنا نلوح بعصانا يمنة ويسرة لنطرد جمعا من الاشباح التي لا يراها سوانا.

ان اكثر ما يسم رؤيتنا للاستشراق بهذه الطريقة ـ التي هي مجرد تعـرفٍ على «من نحن» وليس «من نحن عند الآخر» ـ هو اننا ما سجنا عقلنا كما سجناه، داخل حدود ثقافة لا قابلية للحوار لها، لهذا الشكل القاسي، واخذنا نزهـو بوضعية مزعومة نعتبرها اطلاقا لأمكانات «عقلنا» نحو أفق اكثر اتساعا وجمالا، بينما هي في الحقيقة مسخ ذاتي. وان كان لا يسعنا مع ذلك الا ان نتعرف بين الحين والآخر الى دوافع تطورنا الحضاري الذي هو الآن محفوظ في ذمة الماضي، ومنه نحن انحدرنا على غير علم منه، فانه يحاول جاهدا ان يخنق وعينا هذا ويحوله الى قفزات مماتة من العبث واللاجدوى.

ان بروز ظاهـرة «التصـدي للاستشراق» وسط عالم متغير في بناه الفلسفية والفكرية، ووسط عالم بات لا يؤمن الا بالحوار الثقافي الخلاق والمفتوح ليستدعي على الفور السؤال التالي: أية بنية، هذه التي يمكن بالاستناد اليها ان نحاكم الآخر؟؟

واذا ما كان الاستشراق حركة علمية نشأت جذورها داخـل الثقـافة الاوروبية وكان الهدف منها التعرف الى تاريخ الشرق وجغرافيته وشعوبه وأديانه وآدابه وتقاليده وأساطيره ولغاته، وحتى أحلامه، وكل ما يتصل به ويعود اليه ويكشف عن نواياه، فانني كمشرقي، وبالتالي، كمن سينصب عليه فعل الاستشراق، أبادر الى التحصن في قلاعي خوفا من الانكشاف والابانة، ولن آلُوَ جهداً في تمييز الحركة كلها على انها جهود سياسية للاحتواء لا غير، مضيعاً بذلك على نفسي مرة اخرى فرصة عظيمة لمواجهة الآخر، وبالتالي، لتشريح نفسي أمامها.

وهو ما يحصل الآن بكل بساطة.

كتـابات حول الاستشراق بمناسبة أو بدونها، تنزع الموضـوع من أصله لتحوله الى منظومة صراعية لقوى سياسية معلنـة في جميع الأحـوال، ومضمـرة في احوال أخرى، لكن من السهل تأشيرها.

هكذا يغدو جهد «التصدّي للاستشراق» ليس فعلا في المعرفة، بل هو دائماً جملة واحدة ومعها تنويعاتنا عليها نحن أولائي، وما زلنا هنا. هكذا، بلا معرفة.

ولا يكـون الاستشراق سوى حركـة تخدم مصـالـح الآخـرين وتسعى الى اضعـاف التشكيل الاجتـماعي، واللغـة، والدين ولا يكون المستشرق سوى ذلك الذي يلبس ثوب العالم، وينطق بلغة البلاد ويصطنع البحث العلمي.

ولكن، نحن من نكون؟

هل نحن أولئك الذين يعرفنا «الآخر» بنزاهة؟

وهل نستطيع ان نتجاهل نواياه المبطنة وهو يستقريء ماضينا ويحلم بصنع آليات حاضرنا؟ ليكن، تماما ذلك «الباحث» ومقاصده. لكن، أليس علينا أن نقوم بجهد ثقافي حضاري لفهم صراعاته وطرق تفكيره، من أجل فهم أشمل لصورتنا كما نريد أن نراها نحن بوضوح، وكما نريد أيضا أن يراها هو عبر رؤيتنا، بعيداً عن مماحكات ظرفية وسياسية لا تخدم الا المزيد من الضباب علينا. □

قاتل أبيه

وفيق يوسف
من سورية

(١)

■ قرأنا في العدد الثالث عشر من «الناقد»[1] مقالا حول أهم مشاكلنا طرّاً، بعنوان «الأصالة والمعاصرة»، أي حول المشكل الذي حُبِّرت فيه آلاف المجلدات، والمرشح دائماً لأن تحبر فيه آلاف أخرى، لأنه الهاجس الذي يؤرق العقل العربي والثقافة العربية، ويقض مضجعهما.

مضى على نشر المقال عشرة أشهر، أي أنه أصبح «بائتاً»، ولكن بسبب الحاحية الموضوع المطروق، وكونه محفوظاً في «ثلاجة» العقل العربي، أي طازجاً دائماً، فإننا سننطلق منه الآن، ونحاول القبض على العقل العربي متلبّساً بهزاله، وبأحد أوهامه الكبرى، وسنرى مدى الفاجعة التي يتركها غياب العنصر العقلاني عن الحياة العربية عامة، والثقافة والعقل العربيين خاصة، بحيث نرتطم دائماً بالضباب العقلي الذي يتراقص كالبندول متنقلا من وهمٍ الى وهم!

*

إذن فأمامنا نص بعنوان «الأصالة والمعاصرة» بقلم «الأنبا غريغوريوس»، ويكفي ان يكون المرء ساذجاً قليلاً، وشرقياً «طيباً»، كي يجد نفسه - بعد أن يقرأ هذا النص - متخماً بالنشوة، وبتلك الهالة الروحانية التي تعتمره وهو يسير في درب معبد بالرياض العطرة والنوايا الطيبة!!

الفكرة الأساسية التي يتمحور حولها مقال الأسقف غريغوريوس هو ذوبان عصبية الشرق في الشرق، وذوبان عصبية الغرب في الغرب، ومقابل ذلك كله يتقدم كلا الشرق والغرب نحو المذهب الانساني بخطوات حثيثة، وأن الناس في زماننا هذا يتجهون بوضوح الى عصر الانسانية الواحدة، بعد ان تصالح الشرق والغرب، واقتربت الروح الى الروح، والقلب الى القلب، والعقل الى العقل، . . . ويدعو الكاتب الى ان ينهل الشرق من معارف الغرب ومتعه، والى حوار بين الطرفين. والنص بأكمله متخم بهذه النزعة «التطهرية» والفوق - انسانية العجيبة، وكل ذلك يأتي بعد ان يؤكد الكاتب ان تراث الشرق أعظم من تراث الغرب، وان الشرق هو منبع الأديان والحضارات، وهذا ما يعترف به الغرب، ودليله الى ذلك المستشرقون والشعراء والرحالة الغربيون.

**

إن من يقرأ هذا النص، سيتبدّى له للوهلة الأولى أن الشرق والغرب، كلاهما يتساويان في القوة والمنعة والحصانة الذاتية، ورغم ذلك فكل منهما يتحصن، في مواجهة الآخر، خلف كبرياء عتيدة وعجرفة لا حدّ لها، ويدير ظهره للآخر بعناد مقصود، ولن يخطر له أبداً ان هنالك تاريخ طويل من الدماء والمذابح والاجهاض مارسه طرف ضد طرفٍ آخر، وان هذه المذابح والدماء ملأت ضفتي البحر المتوسط - بحر الحضارات! - بالتوتر والتشنج والنشيج طوال قرون عديدة، وأن العلاقة بينهما هي علاقة اخصاء كامل من طرف لآخر، وأن ذلك المخصي لن يغفر أبداً، ولا يمكنه أن يغفر، طالما أنه لم يتحول الى جثة حتى الآن!! وأن الآخر، يعي ذلك جيداً، لذا تراه يكثّف غاراته المسعورة باطراد، على أمل توجيه الضربة القاضية لعدوه، الجريح الذي يحتضر الآن أمام أعين العالم!

(٢)

هذه في رأينا، يا سماحة الأسقف، فحوى العلاقة بين الشرق والغرب، ونحن نوافقك على ان المصالحة التاريخية تمت أخيراً، بعد قرون عديدة غطت خلالها سحابة من التشنج والضجيج حوض المتوسط من أقصاه الى أقصاه. أجل، لقد تمت المصالحة التراجيدية، بعد ان خسر الشرق كل امتيازاته وقدمها قرباناً على مذبح «إله القوة» الغربي!

لقد سكب الغرب الدم أنهاراً، على امتداد العصور، كما لو كان يسكب شمبانيا «تماماً كما عبرّ روديون راسكولينكوف بطل دوستويفسكي»، وللحق فقد أثر ذلك الدم المراق، تماما كما تنبأ كاتبنا هنا، وكانت الثمرة هي ذوبان عصبية الغرب!! إذ لم يعد ثمة مبرر للعصبية بعد أن تأكد التفوق الغربي، وبعد ان تربع إله القوة إياه فوق صدر العالم، وبعد أن اكتسحت الجرافة الغربية أبعد قرية في هذا الكوكب، جارفة في طريقها ركاماً من أديان وثقافات وحضارات وشعوب أيضاً!

بعد ذلك، بعد ان تمت عملية احتكار التقدم ومركزتها في الغرب (هذا التقدم الذي ليس إبداعاً بأية حال، وإنما هو تقنية وحسب! كما يحلل ذلك بدقة أدونيس في كتابه «فاتحة لنهايات القرن»)، بعد ذلك أمكن للغرب ان يطمئن ويهدأ و. . . تذوب عصبيته، والحال ان العصبية تقوم حين يكون ثمة خطر أو منافس. أما وقد «انتهى الأمر!» الآن فلم يعد هنالك مبرر للعصبية، لقد تمت إزالة جميع العقبات، واتضح الموقف بجلاء، وأصبح ممكناً تماماً للغرب وقد أنجز ما أنجز، أن يصعّد الحسرات ويتنهد بعمق، على هذه الشعوب التي «لم تنضج بعد»، هذه الشعوب الفقيرة، المتخلفة، وأخيراً. . . الارهابية! ثم بعد ذلك يتنازل كثيراً فيتباسط معنا ويدعونا للحوار في سبيل الارتقاء بالانسان!

إننا نرى كم هو عميق نبل هذا الغرب، وكم هو متسامح وأريحي معنا نحن، نحن المتخلفون والجهلة والبرابرة! نحن الذين يصل بنا عقوقنا وحمقنا وضيق أفقنا الدرجة التي نقاتل بها كياناً وديعاً قام الغرب إياه «بتفقيسه» فوق أرضنا المقدسة! نحن الذين نحارب أحفاد تلك الضحايا التي كانت واحدة من آخر «الولائم الشهية» للغرب الذي يذرف عليهم الدموع مدراراً اليوم، ويدعو لخلود أرواحهم في جنّات النعيم!

ان كون الشرق جثة، هو الشرط اللازم والكافي لذوبان عصبية الغرب، اذ انه الشرط الذي يكفل ترسيخ الهيمنة الغربية، والثقافة الغربية، والشخصية الغربية، هذه العناصر التي تجبّ كل ما عداها وما قبلها!

ولنحاول تعميق هذه الفكرة أكثر من خلال مثال: لنتصور جلسة تضم مجموعة متباينة ومتعارضة من الناس، إننا - بقدر بسيط من قوة الملاحظة - نستطيع معرفة الشخص المهيمن على هذه الجلسة، اذ يفترض به ان يكون الأكثر هدوءاً، والأقل كلاماً، والذي يصمت الجميع عندما يتحدث، ويحدق اليه الجميع عندما يتحدثون، وينتظر الجميع حكمه النهائي على موضوع الحديث، وبالمقابل يمكننا ان نلاحظ شخصا ما يشعر بأن وجوده مهدد، لأنه لا يستطيع أن يقول ما يريد، أو لم يتح له ان يعبر بوضوح عن فكرته، أو ان «الشخص الكبير» قمعه بنظرة جانبية، ان هذا «الشخص ما» سيكون متوتراً أكثر ما يكون التوتر، وسيعلو الاضطراب محيّاه، وستكون حركاته قلقة، وربما لجأ الى سلوك غير عادي، كالصراخ ورفع الصوت، لتأكيد ذاته وتوصيل فكرته، وسيقابله «الرجل الكبير» بكثير من التسامح، ولربما طبطب له على ظهره مشجعاً.

ومن جهة أخرى، فإن وجود شخص ثالث، يمتاز بالذكاء والفطنة، وبقدر معقول من الاتزان، يجعل وضع الشخص الأول «المهيمن» حرجاً، لقد برز فجأة خطر جدي، وعندما يتحدث الشخص الثالث يمكن ان نلاحظ بداية قلقلة في وضع الشخص الأول وهكذا؟!

إن كل هذه الوضعية المضحكة - والوضعية البشرية برمتها مضحكة في نهاية الأمر! - يمكن أن تزول لو قام حوار حقيقي بين الحضور، ولكن شرط هذا الحوار هو تخلي «الرجل المركزي» عن هيمنته وسلطته الجوفاء، ◁

ناقد ومنقود

وإفساحه في المجال امام جميع الآخرين - جميع البشر! - كي يعبروا بطلاقة، ويبدو أن ثمة استحالة في هذا المجال، وهي استحالة ترقى الى جذور التاريخ البشري، اذ لم يقم حوار حقيقي حتى اليوم بين أحد، وكما هو معروف في علم النفس، فإنه «يكفي ان يجتمع شخصان على الأقل حتى تنشأ بينهما علاقة سيطرة»(1) يحاول فيها القوي أن يهيمن على الضعيف، والحال انه يوجد على كوكبنا الوديع أكثر من شخصين، وأكثر من دولتين!

(٣)

لنحاور الآخر يجب أن نعرفه أولا.

فلنعد الى دوستويفسكي كرة اخرى - دوستويفسكي مفيد دائماً - ففي احدى رواياته - على الأرجح «الأخوة كرامازوف» - يرد هذا التعريف الدقيق للانسان: (كائن يمشي على قدمين... وعاق!)

ولنراجع ذاكرتنا قليلا، ولنتساءل ما هو الغرب؟

ان أفضل تعريف للغرب، برأينا، هو التالي: الغرب هو هذا! اللص الضئيل، الذي عمل طوال فتوته وصباه في مهنة واحدة فحسب، هي السرقة، حيث قام بالسطو على منازل جيرانه وسرقة أثمن ما عندهم، ليعود ويؤثث منزله الخالي بها، ويعود ثانية - وقد اشتد عوده وتصلبت قامته - ويتباهى على جيرانه «إياهم» بما يحتويه منزله من بضاعتهم، مدعياً ملكيته لها بصلف ما بعده صلف! ومن ثم ليقدم لهم - بابتسامة خبيثة - المواعظ والدروس حول قيم العقل والحضارة، وليكتشف، على حين غرة، في نفسه ذاتاً إنسانية، فيعلن عن «رسالته الحضارية» تجاه الآخرين الهمج، وعن «أبوّته»، وحقه بالزعامة تجاه الجميع! ثمة تعريف آخر يمكن إيراده هنا، ففي كتابه الهام «حوار الحضارات»، يلخص روجيه غارودي الغرب بأنه «ليس أكثر من حيّزٍ خاوٍ ومنفعل»!

ان تاريخ الغرب هو تاريخ الفجور، لقد كان هذا «الجار» أسوأ جار يمكن ان يبتلى به شعب ما، إذ لم يحدث أبداً، على مرّ التاريخ، أن قامت حضارة بالاساءة للحضارات الأخرى وعملت على تشويهها والحط منها كما فعل ويفعل الغرب!

ان هذا (الحيّز الخاوي والمنفعل) لا يستحق، لا هذه القيمة الاستثنائية المتعالية التي نالها عبر القرون، ولا تلك «المركزية» الفظة التي يتمسك بها بيديه وأظافره ويحارب عنها بشراسة تجعله يرفض أي شكل من أشكال المشاركة مع الآخرين، وجميعنا نذكر كتابات جان جاك سرفان - شرايبر عن «التحدي الياباني»! و«التحدي العربي»! في السبعينات، كما نتذكر اقتراح كيسنجر بتوجيه ضربة نووية جديدة الى اليابان للجم اندفاعتها الاقتصادية، ونعايش هذه الأيام بالضبط صيحات الرعب الأمريكية والأوروبية من التمدد الاقتصادي لليابان ودول غرب آسيا والاحتكار الياباني للحداثة، مع ما يرافق ذلك من أجراس الانذار التي تقرع والنعوت العنصرية التي أقلها هنا مصطلح «الخطر الأصفر»!

هذا الغرب الذي يعيش «الأنا» في ذروة سعارها الفظ، هو ذاته الذي فنده «باسكال» في إحدى خاطراته حين قال «لما عجزوا ان يجعلوا ما كان عادلا قويا، عملوا بحيث صار ما كان قوياً، عادلاً»!

*

أما حال الغرب اليوم فهو كحال بطله «ماكبث»، لقد «أوغل عميقاً في الدم»، لدرجة ان تقدمه أصبح أسهل بكثير من انسحابه»، لهذا فإنه يدرك، ونحن ندرك، وهو يدرك أننا ندرك، أن الفواتير التي عليه ان يسددها أصبحت باهظة جدا، الى الدرجة التي تجعله يتصالح مع جميع «الآخرين» في جميع القارات، باستثناء الشرق! لأنه هنا فقط، هنا حيث ثمة ذاكرة تاريخية تؤرق دوماً، سيطالب بدفع الفواتير المتراكمة عليه عبر القرون!

أجل، إن هذه الفواتير أصبحت باهظة، والشرق بدأ يدرك حجمها المروع، وهذا ما يلخّص بانوراما «الارهاب العربي» في عواصم وشوارع أوروبا عبر السبعينات والثمانينات، ولسنا الآن بصدد مناقشة ذلك، ولكن تشاء المصادفة ان الاذاعات والصحف نقلت إلينا قبل فترة تفاصيل محاكمة شبان لبنانيين في باريس، بتهمة الارهاب، حيث وقف قائد المجموعة، وهو شاب في العشرينات من عمره اسمه «علي...» ليدافع عن نفسه بالقول: «انه قد آن الأوان لمحاكمة الغرب، وأن الغرب يجب ان يحاكم على جرائمه»، وأن هذا ما كان يقصده من خلال عملياته، وهذه الفكرة المهمة جداً، قريبة من دفاع «جورج ابراهيم عبد الله» اللبناني أيضا، عن نفسه أمام محاكم باريس أيضا قبل ثلاث سنوات!

ان «علي وجورج» هذان هما الوجه الآخر لاسقفنا العزيز، هما الوجه الآخر لهذا الشرق المطحون، الذي يعيش الآن بقوة واحدة فحسب، هي قوة يأسه! ولكننا نعتقد انه الوجه الحقيقي!

(٤)

ما هو الشرق؟

إنه هذا العجوز الهرم، الذي - يا لبؤسه - يعيش شيخوخة غير هادئة، بل ومثقلة بالضجيج وبكل ما يكدر صفو أيامه الأخيرة!

ان شرقنا قد هرم كثيراً، انه «بطريارك» العالم، فهو الأقدم والأعرق. والأكثر أصالة بين الجميع، والذي بنى ما بنى، وخلفّ للبشرية ما خلفّ، وقاد الانسان الى بحار الأنوار، والذي كان يبني ويؤسس حينما كان الآخرون في صبا بربريتهم! وها هو ذا الآن يجلس «متربعاً» لا يريد أكثر من حقه في الراحة بعد عناء القرون! هذا الشرق هو إرثنا نحن، نحن العرب الذين تماهينا به الى درجة الهرم مثله؛ الى درجة أن أصغر طفل عربي عمره عشرة آلاف سنة!! من هنا فإن العربي هو «وارث الأرض كلها» على حد تعبير أدونيس.

لذا فإن العربي هو الأكثر استعداداً للحوار، لأنه الأكثر اطمئناناً لنتائجه. ان عجوزاً هرماً، أقصى طموحه هو ان يدعه الآخرون وشأنه، وأن يتركوه لهدوء أيامه الأخيرة! هذا العجوز الذي يدرك أنه لم يعد قادراً على المنافسة، هو الأكثر إطمئناناً للحوار، إنه يكاد يستجدي الحوار استجداء، اذ لم يتبق لديه من إرثه الهائل كله لغة أخرى سوى لغة الحوار!

ومهما كان في كلامنا من سخرية قد لا تعجب البعض، فإن المدقق اليقظ لن يجد تحليلاً آخر لنمط التعاطي العربي «والشرقي عموماً» الغريب مع العالم، وعلى جميع الأنساق، سواء في ذلك عسكرياً أم سياسياً أم ثقافياً، ومقال أسقفنا العزيز و«الطيب جداً» عينة ومثال!

ان نبضاً خافتاً جداً يصدر عن الشرق، نبض احتضاري. ان من أرهف أذنه لكل هذه الحركة التشنجية التي أبداها الشرق طوال النصف الثاني من القرن العشرين «بعد سقوط أوهامه في النصف الأول»، يمكنه ان يسمع هذا الهمس الخافت: دعونا وشأننا، مبروك عليكم انجازاتكم، إشبعوا بالتكنولوجيا والأقمار الفضائية والكومبيوتر... ولكن فقط دعونا وشأننا! اللعنة، دعونا وشأننا أيها الجاحدون العاقون ناكرو الجميل!

تصوروا، تصوريا سماحة الاسقف، تصور أي عالم جاحد نعيش فيه؟! عالم يرفض آباءه ويتنكر لهم!... لنردد معاً ترنيمة شكسبير «أيها الخجل، أين حمرتك!؟».

ولكن «لعنة الجغرافيا» تلاحقنا، كقدر يقف بالمرصاد، كما في مسرح اغريقي، بحيث لا يترك لنا لحظة من راحة أو هناء!

فبعد ان تربع الغرب على عرش العالم «بدلاً منا»، وبعد ان سرق منا كرسي البطريارك وجلس عليه! وبعد ان استلب منا ميزتنا الجغرافية وحولها الى لعنة علينا، بعد كل هذا، اكتشف ان للشرق حضوره الدائم والمؤرق، انه يفرض نفسه كما تفرض الحقيقة نفسها دائما، بسيطة وصافية كشمس الصباح، في كل نبضة مهمة وكل مفصل تاريخي، انه قلب العالم ونبضه المحرك، فتارة هو مؤسس الحضارة وخالق الأديان وآلهتها وأنبيائها، وطوراً هو عقدة المواصلات العالمية وطريق التجارة والحرير، ثم أخيراً... مستودع النفط العالمي وعصب الصناعة الغربية!

وهكذا فإن الغرب الذي تفنن في إطلاق تعريفاته على شرقنا المستكين! («أثمن قطعة عقار في العالم» (روزفلت)، «أوتستراد البشرية» (كيسنجر)... الخ)، هذا الغرب كان يكتشف دائما ان الشرق أخطر من أن يترك لأهله يقررون مصيره بأنفسهم! وكان

دائماً يجد «لزاماً عليه»!! فمع كل لحظة حرية وكل نبضة توثب تهدد بأن تعيد للحقيقة نصاعتها وبناعتها!!

(٥)

الحوار؟!

الجميع يطالبون بالحوار هذه الأيام، الجميع يعتقدون انـه قد آن الأوان لطي الملفـات العتيقـة ولفتح صفحة جديدة تليق بعصر الفضاء والكومبيوتر والانسان الجديد!

أسقفنا الطيب جداً يطالب بالحوار، ونحن الأقل طيبة منه بكثير ننشد الحوار، وروجيه غارودي يتجاوز المطالبة الى تأسيس معهد لحوار الحضارات في باريس، والدكتور الشهيد علي شريعتي يطالب بالحوار، والعـرب برمتهم يلهثون خلف الحوار، و. . . السوق الأوروبية المشتركة تطالب بالحوار!

إذن لماذا لا يوجد حوار؟!

لماذا لا يتم تخفيف هذا التشنج التاريخي بين قارتين ونظامين ونسقين حضاريين؟! لأنه لم تتوفر حتى اليوم لغة مشتركة للبدء بحوار جدي.

ان الأسقف غريغوريوس يريد حواراً طيباً، روحانياً، يتعانق فيه الطرفان ويقبلان بعضهما البعض، ويستغفران بعضهـما البعض على كل الـذنـوب التي ارتكباها بحق بعضهما، ويلعنان الشيطان الأثم كثيرا، ويذرفان دموع الغفران قليلا، ومن ثم ينصرفان مبتسمين وقد احتضن كل منهـما الآخر وتماسكت أيديهما في «إنسانية واحدة»! وهذا الحوار يناسب «العروبة الرسمية» تماماً، بل انه ما تطالب به هذه العـروبة، وهي جاهزة تماماً، يكفي ان يلوح لها الطرف الآخر، عبر ضفة المتوسط الأخرى، كي تمتطي الطائرة وقد جهزت نفسها بقصائد شعرية مناسبة تماماً لهكذا لحظة إنسانية كونية لا تتكرر كثيراً!

أمـا الـغـرب، فهنـاك تجد نفسك فوراً أمـام ذروة الـوضوح، ان الغرب لا يلجأ الى الحوار طالما انه ليس مضطرا اليه، يكفيه مستشرقيه ومراكز أبحاثه وعلومه كي يعـرف الآخـر جيداً ويدرك مكـامن ضعفه وايها الأكثر إيلاماً! المعادلة بسيطة جداً: الغرب أسس العالم المعاصر وفق مبدأ القوة والعقل (عقل طالما وظف توظيفاً لا عقلانياً لكنه عقل على أية حال!)، فمد اليد هي والحال هذه ان لا يدعو الى مائدته إلا من كان على شاكلته، وأن ينفر من كل ضيف يود الجلوس الى المائدة، دون ان يكون قادماً من حلبة المصارعة العالمية!

لنعد الى الذاكرة قليلا، ان المرة الوحيدة التي سارع فيها الغرب الينا وناشدنا الحوار كانت عقب حرب تشرين وقطع النفط العربي! وبالفعل، عقد المؤتمر عام (١٩٧٧) وكانت تلك لحظة وضوح عربية قلما تتكرر، يومها طالب العرب بنقل التكنولوجيا وتأييد الغرب لهم في قضاياهم الكـبرى، ولكن الغرب كان أكثر ذكاء، كان يريد من العرب شيئين: ضمان تدفق نفطهم، وضمان تدفق سلعه الى أسـواقهم! ودونما أي مقابل، وقد تحققت الأهداف الغربية كاملة، وعاد الطيبون العرب «بخفي حنين»! وما انفكوا يقعون في الأخطاء المميتة ذاتها مرة بعد مرة، وكان آخـرها ندوة الحوار العربي ـ السوفياتي في القاهرة كانون الثاني/ يناير ١٩٨٩ حيث جاء السوفيات «الجدد!!» وقد اقتنعوا على ما يبدو بأنه لا يمكن لهم الوقوف متفرجين أكثر من ذلك على الغرب وهو يلتهم أشهى وجبة قط، جاؤوا وفي ذهنهم تصور واضح عما يريدونه (مؤتمر السلام ومستقبـل المنـطقـة، النفط. . .) وبـالمقـابـل كانت الـلاعقـلانية العـربية سيدة المـوقف بامتياز (رغم ان المحاورين العرب كانوا من نخبة المثقفين والباحثين)؟! فلا تصـور واضحا حول السلام او الحرب، ولا تصور واضحا حول الدور السوفياتي، وأخيرا، لا تصور واضحا حول آفاق التعاون الاقتصادي، وبدلا من ذلك كله رؤية ضبابية وأهداف عمومية ونظرة غير محددة!!

والغرب لا يريد أكثر من ذلك، فهذا النمط من الحوار الضبـابي هو ما ينشده الغرب، وكما يقول الدكتور علي شريعتي (منظِّر الثورة الايرانية، اغتالته السافاك في لندن عام ١٩٧٨) ينبغي على الشعوب أيا كان عنصرها، وأيا كان تاريخها وحضارتها، ان تصبح جميعا كالجرار الفارغة تشبـه بعضهـا بعضاً، ولا تملك شيئا اللهم الا حلقوماً مفتـوحـاً متعـطشاً وحفرة فارغة لايصالها بجهاز الانتاج الفكـري والاقتصـادي للغرب. . . ان الانسان يسمى حضارياً متمدناً كلما ارتفعت نسبة استهلاكه لا كلما ازداد فهمه ووعيه، أجل، لا بد للصيني، والياباني، والايراني، والعربي، والتركي، والأسود، والأبيض، لا بد لهم جميعا ان يتحولوا الى أشياء فارغة، خاوية، لا جدوى فيها، مستهلكـة، محتـاجـة، كل فخرها وكل اعتزازها، وكل عظمتها، وكل تجلي انسانيتها وكل أمانيها، تتلخص في استهلاكها للسلع الغربية[٢]!

(٦)

بقيت كلمة أخيرة

ان كل ما يأتينا من مصر هذه الأيام عجيب، وأي عجب!

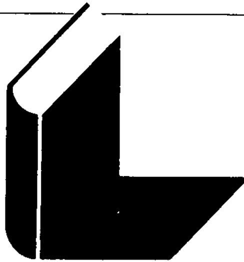
الأسقف غريغوريوس، هو أسقف الثقافة القبطية في مصر، كما عرفت به مجلة «النـاقـد» ورغم كل اعتـزازنا بالكنيسة القبطية المشهود لها بتاريخيتها المشرفة في التعلق بقضايا العروبة والشرق والمنطقة، إلا ان النوايا الطيبة لا تصنع تاريخاً ولا تنقذ غريقاً يا سماحة الأسقف.

ان العصبية الغربية لم تمت، والوحيد الذي مات هو الشرق، وان لم يصدق فليسمح لنا الأسقف العزيز ـ إذا كان ما يزال يحمل صدراً رحباً وسط هذا التشنج العصبي الـذي خلفـه الاعصـار الغربي في الشرق ـ بسؤاله، أو بمراهنته: ترى، لو حاولت مصر من جديد ان تتجاوز همودهـا وتستعيد ذاتهـا وحقيقتهـا، لتعـاود لعب دورها الطبيعي في المنطقة والعالم، ألن يستنفر الغرب كله قواه كي يجعل مصير هذه المحاولة كمصير سابقاتها (الناصرية في هذا القرن ومحمد علي في القرن الماضي). ألن تعود العصبية الغربية الى ذروة هيجانها المسعور كما حدث في الماضي البعيد عندما اتفقت أربع عشرة دولة اوروبية على خنق محاولة «محمد علي» النهضوية والحضارية البارزة؟! أو في المـاضي القـريب عنـدمـا علق «جونسون» على أنباء هزيمة حزيران العربية بالقول: هذا أسعد خبر سمعته في حياتي! فيما الاعـلام الغـربي يتحدث عن تقدم الجيش الاسرائيلي كما لو كانت جيوشه هو؟!

في كتابه «فاتحة لنهايات القرن»[٣] يقدم لنا «أدونيس» هذه الفكرة الهامة:

(التقنية تقوم في إعادة انتاج النموذج، الابداع ليس تقدماً تقنياً أو نموذجياً، انه إنبثاق ـ اكتشاف للأصل لا نهاية له، إبـداعياً، أعني على مستوى الحضارة بمعناها الأكثر عمقاً وانسانية، ليس في «الغرب» شيء لم يأخذه من الشرق، الدين، الفلسفة، الشعر، «الفن بعامة»، شرقية كلها، ويمكنكم أن تستأنسوا بأسماء المبدعين في هذه الحقول، بدءاً من دانتي وحتى اليوم، فخصوصية «الغرب» هي التقنية لا الابداع، لذلك يمكن القول ان الغـرب، حضـارياً، هو إبن للشرق، لكنـه، تقنياً، «لقيط»: إنحـراف، استغـلال، هيمنـة، إستعـمار، إمـبريالية، إنه، في دلالة أخرى، تمرد على الأب، وهو الآن، لم يعد يكتفي بمجرد التمرد، وإنما يريد أن يقتل الأب). □

١. القرد العاري. ديزموند موريس. ترجمة ميشيل أزرق. دار الحوار. اللاذقية. ص ١٤٦.
٢. العودة الى الذات: الدكتور علي شريعتي. ترجمة سميرة فطيحي. دار سروش. طهران. ١٩٨١.
٣. فاتحة لنهايات القرن. أدونيس. دار العودة. ١٩٨١. ص ٣٣٠.


في العدد القادم ♦ نتائج مسابقة «الناقد» للرواية

مذكرة الناقد

رياض نجيب الريس

ملامسة الحقيقة بعد ملامسة الجمر



■ سنتان كاملتان وأربع وعشرون عدداً من عمر «الناقد» وأصابعنا التي تحترق ما زالت تلامس الجمر. لا النار إنطفأت ولا الجمر خمد ولا أصابعنا استغاثت. اما «الناقد» فحلفها مع النار والجمر كحلف الفينيق. لكن الفينيق طائر اسطوري و«الناقد» واقع حقيقي، لذلك لا بد من تزاوج الأسطورة مع الحقيقة ليصبح الواقع هو محك الكلام أولا وأخيراً.

على «الناقد» وهي تقرع أبواب السنة الثالثة، ان تتوقف عند مجموعة محطات مرت بها خلال أربع وعشرين شهراً من حياتها، وهو عمر طويل في مسيرة المجلات الثقافية، ليس في الوطن العربي وحده، بل في العالم بأسره.

أولى هذه المحطات ان «الناقد» ما زالت أمينة لنص وروح بيانها التأسيسي الذي أرسى توجهاتها منذ عددها الأول. وليس في هذه الأمانة، ولا في ذلك البيان أصلا ما يجعل منه «مانيفستو حزبي» من أي نوع، بقدر ما فيه من التزام بأن يجعل «الناقد» مشروعاً ثقافياً يدعو الى التغيير، وهي لا تملك سلاحاً من أجل ذلك سوى الحرية.

وقد حاولت «الناقد» أن توضح نهجها خلال هاتين السنتين في أكثر من مقال لرئيس تحريرها، تؤكد فيه على المفاصل الأساسية من دعوتها - بل من مبرر صدورها - وهي انها تريد وتطمح الى «نقدٍ صارم للواقع العربي التي هي جزء منه وبكل شرائحه الثقافية، بقدر ما تريد تجاوباً مع دعوة التغيير وصرخة الابداع بحرية». ولهذا قالت «الناقد» ان جرأتها هي من جرأة كتابها، وانها مثلما يكونون تكون، تواقة الى أن ترفع من سقف الحرية ليتسع الفضاء فيطاله كل أديب عربي، وليس من شاغل لها إلا أن تكون المحرض الدائم على ابداع الكاتب وحرية الكتاب. (العدد ٢٠ شباط/ فبراير/ ١٩٩٠).

من هذا المنطلق، لا بد أن تكون المحطة الأهم في حياة «الناقد» هي تلك العلاقة العضوية والحميمة والفريدة من نوعها التي توطدت بين المجلة وقرائها من جهة، وبين المجلة وكتابها من جهة ثانية. وهي علاقة في اعتقادنا لا سابق لها في تاريخ المجلات العربية، علاقة القارىء الذي يدافع عن مجلة محاصرة ويحميها بصدره وقلمه واحتجاجاته ورسائله، ماداً يده إلى جيبه ليشتريها حيثما توفرت أو يشترك فيها اذا استطاع. وعلاقة الكاتب الذي يجد فيها فسحة الحرية التي يطمح إليها والمنبر الذي يستطيع ان يخاطب عبره ما عجزت عنه منابر أخرى قائلاً ما لا يستطيع قوله في أي مكان آخر، فيحظى في «الناقد» بمكانه الطبيعي ويسمع صوته الحقيقي ويتلقى صداه الواعي.

وفي هذا السياق، فان «الناقد» التي نشرت في اعداد سنتها الأولى نتاج ٢٠٤ من المبدعين من الكتّاب والنقاد العرب، تمكنت في سنتها الثانية من نشر نتاج ٢٨٨ كاتب بينهم ٢١٠ ينشرون كتاباتهم على صفحاتها، أول مرة، مفتتحة بحضور نتاجاتهم على صفحات أعدادها عدداً بعد عدد ساحات أدبية جديدة غطت رقعة المعمورة العربية.

الى هذا القارىء والى هذا الكاتب، تبقى «الناقد» مدينة لهما دائماً. فهي مجلة ما زالت محاصرة الى اليوم من قبل الرقابات العربية المتعددة. والحصار الذي تتعرض له «الناقد» عددا إثر عدد، لا يفاجئها بقدر ما يحزنها ضيق أفق الرقيب وسط عالم واسع مفتوح وفي مرحلة زمنية انقلبت فيها الموازين شرقاً وغرباً وأصبحت المتغيرات واقعاً جديداً لا يمكن تجاهله. ومع الحصار المستمر المضروب حول «الناقد»، حدث انفراج مفرح، وهو افساح مصر لـ «الناقد» بدخول أراضيها، حيث بدأت في التوزيع هناك منذ العدد ٢٠ - شباط/ فبراير ١٩٩٠.

وبذلك يصبح عدد الأقطار العربية التي تتواجد فيها «الناقد» ثمانية، هي بتسلسل الدخول: المغرب، لبنان، الاردن، سورية، ليبيا، البحرين، تونس ومصر.

و«الناقد» تعلن باعتزاز في نهاية عامها الثاني، انها قد وصلت طباعتها الى ٨٠٠٠ عدد شهرياً، وهو أقصى رقم تستطيع أن تصل إليه بحدود الكلفة التي تسمح بها موازنتها وقدراتها المالية. ولأن التوزيع عملية خاسرة مالياً في غياب الاعلان، فان «الناقد» لا تسعى الى الانتشار بقدر ما تسعى الى التواجد. وهي حتى هذا العدد، ما زالت أكلافها تقتطع من اللحم الحي لدار نشر صغيرة. فما حققته في مجال الاشتراكات حتى نهاية السنة الثانية من صدورها، ما زال دون الـ ٤٠٠ اشتراك، ليس بينها حتى الآن، مؤسسة رسمية واحدة أو وزارة واحدة أو شركة حكومية واحدة أو هيئة ذات علاقة بالدولة من قريب أو بعيد.

والطموح الى تحقيق التوازن المتكافىء في اكلاف «الناقد»، بين مصاريفها ومداخيلها، هو أن يصل عدد مشتركيها الى ١٠٠٠ مشترك. وما زالت بعيدة عن هذا الرقم «السحري». لذلك لا تتردد «الناقد» في دعوة كل مَنْ يملك القدرة على الاشتراك فيها ان يتقدم ويدعو غيره الى التقدم. فكل اشتراك جديد في «الناقد» هو بمثابة دعم لصمودها واستمرارها وسط الساحة الثقافية العربية، وليس وراءها - ومهما راجت الأقاويل حولها - ثرياً عربياً ولا حكومة ولا نظاماً ولا سلطة ولا مؤسسة، أهلية أو حكومية، من أي جنسية كانت أو نوع كان.

و«الناقد»، من دون أي خجل، وكذلك من دون أي استجداء او مساومة، هي اليوم أحوج ما تكون الى المؤازرة من قبل متذوقي الأدب ومحبيه، ليعتبروها مشروعهم الثقافي الذي يدعو الى التغيير، فيدافعوا عن حريتهم وحريتنا، معاً، ويضمنوا لهذا المنبر البقاء والاستمرار.

و«الناقد» حماية لاستمراريتها، فانها ابتداءً من سنتها الثالثة، وكما سبق أن أعلنت في عددها التاسع عشر (كانون الثاني/ يناير ١٩٩٠) ستتوقف عن ارسال الاشتراكات المجانية. وستحصر اعدادها المجانية بالصحافة العربية وبالكتّاب الذين حولوا مساهماتهم الى اشتراك فيها. كذلك ستحصر المكافآت المالية في الكتّاب الذين تطلب منهم الناقد مساهمات معينة. اما الكتّاب الذين يبعثون بمواضيع مختلفة للنشر، فتكون مكافآتهم اشتراكاً مجانياً في المجلة لمدة سنة، يتجدد بتجديد النشر للكاتب نفسه. و«الناقد» اذ تأسف لهذا القرار، ترى ان عليها واجباً أكبر تجاه القارىء الذي يدفع ثمنها والمشترك الذي يسدد اشتراكه، ان تخفض من مصاريفها وتقنن من كلفتها ومن انفاقها، لتضمن استمرارية استقلاليتها واستمرارية صدورها من غير خوف على مستقبلها.

*

بعد هذه المصارحة، ونعتبرها واجباً تجاه القارىء والكاتب، علينا ان نتوقف عند محطة اخرى وهامة في تجربة «الناقد»، وهي علاقتها مع الواقع الثقافي العربي

ورؤيتها له. ان الواقع الثقافي العربي بخريطته المعقدة وجغرافيته الشائكة، لهو كما يتراءى لنا واقع مركبٌ يعكس وضعاً اجتماعياً وسياسياً معقداً. وإذا كان الواقع العربي مهترئاً الى الحد الذي يجعل من أمة ذات تاريخ ثقافي وعلمي عريق حطام جمهوريات وممالك يعصف بها الفساد ويستشري فيها المرض، فإن الأدب الذي انتجته هذه الأمة في مراكز رئيسية تراوحت بين بيروت والقاهرة ودمشق وبغداد، يعاني اليوم ادباؤه ونقاده، في الدرجة الأولى من غياب المركز الثقافي الشامل، ومن انعدام حركات وموجات نقدية ترافقه وتكشف مواطن القوة والجدة فيه، وتسلط الضوء على مثالبه ومشكلاته.

وهنا، تحديداً، يبرز دور المركز الثقافي ذي الصفة الجامعة. ان مشكلة «الناقد» انها منبر عربي بلا مدينة عربية تحمله. منبر يعني بالأدب والفكر العربي وبالثقافة العربية يتواجد على أرض غريبة محايدة، في عاصمة اجنبية. وبالتالي فهو منبر يبني مقهاه وشارعه ومجاله الحيوي في الافاق، وفي عواصم بعيدة عن مقره. فلا يتمتع القيمون عليه بنعمة أخرى غير نعمة الرسائل، تصلهم بالأثر الذي يتركه نشاطه وخياراته والقضايا التي يطرحها في الحياة الثقافية العربية التي تمكن من اختراقها. من هنا، أيضاً، فإن تقديراتنا حول العلاقة بين «الناقد» والمتحمسين لها من ادباء ونقاد وقراء، محكومة سلفاً بحسابات المسافة.

وبعيداً عن كل «نوستالجيا»، ولا تنجو منها مشاعرنا وأفكارنا دائماً، فإن انتزاع بيروت كمركز مؤثر ومختبر حي للتجارب الثقافية العربية خلال ربع قرن على الأقل، وتغييبها في بحر الدم والعصبيات، كان له أفعل الأثر في تشتيت الاقلام العربية المبدعة، ومنابرها الجريئة. وقد شكل غياب بيروت بهذا المعنى غياب مدينة عربية كانت عينة حية للعلاقة بين الثقافة والشارع عن قرب.

و«الناقد» التي تصدر من لندن هي اليوم بلا شارع ثقافي يرعى حضورها ويصلح لأن يكون بارومتراً يقيس العلاقة ويقيم نقاشاً رغم ان في العاصمة البريطانية عشرات الأدباء والكتاب والشعراء والمثقفين العرب العاملين في حقل الصحافة الثقافية، وحالهم لا يسر. و«الناقد» منبر ضد كل سائد وضد كل امتثال او إرتهان للون الرسمي الموحد الذي خيّم شبحه على منابر الكلمة وألحق حملة الأقلام في الاوطان والمهاجر في عداد عسكره.

المغترب أفاد «الناقد» بحرية جزئية، هي أقل بكثير من تطلعها، ولكنها لو قورنت بالمثال السائد لبدت شيئاً كبيراً وعزيزاً. ففي حصيلة السنة الثانية من «الناقد» تحيلنا العودة الى أعداد هذه السنة على عشرات القضايا التي اثيرت، والتي تهم المبدعين والنقاد والقراء على حدّ سواء، وما كان لها ان تثار على صفحات منبر آخر.

صحيح ان «الناقد» تركت صفحاتها لمبادرة هؤلاء الأدباء والنقاد، ولكن الصحيح أيضاً ان الاستجابة التي تحققت من قبل هؤلاء كانت محكومة بالخطوط العريضة التي صاغها بيان «الناقد» التأسيسي، فما دعت اليه «الناقد» وجد صداه في نتف وأجزاء ومقاطع من اعمال ادبية ونقدية تدفقت على «الناقد» وحملها إليها بريد متعطش على الدوام.

كل رسالة وصلت الى «الناقد» من كاتب او قارىء حملت في طياتها رغبة ملحة ونبيلة للنهوض بهذا المنبر وحمايته والرغبة العميقة في استمراره من أجل تأسيس تقاليد جديدة اختفت من الحياة الثقافية العربية، يتيح للرأي وللرأي المخالف حضوراً وتصارعاً وسجالاً يضيء الحياة وينبه الوعي ويؤسس لحرية الابداع والنقد.

مرة أخرى لا بد من التأكيد على ان «الناقد» ليست جماعة ولا شلة، رغم ان لها كتابها الدائمين الذين يلتفون حولها، ويعتبرون تجربتها شديدة القرب من فهمهم لدور المنبر الثقافي، وانما هي منبر مفتوح استوعب ويستوعب عشرات الأقلام والجديدة منها خصوصاً، ولا يعني هذا انه مفتوح لما هبّ ودبّ من ركيك الأدب ومائع النقد، وإنما هو مفتوح بمعنى انه قادر على الجمع بين ما اغتنى وتهيأ ليغني بغض النظر عن الخلفية التي يصدر عنها ما دام همّ أصحابه هو الابداع، وبغض النظر عما تكون مرتكزات الرأي فيه، ما دام يهدف الى نقد موضوعي لا يحابي ولا يهادن. وبغض النظر كيف تتحدد اولوياته وصفاته ومعانيه أمام أعين الشلل المتصارعة والعصب المتناحرة في الحياة الثقافية، ما دام يتطلع الى الجدة والتجديد، ويخدم قضايا الخلق والابتكار.

*

ومن على عتبة العدد الرابع والعشرين تتطلع «الناقد»، من جملة ما تتطلع اليه، الى نقد أكثر تركيزاً وتحديداً، والى اثارة للقضايا بالمسميات والمحددات، بما يحرك الحياة الثقافية ويرد اليها عافية الحوار. فالقضايا التي يمكن الوقوف عليها كثيرة، والمسائل المعقدة التي تشبك طبقات هذه الحياة وتؤلفها لا تعد ولا تحصى، وكلها تنتظر المنبر الذي يقف على شؤونها بجرأة وتحدّ وانفتاح.

وإذا كانت اسباب غالبية المساوىء التي تسود الحياة الثقافية العربية ومنابرها الصحافية، على سبيل المثال لا الحصر، هي انعدام حرية الرأي وسيطرة انصاف الأميين على وسائل الاعلام، سيطرة تجعل «الموظف الثقافي» يحلّ محلّ «المحرك المبدع»، فإن «الناقد» ترى في ظاهرة من هذا النوع هدفاً لها ولأقلام كتابها المؤمنين بتجربتها في مقبل اعدادها مع مطلع السنة الثالثة. وهي تضيف هذا الهدف الى أهدافها الأخرى، وعلى رأسها الرقابة. ولسوف تخصص حيزاً مفتوحاً لنشر تجارب المبدعين وأهل الرأي مع الرقابة والرقيب، وتجارب المبدعين مع القيّمين على الصفحات الثقافية في الصحافة العربية.

*

من كل ما سلف، في المصارحة، فان «الناقد» تتطلع الى اختراق ساحات جديدة، والى تقديم أدباء جدد، والى تنشيط كل كتابة يدخل فيها الوعي النقدي ليبدل في الحال الثقافي العربي. وفي المحصلة فهي ترى في نجاح واستمرار تجربتها نجاحا لكل كاتب عربي يتطلع الى حرية الكلمة وفعاليتها وقدرته على تقديم الجديد. ولا ترى «الناقد» لنفسها دوراً سوى هذا الدور التحريضي. □

الناقد

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخّى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألّا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ - ٣٠٠٠ كلمة، وألّا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:	للأفراد
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office
as a Newspaper

جميع الحقوق محفوظة لـ «الناقد» ١٩٨٩.
© AN-NAQID 1989

عين الناقد

الماضي

(.. يجب أن يكون واضحاً بأن التنكر للماضي في جملته انما هو تخليط مجانين، فلا تعرف الدنيا انساناً واحداً يستطيع التنكر لماضيه حتى اذا أراد ذلك...)

زكي نجيب محمود

«الأهرام» القاهرة - ٢٠/ ٣/ ١٩٩٠

الشعر!

(.. ليس الشعر مطالباً بالتعبير عن الواقع الحالي أو السابق أو المستقبل مع أنه يفعل ذلك بطبيعة وبعفوية. وواقع لا ينعكس في الشعر هو واقع ركيك وأقل من أن يعاش أو حتى يحكى عنه)

علي الجندي

«القدس العربي» - لندن - ١/ ٣/ ١٩٩٠

الابداع الأعزل

(ان خلو الساحة النقدية من الاساتذة والنقاد الكبار جعل من الصعب على المبدعين الذين لا يجيدون فن العلاقات العامة ولا يمارسون النفاق ان ينالوا ما يستحقون من تقدير، فالشللية والمصالح المشتركة هي المسيطرة على الساحة الأدبية)

محمد جلال

«العالم» - لندن - ١٠/ ٣/ ١٩٩٠

حمداً لله

(.. ان الثقافة العربية مستمرة في معركتها من أجل الديموقراطية، وضد التخلف وفي سبيل تحرير فلسطين، وتوحيد الأمة العربية، وهي تضحي وتعاني، ولكنها تصر على الاستمرار، ولا يبدو لي مستقبلها قاتماً، وان كان طريقها غير مفروش بالورود)

حسام الخطيب

«القدس العربي» - لندن - ٢٠/ ٣/ ١٩٩٠

الى الشعراء

(لمن يكتب هؤلاء؟ لأنس مثلنا أم لجن؟ أم لمخلوقات تختلف عنا قلباً وقالباً؟ الى من يتحدثون؟ ماذا يريدون على وجه التحديد وكلماتهم لا معنى لها ولا مدلول.. لا طعم ولا لون؟)

محمد خليفة بن حاضر

«البيان» - دبي ١١/ ٣/ ١٩٩٠

الأبواب مفتوحة

(.. عندما يقف الشاعر المستسلم متغنياً بعيون محظيات السلطان أو بأمجاده وملكه، يجد الأبواب مفتوحة والاعلام والدعاية)

محمد الفيتوري

«الموقف العربي» - نيقوسيا - ٢٥/ ٣/ ١٩٩٠

حتى النقد

(حتى النقد، هذا الذي لا ينبغي له سوى ان يمشي على أرض أي ابداع كان واثق الخطوة ملكاً، يحاولون تعليمه المشي على حبال الكذب القصيرة المشدودة بينهم بطريقة تجعله لا يسقط)

سعدية مفرح

«الوطن» - الكويت - ١١/ ٣/ ١٩٩٠

الأصالة

(الأصالة لا كما يظن البعض فهي ليست بكاء دمن وتمسكا بأوتاد خيمة، انها قراءة تراث الآباء والأجداد، وقراءة صحيحة قوامها التشذيب والتهذيب)

محمود محمد سليمان

«البيان» - دبي - ١١/ ٣/ ١٩٩٠

أمنية

(اتوقع واتمنى ان يكون للشعر في المرحلة القادمة دور يفوق تأثير الصاروخ ودوي المدافع والرشاشات)

علي هاشم رشيد

«العرب» - لندن - ١٢/ ٣/ ١٩٩٠

العربي

(.. العربي يعاني من كسل في الروح، كسل في الدهشة، كسل في التساؤل. فاذا رأيته نشيطا جسمانياً، يتحرك بسرعة ومهارة، فهذا لا يعني انه نشيط في الميادين غير الجسمانية: ميادين الروح والعقل.)

نجيب المانع

«الشرق الاوسط» - لندن - ١١/ ٣/ ١٩٩٠

الكفرة

(من يستهزىء بالمسلمة أو المسلم من أجل تمسكه بالشرعية الاسلامية فهو كافر)

عبد العزيز بن باز

«سيدتي» - لندن - ١٨/ ٣/ ١٩٩٠

الرقيب

(... وبينما يحطم الناس في العالم الجدران السياسية والاجتماعية وكافة الحدود، ما زلنا نحن نرى الرقيب على الكتاب.. ذلك البيروقراطي الموروث من الأربعينات والخمسينات، الذي يتابع المكتوب بمجهره فيسمح بدخوله أو لا يسمح..)

الطاهر وطار

«الاتحاد» - أبو ظبي - ٢١/ ٣/ ١٩٩٠

الطهارة!

(السياسة بصفة عامة هي لعبة قذرة، ولا أريد أن أتلوث بها لأنني مشغول بقضايا أدبية..)

محمد شكري

«مجلة الشرق الاوسط» - لندن - ٢٠/ ٣/ ١٩٩٠

البديل

(ليس في الأدب سنن مقدسة لا يحسن الخروج عليها، ولكن فيه قيم لا تتغير إلا بالبديل الجيد، وتلك القيم نتاج فكري على مدى مئات السنين، ليس من السهل نسفها أو نسيانها..)

محمد العوين

«اليمامة» - الرياض - ٢١/ ٣/ ١٩٩٠

ولماذا الضحك؟

(اننا نتطلع لأن تصبح رغبة الضحك ملكاً مشاعاً، لنضحك كي نضع عالم الاكراه والسهو والتدجين موضع التساؤل)

حسن نجمي

من مداخلته في المهرجان المغربي الاول لفن الكاريكاتير - مراكش ١٩٩٠

الشكوى

(الصحف والمجلات العربية لا تعنى بنا لأننا لا نسعى اليها، فنحن كسالى ولا مبالين، وهم مشغولون بـ«المهمين» فقط..)

مصطفى سند

«الأفق» - نيقوسيا - ٢٥/ ١/ ١٩٩٠

التخوم

(.. إن مفاهيم النكتة والطرفة والنادرة متجاورة، قد تشترك في بعض قطاعاتها، ويكون من الصعب وضع التخوم الدقيقة بينها)

بو علي ياسين

«لوموند ديبلوماتيك» - باريس - كانون الثاني ١٩٩٠

الصمت

(ان يكتب المثقف فقط منسحباً من ساحة الاشتباك، ذلك هو «الصمت» المغطى بالأصباغ)

خيري منصور

«اليوم السابع» - باريس - ٢٩/ ١/ ١٩٩٠

حياة الأديب

(وماذا يفيد القارىء من الاطلاع على الحياة الخاصة للكاتب؟ ان علاقة الكاتب بالقارىء تنصب على ابداعه الأدبي..)

سكينة فؤاد

مجلة «الشرق الأوسط» - لندن - ٢٤ - ٣٠/ ١/ ١٩٩٠

من المغفل؟

(اذا لم يفهم الجمهور الفيلم فهذا معناه أن مخرجه غبي ومغفل لا يفهم، والعيب عيبه لأنه فشل في أن يجعل الجمهور يفهم فيلمه)

صلاح أبو سيف

«كل العرب» - باريس - ٢٩/ ١/ ١٩٩٠



AL KASHKOOL
BOOKSHOP
56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ Tel: 01-235 4240

توفـــر

كل كتاب صادر في العالم العربي
كل كتاب صادر عن العالم العربي
كل مجلات الثقافة
لكل القراء

١٠,٠٠٠ عنوان بالعربية والانكليزية تحت سقف واحد



■ نتائج مسابقة «الناقد» للرواية



الناقد

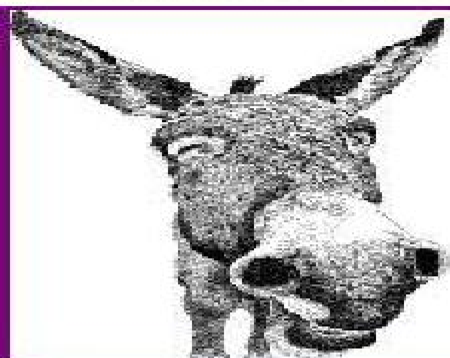
العدد الخامس والعشرون ■ تموز/ يوليو ١٩٩٠ ■ السنة الثالثة

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

No. 25 ■ July 1990 ■ YEAR 3

£ 3.00 in U.K.

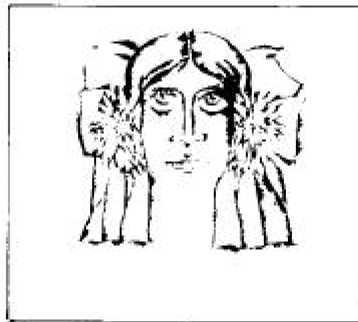


http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بابداع الكاتب وحرية الكتاب







الرسوم

الغلاف بريشة الفنان احمد مرسي (مصر)
نذير نبعة وجورج البهجوري وطلال معلا وصلاح صالح وأحمد معلا وهيلم بعجانو هيشون وعبد الله بصمجي

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الاردن ٥, ١ دينار، العراق ٥, ١ دينار، الكويت ٥, ١ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ٥, ١ دينار، **قطر ٢٥ ريال**، **السعودية ٢٥ ريال**، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، **ليبيا ٢ دينار**، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States $8, Cyprus £C2, Greece DR1000, France F30, West Germany **DM9, Italy L8000, Switzerland SF15,**
United Kingdom £3, Canada $C8, Belgium BF200, Netherlands **FL15, Austria Sch100**

تصدر عن:
رياض الريس للكتب والنشر
Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 071-245 1905 Fax: 071-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

■

رئيس التحرير
رياض نجيب الريس
المدير المسؤول:
عبد الغني مروة
التصميم والاخراج:
كامل غرافيكس

■

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و «الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معيارا لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقا لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتابها ألا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة. ولا تقبل المادة ما لم تكن الاصل وليس صورة عنه.

■

لا تعنى المجلة بنشر النصوص المترجمة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه.

■

لا تدفع «الناقد» مكافأة عن المواد التي تنشرها، وهي محصورة بالكتاب الذين تكلفهم رسميا. وتقدم «الناقد» اشتراكاً مجانيا لسنة لكل كاتب تنشر له.

■

جميع الحقوق محفوظة لـ «الناقد» ١٩٩٠. النشر والاقتباس بها باذن خاص.

■

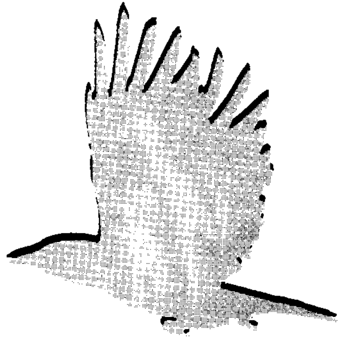
جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة.

■

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review
in Arabic
Edited by:
Riad N. El-Rayyes
Executive Director:
Abdul Ghani Moureh
Design & layout:
Kamel Graphics
Registered at the
Post office as a
Newspaper

© AN-NAQID 1990

أيقونات الثقافة العربية



■ يعـرّف الكـاتب الانكليزي ماثيو آرنـولـد المثقفـين بأنهم الـذين: «يملكـون الانـدفـاع لتعميم أفضـل معـارف عصرهم وأرقى أفكـار زمانهم، من أول طرف في المجتمع الى آخر طرف فيه، وبكفاية نادرة، بغية تهذيبها ونشرها خارج حلقات المتعلمين والمثقفين، وحتى تظل حاملة بريق عصرها وسمو زمانها».

صادفني هذا القول و«الناقد» تودع سنتها الثانية باعتراف لم تخجل منه، وهي أنها مجلة تصدر في المغترب بلا مدينة عربية تتسع لها، ومن غير شارع عربي تتجول فيه، ومن دون مقهى عربي تتواجد على رصيفه. وتساءلت، و«الناقد» تستقبل سنتها الثالثة، عما يمكن ان يكون عليه المشهد الثقافي العربي اليوم، لو كانت «الناقد» تصدر في مدينة عربية وتتجول في شارع عربي وتجلس على رصيف مقهى عربي. ومَنْ هم المثقفون العرب الذين ينطبق عليهم تعريف ماثيو آرنولد، ويمكن دعوتهم الى التجوال معها في شوارع مدينتها العربية أو الجلوس معها ومنادمتها على رصيف أحد مقاهيها؟

لا شك أن هذا التساؤل ينطوي على مفارقة تاريخية، لأن المشهد الثقافي العـربي معتم الى درجة ظلامية، بعد ان دمرت الأنظمة ـ على اختلاف توجههـا السياسي ـ الحياة الثقـافية العربية بتسطيحها كل القيّم الفنية، وتحـطيمهـا لكـل أدوات الابـداع، وسيطرتها على كل وسائل الاتصال، وشكها المريب والمتواصل في كل المثقفين، واعتبارها الثقافة من لزوم ما لا يلزم. لقد أوحت الأنظمة في أعمالها لا في أقوالها بأن الثقافة كلمة قذرة يجب وقف تعميمها والحد من انتشارها، وتشجيع التصحر في بنيتها، فالثقافة في احسن الأحوال أمر نخبوي، والنخبة لم تعد تخيف أحداً.

وهكذا صار المشهد الثقافي في الوطن العربي صحراء لا تنمو فيها الا الطحالب ولا تعيش في كثبانها إلا الزواحف. ومن ضمن هذا المشهد، وحتى يظل للمفارقة التاريخية وزنها، من الضروري ان يكون لجلساء مقهى «النـاقـد» من المثقفـين العـرب «مواصفات» تستوجب دعوتهم الى ذلك الرصيف في ذلك الشارع في تلك المدينة العربية.

اذن لا بد لجلسائنا من ان يُختاروا من بين أيقونات الثقافة العربية. ولو كنا نكتب في مطلع أو منتصف هذا القرن، لكانت مهمتنا أسهل، لأن شرطاً أساسياً في «مواصفات» جلساء مقهانا هو أن يمثلوا روح العصر. والأيقـونـة بروعتهـا الجمالية وقدسيتها الدينية عادة ما تمثل ايمان وخشوع صانعها وروح عصره وجملة معتقداته، أكثر مما تمثل المؤمنين بتعاويذها أو حامليها. والأيقونات الثقافية كالأيقونات الدينية، هناك من يتعبد حولها، وهناك مَنْ يحاول تحطيمها. إلا أن ما يجمعهما هو الانبهار بعظمتها الفنية وايحاءاتها الروحية. فيخافانها معاً ولأسباب يناقض الواحد منها الآخر.

لو كنا نكتب في عصر النهضة، لكان من السهل القول بأن النهضويين الـرواد يتميزون بتمثيل روح عصرهم. ولكن مَنْ مِن أيقـونـات الثقافة العربية اليوم، يمكنه الادعاء انه من ورثة سليمان البستاني أو جمال الدين الأفغاني أو يعقوب صرّوف أو لطفي السيد أو طه حسين أو أحمد أمين أو معروف الرصافي أو ساطع الحصري أو جبران أو مي زيادة أو ماري عجمي أو بدوي الجبل أو بدر الدين الحامد... أو اسماء... وأسماء... وأسماء يتداخل بعضها في بعضها الآخر من قطر الى قطر ومن عقد الى عقد على امتداد هذا القرن؟ ومَنْ من هؤلاء الورثة يستطيع ان يجلس في هذا المقهى وفي ذلك الشارع وفي تلك العاصمة العربية، ويقول ـ بتبجح او بتواضع ـ ما هي البصمات التي تركها على الحياة الثقافية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين؟ ومَنْ من أيقونات مشهدنا الثقافي هذا يستطيع ان يُسهب في الكـلام على الدور الذي مارسه في الحركة الثقافية والأسس التي بنى عليها سمعته الفكرية أو أمجاده القلمية؟

الجواب ببساطة ـ وبغض النظر عما اذا كانت تلك الأمجاد أو السمعة وهمية أم حقيقية ـ ان عددهم لا يمكن أن يتجاوز كراسي طاولة واحدة في ذلك المقهى.

من الصعب ان تنطبق مواصفات ماثيو آرنولد وتعريفه للمثقفين على أحدٍ من أيقونات الثقافة العربية، لا لأنهم فقط لا يملكون رقي المعارف والأفكار التي يتداولونها، بل الأهم من ذلك أنهم لا يعتبرون ان من مهامهم تحريك ثقافة المجتمع، وجعل الناس ـ على مختلف مستوياتهم ـ أكثر وعياً وتحسساً للجمال الفني والأدبي، وكسراً للحجب الحاجبة التي تفصلهم عن قضايا العالم ليصبحوا اكثر إلماماً بالمشكلات التي يواجهونها. والأهم من ذلك ان الثقافة الحية لأي مجتمع تحتاج الى جماعة مُعَبِّئة ومحرِّضَة، تشارك فيهـا وتسـاهم في نمـوها وتغييرها، وتدعو الى قيمها وتعكس أضواءها. وأيقوناتنا اليوم، مترهلة ومدجنة، لا تملك الا بعض الجدران تُعَلَّقُ عليها.

وأيقونات الثقافة العربية من الذين سيتوافدون الى مقهانا، سيجدون صعوبة كبيرة في الجلوس على كراسينا، لأن الأنظمة السياسية التي ألغت مجتمعـات الحرية قد ألغت في طريقها الثقافة، وبالتالي فقد ألغت معها دورهم، إلا إذا كان هذا الدور من داخل «كنيسة النظام»، فتتلألأ الأيقونة تحت أضواء شموع النظام وحده ولا يحملها سوى مريديه وأتباعه. من هنا أصبحت المسألة صداماً بين فكرة ثقافة النخبة وبين ديموقراطية الثقافة. فثقافة النخبة لا تزعج الأنظمة، إلا فيما ندر، وربما تريحها، اذ تستطيع حصرهـا في أطر ضيقة يمكن مراقبتها والسيطرة عليها، في الوقت نفسه تعطيها إدعاءات المظاهر الثقافية التي تريدها. والنخبوية تتلاءم عادة مع أية أيقونة لا قداسة شعبية لها.

لكن المشكلة هي في ديموقراطية الثقافة (بتفسيرها الليبيرالي لا بتفسيرها الماركسي) لأنها لا يمكن أن تتم إلا عبر وسائل الاتصال الاعلامي الحرة، التي لا تملكهـا ولا تستطيع استخدامها إلا بالحدود التي تسمح بها تلك الأنظمة. وحرية هذه الوسائل مرهونة دائماً بشروط ممارسة الحرية داخل كل نظام. وهذا مما أدى الى نفي كل ثقافة محلية أو جهوية بالمعنى القطري، والى الغاء كل ثقافة وافدة من خارج الحدود القطرية بالمعنى القومي، والى سيطرة الأنظمة ـ بشقيها السياسي والاقتصادي ـ على ثقافة البلد ومثقفيها،

رياض نجيب الريس

بحكم سيطرتها على وسائل الاتصال بمختلف أشكالها الاعلامية او الجماهيرية أو التقنية. وديموقراطية الثقافة تشمل تحديداً الثقافة السياسية لأي شاعر ولأي قاص ولأي روائي ولأي مسرحي، اذ ليس هناك ديموقراطية ثقافية من غير ديموقراطية سياسية، فالثقافة وحدة عضوية لا تتجزأ. من هنا تفسد السياسة الثقافة أو تنضجها.

لذلك لا بد من التساؤل، والحديث ما زال عن المثقفين ونحن ننتظر على رصيف مقهانا: لماذا ليس بين أيقونات الثقافة العربية فاتسلاف هافيل المسرحي ورئيس جمهورية تشيكوسلوفاكيا اليوم، أو فارغاس يوسا الروائي والمرشح لرئاسة جمهورية البيرو، أو غابرييل غارسيا ماركيز القاص والسفير السابق واللاحق لجمهورية كولومبيا؟ أليست المسرحية والرواية والقصة سلاحاً من أسلحة النضال الثقافي، وبالتالي السياسي؟ هل سقطت الثقافة السياسية مع سقوط الثقافة الأدبية؟ وبالتأكيد ليس السؤال: لماذا ليس هناك أديب عربي واحد في السلطة، انما السؤال هو: لماذا ليس هناك سياسي عربي واحد يعرف كيف يكتب مقالاً واحداً في أي موضوع أو يلقي خطاباً سياسياً فيه شيء من الفكر، أو يدلي بحديث صحافي او تلفزيوني فيه بعض الاستنباط، أو يحاور في ندوة عن أزمات الوطن دون ان تكون الامبريالية والصهيونية وحدهما المسؤولتين عن هزائمه، أو يعد كتاباً عن موقف من مواقف الثقافة. أسئلة... أسئلة... أسئلة، لا تجيب عنها عشرات الندوات والمهرجانات والاحتفالات الثقافية التي تعدها الأنظمة العربية سنة بعد سنة من دون أن تفرز هي نفسها سياسياً واحداً في أي منها يمكنه ان يتقاعد بعد عمر طويل ـ عمره أو عمر النظام ـ ويتفرغ لمهنة الكتابة الفكرية أو الكتابة الابداعية.

تعددت الأسباب والجواب بسيط هو أن غياب الحرية ليس وحده السبب الأساسي القاهر انما لأن الثقافة تحولت لدى هذه الأنظمة الى مادة استهلاكية كالفيديو والتليفزيون والسيارة يوظف فيها الناس كما يوظف حراس البلدية. وبازدياد عدد موظفي الثقافة يزداد عدد البلديات الثقافية. وفي أغلب ظن الأنظمة أنه بهذا تتعزز ديموقراطية الثقافة، من دون ان تدرك أن لا ديموقراطية للثقافة اذا لم يتحسسها ويستعملها الناس كجزء نابع من عاداتهم، ومن خلقهم ومن هويتهم ومن طقوسهم، لذلك فشلت أيقونات الثقافة العربية. وأسباب الفشل تكمن في الفردية الجائعة الفظة التي تتمتع بها، وفي الشخصانية النهمة التي تمارسها بغية التأثير في أجهزة الاتصال الاعلامية حين فرضت على الناس أن يكونو معجبين بشخصيات هؤلاء الأدباء وان لم يكونوا معجبين بأدبهم، من دون ان تكون تلك الشخصية أو ذاك الأدب معبرين عن روح ذلك الزمان ـ زمانهم، فاذا نجحت التعددية الصوتية بعلامات عالية، رسب الحوار والنقاش بمعدل صفر.

لكن سرعان ما يعمد حراس البلدية إلى نصب سيرك ثقافي في ساحة بلديتهم، يتهافت عليه أهل الأيقونات في الثقافة العربية بأسماء مستعارة وشعارات مكررة فات زمانها وهزلت مفرداتها، ويحولونها الى حلقات ذكر يرفعون فيها المدائح فيرقصون من الطبالين وينامون مع المغنين في الفراش الأدفأ. فالوضع لا يحتمل أية بوادر يستشف منها بعض التردد. وفي بعض التردد الكثير من الاستقلالية.

الأخطر من ذلك ان جلساء مقهانا، لو أرادوا ان يتسامروا حول آخر الكتب التي قرأوها والافلام التي شاهدوها وصالات العروض الفنية التي زاروها، لاكتشفوا ان ليس في صحافة العرب الدولية، ولا المحلية، ما يُقرأ. ولا على شاشاتها أفلام تُشاهد، ولا في تليفزيوناتها برامج تستحق السهر، ولا على جدران صالاتها الفنية ما له علاقة بالفنون التشكيلية.

فصحراء الثقافة العربية قاحلة تنعب فيها ريح البوار، والأسوار مرتفعة في وجه القادم الينا من عالم الحضارات.

لذلك لا يمكن في هذه الصحراء المترامية الاطراف ان يملك المثقفون ـ أيقوناتهم وشموعهم ـ الاندفاع المرجو لتعميم أفضل معارف عصرهم وأرقى أفكار زمانهم، إذا كانت الأرض مجدبة الى هذا الحد، واذا كان واقع المشهد الثقافي العربي أسوأ من المسرح السياسي العربي برمته، واذا كان المثقف العربي لا يملك وسائل الاتصال ولا يملك أدوات القراءة والكتابة والمناقشة، فلا يمكنه ان يغني الثقافة اذا كان غير قادر على القيام بعملية تبادل بسيطة بينه وبين رفاقه المثقفين الآخرين، ولا يمكنه ان يساهم في نموها ونشرها وتهذيبها.

إن غياب الديموقراطية هو الذي خلق كل هذا التصحر في البنية الثقافية العربية وألغى بمرور الوقت معها القاسم المشترك الأعظم الذي كانت تملكه الثقافة العربية بتعدديتها القطرية. ويكتشف الناس وسط هذا الغياب أنه اذا كان الاختلاف والتعددية أمرين عظيمين في المطلق إلا أنهما يؤكدان واقع شتات فكري لعوالم ثقافية مختلفة، هي في التقييم النهائي لها مجموعة ثقافات عربية لا يجمع بينها الا اللغة. وأصبح ما هو جيد للتعددية سيئاً للثقافة. فمشكلة الثقافة ـ أكانت نخبوية أو ديموقراطية ـ انها تحتاج يومياً، لا موسمياً، الى المناقشة والمناظرة في حرية مطلقة، بقدر حاجتها الى المشاركة في وسائل الكتابة والاذاعة بكل أنواعها، ليتم تحقيق الاغناء المشترك والمطلوب لوقف الجفاف واليباس في الحياة الثقافية العربية.

وسط هذا المشهد الثقافي العربي، لا يمكن لرصيف مقهانا ان يجمع كل أصناف الأيقونات الثقافية، من دون ان يطرح جلساؤه هواجس سيطرة السياسة اليومية على كل ما هو ثقافي. فلو تطلعنا الى الفنون والآداب لوجدنا كم عالمها رمادي حزين وكم ضمرت آفاقها وتقلصت مساحات الابداع فيها. ولو سأل أحدهم الآخر مسامراً عن كتب الحب الصادرة في السنوات العشر الأخيرة لوجدنا انها لا تتعدى أصابع اليد الواحدة، مقابل كتب السياسة والنضال التي أغرقت الأسواق العربية. ولو سأل أديب من رواد مقهانا زميلا له منادماً عن قضية من قضايا السياسة المطروحة في العالم اليوم، لأتحفه بمحاضرة طويلة في الأدب النضالي كأن القهر السياسي قد حوّل كل مثقف الى راجمة للصواريخ، وأفرغ الحب من أقلامنا ومشاعرنا معاً، ملغياً بدوره تراث الرومانسية العربية من الجاهلية الى اليوم.

ونكتشف أيقونات الثقافة العربية ـ أو نكتشف نحن ـ عبر مسامراتها في مقهانا، مدى تسلط الفكر الواحد على كل أجناس الأدب وأنواع الفنون، فلا يبقى في أيديها إلا فتات المفردات «النضالية» المسموحة بالتداول، واذا بالمواضيع تضيق، والخيارات تقنن، فلا يخرج منها إلا أدب مضحك ومبك، ممنوع فيه التناقض والغموض والالتباس، ومسموح فيه فقط صراع القديم والجديد وكأن كل الماضي هو سيء، وكل الحاضر والمستقبل هو الجيد. فليس المطلوب من الثقافة أي اداء أدبي أو بعد فني ما دام مضمونها السياسي صحيحاً أو مناسباً، فينحصر الأديب في أضيق حدود القول، ويطوق الفنان في أضيق نطاق العمل، ويعيش المثقف على ضمور الثقافة. وننسى ـ وينسى معنا رواد مقهانا ـ ان مهمة الثقافة والمثقفين الأساسية هي ان يقولوا لنا وللناس وللآخرين إننا قوم متحضرون. فالثقافة هي نحن ومَنْ نحن وكيف نرى أنفسنا والمنظار الذي نرى فيه العالم والحلم الذي نبني عليه مستقبل أيامنا الآتية.

لذلك سيظل مقهانا في متاهته يبحث عن جليس على رصيف في شارع في مدينة عربية، قادر على كشف التوتر المختبىء في فنون وآداب مجتمعاتنا حتى لا يصبح مكاناً لقبر الثقافة. □

١٩٨٩ ـ ١٩٩٠

نتائج مسابقة «الناقد» للرواية



■ في تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٨ أعلنت «الناقد» عن تأسيس جائزتها للرواية، ونشرت شروط الجائزة. وأبرز هذه الشروط انه يحق لأي عربي ان يتقدم الى هذه الجائزة شرط ان لا يكون قد سبق له ان نشر رواية من قبل، وان لا تكون الرواية المقدمة الى المسابقة قد نشرت سابقاً في كتاب أو مطبوعة دورية، أو أن تكون قد ترجمت أو نشرت في لغة أخرى. على ان تتضمن الرواية سمات وملامح تنتمي الى الجديد، وبمضمون يعالج قضايا تشغل الانسان العربي المعاصر».

وقد حددت قيمة الجائزة **بألفي جنيه استرليني**.

وفي ٢٣ تموز (يوليو) ١٩٨٩، أقفل باب قبول مخطوطات روايات المتسابقين.

وقد بلغ عدد الروايات المستوفية لشروط المسابقة حتى ذلك التاريخ ٥١ رواية جاءت من ١٧ بلداً عربياً وأجنبياً موزعة بحسب كتّابها على الأقطار العربية الآتية: ٤ لبنان، ٢ المغرب، ١٨ سورية، ٧ فلسطين، ٦ مصر، ٥ العراق، ١ السعودية، ٣ السودان، ٤ الأردن، ١ الجزائر.

وتشكلت لجنة للتحكيم مؤلفة من الأساتذة: **يوسف الشاروني، زكريا تامر، ادوار الخراط، جورج طرابيشي، ومحمد برادة**، نظرت على مدار ستة أشهر في الروايات المشاركة في المسابقة، ثم قدم كل عضو تقريره التقويمي.

ولما جاءت آراء أعضاء اللجنة متضاربة بحيث لم يتفق ثلاثة محكمين من أصل خمسة على رواية واحدة كي تنال الجائزة الأولى المعلن عنها، فقد رأت «الناقد» ان تقسم الجائزة بعد رفع قيمتها الى **ثلاثة آلاف جنيه استرليني** على الروايات الثلاث التي اعطاها أعضاء اللجنة العدد الأوفر من الدرجات، ففازت بنتيجة ذلك الروايات الثلاث التالية:

- ■ **«مجنون الحكم»: سالم حميش (مواليد ١٩٤٨ ـ المغرب).**
- ■ **«امرأة القارورة»: سليم مطر كامل (مواليد ١٩٥٦ ـ العراق).**
- ■ **«حجر الضحك»: هدى بركات (مواليد ١٩٥٢ ـ لبنان).**

وبموجب هذه النتيجة توزع قيمة الجائزة، التي قدمتها شركة **«رياض الريس للكتب والنشر»** بالتساوي على الروائيين الفائزين، **أي ١٠٠٠ جنيه استرليني** لكل منهم.

وتصدر شركة **«رياض الريس للكتب والنشر»** الروايات الثلاث الفائزة ضمن السلسلة الروائية الأولى في صيف ١٩٩٠، ويتقاضى كل من الروائيين الفائزين، اضافة الى قيمة الجائزة، حقوقهم التقليدية كمؤلفين من الناشر.

أما آراء أعضاء لجنة التحكيم، فكانت كالآتي:

يوسف الشاروني:

١ ـ «مجنون الحكم»: سالم حميش ـ المغرب:

مجهود واضح في استيعاب فترة حكم الحاكم بأمر الله، واسقاط الحاضر عليه، وهو استيعاب للموضوع كما هو للأسلوب، وهو لا يلتزم الغالب التقليدي للرواية التاريخية، اذ يتراوح الشد الروائي بين اللوحات القصصية حينا والتسلسل الروائي حينا آخر، تتخللها مقاطع بأقلام مؤرخي تلك الفترة مما يضفي على العمل الروائي عبق التاريخ، فيتضافر الموضوع والأسلوب والشكل في تقديم عمل فني متكامل.

٢ ـ «امرأة القارورة»: سليم مطر كامل ـ العراق:

تتميز بفنتازيتها وأسطوريتها إذ تذوب فيها الفواصل بين عوالم الواقع والحلم والكابوس والماضي والحاضر الوسيلة والمنطق والجنون حيث هي الوسيلة الروائية الوحيدة لتقديم اللحظة الحياتية للبطل المزدوج الشخصية من الخارج والداخل بكل عنف تناقضاتها في أسلوب غني بالتشبيهات الموظفة فنيا، قريب من لغة الشعر.

٣ ـ «عيلة فلتس»: جورج البهجوري ـ مصر:

مكتوبة بعفوية وتلقائية، بلاغتها في بساطتها الظاهرية، وتقدم قطاع الأقلية القبطية في مصر للقارىء العربي. ومثل هذا النوع الروائي نادر في الأدب المصري وربما لم يسبق ان قدمه بتوسع الا ادوارد الخراط.

ادوار الخراط:

١ ـ «حجر الضحك»: هدى بركات ـ لبنان:

هذه رواية ممتازة ورائعة، وهي في تقديري تتفوق بمراحل على كثير من أعمال الروائيين المعروفين. هي رواية «البطل» الواحد او «اللابطل» الواحد على خلفية الحرب في بيروت. الى جانب الاحتفاء بالتفاصيل الدقيقة التي تلتقطها عين واعية وصاحية يقظة للفروق الظاهرية يقظتها في الوقت نفسه للتراوحات والظلال الداخلية، نجد هنا جدة للكتابة نابعة عن جدة في الرؤية وعمق حقيقي في التقصي، هذه رواية ذهن مثقف على وعي تام

ومعرفة بالتقنيات «الحداثية»، فضلا عن حس مرهف. والرواية تجمع بين المقدرة على المجاز والشاعرية الخفية المدخل، والمقدرة (النادرة جدا) على المجاز وعلى ضربات القلم الخاطفة النفاذة. وعلى خلاف معظم ما قرأت تستطيع هذه الرواية ان تخترق حاجز المنتظر المتوقع العادي لتأتي بالمفاجيء الباهر الذي يبدو ـ على الفور ـ طبيعيا بل ضروريا وحتميا مع بقائه على خصيصة المدهش وقيمة الصدمة.

قد يكون في الرواية ضرب من التطويل والاسهاب ـ هذه آفة الغالبية العظمى مما قرأت من روايات مقدمة ولكنها أيضا آفة الكثيرين من «كبار» الروائيين.

٢ . «رائحة اللحظات»: بهيجة حسين . مصر:

رواية بقلم متمرس ورقيق الحساسية. وقد تبدو بسيطة، وتجري مجرى السنن المضطردة في هذا السياق، سياق الرحلة والغربة والسعي الى الاستقرار في بلد عربي جديد على بطلة الرواية، ولكن ميزتها الأولى مقدرتها على التخلي عن الجاهز والمسبق، اي تأكيد نوع من «البراءة» او «الطزاجة» في تلقي معطيات الواقع، دون ادنى سعي الى بهرجته او تسويغه: في الكتابة جنوح الى حنين «نوستالجيا» رقيقة وأنثوية ممتزجة بصلابة في رؤية العالم الخارجي وعلاقاته.

٣. «مجنون الحكم»: سالم حميش . المغرب:

الميزة الأولى ـ وهي أساسية ـ في هذه الرواية هي مقدرتها على الافادة من التراث السردي الغني ـ «غنى فادحا ـ في كتابات مؤرخينا القدامى، وامتلاكها ـ على الأغلب ـ ناحية اللغة المتسقة مع مادتها، تاريخيا ونفسيا واجتماعيا ـ وهو اتساق يندر أن يحدث في هذا الضرب من الكتابة الروائية المحدثة، وقد يفلت هذا الاتساق من قبضة الكاتب في بعض الحوار وبعض فقرات السرد حيث تتسلل الى النص كلمات وتركيبات حديثة ترن في الأذن ناشزة (وغير ضرورية فنيا) كما يقع الكاتب في تطويل مسرف أحيانا عندما ينحو منحى الاقتباس لكي يثبت صحة وفاعلية نصه، او اسهاب آخر في الحوارات و «المحادثات» بإيراد ما لا يلزم بل ما قد يؤذي سلامة المحادثة. جدية الغوص في يم ـ او خضم ـ التراث لا شك فيها ولكن السؤال هو: الى أي مدى بلغ الكاتب في معادلة التوازن الضروري بين النقل والابداع؟ بين «كتلة» النص التاريخي ووفق التخييل الروائي؟

جورج طرابيشي:

١ . «إمرأة القارورة»: سليم مطر كامل . العراق:

على الرغم من أنها قد لا تكون «رواية» بالمعنى المتعارف عليه. فهي أحقّ بالوصف بأنها «فانتازيا روائية». ولكن فتحتها، بخلاف ما هو مألوف في هذا الضرب من الأدب، عريضة للغاية الى حد لا نجد له مثيلا في الأدب العربي الا في «رواية» نجيب محفوظ: «أولاد حارتنا». وبالفعل، ان هذه الفانتازيا الروائية أقرب الى ان تكون اعادة كتابة لسفر التكوين، بطلها هو الانسان، وراويها (في بعض تجلياته) هو الله. ومسرحها الكون وقارات الأرض. وديكورها ميثولوجيات التاريخ ووقائعه المعاصرة معا. ولغتها بلورية مصفاة.

ان «إمرأة القارورة» تستحق قبل غيرها الجائزة الأولى لأنها تبشر بمولد كاتب جديد، اذا استمر فسيكون ذا وزن.

٢ . «السادة»: صلاح عبد السيد . مصر:

رواية تتمتع بقوة البناء الروائي، وبالجملة المقتضبة، المتوترة، التي تقول بايجاز كهربائي ما لا تقوله الجملة الشارحة الطويلة. اما الموضوع فجريء للغاية.

٣ . «مشهورون لا يعرفهم أحد»: محمد غانم . سورية:

رواية قاسية منتهى القسوة. واقعية منتهى الواقعية. رواية يتيمة من روايات الجبهة والحرب، ولكنها رواية بعيدة عن كل نفاق ايديولوجي «وطنجي». وهي تصور واقع الجبهة (والجيوش العربية) تصويرا سوداويا لا يرحم.

محمد برادة:

١ . «حجر الضحك»: هدى بركات . لبنان:

تستوحي موضوعا راهنا (حرب لبنان)، والشكل الفني (لغة، وبناء، وفضاء وشخوصا..) يحقق توازنا لافتا للنظر. ان مأساة الحرب، رغم حضورها، تتوارى خلف التفاصيل وسلوكات الشخوص لتنقلنا من الخاص الى العام.

من أجمل النصوص ـ ان لم يكن أجملها ـ التي قرأتها عن حرب لبنان.

٢ . «مجنون الحكم»: سالم حميش . المغرب:

استيحاء التاريخ في التخييل واستثمار الكتابة التاريخية لتوليد كتابة روائية لها نكهة الماضي، وراهنية الحاضر.

هذه «منطقة» أساسية أخذت تمد الروائيين العرب بعناصر لتجديد وتأصيل انتاجهم. واعتقد ان ميزة هذا النص تتجلى في تحقيق علائق جدلية بين الشخوص واللغات وطرائق السرد. وإذا كانت لغة المصادر والمراجع التاريخية تحتل مكانة بارزة، فان لغة الكاتب المحاكية لها تضطلع بوظيفة التهجين والباروديا وتفجير السخرية.

٣ . «بدون عنوان»: جنان جاسم الحلاوي . العراق:

التجريب في أفق البناء الروائي المفتوح، القائم على تجاور الفضاءات والمشاهد والأحداث وإضفاء الطابع الأسطوري على اليومي المعتاد. يتميز هذا النص بلغته وبنائه: لغة ثرية، دقيقة لاقطة للتلاوين والتفاصيل. والبناء يقوم على مجموعة مشاهد وفضاءات وتذكرات كأنما تلتقطها عين كاميرا متجولة عبر الحقب والأمكنة بلا حدود او حواجز وداخل مسار متصاعد من الفرد الى الجماعة، ومن اليومي الى الأسطوري تنتصب الكتابة عنصرا بارزا، مشحونا بالحمولات الفكرية والتخييلية والايديولوجية لتضع كل شيء موضع تساؤل.. لتعوض المقدس بالدنيوي.

زكريا تامر:

١ . «مجنون الحكم»: سالم حميش . المغرب:

تتصدى هذه الرواية لتناول شخصية تعدّ من أكثر الشخصيات التاريخية تعقيداً والتباساً ، وأثيرت حولها التساؤلات ، وتباينت التقويمات لها بين الهزء بها وادانتها بالجنون وبين اجلالها الى حد تقديسها كأن الماضي هو الحاضر ، فلا يزال ثمة من يعتقد ان كل ما يفعله هو حق يجب ان يسود حتى ولو كان جرائم شائنة بينما يعتقد في الوقت نفسه ان كل مناويء له هو باطل يجب ان يدحر ويزهق بكل وسيلة .

والرواية بمجملها تنجح في تصوير حقبة مهمة من التاريخ العربي زاخرة بالصراع الدموي بين معتنقي الأفكار المتناقضة ، وذلك التصوير يأتي فنياً حياً ، ينذر ويبشر بخاتمة لانجاة منها .

٢ . «إمرأة القارورة»: سليم مطر كامل . العراق:

رواية مرتبطة أوثق ارتباط بأساطير المنطقة العربية وتراثها الشعبي ومعتقداتها غير ان ذلك الارتباط ليس تأويلا جديدا لها بل هو ينطلق منها كي يقول قوله الخاص النابع من الأعماق الانسانية التي يمتزج فيها الليل والنهار .

وتفصح الرواية عن قدرة باهرة على التخييل القادر على ان يتحول الى واقع شديد الصلابة .

٣ . «موجز تاريخ الباشا الصغير»: فيصل خرتش . سورية:

رواية تتصف بجرأتها شكلا ومضمونا ، وتكشف ألوانا شائقة من حياة أناس البيئة الشعبية ومعاناتهم ، وتلغي بنجاح وبكثير من الحذق الفني والعفوية الحدود بين العديد من العوالم : عالم الأحياء وعالم الأموات وعالم التخيل .

والرواية ملأى بالسخرية السوداء المرّة الأصيلة ، وتدل على اطلاع واسع وعميق على الحياة اليومية في الحارات الشعبية الدنيا ، كما تدل على موهبة حقيقية واثقة بعطائها .

■

و «الناقد» انطلاقا من اهتمامها بتشجيع الأساليب الأدبية الجديدة المختلفة ، ارتأت ان تكون لها جولتها الخاصة مع النصوص الروائية المتسابقة ، وكانت حصيلة هذه الجولة ان اختارت ثلاث روايات كي تنشر في عداد السلسلة الروائية الأولى التي تصدر عن شركة **«رياض الريس للكتب والنشر»** ـ لندن .

وهي روايات تتميز بالنضج الفني ، وبالاضافة والتجديد على صعيدي الاسلوب والرؤية . والروايات هي :

- «أطفال الندى» : **محمد الأسعد (فلسطين)** .
- «موجز تاريخ الباشا الصغير» : **فيصل خرتش (سورية)** .
- «شجرة الكلام» : **محمد أبو معتوق (سورية)**

ويتبلغ الروائيون الفائزون نتائج المسابقة عن طريق الاعلام ، ولاحقا بواسطة رسائل توجهها اليهم لجنة الجائزة .

وتعلن «الناقد» عن استمرارها في تنظيم المسابقة بالشروط نفسها على ان تجري مرة كل سنتين بدلا من مرة كل سنة .

وسيعلن عن فتح باب المشاركات في «جائزة الناقد للرواية» لعام ١٩٩٢ في موعد يعلن عنه لاحقا . □

صدر لشفيق مقار:

◇ قراءة سياسية للتوراة

٤٣٢ صفحة ● ١٤ جنيهاً استرلينياً



◇ قتل مصر

من عبد الناصر الى السادات

٤٣٢ صفحة ● ١٢ جنيهاً استرلينياً





56 Knightsbridge London SW1X 7NJ

صدر لجبرا ابراهيم جبرا:



◇ البئر الأولى

فصول من سيرة ذاتية

١٩٢ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

◇ تأملات في بنيان مرمري

دراسات الابداع والمكان

١٦٤ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية





56 Knightsbridge London SW1X 7NJ

الصادق النيهوم

وطن أم مصحة؟



■ غياب الديمقراطية لا يجعل الناس مجانين، بل يجعلهم يفقدون عقلهم الجماعي. وهي محنة لا تختلف عمليا عن محنة الجنون نفسه الا في نقطتين: الأولى، أن أوجاع المصاب، لا تكشفها أدوات التشخيص الطبي. والثانية، ان علاجه يتطلب جراحة من دون تخدير.

أول أعراض هذا المرض أن كل مواطن على حدة، يبدو رجلاً عاقلاً، في تمام وعيه وادراكه. لكن الأمة ككل، تبدو غائبة عن الوعي، وعاجزة عن فهم واقعها عجزاً يحرمها من القدرة على تغييره، ويرغمها على الهروب منه بكل وسيلة متاحة للهروب، بما في ذلك وسائل التمثيل والسحر والحلم وتغييب صوت العقل وراء الصراخ الهستيري. وهي أعراض تعايشها شعوب كثيرة داخل المصحات العقلية وخارجها، ومنها ـ للأسف ـ شعبنا المريض في الوطن العربي.

فالمواطن العربي الواحد لا ينقصه شيء من نعمة الوعي. إنه رجل يفهم لغة العصر، ويعرف وجه الحق في كل موضوع على حدة، ويرفض شريعة القوة، ويبادر كل شخص يقابله [بالسلام عليكم ورحمة الله].

في الجانب الآخر، تبدو الأمة العربية مجتمعة خارجة جدا عن هذا الاطار. فهي امة لا تبالي بمنطق العصر، ولا تملك نظاما شرعيا للادارة، ولا تلتزم بمبادىء الحرية والعدل، ولا تتورع عن تمجيد نظم الاقطاع، واقرار شرائعه البربرية، من شريعة عزل المرأة واستعباد الطفل الى شريعة الحكم الفردي، وتبذير المال العام على أهواء الأسر الحاكمة.

مصدر هذا التناقض، بين وعي المواطن الفرد، وبين جهل الأمة مجتمعة، أن العرب الذين خسروا مناخ الحوار الحر، قد خسروا معه عقلهم الجماعي، وورطوا أنفسهم في ثقافة فردية، لا تعاني من غياب المواطنين الاذكياء، بل تعاني من غياب وسيلة التفاهم بينهم في مجتمع شبه أخرس، له صفات القطيع، لا يتكلم لغة مشتركة، ولا يملك قرارا جماعياً، ولا تجمعه ارادة أصلا سوى ارادة الراعي وعصاته.

في وطن خسر لسانه الى هذا الحد، تصبح الفصاحة عقدة نفسية، ويتعلم الناس زخرفة الكلام، في ثقافة لسانية مسطحة، لا تهدف الى فهم الواقع، ولا تستطيع أن تتخذ قرارا جماعياً بشأنه، بل تهدف الى تغييب القرار وراء ستار كثيف من الآراء النظرية التي لا تهمها نتائج النقاش، بقدر ما يهمها النقاش في حد ذاته. ان قضية الديموقراطية بالذات، لا تنال في ثقافة العرب، سوى محنة الحيرة المستمرة، بين نظريتين مستحيلتين، على لسان فصيح واحد:

النظرية الأولى، تنادي بالعودة الى عصر عمر بن الخطاب، متعمدة أن تقول إن المشكلة من أساسها، ليست مشكلة حقا، وإن رجلا صالحاً واحداً، يستطيع ان يصلح واقع أمة، وهي فكرة من شأنها ان تضحك عمر بن الخطاب في قبره، لكن أحداً لا يلاحظ موضع النكتة.

النظرية الثانية، تنادي باستعارة نظام الأحزاب من دول الغرب الرأسمالي، آملة ان تقدم للعرب وصفة طبية جاهزة لعلاج جميع أمراضهم مجاناً، وهي فكرة أقرب الى الشماتة منها الى النصح، لأن العرب لا يملكون رأس المال نفسه، ولا يملكون العمال، ولا الاسواق، ولا المصانع، وليسوا بوسعهم ان يؤسسوا أحزابا، لا تجد ما يدعوها الى التحزب.

الصفة المشتركة بين هاتين النظريتين، ان كلتيهما مجرد نصيحة غير جادة، وغير قابلة للتطبيق. فلا أحد يستطيع ان يعيد عجلة التاريخ الى عصر عمر بن الخطاب، ولا أحد يعرف كيف يؤسس العرب أحزابا عمالية ورأسمالية، من دون عمال ولا رأس مال. لكن ذلك لا ينبه «المفكر» العربي، الى نقطة الضعف في ثقافته النظرية، ولا يعوقه عن تكرار أقواله المستحيلة، جيلا بعد جيل، وعصراً بعد عصر، بالألفاظ نفسها، والعقم نفسه، في شهادة معلنة على ان الأمة التي تفقد عقلها الجماعي، لا تملك فكراً، بل تملك لغة فقط، وان هذه الظاهرة بالذات، هي الصفة المألوفة لحالة الجنون المألوف، رغم ان المريض شخصاً، يكون ـ طبعاً ـ آخر من يعلم ان كثرة الكلام، مجرد دليل على قلة معناه.

فاللغة وحدها لا تعوض الأمة عن غياب عقلها الجماعي، ولا تضمن لها رؤية واقعها من الزاوية الصحيحة، بل تشغلها عن ادراك هذا النقص بالذات، لأنها توفر لها سبيل الهروب من الواقع، عبر أربعة منافذ لغوية بحتة:

المنفذ الأول، يقوم على استخدام وسائل المسرح لاختلاق «حاضر» من «الماضي»، فيرتدي المواطن ثياب القرن السابع، ويطلق لحيته، ويلوي لسانه بلهجة بني أسد، ويذهب للعيش في عصر عمر بن الخطاب، متعمدا ان يدس امرأته تحت اللحاف، لكي لا يفوته شيء من تفاصيل الديكور.

في هذه المسرحية، يختلق المواطن لنفسه واقعا يناسبه على المقياس. فالعودة الى الماضي، تعيد اليه شعوره بالانتماء، من دون أن ينتمي لأحد. وتوفر عليه مواجهة حاضره المهين، من دون ان يتعرض للوم أو السخرية، وتتيح له أن يمثل دور البطل الحريص على أمجاده، الذي يعيش «معززاً مكرماً» تحت راية عمر بن الخطاب. إنه يحل جميع مشاكله من دون ان يحل مشكلة واحدة.

في مقابل هذا الحل البارع، لا يحتاج المواطن الى شيء سوى ان يضع عقله فوق الرف، ويركز جهده في حفظ الحوار على ظهر قلب. انه لا «يفكر»، بل «يتكلم» متعمدا أن يسخّر اللغة لتحقيق هدفين:

الهدف الأول، أن يمجد ماضيه، بكل حيلة مسرحية في حوزته، من افتعال الالقاء بصوت مؤثر، الى استخدام وسائل البلاغة في تفخيم الماضي، بصفات فخمة مثل [التليد والجليل والخالد].

الهدف الثاني، أن يعلن رفضه لحاضره، متعمدا ان يبرر هذا الرفض، بالوسائل المسرحية نفسها، من الحديث عن الحاضر بلهجة تقطر استنكاراً وسخرية، الى الصاق التهم بحضارة العصر وقيمه ووصفه بالهمجية والانحلال.

هذا المواطن ـ الممثل، لا يكتشف أنه ممثل، ولا تظهر عليه أعراض ◁



الخلل العقلي الذي يعاني منه، إلا اذا اضطرته ظروف العيش الى ان يغادر خشبة المسرح، ويواجه الواقع في أرض الواقع. اذ ذاك ـ فقط ـ تنجلي الغمامة عن عينيه، ويكتشف مصعوقاً أنه لم يحل شيئاً من أصل المشكلة، بل زادها سوءاً وتعقيدا، فامرأته المحجبة، لا تعرف كيف تتعامل مع عصرها بأي قدر من التكيف، بما في ذلك ان تستعمل دراجة. وأولاده المولعون بأمجاد الماضي، ينقصهم التأهيل المطلوب، لكي يكسبوا خبزهم اليومي. ووطنه الفقير، يغرق في الديون. وبيته القديم يغرق في المجاري. وهو شخصياً لا يملك ثمة ما يفعله في هذا الركام، سوى ان يتعلق بقشة، ويعود لقضاء السهرة في المسرح، مثل أي رجل مجنون.

المنفذ الثاني الذي توفره اللغة للهروب من الواقع، يتمثل في استخدام أدوات السحر لمسخ الواقع من أساسه، في صورة مختلفة أخرى. فالمواطن هنا لا يعود الى الماضي، بل يستورد لنفسه حاضراً جاهزاً من الخارج. انه ينظر حوله بامعان، لكي يختار أفضل نموذج في السوق، ثم يعمد إلى انتحاله، آملا أن يتقمص «روحا جديدة» على عادة السحرة في تقمص الأرواح. وبالطبع، يقع الاختيار تلقائيا على النموذج الأوروبي البراق الذي أثبت نجاحه أكثر من سواه.

الخطوة الأولى، لاتمام اجراءات هذا التقمص، تبدأ بأن «يسحر» المواطن شخصيته، ويتحول الى رجل أوروبي، في ملبسه ومسكنه وطريقة اكله ونوع هواياته، وميله الى الحديث بكلمات أوروبية، باعتبار ان روحه الجديدة، لا تفهم كل ما يقوله العرب. وهي اجراءات يلزمها عادة، أن يسحر المواطن امرأته الى سيدة اوروبية، وعياله الى عيال اوروبيين، ويشتري لنفسه كلبا اسمه «فيفي» لكي لا يفوته شيئاً من تفاصيل الديكور.

بعد ذلك، تبدأ المذبحة. فمشكلة هذا المواطن «الحديث»، أنه يعتبر نفسه مثل بيت حديث البناء، قائم على أنقاض كوخ متهدم. إنه لا يهجر ماضيه فحسب، بل يتعمد ان يهدمه من أساسه، ويسويه بالأرض، ويلقي جميع مخلفاته في القمامة، خلال حملة حربية ضارية، تؤدي فيها الكلمات، دور أصابع الديناميت، ويقاتل فيها المواطن المسحور على جبهتين:

الجبهة الأولى، موجهة لنسف تراث العرب بحجة أنه تراث «بال» لا يجاري روح العصر، ولا يستطيع أن يحتوي قيم الديموقراطية الرأسمالية. وهي تهمة لا تريد أن تصلح حال العرب، بل تريد ان تقنعهم بأن طريقهم الوحيد الى الخلاص هو ان يخرجوا من جلودهم، ويكفوا على ان يكونوا عرباً.

ان خلاص الناس في اجتماع الناس

الجبهة الثانية، موجهة لتلميع النموذج الأوروبي القائم على اقتسام السلطة بين العمال، وبين أصحاب رأس المال، بحجة أنه نموذج ناجح، أثبت نجاحه عمليا الى حد لا ينكره سوى رجل غير عملي. وهي فكرة تتجاهل أن العرب لم يستوطنوا قارات العالم الجديد، ولم يسيطروا على مصادر المواد الخام، ولم يعيشوا عصر الثورة الصناعية، وليس بوسعهم أن يؤسسوا أحزاباً لا ينتمي اليها أحد، ولا تعني دعوتهم الى مثل هذه الفكرة السحرية سوى أن بعض «مفكريهم» قد تقمصوا شخصية لا يعرفونها، وخسروا عقولهم بفعل السحر.

المنفذ الثالث الذي توفره اللغة للهروب من الواقع، يتمثل في اللجوء الى أدوات الحلم لتفسير الواقع الفاشل بلغة ناجحة. فالمواطن هنا لا يهرب من حاضره بل يفسره بأسلوب شعري، متعمداً أن يسخر اللغة، لتنفيذ حل خيالي بحت. انه لا يغير الواقع، بل يغير اسمه في القاموس:

فالحاكم المتسلط، يصبح «قائداً شعبياً». وقوانين الملك الماجن، تصبح «مراسيم شريفة». وعصابات القتلة، تصبح «قوات وطنية». والحزب الطائفي، يصبح «حزب الله». والمرأة السجينة، تصبح «سيدة مصون». والفقيه الجاهل «عالما في الدين». والادارة البوليسية «حكومة رشيدة». وقطع رؤوس المواطنين «عملا بالسنة المحمدية». والحكم العائلي المنقرض «تطبيقا لاحكام الشريعة الخالدة». إن كل ما أفسده الدهر يصلحه العطار بكلمة من عنده.

الاجراء الأول لتأمين هذا الحل، يتمثل بالضرورة في الغاء حرية التعبير، وتشديد الرقابة على وسائل الاتصال لأن الشعر المسخر لتغطية عورات الواقع شعر أعور في حد ذاته، لا يستطيع ان يؤدي مهمته الا في مجتمع من العميان. انه يحتاج الى مساندة مستمرة من الله والبوليس معا، لكي يوفر لنفسه ثلاث ضمانات أساسية: الأولى ان يكون هو الصوت الشرعي رسميا. والثانية ان لا ينافسه أحد على مكبر الصوت. والثالثة ان لا يسمعه سوى جمهور صاخب من المجانين.

المنفذ الرابع الذي توفره اللغة للهروب من الواقع، يتمثل في استخدام أسلحة الهستيريا، لتغييب صوت العقل القادر على قراءة الواقع من الزاوية الصحيحة. فالمواطن هنا، لا يهرب من حاضره، ولا يعترف أصلا بأنه في حاجة الى الاصلاح، بل يتخندق للدفاع عنه، متعمداً ان ينشغل بجو المعركة عن سبب المعركة نفسها. إنه لا «يحاور» بل «يقاتل» طبقاً لخطة عسكرية عادية، تستعمل اللغة بمثابة سلاح قتالي في نوعين من الحرب:

النوع الأول، يعتمد على الصراخ بصوت عالٍ، وبأقصى قدر من التشنج، وابداء السخط، والعصبية، والتلويح بالأيدي على بعد قليل من وجه «الخصم». وهي حيلة لها جذور في سلوك الأطفال المدللين الذين لا يملكون وسيلة أخرى لفرض مطالبهم المتطرفة، لكنها لا تعني في سلوك الكبار سوى انهم قد نسوا ان يكبروا.

النوع الثاني، يقوم على تحويل الكلمة الى حجر، مهمته ان يشج رأس الخصم، أو ـ على الأقل ـ أن يدفعه الى الفرار. فالناقد الذي يرفض حاضر العرب، اسمه «معول هدام». والذي يرفض عزل المرأة، اسمه «زنديق متأثر بثقافة الغرب». والذي يرفض الحكم الوراثي، اسمه «عميل مأجور». والذي يرفض سلطة رجال الدين، اسمه «عدو الله». والذي يرفض شريعة القوة، اسمه «متخاذل جبان». والذي يرفض تزييف الواقع، اسمه «دجال غير واقعي». كل كلمة لها وقع الحجر. كل كلمة تعض وتعقر. ان لغة الناس ـ في غياب عقلهم الجماعي ـ تصبح نوعاً من الخرس.

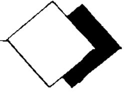
الصفة المشتركة بين جميع هذه المنافذ اللغوية، أنها لا تغير وجه الواقع، بل تجعله واقعا غير قابل للتغيير. فالأمة التي تخسر عقلها الجماعي، تخسر بالتالي سلاح الجماعة، وتتحلل الى ملايين من الافراد العزل، الذين يحلمون بالتغيير دائماً، ويطالبون به أحياناً، لكنهم لا يستطيعون ان يفرضوه. وهي محنة لا تخفيها أدوات المكياج، ولا يخفف من عواقبها الرهيبة أن يجتمع «المفكرون» في مؤتمر بعد مؤتمر، وندوة بعد ندوة، لكي يتبادلوا التهاني والنظريات الملفقة. ان خلاص الناس في اجتماع الناس أنفسهم.

وخلاص العرب في اجتماع الملايين الذين يلتقون اسبوعياً في الجوامع.

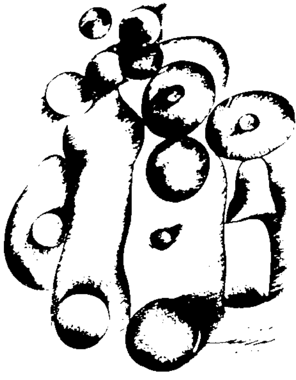
خلاصهم في يوم الجمعة، عندما تسترد الملايين وعيها المغيّب، ويستعيد هذا اليوم المبارك هويته السياسية الضائعة، فيتحرر من خطب الوعظ، ويصبح لقاء رسميا على مستوى الأمة، يجمعها في مكان واحد، ووقت واحد، تحت شعار جماعي واحد لكي يطلقها كالاعصار في مسيرة الغضب الصاعقة. اذ ذاك يبطل مفعول السحر، ويخرج المارد من القمقم.

اذ ذاك يعود الوعي الغائب من منفاه، ويسترد الشعب الأخرس صوته، ويسمع أعداء العرب هدير الزلزال القادم من قلب الأرض.

اذ ذاك فقط. □



الصمت ضالة منشودة



أنسي الحاج

■ الأمل أبله. الأمل هو اليأس. الأمل هو المؤامرة. الأمل هو طعمهم لاصطيادك. الأمل هو حَبْل الرعب يلتف حول عنقك. انفضْ عنك كلّ أمل. لا نور بغير الظلام المُطْلَق.

*

أنهارٌ من الانهيارات تجرف كل شيء. الأنقاض تدفن الجثث والجثث تدفن الأوهام. الدم في الأرض. لم يعد لأحد أهل ولا وطن. لم يعد لي حائطٌ ولا هواء.

أحرقوا غابة صمتي وأحرقوا غابة صوتي. لم يعد لي مكان أصغي فيه. ولا أُحبّ فيه. ولا أموت فيه. لم أعرف من أنا.

سقط القناع عن وجهي. ثم قناع آخر، فآخر.

ثم سقط وجهي.

ثم سقط رأسي، وروحي.

سقط الحب، ثم البغض، ثم الحقد، ثم سقطت اللامبالاة.

سقطت حياتي وسقط موتي.

«الحقيقة هي في قعر الهاوية» يقول ديموقريط.

أراكِ الآن أيتها الحقيقة! وأتمرغ بين أحضانك!... ويقيناً ما كان هذا المشهد المقزز يستحق مسيرة عمر.

ويقيناً لا شيء يستحقّ شيئاً أكثر من وقفة احتقار، أو جلسة احتقار، أو نشوة احتقار، أو سلسلة هذيانات انشطارية نُنهيها بالبصق المركز على وجه العالم، اذا كان للعالم وجه، واذا كان للعالم من وجود، حقاً.

*

لو دامت الحياة لما كنّا.

هذا هو سلاح الموت.

*

الحرّية هل هي حرّة؟

*

في عصر التضخّم الاعلامي وتخمة التعبير، يتحول الصمت الى ضالة منشودة.

عصر ظلمات الثرثرة، ضوضاء البرابرة الجدد، مكاتب تفتيش الصحافة، شيوعية التقليد الببغائي والضحالة، جماهيرية كل شيء، اباحة كل شيء ولكنْ بطريقةٍ منزوعة الخيال للقضاء على الرغبة، على الرغبة في أيّ شيء.

في عصر التعهير الخالي من اثارة العهر، تغدو البطالة، بطالة القول وبطالة «الاشتراك»، ملاذاً وخلاصاً.

لقد جُنّ العالم من ضجيج أصواته دون أن يَسْمَع صوت نفسه.

وباتت هستيريا المنظر الحضاري المعاصر وفداحة نشاز أصواته تفرضان على الوجدان سؤال ذاته: هل خرجتُ من ظلمات الاحشاء لكي أنفتت تحت وطأة الصراخ القبيح و«التوجيه» الكاذب والتخاطب الاجتماعي التافه وغير المصغي فيه انسان الى انسان؟ هل أخذتُ حريتي لأختنق من ازدحام سير الحرّيات الزائف على درب الركض المحموم في دوّامة التكاذب والتهارُب والتصامُم؟

... وها أنا بدوري أقطع الصمت بكلام يتعدّى اللزوم.

أن نغسل من هذه العادة البشعة: استعمال كل حقّنا في الكلام حتى آخر حرف.

الايجاز ذوق.

الصمت حب (او احتقار) فائق.

*

تقول اسطورة أورفيوس إن النغم الساحر، الذي روّض الوحوش والعناصر وأسكر الحجارة وأسكت الجحيم، قد غَلَبه الحبّ.

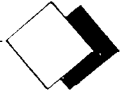
لحظة من طغيان الحب كانت كافية لكسر سحر الفن، فعادت وحوش الشرّ تنطلق من عقالها.

الفن جمال. الحبّ ليس جمالاً.

الحب انتقام من الجمال عن طريق عبادته...

◁





خواتم

ألقيتِ عليّ نَظَركِ المفعم بالـطيبة، ومن ارتفاع الرداء عن ركبتيكِ كان يصدر اليّ منكِ، أنتِ المحتشمة، المجونُ الخطّاف.

❊

«جنون الجسد»، يقول افلاطون، ويدعو الى قهر الجسد، الى التقشّف والقـداسـة، لأجل أن يستشفّ الانسان مكامن الخير في ذاته. «ان الحكيم - يقول - هو من يموت قبل الموت». وفي هذا الجو العابق بالجدّ والقسوة، يغدو الضحك محرّماً، لأنه غير خليق بالبشر ولا بالآلهة.

وفي بدايات المسيحية أيضاً الادانـةُ نفسها للضحك على لسان سيبريانوس ويوحنا فم الذهب، حيث المزاح والضحك معدودان من الشيطان، لأن واجب المسيحي هو ان يحافظ على الجدّ الوقار والتوبة والتألم تكفيراً عن خطاياه.

على العكس، ابيكور: ما دام لا وجود للحق ولا للخير في ذاتهما، لا وجود اذن لأخلاق مُطْلَقَة، والدينُ لا يفرض علينا ما يجب فعله. لا تقشُّف ولا قداسة. يجب اتباع طريق الجسد، وهـو البحث عن اللذة وتحـاشي الألم. ان هيكـل الحكيم هو جسده، ولا يسكنه روح الله كما يعتقد افلاطون، ولا تلهمه إلا «اللذة الالهية». وبَـدَل أن يهبط الخير على الانسان من فوق كأشعّة الشمس، يصعد إليه من تحت، مما يسمّيه ابيكور «البطن».

واستـطراداً، لماذا الحـرمـان؟ وفيمَ العبـوس والغمّ؟ ان الضحك، عند ديموقريط، هو لسان الحكمة، لأن كل شيء ذرات وفراغ ولا ما يستحق الجدّ.

ويقول ابيكور: «يجب أن نضحك ونحن نتفلسف»...

... كلاهما، افلاطون - المسيحيون وابيكور - ديموقريط، يفصلان ما يجب عدم فصله: الجد والمتعة. أخذُ اللذة جدّياً...

لا جدّية الزهد بل جدّية التركيز، لا جدية جدران السجن بل جدّية كهرباء الانخطاف، لا جدّية قاهرة لذات صاحبها حتى الموت، بل جدّية الانطلاق عبْر كامل الحواس والدخيلاء الى فضاء الحرّية الأوسع.

لا جدّية معقّمـة، اذن، ولكنْ في المقـابـل لا استخفـاف وسطحية يعكران صفو بلاغة المتعة.

قداسة الاستمتاع بدَل قداسة الحرمان.

والضحـك السـابق للاحتفـال. ضحـك الاستـدراج والفكفكة، ضحك التحضير على قدم المساواة مع صمت التحضير.



الأمل بلاهة
الأمل هو اليأس
الأمل
هو حبل الرعب
يلتف
حول عنقك

وأن يسكننا جسُدنا وروحُ الّله فأي فرق عندئذ؟ وبلا نزاع بينهما، في تناغم هو الحب، هو نعيم الحرّية أخيراً بلا عقاب.

❊

الحب أعمى، لذلك «يرى» ما لا يرى المُبْصرون.

❊

أن لا تعود الرغبة شوقاً فقط بل قوّة تَخْلق في الآخر الشوق.

❊

يظن بعض المؤلفـين أن التفـرد هو غاية الخَلْق في الأدب والفنون. ويخلطون ما بين الأصالة (أصالة الذات) والتميّز في سبيل لَفْت النظر.

غاية الخَلْق (اذا كان للخلق من غاية نعرفها) ليست هي التفرد، بل التفرد هو جزء «طبيعي» من الخَلْق وفي أساس تكوينه.

الشاعر، الفنان متفرد منذ انطلاقته بحكم كونه صانعاً لقيمة اضافية، أو كاشفاً لجمال اضافي، أو عاملاً على إحداث مشاعر اضافية في النفس البشريّة.

لا يحتاج الى افتعال التفرد، الى اجهاد النفس للتميّز، والى رعاية هذين التفرد والتميز وتنميتهما، غيرُ من يريد أن يسطع دون ان يكون محتوياً على نور.

❊

ليس كلّ صِدْق، بل المشفوع بما يجعله أكبر من تنفيس احتقان.

❊

يُجددنا الحب من أشياء لا وجود لها، ويُميتنا من حيث يُحيينا.

❊

صوته الرخو، الباكي، يقول، سلفاً، عجزه عن اقناعك، وعن امتاعك.

كتـابتـه البّكاءة الهزيلة المرتخية تقول، سلفاً، عجزها عن تحريك شيء فيك، عن جرك...

هناك، هكذا، من يبدأ خاسراً ويستمر.

تراث من الهزيمة. وبعضهم جعل من ذلك حرفة، تخصصاً.

أمام هذا النوع من الأشخاص ومن الكتابة، ازدادُ فهماً لردة الفعل المعاكسة التي تنادي بالتفوق والقوّة احتقاراً للضعف.

مع أن كليهما، في طَرفه، نَقْص ومدعاة الى رد الفعل ضده...

❊

مكتّفٌ يديه ينتظر البطل عند نهاية الطريق ليعاقبه: «ألم أقل لك؟».

ويجيبه البطل وهو ينفض غبار المعارك عن ثيابه: «على الأقل أنا حاولت، ليس مثلك!»

فيقول له مكتّف يديه: «عذر أقبح من ذنب. معركتك الخاسرة سلفاً أعطت العدوّ زخماً جديداً».

مكتّف يديه يقصد أن عدم التحرش بالعدوّ (أيّاً كان، بشراً أو آلهة أو شيئاً) أنفع، اذ يترك العدوّ يسترخي، يضعف. في حين أن التحرش يوقظ دفاعاته ولا يردم شبراً واحداً من الهاوية.

وأما ما يحسبه المتفائلون «تقدماً» فما هو بأكثر من تنويع أزمنة...

❋

أنْ أندم على الندم، أن أُشفق على شفقتي.

❋

... والمشاركة تكون أيضاً في الاخفاء، وقمّةُ الاتحاد بالآخر تكون أيضاً في عدم مشاركته، ولا مشاركة أحد على الاطلاق!

❋

أسعدُ بعفويتها لا لأنها تحررني فحسب، بل لأنها تقدم لي، مجّسماً نابضاً، منظر سعادتها هي، سعادتها بعيش قَدَرها ملء العيش، نشوانة بجرأتها الصادقة، غير متعثرة ولا باخفاق.

وحين تُستسلم الى ذاتها، الى ربيع جسدها، بذلك المزيج الرائع من التهذيب والارتماء، تفعل كمن يتلقّى أمر الالهام...

ولكنّه الهام رقيق للارادة الواعية أيضاً.

كلّ شيء حاضر في هذا الاحتفال. كلّ ما ينتشلني من الرقابات ويقذف بي ما وراء الضوابط. وكلُّ ما يُشبعني سَقْياً وعطاً...

❋

لا أستطيع التمييز، في حياتي اليومية، بين الجمال المصعّد المعبّر عنه في الشعر والفن، والجمال اليومي، البشري، الحي. ولا أفهم ولا أريد أن أفهم كيف يمكن أن لا يكون الجمالان متطابقين. ولا أرحم ولا أريد أن أرحم جمال الحياة اليومية إن هو خان الجمال السارح في مملكة الخيال.

لا أفصل ولا أريد أن أفصل بين الحلم والواقع مع علمي بكل النظريات المعاكسة.

لماذا هذا العناد الساذج؟

لأني واثق ان ما يخلقه الشعر والفن لا «يخلقانه» من عَدَم بل «يريانه» رغم الستائر.

إن الحلم ليس تعويضاً عن الواقع بل الواقع هو انحراف عن واقع أفضل منه.

❋

أصغر مما كنت، لأنك تموت اكثر.

وأغرب مما أنت، لأنك تظل تلمع بين قبورك المتكاثرة لمعان الحكاية في خيال الأطفال.

❋

ـ ماذا ترى في هذا الليل؟

ـ ما يتخطانا معاً، وما يضيء من نور عينينا. جسدكِ شمعة في قالب العَدَم.

ـ ماذا ترى في هذا الليل؟

ـ عالم بلا ضحايا.

ـ ماذا ترى في هذا الليل؟

ـ الضباب يهرب وأنا في أحضانه.

ـ ماذا ترى في هذا الليل؟

ـ نهاية الحلم الذي أموت كلّما رأيته، وبداية سيادة الحلم الذي اولد من جديد كلما رأيتُه، والذي أواصل رؤيته الى الأبد. □

صدر لسعاد الصباح:



◇ في البدء كانت الأنثى

١٤٨ صفحة ● ٥ جنيهات استرلينية



◇ حوار الورد والبنادق

١٤٤ صفحة ● ٥ جنيهات استرلينية



RIAD EL RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر
56 Knightsbridge London SW1X 7NJ

قصة حب (٢)

سعاد الصباح



■ تتشكَّلُ أُنوثتي على يَدَيْكْ
كما يَتَشكَّلُ شَهْرُ إبْريلْ
شَجَرَةً شَجَرهْ.
عُصْفوراً عُصْفوراً.
قُرنْفُلة قرنْفُلَهْ.
وكلّما أَحْبَبْتَني أكثَرْ
واهْتممتَ بي أكثَرْ
تزدادُ غاباتي أوراقاً
وتزدادُ هضابي ارتفاعاً
وتزدادُ شفتايَ اكْتنازاً
ويزدادُ شَعْري جُنُونا..

❋

على يَدَيْكْ...
أكتشفُ للمرّة الأولى، جُغْرافيَّةَ جَسَدي
تلَّةً تلَّهْ..
يُنبوعاً يُنبوعاً..
سَحابةً سَحابَهْ..
رابيةً رابيهْ..

إنني مدينةٌ لكَ بكلِّ لَوْزي... وعِنَبي..
بكل خَوْخي.. وتُفّاحي.
مدينةٌ لكَ..
بكلِّ هذا التنوّع في أقاليمي
وكلِّ هذه الحلاوةِ في فاكهتي..
مدينةٌ لكَ
بكلِّ حَبَّة قمح تنبُتُ في أجفاني
وبكلِّ لؤلؤةٍ خُرافيَّهْ
تطلعُ من خُلْجَاني..

❋

تتشكَّلُ أُنُوثتي على يَدَيكْ
كما يتشكَّلُ قَوْسُ قُزَحْ
بُقْعَةً خضراءْ.
بُقْعَةً زرقاءْ.
بُقْعَةً برتقاليَّهْ
وعندما تنتهي من رَسْمي
أخرجُ من بين شَفتيَكْ
مُبلَّلةً كوردَهْ..
وشَفَّافةً كقصيدَهْ.

❋

على يَدَيْكْ..
أدخلُ دائرةَ الحضَارَهْ
وأتربَّى على وسَائد حنانِكْ
كقِطَّة تركيَّةٍ مُدَلّلهْ،
تنامُ طُولَ النهارْ،
وتختبيء بينَ ذراعيْكَ طُولَ الليلْ
وترفُضُ الخُروجَ إلى الشارعْ
حتى لا تدخُلَ في عَلاقاتٍ عاطفيَّهْ
مع القِططِ الأخرى...
فتفقدَ دَمَها الأزْرَقْ
وسُلالاتِها الملكيَّهْ..
وحَقَّ الإقامةِ لديكْ.. □

هذه القصيدة هي الثانية من مجموعة قصائد تحمل العنوان نفسه وتنشر تباعا.



غالي شكري

لويس عوض ومراوغة التاريخ

■ يدلنا الجزء الأول من «أوراق العمر» (١٩٩٠) ان لويس عوض نشأ في بيئة متوسطة على كافة المستويات بدءاً من الوضع الاقتصادي ـ الاجتماعي وانتهاء باسلوب التفكير ومجرى الشعور وضوابط السلوك واختيار القيم. هذه الوسطية هي التي جعلت من الأسرة القبطية الصعيدية «عائلة مسالمة» لا يعمل أفرادها غالبا بالسياسة، ولكنهم غالباً أيضا من «المثقفين». هكذا كان الأب «وفدياً سلبياً» وعدواً لدوداً للانكليز والسراي وأحزاب الاقليات الدستورية، وقد بكى يوم مات سعد زغلول. ولكنه كان مثقفا يملك مكتبة كبيرة، أساساً في اللغة الانكليزية. يتابع الأحداث متابعة جادة عميقة دون أية مشاركة تذكر. وفي الدين لم يكن الأب ملحداً، ولكنه أيضاً لم يكن متدينا. كانت الأسرة كلها على هذه الحال، لا تتردد على الكنيسة الا في المناسبات الاجتماعية كحفلات الزواج والمآتم. ليست هناك «حالات» أو «مواقف» أو «شخصيات» أو «أحداث» حادة في حياة العائلة. ولم يخرج لويس عوض في طفولته أو صباه على هذا الايقاع الهادىء، فكانت خصوماته كصداقاته هادئة، ويستجيب للمظاهرات الوطنية متجنباً العنف، يكتفي بالاعجاب الشديد والاقتناع العقلي والانحياز العاطفي دون تورط في عمل من شأنه تغيير الايقاع الرئيسي.

ولكن لويس عوض الذي ولد وسطيا عقلانيا مسالما، لم ينج طيلة عمره الايجابي ـ أي منذ حوالي نصف قرن ـ من أن يكون عنواناً دائماً لمعركة مستمرة في الحياة الثقافية المصرية والعربية، بل لم ينج من نيران الحياة السياسية التي لم تعرفه قط واحداً من «مناضليها».

خطاب لويس عوض، من داخل النص، هو جزء من كل. جزء من خطاب جيل ما بين الحربين، فهو جيل ثورة ١٩١٩ المجهضة من ناحية وجيل الاعداد لثورة جديدة في الاربعينات من ناحية أخرى. أي انه الجيل الذي ولد على وجه التقريب خلال العقد الثاني من هذا القرن. وهو الجيل الذي تخرج من الجامعة في اواسط الثلاثينات. انه اذن جيل «الضباط الأحرار» في ثورة يوليو، وهو جيل السياسيين من أمثال احمد حسين وفتحي رضوان وعبد القادر عودة وحلمي مراد ومصطفى البرادعي وعبد العزيز الشوربجي ومفيدة عبد الرحمن. وهو جيل المثقفين من أمثال محمد مندور ونجيب محفوظ وعبد الرحمن بدوي وزكي نجيب محمود وأمينة السعيد وسهير القلماوي. وهو، كما نلاحظ، جيل شديد التنوع مختلف الانتماءات. كانت هناك الشرائح التي تأثرت بالمد النازي بعد سقوط أحلامها البكر، وهو الخلافة العثمانية. وقد نشأ لويس عوض منذ البداية خصماً لهذا التيار، فقد ورث محبة الوفد عن والده والصحف التي يقرأها وخاصة عن عباس محمود العقاد. وكان هناك تيار تكنقراطي من جهاز التعبير عن «المهنيين» سواء أكانوا جامعيين او محامين او ليبراليين بشكل عام. ولم يكن لويس عوض العقلاني الهادىء محايداً. كانت خصومته الموروثة والمكتسبة للانكليز والملك والباشوات من أصدقاء الاحتلال أو العرش تبعد به عن المنطقة الرمادية. ◁

كان من بين العناصر التي ورثها من البيئة العائلية عنصر أقرب الى الحساسية الفنية التي قد تتبدى حينا في الخيال المسرف أو البصيرة أو الحدس. ومن بين هذه العناصر ايضا «الصرامة الاخلاقية» حتى وصل الأمر بوالده الى أن يمنعه عامين من الالتحاق بكلية اللآداب لأن «الأديب» يرتزق من قلمه فهو مهدد بتضليل ضميره عن الحق اذا احتاج يوما الى لقمة العيش. أما اذا تخرج من كلية الحقوق أو التجارة، فانه سيرتزق من مهنة، ويكتب فقط من وحي ضميره حين يريد، ويستطيع ان يصمت ايضا حين يريد. وقد أمضى لويس عوض عاماً كاملاً في كلية التجارة، وعاماً آخر دون جامعة حتى لا يدخل كلية الحقوق، ولأنه لا يستطيع ان يدخل كلية الآداب دون موافقة والده. وأخيرا ـ بعد عامين من الصراع بين الأبن وأبيه ـ التحق لويس عوض بكلية الآداب شرط ان يؤهل نفسه للعمل «استاذاً جامعياً» وليس كاتبا في الصحافة.

لذلك وجد لويس عوض نفسه أقرب الى تيار المثقفين الذين يمثلهم نجيب محفوظ ومحمد مندور وعزيز فهمي، دون أن يشتغل بالسياسة العملية كمندور وفهمي، ودون التوظف الاداري في «الحكومة» كنجيب محفوظ.

ما هو هذا التيار الذي تمثله المسافة الزمنية من اجهاض ثورة ١٩١٩ الى الارهاص بثورة جديدة في الاربعينات؟ إنه بالنسبة لليسار الوفدي المنظم (= الطليعة الوفدية) أو الوفد الراديكالي العاطفي (كمحفوظ ولويس عوض وأمثالهما) هو حصيلة الفكر الذي يمثله جيل العشرينات: طه حسين والعقاد (قبل انفصاله عن الوفد عام ١٩٣٥) وسلامة موسى. وهناك اتفاق حول اثنين على الأقل هما طه حسين وسلامة موسى. نتابع هذا الاتفاق عند نجيب محفوظ في «الثلاثية» ومحمد مندور في مقدمة «انتصار انسان» ولويس عوض في «أوراق العمر». كان الثلاثة من تلامذة طه حسين وسلامة موسى وأيضا العقاد، باستثناء مندور الوفدي المنظم الذي اختلف معه بعدئذ أدبيا في «الميزان الجديد».

ما هي العناصر المشتركة بين بداية العشرينات وأواخر الثلاثينات؟

● كانت هناك اولا «الوطنية المصرية» التي تجمع بين «مصر أصل الحضارة» لسلامة موسى (١٩٣٥) و «سعد زغلول ـ سيرة وتحية» للعقاد (١٩٣٦)

● وكانت هناك ثانيا «الديموقراطية الليبرالية» التي تجمع بين «اليد القوية في مصر» و «الحكم المطلق في القرن العشرين» للعقاد (كلاهما في ١٩٢٨) و «مستقبل الثقافة في مصر» لطه حسين (١٩٣٨) و «حرية العقل في مصر» لسلامة موسى (١٩٤٥).

● وكانت هناك، ثالثا، معادلة النهضة «التراث والعصر»، فكان التراث هو الثقافة الانسانية ومصر القديمة والحضارة العربية الاسلامية، وكان العصر هو اوروبا او حوض البحر الابيض المتوسط:

ـ طه حسين

(أ) آلهة اليونان ١٩١٩ ـ قادة الفكر ١٩٢٥ ـ مستقبل الثقافة في مصر ١٩٣٨ ـ الثقافة الانكليزية واثرها على تقدم العالم ١٩٤١ ـ صوت باريس ١٩٤٣ ـ من أبطال الأساطير اليونانية ١٩٤٦ ـ من الأدب التمثيلي اليوناني (سوفوكليس) ١٩٣٩.

(ب) فلسفة ابن خلدون الاجتماعية ١٩٢٥ ـ حديث الاربعاء ١٩٢٦ ـ في الشعر الجاهلي ١٩٢٦ ـ على هامش السيرة ١٩٣٣ ـ من حديث الشعر والنثر ١٩٣٦ ـ مع ابي العلاء في سجنه ١٩٣٩ ـ آثار ابي العلاء المعري ١٩٤٤ ـ صوت الى العلاء ١٩٤٤ ـ الفتنة الكبرى ١٩٤٧ ـ الوعد الحق ١٩٤٩ ـ مرآة الاسلام ١٩٥٩ ـ الشيخان ١٩٦٠ و١٩٦١.

(جـ) مترجمات: الواجب (جول سيمون) ١٩١٤ ـ صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان ١٩٢٠ ـ روح التربية (جوستاف لوبون) ١٩٢١ ـ نظام الاثينيين لارسطو ١٩٢١ ـ قصص تمثيلية فرنسية ١٩٢٤ ـ اندروماك (لراسين) ١٩٣٥ ـ انتيجونا لسوفوكليس ١٩٣٨ ـ زاريج (القدر) لفولتير ١٩٤٧ ـ اوديب (لسوفوكليس ١٩٥٥).

٢ـ عباس محمود العقاد

(أ) تذكار جيتي ١٩٣٢ ـ فرنسيس بيكون ١٩٤٥ ـ عقائد المفكرين في القرن العشرين ١٩٤٨ ـ برنارد شو ١٩٥٠ ـ فلاسفة الحكم في العصر الحديث ١٩٥٠ ـ سن ياتسن ١٩٥٢ ـ بنجامين فرانكلين ١٩٥١ ـ التعريف بشكسبير ١٩٥٨ ـ هتلر في الميزان ١٩٤٠.

(ب) رجعة الى العلاء ١٩٣٩ ـ عبقرية محمد ١٩٤٢ ـ عبقرية عمر ١٩٤٢ ـ عبقرية خالد ١٩٤٥ ـ ابن رشد ١٩٥٣ ـ فلسفة الغزالي ١٩٦٠ ـ الانسان في القرآن الكريم ١٩٦١ ـ محمد علي جناح ١٩٥٢.

٣ـ سلامة موسى

(أ) مقدمة السوبرمان ١٩١٠ ـ الاشتراكية ١٩١٢ ـ الحب في التاريخ ١٩٢٤ ـ احلام الفلاسفة ١٩٢٦ ـ حرية الفكر وأبطالها في التاريخ ١٩٢٧ ـ نظرية التطور ١٩٢٨ ـ ما هي النهضة ١٩٣٥ ـ الأدب الانكليزي الحديث ١٩٣٦ ـ التثقيف الذاتي ١٩٤٦ ـ هؤلاء علموني ١٩٥٣ ـ برنار دشو ١٩٥٧ ـ تاريخ الفنون ١٩٢٧ ـ غاندي والحركة الهندية ١٩٣٤.

(ب) الدنيا بعد ٣٠ عاما ـ جيوبنا وجيوب الأجانب ١٩٣١ ـ المرأة ليست لعبة الرجل ١٩٥٦ ـ البلاغة العصرية واللغة العربية ١٩٤٥ ـ كتاب الثورات ١٩٥٤ ـ الأدب للشعب ١٩٥٦.

وكما ورث لويس عوض من البيئة العائلية كراهية الانكليز والعرش والأقليات المنشقة على سعد زغلول أو المضادة له، فقد ورث عن البيئة الثقافية في مرحلة التكوين (أي حتى عام تخرجه الجامعي ١٩٣٧) الهوية الوطنية المصرية والديموقراطية الليبرالية مضافا اليهما ومحذوفا منهما بعض التعديلات.. فعن الجامعة وطه حسين تأكدت لديه الروح العلمية الاكاديمية. وكان طه حسين من بين الثلاثة اكثرهم فاعلية في تأسيس ثقافته الانسانية (بدءاً من دراسة اليونانية واللاتينية وانتهاء بثقافته العصرية مروراً بالتعمق في التراث العربي الذي تلقاه من الطفولة والصبا: حرص والده على أن يقرأ القرآن الكريم وأن يحفظه، وفي المدرسة كان «المنتخب من أدب العرب» مقدمته الأولى الى الأدب العربي). وكان العقاد اكثرهم فاعلية في تثبيته على الشجاعة. وكان سلامة موسى اكثرهم فاعلية في اجتذابه الى دائرة الفكر الاجتماعي. وقد تباعد تأثير العقاد تدريجيا، فاقترب لويس عوض على هذا النحو من محمد مندور. ولولا ان نجيب محفوظ تفرغ للابداع الروائي والقصصي لكان ثالثهما. وهو بالفعل أقرب اليهما على صعيد «الفكر»، مع التحفظ على فوارق الاختلافات الفردية، ولكنه مع خالد محمد خالد في الاصلاح الديني، يشكل الاربعة أهم علامات التيار الذي يجمع بين الوطنية المصرية والديموقراطية الليبرالية واحدى درجات العدل الاجتماعي التي تتفاوت من واحد الى آخر.

وإذا كان طه حسين اكثر العناصر المحلية المبكرة استقراراً في تكوين لويس عوض (من حيث التوجه الجامعي والفكر العقلاني والانتماء الحضاري والهوية الثقافية)، فان لويس عوض أيضا كان الامتداد الأكثر قرباً الى طه حسين من غالبية تلاميذه سواء في المبادىء العامة أو في المواقف التي دفع كلاهما ثمن الذود عنها. غاية ما هنالك أن الفكر الاجتماعي الذي اكتسبه لويس عوض من سلامة موسى وبعض المطبوعات الانكليزية التي كانت تصل سراً الى مصر، واكتسبه ايضا من أهوال البيئة الضاغطة في الثلاثينات، قد ضاعف ـ بفاعلية الاحساس المرهف الأشبه بالوجدان الفني والأخلاقيات الصارمة ـ من الوعي الاجتماعي للويس عوض، أكثر كثيراً من وعي صاحب «المعذبون في الأرض». وهو الوعي الذي ضاعف من «الثمن» المطلوب، خاصة بعد أن سافر لويس عوض الى بريطانيا، ونشبت الحرب العالمية الثانية، وهو هناك حيث ازدهرت الافكار اليسارية في ذلك الوقت، وحيث فجع اليسار ايضاً في الاتفاقية غير المبدئية بين ستالين والمانيا النازية. وهي الاتفاقية التي مزقتها دبابات هتلر في النهاية. ولكنها في الوقت نفسه مزقت قلوباً وعقولاً بطول وعرض الكرة الأرضية من

قلوب المثقفين اليساريين وعقولهم .

وكـان قلب لويس عوض وعقله من بين هذه القلوب والعقـول التي تمزقت . وكـان تشرذم الحركة اليسارية في مصر، واخفاق اللجنة الوطنية للطلبة والعمال أخيراً في صياغة جبهة شعبية لتغيير النظام، سبباً آخر في تمزق لويس عوض . وكـان الانتـماء الاجتماعي ـ الثقافي (= الايديولوجيا والاخلاق) لهذه الشريحة التكنقراطية من مثقفي البرجوازية المصرية أحد عنـاصر هذا التمـزق الذي يشير اليه حين يقول انه عمل بالسياسة مرة واحدة في حياته، اذ جمع بعض طلابه اليساريين وحبسهم في الغرفة التي كان يقيم بها في احد بنسيونات وسط البلد قائلاً لهم : عليكم ان تختاروا اثنين من بينكم لتمثيلكم في انتخابات طلاّب كلية الآداب . واذا كان هذا شأن «اليسار الملتزم» فكيف يكون شأن اليسار الأكثر عدداً بين المستقلين؟

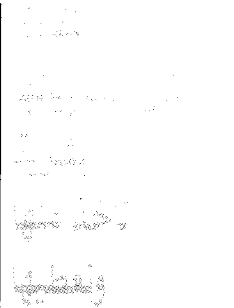
لم يرتبط لويس عوض في أي وقت بأي تنظيم سياسي . حين كان وفديا لم يختلف وضعـه عن وضـع نجيب محفـوظ من تأييد حماسي للوفـد دون الانخراط في أي من تشكيلاته . كلاهما كان أقرب الى «الطليعة الوفدية» التي كان محمد مندور وعزيز فهمي من ألمع رموزها، ولكنهما لم يكونا من بين أعضـائها . وحين اقترب لويس عوض خطوات من الماركسية، فانه كان يرفض الستـالينيين والتروتسكيين على السواء، وكان يسمي الاشتراكيين الديموقراطيين من أحزاب غرب اوروبا بالرأسماليين الذين تستهويهم نكهة النبيذ الـوردي . ومن الصعب أن نجد عند لويس عوض صياغة متسقة لأفكـاره السياسية والاجتماعية، ربما لأنه فنان يرتدي قناع الفكر . وربما لاحساس دفين بأنه لا يعبر عن الأكثرية . وربما لأنه ينشد المعادلة الصعبة : ان يكون وفيا لضميره من داخل المؤسسة الشرعية . وهي المعادلة التي سبق لأستاذه الأكبر طه حسين ان حاولها في سياق مشروع النهضة الذي يبدأ بالمشايخ حسن العطار والطهطاوي ومحمد عبده . ولكنها المعادلة الخاسرة دائـما، تنتهي بنفي الطهطاوي ومحمد عبده وأحمد عرابي وسعد زغلول، ومحاكمة طه حسين وفصله، ومحاكمة علي عبد الرازق وفصله . ولم يكن ممكنا للويس عوض ان يشذ عن السياق . يكرر المحاولة، وتتكرر النتيجة . بل لأن مشروعه قد اختلف، فقد تأكدت النتيجة . ولعله برفقة نجيب محفوظ، هما الـوحيدان اللذان أسسـا، كل بطريقتـه، مشروعـه الخاص . هناك عشرات الروائيين من أساتذة وزملاء نجيب محفوظ، ولكن مئات الروايات شيء والمشروع الروائي شيء آخر . كذلك هناك عشرات النقاد أو الكتاب، ولكن أهمية طه حسـين او العقـاد أو سلامـة موسى او لويس عوض أنه صاحب مشروع . والمشروع لا يعني النـظرية الادبية او الاجتـماعية أو السياسية، وانـما يعني نظامـا من الفكـر يستهـدف تغيير البيئـة الثقـافية للمجتمـع في اتجـاه رؤية جديدة شاملة . لذلـك قد تتعـدد أدوات هذا المشروع : من العمل السياسي المنظم الى العمل التربوي في التعليم الى العمل الثقافي المباشر أو الكتابة . وقد تتعدد أشكال الكتابة وينابيعها : من الابداع الأدبي الى النقد الادبي، ومن الفلسفة الى الفكر الاجتماعي والسياسي .

ما هو مشروع لويس عوض، وماذا كانت أدواته؟ أطرح هذا السؤال لأن المشروع قبل الشخص كان السبب الأول في ان لويس ظل نصف قرن على وجـه التقـريب عنـوانـا دائـماً لمعـركة مستمرة في حياتنا الثقافية (وأحياناً السياسية) . وأطـرح هذا السؤال أيضـاً لأن الشخص بعد المشروع كان الـوارث الوفي لتوترات الخلق المستقيم والحساسية الفنية، ولأنه أراد على الدوام أن يكون «ضميراً» من داخل المؤسسة الشرعية (الدولة) أيا كانت التناقضات بين الضمير والمؤسسة . وبالرغم من أنه رفض لخطابه ان يتخذ اطار حزبيا (سرا أو علنا) مسايرا التقليد العائلي الغالب، وهو الثقافة، الا ان العـلاقـة بين المشروع الثقافي والشخص الابعد ما يكون عن المثقف العضوي بتعريف جرامشي لم تتم في بيت زجاجي . وانما نشأت العلاقة بين مشروع لويس عوض ورؤياه في بيت من لحم ودم وبراكين وزلازل وحجر وشجر . ومهما كانت النوايا طيبة والمدينة فاضلة والتخطيط مجردا عن الهوى، فان الاحتكاك الحتمي بالأرض والتراب والهواء وأشعة الشمس والشهيق والـزفير لا بد وأن يصـطدم بالمجردات والمثاليات ويحيلها بقوة الحياة الى مجسمات وحسابات وأرباح وخسائر وبكاء وأفراح وهزائم وانتصارات . ومهما حاول لويس عوض ان تكـون له «اشـتراكيته الديموقراطية» البعيدة عن الستالينية والاشتراكيات الغربية، ومهما حاول ان يصوغ لنفسه «إيمانا» من نوع خاص لا علاقة له بالأديان المعروفة ولا بالالحاد المعروف، فان هذه المعتقدات وغيرها ما ان تخرج من الذهن حتى تتحول الى حركة لا يتحكم فيها صاحبها الأصلي . والدليل على ذلك ما يقوله لويس عوض نفسه من أنه كان «يفاجأ» ببعض طلابه وهم يخرجون من محاضراته فيلتحقون بهذا التنظيم أو ذاك . والدليل الآخر ان هذا الرجل غير الحزبي، كان مطلوبا للقبض عليه عام ١٩٤٦ ضمن حملة اسماعيل صدقي، ولكنه كان خارج مصر . أمـا في عام ١٩٥٩ فكـان في مصر واعتقلوه في «عَـزَب» الفيوم و«أوردي» أبو زعبل حوالي السنة والأربعة أشهر . وليس الحبس وحده هو الـذي عوقب به لويس عوض من الـدولتين الملكية والجمهورية . ولكن الانكليز حاولوا ابعاده عن الجامعة بعد عودته من البعثة لولا طه حسين . اما الثـورة الوطنية فقد نجحت في أبعاده ـ ضمن خمسين آخرين ـ عام ١٩٥٤ ولم يكن طه حسين يستطيع ان يفعل شيئاً . وفي فبراير ١٩٧٣ كان على رأس القـوائم التي ضمت اسـماء المفصـولين من الاتحاد الاشتراكي وبالتالي من أعمالهم . وكاد يدخل المعتقل في سبتمبر ١٩٨١ لولا تدخل ما أنقذه في اللحظة الأخيرة . واستقال لويس عوض عدة مرات من الصحافة، أولا بسبب احداث مارس ١٩٥٤ المعادية للديموقراطية والأخرى بسبب الامتناع عن نشر ما كتب عن جمال الدين الأفغاني . وقد تعرضت بعض كتاباته في عهود الملك وعبد الناصر والسادات للمصادرة . ولكنه حصل على وسـام الاستحقـاق من الطبقة الاولى في عهد حسني مبارك . وفي العهد الملكي كانت الصفة الغالبة عليه هي صفة الاستاذ الجامعي، بالرغم من أنها كانت من أخصب فترات انتاجه الأدبي . وفي العهود الجمهورية كانت الصفة الغالبة عليه هي صفة الكاتب . ولكن هذه العهود هي التي أصبح فيها لويس عوض معركة مستمرة . واذا كانت الدولة قد اتخذت منه مواقف مشهودة بالفصل من العمل والاعتقال السياسي والمصادرة، فان الصدام الأكـبر وقع بين مشروعه وبين قطاعات في المجتمع . وكانت بعض هذه القطاعات تضغط على مراكز معينة في دائرة صنع القرار حتى تأمر بحبسه أو فصله أو مصادرة انتاجه . وقد رأى لويس عوض دائماً ان له خصوماً غير شخصيين في قيادة الثورة الناصرية، هم أولئك الذين تكونوا فكريا وسياسيا في أحضان مصر الفتاة والاخوان المسلمين والحزب الوطني .

ما هو اذن مشروع لويس عوض الذي اصطدم ـ على طول مسيرته ـ بقـطاعات من سلطة الدولة وسلطة الرأي العام؟ وما هي الادوات التي استخدمها لتحقيق هذا المشروع؟ وما هي الرؤية او الرؤى التي وصلت المواطن المصري أو العربي من نتيجة هذا المشروع وأدواته؟

بالطبع، لم يكن هذا المشروع «معطى» جاهزا أو ثابتا، بل انه تطور من مرحلة الى أخرى، ولكن هذا التطور جرى في خطاب متعدد النصوص :

١ـ الثقافة الانسانية : فن الشعر (هوراس)، تم انجازه في كامبريدج ١٩٣٨ ونشر ١٩٤٥ ـ بروميثيوس طليقـا (شلي) ١٩٤٦ ـ صورة دوريان جراي (اوسكار وايلد) ١٩٤٦ ـ شبح كانترفيل (اوسكار وايلد) ١٩٤٦ ـ في الادب الانكليزي الحـديث ١٩٥٠ ـ خاب سعي العشاق (شكسبير) ترجمت ١٩٥٥ ونشرت ١٩٦٠ـ المسرح العـالمي ١٩٦٤ ـ البحث عن شكسبـير ١٩٦٥ ـ نصـوص النقد الأدبي عند اليونان ١٩٦٥ ـ اجامنون (اسخيلوس) ١٩٦٦ ـ انطونيوس وكليوبترا (شكسبير) ١٩٦٧ ـ حاملات القرابين (اسخيلوس) ١٩٦٨ ـ الصافحات (اسخيلوس) ١٩٦٩ ـ الجنون والفنون في اوروبـا ١٩٧٠ ـ دراسات اوروبية ١٩٧١ ـ الوادي السعيد (صمويل جونسون) ١٩٧١ ـ رحلة الشرق والغرب ١٩٧٢ ـ أقنعة اوروبية ١٩٨٦ ـ ثورة الفكر في عصر النهضة الاوروبية ١٩٨٧ ـ الثورة الفرنسية



(لم يكتمل بعد) ١٩٨٩ .

ولا ضرورة لأن نذكر بالتفصيل اطروحة الماجستير وأطروحة الدكتوراه في الانكليزية، وكذلك كتابه «دراسات في الأدب» المطبوع في الانكليزية ايضا، كلها دراسات اكاديمية حول نظرية الشعر والأدب المقارن، حسبنا ان نستشف منها فكرته التي سيطبقها حول تلاقح الثقافات او حوار الحضارات.

ولكننا سنشير الى بضع ملاحظات:

● هناك متابعة واضحة لعمل طه حسين في نقطتين: الأولى هي اليونانيات التي يضيف في بابها لويس عوض نصوص النقد وترجمة اسخيلوس شعرا. وهناك النص اللاتيني المترجم عن هوراس. والمتابعة المقصودة هنا هي التأكيد على أن وحدة الثقافة الانسانية تجد جذورها في اليونانية واللاتينية. والمستوى الثاني للمعنى ان الأحياء النهضوي ـ حتى لو كان مصريا ـ عليه ان يبدأ من هذا الجذر «الانساني». والنقطة الثانية التي تابع فيها لويس عوض خطى طه حسين هي توثيق الروابط بالآداب الاوروبية قديمها (شكسبير مثلا) وحديثها (وايلد مثلا). وايضا عن طريق الترجمة للنصوص (وعددها تسعة) او التلخيص (مجلد المسرح العالمي) أو النقد والتحليل (خمسة كتب).

وتغطي جميع النصوص الخاصة باليونان واللاتين واوروبا ـ النهضة وأوروبا الحديثة حوالي ثلث انتاج لويس عوض في نصف قرن (١٧ كتابا اذا اضفنا الكتاب الذي لم يكتمل بعد عن الثورة الفرنسية من بين ٥١ كتابا هي مجموع انتاجه).

● بين عامي ١٩٤٥ (و١٩٤٧ اذا شئنا اعتماد مقدمة بلوتولاند وتاريخ نشرها) و١٩٥٠ هناك عدة مقدمات لمترجمات أو مؤلفات لويس عوض: فن الشعر، بروميثيوس طليقا، في الأدب الانجليزي، هي أول ربط اكاديمي بين الادب والمجتمع، تستكمل بدايات سلامة موسى ومحمد مفيد الشوباشي وعصام الدين حفني ناصف حول العلاقة بين الثقافة والطبقات الاجتماعية. وبينما كان سلامة موسى متأثرا ببرنارد شعر و هـ. ج. ويلز وجوركي وتولستوي، وكان مفيد الشوباشي متأثرا بالدموقراطيين الروس الكبار من امثال بيلنسكي وتشيرنشيفسكي، فقد كان لويس عوض متأثرا بالناقد البريطاني كريستوفر كودويل صاحب «دراسات في ثقافة محتضرة» و«دراسات جديدة في ثقافة محتضرة» و«الوهم الواقع». وهي دراسات أقرب الى الجدانوفية، ولكنها في ذلك الوقت كانت لهبا أحمر في أفق مظلم. كانت تجديدا لرؤية نقدية ثائرة على الانطباعات الوصفية، تحاول اكساب النقد الادبي مفهوما اجتماعيا.

● في مواكبة النشاط المسرحي المصري في الستينات، ركز لويس عوض على ترجمة النصوص المسرحية وتلخيصها أو متابعة العروض المسرحية في الخارج وتقديمها الى القراء والمسرحيين في مصر. لن نجد طيلة الستينات الا نصوصا مسرحية ينقلها لويس عوض. وحتى كتاب «نصوص النقد الأدبي ـ اليونان» فانه يتناول المسرح أساساً، ومن بين هذه النصوص النقدية ذاتها نص مسرحي هو «الضفادع» لاريستوفانيس.

● من السبعينات الى الثمانينات ينشغل لويس عوض انشغالا شبه كلي باحياء النهضة الاوروبية (والنهضة المصرية كما سنلاحظ فيما بعد) فيكتب «أقنعة اوروبية» عن المسرح، ولكنه مسرح الجذور والوثبات الكبرى في النهضة والتنوير والعصر الحديث. ثم يكتب مباشرة عن ثورات الفكر في النهضة الاوروبية، وعن الثورة الفرنسية. وليس من تفسير لذلك الا انه أخذ يواجه بطريق غير مباشر ازمة الاختناق الفكري المشهود في العقدين الأخيرين، ازمة الارتداد الى عصور الانحطاط، تحت أستار الصحوة الدينية او الانبعاث السلفي او ما شئت لها من أسماء ومسميات.

٢ـ الابداع الادبي: بلوتولاند وقصائد اخرى ـ من شعر الخاصة (كتب بين ١٩٣٨ و١٩٤٠ في كامبريدج) نشر عام ١٩٤٧ ـ الراهب ١٩٦١ ـ العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح (كتبت بين القاهرة وباريس ١٩٤٦ و١٩٤٧) ـ نشرت ١٩٦٦. يضاف نص مسرحي غير منشور باسم «محاكمة ايزيس» كتب حوالي ١٩٤٢، وبضع قصائد كتبت في فترات متباعدة من الخمسينات الى الستينات، ونشرت في بعض المجلات.

ويلاحظ على هذه الأعمال ما يلي:

● ان لويس عوض يصفها بأنها «انفجارات» تومض في الرأس كل عقد من الزمان على وجه التقريب، أثناء ازمة عميقة. وهي غالبا أزمة من شقين ذاتي وموضوعي يلتقيان في انجاز العمل حتى ترتاح النفس القلقة او المضطربة. وهو يضرب لذلك ثلاثة أمثلة، منها أزمة مارس ١٩٥٤ التي سافر على اثرها الى منطقة الأمم المتحدة في نيويورك ليعمل مترجما. وهناك كتب الشعر. ومنها أزمة اعتقال المثقفين عام ١٩٥٩. وفي السجن بدأت خيوط «الراهب». ومنها هزيمة ١٩٦٧ التي انتجت مراثي أرميا. ولكن لويس عوض لا يذكر لنا شيئاً عن انفجار ١٩٣٨ ـ ١٩٤٢ الذي انتج بلوتولاند. وهو ديوان المقدمة ـ العاصفة التي رأى فيها لونا واحداً يلتف حول الكون هو اللون الأحمر. ويقول جملة بالغة الدلالة هي ان «ماركس أجهز عليه»، أي أنه قتله. هل هناك معنى آخر؟ ربما كان للانفجار عدة مستويات من المعنى، فالحرب العالمية انفجار مادي مباشر، والخوف من الموت يخيم على المجموعة الشعرية بكاملها، فهل مثلت الماركسية للويس عوض حينذاك «الموت الآخر» موت الروح؟ كيف اذن كتب الشعر؟ هذا الانقلاب النظري على الأقل، فالتفعيلة الواحدة والحوارية والخطابة والعامية والتضمين والسونيتة، كانت ارتياداً جسورا «لتحطيم عمود الشعر وكسر عنق البلاغة». وهو يعيد التجربة العامية مرة واحدة في أحد أروع كتبه «مذكرات طالب بعثة» الذي كتبه عام ١٩٤٢ وصادرته الرقابة على المطبوعات حينذاك، وعثر على النسخة المصادرة باعجوبة بعد ٢٢ عاما على «فقدانها» ونشرت عام ١٩٦٥.

● اذا كانت مقدمة بلوتولاند قد أشارت الى «اجهاز» الماركسية على لويس عوض ـ وهو معنى ضد الحياة على أية حال ـ فان المستوى المباشر للخطاب في هذه المقدمة وغيرها من مقدمات النصف الثاني من الاربعينات هو دعوة صريحة الى التفسير «الطبقي» للأدب، ودعوة جهيرة الى الالتزام «بالقيم الاشتراكية في الثقافة». ولكننا حين نضم نصوص تلك المرحلة في خطاب واحد، سوف نكتشف مستوى آخر للبوح: فرواية «العنقاء» مهما أكد صاحبها أنه كان يقصد الاخوان المسلمين ولكنه لم يكن يعرف أشخاصا من لحم ودم الا بين المثقفين الماركسيين، فان هذا الاعتذار لا ينفي واقع الحال، وهو ان آليات الابداع الادبي لا تخضع في جميع الظروف لاختيارات واعية. كذلك فان الانضباط الذهني الصرف أقرب الى الوهم بعد الاسطر الأولى من الكتابة. ان المقدمة التي كتبها المؤلف، وحاول فيها تبرير اتخاذه للشيوعية والشيوعيين ثيابا خارجية لنظرية العنف التي تنطبق على غيرهم لا تقنع أحدا، لأن لويس عوض مقتنع في الحقيقة بأن الماركسية ذاتها تنطوي على بذرة العنف. وهذا ما يفسر قوله في مقدمة بلوتولاند من أن ماركس أجهز عليه. حتى الصورة البلاغية التي يقول فيها «ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ومن ألوان الموت الكثيرة الا لونا واحدا، وغدت أمامه الحشائش حمراء والسماوات حمراء والرمال والمياه وأجساد النساء وأحاديث الرجال والفكر المجرد كلها غدت أمامه حمراء بلون الدماء، حتى الأصوات والروائح والطعوم غدت حوله حمراء كأنها شبّ في الكون حريق هائل. وهو راض بأن يعيش في هذا الحريق، فمن رأى السلاسل تمزق أجساد العبيد لم يفكر في الحرية الحمراء». هذه الصورة تقول بعكس منطوقها، فانها من البشاعة بحيث ان صاحبها قد يكون عاشقا للحرية لا للماركسية.. فمن هو الماركسي الذي يصف الاشتراكية كأنها الجحيم؟ ولكن الكلمة تفضح صاحبها أو أنها تفصح عن المكبوت. لقد بدأت «مشكلة» لويس عوض حين تعرف على بعض الماركسيين المصريين، فاذا به يعجب بهم ويرى حقاً وصدقاً انهم بعيدون كل البعد عن العنف. ولكن رأيه في هؤلاء الماركسيين قد يسبب له أزمة ضمير عابرة. أما «العنقاء»

فرواية فكرية مجردة ـ أحداثاً وشخوصاً ـ تصوغ الرأي الحقيقي لمؤلفها في الماركسية. يتكون هذا الرأي في المقدمة ذاتها، باعتبارها جزء لا يتجزأ من النص، ولأن الكاتب أراد بها ان يبعد «الشبهات» اليسارية عن الرواية. ثلاثة عناصر تشكل رأي لويس عوض: أولها ان النص لم يكن غائبا طيلة عشرين عاماً بين كتابتها وتاريخ نشرها. كان النص حاضراً ومغيباً. والعنصر الثاني كتبه المؤلف على هذا النحو «وقفت في مفترق طريقين رهيبين لا يلتقيان، من مضى في أحدهما فلا رجعة ولا اياب فيه، فإما أن أشتغل بالسياسة فانتمي الى جماعة من هذه الجماعات (الماركسية) أو أؤسس جماعة جديدة على شاكلتي، وإما ان أدير ظهري للسياسة تماما وأنصرف كلية الى ابحاثي الأكاديمية. وبعد أزمة روحية عنيفة دامت طوال صيف ١٩٤٧ اتخذت قرارا في باريس. تزوجت وعدت الى كلية الآداب بجامعة القاهرة لأدفن نفسي بين أساطير اليونان ورمزيات العصور الوسطى وشعر الانكليز والأدب المقارن. وأعتقد أني لا زلت الى اليوم ـ بعد عشرين عاماً ـ وفيا لهذا القرار الذي اتخذته في صيف ١٩٤٧. الأدب نعمة.. أما السياسة فلا». أما العنصر الثالث فقد ورد في صلب المقدمة، وهو عبارة عن ثمانية اعتراضات فلسفية على الماركسية يذكرها لويس عوض بوضوح وحسم. وسأضيف عنصراً رابعاً هو المخطوط الغائب أو المُغَيَّب «الرد على انجلز» الذي كتبه صاحبه في الفترة نفسها بين عامي ١٩٤٦ و١٩٤٧ ولكنه «ضاع». معنى ذلك أن لويس عوض بانتمائه الاجتماعي وتكوينه الثقافي الباكر من البيت الى الجامعة، وبالصفات الفنية والعقلانية والليبرالية الموروثة والمكتسبة لم يكن ماركسياً في مقدماته الجدانوفية، ولم يكن يقصد الماركسيين المصريين بروايته «العنقاء».

● بالرغم من ان التجربة الشعرية الأولى كانت رائدة في استخدام التفعيلة، فان شعر لويس عوض الذي كتبه بعدئذ كان شعراً عمودياً، حتى في ترجمة أعمال اسخيلوس، وبالرغم من ان تلك التجربة وأيضا «مذكرات طالب بعثة» قد اشتملت على العامية، فانه لم يعاود هذه التجربة أبداً. بل لعله كما يقول هو نفسه قد تأثر بالقرآن تأثراً شديداً.

واذا كان لبعض النقاد الكبار أحياناً عمل أدبي واحد أو أكثر (العقاد شاعراً وروائياً، طه حسين روائياً وقاصاً) فانهم في الأغلب لا يرون في هذه الأعمال قيمة أكبر من قيمتهم النقدية والفكرية. ولكن لويس عوض الذي كتب أعمالاً قليلة تشبه «العينات» يبدو أحياناً كأن الفنان المكبوت داخله أكبر من الناقد بكثير.

٣ ـ **الأعمال الفكرية**: الجامعة والمجتمع الجديد ١٩٦٤ ـ دراسات في النظم والمذاهب ١٩٦٧ ـ تاريخ الفكر المصري الحديث ١٩٦٩ و١٩٨٧ ـ اقنعة الناصرية السبعة ١٩٧٦ ـ لمصر والحرية ١٩٧٧ ـ دراسات الحضارة ١٩٨٨ ـ المحاورات الجديدة ١٩٦٧. ويجب ان نذكر ان «تاريخ الفكر المصري الحديث» قد بلغ حتى الآن اربعة مجلدات، وبالتالي فان هذه الأعمال الفكرية تصل الى عشرين في المائة فقط من أعمال لويس عوض. ولكنها شأن الأعمال الابداعية التي تتجاوز الخمسة في المائة أكثر أهمية مما تشير اليه نسبتها المئوية. انها الأعمال التي افصح فيها لويس عوض عن أفكاره الاجتماعية والسياسية افصاحاً تاماً. هذه الأعمال تشير الى ما يلي:

● ان لويس عوض يكتب في الفكر الخالص كلما ألمت بالوطن أزمات مصير، فهو يكتب عن الدستور والانتخابات النيابية عام ١٩٠٣ عشية أزمة مارس ١٩٥٤، وهو يحفر حول تاريخ الفكر المصري في اعقاب هزيمة ١٩٦٧، وهو يكتب عن القومية والانتماء الحضاري في أعقاب «الصلح مع اسرائيل».

● وهو يرى أن مصر قد تحولت الى «الشمولية» في اثر أزمة مارس ١٩٥٤ وأنها تهيأت لاستقبال «الانفتاح» في اثر حرب اكتوبر ١٩٧٣. وهو يرفض أي تبرير لغيبة الديموقراطية خلال المرحلة الناصرية، ويرفض أي تبرير لغيبة العدل الاجتماعي في ظل الانفتاح. ولكنه لا يساوي بين العهدين لأنه يرى ان النهاية في جمال عبد الناصر بطلا وطنياً منحازاً للفقراء. ويرى كذلك ان الاستقلال الوطني والعدل الاجتماعي والديموقراطية قاعدة المثلث الحضاري لانقاذ مصر.

● يرى ايضاً ان جوهر التاريخ المصري كجوهر الحاضر المصري والمستقبل: إنه القومية المصرية التي لا تتعارض مع التضامن العربي بل يحميها الأمن الاستراتيجي العربي. وهو لا يرفض ان هناك ثقافة عربية وحضارة عربية تتخذ فيها مصر موضع القلب والقيادة في ازمنة النهضة. ولكن هذه القناعة لا تمنعه من تسمية القومية العربية والوحدة العربية بالأساطير السياسية.

٤ ـ **الأدب المقارن**: على هامش الغفران ١٩٦٦ ـ اسطورة أوريست والملاحم العربية ١٩٦٨ ـ مقدمة في فقه اللغة العربية ١٩٨٠ (صودر).

● وهو في هذه الأعمال يدمج الثقافة العربية بالسياق العالمي لوحدة الثقافة الانسانية، ويقدم اجتهادات حول تأثر بعض انجازاتنا الأدبية العظيمة (مثل «رسالة الغفران» لأبي العلاء أو الملاحم والسير الشعبية) ببعض المنجزات الأوروبية، كتأثر الأوروبيين بألف ليلة وليلة على سبيل المثال، فتبادل التأثير والتأثر سمة «انسانية» لا جنسية لها.

● وهذه الأعمال لا تمثل اكثر من ١ من ١٦ من مجمل أعماله، ولكنها تسببت في موقعتين كبيرتين من معاركه، سواء من جانب الذين رأوا أن الثقافة العربية تؤثر ولا تتأثر وان دانتي اليجيري هو الذي أخذ عن ابي العلاء فكرة الجحيم والمطهر والفردوس أو الذين رأوا في اللغة العربية لغة «مقدسة» لا علاقة لها من قريب أو بعيد باللغات الأخرى.

● وفي هذه الأعمال يتجاوز لويس عوض خطى طه حسين، سواء «في الشعر الجاهلي» حيث توقف الرجل عند حدود الشك، أو في ترجماته وتحليله «للانسانيات» حيث توقف عند أعتاب المونولوج الذي يوحي بخصوبة لقاء الثقافات وان اليونانيات هي الجذر البعيد لوحدة الفكر البشري، لم يتخط ذلك الى ما اكتشفه لويس عوض من تفاعلات ثقافية تؤكد هذا المنطلق. وهو يعني ان الثقافة بكل مستوياتها بشرية، واننا كغيرنا نأخذ منهم ونعطيهم.

كأن لويس عوض الفنان أكبر بكثير من لويس عوض الناقد

٥ ـ **النقد الأدبي**: دراسات في أدبنا الحديث ١٩٦١ ـ الاشتراكية والأدب ١٩٦٣ ـ دراسات في النقد والأدب ١٩٦٤ ـ الثورة والأدب ١٩٦٧ ـ دراسات أدبية ١٩٨٩ ـ ثقافتنا في مفترق الطرق ١٩٧٤ ـ دراسات عربية وغربية ١٩٦٥.

● ونلاحظ على هذه الأعمال التي يتابع فيها لويس عوض حركة الأدب المصري الحديث والمعاصر أنها لا تمثل أكثر من ثمن أعماله، وأن ازدهارها الكبير كان في الستينات برفقة ازدهار المسرح والشعر.

● كما نلاحظ ان منهجه في التطبيق لم يكن كمنهجه في التنظير، فهو هنا أقرب الى الأيديولوجيا والرومانسية، وافتراض فني مواز للعمل المنقود.

* * *

هذه تخوم مشروع لويس عوض من خلال الفكر المباشر والابداع الفني والترجمات والتراجم والنقد الأدبي والأدب المقارن. ونلاحظ أن هذا المشروع الذي كان مضمراً في الاربعينات تحت الثياب الاكاديمية، قد برز واتسع في الخمسينات والستينات من منابر الصحافة. ومن ثم فان اشكاليات لويس عوض الحقيقية بدأت مع ثورة ١٩٥٢ تحديداً وأيضاً ـ من قبيل المفارقات ـ مع خروجه من الجامعة واشتغاله بالصحافة حيث الجمهور الواسع.

وقد كان من الواضح أن «الثورة» قد ورثت اسمه في القوائم التي ورثتها من العهد الملكي كأستاذ جامعي يميل نحو الاشتراكية والديموقراطية، ويؤثر في طلابه. ولم تكن الثورة عند قدومها في وارد الاشتراكية أو الديموقراطية. وفي اختبار مارس ١٩٥٤ ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن تقارير سلطة الاحتلال والعهد الملكي صحيحة، فبدأ التناقض والتآلف مع الثورة في وقت واحد، بالخروج من الجامعة والعمل في الصحافة. اختلفت بالنسبة للويس عوض اداة المشروع من التعليم والاحتكاك المباشر ◁



واجه لويس عوض ثلاثة خصوم: الدولة واليمين واليسار

بالطلاب الى الكتابة والاشراف على تحرير صفحة اسبوعية. وتحققت مخاوف «الأب» القديمة من أن يرتزق ابنه من الصحافة. ومن مفارقات الزمن ايضاً ان هذا الأب الكريم تصادف انه كان نائماً في بيت ابنه في أثناء القبض عليه فجر أحد أيام ١٩٥٩. على أية حال، فالمسافة بين استقلالية الجامعة النسبية واسلوب التعليم والكتاب الأكاديمي المحدود التوزيع وجمعية الموسيقى ومخالطة الطلاب والفنانين اليساريين، طيلة الاربعينات، كانت واسعة الى طريق الصحافة المملوكة للدولة. تغير الجمهور وتغيرت الأداة وتغيرت الرقابة. ولكن الحقيقة أن الذي تغير كان أكثر عمقاً.

● لم تكن الثورة التي حلم بها مشروع لويس عوض وبعض أبناء جيله ـ كنجيب محفوظ ومحمد مندور ـ هي الثورة التي تحققت بواسطة «الجيش». لذلك صمت محفوظ سبع سنوات، وتعرض مندور للمضايقات حتى وفاته المبكرة عام ١٩٦٥. أما لويس عوض فقد ظل يراوح بين السجن او الفصل من العمل وبين السلطة الثقافية (من الملحق الادبي للجمهورية الى الملحق الأدبي للأهرام، ومن خلال الموقع القيادي في هياكل الدولة الثقافية). ولم يحدث في مراحل الجزر أن خرج على «المؤسسة». كان يذهب للعمل في الأمم المتحدة أو جامعة كاليفورنيا لعام أو عامين، ولكنه لا يخرج على المؤسسة الشرعية.

● وكتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وحسين فوزي، ظل لويس عوض أميناً للوطنية المصرية والديموقراطية الليبرالية، ولكن في ظل الدعوة الى القومية العربية والغاء الأحزاب وتأميم دور الصحف، لم يكن يستطيع ان يكتفي بكتابة المسرح كالحكيم أو الرواية كنجيب محفوظ. لذلك عاني مثلهم من كبت «المشروع» ولكن بدرجة أكبر. لذلك كان الصمت وأحياناً الاعتقال نفسه طريقه للتنفيس عن «المكبوت» الذي كان يعاود الظهور بشكل ما. ولكن لويس عوض ـ وهذه مفارقة المفارقات ـ لم يفصح عن أبعاد ايمانه بالقومية المصرية أو الديموقراطية الليبرالية الا بعد رحيل عبد الناصر، ابان العهد الذي بدأ بالاستغناء عن خدماته ضمن قوائم ١٩٧٣. عشرون عاماً بين طرده من الجامعة عام ١٩٥٤ وطرده من الصحافة عام ١٩٧٣ تفصل بينهما مساحة ١٦ شهراً في ابي زعبل عام ١٩٥٩.

كان ذلك هو الثمن الذي دفعه مقابل ايمانه بالوطنية المصرية والديموقراطية.

ولكن هذا الثمن دفعه للدولة. أما الثمن الذي دفعه للثقافة والمجتمع، فقد كان أكبر. كانت معادلة «التراث والعصر» النهضوية قد سقطت نهائيا في هزيمة ١٩٦٧. وكان مشروع لويس عوض ينتمي جوهرياً الى مشروع النهضة. لذلك تفرعت قضاياه الخلافية في المفهوم القومي ورؤياه العلمانية واتجاهه الاشتراكي الى مسائل: التجديد في الشعر، اللهجة العامية، دور الجنرال يعقوب، تأثر المعري بجحيم دانتي أو العكس، جمال الدين الأفغاني، قداسة اللغة العربية، الأجيال الجديدة.

كان من الواضح أن مشروع لويس عوض هو السبب الأول في «استفزاز» الخصوم، ولكن السبب الأهم ان هذا المشروع كان قد استنفد أغراضه الأساسية بمعنى أنه قد تمّ استيعابه فاستقر «الحيّ» منه، وتلاشى ما ضمر مع تغير الزمن. ومن هنا أصبح لويس عوض بين السبعينات والثمانينات خصماً للقديم والجديد على السواء، خصماً للسلفيين والراديكاليين على السواء، خصماً للمتناقضين مع بعضهم البعض من أقصى اليسار الى أقصى اليمين ومن أصحاب التقليد الى أصحاب الحداثة.. ذلك ان التاريخ لا يمضي في خطانا ولا يحلم نيابة عنا. لقد جاءت ثورة أخرى غير التي حلم بها جيل لويس عوض. ولأنها «أخرى» فقد امتلأ التاريخ في الخمس والثلاثين سنة الأخيرة بكل ما هو «آخر» يغاير مشروع لويس عوض وأحلامه. ومن ثم، فقد تحمل الرجل خلال نصف قرن همّ ثلاثة خصوم حاضرين أحيانا وغائبين أحياناً ومحتملين في جميع الأحيان: الدولة واليمين واليسار.

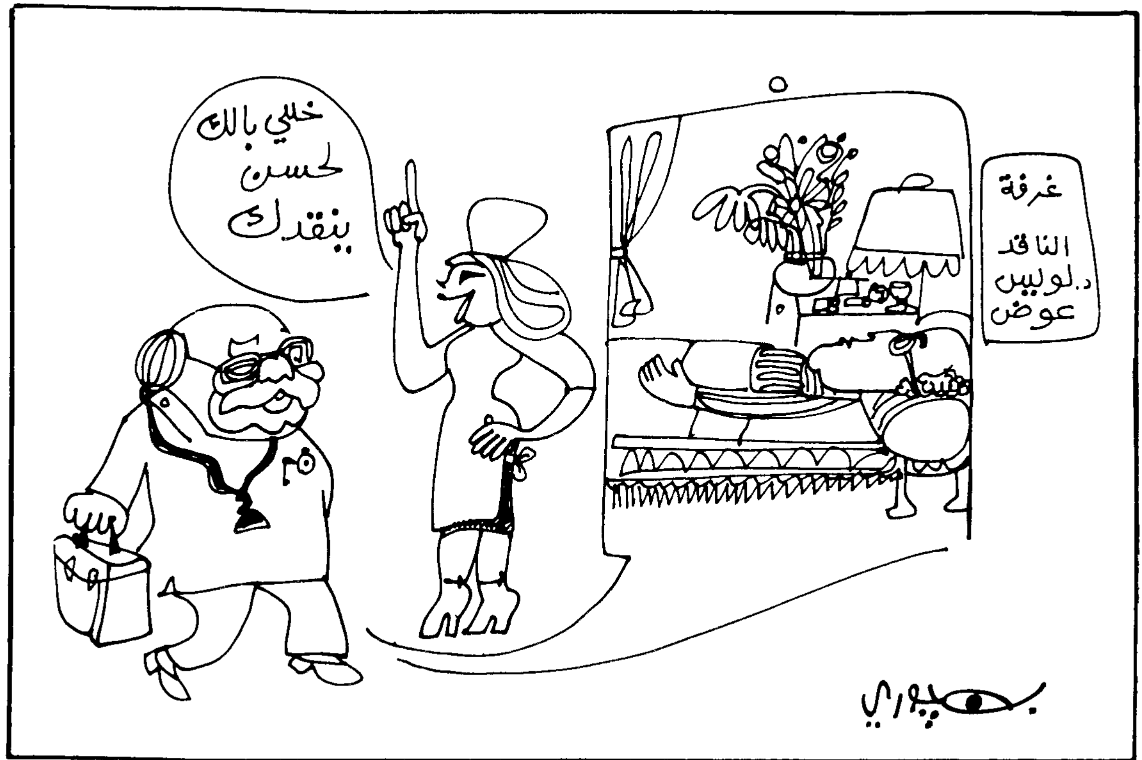
(٣)

لم يكن لويس عوض بالطبع، حاصل جمع طه حسين والعقاد وسلامة موسى، أو حاصل جمع كامبريدج والقاهرة وبريستون. وانما كان تركيباً جديداً من عناصر التكوين الأولى وعناصر التحدي الكامنة وعناصر التغير الطارئة. ولم تكن عناصر التكوين ذاتها منسجمة، فالتناقضات بين طه حسين والعقاد وسلامة موسى أو بين جامعتي القاهرة وكامبريدج لم تنعكس في تكوين لويس عوض انعكاساً توفيقياً، بل انعكاساً صراعياً على مرحلتين: الأولى بين الثوابت في هذه المصادر وبعضها البعض، والثانية بين لويس عوض نفسه والمكونات الأساسية في تلك المصادر.

في هذا السياق نلاحظ مثلا ان مناظرة طه حسين والعقاد «لاتينيون وساكسونيون» قد انتهت باختيار العقاد للحضارة الانجلوساكسونية وانحياز طه حسين للثقافة اللاتينية. أما لويس عوض فاننا نستشف اختياره من عنوان اطروحته للدكتوراه «اسطورة بروميثيوس في الادبين الانكليزي والفرنسي». وهو هنا أقرب الى طه حسين الذي يؤصل للثقافة الانسانية بالتراث اليوناني. ولكن لويس عوض يتجاوز هذه الخطوة الى ما هو أبعد: الى الفكرة المحورية في الأدب المقارن التي ستشغله فيما بعد على الصعيد الثقافي العام لا على الصعيد الأدبي الخاص.

نلاحظ أيضاً ان سلامة موسى نشر كتاباً عام ١٩٣٦ عنوانه «الأدب الانكليزي الحديث» وكتاباً آخر عن برنارد شو عام ١٩٥٧، وأن العقاد نشر كتاباً عن برنارد شو عام ١٩٥٠ وآخر عنوانه «التعريف بشكسبير» عام ١٩٥٨. أما لويس عوض فقد نشر «في الأدب الانكليزي» عام ١٩٥٠ و«البحث عن شكسبير» عام ١٩٦٥. وبالرغم من هذه المشاركة المنحازة للأدب الانكليزي، وهو التخصص الدقيق للويس عوض، الا أن انحيازه المنهجي كان امتداداً لفكر سلامة موسى حول ارتباط الأدب بالمجتمع، أما انحيازه الأدبي فقد توافق مع العقاد الذي اختار «التعريف» بشكسبير كما اختار لويس عوض «البحث عن شكسبير»، بينما كان سلامة موسى قد تبنى آراء تولستوي العنيفة ضد شكسبير «لابتعاده عن الشعب». كان لويس عوض الذي شارك استاذيه الاهتمام بالأدب الانكليزي قد اخذ «الالتزام» عن سلامة موسى و«الجمال» عن العقاد بالرغم من التناقض شبه الفلسفي بين الكاتبين. ولا بد أن لويس عوض قد وضع يده على هذا التناقض الأصيل من المناظرة الكبيرة بين العقاد وسلامة موسى حول بيت الشعر الشهير لبرنارد كبلنج «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقي الاثنان». كان موقف العقاد هو الموافقة على رأي الشاعر، أما سلامة موسى فقد كان على النقيض يرى العالم وحدة واحدة بشرقه وغربه وشماله وجنوبه وأن الشاعر كبلنج كان عنصريا يظاهر الأمبراطورية البريطانية في الهند، لذلك نظر الى الشعوب المقهورة كأنها من طينة اخرى تستحق القهر.

أما لويس عوض فقد كان يؤصل «وحدة الثقافة الانسانية» منذ رسالة الدكتوراه. كانت الأفكار الاشتراكية من ناحية، ودراسة «الانسانيات» اليونانية واللاتينية من ناحية اخرى، ومناهج الأدب المقارن من ناحية ثالثة قد افضت بلويس عوض الى مجموعة من النتائج أهمها: ان الحضارة البشرية في جوهرها واحدة، وان التقدم عملية أو عمليات مكتسبة تخضع لشروط تاريخية واجتماعية وثقافية، وليس القول بالتفوق العرقي او اللوني أو الديني او المذهبي الا تمييزاً عنصرياً تخلقه الأوهام والأساطير والطموحات السياسية والأطماع العسكرية. هذا الايمان الانساني بالحضارة قاد لويس عوض بالضرورة الى الايمان بالعلمانية كاطار لعلاقة الدولة الحديثة بمواطنيها، وعلاقة المواطنين ببعضهم البعض. وليس كتاباه «دراسات في النظم والمذاهب» ١٩٦٢ و«ثورة الفكر في عصر النهضة الاوروبية» ١٩٨٧ الا تفصيلا لهذين المحورين اللذين يدخلان في باب المسلمات الأقرب الى العقائد. ولا أقصد بذلك ان لويس عوض آمن بالحضارة الواحدة والعلمانية ايمانا ميتافيزيقيا غيبيا، بل أعني أن هاتين القناعتين اللتين حصل عليهما بالدرس والفحص والشك ثم اليقين هما «الأساس» الذي شيّد فوقه



«مشروع» العصر. وهو المشروع الذي يتخذ من أوروبا النهضة فالتنوير والثورة الفرنسية اطاراً مرجعياً: سواء في شعار «الحرية، المساواة، الاخاء» أو في ميثاق «حقوق الانسان». لويس عوض لا يردد هذه الكلمات كالكثيرين مسايرة للتشبه بـ «المتحضرين». ولا هو مجرد دارس ذكي لمكونات العصر الحديث أحسن الاستذكار ويحسن التعليم. لا. ان لويس عوض كطه حسين صاحب مشروع. وهو يدري منذ ان خرج من الجامعة عام ١٩٥٤ ان طه حسين كان يستطيع ان يرفع مشروعه «مستقبل الثقافة في مصر» في مذكرة الى قيادة الدولة في التعليم، وكان يستطيع ان ينفذ برنامجه لمجانية التعليم حين يصبح وزيراً. كان هذا ممكناً من خلال جهاز الدولة. أما هو فقد كان يستطيع ان يكتب «الجامعة والمجتمع الجديد» ١٩٦٤ ويشرع منذ بداية السبعينات في التأريخ للفكر المصري الحديث، ولكن دون الوهم بأن هذا المشروع «قابل للتنفيذ». إنه «صالح للنشر» دون ان تعني هذه الصلاحية ما كانت تعنيه لطه حسين، بالرغم من الضجة البرلمانية والصحفية والتحقيق والابعاد عن الجامعة. هناك فرق بين الخطاب الذي يؤسسه صاحبه في اطار جهاز الدولة، والخطاب الذي يسمح بنشره جهاز الدولة. لذلك ما أن ارتأى ثروت عكاشة في لويس عوض مديراً نموذجياً لوزارة الثقافة عام ١٩٥٨ حتى بادر الذين يدركون «خطر» لويس عوض الى انتشاله من الثقافة الى أبي زعبل. ولكن هناك فرقاً آخر يخفف من الفرق الأول، وهو ان طه حسين كان محكوماً للسبب نفسه ـ العمل من داخل جهاز الدولة ـ بالتراجع في منتصف الطريق. ولكن لويس عوض لم يتراجع الى اليوم وكأنه يستكمل طريق طه حسين الذي لم يكن قد تراجع عن المنهج أو عن المشروع، بل عن الكفاح من أجله. ولكنه كان قد آثر الاعتكاف الفعلي طيلة عشرين عاما بعد الثورة طرد خلالها من جريدة «الجمهورية» وحصل خلالها على قلادة «الجمهورية»، ولكنه في الحالين كان قد اختار لنفسه واختير له ان يكون رمزاً بمنأى عن الفعل.

أما لويس عوض فقد ظل «يكافح» والرياح معاكسة. ولا بد أن طه حسين قد أسعدته كثيراً مجانية التعليم وجرحته كثيراً غيبة الديموقراطية. ولا بد ان الاصلاح الزراعي نزل عليه برداً وسلاماً، ولكن الغاء الأحزاب والصحف وفتح السجون والمعتقلات لفحته بحرارة الشمس وبرودة الشتاء. ولا بد ان صاحب «المعذبون في الأرض» قد أخذته النشوة بالعدالة الجديدة، ولكنه لم يفهم كيف يمكن للعدالة ان تجاور الاستبداد، ولا بد لهذا الأخير من ان يغرقها في محيطه. ولا بد أنه «تبلبل» حين لمس تمزق المصريين حول هويتهم، وهل هم مصريون ام عرب ام مسلمون ام كل ذلك جميعا. ولا بد انه أصيب بالوجوم فالاحباط فالاكتئاب الى يوم الممات، وهو يرى جامعته على ما أصبحت عليه.

لذلك بدأ الخمسينات برفقة العقاد جبهة واحدة ضد ما سمي حينذاك بالشعر الجديد، يواجه جبهة أخرى في طليعتها تلميذه الأثير لويس عوض.

منذ تلك البداية ولويس عوض يكافح ضد التيار. أقصد التيارات، بعضها من صميم حركة التاريخ المراوغة، وبعضها من «المشاريع» التي اكتملت، وبعضها من المتغيرات التي جرفت بعض الثوابت. وخيل للويس عوض، ربما، أن التاريخ يمضي معكوساً. كان للرجل مشروعه ورؤياه وأدواته. وكانت الأربعينات تحفل بالمشروعات المرشحة لقيادة التغيير. ولكن النظام نفسه كان قد فقد المشروعية والمشروع. وقد فوجىء لويس عوض وجيله بأن الثورة التي «حلموا» بها لم تأت، وأن «شيئاً» آخر يحدث لم يتنبأ به أحد: القوات المسلحة تقوم بالتغيير. سقوط الليبرالية. انكفاء القومية المصرية. جراحات متتالية في الخريطة الاجتماعية دون مشاركة في صنع القرار ولا في الرقابة على تنفيذه. ازدهار الآداب والفنون واختناق الأفكار والمبادىء. سقوط معادلة «النهضة» التي قامت على أساس التوفيق بين التراث والعصر.

كان الثلاثة ـ محمد مندور ونجيب محفوظ ولويس عوض ـ من أصحاب المشروعات. ولكن مندور كان جزءاً من مشروع الوفد. لذلك كان خروجه من الجامعة ثم من الصحافة ثم من الحياة ذاتها جزءاً لا ينفصل عن مأساة الليبرالية المصرية. أما نجيب محفوظ فقد كان مشروعه «روائياً». لذلك استطاع ان يصمت تماماً خمس سنوات، وأن يتحمل مصادرة «أولاد حارتنا»، والتهديد بعد نشر «ثرثرة فوق النيل» محتميا بالوظيفة الحكومية والاستقلال الحزبي. أما لويس عوض الذي عاش فقدان الاستقلال الجامعي، فان الصحافة أتاحت له في أغلب الوقت الاستمرار في مشروعه. وهو ما حدث لنجيب محفوظ أيضا. ان المستوى الآخر لعملهما في الادب والنقد الأدبي ظل هو الوطنية المصرية والليبرالية والعلمانية وما



ميزان لويس عوض هزته مفارقتان: الناصرية والساداتية

يسمى «العدالة الاجتماعية» أو هذا النوع الديموقراطي من الاشتراكية كما يطلقان عليها أحيانا. ولكن هذا المستوى قد تلفع بالاستار الكثيفة وهدوء النبرة، ومع ذلك لم يخل الأمر من اعتقال لويس عوض وتهديد نجيب محفوظ.

كان أهم المفاجآت التي واجهت لويس عوض، أن «الدولة» - بعد الثورة - قد أصبح لها مشروع. وهو، بالطبع، مشروع من قمة السلطة. وبينما كان الفكر في دولة محمد علي مغايرا للحكم، اذ كان مشروع الطهطاوي موازياً لمشروع محمد علي وليس مطابقاً فان الفكر في الدولة الناصرية كالفكر في المرحلة التالية - من موقعين مختلفين - كان تجسيداً لعقل السلطة بالشرح والتبرير والزخرفة والترويج. اما الفكر «الآخر» فقد كان يتم حبسه أو تهريبه أو ترميزه. وقد كان المشروع الناصري مغايراً في بنيته الأساسية لمشروع لويس عوض، وكلاهما كان على وفاق مع الآخر في الاطار العام. ولنتأمل هذا الوصف لأزمة مارس ١٩٥٤: «كانت لأحداث مارس ١٩٥٤ كافة أبعاد الثورة لا الأزمة، الثورة الشعبية المجهضة بتدخل العسكرية المصرية لاستمرار ثورة ١٩٥٢. وكنت أنا في موقف فريد قلما يجتازه مفكر. كنت بقلبي مع ثورة مارس ١٩٥٤ وكنت بعقلي مع ثوار يوليو ١٩٥٢. كان كل وجداني يهتف: الديموقراطية أبدا، ومع ذلك كنت أرى بانزعاج حقيقي تحرك طوابير الرجعية المصرية لتلتف حول قانون الاصلاح الزراعي ولتزج بمصر في الاحلاف العسكرية مع الغرب. وكنت لا ارى الحل في استمرار الحكم العسكري ولكن في عودة الجيش الى ثكناته» (لمصر والحرية ص ٨).

لم يكن الصدام جزئيا أو أحادياً أو عابراً، ولكنه كان صداماً شاملا ومركباً ومتعدد الأطراف. والحقيقة أن لويس عوض هو الذي استقال من «الجمهورية» في أزمة مارس ١٩٥٤ فطردته الثورة من الجامعة. ولكن المسألة لم تكن مجرد أفعال وردود أفعال، بل كانت صداماً محتماً بين مشروعين مختلفين. ومشروع لويس عوض ليس مشروعاً فردياً، فقد كان لتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وحسين فوزي رؤى تقاطعت واشتبكت مع هذا المشروع. ولكن لويس عوض نموذج مباشر يختلف عن الأقنعة والرموز. وبالرغم من دراسته للاشتراكية الغابية، فانه لم يتأثر بالجنرال فابيوس في خطة الالتفاف حول الخصم بالتدريج. فنحن نستطيع أن نقارن بين كتاب جمال عبد الناصر «فلسفة الثورة» ١٩٥٣ من ناحية وكتاب لويس عوض «لمصر والحرية» من ناحية أخرى حيث يقول في ٢١ مارس ١٩٥٤: «أعلنوا اذن حقوق الانسان»، وبعد يومين يكتب: «لقد أردنا ثورة يسودها القانون فأردتم ثورة تسودها الفوضى، فإن فاتكم ان تفعلوا كل ذلك، كانت ثورتكم ثورة منبتة، لا أرضا قطعت ولا ظهراً أبقت» (عن الجمهورية ٢٣ مارس ١٩٥٤). ويمكن ان نقوم بالمقارنة ايضا بين ميثاق العمل الوطني وبين مقال لويس عوض «نداء لليسار» الذي قال فيه «إن بناء الاشتراكية على الاسس الديموقراطية شرط اساسي لتحقيق الاشتراكية الحقيقية لخدمة الشعب» (عن الجمهورية ١٩٦١/٨/٦). ومن المفيد ان نقرأ «مرثية بنتاؤور» التي خاطب فيها عبد الناصر «لم يقهرك الّا ثعبان عضّك في كعبك، فهذا مقتل الابطال. . . عليك نلبس ثوب الحداد كلما دار العام، فلتكن ثيابي حداداً في كل يوم من كل عام حتى تعود الى مصر سيناء. سيناء، سيناء، سيناء» (الأهرام ١٩٧٢/٩/٢٨) وفي عام ١٩٦٨، وحركة الطلاب ملتهبة بين فبراير ونوفمبر يكتب لويس عوض «ان معترضي الضمير خير ألف مرة من القائل آمين دون فهم او اقتناع. وهو عندي ليس خيرا للوطن فحسب بل خير لمن يشهر في وجهه راية المعارضة فما دمنا نبحث عن الحوار فلا حوار هناك الا بطرفين أو اكثر يتصارحون أو يتصارحون بما في الحياة من متناقضات. فالاختلاف خصب خير من الوحدة الفقيرة» (الاهرام ١٩٦٨/٥/١٠).

لم يتطابق مشروع لويس ومشروع يوليو. فهو لم يتغير: الاستقلال الوطني، الديموقراطية، العدل الاجتماعي، الانفتاح الثقافي. ولكن الواقع كان يتغير، فمشروع الدولة كان قد بلور قواماً اجتماعياً جديداً لا يختلف حولها لويس عوض، ولكنها كانت قد بلورت فكراً استراتيجياً جديداً يتصل بالصيغة السياسية (التنظيم السياسي الواحد) والوحدة العربية وتجريم الفكر. وقد اختلف لويس عوض حول هذا المثلث اختلافا حاداً ومعلناً، فلم يكن مشروعه مطابقاً أو معاكساً لمشروع يوليو الناصري. ولكنه كان متداخلاً ومتقطعاً ومهمشاً. وكان انفصال الوحدة المصرية السورية ١٩٦١ والهزيمة ١٩٦٧ وحركة الطلاب والعمال والمثقفين ١٩٦٨ - ١٩٧٢ جوابا حاسماً زاد من شكوك لويس عوض في مشروع يوليو وزاد من ايمانه بمشروعه.

وفي منتصف السبعينات أتيح له بمناسبة الكلام عن تعدد المنابر ان يحدد الثوابت القومية على الوجه التالي:

«١- وحدة اراضي الوطن بحيث لا يجوز لأحد ان يفرط في جزء من ترابه.

٢- ان الأمة مصدر السلطات بحيث تختفي نهائيا نظرية الوصاية على الشعب.

٣- سلمية الصراع الاجتماعي، بحيث لا يجوز لأحد ان يشهر السلاح في وجه الدولة أو في وجه مخالفيه في الرأي أو في المصلحة.

٤- قداسة الوحدة الوطنية بحيث لا يجوز لأحد ان يفتت كيان الأمة أو ارادتها بالانقسامات الدينية.

٥- استقلال الارادة المصرية بحيث لا يجوز لأحد ان يخضع لدولة أجنبية في تكوين قراراته او سياساته.

أما ما دون ذلك فليختلف المختلفون».

هذا هو ميزان لويس عوض الذي هزته مفارقتان: الناصرية التي حققت رؤياه للاستقلال والعدل، وغيّبت الديموقراطية، والساداتية التي هتفت للوطنية المصرية والليبرالية غير ان المسافة بين الوجه والقناع كانت قاسية.

غير ان المجتمع المصري عام ١٩٩٠ لم يعد ناصريا أو ساداتيا، فقد تفاعل مع التجربتين، وتفاعل مع الأحداث الاقليمية (= أساساً النفط والحرب في لبنان والخليج) والمتغيرات الدولية. لذلك لم تعد عروبة مصر مسألة ثقافية، بل اضافت منذ ان طرحها عبد الناصر على الشارع الشعبي، مسألة بنيوية في حياة المصريين تتصل بحاضرهم ومستقبلهم. هناك عدة ملايين تعيش بالفعل بين بقية العرب في أقطارهم، وهناك مليارات الدولارات تصل من هؤلاء الى مصر، وهناك أمن استراتيجي عربي لا يقبل التجزئة فما يجري في لبنان وما جرى بين العراق وايران يؤثر في الحياة اليومية المصرية. وما يجري في مصر يؤثر في الحياة اليومية الليبية والسورية والعراقية. هناك أيضا ثقافة تزداد تآلفا وتقارباً وتفاعلاً بين مختلف ابداعات العرب. لم تعد اللغة وحدها، ولا الدين وحده، مصدر هذه الثقافة بمعناها الواسع الأكثر شمولاً من الكتاب والفيلم والمسلسل والمسرحية والاعلام والتعليم. هذا كله يشارك في صياغة «تركيب» جديد وليس حاصل جمع كمي بين وسائل التثقيف. بدءاً من الاقتصاد وانتهاء بالثقافة هناك شيء يحس به المواطن العادي ويدافع عنه تلقائيا دون الحاجة الى أية تنظيرات ايديولوجية، هو الانتماء العربي لمصر. وهو «ثابت» جديد لا يعارض الوطنية المصرية الّا في حالة انفصالها عن الأمة العربية والقومية العربية. ليس الصدام هنا بين لويس عوض والمشروع الناصري أو بينه وبين «المثقفين العروبيين»، وانما هو صدام بين أحد ركائز المشروع والرؤيا التي يتبناها وبين أحد أعمق المتغيرات في الوعي الشعبي. كان التاريخ الفرعوني فاليوناني والروماني فالاسلامي لمصر هو التاريخ الرأسي الذي احتفلت به الوطنية المصرية منذ رفاعة الطهطاوي الى لويس عوض. وقد احتفلت به لأسباب تعددت تعدد المراحل. فالطهطاوي الذي كان يرى بعينيه محاولات محمد علي وابراهيم باشا لاقامة امبراطورية عربية لم يكن يرى للوطن معنى الّا في «مصر» التي يتجلى حجمها ودورها في التاريخ وليس في الجغرافيا. بعد الاحتلال البريطاني أصبحت «مصر للمصريين»

لا للانكليز ولا للأتراك، فهي تستطيع ان تباهي الحضارة القاهرة بحضارة أكثر عراقة. لذلك تظهر عشرات الأعمال الأدبية تطلب النجدة من التاريخ المصري القديم: خصوصاً أحمس وأخناتون. في الحالين كانت الوطنية المصرية التي تؤسس الدولة الحديثة في عصر محمد علي بالرغم من اتجاهه الامبراطوري، وتقود المقاومة ضد الاحتلال والعرش من أجل الاستقلال والديموقراطية في الثورة العرابية وثورة ١٩١٩، هي الرؤية الاجتماعية الغالبة على وجدان الشعب المصري. ولم «يصبح» المصريون عرباً في ٢٣ يوليو ١٩٥٢، ولكن الوعي بالانتماء العربي قد تولد وترسخ تدريجياً في ظل الناصرية. إنه صدام الأقدار. وليست المشكلة ان المفكر يستطيع ان يغض الطرف عن أحد مبادئه من أجل مبدأ آخر ويستمر في الكفاح، بل ان المشكلة ان زحزحة هذا المبدأ عن موقعه من المنظومة الفكرية للمثقف تخلخل مشروعه من الأساس. ذلك ان الهوية القومية ليست ترفا نظريا يفيد معه السجال، ولكنها مصلحة جماعية ومصير مشترك يشتبكان في مواقع الانتاج المادي والقيمي للمجتمع. ولغياب الأفق العربي من التحليل يضطرب ميزان المفكر اضطرابا شديداً. وهذا ما حدث فعلا للويس عوض لا من جانب المثقفين الذين ناقشوه في القضية القومية، وانما من جانب الثقافة المصرية والفكر المصرية والمجتمع المصري، حيث لم يعد ممكنا رؤية مشكلات هذا المجتمع واشكاليات تلك الثقافة الا في انتمائها العربي. انه ليس انتماء سالبا، ولكنه فاعل على كافة المستويات الذهنية والتخييلية والابداعية والقيمية. وبانحسار الأفق العربي عن رؤيا لويس عوض، فانه يشعر باللامعنى لما يتردد في دوائر الفكر العربي المعاصر من بحث عن «مشروع حضاري» بديل للانحطاط، فهذا المشروع كما يظن هو العودة الى تقاليد ثورة ١٩١٩. وبالطبع فهي تقاليد مصرية لا تقبل التعميم العربي. وذلك بالرغم من ان مصدر الاشكالية التي يطرحها دعاة الوطنية المصرية هو التعميم والتثبيت، فلويس عوض يعتمد على الحدث التاريخي النسبي أو الظاهرة التاريخية الجزئية في استخلاص نتائج لها صفة المطلق والعام والدائم. هذا التعميم والتثبيت من شأنهما فقدان الأرض التي كان يقف عليها المفكر وانكفاء رؤياه على الماضي الذي كان اتهام الحاضر وهو اتهام للتاريخ الذي لم يتوقف. بل هو اتهام للتاريخ «المغاير». ذلك ان هناك اطارا مرجعيا مزدوجاً لتفكير لويس عوض في الوطنية المصرية، بغض النظر عن الخلفية التاريخية المصرية، هما: الحركات القومية في اوروبا، والتعريف الستاليني للقومية: هذا الاطار المرجعي قد حجب عن لويس عوض ومعظم أبناء جيله انه يمكن لأوروبا ان تكون مثلا أعلى لمن يشاء، ولكن تاريخنا ليس صورة عن الأصل الاوروبي ولا صدى للصوت الاوروبي. قوميتنا لم تولد في العصر «الحديث» وبرجوازيتنا لم تنشأ مستقلة في مواجهة الاقطاع ولم نعرف «السوق» والفتوحات الجغرافية والكشوف العلمية والانقلابات الفكرية التي عرفها الأوروبيون. كانت لدينا أمم ذات حضارات عريقة في بابل وفينيقيا ومصر القديمة، وكانت لدينا المسيحية الشرقية في صف المعارضة للامبراطورية الرومانية، وكانت لدينا الفتوحات الاسلامية فالخلافة العثمانية والحروب الصليبية والاستعمار الاوروبي الحديث. هذا السياق التاريخي الاجتماعي الثقافي قد وحّد الأمم والشعوب والقبائل وحدة سياسية حيناً ووحدة اقتصادية احياناً. هذا السياق ايضا فرّق بين هذه الأمة والقبائل والشعوب تفريقا عسكرياً حينا وسياسياً في معظم الأحيان. وكنا تحت الهيمنة الاستعمارية الاوروبية المباشرة حين ولدت بورجوازياتنا الممسوخة المشوهة الهجين بين الحدود السابقة على الاستعمار في أقل القليل وبين الحدود التي رسمها في أكثر الكثير. لذلك كان التفاوت والتباعد بين تطور المصريين وتطور المغاربة وتطور العراقيين وغيرهم من العرب المحدثين والمعاصرين. ولكن هذا التفاوت وذلك التباعد لم يلغيا الثوابت التاريخية بالرغم من المتغيرات التي أصابت الأمة العربية من داخلها ومن خارجها، من داخل الدولة ومن خارج المجتمع.

ليست هذه مرجعية لويس عوض التي كان يمكن ان تحول دونه والتعميم او التثبيت، تعميم الوطنية المصرية وتثبيت تقاليدها. وهو الأمر الذي جعله في مواجهة التاريخ الحي للبشر. وقد دخل لويس عوض وغيره قرب نهاية السبعينات معركة «عروبة مصر» التي توازت زمنيا مع الموقف الرسمي الجديد للدولة من «العرب» و«اسرائيل». وبينما كان لتوفيق الحكيم وحسين فوزي ـ على سبيل المثال ـ سوابق وثوابت تستبعد عروبة مصر، وبالرغم من أنهما في هذا السجال قد استبعدا عروبة مصر اكثر كثيراً مما فعل لويس عوض، الا انه هو وحده الذي تحمل أثقل التبعات. ونحن لا نندهش من وفرة المعلومات ودقة التحليل التي تميزت بها مواجهات لويس عوض. ولكن نقطة الضعف المحورية هي ان «أوروبا» بتجاربها القومية وتاريخها الوحدوي أو العكس كانت الاطار المرجعي للويس عوض. وهي من المفارقات العجيبة لأن المفكر الذي يبلغ به الايمان بالخصوصية المصرية حدّ تعميمها وتثبيتها يعتمد في مادته ومنهجه على «العام الأوروبي».

ومن المفارقات أيضا ان ترجمة لويس عوض للوطنية المصرية في الأدب كانت انضمامه الى صف طويل من دعاة استخدام العامية. ولكنه هو شخصيا لم يستخدم العامية الا في احدى قصائد «بلوتولاند» وكتاب «مذكرات طالب بعثة». أما بقية شعره ومسرحية «الراهب» وروايته «العنقاء» فقد كتبها في لغة عربية رصينة تأثرت دون شك بالبيان القرآني واسلوب طه حسين. ومع ذلك، فان نقاده توقفوا عنده ولم يتوقفوا عند العشرات من المنظرين للعامية والمبدعين فيها. وحين توقفوا عنده لم يلتفتوا الى مصدرها الأصيل، وهو ايمانه العميق بالوطنية المصرية يستوجب لغة مصرية تلغي الازدواجية بين الفكر والكتابة أو بين الادب والحياة.

ولم تكن عروبة مصر وحدها التحدي الذي واجه الركيزة الأساسية في مشروع لويس عوض، وانما اتصلت هذه العروبة بعنصرين آخرين هما: سقوط المركزية الأوروبية من المخيلة الثقافية الجديدة، والتداخل المتزايد بين الاسلام كثقافة وحضارة والاسلام كمشروع سياسي. هذان محوران أضافا وقوداً سريع الاشتعال في المعركة بين المفكر والمجتمع. ولم يكن لويس عوض من المؤمنين بالمركزية الأوروبية، ولكن ايمانه بالوحدة الحضارية لبني الانسان قد أحلّ اوروبا في مكانها الطليعي من حركة التقدم البشري. ولم يكن سهلاً عند الخصوم التمييز بين وحدة الحضارة والمركزية الأوروبية. ولم يكن لويس عوض أيضا متعصبا في الموقف من الاسلام، ولكن ايمانه بالعلمانية قد أحلّ فصل الدين عن الدولة بنداً أول في جدول أي تطور ديموقراطي. ولم يكن سهلا عند الخصوم التمييز بين العلمانية والتعصب.

تاريخنا ليس صورة عن الأصل الأوروبي ولا صدى للصوت الأوروبي

وقد ساعدت ادوات لويس عوض في تجسيم رؤياه وتحريض خصومه. ولكن هؤلاء الخصوم من جهتهم كانوا يختارونه من الصف الذي يضم العشرات غيره، لانه في منظورهم كان مكشوف الظهر. غير ان اختيار لويس عوض لأدواته المنهجية من بين الأسباب التي يسرت لخصومه اشهار سيوفهم.

في مقدمة الأدوات التي تعلمها في قسم الامتياز بكلية الآداب ما يمكن تسميته بالتأثرات المتبادلة بين الثقافات. كانت هناك مادة جامعية يدرسها تحت عنوان «المؤثرات الأجنبية في الأدب الانجليزي». وهي أقرب ما تكون الى الأدب المقارن. والمقصود بهذه المادة التي أفصحت عن تأثير الادب الفرنسي تأثيرا بالغا في الأدب الانكليزي هو التأكيد على أنه ليست هناك ثقافة او حضارة «نقية» خالية من عناصر «أجنبية». أي أن الثقافة او الحضارة ليست عنصرية من حيث المبدأ. هناك ثقافات وطنية في اطار الحضارة الانسانية الواحدة، تأخذ وتعطي في حركة تبادل وتفاعل مستمرة. والثقافة الوطنية تزداد حياة بالاحتكاك والتفاعل مع غيرها، وتموت اذا اعتزلت وانطوت على نفسها. وبينما كانت هناك تيارات متعددة في الفكر المصري والثقافة العربية عموما تتكلم عن «أسبقية» العرب في كافة مجالات المعرفة قياسا بأوروبا، وعن مدى تأثيرهم في غيرهم (الأمثلة البارزة: كتاب العقاد «الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان» وكتاب مفيد الشوباشي «أثر العرب في الحضارة الأوروبية» وكتاب عبد الرحمن بدوي عن «أثر الفكر ◁



الاسلام السياسي صاحب المشروع البديل في دولة بلا مشروع

العربي»). وهكذا كان المونولوج في ثقافتنا المعاصرة متباهيا بالذات الفاعلة، المكتفية بذاتها دون استقبال لأي فعل من الخارج. وقد كان هذا المناخ مبرراً في لحظات الضعف. ولكن لويس عوض رأى فيه جنوحاً الى العنصرية واغلاقاً لباب التفاعل مع الآخرين. تلك هي الفكرة التي ذاعت فيها شعارات «الانبثاق من واقعنا» و«الاشتراكية العربية» وغير ذلك. واذا جازت الدعوة الوطنية في الاربعينات الى مقاطعة البضائع الأجنبية تشبهاً بالحركة الغاندية في الهند، فان المساواة مستحيلة بين مقاطعة الثياب المصنوعة في لانكشير ومقاطعة الأفكار. وقد أحس لويس عوض كغيره من بناة مشروع الوطنية المصرية وعالمية الحضارة بما يهدد هذا المشروع في الصميم. لذلك كانت محاضراته في معهد الدراسات العربية حول «المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث» عام ١٩٦٢ في موازاة تلك الأعمال ـ من مؤلفات ومواقف سياسية ـ التي نادت بالمؤثرات العربية في الآداب الأجنبية. ثم كانت مقالات «على هامش الغفران» التي صدرت في كتاب عام ١٩٦٦. ولكنها أثارت أولى أكبر المعارك التي خاضها لويس عوض منذ خروجه من المعتقل في بداية الستينات. كان قد شارك في بداية «الثورة» في معركة القديم والجديد في الشعر. وانتصر بطبيعة الحال لمشروعه الذي كان قد تجسد في بيانه القديم «حطموا عمود الشعر» الذي قدم به لمجموعة «بلوتولاند». وكان بعض الناس قد انتبهوا الى الوجه العروضي لتجديدات لويس عوض، وكان البعض الآخر قد انتبه للعامية. وكان المزج بينهما يعني موقفا سلبيا من التراث العربي. ولكن أحدا لم يلتفت ـ سوى القلة النادرة من الشعراء والنقاد والمثقفين ـ الى السياق الشعري في «بلوتولاند» حيث التضمين الفكري بعناصر الجمال وبهاء الرؤى في التراث الانساني. كان لويس عوض كما هو الشأن في ت. س. إليوت وازرا باوند قد ضمن شعره أفكاراً وأوزاناً وخيالا من ثقافة العالم فكانت «الانسانية» سياقاً يضم الوطنية المصرية. هذا الجانب لم يلتفت اليه المحافظون الذين اكتفوا بالقبض على لويس عوض متلبسا باستخدام التفعيلة الواحدة والعامية المصرية. وكان الاتهام المتسرع هو العداء للتراث العربي وليس للعرب وحدهم. في بداية الخمسينات لم يكن لويس عوض وحده، بل كان عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور يكتبان الشعر ذا التفعيلة الواحدة، وكان فؤاد حداد وصلاح جاهين يكتبان شعرا بالعامية المصرية. وكان الفريد فرج ونعمان عاشور وسعد وهبه ويوسف ادريس ورشاد رشدي يكتبون مسرحاً جديداً كاملا بالعامية المصرية. ووجد عزيز أباظة نفسه في عيد العلم يخطب امام عبد الناصر محذراً من هذا الخطر الوبيل، وهو العامية. وكان العقاد قد أحال شعر صلاح عبد الصبور «الى لجنة النثر للاختصاص». وكان زكي نجيب محمود قد كتب بيان لجنة الشعر في المجلس الأعلى لحماية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية يتهم الشعر «الحر» أو «الجديد» أو «الحديث» بالقرمزة والزندقة.

في هذا المناخ استقبل السلفيون «على هامش الغفران» لا باعتبارها تأكيدا للسياق البشري الموحد للثقافة وان أبا العلاء كان من كبار مثقفي عصره يعرف اللاتينية وقرأ فيها دانتي، وانما باعتبارها «دليلاً» على الموقف السلبي من التراث العربي والاسلامي، فدانتي في ظنهم هو الذي تأثر بأبي العلاء وليس العكس. كان هذا هو المستوى الأول لمعنى الصدام بين لويس عوض ونقاده. ولكن المستوى الثاني والأهم كان مضمرا في «الاسراء والمعراج» وهو الجزء «المقدس»، حيث لم يعد التراث العربي الاسلامي هو الذي تعرض لبحث التفاعل بينه وبين التراث الانساني، والقول بأسبقية «الآخر»، وانما أصبح الكلام يمس أحد عناصر العقيدة الدينية. اقترب الباحث من التخوم التي سبق تحريمها على طه حسين وتجريم العقل الذي يفكر فيها. ولم يتوقف لويس عوض عند حدود التعامل الادبي ـ البشري مع النص العقيدي، بل تجاوز ذلك الى القول بأسبقية النص (الأجنبي). هكذا لم يعد لويس عوض خصما للتراث العربي (والعروبة بالتالي)، بل للدين عموماً وللاسلام خصوصاً. انه «الملحد» و«المتعصب الطائفي» في وقت واحد. كانت الحملة في واقع الأمر اشهارا سلبياً لمشروع الاسلام السياسي. لم يكن «الاسلام» هو الخطاب النقدي المقابل للويس عوض، وانما كان الاسلام السياسي يحرث الأرض لاستقبال البذور التي غرسها «العمل الايجابي» الذي حمل لواءه كتاب «معالم على الطريق» لسيد قطب. هذا هو البرنامج والفكر الاستراتيجي جنبا الى جنب. اما كتاب «أباطيل وأسمار» لمحمود شاكر فلم يكن اكثر من التمهيد الذي اتخذ من لويس عوض مادة سخية للمجتمع «الجاهلي». اما البديل فقد كان سيد قطب مسبوقا بأبي الأعلى المودودي وملحوقا بشكري مصطفى. لم يهاجم لويس عوض واحد فقط ممن يمثلون «الاسلام» على نحو أو آخر، وانما هاجمه الذين يمثلون الاسلام السياسي باختلاف مدارسه. ولم يكن لويس عوض قد تجاوز الذين سبقوه من المفكرين المسلمين الذين لم ينج منهم تباعا طه حسين وتوفيق الحكيم وزكي نجيب محمود، ولكنه وحده كان «الطريدة» الأكثر اغراء بالاصطياد. ولم يكن ممكنا في ظل الغوغائية ان يلتفت احد الى الفكرة المحورية في الأدب المقارن أو تلاقح الثقافات. لم يكن احد مستعداً لمناقشة عالمية الحضارة الواحدة. لذلك لم ينتبه أحد الى الكتاب الأكثر أهمية «اسطورة أوريست والملاحم العربية» الذي أصدره لويس عوض عام ١٩٦٨ لأنه لم ينشر على حلقات في «الأهرام»، ولأنه لم يقترب من التخوم المحرمة. ولكن المنهج هو هو لم يتغير من «على هامش الغفران» الى «اسطورة أوريست والملاحم العربية». لم يكن الاسراء والمعراج موضوعا فحسب للمقارنة بين المخيلات الثقافية، وانما كانا احدى ادوات المفكر في رؤية الحضارة الواحدة والثقافات المتداخلة البعيدة عن الاكتفاء الذاتي او النقاء العرقي أو الالهام الميتافيزيقي. وقد شاء لويس عوض ان يرد ضمنا على عصر الانكفاء على الذات، وليس الاكتفاء الذاتي، باختياره المؤثرات الأجنبية في الثقافة العربية طالما ان غيره قد تكفل باختيار المؤثرات العربية في الثقافات الأخرى. كان ردا على الفعل ودفاعاً عن المشروع، ذلك ان الحملة على الشعر الجديد وعلى العامية المصرية كانت جزءاً من الاعداد على قدم وساق لاستقبال المشروع النقيض ـ الاسلام السياسي ـ على انقاض المشروع الناصري.

كانت «الدولة» بهزيمة ١٩٦٧ قد أعلنت رسمياً سقوط مشروعها. ولم يكن المشروع الليبرالي أو المشروع الماركسي بقادر ان يكون البديل. وكان عام ١٩٨٠ مفترقا للطرق بعد اختبارات عديدة للعنف السلفي بدءاً من حادث الفنية العسكرية ومروراً باغتيال الشيخ الذهبي. وكما اقترنت الحملة الشرسة على كتاب «على هامش الغفران» بالمناخ الارهابي المعد للاطاحة بالناصرية في منتصف الستينات، كذلك اقترنت محاكمة «مقدمة في فقه اللغة العربية» الذي اعتمد فيه لويس عوض ايضا المنهج المقارن لاثبات انسانية اللغة العربية وعضويتها في أسرة اللغات الهندية ـ الاوروبية. وهو أمر لا ينفي انتماء العربية الى المجموعة السامية، ولكنه يرجح وحدة الأصل بين المجموعتين السامية والهندية ـ الأوروبية. هذا الترجيح أقرب الى تفكير المعتزلة القائلين بخلق القرآن، وأبعد ما يكون عن القائلين بقدم القرآن. اما الأولون فينظرون الى اللغة بصفتها ظاهرة بشرية، وأما الآخرون فينظرون اليها مكنونة مكتوبة في اللوح المحفوظ يستحيل اختلاطها بغيرها من اللغات. ولا علاقة بالطبع بين لويس عوض وفكر المعتزلة، ولكن تعامله مع اللغة الغربية على أساس الفقه المقارن أفضى به الى نتائج تنزع عن اللغة قداسة مفترضة او مفروضة. وقد تعاقد المؤلف مع الهيئة العامة للكتاب على نشر «مقدمة في فقه اللغة» عام ١٩٧٨، ولكن الكتاب لم يظهر في الأسواق الا عام ١٩٨٠ حين انقضت عليه مجلة «الاذاعة والتلفزيون» بثلاثة عشر مقالا رددت فيها الاتهامات القديمة التي وجهت الى لويس عوض قبل خمسة عشر عاما. وبعد ثلاثة أيام فقط من حملة سبتمبر ١٩٨١ لاعتقال معارضي السادات وقبل شهر واحد من اغتياله بأيدي «الاسلام السياسي» كانت ادارة البحوث والنشر في الأزهر قد تقدمت بمذكرة في ٦ سبتمبر ١٩٨١ تطلب منع تداول الكتاب.

وفي ١٥ ديسمبر ١٩٨١ قامت جهات الأمن بضبط الكتاب والتحفظ على النسخ المتبقية منه لدى الباعة والمكتبات. وقد طلبت المحكمة شهادة لجنة من الشيخ أحمد حسن الباقوري وعبد الرحمن الشرقاوي والدكتور توفيق الطويل. وقد جاءت شهاداتهم جميعاً الى جانب المؤلف والكتاب وحرية الفكر والتعبير. واستأنفت ادارة البحوث الاسلامية الحكم وطلبت تشكيل لجنة من أعضائها هم أنفسهم الذين طلبوا منع الكتاب من التداول. ولكن المحكمة استجابت للطلب، وحكمت بالمصادرة. وكتب توفيق الحكيم الى لويس عوض في ١٨ مايو ١٩٨١ رسالة جاء فيها «.. وكل بحث منذ وجدت الأفكار ونشأت العلوم يستوجب الخلاف والاتفاق. ومن هذا الاحتكاك العقلي في التجاور تتفتح الاذهان وتتوهج العقول وتزدهر الحضارات. وهذا ما عرفته حضارة العرب والاسلام في أزهى عصورها.. لذلك سررت غاية السرور ان يقوم مفكر مثلك بالبحث في فقه اللغة ليسير في طريق الأسلاف الباحثين بهذا الصبر والجلد والاقدام دون احجام امام الصعوبات». وكتب له نجيب محفوظ يقول: «.. ورغم ان فقه اللغة من المواد التي أقاربها برفق ومن بعيد، فقد بهرني منهجه العلمي ودقته الكبرى في البحث والتقصي. وبهرني أيضا ان يصدر مثل هذا العمل الفذ في هذا الجو الثقافي الراكد، فهذه هزّة نرجو ان تستمر وتزداد قوة حتى ترجع مصر الى سابق موقعها العلمي في الوسط العربي». ولكن المحكمة عادت وأصدرت حكماً نهائياً بالمصادرة. وأصبح «مقدمة في فقه اللغة العربية» رابع العلامات البارزة بعد «الاسلام وأصول الحكم» ١٩٢٥ للشيخ علي عبد الرازق، و«في الشعر الجاهلي» ١٩٢٦ لطه حسين، و«أولاد حارتنا» ١٩٦٨ لنجيب محفوظ.

وربما كان لويس عوض أقرب الى طه حسين من حيث اخضاع المادة موضع البحث لاعمال العقل مجرداً من الأهواء والرواسب أيا كانت ودون أفكار مسبقة. وربما كان أقرب اليه أيضا من حيث الاستعانة بالمنهج العلمي أيا كان مصدره. ولكنه كذلك أقرب الى نجيب محفوظ من حيث الايمان بوحدة الحضارة الانسانية والتفاعل غير العنصري بين الثقافات. ولكن أداة التحليل المقارن وتركيز الانتباه على العناصر الخارجية المؤثرة في ثقافتنا الوطنية التي ألّبت على لويس عوض جبهة عريضة من المحافظين في مقدمتهم الكتيبة الصدامية من الاسلام السياسي صاحب المشروع البديل في دولة بلا مشروع وفي مجتمع شحبت فيه بقية البدائل.

ولكن هناك أداة أخرى في رؤيا لويس عوض ضاعفت من خصومه في الدولة والمجتمع كمّا وكيفاً هي هذه المرجعية الاوروبية في رؤية تاريخنا الحديث. أقول المرجعية وليس المركزية، ولكن التفرقة أو التمييز بينهما كان وسيظل من قبيل الترف الاكاديمي. هذه المرجعية التي تتخذ من النهضة الاوروبية فالثورة الفرنسية قانوناً للايمان بالتطور هي التي قادته في «تاريخ الفكر المصري الحديث» منذ عام ١٩٦٩ الى ١٩٨٧ - حيث ما زال مجلد ناقص يؤرخ للفترة التي تنتهي بثورة ١٩١٩ - الى تصوير الحملة الفرنسية وكأنها بداية العصر المصري (وأوشك ان أقول العربي) الحديث. وقد استخدمت «كاتبها» لأن لويس عوض يتكلم عن «التطورات الاقتصادية والمادية التي استجدت في مصر والعالم العربي نتيجة لتصفية الاقطاع التركي المملوكي واعادة تنظيم العلاقات القومية والطبقية ايام الحملة الفرنسية، ونتيجة للثورة الصناعية والتكنولوجية التي استحدثها محمد علي». انه هنا يحدد نقطتي بداية متساويتين. ولكنه قبل ذلك مباشرة يقول «لا مناص من اعتبار حملة بونابرت على مصر في ١٧٩٨ وما تلاها من اتصال مستمر بين مصر وأوروبا عاملا فصلا في تكوّن الأفكار السياسية والاجتماعية بالمعنى الحديث في مصر خاصة وفي العالم العربي بوجه عام» (المجلد الاول ص ٩). هذا التحديد لمنبع التأثر بالثورة الفرنسية وليس بالحملة الفرنسية (ولكن من يميز بينهما في غمرة السعار الغوغائي والارهاب السياسي باسم الدين؟) هو الذي تحكم في توجيه النظر ايجابا الى الجنرال يعقوب وتوجيه النظر سلبا الى جمال الدين الأفغاني. وقد سبق شفيق غربال لويس عوض عشرات السنين في الكلام «الايجابي» عن المعلم يعقوب، ولم يستفز ذلك أحداً على الاطلاق. والسبب لا يحتاج الى إشارة، فان تحليل صاحب «تاريخ الفكر المصري الحديث» للجنرال يعقوب يأتي نتيجة لمقدمة هي الحملة الفرنسية. أي ان الرجل الذي كان مجرد شخصية تاريخية عند غربال أضحى في سياق لويس عوض عنصرا منهجياً وأداة للرؤية. كذلك، فان كل ما قاله لويس عوض عن الأفغاني قد سبقه اليه العشرات من المؤرخين في ايران والولايات المتحدة، وليس هناك جديد بالفعل سواء من حيث الوثائق أو المعلومات. ولكن التحليل المصري وضع ذلك كله في سياق «الحداثة المجهضة» بسبب هؤلاء الغرباء عن مصر: شواماً كانوا أو مغاربة، أفغانا كانوا أم ايرانيين، هنوداً كانوا أم باكستانيين (الاشارات مقصود بها الصحفيين والأدباء السوريين واللبنانيين وعبد العزيز جاويش الليبي وخضر حسين التونسي وأبو الحسن الندوي الهندي وأبو الاعلى المودودي الباكستاني). وهو الأمر الذي حرض على لويس عوض بعضا من الذين رأوا في الافغاني رافدا نهضويا وبعضا ممن يرون فيه وفي الامام محمد عبده أسّس البلاء.

وقد تسبب الأفغاني - وهو فصل واحد من كتاب متعدد الاجزاء - في استقالة لويس عوض من «الاهرام» الذي اعتذر عن نشره، كما تسبب في استنفار خمسين قلما ضده عند نشره في احدى المجلات العربية. وقد تصادف التوقيت المشترك بين محاكمة «مقدمة في فقه اللغة العربية» ومصادرته، ومحاكمة فصل الافغاني ومصادرته. كان مشروع الاسلام السياسي في ٦ اكتوبر ١٩٨١ قد أعلن «الجهاد». وكان مشروع النهضة قد تمزق بين تراث يمثله ابن تيمية لا يقبل مزاحمة من أحد، ولكنه يقبل التزاحم على الأعتاب، وبين عصر تمثله المعلمة فضة في مسلسل «الراية البيضاء». وبين ابن تيمية والمعلمة فضة لم يكن ثمة مكان للويس عوض.

ولكن المأزق لا يسكنه بمفرده. وهو مأزق بأعلى درجات الدلالة، كأننا نشهد اليوم التالي لانهيار مشروع محمد علي. أعطى مشروع النهضة آخر نقطة زيت في المصباح. لذلك وجد لويس عوض نفسه بين «ثبات المبادىء» ومراوغة التاريخ من جانب وبين الاحتجاج والانضباط معاً من جانب آخر يقول «عشرون سنة من العزلة الثقافية لا يمكن قهرها بسهولة. غير ان سياسة الباب المفتوح عندما تمتد من مجال السلع والخدمات الى مجال الأفكار والقيم سوف تبعث في مصر على وجه اليقين ذلك التراث الانساني العظيم من التواصل الثقافي مع بقية بني الانسان. ولا سيما من ثقافات العالم الراقية. انه ذلك التراث الذي كوّن ماهية مصر عبر المائتي سنة الأخيرة، من الطهطاوي الى طه حسين» (دراسات أدبية ص ٢٩٠).

هكذا أجمل الرجل مشروعه في أسطر قليلة. وربما يجرؤ على القول بأنه على هذا النحو كان يصفي حسابه مع التاريخ المراوغ الذي جعل من عروبة مصر احد الثوابت، ومن الاسلام السياسي أكبر المتغيرات. وفي نقطة ما بين الثوابت والمتغيرات أمسينا جميعاً في رحلة البحث عن مشروع لا يتعارض مع الحضارة الانسانية ولا يعارض الوطنية المصرية دون الحاجة الى مرجعية أوروبية ولا الى التوفيق بين الدين والتكنولوجيا. مشروع يبدأ بقطيعة معرفية مع تراثنا الحديث من الطهطاوي الى لويس عوض، وليس انقطاعا في التاريخ.

يقول لويس عوض في خاتمة «أوراق العمر»: «.. ورغم خمسين كأساً من العلقم جرعتها حتى الثمالة، لست نادما على اختيارات حياتي، مع اني أقترب من القبر ولا أملك من متع الدنيا غير لقمتي وسترتي ووفاء الشباب من قرائي على تعاقب الأجيال. ولو عدنا الى الوراء لبدأت كل شيء من جديد، حتى حماقات حياتي» (ص ٦٢٥ و٦٢٦).

أما نحن فنترجم الكلمات على نحو لا يقبل التكرار، لأننا لا نملك رفاهية الحلم بأن نبدأ من حيث بدأ، بل في اللحظة التي نكتشف فيها المشروع القادر على امتصاص مراوغة التاريخ.

عندئذ يصبح المستقبل ممكنا. □

هكذا لويس عوض يصفي حسابه مع التاريخ المراوغ

شؤون عائلية

الأديب الكبير الصغير

■ أديب عربي، كبير صغير، لا يشبه الطاووس، فالطاووس ذو ريش ملون بينما الأديب الكبير الصغير لا يملك ريشا بشهادة من رأوه في الحمام كبيراً وصغيراً، وبغير سوء.

والأديب الكبير الصغير كاره للمغرور والمغرورين، محب للتواضع والمتواضعين.

يقول الأديب الكبير الصغير إنه طوّر الأدب العربي، ولا يقول انه هو الذي طوّر الأدب في القارات الخمس.

ويقول الأديب الكبير الصغير ان كتاباته مدرسة، ولا يقول ان تلامذتها هم هؤلاء الذين يقال عليهم انهم عباقرة الأدب في كل زمان ومكان.

والباحث عن حقيقة هذا الأديب الكبير الصغير ستواجهه مشاق وشدائد، فينبغي له ان يركض بأقصى سرعة وقوة أرجاء الأرض من مكتبة الى مكتبة، ومن مخفر الى مخفر، مطالعا كل ما فيها من كتب ووثائق وسجلات سرية، وينبغي له أيضا ان يقصد موسكو وواشنطن وبكين وباريس ولندن وجنيف وجزر الفوكلند والعواصم العربية والأفريقية سائلا مستفسراً مستقصياً، وسيباغت بأن الأديب الكبير الصغير هو رجل المهمات الصعبة في تاريخ الانسانية، ولولاه لظل المخلوق البشري أدنى مرتبة من القرد، ولما صار مواطنا مبجلا له حكام يملكون الصراط غير المستقيم.

سيباغت الباحث عن الحقيقة باكتشاف الكثير من الحقائق المجهولة، والمتعلقة بدور الأديب الكبير الصغير في مسيرة الحياة البشرية.

والآتي ما هو سوى قطرات من محيط:

* لقد طرد آدم وحواء من الجنة لأنهما غشا في أثناء لعبهما (البوكر) مع الأديب الكبير الصغير مستخدمين لنيل مآربهما حية مشبوهة الصلات والغايات.

* عندما رغب نوح في أن يعلم ما اذا كان الطوفان قد انحسر عن الأرض، لم يسارع احد الى تلبية رغبته، فتحوّل الأديب الكبير الصغير الى حمامة بيضاء وطار وغاب ساعات ليعود بعدها حاملا في منقاره غصن زيتون أخضر.

* اذا كان عيسى عليه السلام قد تكلم في المهد فان الأديب الكبير الصغير وهو ما زال جنيناً في بطن أمه قد ألف رواية ومسرحية ومجموعتين شعريتين، واحدة للنشر، والأخرى لمن شاء أن ينتحلها بعد أن يدفع السعر المحدد نقداً أو تقسيطاً وفق الظروف.

* كان سقراط وأبو قراط وأفلوطين وداروين وفرويد وماركس وشبنجلر ولبلبة ونزار قباني تلامذة للأديب الكبير الصغير، ولكنهم أكلوا ما على موائده من زاد ثم ركلوها، فقوبل جحودهم بابتسامة متسامحة لا تصدر الا عن قلب أم رؤوم.

* أشفق الأديب الكبير الصغير على الناس، فابتكر النوم والوسائد، فنام المعوزون نوماً عميقاً هانئاً بينما ظل الحكّام مفتوحي العيون يحرسون كراسيهم مذعورين.

* حين اجتاح المغول والتتار مدائن العالم في موجة دمار ونار لا تواجه ولا تقاوم، نميّ الى سمع الأديب الكبير الصغير نبأ ما يجري، وكان جالساً فوقف وتمطى وتثائب ثم شهر ما لديه من أشعار وأقلام، وانطلق نحو المغول والتتار، وحاربهم وحده، وأرغمهم على الفرار الى آخر الدنيا والاختباء في الكهوف مرتجفين ارتجافاً يفوق ارتجاف أمواج البحر في شتاء كثير العواصف.

* شجع الأديب الكبير الصغير شكسبير على كتابة المسرحيات، ولم يحرمه الرعاية والنصح والارشاد إلا بعد أن وثق بأن أحمد شوقي الذي سيولد فيما بعد لن يتفوق عليه.

زكريا تامر

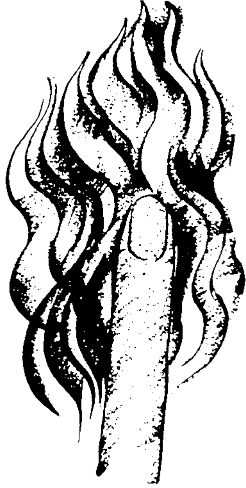
* هدم الأديب الكبير الصغير الباستيل بيد واحدة فقط بينما يده الأخرى تبني مستشفيات للأطفال في زنجبار، وأمر المقصلة أن تهوي على عنق ماري انطوانيت تأديباً لها لكونها من أنصار الكاتوه والشعر الموزون المقفى.

* علّم الأديب الكبير الصغير المتنبي القراءة والكتابة وحرره من الأمية والبلادة وأجلسه على ذرى سامية، ولكن المتنبي كان ناكراً للجميل، ولم يعمل بالمثل القائل: (من علمني حرفاً كنت له عبداً).

* وضع الأديب الكبير الصغير يده على رأس نيتشة الأمي، وقال له بلهجة آمرة: اكتب، فكتب نيتشة كتابا عنوانه (هكذا تكلم الأديب الكبير)، ولكن الناشر كان صهيونياً متعصباً، فغيّر العنوان، وجعله (هكذا تكلم زرادشت).

* لما أصيب الكاتب الروسي دوستويفسكي بداء الصرع، وتكاثرت عليه الديون والدائنون، وأمسى عاجزاً عن كتابة رسالة من سطرين، بادر الأديب الكبير الصغير الى مساعدته، وكتب رواية (الأخوة كارامازوف) وغيرها من الروايات، وسمح لدوستويفسكي ان ينشرها باسمه، فالانسان يظل أخا للانسان مهما اختلفت البلدان والعقائد والايدلوجيات والانتماءات.

* ألف بيتهوفن سيمفونيته التاسعة تمجيداً لنجاح الأديب الكبير الصغير في اقناع الديوك بهجر العزوبية والزواج من الدجاج، فعرف الناس بفضله البيض المسلوق والبيض المقلي والبيض المشوي والبيض النيء المستخدم في التظاهرات الجماهيرية.



* أشعل الأديب الكبير الصغير نيران ثورة اوكتوبر، وانسحب بغير ضجيج، تاركا للينين المحب للمظاهر ان يبدو للعالم كأنه فاعلها.

* دحر الأديب الكبير الصغير الصليبيين، ولم يعن بتصحيح كتب التاريخ القائلة إن صلاح الدين الأيوبي هو الذي هزمهم، فالأديب الكبير الصغير تعود اداء واجبه القومي والوطني والثقافي والأدبي بعيدا عن الأضواء، غير مطالب بدولار واحد.

* اخترع الأديب الكبير الصغير القنبلة الذرية لاستخدامها في القضاء على جحافل الأدعياء من النقاد والصحافيين، فسرقتها الأيدي الأميركية لتبيد مدينتين يابانيتين مملوءتين بالمعجبين والمعجبات بالأديب الكبير الصغير.

* غضب الأديب الكبير الصغير على هتلر لركاكة كتابه (كفاحي)، وأمره بصوت صارم بالانتحار لاساءته الى النثر الراقي، فامتثل هتلر للأمر وانتحر بغير أسف أو ندم، مرحباً بعقاب يليق به.

* طرد الأديب الكبير الصغير شاه ايران من طهران لأنه تزوج ثلاث مرات بينما كان المواطن الايراني العادي لا يستطيع الزواج من امرأة واحدة.

وكان الأديب الكبير الصغير أول من قال إن الأرض كروية قولاً مدعماً بالأدلة العلمية التي لا تدحض، كما أنه هو الذي اكتشف امبركا ومطاع صفدي لا كولومبس كما تزعم الدوائر الامبريالية، وهو الذي اخترع المحراث والنار والسيارات والدراجات والقطارات والسفن والطائرات والبنسلين والكوكا كولا والنراجيل والكلينكس والكوتكس، وهو الذي عشقته عبلة ولم تعشق عنترة، فلم يعرها أدنى اهتمام ايمانا منه بأن القضايا الأدبية المصيرية تأتي أولا في جدول اعمال الأدباء الكبار الصغار. أما قضايا العشق والغرام والوصال فهي للتفاخر في الأشعار والمقاهي والسهرات والشوارع والشائعات، ولكنها عمليا بند محذوف باستمرار حفاظا على الأخلاق الحميدة والتهذيب الراقي.

وآخر صورة نشرت للأديب الكبير الصغير، كان يبتسم فيها هزءاً بالساذجين الذين يطالبون بتحرير فلسطين، فهو سيحررها حالما ينتهي مما يشغله.

وما يشغله الآن هو أمر خطر خطير اذ عليه أن يحوّل كلمة «أنا» المؤلفة من ثلاثة أحرف الى كلمة من حرف واحد، فيسهل لفظها على من أراد استخدامها في الساعة الواحدة ألف مرة تعبيراً عن تواضعه ومقته للغرور. □

الثقافة والرقص الشرقي

علاقة المثقف العربي بالسلطة قديما وحديثا

محي الدين اللاذقاني



■ من الحكم المأثورة التي تنسب الى أبي هريرة قوله لبعض أصحابه أثناء موقعة صفين «طعام معاوية أطيب، والصلاة خلف علي أثوب، اما النجاة ففي رأس الجبل»[١]. ويصلح هذا القول البليغ كما هو، ودون أي تعديل كشعار أبدي لشريحة واسعة من المثقفين الانتهازيين في كل زمان ومكان، وخصوصاً في البلاد العربية التي تنحدر فيها قيمة الثقافة انحداراً مريعاً على يد أحفاد أبي هريرة الذين ينافقون كل حاكم ومتنفذ، ولا يتبعون الا خيط مصالحهم الشخصية الضيقة التي تدفعهم الى تقبيل الأيدي، ومسح النعال، والتعري بمازوشية نادرة المثال أمام كل من يملك المال او السلطان أو كليهما.

كل من يتصفح فصول التاريخ الثقافي العربي لا بد أن يشعر بالرعب المقرون بالغثيان من كميات النفاق الهائلة التي صبها المثقفون والشعراء العرب على شكل مدائح في حق ولاة، وخلفاء وحكام تطفح سجلاتهم بالفضائح الدموية والمخازي.

ان عجز المثقف العربي عن اتخاذ موقف معارض من السلطات الجائرة لا يكشف عن الخواء الانساني، والافتقار الى الأصالة فقط، بل يوضح فوق هذه وتلك خسة معدن تلك الفئة الهلامية التي يفترض بها نظرياً ان ترسخ القيم وتمثل بالنسبة للأمة دور الضمير.

لا تعني هذه التعميمات خلو صفحات تاريخنا الثقافي من بعض النماذج الباهرة التي تحدت السلطات الزمنية او الدينية، وعارضت مواقفها، ودفعت غالياً ثمن التهمة التي اعتاد المؤرخون الرسميون ان يستعيذوا بالله قبل البدء في تسجيل أخبار أصحابها الذين كانوا يعدمون بتهمة الخروج على السلطان.

كيف تحول ... العربي ... مهرج ...

من تلك النماذج المشرفة غيلان الدمشقي الذي قطع هشام بن عبد الملك أطرافه، وصلبه على أبواب دمشق، فظل يخطب بالناس، ويحرضهم على مقاومة الاستبداد الأموي حتى أمر الخليفة بقطع لسانه عملا بنصيحة المستشارين الذين جاؤوا الى القصر يتراكضون، وقالوا لن ينفعنا صلبه الا بعد قطع لسانه، فقد أبكى الناس ونبههم على ما كانوا عنه غافلين، ومن تلك النماذج الجعد بن درهم الذي ذبحه والي العراق خالد القسري بيده بعد خطبة عيد الأضحى التي ختمها بقوله: «أيها الناس انصرفوا وضحوا تقبل الله منكم، فإني أريد أن أضحي اليوم بالجعد بن درهم»[٢]... وكان الجعد مربوطاً إلى قاعدة المنبر فنزل الوالي وذبحه ذبح الشياه.

أحيانا كانت عقوبة من يتجرأ على السلطان أصعب من الموت نفسه، ومن أمثال تلك العقوبات عقوبة الشاعر يزيد بن مفرغ الحميري الذي تجرأ على معاوية، وهجا زياد بن أبيه وآل زياد، وهرب من وجه العسس والكلاب التي أرسلت في إثره، وكان ينزل في الخانات ويكتب أهاجيه على حيطانها، فلما قبض عليه أمر عبيد الله بن زياد أن يأخذوه بمحو ما كتبه على الحيطان بأظافيره، فكان يفعل ذلك ويحكه حتى ذهبت أظافيره، فكان يمحوه بعظام أصابعه ودمه يسيل على الجدران[٣].

ابن مفرغ الذي نال تلك العقوبة لم يفعل اكثر من إعلان حقيقة بسيطة عن رأس البيت الأموي وعن ابن سميه زياد بن أبيه، حين قال للخليفة الذي كان يعادي من لا ينسب زياد الى أبي سفيان:[٤]

ألا أبلغ معاوية بن حرب
مغلغلة من الرجل اليماني
أتغضب أن يقال أبوك عف
وترضى ان يقال أبوك زاني

إن تلك النماذج القليلة التي لا تهاب السلطات، ولا تنبطح أمامها خوفاً أو طمعاً، يمكن اعتبارها من نوع الاستثناء الذي يؤكد القاعدة المعروفة عن انتهازية المثقف العربي وجبنه، واستقتاله في التقرب الى أبواب أولي الأمر بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة.

أحفاد أبي هريرة لم يغيروا مواقفهم على مدار العصور، فقد كان العصر الأموي ومن بعده العباسي، وما تلاهما من ممالك ومماليك من العصور التي تشابهت فيها سلوكيات المثقفين وطبائعهم ومواقفهم المبتذلة التي جعلت بعضهم يتقرب الى الحاكم الأجنبي بالحماس نفسه الذي تقرب فيه الى الحاكم الوطني، لذا وجد تيمورلنك من يمدحه ويشيد بفضائله من المثقفين العرب، وحصل هولاكو مرتكب اكبر جريمة بحق الثقافة بعد سقوط بغداد على بعض الشعراء والأدباء الذين انضموا الى حاشيته دون مراعاة لأبسط أخلاقيات الكتاب والكتابة.

من يستطيع ان يتصور بأن هناك شعراء عرب مدحوا جمال باشا السفاح بعد إعدامات السادس من أيار ١٩١٦ وفي عز الانتفاضة العربية ضد الحكم العثماني؟! من هؤلاء، وهم تيار كبير كانت له سطوة واضحة في اوائل هذا القرن، الشاعر بدر الدين النعساني الذي وقف يمدح السفاح بعد إعدام أحرار سورية بقوله:[٥]

لقد عز جيش كنت فيه رئيسه
وعزت جموع كنت فيهن رائدا
فلم أر مثل اليوم أرفع همة
وأعظم آثار وأكثر حاشدا
وأظهر أخلاقاً وأصفى سريرة
وأنجب مولوداً وأكرم والدا
وقفت على علياك فيض قريحتي
ونفسي وفكري والقوافي الشواردا

لقد كان ثمن تلك القصيدة الخيانية ترخيصاً بإصدار جريدة الشرق في دمشق، وحفنة دنانير ملوثة لشويعر وأتباعه، وفيهم بكل اسف اسماء رائدة

في التاريخ الثقافي الحديث[1].

المطلعون على دموية الحكم العربي، وحقائق دولة الاستبداد الشرقية بكل إرهابها وقمعها، وبوليسها الذي يمكن ان يصنف تحت الوحوش بعدة مراتب لا يطلبـون من جميع الأدبـاء والشعـراء أن يكونوا أبطالاً، لكنهم يتوقعون منهم الحفاظ على الحد الأدنى من اللياقة الانسانية التي لا تسمح بذلك الابتذال المريع، والنفاق الفظ الذي مارسه المثقفون العرب بشهية مفتوحة، ونالوا مقابله مكاسب مادية رخيصة زالت بزوالهم، لكنها تركت للمثقف العربي واحدة من أبشع الصور في الضمير الشعبي.

يستطيع الأديب والشاعر، اذا أراد ان يوفر على نفسه مهانة الارتماء على أبـواب الوجهاء والنافذين، أن يبحث عن مهنة شريفة كما فعل الجاحظ الذي كان يقتات من النسخ، أو ابن المقفع الذي عاش على الترجمة، او يستـطيع أن يلجأ الى احـدى المهن اليدوية التي تصون كرامته كما فعل الشاعر الجزار الذي شرح باقتدار الفرق بين المهن الشريفة وغيرها:[2]

لا تلمني يا سيدي شرف الدين إذا ما رأيتني قصابا

كيف لا اشكر الجزارة ما عشت زمانا وأهجر الآدابا

وبها صارت الكلاب ترجيني وبالشعر كنت أرجو الكلابا

في الحقبة المعاصرة انكشفت عورة المثقف العربي على حقيقتها، وصارت فضـائحه التي كانت سراً من الأسرار المحصورة بين جدران القصور من النوع العلني حينما لم يعد الحاكم يكتفي بالمدح في جلسة خاصة، ويصر على نشر المدائح الشعرية والنثرية في الكتب والدوريات وإذاعتها في المذياع والرائي، ورغم ذلك كله، فقد زادت نسبة المداحين ولم تنقص، ويكفي لمن يريد التأكد من هذه الحقيقة ان يفتح عدة صحف يومية عربية يجد سيلا من الثنـاء والتقريظ والاشادة بحكمة وشجاعة وبعد نظر هذا الحاكم او ذاك، وكلهـا ممهـورة وموقعة بحوافر أصحابها الذين يخدمون كل العهود ويبيعون البضاعة القديمة نفسها لكل راغب وقادر على الدفع بالعملات الصعبة والسهلة.

مع حقبة الازدهار النفطي وما جلبته من مليارات ومصائب، أصيبت الثقافة العربية بحالة من الخصاء العام، وتحول المثقف العربي الى مهرج ولاعب سيرك، واختلطت اساليبه ووسائله بوسائل وأساليب راقصات الملاهي.

الراقصة في الملهى تهز أردافها لتحصل على «النقطة» وتتحمس للهز كلما زاد الحاصل المتطاير من الصالة، والمثقف العربي يهز رأسه ويصطاد الأفكار ليمتع القادرين على الدفع فقط، وهو مثل الراقصة الشرقية تماماً لا يعطي أفضل ما عنده الا بعد ان تزين الدولارات الخضراء صدره وارادفه.

لعل الفرق الوحيد بين الراقصة والمثقف في هذه الأيام ان الراقصة تفكر بالتـوبـة، وتعـرف أن هناك عمراً افتراضياً للجسد تنتهي بانتهائه الفترة الـذهبية، فتقـوم الـراقصـة بالاعتزال على عكس المثقف الذي لا يفكر بالتوبة، بل يوغل بالسفاهة والتملق كلما تقدم بالسن وتبحر في مهنة هز الدماغ.

حين اختلط التفكير بـ «التسريك» وتشابهت ملامح الثقافة مع ملامح الرقص الشرقي، انحدرت قيمة الكتابة والأدب ولم يعد للكلمة ذلك التأثير الساحـر، وفقد «المثقفون الشرقيون» كل أشكال المصداقية، ومن الخير للمتباكين على دور الكلمة أن يبحثوا عن علاج لسلوكيات المثقفين، بدل اضاعة الوقت في اتهام الجمهور واللغة، فالكلمة ما تزال غامضة ومغرية وقادرة على التحريك حين يكف صاحبها عن هز دماغه وتقليد محترفات الرقص الشرقي.

كيف يصدق الجمهور ـ العريض وليس الخاص ـ الشاعر السوري احمد سليمان الأحمد وهو يعرف سلفاً بأن ذلك الشاعر لا ينزل في أي مطار إلا وقصيدة المديح جاهـزة في جيبـه، ولا يعـارض الا بعد أن يستنفد كل إمكانيات الاستفادة من الذين يودعهم ليعمل لحساب غيرهم دون خجل أو تأنيب ضمير؟

شقيق بدوي الجبـل ليس وحده الذي يمارس هذا الأسلوب، فهناك العشرات من المثقفين والشعراء وأعمدة الصحافة الذين يصرفون وقتهم بين المطارات والفنادق والمؤتمرات الرسمية، وينقلون انتماءهمْ بين هذه الفئة او تلك، ويبيعـون كلامهم في كل العـواصم باستثنـاء نواكشوط ومقاديشو وجيبوتي وغيرها من العواصم غير القادرة على الدفع للذين لا يتحركون الا على الايقاع السياسي النفطي.

. . . وكيف يصـدق الجمهـور أحاديث اعلام الصحافة العربية عن الحـرية والضرورات الـديمـوقـراطية وهم يبررون للعـديد من الأنـظمة الديكتاتورية كل تصرفاتها، ويضعون كتباً عن عدة شخصيات لا يمكن وصفها موضوعياً ـ الكتب وليس الشخصيات ـ الا كقصائد مديح طويلة صيغت بأسلوب نثري؟! وكيف يصدق الجمهور كاتباً كيوسف ادريس، وهو يقرأ يومياً عن برقياته المتطايرة بين عدة عواصم عربية تحتل مراكز محترمة في «الاوبك» و «الاوابيك» وكل تنظيمات البراميل المعروفة؟!

عن هذا الكـاتب بالذات سأضطر الى رواية حادثة حضرتها بنفسي وعليها اكثر من عشرة شهود، بمعنى انها من النوع الذي لا يفيد معه النفي والانكار.

دعيت الى السعـودية عام ١٩٨٧ لحضـور مهـرجان الجنادرية للثقافة والتراث[8] وكان من ضمن البرنامج غير المكتوب زيارة للشيخ عبد العزيز التويجري أحد نواب ولي العهد الامير عبد الله بن عبد العزيز على الحرس الوطني السعودي.

في اليوم الموعود ذهبنا الى منزل الشيخ التويجري بالرياض، وجلسنا في الحديقة الخارجية، وكان معنا ـ إن لم تخني الذاكرة ـ المفكر المغربي محمد عابد الجابري، والقاص السوري عبد السلام العجيلي، والروائي المصري يوسف القعيد والشـاعران عبد الوهاب البياتي وفاروق جويدة والصحافي محمود السعدني وآخرون. .

بعد فترة قصيرة من جلوسنا رن جرس الهاتف فقام إليه الدكتور يوسف إدريس، وكان الطالب يريد التحدث الى الشيخ التويجري، فنقل الكاتب تلك الرغبة للشيخ الذي تقاعس عن القيام بسبب انهماكه بحديث مع أحد الجـالسـين بجـواره، وهكـذا وجد الدكتور يوسف ادريس نفسه مسمراً بالهـواء، والسـاعة بيده لعدة دقائق حسبتها أطول من الدهر، وشعرت بالمهـانـة نيابـة عن الأديب الكبير، ولم يكن بوسعي آنذاك الا ان أتبادل النظرات الحانقة مع الزميل يوسف القعيد، الذي شاركني في تلك الجلسة كما أظن بذلـك الشعـور المـرير الذي تخلفه تصرفات وسلوكيات بعض المثقفـين الذين يجبرون المتنفذ وغير المتنفذ على احتقار المثقف والاستهتار بالثقافة والمثقفين.

يوسف إدريس موهبة قصصية فذة وهو ليس بحاجة الى الشهرة ولا الى الثراء فعنده من الاثنين ما يكفي. ولا بد لكي نفهم تصرفاته وتصرفات غيره من البحث في تلك العـلاقة المعقدة بين المثقف والسلطة التي تعتبر بمثابة المفتاح السحري للجاه والنفوذ وبحبوحة العيش وغير ذلك مما يلهث خلفه كل مثقف بلا موقف ودون أية قضية.

إذا استطعنا ان نخلص الثقافة من بعض الشوائب التي لحقتها من جراء تقليد الرقص الشرقي، سيعود للكلمة دورها الرائد، وأول شروط تلك العـودة ظهور مثقف موقف فيه الكثير من الصلابة والتماسك، والكبرياء الانساني والتوازن النفسي الذي يدفعه الى عدم فصل النظرية عن الممارسة والسلوك والى عدم الميل مع النعماء حيث تميل، والى احتقار سيف المعز وذهبه والاتجاه الى التركيز على أولوية الحقيقة واحترام القيم المعرفية والموهبة. □

١. يرد هذا القول في روايات أخرى على الشكـل التالي «الطعام مع معاوية ادسم، والصلاة خلف علي اكرم والصعود الى رأس الجبل اسلم» ولـلاستزادة من اخبار صاحب القـول يمكن العودة الى البداية والنهاية جـ٨ ص ١٠٨، سير اعلام النـبـلاء جـ٢ ص ٤٣٥ ـ ٤٤٥، مجمـع الـزوائـد جـ١ ص ١٢٣، طبقـات ابن سعـد جـ٤ ص ٥٧ «القسم الثاني» وسنن الدارمي جـ١ ص ٨٦.

٢. الخطبة في مقالات الاسلاميين للاشعري وهناك تفصيلات كثيرة متناقضة عن غيلان الدمشقي والجعد بن درهم في كتاب محمد عماره «المعتزلة ومشكلة الحرية الانسـانية» وكتاب غالب هلسا، العـالم مادة وحـركة ص ٦٢ ـ ٦٣ طبعة دار الكلمة ـ بيروت ١٩٧٥.

٣. اخبار محنة ابن مفرغ الكاملة في الاستيعاب لابن عبد البر جـ٢ ص ٥٢٨ وخزانة الأدب للبغدادي جـ٢ ص ٢١٠ ـ ٥٢١ ووفيات الاعيان لابـن فلطان جـ٣ ص ٣٠٧ ـ ٣٢٦ وطبقات ابن سلام ٥٥١ ـ ٥٥٧.

٤. ورد هكذا في الأغاني انظر جـ٢٠ ص ٧٠٨٦ طبعـة دار الشعب بالقاهرة ١٩٧٠.

٥. الأبيات بنصها من كتاب سامي الكيالي، الأدب المعاصر في سوريا ص ٣٣ طبعة دار المعارف بالقاهرة ١٩٦١.

٦. منهم عبـد القـادر المغـربي، ومحمد كرد علي والامير شكيب ارسلان، ومواقف الثلاثة متذبذبة كثيـراً فيمـا يتعلق بالتيـارين العروبي والتركي.

٧. معظم اخبار الشاعر حسين الجزار في أعيان الشيعة، وشذرات الذهب ومن الكتب المعاصرة التي اشـارت إليه بتوسـع كتاب علي مروة «موسوعة الأدب الضاحك» جـ٢ ص ٢٢ ـ ٣٠ طبعـة رياض نجيب الريس لندن ١٩٨٧.

٨. أقيم المهـرجـان في الأسبوع الثالث من شهر آذار ـ مارس ١٩٨٧ وهـو الثـالـث في سلسلة تلك المهرجانات التي تحولت الى تقليد سنوي.

ضيوفي القتـــلة

علـي الجنـدي

■ و. . يعلو تراب المسافات ما بيننا،
فيخطر ظلُّ ابنتي الغائبَهْ. .
لأحثو عليها اللهاث. .
وأبني لها هيكلاً من جماجمَ،
يمنع عنها رؤى أمها التائبَهْ!
و. . ألفٌ من الأوجه الواجبَهْ،



تواجهني في الطريق إلى القبلة الشائبَهْ. .
فيا أيها المقبلون. . يُصَلون عند مقابر أهلي،
ويا أيها النائمون صباحاً،
ويا نَوَراً يقطعون المسافات،
زوجاتكم ناهبات القرى،
حائماتٍ على جثّة أو بقية كأسٍ،
ولو كسرة من نضار عتيق. . .
. . دعوا للنساءات أحلامكم
وبدايات ميتاتكم، وارحلوا،
أرحلوا باحثين عن الزرع والكروان المغرّب.
هيموا. . بعيداً خلال البوادي
فالنهار المقابل. . مذعورة شمسهُ. .
والخريف المواجه يصلي البحار بألوانهِ. .
. . إن بحر الشمال توسّط بين البراري،
و. . ينشر ألف مظاهرة للنوارس. .
يبطن قافلة لصنوف الزواحف والسمك
الأزرق الفجّ!
يرسم فوق الرمال الخبيثة وجهي ووجهك
يا. . طفلتي الثاقبَهْ. . !

. . . توسّلت للنعنع الحضريّ وللصخرة الصاخبَهْ،
وللصدفات التي امتلأت بالمحار المزيّف،
أن تبعد السمك الذهبيّ عن الكأس. .
أشربه مالحاً، مالحاً. .
وعن قبر سيّدتي الزبديّة مدفونةً تحت قباب المزارات. . .
. . أسرفتُ في طلبي.
دعوني «رفاقَ المفازة». .
يا قاطعين بحار التأمّل من ضفةٍ نحو أخرى،
لأنجز موتي فريداً.
وفي خيمة الرأس صفصافة تطفيء النار. .
مقبلةً من قرى خيبتي،
من تلال المشاهد قرب البحار،
فقد أسلمتني أمّيَ للفِرَقِ الناحبَهْ!

و. . هيهاتِ أحفر تحت الرمال وقرب البحار
وبين التلال المحيقة عن. . جوهرَهْ!
فقد لوّعتني السواقي الهميسة في الجريان الخبيث إلى المقبرهْ.
وقد روَّعتني الزواحف وهي تنقُّ على شرفة العمر. .
تحت الشراشف، قرب السرير وبين العروق
وما من طريقٍ سوى. . القسطرَهْ!
وقلبيَ ممتليءٌ بالهباب وبالقهر والعمر. .
يا. . رئتيْ النوفرَهْ!

. . وافهموا الفتي،
إنها. . الغرغرَهْ. .
وافهموا موسمي وغنائي وحبي:
خارجاً من فتائل لحمي
وحزنيَ في الحَنْجَرَهْ. .
. . إن لي لغةً مضجرهْ!
إن لي خنجرين من النار في الخاصرَهْ. .
وضيوفي. . غدوا: نصفهم قَتَلَهْ
والبقية إما العصافير أو. . سنبلَهْ. .

. . . طال نومي بعيداً عن النوم،
طالت كوابيسيَ النافرَهْ. .
أنقّبُ بين خيوط المطَرْ،
عن الأوجه الغادرَهْ،
وعن وجهك المرّ يا طفلتي. .
وعن كل شيء يباعدني عن قفاري القديمة. .
أدخل في عُمْقِ زرق المرايا،
فيفجأني حارس مدلهمٌ، هزارٌ أليفٌ،
وتفجأني هرّةٌ تنتمي للربيعِ
وصوت يقارعني فجأةً:
أيّها ذا النبيُّ الصغيرُ ابتعد عن مسار
الزمان المُقدَّد. .
ها أنت في أرذل العمر
تبحث في البحر عن مجمرَهْ!
وها أنت في هذه المرحلَهْ
تفتّش بين الخرائب عن راحةٍ موحلَهْ. .
وعن صَنَم لم تطلْهُ يداكَ لتهدمه
مثل كل النبيين
تنشيء ما بين أنقاضه. . مزبلَهْ!
وتدعو إليها المجانين والساكنين قبور التجلّي،
ليحتفلوا بالنهار المفاجيء. .
ثم يموتوا على ضفتيها،
عصافير لم تعرف المسألَهْ!
فهاتِ الخناجر وارسم بها
على الأفق صورتك المقبله:
حصاناً من الخزف البابليّ. .
و. . ينفُقُ في أوّل الجلجَلَهْ! □

أصوات زماني

جبرا ابراهيم جبرا

مقدمة «المجموعات الشعرية الكاملة» لجبرا ابراهيم جبرا، الصادرة عن «رياض الريس للكتب والنشر» - لندن في الخريف المقبل.

■ رغم الصفة التي أطلقت على هذه المجموعات الشعرية، فانها ليست بالضبط المجموعة «الكاملة» لما كتبت من قصائد. فما كتبت من شعر أكثر بكثير، سواء ما نشرته منه وما لم أنشر. وبعضه، وهو غير قليل، كتبته بالانكليزية، وينتمي الى سنوات عميقة الأثر في مراحل معينة من حياتي.

غير أن هذه الأعمال تمثّل معظم نتاجي الشعري في فترات مختلفة عبر ما يقارب ثلاثين سنة، بدءاً من مطلع الخمسينات، كنت فيها معنيا (أكاد أقول: كل يوم) بهموم الشعر، بتجديده وتحديثه، بكتابته ونقده والتنظير له، على غرار يبرز قناعتي بمركزية قضيته آنئذ بين قضايا الحياة العربية، اذ رأيت فيه وسيلة من وسائل انعاش المخيلة القومية على مستوى العصر ودفعها، بمساءلة الذات والآخر، في اتجاه القدرة على التعامل مع تيارات الفكر التي باتت تهز العالم منذ الحرب العالمية الثانية. لقد رأيت فيه قوة أخرى من قوى التغيير في المجتمع كله.

وقد سمّيت هذا الشعر، منذ البداية، شعراً حرّاً، وفق مفهومي للشعر الحر، وهو مفهوم اختلفت فيه مع العديدين ممّن تصدّوا له من نقّاد ودارسين، وما زلت معهم على خلاف. وقد رأيت فيه، بعد ركود الكثير من الحوافز النهضوية والإحيائية التي عرفناها منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، توسيعاً لطاقات اللغة وأشكال القول، ومؤشرا لطاقات ما زالت كامنة في اللغة والقول سيكون مستقبلنا، كأمة وحضارة، قادراً على تفجير المزيد منها، بعد ان مهّدنا لذلك بعناد المحب، واصرار المؤمن بحيوية العقل العربي، إزاء المصرين على النكوص بهذا العقل والانكفاء به إصراراً ملؤه الضجيج والجهل.

وعُرف عني رفضي لنزوع الكثيرين من دارسي الشعر الى تسمية هذه القصيدة بقصيدة النثر. وهم اليوم، وبعد لأي، يقرّونها شعراً، لأنها باتت تمثّل النزعة الأقوى والأهم في ما يكتب الآن من شعر في كل قطر عربي بغير ما استثناء. غير أن بعض الدارسين ما زالوا يهالئون السلفية بالربط فيها بين «القصيدة» وبين «النثر»، ثم يتناولونها بكامل عدة النقد الشعري، حيث لا مكان للنثر، وهم يعلمون أن قصيدة النثر انما هي شيء آخر، تحدثت عنه في سياقات مختلفة منذ اوائل الستينات.

بعد هذا الكفاح الطويل، الذي ساهم فيه مئات الشعراء على امتداد الساحة العربية، استقرت القصيدة الجديدة شكلا، سمّها ما شئت. وأنا أرى في ما جرى لها في العقود الأخيرة، وما جرى للقصيدة في آداب الغرب منذ اوائل القرن العشرين، توازياً لافتاً للنظر، يؤكد مرة أخرى ان تواصل الحضارات الحيّة أمر حتمي، وكذلك تبادل التأثير في مضامين الفنون وأشكالها معاً، منذ ملحمة كلكامش، وصعوداً زمنياً الى ملاحم الإغريق، ومعلقات الجاهلية، وروائع الأمويين والعباسيين والأندلسيين، وما أخذه عنها الإبداع الأوروبي في القرون الوسطى وعصر النهضة والقرون اللاحقة، حتى عصرنا الراهن. وما أشكال الشعر، فيما يبدو من ذلك كله، إلا خاضعة لهذا القانون الانساني الذي صنعه التاريخ.

أما الحصيلة فهي اغتناء البشرية روحاً وخيالاً، وتجدد قدراتها للمزيد من غزارة الحياة، وللمزيد من التأمل في مجاليها وأغوارها، تأكيداً لوعي الانسان وجوده على هذه الأرض: حيث القصيدة تبقى أبداً شهادة الشاعر على تجربته المتفرّدة بتفرّد ذاته، والملأى، في الوقت نفسه، بأصوات زمانه. □

من يستطيع أن يُحاورَ قصيدة؟

نـزار قبـانـي

مقدمة كتاب نزار قباني الجديد «لعبت بإتقان.. وها هي مفاتيحي..» الصادر هذا الشهر.

■ شَرْحُ الشّعْر، حَماقة.

والتنظيرُ له، أكبرُ أنواع الحماقات.

هذا رأيي منذ زمنٍ بعيد. ورغمَ تشبُّثي بهذا الرأي، فإنني لا أدري، ما عددُ الحماقات التي ارتكبتُها، على مدى خمسين عاماً من مسيرتي الشعرية، حين قبلتُ أن أكونَ واعظاً.. أو معلّماً... أو شيخَ طريقةٍ في الشّعر..

ثم ما عددُ المرّات التي اسْتَدْرجوني فيها، لأكونَ ملاكماً.. أو لاعبَ (كاراتيه).. أو مصارعَ ثيرانٍ في (كوريدا) الشّعْر.

وبرغم ألوف الأحاديث الصحفية التي أعطيتُها منذ الأربعينات حتى اليوم عن الشعر، فإنني متأكّد **أنّ الشعرَ بقيَ دائماً خارجَ الغرفة التي جرى فيها الحوار.**

فكلّما دخلَا صحافيٌّ، أو ناقدٌ، أو رجلٌ إذاعيٌ أو تلفزيونيٌّ عليَّ، لبس الشّعرُ معطفَهُ، وهربَ من الباب الخَلْفيّ....

أي أن الشعـرَ، كان يرفُضُ دائماً أن يستقبلَ زُوّاري.. ويرفضُ أن يُسلّمَ عليهم.. أو يشربَ القهوةَ معهم.. بل كان يرفضُ أن يردَّ عليهم، حتّى على التلفون...

وعندما كان ضيوفي يسألونني عن الشّعْر، كنتُ أخترعُ عشرات الأعذار الكاذبة، فأقول لهم مرةً إنه مسافر.. ومرةً إنه مريض.. وحيناً إنه مصابٌ بمرض الكآبة.. وحيناً آخر، كنتُ أقول إنَّ عنده حساسيةً من رائحة السجائر.. ورائحة الصحفيين...

*

وهكذا.. كانت كلُّ حواراتي عن الشّعر، تجري في غياب الشعر.

كان الشّعرُ، هو ذلك الطفلَ المفقود الذي ينادونَ عليه بمكبّرات الصوت في المطارات، والمرافيء، ومحطّات السكّة الحديدة، ولكنه يرفضُ أن يُسلّمَ نفسَهُ...

هل هذا معقول؟ قد تسألونْ.

وهل من الممكن أن تقضيَ خمسينَ عاماً من عمركَ، تنامُ مع الشّعر.. وتصحُو مع الشّعر.. وتأكلُ وتشربُ مع الشّعر.. وتتخانقُ مع الشّعر.. ثم تأتي الآن لتقول: إن أهرامات الورق والحبر التي تحدثتَ فيها عن الشّعر.. لا تُشبه الشّعْر...

بكُلّ شجاعةٍ، أقول لكُمْ: نَعَم.

الشّعرُ لا يُشْبهُ أحداً.. ولا يُشْبِهُهُ أحَدْ.

وَمَنْ لديه صورةٌ فوتوغرافية للشّعر، من عصر فيرجيل ودانته، وهو ميروس، إلى عصر المتنبي، وأبي تمّام، والعّباس بن الأحنف، فليتقدَّمْ بها إلى أوّل مخفر بوليس، أو إلى أيّ وزارة ثقافة، وله مكافأة عشرة آلاف دولار...

طبعاً.. لن يتقدّم أحدٌ لنيل المكافأة..

لأنَّ الشِعرَ نفسَه، ليس لديه صورةٌ محفوظةٌ في الأرشيف. فهو منذ طفولته يهربُ من كلّ الكاميرات.. ومن كلّ المصوّرين...

ورغمَ أن أكثر الشعراء، يُحِبّونَ أن يتصوّروا، وأصابعُهم على جبينهم.. والغليونُ في فمهم.. ومجلّدات الكتب فوق رؤوسهم.. فإنَّ الشّعرَ لا يُحبّ أن يتصوّر، لأنه يعتبر التقاطَ التصاوير، نوعٌ من الاستعراضية.. والنرجسيّة.. وقلّة العقل...

ثمَّ ما ذنبي أنا إذا كان العربُ يُحِبُّونَ أن يُصوّروا كلَّ شيء، من العُيُون البنفسجية، إلى (الجيشا» اليابانية، إلى (جانين) الفرنسيّة، إلى النهود البيضاء التي جاءتنا مع الحروب الصليبية؟

ثمّ ما ذنبي أنا إذا أكثر الشعراء العرب يُحِبُّون أن يتصوّروا وهُمْ في حالة (الطَلْق)، والقابلةُ القانونيّةُ تمسحُ عَرَقَهُم وتكتمُ



صراخَهُمْ.. وتدهنُ بطنهم بالزيت.. وهي تعرفُ مسبقاً أن رأس الطفل لن يخرجَ أبداً.. لأنَّ حَمْلَهُم كاذب؟

وأخيراً ما ذنبي أنا إذا كانت الصحافةُ العربيّةُ التي لا تمتلىء أمعاؤها الغليظةُ أبداً، تطالب الشعراء بأن يقدمّوا لها صحناً يوميّاً، فيه الكثير من (حواضر البيت).. والقليل من الشّعْر؟

*

إنَّ مطاعمَ الشّعْر العربي، تفتحُ كالصيدليات المناوبة، ليلاً ونهاراً.. ولكنَّ أكثرَ الزبائن هربوا.. أو تسمَّموا...

وقد كان من رأيي، أنّ على الشاعر، إذا كان يملك الشهيّة، أن يتحدّث حديثاً طويلاً عن أشيائه الأدبية الجديدة، مرةً كلَّ عامٍ أو عامين. ثم يدخل بين الكواليس، لأنَّ الوقوفَ الطويلَ تحت أضواء الكاميرات، سوف يُحْرق وجهَه.. ويُحْرقُ تاريخَه..

ولذلك، اتّخذتُ بيني وبين نفسي قراراً، بأن **أكتبَ شعراً.. ولا أتورّطَ في شرحه، أو تفسيره أبداً...**

وقد التزمتُ بهذا القرار أدبياً وواقعياً، إلا في الحالات التي كنتُ أشعر فيها، أنّ الفريقَ الذي جاء ليحاورَني، على مستوى حضاريّ وشعريّ مرتفع، وأنّ الحوارَ المقترحَ، يمكن أن يفتحَ كُوّةً صغيرةً في فضاء التجربة الشعرية، ويضيء زاويةً خلفَ ستائر النفس.

*

إنَّ مقابلاتي الصحفية ضاع أكثرُها ـ والحمدُ لله ـ لأن أسفاري الكثيرة شرقاً وغرباً، وشمالاً وجنوباً، لم تسمح لي بأن أحملَ أهراماتٍ من الورق على كتفي، وأقطعُ بها المحيط..

هناك أدباء، يجمعون كالنَمْلَة، كلَّ حرفٍ قيل عنهم، أو قالوه عن أنفسهم، منذ عصر جلجامِشْ الى يومنا هذا.. ويفرضونَ على الصحافة صُوَراً أُخِذَتْ لهم، أيّامَ كانوا في دار الحضانة...

أمّا أنا، فغيرُ مكترثٍ بجَمْع (كلماتِي المأثورة)، لسببٍ بسيط، وهو أنه ليس عندي كلمات مأثورة..

وغيرُ مكترثٍ بسماع صوتي المسجَّل على شريطٍ في إحدى الأمسيات الشعرية، لأنني أضيقُ بسماع صوتي، مرةً ثانية، عندما تتغرغرُ به آلةُ التسجيل، وأعتبرُ ذلك، ذروةَ العذاب الإنساني.

ثم إني غيرُ مكترثٍ بتوجيه النصائح الشعرّية إلى الأجيال الصاعدة، لأنني لا أزالُ بحاجةٍ الى من ينصحُني...

لا (الفَهْرَسَةُ) تعنيني.

ولا (الأرْشَفَةُ) تعنيني.

ولا (البَرْمَجَةُ) تعنيني.

كلُّ ما يعنيني، أن أُقفِلَ على نفسي بابَ الغرفة، وأنْطَحَ رأسي بالحائط.. حتى يسيلَ دمي.. ودمُ الشّعْر.

*

وإذا كنتُ لا أُحِبُّ تصريحاتي الصحفّية التي أعطيتُها.. ولا التصريحات التي سوفَ أُعطيها.. فلماذا أنشرُ هذا الكتاب الذي يضمُّ بعضاً من الحوارات التي أُجريتْ معي خلال السنوات الأخيرة، وأرى أنها تُشبِهُني، وتخترقُني كأشعّة (اللايزر)؟

انَّ سببَ النشر، يعودُ إلى طبيعة هذه الحوارات ذاتها، فهي حواراتٌ تتميَّزُ أولاً، بالبُعْد الحضاريّ، والثقافيِّ، والإنسانيّ، ولا تسقُطُ في السطحيَّة، والعدوانية، والإبتذال...

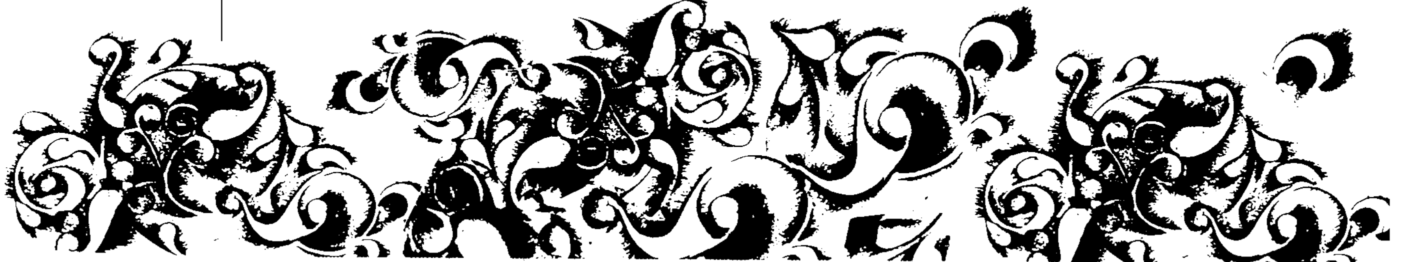
وهذه الحواراتُ، ثانياً، هي حواراتُ مواجَهةٍ، وتحَدٍ، واستفزاز، لا حواراتُ مجاملةٍ، وتَدْليس، ونفاقٍ نقدي، تمليه روحُ الشلليّة والاخوانيات.

وهذه الحواراتُ، ثالثاً، محاولةٌ للبحث عن الجُذور، والدخول تحت جِلْد القصيدة، وقراءةِ النصّ الشعري من موقفٍ حضاريّ مرتفع، بعيداً عن الفكر الساديّ والشوفيني.

*

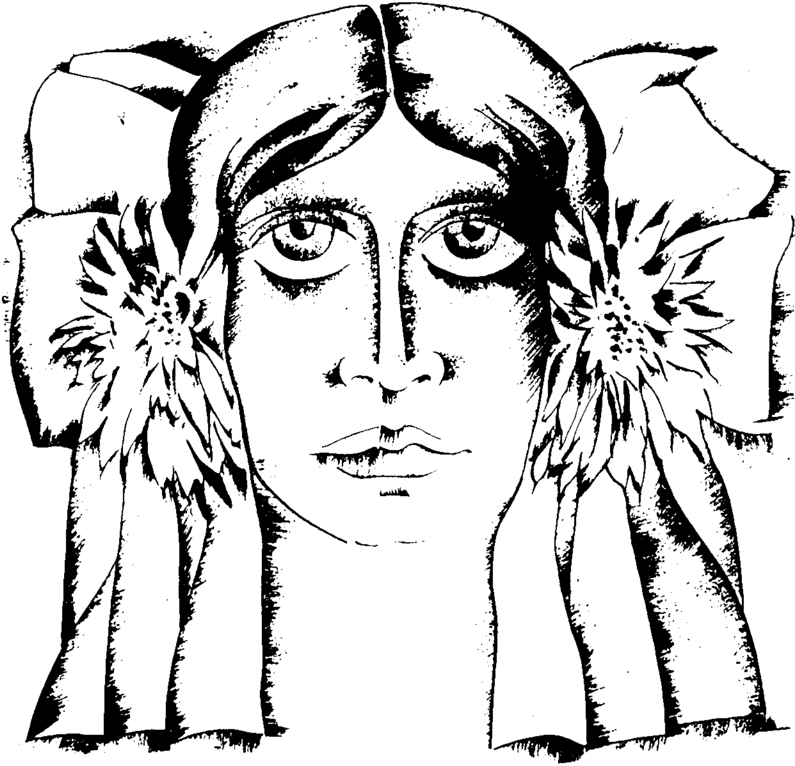
إنَّ أسئلةَ الشّعر، التي تُطرح على الشاعر، يمكن أن تفتحَ نافذةً على البحر.. كما يمكن أن تكون كالسيّارات المفخَّخة التي تقتل القمرَ، والأطفالَ، وسنابلَ القمح، لا لشيءٍ إلاّ لشهوة القتل..

وأنا، إذْ أسمح لنفسي بنشر هذه الحوارات الحضارية الراقية، التي أجريت معي في أزمنةٍ وأمكنةٍ مختلفة، فلكي أؤكّد عبثيّةَ أيّ نقدٍ يحاول أن يغتالَ قصيدةً.. أو يضعَ لُغْماً فوق سطح القَمَرْ... □



■ على الرغم من أهمية هذا اليوم بالنسبة اليّ، إلا أني حاولت التملص منه. نهضتُ في الليل وأنا أغلي، متأكدة من أن حرارتي مرتفعة. ناديتها بتوسل كي تترك أجسام المرضى وتأتيني. أنا بحاجة الى ملازمة الفراش، الى الارتعاش حتى اصطكاك الأسنان، الى الاحساس بالتعب في مفاصلي. ابتهلت الى آلام الرأس حتى تشتد فلا تدعني أفكر الا في كيفية تخفيفها عني، لكن تلفون ابنتي في اميركا لم يتح لي الفرصة لأن ألعب دور النعامة المريضة. أنهضتني مكالمتها من الفراش، جرتني الى الدولاب. أمسكتْ بيدي، جعلتني أسحب فستاناً من قعر الدولاب.. من بين الملابس الشتوية والصيفية.. من بين الأحذية التي كانت تختلط مع حقائب اليد والعقود.

الـروح مشـغـولة الآن



أراني أختار الفستان الذي كان زوجي يحبه عليّ، وأفكر أن غياب ابنتي سهّل لي العيش في هذه الفوضى. أجد نفسي أبارك ابتعادها عني، وأنا أرى العلاقات فارغة، والفوضى تدبّ في بيتي هنا وهناك.

أردت أن أنهض من أحلامي وكوابيسي مذعورة أو مسرورة من غير رقيب، ان اعيش بلا سماع كلمة «شدي حيلك». ألبس الفستان الذي لم أضعه على جسمي منذ مدة طويلة وأنا أفكر أنه من السهل أن يقال للمريض: «شد حيلك»، وللمتضايق: «بسيطة ولا يهمك»، وللمرهف الاحساس: «بكره بتنسى».

أشعر أن الفستان يكاد يخنقني. أخلعه كمن يشد عنه دود العلق، أرميه ارضا، وآخذ بالبكاء، ثم أعود ألمه عن الأرض وأرتديه بهدوء، فأنا اريد السيطرة على عقلي الذي يأخذني في رحلة عبر دروب متشعبة متناقضة. أعانده فيغلبني. ها هو يجعلني أفكر أنه لربما أطل زوجي على الحفل من نافذة بيت أو سيارة.

عندما أيأس من هذه الفكرة وأقسم ألا أبالي بعقلي، يعود يفاجئني بمسالمته، يحثني على الاعتناء بمظهري حتى لا أسمع تعليقات العائلة: «عامله بروحك ايه؟» ثم تعليقات أخرى: «يا ريت عامله بروحها حاجة... كنا تأكدنا أن هي بنتنا صحيح».

اليوم يسمى الشارع الذي كانت تسكن فيه أمي باسمها. كانت من أوائل ممثلات المسرح. اشتهرت بتمثيلها وبشخصيتها الفذّة على الرغم من أنها تزوجت وطلقت من اربعة، وخامسهم كان يقارب سني الآن. الا أن موهبتها وجديتها في التمثيل اعفياها من الانتقادات لحياتها الخاصة. قيل لي ان مندوب الوزارة سيكون حاضراً، كذلك سكرتير وزير الفنون. لا أعرف إذا كانوا سيثبتون اللوحة البيضاء التي ستحمل اسمها على الحائط بالاسمنت أو بالمسامير. الحياة ليست عادلة. يُقدّر المبدعون وهم إما على حافة قبورهم، وإما بعد مماتهم، فأمي أيضا لم تعي وسام الفن الذي استحقته وان كانت حية بالنسبة لمن حولها. الا أنها كانت قد ماتت منذ أن أدركت أنها مريضة مرضاً عضالاً. وقتها لما أمسكت بيدها أحسست كأني أمسك كتلة من عظام. رجتني أن لا أدع أحداً يدخل الغرفة.

كانت قد تبدلت كلها حتى تكاوينها، ولم تعد حتى هي تتعرف على نفسها. حتى وعندما بكت وأنا أضع الوسام قربها، بدا بكاؤها كأنه شخير أو ضحكات مجلجلة، ولم أفهم ما يحدث لها إلا عندما تمتمت: «يا ريت أبدل الوسام بساعة واحدة من غير ألم».

وقفت في عرض الشارع استأنس بوجود الفنانين أصدقاء أمي الذين عرفتهم منذ صغري، واكتشفت كم انا فرحة لأن المرض لم يستجب لدعائي الى أن أخذ أفراد عائلتي يتناثرون في الشارع خاصة اخوالي الذين قاطعوا أمي مدة طويلة لأنها امتهنت التمثيل وعادوا فصالحوها لما أصبحت مهمة، وها هم الآن يحتسون العصير ويقفون بكل فخر. يحاولون التقرب مني وأنا أتهرب من نظراتهم، لا أريدهم ان يدعوني الى بيوتهم بعد الحفلة. لا أريد أن اسمعهم يتحدثون عن خوفهم عليّ وعلى مستقبلي وعن مدى ضيقهم ازاء الحياة التي أعيشها. رغم اني بين الأصدقاء وكل من مثلت أمي معهم، وكل من تزوجتهم، وصخب السيارات في الشوارع الموازية لشارع امي والفضوليين من الصغار الذين ارادوا شرب العصير دون ان يلموا بما يجري.. شعرت بنظرات تسترق الي وتلسعني، فيرتبك حديثي، وأجدني أتصنع الحيرة تارة والمرح تارة اخرى. رغم استنكاري للفكرة، أجدني احدق الى الوجوه

التي اعرف غالبيتها، ثم أرفع نظري الى النوافذ والشرفات أبحث عن زوجي، ولم يغب عن بالي الا عندما هاج الحضور. مندوب الوزارة يلصق اللوحة البيضاء على الحائط بالاسمنت، والمكتوب عليها «شارع أمينة سليم». هبطت دموعي بينما زغردت امرأة كانت تقف الى جانب تانت سامية، التي صفقت بدورها تصفيقا لا تقوى عليه شابة. وما أن نزل مندوب الوزارة عن الكرسي الذي كاد يفقده توازنه حتى أسرعت تانت سامية تغتنم فرصة ارتباكه وتمسك بيده وتريه عينيها بعد أن خلعت نظارتها. اسمعها تردد: «ماء زرقاء، وعملية، والأحوال صعبة، والدولة لازم تتذكر الفنانين القدامى». وفعلاً بدوا قدامى، من استطاع السير منهم حضر الاحتفال اذ التنقل والمواصلات صعبة للمعافين فكيف للعجائز والمرضى والفقراء؟ كانوا سعداء رغم أن بعضهم ما استطاع اظهار سعادة من جراء المرض أو البؤس أو تذكر الشباب والماضي. بدوا كفرقة متجولة لا تجد لها خشبة مسرح أو جمهوراً أو حتى أجرة تنقل. اختلفوا عن بقية الحاضرين بوجوههم وبملابسهم الغريبة، إن كانت مهترئة فهي لا تزال عليها مسحة من عراقة وخيال. ربما هي ملابس المسرحيات التي كانوا يمثلونها، خاصة ملابس العم بدير الذي كان يرتدي بدلة بيضاء واسعة، مبقعة بالصدأ، وقبعة من القش بلا أطراف. ما أن هبطت العتمة وتفرق المدعوون حتى تأبطتني تانت سامية وقالت: «يللا نروح عندك. لازم نخبر الست أمينة باللي صار. . . نفرحها شوية». التفت اليها بذعر، هل ابتدأت تختلط عليها الأمور والوجوه هي الأخرى؟ اذ اني اعتدت في الآونة الأخيرة سماع أطرف وأتعس الكلام من أصدقاء أمي الذين أصادفهم وأعرفهم بنفسي. فاما كانوا يمسكون يدي ويسألوني عن أحوال الست أمينة، وإذا كانت صحتها في تحسن، رغم أنهم مشوا في جنازتها، وإما أنهم كانوا يستفهمون من أنا ومن هي أمينة. وعندما لم تفارق تانت سامية يدي. وجدتني أرحب بتشبثها بي لأن الحاح أفراد عائلتي لأكون بينهم هذا المساء يزداد كلما أكدت لهم بقائي مع تانت اسمية اذ نظراتهم المعاتبة لم تصدق أني أفضلها عليهم خاصة وأن تانت سامية بدت لهم فعلا مسكينة وهي تحيط كتفيها بفرو ثعلب تآكل وجهه وأذناه، وانتشرت شعيراته على ملابسها حتى رست واحدة على شفتها السفلى بينما غابت معظم أسنانها الأمامية عند فمها. ثم انتقلت نظراتهم المؤنبة الى صديقة تانت سامية، وكان اسمها نازك. والتي كانت كأنها لا تقوى على الوقوف أو على السير في حذائها ذي كعب الفلين والذي كاد يوقعها أكثر من مرة.

وما عرفت بما أجيب تانت سامية وهي تكرر كم هي سعيدة لأنها ستزف بنفسها الخبر للست أمينة. غيّرت الموضوع وسألتها كاذبة اذا كانت فكـرة كتابة مذكرات أمي فكرة جيدة، فأجابتني بسرعة: «أنت بنت أمك، وفية. أنا تحت أمرك. عندي ذكريات وقصص وصور، عندي وعندي. .» وأنا ألوم نفسي لأني شككت في صحة عقلها وفي أنها لربما قصدت ابنتي التي دعتها أيضا باسم أمي، أضافت: «كمان نخبرها عن الكتاب اللي حتكتبيه عنها». تأكدت مرة أخرى أنها تفقد عقلها، وشعرت فجأة بالضجر وبالتعب، وتمنيت لو أعتذر منهما، وفعلا ابتدأت اشكو لهما آلامي. فانبرت تانت سامية قائلة بحنان: «دلوقت نعملك مساج، ونطبخلك شوربة موزات قبل ما تنامي وتستريحي». أشفقت على طيبتهما وأنا أضحك في سري لتخيل أيديهم الهرمة تدلكني. وعدت أخبرهما ونحن نسير بأنني أشعر بتحسن عظيم، وبأن الوقوف طويلا لا بد من انه هو الذي أتعبني. تذكرت وأنا أدير مفتاح الشقة، اني تركتها في فوضى، لكني اسرعت اطمئن نفسي بأن عقل سامية قد تشوش ونظرها ضعف وبأني لا أعرف نازك. قلت: «تفضلوا» وأشرت الى الكنبة وأنا أرفع قميص نومي عنها وعدت اردد: «اتفضلوا استريحوا» لكنهما لم (تتفضلا، ولم تستريحا).

دارت عينا كل منهما في غرفة الجلوس، لتسرع تانت سامية الى طاولة الطعام وتتحسس سطحها وتقول: «معلهش يا حبيبتي. . الطاولة احسن!» ثم أمسكت بالشرشف وقالت: « ياه شرشف الست أمينة. . أنت بنت أمك، وفيّة والله العظيم».

استأذنت لحظة لأدخل غرفتي. ماذا لو أنام أو أقرأ في كتاب؟ كنت أعرف اني اتحايل على نفسي. أريد أن أكون وحيدة كاسفنجة بانتظار ان تمتص حتى لعاب النملة خاصة وان اليوم هو الماضي في ذروته. اسمع تانت سامية تسأل نازك ان تسدل الستائر. لم تعد عيناها تفرقان بين الليل والنهار. اندم لاصطحابي لهما، ثم أعود أتراجع وأنا أذكر نفسي ما كانت تقدمه تانت سامية من خدمات لأمي. اتحايل وأتحامل على نفسي وأنا انهض وأسألهما: «ماذا تشربان؟» قالت تانت سامية وهي تشعل سيكارة: «ما تتعبيش نفسك يا حبيبتي. . حاجة باردة. . كازوزة والنبي». ولما انتبهت إلى أني ما زلت أنتظر جواب نازك المنهمكة بالبحث في كيسها، أشارت التانت سامية بما معناه أن أتركها وشأنها وهي تضيف: «معلهش. . ما تتعبيش روحك. نازك تشرب زيي». فكرت في حيرة كيف تذكرت هي شرشف أمي وأنا أقدم لهما الكازوز. كرعتاه دفعة واحدة وأمسكت نازك بالكوبين وهي تنهض. رجوتها أن لا تعذب نفسها وأن تتركهما على الطاولة، لكنها أصرت وهي تقول: «لازم الطاولة تكون فاضية. مين عارف، يمكن ينكسر حاجة». بينما همست تانت سامية في أذني: «والنبي تغسلي ايديك. لازم ونحن في حضرة الروح نكون طاهرات، ولا مؤاخذة بالسؤال ده. ما عندكيش العادة واللاحاجة من ده؟».

أخرجت نازك من الكيس خشبة مربعة وفنجان قهوة رقيقا بلا اذن. وقد كتبت الاحرف الأبجدية على الخشبة كذلك كلمتي (نعم) و (لا)، ورسمت في وسطها دائرة تماما كورقة تحضير الأرواح التي كنت أراها في أيدي زملاء الدراسة. ووجدتني استفهم: «خشبة؟ مش ورقة؟» أجابت تانت سامية: «ورقة؟ هو الواحد فاضي يعمل كل يوم ورقة؟». قررت أن اتركهما وآتي بكتاب. أفكر إني اتصرف ازاء تحضير الأرواح كما في الماضي فأنا استغربت شيوعه وحماس التلامذة له، اذ كنت مشغولة بالاحياء حولي. أما الأموات فكانوا وهماً. لم يكن الموت في تلك السنين قد أخذ احدا من عائلتي او ممن أحبهم أو حتى ممن أعرفهم. اذكر كيف جلست غير مصدقة أن الفرصة قد سنحت أخيراً للشاب الذي كان يلاحقني منذ مدة لأن يكون معي اخيرا ويحدثني، ومع ذلك فضل تحضير ◁





◁ الأرواح والتحدث مع الأموات. لكن تلك الأيام التي كنت أنبض فيها بالحياة قد مضت. اما اليوم، اما الآن، فأنا ميتة ولا أريد أن أتسلى مع سواي من الأموات أو أكون حتى شاهدة على أي شيء إذ حتى المشاهدة تحتاج الى جهد. لكن تانت سامية ونازك اعتبرتا جلوسي بينهما علامة مشاركة ورضا اذ طلبت مني تانت سامية أن أضع سبابتي على أحد طرفي الفنجان، وقرأت الفاتحة ثم سورة أخرى، بينما وضعت نازك سبابتها على الطرف الآخر من الفنجان الذي بدا مسجونا داخل الدائرة المرسومة، ثم استدعت سامية روح أمي ونادت: «إذا حضرت قولي نعم». وتحرك الفنجان، وسارت إصبعي معه وهو يحدث صوتا خفيفا كالوشوشة حتى رسا على كلمة «نعم» ثم انفرجت أسارير تانت سامية وهتفت: «والله وحشاني يا ست أمينة». همست نازك: «مش لازم تقولي وحشاني. ده فال». «أهلا بالست أمينة من زمان، اليوم احتفلنا بك. سمّوا الحتة اللي كنت ساكنة فيها على اسمك. القاهرة كلها وقفت على رجليها، الوزراء والوكلاء كلهم كانوا وزينوا الشارع بالأعلام وكان في مزيكة». ثم غمزتني كمن تعتذر من مبالغتها، بل من كذبها وأردفت: «سامعاني؟»، وتحرك الفنجان الى كلمة (نعم). «مبروك عليك الف مبروك» ثم تابعت تانت سامية كمن تتحدث بالتلفون. كان أحمر شفاهها قد بدا مضحكاً. تصورت أمي تضيق ذرعا بتانت سامية، وفكرت ان روحها تتثاءب خاصة وان لهجة تانت سامية لم تتبدل وهي تستأنف: «نحن في بيت بنتك الوفية. آه هي موجودة معنا حتسلم عليك. بس قوليلي مبسوطة بالخبر؟». وتحرك الفنجان «نعم» ثم الى أحرف ك ت ي ر. سألتنا التانت سامية: «هي قالت إيه؟» وهي تحاول ان تلحق بالفنجان، ولما كادت عيناها تلمسان الخشبة صاحت بها نازك وهي ترفع لها وجهها: «بتقول مبسوطة كتير قوي»، ثم وضعت تانت سامية سبابتها على الفنجان حتى تحل محلي وقالت: «دورك يا حبيبتي». تصنعت البكاء وهززت رأسي نفيا لأسمع تانت سامية تقول من جديد: «بنتك الظاهر متأثرة. معلهش انصرفي انت دلوقت يا امينة». ثم قرأت سوره الزلزال ثلاث مرات وآية اخرى. ثم تبدلت رنة صوتها وهي تقول في شبه تأفف: «يللا يا نازك دورك وبعدين دوري». وبدت نازك غير متحمسة، لكنها استحضرت روح أمها مرة وثانية قبل أن تقول في يأس: «أنا عارفة، ما فيش جواب. يمكن روحها ضايعة واللا حاجة». وفعلا بدا الفنجان على الخشبة جامداً. ثم أعادت الكرة. نفثت تنهيدة ثم قالت: «لما احضر الراجل اللي طلعنا مرة. اسمه ايه يا نازك؟ افتكرت. فاضل». تستفهم تانت سامية بنفاد صبر: «راجل ايه؟ وفاضل مين؟». تجيبها نازك «الراجل اللي طلعنا بالغلط وأنا بحضر روح أمي، النوبة اللي فاتت». أجابت تانت سامية بكل ملل: «آه افتكرت» ثم استدعته نازك تسأله عن امها: «انا بنتها اللي كلمتك النوبة اللي فاتت، والنبي تشوفها لي، انا مستنية». ثم سار الفنجان، وانحنت برأسها تقرأ أين يسير: «مشغولة. بتقول ايه؟ مشغولة؟ مش معقول. آه مش موجودة». ثم صاحت تانت سامية وقد سحبت سيكارتها بعصبية: «هو بيضحك علينا. مشغولة ومش موجودة. هي حتروح فين؟ ده اول مرة أسمع انو الروح بتنشغل؟ مش معقول. لازم هي لسه زعلانة منك يا نازك. شدي عليه قوليلو انها هي لازم زعلانة عشان دفنتيها بالقاهرة مش بالبلد... خليه يشرحلها انك دفنتيها بالقاهرة عشان تزوريها اكثر».

رددت نازك كالببغاء كلام تانت سامية للروح فاضل، وانتظرتا ان يتحرك الفنجان. وعندما لم يتحرك صرفت نازك روح الرجل وجلست شاردة.

هل سار اصبعي على الأحرف فعلا بعد ان زودته الروح بقوتها الجارفة أم ان نازك أو تانت سامية هما اللتان جرتا الفنجان؟ رغم اني أتأرجح بين التصديق وعدمه الا ان عقلي لا يرى الآن الا الأرواح البيضاء وفوقها الشراشف البيضاء، وأجده يدعها تسبح في تلافيفه. أعادني صوت تانت سامية التي تبدل ولأول مرة وهي تحضر روح ابن اخيها عفيف. صوتها الآن يبكي ويبتهل. تسأله عن حاله واذا كان يسمعها جيدا واذا هو بصحبة أحد. لما توقف الفنجان على كلمة (نعم)، سألته المغفرة وبكت ثم تتهالك نفسها ثم تجفف دموعها بكم فستانها، كم ان بؤبؤ عينيها كرأس دبوس. تعيد النظارات الى عينيها، حتى تتكلم بجدية وتخبره بالتفصيل عن أولاده: أحمد ومحمد ومصطفى ونورة. علامات كل منهم في المدرسة. ام محمد، مراتك لسه لئيمة الله يسامحها، ثم تستغفره وتطلب منه الصفح. «ذبحنا خروف عالعيد وكلناه برسيم الأول عشان يسمن. بكلمك من عند بنت الست أمينة، صار لأمها شارع باسمها والوزير كان حاضر وقال كان يشوفني عالمسرح وهو من المعجبين بي. كلمته عشان عملية المي الزرقاء». شعرت بالفنجان يسحب بقوة لم أعهدها به. حتى نازك شعرت وصاحت: يللا يا سامية اصرفيها الروح ضاقت. بتسحب الفنجان». بلعت تانت سامية بريقها وأسرعت تسأل: «وكده خلاص مستعجل يا حبيبي، مع الف سلامة. انتبه لروحك يا حبيبي». ثم صرفته واستدارت الينا صائحة باكية. لم يعكس فمها المطلي بالأحمر ونظاراتها السوداء القهر الذي تعانيه: «انا عارفة هو مش مسامحني، شفتو ازاي كان مستعجل؟ مش مسامحني، معاه حق. قبل ما يموت قال لي مريض يا عمتي، ما صدقتهوش. ما حدش يصدقه، صار يتعكز على العصا ويرتعش، وأنا أقلده والكل يضحك. قبل ما يموت بأسبوع واحد، قال لي خليني أبات عندك أنا وأولادي يا عمتي كم يوم لغاية ما يدّبر الله أمرنا، مارضيتش، قلت كم يوم بيصيرو كم سنة. ونصحته يفتش على شغلانة. كان صيته وسخ، سباق ويانصيبْ. معاه حق. المسكين كان يراهن عشان يكسب ويعيش».

«ياه.. الساعة صارت تسعة». قالت نازك وهي تنظر في ساعتها قبل ان ترفع الخشبة لتعيدها الى الكيس. شعرت بالقلق. ان ما يشغل عقلي الآن يتعلق بما يدور في الغرفة كأني لم أعد مشاهدة. لم اعد أفكر اذا كانت نازك تحتال على الفنجان وتسحبه الى الأحرف التي تريدها. أحاول فهم الأحاسيس التي تنتابني الآن. أحاول فهم ما تفعله سامية ونازك. إنهما تريدان الوصول الى

نقطة تصالح مع الأموات حتى تستطيعا العيش براحة مع الأحياء.

وذهني يحدث آلاما في رأسي، اسأل تانت سامية في تردد وخجل اذا كنت استطيع تحضير روح ما عزيزة علي من غير ان أرفع صوتي.

ردت تانت سامية بسرعة: «وماله يا حبيبتي، نطلع البلكون»، ثم أستدركت وأردفت: «لا مش ممكن لوحدك. ايه رأيك تحدثي الروح بفكرك وهي لازم تسمعك». قاطعتها نازك: «حرام مش ممكن». نبرت بها تانت سامية: «طبعا حرام» ثم اكملت وباستهزاء: «حرام عليك لأنك مش حتسمعي الكلام ومش حتقدري تنامي الليل. يا للحشرية!».

هزت نازك كتفيها بلا مبالاة وقالت: «على خاطركم».

أشعر بالحر وأنا أضمر، ثم كأني أسمع صوتا يأمرني ان أتكلم. أجدني أهمس: «هل صحيح انك ندمت لأنك تركتني؟»، وإذ بالفنجان يسابق الريح! ولما أجده يحط على كلمة «نعم» ارتاح. يرتفع صوتي: «هل سناء هي التي «نعم». «هل عرفت بمرض قلبك قبل ان تطلقني؟». «لا». «هل طلقتني لأنك بطلت تحبني خلاص؟» «لا». «هل يحبها؟». «لا». «هل يحبني؟». «نعم». عيناي كرة تنس تطير الى طرفي الخشبة حيث كلمتا «نعم» و«لا». العرق يصل حتى أصابع قدمي «هل هو نادم؟». «نعم نعم».

طفقت أبكي. حاولت النهوض، لكن تانت سامية اعترضت بصوت خانق خائف ثم صاحت صيحة جعلتني أجمد مكاني: «يا بنتي حرام تتركي الروح معلقة في الفنجان، ودعيها، أصرفيها». ولما ازداد بكائي صاحت وهي تغالب ارتفاع صوتها: «لا حول ولا قوة إلا بالله. الروح لسه عالقة بالفنجان يا بنتي» ثم استشهدت وتلت الآيات ثم استشهدت وقالت: «الروح مش راضية تروح. لازم تصرفيها بنفسك». ثم صائحة: «أرجوك أنا عارفة بتكلم على أيه. مرة يا بنتي جت بالغلط روح واحدة ما نعرفهاش وقعدت معانا ليلة بحالها... بس ما تخافيش روح جوزك شهمة هو ابن اصل».

أبتدأتا تبسملان معا. الخوف الذي ملك وجهيهما أرعبني، لكني أخذت رأسي بين يديّ لربما انصرفتا وتركتاني وأنا أفكر: «لتبق روحه معي، نتحدث معا بدلا من المذياع الذي أصبح صديقي منذ ان ترك البيت. تحاول سامية ونازك انزال يدي عن رأسي، أشعر برائحة فم سامية وبلعابها يتناثر علي. هما تهزانني بهدوء تارة وبقوة تارة اخرى. وأنا لا أجيبهما ولا أفتح عيني. لتبقى الروح معي بدلا من الأسئلة والمشورة التي أطلبها من عقلي ازاء زوجي، فيجد عقلي نفسه بين فخين: الرأفة بي أو الحقيقة فيبالغ إما بالحب وإما بالقسوة، بتبرئة زوجي أو بادانته. تلطمني سامية على وجهي وهي تهدس: «عشان أرجعك لعقلك، سلامة عقلك يا حبيبتي، بس الروح عالقة لازم تصرفيها، أرجوك أصرفيها».

..... قال لابنتنا ان تعطيني حبة مهدىء للأعصاب وتجرني الى المستشفى حتى يراني ويودعني وهو على فراش الموت. عندما لم أصدقها أتتني بورقة منه تقول: «تعالي لتلتقطي آخر أنفاسي» لكني اتهمتها بتقليد خطه. إذاً مات وهو يحبني، حتى سناء اعترفت بهذا لابنتي وأنا لم أصدقها.

أسمع تانت سامية تقرأ السورة، تأمر الروح أن تنصرف، كأنها تقرأها مرة أخرى. ثم مرة أخرى. يرتفع صوتها: «الروح مش راضية تروح» ثم تصرفها وتقرأ وتصرفها انما بصوت يكاد يقارب النشيج. تتدخل نازك، كأنها تتحايل على الروح فتقول بصوت مرتفع: «عمهلك عليه يا ساميه. إزاي يقدر يفارقها؟ لازم وحشه وجهها اللي زي القمر. انا عارفة هو مش حيروح.. إلا اذا هي صرفته.. انتو نسيتو انها هي اللي استحضرته؟ الله». اذا كان لا يريد ان يفارقني الآن، كيف استطاع ان يفاتحني بالأمر ذلك المساء، عندما عصرت كلماته كياني، كما يعصر الغسيل وهو يقول انه لا يستطيع العيش من غير سناء، أعز صديقة لدي، وكنا قد فتحنا لها بيتنا وقلبينا في اثناء قضية طلاقها من زوجها الذي كان يرفضه لسنين. لم اودعه، لم اره ميتا أو مدفونا، لم الطم ولم ابك مع الآخرين، لذلك بقي موته لغزا واقفا على حافتي الواقع وعدمه. لطمة اخرى. كأن حجراً قبع على صدري منذ اشهر، انزاح فجأة. لطمة اخرى. وصراخ تانت سامية: «اصرفي الروح يا بنتي عشان خاطري، وخاطر نازك. عندنا أهالي عايزين نبقى على اتصال بيهم.. واللا انت عايزه صيتنا يبوظ بين الأرواح..؟».

لو فقط تتركانني حول هذه الطاولة. حيث كنا نأكل. أرى يديه الآن ممدودتين فوقها، تلتفان حول كأس الويسكي. على هذه الطاولة حيث هو في الفنجان الان كان يفرد الجريدة. على هذا الكرسي كان يجلس او يحمله ليقدمه للزائرين. يقف خلف ذلك البيك آب يضع اسطوانة ليصدح بعدها صوت ام كلثوم. لو تفارقني هاتان الأمرأتان النائحتان الباكيتان الخائفتان على الروح العالقة في الفنجان. أريد ان تظل الروح وسط هذا الفنجان. هذه الروح هي التي عشت معها طوال سنوات حبنا ثم زواجنا. اذ كان شعور التمني بأن أكون قربه يتملكني حتى وهو يلتصق بي. كنت اترقب قبلته حتى وهو يقبلني. كان الشوق اليه يغلبني ويصرفني عن الاستمتاع بدفء يده حتى عندما كنا نسير معا.

كنت اتمنى لو أن الطبيعة تجد طريقة تتفوق بها على التحام الجسدين عندما كان يبادلني الحب، وكانت الطبيعة تستجيب لطلبي فما كنت استرجع صوته حتى يلامسني هو. استرجع رائحته فارتعش لذة. كانت ومضة واحدة من الفكر هي مفتاح حبي وجسدي.

ما زالت المرأتان تلطمان خديهما، تستجديان بينما أفكر أن أبقى عند هذه الطاولة. سأتمدد فوقها قرب هذا الفنجان. الليل طويل. وصوت أم كلثوم سيصدح بعد قليل. سأجلعه يسمعه كما يسمعني. كان بكاء المرأتين يبتلع كل ما في البيت حتى ملابسي الداخلية. سأمسك هذا الفنجان وسأعصره بين نهدي. سأعصره بين يدي. □



شعر الفوضى بين واهم وهالك!

علي الخليلي وممدوح عدوان نموذجا

نوري الجراح



◄ الصوت لا يقدم معرفة «سقراط»

■ لا يختلف «شعر الحجر» في قيمه وأغراضه عن «شعر اوكتوبر» و«شعر الفاو» و«شعر الجنوب والشمال. . الخ . .» انه شيء لمناسبة وليس شيئا في ذاته، فرصة تمكن شاعر المناسبة من تحويل الجهات والأماكن واناسها الى رموز، فيفقد المكان المتفجر بالحياة كل قيمة حية، ليتحول الى تجريد ايديولوجي ويصير الشعر غرضا من أغراض الايديولوجيا، فينوب عن الخطاب السياسي، وتتحدد وظيفته في مديح الجمهور والناطقين باسمه، وهجاء الأعداء ورموزهم.

وبين هذين الحدين سيل أهوج من الكلام المحتدم يؤلف بوحا وتفجعا وعويلا ورثاء وتحقيرا للذات، حينا، وحينا يؤلف تبجحا يدعي بطولة، ووهما يدعي تمثيلا لكثرة. وهو الى ذلك شعر يخلو من القيمة الفنية، فما يأتي بجديد. ويسيء الى الكثرة، وكذلك الى صاحبه.

بهذه الاضافة على المعنى المطروح في مقالتي «الشعر الذي صار حجرا»[1] استعيد ما طرحت على صفحات «الناقد»، لاواجه منطقا صدر عن شاعرين عربيين الأول هو علي الخليلي في رده علي[2]، والثاني هو ممدوح عدوان الذي ظهرت له مقالة في كتاب (أبجدية الحجارة)[3] لمحمد علي اليوسفي، يدعو فيه الشعراء العرب الى كتابة شعر يمتدح الانتفاضة حتى لو كان رديئا.

لقد اسمعتنا الرداءة الشعرية ممثلة بشعر شعراء هم رموز حقبة شعرية عربية هلكت وهلك خطابها؛ اسمعتنا باسم الانتفاضة ومقتضيات الترويج الاعلامي لها كلاما غريبا لملمت أشلاءه من حطام ما فات وانقضى. وهو كلام قاصر يبيح الانحطاط الكتابي ويروج له باسم ظاهرة كفاحية نبيلة هي انتفاضة شعب فلسطين، وحالها في ما أسمعتنا ودعت اليه حال الذي يدس فاسدا في صالح، فينشر الفساد، ويفسد في الصالح.

وان كنت اكنّ لعلي الخليلي، ولكفاحه الشخصي تحت الاحتلال اشد الاحترام (بغض النظر عن قيمة شعره، وموقفي من هذا الشعر) فانني لا استطيع ان اعتبر ممدوح عدوان الا شاعرا هالكا ثم انه بوحي من هلاكه الشعري المعبر عن هلاك حقبة شعرية عربية، خيل اليه فكتب ما معناه ان بضع مئات من القصائد الرديئة عن الانتفاضة، خير من خمس قصائد جيدة عنها.

منطق بائس

لقد وسعت دائرة هذا الرد، فلم أقصره على الشاعر علي الخليلي، لأمرين، أولهما ان المنطق الذي صدر عنه رده على مقالتي ليس منطقه وحده، وثانيهما لأبين ان الشعراء الذين قصدتهم في مقالتي «الشعر الذي صار حجراً» هم الشعراء العرب الذين سيل الموت في فلسطين لعابهم، فأنطقهم ما نطقوا به وينطقون. ولعل عودة الى المقالة المختلف عليها تبين أنها لم تقصد الشاعر الفلسطيني تحت الاحتلال، وانما قصدت ذلك الجيش الشعري العربي العرمرم، الذي تشكلت وتهيأت كتائبه، وشرعت تحرر فلسطين!

ان ابأس وأخطر ما في منطق صديقنا الخليلي أنه لا يترك مجالا للفصل بين أطنان القصائد الرديئة التي انتجها العالم العربي، والتي هي رد فعل عاجز على حدث مفاجىء! وبين فعل كفاحي هو المشروع الانتفاضي. وعلى أساس من هذا الخلط بين الفعل والخطاب بنى علي الخليلي رده علي وأقام المقارنة غير الصالحة بين موقفي من شعر عربي رديء، ودعوتي الى الكف عن انتاجه واغراق السوق به، وبين موقف بن درور يميني من شعب الانتفاضة، والثاني موقف يرجو قتلها. وان كان من صالح للمقارنة بيننا، فهو الوضوح، وضوح بين درور في عدائه للانتفاضة، ووضوحي في التعاطف معها وقد عاديت شعرا ينهشها ليعتاش عليها. فلا يمني استبدل هجومه على الانتفاضة بهجوم على الشعراء العرب، ولا أنا استبدلت انتقادي لهم بانتقاد الانتفاضة. والمسألة لقارىء ذكي ذكاء متوسطا لا لبس فيها، وان هي غمضت على السيد الخليلي، فسبب ذلك تشاكل أتجاوزه، لأنه ثمرة مشكلته مع وعيه، ولا يصلح هذا المعنى ليؤلف تشاكلا بيننا، أو اقرارا مني بهذا التشاكل.

* الكلام بين الأقواس في الرد على الشاعر علي الخليلي مقتطف من مقالته «خونة وأنذال.. لماذا» المنشورة في الناقد.

١. «الشعر الذي صار حجرا» نوري الجراح. «الناقد» العدد ٩. أذار / مارس ١٩٨٩. (ص ٥١)

٢. «خونة وأنذال... لماذا؟». علي الخليلي. «الناقد» العدد ١٨ كانون الاول ديسمبر. ١٩٨٩ (ص ٨١).

٣. «ابجدية الحجارة» قصائد ومقالات جمعها وعلق عليها محمد علي اليوسفي. منشورات «بيسان». نيقوسيا. قبرص. ١٩٨٨. وفي عدادها مقالة لممدوح عدوان تحت عنوان «أيها الشعراء اكتبوا شعرا رديئا».

والسؤال الذي أحب ان اوجهه الى الخليلي هو: هل انت هو «الشاعر الذي افتتح في قصيدته مقلعا للحجارة»، حتى اثارتك مقالتي؟

الرسالة

سوف اكون صريحا، واعترف لك ان بعضا من رذاذ الخطاب في «الشعر الذي صار حجرا» كان من المعول عليه ان يصيبك، ولكن الرسالة بنقاطها وحذافيرها الكاملة. لم توجه اليك، هذا لو صح التسليم بك ممثلا شرعيا ووحيدا للشعر الفلسطيني، ولكنها وجهت الى الشاعر العربي والمشكلة في ظني انك ترد على رسالة مرسلة الى عنوان آخر، وسطوت انت عليها. وما دمت وجدت لنفسك موضعا في المسألة، هل لك ان تجيب على السؤال التالي:

هل لديك احصائية حول الأفعال المشرفة التي قامت بها الوف القصائد العربية المكتوبة والمنشورة في امتداح الحجر واستعراض مزايا الموت، والتحريض عليه الى درجة التطريب؟

على هذا هل احتاج أن أشرح لك ماذا عنيت بقولي ان القصيدة المختلف عليها هي قصيدة «تقدم وهما ولا تنتج معرفة»، هل يحتاج هذا الأمر الى شرح؟

الغوغاء

انني لا أرى ضررا في وصف حالة الهذيان الشعري العربي الراهن بـ «حالة غوغائية» ينتجها «قوالون غوغائيون»، و«الغوغاء» من جملة ما تعنيه ـ كما في «لسان العرب» لابن منظور[٤]: «الصوت والجلبة لكثرة لغطهم وصياحهم». صحيح ان أصل الكلمة مصدره «الصوت حين يخف الجراد للطيران»، ثم استعمل «للسفلة من الناس والمتسرعين»، الا ان حتى هذا المعنى فانه يتماشى مع المعنى الذي يصف الهجوم الشامل على «الشعر» و«الانتفاضة» من قبل كتبة الشعر العرب. ولو شئنا ان نستطرد في طرح الأسئلة حول ظاهرة «شعر الحجارة» لا بد من سوق الأسئلة التالية:

١ـ هل يقرأ سكان فلسطين المعزولين عن العالم العربي بنسبة ٩٩ فاصلة ٩ بالمائة قصائد الشعراء العرب عنهم؟ وبالتالي هل أسهمت هذه القصائد في دب الحماسة فيهم ليناضلوا بالأصالة عن أنفسهم وبالنيابة عن الأمة العربية وشعرائها؟

أم أن هذه القصائد لم تكتب الا لتحمس كتبتها؟

٢ـ هل أرهبت قصائد الشعراء العرب اسرائيل وهددت أمنها ووجودها؟

٣ـ هل مست امن مرافقها الحيوية؟

٤ـ هل مهدت الأرض لاسقاط الحدود وفتح جبهات القتال؟

٥ـ هل اسهمت في تدمير اقتصادها العسكري؟

٦ـ هل أضافت الى أكوام حجارة فلسطين كومة؟

٧ـ هل ردت للانسان العربي المخذول قلبا وقالبا عافيته وشجاعته؟

٨ـ هل جمعت الاحزاب من بعد ما تفرقت؟

٩ـ هل جعلت للمال العربي الضائع هدفا؟

١٠ـ هل . . . . ؟

١١ـ هل . . . . ؟ الى آخره

إذا كان نعم، فهذا أمر، واذا كان لا، فهذا أمر آخر.

في حالة نعم، يصير الكلام على فنية القصيدة نافلا فقد قام الشعر بدور له يستحق عليه ان يشكر شعراؤه، وان لا يحاسبوا أبدا على رداءة فنه، واذا كان لا، فالسؤال هو:

ما دامت قصيدة الحجر لم تجب على أي من تلك الأسئلة، وغيرها كثير لم يطرح، ولم تتحقق لها الشعرية، فما الحاجة اليها؟ لا حاجة إليها أبدا فهي لا أكثر من دخان لبّد سماء الشعر، وكلها على بعضها، لا أكثر من سحابة غبار يعمي الأبصار ويوهم بالوفرة والبحبوحة والمشاركة في الجهاد، ولا شيء من هذا القبيل يحدث. وبالتالي فان التوصيفات التي سقتها في مقالتي «الشعر الذي صار حجرا» تنطبق تماما على الاجتياح الشعري التعس الذي تقوده كتائب من الشعراء والفاشلين (وبينهم شعراء مرموقون) تؤازرهم كوكبة من كتبة الصحافة والمذيعين والنقاد البائسين، وتنتظم صفوفهم في صحف ومجلات ومنابر تكفي موازنة واحدة منها لاطعام ثلاث قرى في وطن علي الخليلي، وتطبيب مائتي جريح، وايواء ثلاثمائة مطارد.

الشاعر صحافيا!

ممدوح عدوان بدوره يعتقد ان «بعض الشعراء» ـ ويقصد بهم الذين لم يلبوا نداء الكفاح الشعري ـ «يرون انفسهم اعلى من الأحداث»، والسبب في ذلك كما يرى عدوان هو «خوفهم من مواجهة حرارة الواقع» وهو ينظر الى هذا التعفف عن الاسهام في عراضة «شعر الحجارة» من قبل البعض على انه انسحاب من المعركة. . . أية معركة هذه! ووراء هذا الاعتقاد العدواني فهم يريد من الشاعر ان يكون صحافيا، والغريب ان عدوان لا يطبق هذا الفهم على الشعراء الذين يكتبون قصائد من خارج هذه الأحداث، بلا خبرة حقيقية لهم بها يتطلبها شعر ترجى منه أغراض اعلامية وتعبوية، وشعرهم بهذا المعنى فاشل ولا مصداقية له بالمعنى الصحفي!

عدوان يقول: «هل نتخذ من شعار الدفاع عن الجودة حجة لحجب الشعر العربي (الذي ليس بالمستوى المطلوب)، فتمر الانتفاضة دون ان يكتب عنها الشعراء العرب اكثر من خمس قصائد،».

غريب هذا التساؤل الذي يخفي افتراضا بأن الانتفاضة ـ كمناسبة ـ ستمر، وتنقضي، ولا بد من فسح المجال امام الشعر، ليمجدها، أو يرثيها اولا اعرف ماذا. . وكأن الانتفاضة ستموت وتسقط اذا لم يساندها الشعر، وخصوصا رديئه. تطلُّب غريب هو التطلب «العدواني» ولا بد ان يكون مصدره اعتقاد يرى في الشاعر حتى، لو كان رديئا، صوتا للشعب. على ان عدوان يناقض نفسه عندما يرى ان «الشعر الرديء سيموت حتما، ولكنه الآن تعبير عن الانفعال بالأحداث، وعبر الوسائل الوحيدة المتاحة» ولكن هل يمكن للانشاء الهالك الا ان يكون تعبيرا هالكا، وهل يمكن للانشاء الركيك ان يولد وجدانا لا يكون ركيكا، وهل يمكن للخطاب البائس ان يؤثر في متلقيه تأثيرا لا يكون بائسا. ثم ما حاجة الناس الى شعر يموت هذا اذا لم يكن ولد ميتا؟

خطاب الماضي

ان ممدوح عدوان وعلي الخليلي يكملان مشهدا يصلح للتندر به اكثر مما يصلح لمناقشته.

فكلاهما يتوهم ان هذا الشعر تقرأه الناس وكلاهما يتوهم ان اسرائيل لا تنام الليل لشدة خوفها من الشعراء العرب.

وكلاهما يتوهم ان الشعر الرديء هو الذي يحرك الانتفاضة، ومن دونه قد تنطفىء نارها وينتكس علمها.

فـ «الخليلي» يرى في «الشعر الذي صار حجراً» «تحريض عربي لقتل الانتشار العربي الواسع الذي حققته الانتفاضة ولقتل الانسان العربي الذي أعطى جهد استطاعته» (تأمل جهد استطاعته)!!. ويكشف اعتقاده هذا عن جهل بالواقع العربي لانلومه عليه، فهو بحكم وضعه لا يمكن ان

حالة الهذيان الشعري العربي الراهن هي حالة غوغائية ينتجها قوالون غوغائيون

٤. انظر «لسان العرب» ابن منظور (ص ١٤٦).

الانتفاضة اضافة والانشاء الركيك انتقاص من الاضافة واستبدال للأفعال بالأوهام

يكون خبيرا فيه. الا ان ما يبالغ به الخليلي في رده علي، هو اقتراحه لصرختي اليائسة في «الشعر الذي صار حجرا» دورا خطرا: «الدعوة لقتل الانتشار. و«الدعوة لقتل الانسان العربي»!! ومن يسمع هذا الكلام يظن ان الانتفاضة الفلسطينية راجت في العالم العربي، واصبحت امرا واقعاً ولم يعد ينقص العالم العربي الا ان يبني دولته الموحدة المزدهرة!!

ممدوح عدوان بدوره يهتف: «لا تسمحوا لأحد بأن يخيفكم، اكتبوا شعرا، وليكن رديئا»

على اعتبار ان «هناك شعب يعبر عن نفسه من خلالكم».

السؤال الأول الذي أوجهه الى ممدوح عدوان هو: من ذا الذي يخيف الشعراء العرب؟ من هو الذي أرهبهم لئلا يكتبوا وحاول منعهم من نشر شعرهم؟! كل سبل نشر الشعر الرديء متاحة بل وأكاد أجزم بأنها متاحة عن سابق تصور وتصميم وتخطيط. على اعتبار ان استبدال الفعل بالانشاء ليس الا خطة عربية موحدة معتمدة من قبل النظام العربي الموحد، واجهزته الثقافية. وانت خير من يعي هذه المسألة، بل ولك خبرة فيها!

السؤال الثاني: من هو هذا الشعب الذي «يعبر عن نفسه من خلالكم»؟، من خلال الشعر، ليس الشعر الرديء الذي تدعو اليه - سامحك الله على هذه الدعوة - وحسب، بل أي شعر كان، وهل لديك احصائية يمكن ان تفيد جاهلا بما يجهله كأن تقول لي: هذه مجموعة شعرية عربية طبع منها أكثر من ثلاثة آلاف نسخة برسم ١٥٠ مليون عربي؟

أي انتشار وأي تعبير عن الجموع، هذا الذي يتوهمه ويتحدث عنه السيدان علي الخليلي وممدوح عدوان؟!

الخليلي يمكن تفهم حالته، ولكن كيف يمكن تفهم حالة عدوان؟!

إن الدرس الذي يمكن ان تقدمه لنا الحالتان بخطابهما المشترك، هو ان كل ما تحقق من تطور بالمعنيين السلبي والايجابي في المجتمع العربي وفي الثقافة العربية على وجه أخص لم يؤثر في المنطق الذي صدر عنه هذا الخطاب. كل المتغيرات كل تلك الانهيارات بما حملته من آلام وفجائع لم تبدل من بؤس الخطاب الغوغائي ولم تزحزحه عن سكونيته، ولا عن تخلفه الناجم عن ثوابته الهالكة المهلكة فهو لي يمثل بنجاح لا نظير له استمرارية لخطاب العجز والفشل في صور القوة والنجاح. هو السقم في حلة الصحة، مسافة اضافية على طريق الجعجعة والندب، والهذيان منذ نكبة فلسطين وحتى الانتفاضة، فالمثال بتبدلاته المظهرية يظل - على الرغم من كل ما أصابه من سقوط - هو المثال، وردات الفعل التي أبداها الشعراء قصائدا تسعى لـ «مواكبة» (انظر سطحية هذه الكلمة) الأحداث. منذ نكبة فلسطين وحتى اليوم لا كفاعلين أكفّاء، كما هو منتظر من الشعر والشعراء، ردات الفعل هذه في التي جعلت ممدوح عدوان يمتدح ثمرة تاريخ شعري فاشل بقوله: «الوضع الصحي والطبيعي ان يتدفق هذا الفيض من الشعر. هذا ما حدث وما كان يحدث دائما ابتداء من نكبة فلسطين، مرورا بالنكسة، وحتى الانتفاضة».

على هذا، فان عدوان الذي لم يتساءل ما اذا كانت هناك ضرورة لتجاوز خطاب الماضي وتبعاته، لا يرشح الشاعر الى ما هو أكثر من دور المعلق على الحدث. وصّاف الموصوف، ولا أقول المحرض، لأن التحريض يحتاج الى جموع، وجموع الشاعر العربي ما تزال في رأسه وحده!

أسلحة المرضى

الانتفاضة فعل ابداع يشارك فيه مبدعون كثيرون، هم شعبها والقصيدة الرديئة فعل اجترار يؤديه شخص واحد هو كاتبها.

الانتفاضة سُكْرُ الروح. والقصيدة الرديئة ذباب على هذا السكْر.

الانتفاضة فعل مركّز مكثّف لشعب يصنع حدث حياته، ليلغي واقعا مشؤوماً ويحقق من امنية تاريخية واقعاً. والقصيدة الرديئة سقطٌ يشبه نفسه بالابداع، ويعتدي على كرامة الفعل.

الانتفاضة اضافة. والانشاء الركيك انتقاص منه الاضافة، واستبدال للأفعال بالأوهام، ولهذا، على الأغلب، فُتحتْ لها الأبواب الرسمية، واستقبلت بالأهازيج، كأنها رجعت من انتصار عظيم.

الانتفاضة شهيد وألم يوميان. والطرب الشعري الوطني الخلاعي العربي الذي لا يهاب الموت ولا يضيره الرصاص، هو سخرية من الشهادة وهزء بالألم.

الانتفاضة جِدَّةٌ، فعل حديث، والقصيدة عنها قديمة ومتخلفة مبنى ومعنى وأخيلة.

الانتفاضة اكتشاف للذات ومصادر قوتها وضعفها، والقصيدة عنها صراخ أهوج، ضلالة تغطي انحرافاً عربياً جماعياً عن جادة الفعل، ولهذا هي مطلوبة.

الانتفاضة ابداع، والابداع معرفة، والقصيدة عنها لا تقدم ابداعاً، ولا تعطي معرفة.

الخبر الصحفي اليومي من قرى الانتفاضة يحمل الى قارئه القشعريرة، و«قصيدة الحجر» باردة برودة الموت.

الانتفاضة هي السخونة في جسد مريض، والقصيدة المعوقة التي لا تعطي معرفة، هي أسلحة المرض في هذا الجسد.

مقارنة غير صالحة

يقول علي الخليلي عني انني أرفض قصيدة الانتفاضة باعتبارها في وضعها الراهن مجرد وهم «وهذا صحيح، فهو أحد اسبابي. ويقول: «ان الكاتب الاسرائيلي بن درور يميني يرفضها للاعتبار نفسه»، وهذا ليس صحيحا. فجندي «يديعوت احرونوت» يرفض الانتفاضة نفسها، وهي التي تقلقه، وليس الشعراء العرب.

يقول علي الخليلي: «نوري الجراح يهدف الى تحريض قرائه وتحريض مجتمعه ضد أولئك الشعراء الخونة».

تحريض القراء نعم، أحياناً، قليلاً، اذا هم انتبهوا الى مقالتي، انني فعلا أدعوهم الى تفحص القصيدة، أسألهم، ان كانت تضيف، أسألهم اذا كانت تحرض، ان كانوا قرأوها، ان سمعوا بها. ان بدلت في وعيهم، ان هذبت من أحاسيسهم، الخ... لقد هدفت الى هذا، فعلا، وسوف ادعوهم الى ما هو أكثر، الى ان ينبذوا كل قصيدة تلهث وراء الحدث، بغض النظر عن طبيعة هذا الحدث. اما تحريض المجتمع كله، فيا حبذا، ولكن للأسف فهذا غير ممكن. وهو ليس في متناولي او متناول اي شاعر عربي خلال هذا القرن.

أما «ان الحداثة لا تعني قطع الألسنة الطيبة الحميدة، التي تغنت - لأول مرة - ببطولة شعب عربي أعزل» فأنا لست ناطقاً رسمياً باسم الحداثة، والحداثيين، بل انني استغرب أن تكون هناك «حداثة» شعرية في الوطن العربي، وأكون انا ناطقا باسمها!

كل ما هنالك أنني واحد من كثرة أزهق طوفان الكتابة أرواحهم، فرفعتُ الصوت: ارحمونا من هذا الشعر! وها هو الخليلي يحيل صرخة يائس الى أمل في نقاش بين «شعراء حداثيين رجعيين» و «شعراء وطنيين تقدميين»! لست مستعداً لمناقشة يتحدد طرفاها على هذا النحو، فضلا عن انني شاعر ولست ناقدا. والناقد أقدر من غيره على استجلاء ظاهرة، ومعاينة نص.

يقول علي الخليل في رده علي: «انك مطالب كمثقف عربي، ان تحمي آلية الابداع الاعلامي لمصلحة الانتفاضة اولا. وفي درجة ثانية، يأتي الشعر».

وأنا أقول له انني لست مطالبا في شيء، لانني لا أرى في الشعر

الاعـلامي العـربي الـراهن ابـداعا كما لا أرى في الاعلام نفسه ابداعا والصحيح أنني أراهمـا منـاقضـين لكل إبداع، بما في ذلك قصائد أوسع الشعراء شهرة وانتشارا!! وفي رأيي ان الانتفاضة والمتنفضين ليسوا معنيين بكل ما كتب وما سيكتب خارج الأرض المحتلة من شعر وخصوصا إذا كان هذا الشعر رديئا، فهم لديهم كل يوم اهازيج وهتافات وأقوال حماسية، فشعب الانتفاضة يعتمد زجليات راجح السلفيتي وأغاني «فرقة صابرين» لتنطق باسم مشاعره، ولديه بيانات سياسية، وتوجيهات نظرية، وهذا كله هو ما سوف يطلق عليه في المستقبل «أدبيات الانتفاضة»، أما هذا الكرنفال الصاخب، وتلك الجعجعة بلا طحن الصادران عن الشعراء العرب على كامـل مسـاحـة رقعة الفشل العربي، فلا علاقة لكل هذا بالانتفاضة، ولسوف ينظر المستقبل في هذه الآثار بصفتها عملا غريبا يستوجب تقصي اسبابه.

شعر يستوجب الهدم

ان نقـدي لهذه الظاهرة: «شعر الحجر في طبعته الخارجية» قد صدر ويصـدر في الـدرجة الأولى عن تساؤل شخصي لم أجد له جوابا، حول التجربة التي صدر عنها. فهذه كتابة غريبة على العمل الانتفاضي. كتابة من خارج المسرح الفعلي للحدث. ولأنها كتابة لم يختبر شاعرها «الوقائع» التي يركب من وهمه عنها نصه الشعري، ولاعرف الخبرة التي تتيحها هذه الوقائع، فقد هرب بها الى العموميات، فكتب شعرا سماعيا، يستعيض بـ «الخبر» عن الشيء، بدل «اختبار» الشيء نفسه بفعل تجربة شخصية. من هنا، أيضا، فإن هذه القصيدة تنتمي الى عالم الاشباح. قصيدة غير متحققـة. فهـذا شعر يقدم تمثلا وهميا لخبرة تحققت تحت الاحتلال، ولم تتحقق للعربي في رحاب بلاده، وبالتالي فإنه شعر يطرح تقديرات يجب الشك فيها باستمرار، ناهيك عما يسوده على المستوى الفني: لغة وتراكيب وأخيلة، من نكرار ونمطية واجترار. انها، باختصار، قصيدة شوهاء تدرج على منوال بائس، ولا تأتي بجديد و«لا تقدم معرفة» لا حسية ولا فكرية ولا تاريخية ولا وقائعية فهي لا قيمة لها في أي حساب، إلا حساب اللغط، ولو كره الواهمون.

وفضـلا عن هذ، فان «قصيدة الحجـر» تستمد دلالات مفرداتها من مفردات الخطاب السياسي السائد ودلالاته، ونظام قولها هو نظام قوله، فاذا كانت الانتفاضة هي انتفاضة على واقع محدد وامتداد له يسوده الخذلان، فإن هذه القصيدة منبوذة سلفا لأنها قصيدة مزدوجة الفكر والشعور. فهي تدعي (قـاصرة) الخـروج على الـواقـع وتـدعي (كـاذبـة) النـطق باسم الانتفاضة، والاستجابة الشعرية لها.

وبما انه ليس في جل ما يكتب وينشر من شعر وطني «منتفض»، «ثائر»، «حنون» الا شعب مريض هو عالة على الشعر واجترار مأساوي للكلام، فهـو اذن يستوجب الهدم. فما من وصفة سحرية تشفي الشعر السياسي الـوطني الـذي يدافع عنه ويدعو الى ارتكابه علي الخليلي وممدوح عدوان وأضرابهـما. ولعـل المـطلوب هو شفـاء الشاعر نفسه من عقدة «الناطق الرسمي» باسم المقهورين، ان يشفى من ذاته المريضة ومن عقدة البطل، فلا يقـدم نصا شعريا الى قراء، ما لم يكن هذا النص صادرا عن تجربة شخصية عميقة أو غير عميقة، ليكون النص ثمرة حياته وبحثه هو، ثمرة رؤيته الشخصية لذاته وللعالم. حينئذ فقط يمكن للنص ان يكون وثيقة شخصية لا يمكن الاشتباه في شاعرها، بغض النظر عن قيمة هذه الوثيقة وطبيعة موقعها القيمي بين الوثائق الشعرية الأخرى في عصرها.

هذه ليست دعـوة الى الشعـراء ليكفـوا عن ابـداء مشـاعـرهم من الانتفـاضـة. يمكنهم ان يبـدوها بطرق كثيرة غير الشعر. انها دعوة الى الوقوف في صمت أمام جلال هذا الدم، ونجدة أهله بطرق تعود عليهم بالفائدة. □

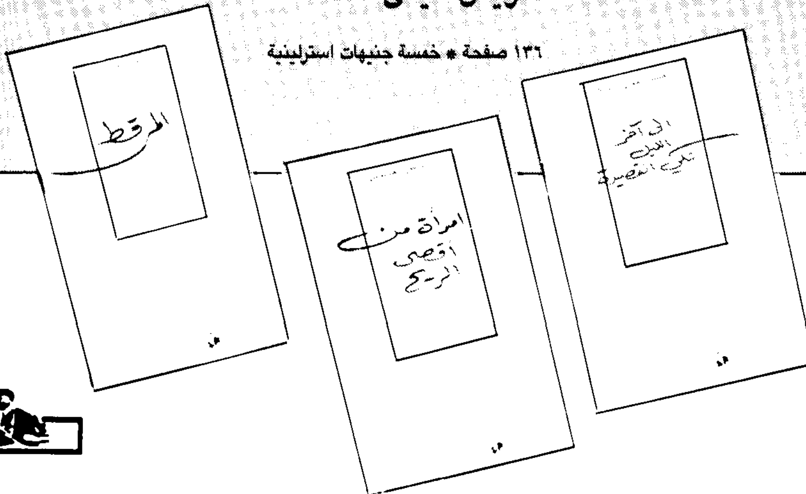
صدرت حديثاً:

الدواوين الثلاثة الفائزة بجائزة يوسف الخال للشعر لعام ١٩٨٩

◇ إلى آخر الليل تبكي القصيدة
عبد النبي التلاوي
٧٢ صفحة * خمسة جنيهات استرلينية

◇ امرأة من أقصى الريح
ادريس عيسى
١٣٦ صفحة * خمسة جنيهات استرلينية

◇ المرقط
يوسف محمد بزي
٧٢ صفحة * خمسة جنيهات استرلينية



شعر

رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd. 56, Knightsbridge, London SW1X7NJ

رسائل الى يوسف الخال

حنيف يوسف
كاتب من سورية

الرسالة الأولى: قضايا شخصية ▶

■ هنا تغيب العدسات، وتحضر العيون الفارغة، سأعيد قراءة المساء، وأختبر قدرتي على التمييز بين الأشياء، وبين الأرض والسماء، بين الحرب والسلام، بين نارين وحشيتين، نارين ساطعتين، واكتشف أسباب موتي يا سيدي.

يجب ان تحكم علينا بالاعدام، كي أرى بأم عيني مكانتي بين الموتى وبأخت عيني مكانتي بين القبور الحية. يجب ان تكسر جمجمتي ليسيل ما كتبته خلال عشرين عاماً، في لحظة باردة.

يا سيدي، حكايتي مرة كحقيقة منبوذة، رسالتي ممزقة كنبي: منبوذ استغفر رب السموات والأرض - فهو لم يتوجني نبياً بعد - لقد توجتني رسالتي الممزقة، وقطع لحمي الصغيرة.

حكايتي طويلة كالدودة الشريطية، فكلما اقتربتُ من الأشياء، مدت لي لسانها شامتة من حماقتي الذاهلة، وكلما ابتعدت من نفسي، سحبت عليّ سكينها، وألقت برأسي في قمامة الكلمات. حكايتي يا سيدي منبوذة كما قلت لك، صلعاء كمؤخرة الغوريللا، فأنا لا أستطيع ان أبتعد، ولا ان أقترب - كما ذكرت - هنا غرفة ضيقة، سماء ضيقة، وبشكل أكثر وضوحاً أنا من غرفة ضيقة مثل حذاء صغير على قدمي، أو مثل عالم كبير لا يعير موتي أدنى اهتمام ولا أعلى اهتمام.

غرفة ضيقة، أردد فيها ما تعلمته من الشارع، من سوق النخاسين ومن سوق النحاسين، أن يوسف الخال كان رجعياً، وقلت هو كذلك حيث أرجعني الى بؤسي، لقد تجاهلني جداً، عندما لم يترك لي حقلا صغيراً - على الأقل - أزرعه بؤساً.

يا سيدي، أو بشكل أوضح، يا سيد الأشياء كلها، سيد أفلام السينما ومخازن الحمص، سيد النباتات والحشرات، الأحياء والأموات.

غرفة ضيقة وأنا، غرفة ليست لي - حيث لا يحق لي أربعة جدران تستر فضيحتي - سيدي حكايتي ليست هنا، حكايتي تبدأ من هناك، فهي عريضة كجبهة الثور، تبدأ من حيث لا تبدأ الأشياء، فهذا المساء يجب ان أختنق، أو على الأقل يجب ان أذهب الى القبر ليصبح غيابي فيلماً هندياً يبتز دموع أصدقائي الحجرية. ولأنه ليس بين يديّ قفص - أي قفص كان - لأمارس ساديتي على قرد تورط معنا في مزحة ثقيلة، فيجب ان أذهب الى المساء لأملأ مناخيري شحواراً ورعباً أخرس. يجب ان أذهب الى المغسلة لأنظف يديّ القذرتين مثلما نظف وطني دماغي من الأشياء الضارة - على سبيل المثال - ومثلما أهل عفرين يصادرون منّي حبيبتي، يجب ان أصادر عليهم موتهم، يجب ألا يموتوا أبداً، يجب ان تمنعهم من الموت يا سيدي.

وبالمناسبة أيضاً، يجب ان أذهب الى المرحاض لأطرح آخر ما تبقى مني نظيفاً، فأنا - وربما لأنني مازوشي - لا أحب الأشياء القذرة في الأشياء النظيفة، والعكس بالعكس.

يا سيدي، هنا تذكرت، تذكر أنت أيضاً، كن معي، تذكر أنني لا أنسى، ان الأشياء تسير بالدراهم، والدراهم مراهم كما تعلم، لذلك سيكون موتي خشناً، فجثتي لا تحتوي ولو فلساً واحداً على الأقل، سيدي أضف الى معلوماتك، لي صديقة برتقالية، والذين يحبون العصير، يشربونها بدلا عن القهوة الرخيصة، وأنا أبلع ريقي أمامهم، لا أحرك ساكناً، ولا متحركاً، ولا طائراً، لا أحرك شيئاً على الاطلاق، أنا صفر مطلق، حكايتي طويلة ويداي قصيرتان جداً، يا سيدي أنا صفر مطلق، تقول العرافة - قلبي - بأني سأصبح طلقة، تصور طلقة يا سيدي، يجب ان تحكم علينا بالاعدام، يجب ان تمنعني من الحب يا سيدي، فأنا لا أملك إلا تعاستي دون مراهم، سيكون موتي خشناً، وكذلك حبي.

دعه خشناً، حبي يا سيدي، حبي.

الرسالة الثانية: أشياء أخرى ▶

انه القدر، هذا اللغز الشيق، هذا الشيطان المقيت، اللولبي، الوهم، الحقيقة، جدار جسدي، وأنا دونكيشوت هذا القرن، دونكيشوت هذي الساعة، جامح أكثر من حصاني، دائخ أكثر من طاحونة هواء.

هنا الدنيا تتسع بعض الشيء، وكذلك القدر، تشدني الأشياء الميتافيزيقية، الحقيقة مقتلي على يد هذا الظل الماكر ورائي، الوهم، الوهم إذاً يا سيدي. خذني بيديّ، أو برجليّ، خذني من شراييني المكشوفة الى فم صديقتي المكسور كسفرجلة، الى فوهة وطني البائت كبركان ميت منذ أيام اقليديس - حيث الملتوي أقصر الطرق بين نقطتين - أو الى زوبعة واسعة في فنجان ضيق لتنكسر حراشفي المطعوجة، وأستقيم في خاصرة الأشياء، من أفواهكم أدينكم هكذا سأقول للأمم الميتة، والشعوب التي لا طعم لها ولا لون، للجثث ذات الرائحة القوية، وللفصول المصابة بالزكام، لأنوفنا البالغة في الطول، سأقول لقد جفت صحف الصباح على جريمتنا القانونية وسراويلنا الشرعية جداً، ورفعت أقلام الفراشات دون ان تكتب على صدر زهرة برية صباح الخير أو صباح الشر مثلا.

سأنزف الكلمات وأتقاطع مع لغتي، أعيد تكوين الكوابيس على شكل قانون، وتشكيل الجغرافيا على شكل تاريخ، وتأسيس التاريخ على هيئة «بلدوزر». هكذا الأشياء تتم دون ان يستشرني احد او يستشيرك يا سيدي، لأنهم غائبون - والغائب عذره في جيبه - يحمله كاسم بلا مسمى، وكمسمى على مدمى، ستسير الأمور كما ينبغي - وفي الحقيقة كما لا ينبغي - تعال نعيش اذاً، وبصفتك رجعياً ومغروراً - وهذا ما يعجبني منك - ارجع على الأقل يوماً واحداً، وعلى الأكثر بلدا واحداً، وإذا لم تشأ، فليكن زمناً لا يعرف كوعه في بوعه، سالفه من خالفه، آتيه من ماضيه.

ارجع الى الأمام يا سيدي، نحن هوية الزمن المفقودة، نحن العنوان الواضح لكل ما هو فاقع هنا. ارجع قليلا ليشهروا عدميتي الكريهة، ولأصبح فقاعة صابون هذه الدنيا، ليضحك العقلاء اذاً، ليضحكوا، ليضحكوا، ليصبحوا بعد قرنين أو قرن واحد حيوانات ضاحكة، نعم حيوانات ضاحكة ليصبحوا، ليصبحوا كما يشاؤون، ولنصبح كما نشاء، ولأننا لا نشاء أبداً، فالكثير من الأشياء سوف تحدث، الكثير سيحدث، فمثلما كنت فيما مضى أقود جيوشاً ضخمة، حتى التقيت بهزيمتي، وذاب جنودي كالشمع، ستحدث أشياء أخرى أيضاً. لا تقطع الأمل يا سيدي، ولا تقطع رأسي أيضاً، كي لا تحرم القتلة لذة تعقبي، والسفلة لغة تعقبي.

الرسالة الثالثة: نصيبك يصيبك أو لا يصيبك ▶

أيتها الأرزة، أيتها اللغة البيضاء، أيتها اللحية البيضاء، أيها اللبناني العجوز تجاوزاً، يمكننا الانتظار، سأكون غودو بالنسبة لك، وبما أنني هامشي جداً، كن أنت غودوي الذي لم أنتظره ولو لحظة واحدة، لقد كنت آتٍ بشكل مستمر، وبشكل مستمر كنت تذهب، لست أدري تماماً من أين أتيت بطبيعتك النهرية وتكوينك النهري؟ هذا شأنك، ومصيري شأن هذا العالم، والعالم ليس صديقة أقرأ لها قصيدة حب، العالم شأن آخر، العالم ليس شأنك أيضاً - لأنك شأن الأنهار

المعكوسة ـ ترجع الى الأمام وتركض الى الوراء، تجرب صداقة الطريق لك، أنت تجرب إذاً ـ والتجربة أكبر برهان ـ والتجربة بنت اللغة، واللغة بنت الناس وبنت الغابة ـ غابتنا المكتظة بالأشباح ـ وبحكم سذاجتي الساخنة، تعلمتك منذ ان كنت صغيراً، والعلم في الصغر كالنقش في الحجر، ومنذ ان كنت كبيراً تعلمتك ومنذ ان لم أكن، لم أكن ولن أكون، فمنذ أكثر من ألفي عام، أنا مهزوم هنا، ومنذ مائة سنة تقريبا قررت ان أكون القرن الخامس بعد الموت والساعة الخامسة والعشرين، خاصة منذ مائة سنة لم أمت بما فيه الكفاية ـ نحتضر فقط بنجاحٍ باهر ـ ولم أقبّل صديقتي بما فيه الكفاية.

سأتكيء على ذاكرتي المكسورة، وسنلغي اللغة هنا، وبالأحرى لقد ألغينا الأشياء الأكثر أهمية، سنلغي الماضي كي يصبح أمامنا، وكذلك يجب أن ننسى المستقبل لنثبت قدراتنا الفذة على النسيان وبشكل أدق على التناسي.

أرجوك ان تتحملني يا سيدي ـ سأبدو غليظاً على شكل بلبلة ـ وأرجو ان لا تلغي اللغة بيننا، فنحن في الغابة، واللغة بنت الغابة، تعالى نتحدث دون مزاح، ونحارب كملوك أشداء، يجب عليك ان تحاربني، وان أحاربك. يجب ان لا نكون جبناء مثل هاملت، يجب ان نقتل، وأن تكتب أسماؤنا المكشوفة في أرشيف المنظمات الدولية وغير الدولية، يجب ان نقتل لأتفه الأسباب ولأعظم الأسباب.

أنت سور لا ألف له ولا ياء، أنت سور وأخرس، لقد سرقوا اللغة. إنهم اللصوص يا سيدي، يجب ان تتمالك قلبك كي تسقط في المأزق مباشرة، تعال نصبح عمياناً، فالعمى أفضل أشكال التبصر، أريد ان نصاب بعمى الفراشات وبحمى النحل، وهذا ما لا يريده أحد لنا، نحن جيف ساخنة لا غبار علينا، ولا غبار على وجوهنا الذائبة، هكذا يقررون وهكذا لا نقرر، تعال نحتال على اللغة مثلما هم يحتالون علينا كلما شاؤوا ـ وبالطبع هم، دائماً يشاؤون ـ بمشيئتهم تجري الرياح وتجري السفن، تجري الأنهار والبحار، يجري الدم في العروق وكذلك على الأرض، إنها المشيئة يا سيدي، يلزمنا شيء من هدوء الماء كي يخاف المارة من عمقنا وكي يتمرؤوا في سطحنا، ولكن لست أدري لماذا كلما شاهدني أحد ما، نظر الى ساعة يده ليعرف الوقت بالضبط؟

أمور كثيرة أجهلها يا سيدي، علمني بالقلم، وبالعصا، غليظة كانت أو رفيعة. المهم ان تعلمني.

التتبع إشكال ميؤوس منه، أشكال ميؤوسة منها، تابع معي إذاً، فرغم انه لا يحق لي ان أكون ولو صعلوكاً ذليلاً أو لصاً عارياً، حيث الكينونة معدومة هنا، وأنا حكمتْ عليّ جميع المحاكم بالاعدام بالجملة، فان أموراً كثيرة يمكن لها ان تكون ويمكن لي، أيضا، ان أكون، الإمكان قائم دائماً المكان قاتم دائماً.

النفط يا سيدي والثروة الحيوانية، الثروة الشعرية، الشعر أيضا نفط، كلا ـ اعتذر ـ الشعر ليس نفطا، الشعر حريق، وبلغة أخرى، احتراق.

ألف، لام، ميم، ألم يكن بالامكان ان نكون رعية جديرة بالموت عند بوكاسا مثلا؟

أيها الملك انك لن تسقط لأنك لست ملكاً على الاطلاق.

الرسالة الرابعة: المهم هو الأزرق وبشكل أدق الأحمر والأسود. ◄

هنا الأشياء تبتدي، القافلة تمشي، الكلاب نائمة، ولذلك فهي لا تنبح، الناس كلهم يمشون، وأيضا الأرض، القمر، الرياح، المياه، الغبار، إلا أننا واقفان يا سيدي، والوقوف هنا ليس بقصد الموت شجاعة، رغم انه يقال، الأشجار تموت واقفة، لا يهم الموت وقوفا أو جلوساً بالنسبة لنا، حيث الحياة زحف مذل، يا سيدي، وباعتبارنا لا نتعظ أبدا، ولا نستفيد من التجارب أبداً، لذلك سأمد قدمي أطول من بساطي الممزق، سألقي بقدميّ في العراء، وفي دواليب الخط أيضا. انك لن تحتاج الى السفر الى بنغلاديش لتتعرف على الجياع، كذلك لن تحتاج الى دونكيشوت، ولا الى طواحين الهواء، يجب أن نتذكر الأغاني ـ يا مارر على الطواحين المياة مقطوعة، خائف تدور الطواحين والحلواية نوعا ـ يجب تمرين النسيان على الذاكرة، يجب ان لا يتبعنا ظلنا ـ ليس لنا ظل يا سيدي ـ إنهم الآخرون.

سأعطي جرحي بعداً آخر، وأمنح الفراشات معنى آخر، فبعد ان تحولت صديقتي الى فراشة، أخذت أزهار الأغاني ترقص، الأزهار ترقص والفراشة إليّ تطير، إليّ، إليّ.

البحار، ما شأننا نحن بالبحار، المهم هو الأزرق العميق، الأزرق الحالم، الأشياء الحالمة مثل عيني أمينة التي قلت لها ذات مرة: بقلب حاف وبقدمين حافيتين أحبك، هنا رومانتيكية مدي،

أنا ابن الأزرق والشوارع المراقبة بالرادار، هكذا قلت لقاطع التذاكر، سيكون نعشي شرفاً منبوذاً للناس. هذا ما قلته لقاطع الرؤوس، سأعطيكم المال (أي الدراهم) هذا ما قلته لقاطع الطريق، ولكن يا سيدي ـ أرجو ان يكون الكلام بيننا ـ فليس لدي سوى قلبي الحافي وقدمي الحافيتين، لقد كفر ديكارت يا سيدي، لقد كفر، ونحن المؤمنون جدا بالأشياء الممكنة، سنقول دائماً ممكن جدا ولو كان غير ممكن.

ولأنك لست ملكاً على الاطلاق فان عرشك لن يهتز على الاطلاق.

ولأنك بحر وأرزة ستبقى أزرق اذا، ورمادي أحياناً، وستبقى لحيتك بيضاء، كل ذلك للاحتمالات، دعني أتفلسف يا سيدي، أهذي، أشكي وأشكو، مثلاً من الأكراد الذين يتحدثون عن جلجلة في الأعراس رغم أننا نبحث عن الكرامة يا سيدي منذ معركة الكرامة، يجب ان نذكرهم ان للأشياء كرامة، ويجب ان لا نبالغ نحن أيضا في جرحنا، حيث هو بليغ بما فيه الكفاية.

يجب ان اعرّفك بنفسي يا سيدي، فأنا سليل النفط والدول العظمى، أنا سليل الخيانات العظمى. ولأن الأمور جدلية جداً، فإني ـ اسوة بالآخرين ـ أجعل من ذلي إباءً لا يطاله الشك، ومن ظلي إناءً لا يطاله حتى جسدي الضامر. □

الوردة لا تقطف مرتين

مصطفى اجماع

كاتب من المغرب

■ أيها النهر.. لك هذا الدم النافر من جذور قلب لم يمنح بعد جواز السفر، وأوراق الاعتراف.. وحلم الذاكرة البكر التي تهاب موج موسمك الطاعن في القرنفل والولادة... فلن يعود بعد اليوم من يسرد عليك حكايات هذا الزمن.. حكاية المكاتب والاقلام والخواتم.. حكايات أتخمتها الخطوط الحبلى بالزبد الآتي من الاصقاع المهجورة والمنفية.. وقنطرتك تدغدغها أحداث وتواريخ لزمن كان يرتشف قهوته السوداء على الضفتين.. وغروب شمس أكسلتها لغة الأطفال ولعنة الأبطال، لتحكي لمراسيها عما جرى خلال العقود التي مضت سلفا...

هو النهر سيد الأشياء، والأشياء سيدته.. أعدوا باتجاهه، يلفحني وميض السؤال ويستعصي حر الجواب.. آه منك يا نهر.. قاتلي والخيل مربوطة عند الجدار.

آه من دفء عينيك اللتين تحملان الحب والحزن والولادة التي لم تسجل بعد داخل الكنانيش المنسية.. كيف أتخطى عيون جلجلتها فيضاناتك؟.. كيف أجرؤ على اقتحام ولادة الأحلام..؟ كيف أبوح بأسرار الخيام والمزابل والأرامل، وأنا الشارب حتى الثمالة من تبول الصيادين على «ميالو»[1]...

آه يا نهر، أين هي مزابل الأمريكان الذين وزعوا الدولار حتى على أم الحمار.. ◄

نـنـزلق وراء قشرة برتقـال ونتبارز من أجل الاسـلاك والأخشـاب لصنع الاقفاص. . لكن بعد ذلك ما عادت تغرد «السطيلة»[٢] الجميلة.

أيهـا النهر. لك المجد. . لك النوارس والأحـلام والأسلاك والبرتقال، ولي عشق إليك فأنت اسـتراحة المحاربين والمطرودين والعـابرين. . فإليك ينقاد السهل، يجري فتنة تتلو مواويل حضورك المستأنس بالنقش ورائحـة الحنـاء المخضبة التي استهـوت «لـيوطـي»[٣] فاسـترخى بين العـذارى. وصعلكات مبارك في الملاح غابت عنا منذ أن حكت لنا شهرزاد حكايتها الأولى. . . والأخيرة.

صديقـا تأتي أيهـا النهـر تجالس الأحبة والشعـراء. . ترشف الالغـاز وتحكي عن «زلاغ»[٤] الـذي أبى ان ينبسط كفـاتحـة العهود القديمة. .

أيهـا النهـر العـظيم، افتح ذراعيك. . فهذه قصائد الميناء يلف دمها زمهرير ونداف ثلج رهيب. وهنـاك حيث نلتقي كضفـيرة متهـدلـة تسحقها تضاريس عنيفة، حيث نرتل شطآنا لحضور ممزوج بحالات الانتظار. .

أيها النهر، هذا رأسك ينطح «المهدية»[٥] التي ما سرحت بعـد مسجونها، وما مزقت أوراق اعتماده كمغن متشرد متسكع. . فلها الخيانة ولك الانتماء وحدك.

«الـبحـر الـلي الـداك ما خلاني. .» وامـنـحـني ساعـة الخجـل حتى أحتمي «بلومـادريكـال»[٦] الشامخ وراء ضفتك، يسامر التاجر والشاعر والحمال. .

تعـذب ورأسـك عار يهرب من عينـين جاحظتين على خط الانطلاق من للاعائشة سيدة النهر. . . حتى العربي بوجمعة[٧] الذي اتحف المدينة حجارة وعمارة. وأدفن كل بقايا الحلالة التي ما عاد عبيرها لنا ملكاً. .

امخر، وطيفك عاليا، وأنت الذي سقت عظام الأطـفـال والأمـوال والـدواب والاكواخ. . فحسبك فمك المدهون «بحتى بحر ما كيقنع بالزيادة». . وأقول لك وحدك الزيادة من رأس كل أحمق.

أيهـا النهـر لك الأصقـاع والأوجاع. . وإليك طال نار الاشتياق والبعـد، فهـلا منحتني حلمك حتى أركب فضاءه وأعزف عن الشظايا. . والبقايا، ونواح امرأة ضاع ابنها في غربتك. وما عاد إليها كي تصطلي من دفء الحضن؟

لي الأشواق والحنين ورتابة الوقت وغلاء تذاكـر السفـر وانهيار الأعصـاب، ولـك الجـريان والاقحوان والقيان. . وكلانا على الطرف الآخر ننتظر طقطقة حذاء عتيق أو نحنحـة تعـج الفضاء كالبريق. . لكن لا تنزعج، فخذ من ظلي نخلة لا جريد لها ولا سعف. . يحميهـا الـريح وتحفها العاصفة ويلفها الاعصار لتنزلق إليك كقشرة برتقال لا ندري نهايتها.

أيها النهر. . كيف تقسو، ولا حنين لك إلا لمن رحلوا وعبروا؟ يقف زفزاف[٨] وحده يناجيك من خلال محاولة عيشه. . يشرب نبيذك العتيق ويرحل بوجهه حين يشمئز من قبوره التي طاف عليها طائف من ماء. . هو المتصوف. لتعشقه أحياء المعاريف ويتحلل من كتابة الى كتابة. . . الى كتابة.

أيهـا النهـر لك لك حالات الاعـراب وبـاقـي الـضـمائـر المتصلة والمنفصلة، والتشفي، ولي حكـاية النورس الذي نزع جلده لكي يكون قربانا شاهدا. وأنت تزمجر حينا وترأف حينا آخر في رحلة للحلوى حين لم ينس ذكرياته ماحيا يا نهر. .

فما أحنّ وعدك الذي فاض سيله. . أين نفـايات الأمريكان والنحل والرمال وعيون الفيضـان فأنت الـذي لم يخبر عمن ماتـوا وانتحروا؟ رويدك وحسبك ان أموت صبابة وأنغـرز وراء حدودك الحبلى بالهيت المجاني حتى الجنون.

أيها النهر. . أنا مسجونك الذي لم يسرح بعـد. . خذ وصـلي وامضـائي. ودع كل الـطبـول تقـرع فإنها فارغـة، وعزفك يأتي منفرداً كجلجة وطنين مبجح بالطمي حين لم يتعبك الوصول والايصال.

وبـاسـم فيضـك الصـاخب والجـامـح امنحني يدك المثلوجة لأنقذ من الاجترار. . وكل مواسيمك وقوف وأمطار وانتظار. وأنت الثلعر وقِبْلة الحلم وسفينـة لا تصحو من غفـوتها. وباسم رسوك وضبابك الهامس، امنحني توقيع السـلام وحسن الكلام حين غيرت جل الكـائنـات طاقم الاسنـان، وغابت العلاقات، وصعب الاختيار. . أيها النهد هذه يدي الممدودة. . أين يدك؟ أين سر الهـوى بعـدما خنته؟ فكيف أطيق ان أمتـلك عهـودي. . فما انـا سوى برعم يصـفـعـني الـضـجـيج ويربكني الاختيار وتضنيني الفجيعة ليلة الحلم بالرحيل لأن الوردة لا تُقطف مرتين؟

أيها النهر: وحده طفلك يستهويه ركوب الخيل، وامخـار عبـاب السحـر. . وحـده يصطلي كرمة حانتك والناس نيام. . يشعل القنديل ويبعث السلام الى الاسلاف وفي رأسه صور لزفزاف. □

١ـ ميالو: اسم منطقة لنهر سبو الموجود بالمغرب
٢ـ السطيلة: طائر.
٣ـ ليوطي: جنرال فرنسي حكم مدينة القنيطرة' ابان الاستعمار الفرنسي للمغرب.
٤ـ زلاغ: جبل قرب مدينة فاس.
٥ـ المهدية شاطىء ومصطاف قرب مدينة القنيطرة.
٦ـ لومادريسكال: حانة ومقهى
٧ـ العربي بوجمعة: ولي المدينة القنيطرة
٨ـ زفزاف محمد: روائي وكاتب قصة مغربي.

صدر في سلسلة تراث:







◇ الجليس الصالح

◇ كتاب القيان
ابو الفرج الأصبهاني
تحقيق جليل العطية
١٦٠ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية

◇ جغرافيا الوهم
مختارات من رحلات المخيلة
حسني زينة
٢١٦ صفحة ● ٨ جنيهات استرلينية



RIAD EL RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر
56 Knightsbridge London SW1X 7NJ

جراد الكلام

(اربع قصائد)

طاهـر رياض

شاعـر من الأردن، له ثلاث مجمـوعـات شعرية مطبوعة «شهوة الريح»، «طقوس الطين»، «العصا العرجاء».

١. ضحك

■ حلمتُ بعينٍ مكحلةٍ بالعمى
تتفرسُ فيَّ

حلمتُ بكفّين ناعمتين
تشيران من حفرةٍ في التّراب
إليّ

وكان ملاكان منهمكان بعدّ ذنوبي
يرفّان حولي
ويسترخيان على كتفيّ

وكنتُ مُعرّى، كما ولدتني . .
وشمسٌ كطفلٍ أهدهدها
كي تنامَ وتحلمَ
بين يديّ
حلمتُ بخمرٍ تُدارُ على الشاربين
بغير كؤوس،
وبحرٍ يُغيّض في جوفه ماءَهُ
ويصيّفُ في بلدٍ ساحليّ

حلمتُ بمريم عذراء
تنبذني في مكان قصيّ

حلمتُ بمريم أخرى
بغيّ

وألفِ صليبٍ
يسمّرهُ العادون التقاةُ
على جسدي،
بين موت الصليب الإلهِ
وموتِ الصليبِ النبيّ!

حلمتُ بأني حلمتُ
فَفتّحتُني خائفاً
وتلفتُّ
كانت عيونٌ مكحلَة بالعمى
تتأرجحُ مثل مصابيح مطفأة
تتفرسُ فيّ

وتضحك حتى البكاء
عليّ!

٢. عواء

خلفهُ لا شمسَ تمتدُّ
ولا يعرقُ ظلُّ

لا تماثيل من الملح ،
ولا صحراءَ يطّوطمُ فيها الماءُ،
لا عوليس مربوطاً الى صاريه خوفاً
لا مدى ينفقُ
لا ينبضُ وحلُ . .

خلفهُ لا خلفَ لا قدّامَ
لا آخرَ لا أولَ
لا يهدي إذا شاء
وإن شاء يُضلُّ

لا سوى ما تتركُ الوحشةُ منه
حين تعوي
. . أو أقلّ!

٣. خيبة

يحطّب في الماءِ،
يقضي سحابَ لياليه
يمسحُ عن شفتيه جرادَ الكلامْ

حين يرجع، وجهَ الصباح،
تسائله زوجُه بكثير من الخوف:
أينَ . . ؟
فيرفعُ عن كتفيه بكفّيه رأسهْ
ويقذف نفسَهْ
على شفرةٍ كان خبّأها خلف أضلاعه
وينامْ

عليه الصلاةُ
مُدِلاًّ بخيباته
وعليه السلامْ!

٤. ارتباك

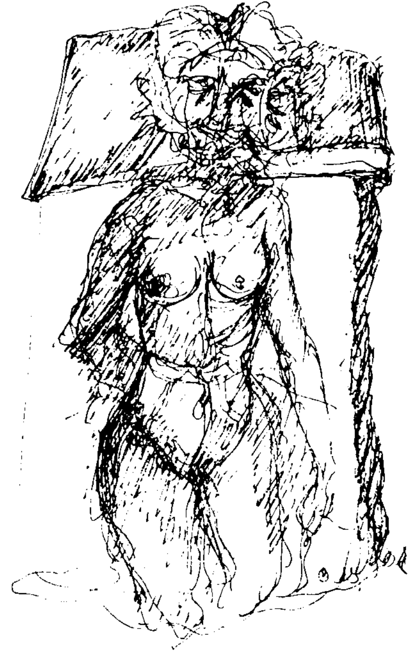
شباكُ لتصطاد عري المياهْ
مياهُ لتجعلني طُعمَ سنارةٍ
تتهجى السمكْ

سمكْ
لعشائي الأخير أنا والإلهْ
لم أبع سرّه بثلاثين من فضةٍ
فارتبك! □

أيها الأصدقاء اليتامى

لنفتح كتاب الرغبات

محمد الأسعد



■ «بعد أن تُمنح أرواح الأطفال الموتى حياةً أبدية، تظل تعمل على بناء أبراج صغيرة من الحصى الدقيق، ولكن الأرواح الشريرة، وهي تمتلك حياة أبدية موازية، تعمل على تحطيم هذه الأبراج باسرع مما يستطيع الأطفال بناءها».

هكذا تتحدث قصة يابانية عن ما يشبه اللعنة التي تلاحق الأطفال، وهكذا تكون اللعنة التي تلاحق الشعراء: مبدعي الابراج الصغيرة. ان ما تبنيه الروح في سنوات، تستطيع الضربة الشريرة محوه في لحظات. ولكن يظل لنا نحن الذين نشتهي حياة خارجية من الكتب، وسماوات تطل من اللوحات ما نقوله بوضوح عن هذا الصراع. فبالامس مثلا حين شهدت الغروب، تبادر الى ذهني ذلك الهاجس القديم.. كآبة المساء.. الا ان الجديد هو انتباهي فجأة الى ان هذا الهاجس لفظي بالأساس، فقد كان «السياب» يلح على هذه الكآبة بشكل غريب. ترى كم من الهواجس اللفظية المشابهة تسلل الى أرواحنا بدون ان ندري، فحسبنا أنفسنا نتحدث أو الطبيعة او الكون بينما لم يكن المتحدث سوى صفحةٍ في مجموعة شعرية، أو عبارة في قصيدة؟

اننا كثيرا ما نبني أبراجنا بحصى جاهز، ونحن على عجلة من أمرنا.. ربما خوفا من الأرواح الشريرة التي تهدم بأسرع مما نبني أو ربما في غفلة من روحنا الذي قد يكون من ورق.

ليس عن هذا نتحدث وانما عن تلك الرغبة في صياغة أبراجنا الخاصة ونحن نعرف مصائرها، أي بدون أمل على الاطلاق بل بدافع اللحظة فقط، اللحظة التي تضج فيها الحياة، ويعرفها «كازانتزاكيس» بأنها تلك اللحظة التي يندفع فيها بركان «فيزوف» فيظل الحارس في مكانه ثابتاً وهو يحدق بالسحابة السوداء المندفعة وكل ما يفعله هو ان ينزل طرف خوذته ليحجب عن عينيه وهج الانفجار او ربما ليستطيع ان «يرى» بوضوح اكثر!

بناء الأبراج هو الاستفزاز وليس بناء الأنفاق

إننا لن نفهم وقفة هذا الجندي، كما لن نفهم هذه الرغبة في التسابق مع الأرواح الشريرة، الا اذا تحدثنا عن الحياة بوصفها أثرا أدبيا.. وهل هي شيء آخر؟

لنقتسم اذن المهمات... فهنا شيء غامض يدفعنا دائما الى الدوران حوله ومراقبته، واستثناء أشياء كثيرة أشد منه وضوحا، وكثيراً ما نجعل الاستثناء يشمل كل ما يذكرنا بالخارج وراء النافذة. ان هذا الغامض هو لعبتنا التي نجيدها ولا ندري لماذا هي لعبة أرواح الأطفال الخالدين، اذ كثيراً ما تلتقط الأسطورة جوهرا ضائعا في المعقول.

سيكون المساء منذ اليوم حيادياً، فقد عرفت ان كآبته (سيّابية)، وسيكون مصير أشياء كثيرة أن تكون حيادية مثل المطر نفسه والشجر والبحر، وهذا الأرخبيل من المفقودات دائمة الحضور.

ومع ذلك... فلا بد من حماية أيها الأصدقاء اليتامى..

ليس كافيا أن يرسل (قاسم حداد) مجموعته الجديدة «النهروان» فأتذكر فجأة سلسلة من الأصدقاء الذين أرسلوا للريح مجموعاتهم.. أتذكر «ندماء المرفأ» لأمين صالح، و«النوارس» لعلي الشرقاوي.. و«رياح المواقع» للدميني.. ويصيبني اغراء بأن أعود الى هذه الأبراج المصنوعة من الحصى الدقيق، وخشية أن أجدها مهدمة، فأحتار بين ان اكتب رثاء أو تمجيدا.

لقد صنعنا من هذه اللحظة الدقيقة، لحظة الصراع بين أبدين، وعبثا نحاول ان نشتق بوابة في هذا المدار المغلق، ونستدعي الينا كل الذاكرات.. وكل المأهولات بحطامنا أو حطام غيرنا.. من يكون غيره؟ أو من يستطيع؟

«أنا آخر».. هاجس لفظي آخر، ابتكره ذلك الفرنسي الذي أوغلت طفولته في طرقات موحلة باتجاه كتب الرحالة الى الشرق والأميركيتين، أي باتجاه كآبات من ذلك النوع الذي انتبهتُ اليه لتوي. لست آخر، ولا أستطيع ذلك... لأنني أول من يلقى القبض عليّ متلبساً باستعارة ارجوان قصيدة، أو خريف رواية أو حجر أغنية. الى هذه الدرجة يمكن ان يكون النقد مبرراً كافياً لليأس.. وماذا لو لم نكن الا غيرنا فعلاً؟ ولا يساعدنا أطفال الابراج الا في هذه المهمة السخيفة؟

ان القصة اليابانية مغرية بالرحيل دوما اليها، والعودة دوماً اليها مثل اغراء ذلك الفن الصيني الذي كان الرسام يمارسه ليسافر يوماً في قماشة لوحته بلا عودة، ومثل تلك الرواية الهندية عن أصل قداسة المسرح، حين قام الممثلون باعادة تمثيل مشهد هزيمة القردة ـ الشياطين، فهاجم هؤلاء المسرح واستولوا عليه وطردوا كل الممثلين، وعندئذ جاءت الحماية من (أندرا)، فوقف مدافعاً عن المسرح والمسرحية، فدفع بالقردة خارجاً، ورفع علمه على مسرح الخلق مجددا، كل شيء يغرينا باتخاذ فكرة عن أنفسنا وعن العالم من حولنا، نحن المصنوعين من هذه اللحظة لحظة الصراع بين أبدين.

لا بد من حماية اذن... حتى ولو جاءت من كلمات ناقد هو ليس (أندرا) بالتأكيد، وليس قاصاً أو ممثلاً يعيد رواية الخلق خشية أن يحرف القردة نصها الأصلي.

أيها الأصدقاء.. فلنفتح اذن كتاب الرغبات. هكذا تتحدث هذه الكتابات المهلكة، أو الرهان الذي لا أجد ما أشبّهه به غير رهان أرواح الأطفال وهم يعيدون مرة بعد مرة بناء أبراجهم في العاصفة. ولا أحد

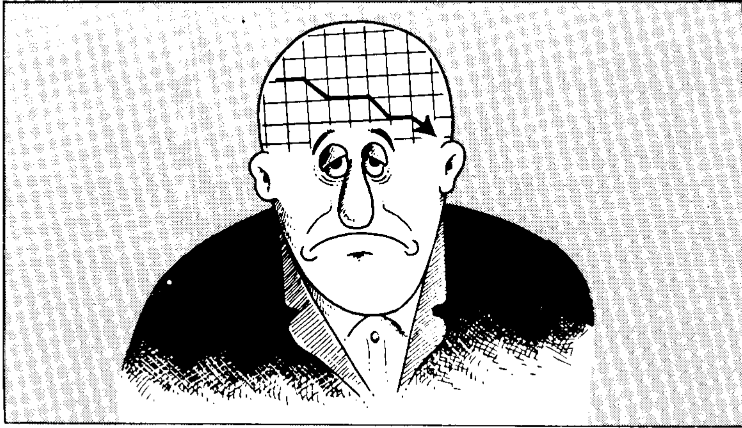


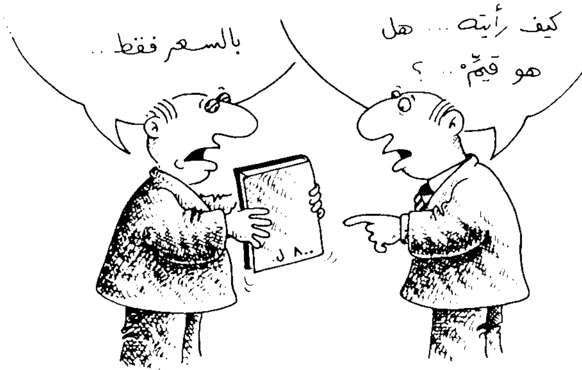
ظاهـــرة ارتفـــاع أسعار الكتب

عبـد اللــه بـصـمجـي

فنان من سورية









ينجو، سواء ذلك الذي يتخفى بريش الأسطورة، ام ذلك الذي يتحول الى سيل من الكلمات لا تستطيع ان تمسكه بين أصابعك. لا أحد ينجو من الزمن الذي يعمل ضده.

قبل أن يندثر القصاص الشعبي كان قد وزع نفسه في ذاكرة الملايين، ولكن حتى هذه الملايين تعرضت للأبادة، ولم تعد تجد وقتا لترميم الذاكرة. ونحن المصنوعون من هذه اللحظة، نحاول مجدّداً تأسيس ذاكرة جديدة عن هذه الحكاية بالضبط: حكاية اجتثاث الثقافة من منابتها تماماً، وبدقة، كأنما يقوم بذلك (حاسوب) قد حسب حسابا لكل احتمال. حتى احتمالاتكم أيها الأصدقاء رغم شذوذها عن المألوف وعدم اندراجها في منظومة أو لغة يستطيع اكتشافها هذا (الحاسوب) اللامرئي.

إنكم تجعلون حياتكم مختلفة.. ربما للحظات أو سويعات، وتطمحون الى ان يتبنى قارىء ما هذا النمط أو هذا الهاجس. ولكن ألن تخونوه عند انعطافة ما، حين يلتفت فلا يجدكم؟ أم أن طموحكم مختلف لا يتعدى هذا التعبير عن الرغبة والغياب؟!

ولماذا تكون الغيبوبة هي الأقرب الى كتابتكم؟ وليس هذه التفاصيل المهلكة كهلاك سحابة بركان (فيزوف) التي تقترب؟ إن موقفكم ليس هو موقف ذلك الجندي الحارس الذي أدنى من طرف خوذته ليرى بوضوح، بل موقف ذلك الهارب في الصحراء بعد ان دخل السوق يوما فأرعبه البشر، ففر الى صحرائه. (أبو بشر الحافي) أتذكره كأني قرأت قصيدة «عبد الصبور» بالأمس، ولا أشك أنكم تتذكرونه جميعاً.

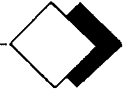
اننا نختلف عن أطفال القصة اليابانية في أننا أقل خلوداً وفي أننا بذاكرة. وحين تجتمع الذاكرة والطفولة معا لا تبدو الأبراج الصغيرة أبراجاً حقاً، فقد تكون أنفاقا أو دهاليز أو مساكن نمل. لا تحظى باهتمام الأرواح الشريرة. تذكروا أن بناء البرج هو الاستفزاز بحد ذاته، وليس بناء الانفاق.

وكم مرة يجب أن نستيقظ فجأة لنجد أن (حبيباتنا) لسن فعلا حبيباتنا رغم أنهن مقيدات في مجموعاتنا الشعرية؟ وكم مرة يجب أن نستيقظ فجأة لنجد ان كلمة (وطن) لا تستطيع ان تغادر القاموس ولا هذا الجذر الثلاثي؟ وكم مرة يجب ان نستيقظ لنقول... اما بعد... فقد نسينا او اخطأنا.. وها نحن الى حياتنا اليومية عائدون؟ صديقنا «مريد برغوثي» اكتشف متأخراً ان للشعر وقتاً هو غير وقت السياسي والاجتماعي، أو ان بامكان الطفل الاسطوري ـ الشاعر بناء أبراج على مهل.. وببطء... بدون خشية من زمن أو أرواح شريرة؟

لسنا مخيرين بعد.. بين ان نكتب أو نموت. وهذا هو الفرق بين حالة الكتابة الغائبة وغيب الكتابة. وحين يسعدني طموحكم الى استحداث مطلق للكتابة، أظل اتذكر ان كآبتي كانت من صنع جملة غير مفيدة من جمل «السياب».

حسنا... ليكن للكتابة مطلقها... أو هذا هو ما يحيل الي هدف «نهروان» قاسم حداد، و«مرفأ» أمين صالح،... ولكن لماذا؟، ألينسينا هذه الحمم المصهورة التي يقذفها البركان؟ وهذه السحابة السوداء، والرماد المطري القادم؟ إنني أفضل بالطبع ان أدني من خوذتي، على أن أدني من جلبابي وأفر هارباً. فسيكون هناك متسع من الوقت للهذيان في عصور أخرى مضت أو في عصور مقبلة. ولكن الحاضر لا يتسع لمثل هذا الهذيان. وما كان الحاضر ـ سواء كان في الماضي او المستقبل ـ مستعدا للهذيان.

سيظل هذا الصراع قائماً، والزمن عدوا لا يمكن تدجينه، وحتى في اللحظات التي هدأ فيها البركان، كان يُشاهد دائما انسان ما يلوح ويختفي بين شعاب الجبل، يضع اذنه على الصخر هنا، ويلصق جبهته بالتراب هناك، صاغيا يستمع الى نبض الأرض. □



آراء

المدينة التقليدية في مواجهة عصر حديث

هشام عجي

■ في الماضي كانت المدينة أشبه ببيت كبير، فهي رغم «عموميتها» تمنح ساكنيها شيئاً من الشعور «بالخصوصية» و«الحميمية». أين أصبح هذا الشعور اليوم بعد أن «هاجم» العلم الحديث سكونية المجتمع القديم؟

عالم اليوم يختلف، بلا ريب، عند عالم القرن الماضي، بل عن عالم الثلاثينات والاربعينات، وحتى الخمسينات من هذا القرن. وعالم الأمس لم يكن أكثر من مجموعة «حُجر مغلقة» على ذاتها، مع بعض قنوات الاتصال مع الخارج. وكان التمايز الحاد من طبيعة الأشياء. وكانت «الخصوصيات» أكثر عمقاً وتجذراً من أن تمحوها طبيعة العصر وطبيعة الاتصال والتواصل في ذلك العصر.

وابتداء منذ ما بعد منتصف القرن الحالي تحول العلم الى مجموعة حقائق دخلت في تفاصيل حياة الأفراد والجماعات، في العالم أجمع، بشكل لم تعرفه كل الحقب السابقة. حيث بدأ يهاجم «قلاع» الخصوصية الحصينة، والحجر المغلقة، ويفتت التمايز. وابتدأت مرحلة من «عالمية» الانسان. فمنتجات التقنية الحديثة التي دخلت البيوت الترابية وبيوت التنك في الأرياف وضواحي المدن، كما دخلت البيوت الحديثة والفيلات الفخمة في المدن وغيرها، وفي أصقاع العالم الأربع، ساهمت في خلق انسان «جديد» نسبيا أكثر قدرة على الاحساس «بالشراكة» الانسانية وزوال الجدران العالية للحجر المغلقة.

هذا التحول النوعي في نظرة الانسان لنفسه وللآخر كان له معادله الموضوعي على صعيد تصوره لمنزله ولمدينته. ومهد لقبول نموذج جديد من العمران، خصوصاً في ظل توفر شروطه المادية، أي التقنيات الحديثة التي لم يكن بمقدور أي مجتمع تجاهلها، ولا تجاهل سرعة الانجاز التي يمكن تحقيقها بواسطتها. في وقت كانت السرعة ضرورية لاسكان أعداد متزايدة من البشر.

اذن المدينة، بما هي وحدة حياة، تأثرت وتتأثر بالتطورات التي أدى إليها العلم من تغير في بنية الانسان وفي قيمه، الى التغيير في أدواته ووسائله.

ولكن يجب ألا نظن ان تلك «المدينة العالمية» هي فقط نتاج لانتشار العلم والتكنولوجيا وقيمهما عبر العالم، بل لا بد من ملاحظة ان هناك سعياً حثيثاً لفرض نموذج حياة - نموذج عمران على العالم أجمع. هذا النموذج هو نموذج غربي وأميركي تحديداً. والهدف هو إلغاء الثقافات الخصوصية للشعوب، او الحد قدر الامكان من تأثيرها على الأجيال الجديدة، لضمان إضعاف المقاومة التي يمكن ان تبديها تلك الشعوب في وجه سيطرة أميركية محكمة اكثر فأكثر على تفكيرها ومقدراتها.

ومن هنا ترتفع دعوى «الخصوصية والتمايز» كدعوة للحفاظ على الثروات الوطنية والوعي الى مخاطر السيطرة العلمية للقوى الكبرى تحت شعار عالمية الانسان.

وإذن فان التأكيد على هوية المدينة العربية هو شيء أهم من مجرد تقليد نتاج الحضارة العربية الغابرة ونسخه. بل هو استلهام لروح هذا النتاج الحضاري من أجل هدف سام، وهو صيانة مستقبل الأمة ومقدراتها من الانجراف في تيار العالمية وفي تيار الحداثة المزورة.

لا يعني هذا، بطبيعة الحال، أكثر أو أقل من التعامل بموضوعية مع التيارات الوافدة وبدون عقد نقص او استعلاء، وبما ينسجم تماما ومعطيات البيئة الثقافية والاجتماعية والتاريخية والجغرافية.

هنا يصبح مشروعاً السؤال كيف يمكن للمدينة العربية أن تحافظ على هويتها المميزة والمتصلة، حكماً، بالتراث المعماري والثقافي والاجتماعي. وأن تكون مدينة عصرية بكل ما في الكلمة من معنى، في الوقت نفسه؟

قد لا تكون الاجابة عن هذا السؤال سهلة فعلا، كما يمكن ان يبدو للبعض، وهي ليست سهلة حقاً. فالمسألة ليست مسألة تجميع أشكال من الماضي، ورصفها بطريقة جديدة أو تطعيمها بملامح من العصر.

ان السؤال ينحلّ هنا الى سؤال آخر: كيف يمكن للعربي أن يكون عربياً ومعاصراً في آن معاً، وألا يجمع بين العنصرين جمعاً فسيفسائياً. بل أن يصل الى تركيب عضوي حي بذاته لنموذج الانسان العربي الذي يتحكم بحاضره ومستقبله، ويتمكن من الاتجاه نحو هذا الأخير بخطى مدروسة وعلمية. وهذه هي الحداثة والمعاصرة حقاً، وفي كل زمان ومكان.

وعندما يتمكن العربي من السيطرة على واقعه، والتحكم باتجاهات مستقبله، فلن يخاف من التفاعل مع الثقافات الأخرى، في الغرب وغير الغرب. لن يخاف من ضياع خصوصيته التي لن تكون، حينذاك، «صنماً» نجلبه من الماضي - كما تجري لها الدعاية اليوم - ونأخذ بتقليده ومحاكاته. لأن هذا، أيضاً، استلاب للماضي مساوٍ في جوهره للاستلاب للغرب. بل ان الخصوصية ستكون تعبيراً عن روح الأمة القوية والواثقة من نفسها، وهذه الخصوصية ليست شكلاً خارجياً ثابتاً، بل هي جوهر حي يكتسب كل يوم ملامح جديدة تغني القديم دون ان تلغيه.

وفيما يندب البعض الخصوصية التي «تتساقط» تحت ضربات الجديد كل يوم، يندب الآخرون «العصر» الذي يوغل في الابتعاد الى الأمام، تاركاً المعجبين والمستنكرين والذاهلين وراءه، لأنه عصر علم وعمل في جوهره.

ان الخصوصية التي تنهزم اليوم، في أكثر من موقع، ليست تماماً خصوصيتنا نحن، أو ربما لن تكون خصوصيتنا في المستقبل، وأقول ربما. انها بالضبط خصوصية أسلافنا الذين أبدعوها مطابقة لروحهم وشخصيتهم، ومعبرة عنها، ومنسجمة مع طريقة حياتهم. لا شك اننا سنحمل، في المستقبل، بعضا من ملامحها وروحها، ولكنها لن تكون قالباً لصنم نعبده وننسخ عنه باستمرار. لأن الانسان نفسه كائن متغير ومتطور في جوهره تبعاً لتطور حاجاته ومعطيات حياته.

كذلك فإن «المعاصرة» التي يدعوننا إليها ليست «معاصرتنا» نحن. لا يمكن ان نكون معاصرين بمجرد نقل آخر الابتكارات من الغرب. بل نكون معاصرين، فقط، عندما نتمكن من ان نبدع نحن ما يمكننا من السيطرة على واقعنا والتحكم بمسارات مستقبلنا، كما أسلفنا القول.

اننا نعيش اليوم ثقافة هجينة مشوهة. لا هي «بالتراثية»، ولا هي «بالمعاصرة».

انها ثقافة الأسطورة والخرافة والانشاء والقبلية بدل ثقافة العقل والعلم والتحليل والمجتمع، كما يقول هشام شرابي. وتكون مدينتنا صورة عنا. ونتيجة لتأثيرات مختلفة تعصف بها، كما تعصف بنا. والمشكلة ليست فقط مشكلة «مدينة عربية». بل هي مشكلة «مدينة عربية» ناشئة عن مشكلة مجتمع عربي. فهل يمكن ان نصل الى مدينة عربية معاصرة قبل أن نصل الى انسان عربي معاصر، الى مجتمع عربي معاصر؟.. ذلك هو السؤال. □



أفضل طريقة للقضاء على لصوص الأدب!

معالي عبد الحميد حمودة

■ لا جدال في أن قضية أدعياء الكتابة ولصوص الأدب وأصحاب السرقات الأدبية، يجب أن تحظى باستمرارية الاهتمام بها منا جميعاً، فهي قضية باتت جد خطيرة، وامتد خطرها ليلحق الضرر بعملية نشر العلم والثقافة والمعرفة بكل أطرافها.

والمسألة اكتملت تماماً الآن من قبل أصحاب السرقات الأدبية، فقد كانوا يغيرون ويبدلون في الكتب ودواوين الشعر والقصص والروايات المطبوعة، ثم تحولوا الى تبديل العناوين والأسماء في المقالات والدراسات والأبحاث وغير ذلك، ويرسلون ذلك كله الى المجلات ويختمون خطاباتهم المرفقة مع الانتاج المسروق بأن هذا الانتاج خاص بمجلة كذا ولم يرسل الى غيرها من المجلات.

وقد طرح كثير من الكتّاب والنقاد عدة حلول لمكافحة السرقات الأدبية، وعرضت اقتراحات عديدة، ووضعت بعض المجلات الشروط في محاولة للحد من تلك السرقات، ولكن يصعب جداً السيطرة تماماً على هذه السرقات وأصحابها.

وهنا نطرح حلاً قد يبدو للبعض أنه ضرب من ضروب المستحيل، أو قد يظن البعض أنه لون من ألوان المزاح. وهذا الحل بعيد عن الاستحالة، ففي الامكان تنفيذه، وهو بعيد عن المزاح، فالمزاح لا يليق عندما نتناول قضية خطيرة تهددنا جميعاً كتاباً ومجلات وناشرين.

الحل هو صدور مجلة عربية لتتبع السرقات الأدبية.

وعلى الفور سوف تخرج الأسئلة التقليدية المعروفة عند التفكير في اصدار مجلة: من أين رأس مالها، وما هي مصادر استمرارها وتمويلها، وخطتها العامة، والعقبات الموجودة في طريق اصدارها وغير ذلك؟

وفيما يلي تصورنا الكامل لهذه المجلة:

لا شك أن هناك عشرات المجلات في عالمنا العربي ستكون أول من يلبي هذا الطلب أو تحقيق هذا الحلم عن طريق المساهمة بنصيب محترم في رأس مال تلك المجلة المخصصة لتتبع السرقات الأدبية، فالمجلات العربية الرصينة لن تبخل مطلقاً في مساعدة هذه المجلة المرتقبة، وهذا يحقق أهم الأهداف لتلك المجلات نفسها، وهو المحافظة على الانتاج الأدبي لأصحابه وعدم سرقته، والمحافظة على المستوى الرفيع للانتاج الأدبي للمجلات نفسها، والتوقف نهائياً عن منح مكافآت لأدعياء الكتابة وأصحاب السرقات الأدبية.

ان جامعة الدول العربية والمنظمات الثقافية التابعة لها، والهيئات والمراكز الأدبية الثقافية العلمية والمحلية، ووزارات الثقافة والاعلام العربية، وغير ذلك. كل هذه الجهات لن تتوانى لحظة في تقديم الدعم المادي والأدبي والمعنوي للمجلة المرتقبة، كما أن هناك من أثرياء الأمة العربية من يهتم بالأدب والثقافة، لا بالخيول والحفلات الأسطورية، ولديه الاستعداد والرغبة العارمة في المشاركة في رأس مال المجلة المرتقبة.

أما مصادر استمرار وتمويل المجلة، فتلك متروكة لجهاز المجلة الصحفي والاداري، وهي ليست بمعضلة من المعضلات.

أما خطة العمل وتنفيذها، ففي تصورنا تكون كما يلي:

تشكيل جهاز صحفي وإداري مثقف واعٍ رفيع المستوى للاضطلاع بتلك المهمة الجليلة على ان يكون هذا الجهاز متفرغ تماماً لعمله هذا.

اعداد بنك معلومات للمجلة المرتقبة تتم تغذيته بكافة المعلومات والبيانات عن الأدباء والكتاب العرب المعروفين، وغير المعروفين، وعن نتاجهم العلمي والأدبي سواء بتجميع هذه المعلومات من الكتاب أنفسهم أو من المجلات التي تنشر لهم، على أن يتم استخدام التقنية العلمية الحديثة في اعداد بنك المعلومات سالف الذكر.

تجميع كل المجلات الدورية والشهرية والأسبوعية والصحف العربية، ومعلومات كاملة عن الكتب وتخزينها كلها بطريق الحاسب الآلي في بنك المعلومات.

اقامة قنوات اتصال مستمرة (لا تتوقف لأي سبب من الأسباب) مع المجلات العربية والمجلة المرتقبة لتتبع السرقات الأدبية، وكذا اقامة قنوات اتصال مع الناشرين (المحترمين) لتحقيق الهدف نفسه.

الاتصال بالجامعات ومراكز البحث العلمي وبنوك المعلومات الكبيرة في وطننا العربي والتنسيق معها بهذا الخصوص.

فتح صفحات المجلة للقراء والكتّاب الذين سيقومون بامداد المجلة بالسرقات الأدبية المختلفة، شرط ان من يقوم بالابلاغ عن سرقة أدبية سواء اكانت موضوعاً أم دراسة أم مقالاً أم قصة أم رواية أم ديوان شعراً وكتاباً، ان يوثق (اتهامه) توثيقا علميا بأن يرسل معلومات كاملة عن السرقة الأدبية، وان يرسل صوراً ضوئية للانتاج المسروق موثقاً به عنوان المجلة أو الصحيفة ورقم عددها وتاريخه واسم الكتاب وعنوان غلافه، واسم الناش او الجهة التي تولت طبعه الخ... وذلك تحديدا للمسؤولية وتوثيقاً للاتهام، والبعد بالطبع عن ظلم بعض الكتاب والمؤلفين.

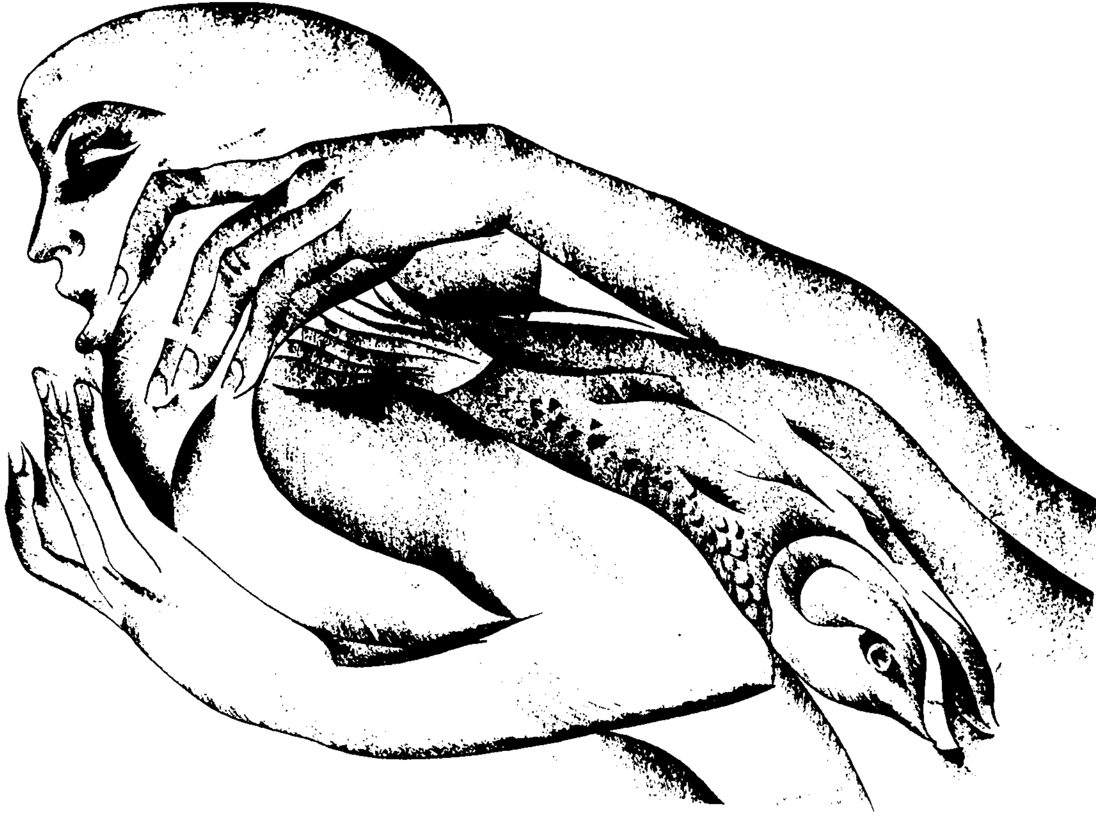
بالاضافة الى المجلة ـ ولتكن مثلا شهرية ـ يتم اصدار قائمة سوداء كل ثلاثة أشهر عن لصوص الأدب والسرقات الأدبية، وتوزع تلك القائمة على كل المجلات العربية في الوطن العربي، ويتم نشر تلك القائمة السوداء في توقيت محدد، كما تتضمن القائمة السوداء أسماء بعض الناشرين غير المحترمين الذين (لعبوا) كثيراً في (لعبة الطبع والنشر) غير الأمينة وحققوا من جراء ذلك ثراء فاحشاً.

أما منح المكافآت لكتّاب المجلة والقراء (من غير جهازها الصحفي) فهو أمر وارد ومتروك تقديره وتحديده بالطبع لجهاز المجلة.

أما العقبات المتوقع وجودها في طريق اصدار تلك المجلةوبيعها وتوزيعها في جميع الدول العربية، ففي رأينا لن يكون هناك ثمة عقبات جوهرية، فالمجلة لن تتدخل في شؤون الدول العربية، ولن تهاجم نظمها الحاكمة، ولن تنتقد سلوك حكامها وكبارها، ولن تهدد السلام الاجتماعي ولا الوحدة الوطنية، ولن تعتدي على الدستور والمؤسسات التشريعية والتنفيذية الى غير ذلك مما «نعرفه» جميعاً.

وعندما يتحقق هذا الحل، بل الأمل الممثل في اصدار مجلة عربية لتتبع السرقات الأدبية، فسوف تسقط رؤوس كبيرة، وسوف تختفي أقلام كثيرة، وسنغلق الطريق تماماً باذن الله أمام الطفيليات التي نمت وترعرعت في مناخ لا توجد فيه رقابة محكمة شاملة، وستتخلص تماما من لصوص الفكر وأصحاب السرقات الأدبية، وسيعود المناخ الأدبي والثقافي والفكري الى وجهه الأصلي: نظافة.. وطهارة.. وعفة.. ورقابة ضمير.. وأمانة.

والنظافة والطهارة والعفة ورقابة الضمير والأمانة، أشياء لا يعرفها ولا يمتلكها لصوص الأدب وأصحاب السرقات الأدبية. □



الصرير

اليـاس العطـرونـي

■ تلك السلالم ملعونة. كل مرة أصعدها اصاب بذلك الألم العاصر في صدري وذراعي. في المرات الثلاث كنت أوصل قارورة غاز الى هناك.

كان نظري قد اتجه مع امتداد يده الى سلالم المبنى القديم المقابل عندما اخترق أذني ذلك الصوت الكريه. نظرت اليه. كان يزيح قارورة الغاز الى الزاوية، وكان الصرير الذي أكره يتقطع بزخات ازعاج مقيت.

كنت طفلا عندما مات أبو جورج بقال الحي. لم يكن فتيا وانما لم أكن أتصور الموت الا زائرا للشيوخ، لكنه مات. وكان فضولي أكبر مني لدرجة أني تبعت الجمع الى المقبرة وشاهدتهم يدخلون الصندوق الخشبي البني اللامع المنّحس وبداخله أبو جورج الى حجرة صغيرة منخفضة السقف جدا، والى حد تصوري ان أبو جورج سيكون منزعجا اذا استفاق.

قال كهل لرفيقه بتأثر: «منذ مدة طويلة لم تفتح الخشخاشة. لم يمت احد من العائلة».

هزّ الآخر رأسه بأسى.

كان الصندوق الخشبي البني يعاند في دخول الحجرة، ويتحايلون عليه بهمة استغربتها في حينه، فقط تخيلت أنهم يستعجلون ادخال ابو جورج الى هناك ولا أدري لماذا.

ظهر الوضع في احتمال من ثلاثة، فإما ان هناك خطأ تقنيا، وإما انه ليس من مكان شاغر، واما إن ابو جورج يرفض الدخول. المهم انه أصبح في الداخل، وقام احدهم بتحريك الباب الحديدي الصغير الصديء لاغلاقه، وكان ذاك الصرير الذي كرهت ولا أزال.

ثم وقف كاهن يلوح بمبخرة ويردد كلمات مموسقة لم أفهم منها شيئا. وعندما انتهى، وقف الجميع يتصافحون، البعض يمد يده مبتسما والآخر عابسا.

عندما مات جدي كان الأمر مختلفا، فقد وضعوه داخل حفرة عميقة في الأرض، وبدأوا يهيلون التراب عليه بالهمة عينها التي ادخلوا بها صندوق ابو جورج كأنهم يستعجلون الخلاص منه. وعندما انتهوا وقفوا يتصافحون، البعض يمد يده مبتسما، والآخر عابسا.

الياس العطروني:
كاتب من لبنان



بقيت متخفيا حتى انصراف الجمع وقيام خادم المقبرة برد الباب الحديدي الخارجي الصدىء لاغلاقه، وكان ذاك الصرير الذي كرهت ولا أزال.

وكما قلت لم يكن الوضع مع ابو جورج مثله مع جدي. وعندما عدت الى المنزل وسألت والدي عن ذلك. صفعني مرتين، مرة لكل دفن، ثم هدأ وحدثني حديثا طويلا كا يبدو مرتبكا خلاله. كل الذي فهمته ان الناس ليسوا نمطا واحدا وان كان الموت نمطا واحدا.

قلت له: «الا تعتقد يا ابو محمود ان المشكلة في صحتك وليست في تلك السلالم؟ لقد أصبحت مسناً على حمل قوارير الغاز الثقيلة والصعود بها الى الطوابق العليا».

أزعجتني ابتسامته الهازئة: «مسناً؟! لقد توفي والدي وهو فوق المائة. كما قلت لك تلك السلالم ملعونة. انها واقفة كجدار».

«ـ ألم تستشر طبيبا؟».

«ـ بلى أخذني المعلم سهيل الى احدهم، فوصف لي دواء ابتلع حبة منه كل صباح، وآخر أضع منه حبة تحت لساني اذاك احسست بذاك الألم. لكنه لم يلزمني الا في المرتين التاليتين. تلك السلالم ملعونة. في كل مرة هي السبب. القنينة في جيبي. لا تزال ملأى».

(كنت وحيدا وكانت جبهته تشبه جبهة والدي الذي رحل باكرا، ومنذ زمن بعيد.. وذاك الصرير)

«ـ أتشرب القهوة؟».

«ـ ممنوعة ولكن معك لا بأس، فأنت ابن حلال. تعلم اولادنا ليكونوا افضل منا».

عندما جلس على الكرسي في زاوية المطبخ، قرب قارورة الغاز التي أحضرها، أحسست في زفرته مدى التعب الذي يسكن جسده.

«ـ اولادك.. لا اعرف منهم سوى سلمى، كانت تلميذتي العام الفائت. هذه السنة لم اشاهدها في المدرسة».

«ـ انها وحيدتي، هي في المنزل تساعد امها، صبية يا أخي وأمها مريضة. الشهادة الابتدائية كافية. لا أعرف لماذا يعلمون البنات، ما دمن سيتزوجن وينجبن ويربين».

لم يكن وضعه يسمح بحوار مجهول المدة والحرارة وربما وضعي، فسكت.

«ـ قهوة دايمة».

وقفت امام الباب الخارجي اشاهده هابطا السلالم بقارورة الغاز الفارغة. كنت متأكدا من ان المشهد أفضل مما لو شاهدته صاعدا بها ملأى.

الله يستر. لم أكن أبدا بمثل هٰذا التعب. قال لنفسه وهو يجر رجليه المتمسكتين بالأرض وهو في طريق عودته إلى المنزل.

شدّ حيلك يا ابو محمود. المسافة قصيرة دقائق وتصل. نقل خمسين قارورة غاز في نهار واحد ليس أمراً مريحا. غدا تكون مثل الحصان. حتى المعلم سهيل أشفق عليك. كانت الشفقة ظاهرة في عينيه، لكنه ترك دفع اجرة اليوم للغد.

رجلاه تزدادان ثقلا مع كل خطو تقربه من المنزل، ووخزة خفيفة في أعلى الصدر كأنها الرنة الأولى لجهاز انذار يعقبه خطب.

خطوة اخرى، ابتدأ الألم يغطي صدره انطلاقا من وسط دائرة، وهو وسط صدره.

لم يعرف، وهو يدخل المنزل، لماذا تأمل بتمعن خشب الباب المتآكل. وعندما ارتمى في سريره، كانت الأم والابنة كل من جانب، والجزع فوق الجميع وعرقه ينزف بغزارة.

«ـ تعب أنا يا ام محمود».

أيقنت المرأة ان الحالة جادة.

«ـ ضع حبة من الدواء تحت لسانك».

«ـ لقد وضعت آخر حبة منذ يومين».

«ـ تقول إنك لم تستعمله الا مرتين».

كانت نظرته عتابا مكثفا.

«ـ اعطني نقودا لتذهب سلمى الى الصيدلية القريبة».

«ـ لم يدفع لي المعلم سهيل اجرة اليوم».

«ـ حسنا تقول سلمى للصيدلي إننا ندفع غدا».

«ـ جربت ذلك المرة الماضية»

فلم يتكلم، وأشار بسبابته الى يافطة صغيرة تعني انه لا دين لأحد.

«ـ لتذهب سلمى الى المعلم سهيل وتجلب النقود، ثم الدواء».

هز رأسه، ومسح عرقه.

رحت باتجاه منزل المعلم سهيل غير آبهة لعري ثوبها الذي اخذته وأخذتها المفاجآة. ولعبارات أبناء الأزقة تصيب سمعها برشقات مسمومة.

عندما بات الدواء في يدها ازدادت سرعتها.

عندما دخلت المنزل كان نشيج امها أنينا مكتوما. وكان ابو محمود هادئا جدا، وليس بحاجة الى شيء.

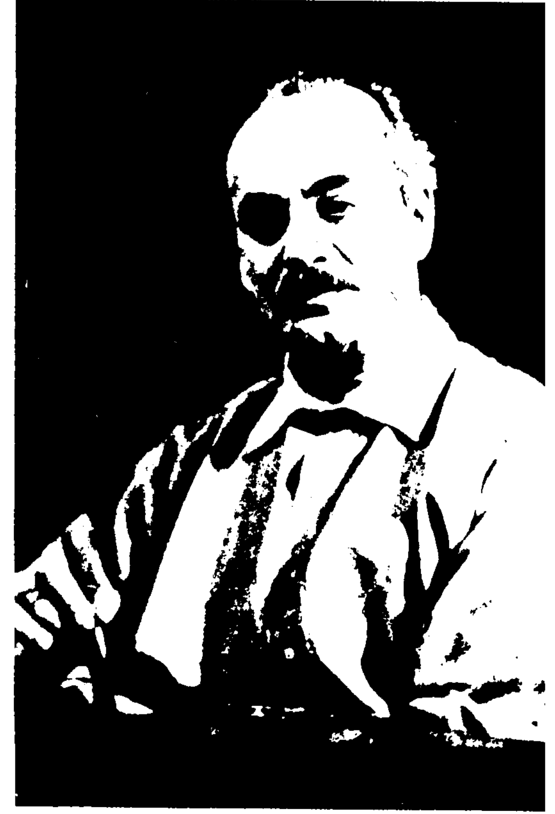
طفح المنزل بشرا وارتأى وضعه في الغرفة الداخلية. وعندما ردّ احدهم الباب الفاصل بين الغرفتين، أصدر صريرا شبيها بانزلاق قارورة غاز على بلاط مطبخ، وبرّد بابين حديديين صدئين: احدهما في خشخاشة ابو جورج، والثاني في مقبرة جدي. □

جبران في ذاكرة آخر معاصريه

هنري زغيب

Kahlil Gibran 1931

١٩٢٨



■ بابه كان مفتوحاً، لا قلبه.
وبقي لغزاً بعيداً حتى إلى أقرب الناس منه وإليه.

إلا تلك التي فتح هو قلبه لها، وفتحت قلبها له، وبقيت حياته معها سر الأسرار، حتى انفتحَت رسائله إليها (٣٢٥ رسالة) ورسائلها إليه (٢٩٠ رسالة) ودفاتر مذكراتها اليومية (٤٧ دفتراً) ودفاتر مذكراتها الحميمة (٢٧ دفتراً)، وجميعها لدى مكتبة المخطوطات النادرة في جامعة نورث كارولاينا، حيث «هي» أودعتها، وحيث تسنى لتوفيق الصايغ أن يطّلع على بعضها فيلقي «أضواء جديدة» عليه، وتسنى لفرجينيا الحلو أن تطّلع عليها جميعها وتنشر قسماً كبيراً منها في «النبي الحبيب»، حتى كانت لنا أنوار كاشفة على هذا اللغز الذي اسمه جبران، وملاكه الحارس التي ملأت حياته وانخسفت عن الظهور في حياته: ماري هاسكل، هذه التي لم ينشر كلمة واحدة بالانكليزية، من «المجنون» حتى «حديقة النبي» الذي صدر بعد غيابه، إلا بعدما مرت على قلمها وعينيها.

هذا الغامض كصمت الليل، عرف كيف يهيّىء، وهو حي، خلوده بعد مماته، ويستمر لغزاً. بل كأنه كان دائماً يعمل على تهيئة موته، وحياته بعد موته.

وهو نجح: ها هو اليوم يخرج كل يوم من بوابة موته، ليطل على العالم بوجه جديد، بكشف جديد، بضوء جديد يضاف الى ما تم تسليطه عليه من أضواء.

فكيف يكون مات ذات يوم، هذا الذي ما زال يتنقل كل يوم على شفاهنا وأقلامنا، ويشغل كل يوم آلاف القراء والباحثين في غير واحدة من لغات العالم، ويزود كل يوم عمال المطابع بإعادة طبع مؤلفاته حتى لا يكادوا يفرغون من كتاب ليبدأوا بآخر فلا يبلغون الأخير حتى يكون نفد الأول؟

في بسكنتا، ذاك اليوم العاصف المثلج من شباط (فبراير) ١٩٨٨، كنت آخر المنصرفين من مأتم كبيرنا ميخائيل نعيمة في الشخروب بعدما ودعناه الوداع الأخير، مسجى في البيت الذي كتب فيه معظم مؤلفاته.

يومها، ألقيتُ على تابوته نظرة أخيرة، ومعها ودعتُ آخر حبة من العنقود المبارك الذي تكوكبت حبّاته بجبران وحوله. وقلت: «اليوم غاب آخر رفاقه».

لكنني يومها لم أكن أعرف أنني سأفاجأ، يا أمدّ الله في عمره، بمن ينتظرني في أميركا ليكون هو، فعلاً، آخر الرفاق الأحياء.

حين قرأتُ كتاب خليل جبران النحات البوسطني: «خليل جبران ـ حياته وعالمه» الذي أصدره وزوجته جين عام ١٩٧٤ في ٤٤٢ صفحة (بالانكليزية) من الحجم الموسوعي الكبير (وهو أفضل بيوغرافيا على الإطلاق صدرت وستصدر عن عبقرينا الخالد، ومن لم يقرأها لا يمكن أن يبلغ سيرة جبران وعالمه)، ورد ذكر أندرو غريب (بفتح الغين وكسر الراء) بشكل لافت.

وحين قرأتُ كتاب غريغوري أورفيليا وشريف الموسى «أوراق الدالية ـ أنطولوجيا مئة عام لشعراء عرب عاشوا وكتبوا في أميركا» عن منشورات جامعة يوتا الأميركية عام ١٩٨٨ («الناقد» ـ العدد ١٣ ـ تموز ١٩٨٩ ـ ص ٥٧ الى ٦١)، ورد أن أندرو غَرِيب كان أول من ترجم مطالع جبران العربية الى الانكليزية، وآخر من ترجم له على حياته.

ولم يمرّ في بالي أنني سأقابل يوماً هذا الرجل، آخر ذاكرة حيّة عن جبران. حتى حملتني المفاجأة إليه في شيكوبي ـ ماساشوستس حيث يمضي شيخوخته.

وكان صديقي الدكتور عدنان حيدر، دليلي إليه، أخبرني انه في الثانية والتسعين. لذلك كنت أتصور لقاء لنا حول عجوز قد لا تسعفه الذاكرة إلا بشتات مبعثر. سوى أنني، حين دخلتُ منزله واستقبلني بهذه القامة السنديانية، وهذا الصوت الأجش الحامل عوافي صخورنا المباركة في لبنان، أيقنتُ أنني، بأربعيني، سأستمد عافية من تسعينه.

ولماذا أتكلم، وأنا جئت أصغي إليه؟

ـ «أنا من مواليد عيتا الفخار عام ١٨٩٨. التحقتُ فيها بالمدرسة الروسية (وهي كانت ذات فروع كثيرة في قرى لبنان، منها الفرع الذي درس فيه ميخائيل نعيمة في بسكنتا). لكن أبي، هرباً من ويلات الحرب، جاء وأشقاؤه عام ١٩١١ إلى هنا، إلى سبرينغفيلد (ماساشوستس)، وسرعان ما استدعاني لألتحق به فأعينه في تجارته. وهكذا جئتُ عام ١٩١٣ إلى «شيكوبي فولز» فالتحقت نهاراً بمدرسة سانت مايكل، ورحت أساعد أبي وأعمامي في محلاتهم حتى ١٩١٦ حين انقسمت المحلات وتوزع الأشقاء. وأسس أبي محلاً كبيراً في نيو آمبتون. بقيت أعاونه فيه، وأتردد على مكتبة ضخمة قريبة منه، صاحبها خبير أخذ يطلعني على نفائس الكتب فتولدت عندي حاسة جديدة للكتب النادرة الى جانب حبي المطالعة والكتابة. حتى كان عام ١٩٢٠ حين التحقتُ بالجندية وتطوعت عام ١٩٢١ في أوكلاهوما، من حيث تم تسريحي بعد عام، حاملاً جنسية

امريكية لم تكلفني يومها سوى ١٦ سنتاً بدل طوابع بريدية.

وإذا طلبوني مجدداً الى الخدمة العسكرية، خدمت في البحرية الأمريكية من ١٩٢١ الى ١٩٢٣، وطلبت تسريحي بحجة العودة الى لبنان لضرورات عائلية، ثم انصرفتُ الى أعمالي في ذاك المحل التجاري، وبدأت من يومها أشتري الكتب الثمينة والنادرة وأتاجر بها. وعام ١٩٣٤، قررت العودة الى لبنان في زيارة الى الأهل لستة أشهر، واذا بالستة أشهر تتمطى ٤٠ سنة متواصلة، عملت خلالها في عينا الفخار، قريتي، في الأراضي والاهتمام بالزراعة ومعاشرة الكتب والكتاب. وعام ١٩٧٤ جئت الى أمريكا في زيارة كنت مقرراً ألا تدوم إلا ستة أشهر، لكن هذه الستة أشهر عادت فتمطّت الى ١٦ سنة، بسبب الحرب التي ما تزال تستعر، وننتظر نهايتها (!!!) لأعود الى قريتي أبوس ترابها وأنام».

وأخاف ان يسترسل به وبي الحنين الى الوطن، فأقاطعه:

ـ كيف كانت هالة جبران قبل ان تعرفه؟

ـ عظيمة. كانت عظيمة. حين وصلتُ الى أميركا كانت شهرته امتدت الى كل أفق. وكنا نتلقف كتاباته من «مرآة الغرب» (لنجيب دياب) و «الفنون» (لنسيب عريضة)، و «السائح» (لعبد المسيح حداد)، وجريدة «النسر». كان معروفاً جداً ومحبوباً جداً، وموضع اعتزاز الجالية كلها بالانتساب إليه. كان جديداً بمواضيعه وأسلوبه. وكانت صحف بيروت عهدئذ تتلقف كل ما ينشره هنا فتعيد نشره هناك، مع ما كانت كتاباته أحياناً تثير في بيروت من ردود فعل سلبية خاصة في صفوف المتزمتين من رجال الدين. وكان له في أثناء الحرب العالمية الأولى تأثير كبير على أبناء الجاليتين اللبنانية والسورية، لما قام به من نشاطات لنصرة الأهالي هناك. وكان أمين الريحاني علماً كبيراً في تلك الأيام، وذا تأثير قوي على الجالية، وصاحب إسهامات، كما جبران، في الدفاع عن أهالينا هناك. كان الريحاني وجبران أول من كتبا الشعر المنثور وقصيدة النثر في العربية. لكن الريحاني لم يواصل مسيرته الشعرية تلك، فتفرغ للسياسة والفلسفة والرحلات وكثرة التنقل، فيما التزم جبران في مكانه وثابر على الكتابة بأسلوبه الحديث المجدد.

ـ وما كان الدافع لتعرفك الى جبران؟

ـ كانت كتاباته شديدة التأثير بي وشديدة القرب من ميولي وأحلامي. الى أن كان عام ١٩٢٦، حين قرأت له قطعة «وعظتني نفسي» في «مرآة الغرب» فأعجبتني وترجمتها الى الانكليزية، ونشرتها في جريدة «سبرينغفيلد ريبابليكان» مع مقال عن جبران. ثم أرسلت الترجمة إلى صديقي ميخائيل نعيمة في نيويورك وكان مكتبه في إدارة «السائح»، فأجابني برسالة رضى وتهنئة مرفقة بقصيدتين انكليزيتين للنشر. بعدها بفترة قليلة، دعاني نعيمة الى الغداء، وعرَّفني بنسيب عريضة الذي لمستُ لديه، منذ ذاك اللقاء، تعلقه الكبير بجبران ووفاءه المطلق له.

وعام ١٩٢٨، صدرت لجبران في «مرآة الغرب» مقطوعة «أيها الليل»، فترجمتها الى الانكليزية وأرسلتها مجدداً الى نعيمة الذي أطلع جبران عليها، ثم كتب إليّ يقول: «جبران أحب ترجمتك وسألني عنك فأخبرته أنك لبناني وتحب كتاباته وتنقلها الى الانكليزية، فقال: «إن فرعه في ترجمتي قريب جداً من الأصل بل يفوقه أحياناً»، وطلب أن يتعرف اليك». وبعد نحو شهر من ذلك نزلت الى نيويورك، فتوجهت بعد الظهر الى مكتب «السائح» (٢١ ركتور ستريت في أسفل مانهاتن) لأجد نعيمة في نقاش حاد على التلفون مع جبران حول كتابه «يسوع ابن الانسان» الصادر حديثاً. ويبدو أن نعيمة كان يكتب مقالاً عن الكتاب، ويناقش جبران حول ما جاء فيه. وكان موضوع النقاش حول «موعظة الجبل». كان نعيمة يقول:

ـ أفهم أن تتصرف بكلام الناس الذين جعلتهم يتكلمون على يسوع كما تريد، لكنني لا أفهم كيف تتصرف بموعظة الجبل التي لا تستطيع أن تغير فيها حرفاً وهي وردت هكذا من فم يسوع.

طبعاً لم أكن أفهم ما كانت أجوبة جبران، لكنني من اعتراضات نعيمة كنت أفهم أن الرجل عارف ما كتب، ومؤمن بما قال، وواثق من أن الذي جاء في كتابه غير قابل للجدال، بدليل ان نعيمة أنهى النقاش بدون أن يقطف نتيجة لأسئلته. ثم قال لجبران إنني لديه، فسأله جبران أن أذهب إليه فوراً. وهكذا كان، بالصابواي الى الشارع العاشر غرباً، الرقم ٥١، حيث استقبلني جبران بثياب الرسم. كان بابه مفتوحاً (كما دائماً في ما بعد)، وكان وحده. أذكر اللحظة كأنها الآن، وأنا أمام الرجل: كان شاحباً، أنيق المظهر وسط بعثرة في الستوديو (وكان يدعوه «الصومعة») وموقدة حتيارة في الوسط تتلهى برمادها العتيق. سألني عني، عن أحوالي، عن عائلتي، عن تفاصيل كثيرة. كان حنوناً في أسئلته، وحانياً في إصغائه، كأن أمري يهمه جداً. وفهمت في ما بعد انه كان هكذا كثير الاهتمام بمواطنيه اللبنانيين، كأنه هو المسؤول عنهم وعن همومهم. وشعرتُ ان استئناسه بي وبترجماتي له، يعود في جزء منه الى كوني لبنانياً. ثم سألني أن أقرأ له ما ترجمت له. أصغى بصمت واسع وتأثر شديد. وفي قصيدته «الشهرة»، في بيته الأخير: «فلم أجد على الرمل سوى جهلي»، أعجبه أن أترجم كلمة «الجهل» بـ «العمى»، وقال لي: «هذا بالضبط ما كنت أريد قوله، وأنت ترجمت فكري لا كلمتي. أنا سعيد بترجمتك». ثم قام فأهداني نسخة من كتابه الجديد «يسوع ابن الانسان» وكتب لي عليه إهداء بالعربية. وقبل أن أنصرف، حرص أن يسألني عن هالته في الجالية، ووقع كتاباته في أهلها، وماذا يقولون عنه وعنها. كان حريصاً جداً على رأي الناس فيه. وبقي حرصه هذا يتردد في جميع الزيارات التي قمت بها إليه وهي تعددت بعد ذاك كثيراً. وفي إحدى زياراتي، وأنا كما قلت لك أهتم بالكتب النادرة والنفيسة، أهديته كتاباً قيِّماً جداً، فيه رسوم وأشعار فارسية قديمة أعرف أنه يقدرها، فشكرني بعمق بالغ، وأهداني نسخة من طبعة جديدة كانت صادرة حديثاً لـ «النبي».

ـ كيف يمكنك أن تستحضره الآن بذاكرتك؟

ـ يحب الانزواء وعدم الخروج، دائماً على حزن وشوق الى العيش في الطبيعة. كان واعياً حجمه السائر الى العالمية، مما جعل لديه لا تكبراً أو غروراً، بل إشاحة عن كل تفصيل آخر لا يخدم تلك المسيرة الى الشهرة. ومن دلائل انزوائه لانصرافه التام الى العمل والانتاج، انه طلب عدم إدراج رقم تلفونه في دليل الهاتف حتى لا يكون عرضة لإضاعة الوقت. (رقمه كان: 9549 Chelsea).

وكان دائماً لائق الهندام في أيّ وقت أجيئه، وكلما نزلت الى نيويورك كنتُ أزوره بدون موعد، ودائماً كنت أجد بابه مفتوحاً، فلم يكن عليّ إلا أن أدق وأدخل. ودوماً يستقبلني بذاك الصوت الأجش، وذاك الترحيب اللبناني، فيقوم الى زاوية الستوديو ويحضر القهوة الشرقية ونجلس ونتحدث بالانكليزية واللبنانية، وكانت لا تزال في لهجته اللكنة الشمالية البشراوية. وكان يدخن بشكل مخيف فلا تسقط سيجارة من يده حتى يشعلها بأخرى. وأناقته دليل مزاجه اذ كان يحب الجمال في كل شيء، وكثيراً ما كان يحدثني عن الجمال. مشيته متزنة وهادئة. لم أجده يوماً عصبياً أو متوتراً. وخارج الستوديو، كان يمشي دائماً مع عصاه. كانت تلك دُرجةً في ذلك الزمان.

ـ متى وكيف كان لك أن تلتقيه خارج جلساتكما الهادئة في الستوديو؟

ـ مرة واحدة، خلال الاحتفال التكريمي الذي أقيم له عشية يوم مولده، ودعا إليه أعضاء «الرابطة القلمية» في يوبيل خمسة وعشرين عاماً على حياته الأدبية. كان ذلك مساء الخامس من حزيران ١٩٢٩، خلال حفل عشاء كبير في فندق «ماك ألبين» ـ نيويورك. وكان نعيمة أرسل اليّ بطاقة دعوة، فوافيته الى نيويورك، وذهبنا قبل الاحتفال بنحو ساعتين في سيارة واحدة: نعيمة، نسيب عريضة، وأنا. ووجدنا جبران هناك وصل

Kahlil Gibran

قبلنا، وهو يذرع القاعة الكبرى بخطواته وعصاه. رحب بي، ودعاني الى مساعدته لتوقيع كتاب «السنابل» الذي كانت «الرابطة القلمية» أصدرته خصيصاً لهذه المناسبة، جامعةً فيه مقتطفات من كتاباته، فانتحينا جانباً، جبران وأنا، وأخذت أفتح له الكتاب على الصفحة الأولى، وهو يكتب عليها: «مع محبتي ـ جبران خليل جبران»، وبقينا هكذا حتى مهر توقيعه على الأربعمئة نسخة جميعاً من الكتاب، وهو هادىء عميق أنيق الخط والهندام والقيافة. وحفلت القاعة بنحو أربعمئة شخص من المدعوين بين شعراء ورسامين ومحامين ورجال أعمال من وجهاء الجالية والأميركيين، وتوالى فيها على الكلام ١٨ خطيباً، بينهم ميخائيل نعيمة ووليم كاتسفليس وعبد المسيح حداد ورشيد أيوب وندرة حداد وايليا أبو ماضي وفيليب حتي. وفي نهاية الاحتفال، ارتقى جبران المنصة ليلقي كلمة الشكر، فما كاد يبدأ بالعربية شاكراً ثم بالانكليزية، حتى اختنقت في حلقه الكلمات، وارتجفت شفتاه وانهمرت دموعه، فأخلى المنبر شاهقاً من شدة التأثر.

ومما أذكره عن ذاك اليوبيل أيضاً، أن مراسل الـ «نيويورك تايمز» طلب حديثاً عاجلاً من جبران في آخر الاحتفال سائلاً إياه عن انطباعاته، ثم سأله إذا كان يوافق على «المادة ١٨» (وكانت يومها موضوع جدال كبير لأنها مادة من الدستور الاميركي تمنع بموجبها بيع الخمور والمسكرات والمشروبات الروحية وكان الكثيرون من المدمنين على السكر والشرب يعارضونها) فكان جواب جبران فوراً: «نعم، أوافق عليها».

وبعد نحو شهر ونصف من ذاك اليوبيل، وفي أثناء زيارتي له يوم ١٥ تموز (يوليو) ١٩٢٩، طلبتُ منه إذا كان راضياً عن عملي (وهو لم يكن أبداً يناقشني في كلمة من ترجماتي لشعره) ان يعطيني إذناً خطياً بترجمة آثاره العربية الى الانكليزية. ولم يتردد أبداً، بل قام الى طاولته وكتب لي إذناً ووقعه. ورحت أنشر ترجماتي لكتاباته العربية في «سبرينغفيلد ريبابليكان» (ماساشوستس)، و «غولدن بوك ماغازين» (نيويورك). وذات مرة أرسلت الى هذه الأخيرة ترجمتي لقصيدة «الأرض» فطلبوا أن ينشروا ترجمتي مع الأصل العربي، حتى إذا أرسلتُ لهم النص بالعربية عن «السائح»، نشروا صورة لها مقلوبة لأن أحداً منهم لم يكن يعرف العربية، مما أحزن جبران لكنه تفهم الأمر ولم يغضب، لشدة ما كان سموحاً ومنشغلاً دائماً بغامض آخر كأنه لم يأت بعد، وهو ينتظره.

كان دائما منشغلا بغامض لم يأت بعد وهو ينتظره

ـ ماذا تتذكر من زياراتك الأخيرة له، وهل كان المرض يرسم على وجهه خطوط النهاية؟

ـ في زيارتي قبل الأخيرة وصلتُ الى الستوديو فبادرني: «أنظر يا أندرو ماذا فعل بي إخوتي وأحبائي في الرابطة القلمية». وأراني عدداً من جريدة «السائح» وفيها قصيدة جديدة له (هي آخر ما كتب بالعربية) بعنوان: «الصوفي»، وقد ظهرت في الجريدة بدون اسمه في نهايتها. وطيّبتُ خاطره مؤكداً ان هذه هفوة عامل المطبعة ولا دخل لعبد المسيح فيها ولا قصد من أحد رفاقه في الأمر. فبقي على هدوئه وأجابني: «أحبّ أن أفكر هكذا، ولا أشك بهم هؤلاء الأحبة». كان سموحاً وكأنما كان دائماً مأخوذاً بما هو أهم. وفي العدد التالي من «السائح»، صدر تصحيح في صدر الصفحة الأولى جاء فيه: «ان قصيدة «الصوفي» التي صدرت في العدد الماضي بدون ذكر اسم الشاعر، هي لنابغتنا جبران خليل جبران».

وكنتُ في تلك الزيارة، وعدتُه أن أترجمها الى الانكليزية، وأن أطلعه على جميع الأعمال العربية التي كنت قد أنجزت ترجمتها له. فرحب بالفكرة، واتفقنا على أن أزوره في ٢٠ آذار. ولم أكن أدري أن تلك ستكون زيارتي الأخيرة له.

يومها، كنتُ في طريقي إليه، فسمعتُ صوتاً يناديني في أحد شوارع مانهاتن المكتظة. التفت فإذا بي أرى سلوم مكرزل، وكان صديقي. سألني فأجبته أنني في طريقي الى جبران، وفي جعبتي ترجمة قصيدة جديدة له «الصوفي» هي آخر ما كتب بالعربية وسأنشرها في «غولدن بوك ماغازين» في نيويورك. فأصرّ أن يأخذها هو وينشرها في مجلته «ذي سيريان وورلد» («العالم السوري») وهكذا كان.

ثم أكملتُ طريقي عند جبران. وكانت جلسة لنا طويلة جداً، لم يتكلم خلالها أبداً، بل أخذ يصغي الى ترجمتي قصائده الى الانكليزية وهو لا يعلق. وحين انتهيت، كان تعليقه الوحيد: «سأسعى الى ناشر يصدر لك هذا الكتاب. إن عملك قريب جداً من روحي. أنت ترجمت روحي ولم تترجم جسد الكلمات»، وقام الى طاولته فأتى بنسخة من كتابه الذي كان صدر في ذاك الأسبوع بالذات «آلهة الأرض» وكتب لي إهداء وقدمه اليّ، ووعدني بأن يهديني واحداً من رسومه. ولاحظت على وجهه شحوباً غير عاديّ، فسألته اذا كان يشعر بأي ألم أو انزعاج أو مرض، لكنه أشاح عن الجواب ببسمة ذات غصص كثير، ونفى كل وجع فيه وسألني سؤاله المعتاد عن رأي الناس في الجالية بكتاباته، وكان جوابي على حجم انتظاره وفضوله لمعرفة مدى شهرته الواسعة. عندما قال لي بصوت عميق:

ـ أقول لك يا أندرو ما لم أقله لأحد بعد: كل هذه الشهرة لي هنا وفي العالم العربي، لم تأتني بمردود قرش واحد من كل ما نشرته بين مقالات وكتب. ولا قرش واحد من حقوق نشر أو طبع. ينشرون لي ولا أعرف، ينقلون مقالاتي وكتاباتي ولا يستأذنون، ويستفيدون من مؤلفاتي بالعربية ولا يرسلون إليّ بقرش واحد. وما إلا حين بدأت أنشر بالانكليزية حتى بات يأتيني مردود من مقالاتي وقصائدي في الصحف والمجلات، ومن كتبي المنشورة عند كنوف. ولولا مبيع رسومي ولوحاتي لكنتُ الآن في عوز.

وتنهّد ثم غرق في صمت طويل.

وفهمتُ عندها منه، لماذا بات لا يهتم بصدور آثاره، في العربية وتذكرت ما قاله لي ميخائيل نعيمة من أنه سأل يوماً جبران رأيه في ترجمات الأرشمندريت أنطونيوس بشير الى العربية لمؤلفاته الانكليزية فأجاب جبران: «ليكتب ما يشاء يا ميشا، فكيفما كتب، ستكون روحي فيه».

وقبل أن أغادر جبران في تلك المسوية الحزينة من آذار (مارس)، بادرني:

ـ سأفاتح كنوف بأمر نشر ترجماتك لي في كتاب. عد اليّ بالمخطوطة في آخر أيلول (سبتمبر)، وهو موسم النشر، فأكون كلّمت النشر بالأمر.

وودّعته منصرفاً، وأنا منشغل على شحوبه ووهن مشيته.

بعد ثلاثة أسابيع، كنت خارجاً من المقهى في سبرينغفيلد، ظهر السبت ١١ نيسان (ابريل) ١٩٣١، فاذا ببائع الصحف ينادي: «طبعة إضافية... طبعة إضافية لآخر خبر». فتقدمت منه وابتعت نسخة من «نيويورك تايمز» فاذا على صفحتها الأولى من تلك «الطبعة الإضافية» نبأ وفاة جبران. وكان لموته وقع مأساوي هائل على الجالية اللبنانية.

ـ وماذا عن كتابك بعدها؟

حملتُ المخطوطة الى كنوف بنفسي، فبادرني: «عليك أن تراجع بربارة يونغ. هي اليوم الوكيلة على آثاره، ومنفذة وصيته». عندها اجتمعت بها للمرة الأولى (والأخيرة)، وكان ذلك في «صومعة» جبران حيث كانت هي وابنتها. فاذا بها امرأة طويلة على بدانة، قوية الشخصية، وكنتُ أعرف أنها نفعية في تعاملها مع جبران منذ التقته عام ١٩٢٣ لدى صدور «النبي» وعرضت عليه أن تكون سكرتيرته.

وقد اشترطت عليّ للسماح بالطبع أن تكتب هي مقدمة الكتاب. قلت لها إن ميخائيل نعيمة طلب أن يكتب المقدمة، فرفضت بحدّة وقسوة وقالت: «إذن لن يصدر الكتاب، ولن أسمح لك بنشره». قلت لها إنني أصدره عند أي ناشر آخر، بما أنني أحمل تفويضاً خطياً من جبران، وأريتها التفويض، فقالت: «هذا يتيح لك الترجمة لا النشر. أنا المولجة بالنشر وأنا أعطي الإذن الأخير». فوقعت في حيرة من أمري، وكان نعيمة عندها عاد

الى لبنـان، وأنـا على أهبـة العودة الى لبنان كذلك، فلم يعُد أمامي إلا القبول. وهكذا كان، فصدر الكتاب عام ١٩٣٤ بمقدمة منها، وبعض تعديلات أجرتْها على بعض القصائد (خاصة قصيدة «أيها الليل»)، ساكبة عليهـا بعض النثرية، ومخففة من شطحات جبران الشاعرية بالعربية في ترجمتي لها بالانكليزية. وعـدت الى لبنـان فكان كنوف يرسل اليّ حقوق الـترجمـة مرتين كل عام (في أول كانون الثاني (يناير) وأول تموز (يوليو)) بمعـدل أربعة آلاف دولار سنوياً وهو رقم بقي يردني سنوات طويلة مع تكرار طبعات الكتاب وهو اليوم في طبعته الثالثة والثلاثين (صدرت قبل أشهر) وبات من مجموعة جبران الكلاسيكية، يباع مع سائر كتبه الواسعة الانتشار بشكل مذهل.

وحين عدت الى لبنان أخبرت نعيمة بالأمر، فلم يعلّق، لكنني فهمت منه أن بربارة يونغ كانت على خلاف معه، وهو يعتبرها المسؤولة عن اختفاء وصية جبران الأولى التي ذكر فيها أنه خصص مبالغ لأصدقائه في «الرابطة» (ويبدو أنه كان يساعدهم مادياً بشكل شخصي فردي، ويدعم مؤسساتهم الصحفية بشكل دوري، وهذا ما يفسر تشتتهم بعد وفاته، وتوقف مجلاتهم وصحفهم، وبلوغ الأمر بينهم حد الخلافات الشخصية)، ولم يظهر بعد وفـاته الا الوصية المؤرخة في ١٩٣٠/٣/٣٠ وليس فيها أثر مما كان قاله جبران لرفاقه في «الرابطة». وقد يكون لبربارة يونغ، بشخصيتها المتسلطة، ضلع في نص الوصية الجديدة. وهي بلغت من النفور أنها لم تستدعِ نعيمة الى المستشفى، وجـبران يحتضر، إلا مكرهة اذ اتصلت به بواسطة سلوم مكرزل بعدما كان جبران دخل في الاحتضار الأخير فلم يبلغ منه نعيمة إلا «غر.. غر.. غر..» كما ورد في كتابه (ص ١٧، ٢٠، ٢١). وهو أيضاً بلغ من النفور أنه لم يذكرها بالأسم في كل كتابه. وبعد غياب جبران، «رابطت» في الستوديو متحججة بالخوف عليه من السرقة، وأخذت تطبع نسخاً من لوحاته وتبيعها في معارض متفرقة باسم جبران، وبحجة تمويل مشاريع لطبع آثاره.

ـ وماذا عن صديقك نعيمة بعد غياب جبران؟ وما رأيك في الضجة التي أثيرت ضده عند صدور كتابه عن جبران؟

ـ عدت الى لبنان عام ١٩٣٤ وكان نعيمة سبقني إليه قبل سنتين. وكنت أزوره مراراً في الشخروب، ويردد دائماً عليّ بأنه في كتابه نزع هالة التضخيم التي لحقت بصـديقـه جبران. ومـرة، خلال إحـدى جلسـاتي معـه في الشخـروب، قال لي: «لـو كتبتُ عن حسنـات جبران فقط، لا أكـون موضـوعياً ولا أخدم جبران، لأن الناس سيعتبرونني مداحاً ولا يقبضون كتابتي على محمل العلم. لذا كتبتُ عن بعض سيئاته البشرية، ومنها انه كان في آخر حياته يكثر من الشرب، لتخفيف آلامه المبرحة، وهذا ما أثار حفيظة كل النـاس لأنني بحث به. إنـما سيكون للناس أن يغربلوا بين سيئات جبران وحسناته، وهم حتماً سيحفظون حسناته وهي كثيرة». وقد يكون نعيمة وقع في مبالغات أو مغالطات في كتابه، لأنه لم يكن مطلعاً على كل حياة جبران في شبابه وحميمياته لأن جبران كان متستراً عليها جداً، ولم يستقِ نعيمة معلوماته التي كان يجهلها عن جبران، إلا من مصدر واحد: ماري هاسكل، التي بعد وفاة جبران بعشرة أيام، اجتمعت بنعيمة صباح ٢١ نيسان (ابريل) ١٩٣١ طوال أربع ساعات في فندق «سبّا» قرب محطة القـطار «غـراند سنترال ستايشن» ولخصت له كل حياة جبران المبكرة في بوسطن وبعض حياتها معه.

وقـد كان لي أن أتـابـع منـاظـرة جرت بين نعيمة وأمين الريحاني على صفحات جريدة «لسان الحال» في بيروت، إذ لام الريحاني نعيمة على ما ورد في كتـابـه، واتهمـه بالـطعن بصـديقـه جبران، فأجاب نعيمة كاتباً للريحاني: «أنا صديقه أكثر منك. ومتى أنتَ كنتَ صديق جبران؟ ما زلنا جميعنـا نذكـر كيف خلال أحد الاجتماعات في نيويورك، سحب عليك جبران العصا لأنك كنت متأرجح المواقف بين لبنانية وعربية ومما سبب لك نفوراً بين جميع أعضاء الرابطة وحتى في صفوف الجالية». عندها ردّ الريحاني بجـوابـه العنيف المشهـور: «حادثة نيويورك أوردها نعيمة مشوهة، فهو كالجمل الأعور لا يرى إلا من ناحية واحدة».

وكذلك كانت نقمة على نعيمة في نيويورك من نسيب عريضة (وكنتُ أحسبه أقرب الناس الى جبران) ومن رشيد أيوب وعبد المسيح حداد. لكن الأعنف كان الـريحـاني، الـذي كنت أزوره في الفـريكـة، وكنت شديد الإعجـاب به منـذ تعـرفت إليه في مساجلة شهيرة جرت عام ١٩٣٠ في ماساشوستس بينه وبين انكليزي ويهودي، فجال بينهما وخرج مفحماً أياهما بحجته العربية القوية المدعمة بالمنطق والفكر. وفي رأيي ان الريحاني، ولو اختلف مع جبران في آخر حياته حول أمور سياسية ووطنية، بقي نبيلاً في وفائه لصديقه جبران، وهذا الأخير كان يكنّ له احتراماً شديداً، لدرجة أنه امتنع عن النشر في «الهدى» رغم شهرتها واتساع قرائها، تضامُناً مع صديقه الريحاني الذي كان على خلاف مع صاحبها نعوم مكرزل.

ـ هل تعتقد ان عودة نعيمة الى لبنان ذات علاقة مباشرة بغياب جبران؟

ـ نعم. قلت لك ان جبران كان يساعد رفاقه جميعهم ويدعمهم، وكان لهم مظلة في نيويورك. لذلك تفرقوا بعد وفاته، كأنما انكشفت رؤوسهم. وعـام ١٩٧٤ زرت نعيمة مودّعاً وسألته إذا كان يفكر بالعودة الى أميركا ليحقق شهرته كما في الشرق، فأجابني:

ـ هلق بعد يا أندرو؟ بأيام اللولو ما هلّلولو...

ـ أخيراً: وأنتَ مترجم جبران الى الانكليزية، كيف تجد ترجمات جبران الى العربية لما كتبه بالانكليزية؟ وتحديداً: «النبي»؟

ـ جواب جبران على سؤال نعيمة حول ترجمات الأرشمندريت بشير، لا أزيد عليه. فكيفما ترجموه الى العربية، ستبقى روحه وتبقى بصماته واضحة ومميزة. أمـا «النبي»، فترجمـة بشير نقلت منه الروح بدون اهتمام لشكل اللغة، وترجمة نعيمة غاصت على الفكر ففقدت سلاسة جبران في تعبيره البسيط المدهش، وترجمة ثروت عكاشة لم تبلغ عمق الخيال الجبراني. لذلك أرى ان أفضل ترجمات «النبي» وأشدها التصاقاً بروح جبران وبساطة لغته على عمقها، تبقى ترجمة يوسف الخال.

سبع ساعات من مطر الذكريات.

تعب القلم في يدي، ولم تتعب الكلمات في فم هذا الفتى التسعيني.

تراه قال كل الذكريات؟

واذا بلى، وهو (أمد الله بعمره) آخر معاصري جبران الأحياء، هل فعلاً تكون هذه آخر «الأضواء الجديدة» على جبران؟

حين قبـل أسـابيع زرتُ مكتبـة المخطوطات النادرة في جامعة نورث كارولاينـا، شعرت بقشعريرة غريبة وأنا أقلب بين يديَّ النسخ الأصلية لرسائل جبران الى ماري هاسكل، وغير مرة كدتُ أشمُّ بصماته عليها وهي التي لمسها بأصابعه الشاعرة.

وحين صافحني أندرو غَريب بتلك اليد الكأنها شلح سنديان، شعرتُ بقشعريرة أنني ألمس اليد التي كم صافحت جبران قبل ستين عاماً.

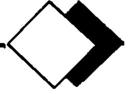
وأخرج، يلاحقني طيف بعيد يبتسم أن: «بعد... بعد... مضت ستون سنة، وستمضي ستون أخرى، ولن ينكشف كل السر، ولن يقال كل مكنون».

وأعرف هذا، لأنني أعرف ان ذاك الغامض بقي، وسيبقى، لغزاً بعيداً حتى عن أقرب الناس منه وإليه، فكيف الآن، ولم يبق من عنقود الرفاق والذكريات غير حبة واحدة؟

وكيف يكون مات ذات يوم، هذا الذي ما زال حديثنا كل يوم؟

وكيف نبلغ سره، وهو عميق عميق كما لحظة الحب الممنوع في رحم امرأة عاشقة؟ □

لن ينكشف السر ولن يقال كل مكنون



بين الرقيب والأديب

تحفة اللبيب من عجائب السيد «الرقيب»

جليل العطية

■ منذ اثنين وعشرين عاما، أقسمت ان لا اكتب في السياسة! كنت أيامئذ اكتب عموداً يومياً ساخراً في جريدة يومية عربية بأحد الأقطار العربية، أعالج فيه مختلف الشؤون العامة، بحدة الشباب وجرأته اللامتناهية.

كان العمود عنيفاً، فحقق نجاحاً كبيراً للجريدة، ولي ايضاً.. وعندما فجعنا بنكسة حزيران (يونيو) ١٩٦٧ فُرضت الرقابة المشدّدة على الصحف لحجج واهية.. وتعرض (عمودي) الى (عدوان أثيم) من قبل رقابة المطبوعات، امتد مقص الرقيب إليه.. فلا يكاد يمرّ يوم الا ويشمل بطرف منه الحذف والتشويه.. لكنه من ناحية أخرى زاد من شعبية الجريدة، وبالتالي شعبية عبد الله.. الصالح..

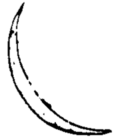
كان العمود يتقلص حسب مزاج الرقيب.. مرة يبرز النصف الأعلى منه، ومرة لا يجد القارىء فيه الا توقيعي المستعار. تنبه المسؤولون الى (دسيّ) المتعمد، فقرر المسؤول الرسمي منع ظهور (البياض) الذي يفضح قمع الرقيب لحرية الرأي، وتعرض صاحب الجريدة الى ضغوط كبيرة لصرفي من العمل، غير انه رفض بإباء كل الضغوط، معتزاً بي ككاتب له جمهوره.

فكرت بهجوم «مضاد» لمعاكسة الرقابة والرقيب فنشرت في زاويتي انني تذكرت بيتا من الشعر العربي القديم، لكنني نسيت اسم الشاعر، ورجوت القراء تذكيري بقائله، أما البيت فهو:

مـن راقـب الـنـاس مـات غـمـا
وفـاز بـاللـذة الجسـورُ

البيت لسلم الخاسر، قيل انه لقب بالخاسر لأنه ورث من أبيه مصحفا فباعه، واشترى بثمنه طنبوراً!

كان التعريض بالرقابة، ومن يقف وراءها مكشوفاً.. قامت ثائرة العاملين في جهاز الرقابة، فقرروا الاضراب عن العمل! تدخل المسؤول الذي كان لا يعرف الكثير، ولا القليل عن شؤون مؤسسته، قبل ان يتسلم منصبه الخطير هذا، فقد كان قبل ذلك مسؤولا عن مصنع للخياطة!.. تدخل الرجل لحل المشكلة معي بشكل لبق يدل على طيبته، وسذاجته..



استدعاني الى مكتبه، واشهد أنه كلمني بكل لطف، وحاول إقناعي الانصراف الى العمل (المطبخي) في الجريدة، أي امتنع عن الكتابة..

وفجأة سألني:

ـ أتكتب الشعر؟

ـ للاسف، لا..

ـ الرواية؟



فكرت قليلا بينما كنت اتطلع الى صلعته التي كانت تتلألأ تحت الاضواء، ورددت عليه بصوت هادىء:

ـ سأجرب هذا الفن!

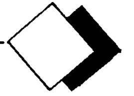
سر الرجل كثير، وخرجت من مكتبه بعد ان تعهدت له بالتحول الى الكتابة الادبية.. وفي اليوم التالي نشرت بيانا بتوقيعي، خلاصته انني قررت اعتزال السياسة، والتفرغ للكتابة للاطفال.

في اليوم اللاحق نشرت رواية قصيرة، مسلسلة فكرتها أن مدينة قديمة دهمها طاعون، أدى الى وفاة كل رجالها باستثناء رجل أصلع واحد فقررت نساء المدينة اختيار هذا الرجل الوحيد، الأصلع والياً عليهن، لأنهن لا يملكن سواه..

كان عنوان الرواية هو «الأصلع»، وقد أثار نشرها ضجة، لما تحمله من احتجاج، ورموز واضحة.. أوقف الرقباء اضرابهم متسلين بالرواية التي نشرت على حلقات، مكتوبة باسلوب مبسط، ساخر.

وفي يوم ظهور الحلقة الأخيرة التي تحمل عقدة الرواية او حبكتها، اتصل المسؤول بصاحب الجريدة طالبا اشعاري موافقته على ان اترك الكتابة للاطفال، وأعود للكتابة السياسية والاجتماعية!□

ترحب هذه الصفحة بشهادات الكتاب والأدباء وتجاربهم مع الرقابة والرقباء.



إنه لحجر أعمى

موجه الى الذات لا الى المحتل

حـاتـم الصـكـر

«ثلاثية أطفال الحجارة»

. شعر

. نزار قباني

. منشورات نزار قباني . بيروت . ١٩٨٨

■١ . **ثلاثية أطفال الحجارة** عنوان الديوان الصغير لنزار قباني يغرينا بتحويره قليلا ليغدو **ثلاثية نزار قباني**؛ فخطابه هو السائد لا خطاب أطفال الحجارة؛ رغم انه في (مدخل) الديوان يواجه قارئه بالقول ان «هذه القصائد الثلاث، كتبها أطفال الحجـارة، بأصـابـعهم الصغـيرة، النحيلة، الدامية.. ولم أكتبها أنا..» محيلا الى الافتراض القائل بأن النص يكتب نفسه؛ أي ان الخطاب يعبر من خلال المؤلف الى النص دون أن يكون له إلا دور ناقله. فالخطاب ينفذ عبر المؤلف والنص؛ ويشف عن محمـولاتـه التي ليس للمؤلف إلا الوساطة في نقلها مكتوبة على الورق.

ان عناصر الخطاب تأخذ وجودها الحيوي داخـل النص في نسق يفلتُ من سيطرة المؤلف وتوجيهه. بل يغدو هذا المؤلف موجهاً يعيد صيغ الخطاب وينتجها مجدداً؛ واقعاً تحت توجيه تلك الصيغ.

وقد التقط نزار قباني فكرة النصوص التي تكتبنا ولا نكتبها فأعلن في المدخل نفسه ان الشاعر يتوهم أحياناً «انه سيد النص الذي يكتبه، في حين ان دوره الحقيقي في عملية الكتابة، لا يتعدى دور الممثل الذي يعيد كلمات الملقن..».

ولكن: هل كان نزار واقعا تحت توجيه أطفال الحجـارة في قصـائـده الثلاث ام تحت توجيه (خطابه) الذي ما فتىء يعيد انتاجه؟

ان اجابتنا واضحة في مقترح تعديل العنوان. فالثـلاثية هي ثلاثية نزار في (واقعـة) أطفـال الحجارة. وليست ثلاثية أطفال الحجارة في (واقعة) نزار الشعرية.

فمقـترحنا بنسبة الثلاثية (أي قصائد الديوان الثـلاث) إلى نزار، مدعمٌ بمقـولات (المـدخل) الذي قدّم به الشاعر قصائده.

ان أطفال الحجارة في هذا المدخل لا يوجهون حجارتهم الى «زجـاج البيت الاسرائيلي فقط.. وإنما... زجاج القصيدة العربية». كما ان «الحجر الفلسطيني نسف إمارة الشعر من جذورها وصار هو أمير الشعراء بلا منازع».

ولا شك ان هذه المقـابلة العدائية الظالمة بين الحجر والشعر، هي انعكاس لمقابلة خاطئة أهم منها هي: الشعـر والفعـل. فالبحث عن ناتـج الفعل (الثوري) في أثر (القول) الشعري لا بد ان يكون لصالح الفعل نظرا لاختلاف أسلوب كل منهما.

ان هذه النـتـائـج ليست إلا ضربـا من الاستنتاجات المغلوطة التي تقود إليها المقدمات الخـاطئة. فوضع الشعر في كفة ميزان تحتل كفته الثانية قوة الفعل؛ إنما هو عمل غير منطقي ولا بد ان يقود الى أحكام كهذه. ولا غرابة اذن في تخبط الخطاب النزاري بين القول بأن الحجر الفلسطيني كسر زجاج القصيدة العربية ونسف إمارة الشعر؛ وبين القول بأن هذا الحجر نقل الشعر العربي من حال الى حال ومن مرحلة الى مرحلة.

فهل ألغى (فعل) الحجارة (القول) الشعري؟ أم أنه حلّ محلّه؟

بصيغـة أخـرى: أكان الحجر مناوئا لنوع من الخطاب الشعري السائد، أم بديلا للشعر خطابا في المواجهة مع المحتل؟

والى أين يتجه الحجر الفلسطيني أولا؟

الى المحتل أم إلينا (نحن) الذين وضعنا نزار في مقابل أطفال الحجارة حتى صارت ثنائية خطابه في المدخل والقصـائـد هي: نحن وهم. دون ان يخصص ضميرا للمحتلين؛ معيدا إنتاج خطابه المتصف بالمازوشية وتجريح الذات؟

«نحن لسنا في الحقيقة أكثر من ملوك من ورق..

أمـا الملوك الحقيقيون فهم هؤلاء الـذين كتبوا بمشتقات الدم...»

أريد نزار اذن نوعاً واحداً من الكتابة؟ الكتابة بمشتقات الدم حيث لا يغدو للكلمات أكثر من معنى واحد تؤديه عنها المواجهة المسلحة؟

وأي سلاح هذا الذي يحمله الانسان دون ان تدعمه الكلمات؟ بل أي انسان هذا الذي لا يحمل إلا السلاح؛ وأية قضية هي قضيته؟

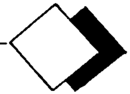
* * * *

٢ـ ان وضـع أطفال الحجارة بمواجهة شعراء العـربية قاد الشـاعـر في (المدخل) الى مغالطات اسلوبية واضحـة. كقـولـه عن الأطفـال: انهم «انتهكوا عذرية نصوصنا القديمة فيما يريد القول انهم بينـوا بطلانها وزيفهـا. لكن العبـارة أدت خلاف ما ذهب اليه الشاعر فغدا الأطفال منتهكين لعذرية تلك النصوص التي وصفها الشاعر نفسه بالقدم.

> **انهـا مقـابلة عدائيـة ظالمة بين الحجـر والشعر**

كما امتثل الشاعر لخطابه المعهود وثنائيته الخالدة (رجل ـ امرأة) فوصف الأطفال بأنهم «خرجوا على سلطتـنـا (الأبـوية).. وفـروا من (بـيت الـطاعـة)..». ونحن نعلم ان (بيت الـطاعـة) مخصوص شرعا بالمرأة الرافضة معاشرة زوجها دون مبرر؛ ومجيء هذا التعبير هنا ليس إلا اعلانا عن هيمنـة عناصر الخطاب النزاري المعهود؛ كترديد مقـولـة العـذرية المنتهكة والرجولة المطعونة. ولا تضاهي هذه المغالطات الاسلوبية الا الشطحات التهـويلية التي عرف بها نزار كالقول مثلا: «لقد ألغى أطفـال الحجـارة، إجـازات كل الشعـراء العــرب، وأجـبروهم على ان يلبسـوا المـلابس المرقطة..» وانهم «نقلوا الشعر العربي الى حداثة من نوع جديد...»

ان نزار يكشف بهذه الصيغ التعبيرية عن تسلط مفردات خطابه المعتاد؛ الذي تختل توازنات ثنائياته اختلالا فاضحا. فالأطفـال الثـوار وُضعوا هنا بمواجهة (نوع) من الشعراء تنتجهم مخيلة نزار. ◁



انهم شعراء يتصورون أنفسهم «آلهة تمشي على الورق.. وملوكاً لا تغيب الشمس عن قصائدهم..» وهم كتاب يجلسون «وراء مكاتبهم المكيفة الهواء..» ثم يأتي أطفال الحجارة ليطردوهم من هذه المكاتب؛ ويُروهم أنهم ليسوا في الحقيقة أكثر من «ملوك من ورق.. كلماتهم من ورق.. وأحلامهم من ورق.. وقصائدهم من ورق..»

ان نزار يُمعن في معادلته الظالمة فيعيب القصائد لأنها من ورق!! ثم يصنع للشعراء مكاتب مكيفة الهواء ليقتحمها أطفال الحجارة قبل ان يقتحموا مكاتب الاحتلال في المدن العربية المحتلة.

وهذه هي آفة وجهة النظر في قصائد نزار. يتخيل جيلا من العرب أو من شعراء العربية ثم يوجه ناره اليهم معمما ذلك على حالة ومرحلة. واذا كان قراء نزار قد أنكروا من قبل حديثه عن (عرب) غير مخصصين إلا بجنسهم؛ فهم سينكرون دون شك حديثه هذا عن (شعراء) عرب «يتامى.. في حالة غيبوبة» أيقظهم الحجر الفلسطيني من سقوطهم قبل أن يتوجه الى المحتل.

إنه حجر نزار إذن؛ وهي ثلاثيته عن واقعة الحجارة وإلا لما اختار نزار ما اختار. ولما قال:

«لم يكن عندي خيار آخر..
كان عليّ ان اكون معهم..
أو ان أكون ضدّ الشعر..»

فهذا الانحياز في (المدخل) ليس الا تبريراً لإهانة الشعر بأسم الفعل الثوري. فماذا ننتظر ان يقول الشاعر في قصائده بعد ان رأى في (فعل الحجر) أقصى الحداثة؛ وبعد ان سخر من حداثة الفن الشعري «حداثة الغموض، والتغريب، والدهاليز الباطنية»؟

* * *

٣ـ لا تقول القصائد أكثر مما قال المدخل. فاتجاه الحجر صوب الذات أولا. ولا تزال الضمائر منشطرة الى (هم) ـ الأطفال الثوار. و (نا) نحن العرب مواطنين وشعراء.

وليس في القصيدة الأولى (أطفال الحجارة) أية اشارة الى اتجاه آخر للحجر. ليس ثمة ذكر للمحتل. فالفعل الذي يقوم به الأطفال لا يتعدى الى محتل:

«قاوموا (؟)
وانفجروا
واستُشهدوا..»

● ثلاثية أطفال الحجارة. شعر. نزار قباني. ط١. بيروت. منشورات نزار قباني. آذار. ١٩٨٨. ٦٣ صفحة.

● على المستوى الايقاعي، لا تزال قصيدة نزار قباني المكتوبة بالطريقة الحرة (المتعددة التفعيلات والمعتمدة السطر الشعري) توهمنا بشكلها الحر. فيما هي تنتمي الى الشعر التقليدي ان نحن رتبنا أبياتها مجدداً ولاحظنا هيمنة القافية مقولة مثلا:

**حزرونا
من عقدة الخوف فينا..
واطردوا
من رؤوسنا الأفيونا
علمونا..
فن التشبث بالأرض،
ولا تتركوا..
المسيح حزينا..**

**يمكن ترتيبه مجدداً كالآتي:
حررونا من عقدة الخوف فينا/ واطردوا من رؤوسنا الأفيونا/ علمونا فن التشبث بالار../ض ولا تتركوا المسيح حزينا**

● ثنائية الفعل (الحجري) والقول (الشعري) تصل عبر قصائد قباني في حالة نموذجية من الفصام، فإدانة الشعر والشعراء تتم شعريا أي بالقصيدة ذاتها! وهذه احدى المحاصيل الازدواجية في الخطاب النزاري: هي وظيفة الشعراء بواسطة شعرية!

ثم انتقال سريع الى منطقة الذات المجرّحة:

«وبقينا (؟) دبباً قطبيةً
صُفّحت أجسادها ضد الحرارة»

إن الفعل (قاتل) ليس له إلا فاعله: واو الجماعة العائدة على الأطفال. أما الطرف الآخر فلا يتعدى إليه الفعل في قصيدة نزار المشغول بغير ذلك:

«قاتلوا عنا (؟)
إلى أن قُتلوا
وبقينا في مقاهينا..»

إن قراءة المفعول به المغيّب في هذه القصيدة؛ ترينا انشغال نزار المقصود بالذات الجماعية (نا) التي توزعتها المقاهي والمتاجر والبارات وأسواق المال. ولهذا تنتهي القصيدة بوعد ووعيد: ان يجتاح أطفال الحجارة هذا الجيل المدان بالخيانة.

أما في القصيدة الثانية (الغاضبون) فإن الغضب موجّه الى الذات أيضا: إلينا. والثنائية تنعقد هذه المرة بين المخاطبين (تلاميذ غزة) و (نحن) ضمير الذات الجماعية المتكلمة.

يلعب الشاعر هنا على مفارقة لغوية تكمن في تعليم التلاميذ لمن هم أكبر سنا:

«يا تلاميذ غزّة
علّمونا
بعض ما عندكم
فنحن نسينا
علّمونا بأن نكون رجالاً
فلدينا الرجال
صاروا عجينا».

من أين خرج هؤلاء التلاميذ إذن؟
نبت شيطاني لا جذر له؟

هذا مسكوت عنه آخر إضافة الى المفعول الذي يتعدى إليه فعل المقاتلة:

«اضربوا (؟)
اضربوا (؟)
بكل قواكم..»

اضربوا من؟ لا إجابة. والبياض يتآمر على نوايا القراءة ويغرينا باقتراح نوايا مغيبة وراء هذا التغييب.

إنها نوايا تريد الافصاح ـ عبر حذف المفعول (المحتل) ـ عن الرغبة في مقاتلة الذات الجماعية ونفي ميراثها من سلسلة حياة الثوار أنفسهم:

«يا تلاميذ غزة
لا تعودوا
لكتاباتنا.. ولا تقرأونا
نحن اباؤكم
فلا تشبهونا
نحن أصنامكم
فلا تعبدونا..»

الاشارة الوحيدة الى المحتل تأتي من خلال (موسى وسحر موسى والعصر اليهودي..) الذي يرى الشاعر انه وهم لا يدعو الى الخوف. لقد كان تغييب المفعول في فعل القتال مقصودا اذن. لأن الشاعر لا يرى المحتل خطيرا حد مواجهته؛ فهو لا يخيف.

«لا تخافوا موسى
ولا سحر موسى
.. ان هذا العصر اليهودي
وهم
سوف ينهار..»

هنا تعدى الفعل وجاءنا الشاعر بمفعوله. لأنه يدعو أطفال غزة لكي لا يخافوا موسى وسحره والعصر اليهودي. وعليهم اذن ان يخافوا سوى هؤلاء؛ ومن غيرنا أولى بأن يخافوه؟

«.. فخوضوا حروبكم (؟)
واتركونا..»

ولا نجد في القصيدة الثالثة (دكتوراه شرف في كيمياء الحجر) إلا تنويعات لهذه الدعوة؛ ومفردات اخرى لهذا الخطاب.

فالحديث هنا يجري بضمير الغائب العائد على الطفل الفلسطيني. طفل يكتب نصا آخر. بلا لغة مستهلكة.. يثقب القاموس. يعلن موت النحو والصرف وقصائد (نا) العصماء.. يلقي عن كتفيه تركة أهل الكهف.. ويهرب من (سوس الكلمات).

إنه طفل تسأل عنه صحف العالم وهو منشغل بحجارته:

«يقلب شاحنة التاريخ
ويكسر بللور التوراة»

إلا أن هذا الحجر الذي يكسر زجاج التوراة البللوري؛ قد جعله الشاعر يكسر لغة قصائده وعنوان وجوده أيضا. فكيف يستطيع التعبير عن ثورته هذه؟

إن القصيدة الثالثة اكثر القصائد هدوءاً في سياق الخطاب التهويلي لنزار قباني رغم انها لم تسلم من شطب الميراث الروحي لصالح الفعل المادي بمعنى ذلك الفعل المتحقق والملموس بالحواس.

ويستطيع نزار او أي شاعر نزاري الخطاب ان يشطب على الشعر الجديد الذي يتأسس بالحجارة الفلسطينية؛ ما دامت المعادلة ذاتها قائمة؛ المعادلة التي جعل نزار طرفيها: الشعر والفعل. وهذا هو المأزق الحقيقي لقصيدة نزار التي تنفي نفسها عبر نفي الشعر وجدواه ومصداقيته.

إنه حجر أعمى يضلّ طريقه.. ذلك الحجر الذي يقترحه نزار صوب الذات لا المحتل.

وإنها لصياغة ثانية للخطاب المكرر المعهود في شعر نزار حيث ينفي المادي أي ثراء روحي. وينسخ اليومي غنى التاريخي والخالد في جوهر الأشياء التي تمنح الانسان في هذه الحياة معنى وجوده ومبرر بقائه. □

محاولة أولى لمحو الغبن

عبده وازن

«توفيق صايغ: سيرة شاعر ومنفى»

محمود شريح

شركة رياض الريس للكتب والنشر . لندن ١٩٨٩

■ عاش الشاعر توفيق صايغ حياة قصيرة، شبه سرية وغامضة، لكن صاخبة بالأحداث وكأنها عصر بكامله. لم تخل حياته أبدا من التناقضات النافرة والجميلة والتمزقات والخيبات والجروح التي رسخت انتماءه المسيحي الحقيقي الى زمن «الضحية» وأكدت غيابه الصوفي عن العالم وحضوره الشهواني فيه وانخطافه الداخلي وإنحراقه في نعمة الشر وجحيم الجسد. لكن ما ان استقامت حياته ونهضت من بين الأنقاض حتى انتهت بصمتٍ كلي وكأن الشاعر لم يكن. غاب إثر غيبته الأخيرة أكثر من غياب. حل عليه النسيان كاللعنة التي رافقت عمره القصير وجعلته يفتح عينيه جيدا ليرمق النعمة الكامنة في الداخل وليدرك مبدأ الخير المتواري في قلب الشر وعمق الاثم. ولو لم يرثه بعض أصدقائه حين وفاته لكان مات ميتة حقيرة لا يموتها إلا المنفيون حقا والحقيرون البائسون والخائبون. لكن غيابه لم يلبث ان ازداد اكثر فأكثر فلا كتبه أعيد طبعها منذ ان نفدت ولا سيرته الصاخبة توضحت ولا تجربته العميقة والرائدة نالت ما تستحق من قراءة وتحليل. ولولا كتابه «أضواء جديدة على جبران» الذي اعتمدته الجامعات كمرجع بارز في الحقل «الجبراني» لبات الشاعر منسيا تماما ومجهولا ومنفيا منتهى النفي. أما «التعتيم» الذي حل عليه وكاد ان يطمسه وقتا طويلا فلا تزال أسبابه مجهولة وغامضة. وقد عاش حياة حافلة بالتناقضات، حياة مبعثرة كأوراقه وكتبه، أليمة وكئيبة بدأها منفيا وختمها منفيا. فهو سوري وفلسطيني ولبناني وليس لا سوريا ولا فلسطينيا ولا لبنانيا. هو الغريب بامتياز والمنفي بامتياز مات وحيدا في أقصى حالات الغربة والنفي.

توفيق صايغ هو أولا واخيرا ضحية «غبن» كبير فهو لم يستطع ان يتصالح لا مع ذاته كي يحل قضاياه الخاصة ولا مع العالم كي ينسحب منه كليا ولا مع المرأة كي يخرج من خيبة وجودها المستحيل. بل عانى حالة من «سوء الفهم» رافقته طيلة سنوات وجعلته وحيدا، غريبا ومنكفئا على ذاته. فلا العالم كان قادرا على فهمه ولا هو كان قادرا على حسم علاقته بالعالم فظل مترجرجاً ضائعاً بين انتمائين كثيراً ما تنازعاه: رفض الواقع وتجاوزه أو تبديله بحثاً عن واقع غائب أو الاستسلام لاغراءات الواقع الزائف في انتظار معجزة لا تأتي.

ولا غرابة ان تبرز في شخصية الشاعر ناحية عبثية لا تبتعد كثيراً عن جوهرها الايماني او المسيحي تحديداً إذ تُرسِّخ الشك في إمكان الخلاص داخل العالم وفي معطيات العالم الزائف نفسه. في أيامه الأخيرة يكتب الشاعر قائلا: «أخباري كالعادة، صخب من الخارج، صحراء من الوحشة في الداخل». غير ان وحشته لا تختلف كثيراً عن وحشة الاصفياء الذين هجروا العالم باكراً وعزلوا أنفسهم في انتظار أن تشرق عليهم شمس الخلاص.

كان توفيق صايغ متصوفا لكن في غمرة الصخب الكبير الذي يحدثه العالم. والقلق الذي عاناه كان مزدوجاً إذ لم يُفضِ به الى حالة الهدوء أو الاستكانة الروحية بل جعله يواجه عالما مفعماً بالاغراءات والآثام والشرور ودفعه الى المزيد من التناقض والأزدواجية الجميلة. فقد كان صافيا كحصاة النهر، طاهرا كملاك، آثماً مغرقاً في آثام الجسد، شهوانياً مأخوذاً بالمرأة كفكرة وواقع. ولا أدري لماذا تذكرني بعض ملامحه الشخصية بالشاعر «الرجيم» شارل بودلير في قلقه الأبدي وخيبته وتردده بين حالتي النعمة والجحيم، الخير والشر.

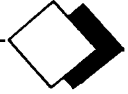
وفي غمرة النسيان الكبير و«التعتيم» المقصود ربما والاجحاف الواضح يطل علينا توفيق صايغ عبر سيرته الشخصية كما اعدها وكتبها الشاعر محمود شريح فتتوضح ملامح كثرة من شخصيته وحياته وتجربته كانت لا زالت غامضة ومجهولة تماما. وطالما انتظرنا كتاباً مماثلاً يُلقي ضوءاً ساطعاً على سيرة شاعر رائد ومجدد وعلى حياته الممزوجة بالصخب والصمت، بالابداع والخيبة، بالرجاء واليأس.

يعترف الشاعر محمود شريح أنّه ليس باحثاً في المعنى الأكاديمي والعلمي فهو لم يعرف توفيق صايغ شخصياً وهو لا يصوغ سيرته كنص بيوغرافي يعتمد لعبة السرد وأبعادها بمقدار ما يحاول جمع الوثائق واعتماد الرسائل الشخصية والكتابات التي تركها الشاعر نفسه على هامش نتاجه الابداعي. كما ان الباحث يعترف ايضا بأن السيرة الشخصية لا تكتمل في كتاب اول يقارب السيرة ولا ينجزها خصوصا ان الشاعر نفسه هو الذي يوحد حلقات سيرته اكثر مما يوحدها كاتبها او جامعها او راويها. غير أن شريح يضفي بقلمه مواصفات عميقة الى صورة الشاعر محللا بعض جوانبها كأن يقول عن الشاعر: «شخصية فريدة وطريفة. عالم مغلق يصعب دخوله. شاعر مرهف ومنفي يعاني وحدة داخلية». ويمعن شريح أحيانا في تفصيل صورته الشخصية فندرك أنه كان يكره الحياة الرسمية، لا يدخن ولا يقص شعره الا مرة او مرتين في السنة. وقد أحب المقاهي ورادها مبتعدا عن الأضواء متنعما بحياة بسيطة وبوهيمية متأملا بصمت في وحدته وفي صخب حياته.

◆

توفيق صايغ غريب بامتياز ومنفي بامتياز وضحية غبن كبير

لم يستطع توفيق صايغ ان يحسم انتماءه نهائياً على الرغم من ميله الشديد الى هويته الفلسطينية فقد ولد في قرية «خربا» جنوبي سورية عام ١٩٢٣ ولم تلبث عائلته ان لجأت الى البصّة في فلسطين إثر اندلاع الثورة في جبل الدروز في ١٩٢٥. ثم انتقلت الى طبرية. نشأ توفيق صايغ نشأة فلسطينية وفتح عينيه على بهاء القدس وأبعادها الروحية وكان منذ صغره يعاني ألماً وشعوراً بالوحدة وانقباضاً داخلياً. ويصفه جبرا ابراهيم جبرا زميله القديم في الكلية العربية في القدس: «فتى رقيق، ضائع، كأنه لا ينتمي الى أولئك الطلبة الكثيرين الصاخبين في الأروقة، يحمل كتاباً ما، دائماً. تذكرته صغيرا ولكن حاداً. مبتسماً ولكن عينيه تتساءلان... كان إيمانه مترعاً حتى في ذلك الوقت بنزعة دينية مسيحية قوية». ولعل نشوء الفتى في جو ديني راسخ في كنف والده الكاهن المتدين وأمه الورعة، جعله ينشغل بأمور الدين وأسئلته المختلفة وقد درس العهد القديم وكتب عنه في العشرين من عمره ووجد فيه «سفراً أدبياً جليلاً» الى كونه كتاباً «روحياً سامياً». غير ان انتماء توفيق صايغ المسيحي لم يجعله متقوقعاً داخل حدود ◁



كتب

المرأة صلة الوصل بين الانحدار والنهوض

◄ الدين المرسومة سلفاً ولم يخلق في كيانه أي إحساس بالأضطهاد والاغتراب بل كانت مسيحيته أصيلة وحقيقية وانتماء الى زمن الحرية الممزوجة بالألم والمحبة ونكران الذات. فقد كان مأخوذاً بفكرة الصلب وصورة المصلوب وموته وقيامته ولم يكن مسيحياً في المفهوم التقليدي بمقدار ما اختطفته هاوية الجسد وأخذه هاجس الخطيئة. كان مسيحياً لكنْ في حالة الخطيئة، في حالة مَن يعي خطيئته محاولاً التكفير عنها، منتظراً حلول الخلاص متأخراً دوماً في استقباله.

استطاع توفيق صايغ أن يجمع التناقضات في شخصيته الواحدة والمتعددة والعميقة والكثيرة الغنى. فالى طبيعته الايمانية الصافية كان يملك هموماً فلسفية وأسئلة وشكوكاً عديدة وكان صاحب ثقافة واسعة ميزته عن غالب معاصريه، مأخوذاً بالقراءة، مشغوفاً بالمعرفة. ويكفي ان نقرأ ما اختار من جمل وحكم وشذرات جمعها تحت عنوان طريف هو «توفيق صايغ: عن فلان عن فلان - شبه سيرة ذاتية» كي ندرك عمق ثقافته ورهافة ذائقته وشمولية قراءاته. وقد قصد العنوان الطريف كي يؤكد أن سيرته إنما تبدأ عبر قراءاته التي التهمت الكثير الكثير من وقته. حتى ان يوسف الخال خاطبه حين موته قائلاً: «كنت أراك دائماً مع الكتاب. كان الكتاب طعامك وشرابك. بل غالباً ما استعضت به عن ملازمة الخلان. ووجدتك مرة كئيباً فقلت: «طفت المكتبات اليوم، فلم أجد ما أقرأ». وبلغ من شغفك بالكتاب أنك انصرفت عن تأليفه الا مرغماً وبشق النفس. وكان ذلك خسارة لنا، ولو انه كان ربحاً لك». ولو استعرضنا الأسماء والجمل التي اختارها لأدركنا أيضا أسرار معاناة وخفايا شخصيته وحوافز قلقه. ها هو يقرأ بودلير وأودن وبافيزي وكيركيغور وبوطس وطومسون وفلوبير وكافكا ورامبو وأوغسطينوس وملفيل وبريخت وريلكه وفرلين واليوار وميلر وماياكوفسكي واليوت ودوريل وبيكيت وباوند ومالارميه وأسفار العهد القديم وأسماء لا تحصى. ومن «النثارات» التي اختارها وترجمها: «بعد موتي لن يعثروا بين أوراقي (وهنا يكمن عزائي) على إشارة أو تلميحة واحدة الى ما ملأ حياتي بصورة أساسية، لن يعثروا بين مخلفاتي على الكلمات التي تفسر كل شيء...» (كيركيغور). أو: «لا أعتقد ان هناك انساناً في الوجود كله تشابه مأساته الداخلية مأساتي، غير اني أستطيع ان اتخيل انساناً كهذا. اما ان يرفرف الغراب السري بلا انقطاع فوق رأسه كما يرفرف فوق رأسي، فحتى ان أتخيل هذا لمن المستحيل» (كافكا). أو: «كان التفكير في اني سأفقدها يبعث فيّ تعاسة بالغة. فعوّلت لذا على وضع مؤلَّفٍ عنها، مؤلَّف من شأنه ان يخلدها... لقد أدركت ان الكتاب الذي كنت أخطط له لم يكن أكثر من ضريح ألحدها فيه - وألحد ذاك الأنا الذي كان ملكاً لها» (هنري ميلر). أو: «إننا نحب النساء بنسبة غرابتهن في نظرنا» (بودلير). أو: «الصمت هو اللغة الأم» (نورمان براون). أو: «وفي النهاية وجدت فوضى روحي شيئا مقدساً» (رامبو). جمل كثيرة ونثارات تدل بوضوح على هموم توفيق صايغ وهواجسه، على قلقه وحيرته أمام الكتابة، عن إثرته الصمت، عن شواغله الروحية، عن شهوته الحارقة، عن حبه الخائب. جمل نجح الشاعر في اختيارها ليكتب نوعاً من السيرة الشخصية لكن بحسب أقوال الآخرين.

ربما لا تجدر هنا استعادة سيرة توفيق صايغ في تفاصيلها الكثيرة وصخبها وقد وفاها الشاعر محمود شريح حقها في محاولة اولى لجمع خيوطها الواهنة ورتق أجزائها المبعثرة والمشتتة. لكنْ ثمة محطات بارزة ينبغي التوقف عندها بُغية ادراك المزيد من أسرار الشاعر الراحل وفهم تجربته العميقة المتأرجحة بين حالة اللعنة وحالة النعمة. فالمرأة حضرت في حياته وفي شعره حضوراً يكاد يكون طاغياً يماثل حضور بعض القيم الأخرى والمبادىء الثابتة. وقد كانت صلة الوصل بين انحداره ونهوضه، بين سقوطه في الاثم وقيامته، بين موته وخلاصه. بل كانت هي الجحيم والسماء في وقت واحد وقد تمرغ الشاعر كثيرا في شرك الرغبة والشهوة والصفاء والهيام المستحيل.

نساء كثيرات عبرن حياته، ربما أسماء كثيرة لنساءٍ مررن به عابراتٍ حيناً ماكثاتٍ حيناً آخر: سامية، ثريا، جورجيت، أنّي، هيلغارد... وربما كثيرات غيرهن أحببنه او أحبَّهنّ في الواقع، في الوهم، عبر المراسلة او عبر الملامسة. تكتب إليه سامية: «توفيق أرجوك ان تعود لنفسك... لماذا اليأس». وتدرك المراهقة الألمانية هيلغارد قنوط توفيق وتبرمه وربما رغبته في الانتحار وتكتب في إحدى رسائلها: «رسالتك الأخيرة كأنها وصلتني من شوبنهاور أو بوذا. توفيق عزيزي ما بك؟ أنت لست متشائماً فحسب بل راغب في الموت».

غير ان فتاة تُدعى «كاي» ستصبح امرأة حياته، جحيمه وسماءه وقدره الذي لم يستطع مواجهته والانتصار عليه. لم تكن «كاي» الفتاة الانكليزية امرأة عادية وقد حلت عليه بالصدفة وكالمعجزة بدلت حياته او خربطتها او دمرتها بالأحرى. فاذا هي قصيدة القصائد وكلمة الكلمات والسر الذي يعجز الكلام عن قوله. تعرف الشاعر الى «كاي» في مطلع عام ١٩٥٧، كانت في العشرين من عمرها وقد ناهز هو الرابعة والثلاثين. أحبها ووجد نفسه أسيرها وأدرك مدى سطوتها عليه ولم يلبث ان كتب: «كاي تخيفني. يوماً ما قد تغتالني». لكن حبها لم يكن سوّياً ولا عادياً، عاصفاً كان ومجنوناً ومتوتراً. يلتقيان ويختلفان ويتحابان وينفصلان ويلتقيان مرة أخرى. لم تعرف علاقتهما الهدوء ولم تستقر يوماً. مزاجه كشاعر شرقيّ يختلف عن مزاجها كامرأة غربية وكذلك همومهما تختلف وتتباعد وشواغلها اليومية. حين غابت عنه فترة لم يتوان عن احراق رسائلها ظاناً انه ينساها ويمحو آثارها. لكن لم يستطع ان ينساها، فحبه لها كان «الفاجعة الكبرى في حياته» كما يعتبر صديقه رياض الريس. لا يقدر ان يتخلى عنها ولا ان ينسجم معها. كانت الحب ونقيضه، النعمة ونقيضها. وقد خصها بكتاب سماه «القصيدة ك» وهو أحد كتب الحب الجميلة والمأسوية. كان للحب في كيانه وحياته منزلة الشعر وأكثر، منزلة الايمان ربما. فها هو يصرخ: «اللهم اجعل قصائدي حسنة - لا لذاتي أو شهرتي أو للأدب - بل لها: لأن الوجد الذي أحتفظ به من سنوات حبنا هو هذه القصائد، فاجعلها حريّة بسنوات حبنا». هكذا يبرر الحب وجود الشعر ويمده بالنسغ الداخلي فيلتحق الشعر بالحب ويصبح امتداداً له او قرينه أحياناً. كأن الحب هو ذريعة الشعر اذ يبدو هو الأصل فيما الشعر فرع من فروعه. ولا غرابة ان يصبح هذا الحب ساحقاً ومدمراً الى الالغاء: «حين أبتعد عنك أراك في فراغك وأرى شمسك في ظلامي» يقول الشاعر. وعندما تأخذه الخيبة ويستحيل حبّه يخاطبها: «افتقدك في غيابك وأكثر في حضورك» مدركاً الحجم المأسوي الذي يتخذه الحب الآيل دوما الى غروبه. وفي عمرة الانكسار والانكفاء على الذات يلمس الشعر طابع البوح الحميم لكن العميق والمتوتر والمشوب بكآبة وجودية كأن يقول الشاعر: «معي في الفراش طيلة الليل / لكني أقرأ في وجهها أنها ليست معي» او يقول: «فقدت بفقدها كل شيء، لا رفيق لي ولا أخ ولا بيت ولا مطمح...» أو: «اختصرت الصلوات لأعود إليك، لوحدي، استأثر ان استطعتُ بك - ولم أشأ ان يشاركني الله فيك / واعياً واعياً/ أسلمت لك شعري النذير». ولعل الصفة التي أسبغها الشاعر أنسي الحاج على امرأة توفيق صايغ القدرية تختصرها بحق وقد قال: «امرأة يعاد اليها في الجوع السرمدي».

لقد جعلت كاي الشاعر العاشق وحيداً، عمقت وحدته أكثر فأكثر ودفعته لأن يواجه نفسه بنفسه ولأن يواجه العالم بنفسه مكسوراً وخائباً، خائفاً حقاً خوف الساعات الأخيرة.

لم يكتب توفيق صايغ شعراً كثيراً وحصيلة نتاجه ثلاثة كتب صدرت وقصائد متفرقة لم تنشر: «ثلاثون قصيدة» (١٩٥٤)، «القصيدة ك» (١٩٦٠) و«معلقة توفيق صايغ» (١٩٦٣). وقد قدم سعيد عقل كتابه الأول قائلاً: «أجرأ الأقلام المشرقية هذا الفتى المضطرب المحرور العينين». أمّا ما جعله شاعراً مقلاً فانصرافه إلى القراءة المتواصلة واستئثاره بالصمت وعجزه عن الكتابة في السنوات الأخيرة من حياته. وقد عرفت هذه السنوات أقصى حالات الخيبة والوحدة عقب الاتهامات التي انهالت عليه وعلى مجلته «حوار». غير ان شاعراً كتوفيق صايغ ما كان يحتاج الى الكثير من الكلام كي يعبر عن مأساته ولكي يشهد على حالات الصلب التي عاناها طويلاً. فحياته هي جزء من شعره غير المكتوب وشعره هو الجزء المكتوب من حياته المأسوية: «أنا فينيق هرم، القصيدة من رمادي» يقول. واذا كان مقدراً لطائر الفينيق ان ينهض من رماده فان الهرم الذي حل على الشاعر في ريعان عمره قد حال دون نهوضه هو لكن الشعر كان قادرا ان ينهض وأن يتجدد، خصوصاً اذا كان موئلا للقاء الله والشيطان كما يعبر الشاعر. لكن أصعب الحالات هي حالة المطهر إذا خلد، يصبح آنذاك «أصعب من الجحيم» كما يقول الصايغ أيضاً. وقد جسدت حياته حالة «المطهر» الذي طال ولم يعرف نهاية ولم يفض الا الى عتمة ربما لم يبددها الا ضوء الموت، ضوء الصباح الذي يلي الموت: «عندما عميت وكل ما حولي سواد، تنقلت من طبيب لطبيب، من ساحر لساحر الى ان عرفت: لم أكن أعمى، كل ما في الأمر ان كل ما حولي سواد ولا شيء».

شكلت مجلة «حوار» محطة بارزة في حياة توفيق صايغ وتجربته وقد جسدت بعض طموحاته البعيدة وأفكاره الأدبية وهمومه الثقافية. فحين أصدرها عام ١٩٦٢ كتب مقدمتها الأولى موضحاً أبعادها والأهداف التي تصبو إليها: «ستكون مجلة ثقافية عامة، لن تقتصر محتوياتها على حقل واحد او موضوع واحد، بل ستضم أبحاثا في جميع ألوان الأدب والفن والفكر والاجتماع... ستكون مجلة عربية عامة يكتب فيها أدباء ومفكرون من كافة الأقطار العربية وتهتم بالقضايا الحية التي تهم أمتنا ووطننا...». لكن ما ان صدر العدد الأول حتى هبت العاصفة: إتهمها اليسار العربي بموالاة الامبريالية واليمين العربي بموالاة البولشفية. الرجعيون العرب اعتبروها جذرية والاشتراكيون العرب اعتبروها منبراً برجوازياً. وتضاربت الآراء حولها واختلفت المواقف وتوالت الاتهامات المزيفة والنافلة والمصطنعة تختلقها أقلام ساذجة وكتّاب وصحافيون ملتزمون وموجهون ومحدودو الآفاق. أمّا الاثم الذي ارتكبته «حوار» المجلة العربية الطليعية فهو ان «المنظمة العالمية لحرية الثقافة» كانت وراء صدورها. وقد نسي جميع المتهافتين تجريحاً وتشويهاً ان «المنظمة» نفسها هي التي أعانت الشاعر بدر شاكر السياب في وقت مرضه حين لم يلتفت إليه أحد لا من اليمين ولا من اليسار كما يعترف الشاعر نفسه. على ان المجلة سعت منذ أعدادها الأولى الى خدمة الثقافة العربية وبلورة المواقف العربية الصرفة وتنوير القارىء العربي وتثقيفه. وكانت بحق تجربة ثقافية ديمقراطية ومنبراً طليعياً مفتوحاً أمام المبدعين وتجاربهم.

لكنْ لم يلبث توفيق صايغ ان أوقف المجلة عن الصدور عقب حملات التزوير التي شنت ضدها فاحتجبت «حوار» في ربيع ١٩٦٧ أي عشية الهزيمة العربية التي فاجأت المثقفين العرب المستسلمين لأوهامهم الكبيرة وأحلامهم الخادعة. آنذاك كتب توفيق صايغ الى صديقه جبرا ابراهيم جبرا وقد أخذه القرف وحاصره اليأس: «أشعر بتعب وهبوط لأول مرة منذ عودتي من لندن وشروعي بالمجلة وأيضاً بقرفٍ وخيبة وبوحشة حقيقية وانعزال مفروضين علي فرضا من كل جانب تقريباً وفي كل وقت». لقد كانت خيبة توفيق مزدوجة لأنه كائن مثالي ينظر الى الواقع نظرة مثالية ومختلفة وقد حملت «حوار» بعض طموحاته التي كان يحلم في تجسيدها ولم تتجسد. وقد أضافت خيبته الأخيرة خسارة اخرى الى سلسلة خساراته الكثيرة كأن يقول: «ليتني ما زلت أعرف ان أكتب الشعر. لكن في قائمة الخسائر، للشعر مقام اولي». كما كان قد اختصر حياته في انها مجموعة خسارات: خسارة وطن وممتلكات وعائلة، خسارة صحة وطموح وخسارة امرأة. لكن أفدح الخسارات كانت خسارة الشعر وقد توجت السنوات الأخيرة من حياته الأليمة.

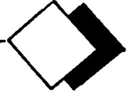
يصعب اختصار سيرة توفيق صايغ كما اعدها وكتبها محمود شريح منطلقا من رسائل الشاعر ومخطوطاته ووثائقه الخاصة وأوراقه الشخصية وبعض ما كُتب عنه هنا وهناك. فسيرته هي سيرة عصر بكامله، سيرة زمن كامل في تحولاته وتناقضاته. ويكفي فتح ملف «حوار» وقراءة ما أثير حولها من سجال كي تتوضح مواقف كثيرة كانت ما زالت تحتاج الى توضيح. فالشاعر الذي انهالت عليه الاتهامات ظل أكبر من الاتهامات ومن أصحابها المأجورين والمغرضين وقد كان أكبر منهم أصلا وأعمق وعيا وأكثر اصالة وأوسع ثقافة. لقد كان المبصر فيما كانوا العميان وقد كان الرائي فيما كانوا لا يرون.

لقد اندمجت حياة توفيق صايغ في شعره اندماجا كليا حتى أصبحت وإياه واحدا. فالشعر جزء من الحياة والحياة جزء من الشعر ولا حدود تفصل بينهما او تحول دون تواصلهما. والشاعر يعترف ان جميع قصائده «تكاد تكون اوتوبيوغرافية» لكن داخلية، أي مفعمة بالأسرار والمعاني والرموز التي تحفل بها حياته المليئة بالتناقضات. فقد كان الشاعر على فوضويته وعبثيته ولا مبالاته شخصاً منظماً ودقيقاً يحفظ الرسائل ويدون اليوميات بانتظام. كما كان مسيحياً عميقاً في مسيحيته، عابثاً متشائماً وقانطاً، مثالياً ممرغاً في شهوة الجسد مخطوفاً غائباً، مأخوذاً بصمته وصوفيته. لقد كان كتلة تناقضات حية تتآلف ولا تتنافر، تتناغم ولا تختلف. فشخصيته الساحرة والعميقة كانت هي المحور وكذلك شعره وحياته كانا محوراً واحداً لتناقضات الزمن وثنائيات الوجود. وقد أصر الشاعر على رفع صورتين في غرفته واحدة للعذراء مريم وأخرى لفلسطين رافقتاه طوال حياته القليلة.

كان هو المبصر بينما كان خصومه هم العميان

عاش توفيق صايغ منفياً ومات منفياً ووحيداً في مصعد بارد ليل الثالث من كانون الثاني ١٩٧١. مات وحيداً على غرار الكثيرين أولئك المنفيين داخل العالم وخارجه. مات مصلوباً على غرار الناصري الذي كان القدوة الوحيدة التي احتذاها. ولا أعتقد أنني أجد كلاماً أجرأ وأعمق من كلام أنسي الحاج ورياض الريس حين راحا يرثيانه أجمل الرثاء وأعمقه لدى وفاته. كتب الشاعر أنسي الحاج يقول: «بين جميع الشعراء العرب الحديثين كان توفيق صايغ هو الأكثر رقة ووحشية في آنٍ معاً. وكان حنينه موزعاً، في آنٍ معاً، بين بحر الله وبحر الجنس. لكنّه لا هنا غرق الى القاع ولا هناك. لا هنا وصل الى الشاطىء ولا هناك. لقد كان في حياته وفي شعره أشبه بمنارة من الحيرة». أما رياض الريس صديقه الصدوق ورفيقه الوفي فكتب: «كانت حبيبته المنفى الذي جعله يستخف بوطأته. وأصبح وطنه وطنين يصطرعان في ذاته ويستنفدان قواه. وصار يخاف حبيبته. ويوم ترك الحبيبة عرف ان عهد الموت وصل. فطالب الموت بأن يُرجع إليه سيفيه: حبيبته ووطنه. وكان يصرخ بالموت «أعنّي أعنّي» ولا مجيب. وشعر توفيق صايغ هو حياته».

كتاب محمود شريح خطوة أولى وراسخة نحو قراءة شاعر كبير عاش ومات وكاد يصيبه النسيان. كتاب يضيء زوايا مجهولة وخافية من حياة شاعر مفعمة بالأسرار والرموز وينير جهات معتمة من تجربته الشعرية العميقة. وقد كان محمود شريح أميناً كل الأمانة في اعتماد الوثائق والرسائل كما كان أسلوبه عذباً وأليفاً في سرد السيرة وتحليل بعض ظواهرها. وفي انتظار أن تصدر أعمال توفيق صايغ الكاملة فان كتاب السيرة هذا هو المدخل الحقيقي والواضح الى تجربة الصايغ وعالمه الشعري [illegible] الملامح والرحب الآفاق. □



كتب

رواية الروائي نفسه...

جميل حتمل
قاص من سورية

. الروائيون
. رواية
. غالب هلسا
. منشورات «الزاوية للطباعة والنشر، دمشق، 1988

■ لعل المفارقة الكبيرة في العمل الروائي الأخير للكاتب الأردني الأصل غالب هلسا، هي ذلك الحديث الدائم في كل فصولها عن الموت، حتى تجسد كليا في الحدث عبر سطرها الأخير: «عندما عادت زينب من الحمام أدركت من النظرة الأولى انه ميت. . . ـ ص ٣٩١ ـ». وحتى تجسد حقيقة في ذلك الغياب المفاجيء جداً، للكاتب نفسه. والذي رحل أخيرا[٢]، بصورة مشابهة الى حدٍ كبير لرحيل بطل روايته المذكورة هذه، والتي تحمل اسم «الروائيون». ومن هنا فإن الكتابة عن هذا العمل تأخذ صعوبتها البالغة من جانب معرفة الكاتب نفسه، ومن جانب معرفة عادته الروائية ـ ان صح التعبير ـ في استحضار شخصيته الحقيقية الى داخل رواياته. ومن هنا أيضا يمكن الحديث عن «الروائيون» كعمل منجز الى النهاية لم يعد قابلا للتعديل، ويمكن الحديث عن عالم «غالب هلسا» من خلالها بالذات، كخلاصة تؤشر الى مجمل انتاجاته السابقة[٣]، معتبراً ـ وهذا ما سأحاول دائما إثباته في السطور المقبلة ـ أن «إيهاب» بطل «الروائيون» هو الى حد كبير الروائي نفسه. . .

(١)

ندخل الى عالم الرواية، من بوابة يعرفها قارىء غالب هلسا سابقاً، اقصد بوابة الأبطال الذين التقينا بهم أو بأسمائهم في أعمال سابقة له كتفيدة البطلة نفسها في روايته «السؤال» وكمصطفى زوجها وكناديا المستعارة في تخيلات البطل من روايته الأولى «الضحك» أي أننا وبشيء من الايجاز نستعيد في «الروائيون» او نستكمل أجواء

◆

في معظم الروايات: الأبطال أنفسهم والأمكنة نفسها وغالب نفسه

الكاتب طالعناها سابقا، أجواء حياته في مصر والتي رأيناها في أعماله «الضحك»، و «الخماسين»، و «البكاء على الأطلال» و «السؤال»، حتى قطعها منتقلا مكانيا خارج مصر ـ كما حدث معه تماما ـ في «ثلاثة وجوه لبغداد»، أو عائدا الى الماضي ـ الذكرى في «سلطانة». ومثل هذا الارتباط الملاحظ في كل كتابات هلسا، هو نفسه الذي يجعل استحالة كون الحديث عن «الروائيون» حديثا مستقلا. فهناك: الأبطال أنفسهم، الأمكنة نفسها، وغالب نفسه ولكن المنتهي هذه المرة الى الموت؟! كما ليس في الأعمال السابقة. إنها ـ الروائيون ـ العودة مجددا الى تلك الأجواء، أجواء مصر وفي جانب شديد الخصوصية فيها، جانب عنى الكاتب كثيرا وهو موضوع تجربة الحزب الشيوعي في مصر وقرار حله. لكنه هذه المرة يكتسب لدى الكاتب كمية أكبر من الوعي نظرا لابتعاده الزماني والمكاني عنه وبالتالي اكتسابه شيئا من التدقيق والمراقبة الحيادية. كما تكتسب كل أجواء مصر في العمل قدرا من الحنين ناتج ربما عن هذا الابتعاد، وخصوصا في جانبه المكاني. فمصر في «الروائيون» هي تلك المدينة (يمكن ايضا هنا استخدام كلمة الحبيبة البعيدة، المشتهاة، المغسولة بكمية حنين تفسح مجالا كبيرا للتخيل الايجابي. انها ايضا المكان المرغوب، والذي يجب افتراضا عدم مغادرته ـ لا كما حدث في الحقيقة ـ ولذا لا يجد الروائي حلا هنا، سوى انهاء حياة البطل فيه بالموت، أي بمعنى آخر: استحالة المغادرة. وتبقى المشكلة هنا ان الرواية ـ كما كل كتابات غالب ـ غير مؤرخة لكني كما أعتقد من خلال معرفتي به بأنها كتبت او أنجزت بصيغتها الأخيرة في دمشق، حيث أقام منذ عام ١٩٨٢، وبالتالي فإن افتراض استحضار او تخيل المكان ـ مصر ـ هو الأرجح، خاصة وان غالب اصدر قبل «الروائيون» عملين لم تكن مصر محطتها المكانية الاساسية. وان شكلت خلفية واضحة لأحدهما، أقصد «ثلاثة وجوه لبغداد»، والتي هي رواية بغداد، بغداد تلك المدينة التي عرفها البطل ـ يمكن ايضا هنا استخدام كلمة المؤلف ـ في الخمسينات، والتي خرج منها، ليعود إليها في منتصف السبعينات مطرودا من مصر. اما العمل الآخر فهو عمل الأردن، أي عمل الذكريات، أو ربما عمل السيرة الذاتية الأولى. ففيه نرى اردن أواخر الأربعينات ـ أوائل الخمسينات، وفيه نرى البطل مراهقا او شابا صغيرا. ولنرجع بعد ذلك في عمله الأخير الى «مصر» مجددا، مصر أوائل الستينات وحتى الموعد المقارب لتاريخ طرده منها في عام ١٩٧٦، بعد توقيع اتفاقية كامب دايفيد. هنا يمكن ان نعتبر ان معادل الطرد حياتيا، استبدل بمعادل «الموت» حديثا في الرواية، وحتى كما في التفسير الديني: فخروج آدم وحواء من الجنة هو خروج الى الموت، أو إنهاء لحالة الخلود بتعبير آخر، وخروج ـ غالب ـ كما في الواقع، وكما في «ثلاثة وجوه لبغداد» ـ والذي يحمل بطلها اسم الكاتب ـ هو موت «ايهاب» في الروائيون. ان الطرد هنا هو المعادل للموت، أو هو كما سميته الخروج من الجنة، أي الخروج من حالة الخلود. . . انها أيضا من المرات الأولى التي لا يكون اسم بطل عمل غالب هلسا هو غالب، فدائما كان البطل يحمل هذا الاسم، إلا في سلطانة، رواية الأردن، وفي «الروائيون»، ولذا فمن الممكن أيضا اعتبار استبدال غالب بايهاب، هو نوع من الهرب غير الواعي من الحالة التي سيقترفها ايهاب أقصد حالة الموت، والتي تخيف غالب الحقيقي الى درجة احتلالها له في معظم فصول هذا العمل. . ان تكرار سيرة الموت واضح مرارا، وخاصة في تلك اللحظات التي تجمع بين بطل الرواية ايهاب وحبيبته زينب، وبحيث يصبح «الموت» أيضا في هذا العمل مكانا موازيا. انه الصورة الخلفية للأشياء في أقصى لحظات صدقها، لحظة الالتقاء بالحبيبة مثلا:

«ـ بحبك
ـ وأنا بحبك
ـ فيه كلمة أكثر من الحب
قالت: الجنون
قال: لا. . الموت. . ـ ص ٣٠١»

أو في لحظة الجنس، فمرارا يقترن الموت بالجنس في الرغبة اللاواعية، بل انه يقترن به في لحظة الوعي ايضا، أو لأسمها لحظة الاختيار، فعندما يتخلص إيهاب من العنانة الطارئة التي اصابته، في تلك اللحظة التي يصبح قادرا فيها على الممارسة، يختار الانتحار، وكأن الموت هو لحظة التصعيد الأخير لحظة الذروة. بل ان المؤلف يعبر عن ذلك عيانيا على لسان بطله مرة في وصف حالة: «مثل هذا الصفاء يقترن بفكرة الموت. . . ـ

ص ٣٨٥ ـ» او يقترن بلحظة التوهج أو الفرح: «. . ذكرى الزنزانة أعادت اليه الاحساس بطزاجة العالم من حوله، وفرح بالوجود في العالم، يمتزج ذلك بتوقع ما للموت. مرت فاجع ونابض يفيض بالفرح والمأساة. . . ـ ص٣٨٦ ـ» أي كما لحظة ذروة الجنس أيضا: الألم والمتعة. اللذان يقرر المؤلف ان يلخصهما معا بالموت أخيرا. ان فعل الجنس الذي تمتلىء به صفحات الرواية سيقود أخيرا الى الموت. . هل نتذكر هنا مرة أخرى: مثال الجنة: المعرفة التي ستؤدي الى الطرد. انها في «الروائيون» معرفة مزدوجة بل أكثر: معرفة الجسد، ومعرفة الحقيقة، حقيقة زينب ـ البطلة ـ التي ستدفع ايهاب الى الانتحار، كما تدفع حواء ادم الى الخروج من الجنة في المحصلة، أي ما معناه تلك المعرفة غير المحايدة، المعرفة المقترنة بالفعل، وأحيانا بالعصيان، كما هو، تماما، حال الفعل السياسي في الرواية، والذي هو افتراضا فعل عصيان يقود ـ حسب أحداث الرواية الأولى ـ الى السجن، ويتضاءل حسب بعض أبطال الرواية كذلك بالانصياع. الانصياع الى سلطة والتبرير لها، أي كما حصل مع رموز او أجنحة في الحركة الشيوعية المصرية ازاء سلطة عبد الناصر. ولعل مثل هذا المثال المباشر توحي به الرواية نفسها والمهجوسة بهذا الشاغل منذ صفحاتها الأولى. انها مسكونة به الى حد المباشرة، أي الى الحد الذي يصبح العمل فيه مكانا لعرض النقاشات السياسية تماما كما تحصل في الواقع، ولقول الآراء السياسية عبرها، ودون أن يتم حساب الجانب الجمالي هنا، أو المقياس الروائي، بل تصبح الحالة السياسية المعبر عنها شفاهيا هي الأساس، وحتى لو اضطر الأمر الى «التوثيق» أو الاستعانة بجمل او مقاطع نظرية من كتب ـ ص٩ مثلا وغيرها ـ او بقول آراء البطل مباشرة ـ ص٣٢٨ أو ٤٢٦ ـ

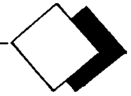
(٢)

ولا يبدو هذا القول المباشر، أو استحضار النقاشات السياسية الى صفحات الرواية، جديدة او غريبة بالنسبة لأسلوب غالب هلسا، انها حالة متكررة في كل ما كتب، أو بتعبير آخر انها حالته هو المنقولة الى الرواية او هي «تخرج من مفهوم الابداع الأدبي لتدخل ضمن اطار البيان التوضيحي للفكرة. .»[4] حسبما يعبر هو عن الحالة هذه، والمتكررة في مجمل أعماله، كما ظواهر اخرى: ان غالب هلسا الموجود فيها، هو غالب السيرة الذاتية، وغالب الذي يعيش تجارب الآخرين في الرواية»[5]. انه المراقب، المراقب غير المحايد، والمراقب المكون ـ بفتح الواو ـ الذي لا يتغير كثيرا، والذي يعي ما يقوم به. يقول ايهاب في «الروائيون» واصفا نفسه بأنه يخلق تلك الثنائية المرعبة: «ان تمارس الحياة وان تراقب نفسك وانت تمارس الحياة. . .» ـ ص١٠ ـ وغالب الروائي يفعل ذلك أيضا، انه يراقب الحياة، الظواهر، التفاصيل، المحيط، وحتى تصرفاته ليسجلها، لا ليعدلها، ليؤكد مفاصلها او معالمها الأبرز ـ بغض النظر عن أهميتها ـ. . انه في «الروائيون» مثلا هو نفسه الذي يتفاعل مع الرائحة بالطريقة نفسها التي رأيناها في باقي أعماله. انه البطل الذي يستغرقه النوم، بل يستغرق حتى صفحات الرواية، بحيث يصبح النوم في كل أعماله بطلا موجودا ذا ثقل، بطلا يشارك البطل ويرسمه بل يحدد حركته من نوم الى آخر، وحتى الجنس يصبح طريقا نحو النوم. هل أنهي المعادلة هنا لأعتبر ان النوم هو الطريق أيضا الى الموت او نصف الموت الذي يرد عليه بالأحلام؟. . ربما وخاصة وان غالب ايضا مشغول على لسان أبطاله باسترجاع احلامهم، بحيث تصبح الأحلام شكلا من أشكال موازاة الواقع، بل وتفسيره أحيانا، أحلام هي خليط غير واعي، أو انتاج غير واع لحياة الأبطال ودلالاتها أيضا، حتى ان مثل هذه الأحلام تأخذ مرارا شكلا يريد الكاتب له ان يكون حقيقة ـ وسأعود الى ذلك بعد قليل ـ وكما يتكرر النوم في هذا العمل. وكما يتكرر الحلم كأسلوب، سنجد مؤشرات أخرى متكررة: النظرة غير المحبة للاطفال لدى الكاتب، والتي قد تصفهم ـ ولو بلهجة مزاح ـ بالأشرار. بل انهم يصبحون أحيانا أطرافا في الأحلام او المعادلات الجنسية ـ لنتذكر هنا رواية «السؤال» ـ أو يفقدون تماما مدلولهم المتعارف عليه كمعادل للبراءة، أو يبدون غير مؤثرين او لا معنى لهم يقول مصطفى الأب مثلا عن ابنته: «ما بعرفهاش علشان اشتاق لها ـ ص ٢٦ ـ» مصطفى ايضا بعد خروجه من السجن، يمر في هذه الحالة، او يمرره المؤلف في هذه الحالة: «حاول مصطفى ان يحبها، ان يشعر بأنها طفلته فلم يستطع ـ ص ٤٥ ـ» أو مزحة ايهاب عندما يعلم ان طفلة صديقه نائمة: «نوم الظالمين عبادة ـ ص ٢٧٧» وهذا الجو المعادي للأطفال، يسطع أكثر ما يسطع عند حديث المؤلف عن حالات الشذوذ الجنسي التي تحدث مثلا في السجن. ان الصبية الذين يتعرضون لمثل هذه الحالات، يبدون في عالم غالب متواطئين، راضين، بل يصبحون في «الروائيون» أداة جذب الى الأسفل، أو طريق نحو السقوط كما يفعل مع بطله حسن، عندما يجره صبي السجن للمارسة معه خارج السجن، وليصنع سقوطه الأخير، الذي سيحتاج الى طهارة او فدية للخلاص منه: حادثة السيارة التي يتعرض لها، والتي تصبح الصدمة التي توقظه او تخلصه. الا ان اللافت رغم هذا المدلول السلبي لحالة الشذوذ، ان هذه الحالة تستهوي الكاتب ليستعرضها بشيء من المتعة الساخرة، فالمقال الذي كان قد نشره مثلا من قبل في احدى المجلات البيروتية عن الحياة الجنسية للسجن هو نفسه سيصبح في «الروائيون» مادة حديثة ليست قليلة الشأن، وستعزز ـ دون مبرر ـ في مكان آخر، عند استعراض البطل لحديث سمعه يدور بين مراسلين أجنبيين شاذين ـ ص ٩٥ ـ حديث هو في المآل الأخير لا علاقة له على الاطلاق لا بالبناء الروائي، ولا بتطور الحدث، ولا بالشخصيات؟!!. . وربما لا يجد ما يبرره الا تلك الاسلوبية التي تحكي عن أشياء كثيرة، وكأنها تقدم تقريرا صحافيا محايدا، أو تأريخا في أحسن الأحوال. ولكن هذه «الأسلوبية» ظلت في العمل موظفة على الأغلب لصالح السياسي لا غيره، كما في تلك «الحدوتة» عن نزيل في السجن اعتقل خطأ لتشابه أسمه مع اسم مطلوب آخر، وتم اعتقال المطلوب الأساسي وأفرج عنه ليبقى السجين الخطأ داخل السجن في حالة تقارب الجنون. . . مثل هذه القصة قد لا تعني حركة العمل كثيرا، لكنها تبقى مؤشرا، ويمكن قبولها كذلك، اي كمؤشر، على حالة القمع الأهوج الذي لم يعد يميز، لكن قصصا وحواديت، أخرى نجدها ـ وبينها قصة الصحافيين الأجنبيين الشاذين مثلا ـ لن تجد نفس المسوغات، او لن تتحول الى مؤشر ما مساعد على الاطلاق!. .

النوم بطل موجود ذو ثقل، والنوم نصف الموت الذي يرد عليه بالأحلام

(٣)

من ناحية واحدة ـ وفقط ـ يمكن بالتالي قبول نمط الحديث عن الشذوذ الجنسي في الرواية، وهذه الناحية تتعلق بذلك الحجم الذي تشغله العلاقات، الجنسية منها خاصة داخل العمل. وبالتالي واعتمادا على ذلك يصبح انشغال الكاتب بحالات الشذوذ هذه، نوعا من التنويع وسط هذا العالم الجنسي. هذا العالم الممتد، بحيث قلما تفلت منه صفحة واحدة من «الروائيون». مع ذلك فإنه أيضاً وتحديداً عالم ايهاب، لا عالم غيره من الأبطال. وحتى اذا صدف ـ عدا حالات الشذوذ ـ ورود شيء ما عن الحياة الجنسية لباقي الأبطال فان ذلك سيأتي ضمن علاقة ما رابطة بإيهاب. كأن تروي زينب مغامراتها له بطلب منه. اذن يمكن اعتبار ان ايهاب هو محور وسط هذا العالم، بل ان المؤلف يجعل منه باستمرار نقطة استقطاب او مركزا محوريا. ان ايهاب دائما هو الذي يشغل عالم نساء الرواية وأحيانا احلامهن. يكفي ان تلتقي به زينب لمرة واحدة، حتى تنتظره وليجدها على باب السجن بعدما أفرج عنه، ليجدها تقف بإنتظاره ـ ص ٤١ ـ ستدعوه صديقة للغداء. وسيفكر مباشرة انها ستحاول اغتصابه ـ ص١٠١ ـ «تفيدة» ستحلم به، او سيصبح بطل أحلام يقظتها الجنسية، كما هنية تماما!! وكذا منال، وصديقتها فاطمة الخ!!؟. . ◁



كتب

▷ ان الأحلام التي يرسمها غالب هلسا لأبطاله، على أنها عالمهم اللاواعي، ستمضي هنا في هذا الاسقاط الحدثي الواعي داخل الرواية، ستمضي لتصبح حلمه او رغبته هو، اي ان يسقط حالته على الأخر، على النساء. ـ وليقدم هذه الحالة، رغبته بهن ـ على أنها رغبتهن، والا فكيف يمكن تفسير هذا الاجماع، او هذا الاصرار من كل نساء الرواية على «اغتصابه»؟. ان مثل هذا التفسير يستمد مشروعيته أيضا من تكرار معاكس، فدائما حينما يلتقي ايهاب بامرأة ما، ستصبح محورا لرغبته، وستنتقل هذه الرغبة ـ وبتواتر ملاحظ ـ الى أي حالة طارئة أو جديدة، فمثلا سيتهيأ لموعد مع زينب، ستأتي هي ومعها فاطمة، عندما ستكون فاطمة شاغله، ولو أتت فاطمة، فيما بعد مع «سين» ستصبح الأخيرة مركز رغبته وهكذا..

ان مثل هذه الحركية في رغباته، تفسر فعلا لماذا تمتلىء أحداث الرواية بذلك الثقل المبالغ فيه عن رغبة النساء بالبطل، والتي هي في الحقيقة رغبة تخرج من كنف علاقة الى الامنية بعلاقة أخرى، في رواية «السؤال» يحدث ذلك، عندما تصبح تفيدة بديلا لسعاد التي تكون هي محور العلاقة أساسا. في سلطانة كذلك، تصبح الأم (سلطانة) مولدا للعلاقة مع أخرى او العكس. كذلك في «الروائيون» فهنية الصديقة القديمة تشتهي اثر العلاقة مع زينب، وفاطمة صديقة منال تبدو محورا للرغبة منذ لحظة بدء علاقته مع منال، ومثل هذا التداخل سيغزو أيضا المخيلة، فناديا بطلة رواية «الضحك» ستتماهى بزينب «الروائيون». اختلاف أوضح وهي ان نموذج المرأة المرغوبة ليس هو نموذج الأم، كما رأينا في «سلطانة» أو «السؤال» الى حد ما، أو «الخماسين». الأم هنا في «الروائيون» بالضبط كما تماهت تفيدة بطلة «السؤال» بسلطانة بطلة «سلطانة». ويبقى في «الروائيون»، ستصبح الحماية لا الرغبة، وستأخذ شكلا جديدا، ، تصبح فيه هي البيت، البيت كاحتواء، كما الأم. ـ ص ٣٢٥ ـ. أيضا يمكن ملاحظة مؤشر آخر في هذا الجانب، رغبته بتلك الفتاة ذات الجسد المشدود، الجسد الصبياني بتعبير آخر. ان هذه الرغبة لم تعلن من قبل في الأعمال السابقة كما في مثل هذه الرواية، كذلك سنشهد اعلانا آخراً لم يقاربه غالب هلسا في أعماله السابقة، حالة العجز الجنسي المفاجئة التي ستصيب البطل، والتي سيعترف بها كحدث داخل الرواية. والتي هي ايضا مقدمة أوضح للتصعيد المتجلي في قرار

١ـ الروائيون: رواية غالب هلسا. الزاوية للطباعة والنشر والتوزيع. سورية. دمشق الطبعة الأولى ١٩٨٨، ٣٩٢ صفحة من القطع الكبير.

٢ـ توفي غالب هلسا أخيرا في ١٩٨٩/١٢/١٧ عن ٥٤ عاما في دمشق، ونقل ليدفن في الأردن حيث ولد وعاش طفولته فيه، الى ان خرج الى بغداد، ومنها الى بيروت. فمصر التي طرده السادات منها عام ١٩٧٦ بعد كامب ديفيد الى بغداد والتي خرج محتجا منها بعد منبحة الشيوعيين فيها عام ١٩٧٩، الى بيروت التي خرج منها أيضا مع خروج المقاومة، وليصل دمشق التي استقر فيها الى لحظة رحيله..

٣ـ لغالب هلسا سبعة أعمال روائية هي حسب تسلسل صدورها: الضحك، الخماسين، السؤال، البكاء على الأطلال، ثلاثة وجوه لبغداد، سلطانة، الروائيون.

٤ـ من حديث له لمجلة الأسبوع الأدبي التي تصدر في دمشق عن اتحاد الكتاب العرب. العدد ٢١ـ ٨٦/٦/٢٦.

٥ـ من حديث له أجريته معه عام ١٩٨٤ حول روايته ثلاثة وجوه لبغداد، ونشر في جريدة السفير البيروتية. وأعادت مجلة البديل التي كانت تصدر في باريس نشره في العدد ٢٦ ـ آب (اغسطس) ١٩٨٦.

الانتحار ـ الموت... وحال العنانة هذه ـ على مستوى آخر ـ قد تفسر ربما ذلك الانشغال الثقيل للرواية بالجنس. ان الجنس هنا يصبح او يتأتى من حالة حنين، والحنين يمنح للأشياء دائما صورة برّاقة، تتجاوز الصورة الأصلية، الحنين الذي هو كالوهم. لنرى مثلا هنا حالة سجين، ان صورة الخارج بالنسبة لي ستصبح صورة شاعرية، صورة متمناة، وهذه الصورة سرعان ما تتهاوى لحظة ان تطأ قدمه عتبة ما خارج السجن، سيعود الى زعيق السيارات، وصخب الحياة ولهاثها. وسيتلاشى الحنين شيئا فشيئا. ان هذا المستوى الذي يمكن ان يعالج به حال الجنس في الرواية هو نفسه مثلا الذي يشغل الكاتب ايضا من وجهة رؤية أخرى: كيف يرى مثلا الخارج ـ والخارج المهتم المؤدلج ـ حال السجن، حال السجين، سيجرده من صفاته الانسانية الطبيعية، من ضعفه، وسيحوله الى رمز، الى بطل ـ ص ٥٥ـ وكذلك يفعل المؤلف، انه كما هذا الخارج المؤيد الذي ينظر الى السجين، أو إنه ذاك السجين الذي يحلم بالخارج ـ والخارج هنا سيغدو بالنسبة لمصاب بالضعف الجنسي، حالة ممارسة الجنس نفسها.. وهنا وبشيء من القسرية التي تستبدل البطل بالمؤلف سيكون الحديث عن الجنس، الكلام عنه، تعويضا عن فعل غائب او تصعيدا له، كما يصبح بالضبط الكلام النظري تعويضا بالنسبة للمناضل السياسي الذي لا يجد منفذا للفعل، وهي نقطة جديدة ستصيب الرواية أيضا..

(٤)

أبطال غالب هلسا هم هؤلاء المناضلون، المشغولون بفكرة الحزب سواء أيستمر ام يحل نفسه ـ وهم يسجنون لذلك، ويتحاورون حول ذلك، ويهجسون بذلك. لكن كل ما نراه من فعلهم هو الكلام. الكلام يصبح أداة المناضل هذا، الحوار عمله وخاصة، حين لا يرينا المؤلف عملا بديلا آخرا. لكن ما الذي يفعله هذا المناضل حين لا أداة أخرى، وحين يكتشف قصور هذه الأداة التي يمتلكها نفسها؟.. لنرى «ايهاب» كجواب: انه يكشف منذ الصفحات الأولى وعلى لسانه شيئا من هذا الاعتراف: «اللغة وسيط ضعيف» يكشفه ككاتب ـ فعمله كذلك في الرواية ـ وربما يكشفه كمناضل سياسي أيضا. حيث نراه فيها بعد يتخبط بين أهمية الفعل السياسي الذي يراه في لحظة أقل أهمية من الكتابة ـ ص ٢٨٦ ـ ثم لنرى فيها ما يناقض هذا الموقف تماما: «الكتابة كانت معياري للصح وللخطأ. كنت اتصور اني اذا كتبت فكل شيء في وضعه الصحيح. واذا حدث العكس فكل شيء بينهار. يعني معياري ذاتي. أنا عايز أشارك في العمل السياسي المباشر، أحتك بقوى التغيير وأتفاعل معها.... ص ٣٠٩ ـ»... وكيف سيحتك؟ عبر الندوات طبعا، أي عبر الكلام مرة اخرى... وأيضا مثل هذا التناقض سنجده في زاوية أخرى من الرواية، حين يقرر الكاتب ان يحول بطلته تفيدة الى كاتبة تتطهر بالكتابة من تاريخها السابق كمومس. بالمقابل يعطي لهذا الرمز، او لهذه الشخصية الآتية حقا من الطبقات الشعبية بعدا مختلفا، كأنما يريد من خلاله ان يوحد بين هاجسه «ان يكتب» وبين أصلها الطبقي كبنت للشعب. الكتابة هنا تغير من وضعية تفيدة، وتقرب ايهاب منها، او بتعبير آخر تصبح الكتابة صلة الوصل بين وعي الاختيار والطبقة. ان هذا الحل باعتقادي يعود فيؤزم التناقض، ولعل مثل هذا التأزيم أيضا هو الذي أجبر الكاتب على اختيار الموت كحل درامي أخير لبطله، او بتعبير اكثر فجاجة كحل له هو نفسه أيضا.

ان تحويل تفيدة الى كاتبة، دراميا، لا يجد مسوغاته المقنعة داخل الرواية، الا في رغبة المؤلف الواعية، وان تماهي ايهاب بتفيدة لم ينقذه أخيرا من قرار الموت. هذا القرار الذي يميز لأول مرة عملا لغالب هلسا، فغالب باعتقادي لم يكتب من خلال كل رواياته السبع، إلا رواية واحدة، كانت العناوين المختلفة لها تنويعات في فصولها ولهذا لا يستطيع المتابع ان يرصد خطا صاعدا او هابطا كمؤشر لسويتها. انها حقا ذلك التجسيد للقول بأن الكاتب يكتب دائما روايته الواحدة تلك الرواية ـ ومثالنا هنا عليها «الروائيون» ـ التي تكرر الأبطال أنفسهم الذين عرفناهم سابقا، تكرر نموذج الكاتب نفسه كبطل فيها. تكرر أفعاله، آراءه التي تعودناها ان نراها مباشرة هكذا، وتكرر أمكنته التي سنرى في المحصلة انها ستغدو مكانا مغلقا حدوده البيت، ووسط هذا المكان المغلق بالضرورة لن نجد ذلك التدفق الحدثي المفاجيء، او المرسوم. لن نستطيع الامساك بحركة حدث صاعدة او متوترة، بقدر ما سنمسك مشاهد قد تساعد على تكوين صورة أخيرة لا للحدث، بل لحركة الزمن او حركة الناس التي يفرضها. ان المكان الجغرافي الذي يبدو للوهلة الأولى ملحا في عالم غالب هلسا وحتى في عناوينه: مثلا «ثلاثة وجوه لبغداد»، أو «البكاء على الأطلال»، او «الخماسين» ـ كصفة تميز القاهرة كمكان ـ لن يمسك داخل الرواية، إلا من خلال الأشخاص ـ وأحيانا من خلال اللهجة، لهجة كلامهم ـ بحيث يصبح الناس هم أداة التعرف على المكان لا العكس، فنحن لا نرى المكان الخارجي، لا نشعر بأثره حقا، وان كان يرد كأسماء، أعتقد أنها لن تغير في الأمر شيئا لو كانت على غير ما قد وردت عليه. أقصد انه لو استخدم مثلا اسم حي دمشقي لحي في القاهرة فلن يبدو التغير مؤثرا في بناء العمل.



اذن فان المكان الخارجي يبدو وكأنه أداة احتماء للمؤلف، رغبة منه، اكثر مما هو انعكاس داخل العمل. وقد يبدو الكلام هذا تجريديا بعض الشيء حين يقال بأن من الطبيعي ان يعطي الناس للمكان سماته. لكن من الطبيعي أيضا أن نشعر بسمات المكان على الناس بالمقابل، وهذا ما لا يشغل عالم غالب. ان مكانه الرئيسي في أعماله هو البيت ـ الداخل. أي المكان المحدد المغلق بالتالي، بالرغم من الافتراض الذي مر في أسطر اولى سابقة عن أهمية مصر بالنسبة لعالم المؤلف. هذه الأهمية التي جعلته ـ كما ذكرت ـ يستبدل فعل الخروج منها المفروض، بحل درامي حدثي داخل الرواية هو الموت... لكنها أهمية «رغبوية» مع ذلك، أهمية تخص الكاتب، ولا تمد حالها الى القارىء، اي لا يتلمسها بثقل يبقى، كما تبقى مثلا الأجواء النفسية للشخصيات الروائية داخل أعمال غالب هلسا في حالاتها المختلفة... اذن يصبح المكان ـ المدينة في عمله الروائي رغبة، او كما قلت احتماء، يبدد خوف طفولة دائم، يقول هلسا على لسان بطله: «في حلكة الغروب تعود أرواح الموتى الى القرية، متلمسة طريقها الى الأهل، تعود راجية ان تجتذب الى مجتمعها المزيد من الأحياء، وتهجع المواشي المتخمة بعشب المراعي، وبأشعة الشمس، ويتكوم الرجال على الأرض كالقتلى من الاجهاد في انتظار الطعام، والنساء في غبس الغروب أصوات عذبة، مغردة، معزولة وسط جدران الحلكة منتظرات ان ينسل إليهن الرجال كاللصوص في الليل عندما ينام الأطفال ويهدأ كل شيء وسط جدران الحلكة، عدا أصوات ليل الريف الأبدية»... ص ـ ٣٣٥ ـ ترى وقت كان غالب هلسا يكتب هكذا، مسترجعا تلك الصورة المخيفة التي كان يرسمها للريف، هل كان يرسم شكل عودته إليه، ذاك لشكل الذي تحقق كما هذه الصورة، عودته ميتا الى القرية، الى ذاك الريف الذي هرب منه طويلا، او الذي طرد منه ـ كما الجنة مرة أخرى ـ والذي كان يعرف ان لا امكانية للعودة اليه، الا كما تمت العودة تماما وحقيقة، بواسطة الموت، الموت الحقيقي هذه المرة لا المتخيل روائيا؟.. □

◆

[illegible] غالب [illegible]

فضح مستحدثة جاهلية

محمد رضوان
كاتب من سورية

. معراج الموت

. قصص

. ممدوح عزام

. منشورات دار الاهالي . دمشق ١٩٨٨

■ قد تكتشف فجأة ـ وأنت تقرأ «معراج الموت» ـ أن العالم يتعرى أمامك تماما، وشيئاً فشيئاً تتساقطُ عنه أوراق التوت.. ليصبح هذا العالم، خالياً من الخديعة والوهم والأكذوبة التي أُلقيت عليه منذ آلاف السنين.. ليضيع معناه الحقيقي، العاري تماماً، والعبثي في العديد من مساربه.

قد تكتشف فجأة انه عالم بلا معنى، فتحاول ـ كي تستمر فيه ـ أن تخلع عليه من جديد أقنعة تسميها: قيماً وقوانين اجتماعية، أو أي اسم آخر، لتبرّر لنفسك العيش بعيداً عن القلق والتوتر، فيبدأ العالم يختلف ويتنوع باختلاف وتنوع الاسقاطات والقيم المفروضة عليه.

والأدب هو الصورة الحقيقية التي تمثل هذا الاختلاف والتنوع.. إنه التجربة العارية من كل شيء سوى الفن، أو التي تعري كل الأشياء.. دون خداع. وعليه ان يتفجر، دائماً، داخل الانسان ويضعه في موقف المواجهة، بكل ما فيه من عذاب وقلق وتوتر.. وارتعاش.

و«معراج الموت»، من حيث التفرد والتميز، عبر اللحظة المعاصرة التي تمتد في مداها الفني، الى أعمق مستويات الفن ـ هي من النمط الذي يعلن: أنه لا يمكن أن يكون للواقع وجه واحد، ولا يمكن أن يظل الواقع المتفسّخ الكذّاب، على حاله. حتى لو استسلمنا له. ان حقيقة الواقع هي في تعدده وأبعاده. إنه المسافة بين الطعام الفقير، والحب المحكوم عليه بالموت. هو الجنس والتمرّد والرغبة في الزواج والتكاثر، في الحاضر والماضي.. فيما كان وفيما هو قائم. وفيما نفهمه نحن ونكتشفه ونحلم به، ونضيفه إلى هذا الذي حدث مع «سلمى» وتجربتها العبثية مع الموت.. و«عبد الكريم» وتخاذله العبثي أيضاً.. مع «صياح الذيب» وفحولته المرتهلة والموازية تماماً لفكره المعطّل.. واستخفافه الغبي بالنفس البشرية.. رغم احساسه المرير بالمأساة العائمة على سطح الوخم المتراكم داخل ثناياه النتنة. إنه عالم يضجّ بأحلام الناس البسطاء. وهو ممتلىء حتى الثمالة بالتساؤل عن معنى الموت الذي تطفح به قصص معراج الموت «كمعنى» في سبيل شيء ما. كالحرية مثلا، كما في «سماء صافية».: كالعجز المزمن عن فهم الذي يرونه ويحيونه، ويسألون عنه في القرية والمدينة. كمصدر للتمزق والفقر والغربة. والاحساس بالمأساة. تغمر أجيالا متعاقبة كما في «مقتل علي» و«حكايات هذا النهار».

◆

الأدب يمثل الاختلاف والتنوع ويعري كل الأشياء دون خداع

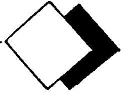
ومعراج الموت ـ قصص تجمع بين شكل الرواية والقصة، في معادلة فنية متماسكة، تتكون من مجموعة فصول.. يتناول كل منها شخصية واحدة يدخل الكاتب في عالمها الداخلي والمحيط بها.. يستجمع تاريخها بتشكيل بنائي فنّي، مؤلف من عدة خيوط درامية متشابهة.. يفتتحها الكاتب بتناول الشخصية ـ التي تشكل العنصر الأساسي في عملية البناء الدرامي للقصة الرواية، يجدلها الكاتب ببراعة فائقة وهي تنمو في خطوط، متوازية أحياناً.. ومتداخلة في أحيان اخرى. ومتشابكة.. تتقاطع في أبعادها الزمنية والنفسية، رغم تنائيها الظاهري، لتشكل ذروة الحدث الدرامي، الذي هيأنا الكاتب لاستقباله بشيء من الدهشة والترقب والمتابعة بشوقٍ ولهفة. كل ذلك كان مصحوبا بالمعاناة الممتعة التي يمنحها الفن الرفيع ـ منذ العبارة الأولى: «صباحاً بدأت تبصقُ دماً» وحتى نهاية القصة الرواية: «موتي.. موتي.. موتي..» هذا التكرار الذي يشبه الصدى.. صدى الموت الذي راح يدوي في كل مكان، كما في القصص الأخرى أيضا.

إن القراءة المتأنية لهذا العمل الفني تشير الى أننا إزاء حالة شعورية واحدة.. رغم تعددية الحالات والشخصيات.

فالكاتب يحاول التقاط كل ملامحها من خلل التنويعات المختلفة لتلك الحالة أو اللحظة الشعورية المتمركزة على فكرة الموت. والاحساس المزمن بالعجز عن مقاومته:

فسلمى ـ الشخصية الرئيسية والمحورية في «معراج الموت» تموت في «بيت الحصان» بطريقة مدهشة ومرعبة حقاً.. لأنها عبّرت عن رفضها لعملية الاغتصاب الشرعي ـ الزواج عنوة ـ بحبها لعبد الكريم وهروبهما معاً لبناء حياة ◁

كتب



الفضيحة الكبرى في حياتنا اليومية أننا متخلفون ولا تزال قبليتنا سائدة

جديدة، لا يمكن في الواقع ان يوافق عليها المجتمع بهذه الطريقة، لأنه يعتبرها اغتصاباً لشريعته. «كمال» في «سماء صافية» يموت في أقبية التعذيب لأنه ـ هكذا نستنتج ـ يتعامل مع مبادئه بصدقٍ ونقاء. إنه الرفض الكامل والمتألق لعملية الاغتصاب المتوحشة لحريته الاجتماعية والسياسية من جهة. ولتترسّخ قداسة التضحية ونبلها، عبر هذا الموكب التضامني المهيب والوقور الذي كان في انتظار وصول الجنازة.. إنه موقف يمنح شعورا قويا. استطاع ـ ممدوح عزام ـ ان يُدخلنا في عملية انصهار وتوحّد مع صدق التجربة والمعاناة المضنية وانطلاقها في رحاب الفن المبدع والنبيل، للكشف عن حقائق الحياة، والوجود الانساني، وليس اللهو بها.. وإلاّ تحولت الكتابة الى حذلقةٍ فارغة، واصطناع لا مبرر لوجوده في العمل الفني.

وهكذا يتحول «كمال» الى رمز من رموز الحرية المصطكة تحت أحذية الطغاة، والى شاهدٍ على زمن العسف والقهر.. وانعدام الموقف الاخلاقي تجاه هذا الكائن الحي ـ العاقل ـ الذي اسمه الانسان.

أما ـ فرحان ـ في «حكايات هذا النهار».. يتبعثر دماغه فوق ماء النبع وفي شقوق الصخور.. وفوق أعشاب الكروم وترابها. وأهل القرية يحرقون كل شيء فيها بلا رحمة. وفي «مقتل علي» يطفح الموت في كل مكان، حتى أثناء اللعب بالماء فيها بين الصبيان، ليختنق أحدهم، جرّاء قفزة قوية. فيغرق رأسه في وحل القاع. قاع «المطخ»، أما علي فيواجه الموت عبر صراع القرية على قناة الماء، بعدة طعنات أردته قتيلا، في لحظاتٍ غاب فيها العقل تماماً.

عبر هذا الموت الذي تفوح رائحته في كل مكان، تتسرّب من بين مساماته معان متعددة للحياة، قالها الكاتب ببراعة.. وبكثير من التماسك التقني في صياغة فن يتعامل مع الحياة بنوع من الاحتجاج الانساني العميق والمذهل، وفي إطار من الرفض لهذا الموت بكل تفاصيله المتوحشة في هذا الزمن الجاهلي الذي عبرّ عنه الكاتب بطريقة الموت التي اختارها لشخوصه.. «فسلمى».. التي رموها في القبو وسدوا عليها كل منافذ النور والهواء، تموت بطريقة جاهلية تماماً، رغم الزمن الشاسع بين اسلوب الوأد القديم، والوأد الحديث.

أمّا علي وفرحان فقتلا في لحظاتٍ جاهلية مزمنة. أو هكذا ورثَ العقلُ القبلي هذا الإرث اللا إنساني الذي اسمه «الثأر والعصبية القبلية المتفشية في مسارب العقل العربي منذ البسوس وداحس والغبراء. إنها إدانة لعصر بأكمله.. عصر جاهلي مستمر فينا.. وتحت مسامات جلدنا رغم ما نرتديه من أقمشة الحضارة والإدّعاء بانفتاح العقل على المعنى الانساني الكبير والخلاق المتمثل بالحرية.. بكل ما تعنيه من تفاصيل يومية في شتى مجالات الحياة البشرية. منذ بدايات التاريخ.. وحتى نهايات هذا القرن.

ممدوح عزام في مجموعته الأخيرة هذه يصيغ حكاية الموت والحياة، ويعيدها من جديد في كل قصة من قصصه.. لتتحول إحساساً ملحمياً.. يرافق الخليقة منذ تكونها. إنه يستقطب التاريخ بلا تاريخ.. ويستجمع الحوادث والتفاصيل.. ويحيلها الى رموز مفعمة بالشفافية والفن، بحيث تبدو قصصه كما لو أنها قصة واحدة. تحاول، سَبْرَ الحياة للوصول الى كُنْه سرّها المرعب والعبثي المتوّج أخيراً بالموت. وليبقى التساؤل الأبدي: لماذا يموت الانسان هكذا..؟! لماذا يحيا الانسان هكذا..؟!، وعبْرَ هذه التساؤلات المستترة في «معراج الموت».. قدّم ممدوح عزام الكثير من الحقائق والفضائح الواقعية الموغلة في مجتمعنا.. منتزعاً الجرأة الفكرية والفنية.. ليُسقِط عبرها.. القناع المزيف الذي أخفى. ويخفي، تلك الفضيحة الكبرى في حياتنا اليومية.. فضيحة تخلفنا وقبليّتنا السائد حتى الآن وبأشكال مستحدثة ـ حسب الحاجة ـ هذه القبلية المتسلطة والمدعية بالكرامة والشرف.. الممثَّلة بـ «صياح الذيب» الذي يحافظ على المعادلة التاريخية للزعيم في مجتمعنا العربي، فينسف «سلمى» من الوجود. ويحتضن عشيقاته. ينتقم «للشرف».. لينتهك بالمقابل شرف الآخرين، وبنفس المفهوم، ولا يتوانى عن ممارسة الجنس عنوة مع أيٍّ من نساء القرية أو عن طريق المصادفة، وبطريقة قميئة تنمّ عن الخراب الداخلي في المجتمع وعن الأخلاقيات الزائفة الذكورية.. التي تحتقر المرأة من جهة، وتستخدمها من جهة اخرى في الحقل وفي الفراش.. كوسيلة انتاج. وحين يجتاحها التقصير والعجز عن انتاج العمل واللذة... يبحث هذا الذكوري المتخلف عن امرأة أخرى.

ففي «معراج الموت» تبدو المرأة عاجزة ـ رغم محاولتها مواجهة الواقع ـ غير فاعلة.. سطحية.. تتلهى بالآني.. كأي كائن حي، تحمل فكراً معطلاً عن ممارسة الحياة: فسلمى تُغتصب بموافقة الجميع وحسب ما أملته المفاهيم المجتمعية الموروثة. وعندما تحاول ان تختار، تُزَجّ في «بيت الحصان» تذبل كوردة في صحراء قاحلة.. حتى اليباس.. حتى الموت.

«العوانس» ـ عمّاتها ـ يعشن مع أحلام مستحيلة.. تحولت الى مَلَل قاتل جعلهُنّ يبحثن عن أي شيء مهما كان صغيراً وتافهاً.. ليعتبرنه حدثاً هاماً في حياتهن.. ليفتعلن جدلا مقيتاً يتسلين به. فتارة يتفنن بإيصال «زوادة الموت» الى «سلمى» دون رؤية وجهها، وتارة أخرى باعداد الطعام السيء لها. ـ هكذا تقضي أوامر صياح الذيب ـ.

«لكن كل واحدة منهن كانت تفكر بطريقة واحدة.. ما الذي سيبقى لهن بعد موت سلمى سوى ذلك المدى الفارغ المنتن في ضباب الحياة»؟!

أما فاطمة في «حكايات هذا النهار» فتبحث بشيء من الجنون.. والأمل المستحيل عن «أخت روحها» عن نصف حياتها.. عن روح «فرحان» في كل الجداول.. وفي كل قطرة ماء. فلقد خرجت الروح من الجسد المخضب. هنا.. فوق هذا النبع الجميل، لعلها سقطت فيه وانسابت مع الجداول. كان عليها ان تبحث عن الأمل المستحيل حتى يبقى للحياة طعمٌ ما، يشدها إليها.

إلاّ ان ممدوح عزام يحول هذا البحث بفنية عالية الى رمز من رموز البحث عن الحرية.. عن حياة جديدة. ولنصرخ جميعنا مع «فاطمة»: «وجدتها» ـ ولندرك «أن الله خلقنا معاً وسمى هذه البلاد لنا» (ص ١١١) كذلك نكتشف، شيئاً فشيئاً أن «سلمى» هذه المرأة القادرة على الحب والخصب والعطاء، تتحول الى رموز ودلالات ومعان جديدة.. فقد تجمعت فيها كل تطلعاتنا الى تجديد الحياة وقوانينها. ونسف ما تبقى من الإرث القبلي الذي يضطهدنا.

ان حرية «سلمى» هنا مرهونة بحريتنا. وأن وَأدها المستحدث من قبل «صياح الذيب» هو وأدنا المستحدث أيضا من قبل الطغاة القبليين، الذي يرتدون أقمشة الساسة الحديثين.

ان هذا العمل المتميز يمتلك قدرة فنية عالية على الايحاء والتأثير.. والتغلغل في وجدان المتلقي وعقله معاً. إذْ استطاع بشكل خلاق.. أن يصيغ التوازن الدائم بين الفكر والحياة. عبر رؤية شمولية واعية. دون ان يطفو هذا التوازن على السطح أو يُجهز على حالات التدفق والعفوية في أعماق الشخصية او الحدث على السواء.

إن هذا التوازن المستتر بجماليات الفن هو الذي يعطي العمل الفني قدرته على الحياة، وهو الذي يجعل من قراءته تجربة قادرة على إضافة شيء ما، غني وثري الى وجدان المتلقي.. والناس.. والمجتمع.

ففي «سماء صافية» مثلاً، يقدم لنا الكاتب صورة لقرية صغيرة تضج بالحياة والموت والحلم والانتظار، وبكل ما يتعلق في هذا الكون.. كأنها



صورة مكثفة له.

إننا نتعرف عليها من جديد، رغم ما ألِفْناه بها. لكن سبْر هذه القرية (الوطن) من قبل فنان بارع. أزاح عنها الألفة العادية المكرورة.. لتتحول الى عالم نكتشفه للمرة الأولى. عالم جديد ومدهش.. يعجز الانسان عن الاحاطة به، دون اكتشافه من قبل الفنان. وهنا تبرز أهمية ودور الفن في المساهمة ببناء الحياة وصياغتها من جديد.. على طريقته الخاصة.

من الملاحظ أن السمة الأولى التي تبرز في قصص «ممدوح عزام» الأخيرة هي اقترابها من روح الشعر ـ والأمثلة كثيرة ـ إذ استخدم الكلمات استخداماً شعرياً.. يتفجر بالايحاء والصور.. وجمالية الرموز وأبعادها.. ودلالاتها الفكرية والفنية معاً. انه يوقظ المعاني الكثيرة.. الغافية في جسد الكلمات الشاحب المتغضن الجاف من طول استعمالها النثري، الذي ضيق معانيها وآفاقها، وأخْضعها لمعايير جامدة تماماً.

إنه يعيد للغة إشراقها وحيويتها.. لغة ترقى الى مصاف التجديد اللغوي..

إن عالم ممدوح عزام لا يعرف المترادفات بمعناها اللغوي المعروف، لتأكيد المعنى ـ إذ ان كل صيغة يضيفها، حتى لو بدت للنظرة العجولة متشابهة ـ، تُغني الحدث وتمنحه الكثير من الايحاءات. إنه يعتمد على خلق الصورة التي تستوعب الحركة، تجسدها في ملامح مفردة وخاصة لا تتكرر. وهي التي تصوغ جزئيات الحدث وتخلق الشخصية، عَبْر تفاصيل صغيرة مجدولة بعناية وصبر ودأب، وحساسية، تنمو عَبْرَ شبكة من الأحداث والاحاسيس المبثوثة في عالم قصصه قالها ببساطة ودون مبالغات أو تسطيح، كما يفعل البعض باستخدام التعابير المعقدة والغامضة والمفتعلة، والتي لا تشكل أي قيمة فنية في بنية العمل القصصي.. بل تثقله حتى الوهن.. لتخرجه عن لغة القص، ولتحول الكتابة الى حذلقة فارغة.. واصطناع لا مبرر لوجوده.

إن اللغة الفنية لدى ممدوح عزام هي اللغة المستمدة من طبيعة التجربة وموحياتها. وليست اللغة المستمدة من مثال سابق ـ قديما كان أم حديثا ـ كل ذلك مرّ عبر النشاط المحموم للمخيلة ـ الواعية العارفة ـ التي لا بد من ان يطلق عنانها الكاتب.. عابراً مخافر «الاسمنت الخانقة» وأسوار «الأسلاك الشائكة» ليدخل في محنته الممتعة التي لا نهاية لها.

كيف يدخل..؟ هذا هو سرّ الكتابة.. سرّ العملية الابداعية لدى الفنان التي تحمل خصوصية الصوت المنفرد، المتنوع الذي لا يكرر نفسه.. والمتوحد بآن معاً. وهذا سر نجاح ممدوح عزام في «معراج الموت». □

ابن الجوزي يتمسرح في السان جورج

هادي حمودي

«الجليس الصالح والأنيس الناصح»

سبط بن الجوزي

«المسرح العربي الحديث»

بول شاوول

«بار السان جورج»

سعيد ابو الريش

«رياض الريس للكتب والنشر» ـ لندن ١٩٨٩

■ يجلس الجليس الصالح الى جنب الأنيس الناصح في صالة (راحة النفوس وروح القلوب أبي المظفر موسى بن أبي بكر بن أيوب) يتابع مسرحية (ملك الزمان) المتودد الى بار السان جورج في بيروت، من غير ان يرصده بول شاوول ضمن (المسرح العربي الحديث).

وتختلف الآراء في تفسير هذه الظواهر المذكورة في أعلاه، عبر اختلاف اجابات جملة من الأسئلة التي يطيب لبعض الفضوليين اثارتها، طلبا لاختلاف الأمة، وفرقة الائمة، لتظل الغُمة هي الغُمة، والنغمة هي النغمة. ومن جملة تلك الأسئلة:

١ـ لماذا صار الجليس المذكور جليسا، لا وَقيفاً؟

٢ـ لماذا وُصف هذا الجليس بالصلاح، فقيل في توصيفه: الجليس الصالح؟

٣ـ لماذا وكيف جلس هذا الجليس الصالح الى جنب الأنيس الناصح؟

٤ـ لماذا كان ثمة أنيس؟ ولماذ هو أنيسٌ وليس وحيشاً؟ ولماذا هو ناصح وليس منتصحا؟ ولمن يوجه نصيحته؟

٥ـ لماذا جلس هذان المزبوران في صالة راحة النفوس وروح القلوب أبي المظفر؟

٦ـ لماذا وكيف صار أبو المظفر (راحة النفوس وروح القلوب)؟

٧ـ هل ثمة علاقة بين المذكور في أعلاه والجارية روح القلوب وراحة النفوس المذكورة في خرافات الف ليلة وليلة؟

٨ـ لماذا كان ملك الزمان يتودد الى بار السان جورج؟

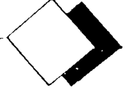
٩ـ لماذا كان المزبوران يتابعان تلك المسرحية؟

١٠ـ لماذا لم يرصد بول شاوول تلك المسرحية وأبطالها ومشاهديها الجليس الصالح والأنيس الناصح، على الرغم من (٥٧٠ صفحة) بحسب رياض الريس للكتب والنشر ١٩٨٩م؟

*

والحقيقة التي لا جدال فيها أن هذه الأسئلة قد حيرت جميع الناظرين حتى قيل: انها من الأسئلة المفردات العواقم، أي التي لا اجابات لها.. بل لقد خيل الي حين نظرت اليها في الساعة الثالثة صباحاً بتوقيت غرينتش انها من الأسئلة اليتيمة، التي لا نظائر لها في الحياة، على غرار القصائد اليتيمة او الأبيات اليتيمة أو الكتب اليتيمة.. ثم اني عندما أعدت التفكير في هذه الأسئلة بعد ذلك بأربع ساعات، حين صحوت من النوم تماما، في الساعة السابعة بتوقيت بيك بن، رأيت ان هذه الأسئلة لا يمكن أن توصف باليتم، وذلك لأني شخصيا لديّ مئات الأسئلة التي لا جواب لها، وهناك ملايين عندهم آلاف الأسئلة التي لا جواب لها، مثل: كيف يمكن ان تُدفن الجثّة من غير أن تمرّ على الطب (العدلي)؟ وكيف يمكن أن يموت الانسان من غير ان يدخل غرف التحقيق (العدلي)؟ وكيف يمكن أن تعيش الدول من غير زنزانات السجن (العدلي)، والقيد (العدلي) والعدل (العدلي)؟ تماما مثلما تسأل أي سؤال بديهي آخر، كأن تقول: كيف يمكن ان تطلع على عالم المسرح العربي المعاصر من غير ان تطالع نقد الأربعمائة مسرحية التي عرض لها شاوول؟ وكيف تستطيع ان تتعرف على عالم الجاسوسية السافرة والمستترة وراء واجهات الصحافة والمنظمات الانسانية والسياسية من غير ان تستريح في السان جورج متمتعا بكرم سعيد أبي الريش؟ وكيف تتمكن من سبر أغوار الجليس الصالح ورفيقه الانيس الناصح من غير ان تفهم ابن الجوزي حق الفهم؟

لذا صح رأيي على أني كنت مخطئ جدا في عد تلك الأسئلة من الاسئلة اليتيمة.. فالاختلاف ◁



واضح تماما بين الاسئلة الموصوفة باليتيمة، وهذه الأسئلة المتوالدة باستمرار من آباء كثيرين من مشرعين (بكسر الراء) ومشرعين (بفتحها) وهكذا قررت الاقتناع بأن تلك الاسئلة هي من قبيل الاسئلة المفردات العواقم، على ما ذهب اليه غير واحد من (المحققين) الأفاضل في الأسئلة وجواباتها، تمرينا لمجابهة اسئلة منكر ونكير التي يحذرنا منها كل جليس صالح وانيس ناصح.

غير أني في تمام الساعة الثانية بعد الظهر، بحسب توقيت قيلولتي اليومية، رأيت اني كنت مخطئا في هذا أيضا، فليس ثمة من سؤال عقيم الا إذا كان واحداً، وهذه الأسئلة باسم الله ما شاء الله، عشرة بالتمام والكمال، ويمكن أن يتفرع على الواحد منها عشرة أسئلة أخرى، بل وأكثر؟! ثم كيف تكون الاسئلة بلا جواب، وهذا جميل بثينة يزورني عند قيلولتي ليُنشدني قوله: (لكلّ سؤال يا بثين جوابُ)؟ ثم تذكرت ما كان يردده على مسامعنا اساتيذنا المبجلون في الثانوية والجامعة من ان الأسئلة الامتحانية يمكن للطالب الجاد ان يجيبها جميعا من غير حاجة الى وضع اسئلة تتيح للطالب حرية اختيار بعضها للاجابة وترك بعضها الآخر.. ثم لو وجدت أسئلة بلا أجوبة لكانت أسئلة امرأتي ـ التي لا تقرأ مقالاتي عادة، والحمد لله ـ أولى من غيرها بالترك، والاعراض عن الاجابة، فمن أين لي ان أعرف السبب الذي يدعوني الى التأخر في الوصول الى البيت حتى مطلع الفجر أحيانا؟ أو قبيله بقليل أحيانا أخرى؟! فكيف.. ومن أنّى، وأنا مضطر ان أجيب اسئلتها كل ليلة... وإلا..

وكيفما يكن الأمر، فلقد اقتنعت ان الأسئلة المذكورة لا بد ان يكون لها جواب سواء كان مثل الاجابات التي أقنع بها امرأتي أم مثل الاجابات التي أقنع بها مصحح الاوراق الامتحانية، ليتعطف علي بدرجة النجاح التي تنقلني من مرحلة الفاشلين الى مرحلة الناجحين، أو بالعكس!

وبالطبع، فأنا لا أطمع أن تكون أجوبتي هاهنا، على غرار أجوبتي (العدلية) في حضرة المحقق (العدلي) لأنه باعتباره (محققاً) وباعتباره (عدلياً) لن يقتنع بأجوبتي حتى لو وصل اليها بعد ان (يُفرجني) على نجوم الظهر والعصر وما بينهما تفريجا أقلّه ان تنفرج العظام من مواضعها، لتحل محلها عظام (عدلية) مدقوقة بالمسامير (العدلية).. بحسب التشريعات الأصولية، وقيل: الوصولية، أيضا.

وهكذا توكلنا على الله، وأخذنا هذه الأسئلة بقضها وقضيضها، وعرضناها على الاصدارات المذكورة (ابن الجوزي ـ شاوول ـ ابو الريش) وتم الاستنطاق بموجب القوانين المرعية، والقواعد العلمية، للحصول على الاجابات الطوعية... لأن هذه الاصدارات الثلاثة، تشكل من وجهة نظر الاستنطاق الفني، مثلثا مسرحيا، قاعدته شاوول، وضلعاه ابن الجوزي، وأبو الريش...

ولا تنسَ ان الحياة مسرح، وان الناس ممثلون...

والله من وراء القصد...

*

الاجابات، على وفق الجمع غير المذكور أعلاه بين جميع الأسئلة السالفة:

* كان العرب في الجاهلية قوما تعودوا الوقوف، وامتدحوه، ورفضوا القعود وذموه، سواء كان قعود القرفصاء أم قعود الما وراء، أو قعود الجلوس، او قعود الاقعاء. ولذا أكثر شعراؤهم ذكر الوقوف، كقول امرىء القيس: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) وقوله ـ لا فض فوه ـ (وقوفا بها صحبي علي مطيهم... يقولون لا تهلك أسى وتجمل)... وكقول فقيد الشباب طرفة بن العبد: (وقوفا بها صحبي عليّ مطيهم.... يقولون لا تهلك أسى وتجلد).. وكقول النابغة الذبياني: (وقفتُ فيها أصيلالاً أسائلها... عيت جوابا وما بالربع من أحد).. والشواهد على هذا أكثر من ان تحصى في أشعار القوم وأعرافهم الاجتماعية.

وظل الوقوف ممدوحا، والجلوس مذموما الى ما بعد ظهور الاسلام في البيئات التي احتفظت بروح العادات الصحراوية، كما يظهر في قول أبي ذويب الهذلي في وصف بَطَلين يرومان القتال: (فتناديا، وتواقفت خيلاهما... وكلاهما بطل اللقاء مُخَدَّعُ)..

ثمّ يمضي الزمان، وتظهر الدول والعواصم، ويستطيب القوم الجلوس على الكراسي الوثيرة والفرش الناعمة، متكئين فيها على الارائك والمساند... ويحتاج الجالسون المتكئون المُقعون المتقرفصون السكارى.. الى الوعاظ... فيستمعون اليهم، وعيونهم تصب الدمع مدرارا، ليمتزج ـ فداه أبي وأمي وبنو جلدتي ـ مع الخمرة الرائقة في الكؤوس التي تُنسي الهموم...

(أخبرنا جدي، أخبرنا أبو بكر القاضي، حدثنا الحسن بن علي، أخبرنا ابن حيوية عن ابراهيم بن سعيد عن أحمد بن محمد عن ابن الفهم عن محمد بن سعد، قال: دعا هشامُ بنُ عبد الملك بطاووس اليماني، فلما دخل عليه وطىء بساطه بنعله، ثم جلس الى جنبه، وقال: السلام عليك يا هشام. قال: فغضب هشام وأشار الى وزيره بقتله، فقال وزيره انه لا يحسن هذا لأن هذا زاهد زمانه، فقال له هشام: ويحك لمَ وطئت بساطي بنعلك؟ فقال: أنا أطأ به بساط الله في كل يوم وليلة خمس مرات.. قال: فلمَ لا تسلم علي بالخلافة؟ قال: لأني وجدت بعض الناس يكرهون امارتك، فخشيت الله ان أقول يا أمير المؤمنين.....) (ابن الجوزي ٢١٩)..

فالجليس هو الجالس الكثير الجلوس سواء للمنادمة أم للتعويض باستماع المواعظ التي قد تودي بصاحبها، غالبا، الى ما تحت الثرى... الا اذا أثبت الطب العدلي انه من المجانين الذين تسقط عنهم العقوبات (ملاحظة: ألغي هذا البند التخفيفي عن المجانين، في العصر الحديث، نظراً لالتزام المحقق العدلي بلائحة حقوق الانسان التي لم تذكره.. انتهى ملخصا!!)..

(وحجّ الأصمعي مع هارون الرشيد حجته التي نذر فيها ان يحج ماشياً ـ بأبي هو وامي وبني جلدتي ـ قال: فلما وصلنا القادسية سارعت الى الكوفة، فرأيت حلقة عظيمة، وإذا رجل عليه أطمار رثّة وهو يلعب بالتراب، فقلت: من هذا؟ فقيل: بهلول المجنون. فقلت؛ والله لامتعنّ عيني بالنظر اليه، فطالما سمعت منه الحكم، فبينا نحن كذلك اذ أقبلت مواكب الخلافة، وأقبل الجيش، فرفع رأسه، فقال: ما هذا؟ فقالوا: عسكر الخلافة، وهو راجع من الحج (ملاحظة: لا ندري، ولا المنجم يدري لماذا التف الناس حول بهلول المجنون، وأهملوا الالتفاف حول عسكر الخلافة العائد من الحج!!) قال: فوثب (بهلول) حتى أتى باب الكباش، ثم وقف على طريق الرشيد، فقلت: والله لانظرن ما يريد! قال: فما لبث ان أقبل موكبه، وهو فيه، وكان اليزيدي معادلا له في ذلك اليوم، فلما أبصر بالناقة، وهي تزف ما بين العسكر اذ بدر نحوها، ونادى بأعلى صوته: يا أمير المؤمنين (في مواضع أخرى انه نادى: يا هارون) ثلاثا، فشق ذلك على الرشيد، وقال لليزيدي: يا أبا محمد، من المجترىء علي؟ فقال: هذا بهلول المجنون، يا أمير المؤمنين. قال: فسري عنه، ورفع سجاف القبة (ملاحظة: لا تنس انه نذر ان يحج ماشيا وهو جالس أو قاعد أو مقع أو مقرفص على قَتَب الناقة! فمشيُ الناقة مُغنٍ عن مشي الخليفة، وقائم مقامه... انتهت الملاحظة الاستطرادية) وقال: لبيّك يا بهلول ما تشاء؟! فقال: يا أمير المؤمنين(!) حدثنا أيمن بن نابل عن قدامة بن عبد الله قال: رأيت رسول الله (ص) على ناقة له صهباء، لا ضرب ولا طرد، ولا اليك اليك، حتى رمى جمرة العقبة، ثم انصرف،

ولتواضعك في مسيرك هذا خير من تجبرك وتكبرك (ملاحظة: لا ندري اي مجنون يحسن ان يقولها اليوم!) فقال له الرشيد: أحسنت يا بهلول، ولك الجائزة العظمى، وهي عشرة آلاف درهم (على ماذا؟) عاجلة، فقال بهلول: لا حاجة لي فيها يا أمير المؤمنين(!) أرددها على من أخذتها منه. فقال الرشيد: فعليك دينٌ نأمر بقضائه؟ فقال: يا أمير المؤمنين، هؤلاء فقهاء عصرك أجمعوا على أنه لا يجوز قضاء الدَّين بالدَّين. فقال الرشيد: أفتحبّ ان نجري لك من مطبخنا كل يوم ما يكفيك؟ فرفع بهلول طرفه الى السماء، وقال: ما أنصفت يا أمير المؤمنين (!) أنا وأنت عبدان لله، أفتراه يذكرك لجلالة حالك وينساني لفقري...) (ن. م - ٢٣٩ - ٢٤٠). ويقول بعض الخبثاء ان الرواية تستمر فتقول ان الرشيد قد علا بكاؤه ونحيبه ولطم على وجهه، ونتف لحيته، ومزق ثيابه، وحثا الأوساخ على رأسه الشريف، ونزل ماشياً حتى عبر الكوفة... ولولا رحمة الله بالأمة، ورأفته بالأئمة، لتزهد هارون وتقشف... وكل ذلك - والعياذ بالله - بسبب مجنون، ربما كان هو نفسه مجنون مسرحية (لولو) الذي تتغناه فيروز:

خلصت القصة
خذني لعندك يا جدي
المجنون ألوحق يحاكم العالم
طيارات رمادية مثل الترغل
انفجار القنابل فضي بلون الشمس
ناس بالخنادق
ناس بالبارات
العدالة كارتون
الحرية كذب
صار الحبس كبير
كل حكم بالأرض واطي
حلّو يطلع الضو
خذني لعندك يا جدو... (شاوول ٤٨١ - ٤٨٢).

وهكذا كان الخليفة، حتى في نَذْر الحج ماشياً، جالساً، وهذا هو شأن الجلوس من بعد الوقوف، جلوس الدول، بعد وقوف الصحاري، ومن هنا جاءت التسمية بالجليس، وظهر التوصيف بالصالح، ومن هنا قال أبو نواس في شأن تغير عادة الوقوف الى الجلوس والقعود: (قل لمن يبكي على رسم درسْ..... واقفاً، ما ضرّ لو كان جلس؟)

واستمرت عادة الجلوس الى اليوم، في الخنادق، والبارات كما تذكر فيروز، أو في البارات فقط كما يذكر سعيد أبو الريش. وها أنت تقرأ هذا المقال وأنت جالس أو قاعد أو... ألخ.. ولا أظنك متخندقاً، فالخندقة لا تسمح لك بالقراءة بل بالقتل.

وقد حُدِّثنا عن سعيد أبي الريش انه ذكر الجلوس والجالسين فقال: (... في تلك الساعة المبكرة كان معنا في البهو عدد من الأشخاص الذين تجمعوا حول طاولاتهم ضمن حلقات تجتمع يومياً. كان هناك تجمع أصحاب الفخامة اللبنانيون الأغنياء الذين كانوا يلتقون بانتظام لاحتساء فناجين قهوة تركية لا تنتهي، مُحدثين أصواتاً، وتبادل الآراء والثرثرة عن موقع بلادهم في العالم، وممثلو نخبة لبنان في الأعمال والسياسة الذين كانت لهم علاقة بعالم الفندق الدولي أكبر من علاقتهم بالمشكلات التي تهدد مستقبل بلادهم. الى جانبهم جلست(!) مجموعة من اللاجئين السياسيين من البلدان العربية المجاورة، بأصواتهم التعبة، ووجودهم التعبة، وأعينهم التي فقدت بريقها، كانوا يناقشون الأنظمة الديكتاتورية التي تحكم أوطانهم معبّرين عن مخاوفهم، بالسرعة التي يطقطقون بها خرزات مسابحهم التي يحركونها باستمرار. الى طاولة ثالثة جلس(!) رجلا أعمال أميركيان بأكمام قصيرة، وقصة بحارة كاشفين نقشات كبيرة زرقاء داكنة، أخذا يشرحانها لعربي من دولة غنية بالنفط (ملاحظة: لم تكن دولة هارون الرشيد تحلم بالغنى عن طريق النفط)... مجموعة واحدة لم تتجمع أبدا في البهو، ربّما لأنه واسع ومفتوح وفسيح، هم الجواسيس، كانوا يستعملون البار فقط....) (بار السان جورج - ٢٦).

مسرح ابن الجوزي اعتنى بالجلوس والجالسين، وكذلك حال مسرح سعيد أبي الريش، ولكن شاوول لم يعنَ العناية الكافية بذلك، فقد أنصبت دراسته التحليلية الناقدة لمسرحياته الأربعمائة، على النظرية المسرحية، والتطبيقات العملية للمسارح العربية على اختلاف مدارسها الفنية، وانتماءاتها الفكرية، والينابيع التي استقت منها، أي انه وجه عدسته نحو خشبة المسرح بكل ما يجري عليها، وأغفل - الى حد كبير - الجالسين في صالة المسرح، على الرغم من بعض اشاراته الى الجمهور المسرحي، كما في (العلاقة بين المسرح ووسائل الاتصال الجماهيرية في الوطن العربي) (ص ١٢٢ - ١٢٦) ومواطن أخرى قليلة... ونحسب انه لا مسرح شاوول ولا مسرح أبي الريش ولا مسرح ابن الجوزي، ولا غيرها من مسارح الحياة تستطيع الاستغناء عن الجالسين، والقاعدين، والمُقْعِين، والمتقرفصين... □

هادي حمودي:
ناقد من العراق، ويقيم ويعمل في لندن، له سبعة عشر كتابا في اللغة والأدب والتراث، وعديد من المقالات. كتب في «الناقد» سابقا، باسم أدبي، هو أنيس الجزائري.

صدر حديثاً

عجائب الهند

من قصص الملاحة العربية

يوسف الشاروني

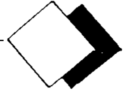


يتضمن الكتاب قصصاً وأخباراً تمزج بين الواقعي والاسطوري، وتكشف غنى المخيلة العربية، وريادة العرب في فن القص



56 KNIGHTSBRIDGE
LONDON SW1X 7NJ
TEL: 071-245 1905
FAX: 071-235 9305
TELEX: 266997 RAYYES G

وصل حديثاً



نادر ســــرور

. «كتابات . ١٩٦٤ . ١٩٨٤»

. فاضل عباس هادي

. نصوص: مقالات وقصائد

. منشورات الجمل كولونيا . ١٩٩٠

■ يهدي فاضل عباس هادي كتابه هذا - وهو الأول له بعد تجربة عشرين عاماً مع الكلمة في بغداد وبيروت وباريس ولندن، وهي «أعوام الهجرة الأربع» كما يحب ان يعبر - يهدي هذا المفتتح «إلى جين فوندا ولي مارفين وأبطال العصابة الآخرين في «كات بالو» [أي] الشريط السينمائي الممتع الذي [شاهده وهو يعد] هذه الكتابات للنشر».

بادئاً، فاضل عباس هادي كاتب من العراق ولد في مكان ما من جنوبه عام ١٩٤٣ وعاش فترة الستينات في بغداد. عمل في صحيفة «بغداد اوبزروفر» العراقية الصادرة بالانكليزية. نشر بعض كتاباته في مجلتي «الكلمة» و«شعر ٦٩». انتقل الى بيروت ونشر بعض كتاباته في «مواقف» و«العلوم» و«الفكر المعاصر» عاش في باريس اواسط السبعينات ونشر في «الرغبة الاباحية» التي كان يصدر آنذاك عبد القادر الجنابي وعصبة من أصدقائه: صلاح فائق، سركون بولص. هيثم مناع، وغيرهم. بعدها أقام فاضل عباس هادي في لندن، وبرز لديه ميل الى اصدار مطبوعات: مجلدات تنطق باسم السوريالية. فكانت مجلته «أدب» بالعربية والانكليزية التي أصدر منها ثلاثة أعداد. وآخر نشاط له في هذا المنحى مجلة (chrome) كروم. بالانكليزية، التي أصدر منها عدداً واحداً. وضمت قصائد ونصوصاً لسورياليين انكليز خصوصاً.

يقيم فاضل عباس هادي حالياً في برلين ويهتم بالتصوير الفوتوغرافي فناً ونقداً حول هذا الفن «كتابات» التي نحن بصدد اشاعة خبرها هي - كما جاء في اشارة تضمنها الكتاب واستقينا منها معلوماتنا عن الكاتب - «مختارات من كتاباته على مدى العشرين عاماً الماضية. وعناوينها: «في جزيرة التيجان»، الشتاء يكتب بقلم ذهبي» «قدح من الدموع المجففة»، «قررت اليوم»، «الكرامافون العتيق. . ، «كان حلماً لا يمكن استعماله»، «مقدمة عن الشعر والقصيدة». وهذه العناوين هي لنصوص تخفق في فضاء شعري. تليها مقالات ونظرات ذات طابع تأملي ونقدي انطباعي: «الدخول الى الغرفة المظلمة»، «نفس رمادية النار»، «أثبتت الجنة زيفها»، «سورين كيركغارد»، «صامويل بيكت»، «مات جويس آخر»، «لوعة بيرغمان»، «مارسيل بروت»، «استطرادات رامبوية»، «دستويوسكي»، «تعاريف»، «متى وأين».

كتابات فاضل عباس هادي، هي حصيلة التماس لشرقي مع الحياة الغربية في بعدها الثقافي، وفي نزوعها الى تمجيد الانقطاع عن الأصل، إنها ثمرة البحث عن انتماء الى «اليتم»، ولكن هذا اليتم الذي لا يتحقق، يتحول اللجوء إليه لجوءاً الى الوهم، والانتماء الى حياة واقعية، قاسية، يمكن معاينتها هي الحياة الغربية. من هنا نقع على وعي مشقوق. ازدواجي، فيتحقق اليتم في الكلام عليه. ولا يدل الأثر على تجربة حققته وتصير «فكرة السوريالية» لباس التعبير عنه، ولا نعثر في نصوص فاضل عباس هادي الا على حطامها. خصوصاً اذا كانت المعاينة تتناول نصوصه التي تقترح نفسها شعرية. في حين يمكن الوقوع في تأملاته النثرية على ايماضات ولمعات أكثر شعرية من شعره الذي نقرأ فيه:

«أجالس الزمان في حوار قوامه الاضداد
وبيننا اص ورد سماده الدهري حبر ورماد
من خبزي اليومي اسقيه ومن ثقل خطوات العباد
وهي تجتاز المسافات بأرض مالها امتداد».

«من مقدمة الشعر» القصيدة (ص ٤٠)

سقت هذا المقطع لا لأنه يمثل نموذجاً لشعره [فما تصح النمذجة في الشعر] وإنما لأنه رضي على نفسه هو السوريالي ان يضمن كتاباته هذا المقطع وامثاله، وليس فيه - لو صحت ضرورة الدعوة الى السوريالية - من السوريال شيئاً. بل انه بما فيه من إحساس بالذات ثقيل، ومن تجسد للشائع الماضوي من القول والتخيل والصوغ، يناقض ويهدد دعوة فاضل عباس هادي السوريالية من أساسها، ويهديها حبلاً ليديها ويربط رجلها بقطعة حديد!

لعل فاضل عباس هادي يصلح ان يدير مجلة قيمة على شاكلة chrome، فينشر للسورياليين اشعارهم، ولا يصلح ان يكون شاعراً سورياليا كما يطمح هو. والله أعلم. □

. اشغال يدوية

. شعر

. زكريا محمد

. منشورات «رياض الريس للكتب والنشر» . لندن ١٩٩٠

■ هذه هي المجموعة الأولى لشاعر يقف على اعتاب الاربعين. شاعر قرأنا شعره في الدوريات الأدبية العربية منذ أواسط السبعينات. مقل، وقصيدته تميل الى القصر، وتمتاز لغته بعذوبة وشفافية، توهجها مخيلة تلتقط اليومي، وتبني عالمها من ذاك التواصل بين أجزاء فككتها قسوة العالم.

فتطلع القصيدة تحديا للموت، ومروراً على القسوة بالرقة. واذا كان البوح، يظهر صوته أعلى من الأصوات الأخرى في القصيدة، فان ذلك مرده حياة شعرية قلقة واستجابة من الشاعر تنزع الى تبديد ذلك القلق، بدل تفجيره.

من هنا، فإن صور الالفة المصدومة بالحدث الذي يكسرها، تطبع التطلب الشعري لزكريا محمد:

«يتاماكِ لم يشربو بعد كأس الحليب
ولم يأكلوا كعكهم
ولم يألفوا غيبة الصوت عن صبحهم
يتاماك ما برحوا في انتظارك كيما تعودين باسمة:
في يديك الحليب
وفي شعرك البرتقال
اهدأوا يا صغار
اهدأوا
أمكم ذهبت كي تعيد العصافير للبيت كي تعيد الفراخ التي أذعرتها طيور الحديد».

قصيدة «قاذفات» (ص ٥١)

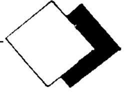
والى هذا النزوع، فإن فكرة الحرب، وموضعاتها الجمة، هي ما يأخذ القصيدة، الى غاياتها الكامنة، في ذلك السعي الى استجلاء الارض بعدها، ومساءلة الروح عما فقدتْ وحصّلتْ.

لا يفاجىء شعر زكريا، الا قليلا، لا يصدم بما يضمره، ويوحيه، ولكنه أيضا لا يهب نفسه بسهولة. فهو شعر مقتصد، شعر لا يذهب صوب مقاصده من أسهل الطرق، فهو شعر دأبه ان يوارب، ان يلمّح حتى عندما يصرح:

«انتهت الحرب
عاد الرجال الى دورهم
عادت الطائرات من الجو
عاد القتيل الى ركنه في الجدار»

«اغاني الحرب انتهت» (ص ٤١)

كما المحت، تحتل فكرة الحرب، مركزاً بارزاً في شعر زكريا، بل إنها تكاد تسيطر على أجواء المجموعة كلها. تذهب قصيدته اليها، لتلبي رغبة في الرثاء، دفينة لديه. ولا تتجسد الحرب، مشاهدها، آثارها، ما يدل عليها، لتكون شيئاً في ذاتها، مداناً، وانما هي موضوعة تصلح دائماً ان تكون مدخلا لشعر يتطلع الى قصد فني، تستعاد الحرب من ظلالها، من المسارح الصغيرة يشغلها أشخاص، وأمكنة، ومشاعر وحتى بواسطة أفكار جانبية، لتكون التماعات، وليعطي الشعر حكمته، وامثولته وكذلك يأسه من جدوى الوجود الشخصي، وجدوى كل وجود. □





حول كتابات الصادق النيهوم: الجنة أم النار؟

سقوط التاريخ في مصرف الأوهام

نيات حسنة لتجديد بلاط جهنم

أحمد يوسف داود

.١.

■ من وجهة نظر معرفية، يزداد الاقتناع يوماً بعد يوم بأن العرب هم إحدى أهم الضحايا في العالم لتاريخ صنعه الغرب المعاصر على أسوأ ما يمكن صناعته من الأغاليط.

إن هذا الغرب ـ الذي في أساس ايديولوجية هيمنته يكمن تزوير التاريخ بما يخدم هذه الهيمنة ـ لم يعمد فحسب الى التقليل الفاضح من قيمة الابداعات الحضارية للعرب، بل انه أساسا قد تعمد ان يوجه ضربات محكمة قاصمة الى وحدة وجودهم الحضاري العم وخصوصيته وأسسه المعيارية، فيفتت بذلك وحدة هويتهم القومية، ويحول دون نهوضهم مجدداً باعتبارهم أكبر كتلة بشرية متجانسة لغوياً واعتقادياً واجتماعياً وإنتاجيا في منطقة حوض المتوسط، التي كانت وما تزال المركز الرئيسي لإنتاج حضارة العالم وتحديد مصائرها المستقبلية بصورة عامة.

وما يتم الآن من تطورات «إنتاج الحضارة» سواء في المركز أو في الاستطالات التابعة له هي تطورات تضع البشرية كلها ـ لا العرب وحدهم ـ على مفترق خيرين لا ثالث لهما:

ـ إما كارثة شاملة للجنس البشري كله..

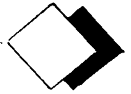
ـ وإما المبادرة الى تصحيح ما يجري بثمن مهما يكن باهظاً فإنه لا بد من دفعه تفادياً لتلك الكارثة.

وعلى هذا فإن إعادة قراءة التاريخ المصنّع غربياً بغية دحض الأغاليط فيه، وكشف المطموس منه، وإعادة ما يمكن إعادته من حقائق الوجود الحضاري العربي والانساني العام الى نصابها.. ليست مهمة معرفية نبيلة فحسب، بل هي أصلا معركة هامة وأساسية في حرب الوجود الناجع ضد الشرانية الكارثية التي سببها عصر الرأسمالية/ الامبريالية لمجموع البشر خلال القرون الثلاثة المنصرمة، على الأقل!

ومن أهم عناصر النجاح في هذه المعركة الهامة ليس استبدال أغاليط بأغاليط مضادة، بالتأكيد.

وإذا كان الغرب قد بنى أيديولوجية هيمنته على أساس نظرية المركزية الأوروبية في الثقافة، حيث العرق الآري المبدع يحقق ذروة إبداعه الأولى في (المعجزة الاغريقية!) ثم يتابع «دورة إبداعه الإعجازي» بامتصاصه لـ (المعجزة العبرانية!) في التوحيد عبر «توليدها للمسيحية» التي صارت «دين الغرب» بعد هلينتها ـ أي توليفها بما ينسجم مع الفكر الهيليني ـ، وإذا كان هذا الغرب قد جعل التوراة مرجعه المقدس في أمر «التاريخ» رغم أنف الوثائق والحقائق... فإن ما ينبغي أن يراه بوضوح كل ناظر في التاريخ برؤية جديدة هو أن التوراة ليست المرجع الصالح لا هي ولا كتابات فلافيوس يوسف. فليس ثمة باحث أو مطلع يجهل الآن «مدى أقدمية» هذا المرجع، ولا الظروف التي كتب فيها منذ عاد عزرا من بابل حيث ابتدأ كتابته إلى مستهل القرن العاشر الميلادي حيث انتهت هذه الكتابة... كما ان باحثاً أو مطلعاً لا يجهل بالمقابل مدى الخلط الذي في كتابات فلافيوس يوسف، حسبما هو شائع ومعروف!

ومن جهة أخرى، فإنه يتعين على من يرغب في إعادة النظر في التاريخ ألا يُسقط مفاهيم هذا العصر على عصور بعيدة مضت، ولا أن يعتمد روحية المرحلة الحضارية الراهنة ومعياريتها في الحكم على مراحل وحلقات حضارية قديمة انتهت.. ان لكل حلقة حضارية روحيتها ومعياريتها الخاصتين اللتين بهما يُنظر إليها وفيها. وهذه ـ كما هو معروف ـ قاعدة في البحث التاريخي الصائب أصبحت بمثابة المسلمة أو البديهية، ◁



نقد ومنقود

◁ وبدونها يفقد كل بحث مصداقيته، ثم لا نصل في النتيجة إلا الى استبدال أغلاط بأغلاط!!

على أنه ما من شك في ان جملة الآليات التي تحكم طوراً من أطوار التاريخ يستمر الكثير منها في الطور التالي متكيفاً ومتجدداً ومتغيراً بما يناسب اشتراطات الموجودية.. وهكذا، حيث يسير التاريخ عموماً في صيرورة مستمرة لا توقف فيها.

.٢.

لقد دفعني الى إعادة توكيد هذه المسائل التي تبدو لي بسيطة بقدر ما هي أساسية، مقال الأستاذ الصادق النيهوم: «أين خسرنا؟ ولماذا؟ قراءة في تاريخ المصرف الحر(*)». فالأستاذ النيهوم يحاول إعادة النظر فيما يبدو كأنه «روح حركة التاريخ العام» التي أفضت بالعالم الى الهيمنة الامبريالية، وبالعرب الى المواجهة المصيرية الحاسمة مع المشروع المصرفي اليهودي الجديد: الكيان الصهيوني في قلب المنطقة العربية التي هي قلب قارات العالم القديم... وفي محاولة إعادة النظر هذه، تبدو الحضارة كاملة ومشروع الوجود الانساني كاملا - حسب مقال الأستاذ النيهوم - موجهين كلياً بالفعالية اليهودية الخالصة: الفعالية المصرفية التي حولها - منذ البدء - تتمحور حركة التاريخ ومسيرته!!

وفي القسم الأول من المقال، أي في ذلك القسم الممتد حتى ملامسة أمر ظهور السيد المسيح، يقتنص النيهوم من التوراة ومن فلافيوس يوسف أو الناقلين عنه ما يدعم «فكرته» اقتناصاً مخلًا ان لم نقل شيئاً آخر.. مسلّماً في ذلك لا بمعطيات التوراة عن أقدمية «الوجود اليهودي» وفعاليته، بل صانعاً فوق ذلك لليهود تاريخاً إضافياً في مصر تحديداً منذ عصر الأهرام بصورة غائمة، ومنذ فترة غزو الهيكسوس بصورة مؤكدة!

وبالتأكيد - وليعذرنا الأستاذ النيهوم - ان هذا كله، رغم انه قد يكون مستنداً الى دراسات غربيين صرنا نعرف جيداً قصديتهم المغرضة، ليس إلا ضرباً من العبث بالتاريخ إذ يتضمن معايرة ما كان في مصر قبل ٤ - ٥ آلاف عام على ما هو قائم هذه الأيام من آليات حياة وروحية عصر مختلفة كلياً.

وقبل ان نتعرض لتفصيلات ما في هذا القسم من المقال من تمحلات وأغاليط، نتابع الأقسام الأخرى التي نأسف لأن يد الرقابة لم تسمح لنا بالاطلاع على ما فيها من «مسك الختام»!

وفي القسمين الثاني والثالث حيث لا يبدو المسيح إلا حامل عصا يطرد بها الصرافين من الهيكل، ولا يبدو محمد إلا محارباً خاسراً - في النتيجة السريعة - ضد «المصرف اليهودي»، يجري تغييب الحقائق الكبيرة في التاريخ الاجتماعي العام لعصر الرق الذي أنجزته روما بروح اسبرطية شديدة الذئبية.. ويخلص الأستاذ النيهوم الى نتيجتين تجافيان - مرة أخرى - منطق التطور وحقائق التاريخ الكبرى، وان استندتا الى بعض الظواهر المؤكدة الطافية على سطح التاريخ:

- الأولى هي ان الكنيسة أعلنت الزهد ضد الفعالية الربوية المصرفية، فكأن هذا حدث في غياب تام للمؤسسة الامبراطورية الروحية التي صنعت هذه الكنيسة في الشرق، أو كأنه لم يكن - في صيغته الرهبانية المنقولة مباشرة من مصر - تجديداً للانتاج المعبدي الضماني في الشرق العربي القديم ولشكله وترتيبه الذي يساوي بين الجميع داخل «الأخوية» الواحدة! حتى إذا جاء الرهبان السسترسيون في القرن الحادي عشر الميلادي كانوا أول من زرع (بذور النظام الرأسمالي في الانتاج) في الغرب كما يقول توينبي في مؤلفه الأخير «تاريخ البشرية»... وليس اليهود!

- الثانية هي ان الطور الاسلامي كله يختصر لدى الأستاذ النيهوم في (إقطاعية قرشية قبل مرور ربع قرن على وفاة الرسول) وفي شخص (طاغية دموي اسمه زياد بن معاوية - والصحيح: يزيد!! - أكبر منجزاته التاريخية انه أباد أسرة الرسول وأحرق الكعبة بقذائف القطران المشتعل). ان النيهوم مستعجل جداً، فتصفية التاريخ العربي الاسلامي «بالضربة القاضية!» هذه لا تثير الريبة فحسب - رغم أنني أشاركه العواطف في الأمرين المذكورين! - بل هي تجعل عرب العصر الاسلامي، كعرب الآلاف الثلاثة من السنين السابقة على ظهور المسيح، مجرد زبد صغير في بحر التاريخ المصنوع بروح يهودية ومصرف يهودي لا يهزم!!

أما القسم الذي يلي - وهو القسم الأخير المتبقي لنا بعد عبث يد الرقابة - فهو القسم الذي سيلح فيه الأستاذ النيهوم على ان أوروبا في «عصر نهضتها!» بكل دولها ومجموعاتها البشرية القومية المختلفة.. ثم أميركا وبقية استطالات الغرب في العالم، ليست في واقع الأمر إلا «مشروعات مصرفية يهودية» حيث (كان مشروع التوراة القديم يبدو قديماً أكثر مما يجب، وكان على اليهود ان يعيدوا صياغة الشريعة «بلغة» العصر)!!

وهكذا تمكن اليهود من ان يوحدوا العالم تحت سيطرتهم بأداة «المصرف»، حسب النيهوم! وربما ان ما تبقى من التاريخ ومن المفهومات ومن العلم وقوانين العلم وحركة الناس وصراعاتهم وأحلامهم ما هي الا كلام فارغ لا نتيجة له!

.٣.

هل يتعين علينا ان نناقش كل هذه «المقولات» التي يصبها الأستاذ النيهوم بحمية على رأس القارىء، آخذين أمر إعادة الحقائق الى نصابها ومناقشة المعلومات والقرائن، كهدف لهذه المقالة؟!

إن هذا شيء يطول وليس موضعه هنا.

ومع ذلك فإن ثمة ما يمكن ان يقال: ببعض التفصيل على القسم الأول الذي يتناول التأسيس من قبل النيهوم «لمصرف» وأساليب مصرفية لم توجد في مصر القديمة إلا في أوهام من أخذ منهم من الدارسين الغربيين أو في أوهامه الشخصية، ولتاريخ لليهود مضاف على التاريخ ومصنوع من خارجه.... وببعض التلميح للأقسام الأخرى التي تتناول عصوراً لاحقة معروفة، أو شبه معروفة على الأقل، بشيء من الموضوعية والدقة.

إن معرفتنا للعصر الحديث مثلا لا تسمح لنا بتاتاً برؤية أوروبا الحديثة واستطالاتها كمجموعة من «المزارع» و«المشروعات المصرفية» اليهودية، رغم الفعالية القوية لرأس المال اليهودي في إطار فعالية الكل الرأسمالي العالمي.

وحتى لو اعتبرنا انه إنما يريد بمثل هذا المفهوم الذي زرعه مبعثراً في مقاله ان يعبر عن ان روح العصر هي: روح عمل رأس المال في السوق العالمية المفتوحة له بحرية، وفقاً للعقلية اليهودية التاريخية وللأسلوب اليهودي التاريخي.. فنحن نجده - في الواقع - ينفخ في «حبة» اليهود حتى تصير «قبة» الحضارة التي لا مثيل لها. وهو بذلك يطمس ما لا يحصى من حقائق هذا العصر وانقساماته وصراعاته وانهياراته.. ويدير حركة العالم الحديث كله بالفعالية اليهودية المالية المباشرة كما بميراثهم المفهومي التوراتي الذي يبدو للقارىء كأنما هو الميراث المفهومي/ العملي الوحيد الناجح في الأرض!! إلى أين يقودنا مثل هذا الفهم في حقيقة الأمر؟!

لن نجيب على هذا التساؤل، لكننا لن نخفي شكوكنا رغم كل ما نفترضه من نيات طيبة لدى الأستاذ النيهوم.

أما أن يختصر الطور الاسلامي بعد فترة النبي العربي العظيم الى (إقطاعية قرشية.. وطاغية دموي) فإن هذا في الواقع ليس إلا بعض المساهمة في تضييع خصوصية الموجودية الحضارية العربية وهو يعكس فحسب نوعاً من «العقدة الأوديبية» حيال تاريخنا إذا صح التعبير، حيث تميل غالبية مستغربينا - على وزن «المستشرقين» ليس غير - الى قتل هذا التاريخ برفضه كلياً، يدفعهم الى ذلك إحساسهم بالدونية الحضارية إزاء فاعلية الغرب الراهنة، والتي نظنها مؤقتة وطارئة رغم كل ما تتبدى فيه من مظاهر قوة.

إن النظرة المنصفة للطور الاسلامي في عمومية ما قدمه، وباعتباره حلقة من حلقات الحضارة البشرية المتواصلة وفق منطق التطور التاريخي وقوانينه، تجده طوراً متقدماً جداً إذ هو قد ألغى عصر الرق نهائياً وأعاد ـ رغم كل مظاهر الاستبداد فيه ـ حقوق البشر الأساسية هم، وأصّل استمرارهم على أساس «إنتاج الحرفة الحرة». . وهذا كله موضع جدل نرجئه الى حينه ان اقتضى الأمر.

وليس أسوأ من اختصار الطور الاسلامي على طريقة الأستاذ النيهوم إلا حديثه السريع عن السيد المسيح والمسيحية. فالمسيح مجرد رجل مسالم «من اليهود!» يحمل عصاه (ويخرج لطرد الصرافين من ساحة المعبد معلناً إفلاس مشروع التوراة رسمياً). . وبالتالي: ليس المسيح ذلك العربي الآرامي الذي أجبر اليهود المكابيون أهله في الجليل على التهود تحت طائلة «التحريم» ـ أي الابادة الشاملة ـ يخرج مع بدايات تعفن عصر الرق الروماني بثورة معرفية /قومية عربية/ اقتصادية ـ اجتماعية، تتخذ سمة دعوة عالمية لتحرير البشر!! وليست المسيحية غير مجموعة من الزهاد في البدء على النمط الرهباني الكاثوليكي الغربي، رغم ان الأباطرة هم من سيستفيد منها تماماً مع بداية القرن الرابع حيث يضربون بقسوة كلاً من الأريوسيين والنسطوريين بما هم مجسدي حقيقة المسيحية التي رؤيت في مجمل المشرق على أنها إحياء في صيغة جديدة لنظام الضمان الانتاجي المعبدي العربي القديم، وللمعرفة الايمانية العربية القديمة ونظامها المعياري القيمي في مستوى جديد من التجريد ملائم لمعطيات ذلك العصر!! ان السيد النيهوم يمرق بسرعة فوق كل حقيقة باستثناء «حقيقة!» صنعها هو ذاته كمعطى لثلاثة آلاف عام سابقة ويريد توكيد استمرارها كحقيقة الحقائق خلال ألفين لاحقين!

وهي ان الوجود الانساني منذ بدئه يتأهب ـ في دورة أحادية من الصراع بين الاقطاع ورأس المال ـ كي ينتصر رأس المال بالنهاية بما هو ثمرة كشف يهودي متبصر، وروحية يهودية عملية متفتحة!! وبالطبع، لا يبدو ان ثمة محلاً لنا نحن العرب، ولا أملاً في الصراع ضد عالم يمتلىء بروحية اليهود وسطوة اليهود! طريقنا مقفلة وليس علينا إلا التسليم!!

٤ ـ

كيف تأتى للأستاذ النيهوم ان يسير بالتاريخ على هذه الطريق الحتمية الأحادية، المارقة كالسهم نحو تحقيق «الوعد التوراتي» ـ المصرفي أو الرباني لا يهم ـ بامتلاك اليهود زمام السيطرة على العالم؟!

ان هذا قد احتاج الى تأسيس بدئي وجد خطة إنشاء حضارة، وما لبث اليهود ان كشفوه! والأستاذ النيهوم يتطوع كي يجرر هذا التأسيس على حساب حقائق التاريخ غير عابىء بشيء، حتى بالنصوص والقرائن. فلديه التوراة المتداولة ولديه فلافيوس يوسف. وهذان يكفيان!! لن نجادل في أمر سلطة الفرعون الذي يتخيله النيهوم امبراطوراً معاصراً من طراز بونابرت. ففي كتابه «فجر الحضارة في الشرق الأدنى» للباحث هنري فرنكفورت كفانا أمر هذه المجادلة وهو ينقد فلسفة توينبي التاريخية ونظريته في «التحدي والاستجابة». ويستطيع من شاء ان يراجع هذه المجادلة هناك! وما يهمنا ان نشير إليه هو ان ثمة عصراً واسعاً يمتد بين لحظة إنشاء الحضارة في حدود ٣٠٠٠ق. م في بلاد الهلال الخصيب ومصر، أي الأطراف الشمالية والغربية للدائرة الحضارية العربية، وبين إنجاز «عصر الرق» بكامل ما للمصطلح من مدلولات، على أيدي الرومان ورثة الروح الاستعبادية الاسبرطية.

هذا العصر تسقطه من الحساب كل تقسيمات التاريخ الى أطوار أو عصور متمايزة بأنماطها الانتاجية واشتراطات الموجودية البشرية فيها.

هذا العصر الذي صنعته القبائل القادمة من شبه الجزيرة العربية ـ والمسماة تمحلاً بالسامية ـ، بمن فيهم الكتلة البشرية الأساسية التي صنعت الحضارة المصرية حسب ما ينقله لنا فيليب حتي ذاته، تميز نمط إنتاجه بما سميناه قبل قليل «نظام الضمان الانتاجي المعبدي» حيث الجميع ـ من حيث المبدأ على الأقل ـ متساوون في الحقوق والواجبات داخل الأخوية المعبدية.

ان الأخوية المعبدية هي صيغة «الهيئة القرابية المجتمعية» في تمايزها داخل الكل المجتمعي للدولة القطرية الواحدة فيما هي تنتج وتساهم في تحديد مسؤولية كل كائن في أمر أستمرار نجوع الخلق الالهي في الكون. أي ان الأخوية المعبدية هي الوحدة الانتاجية الأساسية في التركيب المجتمعي القرابي العام. وفي الترتيب الهرمي لمجموع الأخويات المعبدية المنتجة تتأكد أمور هامة أبرزتها وثائق سومر التي يُجمع الباحثون على ان حضارة مصر قد تأثرت بها تأثراً واسعاً منذ تأسيسها.

ـ أول هذه الأمور انه ليست هناك ملكية لغير الألوهة، فكل ملكية فردية في الإطار المعبدي هي حق انتفاع يستحقه صاحبه بعمله المنتج.

ـ كل أخوية معبدية أساسية تتبع الى مجموع معبدي أكبر، والمجموعات المعبدية هذه تتبع للمعبد الأكبر الذي يوازيه في القيمة الدينية: قصر الحاكم، بما الحاكم هو الكاهن الأعلى رمزياً. . وهو «مبدأ الوجود البشري» أي رمزه إيمانياً، فهو إذاً ممثل البشر في عالم الألوهة على مستوى الكون المخلوق فحسب، وهو ممثل مبدئية القدرة الالهية ـ لا الألوهة في ذاتها ـ بين البشر. . ان وضعه الايماني هكذا هو وضع «الابن» في المفهومات الايمانية المسيحية الأريوسية والنسطورية وليس في المسيحية بعد هلينتها!

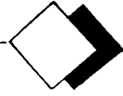
ـ إن العمل في إطار الأخوية المعبدية عمل إنتاجي متكامل يحصل فيه الجميع على حاجاتهم الأساسية ويقدمون نسبة محددة من الانتاج لتكون احتياطياً للمعبد يصرف وقت الأزمات، وكل معبد صغير يقدم نسبة من احتياطيه للمعبد الأكبر وأخرى للقصر ـ في ما يجب الباحثون المعاصرون أن يسموه ضريبة! ـ وكل من النسبتين تشكل في جانب منها نفقات للطقوس، ولمستلزمات الفعالية الايمانية التي تلخص توق الجميع الى الخلود في الألوهة، كما تشكل في جانب منها احتياطياً اجتماعياً عاماً لأوقات الأزمات الخطيرة.

ـ كانت عمليات التبادل ـ كما الحرف التخصصية ـ يقوم بها أفراد لا لحسابهم الخاص بل لحساب أخوياتهم المعبدية أساساً. اما التجارة الكبرى خارج حدود الدولة فكان القصر أو المعبد الأكبر يقومان بها. وكان الأساس في التبادل هو التبادل السلعي لا البيع بالنقد رغم وجود الذهب والفضة كمعايير لقيمة الأشياء. لقد كان المطلوب من عمليات التبادل هو سد الحاجات أساساً وليس الربح بالمعنى المعروف اليوم.

وما من شك في ان التطور يعزز باستمرار أهمية النقد. لكن فكرة التبادل ذاتها ظل حافز الربح فيها ضئيلاً، لأن الانتاج خارج إطار الأخوية المعبدية ظل ضعيفاً جداً الى حد يمكن القول معه انه معدوم. وبالطبع، كل هذا نستطيع إثباته اذا ما اقتضى الأمر ذلك.

وهنا نتوجه الى الأستاذ النيهوم متسائلين: من أين طلع علينا بفكرة انه (خلال عصر الأهرام حوالي سنة ٢٦٥٠ق. م كانت دكاكين الصاغة قد تحولت الى بيوت مالية متخصصة تتولى جميع أعمال الصيرفة من تغيير العملات وإصدار صكوك سياحية، الى تمويل مشروعات الحكومة بقروض طويلة الأجل)؟!! أم ان الأستاذ النيهوم يفكر بناطحات السحاب وحي مانهاتن وهو يتحدث عن الأهرام؟!!

ان وزنات الذهب والفضة على أي حال ليست «عملات» تحتاج الى تبديل. . وهو لا يجهل ان العملة بمفهومها المحدد لا تخترع إلا في حدود النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد! وليته اكتفى بهذا القدر من الوهم، بل هو يمضي الى «صكوك سياحية» و«تمويل مشروعات حكومة» و«قروض طويلة الأجل». . الخ مما يستطيع الآن ان يعاينه في سوق البورصة بلندن، وليس في مصر القديمة التي كان لفرعونها حق إلهي في التصرف بكل ما فيها، ضمن شرط «العدالة» التي هي القيد الأساسي المبدئي على سلوك كل فرعون باعتباره (الساكن مع آت=الآتي، الظاهر، الأتم. فيض قدرة الألوهة الأول)!! إن كل ما سيرتبه الأستاذ النيهوم على أوهام المصرفية المصرية مردود تماماً. . وخصوصاً تلك الفقرة ◁



نقد ومنقود

◁ البائسة التي يتحدث فيها عن «استعمار مصري في الألف الثالث لفرض الجزية وإنهاك الآخرين اقتصادياً»، وعن «مصادرة أراضي الفلاحين وبيع الفلاحين أنفسهم من أجل الضرائب»!! ان مصر لم تعرف الرقيق إلا نادراً كما يؤكد توينبي وغيره.. وهؤلاء الرقيق كانوا دائماً غرباء ولهم حقوق ومكانات في القصور يحسدهم عليها أحرار هذه الأيام!

إن روحية الحضارة المصرية ـ العربية بتوكيد واثق من جانبنا ـ لا صلة لها بكل مقولات السيد النيهوم ولا بأي منها بتاتاً.

أما نقله لفكرة فلافيوس يوسف عن دخول قبيلة كانت تسمي نفسها (العبرانيين أي الرحّل) ـ وهي ما يسميها فيليب حتي قبيلة راحيل استناداً الى يوسيفوس ذاته ـ فهو نقلٌ غير ذي مسؤولية، لأن صاحبه لا يمحّص الوقائع ولا يهتم حتى بالتوقف لتفحصها، بل هو يتابع غيره متابعة أمينة ما دام ذلك يخدم وهمه الذي ورط نفسه فيه. ان «قبيلة راحيل» لا تذكر بتاتاً في أي نص مصري وهي بالتالي من جملة «الخلط» الذي قدمه فلافيوس يوسف لا أكثر ولا أقل.

(في عصر يوسف كانت مصارف العبرانيين قد احتكرت تمويل حكومة الاحتلال ـ الهكسوس ـ).. الخ. هذا ما يقوله الأستاذ النيهوم مستطرداً بتفصيلات تدعو الى الرثاء.

ما هو عصر يوسف؟ وكيف ربطه بالهكسوس؟! ولماذا النص التوراتي هو المستند والدليل، وليس النص القرآني حول هذه المسألة مثلاً؟!

وإذا كان المرحوم سيد قطب قد أكد ـ ببصيرة نافذة ـ في كتابه «التصوير الفني في القرآن» على ان القصص القرآني هو للعبرة والموعظة ولا يجوز أخذه بحرفيته كتاريخ، فان النص التوراتي قد كتب بعد ان كان كهنة المسبيين في بابل قد توصلوا الى ان يكونوا ذوي حظوة لدى قورش الفارسي وربما قيمين على مكتبة قصره، فيطلعوا منها على جملة الحوليات والنصوص الدينية والحكايات والأمثال في كافة أرجاء الدائرة الحضارية العربية، ثم يعيدون صياغة ما يريدونه منها بما يخدم مصالحهم ومصالح جماعتهم الذين سيرغمونهم على تأسيس أول «غيتو» فور عودتهم من السبي الى بيت المقدس! إن سليمان التوراتي مفبرك على مقياس صورة «قورش» من قبل أولئك الكهنة. أما كل الحفريات التي تمت في فلسطين خلال قرن كامل بحثاً عن أي دليل مهما كان تافهاً على وجود «امبراطورية!» سليمان العجائبية فلم يكن حظها غير الفشل الذريع! فكيف جعل الأستاذ النيهوم من اليهود في عصر سليمان: (أصحاب اليد العليا في اقتصاد الشرق الأوسط، وكانت المصارف اليهودية تدير أكبر أسطول تجاري في المنطقة وتسيطر على أسواق عالمية تمتد بين الصين وبين اليمن)؟!! حقاً، إن لله في خلقه شؤون!

ان كتبة اليهود أنفسهم لم يسمعوا بأرض اسمها الصين زمن قورش. وها هو الأستاذ النيهوم يتبرع لهم بكل هذه العملقة الهائلة، وهم في سبيين اثنين، وبعد قرنين وأكثر من زمن سليمان التوراتي لم يزيدوا حسب الاحصائيات الأشورية للسبي الأول.. والتوراتية للسبي الثاني عن بضعة وثلاثين ألف نفس! فماذا نفعل تجاه هذا الكرم النيهومي العجيب إذاً؟!

إننا نفهم معنى ان يكتب الكهنة بلغة العملات والربا توراتهم بين زمن قورش ونهاية القرن التاسع الميلادي، أما ان يتطوع الأستاذ النيهوم لتصديق كل خيالات الحاخامات والربيين فذلك امر لا نملك حياله سوى الدعاء بحسن الختام!!

.٥.

إننا نملك ان نعيد حقيقة الظاهرة اليهودية في التاريخ القديم الى أصولها وحقيقة تطوراتها، منذ ان صفيت الغزوة القوتية لبابل في حدود القرن ١٩ق. م، حتى يظهر ذكر العيبرو/ الخبيرو في الوثائق كمرتزقة غرباء وكمختصين بالسطو على المراكز الحضرية العربية وعلى القوافل في طرقها الرئيسية: من جنوبي الرافدين، الى ماري، فحران، فعاصمة الحثيين، فطريق التجارة الدولية بين مصر والأناضول في جنوبي فلسطين زمن تل العمارنة، حيث سيقوم تحوتمس الثالث بعد ذلك بعدة حملات لتطهير طرق التجارة منهم ويأخذ بعضهم أسرى الى مصر قبيل الغزوات المدمرة لشعوب البحر.. وحيث ستحشرهم الظروف القاسية زمن رعمسيس الثالث في سيناء القاحلة وقد انهارت التجارة الدولية نهائياً، فيزحفون ـ بعد عقد حلف قبلي بينهم ـ بحثاً عن أرض تمنع موتهم جوعاً. وهكذا تصل أعدادهم الصغيرة (٥ ـ ٧ آلاف نفس حسب فيليب حتي المتعصب لهم) كي يستوطنوا بين «أهل الأرض» الكنعانيين في فلسطين، ويوشكون على الذوبان نهائياً هناك لولا الحرب التي يستمر كهنة يهوه في شنها ضد تحضرهم... الى آخر تطورات هذه الواقعة التافهة التي لم تكن بمعيار حركة البشر في الشرق العربي شيئاً ذا قيمة..

لكننا نرى ان هذه المقالة ليس مقام الاستطراد التفصيلي في هذه القضية.

وما يهمنا هنا هو ان نتساءل أخيراً:

الى ماذا يهدف الأستاذ النيهوم في جعل «التاريخ» كله يهودياً في الجملة والتفصيل؟! إننا بناء على ما نعرفه من كتاباته لا نشك في قدراته ولا نشكك في نياته الحسنة. ولكن الى متى يمكن لنا جميعاً ان نترك جهنم مبلطة بالنيات الحسنة كما يقال؟! □

* . مقال منشور في العدد ١٩ من مجلة «الناقد». كانون الثاني ١٩٩٠

ما هي مصداقية علم السنة بالنسبة للقرآن الكريم؟

بنحمد عبد الاله
من المغرب

■ طلعت علينا مجلة «الناقد» بمقال للصادق النيهوم حول موضوع علم السنة في العدد السادس عشر تشرين الاول/ اكتوبر ١٩٨٩، أوجز في مقدمة بحثه الخطوط العامة التي نهجها، فحدد من البداية أن علم السنة لا يعترف بأي منهجية علمية وينتحل لنفسه صفة القداسة. وسار في استنباط أحكام شرعية من أحاديث منسوبة الى الرسول (ص) كما انه يخالف رأساً سنة رسول الله. ثم سار في اثبات الأدلة على الموضوع بناء على مجموعة من الادلة ارتأى بأنها علمية رتب عليها مجموعة من النتائج خلص اليها من مثل ان الرسول لم يكتب الحديث ليلغي كتب الحديث حتى يحرر النص المقدس من أهواء المؤسسات السياسية. الا ان هذه الأخيرة هي التي انتصرت بعد ذلك وأقامت دليلا على شرعيتها بالبحث عن دستور خاص في سنة جديدة وقرآن آخر، وهو علم السنة. وختم استنتاجاته هذه بأن عالم السنة الذي بايع الرسول في حجة الوداع، عاد يبايع الأسر الحاكمة ليس على نص القرآن بل على نص الحديث. وهذه النتيجة هي التي حدد بها عنوان بحثه «خيانة مرفوعة الرأس».

وبعد قراءة هذا الموضوع، ومقارنته بعلم السنة انطلاقاً من مصادره والتعمق في اطاره العام الذي وضع فيه كعلم تبين أن موضوع البحث بني على مجموعة من المسلمات لا بد من مناقشتها خاصة وأنها تحمل تناقضات

عدة أدت الى نتائج مخطئة وغير سليمة، جرتني كباحث أسعى الى الوصول الى ما صحّ من الأفكار وثبت ثبوتاً عقلياً يطابق واقع الموضوع الصحيح ويقنع العقل الى أن أناقشه على أن يكون مقياس مناقشتي لمقال الباحث بناء على أرضية نتفق عليها معاً وهو نص القرآن الكريم.

أرجع الى الفقرة الأولى من الموضوع والتي أراها، بعدما دققت البحث في مجمل المقال، هي مفتاح نسق موضوع الباحث، وهي تحمل عناصر عدة جديرة بالوقوف عندها:

- علم السنة ينتحل صفة القداسة.
- علم السنة يتوجه لاستنباط أحكام شرعية من أحاديث منسوبة.
- علم السنة لا يعترف بمنهجية العلم.
- علم السنة يخالف تماما سنة رسول الله.

ومن البداية أتساءل: من أين خرج الباحث بهذه الاستنتاجات؟

يبتديء طرحه بأن علم الحديث أو السنة ينتحل لنفسه صفة القداسة. ومعنى ذلك حسب مقاله ان علم السنة لا يستند الى أي دليل يجعله مقدسا، أي لا يتعرض للتبديلات والتحريفات أو يتعرض لتقلبات الظروف الزمنية والمكانية كالقرآن الكريم بصفته مقدساً ومبرءاً عن التلاعبات والأهواء. وهذا الكلام أراه هو الذي لا يستند الى دليل وليس العكس. كيف ذلك؟

ان وضع مسح لكلمة السنة في اللغة وفي الشرع تفيد ما يلي:

فلغة السنة تفيد الطريقة. وهذا ما يستفاد من الرجوع الى معاجم اللغة وما يفهم من الآيات القرآنية الكريمة الثلاث التي أراد ان يثبت من خلالها الباحث ان كلمة السنة تعني نص القرآن. وبالرجوع الى التفاسير يتبين ان كلمة سنة في الآية: «سنة من قد قد أرسلنا»، والآية «سنة الله»، والآية «ويهديكم سنن الذين من قبلكم»، والآية «سنة الله»، تعني في اطارها العام الطريقة.

أما شرعاً فتطلق على ما كان من العبادات نافلة منقولة عن النبي (ص). وقد تطلق على ما صدر عن الرسول من قول او فعل أو تقرير، وحين الحديث عن الأدلة الشرعية تطلق السنة على فعل الرسول وعلى قوله وعلى إقراره.

وحينما نحدد هذه الكلمة «شرعاً»، يتبادر الى الذهن السؤال التالي: ما منزلة السنة من القرآن كنص شرعي أساسي؟ وللاجابة عن هذا التساؤل نتطرق لعنصرين اثنين.

- ما هو الدليل على ان السنة دليل شرعي؟

أولاً: للدليل القاطع على نبوة سيدنا محمد عليه السلام ورسالته على اعتبار انه هو الذي اتى بالقرآن، وهو كلام الله وشريعته ولا يأتي بشريعة الله الا الأنبياء والرسل بناء على الأدلة العقلية، وقد حتم الدليل العقلي أيضا أن تكون العصمة في التبليغ للنبي والرسول، إذ كونه كذلك يقتضي أن يكون معصوما وذلك لكونه لما كان مبلغا عن الله عز وجل وكان فيه بوصفه بشراً قابلية الخطأ والضلال والنسيان والكذب في التبليغ عن الله، اقتضى حفظ رسالة الله من التبديل والتغيير في التبليغ ان يكون الرسول معصوماً من الخطأ والضلال.

ثانيا: للدليل القطعي الثبوت القطعي للدلالة على ان محمدا عليه السلام لا يتكلم من عنديته بل يتكلم بوحي من الخالق عز وجل نساء على قوله تعالى: «وما ينطق عن الهوى ان هو الا وحي يوحى» سورة النجم ١٣. «قل انما أنذركم بالوحي» سورة الأنبياء ٤٥. وهذا يفيد على ان ما ينطق به هو وحي يوحى وعلى ان ما ينذر به انما هو وحي من الله تعالى، فالوحي هنا يفيد ناحيتين: الأولى هو الوحي المباشر فصار معنى، وهو القرآن الكريم. والثانية هي مضامين القول ومعانيه دون اللفظ. وهي أحاديث الرسول (ص)، فالله تعالى أوحى له بها وهو عبر عن هذا الوحي بلفظ من عنده أو بفعل منه او بتقرير منه أي سكوت منه عن فعل وقع أمامه. وللبرهان على ذلك ننتقل الى العنصر الثاني:

- السنة دليل شرعي كالكتاب سواء بسواء دون اي فرق بينهما.

ذلك لأن الدليل القطعي ثبت عليها كثبوته على القرآن الكريم كما رأينا في العنصر الأول. ولعل خير دليل عقلي نستند اليه هو القرآن الكريم نفسه. يقول تعالى عز وجل:

«وما أتاكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا» سورة النازعات: ٤٠.

«من يطع الرسول فقد أطاع الله». سورة النساء: ٨٠.

«فليحذر الذين يخالفون عن أمره ان تصيبهم فتنة أو يصيبهم عذاب أليم» سورة النور: ١٣.

«وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمراً أن يكون لهم الخيرة من امرهم». سورة الاحزاب: ٣٦.

«فلا وربك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدوا في أنفسهم حرجا مما قضيت وسلموا تسليماً». سورة النساء ٦٥.

«فإن تنازعتم في شيء فردوه الى الله والى الرسول». سورة النساء: ٥٩.

«قل ان كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله». سورة آل عمران: ٣١.

فاذا استقرأنا هذه الآيات جميعها مع تتبع أسباب نزولها، نجدها تخاطبنا بشكل قطعي الثبوت، قطعي الدلالة باعتبارها من القرآن الكريم والتي كما أشار اليها الباحث في مقاله ان النص الشرعي قد اكتمل في صيغة القرآن، وتبين بشكل صريح وجوب الأخذ بالنسبة كالأخذ بالكتاب سواء بسواء من غير أي فرق للتناسق التام بينهما. اذ أردنا قول العكس فأين هو دليلنا أمام هذه الآيات؟ فحري بنا رفض قول القائل ان عندنا كتاب الله نأخذ به دون سواه من سنة أو إجماع أو قياس لأن أي اسقاط أو انكار لما سوى الكتاب هو خارج عما أقره الاسلام. فكيف يمكن القول اذن ان السنة تنتحل لنفسها صفة القداسة وتتصيدها؟

- ما هو اذن الترابط القائم بين الكتاب والسنة؟

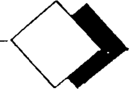
يكمن الترابط في المحاور التالية:

* السنة قاضية على الكتاب: على اعتبار ان القرآن يكون محتملا للأمرين فأكثر، فتأتي السنة بتعيين احدهما فيرجع الى السنة ويترك مقتضى ظاهر الكتاب. وكذلك الحال أيضا حين يكون ظاهر الكتاب امرا فتأتي السنة فتخرجه عن ظاهره. واذا تم الاقتصار فقط على الكتاب فان ذلك سيحدث عجزا صارخا في التعامل مع الأحكام الشرعية الواردة في القرآن الكريم، والأمثلة على ذلك عديدة.

* السنة بالنسبة للقرآن مبينة له انطلاقا من قوله تعالى: «وأنزلنا إليك الذكر لتبين للناس ما نزل إليهم» سورة النحل (٤٤)، فكيف يكون هذا التبيين المخاطب به رسول الله (ص)، خاصة وان الاحكام الشرعية الواردة في القرآن الكريم اكثرها كلي، وحيث جاء جزئيا فيؤخذ على الكلية، ذلك ان القرآن الكريم أتى بالشريعة على أساس خطوط عريضة أي أتى جامعاً، ولا يكون كذلك الا والمجموع فيه أمور كليات لأن الشريعة تمت بتمام نزوله بناء على قوله تعالى: «اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الاسلام ديناً» المائدة (٣)، فهذه الآية تفيد صراحة ان خطاب الشارع قد تم بدون أي نقصان. بناء على ذلك، اذا ربطنا هذه الآية بالآية الكريمة: «ومن يتبع غير الاسلام دينا فلن يقبل منه» سورة آل عمران (٨٥)، يطرح التساؤل: كيف سيتعامل مسلمو القرون التي تلت فترة نزول الوحي مع مستجدات الحياة التي لا تنتهي، والتي تتطلب احكاما شرعية تحدد نوعية الفعل بصفتهم مسلمين خاصة وأن القرآن الكريم عبارة عن خطوط عريضة وليست جزئية. من هنا تأتي السنة مبينة للكتاب وبمثابة إبرة مغناطيسية تحدد الفهم، ويتلخص بيان السنة للكتاب فيما يلي لأن هذا البيان يقتضي بعض التفصيل:

* تفصيل مجمله، فالقرآن خاطبنا مثلا بالصلاة، فكيف نقيمها؟ خاصة وان القرآن لم يبين مواقيتها أو اركانها أو عدد ركعاتها فأتت السنة وبينت ذلك في قوله عليه السلام: «صلوا كما رأيتموني أصلي»، الى غير ذلك من سائر الاحكام الأخرى كالحج، والزكاة، والربا...

* تخصيص عامة، حيث وردت في القرآن عموميات، وجاءت السنة فخصصت هذا العام فالآية الكريمة: ◁



▷ «يوصيكم الله في أولادكم للذكر مثل حظ الأنثيين» سورة النساء (١١)، أمرت ان يرث الأبناء الآباء. لكن السنة خصصت هذا العام فالقاتل لا يرث بناء على حديث لرسول الله.

* تقيد مطلقة، فقد وردت آيات مطلقة وجاءت السنة فقيدت هذا الطلاق بقيد معين. مثل قوله تعالى: «والسارق والسارقة فاقطعوا أيدهما» سورة المائدة (٣)، فانه مطلق في كل سرقة وكل سارق، لكن السنة قيدت السرقة التي يجري فيها القطع بقيود، بأن تكون ربع دينار فصاعدا اضافة الى أحكام أخرى تتعلق بنفس الموضوع.

* الحاق فرع من فروع الاحكام بأصله، فقد جاءت السنة بأحكام كثيرة لم تأت بالكتاب وهي تشريع جديد. ولكنها ملحقة بأصل لها، والأمثلة على ذلك كثيرة في الارث وفي الزواج وفي المأكولات، وفي أحكام البينات. وهذا هو الأغلب ولكن قد يأتي الرسول (ص) بتشريع جديد غير ملحق بأصله في القرآن وكمثال على ذلك الملكية العامة الثابتة في الأشياء التي هي من مرافق الجماعة تشريع جديد جاء به الرسول عليه السلام حين قال: «المسلمون شركاء في ثلاث: الماء والكلأ والنار».

انطلاقا من كل هذا وبكل اقتضاب نجد السنة راجعة الى الكتاب، فمنها ما ورد فيه بمنزلة التفسير والشرح لمعاني أحكام الكتاب كتفصيل المجمل وتخصيص العام وتقييد المطلق والحاق الفرع بأصله. كما انها حوت أيضا تشريعات جديدة لم يرد لها أصل في القرآن، فالبيان أتى انطلاقا من قوله تعالى كما سلف الذكر: «وأنزلنا اليك الذكر» سورة النحل (٤٤). وأما التشريع الجديد فيدل على قوله تعالى: «فإن تنازعتم في شيء فردوه الى الله والرسول». (سورة النساء: ٩)، فالآية تحوي مادتين: الأولى الرد الى كتاب الله، والثانية الرد الى الرسول اولا اذا كان حياً وثانيا الرد الى سنته لما قبضه الله. اذا كنا لم نرد تقييد الاسلام كمبدأ بفترة زمنية محددة، واذا كنا لم نرد مخالفة طبيعة هذا المبدأ والتي تكمن في الاستمرارية والتنازع الوارد في هذه الآية الكريمة مطلق في فهم القرآن وفي استنباط الأحكام، وكذلك الرد الى السنة أيضا مطلق فيما هو موجود أصله في القرآن وفيما كان تشريعا جديدا. ولذلك أتى خطاب الله عز وجل واضحاً في كتابه: «من يطع الرسول فقد اطاع الله» (سورة النساء: ٨٠) وقال «فليحذر الذين يخالفون عن امره» (سورة النور: ٦٣). أي أمر كان لرسول الله وهو عام لأنه اسم جنس مضاف كما عرف ذلك علماء اللغة.

وعلى هذا يتبين بشكل لا لبس فيه ان السنة دليل شرعي مثل الكتاب وأتى قوله صلى الله عليه وسلم مبيناً على ذلك: «تركت فيكم ما ان تمسكتم به لن تضلوا كتاب الله وسنتي». ان قداسة السنة أتت مقترنة بكتاب الله المقدس وهو الذي حكم عليها كذلك بأدلة قطعية الثبوت، قطعية الدلالة، أي أدلة يقينية جازمة، فأين يمكن ان نرى كما رأى الباحث وتوصل اليه ان علم السنة انتحل لنفسه صفة القداسة؟ واذا لم يكن الأمر كذلك اين وجد الباحث ان علم السنة يتوجه لاستنباط أحكام شرعية من أحاديث منسوبة الى رسول الله؟ هذه المسألة هي الأخرى فيها نظر.

ان هذا الشطر من التساؤل ينبني على ما أثبت في السابق، فاستنباط الأحكام الشرعية مرتبط بأسس معينة، وصفة الشرعية تقتضي الأخذ عن الأدلة التفصيلية. وهذ الأخيرة اربعة كلها ثبتت بأدلة قطعية الثبوت، قطعية الدلالة، وهي القرآن الكريم والسنة وما دلا عليه من اجماع الصحابة والقياس الشرعي، اذن كيف اتى نص السنة دليلا شرعيا على الحكم كالقرآن الكريم تماما؟

من أجل ذلك اعتمد علماء المسلمين المحدثون منهم بالخصوص في بحثهم على المنهج العلمي عند المسلمين، والذي يتضمن صحة النقل وتحقيق الخبر، والالتزام بالدليل، وهي الأسس التي اتبعت في نقل الأحاديث النبوية حتى لا يفتح مجال الافتراء أو التقول أو النسب لرسول الله. وأمام هذه الأسس الثلاثة المتخذة في البحث لا يمكن القول ولا بحال من الأحوال ان الأحاديث النبوية أحاديث منسوبة فقط لأن هذا سيعني مباشرة الانطلاق من مسلمات ومحاولة اثباتها دون تقصي لأدوات البحث التي اتخذت من أجل تحقيق الخبر. وقد أجمل البوطي (ت. ١٣٩٠) هذه المعادلة المنهجية في قوله: «ان كنت ناقلا فالصحة او مدعيا فالدليل». بناء على ذلك حدد علماء المسلمين الأحاديث المتواترة، والاحاديث المشهورة، وخبر الآحاد، والأحاديث المنسوبة الى الرسول كالاسرائيليات مثلا، والاحاديث القدسية. كما دققوا في السند وعمقوا البحث في المتن، واعين وعيا جيدا بقيمة التحقيق مخافة السقوط في الافتراء أو التناقض. ولعل خير دليل على ذلك كثرة المؤلفات في هذا المجال من أجل مزيد من الضبط والتحري. ولا ينكر ذلك الا مكابر. كل هذا من أجل استنباط أحكام شرعية تحمل صفة «الشرعية» حتى يتأتى معرفة حكم الله في كل زمان ومكان.

من هنا تأتي صلاحية الشريعة الاسلامية لكل زمان ومكان على اعتبار أنها تعالج مشاكل الانسان في جميع الأزمنة والأمكنة بأحكامها مهما تجددت وتنوعت لأنها حين تعالج مشاكل الانسان انما تعالجها بوصفها مشاكل تتعلق بالانسان لا بأي وصف آخر. فالانسان هو الانسان منذ عهد آدم - ع - في غرائزه وحاجاته العضوية. وما يتجدد من مطالبه المتعددة فهو ناجم عن تلك الغرائز والحاجات العضوية فمهما تطورت وتنوعت فالشريعة واسعة لمعالجتها. الا ان هذه السعة لا تعني المرونة والتمطيط حتى تشمل ما يناقضها كما هو سائر حاليا، أو أنها متطورة بحيث تتطور مع الزمن كما يذهب الى ذلك بعض المدافعين من الشريعة أو كما يذهب الى ذلك الباحث ضمنا. فهذا الاتساع بالنصوص لاستنباط احكام متعددة والاتساع بالاحكام لانطباقها على مسائل كثيرة هو الذي جعل الشريعة الاسلامية وافية لمعالجة جميع مشاكل الحياة في كل زمان ومكان بدون مرونة ولا تطور.

وحتى تتحقق هذه الاستمرارية للشريعة الاسلامية لمعالجة مشاكل الانسان المستجد لا بد من دوام العمل لاستنباط الأحكام: والأصل في ذلك ان يتحقق بالاجتهاد. فبدون اجتهاد لمعرفة حكم الله تتعطل الشريعة وتندرس الأحكام، الا ان للاجتهاد شروطا لا بد من توفرها في المجتهد حتى يتحقق الاجتهاد الصحيح وهو الاطلاع الواسع والفهم الصحيح للنصوص ومعرفة كافية باللغة العربية، كما يحتاج الى فقه بالمسائل الشرعية والوقوف على أدلتها (بما في ذلك من تقصي الأدلة التفصيلية).

والتدقيق في هذه الشروط يفيد مدى الالتزام الدقيق الذي تقيد به المسلمون عامة من علماء وأفراد ودولة بمبدأ الاسلام على اعتباره نظاما للحياة من عند الخالق عز وجل فهو أمر لازم لكل مسلم يريد ان يعرف أحكام الله، فالشرع الاسلامي جعل الأصل في المسلم ان يأخذ بنفسه الحكم من الدليل في المسائل التي تلزمه بعد فهم النص وتتبع المسألة ودليلها ودليل المجتهد فيها، وما تقوم الدولة الاسلامية بتنفيذه يدخل في نفس الاطار على اعتبار ان واجبها هو تطبيق الاسلام كاملا على كل من يحمل التابعية الاسلامية لأن خطاب الشارع عام يشمل جميع بني الانسان.

اذن، فالاسلام عقيدة ينبثق عنها نظام، وهذا النظام هو الأحكام الشرعية المستنبطة من الأدلة التفصيلية. وقد بين الاسلام في النظام الكيفية التي تنفذ بها أحكامهم بأحكام شرعية. من هنا كان الاسلام فكرة وطريقة، فالعقيدة والاحكام الشرعية التي تعالج مشاكل الانسان هي الفكرة. والأحكام الشرعية التي تبين كيفية تنفيذ هذه المعالجات والمحافظة على العقيدة وحمل المبدأ الى العالم هي الطريقة، فكانت طريقة الاسلام من جنس فكرته، وكانت جزء أمنه؛ فلا يستعمل في تنفيذ الفكرة الاسلامية الى الطريقة الاسلامية المعبران معا عن مبدأ الاسلام. وما

دامت الطريقة موجودة في الشريعة، فيجب ان يقتصر فيها على ما ورد به الشرع وما يستنبط من نصوصه، فسائر أحكام الطريقة تستنبط بالاجتهاد من الكتاب والسنة وإجماع الصحابة والقياس الشرعي. ولما كانت السنة مبينة للكتاب كما سلف الذكر أتت الفكرة. والطريقة الاسلامية مجملة في الكتاب، مفصلة في السنة. ولما كانت هذه الأخيرة دليلا شرعيا ثابتا ثبوتا قطعيا كانت بذلك سيرة الرسول (ص) واجبة الاتباع، فتأخذ أحكام الطريقة من عمله الموجود في سيرته ومن قوله وإقراره كما تؤخذ من القرآن لأن ذلك كله شريعة. وحري أيضا ان يكون القدوة في فهم السيرة الخلفاء الراشدون وسائر الصحابة (حملة هذا الدين وعنهم أخذ أصلا التابعون ومن بعدهم هذا الدين). كما يكون العقل الأداة الفعالة للفهم والاستنباط حسب الوجه الشرعي.

ان ما عبر عنه الباحث عن ان علم السنة يتوجه لاستنباط أحكام شرعية من أحاديث منسوبة الى رسول الله من دون دليل علمي واحد قول لا يستند الى أي أساس، ويثبت بشكل واضح ان الباحث لم يستقص الموضوع الذي كتب فيه بل لم يعمق النظر والبحث على الاطلاق فيما ذهب اليه لأنه كان حريا به ـ إضافة الى ما سبق قوله ـ أن يبحث في علم الحديث أولا ثم في فهم استنباط الأحكام الشرعية ثانيا، حتى يستقريء بعد ذلك مدى الأدلة المثبتة او المنكرة لما ذهب اليه. لكن ان يقفز على المواضيع ويتمسح باجزاء منها لاثبات مسلمات وضرب ما يقف في وجهها فذلك يجانب تحري الحقيقة والبحث العلمي أصلا، ويصبح البحث كقفز الجراد في الحقل لا أقل ولا أكثر.

ان عدم التعمق في الموضوع وبذل الوسع في ذلك جر الى السقوط في مجموع من الأخطاء والتناقضات المترتبة على ما سبق، أجملها كالتالي:

ـ يذهب الباحث الى ان معركة الرسول (ص) كانت محددة سلفا ضد كتب الحديث النبوي بالذات. وهذه المسألة فيها نظر، فما يسميه بكتب الحديث النبوي هي كتب سماوية أنزلها الله تعالى على أنبيائه موسى وعيسى لقيها ما لقيها من تحريف وتزوير افتراء على الله. وقد أوجبت العقيدة الاسلامية الايمان بالأنبياء والرسل جميعهم وبالكتب التي أنزلت عليهم. ومعنى الايمان هنا هو التصديق بنبوتهم ورسالتهم وبما أنزل عليهم من كتاب مع اعتبار ان شريعة محمد (ص) ناسخة لجميع الشرائع السالفة لأن الله تعالى يقول: «وأنزلنا اليك الكتاب بالحق مصدقا لما بين يديه من الكتاب ومهيمنا عليه» (سورة المائدة: ٤٨) أي مصدقا بها وناسخا لها.

اذن، فمعركة الرسول (ص) هي من أصلها أتت لنسخ تلك الشرائع السابقة على اعتبار قوله تعالى: «ان الدين عند الله الاسلام» (سورة آل عمران ١٩) إلا ان هذا النسخ لا يشمل فقه الكتب السماوية وشرائعها بل يشمل كل المفاهيم والأفكار الأخرى المنافية لعقيدة الاسلام من شرك ودهرية وغنوصية وصابئة... وهذا الموضوع يشمل كل ما ينافي الاسلام سواء قبل الاسلام أو بعده (في عصرنا الحالي: المفاهيم الرأسمالية أو الاشتراكية أو توحيد الأديان أو...). فاعتبار الوحي بديلا من الكلام المنقول بالرواية ليس هو الأصل في الموضوع اطلاقا. اضافة الى ذلك فان تشبيه كتب التوراة والانجيل ـ باعتبارها حديثا نبويا ـ بأحاديث الرسول هو تشبيه غير متطابق بل اسقاط فكرة على اخرى دون وجود اي ترابط بين الاثنين. والدليل على ذلك ان أحاديث الرسول (ص) لم نستبدل القرآن اطلاقا كما ذهب الى ذلك الباحث، فالسنة تشكل ارتباطا وثيقا بالقرآن الكريم دون وجود أي شيء يوضح مثل استبدال الأول بالثاني، فكلاهما وحي من الله، فلا يمكن اعتبار القرآن الكريم هو الوحي فقط، والسنة عبث لأنها منقولة من طريق الرواية لأن هذا سيعرضنا للتناقض مع الآيات القطعية الثبوت والدلالة الموضحة لذلك في القرآن الكريم.

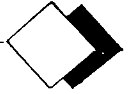
ـ يرى الباحث ان السنة اكتشفت ان كتاب الله ما يزال ناقصا بدليل ان الرسول لم يكتب الحديث حيث كان يجهل حاجة الشريعة الى الحديث. وهو قول مردود من أصله. كيف ذلك؟

ان الرسول (ص) لم يكتب الحديث ولم يأمر بكتابته، فهذا أقول صحيح الا ان الهدف من ذلك ليس جهله لحاجة الشريعة الى الحديث، فهذا افتراء على رسول الله، لأن عدم تدوين الاحاديث في عهد رسول الله كان مرتبطا بشروط موضوعية واضحة، فقلة الكتاب من الصحابة دفع الى الاهتمام بتدوين القرآن فقط، والاهتمام بحفظ كتاب الله خشية ضياعه خاصة وان أغلب المسلمين آنذاك كانوا أميين لا يكتبون بل يركزون على الحفظ والرواية الا ان هذا لم يمنع من وجود بعض الصحابة وضعوا نسخا خاصة لهم كتبوا فيها الحديث، لكنها لم تأخذ الطابع الرسمي. اذن فالذي تأخر هو مسألة التدوين فقط. أما الأحاديث فقد كانت ثابتة وهذا الأمر ينطبق كذلك على القرآن الكريم ايضا، فجمع القرآن في عهد أبي بكر لم يكن بناء على الرقاع المكتوبة فقط، بل تم التركيز قبل كل شيء على تواتر حفظ الصحابة لكل آية من القرآن قبل تدوينها، فأصول الأحاديث النبوية كانت ثابتة في عهد الرسول وصحابته، لكن حين بدأ يستشري الوضع، وضعت الأسس العلمية المقيدة لأخذ الحديث، فلم تكن حجية الرواية مشكوكا فيها بقدر ما كانت تمثل أرقى أنواع الضبط والتحري.

وفوق كل هذا، تطرح تساؤلات على الباحث في هذا الاطار: اذا كان الرسول (ص) يجهل حاجة الشريعة الى الحديث، أين سنموضع خطاب الله في هذا الاطار «وما أتاكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا» (سورة النازعات: ٤) و«وما كان لمؤمن ولمؤمنة اذا قضى الله ورسوله أمرا ان يكون لهم الخيرة من أمرهم» (سورة الأحزاب: ٣٦). وكيف طبق الرسول (ص) عمليا نظام الاسلام الذي هو من عند الله، ونحن نعلم انه هو الذي أقام الدولة الاسلامية ابتداء ثم اليست الأحاديث النبوية المروية عنه تدخل في هذا الاطار؟ ونحن كمسلمين، مطالبون بتطبيق هذا النظام عمليا في الحياة، فكيف السبيل الى ذلك؟

هذه التساؤلات تقودنا الى الحديث من نقطة أخرى. يقول الباحث ان سنة الوحي (القرآن) ليست سيرة تاريخية بل منهج تطبيقي حي. وهذا التطبيق الحي يبرز في دستور الشرع الجماعي، والمقصود به انهاء سلطة رجال الدين وتحرير الشريعة من عبودية التاريخ. والقرار بأيدي الناس والنظام ينبغي ان يكون نظاما اداريا محصنا ضد الظلم. وهذه الاستنتاجات عبارة عن مغالطات تجر الى إثبات ما لا يمكن اثباته وبمعنى آخر عملية توليد لا تنبثق من أصلها. وهذه العملية سبق إليها المستشرقون فلا يُرى في هذا الطرح شيء جديد بل نقل لما حاول إثباته بعملية قيصرية أمثال غولد زيهر. وقد فند الكثير من الباحثين أقوال مثل هؤلاء. ولمزيد من التوضيح تطرح هذه التساؤلات: اذا كانت شريعة الاسلام الجماعية هي ذلك المنهج. التطبيقي الحي، أفلا يبرز هذا المنهج في تطبيق الرسول (ص) لنظام الاسلام عمليا، أليس هذا التطبيق هو الذي نستشفه في سيرة الرسول (ص)، وهي السنة بمعناها الشرعي، فهي ليست سيرة تاريخية بل سيرة من جنس الفكرة (العقيدة) والتي انبثقت عنها. ومبدأ الاسلام هو فوق كل ظرفية تاريخية محدودة بل صلاحيته مطلقة فكرة وطريقة على اعتبار انه مبدأ ينظم علاقة الانسان بخالقه وبنفسه وبغيره، فهو يعالج شؤون الحياة مهما استجدت ولا يقبل من أفكار مفاهيم عن الحياة الا ما كان من جنسه فقط.

اذن، فالاسلام ليس دينا لاهوتيا، ولا ارتباط له بالكهنوتية، فهو اتى أصلا لمحاربة الأوتقراطية الدينية، فلا وجود لرجال دين بجوار رجال الدنيا بل كل من يعتنق الاسلام سواء امام الدين. أما ما يسمى سلطة رجال الدين في الاسلام أمام سلطة رجال الدنيا فهو لا يعدو ان يكون سوى اسقاط للقاعدة الفكرية الرأسمالية التي يحملها الغرب توصل اليها انطلاقا من ظرفية تاريخية معينة (الفيودالية) والتي نقلها الى بلاد المسلمين حين غزوه العسكري والفكري والثقافي حملها من بعده أذنابه من جلدة بني المسلمين المتضبعين بأفكارهم، والذين فصلوا الدين عن الحياة وساروا في هذه الأخيرة بما أملته عليه عقولهم من قوانين وأنظمة من مثل المناداة بالحريات ◁



والـديمقراطية... فلا وجود لرجال الدين في الاسلام عضـدوا من قبضة المؤسسات السياسية بل عدم الوعي بالتمازج الموجود بين الدين والدولة في الاسلام هو الذي يجر الى القـول بمثل هذه الاستنتاجات كالقول بتحرير النص المقدس من أهواء المؤسسات السياسية.

ـ النقـطة الأخيرة التي تثار حولها بعض التساؤلات انطلاقا من قول الباحث بأن علم السنة رد سياسي على سنـة الله على اعتبـار ان سنـة الله هي دستور الشرع الجماعي يقابلها علم السنة، وتعني القبول بمبدأ الحق الالهي المقـدس وأنـه طيلة أربعة عشر قرونا احتضنت السنة الجديدة نظم الاقطاع في حكومات عائلية تتوارث السلطة بموجب الحق الالهي المقدس في الحكم. وهذه الآراء تقتضي النظر الى نظام الحكم في الاسلام المستنبط من كتاب الله وسنته وما دل عليه، نجد ان الاسلام حدد السلطان الاسلامي بأنه الحكم بما أنزل الله «وان أحكم بينهم بما أنـزل الله ولا تتبع أهواءهم». (المائدة ٤٩)، وحـدد شكل نظام الحكم بأنه نظام خلافة. وهو نظام وحـدة لدولـة واحـدة، وهـو وحدة نظام الحكم للدولة الاسلامية وان الطريقة التي ينصب بها الخليفة البيعة. وعليه فان كل حكم وسلطان قام على نظام الخـلافـة، وجرى نصب الخليفة فيه بطريقة البيعة الشرعية وحكم بما أنزل الله هو حكم اسلامي شرعي، وكل خليفة نصبه المسلمون وبايعوه عن رضى فإنه يعتبر خليفة شرعاً وتجب طاعتـه. وعليه فالحكـومـات العائلية ليست من النظام الاسلامي في شيء. فنظام الحكم في الاسلام يقوم على قواعد محددة: فالسيادة للشرع وليس للامة، والسلطان للأمة والخليفة واحد ينوب على كافة المسلمين والخليفة هو المتبني للأحكـام الشرعية المطبقة في الدولة، وهو المسن للدستور وسائر القوانين. فهذه القواعد كلها مستنبطة من كتاب الله وسنة رسوله وإجماع الصحابة، فأين نرى ان السنـة أعـطت الشرعية لنقيض هذه الأسس كالقـول باعطاء الشرعية انطلاقا من القبول بالحق الالهي المقدس؟

انه لمن الضرورة بمكان التمييز بين الفهم الصحيح والـذي على كل باحث تقصيه بالـرجـوع الى المصـادر الأصلية وسد أبواب الثغرات والاساءات التي حصلت في هذا المجال منذ عهد معاوية. وبطبيعة الحال لم يكن في هذا المضـمار صعوبة تذكر في البحث عن علماء يعطون السند الشرعي للحاكم كما هو الحال في كل زمان اضافة الى السنـد المادي (قوة الجيش والعصبية). فالبحث في أصـول الحكم يقتضي الـرجـوع الى الأصول وليس الى تاريخ تطبيق نظام حكم ما.

ان الـرجوع الى علم السنة يرينا ان لا وجود لدليل يفهم منه القبول بالحق الالهي او توارث السلطة أو خدمة النص المقـدس لأهـواء المؤسـسـات السياسية منذ عهد الامـام مالـك. فلا مجال للقول أصلا بأنه لخدمة هذه الأغراض أصبحت سنة رسول الله أي أحاديثه المروية عنه والقابلة للتحريف الى ما لا نهاية فاقدة لمصداقيتها لأن هذا القـول لا ينـطبق على علم السنة. كما ان الظرفية التاريخية التي مرت منها الدولة الاسلامية تحتاج الى اعادة نظر وتقييم انطلاقا من ذاتيتنا وزاوية نظرنا.

وعموما ان ذهاب الباحث الى القول بأن علم السنة يخالف صراحة سنه رسول الله بالذات قول يحمل تناقضا صارخا سقط فيه الباحث، فهو من ناحية يضربها عرض الحائط ويعتبرها تجنيا في حق السنة الصحيحة يعود اليها ليستقصي منهـا بعض ما أراد إثباته من مثل التركيز على حجة الوداع وعدم كتابة الحديث في عهد الرسول وشريعة الاسلام» الجماعية. فكيف يفسر لنا هذا التصيد للأدلة؟ انـطلاقا من ذلك الى أي مدى يمكن اعتبار ان رسالة محمد قرأها علم السنة مقلوبة رأسا على عقب، وان عالم السنة خائن لسنة رسول الله الصحيحة مغطيا رأسه بمنديل؟

ان القول بمثل هذا هو تهجم صريح لا ينبني على أية أدلة تحمل نوعا من المصداقية ناتجة عن تعمق في البحث وإعمال نظر، فحريّ بالباحث ان يعيد النظر فيها حتى لا ينجر الى مخالفة نص القرآن ويكون بالتالي قد حدد موقفه في اتجاه معاكس لمبدأ الاسلام. □

لا أبغي أكثر من الحقيقة

سليم الجـابـي

كاتب من سورية

■ تحت زاوية (ناقد ومنقود) مرّ من تحت ناظري في العدد (٢٢) مقال للراهب الأخ شاهين يردّ فيه على ما يسميه مغـالطات ظالمة وهرطقة كبيرة كانت قد وردت في مقال للصادق النيهوم في العدد (١٦).

ومن سوء حظي أني لم يصل العدد (١٦) الى متناول يدي. ولذلك لم أطلع على ما فيه لأعلم مدى صحة ما جاء في ردّ الراهب المذكور.

وما كنت لأتدخل بين هذين السيدين المحترمين لولا ان استعمـل الأخ شاهين في رده لفظ (وغيره) فهو كأنه شملني وشمل كل مختص بالأديان. وبسبب هذا اللفظ وجدت نفسي مكبّاً على مقال الأخ شاهين باهتمام وتدقيق وباسلوب أصول الكتابة وقواعد النقد التي لمحّ اليها هذا الراهب العلماني المحترم.

والذي تراءى لي ان صاحب هذا المقال حاول معالجة المغـالـطة بمغـالـطة أشنـع منهـا وللأسف. وتحتاج الى مقالات لتفنيدها بأسلوب مدلل. وقد خصصت مقالتي هذه لكشف الغطاء عن أول مغالطة وردت في قوله (نحن معشر المسيحيين نعتـبر بأن الاناجيل كُتبت بأيدٍ بشرية وبإلهام الهي بعد حلول روح القدس على كاتبيه).

وأقول هنا ان الاعتقاد يعد باطلا إذا هو قام على غير أسـاس، ويعتـبر مروّجي مثل هذا الاعتقاد الباطل من السـاعـين لايقاع أتباعهم في مغالطات ظالمة. هذا من حيث المبدأ، ومن حيث الأصول يتوجب توفر عدة عناصر لقيام أي معتقد كان استناداً الى كتاب من الكتب.

وأول هذه الأصول ان يكون صاحب الكتاب نفسه قد أعلن ما يوافق المعتقد. وثانيها ألا يتخلل صفحات الكتاب ومضامينه ما ينقض هذا الاعلان. والتزاماً بالمبدأ المـذكـور والأصـول المشـار اليها، أتناول هذه العقيدة المسيحية التي صرّح بها الأخ شاهـين في مقـالته من أن الأناجيل كتبت بالهام الهي وبتأييد من روح القدس.

انني أرجـو الأخ شاهين، وبكل احترام، أن يراجع الأناجيل الأربعة ويدلني على أي نص كان وارد فيها يؤيد معتقده المشار اليه. والذي اتضح لي حسب مطالعتي ان مُعتقده لا أصل له في الأناجيل، فلم يصرح صاحب أي إنجيل كان انه يتلقى الهاماً الهياً وبتأييد من روح القدس.

فإن صحّ ما توصلت إليه يكون معتقد الراهب الأخ شاهين قد قام على وهم ويشكل بالتالي مغالطة ظالمة منه لاتباع كنيسته.

ولقـد صرح مؤلف انجيل لوقـا بعكس معتقـد الأخ شاهين تماماً في مستهل إنجيله، فقد نفى مؤلف لوقا منذ الابتداء أن يكون قد كتب انجيله بإلهام الهي أو بتأييد من روح القـدس. فهـو كتب (إذا كان كثـيرون قد أخذوا بتـأليف قصـة في الأمور المتيقنة عندنا. كما سلمها إلينا الذين كانوا منذ البدء معاينين وخُدّاماً للكلمة. رأيت أنا أيضاً إذ قد تتبّعت كل شيء من الأول بتدقيق أن أكتب على التـوالي اليك أيها العزيز ثاوفيلس، لتعرف صحة الكلام الذي عُلّمتَ به).

في هذا النص اعتراف صريح من مؤلف انجيل لوقا أنه:

أولا: ان عدداً من الرجال سبقوه الى تأليف قصة، من أنفسهم وليس بتـأييد روح القـدس أو بإلهـام الهي، وتتضمن قصصهم المعتقدات التي وصلتهم شفهياً.



ثانياً: وان لوقا حاول نفس محاولتهم في تأليف قصة وعلى شاكلتهم. إنما حاول ان يمتاز عنهم بإنتهاجه أسلوب المدقق في كل ما وصل إليه من هذه المعتقدات. وان السيد لوقا يعتبر هنا بالفاظ أخرى أن قصص من سبقوه تحتمل الخطأ والصواب. لأنها كتبت على أيدي أشخاص عاديين. ولم تكن بالهام الهي، ولا بتأييد من روح القدس.

ثالثاً: وفي هذا النص اعترافاً منه وإعلان ان مساعيه شخصية بحتة لا دخل للإلهام الالهي ولا لتأييد روح القدس فيها بحال من الأحوال.

إنني اسجل في هذا المقام احترامي لمؤلف انجيل لوقا الذي دخل هذا المدخل عند تأليفه لإنجيله. فلا شك أن في كلماته هذه مظاهر التقوى والاخلاص لمعتقداته.

كما أني أعلن هنا انطلاقاً مما كتبه السيد لوقا بأن عقيدة الأخ شاهين المذكورة هي وهم ومغالطة ظالمة. ولا تستند الى أساس صلب وواضح. والآن أتناول نقدي من منطلق الأصول، فلو صحّ معتقد الأخ شاهين، من أن الأناجيل كتبت بإلهام إلهي وبتأييد من روح القدس، فأبسط ما كان متوجباً توفره فيها هو عدم تناقض الأخبار الواردة فيها. هذا الأصل منطقي وسليم، لأن الإلهام الإلهي يعبّر عن مصدر واحد وليس عن تعددية في المصادر، ولأن المُلهِم هو الله الخالق الذي لا شريك له في ملكه، فهو الملهِم أولا وأخيراً.

فإن أثبتنا وجود أخبار متناقضة في الأناجيل. نكون قد أثبتنا عكس معتقد الأخ شاهين ونكون قد نقضنا قوله من أن كتّاب الأناجيل كتبوها بإلهام الهي، وبتأييد من روح القدس.

واختصاراً للمقال أورد هنا خبراً أورَدَهُ أكثر من إنجيل وجاء فيه اختلاف وتناقض واضح، راجياً من الأخ شاهين تدبّره بإمعان وعدم التسرع في الإجابة. لأن التقوى تقتضي ذلك. فكلنا معرضون للخطأ والصواب في آرائنا ومعتقداتنا وتصرفاتنا. ولا أزعم أنني خارج عن هذا الاطار.

ورد في انجيل متى الاصحاح الخامس عشر الجملة الحادية والعشرين:

(وإذا امرأة كنعانية خارجة من تلك التخوم صرخت إليه...) هذا جزء من خبر متعلق بما حدث ليسوع المسيح عليه السلام وهو على طريق صيدا وصور برفقة حوارييه.

ولقد أورد مؤلف انجيل مرقس في الاصحاح السابع والجملة الرابعة والعشرين نفس القصة ونفس الخبر، إنما باختلاف واضح وجلي عما أورده انجيل متى الآنف الذكر. فهو قال (وكانت المرأة أممية، وفي جنسها فينيقية سورية) ومعروف لدى المؤرخين أنه كان يقطن الفينيقيون المنطقة الساحلية المطلة على البحر الأبيض المتوسط. بينما كان الكنعانيون يقطنون المنطقة المجاورة الداخلية.

وان الفاظ انجيل مرقس تدل على انه اطلع على ما ورد في قصة انجيل متى بخصوص هذه الامرأة، وانتبه الى ان متى اخطأ في اعتبار هذه الامرأة كنعانية لأنها كانت تقطن المنطقة الساحلية على طريق صيدا وصور، ولم تكن تقطن في منطقة الكنعانيين. واحتراماً من مرقس لمتّى الذي هو أخوه في العقيدة، لم يطعن في انجيله بل صحح الخبر المذكور على اسلوب متأدب مع أخيه متى، وكتب (وكانت المرأة أممية، وفي جنسها فينيقية سورية)، وترك للقارىء الانتباه الى انه يصحح هذا الخبر بشكل لطيف.

ولو لم يكن وراء ألفاظ مرقس هذه الاشارة، فما كان مضطراً الى توجيه أنظارنا الى ان الامرأة كانت أممية، بمعنى غير يهودية ولا حتى التأكيد على أن جنسيتها فينقية سورية. هذا فهمي الشخصي بتجرد للنص المذكور. وأرجو ان اكون مصيباً في هذا الفهم. وإني لأعتبر اسلوب مرقس هذا مفخرة له ايضا، ودليل تقواه.

المهم ان بين النصين المذكورين الواردين في انجيلي متى ومرقس، اختلافاً واضحاً في الألفاظ وفي المعنى. فان صح ان الاناجيل كتبت بالهام الهي وبتأييد من روح القدس فما كان ليقع بينها مثل هذا الاختلاف في الألفاظ والمعاني لأن الذي يُخبر أصحاب هذه الاناجيل، على حد زعم الراهب شاهين، هو واحد وهو الله رب العالمين. وهذا الاختلاف يؤكد لنا أن الأناجيل مجرد قصص وضعها أشخاص أتقياء لحفظ ما وصلهم من روايات عبر عقود كثيرة من الزمان، عن طريق المشافهة، وليس عن طريق الكتابة أو التدوين.

وأعرّج الآن على أصل جديد من أصول نقد هذا المعتقد. وهو القاضي بوجوب توفر نفس العناصر الأساسية لمواضيع حياة يسوع المسيح عليه السلام في جميع الأناجيل الأربعة، مع غض الطرف عن أسلوب عرض هذه العناصر لاختلاف الكتاب لهذه الأناجيل.

وأتناول من هذه العناصر نَسَب يسوع المسيح. إذ كان يتوجب ذكر نسبه في جميع الأناجيل لأهميته. ولكون نسبه أحد أهم عناصر قصته.

وفيما نراجع الأناجيل الأربعة المعروفة لا نجد ذكر نَسَب المسيح إلا في انجيل متى فقط. وبغض النظر عن صحة هذا النسب، فما كان للالهام الالهي وروح القدس ان يهملا هذا العنصر الأساسي، فيما لو صحّ أنهما كانا وراء ما كتبه أصحاب الأناجيل المذكورة.

وقد يقال هنا ان الأناجيل يكمل بعضها بعضاً. ونقول إنه لو صحّ هذا القول لتوجب عدم تكرار أخبار غير مهمة في هذه الأناجيل.

بينما نجد الخبر الواحد يتكرر ذكره بألفاظ مختلفة في كل انجيل بينما أهملت هذه الأناجيل عنصراً أساسياً كنسب السيد المسيح، كما ذكرت آنفاً. الأمر الذي يعني ان الأناجيل مجرد قصص شخصية، جاءت أخبارها على قدر استطاعة اصحابها في تجميع الأخبار. وليس عن طريق الهام الهي او تأييد من روح القدس.

وأتناول أصلا ثالثاً من أصول النقد في مجال بحثنا عن مغالطة الأخ شاهين فيما أشهره من معتقده من أن الأناجيل كتبت بالهام الهي وبتأييد من روح القدس. وهذا الأصل الثالث يتمثل في ضرورة تنزه الكلام الالهي عن المبالغات. فالله حَقٌ، ولا يسرد الا الحقائق. أما المبالغات فشأن من شؤون الانسان الضعيف.

وأتناول مبالغة من مبالغات الأناجيل التي لا يستسيغها منطقي على أقل تقدير، فلقد اختتم مؤلف انجيل يوحنا، مؤلفه بالجمل التالية (هذا هو التلميذ الذي يشهد بهذا. وكتب هذا، ونعلم ان شهادته حق. واشياء أخر كثيرة صنعها المسيح. ان كتبت واحدة واحدة، فلست أظن ان العالم نفسه يسع الكتب المكتوبة. آمين).

هذا النص متعلق بما صنعه يسوع المسيح خلال ثلاث سنوات عاشها بين قومه اليهود. هذه المدة المستنبطة من الأناجيل نفسها لأن حادثة الصلب وقعت للمسيح وهو في الثالثة والثلاثين من عمره. ولم يكن قد مرّ على تعميده على يد يوحنا المعمدان. واعلانه لدعوته أكثر من سنوات ثلاث معدودات.

وأسأل الراهب شاهين نفسه، هل يستسيغ منطقه وعقله أن يكون قد حدث على أيدي يسوع المسيح خلال هذه المدة المحدودة، ما لو أراد الانسان تدوينه لاحتاج الى كتابة مليارات الكتب التي قد لا يتسع هذا العالم لاحتوائها؟

ثم ان يوحنا يستعمل لفظ (فلست أظن)، فهل يفيد الظن هنا معنى اليقين؟ وهل ان الالهام الالهي يحمل اخباراً تتراوح بين الظن واليقين؟

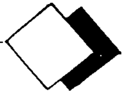
انني مهما حاولت استساغة هذه المبالغة الظنية، من ان من الممكن ان يكون الالهام الالهي قد حملها الى مؤلف انجيل يوحنا، أجد نفسي منقبضة بشكل مخيف. وأترك لطالب الحقيقة هذا الأمر. وكل ما أريد ان أقوله هنا، هو ان هناك عشرات المبالغات الانجيلية لا يستسيغها منطقي على اقل تقدير. ولا مجال هنا للاسترسال في سرد هذه المبالغات.

أعود لألخص كل ما أتيت على ذكره، نقضاً لعقيدة الأخ الراهب شاهين الكنسية، واعتبارها مغالطة ظالمة وشنيعة.

ان أصحاب الأناجيل أنفسهم ما زعموا ما يعتقده الراهب المذكور، ولم يعلنوا اطلاقاً ان ما يكتبونه انما يكتبونه عن طريق الالهام الالهي وبتأييد من روح القدس.

وبالأخذ بأصول النقد العلمي تتهافت عقيدته ◁





◁ المذكورة أيضا حيث انه يوجد بين الاناجيل اختلافات في النصوص ومعانيها كما تبين من المثال الذي اوردته بهذا الخصوص. هذا من جهة، ومن جهة ثانية لا يعقل ان يحدث اسقاط لعنصر أساسي في حياة يسوع المسيح بين انجيل وانجيل كما تبين من المثال الذي اوردته بهذا الخصوص ايضا. ومن جهة ثالثة يعتبر وجود المبالغات الكلامية في الأناجيل دليل ضمني على أن مضامين هذه الأناجيل تعود لتحقيقات وآراء مؤلفيها ولا يعقل بأي ميزان ان تنسب هذه المبالغات الى الالهام الالهي بحال من الأحوال.

وحتى يدنو مقالي هذا من حدّ الكمال أرى ان أردّ على استشهاد الراهب شاهين تأييداً لمعتقده المذكور، يقول يسوع المسيح نفسه الوارد في متى ٢٤/٣٥ وهو (السماء والأرض تزولان أما كلامي فلا يزول)، حيث أن الأخ شاهين استشهد بهذا النص في معرض تدليله على أن الأناجيل محفوظة من عبث العابثين لأنها الهام الهي على شاكلة القرآن الكريم.

راجعت هذا النص بالرغم من أنني قرأته قبل هذا مرات. راجعت هذا النص التزاماً بمبدأ خُلُقي. وأقول هنا بكل أسف ومرارة ان الراهب العلماني الأخ شاهين لجأ الى تحريف معنوي لهذا النص، وبشكل صريح وواضح، ويمكن ان يتبينه كل رجل محايد وعالم.

تعالوا معي نراجع سياق وسباق هذا النص معاً لتنظروا بأنفسكم مدى صحة ما اتهمت الأخ شاهين به في هذا المقام.

كتب متى في أنجيله (فاعلموا انه قريب ـ والكلام يدور حول عودة المسيح الثانية الى هذا العالم على ما يعتقدون ـ على الأبواب. الحق اقول لكم ـ والالفاظ منسوبة هنا للمسيح نفسه ـ لا يمضي هذا الجيل حتى يكون هذا كله. السماء والارض تزولان ولكن كلامي لا يزول. واما ذلك اليوم وتلك الساعة فلا يعلم بها أحد، ولا ملائكة السماوات الا أبي وحده...).

أفلا تلاحظون معي كيف ان قول المسيح (السماء والأرض تزولان ولكن كلامي لا يزول) انما هو متعلق بالنبوءة التي يتكلم عنها في سياق كلامه، وهي عودته الى الأرض على حسب ما جاء في هذه النبوءة؟ وأفلا يدل هذا على ان الأخ شاهين حرّف هذا وأعطاه معنى الديمومة للاناجيل وصيانتها من عبث العابثين؟

ثم ان نص هذه النبوءة يحدد عودة المسيح في اطار زمان الجيل الذي كان يخاطبه، كما يفهم من قوله: (لا يمضي هذا الجيل حتى يكون هذا كله). والآن فانتم تعلمون انه مضى على هذا القول قرابة ألفي عام، ولم تتحقق هذه النبوءة، ولم يَعُد المسيح ثانية. وإن الفي عام تعني مرور عشرات الأجيال، فأين حقيقة هذا القول من ان (السماء والأرض تزولان ولكن كلامي لا يزول)؟

لا أحب التشدد مع الأخ شاهين واتهامه بأكثر مما توضّحَ لكل متابع لمقالتي هذه. وأناشده ان يعود الى ضميره، يستعينه في كشف الحقائق التي وضعتها بين يديه هذا ان كان مؤمناً حقاً. مع الاعتذار منه سلفاً عن أي لفظ صدر في مقالي هذا فيه تجريح لمشاعره ومعتقده. لأنني لا أبغي أكثر من الحقيقة والله على ما أقول شهيد. □

آثار اللصوص

سارية بن جبل
من ليبيا

◀ **رد على مقال عبد الحميد قاسم في العدد الثامن عشر من مجلة (الناقد)**

■ أعذرني يا سيدي، فإني لا أوافق على عنوان مقالتك «الصلاة ليست مسروقة» لأني أظن ان النيهوم كان صادقاً في عنوان مقالته تلك.

بلى يا سيدي هي مسروقة.

ليست هي وحدها، بل أيضاً كل ما يحوطها من عبارات وأحكام ومعاملات... القرآن كله مسروق.

وأرجو أن أجد في صبرك متسعاً لأبدي لك ما دلني على تلك السرقة. طبعاً أنا لا أستطيع ان أقص عليك بالتفصيل كيف حدث ذلك لأني «لم أكن في القصعة التي كانوا حولها ولا بقربها»، ولكن كل ما استطيعه هو ان أضع يدك على آثار اللصوص. وهو ما كان يقصده الصادق النيهوم غير انه دخل من أبواب متفرقة أضل فيها المخرج وضيع كثيراً ذلك المعنى.

باختصار فإني أحيلك من ذلك على معاينة لا كمن يحيل على ضعيف اسناده.

قيل لنا سيدي: «الصلاة عماد الدين يقوم الدين بقيامها ويقعد بقعودها» فآمنا وسلمنا. ثم تخصصت هذه الصلاة بالدعاء والرجاء. وهم يعنون بذلك أنها الرباط بين عالم السماء وعالم البشر واتصال العبد بربه، يدعوه خيفة ورهبة، يسجد لعظمته، ويخضع لجبروته، ويتضرع لرحمته. يستجيره من سوى ما فعل، ويستعينه على خير ما سيفعل، فقلنا: آمنا به كل من عند ربنا. ولكن هذا ما لم يدم. فقد أصبحت الصلاة بفضل شروحهم ومذاهبهم محفوظات وتمتمات يحيا الدين لمجرد ان يرددها المسلم عشرات المرات كل يوم.

محفوظات ان أفلح ووعي بعضاً منها فلا يغير من حقيقة الأمر أنها ليست كلماته التي تخرج من صادق عبوديته.

ولله در رحمتهم ففيها فقهوه وشرعوه رفع الحرج عن المصلين فلا جناح على أحدهم بزعمهم ان يختار من محفوظاته ما يشاء شرط ان لا يخرج عن دفتي الكتاب، فليقرأ ان يشأ أحكام الحيض والزواج والطلاق وعدة المطلقات وأحكام القتل والدماء.

هكذا وبكل بساطة يقام عمود الدين، فليس للمصلي سوى ان يقوم الليل بهذه المقروءات، ويسبّح النهار بترديد تلك الكلمات، دون ان تأخذه في ذلك لومة لائم، فالمهم ان يردد ما يحفظ. ومن سعة صدورهم وفسحة دينهم وحفاظاً على الصلاة المتممة، أجازوا لمن لا يحفظ ان يحمل بيده مصحفاً يملأ فيه فراغ وقوفه في صلاته.

ولا أعني بقولي هذا عدم أهمية تلاوة القرآن أو أنها ليست عبادة وانما قصدت انها غير الصلاة. وفي القرآن كان الله يأمر نبيه ان يقوم من رقاده ويقرأ القرآن «قم الليل الا قليلا، نصفه أو انقص منه قليلا، أو زد عليه ورتل القرآن ترتيلا» وكذلك من آمن به واتبعه قال لهم: «فاقرؤوا ما تيسر منه وأقيموا الصلاة» والذي يؤكد حرص الفقهاء على ان لا تكون الصلاة اكثر من تمتمات تحريمهم الصلاة بغير العربية، فصلاة كل أعجمي باطلة ان لم تكن بفاتحة عربية!؟ ألا تسمي هذه سرقة يا سيدي.؟

أرجو ان لا يخدعك قولهم في الرسول انه من قال أو فعل ذلك حتى يضللوك عن سرقتهم. فإما ان تنكر السرقة او تتهم الرسول بأنه السارق. وأوضح مثال على ذلك قول الزهري: ان رجلا من آل خالد بن أسيد قال: قلت لابن عمر: إنا نجد صلاة الخوف في القرآن وصلاة الحضر ولا نجد صلاة السفر. فقال: «ان الله تعالى بعث محمداً ولا نعلم شيئاً فانما نفعل كما رأينا محمداً يفعل».

رواه احمد في مسنده

ويروي عن سعيد بن جبير انه حدّث يوماً بحديث عن النبي (ص) فقال رجل: في كتاب الله ما يخالف هذا. فقال له: «ألا أراني احدثك عن رسول الله وتعرض فيه بكتاب الله، كان رسول الله أعلم بكتاب الله منك»

رواه الدار امي باب السنة قاضية على كتاب الله ج١ ص ١٤٥

ثم يقول له: ونحن أعلم برسول الله منك!

وأي محاولة لصقل مروياتهم بالكتاب «لا توافق أهواءهم وأسانيدهم» مرفوضة ومدعاة لتجر صاحبها الى

مقبرة الزنادقة والمارقين «أصحاب البدع والأباطيل».

ثم هناك أمر آخر، وهو أنه جاء في مروياتهم ان الرسول أمر في الاسلام الأول ان يصلي مرتين في الصباح «قبل الشروق» وفي المساء «قبل الغروب» وما شاء في الليل زلفا وقربات. وكذلك كانت صلاة داود وصلاة ابراهيم والأنبياء والرسل من بعده.

وكثير من آيات القرآن ذكرت هاتين الصلاتين «أقم الصلاة لدلوك الشمس الى غسق الليل وقرآن الفجر» «أقم الصلاة طرفي النهار وزلفاً في الليل» «وسبح بحمد ربك قبل طلوع الشمس وقبل الغروب».

أما صلاة الرسول الأول فنسخت «في رؤيا المعراج» مع صلاة ابراهيم الذي كان من المفترض ان تكون شريعة محمد (ص) احياء لملته وشريعته.

وآيات الصلاة في القرآن لا تتوافق البتة مع ما سطروه في كتبهم لا في مواقيتها ولا في طريقتها. فلو دققت بالأمر لوجدت انهم يحرمون مواقيت القرآن «لا يتحرين أحدكم فيصلي قبل طلوع الشمس ولا عند غروبها».

مسند الامام احمد ج ٢ ص ٦٢

فما حكمة ان تحرم هذه الأوقات، ولماذا لم يعلن القرآن عن تغيير المواقيت كما أعلن في تغير قبلة الصلاة؟

وأي حكمة تلك التي تنسخ آيات الصلاة بطقوس رتيبة لا معنى لها الا حركة الجسد! وما حكمة ان تزداد الصلاة ثقلا ما دام النسخ شرّع للتخفيف ورفع الحرج!

ان كل ظني انهم سارقون، وان ثمة جريمة وقعت، وان كل ما فعلوه وقالوه كان محاولة لتمرير هذه الجريمة.

وبالطبع كان على الذين شهدوا ذلك من المؤمنين ان يستنكروا ذلك، وان يرفضوا الصلاة المزعومة. ومن أجل ان يصمت هؤلاء الى الأبد، أصدروا فرماناً بإباحة دم كل من لا يعتقد بتلك الصلاة وأمروا بقتله دون ان يستتاب.

اما الصلاة التي أظنها مسروقة فهي تلك التي تحفر آثارها في فؤاد العبد وتشد جوارحه لأن تشاركه في تعبده.

لا يهم كيف يفعل، ولا يهم ماذا يقول. المهم ان تكون حركات جسده تعبداً لما يختلج صدره من تضرع وخشوع، وما يخرج على لسانه من دعاء ورجاء. اما قولي ان القرآن مسروق فهذا ليس من عندي، ولم أقله من تلقاء نفسي وانما مما وجدته في كتبهم. فالرسول (ص) قال في حجة الوداع: يا أيها الناس خذوا العلم قبل رفعه وقبضه. قال الراوي: فقدمنا إليه أعرابياً وقلنا له: سل رسول الله كيف يرفع العلم وهذا القرآن بين ظهرانينا وقد تعلمناه وعلمناه ذرارينا وخدمنا؟

قال: فرفع رسول الله وجهه وقد علا وجهه حمرة من الغضب فقال: ثكلتك امك أوليست هذه اليهود والنصارى بين أظهرهم المصاحف وقد أصبحوا ما يتعلقون منها بحرف مما جاءت به أنبياءهم، ان ذهاب العلم ان يذهبوا جملته.

«نكت الانتصار» لأبي بكر الباقلاني تحقيق د. زغلول سلام ص ١٠٩

أخيراً أرجو ان تعذرني ان لم اوقع على كلماتي هذه بصريح اسمي لأني حقاً أخاف ان يسرقني احدهم. □

AN.NAQID subscription form — **قسيمة اشتراك**

الناقد
شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

Name: .... الاسم :
Profession: .... المهنة :
Address & post code: .... العنوان مع الرمز البريدي :
Telephone: .... الهاتف :

SUBSCRIPTION RATES: — الاشتراكات :

(For individuals, paid in advance)		*(For official institutions)*		للمؤسسات والهيئات	للأفراد	
One year	£50.00	One year	£100.00	١٠٠ جنيه استرليني	٥٠ جنيها استرلينيا	□ لسنة واحدة
Two years	£80.00	Two years	£160.00	١٦٠ جنيها استرلينيا	٨٠ جنيها استرلينيا	□ لسنتين
Three years	£120.00	Three years	£240	٢٤٠ جنيها استرلينيا	١٢٠ جنيها استرلينيا	□ لثلاث سنوات

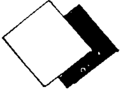
Enclosed my: — مرفق طيه :
□ Bankers cheque — □ شيك مصرفي خارجي
□ Personal U.K. cheque — □ شيك مسحوب على بنك في بريطانيا
□ My credit card No. with □ Access □ American Express □ Diners Club — □ رقم حسابي لدى

Signature — التوقيع



* الرجاء الكتابة بالانكليزية اذا أمكن * ترسل قيمة الاشتراك مقدماً باسم الناشر وعلى عنوانه

Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 071-245 1905 Fax: 071-235 9305 Telex: 266997 RAYYES G



الداء

(الحياة الأدبية فيها التعدد وفيها كافة الأساليب والكثير من المواهب في العدد والنوع والكمية. الداء في الجمهور الذي أنهكته الأزمة الاقتصادية والبطالة والتيارات المتطرفة)

نجيب محفوظ

«صباح الخير» القاهرة ـ ٢٦/ ٤/ ١٩٩٠

عواصم التزوير

(.. ففي حيفا ويافا ازدهرت طباعة الكتب المسروقة وصارت اسرائيل الى جانب لبنان من أهم مصادر تلك النوعية من الكتب)

حمدي عاشور

«الحياة» ـ لندن ـ ٢/ ٥/ ١٩٩٠

النعمة

(.. الشعر نعمة نادرة لا يبحث عنها في المهرجانات. المهرجانات للصخب والخطب)

عبد الوهاب البياتي

عمان ـ مسقط ١٢/ ٤/ ١٩٩٠

صفة الجديد

(على الشاعر الذي يتخلى عن الوزن ويهجر القافية ان يقدم التعويض المقبول عن هذا التخلي وذاك الهجر، عليه ان يقدم موسيقى داخلية عميقة تعوض عن الموسيقى الخارجية وأن يكثف صوره ويبتكر موضوعاته ولغته وأخيلته ويجدد في كل هذا..)

طه محمد علي

«اليوم السابع» ـ باريس ـ ٢٣/ ٤/ ١٩٩٠

الصفحات الأدبية

(هناك رأي بأن يتولى الاشراف على الصفحات الأدبية صحفيون لا علاقة لهم بالأدب. وثبت عدم امكانية التنفيذ لأنها حدثت مرة، وسرعان ما تحول بعض هؤلاء الصحفيين الى أدباء)

عبد الفتاح رزق

«روز اليوسف» ـ القاهرة ٢٣/ ٤/ ١٩٩٠

الترجمة

(.. الثقافة بمعناها الأعم لا تقوم على الترجمة انما الترجمة هي أحد العناصر التي تغني الثقافة...)

عبد الواحد لؤلؤة

«القبس» ـ الكويت ٢٨ ـ ٢٩/ ٤/ ١٩٩٠

ابداع الرقابة

(الرقابة في العالم العربي تقوم بمهمة سلبية شديدة الضراوة في مواجهة المبدع...

الرقابة في العالم العربي بأشكالها المتعددة تكاد تحول الابداع الانتاجي العربي الى ابداع أدراج)

سعيد الكفراوي

«الشرق الأوسط» ـ لندن ـ ٢/ ٥/ ١٩٩٠

فلسطين الثقافة

(ان أهمية تجربة فلسطين ثقافياً، تتجلى في مجموعة من الشروط، تتيح لها أن تعيش التجربة الثقافية بحرية وفي ظل حوارية ديمقراطية، بعيداً عن التسخين والتكلس والتعصب اللاهوتي)

محمد برادة

«الدراسات الفلسطينية» ـ بيروت ربيع ١٩٩٠

الرادع

(الأدب العظيم رادع عظيم لا يستزهد حتى بأقل الأمور شأناً، ينظر الى الفأرة، فيرى الى جانبها سد مأرب)

صلاح نيازي

«الاغتراب الأدبي» ـ لندن ـ ١٩٩٠

يرى ولا يرى

(كل النقد الموجود نقد تطبيقي لنصوص موجودة، ولذلك فانه لا يضع الاحتمالات والتوقعات المستقبلية، ولا يتنبأ بقدوم المبدعين)

حمد العسعوس

«اليمامة» ـ الرياض ـ ٢/ ٥/ ١٩٩٠

كأنها أحذية

(نشأت لدينا مجموعات أدبيّة. هذه المجموعات صارت لكثرة احتكاكها ببعضها، ولكثرة ما قرأت عن التنظير تتشابه كأنها أزواج الأحذية)

محمد آدم

«الحوادث» ـ لندن ـ ٦/ ٤/ ١٩٩٠

هذا الفيض

(.. غير المعقول في مأزق العصرنة الراهن ان حركة الأدمغة العربية الى المدن الثقافية العالمية لم تعرف يوماً في السابق هذا الفيض من الارتحال)

مروان ملكون

«النهار» ـ بيروت ـ ٢٦/ ٤/ ١٩٩٠

الموقف

(فعلاً ان الكتابة موقف، ولكن الأهم هو القول ان الكاتب موقف لأن أي نتاج أدبي أو فني هو أصغر من الكاتب)

خالد أبو خالد

«العالم» ـ لندن ـ ٢٨/ ٤/ ١٩٩٠

أوحال الشعراء

(.. اذا أراد الشاعر ان ينزه قوله الشعري عن الأوحال التي سقط فيها شعراء هذا الزمان من أصحاب الأهواء والمصالح، فيجب أن يجعل شعره ينطق بذلك من خلال أدواته الفنية الناطقة لا من خلال ذاته الناطقة...)

حمد عبد الله منور

«المسلمون» ـ لندن ٢٠ ـ ٢٦/ ٤/ ١٩٩٠

ما الكتابة؟

(.. هل عملية الكتابة هي فعل الهروب الى الأمام من واقع ضاغط أليم أم هي فعل الغوص أكثر فأكثر في ذاك الواقع الضاغط الأليم؟)

سامي زيادة

«الأنوار» ـ بيروت ـ ٢٦/ ٤/ ١٩٩٠

التنمية

(لا تنمية حقيقية بدون تنمية العقل والوجدان، ولا جدوى من أية تنمية سياسية أو اقتصادية اذا لم يسبقها أو يواكبها لون آخر من التنمية للثقافة، قاعدتها التعليم..)

عبد التواب يوسف

«العرب» ـ لندن ـ ٣٠/ ٤/ ١٩٩٠

نداء الحلبة

(الكاتب في عالمنا العربي وازاء الوضع الرجراج للنقد ونظرته التبسيطية أو العمياء الا في ما ندر يحتاج ان ينزل الى الحلبة بنفسه من أجل الدفاع عن النص الجديد سواء كان منه أو لغيره)

أحمد المديني

«كل العرب» ـ باريس ـ ٣٠/ ٤/ ١٩٩٠

من المنفي؟

(أحياناً يحس الشاعر انه منفي، أنا لا اتحدث عن منفى كالذي يتشدق به شاعر مثل عبد الوهاب البياتي فهو ليس منفياً أبداً، بل هو شاعر مترف يتنقل بين كبريات المدن الأوروبية في كل العهود)

رشدي العامل

«الأفق» ـ نيقوسيا ـ ٢٦/ ٤/ ١٩٩٠

الاكتشاف

(وهكذا اكتشفت بغرور انني اشكل منحى لافتاً في الكتابة الشعرية العربية الراهنة كما استقطبت لهجتي الشعرية المجلجلة اهتمام الوسط الشعري العربي ابان التسعينات)

أحلام مستغانمي

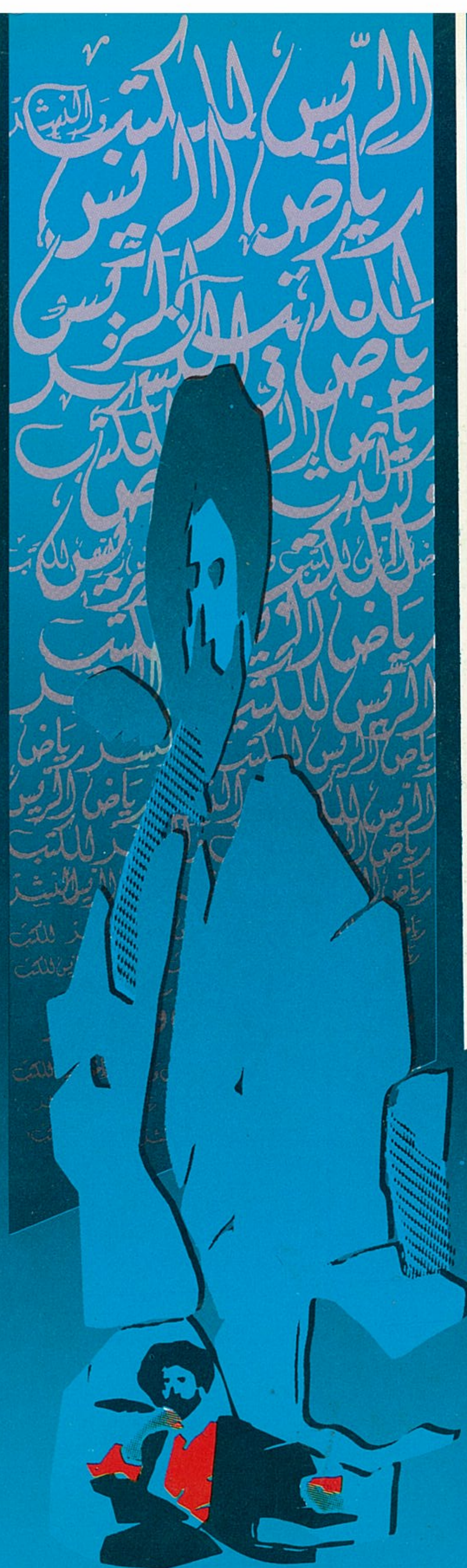
«التضامن» ـ لندن ـ ٣٠/ ٤/ ١٩٩٠

المحن

(الشعر له محنة خاصة. هذه المحنة تتمثل في دعاة التجديد في الشعر..)

محمد التهامي

«الشرق الأوسط» ـ لندن ـ ٣٠/ ٤/ ١٩٩٠



تقدم دائما
الكتب المثيرة
للجدل.

رياض الريّس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ, Tel: 071-245 1905, Fax 071-235 9305, Telex: 266997 RAYYES G



الناقد

العدد السادس والعشرون ■ آب/أغسطس ١٩٩٠ ■ السنة الثالثة

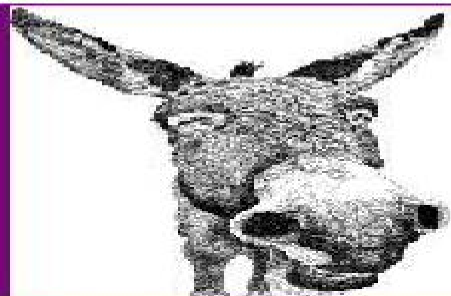
AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهريّة تعنى بإبداع الكاتب وحريّة الكِتاب

No. 26 ■ August 1990 ■ YEAR 3

■ نزار قباني:
ماذا فعل العرب بالشعر؟

£ 2.00 in U.K.



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بابداع الكاتب وحرية الكتاب

تصدر عن:

رياض الريس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 071-245 1905 Fax: 071-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

■

رئيس التحرير
رياض نجيب الريس
المدير المسؤول
عبد الغني مروة

■

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و «الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألّا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ - ٣٠٠٠ كلمة، وألّا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة. ولا تقبل المادة ما لم تكن الاصل وليس صورة عنه.

■

لا تعنى المجلة بنشر النصوص المترجمة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه

■

لا تدفع «الناقد» مكافأة عن المواد التي تنشرها، وهي محصورة بالكتاب الذين تكلفهم رسمياً. وتقدم «الناقد» اشتراكاً مجانياً لسنة لكل كاتب تنشر له.

■

جميع الحقوق محفوظة لـ «الناقد» ١٩٩٠. النشر والاقتباس يتمان باذن خاص

■

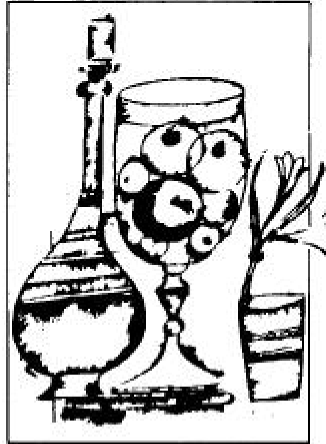
جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة.

■

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review in Arabic
Edited by:
Riad N. El-Rayyes
Executive Director:
Abdul Ghani Moureh

المقال

الشعر



القصة

النقد

الأبواب والزوايا

الرسوم

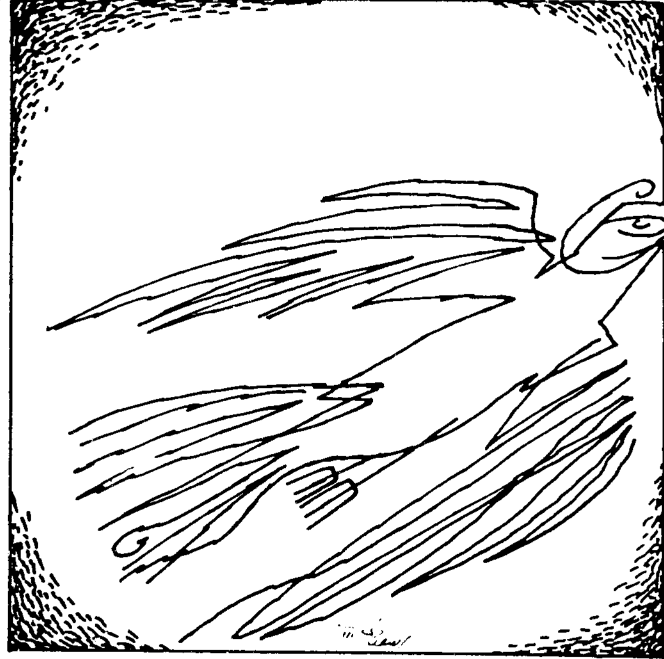
الغلاف بريشة الفنان كريكور نوريكيان (لبنان)
نذير نبعة وأسعد عرابي ومعين الخطيب، وعبدالله بصمه جي وطلال معلا وخزيمة علواني وجورج البهجوري.

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الاردن ١.٥ دينار، العراق ١.٥ دينار، الكويت ١.٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١.٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States $8, Cyprus £C2, Greece DR1000, France F30, West Germany DM9, Italy L8000, Switzerland SF15, United Kingdom £3, Canada $C8, Belgium BF200, Netherlands FL15, Austria Sch100

Registered at the Post office as a Newspaper

© AN-NAQID 1990





المقارنة المهينة

أنسي الحاج

الشاعر يحرر الناس والحاكم يستعملهم

■ ما أتفه كلمةً كهذه: «حَرَّكَ جبالاً من الأحاسيس البشريَّة لم يَقْدر عليها القياصرة ولا الفاتحون». (فيكتور شلوكوفسكي عن ليون تولستوي).

تافهة لمجرد المقارنة. فمتى كان القياصرة والفاتحون يحركون الأحاسيس البشرية بالمعنى الذي يفهمه ويستطيعه الشاعر والفنّان؟ هل نقارن روسو بالثورة الفرنسيّة؟ وهوغو بنابوليون؟ وموزار أو بيتهوفن بلا أعرف أي امبراطور؟ وأسحق ما في الأمر أن صاحب المقارنة يعتقد أنه يتصدّق على الكاتب عندما يفاخر بأن هذا أقدر على تحريك المشاعر من القيصر والفاتح.

إنّي أرفض هذه المقارنة وأعتبر أنها مهينة بحق الكاتب، لأنّي أعتبر أن المشاعر التي يحرّكها الحكّام والغزاة هي مشاعر التخلّف والسوء والقطيع والدم.

لم أستطع ولا مرّة في هذا العصر ولا في الماضي أن أجد للحاكم مسحة سحر أعلى مرتبة من أيّ دجّال ماهر أو حاوٍ قدير. وأعتقد أن الحالة الوحيدة التي يستحق فيها الحاكم احتراماً هي عندما يمر، كشخص، في وضع مأسوي شديد الاحتراق. إن كل عظمة لويس الرابع عشر لا تستحق لفتةً روحية من عمق الأحشاء كتلك التي استحقها لويس السادس عشر حين وقع عليه، وهو لا يدري كيف، ظلم الثورة الفرنسية.

لا يصبح الحاكم مقبولاً إلا عندما يكون في صراع مع الآلهة، حين يستحيل بدوره ضحيّة لمن هُم أقوى سلطة منه.

مثل هذا الحاكم يخرج من حظيرة الحكّام ليدخل في اطار الشخصيات المسرحية الفاجعة. وإذا حرّك المشاعر فهو يحركها بتحدّيه للقَدَر مجسّداً حلم كل ضعيف مغلوب يود الثأر من القوى التي طالما سحقته. ولكنْ كم يعرف التاريخ مثل هذا الحاكم المضاد للحكام؟

إن ما يثير الاشمئزاز في الحاكم هو أنه يستمد السلطة من... السلطة، أي من شيء «خارجي»، ليس هو نعمة ولا موهبة، والبرهان أنه يزول بزوال الحكم. فهو مَظْهَرٌ صِرْف، ونتيجة قوانين وموازين قوى واتفاقات، فضلاً عن مساومات ودسائس وصفقات، هي أقرب إلى براعة اقتناص الفرص منها إلى الاستحقاق.

*

الخلّاق ـ شاعراً أكان أم فنّاناً ـ يحرّك مشاعر الناس من دون غاية محدودة. وسلطته عليهم هي الجمال. هي السحر بمعناه التحويلي الكيانيّ. إنه يعطيهم المُلك بينما يجرّدهم الحاكم من الملك. إنه يحرّرهم والحاكم يستعملهم. الحاكم يعتبرهم جمهوراً والخلّاق يعتبرهم فرداً. الحاكم يعتبرهم رعايا والخلّاق يعتبرهم شهوداً ومشاركين.

الحاكم يكذب عليهم ليستمر والخلّاق لا يوقد لوجوده بغير الصدق.

الحاكم يختبىء وراءهم، يثير نعراتهم المؤاتية للسلطة ويقدع فيهم

ما يهدد مركزه، والخلّاق يغذّي مشاعرهم الإنسانية ويفتح شهيّتهم على الحب والحريّة.

الحاكم، أو طالبُ الحكم، وكلّ عامل سلْطة، لا يشتغل إلّا على ما يشدّ بالإنسان نحو الحدود البشريّة الصغرى. يقزّمه ويبقيه مُسْتعبداً لنداءات العشيرة صَغُرَتْ أو كبرتْ. وشعارات البغض والتفرقة مموّهة بالوطنية والمثالية، وسموم التعصب جهراً أو ضمناً، وبرامج الوعود الكاذبة والأحلام الضحلة والزائفة التي تتكنّى بالأحلام والحلمُ منها براء، حتى الحلم الكاذب منها براء، حتى الحلم اليائس منها براء.

الحاكم يتكبّر على الناس وليس له أيّ امتياز عليهم سوى أنه اقتنص أو اغتصب أو ورث الحكم. وحدها القوة المادية، قوّة جيشه ومؤسساته وشرطته وجواسيسه، تعطيه هذا «الحق». الشاعر، الفنان، يعطي قلبه ولا يطلب - إذا طلب - غير أن تأكلوا له قلبه فداء عنكم. وقلبُه هذا هو نار الدفء حيث كلّ شيء صقيع ونور المعجزة، لأن الجمال المولّد هو معجزة.

الحاكم يقول «الإنسان» ويقصد عنواناً ترداديّاً مجرّداً من الروح والحقيقة، عنواناً أفقده كلّ صدْقيّة تراث ضخم من النفاق عَبْر التاريخ، من النفاق والمتاجرة بغرائز الانتماء. والشاعر يقول «الإنسان» وحتى لو قصد نَفْسه فإنما يقصد كل إنسان حسب مفهومه هو للدنيا وانطلاقاً من تجربته وتطلعاً من رؤياه التي لا تبحث إلا عن الخلاص من المأساة وعن الانسجام والتناغم والسعادة لجميع البشر.

الحاكم ينام على بواطن التحكّم والشاعر ينام على بواطن الدخيلاء الطفيليّة التي لا محلّ فيها، مهما شذّتْ، لغير الحلم بالمزيد من اللهو والمتسع الأوسع من الحريّة.

الحاكم يتعامل مع الخفاء على أنه مؤامرة منه أو عليه، والشاعر يتعامل مع الخفاء على أنه إلهام أو نذير، خزّان الواقع المطلق، كهف الكنوز، غابة الرموز والأقدار، له ولكل من يتبعه من الغاوين.

شيطان السلطة السياسية أمّار بالقمع والقتل، جسدياً ومعنوياً، أو إذا استقام فبممالأة الحوادث والأحداث، يلبس قناع «التقدّم» وهو مجرّد نفاق لدرء خطر المعارضة عنه، ولضمان سمعة طيّبة في نفوس طلّاب الاصلاح والتغيير، وهما في نظر السلطة، على كل حال، شكلان من أشكال «الحكم» لا من أشكال «الحياة».

السلطة لا تني تنهش الحس الشعري في مَنْ يمتلك هذا الحسّ، والشعر لا يني يُفتّحه ويُقوّيه ليجاهد ضد ضرورات المعيشة اليومية وقيودها وقبورها.

السلطوي، الحاكم، السياسي، «يخاطب». يخاطب من خارج، للخارج. الشاعر «يصغي». يصغي إلى من يتكلم فيه، ويصغي إلى الآخرين، ويصغي إلى ينابيع الكون تتدفق في ذاته. ثم يتكلم من داخل. من داخل الجوهر إلى داخل الجوهر.

كبرياء الشاعر، والفنان، قناع لتواضع الطفل وبراءته تواضع الرئيس، الزعيم، الحاكم، قناع يستر وجه الكبرياء المزدرية كل حقّ بشريّ. كل طفولة.

الحاكم يريد أن يربح جمهوره، الشاعر لا يحفل بهذا الجمهور ولا بأيّ جمهورٍ كان، لأنه يَصْنَع الإنسان.

إني لا أجد غباوة أدعى إلى الأسف من غباوة شاعر يسعد بأن يفتح له حاكمٌ أو [illegible] عندما تطأ قدما شاعرٍ [illegible]

التصنع والأنانية العقيمة الذميمة، والدسيسة والحقارة والإيذاء.

*

- وهل يمكن، تسألني، الاستغناء عن الحاكم، عن السياسة والسلطة؟ انك تهْدم، تهْدم، ولكنْ من يتولى شؤون الرعيّة إذا ألغينا الحكّام؟

الجواب ليس الآن مجاله. لا أريد هنا إلا التمييز بين سلطتين يخيّل إلى الكثيرين، ومن الشعراء والأدباء والفنانين والمفكرين كذلك، أن واحدة منهما، وهي السلطة السياسية، هي «السلطة»، وهي التي «تحرك الأحاسيس البشريّة»، وأن طموح الكتابة هو محاكاة هذه السلطة في هذا التحريك، لا أكثر.

نظرة كهذه ما كانت لتستحق الالتفات لو لم تكن منتشرة وشبه عامة، ولا يَسْلَم منها كما قلنا حتى من هو مفروض فيه أن «يعرف». لا، السلطة السياسية (الحكم، العرش، الرئاسة، القيادة، الخ...) لم تحرّك ولا تحرك ولن تحرك إلا مشاعر الغوغاء في الغوغاء والمشاعر الغوغائية في أي إنسانٍ كان ولو كان من «النخبة». لم تحرّك ولا تحرّك ولن تحرّك إلّا أبخرة الوحل وعواطف المساكين الذين منعتهم أنظمة السلطات كلها عَبْر التاريخ من أن يروا ويسمعوا إلّا ما أُريدَ لهم أن يروا ويسمعوا فحُرموا دائماً وبشكل منهجي حقّ النموّ والتفتّح وكل فرصة حقيقيّة للثورة على ما يستعبدهم. لم تحرّك ولا تحرّك ولن تحرّكَ إلا الحروب والأطماع والأوهام والمجازر. ولم تصنع ولا تصنع ولن تصنع إلا الحدود والفوارق والبغضاء والويلات.

ولن تعرف البشرية راحةً ما لم يتغيّر مفهوم السلطة السياسيّة وينقلب رأساً على عقب، فينبثق من الحب لا من الطموح، وتكون قاعدته توظيف كلّ الطاقات لتجنيب الإنسان أكبر قَدْر ممكن من الألم والحرمان.

سلْطة كهذه هي شعر لا سياسة؟ حسناً، ولِمَ لا؟

يجب أن ننتهي من خرافة الخَلْط بين الشعر والتسلية، وبين السياسة والجدّ. ولا أظنني بحاجة إلى إبراز المستندات على أن الشعر هو الذي يُغيّر العالم نحو الأجمل وليس شيء آخر، وأن السياسة لم تفعل عَبْر الأزمنة غير التأخير والتمزيق، مهما بدا هذا الكلام «كبيراً» ومفرطاً في العموميات. وهو ليس دعوة لإلغاء السياسة، بل إنه تخيّل لسياسة مختلفة جذرياً، وقائمة على أريحيّة الخيال وهاجسي الخدمة والاسعاد وإرادة الغاء الحدود بين الدول، وبين القلوب (والأجساد) كذلك.

نحلم؟ ولِمَ لا؟ ومن سيمنعنا من استعمال هذا السلاح الأخير (بل هذه الشجاعة الأخيرة، وأكاد أقول: التضحية الكبرى...) وسط هذا البحر المتلاطم من واقع اليأس ويقظة القرف العظيم!؟

المشاعر التي يحركها الحكام والغزاة هي مشاعر التخلف والسوء

*

لا يُقارَن الخلّاق إلا بالله.
والحاكم يكره الاثنين معاً.
لذلك يصبح حاكماً.

*

طبعاً أتكلم عن الحاكم السلطوي لا عن الحاكم الآدمي المغلوب على أمره. أتكلم عن الحاكم الذي تتغلب عنده شهوة السلطة على حب الناس والحقيقة، ويُعميه حب ذاته. لا أفكر هنا في الحاكم الذي يجيء ويروح (في بعض الديموقراطيات الغربية



خصوصاً) دون أن يشعر به أحد، فهو جزء من آلية ضخمة تكاد تسير بمفردها ولا يعود له من وجود شخصي ناتىء. هنا تصبح آلة الحكم والإدارة هي الحاكم، هي السلطة. غير أني أقصد بكلامي الآن الحاكم السلطوي «المتميز» المرخي بثقله و«جاذبيته» دون هوادة، الطارح نفسه زعيماً، قائداً، ملهماً، منقذاً، بطلاً. أتكلم عن الحاكم المنتشرة نماذجه في العالم الثالث، ولكنْ أيضاً وإنْ بدرجة أقلّ في الغرب نفسه. ولعل من الفوارق بين النموذجين في كل من العالم الثالث والغرب أن الرئيس في العالم الثالث مكشوف العورات معظم الأحيان، ودم الأبرياء ظاهر بشكل أو بآخر على يديه. لكنّ الرئيس في «العالم الأول» غالباً ما تكون سمعتُه نظيفة ويداه ملطختين إما بدم مؤامرة دولية على بلد بريء أو أكثر، أو بدم عقلٍ ما وفكرٍ ما وحقيقة ما. الأول قاتل بدائي متوحش والآخر مرتكب متمدّن وسفّاح مهذّب مقنّع مختبىء وراء أنظمة شديدة التعقيد من القوانين والأصول والمواثيق واللافتات، فضلاً عن رصيد دولته الضخم سياسياً وعسكرياً واقتصادياً. في الأول البشاعة مباشرة، ولو ظنّها صاحبها أحياناً غير مرئيّة. في الآخر إثم السلطة مصفّى ومقطّر كالرسم التجريدي، مستتر بلعبة «شرعية» يُراد بها «تطبيعه» في زيّ من الرقيّ والديموقراطية.

ما الفرق بين زعيم بلد يضطهد شعبَه في ما يُسمّى نظاماً توتاليتارياً أو عسكرياً أو بوليسياً، ورئيس دولة غربية ديمقراطية كبرى يوافق، أو يساهم، بطريقة أو بأخرى، في التآمر على بلد آخر ضعيف، والقضاء على شعبه؟

فساد السلطة منها وفيها ككل مظهر اجتماعي واصطناعي

إذا كان هذا الرئيس نزيهاً وعادلاً في بلده ومجرماً بحق بلد آخر لم يفعل ضده ولا ضد بلده شيئاً، فماذا نسميّه؟ أليس أن معظم الحروب «الأهلية» وحروب الإبادة والتفتيت التي تحصل هنا وهناك في البلدان الفقيرة والضعيفة، مسؤولية الدول الكبرى تخطيطاً وتسليحاً وتمويلاً... أو اغضاء؟ ومن هي الدول الكبرى؟ رؤساء ديمقراطيون فوق الشبهات أمام رأيهم العام، وحكومات وإدارات وجيوش ومؤسسات وأجهزة استخبارات خاضعة، كما يقال، للمراقبة النيابية والإعلامية والشعبية الشديدة «الأخلاق»، ومع هذا ثلثا العالم يتألمان من الجوع أمام ثلثه المتخم، والحروب «الأهلية» وحروب الإبادة والتفتيت على قدم وساق في البلدان الفقيرة والضعيفة أو المطلوب إفقارها وإضعافها وتفتيتها لأجل دوام استقرار الدول الكبرى ورفاهيتها.

إن رجال السلطة في العالم «الأول» يسخرون من رجال السلطة في العالم «الثالث» لأنهم سفّاحون أو لصوص أو مهرجون متخلّفون. وهذا في الغالب صحيح. لكنه لا يبرّىء رجال السلطة في العالم «الأول» من كونهم، في الغالب أيضاً، العرّابين الحقيقيين لهذه المافيا العالمية، وإن كانت مسؤوليتهم، كعقول مدبّرة للفتن ومشرفة على رعاية شقاء الآخرين، أكبر بكثير من مسؤولية الحكّام المحليين.

ولولا عفونة السلطة من داخل روحها لما استطاع رجالها، الكبار منهم والصغار، النوم ليلة واحدة.

لكن السلطة تحمي رجالها من النَدَم.

*

ألا يمكن الشاعر والفنان أن يؤخذا بسحر حاكم؟

بلى، عندما يكون أكبر من السلطة، عندما يخرج من اللعبة المظهرية ليغدو وجهاً من وجوه القَدَر، بل من وجوه الصراع ضد القدر. عندئذٍ لا يعود صراعه ضد طغيان الأقوى منه وظلمهم في سبيل السلطة بل ضدها، لأنه يصارع آلهة تفوقه سلطة، آلهة تضطهده وتبتغي تحطيم حريته، ومن خلالها كل حريّة متمردة.

... ولكنْ هل لهذا الحاكم وجود؟

في الحقيقة لا يشغلني اطلاقاً وجوده أو عدم وجوده. وفي حال وجوده سيظل بالنسبة إليّ موضوعاً ثانوياً جداً لأنه يحمل وصمة السلطة. ولكنْ لنفترضْ وجوده: إذا لم تقض عليه المؤامرات لخروجه على قواعد «اللعبة»، سيتعرض على الأرجح، سواء انتصر في تحدّياته أو لم ينتصر، لأن يتحوّل بدوره إلى طاغية تتربص به ثورات المقهورين...

ذلك أن فساد السلطة منها وفيها، ككل مظهر اجتماعي واصطناعي.

*

لا حقيقة خارج الخَلْق.

ولا مستقبل محتملاً للبشرية.

القيصر هو الشاعر. الفاتح هو الشاعر. الحاكم هو المحرِّر، صانع الأحلام، جامع المتناقضات. السلطة هي الجمال. العرش لا يليق بغير المخلوقين وعلى رؤوسهم تيجان النعمة ولو ملعونةً.

إن الله شاعر صُدم بخَلْقه فانسحب.

والشعر إلّه صغير يعود بعد انحساب... □

صدر حديثاً:

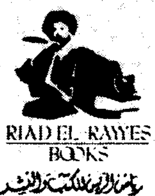
علماء وجواسيس

التغلغل الاميركي - الاسرائيلي في مصر

رفعت سيد أحمد

٢٢٠ صفحة * ٨ جنيهات استرلينية



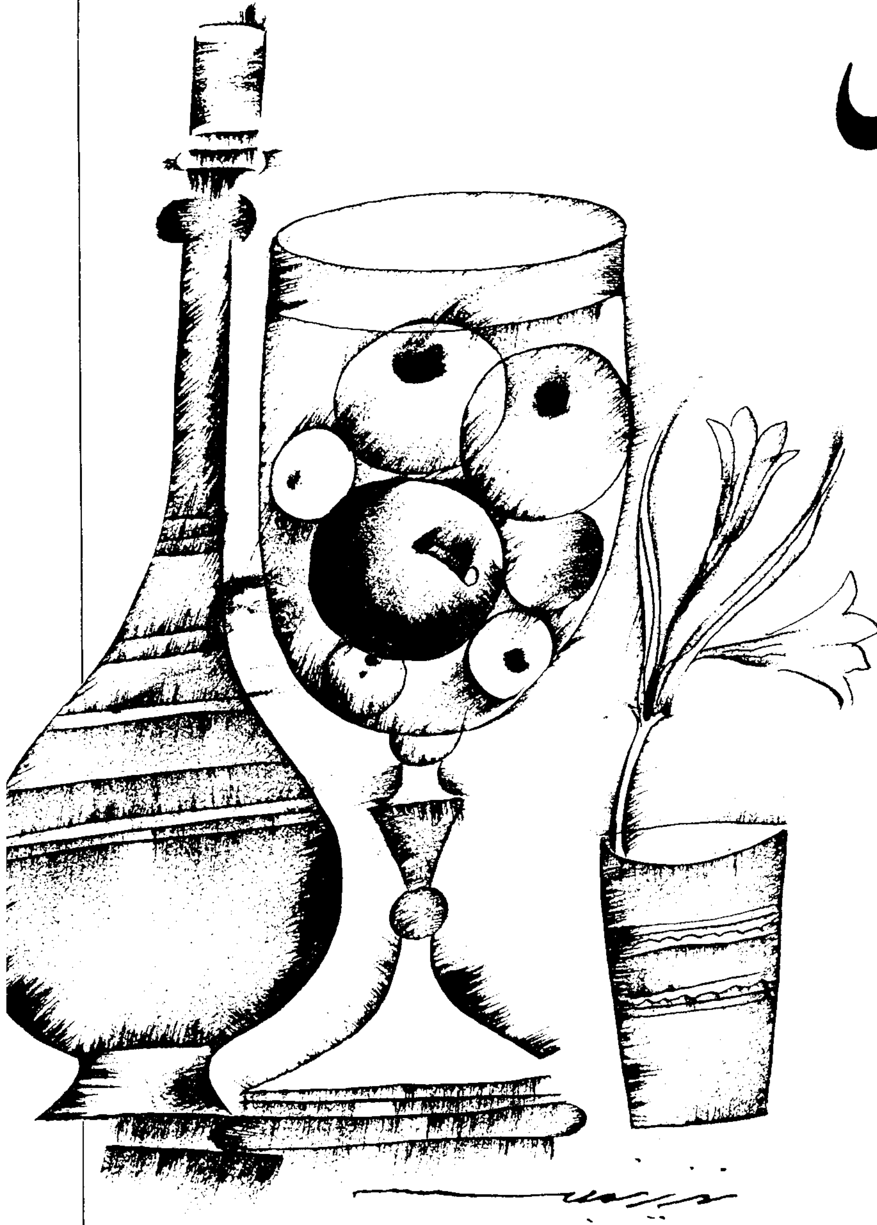


RIAD EL-RAYYES BOOKS

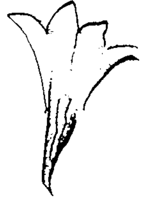
رياض الريس للكتب والنشر

56 KNIGHTSBRIDGE
LONDON SW1X 7NJ
TEL: 071-245 1905
FAX: 071-235 9305
TELEX: 266997 RAYYES G

كأس ويسكي في جنازة الشهيد



سميح القاسم



■ لا أظن المتنبي قادراً على النوم ملء جفونه عن شواردها. وأميل الى الاعتقاد بأنه يصاب من حين لآخر بوعكة حزن، حين يتداخل طنين الذباب في هدير دمه.. ولكنه يكابر.

ولا يضيرني، ولا يضير المتنبي، أن أجد فيه أسوةً، فأبوح ببعض ما أضمر من هاجس ازاء هَجّائية النيف والألف، مع اعترافي العلني بالحسد لأنني لم أُصب بعد ما أصاب من قدرة على استدراج الحشرات المعتمة الى الهواء الطلق المشمس حيث تكتمل فضيحتها في نور الحقيقة الكامل.

وبما أنني على غير اطلاع منتظم على أكداس الورق التي تقذفها المطابع العربية المهاجرة أو المقيمة، فلا يبقى لي إلا ما يمنّ به عليّ أصدقائي الطيبون في جهات الأرض، من انجازات الحركة الثقافية ومتابعاتها.

أما الوجبة «الثقافية» الأخيرة التي زودني بها هؤلاء الأصدقاء مشكورين، فلا تتعدى أنباء الهجوم «البطولي» الذي يشنه عليّ من حين لحين فرسان دون كيشوتيون سلبتهم طواحين الحياة الهائلة أرواحهم وتوازنهم، واستدرجت رماحهم القزمة إلى هواء الانتفاضة الطلق المشمس حيث اكتملت فضيحتهم في نور الشعر الكامل.

فعلى طريقة أيام البطالة الثقافية والسياسية، ينصب هؤلاء دواوينهم (يستحسن أن يتم ذلك في مقهى رصيف..)، يغمسون سبّاباتهم الـرُّخْصَة في أفكارهم «الأوروبية الحديثة» ثم ينهالون بالسباب، خطياً وشفهياً، على شعراء اقترفوا خطيئة الصدق الفني حين غمسوا أقلامهم في دمهم الطازج وراحوا يكتبون الحياة والحُلم شعراً في حجم الحياة والحلم.

ولما كانت «الانتفاضة» هي همّ الحياة فلا غرابة في أن يكون شعر الانتفاضة همَّ الثقافة.

وإذا كانت الانتفاضة مقدسة فهذا لا يعني بالضرورة أن كل ما يُكتب فيها وعنها هو تنزيل مقدس.

ولا شك اطلاقاً في أن شعر الانتفاضة يظل دائماً وأبداً خاضعاً لمقاييس النقد الأدبي، بقدر ما تظل الانتفاضة نفسها خاضعة لمقاييس النقد السياسي. ولا يُحاولنّ أحدٌ الالتفاف علينا لأنه ضائع لا محالة.

لكن لنتوقف قليلاً عند لفظة «المقاييس» هذه، وسنلاحظ دونما حاجة الى المراقبة المتأنية أن هناك أكثر من مقياس وأكثر من منهج في المجال النقدي العربي. وسنلاحظ أيضاً أنه منذ أواخر الستينات بشكل خاص، نشطت جداً في الصحافة الأدبية العربية تيارات ضحلة مجتزأة ـ وبمقدار محدود من الثقافة ـ من بعض مدارس النقد

الغربي، دون استيعاب حقيقي لشروطها ودون فهم لملابساتها. ونلاحظ أن دعاة هذه التيارات من أشباه شعراء وأشباه مثقفين وأشباه نقاد، مارسوا ويمارسون نوعاً متخلفاً من «الإرهاب» الفني باسم «الحداثة».

ما يزعجهم هو الشعر الجيد لأنه يقيم الدليل على تفاهة تنظيراتهم وسقوط نماذجهم

ويتضح، دون جهد تأملي تحليلي، أن هؤلاء المتغرّبين «المستغربين» أخذوا بما يلمع على السطح من نيون الثقافة الغربية وبلاستيكها، وانحلت مفاصلهم إزاء شعر جيرانهم وفنهم لا سيما وأن سيقانهم الضعيفة لم يقدر لها أن تقف على أرض الشعر العربي والثقافة العربية الصلبة. ومن هنا، فقد ذهبوا الى أن الشعر العربي لن يكون جيداً إلا إذا كان فرنسياً أو انجليزياً مترجماً. وبالمناسبة، وقبل أن تفوتني الملاحظة، فلا بد من الإشارة إلى أن هؤلاء المصابين بعقدة القزامة، ما كانوا ليُبتَلوا بهذا الداء لو أنهم ثَقِفُوا الشعر الأوروبي بعمق ولم يتجمدوا على أبواب الانبهار والحب الأعمى من النظرة الأولى.

لقد قُيّض لي العبور بحشد من هؤلاء الإخوة المسحورين، وتعمدت في أكثر من مناسبة وفي أكثر من حوار تنبيههم الى أن مفهومهم أو مفاهيمهم حول الشعر والحداثة هي مفاهيم تعيسة لأنها تقوم عندهم على أساس عدائية التراث، وهو أساس لا يمكن أن يؤدي إلى حداثة حقيقية. فمقولة الحداثة ينبغي أن تُنسب الى شيء ما.. استجابة إلى السؤال المشروع: حداثة بالنسبة لماذا؟ وفي حالة جهل هذا «الماذا» أو في حالة الخوف منه والتنكر له بدوافع استشراقية سياسية في جوهرها، فلا يظل لدينا أي مجال لاحترام هذه المفاهيم التعيسة وللتعامل معها بجدية.

إنهم يطرحون «الاستحداث» في مقام «الحداثة»، ويطرحون الغموض المبتذل في مواجهة الوضوح العسير، ويقدمون الهذيان المرضيّ على المباشرة الفنية، ويعتبرون الخلل العروضي الناجم عن الجهل والقصور إبداعاً حراً من قيود الوزن، ويجزمون أن الهر بتهوفن كان سيتحول إلى موسيقيّ عظيم لو أنه «تحرر» من نظام النوتة الموسيقية السلفي الأصولي الخطابي المباشر المنبري الخ...

الأعرابي الذي يقود بعير الرولز رويس هو عندهم «حديث». أما الشاعر الذي يمسح التفاحة بكمّه ويقضمها مقطوفة للتوّ عن أمها فهو عربي متخلف من العالم الثالث آسيوي أفريقي ميؤوس منه (ثمة سكين للتفاحة!).

ولما كانت الانتفاضة «ألامود» فإنهم يخاطبونها باحتشام واضح: يا مدام انتفاضة لا يليق بك أن تعبري عن نفسك بهذا الشكل. من الأفضل لك أن تستبدلي الحجر وزجاجة المولوتوف بصاروخ حديث، ويُستحسن ان يكون عابراً للقارات.. عليكِ بالتكنولوجيا الحديثة. ولا يليق بك أن يكون شِعرك مباشراً مثل انفجار الشريان. أنت سيدة غامضة فليكن شعرك غامضاً. العاطفة عيب. الحرارة عيب. الألم عيب. الفن عيب. خذي جهازاً حديثاً لضبط المشاعر. تعلمي برود أوروبا العظيمة. جربي كأس الويسكي في جنازة الشهيد. قولي شعراً لا تحفظه طالبات المدارس ولا يردده الأشبال في مواجهة جيش الاحتلال. ما هذه «تقدموا تقدموا»؟ ما هذه «لا تعدوا العشرة؟» ما هذا الكلام الذي يدوّي في شرايينك وفي ساحاتك وفي أزقة مخيماتك. لماذا لا تنفجر براكينك بإيقاع «السلو»؟

.. وبعد،

لكل نظرية فنية نماذجها. ووفق هذه النماذج نستطيع الحكم على هذه النظرية. وبالطبع، فقد «أبدع» هؤلاء المنظّرون نماذجهم بالأطنان. وبالطبع، فقد كسدت هذه النماذج بحيث لم يجد شاعرهم قارئاً سواه هو نفسه وبما أنهم يدركون مدى تخلف الجمهور المتنكر لعبقريتهم فقد لجأوا الى الترجمة وفوجئوا مرة أخرى بأن جمهور الشعر في أوروبا يستقبل النماذج المترجمة من شعراء «المباشرة» و«الخطابية» و«المنبرية» الخ.. بما يليق بها من احترام وتقدير. وقد عبر الأوروبيون عن إعجابهم بتقديم الجوائز الأدبية لهؤلاء الشعراء الخطابيين الكيت وكيت. وحين قرأوا ترجمات مقلّديهم فقد أهملوها على الفور لأن لديهم رأس النبع فما لهم ولبضاعتهم التي رُدت إليهم بتقنية أدنى تبلغ في معظم النماذج درك الإسفاف.

إذا كان النقد حقاً مقدساً فإن الشعر أيضاً هو حق مقدس، لأنه نتاج الحياة المقدسة والموت المقدس.

لقد حاول بعض الاستحداثيين تجريح قصيدتنا والنَّيل من عملنا بدعوى أننا نستمد مشروعيتنا الشعرية من قضيتنا السياسية.

وأولاً، لا عيب في كوننا شعراء قضية كبيرة، وأكثر من ذلك فنحن نعتز بأن شعرنا يقوم بدوره كاملاً في تعميم هذه القضية والدعوة لها فنياً بما يزيد من اعتباره عالمياً وبما يسهم في تحويلها الى همٍّ بشري كونيّ.

وثانياً، ليس كل ما كُتب ويكتب في هذه القضية هو فن كبير حقيقي وأصيل. وكما يبدو، فإن ما يزعج هؤلاء السادة الاستحداثيين ليس الشعر الرديء الذي يكتب في القضية الجيدة. الذي يزعجهم هو الشعر الجيد بالذات، لأنه يقيم الدليل على تفاهة تنظيراتهم وعلى سقوط نماذجهم عربياً ودولياً، فنياً وسياسياً.

وبما أننا نفهم مسائل الضعف الإنساني، فإننا نتعاطف مع مواجعهم وكثيراً ما نغض السمع عن ثرثراتهم وتسليتهم الذاتية. بيد أننا لا نستطيع القبول بقشور بزرهم المتناثرة أحياناً على أوراقنا الخاصة.

وأما بعد،

فقد كنت أوثر أن أنام ملء جفوني عن شواردها. غير أنني معترف وعلى رؤوس الأشهاد بأنني لم أجد سبيلاً للنوم ملء الجفون بينما يتداخل طنين الذباب في هدير دمي.

لقد كابر أخونا المتنبي.

ولا قِبَل لي بالمكابرة.. □



قفزة في الظلام

الصادق النيهوم

■ مصطلح [الديمقراطية] في القاموس السياسي المعاصر يعني رسمياً «تعدد الأحزاب، وحرية السوق، وضمان الملكية الخاصة». وهو تعريف اكتسب لنفسه مكانة الوصايا العشر في دول الغرب منذ تأسيس الولايات المتحدة على الأقل. وتحول الآن ـ في عصر غورباتشيف ـ الى وصفة طبية لعلاج أمراض الفقر والتخلف في كل مكان، من شرق أوروبا والاتحاد السوفييتي، الى وطننا العربي الذي يقف مستعداً لتجربة جميع الوصفات. لكن الفكرة قد لا تكون مضمونة حقاً، وقد لا يكون وطننا العربي بالذات سوى وطن غريق يتعلق بقشّة.

فمثلاً:

جمهورية البيرو، دولة «ديمقراطية» طبقاً لجميع المواصفات الواردة في التعريف المذكور. إنها دولة ذات اقتصاد حر، يديرها برلمان منتخب في اقتراع عام، ويمثلها رئيس شعبي من أبناء الطبقة الكادحة، وتراقبها صحف مستقلة سليطة اللسان مثل [لاريبوبلكا]، وتحرسها اتحادات عمالية منظمة، وأحزاب مسجلة باسم جميع فئات الشعب، من أقصى اليمين الى أقصى اليسار.

أكثر من ذلك، فإن البيرو دولة متدينة جداً، تتمتع برضاء البابا والولايات المتحدة معاً، وتقاتل الشيوعيين من أعضاء حركة [الدرب الوهاج] منذ عشر سنوات، بحماسة لا تضاهيها سوى حماستها في تشجيع المستثمرين الأجانب الذين جمعتهم في ضاحية [ميرافلورس] لكي تضمن حمايتهم من الخطف، تحت حراسة بوليسية مشددة.

لكن أحداً لا يعتبر جمهورية البيرو دولة ديمقراطية. ولا أحد يدرجها تحت هذه الخانة، حتى من باب النكتة، بمن في ذلك «المفكرون» العرب الذين يتولون الترويج لنظام الأحزاب في وطن بأصوات تعلو على أصوات الباعة المتجولين، لأن البيرو في الواقع هي أشهر نماذج الديمقراطية المزورة في ظل نظام الأحزاب بالذات:

□ دستور البيرو يقول إنها دولة رأسمالية، لكن متوسط دخل الفرد فيها يقل عن ثلث دخل الفرد في دولة شيوعية مثل ألبانيا.

□ ديون البيرو، وصلت الآن الى ٢٠٠ في المئة من دخلها القومي. وكل طفل يولد فيها خلال القرن القادم، سوف يولد مديناً بمبلغ قدره ألف دولار.

□ حكومة البيرو «البرلمانية»، أصدرت ٢٧ ألف قانون منذ سنة ١٩٤٧ حتى الآن. لكن ٩٩ في المئة من هذه القوانين، لم يعتمدها البرلمان، ولم يطلع عليها النواب، ولم تنشر في الصحف أصلاً.

□ بلديات البيرو «لا تدخر وسعاً في تشجيع الملكية الخاصة». لكن المواطن الذي يريد أن يبني بيتاً يأويه، عليه أن ينتظر سبع سنوات لكي ينال رخصة البناء بعد أن يدفع من الرشاوى ما يعادل دخله خلال ٥٦ شهراً.

□ وزارة الاقتصاد في البيرو «تعمل بجد لتنشيط العمل الحر»، لكنها تحتاج الى سبعة عشر عاماً لكي تصدر رخصة محل لبيع أمواس الحلاقة.

□ شعب البيرو «يختار حكومته بمحض إرادته في انتخابات حرة»، لكنه لا يدفع لها الضرائب، فمن أصل ٢١ مليون مواطن، لم تجمع الحكومة «الشعبية»، خلال عام ٨٩ سوى ضرائب قديمة من ربع مليون. أما نسبة الإقبال على الانتخابات فقد وصلت في عهد الرئيس غارسيا الى نصف مواطن من كل مئة مواطن.

الديمقراطية القائمة على تعدد الأحزاب رأسمالية لا يمكن نقلها الى بيئة أخرى

□ قوانين البيرو، تنص صراحة على حرية الاقتصاد، لكن جميع وسائل النقل العام في العاصمة ليما، تابعة لتجار السوق السوداء، فيما تصل نسبة التضخم الى ٦ آلاف في المئة، وتتزايد الأسعار سنوياً بمعدل قدره ٣٠ الى واحد.

البرازيل أيضاً دولة «ديمقراطية» من هذا الطراز. وكذلك بنما والمكسيك وكولومبيا وهندوراس ونيكاراغوا وشيلي وبوليفيا والأرجنتين، فجميع هذه الدول، تتوفر لها مواصفات الحكم الديمقراطي، كما ينص عليها «المفكرون» العرب. وليس بينها دولة واحدة تخضع لنظام الحزب الواحد، أو تغلق أسواقها في وجه رأس المال الأجنبي، أو تتقاعس عن تشجيع الملكية الخاصة بكل وسيلة في حوزتها، من تمليك أراضي الهنود لأصحاب المناجم، الى بيع الغابات الاستوائية لشركات الأخشاب وتجار الكوكايين.

ومع ذلك، فإن جمهوريات أميركا اللاتينية، ليس اسمها «دولاً ديمقراطية»، بل اسمها «جمهوريات الموز»، لأن واقعها الذي تعيشه في أرض الواقع لا يؤمن لها سوى هذا اللقب المهين بالذات. ولعل حاجة الفكر العربي الى التعايش مع أنصاف الحقائق، تستطيع أن تساعده على تجاهل هذه الحقيقة بكاملها. لكن ذلك لا يجعله سوى فكر خرافي في نهاية المطاف. إن غلطة الشاطر بألف غلطة على الأقل.

فالديمقراطية القائمة على تعدد الأحزاب صيغة رأسمالية محضة، تخص الأوروبيين الرأسماليين وحدهم، ولا يمكن نقلها الى بيئة أخرى، ولا يمكن تقليدها إلا بوسائل المكياج المؤقت، كما يصبغ المرء شعره من باب حب التمثيل. والثابت انه من أصل ١٧٠ دولة في العالم، لم تنجح هذه الصيغة إلا في عشرين دولة فقط، هي دول الأوروبيين الأغنياء، لأنها صيغة مفصلة على مقاسهم، بيد التاريخ ومقصّة معاً.

فمنذ منتصف القرن الثامن عشر، كانت شعوب غرب أوروبا قد نجحت في تسخير قوة البخار، واكتشفت سر المصباح السحري. وكانت بريطانيا تفتتح عصر الثورة الصناعية، بمغازل النسيج العملاقة في لانكشاير، وتضاعف انتاجها من المنسوجات فجأة بمقدار ٤٠٠ مرة خلال خمسين سنة فقط، وفي ظروف هذا الانقلاب الصاعق، انهارت قاعدة الاقتصاد القائم على العمل اليدوي في جميع أنحاء العالم، وفقد التفوق العددي معناه، وتغيرت مراكز التجارة الدولية، وبدأت الشعوب التي سيغرقها القرن العشرون، تحت اسم [العالم الثالث]، مسيرتها الطويلة ـ والموجعة ـ نحو القاع.

سنة ١٧٥٠، كانت الصين مثلاً، تحتكر حوالى ٣٣ في المئة من الإنتاج الصناعي في العالم بينما كانت حصة بريطانيا تقل عن ٢ في المئة، لكن الميزان ما لبث أن انقلب خلال المئة سنة التالية، فزادت حصة بريطانيا الى ١٨,٥ في المئة، وتراجعت حصة الصين الى ٦ في المئة فقط. أما الهند التي كانت أكبر مصدّر للمنسوجات خلال القرن الثامن عشر، فقد انهارت مصانعها اليدوية أمام طوفان النسيج الممتاز ـ والرخيص ـ القادم من بريطانيا، وخسرت جميع أسواقها الدولية، بينما بدأت وارداتها تتضاعف باطراد، من مليون ياردة سنة ١٨١٣ الى ٥١ مليون ياردة سنة ١٨١٤، الى ٩٩٥ مليون ياردة سنة ١٨٧٠، بزيادة قدرها ألف مرة خلال ٥٧ سنة فقط.

بالاضافة الى بريطانيا، شملت ثورة التصنيع، ست امبراطوريات أوروبية أخرى، وهي التي نعرفها الآن تحت اسم [العالم الديمقراطي]:

الأولى: الولايات المتحدة التي ارتفعت حصتها من الإنتاج الصناعي في العالم، من واحد في الألف سنة ١٧٥٠، الى ٢٣,٥ في المئة سنة ١٩٠٠.

الثانية: ألمانيا، وقد بلغت حصتها السنوية ١٣,٢ في المئة، أو ما يعادل حصة الهند في عشر سنوات.

الثالثة: فرنسا بحصة قدرها ٦,٨ في المئة، أي ما يعادل متوسط إنتاج الصين بنسبة ١٥ الى واحد.

الرابعة: النمسا التي كانت تعرف باسم امبراطورية آل هابسبورج، وتضم هولندا وأسبانيا والبرتغال والمجر ويوغسلافيا. وقد بلغت حصتها ٤,٧ في المئة.

الخامسة: السويد التي شملت فنلندا ودول البلطيق، بحصة قدرها ٣,٥ في المئة.

السادسة: إيطاليا التي دخلت السباق متأخرة بزمن قدره قرن كامل، وبلغت حصتها ٢,٥ في المئة.

في المقابل، انخفضت حصة بقية شعوب العالم من ٧٣ في المئة سنة ١٧٥٠ الى ١١ في المئة سنة ١٩٠٠، وانعكس هذا التراجع في انهيار متوسط دخل الفرد الى المستوى الرهيب الذي نعايشه الآن في ما يسمى بالعالم الثالث. ففي مصر مثلاً، كان دخل الفرد مساوياً لدخله في غرب أوروبا حتى منتصف القرن الثامن عشر، لكنه انهار فجأة خلال القرن التالي، فأصبح واحداً الى ١٨ بالنسبة لدخل المواطن في فرنسا، وبلغ واحداً الى خمسين بالنسبة لدخل المواطن في بريطانيا. وقبل أن يبدأ القرن العشرون، كانت الثورة الصناعية، قد قلبت ميزان القوى الى الأبد، وكان رجل أميركي واحد مثل روكفلر، يملك من الثروة أكثر مما تملكه شعوب قارة أفريقيا مجتمعة.

هذا الانقلاب الصناعي، رافقه انقلاب آخر في طاقة السلاح الناري. فقد أدى تطوير الرشاشات ومدفعية الميدان والسفن البخارية الى ضمان تفوق الجيوش الأوروبية، حيث شاءت أن تقاتل، من أسوار شنغهاي الى غابات السودان. وفي صباح يوم واحد، قتل البريطانيون ١١ ألف جندي من قوات المهدي، مقابل ٤٨ جندياً فقط بينما توغلت قواربهم المسلحة مئات الأميال داخل نهر النيجر لكي تقصف تجمعات الزنوج في قلب أفريقيا. ان الملكة فكتوريا تتلقى سنة ١٨٦٥ تقريراً عن وضع الامبراطورية، يقول لها مباهياً:

«.. سهول روسيا وأميركا الشمالية، هي حقول قمحنا. شيكاغو وأوديسا هي مطاحن غلالنا. كندا والبلطيق، غابات أخشابنا. استراليا مراعي خرافنا. أودية أميركا الغربية مراعي أبقارنا. مناجم البيرو، تغدق علينا الفضة. استراليا وجنوب أفريقيا، مناجم لذهبنا. الهندوس والصينيون، يزرعون لنا الشاي والقهوة. الانديز تزرع لنا السكر. اسبانيا وفرنسا، عرائش أعنابنا. بلدان البحر المتوسط، حدائق ثمارنا. أما القطن الذي زرعناه في جنوب الولايات المتحدة، فقد امتد الآن الى جميع مناطق الأرض الدافئة..».

في ظل هذا الثراء القائم على التصنيع والتجارة الدولية، تحولت دول الغرب من حكومات بسيطة تديرها أسر إقطاعية الى أجهزة

عملاقة معقدة، يتوقف بقاؤها على إيجاد صيغة إدارية مؤهلة لتوفير الشرطين التاليين:

الأول: ان تضمن حرية رأس المال دستورياً، بما يشجعه على التدفق المستمر الى مجالات الاستثمار المتاحة.

الثاني: ان تكسب رضاء العمال، وتوفر لهم مستوى المشاركة المطلوبة في السلطة، بما يضمن استمرار العمل وزيادة الإنتاج.

ومن هذين الشرطين، ولدت صيغة الديمقراطية الرأسمالية كما نعرفها الآن:

فحرية رأس المال، تشريع يغطي حق الملكية الخاصة وضمان الفائدة على القروض وحرية الإعلان والقضاء وحماية الاستثمارات الخارجية، حتى عن طريق الحرب الشاملة.

ومشاركة العمال في السلطة، تشريع يغطي حق التصويت، وحق التجمع والإضراب، وإتاحة فرص التأهيل للرجل والمرأة، وتوفير الضمان الاجتماعي بفرض الضرائب التصاعدية على رأس المال، وتأميم مرافق الخدمة العامة.

ميزة هذه الصيغة الرأسمالية، أنها قادرة تلقائياً على استبعاد الجيش والكنيسة من قائمة المرشحين لتولي السلطة. فالمجتمع القائم على التصنيع والتجارة الدولية، مؤسسة تعتمد على تحالف العمال مع أصحاب رأس المال، وليس بوسع العسكر أو رجال الدين أن يضربوا هذا التحالف أو يتولوا إدارة المجتمع من دون أن يتسببوا في انهياره اقتصادياً من القاعدة. وهي ميزة تضمن للصيغة الرأسمالية حماية كاملة من الانقلابات العسكرية والمتطرفين الدينيين، لكنها لا تتوفر لنظام الأحزاب خارج العالم الرأسمالي.

ان الديمقراطية الحزبية ليست «فكرة» طرأت على ذهن رجل مفكر، بل «بيئة» فرضتها ظروف الثورة الصناعية، لم يكن للأوروبيين يد في اختيارها، بقدر ما كانت لهم يد في اختيار جلودهم أو لون عيونهم. ورغم أن شعوباً كثيرة أخرى، قد عمدت الى تقليدهم، فإن ذلك كان مجرد نوع من خداع البصر بوسائل المكياج المؤقت.

والثابت، أن هذه الصيغة لم تنجح في أي مكان خارج بيئتها الرأسمالية، بل تحولت الى قناع تختفي وراءه نظم ملكية مطلقة، وحكومات يديرها جنود ومشايخ وتجار مخدرات وقتلة وعملاء على طول العالم الثالث من عصر فاروق الى عصر أورتيغا. ولو كانت الجدية صفة من صفات ثقافتنا العربية، لما ارتفعت الآن هذه الدعوة المضحكة الى نظام الأحزاب في وطن عاش تجربة الأحزاب من قبل، وذاق ثمارها الرديئة من أقصى العراق الى أقصى المغرب، لكن ثقافتنا العربية ليست جادة.

إنها مجرد نكتة مترجمة عن لغة أجنبية، يرويها المترجمون بحماسة، منذ عصر نابليون حتى الآن، من دون أن يضحك عربي واحد. ولو كانت الديمقراطية تتحقق فعلاً باستيراد وصفة جاهزة، لجرت الرياح بما تشتهي السفن منذ زمن بعيد. إن طريقنا أن نمضي غاضبين في الاتجاه المعاكس:

* طريقنا أن نجمع ثقافتنا المترجمة، ونعطيها لبرميل القمامة، لكي يصبح برميلاً مثقفاً.

* طريقنا أن نكف عن سرقة أفكار الآخرين، ونفتش في ترابنا عن البذرة التي تنبت بيننا مثل أشجارنا وسنابلنا.

* طريقنا أن نستعيد شرعنا الجماعي، ونكتشف لغة الملايين التي تلتقي أسبوعياً في الجوامع، ونحرر يوم الجمعة من خطب الوعاظ، ونعطي مكبّر الصوت لهذا المواطن الساكت.

كل وصفة أخرى، مجرد قفزة في الظلام، لا طائل من ورائها سوى أن تعاد مسرحية أميركا اللاتينية في وطننا العربي، بلغة الحرب الأهلية الشاملة. فمشكلة العرب بالذات أنهم لا يستطيعون أن يبدأوا من الصفر، ما دام يوم الجمعة، يجمعهم بالملايين في مكان واحد أمام منبر واحد. إنهم ملزمون بتحرير هذا المنبر من سيطرة المؤسسات الدينية والإقطاعية. وملزمون بتطوير الاجتماع الى لقاء دستوري قادر على ضمان حق الأغلبية في اتخاذ القرار. ومن دون هذه البداية، يستطيع العرب أن يجربوا جميع الوصفات، ويقلدوا الأوروبيين كما يحلو لهم، ويصبغوا شعورهم ولون عيونهم، ويمضوا وراء لعبة الأحزاب والثقافة المترجمة الى آخر محطة على الطريق. لكن يوم الجمعة، سوف يكون دائماً بركاناً نشطاً تحت أقدامهم، وسوف يجلسون فوقه غافلين، حتى يداهمهم الانفجار في ساعة آتية لا ريب فيها. □

انهم يجلسون فوق البركان غافلين حتى يداهم الانفجار

صدر حديثاً:

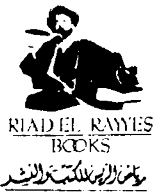
اميركا والعرب

السياسة الاميركية في الوطن العربي في القرن العشرين

نظام شرابي



٨٠٠ صفحة * ١٦ جنيهاً استرلينياً

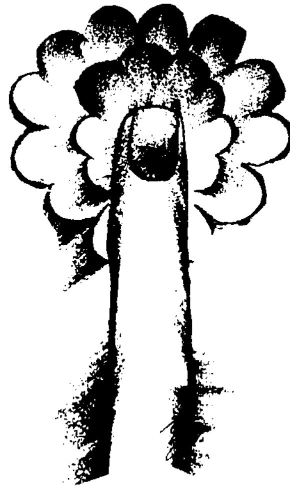


ماذا فعل العرب بالشعر؟

نـزار قبانـي

١

■ ماذا فَعَلَ العربُ بالشِّعرْ؟
ماذا فَعلُوا بهذا الوَلَدِ الرائِع، المُشَاغِب، المُشَاكسْ
الذي كانَ يملأُ الحارةَ صفيراً.. وزَقْزَقَةً.. وبَنَفْسَجاً..
والذي لم يترُكْ في الحديقة شَجَرةً لم يَطْلَعْ عليها..
ولم يترُكْ قِطَّةً لم يقطَعْ ذَيْلها..
ولا عُصْفُوراً لم يتعلَّقْ بجناحَيْهْ..
ولا حَمامةً لم يَسْرُق البَيْضَ من تحتِها..
ولا تنورةً نسائيّةً لم يَقُصَّها بالمِقصّ..
ولم يترُكْ نَهْداً..
لم يَصْطَدْهُ بصُنَّارة صَيْد الأسماكْ؟
ماذا فَعَلَ العربُ بهذا الفَتى الغريبِ الأطوارْ؟
سلَّموه إلى رجال الشُرْطة.
وقالوا لهُمْ:
«اللحمُ لكُمْ.. والعَظْمُ لنا..»
فأخَذَهُ رجالُ الشُرْطة إلى المَخْفَرْ
وحَبَسُوه في غُرْفة الفئرانْ.
وجَوَّعوهُ..
وضَرَبُوهُ..
وقَصُّوا شَعْرَهُ الحريريّ
ومنذُ ذلكَ اليومْ



لا طَلَعَ القَمَرُ على بلادنا
ولا طَلَعَ الياسمينْ.

٢

ماذا فَعلَ العربُ بسوق العصافيرْ
التي كانوا يقيمونَها كلَّ يوم جُمُعَةْ
ويبيعونَ فيها الريشَ الجميلْ..
والشَدْوَ الجميلْ..
واللغةَ المشغولةَ بخيطان الذَهَب والفضَّة؟
أقْفَلُوها بالشَمْعِ الأحمرْ
واستوردوا بدلاً من العصافيرْ
نساءً شَماليّاتْ..
وسيَّارات (فيرّاري)..
وأفلامَ (بورنو)
وأجهزةً للتنصّت على شُعُوبهِمْ
والمُجلَّداتِ الكاملة لمجلّة (البلاي بويْ)...

٣

ماذا فعل العرُب بطُيُورهم الكريستاليَّةِ الحناجرْ
ابتداءً من عَمْرو بن كلثومْ،
حتّى السيّدة أمّ كلثومْ؟
وضَعُوها في قَفَصٍ كبيرْ
وباعُوها ـ بالكيلو ـ لشركةٍ أميركيّةْ
تتولّى التنقيبَ عن النفطْ

في أعماق الأرض العربيَّةْ
وأحشاءِ المواطنِ العربيّ.

٤

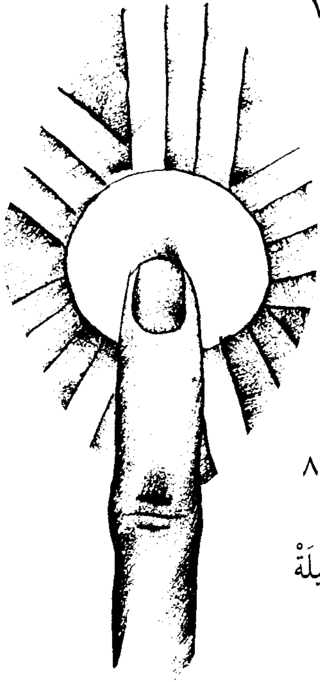
ماذا فَعَل العربُ بالشِّعرْ،
بهذا الغلام الجميلِ، الذي جاءهُمْ في أرْذَلِ العُمرْ؟
باعوهُ إلى امْرأة العزيزْ
التي كانت تشتعلُ كشمسٍ إفريقيَّةْ
ولما رأتْهُ، قالَتْ «يا بُشْرايَ»
وشَمْشَمَتْ ملابسَهُ البدويَّةَ..
قِطْعةً.. قِطْعةْ..
وفكّتْ قميصَهُ.. زرّاً.. زرّاً..
ثم أدْخَلَتْهُ إلى الحمَّام المَلَكيّ
فحمَّمتْهُ (بالشامبو)..
ودَهَنَتْهُ بزيت القُطْن والبابونَجْ
وغطَّتْهُ بأزهار اللوتسْ..
ورَمَتْ سراويلَها المطرَّزة بالنُقُوش الفرعونيّة.. في اليمّ..
ولما استفاق يوسُفُ في الصَباحْ..
كان صدرُ امرأة العزيزْ
مُشْرئبّاً.. كحَبَّتيْ مانغُو
واكْتَشفَ أن نهرَ النيلْ
قد كَسَر جميعَ سُدُودِهْ..

٥

ماذا فَعَلَ العَرَبْ
بهذا الغَزَال الصحراويّ
الطويلِ العُنُقْ
النحيلِ الساقَينْ..؟
طارَدُوه بسيَّارات (اللاند روڤر)
وأطلقُوا عليه رصاصَ بنادقهمْ
حتى سالَ الدمُ من أنْفِهْ
والكُحْلُ من عَيْنَيْهْ...

٦

ماذا فَعَلَ العَرَبْ
بكبير آلِهَتِهِمْ - الشِّعرْ؟
طَبَخوهُ مع السَمْنِ والسُكَّرْ
وأكلُوهْ..
في أوّل يومٍ من أيَّام عيد الفطر المبارَكْ.



٧

العربْ..
يأكُلونَ كُلَّ شيءْ.
من الجَرَاد المَشْويّ..
إلى الضَفَادع النهريَّةْ..
إلى بِذْر البطّيخْ..
إلى أكْبَاد العصافيرْ..
إلى أكْبَاد شُعُوبِهمْ...

٨

العَرَبْ..
يكرهونَ كلَّ الأشياء الجميلَةْ
يكرهونَ الشَجَرةَ المُثْمِرةْ.
والمرأةَ الحُبْلَى..
والقصيدةَ التي تنتظرُ شَهْرَها التاسِعْ..

٩

العَرَبْ..
يحبُّونَ أن يأكُلو الأزاهيرَ، وهي نيِّئَةْ..
والنساءَ.. وهُنَّ نيِّئاتْ..
ويهجمونَ على القصيدة بأسنانهمْ..
وعلى الحُريَّة.. بالهَرَاوات..
والقنابلِ المُسيلةِ للدُمُوعْ.
وعلى تلميذة المدرسَةْ..
قبلَ أن يطلعَ زَغَبُ إبطَيْهَا..
يدخُلُون عليها..
وهي مبلَّلةٌ كقرنْفُلَةْ.

ويخرجونَ منها . .
وهي مُحْتَرِقةٌ كهيرُوشِيمَا . .

١٠

نَوْعَانِ من الأوراقْ
يُحبُّهما العَرَبْ .
أوراقُ الطلاقْ . .
وأوراقُ البنكنُوتْ . . .



١١

هل هذا وطنٌ يمتدُّ من الماءِ . الى الماءْ
كما تقولُ إذاعةُ الحكومَةْ
ونَشْرَةُ الأحوال الجويَّةْ ؟
أم أنّه وطنٌ يمتدُّ من العَطَشِ . . إلى العَطَشْ . .
ومن التينِ الشَوْكيّ . . إلى التينِ الشَوْكيّ . .
ومن الكَمْأةِ . . إلى الكَمْأةْ ؟

١٢

هذا زَمَنُ اللّغةِ الكَاكِيَّةْ . .
والملابسِ المُرقَّطةْ . .
فالوردةُ فيه ، تنمو على ماسُورة البندقيَّةْ
والقصائدُ تتناولُ حبوبَ مَنْع الحَمْلْ . . .
والنساءُ . . يفضّلنَ النومَ مع ثلاثة نجومْ
على كَتِف عقيدْ . .
على النوم مع صعاليك الشِّعرْ
من أمثال : (تأبَّط شرّاً) . .
(وعُرْوَة بن الوردْ)
صارتْ أفخاذُ النساء لدينا
تحمِلُ رُتَباً عسكريَّةْ . . .



١٣

العربْ . .
لا يؤمنونَ بتعدُّد الأحزابْ
وإنّما بتعدُّد الزوجَاتْ ! !
ويُعيّنونَ شُرْطياً
لحراسةِ كلّ نَهْدٍ . .
يفكّرُ في الهُرُوب من زنزانَتِهْ . .
وكُلِّ وردةٍ . .
تحاولُ التعبيرَ عن أُنوثَتِها . .

١٤

لماذا ؟ . كُلَّما كتبتُ قصيدةْ ؟
تفحصُونَها على أشِعّة (اللايْزِرْ) .
وتُرْسِلونَ ثيابي . . وأوراقي . .
إلى خبير البَصَماتْ . .
ومصلحة الطبّ الجنائيّ . .
لماذا . . تخافونَ على أمْنِكُمْ القوميّ من قصائدي ؟
صحيحٌ ، أنني أفخِّخُ اللغةَ بالبُرُوقْ . .
وأُفخِّخُ عَيْنَيْ حبيبتي ، بالألعاب الناريَّةْ . .
ولكنّني . .
لا أفخّخُ السيَّاراتْ . . .

١٥

ماذا فَعلَ العربُ بشعرائهم الرائعينْ
الذين اخترعوا تاريخَ السُنْبُلَةْ
وأبجديّةَ المَطَرْ ؟
ألقوا القَبْضَ عليهمْ .
ووضعوهُمْ في شاحنةٍ عسكريَّةْ
ورموهُمْ في قَبْوٍ للمخابرات العامَّةْ
حيثُ استَنْطقوهُمْ
وغَسَلُوا دماغَهُمْ . .
وأحرقوا أصابعَهُم بأعقاب السجائرْ
وفرضُوا عليهم ـ وأسلاكُ الكهرباء في مؤخّرتِهمْ ـ
أن يكتُبُوا قصيدةً جَماعيَّةْ
تتغزّل بمواهب الحاكم بأمْرِ الله . .
وقُدْرَاته الجِنْسيَّةْ . . . □



الانزلاق

عبد السلام العجيلي

قصة في احدى عشرة رسالة غير مؤرخة

(القصة متخيلة. وكل شبه لأحداثها بأحداث وقعت في بلد من بلاد الله هو مصادفة محض)

■ **من ك.، الى س.، في مدينة م..**

الرسالة الأولى

أيها المهترىء الأعصاب، لماذا تركتنا وذهبت؟ تقول إنك تخاف على معتقداتك وعلى قناعاتك. قل إنك تخاف العمل بما تعتقد، وتحرص على أن لا تتعدى فيما تؤمن به النظريات المجردة خشية أن يلوّث غبار الفعل يديك البرجوازيتين الناعمتين. عد إلينا. المجال فسيح، والحاجة إلى أمثالك، إذا تنازلت وهبطت من علياء الأفكار التجريدية، كبيرة. صحيح أن السلبيات موجودة، ولكن هذا طبيعي وقد علمنا إياه منذ البداية أساتذة الديالكتيك الكبار، الأموات في كتبهم والمعاصرون منهم فيما أخبرونا به في خلايانا السرية أيام عملنا تحت الأرض. مسؤوليتنا أنا وأنت أن نتصدى لهذه السلبيات ونزيلها، أو نحيلها إلى ايجابيات.

عد الينا. تعال.

الرسالة الثانية

كم هي كثيرة تساؤلاتك وكثيرة شكوكك التي تدسها في تلك التساؤلات؟!

ما تعتقد أنت به أعتقد به أنا، وأعمل له. والذين حولي يكذبون شكوكك في اقتناعهم بأقوالي وفي قبولهم العمل بما أراه. بعضهم شباب لم يروا لي شكلاً قبل الآن ولعلهم لم يسمعوا باسمي. ولكن من يعرفوننا، أنت وأنا، أوضحوا لهم بلا شك من نحن. تعجبني مسارعة هؤلاء الشباب إلى النزول على أحكامي حتى إذا كانت تخالف ما سبق واقتنعوا به.

الصورة التي نشرتها لنا الصحف ـ وغريب أن تصل إليك هذه الصحف في مقامك البعيد ـ صورة اجتماع لنا عقد قبل عشرة أيام من تاريخ كتابة هذه السطور. فلان وعلّان اللذان رأيت صورتيهما بين المجتمعين شخصان ثانويان في مجلسنا. أنا مثلك لا أحمل لهما تقديراً. ولكننا يا عزيزي ننادي بالديمقراطية.. يجب إذن أن نتحمل ما تحملنا إياه الديمقراطية من قبول أناس لا نكنّ لهم هوى في نفوسنا. طمئن بالك، أنا منتبه إلى مناوراتهما إذا حاولا المناورة. ولكن لماذا لا تأتي أنت لنصبح اثنين يقظين لمن تحدثه نفسه بالفساد، سواء هذين كانا أو غيرهما؟

بقي سؤالك، بل تساؤلك، عن الوجه الذي أظهرته الصورة ورائي، بيني وبين رئيس الجلسة. أنا واثق من أنك عرفت اسم صاحبة ذلك الوجه وإن تظاهرت فيما كتبته بغير ذلك. نعم يا عزيزي إنها سُمَيَّة. لعلهم أتوا بها ليعادلوا بفتنة حسنها بشاعة



هياكل الباقين من حضور الاجتماع. ما الذي تنكره أنت من حضورها معنا؟ أطمئنك. لن تستطيع هي أن تؤثر على أحد ممن بيده الأمور، لأن علاقتها ستكون بي شخصياً. قدّموها اليّ كمديرة لمكتبي فرضيت. وذلك آمن. تعرف أن قلبي ضد الأهواء التي تتملك قلوب الشباب. حتى ولو لم يكن كذلك قلبي، فان شخصية الست سعاد، حرمي المصون، تظل أفضل تعويذة ضد اقتراب بنات حواء مني. . . اقتراباً يتجاوز الحدود التي يرسمها عملٌ مثل عملنا.

أنتظر مني رسائل كثيرة. سأظل أكتب اليك بأخباري وأخبار العمل حتى تتخلى عن منفاك الاختياري وتأتي لتشاركني في حمل الأعباء التي أراها مقبلة عليّ، كثيرة وثقيلة.

الرسالة الثالثة

غريب سؤالك الملغوم الذي دفنته في صحيفتين من لغو الكلام في آخر رسائلك.

نعم يا سيدي إنها سمية. وأنا أعرف أنك «كنت» تعرفها. لم تخبرني بذلك في أيامنا الخاليات، ولكن طرفاً من أخبار علاقتكما بلغ إلى علمي، ولم أجد من المهم في ذلك الزمن أن استفهم منك عن تفاصيل ما أخبرني الآخرون به. إذا سنحت الفرصة، أو تهيأ الجو، فسأسألها ذات يوم عما «كان» بينك وبينها. سأعرف منها ما الذي يجعل عجوزاً مثلك يسيء بها الظن ويخشاها وهي على بعد ثلاثة آلاف كيلومتر منه. أما الآن فلا. إنها لا تزال متحفظة حيالي، لا تكلمني إلا بلا أو نعم، وبأمرك يا بيك! بل إنها كثيراً ما تضن على أذني بسماع بحة صوتها، فتهز لي رأسها حانية إياه عند الايجاب، ورافعة عنقها به إلى أعلى عند النفي.

ليس هذا مهماً. المهم أني وجدت لأول مرة في هذا العالم الهين اللين الذي أتحرك فيه من تسوّل له نفسه أن يقف أمامي ولا يتزحزح، فيضطرني إلى أن اصطدم به. تريد الواقع؟ لقد أرضاني هذا بعض الرضى. إني مثلك من هواة الجدل، مؤمن بأن لا تقدّم دون ديالكتيك تتصارع فيه فكرتان أو تتناطح إرادتان، إلى أن يصح الصحيح. ما استرعى اهتمامي أن هذا الذي فرض معارضته عليّ ليس شاباً غراً مهووساً بأفكاره، ممن ألفنا منهم النزوات والشطحات، بل هو رجل يعرفنا جيداً ونعرفه نحن أيضاً، وكنا نأمل منه خيراً كثيراً. ستعجب إذا قلت لك أن الرجل هو صاحبنا بهيج. . .

لم تكن خشونة بهيج مفرطة فيما قاله لي. ومع ذلك فهو لم يقدّم نقده له بمقدمة ملطفة، فصارحني بما يأخذه عليّ دون مواربة. أريد أن أسألك، وأطلب منك أن تجيبني في رسالتك المقبلة بصدق: هل أنت الذي أوحى إلى بهيج بمآخذه التي سردها؟ خلاصة ما قاله هو أني أسيء إلى نفسي وإلى القضية في فرض نفسي عليها. زعم أني من جيل لم تعد له معرفة بالواقع، ولذا فلم يعد له مكان في الإشراف على هذا الواقع أو في تسييره. وطالبني، وهنا أقول أنه فعل ذلك بصفاقة، طالبني بأن أنسحب من الأرض التي أقف عليها قبل أن تُسحب الأرض من تحت قدميّ. هل هذا تهديد لي، أم هو اشفاق عليّ؟ ومِنْ مَنْ؟ من إنسان مثل بهيج!

في انتظار جوابك، وتعليقاتك.

الرسالة الرابعة

توقعت هذا منك. توقعت أن تحسن الظن بمن أجده أنا بغيضاً، وأن تسيء الظن بمن لا أجد فيه عيباً أؤاخذه عليه. جاءت بصدق هذا التوقع رسالتك التي هي بين يديّ الآن.

بهيج، بوجهه المكور المحتقن، وعينيه الزرقاوين النائتتين من وقبيهما في ذلك الوجه، وبقحته في محاولته فرض آراء لا تستند على محاكمة معقولة عليّ، يعجبك. . . أما سُمية فهي لا تعجبك، وتظل تسوق لي تحذيراتك منها كأني طفل غر، وكأنها سعلاة دأبها التهام صغار الأطفال. دعني أداعبك: خطر لي من إلحاحك عليّ في التحذير أنها الغيرة. . . أنت غيران! إذا صحّ هذا فلست ألومك. كلما تقدمت هي إليّ في الصباح حاملة البريد الوارد انشدّ نظري إلى قدّها الطويل الممشوق في خطوها الرشيق، وإلى محياها المتألق بين ذوائب شعرها الأشقر المنسدل كثيفاً على جانبي عنقها، وإلى عينيها السوداوين الواسعتين بأهدابهما الطويلة، فلا أملك نفسي من الارتداد بخواطري اليك، متسائلاً كيف طاوعك قلبك على أن تقطع بيدك الصلة التي «كانت» لك بهذه الفتنة الطاغية؟ ثم إنها ذكية، ومكبّة على ما تكلّف به من مهام في استغراق وتفانٍ وكأنها عاشقة للعمل الذي يطلب منها. لعل هذا هو الذي استنكرته منها أنت، أنت أيها الرجل العاطفي ذا الأفكار الرجعية الذي طالما عارضني في اعتباري المرأة والرجل متساويين في حمل مسؤوليات العمل أياً كان نوعه، تساويهما في جني ثمرات تلك المسؤوليات. . .

هل أضحكتك دعابتي؟ اذن لأقل لك إني معجب بدقة إحساسك بما تقرأه، وبحسن استدلالك مما في السطور على ما بين السطور. صحيح ما استشففته وذكرته في رسالتك من أن البيان الذي حمل توقيعي عن الغارة على ذلك الوكر لم أكتبه أنا. كنت غائباً، وكان لا بد أن يصدر بيان في هذا الموضوع، وأن يصدر باسمي، فكتبته هي في غيابي. أعتقد أن ليس لك اعتراض على أسلوبها، فالقدرة على الإنشاء الجيد لا تنقصها. وأنت تعرف أنها، في الجامعة، كانت تحصل على أعلى العلامات في كتاباتها. ثم

إنك لو عرفت ما يشغلني من قضايا لوجدت أن كتابات البيانات هي آخر ما يتيسر لها وقت مني.

بقي ما تأخذه أنت على وقائع تلك الغارة التي تحملت أنا مسؤوليتها دون أن أباشرها بنفسي. قد يكون لك الحق في استنكار ما جرى، ولكن الشاهد يرى ما لا يراه الغائب. وهذا بعض علل العمل الميداني، فهو لا يمكن أن يسير على خط مستقيم كل الاستقامة كما يُرسم له في التخطيطات النظرية. وأنت تعرف مقولة أسلافنا في أنه يحلّ إهلاك ثلثي الرعية في سبيل إصلاح ثلثها الثالث. اطمئن، لم يهلك ثلثا الرعية ولا واحد من المليون منها: بضع طلقات طائشة قضت على اثنين أو ثلاثة من المارة. أما الذين كانوا في الوكر فقد لاقوا ما يستحقونه. هذا ما أكّده لي الذين نفّذوا العملية بأنفسهم.

لا تتشدد في انتقادي، أرجوك. سأحاول دون أن يتكرر ما جرى، فأنت تعرف أن ليس لي هوى في العنف. ولولا إلحاحهم عليّ بوجوب حضوري ذلك المؤتمر وغيابي يومين عن الساحة لما وقع هذا الذي تلومني عليه. تأكد من ذلك، وانتظر مني الأخبار التي إذا لم تبعث فيك السرور فإنها سترضيك عني حتماً.

الرسالة الخامسة

أعرف أنك تستغرب تأخري في الكتابة إليك. أمامي ثلاث رسائل منك لم أرد على واحدة منها، وأنا الذي أنذرتك بأني سألاحقك بمكاتيبي حتى إذا لم تجبني عليها. ستعذرني لو رأيت غرقي في أكوام الملفات، والهموم، والمشاكل التي تدور حولي أو أدور أنا حولها. ستعذرني وتخفف من لومك لي، وربما أشفقت عليّ.

أبدأ لك بالمضحك. أو لعله المضحك المبكي.

في مثل هذا اليوم، الأربعاء، من الأسبوع الفائت فوجئت بدخول زوجتي الكريمة، سعاد، إلى مكتبي في مقر عملي، من دون أن ينبئني أحد بقدومها. لم تدخل من حيث يقف الآذن حاجباً الزائرين عني، بل اخترقتْ غرفة عمل سُميّة ودفعت الباب الذي يصل تلك الغرفة بمكتبي، فرأت ما أطار صوابها... وأطار صوابي كذلك. رأتني إلى جانب سمية، منحنياً عليها في مقعدها في زاوية المكتب، أحيط منكبيها بإحدى يديّ، ويدي الأخرى تتلمس وجهها الذي انسدلت عليه ذوائب شعرها الطويل. تصور ماذا جرى في تلك اللحظة! لا ألوم الآن سعاد على ما قالته وما فعلته آنذاك، على الرغم من أنها لم تترك لي فرصة أبيّن لها فيها خطأها القاتل في ظنها بنا، أنا وسمية، في ذلك الموقف. أنا متأكد من أنها، سعاد أعني، ستقتنع ببراءتي مما توهمته، وبأنه ما كان شيء مريب في موقفي ذاك من سمية. كانت المسكينة قد استسلمت إلى نوبة بكاء بعد تقريع شديد مني لها، فأدركتني عليها رقة جعلتني أنحني عليها، أحاول مواساتها مما قسوت به عليها وأن أمسح دموعها التي انهلت متساقطة على وجنتيها. سأشرح كل ذلك مفصلاً لسعاد، ولكن ليس الآن. زوجتي الآن، ومنذ أسبوع، عند أهلها مع أصغر أطفالنا، وأنا مع البنات في الدار وحدنا لا ربة بيت لنا.

ستشمت بي ولا شك. ولكنك جدير بأن تقدّر موقفي إذا علمت أني كنت مضطراً إلى تقريع سمية بالعنف الذي أبكاها. فالأمر لم يتوقف هذه المرة على بيان كتبته هي ووضعت توقيعي تحته، كما كان في المرة الفائتة، بل كان تصريحاً نشرته وكالة الأخبار الرسمية وأذاعته مختلف محطات الإذاعة منسوباً اليّ، وأنا منه براء. كنت في بلدة أخرى أرأس حفلة اختتام تدريب بعض كوادرنا حينما أُعطيتُ الصحيفةَ التي نشرت ذلك التصريح. تهافت إليّ الكثيرون يقولون إنهم سمعوا إذاعته، وراحوا يهنئونني ويثنون على جرأتي في وضع النقاط على الحروف فيه وتسمية الخائنين بأسمائهم، ويكبرون شجاعتي في تحمل مسؤولية العقاب الرادع الذي أنزلته أيدينا القادرة بهم. الخائنون بأسمائهم؟ حينما استعرضت تلك الأسماء لم أجد بينها إلا قليلاً مما سمعتها أو عرفت أصحابها قبل الآن. وهؤلاء القليلون ما علمت لأحد منهم خيانة. ومع ذلك فقد أذيع على العالم كله أني أقطع بخيانتهم وأتحمل مسؤولية ما نزل بهم من نكال. وهؤلاء، المحيطون بي، يهنئونني على ما لم أفعله وعلى ما لست مقتنعاً به... ويقيني أن الكثيرين من بينهم يقولون لي ما يقولونه بألسنتهم بينما تحمل لي سرائرهم السخرية والاستهانة والازدراء.

عندما أحاط علمي بهذا عدت مسرعاً الى العاصمة، وإلى مكتبي فيها لأسأل مديرته، الآنسة سميّة، عن كيفية صدور هذا التصريح باسمي. قالت، وابتسامتها تملأ وجهها، إنها هي التي كتبته على لساني ووزعته لينشر ويذاع. وحينما ثرت وقمت وراء مكتبي متجهاً اليها وقفت أمامي بفارع قامتها، تلتمع عيناها السوداوان في وجهها الأزهر، كالمتحدية، وقالت إنها كانت تنتظر مني شكراً ما فَعَلَتْه باسمي في غيابي. أضافت أن ذلك التصريح كان لا بد من أن يصدر، ومن أن يصدر عني بصورة خاصة، لأن المراجع المعنية رأت أن اقتناع الأوساط في داخل الوطن وخارجه بمصداقية ما جرى لا يتم إلا إذا تبنيته أنا... أنا الذي يحمل رصيداً من ثقة الجماهير جديراً بتبرير ما يعسر على الآخرين تبريره!

كان هذا كلاماً لم أقبله من سمية، ولم تخفف طلاقة لسانها من الحنق الذي ملأ صدري لما فعلته. أنّبتها بكلام مفرط في القسوة. بل إني، وأعترف بهذا، رفعت يدي عليها بغية أن أصفعها على وجهها. عند ذلك رأيت نظرتها الصلبة تذوب فجأة في محجريها، ورأيتها تتراجع إلى المقعد وراءها فترتمي عليه مجهشة بالبكاء. وحدث بعد هذا ما حدث...





هذا هو المضحك المبكي من أخباري.

ثمة أمور كثيرة من هذا الطراز، أو مما هو مبكٍ دون إضحاك، لا أجد في نفسي ميلاً للتحدث عنها في هذه اللحظة. سأخبرك عنها في رسالتي القادمة.

قبل أن أختم هذه أريد أن أرجوك شيئاً: لا تغرق في تفاصيل ما تنصحني به في رسائلك المقبلة، ولا في تسمية الأسماء أو شرح المواقف. لاحظت أن رسالتيك الأخيرتين فتحتا وأعيد الصاق ظرفيهما قبل أن تسلّما اليّ. هل هذا مفهوم؟

الرسالة السادسة

أحسنت في تلطفك في إيصال الرسالة الأخيرة اليّ بهذا الشكل. وان كنت قسوت عليّ في محتواها أكثر مما أستحق. الآن صح ما كنت أتوقعه من أنك والأستاذ بهيج متمالئان عليّ: وجدت الرسالة في الملف الذي وضعه بيده أمامي في هذا الصباح. هو الذي يعطيك إذن من أخباري ما لا أجد ضرورياً تصديع رأسك به... أو لأقلْ ما لا أجد في نفسي الجرأة على نفضه إليك بنفسي.

أنا لست من السوء بالقدر الذي تظن، وإن اضطرني الموقع الذي أحتله الى أن أحني رأسي أحياناً للعاطفة حتى تمر، بنيّة أن أرفعه بعد مرورها لأتابع مهمتي في خدمة الغاية التي أسعى اليها. إذا لم أستطع أن أحمل الخير لصالح قضيتنا فلا أقلّ من أن أحول دون أن ينالها الشر. وإلا فما مقامي في هذه الأجواء الموبوءة؟ هل تظنني أقلّ زهداً منك بالجاه والمال والعيش الهنيء؟ وعلى كل حال لا تظنني أتمتع بشيء من العيش الهنيء في هذه الأيام. فحلقي يمتلىء في كل يومين أو ثلاثة بغصة تجعل عسيراً عليّ بلع اللقمة التي يهنأ ببلعها الموظف البسيط والعامل الفقير.

سأعفيك من التشكي وأسوق اليك خبراً يسرّك عن أحوالي: عادت سعاد إلى بيتها وإلى أولادها. أقنعتها بخطأ ما توهمته وبحقيقة ما رأته مني ومن سمية، فتفهمته ورضيت. أما سمية فقد كان تقريعي الذي أبكاها درساً نافعاً لها. لم تعد تقابلني بنظرتها الحادة، الصلبة، التي وصفتها لك فيما مضى بالقحة أو بالوقاحة. عندما أصدر اليها أمراً، أو أكلمها في شأن من شؤون العمل، أصبحت تتقبل أمري وكلامي دون اعتراض، وترخي أهدابها الطويلة على عينيها الواسعتين علامة طاعة وامتثال. بالمناسبة، سؤال على الهامش: ألم تستغرب أنت، مثلي، أن يكون لهذا المحيا الأشقر مثل هاتين العينين السوداوين؟

لا تقل إن الابتسامة لم تقفز إلى شفتيك لسؤالي الساذج هذا. نعم... أنا لست من السوء بالقدر الذي تظن أنت، ولا من الهشاشة بالقدر الذي يظنون هم. سأكون شجاً في حلوقهم... هؤلاء الذين يحنون رؤوسهم أمامي في ذل واستكانة ثم يروحون، من وراء ظهري، يخلقون لي المواقف الحرجة ويلزمونني بتبعاتهم إلزاماً.

الرسالة السابعة

اطمئن. رسائلك تصل الى يدي سالمة. أما أنا فأجد بعض العنت في حرصي على أن أوصل ما أكتبه إليك دون أن يمر على من يشتبه بأنه مني، وبأنه مرسل إليك. في نفسي بعض النفور من بهيج، بقية تأذّيٍّ بنصائحه الفجة أول وجودي في هذا المكان، وإلاّ لكنت ائتمنته على ما أبعث به إليك ائتمانك إياه على ما ترسله إليّ.

أنت تحذّرني. أتقبّل تحذيرك بسعة صدر، وإن وجدت أني قفزت فوق المخاطر التي تحذرني منها فتجاوزتها. عرفوني جيداً وأدركوا أنهم لم يجدوا نقطة ضعف ينفذون إليّ منها. لا، لن أكون الليمونة التي تحدثت أنت بأنهم يعاملوننا مثل معاملتهم لها: فهم يعصرونها حتى إذا استحلبوا كل ما في جوفها وألقوها في المزبلة قشراً أجرد أجرب! لو كنت بقربي لرأيت كيف تغيّر كل شيء منهم حيالي... طاعة حتى التفاني، وتوقير حتى الخوف.

ولا تمل من السؤال عن سمية... هل أعود فأقول هي الغيرة؟ صاحبك المتنبي هو الذي قال: وكثير من السؤال اشتياق، وكثير من ردّه تعليل... فلأعللك إذن! إنها يا عزيزي كما تحب وتهوى، وتزيد على ذلك. يخيّل إليّ أحياناً أنها مازوشية، تقابل من يؤذيها بالتعلق به. آذيتها في ذلك اليوم، فقابلتني بالغلوّ في الانصياع والطاعة. أحس بأنها أدركت ما ملأ نفسي من تصرفات هؤلاء الناس فانضمت إلى صفي وجندت نفسها لخدمتي. أشهد منها في كل يوم دليلاً على رغبتها في ولوج عالمي الشخصي عن طريق متطلبات العمل الذي يربطها بي. إني أراقبها بفضول، وأحياناً بمسرة، مراقبة عالم الحيوان لسلوك فأر من فئران مخبره.

لا تتهم ذوقي لتشبيهي سمية بفأر. لأقل لك إذن ما يرضيك في تشبيهها: إنها غزال، مهاة، وأية مهاة!

الرسالة الثامنة

هذا عنقي أمامك، أمدّه طائعاً مستسلماً. أقطعه. أقطع عنقي، فأنا أستحق ذلك.

أمامي أربع من رسائلك لم أجبك عليها. وكيف كان لي أن أجيب؟ أنا معترف بذنبي. هل أقول أن من اعترف بذنبه لا ذنب له؟ لا، فهذا لا ينطبق عليّ. جريمتي كبيرة، وأكبر منها أني لم أقترفها عن سوء تقدير، ولا عن غفلة، ولا عن جهل. لا يحق لي أن أطلب عليها معذرة أو عفواً. كل ما أريد فعله هو أن أروي لك الوقائع كما وقعت.

بدأت تلك الوقائع، منذ أربعة أسابيع، بذلك العامل الكهربائي. عدت في إحدى الليالي الى مكتبي لأستعيد ملفاً كان عليّ أن أنتهي من قراءته قبل الغد ففوجئت بوجوده، وجود ذلك العامل في المكتب. كان يحزم أدواته متهيئاً لأن يخرج. عندما سألته عمّا أتى به قال إن الآنسة سمية كلفته بإصلاح أجهزة التكييف التي قرب حين استعمالها بقدوم موسم الحر، وإن ذلك ما كان ممكناً خلال ساعات وجودي في النهار وأول الليل. استأذن وانصرف. وخرجت أنا أيضاً حاملاً ملفي، ولكن ليس قبل أن أتفقد أدراج منضدتي وأطمئن إلى أن خزانة الأضابير المهمة حسنة الإغلاق لم تمتد اليها يد.

هذه كانت البداية. بداية لا تسترعي الانتباه. بعد تلك الأسابيع الأربعة عقدنا اجتماع عمل مهماً ثارت ثائرتي فيه. هل تذكر حكاية تهمة الخيانة التي ألصقوها بأناس معينين وحمّلوني مسؤولية عقابهم عليها، من دون أن يكون لي بها علم؟ إنها أختها. خيانة بشعة وخطيرة يتهمون بها أفراداً ناصعي السمعة وكبيري المنزلة، لم أقتنع بأي دليل سيق أمامي على ضلوعهم بها. أعلنت في الاجتماع، وبصوت عال، أن الأدلة غير كافية وأني لا أقبل بإصدار الأحكام المقترحة على أولئك المتهمين. كنت وحدي في موقفي هذا أمام ستة. ومع ذلك تصلبت في تمسكي برأيي، ولما ألحفوا عليّ بوجوب موافقة الأكثرية، وفوق ذلك بوجوب أن أتولى شخصياً رئاسة المحكمة التي ستصدر الأحكام، ثارت ثائرتي. بدا أن موقفي الثابت فاجأهم وأنهم تراجعوا، إذا لم يكن عن قناعاتهم الشخصية، فعن إقناعي بالنزول على رأيهم في تلك القناعات. وبهذا انتهى الفصل الثاني. لا... الصحيح أنه لم ينته تماماً بهذه الصورة. أنت تذكر فلاناً وعلّاناً اللذين أثار وجودهما معي ريبتك في أول صورة لنا نشرتها الصحف. رجاني في اجتماعنا الأخير هذا فلان، وآزره علّان في رجائه، رجاني أن لا أتخذ موقفاً نهائياً في ما هو معروض علينا إلا بعد أن أطلّع على ملفٍ مهم سيضعه تحت يدي مساء الغد.

وكان مساء الغد موعد الفصل الثالث. في ذلك الموعد خلت مكاتب المقر من شاغليها سواي وسوى سمية، كل منا في غرفته، في انتظار الملف الموعود. كدت أيأس من حمله إليّ في هذا المساء فأصرف سمية وأنصرف. وأخيراً قرعت هي عليّ الباب بين غرفتينا ـ فهي، منذ غضبتي تلك عليها، لم تعد تسمح لنفسها بالدخول دون استئذان ـ قرعت الباب ثم دخلت تحمل بيدها مظروفاً كبير الحجم وقالت: «هذا هو... أعطانيه الأستاذ فلان. لم يرض أن يدخل بل انصرف مسرعاً. وأنا؟ هل من حاجة إليّ أم تأذن لي بالذهاب؟». ولم تكن لي رغبة في استبقائها، فقلت لها ذلك وألقيت بجسدي على المقعد وراء المنضدة، متلهفاً إلى قراءة الملف المهم.

كان مظروفاً كبيراً في حجمه، إلا أن الأوراق فيه لم تكن تتعدى ثلاث ورقات أو أربع، ومعها مظروف آخر أصغر حجماً، مختوماً بالشمع الأحمر. سائر الأوراق كانت مطبوعة على الآلة، ما عدا واحدة كانت أول ما وقع عليه نظري منها، مخطوط عليها باليد وبأحرف كبيرة هذه الكلمات: رجاء، لا يفتح الظرف الصغير إلا بعد قراءة الأسباب الموجبة والحيثيات والأحكام.

ابتسمت لهذا الأمر الموجه بصورة رجاء، ونحيت الظرف الصغير جانباً، وتناولت الأوراق المطبوعة ورحت أقرأها...

رحت أقرأ الأوراق، وراح الحنق يتسلل الى صدري والغضب يوتّر أعصابي باستمراري في قراءتها. ماذا كان فيها؟ الأسباب الموجبة والحيثيات هي نفسها التي عرضت علينا بالأمس ورفضت أنا القبول بها رفضاً قاطعاً. أما الأحكام فكانت بعقوبات يفترض أنها ستصدر على المتهمين الذين وردت أسماؤهم في الورقة الأولى من الملف. ويا لها من أحكام، ويا لها من عقوبات! وبلغ حنقي وغضبي ذروتها، حتى لخلت أن صدري يكاد يتمزق منها، حين انتهيت الى خاتمة الملف. فقد وقعت عيني في ذيل آخر تلك الصفحات المطبوعة على اسمي كتوقيع، وفوق الاسم على صفتي كرئيس للمحكمة الخاصة التي أصدرت على أولئك المتهمين تلك الأحكام بتلك العقوبات!

ماذا كان بيدي في تلك اللحظة أن أفعل غير الذي فعلته آنذاك؟ كومت تلك الأوراق على بعضها بين كفيّ حتى أصبحت كتلة كالكرة، وقذفت بها إلى الجدار المقابل بكل قوة ذراعي. هكذا فعلت. وقمت من مكاني أسير في الغرفة جيئة وذهاباً وأنا أتميز من الغيظ. هكذا إذن! انهم يريدون أن يفرضوا علي ما هم مقرروه سلفاً وما هم مصرون على تنفيذه على الرغم من معارضتي، ويأملون أن أسلّم بكل هذه التصرفات اللامنطقية، واللاإنسانية، والمتعارضة مع كل ما أؤمن به وأعتقده... وأن أتولى ذلك عنهم بنفسي... أتراهم لم يدركوا حتى الآن من أنا؟!

وفي هذه الأثناء فطنت إلى أني لم أفضّ بعدُ ذلك الظرف المختوم الذي ما زال ملقى على زاوية المنضدة، لأعرف ما فيه. تناولته ومزقت حافته بعصبية، وفي نفسي بعض الأمل أن أجد في محتواه ما يخفف من الغم الذي أطبق على صدري. ماذا كان في ذلك الظرف؟ انها الخاتمة يا أخي س.... الخاتمة القاتلة! كان في الظرف ثلاث صور بقياس ٩×١٦، ملونة وناطقة. ناطقة بفضيحة أخيك ك. نعم، هي ثلاث صور لي مع إنسان... إنسان أسميه لك وأنا أمد عنقي أمامك لتفصل منه رأسي عن جسدي: ذلك الإنسان هو... سميّة!

ها أنا اعترفت بما حدث. وأعترف كذلك بأني وقّعت، في ذلك المساء، تحت اسمي في ذيل آخر الورقات المطبوعة على الآلة، المتضمنة تلك الأحكام بعقوباتها. لم يوقعها أحد عني. ولم أكن سيء التقدير أو غافلاً أو جاهلاً، حين وقعت ودمعتان تسقطان





من مؤقتيّ على جسد سمية وجسدي في واحدة من تلك الصور الثلاث التي كانت أمامي . . . والتي كان وراءها بلا شك تجهيزات عامل الكهرباء في مكتبي تلك الليلة.

سمية . . . سمية . . . كيف وصلت بي إلى هذه الوهدة؟!

الرسالة التاسعة

واعجبي منك!

بعد كل ما كتبته إليك، وبعد كل ما سمعته وعلمته عني، تظل تلاحقني بمكاتيبك. كأنك تأمل في أن أرجع إلى الجنة التي طردت منها، جنة الرأس المرفوع والضمير المستريح والسيرة التي لا غبار عليها. وهل رجع آدم، في حياته الدنيوية، إلى جنته بعد أن خرج؛ منها وزوجه عريانين مفضوحين؟ أمّا حواء كانت زوجة أبينا آدم، ومع ذلك فإن أبانا صلوات الله عليه لم يملك أن يرفع رأسه أمام ملائكة رب العزة، خجلا من الخطيئة التي وقع فيها. أما سمية، العارية في تلك الصور الثلاث، فانها لم تكن حتى قرينة شرعية لي أمام الله والناس.

عن سمية ما أراك عدت تسأل. فلأحدثك عنها بدون سؤال منك. لك أن تنعتني بما تريد. أقول لك إن ما جرى لم ينقص من حبي لها. لماذا أضع على كتفيها مسؤولية سقوطي في الوهدة التي أوقعت فيها نفسي؟ أكون إذن ظلمتها. أما حبها لي، فكل ما أراه منها يؤكد لي أنه ازداد. إنها منذ ذلك اليوم لا تنفك عن البكاء. حتى شعرها الطويل، الذهبي الكثيف، جارت عليه بقصرته. نعم، قصت خصلات شعرها الأشقر التي كانت تتماوج حول عنقها، كأنها بما فعلته عاقبت نفسها بأن ألغت أفتن معالم جمالها الأثيل. إذا كان هذا قصدها فقد أخطأته. لو تراها وقد بدا جيدها، بعد أن تحرر مما كان يخفيه عن العيون، متلعاً وطويلاً . . .

مرة أخرى أقول: انعتني بما تشاء من قبيح النعوت. شتائمك لن تصل إليّ في أعماق الوهدة التي أقبع فيها في هذه اللحظة. إنها وهدة عميقة قذرة الجوانب آسنة القاع. أخطأت أنت التشبيه حين قلت إن صنيعهم بي وبأمثالي هو صنيع العاصر بليمونته، يفرغها من عصارتها ثم يلقي بها إلى المزبلة قشراً عقيماً أشوه. ليس الأمر هكذا. وإنما هي وهدة يُجَرّ الواحد منا إليها بالمغريات الجذابة، فإذا زلّت قدمه على حافتها انزلق نحو القمر الذي هو مستنقع راكد وآسن. في البداية ننحدر كما يطلب منا، مدفوعين بالمتع التي نُغرى بها، دركة بعد دركة، نحو القعر العفن. فإذا ضاقت صدورنا باستمرار الانحدار وتفاقم الرائحة الكريهة وحاولنا النكوص، لم نقو على ذلك. إذا لم تكف المغريات لدفعنا باتجاه القاع، برز التهديد بالفضيحة سيفاً مسلطاً على رؤوسنا يمنعنا من التطلع الى الأعلى، أو من محاولة التسلق إلى السطح.

هذه حالي، يا صديقي، اليوم. اليوم بالذات، وعلى الرغم من أني أختنق برائحة العفن التي أتنشقها في الدركة التي وصلت اليها، انحدرت دركة أدنى كما طلب اليّ . . . أعني كما أمرت. سيبلغك خبر هذه الدركة الدنيا غداً أو بعد غد، فتلعنني مجدداً. أغروني ومنّوني بأن هذا آخر ما يطلبون النزول إلى مستواه في الانحدار، وأنهم بعدها سيرفعون عن رأسي سيفهم المسلط. فهل يصدقون؟

الرسالة العاشرة

لم يصدقوا فيما منّوني به.

يريدونني على النزول دركة أخرى. دركة واحدة فقط، وبعدها يحررونني. هذا ما كانوا يقولونه في كل مرة. حتى إذا صدقتهم أجد أن ما يطلبونه أصبح فوق احتمالي. لن أبلغ أصل الدركة الجديدة حياً. ينذرونني بأني إذا لم أفعل فسيتولى المهمة آخرون أكثر استعداداً لتحمل المنكر مني. أما أنا فسأحرم عندها كل ما أملكه الآن: المقام العالي، والكلمة النافذة، وترف العيش، و. . . سمية! وفوق ذلك، أعرف هذا وإن لم يقولوه، سيسقط ذلك السيف القاطع على رقبتي.

يصدقون في أن تحت يدهم من يحتمل الانحدار أكثر مني. إذا لم يكن حتى قاع الوهدة، فالى أقرب ما يكون إليها. وبعده يأتي من يتنازل عن كل قيمة للضمير والشرف والانتماء فيبلغ القاع المخيف. أما أنا فقد بلغت حد الاحتمال. ليس في مكنتي أن أخوض في النتن والقذر أكثر مما فعلت. لن أنحدر نحو القاع فترا آخر.

قلت لهم هذا، ومددت عنقي للسياف. وداعاً يا أخي ك. ، وداعاً يا كل ما آمنت به وكل من تعلقت به. وداعاً يا سمية . . .

الرسالة الحادية عشرة

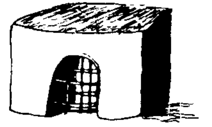
. . . .

. . . .

. . . . □

الرقابة.. لحماية من؟

شفيق مقار



■ معذرة من القارىء، فالمرء يتصور أن روحه قد صارت في حلقومه من كثرة توجُّع الكتّاب وتأوُّه الصحفيين وولولة الناشرين من الرقابة وشرور الرقابة. والقارىء يكون معذوراً اذا ما ضاق بكل ذلك، تماماً كما يبدو أن الناس بدأت تضيق بكل ما يقال لها يوماً بعد يوم بعد يوم عن متلازمة نقص المناعة المكتسب، أي الإيدز، والعياذ بالله. والرقابة، من وجه بعينه، شديدة الشبه بذلك الطاعون المعاصر. فهو يجرِّد الجسم الحيّ من ترسانة الأسلحة التي أعطته الطبيعة إياها، ويتركه مكشوفاً لكل اجتياحات الأمراض المميتة. وذلك عين ما تفعله الرقابة. فهي تجرِّد العقل من ترسانة الأسلحة التي يوفرها لها التبادل المخصِبْ للأفكار والتي تستمد ذخيرتها من سيول المعلومات (غير المعالَجَة أميرياً، وغير المكذوبة ارتزاقياً) التي تصبُّها تجاهه وتتعامل بها معه عقول الآخرين. وبذلك التجريد من الأسلحة، أي من الفكر ومن معرفة الحقائق، تترك الرقابة العقل، تماماً كما يترك الإيدز الجسم، مكشوفاً لكل اجتياحات السموم المميتة. وبموت العقل، يصبح من كان العقل في رأسه قطعة لحم قد دبّ فيها الفساد، وفاحت رائحتها مدخولة بما يتسرب الى الدماغ، مكان العقل، من فضلات.

والعالم العربي اليوم يبدو كمخلوق حيّ قد طرحه الإيدز أرضاً وزحف على جسده، كما تزحف جيوش الحشرات على مادة عضوية قد دب فيها الفساد، جيوش من «السادة الأساتذة المسؤولين» الذين لا شغلة في الحياة لهم إلا إحكام العصابة الموضوعة على العينين، ودكّ السدادتين بقوة أكثر داخل الأذنين، وإحكام الكمامة على الفمّ، لئلا تفلت منه آهة، أو صرخة، أو لعنة.

هذه، طبعاً، من خبرات أبناء ذلك العالم المنكوب، أشياء ليس فيها جديد. ففيما يخصهم، كان هذا «نظام الكون» من بدء الخليقة، وظل مقضياً أن يبقى مؤبَّداً. لولا أن عنصراً جديداً جدَّ على اللعبة كلها، هو عنصر الجزار الذي يحمل سكيناً كبيرة مشحوذة ويتقدم بثبات صوب الجسد الذي طرح أرضاً ووضعت على عينيه عصابة لئلا يرى، ودُكّت في أذنيه سدادتان لئلا يسمع، وكُمّ فمه، لئلا يستغيث. وبذلك، لم يعد طرحه أرضاً لصالح نظام يريد أن يظل باركاً فوقه، بل لحساب جزار يريد دمه.

صورة غير محببة، أليس كذلك؟ صورة غير لائقة إطلاقاً. وأنا واثق من أن هناك كثيرين من الناس الطيبين ستحمر عيونهم ويفور الدم في أدمغتهم من شدة الغضب لهذه «الشتيمة». لكن الجزار آتٍ والسكين في يده، والسادة الأساتذة المسؤولين باركون، كما تبرك الإبل عندما ينتابها جنون على صدور أصحابها، فوق الجسد الذي طرحوه أرضاً، متظاهرين بحمايته.

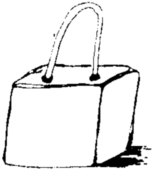
والسؤال هو: حمايته ممن؟ ليس من الجزار قطعاً. فممن إذن؟ وإن لم يكن كل ذلك التكميم وسدّ الآذان والحرمان من النظر لحماية ما ظل حتى الآن يدعى - بقدر من الصفاقة لا توصف وحشيته - باسم «الوطن المفدّى»، فلحماية من هو إذن؟ لحماية الجزار من أن تراه ضحيته فتحاول أن ترفسه حتى وهي مثبّتة أرضاً؟ أم لحماية مخدومي «السادة الأساتذة المسؤولين»؟

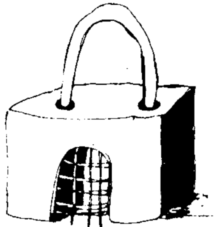
السؤال هو: لحساب من الرقابة؟

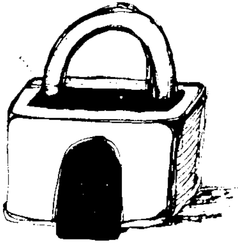
هل ما زال الكلام مبهماً وغير محدّد بما فيه الكفاية؟ لنوضحه إذن، بتدقيق النظر في المثلث المميت.

غير أنه يحسن بنا، قبل أن نفعل ذلك، أن نقف وقفة قصيرة عند سلاح الرقابة واستخداماته المشروعة. فالرقابة سلاح، بغير شك. وهي كسلاح، مشروعة الاستخدام في الحرب. فالدول المشتبكة في حرب مع غيرها تستخدم الرقابة لمنع تسرب المعلومات الى العدو عن أوضاع البلد الاقتصادية، وأسراره العسكرية، وحالته المعنوية، وغير ذلك مما قد يستغله العدو كأسلحة ضد «الوطن المفدي».

والثابت الآن أنه باستثناء بلد عربي واحد، وعدة آلاف من العيال الفلسطينيين الذين يستشهدون كل يوم، حقيقة، لا تمثيلاً إذاعياً أو تلفزيونياً، لا وجود لأحد مشتبك في حرب مع أحد. والواضح، مما يغطي شاشات أجهزة التلفزيون في مختلف بلدان العالم، ويملأ صفحات الجرائد والمجلات من صور شنعة بحق وشائنة بحق ومهدرة لآدمية أصحاب «الوطن المفدى» بحق، أنه لا لزوم فيما يراه أحد من السادة الأساتذة المسؤولين، لفرض أي نوع من الرقابة على ما يخرج من «الوطن المفدى» إلى الحِجْر المبارك ليُعْجَن جيداً بالسمّ والطين والوحل والزبالة والوحشية تجاه الحيوانات والبهيمية والتخلف، ويمرّغ فيه وجه «الوطن المفدّى» على شاشات التلفزيونات العالمية وصفحات الجرائد والمجلات المصورة.







ذلك «الحِجْر المبارك» هو حِجْر الجزار الشاطر الذي لا يريد أن يعمل السكين في عنق «الوطن المفدّى» بغير تمهيد إعلامي بارع ومدروس ومهندَس جيداً ومستَمَد مما يجنيه بكاميراته وأقلام كتبته التي لا تتدخل الرقابة كما يمارسها «السادة الأساتذة المسؤولون» في حريتها أو تحدّ من قدرتها على تزويد الجزار بكل ذلك الكمّ الهائل من «المعلومات» وتمكينه بذلك من أن يقنع البشر الذين يقام لآرائهم ومواقفهم وزن في العالم بأنه عندما يقدم، فيجزّ العنق بالسكين، لن يكون مجرماً أو جزاراً، بل محسناً إلى الإنسانية بتخليصها من أناس هذه حالهم. ففي ظل تواطؤ الرقباء، يمكن الجزار - بشكل متعاظم - من تصوير ضحاياه كحشرات.

انقلبت الرقابة من سلاح دفاع مشروع عن الوطن الى سلاح هجوم غير مشروع على الوطن

وحتى نوضح الأمر أكثر، نسأل أنفسنا: من منا لا يجعله التقزز يتردد قبل أن ينزل بقدمه على فأر أو جرذ ليقتله؟ ومن منا لا ينزل بقدمه، بغير تقزز ولا تردُّد، على نملة أو صرصار أو أي حشرة ليسحقها؟

ذلك هو ما يفعله الجزار الناصح حتى الآن بكل ما يسمح له «السادة الأساتذة المسؤولون» بتصويره من أعراض الفقر والتخلف والشقاء والتعاسة الداخلية، ولا يتوقفون ليسألوا أنفسهم ولو بمجرد تساؤل عابر، على سبيل الفضول، لمَ لا تهتم كاميرات كل أولئك «الإعلاميين العالميين» إلا بأعراض الوحشية تجاه الحيوانات، وبعربات الزبالة التي تجرها حمير هزيلة كسيحة تموت وهي تجر العربات، وأبناء الوطن المفدى المتوحشون يسوطونها بغير رحمة؟ ولم لا تهتم تلك الكاميرات شديدة التأنق والتحضر والحفلطة إلا بالأزقة والحواري الغارقة في مياه المجاري وبالفقراء المساكين المقعدين والمرضى وبالعيال الذين يغطي وجوههم ويأكل عيونهم الذباب؟ على أساس من التراحم الإنساني ربما؟ رغبة في مساعدة هؤلاء الناس، ربما؟ أم رغبة في إسقاط صورة للوطن المفدى على شاشات عقول البشر بوصفه مخاضة عفنة تزحف في طينها وبرازها السائل جيوش من مخلوقات هي موشكة على الموت فعلاً، فما الضرر في وضع حد لعذابها، وما الذي سيخسره العالم بموتها؟

وبطبيعة الحال، الجزار لا يلام. أولاً لأنه جزار، وثانياً لأنه يعمل في سبيل قضيته الخاصة به، وهي تأمين الحصول على الأرض وإخلائها من سكانها بدون أن يثير على نفسه ثائرة أحد ممن لم يأت الدور عليهم بعد. أما الذي يلام حقاً، فالسيد الأستاذ المسؤول الذي يمكِّن الجزار من أن يفعل كل ذلك وهو بمأمن من سلاح «الرقابة».

لكن «السيد الأستاذ المسؤول» معذور هو الآخر، لأنه يعمل في سبيل قضيته الخاصة به، وهي تأمين استمرار رزقه وبقائه في مركز المسؤولية وموضع الأستاذية والحرص على مزاياه التي تقيه من أن ينضم الى جيوش المخلوقات الزاحفة في الوحل والطين التي يأتي «الإعلاميون العالميون» لتصويرها بكاميراتهم لحساب الجزار.

فمن الملوم اذن؟ من المسؤول عن استخدام سلاح الرقابة البتار في تكميم الوطن المفدى، ووضع عصابة على عينيه، ودكّ سدادات في أذنيه؟ «السيد الأستاذ» صاحب الوطن؟ مالك الوطن؟ لكن ذلك المالك معذور هو الآخر، لأنه يعمل في سبيل قضيته الخاصة به، وهي تأمين استمرار ملكيته الخاصة للوطن المفدّى. لأنه لولا الرقابة، لولا العصابة على العينين، والكمامة على الفم، والسدادة في كل أذن، كان الوطن المفدّى حرياً بأن يتململ وهو منطرح أرضاً تحت قطيع الإبل المسعورة الباركة على صدره، ويحاول أن يهمّ واقفاً ليدافع عن بقائه، فيذبح الإبل المسعورة، ويطيح بصاحب الإبل، ويستدير لمواجهة الجزار.

فهناك ذلك المثلث المميت من المصالح إذن. مجسداً في ممارسة الرقابة التي انقلبت من سلاح دفاع مشروع عن الوطن المفدّى الى سلاح هجوم غير مشروع على ذلك الوطن الذي لم يعد مفدّى بل بات مستباحاً. اللهم إلا إذا سلّمنا طبعاً بأن الوطن ليس لأبنائه، بل لمالكه ولأذناب ذلك المالك.

لننظر إذن الى أضلاع المثلث.

يشكّل الضلع الأول من أضلاع المثلث، مالك الوطن، صاحب عزبة الوطن، السيد الأستاذ الأكبر، أياً كان اسمه أو كان رسمه، تقدّس اسمه ورسمه. فالشعوب التي تشتهي الموت تتسابق اليه من خلال التنازل عن أوطانها لمن يحكمها. وهذه حقيقة ظل هذا القرن يكشف عنها بطريقة فاضحة بحق. الشعب الفلبيني، وصاحب الفلبين فردينان ماركوس. الشعب الكوبي، وصاحب كوبا السابق، الجاويش فولغنسيو باتيستا الذي رقّع نفسه الى الجنرال باتيستا، وصاحب كوبا الحالي، فيدل كاسترو. الشعب النيكاراغواي، وصاحب نيكاراغوا السابق الجنرال أناستازيو سوموزا، وصاحبة نيكاراغوا الحالية فيوليتا شومورو. شعب افريقيا الوسطى، وصاحب افريقيا الوسطى، «الامبراطور بوكاسا» الذي كان عقيدا ورقّع نفسه الى امبراطور. الشعب التشيلي، وصاحب تشيلي الى وقت قريب، الجنرال بينوشيه. والقائمة أطول وأبشع من أن تسرد. لكن الأمثلة القليلة التي أوردت تكفي للتدليل على وجود تلك الظاهرة المميتة في البلدان التي تجعل أنفسها مستباحة وتسلم مقودها لمالكٍ ما تجعله أستاذها الأكبر. تجعله حائزها وصاحبها والمتصرف في كل شؤونها.

والذي يحدث في كل مرة أن ذلك المالك (وهو مالك لا حاكم، لأنه لا يحاسبه ولا يعارضه ولا يردعه أحد، فكلمته قانون، وهو كالإله تماماً يقول للشيء كن فيكون، وهو المتحكم في المصائر والأرزاق، وهو - في النهاية - صاحب أو مالك كل من في الوطن من مخلوقات حية أو نصف حية وصاحب كل ما في الوطن)، نقول إن الذي يحدث في كل مرة أن ذلك المالك ملكية مطلقة يريد أن يوفر لملكيته المطلقة أمناً مطلقاً. ولذلك، فإن مصلحته كمالك تملي عليه أن يحمي نفسه من الكلمة، تلك القذيفة الخطرة التي تحدث انفجارات وتشعل حرائق وتوقظ من هم في سبات أو في حالة إغماء، أو في حالة هيولي. ومن صلاحياته كحاكم مالك، يشهر ذلك الأستاذ الأكبر سلاح الرقابة شديد المضاء، فيغمده بلا أدنى تردد في دماغ الوطن المفدّى، تأميناً لبقاء الوطن المفدّى عزبة له، وحماية لملكيته من أن يتهددها أي جَيَشان بين القطعان تحدثه الكلمة إذ توسوس في الآذان. وهو بإغماد ذلك السلاح، يحمي الوطن المفدّى فعلاً، كما يقول في تبرير استخدامه لسلاح الرقابة، ويؤمنه، لكنه يحميه ويؤمّنه لحساب نفسه، بوصفه مالكاً مطلقاً له، ويحميه ويؤمنه من أصحابه الحقيقيين، أي من شعبه (شعب الوطن المفدى لا شعب المالك، لئلا نخطىء)، أي من المخلوقات مشتهية الموت التي أسلمت مقودها وتنازلت لمن أسلمته ذلك المقود، لا عن الوطن فحسب، بل وعن حقوق الآدمية ذاتها. ومن ذلك التسليم والاستسلام، يستمد إغماد سلاح الرقابة في روح الوطن المفدّى ودماغه ما يدّعى له من مشروعية.

يشكّل الضلع الثاني من أضلاع المثلث، أتباع مالك الوطن وأذنابه، «السادة الأساتذة المسؤولون». فكل صاحب عزبة وكل مالك أرض لا بد له من «خولي زراعة» وخفراء وأنفار.

والذي يحدث في حالة الدول/ العزب، أنه في سياق التدهور

البالغ لمفهوم الدولة، ومفهوم الحكومة، ومفهوم الحاكم، ومفهوم المحكومين، تتميع الأشياء وتسيل فيختلط بعضها ببعض، فتصبح الدولة هي الحكومة، والحكومة هي الدولة، ويتبخر المحكومون ولا يبقى غير الحاكم وأنفاره وخفرائه. تتحول الدولة (في وقت تتحرك فيه الدول الحقيقية صوب أشكال جديدة متطورة متقدمة تصلح لدخول القرن الحادي والعشرين وتصلح للتعامل مع متطلباته وتحدياته)، الى عَرَض خارجيٍّ مزيَّف لـ «دولة» يخفي وراء واجهات هشّةٍ للغاية وضعية العزبة أو المزرعة التي حلّت محل الدولة.

وفي سياق ذلك التدهور، ذلك التفكّك والتآكل والتحات لمقوّمات الدولة ومكوِّنات الحكومة، تتحول «مسؤولية» السادة الأساتذة المسؤولين الى عَرَض تمثيليّ خارجيّ يخفي وراء واجهات هشّة للغاية الحقيقة المفزعة المتمثلة في أن أولئك السادة الأساتذة، من يكبر «خولي زراعة» الى أي سيد أستاذ مسؤول عن استخدام سلاح الرقابة أو سلاح القمع أو سلاح إرهاب الدولة لقطعان «المواطنين» الذين لم يعودوا مواطنين، ولا حتى «رعايا» بل مخلوقات مملوكة لصاحب المزرعة، الى حرس خاص bodyguards لصاحب المزرعة مهمته الأساسية تأمين استمرار ملكية صاحب المزرعة لمزرعته عن طريق تهدئة pacification القطعان بجعلها باستمرار في حالة همود، أو في حالة هيمان، لتظل قطعاناً مخدَّرة منوَّمة يسهل تشغيلها وحشدها في الحظائر، كيما يتفرغ صاحب العزبة للاستمتاع بملكيته لها، ويتفرغ أتباعه وأذنابه للتلذذ بما يتولّد عن تلك الملكية من مغانم لهم.

فبطبيعة الحال، لا يفعل «السادة الأساتذة المسؤولون» ذلك لوجه الله، أو عشقاً للذات الإلّهية الأرضية أي ذات صاحب العزبة، بل يفعلونه حرصاً على مصالحهم التي أُدمجت ـ من خلال التدهور العام للقيام والمفاهيم وسيولتها ـ تحت مسمى «المصلحة العليا» أو «مصلحة الوطن المفدّى».

والكل يعرف، من الخبرة المعاشة، ما هي تلك المصالح ـ وأهمها مصلحة النجاة من السقوط في بالوعة فقر القطعان والطفو على سطح البِرْكة العفنة التي يحوِّل إليها الوجود الإنساني في كل وطنٍ مفدّى يحدث له هذا التدهور وتبتلى قيمه ومفاهيمه ومقوماته بذلك التميع وتلك السيولة ـ ويعرف ما الوسائل التي تستخدم بفعالية فائقة في صونها وتأبيدها، سواء بالتبهيم، أو بالتعتيم، أو بغسل المخ، أو بصب الفضلات في الدماغ، أو بتخويف القطعان من الذبح، أو بكل هذه الوسائل معاً.

ومن حشد تلك الوسائل، وهو حشد عميم كأنه من هولات وغيلان الأساطير التي كانت تحكي عن «أمّنا الغولة» وصحبها من الكائنات الخرافية، تبرز الرقابة كسلاح من أخطر أسلحة صاحب الوطن وأعوانه وخفرائه. وما علينا إلا أن نتأمل لحظة في القائمة الطويلة من وسائل صون المصالح، ابتداءً من وسيلة التبهيم، مروراً بوسيلة التعتيم، ووسيلة غسل المخ، الى وسيلة صب الفضلات في الدماغ إرجاعاً له الى عصور سحيقة وكظّاً له بتلك الفضلات حتى لا يعود فيه مكان لغيرها. ففي كل هذه القائمة تنطق، بل تلعلع، في الواقع، منافع الرقابة لصاحب الوطن المفدى، مالك العزبة، وخفرائه الخصوصيين.

فبالرقابة، تمنع الكلمة من اختراق أسوار الحصار المضروب على العقل، وتمنع تيارات الفكر من اقتحام الجو المتخثر الرازح للأفكر واللاعقل، وتمنع تلك التيارات من تبديد الروائح العفنة للفضلات التي تصب بغير انقطاع في الدماغ. بالرقابة يعطل العقل. تفرض وصاية شديدة الصفاقة بالغة الاجتراء على «السادة المواطنين» الذين حولوا الى قطعان العزبة، تمنعهم من أن يسمعوا ما لا يريد لهم مالك العزبة وأذنابه أن يسمعوه من أصوات العصر وأصوات النذير وصيحات الإيقاظ من النوم العميق.

بالرقابة.. تمنع الكلمة من اختراق أسوار الحصار المضروب على العقل.. بالرقابة.. يعطل العقل

وللرقابة أسلحة سيادية. سلاح المنع الأميري والمصادرة. سلاح التشويش. وسلاح الادعاء بالغ النفاق بأن «حب الوطن» (وانظر كم باتت الكلمات أشبه بالعملة الممسوحة من كثرة ما ابتذلت كذباً) حكر على «المخلصين» (المخلصين لمالك العزبة وأذنابه؟) وبأن كل كلمة تقال في غير هذا السياق من «الإخلاص» (العمالة، التبعية، الذنبية؟) تعتبر «شتيمة للوطن المفدّى، واعتداءً على عفته».

وتلك، كما يقول المصريون عادة في مثل هذه المواقف الصفيقة، «قديمة»! فالسيد الأستاذ المسؤول يتظاهر هنا بأن في قلبه حريقاً من اللوعة خوفاً على طرف ذيل الوطن المفدى من أن يمسه لسان أحد من أبنائه بـ «شتيمة» مرذولة ما، لمجرد أن ذلك الابن من أبنائه يكتب عن الأشياء غير اللائقة إطلاقاً التي فعلها كثيرون من السادة الأساتذة بالوطن المفدى تحت ستار صفيق من الرقابة وإرهاب الدولة، وكأنه، السيد الأستاذ لا يخشى على الوطن المفدى من تسليم عنقه للجزار، لكن يعتبر أنه من الإجرام وقلة الحياء أن يصيح أحد منبهاً الى أن سكين الجزار اقتربت أكثر مما يجب من عنق الوطن المفدى. وهو ما يتيح للمرء أن يتساءل، ويكون له كل الحق في تساؤله: لمصلحة من يكون اعتبار صيحات النذير والايقاظ شتيمة؟ لمصلحة الوطن المفدى، أم لمصلحة الجزار؟

وهو ما يفضي بنا إلى الضلع الثالث من أضلاع المثلث المميت، أو ـ بالأحرى ـ قاعدته. ففي كل وطن مفدى امتلكه أحد وجمع حوله شرذمة من الأعوان لتأمين تملكه إياه، كان هناك جزار خارجي ما مستفيد من تلك الملكية ومن تعاون الأعوان. في حالة فليبين ماركوس، وكوبا باتيستا، ونيكاراجوا سوموزا وشومورو، وتشيلي بينوشيه، ظل الجزار الخارجي المستفيد متجسداً في الطموح الامبراطوري الأميركي. وفي حالة الوطن المفدّى الذي يخاف عليه السيد الأستاذ من الشتيمة، ظل الجزار الخارجي المستفيد، اسرائيل وطموحها الى اقامة الملك التوراتي المتعاقد عليه مع الإله على كل تلك الأرض الشهية من النيل الى الفرات.

والسيد الأستاذ المسؤول، بطبيعة الحال، لا يسلّم أبداً بهذه

انه وطن طرح أرضا وسدت أذناه وعصبت عيناه وكمم فمه

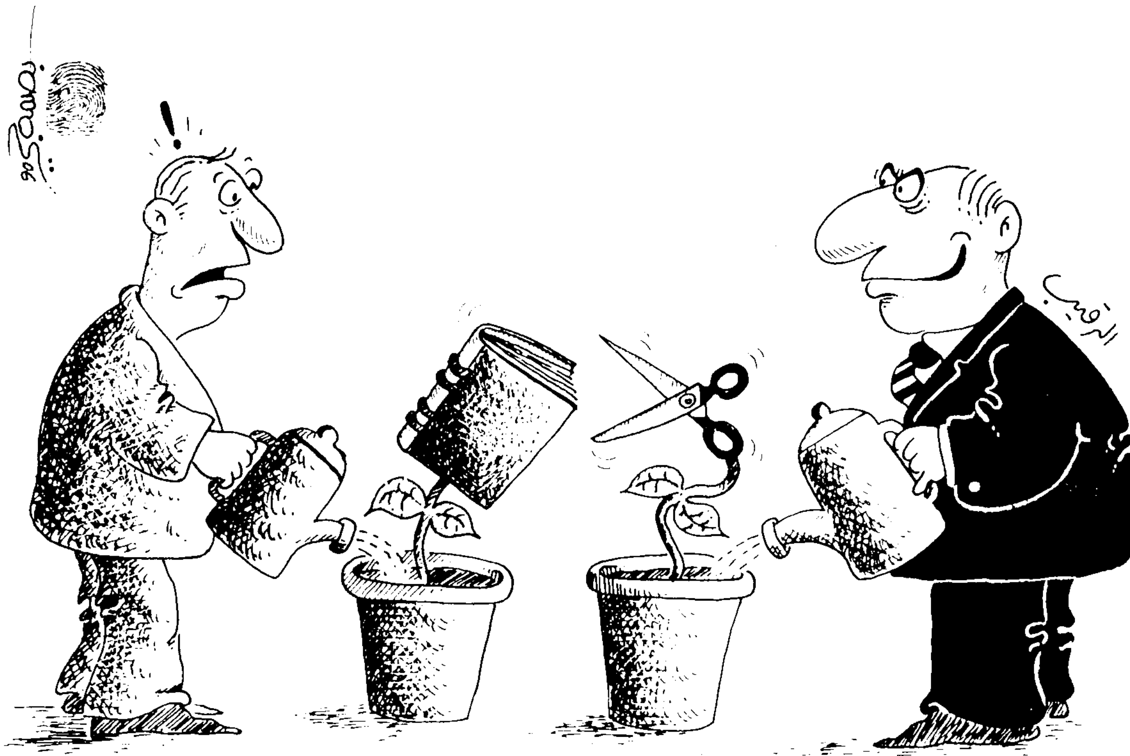
الادعاءات السخيفة القائلة بأن ذلك الجزار، الذي كان السيد الأستاذ يدعوه في مرحلة سابقة من مراحل «النضال» بالعدو الغادر حليف الامبريالية والاستعمار، والذي يعتبره اليوم صديقاً وحليفاً، يريد أخذ أرض أحد أو إزاحة أحد بالقتل والتصفية بالجملة من فوق تلك الأرض ليستوطنها ملايين المهجّرين من كل أصقاع الأرض ليقيموا ملك صهيون عليها. فهذه كلها، عند السيد الأستاذ «حكايات قديمة، تواريخ منسية، هلوسات قديمة» لا يكف عن التربّح والتظاهر بالوطنية من وراء اجترارها أناس سيئو النية تجاه الوطن المفدى يستغلونها في «شتيمة» ذلك الوطن وإزعاج السادة المسؤولين عن سير الأمور فيه.

ونتيجة لهذا، فإن أي كتاب أو مجلة، أو صحيفة، أو حتى قصاصة ورق تكتب فيها كلمة تشير من قريب أو بعيد الى تلك «الهلوسات القديمة»، تصادر بالرقابة، تمنع، تمزق، تعدم، في حين تفتح الأبواب على مصاريعها لسيول «الإعلام العالمي» المتدفقة من بالوعات الجزار على الوطن المفدى لتسميمه واستكمال غسل مخه وتنويمه، وتفتح على مصاريعها لكل تلك السيول المندفقة عبر كاميرات «الإعلام العالمي» المملوك للجزار، من الـ«تصاوير» التي تظهر الوطن المفدى بصورة المجرور العفن الذي تسبح في فضلاته كائنات فقدت الشَبَه بالأوادم وباتت أقرب الى الديدان والحشرات التي يسهل محقها وإخلاء الأرض منها.

وبهذا تنقفل الدائرة، ويتم مالك الأرض صاحب الوطن مقتني العزبة وخدمه وأتباعه وفتواته فضلهم على الوطن المفدى الذي بركوا على صدره كقطيع إبل مسعورة، واذ تنقفل الدائرة ينبجس من انقفالها وهج يكشف عن تلاحم المصالح بين مالك الوطن، والخائفين على الوطن من الشتيمة والبذاء، والجزار المقبل بكسينه المشحوذة على عنق الوطن المفدى الذي طرح له أرضاً وسدت أذناه، وعصبت عيناه، وكمم فمه.

وبطبيعة الحال يظل من الصحيح تماماً أن كل شعب يحصل على ما يستحقه من هذا العالم المحايد الذي لا يعنيه في قليل أو كثير ما تدفع الحماقة الإنسانية أي شعب من الشعوب الى أن يفعله بنفسه.

وليس أدل على ذلك من أن «السادة المواطنين» أنفسهم، أي الضحايا التي سيجز الجزار أعناقها وهي منطرحة أرضاً تحت عجيزة «السيد الأستاذ المسؤول» تتشرب من تلك العجيزة المباركة جراثيم الرقابة، فتطبقها هي الأخرى بدورها بضراوة منقطعة النظير، وتمارسها على أنفسها، إما بالامتناع عن النظر والامتناع عن السمع وإما بالاستعاضة عن أي فكر وأي اتعاب للدماغ بما تغترقه من فضلات تكتظ بها رؤوسها، غير مكتفية بما يصبه السيد الأستاذ المسؤول في تلك الرؤوس من أكاذيب وتشويهات وروث، فتكون النتيجة أن ينبجس كل ذلك من الآذان والمناخر والعيون، فيزيد الآذان صمماً والعيون عمى فلا تتسمع وقع أقدام الجزار وهو مقبل عليها ولا تراه وهو يشحذ سكينه أكثر ويغمز للسيد الأستاذ المسؤول بعينه. □



نوال السعدني

زكريا تامر

■ للدكتورة نوال السعداوي كتاب بعنوان (مذكراتي في سجن النساء) تحكي فيه عن اعتقالها في السادس من إيلول/سبتمبر سنة ١٩٨١، وتصف باسهاب الفترة التي قضتها في السجن أيام كان أنور السادات حياً وحاكماً.

وهذه المذكرات تثير كثيراً من التساؤلات، منها التالي:

اختارت الدكتورة نوال السعداوي لكتابها عنواناً هو (مذكراتي في سجن النساء)، فلماذا لم يكن العنوان (مذكراتي في السجن)؟

ألا يعبّر اختيارها لعبارة «سجن النساء» عن استنكارها لأن تسجن في سجن للنساء؟

والدكتورة نوال السعداوي كما يشاع هي كاتبة عربية من مصر، ولكن ما تكتبه أحياناً في مذكراتها يثبت أنها سويدية أو بلجيكية، وارتباطها بالواقع العربي ارتباط واه سياحي، فهي لا تكف عن إبداء استغرابها واستهجانها لأن رجال الشرطة أقدموا على كسر باب بيتها عندما رفضت فتحه، واعتقلوها بينما كانت منهمكة في كتابة رواية ومن دون إذن خطي من النيابة.

ويحقّ للدكتورة نوال السعداوي أن تستغرب وتستهجن هذا السلوك لو كان معمولاً به في عهد من العهود السابقة، فاقتحام البيوت عنوة هو في القرن العشرين عادة عربية مألوفة، ذائعة الصيت. واعتقال من هبّ ودبّ من الأبرياء والمذنبين أمر يومي طبيعي شائع، فلماذا إذن الاستغراب والاستهجان؟

وتسهب الدكتورة نوال السعداوي في وصف السجن الذي أقامت به، فإذا هو سجن لا يليق البتة بمخلوق بشري.

ووصفها هذا لا يخفي التنديد الصارم بذلك السجن، فهل السجون قبل مجيء محمد أنور السادات كانت شبيهة بفنادق الميريديان والهيلتون، والسادات هو المسؤول عن افقادها مزاياها وتحويلها الى أمكنة مظلمة قذرة رطبة تعج بالحشرات؟

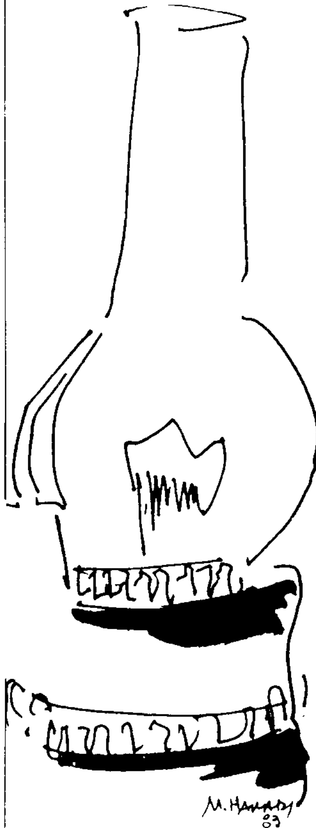
السجون العربية هي سجون، ولكنها لا تختلف كثيراً عن البيوت التي يسكنها الفقراء العرب.

فإذا كانت السجون يعوزها الهواء النقي والشمس والنظافة، فإن بيوت الفقراء مثلها تماماً.

وإذا كانت السجون أمكنة لا تصلح لاقامة إنسان بها، فإن بيوت الفقراء أيضاً تهين إنسانية الإنسان إهانة لا يمحوها أيّ دم.

وإذا كانت السجون تحرم الإنسان حريته، فالحياة في كثير من البلدان العربية تحرم الإنسان حريته وما تبقى من عقله.

ولعل الاختلاف الوحيد هو أن الطعام والنوم في السجن مجانيان بينما هما خارج السجن يتطلبان كدّاً يستمر منذ شروق الشمس حتى بزوغ القمر.



فهل كانت الدكتورة نوال السعداوي تتوقع أن تسجن في سجن يشبه قصر فرساي أو الكرملين أو البيت الأبيض الأميركي؟

وتمتدح المذكرات حكم أنور السادات أعظم مديح من غير قصد لكونها احتوت فقط وصفاً لظروف الاعتقال والسجن، ولم تشتمل على أيّ ذكر لأمور أخرى يتعرض لها عادة كل من يعتقل بتهمة سياسية خاصة إذا كان المعتقل ليس رجلاً.

وتقول الدكتورة نوال السعداوي في مذكراتها أنها تعلمت في السجن أكثر مما تعلمت في كلية الطب، فهل هذا تحريض لطالبي العلم على ارتياد السجون أم أنه ذمّ لمناهج التدريس في كلية الطب بمصر؟

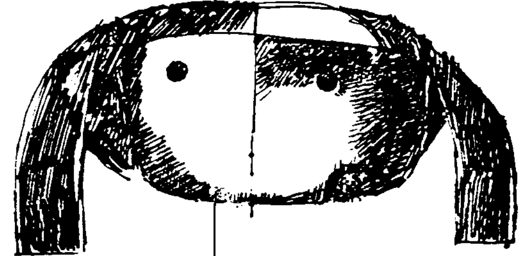
كما أن قولها إذا ما قرأه بعض سادتنا من الحكّام العرب فسيطالبون بإقامة التماثيل لهم في مخادع نومنا تمجيداً لمآثرهم واعترافاً بها، فهم كما تبرهن أفعالهم حريصون على أن تكون شعوبهم واعية صحيّاً وطبياً، وشعارهم هو الشعار الآتي (السجن للرجال والنساء والأطفال).

ولا بد من الاشارة بخجل الى أن عنوان المذكرات ليس موفقاً، وكان من الممكن أن يكون ناجحاً مثيراً لو كان عنواناً لتلك المذكرات التي سيكتبها محمود السعدني إذا ما سُجن في سجن للنساء.

ولا بد من الإشارة أيضاً وبغير خجل إلى أن الأديب الذي يدّعي أنه ثوري يطمح إلى تغيير مجتمع بأسره وتحويل جهنم إلى جنة، لا ينبغي له أن يلطم الخدود مستغيثاً إذا ما تغيّر لون غطاء وسادته. □

من أين يأتي النقد

محيي الدين صبحي



حديث الكاتب عن مقاصده ليس حديث الحق والصدق في كل الأحوال

■ من أين يأتي النقد؟
سؤال قد يثير الدهشة للوهلة الأولى إذ تعوّدنا أن النقد موجود شأنه شأن الآداب والعلوم وبقية معارف الانسان، ولكن النقد كهيكل معرفي مستقل تراكم عبر العصور على شكل مذاهب ومناهج تنحو نحو الاستقلال عن بقية الآداب والعلوم، بقدر ما تتصل بها ـ ما هي مصادره الأساسية منذ أن بدأ بالتكوّن إلى اليوم؟

نظرة مذكِّرة إلى تاريخ النقد تعيد إلى أذهاننا أن أول من نازع الناقد كان الراوية واللغوي والإخباري الذي أصبح كاتب سير ثم البلاغي والمعلم. . هؤلاء تحولوا في العصر الحديث إلى المؤرخ والأكاديمي والمحقق. أنا لا أنكر القيمة التمهيدية لجهود هؤلاء. فلا بد من أن يكون لدينا نص ثابت النسب صحيح الأداء يقدم نسخة طبق الأصل للمخطوط كما تركه صاحبه. ولا أمانع أن يأتي لغوي متمكن فيشرح الغريب والشاذ والمهجور في كل متن. وحتى إذا جاء بلاغي لبق فبيّن لي بعض التفننات التي قد لا تخطر على بال غير المختص فرد المجازات إلى أصولها وبين تطور استعمالاتها وكيف تصرّف بها الشاعر فإنه يزيدني استئناساً بالنص. ولا بأس من أن أطلع على المعالم البارزة في سيرة الأديب والحياة الفكرية في عصره.

هذا كله يفضي بنا إلى المنهج الأكاديمي الذي يسعى إلى أن يرى الشيء في ذاته على حقيقته قبل أن يأخذ في تقدير قيمته. وإذن فلدينا تلك الدراسات حول النص، وتلك هي وسائل تعيننا على بلوغ الغاية التي هي دراسة النص أو الدراسة في النص. لكن المشكلة هي أن كل اختصاصي يسعى إلى توسيع مجاله على حساب النقد. فكاتب السير إذ يدرج آثار الأديب في مناسبات تأليفها يعتقد ـ ويسعى إلى اقناعنا ـ بأنه إذ أورد المناسبة ولخص الأثر وذكر ردود فعل الجمهور نحوه، قد أنجز مهمة الناقد الأدبي على خير وجه. وأسوأ منه ذلك الذي يستنتج سيرة الأديب من شعره وأدبه. لأن هذا الإجراء ينطوي على افتراضات كلها خاطىء وغالط. فالافتراض الأول أن الشعر والأدب بعامة ارتكاس فوري لما يحدث في حياة الأديب. والافتراض الثاني أن الأثر الأدبي يظل مرتبطاً بصاحبه لا يستطيع أن ينفك عنه مهما طال الزمان ـ وبالتالي (وهو الافتراض الثالث والأخطر) فإن الأدب عاجز عن الاستقلال بنفسه عن صاحبه وعن عصره وعن طبقته ومجتمعه. والافتراض الرابع هو أنه لا يمكن تقييم الأدب في ذاته وبمعزل عن ملابسات انتاجه ومنتجه وفي هذا إلغاء للنقد.

ولو تأملنا في كل ما تقدمه لنا هذه المعارف التاريخية اللغوية لوجدناها لا تتعدى تحديد طبيعة التقاليد الأدبية السائدة في عصر الأديب وحياته. وهي أمور يحسن بنا أن نعرفها ولكن من المستحسن أن نتناساها عند معالجتنا للنص. لأن النص الأدبي يحمل في داخله الاحالات المطلوبة لفهمه. أي أن النص الذي يقوم على اشارات فلكية أو لاهوتية أو طبية أو تاريخية (حسب مفهوم عصره) يشعرنا بالحاجة إلى مراجعة تلك الأمور في مصادرها ليكتمل فهمنا للنص، ثم ننفذ من هذا الفهم إلى تصور شامل لبناء النص، لأن تذوقنا لا يعتمد، بعد الفهم، إلا على النص وحده بما فيه من إضاءة داخلية تكفل له الاستقلال عن كل ملابسات خارجية وتجعله قائماً بذاته.
أما النص الذي لا يقوم بذاته بل يظل بحاجة إلى شروح تاريخية أو نفسية فإنه أثر من الدرجة الثانية لا يستحق اهتمام ناقد تحليلي بل يترك للباحثين الأكاديميين ولمؤرخي الأدب في عصر أو مرحلة من مراحل الأدب القومي. فهؤلاء قمينون بتتبع حياة النص في كل العصور عبر تقصيهم كل الآراء التي قيلت فيه، تمشياً مع موقف ثابت هو إجلال القديم واحضاره إلى دائرة الانتباه المعاصر. مرة أخرى، يحسن بنا الاطلاع على آراء الآخرين من قدماء ومعاصرين في نص بعينه أو في مجمل نتاج أديب أو شاعر، لكن من الواجب أن نكتفي من هذه الآراء بزيادة فهمنا للنص وايضاح غوامضه، إلا أننا نضع كل ما عرفناه على عتبة النص فإذا ولجنا في حرم النص نكون، بقدر الامكان، خالي الذهن من كل رأي مسبق لكي نتمكن من استنطاق النص بحسب تمثلنا لصورته بعد تفكيك بنياته وإعادة تركيبها وفق الأهداف التي يرسمها لنفسه كنص منجز، وليس وفق الأهداف التي وصلتنا عن المؤرخين أو النقاد أو عن الشاعر نفسه في غرضه من القصيدة. إن الاعتماد على تصريح الأديب عن هدفه من كتابة أثر أدبي ما يوقعنا في ما يسميه النقد الحديث بمغالطة القصد: «The Intentional Fallacy» ومصدرها حصراً، اعتماد الناقد على تصريحات الشاعر.

وسنقف وقفة خاصة عند هذه المغالطة، لأن أدبنا كله يعتمد على تاريخ للأدب مقسم حسب الأدوار السياسية أو الحضارية من الجاهلية حتى اليوم. فلكل عصر خصائص تبهّر بشذرات من أخبار عن حياة الأدباء والحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية لعصرهم، توصلاً إلى آثار الأديب مرتبطة بمراحل حياته وخصائص نتاجه في كل مرحلة، لاستخلاص خصائصه العامة وتأثيره بعصره أو ما بعده من عصور. هذا الخليط من المعلومات يشبه رحى تدور والقطب فيها شخصية الشاعر أو الأديب، وارتباط أدبه بشتى المناسبات التي يتصدى لمعالجتها في أدبه. ونحن نأخذ كل هذه البيانات مأخذ التسليم ونقيم أحكامنا الأدبية والنقدية على أساسها.
ولكي أبرز مدى الخطل في هذه العملية المستمرة سأتريّث قليلاً لأشرح: **مغالطة القصد**

بادىء ذي بدء يجب أن نقرر أن النقد يتخذ الأدب موضوعاً لـه. لـذلك كـان أوضـح أسبـاب وجـود العمـل الفني وجـود صـاحبـه. وبالتالي، فـأول ما يخـطر على البـال أن الشاعر ـ أو الأديب بعامـة ـ أصلح الناس للحديث عن إبداعه، لأنه أقربهم إليه، فهو يعرف من خفايا عمله ومقاصده ما لا يعرفـه أحد غـيره، وقد لا يتـأتى الكشف عنها إلا على يديه، مهما بذل الآخرون من الجهد.

ولكن حديث الشاعر عن مقاصده ليس حديث الحق والصدق في كـل الأحوال، فقـد يكون حـديثه حـديث الاختلاق والإفـك ثم لا نستطيع أن نلومه ونأخذه بجريرة الكذب، فـالشاعـر لا يكذب لأنـه يخيِّـل، والذين سـألوا عمـر بن أبي ربيعـة عن صحـة مغـامـراتـه ثم صدقوه أو كذبوه كانوا ساذجين، لأن مهمـة الشاعـر الغزِل أن يسرد مغامرات ويبث لواعج، وهمه وواجبه أن يؤثـر فينا بشعـره لا بصدق روايتـه. والقصاص أو الـروائي الذي يقـول: حـدث لي، وكنت في مكان كذا، أو عرفت فلاناً من الناس وسأروي لكم قصته ـ إنما يريد أن يقرب قوله من الحوادث الحقيقية مثلما يريد تقريب قارئة من العالم الـوهمي الذي يخلقـه. بل إن المتنبي ألقى بـين يدي كـافور قصـائـد تجاهر بمديحه ثم تبين النقاد أنها تبطن السخريـة من كافـور وهجاءه. وقـل مثل ذلـك في بشار بـين الأمويـين والعباسيـين وفي المعرِّي مـع الفاطميين.

كذلك فإن تصريح الأديب بمقاصده من آثاره ليس ضمانة على أنه استطاع تحقيق أهدافه المبتغاه من كتابته. فقـد يكل جنـاحه وتتهـدج أنفـاسه دون التعبـير عما رمى إليـه. ثم يعجز عن اكتشـاف نـواحي القصور والإسفاف فيما أنتج. أو أنه يضع نصب عينيه غاية فينحرف قلمه عنها ويستطرد إلى غايـة مغايـرة، فيحور عن هـدفه ويـزوغ عن مقصده ثم لا يتبين ذلك وإذا تبينه لا يعلنه مكابرة أو خوفـاً، حسب الملابسات التي يشتغـل من خلالهـا لأن الأديب قلّ أن أبـدع بدافـع داخلي محض ودون حساب من نوع ما لرقابة خارجية من نوع ما..

فلئن كان تقرير المقصد أو الغاية أو الهدف من الأثر الأدبي يحتـاج إلى ناقد، فكم بالحري الكشف عن الصفـات والتفننات من ضروب المجـازات والاستعـارات، أو الصـور والتمثيـلات هـذا فضـلاً عن تخليص الجيـد من الـرديء. والأجـود الممتاز من الجيـد العـادي، والمبتكر الخالص من التقليـدي الاتباعي. فـالشاعـر في كل ذلـك هو آخـر من يحق لـه الحكم عـلى نتـاجـه، لأن الحَكَم ينبغي أن يكـون نزيهاً، واسع المعرفة بصنوف البناء، راجح الحجة في البرهان على مـا يستخلص. والأديب ليس من هذه النهوج في شيء. فهو إما أن يعتبر آثاره كأبنائه لا يؤثر أحدها على غـيره ولو كـان بادي العلة مضـطرب الـتركيب، أو أنه يؤثـر قصيدة عـلى غيرهـا لارتبـاطهـا بمناسبـة تهـز مشاعره، بصرف النظر عن قيمة القصيدة، أو يبرز أثراً أكثر من غيره لأنه أكثر تعبيراً عن آرائه ومواقفه.. أو أكثر اخفاءً وتمويهاً لها.. ففي كل الأحوال ثمة عنصر ذاتي ذو طغيان شديد.

أضف إلى ذلـك طبيعة عقـل الشاعـر. فالشـاعر يفكـر بالكلمات ويبرهن بالصور، ولا مكان في فكـره للمفهومـات المجردة ولـلأنساق الفكرية المنهاجية أو المنهجية. لهذا كان الشعراء. النقـاد قلة معدودة في تـاريخ الأدب، ولا يعـد منهم في العصر الحديث سـوى ت. س. إليوت. ولو راجعنا ما كتبه نزار قبـاني وعبد الـوهاب البيـاتي وصلاح عبد الصبور عن تجاربهم الشعرية أو عن تجربة الشعر العربي الحديث بعـامة لما وجدنـا في ذلك مـا يعيننـا عـلى تقـويم شعـرهم أو أشعـار غيرهم، لا يستثنى من ذلك سـوى دراسات نـازك الملائكـة. أما ما تبقى فليس أكـثر من شهـادات ووثـائق يستخـدمهـا دارسـو الأدب ومؤرخـوه، لاستخلاص انـطباعـات الشعـراء المعـاصرين عن تـطور الشعر العربي وعن أهدافهم التي كانوا يصبون إلى تحقيقها.

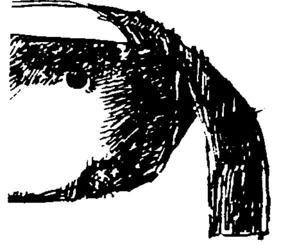
ما كتبه معظم الشعراء عن تجاربهم الشعرية لا يعين النقاد على تقويم شعرهم

إن غـايـة النقـد تـوضيـح العمـل الأدبي أو صلتـه بـالأديب أو بالقارىء. عـلى هذه المحـاور الثلاثـة يدور كـل النقد الأدبي. ومهـما يكن من أمر فلا بد للناقد من أن يضع في اعتباره مقاصد المؤلف من عمله. ولكن، بسبب التفـاوت بين المقصد الأصلي والهـدف الفعلي المتحقق في العمل الأدبي كمبدأ نـاظم له. يحتـاج الأمر إلى دراسـات تـاريخية وتـأويلات فنيـة وتعليلات فكـرية خـاضعة للمـراجعـة عـبر العصـور، ذلك أن للعمـل الأدبي حياة مستقلة منـذ أن ينفصـل عن صاحبه ليقع في أيدي الجمهور. عندئذ يغدو عرضة لكل التأويـلات من كـل قارىء عـلى حدة مهـما بلغت غـرابتهـا وبعـدهـا عن الفهم المألوف: (إحدى الطالبـات أخبرتني أن أفضـل رواية بـوليسية قـرأتها هي (الجـريمة والعقـاب) و(الأخـوة كـارامـازوف) لـدوستـويفسكي، وأصرت على أن تجعل مـوضوع أطـروحتها: دوستـويفسكي بوصفـه روائياً بوليسياً). غير أن القارىء النقادة هو الذي يكتشف بـالتحليل غـايـة كـل جـزء من أجـزاء العمـل الأدبي، وصلة كـل منهـا ببقيـة الأجزاء، وكيف يتشكل في النهاية الهـدف المنجز من العمـل الأدبي، والذي هو المبدأ الناظم لـلأجزاء والمنـظور الذي منـه نطل عـلى رؤيا المؤلف للحيـاة في عصره. وهذه كلهـا خطوات لا يقـوم بها إلا نـاقد لبيق متمرّس، لذلك كان د. هـ. لورانس على حق، حين قال: «ثق بالقصة ولا تثق أبداً بالفنـان. والمهمة الجـديرة بـالناقـد هي أن ينقذ القصة من الفنان الذي أبدعها».

هـذه هي مهمة النـاقد بحق، والنـاقـد الـذي يعتمـد تصريحـات الأديب فيتـوافق معه في مقـاصده المعلنـة إنما يسلم بتـطابق الأهداف المعلنة مع الغـايات المتحققـة، وهذا مـوقف ينطوي عـلى افتراضـات خطيرة بحق الأدب والنقد، لأنه يعني أن العمل الفني لا يمتلك قيمـة موضوعية ولا باطنية ولا جوهرية، وإنما يعتمد على الإحالات الذاتية والخارجية كما يعني أن الإجراء النقدي لا يخضع لحكم النقـد والنقاد بل لشهادة الأديب فيه، على حين أن أحذق الأدباء صناعة لا يعرفون بالتمام أين يتجهـون خلال عمليـة الإبداع. ويلحظ إليـوت أن جزءاً كبيراً من جهد الشاعر ينصب على صياغة القصيدة عـوضاً عن تحقيق المقصد الواعي للشاعر، ممـا يجعل العمـل الأدبي هو المقصـد النهائي للشاعر وتعبيراً عن مقصده النهـائي. فالعمليـة الابداعيـة هي عملية اكتشـاف تدريجي تتمـوضع خـلال الصنع، فـإذا وصلت إلى الجمهور أصبـح من حق الجميع إضفـاء مختلف التـأويـلات عليهـا، غـير أن التأويل الوحيد الذي يحمل مصداقية نقدية هـو التأويـل المعتمد عـلى تحليل النص، ورسم المقصد من قرائن في داخله.

أقول ذلك بإصرار لا ينتهي، لأن مصادر التأويل لا تنتهي فهنـاك كاتب السير وعالم النفس والناقد الانطباعي يقفون في صف، وهنـاك المؤرخ وعالم الاجتماع وعالم الاقتصاد في صف آخـر، وفي صف ثالث نجد الفيلسوف والعقائدي وأصحاب النظريات يتدفقـون على النقـد من كـل حدب وصـوب. أخيراً ورد علينـا اللغويـون وفقهـاء اللغـة والأسلوبيـون وعلماء الأسلوب والأكاديميـون والبنيـويـون وعلماء البنى





يزعمون أنهم يمتلكون المفتاح السحري: «افتح يا سمسم» وينفتح النص للبنيويين أو الماركسيين أو النفسانيين ثم ينغلق دون الناس جميعاً وفي طليعتهم الناقد المزود بالحس المرهف الذي صقله الاطلاع على تراث أمته وبقية الأمم التي أسهمت في صنع الحضارة الانسانية الحديثة، مما يمكنه من بلوغ الاكتمال - ولا نقول الكمال - في الاستجابة وتطوير تعليقاته المعللة فيما هو يلج حرم القصيدة ليتملك وجودها المحسوس من الداخل فيستنبط المعايير الفنية التي بنيت عليها، لأن كل قصيدة أو رواية جديرة بهذا الاسم إنما تمتلك معايير خاصة بها تستثير في الناقد احساساً مباشراً بالقيمة. هذا الاحساس، أجد أفضل تعريف له في قول الناقد الفرنسي ريمي دي غورمونت بأنه الجهد العظيم الذي يبذله أي انسان مخلص لكي يسمو بانطباعاته الشخصية إلى درجة القوانين. فهناك حكم نتيجة للحساسية، وهناك حكم استنتاجي معلل، وهما موجودان في غير ما تناقض ضروري فقلما استطاعت الحساسية أن تبلغ الكثير من القوة النقدية إلا بتقبل مقدار معتبر من التقرير النظري التعميمي. كذلك فإن حكماً معللاً في شؤون الأدب ليس له أن يصاغ إلا على أساس شيء من الحساسية الفورية أو المولّدة. ولكن المنهج التحليلي في الكشف عن رؤيا المؤلف، إذا كان قد زوّدنا بوسائل صارمة من الوصف، فنحن لا نزعم بأنه سد الحاجة الأزلية إلى وضع منهج علمي مضمون في تقدير القيمة.

إن النقد التحليلي الذي يصر على اعتبار الأثر الأدبي مستقلاً قائماً بذاته يوصف ويحلّل ويقوّم دون اهتمام بنوايا صاحبه أو أية ملابسات خارجية أخرى - إنما يسير على صراط أدق من الشعرة وأحد من السيف. هذا الصراط هو جسر يقوم فوق هاويتين أولاهما هاوية النقد التأثري، أي إبداء الاستجابة الذاتية الخالصة واحلالها محل التحليل والحكم النقديين. والناقد الذي يقول: «إنني أجد في نفسي هزة لقول هذا الشاعر.. ونفوراً من تعابير ذاك الأديب..» أو يؤرخ لذوق عصره فيقول: «كان الناس يستحسنون قول فلان حتى جاء فلان فقال»، لا يزيدنا معرفة ببنية الأثر الأدبي وكيف تمكن من الوصول إلينا عبر العصور، صامداً لمختلف مناهج النقد. وهذا المعلق أبعد الناس عن النقد بما هو جلاء صورة النص ككائن حي مستقل ذي خصائص يمكن ابرازها كشهادة ودليل موضوعيين على تكوينه. فالنقد التحليلي يعنى بالكيفية التي تم فيها التوصيل أكثر من عنايته بأثر التوصيل في الناقد أو القارىء وانطباعات كل منهما. إن الفهم والتذوق منطلقان للناقد يعتمدهما للبدء في إجراءات نقدية معقدة تشكل استبصارات عن طبيعة الأثر الفني ومغزاه من حيث هو قطعة فنية ذات كيان يتمثل في خاطر الناقد عبر قرائن معيارية تتراوح بين أحاسيس جمالية بالتناسب والتعمق في أهم صفات الفن وهي: التعقيد والسخرية والتضاد، وبين بقية المعارف التي تملأ الذهن. أي أن النقد يقع بين الحدس والادراك، وبالتالي فلا مجال فيه للانطباعات الشخصية إذ من الخرافة أن نعتقد بأن الحدس السريع الجازم للذوق الجيد لا يخطىء. فالذوق الجيد يتلو دراسة الأدب ويتطور منها، فدقته صادرة عن معرفة لكنها لا تنتج معرفة. كما أن تجربتنا للأثر الأدبي لا يمكن التقاطها مباشرة، فهي كرؤية اللون أو الإحساس بالحرارة - تجربة غير قادرة على التعبير عن نفسها مباشرة إلا بمصطلحات نقدية: فالفيزياء تشرح الحرارة والبرودة بمصطلحات العلم وليس بمصطلحات التجربة المباشرة. (انظر نورثروب فراي: مقدمة تشريح النقد).

للسياسي كل الحق في أن ينظر الى الأدب من زاوية سياسية ولكن نظرته لا علاقة لها بالنقد الأدبي

أخيراً، فإن النقد الانطباعي يشفي بنا على الهوة الثانية في الجانب الآخر من الصراط، وهي هوة النقد الأخلاقي. فالناقد الذي ينساق مع انطباعاته يضطر إلى خلط هذه الانطباعات بهواجسه الاجتماعية أو الدينية أو الخلقية أو السياسية. فما دام مقياسه «ما يرتاح إليه» فهو لن يرتاح إلى رأي يخالف له في السياسة أو الدين أو الأخلاق أو غير ذلك. وبالتالي، فإن النقد والأدب معاً يُرمَيان في وهدة المقاييس الأخلاقية. وهي وهدة تمتد من أفلاطون إلى ماركس وما قبلهما وما بعدهما. فكل الوعاظ رأوا أن الأدب يعلم مكارم الأخلاق، وربطوا استحسانهم واستسقاطهم لنص ما بانطباقه على مقاييسهم الخلقية. هذه المقاييس تقوم على مقارنة خطابية بين الواقع الاجتماعي (وهو دائماً ينذر بقيام الساعة لشدة انحرافه عن الفضيلة) وبين «ما ينبغي وما يجب». فسواء أكان الهدف تقويم النفس الأمارة بالسوء أم احلال طبقة البروليتاريا محل غيرها من الطبقات، فإن النقد الأخلاقي يحيل إلى قيم مطلقة تقع خارج النص الأدبي وتجعل تقييمنا للنص خاضعاً لاعتبارات خارج النص. وفي كل الأحوال لا يتوقف حكم الناقد الأخلاقي على النظر في بنية النص من حيث نموها واكتمالها واستواؤها كياناً مستقلاً قائماً بذاته، ولا على نتيجة استنطاقه للنص من خلال النظر في طريقة ترتيب الفنان للبنى والمجازات والصور بحيث تقدم عالماً مُغايراً: يتصل مع الواقع بالموازاة ويفارقه نحو تصور أمثل. بل إن حكم الناقد الأخلاقي خاضع لحتميات يحددها مذهبه: حتمية المثل عند أفلاطون، حتمية الفضيلة عند الوعاظ، حتمية الإيمان عند المؤمنين، حتمية الوراثة أو الانحرافات النفسية أو البيئوية عند علماء الوراثة والنفس والاجتماع الذين يندبون أنفسهم للقيام بمهمة النقد الأدبي، حتمية الصراع الطبقي، حتمية الصراع القومي.. الخ، ومن الممتع متابعة الحروب التي تنشب بين هذه الحتميات وتستخدم فيها دمى تسمى المعري الملحد أو شعراء الصعاليك ممثلي البروليتاريا الجاهلية أو بشار وأبي نواس من خلال حتمية الانحراف النفسي لديهما. وهكذا نرى أن الجدليات النفسية أو الاجتماعية حين تطبق من الخارج على النقد تغدو، وهي في داخل النقد، جدليات زائفة أو خطاباً مزيفاً، إن للسياسي من أي مذهب كل الحق في أن ينظر إلى الأدب من زاوية سياسية، وهذا أيضاً من حق علماء الاجتماع والاقتصاد واللاهوت - لكن هذه النظرات لا علاقة لها بالنقد الأدبي. وعلى الناقد أن يطلع عليها ثم ينصرف إلى هدفه الأصلي: الدخول في الحضرة السرية والخصوصية للنص بغية إعادة تشييده كما يتمثل لنا عبر رؤيا الأديب للحياة. وهذا هو الهدف الأوحد للنقد الأدبي. هذه المهمة تتألف، كما نرى، من شقين: الأول إبراز رؤيا الأديب والثاني تمثل الأثر الأدبي. وإذا كنا نخص الرؤيا وتقنياتها بدراسة مفردة، فإن تمثل النص في ذهن الناقد مقولة مستمرة من أفلوطين إلى كروتشه، وسنستشهد عليها باقتباسين من النقاد العرب، الأول يتميز بشيء من المباشرة والفجاجة لكنه يبرز ما نريد بمفهوم التمثيل، وهو لابن الأثير في الجزء الأول من (المثل السائر) حيث عبّر عن تجربته في قراءة الشعر العربي تعبيراً طريفاً، فقال:

«.. فالألفاظ الجزلة تُتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاق ولطف مزاج، ولهذا ترى ألفاظ أبي تمام كأنها رجال قد ركبوا

خيولهم، واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد، وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلي». (المثل السائر ١: ص ٢٥٢).

أما المثل الآخر فهو لواحد من أهم النقاد التطبيقيين في تاريخ النقد العربي، وأعني به القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، صاحب (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، المتوفى عام ٣٩٢ هـ. بدأ القاضي حديثه عن تمثل القارىء للقصيدة في أول كتابه حين أورد مختارات لشعر البحتري ثم علّق عليها بقوله:

«.. ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ومصورة تلقاء ناظرك» ص ٢٧.

هكذا نرى أن تجلي الأثر في نفس الناقد هو نهاية العملية النقدية لأن التجلي يعطي الصورة النهائية لما تمثلته نفس الناقد من تفاعلات الحدس الجمالي والادراك العقلي. هذا التجلي النهائي يتخذ صورته بحسب ما تتصور في نفس الناقد رؤيا الأديب عن الحياة. ومن البدهي أن التجلي والرؤيا لا يحدثان إلا في نفس ناقد متمرس ألف شعاب النقد وحزونه وأشرف على استشفاف المنابع الروحية الجمعية التي يصدر عنها الأديب. لذلك فإن التجلي والرؤيا لا يتمان إلا بواسطة أثر فني ناضج متعمق قادر على أن يقوم بذاته دونما حاجة إلى الاتكاء على مراجع خارجية إلا لاضاءة زاوية أو أخرى منه مثل (رسالة الغفران) للمعري وبعض قصائد (سقط الزند)، وفي العصر الحديث يمكن أن نأخذ رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، وديوان (سفر الفقر والثورة) للبياتي كأثرين قادرين على حمل رؤيا تحدث التجلي. أما رؤى الشعر الجاهلي وشعر بشار وأبي نواس والمتنبي والشعر الأندلسي، فما تزال تنتظر من يكشف عنها ويقدمها إلى التراث العربي والانساني كتعبير عن حضارة أمة مجيدة معطاء.

وهكذا نرى في خاتمة دراستنا أن النقد الأدبي إنما يأتي من مواجهة الناقد المكتمل لنص مستقل بذاته. ومن دراسة الصوى البارزة في تراثنا الماضي والمعاصر يمكن استخلاص النظرية الأساسية للأدب العربي وقوانينها الناظمة للآثار من الدرجة الثانية. وعلى الرغم من أن عتبة النقد تزدحم بشتى الواردين من مختلف أصقاع المعرفة فإن الناقد الحقيقي وحده هو الذي يحظى بحق دخول هيكل الأدب واستقراء أبرز معالمه لجلاء ما يتفاعل فيه من عناصر الصنعة والتفنن في المادة والشكل.

أما أين يذهب الشكل الأدبي، فإنه يذهب عموماً إلى مستهلكي الأدب. إلى حماة الأدباء ورعاتهم من حكام وسياسيين، وإلى الأدباء المرحليين أي الذين يقعون في الدرجة الثانية من الأصالة فيقنعون بتقليد أدباء الطبقة الأولى، ثم إلى الطبقة المثقفة غير المختصة من حملة الشهادات والقراء المستنيرين على اختلاف اختصاصاتهم، ثم إلى عامة الناس والطلاب الصغار الذين يتلقون ما يعطى لهم. هؤلاء، مجتمعين، يشكلون قوة ضغط لا يجرؤ أي أديب على تجاهلها ما دام الأديب ينتج لقارىء مفترض، ولراع أو حام يؤمن له سلامته ورزقه.

ومن الحقائق المرة في تاريخ الأدب أن النماذج العليا في الأدب والنقد يرتبط إشعاعها بمراحل ازدهار الحضارة وتفتح العقل القومي. فإن اختل مسار التقدم الحضاري سقط الابداع والنقد، وحل الاتباع والشكلانية السطحية محلهما، فسادت الموضة والنظريات المستوردة محل الخلق النابع من داخل التراث. وسأكتفي بمثل واحد على ذلك. فمن المعلوم أن الطباق والجناس صنعة سادت الكتابة العربية، شعراً ونثراً، من القرن الخامس الهجري إلى القرن الثالث عشر. ومع ذلك فإن ناقداً متميزاً كالقاضي الجرجاني كتب في أواخر القرن الرابع عن صناعة النقد يقول:

«.. وأقلّ الناس حظاً في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة. ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظاً مروّقاً، وكلاماً مزوَّقاً؛ قد حشي تجنيساً وترصيعاً، وشحن مطابقة وبديعاً، أو معنى غامضاً قد تعمق فيه مستخرجه، وتغلغل إليه مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، واضطراب النظم، وسوء التأليف، وهلهلة النسج؛ ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسبر ما بينهما من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب؛ ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صوّر له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع».

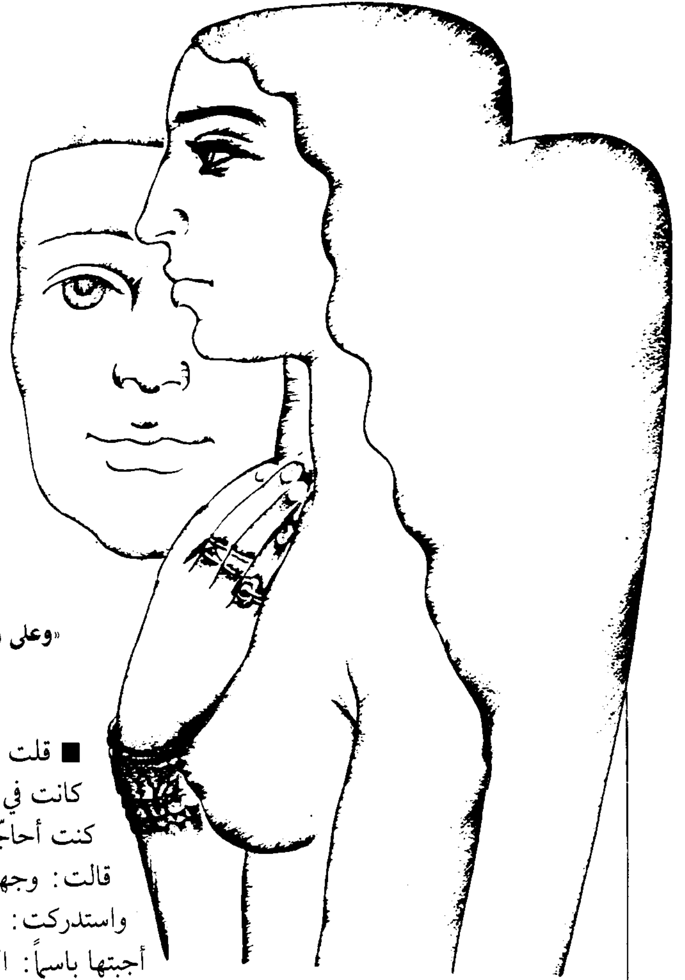
كانت هذه وصية، تلتها وصايا من عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس ومن حازم القرطاجني في القرن السابع.. لكن كل ما كتبه هؤلاء النقاد العظام الذين يدانون في قيمتهم أرفع كشوف النقد الأوربي الحديث، قد ذهب أدراج الرياح واستمر الأدب العربي في الانحطاط خلواً من المعنى، وفي التيبس على شكل فسيفساء لفظية إلى منتصف القرن الماضي حين اتخذت من جديد النماذج العليا للشعر العربي أساساً للكلاسية الجديدة، كما أمر الشيخ الإمام محمد عبده بطبع آثار عبد القاهر الجرجاني وتدريسها في الأزهر.. وبذلك ثبت أن «ما ينفع الناس يمكث في الأرض» ولو طمره الإهمال والنسيان قروناً طويلة. □

عتبة النقد مزدحمة بشتى الواردين ولكن الناقد الحقيقي وحده يحظى بدخول هيكل الأدب



وجه مقطوع

إدوار الخراط



«وعلى وجه الغمر ظلمة»

■ قلت للوجه الطافي على الغمر: لماذا.. لماذا تركتني؟

كانت في نظرته إليّ معرفة القديم.

كنت أحاجّه ولم يجبني.

قالت: وجهك، من على جنب، الآن فقط أراه. مثل وجه أخناتون. متوفز وحساس.

واستدركت: لا تظن انني أغازلك.

أجبتها باسماً: الآن فقط أدركت أنك فعلاً تغازلينني. فقط عندما قلتِ. ولن أفوّت الفرصة.

ضحكت عن أسنان قوية، لاحظت أن السنّتين العلويتين مربعتان تقريباً، كبيرتان، فيهما أثر التدخين.

أحسست بحرارة جسمها جنبي، تحت المائدة المزدحمة بالمدعوين والمدعوات، والفضيات الثقيلة وأطقم «ليموج». وكانت القاعة عالية التدفئة، والسفرجي النوبي يملأ لي الكأس الكريستال المضلع الذي يتموج بصهبة النبيد ويشع بشررِ الضوء الحاد.

رفعت كأسها لي، في حركة تواطؤ شبه معلن، ووجهها الخلاسي الداكن يلمع بالانفعال وحُمّيا المائدة. رأيت قطرة عرق كاللؤلؤة على بلاطةِ الصدر الغامقة بين الثديينِ المدورين الصغيرين، من غير سوتيان، متباعدين تحت بلوزتها الحرير. كان لون جلدها الداخلي بنياً محروقاً أكثر من لون وجهها، غضاً ومثيراً.

قالت، وقد ضبطت نظرتي: هل رأيت وجه سيبيليوس؟

فلم أرفع عيني.

قالت، بفقهٍ وتوسل: ما زلت مسحورةً بقوته الصخرية والعلاقات متعددة الصوت بين أعمدة الأرغن المعدنية وهذا الحجر الخام الذي يرسو عليه الوجه المقطوع. هل رأيته؟

قلت مسايراً، جاداً، بنصف ابتسامة: نعم. ذلك التوتر الخاص بين الخفّة والرسوخ، بين الموسيقى والصخب.

سوف أقول في زمانٍ سحيق: ما أشبه وجه سيبيليوس بالوجه الواحد لرجالها الآخرين، مربع، صارم، نهائي السلطة. وما أبعد وجه اخناتون عن هاتور.

أحسست فخذها يستريح الى جانب ساقي، وأغواني الخط المتعرج بين بياض الكف والسواد ـ تقريباً ـ في ظاهر اليد، وهي تمد لي كأسها، ثانية.

سور من الحجر الأبيض الهش أمام عصف الأمواج العاتية.

قلت، وأنا أضغط بجسمي ضغطاً هيّناً على فخذها، وقد انتصبتُ: عندما تعودين الى أنغولا، بعد الاستقلال، هل تهتزمين العمل في الحجر، الرخام، ونحوها، هل تغويك مادة مثل الخشب والألياف، أوراق الشجر أو حتى القش والقماش والبوص الى آخره؟ يعني، ماذا أقول؟ هل أقول المادة العرضية الزائلة سريعة البلى؟ الفن الذي يُسقط ادعاءات الخلود يعني.

قالت: أنت أسلافك سادة الخلود. أليس كذلك؟

قلت: الخلود؟ كل مادة الى فناء. كل شيء الى فناء.

كانت نظرة عينيها الخضراوين، من فوق وجنتيها الداكنتين العظميّتين قليلاً، مرهفةً ومشتعلةً بحزن وشوق بينما شفتاها اللحيمتان، فيهما لَمَىً وحمرة مظلمة، من غير روج، مفتوحتان، لا تنطبقان، توحيان بشهوية الأسلاف.

وكان السفير يتحدث بنبرة ديبلوماسية هادئة وعليها سيماء الموضوعية عن الغارة الأخيرة على بحر البقر، وأجاب طارق نور الدين بوصف ضاف عن النقاط الحصينة على الشط، وقال إنها مكونة من ثلاثة طوابق على الأقل - بعضها أكثر - وإنها تغوص في باطن الأرض وترتفع واجهاتها الحجرية حتى تصل الى قمة الساتر الترابي، بعلو إجمالي ٢٥ متراً أو أكثر من القاع للقمة، وبطول ٢٠٠ متر تقريباً. وكل طابق من عدة دشم من الإسمنت المسلح المقوى بقضبان السكة الحديد المنزوعة وألواح الصلب. وبين كل طابق وآخر عازل من الشبكات الحديدية والخرسانة المسلحة والرمال المدموكة بسمك مترين تقريباً. وقال إن كل دشمة فيها عدة فتحات تمكّنها من الاشتباك في جميع الاتجاهات، والدشم مجهّزة بقطع المدفعية من عيارات مختلفة، وفيها دبابات أيضاً، ويتصل بعضها ببعض بخنادق مواصلات عميقة مبطنة بألواح الصلب وشكاير الرمل، وقال إن هذه النقاط معدة لتلقي قنابل ألف رطل دون أن تتأثر، وإن الإمدادات فيها - ذخائر ومياه وتعيينات - تكفي لمدة لا تقلّ عن شهر. وقال إنها يمكنها أن تقيم سواتر من النيران متصلة على طول الشط، دون ثغرة، وانها مصممة بحيث لا يمكن أن تُنال.

كان صوته تفصيلياً، محدداً، ليس فيه ما يوحي باليأس.

قالت لي: هل قابلت ايلا هيلتونين؟

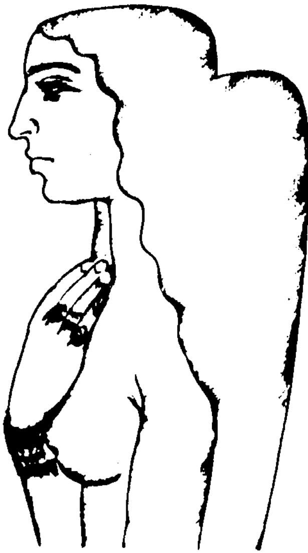
قلت بغضب: نعم. كلمتني هي أيضاً عن اخناتون. امرأة صغيرة القد، كيف صنعت هذا النصب العملاق؟ هل لاحظت القوة في أصابعها الرقيقة؟

كانت مدام عايدة، زوجة السفير، تجلس على مبعدة قليلاً، في الجانب المقابل للمائدة. (عرفت فيما بعد أنه وزير مفوض فقط وأنه أحد ثلاثة أقباط وصلوا الى هذه الدرجة في السلك الديبلوماسي، أحدهما في الملايو والآخر في الكونغو). وكانت نحيلة وأنيقة جداً وصعيدية الملامح، ذكّرتني فجأة بعايدة مكرم عبيد وسألت نفسي: ترى أما زالت تعيش؟

قالت لجارتي بالفرنسية، بلهجة باريسية لا تشوبها أدنى لكنة: مارتا، هل خلصت من بورتريه أغستينو نيتو؟

ابتسمت جارتي وقالت، بلكنةٍ برتغالية قليلاً: وهل يمكن أن أخلص منه أبداً؟

وعرفت فيما بعد أن علاقة حميمة تربط بينهما.



لم أتمالك، فضحكت بصوت عال، لعل النبيذ كان قد صعد إلى رأسي. التفتت إليّ الأنظار لحظة، ثم عاد لغط الحديث في الحرب والسياسة وفضائل أصناف الأكل المصرية وميزان القوى الدولية، مع إيقاع اصطدام الشوك والسكاكين على الصيني، وارتفاع الكؤوس وأمواج المودة التي تأتي مع الطعام الجيد والشراب الجيد.

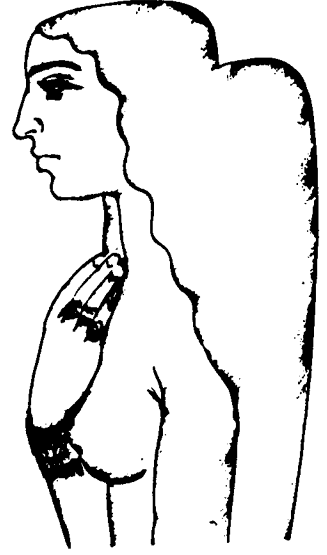
تذكرت أنني سأقول فيما بعد الزمن الأخير: عذبتني الثانية لسيبيليوس. زلزلت قلبي.

وأنها سوف تقول: الموسيقى بناء وتشكيل في ذاته. تصميم نصي بحت. ليست هزة للقلوب، ولا توحداً بمشاعرك أنت. ليست عاطفية.

أم أنني لم أقل، ولم يحدث؟

في قلب الليل كانت بين ذراعيّ وساقيّ عارية وصلبة القوام وأملوداً لدنة معاً، حارة وباردة الجلد ملساء معاً. جسماً خالصاً. تقاطيع هذا الجسم كاملة، برونزية الصياغة. كانت أصابعها المحنكة تتحسسني وتعرك انتصابي، تعجم عوده بدربة ومعرفة. مر بخاطري خطفاً: كم مرة فعلت هذا مع الرجال، وتماثيلهم؟ وكأنما قلت، مخطوفاً: ما أهمية ذلك، ما معناه حتى؟ وكان ريقها رطباً وشفتاها الكبيرتان فيهما سخونة، وملاءة خاصة. وكانت تضحك فجأة، وحدها، من سعادة اللحظة. ولم تكن تراني.

الأزهارة المُرّة صلدة.



عندما خرجت على وجه الصبح في انتظار التاكسي الذي طلبته لي بالتليفون، باللغة الفنلندية، والذي سوف يحملني الى غرفتي في الفندق ـ وقد رأيت وحشتها وخواءها من الآن ـ صدمتني هبّات البرد ونفذت الى عظمي. أحكمت لف الإيشارب الصوف حول رقبتي تحت ياقة المعطف الثقيل. كانت أكوام الثلج الصغيرة القذرة على جانبي الأرصفة ومفارق الطرق تذوب ببطء وتسيل بماء قليل له خرير مسموع في صمت ما قبل الفجر. وأنوار مصابيح الشوارع صفراء تومض بهالاتٍ غير منتظمة الاستدارة في بلل الهواء المحمل بقطرات دقيقة جداً من ماء الضباب، الأبنية الراسخة تبدو لي ثقيلة ومغلقة وجدرانها السميكة لا منفذ منها، وطأتها لا تحتمل. ورأيت على ناصية الشارع الكلمات تنير وتنطفىء بالنيون: «Milk Bar». ووراء الواجهة الزجاجية الممتدة بطول المبنى، ساطعة من الداخل بالنور الثابت، قامت علب الزبادي المرصوصة في إهرامات منتظمة، وأنواع الجبن في أقراصها المدورة الصفراء الصلبة ومربعاتها البيضاء الطرية المتماسكة وزجاجات اللبن منتفخة البطون متعددة الأحجام، والمعلبات الأخرى التي لم أعرف أن أقرأ ما عليها ومكعبات الزبد في أغلفتها الفضية، وراء زجاج الثلاجة الضخمة، كلها أنيقة كأنها موسيقية النسق، تحسب أنه لا يمكن أن يمسها سوء.

تحت الواجهة الزجاجية العريضة تماماً، كان الرجل راقداً على الرصيف المبلول، معطفه مفتوح عن بطنه الضخم الذي يرتفع وينخفض في إيقاع النفس الصعب، وقميصه مشعث خرجت أطرافه من حزام البنطلون، وجهه محمرّ مربدّ ومغمض العينين في نسيانٍ تام. قلت: هل تركه هذه المدينة، هذا العالم، كما تركهما؟ قلت: ألن يسعفه شيء، ولا أحد؟ قلت: أبحاجة هو الى نجدة، أم في هذه الظلمة نجدته؟ ودهشت إذ جاءني من بعيد صياح ديك، طويل وموقَّع في السكون، ونباح كلب لا يكاد يستبين. كأننا في قلب الريف بينما التاكسي يصل الى وسط المدينة بعماراتها الشامخة الصامتة، ونفيره، من النوع القديم، ينبهني: «أوْ.. أوْ..» موجزاً وعميق النبرة. عاد إليّ فجأة ليل الطفولة المتوهج أبداً بظلامه الخاص وتحركت أشواق الطفولة القاهرة، وقلت: ما أكثر ما يحمل الفجر من مرارة!

قلت في ليلي: أيسقط دمي في الشوارع أمام وجهك؟

قلت: هربتْ من وجهه الأرض والسماء، ولم يوجد لهما موضع.

وقلت: كثير التحنّن. لم يحوِّل وجهه عنك. لكنه لم يتكلم. لم يجبني.

كان قلبي ممتلئاً أشباحاً والظلمة التي فيَّ كاملة.

وجه الحجر لم يتدحرج عن فم القبر. هل جاء، ومضى؟

تضرعتُ: مدِّي أصابعكِ والمسي فمي لكي يضيء وجهك كالشمس في داخلي وتصير جوارح جسدكِ بيضاء كالنور. أفي هذا خلاصي؟

وجدت نفسي طعيناً. آثامي مدفونة في أرض جنّاتي. أبيتُ طول الليل على شواهد المقابر وأقيم طول النهار محرقة متقدة لها دخان دسم يرتد إليّ دون رسالة.

كانت على جدار غرفتي في الفندق بقعة بيضاء ترفرف وتعطيني حساً بأنها فراشة كبيرة جاءت من الأشجار تحت أنوار الشارع ودخلت من النافذة. ضربتها بيدي بخفة كأنني أهشها. تضخمت فجأة واتسعت وانفجرت، دون صوت، وسالت بعصارة بيضاء نقية وكثيفة كالعجين. ومن السائل البطيء الثقيل تجسد لي وجهها، معذبة بالألم، ممزَّقة، تصرخ بالشكوى دون أن تقول كلمة واحدة، وتسيل العصارة البيضاء من عنقها. ضربتي قتلتْها. من هي؟ هل أعرفها؟

وبجانب الوجه الذبيح كانت البقعة البيضاء تكبر، وتتجسم، تتخذ معالم وجه آخر، غامض وصلب، دون جسم، دون عنق، نظرته ثابتة. هو، يعرفني. رأيت أن ورق الجدار كان باهتاً ومنقوشاً بزهور صغيرة حمراء وصفراء دقيقة الخطوط.

وما زال وجه الفتاة المقتولة يحمل لي إدانة نهائية.

الإثم الذي لا يُطاق.

تؤرّقني الجريمة. □

قصيدة حب (٣)

سعاد الصباح



■ يُذَكرني صوتُكَ بصوت المَطَرْ.
وعيناكَ الرماديّتان بسماءِ سبْتمبرْ
وأحزانُكَ بأحزان الطيُور الذاهبةِ إلى المنْفى.
يُذَكرّني وجهُكَ ببراري طُفُولتي
ورائحتُكْ. . .
برائحةِ البُنّ في كافيتيرّيات روما. . .

*

ماذا أستطيعُ أن أفعلَ من أجلكْ؟
أيُّها الرجُلُ الذي شقّقَ شفتيْهِ مِلْحُ البحرْ
وطارَدتْه سُفُنُ القراصنهْ
وتناثرَ جَسدُهُ على كلِّ القارّاتْ.

*

ماذا أستطيعُ أن أفعلَ من أجلكْ؟
أيُّها المسافرُ من الشتَاتِ إلى الشتَاتْ.
أيُّها الغارقُ في أمواج الحبْرِ الأسودْ
والمصلوبُ على ورق الكتابة
والمطلوب حيّاً أو ميّتاً
من كلِّ ديكتاتُوريي العالم الثالثْ. . .

*

أريدُ أن أدخلَ في قميصكَ المفتوحْ. .
وجُرْحِكَ المفتوحْ.
وأكونَ جزءاً من قَلَقِكَ. . . ودُوارِكْ. . .
ومَوْتكَ الجميلْ.

*

أريدُ أن أذهَبَ مَعَكْ. .
إلى آخرِ الجُنُونْ. .
وإلى آخَرِ التحّدي. .
وإلى آخِرَ أنوثتي. .

*

أريدُ أن أصعَدَ إلى ظهر سفينَتكْ
التي لا تعترفُ بالمرافيءْ
ولا تعترفُ بالجُزُرْ. .
ولا ترسُو في أيِّ مكانْ.
أريدُ أن أخبئَكَ في صدري. .
عندما تشتدُّ الريحْ
وتعصفُ العاصفهْ
فإمّا أن أنجوَ مَعَكْ.
وإمّا أن أغرقَ مَعَكْ. . □

هذه القصيدة
من مجموعة قصائد تحمل
العنوان نفسه وتنشر تباعا

الرواية والواقع

متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية

صبري حافظ



■ لا شك أننا نعرف جميعاً أننا نعيش في عالم سريع التغير، وأن هذا التغير يأخذ شكل العاصفة عندما يتناول الحديث واقعنا العربي، ولا يمكن ان نتصور أن الكاتب العربي في معزل عن هذه التغيرات، لأن الكاتب الحقيقي هو ترمومتر قياسها، ومن هنا سنحاول في هذه الدراسة ان نتعرف على طبيعة التغيرات التي انتابت علاقة الرواية بالواقع الحضاري الذي تصدر عنه، أو بالأحرى بكل مكونات الاطار المرجعي الذي تصدر عنه وتسعى للفاعلية فيه. وتعمد هذه الدراسة الى الكشف عن هذه التغيرات من خلال الوعي المستمر بعملية التفاعل بين كل الاستراتيجيات النصية التي يستخدمها الكاتب، وبين مختلف مكونات الاطار المرجعي الذي يتعامل معه، بما في ذلك مكوناته النصية والاجتماعية. ذلك لأنها تنطلق من التسليم بوجود علاقة ما بين النص والواقع لأنها توقن باستحالة كتابة نص لا دلالة له، وبالتالي لا صلة له بالواقع الحضاري الذي ينبثق عنه. ليس فقط لأن اللغة كائن اجتماعي بالدرجة الأولى، ولا لأن عمليات تخليق الدلالة تنطوي على استخدام مجموعة متداخلة من العناصر الفردية والاجتماعية، وتكشف عن مدى تراكب الآفاق المتعددة التي يمكن تأويل النص الأدبي في إطارات حركتها الفاعلة. ولكن أيضا لأن النص الأدبي عمل مطروح أساسا في ساحة عملية التوصيل، أي أنه خطاب مهما كانت درجة انغلاقه على ذاته، وتعقيد شفراته، يسعى الى الوصول الى القارىء، والى إحداث استجابة ما له لديه.

ما هي طبيعة التغيرات التي انتابت العلاقة بين النص الروائي العربي والواقع؟

وحتى نتعرف على طبيعة التغيرات التي انتابت العلاقة بين النص الروائي العربي والواقع الذي يصدر عنه، تلجأ هذه الدراسة الى خلق علاقة تناظر وتواز بين ثلاث مجموعات من المتغيرات تنقسم كل مجموعة منها الى قسمين او بالأحرى مرحلتين منفصلتين وان كان بينهما شيء من التداخل. وتعي الدراسة ان بالإمكان تقسيم كل مرحلة من هاتين المرحلتين الى مراحل جزئية، ولكنها تسعى الى تلمس الفروق الرئيسية، والى تغليب بعض الخصائص العامة التي تبرز عملية التحول بشكل واضح. وأولى هذه المجموعات الثلاث هي مجموعة التغيرات الحضارية بما في ذلك التغيرات التاريخية والاجتماعية والنفسية والقومية. وثانيها هي مجموعة المتغيرات المتعلقة بموقف الكاتب من تراثه النصي، ووعيه بهويته وهوية النص الذي يبدعه، وبنوعية الحوار الذي يجريه النص الروائي مع هذا التراث، سواء أكان هذا الحوار بالقطيعة أو بالاندماج الكامل فيه. وثالثها مجموعة المتغيرات الفنية المتعلقة بطبيعة الاستراتيجيات النصية، ودلالات الشكل، والوظائف الفنية المختلفة التي يستخدمها الكاتب في نصه الروائي. ومن خلال هذه المجموعات الثلاث المتداخلة والمتفاعلة، تكشف الدراسة عن طبيعة هذا التغير الذي انتاب قواعد إحالة النص الروائي الى الأطر المرجعية التي ينبثق عنها، ونوعية الحوار الذي يقيمه معها، والذي يشارك في بلورة وعيه بذاته وبطبيعة الدور الذي يؤديه في الواقع الاجتماعي الذي صدر عنه.

ولنبدأ بالتعرف على التغيرات التي انتابت هذا الواقع العربي، على الصعيد المعرفي الذي ينطوي على البعدين التاريخي والأيديولوجي على السواء. ورصد ملامح الواقع العربي الذي أنجب ما ندعوه بقواعد الإحالة التقليدية للواقع. ونلاحظ في هذا المجال ان الواقع الذي ساد تاريخيا منذ بدايات عصر النهضة وحركة الإحياء، وحتى نكبة ضياع فلسطين التي جاءت في أعقاب الحرب العالمية الثانية، اتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الريفية او التقليدية للعالم. وهي الرؤية المنبثقة عن درجة عالية من التجانس الثقافي الذي يمكن القول معه بنوع من المجتمع المستقر والمتكامل من حيث الوظيفة السوسيولوجية: مجتمع يحكمه نسق اجتماعي واحد ، وينهض على آليات الاعتماد الفردي المتبادل بين أفراده وجماعاته وشرائحه الاجتماعية المختلفة، وهو اعتماد لا يخلو من توتر، ولكن توتراته لا تبلغ درجة الصراع، وغالباً ما تنفثىء لصالح استمرارية الرؤية الريفية ذات الطبيعة الرعوية والسلطة الأبوية، بالمعنى الرمزي والحرفي معا. ذلك لأن قوى الوحدة في مثل هذا المجتمع أفعل من عوامل الفرقة والتفتيت، ولأن الفضاء الاجتماعي فيه قادر على ان يكون فضاءا شاملا شبه موحَّد وموحِّد يسع مختلف الأفراد والقوى الاجتماعية، ويحقق عملية التفاعل الخلاق بينها. ولهذا كان ثمة احساس قوي في مثل هذا المجتمع ذي الطبيعة الأبوية بالانتماء الى هذا الواقع بين أفراده، اذ يعرف كل منهم بالضبط مكانه في هذا الفضاء الاجتماعي الأليف الذي تسوده روح التعاون وقيم الاخاء التي لم تتكشف بعد عن خوائها، أو عن اخفائها لآليات الاستغلال البشعة وراء مقولاتها البراقة. وقد رافق هذا على الصعيد الجغرافي ما يمكن تسميته بالفضاء المفتوح، الذي تتيحه الطبيعة الريفية أو الرعوية الصحراوية الممتدة الى ما لا نهاية. ويتسق هذا الامتداد السرمدي مع استاتيكية النظام الاجتماعي الذي تصعب فيه فرص الحراك الاجتماعي التي تتيح للأفراد الانتقال بين الطبقات، أو الشرائح الاجتماعية المختلفة.

فكل فرد فيه يولد وقد تيقن ان عليه ان يواصل مهنة أبيه، وان يحتل مكانة اجتماعية مشابهة لتلك التي تمتع بها. وقد أدت هذه المعرفة اليقينية الى درجة عالية من الاستقرار والتماسك الاجتماعي، والى سيطرة ما يمكن تسميته بالوعي الجمعي على الوعي الفردي.

أما المرحلة الثانية، والتي تمتد منذ الحرب العالمية الثانية وحتى اليوم، فإنها تتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الحضرية او الحديثة للعالم، وهي نابعة من تعدد المناخات الثقافية والغياب النسبي للتجانس الثقافي الناجم عن تفتت الواقع الاجتماعي، وتجزئته، وتعددية أنساقه التي غاب عنها تكامل المجتمع التقليدي النسبي، وبلورت كل شريحة منها استقلاليتها الخاصة، وانتهت من ساحته الى غير رجعة آليات الاعتماد الفردي المتبادل، لتحل مكانها آليات الاعتماد المؤسسي أو الاجتماعي المتبادل. فلم يعد ممكنا الحديث عن نسق اجتماعي واحد، ولا عن سلم موحد للقيم والمكانات الاجتماعية كما كان الحال في المجتمع التقليدي القديم. بل أصبح الأمر متعلقا بمجموعة معزولة من المجتمعات الصغيرة المتجانسة نسبيا فيما بينها، ولكن الواعية في الوقت نفسه بحدة الخلافات بينها وبين غيرها من المجتمعات الصغيرة التي تشترك معها في تكوين المجتمع الأكبر: المجتمع الأم. وصورة المجتمع الأم ليست مجرد صورة بلاغية، ولكنها ذات صلة ما **بظهور هذا المجتمع الجديد الذي غابت عنه قبضة الأب وسلطته الموحدة. واستبدلها بتلك الأم الحضرية الجديدة: المدينة التي تعي اختلاف ابنائها، وتسعى الى ارضائهم جميعا، ولا تنجح في الوقت نفسه الا في استثارة غضبهم معا. ومن هنا يحاول الأبناء تأسيس استقلالهم الخاص في صدام مستمر مع بعضهم البعض، فالأم الخارجة من رحم المجتمع الأبوي لا توفر مجتمعاً أمومياً بديلاً، وإنما مجتمعاً بنوياً عامراً بالفوضى.**

ومن هنا نجد أن التوتر في هذا المجتمع الجديد قد بلغ درجة الصراع، وأصبح محكوما بآلياته المحركة، حيث أصبحت قوى الوحدة الاجتماعية ذات فاعلية محدودة، وسادت قوى الصراع والتمزق، واكتسبت العلاقات الاجتماعية طابعاً تقنينياً بدلا من طابعها المعرفي والانساني القديم. فلم يعد الفضاء الاجتماعي القديم موجوداً، ليس فقط لأن المدينة قد أجهزت بتركيبتها الجديدة على الفضاء الجغرافي المفتوح الذي عرفته الطبيعة الريفية أو الصحراوية، أو أزاحتها بعيدا عن متناول الحياة اليومية، ولكن أيضا لأنها بطبيعتها الاجتزائية، وتحديداتها البيئية والطبقية، سلبت من الفضاء الاجتماعي القديم خاصيته الموحِّدة. لأن احياءها لا تسع جميع الأفراد والقوى الاجتماعية، ولا تعمد الى تحقيق التقارب بينهم، وإنما تفرض الحدود وتصعب من فرص التفاعل، وتجعل كلاً منهم غير قادر على معرفة مكانه ومكانته الا داخل نطاق الجماعة التي يتحرك فيها، أو التي يتوق الى الانضمام إليها. ومن هنا يصبح الفضاء الاجتماعي مجزءاً ومكوناً من مجموعة من الفضاءات المتعددة والمتلاصقة والمعزولة عن بعضها معا. وتصبح تلك الفضاءات مكانا للغربة، بدلا من الألفة والوئام، وتتسم بقدر كبير من الانغلاق، الذي يدعو الى فرص أوسع للحراك الاجتماعي بين تلك الفضاءات. وهذا ما يرهف آليات التنافس بدلا من روح التعاون، ويزكي سعار شهوة الترقي الى الشرائح الاجتماعية الأعلى، ويوهن من الاستقرار ويضعضع فرص التماسك الاجتماعي. وفي هذا المناخ يسيطر الوعي الفردي، لا على حساب الوعي الجمعي فحسب، وانما في حال من الصدام المستمر معه.

وإذا ما انتقلنا من المستوى الاجتماعي الى المستوى القومي سنجد ان هذا الاختلاف بين تلك الحالتين من الوجود الاجتماعي ومن إدراك الذات المعرفي لنفسها وللعالم من حولها يناظره اختلاف آخر على المستوى العربي وان تأخر عنه نسبيا من الناحية التاريخية. وهو بشكل عام الاختلاف بين الواقع العربي الواقع تحت السيطرة المباشرة للقوى الاستعمارية والأجنبية، وبين واقع ما بعد الاستقلال بتناقضاته الاجتماعية والسياسية المختلفة. فقد عرف الواقع الأول ما يمكن تسميته بوضوح الرؤية والتوجه الى خارج الذات التي تعرف ان عدوها موجود خارجها بالدرجة الأولى، ولذا اتسمت تلك الذات القومية بقدر كبير من الوحدة والتماسك في مواجهة عدو خارجي واضح. بينما خبر الواقع الثاني مجموعة جديدة من التناقضات الاجتماعية والسياسية التي أدت الى انقسام الذات على نفسها. فإذا كان ثمة اتحاد في الهدف في معركة التحرر من الاستعمار، فقد تباينت الرؤى وتعددت الحلول المطروحة لمواجهة قضايا مرحلة ما بعد الاستقلال بل واحتدم الصراع بين تلك الحلول بشكل خطير. وفي ظل هذا الصراع تبلورت مجموعة اخرى من الخصائص المتصلة بطبيعة العلاقة بين المركز والهوامش على الصعيد القومي العام، وعلى صعيد كل بلد على حدة. فلم تعد مركزية المركز أمرا مسلما به ومقبولا دون مواجهة أسئلة التشكيك المدمرة لأسسه وجدواه. وتبدو هذه المسألة بوضوح على الصعيد القومي من خلال مثال دور مصر الثقافي في الساحة العربية في المرحلة الأولى، وكيف رافق هذا الدور وتحت تأثيره دورها السياسي في بدايات المرحلة الثانية وحتى هزيمة ١٩٦٧. ثم كيف تراجع هذا الدور بعدها، وعانت بسبب هذا التراجع عن مكانها مكانة مصر القومية، وما أعقب ذلك من تدمير منظم للمراكز الثقافية العربية الأساسية في بيروت ومصر، وكأن التدمير ينتاب فكرة المركزية ذاتها، ويفرض بقوته العاتية سيادة الهامشية والتهميش، وظهور منابر جديدة في الأطراف والهوامش، وسيادة المناخ الطارد للمثقفين وتشتيتهم في المنافي، بل وظهور منابر المنافي العربي في اوروبا، وبزوغ مراكز النفط الثقافية وغير ذلك من الظواهر المغيرة للخريطة الثقافية العربية برمتها.

وإذا ما انتقلنا الى المجموعة الثانية من المتغيرات المتصلة بعلاقة الكاتب



تدمير المراكز الثقافية فرض سيادة الهامشية والتهميش



الحساسية الأدبية تغيرت مرتين في تاريخ الأدب العربي الحديث

والنصوص الروائية العربية المكتوبة في المرحلتين، بتراثها النصي من ناحية، وبواقعها الحضاري من ناحية أخرى، سنجد أن المرحلة الأولى اتسمت في هذا المجال بالنزوع الى تأسيس مجتمع على أساس النمط الغربي الذي كان مزدهرا وقتها الى حد كبير، او على الأقل كانت هذه صورته التي تنعكس على مرايا الذات العربية المتطلعة الى النهوض ببرنامجها التحديثي الطموح. وأدى هذا على صعيد البنية الأدبية الى تأسيس النماذج الأولى للقص العربي - باستثناء (حديث عيسى بن هشام) وهو الاستثناء الذي يؤكد القاعدة ولا ينفيها - على غرار نماذج غربية معروفة حتى في بعض الأحيان للقارىء العربي من خلال الترجمة. فلم تسع النماذج الأولى من الرواية، أو الاقصوصة الى اقامة حوار مع النصوص العربية القديمة اذ كان الفكر السلفي آنذاك في حالة من التضعضع فأمكن استبعاده، أو بالأحرى القفز عليه. وشعر النص الأدبي في هذه المرحلة باستقلاله عن التراث. ودفعه هذا الاستقلال الى تكريس حواره مع الأشكال الأدبية الغربية وحدها. وكان أحد أسباب هذا التكريس هو هذا الانفصام الذي عرفته بدايات الرواية العربية بين المثقف «العصري» الذي تعلم على النسق الغربي، والمثقف القديم الذي تلقى تعليمه في مؤسسات التعليم التقليدية ذات الطابع السلفي. فقد كان عدد كبير من رواد الرواية العربية الحديثة من الذين تنقصهم المعرفة الحقيقية بتراثهم الأدبي، او من الذين وضعوا المعرفة الحديثة المستقاة من المصادر المعرفية الغربية في مركز اهتمامهم، بينما دفعوا المعرفة بتراثهم، وهي معرفة ذات طابع تقليدي، الى هوامش هذا الاهتمام مهما كانت درجة تعمقهم فيها. فليس المهم هنا المعرفة الكمية في حد ذاتها، لأن آخر ما أرمي إليه هو اتهام رواد الثقافة العربية الحديثة بإهمال التراث أو الجهل به، ولكن المهم هو مكانة هذه المعرفة على سلم تراتب القيم المعرفية، ومنزلتها من أوليات الاهتمام. كما ان موقع أغلب كتاب الأجناس الأدبية الحديثة في المعارك المتعددة التي دارت على محور الاستقطاب الحاد بين القديم والجديد تشهد باستدراج المثقف «العصري» الى فخاخ تهميش معرفته بتراثه.

أما في المرحلة الثانية فقد أصبح الحوار مع النص التراثي ضرورة ملحة بعد إفلاس المشروع الحديث، وأخذت مسألة تأسيس المجتمع العصري تنحو صوب الاهتمام بالخصوصية، وإبراز أوجه الاختلاف في المشروع الحضاري كله. وقد رافق ذلك اكتساب الفكر السلفي قوة إضافية نابعة من الحنكة التي كسبها في معاركه مع الجديد من ناحية ومن أزمة المشروع الغربي. وتردد الحديث في الغرب نفسه عن انهيار الغرب وإفلاسه وهو حديث مهما تكن هامشيته في الغرب، فقد وجد آذانا صاغية لدى المتشككين في جدوى النسخ الحرفي للمشروع الغربي. وبالاضافة الى هذا كله، فقد أصبح تعميق الوعي بالتراث الشفهي منه والمكتوب ضرورة اساسية لأن أشكال الكتابة الأدبية الحديثة وصلت الى قلب المؤسسة التقليدية، فأصبح لدينا قصاصون وروائيون ممن تلقوا تعليمهم الأول في الأزهر مثلا بدءا من محمد عبد الحليم عبد الله حتى سليمان فياض وعبده جبير. كما ان التركيبة الاجتماعية للكتاب اتجهت نحو الشرائح الاجتماعية الدنيا. فبعد ان كان معظم الكتاب في المرحلة الأولى من أبناء الطبقات العليا من الارستوقراطية حتى الشرائح العليا للطبقة الوسطى، أخذت الرواية العربية تعرف كتابا انحدروا اليها من الشرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة حتى حضيض القاع الاجتماعي مرورا بأبناء العمال والفلاحين. ولا تنفصل طبيعة الحوار مع النص التراثي عن أشكالية هوية النص الروائي الجديد، ومدى وعي الكاتب بدوره في واقعه ودور عمله فيه. ومن هنا انطلق النص الروائي الواثق من حدود هذا الدور في رحلة طويلة لتأسيس ما يمكن تسميته بقواعد الاحالة التقليدية، بكل ما يتصل بها من تقاليد ومواضعات ادبية في نصوص المرحلة الأولى. ثم ارتد على عقبيه في المرحلة الثانية وقد أثقلته أسئلة الشك في كل الرواسي والثوابت لينقض كل ما رسخته قواعد الاحالة التقليدية من مواضعات، وليبدد كل ما قدمته من مصادرات.

وقد بدأت تلك التساؤلات في التغلغل في بنية النص الروائي الجديد حتى أصبح من العسير على أسلافه الأقربين التعرف على ملامحه وقد انتابته التغيرات والتحورات. وسنحاول الآن ان نتلمس ملامح هذا التغير كما انعكست على مرايا أهم الأجناس الأدبية وأقدرها على التعبير عن الوعي الاجتماعي والفردي معا وهو الرواية. وسنبدأ هنا بموضوع قواعد الاحالة وعلاقة النص بالواقع، معتمدين في هذا المجال على تفريق رومان ياكبسون الشهير بين البنية الأساسية التي تنهض عليها الكناية، وبالنية الأساسية التي تصوغ أسس الاستعارة. ولكننا نطور فكرة ياكبسون ونخرجها من إطار اللغة والصيغة البلاغية الى مجال التصنيف والتأريخ الأدبي. وحتى نقدم هذا الفرق الأساسي بالنسبة لهذه المسألة بشيء من الايجاز نشير الى ان الكناية، ومنها تستقى الكنية وشتى صور المجاز المرسل، تعتمد على وحدة المجال بين شقي هذه الصياغة البلاغية. فإذا كنينا رجلا بأبي علي، كانت هذه إشارة الى علاقة عضوية حسية بينه وبين ابنه علي، أو اذا أشرنا الى التاج ونحن نعني المملكة كانت هذه الاشارة تعتمد على استخدام الجزئي للتعبير عن الكلي. ومن هنا فإن الحديث عن العلاقة الكنائية بين النص والواقع ينطوي على افتراض ان النص جزء من الواقع، أو انعكاس له او تصوير لبعض جوانبه على الورق. وكلما اقتربت الصورة من الأصل كلما زادت قيمتها وعظم تأثيرها. اما الاستعارة، فإنها على عكس الكناية تعتمد على اختلاف المجال. فاذا قلنا رنت الينا ظبية، ونحن نعني إمرأة جميلة، كان الاختلاف في المجال ضروريا لاحداث التأثير، وكلما اتسعت الفجوة وازدادت حدة الجدل بين المجالين وتعددت اوجه التشابه وأوجه اللااختلاف، زادت فاعلية الاستعارة. وعندما نتحدث عن علاقة استعارية بين النص والواقع فإننا نشير في هذا المجال الى علاقة بين مجالين نوعيين مختلفين، يدرك كل منهما أهمية الاختلاف، ويبرز استقلالية كل منهما عن الآخر.

ويفترض مشروع التصنيف الأدبي القائم على هذه التفرقة مجموعة من الأفكار الأساسية، (١) ان الحساسية الأدبية تغيرت مرتين على مد تاريخ الأدب العربي الحديث. (٢) ان هذا التغير انتاب كل أشكال الكتابة لأنه تغير في جوهر الرؤية ومن هنا فهو عابر للأجناس والأشكال الأدبية. (٣) ان جوهر التغير كامن أساساً في مسألة علاقة النص بالواقع وقواعد إحالته له. (٤) ان الحساسية الأولى او التقليدية تنهض على أساس علاقة النص الكنائية بالواقع حيث يصور النص نفسه جزءاً من هذا الواقع أو امتداداً لفظياً له واستمراراً موقفيا لصورته وتصوراته. (٥) ان الحساسية الجديدة أو الحديثة (وهي من الحداثة بمفهومها المعروف) تنهض على أساس العلاقة الاستعارية بالواقع، حيث هناك درجة عالية من الانفصال والاستقلال النسبي بين طرفي الاستعارة: النص: الواقع. وكلما ازدادت درجة التباين بينهما، برزت وتبلورت عملية الجدل المستمر بين العالمين.

وإذا ما أدركنا هذا، كان علينا ان ننتقل الى المجموعة الثالثة من المتغيرات التي نعقد بينها هنا مجموعة من علاقات التناظر والتوازي. وهي المتغيرات الفنية التي تتعلق بطبيعة الاستراتيجيات النصية، أو ما أدعوه بالمحتوى الدلالي للشكل ودوافع الأدوات الفنية التي يستخدمها الكاتب في نصه الروائي. ونميز في هذا المجال بين ما نسميه بالكتابة الروائية التقليدية، وما ندعوه بالكتابة الروائية الحديثة، أو ما يسميه أصدقاؤنا المغاربة بالخطاب الروائي الحداثي. لنخلص من عملية التقابل التفصيلية بين مجموعة أساسية من العناصر الروائية الى وجود تغير أساسي في قواعد الاحالة بين هذين النوعين من الكتابة.

فمن حيث المنطلق:

● كانت هناك درجة من الوثوقية النابعة من تبني انجازات العلوم الطبيعية في التعامل مع الظواهر الانسانية، ولذلك كان ثمة نزوع واضح الى افتراض ان الكاتب والقارىء على السواء يتعاملان مع حقائق مطلقة وليست نسبية. وكانت هناك مجموعة من الرواسي الاجتماعية والقيمية الصلبة التي يمكن الاطمئنان الى تسليم الأغلبية بها، والتي تساعد على التنبؤ الذي تتخلق به مجموعة من التوقعات التي لا سبيل الى الشك في حدوثها.

فأصبح استشراف أبعاد العملية الادراكية والسلوك القصدي يحتلان مكانة رئيسية في تناول الظاهرة الانسانية التي لا يمكن ان نفصل فيها بين الذات والموضوع بالوضوح والصرامة نفسها اللذين تعرفهما العلوم الطبيعية. ومن هنا اختفى كلية اي تصور لوجود حقائق مطلقة، وسادت النسبية بلا منازع، وبرزت قضايا المنظور ووجهة النظر وبرزت مسألة تعدد الأصوات الى المقدمة، وتفجرت كل الرواسي القديمة، وأخذت الاحتمالية تتسرب الى كل شيء، وتنطرح على الكاتب والقارىء معا لانهائيتها القائمة على تعدد الاحتمالات. ومن هنا استحال التنبؤ بالنتائج، واختفى الاجماع الضمني القديم.

● كان القص الواقعي التقليدي يعتبر نفسه معادلا للحياة او محاولة لاعادة انتاجها على الورق، وينطلق من مصادرة أساسية ان كل ما عداه غير قادر على مضاهاة الواقع بتلك المهارة الحاذقة. ومن هنا كانت المباراة الروائية هي مباراة في دقة المحاكاة، وسباق من أجل اقتناص القارىء في شبكة الوهم القصي والدخول به الى خرائطه الأليفة لأن القانون المسيطر عليها هو قانون الواقع نفسه.

فأصبح هذا القص التقليدي مجرد مجموعة من المواضعات الأدبية التي لا يمكن ان ندعي ان لها أهمية أكثر من تلك التي نجدها في شتى صور القص المختلفة. فقد تبددت تلك الأهمية مع تبدد خرافة مضاهاة الواقع الخارجي نفسها، ومع تزايد الوعي بنصية النصي ووقائعية الواقعي. وتحولت خرائط النص الأليفة الى متاهات مدوخة ما ان يدلف اليها القارىء حتى تفقد بوصلته قدرتها على التوجيه، ويقع تحت رحمة منطق جديد كلية تتحور ملامحه كل لحظة، حتى يوشك ان يكون معاديا للثبات والاستقرار.

● كان القص التقليدي يفترض وجود درجة من التماثل في منطلقات الرؤية والتفسير بين الكاتب والقارىء، لأنهما معا أبناء هذا الفضاء الشامل الموحَّد والموحِّد، ولأن صلبة القيم الاجتماعية وتماسك الرؤية الجمعية التي يتفقان عليها معا تخلق قدراً من الثقة في إمكانية التواصل والتوصيل.

فافترض القص الحديث تعدد منطلقات الرؤية والتفسير، ومن هنا انفتح النص على مجموعة كبيرة من الاحتمالات التأويلية التي تصل في كثير من الأحيان الى حد التناقض. بل انها تتخذ من هذا التناقض مفتاحاً لشفرتها الدلالية المعقدة، بالصورة التي تصبح معها تلك المتاهة التأويلية وجها من وجوه المتاهات الأخرى الطامحة الى ان تكون معادلا أدبيا لحالة التفتت والتشظي التي تستشري في أرجاء الوطن العربي، بل وعلى مستوى الفرد العربي ذاته.

ومن حيث البنية الروائية:

● كانت البنية الروائية تعتمد على واحدية المنظور، وواحدية الصوت، وواحدية وجهة النظر التي تروى منها الأحداث. وكانت تلك الواحدية هي المنطق الذي تنهض عليه عملية التماسك الداخلي للنص الروائي، وهي المصدر الذي تتولد منه تأويلات النص المحدودة. ذلك لأن مثل هذه الواحدية تخلق حبكة روائية لا تتسم بالاحكام فحسب، ولكنها تتصف بالبساطة كذلك. ويقوم منطق تماسكها على الترابط السببي والتداعيات المنطقية، والتوقعات التي لا تخيب ولا تخلف ظن القارىء في أغلب الأحيان. وقد ساعد على ذلك ان مفهوم تلك البنية الروائية للزمن كان أفقيا يتدفق من الماضي الى الحاضر وصوب المستقبل.

فأصبحت تلك البنية تعتمد بشكل أساسي على تعددية المنظور والصوت، وتريق بعض أجزائها الشك على الأجزاء الأخرى مرهفة بذلك من حدة المتاهة المعرفية. وقد أدى هذا بالتالي الى تغير مفهوم الحبكة كلية، بل والى الاطاحة به كلية في بعض الأحيان. وحلت مكانها مجموعة من البدائل التي تعتمد على تفجير المتجاورات لخلق علاقات جديدة تجعل التنافر وسيلة من وسائل خلق التماسك الداخلي للنص. وأصبح الزمن فيها رأسيا لا يعترف بالتسلسل التاريخي التقليدي، وانما يلجأ الى تذويب الزمن عبر المراوحات بين الأزمنة والحركة بينها بحرية قصوى.

● كانت الروابط التي تخلق التماسك الداخلي للنص الروائي تنهض على منطق التتابع السببي، والتسلسل المنطقي للأحداث. وهو المنطق الذي جعل الحبكة سيدة البنية الروائية حتى اوشكت الرواية التقليدية ان تكون نصا مغلقا بتعبير امبيرتو ايكو لا يحتمل مثله في ذلك مثل الرواية البوليسية سوى تأويل أو تفسير واحد.

فلم تعد الأحداث مترابطة بالشكل التقليدي، ولم تعد التداعيات قائمة على المنطق السببي، وانما استنت لها منطقا مغايرا ينهض على الجدل، وعلى ترجيع الأصداء بصورة واهنة وغير مباشرة، وعلى الحوار بين الخصائص الكيفية المتضادة، واعتمدت روابط التماسك الداخلي على خلق ذاكرة النص الداخلية، وعلى التتابع الكيفي الذي يعتمد أساسا على المنطق الجدلي في خلق علاقة وطيدة بين الجزئيات والشخصيات والمواقف التي تبدو لأول وهلة وكأن لا علاقة حقيقية بينها.

● كان الموضوع الروائي يحتل مكان الصدارة، وكانت استراتيجيات القص تستخدم وكأنها أدوات لا دلالة لها ولا غاية سوى تطوير الحبكة، واقتناص القارىء في شبكة اللهاث وراء الأحداث لمتابعة ما يدور فيها، لدرجة ان تلك البنية الروائية كانت تساعد القراء، أو بالأحرى تشجعهم، على القفز على التفاصيل واللغة وكل أدوات الكتابة لمعرفة تطور الأحداث، ولمتابعة خيوطها. فقد كان سحر الحكاية وبراعة التشويق هما العنصر الرئيسي في جذب اهتمام القارىء.

فتراجع الموضوع من الواجهة، وبدأت استراتيجيات القص، في محاولاتها للكشف عن حدة وعي النص بذاتيته تتقدم الى الواجهة، ليحتل محتوى الاداة مكانا بارزا في صياغة العالم القصصي، وتراجعت مكانة الحبكة القصصية. وأصبح من هم النص الروائي ان يلفت نظر القارىء الى الدلالات التي تنطوي عليها مختلف الأدوات والاستراتيجيات النصية التي يستخدمها. وأدى هذا الى نوع من التداخل والتمازج بين مستويات القص المختلفة من واقعي واسطوري وخيالي ورمزي وتاريخي وغيرها. مما غير من طبيعة التلقي ومن آليات التشويق ذاتها. فقد أصبح تفتت السرد، وتفكك الحبكة وتدخلات الروائي القصدية في سياق السرد من العوامل المثيرة لتفكير القارىء، والباعثة على اهتمامه.

● كان الشكل الفني يتسم بالثبات، فقد رأينا نجيب محفوظ يكتب العديد من الروايات في قالب روائي واحد قبل أن يتحول منه الى قالب آخر يواصل كتابة عدة روايات فيه وهكذا. بل وكانت الاستقصاءات المحفوظية في هذا المضمار هي السبيل المعبد الذي اندفعت فيه ـ الى لا غاية ـ العديد من المحاولات الروائية في تلك المرحلة، في محاولة لاعادة انتاجه بصورة جعلت ثبات الشكل قرين استقرار الرؤية. وساعدت على وجود درجة من الانفصام بين الشكل والمحتوى.

فاتسم الشكل بقدر كبير من الحركية، اذ يتغير أكثر من مرة من رواية الى اخرى، بل ويتحول داخل الرواية الواحدة. واتسمت الرواية الجديدة



اختفى كلية أي تصور لوجود حقائق مطلقة وسادت النسبية بلا منازع

تغير الخبرة الحياتية والحضارية قد أدى الى تغيير جذري في الأدب

بدينـامية الشكـل، والثـراء التجـريبي في هذا المجال، مما جعل حركية الشكل، وتحوله المستمر، وجهين من وجوه حركية الرؤية وتعدد منظوراتها. وتعددت الطرق التي يتجلى فيه هذا غير تعدد الروائيين أنفسهم. وأصبح واجب الـروائي حيال نفسـه وحيال فنـه ان يغـامر في أصقاع التجريب المجهول باستمرار، وأن يعثر على الصياغات القادرة على التعبير عن سيولة الرؤية لأن العلاقة بين الشكل والمحتوى اتسمت بقدر من الجدلية.

● كان الشكل الروائي يحتل مكان المواضعات المتعارف عليها، ويتسم بنـوع من القـداسـة التي تفـترض معـرفة مسبقة بتقنياته وخوافيه. وكان الموضوع الروائي نفسه يتسم بالعمومية وبالتركيز على القطاعات العريضة والرئيسية من المجتمع والتي تحتل مكانة بارزة لا في الواقع فحسب، وإنما في اهتمام الحركة الثقافية، بل وأحيانا السياسية العامة. وكان للشكل قدر من النقاء الخالص الذي يمنع الكاتب من إقحام أية خطابات أخرى عليه.

فأصبح الشكل نفسه موضوعا للبحث داخل النص الروائي الذي يزداد انشغاله بروائيته كلما ازدادت أزمة هويته الداخلية بروزا الى السطح. ولم **تعـد الـرواية قاصرة على التيارات او الشرائح الاجتماعية الرئيسية، وانما جنحت الى الاهتـمام بالمنـاطق الهامشية في التجربة الانسانية وفي الواقع الاجتماعي معا. وفقد الشكل نقاءه، وغزت ساحته مجموعة متعددة من الخـطابـات المستقـاة من تقـاليد نصية مغايرة من الخطاب الصوفي حتى الخـطاب التـاريخي والسياسي والـوثـائقي، بل وحتى الخـطاب السياسي والاحصائي بل والنقدي التفكيكي الذي يتعلق بالبنية الروائية ذاتها.**

ومن حيث الفضاء الروائي:

● كان الفضاء الروائي في النص التقليدي قادرا على احتواء العناصر المختلفة دون الوعي بمدى تناقضاتها الداخلية، او الميل الى تجنب أبراز تلك التنـاقضات لحساب بلورة عوامل التناغم والتضافر. اذ كان المكان واقعيا في تجسداته التي تجعل الانسان المسيطر على كل شيء لا يعبأ به كثيراً، ولا يلتفت لأي من قدراته الفاعلة في حياته. لأنه لم يكن يرى في المكان سوى الإطار الذي يدور فيه الحدث.

فأصبح الفضاء الروائي في النص الحديث ساحة للصراع الدائم بين الـرؤى والأصـوات المتصـارعـة. أصبح فضاءا مشحونا بالتوتر، مزدحما بالحواجز والحدود، معتبرا السدود احدى قسماته الرئيسية. ومن هنا دخلت العـلاقـة بين الشخصية والمكان مرحلة جديدة أصبح فيها المكان شرطا للوجود ذاته، وعاملا من العوامل المشاركة في بلورة رؤى الشخصية وتحديد استجاباتها.

● كان هنـاك نوع من الـوحـدة المكـانية، ومن سيطرة الانسان على الجغرافيا. أي ان الانسان كان سيد المكان لأنه ممتلىء بالشعور بأنه سيد مصيره، وبالثقة في فهمه للعالم وسيطرته العقلية، ان لم تكن المادية عليه. ومن هنا وجدنا المكان يرجع أصداء مشاعر الشخصيات ومواقفها، فلا أقل من ان تكفهـر الـطبيعة نفسها اذا ما غضب، وتهب نسماتها الرخية على الجميع اذا ما شعر بالرضا.

فأصبح هناك نوع من التشتت المكاني، وفقدان السيطرة والاتجاه، ومن هنا كان ثمة ولع واضح بالمتاهة وبسيطرة المكان على الانسان، وبفقدان القدرة على الفهم، مما يزيد من غربة الانسان عن الفضاء الذي يعيش فيه بل ويعيشه ويعانيه. ومن هنا كان من الطبيعي ان يتسم تناول المكان بقدر من الحيادية، في عالم لا يعبأ بالانسان، ولا يستجيب لسيطرته عليه. وان يتسم المكان بسمات اسطورية او خيالية تجعل له وجودا مستقلا يحاور وجود الشخصيات، ويخضعها أحيانا لنفوذه.

ومن حيث الشخصية الروائية:

● كانت حرية الشخصية في التعبير عن نفسها محدودة، وكان اعتمادها على صوت المؤلف العالم بكل شيء، المسيطر بقبضته الأبوية الصارمة على مختلف مكونات الموقف، كليا.

فأصبح صوت الشخصية أبرز من صوت المؤلف الذي اخذ في التواري في الخلفية، وفقـد الكثـير من وثـوقيته وسيطرته الصارمة على العالم، بل تسربت نغمـة الاحتـمالية الى تنـاولـه للمـوقف الروائي، فجعله مفتوحا للشك، وهو يصف الشخصيات أو يتناول خصائصها وسلوكها ودوافع تصرفاتها.

● كانت الفجوة بين المعلومات المتاحة للقارىء عن الوقائع القصصية ومكونات العالم الروائي، وبين ما هو متاح للشخصية الروائية عن نفس هذين الموضوعين هي التي تعطي القارىء نشوة الاستمتاع بالتفوق المعرفي المؤقت في الرواية التقليدية، وهي التي تتطلب خضوع الشخصيات لسيطرة المؤلف الكلية عليها.

فسعت اسـتراتيجيات القص الحـديثـة الى الإجهاز على هذا التفوق **المعـرفي الساذج، وإدخال القارىء في متاهات المعضلات الانسانية التي تعاني منها الشخصيات، لا بغية التوحد معها من منطلق التفوق او حتى التعاطف او التماثل كما كان الحال في الرواية التقليدية، وإنما من منطلق الاكتشاف الذي يتطلب درجة واضحة من درجات الانفصال عن الموقف الروائي.**

● كانت الشخصية تتسم بالاتساق، وفي كثير من الأحيان بالنمطية لأن الشخصية الروائية كانت تطمح كالرواية ذاتها الى محاكاة الواقع الخارجي، وهـذه المحـاكاة تتطلب قدراً كبيراً من التنميط الذي يمكن القارىء من التعرف فيها على النمط الانساني السائد في ذلك الواقع، من العصامي حتى الانتهازي، ومن الوطني حتى الخائن. وكانت الأدوار التي تجسدها تلك الشخصيات تطمح الى ان تكون التجسيد الأمثل لها كما هو الحال مثلا في السيد أحمد عبد الجواد الذي أصبح نمطا على شخصية الأب ذاتها وعلى مرحلة كاملة من الوجود الاجتماعي.

ففقدت الشخصية هذا الثبات وتلك النمطية في عالم لم يعد الانسان قادرا فيه على السيطرة على الواقع الخارجي، وعاجزا عن فهم إشكالياته المعقدة. وأصبحت الشخصية الروائية ممعنة في التفرد والإشكاليات بعد ان طرحت من أفقها أية مزاعم في تمثيل أي شيء عداها. بل ان قدرتها على طرح ذاتهـا على الـورق اتسمت هي الأخـرى بقـدر كبـير من الخلط والاضطراب. حيث أصبحت ساحة للتناقضات التي لا تبحث عن حل بقدر ما تسعى الى إبراز عوامل التناقض الثاوية فيها.

● كانت الشخصية جزءاً من البنية المركزية للحبكة، ومن هنا كان مفهوم البطولة على مستوياته المختلفة من مستوى البنية الروائية التي تتطلب ان يكون للنص الروائي أبطاله وشخصياته الثانوية وحتى المستوى القيمي الذي يجعل البطولة مصدراً أساسياً للالهام الروائي من الأبطال التاريخيين وحتى أبطال الأساطير.

فأصبحت الشخصيات الـرئيسية في النص الروائي من أكثر الشرائح هامشية على مستوى الواقع الاجتماعي وعلى مستوى الرؤية على السواء. ولم يعد للنص بطلا بأي مفهوم من المفاهيم وإنما أصبحت به شبكة من العلاقات المعقدة التي تجعل لكل الشخصيات القدر نفسه من الأهمية.

ومن حيث اللغة الروائية:

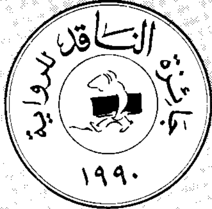
● كانت الجملة الروائية نثرية، بالمعنى الشامل في هذا المجال والذي يتـطلب تعـريجا متمهلا أمام مكونات اللغة النثرية وخصائصها. وكانت

النثرية جزءاً من الرؤية اللغوية ذاتها بمعنى ان اللغة الروائية لا تتجاوز إطار المتداول والمسموح به. وتتجنب المناطق الخلافية من الناحيتين السياقية والدلالية على السواء ساعية الى خلق إيقاعات هادئة تجعل اللغة وعاءا للمعنى، دون ان تخضع هذا المعنى نفسه لتشكلات هذا الوعاء.

فجنحت اللغة الى الاقتراب من آفاق الشعر بالمعنى العميق، لا الايقاعي للشعر. وسعت الى تفجير البنية اللغوية من الناحيتين السياقية والدلالية معا. ولم تتردد في اجتراح المحرمات، او انتهاك المقدسات والتعبير عن كل ما كان مسكوتا عنه من قبل. ذلك لأن الشعر يفضح مؤامرات النثر الصامتة، ويكشف عن كل جوانب القصور اللغوي الذي يتستر وراءه القصور المعنوي والقيمي والدلالي.

● كانت لغة القص أقرب الى السرد التقريري المرتبط بسيطرة الكاتب المركزية على عالم النص. وكان الايقاع اللغوي سلسا وتقليديا مهما كان احتدام المشاعر او تفجر المواقف الروائية. وكان الخلاف حول المستويات اللغوية اذا ما طرح يأخذ شكل المناظرة بين استخدام الفصحى او اللجوء الى العامية. فتخلت اللغة عن تقريريتها. واختفى السرد ليحل محله القص بكل استراتيجياته الحديثة. واستعار هذا القص الحديث مفردات الخطابات الأخرى من الخطاب التاريخي التراثي، وحتى الخطاب الصوفي. وتعددت اللغات والايقاعات داخل النص الواحد مع تعدد الرؤى وتنوع الأصوات. ولم يعد الخلاف بين العامية والفصحى مطروحا لأنهما وجدا أكثر من صيغة للتعايش والتفاعل داخل النص الروائي بالصورة التي تغيرت معها كلية جماليات الأسلوب، وأصبح من الممكن التعبير جماليا عن القبح.

من هذا كله نكتشف ان قواعد الاحالة الاستعارية هي التي اقتربت بالنص الروائي من عالم الأدب الحقيقي، وهو عالم له قوانينه الخاصة النابعة من استقلاله النسبي عن العالم الواقعي. وهذا أمر بالغ الأهمية لأننا اذا أدركنا ان الأدب الجديد يقيم علاقته بالواقع على أساس معرفي مغاير لذلك الذي أقام الأدب التقليدي علاقته به عليه، فإن ذلك يتطلب منا قراءة هذه الأعمال الأدبية الجديدة، سواء منها الأعمال الروائية او القصصية او حتى الشعرية، بطريقة مغايرة كلية لطريقة التلقي التقليدية الكسولة التي كانت تفترض نوعا من المضاهاة والتوحد بين الخبرتين الأدبية والواقعية. فبدون إدراك هذا الفارق الرئيسي تخفى علينا اهم إضافات هذا الأدب، وبالتالي تحتجب عنا أعمق مستويات المعنى وأثرى طبقاته لأن عملية انتاج المعنى في النص الجديد تعتمد على حدة الجدل بين مكونات النص ومكونات الواقع الحضاري (الاجتماعي والاقتصادي والسياسي) الذي يدخل في علاقة حوارية خصبية معه. ولهذا كله كان من الضروري إدراك ان تغير الخبرة الحياتية والحضارية قد أدى الى تغير جذري في شكل تبدياتها الأدبية عامة، والروائية منها بشكل خاص. □



صدرت حديثاً:

الروايات الثلاث الفائزة بجائزة الناقد لعام ١٩٨٩ - ١٩٩٠







مجنون الحكم
سالم حميش

امراة القارورة
سليم مطر كامل

حجر الضحك
هدى بركات

رياض الريس للكتب والنشر

الكتابة والسلطة

كمال أبو ديب

■ تحتل مشكلة السلطة موقعاً قد لا يضاهيها فيه أمر آخر سوى الجنس في الكتابة العربية المعاصرة. وأسارع الى القول بأن الانشغال بالجنس ليس في وجه أساسي من وجوهه سوى انشغال بمشكلة السلطة، لا في بعدها السياسي، بل في أبعادها الاجتماعية، الأخلاقية والثقافية.

ويبلغ الاهتمام بالسلطة، بوجوهها المختلفة، حداً يقارب الهوس الحقيقي، ويكاد الأمر معه يتحوّل الى مرض عصابي. ومع أن مثار عنايتي الآن هو هوس الكتابة العربية المعاصرة بالسلطة، فينبغي أن أشير بدرجة عالية من التأكيد الى أن هذا الهوس ليس مقصوراً على مجالات الكتابة والفن والعمل الإبداعي عامة، بل إنه لطاغٍ في حياة الناس اليومية أيضاً. إن تنقلاً سريعاً بين أقطار «الوطن العربي» (وأنا استخدم العبارة بكثير من التردد لأنها عبارة حلمية لا علاقة لها بالواقع؛ لكنني أتشبّث الآن بهذا الحلم) سرعان ما يكشف أن حديث الناس اليومي مغمّس، بل غارق، في مياه السلطة الآسنة بشكل أو بآخر من أشكالها.

وليس في هذا الهوس ما يثير الاستغراب، ففي ثقافة تربض على صدر الإنسان قيم هي مزيج من مخلّفات المجتمعات الزراعية والإقطاعية، والعائلية، والعشائرية، والقبلية، والإقليمية، وتلفّها جميعاً معطيات فكر غيبي حوّلت معظمه مراحل التاريخ الغابرة الى نظم استبدادية، قمعية، تلغي حق الإنسان في التأمل والتفكير والسلوك والتساؤل والبحث خارج نطاق محدد سلفاً، مفروض سلفاً، ومدعم بكل أشكال التهديد والتخويف والإرهاب والطعن والاتهام والتشهير والتجريح، تشكّل السلطة الماء الذي يسبح فيه الإنسان كالسمكة، والمناخ الذي يتنفس فيه هواء حياته، ورؤيا العالم التي يشكّلها أو يرثها، والبنى المعرفية التي تصوغ ذاته وعلاقاته بالآخرين وبنفسه. وفي مجتمع لم يتنشق إلا في ومضات عابرة من تاريخه نسيم الحرية الحقيقية بإزاء السلطة السياسية، وتراكمت أيامه تراكماً ساحقاً بالبطش والقمع والاستبداد والظلم ووأد الفكر والمعارضة، بل حتى النقد والتساؤل العاديين، ليس ثمة ما هو أكثر طبيعية من أن يغور الإنسان، وعيه ولا وعيه، في دهاليز مظلمة تلتف عليه فيها شباك هذا الحضور المرعب الدائم الدائب للسلطة وتجلياتها المتعددة، ويعجز فيها عن أن يشكل لنفسه رؤيا لعالم لا تسكن نبضات أعراقه السلطة، ولا تَشْبَحُهُ. في كل لحظة وبرهة، وفي كل سُمٍّ من مسامه، آثامها وطواغيتها وحبالها وحبائلها الخانقة.

*

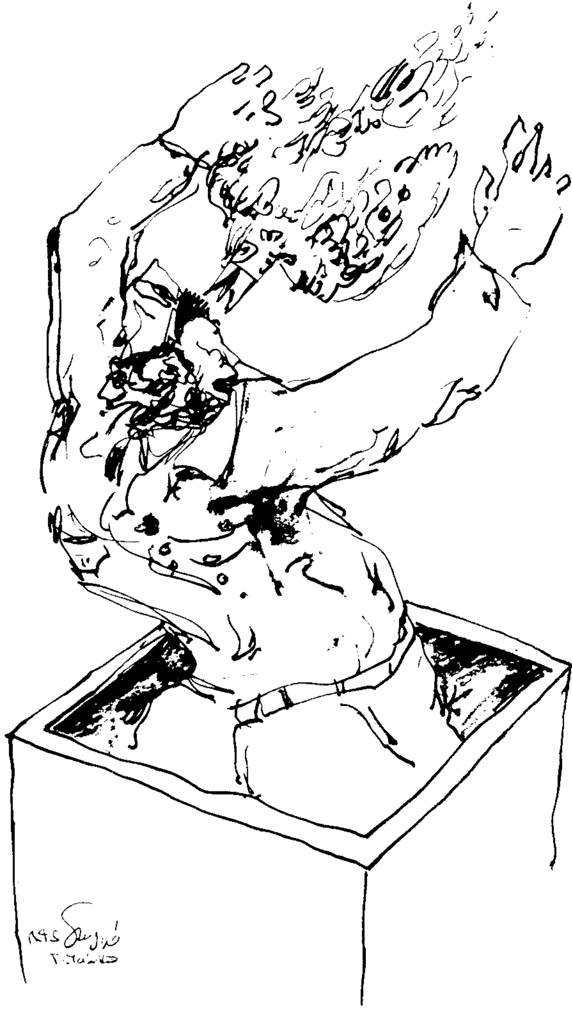
ليس غريباً، إذن، هذا الهوس الذي أشير إليه. لكن ذلك لا يعني أن الحاجة الى الحديث عن السلطة، ومناقشتها، وكشف عقابيلها المدمِّرة، والاحتجاج ضدها، ورفضها، ضئيلة بمقدار ما هي مألوفة وبالغة الحضور. بل العكس هو الصحيح: إن طغيانها الأخطبوطي وحضورها الدائم في الوعي يكشفان درجة خطورتها وتدميرها للإنسان، ومدى تعويقها لأي اتجاه الى التحرر والنهضة، ولأية حركة تحديثية حضارية حقيقية في الوطن العربي. وبالتالي، فإن الحاجة الى الحديث عنها تتعمق، وتصبح إحدى أهم ما نحتاج الى مناقشته وفضحه وتعريته ومواجهته من آثام وعوامل تخريب للذات الفردية وللذات الاجتماعية في الحياة العربية المعاصرة. وليس لديّ شخصياً من شك في أن مشكلة السلطة - طبيعتها، وشرعيتها، ومصادرها، ودورها في الحياة العربية - هي إحدى المشكلات الجوهرية - التي تكاد تعد على أصابع يد واحدة - التي واجهت الفكر العربي والحياة العربية وأحدثت فيهما من الدمار والتخلف والتقهقر ما لم تحدثه حتى التجربة الاستعمارية (وهي مرتبطة جذرياً بمشكلة السلطة على صعيد قد أناقشه في المستقبل). كما أنه ليس لدي من شك في أن المستقبل العربي لن يكون أكثر بهاءً وعدالة وتطوراً مما هو عليه الحاضر العربي إذا استمرت تركيبة السلطة، وعشوائيتها، ووحشيتها، واستبداديتها، ولاإنسانيتها، وطغيانها على كل مجال من مجالات الوجود الإنساني للفرد وللجماعة، كما هي عليه الآن وكما كانت لزمن بعيد ضارب في أغوار التاريخ.



ومع أنني لست مولعاً عادة بلهجة التأكيد والجزم، فإنني سأكرر أنه ليس لدي ثمة من شك أيضاً في أن مشكلة السلطة في المجتمع العربي لن تحل نفسها بنفسها. ولذلك، فإن إحدى مهمات الفكر العربي هي تطوير وعي نقدي صارم ووضعه في مواجهة السلطة بكل تجلياتها، والإسهام في تعريتها بانتظام، وإظهار ما أدت وتؤدي اليه من خلخلة وتشويه وتحطيم لطاقات الإنسان الفرد، وروحه، ومقدراته، وأحلامه، وتطلعاته، وللمجتمع في وجوده الكلي. وإذا كان للكتابة العربية المعاصرة من فضائل حقيقية تجسد انخراطها في الحياة العربية وسعيها الى خلق عالم أفضل، فإن بين أعظم هذه الفضائل وأبقاها أثراً انشغالها العميق بمشكلة السلطة، ومواجهة تدميرها للإنسان بجرأة وشجاعة نادرتين في أوضاع اجتماعية وسياسية خانقة لا يملك الفكر النقدي فيها إلا أضيق الهوامش الممكنة للتعبير عن نفسه، وتسليط الأضواء على المشكلات الحقيقية التي يعانيها وتسمية الجريمة باسمها الصريح. □

أبانا الذي في هذا الوطن

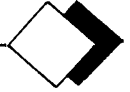
وصفي صادق



■ أبانا القديرَ العَليْ.
أبانا الذي في دُجى الوطنِ العربيْ.
أبانا الذي اسمهُ: الجهلُ..
والشرُّ..
والقهرْ..
بثالوثِ عرشِكَ أنتَ الأحَدْ!
وأنتَ الصمدْ..
وليس لكَ الآن كُفؤاً أحَدْ!

أبانا الذي في غياهبِ هذا الوطَنْ.
أبانا الذي إسمهُ: اللاأحَدْ..
نعظّمُ اسمكَ..
في ظلمات الأسىٰ.. والكَبَدْ.
لكَ المُلْكُ.. مُلْكُ البشرْ.
ومُلْكُ الأبَدْ.
لكَ الحمدُ.. والشكرُ..
من قومِكَ الفقراءْ.
ومن زمرةِ الجائعين الأذلاءْ.
وكلِّ الذين يموتون في حرقةٍ.. في كمَدْ.
بمخبزِ الكفافِ..
نُساطُ بسوْطكْ..
فلا نفتح اليومَ عيناً.. فَمَا
ولا يطفح الجرحُ بين الحنايا دَمَا.
ونصبرُ.. نصبرُ..
ليس على الضيْمِ..
فالضيْمُ.. ضيفٌ مقسمٌ
بدارِ الذّليلْ.
نموتُ..
بذلِّ الرجاءْ..
ونحيا..
بمرِّ العزاءْ..
وتمضي السنون..
نُسامُ عذابَ الأذىٰ..
والقذىٰ في العيونْ.
ونسألُ هذا الزمانَ الضنين..
ترى أين تين.. زيتون تلك السنينْ؟!

أبانا القديرَ العليْ..
أبانا الذي في دُجىٰ الوطن العربيْ..
لكَ الحمدُ.. والشكرُ..
في كلِّ آنْ..
لكَ الألف آمين.
لكَ الحمدُ.. والشكرُ..
في كل حينْ..
إلى أبد الآبدين!
إلى أبد الآبدين! □



فسحات

رحلة الألف الى النون

نبيل صالح

كاتب من سورية

المخاطبة

■ سلاماً أيها السكون، سلاماً أيها الخريف، يا صمتاً مليئاً بالأشباح الخافتة لغلالات الموت البيضاء... كتاب ممتلىء بأنواع الفاكهة المقطوفة: رمّانة مكتظّة بالزحام، كمدينتي. ثمرة تين يسيل العسل منها كفم الأنوثة المندّاة لحظة الحبّ. إجاصة ترتدي سروالاً ضيقاً. تفاحة حمراء لمجد الخطيئة. عنقود من عنب المحبة. أتناول حبة وأضغطها بين الإبهام والسبابة فتدمع عينها رحيقاً كالروح. الله، رعشة ودمعة لطيفة. أواصل هصر المحبة، أقصد الحبّة، تخرج بذرتها ريانة كالحياة في راحة يدي:

ـ أيتها البذرة، أيتها البذرة، أنت بي، أم أنا بكِ؟

ـ هو الموت يفصلنا والرغبة توحدّنا.

ـ ولكن، ما أنت خلف حجاب الرؤية؟

ـ الحرف.

ـ وما وراء الحرف؟

ـ ليس للحرف وراء ولا أمام. ليس للحرف مكان يحدده أو زمان يجمّده، فهو منها كالماء ودويّه، هذا من ذا، وذا من هذا. ثم كالزبد يطفو المعنى على وجه الماء.

ـ كيف أصل؟

ـ بالمجاهدة والارتحال تصل الى شجرة المعرفة.

ـ ومن أين أبدأ؟

ـ تمسّك بحبل «نون والقلم وما يسطرون».

أطبقت راحتي على البذرة ثم رفعتها الى مستوى فمي وتركتها تتدحرج ساقطة في حلقي: الكون بي، وأنا في الكون.

الارتحال

من «السقوط الثاني» بدأت رحلتي متحرراً من قيد الجهات، فمشيت يوماً وليلة. وكان الوقت أرخى كآبته على قدميّ. وكنت أسمع هسهسة الأوراق المتساقطة وأنا أطؤها في الممرّ الطويل والضيّق، تشاركني طريقي هذه البزّاقة اللزجة. وأنا أعلم أن الشمس على وشك الانطفاء فأسرع في ضمّ الحروف نحو نفسها حتى أكاد أعرف نفسي لحظة الغروب.

ها غدت الحروف أشدّ كثافة فوق زجاج روحي، ونقاط الكلام لمّا تهطل على ظمئي بعد. متى انتهي من عبور هذا الرواق الذي يمتد الى حيث ينتظرني قطار الشرق بعرباته المليئة بالحكايات. ألف عربة، وعربة تقودها.. وكل أولئك المسافرين وهم يتسلون بشرنقة بذور النحو ويلعبون بأحجار العروض والجناس والطباق ومن ثم يرمون بقايا القشور والعلب الفارغة على هامش الطريق فيأتي كل هؤلاء البلهاء والمغفلين بمعاولهم جامعين ومصنفين بقايا الركام والخطايا...

ها تبلّج الفجر على مشارف (بيداء الكلام) والعتمة تتناءى عن قلبي... ولم أتهيّب من دخول هذا التيه الذي بي.

التيه

كان الرمل يخطو من تحتي بنعومة تاركاً سخونته اللذيذة في باطن قدمي. تيه أملس وقاع أخرس يمرّ بين ساقيّ، وأنا واقف أرتحل بلا رحيل، والبلاد تأتيني كماء ينسرب من بين أصابعي فلا تبتلّ. وأنا بين الحقيقة والوهم أسافر قاصداً سيّد الحرف: «أيها القلب، يا قلب، ذهب الأمس، والمستقبل في صلب الزمن، وهذي ساعة اللذة... أريد حباً لهذا اليوم...» وجاءني هاتف من جانب التيه أن «أقتل ظرف الزمان والمكان تثمر نفسك» فناديت: إنما في القتل أعيش. بوركتِ يا قابين يا سيد الحرف في أول تجلٍّ. وليقدس اسم أبي تراب في آخر تجلٍّ. «بالدم نتطهّر من الموت» وتغدو الأرض إقليماً يعج بالحياة...

وما زالت البيد تطوى من تحتي إلى أن لاحت من بعيد تباشير مئذنة وقبتها، فقلت لذاتي: هي ذي ألفُ ونونها! ومشيت إليها دون أن أخطو حتى صرت بالباب، ثم قرعته.. بأصابع فضولي قرعت ثم ولجت صحن المسجد وحفيف ثيابي يذكرني بعربي، وإذا بشيخ واقف كأنه يشبهني منذ الأزل. هكذا خيِّل لي. بادرته بالكلام:

ـ ما كنت أظن نهاية تعبي تقودني الى طريق السماء أيها السيد!

أجابني: لا تسيء الظن بنا قبلما تسمعنا أيها الطالب، فإنما رمز الألف والنون متصل بالأرض لا السماء، ولا تأخذنك الظواهر عندما تبحث عن باطنك..

ـ حسناً قلت، ولكن كيف يمكنني الخروج من الرمز إلى المدلول ومن المجرّد الى المحسوس؟

(وكنت قد جلست على حافة بركة الماء وكانت برودته في فؤادي وزرقته في عينيّ فأحسست انتعاشاً في جسدي وبدأت أتلوى كسمكة جذلى).

قال لي: اقرأ الماء.

قلت: أنا القارىء والمقروء.

ردّد: اقرأ سورة الماء.

فقرأت: «من الماء خرجت، وإلى الماء أعود. الماء زماني الذي أسبح فيه. أغرق فيه. وهذا الطمي مديني: حلازين ورخويات وعلق «خَلَقَ الإنسان من علق».

البحر مليء بالكائنات، وأنا واحدها: قرش فتاك نهاراً وفي الليل قنديل بحر. قلبي يخفق موجاً، يخفق نوءاً والقاع ساكن. قواقع الحلم تطفو زبداً يصطخب موجاً عارماً. موجي يلاقح موجه، وروحي القلقة تعنق بين الماء والزبد. داخل ماء المشيمة المغتلم أسبح متكوراً على نفسي. أيتها الأم «تيامات» افتحي شدقيك وابتلعيني. اهتزازات الظلام المائي تصطفق مع نفسها. صراعاً يتعالى نشيدها (صراع طبقات صوتية). طبقات مائية. أرضية. جلدية، وحفيف النشوة بين ثناياها دلفين مرح يهوي نحو أعماق ضوئية كابية. والأسماك جذلى في أنوثة الماء... وهذا السلمون ما زال يمضي رحلة الشتاء والصيف، ولا جدى.

المحيط يحمل بالشمس. الماء يغلي. بخار النشوة يتسامى. غمامة من الرحمة، فوق قباب الموج تسيل. مائي يشتعل. ينطفىء. والشراغيف الغريقة، ذات يوم، ستخرج من الماء، عندما ينشق البحر، بغير مساعدة من عصا موسى.. ماء البدء يفور. البحر إله، وفضاؤه كلمة».

تبسم الشيخ وقال:

ـ الآن قل ما بدا لك فأنت مجاب إليه ما دمت ضامناً لبلوغ إرادتنا منك وإصابة غرضنا بك.

فقلت: «يؤذن لي في كاف المخاطبة وتاء المواجهة، حتى أتخلص من مزاحمة الكناية ومضايقة التعريض وأركب جدد القول من غير تقيّة ولا تحاش».

أجاب: لك ذلك وأنت المأذون فيه.

قلت: ما الصوت؟

قال: انما الأصوات روح الإنسان مجتمعة في حلقه، متفرقة في الأسماع. فإذا أردت سبر سرائر البشر فانظر

خصائص طبقاتهم الصوتية. ألا ترى فعل هدير الفحل بأثناء وصوت المطرب بالمرأة؟ إذ هناك حالة من المزاوجة بين اللسان والأذن، فإذا صادف وكان السمع في حالة أنوثة والصوت في حالة ذكورة فإنها تنتج معرفة...

واعلم أن لكل حرف ملايين لا تحصى من الطبقات الصوتية ومن خلالها تقرأ المرء عندما يطلق كلمته: كلمة سويّة، كلمة منحرفة، غامضة، **واضحة، مهموسة، مجهورة، باردة، نارية، عاقلة، مجنونة... يطلقها الإنسان من عقالها فتأخذ شكل الجوف الذي خرجت منه، لذلك ترى أن اضطراب اللسان إنما ينتج عن اضطراب في النفس.**

قلت: من النقطة التي تتولد عنها الأصوات جميعاً؟

قال: نقطة الهمزة عندما تمتد وتستطيل حتى تغدو ألفاً. إذ لا سبيل للنطق بأي حرف مجرداً من الهمزة، ساكناً كان أم متحركاً. فالألف حرف غريزي يخرج من أعمق أعماق اللهاة، كالروح.. لذلك كان أول شيء عبده الإنسان..

- وكيف تثبت ذلك؟

- الله - الآه - آه - آ - ء.

- وما هو سرّ الألف؟

- جوابك ليس عندي.

- وأين أطلبه؟

- اذهب الى بلاد الشام وتوجه نحو باب الأربعين في حلب الشهباء ثم اسأل عن مرقد السيد أبي عبد الله الحروفي.

- ولكن، كيف أتتلمذ على يد ميت؟!

- كل شيء يبدده الزمن، سوى الكلمة فهي حيّة لا تموت، وأبو عبد الله يسري في حروفها، فاستنطق تربته تراه ظاهراً في المحادثة، باطناً في التخاطر، قديماً في الدهر، حديثاً على اللسان.

المفازة

رمحت نفسي في الشوط الثاني، والأرض تنسحب من تحتي كبساط من الفصول. الزمان لعبة! حبيبات الرمل الحادّة تجرّح قدميّ تاركة أثراً من الألم يقودني الى خشبة الألف. إنه الطريق إلى أبي عبد الله لأقرأ على يديه كتاب الخلود.

ومررت في طريقي بفزّاعة ترتدي جبّة سوداء من ماركة «زرادشت».

فقلت: ما أنت أيها الشيء؟

فأجاب: أنا المكان والزمان، أنا نهر الليل والكواكب أساكي، وهذا القمر قلبي الذي فرّ مني احتجاجاً على السدود الكثيرة فوق منعطفاتي الوهمية!

- **وما هي حكايتك؟**

- إنما نحن نتفٌ من حكاية نرويها ويروونها، وهذا الرويّ لا يكتمل، لأن القصيدة مطلقة خارج الزمان والمكان، وأنا لم أغد المطلق بعد. فكيف أخرج القصيدة من جرابٍ أصغر حجماً منها؟!

- إذن وبعد؟

- لا بعد ولا قبل، كل شيء يتكرر داخل دائرة مفرغة، وهؤلاء الفارغون يشعرون بالامتلاء. الامتلاء بالفراغ، وأنا ممتلىء بالخواء.. لم أعد راغباً بالشراب والطعام. مللت النساء. لا أؤمن بالله ولا أحب الشيطان. ولكن، ولكني أبحث عن شيء ما، خارج الكفر والايمان، خارج الأبيض والأسود. متحرراً من جدلية الأشياء واللعب..

- عليك بالحرف.

- ماذا!! إنما أنا على شفا جرف هارٍ وها قد جاء الغروب فاتحاً شدقيه، النهار عن يساره والليل عن يمينه، وأنا داخل في فم الخراب.

تركته ومضيت متعجباً: يا لهذا الشيخ. أما يعلم أن الحرف حيّ لا يموت!؟

قاب قوسين

كنت على صراط الكشف أسير، وأنا عالم بأن الألف اسم لسرّ موجود، قد ضرب من دونه حجاب، وأغلق عليه باب، وعليه بالكتمان والطيّ مسحة من العدم، وهو مع ذلك موجود العين، ثابت الذات، محصل الجوهر، فباتصال الزمان وامتداد حركة المادة يتوجه نحو غاية كماله، ولا بد له إذاً من النموّ والظهور، لأن انتهاءه إليهما ووقوفه عليهما. ولو بقي مكتوماً خافياً أبداً لكان والمعدوم سواء، وهذا غير سائغ، أعني أن يكون الموجود معدوماً.

وأوغلت متفكراً في «نون والقلم» حتى تداعت إلى ذاكرتي صورة المئذنة والقبة فأدركت أني هو الألف، أحمل موتي والهاوية تسبقني. أقفز فوقها فتفرّ من تحتي، لأنني أطلب الموت ولا أريده، فأنزعج من طلبي وأتحد بإرادتي. وهذه النون هاويتي منذ الأزل، ألتفت إليها وعنها، لأنها باب **الأبواب، أمرّ فيها ومنها، داخلاً وخارجاً، حيث يستوي الحالان في الجوهر ويختلفان بالتلوين، ويكون التفصيل في قوس قزح، عندما يشكل نوناً مقلوبة خارج حدود البصر وظواهر الممكنات...**

ولما دخلت مخدع الحروف، تلجلجت في أسرّتها. الحروف تلجلجت وتأوهت وكل منها تطلبني بصوت مختلف كيما أجتمع بها، فاحترت ووقفت كالمجذوب في مجمع البحرين، ليس لعجز وإنما لأمر آخر لا يوصف إلّا بالمعاينة...

وعندما وقفت للمراقبة والمطالعة لمعرفة غيب الهوية وغيب المطلق، وكانت الألف وقتها ترتعش بانتظار الفيض الأقدس، انزاح عني الحجاب ورأيت اللوامع في اللوح المحفوظ داخل الغلالة... ثم طرف لحظي ورأيت النون كالأميرة بين الحروف تنقبض وتنبسط كالقلب، فتدانيت منها حتى صرت قاب قوسين وأدنى، ثم تفرست في عين اليقين المغلتم وشممت رائحة التراب فيه. إلى أن انتبهت الى برعم النقطة المتفتح في يومه الرابع عشر، وكأنها يدعوني الى أن أنفخ فيه من روحي، فدنوت وتدانيت في لحظة كان القلم سيترك نقطته على لوح النون. وفجأة تراخت أصابع الموت الأبيض وهوى القلم في الفراغ، فعرفت أن النون خنثى وأني القاتل والمقتول...

وما زلت أهوي نحوي، إلى القوة المباطنة للأشياء المخلوقة، حتى استقريت في حضرة القطب فاتصلت معه بوحي التخاطر مناجياً:

- أيها السيّد، يا أبا عبد الله، من أعبد؟

أجابني: اعبد نفسك في غيرك واعبد غيرك في نفسك، فالإنسان بداخلك هو قدس الأقداس والجسد كعبته.

فتساءلت: ولكن ما هو رمزي؟

فأجابني: الحرف رمزك، والنقطة سرّك. فأنت حرف الألفُ في استقامته.

فقلت: قد علمت ذلك، وإني أريد زوجاً أسكن اليه.

فمد يده الى جوفي وأخرج ضلعي من فؤادي ثم قال:

- هذه النون فافن فيها فهي نفسك وضدك، ولا تنسَ أن الفناء غير الحلول فالتفت الى التفريد ساعة الخلوة...

- الآن أدركت أن النون إنما هي ألفٌ محنية، ولكن ما هو سرّ الألف أيها السيّد؟

- «لما شاء الألف سبحانه من حيث أصواته الحسنى التي لا يبلغها الإحصاء أن يرى أعيانها، وإن شئت قلت أن يرى عينه في كون جامع يحصر الأمر كله لكونه متصفاً بالوجود ويظهر به سرّه اليه: فإن رؤية الشيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرآة. وقد كان الألف قد أوجد الحروف كلها وجود شبح غير مسوّى لا روح فيها فكانت كمرآة غير مجلوّة. ومن شأن الحكم الألفي أنه ما سوّى محلاً إلّا ويقبل روحاً إنسانية عبّر عنها بالنفخ فيها، وما هو إلّا حصول الاستعداد من تلك الصورة المسوّاة لقبول الفيض التجلي الدائم الذي لم يزل ولما يزال. فالأمر كله منه، ابتداؤه وانتهاؤه. فاقتضى الأمر جلاء مرآة العالم فكانت النون عين جلاء تلك المرآة وروح تلك الصورة... وكانت النقطة هي القوّة التي نفخها داخل النون، فارتعشت النون واضطربت أحشاؤها طرباً بعدما انضوى الوجود بداخلها... فالنقطة في النون هي بمنزلة إنسان العين من العين، والألف داخل في، أو خارج من حجاب النقطة بدون أي كيفية لأنه أرسل نفسه بنفسه لنفسه لإدراك نفسيته الباطنة من خلال مظهره الوجودي في كلية الحروف، فسمي هذا المذكور إنساناً وخليفة

لعموم نشأته وحصره حقائق الحروف داخل الكلم، فسبحان من خلق الحروف وهو عينها، وعين الألف والنون نقطتها».

قلت: فالألف هو العلة المباشرة لكل تغيير يطرأ على الجواهر والأعراض؟

قال: وليس هناك غير مبدأ واحد للوجود هو الألف الذي هو نور الأنوار، وعتمة النون هي الدرجة الأخيرة من الوجود النوراني للألف.

قلت: ونقطتها؟

قال: النقطة أصل كل حرف والحروف كلها نقط مجتمعة فلا غنى للخط عن النقطة ولا للنقطة عن الخط، وكل خط مستقيم أو متحرّف فهو متحرك عن النقطة بعينها.

النون

ثم أني التفتّ إلى النون اللدنة وهي تزداد التصاقاً بي وأنفاسها الساخنة تهبّ على وجهي فأسمع تنوينها المصوّت كصليل الخمر في كأس من الفضة... انحني أيتها القوس انحني واطلقي سهمك الألفي نحو الأفق، وأنا هو الأفق... فتأودت وتمايلت ثم أطلقت من فمها العذب تنويناً موحياً:

النون: ما يجد له الحرف تأخذه الكلمة - حزمة من الأصوات المتينة - إلى مدينة الكلام.

الألف: أنت المدينة وأنا بابها، فكم أنك قريبة الى نفسي أيتها الناعمة كموج رهو...

النون: أنا من السلالة الرابعة بعد العاشرة في ترتيب العائلة الأبجدية، والابنة الأخيرة في أسرة «كلمن» ولهذا غدوت الإطلاق الأخير لروح الكلم وصوت اللاشعور الجمعي في شرايين الكون.

الألف: وأنا المحدد، ولدت من اللامحدد ثم ختنه بتعددي اللانهائي، وخيانتي نتاج حتمي لشهوة المعرفة التي تسكنني... وأنا حرف غريزي أتجلّى في حنجرة كل المخلوقات عند حالات الألم والخوف واللذة...

النون: ما أصدق هذا الشيء الوحشي فيك. وقتما أسمعك تستسلم أطرافي وتسري الرعشة كالنسغ في شراييني فأجدني مطواعة في حالات: الجرّ والنصب والرفع. وأطلق أنّات كتلك التي تخرج من جرس الكنيسة نحو السماء كيما تعطي مطرها...

الألف: عندما يهطل المطر يلامسني النعاس فتأخذني سنة من النوم وأتكور على نفسي حتى آخذ شكل الهمزة (ء) في الحلم عندما تحتويني أيتها النون.

النون: أنت ذو النون إذن؟

الألف: وأنت حوت يونس، إلى حوائك مرجعي ونعم المصير.

ثم أني تناءيت عنها ثمّ تدانيت واستقمت ثم انحنيت كيما أوقظ روح الحرف وأسمع نشيده الأزلي بداخلي. إلى أن سألني أبو عبد الله. أبو عبد الله الحروفي سألني:

- ما الذي تفعله؟

- إني أصلي لأجل رفعة مقامك.

- لا حاجة للصلاة من أجلي لأن ذلك يثير غضبي!

- ولمن أصلّي اذن؟

- صلّ لنفسك، للصلاة ذاتها، فما وحّد الألف غير الألف، وما عرف حقيقة التوحيد سوى النون.

وعندها عرفت أني أنا هي، وهي أنا في جوهر واحد، وما النون سوى ألف ملويّة. ثم أدركت أن رحلتي كانت مني إليّ. فشكرت سيد الحرف، وخططت فوق شاهدته المنتصبة عند باب الأربعين: «على الأرض ستتمدد الكلمة، على التراب سترتمي، لتأخذ شكل البذرة وتتنامى خارجه من الأعماق، إلى أن يتفتح برعم الألف وتنمو شجرة المعرفة ويفيء ظلها بني البشر». □

تمتمة الذاكرة

مروان المصري
كاتب من سورية

مآقي الوعي

■ خمسة وعشرون دهراً من أزمنة الحاضر، تزاحموا في عنق الوقت، قبل أن يتدفقوا الى مزاعم الأرصفة:

الدهر الأول، داعب الذاكرة، فانهارت أمام كلب الترويض.

في الدهر الثاني، صعّر المساكين هاماتَ خضوعهم، يصرعون بها مداسات النفاق.

الدهر الثالث، خبطَ المتعَبون سندان البوابة، فأشرعت المدينةُ أسئلتها الرملية.

في الدهر الرابع، قدح الشاعر شرارة الارتياب، وعبر البوصلة إلى جهات البراءة.

في الدهر الخامس، انبرى سادِنُ الوقت والحصى، لأفئدة الشهيدين، فرامهم بعودة الهلاك.

في الدهر السادس تمتمت الوحيدة جراحها، ودوّرت وجوه المصطرعين على حلبة نفاقهم.

في الدهر السابع، سكبتْ ماءً وتراباً، ثم أوّرَتْ أريجاً وقامة، وأغمدتْ سكينَ نصاعتها في هالةِ المزاعم.

في الدهر الثامن، انتجعوا شعراً وأحلاماً، وتناسلوا في ظلال الشبق، ثم اعتنقوا وجوه المرايا.

في الدهر التاسع، أوقدوا للصوت إثم الحياة، فأنشدهم الأوغاد أكذوبة الخاطبين.

في الدهر العاشر، أدخلوا في الغمد سيف الصلابة، فانبرت، مع الحقيقة، الى تفنيد المآسي.

في الدهر العشرين، أدركوا أنهم نسوا، فاقتطعوا من الوقت فصلَ الاندثار.

وبعد لأي الغرابات، وانتحار الفهم، ولعق الكلمات، واعتياد الخرائب، جُوِّفَتْ... عبأوا مآقي الوعي، وأطلقوا وعيد الصبر، صدىً لانتحار الخضوع، ثم أطلقوا عبق الأكباد، وفجّروا الهاوية.

مبدوءة بالحب

أقسِّمُ الوقتَ شرائح، والدُّموعَ ديمات... أقدمها لحبيبتي كأساً، ترشفه، من مستحيل الارتواء.

أفكك أكبالَ النوافذ، وأهرِّبُ، علانيةً وسراً، جميعَ الأسرى من عصافير الحرية، ينطلق ابتهاجُها نحو الفضاءات المرفوضة.

أكشط الغبش المسلَّط فوق نداء الصدى الحزين، وأحمل أحبابي، معي، على متن الضياء الغائب.

أتلبَّسُ حالاتِكِ، وأفترسُ استسلامي، فنمتطي معاً، خيولَ جموحٍ نستنبطها من هلاكنا.

أيتها المخلوقةُ من حبر، ومن سخريات.

أيتها العصيَّةُ على الهضم والتمثُّل في أمعاء السجّانين.

أيتها القادرة، في جمهور من الاعتذارات. الفرحانة في عالم من الواهمين.

أيتها الطين المنجب، في أرحام المساءات.

يا رباعية العبير، وخماسية التشديد.

يا مبدوءة بالحب، منتهية بالطلاقة.

لنكن كلُّنا معاً.

ولتكوني أنت.

أجيال الدبيب...

أسراباً واهنة
يعودون من ثقب النهار الدامي.
كتلاً مرتجية
يصلون في الفرح المؤجل
رفوفاً متكسرة
يخفقون في أحلام العاشق.
يغالبون أثقال المسافة والتعب، ويرتمون على اهتراء الراحة.
يلقون فؤوس الالتهاء، في عتبة الخيمة.
عيوناً صخوراً، وكفوفاً دماءٍ،
ينظرون. ويبتسمون، ثم يقلبونه شاباً عطّاباً. لهباً لزجاً في مغاور الهوّات.
يطقطقون خواصرهم وفقراتهم، ثم يغطسون في مسارب الأحلام، يحتمون بعناقهم، فينجبون أجيالاً جديدة من فئران الدبيب.

الحرج... سيد الحجاب

تأبط ربيعاً وجناحين، وسعى إلى زحام النرجس.

هنــاك، أطــلّ على صحفـة المستنقـع اللامعة، وفتش بين الوجوه.
كان الوقتُ فجر المساءات الخاملة.
وكانت عريبُ البهية، تبعث بابتسامتها المنغمـة، من بين تجهمات الورق المصفرّة، وتسعى الى الكلام الجهير، في استحالة الهمس.
أجال نظره في تفاصيل المرآة، ولوى وجهه، وفكر مليّاً فيها يطوف على صحفتها من زهوّ الطواويس، واكتظاظ الوجوه بعطر الخيلاء.
أذهله جدُّ الحكايات الساخرة، والتقط عَريباً ببؤبؤية، فاصـطدما بالرقة في شفتي الرَّشيدي، فَتَحتا للبوح بوابةَ الرجاء.
حينئـذٍ ـ وكـان الحـرجُ سيّدَ الحجّاب ـ كشف أبو نواس صلعته السحرية، وأطلق ما أخفاه داخلها، من جرأة وإدهاش.

*

لم يشأ أن يعبس او يبتسم.
استطاع، فحسب، أن يتأمل.
كل البـلابل، تحلّق أزواجاً، وتربض، حين تفعل، في العناق.
أما هو، فبلبل وحيد...
غناؤه لا يطربهم.
كلامُهُ خَرَسُهُمْ.
يطير، تماماً حال يريدونه مَهيضاً.
ويقتحم مملكة السخرية آن يطمئنون.
لقد جُبِلَ على التفكير،
أما بلابلهم، فقد جبلت على التغريد المعاد. □

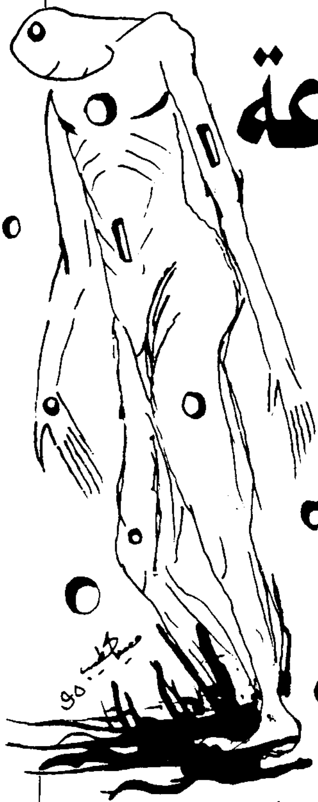
السرير

رشيد قطان
كاتب من المغرب

■ سأل أستاذ الاجتماعيات تلاميذه:
ـ من أول من جلس على السرير؟
وقبـل أن يتمم سؤاله، أجـابه أحـد التلاميذ الصغار ببراءة الأطفال:
ـ أبي أولاً.. ثم لحقت به أمي..
ضحـك ذكـور القسم وتهـامست إناثه.
ـ أسكت يـا غبي. انتـظر تتمـة السؤال.
وضـع التلميـذ الصغـير رأسـه بـين مرفقيـه، وأجهش بـالبكـاء، فلم يكن أحد قد وصفه بالغباوة من قبل.
أعاد الأستاذ سؤاله هذه المرة بطريقة مسترسلة:
ـ من أول من جلس عـلى السريـر والناس حوله؟
انتفض تلميـذ جـالس في المقعـد الأخـير، يظهـر أنـه استغفـل الأستـاذ، ففتح الكتاب ثم أجاب:
ـ معاوية بن أبي سفيان، يا أستاذ.
قـال الاستاذ مشجعـاً التلميذ الـذي أنقذ الموقف:
ـ أحسنت. لكن قـل لي لماذا جلس على السرير؟
لم يكن التلميـذ قـد وضـع حسابـاً لـلأسئلة المقبلة، لكنه لم يستسلم، وإن كان قد تردد كثيراً قبل أن يجيب:
ـ أعياه الجلوس فتمدد عـلى السرير ونام.
لم يكن التلاميذ هذه المرة هم الـذين ضجوا بالضحك، بل الأستاذ كذلـك. لكنـه سرعـان مـا لجم نفسـه عن حق الضحك. ثم عاد يسأل التلميذ:
ـ قـل لي: هل وُجـدت أسرّة الملوك للنوم؟
هـذه المرة الـتزم التلميـذ الصمت. حتى لا يكون نكتة أصدقائه في ساحة المـدرسـة، لكن تلميـذاً ثـالثـاً، كـانت سبَّابته تـظهر وتختفي، جعلت الأستـاذ يستغل ذلك. ويقول له بنبرة آمرة:
ـ نعم أنت..
قال التلميذ وقد وثق من نفسه:
ـ اذا استغرق الملوك في النوم، ربمـا رأوا في المنام ما رأى إبراهيم الخليل أو عزيز مصر، فكثر الإدام وعمّ الطعام.
صفق الأستـاذ بحـرارة. ثم صفق التلامذة. لكن الأستاذ ـ وهذه عـادته ـ استفسر موجهاً كـلامه الى هـذا التلميذ النجيب:
ـ من أين استقيت معلومـاتـك يـا بنيّ؟
قـال التلميـذ وقـد ازداد وثـوقـاً من نفسه:
ـ من كتـاب «قـرعـة الأنبيـاء» يـا أستاذ... □

وقت لا يلبس ساعة

مـروان علـي علـي
شاعر من سورية



■ رجل يطفيء ظله في منفضة الوقت
يردد خلف نفسه: الوقت وقح
لماذا لا ينتظر، عندما أتأخر عن موعد ما؟

بماذا أجيب وقتا، لا يحمل ساعة
ويسألني دوما: كم الساعة؟

كم حذاء يستهلكه الوقت في رحلته؟
أم يسير حافيا؟

رائحة كريهة تنبعث من الوقت.. في بعض الأحيان
ألا يفكر بوضع قليل من العطر؟

إذا انتحر الوقت سنتخلص منه ومن ألاعيبه
أعتقد أنه لا يتأمل وجهه في المرآة.. كل صباح

وقت يتخبّط بين السقوط والسقوط
ولا يتوقف.. أحمق.. أحمق
لا يدري أنني سأبتلعه لقمة
ذات يوم

أيها الوقت: ما لك تضع طرف جلبابك في فمك وتهرول؟
أليس لك أهل وأصدقاء وحبيبة؟
ستصاب ذات يوم بالجلطة أو بالسكتة القلبية.. أو بأي شيء
عندئذ سأضعك على الحمار بالمقلوب
وبالتأكيد سيكون ذيله في يديك

بيني وبينك أيها الوقت.. الوقت.. □

علمانية التراث واسلامية التاريخ

يوسف الشويري



■ قلّما ينطق أو يكتب مثقف عربي في موضوع من المواضيع من دون أن يأتي على ذكر التراث والتاريخ، وغالباً بلهجة يتمازج فيها التباهي بالتفاؤل. ولكأن اللفظة الأولى تستدعي تلقائياً الربط بينها وبين زميلتها الأخرى. انهما مترادفان يتناوبان التداول في عالم الأقلام والأفواه تناوباً منتظماً يربأ أن تعكّر رتابته فوضى الواقع أو طغيان التساؤل.

التراث والتاريخ، وكما يمعن الفكر العربي المعاصر في مناقشتهما، صنوان لا ينفصلان. وتدأب الأحزاب العقائدية على دمجهما في وحدة متكاملة، مشدّدة على ضرورة الاستفادة، ومركزية الاستلهام بغية مواكبة العصر. فاستمرارية دور التراث في المجتمع بديهية لا يطالها الشك، وأهمية مناجاته فريضتا عين وكفاية في آن معاً. وإذا قيل (التراث) تبادر الى الذهن فوراً تعبير (التاريخ)، أي ماضي الأمة المجيد وعظمة مآثرها وانجازاتها في حقبات زمنية متواصلة. والاستفادة من التراث تعني بداهة نبش التاريخ واعادة احيائه وابرازه كصورة مشرقة وملحمة تضج عطاءً وايثاراً.

ولقد نشأ التعبيران بمفهومهما الحالي منذ فترة لا تتجاوز القرن التاسع عشر. فهما نتاج مرحلة النهضة الأولى، أو بداية المواجهة الاقتصادية والعسكرية والثقافية بين العالم العربي والدول الأوروبية الاستعمارية. وها هي (مقدمة) ابن خلدون، مثلاً، وهي في معناها الأشمل موسوعة للمعارف العربية والاسلامية كما تبلورت في أواخر القرن الرابع عشر، لا تأتي على ذكر كلمة (التراث)، وتُعرّف التاريخ بأسلوب لم يتبنّاه، أحد من المؤرخين أو المثقفين المعاصرين، رغم ابداء اعجاب غالبيتهم بالعلّامة صاحب «كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومَن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر».

هل التراث والتاريخ مفهومان متماثلان مضمونا ومعنى؟

وإذا كان اشتقاق العبرة من أحوال الأمم الغابرة وملوكها لا يزال هدفاً لبعض الكتّاب يشاطرون به ابن خلدون والمدرسة الاسلامية التاريخية التي دشنها الطبري والمسعودي[1]، فإن الأكثرية الساحقة تنظر الى «الاعتبار» كمسألة ثانوية تطغى عليها غايات قومية أرحب وأعمق وألصق بمفهوم الاحياء المباشر، وفي عملية استقراء تتوخى صناعة المستقبل عوض متابعة الانحدار المحتوم لجيل أو سلالة أو دولة. ولا يوجد من يكتب الآن فصلاً في كتاب ويعنونه بهذا القول الخلدوني المأثور: «إن الدولة لها أعمار طبيعية كما للأشخاص». بل هناك حديث مستفيض عن دوام الملك والارتقاء المتواصل، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

ولكن هل التراث والتاريخ مفهومان متماثلان مضموناً ومعنى؟ وهل دراسة الأول تفتح الطريق أمام فهم الآخر أو العكس بالعكس؟ ولماذا هذا الخلط العفوي أو المتعمد بين الاثنين؟

إن أشد ما يلفت النظر أن «بعث التراث» مسألة تكاد تحتكرها الحركات القومية بشتى توجهاتها وخطوطها اذ أن الاسلاميين بحركاتهم وأجنحتهم المتعددة يتجنّبون عادة استخدام عبارة «التراث» عند الحديث عن الاسلام وتاريخه. فالعبارات التي يستخدمونها في سياق تناول التراث تدل على محاولة واعية لاثبات التواصل الحي والدائم، وان على صعيد النظرية. وهكذا تتزاحم في انشائهم ألفاظاً مثل: المنهج، العقيدة، الرصيد، الحضارة، والمعين الصافي. فها هو مصطفى السباعي، مؤسس الفرع السوري لتنظيم «الاخوان المسلمين» يجمع في كتاب سلسلة أحاديث اذاعية بثها في العام ١٩٥٥ ويعنونها: (من روائع حضارتنا). وتتناول هذه الأحاديث كل معالم التراث الاسلامي وتاريخه منذ نشوء الدعوة الأولى حتى انهيار الخلافة العباسية. وقد أراد منها أن تكون دليلاً على «خلود الحضارة التي شادتها الأمة»[٢]. أما سيد قطب، الداعية الاسلامية الأصولي فيقول: «نبتغي أن ترجع البشرية الى ربها، والى منهجه الذي أراده لها، والى الحياة الكريمة الرفيعة التي تتفق مع الكرامة التي كتبها الله للانسان، والتي تحققت في فترة من فترات التاريخ»[٣]. فثمة انسياب بين النص والتاريخ ينطقان معاً كحاضر دائم تجهد الذاكرة في تداعيه بصورته النضرة التي لا تشيخ أو يعلوها الغبار الزمني.

والتراث في المفهوم القومي يعني الآثار الايجابية التي يحفل بها تاريخ الأمة. والحديث عن بعث التراث أي تجديده يحمل هذا المعنى بالتحديد، لأنه ليس من المنطقي أن يجري بعث السيئات والسلبيات. والنظرة القومية الى التراث ترى في «الانتقائية» أسلوباً نافعاً تبادر الى استعماله في معركة رفع المعنويات، والاعتداد بالذات، وتأكيد الأصالة في وجه الانحطاط وذلك بهدف شحن العزائم لبناء صرح المستقبل.

غير ان الانتقائية هي في الوقت نفسه محاولة نظرية وعملية لخلق مسافة زمنية ومكانية بين التراث كحدث مضى وبين متطلبات العصر كواقع تنطوي آفاقه على الابداع والتربص للطارىء والجديد. وعندما يختط مفهوم التراث هذا الابتعاد الذهني والمادي فهو يومىء الى نشوء وعي غير عفوي يدرك ادراكاً مسبقاً أن الحياة مسيرة تراكمية تترك في تطورها آثاراً ليست قابلة للتكرار أو الاستعادة الحرفية كما توحي به مفاهيم الاسلاميين. يتحدث جمال عبد الناصر في «الميثاق» عن دور الشعب المصري في التاريخ فيذكر أنه «قد تحمل المسؤولية الأدبية في حفظ التراث الحضاري العربي وذخائره الحافلة، وجعل من أزهره الشريف حصناً للمقاومة ضد عوامل التفتت والضعف». وهو

حـديث ذو نكهة تـاريخية لا يتـوخّى أكثر من اعـتزاز معنوي بنمـوذج مضى. وهذا معنى قوله: «إن الطاقات الروحية للشعوب تستـطيع أن تمنح آمالها الكبرى أعظم القوى الدافعة. كما أنها تسلحها بدروع من الصبر والشجاعة تواجه بها جميع الاحتمالات...»[٤].

ولذلك يقوم تقاطع بين الـتراث والتاريـخ، فالأول نمـوذج ذو وقع خـاص تتأكـد جدارتـه الأدبية كلما نـظر إليه الانسـان مسلحاً بـرؤية مستقبلية. يعلن ميشال عفلق: «ان تراثنا يعطينا أصالة لا يمكن لأي ثورة أو نظرية فلسفية معاصرة أن تهبنا إياها. هـذا الفهم للتراث هو الذي جعل الحزب يستمد منه قوة روحيـة وأخلاقيـة لا تستند اليهـا بقية الحركات»[٥]. والقوة الروحية والأخـلاقية هي طـاقة تمـلأ النفس ثقة وتتركها بعد ذلك لتقرر شكـل المنهج، ومضمـون النظام، ومعنى الحيـاة الكريمـة. وهنـا يكمن التضـاد النـظري بـين القـوميـين والاسلاميين. كما أن لفظ (التراث) بمجرد ادخالـه في اللغة كتصـور لمجموعة من العناصر التي تولدت في فترة ماضية، ثم عمدت الذاكرة الى استحضارها أو مناشدتها، يمهد الطريق أمام بعثرة الدين كحقيقـة **مجردة وضمن ترتيب يدمج أجـزاءه ويغرقهـا الى حد افقـادها هـويتها المطلقة. وهكذا فإن الاستفاضة في الحـديث عن التراث افصـاح عن رغبة ضمنية أو علنية في تقييد دور الدين، وتبنّي العلمانية التي تفصل بين عالم الغيب وبين حياة المجتمع بثقافته واقتصاده ومؤسساته. ومن دون هذا الحاجز الممتد في تعاريج الحـاضر لانقلب التراث الى منهـج وعقيدة ونظام.**

غـير أن هذه النـظرة المثالية الى آثار المـاضي و«ذخـائـره الحـافلة» تصـادر التاريـخ في مجرى انهماكهـا بـالـتراث، ويصبح الاثـنـان بعدين زمنيين يتناوبان الدعم المتبادل في معركة البقاء القـومي. ولا شك أن إغراق الفكر القومي في المثالية كلما قرّر تنـاول موضـوع التراث يلغي التاريخ والتراث معاً. إذ أن التحصّن في الصفحات المشرقة للتراث، والتغني بالبطولات الخارقة للتاريخ، حوّلا الاثنين إلى أسـطورة تتبدل معـالمها وأسلوب حبكتهـا استجابـة لهذه الـرغبة في الالغـاء. ويبـدو الحديث، مثلاً، عن «شخصية الأمة الأصيلة» أو «مؤهلاتها الكـامنة» وكـأنـه في ظـاهـرة اسراف في التفـاؤل المثـالي وعـدم تـدبّـر لعـوامـل التسلسـل الزمني والانتقـال المنظم بـين حقبة تـاريخية وأخـرى. لكن «أصالة الشخصية» و«كوامن الـذات» مجرد مقـدمات منـطقية هـدفها القفز فوق الماضي القريب، وتحييد التراث عبر نفخه ليمتـد في أرجاء الصياغة الجديدة لعالم وليد. إنها العودة الى نقطة الصفـر عبر التعكـز على أصالة شبه وهمية يخترعها الخيال وينسج تاريخها الباهر لترتـديه الأجيال الصاعـدة ثوبـاً قشيباً لا تخجـل من التجول بـه في ساحـات الغرب وردهاته. يتحدث المفكر القومي زكي الأرسوزي عن عوامـل بناء النهضة العربية الحديثة فيقرر:

«ان لـدينا ثـلاث وسـائـل: العلم والصنـاعـة اللذان تمـدنـا بهـما الحضارة الحديثة، وتراث أجدادنا». ويؤكـد أن «المثل الأعـلى» الذي ينشـده العرب تفتحت أزاهيره في العهد الجـاهلي، مضيفـاً: «ونحن بالعودة الى جاهليتنا، نلتقي مع أصول الثقافة الحديثة، الأصول التي تقوم على الاعتقاد بأن النفس تنطوي على مقوماتها، على عقل يؤهلها لمعرفة الحقيقة ووجدان ينير لها سبيل الفضيلة. وفضلاً عن ذلـك اننا لنتحـاشى بهذه العـودة ما أورثنـا التاريـخ من حزازات بـين المذاهب والأديان».

هذه هي نقطة الصفـر ترتسم واضحـة عبر السعي الى الاستلهـام والالغاء في آن معاً، أو الاستيعاب والتجاوز.

فما هو وجـه التماثـل أو الاختلاف بـين التراث والتـاريخ، وبغضّ النـظر عن همـوم الفكـر القـومي أو خصـوصيـة النـظرة الأصـوليـة والسلفية؟

لا بدّ من القول إن نقطة الصفر التراثية لا تعني إهمال التاريخ أو عـدم الاعتزاز بمعـالمه البـارزة. فها هـو زكي الأرسوزي الـذي يرى «العصر الذهبي» للأمة العربية في عهدها الجاهلي، يتوقف أمام ولادة الدولة الاسلامية الأولى فيهتف: «إننا ندين بمجدنا القومي للاسلام، ندين به لمحمـد نبي الاسلام؛ وهـل يجوز لنـا أن نفصل بـطل الأمة العربية عن رسول الاسلام الى العالم في شخص محمد؟»[٧].

والتـاريخ، بنـاءً على ذلـك، هـو المجـال الأرحب الـذي يحتضن الـتراث ويستوعبـه ويتيح لـه فرصـة الـبروز والتـطور إذ أن أحـداثـه وتحـولاته المـادية وانعـطافاتـه هي التي تشكـل الأرضيـة الصلبـة التي ينهض عليها البناء الثقافي والازدهار الفكري. التاريـخ يسبق التراث ويمهد له ويمده بمادتـه الأولية والتي يصـوغ منها مَعْلماً إثـر آخر. وهـو **تبعاً لذلك لا يرضى أن يظل أسير نموذج واحد من الأعراف والقوانين والأنـظمة الاقتصـادية والسيـاسية. إنـه نقطة انـطلاق وليس نهجاً أو نظاماً كاملاً.**

التراث هو تحـديداً كـل أثر مـادي أو أدبي أنتجته وخلّفتـه وراءها جماعات معينة لمجتمع أو مجتمعات يطمح المفهوم القومي الحديث الى استيعابها ضمن حدود أمة واحـدة ذات شخصية مميـزة. أما التـاريخ فهـو مسيرة الأحـداث التي مرت بهـا هذه «الأمـة»، وحركـة مجتمعها الكلية، اقتصادياً وثقافيـاً وسياسيـاً واجتماعيـاً وعسكريـاً. والتاريخ كحركة مجتمع في بناه المتعـددة يربط الـتراث به ويقـرّر نسبيته كنتـاج لمعضـلات واجهها أبنـاء المجتمع وعمـدوا الى حلها وفق أفق نـظري وأساس ثقافي معين. فلا يوجد بهذا المعنى تراث خارج اطار المعضلة التي تستـدعي وجوده أو تستـولد ضرورة نشـوئـه. لا يصنـع النـاس التاريخ لأنهم يملكون تراثاً معيناً، بـل هم يصبحون أصحـاب تراث نتيجـة انخراطهم في مجـرى التطور التـاريخي الذي يؤدي بـدوره الى خلق التراث وتجاوزه في آن معاً.

ويصبح التراث وفقـاً لذلـك جزءاً من كيـان كلي يعيش في حنـاياه ويتغذى من مقومات الحياة ووجوهها المتبدلة.

ومن هنا يتعرض الـتراث لأشد الأزمـات وترتسم حـوله عـلامات الاستفهـام عندمـا يبدأ الـوعي التاريخي بـالانفلات من دائـرة الحنين المحض الى العصر الـذهبي، وتغدو الممـارسـة اليـوميـة لنمط معيشـة حديث نقضاً حياً لوصـايا الأمس. وعنـدئذٍ يـتراجع الجـواب الدائم وتنفتح احتمالات المستقبل.

وإذا كان كل من التراث والتاريخ موضوع دراسة كحقـل معرفي، فإنهما في النهاية يخضعان للتقويم والتمحيص. وقد تقدم الفكر العربي الحديث في هذا الاتجاه فأصبح التراث خاضعاً لنظرية علمانية تطوعـه ليدخل قالبها المسبق، واحتكر الاسلاميون التاريـخ فحوّلـوه الى قيمة عليا تخنق الحياة، وتجمّد الزمن. فهل يبادر العلمانيون الآن الى تجاوز هذه الثنائية في واقعنا الفكري حيث يعود التاريخ الى مكانه المركزي في عملية اعادة صياغة الانسـان والمجتمع. فـإذا تكلم التراث بلغتـه الـتراثية، ينـبري التاريـخ فيعالـج انعطافـاتـه وطفراتـه بقـوة المـدار الاجتماعي، وارادة الطاقة البشرية، صانعاً حاضراً لغدٍ يميّز بـين ليله الآفل ونهاره المنبلج؟□

(١) أنـظر على سبيـل المثال عبـد اللطيف شـرارة، (الفكـر التـاريخـي في الاسـلام)، دار الأندلس، ١٩٨٠، خاصة الفصل الأول الـذي يحمـل عنـوان: العبرة والاعتبار.

(٢) مصطفى السباعي، (من روائـع حضـارتنـا)، المكتـب الاسلامي، بيروت ١٩٨٢، ص ٥١.

(٣) سيد قطب، (خصائص التصور الاسلامي ومقوماته)، دار الشروق، بيروت ـ القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٠ ـ ١١.

(٤) جمـال عبـد النـاصـر، (الميثاق)، دار المسيرة، بيـروت، بدون تاريخ، ص ٤٢ و٩١.

(٥) ميشيـل عفلق (البعث والتـراث)، بغـداد ١٩٧٦، ص ١٦ ـ ١٧.

(٦) زكي الأرسوزي، (المؤلفات الكاملة)، المجلد الثاني، دمشق، ١٩٧٣، ص ٢٩٧.

(٧) المصـدر السابق نفسـه، ص ٢٩١.

تداعيات حول اشكالية الخلود والثورية في أدبنا



حسين السماهيجي

كاتب من البحرين

■ هنا لقطتان من عصرين مختلفين:

(ولا شك أن الحداثيين العرب حاولوا بشتى الطرق والوسائل، أن يجدوا لحداثتهم جذوراً في التاريخ الاسلامي، فما أسعفهم إلا كل من كان على شاكلتهم، من كل ملحد أو فاسق أو ماجن مثل: الحلاّج، وابن عربي، وبشار، وأبي نواس، وابن الراوندي، والمعرّي والقرامطة، وثورة الزنج، لكن الواقع أن كل ما يقوله الحداثيون هنا، ليس إلا تكراراً لما قاله حداثيو أوروبا وأمريكا...).

«الحداثة في ميزان الاسلام ـ عوض بن محمد القرني ـ ص ١٧».

ـ (ودعبل: هو ابن علي بن رزين بن سليمان بن تميم الخزاعي، ويُكنّى أبا علي، وهو شاعر مطبوع متقدم هجّاء خبيث اللسان، لم يسلم منه أحد من الخلفاء، ولا من وزرائهم ولا من أولادهم، ولا ذو نباهة: أحسن إليه، أو لم يحسن، ولا أفلت منه كبير أحد... وحدّث أحمد بن أبي كامل قال: كان دعبل يخرج فيغيب سنين، يدور الدنيا كلها ويرجع، وقد أفاد وأثرى، وكانت الشراة والصعاليك يلقونه فلا يؤذونه، ويؤاكلونه ويشاربونه ويبرّونه، وكان إذا لقيهم وضع طعامه وشرابه ودعاهم إليه، ودعا بغلاميه نفنف وشنغف ـ وكانا مغنيين ـ فأقعدهما يغنيان، وسقاهم وشرب معهم، وأنشدهم، فكانوا قد عرفوه وألفوه لكثرة أسفاره، وكانوا يواصلونه ويصلونه).

«معاهد التنصيص للعباسي ـ «٢» ـ ص: ١٩٠ ـ ١٩١ ـ ١٩٢».

وقد تتساءل متعجباً: إن المضمون في النص الأول مختلف عن المضمون في النص الثاني، فكيف تجمع بين مضمونين مختلفين تروم من ورائهما التعرض لقضية هي من أخطر قضايا الأدب عبر العصور؟؟

ولا تعجل أيها العزيز! ففي هاتين اللقطتين تتلخص مأساتنا الأدبية، وفيهما تكتشف مدى الانهيار المفجع الذي وصلنا إليه، فلو تأملت معي قليلًا في الأسماء الواردة في النص الأول لعجبت لهذا الخليط المتنافر، فكيف تم الجمع بين مثل الحلاّج، وبشار، والمعري والقرامطة. إنه التناقض يطل عليك من بين السطور، فأين المعري وأين القرامطة، وأين ثورة الزنج من أبي نواس، أما الربط بين الحداثيين وبين هؤلاء فتلك قضية أخرى لها سياقاتها ودلالاتها الخاصة بها. وببساطة متناهية، فالكاتب يحاول أن يربطهم بشخصيات وأحداث معينة مع إثارة الضباب حولها، ثم سرعان ما يتنكر لهذا الربط فيصلهم بالغربيين، والمهم هنا هو ان هؤلاء الحداثيين ساقطون وأعداء لحضارتنا وذلك بأي لحاظ يمكن أن يتوجه إليه ذهن القارىء، ولذلك فقد أصدر الحكم عليهم ـ منذ البداية ـ ودون أن يبين على الأقل أبعاد ارتباطهم بتلك الرموز التي حشدها حشداً من تاريخنا الإسلامي. وهذه نقطة خطرة للغاية ينبغي ألا نمر عليها هكذا ودون محاسبة. أما تأثرهم ـ أقصد الحداثيين ـ بالغربيين فهذا مما لا

شك فيه ولا ريب، وكثير من جوانب هذا التأثر يبعث على الغثيان، ولكن هذا لا يعني إصدار الحكم المطلق عليهم، فنحن نريد أن نتحلى بشيء من الموضوعية حينما نتعرض لمثل هذه القضايا الخطيرة، خصوصاً وأن أعظم رموز الحداثة تعيش بين ظهرانينا، وآراؤهم حول كثير من القضايا لا تبقى على حالها بل يصيبها التغيير والتحوير والتعديل، ونحن هنا لسنا مع الحداثيين بقدر ما نحن ضدهم، ولسنا ضدهم بقدر ما نحن معهم وإنما نعرض لقضيتهم لارتباطها الوثيق بالإشكالية التي طرحناها، فبعض من رموز الحداثيين تتميز بصفة «الثورية» في مسيرتها واستطاعت أن توجد لها مكاناً تحت الشمس برغم الهجمات، وهذه نقطة جديرة بالاهتمام بل وربما تكون ـ في واقعها ـ تكراراً لنماذج سابقة كانت موجودة في تاريخنا الأدبي، ولك أن تستوحي من النص الثاني الدلالة على ذلك، وهذا ما دعاني للربط بين نماذج سابقة والنموذج الحالي، وذلك بالرغم من اختلاف الأفكار والمبادىء ـ قطعاً ـ بين مختلف النماذج التي نعرض لها، ولكنها تشترك في هاتين الخاصتين مع ما يحمله التعرض لذلك من شجون وآلام، ولا مندوحة لك عن ذلك فإن أنت لم تعتصر قلبك، وتطبق عينيك ذهولاً مما لا يمكنني أن أطلق عليه إلا لفظة «الخراب» والإرهاب الأدبي الذي كان السوط على رؤوس الأحرار من أصحاب الكلمة الحرة عبر العصور، فلن تستطيع تضميد جراحك، ولا تعبيد طريقك بشعاع من النور تقتبسه وسط الظلمات المتراكمة من حولك. ومن هنا، فإن علينا أن نكون شجعاناً إذا نحن طلبنا الأدب الحقيقي الذي ينهض من بين ركام الفضائح والمهازل، ويجب علينا أن نتحلى بصفة الاقتحام ونحن نرفض في محاولة جادة لإخراج الحروف المقهورة من سراديب عصور المتوحشين ـ وبرأيي الخاص ـ أن المشكلة يمكن أن تختزل في التساؤل التالي: متى يترسخ كيان الكلمة في عالم الإنسان؟ وهو تساؤل خطير جداً في مضمونه، وقد يكون تبسيطاً مخلاً للمسألة. وبالرغم من كل شيء، فنحن مضطرون الى ذلك ـ ومتى سيطرت على الإنسان شهوة التجاوز وكان متعلقاً بارتياد الفضاء المجهول فلا بد وأن تنمو لديه الإشكاليات الخطيرة والأساسية، وها نحن نشهد تهاوي ملايين الكلمات وانتحارها وسقوطها في مستنقع الفناء الأبدي، وكل ذلك محصلة لعوامل معينة، وأنا لا أزال أتذكر أن أحد الأصدقاء أخبرني ـ أيام الدراسة ـ ان الأستاذ د. أحمد كمال زكي كان يقول: «إن دعبلاً شاعر عظيم، فما السبب الذي جعل شعره بهذا المستوى الضئيل من الشهرة والذيوع أو على الأقل عدم انتشاره كباقي الشعراء الكبار؟ وأجاب أن السبب يكمن في الإشكالية التالية: إنه لو كان شاعر لا يتكلم إلا عن العرب، فإن العرب هم الذين سيهتمون به، ولو أنه تكلم عن هموم عالمية فإن العالم كله سيهتم به» ـ انتهى.

وهذا الكلام ـ أيضاً ـ ايجاز مخلّ للمسألة الخطيرة، وإلا فإن هناك شعراء قد خلدوا وحصلوا على شهرة عظيمة ولم يكن لديهم مثل هذا الأمر، بل وربما تطلع على ملاحم تعتبر القمة في الإبداع العالمي ويعرفها جلّ المهتمين بالأدب في العالم، ولا تنطبق عليها هذه الخاصية، ومثال على ذلك «الألياذة» و«الأوذيسة» هوميروس، وإن أنت اطّلعت عليها فربما استسخفت كثيراً من رموزهما، ومع ذلك فهي تعتبر من روائع الأدب العالمي.

في الموقف من الجديد تتخلص مأساتنا الأدبية والانهيار المفجع الذي وصلنا اليه

وربما تكون الإشكالية الحقيقية التي تطرح في هذه الجوانب إنما تعبّر بصدق وجلاء عن طبيعة التركيبة العقلية والنفسية لدى الفرد الشرقي والتي تكوّنت وتشكّلت خلال التاريخ الإسلامي للمنطقة. ولكي تتضح الإشكالية بجلاء نعرض نموذج الشاعر المعروف بـ «السيد الحميري». فباعتراف النقاد القدامى أنه كان من أعظم شعراء عصره، وهذا الأصمعي يقول: «لولا أنه يسبُّ الصحابة في شعره، ما قدمت عليه أحداً في طبقته ـ انتهى». وقال ابن المعتز: «كان للسيد الحميري أربع بنات، كل واحدة منهن تحفظ أربعمائة قصيدة لأبيها ـ انتهى». ولك أن تتساءل: ولكن أين شعره؟! إنها الإشكالية تبرز أمامك بشكل وحشي، فقد «تجافى الناس شعره لما فيه من هجاء وقذع وسب». ويقول شوقي ضيف: «ولو أنه لم يشب مديحه لعلي وبنيه بهذا السب المنكر لتداول شعره الرواة، إذ كان شاعراً بارعاً ـ انتهى». هذا بالرغم من أن شعره كان مشحوناً بالثورة والنقمة ـ وإن أنت جئت إلى شاعر آخر ليس ـ بالضرورة ـ أقدر منه وأقصد «البحتري» فستلاحظ أهميته وانتشاره، ومَن مِن دارسي الأدب العربي لا يعرف البحتري أو لم يسمع باسمه مع انه كان في بلاط الحكّام، وكان من تلك الطبقة التي أهانت كرامة الكلمة وذبحتها على بساط الرغبات الدنيئة ـ الإشكالية نفسها تُطرح هنا ـ. وما لنا نضرب في التاريخ وواقعنا اليوم يزخر بمثل تلك النماذج مع اختلاف في الظروف والزمان والناس.

وقد رأيت بعض الأدباء قد وقعوا فريسة لهجمات الآخرين الشرسة، وسبب ذلك هو تأثرهم بمدارس أدبية أو نقدية معينة، ولا تزال إحدى الصور مرسومة في ذهني وأنا أرى الأديب «سعيد مصلح السّريحي» في السعودية يرتقي منصة التعليق في فندق «الخزامي» في الرياض ويبدأ حديثه بإعلان الشهادتين مدللاً على انتمائه للإسلام، وكانت محاضرة للأستاذ «أحمد الشيباني» بعنوان «جوتة شاعر ألمانيا الأكبر»، ولكن التعليقات تحولت وبقدرة قادر الى عملية هجوم ودفاع عن أشخاص، وقد آلمني كثيراً وأثار استغرابي ودهشتي أنه بعد انتهاء المعركة الكلامية، وفيما كان الأستاذ الشيباني خارجاً لحقته مع أحد الزملاء وسألته عن رأيه في أولئك الأدباء واعتناقهم لتلك المدارس فأجاب: «أخشى أن يكونوا ماركسيين دون أن يعلموا».

ولكن! هل هذا كله يعني انتهاء الأصوات المتمردة والنجوم المتفجرة في فضائنا الأدبي عبر العصور؟!

ويمكننا أن نلحظ مع إجابتنا بـ «لا» ان أسباب الخلود تكون في أحايين كثيرة من صنع أيدٍ معينة. وللجمعيات والصحافة والأندية دور كبير في هذا المضمار. وكم من الشعراء والأدباء الذين طواهم سلاح «الإرهاب الثقافي»، ولكونهم يحملون «إيديولوجية» ما فقد حكم عليهم بالفناء، وتاريخنا الأدبي سابقاً كان أسعد حالاً من واقعنا المعاش، والذي شُلّت فيه إرادة الكلمة الحرة، وأصبحت مكبّلة وراء حجب كثيفة من الإبهام، أو أنها مخبوءة في كهوف القرن العشرين المأساوية.

ونتأن قليلاً ولنتلبّث ونحن ننظر إلى التجارب القاسية التي مر بها أدبنا على مر عصوره، فالتجربة تتمثل في (الشاعر ـ الأنموذج): هو شاعر عظيم ومبدع، ولكونه يعتنق أفكاراً ما فإنه يحارب ويمنع من فن «القول» وبشوه من الأدباء والنقاد، وقد ينتهي أخيراً الى الصلب

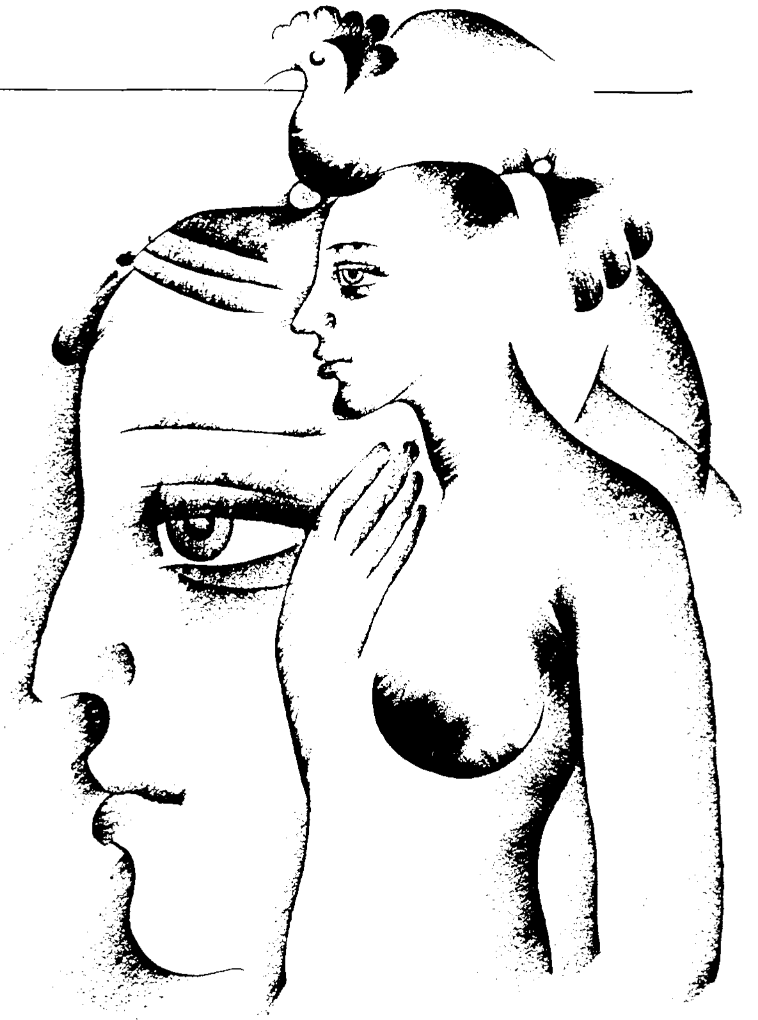
لسنا مع الحداثيين بقدر ما نحن ضدهم ولسنا ضدهم بقدر مانحن معهم

أو الاغتيال، وقد تنبري حفنة من المحسوبين على «السلطان» لتتكفل بما تبقى له من سمعة أو مكانة يمكن أن يحملها التاريخ في حقيبته على استحياء من هذه البضاعة «النشاز». ويجب ألا نستغرب من ذلك، فهو ـ بالضبط ـ ما أصاب «دعبلاً»، وكانت الإصابة وحشية، وهو بالضبط ما حصل لأبي الطيب، وإن كان الرامي قد أخطأ في الرمية ـ بسبب نوعية الظروف ـ فقد نجح خصوم «دعبل» ضده، وسبب ما حصل له هو موقفه العقيدي والسياسي من السلطة القائمة آنذاك، وهي السلطة العباسية. فكانت عملية التعتيم تمارس على شعره وإن لم تكن ناجحة نجاحاً مطلقاً إلا أنها استطاعت هز مكانته الأدبية، ثم تكفلت جماعة أخرى بتشويه مواقفه السلوكية والأخلاقية، ولو اطّلعت على ذلك لأصابك الدوار وأنت تتجرع سموم الكلام السخيف والقذف الصريح في حق شاعر له مواقفه الحرة والشريفة. أما أبو الطيب فلم يكن المحسوبون على الأدب بقادرين على النيل منه، ذاك أنه العملاق الذي لا يُجارى، غير أنهم **وجدوا ما توهموا القدرة على النفاذ من خلاله وهي قضية أصله ونسبه، والتي لعبت فيها الأهواء دوراً كبيراً، وذلك كله بسبب مواقفه السياسية ـ وننصح في هذا المجال بمراجعة ما كتبه العلامة «محمود شاكر» ـ وقد بقي أبو الطيب أقوى منهم جميعاً قدامى ومحدثين، فلم ينالوا سوى الفشل في محاولاتهم.**

ولو تمعنّا قليلاً في النموذجين ـ أقصد دعبلاً وأبا الطيب ـ لرأينا أن طريقة معالجة كل واحد منهما للأمور وعلاقته مع الحكام قد أثّرت في المسألة، فدعبل كان معارضاً معارضة مطلقة، وهو لا يهدأ أمام الحكام، لدرجة أنه أصبح متشرداً، وهو صاحب الكلمة الشهيرة (أنا أحمل خشبتي منذ أربعين سنة، فلا أجد من يصلبني عليها بعد)، فكانت حياته مطاردة دائمة، وتشرداً مستمراً، وإباءً منقطع النظير حتى ممن هم على نفس عقيدته المذهبية من الشعراء والأدباء كالكميت والسيد الحميري، وهذا كله قد جعل حياته وأدبه مثاراً للجدل وغرضاً للطعن والثلب، أما أبو الطيب فبعد الصدمة العنيفة التي تلقاها في بادية الشام وسجنه فقد انتهج نهجاً آخر في الوصول الى مطالبه، فكان ثورياً ومعارضاً للحكام ولكنه في الوقت نفسه يضطر الى مدحهم، وهذا التناقض واضح وجلي للمتتبع، فيمكن أن تعتبر ذلك إذن مخرجاً لجأ إليه الشاعر كيما يضمن المحافظة على آرائه الحقيقية إلى جانب الحرية المتاحة له «ليقول» ـ وإن لم يحصل عليها بالكامل ـ، وهذا يجعل شعره ذائعاً بين الناس وفي أوساط جماهير الأدب. فلو قارنّا بين الحالين، وعرفنا الشاعرين، لكان دعبل الأكثر التزاماً بنظريته ومبادئه، وهذا أمر يستحق التقدير والاحترام، خصوصاً إذا عرفنا أنه في آخر أمره ذهب ضحية بسبب من آرائه ومواقفه تلك، فهو مثال على الشاعر الثوري المضطهد. أما أبو الطيب، فقد كان ثورياً ولكن بدرجة تضمن له الشهرة والذيوع، فلم تكن له جرأة دعبل ولا صلابته، وقد كان لموقف كل منهما أثره المتميز في شعره، فشعر دعبل يختلف في أشياء كثيرة عن شعر أبي الطيب، وهو أمر أتاح لأبي الطيب من الإبداع ما لم يتح مثله لدعبل ـ وهذه قضية أخرى شائكة لا نرغب في الوقوع في شراكها ـ.

وبعد، فقد كانت ثورية دعبل ـ وكذلك الآخرون ـ سبباً في ضياع كثير من شعره وأدبه وتشويه مواقفه، بل واختلاق شعر تم نسبه إليه وهو لم يقله قط، وكان هذا الأمر بسبب انعدام الضمير الأدبي، وانسحاق الأدباء أمام السلطان. فنحن هنا يجب أن نعلم أن التناقض بين «الأديب ـ الأيديولوجي» وبين السلطان في أدبنا هو أمر كان ولم يزل راسخاً، وذلك لوجود الاختلال والأزمة في المجتمع، وطبيعة هذا التناقض شرسة إلى حد يندر معه وجود شبيه له في الآداب العالمية، وكي لا نطيل أكثر في كلامنا فإن لنا أن نقول إن المأساة استمرت في تطويق أصحاب الكلمة الحرة بشكل أبشع مما كانت عليه بالأمس، وهنا ينبغي النظر جيداً، ويجب ألا ننخدع بكثير من الأسماء التي تحتل مواقع متقدمة في خارطتنا الثقافية. □





ترددات

رنده عبده الرحمن قوشحه

أنـا؟

■ شبكة من المبادىء
شبكة من المنظومات
أرتبط
سرعان ما أنفكّ!
أتّفق
سرعان ما أختلف!
إلى كم سلسلة سأنضمّ؟
عن كم سلسلة سأنفصل؟
هل أنا سفينة؟
أم أنا شاخصة؟

فعل؟
أم علامة؟

جسـد

من أين آخذ الكلمات
من مستودع العقل
أم من كنز الجسد؟
ـ نحن عاطفيّون . .
أين ذهبتِ بالقلب؟
ـ أحقاً يدرك قلب مدينة
ما تقاسيه أطرافُها؟

واحـد

كلٌّ مضى في اتجاه
مع هذا
يُعرف الأوّل بالثاني
مع هذا
يُعرف الثاني بالأوّل
وما هو المليار
إن لم يكن فيه واحد؟

جمـع

حلم الواحد
أن يكون اثنين
حلم الاثنين
أن يكونا ثلاثة
حلم المئة
أن تكون ألفاً
حلم الألف
أن تكون مليوناً
ماذا نسمّي شجرة بلا أغصان؟
سماءً بلا نجوم؟
حقلاً بلا نباتات؟
هل حقاً وحدها أنا
هل حقاً وحده أنت
حلم (ك/ي) :
أن أكون (وحدي)؟

ضمـور

نُتف من مقهى
نتف من شارع
نتف من كتاب
نتف من جريدة
نتف من إذاعة
نتف من صباح
نتف من غضب
أتكفي هذه الجرعات
لتحول بين أجسادنا
وبين الضمور؟

كاميـرا

كيف آخذ لقطة
لامرأة مثلي
هل أجلسها على كنَبه
وأركّز عينيها
في صفحة كتاب؟

هل أقترب من يدين
ترتّبان حوائج طفل
ثم أنتقل إلى بخار
يتصاعد في مطبخ؟

أأدخل على أحمر الشفاه
يظهر نجم
وبضعة ثريّات من الكريستال
أسجّل لمسة أصابع
على الوجنتين
أدور حول جسمها
ثم أتبعها
وهي تهبط الدرج؟

هل أتحرّك على امتداد ذاكرتها
فتظهر سلالم عالية
ممرات ضيقة
وحواجز حديدية؟

أأبدأ هكذا
وأسجّل على التوالي :
لقطة لزجاج نافذة
لقطة لقصاصات ورق
لقطة لشوارع مزدحمة
لقطة لأبواب مرقّمة
لقطة لأفق
يدخل في العتمة؟□



خطوات في النزهة

حسن داوود

■ مشينا متفرقين تحت الأعمدة التي ترفع المبنى ذا الطبقات الأربع. قبل ذلك توقفنا في نهاية الممشى المبلّط، ورحنا ننظر الى البركة الكبيرة الجافة. خاف أولادٌ كانوا وصلوا قبلنا ان يطأوا الدرجات الحادة المؤدية إليها، فتجمعوا وقتاً عند الفسحة الصغيرة المسيَّجة، وأخذوا يضحكون لشدة انحدار الدرجات. ضحكنا لهم قليلاً. كانت البركة مسودّة القاع من الشمس التي جففت ماءها. وفي الأعلى، حيث حافاتها العريضة، كانت لم تزل موجودة كشّافات الضوء الصغيرة التي وضعت لتنير صفحة الماء في الليل.

هي فارغة منذ زمن، إذ يضرب اليباس مساحة من الأرض التي تطوقها. نظرنا الى الشجرة الخالية من الأوراق وتوجهنا، مترددين، الى المساحة المظللة بين الأعمدة. كان الأولاد قد سبقونا، لكن الى الخلاء الواسع المشمس. لم يخرج أحد من مدخل المبنى بين الأعمدة. بدا خالياً إذ لم يطلع صوت من الأدراج ولا من أبواب البيوت التي خلناها مقفلة. تجمعنا لوقت قليل أمام الزجاج العالي الذي يكشف الغرفتين الخاليتين. كانت الكنبايات مغطاة بقماش من النوع الذي يخيطونه في البيوت. بينها طاولات صغيرة وضعت للمدخنين الذين ينزلون من الطبقات. قالت إنه أعد ليكون فندقاً للأطفال. كانت على مسافة خطوتين او ثلاث مني، وتكلمتْ كأنها تخاطب أحداً في الجهة الأخرى من الزجاج.

كانوا هم وراءنا، متفرقين. والأولاد الذين خفّ تصايحهم أخذوا يتقدمون في اتجاه المراجيح المسيجة بسور منخفض. تسلقوه مبطئين. وبعد وقت قليل من توزعهم على المراجيح الخضر بدأنا نسمع أصواتا تطلع من احتكاك الحديد الجاف.

ظننت ان المبنى كبير فخم حين أدرت إليه ظهري ماشياً في اتجاه الساحة المشمسة، وفكرت ان أستدير إليه لأراه وأتبين حجمه الحقيقي. لكنني ظللت اتقدم بخطى مبطئة الى الأمام. حكوا كلمات قليلة فيما أنا أبتعد عن خط المبنى في اتجاه الحديقة حيث الأولاد، كما سمعت أصوات خطواتهم وهم يتشكلون متوزعين من جديد. خرجتْ من مكانها بين الأعمدة وتقدمت، مثلي، نحو الأولاد. التفتّ اليها. كانت تمشي مسرعة فأطلقت ابتسامة متعجلة. استدرنا معاً نحو اتجاهين مختلفين. ابتعدتُ أنا، وهي أكملت انحرافها في اتجاه الأولاد.

نظرت الي مرة ثانية حين وقفت في محاذاة سور الحديقة المنخفض وبيننا الساحة الخالية كلها. ظننتُ أنها تهم بأن تقول لي شيئاً، غير انها عادت وخطت من فوق السور. تقدمتُ نحوهم وهم يتحدثون متفرقين تباعد بينهم خطوات. وحين وصلت إليهم كانوا قد أسندوا أيديهم الى حافة الحائط المطل على الجلول المتدرجة في أسفله.

لم نرَ من داخل المبنى إلا الغرفتين المؤثثتين المقفلتين. الشرفات المطلة على الجبال المواجهة بدت لي غير متوازية. بل حسبتُ ان بعضها متقدم الى الأمام، وأن اثنتين منها، على الأقل، انحرفتا نحو الطريق. قلت ان ذلك سببه الزمن الطويل الذي استغرقه البناء، حيث تعاقب، لا بدّ، بناؤون عديدون. مشيت الى آخر الحوض الطويل الجاف حيث أوّل الدرجات المؤدية الى الحديقة الكبيرة. أما هم فابتعدوا في الإتجاه المعاكس حتى كادوا يشرفون على الطريق. وقفتُ وقتا مختبئاً خلف الحائط، لكي أظهر فجأة بعد حين.

كنت أتعمد ان اختفي لحظات قليلة ليكون ظهوري منتظراً. أبطىء في ظل الأعمدة حتى يتأخر ظهوري عن

توقعها. وكأنما لأستدرج حيرة تلوح في وجهها، أطلت الوقوف على الساحة الصغيرة أعلى الدرجات الحادة. ظللت وقتاً أحدق الى قاع البركة وحيطانها وحافاتها، بينما كل شيء يجري من ورائي ولا أراه: الأصوات الطالعة من احتكاك الحديد، ضحكات الاولاد وكلماتهم، ووقوفها حائرة منتظرة بين المراجيح.

عندما خرج الصبي من المبنى ومشى نحو الأولاد كنا متوزعين في أنحاء المكان المتباعدة. أخذنا ننظر إليه جميعاً فيما هو يتقدم، بخطوات سريعة، نحو الأولاد الذين أوقفوا مراجيحهم وصاروا ينظرون اليه متقدما نحوهم. هي ايضا وقفت تنتظر وصوله دون ان تترك يدها سلسلة الحديد الخضراء.

غادرنا مواقعنا وذهبنا كلنا اليه. وصلنا. جعلناه وسطنا ووقفنا منتظرين ما سيفعله او يقوله. رفع ساقه من فوق السور ومشى نحو الأولاد. أخفناه. لكنه قال للأولاد شيئاً أنزلهم عن المراجيح. خرجوا من الحديقة المسوّرة صامتين، وتبعتهم هي، لكن في اتجاهنا، من أجل ان نمشي وقتاً ونحن متجمعون.

كلمات قليلة قلناها عن الصبي وسكتنا بعدها. توزعنا النظر الى الأرض والحافات والمشاهد التي تظهر بين الأعمدة. لن نتفرق ونحن في وسط الساحة الواسعة المشمسة، بل يلزم ان نصل الى الأعمدة فنتباعد بينها كأننا ندخل غرفاً أزيلت جدرانها.

كانت قد وصلتْ الى آخر الدرابزين الحجري حين تمكنتُ من الانفصال عنهم. وقفت قريباً من الشجرة ورحت أمدّ جسمي الى الأمام لكي اتمكن من مسك ورق الشجر بيدي. كان عليّ أن أستدير أو أن ألتقط فرع الشجرة لكي أبرر النظر اليها. رأيتها تحدق فيّ وهي مستندة الى زاوية الدرابزين. بدت كما لو أنها ضاقت ذرعا في انتظار ان ألتفت نحوها فتقدمتُ، قاطعاً الساحة الطويلة الخالية حتى لا يبقى بيننا إلّا خطٌّ مستقيم قصير، أقطعه في مرحلة تالية.

تصبح النسمات باردة حين تتدافع مسرعة نحونا، فنتراجع أو نتقدم الى الخطوط الفاصلة بين الشمس والفيء. نظرت الى الطبقات الأربع التي تعلوني. كانت الشرفات والنوافذ خالية فارغة، والصبي الذي رجع الى داخل المبنى لم يعد الى الخروج. كأنه وحده في الطبقات. يتجول بينها ويفتح أبوابها دون ان يُطلع صوتاً. زادت النسمات الباردة من غموض المبنى وأطراف الحلول التي تطوقه. والأولاد الذين نسوا الصبيّ الذي أخرجهم من الحديقة راحوا يتجولون في الأنحاء كأنهم يستكشفون مخابىء مكان مهجور يحسبون انه يصبح ملكهم كلما ازداد وحشة وقدماً.

حين بلغتُ آخر الأعمدة كانتْ قد وصلت الى وسط الساحة الكبيرة. نظرتُ إليها تمشي متمهلة ومحنية الظهر من تعب الإنتظار والصمت. كان رأسها منحنياً أيضاً ولا تنظر إلا الى الغبار القليل الذي تحدثه خطواتها المبطئة. أثقلها الوقت الطويل الذي انقضى على تفرقنا متباعدين. كانت رجلاها قد وقعتا في التشوه الذي أراهما أحياناً فيه فبدتا مستدقتين هشتين من الأسفل. أبعدت عيني لكي أستعيدهما في هيئتها الأخرى، متناسقتين، ممتلئتين قليلا، وتشيان بتحفز القدمين عاريتين. مشيت إليها بسير هادىء متردد، فاستدارت كلها نحوي. قطعتُ الحدّ الفاصل بين الظل والضوء، ثم أسرعت حين بتّ قريباً أمتاراً قليلة منها. تقدمت هي أيضا غير عابئة. لم تزل بيننا خطوتان، خطوة... لكنْ علت أصوات الأولاد وهم يركضون إليها متصايحين. تجمعنا مرة اخرى في نهاية الممشى المبلط منقادين بإلحاح الأولاد الذين أضاعوا الحشرة الكبيرة الملونة. كانوا يصفونها بأن يرسموا بأصابعهم أطوالا مبالغة. وبأصابعهم أيضا اخذوا يخطون في الهواء طُرقاً الى الشجرة. حركنا الأغصان القريبة وهززنا أوراقها، كما حدقنا في جذعها القديم الثخين وفي الأوراق اليابسة التي كانت قد تساقطت منها.

أمضينا وقتاً متجمعين على الممشى قبل أن نعود الى التفرق. انفصلنا أولاً عن الأولاد الذين لم يكفوا عن إطلاق الصيحات. بدأنا من جديد منفصلين نرسم خططاً للمسافات. كانت تتقدم، مرة اخرى، في اتجاه الحديقة، فلم أنظر الى رجليها خوفاً من أن أراهما. بهيئتها السابقة. كانت الشمس تخترق ثوبها الخفيف من جانبي ظهرها فبدا جذعها نحيلا ضامرا. ظللت واقفاً في مكاني لا أعرف كيف اتجه، ولا الى أين أنظر. صار الوقت ثقيلا عليّ أنا أيضاً ففكرت أننا سنكون أقرب لو خرجنا.

وقفنا في أماكننا ننظر الى العائلة التي خرجت من المبنى. كان الرجل يحمل طفله الصغير الذي ألبس ثياباً بيضاً كثيرة والمرأة التي كانت تسرع في خطوها لكي تظل الى جانبه، كادت تتعثر لعلوّ كعب حذائها ولأصباغ وجهها الكثيرة.

لم يزدنا خروج العائلة معرفة بالمبنى الذي صممنا بأن نغادره. تجمعنا صامتين، ثم قال رجل منا شيئاً عن وعورة الطريق. أطلّ الأولاد من أعلى الدرج المؤدي الى البركة الكبيرة الجافة. ضحكوا في سرعة وحياء، وراحوا يلوّحون بأيديهم. ضحكتُ لهم، ولوّحت بيدها مودّعة. توزعنا في السيارتين الدافئتين من حرارة الشمس. قلت شيئاً عن غبطتي بالدفء المفاجىء، ونظرت إليها، في المرآة أمامي، قاعدة على المقعد خلفي. □



حسن داوود
قاص من لبنان

بين الرقيب والأديب

الطبل يجمع والكلمة تفرق!

عبد الغني مروة



■ توّج الفرنسيون احتفالاتهم بذكرى مرور مئتي سنة على قيام الثورة الفرنسية بمصادرة الكتاب العربي ومراقبته في أبشع ظاهرة شهدتها العاصمة الفرنسية منذ قيام الثورة حتى يومنا هذا. فقد صادرت السلطات الجمركية والأمنية في باريس كل الكتب العربية الموجهة الى المعرض الأول للكتاب العربي الذي أقامه معهد العالم العربي خلال شهر أيار/مايو الماضي، ولم تفرج عن هذه الكتب أو بعضها إلا ليلة افتتاح المعرض وتحفّظت على مجموعة أخرى ولم تفرج عنها إلا قبل يومين فقط من انتهاء المعرض، وأعلنت بصراحة ووقاحة مصادرة بعض الكتب من دون مبرر قانوني أو شرعي أو ثقافي متسلحة بقانون فرنسي معتمد في كل أنحاء العالم يدعو إلى محاربة التمييز العنصري. وهو قانون تشريعي نبيل وشريف أسيء استغلاله وتفسيره من قبل السلطات الأمنية الفرنسية لالحاق الأذى تحت ادعاء باطل يزعم أن هذه السلطات تحاول مراقبة الكتب العربية الواردة الى معرض باريس خشية أن تتضمن دعوات مناوئة للصهيونية واسرائيل في وقت كانت فيه الجالية اليهودية تتظاهر في العاصمة الفرنسية احتجاجاً على نبش مقبرة يهودية.

وتحت ستار هذه الحجة الواهية، تمّ تجميد الكتب الليبية ولم يفرج عنها إلا قبل يومين من المعرض، وصودرت أربعة كتب مترجمة عن العبرانية لكتّاب ومفكرين اسرائيليين صادرة عن مؤسسة الدراسات الفلسطينية، كما تمّ في الجمارك تأخير أكثر الكتب العربية الواردة الى العاصمة الفرنسية حتى يوم افتتاح المعرض.

وهكذا، وبكل بساطة، هرب الناشرون العرب من أذى الرقابة في بلادهم ليواجهوا حملة أكثر شراسة في عاصمة الحرية والابداع باريس، (أم الفنون والشرائع والقوة كما يقول الشاعر الفرنسي).

ويستغرب المرء كيف يمكن أن تحصل مهاترة من هذا المستوى حتى يعرف الخلفيات السياسية والادارية والتنظيمية التي تقف وراء اقامة هذا المعرض. فالمفروض أن معهد العالم العربي هو مؤسسة فرنسية عربية قامت بمساهمة الطرفين لانماء التبادل بين الثقافتين العربية والفرنسية، ويدار من قبل مجلس يضم السفراء العرب في فرنسا ومجموعة من المستشارين الذين تعينهم الحكومة الفرنسية.

وكما هي الحال في أي عمل عربي جماعي فإن السفراء العرب تخلفوا في السنوات الأخيرة عن دفع ما يستحق على بلادهم من مساهمات مادية في مصاريف المعهد.

والبعض يقدم حججاً واهية أو أنه يبتكر الأسباب التي تبرر تخلف دولته عن تسديد التزاماتها. وفي مرحلة معينة وجد أركان معهد العالم العربي، وخصوصاً ادارته الفرنسية انهم مضطرون الى الاستنجاد بالحكومة الفرنسية لتسديد التزاماتهم المادية. وهذا ما يحصل سنوياً مما أدى بشكل آخر الى إحكام السيطرة الفرنسية على المعهد وإدارته على مزاجها بصرف النظر عن مراعاة الحساسيات العربية أو مداراة المشاعر العربية.

والمسألة هنا ذات وجهين، فالادارة الفرنسية للمعهد كانت ترفض ولا تزال المداخلات السياسية العربية بحساسياتها المختلفة مما كان يؤدي باستمرار الى التصادم خصوصاً عندما أخذ السفراء العرب يعكسون حساسيات بلادهم على طابع المعهد العام كالاعتراض مثلاً على اقتناء كتاب يمسّ أو لا يرضي نظاماً عربياً معيناً. أو أنه يروّج لثقافة عربية يعتبرها طرف عربي آخر معادية أو غير متجانسة معه بينما كان الموقف الفرنسي يدعي أنه يطمح إلى أن يجعل المعهد منبراً للحوار الثقافي والاجتماعي بمنأى عن المهاترات العربية التي شاء السفراء العرب أن يعكسوها على نشاط المعهد.

وهكذا وخلال سنوات قليلة جداً من تأسيسه، تحوّل المعهد في

غياب المساهمة العربية الجادة والرصينة الى مؤسسة سياحية الطابع، لا لـون لها ولا طعم، وصـار طابعهـا المميز أن يـزورها الفـرنسيـون والسيـاح الأجانب لشراء بعض السلع الفـولكلورية أو الاسـطوانات الموسيقية العـربية، أو الاستمتـاع بوجبـة طعام أو فنجـان قهوة عـلى شرفات الطابق التاسع لما يتميز به مطعم المعهد من مناظـر بانـورامية تطل على مدينة باريس بأكملها.

وفي الـوقت نفسه، استمـر العمل في تكـوين نواة لمكتبـة عربيـة، هزيلة، لأنها لا تجرؤ على اقتناء الكتب السياسية الطابع، كـما استمـر العمل في تكوين متحف عربي محدود الامكانيات، لهـزال المساهمـات العـربية فيـه، وصار مـا يسمى بمعهد العـالم العربي، معهـداً فرنسيـاً للعـالم العربي أو منبـراً للتصادم الثقـافي والحضـاري بـين ذهن عـربي متخلف ينقـل خلافـاتـه وأهـواءه الى صرح ثقـافي مهم، وبـين ذهن فرنسي مكابر وعنيد، يرفض التدخل السطحي ويستنكره.

وهكذا تمّ افتتاح المعرض الأول للكتاب العـربي في باريس، ومن الممكن اعتباره محاولة رائدة في غياب مكثف للسفراء العـرب حيث لم يحضر منهم سـوى أربعة أو خمسة سفراء، وبـرعـايـة وزيـر الثقـافـة الفرنسي الذي كان يتفقد الأجنحة، وهي خالية من الكتب أو ما ندر الحصول عليه منهـا، وسط مهزلـة تعكس الواقـع الثقافي المؤلم الـذي تعانيه الثقافة لا بل الأوضاع العربية في كل مظاهرها.

لقد كانت تجربة معرض الكتاب العربي الأول تجربة مخفقة في كـل جـوانبها ومـظاهرهـا، فالجهـاز التنظيمي لـدى المعهـد كـان ضعيفـاً وعاجزاً ومن دون أي تجربة في هـذا المضمار ومقـترنـاً في الـوقت نفسه بـ «فـوقية» مبـالغ فيهـا وادعـاءات بشريـة لا يغـطيهـا سـوى الهـزال والسطحية والمكابرة.

وكان المعرض فـاشلاً حتى في استقـطاب الجماهـير العربيـة المقيمة والعـابرة في بـاريس وسط استغراب النـاشرين كيف أن مدينـة تضمّ ملايين العرب والمهاجرين لا تفرز سوى حفنة قليلة جداً من الباحثين عن الثقافة وعن الكتاب. حيث علّق أحدهم بقوله إن عرب باريس هم عرب العبث واللهو وليسوا عرب الثقافة والابداع الحضاري.

أما غياب السفـراء العرب، وعـدم اكتراثهم ولا مبـالاتهم، فهذا أمر لا يستغربه المثقف العربي ولا يفاجأ به، فالسفراء الذين تغيّبـوا، غـابت دولهم كـذلـك، فلم يكن هنـاك جنـاح خليجي واحـد في المعرض، ولم يشترك ناشرون من الدول الأكثر قدرة على المشاركـة في مناسبة بهذا الحجم. ولا يتوقع المرء وسط هزال من هذا المستـوى أن يسأل عن سفراء بلاده في نشاط ثقـافي، ولا يتوقـع المثقف العربي من سفـراء العرب في فـرنسا استنكـاراً أو اعـتراضـاً أو احتجـاجـاً عـلى مصـادرة الكتاب العـربي في قلب أوروبا وإنمـا يبدو أنهم هم أنفسهم المحرضون على هذه التدابير التعسفية، وعلى هذه الاهانـة التي لحقت بالثقافة العربية في فرنسا.

فكيف يجرؤ سفير عربي على أن يرفع الصـوت عاليـاً معترضـاً على مصادرة الكتاب العربي في فرنسا بينما بـلاده تصادر الكتـاب كل يـوم وكل ساعة؟!

الناشر العربي الوحيد الذي كان أذكى وأشطر من الناشرين جميعاً في استقراء المصير الأسود لمعرض الكتـاب العربي الأول في بـاريس، كان هو ملتزم مكتبة المعهد، فقد أقفل خـزائن الكتب، ولم يشترك في المعـرض، ولكنه استـمال جمهور المعـرض الى قاعـات المكتبة بـإذاعـة الأغنيات وبيع الأغاني العربية وأفلام الفيديو، وهكذا صحّ القول إن الطبل يجمع العرب والكلمة تفرقهم. □

كل كتاب مناوىء للصهيونية واسرائيل ممنوع!

صدر حديثاً:



شاميات
دراسات في الحضارة والتاريخ
نقولا زيادة
٣٩٢ صفحة * ١٤ جنيهاً استرلينياً

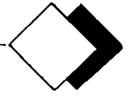


بين مدينتين
من حمص الى الشام
عدنان الملوحي
٣٨٠ صفحة * ١٠ جنيهات استرلينية



الشرع الدولي في الاسلام
نجيب الأرمنازي
٢٣٢ صفحة * ١٢ جنيهاً استرلينياً

رياض الريس للكتب والنشر
RIAD EL-RAYYES BOOKS



كهنة الأدب

عبد الرزاق العاقل

■ هذا العنوان ليس من بنات أفكاري بل استعرته من صديق كان مبدعاً صغيراً، وأضحى اليوم مبدعا كبيراً، ردده ذات مرة ونحن جلوس في نادي السينما بروما في الربع الأول من السبعينات، نسمع فيه الشبان الصغار وهم يعربدون في أفق الحياة الأدبية الايطالية مطالبين بالافراج عن ابداعاتهم المسجونة في أدراج النخبة المهيمنة على الحياة الأدبية آنذاك.

كان هذا الصوت وغيره يطغى على أهم احداث الحركة الأدبية الايطالية انذاك، ويتهم القائمين عليها بالهيمنة المشوبة بالشعور بالذنب، لهذا الاهمال المتعمد من النخبة تجاه المبدعين الجدد.

وبالرغم من أن هذا الصهيل المتناغم لم يضع هدراً، الا أنه سجل عبر المسيرة الأدبية الايطالية لهذه الحقبة ان هؤلاء الشبان المبدعين، قد رسموا دروبهم بأيديهم دون أن يكون للنخبة شرف القول بأن «مبدعي اليوم قد خرجوا من تحت عباءتهم. شيء واحد يعترف به مبدعو هذه الحقبة، وما بعدها، وهو فضل صحافة الأقاليم ومنشوراتها التي عرّفت بهم لدى القارىء رغم أنف النخبة السلطوية».

وإذا كان هؤلاء الشبان قد وجدوا متنفساً لهم عبر صحافة الأقاليم ومنشوراتها، واستطاعوا بذلك هدم صرح الهيمنة والوصاية على كتاباتهم، فان مبدعينا الشبان اليوم في الوطن العربي يعانون المعاناة نفسها، بل لا نبالغ اذا قلنا أشد منها وأكثر مرارة. فالنخبة المهيمنة تخرج علينا بين الحين والآخر وبأسلوب فيه من التعالي أكثر مما فيه من التواضع الذي يخدم قضية المبدع والابداع، بأقوال أبسطها «ان هؤلاء الشبان لم يصلوا الى مستوى الابداع» أو «ان معاناتهم لم تتبلور بالقدر الكافي لخدمة قضية الأدب»، أو كالبدعة التي روج لها مبدعونا الكبار في معرض الكتاب الدولي بالقاهرة عام ١٩٨٨، والذين اتفقوا فيما بينهم على «اعادة الأدباء الشبان الى فصول الدراسة» ليؤكدوا بذلك حقيقة واحدة أن هناك من يعاني منهم من حالة توقف ذهني، لا يستطيع فيه الابداع، ولا القدرة على استيعاب ابداع الفئة الشابة، بل وحتى مبادلتهم بأجزاء اليسير من ذلك «الحب» الذي حظوا به من عمالقة أدبنا في أول مسيرتهم الأدبية، والتي وصفها يوسف ادريس في المناسبة نفسها لمعرض الكتاب «بأنه لو أعيد نشر الأعمال الأولى لكبار الأدباء فسنضحك كثيراً نظرا لرداءة المستوى»!

لو ان مبدعينا الكبار كانوا أكثر واقعية، وتخلوا عن نرجسيتهم، وأجروا مقارنة بين ما يقدمه هؤلاء الشبان الذين توصد الأبواب في وجوههم بكل السبل اليوم وبين ما قدموه في أول حياتهم الأدبية بالأمس، لوجدوا من دون شك أن ميزان الابداع مرجح كفة هؤلاء الشباب الذين لم تعط لهم الفرصة لإظهار ابداعاتهم المدفونة، بل ان هناك من قامت عليه حرب شعواء لا لشيء إلا لأنه يحمل في داخله مبدعاً يأنف من أن يجعل من العلاقات العامة الممهورة بصفة التملق السبيل الى التألق، بل جعل من امكاناته المبدعة المتطورة الوسيلة لتجاوز هذا الأسلوب أو ذاك من القائمين على الحركة الأدبية في الوطن العربي، ولكن النتيجة كانت سلبية بالنسبة لهؤلاء، فبقي منهم المغمور مغموراً، وانسحب من الحياة الأدبية من أراد أن يحفظ ماء وجهه، وقد لا نستطيع حصر الأسماء المبدعة التي توارت من الأفق الادبي في الوطن العربي، ولكننا نستطيع القول ان ما تعانيه الساحة الأدبية اليوم من ركود ورتابة وشح في الخلق والابداع صنعته الاستاذية المتعالية لهذه النخبة التي ضربت حزام التعتيم على الشباب المبدع، معتقدة بأن ذلك سيخدم الحركة الأدبية، أو يحفظها من الشوائب التي ستعلق بها.

ويحضرني هنا ما كتب عن ذلك الناقد الكبير الذي كان في امكانه مساعدة جيل من الأدباء عند رئاسته لتحرير مجلة ثقافية ذائعة الصيت «توقفت عن الصدور الآن» حيث أبى إلا أن يختار أسهل الطرق ليوصد الأبواب في وجه كل ما هو شاب، وذلك بتجميع نتاجهم في أدراجه، لتغتني الأدراج، ولتفتقر الساحة الأدبية الى دماء جديدة نحن في أمس الحاجة اليها.

ولنترك هذا النوع من التعتيم على هؤلاء المبدعين الشباب، ولنتواصل بتعتيم آخر فيه من الاستخفاف بعقلية القارىء أكثر مما فيه من الشعور بالألم من هذا السلوك المتصدع للنخبة المهيمنة التي جعلت من حبها لذاتها الذريعة لاجهاض كل ولادة ترنو الى التفتح، فتدوسها خوفاً منها، وليس خوفاً على مستقبل الثقافة ومستوى الابداع في وطننا.

اذا لم يكن هذا هو السبب، فما الذي بمجلة كـ «المجلة» لتستفز مشاعر قرائها بنشرها ذات مرة قصيدة غاية في الجمال، الذي لا يجاريه إلا ذلك الاخراج على صفحتين تتصدرهما صورة الشاعر عبد الوهاب البياتي، ثم تخرج علينا في العدد الذي يليه، برسالة بعث بها الاستاذ البياتي من مدريد ينكر فيها أنه بعث بالقصيدة المنشورة، وأن القصيدة ليست من ابداعاته! وفي جانب آخر من الصفحة خرج علينا المشرف على القسم الثقافي بالمجلة الاستاذ بلند الحيدري بتوبيخ للعمل الشنيع الذي اقترفه المبدع «المتطفل» باقحامه اسم البياتي في ابداعاته «المتواضعة». ولا نستطيع وصف هذا التقريع من الأستاذ بلند للشاعر الشاب، الا بما يقوم به المدرس تجاه تلميذه الصغير!

ألم يكن من الأجدى لأستاذنا ان يأخذ بيد المبدع الشاب ما دام قد أعجب بالقصيدة ونشرها، أم اننا أمام لعبة الأسماء، والتي خلافها هو المتدني الذي لا يصل الى مستوى الابداع والتهليل له؟!!

المهم في الأمر ان التساؤلات قد تلاشت، وبقي ما بقي يرن في أعماق ذاكرة شاعر متطفل، وقارىء مستفز، ولكن في ذاكرتي بقي شيء واحد هو الكلمات التي عبر بها صديقي الأستاذ المساعد للأدب العربي بجامعة نابولي عندما علق بالقول، بعد اطلاعه على العددين من مجلة «المجلة» وضحكة استهزاء تغزو تقاطيع وجهه:

● «أنتم العرب اليوم تتعاملون مع الابداع بالمفهوم نفسه الذي تتعاملون به مع السياسة».

ثم استطرد القول: «لو ان هذا الشاعر أتى بهذا الشعر في بلدي لفتحت له الصحف صفحاتها على مصراعيها، ولكن في بلادكم وُبِّخ كما يُوبخ التلميذ في الفصل الدراسي».

هل نبقى على اتفاق بأن واقعنا الأدبي اليوم ينحسب عليه قول الروائي نورمان ميلر في مقابلة له: «ليس هناك أدب ولا أدباء، بل هناك مافيات أدبية وشركات سوبرماركت أدب».

ترى أيهما أحق بالتصديق؟! □

انج بشعرك!

فرج العشة

■ يبدو ان لبنان قد وصل به الخراب «غير الضروري» الى حد يتحول فيه شاعر كأنسي الحاج من «لن» الى «كيف»، من مرشد باطني الى محلل سياسي، يعيد انتاج تراثه الماجن في صيغة شروحات انسانوية رثة تستعير تلذذ المسيح بصلبه، وحقد نيتشة لضعفه.

وإلا ما معنى هذه الخواطر عن لبنان؟

ثم، ما لبنان هذا؟

بلد كان يقع في الشرق الأوسط، فيه جبال وتفاح، وعرق، وحشيش فاخر، وملل تملّ اذا تكلمت عنه، وأحزاب أكثر من عدد السكان، وشعراء متبجحون، وعاهرات فاضلات وناشرون بنوا مجدهم على قاعدة المزواجة الوقحة بين الأبجدية والتجارة.

- أنا ابنك أيها الخير.

يقول الشر بلهجة العصيان.

- وأنا ايضا ابنك أيها الشر.

يجيبه الخير بصوت الأمل.

لبنان وهم كصوت فيروز
وجهها ايقونة مشروخة
ابتهال الدراويش في عينيها
بجعة تحتضر في حنجرتها

هكذا يرغب اللبناني في لبنان الواقع خارج الجغرافيا: في المخيلة، في الجيب.

*

يتحدث أنسي عن الصيغة المثلى للخير والشر، يمزجهما ويصهرهما معا.

أي خلق الذهب من معادن رديئة.

فالشر عنصر رديء، والخير أيضا. واعتقد أن الا له الذي يحمده أنسي أحيانا ويسخر منه أغلب الوقت ليس سوى عجلاتي.

كل ما هناك ان ثمة مكاناً خرباً يدور فيه القتل على طريقة أفلام الوسترن السباغيتي.

فوضى غير قابلة للتحليل الموضوعي على نحو أن لبنان يعاني من «مشكلات داخلية لبنانية - لبنانية كبيرة وحساسة، وأن النظام السياسي يحتاج الى تطوير بحيث يبدو أكثر مساواة وعدالة».

أية مساواة؟ أية عدالة؟ ثم مساواة من بمن؟ وعدالة من؟

هل يفترض أنسي الحاج حسن النية الى حد صار فيه يؤمن بامكانية عدالة على الأرض؟

هل ما اقتنا عليه كمغذٍ للجموع صار علفاً للقطيع؟

هل انساق الى فكرة الوطن والاصلاح؟

*

لبنان لم يكن يوماً وطناً لأحد.

مرفأ.

صالة ترازيت.

منه انطلقت هجرات البحارة الأوائل مزودين بأبجدية ومهارات تجارية حاذقة.

زرعوا في حواشي البحر المتوسط محطات تمون نزعتهم الى الكشف.

من هنا، هو ليس سوى عطر يحرض على الرحيل.

البقاء كرية خارج الاسطورة.

حيث يلوح البعيد في المجاهل.

حيث حرف جبران مثله العليا في مجارير نيويورك.

حيث في السنغال يكرعون العرق ويشوون الذكريات ويحسمون من المخيلة ١٠٪

*

يا صديقي أنسي:

انج بشعرك.

أنت اكثر ندرة من السلامي زمن تشاوسيسكو. □

يعجبني... لا يعجبني

فاروق مواسي

■ نحتكم كثيراً في محاوراتنا الأدبية على الذوق، ويعتبره البعض تقديراً خلاصته: «يعجبني» أو «لا يعجبني»، بينما يعتبره البعض مسألة نسبية وذاتية. وفي رأيي أن الذوق يتأتى بعد إدمان القراءة والتأمل والتفكير والممارسة. فأنت لا تستطيع أن تحكم على جودة نسيج إلا بعد شرح جزئي لآلاف القطع تكتسب منها تجارب وخبرة ودراية تؤهلك للحكم. وإذا كان النسيج شيئاً ملموساً حسيّاً فكم يصعب الأمر على الأدب، ذلك الذي يعبّر عن عاطفة إنسانية متشابكة العلائق والأثر.

إن الذوق في أعرافنا السائدة وفي اللباس والطعام والمسكن يحتّم معرفة يكتسبها الإنسان تدريجياً، مضافة الى موهبة تستقبل المكتسب وتتفاعل فيه. والتعبير عن الذوق/ التذوق فيه تواصل بين الوعي واللغة، فإذا رأينا لوحة معينة وأردنا أن نبدي انطباعنا فلا بد لنا من استخدام معرفتنا للعلاقات الممكنة بين الأشياء والظواهر. وبسبب التعددية المتفاوتة للظواهر الحياتية، فإن اللغة ستكون متعددة متفاوتة تبعاً لذلك، وعندها ينعكس الواقع بكل صفاته، ويفهم هذا الواقع في صورته الفنية.

والذوق لدى الجمهور يصعب الحكم عليه، فتارة تحترمه وتارة تبكي عليه. تحترمه لأنه يكافىء عباقرته الذين انطلقوا منه وإليه. وتبكي عليه كما

سيصدر قريبا في السلسلة الروائية:

الرجوحة
محمد الماغوط

دار المتعة
وليد اخلاصي

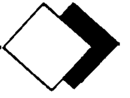
اطفال الندى
محمد الاسعد

موجز تاريخ الباشا الصغير
فيصل خرتش

نزيف الحجر
ابراهيم الكوني

شجرة الكلام
محمد أبو معتوق

التبر
ابراهيم الكوني



آراء

بكت المخرجة التشيكية (فيرا شتولوفا) بعد عرض فيلمها «ضربة هنا وضربة هناك» في مهرجان القاهرة السينمائي الثالث عشر (نوفمبر ١٩٨٩)، فقد اشتكت لإدارة المهرجان من جرّاء تصفيق الجمهور للفيلم بعد انتهاء عرضه. وسبب حزنها أنه تم عرض الجزء الأخير من الفيلم قبل الجزء الأول، ولعدم ترتيب فصول الفيلم، جاءت نهايته في وسط الأحداث. ولم يلاحظ أحد من الجمهور هذا الخلط في تقديم الفيلم، فأخذت تبكي وتبكي.

وإذا عدنا من الجمهور الى الفرد، فذوق من - يا ترى - نجعله حكماً فيصلاً؟ ذوق (أ) وهو لا يكاد يقرأ عناوين الصحف؟ ذوق (ب) الأكاديمي الذي انتهت دراسته بحصوله على الشهادة وتعليقها على جدار غرفة الاستقبال؟ ذوق (جـ) المثقف ثقافة الإخوان المسلمين؟ ذوق (د) المتخبط في فلسفات أو متاهات؟ ذوق (س) الذي ركن الى معرفة قديمة لبعض أبيات من الشعر رددها مئات المرات في مناسبات مختلفة؟ ذوق (ص) الذي يدعي أنه يعرف قواعد اللغة ويتحدّى بها كل من ينطق العربية؟ ذوق من؟ ومأساة الشعر في الذوق مأساة.

الشعر عندنا - من دون سائر فنون الله - يدعي معرفته وملكيته الجميع: من يمتلك أوّليات فهمها ومن لا يمتلكها. بينما الرسم والنحت والتمثيل والموسيقى والخط و. . . فنون لا يجرؤ على التقرب من محرابها وحرمتها إلاّ من أوتي حظًّا في معرفة أصولها.

أما الشعر - عندنا - فهو حمار للركوب، كما كان الرجز حمار الشعراء. فإذا قلت لأحدهم: أنت بعيد عن الشعر فكأنك شتمته، بينما يقبل منك متواضعاً كل مقولة تدل على بُعْده عن أي ميدان.

إذن يصعب تحديد الذوق في قضية يدّعيها الكثيرون، كما يصعب قبول الذوق ممن ليس له تخصص في المسألة التي يتناولها.

روي أن فناناً صنع تمثالاً، فكان في تقديره آية في الإبداع. قرر الفنّان أن يختبىء وراء ستار ليراقب ويستمع الى ملاحظات المارّة. توقف أحدهم معجباً، لكنه ما لبث أن امتعض من بنية الحذاء، خرج الفنان من مخبئه واستجلى حقيقة رأيه، وسأله عن صنعته، فأجابه الرجل أنه إسكاف. فسرعان ما عمل الفنان بنصيحة الرجل، وأجرى على التمثال تغييراً ما. وبعد هنيهة مرّ الإسكاف ثانية من المكان نفسه، وعلق قائلاً: لو كانت قبّعته كيت وكيت. خرج الفنان اليه ثانية، ولكنه قال له هذه المرة: «ليس لك شأن في هذا، امض بسبيلك».

الذوق إذن يحتاج الى معرفة، وإذا كان الصّوفيون يقولون: «من ذاق عَرَف» فانني أقول: «من عرف ذاق».

وهناك عنصر آخر يضاف الى المعرفة هو الأمانة (الذاتية). وذلك في معرفة الإنسان موقعه من المعرفة، والتعبير عنها بإخلاص. وحتى أبرهن على ذلك آتي بلوحة لفان غوخ مثلاً، وأطلب من بعض الأصدقاء أن يتحدثوا عنها. يأخذ كل واحد في التعبير عن نفسه من خلال زاوية الرؤية. إلى هنا هذا حق. ولكن، يأتي إلينا رسام خبير بالخطوط والألوان والظلال، يبدأ في التحليل والتقويم والتقدير، عندها يحسّ من يملك الأمانة الذاتية بعدم أهليته للحكم، فينسحب بكرامة بينما يواصل المكابر في عشوائية ورصف عبارات وادّعاء.

أرأيتم كيف أن المعرفة هي الأساس والنبراس. والمعرفة الأدبية تتأثرّ كما قلت - بإدمان القراءة والتأمل في ما يقرأ. وأضيف الآن: إن القراءة يجب أن تكون موجَّهة، يوجهّها نقّاد ومعلمون تحلّوا بذائقة سليمة لا سقيمة، فَغَذّوا أنفسهم باستمرار من منابع الفكر الإنساني النّير، مما يخدم الإنسان أيًّا كان على الصعيدين المعيشي والجمالي. وعلى ذكر هذين الصعيدين وأهميتهما تحضرني حكاية قصيرة يابانية، خلاصتها أن جوعاً ألمّ بقرية يابانية، وكان مع فتى ينٌ واحد. ذهب الفتى واشترى بنصف الينّ خبزاً وبالنصف الآخر ورداً.

فلنكف إذن عن القول العابر «يعجبني» و«لا يعجبني»، ولنأخذ المسألة الذوقية حَدًّا نحتاج فيه الى المعرفة. وحسناً نفعل أن نعرف مقدار أهليتنا للخوض في بحر أي موضوع. ورحم الله من عرف حدّه فوقف عنده. □

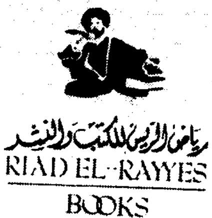
صدر حديثاً:

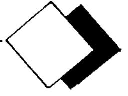
سراج الملوك
محمد بن الوليد الطرطوشي
تحقيق: جعفر البياتي

الأحزاب والقوى السياسية في المغرب
فايز ساره

ظاهرة غورباتشوف
شفيق مقار

جيل الدربكة
آراء في العلم والفكر والسياسة
عبد السلام العجيلي





كتب

العلمانية خشبة الخلاص

هنري زغيب

«الاتجاهات العلمانية في العالم العربي»
بحث سوسيولوجي
الدكتور عبد الله نعمان
«دار نعمان للثقافة» (بيروت) - ١٩٩٠

■ في عالم عربي يرزح تحت سلطة لم تقرر، بعدُ، ما الديني فيها وما الدنيوي،

في عالم عربي لا يكاد ينام على شبح أوتوقراطية، حتى يصحو على شبح ثيوقراطية،

في عالم عربي تتحكم بأكثر أنظمته هواية إثارة الغرائز لا دراية إفاقة العقل، تبرز حاجة الدعوة الى العلمانية أكثر إلحاحاً من أكثر ما يجري، حتى تتخذ فيه كلمات «الحرية» و«الديمقراطية» و«الكرامة» معناها الإنساني المطلق، فلا تبقى كلمات مجانية معلوكة في أفواه السياسيين البانين أنظمتهم على الديماغوجيا والركون الى جهل الشعب وسوقه قطعاناً غبية كما كانت تساق الإبل أيام المرحوم تأبط شراً.

لماذا العلمانية؟

لأنها الوحيدة التي تحفظ للسياسة هيبتها ولا تلغي الدين، وتحفظ للدين هالته ولا تخلط فيه السياسة فتفسدها وتفسده.

في هذا السياق، قامت النداءات وتقوم، في هذا العالم العربي المصرّ، في صحاراه الجغرافية والديموغرافية والبشرية، على تقليد النعامة.

أحدث هذه النداءات: البحث السوسيولوجي المعمّق الذي صدر قبل أسابيع في كتاب بالعربية للمستشار الثقافي اللبناني في باريس الدكتور عبد الله نعمان.

*

الكتاب من ٢٢٤ صفحة قطعاً وسطاً، ويحوي ١٤ فصلاً يتصدرها استهلال، ويختمها - كما يقضي النظام الأكاديمي الرصين - ثبت بالمراجع وفهرس للأعلام.

وليست صدفة أن يصدّر المؤلف استهلاله بقول أحمد أمين: «لا تجزع من مخالفة أيّ رأي، ولو اعتنقه الناس أجمعون». لذلك يؤمن بأن «العلمانية هي خشبة الخلاص الوحيدة لمجتمعنا العربي التعس» وبأن العلمانية «تعزز حرية المعتقد وحرية التصرف وحرية التعبير التي تقرها شرعة حقوق الإنسان».

ومع أن بعض السائد لفظ العلمانية بكسر العين كما يرد في أبحاث عديدة (منها الذي صدر في «الناقد» - العدد ٢٠ ص ٤٤ - ٤٧) فإن عبد الله نعمان يوردها في كل الكتاب بالعين المفتوحة، وله تبريراته ومراجعه العديدة التي أثبتها في الفصل الأول «في تعريف العلمانية» معيداً ظهورها مرة أولى عام ١٨٧٠ في «محيط المحيط». وهو يثبت، بين شواهد كثيرة، قول ارنست رينان: «العلمانية هي وقوف الدولة محايدة حيال جميع الديانات»، انطلاقاً من دعوة العلمانية، فلسفياً، الى الفصل بين المجتمع المدني والمجتمع الديني، كما حدد السياسي الفرنسي أدولف كريميو: «المعلم في المدرسة، والراهب في الكنيسة». ويوضح المؤلف منذ البدء أن العلمانية ليست محاربة الدين، كما فعلت الماركسية. بل محاربة مداخلات رجال الدين في شؤون الدولة، وهي في «النهاية دعوة تحرر ومساواة بين فئات الشعب الواحد وطوائفه ونزعاته، وهي في الحقيقة تستقي أساسها من الديانات السماوية. فاليهودية والمسيحية

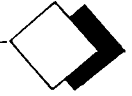
> في عالم عربي تتحكم بأكثر أنظمته هواية اثارة الغرائز، تبرز حاجة الدعوة الى العلمانية

والإسلام مشبعة منذ نشأتها بذهنية المساواة والعدالة... ومن هنا أن العلمانية هي الحياد التام تجاه الأديان، فهي ليست ضدها وليست معها. لذا، فالعدائية للدين ليست من العلمانية في شيء، بل هي ضد قيم العلمانية».

وفي هذا السياق يلاحظ المؤلف تفاوتاً في تطبيق القانون المدني بين الدول العربية. فقسم منها يرفضه ويطبق الفقه الإسلامي (كالسعودية واليمن ودول الخليج)، وقسم ثان يطبقه تطبيقاً كاملاً (كالمغرب وتونس والجزائر ولبنان وسوريا ومصر)، وقسم ثالث أخير يجمع بين القانون المدني والفقه الإسلامي (كالعراق والأردن).

ويعيد المؤلف «جذور العلمانية عند العرب» (الفصل ٢) إلى أن الحكمة عند العرب في العصور الأولى للميلاد كانت «العمل بمقتضى العقل، فلما جاء الإسلام لم يخالف الطبيعة البشرية في اتباع الحكمة والنظر العقلي». ومن هنا قول رسول الله: «وهل ينفع القرآن إلا بالعلم»؟. لذا يلفت المؤلف إلى أن العلمانية ليست مفهوماً غربياً، وإن هي نشأت وتطورت خصوصاً في الغرب، «فنحن نجد بذورها متأصلة في التربية العربية، من ابن المقفع الى المعري، ومن الحلاج إلى ابن الفارض، مروراً بالقرامطة والمعتزلة والمتصوفين وابن عربي، وانتهاء بابن رشد وابن خلدون».

وبعد تعداده مراحل العلمانية الأولى عند العرب، ينتقل نعمان الى «العلمانية في العصر الحديث» (الفصل ٣) معتبراً أن «الاحتكاك المباشر الأول بين الفكر العربي والحضارة الغربية حدث في أثناء الحملة الفرنسية على مصر، التي حقنت الحركة الثقافية بدم



المنفى.. ضريبة العلمانيين الأحرار في الوطن العربي وضريبة الكاتب والمفكر والمبدع

جديد، بعدما بلاد الشرق لم تكن تعرف وقتئذ من العلماء إلا علماء الدين». وعندها نشأت بين المثقفين العرب خلال القرن التاسع عشر ثلاث نزعات أساسية حملتها ثلاث مجموعات فكرية: المحافظون والمصلحون والعلمانيون.

وإذ يعنى المؤلف بالمجموعة الأخيرة، في صلب موضوع كتابه، ركز على رواد النهضة الذين استمدوا من المبادىء الفكرية الغربية أصولاً لمجابهة قضايا المشرق وواقعه، فنشروا مبادىء الثورة الفرنسية وأشادوا بالحرية والإخاء والمساواة، وقام جيل من المتمردين ينددون ويطالبون بتبديل الواقع السياسي والاجتماعي والديني، فصحا الشرق بعد طول رقاد. وعندها لم يعد مفاجئاً من الشيخ علي عبد الرازق الأزهري (وهو ابن شيخ أزهري وشقيق شيخ أزهري) أن يقول: «الخلافة ليست في شيء من الخطط الدينية... ولا شيء في الدين يمنع المسلمين من أن يهدموا ذلك النظام العتيق الذي ذلوا به واستكانوا اليه» (من كتابه «الإسلام وأصول الحكم» ـ القاهرة ١٩٢٥).

وبهذه الانتفاضة، كان للتوجه العلماني أن يكمل الوعي الثقافي في المشرق العربي، ويعين على توليد «تصور جديد للمجتمع يكون موازياً ومواكباً للطراز الذي بلغته الأمم المتقدمة». سوى أن الخصام السياسي مع الغرب «حجب عن المسلمين الفهم الهادىء لحقائق هذا الغرب وحضارته الجديدة».

ومع ذلك قامت المحاولات في الدساتير العربية لإدخال المفهوم العلماني توازياً على الأقل مع الموروث الثيوقراطي. وليس أدل على هذه المحاولات من قول محمد أحمد خلف الله: «إن الاسلام ينكر أن تكون هناك سلطة دينية لها حق التشريع الديني أو الحكم نيابة عن الله، الأمر الذي يشير إلى أن القرآن الكريم يقف الى جانب العلمانية، أو على أحسن الافتراضات لا يقف ضدها». ويشير المؤلف إلى أن عدداً من المفكرين العرب، وفي طليعتهم ميشيل عفلق، مؤسس حزب «البعث» العربي والداعي إلى الوحدة العربية عن طريق الاشتراكية، «اعتبر الديانات السماوية، وفي طليعتها الإسلام، روافد مهمة للتراث العربي المتنوع والموغل في القدم، وشدد على اعتبار العاملَين الثقافي واللغوي مدخلاً أساسياً لتكوين القومية العربية التي لا بد لها أن تكون علمانية تفصل الدين عن الدولة».

ولا ينكر المؤلف ما كان للشرق العربي، عند بداية تفتحه العلماني، من صدمة سلبية ولدتها في «الإرساليات التبشيرية والتعليمية المتنوعة التي أسهمت في تغذية التناقضات الثانوية المترسبة في المجتمع العربي وتحويلها الى تناقضات أساسية ساعدت على تفتيت المجتمع الواحد وتقزيمه وشرذمته». وهذا ما جعل الأنظمة الديمقراطية في المشرق تقوم في سياق موجة غربية، ولم تكن إجمالاً وليدة معاناة تطورية تنامت وتفاعلت من داخل المجتمع العربي.

سوى أن الدساتير العربية عموماً تشير «إلى الإسلام كمصدر أساسي للتشريع، بما في ذلك الدول التي تدين بالاشتراكية وتدعو الى التقدمية. وإذا كان دين الدولة الإسلام، فالدولة في نظر بعض رجال القانون ليست ملزمة بتطبيق الشريعة الإسلامية» ومن هنا قول شبلي العيسمي: «ان النصوص ذات الطابع الديني، التي أضيفت الى دساتير الدول العربية ولا سيما في العقدين الأخيرين، إنما كانت استجابة لضغوط التيارات التي قويت بسبب فشل الأنظمة التي تبنت شعارات القومية والاشتراكية والتقدمية، ولا سيما بعد نكسة الوحدة بين سوريا ومصر (١٩٦١) وبعد هزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧ وما أعقبها من نكسات، وكذلك بسبب انتشار الأزمات الاجتماعية والاقتصادية الخانقة وغياب الديمقراطية وامتهان حقوق الإنسان العربي».

ومن الدساتير العربية الى التجارب السياسية، يعتبر المؤلف أن «لا تناقض بين الدين والثقافة القومية»، ويستشهد بقيام شعار «الدين لله والوطن للجميع» في سوريا الثلاثينات، وباضطرار المسؤولين السياسيين أحياناً إلى إخماد الفتن بالقمع الدموي.

وعمد المؤلف الى إثبات «مشروع الميثاق العربي لحقوق الإنسان» في الفصل الخامس من الكتاب.

وكان طبيعياً بعد الكلام على التجربة السياسية أن يتكلم على التجارب الحزبية التي تطرقت إلى العلمانية لجهة اعتمادها أو تكييفها في العالم العربي، فذكر الحزب القومي العربي (١٩٠٤) والحزب السوري القومي الاجتماعي (١٩٣٢) والحزب التقدمي الاشتراكي اللبناني (١٩٤٩) والأحزاب الشيوعية العربية في الثلاثينات، ثم توقف عند الأتاتوركية في تركيا والبورقيبية في تونس.

وفي بحثه عن العلمانية في الأحوال الشخصية التي اقتضى تنظيمها في المشرق العربي مع بداية القرن العشرين رأى فيها «مبادرات تشريعية عديدة هدفت الى توضيح أوضاع الطوائف حيال الدولة سعياً الى تأمين علمانية القانون وتوحيده».

وعقد المؤلف فصلاً كاملاً (الثامن) على العلمانية في التجربة اللبنانية، ممهداً له بقول للعلامة الشيخ عبد الله العلايلي: «نحن مدعوون إلى إلغاء الطائفية لا بحكم الوطنية فقط، بل بحكم الإنسانية أيضاً. وكل تلكؤ معناه خسران الوطنية والإنسانية جميعاً». ويرى المؤلف أن «الدستور اللبناني مثالي، وهو ينص على دولة علمانية صريحة. والعلة ليست في الدستور وإنما في تطبيقه... ذلك أن الممارسة لأحكام الدستور اللبناني جعلت الواقع مختلفاً عن النص في كثير من الحالات». وما زال الوضع في لبنان «مضحكاً ومأساوياً» بدليل أن القانون اللبناني، مثلاً، لا يعترف بالزواج المدني في بيروت، ويعترف به وبمفاعيله اذا تم عقده في أي مكان آخر في الدنيا. فاللبناني الذي يتزوج مدنياً في الخارج (غالباً في قبرص أو تركيا لقربها) من لبنانية أو أجنبية، يعامله القانون اللبناني معاملة اللبناني الذي يتزوج أمام المؤسسات الدينية اللبنانية».

وهنا يستشهد المؤلف بقولَين لرجلَي دين لبنانيين، الأول الشيخ محمد مهدي شمس الدين: «نريد دولة بلا دين»، والآخر للبطريرك انطونيوس خريش: «العلمانية، دينياً، ليست مقبولة فحسب، بل هي تؤدي خدمة للدين إذ تحرره من السياسة».

وليس أبلغ ما في الكتاب من قول المؤلف في هذا الصدد حول التجربة اللبنانية: «تحاورنا بالسلاح فكانت النتيجة خمسة عشر عاماً من آلاف القتلى والجرحى، وتحاورنا بالاعتماد على الجيران فكانت النتيجة أن الجيران تحالفوا علينا وفرقونا وشتتونا وقزمونا، وتحاورنا بالتقوقع الطائفي فكانت النتيجة

تغليب فريق وتهميش فريق وإذلال فريق، والجميع يطالبون بالمساواة والعدالة والديمقراطية والطمأنينة. فهل يجوز، بعد كل الذي حصل، أن تبقى طائفة اللاطائفيين أضعف الطوائف على الإطلاق»؟

ومن لوافت الكتاب مجموعة الفصل العاشر الذي جمع فيه عبد الله نعمان عدداً من الأحداث والأخبار والحوادث التي تدل على «الغباء والجهل والتقوقع والتزمّت والتعصب المقيت» في العالم العربي، منها أن جائزة نوبل تمنح لأول مرة لعربي، «فيكتشف المثقفون في العالم بأن إحدى روائعه «أولاد حارتنا» ممنوعة في معظم العالم العربي، لأنه يتعرض فيها تعرضاً عابراً للمسائل الدينية» (ص ١٢٧)، ومنها أن مجموعة من السلفيين خلال ندوة فكرية عقدت في صنعاء (١١ - ١٤ حزيران ١٩٨٨) طالبوا في مساجد العاصمة وشوارعها «بمحاكمة علنية للشاعر نزار قباني بتهمة أنه يسخط الذات الإلهية ويستخف بالله». ومنها: «تعلن في إحدى الدول العربية حرب ضروس، لا على الجهل والتخلف والتسلط، بل على أدباء الحداثة فيعدّ السلفيون لوائح سوداء تصنف الأدباء طبقات، ويكفّرون معظمهم على اختلاف مدارسهم وتعددها» (عن «الناقد» عددها الأول - تموز ١٩٨٨).

ومن أقسى وأهم ما في الكتاب، الفصلان الحادي عشر («السلفية الجديدة») والثاني عشر («تغريب أم حداثة؟»). منهما قول المؤلف: «ان تطور المجتمع العربي نحو قيام دولة علمانية حديثة ما زال يواجه ضغوطاً وهجمات عنيفة من دعاة التيار السلفي الديني الذي ما زال يحظى بالدعم في صفوف الطبقات الشعبية التقليدية التي تستسلم في شقائها الى الله بحكم كونه المرجع الأخير» (ص ١٤٠). ومنها قوله: «إن المثقف العربي يعيش في مجتمع متخلف، يتكون من ٥٪ يقرأون وينشغلون بالشأن العام، و٩٥٪ تطحنهم الحياة نهاراً، ويطحنهم المذياع والتلفاز والتناسل ليلاً» (ص ١٤٥). وليس على المفكر العربي في هذا المجتمع المعاق إلا أن «يختار بين أمرين: التحايل مع الدين، أو التحايل عليه. أما إذا اختار مساراً آخر فسوف يعيش مهمَّشاً مع القلة القليلة كطائر يغرد في غير سربه» (ص ١٤٦).

ويختم المؤلف فصله بسرد حادثة توفيق الحكيم إذ ناجى ربه في مقال («الأهرام» - ١/٣/١٩٨٧) فقامت قيامة رجال الأزهر عليه ناكرين عليه «التحدث مباشرة مع الله بدون وسيط». (تفاصيل الحادثة رواها الحكيم الى طلال حيدر في حديث لـ «النهار العربي والدولي» - عدد ٢ أيار ١٩٨٣ - ص ٩٢ الى ٩٤).

وقبل أن ينهي عبد الله نعمان بالفصل الرابع عشر ذاكراً ١٨٦ شخصاً من «الرواد الطليعيين» ترتيباً أبجدياً بيوغرافياً، يختم فصله الثالث عشر بملاحظات وتعليقات، يوجزها قوله: «ليس أمام المفكر العربي غير ثلاثة خيارات: أن يكون سجين السلطة الحاكمة، أو يكون أديب السجن، أو يكون أديب الصمت الجبان، وإذا تفلّت أحدهم من السجون الثلاثة، فله أن يحاول في المنفى أن يكون ضمير مفكري بلاده المكمومين».

المنفى؟ معه حق. أليست هذه ضريبة العلمانيين الأحرار في الوطن العربي، ضريبة القارىء والكاتب والمفكر والمبدع؟

وأليس من أجل هذه الضريبة تصدر «الناقد» في لندن على رغم شساعة هذا العالم العربي الممتد - كما يقول نزار قباني - «من البشاعة إلى البشاعة»؟ □

الدخول الى الكهف

مصطفى بيومي
ناقد من مصر

«أطفال بلا دموع»
رواية
علاء الديب
روايات الهلال - القاهرة ١٩٨٩

■ الدكتور منير عبد الحميد في «أطفال بلا دموع» بطل من زماننا. ولأنه بطل من زماننا، فإن بطولته من ذلك النوع التعيس الحزين المريض الذي يعكس واقعاً مريضاً تغلفه التعاسة وتعشش فيه الأحزان.

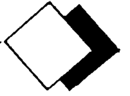
كان واحداً من الناس العاديين، يماثل ملايين الناس الذين يولدون في القرى حيث الأسطورة والآفاق الفسيحة، وينزحون إلى المدن حيث يطلبون العلم ويعرفون الحب الفاشل والواقع الخشن والأحلام المجهضة، ويعيشون ليصارعوا الحياة وتصارعهم.

منير عبد الحميد واحد من هؤلاء الملايين العاديين في زمن عادي، لا يتميز إلا بثقافته وكتاباته وعمله في الجامعة: من القرية جاء مثل غيره، وفي المدينة عاني وتعذب وأحب وصادق مثل غيره. ظل عادياً حتى جاء الزمن الذي تغيرت فيه النغمات وتبدلت الأغاني والشعارات وبدأ الوطن رحلة السقوط بعد أن ترهلت الثياب التي كنا صنعناها من أحلام عبد الناصر التي صنع كل منا لنفسه منها ثياباً[1].

بدأت رحلة السقوط وبدأ طابور النمل يزحف خارجاً من مصر: طوابير النمل تفر خارجة بعد أن نكشت أعشاشها، وتصارعت بما فيه الكفاية على الفتات[2].

سافر منير عبد الحميد مثل الذين سافروا: «لم يكن في صدري متسع لهموم البلد التي اشتعلت كالحريق، فقد كان فقري وإحباطي يخنقاني، وأسلاك المصيدة التي وقعت فيها تدمي خياشيمي»... سافر ضائقاً بكلمات عبد الله الجمال الذي يردد على مسامعه ما كان يتردد عن أن الخروج من الوطن تخلٍّ وخيانة، وأن الدور الحقيقي هنا. وأن الوقت ما زال مبكراً لبيع النفس والأفكار مقابل بعض الدولارات.

سافر منير عبد الحميد بعد أن دخل المطهر الأخير: «وأنا أنتظر الختم الأخير على الورقة الأخيرة أصابتني حمى عنيفة، وارتفعت درجة حرارتي، فأجلت سفري لأيام ثلاثة، أمضيتها



في هلوسـة»[3]. وبتلك الهلوسـة انفصـمت العلاقة بالوطن «الأول» وبـدأت رحلة المعاناة في الوطن «الثاني».

مـا هـو الـوطن الثـاني؟ ليست بـلاداً، لا أعـرف إن كـانت لهم أغـانٍ غـير تلك التي تصرخ بها أجهزة التسجيل. كانت لهم أغـانٍ بالقطع، بالضرورة. بلاد درست، وطمستها الرمال والنقود والنفط، رصفوا فوق بلادهم طرقاً طويلة وكباري وعنجهيـة فارغـة، هـل هناك حواري وأزقة وكفور، وفلاح على رأس غيط، وعـامل متحمس أخـرق، وعذراء عـلى تـرعـة، وشمس في رأس غـابـة نخيـل، وشهداء، وكنائس، ووطن يبكي»[4].

تخلى منير عبـد الحميـد عن وطنـه «الأول» والوحيد، ولم يجد وطناً «ثانياً». ولأنه بلا وطن فقد «صرت وطن نفسي»[5]!

لا مهرب من هذه الأمراض المتـراكمـة في العقل والروح والجسد

وفي «الـلاوطن» حيث يصـير المـرء وطن نفسه، بدأ العمـل في صف طويـل من العبيد المقيـدين من رقابهم وأرجلهم، محكـوم عليهم في جرائم لم يرتكبوها، لا يحق لهم أن ينظروا حـولهم، جـرائمهم في قلوبهم، علقت عـلى صدورهم أوراق، هي الهويـة، وختم كختم اللحم الخارج من المذبح أو الداخل إليه»[6].

يتغير الوطن فيتغير العمل ويتغير كل شيء. ولأن العمل هو الكتابة، فـإن أسلوب الكتابـة يتغير ويتبدل ويتحـول إلى كلام فخم المظهر، ليس فيـه فكـر عميق، أو اقـتراح بـالتفكـير. صـارت كتابـة المقالات «حـرفة مستقلة» تبـدو عنـد قـارئيهـا «هنـاك» كـأنها فتـح جـديـد أو إضـافـة، بينـما هي في حقيقتهـا ـ كـما يـرى كـاتبها ـ كـلام ممضوغ رش عـلى وجهه بعض السكر[7]. وهكذا ينتهي الحـال بمن كان أحمد أمين موضوع رسالتـه للدكتوراه: لـو أنه كـان حياً لرماني بالحجارة كأنني امرأة زانية»[8].

إننـا نعيش في زمن السفـر الجـماعي الـذي يشبه الطرد، ولـذلك فـإن السفر ليس بـطولة ولا يخلق بـطلاً. لكن منير عبـد الحميـد مهيـأ للبطولة لأنه مثقف يحمل إرثاً أسطوريـاً يشكل حياته. تحققت البطولة متمثلة في أزمة وجودية طاحنة تفضي إلى التمزق وسلب الوجود.

من ملامح الأزمة التي يعيشها الدكتور منير وتشكل بطولتـه أنه يعيش بـلا جذور، يحمـل زمنـه الخاص، يحـاول النظر الى الآخـرين بلا مبـالاة، ويشعـر بـالسـدود التي تفصله عنهم. ولذلك فإنه ينقسم على نفسه، ويفقـد توافقـه مـع نفسه وانسجـامه مـع ذاته ومـع الآخـرين ومع العالم كله.

إن الأشيـاء ـ في عيني منير عبـد الحميد ـ متماسكة في «فوضاهـا الخاصـة» يحرسهـا ملاك الفقر، وشيطان اللذة، ورب المال والسلطان. ولأنها فـوضى متماسكـة في إطـار من التنـاقض فإنه يحمد الله على أنه لم تعد لـه جذور هنـا، ولا هناك[9].

ولأنه بلا جـذور، في عالم بـلا معنى، فإنـه يعيش خارج الزمن وخـارج المكان أيضـاً[10]، يعيش محـاولاً أن يكون بـلا انتـماء ولا مبـاليـاً بالآخرين: وراء هذه النوافذ والأبواب المغلقة كتلة حمقـاء من البشر لا تعنيني. ولو كـان منير عبد الحميد صـادقاً ومخلصـاً في لامبالاتـه لفقد بـطولته. إن أزمتـه الحقيقية وبـطولته في تمـزقه بين أن «يكون مـع الآخرين» أو لا يكـون إلا مـع نفسـه فقط. إنـه لا يستـطيـع أن يحقق الانفصـال الكامـل مع الـواقع ومـع الآخرين بقـدر عجزه عن تحقيق الاتصـال والتواصـل. إن استياءه دليل انتـماء مكبوت، وغضبـه تعبير عن رغبـة مجهضـة في التعبـير عن تفـاعله مـع «الواقع المستباح»:

«ليسـت نقـودي هـي التي تـفصـلني عنكم، ولكنـه استيـاء... وقـرف منكم، ومن حـالكم وجهلكم، وقلة حيلتكم، وهـوانكم عـلى النـاس، وهـوانكم عـلى أنفسكم. أصـاحب الآن من هم أحسن منكم: المـوت، والجـنس والجنـون، والسـنـدات، والحـصص، والأسـهـم، والـشـقـق والأرض، والـودائع المغلقـة، حقـائق الأرقـام، وأرقـام الحقـائق نقـودي: الجن القابع في قمقم أخرجه وأدخله، أضاجع به واقعكم المستباح».

تمـزق منير عبـد الحميد بـين أن يكون مـع الآخـريـن أو لا يكـون، تمـزق إلى درجـة الانقسـام فلم يعـد شخصـاً واحـداً[11]. إنـه راغب في الانتـماء وعاجـز عنـه، محب للنـاس وكاره لهم، قوتـه في وحدتـه وفي تلك المسافة المستحيلة أيضـاً. إنه زائد عن الحـاجة، وجوده كعـدمه، تـنطبق عليـه كلماتـه التي يصف بهـا صـديقه يحيى الكيـال: هو الآخـر ـ مثل كـل النـاس ـ زائد عن الحاجة[12].

تنعكس الأزمة الوجودية لبطل هذا الـزمان على حياته الخاصة الضيقة مع زوجته الدكتورة سناء فرج وأولاده منها. منذ البدء كان الزواج خـاضعـاً للحسـاب الـدقيق، مجـرد مشروع. ولأن كل مشروع ـ مهما كانت دقة حساباتـه ـ معـرض للفشل والنجـاح، فقد فشـل مشروع الزواج وانتهى في أقسام البوليس وبخبر نشرته جـريـدة صباحيـة في صفحـة الحـوادث عن دكتورة تتهم زوجها الأستاذ الجامعي بتهديدها بتشويه وجهها وخطف أولادها الاثنين منه[14].

إن منير عبد الحميـد لا يدين زوجتـه بقدر مـا يدين نفسه. إنها أكـثر تحرراً وبسـاطة، وتملك شجـاعة رفض مـا لا يروق لهـا حتى الحجاب الـذي يرتـديه الجميـع لأسبـاب مختلفـة. إنها تـرفض تغيير جلدهـا حتى لو كـان الثمن مال قـارون[15]، وتتحـدث عن الحـريـة والعقيـدة وروح الدين. وتنهي إعارتها مفضلة العودة إلى مصر. ما تفعله وتقوله هو «العادي» في الزمن «العادي» القديم الذي لم يعد موجوداً، الزمن الذي كان يعتـبر النقود وسيلة لا غـاية. يـريد منير أن يدينها فيدين عصـراً وقيماً ينتمي إليهـما ويـدافع عنهـما، ويحاول أن يـدفـع عن نفسـه صفـة البخـل فيتـورط في إدانة نفسـه وإدانـة القيم الجـديدة التي تضفي عـلى المال قـدسيـة وتحوله الى قيمة مطلقـة معبودة: «لم يكن هـذا بخـلاً. ولكنها كـانت علاقـة غريبـة جـديـدة أدمنتها مع تلك النقود. لم تكن سبيلاً لتحقيق أشيـــاء صغـيـرة تـؤكـل وتشرب وتـلقـى في المجـاري. كـانت النقـود بـالنسبـة لي روحـاً جديدة، ودماء تجري محل الدمـاء التي فسدت وجفت، وحـولت الـدنيـا الى خـرم إبـرة ضيق»[16].

ويهبط المرض على منير عبد الحميد ليكتمل ثالوث الحصار حولـه: أزمة وجـودية طـاحنة، وأزمة عائلية حياتية، وأزمة مـرضية تتمثـل في الأزمة القلبية التي يقـول الدكتـور «هناك» إنها ستأتي كثيراً، تعلّم أن تعيش معهـا، استحلب هـذه الحبـة عنـد الضرورة، ضـع العلبـة في جيبك، وفي مكتبك وإلى جوار الفراش[17].

مـا المهرب من هـذه الأمراض المـتراكمة في العقل والروح والجسد؟! يبدو أنـه لا مهرب. إن منير يبحث عن الخلاص في المرأة والجنس «أم عصـام» من نـاحيـة، وبـثرثـرات الـطب النفسي وجلسـاتـه من نـاحيـة أخـرى. إن أم عصـام والطبيب النفسي هما «أهم مـا بقي لي هنا»[18]، ولكن هذه الأهمية الموهـومة لا تفضي إلى شيء.

إلى أم عصام ـ في الاسكندرية ـ يرحل الدكتور منير مراهناً على أنها ستحل «أزمة وجودي»[١٩]. أم عصام تقدم جسدها ولا تعرف النقاش، ولا تحب تقليب الكلمات الميتة، ولا تعرف لوي أعناق المعاني أو الطعن بالكلمات. تنسيه تردده ولامبالاته، لا تلامس القروح، ولا تشدها النقاط المعتمة[٢٠]. إنها قد تضحكه وتقترب به من نسيان الرعب والخواء، ولكنها لا تقدم علاجاً ولا تحل أزمة وجوده. الجنس ليس مهرباً، فبعد الجنس تهجم فكرة الارتخاء والعجز الجنسي[٢١]. ولذلك، فإنه لا يطيق علاجها أكثر من أيام قليلة ثم يغادرها تاركاً الثمن النقدي في مكان نصف ظاهر، ثمن مناسب فهو أجر العمل «هناك» لمدة أسبوع[٢٢].

والعلاج النفسي محكوم عليه بالفشل منذ البدء. إن الدكتور منير يعرف تلك البضاعة المغشوشة التي يتاجر فيها الطبيب النفسي، ويعرف الكلام الفخاري الأجوف الذي يدق عليه بأصابعه ولسانه، فيخرج أصواتاً لها وقع مخدر كسيجارة حشيش في الصباح[٢٣]. إن الطبيب النفسي لا يملك العلاج لمنير أو لغيره لأنه يحصر علاجه الموهوم في الذات متناسياً الإطار الاجتماعي الواسع الذي أفرز الهمّ والمرض النفسي: عندما كنا نتحدث عن زواجي أو طلاقي، أو أجد رغبة في الحديث عن الأولاد. كنت أشعر به وكأنه يريد أن يغير الموضوع، كأنه يقول إن هذه مشاكل اجتماعية خارجة عن دائرة اختصاصه، وإن عليَّ أن أحل هذه المشاكل بنفسي في إطار المبادىء العامة التي يحدثني عنها[٢٤].

وهكذا تكتمل دائرة الحصار بلا مهرب. عشر سنوات من الإعارة وتراكم الأموال وتزايد الهموم. وخلال هذه السنوات يتغير كل شيء إلى الأسوأ. إن الخواء الذي يستشعره البطل ليس تعبيراً عن المستقبل الغائم والحاضر البائس فحسب، بل إنه تعبير عن ضياع الماضي أيضاً. كل ما هو جميل في الزمن القديم قد تلاشى وتبخر وتحول إلى أنقاض وأطلال.

ثمة منظر يأتي وحده وينصرف وحده، منظر يشكل وجدان البطل طوال العمر:

(كوبري عتيق من حديد وخشب، في آخر رصيف المحطة من الناحية القبلية، ذرات غبار متصاعدة، ظلال شجرة عجوز تقاوم ضوء النهار المنكسر، أربعون عاماً يأتي المكان إلى رأسي غامضاً حارقاً لا يكتمل، للمحطة جانبان: ناحية مهجورة، والأخرى مطروقة، فيها شباك التذاكر، ومظلة للانتظار، ودكة خشبية خضراء... وبلاط ملون قديم، قضبان صدئة مكومة، وفلنكات متآكلة، معبد مهجور لقبائل منقرضة)[٢٥].

ماذا تبقى من هذا العالم الأليف القديم؟! لم يعد لـ «كفر شوق» وجود إلا في خيالي[٢٦]. لقد تغيرت القرية وتبدلت وتشوهت واختلطت صورتها القديمة مع واقعها الجديد لتشكل شيئاً جديداً بالنسبة لخيال الدكتور منير عبد الحميد:

عذبتني لسنوات زيارتي لـ «كفر شوق» وللبيت القديم، حتى كففت عن الزيارة، واكتفيت بتتبع الصور والأخبار. أشاهد بعيون من يحكي لي، بيوت الطوب تحاصر بيتنا وتمتد أمامه، أرى تاريخ بيتي تغطيه الحشائش والإهمال. تتساقط من على جوانبه الأحجار، لا تستطيع نقودي أو وسائلي أن تصل إليه، تقطع كل ما بيني وبينه ولم يعد بالنسبة لي سوى حلم أو خيال[٢٧].

تغيرت القرية وتبدل أهلها وذهب الماضي وتحقق الانقطاع. البيت القديم دمرته مشاحنات، وبغضاء، وأطماع لا سبيل الى تحقيقها. كلهم يتصارعون على البيت القديم الذي يكاد ينهار فوق رأس الرجل العجوز الذي كاد بصره أن يكف[٢٨].

الخيال وحده هو الباقي. لم يعد من هذا الخيال شيء في الواقع. تبخرت القرية والمحطة، وتبدد وحوصر البيت والأهل، وضاع بصر الأب فلن يراني[٢٩].

وهذه دار العلوم مكانها حديقة مغلقة... وأكشاك معدنية ملونة. وحديقة مخططة مرسومة، حلت مكان القلب، مكان المباني الخشبية الشامخة المنقوشة فوق عيني وروحي[٣٠].

خواء لا يعبر عن المستقبل الغائم والحاضر البائس بل يعبر عن ضياع الماضي أيضا

ويقدم علاء الديب صورة معبرة عن الانهيار الشامل للمكان القديم الجليل الأليف: «فجأة اقتحمت مجموعة من الكلاب سور الحديقة، وانتشرت كثيرة متقافزة في كل ممراتها، رقدت أنثى وتمرغت فوق الحشيش الأخضر بينما تحلق الذكور حولها في تأهب. قضى أحدهم حاجته فوق الزهور، وتركها ليجري مبتعداً وكأنه عرف مقصده»[٣١].

إنها صورة لا تعبر عن ضياع الماضي الجميل فحسب، بل وعن ابتذاله وامتهانه في الواقع الجديد أيضاً.

ويمتد ضياع الماضي من الأماكن إلى البشر الذين يعمرون الأماكن ويقترنون بها، البشر الذين تمسكوا بالأرض وبالوطن ورفضوا الرحيل واللهاث وراء دولارات الغربة.

محمود السيد فكار، وعبد الله الجمال هما من جيل الراوي/ البطل، ترتبط بهما أماكن الذكرى والماضي ويرتبطان بها. هما من الجيل نفسه، ولكنهما لم يسافرا.

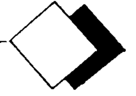
محمود السيد فكار ابن العم «في نفس سني أو أصغر قليلاً. لم يستمر في التعليم[٣٣]، دفع به أبوه إلى الأرض بينما أنزلني أبي الى تيار التعليم». دفع به أبوه الى الأرض، ولم يسافر، وها هو ينتظر الموت. أكد له الطبيب المتخصص أنه مصاب بسرطان المثانة.

وعبد الله الجمال صديق وزميل دراسة، يرفض السفر، ويحاول ألا يجعل الضياع يتسرب إلى نخاع حياته[٣٤]. إنه راغب في الموت هنا، ويتحدث في غنائية عن النيل، وعن الماء والعطاء. ورغم أنه من حملة البلهارسيا وأمراض الكلى فقد كان يسند ظهره بيديه ويقول: الأشجار تموت واقفة[٣٥]. وتحققت رغبته في الموت «هنا». مات بسرطان الرئة بعد أن كتب قصصاً عن الأنهار وعن الأشجار، وعن البيوت الجديدة في القول. مات بعد أن صدرت له مجموعة قصص لم يقرأها أحد[٣٦].

إن حياتيْ محمود السيد وعبد الله الجمال مملوءتان بالتعاسة، ولكنهما حياة بلا انقسام. كلاهما متوافق مع حياته وواقعه. ورغم السرطان والموت فإنهما يعيشان حتى النهاية، أما الدكتور منير فيموت قبل الموت، ويتعذب معانياً من الانقسام. من الأرض التي ينتميان إليها ويتشبثان بها، يصيبهما السرطان، ذلك المرض اللعين صاحب النهاية المعروفة. ومن الغربة التي يعيشها منير عبد الحميد جاءته أزمات القلب، ذلك المرض الذي يبدو أقل عذاباً ولكن نهايته مجهولة. أن تبقى على الأرض عارفاً مصيرك، أو أن تتغرب منتظراً المصير نفسه دون أن تعرف متى. ذلك هو الاختيار.

ثمة رابط وحيد بين الماضي والحاضر، رابط يمتد إلى المستقبل أيضاً. رابط أسطوري يشكل أساس الرؤية الفنية في رواية علاء الديب:

«في الجبل كهف، في الكهف مغارة،
في المغارة كنز. لا أحد يفتح الكنز
حتى يحرق بخوراً، البخور لا يحمله
إلا أعرابي رحال قادم من المغرب،
يقف خارج القرية، ولا يدخل، يلقاه



صاحب الحظ فيشتري منه البخور.
وإذا انتهى البخور والطامع في الكنز لم يقنع بعد تغلق المغارة عليه، ويبقى في الكهف لعام كامل، لا يخرجه سوى رقصة ديك يذبح فوق أحجار المدخل»[٣٧].

في الزمن القديم كان رجب، بائع الحلوى، هو صاحب الأسطورة وراويها ورمزها. وفي الزمن القديم كان منير عبد الحميد/ الطفل هو التلميذ النجيب لرجب والمؤمن الحقيقي بأسطورته.

يسألني أهلي واخوتي: هل ما زال رجب يأكل دماغك. وأعود أسألهم عن حكاية الكهف والكنز والديك وهل حقاً يأتي إلى البلد كل عام ذلك البدوي المغربي الرحال؟

أجمع إجاباتهم المحفوظة المرتبة وأضيفها الى حديث رجب الذي يأخذني إلى قمة الجبل، ويدخلني إلى عمق الكهف حيث الذهب والظلام والثعابين والمخاوف، وأغضب عندما يقولون إنه مجنون وإنه يفسد عقول العيال.

كل ليلة أعيد ترتيب الحكاية. رجب دائماً يدخل عليها تفاصيل جديدة، عن مكان الكهف، عن الأنواع الموجودة في الكنز أحجار لم أسمع عنها من قبل، وألوان لا أستطيع أن أتخيلها... ولكنها غالية الثمن جداً ولامعة براقة[٣٨].

رواية قصيرة عذبة لا تخطب ولا تهتف ولا تقدم واحة وهمية

إن إيمان رجب بأسطورته لا يتزعزع ولا يهتز: يوماً ما سوف ترون الكهف، وتصدقون رجب. سيكون هناك ذهب وأحجار لامعة وجماجم، وستقوم البلد وتقعد بحثاً عن ديك بلدي ملون، يرقص مذبوحاً فيخرجكم[٣٩].

بقيت الأسطورة رغم ذهاب صاحبها الذي تعرض للطرد المهين بعد أن حدثت الكارثة وأكلت الماكينة الكبيرة ذات السلاح البتار رجل صافي، صبي الميكانيكي الذي انضم الى مجلسه مستمعاً لحكاياته. اعتبر كل كبار البلد أن رجب هو المسؤول، هو الذي شغل ذهن الولد، وجعله دائم الشرود والسرحان. إن البلد قد رأت ما يكفيها من جنون رجب وكوارثه وتعاسته. الآن سوف تتخلص منه البلد مرة واحدة وإلى الأبد.

اتخذ القرار ونفذ بقسوة. كانوا أربعة أو خمسة، يقلبون كل شيء ويمزقون الصور الملونة ويدوسون الجوافة والدوم، والحلوى يخلطونها بالتراب، يضعون هدوم رجب على رأسه ويدفعونه الى القطار[٤٠].

تبقى الأسطورة حية في خيال الدكتور منير عبد الحميد، وتراوده كثيراً هناك، في بلاد الغربة، في صحراء وطنه الثاني «عندما دارت حولي النقود، ودرت حولها، خاصة عندما رحلت زوجتي والأولاد وبقيت في شقتي وحدي، أعاشر خيالات وهمية، أخفي نقودي وأوراق حسابي حتى عن نفسي، وأراقب أنواعاً غريبة من الأمراض والأوهام تتسلق حياتي وأيامي كأنها طحالب متوحشة[٤١].

يتغير كل شيء وتبقى الأسطورة لأنها الوجه الآخر للواقع. لقد تحققت بشكل مشوه. وهذا التحقق المشوه هو ما يضفي عليها رونقاً أكثر وجمالاً أوضح. إن مفردات الأسطورة تحققت تحققاً مشوهاً. ثمة علاقة مغناطيسية تربط بين الواقع والأسطورة:

في الزمن القديم أخرج رجب من جيبه قطعة من حديد، جمع بها من أمامه عدداً من المسامير الصغيرة، رحت أنزعها من قطعة الحديد، فتعود تلتصق بها رغماً عني.

في الكهف يشد الذهب الرجال والنساء، فتلتصق عيونهم به، فلا يعرفون كيف يخرجون في الوقت المناسب.

عندما ينتهي دخان البخور، يغلق الكهف، وتكف الألوان، ويخفت البريق، ويبدأ لون بني داكن يكسو الجلد كله. يتساقط اللحم ويجف بعضه فوق العظام. يصرخ الطامع بصوت لا يسمعه أحد. وتولول النساء وتبكي بدموع لا تنحدر. هكذا يحكي لي رجب. يحكي الصورة التي لم يرها، فأسمع في صحوي وفي أحلامي صراخ من حولهم بريق الذهب إلى عظام بنية وجماجم بيضاء[٤٢].

لقد تحققت الأسطورة في الواقع بعد أن ذهب الإطار الحلمي لها وتحول إلى إطار كابوسي. إن المشترك بين الأسطورة والواقع هو البحث عن الثراء. الثراء هو الحلم الأسطوري، والثراء هو الكابوس الواقعي. إن السفر هو أسطورة العصر، أسطورة يتهافت عليها الجميع لأنهم لا يعرفون نهايتها المحتومة عندما يتحولون إلى أسرى الكهف، عظام بنية وجماجم بيضاء، لا يفتح لهم أحد ويحكم عليهم بالفناء معذبين في حبس أبديّ.

إن رموز الأسطورة واضحة التطبيق في الواقع، وكلمات رجب تزيد الأمور وضوحاً. إن الكهف هو السفر، والكنز هو ثروة السفر، والبخور هو طقس السفر، والأعرابي هو «نداهة» السفر، وإغلاق المغارة هو المصير.

وفي شرح رجب مزيد من الوضوح. إن ذهب الغربة هو المغناطيس الذي يشد المسافرين ويمنعهم من العودة، والجماجم البيضاء والعظام البنية هي المصير الذي ينتظرهم ولا مهرب منه.

لقد تحققت الأسطورة في الواقع متحولة من حلم إلى كابوس، تحققت بعد أن ذهبت الطفولة وترهلت الأحلام وغامت الرؤية النقية. ولذلك تبقى الأسطورة حية في قلب منير عبد الحميد الذي لم ير حتى في خياله كيف يمكن أن يخرج إنسان من الكهف حاملاً ذهباً وأحجاراً ملونة.

ومع احتفاظ منير عبد الحميد بالأسطورة حية نابضة، فإنه يعجز عن مواجهة مبدعها وأستاذه القديم رجب الذي يقال إنه ما زال حياً في الإسكندرية. لقد أقسم واحد من البلديات قابله في وطنه الثاني أنه شاهده ضريراً يبيع الفول السوداني أمام مدينة الملاهي بالاسكندرية[٤٣].

وفي الاسكندرية يراه الدكتور منير ويتأكد أنه هو: رجب، الديك، رقصة الديك، كفر شوق، الكنز والكهف وأنا. ولكن الرؤية لا تقود إلى المواجهة، يتوقف أمامه ولا يتكلم، نائم، أو ميت، أو حجري، أو لا وجود له[٤٤]. من الأفضل إذن أن يبقى في الخيال ذكرى لا تفسدها المواجهة، يبقى حلماً قديماً براقاً بدلاً من أن يتحول إلى كابوس أعمى.

إن الفارق بين الواقع والأسطورة هو بعينه الفارق بين الأطفال الحقيقيين والأطفال المزيفين، بين صورة الطفل الباكي التي يطلبها الجميع وواقع الطفل الحقيقي الذي لا يبكي ولا يعرفه أحد.

قبيل عودته إلى القاهرة لقضاء الإجازة، طلب منه أغلب المحبين صورة معينة، بوستر جديد لرسام إيطالي غفل، صورة لفتى أجنبي يرتدي قبعة مستديرة، ووجهه أحمر مستدير، وعينه اليمنى واسعة محمرة تنزل منها دمعة ثابتة.

هم يحبون تعليق هذه الصورة في بيوتهم، فوق رؤوسهم، لكي يتطلعوا إليها هم وزوجاتهم وأولادهم ويتأملون في تناسق ألوانها وتعبيراتها المؤثرة.

أعدهم بالبحث عنها، وأقول لكنني أريد أن أحضر لكم من القاهرة صوراً لأطفال بلا دموع، ولكن لا أحد يحفل بما أقوله، يفهم ما أعنيه(٤٤).

إنهم لا يريدون الحقيقة، وربما لا يفهمونها. مطلبهم صورة متناسقة الألوان مؤثرة التعابير، أما الواقع الحقيقي فلا يحفل به أحد.

إن الصورة تبدو مضحكة، ولكنها معبرة عن روح العصر وقيمه. قطعة صغيرة من الأحزان الملونة. تلوكها في فمك، محدثاً نوعاً من المصمصة هي خليط من الإشفاق والاستغراب والاستمتاع، لأن هذا يحدث بعيداً عنك(٤٦).

إن ما يبحث عنه علاء الديب هو الطفل الحقيقي الذي لا يبكي، وما يبحث عنه الآخرون هو البديل المزيف والمريح للطفل والواقع، صورة مزيفة لأطفال بدموع ثابتة، صورة مزيتها الوحيدة أنها تعبر عن الزمن المزيف الذي نعيشه ويعكسه منير عبد الحميد.

في «أطفال بلا دموع» يقدم علاء الديب عالمه المركب الذي ينبغي أن «يستحلب ببطء» كما يقول الدكتور شكري عياد(٤٧).

لقد أثر منير عبد الحميد بشخصيته الممزقة على البناء الفني للرواية التي جاءت، من حيث لغتها وأحداثها وزمانها ومكانها وشخوصها، معبرة عن انقسام البطل وتمزقه.

ولأن الزمن ليس واحداً فإن الازدواجية والثنائية تمتد إلى اللغة والأحداث.

الصراع بين زمنين: القديم كذكرى، والمعاصر كواقع، والعلاقة بينهما جدلية قوامها التداخل والتكامل، التشابك والتضافر، ثم الانفراج والانفصال والعودة ثانية الى التداخل. يؤثر الزمن القديم ويلقي ظلاله على الواقع المعاش الذي لا يطاق فتحدث الردة إلى القديم الذي يكتسب بمصفاة الزمن رونقاً وصفاءً فيعاود الانعكاس على الواقع ليبدو أكثر بشاعة وقسوة.

والأحداث التي يرويها منير منقسمة بين الزمنين ومتداخلة. وسر تداخلها أن الذكرى جزء من نسيج الحياة اليومية، جزء ضروري وحتمي لأنه الأجمل والأبقى. وبسبب تداخل الزمن وتداخل الأحداث لا يخضع السرد لرتابة التراكم الموضوعي المسلسل. إنه مركب لا متتابع، ولذلك فإن الرواية لا تعطي نفسها لقارئها من أول مرة، وفي القراءة الثانية يبدو الانسجام أكثر وضوحاً.

والفارق بين زمنين هو الفارق بين لغتين، تشف إحداهما وترق مقتربة من لغة الشعر وشجنه عندما يكون الحديث عن الماضي. أما الثانية فتقسو وتتجهم مقتربة ومشابهة لشدة الواقع وقسوته عندما ينتقل الحديث إلى الحاضر.

وتتأثر الشخوص في بنائها بدائرية الزمن وأهمية المكان وبطولة منير عبد الحميد. إن منيراً هو الراوي الذي لا يعبأ بأحد غير ذاته، ينتقل في الزمان والمكان بحرية واسعة تتيح لشخصيته أن تنمو على أطلال «شبحية» الشخصيات الأخرى. ولكن مصداقية القص لا تتأثر بفردية الراوي لأن اكتماله لا يتحقق إلا من خلال الآخرين، قد يكونون أقل أهمية ولكن وجودهم ضروري لاكتمال وتمام البناء. إن الزوجة، الدكتورة سناء فرج، والصديقين، يحيى الكيال وعبد الله الجمال، وأبناء الوطن في الغربة. البواب سلماوي ورفيق الطائرة الذي يصاحب نعوش الموتى، وزملاء الجامعة، وابن العم محمود السيد فكار، والعشيقة أم عصام... كل هؤلاء لا يملكون وجوداً مستقلاً. وجودهم رهين برغبة الدكتور منير وضرورتهم بالنسبة اليه، ولكنهم في المقابل يملكون وجوداً حتمياً لأنه يعتمد عليهم في بناء وجوده.

أطفال بلا دموع

«أطفال بلا دموع» رواية قصيرة عذبة لا تخطب ولا تهتف ولا تقدم راحة وهمية. إنها شهادة فنية راقية من خلال بطل حقيقي ينتمي إلى زماننا ويتعذب به وفيه، رواية هامة بلا زعيق، وصادقة بلا افتعال، ومنتمية بلا ابتذال، وتمثل امتداداً خصباً لعالم علاء الديب الدافىء الذي يعكس نبض العصر والوطن. □

علاء الديب: أطفال بلا دموع، روايات الهلال، القاهرة، ١٩٨٩.

١ . ص ٤٤
٢ . ص ٨٧
٣ . ص ٨٨
٤ . ص ٢١
٥ . ص ٦٣
٦ . ص ١٠٨
٧ . ص ٤٦
٨ . ص ٤٨
٩ . ص ٦٣
١٠ . ص ١٨
١١ . ص ٤٠
١٢ . ص ٣١
١٣ . ص ٤٢
١٤ . ص ٧٦
١٥ . ص ١٠٠
١٦ . ص ٩٦
١٧ . ص ١٨
١٨ . ص ٢٣
١٩ . ص ٢٤
٢٠ . ص ٢٩
٢١ . ص ٤٠
٢٢ . ص ٣٥
٢٣ . ص ٥٩
٢٤ . ص ٦٠
٢٥ . ص ١٧
٢٦ . ص ٣٢
٢٧ . ص ٨٤
٢٨ . ص ٥٨
٢٩ . ص ١٠٦
٣٠ . ص ٤٣
٣١ . ص ٤٥
٣٢ . ص ٥٧
٣٣ . ص ١٠١
٣٤ . ص ٨٦
٣٥ . ص ٨٨
٣٦ . ص ٩٩
٣٧ . ص ٣٠
٣٨ . ص ٤٧
٣٩ . ص ٤٩
٤٠ . ص ٧٢
٤١ . ص ٨٥
٤٢ . ص ٨٥
٤٣ . ص ٣٠
٤٤ . ص ٣٤
٤٥ . ص ٧٨
٤٦ . ص ٩٨

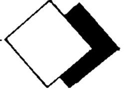
«مقدمة شكري عياد»
٤٧ . ص ٧

الأفكار والشعارات لا تصنع رواية

عبد الله ابو هيف

«الساحات»
سالم النحاس
منشورات اتحاد الكتاب العرب.
دمشق ١٩٨٨

■ تنتمي رواية «الساحات» لسالم النحاس إلى موجة روايات السجن السياسي التي انتعشت في الرواية العربية في الستينات والسبعينات، حتى غدا التعبير الفني عن السجن السياسي ظاهرة بارزة في الرواية والنقد معاً، فكانت روايات متفاوتة القيمة الفكرية والفنية في غالبية الأقطار العربية عن تجارب عرفها هؤلاء الكتّاب أو سمعوها أو وجدوها فرصة للتعبير عن قضية الحرية أو ما يجاورها أو ما يدور في فضائها من قضايا أخرى كالاستقلال والديمقراطية والتوحيد القومي، وكانت دراسات نقدية استقصائية أو وصفية لهذه الظاهرة(١). وتتناول هذه الرواية واقع البيئة العربية والحاضر العربي في الأردن، إذ يشير الراوي إلى يوم اعتقال رداد أمام المحقق على لسان رداد نفسه في الثاني والعشرين من كانون الثاني عام ١٩٨٤ (ص ١١١). ويصرح المؤلف بعقيدته أو عقيدة بطله المعتقل رداد عمران، فهو يؤمن بالماركسية وينخرط في حزب شيوعي، وثمة تصريحات كثيرة حول ذلك. ثم لا يخفي المؤلف نزوعه التبشيري وميله الواضح لإشاعة هذه العقيدة، فيبتعد شيئاً فشيئاً عن الواقع ليستغرق في التعليم من جهة، وصوت الشعارات من جهة أخرى، والشعر والتأمل الذي يخرج عن السرد في مواقع كثيرة من جهة ثالثة. وكان المؤلف يستطيع أن يكثف عبارته وأن ينظم سرده



أكثر، وأن يتخلص من نبرة الدعاوة، لتصبح روايته أقرب إلى قصدها والتعبير عن موضوعها، ناهيك عن شوائب التماهي إذ يفرط المؤلف في إعادة تفاصيل ووقائع عاشها أو خبرها المؤلف نفسه. أما الشعارات والأفكار فيها لا يصح مع واقع الرواية ومما يصب في نزوع ايديولوجي دعاوي متحزب واضح، فهي أكثر من أن تحصى، وفيها ما فيها من ضرر على بنيان النص، وحرف للسرد عن أغراضه.

يعتقل رداد عمران من قريته، بعد محاولة فاشلة للهرب من رجال الشرطة، بتهمة الانتماء الى تنظيم شيوعي يخطط لقلب النظام الحاكم. وفي المعتقل، يعرض المؤلف جلسات التحقيق المتواصلة، وفيها عمليات التعذيب، دون جدوى. وفي جهة أخرى، تقوم محاولات أهل رداد للتوسط عشائرياً ووجاهياً لإخراج رداد من المعتقل، وتقوم أيضاً والدته مع نساء القرية بالاعتصام في دوار البلدة، ثم تكتمل دائرة العلاقة العاطفية للمعتقل رداد إذ تساعد سهام صديقته المتزوجة في فضح النظام حين تستقدم صحفياً أجنبياً لتصوير الاعتصام. وتنتهي الرواية بهواجس المؤلف وأفكاره حول صمود المعتقلين في المعتقل.

يباشر المؤلف دعاوته من خلال التحقيق في المعتقل، فتصير حوارات المحققين والمعتقلين إلى مماحكات فكرية حول حقوق الانسان والديمقراطية والتنمية والدين وحرية الاعتقاد والله والمصير والاشتراكية والمعارضة.. الخ... ولا ينسى المؤلف خلال ذلك كله الصهيونية والأحزاب والعمال أصحاب الهمة، ويمكننا أن نصف عمل المؤلف على النحو التالي:

الفصل الأول: وفيه سبعة أجزاء، مخصص لهرب رداد واعتقاله ونقله إلى المخفر وحجزه ثم نقله إلى مخفر صحراوي، ووضعه في زنزانة انفرادية، والشروع في التحقيق.

الفصل الثاني: وفيه ثلاثة أجزاء لوصف الإفراج عن الأب والأم واجتماع المجلس البلدي، وقدوم سهام إلى قرية رداد للسؤال عنه، بينما أهزوجة الناس تردد: «نحن متأكدون أننا سنلتقي مرة أخرى لأننا نعيش على كوكب واحد» (ص ٨٦).

الفصل الثالث: وفيه عشرة أجزاء، مخصوصة بجلسات التحقيق والتعذيب ووصف الزنزانات والتوصل إلى لغة يتبادلها المعتقلون فيما بينهم، وفنون التعذيب، والمطالبة بالصمود، فالأسلوب معروف: «إياك من الاعتراف الجزئي. إنهم لا يقبلون به. لا ينفع أبداً» (ص ١٨٠).

ويستمر التعذيب حتى اليوم الثاني والعشرين، ولا يعترف.

وفي الفصل الرابع: وفيه أربعة أجزاء، عود إلى جهود الأب والأهل مع المختار للتوسط من أجل إخراج المعتقل، وهم لا يناقشون عقيدته. والمهم أنه من العشيرة وعليهم أن يخرجوه من السجن، ووصف اعتصام النساء ومشاركة سهام، وهي تتذكر قصة يوسف وزليخة وتفسير الجامي لها، الأمر الذي سيتوقف عنده طويلاً رداد فيما بعد، واعتقال الأم وبعض النساء ثم الافراج عنهن.

وفي الفصل الخامس، وفيه ستة أجزاء، عود إلى المعتقل والتحقيق والهتافات بحياة العروبة والحرية والتوكيد على فكرة وراثة النضال (من خلال التذكير بمأثرة شهداء ١٩٢٩، الزير وحجازي وجمجوم)، لأن أحد المعتقلين هو بلال جمجوم، حفيد محمد جمجوم، ونفهم أيضاً أن المعتقلين من مختلف الاتجاهات الوطنية التقدمية، إذ يبرز المؤلف الجمل الكثيرة التالية في المعتقل:

ـ الاعتقال مؤقت. أما الهزيمة فأبدية.

ـ عاش النضال من أجل جبهة وطنية متحدة في الأردن وحزب ماركسي لينيني موحد للطبقة العاملة.

ـ عاش النضال من أجل دولة ديمقراطية على كامل التراب الفلسطيني.

ـ عاشت الوحدة والحرية والاشتراكية: أمة عربية واحدة ذات رسالة خالدة.

ـ أيها الرفيق إياك والهزيمة أمام المحقق. إنه ليس فرداً.. إنه عدوك الطبقي.

ـ عاشت فلسطين حرة عربية.. الخ... (ص ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧).

وينتقل الحديث بين المعتقلين إلى الشعارات والأهداف ومأزق جهاز المخابرات، وتحليل قصة الصديق الذي يغدو عند رداد رمزاً لقوة التجدد والتغيير، وذكريات سهام وصورتها في ليلة النادي الأرثوذكسي لا تفارق رداد.

ويختتم المؤلف روايته برداد ينشد مع المعتقلين نشيداً للعمال والحياة والحرية

من الواضح أن النزوع التبشيري لإشاعة أفكار تقدمية هو الميل السائد في الرواية، ولكن كاتبها يبتعد شيئاً فشيئاً عن الواقع ليستغرق في التعليم من جهة، والشعر والتأمل من جهة ثانية. وقد ابتعد الكاتب كثيراً عندما رهن معالجته التاريخية بصدى فكره السياسي الذي تغلب عليه الشعارات والخطاب العقائدي المباشر. لقد أراد أن يعطي الصراع السياسي والاجتماعي صفة انسانية كونية من خلال تمثيل قصة يوسف الصديق وزليخة، على الرغم من الغموض الذي يكتنف دلالات الإحالة إلى هذه القصة.

إن سالم النحاس من الكتاب النشيطين في الأردن، فقد صدر له من قبل رواية «أوراق عاقر» (١٩٦٨) ومجموعتان قصصيتان هما «أنت يا مأدبا» (١٩٧٩)، و«تلك الأعوام» (١٩٨١)، ومسرحية هي «الانتخابات» (١٩٨١)، إلا أن كتابته عموماً تعاني من الاشتراط المسبق لفكره السياسي الذي يقلل من فرص وحدة التأثير في العمل الأدبي فيضعف الإقناع ويشحب صوت الصدق الفني والتاريخي معاً.

تعتمد روايته «الساحات» على السرد الوقائعي إلى حد كبير فيما يخص الاعتقال والمعتقل وحياة الأهل في وساطاتهم ومشاعرهم، بينما تلجأ إلى التداخل والحوار المصطنع والتأمل فيما يخص عرض علاقة سهام برداد، أو تشوفات رداد نفسه، ولا سيما الفصل الأخير.

يختلف فن الرواية، ويعلو صوت المؤلف بوصفه الضمير العارف بكل شيء والواثق من تطورات الحدث ونمو الشخوص، مثلما تفتقر البنية الروائية إلى الملموسية الواقعية والمصداقية في تصوير بعض المواقف.

وعلى هذا، فإن الرواية تعد نموذجاً لسوء طغيان الأفكار على الفن الروائي، لأن الرواية ببساطة تكتسب قيمتها من درجة تماسكها الفني وقوة النسق المعرفي الذي تبنيه من خلال تنضيدها نفسه لا من أفكار خارجة عنها، مهما كانت قيمة هذه الأفكار وسموها وجدارتها وجرأتها. □

(١) صدر كتابان عن السجن في الأدب العربي هما:

١. نزيه أبو نضال: أدب السجون. دار الحداثة. بيروت ١٩٨١.

٢. سمر روحي الفيصل: السجن السياسي في الرواية العربية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨٣. وهذا يعني أن هناك عشرات الأعمال الأدبية التي عالجت موضوع السجن والسجن السياسي.

عبد الله أبو هيف: كاتب من سورية، يكتب القصة القصيرة والدراسات النقدية والمسرحي.

عودة الروح الى الوحدة المسيحية الاسلامية

خالد زيادة

«المسيحيون والعروبة»
دراسات
رياض نجيب الريس
منشورات رياض الريس. لندن ١٩٨٨

■ يقول المؤلف في الصفحة الأولى من الدراسة الأولى، التي تحمل عنوان (تصفية شراكة التراث الوطني) ما يلي: «من يريد أن يضع الوجود المسيحي والكيان اللبناني موضع جدل دائم وإشكالية لا يراد لها أن تنتهي؟ ويأتي الجواب ببساطة: المارونية السياسية» (ص ١٧). وإذا قرأنا هذه الفقرة اليوم، بعد أشهر من صدور الكتاب، وبعد سلسلة الأحداث التي عصفت بلبنان خلال عامي ١٩٨٩ و ١٩٩٠، نجد أن الوقائع تأتي لتؤكد صحة المقولة التي يطلقها في مقدمة كتابه. والحق أن رياض نجيب الريس، يضع في أكثر من دراسة من الدراسات التي يشملها كتابه اللوم على المارونية السياسية، وليس على الطائفة المارونية بطبيعة الحال، ليس فقط فيما آل اليه الوضع في لبنان، ولكن أيضاً فيما يمكن أن يؤول إليه وضع المسيحيين في الشرق.

والمسألة التي أثرناها، لا تلخص الكتاب، ولكنها تمهد له. ذلك أن الوضع اللبناني وما ساده من اضطراب في العلاقات الاسلامية - المسيحية هو وضع ساخن يفتح المجال مجدداً لطرح القضية القديمة التي عنوانها علاقة المسيحيين بالعروبة. وكما يشير المؤلف في المقدمة، فإن هذه القضية التي يرى البعض أن الزمن قد عفا عنها، فإن إعادة طرحها مجدداً وفقاً لمتطورات جديدة هو أمر في غاية الإلحاح.

إن تحليل الجوزة يفترض كسرها، كما يقول المثل، ولهذا السبب فإن كسر الكثير من الحواجز والموانع بات ضرورياً من أجل الوصول الى عمق المسألة المطروحة، وحتى يكون بالمقدور قول الأمور التي لا تقال عادة.

ينطلق المؤلف من الإشكالات التي يثيرها الوضع اللبناني، والأطروحات التي تعرضها المارونية السياسية. وفي سبيل ذلك فإنه يعمد الى تفنيد الحجج والأوهام التي تقوم عليها دعوة المارونية. وأول الأوهام التي يعرضها وهْم: الوطن الأعجوبة الذي اسمه لبنان. ولا ينكر هنا ما امتاز به النموذج اللبناني، ولكن التطورات أظهرت لنا كيف انقلبت الأعجوبة الى نقيضها بانهيار النموذج اللبناني؛ الممثل بالتعددية الطائفية والديموقراطية العشائرية والبرلمانية القائمة على الزعامات.. (ص ٢٧) أي على كل ما هو سابق للحداثة التي يدعيها أصحاب الأعجوبة.

والوهم الثاني الذي يفنده يتعلق بهذا: العرق البشري الفريد، المدعوم بفلكلور من ذات الطراز (لبنان قطعة سما وليس قطعة من الأرض).

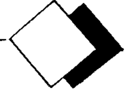
والوهم الثالث هو الوهم التاريخي: الذي خلقته هذه المارونية السياسية من أي كلام عن الوحدة والاتحاد مهما كان بعيداً، قد أوجد حالة رعب لدى هذه الطبقة من المسيحيين تضاف الى خوفهم الطائفي، مما جعلهم يخترعون تاريخاً للبنان على أنه أمة ثابتة الخصوصيات راسخة الكيان.. الخ». إلا أن هذه الأمة التاريخية تقوم على «الأمية التاريخية»، متغافلة عن الوقائع والأحداث وإنكار التراث الفعلي للمارونية في العصر الحديث خصوصاً، الذي لا يتجاوز المئة سنة. فالموارنة هم دعاة العروبة، المشاركون في نهضة لغتها وأدبها، والمدافعون عن القضية العربية، فأول كتاب ظهر في القضية العربية وضعه جورج انطونيوس وأول دعوة الى الوحدة العربية أطلقها الشاعر شكري غانم..» (ص ٣١).

إلى ماذا نرد هذا التطرف الماروني اليوم؟ ثمة أسباب عديدة بدون شك، ولكن أهمها لا يقع داخل الأقلية المارونية. ويقول المؤلف حرفياً: «الحرج الذي ألحقته المارونية السياسية بالمسيحيين، ما كان ليحصل لولا سقوط حركة القومية العربية والانحطاط الذي أصابها وفشل المشاريع الوحدوية (ص ٢١). وهكذا يتجاوز المشكلة المارونية - اللبنانية، ليضعها في إطارها الأوسع والأعم. فالمشكلة الحقيقية كما يمكن أن نقول تقع على عاتق الأكثرية، وليس على عاتق الأقلية التي ذهبت بعيداً في معاداتها للعروبة والعرب، إلى درجة التحالف مع اسرائيل من أجل إخراج الفلسطينيين والسوريين. فلو كانت العروبة ومشاريع التوحيد في وضع مناسب لما وصلنا إلى ما وصلت إليه الحالة في لبنان.

كتاب يستعين بالوقائع التاريخية لمعالجة مشاكل الحاضر والمستقبل

يخرج المؤلف من الأزمة اللبنانية - في الدراسات اللاحقة - ليضع نفسه في إطار المسيحية العربية، وخصوصاً في شقها العربي - الأرثوذكسي. إن الآراء التي يعرضها المؤلف للبطريرك هزيم وللمطران جورج خضر، تعيد الصورة إلى استقامتها، بالرغم من التشويه الذي ألحقته المارونية السياسية في صورة المسيحية العربية. ومن هنا يرى المؤلف ضرورة ابراز مواقف الأرثوذكسية العربية المصرّة على عروبتها وانتمائها. فإذا أخذنا الوقائع نلاحظ هذا الترابط بين لبنان وسوريا الذي تقيمه الأرثوذكسية في سوريا ولبنان، ومن هنا، فإن آراء المطران خضر تشتمل على أكثر من قاعدة انطلاق، وأبرزها أن سيادة لبنان لا تنفي انتسابه إلى المشرق العربي وإلى تجذرهم في العروبة، وهم ليسوا بحاجة إلى شهادة من أحد على ذلك (ص ٤٣). وإذا كان على المسيحيين أن يخرجوا من عقدة الخوف، فعلى بعض المسلمين وهم الأكثرية، أن يخرجوا من ذهنية الأقلية وأن يميزوا بين المسيحيين، وأن لا يعاملوهم بجريرة بعضهم البعض.

إزاء هذا الوضع تبدو مسؤولية المسيحية الأرثوذكسية كبيرة، وهذا ما يدركه المطران خضر الذي يورد المؤلف قوله: إن مسألة المسيحيين في الشرق هي مسؤولية خروجهم من هامشيتهم في التاريخ العربي إلى حضور فاعل. وهذا ما يتعلق بشهامتهم وشجاعتهم (ص ٤٤). بالمقابل يجدر أن نقرّ بأن الاسلام في أطروحته الأساسية - على حد قول حسن الأمين - يقوم على صيغة التفاعل مع المسيحيين ومع العقائد الأخرى.



كتب

وهكذا، فإن المؤلف ينقل السجال الى صفحات كتابه. وانطلاقاً من استعراضه لهذه الآراء يفتح مناقشة واسعة حول علاقة المسيحية بالعروبة. والواقع ان رياض الريس يفتح نقاشاً يشمل الثنائيات التالية: العروبة والاسلام - القومية والعروبة - الاسلام والمسيحية. وهكذا فإنه ينطلق من البديهيات، من الفهم الاسلامي الفطري للمسيحية: وهو فهم بسيط ليس فيه أي غربة (ص ٥١). كذلك: فإن رحابة العالم العربي لم توصد يوماً في وجه المسيحي العربي، وقد كان للمسيحي دائماً مكانه في الدولة الاسلامية.. وباختصار فإن نظرة المسلم إلى المسيحية لا تشوبها شائبة.

إذا كان الفهم في أصله ايجابياً، فالأمر يدعو الى دور ايجابي من أجل بناء المستقبل: إن المسيحية العربية ومن بعدها الاسلام العربي هما جانبان متميزان يشكلان معاً الحضارة العربية (ص ٦٣)، وهذا يعني أن نقطة اللقاء بينهما هي العروبة، بل أكثر من ذلك فالمؤلف يذهب إلى القول بأن المسيحية مثل الاسلام دين عربي. أما المسيحية الغربية فهي فهم الشعوب الأوروبية لهذه المسيحية.

إن نقطة الارتكاز في كتاب رياض نجيب الريس هي الدعوة الدائمة إلى تغيير المنظورات، فهو يدعو إلى تغيير العلاقة بين المسيحي والمسلم العربيين على أساس المشاركة في مواجهة المشكلات المشتركة (ص ٦٤)، ويدعو إلى إزالة الغموض حول علاقة العروبة والاسلام. وأعتقد أن الفكرة التي يعرضها في هذا المجال هي من أعمق أفكار الكتاب، إذ أنه يريد أن يعيد تقويم العلاقة بين المفهومين ليس على أساس التناقض، ولكن على أساس التكامل. ويقول: إن مستقبل العلاقة بين القومية العربية والاسلام مرهون بأمرين، الأول هو بلورة الحركة القومية العربية من ضمن صراع ذي أفق تاريخي علماني، والثاني هو قيام ثورة في الفكر الديني الاسلامي تنسجم مع حقائق العصر. ويضيف: إن التناقض بين العروبة وبين الاسلام تناقض مفتعل كل الافتعال، فالعلاقة بينهما تتجاوز المفهوم العقائدي للاسلام الى المفهوم الحضاري الواسع، ولا تتناقض أبداً مع وجود سمات مميزة لمفهومي القومية العربية والاسلام.

لا يمكن أن نخوض في جميع الأفكار التي يناقشها المؤلف، ونظراً لأهميتها سنشير إلى العناوين التي تلخص هذه الأفكار مثل: لا خلط بين القومية العربية والوحدة الاسلامية - العروبة في مضمونها وتطورها في آسيا تختلف عنها في الأقاليم العربية في أفريقيا - الاسلام دين وليس هوية قومية - وفي النتيجة: العروبة لا تتناقض مع الدين.

والحق، فإن المؤلف يعقد الأمل في دراسته: «أرثوذكسية القومية العربية»، على دور الأرثوذكس تاريخاً وحاضراً في تعميق العلاقة مع اخوانهم العرب: لأن الأرثوذكس لا يملكون عقدة نقص من الأكثرية الاسلامية التي يعيشون بينها. ولأنهم في سورية ولبنان وفلسطين ليسوا وليدي هجرة ولا نتيجة تبشير. فلهم في الوطن العربي وعلى امتداده أكثر ما لهذا الوطن عليهم، لا يعانون عقدة الخوف بل هم أصحاب دور توفيقي وطني.

ويعود في الدراستين الأخيرتين إلى الموضوع اللبناني، ليرى أن لبنان قضية عربية: من ليس فريقاً وطرفاً في الشأن اللبناني، ليس فريقاً وطرفاً في الشأن القومي العربي (ص ٩٧). وهكذا، فإن المؤلف الذي ينعي على الموارنة موقفهم من العروبة، يأخذ على بعض العرب موقفهم من لبنان، وفي سبيل وضع المسألة في نصابها، يلخص أن: مصلحة لبنان هي مصلحة العرب المشتركة.

إن كتاب رياض نجيب الريس هو كتاب سجالي بالدرجة الأولى. يخرج من خلال الجدال العلني أو المستتر حول قضية العلاقة بين العروبة والمسيحية الشرقية، ثم هو كتاب ملتزم بالعروبة وبالمسيحية العربية والاسلام العربي. لكن، ومع ذلك يجدر أن نتنبه إلى القضايا الرئيسية التي طرحها؛ فمنذ صدور الكتاب صدرت أعمال أخرى وأقيمت ندوات ومؤتمرات لمعالجة القضايا التي قام بإثارتها.

يستبق الريس كتاب «بيت بمنازل كثيرة» للصليبي، فقد تصدى رياض نجيب الريس في كتابه للأوهام المارونية التي عاد ففندها كمال الصليبي بشكل مفصل في كتابه. علماً أن كتاب الأخير هو عمل في إطار البحث التاريخي، بينما كتاب الريس الذي يستعين بالوقائع التاريخية، لا يهدف إلى إعادة صياغة التاريخ بينما يهدف بشكل أساسي إلى معالجة مشاكل الحاضر والمستقبل. □

◆
خالد زيادة: كاتب وأستاذ جامعي من لبنان

الحلاج ليس قرمطياً

عارف تامر

«الحلاج. في ما وراء المعنى والخط واللون»

سامي مكارم

«رياض الريس للكتب والنشر». لندن ١٩٨٩

■ مؤلف هذا الكتاب الصديق الدكتور سامي مكارم استاذ الأدب العربي في الجامعة الأميركية ببيروت، والباحث المعروف في موضوع «الإسلاميات» والدراسات «التوحيدية» التي له في مجالها أكثر من مؤلَّف وحديث ومقالة، ومن المصادفات الجميلة أنني قرأت كتابه عن الحلاّج بشوق واهتمام بالغين، ورغبة ملحة في أن أجد فيه كل ما أصبو اليه.

واعتبرتها مناسبة عزيزة أعادت إليَّ ذكرى جلسة أدبية عقدت في سنة ١٩٥٩ في كلية الآداب العليا في بيروت مع المستشرق الكبير «لويس ماسينيون» الذي كان يزور لبنان آنئذٍ، حضرها الدكتور مكارم، ودار الحديث خلالها عن الحلاج والفرق الاسلامية. وأذكر أن المستشرق الكبير ألقى علينا يومئذٍ محاضرة طويلة وصف فيها الجهود التي بذلها والسنين التي أنفقها في دراسته «أبا المغيث الحسين المنصور الحلاج» وفي تحقيقه كتابه «الطواسين»، وفي ختام حديثه نفى أن تكون للحلاج أية رابطة عقائدية بالقرامطة، ولكنه من طرف آخر اعترف باسماعيلية المتنبي أو قرمطيته [ولا أفرّق بين الاثنتين].

من المفيد جداً أن يبادر الدكتور مكارم الى الكتابة عن موضوع رائد الصوفية الأكبر الشهيد الحلاج الذي اغتالته ايدي الظلم والاثم والعدوان، فاستحقت لعنة التاريخ.. ومن الفائدة والروعة والضرورة أيضاً أن يتصدى باحثون آخرون لمثل هذه المواضيع الحساسة المغلقة التي نحن بأمسّ الحاجة الى جلائها، وتصحيح الأخطاء التي طفح بها تاريخنا العربي، والتي كتبها تجار الأدب، وأصحاب النفوس المريضة الذين عبثوا بتاريخنا، وشوّهوا معالمه عن قصدٍ استجابة لشذاذ الآفاق الذين كانوا في مراكز السلطة والقيادة والمسؤولية، وبقدر ما تكون الفائدة كبيرة وعامة، بقدر ما تكون ذات ضرر وخاصة عندما تأتي الكتابة متناقضة وخالية من كل أثر للتحرر الفكري، أو عندما تسير في طريق تقليدي، ولا تخرج عما كتبه المؤرخون الأوائل. واننا في هذه الحالة، نكون قد انتقلنا من سيء الى أسوأ.

أقول ذلك... أنا الذي رغبت وتمنيت أن لا يقع الصديق مكارم كما وقع غيره في مغالطات واستنتاجات لا تمتّ الى الحقيقة بصلة، وأن لا يقتفي أثر من سبقه الى الكتابة عن الموضوع وهو مجرد من المعرفة والموضوعية.

لم يكن الحلاج قرمطيا ولا اسماعيليا ولا شيعيا

وكم يؤسفني أن يهبط الصديق العزيز الى مستوى من سبقه، فيظهر للملأ وعياناً انه لم يهتد الى التفريق بين القرمطية والصوفية. وأعتقد أنه غاب عن الكثيرين بأن القرمطية هي الجناح الثوري للاسماعيلية، وقد افترقت عنها سياسياً، وحافظت والتزمت عقائدياً. فهذه الثورة التي لم يمتلك رجالها الصبر على الأوضاع الشاذة السائدة، فقاموا دون وعي، وقبل النضوج يقتلون ويدمرون ذات اليمين والشمال حتى انتهوا نهاية مروعة، ولو أنهم سمعوا النصائح والتزموا بالعقل، إذن لتغير وجه التاريخ الاسلامي.

لقد كان على الدكتور مكارم أن يقرّب الواقع الى الأذهان، وهو يعرض الحلاج المتصوف الاشراقي بدلاً من أن يقول عنه إنه قرمطي أو درزي، وغير ذلك من أقوال سبقه اليها باحثون نقا [illegible] عض الوقائع كما وردت عن [illegible] الاول، دون أن يتجرأ أحد منهم الى نقدها ووصفها بأنها بعيدة عن الحقيقة، وكما قلت فإن الدكتور مكارم كان عليه أن يكون حكماً بالأمر وهو الذي عرف الاسماعيلية ودرس بعض نصوصها عبر «القصيدة الشافية» التي قدمها كأطروحة لشهادة الدكتوراه في احدى جامعات الولايات المتحدة الأميركية.

وكان على الدكتور مكارم أن يعلم بالرغم من كل ما ذكرناه بأن للاسماعيلية فلسفة وتعابير ورموزاً واصطلاحات ولغة خاصة بها، لا تخفى على ذوي المعرفة والدارسين البالغين. هذا... من جهة، ومن جهة ثانية فللصوفية أيضاً فلسفة وتعابير ورموز خاصة بها، وان المزج بينهما لا يقره العلم، ويعتبر خطأً فادحاً، وقد ثبت بالدليل الدامغ أن التقارب بين الفلسفتين يبدو مستحيلاً، كما لا يمكن بشكل من الأشكال اجراء أي تعديل أو وحدة.. نقول ذلك وأمامنا كتب الاسماعيلية الفلسفية التي تزخر بتعابير عن العقل والأمر والنفس والهيولى والصورة والحدود العلوية والسفلية والجرمية وعالم المثل... الخ، فعندما نحاول المقابلة بين هذه الحدود، وما ورد في كتاب «الطواسين» وغيره من كتب الحلاج، نرى أن البون واسع وتبرز أمام أعيننا الشطحات والأقوال عن الغيب والشهادة والاتصال والاتحاد والستر والبوح واللاهوت والناسوت والقطب والناموس الخ.. مما لا يصح بعدها أي قول أو بيان عن تقارب، أو وحدة أو انسجام.

لقد ورد في العديد من كتب التاريخ بأن الحلاج أعدم بتهمة الانتماء للقرامطة... ان هذا صحيح، فالمؤرخون أكدوا ذلك عندما قرأوا بيان السلطة الحاكمة التي أمرت باعدامه بعد ثبوت تهمة الانتماء الى القرامطة. والحقيقة أن هذه السلطة الجائرة لم تجد أمامها تهمة تقضي بالاعدام الا الانتساب الى القرمطية، وهي الثورة التي كادت تدك قصور العباسيين في بغداد، وتقض مضاجعهم وتحرمهم الموت ولذة الحياة، وان تهمة الصوفية لم تكن تشكل خطراً على معتنقها ما دامت لا تؤذي الدولة العباسية الحاكمة.

الى هنا... أقف وأقول وأنا واثق مما أقول: إن الحلاج لم يكن قرمطياً ولا اسماعيلياً ولا شيعياً، بل كان صوفياً عريقاً ومسلماً سنياً خرج عن المألوف في شطحات ماورائية، وعاش في عالم اللاوعي الروحي، وفي الوقت نفسه لا أنفي وجود اتصالات وزيارات وحوار مع عديد من دعاة الاسماعيلية والقرامطة والزنج المنتشرين في كل مكان في ذلك العصر وكل هذا لتأليبهم على الدولة الحاكمة، ولم يكن مثل هذا الموقف ليشكّل ما يسمى قرمطية الحلاج.

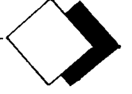
ان الاتهامات التي تعرض لها المعارضون لنظام الحكم القائم كانت مختلفة، وأقساها الاتهام بالانتساب الى القرامطة، وقد يكون المتنبيء أقوى حظاً من الحلاج عندما اتهموه بادّعاء النبوءة، وهي تهمة أقل جزاءً من القرمطية، ولم تؤد به الى الاعدام، إنما الى السجن لأيام معدودة خرج بعدها الى عالم الحرية ليمارس نشاطه المعتاد.

ولا بد من القول: إن موضوع «القرامطة» طغى على كل موضوع في هذا العصر، وأصبح مادة رابحة لكل من يكتب عنه، وانه لمن الغريب بأن أي كتاب عن هذه الفرقة كان يجد له مكاناً لدى الناشرين فيطبعونه ثم لا يلبثون ان يعيدوا طباعته وهكذا دواليك حتى مهما كان مضمونه، وهكذا اختلط الحابل بالنابل وأصبحت مادة القرامطة حديث الناس، فكثرت الاختراعات والتساؤلات والاستنتاجات والمدح والقدح، وضاعت الحقائق عن هذه الفرقة. ومن المضحك أن أحد المتقمصين ثوب الباحثين ذكر في كتابه أمس ان اخوان الصفاء قرامطة وأن أئمة الاسماعيليين قرامطة، وان الأرض قرمطية، والسماء قرمطية، ولم يكتفِ بذلك بل ذهب الى القول بأن الحلاج أيضاً قرمطي، ولا غبار على ذلك، وان «الحسين الأهوازي» أحد أئمة الاسماعيليين المستورين هو الحلاج نفسه. فماذا علينا أن نقول لهذا الباحث المعظم، وكيف نتقبل أساطيره وقصصه وترهاته التي لا وجود لها؟

في نهاية المطاف لا بد لي من الاشادة بدراسات الصديق الدكتور مكارم وبما تضمنته من معلومات اسلامية «توحيدية» على أن اشادتي هذه لا تمنعني من قول الحقيقة التي أحرص عليها.

إني متضامن مع المستشرق الكبير ماسينيون، ولا أصدق ان الحلاج كان اسماعيلياً أو قرمطياً أو درزياً، كما أنفي نفياً قاطعاً كل علاقة للمتصوفة بالاسماعيلية. □





كتب

وعي صراع الانسان مع محيطه

محمد زين جابر

«إمرأة من أقصى الريح»

شعر

ادريس عيسى

«رياض الريس للكتب». لندن ١٩٨٩

■ في مجموعته الشعرية «إمرأة من أقصى الريح» الفائزة بجائزة يوسف الخال للشعر ١٩٨٩، استطاع الشاعر المغربي إدريس عيسى تصوير هزائم مواطنيه النفسية وانكساراتهم، وتمثل دلالة العصر الحضارية، فجاءت قصائده مسكونة بالتمزقات ومواجهة ترسبات المجتمع العربي (لا سيما فقدان الحرية). وبرغم أنها في دائرة الاستنساخ الواقعي، المصقول، فهي معاناة تستحضر منطق الكبت والظروف الاجتماعية الضاغطة عبر مداخلات تعطي النص مغزاه النفسي والفكري. ولم يستطع الهاجس الصوفي البارز في المجموعة حَمْل مدلول عاطفي أو سدّ فراغ ما، برغم انه يعطي صاحبه القدرة على تصوير الضياع الحضاري وابراز الحس الاغترابي عند الشاعر، والذي يصطدم بفكرة الموت (القيمة الثابتة وجوهر الحياة)، لاعتبار الجنس فشل في كونه حاجزا بين الانسان والموت.

وحين يحاول ادريس عيسى استحضار لغة دلالات، يتكيء على تعابير الصوفيين، ويستعير مفرداتهم ومصطلحاتهم (الجبة، الشيخ، الحق، النور، الانخطاف، العشق). وهذه المفردات التي ترسم التماهي في الشطح، في اللغة التاريخية والتراث الديني، توطد حلم الشاعر باستحداث سوريالية خاصة، يحاول خلالها مراجعة نفسه واستبطانها بغية العثور على طريق الحرية والأمل والسعادة. حالة وجودية جهد خلالها في اختراق العوالم الجوانية العميقة للنص الشعري والذوبان فيها، بهدف جبه الواقع روحيا. ولعل شكوى الشاعر من المدينة، مرادف لنبذ الحضارة «الزائفة» واستعادة البداوة الروحية «الصافية» بغية اكتشاف جذور أكثر انسانية.

القصائد ليست ايهاما بمعاناة أو ابتعادا عن حقيقة انتماء بل معاناة تعيد الاعتبار الى نداء الداخل

تبرز في شعره تواترات داخلية، واعترافٌ له لغته، يستبطنه الشاعر في كل حالاته. كما يبرز صراع مع الشعر الذي يبحث فيه عن نفسه، باحساس بالتحدي ومواجهة الواقع، غير انها مواجهة ذات حدَّين. فلسفية وشعرية، هامشية ومشاركة فعليَّة. لذا، بَحث جاهداً عن عالمٍ مختلف يجيء مع امرأة (الثورة أو الحرية) منْ أقصى مكانٍ وزمان، مستخدماً رفضه وادانته ومناجاته لتوضيح الخطوط العريضة في طلب الحرية المفقودة.

تبدو القصيدة عند ادريس عيسى ثمرة الحياة الانسانية التي أنضجها الخلاف الأدبي المثمر بين العقل والعاطفة. ولا عجب إذا رأينا ان الشاعر يعلن اشمئزازه من رتابة المجتمع ويمارس حريته وفوضاه كاملتين فيه. ويحاول نسف العلاقات ما بين عناصر الأشياء من جهة، وبين الناس أنفسهم من جهة أخرى. برغم انه استطاع تجاوز واقعه الأليم، ونفي مجتمعه القاسي الذي ما زال يمارس عليه ضغوطا مختلفة. من هنا، تحمل قصائده دلالات كثيرة تختص بالواقع الموضوعي، تعتبر حافزا لفكرة خاصة شبيهة بتصنيف معين أو كينونة قائمة او تحرك خارجي معقول. وهي ليست تصويراً، او وصفاً حسّياً مباشراً لأشيائه ومحيطه، بقدر ما هي تداعيات اليقظة الخاصة، يعلنها بحرية منتظمة، متشكلة في الذهن بوضوح. كما هي أيضاً رغبات بسيطة طفولية، لها عفويتها الظاهرة المحببة.

غير ان تخليص المجتمع من الابتذال والتصنع، واستبدال قيمه، وانهاء الحرية الاجتماعية، ورفد النفس الانسانية بالوعي الفردي، تتجسد جميعها في أسلوب ادريس عيسى الواضح والملغز في آن، وفي جمله المتواترة ذات الكلمات المختصرة، ولا تتجاوز في أغلب الأحيان الكلمة الواحدة.

تقترب قصائد ادريس عيسى من الدهشة، ان لم تدهشنا فعلا، عباراته أشبه بلقطات تختصر مقاطع من الوصف والتصوير. فكأن كل كلمة حالة مكتفية، ومشهد قائم. كما ان اللغة في «امرأة من أقصى الريح» تجتذب نفسها من الحياة اليومية المعيوشة، وترصد الواقع الخارجي (بصيغة أنا المتكلم) بموضوعية. وتعالج تالياً واقع الشاعر الداخلي (وواقع المثقفين عموماً) بانفعالاته، واشمئزازه، وسأمه، واندهاشه، وحيرته. امتازت هذه اللغة بصيغة شمولية هدفها الاقناع والتأثير، وحقن الوعي خلال مسيرة صراع الانسان مع محيطه. وهو يواجهها بقساوة، وتصدع نفسي، نتيجة مرحلة ناضجة وتطور جدلي فاعل، يستند (أحياناً) الى الهرب من الواقع الراهن المرتكز على التناقضات بين الناس أنفسهم من ناحية، وبين الانسان والمجتمع القاسي من ناحية ثانية. وأبرز القصائد التي تتناول هذه الأمور «حمى ليلية» (ص ١٠٩).

يتحول العالم في قصائد الشاعر عيسى الى ذات، ويصعب الفصل بينهما. وتالياً ينعدم الوجود (وفي أحسن الأحوال ينكسر) خارج النفس. من هنا، استشفاف عالم مختلف، مصنوعة عناصره من «المطلع المستحيل» و«مفاتيح النهب الأولى» و«مرمر الروح» و«ملكوت المدى». قد تكون هذه العناصر هي التي تؤلف عالم ادريس عيسى المطلق، وبها أيضا يصبح العالم رمز الحركة المتفجرة، ومركز الارهاف الذي هو في آن قوي وضعيف، نهرٌ وجدول، تُمحى بينهما الفوارق والفواصل وتزال السدود.

والتداخل والتشابك في الاتجاهات يؤكد تعلُّق الذات بالخارج، لأنه يتصل بالروح الرومانسي بقدر ما يعبر عن رؤيا شمولية، وأنساغ حلولية، تحفظ مصير الانسان وتطلعاته الى المستقبل. ويبرز الاستمرارية المتوثبة، الطامحة الى طاقات ذاتية تهدف الى الصفاء والحرية والسلام، والقادمين بعد معاناة.

الى ذلك، قصائد عيسى سلسلة متلاحقة من الصور، والانفعالات، والمعادلات الموضوعية للأفكار. وإذا قُلنا صاحبها يجسد كتابة القصيدة ـ الرؤيا، فلأنها تمتاز ببنائها الدرامي، بحيث نجد التفاعل والتجاوب مع الرؤيا، أسطع من الالتفات الى الذاكرة.

نستطيع أخيراً القول ان قصائد «امرأة من أقصى الريح»، ليست ايهاماً بمعاناة أو ابتعاداً عن حقيقة انتماء، بل معاناة حقيقية أعادَ الشاعر خلالها الاعتبار الى نداء الداخل. ولعلَّ استحالة الوصول الى أجوبة عن أسئلته المقلقة في الوعي، أرغمه على البحث عن معنى في الصوفية، فاختُصرت أوهام المسافة بين الشاعر والنص، وتأكدت شاعريته، وتحدد انتماؤه الأصيل الى حركة الحداثة الشعرية. □

غلبة الفني على الايديولوجي

عمـر أحمـد كـوش

«العالم القصصي لزكريا تامر»

عبد الرزاق عيد

«دار الفارابي» . بيروت ١٩٨٩

■ يقسم الكتاب الى:

١ـ المقدمة:

في مقدمة الكتاب يعرض الدكتور عبد الرزاق عيد نبذة عن حياة زكريا تامر. ويرجع اختياره لأعمال زكريا تامر لعدة أسباب موضوعية:

«١ـ الاجماع العام على ان زكريا هو من أهم كتاب الستينات ليس في سوريا فحسب بل في العالم العربي عموماً.

ويقوم هذا الاجماع (الذي يتضمن حكماً قيمياً) على عدة معطيات يعرضها الناقد.

٢ـ لم يتأت لأي كاتب قصصي سوري من الرعيل السابق أو من جيل الكاتب أن ترك تأثيراً على كتاب القصة في سورية غير زكريا.

٣ـ زكريا من الكتاب القلائل الذين كونوا عالماً قصصياً. عماد هذا العالم التجانس بين البناء والرؤية، بين بناء منتهك للبنى الفنية القديمة، ورؤية تشاكله في إنتهاك البنى الذهنية القديمة وإن كان هذا التجانس يقوم على الوحدة في التمزق المطلق معرفياً وجمالياً واجتماعياً». (ص ٧٠)

يقف الناقد أمام خمس مجموعات قصصية تتضمن ستاً وثمانين قصة، لذا فهو مضطر الى اختيار نماذج من هذه القصص وما يرافق هذا الاختيار من محاذير جمالية وابداعية، لذلك «آثرنا ان يكون خيارنا لأرضية البحث جامعاً بين اختيار النماذج، على ان تمتن النتائج المستخلصة باطلالة سريعة على قصص أخرى» ص (٨)، وبالتالي فإن «أرضية البحث حكمت بجدل الخاص والعام، الجزء والكل. البدء بالجزء، البحث عن خصائصه في الكل، ومن ثم العودة الى الجزء عبر النتائج المستخلصة السابقة، وصولا الى الكل المركب العام للعالم القصصي للكاتب». (ص ٨)

وفي منهجية البحث يتخذ الناقد من «جدل العلاقة بين الشكل والمضمون، وكيف ينبثق الأول من الثاني أو العكس» الخلفية الظلالية لتحليله النقدي، لأنه «لا يمكن تحديد ماهية (كيف) دون تحديد (خصائص) (ماذا) وعلاقة (ماذا) بـ (كيف) لا يمكن إدراك كنهها إلا بطرح سؤال (لماذا). » (ص ١١) معتمداً على «رؤية فلسفية علمية» ترى «كيفية الظاهرة هي نتاج تحولي لتراكم عناصرها الكمية، ولمكوناتها الداخلية، في شرط وظرف محدد» (ص ١١) ومستفيداً من مناخات التحليل الأدبي الوصفي البنيوي.

٢ـ القسم الأول: دراسة وتحليل قصة «الأغنية الزرقاء الخشنة».. القصة الأولى من مجموعة «صهيل الجواد الأبيض».

في دراسة متأنية ومستفيضة وصارمة، يدرس الناقد قصة «الأغنية الزرقاء الخشنة» حيث يقسمها الى مقاطع، مبرزاً محور كل مقطع وسماته وبالتالي سمات القصة (الوصف ـ الديالوج ـ المونولوج)، لينتقل الى دراسة (الوصف ـ الحوار ـ الزمن ـ العلاقة بين الوحدة السردية والوحدة الدلالية ـ الشخصيات)، ويخلص الى ان سمة القصة الرئيسية «هي أنها: (تعبير عن حالة)، وهذه الحالة تأخذ طابعاً وضعياً مجرداً تصاغ على شكل لوحة، تهيمن الرغبات على الفعل، والرغبات تتحقق عبر الانصياع الكامل للدوافع لا لتجربة الوعي» (ص ٣٦).

٣ـ القسم الثاني: البنية السردية والبنية الدلالية في مجموعة «صهيل الجواد الأبيض».

يعرض الناقد في المقدمة علاقة البنية السردية بالبنية الدلالية، منطلقاً من أن «البنية السردية هي البنية الخارجية التي عبر دراسة عناصرها ومكوناتها يمكن الوصول الى إلتقاط عناصر البنية الدلالية والتي تجسد على مستوى النص البنية الداخلية» (ص ٣٩).

ويناقش الناقد العديد من أطروحات البنيوية التي تقع في فخ الوظيفة التشريحية، وذلك باستبدال وظيفة البنية بوظيفة اجزائها. وكذا أطروحة غولدمان عن توالد البنى الذي يقع ـ حسب الناقد، في مطب الميكانيكية، ليبدأ بتحليل عناصر البنية السردية (الشخصية ـ الزمن ـ الفضاء) عبر عرضه لاطروحات تودروف، وغريماس، وبارت للشخصية، فيخلص الى أطروحة تميز الشخصية القصصية في أعمال زكريا تامر وهي ان «الشخصية القصصية تصاغ في إطار فلك الرغبة دون المشاركة والسعي» (ص ٤٤).

ويدعم ذلك بدراسة نماذج قصصية من أعمال الكاتب في «مجموعة صهيل الجواد الأبيض» ويتابع تقصي ذلك في باقي المجموعات الأخرى في الفصلين الثاني والثالث من هذا الجزء.

٤ـ القسم الثالث: التعبيرية في قصص زكريا تامر.

في المقدمة يستعرض الدكتور عبد الرزاق عيد ظاهرة التعبيرية: نشوءها وتكونها كمذهب في نتاجات (كافكا، ميوسيل جوتفريدين، توماس ولفا) ثم مظاهرها، وفي معرض حديثه عن مظاهر التعبيرية يقول «الكاتب يتمتع بحساسية مفعمة بالحس المحلي الموهوب، بل وربما إحدى خصائص عناصر عمله الفني ذلك العناق القائم بين استيعابه وتمثله لتقنية القصة الغربية، والروح الشعبية المحلية على مستوى الحساسية والسرد، الأمر الذي يمنح قصصه نكهة متفردة» (ص ٩٧). وهو بذلك ينطلق من مفهوم التفاعل بالنسبة لموضوعة التأثير والتأثر، بما في ذلك من إنصاف وأمانة علمية، ثم ينطلق الناقد الى المحدد، من خلال تلمس خصائص سمة التعبيرية واشكالها عبر مجموعة «دمشق الحرائق» ومجموعة «النمور في اليوم العاشر» عبر نتائج التحليل لثلاث قصص سابقة. «أما على مستوى بناء القصة فسنجد خصائص هذه التعبيرية في عدة مظاهر:

ـ هيمنة الخطاب على السرد.

ـ هيمنة المجاز والصورة.

ـ الدمج بين المعقول واللامعقول.

ـ الاسطورة تدمج بين الواقع والمحتمل، بين المعاش والمرغوب عيشه.

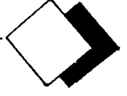
ـ الزمن الذاتي.

استلهام اللاشعور والاحلام واحلام اليقظة والهذيان.

ـ الدمج بين الامكانية المجردة والامكانية المحددة.» (ص ٩٨). «وعلى المستوى الايديولوجي تبرز ايديولوجية الكاتب كاحتجاج على المجتمع بكل ما يمثله من مفاهم وقيم، واحتجاج ورفض لقيم الطبقة البرجوازية الصغيرة التي ينتمي إليها...» (ص ٩٩)

ويخصص الفصلين الأول والثاني من هذا القسم لدراسة تطبيقية للمجموعتين السابقتين الذكر، ثم ينتقل الى استجلاء مظاهر التعبيرية عبر عناصر الشكل البنائي في «مجموعة النمور في اليوم العاشر» وبالتحديد قصة «الأعداء». ويختتم بحثه النقدي بدراسة «التخييل، البناء، الدلالة». وهكذا فإن «وحدة العالم القصصي عند زكريا تامر تقوم على التمزق المطلق في علاقة النسق بالمعقد، في علاقة الكتابة بالواقع في علاقة الشخصية

اضافة مهمة الى المكتبة العربية النقدية التي تفتقر الى الدراسات المتأنية والمتكاملة



بوسطها المجتمع ان هذه الوحدة القائمة على التمزق المطلق، إنما هي سر وحدة الابداع والأثر عند الكاتب» (ص ١٦٢).

بعد هذه القراءة السريعة للكتاب، لا بد من الاشارة الى ما يلي:

١ـ الكتاب يشكل اضافة هامة الى المكتبة العربية النقدية التي تفتقر الى الدراسات المتأنية والمتكاملة. وكون الكتاب قدم كبحث أكاديمي لنيل شهادة الدكتوراة من جامعة السوربون، فذلك يضفي عليه أهمية خاصة، كونه تعرض لمبدع كزكريا تامر الذي أعطى الكثير للقصة السورية بشكل خاص والعربية عموماً.

٢ـ الكتاب بحث تطبيقي حاول الناقد فيه العثور على الشكل في المضمون والمضمون في الشكل عبر وحدتهما وتفاعلهما المتبادل، منطلقاً من كون النص يمثل رؤية وموقف المبدع/ الفنان بقدر ما يمثل بنية خاصة ومحددة للعالم.

٣ـ الطابع الأكاديمي للكتاب (بما في ذلك الصيغة المدرسية) لم تفقده سمة التواصل مع القارىء، ولم يبتعد عن سجال الساحة الثقافية السورية ـ خاصة أواخر السبعينات ـ إضافة لمناقشة الناقد للكتابات التي دارت حول الأعمال القصصية لزكريا تامر.

٤ـ بحث الكتاب عن زكريا تامر المبدع وعن قيمته التاريخية والريادية في حيز القصة السورية ـ العربية، في ضوء تصورات وقراءات السبعينات (أو قل حتى بداية الثمانينات) والمجال مفتوح للقراءات الأخرى الجديدة التي ستكون مختلفة عن قراءات وتصورات السبعينات التي غالباً ما سيطر عليها الايديولوجي على الفني في أغلب الأحيان. □

مجنون متأنق بالجنون!

عبد الوهاب الملوح
ناقد من تونس

«السلطان يرجم امرأة حبلى بالبحر»

شعر

ظبية خميس

«رياض الريس للكتب» ـ لندن ١٩٨٨

■ تجيء هذه المجموعة مهورة بالرؤيا المغايرة وارادة التجاوز وخلع اقفال المكبوت، تتنفس الشاعرة الثورة وتجيء قصائدها انقلابا على كل ما هو سائد، صاعدة من الغضب، محمومة بالغضب.

فالمرأة في هذه المرة تغير جبهة المواجهة وتهاجم في جنون إذ لم يعد هناك مجال للعراك خارج الحلبة فلا مجال لاجترار الزيف وتهميش المهم. لا تدعي الشاعرة الوصاية، ولا تدعي النضال من أجل حرية المرأة في الوطن العربي وتخليصها من سلطة الرجل. وما الداعي لذلك ما دام الاثنان مضطهدين، لكنها تحاول تهديم الطوطم الذي يتضخم بمفعول الوهم والزيف. انها تخلع عنها اردية السكون في مواجهة المرآة ثم تكسر المرآة في محاولة لتجد نفسها حقيقة امرأة وانسانا أمام السلطان. وهي تستدعي كل الموروث الحضاري العربي في بعده الأسطوري والديني والشعبي للوصول الى هذه الحقيقة.

مقياس الشاعرية هنا هو الافلات من قبضة التابو بجميع أشكاله. كيف تحبل المرأة بالحب والحرية والحلم... والبحر في اطمئنان وحب؟

تخرج الشاعرة عن كل نواميس الكتابة الشعرية، وتدخل المغامرة بحس فوكوني في محاولة لارساء شاعرية الجنون، تثور ضد كل سلطة وضد كل محاولة لقوننة وعقلنة الأشياء، تتمرد على ما يسمى بقانون الحياة والطبيعة وقانون العسق والحلم وقانون الشعر. إنها تنشب أظفارها في محاولة تكسير اسمنت المؤسسة واذابة الحيطان التي ارتفعت مكلسة بالنفط والجبس والملح وجماجم الانسان.

مناخات شعرية تستهتر بالقيم المقنعة بالمقدس والمحرم

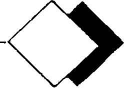
والحالة الشعرية عند ظبية خميس وإن بلغت أقصى حالات التأزم وامتدت حافلة بالحراب ومشاعر الاغتراب فهي دائماً تدس في بعض زواياها سمكة الطفولة ـ خاتم سليمان ومصباح علاء الدين. إن تراجيدية شعر ظبية تنبع من الحنين الدافق لعوالم بعيدة تختلط فيها صخب الصبيان وعبث الطفولة.

هذه الأطياف الحميمية سحقها الاسفلت، ودمرتها العلاقات الاجتماسياسية المرتكزة على أساس القمع والاضطهاد وسلطة الأنا. والشاعرة حين تلوذ بهذا الجانب النوستالجي انما تحاصر الزمن وتوقف نزيف الموت الذي يتدفق يوميا ويتسلل في قهوة الصباح وعناوين الجريدة وقهقهة الخيانة في عيون الأصدقاء عند اللقاء.

كما تغلب على هذه المجموعة مناخات شعرية ذات طابع استفزازي مستهتر بالقيم المقنعة بالمقدس والمحرم.. هذه القيم التي تأسست أنظمة وسلطانا للرجم واختزال الانسان في شيء تافه جدا.

وأشعار ظبية خميس تخرج عن المألوف من شعر المرأة العربية، فهي طقوس للمجنون المتأنق بالجنون وغبطة اللقاء بالذات خارج اطار المؤسسة، وبعيدا عن أعين الجلاد فهي حين تستدعي التراث انما لتفجره وتخلع فيه نوافذ جديدة للبوح، فينتشر النص الغائب فيها ليس على سبيل الحشو والاجترار انما في اطار محاورته لتجاوزه واعادة صياغته وفق معادلات أكثر تعقيداً وضمن حقول دلالية أبعد رؤى. ولهذا السبب كانت الحالة الشعرية عند ظبية خميس تعبر عن خلق لغة جديدة ومجاوزة تقفز من أفق الى أفق وتشع بمستويات ولائية متعددة تؤلف ايقاعا خاصاً يتدفق حسب البنى الصوتية للمفردة داخل الجملة، وللجملة داخل التركيبة النحوية، للمقطع الذي تؤسسه الشاعرة ضمن بيئة سياقية وكاملة.

والمهم الآن هو استمرار عملية تهديم الطوطم بجميع أشكاله واستعادة الذات المسلوبة لضمان حرية الامتلاء بالبحر. □



المختصر

جـــاد الحـــاج

Jabra. I. Jabra

A Celebration of Life

Dar al-Mámun-Baghdad 1988

■ ١٤ مقالة وبحثاً بالانكليزية لجبرا ابراهيم جبرا تتنـاول قضايـا الأدب والفن في العالم العـربي. تتصدرها مقدمة للكاتب حول إشكالية الكتابة بالانكليزية وعلاقته المبكرة بلغة شكسبير. ويكشف جبرا في هذه المقدمة أن قصصه الأولى بالعربية تأثرت بمطالعاته الباكرة وترجماته التي تناولت أوسكار وايلد وزولا وماكيافيللي واندريه موروا وغيرهم. ويقول جبرا انه قرر منذ بدء دراسته في اكسيتر ثم في كيمبريدج الانغماس في التعرّف الى الأدب الانكليزي وسبر أغواره ليكون قادراً على رؤية الأدب العربي وممارسته في مسار مقارن. لكنه يؤكد بأن هذا الانغماس لم يكن سوى سبيله الى اكتشاف ثقافة اخرى دون أن يعني تبنيها أو اعتناقها.

وتأخذنا مقالات جبرا في هذا الكتاب عبر المحصلة الثرية لثمار أجيال من الأدباء والفنانين العرب مع تتبع دقيق وعلمي للأسباب والنتائج التي آلت الى حركة الحداثة وأحدثت نقلة نوعية في الابداع العربي. ويقيم الكاتب مقارنات ملفتة بين مفارقات ألف ليلة وليلة وبين الأدب الاغريقي، خصوصاً بما يخص السندباد وعوليس. لكنه يوسع ويشرح ويعمق شخصية السندباد: «المخيلة، التوهم، الهلوسة: تأخذنا من وادي الموت الى قمة البرج المطل على مدينة البشر».

ويمزج الكاتب في بحثه بين النظرة التاريخية المرجعية وبين الاستقاء والتقييم الشخصيين. ولعلّ أهم المقالات وأكثرها عمقاً وإحاطة «العهد الفضي للأدب العربي» من حيث شموليتها اكاديمياً ورسمها الدقيق لحالات التململ والنهوض التي ولّدت عصر النهضة العربية الحديثة. لكن القارىء يستشف نضوج سنوات الترحال والمعاناة في مقالة «الكاتب الفلسطيني في المنفى» حيث يجسم نظرته المكونة من ثلاثة عناصر أولية: المرجع التاريخي الثابت، التجربة الجماعية، التجربة الشخصية. ويملأ مساحة المثلث بالأحداث والمراجع والمواكبات والمفارقات والتحاليل.

«إن الشعور بالضياع في المنفى» يقول جبرا يختلف عن أي شعور آخر بالضياع. فهو إحساس بخسارة الذات، وجزء من الخاصية الداخلية. فالمنفي يشعر بعدم الاكتمال ولو توافرت له كل الشروط المادية التي يحتاجها». ويروي جبرا كيف تجمع أكبر عدد من المثقفين والمبدعين الفلسطينيين في بيروت حيث بقي الشعور الأصيل بالاقتلاع على مستوى الأفراد والجماعة برغم الظروف المتاحة والتربة الثقافية الواحدة.

ولولا كثرة الأخطاء المطبعية وفقر التوليف والتنضيد كنا اشتهينا توزيع «احتفال بالحياة» على مكتبات العالم. لكن تلزمه طبعة ثانية منقحة ولا بدّ منه لأي مهتم بالأدب والإبداع في العالم العربي المعاصر. □

«**البيدار**»

دار الكلمة للنشر

عبد الحميد احمد . بيروت ١٩٨٧

■ عشر قصص قصيرة تختلف في أسلوب البناء وأحياناً في لون اللغة وأسلوب التشكيل. غير أنها تفرض على قارئها جذباً فورياً. ويبرع كاتبها عبد الحميد أحمد في استنفار شخصياته كأنه يستخرجها بفعل سحري من كيمياء السرد السريع والمركز. صحيح انها في الغالب شخصيات نموذجية ذات سمات عامة، لكن الكاتب يعيد اليها نضارة الخصوصية ويضعها في مواقف ومناسبات ومواقع وأزمات تضيء لنا جوانب مظلمة من ذاكرتنا البليدة!

ألا نعرف الكثير عن مآسي العمال الآسيويين في الخليج؟ بالطبع والمفارقة الحادة امامنا في كل لحظة. فحيال الإهدار الفاحش للثروات بؤس مريع يعيش ايامه ولياليه أولئك «المحظوظون» لأن فتات الفئات من موائد الأباطرة هرّ عليهم! ما أسعدهم! وما أسوأ حظ «كويا» الذي حاول أن يبيع هدية اشتراها لزوجته كي يدفع أجرة البريد مرسلا هدية لمولوده الذكر، لكن المدينة رفضت ان تشتري منه شيئاً. وبقيت معه الهديتان.

أما الفلسطيني الفقير في الدول العربية فمن منا يجهل واقعه؟ انه فلسطيني وفقير! وفي قصة «الأرصفة العربية» يصوّر عبد الحميد أحمد ذلك الواقع المنسي المهمش في ظل الشعارات والأغاني والأناشيد المدرسية. فالمجتمع العربي لا يريد ان «يفعل» لفلسطين أكثر مما يفعل الآن. والبراءة العربية المتمثلة بالأطفال والمتحمسين مطلوب منها ان تسكت وإلا ضربتها امها (الأنظمة) كما يحصل في القصة. لكن الفلسطيني يجرّ ابنته (قضيته) بصبر ومكابرة تحت هذه الشمس العربية القاهرة: «يدها الرقيقة في يده، ثدياها الصغيران يكبران، يعلنان غضبهما» ومن الراديو تنبث نشرة الاخبار مليئة بالاستقبالات والردح والترحيب والتوديع والافتتاح...

ولا تخلو مجموعة «البيدار» من الطرافة ـ النادرة فعلاً في القصص العربية الحديثة على وجه العموم ـ خصوصاً: في قصة «صفعتان» حيث يصور الكاتب ببساطة بلاهة الريفي (أم بدائيته؟) حيال الكبت الجنسي. فما الذي يمنع، حقاً، أن يتقدم المرء من امرأة جذبته ويسألها بكل تهذيب: هل يمكن أن أمارس الحب معك؟ يمكنها أن تقول نعم أو لا... لكن هيهات أيها المسكين، فمن قال لك انه «مسموح» قول ما يخطر لك، وكأن الدنيا فالتة؟ هناك بوليس ومحاكم وأعراف وتقاليد، وهذه المدينة التي تبدو لك رائعة بسياراتها وعماراتها وسيداتها أكثر وحشية بكثير مما تتصور، فعد سريعاً الى «خورفكان» أحسن لك! □

. الثلج الأسود

. رواية

محمد ازوقة

. منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٨

■ ذكرتني رواية «الثلج الأسود» لمحمد أزوقة بروايات «عبير» التي اصدرتها شركة هارلكوين اوائل الثمانينات، ولعل الفارق بين تلك الروايات الرومنسية الموضوعة بناء على وصفة صناعية مدروسة سيكولوجياً، تجارياً، وتسويقياً، وبين رواية محمد ازوقة، ان الروايات الشعبية ذات التوجه الاستهلاكي لا تدّعي اكثر مما تطرح. فهي رحلة هروبية قصيرة المدى تحاكي المرجعية الذهنية والعاطفية الأكثر شيوعاً ورواجاً، وتستعمل تقنية التصعيد والنقائض وتثير الاخلاقيات القديمة والحديثة، وتبتغي الوصول الى قلب القارىء بسرع مما تبلغه نكهة الاسيد المحلّى في الكوكاكولا حلق المستهلك! أما كاتبنا فإنه يأخذ

هيكلية الرواية الاستهلاكية المذكورة ويحاول ان يسكب فيها عناصره التي تتعارض موضوعاً مع المسلمات العمومية والمناخ السياحي الترفيهي، وهي اساسيات لا غنى عنها ولا بدائل منها في بناء الرواية الهروبية.

إلا ان محمد ازوقة يقوم بمحاولة جدّية ومكثفة ومسبوكة جيداً للافادة من عناصر الاثارة البارزة في تلك الروايات: الحب الممنوع. الظروف المعقدة، المفارقات الاثنية، السفر، المسافات، الحوادث الطارئة، وخصوصاً اصطدامات السير، اضافة الى اجواء العمل الشركاتي الضخم والعلاقات المؤدية من خلاله الى زيارة الفنادق والمطاعم والمحال التجارية الفخمة الخ...

حبذا لو اكتفى محمد ازوقة بهذه التوابل، فقد اثقل روايته باوزار الوضع السياسي في الشرق الأوسط والقضية الفلسطينية وزاد مقادير التوصيف المهني فوق اللزوم، مما وضع القارىء امام شخصيات بقيت معلقة في هواء الرواية دون ان تتقدم في أي اتجاه أو تقوم بأي دور، اللهم عدا الفصل بين لقاء وآخر بين سعيد وجانيت... الى ذلك، اخذتنا «البلح الأسود» الى الاردن والعراق واميركا وايطاليا، بلا مقابل... روائياً على الأقل!

«غيوم طويلة، انني أذكر»

فادي ابو خليل

اصدار شخصي ـ بيروت ١٩٨٦

■ نضارة، نضارة، نضارة! انها العطش الذي لا بدّ من إروائه في القصيدة العربية الجديدة. هناك تجارب وإنجازات ملحوظة في حقلي اللغة والشكل، وثمة ألعاب ماجنة وأخرى اعتباطية الى حدّ الهذر مما يزيد في تعريض القصيدة الجديدة لعبوس التقليديين، إلا أن العبوس الأخطر هو ما يواجهنا في تغييب الطرافة وتيبيس النداوة في الكثير مما نقرأه للشعراء الشبان. غير أن فادي ابو خليل، يضيء في مجموعته الأولى هذه زاوية الطراوة والهشاشة ذات الشفافية المحببة. والتي تؤنسن الشعر وتضعه أبعد ما يمكن عن إشكاليات الثقافة وأقرب ما يمكن الى الحيّ والمعيوش. ويتمتع ابو خليل بطاقة لافتة على ضرب المتناقضات بعضها ببعض، والتربص بتضاريس اللغة وكليشيهاتها ليركب منها كولاجات بارعة:

في طابق السماء الأرضي
تحت الغيوم المشتعلة
اللحظة مقصوصة من رقّاصها
اللحظة نفسها
هي العالم.

ضابط مناخات، لاقط أمزجة، راسم أجواء، ومبتكر قصيدته من سياق شخصي قلما يسقط في الرتابة أو التكرار، وقلما يفتعل التفخيخ المتفشي كتقليعة في الكثير من قصائد الشبان، كونه لعبة الألعاب الساحرة ـ كلا. فادي أبو خليل خجول في مقاربته تجربة القصيدة الحرّة. يفتش عن إيقاعه في التنصت الى صوته دون أي ارتجال نسخي للرائج والمرغوب، وهذه الصفة تسبغ على شعره البكر طيفية أنثوية متوترة، وتقرّبه أكثر الى المتلقي.

ونقرأ في قصائد هذه المجموعة عالماً بهلوانياً يعلو ويهبط في تكسرات مفاجئة مطلاً على مشاهد تارة تبعدنا وطوراً تقرّبنا مما في نفس الشاعر من وحشة ودوار حيال الخضة الطاحنة التي أصابت عمره باكراً. فهو من هذا الجيل الذي تفتح ونشأ في قبضة النار على الساحة اللبنانية، ونثار عالمه عائم كالنيلوفر على صفحة حميّة، لكنها مجلّدة بفعل هزئه المرير مما كان وما سيكون.

بدد بلا حتى أسف؟ قصيدته بقدر ما تبوح تحجم عن الإفصاح وبقدر ما تكشف تهرّع لى الإخفاء، فكأنه يمحو ما يكتبه، أو يسير مزيلاً آثار خطواته عن الطريق. ولكن، يقول الشاعر: «للصمت جوانب بارزة الأضراس». □



«الحافات»

محمود جنداري

دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ١٩٨٩

■ يستطيع محمود جنداري في هذه الرواية المتدفقة ان ينسج وتيرة موحدة لعدد من الأزمنة. فالماضي مقحم في الحاضر، والمستقبل يرش علاماته ويرتسم بين الفضاءين دون أن يحدث انشطار أو انقطاع في السياق. لصوته ميزة التلقائية والبوح في طلاوة تأبه قليلاً للضبط والتركيز، فالتة عبر مطبات لغوية، يصهرها الكاتب بسرعة وحرفة باتجاه الابسط والأقرب الى المنطوق والمفهوم.

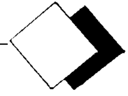
وبالرغم من دوران القصة في فلك الحرب الايرانية ـ العراقية، إلا ان حيثيات الحرب غير واردة، ولا أثر لأي مداخلة سياسية أو موقف بطولي. بالعكس، فالخوف، والضعف، والألم، وتباريح الشوق الى نمط السلام والحياة الطبيعية أكثر تخييماً على مناخ «الحافات».

والرواية تربط قارئها بأشخاص من لحم ودم منذ صفحاتها الأولى، حيث تقارب جليلة الأعسر: يافعة، وحشية، مستوحدة، تائهة على ضفاف النهر، والراوي، علوان الشعار، يلازمها ويلزّمها حياته.

ولعلّ اللافت بقوة في هذه الرواية غوص الكاتب في التلابيب الدقيقة لنفوس أبطاله. فهو يعامل الأحداث والتنقلات الزمنية والمكانية بضربات سريعة ثم ينغمس في تحليل آثارها وتفاعلاتها جاعلاً همّه تفكيك الوجد والوجدان واستقصاء الملامح العاطفية للبشر المعذبين.

شرطه الإنساني: المرأة المحكومة بالوحدة في الحب، والرجل المحكوم بالواجب في الحرب. وما بينهما ليس أغنية مجد وغار بل صراخ مكتوم تكممه ظروف قاهرة، بعضها ثابت في التقاليد والعادات، وبعضها الآخر طارىء ولدته المعركة.

ومشكلة جنداري إسرافه أحياناً في إغفال التشذيب والضبط اللغوي. فكأنه يدلق كلماته المخزونة من فوهة عريضة وبأقلّ انتباه ممكن، ما جعل الرواية بحاجة الى ترشيق في المتن، وتمتين في رشاقة البناء. الى ذلك تلامس «الحافات» حدود الأسطورة في محصولها الأخير. وهي من أقلّ الروايات الجيدة حذلقة وادعاءً في هذه الفترة. □



من أجل حوار فكري عقلاني

عبد المجيد الانتصار
المغرب

■ ترمي هذه المقالة الى إثارة مسألة «النقد» في الحوار الثقافي العربي، وذلك من خلال تسجيل ملاحظات حول المقصود من نقد باحث أو كاتب لآخر، وحول الكيفية التي يُمارس بها هذا «النقد». وان الباعث على توجيه مقالنا الى هذا الغرض هو ما نلاحظه في بعض الأحيان من كتابات «نقدية»لا نرى فيها تأسيساً أو ممارسة لتقليد نقدي حقيقي يقدم خطابنا الفكري أو الثقافي عامة. وفي هذا الاطار يمكن وضع المقال «النقدي» الذي نُشر بمجلة «الناقد» للسيد «جون طوبال»، بعنوان: «إلغاء العقل والمنطق»[1].

ان الملاحظة الأساسية التي تبدو لقارىء المقال، منذ البدء، هي ان عملية «النقد» عملية هدم من أجل الهدم، إذ تسود خطاب المقال نزعة السّلب hegation [2]؛ فهو يسلب وينفي ما جاء في المقال الذي اتخذه موضوعاً لـ «نقده» من أجل سلبه ونفيه فقط. وان هذه النزعة «العدمية»[3]، في نقد السيد «جون طوبال» لمقال السيد «يوسف سامي اليوسف»، هي التي أثارت كتابة هذه السطور. فلا نريد اذن مناقشة مضمون المقال الذي يحتوي على عدة قضايا تتطلب الوضوح وإعادة النظرة[4]؛ وإنما نتجه الى التفكير في كيفية وطبيعة ممارسة «النقد» داخل ذلك المقال. ان هذا التفكير، اذن، هو إشكال حديثنا هنا.

لنعد الى مقال الناقد، ونتساءل: كيف مارس «نقده» لموضوع خطابه؟ ما هي طبيعة هذا «النقد»؟ ونتأمل في أسلوب ولغة (الناقد) كي نجيب عن هذين السؤالين. فقد جاء على لسان (الناقد) ما يلي:

- قال يخاطب صاحب المقال موضوع «النقد»: «من قال لك أيها السيد...»؟

- وخاطبه ساخراً: «هنيئا لك كشفك الباهر ودليلك القاطع»!

- ويذمه في عدة مواقع:

«هل يعرف ما يتكلم عنه؟ ما يقوله؟»

«هل قرأ هيجل فعلا؟»

«التبجح الفارغ»..!

«كلامي هذا يكشف عن جهل مريع...»!

«الادعاءات الفارغة»..!!

«الأخطاء الفاحشة»..!!

«... حسنا، هناك ما هو أفظع»!!

«... يبين عن جهل مريع بذلك بادعاء باطل...»!![5].

تفرز هذه المعطيات ان الخطاب النقدي، في المقال المذكور، لم يوجه اهتمامه الى موضوع النقاش بقدر ما اهتم بمخاطبة ذات الكاتب الذي ينتقده؛ فهو لا يحلل الفكرة، ولا يفكك المفهوم، ولا يقارن العبارات، ولا يختبر الفرضيات والنتائج، ولا يقوِّم الأطروحات... انه لا يفعل كل ذلك عندما يتعامل مع المقال الذي يمارس عليه نقده. لقد راح، بدلا من ذلك، يجمع أسوأ العبارات ليوجهها الى الكاتب، مثل تلك التي سجلناها فوق. وقد يصدق على مثل هذا النقد ان نسمه بما يلي:

أ - نقد لاعلمي: إذ لا يتخذ من الطموح الى تأسيس قول علمي في موضوع النقاش اشكالا له، ولا يتجاوز الانطباع الذاتي والاندفاع للرد على الآخر، من أجل هدم قوله فقط.

ب - نقد لا تربوي: إذ يفتقر الى التواضع في التعامل مع شخص الكاتب، وفي طريقة التعامل مع مقاله. كما لا يحترم أبسط أخلاقيات الحوار.

ج - نقد عقيم: إذ أنه ذو أفق مسدود؛ فهو كلام لا يتجاوز اثره - ان كان له من أثر - الشخص الموجَّه اليه. وحتى هذا الأثر المحدود يكون سلبيا. انه يكرر نفسه، ويستهلك عباراته وألفاظه، ولا ينتج معاني جديدة، ولا يكشف معارف يجاوز بها ما يعيبه على المقال الذي ينتقده.

لا يمكن، اذن، لنقد كهذا الا ان يكون نقدا هادماً، سالباً، نافياً، بالمعنى العدمي للهدم والنفي والسلب. وبالتالي، لا يمكنه ان يقدم الانتاج الثقافي الفكري، ولا ان يساهم في بنائه وتكونه المستمر. انه، اذن، ليس نقداً عقلانياً، ولا مبدعاً. لذا يكون ضروريا ان نفكر في ممارسة النقد عندما نقبل عليها، وان نفكر في كيفيتها، وفي الأفق الذي نوجهها نحوه، وفي مدى ما ستقدمه للبحث العلمي في الموضوع المطروح للحوار. كي نجعل منها ممارسة نقدية عقلانية، إبداعية، هادفة...

... وآنذاك، فقط، سيكون النقد علمياً، لا شخصيا ذاتيا. ولعل في تاريخ الفكر الانساني علامات بارزة تدل على ان النقد الحقيقي هو الذي يحوّل الثقافة، وهو الذي يفتح آفاقا جديدة للبحث والتفكير؛ فيكون نقداً كاشفاً وفاعلاً، لا هادماً وعقيماً. يكفي أن نفكر في:

- ان نقد «ديكارت» للفكر الوسيطي - الكنسي كان جذراً لبناء فلسفة حديثة.

- وان نقد «كنط» للعقل الفلسفي السابق عليه أسس لثورة «كوبرنيكية» في الفلسفة الحديثة.

- وان نقد «ماركس» لـ «هيجل» كشف عن قراءات جديدة للتاريخ الاجتماعي والفكري، وللعلاقة بينهما.

- وان نقد «ابن رشد» لـ «الغزالي»، بل للفلاسفة المسلمين السابقين عليه، وجّه الفلسفة الاسلامية وجهة جديدة ستساهم في لحظة إحياء الفكر الاوروبي لتراثه القديم - اليوناني.

- وان نقد «فرويد» للاتجاهات السيكولوجية قبله أسَّس منهجاً جديداً كشف عن قارة خفية في بناء الشخصية البشرية: «اللاشعور».

- وان نقد «ابن خلدون» للمؤرخين المسلمين السابقين عليه أبدع توجُّهاً متميزاً في كتابة التاريخ.

.... وقد تطول اللائحة، ولكن يكفي ان نعلم ان نقد مقال مكتوب ليس، بالضرورة، عملية هدم لما ورد فيه، أو عملية ذمٍّ لصاحبه،.. بل ان نقد مقال ما هو إلا فرصة لمحاورة أفكاره، للاتفاق أو الاختلاف معها، لتطويرها، لتكملتها، لإجلاء غوامضها، لقراءتها داخل مشروع فكري خاص أو عام؛ كي لا يكون «النقد» مجرد نزوة. □

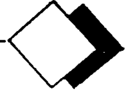
١. انظر «الناقد»، العدد ١٧ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٨٩، ص ص ٨٠-٨١. وقد جاء المقال رداً على مقال اخر حول: «الصوفية والنقد الأدبي» للسيد «يوسف سامي اليوسف»، المنشور في العدد ٨ من «الناقد»، بتاريخ شباط ١٩٨٩.

٢. لا نستعمل هنا لفظة «السلب» بمعناها الفلسفي، الذي يدل على التجاوز، وإنما بمعناها العادي، حيث تستعمل كمقابل للفظة «الايجاب».

٣. نعني بذلك اتجاه المقال الى نفي ما يقوله الاخر بدون اي غرض اخر، أي: نقد يَعدِمُ القول الذي ينتقده، بل ينتهي الى العدم، الى لا شيء.

٤. نذكر من ذلك مثلا: علاقة الغزالي بكتاب «الرعاية لحقوق الله» للمحاسبي - «الكلي هو الفكر»، عند هيجل، تكرار لقول أرسطو: «لا علم الا بالكليات» - فهم صاحب المقال لقول هيجل بان مذهبه احتوى كل الفلسفات... وغير ذلك.

٥. انظر نص المقال في العدد ١٧ من «الناقد»، ص ص ٨٠-٨١.



ناقد ومنقود

اشكاليات النقد الارهابي

ابـراهيـم اليـوسـف
سورية

■ بداءة، أستميح الدكتور الناقد عبد الرزاق عيد عذراً لاستخدامي مصطلح النقد الارهابي، الذي هو عنوان احدى دراساته القيمة؛ وأنا في سياق مناقشة مقال للسيد نادر سرور نشر في العدد الثامن عشر من أعداد مجلة (الناقد) التي أحترمها شخصياً كقارىء ومتابع للدوريات العربية، وأترقب صدور اعدادها بتلهف وشغف.

في مقالته السريعة هذه، يحاول السيد سرور عرض ديوان لي بعنوان «هكذا تصل القصيدة»، صدر عن دار اللواء ـ ١٩٨٨ ـ. . مقـال مليء بالمغـالـطات والنقـد التخريبي الذي لا يخدم العملية الا بداعية بشيء، ولا يمت إليها بـ. . «صلة»!

في البداية، حاولت الترفع عن مناقشة هكذا «نقد»! انفعالي، ذلك لأن ما جاء في مقالته، هذه، يحمل في ذاته كل الردود على نصه، غير اني فيها بعد رجحت توضيح بعض النقاط للقارىء، ولأثير من جديد مسألة اشكالية نوع من النقد المتطفل الذي باتت صحافتنا الأدبية تعاني منه. والسيد سرور نفسه يعترف بذلك حين يتحدث عن قصيدة النثر وتـطور الرؤية الشعرية، بقوله: «ما يزال النقد عاجزاً عن اكتشافه وتحديد معالمه وسماته»! ـ فبعد مقدمة سريعة عن ولادة قصيدة النثر في العالم العربي؛ وحديث عن الركام الشعري في الساحة الأدبية العربية ينتقل السيد سرور الى ذكر عدد من الأسماء التي ظهرت في السـاحـة الشعرية السورية أواخر الثمانينات، فيورد أسماء متألقة الى جانب أسماء اخرى ذات حضور عادي، ناهيك عن ذكر اسماء غير معروفة البتة إلا على مستوى «المـوائد» التي لا يشك القارىء المطلع في أن صاحب المقال قد تعرف عليها بمعزل عن حضورها الابداعي، فهو بصدد هذه الأسماء وغيرها يخول نفسه توزيع الألقاب والأوسمـة على الشعـراء، ولا يتورع عن تصنيفهم الى مراتب ودرجات ليؤكد بذلك ان النقد عندنا لا يزال أسير المزاجية، بل انه لا يمس ـ غالباً النصوص المتناولة، وهو عند بعضهم كلام عام تنفر منه الأسماع، نتيجة تكراره وعدم مقدرته على خدمة النص الابداعي قيد أنملة.

فبعـد ان يقـوم السيد سرور باستعـراض عضـلاته الثقـافية ـ يتـذكر انه بصدد قراءة ديوان شعري يسميه «كتـابـاً». . فحسب؛ ليجـري مجزرة باسم النقد بحق ديواني. وقبل ان أتوقف عند أهم الأخطاء التي وقع فيها صاحب المقـال المذكور، أحب ان اذكره بأنني اول من انتقدت ديواني بشكل شخصي من خلال زاوية «اعترافات أدبية» نشرتها في صحيفة (تشرين) أواخر ١٩٨٩. . مبيناً فيها رداءة الطباعة، وعدم تحقيق الديوان لرغبتي، وعدم مقـدرتي كذلـك تجاوز ما قدمتـه في ديواني الأول: (للعشق، للقبرات والمسافة) ١٩٨٦، مؤكدا بأن ظروف (. . . .) هي التي تحكمت بانتقـاء نصوص قديمة الى جانب نصوص تمتلك شيئا من المعقولية، لكن هذا وغيره لا يمنعني قط من الاعتزاز بنصوص متناثرة هنا وهناك، احتوتها دفتا الديوان، وأصرت على جودتها اأكثر القراءات التي نشرت حول ديواني ـ الثاني ـ في الصحافة المحلية والعربية.

يقـول السيد سرور فيما يقـول عن مجموعتي، وعني كصـاحـب للديوان: «وصل صاحبها الى هذه القصيدة مستعجلاً من أمره، فلا عدة ناضجة، ولا تملك للغة، ولا رؤى جديدة!» ويرى بأنني فيما قدمته في مجموعتي انما لا أخرج من دائرة الاعتماد على منجز غيري، وانها من الـركـة والفتور والاجترار للصياغات التي باتت مألوفة، اعتـداء على الشعـر ـ فالصياغـة. . . . هشـة ـ برأيه ـ مضطربة، واللغة سيئة «تصورا يقولها. . هكذا!!». انها اتهـامـات بالجملة يكيلهـا السيد سرور بلا رادع، ولا انصاف، ودون ان يكلف نفسه كمعلم تقليدي يناقش باستعلاء مطلق، وظيفة انشائية لتلميذ لا يجيد أولويات اللغة. . فهل يصدق ان يكون هناك ديوان شعري، ذو لغة سيئة. . وركيكة. . ترى؟ لقد كان بامكانه استخدام أية نعوت أخرى للغة عندي، غير تلك الصفات الملفقة، ليلبسها ثوب المعقولية؛ رغم بعد اتهاماته من الصحة.

ان مثـل هذا الاتهـام ليدعو الى الضحك من مأخذ كهذا. نعم. . أيعقل ان تكون لغتي سيئة وأنا عضو في اتحاد الصحفيين وأكتب في الصحافة منذ أكثر من عقد زمني؟

انني لن أحاول التسلح بالآراء التي تقف على النقيض تماماً مما قاله السيد سرور في شتيمته «النقدية»، مع ان من بين أصحـاب تلك الآراء أسماء هامة، قرأت نصوصي بروية، مبينة الصالح فيها والطالح. . . أسماء اعتز بها كالاستاذ محمد جمال باروت ـ خالد ابو خالد ـ محمد علي شمس الدين الخ. . الخ. .

والغريب ان الأستاذ سرور يقع في مطب التناقض مع ذاتـه، اذ انه يقول في معرض حديثه عن قصائدي ان القـارىء يقع على روتينية تغالي في استعراض ميزتها. . دون ان يدري بأنه بمثل هذا الكلام يؤكد وجود مهارات ما في تقنية النصوص التي (لم تعجبه. . حتى قبل قراءتها» هذا اذا كانت قد حدثت حقـا. كذلـك يرى بأنني ـ كغيري ـ أطلق المخيلة اليومية العابثة الموصفة لما يتناقض مع الذات ومن ثم تقدم وصفا كاريكاتوريا، لكي يحكم بعد ذلك، وبدون أية محاكمة عقلية على موهبتي بالتحجر وبأنني دخيل على عالم الشعر «!!!!». ثم أنه يرى بأنني ألهو بالكلام، ولا يرى ضيراً في هذه اللعبة المبنية على أصول ـ عند غيري ـ أما أنا. . أما أنا ـ فبرأيه ـ لا يجوز لي ذلـك لأنني «هكـذا معتـد على قصيدة النثـر» أهدد مستقبلها وعرشها بالسقوط لدرجة انني خشيت من المثول أمـام محكمـة أدبية من أجل اعدام موهبتي الأمر الذي حاول القيام به حقا في مقاله المتهور هذا.

كما انـه يحاول جاهـداً ألا يطلق صفـة شاعر علي، ويتجنب كذلك اطلاق صفة قصيدة على نصي رغم أنه يقع أخيراً في الفخ الذي يحاذر الوقوع فيه.

يقـول السيد سرور ان كلّ قصائد المجموعة نثرية. ومن المـدهش ان هنـاك قصيدة تفعيلية ـ تحتـل أربـع صفحـات من الـديوان. . (وأنا واحد ممن يكتبون هذه القصيدة الى جانب قصيدة النثـر. .) ترى كيف لم تقع عينـاه على هذه القصيدة؟! اضـافة الى انه يقول ان في الـديوان تسع عشرة قصيدة واقعاً ومنزلقا بذلك في رامة خطأ وقع فيه الفهرست الأخير للديوان مع ان عددها أكثر من ذلك!!

ان دراستـه تغفـل منـاقشـة قصائد ـ مطولة احتلت مسـاحـة ـ ٦٠ ـ صفحـة ليتحـدث عن قصيدة تقارب «الثـلاثـين» كلمة فقط. . . اختارها من أصل عشرين صفحة الأخيرة. ترى أليس في هذا ما يدل على ان قراءته جاءت، اعتباطية انتقائية لا تستند الى نصوص الديوان بل انها الى أي شيء آخر، لا أعرفه أنا. .

ويرى السـيد سرور بأنـني أهـتم بالأيديولـوجـي والاجتـماعي، متناسيا بدهية وظيفـة الفن الجماهيري، خصـوصـا اذا كان هذا الايديولـوجـي يرتـفـع عن ـ الشعاراتية ـ الفجة. والمضحك المبكي ان السيد سرور الـذي يتحـدث عن سوء اللغة عندي يقول حرفياً عن قصيدتي: «ان ـ أبـأس ـ ما في هذا الكلام انه. «يبدد» التماعات جميلة عرفتها قصيدة النثر».

ان أحكام السيد سرور مسبقة، غير متسلحة بالمنطق والصدق، ولا غريب في ان يكون قد تلقاها من خلال مكالمة هاتفية، أو رسالة بريدية ارضاءً لخل أو ثلة او نحو ذلـك من الأسـاليب المؤسفـة التي تعـاني منهـا الساحة

النقدية؛ فهو بذاته يعترف في نهاية مقصلته النقدية، بأن ما جاء في المقال ربما يكون مجرد احتمال. ترى أيجوز «لـواحـد مثله» أن يسيء الى مجلة قديرة، والى صوتٍ شعري مهما كان ضحلا بهذه الخسة؟

انه في مقالته بعيد دائماً عن مناخ القصيدة ـ تستهويه الأستـذة، نزق، سوقي في نقـده، وكـل ما كتبـه قدح مزري، ومقلب مفضوح، يعالج عبره النص من الخارج بله عن بعد، تماما كما يحدث للاساءات الشللية المبرمجة بخبث، وضروب النقد العشائري المتطفل على النقد، فان أحدا لا يصدق قط خلو ديوان كامل من الماعة هنا أو هناك.

ان المقصلة النقدية التي ارتكبها سرور، تدل بوضوح عن وجـود انمـوذج من الكتبـة، يفتقـدون الاحسـاس بمسؤولية الكلمة، والأمانة الصحفية، وتدعو لأن نقرع ناقوس الخطر. على أمل ألا تتكرر مثل هذه المهزلة باسم النقد الذي يسيء الى الموهبة، بدلا من ان يمنحها المرآة كي تستوضح ملامحها وتنتفع من الرأي الآخر.

باختصـــار شديد ان ما كتبـه سرور كلام عدواني، مثبط، لا نور فيه ليضيء الطريق أمام القارىء والكاتب، وأنـه بينـما يسمى بمقـاله النقدي هذا، أشبه بالطبيب الجـراح الـذي يستـأصل اصبعه والأعضاء السليمة في الجسد؛ وهو يريد استئصال دملة ما من أجل الحفاظ على حياة جسد أهم وأكبر دائماً من الحالة المرضية التي تنتابه. □

أفكار حول العامية والفصحى

صـلاح صـالـح

سورية

■ تستدعي مقالة الدكتور غالي شكري «يسارية الرواية المصرية» المنشورة في العدد التاسع عشر من (الناقد) جملة من التسـاؤلات والاثـارات، سنحاول ان نناى بها عن التخـويض فيما كثر التخويض فيه قديما وحديثا، ليس بقصد محاولة التفرد بانتهاج اللامطروق، وإنما إيثارا لعدم التكرار، وعدم إثقال الموضوع بعناصر باتت ممجوجة لكثرة طرحهـا وتنـاولهـا، رغم مشروعية المبررات التي يملكها التكرار القاصد الى جعل نفسه مجرد مقدمة أو بدهية او منـطلق. وأحيانا يكون وسيلة دفاع عن قضية مهددة، وتكرار طروحاتها، سبيلها الوحيد للدفاع وإثبات الأحقية.

قدم الـدكتـور غالي شكـري أنمـوذجـين لروايتـين مصريتـين «الرحلة» لفكري الخولي، و«الوسية» لخليل حسن خليل، وينتظم الروايتين صدورهما في الثمانينات، وانتساب كاتبيهما الى اليسار المصري، واقترابهما من السيرة الذاتية، وتفترقان بكون «الوسية» مكتوبة بلغة فصحى بينما «الرحلة» مكتوبة بلغة عامية، والفصيح القليل الذي تخللها جاء موقعا بطريقة السرد العامي، وجاء من خارج العـوالم اللغـوية التي تتشكـل منهـا مفـردات المثقفين، والمقارنة المعقودة بين الروايتين، جاءت لصالح المكتوبة بالعـامية المصرية، لأسباب لم تبسـطهـا مقالة الدكتور شكري بالتفصيل الرامي الى الايضاح، وإقناع القارىء بقضايا متمتعة بدرجة كبيرة من الدقة والاشكالية، وإثارة الحسـاسيات، فنيا وثقـافيا وسياسيا وفكـريا، كالقضية المـطروحـة في المقـالـة المشـار إليهـا، حول الفصحى والعامية، في اللغة الفنية المكتوبة.

الأمثلة التي ساقهـا من «الوسية» المكتوبة بالفصحى للدلالة على الهشاشة البنائية وافتعال المواقف والأفكار، والتسطح الانفعالي، استطاعت ان تخدم ما ساقها لخدمته بينما عجـزت الأمثلة المكتـوبة بالعامية عن تأدية الدور المعـاكس، وقصرت عن احتـدامهـا بالـزخم الانفعالي والـدلالي الـذي رآه الـدكتـور شكـري محتـدماً بها، واحتشادها بالموروث الشعبي، كالمواويل وسواها لم يرفعها الى توتـرها الفني، لنقل ذاته متوترا الى القارىء الا اذا كانت العامية المصرية تملك أسرارا تستعصي على فهم غير المصريين، وهذا يقود الى مشكلتين:

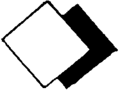
الأولى: تتعلق بشيء من الـترويج للعـامية المصرية لاعتمادها لغة مستقلة، وبديلة عن الفصحى من موقع الزعم الذاهب الى أنها لغة الجماهير الشعبية، وأنها لغة تتفـوق على الفصحى بقـدرتها على متابعة دقائق الحياة المعـاصرة، والنفـاذ الى بواطنهـا، واستيعـاب قضـاياها الكـبرى، مقـابـل انعزال الفصحى عن اللغة الشعبية المنـطوقة، وعجزها المتعلق بفقرها، ومحدودية مفرداتها، إزاء غنى المنتجـات والمبتكـرات المـادية، والمكتشفـات والمستجدات التي يزدحم بها القرن العشرون، فكلما تم ابتكار مادة جديدة، أو فكرة جديدة، ازدادت قواميس اللغات في العالم مفردة جديدة، وفي بلادنا، تكون المبادرة الى اطـلاق الـتسميات، وخلق المفــردات المــواكبــة لمستجـدات العصر، وقفا على اللغات المحكية، حيث تبقى القـواميس مقفلة أمام المنتج الجديد، وكأنه ليس موجـودا، الى ان تتكـرم مجامع اللغـة العـربية بإطلاق تسمية ما، لها ما لها، وعليها ما عليها.

لسنا الآن معنيين بتقييم المبادرة التي تقوم بها اللهجات المحكية، مقـابـل تقصـير مجامع اللغـة ولكن التنبيه ضروري الى ان الافتتان المتنامي بهذه اللهجة أو تلك، هو مغازلة لبعض النزعات التعصبية الاقليمية، مسرحها يتجـاوز مصر الى بلدان عربية أخـرى، فكـما يتحدث بعضهم عن شيء يسمونه «التفوق المصري» أو «العبقرية المصرية»، يتحـدث آخرون عن «العبقرية المغربية» أو التفوق العرقي السوري»... الخ. والأمر يتجاوز مثل هذه المفـاهيم المسـطحة عن العبقريات الاقليمية، الى محاولـة ربط اللهجـات المحلية باللغـات القـديمة التي سبقت وجود العربية في المنطقة، كربط العامية المصرية بالفرعونية، وربط العامية اللبنانية بالفينيقية، ولا يخفى ما في هذه المحاولات من أبعاد سياسية وايديولوجية، لسنا الآن بصدد عرضها.

والثـــانية: تتجـــاوز المكتـوب باللهجـة المصرية الى المكتـوب سواهـا من اللهجـات الأخـرى، والصعـوبة القائمة في ضرورة شرح المفردات والصيغ، وإخضاعها الى نوع من الترجمة للفصحى في حال أريد لها ان تتجاوز بيئة لهجتها، فغير العراقيين، على سبيل المثال، يحتاجون الى نوع من الترجمة الكاملة لقصائد مظفر النواب المكتوبة بالعـامية العـراقية، ويحتـاج الذين يعيشون خارج بلاد الشام الى مثل هذه الترجمة مع القصائد المكتوبة بالعامية اللبنانية لطلال حيدر وميشيل طراد.

ـ الثقـافــة السمعية، والسمعية البصرية» الأغـاني والمسلسلات التلفزيونية والأفلام «المعتمدة على اللهجات المحكية، لا تخضع معالجتها لنفس الدقة التي تخضع لها المادة الثقـافية المكتـوبة فالوسائل السمعية، والسمعية البصرية، مزودة بوسـائـل أخـرى خارج اللغـة، تمكن المتلقي من تجاوز حاجز اللغة أو اللهجة في حال وجوده، بينما يتعـذر فعـل ذلك مع المادة المكتوبة، فقد يتمكن المشـاهد من استيعاب فلم سينمائي، يجهل لغته جهلا تاما، بينما لا يستطيع ذلك مع لغة لا يعرفها، وحتى في المجالات السمعية، والسمعية البصرية، تقف اللهجة المحلية دون انتشـار موادها خارج بيئاتها، حيث حالت العامية المغربية دون الاستمرار في رواج أغاني فرقة «ناس الغيوان» رغم كل الضجة التي لقيتها في حينها، وخضعت أفلام كثيرة ناطقة بالعامية الجزائرية والتونسية الى ترجمة كاملة لدى عرضها في مصر وسورية، ورغم ما يُحكى عن رواج أغاني فيروز ومسرحيات الرحابنة في أوساط مصرية كثيرة فقد احتاج فلم (بياع الخواتم) الى ترجمة لدى عرضه في مصر، رغم انه من إخراج المصري يوسف شاهين، وتم أيضـا تمصير مسرحية (الشخص) لتقديمها بصوت عفاف راضي.

وعـلى هذا الأسـاس، فإن رواج اللهجة المصرية في البلدان العـربية، وسهـولـة التعـامل معها عبر الأغاني والأفلام والمسلسلات، لا يعني إمكانية فعل الشيء نفسه مع المـواد المكتوبة، فأشعار أحمد فؤاد نجم خرجت من



مصر بواسطة صوت الشيخ إمام وألحانه قبل ان تخرج مطبوعة في الكتب، ولم تستطع ان تخاطب الذين خاطبتهم لو لم تخاطبهم ملحنة ومغناة بشكل أساسي فقد عجز ديوان (المشروع والممنوع) لعبد الرحمن الأبنودي، وهو مكتوب بالعامية المصرية، عن الانتشار الذي حققته الأعمال المطبوعة لأحمد فؤاد نجم، مع ان التفوق الفني قد يكون لصالح «المشروع والممنوع»، وتوخياً للاحاطة والدقة، في المثال المطروح، لا بد من إثبات العامل السياسي في انتشار أعمال أحمد فؤاد نجم. ومن الأمثلة الأخرى لما جاء مكتوبا بالعامية المصرية مسرحيتان لناظم حكمت ضمهما مجلد واحد «سيد ديمقليس وجوهر القضية». المسرحيتان مترجمتان الى العامية المصرية، وعندما حاولت إحدى الفرق المسرحية في سورية فرقة المسرح العمالي في حمص عرض (جوهر القضية) اضطر المخرج فرحان بلبل الى إعداد النص وجعله ناطقاً بالفصحى ولاستحالة نجاح العرض في سورية، أو على الأقل صعوبة نجاحه، في حال إبقائه ناطقا بالعامية المصرية، بالرغم من وفرة الوسائل غير اللغوية، التي يملكها العرض المسرحي للتعبير والايصال، وبالمقابل لجأ أحد المخرجين المصريين الى تمصير مسرحية «الملك هو الملك» لسعد الله ونوس من أجل عرضها في مصر، رغم ان النص مكتوب بالفصحى وليس بالعامية السورية.

ـ ان عملا روائياً بالعامية، تمكن نسبته الى ما يسمى «التلقائية او العفوية في الفن» وهذه النزعة شهدتها أوروبا القرن العشرين، وأوروبا ما بين الحربين العالميتين، وأقلعت عن الاحتفاء الشعائري بها منذ زمن، باعتبارها واحدة من ردود الفعل على ما كان ممارسا على الفن من صرامة فنية وفكرية وخضوع لعدد لا حصر له من القواعد والمقاييس، وباعتبارها تجسيدا للفكرة القائلة بأن الفن شكل من أشكال اللعب، وباعتبارها تجسيدا لشمول الشعور بالعجز والاحباط واليأس من الحضارة التقنية، وباعتبارها أيضا نوعا من الصرعة، وهذا ما لا تعنيه «الرحلة»، التي ساق الدكتور غالي شكري قصة كتابتها وخروجها الى النور، وكأنها واحدة من الأعمال الفنية الفذة، التي صنعها كاتبها بكل ما تعنيه العفوية والتلقائية من معان.

ـ لا يجوز لأحد ان يستنكر على عامل نسيج كفكري الخولي قيامه بفعل الكتابة، لكن ان تستند قيمة العمل الفني بكاملها، الى مجرد صدوره عن عامل امر غير مقبول، سواء نظرنا اليه من الموقع الايديولوجي ـ السياسي الذاهب الى تغليب مصلحة البروليتاريا، أو من الموقع الثقافي الذي يعتبر الفن حركة محكومة بقوانينها الداخلية المعزولة، جزئياً او كليًا، عن قوانين الحركة الاجتماعية، عندما اعتبر ارتفاع الجماهير الى مستوى الفن عملا ثوريا، ونفى بالمقابل صفة الثورية عن العمل النازل الى مستوى ما تعيشه الجماهير المسحوقة، من فقر معرفي وثقافي، تعتبره الكلاسيكيات الماركسية انعكاسا للفقر المعاشي.

ـ الروائيون الذين جعلوا حوار شخصياتهم ناطقا بالعامية، ذهبوا هذا المذهب، لأسباب متعددة، يختزلها أو يختزل معظمها، انتساب أعمالهم الى الواقعية بشتى اتجاهاتها، والتوسع الذي اعتمده بعضهم لتجاوز العامية في الحوار، الى لغة السرد، قد يكون ناشئا عن محاولة إكساب هذه الأعمال، مزيدا من التصاقها بالواقع والواقعية بتأثير مناخ شامل، من الفهم السياسي المسطح للعلاقة بين الفن والواقع، وقصرها على نوع من التبادلية الميكانيكية بين الطرفين.

وهذا لا يعني سريان الانتساب للواقعية على جميع ما كتب بالعامية، وخاصة في مجال الشعر اذ صدرت أعمال شعرية مكتوبة بالعامية ـ اللبنانية خصوصا ـ عن رؤى شعرية مختلفة، وجدت في المحكية اللبنانية جماليات لم تجدها في الفصحى.

إن الصدور الانعكاسي المباشر عن الواقع، بما فيه لهجاته المحكية، ليس كافيا لاضفاء صفة الواقعية، على الأعمال الصادرة بمثل هذه التلقائية، وفي حديث الدكتور شكري عن «الرحلة» ما يشي بصدورها التلقائي عن تجربة عيانية، عاشها الكاتب، ومن أسباب كاتبها لاستخدام العامية شيء من القطيعة المعرفية مع الفصحى، وشيء من حرصه على المزيد من التصاقها بالواقع وحقائقه العيانية، وما يمكن ان يكون قد ترسب في ذهنه من مفاهيم مختلفة عن المذاهب الواقعية.

ـ تختلف المادة المكتوبة، أية كانت لغتها عن المادة السمعية والسمعية البصرية بكونها موجهة الى جمهور متعلم، يعرف القراءة والكتابة، ومن المعروف ان التعليم في البلدان العربية وقف على الفصحى، حيث يصعب ان نجد قارئا عربياً يعجز عن استيعاب ما يقرؤه بالفصحى، وخاصة النصوص الروائية، وهذا يبطل المزاعم المستندة الى ان المحكية هي اللغة الوحيدة التي تفهمها الجماهير، وان من أسباب الذين يعتمدونها في الكتابة الفنية، اعتبارهم إيّاها لغة جماهيرية مع التنبيه الى ما تتصف به كلمة «جماهير» من طبيعة زوغانية ومطّاطة، وافتقار الى التحديد، وما تم ذكره في هذه الفقرة يمكن اعتباره هدما لواحد من أبرز الأسس التي تستند إليها الكتابة بالعامية، الا اذا كان اعتماد لهجة محكية بذاتها جزءا من برنامج عام، يتجاوز الثقافة الى السياسة، ويرمي الى تكريس اللهجة لغة مستقلة، تقطع بالتدريج وشائجها مع الفصحى.

ـ مما يتوقعه بعض المتفائلين بوحدة الجنس البشري، ان يتكلم سكان الكرة الأرضية لغة واحدة، في زمن قادم، قد تفصلنا عنه عشرات القرون، لكنه قادم إذا تم اعتباره نتيجة حتمية لحلول أسبابه التي نستطيع ان نعاين طلائعها القائمة في اختلاطات الشعوب، وتمازجها، وتفاعلات حضاراتها، معايشة، ومثاقفة، أو مناحرة وحروباً، والعجز المقابل عن الانعزال، والامعان في تعلية الأسيجة والحواجز، ومما يمكن التحدث عنه في الاتجاه المعاكس زوال بعض اللغات القائمة حاليا نتيجة انقسامها الى لهجاتها على غرار ما حدث للغة اللاتينية، فيتم ضغط المدارات حول نُويّاتها لتصبح الفسح بين النوية والمدار، في مدى وعي الجميع، فينعدم الفرق بين المكتوب والمنطوق، وتردم الهاوية القائمة بين واقع الوعي، والوعي المنشود عبر الثقافة، وتصبح الترجمة الوسيلة الوحدة للانتقال بالمادة المقروءة من بيئة الى أخرى، وإذا استمر تكريس الكتابة باللهجات المحكية في المنطقة العربية، فسوف يؤدي ذلك الى عدد غير يسير من القواقع اللغوية، سيلزمُها استمرارها في الانضغاط حول نوياتها، مسارا آيلا بالضرورة الى التقزم والتلاشي.

ان الكتابة بلغة قادرة على مخاطبة عدد كبير من البشر، وتغطية مساحة كبيرة من الجغرافية كالعربية الفصحى، أجدى من الكتابة بلهجة محدودة الانتشار، ليس بسبب ذعر القوميين من زوال الهوية القومية فحسب ـ رغم أهمية هذا السبب، وقدرته على تصدر سواه وخاصة من زاوية المنظور السياسي ـ وإنما لأسباب متعددة، من أبرزها التفوق في تحقيق السوية الفنية العالية، والخضوع للضبط القواعدي والمعجمي، والتفوق في القدرة على الانتشار، وتجاوز الحدود الاقليمية والصمود للزمن، وتجنب ما يمكن تجنبه من عمليات الترجمة.

أرجو ان لا يُفهم من هذا العرض، أنني أدعو الى تكريس التقديس السلفي للغة المحنطة في المعاجم التراثية، واستنكار ما تبتكره اللهجات المحكية من تسميات جديدة لمواد جديدة ومفردات كثيرة تواكب ما يطرحه العصر من مستجدات على صعيد المواد والأفكار والمفاهيم، ولكنْ من مقاصده شكلٌ من الدعوة المتواضعة الى اثارة المشكلة على نطق أوسع، فما أخطر اعتماد النظرة الأحادية للمشكلة، وما أخطر ان يتم فرض النتائج عبر السلطات الثقافية المختلفة، سواء كانت هذه السلطات أجهزة رسمية كالوزارات التابعة للدولة، أو مؤسسة ثقافية، كمجاميع اللغة، أو منابر اخرى كالجريدة والمجلة.

هذه الأفكار السريعة، ليست ردا على ما جاء في مقالة الدكتور غالي شكري «يسارية الرواية المصرية»، ليس لأن المقالة غير قابلة للرد، بل لأنها أثارت جملة من الأفكار، قصدتُ الاختصار ومحاولة عدم التكرار في عرض أبرزها، فلا أزعم ان ما قُدّم تضمن إحاطة شاملة بالمشكلة، ولا أزعم انه اقترح حلولا لمشكلةٍ، تمتد على مساحة الوطن العربي، ومجرد عرضها، يستدعي قدراً كبيراً من الدقة والوعي، فالاحاطة الشاملة بالمشكلة واقتراح الحلول، تتجاوز إمكانات الفرد الى المجموعات والهيئات المختصة والمؤسسات. □

حتى أنت يا رياض نجيب الريس!

عبد الله بن علي العليان
سلطنة عمان

■ عندما وقف نيرون في شرفة قصره بين بعض أفراد حاشيته يتمتع بمشاهدة حريق روما الشهير، التفت فجأة الى جواره فوجد فيلسوفه «ليموزيس» يبكي بكاء مرا، فسأله ساخرا: أتبكي حزنا على روما يا ليموزيس»؟! فأجابه: «أبداً يا نيرون.. لست أبكي حزناً على روما، فروما ستجد يوما من سيعيد بناءها.. ستجد من سيعيد تشييد مبانيها.. وربما أفخم وأحدث.. لكن الذي يؤلمني ويحزنني ويبكيني أني أعلم أنك قرضت شعرا رديئا.. لقنته للناس، فرضته على الناس.. فقتل فيهم «المعاني».. وعندما تقتل المعاني في شعب.. هيهات أن تجد من يعيدها الى النفوس.. هيهات أن تجد من يعيد غرسها في الصدور».

ولذلك عندما ظهرت مجلة (الناقد) المهاجرة العربية وعلى رأسها رياض نجيب الريس استبشرنا خيراً.. لأن رياضا الأديب والكاتب والصحفي البارز عرفناه مخضرما في العقود الثلاثة الماضية، له مذاقه الخاص في الطرح والمحاورة منذ ان كان بجريدة (النهار) اللبنانية في فترة الستينات والسبعينات ومتابعا دقيقا لقضايا الخليج والجزيرة العربية.. وعرفناه ليبرالياً طوال حياته الكتابية ومدافعاً صلباً عن حق التعبير المخالف.. لكن الشيء الذي نأسف له ان مجلة (الناقد) كما سمعنا ترفض بعض الكتابات المغايرة لمنهج «الحداثة» وخاصة الشعر التقليدي المقفى وغيرهما من الآراء الناقدة لتلك التوجهات.. وتفتح صفحاتها الكاملة للأشعار والكتابات السائرة في الفلك الحداثي (هكذا) وأوصدت الأبواب في كل ما يخالفها تحت «بند» التحديث والعصرنة وغيرها من المسميات.. فلماذا هذا التوجه في مجلة كنا نعقد عليها الآمال.. بعد ما ظهر المخبوء وانكشف الغطاء بمجلة (شعر) و(حوار) [لا نريد ان نعيد الكلام عنهما].. لأن مجلة (الناقد) تجربة فذة وتأسيس حصيف لا وجه للمقارنة بينها وبين المجلات الأدبية التي صدرت في الستينات وانطفأت فجاءة بالتجربة المريرة والمعروفة مع أنها حملتا شعار ولواء الاستنارة والحداثة والتجديد ومحاربة الجمود واللاعملية، ويعرف تلك القصة رياض نجيب الريس ويمقت أساس التجربة والتوجه بما عرف عنه؟

ولذلك لا نعتقد ان احدا يرفض التجديد الذي اضطلع به الشعراء العرب من العصر الجاهلي الى الآن، فلماذا ترفض الأصالة الشعرية والتجديد المتمثل في التراث الشعري وتفرد الصفحات الكبيرة لأشعار تقتفي آثار بودلير ورامبو وجون بيرس.. وتسمي زوراً وبهتاناً ذلك تجديداً وتحديثاً وابداعا؟!

ان تجربة الشعر بالذات تجربة خاصة ورؤية شخصية للعالم والاشياء بغض النظر عن الشكلية التعبيرية لهذه الرؤية او تلك التجربة، وهي ايضا خصوصية فارقة تضع حدودا حاسمة بينها وبين آداب البيئات الأخرى.. مع الاعتراف بالقاسم الانساني المشترك مع الشعوب الأخرى. ولهذا فان التجربة الأدبية تجربة شخصية بحتة تستلزم التعددية الشكلية سواء في الشعر أو القصة أو الرواية وما يماثلها من الآداب المعاصرة، فالاختلاف والتمايز بين الافراد في أشكال التعبير وغيرها فطرة نفسية ووجدانية خلقها الله سبحانه وتعالى في البشر، وهي ايضا سمة من سمات التنوع الذي يوجب الابداع والابتكار والتجديد، بالمضامين المختلفة، فاذا فقدت هذه الميزة وتشابهت أشكال التعبير وأساليبها، انعدم النص الأدبي مبرر وجوده لأنه حينئذ سيصل الى الناس فاقد التأثير والحيوية.

فالصوت الواحد في الساحة الأدبية مرض خطير سينقلب الى جمود وتقهقر كما أكدت التجارب الكثيرة والمريرة.

فهل تفتح مجلة (الناقد) صفحاتها للصوت الآخر وتطلبه أم تستمر في المنوال السابق... وتفقد بالتالي روح الابداع المتعددة والمتجددة.. ومن ثم الاختفاء عن الصدور؟!

فالحداثة نسبية كما نعرفها ويعرفها رياض نجيب الريس. وأغلب الشعراء المعاصرين يعرفون ان الحداثة لا يحددها الزمن، فربما كان شعراء في العصر الجاهلي أو الاسلامي أكثر حداثة وشفافية من شعراء يعيشون بين ظهرانينا. ويوسف الخال نفسه قال مرة ان شعر أبي تمام أكثر تجديدا وحيوية من شعر نازك الملائكة «رائدة الشعر الحر» في الأربعينات!

فهل نتأمل المتغيرات والمستجدات في عالم اليوم.. ونتراجع أدبياً وثقافياً عن النغم الواحد النشاز! ونرفع بالتالي الحظر المفروض على الأشكال التعبيرية المغايرة لشعراء الحداثة.. المقلدين هم أيضا لآداب الغرب تحت شعار «الحضارة الغالبة يجب تقليدها»؟!

ونحن ننتظر الاجابة الشافية من رياض نجيب الريس نفسه لعلنا نقرأ عكس ما قيل عنها. □

توفيق صايغ: عكس التيار

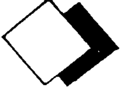
رسالة الى الدكتور أنيس الصايغ

رفعت النمر
الأردن

■ اشكرك على اهدائي نسخة من كتاب محمود شريح «توفيق صايغ سيرة شاعر ومنفى»، فمحمود شاب أديب لطالما قرأت له قطعا أدبية ومقالات في جريدة (النهار). أما الكتاب بحد ذاته فهو يعيد بعض صور عن حقبة زمنية امتدت من أواسط الخمسينات وحتى أواسط السبعينات، ذخرت بيروت خلالها بالأدب والفن والثقافة، فكل عربي مثقف أو محب للاطلاع عاش من أجل قضية أو تاق الى الحرية والمعرفة توجه فوراً الى بيروت فعبر عن رأيه بحرية شعراً، أدباً، أو رسماً وفناً. نعم لقد أعاد لي الكتاب صور أناس احببتهم وقدرتهم فشعرت كم هي خسارتنا فادحة. ولأول مرة أفيق على واقع أليم فها نحن نتخبط في غياهب الجهل بعد ان هجرت بيروت طيور الحضارة فانطفأ البريق الحضاري الذي كان ينير ظلام شرقنا الحزين وأصبح العبء ثقيلا على البقية الباقية من المثقفين وحاملي مشعل الحضارة التي تعصف فيه رياح الجهل، فهل يستطيعون الصمود وهل نأمل بعودة أيام العز؟ هذا بالنسبة الى شعوري العام بخصوص الكتاب، لكن تبقى اسئلة وتساؤلات شخصية كانت تبرز كلما برز عنوان فصل جديد فكتاب «توفيق صايغ...» رماني في حيرة متناهية وجعلني في صراع وسباق مع صفحاته، فكل صفحة كانت تحمل الي تساؤلات أحاول ان اجيب عنها من معلوماتي فأقع في صراع نفسي ثم أجد بوادر جواب عنها في الفصل الذي يليه أو بعد عدة فصول غير ان الجواب يكون جوابا غير مباشر فيبقى جواب مبتورا وغير شاف.

أبدأ من عنوان الكتاب «توفيق صايغ ـ سيرة شاعر





ومنفى». لقد سارعت الى «بدء بقراءته شوقا مني لمشاطرة شاعر منفي شعوره، فكلنا منفيين، وكلنا نعاني، وإذا بي أفاجأ بأن الكتاب عبارة عن أوراق من يوميات أو ذكريات توفيق صايغ جمعها محمود وحاول نقلها بأسلوب حي وكأنك تعيش لحظاتها لحظة بلحظة. فاذا جمعنا اللحظات والأيام لا نكاد نشعر ان الشاعر أسف لوطنه أو معاناة شعبه كما أسف على فقد حبيبته كاي. سألت نفسي: لماذا يا توفيق؟ هل شعورك بأنك عربي يريد ان يكون شاعرا على مستوى عالمي حوّل المجاهرة بحنينك والترنم بقضايا شعبك الجوهرية الى تعذيب النفس والأخذ من كاي جلادة؟ حسنا، لا بأس اعذرك، فنحن نفخر بكل عربي يشرفنا في المحافل الدولية، ونأمل ان يقف مدافعا عن قضايانا المصيرية حين يصل الى مركز مرموق.

وما أن بدأت بالقراءة حتى رأيت ان الحيز الأوفر الذي شغل توفيق هو «التوراة كأدب» والادب العبري ص ٢٩ ـ ٣٠ الفصل الثاني «بعد ان يشير صايغ انه يقصر التوراة على كتب العهد القديم يبين ان ما يميز الادب العبري هو هذا الخيال الشرقي الأصيل الذي يوصف انه ثاقب ومبدع فالخيال اليهودي لم يعبأ بالطبيعة بل بالله مصدر الجميع كوصف «عاموس»، «اليهود يعبرون عن أفكارهم بصور ليس بمثل أو مفردات عامة لذلك كانوا يعلمون الدروس والحقائق بالامثال والتشابيه فلم يقولوا يجب ان يقام العدل» بل «عينا بعين وسنا بسن ويدا بيد ورجلا برجل» وعن «الوراثة....». «كتب التوراة هي سجل لتاريخ اليهود القومي الشرائع»، ثم يتناول الشعر العبري الملاحم، الحكم والشعر الرثائي...» ويتحدث عن تأثير التوراة في الأدب الانكليزي ثم يضيف ص ٣٤: «لم يتأثر الأدب العربي بالتوراة مثلما تأثر الأدب الأوروبي.. الصراع بين الاسلام والمسيحية الثقافة الاوروبية المعتمدة على المسيحية». ثم يتابع: «أما في العصر هذا فصرنا نرى كثيرا من القصائد تدور حول مواضيع من التوراة أو توحي استشهادات منها او متأثرة بأسلوبها مثل كتابات جبران خليل جبران ومسرحية «بنت يفتاح» لسعيد عقل والياس ابو شبكة». وهنا اتوقف لأتساءل لماذا تطرق الكتاب بالتحديد الى هذا الموضوع دون سواه من القضايا التي تهم او تتعلق بأدبنا العربي وأدبائنا خصوصا وان ما كان يحز بقلب توفيق في مطلع كتابه ان سيطرة الاستعمار على ثقافتنا أثرت تأثيرا سلبيا حتى بات «... ليس في فلسطين أدب وليس في فلسطين شاعر واحد وان كثر فيها النظامون.. ليس في فلسطين مجلة أدبية واحدة وسبب ذلك وقوع فلسطين تحت الاستعمار» ص ٣٨ ـ ٣٩.

اذن لماذا لم يعمل توفيق صايغ في تيار يختلف عن التيار الذي تحدث عنه؟ لا أريد ان اخوض في جدل قد يطول خصوصا وان الأمر قد يكون مجرد خطأ من قبل محمود شريح في جمع اوراق توفيق صايغ. وفي الوقت نفسه لا يسعني الا ان اعلق على بعض النقاط اولها ان التوراة قد خلقت صراعا بين الأدب المسيحي والاسلامي. وهنا أقول انه ليس بالضرورة ان يكون الياس ابو شبكة قد تأثر بالتوراة كونه كتب «سدوم وعامورة» بل قد يكون قد تأثر بإباحية قصة لوط. وقد عرف عن ابو شبكة انه شاعر اباحي، فكتب شعره مستندا الى موضوع معين مثلما تأثر شوقي بقصة كليوباترة، وبشارة الخوري بقصة عمر بن ابي ربيعة فكتب عمر ونعم. كما لا أعرف على ماذا استند حين قال ان جبران خليل جبران قد تأثر بالتوراة، فجميع ما كتب جبران مبني على واقع اجتماعي عايشه حتى انه استشهد بأقوال الامام علي كرم الله وجهه: اولادكم ليسوا اولاد زمانكم..

لقد كان أدب جبران يدعو الى التحرر من التقاليد البالية والى بناء اسس جديدة. وقد اعتمدت بعض الكنائس البروتستانية كتاب «النبي». لقد كان جبران اديباً وفناناً ثورياً سبق زمانه. كرمه الغرب، وبعدها كرمناه وكُرم من قبل طائفته بعد ان كانت قد حرمته. لن أطيل الشرح، فقد أردت أن اتوقف عند بعض النقاط التي تطرق اليها الكتاب دون ان يقنع أو يفي الموضوع حقه كذلك بالنسبة الى غسان كنفاني فلقد ذكره الكتاب على انه المشرف على الصفحة الأدبية في مجلة (حوار) ثم اختفى ذكره. وهذا ما حزّ في نفسي. لقد ذكر الكتاب أدباء لا يقل عنهم غسان شهرة او فنا او وطنية، وتوقف عندهم اكثر. وقد كنت أتمنى ان يتوسع الكتاب بالمعلومات عن جبران وكنفاني وآخرين حتى اذا ما وقع الكتاب في يد قارىء ليس على اطلاع على ثقافتنا العربية، تولدت لديه حشرية للاستزادة. وهكذا يكون قد أسدى الكتاب خدمة الى ادبنا. كما كنت اتمنى ايضا ان يوضح اكثر قضية مجلة (حوار) والاتهامات التي وجهت اليها ص ١٤٨ ـ ١٤٩، ١٥٠ ـ ١٥٤.

وختاما أعود وأكرر شكري وأقول ان الكتاب قد أيقظ ذكريات وحنين الى أيام خلت على أمل ألا تكون بيروت فلسطين ثانية والمدينتين تشبهان مقبرة الفيلة حطامها وركامها يضم كنوز الدنيا على أمل ان تستعيد بيروت بريقها. □

الخطأ في الأصل

باسم الرسام

■ في البدء كان الحكم، وكان رويداً رويداً أن أمطرت السماء رعيةً وقادةً وأنظمةً! تتلو: «في البدء كان الكلم..»، والكلم من عند أبيهم (والأقربون أولى بالمعروف) فمنعم من قال ـ وما زال يقول ـ الطيِّبُ منه صدقة. والصدقة مُلكٌ، والملك أعزّ على المالكِ من نفسه، يُهلكها، ممسكاً غير مبذرٍ بالمُلك ـ الصدقة، الصدقة ـ الكلم الطيّب. لأنّ المبذرين كانوا أخوان الشياطين تكلموا، تكلموا ـ وحتى هذه الساعة ـ الا بالطيب منه.

«وُلدوا، فتعذبوا، فماتوا» قد تصدق على الجميع أو قد لا تصدق على الجميع أو قد لا تصدق، والى متى ستبقى ألسنتنا مكبلة بالـ (قد)؟... على أي حالٍ، مع قد أو بدونها سيظل ناموس الحياة هو الحياة ذاتها، ان تعاش ما دام الحي حياً انْ فيها أو بجوارها... إنْ فيها أو بجوارها فقدت موهبة الكراهية بعد ان فقدت ـ كيف؟، لا أدري ـ موهبة الحب، ان فيها أو بجوارها فقدت احساس الجدوى في الانتظار بعد ان انطفأ والى الأبد احساس الظمأ الى الهدف. لست أدري لماذا كلما حاولت ان أخط رسالة (عادية)، ازدحم فيها السابق مما شاهدته عيناي واللاحق مما يشغل الذهن؟ وللمثال، وحصراً للقليل منه جداً، سألتقط السابق من بعض ما جاء على صفحات الاعداد، التاسع، الثالث عشر والسادس عشر من «الناقد» المجلة التي لم أحصل فيها على غير هذه الأعداد،

ولن أنسى مبتدأ بالتعبير ما يسعني التعبير عن اعجابي بمقالتي الاستاذ عزيز العظمة «الآيات الشيطانية لسلمان رشدي: قميص عثمان المعاصر» و«بعيدا عن سطوة القول الديني» لما فيهما من جرأة (في زمن يفتقرها) ونفاذٍ وسعة ذهنٍ، انْ في تناول الموضوع الأول، أو في رده في الموضوع الثاني حيث يضعنا وجهاً لوجهٍ أمام خطر هجمة (ولكي لا أبدو متهاوناً أقول) أكثر من شرسة، لا أخلاقية يشنها حملة الاذهان والاقلام الاسلامية، فلماذا الاذعان؟

بل لماذا التهوين؟ والجميع يعرف انها ليست مرهونة بظرف عابرٍ تنتهي بنهايته وانما هي لا تطلب الا الصميم وصميم الحضارة بالذات. واذا كان الاستاذ عزيز العظمة

قد أشار في موضوعه الثاني الى الأوساط اللادينية وتملقها (الاسلاميين عن وعي أو دون وعي). أود أن أشير هنا: الى متى سنحاول ان نغض البصر عن حقيقة ان أغلب الدعوات الاسلامية المناهضة لكل ما تتضمنه مفاهيمنا الحضارية، مردها القرآن؟

والى أي حدّ سينجح المحاولون في اقناع أنفسهم - لا غيرهم - بأن الممارسات الاسلامية ودعواتها، ليست الا نتاج اجتهادٍ شخصي تفرضه عليهم ما يرتأوه من فهم للواقـع الثقـافي، الاخـلاقي والاجتـماعي، وان هذه الاجتهادات ليس النص القرآني مصدرها والمرجع لأغلبها؟

فقاريء مقالة (سرٌ وراء الحجاب)، لا يسعه الا ان يعجب بهذا السرد الـوسيم والاستقراء التاريخي الذكي لظاهرة الحجاب، ثم له ان يعجب لمن أكنّ له احتراماً كبـيراً وله ان يتساءل أيضاً هل من المحتمل ان الاستاذ الصادق النيهوم الحريص على تثبيت رقم الاصحاح ورقم الآية واسم السورة والذي يقول: «اذا كان الحجاب قد أصبح الآن فريضة اسلامية، يدعو لها الوعاظ علنا باسم الاسلام فان هذه الدعوة ليس مصدرها النص القرآني».

هل من المحتمل انه اغفل ما جاء في الآية (٣٠) من سورة النور: «وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ولا يبـدين زينتهن الا ما ظهـر منها وليضربن بخمرهن على جيوبهن ولا يبدين زينتهم الا لبعولتهن أو آبـائهن أو آبـاء بعولتهم أو ابنائهن أو ابناء بعولتهن أو أخوانهن أو بني اخوانهن أو بني اخواتهن أو نسائهن أو ما ملكت ايمانهن أو التابعين غير أولي الاربة من الرجال أو الطفل الذين لم يظهروا على عوارت النساء ولا يضربن بارجلهن لِيُعلَم ما يخفين من زينتهن وتوبوا...).

الاسلاميون والمسلمون قاطبة - حتى يومنا هذا - لا يقـولـون بوجـوب ارتـداء العبـاءة للمـرأة بل بوجـوب الحجـاب، وعن هذا أقـول مؤيداً الاستـاذ الصـادق النيهوم، نعم إنها فظيعة هذه الفكرة - الظاهرة - الدعوة والتي مصدرها النص القرآني. ولما كان القرآن هو كتاب الله وسنته - متفقاً مع الاستاذ الصادق النيهوم في مقالته عن علم السنـة - وهـو شريعة الله في الاسلام، بعبارة أخرى هو جوهره أيضا.. مع ذلك نرى الاستاذ فاضل عزاوي في مقـالتـه (كيف تفسد الثورات؟) لا يشاء ان يصـدق ان الايادي المبتورة والعيون المقلوعة و.. و.. و... هي - باضافة غيرها - من جوهر الاسلام، فلست أرى العيون المقلوعـة والايدي المبتـورة الا تطبيقـات اسلامية صرفة ودقيقة جدا للعين بالعين والسن بالسن.. أو للسارق والسارقة تقطع أيديهما و.. و...

لا أعتقد ان محاولات التجميل ومس المصدر سطحياً لا عمقاً، لا تجدي وحسب بل أنها ستقدم خدمات جليلة لعناصر ورموز الهجمة إياها في تماديها وفي انجازها أول هدف من أهدافها الا وهو تطويع ذهنية المعنيين بالهجوم والآخرين على السواء ولصب المجريات في أكواز النهي عن المنكر والأمر بمعروف ما يفرضه (الواقع السماوي الالهي!) الواقع الاسلامي المتحجر كما ساد وكما هو سائد وكما هو حقيقة شنيعة في نصوص كتبه الشرعية وفي ما يتـوخاه الشرع من تطبيق دقيق لا يحيد عن الأصل فيما يتصـل بالنـاس والمجتمـع ثقافيا (فنا أو أدبا) اخلاقياً، اجتماعياً،.... الخ. والتصدي باختصار مجمل يتطلب مواجهة حقيقة بتعرية الأصل وادانته بل حتى رفضه، لا رفض أعراضه العفنة فقط. □

AN.NAQID subscription form | **قسيمة اشتراك**

Name: .... الاسم:
Profession: .... المهنة:
Address & post code: .... العنوان مع الرمز البريدي:
Telephone: .... الهاتف:



الاشتراكات:

SUBSCRIPTION RATES:

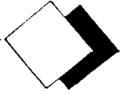
(For individuals, paid in advance)		(For official institutions)		للمؤسسات والهيئات	للأفراد	
One year	£50.00	One year	£100.00	١٠٠ جنيه استرليني	٥٠ جنيها استرلينيا	□ لسنة واحدة
Two years	£80.00	Two years	£160.00	١٦٠ جنيها استرلينيا	٨٠ جنيها استرلينيا	□ لسنتين
Three years	£120.00	Three years	£240	٢٤٠ جنيها استرلينيا	١٢٠ جنيها استرلينيا	□ لثلاث سنوات

Enclosed my: | مرفق طيه:
□ Bankers cheque | □ شيك مصرفي خارجي
□ Personal U.K. cheque | □ شيك مسحوب على بنك في بريطانيا
□ My credit card No. with □ Access □ American Express □ Diners Club | □ رقم حسابي لدى

Signature | التوقيع

* الرجاء الكتابة بالانكليزية اذا أمكن * ترسل قيمة الاشتراك مقدماً باسم الناشر وعلى عنوانه

Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 071-245 1905 Fax: 071-235 9305 Telex: 266997 RAYYES G



سؤال وجواب

(● مـا الكتاب الـذي قرأتـه ولم تفهمه؟

ـ كتب الحداثة عموماً.. لا يفهمها كاتبوها.. فكيف أفهمها؟

● ما أفضل الأقلام النسائية التي لفتت انتباهك؟

ـ كلهن مقبولات.. بس لـو يبطلوا المكياج في الكلام).

عبد الله عمر خياط

«اليمامة» ـ الرياض ١٩٩٠/٥/٩

الدافع المجهول

(أنا لا أعرف لماذا أكتب، ولا ما الذي يدفعني للكتابة، وبالتالي لو كنت أعرف ذلك لم أكن لأكتب على الإطلاق..).

محمد بنيس

«الحياة» ـ لندن ١٩٩٠/٥/١٠

وما نوعها؟

(أحدث قصيدة كتبتها هي القصيدة التي قرأتها في مؤتمر القمة والتي انفعل بها الرئيس العراقي صدام حسين، فوجدته في اليوم التالي يرسل لي هدية هي عبارة عن سيارة).

عبد الرحيم عمر

«اليمامة» ـ الرياض ١٩٩٠/٥/١٦

كتابة هجينة

(.. هـذا الانفتاح النصي والأدبي كثيراً ما يُفضي الى نوع من الفوضى النصية والأدبية، سيما من طرف بعض أنصاف الموهوبين الذين يركبون موجة الحداثة الأدبية وينتجون كتابة هجينة، لا هي ملتزمة بحدود الأجناس الأدبية المعروفة، ولا هي ملتزمة بالروح الشعرية. وهذا النمط من الكتابة منتشر في إبداعنا العربي المعاصر).

نجيب العوفي

«كل العرب» ـ باريس ١٩٩٠/٥/١٤

الخفايا

(.. النص الأدبي يوضح الكثير من خفايا المجتمع أكثر من أي وسيلة أخرى من وسائل الحصول على المعلومات).

فتحي غانم

«آفاق عربية» ـ بغداد ـ أيار ١٩٩٠

خطأ شائع

(إن بعض شعراء الحداثة حاولوا أن يؤرخوا هذه الحركة ابتداءً بهم وانتهاءً بهم. أن يلغوا القبل والبعد. هذا خطأ تاريخي).

بول شاوول

«الأفق» ـ نيقوسيا ١٩٩٠/٥/١٠

من يخدم من؟

(الذين يفصلون بين السياسي والثقافي إنما يقصدون ألا يسخّر الثقافي في خدمة السياسي..).

مبارك ربيع

«الموقف العربي» ـ نيقوسيا ١٩٩٠/٥/٢٧

لا شيء

(القصة القصيرة فن مراوغ يغري بالسهولة، قد تحسب أنك يمكن أن تكتبها بصفحتين أو ثلاث، ولذلك يكتب كثيرون القصة القصيرة، ولا يقدمون أي شيء للذهن أو للمخيلة أو لمتعة الناس).

رشاد أبو شاور

«الحوادث» ـ لندن ١٩٩٠/٥/١٨

الذي مات

(القراءة في عالمنا العربي لم تمت ولن تموت، ولكن الذي مات ولم يعد لـه جمهور هو الكلام الذي يتكرر، والفكر الذي يضع يده في ماء فاتر، ولا يقترب بهذه اليد من النيران الملتهبة..).

رجاء النقاش

«المصور» ـ القاهرة ١٩٩٠/٥/١٨

لماذا يبكي

(حين يبلوني شخص بإهداء كتابه، أبكي هواناً ومذلة لاضطراري الى قراءته كي أبدي رأيي فيه).

عبد الحكيم قاسم

«الحياة» ـ لندن ١٩٩٠/٤/٥

قتل الذاكرة

(.. يحق للمثقف أن ينسى ويتناقض ويخطىء، لكن لا يحق له أن يتناسى ويتجاهل وينكر ماضيه ويقتل ذاكرته).

عبده وازن

«الحياة» ـ لندن ١٩٩٠/٥/١٦

أصابع اليدين

(إذا كان في عصرنا ثلاثمائة شاعر، فلا بد ان المجيدين منهم لا يزيدون عن أصابع اليدين. وهذا معهود في كل فترة).

عبد الله البردوني

«العربي» ـ الكويت ـ أيار ١٩٩٠

لا عودة

(المرض يلازمني منذ فترة، وحلم العودة الى الوطن ما زال مبتوراً).

جيلي عبد الرحمن

«القدس العربي» ـ لندن ١٩٩٠/٥/١٦

ولماذا الخوف؟

(إن أخطر ما يخيف في المسرح هو أنه سلطة حقيقية في حين ان المطلوب منه هو أن يكون مسرحاً للسلطة).

عبد الكريم بورشيد

«المنتدى» ـ دبي ـ أيار ١٩٩٠

سعران

(من أجل تخفيف الأعباء على القارىء اللبناني، قامت دور النشر اللبنانية بوضع سعرين للكتاب. وأحدهما سعر مخفض للبنان خصوصاً).

انطوان سيف

«السفير» ـ بيروت ١٩٩٠/٥/١٧

الميزان

(.. أية قراءة للفن على طريقة الميزان، ميزان بائع الخضار، أو عداد السيارة، فيها إلغاء وتكسير لما استطاعت البشرية في كل تاريخها من إنجازه في مجال الإبداع).

أسامة محمد

«الحياة السينمائية» ـ دمشق ـ ربيع ١٩٩٠

الاستيراد

(.. ما جدوى أن نجتر أشكالاً غربية في الرواية والقصة القصيرة والقرن يشارف على نهايته؟).

فاتح عبد السلام

«القبس» ـ الكويت ١٩٩٠/٥/١٨

نداء

(المطلوب وضع مقاييس أكثر دقة في اختيار الشعر الجديد وتقديمه. والمطلوب أيضاً رفع درجة الوعي بالقصيدة الحديثة من خلال تقديم قراءات جديدة لها..).

عبد الرحيم حسن

«العالم» ـ لندن ١٩٩٠/٥/١٩

المرآة

(هل يستطيع الشاعر أن يغيّر شيئاً من الواقع، واقع غربة الإنسان، حيرته وقلقه؟ أبداً. الشعر في أحسن حالاته وفي أسوئها مرآة عاكسة أمينة للواقع).

عبد العزيز المقالح

«اليوم السابع» ـ باريس ١٩٩٠/٤/١٦

المترهلون

(الساحة الثقافية ـ محلياً وعربياً ـ بحاجة ماسة الى ألف صريح لا الى صريح واحد، نحن بحاجة الى كنس الأقلام التي ترهلت وأخذت تراوح مكانها من زمن ولم تتزحزح..).

طه عبد الغني مصطفى

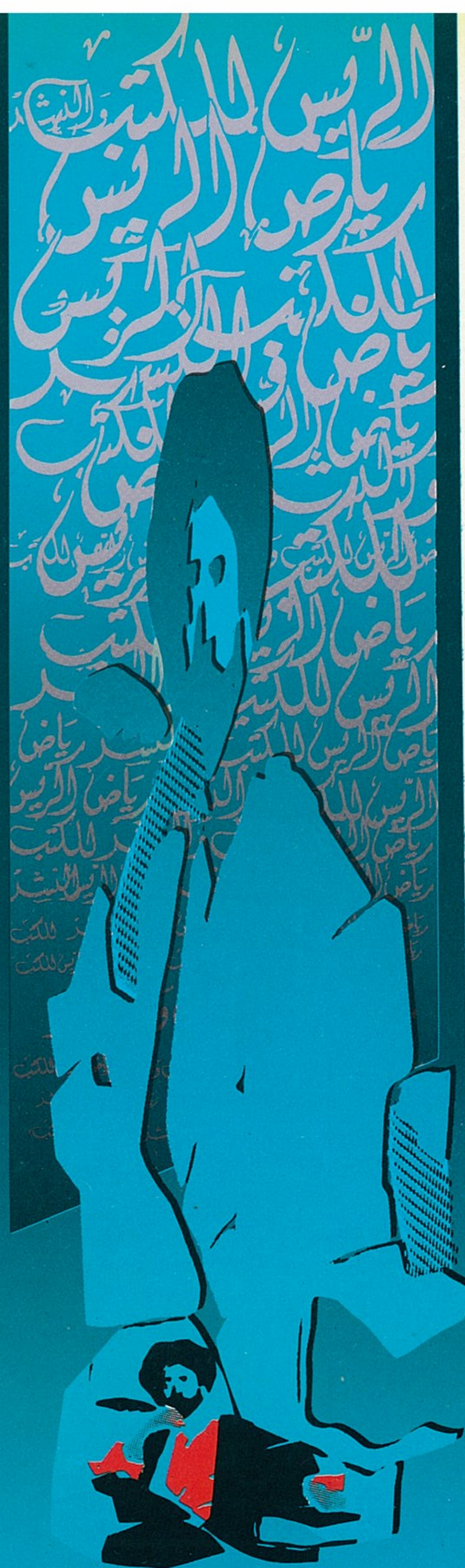
«البيان» ـ دبي ١٩٩٠/٤/١٥

التراث

(أنا أنظر ببساطة إلى التراث ككياني الماضي، وأقرأه، وأنتقي منه ما يواكب العصر، وما يحدد شخصيتي القومية، بشرط ألا يبتلعني هذا التراث، ألا يأكلني، فأعيش في الماضي متغنياً به).

علي فهمي خشيم

«العربي» ـ الكويت ـ نيسان ١٩٩٠



تقدم دائما
الكتب المثيرة
للجدل.

Riad El-Rayyes Books

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ, Tel: 071-245 1905, Fax 071-235 9305, Telex: 266997 RAYYES G

■ سميح القاسم:
أستغيث ولا أستغيث



الناقد

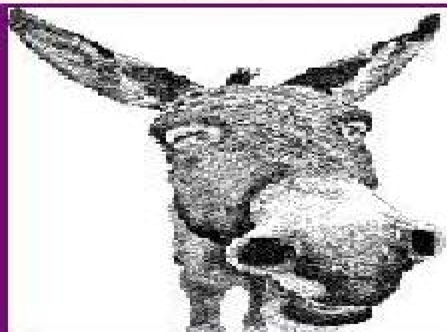
العدد السابع والعشرون ■ أيلول/ سبتمبر ١٩٩٠ ■ السنة الثالثة

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

No. 27 ■ *September 1990* ■ YEAR 3

£ 3.00 in U.K.

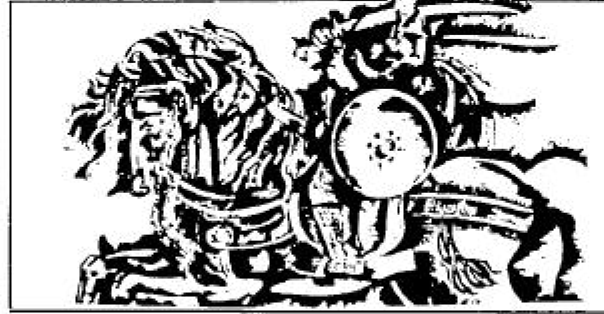


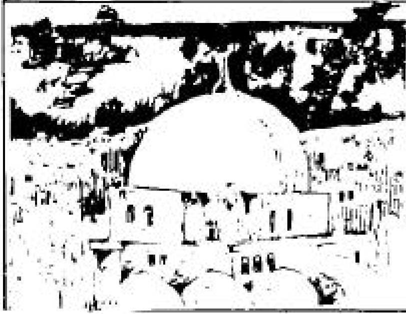
http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بابداع الكاتب وحرية الكتاب





الغلاف بريشة الفنان
ضياء العزاوي (العراق)

نذير نبعة وطلال معلا وعبد الله بصمه جي

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الاردن ١,٥ دينار، العراق ١,٥ دينار، الكويت ١,٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١,٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار

United States $8, Cyprus £C2, Greece DR1000, France F30, West Germany DM9, Italy L8000, Switzerland SF15, United Kingdom £3, Canada $C8, Belgium BF200, Netherlands FL15, Austria Sch100

أستغيث ولا أستغيث

سميح القاسم



■ أولُ الماءِ بَسملةٌ
جفَّت البئرُ في حارةِ الفُقراءِ المساكين
غاضَتْ عيونُ البراري القديمة
يا أصدقاءَ النبيِّ احفروا مرةً ثانية
واحفروا مرةً ثانية
إحفروا
آستمطِروا
واذكُروا
العطاشى هُنا.. وهُنا الآنيهْ
واسألوا غيمةَ الحَجَر الباقيهْ
واخرجوا من شقوقِ التراب
اخرجوا من شقوق منازلكم
بالأكفِّ التي تتضرعُ
مُنشبةً سُخطَها في شقوقِ السماءِ البعيدةِ:
يا خالقَ الكائنات
اظهر الآن من نار هذا الإطارِ القديم
كما أظهرَتْكَ المآسي على طور سيناء
من نار عُلَّيقَةٍ شَوكُها يتكاثرُ في وَردتي
وتُدَمِّي أكاليلُهُ جَبهتي..
(إرِص يِسرائيل هَشْليمَه
أجرات هتلفيزيا
پيحوت زوحيل أبطَله سِمويَه
مِمشيلِتْ أحدوت ليئوميت
إنفلاصيا دوهيوت

إنفلاصيا ميروسينت
يَجون ميروسَنْ
كليطات علياه
دم دوهير . .)(*)
آخرُ الماءِ حوْقَلَةٌ
والمطرْ
في مسامِّ الحجرْ . .
أول الماءِ آخرُهُ
تَخْرُجُ الريحُ من بيتها الجبليّ القديم
محمَّلةً بالطعامِ لماعِزِها
تستحمُّ قليلاً وراءَ الشواطىء
تَقْلِبُ في طيشِها مركباً
وتعودُ إلى البيتِ قبلَ الغروب
مُروراً بقرنِ الغزالِ المروَّع
«ها نحن منتظراتٍ»
تَصيحُ العجائزُ من قَلعةِ الغَيْم
ها نحنُ يا بنتُ
داهَمَنا البردُ في عُرينا المُمْحِلِ
آحتَرمي حُزنَنا العائليّ
آملأي موقدَ الذكريات
بما ظل في سفحنا من حطبْ
واستهلّي بأوجاعِنا حفلةَ البرقِ والرعدِ
دُوري ودُوري
كما تشتهي رَقَصاتُ اللهبْ.
أوَّلُ الماءِ آخرُهُ
أَستغيثُ ولا أستغيث
فَمي طفلةٌ ميِّتة
فقأتْ عينها حَدأةٌ
قَدِمَت من جَليد الكوارثِ
واستوطنتْ جُثتي
قُربَ «باب المغاربةِ»(*) التفتتْ فجأةً
شاهدَتْ طفلةً ميِّتة
فقأتْ عينَها . . ثُم عادَت إلى جثتي .
ابتدأتْ غُرْبتي

*

يتناهى إلى السَّمعِ بعضُ الحديثِ المُصمَّم للعرضِ في مُدُنٍ من رُخام الزَّمان، الرخامِ الذي صقلتْهُ التواريخُ . مرَّ عليهِ الأباطرةُ المُلتحون. وجرَّت عليه الأميرات تَفْتا السَّرائِرِ والشُّبُهات النبيلةِ. أُصغي بما يقتضي بروتوكول الولائم. لا يشعرون بأنشوطةٍ من حرير تشدُّ رويداً رويداً على عُنُقي البدويّ. ولا بأسَ في بَسْمَةٍ هذَّبَتْها التجاربُ. تمتد تحتَ الشراشفِ ساقٌ تُداعب ساقي. وتلكزُني بدلالٍ من التُّخمةِ الحَضَريَّةِ، سيدةٌ أرهقَتْها المباذلُ. تهمسُ: هل أعجبتْك المغنيةُ التونسيةُ؟ أم أضجَرَتْك رواياتُ هذا الأمير السعوديّ عن صَفَقات السلاحِ الأخيرةِ؟ هل تعشَقُ البحرَ مثلي؟ أتعلمُ أنَّ السباحةَ عاريةً هي أحلى الهواياتِ عندي؟ لا سيما في أماسيِّ ڤينيسيا المُقمِرة.
يتناهى إلى القلبِ ما تفعلُ النَّزوَات الثريَّةُ بالجُثثِ المُقفِرة.

فجأةً تخجلُ الروحُ من عُريها
يَخجلُ العُقمُ من عُقمِهِ
تخجلُ النخلةُ المثمرةْ.
فجأةً
وتضيقُ المساحاتُ
القصرُ زنزانةٌ للغريبِ
تَطولُ المسافاتُ في الحزنِ
تضربُني، تضربُ الروحَ زلزلةٌ
تسقطُ التُّحف الغاليةْ
تتحطمُ فوقَ الرُّخامِ العريقِ الصحونُ المذهَّبَة الراقيةْ
فجأةً تبدأ المجزَرهْ
تبدأُ المجزرهْ
في أماسيِّ ڤينيسيا المُقمِرهْ

*

أَستغيثُ ولا أَستغيثُ
يدي وردةٌ من رصاصْ
فجَّرَت عطرَها الدمويَّ
على الدرجاتِ القريبةِ من جامع «القَصَبهْ»
(مُقرِئُ الغاز يستوطن الرئة الوادعهْ)
ويدي وردةٌ للخلاصْ

(*). أرض اسرائيل الكاملة
ضريبة التلفزيون
التخفيض الزاحف البطالة المقنعة
حكومة الوحدة القومية
التضخم المالي الجامح
التضخم المالي المكبوح



قذفتْ عطر أحزانها المرعبهْ
حجراً نابضاً
في فضاءٍ من المَوت والشهوةِ اللاذعهْ
هُهُنا.. هُهُنا.. لا مناصْ
كانت المعصيهْ
ويكونُ القصاصْ
ويكونُ هنا مطلع الأغنيهْ:
«طفلةٌ»
طفلةٌ شاهَدوها على شاشةِ التلفزيون
في كل بيتْ
وَهْيَ في ثوبها المدرسيِّ محاصرةٌ
وهْي خائفةٌ
وهي طافحةٌ بقروحِ العذاب القديمةِ
صارخةٌ دونَ صوتْ
فجأةً طوحتْ يدُها في فضاءِ الرَّدى
آنقبضتْ قَسَماتُ الحديدِ على غيظِها
آنفجرتْ غيمةٌ في المدى
آنفجرتْ وردةٌ ناسفهْ
لم تَعُدْ خائفهْ
أيَخافُ من الموتِ مَيْتْ؟
*

شاهَدوها على شاشةِ التلفزيون
في كل بيتْ
واستدارَ المُذيعُ الأنيقُ
إلى ماكياج المذيعة
في نبأٍ عاجلٍ
عن شُؤون الأميرةِ «آنْ»
*
واستدارَ الزمانْ.
شاهَدُوها على شاشةِ التلفزيون في كل بيتْ
غضِبوا.. دونَ صوتْ
سَكَبوا دمعتينِ على دمِها
أتقَنوا كلماتِ الرثاءِ الوجيزةَ
وآنسَحَبوا

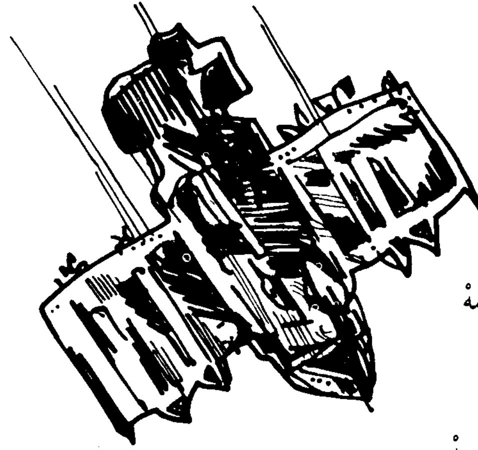


عائدينَ إلى زمنٍ لا يعود
إلى شَهَوات النساءِ الصغيراتِ
في رُدُهات الفنادقِ
للجَدَلِ المتحضِّر حول خَبايا السياسات
للجوني ووكر (بالثلج)
للصُّحُفِ الأجنبيةِ
مَوْتى وتبعثُهم للحياةِ جرائيمُهُم
إثمُهُم طاهرٌ
عقَّمَتْه الكوارثُ والذكرياتُ النبيلةُ
لا بأسَ في دمعتينِ على دَمِها
في المراثي الرصينةِ
في زمن لا يعودُ..
*

وها أنذا استغيثُ ولا استغيثْ
أنا العربيُّ المُضيءُ
آلتقيُّ البريءُ
أنا قُوة الشعراء
بُلوغُ المغنّين
لم تسمَعوني
ولم تُبصروني
وحيداً بعيداً
بُراقُ الأغاني الحميمهْ
أرشِدوني إلى بلدي
وخُذُوا بيدي
خطوةً خطوةً في سَديم الجريمهْ
أرشِدوني إلى جسدي
أرشدوني
إلى طلقةِ الرحمةِ الثانيهْ
وخُذُوني
إلى ضربتي القاضيهْ..
*

أستغيثُ ولا أستغيثْ
أبي.. يا أبي
رِحلتي في اتجاهين

تذكرتي لاتجاهٍ وحيدْ
فوقَ أرض تميدْ
يا أبي
من يُؤاخي دَمي في انفجاراتِهِ المُرعبهْ
من يواسي صواعقَهُ المتعبَهْ
يا أبي
من يردُّ اللحافَ على جَسَدِ الطفلةِ النائمهْ
في فِراش التهاليلِ والحُلمِ
مَنْ؟
من يصد رياحَ الجحيمِ عن الوردةِ الناعمهْ
من يقول الكلام الأخير
لدبابة الهمج القادمهْ
بأناشيدها واحتفالاتها القاتمهْ؟



*

يا أبي
تلك أسناننا تتفتّتْ تحت الهراوات
في غُربةِ الكولينوس.
شَعْرُنا يتساقطُ في قبضةِ الفاتحين
وفي ساحة بريليانتين
يا أبي
هوذا مَلِكُ الغازِ والكِنْت
يذبحُنا بسيوفِ اللهبْ
نحنُ أسرى الأسى والتعبْ
في غياهبِ سجنِ الغُزاة
وأسرارِ رِنْتِغِن
نحنُ سَبَايا مخاوِفنا المزمنهْ
بينَ دَمْعَتِنَا السِّر
والضِّحْكَةِ المعلَنَهْ
يا أبي
أعطني يَدَكَ المؤمنهْ.
يا أبي
يا أبي
أنا شيطانُهُم زمناً.. والملاكْ
زَمَنا

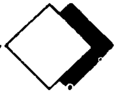
لم يعد لي مكانٌ هناكْ
لم يعد لي مكانٌ هنا
وأنا
لم يعُد لي أنا
من يَلُمُّ الشراكْ
من يَفكُّ الشّباكْ
يا أبي
من سواكْ؟!

*

أستغيثُ. ولا أستغيثُ
آسمعيني وما من سميعٍ أجيبي وما من مُجيبٍ
أغيثي وما من مُغيث
لأني أُريدك من جسدٍ وأُريدُكِ مِن حُلُمٍ
وأجيئُك في باقةٍ من زهورِ جبالي الأسيرةِ
أختارُها زهرةً زهرةً وأجيئك
يا آمرأةً من رمالِ صحاراي
يا آمرأتي وأجيئُك
في باقةٍ من زهورِ القرابين
تختارُني مقتلاً مقتلاً
وأُغنّي
يا إلهي أعِنّي!
يا إلهي أعنّي على صَبَواتِ دَمي البدويّ
أعِدني إلَيّ
انتشلني..

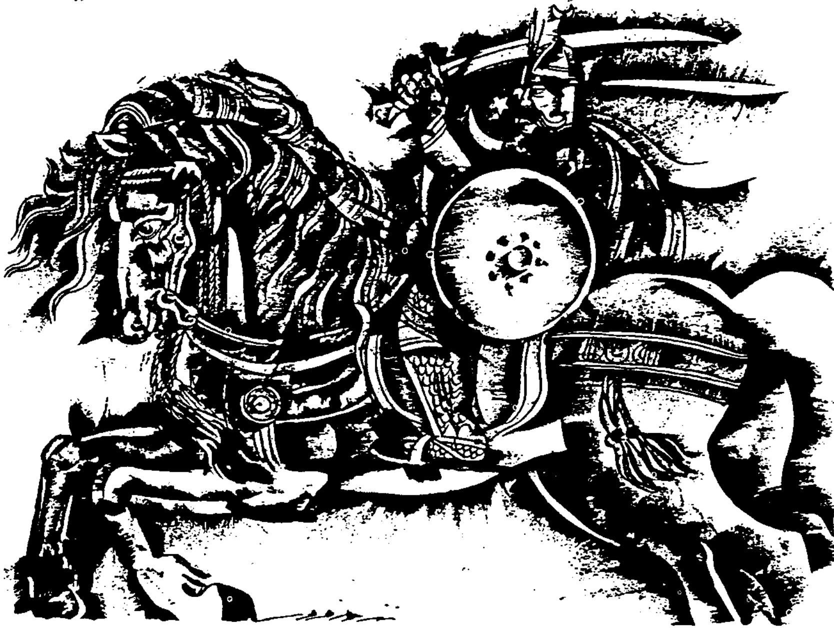
*

أنذا في صِراطي إليكِ
آفتَحي بابَكِ الذهبيَّ المُطَعَّم بالنارِ والدمّ
قُومِي افتَحي بابَكِ الذَّهَبِيَّ
لأدخُلَ ما شئتِ لي من جِنانِ الشّهادات
يا آمرأتي
وأُغنّي
يا إلهي.. أعِنّي
أستغيثُ. بمن أستغيثُ*؟
أستغيثُ.. ولا أستغيثُ.. □



معرفتنا بسيئات الغرب لا تكفي لجعلنا أفضل منه

أنسي الحاج



■ قبل أن يكون الأدب «نصاً»، كما يقولون اليوم بتأثير لغة اللسانيين والبنيويين وسائر علماء الاجتماع، هو «كلمة».

والكلمة جسد. جسد وروح، أي جسد.

والجسد يطلب حباً (أو بغضاً) لا تشريحاً، لأنه يعيش بالعواطف والشهوات ويموت بالفحص «الطبي» والاحصاء.

لفظة «نص» التي يتداولونها بهذا الملل العقائدي المنهجي انحرفت عن معناها البسيط، البريء، وباتت تخفي إلغاءً للمعاني وطمساً لوهج الخلق وتسوية بالأرض للتجربة الانسانية في التجربة الابداعية وللتجربة الابداعية في عملية الكتابة.

يقولون «النص» ويقصدون «الشيء».

لكن الأدب شخص، وما هو أبعد من الشخص، لا شيء. الكلمة جسد، وما يخرج عن نطاق حدوده، لا جثة.

*

معرفتنا بسيئات الغرب لا تكفي لجعلنا أفضل منه.

*



أكره السيطرة المادية ـ التقنية في الغرب، لكني أحب فيه نقده الذاتي الذي يُخجلني أنا المجتمع العربي العديم الاقرار بالخطأ، إن على مستوى الأنظمة أو على صعيد المثقفين.

أنا المجتمع العربي الذي يحلو له أن يعتبر تخلّفه فقراً في الوسائل المادية ـ التقنية حتى يتهرب من الاعتراف بأنه فقر في الشغف بالحقيقة، وفقر في احترام الانسان لا في سلطته وإنما في اختلافه عنا.

*

أكرهُ في الغرب نظرته الفوقية إليَّ أنا العربي، لكني أكره أكثر منها نظرتي أنا العربي إلى العربي الآخر، وهي لا تقلّ عن نظرة الغرب احتقاراً.

*

أكرهُ في الغرب امبرياليته واستعماريته، وأكرهُ في المجتمع العربي غوغائيته وجهله للحرية.

*

أكرهُ في الغرب ذنوبه، ذنوبه ضد الروح، ضد الضعيف والفقير، ضد السرّ والحلم، ضد التأمل والكسل والخيال والجمود...

وأحبُّ في الغرب شعوره بالذنب، هذا الشعور المطهِّر، الجبّار، الخلّاق، الانساني، المدمِّر، الذي يُخجلني أنا المجتمع العربي.

*

القرن الحادي والعشرون الذي سيكون قرن غزو الدماغ، يقال إن الأميركيين والروس يأملون خلاله، وربما قُبَيْله، اكتشاف الوسائل التي تمكّنهم من التأثير في دماغ الانسان (ومن ثم في الجماهير) عن بعد، فتثار فيه (وفيها) مشاعر الغضب أو الحبور، مثلاً، حسب المراد، ويصبح بالامكان التحكم بردود فعل البشر، حكاماً ومحكومين، بكبسة زر على غرار «الريموت كونترول»، أو بارسال شعاع كالليزر، دون أن يعرفوا أنهم مدارون...

أفق مخيف ينذر، إذا تم، بالقضاء على آخر معاقل الدفاع البشري ضد المكننة والبرمجة والقطيعية، بل ضد التعليب: الرأس، خزانة الخيال، سفينة البحر اللامحدود، التي لم تستطع حتى صواعق السماء ترويض جموحها.

هل يخضع الدماغ لخطط العلماء؟

إن هذا يفترض احاطة تامة بكيفية نشوء الانفعالات في الدماغ. فمن يستطيع، اليوم وغداً، الادعاء أنه قادر على مثل هذه الإحاطة، بينما يعترف طب الدماغ والأعصاب بأن ما يجهله في هذا الحقل هو أكثر بكثير كثير مما يعرفه؟

لقد وُجد دائماً ويوجد الآن وسوف يظل يوجد علماء وأطباء يطمحون إلى السيطرة على «ماكينة» الدماغ كما سيطر العلم على الفضاء الخارجي أو على «الدماغ الآلي». لكن العلم مهما أوغل في التقدم سيظل يفاجأ بأن «ماكينة» الدماغ البشري غابة وحشية لا نهائية، لا حدود لتعقيداتها ولا لمفاجآت أعماقها.

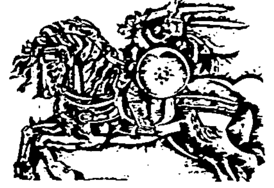
وإذا حشدت الدولتان العظميان علماءهما للتحكم بالدماغ فقد تتقدمان بضع خطوات لكنهما ستكتشفان في النهاية أن حدود عظمتهما وحدود العبقرية العلمية تقف عند شيء لا يقبل به العلم الوضعي والفكر المادي، ويرفضه الملحدون: سرّ مُغْلَق لا يمنع الراغبين من محاولة فتحه، ولكنهم يحاولون ولا يقبضون إلا على سراب.

سر متواضع، ينام في ثنايا الدماغ، يحميكَ

أكره في الغرب نظرته الفوقية إلي أنا العربي لكني أكره أكثر منها نظرتي أنا العربي إلى العربي الآخر

وسيظل يحميك من أن يبتلعك غول العالم.

*



الضحكة صوتُ تَشَقُّق القناع.

*

أكثر مَنْ أخشى، أولئك الذين يضحكون ضحكاً عاقلاً...

*

ينبع الشعر ممن لا يدركون معاني كونهم شعراء.

*

يحلم الشاعر بخلق بشرية جديدة لا بكتابة شيء جديد فقط. الكتابة هي الجسد الجديد.

*

يكتب بعض الشعراء العرب عن أنفسهم وعن أخصامهم كما يتحدث الحكام العرب عن أنفسهم وعن أخصامهم: تزوير وتشويه للحقائق.

هنا سلطة وهناك سلطة.

والشعراء أسوأ لأنهم يكذبون في موضوع مادتُه الحقيقة.

ينبع الشعر ممن لا يدركون معاني كونهم شعراء

*

دعوتُنا، حتى دعوتنا إلى الأصالة، تقليد.

حتى عندما نقول إننا نقلّد، نقلّد.

لم يعد لي ثقة حتى بصدق موتنا.

*

الأصالة لا تعرف نفسها. لا شيء مما هو جميل، لا شيء مما نُحبّ، يعرف نفسه.

*

المقهى حاجة للفكر تفوق حاجته إلى الكُتُب.

*

مشاهد الغابات والسهول والواحات والظلال تلمحها في عينين تلقيان عليك طبائعهما خطفاً، كمرور المناظر بسرعة البرق من نافذة القطار.

وتكمن في انتظار عودتها، بين طيات نفسك السوداء والصفراء والارجوانية، كمون الصيّاد لطريدة لمحها ثم فرّت، ولن يقوى على اكمال النهار ولا العمر إن هو أقر لنفسه، بعيداً من سراب الأمل، بأن ذلك الحلم لن يعود، وبأنه وإنْ عاد، فلن يؤخذ، وبأنه وإنْ أُخذ، فلن يكون باراً بوعوده.

وتبقى الوعود المستحيلة وحدها السعادة البريئة من كل عيب.

*

استسلامات النظر أجمل من استسلامات الجسد.

*

واحد من أسس الحب: سوء تقدير كل طرف للطرف الآخر، بحيث يظنه أجمل منه، منزّهاً عما يذلّه هو من حاجات دنيئة، والحصول عليه غنيمة الخادع من المخدوع!

*

كلمات سكاكين، جمل شفرات، نقطع بها علاقة.

وكلمات دروع نصدّ بها أمواج الآخرين، تحمينا من محبّتهم...

*

واحدة تعطيك جسدها لتحمي روحها، وأخرى تعطيك روحها لتحفظ جسدها: أيّهما أكثر فضيلة؟

*

تتألم لأنك لا تتألم: ذلك هو الحَجَر

الوجداني...

*

يدفع الفشل إلى الشر، والشر إلى النجاح...

لا تتأمل كثيراً في هذه الجملة.

ولا في عكسها.

*

«شمّام هوا قطّاف ورد»؟

لا بل أجملها: شمّام ورد قطّاف هوا.

*

لا تزال مياه الأحلام في رأسي تتسع للمزيد من الغرقى، لكن أحداً من غرقاي لم يغرق أكثر مني...

*

بعضهم غرق، فسارعت حماقة الحياة أو الموت إلى انقاذه من مياهي.

*

تَرقَّبْ دائماً ضربة القَدَر بعد كل انفراج ومسرّة، ما دمت أيها الشقي لم تنتشل نفسك من براثن الفكر القائم على شريعة «التعويض»: كل فرحة سيقابلها غمّ، شر هذا بخير ذاك... أو قاعدة لكل شيء ثمن.

لا، ولو كانت صحيحة القاعدة.

ارفضْها، بأسنانك، بجبينك، بآلام الأجيال كلها، ارفضْها.

قل لهذا المنطق الذي يسحقك بكراهيته وعنصريته وبخله، ليس لشيء ثمن بل حبّ. وبقَدْر ما أحب أنال، ودونما «تعويض» على مرابي الأبدية وأهل الجَلْد...

ترقَّب الصفعة ما دمتَ أيها الشقيّ الغبي، منذ ملايين السنين، لم تحطم الميزان الذي يشلّك ويقتلك بعدله المقيت.

*

كلما قام رجل بوضع مواصفات العالم الذي يراه الأفضل، لاح لي هذا الرجل، في النهاية، لا أنه يستحق أفضل (وأرحم) من العالم الذي يدعونا إليه، بل شعرت أنه هو سيكون أكبر ضحية لهذا العالم إذا تحقق.

أفلاطون يستحق أن يكون أكثر من مواطن بل وحتى من فيلسوف حاكم في جمهوريته. (حتى لا أقول إنه يستحق أن يعيش في بلاد الأطلنتيد الخرافية التي يدين نظامها الالهيّ ويفضّل عليها اثينا وحكم العقل).

المسيح. محمد. روسو. فورييه. ماركس...

يرسمون لنا أوطاننا وكأنهم ليبقوا غرباء!

لا شيء مما هو جميل لا شيء مما نحب يعرف نفسه

*

سُمّار الليل نحبهم لا لأننا مغرمون بالليل بل لأنهم يحملون لنا إلى بحر الظلام الخانق تطميناً من الضوء بأنه قليلاً ويأتي.

*

استولى علينا القلق البشع بأكاذيبه والقلق التافه بعدم جدواه.

اشتهينا المقاهي والناس. اشتهينا أماكن لا يرعبها الأطفال المسلَّحون ولا يرعبها المسلّحون الكبار ولا يرعبها خُلوّها من المسلحين. وكم كَبُرَتْ الحاجة إلى فقدان الذاكرة! وإلى الخروج من الوطن، ومن الجسد، ومن الكوكب!

لو كان الليل قطاراً، وكان لقطاره محطة، لجلستُ في المحطة أَنتظرُ القطار وأركبه حتى آخر مطافه. فإني أودّ، بعد هذا الليل، أن أرى ما وراءه. □



هذه الدراسة عن شعر عمر أبو ريشة هي في قسمين، الأول يتناول شعره الموضوعي، والثاني يتناول شعره الذاتي، وسينشر في العدد التاسع والعشرين

عمر أبو ريشة: كالنجم في انهياره

محي الدين صبحي

١ـ في شعره الموضوعي

■ قبل أن أبدأ هذه الدراسة، لم أكن أعرف، ولم أجد في أية مصادر، أن عمر أبو ريشة بدأ حياته شاعراً طليعياً، وطليعياً جداً في حداثته. فقد كان أول شاعر عربي استعمل بنجاح فائق تقنية «الحوار الذاتي المسرحي ـ dramatic monologue». وهي قصيدة تقوم على قصة أو عقدة، وعلى مغزىً يشرح وجهة نظر الراوي إلى الحياة بحيث تظهر شخصية الراوي عبر الحدث الذي يرويه ويتفاعل معه. تضم قصيدة الحوار الذاتي المسرحي، اضافة إلى شخصية الراوي الشخصية التي يتكلم عنها الراوي ـ وهي غائبة عن المشهد، بطبيعة الحال ـ وشخصية ثالثة بالغة الأهمية هي شخصية المستمع الذي يصغي إلى ما يقوله الراوي ويقوم بحركات تشعرنا بوجوده دون أن يتفوه بكلمة واحدة. شخصية بطل الحادثة والمستمع الصامت المتحرك يتمتعان بوضع اشكالي هو وضع الغائب ـ الحاضر، مما يضفي عليهما كثافة تفوق كثافة الحضور المادي للمحاور المتكلم. وزيادة في الإغراب، فإن أعراف تقنية الحوار الذاتي المسرحي تقضي بأن يختار الشاعر شخصيات ومشاهد تاريخية بعيدة عن عصره، مما يمنح القصيدة عدة منظورات لكل من المتكلم والمستمع والشاعر والقارىء من خلال عصرين: عصر الحادثة المروية وعصر الشاعر المؤلف. أما الشاعر ذاته فلا يسمح له بالتدخل أو الشرح بل يغيب تماماً، وذلك لتحقيق أقصى حد من موضوعية السرد، دون الوقوع في احلال اللهجة التقريرية إذا كان الشاعر هو المتحدث المباشر في القصيدة. وفي الوقت ذاته، فإن موضوعية السرد تساعد القصيدة على التخلص من الذاتية الفردية التي أغرقت الشعر الرومانتي وأفسدته[١].

دعها! فهذي الكأس ما
مرّتْ على شفتي نديم
لي وقفة معها أمام
الله، في ظل الجحيم
دعها! فقد تشقيك فيها
لفحة البغي الرجيم

وتـنفَّسُ الـشبـحِ الـشـقـيّ
عـلى جـذى حـب أثـيـم
مـا لي أراك تـطـيـل في
تـأمّـل الـطَّرْفِ الـرحـيـمِ
أتخـالـني أهـذي؟ وخمـري
صـحـوة الـقـلب الـكـلـيـم

فقد اعتمد عمر أبو ريشة على قصة ديك الجن الحمصي، الشاعر الذي عاش في القرن الثالث الهجري، وإذ يروي أنه قتل جاريته وأحرق جثتها ثم جبل من رمادها كأساً يشرب فيها خمرته. تتضارب الروايات في أسباب ارتكاب الشاعر لهذه الجريمة، فمن قائل إنه اكتشف علاقة بين الجارية وغلام له. ومن قائل إنه أصيب بلوثة من الشك الجنوني. لكن شاعرنا عمر أبو ريشة أرجع ذلك إلى عنة أصابت ديك الجن تجاه الجارية بسبب التفاوت في العمر بينهما، ففي حين كان ديك الجن طاعناً في السن كانت الجارية فتاة كاعباً في مقتبل الصبا. وقصيدة «كأس» التي نظمها أبو ريشة عام ١٩٤٠ تحلل تطورات الحالة النفسية التي أدت بديك الجن إلى قتل جاريته التي كان يحبها أشد الحب، وكيف هام على وجهه بعد أن قتلها «وكان ينشد بين شربه وبكائه أبياتاً من الشعر».

اشرب! ولا تـترك جـراح
السر تـعـوي في رمـيـمـي

من الواضح أن المتكلم هنا ديك الجن، وهو يخاطب صديقاً له في مجلس شراب حاول أن يأخذ كأس ديك الجن ليشرب بها، فردعه ديك الجن عن مسها، فهذه كأس عذراء ما مرت عليها شفاه الندماء. وهذه كأس شقية عانت من تعسف حب آثم. المستمع صامت لا يتكلم. لكن ديك الجن أشعرنا بحضوره أول مرة حين حاول أن يأخذ الكأس، وأشعرنا بحضوره مرة ثانية في نهاية المقطوعة، بقوله «أتخالني أهذي؟» مما يدل على أن المستمع لم يتقبل فكرة أن تحمل كأس شراب كل هذه الآثام. فالكأس رمز حي على حب وإخفاق وجريمة وإثم.

محال على من يراها لأول مرة أن يستوعب ما امتلأت به من شقاء وآلام. وبالتالي فمن حق المستمع أن يظن ما يسمعه ضرباً من الهذيان. لكن ديك الجن يحسم المسألة بإصدار أمر قاطع للمستمع: «اشرب». وفيما يدور عليهما الشراب يروي ديك الجن قصة الكأس، أو قصته:

كانت تغنيني وكنت أحس.. بالنعمى تغني

هذه المغنية الصبية أحبها وأحبته. كانت جميلة شابة وكان شاعراً عجوزاً.

الـشـيـب مـرّ بـلـمـتي
وأقـام في عـجـزي ووهـني

بعد الحب المتبادل تبدأ العلاقة، لكنها علاقة ترفض أن تبدأ، فالرجل العجوز عنين عاجز:

نـادى هـواهـا، فـالـتـفـتُ
ومـا رددتُ لـه جـوابـا

وشـبـابهـا الـظمـآن، بـين
يـديّ يـسـتـجـدي الـسرابـا
فـوجـمـتُ مجـروحَ الـرجـولـة
أخـفض الـطرف اكتئابا
ورجـعـتُ لـلأكـواب أمـلأهـا
عـلى غـصص شرابـا...

فبعد صدمة العجز وتكررها مرات، لا يبقى أمام الرجل سوى أن يشرب، والسكر يزيد من عصف الأهواء وخيالات التشهي. وكلما ازدادت الصبوة ازداد العجز، وهكذا..

ولئن كان ديك الجن قد وصف في المقطع الثالث عجزه فإنه في المقطع الرابع يصف معاناة الفتاة والتهاب جماها بين يديه الكليلتين.

مـالـتْ عـليّ، وطـرفـهـا
في يـأسـه يـتـضـرّعُ
وعـبـيرهـا مـا سـال مـن
صـدر الـربـيـع، وأمـتـعُ

بعد اضطرام الأهواء وبذل المفاتن وإخفاق المحاولات لم يبق إلا الإخلاد إلى السكينة:

نـامـت! وخـلف نـديّ
جـفـنـيـهـا.. حـيـاة تحـلـمُ
طـوراً تـقـطّب حـاجـبـيـهـا
تـارة.. تـتـبـسّـم
وعـلى ارتـعـاش شـفـاهـهـا
الحـمـراء، بـوح مـبـهـم

إن النوم رمز للراحة والطمأنينة، لكن فرويد أظهر أن ما يشغلنا في النهار يعشش في رأسنا ليلاً، وأن ما نعانيه من متاعب الماضي يذرّ بقرنه في أحلامنا الحاضرة. وبالتالي فإن نوم الفتاة ليس نوم الراحة ولا الطمأنينة.

أما ديك الجن فهمومه أكبر من أن تجعله ينام. وما كان له أن ينام وهو غارق في الوساوس والخمر إلى جانب حبيبته الجميلة المحرومة. حرمانها يجعل نومها قلقاً. قلقها ينعكس اضطراباً على نومها وقسمات وجهها وارتعاش شفتيها. أما ديك الجن فيفترض، من عجزه وسكره، أن هذه الصبية التي استسلمت له ليست بريئة ولعل اضطراب نومها يعود إلى علاقات لها سابقة، فيرصدها نائمة على أمل أن تبوح له بسرها:

فـدنـوتُ أصـغـي، عـلّـهـا
فـي هـمـسـةٍ تـتـلـعـثـمْ
ورجـفـت.. خـشـيـةَ أنْ
تـطـالـعـني بمـا لا أعـلـم

ولئن كانت وساوس حبه تدفعه إلى الشك في ماضيها، فإن هواجس عنته تثير جنون غيرته إذ إن هذه الصبية لا بد في مقتبل الأيام أن تجد من يحبها ويروي أهواءها - حتى ولو بعد موت الشاعر، أي لو أخلصت له في حياته ورضيت بحياة الحرمان فسوف تتحرر منه بعد مماته وتعيش حياتها وتشبع لذتها:

بدأ حياته شاعراً طليعياً وطليعياً جداً في حداثته

1 - Robert Langbaum, The Poetry of Experience, The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition, Penguin Books, 1974.

والتعريف مستخلص من تلخيص الفصل الثاني في الكتاب، وهو بعنوان

«The Dramatic Monologue: Sympathy Versus Judgment,» pp. 69-104.



أنــا لــن أعــيش غــداً فــأروي
قــلــبــهــا الــظمــآن حــبــاً!
أيـضمُّ غــيري هــذه الــنعــمى!!
مــتى وُسِّــدت تُــرْبــاً؟؟

بذلك انغلقت دائرة اليأس على الشك في ماضي الفتاة والغيرة من/ على مستقبلها الذي لن يكون فيه دور لديك الجن. كذلك انغلقت عليه دائرة اليأس في حاضر عنين ومستقبل ميت. لا بد للعلاقة الغلط أن تستمر بشكل غلط وتنتهي نهاية غالطة أيضاً. لهذا فقد تفجر من شكه غضب ومن غيرته انتقام ومن عجزه قسوة. إنه موقف شكسبيري ممزوج بضمير اسلامي وتمرد شقي يجابه جريمته بالغضب ذاته الذي دفعه إلى ارتكابها، لكنه لا يندم ولا يستغفر، بل ينقل إلينا شيئاً من شعوره بالشموخ مستمداً من تجربة فريدة، ونهاية لا فكاك منها:

قــبـلـتُــهــا!! والـلـيــل يــنــفضُ
عــنــه أسرابَ الــنــجــوم
ومــدامــعــي تجــري، وكــفّــي
فــوق خــنــجــريَ الأثــيــم
هــي وقــفــةُ رعــنــاءُ، ضــاق
بــهــولــهــا حِــلْمُ الحــلــيــم
فــحــمــلــتُ شِــلْوَ ضــحــيــتي
والــنــارُ حمــراءُ الأديــم
وجــبــلــتُ مــن تــلك الجــذى
كــأسي، ومــن تــلك الــكــلــوم
وغــداً أحــطِّــمــهــا، أمــام
الله في ظــل الجــحــيــم
فــاشرب ودعــهــا! فــهــي مــا
مــرّتْ عــلى شــفــتي نــديــم

تلك كانت كبرياء الجريمة، عنفوان الإثم، تمرد اليأس وتوهج العجز. إن في الموقف شيئاً أوديبياً ولكن بتحدٍّ مفتح العيون. وقد أدى عمر أبو ريشة كل ذلك بشاعرية متألقة وإحساس عميق بالجرح الانساني: عجز الانسان عن مغالبة الزمن وقدرته على ممارسة أفظع الجرائم انتقاماً لعجزه!

وقد ساعد على تعميق الموقف وجلاء خوافيه الشكل الذي يفرضه الحوار الذاتي المسرحي من جمع بين الموقف المسرحي والأداء الغنائي، بحيث تغدو القصيدة بمثابة «كشف حركي عن الروح في حالة الفعل، وليس مجرد دراسة سكونية للشخصية... وذلك لأن الحوار الذاتي المسرحي في جوهره حوار لا نسمع فيه إلا القسم الذي يخص المتكلم الرئيسي... فكأننا نراقب ونصغي إلى رجل يتكلم بالهاتف.. هذا الطراز الكثيف الديناميكي في الكشف عن الشخصية من خلال الحديث السردي - ويكون في العادة قصة حياة كاملة مركزة في أبيات قليلة - يلامس الشعر الغنائي في نقطتين: الأولى أن العديد من الحوارات الذاتية المسرحية تستعمل الأوزان الغنائية استعمالاً واضحاً؛ الثانية هي أن هذا الإلحاح على تحليل الذات وكشفها في الحوار الذاتي المسرحي، «إنّيّته»، ولحظات الإخلاص المطلق فيه هي جزء من صميم طبيعة الدافع الغنائي»[2].

والحقيقة أن توفيق شاعرنا مصدره جودة اختياره لنقطة البدء في السرد، لأن الحوار الذاتي المسرحي يعتمد أكثر ما يعتمد على شخصية ينبذ المجتمع تصرفاتها لكنه يعلق حكمه ضدها، لأن الشخصية حين تشرح موقفها لا تعتذر ولا تتوسل بل «تختار نقطة ذات أهمية خاصة في تاريخ روح الانسان. هذه الروح، سواء أكانت تاريخية أم مختلقة، تتكلم بوجه العموم عن نفسها كل الكلام الذي يقال - أما الشاعر فيحجم تماماً عن الظهور بمظهر الناطق المتكلم. خلال الحوار الذاتي المسرحي تُبيِّنُ كل الظروف المتعلقة بتطور الروح في الماضي، وهي الظروف الأساسية لإضاءة النقطة الراهنة»[3].

المهم أن مثل هذا التفجير للروح في لحظة حاسمة من تاريخها، وأن مثل هذه الموضوعية في الأداء التي تفرض على الشاعر أن يتنحى صامتاً فيما يسيطر البطل على المشهد كلاماً وحركة، وأن مثل هذا التطور في البناء الذي يبلغ ذروته الخارجية كلما تعمقت الشخصية في الكشف عن الروح الداخلية، وأن مثل هذا الاختيار لشخصيات تاريخية مرفوضة اجتماعياً بسبب سلوكها الإشكالي، ومع ذلك فإننا نستمع إلى وجهة نظرها بشغف محجمين عن ادانتها لقراءة تجربتها... مثل ذلك كله، مما تحقق في قصيدة «كأس»، لم يتكرر في نتاج عمر أبو ريشة، مما يدل على أن الشاعر نظم هذه الخريدة بتأثير مطالعاته في الشعر الانكليزي عامة، وشعر براونينغ وييتس خاصة، دون أن يعي الأبعاد النظرية للتقنية الجديدة التي حصل عليها. والشعراء عادة يتأثرون بالنماذج ولا يهتمون للقواعد النظرية التي نظمت بموجبها تلك النماذج[4]. وكان من أثر ذلك أن غاب الحوار الذاتي المسرحي عن الشعر العربي ربع قرن كاملاً، إذ لم يظهر مرة أخرى بكامل تقنيته إلا في ديوان البياتي «سفر الفقر والثورة» سنة ١٩٦٥.

٢

لم تكن قصيدة «كأس» أول أو آخر قصائد الشاعر عن سير أفراد عظماء، وإن كانت - مع الأسف - القصيدة الوحيدة التي استطاعت أن تقدم إلينا جوهر الشخصية بتفجيرها من الداخل. وهو الأمر الذي أخفقت فيه قصائد أخرى سبقتها أو تلتها. فقبل ١٩٤٠ نظم أبو ريشة قصائد عن المتنبي (شاعر وشاعر ١٩٣٥) وجان دارك (١٩٣٥) وخالد (١٩٣٨)، وبعد ذلك نجد قصيدة (محمد ١٩٤١) و(مع المعري ١٩٤٤). غير أن قصائد الرثاء يمكن أن تضاف إلى

2 - Bliss Perry, A Study of Poetry, Boston, 1937. pp. 267-270.

3 - The Fortnightly Review, H. Buxton Forman,

Philip Drew, The Poetry of Browning - A Critic Introduction, Methuen and Co. Ltd. London, 1970. p. 14.

قصائد السير، فعمر أبو ريشة يحول قصيدة الرثاء إلى ترجمة لسيرة المرثي، وتخليد أبرز مآثره. يتحقق ذلك في قصائد «قيود» في رثاء الزعيم المجاهد ابراهيم هنانو ١٩٣٧، و «شهيد» في رثاء الشهيد البطل سعيد العاص الذي استشهد في جبل النار خلال الثورة الفلسطينية عام ١٩٣٧، وقصيدة «بلادي» في رثاء الزعيم الوطني سعد الله الجابري عام ١٩٤٧، وقصيدة «بنات الشاعر» في رثاء الأخطل الصغير عام ١٩٦٩، وقصيدة «الفارس» في رثاء اميل البستاني عام ١٩٦٣ - إن اتساق منهج الشاعر خلال خمسة وثلاثين عاماً في تحويل قصائد الرثاء إلى تراجم شعرية مطولة يسوغ نظرتنا في وجوب ضمها إلى قصائد السير، مع احتفاظها بنوعها الأدبي الأصلي بوصفها رثاء، علماً بأن الشاعر نفسه وضع قصائد السير وقصائد الرثاء في قسم واحد بعنوان «مواكب». كما أن التقنية الجديدة غابت، وعاد الشاعر إلى الطريقة العربية التقليدية في الشعر القصصي منذ قصائد الأخطل الصغير عن مآسي الحرب العالمية الأولى وقصائد خليل مطران عن نيرون وفتاة الجبل الأسود، حيث يقوم الشاعر بصوته بعملية السرد كلها، منتقلاً بين حادثة وأخرى بلهجة تقريرية تتفاضل فيما بينها بالشحنة العاطفية تارة والنغمة الغنائية طوراً آخر، وفي اتباع قافية موحدة أو التنويع بين القوافي كملمح ثالث من ملامح هذا الشعر الذي يجمع بين متانة النسيج في الكلاسية الجديدة، مع حرية التعبير العاطفي التي وفدت مع الرومانتية، وفي أحيان نادرة يطل التعبير الرمزي مختلطاً مع الحكاية المجازية. وهو يناوح بين قطبين: الغزل والحماسة أو الشعر القومي أو الوطني، كما صار يعرف في الكتب المدرسية.

المهم أننا، كما بدأنا هذه الدراسة بالبحث عن معنى التجربة الانسانية في قصيدة السيرة، سوف نستمر على هذا المنهج في بقية نتاج الشاعر لنتوصل إلى رؤياه عن الحياة ومعنى معاناة الانسان بادئين بقصائد السير حسب ترتيبها التاريخي فقد يسعفنا في اكتشاف شيء من التطور في نظرة الشاعر وأدائه. لأن ما يبقى من الشعر هو عمق التجربة ومعناها في الأداء الشعري الجميل.

٢.أ:

قصيدته عن المتنبي تبدأ بتصوير الشاعر مأخوذاً بجمال الطبيعة يرقب الفجر، يتخطى الربى ويهبط السهل عند الهجيرة وسأم الغبراء وعند المنحنى يكتشف مأتم الشمس وجلال الظلماء. وبعد أن عرف جمال الطبيعة بدأ يعزف أهازيج روحه الشماء:

فضّ فيها عن الحياة نقاباً
من خداع وبرقعاً من رياء

بعد أن يموت الشاعر المتنبي، يقف أبو ريشة متأملاً سر خلود الفن فيجد أن المتنبي «وَتَرٌ صيغ من سنا الصحراء»، ويقدم ملامح مألوفة عنه:

فيه من غضبة الإباء على الضيم
وفيه من بسمة العلياء

*

بدوي، لِينُ الحضارة في برديه
ناجى خشونةَ البيداءِ

ثم ينادي أبو ريشة «شاعرَ الخلد» ليرى كيف احتشد الشعراء في ذكراه الألفية. ويختم بعرض الحالة العربية عام نظم القصيدة (١٩٣٥):

شاعرَ العُربِ، غُضَّ طرفك
فالعرب حيارى في قبضة عسراء
القيود الثقال عضتْ عليهم
وجرى سمها على الأحناءِ
فاعذرن، إن سرتْ خلال نشيدي
بحة من تفجع وعناء
كيف أُهدي إليك بيض الأغاني
وجراح الأيامِ خلفَ ردائي
عرائس الخيال ذاتها اللواتي كُنّ:
يتمايلن راقصات نشاوى
بدلالٍ مفجّر الاغراء
فمن الخصر عطفة تركت في
حلمة النهد نفرةً للعلاء

انتقلن من ذكرى المتنبي إلى قصيدة «مصرع الفنان» (١٩٣٦)، وهي في رثاء صديق موسيقي مات مخموراً.

القصيدتان متشابهتان في المطلع الذي يصور الشاعر ذاهلاً في رؤاه. وهذا التصور الرومانتي للشاعر أضر بمخيلته التي تتصف بالتوازن والتحديد. لكن العموميات تطغى على المطلعين:

بسمات الرضى على شفتيه
وشتات الرؤى على أهدابه

وبنات الغروب تسكب في أذنيه
أصداء عوده.. وربابه

فكأننا نقرأ للشابي أو علي محمود طه عن الفنان الحالم. لكن فنان أبو ريشة لم يجد تقديراً من المجتمع فترك الفن وعكف على الشراب ليسلو (الصخور التي تدمي أقدامه، ورؤوس الأشواك تمزق أردانه والأفاعي تمص دماءه). مع هذه التهاويل الصورية الرومانتية العاطفية ينشد السلوى في الخمر ويتوهم اقتراب نجاحه حتى مات خلفه الفجر بدموع الندى، ونسيه وطنه لكن رفاقه وفوا لذكراه:

أهملت شأنه البلادُ وصمّتْ
أذنيها عن دمدمات فؤاده
لم يكن ذاك عن ذهول، ولكن
يرغب الحرُّ في دما أولاده
إنما لم تزلْ رفاق لياليه
كراماً على عهود وداده
كلما مر ذكره قلبوا الكأس
على الأرض حسرة لافتقاده

٤. تروي الشاعرة الباحثة د. سلمى الخضراء الجيوسي أن عمر أبو ريشة درس في الجامعة الأمريكية في بيروت، ثم ذهب إلى مانشستر ليدرس في الصناعة، وأنه «يبدو أنه كان لديه فرصة سانحة لدراسة الشعر الانكليزي، وعلى الخصوص شعر شكسبير، شلي، كيتس، ميلتون، تنيسون، براونينغ، بو، غراي. كما أنه درس بودلير بوصفه شاعره المفضل بالاضافة إلى بو». انظر:

Salma Khadra Jayyusi, Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, Brill, 1977, 2 Volumes. 1/229.

نقلاً عن سامي الدهان، الشعر الحديث في الاقليم السوري، القاهرة: ١٩٦٠، ص ٣٧، نقلاً عن الشاعر نفسه.

ومن جهة أخرى، نختتم هذه المناسبة لنعيد النداء إلى الجهات المولة لنشر الكتب الرصينة بضرورة ترجمة كتاب سلمى الخضراء، إن لم يكن لقيمته الفنية فقط، فلقيمته التأريخية المرجعية، إذ إنه اشمل مسح علمي للشعر العربي ومراجعه بدءاً بالبارودي انتهاء بأصحاب قصيدة النثر. وسواء اتفقنا مع الباحثة أم اختلفنا. وأنا من المختلفين. فمن العار أن يبقى أثمن مصدر عن الشعر العربي الحديث بعيداً عن تراث اللغة العربية.



الصراع يرقى بالشعر الى آفاق التسامي وتوهج الرؤيا

وإذا كنا لا نجد شخصية أو تجربة أو تأملات في الفن والحياة، فإننا نجد تقنية جديدة على شعره، وهي اللوحة التشخيصية التي تقدم صورة متكاملة لتأسيس وضع يسعى الشاعر من خلاله إلى تقديم موقف. وهي تقنية ابتكرها الشاعر الجاهلي إلا أنها كانت تأتي تزيينية استطرادية في الغالب، كما في شعر النابغة والحطيئة. أما أبو ريشة فقد طورها تطويراً جذرياً بحيث تكثف المعنى وتحوله إلى موقف. ففي ختام «مصرع الفنان» يذكر الشاعر أن ألحان الفنان تمده بحياة بعد حياته، فيقدم صورة ورقاء تزق فرخها، ولا بد من ذكر المقطع كاملاً لإبراز هذه التقنية لأنها سترافق شعر أبو ريشه:

إيه ألحانه، وأنت حنين
سال من روحه على أوتاره
رافقيه في أفقه فهو ظمآن
بعيد العهود عن قيثاره
رب ورقاء في الفضا الرحب لما
زقزق الفرخ شاكياً من أواره
أطبقت فوق صدرها من جناحيها
وأهوت، كالنجم عند انهياره
وأكبت عليه تمنحه العطف
ومنقارها على منقاره

هذه اللوحة التشخيصية نجدها في قصيدة «كأس» تصور ديك الجن العنين وهو يتفانى لإرضاء محبوبته، دون جدوى:

كم ظبية قعدت بعبء
جراحها تتوجع
لما رأت في خشفها
الجوع الملح يروّع
زحفت لترضعه، وماتت
وهو باقٍ يرضع

فإذا كانت النزعة الرومانتية في شعر أبو ريشة جعلت أحياناً من التخييل تهويلاً، فإن النزعة الكلاسيكية قدمت لخياله الخصب إطاراً ساعده على التكثيف وإغناء المشهد في آن معاً.

قصيدة «مع المعري» مزيج من شاعريتي أبي العلاء وأبي ريشة. فأجواء أبي العلاء أشد تجهماً وصلابة، أما شاعرية أبو ريشة فأكثر توثباً وأصفى شفافية. لذلك جاءت رشاقة القصيدة من وثبات خيال أطلقته نزوات الصبا على أجنحة الشعر وأشبعه فكر ينبض بقلق الوجود وحزن الانسان. والابداع فيها متعدد الوجوه، فمرة يأتي من التوازن بين المطلع الذي ينقل إليها قلق الوجود والخاتمة عن انحطاط الشرط الإنساني، وكلتا القضيتين يشترك فيهما أبو العلاء وعصره وأبو ريشة وعصره ومرة يأتي الإبداع من التوتر بين الذاتي والموضوعي في القصيدة. فأبو ريشة وإسرافه على نفسه حاضران في القصيدة، مثلما حضر أبو العلاء وشدته على نفسه:

هيكلي الرحبُ، كل أهواء نفسي
في ذراه أقمتها أوثانا
سوف أمضي كما مضيتَ، وتدري
في حمى الروح: أيُّنا أشقانا

كذلك فإن الصراع بين الخفاء والتجلي، بين الستر والجهر، بين الطبيعة الأرضية والعشق الإلهي في النفس البشرية يرقى بالشعر إلى آفاق التسامي وتوهج الرؤيا:

أنريد الوجود منهتك الستر
يرينا أسراره عريانا
لو بلغنا ما نشتهي لرأينا الله
في نشوة الشعور عيانا

ثم ينحط على الأرض بهبوط مندهش:

نحن نسج الثرى، فما لأمانينا
على كل كوكب تتفانى؟

ويذكر أن صراع الانسان مع المجهول قديم قِدم الانسان، ومع ذلك فالوجود صامت لا يبوح بسره:

نشطتْ قبلنا مواكبُ شتى
وترامت خضيبةً خذلانا
وخفيُّ الوجود ما انفك لا
ينبض قلباً ولا يرفّ لسانا
طلبتْه عينُ الخيال، ولما
لمحتْه تكسرتْ أجفانا

ولا يفوتنا التنويه بأن حيوية التعبير تضفي على عمق الفكرة شفافية وصفاءً. فمواكب المتصوفة «نشطت» و«ترامت» ثم: «خضيبة خذلانا» فهي مدماة بفشلها. ومثلما تتحرك في البيت أفعال مثل «نشطت وترامت» يتوالى بعدها «ينبض ويرف» كذلك «طلبته ولمحته». وهناك مع حسن التقسيم جمال الترادف في أول المقطع «خضيبة خذلانا» وفي نهايته «تكسرت أجفانا». وفي ذروة أخرى من مجاهدة العشاق ومكابدة الباحثين عن السر، يسائل الشاعر أبا العلاء إن كان وجد سكينة روحه في جنان الخلود، ثم يفترض أن قلق أبي العلاء أعظم من أن يحتويه عالم آخر ولو كان عالم الخلد فيقفز إليه في إحدى وثبات الخيال والحب البشري:

عالمُ الوهم، نحن صنعنا رؤاه
وأردناه أن يكون: فكانا
لست تستطيعُ أن تكون إلهاً
فإن اسطعت فلتكنْ انسانا

وبذلك تزول الحجب بين الالوهية والانسانية في أقصى حالات العشق الإلهي وتحقق الذات الإنسانية.

وبعد أن يسائل أبو ريشة أبا العلاء عن سر زهده العميق في الدنيا مع قلبه الرقيق العطوف ينثني بسؤال عن معنى الحب:

أمن الحب أن تُدارَ عليك
الكأسُ ملأى، وتنثني ظمآنا

ثم يجد الجواب لا في نفس أبي العلاء فقط بل في عصره أيضاً، وكذلك في عصرنا أيضاً، فالانحطاط مستمر: ظلم وذل، والأنذال يهينون الأحرار:

أسرجوا صهوة المذلة، وانقضّوا
على مثخنِ الجراح طعانا
واستباحوا مال الضعيف عتوّاً
وأهانوا حرماته طغيانا
وأزاحوا عن المنابر أحراراً
فهزّتْ أعوادُها عبدانا
وتمشّوا لدى الأعاجم حملاناً
وسابوا في قومهم ذؤبانا
هذه الزمرة التي في حماها
وقف المُلكُ مطرقاً خزيانا
ما أظن العصور مرت عليها
فتلفّتْ: أما تراها الآنا؟!

وإذن فالقضية الميتافيزيقية في جوهرها قضية اجتماعية، والقضية الاجتماعية أزمنت فغدت قضية تاريخية. حكام ينهبون شعوبهم ويذلونها بقدر ما يتحملون من المستعمر الأجنبي نهباً وذلاً. وما أشبه اليوم بالبارحة.

لقد أفلح أبو ريشة في قصيدته عن المعري في أن يستحضر مجمل تجربة المعري الروحية والسياسية وأن يؤديها في قصيدة عصماء متكاملة. حديثة - قديمة، تحمل شفافية العصر. وتعبيره الجديد عن التجربة القديمة. ومن المؤسف أن هذا التوهج الفكري لم يتكرر في قصيدتي أبو ريشة عن الأخطل، أولاهما في مهرجان تسميته «أمير الشعراء» (١٩٦١). والثانية في رثائه (١٩٦٩). القصيدة الأولى «حكاية سمار»، وتعتمد على محورين، الاول مناجاة الشاعر لعروس الشعر. فهي تراوده بجمالها ويأبى، وتغريه بالثراء فيمتنع، لكنها حين تحدثه عن معاناة الشاعر يسلس لها قياده. والمحور الثاني الحديث مع الشاعر وعنه حول آثاره ونضاله:

عرفتْك دنيا البغي صرخةَ ناقمٍ
يُزري بهيبتها وغضبة ثائرِ

وكعادته، ينهي القصيدة بحديث عن مجريات الحياة العربية - وقد كانت دولة الوحدة بين مصر وسوريا قائمة آنذاك وهو سفيرها في النمسا. فيتحدث عن ثورتي الجزائر والخليج وعن عدوان السويس.

في القصيدة تتكرر ظاهرة أسلوبية هي بين التوليد والجناس ورد العجز على الصدر في قوله:

أولست من نسل الأولى نسلوا العلى
وكسوا دياجير الورى بمنائر

وكان قد قال في «مصرع الفنان» عن رؤى الشاعر:

راقصاتٍ في حلقة من عباب
اللهو، والرقص موجة من عبابه

وفي قصيدة «بنات الشاعر» في رثاء الأخطل، يقول:

يسائل القدر المحموم في خجلٍ
عنها فيغضي - على استحيائه - القدر

وفي القصيدة ذروة انفعالية لا تأتي من رثاء الشاعر لزميله بل لنفسه - وكان الشاعر آنذاك قد جاوز الستين فهو من مواليد ١٩٠٨:

يا راقداً في حمى النُّعمى ومضجعه
ما زال يندى عليه العشب والزهر
نجيُّكَ اليومَ من أزرى الزمان به
ورده عن مدى آفاقه الكِبَرُ
جناحه بعدما طال المطاف به
مخضّبٌ من شظايا الشهب، منكسر
يمشي الهوينا على صحراء رحلته
وصحبه الليل والأشباح والسهر

إبان إلقاء القصيدة، كان قد مضى عامان على هزيمة حزيران ١٩٦٧، وكان العمل الفدائي في أوجه، فيجد الشاعر عزاءه فيه عن الهزيمة:

عزاؤه أن ملء الساح فتيته
إلى الردى والفدا، أرواحهم نذروا
من كل أمرد ما أدمى مراشفه
في رعشة الشوق إلا الوحلُ والمدرُ

وفي تلك الأونة انعقد مؤتمر القمة العربي في الرباط وتراجع عن لاءات الخرطوم، فقال أبو ريشة عن المؤتمرين:

إن خوطبوا كذبوا، أو طولبوا غضبوا
أو حوربوا هربوا، أو صوحبوا غدروا
خافوا على العار أن يُمحى، فكان لهم
على الرِّباط، لدعم العار، مؤتمر

وهكذا نجد أن أبو ريشة انتهى تدريجياً إلى الوقوع كلياً في إسار القصيدة التقليدية بنبرتها الخطابية وطريقتها التقريرية المباشرة.

٢-ب:

حين بدأت الشخصية الشعرية لعمر أبو ريشة في التكون، بين أواسط العشرينات وأواسط الثلاثينات كان الجو الثقافي العربي يعيش صحوة أصولية مستنيرة مثلتها مجلة «الرسالة» بتوجيه من الزيات. وفي ذلك الحين نشرت مجموعة من الأعمال الفكرية عن عظماء العرب المؤسسين من أمثال «محمد» لحسين هيكل ثم توفيق الحكيم ودراسات عن كبار الصحابة. وكان هذا الجهد يرمي إلى هدف مزدوج: تحرير

أول شاعر عربي استخدم بنجاح فائق تقنية الحوار الذاتي المسرحي



النظر إلى الأسلاف من المذهبية التقليدية وتأصيل الهوية العربية الاسلامية في وجه الهجوم الاستعماري العسكري والفكري والتجاري. وكان تشكل عمر أبو ريشة الفكري والوجداني في مثل هذا الجو من أكبر العوامل التي وجهت شعره نحو مقاومة الاستعمار والإشادة بالبطولات العربية.

قصيدتا «خالد» (١٩٣٨) و«محمد» (١٩٤١) تعتمدان على الحوادث التاريخية أكثر من دراسة الشخصية والتأمل في معنى الرسالة. بينما تقترب من ذلك قصيدته «يا رمل» (١٩٤٥) وقد «ألقيت في ذكرى المولد النبوي في الأسبوع الذي أعلن فيه الرئيس روزفلت أن الميثاق الأطلسي، كفيل الحريات الأربع، لا أثر له في الوجود»، كما جاء في تقديم الديوان للقصيدة. وهذا يكشف أن مجريات الحاضر تتفاعل في نفس أبو ريشة أكثر من إيحاءات الماضي. والقصيدة ذاتها قسمان منفصلان كأنها قصيدتان. والمطلع يمثل شعر أبو ريشة في أفضل حالاته، ألفاظاً منتقاة وايقاعاً جليلاً واستعارات نضرة:

أجمل شعره مستلهم من زعماء سورية الأوائل

يا رملُ، ما تعب الحادي، ولا سئما
ولا شكا في غوايات السراب ظما
على وجومك من نجواه أخيلة
شقّ الفتونُ بها أكمامه ونما

وهو يعود إلى الموضوع ذاته في قصيدة تنوف أبياتها على الستين، نظمها بمناسبة خروجه من السجن فيقابل بين الحاضر والماضي، ووقفة على فلسطين قبل أن تضيع:

أهتاف خلف البحار بصهيون
وحدب على بناء كيانه
ومَنِ الهاتفُ الملحّ؟ أحرٌّ؟
أين صدق الأحرار من بهتانه
أين ميثاقه؟ أتنحسر الرحمة
في دفتيه عن عدوانه؟

(يقصد الشاعر ما يسمى بالعالم الحر آنذاك)

وحينما وقعت الواقعة وهزم العرب في الحرب الفلسطينية الأولى (١٩٤٨) تدفقت قصائده لوماً على القادة العرب:

أمتي، هل لك بين الأمم
منبر للسيف أو للقلم؟

*

ألاسرائيل تعلو راية
في حمى المهد وظلّ الحرم

*

لا يلام الذئب في عدوانه
إن يكُ الراعي عدوّ الغنم

واستنهاضاً لهمم الجنود:

مهلاً حماةَ الضيم إن لليلنا
فجراً سيطوي الضيم في أطماره

والمرة الوحيدة التي نجد فيها معارضة لقصيدة قديمة قوله:

يا عيد، ما افترّ ثغر المجد، يا عيد
فكيف تلقاك بالبشرى الزغاريد

*

يا للشعوب التي قادت أزِمّتها
على الليالي، عبابيدٌ رعاديد

غير أن قضية فلسطين لازمت شعر أبو ريشة منذ أن نظم الشعر، ولعل أثر ذلك يعود إلى أن أمه فلسطينية من وجهاء عكا في أسرتها الشاذلية الصوفية، وأباه زعيم بدوي درس في استانبول. فهو عربي محض النجار لم تنحرف به ضلالات النعرات الاقليمية، وإن كان شعره الوطني مكوِّناً رئيسياً من مكونات الشخصية السورية في نزعتها العروبية الشاملة واستعدادها الدائم للتضحية من أجل القضية العربية. ولهذا فإن أجمل شعره مستلهم من زعماء سورية الأوائل، ودرة نتاجه في هذا المضمار وواسطة العقد في شعر العرب القومي، قصيدته الخالدة «قيود» التي ألقاها في ذكرى المجاهد ابراهيم هنانو (١٩٣٧)، فكأن ايقاعها الجليل مستلهم من قوافل الشهداء ومواكب أبطال هذه الأمة خلال العصور:

وطنٌ عليه من الزمان وقارُ
النورُ ملءُ شعابه، والنارُ
تغفو أساطير البطولة فوقه
ويهزّها من مهدها التذكارُ
فتُطلُّ من أفق الجهاد قوافلٌ
مضرٌ يشد ركابها ونزارُ
تستيقظُ الدنيا على تزآرها
وتنام تحت لوائها الأقدار
أيام لم يُعْجَمْ لها عودٌ ولم
تهتك لسدرة مجدها أستار
سارت على هام الخطوب، وللمنى
شبحٌ على وهج الجحيم مثار

*

فاخفض جناح الكبر، هذي تربةٌ
غمر الخلودَ أريجُها المعطار
في كل صقع من جماجم نشئها
حَرَمٌ على شرف الجهاد يُزار □

قصيدة حب (٤)

سعاد الصباح



■ طالما طرحتُ على نفسي أسئلةً طفوليّةْ
لا جوابَ لها.
هل أنا حبيبتُكْ؟
أم أنا أُمُّكْ؟
هل أنا مليكتُكْ؟
أم أنا مملوكتُكْ؟
هل أنا أنا؟
هل أنا أنتْ؟

*

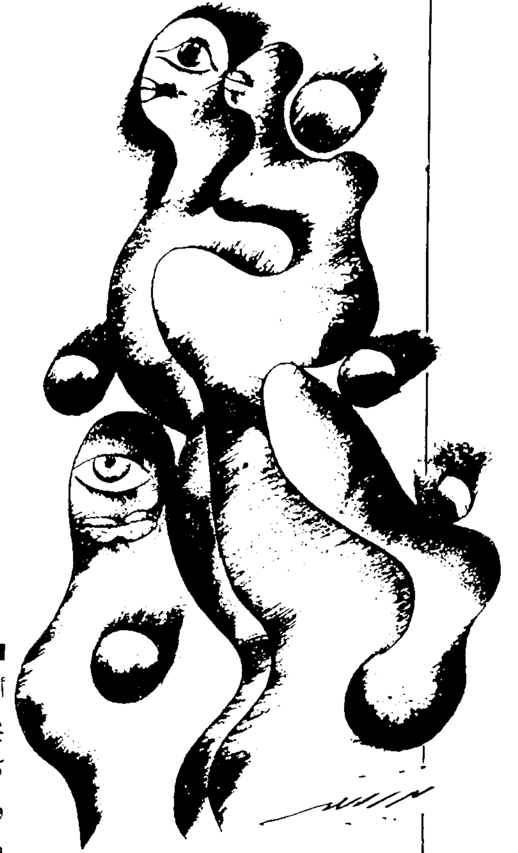
إنَّ الأُمومةَ في داخلي
تطغَى على جميع العواطف الأخرى
فلماذا أخافُ عليكَ كُلَّ هذا الخوفْ؟
لماذا أمدُّ يدي، بحركةٍ تِلْقائيّةْ
لوضع شال الصُوفِ على رقبتِكْ
وإقفال أزْرَارِ معطفكَ الجلديّ
قبلَ أن تخرجَ إلى الشارعْ؟
لماذا كلّما ذهبتُ إلى (خان الخليلي)
أشتري لكَ كلَّ التعاويذ الفرعونيّةْ
وكلَّ الحجابات الشعبيّةْ
التي تردّ عنكْ
زمهريرَ الشتاءْ
وصقيعَ الأعْيُنِ الزرقاءْ؟
إنَّ إحساسَ الأُمُومَة نحوكْ
يدفَعُني إلى ارتكاب حَمَاقاتٍ
لا تتناسبُ مع وَقارِي.
ففي بعض لَحَظاتِ التجلّي،
يخطرُ لي أن أقصَّ لكَ أظافرَكْ.
وفي بعض لحظات الوَلَهْ،
يخطرُ لي أن أجفِّفَ شَعْرَكْ
وأنتَ بين يديَّ، مُسْتَسْلِمٌ كحَمَامَةْ.
وفي بعضِ لحظات الإنخطافْ،
أحمل لكَ زجاجةَ (الشامبو).. وأنتظِرْ..
حتى أعطيَكَ الشُعُورْ..
بأنّكَ أحَدُ الأباطِرَةْ.
وفي بعض لحظات الجُنُونْ
يخطرُ لِي أن أُقبِّلَكْ..
ووجهُكَ مُغَطًّى بصابُون الحلاقَةْ
وفي بعض لحظات الواقعيَّة الاشتراكيّةْ
أستعملُ معجُونَ أسنانكْ
حتى أُشْعِرَكَ، أنَّ فمي وفَمَكْ..
مَزْرَعةٌ تعاونيّةٌ واحدةْ..

*

أيُّها الديكتاتورُ الصغيرْ
الذي يستغلُ بذكاءٍ
حناني، ونُقاطَ ضَعْفي
أيُّها الطفلُ الساديُّ..
الذي يلعبُ بأعصابي،
كما يلعبُ بطيَّارةٍ من وَرَقْ..
أيُّها الولَدُ الفَوْضويُّ
الذي عذَّبني كثيراً..
وأسعدني كثيراً..
إنني لن أعاقبَكْ
على الأواني التي كسَرْتَها..
وعلى الستائر التي أحْرَقْتَها..
وعلى قِطّة البيتِ التي خَنَقْتَها..
إنني لا ألومُكَ على كلِّ هذا الخراب الجميلْ
الذي أحدثْتَهُ في حياتي.
ولكنني ألومُ أُمومتي... □

بجوار كوب من الماء

عبده جبير



■ كان كل شيء قد بدأ على الأرجح كما لو أنه لحظة الختام للجميع، وهم يقفون أو يجلسون حول سريرها النحاسي العالي الذي كانت دائماً (على الرغم من مشقة صعوده والهبوط منه) مصرّة على وجودها فوقه، وبالتأكيد، كانت الآن أشد إصراراً وهي تحس أنها راحلة.

كان «رمزي» وهو الابن الأصغر لابنها الأصغر جالساً بجوارها فوق السرير، من جهة رأسها، يحاول بتحريك نصفه الأعلى ألا يحجب وجهها عن أفراد الأسرة المنبوذين (بالنسبة لها) الذين اكتظت بهم الغرفة، وكان يبدو قلقاً من حركة قدميه المدلاتين دون أن يقصد.

كان «رمزي» هو آخر اسم نطقت به السيدة «نهاز» آخر أحفاد الأسرة الملكية (وآخر شخصية من بين الذين أصروا منهم على أن يدفنوا في وطنهم بعد الغربة الطويلة في أوروبا) وكانت تقول له، وهي تدلله بسبب شعره الأصفر، وعينيه الزرقاوين: أنت الوحيد الأكيد أما الآخرون فهم «ركش».

كانت تكرر ذلك، وتنطق الكلمة الأخيرة بصوت مرتفع تؤكد فيه على كل حرف، كما كانت تعهدت دوماً وأبداً بأن تخصه ببعض العطايا: سبحة يسر مطعمة بالفضة، عصاة ملوية اليد من خشب الأبنوس مطعمة بسن الفيل، والأدهى: طربوش مستعمل، مع الزمن تآكلت حوافه بفعل «العتّة» فبانت بطانته، وكانت تؤكد على أن هذه أدوات الامارة لأبيها، آخر أمير من الأسرة المالكة، وكانت تعنى على الأخص، نقل الأثر للحفيد الذي تأكدت من صفاء دمه بسبب شعره الأشقر، وعينيه الزرقاوين، ولم يكن «رمزي» يبالي، بل إنه وبلماحية مختلطة بتقلب في المزاج كان يضايقه من نفسه (لأنه ترسخ في ذهنه من كلام المحيطين به أنه قد ورثه عنها) كان يقول، من ورائها في الغالب: «سيدة مجنونة تعيش في الأوهام»، لكن هذه، على أية حال، لحظة مختلفة، لحظة النهاية الحتمية التي يشك فيها البعض، ويتوقها البعض من الأشخاص التسعة الذين احتشدوا الآن في الغرفة، لا بسبب أي شيء، إلا الوفاء لهذه اللحظة بقلب خالص، وخوفاً من مشاحنات العتاب التي يمكن أن تقع بعد كل تقصير في مثل هذه الأحوال، وليس أبداً من أجل المال أو الجاه الذي كان يعرف الجميع، من بين التسعة أشخاص (ما عدا «رمزي» كما يتصورون جميعاً) أنه لم يبق منه شيء، بالإضافة إلى ما عقدته السيدة (نهاز) من آمال على (رمزي) ولم يكن هذا شيئاً جديداً، فمنذ أول يوم ولد فيه، كانت ترتيبات هذه المسألة قد عقدت بشكل نهائي.

والآن، في هذا الموقف الصعب، كان الزمن قد بدأ يلعب لعبته السخيفة المنطوية على قسوة لا يمكن أن يتوقعها أحد، وكان الجميع (ربما بمن فيهم السيدة «نهاز» نفسها) يتمنون أن ينقضي الوقت، وتنتهي مراسم الدفن، حتى يذهب كل منهم إلى مصالحه، لكنها لم تكن قد ماتت بعد، وإن كانت تعاني آلام وخيالات الضعف الذي حلّ بها منذ تمددت على الفراش، ودخلت في الغيبوبة منذ الصباح الباكر، ومع ذلك كان كل منهم يعاني بشكل مختلف، ربما لأن خاطراً يمر بباله: عن أنه ربما يجد نفسه في هذا الموقف الحتمي، وربما لأنه يكرهها من أعماق قلبه، وربما لأنه يود الخلاص من هذا الموقف، خاصة وأن آخرين، ممن هم على علاقة عمل أو مودة، كانوا يفدون وهم يمشون على أطراف أصابعهم في الصالة المجاورة، ولا شيء حياً فيهم سوى وجوههم الخالية من التعبير، كأنهم رسموا على لوحة جمّد الفنان فيها الملامح عند حد الرعب.

ولكن السيدة «نهاز» وكالمرات الثلاث السابقة (التي كان كل من حضرها منهم يذكرها جيداً) لم تفاجئهم، بل كررت المشهد الأخير بشكل فج، انتفضت، وعدلت من رقدتها، ومدت يدها اليمنى إلى الوسادة، ورفعتها خلف ظهرها، وحدّقت تجاههم مما اضطرهم إلى الانسحاب، واحداً وراء الآخر، دون أن تلحظ هي ذلك، بسبب أن كل شيء حولها الآن في الغرفة الخفيفة الضوء (الدولاب البني ذو

قاص وروائي من مصر

الحليّات المزركشة من عند الأركان، الدولاب ذو المرآة البلجيكي الخارجية، الشوفينيرة التي لم يبق على أرففها سوى زجاجات العطر الفارغة، والمشجب الخالي سوى من روب قديم بنفسجي حائل اللون، كل شيء، كان يتساوى مع أجسادهم، بل مع الأشباح.

لكن السيدة «نهاز» تشبثت بكمّ «رمزي» الذي كانت تعرفه، لا فقط من موقعه بجوارها على سريرها العالي، بل أيضاً من رائحته التي ألفتها منذ اللحظة التي ولد فيها.

قالت السيدة «نهاز»: أنت هنا يا «رمزي»؟ لم لا تذهب وتتمشى في الحديقة، هناك عند الأكمة الشرقية؟

وقلّبت السيدة «نهاز» حدقتي عينيها، وأخذت أنفاسها ترتفع، وكأن شيئاً يدفع رئتيها بعذاب إلى الخارج: «أنت لك هذه الحديقة، ولأبيك ما بعدها من أراض تبتعد عنها كثيراً كثيراً، أنت لك اذن أغلب الأرض، جلّ الأرض، لك الأرض الخصبة المورقة كلها، هناك، حيث أشجار الرمّان الأحمر تمتد وتمتد حتى امتداد البحيرة الصافية بما فيها البط، البط الأزرق والبط الأخضر، البط لك، أميالاً طويلة، حيث هناك تمشي فتطلع الطواويس عليك».

حاولت السيدة «نهاز» أن تضحك، إلاّ أنها شهقت بشكل جعل «رمزي» (الذي كان يحاول أن يتماسك دون أن ينفجر) جعله هو نفسه ينتفض، ويمد يده، بشكل تلقائي، لوالده الذي كان يقف طوال الوقت شاعراً بالضعة التي كانت قد أحاطته بها من جرّاء تقريعها الدائم:

- «أنت ذو شعر أسود، أنت لست من السلالة».

مد يده لرمزي بكوب الماء لأن «رمزي» هو الوحيد الذي كان من الممكن أن تقبل من يديه شيئاً، بعد أن أكدت مراراً أن الآخرين جميعهم يريدون الخلاص منها، لا بشيء آخر، بل بالسم الذي جلبوه من الأفاعي.

- «لا تخف يا رمزي من الطواويس. إنها تداعبك، وريشها الجميل تصنع منه صوراً تعلقها خلف مخدعك».

وغابت السيدة «نهاز» حتى التوت ركبتاها، ولم تتحرك الأشباح من حولها، ولكن «رمزي» مد يده ليريح جسدها النحيل.

اعتدلت السيدة «نهاز» وانتفض جسدها بقوة جديدة.

- «أنتم يا من هناك، أنت يا سليم، من أجل ولدك رمزي لك ما بعد الحدائق الشرقية. أنت لك هناك ولزوجك من أجل بطنها التي حملت برمزي نصف الصندوق، لها منه الطنطيف، وغطا الصدر، أما الخواتم والعقود وكل اللولى فهو للحبيبة عروس الحبيب. «رمزي»؟ متى تدخل بعروسك الشقراء بنت الأمير؟».

كان الثلاثة الذين تبقوا في الحجرة الآن، السيد «سليم» والد «رمزي» والسيدة «صافيناز» والدته، وابن العم الأشيب اللحية «سليمان» قد بدأوا يتألمون إلى حد أنهم أظهروا كرههم لها وهم يحدقون في بعضهم البعض. إلاّ أن السيدة «نهاز» وفّرت عليهم مزيداً من هذا الوقت القاسي.

قالت: «رمزي».

ومالت برقبتها للمرة الأخيرة.

وضع «رمزي» كوب الماء على الكوميدينو ونزل من السرير العالي. □

يصدر قريبا

مذكرات الدكتور بشير العظمة
(رئيس وزراء سورية الأسبق)
من الوحدة الى الانفصال

■ ■

خيرية قاسمية
الرعيل العربي الاول
حياة وأوراق نبيه وعادل العظمة

■ ■

عبد السلام العجيلي
جيل الدربكة

■ ■

اسماعيل الأمين
العرب لم يفتحوا الاندلس
رؤية تاريخية مختلفة

■ ■

سامي ذبيان
قاموس المصطلحات السياسية والاجتماعية والاقتصادية

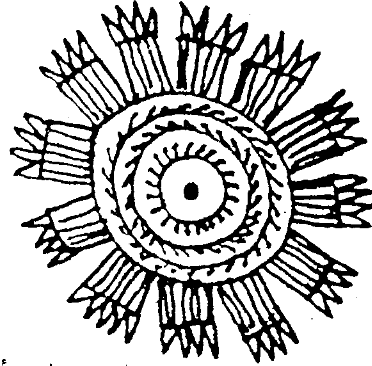
■ ■

الروض العاطر في نزهة الخاطر
للشيخ أبي عبد الله محمد النفزاوي
تحقيق جمال جمعة



العوائق الذاتية في الفكر الوحدوي

جورج صدقني



■ في هذا الزمن الطريف والصعب، زمن التغيرات الجذرية التي تتلاحق متسارعة، وتتوالى آخذاً بعضها برقاب بعضها الآخر، وتتداعى بأسرع من تداعي الأفكار والخواطر حتى أن المرء ليقف لاهث الأنفاس دون مواكبة تعاقب هذه الأحداث الكبرى. فما أن يتصل بمسمعيك نبأ حدث من هذه الأحداث الخطيرة، حتى يكون هذا الحدث الخطير قد أصبح قديماً وتجاوزته من بعد أحداث أخرى أجلّ وأعظم خطراً. أقول إن هذا الزمن الحافل بالمتغيرات العميقة، يحمل في ثناياه الكثير من بشائر الخير، ويحمل في الوقت نفسه الكثير من نذر الكوارث. ولعل في طليعة هذه البشائر بزوغ فجر القوميات من جديد، سواء في ذلك القوميات الكبيرة كالتي قوضت جدار برلين، أو القوميات المتوسطة كالأذربيجانية واللتوانية، . أو القوميات المتناهية في الصغر كالأبخازية والمسكيتية.

الآن، ينعقد لواء الغلبة للفكر القومي على الفكر الأممي، ويثبت على أرض الواقع العملي أن القومية ليست مرحلة تاريخية عابرة، فهي لا تتلاشى ولا تنصهر ولا تذوب، وبالتالي فإن محاولات تذويبها القسرية كانت محاولات غير إنسانية وضد طبيعة الأشياء. ومع عودة الاعتبار إلى الفكر القومي، يعود الاعتبار بطبيعة الحال إلى حركة القومية العربية وإلى هدفها المتمثل في تحقيق الوحدة العربية، ولا سيما أن هذه الوحدة، في الظروف الراهنة، قد تكون سلاح العرب الأمضى في مجابهة ما ينذر به المستقبل القريب من أخطار جسام على الوجود العربي برمته.

من هنا كان من الطبيعي أن تعود فكرة الوحدة العربية إلى بؤرة الاهتمام، وأن ينصب حديثنا اليوم عليها. ولكن، لكي لا نكون كمن يقرأ في كتاب قديم، وحتى لا نسير على طريق الفرص الضائعة مرة أخرى، فإنه يتعين علينا أن نقرأ «الوحدة العربية» قراءة جديدة، وأن نراجع أنفسنا، فنلقي نظرة فاحصة ونقدية على «ايديولوجيا» الوحدة العربية، أو بالأحرى على «ايديولوجيا» الوحدويين، كما آلت إليه هذه الايديولوجيا بعد مسيرتهم الطويلة، وهي مسيرة إذا كانوا قد ذاقوا فيها حلاوة النصر في بعض الأحيان، فإنهم قد عرفوا فيها مرارة الخيبة وقسوة الهزيمة في كثير من الأحيان.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الايديولوجيا الوحدوية التي عنيت، ليست دستوراً مكتوباً، ولا مبادىء مقررة بالمناقشة والتصويت في المؤسسات المعنية، وإنما هي ايديولوجيا «شفوية» رائجة على نطاق واسع في صفوف الوحدويين عموماً، وراسخة في نفوسهم رسوخاً سَمَا بها الى مرتبة البديهيات التي لا يأتيها الباطل من أمام ولا من خلف، وحوّلها الى نوع من الاعتقاد أو اليقين الذي لا يقبل المناقشة، الأمر الذي يجعلنا نخشى - وبحق - أن تنطوي هذه الأيديولوجيا الشفوية الشائعة على بعض الأوهام التي تلقي ظلاً كثيفاً على «وعي» الوحدة، وبالتالي على وعي سبل تحقيقها.

بقي أن نقول إن عرض هذه الايديولوجيا أو نقدها ليس هدفاً بحد، ذاته، وإنما هو وسيلة إلى خدمة النضال الوحدوي بتسليط

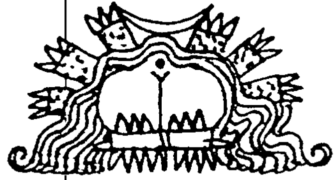
الضوء على بعض عيوب هذه الأيديولوجيا وثغراتها، التي تحولت بمرور الزمن الى عقبات جديدة، كامنة في ذوات الوحدويين ونفوسهم وأذهانهم، وهي عقبات لا تقلّ خطراً عن المعوقات والعقبات الخارجية الموضوعية التي تقف حائلاً دون تحقيق الوحدة العربية. إن عرضنا لا يعدو كونه «رأياً» شخصياً، يتصف بكل ما يتصف به الرأي من «جواز» بالقياس إلى ما تتصف به الحقيقة العلمية من ضرورة ووجوب. إن تحليلنا النقدي ينطلق إذن من موقع الدفاع عن فكرة الوحدة، لا من موقع العداء لها، من موقف عربي وحدوي، ومن منطق الغيرة على الفكر القومي العربي عموماً أن يسفّ ويبتذل، فيصبح فكراً متهافتاً يسهل تفنيده ودحضه، ومن الشعور العميق بأن على هذا الفكر القومي العربي أن يقوم بعملية مراجعة شاملة يتجدد بها ذاتياً، في ضوء مسيرته الطويلة منذ بدايات عصر اليقظة العربية الحديثة، حتى عصرنا الحاضر الحافل بالتطورات والتغيرات العالمية، ولا سيما على صعيد التقدم العلمي المذهل. إن على فكر الوحدة أن ينتشل نفسه من أحضان الماضي، ويسابق الزمن باتجاه المستقبل، فخير له - إن لم يفعل - أن يقدم استقالته ويخلي الساحة للأفضل.

* * *

كان أوْلى بنا أن نجعل عنوان حديثنا «التعارضات الضمنية في ايديولوجيا الوحدة»، لولا خشيتنا أن يفهم من هذا العنوان أن حديثنا اليوم ليس إلا إضافة ايديولوجية إلى الايديولوجية الراهنة. ولكن، إذا لم يكن حديثنا اليوم من قبيل «الأدلجة»، وإنما هو نقد للجمود الايديولوجي فمن باب أولي أنه لا يدخل أيضاً في باب السياسة، ولا سيما إذا نظرنا إلى السياسة بمعناها اليومي المباشر، من زاوية تقلب الأحداث السياسية اليومية، وتبدل العلاقات العرضية، وتغير الظروف الطارئة، وما يتبع ذلك في كثير من الأحيان من انقلاب العداوة إلى صداقة حميمة، وانقلاب الود إلى حرب عوان، سواء أكانت الحرب حرباً بالرصاص، أم كانت هذه الحرب سجالاً بالكلام. ولئن كنا سنجد لزاماً علينا أن نعرض أمثلة من بعض المواقف السياسية فقد عمدنا الى اختيار إمثلة تعود الى عهد بعيد نسبياً وذلك لكي يكون كلامنا في التاريخ لا في السياسة. وإذا كنا سنتعرض لبعض هذه المواقف بالتحليل النقدي والمناقشة، فإن المناقشة لا تتناول هذه المواقف إلا من حيث صلتها بتحقيق الوحدة العربية على صعيد الواقع العملي، ولا تهتم بها من حيث هي مواقف سياسية على وجه التحديد، بقدر ما تنظر اليها بوصفها وقائع تاريخية موضوعية أصبحت ثابتة ومستقلة عن إرادة الذين صنعوها، وبالتالي فإن نقد أي موقف من هذه المواقف لا يمكن أن ينصرف إلى أصحابها (المواقف) بأشخاصهم، وإنما ينصبّ على الموقف بحد ذاته، بقصد استخلاص العبرة والدرس منه.

أولاً. الوحدة والاستقلال

إذا كان من الواضح تماماً ان الاستعمار هو صانع التجزئة، فإن من الطبيعي تبعاً لذلك أن نقول بأن الاستعمار هو عدو الوحدة اللدود. ومن هنا استقرت في ايديولوجيا الوحدويين عموماً مقولة «التحرر من الاستعمار أولاً»، وتجسدت هذه المقولة في شعار «لا وحدة إلا بين أقطار عربية «متحررة»، ثم تحولت هذه المقولة الى مقولة «التحرر (أو الاستقلال، أو الاستقلال الوطني) يؤدي إلى الوحدة»، ثم انتقلت بقفزة ليس لها مسوغ منطقي، الى مقولة «التحرر، أو الاستقلال الوطني، يؤدي الى الوحدة بالضرورة».



لقد كانت هذه المقولات منسجمة مع الطابع العام للفكر السياسي الوحدوي في مرحلة من المراحل. والواقع أننا إذا سلمنا بأن مسيرة التاريخ مسيرة صاعدة نحو مستقبل زاهر للبشرية، وأن الشعوب خلال هذه المسيرة سوف تنتصر على قوى الاستغلال والطغيان، فتقضي على الاستعمار، وتنال حقوقها في تقرير مصائرها وفي الاستقلال والحرية والكرامة، فإن من الطبيعي أن نسحب هذا الكلام، الذي يتصف بأكبر قدر من العمومية، فنطبقه على أحوال الأمة العربية، فنرى الوحدة العربية جزءاً أساسياً من مسيرة شعوب العالم الصاعدة نحو استخلاص حقوقها، ونرى في الاستقلال الوطني لكل قطر من الأقطار العربية مرحلة ضرورية لقيام الوحدة، ثم لا غرابة في أن نعتقد بأن الاستقلال الوطني يؤدي الى الوحدة العربية بالضرورة.

ولنعد الى مقولة الوحدويين: «التحرر أو الاستقلال يؤدي إلى الوحدة بالضرورة» ونتساءل: هل هذه مقولة صحيحة؟ ونحن نقول: حبذا لو كانت كذلك! ولكننا، لو وضعناها على محك الواقع، لوجدنا أن هذا الواقع يكذبها تكذيباً قاطعاً، إن لم نقل إنه يقدم لنا من الأدلة ما يبرهن على نقيضها تماماً.

على الفكر العربي القومي أن يقوم بمراجعة شاملة يتجدد بها ذاتياً

١ - فلنأخذ مثال سورية ولبنان: لقد رزحت سورية (بحدودها الحالية) ولبنان تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، منذ نهاية الحرب العالمية الأولى وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية. فكيف كانت العلاقات بين سورية ولبنان في ظل الانتداب الفرنسي؟ وكيف أصبحت غداة زوال نظام الانتداب؟ وكيف صارت هذه العلاقات بعد ذلك، في ظل الاستقلال؟

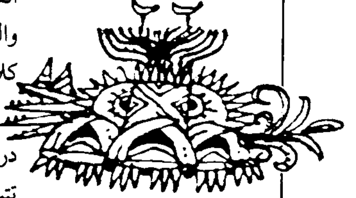
في ظل الانتداب الفرنسي، كان يحكم سورية ولبنان حاكم فرنسي، يطلق عليه اسم «المفوض السامي» كان مقره في بيروت، وكان له «مندوب» يقوم مقامه في دمشق وغيرها من المدن السورية. وقد أقامت فرنسا في سورية ولبنان جيشاً واحداً، عرف باسم «قوات المشرق» جندت أفراده من أبناء هذين البلدين العربيين. وكانت العملة المتداولة في سورية ولبنان عملة واحدة هي الليرة، يصدرها مصرف سورية ولبنان. ولم يكن هناك فرق بين ليرة سورية وليرة لبنانية، وكانت هذه الليرة تعادل عشرين فرنكاً فرنسياً لارتباطها بالفرنك الفرنسي.

وفي ظل الانتداب الفرنسي كانت المصالح الاقتصادية موحدة بين البلدين، يديرها مجلس يدعى «مجلس المصالح المشتركة». وأهم المصالح الاقتصادية الموحدة في ذلك الحين كانت الجمارك، ومصلحة السكك الحديدية، ومصلحة الموانىء والمنائر، وشؤون الري ومصادر المياه، والملكية الأدبية والفنية، والعلامات الفارقة. وكانت الشركات فصلها على الفور الى عملتين مستقلتين).

ب - بقيت بعض المصالح الاقتصادية موحدة وأهمها الجمارك، ومصلحة السكك الحديدية، والموانىء والمنائر، وشؤون الري ومصادر المياه، والملكية الأدبية والفنية، والعلامات الفارقة.

ج - بقيت الشركات ذات الامتياز (مثل شركة الريجي) موحدة.

د - بقي شيء من الوحدة الدبلوماسية بين القطرين، فالمسافر الأجنبي كان يكفيه الحصول على تأشيرة من القنصلية اللبنانية أو القنصلية السورية للدخول الى أحد البلدين أو كليهما. وكان من أبرز ◀



استقلال سورية ولبنان أفضى الى فصم عرى الوحدة بين القطرين الشقيقين

ذات الامتياز (مثل شركة حصر التبغ والتنباك، التي كانت تعرف باسم «الريجي») موحدة هي الأخرى.

ولما كان نظام الانتداب يجعل فرنسا مسؤولة عن العلاقات الخارجية والشؤون القنصلية الخاصة بسورية ولبنان، فقد كان المسافر إلى سورية أو لبنان أو الى كليهما، يحصل على تأشيرة واحدة من القنصلية الفرنسية التي كانت تتولى رعاية المصالح السورية واللبنانية. وغني عن القول أن فرنسا كانت تتولى شؤون الأمن في كلا البلدين، وبالتالي كانت أجهزة الأمن موحدة في سورية ولبنان.

وعلى الصعيد القضائي كان هناك تعاون وثيق، يكاد يصل الى درجة الوحدة، ذلك أن الجهات القضائية في سورية ولبنان كانت تتبادل المذكرات القضائية بحيث كانت المذكرة اللبنانية تنفذ في سورية كأنها صادرة من القضاء السوري والعكس صحيح أيضاً.

والأهم من هذا كله أنه لم تكن هناك حدود بين سورية ولبنان، في ذلك العهد، فكان المواطن يسافر من دمشق إلى بيروت، ومن طرابلس إلى حمص، ومن اللاذقية الى طرابلس وبيروت دون أن يوقفه أحد على الحدود. ولماذا يقف على الحدود؟ فالجمارك واحدة، والأمن واحد، والعملة واحدة، ولم تكن هناك حاجة حتى الى إبراز الهوية الشخصية. كانت الحدود بين هذين القطرين العربيين لا تعدو كونها علامة من الحجر المنحوت تعلوها طبقة من الكلس الأبيض، لا أكثر ولا أقل، فلا هي حاجز بين مواطن ومواطن، ولا هي حائل بين لقاء الأخوة في البلدين الشقيقين.

ولا حاجة بنا الى القول إن هذه المظاهر الوحدوية كلها لم تكن نابعة أبداً من رغبة سلطات الاستعمار الفرنسي في توحيد سورية ولبنان. فذلك أبعد شيء عن الحقيقة، بدليل أن سلطات الانتداب الفرنسي تفننت في تقسيم سورية وتجزئتها الى دويلات صغيرة كانت تنشئها، ثم تلغيها فتضم بعضها الى بعض، ثم تنشئها من جديد، ثم تلغيها مرة أخرى، بحسب أهوائها ومصالحها الاستعمارية. فالعلاقات الوحدوية، التي ذكرناها آنفاً، لم تنشئها سلطات الانتداب بهدف التوحيد، فبعضها كان قائماً وأبقت عليه، وبعضها أنشأته لأنها رأت فيه الصيغة التي تناسبها لإحكام سيطرتها على سورية ولبنان وتحقيق مصالحها. ولكن الذي يعنينا، في هذا المجال، أن هذه المظاهر الوحدوية ما زالت في الذاكرة، فهي حقائق واقعة، وثابتة تاريخياً بما لا يدع مجالاً لأي شك، وذلك كله بصرف النظر عن نيات سلطات الاستعمار الفرنسي وأغراضه.

وفي نهاية المطاف، رحل الاستعمار الفرنسي عن سورية ولبنان، ونال كل من هذين القطرين العربيين استقلاله الوطني. فلننظر في ما زال وما بقي من أواصر الوحدة بينهما غداة الاستقلال:

أ ـ بقيت العملة السورية ـ اللبنانية عملة واحدة (ربما لصعوبة الآثار الباقية من هذه الوحدة الدبلوماسية **عدم وجود تمثيل دبلوماسي بين القطرين،** فلا سفير سوري في بيروت، ولا سفير لبناني في دمشق. وكانت الاتصالات تتم بين الحكومتين بالهاتف، وأحياناً كل يوم، وإذا اقتضى الأمر لقاءً شخصياً بين وزيرين لبناني وسوري، كان الاتفاق يتم عليه بالهاتف، وبعد ساعة يتم اللقاء، غالباً في بلدة «شتورة» اللبنانية، الواقعة في منتصف الطريق بين بيروت ودمشق.

هـ ـ أما آصرة الوحدة الأهم التي بقيت للمواطنين في كل من سورية ولبنان، فهي بقاء الحدود مفتوحة بين البلدين، بحيث لا يتوقف أحد منهم في سفره عند هذه الحدود، فكأنها لا وجود لها.

وهكذا نجد أن الاستعمار الفرنسي رحل الى غير رجعة، وتحقق الاستقلال الوطني لسورية ولبنان، وتحررتا من نير الاحتلال الأجنبي تحرراً تاماً، وزالت العقبات من طريق تحقيق الوحدة بينهما، وأصبحت الفرصة سانحة لقيام هذه الوحدة، ولا سيما أن الاستعمار خلّف وراءه قاعدة متينة من الوحدة الاقتصادية، يمكن للقادة «الوطنيين» الذين تولوا الحكم غداة الاستقلال، أن يطوروها ويعززوها وينطلقوا منها لإرساء الوحدة المنشودة بين القطرين على أساس وطيد وراسخ.

كان من حق المواطنين العرب ولا سيما الوحدويين منهم، الذين يعتقدون بصحة مقولة (التحرر والاستقلال يؤديان إلى الوحدة بالضرورة) أن يتوقعوا سير الأمور في هذا الاتجاه. ولكن هل تحقق هذا على أرض الواقع؟ وهل سارت الأمور وفق المقولة المذكورة آنفاً؟ كلا. فما الذي حدث إذن؟

لقد سارت الأمور على طول الخط في الاتجاه المعاكس. ومنذ البداية بدأ نوع من «التقاسم» بين الزعماء الوطنيين في سورية ولبنان. ومن الطريف أن التنظيم السياسي الذي كان يجمعهم على صعيد واحد ويوحد صفوفهم في كلا القطرين، والذي كان يعرف باسم «الكتلة الوطنية»، كان أول ما تقاسموه فيما بينهم. فبعد أن كانت الكتلة الوطنية تضم في صفوفها رياض الصلح وعبد الحميد كرامي وغيرهما من الزعماء الوطنيين اللبنانيين، الى جانب غيرهم من الزعماء الوطنيين السوريين، فقد انفرط عقد هذه الكتلة مع تباشير الاستقلال، و«استقل» السوريون منهم بحكم سورية حتى أواخر الأربعينات، كما «استقل» اللبنانيون منهم بتولي منصب رئيس الوزراء في لبنان في معظم الأحيان، وحتى أوائل الخمسينات.

وتقاسموا الجيش أيضاً، فأصبح جيشين، بعد أن كان جيشاً واحداً، قيادته في بيروت، والمدرسة الحربية التي يتخرج منها ضباطه في حمص. وبعد أن كان ضباطه وجنوده يؤدون الخدمة العسكرية على التراب السوري والتراب اللبناني على حد سواء، وينتقلون بأوامر قيادتهم من ثكنة على التراب اللبناني إلى ثكنة على التراب السوري، أو بالعكس، لا فرق في ذلك بين سوري ولبناني، فقد شُق الجيش الواحد مع فجر الاستقلال إلى جيشين: فمن كان مسقط رأسه في لبنان صار في عداد الجيش اللبناني، ومن كان مسقط رأسه في سورية صار في عداد الجيش السوري، عدا استثناءات فردية قليلة، إن لم نقل نادرة، لا تستحق الذكر.

وعلى المنوال نفسه جرى تقاسم أجهزة الأمن المختلفة.

وبمرور الأيام أخذت هذه الأواصر الوحدوية تنفصم واحدة بعد أخرى، فاضمحلت الوحدة القضائية وتلاشت، وتقطعت أسباب الوحدة الاقتصادية شيئاً فشيئاً، فلم يبق منها إلا الوحدة النقدية والوحدة الجمركية. وهذه الوحدة الجمركية نفسها تحولت إلى مصدر للشقاق والخلاف بين حكومتي الاستقلال في سورية ولبنان، فكان اقتسام العائدات الجمركية موضوعاً للمفاوضات في كل عام، إلى أن تم الاتفاق بين الحكومتين على اقتسام هذه العائدات مناصفة.

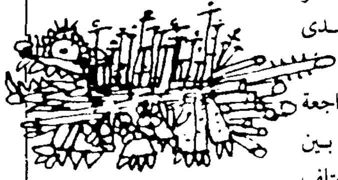
ولم تمض على استقلال سورية إلا بضع سنوات، حتى بدأت فيها سلسلة من الانقلابات العسكرية، كان القاسم المشترك بينها اتهام الزعماء الوطنيين في سنوات الاستقلال الأولى بالفساد والاستغلال



والتقاعس عن القيام بالواجبات القومية. فهل كان ما صنعه الانقلابيون لتعزيز الوحدة بين سورية ولبنان أفضل مما صنعه «الوطنيون»؟ كلا، مع الأسف الشديد: فلقد قام العقيد أديب الشيشكلي بانقلابه العسكري الأول في ١٩ كانون الأول/ديسمبر ١٩٤٩، وتشكلت بضغط منه وزارة برئاسة خالد العظم تولت الحكم بدعم من الجيش، بدءاً من ٢٨ كانون الأول/ديسمبر ١٩٤٩. وكان ما قام به خالد العظم على الصعيد «القومي» هو القضاء على كل ما تبقى من آثار الوحدة الاقتصادية بين سورية ولبنان، وإلغاء الوحدة الجمركية بين البلدين، وتنفيذ السياسة التي عرفت في تلك الآونة باسم «القطيعة» بين سورية ولبنان. وكانت هذه القطيعة سياسة إقليمية «انفصالية» صريحة، أسفرت عن إنشاء جمارك سورية «مستقلة»، وأدت إلى إقامة مخافر متعددة لها على الحدود بين سورية ولبنان. وإقامة مخافر للأمن العام، وإلى إغلاق هذه الحدود، وتقييد حرية سفر المواطنين بين البلدين، فقد صار يتعين على المواطن السوري أن يحصل على إذن بالخروج إلى لبنان، وأن يدفع رسماً مالياً على هذا الخروج (هذا إن استطاع الحصول على هذا الاذن من الناحية السياسية)، وصار يتعين عليه أيضاً أن يتوقف طويلاً على الحدود، في الخروج وفي الدخول، لإنجاز التفتيش ودفع الرسوم الجمركية إذا لزم الأمر، وإنجاز الإجراءات الأخرى (التي أخذت تزداد تعقيداً بمرور الأيام). وبتنفيذ القطيعة الاقتصادية بدأ انهيار الوحدة النقدية أيضاً، ونشأ الفرق بين سعر الليرة السورية وسعر الليرة اللبنانية، حتى وصل الأمر الى نهايته «الطبيعية» بإنجاز استقلال النقد السوري عن النقد اللبناني بعد قيام أديب الشيشكلي بانقلابه الثاني في ٢٩ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٥١ ولا حاجة بنا إلى القول إن وسائل الاعلام السورية الرسمية وشبه الرسمية كانت، في أثناء ذلك كله، تنفخ في أبواق النصر على جشع التجار اللبنانيين، وتلهج بالثناء على السياسة الحكيمة التي حافظت على المصالح الاقتصادية السورية، وأنجزت «الاستقلال» الاقتصادي الكامل الذي لا يقل أهمية عن الاستقلال السياسي.

٢ ـ ومَثَل العلاقات الوحدوية بين سورية ولبنان قبل الاستقلال وبعده، ليس المَثل الوحيد، على سير هذه العلاقات، بعد الاستقلال، باتجاه الاضمحلال والتلاشي. فهناك مثل العلاقات بين مصر والسودان، قبل استقلال السودان وبعده. وربما كانت هناك أمثلة تفصيلية أخرى على العلاقات بين أقطار المغرب العربي الكبير، قبل استقلال هذه الأقطار وبعده. على أن المثل الذي ضربناه بسورية ولبنان يكفينا للبرهان على خطأ مقولة الوحدويين التي راجت زمناً طويلاً حول التحرر والاستقلال، لأنه إذا كان التحرر من الاستعمار، أو الاستقلال، يزيح عقبة كأداء من طريق النضال في سبيل الوحدة، فإن هذا «الاستقلال لا يؤدي الى الوحدة العربية بالضرورة». فها هو استقلال سورية ولبنان لم يؤد إلى تعميق العلاقات الوحدوية التي كانت قائمة بين القطرين وتعزيزها، بل لم يؤد الى المحافظة على مستوى العلاقات الوحدوية بينهما (وهذا أضعف الايمان) كما كانت في ظل الاستعمار، أو في فجر الاستقلال، وإنما أفضى إلى فصم عرى الوحدة بين القطرين الشقيقين، وتعزيز استقلال كل منهما في مواجهة الآخر.

٣ ـ والحق أن سياسة «القطيعة» السورية قد أصابت الوجدان القومي العربي بجرح كبير وعميق لأن الاستقلال الوطني الذي دفعت الأمة ثمنه غالياً من دماء شهدائها، أنزل من مكانته السامية، ليصبح سلاحاً يستخدمه بعض رجال السياسة في مناوراتهم السياسية، وضد هدف الوحدة العربية! ولأن ساسة «القطيعة» مع لبنان نسفوا، في بحر أسبوع أو أسبوعين، وشائج القربى وأواصر الوحدة، التي لم يدخر الاستعمار الفرنسي جهداً لتمزيقها على مدى ربع قرن من الزمان، فارتد عاجزاً وباء بالخذلان!!



وعلى هذا النحو يصير لزاماً على الوحدويين أن يلقوا نظرة مراجعة على فكرهم الوحدوي، ليصححوا مقولاتهم حول العلاقة بين الوحدة والاستقلال. والواقع أن قيمة الاستقلال الوطني تختلف باختلاف الزاوية التي ننظر منها إليه. وللاستقلال الوطني بالمنظور القومي الوحدوي وجهان، وبالتالي قيمتان:

أ ـ فالاستقلال الوطني بوجهه الأول، تحرر من السيطرة الخارجية أو الاحتلال الأجنبي، وهو، من هذه الجهة، ذو قيمة إيجابية دون أدنى شك، لأنه يمثل انتصاراً لقوى التحرر الوطني والقومي على قوى السيطرة الاستعمارية والهيمنة الأجنبية. ولكنه استقلال نسبي، لأنه تحرر لجزء فقط من أجزاء الوطن القومي، وبالتالي فإن قيمته الايجابية تظل نسبية.

ب ـ والاستقلال الوطني بوجهه الثاني، ذو قيمة سلبية، لأنه ـ بالقياس الى الوحدة القومية ـ يعد مشروع «كيان إقليمي» يقف في مواجهة هذه الوحدة القومية، ويطلب لنفسه أسباب القوة للدفاع عن هذا «الكيان» ضدها، ولحمايته منها. وقد تكون قيمته السلبية مطلقة، إذا ما استعان بالأجنبي لتوفير أسباب القوة هذه، إذ من الواضح، في هذه الحالة، أنه يكون قد فقد معناه، وانقلب إلى نقيضه، أي أصبح الاستقلال استقلالاً بالاسم، وتبعية للأجنبي بالفعل.

الاستقلال الذي يواجه الوحدة بدلاً من مواجهة الأجنبي هو التجزئة بالذات

ولو افترضنا أن الاستقلال الوطني حافظ على جوهره ومعناه، فلم يلجأ إلى الأجنبي لمواجهة الوحدة القومية، ولم يتحول إلى «كيان» يريد لنفسه أن يكون نهائياً، فإنه ـ حتى في هذه الحالة ـ يتحول بسرعة مذهلة إلى «دولة قطرية» قوية راسخة، لا تنسى الوحدة، بل تلهج بذكرها ـ كلامياً على الأقل ـ ولكنها لا تقبل الوحدة إلا إذا كانت على صورتها ومثالها. وبذلك يتحول الاستقلال الوطني من خطوة على طريق تحقيق الوحدة القومية، ليصبح عقبة كأداء تحول دونها. وبهذا يجد الوحدويون أنفسهم أمام واجب تحطيم الدولة القطرية وتقويض الاستقلال الوطني، لأن هذا الاستقلال ـ الذي يواجه الوحدة بدلاً من مواجهة الأجنبي ـ هو التجزئة بالذات، ولأن التجزئة هي هذا الاستقلال بالذات.

إن الدولة القطرية، بطبيعتها، عائق من معوقات الوحدة العربية، لأنه يفترض عموماً أن هذه الوحدة لا تقوم إلا على أنقاض الدولة القطرية، والدولة القطرية تنشىء إدارات ومؤسسات تتزايد وتنمو باستمرار، وتصدر أنظمة وقوانين في مختلف المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. وهذا كله حق من حقوق كل دولة أو مجتمع بشري، وهوة لا بد منه، لأنه من طبيعة الأشياء. على أننا، إذا نظرنا إلى الأمر من جهة أخرى، وجدنا أن هذا التطور الطبيعي في بنية الدولة القطرية، يزيدها توطداً ورسوخاً، ويزيدها اختلافاً من الدول القطرية الأخرى، وبالتالي يزيدها ابتعاداً عن الوحدة العربية، ويولد مشكلة خطيرة الشأن يتعين على الوحدويين أن يجدوا لها حلاً. وهذه المشكلة هي من النوع الذي يتفاقم مع الأيام، ويستفحل بمرور الزمن. فإذا تم العثور على حل لها اليوم، ◄

سرعان ما يتجاوز الزمن هذا الحل، لأن المشكلة تكون في هذه الأثناء قد تعاظمت وأصبحت تحتاج إلى حل جديد.

٤ ـ إنه لمما يحز في النفس حقاً أننا ـ نحن العرب ـ نلنا نيفاً وعشرين استقلالاً، والمطلوب استقلال واحد وحسب. لقد حققنا «استقلالاتنا» لكننا لم نحقق «الاستقلال». إننا بعيدون عن «الاستقلال» بمقدار كثرة «استقلالاتنا». الأمة العربية غير مستقلة لأنها مجزأة، وكل أمة مجزأة تابعة لغيرها بدرجات متفاوتة، وبالتالي غير مستقلة. الأمة الكورية غير مستقلة لأنها مجزأة. والأمة الألمانية كذلك. فإذا كان الاستقلال على درجات متفاوتة، شأنه في ذلك شأن التبعية، وإذا كانت الأمة الألمانية، بفعل عوامل متعددة، أكثر استقلالاً من الأمة الكورية، فإنها أقل استقلالاً من الأمة الفرنسية قطعاً، لأن هذه أمة غير مجزأة. والأمة الفيتنامية نالت استقلالها يوم حققت وحدتها شمالاً وجنوباً.



أما نحن العرب فإننا لم ننل استقلالنا الحقيقي بعد، لأننا لم نحقق الوحدة العربية. **فالوحدة العربية هي استقلال العرب القومي**. ولن نكون، نحن العرب، مستقلين استقلالاً تاماً ناجزاً إلا يوم نقيم الوحدة العربية.

نحن العرب لم ننل استقلالنا الحقيقي لأننا لم نحقق الوحدة العربية

ثانياً. شروط الوحدة

«لا شرط لنا على الوحدة إلا تحقيقها». هكذا قال الرئيس حافظ الأسد، وهو قول صادر عن منطق وحدوي سليم. وفي الحديث نفسه، وفي معرض انتقاد بعض الأخطاء في تفكير المناضلين في سبيل الوحدة، قال أيضاً: «عندما نفكر في الوحدة العربية، يقفز ذهننا فوراً إلى الشكل» أي شكل هذه الوحدة.

والحق أن معظم الوحدويين يتفننون، بالفعل، في رسم شكل الوحدة العربية رسماً مثالياً، على نحو ما يرجون ويأملون، فهم لا يريدونها من فوق وإنما يريدونها شعبية جماهيرية، ويريدونها جمهورية لا ملكية، واشتراكية لا رأسمالية، وديمقراطية لا دكتاتورية... إلخ. بكلمة واحدة ان الوحدويين يرسمون للوحدة في خيالهم صورة مثالية لا نقص فيها ولا عيب، ولا تشوبها شائبة على الإطلاق. وهذا كلام جميل، ولكنه من صنع مخيلة تبتكر الأوهام وتصور الأحلام. فهل هناك نظام سياسي في العالم بريء من كل عيب؟ وهل يمكن إقامة هذا النظام الأفلاطوني على أرض الواقع؟ وهل النظام القطري أقل عيوباً من الوحدة ذات العيوب؟ قادة (الانفصال) أنفسهم لم يقولوا أنهم ضد الوحدة، بل ضد أخطاء الحكم. والنتيجة ذهبت الوحدة وبقيت الأخطاء!!

الأخطر من ذلك أن مثل هذا التفكير يحوّل الوحدوي إلى انفصالي مقنّع، وذلك لأنه يحول الشكل الذي رسمه في ذهنه إلى شروط ملزمة. فإذا تهيأت فرصة سانحة لقيام الوحدة، رفض هذه الوحدة، إذا لم تكن متطابقة مع الصورة التي رسمها في خياله. وأنّى للواقع أن يتطابق مع لوحة فنية تعيش في أحلام الشعراء؟ لقد كان أوْلى بهؤلاء الوحدويين الخياليين أن يتركوا لعبة الشروط على إقامة الوحدة للأنظمة العربية وللحكام العرب من حراس التجزئة.. كان أوْلى بهم أن يدعوا هذا الدور الخطير لأصحاب السلطان من القابضين على أزمة الحكم في الدول القطرية، لأنهم، في لعبة الشروط هذه، بلغوا ذروة الإتقان، لأن هذه اللعبة تضمن مصلحتهم في استمرارهم في سدة الحكم، ولأنه لا عمل لهذه الشروط، التي يتفننون في ابتكارها، سوى تكبيل العمل الوحدوي ومنعه من الانطلاق والحركة.

وفيما يلي سأعرض مثلين على لعبة «الشروط ـ الذرائع» اخترتها من مرحلة من تاريخنا بعدت عن ذاكرتنا نسبياً، وذلك ـ مرة أخرى ـ لكي يكون كلامنا كلاماً في التاريخ لا في السياسة اليومية.

١. مشروع سورية الكبرى:

في أواسط الأربعينات أعلن الأمير عبد الله بن الحسين (الملك عبد الله فيما بعد) مشروعه المعروف باسم «سورية الكبرى» ودعا لتوحيد سورية الطبيعية (أو بلاد الشام)، التي جزئت في أعقاب الحرب العالمية الأولى، بمقتضى اتفاقية سايكس ـ بيكو الاستعمارية إلى عدة أجزاء هي: سورية ولبنان وفلسطين وشرق الأردن، مستنداً في دعوته إلى ما أعلنه المؤتمر السوري، وهو الممثل الشرعي لهذه الأجزاء كلها، عندما انعقد في دمشق في آذار/مارس ١٩٢٠، وكان من الشائع أن الوحدة المقترحة ستكون تحت لواء الأمير الهاشمي.

وفي أعقاب ذلك الإعلان سافر الرئيس الراحل شكري القوتلي رئيس الجمهورية السورية في أوائل عام ١٩٤٥ إلى الرياض، ثم إلى القاهرة، وأجرى محادثات مع العاهلين السعودي والمصري أفضت إلى اتفاق على محاربة فكرة الاتحاد مع الهاشميين. وفور عودته إلى دمشق ألقى خطاباً من شرفة دار الحكومة رفض فيه المشروع، بصيغة توحي بأنه يؤيد فكرة الوحدة العربية، إذ قال: «لن يرتفع فوق علم هذه البلاد إلا علم الوحدة العربية». (من الجدير بالذكر أن الجيوش الفرنسية والبريطانية كانت لا تزال تحتل أراضي الجمهورية السورية). ثم ألقى بياناً في المجلس النيابي أعلن فيه أن الشعب السوري متمسك **بالاستقلال التام وبجمهوريته الديمقراطية**، وأنه «يقبل» بمشروع سورية الكبرى، **على أن تكون جمهورية**، لا يتسرب إليها الطغيان الصهيوني. وكان من الواضح أن هذا القبول هو، من الناحية العملية، رفض صريح[1].

وفي ٤ آب/أغسطس ١٩٤٧ جدد الملك عبد الله بن الحسين دعوته ببيان ملكي أنحى فيه باللائمة على معارضي الوحدة، الذين أقاموا من «شكل الحكم» (...) عقبة كأداء، ليحولوا دون وحدة الوطن أو اتحاده». وقال فيه إن «شكل الحكم حق من حقوق الأمة، لا يستأثر بفرضه على البلاد الواحدة شخص أو حزب أو إقليم». ثم قال: «إن نظام الدولة السورية الكبرى ما زال منوطاً بإرادة الأمة، فإما رجوع إلى الأصل (يعني قرار المؤتمر السوري عام ١٩٢٠) وإما استفتاء جديد، ومجلس تأسيسي واحد، يضم ممثلي الأقاليم السورية جميعاً، فيضع دستور البلاد الموحدة (...) بمحض اختياره وعلى مقتضى حق تقرير المصير...».

وبعد أسبوعين من صدور هذا البيان، أي في ١٨ آب/أغسطس ١٩٤٧، أوفد الرئيس الراحل شكري القوتلي رسولاً خاصاً (هو الدكتور محسن البرازي) إلى العاهل السعودي الملك عبد العزيز، فاستقل طائرة خاصة إلى القاهرة، ومنها استقل طائرة العاهل السعودي الخاصة إلى الرياض، حيث سلمه رسالة الرئيس السوري، التي يخبره فيها بأنه تسلم بيان الملك عبد الله من رسوله الخاص محمد الشريقي، ثم يقول: «... تعلمون جلالتكم أنني كنت كلما راجعت **أصدقاءنا البريطانيين** في موضوع عبد الله على أثر نشره بياناً أو إصداره كتاباً أو مذكرات، كان البريطانيون يقولون إنهم

(١) أنظر (نضال البعث)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ج ١، ط ٣، كانون الأول/ ديسمبر ١٩٧٢، ص ٣٨ ـ ٤٠.

لا شأن لهم معه، وإنهم غير راضين عن ذلك، وإنهم يعلنون عدم تدخلهم في موضوع سورية الكبرى، وإن هذا الموضوع يخص السوريين والبلاد العربية المجاورة. وإن جلالتكم، عندما كنتم تراجعونهم في ذلك أيضاً، كان جوابهم إليكم لا يخرج عن هذه الدائرة، ويتنصلون من كل شيء بهذا الصدد. بالأمس طلبت الوزير البريطاني عندنا وقلت له: تعلمون أننا كلما راجعناكم في موضوع عبد الله وأعماله وتصريحاته كنتم تقولون إنكم لا دخل لكم في موضوع سورية الكبرى. وان هذا الموضوع يخص السوريين والبلاد العربية المجاورة، إلا أن وكيل وزارة الخارجية البريطانية قال منذ شهرين لوزيرنا المفوض (...) في لندن في هذا الموضوع إن لبريطانيا وضعاً خاصاً بالنسبة لشرق الأردن، وهو أنها (راعية ومشيرة)، لذلك قلت للوزير هنا: هل هذا البيان الذي نشره عبد الله يدخل ضمن الرعاية والمشورة؟ (...) أجاب انني بصورة شخصية أقول إن هذا **لا علاقة لنا به وليس نتيجة لاستشارتنا**، ومع ذلك سأبعثه الآن ببرقية إلى الخارجية البريطانية وآتيكم بالجواب...».

ثم يُعلم الرئيس القوتلي العاهل السعودي بأن الصحف السورية بدأت حملة شديدة على الملك عبد الله، ويطلب رأيه في أن يلقي (القوتلي) خطاباً يدعو فيه الأهالي في شرق الأردن للانضمام الى أمهم سورية في ظل نظامها الجمهوري. ثم يقول للعاهل السعودي بأسلوب ينطوي على الاستمالة والإغراء: «ونرى أيضاً أن نعلن أنه بالنظر لأن العقبة ومعان هما من أجزاء المملكة العربية السعودية، فإننا حين عودة منطقة شرق الأردن إلى أمها سورية نوافق على انضمامها الى المملكة السعودية». وكان الرئيس القوتلي يذكر، بهذا الاقتراح، بأن العقبة ومعان كانتا في الأصل جزءاً من مملكة الحجاز، ثم تنازل عنها الملك علي ملك الحجاز لأخيه عبد الله، قبل توحيد نجد والحجاز.

وقد رفع الدكتور محسن البرازي تقريراً إلى الرئيس القوتلي عن مهمته، ذكر فيه أن العاهل السعودي قال له: «... الانكليز صرحوا أو يصرحون أنهم لا يتدخلون بقضية مشروع سورية الكبرى، وأن الأمر يعود لأصحاب العلاقة وللبلاد المجاورة. أنا أرى أحسن شيء تصنعونه هو أن تكتبوا كتاباً لعبد الله تقولون له أنت ليس لك علاقة في بلادنا، أنت لست ملكاً علينا، وأنت رجل دخيل، وأنت إنما تبني من وراء سورية الكبرى تحقيق مشروع صهيوني استعماري». وذكر البرازي في تقريره أنه سأل العاهل السعودي «... عن رأيه في صلة الانكليز ببيان عبد الله الأخير ورسالته إلى فخامة الرئيس، هل يعتقد أنهم الموعزون مباشرة بذلك؟ قال: ... إنه **لا يعتقد** أن الانكليز موجدو الفكرة والباحثون مباشرة على تنفيذها»[2].

وقد شن الرئيس القوتلي بالفعل بعد ذلك حملة شعواء على مشروع سورية الكبرى، كان محورها أن **هذا المشروع مشروع استعماري بريطاني يرمي إلى القضاء على استقلال سورية ونظامها الجمهوري، وهو يعلم** أن بريطانيا التي كانت ضالعة في تجزئة الوطن العربي، والتي أصدرت وعد بلفور المشؤوم، لا يمكن أن تقف موقف التأييد من أي مشروع للوحدة. وهذا يحملنا على الاستنتاج بأن شهوة الاستمرار في الحكم يمكن أن تحوِّل الدولة القطرية من عقبة تحول دون قيام الوحدة إلى عدو لدود، يعلن على هذه الوحدة حرباً تستخدم فيها جميع الأسلحة، فلا سلاح محرم، إذا كان يؤدي الى درء خطر الوحدة.

على أن الأخطر من هذا كله أن هذه الحملة نجحت في استمالة غالبية الرأي العام في سورية، وفي استمالة الوحدويين، وفي استنفاد موقف من التقدميين واليساريين مناهض لهذا «المشروع الاستعماري» مناهضة شرسة لا هوادة فيها.

٢ ـ الاتحاد بين سورية والعراق:

وفي أواخر عام ١٩٤٩ راجت في سورية شائعات بأن البلاد مقبلة على الاتحاد مع العراق، وساد بعض الأوساط السياسية اعتقاد راسخ بصحة هذه الشائعات، وتحولت القضية إلى أزمة في ١٨ كانون الأول/ديسمبر ١٩٤٩، في الجلسة التي عقدتها الجمعية التأسيسية (المكلفة وضع دستور جديد للبلاد) بمناسبة إقرار نص القسم الذي ينبغي أن يؤديه النواب على النحو التالي:

«أقسم بالله العظيم أن أحترم قوانين الدولة، **وأحافظ على استقلال الوطن** وسيادته وسلامة أراضيه، وأصون أموال الدولة، **وأعمل لتحقيق وحدة الأقطار العربية**». ولم يكن هذا النص يختلف عن النص الوارد في دستور ١٩٢٨ اختلافاً جوهرياً سوى في إضافة الجملة الأخيرة حول العمل لتحقيق الوحدة. فوقف النائب أكرم الحوراني معترضاً ومطالباً بأن يتضمن النص وجوب المحافظة على النظام الجمهوري (علماً بأن النصوص السابقة لم تتضمن مثل هذا النص)، ولكن الجمعية التأسيسية لم تأخذ بهذا الرأي[3].

وفي اليوم التالي، أي في ١٩ كانون الأول/ديسمبر ١٩٤٩ قام العقيد أديب الشيشكلي بانقلاب عسكري، جاء في أول بلاغ صدر منه أنه «ثبت لدى الجيش أن (.....) بعض ممتهني السياسة بالبلاد يتآمرون على (...) كيان البلاد ونظامها الجمهوري مع بعض الجهات الأجنبية (...) فاضطر الجيش حرصاً على سلامته وسلامة البلاد ونظامها الجمهوري أن يقصي هؤلاء المتآمرين...»[4].

وفي أعقاب الانقلاب العسكري تألفت حكومة برئاسة خالد العظم، تولى أكرم الحوراني فيها وزارة الدفاع، وأخذت على عاتقها حماية استقلال سورية من «خطر» الاتحاد مع العراق، فضلاً عن إنجاز «القطيعة» مع لبنان.

والآن، بعد أن مضى على هذين المشروعين أكثر من أربعين عاماً، وأصبحا في ذمة التاريخ، ورحل عن هذه الدنيا معظم أصحاب الأدوار الرئيسية فيهما، فإن من حق المواطن العربي أن يتساءل ويسجل بعض الملاحظات الموضوعية:

أ ـ كيف أمكن للوحدويين، وللذين يدعون أنهم يعملون للوحدة، أن يتصوروا أن الاستعمار صانع التجزئة يمكن أن يعمل لإقامة الوحدة أو الاتحاد؟ وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا تجشم هذا الاستعمار عناء تمزيق الوطن العربي وتجزئته؟ لقد سقط كثير من الوحدويين في خطأ نظري جسيم، كان من نتائجه المدمرة تصنيف الوحدة في أنواع: فوحدة استعمارية، ووحدة رجعية، ووحدة تقدمية. وكان من نتائجه وصم القومية العربية في أذهان كثير من التقدميين والوحدويين حسني النية بأنها نظرية رجعية شوفينية تعصبية، ووصم المناضلين العاملين في سبيلها بأنهم رجعيون من أهل اليمين. أما مناهضوها فهم ـ بالطبع ـ من أهل اليسار!! ◄

(٢) أنظر نص بيان الملك عبد الله بن الحسين، ونص رسالة الرئيس شكري القوتلي إلى الملك عبد العزيز آل سعود، ونص تقرير الدكتور محسن البرازي في هذا الشأن في ثلاث افتتاحيات متعاقبة نشرها ميشال أبو جودة في صحيفة «النهار» البيروتية، بتاريخ ١٨ و١٩ و٢٠ أيار/ مايو ١٩٨٩.

(٣) كان نص القسم الوارد في النظام الداخلي للمجلس عام ١٩٢٨ كما يلي: «أقسم با وبشرفي أن أكون مخلصاً للقضية الوطنية، محافظاً على حقوق الأمة، عاملاً على تحقيق أمانيها». وكان نص القسم الوارد في الدستور السابق كما يلي: «أقسم بالله العظيم أن أحترم دستور البلاد وقوانينها، وأحفظ استقلال الوطن وسلامة أراضيه». أنظر بشأن جلسة القسم جريدة (الأخبار) الدمشقية بتاريخ ١٩ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٤٩.

(٤) أنظر البلاغ رقم (١) لانقلاب الشيشكلي في «مذكرات خالد العظم»، الدار المتحدة للنشر، بيروت، المجلد الثاني، ط ٢، ١٩٧٣، ص ٢٢٦ ـ ٢٢٧.

لقد كنت في مطلع شبابي واحداً من هؤلاء الوحدويين حسني النية، الذين سقطوا في شباك هذا الخطأ الفادح. وإن نسيت لا أنسى ذات يوم من أيام العام ١٩٥٠، دلفت فيه إلى مقهى (الهافانا) مزهواً، لأنني كنت قد فرغت لتوي من توزيع «منشور» أصدره حزب (البعث العربي) - هكذا كان اسم الحزب في تلك الآونة - يشرح فيه موقفه من مشروع الاتحاد بين سورية والعراق. كان الأستاذ زكي الأرسوزي جالساً في مجلسه المعتاد في صدر ذلك المقهى. اتجهت صوبه، وسلمت عليه (كنت أعرفه منذ مطلع يفاعتي) فبادرني بالقول:

- كيف يقول حزبكم بالوحدة العربية، ثم يصدر بياناً يعارض فيه الاتحاد مع العراق؟

فوجئت، رغم معرفتي بأن الأستاذ الأرسوزي لم يكن يحمل في قلبه كثيراً من الود لقادة (البعث) في تلك المرحلة، لأنني كنت أظن أن «البيان»، الذي كنت قد فرغت لتوي من توزيعه، بيان وحدوي المضمون، فقلت:

- البيان، يا أستاذ، يقبل الاتحاد مع العراق، ولكن شريطة المحافظة على النظام الجمهوري، وجلاء الاحتلال البريطاني عن العراق، وإلغاء المعاهدة البريطانية - العراقية إلخ...

أخذني الأستاذ الأرسوزي على قدّ عقلي، وقال: طيب! ولكن من الذي سيحقق هذه الشروط كلها؟

جاءني الفرج، فقلت مردداً «عن ظهر قلب» ما حفظت من شعارات: نضال شعبنا العربي في العراق قمين بتحقيق هذه الشروط.

قال: طيب! وإذا زدنا عليه نضال شعبنا العربي في سورية، أفلا يصبح أقدر على تحقيقها؟

هربت من السؤال عجزاً، ووجدت نفسي أندفع إلى القول، مردداً ما كان شائعاً في الشارع السياسي في ذلك الحين: مشروع الاتحاد بين سورية والعراق مشروع استعماري بريطاني!!

قال: إذا كان الإنكليز يقيمون مشاريع للوحدة، فلماذا تجشموا عناء تمزيق العرب وترسيخ التجزئة؟ أليس الانكليز هم الذين حطموا أحلام العرب في الوحدة والاستقلال؟

ولما وجدني صامتاً لا أحير جواباً، أضاف قائلاً: إسمع! سأعطيك مقياساً لا يخطىء للوحدة: كل مشروع للوحدة يزيل الحدود بين قطرين أو أكثر هو مشروع وحدوي سليم، وكل مشروع للوحدة لا يزيل الحدود هو وحدة زائفة!

لقد كان درساً لن أنساه ما حييت.

والآن، لقد زالت المعاهدة البريطانية - الأردنية، وكذلك المعاهدة البريطانية - العراقية، وسقط النظام الملكي في العراق، وبقيت التجزئة. فلو قامت الوحدة أو الاتحاد، هل كانت هذه الأمور الزائلة ستبقى؟ أليست الأمور الطارئة إلى زوال؟

ب - لا مراء في أن النظام الجمهوري أفضل من النظام الملكي وأكثر تناسباً مع روح العصر الحديث. هذا هو رأيي وما أقول به شخصياً. ولكن هل يمكن الأخذ بهذا التفضيل على إطلاقه؟ أوليس النظام الملكي في السويد أفضل من النظام الجمهوري الذي يقف على رأسه الجنرال بينوشيه في تشيلي؟ وهل ثمة فروق جوهرية بين الأنظمة الملكية والأنظمة الجمهورية في العالم الثالث؟ أنا لا أدافع عن النظام الملكي طبعاً، ولكن أليس من الواضح أن بعض الأنظمة الجمهورية في الوطن العربي ليست أفضل من بعض الأنظمة الملكية، وأن بعض الأنظمة الملكية فيه ليس أسوأ من بعض الأنظمة الجمهورية؟

جـ - لقد كشفت هذه الأحداث كلها عن حقيقة مؤلمة، هي أن الساسة يضمرون غير ما يقولون، ويقولون غير ما يفعلون، وأن البون شاسع على الأقل، بين ما يقولون وما يفعلون والأغرب من ذلك كله أنه تبين فيما بعد أنه لم يكن هناك مشروع اتحاد فعلي بين سورية والعراق، فكأن المعركة كلها كانت كمعارك دون كيشوت مع طواحين الهواء![5].

(٥) كانت الشائعات الرائجة في تلك الآونة تزعم أن مشروعاً رسمياً للاتحاد بين سورية والعراق قد عرض على مجلس الوزراء السوري فحظي بموافقة أغلبية الوزراء، ولم يعارضه سوى خالد العظم وأكرم الحوراني. وكان هذا الزعم بين الأسباب المباشرة للانقلاب العسكري الأول الذي قام به العقيد أديب الشيشكلي في ١٩٤٩/١٢/١٩. غير أن جلال السيد يروي أن أكرم الحوراني، الذي تولى وزارة الدفاع الوطني في أول وزارة بعد انقلاب أديب الشيشكلي، أخبره أنه لم يعرض عليهم في مجلس الوزراء موضوع اتحاد بين القطرين السوري والعراقي. أنظر كتاب جلال السيد «حزب البعث العربي»، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٣، ص ٩٠.

ثالثاً. حتمية الوحدة العربية

مقولة أخرى راسخة في «ايديولوجيا» الوحدة، وفي أذهان جمهرة غفيرة من الوحدويين، ألا وهي مقولة «حتمية الوحدة العربية». فلطالما سمعت بعض الوحدويين الغيورين يطرحون هذا السؤال: لماذا تأخرت الوحدة العربية حتى الآن؟ أو سؤالاً آخر من هذا القبيل..

إن هذا السؤال يقوم على افتراض أن الوحدة العربية قد تأخرت بالفعل. ولكن - وهنا مربط الفرس - هل تأخرت الوحدة العربية حقاً؟ أوليست الوحدة العربية حادثة زمانية، تحدث في مجرى الزمان وفي سياق التاريخ؟ وإذا كانت حادثة تاريخية فكيف تأخرت؟ وأنى للحادثة التاريخية أن تتأخر؟ هل تحولت إلى ضرب من «المطلق» خارج الزمان وخارج التاريخ؟ وفي هذه الحالة أيضاً لا يصح القول بأنها تأخرت، لأن «المطلق» ليس له زمان، وليس له تاريخ.

ولا ريب في أن من يطرح سؤالاً عن أسباب تأخر الوحدة العربية يعتقد، ضمناً، أن قيام الوحدة حادثة تقع في التاريخ، بل كأني به يرى أن لها زماناً محدداً سلفاً في مجرى الحوادث التاريخية - أو محدداً بالتقريب على الأقل - فكأنه يفترض أيضاً أن الوحدة كانت على موعد مع نقطة زمنية محددة، وأنها - أي الوحدة - قد أخلّت بوعدها، فلم تأت من تلقاء نفسها، رغم أنه كان يتحتم عليها ذلك لأن الوحدة العربية حتمية!

وهذه الافتراضات في معظمها، قائمة على أفكار ثابتة وأحكام مسبقة لا تصمد أمام التحليل المنطقي، وتنهار أمام الفحص العقلي الدقيق. فلئن كان صحيحاً وصف الوحدة العربية بأنها حادثة تاريخية - وبالتالي يجب أن تخضع للحتمية التاريخية، شأنها في ذلك شأن غيرها من حوادث التاريخ - فإن مفهوم الحتمية التاريخية الذي ينطوي عليه السؤال عن تأخر قيام الوحدة، مفهوم مشوش وخاطىء. والحق أن مقولة «حتمية الوحدة العربية» قد كثر تردادها، حتى لقد استقر في كثير من الأذهان أن هذه المقولة مقولة صحيحة بالمعنى المطلق. وإني لأسارع إلى القول بأن هذه المقولة - في رأيي - صحيحة بمعنى من المعاني، ولكن ليس بهذا المعنى المطلق، وإنما بالمعنى الذي يتسق مع الحتمية التاريخية بمعناها الصحيح. بقي أن نتساءل عن المعنى الصحيح للحتمية التاريخية بوجه عام، وبالتالي المعنى الصحيح لحتمية الوحدة العربية.

الحادثة التاريخية باطنة في الزمان، فهي جزء منه لا ينفصل عنه،

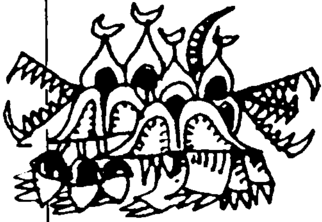
وافتراض خروجها من سياق الزمان يعني أنها أصبحت خارج التاريخ. والوحدة العربية تكون ـ عندما تتحقق ـ حادثة تاريخية ينطبق عليها كل ما قلناه عن الحادثة التاريخية. ونحن، بوضعنا البشري الموضوعي، لا نستطيع أن ننظر إلى الحادثة التاريخية (أو إلى الوحدة العربية بما هي حادثة تاريخية) إلا من موقع زماني واحد، هو الحاضر. ومن هذا الموقع الزماني ننظر إليها باتجاهين: اتجاه الماضي، واتجاه المستقبل. فعندما نلتفت إلى الوراء، وننظر إلى الحادثة التاريخية (أو الوحدة العربية) بعد حدوثها، نجدها أمراً مقضياً، ونرى أنها حدثت وجوباً وبالضرورة، ويتبين لنا أنها كانت حتمية، ونكتشف أنها قد حدثت بفعل جملة من العوامل والأسباب، أفضت إليها حتماً وبالضرورة، فلا يمكن لها ألّا تحدث مع وجود هذه العوامل والأسباب، والدليل القاطع على ذلك أنها حدثت بالفعل وانتهى الأمر، ولم يعد بوسع أحد أن يمحو حدوثها، بعد أن حدثت وصارت في ذمة التاريخ، وبعد أن دخلت في سياق الماضي الذي لا يطاله التغيير.

ولكن عندما ننظر إلى الأمام، ونتطلع إلى المستقبل، تكون الحادثة التاريخية (الوحدة العربية) في عالم الغيب، ولا تكون بالتالي من مجال الوجوب والضرورة، وإنما تكون من مجال الجواز والإمكان. إن من حقنا في هذه الحالة أن نتوقع حدوث الحادثة (تحقق الوحدة) أو نرجح احتمال وقوعها، بل إن لنا أن نتنبأ بها تنبؤاً يكاد يصل إلى اليقين، بالاستناد إلى تحليل موضوعي للواقع وصيرورته. ولكن ليس من حقنا ـ على نحو علمي وموضوعي ـ أن نصف حادثة تاريخية بأنها حتمية، وهي بعد في ضمير الغيب، أي قبل حدوثها. فإذا حدثت بعد ذلك انتقلت من حيز الإمكان إلى حيز الضرورة. ولكن عدم حدوثها ـ إن لم تحدث ـ لا يعني أن التاريخ قد أخطأ، أو أنها لن تحدث فيها بعد، وإنما يعني أن الظروف والعوامل التي تُفضي إلى وقوع الحادثة لم تتهيأ بعد، كما تعني (بالنسبة إلى الوحدة العربية) أن دعاة الوحدة، الذين ما انفكوا يرددون القول بأن هذه الوحدة حتمية، ولم يعملوا شيئاً لتهيئة الظروف والعوامل الخاصة بالوحدة، واطمأنوا إلى حتمية الوحدة، فقنعوا بانتظارها، وقعدوا عن العمل من أجلها، موقنين بأنها آتية لا ريب فيها.

وهنا مكمن الخطر في هذا الفهم الخاطىء «لمقولة» حتمية الوحدة العربية»: فهو قد يخلق نفسية وحدوية ترتاح من عناء الكفاح العملي من أجل الوحدة، وتكتفي بالكلام، وقد يولِّد اعتقاداً بأن الوحدة قادمة من تلقاء نفسها ـ طال الزمن أو قصر ـ فكأن الوحدة العربية يمكن أن تهبط علينا من السماء في ليلة القدر.

نحن لا نماري في أن مسيرة التاريخ الانساني مسيرة صاعدة وتقدمية، ولا نماري في أن هذه المسيرة تنطوي على حتمية تاريخية. ولكننا نأخذ على الايديولوجيا الرائجة لدى الوحدويين هذا الميل الدائم إلى الفصل بين هذه الحتمية وبين الإرادة البشرية صانعة هذه الحتمية، ثم هذا الميل الدائم إلى الاخلاد إلى الراحة في أحضان هذه الحتمية الشوهاء.

إننا لنتجاسر على القول إن قيام الوحدة العربية ليس حتمياً، اللهم إلا إذا هيأنا لها الظروف والعوامل المناسبة. في هذه الحالة وحسب، تقوم الوحدة العربية بالضرورة، ولن يحول دونها شيء من بعد. غير أن الظروف والعوامل المناسبة لقيام الوحدة لا تتهيأ من تلقاء نفسها ـ كما يخيل لمن يفهمون مقولة «حتمية الوحدة» فهماً خاطئاً ـ وإنما تصنعها إرادة المناضلين الصلبة، وعزيمة المكافحين الذين لا يرتضون لأنفسهم من المهام ما هو أقل من صناعة التاريخ! فهؤلاء المجاهدون، الذين عقدوا العزم على تحقيق الوحدة، قادرون بعزيمتهم وصلابتهم وتصميمهم ونضالهم الموصول، على خلق الفرص الموضوعية المناسبة لقيام الوحدة المنشودة ناهيك عن اغتنام كل فرصة. أما انتظار قيام الوحدة تلقائياً فهو استرخاء أو كسل أو تخاذل يأباه المنطق السليم ولا يرتضيه وعي الوحدوي الحقيقي، ولا إرادته الحرة.



فالتاريخ ليس جملة من العناصر الموضوعية المستقلة عن الإنسان، لأن الإرادة الإنسانية عامل أساسي من عوامل الصيرورة التاريخية، والتاريخ لا يصنع نفسه بنفسه، وإنما تصنعه إرادة البشر الأحرار. وإذا كانت الوحدة العربية تتصف بالحتمية التاريخية فإن هذه الحتمية التاريخية. ليست قدراً لا يحول دونه حائل، ولا أدل على ذلك من أنها لا تزال أُمنية دونها خرط القتاد، أو دونها سلسلة طويلة من المعوقات والموانع.

الوحدة خيار العرب الوحيد اذا أرادوا حياة العزة والكرامة

إن الوحدة «خيار» وليست قدراً. على أنها خيار العرب «الوحيد» إذا ما أرادوا بناء مستقبلهم القومي بناءً راسخاً، ومن هنا كانت مطلباً حيوياً للملايين من جماهير العرب، تلك الملايين التي ترى في الوحدة حلاً لجميع المشكلات القومية. فهي خيار «حتمي» ليس له بديل، لأنها خيار العرب الوحيد للبقاء والحياة الحرة الكريمة. فالحتمية هي حتمية «الحل» الوحدوي، لا حتمية الوحدة بمعنى أنه ليس أمام العرب حل يختارونه للخلاص من واقعهم المتخلف واللحاق بركب الحضارة سوى الحل الوحدوي.

إن إطلاق مقولة «حتمية الوحدة العربية» ـ في تقديرنا ـ يتم من موقع الاندحار والهزيمة. فكأني بالوحدويين الذين يشعرون بالقهر أمام جسامة القوى المعادية للوحدة، ويعانون مرارة الخيبة لانتصار قوى الانفصال عليهم، فيطلقون مقولة «الحتمية» لكي ينتقموا لأنفسهم، ولكي ينتصروا على أعدائهم ـ لفظياً على الأقل ـ فكأنهم يقولون لهؤلاء الأعداء: المستقبل للوحدة، وسنرى أي منقلب ستنقلبون! على أن في هذا الموقف اطمئناناً يكاد يصل الى حد الغرور، وكسلاً يكاد لا يختلف عن التخاذل والتقاعس في شيء. دعونا إذن نتحرر من الغرور الكسول الذي ينطوي عليه الاعتقاد بحتمية الوحدة، ولنقل، بدلاً من هذه الحتمية المزعومة، إن الوحدة هي خشبة الخلاص الوحيدة التي يمكن لها أن تنقذنا، نحن العرب، من الغرق في مستنقع التخلف والتجزئة، وتهيء لنا الفرصة لاحتلال المكان الجدير بنا تحت الشمس.

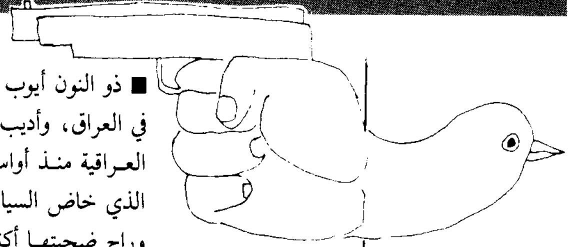
قلنا إن الوحدة خيار وليست قدراً. ونزيد على ذلك فنقول إنها «خيار العرب الوحيد» إذا أرادوا حياة العزة والكرامة. ولا خيار للعرب إلا خيار الوحدة، إذا كانوا يطلبون التقدم والقوة والخير لأمتهم وللإنسانية. وخيار الوحدة خيار ملحّ وراهن لا يحتمل التأجيل المستمر إلى مستقبل غير منظور، لأن «التجزئة» لا تفتأ ـ في أثناء ذلك ـ تستفحل وتتفاقم وتضرب جذوراً في الأرض، قد يصبح استئصال شأفتها ضرباً من المحال في قابل الأيام. فعلى العرب أن يعملوا لوحدتهم منذ اليوم، وقبل فوات الأوان، لكي يستطيعوا مواجهة الأخطار الداهمة التي تحيق بهم في هذه الحقبة الحافلة بالتغيرات الخطيرة. أما إذا أدار العرب ظهورهم للوحدة، واستكانوا لواقع التجزئة والذل والهوان، فلن تقوم لهم قائمة من بعد. □

جورج صدقني:
كاتب ومفكر من سورية

أبو هريرة الموصلي

ذو النون أيوب في مذكراته

عزيز الحاج



■ ذو النون أيوب هو أحد أبرز رواد القصة في العراق، وأديب ملأ اسمه الساحة الأدبية العراقية منذ أواسط الثلاثينات، والسياسي الذي خاض السياسة مضطراً وعلى كره منه، وراح ضحيتها أكثر من مرة، المهاجر الذي كان يتنفس حنيناً للعراق وحباً له وعشقاً حتى توفاه الأجل على فراش المرض بفيينا في النصف الثاني من ١٩٨٨ عن عمر تجاوز الثمانين.

وقد خلّف ذو النون آثاراً أدبية شائقة وقيمة، آخرها مذكراته المثيرة في عدة أجزاء، والتي أعجبت البعض، واستفزت بصراحتها العارية آخرين.

لقد كان ذو النون مثقفاً مبدعاً يتحلى بجرأة اجتماعية وأدبية خارقة، وباقتحام للحياة، وبتحد لبعض التقاليد إلى حد أن هناك من يرون أن مذكراته قد تجاوزت كل الضوابط والأصول، وأنها قد سقطت في مطب الإسفاف والإثارة المخدشة للذوق.

لقد سمعت باسم ذي النون وأنا في أواخر الصبا من اطلاعي على بعض أعداد مجلة (المجلة) ذات الصيت في أوساط الحركة اليسارية في العراق في أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن انجراري إلى المعترك السياسي الصاخب منذ ١٩٤٦ هو الذي عرفني على بعض أوجه الصراعات الحادة في الحركة الماركسية العراقية، وكان ذو النون طرفاً فيها عامي ١٩٤٢ و١٩٤٣. فعندما سألت عن صاحب الاسم الحركي (قادر) الذي لم يبخل عليه الشيوعيون في أدبياتهم[1] بتهمة أو نقيصة، أجابني الزميل باستغراب «كيف لا تعرفه؟ إنه المثقف المتبرجز ذو النون أيوب».

مقدمة كتاب سيصدر قريباً عن «رياض الريس للكتب والنشر» — لندن

ومرت سنوات، وانطوت مرحلة بعد مرحلة، فإذا نحن معاً في أعقاب ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ في خندق عبد الكريم قاسم، حتى استفحال الخلاف بينه وبين الشيوعيين. وأذكر مؤتمراً صحفياً عقده قاسم في وزارة الدفاع حضرته مندوباً لجريدة (اتحاد الشعب) وحضره ذو النون كمدير عام للإرشاد (الاعلام). واندلع بيني وقاسم نقاش حول اتهاماته للشيوعيين. وقد كتب تعليقاً مشهوراً يبرر فيه دعوة قاسم إلى حلّ الأحزاب السياسية، رددت عليه بمقال عنيف عنوانه «تعليق على تعليق».

وتفاقمت الأوضاع العامة في البلاد، وانفجرت الصراعات العنيفة واحتدمت، وشعر ذو النون بأن سفينة حكم قاسم غارقة لا محالة، فتشبث لطلب أي منصب خارج العراق، وحصل على وظيفة ملحق ثقافي في عاصمة أوروبية عام ١٩٦٠. وكنت قد سبقته قبل ذلك في مغادرة العراق، حتى التقينا لقاء أصدقاء وزملاء عمل ومعارضة سياسية مشتركة في مدينة براغ عام ١٩٦٣. وقد عملنا معاً في جمعية دعائية صاخبة معادية للنظام الجديد. وتكشفت لي مزاياه الفريدة كمفكر وانسان وصديق، وكان بيننا تعاطف وانسجام.

ثم انقطعت بيننا الأسباب منذ أواخر ١٩٦٥، حتى تلقيت منه وأنا بباريس رسالة في ١٩٧٨ أرسلها إلي من مهجره بفيينا مع احدى رواياته، وذلك اثر احدى زياراته للعراق. وكان الحكم الجديد الذي تأسس في أعقاب ثورة تموز ١٩٦٨ قد رد إليه كل حقوقه، وأعاد طبع مؤلفاته، واستضافه البلد هو وزوجته، وحظي باحتفاء حار وتكريم سخيّ. وانقطعت المراسلات بيننا حتى أوائل ١٩٨٤، فاستأنفناها بحمية ونشاط، وأخذت أعرض عليه مسودات كتاباتي الأدبية لإبداء الرأي والملاحظة. وتلفنت له مراراً أسأل عن صحته وأحواله. ولا يمكن أن أغفر لنفسي انقطاعي القسري عن مراسلته منذ النصف الثاني من ١٩٨٧ عندما انغمرت بكليتي في مشاكل منظمة اليونسكو ومعاركها الانتخابية وصراعاتها الخفية والمكشوفة. وكانت بعض رسائله تعتب عليّ وتشكو وأنا أتحين فرصة مناسبة للكتابة المطولة إليه. حتى فاجأني نبأ وفاته بعد وقوعها بأيام في خبر صغير بإحدى الصحف. فوجئت رغم أن وفاته كانت متوقعة لشيخوخته وأمراضه. وحزنت عليه كثيراً وصممت أن أكتب عنه لا تعبيراً عن الوفاء وحسب، بل وقبل كل شيء تقديراً لدوره الريادي في الأدب العراقي.

*

إن هذه الصفحات ليست دراسة تحليلية أو بحثاً متكاملاً عن القصّاص والكاتب والسياسي ذي النون أيوب، وعن مجلدات آثاره الحية، وإنما تركز على مذكراته، وما تكشفها من خصائص فنية وشخصية وما تطلقه من آراء وملاحظات أدبية وحياتية تحفز على الجدال والسجال، وما تعرضه من بانوراما تأريخية للحركة الأدبية والتطورات السياسية في العراق الحديث..

وقد لا يرضى بعض المثقفين العراقيين عن هذا الاهتمام الخاص بمذكرات «اعترافية» تستفز بعض المشاعر والأعراف الجديرة بالحسبان. وإذا كنت، شخصياً، غير راض عن تسجيل ذي النون لتفاصيل غير ذات أهمية فنية أو حياتية، وعن طريقته في تناول بعض الوقائع الجنسية، ولا سيما ذكر الأسماء الصريحة، فإنني أعتبر مذكراته أثراً أدبياً مهماً، جديراً بالدراسة. وهي في نظري أبعد ما تكون عن

نيّة تشجيع الاباحية والخلاعة، فكاتبها ليس من المستهترين، بل انه من الملتزمين الصادقين بقضايا الوطن والأمة والانسان سوى أن له فهمه الخاص لموضوع الصراحة والصدق في الأدب، ولا سيما في ميدان أدب المذكرات، إذ يبدو لنا عنده تأثير برتراند رسل وجان جاك روسو. إن ذا النون في كتابه «العارية» أديب مبدع، وشيخ يسابق الزمن بقلمه السيّال. وهو نفسه يعيد ويكرر في كل مرة بأنه يخشى انقضاض الموت عليه على حين غرة، ولذلك فإنه يسارع إلى الكتابة بانطلاقة وعفوية.

*

أما لماذا عنوان كتابي «أبو هريرة الموصلي» فلأن ذا النون الموصلي كان يحب تسمية نفسه بأبي هريرة. وقد اختار عنوان «أبو هريرة وكوجكا» لإحدى أحب رواياته، والمقصود بالكوجكا حبيبته وزوجته (ملاحظة: الهرة تدعى الكوجكا باللغة الجيكية) التشيكوسلوفاكية.

وقد ظلت هذه «الهرة» وفية له حتى الرمق الأخير. وكان ذو النون يحب القطط حبه للمرأة، وهنا إحدى نقاط الالتقاء الكبرى بيننا. فلا أزال (كما كان)، أربط في وجداني ومشاعري بين المرأة والهرة والطفولة والطبيعة النقية والجمال العفوي.

اقرأ معي كيف يبدأ روايته الجميلة (أبو هريرة وكوجكا) متحدثاً عن نفسه بصيغة الغائب:

«ترجع معرفتي به إلى عهد الصبا. كنا صديقين حميمين، وكنت ألقبه أبا هريرة لأنه كان مولعاً بالقطط ولعاً عجيباً. وكانت القطط تبادله حباً بحب، وتطمئن إليه، إذ كان يعاملها بلطف ولا يضايقها كما يضايق بعض الصغار القطط. وما كان يكره ذلك اللقب، حتى حين كان يطلقه عليه رفاقنا في المدرسة، سخرية.

«شب أبو هريرة عن الطوق، وبقي ولعه بالقطط على ما هو عليه، وعندما بلغ سن الرجولة أشرك في حبه للقطط التي تمشي على أربع، أخرى تمشي على رجلين».

وتبدأ الرواية بلسان المتكلم بحوار بين البطل (ذي النون) وهرته البشرية (كوجكا):

- «كوجكا. أتعلمين أنه كان لي كوجكا تشبهك يوم كنت صغيراً؟».

وشرعت أروي لها قصة قطتي الشقراء (ألقاها أحد أشقائه سراً في البئر مناكدة لذي النون، وبكاها هذا طويلاً).

- متى ماتت كوجكا هذه؟».

فأجبتها مستغرباً: «سنة ١٩٢٠ على الأغلب. لا أذكر تماماً».

- «أي قبل أن أولد أنا. لقد حلت كوجكاك هذه في جسمي فجاءت انساناً هذه المرة وإلا فما الذي ساقك من بغداد إلى براغ، وما الذي دفعني إلى التسكع في الشارع تلك الليلة من آب، فجهدت حين رأيتني، وبهتُ أنا كالمسحورة؟ ولم نفترق من يومنا ذاك. إنك، كما عرفتك، جبان أمام النساء، وأنا أضحك من الرجال جميعاً. فما الذي جعلني أستجيب لك على الفور؟ لقد خيل إليّ أنني أعرفك!!

وتمضي صونيا (وهذا اسم رفيقة ذي النون حتى وفاته) قائلة:

«يوم كنت صبية نظرت غجرية ذائعة الصيت من سلوفاكيا في طالعي. وقالت: إنك كنت فيما مضى حيوانة لطيفة أنيسة طيبة مخلصة. وبعد أن ولدت انسانة ستبقين لطيفة مخلصة. أنا كوجكاك التي غرقت في البئر...».

والواقع أن البطل (الكاتب) كان في أعماق وجدانه ومشاعره ووراء ذاكرته يراها هريرة جميلة، بل هريرته الشقراء أيام الطفولة. «ما بك يا قطتي المسكينة وعلام البكاء؟» (ص ٢٨ من أبو هريرة وكوجكا). وهي تجيب: «يا كوجار[1] يا أحمق. ألا تعلم أنك كوجاري الوحيد. اني أتصورك طفلاً أشتهي أحياناً أن ألحسه، كما تفعل القطة بصغارها» (ص ١٤٠). ولقطة أخرى مؤثرة عندما منعوه من دخول تشيكوسلوفاكيا لدى الحدود وفصلوها عنه، فشرعت تندب وتبكي، فيقول: «ولا أدري كيف تذكرت في تلك اللحظة قطتي الشقراء وقد أخرجت من البئر بعد أن دفعتها فيه يد لئيمة غادرة. شعرت بغصة الحزن تجاه لؤم لا يواجهك، ولكنه يطعنك من الخلف...»[2] (ص ١٤٣).

وفي لقطة أخرى تخاطبه بحنان:

«لا تخف ما دامت الكوجكا إلى جانبك. إن القطة كما تعلم، تبصر في الظلام، وهي أمينة في الحراسة، شرسة في الدفاع» (ص ١٥١).

*

وهكذا فلعلني لم أخطىء في اختيار عنوان هذا الكتاب الذي دفعني إلى كتابته وفائي لصديق، وتقديري لأديب مبدع وانسان كبير. وهذا العشق «القططي» يضع ذا النون من جهة حب حيواننا الأليف الجميل بجوار عمالقة خالدين كفلوبير وكوليت وإليوت وكوكتو وغيرهم ممن كتبوا في القط وأنشدوا فيه روائع الشعر والنثر. ترى هل أخطأ المصريون القدامى عندما قدسوه؟ وهل هو لا يستحق العطف والحب اللذين تعامل بهما معه الرسول الكريم - ص - الذي كان يعتبر الهرة جزءاً من عائلة كل بيت؟

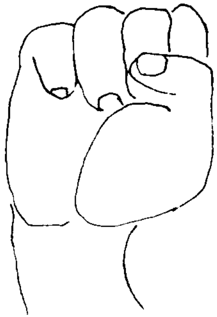
*

لقد أبدع ذو النون أيوب في معظم صفحات مذكراته، وإن كان التوفيق قد خانه في صفحات أخرى جارحة، يمكن اعتبارها شطحات. ولكنها شطحات صادرة لا عن كاتب ماجن أو عبثي ولا عن أديب تجاري، وإنما عن قلب طفولي كبير، كان يزداد مع سنوات شيخوخة صاحبه وشعوره بقرب الأجل براءة وصدقاً وعفوية، وتحدياً لازدواجية السلوك، واحتقاراً للنفاق والكذب. وكما لاحظ هو أيضاً في بعض رسائله إليّ، فإن المعجبين بمذكراته، ولاعنيها الساخطين المستهجنين، كانوا يقرؤونها بالدرجة نفسها من الشغف والاستمتاع، وينتظرون المزيد، فقد كتبت بأسلوب مشوّق يسيطر على القارىء، فلا يترك الكتاب إلا بعد الانتهاء منه.

*

وإجمالاً، فقد ظل ذو النون أيوب حتى رمقه الأخير أديباً مبدعاً، غزير الانتاج، شيق الأسلوب، وشجاعاً، نزيهاً، غير مراوغ ولا منافق، وعاشقاً لوطنه العراقي، مشاركاً آلامه وصموده، ومتابعاً لمشكلات الأمة العربية ومعاناتها، وذلك رغم شيخوخته، وأمراضه، وأوضاعه الحياتية الصعبة.

فما أجدر اسمه وأدبه بالرعاية والاهتمام والدراسة في أنحاء الوطن العربي، ولا سيما في العراق الذي أخلص له وأحبه على الدوام □



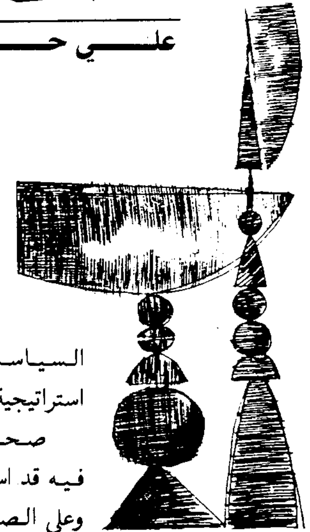
كلما ازداد شعوره بقرب الأجل ازداد احتقاراً للنفاق والكذب

١. ولا سيما في كراس (حزب شيوعي لا اشتراكية ديمقراطية) ليوسف سلمان يوسف (فهد)، الزعيم الشيوعي الذي أعدم في شباط/ فبراير ١٩٤٩.

■ عزيز الحاج: كاتب من العراق

علمانية الدول في الإسلام

علي حرب



■ لا يتجرّد الحكم في الإسلام عن صفتِهِ المدنية ، وطابعه الدنيوي ، و بُعْدِهِ العلماني . والشاهد على ذلك أن السلطة في المجتمع الإسلامي لم تتشكّل مرة إلا بفعل صراع العصبيات ولعبة القوى ، وأن المنطق الذي تحكّم بنشوء الدول ورسم السياسات قد نبع من إرادة القوة ، وكانت توجّههُ دوماً استراتيجية للسيطرة والإخضاع .

صحيح أن النبوة هي مبتدى الإسلام ومبدأه ، وأن الحكم فيه قد استند دوماً الى شرع ديني ، على الأقل ، من حيث المبدأ وعلى الصعيد النظري ، ولكنّ النبيّ كان أيضاً كالملوك والأمراء ، شأنه بذلك شأن سائر الأنبياء ، يعبّيء القوى ، و ينظّم الصفوف ، و يضع الخطط ، و يقود الجيوش ، و يشنّ الحروب ، و يفتح البلدان . فهو قد مَلك الدنيا ، وكان له في النهاية مشروعه الدنيوي واستراتيجيته السلطوية . كما تجلّى ذلك في سعيه لإقامة مدينة الصلاح في الدنيا بإخضاع البشر وحَمْلِهم على التسليم بما أتاه به من لدن الغيب والالتزام بشريعتِهِ والطاعة له ولمن يخلِفه من بعده من خلفائه .

وأما الخلافة فقد كانت منذ نشوئها مؤسسة دنيو ية مدنية . وهي لم تحسم مرة إلا وكان الله غائباً عن مسرح الأحداث ، ليحلّ محله الإنسان بأهوائهِ ولعبه ، ومنطِقه ومصالحه . وتكفي الإشارة هنا الى أن ثلاثةً من خلفائه ماتوا قتلاً أو غِيلة ، وأن بعض الصحابة المبشّرين بدخول الجنة قد تنازعوا فيما بينهم واقتتلوا أيما اقتتال ، وأنه لم تمض عقود على وفاة النبي حتى قتل حفيد أبي سفيان الذي انهزم أمام قوة الإسلام الصاعدة الكاسحة حفيد محمد ثأراً وانتقاماً . ومجمل القول إن خلافة النبي سرعان ما تحولت الى « ملك عضوض » .

هكذا جَرَتْ الأمور في جميع العهود وفي كل العصور :

فالشريعة الإلهية كانت تتجلّى دوماً في ممارسات البشر ، تتكيّف بحسب انتماءاتهم ولغاتهم وأهوائهم ، وتتجدّد في خطاباتهم ومقالاتهم ، وتُنسَخُ في تفاسيرهم وتأو يلاتهم ، وتتجسّد في مؤسساتهم الدنيو ية ، السياسية والثقافية ، وأخصها بالذكر ، الخلافة والإمامة ، والإجماع والإجتهاد . فالمدنية الإسلامية ، وإن كانت ذات أصل نبوي إلهي ، فقد صنعها أناس عاشوا حياتهم بقضّها وقضيضها في الهنا والآن ، مقيّدين بقيود الزمان والمكان . وما الالهي سوى طريقة في أن يحيا البشر حياتهم الدنيا وفي أن يعقلوا وجودهم واجتماعهم وعالمهم . إنه نمط للوجود .

ولقد أدرك المسلمون من قبل هذه الحقيقة ووعوها جيداً ، نعني دنيو ية الحكم ومدنيتهُ . وعلى هذا النحو مارسوا السلطة ونَظروا إليها ونَظّروا لها . ولذلك ، لا نجد دولة من الدول التي تعاقبت على الحكم في الإسلام ، و بالاستناد الى شريعته ، قد سُمّيت دولة إسلامية ، في أي من المجتمعات الإسلامية ، بل نُسِبت تلك الدول الى أصحابها والقائمين بها ، أي الى العنصر والعرق ، أو الى القبيلة والأسرة ، أو الى الفرد والشخص ، فقيل مثلاً الخلافة الأمو ية ، والخلافة العباسية ، وقيل الدولة السلجوقية والدولة الحمدانية .. وفي هذا دليل على أن السلطة ليست إلهية ، لا في طريقة نشوئها ، ولا في ممارساتها . إنه دليل ، في أية حال ، على التمييز بين السياسي والديني ، أو بين الدنيوي والديني . والحق أنه بعد زمن النبوة ، بل بعد عهد الراشدين ، حَدَث فصلٌ بين العلماء والخلفاء ، بين رجال الدين ورجال السياسة ، فصار لكل فريق ميدانه ومجال عمله واختصاصه ، وفي هذا الفصل ، الذي يشكل مظهراً علمانياً ، كانت الدولة أولى من الشريعة ، والشريعة تابعة للدولة وآلة لها .

ومن الأدلة على ذلك ، أيضاً وخاصة ، اختلافُ المسلمين ، وتفرقهم طوائف وفرقاً كثرُ عددها وتباينت مقالاتها وتعارضت مذاهبها . وهذا الاختلاف لا يمكن أن يفهم إلا بوصفه نِتاجاً للعقل والتاريخ ، أي بكونه نشأ عن اختلاف الظروف ، وتفرق الأهواء ، وتضارب المصالح ، وتباين الطرق والمناهج . إلا إذا اعتقدنا مع كل فرقة بأن مذهبها وحده الصحيح ، أي المطابق للشريعة الأولى والمتواطيء بمعناه ومفهومه مع النص والوحي . والتسليم بذلك معناه ومآله أن يضع كل فريق نفسه في دائرة الإيمان و يصنّف جماعته في حظيرة الإسلام ، وأن يرمي ، في المقابل ، الفِرق الأخرى في دائرة البدعة والضلالة .

غير أن لهذا الموقف مأزقه . إذ بإمكان كل فريق أن يتعامل مع كل فريق على هذا النحو ، أي بإمكان كل واحد أن ينفي كل واحد . إذ لكل حججه و براهينه . والمناظرة لا تقف عند حدّ . لأن لعبة الحجاج لا نهاية لها . تماماً كلعبة الاستدلال على وجود الله . فالبرهان لا يقطع هنا . إذ العقل يَفْتَقُ بقدر ما يرتق ، و يكسِر بقدر ما يرأب . ولهذا ، فقد استمر الجدل ، بين المذاهب ، قروناً ولم يصل الى بتّ المسائل الخِلافية والفصل في القضايا الجوهرية ، فضلاً عن أن هذا الجدل قد نحا في النهاية منحى صورياً وآل الى العقم .

ولا معنى لتكراره اليوم ، إذ المشكلة لا تقوم على معرفة من هو الأحق معتقداً والأصح مذهباً والأسلم نهجاً . فالمذاهب تبدو

لـنـاظِرها اليوم ، إذا نظر بعقل منفتح لا منغلق ، طرقاً مختلفة الى الحـقـيـقـة . إنها عبارة عن اجتهادات وتفاسير وتأولات . ولكل اجـتـهـاد ظـرفـه ، ولـكل تفسير حيثياته ومبرراته . ولكل تأو يل مـنـطـقـه وقـواعـده . ولـنـقـل بتعابير أخرى ، لكل فرقة سياستها للحقيقة ، ولكل نتاج معرفي مرْدودُهُ السلطوي .

نـعـم إن الله واحـد ، ولـكـن المـلل والـعـقائد كثيرة ، وإن الـكـتـاب عـنـد أهـل كـل مـلة واحد ، ولكن التفاسير متباينة ، والأنـسـاق الـفـقهية مختلفة ، والمقالات الكلامية متعارضة . ولا سبيل لفهم الاختلاف والتباين والتعدد والتعارض إلا من خلال إنـاسـيـة الإنـسـان ، ومنزعه التشبيهي ، وعيشهِ الدنيوي ، وطوره المـدنـي ، وشـرطـه الـتـاريخي . ولا يـنـبـغـي الـنـظـر الآن الى الاخـتـلافات بين الفرق من منظار علمي محض ، أي على أساس الـتـمـيـيز بين الحق والباطل ، أو الصدق والكذب ، بل الأحرى أن يُـنـظـر الى تـلك الاخـتـلافـات بـوصـفها وجوهاً مختلفة لهو ية واحـدة ، ولـكـن مـركـبـه غـنـيـة . وإذا كان عالم الإله يتصف بـالـوحـدة والبساطة والثبات والمماهاة التامة ، فعالم الإنسان لا يُنتج إلا التعدد والتعقيد والتغير والإختلاف . وهو نتاج التاريخ ومحصلته . من هنا ، فكل جماعة هي ، في عقائدها وتراثها ، ثمرة مـن ثـمـار المـدنـيـة ونـتـاج تاريخها الخاص . وكل فرقة هي ، في مـعـارفـهـا وعلومها مجدّدة مبتدعة . وكل مذهب له ، في أحكامه وشـرائـعـه ، طـابـعه الإناسي وبُعْده الدنيوي العلماني . وعليه لا يمـكـن لأحـد أن يحـتـكـر الشريعة الأ ولى كما لا يمكن لأحد أن يقبض على مفاتيح الحقيقة .

فـالـشـريـعـة ، وإن اعتبرت إلهية في الأصل والمبتدى ، فهي تَؤول ، عـنـد الـتـفـسير والـتـطـبـيـق ، إناسية دنيو ية . ذلك أن المـجـتـهـد ، أيّاً كان مبلغ علمه وفهمه ، يصدر عن ظنّ فيما يراه و يـسـتـنـبـطه ولا يبلغ اليقين ، إذ لا أحد يبرأ من الخطأ والوهم والـنسيان ، وأن الحاكم ، أيّاً كان مبلغ عدله وتُقاه ، لا يخلو من ظـلـم في تـطـبـيـقه للأحكام ، إذ لا أحد يبرأ من النقص والهوى والاختلاف .

وحـدّهـا مـثـلُ هـذه الـنـظـرة الـنـقدية المنفتحة تجعلنا نتقبّل الإخـتـلاف كـواقـعـة أصـلـية لا مجال لإنكارها وإدانتها . لأنها تمـكـنـنـا مـن فـهـم حقيقة الإختلاف واستيعابه بدلاً من نفيهِ أو طـمـسـه أو سـحـقـه . مـن هنا لا سبيل لأن يقبل الواحد بالآخر و يـعـتـرف بـحـقـه إلا بـالـنظر الى العقائد والنصوص من خلال تـاريخـيـتـهـا ونـاسوتيتها ، والى الدول والمؤسسات والأحكام من خلال مدنيتها وعلمانيتها .

والـتـأكـيـد على أن الحـكـم في الإسـلام ، أو في أي شـريعة أخـرى ، هـو إلهـي ، وأنـه لا حَـكَـمَ إلا الله ، إنما هو في حقيقتِهِ حجْـب لمـدنـيـة الحـكـم ، بل هو تستّر على محاولة حجْب الطابع المـدني العلماني للدولة . فالعبارة تخفي ما تعلنهُ في الوقت ذاته . نـعـنـي بـأن مـا يـتـنـاساه قولُ القول بأنه لا حَكَمَ إلاّ الله إنما هو عـبـاراتـه ومـنـطـوقـه ، أي كونه خطاباً إنسانياً . هكذا ، فالقول بـالحكم الإلهي لا يحجب الحكم المدني الدنيوي ، بل يخفي عمل الحَجْب ذاته ، أي تلك المحاولة التي ترمي الى التأكيد على إلهية الحكم بعبارات لا يمكن أن تكون إلهية بل بشرية □

سيصدر قريبا في السلسلة الروائية:

الارجوحة
محمد الماغوط

دار المتعة
وليد اخلاصي

اطفال الندى
محمد الاسعد

موجز تاريخ الباشا الصغير
فيصل خرتش

نزيف الحجر
ابراهيم الكوني

شجرة الكلام
محمد أبو معتوق

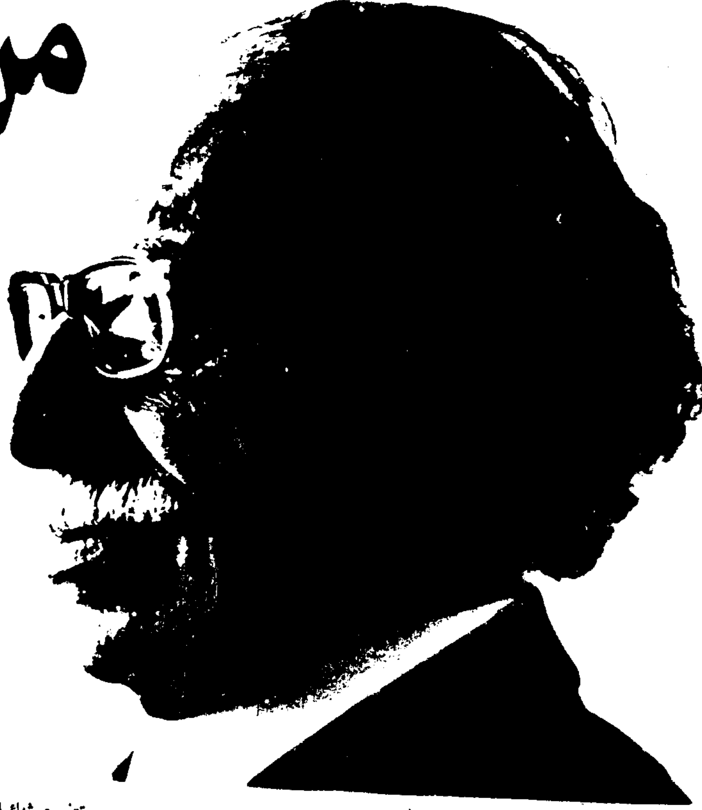
التبر
ابراهيم الكوني



56 Knightsbridge London SW1X 7NJ

غالي شكري

عودة التاريخ من المنفى



(١)

■ في عام ١٩٥٥ أصدر توفيق الحكيم كتابه «التعادلية». وفي ظني أنه كان يتوقع أن يصدر مثل هذا الكتاب لأحد النقاد، ولما طال انتظاره بادر هو الى كتابته. ذلك أن«التعادلية» في حقيقة الأمر هي عصارة تفكير الحكيم في مؤلفاته الأخرى. ولا ريب في أنه كان سيسر أكثر لو أن غيره هو الذي تناول مؤلفاته واستخلص منها هذه النتائج.

كتاب «التعادلية» على هذا النحو هو خلاصة فكرية لآراء مبثوثة في رواياته وقصصه ومسرحياته ومقالاته، وليس دعوة جديدة أو «فلسفة» كما بالغ البعض في وصفها. ولكن الحكيم استطاع أن يقدم لنا في هذا الكتاب الصغير رؤية دقيقة لجوهر أعماله. وهي رؤية تستمد عناصرها التكوينية من ثلاثة مصادر: أولها التقاليد الفكرية المصرية التي تبلورت في التيار الغالب على الثقافة المصرية بدءاً من رفاعة رافع الطهطاوي الى الإمام محمد عبده الى طه حسين. هذه التقاليد التي جسدتها معادلة «النهضة» القائمة على ثنائية رئيسية اختلف الناس في تسميتها، فهي التراث والحداثة، وهي الإسلام والغرب، وهي أخيراً الأصالة والمعاصرة. وعن هذه الثنائية الرئيسية تتفرع ثنائيات ثانوية تتناول مختلف تجليات حياتنا.

والمصدر الثاني الذي استقى منه الحكيم عناصر رؤياه هو ثورة ١٩١٩ التي كان رمزها ـ سعد زغلول ـ أحد أبناء التيار «الثنائي»، ولعله كان الترجمة السياسية الأولى الناجحة لمعادلة النهضة بعد إخفاق الثورة العرابية. كان زغلول تلميذاً للإمام محمد عبده، وقد جمع بين ثقافة الأزهر وثقافة الغرب، كما هو شأن أبناء التيار جميعاً. ولكنه انفرد من بينهم بتحقيق طموحات الطبقة الوسطى وتوحيدها مع طموحات شرائحها الدنيا في «ثورة» تُغير من بعض القواعد الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي أقيم فوقها «النظام» المصري منذ الاحتلال البريطاني.

والمصدر الثالث هو شخصية مصر التي تأمّل الحكيم تاريخها وجغرافيتها واستخلص من ذلك بعض عناصر رؤياه، فها هو التاريخ الذي يصل بين حضارة موغلة في القدم وحضارات أخرى وافدة من اليونان والرومان والعرب، ومن ديانات مصر القديمة ومصر القبطية ومصر الإسلامية، ومن اللغات الهيروغليفية والديموطيقية والعربية، وهكذا. وها هي الجغرافيا تربط مصر عبر النهر بأفريقيا وعبر الصحراء بآسيا وعبر البحر بأوروبا، وهكذا أيضاً قدمت شخصية مصر لابن «ثورة» الطبقة الوسطى وابن «النهضة» عناصر غامضة في بداية الأمر، ثم أخذت تتشكل وعياً وفناً حتى بلغت أوج

وضـوحها في «التعـادلية» حيث انجلت «الثنـائية» عن أنضـج صـور الفكر والتعبير لدى أحد ألمع الأبناء الكبار للطبقة الوسطى المصريـة، وأحد الأوفياء لمسيرتها في لحظات الصعود ولحظات الانحدار.

وكما أن الحكيم جمع بين الصراحة العارية في «التعادلية» والأقنعـة السميكـة في غيرهـا، كذلـك فإنـه كان حـريصاً عـلى إطلاق النسبي وتعميم الخـاص، كما هـو شأن التيـار الذي ينتمي اليـه، فلم يتكلم هـذا التيار عن «نهضـة» بل عن «النهضـة» ولم يتكلم عن «ثورة» بـل عن «الثـورة»، كأن النهضـة كـانت لمصر كلهـا، وكـأن الثـورة عـام ١٩١٩ كانت لمصلحة الشعب المصري جميعه. وكأن الطبقة الوسطى هي الوطن.

هكـذا فعل أيضـاً تـوفيق الحكيم، فخـرج بثنائيتـه التي دعـاهـا «التعـادليـة» من نـطاق المحـدد والملمـوس والمشخص والتـاريخي الى النطاق الكوني وما وراء الطبيعة: الليل والنهـار، السكون والحـركة، الدين والعلم، الحياة والموت. وسنلاحظ أن هذه التعريفات المطلقـة قـد استدرجتـه الى توصيفـات مطلقـة أيضاً لما هو نسبي: كـالعـدل والديموقراطية والحرب والسلام.

ولكن «الإطـلاق» و«التعميم» ـ أي نفي التـاريـخ ـ هـو الصفـة الأولى لفكر الطبقة الوسطى لحظة صعودها، وتـولد «المأساة» حـين تستعيد التاريخ من المنفى لحظة انكسارها.

هذه المسافة في أدب الحكيم وفكره بين المطلق والنسبي وبين العام والخـاص، هي التي يضيع بـين غابـاتها كـل من يبحث عن الظاهـر والباطن أو الملتوي والمستقيم عند توفيق الحكيم.

ومنذ البداية يجب الإقرار بأن «القناع» في حياة توفيق الحكيم وفنه ليس مجـرد قناع مسرحي، بـل هو أحـد مظاهـر الثنـائيـة. كـما يجب الاقرار بأن «المفارقة» في حياة توفيق الحكيم وفكـره ليست مجرد حيلة درامية، وإنما هي أحد مظاهر الثنائية.

(٢)

تـوقف أغلب دارسي الحكيم ونقاده عنـد ثلاث كلمات في «عـودة الروح» هي «الكل في واحد». وأيّاً كان تأويـل السياق الـذي وردت فيـه الكلمات، فإن هنـاك ما يشبـه الإجمـاع عـلى أن الكـاتب قصـد الشعب بكلمة «الكل»، أما «الواحد» فقد قال البعض إنه «الـوطن» وقال البعض الآخر إنه «الزعيم». وحين صرّح جمال عبد الناصر بأنه «تأثّر» بـ «عودة الروح» فقد رجح التفسير الأخير.

غير أنه لا يجوز في تقديـري إقحام هـذا الترجيـح الذي كـانت له ملابساته التي تخرج بنا عن السياق المـوضوعي للتعـامل مـع النص، فأغلب الظن أن «الواحد» سـواء كان الـوطن أو الزعيم هـو الجديـر بالتحليل... فهنـاك من الشواهد الفكرية والفنية في أدب الحكيم مـا يجعلنا نتحفظ إزاء العديد من النصوص «غير الديمـوقراطيـة» ان جاز التعبير. وهو الأمـر الذي يسهـل الحصـول عليـه من «بـراكسـا» أو مشكلة الحكم» (١٩٣٩) و«شجرة الحكم» (١٩٤٥). وإذا كان من المبالغة النـظر الى هذه النصوص باعتبـارها تـأصيلاً لفكـرة «المستبد العادل»، فإنه من المبالغة كذلك وصف الحكيم في ضوئها بأنـه كاتب ليبرالي. ولا حلّ أمامنا سوى محاولة التمييز بين الوجـه والقناع وبـين الموقف والمفارقـة حتى نكتشف أصول «التعـادلية» من قبـل أن تصبح كتـاباً فكـريـاً، أي في استعـادة التـاريخ المنفي الى ثنـائيـات تـوفيق الحكيم. ذلك أن من هتف في «عودة الـروح» بالكـلّ في واحد، هـو نفسه الذي يفتتـح «التعادليـة» بقولـه إن الواحـد الصحيح يسـاوي صفراً، وإن الحياة الحقيقيـة لا تبدأ إلا من العـدد «اثنين» وإن «قـوة السلطان المطلق حركة سلبية. ولا بـد من حركـة مقابلة معـادلة هي قوة المحكوم، لتبدأ في المجتمع حيـاة ايجابيـة». ولا يحق لنا أن ننسى تـاريخ هـذه الكلمات ـ ١٩٥٥ ـ في ظل الحكم الـذي قيل إن قـائده تأثر بمقـولة «الكـل في واحد». وكـان توفيق الحكيم نفسـه هو الـذي فسر كلماته بأنها «فلسفـة المقاومـة للابتـلاعية»، ذلـك أنه إذا ابتلعت احـدى القوتـين الأخرى «رجـع العدد، الى واحـد صحيح، أي الى الـوجـود السلبي». في هـذا النص نضبط الحكيم متلبسـاً بمـا يشبـه التناقض: الفصل بين الحاكم والمحكوم بمعنى حق المعارضة في التمايز والاستقـلال من جهـة، والمسـاواة بين قـوة الحاكم وقـوة المحكـومـين وكأنهما من طبيعة واحـدة من جهة أخـرى. هذه نتيجـة أولى للخلط بين المطلق والنسبي، فالإقرار بحق المعارضة في الـوجود «القـوى» لا يعني أن قـوتها يجب أن تسـاوي قـوة الحكم.. إلا إذا كـان الكـاتب يقصـد «هذا الحكم» في «ذلـك الوقت». وهنـا تستقيم الأمـور حـين يصبـح «التوازن» بلغـة الحكيم و«الاستقرار» بلغـة السياسيـين، هـو استقـرار الحكم بإقـرار حق المحكـوم في المعـارضـة، ولكن ليس الى درجـة الـوصـول الى الحكم أو تبـادل المـواقـع أو مـا دعـاه الحكيم بالابتلاعية. وهكذا، فالحكم بلا معـارضة هـو ابتلاع حق الشعب، كـما أن وصول المعـارضة الى السلطة هـو ابتـلاع للحكم. هـذا هـو «التعـادل» كما يسميـه الحكيم، وفي اصطلاح آخـر هـو «التـوازن». وكلهـا أغطيـة إطلاقيـة لحقائق نسبيـة، مـا أن نكتشفهـا حتى يختفي القناع والمفارقة ويتبدى الانسجـام. كان تـوفيق الحكيم آنذاك يؤيـد الحكم الناصري، ولكنه يقـترح التسليم بحق الآخرين في المعـارضة من دون أن يعني هـذا الحق التفريط في سلطة الحكم. ولكن الحكيم شاء أن يغلف هذا التأييد المشروط بصياغة إطـلاقية تعميميـة وكأنـه يتكلم في «الفلسفة» ـ كما وصف «التعادلية» حرفياً ـ لا في السيـاسة. والحقيقـة أن الحكم كـان قـد استقـر عـام ١٩٥٥ لمصلحـة الـطبقـة الوسطى التي عاشت بعدئـذ عقداً كـاملاً من الازدهـار عشية انتهـاء الخطة الخمسية الأولى عام ١٩٦٥ وقبيل هزيمة ١٩٦٧.

الحكم بلا معارضة هو ابتلاع حق الشعب

سنلاحظ أن الحكيم ظل وفيـاً لهذا التـأكيد المشروط للحكم عـلى ثلاثة محاور: الأول هو «مقاومة الابتلاعية» كـما في مسرحية «السلطان الحائر» (١٩٦٠) حيث الشرعية بين السيف والقانون، ويقف الحكيم بحزم الى جانب القـانون. وكـما في مسؤولية «بنـك القلق» (١٩٦٦) حيث يقف الكاتب مرة أخرى ضد أجهزة القمع.

المحور الثاني هـو ذلك الانتقـال الـدرامي من مـرحلة التصـالـح الـطبقي في مسرحيتي «الأيـدي النـاعمـة» (١٩٥٤) و«الصفقـة» (١٩٥٦) الى مرحلة الانحياز الاجتماعي في مسرحيتي «الطعـام لكل فم» (١٩٦٣) و«شمس النهار» (١٩٦٤).

المحور الثالث هو ذلك الانتقـال من الموقف التسجيـلي الى الموقف النضـالي في حياة الكـاتب (مسرحية ايزيس ١٩٥٥) كـالانتقـال من مرحلة المشاهدة المحايدة الى مرحلة الالـتزام لدرجـة التورط في حيـاة أستاذ القانون مسرحية (الورطة ١٩٦٦).

وفقـاً لهـذه المحـاور الثـلاثـة يبـدو تـوفيق الحكيم مؤيـداً للحكم النـاصري في مرحلتيـه الوطنيـة والاجتماعيـة، ولكنه التـأييد المشروط ◀



هل كان توفيق الحكيم حقاً أحد آباء نظام ٢٣ يوليو؟

بـ «التعادل» بين الحكم والمعارضة. وهو التعادل الذي يستهدف تثبيت الحكم وتثبيت المعارضة من دون اعتبار كبير أو صغير لمقومات الحكم، أي حكم (سلطة الدولة بكل ما تعنيه من أدوات القمع) ومقومات المعارضة المحصورة قانونياً في العمل السياسي السلمي. ولا يفوت الحكيم التأكيد على أن التعادلية لا ترادف السكون، بل هناك حركة داخلية تقاوم الابتلاع. أي أنها حركة «محلك سر»، وليست صراعاً من شأنه تغيير محتوى السلطة أو شكلها أو حتى إقامة حد أدنى من التوافق بين الشكل والمضمون. ولكن الحكيم منذ البداية لا يحكي لنا رؤيته لمضمون النظام السياسي حتى تصبح المطالبة بشكله الطبيعي حقاً مشروعاً، فإذا كان نظاماً رأسمالياً وجبت المطالبة بالتعددية الليبرالية، وإذا كان نظاماً يخطط لعملية الانتقال الى الاشتراكية وجبت المطالبة بحق الأطراف المستفيدة من هذا التحول في صنع القرار السياسي ومراقبة تنفيذه. أما إسقاط المضمون الاجتماعي للسلطة السياسية، فإنه يجعل من مسألة المعارضة موضوعاً نظرياً شديد الغموض.

فهل كان توفيق الحكيم حقاً أحد آباء نظام ٢٣ يوليو كما يقول البعض؟ ولكنه الرجل الذي كتب بعد ست سنوات من الهزيمة بيانه الشهير «عودة الوعي».

(٣)

في تشرين الثاني/نوفمبر عام ١٩٣٨ نشر توفيق الحكيم مقالاً عنوانه «لماذا أنتقد النظام البرلماني؟» ضمه فيما بعد الى كتابه «شجرة الحكم»، وقال فيه «ان كل البلاء الذي نحن فيه ناشىء من نظامنا السياسي على وضعه الحالي». ويوجز رأيه قائلاً «النظام البرلماني في مصر هو الأداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين». ويضيف «اذا أردنا أن ننقذ بلادنا الغارقة في دماء الحرب الحزبية، فلنصلح قبل كل شيء النظام النيابي».

قبل أن نسارع الى اجتزاء هذا المقطع وتحليله منفرداً، علينا أن نستكمل الصورة التي رسمها الحكيم بعد إجهاض ثورة ١٩١٩، يقول «... والرأي عندي في علاج كل هذا أن الأمر فيه موكل بتغير عام يحدث في محيط المجتمع المصري من جميع نواحيه لأن الفساد جاء من عاصفة جامحة لمبادىء شوهت وأسيء فهمها». والعلاج؟ إنما يكمن في «عاصفة أخرى جائحة من المبادىء.. تهب فتقيم ما وقع». ويتساءل الحكيم «كيف تأتي العاصفة المباركة؟»، ويجيب بأنها لا تأتي بغير «إعداد واستعداد» يستلزمان جهاداً طويلاً و«حركة وطنية مجيدة» كتلك التي فتحت النافذة لثورة ١٩١٩. وهنا يأتي دور البيت والمدرسة حتى تتهيأ الظروف المناسبة «لإحداث الثورة المباركة التي تقيم الوطن على أقدام الصحة والقوة والنظام».

عند هذا الحد يستطيع من يريد أن يمسك بتلابيب النص ليقول إن صاحبه دون شك كان من آباء «الثورة المباركة» التي وقعت عام ١٩٥٢. غير أن النص الصريح في ضرورة الثورة لا يقل صراحة في ضرورة الإعداد من نقطة البداية (البيت والمدرسة) وأن تكون «الحركة الوطنية المجيدة» هي الجسم السياسي لهذه الثورة. بل إن الحكيم يلفت نظرنا بقوة الى أن نقده للنظام النيابي «لا يعني أني أطالب بإلغائه، فزوال هذا النظام يفضي الى مشكلات لا حل لها، لأن هذا النظام ليس تدبيراً متعسفاً فرضته إرادة معينة في وقت معين، وإنما هو نتيجة طبيعية لتطور فكرة السلطة الشرعية منذ فجر التاريخ». الى هذا الحد يؤصل الكاتب النظام النيابي ومفهوم الديمقراطية «والانتخاب على عيوبه هو الوسيلة التي لا بد منها ما دام الناس هم أصحاب الرأي في تنصيب حكامهم.. هذا النظام يصحح ذاته بذاته».

وفي ٢٠ أيار/مايو ١٩٤٠ نشر توفيق الحكيم نداءً الى الكتّاب والمفكرين يناشدهم الوقوف معاً لصدّ الهجمة البربرية النازية المعادية للديمقراطية والفكر الحر «ولئن كان صوت أقدام الوحشية، وهي تسحق الأمم الحرة لم يزعج بعد رجالنا السياسيين المتنابذين، فإن نذير الدمار المسلط على شؤون الفكر والروح كفيل أن يوحد جهود رجال الفكر وأن ينهضهم متساندين للدفاع بأقلامهم وقلوبهم عن حضارة ساهم أسلافهم في وضع أحجارها الأولى».

وفي اليوم التالي نشرت جريدة «المصري» تعليقاً مطولاً جاء فيه «... ونحسب دعوة الكاتب جماعة المفكرين الى الدفاع عن الحرية الفكرية ضد الدكتاتورية قد جاءت ممن كان آخر الذين ينتظر منهم الحماسة الديمقراطية والحريات المقررة في الدساتير لأنه سبق أن طعن فيها وتحامل عليها».

هذا التعليق من جريدة حزب الأغلبية الشعبية حينذاك يعني أن موقف الحكيم من قضية الديمقراطية في ذلك الوقت كان ملتبساً لأن المستفيد الوحيد من الهجوم المثالي على البرلمان والأحزاب والانتخابات هو الملك والاحتلال وأحزاب الأقليات الدستورية. وهذا الموقف الملتبس نفسه هو الذي يشجع البعض على اعتبار الحكيم من الآباء الفكريين لنظام ٢٣ يوليو، وهم يقصدون تحديداً النظام المعادي للأحزاب.

توفيق الحكيم نشر في ٢٢ أيار/مايو ١٩٤٠ في جريدة «المصري» ذاتها رداً مطولاً كذلك جاء فيه:

«إني يوم انتقدت الديمقراطية، لم أفعل أكثر من أولئك الكتّاب الديمقراطيين الذين هبّوا في فرنسا وإنكلترا يحملون على بعض مثالب هذا النظام مشبعين بروح الرغبة في علاج الداء وتقوية الضعف».

ولكن حين يتهدد النظام الديمقراطي في الصميم «تتلاشى الخلافات والانتقادات ولا يبقى رجل حر أو صاحب قلم وفكر إلا أن ينهض ذائداً عن الديمقراطية، ناسياً الى حين مآخذها، فهي النظام الوحيد الذي يستطيع أن يعيش في ظله فرد ذو كرامة».

«إن الذي أؤمن به إذن وأدافع عنه هو الديمقراطية باعتبارها مبدأً انسانياً لا نظاماً سياسياً. الديمقراطية الموجودة في قلب كل انسان يُقدّر معنى حقوق الانسان ومعنى الحرية والكرامة الآدمية».

ولذلك، فإن توفيق الحكيم ينشر مقالاً في أول شباط/فبراير ١٩٤٧ يهاجم «الحلفاء» الذين يسمون أنفسهم «العالم الحر» وهم استعماريون عنصريون، لا يتركون المستعمرات بل يجددون من وسائل الاستعمار، والغاية واحدة: استعباد الشعوب. ويتذكر الحكيم نداءه قبل سبع سنوات الى رجال الفكر ويقول «يا لها من خدعة» فقد أحس أنه دافع عن المبدأ وأن الحلفاء هم خونة المبادىء، فقد كانوا «يحاربون من أجل غرض لا علاقة له بقيم انسانية، ولا صلة له بمثل عليا». كانت مأساة هيروشيما وناكازاكي قد أصابته بصدمة عاتية. وكان اصرار الإنكليز على البقاء في مصر صدمة مماثلة.

ولكن ما علاقة ذلك بالديمقراطية في مصر؟ لقد شعر الحكيم أن «النظام السياسي الراهن» حينذاك، بما فيه حزب الأغلبية الشعبية،

والرجال. وهو بعث في عالمنا لا في عالم آخر. ليس هناك عالم آخر عند المصري القديم، وإلا كان قد ابتنى هرمه في السماء كالمسيح القائل «مملكتي ليست من هذا العالم». والبعث على هذه الأرض يعني الاستمرارية رغم الموت «الظاهري». والحضور الطاغي لضخامة الهرم هو البنية المعرفية المتعددة الأنساق لحضور الدولة.

والسلطة باقية خارج الهرم وداخله، ولكنها بالتحنيط هي السلطة المؤجلة، فالتحنيط بعد الهرم هو البنية المعرفية الثانية في مثلث «الوعي» بالعلاقة بين الدولة والسلطة. يقول الحكيم في المرجع السابق نفسه: «التحنيط اختراع ولدته ضرورة الدفاع في تلك الحرب الضروس ضد الزمن». إنه يعني الشخصانية المباشرة، فليس هناك توكيل أو نيابة لأحد عن شخص آخر، فمن يتم تحنيطه هو الذي سيبعث لا غيره. ويوضع الطعام الى جانبه لأنه سيقوم جائعاً. ومعنى ذلك أن الزمن مستمر في حربه مع هذا «الميت» أي النائم أو المرتحل على نحو غامض يجوع فيه الإنسان كما كان وهو على «قيد» الحياة. وكما أن أحداً لا ينوب عن أحد، كذلك فالتحنيط ليس رمزاً، إنه الواقع العياني.

وليست مصادفة ان بناء الهرم وكيمياء التحنيط ما زالا من «أسرار» مصر القديمة. ولكن الحكيم يراهما - بالطبع - من أسرار مصر ذاتها، قديمة ومتجددة. إنها أسرار الدولة المستمرة والسلطة المتغيرة، أسرار اتحادهما وبقائهما والعلاقة الدينامية بينهما، وأيضاً أسرار الموت والانبعاث في «حياة» مصر ولا أقول في تاريخها طالما أن الفلاح المصري في وعي الحكيم يختزن تراكمات عشرة آلاف سنة من المعرفة. ولكن الحكيم يكبت أنها المعرفة المحاصرة بالدولة والسلطة.

وهو ينفي هذه المعرفة خارج التاريخ حين يفصح عن البنية الثالثة في مُرَكَّب الوعي الذي نحن بصدده، وهو النيل «يحيا ويموت مرة كل عام. موت وبعث، وبعث ثم موت»، «ومن هذا النيل خرجت أساطير البعث، وفي هذه الأرض الجميلة الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود».

وقد قال الحكيم هذه الكلمات منذ حوالى نصف قرن، ولم يضف الى ما قاله شيئاً بعد إقامة السد العالي وتوقف الفيضان الذي أوحى اليه بفكرة الموت والحياة الدائمين لمياه النهر. لقد تمكن الإنسان من اختزان المياه الفائضة واستغلالها في شؤون أخرى كتوليد الكهرباء وتوسيع رقعة الأرض الزراعية. ولم يعد النيل يفيض ويجف مرة كل عام. وإنما سَكَتَ وعي الحكيم عن الكلام المباح حول دور تنظيم الري في إدارة الحكم، أي علاقة «ماء الحياة» - روح مصر - بديمومة الدولة وقبضة السلطة.

لقد اهتم الحكيم بالتأكيد على أن مصر قبلت المسيحية فالإسلام لأنها يعترفان بالبعث «ولقد رفضت مصر دين اسرائيل لخُلُوِّه من تلك الفكرة التي لا تعيش مصر بغيرها، فالبعث هو نشيد مصر الخالد يغنيه النيل في كل عام». ولم يذكر الحكيم عيد وفاء النيل التذكاري، وكان قدماء المصريين يحتفلون به احتفالاً دموياً فيلقون بفتاة حقيقية يسمونها عروس النيل في مياهه فداءً له. ولم يبق من هذا العيد سوى رموزه الاحتفالية دون طقوسه القديمة، ولكن الحكيم لم يذكره لأن فكرة الفداء تعيد تركيب النظام المعرفي لمسألة العلاقة بين الدولة والسلطة.

(٥)

كانت هذه الصياغة لشخصية مصر هي أكمل وأنضج صياغة فكرية أبدعتها الطبقة الوسطى المصرية بشرائحها المختلفة منذ بداية صعودها في العشرينات وحتى هزيمتها بين أواخر الستينات وبداية السبعينات.

كانت معادلة النهضة قد استنفدت كفاحها لإنجاز الثورة الوطنية الديمقراطية، وبدت الناصرية كأنها طوق النجاة لهذه النهضة بإضافتيها الحاسمتين للبُعد العربي والبُعد الاجتماعي الى مضمون هذه الثورة. ولكن الناصرية شَيَّدت المدخل فقط الى هذا البناء ولم تستطع قط استكماله، فكان انفصام عرى الوحدة المصرية السورية عام ١٩٦١ مقدمة لما وقع في ١٩٦٧. وكذلك كانت نهاية الخطة الخمسية الأولى للتنمية بداية لما وقع في ١٩٦٧ أيضاً.. ذلك أن غياب الديمقراطية أو بتعبير أدق هزيمة الصيغة الديمقراطية لنظام يوليو دفعت بالبعدين العربي والاجتماعي الى التراجع، والعودة الى نقطة البداية: أي تحرير الأرض، الأمر الذي أجهز على مشروع تطوير النهضة وتثويرها وأتاح الفرصة كاملة لانقضاض قوى الثورة المضادة.

كان توفيق الحكيم وحسين فوزي ولويس عوض وغيرهم ممن حملوا لواء الثنائية النهضوية في إطار «شخصية مصر» المرتبطة بالماضي التاريخي والجغرافيا المتوسطية، أي بمصر القديمة والحضارة الغربية، قد ارتبطوا مع نظام يوليو في صفقة غير معلنة بالسكوت عن «البُعد العربي» و«الصيغة الديمقراطية». هذا السكوت هو الذي دعاه توفيق الحكيم عام ١٩٧٣ بغيبة الوعي.

مصر المصرية المرتبطة بالتحديث الغربي هي مشروع الطبقة الوسطى وحلمها

كانت مصر المصرية المرتبطة بالتحديث الغربي هي مشروع الطبقة الوسطى وحلمها الذي لم تحققه الثورة الناصرية. ولكنها على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي كانت تحقق ذاتها للمرة الأولى تحقيقاً استراتيجياً. وغابت الصيغة الليبرالية لأن طلائع الثورة جاءت من المؤسسة العسكرية، ولأن وثوب شرائح الطبقة الوسطى الى مؤسسات الدولة كان يستدعي أشكالاً متعددة من الجراحة الإدارية والسياسية.

وربما كان لويس عوض هو الوحيد من كبار مفكري «مصر المصرية والحداثة الغربية» الذي دفع الثمن مرتين: بالخروج من الجامعة عام ١٩٥٤ ودخول المعتقل عام ١٩٥٩. وكان أول عمل له بعد الإفراج عنه هو مسرحية «الراهب» التي لم يتراجع فيها عن أفكاره حول مصر الفكرة ومصر الثورة. ولكن لويس عوض مع توفيق الحكيم مع حسين فوزي (ونجيب محفوظ الى حد ما) هم بعض الذين تربعوا على عرش السلطة الثقافية في مصر الناصرية التي لا يؤمنون ببعدها العربي ولا يقتنعون بصيغتها «الديمقراطية». هذه المفارقة بين فكر هؤلاء والمكانة التي احتلوها في النظام، قد أثمرت عملياً (أهمّ) إنتاجهم الأدبي كمّاً وكيفاً (وهو إنتاج التأييد المشروط أو الولاء الناقص للثورة). وفي الوقت نفسه كبتت «وعيهم» الحقيقي، أو ما دعاه الحكيم بغيبة الوعي. كبتت «مصريتهم» وليبراليتهم».

ثم وقع التقابل بين هزيمة النظام - هزيمة الطبقة الوسطى أساساً - وبين هزيمتهم، فبدا الأمر كما لو أنه هزيمة واحدة. ولكن الفرق بين الفكر والنظام على صعيد البنية المعرفية، كان مأسوياً حقاً... فبينما استطاع خصوم الثورة من داخل نظامها الانقضاض على السلطة، تمكن أصحاب رؤيا مصر الجغرافية والتحديث الغربي من الوهم ◀



القلق بين المطلق والنسبي هو المصدر الأول لتشاؤم توفيق الحكيم وخصبه

بأنهم أخيراً وجدوا أنفسهم في «نظامهم» الصحيح الذي نادى بأن مصر هي حضارة الآلاف السبعة من السنين (وكان الحكيم قد قال عشرة، وكلاهما خطأ فادح لأن التاريخ المكتوب لا يتجاوز الخمسة آلاف). ونادى بالديمقراطية والانفتاح على الغرب. وشيئاً فشيئاً بدأ الاقتراب من اسرائيل. وهكذا وجد المؤمنون بمصر المصرية - الغربية أنفسهم في «فخ» هذا النظام.

وفي البداية حين كان النظام يعلن عن هويته الناصرية كتب الحكيم بيانه الشهير الذي وَقَّعَتْ عليه جبهة كتّاب مصر عام ١٩٧٣ تطالب بحرية الفكر والتعبير. وبعدها بقليل كتب الحكيم «عودة الوعي». وحين أقبل الصلح المنفرد مع العدو الاسرائيلي باركه الحكيم، ثم عاد يلعنه حتى وفاته.

ماذا يعني ذلك؟

يعني أن هذا «النظام» لم يكن في أي وقت هو مشروع الطبقة الوسطى المصرية، بل لعله المشروع المضاد لهذه الطبقة بكل شرائحها، ولكن الوعي الجماعي الزائف الذي أعاد النظام إنتاجه أوهمها لبعض الوقت أنه «فارس الأمل».

غير أن الهياكل الاجتماعية للطبقة المأسوية تختلف عن بُناها المعرفية. ولقد ظهر للنظام الناصري مفكروه ومنظروه من مدارس فكرية مختلفة، ولكن الطبقة ذاتها التي أجاد النظام تطويعها لايديولوجيته في السياسة والتنظيم لم تعثر بعد جيل الحكيم وفوزي ومحفوظ وعوض وزكي نجيب محمود على أبنية فكرية أرقى تحافظ على الحكم مكبوتاً حيناً وسافراً حيناً آخر. ولم تكن مصادفة أن المعارك لم تهدأ بين الحكيم وعوض ومحمود من جانب والسلفيين من جانب آخر لأن الحلم المكبوت في الظل الناصري قد أعلن عن نفسه أخيراً ولكن بعد فوات الأوان.

كان التاريخ قد عاد من المنفى وأعلن أنه لا يكرر نفسه، وأضاف أن معادلة التوفيق الكَمِّي بين ثنائيات معادلة النهضة قد سقطت. وليس الإرهاب السلفي إلا كارهاب التغريب، وجهان لعملة واحدة هي انتهاء مرحلة الصعود في تاريخ الطبقة الوسطى المصرية، وبالتالي انفصام عرى التوفيق بين نقائضها الفكرية.

وكان التاريخ قد فَرَّ هارباً من منفى المطلقات وقال إن إعادة إنتاج الوعي الزائف هي التي هيكلت شخصية مصر في إطار شعري - ميتافيزيقي، يستهدف على أرض الواقع الإبقاء على دولة السلطة، وإن راوغ في مسألة سلطة الدولة بالقول إن الدولة باقية والسلطة متغيرة. وهي الأطروحة التي جذبت توفيق الحكيم وجيله من أصحاب الرؤيا ذاتها الى تعميم خبرة ثورة ١٩١٩ على مراحل التاريخ المصري الحديث، وهي التي جذبته وجيله الى «فقدان الوعي» الحقيقي بمقومات كل سلطة وطبيعتها ورؤياها، فأصبح الخلط بين الدولة والسلطة متعمداً في اللاوعي. ومن هنا لا تصبح «الأنظمة» إلا تجليات سلطوية مختلفة للدولة ذاتها، التي هي مصر في النهاية. وقد يكون مسموحاً بالتمرد على السلطة، ولكن في الحدود التي لا تسمح بالتمرد على الدولة. وهكذا، فإن التأييد المشروط الذي قدمه الحكيم وجيله للسلطة الناصرية، كان الجزء الأول منه تأييداً للدولة والجزء الثاني شروطاً على السلطة. ولكن التوحيد بينهما سمح عملياً للسلطة المتغيرة أن تأكل الدولة الباقية. وغاب مفكر الطبقة الوسطى عن الوعي الشامل لهذه الطبقة وأنتج أدبه في ظل الوعي بسلطة الدولة. وكذلك، كان الأمر في التأييد غير المشروط للنظام الجديد، فقد كان إدانة عفوية للتأييد السابق. ولذلك، كان بيان الحكيم و«عودة الوعي» كتاباً واحداً في حقيقة الأمر، لأنه توهم استمرارية الدولة والسلطة. واحتاج منه الأمر الى عشر سنوات ليكتشف في الثمانينات أن السلطة الجديدة لها دولتها، وأنه لا ينتمي الى هذه ولا الى تلك.

سقطت الثنائيات في العهد الناصري، وسقطت المطلقات في العهد الذي تلاه. ولم تكن مأساة توفيق الحكيم كفرد، بل مأساة طبقة ورؤيا جيل كامل، تحطمت آماله في الجمع بين الحرية والعدل، لأنه أراد أن يشيد معرفته من خارج التاريخ. ولما حاول استعادة التاريخ كان الوعي قد توقف.. فلم يسأل الحكيم لمن الحكم ولمن المعارضة حتى نقيس التعادل والاختلال بالميزان الاجتماعي، ولم يسأل دولة مَنْ وسلطة مَنْ حتى نعاين التوازن أو «الاستقرار» بالعين الاجتماعية. كان الإطلاق والتعميم ذروة إلغاء الآخر وابتلاعه باسم «الكل في واحد». ولكن «الواحد الصحيح يساوي صفراً». هذا القلق بين المطلق والنسبي هو المصدر الأول لتشاؤم الحكيم، وهو نفسه المصدر الأول لخصوبته التي أنتجت أكثر من سبعين كتاباً في طليعة تراثنا الوطني. □

صدر حديثاً:

علماء وجواسيس

التغلغل الاميركي - الاسرائيلي في مصر

رفعت سيد أحمد

٢٢٠ صفحة * ٨ جنيهات استرلينية

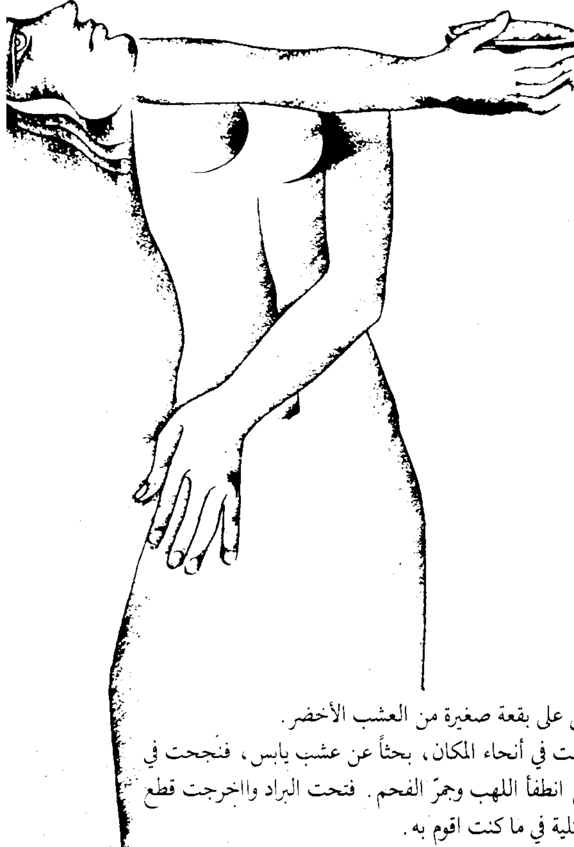




RIAD EL-RAYYES BOOKS

رياض الريس للكتب والنشر

56 KNIGHTSBRIDGE
LONDON SW1X 7NJ
TEL: 071-245 1905
FAX: 071-235 9305
TELEX: 266997 RAYYES G



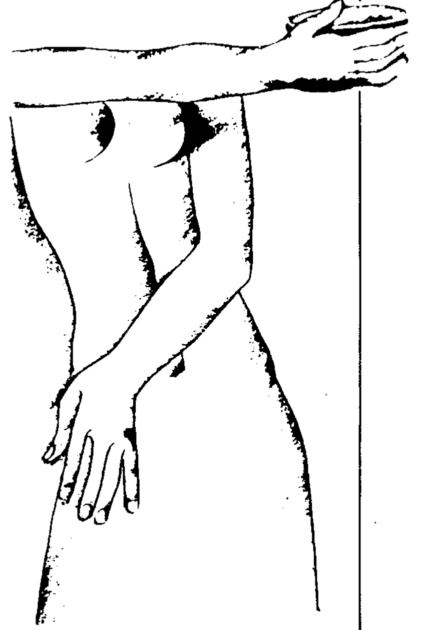
نزهة ليلية

رياض بيدس

■ أخيرا، بعد ثلاث جولات متواصلة على «الطيّلت»، عزمت على نصب خيمتي على بقعة صغيرة من العشب الأخضر.
مسحت المكان بنظرات سريعة، لعلي أعثر على حجر أقتعده، فما وجدت. تجولت في أنحاء المكان، بحثاً عن عشب يابس، فنجحت في لملمة القليل منه. أشعلت فحم «المنقل» واسترحت على العشب الرطب، حتى انطفأ اللهب وجمرّ الفحم. فتحت البراد واخرجت قطع اللحم وبدأت أشوي. التفت المتنزهون الي، لكني لم اعرهم انتباها وانغمست كلية في ما كنت اقوم به.
وضعت امامي صحنين ورغيفين. واخذت أوزع اللحم المشوي في الصحنين بتساو، ثم بدأت ألتهم قطع اللحم اللذيذة الطعم في صحني، بينما صار الصحن الآخر يمتلىء باللحم. في اثناء هذا شعرت بصمت داخلي رهيب. أخرجت المسجل من الشنطة وأدرت مؤشر الراديو.
كانت الأغاني المذاعة باهتة. تذكرت الشريط الذي كان معي: على الوجه الأول اغاني لصباح فخري وعلى الوجه الثاني اجمل أغاني ليوناردو كوهين. أدرت المسجل، فعلا صوت صباح فخري، باعثا فيَّ نشوة كبيرة. لكني بعد لحظات شعرت بشيء يقبض على صدري. فقلبت الشريط على الوجه الثاني. جاءني صوت ليونارد كوهين مشروخا وكئيبا، فأغلقت المسجل بعصبية. بشراهة أتيت على كل ما في صحني، ولولا الخجل لسحبت بعض القطع في من الصحن الثاني، لكنّ ابائي ونفوري من ارتكاب الأخطاء حالا دون ذلك.
شعرت باسترخاء يدب في جسدي المضطرب، فتوسدت ذراعي وتأملت نجوم العمر الراحلة سريعا. أمامي كان يمتد البحر غامق اللون وبلا قرار. وورائي، وعلى جانبي، كان متنزهون من مختلف الأعمار يتخاطبون ويتهامسون. وبعيدا في امكنة متروية، كان عشاق صغار يتغازلون.
قريبا مني سمعت شيئا يتحرك. حركت رأسي قليلا، فرأيت امرأة ملثمة تجلس الى جانبي وتنظر الى الصحنين ورغيف الخبز. قالت بعد ان لاحظت ارتباكي الشديد:
ـ توقعت مجيء شخص. أليس كذلك، لا تقلق! انا شهرزاد.
تأملت المرأة قليلا، بعد ان كشفت عن وجهها القمحي اللون: لم تكن شهرزاد جميلة، بل كانت عادية جدا، ولولا عيناها الدعجاوان وابتسامتها الساحرة لقلت شيئا آخر.
قالت: تبدو مستغربا. بعد قليل ستألف وجودي معك.
قلت: وجـودك معي رائع. الحقيقة اني توقعت مجيء اي شخص لمشاركتي طعامي، لكني لم اتوقعك انت. انها لفرصة سعيدة ان اراك وأجالسك واسكب في اذنيك مكنونات صدري.
ابتسمت وعاتبتني: لم سبقتني في تناول الطعام؟
اعتذرت: كنت جائعا جدا، لكن خذي راحتك.
شكرتني وبدأت تزدرد اللحم والخبز ببطء. قلت لها:

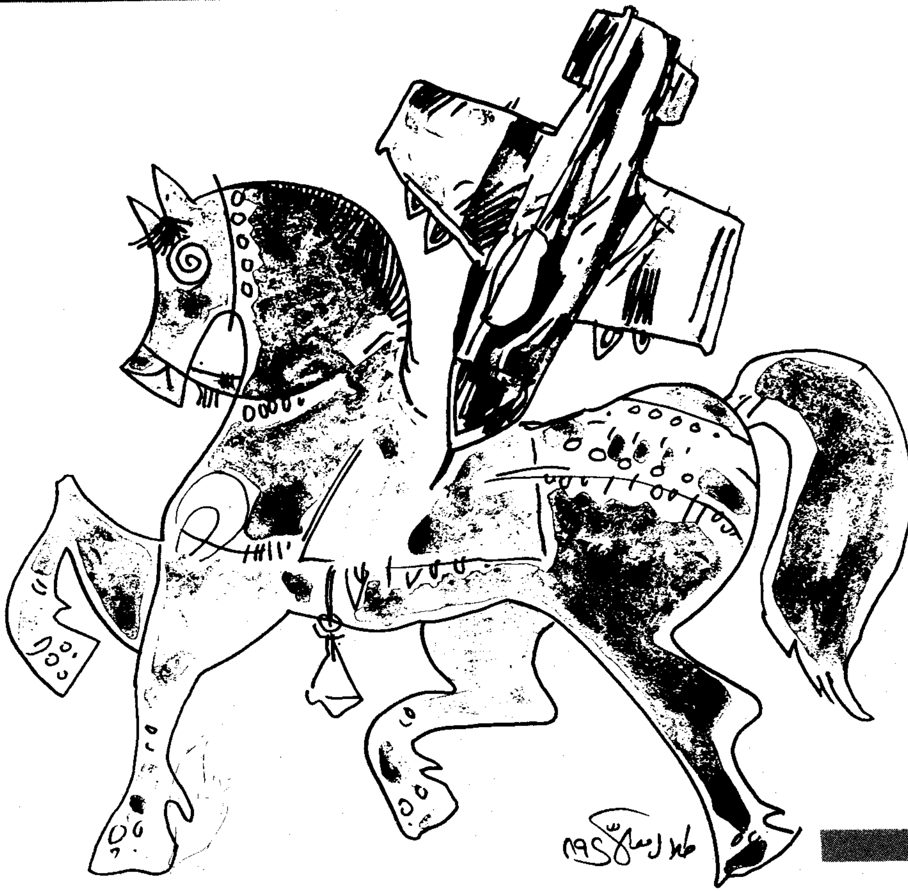
◄

ـ منذ سنين وأنا انتظر مفاجأة سارة كهذه.
قالت دون ان ترفع رأسها: كيف عرفت انها مفاجأة سارة؟!
وقالت وهي تتفحصني: المفاجآت السارة قليلة جدا.
صمتنا قليلا. أحسست انها ظامئة. ناولتها قنينة كوكا ـ كولا مثلجة، فشربت حتى ارتوت، ازدردت ريقها وقالت: هلا تمشينا، لكي نهضم ما ابتعلناه؟
وافقتها الرأي وانتصبت واقفا وانا اعتزم السير الى الناحية الغربية التي تعج بالناس، لكنها امسكت بكتفي واشارت لي ان اتبعها الى الناحية المعاكسة. لم امانع، بل سرت معها وانا اسألها فرحا:
ـ هل تحبين الهدوء؟
قالت مستغربة:
ـ من منا لا يحب الهدوء؟!
تأملت خطواتها القصيرة المتمهلة واخبرتها:
ـ لي اخ يصغرني باربع سنين لا يحب الهدوء ابدا. اسميه احيانا «ضجة».
اطلقت ضحكة قوية لم اتوقع ان تصدر من داخل شهرزاد الطويلة الضامرة:
ـ لذلك افضلك على اخيك «ضجة».
اردت ان اوضح لها:
ـ لكنه لطيف المعشر...
قاطعتني: اعرف كل شيء عنه... قل لي هل تحب الاسماك والحشرات المضيئة؟
قلت لها بعد تفكير: ليس بنوع خاص، مع انها تضيء ظلمة ليالينا الحالكة...
وأردفت بعد لحظات من الصمت: يصعب علي احيانا قول ما احب وما لا احب. تعوزني فترات طويلة لاقرر...
ـ وهل تحب الرمل؟
ـ كلا!
ـ والصغار؟
فكرت وقلت: اكاد لا اصدق ان شهرزاد تسير الى جانبي.
ـ انا سعيدة لأني معك.
ـ حقا؟!
ـ الا تشعر بذلك؟!
وللوهلة الاولى لم اصدق او استوعب ما قالته لي، لكني شعرت بزهو شديد يكاد يملأ جنبات روحي. واخذت اتأمل حركة الغادين والرائحين بانعام وبهجة.
قالت شهرزاد بصوت خافت: احب الشواطيء التي تغص بالناس ليلا. اجيء دائما الى هذه الشواطيء، غير اني لا اجد الرفقة الملائمة، فاسير قليلا واعود حزينة. اما الليلة، فانا سعيدة جدا. اشعر ان داخلي يتفجر بهجة. لا استطيع تحمل هذا الشعور. كل شيء اختلف.
سألتها باهتمام قَلِقْ: هل تشعرين بسوء؟
قالت شاحبة: لا، اشعر... مجرد اختلطت الأمور عليّ. ما رأيك ان نعود ادراجنا؟ نستريح قليلا ونفكر بما يجب ان نفعله غدا.
قلت مشجعا: حسنا، لنعد! امامنا ايام رائعة.
سرنا صامتين. راقبتها بفخر شديد. كان هدوؤها واتزانها يبعثان في نفسي راحة واملا. وكانت نظراتها اللماحة المتوثبة على وجوه الناس تزيدني انتشاءً. فمن بين كل الناس الذين يأتون الى هذا المكان الكبير اختارتني انا شهرزاد. انا من بين الكل. كل شيء اثبت هذا. والدليل الكبير على ذلك هو انها ما زالت تسير الى جانبي.
سألتها: ما هو شعورك الآن؟
حدقت فيّ قليلا وابتسمت قائلة: احسن بكثير.
قلت مبسوطاً: أتعرفين ان كلماتك تداعبني؟
ضحكت ضحكة طويلة وهزت رأسها مشجعة اياي بقولها: انت لطيف.
ـ الاطراء يحرجني، لذا حاولي ان لا تطريني، لئلا افقد سجيتي. ولم انتظر وافكر كثيرا. مددت ذارعي من وراء ظهرها واردت ان احيط خصرها، لكنها جفلت مذعورة وزجرتني بلهجة قاسية:
ـ الا ترى الناس حولنا؟ ما زلنا غرباً.
قلت لها مستغربا مما صدر عنها:
ـ اردت ان اعبّر عما احس به تجاهك.
قالت بلهجة من يعتذر: لا تفهمني خطأً.. لكن...





قلت لها: لا اريد اي شيء ان يعكر صفو لقائنا. . غضبك رائع كهدوئك.
التفتت حولها متفحصة المكان، وما ان رأت احد الاولاد الصغار حتى سحبت حبة ملبّس وقدمتها له، ثم رويداً رويداً بدأت تسحب الكثير من حبات الملبس وتقدمها للاولاد، الذين كانوا يصخبون حولها هاتفين لها. كانت تضحك بسعادة غامرة وهي تقدم لهم الحبة تلو الاخرى. وبدا لي ان جيوبها لا قعر لها وانها تستطيع ان تخرج الملايين من حبات الملبس من فستانها الليلكي الواسع.
كان الاولاد يتدافعون حولها والانظار تراقبها بسرور وكلمات الاستحسان والاطراء والمودة تنهال عليها، كالاضواء المشعة.
وبعد ان وزعت ما وزعته طلبت من الاولاد، بإيماءةٍ، من يدها، ان يهدأوا وقالت لهم بصوت عالٍ:
- لي طلب واحد يا حبايبي الصغار.
صمت الاولاد والكبار، فقالت:
- طلبي ان تحبوني كثيرا وان تذكروني دائما.
وعلا هتاف الصغار وتصفيق الكبار، الذين كانوا يتابعون حركات شهرزاد بكثير من الفرح والتقدير.
قلت لها ونحن نقترب من الخيمة: هل تعرفين انك ساحرة؟!
قالت ببساطة وبهدوء: الاولاد يحبون الملبس ولا ينسون من يعطيهم شيئا.
اقتعدنا صخرتين قريبتين. وغطّسنا اقدامنا في المياه الدافئة. سرح نظري بعيدا، قلت: اريد ان استرخي على العشب.
قمت وتمددت على العشب الطري. لحقتني شهرزاد بعد قليل وجلست بالقرب مني. قلت لها متسائلا:
- الغريب انك لم تحكي لي ولا اية حكاية؟
قالت ضاحكة: حكينا الكثير، تريد ان تسمع حكاية؟ اشعر بتعب خفيف يسري في قدمي.
نامت على العشب وقالت بعد لحظات من الصمت:
- السماء مرصعة بالنجوم، كالازرار التي كانت امي تخيطها على فساتين وانا صغيرة.
سألت: هل كنت، مرة، صغيرة؟
ضحكت: سؤال غريب.
صمتُّ. سألتني: ما لك صامتا؟
- لا شيء.
- هل تريد ان تمتحن قدرتي على خلق الحكايات؟
- حاشا وكلا.
- يُحكى ان ملكا. . .
قاطعتها مستغربا: ارجوك يا شهرزاد ان لا تذكري لي سيرة الملوك او الامراء. . .
واردفت موضحا لها: اعذريني. أريد ان اسمع شيئا آخر. حبذا لو تغيرين أبطال الحكايات.
قالت ضاحكة: لا حاجة لان تعتذر. احكي الحكاية بدونا سماء.
قلت: احب ان اسمع حكايات مثل حكايات الاطفال.
حكت: كان البلبل، ملك الطيور، يقود الطيور التي كانت تعيش في بلادها بحرية وسعادة. كان كل شيء في هذه البلاد طيبا ومعافى، الى ان جاءت النسور الكبيرة ذات يوم وطردت البلبل والطيور الاخرى من بلادها. ظلت هذه الطيور المطرودة والمُبْعَدة تحن حنينا غريزياً عظيما للبلاد التي اخرجت منها بالقوة. وحاولت مرات كثيرة العودة بشتى السبل، لكن الكثير من الطيور قتلت ومات البلبل الصداح من شدة الحزن، وما زالت الطيور الاخرى تحاول العودة. . .
سألتها وأنا اشعر اننا نقترب من بعض: ألم ينجح أحد الطيور بالدخول؟
قالت بأسى: لا، لم تنجح. ارجوك ان لا تقاطعني ودعني اتابع. . .
كان جسدانا يقتربان وصوتها يخرج شبه مخنوق وانا لا اسمع شيئا وكتفانا يتماسان، ثم. . . كالرعد، مرة واحدة، سمعت جلبة. كانت الضجة عالية ومزعجة تصم الآذان: اصوات سلاسل حديدية وابواب تغلق بعنف وصرخات زاعقة وبساطير تدوس الارض بقوة. وقفت منزعجا محاولا الوقوف على ما يجري، فوجدت نفسي اسير في ممر طويل ذي اضواء خافتة. ومن ورائي كان اشخاص كثيرون يتسللون كالخفافيش، ويدفعون بي للامام وانا عاجز عن الالتفات للوراء. وفجأة، بكل ما فيهم من قوة، دفعوا بي الى غرفة واسعة ذات اضواء ساطعة: كان في الغرفة طاولة يجلس اليها رجل ضخم الجثة يرتدي ملابس غرزت عليها نجوم وشارات كثيرة. رمقني الرجل بنظرة سريعة افقت على اثرها من ذهولي الشديد. سألني بصوت باتر وصارخ، بحيث تسلل الى أوصالي كالسم:
- ماذا كنت تفعل هناك؟
ارتبكت. حاولت ان استرجع كل شيء، لكن ذاكرتي كانت ضعيفة ومشوشة. لم افلح في تجميع شيء. اعاد سؤاله بغضب شديد، فوجدتني اصحو واحرك شفتي واجيبه بعفوية وبصوت كله تحدٍ:
- كان البحر يجلس امامي وحيدا!
حملق الرجل الضخم في وصمتُّ انا. □



الولد الخَيّال

أحمـــــد دحبــــور

■ «أريد أخي»،

وأفْزَعَني ندائي

فمنه عَرفْتُ أني ضِعْتُ،

أنّي على بابِ الغُرابِ فتحتُ صوتي،

وأُغْلِقَت المدينةُ،

فالوجوهُ المضبَّبةُ البدينةُ مثل سورٍ

يحاصرُني

فأجهشُ في البكاءِ

«أريد أخي.. أضعتُ أخي»،

ـ أجِبْنا..

وَقعْتُ على سؤالٍ من سعالٍ:

ـ أأنتَ من المدينةِ؟

مَنْ أخوكَ الذي...

أبكي، وأدخلُ في دموعي،

فتنزعُني الظهيرةُ من حذائي

على الإسفلتِ حافٍ،

شَدَّ أذْني غلامٌ وهو يركضُ،

«يا إلَهي»،

وَطَنَّتْ نحلةٌ فنشفْتُ رعباً،

تراني لن أرى أمي وبيتي؟

ستأكلُني الضِّباعُ؟

هو الضَّياعُ المؤكَّدُ يا إلَهي،

هل مَحلِّي سيبقى شاغراً في الصفِّ؟

خَوْفي، إذا سألَ المعلِّمُ، أن يقولوا:

كسولٌ غابَ..

ضيَّعَهُ أخوهُ

وُجومٌ كلُّها هذي الوجوهُ

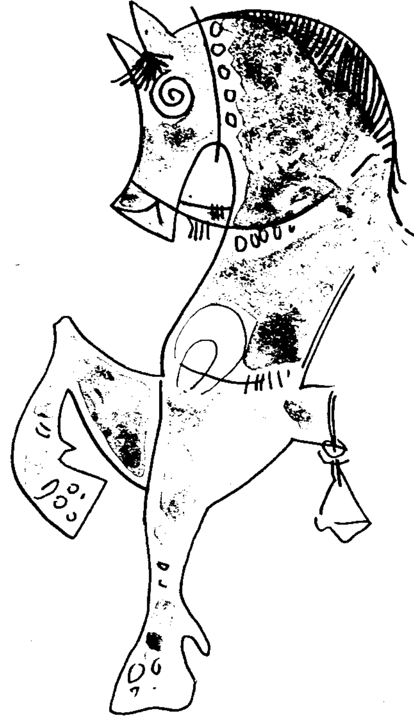
ـ ضَعوهُ الآنَ في الجامعْ

ونادوا: مَنْ له ضائعْ؟

يدبُّ النملُ في قلبي،

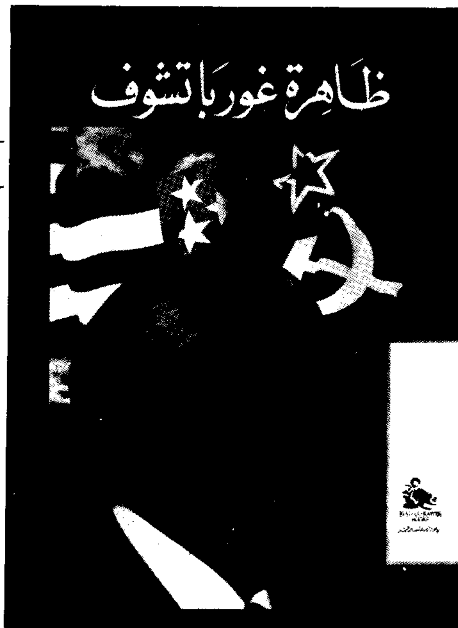
لماذا تداخلت السِّماتُ؟
فأنْفُ هذا يخالطُ عينَ هذا،
هل سأهذي؟

ـ عرفْنا أنكم لم تعرفوهُ
إلى الشرطي، فوراً، أرْسِلوهُ
وأمي؟
هل تجنُّ الآنَ؟
أمي: غيابي موتُها،
والجوعُ ذئبٌ،
ألم يرَ هؤلاء الناسُ ذئباً
يراوِحُ في ضلوعي؟
إن جوعي سيشغلُني قليلاً عن بلائي
ولكنّي أصيح بهولاءِ:
«أريدُ أخي»،
وأذْكرُ أنَّ أمي كثيراً حَذَّرَتْني من خيَالٍ،
يتابُعني،
له وجهي وشكلي



وتجزم: سوف يأخذُني بعيداً إذا أخطأتُ،
هل أخطأتُ حقّاً؟
وهل سيحلُّ، في بيتي، مَحَلِّي؟
وستُّ،
لعله موتٌ صغيرٌ يهدْهِدُني بمروحةِ السماءِ
وأصحو..
إنها أمي،
لعلِّي، قليلاً، مِتُّ ثم تركتُ قبري
وأسألها سؤالَ الأبرياءِ:
ـ أيصحو الميِّتونَ؟
فتحتويني،
تقبِّل جبهتي وتشدُّ شَعْري
وتجهشُ: يا فتى نقَّصْتَ عُمْري

كثيراً ما يساوِرُني سؤالُ
يُحالُ إلى الشفاهِ ولا يُقالُ:
هل الولدُ الذي قد ضاعَ يوماً
وعادَ، أنا أم الولدُ الخَيالُ؟□



صدر حديثا

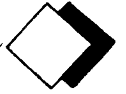
شفيق مقار

ظاهرة غورباتشوف

أول كتاب بالعربية عن التغيرات في الاتحاد السوفياتي وأوروبا الشرقية وانعكاساتها على الصراع العربي الاسرائيلي والعلاقات العربية السوفياتية

٤٦٠ صفحة * ١٢ جنيه استرليني





ضمادات ممكنة لجراح الروح

مشروحي الذهبي
كاتب من المغرب



إلى أنسي الحاج

١

■ الحلم مهما قارب الحقيقة لن يكون وحده أكثر من الكتابة على الماء بالأبيض.

ليس هناك في الواقع طريق لا ينعرج إلا في واقع الخيال. والطريق الذي يدخله المتطفلون يزداد انعراجاً وانكسارات لانهائية.

ليس من التطرف في شيء أن تطلب النفس من الأشياء الجميلة ما فوق أواسطها لأن التوسط في طلب الأشياء ليس دوماً فضيلة.

أنا لا أقدس البشر، ومع ذلك أقدس السواعد التي تبني أفقاً من الحجر.

تختلط ضفادع الظنون وأسماك الحيرة في بحيرتي. بينما تنبح كلاب الاسمنت في عظامي. والمؤسف أنني لم أعد أتعرف على نفسي من كثرة ما تشققت مفاصلي ولانت أعضائي. ربما لست وحدي من يتعاطى هذا الإحساس الرهيب.

دمتم أحراراً يا من خلفتمونا آمنين جداً. ارقبوا إن شئتم الفجر بعيوني وإن كنت لا أرى غير القضبان تنبت في كل مكان.

منا من لا يزال يعتقد أننا بمنزلة الخراف، ودون حياء يوصي بنا الذئب خيراً. فلا نسأل لماذا أخضع الآن لمصير العرب البائدة.

ما ابتأست قط. ولكن أطفالاً كباراً يسرقون بطاقتي ليمتهنوا الغش والسرقة. هؤلاء هم أول من يجعلني أشعر بالبؤس حقاً.

حالتي ليست شبيهة باستراحة محارب مهزوم لأنني لم أتورط في الحرب يوماً.

لو يصرخ كل جلادي العالم ـ هواة ومحترفين ـ في وجهي غضباً لما شعرت برغبة عارمة في التبول اللاشعوري هلعاً لسبب وجيه: إنني شقيق كل من مروا بين علب الاسمنت ولم ينكسوا رؤوسهم أبداً. إني مدين لهم بدين ممتاز.

الأنساق قبور، وكل القبور مهما ضاقت تسعني ميتاً. ولا قبر واحد مهما اتسع يسعني حياً لأن الحياة والقبر نقيضان.

كل الخطوات غير المحسوبة بدقة متناهية تجعل الإنسان يدخل في تناقض مع نفسه من أوسع الأبواب وأكثرها إثارة للشفقة. ورب نافعة ضارة.

أن تكون عدواً لدوداً للتبعية يعني رفضك أن تكون ذيلاً لغيرك أفراداً وجماعات، وأن تقتات فتات الايديولوجية الساقطة من أفواههم.

ومن هنا يبدأ إحساسك الكامل بالمسؤولية تجاه ما تنصب نفسك مدافعاً عنه من المبادىء ويتيسر لك تقدير ثمن يوم واحد من الحرية بشكل أنسب. ولماذا ولدتك أمك حراً؟

الاقتناع الراسخ بالخطأ في شكل الحقيقة، وإن طال، خير من الاقتناع الزائف بالحقيقة وإن قصر.

لا استسيغ القول إن دوري قد انتهى لأن دوري لم يبدأ بعد.

لقد استعاد حريته بحق ذلكم السجين الذي لا يعرف قلبه الدناءة.

ليست برودة الزنزانة هي الأقسى دوماً، فالأقسى عندي برودة القلب داخل الأسوار وخارجها.

لي وطن يحده بحران ومحيطان وخلجان وصحراء عظمى وربع خال، وبلاد تحتضر وبلاد تنتصر، وسماء زرقاء، وآلاف نقط للمراقبة على الحدود السوداء. طبعاً لي وطن كبير ليس لي سوى في معجم اللغة العربية. ومن كوة الزنزانة يبدو واسعاً وجميلاً لولا اختلاط الزرقة بالسواد.

لتكن على حق أولاً، ولتسقط ثانياً من أعالي نخلة سقوطاً حراً في عيون من تشاء ومن لا تشاء، كحبة بلح فاسدة، لأنك لن تسقط في عيون الحقيقة إلا قليلاً.

أليس السجن منتجعاً لعلاج مهربي الأفكار الرفيعة بكل أنواع العنف المبرمج بالواضح والمرموز؟ متى يكتب على أبواب السجون: «ممنوع الدخول إلا صحبة تذكرة من مكتب الآثار البائدة. وشكراً للسياح؟»

إذا لم تضمد جراح جسمك الأعلى فسيتجمع حوله ذباب القارات.

للعمال فقط: لو خلقتم بأعصاب من فولاذ وجسم من حديد لكنتم مناسبين لأرباب الجشع بلا حدود إذ ستقومون بما يطلب منكم على الوجه الأكمل، متحملين الجوع والقهر والظمأ.. من دون أن تفكروا في الإضراب طبعاً.

أنا لا أومن بالمستحيل إلا عندما يمتد أمامي كمحيط وليس لي أدنى

فكرة عن صناعة القوارب فأقف عاجزاً ومشلولاً. ومع ذلك أؤمن بأن هذا المستحيل سيواجه من يقهره. لكن لماذا لا أكون أنا؟ يا للشقاء!

لقد أطلق الرصاص على نفسه ذلك الذي لا يملك سوى أملٍ ضعيفٍ بالحياة وبقدرة الإنسان على التغيير.

الكلام زرع الدماغ، واللسان منجل حصاده. وبقدر ما نطوِّع الأخير نحصد جيداً.

ليكن هذا البخار الصاعد من احتراقاتي أولى السحب المبشِّرة بالمطر.

٢

تعبت حمير الوجد من حمل نفاياتكِ أو التستر عليها. ومن فرط الجوع والتحدي، التهمت يدي التي كانت تحمل إليك الورد، ويدي التي كانت ترافق الكلمات عند خروجها من الأدغال.

وأنا أقاوم التلاشي على طريقتي طبعاً، تمتد نحوي أياد بعيدة لتصافحني وتمسح عن جبيني تجاعيد المحنة. لم تكن يدك حاضرة وفهمت المغزى.

تطلع هذه الكلمات من الأعماق وتهبط كغريق أو كقافلة من الابل خانها الماء وقد صفت حسابها مع كل شيء، واحتفظت بوبرة ما بين الحياة والموت، ما بين الأمل واليأس.

أغلق باباً تشرع أبواب. أتقهقر محتفظاً بتوازني الصارخ. أفتح ترعة تفتح عليّ تُرعُ، وأنا في القلب خيط مدلى من سقف ساقط أغدو وأروح بخطى متراصة مع مجرى الهواء. ومن حين لآخر تعصف بي دوامة فأظل أرقص دائراً على نفسي. وكطفل غاضب من أمه الغامضة أنكمش كلما اجتاحتني عاصفة من رمل وسعال.

أضع مقلتي في صراع الطبقات، وأنظر إلى العالم، فلا أرى غير صراع الطبقات، وأضعها في الماء، فلا أرى غير الماء، وأضعها في ذكورتي فلا أرى غير النساء. وأفتح عربة القلب لإيوائهن جميعاً فلا تتسع إلا لواحدة. يا الهي الطيب! لماذا منحتني قلباً ضيقاً ومنحت العالم كل هذا الفضاء؟

مدٌّ غاضب يعجن رمال القلب ورغوة الزبد تلتف حول منقاري كعصفور يحمل هموم الصيف على جناحيه وعيناه محدقتان إلى جرادة تطير فوق مياه النهر الصاخبة وتكاد تحط قرب جماعة من الأطفال.

كل نزاع ينشب بيني وبين نفسي أعاجلها بالطعنة البكر. ودون مداد أضع أحجار الأساس لنفس أخرى أكثر حرية وأقل انضباطاً للتحجر العقائدي وأشد احتقاراً للذنبية مهما تلونت. وهكذا أجدني مجبراً على خوض معارك دائمة أستعمل فيها كل أنواع الأسلحة.
هي الأسئلة حفنة من نمل تدور برأسي. أبحث عن المعنى، يتلاشى المبنى، وأبحث عن المبنى يتلاشى المعنى. يمكنني تتبع خط سير نملة واحدة قبل أن تتحول إلى سؤال: كيف نتوحد نحن العرب؟ أيها السؤال المجرد كسيف القهر أنا داخل أقبيتك، أتمرد وأتسكع على باب أيامك وأرحل صامتاً ذات يوم وبرأسي نملة.

من دون شوفينية أكره سجيناً لا يضرب عن الطعام ولا يضرب عن الكلام ولا يوزع الجرائد ولا يوزع الأغذية... ويوزع الأوامر.

الاختلاف الجذري الذي عصف بجماعتنا هو اختلاف جوهري حول هذا السؤال: هل بول السلحفاة أبيض أو أحمر؟
قال أحدنا: أحمر.
وقلت: أبيض.
وتشيّعنا للرأيين. وللحقيقة فإن الأغلبية مع الأحمر والأقلية الشحيحة مع الأبيض وأقلية أخرى بين المنزلتين. والله أعلم.

تراني بماذا أحلم الآن؟
إني أحلم بتحويل القضبان العربية إلى نايات لعموم السجناء. نايات طويلة بعد معالجتها من الصدأ وتجويفها، تستطيع أن تثير بحنين كل الذين اغتيلوا حنين الأرض الممكن.

في حياتي الهزيمة ثابتة. وفي الأصح الهزيمة حياتي. لذا تعودت أن أميل عند الاسكافي كل صباح لأشرب نخب الهزيمة على الريق ـ ممزوجاً بالمسامير من كل العيارات وكعوب الأحذية لأشعر بوخز ما قد يؤنب ضميري، ولكني لحد الساعة لم أشعر بشيء ويا للوقاحة!

ماذا ننتظر من الآتي؟
أننتظره ليأتي إلينا داعكاً حصانه بمهازيه على وجه البرق، وفي خصره بقايا انتصارات، وفي جراب أسفاره حلوى للأطفال وعرائس للمروج؟ أننتظره ليطل علينا من بين غيوم غليونه، رابط التربص، وحصانه حانق عليه من كثرة الأسفار أو من كثرة المراوحة في المكان نفسه؟

كيف أربط أيامي من قرونها إلى الاسمنت وأحلبها كما كان غاندي يحلب عنزته؟



ـ من يوقف الوحش اللابس كل هذا الليل؟
ـ ...
ـ لماذا تفوح منك رائحة الأقحوان؟
ـ لأنني كنت أعاند بقرتنا في مرعاها.
ـ ورائحة الدخان؟
ـ لأنني احترقت مع كوخنا سبع مرات.
ـ هل لك هواية؟
ـ الضرب على مؤخرات الأطفال بيد أم حنون.
ـ لماذا تكتب؟
ـ لأني أخاف الموت والكَذِبة.
ـ هل تأسف على شيء؟
ـ أجل. آسف على نفسي لأني كنت أشتغل كالحمار دون طرح أسئلة جيدة.
ـ وما السلطة؟
ـ السلطة مهرة جامحة، تتنطّع دائماً للّجام. تفزع من أي خشخشة أوراق. ولو كانت في أجمة بعيدة اعتقدت أن هناك مليون ثعبان سام يجب القضاء عليه قبل إفساد وتسميم العمران.
... هنيئاً لشعوب أوروبا الاشتراكية وهي تُدْخِل حديدة اللجام بمهلٍ في فم سلطاتها وتعري مليون ثعبان كان مغطى بثوب الطهر الايديولوجي والنقاء الثوري. والعقبى لشعوب الجنوب ولقدّيسيها. □

ما الحديث في الشعر العربي الحديث؟

عدنان حيدر



■ في السائد أن ما يميّز الحداثة في الشعر العربي، تلك القطيعة أو ذاك اللاتواصل الذي يفصله عن أعراف الشعر العربي الكلاسيكي. وبهذا، تكون الحداثة نتاج نوع مركب من الالتزام الذي يُنتج جمالية جديدة نابعة من إحساس الشاعر بوعي الحاجة إلى إعادة خلق اللغة الشعرية، وإعادة تحديد دوره في مجتمعه وتراثه وعالمه.

من هنا أن الشعراء الحديثين في الأدب العربي، منذ شعراء المهجر، كانوا ضالعين عميقاً في صراع ايديولوجي مع التراث. ومن هنا أن المدى التخيُّلي الذي احتلوه كي يشتقوا لأنفسهم مكاناً خارج المدى التخيُّلي لأسلافهم، يقاس بُعده بمقدار الدرجة التي بها حققوا اللاتواصل مع الماضي، وبها تحققت تغايريتهم عبر التراث نفسه.

وبـ «اللاتواصل» هنا، أعني فعل قراءة واعية للسلف ـ أكان هذا شاعراً فرداً، أم نصاً فردياً، أم تراثاً شعرياً جماعياً ـ بعين شاعرٍ آخر يسعى إلى إيجاد علاقته الخاصة مع السلف، ومداه الخاص في التاريخ[1].

وما أعنيه أيضاً أن الشاعر الحديث هو تصحيحيٌّ يطمح إلى إعادة فحص وتحديد وكتابة لما تمّ الاصطلاح على تسميته «التراث». في هذا المعنى، لم يكن الشعراء النيوكلاسيكيون العرب «حديثين»، إذ إن نتاجهم ليس أكثر من تقليد للتراث وتنقصه أية علاقة جدلية مع هذا التراث، وشخصياتهم بقيت غارقة وتائهة في زمن ليس زمنهم. وقد فهموا التراث على أنه «دوكسا» (أي التعامل مع التراث بالطريقة التقليدية)، وعلى أنه النص المتوافق عليه بدون جدال. وفي أفضل الأحوال (محمود سامي البارودي نموذج لافت لذلك) كانوا مقلدين كباراً وعاملين دؤوبين، لكن تقليدهم لا يدع مجالاً لنا لتبين الفرق بينهم وبين أسلافهم، ولا مجالاً لهم، رغم جهدهم الدؤوب، لتحقيق وثبةٍ إلى مستوى العمل الفني.

*

الشعر العربي الحديث يبدأ تحديداً منذ اكتشاف ـ أو الأصح أن أقول: منذ إعادة اكتشاف ـ التراث نفسه، لا ما كان مصطلحاً على وصفه بالتراث أو الموروث.

إنه يبدأ فعلياً منذ تحديد «الماضي»، واقتطاف ما لا يزال منه وثيق الصلة بالحاضر.

إنه يبدأ بتحرير «الماضي» من سذاجة المرجعية.

فالتراث، للشاعر الحديث، ذاكرة حية من شأنها أن تضمر المستقبل، وهذا ما يجعل التمييز ممكناً بين امرىء القيس وأبي نؤاس وأبي تمام والشعراء الصوفيين وسواهم. واكتشاف الفوارق هو الذي يخوّل الشاعر الحديث أن يكتب إطلاقاً، وأن يبدع فناً.

ولكنني، في هذا، لا أنفي عن الشعر العربي الحديث ضرورة النظرة إليه عبر خط تاريخي تواصلي مع التراث التقليدي. بل إنه كذلك، لكن هذا الخط، في معنى أعمق، قد يكون «لاتاريخياً»، فيعلن بداية جديدة في كونه يتعمّد، على حد تعبير إدوارد سعيد، محاولة «أن ينشىء مفهوماً آخر. . . ويتبوأ منزلة محاذية للأعمال الأخرى»[2].

*

ولكي نتبيّن كيف سعى الشعراء العرب الحديثون إلى بلوغ هذه «المنزلة المحاذية»، يجب أن نتوافق على مبدأ «ما هو الحديث في الشعر العربي الحديث»؟

أن يكون الشاعر «حديثاً»، هو أن يكون على تواصل في الحوار مع تراثات فلسفية وأدبية أخرى، خاصة في الغرب. وليس من المصادفة، في رأيي، أن يحدث تطور الشعر العربي الحديث توازياً مع التبادل الثقافي الذي بدأ بين الشرق والغرب في أواخر القرن التاسع عشر. منذئذٍ، انفتح العقل العربي على التأثير الغربي، وإذا بالشاعر العربي، عفواً أو عمداً، يغنم من النتاج الغربي فكراً وفناً. لقد كان

• •

*. هذا البحث موضوع في الأصل بالانكليزية لمجلة «العربية» التي تصدرها «رابطة أساتذة الأدب العربي في أميركا». وقد أعاد صاحب البحث كتابته بالعربية خصيصاً لـ «الناقد».

١. في مناقشتي علاقة الشاعر مع أسلافه، سأستعمل صيغة محوّرة لما استعمله هارولد بلوم من حجج حول هذا الموضوع في كتابيه: «قلق التأثر» (نيويورك ولندن. منشورات جامعة أوكسفورد ١٩٧٣)، و «خارطة لأساءة القراءة» (نيويورك. منشورات الجامعة نفسها ١٩٧٥).

٢. «بدايات» (منشورات جامعة جون هوبكنز. بالتيمور. واشنطن ١٩٧٥) ص ١٣.

التأثير واسع الانتشار، حتى أن مجرد كون الإنسان حياً، كان يجعله عرضة للتأثير.

هكذا تتالت التجارب عجلى: التجارب الرومنطيقية مع الياس أبي شبكة وجماعة «أبولو»، التجارب الرمزية مع سعيد عقل، التجارب السوريالية مع أورخان ميسّر، تجارب الشعر الحر والشعر المنثور وقصيدة النثر، التجارب الرابليّة (نسبة إلى رابليه الفرنسي الساخر) الكاريكاتورية السرية مع مظفر النواب، تجارب القصيدة الإلكترونية مع عادل فاخوري، وجميعها تشير إلى بحث الشاعر العربي الحديث عن الفردية والمعاصرة. ولهذا، معظم التجارب لم تؤلْ إلى مدارس كما كان لها في الغرب، بل بقيت، في أفضل حالاتها، أساليب تفكير ونماذج جمالية ومقاربات ونزعات مختلفة عبر مسار التطور في حركة الشعر العربي الحديث. ذلك أن تعقيد الضوابط والمعادلات في تراث الأدب العربي نفسه لا يتسامح مطلقاً في أمر اعتناق مبادىء ايديولوجية وجمالية كاملة، لأن من تقاليد التراث أن يقبل أو يرفض وفق حركة تطوره الذاتي ووفق طاقاته على استيعاب الجديد وتبنيه.

لذلك انتهت تجارب عديدة، أو هي اليوم في حالة احتضار. وما يبقى، مثلاً، من تجربة سعيد عقل القصيرة، ليست الرمزية في ذاتها بل محاولات ناجحة في اقتراض تقنيات رمزية فرنسية من القرن التاسع عشر، كان لها تأثير مباشر وعميق على الشعراء العرب في الخمسينات[3].

إن مشاركة الشاعر العربي الحديث بشكل فعال في تراث الغرب فكراً وأدباً، هي التي تجعله شاعر عصره، تجعله «حديثاً».

كان البحث عن الفردية عبئاً ثقيلاً على الشاعر العربي الحديث الخلاق. فمن جهة، وعى أنه مقولب في تراثه، وقد لا يتاح له أن يستخدم لغة مغايرة عن تلك التي أورثه إياها أسلافه، ومن جهة أخرى لم يكن يأمل أن يخلق فناً أو يكون شاعراً بدون أن يقارب التراث في قراءة مغايرة. وهو هذا ما عناه هارولد بلوم في قوله: «على الشاعر الذي يريد مواجهة سلفه العظيم، أن يكتشف لديه أخطاءً ليست موجودة»[4]. لذا عليه أن يعمد إلى «سوء تفسير» إبداعي إذا كان يأمل في وضع عمله بمحاذاة أعمال أسلافه. وبعبارة أخرى، إذا أراد الشاعر العربي الحديث اليوم أن يتمايز بشخصيته، عليه أن يسيء قراءة نتاج أسلافه كما وصله من التراث. وعندها، سيواجه «قلق التأثر»[5] الذي يشتد أو يضعف بحسب درجة الانفصال عن التراث، ومدى الحرية التي يجب أن تتوافر للشاعر الحديث.

*

في هذا البحث، سأتطرق أولاً إلى نظرة الشاعر الحديث بشكل عام إلى اللغة الشعرية والقصيدة ووظيفة الشعر والشاعر، ثم أمرّ باختصار على أبرز النظريات التي طبعت الممارسة الشعرية لدى ثلاثة شعراء حديثين: جبران، خليل حاوي، وأدونيس.

اخترت جبران لأنه أول قطيعة حقيقية مع التراث، واخترت خليل حاوي لأنه يمثل المستوى الأكثر تقدماً في حركة «الشعر الحر» خلال الخمسينات، واخترت أدونيس لأنه، أكثر من أي شاعر آخر، أعطى الصدمة الكبرى لهزهزة سفينة التراث ولترميم المبادىء السلفية القديمة.

وفي حيثما يجب، سأشير إلى مختلف منابع التأثر وأعاين اللاتواصل مع التراث، كما حققه كل شاعر من هؤلاء الثلاثة، مع الإشارة إلى معالم «قلق التأثر» لدى كل واحد منهم.

الشاعر العربي الحديث مشغول بإعادة تحديد لغة الشعر.

ومنذ مطالع هذا العصر، نجح جبران في خلق «لغة داخل اللغة»، فرفع النثر من وظيفته العادية التفسيرية الشارحة إلى مستوى جديد من الشعر، خلق له فيه الإلماح والإيماء والفروقات والحالة الذهنية. وقد تمكن أجيال من الشعراء اللاحقين، باستخدامهم جبران نموذجاً، من كشف التواصل بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية. هكذا الشعراء الطليعيون، كما أدونيس وخليل حاوي وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، تمكنوا في كتاباتهم، بدرجات متفاوتة، من حذف كل شعرية لفظية مباشرة، وإلباس المعنى صوراً رهيفة، وتفتيح الوزن والإيقاع والقافية عن القالب القديم، وإيجاد وحدة عضوية وثقى بين الشكل والمضمون.

ومع أن الشعر العربي الحديث، كأي شعر آخر، ما زال يبدي تعلقاً بالعناصر التقليدية، فالمضمون يبقى هو المتحكم بالشكل، ولم تعد القصيدة ذات شكل مهيأ سلفاً لاحتواء المضمون.

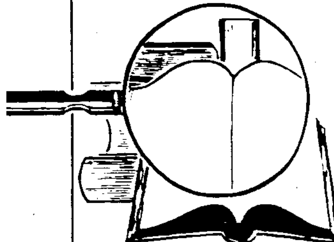
هذه «اللغة الجديدة» لم تعد تهتم بتسجيل تفاصيل مشهد أو حدث، بل باتت مهمتها أن تحدس بالروابط الدفينة وتكتشف معنى جديداً خلف ذاك المنسوب إلى الأشياء علمياً وعقلانياً. ووجدها هذه «اللغة الجديدة» قادرة على استشراف المستقبل، والتقاط دقة علاقة الإنسان بالعالم. من هنا أن تجسيد القصيدة النهائي يعيد كتابة اللغة مذعنة ما سوى لرؤية الشاعر ووعيه أنه حي وموجود وفاعل في مكان معين وزمان معين. ومن هنا أن القصيدة تتجاوز المناسبة إلى معنى المناسبة في التاريخ. انها ـ بالتالي ـ مسافة بعيدة شكلاً ومضموناً عن قصائد المناسبات المألوفة في التراث.

بهذه الطريقة، يصبح دور الشاعر الحديث أن «يتخطى العالم المغلق المنظّم، يتجاوز الأسس التي يقوم عليها «واقعنا»، ويتطلع نحو عالم مجهول لم يُعرف بعد»[6]. وفيما كان الشاعر التقليدي «يحيا في سطح المادة والعالم...»، إذا بالشاعر الجديد يحاول «النفاذ إلى أعماق الواقع، وراء المظاهر والسطوح ـ وصوب الخارق والفائق»[7].

وهي هذه، باختصار، أبرز النظريات لدى أبرز الشعراء الحديثين في الشعر العربي الحديث، وهي التي يرفضها الشعراء التقليديون.

*

كانت علاقة جبران بأسلافه النيوكلاسيكيين ضعيفة كي لانقول معدومة، وجذور إلهامه، كشاعر وفنان، تعود إلى النظريات الغربية في الفن والأدب، وإلى الفلسفة الغربية، والتوراة، والفلسفة الشرقية، وفي بعضها إلى القرآن وبعض كبار الشعراء العرب. وكان للمسافة التي فصلته عن العالم العربي أن تعطيه الحرية الكافية لتكوين أفكاره الخاصة في الفن والأدب، وأن يتساءل عن موقع النيوكلاسيكيين العرب بدون أن يضطر إلى الإجابة من خلال المبادىء التقليدية أو تحاشي رقابة التقليديين. وحين انتشرت أفكاره وكتاباته في العالم العربي، اعتبر البعض تأثيره تحدياً للثقافة الإسلامية، فيما جاء قبولها من البعض الآخر بدون تحفظ. وها تأثير جبران وَسَمَ اليوم كل الشعر العربي الحديث، وطبع التحولات المتتالية التي شهدناها عبر الحركة الشعرية الحديثة.



٣ ـ للتوسع في اسهامات سعيد عقل: مراجعة كتاب سلمى الخضراء الجيوسي «التيارات والاتجاهات في الشعر العربي الحديث» (منشورات إ.ج. بريل في ليدن ١٩٧٧) ص ٤٨٩ إلى ٥٠٩.

٤ ـ هارولد بلوم: «قلق التأثر» ص ٢١.

٥ ـ المصدر نفسه: المقاطع المعنية.

٦ ـ ادونيس: «زمن الشعر» (بيروت ـ دار العودة ١٩٧٢) ص ٢٠. وللتوسع أكثر في الفن الشعري عند أدونيس: مراجعة مقال عيسى بلاطه بالانكليزية «أدونيس: ثورة في الشعر العربي الحديث». الجزء الثاني (ص ١ إلى ١٣) لعام ١٩٧٧ من مجلة «أدبيات» (منشورات جامعة بنسيلفانيا ـ فيلادلفيا).

٧ ـ المصدر نفسه، ص ٢١.

● ●

حلم جبران بتغيير الحياة. وهو، على حد تعبير أدونيس، كان «بشارتنا من عالم الشعر»[8]. وقد نجح بإبداع نسيج فريد من الفكر الغربي والشرقي في ايديولوجيا تمظهرت كل معالمها في حقول الأدب والحياة، وهو استبدل التراث الفكرية والكلام المأثور في الشعر العربي التقليدي، باستعارات نمت وتوسعت حتى بلغت حقائق محجوبة في عالم فوق هذا العالم.

وظلت استعاراته في تحولات مستمرة. هكذا معه، تصبح النفس شجرة، والشجرة عالماً، وعرائس المروج تتجسد راقصات يتهادين على الموج، والشاعر نفسه يصبح نبياً، ووجه مسيح طالعاً من أعماق الزمن لينقذ العالم المصلوب. من هنا أن استعارات جبران لا تخضع لمنطق مألوف. إنها رؤى روحية للأنبياء أبعد ما تكون عن التشبيهات والاستعارات الساذجة التي عرفها شعراء تقليديون كثيرون لم يعهدوا غير توسع أفقي مسطح.

من هنا أن خياله خلق ميثولوجياه الخاصة، وبهذه استطاع تكثيف إلماحاته وتعميقها. فإلماحه كان حلم الإنسان أنى كان، وهو حلم الكثيرين من الشعراء الغربيين قبله.

كل هذا كان طريقاً جديداً من اللاتواصل مع التراث، ومحاولة ناجحة لإنتاج التغاير. وإذا لم يكن قلق التأثر لدى جبران بالقوة التي كان عليها لدى كبار الشعراء العرب، فلأن تراثه بقي نابعاً منه هو، والذي عنده لم يكن قلق «تأثر» بل قلق «تأثير» طبع الإنجازات التي غنم منها الشعراء بعده.

*

عند خليل حاوي، نشهد توازناً بين ثقافة عميقة في الأدب العربي الكلاسيكي والفلسفة من جهة، وبين تثقف قوي في الشعر والنظريات الأدبية الغربية من جهة أخرى. وهو وعى التواصل العضوي في الأدب العربي، لذا عمل من داخل التراث متواصلاً مع تلك المصادر التي طبعت أعمال كبار سالفيه. لكنه عانى من تجاهل النقاد والأدباء في عصره.

وهو آمن بأن «الثورة والرفض» يجب أن يؤديا إلى «الكشف» عن حقيقة الفطرة في ذاتنا القومية وعن العناصر الحية في تراثنا وتراث الإنسان»[9]. ولكي يتمكن الشاعر من أن يخلق بشعره فناً، عليه أن يعيش ويعاني تجربته الخاصة، فيحتمل المعاناة ويتيح للقصيدة أن تصوغ نفسها بنفسها. يقول: «الشعر في رأيي يمد الحياة بالرؤيا إليها، ويستمد منها العناصر الحية لبناء عالمه»[10]. من هنا أن الرؤى عند خليل حاوي تعطي الكلمات أبعاداً رمزية جديدة وتسبغ عليها قوة تخولها أن تخلق الأشياء بمجرد تسميتها. وبدون هذه الرؤى، تبقى الكلمات واهنة عاجزة، ومجرد قالب زخرفي يُبهت المعاني. ومن هنا هجومه على استخدام معاصريه للغة:

«. . . وأرى. . . أرى الطاووسَ يبحرُ
في مراوح ريشه
نشوان يبحر وهو في ظل السياج
ويظنّ أن الورد والشعر المنمق
يستران العار في تكوينه والمهزلة. . . »[11].

إن الرؤيا الشعرية غائبة عن معظم الشعر العربي الكلاسيكي والنيوكلاسيكي حيث كان الانطباع المباشر أمام الأشياء والأحداث هو المبرر الكافي للكتابة. والرموز والاستعارات، في حالات استعمالها لدى الشعراء الضعاف، لم تكن سوى مجرد تشبيهات مسطحة لا تؤدي عمق مضمونها، لذا بقيت عاجزة عن التقاط إيقاعات أفكارها ووظائفها. وفي هذا المنحى، نجح خليل حاوي في جمعه بين الفكر وتداعيات الرموز، فاشتق علامة جديدة وتغايراً أساسياً أدى إلى طواعية الشعر العربي الحديث في أن يعيد كتابة التراث ويفجر إمكاناته. من هنا قوله: «أحاول في شعري أن أحوّل الأسطورة أو الحكاية الشعبية إلى رمز أساسي أو صورة بنائية تحسها في نظام القصيدة ووحدتها دون أن تظهر فيها على سبيل السرد أو على سبيل التقرير والتجريد. فالرمز يسعف على تقرير الوحدة العضوية في الشعر، وشحنه بالمضاعفات الشعورية على مستويات مختلفة»[12].

والأهم من ذلك، «يجب التنبه إلى أن الرمز ليس أداة مصطنعه تصدر عن قصد وفعل إرادي بل وليد رؤيا تستكْنه أسرار الوجود، وحدس يصهر الذات بالموضوع، فيكون الأداة الطبيعية للإدراك والتعبير عن التجارب الكلية، الذاتية ـ الموضوعية. وقيمة الرمز في الأداء أنه تجسيد في المحسوس يمكّن الشاعر من التعبير عن المطلقات المجردة دون أن يقع في آفة التجريد. فهو يصهر المطلق الكلّي والجزئي الفردي في كيان واحد»[13]. من هنا أن لعازر في قصيدة «لعازر ١٩٦٣»، مثلاً، هو رمز البعث. ولكن، بقيامه أمام خلفية الانهزام العربي، يكتسب تداعيات جديدة ويصبح رمز الحياة في الموت، والموت في الحياة، وتشييئاً للمثالي المهزوم، ورمزاً لخيبة الشاعر في حياته وعالمه، وجواً رموزياً متعدد الدلالات لكل هزيمة عربية، وهكذا. . .

وإذ نتذكر بأن معظم أسلاف خليل حاوي ومعاصريه يستعملون الأساطير والرموز لمجرد سرد الحكاية نظماً، تصبح ممارسته هو تغايراً واضحاً وطريقة جديدة لاستجلاء منابع التراث. من هنا أن قلق تأثره قوي، لأنه شاعر قوي. ولأنه يؤمن مع فاليري بأن «الشاعر الكبير يجب أن يكون مهيأً للعمل بالأشكال النظمية التقليدية»، ابتعد عن الحرية المطلقة، وتبنى الشكل المتحرر للشعر الكلاسيكي، عبر قصيدة التفعيلة عوضاً عن القصيدة الحرة من كل شكل.

*

أما أدونيس فيختلف عن خليل حاوي، في ما يختلف به عنه، بدرجة لاتواصله مع التراث.

وهو إيديولوجياً يسلّم بأن يعطى الشاعر حرية للتعبير في لغة تأسيسية جديدة نابعة من رؤياه ومقولبة لها. وهذا ما يفسر قلقه القوي الذي يتجلى في عنف دفاعاته النقدية عن ممارساته الشعرية المختلفة. فلغة الشعر واحد من أهم اهتماماته. في رأيه أن «الكتابة» ـ بمفهوم رولان بارت لها ـ ليست هي اللغة التي نعرفها وإنما هي تنحيتها وكسر المألوف والمتوارث مما نعرفه عنها. إنها القوة التي تتيح للشاعر، بدون فرض نفسها عليه، أن يتحرك بكل حرية بين المعاني. وهي تسمى «الفوضوية» المدمِّرة لأنها تخرب منطق الزمنية والسببية، يقول أدونيس إن الكتابة «لا تندرج في نظام المعاني المعروفة، بل تخلق «معنى جديداً» وجهاً آخر للحياة والتاريخ. هكذا تعيد الكتابة العربية الجديدة تنظيم الماضي، بدءاً من حدوسها، وتفتح امكانات المستقبل. وفي هذا الضوء، استطراداً، لم

• •

٨ ـ «مقدمة للشعر العربي» (بيروت ـ دار العودة ١٩٧١) ص ٨٤.

٩ ـ مجلة «الآداب» ـ بيروت ١٩٦٣ ـ العدد السابع ص ٧٣.

١٠ ـ المصدر نفسه، ص ٧٣.

١١ ـ خليل حاوي: «الناي والريح في صومعة كامبريدج» في «ديوان خليل حاوي» (بيروت ـ دار العودة ـ بدون تاريخ) ص ١٨٢ ـ ١٨٣. (وجميع الترجمات الشعرية في هذا البحث هي لصاحب البحث).

١٢ ـ مجلة «الآداب» ص ٧٢.

١٣ ـ المصدر نفسه.

تعد اليوم ممكنة قراءة شعر الماضي إلا بدءاً من هذا الحدوس. إن قراءة السياب مثلاً في ضوء امرىء القيس، تطمس السياب بل تقتله، بينما قراءة امرىء القيس في ضوء السياب، على العكس، تكتشف امرأ القيس وتعطي لشعره بُعداً جديداً»[١٤].

انطلاقاً من هذا المنطق، قد تؤدي «الكتابة» إلى الفوضى. يقول أدونيس: «فوضى؟ ليكن. لكنها فوضى بالقياس إلى الطريق المرسومة سلفاً. صحيح أنها ستنقلكم إلى التيه أو ما يشبهه، لكن صحيح أيضاً أنها ستنقلكم إلى فضاء الحرية والإبداع»[١٥].

وهذا في العمق لا يختلف كثيراً عما كان الجرجاني يسميه «المعنى التخييلي» الذي يعيد خلق اللغة ويعيد تسمية الأشياء ويؤدي إلى التفسير عوض الفهم. ولشرح «المعنى التخييلي» يستشهد أدونيس بنموذجين. الأول استشهد به الجرجاني نفسه لشرح «المعنى التخييلي» وهو هذا البيت لأبي تمام:

«مطرٌ يذوبُ الصحو منه، وبعده   صحو يكاد من النضارة يمطر»

والنموذج الآخر للمتنبي:

«الرأي قبل شجاعة الشجعان   هو أول، وهي المحلُّ الثاني»[١٦]

بيت أبي تمام يستشهد به أدونيس ليفسر مفهومه للشعر (وهو نفسه ما فسر به الجرجاني «المعنى التخييلي») لأن الكلمات فيه ليست مستعملة في السياق المألوف الذي أنشىء لها في الموروث، بل الكلمات فيه تتعاقب في سياق جديد، بينما بيت المتنبي ليس من الشعر، لأنه يحوي أفكاراً مستعارة منظومة بقالب شعري، والكلمات فيه مفرغة من الزخم[١٧].

وأدونيس، كما خليل حاوي، يؤمن بأن الرؤى تغذّي لغة الشاعر وتفرض عليها الشكل. ولهذا لا يمكن الشعراء، والحالة هذه، أن ينتموا إلى مدارس محددة، بل إلى المدارس جميعها يتمظهرون فيها بدون تمييز. هكذا نجد أدونيس الرومنطيقي في «أغاني مهيار الدمشقي» هو غير أدونيس السوريالي في «المسرح والمرايا»، وغير أدونيس سيد قصيدة النثر في «مفرد بصيغة الجمع»، وغير أدونيس الغد[١٨]. وصوره تعكس ذلك الفارق في الجرح الذي لا يطيب، وفي البطل «مهيار» حيث «الرؤيا الداخلية والذات الدائرة إلى الداخل آخذة معها العالم، معيدة صوغه على صورتها هي»[١٩]، وفي «صقر قريش»، وفي زيد بن الحسين الذي قهر الموت وبقي حياً في الأسطورة.

إن العبارة المفصلية في فن أدونيس الشعري هي «التحول المستمر»، وهي أيضاً الفكرة المفصلية في ديوانه «كتاب التحولات في أقاليم النهار والليل». . ذلك أن الهمّ الرئيسي الدائم عند أدونيس هو تسمية الأشياء ثم إعادة تسميتها لإعطائها حياة وحركة، ولجعلها تتأقلم ورؤى الشاعر:

«هكذا أحببت خيمة
وجعلتُ الرمل في أهدابها
شجراً يمطرُ. . . والصحراء غيمة
قلت: هذي الجرّة المنكسرة
أمة مهزومة. . . هذا الفضاء
رمد. . . هذي العيون
حفر. . . قلت: الجنون
كوكب مختبىء في شجرة!

*

سأرى وجه الغراب
في تقاطيع بلادي. . وأسمّي
كفناً هذا الكتاب
وأسمّي جيفةً هذي المدينة
وأسمي شجر الشام عصافير حزينة
(ربما تولد بعد التسمية
زهرة أو أغنية)
وأسمي قمر الصحراء نخلة
ربما استيقظت الأرض وعادت
طفلةً أو حلمَ طفلة»[٢٠] □

١٤. مجلة «النهار العربي والدولي». بيروت عدد ١١ آذار ١٩٧٨. ص ٢٢.
١٥. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
١٦. المصدر نفسه، عدد ١٢ آذار ١٩٧٧. ص ٢٠.
١٧. مقارنة هذا الطرح مع ما ذكره أدونيس في هذا الصدد: «النهار العربي والدولي» عدد ١٣ آذار ١٩٧٧. ص ٢٠.
١٨. مراجعة نقد صلاح عبد الصبور لكتاب «المسرح والمرايا» في مجلة «المجلة» العدد ١٣٧ ١٩٦٨ ص ٣٦-٣٨.
١٩. كمال أبو ديب: مقال «ارتباك الكلي المعرفة. دراسة عن أدونيس». مجلة «موندوس أرتيوم» المجلد العاشر (١٩٧٧) العدد الأول ص ١٧٤.
٢٠. أدونيس: من قصيدة «هذا هو اسمي» (الآثار الكاملة. دار العودة. بيروت ١٩٧١).

● ●

صدرت حديثاً:

الروايات الثلاث الفائزة بجائزة الناقد لعام ١٩٨٩ - ١٩٩٠



مجنون الحكم
سالم حميش

امرأة القارورة
سليم مطر كامل

حجر الضحك
هدى بركات

جائزة الناقد للرواية ١٩٩٠
رياض الريس للكتب والنشر

هوامش على «الأرض الخراب»



محمد الأسعد

ما الذي يمكن أن يضيفه انسان إلى التحليلات والتعليقات والترجمات التي صدرت حول قصيدة «الأرض الخراب» لاليوت؟

■ حين توفي هذا الشاعر الانكليزي كنا لا نزال على مقاعد الدرس في عمق عاصمة عربية، وكانت الصحافة الأدبية نقداً وشعراً تكرّر هذا الاسم على أسماعنا، ويرفقه الشعراء العرب بآيات التبجيل، ويزهون بأن يكونوا من الذين تأثروا به بينما دأبت الكتابات النقدية على الاشادة بآرائه، واقتطافها هنا وهناك، بمناسبة وبلا مناسبة.

كان اليوت إذن قد شكل مرجعية مهمة ورئيسة لكمية لا بأس بها من الكتابة النقدية والشعرية، فقد بدأ د. محمد النويهي بنظرياته في لغة الشعر حين كتب «قضية الشعر الجديد» (١٩٦٤)، وذيّل الشعراء منذ السياب في الأربعينيات قصائدهم بإشارات إلى ما اقتبسوه منه. بل مضى بعضهم إلى «محاكاته» بكل معنى الكلمة واستعاروا أجواء «بوسطن» و«نيوانكلند» و«لندن» بكل ضبابها ووحل شوارعها الخلفية، ودخان مصانعها، وبرودة غرف عوانسها.

كان اليوت إذن أسطورة.. وأيضاً بمعنى الكلمة، سواء في أساليبه النقدية أم أساليبه الشعرية بالنسبة للثقافة العربية.

ولا ندري كم هو عدد الذين أخذوه مباشرة عن الانكليزية، وكم هو عدد الذين اعتمدوا على الترجمات. فطوال ما يقارب الثلاثين عاماً صدرت بالعربية ترجمات عدة «للأرض الخراب»، عن دار (شعر) في لبنان - ١٩٥٨، وعن دار المعارف في مصر - ١٩٦٦، وعن دار شعر مرة أخرى - ١٩٦٨، وعن مجلة (الآداب الأجنبية) في سوريا - ١٩٧٥. وأخيراً عن المؤسسة العربية للدراسات - ١٩٨٠، بالإضافة إلى ذلك تُرجم كتاب ف. أ. ماثيسن «اليوت ناقداً وشاعراً» في العام ١٩٦٥. وحفلت المجلات بترجمات لبعض أعماله النقدية. والشيء نفسه يمكن قوله عن أعماله المسرحية، إذ نشرت شذرات منها ثم صدرت مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» قبل بضع سنوات. وهذا الزخم الإليوتي، وهذا هو المدهش، لم يرافقه زخم يوازيه في اصطناع دقائق أساليب إليوت، أو الاعتناء الدقيق بمذهبه، بل رافقه زخم يكاد يكون مشوّهاً، اتصف بالقصور شعراً ونقداً.

وقد لاحظ د. احسان عباس منذ العام ١٩٦٥ «أن الأسس الصالحة لنا في مجال التأثر بإليوت قد أغفلت: وبيان ذلك أن إليوت الناقد المؤمن بقيمة الموروث، الذاهب في شعره وجهة «درامية» والمتحدث عن النزاهة النادرة في احساس الشاعر بعصره، لم يؤثر في الشعر العربي المستحدث الذي يحاول أصحابه أن يجذّوا صلتهم بالموروث، وهم غارقون في رومنطيقية ذاتية ممرورة، مباينون لدقة الإحساس بالواقع من حولهم، مأخوذون بفكرة الوطأة الثقيلة التي تسحق الفرد في المدينة المعاصرة، فيما الواقع من حولهم أكثره ريفي يتطلب تطويراً وتثقيفاً وعلماً وخبزاً ودواء، متألمون من انهيار الحضارة المعاصرة وأمتهم تستشرف البناء وتحاول النهوض وتريد أن تقيم لنفسها أسساً حضارية..».

إذا كانت هذه الجوانب قد أغفلت كما يقول د. احسان عباس، وهي أهم جوانب تجربة اليوت.. إذن ما الذي أخذه المثقفون العرب؟! لقد أحدثوا باطلاعهم على هذه التجربة مفارقات عجيبة، فبدل أن يحتذوه في رؤيته إلى التراث، جعلوه تراثهم أي جعلوا اليوت مرجعهم، ومجال تلمس العلاقة بين الشاعر وثقافته القومية! وهذه مفارقة عجيبة لأن اليوت لم يطرح نفسه هكذا، بل قال حرفياً في تفسيره لعلاقة الشاعر بتراثه «إن من علامات الشاعر الناضج أن لا يختزن فقط الموروث الذي ظل معطّلاً من قبل بل أن يعيد جدل أكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة».

ويصف «الحس التاريخي» الذي لا يستطيع الشاعر أن يستمر شاعراً من دونه بعد سن الخامسة والعشرين بقوله: «إنه إدراك لمضي الماضي وشهوده في الحاضر معاً. أن يكتب وقد تمثل جيله في مخ عظامه، وأن يحس بالإضافة إلى هذا بأن الأدب الأوروبي منذ هوميروس، وأن أدب بلده كله في نطاق ذلك كله لهما وجود معاً وفي آن واحد. وفي أنهما يؤلفان نظاماً مجتمعاً في آن معاً..».

ولو خرج عربي وحاول محاكاة هذا التحديد وقال إن الحس التاريخي للشاعر العربي يتضمن أن يكتب وقد تمثل جيله في مخ عظامه، وأن يحس بالإضافة إلى هذا بأن الأدب العربي منذ ملحمة جلجامش وبعل وعنات وكتاب الموتى، وأن أدب بلده كله في نطاق ذلك كله لهما وجود معاً وفي آن واحد... الخ. لو خرجت هذه المحاكاة لقلنا، إذن ثمة استفادة من اليوت، ولكن حتى هذه المحاكاة ما كانت لتنتج شيئاً لعدة أسباب:

أولاً: شاعت في الثقافة الأدبية دلالات مضللة حول مفهوم الحس التاريخي، فقد قفز الناقد المتأثر باليوت كما قفز الشاعر عن تاريخه المتعين إلى تاريخ عام ذي ملامح غائمة للانسانية، وجاءت هذه القفزة تحت وهم أن شاعراً من وزن اليوت لم يكتسب مكانته إلا لأنه قفز إلى الثقافات الشرقية والثقافات الأوروبية. وتناسوا أن اليوت تعامل مع هذه المكونات من مركز محدّد، هو بالضبط المركز الذي محوره حول التراث الأوروبي باعتباره موروث الشاعر.. أي الشاعر الغربي. أما الشاعر العربي الذي لم يُتعب نفسه في اكتساب «موروثة المعطّل» فقد استعمل موروث الغربي الجاهز فلم يأت الا بالمضحكات من الأمور.

وقد شاعت بالإضافة إلى ذلك دلالة مضللة حول مفهوم الإحساس بالعصر. فمثل هذه اللفظة التي يستخدمها اليوت أو غيره من مثقفي بقايا الامبراطورية البريطانية ليس المقصود بها عصر الشاعر العربي أو غيره، بل المقصود بها أن ممثلي العصر حقاً هم من الغرب تحديداً، وخارج الغرب والدوائر التي يتعامل معها لا وجود لمفهوم العصر. وهكذا، فإن لفظة العصر تعني تحديداً العصر كما يراه الغربيون، وكان عصراً غارباً انطلاقاً من حقيقة غروب شمس الامبراطورية عن أجزاء كبيرة من الكرة الأرضية، ولا شيء يدعو إلى افتراض أن هذه الأجزاء قد لفّها الظلام، ونخرتها حياة أوروبا الهرمة. ولا شيء مطلقاً يدعو إلى الافتراض بأن إحساس اليوت «بالعصر» يعني تلقائياً احساسه بعصور كل الشعراء غربيين وغير غربيين.

إن رؤية اليوت أو أي شاعر آخر ليست إلا رؤية فرد أو طبقة في أقصى حالاتها. إنها تعبير عن جهد لإدراك «الجوهري» و«الأساس» محدداً بثقافة ومطامح والتزامات شاعر محدد، ولهذا من الطبيعي أن تتعدد الرؤى الشعرية ضمن الثقافة الواحدة في هذا الاتجاه أو ذاك.

ثانياً: في العلاقة بين الأسطورة والواقع، أو بين المثال والتاريخ حدث سوء فهم خطير ما زالت آثاره ماثلة في الممارسة الشعرية والنقدية العربية، فقد نُظر إلى جهد اليوت التقني في استخدام الصعيد الأسطوري والإشارة إلى قراءاته بمعزل عن الهدف الكلي، أي تقديم الخبرة الواقعية الأصيلة. فهو لم يستبدل الأدب بالحياة ولا انصرف إلى نظم القصص الأسطورية، ولا حاول استعراض سعة اطلاعه، بل اتجه نحو تكثيف الاحساس بالعصر كما يراه. ولهذا نلاحظ مثلاً أن قصيدته «الأرض الخراب» مجموعة متلاحمة الأجزاء من إشارات إلى قصص أسطورية ومشاهد من الحياة اليومية، وأغان شائعة ومقتطفات من كتّاب وشعراء.. وصعيد عام استمده من قصة الأرض التي تعاني القحط والجفاف بسبب ملكها العقيم، والتي تنتظر مخلصاً يعيد إليها النماء. وكانت هذه الفكرة معادلة لحياة الغرب المعاصر في ظل الحرب العالمية الأولى.

ولعل هذا الإلحاح الاليوتي على الصورة البصرية والاقتصاد في التعبير، ووعي الانحطاط، وتحويل الأفكار إلى احساسات، وبعث الفروق، هو الجانب المضيء الذي لم يلتفت إليه المثقف العربي.

وهكذا أُخذت مهارات اليوت شذرات منفصلة وأصبحت الأسطورة في الشعر العربي منفصلة عن غايتها الواقعية، وتحول الشاعر عن وعي الانحطاط إلى الموضوعات الانسانية العامة الشائعة في كل العصور. وبدت (الدرامية) تلك النزعة التي تستهدف بعث الاحساس عن طريق الحدث والمكان مجرد سطور حوارية خالية من أي اتجاه.

هل كانت الثقافة العربية غير مؤهلة للاستفادة من اليوت؟ يمكن الاجابة عن ذلك بالايجاب، وذلك أن للاستيعاب والاستفادة شروطاً، وكما أن التراث الخاص بأمة من الأمم بحاجة إلى جهد لاستيعابه وإدراكه أو اكتسابه من قبل أبناء هذه الأمة نفسها، فإن تراث الغير بحاجة إلى قدرات أعلى وجهد أمتن لاستيعابه.

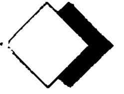
بدلاً من أن يحتذوه في رؤيته الى التراث جعلوه تراثهم

إن اليوت ليس شاعراً فقط، ولكنه شاعر وموروث وواقع معاصر للثقافة الأوروبية، ومثل هذه المجاورات - هذا إذا جزأنا جوانب الثقافة الأوروبية - ليست منفصلة عن منتجاتها سواء كانت شعراً أم نقداً. وليست هذه المنتجات منفصلة عن الحقول الثقافية الأخرى. وليس من المبالغة القول بأن شاعراً مثل اليوت على هذا القدر الكبير من المعرفة بتيارات الثقافة الأوروبية منذ هوميروس حتى الآن، لا يمكن استيعابه إلا باستيعاب مثل هذه الثقافة. ولا ينطبق هذا الشرط على وضعيتنا التي ما زالت ترى الشعر طرباً ودندنة، ومدحاً وهجاءً، ولا تعرف للأصالة من مدلول غير تكرار المألوف، وللتفرد معنى إلا معنى الشذوذ والمروق. ولا ينطبق هذا الشرط على وضعيتنا التي تعاني من تشويه أوسع يمس بنية مجتمعاتها الانسانية وليس فقط من المفاهيم المضللة التي هي المواليد الطبيعية لهكذا تشوه.

نعني بذلك هذا الاطراح المتسارع لبنية المجتمعات المنتجة ذات العلاقة بترابها ومياهها وانسانها والتشكل في هيئة مجاميع هامشية هي ليست في حساب التاريخ، كما هي ليست في حساب ذاتها.

لقد أثارت اعجابي ترجمة عنوان قصيدة اليوت «الأرض الخراب» إلى «الأرض اليباب» كما ترجمها دكتور احسان عباس، ومن بعده يوسف سامي اليوسف، ثم د. عبدالواحد لؤلؤة.. ولكنني أجد في نفسي ميلاً إلى اعتماد «الأرض الخراب» رغم وجاهة مبررات «اليباب» وذلك لأن القصيدة لا تتحدث عن فقدان الماء فقط ولا اقفرار الأرض بل وأيضاً عن خراب القيم.. والانسان من الداخل.

إن الأرض الخالية من الماء والانسان - كإنسان - هي إلى الخراب أقرب.. فهو أشد شمولاً وأوقع معنىً. □



نحو مفاهيم نقدية مغايرة

هــزار شتــات
سورية

■ هل يتضمن التغيير أي بعد ايديولوجي في ظل صراع ديماغوجي قائم منذ نشوء الكم التراكمي، خصوصاً وأن التزييف ما زال يقوم بواجبه بكل أمانة وفاعلية؟

إن أي صراع ايديولوجي (باطني) ممتد عرضانياً لا يستطيع القيام بأي دور مهما تبلور وتمنهج بأبعاد شكلانية ذات قوالب هيكلية قابلة لاستيعاب المزيد.

لقد زعم «بودلير» أن أي شكل محدد لا يستطيع أن يؤدي وظيفته مهما بلغ من عمق، فالأساس هو اللاشك واللاحد.

أعتقد أن أي تفكير لبداية أدب مغاير، قوامه التغيير. التغيير غير المقيد لا بد له من أن ينطلق من الأفلاطونية التي وصل إليها بودلير مع التحفظ على المفرزات السلبية التي صاحبت أزمة الحضارة.

ما هو دور النقد في هذه المعمعة؟

يتحتم في ظل وجود لاغائية أدبية ايجاد أبعاد جديدة في مفاهيم النقد بحيث تستطيع توجيه تلك اللاغائية نحو تفسير أكثر شمولية في مفاهيم الوجود ككل، تلك الشمولية التي لا تتأثر بشكل أو بقالب شرط المحافظة على دقة الصورة دون المساس بعشوائية المضمون.

إن اللغة كأحد أشكال الديكتاتورية الفكرية تصل إلى ذروة ديكتاتوريتها وقمعها الفكري في الكتابة. ولعل الكتابة المطبوعة هي شكل أبعد من الديكتاتورية، فهذا المقال «الجاف» حوار من طرف واحد بيني وبين القارىء، ويتجلى قمعه الفكري بعدم قدرة قارئه على الرد الذي إن تم، فمن خلال قلةٍ من كمٍّ كبير لم يستطع حتى التنفس.

ماذا يعني الغاء دور اللغة من آلية الفكر، بل ماذا يعني اعتبار اللغة تابعاً هامشياً قد يعيق في بعض الأحيان ديناميكية التطور غير المرتبط بالتجربة «الإبداع»؟

لعل تجدد الارتكاسات التصنعية في كل حالة من حالات الانبعاث القسري للفكر موافق تماماً لما نريد الوصول إليه:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ. . .

قفا نبك. . انبعاث قسري حتمته الصورة الجياشة في نفس قائلها، لكنها سرعان ما تحولت إلى ارتكاس تصنعي يبدو واضحاً في واو العطف على المضاف إليه في الجملة الأولى (. . . حبيبٍ «و» منزلِ).

المطلوب استمرار للانبعاث القسري البعيد عن التصنع الكدر، الذي لا يتجلى في «فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن» بل في الشرح الفاضح لتدفق الصورة الشعرية أساساً، فهل التصنع أحد أشكال الوجود الانساني؟ ربما.

إن ما يجري للحرباء يجري بصورة موسعة في الطبيعة من الجسيم الأولي حتى الفيلسوف. ولعل عقدة اللائية التي تدفع بالإنسان إلى الرفض. . رفض ما هو قائم. . ما سوف يقوم، تتمحور كما يزعم بورودون في الأشكال المغايرة لكل ما هو متضاد. ولكن الذي يمتلك القدرة على تجيير الفضاء الداخلي لصالح الفضاء الخارجي غير موجود.

إننا لا نستطيع فهم سوبرمان نيتشه الا من خلال قراءة سريعة له، إذ أن الإبحار في زرادشت أو حتى القراءة المتأنية له ستؤدي بنا إلى الغوص، الغوص غير المجدي الذي يتحول إلى هوس مرتبط بتأويل لا وجود له أساساً.

التجربة. . التجربة المستمرة أكبر «عدو» للابداع، فالموهبة المصقولة تجعل من الاحتراف أمراً حتمياً مكلفاً على حساب الابداع ذاته، حيث تصبح الصنعة هي الطرف الأقوى، لتغوص مع الزمن محولة العمل الابداعي إلى عمل هامشي هزيل يستجدي رضا الآخرين.

العلاقة الجدلية هي الطرف الأقوى في مستنقع الفكر لكنها سرعان ما تتلاشى عند ظهور بوادر عمل ابداعي بعيد عن المنفعة. فالشكل النفعي هو الذي يجعل من العلاقة الجدلية مفهوماً أساسياً عند التطرق إلى أية مقولة حتى في حال التجرد «الباطني» المرتبط بالوصول إلى الذات. حيث تقوم تلك الباطنية بامتصاص الومضات الابداعية وتجييرها لصالحها، والتجربة الادونيسية خير دليل على ذلك.

لسنا من هواة تقديم الوصفات الطبية، لكن الوصفات ضرورية في محاولة التفهم الحقيقي لأي عمل ابداعي كان، فالنقد البنيوي الذي يحمّل المتن ما لا يحتمل من التأويل يصبح ضرورة ملحة عندما يتحول العمل الابداعي إلى شكل تحركه الخبرة والتجربة، كما تصبح الكلمات المعجمية الطنانة ضرورة أيضاً عند محاولة اقناع «الغير» بحجم استيعابك الهائل لموضوع لا تعرف عنه أي شيء أساساً. فالفرق بين تغليب النرجسية على الحقيقة هو ذات الفرق من استيراد الصورة الذهنية وابداعها، فالعيون الكاتالونية التي تغنّى بها التروبادور على غيتاراتهم لم تك سوى ترديد لما غناه عرب الأندلس عن عيون بنات هضبة نجد، لكن محاولة ايجاد هوية حقيقية لتلك العيون السود فيما وراء سلسلة جبال البرينيه حيث تسود العيون الزرق هو ضرب من المستحيل مما أدى إلى اضفاء هوية وطنية على كاتالونيي اسبانيا، تبلورت مع الزمن وصولاً إلى الآن.

ذلك أحد أنواع التدجين العرقي الذي وضع مقدماته أدب مستورد.

الحقيقة تولد ميتة. ومن العبث البحث عن ولادة سليمة طالما اننا لا نستطيع اعتبار الحقيقة غاية لأن الحقيقة بشكلها المجرد أبعد ما تكون عن الغائية. ثم لتكن الحقيقة غاية. هل من الضروري أن يكون الأدب غائياً ليكون ايجابياً؟

الأدب المدجن هو الأدب الغائي بغض النظر عن سلامة غاياته أو فسادها، فإن كنا ننشد كيفاً مدجناً فنحن ننشد أدباً غائياً، والعكس بالعكس. علاقة جدلية تدور في أبعاد سفسطائية يكون الأدب فيها هو الخاسر دوماً.

أنا أتلذذ بالكذب وأنت تتلذذ بتصديقي. مفاهيم أبيقورية ما زالت مهيمنة على الأدب بكافة أشكاله. فما المطلوب؟

نخبوية جديدة بثوب جديد.

لا وجود للبطل في المعركة. لكن وجود عنترة أمر ضروري لانتصار بني عبس، وهكذا فإن تحطيم الحدود لا يرتبط بفرد في الوقت نفسه الذي يكون فيه وجود هذا الفرد ضرورة ملحة.

ولعلي لست من هواة الفكر الماركسي، إلا أن عدائي له أقل بكثير من عدائي لـ «عنزة ولو طارت».

وهكذا فإن البدائل الأخرى التي سقطت تدفع بي ـ ولغاية ايجاد البديل ـ نحو مقولة «وحدة الأضداد» طالما أن الصراع الديمومي بين العشوائية والضرورة هو أمر حتمته وحدة هذا الصراع. □



آخر هذيانات رجل كان عاقلاً جداً

حسان يوسف محمد
سورية

(١)

■ من مسرح القباني إلى محطة الحجاز، مشوار مسرحية كان اسمها فواز الساجر ممثلون شبّان متحمسون، ملك، ملكة، دوق أو ملاكم محترف، فتاة، والد، طفل، دب، غوركي، بائع حليب أبكم، عازف، رئيس عمّال ومساعد لورشة هدم... وأنا، وكل حواسي متحفزة للاندهاش بلقاء وليام ساروريان مع الساجر.

إنها اللعبة، وأنا ما زلت أحدث نفسي بعد الخروج من قاعة العرض، عابراً شوارع دمشق، مأخوذاً بما تلقيت أقذف عبر إيقاع مشيتي نثيرات ما سمعت ورأيت على فضاء الشارع.. أحاور الشخصيات، أنصت بشغف لموسيقى الكلمات، لموسيقاها.

كان يجب أن تأتي معي باميرا.. كان يجب.. أتذكرين كيف بكيتِ رحيله..؟

لو أتيتِ اليوم، كان فواز حاضراً بيننا رغم غيابه.. كان حضوره أكثر منا جميعاً.

لو أنكِ أتيتِ فقط، وجلسنا كملكين، نتبادل القبل بين فصول المسرحية، فرحاً بنجاحها..

المسرح هو الحب أعلنها ساروريان، جسدها الساجر بأبطاله طلقات تفرقع بوجه اللعبة الأميركية ووجه ألم وخيبة سكان الكهف*..

(*) (سكان الكهف) مسرحية تأليف وليام ساروريان، وكانت آخر ما أخرجه فواز الساجر.

(٢)

كان يمشي الآن مترنحاً بالنشوة، والمسار المعتم يردد صدى دواخله.

منذ زمن بعيد كان يريد أن يمسرح شيئاً من حياته. خبّيه قلمه، كلما أمسك به ليكتب كان القلب يبكي دموعاً تنش على الورق فلا تُبان الحروف التي رُسمتْ.

كان احساسه أكبر من حبر الكتابة، فلم يكتب.

ما أجادَ القلم، لكنه ما تراجع.

والعمر يتقدم والتجربة تنضج أعدَّ مسرحية على الورق، جاء بنثيراتها من التاريخ وربط بينها، وأسماها: درس ابتدائي في التاريخ:

(٣)

كان الآن في الصف الأول من الخيالات الراحلة بالمسرحية التي اعدمت وهي قيد الدرس داخل رأس الخيبة.. كان معاوية يقف متسولاً نعتاً جميلاً غير/ أكبر دهاة العرب/

كانت أسطورته المدخل، الكاهن اليمني يعلن لهند بنت عتبة أنها ستلد مليكاً اسمه معاوية، فتركت زوجها، واختارت للملك القادم أباً يليقُ به فكان أبا سفيان.

وكان الختام ميتة غيلان الدمشقي على يد هشام بن عبد الملك مصلوباً على باب دمشق.. وبينما تقتطع أطرافه على التوالي، كان غيلان يتابع انتقاده للسلطة حتى يُقطع اللسان المحرِّض.

كان الممثل الذي عُهِدَ إليه دور غيلان يرتجف ويتعرق ويكاد يبول من خوفه، ويسأل المخرج: كيف ستقطعون أطرافي؟ كيف تقدّمون المسرحية بعد العرض الأول؟ هل ستغيّرون الممثلين كل يوم؟

وكان الممثل المعاوية يضحك ضحكةً تفرم الروح هازئاً وشامتاً بالممثل الغيلان.

وبين البداية المعاوية والنهاية غيلان نثيرات من المشاهد.

الجعد بن درهم يتحدى خالد القسري الذي ضحّى به أمام الجميع بعد خطبة العيد. كان الجعد يصرخ في وجهه: أنا أؤمن برب أبي ذر الطيب. لا أؤمن برب عثمان ولا قميصه.

في آخر مقعد من المسرح بعيداً عن المنصّة كانت عريب تنشد مغنيةً رثاءً مبكياً لإبعاد المتوكل لحبيبها الخادم:

أمّا الحبيب فقد مضى ... بالرغم مني لا الرضا
أخطأت في تركي لمن ... لم ألقَ منه العوضا

وكان السيّاف مسروراً (وأنا منذ أن سمعتُ باسمه أستغربُ ما الذي يسرّه) يقف خلف الباب لقطع أعناق العشاق وأعناق الزهور التي أهدتها لهم حبيباتهم.

كان المسرور يضحك بقهقهةٍ طويلة بينما سُمِعَ صوتٌ محزون يقول إن عزرائيل لما يقبض الأرواح يكاد يبكي من الحزن. وكان طلاب درس التاريخ الابتدائي يتساءلون عن السبب. وما كان أحد يجيب سوى صدى لصوت بريخت ملأ القاعة:

«لن يقول أحد لقد كان زمناً صعباً، بل سيقولون: لقد صمت الشعراء....».

العبارة التي قالها الساجر لزوجه فطمة ضميراوي لما نصحته: قليلاً من الهدوء يا رجل، قليلاً من الراحة.

(٤)

أنتم لا تعرفون ميرا ولا كيف عرفتها، أنتم لا تعرفون حزنها.

لماذا كل هذا الحزن؟ لماذا؟ لماذا يا سيدة فرح السنوات البعيدة. قلت مُسكِّناً كلماتي كل سنوات قهري، وأسايْ. ضحكت، ضحكةً متقطعة، ما لبثت أن أجهشت بالبكاء. ابتسم الدمع. أجاب. لكنني يا سيدتي ما فهمت.

تمترستْ بالصمتِ، ونظرةً ما بين الابتسام والبكاء. مددت يدي نحوها. أمسكتُ أصابعها بيدي، فاستكانت كما لو أنها تضمها أمٌّ حنون. قلت: أنا غريبٌ في المدينة. أدارت رأسها نحوي، احتجت عيناها على تعبير الغربة. أصلحت عبارتي:

أنا جديد في هذه المدينة الصغيرة، أنت تعرفين كل حدائقها، لتقودنا خطاكِ إلى مقعدٍ تحت أجمل شجرةٍ فيها..

وتابعنا الخطى.. عبرنا طرقاً مزدحمة. مررنا بحارةٍ هادئة لا بشر في شوارعها. ومن نظراتها عرفت أن لا حديقة في المدينة، ولا شجر ولا ورود.

هبطنا سلماً إلى قبو على بابه يافطة وخط كوفي: مقهى الانشراح.

وانزوينا في ركن المقهى كقطين مفزوعين. وما كان بعدها من حديثنا سوى الصمت والبكاء.

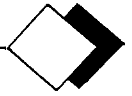
ولما خرجنا.. ولما أردنا جهات بعيدة، قالت أخيراً:

- لماذا كل هذا الحزن؟ لماذا يا سيد الحزن للسنوات كلها؟

(٥)

كان الآن أمام عتبة البيت، وكان لا يزال يتساءل: لماذا لم تجيء؟! أهي حزينة على الساجر إلى هذه الدرجة؟ ومن حزنه أمام العتبة بكى ونشج بصوت مخنوق..

وفي الصباح الباكر، مرَّ عامل التنظيفات، لمَّ الرجل في صفيحةٍ عتيقة بمساعدةِ مكنسة وأودعه عربته، ثم سار في الطريق يلملم أقذاراً أخرى من تلك التي يرمونها في قاع المدينة، تلك التي يأمر السادة بترحيلها بعيداً، بعيداً. □



واقع الأدباء العرب ومهامهم الراهنة

جهاد نصرة
سورية

■ ماذا يمكن القول، وبكل اختصار، في هذا العقد الأخير من القرن الذي شهد أعظم التحولات الاجتماعية والعلمية والحضارية.. فيما يتعلق بالأدباء والمثقفين العرب بشكل عام؟

ماذا يمكن القول..، وقد أخذ دورهم يشهد انحساراً كبيراً، في ظلّ السمات التي تجلت في الربع الأخير من هذا القرن خاصة في منطقتنا العربية التي أتحف الله شعوبها بمختلف أنواع، وأشكال الأنظمة والأحزاب.. ولا يزال يتحفها.

لقد استفاقت في هذا القرن العديد من الشعوب في العالم، وقطعت أشواطاً كبيرة على طريق التقدم والحضارة والازدهار، مخلِّفة وراءها فيمن خلفتهم، مجتمعاتنا العربية التي تعج بمئات الأحزاب والمنظمات.

لا شك أن الظروف الموضوعية، وإلى حد كبير، الظروف الذاتية للأدباء والمثقفين العرب، عرقلت وما زالت تعرقل أي دور ملحوظ لهم. لقد افتقد الكاتب والمثقف من جراء تلك الظروف الفرص الملائمة لأن يكون له دوره الملحوظ ذاك. وقد عانى حتى صار ضحية ابداعاته وثقافته إلا الذين استطاعوا تقبل أدوار قزمة، فتحولوا إلى مجرد براغي في عجلات الأنظمة أو الأحزاب.. فهُمِّش بذلك دورهم، وحجِّمت مكانتهم المفترضة.

إن المثقفين بشكل عام فئة غير متجانسة وقابلة دوماً للانسلاخات والدوران وحالات الانكفاء والمراوحة، ذلك حسب درجة ومستوى التطور الاجتماعي.. وحسب هوية وشكل ومحتوى الأنظمة المتنفِّذة. وبحكم أن المثقف أو الأديب المبدع الذي يحافظ على احترامه لنفسه، يرفض أن يكون مسخاً أو تابعاً، فقد عانى أولاً في الأحزاب التي انضوى فيها حيث وجد نفسه في حالة صراع مع قيادات محترفة لا تكنّ الود للكاتب أو المثقف، وتخشاه وتحاول أن تحجّمه ثم أن تقمعه.

وخارج هذه الأحزاب، اعترضت الكتاب على الدوام اشكالية العلاقة مع السلطة القائمة التي تحاول عبر شتى السبل، ترويضهم أو تدجينهم تمهيداً لإلحاقهم بجوقتها الإعلامية.. وهي تنجح في اكتساب أعداد كبيرة، ذلك يتم بفعل ضغط الظروف الحياتية الصعبة ولمعان الاغراءات التي تقدمها تلك السلطة بسخاء.

إن الكتّاب والمبدعين يجدون أنفسهم دائماً في حالة ضدية صراعية مع الأجهزة والقيادات، ومع كل ما يعيق حركة ابداعاتهم ونتاجاتهم المعبرة عن أحلام الناس المشروعة. وهم يفقدون كل قيمة حقيقية هامة، خارج هذه الحالة الضدية الصراعية. وبحكم أن الكتاب لا يملكون غير هذه النتاجات، والإبداعات من كل صنف، فإن صراعهم يتم بشكل غير متكافىء.. حيث يتطلب منهم تضحيات جسيمة ـ في بعض الأحيان ـ لا يقوى الجميع على تقديمها.

من هنا يفرض نفسه السؤال المقلق والمستمر: كيف سيكون إذن وضع الكاتب ودوره في مجتمع تملك فيه السلطة المهيمنة مختلف أنواع وأشكال الوسائل والإمكانات المادية [صحف ـ اذاعة ـ تلفزيون... الخ] حيث تستطيع إيصال كل ما يكرِّس هيمنتها إلى كل بيت؟ ومعروف الدور الخطير الذي باتت تلعبه الوسائل السمعية والبصرية في عالمنا المعاصر.

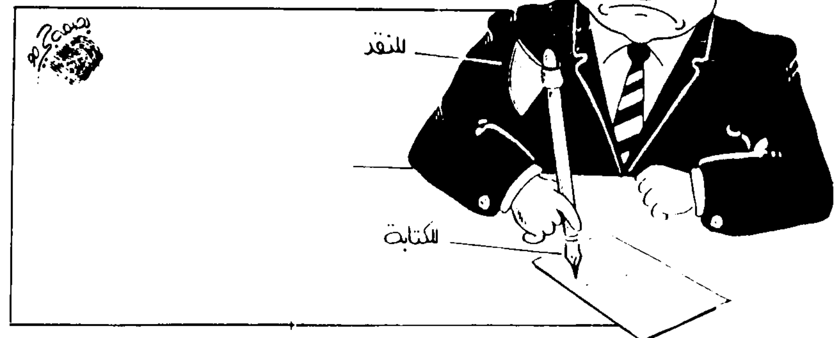
وحتى داخل الأحزاب والمنظمات التي هي معارضة للأنظمة أو مؤيدة لها، فإن القيادات المحترفة هي التي تتحكم بصحافة الحزب، ولا تترك للكاتب أو المبدع أو المثقف سوى مساحة هامشية خاضعة لرقابة صارمة، فتتضاعف بذلك معاناة الكاتب الذي يواجه منذ البداية ـ من جانب تلك القيادات ـ استصغار جاهل لقيمة الإبداع وتأثيره والدور الهام الذي يؤديه.

إن المناخ الوحيد الذي يتاح فيه للكاتب أن يخوض صراعه في التعبير عن أحلامه التغييرية وطموحاته المستقبلية هو مناخ الديمقراطية التي عادت اليوم بقوة لتشكل القضية الأساس في كل مكان من كرتنا الأرضية.

إن المتأمل في أوضاع معظم مجتمعاتنا العربية يتبين كيف ترسخت ركائز الركود، وتقلَّصت إلى حد كبير أحلام التغيير، وكيف انحسر دور الكتاب والمثقفين وبالتالي انحسر دور الأحزاب نفسها. كل ذلك تم بالرغم من المظاهر السطحية للتقدم المشوه المستورد، حيث جرى بفعل التبعية الاقتصادية، استيراد شتى الأمراض الاجتماعية. فاختلطت المقاييس، وتراجعت القيم الاجتماعية، وانتعشت الانتماءات الماقبل سياسية [عشائرية ـ عائلية ـ طائفية.. الخ]، مما أدخل هذه المجتمعات في مرحلة راكدة، تميزت بانصراف الجماهير العريضة عن الاهتمام بالقضايا العامة.. وانشغالها الكلي بالهموم اليومية المعاشية والحياتية.. وكل هذا يؤكده، أن أعظم وأخطر الأحداث التي مرت بها بعض هذه المجتمعات [غزو جنوب لبنان ـ انتفاضة أطفال الحجارة المتواصلة]، لم تحرك جماهير أي مجتمع، قريباً كان من مركز الحدث أو بعيداً عنه. وفي ظل هذه الأوضاع لا بد من أن يتعرض عدد كبير من الكتاب والمبدعين، والمثقفين لحالات انكفاء واغتراب ويأس وغيرها من الحالات السلبية.

غير أننا نعرف أنه لا يمكن تغييب دور الكاتب والمثقف الذي بات عليه في الظروف الراهنة العودة إلى خوض صراع مكشوف علني تحت يافطة الديمقراطية التي أصبحت على رأس جدول أعمال البشرية جمعاء.

إن المناخ السائد يتيح خوض أو امكانية خوض مثل هذا الصراع من دون تضحيات كبيرة كما كان عليه الحال قبل عقد واحد من السنين. □





في نقد النقد

فاروق مواسي

■ يعرف قرّاء النقد وكتّابه أمراضاً أدبية. أرى من الضرورة التحذير منها وعدم الانبهار بها. وتتجلى هذه الأمراض في أساليب النقد المتبعة لدى الكثير من النقاد وعلى أكثر مستوى.

من هذه الأساليب الأسلوب الذي أدعوه (الفضفاضي). يتبدى ذلك في وصف كلمات وعبارات دون رصيد أو دقة، ومن ذلك ما يقوله الزيات في تقويم شعر امرىء القيس: «جزل الألفاظ كثير الغريب جيد السبك، سريع الخاطر، بديع الخيال صادق التشبيه». وقد سخر محمد النوهي في كتابه «ثقافة الناقد الأدبي» من مثل هذه التشبيهات إذ يقول: «وعبث أن تحاول أن تسألهم ما معنى هذا كله. ما معنى تجهم المعاني؟ وكيف تتجهم المعاني؟ وما هي هذه الديباجة التي يصفونها بالحسن تارة وبالصفاء أخرى. .» (ص ٢٢).

ونكتشف نحن فضفاضية العبارات وانديباحها إذا حاولنا ترجمةً ما يقال إلى أية لغة أخرى بل إلى لغتنا نحن، عندها ندرك أن العبارات الانشائية فيها تعميم لا يسمن ولا يغني أمراً، وكثير مما كتبه ايليا حاوي على هذا النحو.

وقريب من هذا الأسلوب، الأسلوب (الشاعري) الذي يصلح لأن يكون نصاً أدبياً آخر أكثر من كونه نقداً. ولأسق مثلاً من كتاب «الرمز والرمزية» للدكتور محمد فتوح أحمد:

«وقد تركت خطى البارودي على رمال الشعر العربي آثاراً ترسمها من تلاه من الشعراء ولم يفلت شوقي، الذي جمع إلى فحولة الملكة الشعرية حساسية مذهلة بأسرار النغم الموسيقي وتحكماً أصيلاً في ناصية الأسلوب الشعري، ولكنه ـ في معظم تجاربه ـ يغترف من تلك الدنان التي اغترف منها البارودي» (ص ١٤٨).

وهذه الاستعارات والمجازات اللغوية في النص السابق كانت تزييناً وتدبيجاً أكثر من كونها لغة علمية محددة.

أما الأسلوب (الغيبيّ) فهو الناشىء عن ضبابية واضطراب وافتعال، ناء عن جوهر التجربة والمعرفة الحقة. وقد قال (بوالو) الفرنسي «إن ما يدرك جيداً يعبر عنه جيداً، وبوضوح». فإذا انعدم التصور الحسي للميزات المادية، انعدم التنظيم الشكلي للتصور، وانعدم بالضرورة التعبير البيّن. ولأسق مثلاً على هذه الضبابية مما كتبته د. خالدة سعيد في كتابها «حركية الابداع» (ص ٢١٠):

«إذا كان نجيب محفوظ قد كتب ملحمة التحول، وبرهن على أنه يتحسس تراجيدية البعد الاجتماعي فإنه لم يبلغ اللحظة التراجيدية، لأنه لم يفارق موضوعيته. ولا اهتزت عنده مسافة الشهادة، ففي كل موقف تراجيدي لا بد من توتر معين، من زمن مباغت يسقط منظار الرصد ويعدم المسافة بين الشاعر والموضوع».

وعلى الذي يكابر ويدافع أن يترجم هذا النص إلى لغة العمل.

أما الأسلوب (البنيوي المتكلف) فهو آفة العصر. هذا النوع من البنيوية الذي يسوقنا شططاً، فلا يؤدي إلى مؤدىً وبمنطقية، وإنما ثمة أسهم ودوائر ومربعات واشارات ومجرد كلمات «تدوخنا». ولا بأس من مثال اجتزئه من كتاب «شربل داغر» «الشعرية العربية الحديثة» (ص ٨٥):

«التشبيه يستمر بين الأرض والمتكلم مشيراً هذه المرة إلى الازدواجية المماثلة بين الطرفين التي يمكن أن نرمز إليها بالصورة التالية:

المتكلم	الأرض
اليأس = الرجاء	الخريف = الربيع

أريد ولا أريد «الازدواجية» هذه تتأكد في السطر الأخير، لا بل يعلن المتكلم عنها بوضوح».

إن مشكلتي مع كثير من هذه الكتابات أن المؤلف يثبت بطريقته أن أ = أ ولكنه غالباً لا يقول لي: ما بعد ذلك؟ وما علاقة ذلك بالمحتوى والمضمون؟ وما هو الجديد في قوله وأين الدقة التي لا تحتمل عكس ما ذهب إليه؟

ولا بد بعد هذا من أن أؤكد أن النقد القويم هو الذي يدعونا إلى تذوق النص أولاً، وذلك بعد أن تذوقه الناقد، وعالج النص منه وفيه، فتساوقت مع قراءته معرفة سيكولوجية أو اجتماعية أو بيوغرافية. . الخ. فيعلّم الناقد عبر هذا النص ولغته كما يضيء. ولا ضرورة أن يلتزم الناقد منحى أو منهجاً ثابتاً، وانما النقد حوار جدلي بين الناقد والنص، يقول الواحد للآخر ما يثري تجربة المتلقي وما يوضح أمامه معالم الطريق، ولكل نص مفتاحه. □



قصائد

محمد رضا جلّالي

شاعر من تونس

أورفيوس

■ لماذا . .
كلّما كنسْتُ بيتي
ونفضْتُ الغُبار عنْ أركانه القديمهْ
ونسيجَ العناكب . .
وجمعْتُ بقايا السجائر وأعواد الثّقابْ
لماذا . . .
كلما أهملتُ ثوباً بائداً . .
أو بقايا حذاء . .
بمساميره الصدئهْ . .
ومسحْتُ عن كفّي التّرابْ
لماذا . .
كلما القيتُ فُتات الخبز اليابس . .
والعلب الفارغة . .
وأشياءَ أخرى لا أذكرها . .
أجدُها ثانيهْ . . !!
في زوايا الرّوح عالقةْ؟!

مـوت

الآن يموت كلُّ شيء:
الشاب ذو الستة وعشرين ربيعاً . .
المكتبُ والسرير . .
الزّوجةُ النائمه . . !
ومشاريعُها الدائمه!
الآن يموتُ كلُّ شيء!
بدايةً منْ شفرة الحلاقه
وتذاكر السفر . .
في جيوبك الباليهْ
إلى علبةِ السجائر
وقوارير الجُعةِ الفارغهْ
وصخب الحانات!
الآن يموتُ كلُّ شيء!
القصائد المتناثره . .
وحبيبات الصدفه
وأخبار العالم . .

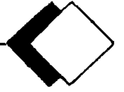
في الصحيفة اليومية
ولا يبقى سوى طفلٌ حزين
بمحفظة الصوف . .
وأحذية الطين بعد المطر . .

الشيبة

أيّتها الشيبة البكر . .
لوْ علمتُ قبل مجيئك بلحظات . .
لاعتذرْتْ
وأغلقتُ دونك البابَ وقُلتْ:
عُودي بعد عشر سنوات
رأسي ليس هُنا.
إنه في طرفِ الغابةِ
يرصُدُ حكمةَ الشجَر المُتطاول . .
ويعلنُ ما يهْمسُ به النّباتْ!!
أيّتها الشّيبةُ لو علِمْتُ . .
لاعتذرتُ وقُلْتُ:
قلبي ليس هُنا . .
خرجَ حافياً مع الأطفال . .
يُطلقُ ما في جعبته من سِهَام . .
وينْصبُ شباكَ صبَابتِهِ في الفَلاَةْ . .
أيتها الشيبة البكر . .
عودي بعد عشر سنوات .

طفولة

مرّاتٍ . .
أبحثُ عن كلّ الأشياء المفقوده . .
وأخوضُ زوابعَ أزمنةٍ غائمة كالبحرْ . .
فأرى:
عربات الحصّادين . .
في عِزّ الفجرْ . .
ودخانَ مواقِدنا . .
وملاءات القرويّات المبتَلّه
بمياه النبعْ!
مرّات . . .
أبحثُ حتى عن نفسي
في أزمنةٍ مالحةٍ كالدّمْعْ . .
فأرى:
سيّاراتي الحجريّه . .
وفخاخي . .
وعرائس أختي هالهْ . .
إذْ أسرقها في ألعاب محتالَه
وأرى أمّي تطبعُ فوقَ جبيني الغِرْ
قُبلاتٍ كالجمْرْ . .
لكن إذْ أبصرُ بينَ يديْها المتشقّقتينْ صِباي .
يَذُوبُ العُمرُ! □



تشريح الابداع في رواية «أحمد وداود»

فتحي غانم: لا يمكن للكاتب أن يتصدى بالمداد للدماء

أجرى الحوار: حسين عيد

■ **آخر روايات فتحي غانم هي «أحمد وداود».**

ونظراً لما أثارته من ردود أفعال متباينة بين النقاد والقراء، كان لا بد من اجراء مواجهة بين فتحي غانم وعالم روايته، في محاولة للاقتراب من عملية الابداع الفني لهذه الرواية، وتشريح ما يكتنفها من غموض

ـ لنبدأ أولاً بموقف النقاد من روايتك.. كيف رأوها؟ وماذا كانت ردود أفعالهم إزاء قراءتها؟ وما هو رأيك فيها كتب عنها حتى الآن؟

ـ هناك نقد كثير قرأته عنها باعتبار أنها تعبير عن فلسطين والقضية، ورؤية الثقافة العربية والثقافة الأوروبية والصراع بينها.

وجهات النظر ـ كما تعرف ـ بالنسبة إليّ مقبولة لأن العمل صحيح أني أنتجته، لكن تفسيره ليس ملكي، بل هو ملك لمن يقرأه ويريد تفسيره. لكن الشيء الذي بدا لي مثيراً للدهشة والسخرية، أن هناك من كتب في جريدة «الأهرام» أنني استخدمت الموت كحيلة لأني أختصر الأحداث. والحقيقة أن الموت اليومي هو أبرز حقيقة في أحداث فلسطين اليوم، فكيف أضع الموت كحيلة؟!

لم أفهم.. هل تكرار الموت اليومي يجمد مشاعر الناس؛ بحيث أنها تتصور أن الموت حيلة؟!

وهناك أستاذ أكاديمي يتساءل: كيف تتم الرواية كلها من خلال لحظة موت؟ بمعنى أن هذا البعد الزمني لا يكفي!

ـ إنه لا يمتلك أي فهم لبديهيات العمل الروائي.. وهذا هو المحزن في المسألة..

ـ (مقاطعاً، ليوضح) هذه اللحظة الفنية يمكن أن تشمل ألف سنة.

ـ وهذه اللحظة يمكن وضعها على الورق في مئات الصفحات، وهي مجرد لحظة بقياس الزمن العادي..

ـ نقطة الموت التي كانت مفتاح العمل لي في الرواية، هي التي توقفت أمام استيعاب الآخرين لها، هي إذن أزمة كتابة؛ حين نتصدى لقضية قومية على أعلى وأخطر مستوى، أحداثها تجري، دم يسيل، ونتناولها روائياً، فلا بد أن تواجه بهذا المستوى من رؤية المسؤولية فيها، لا أن تواجه بمستويات النقد المحدد، وإلّا تحولت المسألة إلى أنني أستخدم حيلة الموت، ويصبح الأمر غير مفهوم.

ـ إذن لنرجع إلى البداية.. كيف نبتت لديك فكرة الرواية؟ وكم من الزمن عايشتها؟ ومتى قررت كتابتها؟

ـ بدأت الفكرة باتصال من المخرج سعيد مرزوق. وكان قادماً من الكويت، وقال إنه مكلف من المسؤولين بالإعلام بمنظمة التحرير عن عمل فيلم على المستوى العالمي لمواجهة مجموعة الأفلام التي تصدر عن الصهيونية في الغرب مثل «يوم الأحد الأسود»، «غارة على عنتيبي» وغيرها، وهي تمجّد البطل الاسرائيلي وتظهر العربي على أنه إنسان متخلف، ضعيف، مكسور. وكان المطلوب أن يُكتب شيء لموازنة هذا من ناحية الفلسطيني العربي بأن تُعرض له صورة مشرّفة على المستوى العالمي. فأخبرت سعيداً بصعوبة تنفيذ الفكرة لأن المنظمة تريد شيئاً إعلامياً دعائياً على مستوى العالم. لكن على مستوى العالم، لا بد من أن يكون طرح القضية على أنها قضية إنسانية أولاً، وأن اليهودي والمسلم والمسيحي كلهم سواء، وأن نظرة الإسلام للأديان، ونظرة المسلم بالذات، أن يعامل أهل الكتاب بالقسط والعدل دون تسلط أو تجبّر أو سيطرة، بل العكس فهم شهداء بالقسط أي بالعدل على أهل الكتاب بنصّ القرآن، أي أنهم مسؤولون عن التعامل معهم بالعدل.

وقلت له: هل لو تمت المعالجة بهذا الشكل، ألن يراها البعض في المنظمة خيانة للكفاح وتخريباً للقتال والنضال؟

وطلبت مهلة للمحاولة.

ـ متى كان هذا الحوار؟

ـ كان هذا الحوار في نهاية سنة ١٩٨١، في صيف أغسطس ١٩٨١..

وأنجزت معالجة سينمائية بين عائلة يهودية وعائلة مسلمة، كتبتها في حوالى أربعين صفحة فولسكاب، وتمّ عرض المعالجة على المسؤولين بالمنظمة، وأخبرني سعيد بموافقتهم. وحضر إليّ مندوب منها مع سعيد، وأخبراني أنهم سينفذون الفيلم، بعد أن قُبلت الفكرة تماماً من جانبهم، وأنهم اتصلوا بياسر عرفات في بيروت وأخذوا موافقته، وسيكون تمويل إنتاج الفيلم من الدول العربية بحيث تساهم كل منها في تمويل الفيلم وإنتاجه.

ثم وصل إلينا ونحن في زيارة للصين عام ١٩٨٢ ـ ضمن وفد يضم صلاح جلال نقيب الصحفيين في ذلك الوقت ومكرم محمد أحمد رئيس تحرير مجلة المصور، وأنا وممدوح رضا رئيس مجلس ادارة دار التعاون ـ خبر غزو اسرائيل للبنان، فتحدثت وقتها مع مكرم وأخبرته أن مشروع الفيلم يبدو أنه دخل في دور آخر. وهذا عيب أن تتناول موضوعات عن احداث تجري لأن هنا منافسة حقيقية بين الدم المسفوك يومياً والمداد المسفوك على الورق، فلا يمكن للكاتب أن يتصدى بالمداد للدماء لأنها عملية مستحيلة.

وطلب مني مكرم أن ينشر المعالجة في مجلة (المصور) التي يرأس تحريرها، فأخبرته أنني لو نشرته، سأنشره كرواية وليس كمعالجة لفيلم سينمائي، مكتوب بلغة سينمائية ليترجم من خلال مخرج ومصور إلى مشاهد سينمائية لأن من يقرأ لي ينتظر أن يقرأ لي رواية، وكتابتها بهذا الشكل ◄



ليست في المستوى الذي يليق برواية.

ـ وماذا تمّ بعد ذلك لمشروع الفيلم؟

ـ توقفت فكرة إنتاج الفيلم لأن القسم الذي كان يمثل جانب الإعلام، وكان يتولى العملية داخل المنظمة، انشق عليها، ودخلوا في صراعات، كما أجلت المنظمة مكاتبها من بيروت إلى الأردن ثم إلى تونس، وظهرت إشكالات صعّبت إمكانية تحويل المعالجة إلى فيلم سينمائي. وبذلك انتهى ذلك الجانب؛ لعدم وجود من يتابع.

ـ هكذا أصبحت لديك معالجة سينمائية غير مستغلة.. فماذا فعلت بها؟!

ـ نعم.. كان أمامي تصور للأحداث مكتوب بدقة شديدة من البداية إلى النهاية، للعلاقة بين عائلة يهودية وأخرى مسلمة، وكلاهما من عرب فلسطين. ولديّ تتابع الأحداث كعمل سينمائي.

وكان أمامي إما أن أكتبه كرواية وإما أن أتركه.

مضت سنوات، سنوات طويلة، منذ نهاية ١٩٨٢، عندما ظهرت إمكانية أن أكتبه كرواية.. كانت تأتيني لحظات، خاصة عندما تقرأ في صحف الصباح أخبار معارك ودماء تسيل، يكون تأثيرها المباشر إجهاض أي شعور أدبي لأن الشعور الأدبي يحتاج إلى نوع من الصفاء في التعبير وإلى الوقت الذي تختمر فيه الأفكار بطريقة أخرى غير طريقة ردود الأفعال الانفعالية ازاء أحداث تجري أمامنا؛ فالمعروف أن كل الأعمال الأدبية التي تناولت أحداثاً سياسية من حروب أو ثورات، كانت تتم بعد فترة سنوات من حدوثها. فكان يبدو لي أحياناً أن هذه العملية مستحيلة، وقررت أن أتركها لأنها ضد طبيعة الأشياء؛ فكيف تكتب بالمداد عن دماء تسيل؟!

وفي الوقت نفسه كانت الأحداث متبلورة بحيث كنت أنظر إليها بين فترة وأخرى، وأفكر في إمكانية أن تكون رواية، وتظل هذه العملية تراودني. لكن كلما أقترب منها، كانت مثل الفرس الجامح. أتعرف محاولة ترويض فرس جامح؟ أن تركب الأحداث وتضعها في سياق روائي، لم يكن ممكناً..

حتى حدث، أن طبيعة الأحداث نفسها، وبأن هناك دماءً تجري كل يوم، جعلتني أسأل نفسي: هل يعقل أن أكتب ورصاصة في قلبي؟ بمعنى رصاصة داخل قلبي ودمي يسيل، وبعدها قلت: إذن لم لا أكتبها بهذا الشعور؟ هنا أكون صادقاً في التعبير.

وبدأت أكتب ـ في لحظة الكتابة، التي كانت الرصاصة دائماً داخل قلبه، وأنه يموت ـ لا أملك إلّا هذا الخيط (الرفيع) الذي يصلني بالصدق، وألّا أتحوّل إلى متفرج.

عندما بدأت أتابع هذا المنطق، استطعت أن أكوّن لنفسي نوعاً من التصور الذي فيه الإحساس بالخطر والموت في كل لحظة. وهذا نوع من الإحساس ـ في الحقيقة ـ أقرب إلى الشعر. يعني تصوّر فيه شعر. ولم يكن ممكناً أن أكتب إلا بهذا الشكل. فسافرت إلى سويسرا، كما أفعل كل عام. وعلى بحيرة لوزان، ووسط جوها الهادىء جداً، كان كل الصخب والاحتدام الفلسطيني يتبلور داخلي شعراً، فكتبت فصول الرواية، ولم أستطع كتابتها إلّا هكذا.

ـ متى كان ذلك؟

ـ كان ذلك عام ١٩٨٧

ـ إذن هل يمكن تناول كتاب «أحمد وداود» على أنه رواية وليس معالجة سينمائية؟

ـ نعم.. هو رواية بالقطع..

ـ مرّة ثانية عُدت إلى «المعبر» الذي سبق أن استخدمته في رواية «بنت من شبرا» لنقل القارىء من الزمن الراهن إلى زمن الأحداث، وذلك في الفصل الأول من رواية «أحمد وداود» الذي حاولت أن تفصل فيه بين راوي الرواية (المريض)، الذي يعيش في القاهرة، ويحرص على تسجيل ما يجري لنصفه الثاني أحمد سالم، الذي يعيش في قرية «دد» على أرض فلسطين. هذا المرض كان سنداً ضعيفاً لبناء الرواية لأن القارىء لا يجد في بقية أجزائها ما يدعمه، فبدا غير مقنع.. بل ان هذا المتكأ جاء مقيداً لحركة الرواية، حين حاول الراوي الإفلات مرتين من قبضة زاوية الرؤية الخاصة به، الناتجة عن المرض: الأولى في الفصل الحادي عشر، الذي يعبر فيه داود عن معاناته في أحد المعتقلات النازية، والتي لم يكن ممكناً للراوي مشاهدتها، فبررها الراوي بقوله في بداية هذا الفصل «داود محظوظ.. رصاص هتلر لم يقتله ولكن رصاص أقرانه قتلني، وها هو عقلي يغادر جسدي ويتابع عبر الزمان والمكان ذلك الذي جرى لداود». والمرة الثانية في الفصل الثالث عشر، خلال اقتحام الإرهابيين اليهود لمنزل أسرة أحمد وارتكاب مذبحتهم الوحشية التي لم ينج منها سوى أمه، ولم يكن متاحاً للراوي أيضاً مشاهدتها، فاضطر أن يختلق مبرراً؛ حين علق على حالتها بقوله «أشعر أن الله أنعم عليها بذهول، فلا تفهم ولا تعي، ولكن روحي تحوم فوقها، وستظل تحوم، حتى يصل إليها من ينقذها».

ألا ترى أن هذا المرض غير مقنع فنياً؟

ـ بالنسبة إليَّ لم تكن المسألة مسألة اقتناع بالأحداث، ولكن المسألة ـ التي قضيت أعواماً فيها ـ هي أن أشعر أنني صادق فيما أكتبه، والشعور بالصدق يحتوي في بعض عناصره على المنطق، لكن هناك أشياء أخرى أشمل من ذلك. فأنا عندما أكتب من خلال الراوي، وأنا أتصور أنه شخص آخر غير أحمد، أجد أن الحسّ الصادق الذي تلبّسني حتى أكتب الرواية أن أموت مع كل شهيد فلسطيني. وكما قلت قبل أن أدرك هذا المعنى وأتلبسه، ظللت لعدّة سنوات، لا أستطيع أن أقدم على كتابتها، وعندما وصلت إلى هذا المعنى، تملكتني جرأة الشعر، فأصبحت لي القدرة على أن أتناول الأمر، ليس بالمنطق، ولكن بحرية الشعر..

حرية الشعور أعطتني الصدق بأنني وأحمد واحد، وأعطتني ـ في الوقت نفسه ـ التتويج الحقيقي لنهاية الرواية، وهو أنني عندما أسير في شوارع القاهرة أجد من يناديني كأحمد، ويتعامل معي على أني أحمد سالم الذي مات، ويمضي بي وأنا ما زلت في شوارع القاهرة إلى عالم الموت. هذه كلها رؤية شعرية..

هذا بالنسبة إليّ شخصياً، ولا أفرضه على القارىء، حقّق لي الاندماج الحقيقي مع القضية، وأعطاني المبرر لأن يختلط مدادي بدمي. أن اندمج بها. متورطاً بشعوري. أؤكد لك أنه كانت تنتابني الدموع، وأنا أكتب هذه النهاية، أنه حتى بالنسبة للذي يكتب ـ هذا الراوي، ولأحمد.. لقد مضى هذا الجيل بالكامل بالكاتب بما كتب، بأحمد الذي مات، وظهر جيل آخر بحجارته وبانتفاضه، وعلينا أن نتعامل مع هذا الواقع الجديد.

لم أكتب الا بعد أن أحسست أني أموت مع كل شهيد فلسطيني

أمام هذه المعاني، وجدت الجرأة، لأن أكتب الرواية، ولكن بغيرها، مهما كان لدي من مبررات منطقية، ما كنت أكتب حرفاً واحداً. بالعكس كنت سأنظر إلى العمل وأقول: هل أنا أستغل قضية فلسطين؟! والمعنى مختلف تماماً بالنسبة إلي.

- تثير كلماتك قضية هامة، عن مدى ارتباط الكاتب ومعايشته للموضوع الذي يكتب عنه؛ فمعظم رواياتك مكتوبة عن البيئة المصرية، عن واقع عايشته وترسّخ في وجدانك، فكتبت عنه بشكل طبيعي.

فهل يرجع الأمر هنا إلى الخروج عن المناخ الطبيعي الذي كنت تكتب عنه؛ ولذلك كان لا بد من وجود حافز خاص يقنعك بالصدق في الكتابة، ولولا أن وجدت هذا المنطلق، ما كنت كتبت؟

- كان لا بد أن أجد علاقة غير عادية لأن مواجهة الكتابة عن أحداث على هذا المستوى من الصراع الدموي، مواجهة غير عادية، فهي ليست قصة حب، وليست قصة عادية.

هذا الاندماج الشاعري بيني - ككاتب رواية - وبين الشهيد الفلسطيني، حتى أكتب عنه وهو يموت. تحوّل المعادل الموضوعي له إلى راوٍ هو نفسه الذي يموت.

وبغير هذا كنت لا أجد قدرة أدبية على الكتابة الصادقة، ولا قدرة أخلاقية على ممارسة الكتابة، بينما هناك من يموت، لأنه كان المفروض أن أمسك سلاحاً لا أن أمسك قلماً، وإلا أصبح متفرجاً، وأكون كمن يلعب بالنار.

فإذا كان هناك سؤال عن شيء يمكن أن أسأل عنه. وهنا كان السؤال الذي سألته لنفسي لأن الظروف فرضته عليَّ حين قمت بهذه العملية التي فيها نوع من الجرأة إلى حد الوقاحة، أي أن أكتب رواية عن أحداث تجري.

لقد سألت نفسي هذا السؤال، وهذا أدّى إلى التوقف وعدم الكتابة.. وقدّر أن هذا السؤال استمر خمس سنوات متتالية، كتبت خلالها روايتي «قليل من الحب.. كثير من العنف»، و«بنت من شبرا»، وانتهيت من حلقات مسلسل تلفزيوني «الأفيال».

- ولكن تأثير عدم معايشتك لهذه الأحداث.. ألم يكن أحد العوامل التي جعلتك متردداً في كتابة هذا العمل؟

- كل ما يمكن أن يقال هنا: أن هذا هو الباب الذي لولاه، لما استطعت أن أدخل عالم الرواية.

- هذا يجرنا إلى سؤال آخر حول حرية الكاتب لأنك وجدت المدخل الذي ساعدك على الدخول إلى الرواية، ولكن هناك جزءاً آخر، هو الرواية بشكلها المكتوب، بما فيها الجزء الأول الذي يدخل القارىء إلى عالم الرواية ويجب أن يكون مقنعاً له.

- طبعاً..

- مسألة المرض نفسها لم تكن مقنعة بالنسبة للقارىء، وتثير تساؤلات.

- إذن المفروض أن نجري استفتاءً بين القراء!

(ضحك)

- لنعد إلى البناء الفني للرواية. وهو بناء دائري، يتضمن دائرتين.. الأولى دائرة أحمد سالم في لحظات لقاء أسطوري مع صديقه داود، بعد أن أصابته رصاصة غادرة في القلب، فتفجر الدم وابتعد داود وهو يراه يسقط، فلم يبق له سوى ثوان معدودة في الحياة، هذه الثواني هي زمن السرد الروائي، الذي سيتم فيه الحساب، حتى يكتمل الفهم، فيستعاد الماضي كاملاً، عن طفولته ومراحل نموه وشبابه، لتكتمل الدائرة في النهاية بلحظات مصرعه. وذلك وسط دائرة أوسع، هي دائرة قريته «د»، التي كان يجري لاهثاً نحوها لأن أسرته تذبح بالخناجر وبيوتها تُنسف بالديناميت، ليستعاد ماضي القرية أيضاً في رجعات متتالية للوراء، لتتعرف تاريخها وتطور الأحداث فيها، لتكتمل الدائرة (في الفصل الثالث عشر) بمأساة ذبح سكانها. وكان من المفروض أن تنتهي فيه أيضاً دائرة مصرع أحمد بدلاً من الفصل الخامس عشر، بما يساعد على تكثيف العمل.

يترتب على ذلك أن هناك جزءاً من الفصل الأول (الخاص بالراوي وارتباطه بأحمد)، إضافة إلى الفصول الثلاثة الأخيرة، تُعتبر زيادة عن البناء الأساسي للرواية، وغير ملتحمين معها، خاصة الفصل الأخير، رغم أنه مكتوب بشكل جيد ويتضمن مقاطع تقترب من أعذب الشعر، لمشاهد ثورية وتعبوية، لكنه خارج البناء الفني للعمل.

ما رأيك؟

- أنت تختار، ومن حقك أن تختار بناء الرواية، لكني كنت أتصوّر أن النتيجة الطبيعية - بالنسبة إليّ شخصياً - مع الفصل الأول، الذي يحدث فيه الاندماج بين الراوي وأحمد.

أنت قرأت الرواية. هل هناك ما يؤكد أن أحمد غير الراوي؟ وما هو تفسيرك بأنه كان يسير في شوارع القاهرة، حين ناداه شخص ما على أنه أحمد سالم، وبعدها أوصله للنهاية..

وحتى بمنطق المبرر، أن تكون هذه النهاية التي توصله للموت، من غير أن يبدأ بأنه مريض مرض الموت؟ وبعدها تحكم بذلك كله على الوضع الذي عاش فيه لأنه يعطيك المناخ، مناخ مجتمعه..

- إذن ما هي الصلة من ناحية المرض في الفصل الأول والأحداث التي تتم؟

-٢ هناك صلة بين المرض والموت.. مرض الراوي وموت أحمد. وفي الفصل الأخير يتضح أن الاثنين واحد. فإذا كان هذا عن الأول والأخير، فيهما المرض والموت.. فما هي الرابطة بينهما وبين الفصول الأخرى التي تسميها دوائر؟

الرابطة موجودة في كل فصل، لأن كل بداية فيه تقول «أنا أموت».. فلو وضعت بدايات الفصول بجوار بعضها البعض، تجد أنها تصنع المناخ، الذي من خلاله وجدت صدق التعبير، كتبت الرواية، ووضعته في الرواية كلها..

- وهذا منطقي مع بناء الرواية الدائري لأن أحمد يموت، وكل ما يستعاد هو في لحظات الموت.. فلا بد أن تحدث مزاوجة بين موته الحقيقي والزمن المستعاد من ماضيه حتى اللحظة الراهنة لموته.

- الراوي يبدأ الرواية من أول سطر فيها، إنه سمع أنه سيموت، مباشرة..

- الراوي الخارجي؟

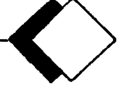
- نعم.. الراوي الخارجي. فإذا أحببت أن تفلسفها - وأنا لا أحب الفلسفة - «إن الأمة العربية كلها سمعت أنها ستموت»، وأن هذا النبأ سواء كان في القاهرة أو في فلسطين أو عممه كما تشاء.

هذا هو المناخ الانفعالي الذي وجدت أنه من خلاله، أجد الصدق في التعبير، وأن هناك خطاباً يمكن أن يكون أكثر مباشرة للمصيبة.

- لعل هذا يجرنا إلى سؤال آخر لأن هناك طموحاً يستشفه القارىء في الرواية، وهو أنك تجري محاكمة لما قبل سنة ١٩٤٨ وحتى الأشهر الأولى منها.. محاكمة لتلك المرحلة في رواية صغيرة الحجم (١٣٩ صفحة قطع متوسط) قليلة الشخصيات، عن فترة مليئة بالأحداث، فاضطررت أن تطعم روايتك بكثير من الإشارات العابرة لشخصيات وأحداث تاريخية لعبت دوراً، أو شاركت في تلك الأحداث مثل (عبد القادر الحسيني، سعود الخضرة، فوزي القاوقجي...، وايزمان، جابوتنسكي، شتيرن، مناحم بيغن.. عملية «تشك» و«عبدك ومخلصك»...)؛ في محاولة لإعادة بعث تلك الفترة، بما صعّب الأمر على القارىء العادي، ولعل هذا كان يحتاج بناءً روائياً ملحمياً.

- أنا لم أعمل محاكمة لأن المحاكمة يكون فيها حكم، وإلّا فلن تكون محاكمة.

أنا لا أحكم بل أقول هذا يحدث، وروايتي كتبتها في ست سنوات



كاتب وكتاب

الجزء الأول من الإعداد للمحاكمة، يكون فيه سماع الشهود، وهي مرحلة عند قاضي التحقيق، وليست محاكمة؛ حيث لا بد من وجود قاض يبحث القضية ويسمع الأطراف جميعها ويسمع الاتهام.

هنا لا يوجد اتهام موجه إلى أحد، بمن فيهم اليهود.

لا يوجد اتهام، ولكن هناك وقائع تسرد.

أما مسألة الأسماء، وكان يمكن تغييرها، فقد وردت؛ لأنك تتناول قضية موجودة في التاريخ. لذلك فإن من لديه إلمام بالتاريخ أو من عايش تلك الحقبة، لن يجد ما يصدمه. أما من ليس لديه إلمام بالتاريخ، فيمكنه أن يقرأها كرواية بصرف النظر عن أن يتتبع أياً من هذه الأسماء، لن يجد شيئاً آخر يشغله عن حكاية أحمد وداود، وما حدث بينهما، ولا داعي لأن يتتبع أكثر، ولكنها مفتوحة لمن يريد أن يشاهد أكثر.

ـ وبذلك تكون الرواية حافزاً للقارىء؛ للعودة إلى كتب التاريخ؟

ـ إذا أحبَّ أن يرى أكثر، أو إذا كانت لديه معلومات.. لكن مختار العجوز حين يقول لأبي سالم إنه ذاهب إلى القدس لمقابلة «كثيرون بينهم متقال باشا شيخ قبائل بني صخر، ورافع باشا ورشيد باشا والشيخ عجلون وسليم باشا وسعد الدين زعيم الشركس وزريقات باشا نيابة عن المسيحيين».. فالمهم هنا إبراز أن هناك علاقة تجري مع اليهود. أما كون زريقات باشا موجوداً في التاريخ، فهو اسم تاريخي فعلاً.. وستأخذ الرواية طعماً آخر لهؤلاء الذين يعرفون هذا التاريخ.

ـ وبالنسبة للقارىء العادي؟

ـ يمكن أن يكتفي بالرواية بشكلها هذا، فالمهم أن أحمد كان يحارب مع الفلسطينيين الذين كان لهم قائد معين هو قاسم الحسيني (مستمد من التاريخ أم لا، كرواية)، وأن القائد الذي كان بجواره في القسطل قد قتل.

هذه هي القضية.

ـ هناك قضية أخرى تكررت في أكثر من موضع بالرواية، وعبّر عنها أحمد بقوله «متى يذهب عني هذا الكابوس. داهمني منذ رأيت شراكسة الانصاري قادمين يطلبون المال. الشراكسة انتهوا إلى يهود. الثعبان ما زال يغيّر جلده».

لماذا الإلحاح عليها أكثر من مرة؛ فليس حتماً على المنطقة الفلسطينية أن يوجد فيها مستغل باستمرار، فإذا تغيّر الشراكسة مثلاً، حلّ محلهم اليهود، وهكذا..؟

ـ أنا لا أتكلم عن الحتم، بل أتكلم عن الواقع. إن في مصر أو في العالم العربي، كان هناك باستمرار مستغلّ لعدة قرون.

هذا ما حدث، وليس لي اهتمام بالحتم، فعندما أقول الحتم، فهذا حكم. وأنا لا أحكم، بل أقول هذا يحدث.

ـ وهنا لا تقتصر المسألة على فلسطين وحدها، بل تنصرف إلى الأمة العربية كلها؟

ـ وجود الراوي يحقق هذا المعنى؛ فان تنتهي الرواية بأن أحمد سالم الذي مات، كان يمشي في شوارع القاهرة، يحقق هذا المعنى القومي، بل يحملني مسؤولية ككاتب مصري، وهذا نوع من الصدق الداخلي يجعلني أكتب بهذا الشكل. وهذه الدلالات كأي دلالات فنية مفتوحة تماماً. ليست أحكاماً، ولكنها إشارات لك أن تتقبلها كما تريد.

ـ هنا تجدر الاشارة أيضاً إلى الفصل الذي أوردته عن داود وهو في المعتقل..

ـ (مقاطعاً) لأن الراوي بالقطع يعلم ما حدث لليهود أيام النازي وهو في القاهرة؛ فعلى الأقل كان يقرأ جرائد.

أخبار دماء تسيل تجهض أي شعور أدبي لأن الشعور الأدبي يحتاج الى صفاء ووقت تختمر فيه الأفكار

ـ بمقارنة أسلوب الرواية بروايتك العظيمة «الأفيال» نجده مختلفاً.. فهل يرجع هذا الاختلاف إلى تأثير الصحافة؟

ـ لا. تأثير الصحافة مختلف تماماً.. فالكتابة الصحفية سريعة، وهذه رواية كتبت في ست سنوات.

ـ إذن ما هو تعليلك لهذا الاختلاف؟

ـ وأنا أسألك ما الذي دعاك إلى التفكير في وجود تأثير الصحافة؟

ـ هنا يتبادر إلى ذهني سؤال.. هل تعيد تنقيح العمل بعد كتابته؟

ـ أحياناً.. نعم أحياناً أفعل هذا.

ـ وبالنسبة لرواية «أحمد وداود»؟

ـ تم التنقيح فعلاً.

ـ ورغم هذا يظل هناك فرق كبير إذا ما قورنت هذه الرواية برواية «الأفيال» التي كانت لغتها بسيطة، سلسة، ناصعة المفردات، واضحة التراكيب، تكاد تقترب في مقاطع كثيرة منها من أعذب الشعر.

ـ يخيّل إليّ أنه لا بد أن يحدث هذا، فلغة أحمد سالم في رواية «أحمد وداود» لا بد أن تكون مختلفة عن لغة يوسف منصور في رواية «الأفيال» بالضرورة، أو عن لغة مؤلف الرواية نفسه لأنه لا يوجد راوٍ في «الأفيال».. فهل وجدت في الرواية تصوّراً سطحياً أو تسطيحاً للأحداث مثلاً؟

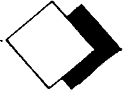
ـ هل يمكن أن ننظر للموضوع من زاوية النضج الفني؛ فرواية «الأفيال» عمل فني مكتمل النضج، لذا جاءت لغته مكتملة النضج أيضاً.. وهذه قاعدة عامة، أو قناعة تبلورت لديّ من ممارساتي النقدية، والأمثلة عديدة تفوق الحصر.

ـ يمكنك أن ترجع إلى بدايات الفصول.. بداية الفصل الأول وكل الفصول الأخرى؛ فهي تعكس المناخ النفسي الذي أشتغل عليه.

هذا التذكّر ليس تذكراً فقط بل مواجهة لضمير الفرد وللموقف التاريخي الذي نعيش فيه.

هذه عملية أساسية، وهي أيضاً تحدد الأسلوب، فهذا هو المفتاح الذي تعمل به؛ حتى يمكنك أن ترى الأسلوب وهل هو يتفق مع الرواية أم لا..

وأعتقد أنك إذا رجعت إلى البدايات، يمكنك أن ترى أبعاداً كثيرة لأشياء تجاهلتها لأنك أردت أن تنظر فقط إلى الدائرتين، ورغم أن هاتين الدائرتين ليستا معلقتين في الفراغ، بل هما داخل نسيج من انتظار وتوقع الموت.. □



الغرباء لا يصلون

فخري صالح

«وصول الغرباء»

شعر

أمجد ناصر

«رياض الريس للكتب والنشر». لندن ١٩٩٠

■ لقد قلت في مقالة سابقة(١) إن شاعرية أمجد ناصر تكمن في قوة الخيال الجامح التي تستطيع توليد علاقات غير متوقعة بين الأشياء. ويبدو أن أمجد ناصر يحاول أن يقيم شعرية قصيدته على هذه القدرة المولدة للصور التي تبدو متنافرة العناصر للوهلة الأولى، ولكن تأمل البؤرة النفسية التي تصدر منها سيهدينا إلى سبب جمع هذه العناصر المتنافرة ظاهراً. في «وصول الغرباء» يجري التعبير عن الإحساس بالاغتراب عن المكان - المنفى بإقامة عالم غير مألوف تختلط فيه صور الماضي بصورٍ مستمدة من الكتب والثقافة حيث يعمل الشاعر على تغريب صور البيئة البدوية المستمدة من الذاكرة نازعاً إلى إضفاء المزيد من الظلال على هذه الصور التي تشكل بؤرة المشهد الشعري وجوهر دلالته. ولتوضيح ذلك نقول إن الكتابة الشعرية لدى أمجد ناصر تقوم على تهميش الموضوع الأساسي الذي ينسج حوله قصيدته أو إقصاء الصور المولِّدة للقصيدة وتذويبها في سلسلة من الصور التي تبدو غريبة على الصور المتناسلة من ذاكرة ضمير المتكلم. إن القصيدة هي عملية مبنية على إضفاء النية والقصد بتغريب المشهد وإضفاء طابع أسطوري خارج عن المألوف عليه.

لنأخذ على سبيل المثال قصيدة «وصول الغرباء» وسنجد أنها قائمة برمتها على عملية تغريب المشهد وتحويل وصول الغرباء إلى مدينة غريبة إلى سلسلة من التذكرات المرفوعة إلى مقام أسطوري أو المختلطة بلغة ساخرة تلعب على المشهد المألوف لتعطي دلالة عكسية. وهكذا تلعب قوة الخيال بالذاكرة مولدة صوراً جديدة دافعة مشهد الإحساس باللا - الألفة إلى أطراف القصيدة.

الغرباء الذين جاءوا من الضفاف الأخرى
تمركزوا في قلاعٍ تشرفُ على طرق
البريد.
فكّر في أغرار يترصدون السعاة في الأزقة
ويجبرونهم على الاعتراف بالمصادر الغامضة
للعناوين.
فكّر في عارضي الأحوال ومدبجي
الرسائل
وهم يغطون على دكك خشبية، وبين فينةٍ
وأخرى يطلقون صبيانهم إلى أسواق الجملة
لاصطياد فلاحين
وبدو
ضلّوا الطريق إلى دوائر العدل والإغاثة.
(ص: ١٢)

والملفت للانتباه أن المادة الشعرية المشكلة للقصيدة هي كتلة غير متجانسة، مجموعة من المشاهد التي تتراوح بين كونها ذكرياتٍ بعيدة مروية بلغة مجازية ساخرة أو كونها تأليفاً بين مشهدٍ خيالي ومشهدٍ مستلٍ من الذاكرة أو كتاب التاريخ. إن المادة المشهدية التي تتشكل منها القصيدة ليست سوى عملية تغريب لبؤرتها، وتلعب عملية التأليف بين المشاهد غير المتجانسة ستاراً لإخفاء هذه البؤرة التي تتركز في السطرين الأولين من القصيدة:

الغرباء الذين جاءوا من الضفاف الأخرى
تمركزوا في قلاع تشرِفُ على طرق البريد.

إن العلاقة التي تنسجها القصيدة بين الغرباء وطرق البريد هي المبرر الشعري لمجموعة المشاهد المتناسلة من الذكرى والثقافة أو المؤلفة من خيالات سوريالية. وكما قلت في الأسطر السابقة فإن عملية التغريب، التي هي في الواقع جوهر العملية الشعرية بعامة، هي التي تؤسس شعرية هذه القصائد. لكن تقنية التغريب تُدْفَعُ إلى أقصى ممكناتها لتُقصي المرسلة الشعرية، تقصي الفكرة القائمة في قصد القصيدة، وتحل محلها مشاهد تشير من بعيد إلى هذه المرسلة. إننا إذن بإزاء عملية إضفاء وطمس لعذاب داخلي متصل بالغربة، ولكن هذا العذاب يعالج بإقصائه وإبعاده عن بؤرة العمل الشعري وإغراقه في طوفان من الذكريات التفصيلية والألعاب الشعرية.

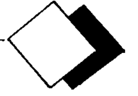
إن قصيدة «وصول الغرباء» هي قصيدة مفتاحية بهذا المعنى لأنها تلقي الضوء على بقية قصائد المجموعة وتكشف عن عملية التغريب المقصودة للفكرة الوسواسية التسلطية لعلاقة الغريب بوطنه.

قصيدة «عازفو الأنفاق» مثلاً تنويع على بؤرة «وصول الغرباء» حتى وإن كانت كتبت قبلها. فالفكرة الأساسية التي يجري التعبير عنها مداورة هي نفسها علاقة الغريب بوطنه، وبالأحرى علاقته بذكرياته.

أنت هنا
وأنا ضيفٌ على مائدة الحيرة
تقلِّب معاً مساكب الذاكرة. (ص: ١٩)

ولا يفعل أمجد ناصر شيئاً في شعره سوى أنه يقلِّب مساكب الذاكرة محاولة منه لإخفاء لهفته وحنينه إلى لوعة الأخت وغيمة الأصهار ووصايا الأسلاف (ص: ٢١). لكن المهم من ناحية شعرية هو أن محاولة إخفاء الحنين المستمرة تتحول في القصيدة إلى تقنية متكررة، إلى موتيفةٍ أساسية تغرِّب نية القصيدة وتدفعها إلى الأطراف منتجةً بذلك شعرية المشهد غير المتجانس الذي يشكل، أساساً، عنصراً من عناصر شعرية قصيدة النثر. إن هذه العملية المعقدة، التي يلعب فيها الإحساس بضرورة إخفاء حقيقة المشاعر الذاتية دوراً أساسياً في تحقيق شعرية قصيدة النثر، هي التي تجعل استقصاءنا لشعر أمجد ناصر نوعاً من إعادة ترتيب الأولويات في بناء قصيدته، والأولويات في بناء قصيدته هي تلك المتعلقة بذكريات الماضي وكيفية إعادة بنائها في القصيدة. لننظر مثلاً إلى قصيدة «الماضي» وسنجد أنها، بدءاً من عنوانها، تستخدم الذكرى وعناصر الذكرى وموادها الأولية لإعادة ترتيب لحظة منسية، لحظة ◄

١. مجلة «الأفق». العدد ١٣٢، ٢٢ كانون الثاني ١٩٨٧.



كتب

كثيفة يسير إليها الشعر ولا يصلها، يحاول القبض عليها ويفشل. وعلاقة العنوان هنا بمتن القصيدة شديدة الوضوح.

هو الذي يفزّ عن الحيطان
متشبثاً برغيف هائل وباقلاء
هو الشجرة التي ترفع اسمين
في قلب مطعون بسهم.
هو رائحة الصابون الذي جلبه مسافرو الليالي.
هو فوح الثياب الداخلية للأرملة الشابة
هو الماء السري
الذي بلل الساقين لُدْن الملامسة الأولى.
هو
هذا
المطر
الفائض
عن الحاجة.
هو هذه النافذة التي لا تغير مشهدها.
هو
الذي
نمضي
إليه
ولا
نصل (ص: ٣٠)

ويفسر التعريف السابق للماضي فهم الشاعر لعلاقة التاريخ الشخصي بوسيلة الاتصال الوحيدة بهذا الماضي: الرسالة. إن الرسالة هي الوسيلة الوحيدة للاتصال بالماضي بالنسبة للغريب، هي خيطه الواهي الذي يصل الآن بتلك اللحظة الكثيفة المنقضية. وأظن أن الرسالة هي البؤرة

قوة الخيال الجامح تستطيع توليد علاقات غير متوقعة بين الأشياء

المركزية في شعر أمجد ناصر لكثرة ما يتردد ذكرها في شعره.

ماذا في رسائلك التي أرهقت السعاة
غير شكوى الشجر القانط في الهزيع
ماذا تحمل المظاريف المبطّنة بالبسملة
غير صور تصف أحوال كوكب متثائب
صبيحة زواج الأخت. (ص: ٢٩)

إننا ندور في معظم قصائد هذا الديوان حول البؤرة نفسها، حول الحنين ووسائله: الذكرى والرسالة وإعادة بناء الماضي حسب مقتضيات الحاضر بحجة القبض على الماضي في لحظة كثافة. وإذا كان القصد من ذلك هو إحداث تواصل مع أرض نائية فإن لعبة تغريب المشهد، أو رفعه إلى مقام أسطوري أو بنائه على هيئة سوريالية، يقصد منها إحداث تطمين من نوع ما أو نسيانٍ يكون الشعر هو وسيلته. ولو عدنا إلى قصيدة «عازفو الأنفاق» لوجدنا أن الاعتراف بفشل لعبة التغريب يتسرب إلى خاتمة القصيدة.

دع الحنين لسدنة السحب
فلا خراج لجباة الشعير.
أرضنا
بعيدة. (ص: ٢١)

ولو تأملنا السطور الشعرية السابقة لوجدنا أنها لا تتضمن اعترافاً فقط بل تفجيراً لعلاقة القصد (أو النية) بتقنية التغريب التي تقوم عليها القصائد جميعاً. بهذا المعنى فإن قصيدة أمجد ناصر تراوح بين الإفشاء والإخفاء. إنها تَعْمَد أحياناً إلى إقصاء الذكرى إلى أطرافها (قصيدة «وصول الغرباء») أو تجعل هذه الذكرى تحتل بؤرتها (قصيدة «الماضي») أو تزاوج بين عملية الإقصاء والصيغة المباشرة للتصريح والإفشاء (قصيدة «عازفو الأنفاق»). ولكن هذه المراوحة هي التي تؤلف شعرية قصائد أمجد ناصر وتفسر الصور الغامضة في شعره.

إن صورة مثل صورة «ملوك أقاليم الخردل/ ينتحبون من الضجر في ثياب النوم» (ص: ٢٠) لا يمكن تفسيرها إلا على خلفية طبيعة العلاقة بين الأنا الشعرية والمكان الغريب الذي آلت إليه، ولا يمكن تفسير هذه الصورة أيضاً دون أن نعرف أن علاقة الأنا الشعرية بالذكرى هي علاقة معقدة من النسيان والتذكر الأسيان أو من التذكر والاعتراف بأن أرضها أصبحت بعيدة (ص: ٢١)، أو أن «الذكريات مهجورة في المضاجع» (ص: ٢٢). لننظر إلى هذا المقطع من قصيدة «بنلوب أخرى» الذي يفسر الصورة المركزية في هذه القصائد، صورة الماضي الذي لا يصل أو الذكرى التي تفشل في القبض على الأرض الغائبة.

ليل المسافرين
سترة من ليلك على كتفي سيدة
ظلت عشرين عاماً
تحوك لهفة صامتة لرجل بركبة جريحة
لم يصل. (ص: ٣٩)

إن عدم الوصول، عدم التحقق والارتواء، هي الرسالة الشعرية التي تحملها هذه القصائد، وهي البؤرة التي ينسج حولها أمجد ناصر شعره. وإذا كان ديوانه السابق «رعاة العزلة» ينسج قصائده من العزلة بوصفها نتيجة لعدم الوصول فإن قصائد «وصول الغرباء» هي وصف لوصول الغرباء لا إلى الأرض البعيدة، إلى الوطن، بل إلى أرض غريبة أخرى. وتلك هي المفارقة الوجودية التي يبني عليها أمجد ناصر شعره الأخير □

مجلد «الناقد» السنة الثانية (١٩٨٩ ـ ١٩٩٠)

تصدر «الناقد» خلال شهر أيلول/ سبتمبر ١٩٩٠، مجلدات سنتها الثانية المؤلفة من ١٢ عدداً، والتي تضم من العدد الثالث عشر الصادر في تموز/ يوليو ١٩٨٩ الى العدد الرابع والعشرين الصادر في حزيران/ يونيو ١٩٩٠، مع فهرس كامل للكتاب والمواضيع.
وستكون هذه المجلدات محدودة بمئة نسخة فقط، مرقمة من ١ الى ١٠٠ وبتجليد فاخر.
وثمن المجلد الواحد ١٥٠ جنيهاً استرلينياً، يطلب مباشرة من ادارة المجلة.
ولا يزال هناك نسخ قليلة متوفرة من مجلد السنة الاولى لـ «الناقد» (١٩٨٨ ـ ١٩٨٩) وكلها مرقمة ضمن المئة نسخة. ويُباع المجلد الواحد بـ ١٥٠ جنيهاً استرلينياً أيضاً.

ما بين كليو ويورانيا

أنور الغساني
كاتب من العراق

«رجل يرمي أحجاراً في بئر»
شعر
فاضل عزاوي
«رياض الريس للكتب والنشر». لندن
١٩٩٠

■ تنقسم مجموعة فاضل العزاوي الشعرية الجديدة إلى قطاعين. يتألف الأول «اشارات» من ثلاثة أقسام: ذكرى نفسي؛ آثار؛ آدم يتذكر. أما الثاني «النشيد المضاد» فيتألف من ثلاثة أقسام أيضاً: كل صباح تنهض الحرب من نومها (قصيدة طويلة)، ثلاثة شبان ينتظرون الموت (قصيدة طويلة أخرى في ثلاثة أصوات)، الديكتاتور.

كتبت قصائد المجموعة في الفترة ما بين ١٩٧٩ و١٩٨٨.

الجديد لغوياً

يلفت الانتباه ما حققه العزاوي في هذه المجموعة بالمقارنة مع مجموعتيه السابقتين (سلاماً أيتها الموجة، سلاماً أيها البحر - بيروت ١٩٧٤، والشجرة الشرقية - بغداد ١٩٧٦). لقد توصل إلى لغة مبسطة، «مباشرة»، صافية ومختزلة، أي مكثفة. ثم، وهذا الأهم، المفرد لدى العزاوي يشير في معظم الحالات تقريباً إلى ما هو محدد ومقصود. إنه لا يطلق المفرد ويتركه يتحرك بعشوائية لكي يحط ويدل على شيء/ موضوع ما كيفما اتفق، ووفق قانون احتمالات التفاعل اللحظي بين القارىء والنص. هذا تعبير عن تحول أعمق لدى الشاعر يتمثل في نجاحه في التوصل إلى تحديد أدق لقضيته/ لموضوعه المركزي: التأريخ.

في هذا الموضوع العام تنتظم طائفة من العلاقات والتفاصيل التي تؤلف الإطار الأوسع لمواضيع قصائد العزاوي: موقع الانسان في التأريخ، عبثية التكرار؛ الجلادون والضحايا، البداية والنهاية؛ الفكر وموقعه... الخ. ويجري تناول هذه المواضيع على مستويين: موقع الانسان في العملية التأريخية، حدود الامكانية المتاحة له للتأثير على مسار التأريخ (وخاصة موقع الشاعر نفسه في العملية)، وقضية التأريخ العربي (المعاصر منه بالأخص).

ما بين كليو ويورانيا

من أجل فهم أفضل لهذا التوجه، من المناسب أن نذكر بقصيدة «إلى يورانيا» لجوزيف برودسكي(*). يقارن برودسكي في قصيدته بين كليو ويورانيا (كليو، ملهمة التأريخ، ويورانيا ملهمة الفلك في الأساطير اليونانية). إنها مقارنة بين الإنسان بتأريخه القصير على الأرض وبين الكون/ الطبيعة حيث التنوع واللانهائية.

ينحاز برودسكي إلى يورانيا التي يقول عنها إنها أكبر سناً من أختها كليو.

أما العزاوي فيبدو أنه ينحاز إلى كليو.

ما هي النتائج المحتملة لكل هذا؟ نبالغ قليلاً من أجل التوضيح: الانحياز إلى يورانيا فقط يعني التأكيد على ما هو شامل وعام وإهمال الوضع البشري و«محنة الإنسان» كمخلوق اكتسب القدرة على التفكير، أساس التناقض بينه وبين الطبيعة، والمحرك/ المعوق لتطوره. إن إهمال تفاصيل الوضع البشري أمر خطير وله علاقة بجوهر هوية الانسان كمخلوق اجتماعي مقيم مع الآخرين، أراد أو لم يرد. أما الانحياز إلى كليو فيعني التأكيد أكثر من اللازم على عامل الزمن الذي لا معنى له بالمقياس الشمولي للطبيعة والذي يتعهد للتأريخ بإعطائه معنى ما. ويعني أيضاً التشبث بالخاص والانغلاق في حدود العملية التأريخية، وفصل الإنسان عن محيطه وتفاعله مع الطبيعة/ الكون/ التأريخ على حد سواء، وتضييق مجال استقراء قضايا مثل الحياة والموت بمنحها هوية تأريخية، مع أنها ليست قضايا تأريخية فقط.

يُذكّرنا العزاوي
بـ«(...) امرأة،
تدعى
الحياة
وأحياناً
الموت.» (٨٤ - ٨٥)

ويحاول أن يعبر عن رأيه في التاريخ عامة في كثير من القصائد (الفخ، حقائق، قافلة). ويتحدث أحياناً عن التأريخ العربي الحديث بصفة خاصة فيقول في قصيدة (ضوء):

«في أسفل وادٍ يجلس أعراب
يحصون نقوداً، أعواماً ودهوراً،
ثم يرون نجوماً تسقط خلف تلالٍ
فيقومون إلى الليل،
وفي أعينهم ضوء الاجداد.» (١٣)

أما تقييم العزاوي للتأريخ فيصدر، في الأساس، من اعتباره عملية عبثية:

قصيدة (غياب):

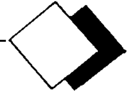
«فرس تتبع الريح، كلُّ الحوافر تقدحُ - يأتي الرجال
من بيوت الزمان البعيدة، يجتمعون هنا أو هناك
يجرعون من الخمر حتى الثمالة
ويقولون أشعاراً مرة للحبيب الخؤون
مرة للحبيب الذي لا يخون
ثم يوقظهم ذات يوم هتاف المنادي
بناقوسه الأبدي
فيعودون تتبعهم ريحهم
ويغيبون في حجرات الزمان البعيد
والحوافز تقدح فوق الرمال.» (٤٥)

تدلل هذه القصيدة، وقصائد عديدة أخرى، على النضج الذي بلغه العزاوي كإنسان وكعربي وكشاعر. أقول، كعربي، وأعني أننا، نحن العرب، نعيش في التأريخ دائماً، بغض النظر عن مستوى وعينا وطريقة فهمنا له. التأريخ عندنا هاجس له قوة الوهم (أو الحقيقة غير المتحنة) في تكويننا وتوجهنا العاطفي. ولهذا، فما أن يبلغ الشاعر منا مرحلة النضوج حتى تنهض أمامه، وبدون جهد كبير، الأسئلة الكبرى الختامية التي تلي مرحلة الهياج والأوهام والآمال. أسئلة مثل: والآن، وبعد كل هذا، ما معنى هذا الذي فعلوه ويفعلونه الآن؟ والظاهر أن العزاوي يواجه أسئلة من هذا النمط. فقصيدة «غياب» لا تطرح معضلة تقييم التأريخ بقدر ما تطرح السؤال الدائم: وكل هذا، ماذا يعني، بدون أية مطالبة بالبحث عن جواب، وربما كانت صياغة السؤال هنا أثمن من أية إجابة تحاول تفسير تأريخنا على نحو ما.

غير أن تناول التأريخ على هذا المستوى من التعميم لا يترك من الناحية الأخرى مجالاً كافياً للشؤون الصغيرة/ المهمة في التأريخ،

واجه الشاعر الأسئلة الكبرى التي تلي مرحلة الهياج والأوهام والأحلام

*- Joseph Brodsky: To Urania. In: Ashberry, J. (ed.), (1988;: The Best American Poetry 1988. New York: Collier / Macmillan.



كتب

حاضره وغابره. وبعبارة أخرى: يعالج الشاعر موضوعه معالجة تأريخية - فلسفية مباشرة. هذه معالجة «منطقية» لا تأتي كتجريد ناجم عن تفاعل ملموسات تؤلف أساس المعالجة ومنطلقها. بالطبع، هذا تناول مشروع يُنتج ما يسمى بـ«الشعر الفكري»، أو شعر الأفكار. شعر العزاوي، في معظمه، من هذا النمط، وتجد موقعه ما بين الشعر/ الفن/ الفلسفة/ التأريخ. ولكنه يبتعد قليلاً، وبالضرورة عن الملموسية التي تؤلف في رأينا جوهر الشعر. هذا اختيار الشاعر. اختيار الطريق الأقصر إلى الفكرة وقبول بعض الخسارة في الإيحاء العاطفي.

الملموسية التي نقصدها هنا لا تعني فقط تقديم الأشياء كملموسات وعمليات وظواهر من الخارج («الشعر الخفيف» مثلاً). إنها الطريق الأطول للوصول إلى الفكرة. إنها تعني تقديم الملموسات والانتقال منها إلى التعميم، إلى طرح الأسئلة وصياغة الأفكار.

*

تخلص العزاوي في مجموعة من النبرة التبشيرية الحاضرة في أعماله السابقة. ولا أحسب أن ذلك كان سهلاً. كما أنه انتقل بالأزمة الوجودية للشاعر إلى مستوى أرحب: اعتبار هذه الأزمة جزءاً من الأزمة الأعم للإنسان. إننا نراه في أحيان كثيرة وهو يضع قضية الإنسان في إطار يجمع بين التأريخ/ الطبيعة/ الكون. ويدل هذا على أن انحيازه إلى كليو ليس مطلقاً، متواصلاً، ونهائياً. وخير مثال على ذلك قصيدته الطويلة «كل صباح تنهض الحرب» (٨٩ - ١٠٢)، التي هي، ربما، أفضل قصائد المجموعة. ومن المؤسف أن المجال هنا لا يتسع لتناول تفصيلي لهذه القصيدة. غير أننا نود أن نشير إلى أن العزاوي يرفض في هذه القصيدة الوضع الراهن للأشياء وللعلاقات، وخاصة فيما يتعلق بالعراق، ويدين العسف والحرب، ويتخذ موقفاً صدامياً هجومياً.

في هذه القصيدة محاولة جدية لاكتشاف معنى العملية التأريخية، ومحاولة للإجابة عن

معظم الشعر العربي يعالج مواضيع قليلة مكرراً اياها بعبارات جديدة في قصائد

سؤال العزاوي المركزي: ما معنى كل هذا؟

ما هو الشعر؟

من المفيد أن نشير أيضاً إلى فهم العزاوي للشعر ولدوره. في المجموعة عدد من القصائد التي يحاول فيها الشاعر تعريف الشعر:

«(...)
سؤال: هل تكتبُ أشعاراً أيضاً؟
جواب: أكتبُ أشعاراً للتمويه، وأحياناً
أشعاراً، أصنع منها أقفالاً للروح
ومفاتيحي أرميها في نهر. (...)»
(مقابلة مع نفسي - ٢٩)

و«(...)
ها هي القصيدةُ مقفلةٌ
وشاعرها يفتحُ الكلمات. (...)»
(القصيدة المقفلة - ٥٩)

وعلى الرغم من أنه ليس من المفيد تأويل الشعر، فإن من الضروري التعليق عليه. يعتبر العزاوي الشعر، على ما يبدو، ملجأً أو درعا للروح. وهو يحتفظ بمفاتيح قصائده. ولكن يصعب علينا أن نفهم ما يقصده أو ما يوحي به قوله إنه يكتب الشعر للتمويه. هل يريد بذلك تحويل القصيدة (فيما يخص إحدى وظائفها على الأقل) من وسيلة وإجراء لحماية شاعرها في علاقته المعقدة بالواقع إلى محاولة للمواربة ولحرف الانتباه؟ وإذا صح ذلك، هل هناك تناقض بين وظائف الشعر آنفة الذكر ووظيفته كوسيلة جبارة للمعرفة، معرفة من نحن، وإلى أين نتجه، وما هو كل هذا الذي يحيطنا... الخ؟ إن الوظيفة المعرفية للشعر أساسية. بل أن الحياة بدونها غير ممكنة، فنحن ليس لدينا خيار غير مواصلة توسيع معرفتنا بأنفسنا وبالواقع الموضوعي.

توسع العزاوي في المجموعة في معالجة مواضيعه باتجاه تأسيس (أو اكتشاف) علاقات جديدة بين الأشياء (الموضوعات) وبين هذه الكلمات. وعلى الرغم من بعض المغالاة في تشخيص الموجودات والظواهر غير الحية (تأتي الأبدية، بيت التأريخ، يقف القمع، الذكرى تقف وتجلس... الخ) فإن الكلمة لديه تمثل موضوعها. نحن هنا لسنا ازاء القضية السوريالية الشهيرة، قضية الفصل النهائي بين الكلمة وموضوعها، وإنما إزاء جدوى اضفاء صفة الحياة على ما هو جماد أو فكرة أو مفهوم أو ظاهرة لجعل تحريكها أيسر. هل هناك تناسب بين الكسب الذي تحققه هذه العملية وبين الخسارة الناجمة عن التعامل مع خلق هجيني كهذا، في رأينا: كلا. حين نقول: القمع، فإن الكلمة تُشحن بمعناها المألوف، أي بالمحتوى الملموس الموضوعي لهذه الظاهرة. أما إذا قلنا: القمع يقف، فإن من العسير أن نتصور معنى فعل الوقوف، أي أن الكلمة/ المفهوم/ الظاهرة تفقد معناها وتخسر هويتها، فلا هي مفهوم ولا هي موضوع.

ولعل من المفيد أن نذكّر هنا بأن لهذا التشخيص خطورته. هذا القطع والحل السريع للسيطرة على ظاهرة ما بإضفاء صفات ليست أصيلة فيها يبعد الشاعر عن جوهر الظاهرة، وعن البحث عن امكانيات أخرى للتعبير، ويؤدي إلى حرمان القصيدة من امكانيات معرفية وإغنائية. شعر العزاوي يواجه هذه الخطورة دائماً لأنه، في معظمه، شعر فكري، يطرح قضاياه، في الغالب، على مستوى التصريح اللغوي نفسه.

ومهما يكن، فإن الشعر العزاوي فضيلة كبرى هي أنه يطرح قضايا محددة تؤلف مادة تتيح فرصة النقاش، علماً بأن الشعر العربي المعاصر لا يقدم مثل هذه الفرص إلا فيما ندر للضعف المعروف في تحديد المواضيع التي يعالجها. معظم الشعر العربي المعاصر يعالج، على ما يبدو، عدداً قليلاً من المواضيع، مكرراً إياها بعبارات جديدة في قصائد جديدة. وقد أدى هذا إلى شيوع الاعتقاد بأن الشعر العربي المعاصر لا يعاني من فقر المواضيع وحسب، بل ومن التشوش العام أيضاً. ولعل إقامة العزاوي الأطول لدى كليو، وابتعاده بعض الشيء عن يورانيا مساهمة ثمينة في «عقلنة» شعرنا وتنظيم تشوشنا الراهن. إن العزاوي، بابتعاده النسبي عن يورانيا يتفادى التورط في معضلات لانهائية عالمها الحافل بالأسئلة المعقدة وبالمخاطر الميتافيزيقية. وعلى الرغم من أن التأريخ، الموضوع «الأسهل»، أشد حضوراً في وعينا، ورغم أهميته الآنية، فإن من المحبذ أن يخص الشاعر يورانيا بزيارة أطول في المرة القادمة. □

حبر الرغبة

عباس بيضون

«يا بنات الاسكندرية»
رواية
ادوار الخراط
دار الآداب. بيروت ١٩٩٠

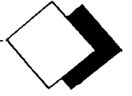
■ «يا بنات اسكندريه» تاسع كتب ادوار الخرّاط. تسعة كتب فقط للكاتب الذي ذرّف على الخامسة والستين، وسلخ في الكتابة أربعة عقود ونيّف. ليس مكثراً ادوار الخرّاط، لكن الكاتب الذي باشر في عشريناته كتابة لم تجد إصغاءً كافياً لفرادة فيها، وبُعد عن جادة الأدب وطرقه العريضة يومذاك. عاد في خمسيناته إلى الكتابة نفسها، وفيها من خزين صمته وتوقه ما جعلها تبدأ شبابها في الخمسينات، ولا تزيدها الستينات إلا حرارة.

كأن البداية المبكرة والاستئناف المتأخر كانا معاً خروجاً من الزمن أو انتحاءً فيه. فالكاتب في فتوته وكهولته لا يزال بعيداً عن الجادة. ولا يزال يكتب ما تعزّ نسبته إلى نوع أدبي. وما لا يمكن إدراجه في طريقة. إنه يكتب لمحات بل شرارات من سيرة ذاتية. لكن التذكّر هنا آلية روائية. إن الشرارات لا تنتظم ولا تلتئم، ولا تكاد تفصح عن كثير حادثة أو خبر، إنها تكشف في الغالب عن مشهد بطيء أو مشهد ثابت، حادثة لا قبلها ولا بعدها. أو قل لقطة أو لقطتين من حادثة يضيع جلّها ولا يعوّل عليه. إننا نرى باولا الايطالية التي استأجرت عند أهله مع زوجها وهي تدخل إلى احدى غرف البيت بصدرها العاري تحت غلالة القميص. ونراها تنظر إلى زوجها يجادل صاحبة البيت وهي تطلب منه أن يغادر البيت إشفاقاً على ابنها من زوجته. أما جماع الحادثة فضاع وأهمل أو لم يضع ولم يهمل تماماً. ولكنه توفّر واستدقّ في لقطتين اثنتين: الدعوة في الصدر الشفيف المرئي بقوة الرغبة وخيال الرغبة، والانفصال القاسي البارد الذي يقبله الشباب العارم الأول ولا تقبله الكهولة المتذكرة. لقطتان هما بما تنبضان به وتلمحان إليه، لكنهما ليستا نبضاً وإيقاعاً خالصاً، بل هما لحظتان «ماديتان» من جماع البصر والرغبة والتوتر. لحظتان مفعمتان برغبة يسنها الزمن ويزيدها مضاءً كأنها في مكانها لا تبارحه، أو كأنها لا تزال في توقّدها وتوقها، كأن السنين لم تفعل شيئاً سوى أن تحفظها وتصونها. فهي وقد ابتعدت عن غرضها وموضوعها، باتت في حال من التثبيت المثابر. إنها باشتعالها وحدّتها ولهفتها وحنينها، لا بمطلبها وهدفها. بل هي رغبة لا تتواقت مع مطلوبها، فقد سقط عنها في هوة من الزمن، وبات منسياً منها، أو يكاد. لقد رأى الراوية أوديت في سوق الطويلة في بيروت، فحدقت فيه وحدّق فيها، وانثنت عنه وانثنى عنها، فقد اكتهل واكتهلت، أما أوديت التي في البال. فما زال ينهكه انه لم يذق طعم شفتيها، ولا تزال يده دافئة بملمس حجرها. ولا شك أن توقه إليها تروّس وتصفّى في غمار السنين. ولعل مقابلته لها عرضاً في السوق، لم تشحذ رغبته ولم تبتعثها، بقدر ما كظمتها وهدهدتها، فنامت أو كادت تنام. ورأينا صورة أوديت في الرواية أقل غناءً وجذباً من مثيلاتها. الرغبة التي لا تشيب ولا تتعب، هي التي تستدعي صورة الأم وقد نضّت عنها وتبدّت لأول مرة في مايوهها وصورة زوجة البائع وهي تنحني بصدرها وفمها عليه، وصورة أم ميخائيل وهي تحدّثه بفمها وعينيها. صور تستدعيها الرغبة وتخلقها، فهذا الفم وذلك الساق والنهد والجلد، كل هذه لم تكن كذلك لولا انها من خيال الرغبة واستيهامها وهجسها. إنها مسحورة بها، وتشع منها. لكأنها ذرائع ومواطن ومخابيء لها. بل إن الراوية لا ينفك في ذكر الفم والنهد والساق والجلد، ولا يرتوي من هذا الحديث ولا يشبع. فمثل هذا الحديث عطش متصل. لكأن الرغبة هي في أصل «فيتشه» تغطّي الكتاب بكليته، تصنيم للعين والفم والساق والنهد، للّمسة والنظرة. فكلّ هذه لا تذكر إلا بهياج وارتجافة ومتعة سرية. ولا شك أن مثل هذه المتعة هي في أصل متعة كتابة ادوار وقراءتها، فنحن نقرأ إشاراته للفم والنهد والساق بمتعة وأنين الملامسات الأولى. ونحن لا نتعب أيضاً من ذكرها ومن اللهاث والعطش اللذين يفاقمهما هذا الذكر وينغلق عليهما ومن الصدّ الذي ننتهي إليه كل مرة. صد يحفظ الرغبة والاستيهام ويصونهما.

هذه كتابة لم تجد اصغاء كافياً لفرادة فيها

دعوة الفم والنهد والجلد والعين، دعوة لا تؤتي أكلها، ولا ينتظرها غير كفّ وتعليق تواصل فيها ذبذبتها وتهويمها. لحظات معصّبة منحوتة. لحظات هي في ديمومتها وضغطها وكثافتها تكاد تكون تحفاً للرغبة وذخائر وفهارس، لكأن ما يحدث نوع من ادخار الرغبة وكنزها. ولا يتم ذلك إلا بقدر من التعليق والعزل وتجنب الهدر والتبذير والإفراط. فحفظ الطاقة في ذلك التمادي فيها والانغلاق عليها. ولا شك أن وازعاً داخلياً كان يمسك صاحبها ما وسعه ذلك عن إشباعها وتلبيتها، ويقف به عند لذاذاتها الأولى وأسرارها وابهامها ونداءاتها ودعوتها. أهو خوف من المراس والوصال يقرنهما بتبديد الطاقة (ومن ثم الحياة) وإتلافها. (احفظ منيك ما استطعت فإنه/ ماء الحياة يصبّ في الأرحام. يقول ابن سينا) أم هو خوف محدث من المرأة، يتوقى التشظي وربما الانحلال فيها، يستعذب (والعذوبة والعذاب هنا لصيقان) تبلج الرغبة وتنفسها واستبدادها.

ويستلزم ذلك كفاً آلياً هو أشبه بحد مضروب مفروض. ذلك الحد يملي قراءة مماثلة، فلا نكف ونحن نقرأ عن الشعور أننا ننجس في هذه الرغبة المستهيمة. نتململ فيها ونلهث ونفقد أنفاسنا دون أن نجد سبيلاً إلى الخروج منها. أيكون ذلك الصدّ الذي يرتسم حداً وشرطاً وربما طقساً، هو ما يقرِّب ادوار الخراط ولو مواربة ومن بعيد، من شعر الحب العربي الذي يتوخى إعلاء الرغبة وغناءها بدلاً من عرضها للمراس والتجربة وعاديات الزمن. لعل ذلك الكف لا يمتّ للعفة بأي وجه، فالرغبة هنا تجد مهدها الأول في أحضان الأم وملامسات الشقيقات والعمات، والمحرم أساس في سريتها وسحرها واستيهامها، وهي ليست نفوراً من الجسد بقدر ما هي عبادة ◄



وتصنيم له. بل الكف المتوخى المرسوم سبيل تلك العبادة وذلك التصنيم وشرطهما وربما طقسهما. انه فيما يبدو لنا كف مسرحي، قطع روائي، أو حدّ روائي، يُتوسل به لإخراج جمر الرغبة من رماد الأخبار والحوادث والتفاصيل، لعزلها عن السياق كله، وللنجاة بها من اليوميات والحوليات، ولإعلائها وتتويجها.

من هنا يتعمد الخراط في شتّى حكاياته أن يراوح في تلك اللحظات الأولى، لحظات الطلب والنداء والدعوة. وهو يستخرجها أحياناً من غير سياقها. فأم ميخائيل تتكلم بعينها ما لا تقوله بلسانها. أما ما تقوله بلسانه فكلام عن الشرف واستنكار لاختلاط الرجال والنساء في الدار التي أجّرَتها ما جعلها تطلب من مستأجريها (والراوية أحدهم) أن يخلوها. أما ما تقوله بعينها، أو ما يتلقاه الراوية من بث عينيها فآخر تماماً. إنه نداء امرأة لرجل وخلوة ما بينهما ودوران البث والقرب وسريان الرغبة بكلمة، ولن يخطو الراوية بعد ذلك خطوة واحدة. اكتفى منه ووقع عنده موقع الحق الصراح الذي لا شبهة فيه، لم يعارض خطاب العين (على فرضه) بخطاب الفم، ولم يرتب في أي منهما. كلاهما صحيح في موضعه. ولم يعرض أحدهما لامتحان. لقد قطع المشهد عند هذا الحد، وتركه يغلي بما فيه، ولن يفتأ يستعيده كما هو ولربما ازداد كل مرة تعييناً ومدى. التباس لا نظن المؤلف غافلاً عنه. بل هو ذريعته في الغالب لتقع القراءة في موقع مماثل، في الالتباس والانتظار والإصغاء القلق والهياج المحبوس والحجز الذي كلما ارتطمت به الموجة عادت إلى مطرحها الأول، وإلى دوامتها وارتجاجها. وربما تقصّد المؤلف القول إنه لم يذق طعم شفتي أوديت، ولم يعد إلى لقاء فتاة البار التي تذكر فجأة أنها في سابق يوم حمته من السجن وتأمل بصمت ودون تدخل رحيل باولا، وأمسك عن سؤال «سوسو» عن اسمها وتركها تغيب في الزمن. وتغافل عن تلميحات «حبيبته». وهي حبيبته بتسمية منه ولا حاجة لرضاها بها أو سؤالها عنها. فالراوية شأن

شعراء الحب العربي لا يملك سوى النجوى، أي إعلاء الوجد وتصعيده. ولا تسأل في ذلك المرأة، فلربما شبب الشاعر وبذل هواه لمن لا تقاسمه الهوى. وأياً كان الحال، فإن المعشوقة لا تطاول الشاعر في وجده ولا توازيه، هي دونه في ذلك ومنزلتها في العشق أقل من منزلته. لذا لا نكاد نسمع لها صوتاً، أو نستشعر حضوراً. إن صوتها لسفوله وخفوته لا يصل إلى الشعر، فلا يبقى فيها سوى كلام العاشق ونبرته وخطابه. ولربما كان إعراضها وصدها وهما أمران ملازمان ذريعة لتغييبها وإقصائها. إن كلام العاشق «مونولوغ» فهو يكلم نفسه باستمرار. وما غناؤه إلا لسان وحدته.

وحدة العاشق هي ما فيه ادوار الخراط أو راويته القريب الكثير منه (فالكتاب تأليف من وعلى سيرة ذاتية). إنه يبث لنفسه، ويصعّد بثه كلما أيقن من خلوته، ومن تراخي الزمن والمكان بينه وبين المعشوقة. ومن صمت المعشوقة وبعدها. فالمعشوقة لا تتكلم ولا تخاطب. وهي إن تكلمت، وقلما تفعل، انقطع الغناء والنجوى وساد محلها نثر من عاديات الكلام وسقطه أحياناً. فليس سحرها في كلامها. وليس لها على أي حال كلام. إنها تُعبد لأمر لا يد لها فيه. ولا تحسن قوله أو معاناته. العاشق لسانها، وهو وحده الذي ينطق هذا السحر الصامت الغافل عن نفسه، إنه يجعل للفم والنهد والساق كلاماً. أو يصوغ لهذه كلها ذلك الكلام المذهب الراعف الذي يناسبها أن تلهج به لو نطقت ربما ليس الحب والوجد سوى ذلك في الرواية (وفي شعر الحب العربي أيضاً). انه إنطاق السحر الغاني بكلماتنا وإعارته لساننا. فالعاشق لا يصح إلا متكلماً ناطقاً، والعشق قبل كل شيء كلام ونطق، بل هو من اجتماع العاشق وبُكم المعشوق، ومن انفراد العاشق في كلامه. والمعشوق في صمته وجماله، في هذه الحال، تهون أحداث الحب ووقائعه ومادته وتبتعد، فلا يبقى نابضاً مشتعلاً سوى المناجاة ومخاطبة غائب لا يثوب من غيابه. والمناجاة كلام هو

في الرواية شعر يجعلها تتقدم على الكثير من الشعراء

اعلاء وتصعيد وغناء، وهذه مسالك للكلام يحتاج معها إلى نظم ونسق وإيقاع. أي يحتاج إلى تركيب وتأليف وصنعة، يغدو بها كلاماً ثانياً وثالثاً لا كلاماً أولاً. تغلب «كلاميته» و«فنيته» على قصديته الأولى. ولا تتلقى هذه القصدية في البت رداً فورياً، ولا تتلقى رداً من جنسها، فأكثر ما تطمع به إيهام بها، أو نبر وتوقيع لها بآلة البلاغة والإيقاع والتخييل. والمهم أن الرغبة واللهفة تنتقلان إلى تملي الكلام وتجويده وضمّه ونظمه وترنيمه وترجيعه. والحال أن ذلك يفتننا في الكتاب. إذ نشعر أن الكلام يتصعّد ويتخرّم ويتفصّل ويستدق ويتبأر (من البؤرة) باكية الرغبة نفسها. كأن الغلمة هنا هي افتراع الكلام وتأنيسه واستدعاؤه وعركه وتمليّه. هناك شبق في هذا الخزين اللغوي الذي ينبجس من أغوار وطبقات عديدة، ولست أعلم في العربية المعاصرة مثيلاً له في دفقه وسعته وطواعيته. وهناك متعة واضحة هي من تمادي الرغبة وايغالها وإطالتها في ذلك التخريم الكلامي الدقيق المتأني الذي توصف به الأماكن والأشياء، وهناك الاستدعاءات التي تنفذ بقوة الحدس والمصاقبة الباطنية إلى طبقات تصوّر وتعبير متصلة ذاهبة في العمق. دون أن تخرج من تخريمها وحسيتها، نحن هنا أمام لغة ذات صلة جسدية بالعالم والأشياء، ولست أعرف لكل ذلك اسماً سوى الشعر. اسمٌ إن كانت هذه صفته، افتقر إليه الكثير من القصائد. وافتقر إليه بوجه الخصوص الكثير من الأعمال الروائية والقصصية التي تنسب الشعر إلى لفظية مرسومة ولغة عائمة وتهويم كلامي لا يستدق ولا يخاطب مقابلاً في الذهن والنفس. في رواية ادوار الخراط من الشعر، ما يجعله يتقدم على الكثير من الشعراء وفيه من الرواية ما لا يتنافى مع الشعر، ففي هذه اللغة الجسدية، ما يجعل للزخرفة نفسها حساً ونبضاً. وفي هذه اللغة لا نتعب من الانتقال بين السرد والغناء.

كتاب ادوار الخراط لا يعنى بالسياق الزمني، فما فيه ليس حوليات أو شهريات أو يوميات، وما فيه لا يفرّق كثيراً بين ذكريات الطفولة أو المراهقة أو الشباب، وقلما نحس أن هناك ثمة بنياناً متراكباً صاعداً في الزمن لمادته أو تركيبه. فالمتعة التي رأى فيها الراوية الطفل جيد أمه يتبلج أمامه بالمايوه الذي يضغط على البطن وأعلى الفخذين، هي ذاتها

التي رأى بها أجساداً كثيرة في شبابه. وإذا افتقدنا التصاعد الزمني فإننا نفتقد سياقاً آخر هو سياق الحادثة. الأحداث تستدق في موضع أو اثنين أو أكثر ويغيب جلّها في الغالب. وليس بين الحوادث حبكة نمو أو تصاعد أو تداخل أو نزاع، فهي حوادث مفردة مبعثرة. أما الذي يخترق الكتاب فهو لحظات الرغبة التي لا يفرق بينها سياق زمان ولا سياق حادثة. ولا تبني لذلك في هرمية تجعل منها طبقات وتقيم بينها تراتباً وحلقات. إنها تندمج فوراً في بعضها البعض ويتشكل من ذلك كله مسطح شاسع لا تتوقف ارتجاجاته وموجاته وذبذبته.

كأن ذلك يحيد بالكاتب ضمناً عن التاريخ والسيرة ولو بدا أن الكتاب يخرج منها. وليس همّ الكاتب في الواقع سرد حياته، ولكن طردها، أو طرد جلّها، طرد مراحلها وفتراتها، والإبقاء على ما ليس له عمر فيها، أو على ما يستعاد بحنين مضاعف في كل عمر. ولا يصل إلى اكتمال في أي عمر. هذا الجوهري الذي صيغ من الرغبة ومن العصب في «يا بنات اسكندريه». قد لا يكون سوى استعلاء على الحياة ونشدان للمطلق. تصنيم الرغبة وعبادتها لا يبتعدان كثيراً عن نزعة دينية وحنين قبطي يرعفان في ثنايا النص. فالرغبة قد لا تكون سوى عنوان كبير لحياة باطنية تنبجس من كل مكان. □

محاولة للنقد.. محاولة للتاريخ

شمس الدين موسى

«أقواس الهزيمة»
غالي شكري
دراسات نقدية
القاهرة ١٩٩٠

■ في هذا الكتاب حمّل غالي شكري كل ما عنّ له قوله في قضايانا الثقافية المختلفة أدبية، وفكرية، وسياسية عبر أجزاء الكتاب، فضمّنها الكاتب رؤيته لكل ما تم اكتشافه في السنوات الأخيرة التي ظن البعض أن غالي شكري كان غائباً في أثنائها عن مصر.

والمطالع المتأني لأجزاء الكتاب يرى أن غالي شكري لم يكن أبداً بعيداً عن مصر، بل كان حاضراً فيها، يتمثل كل ما يجري ويراه وفق رؤيته الخاصة، فهو الحاضر بل الغارق وسط همومنا المختلفة يحملها في نفسه، ولا عجب في ذلك فغالي شكري منذ كتاباته الأولى، وهو الكاتب الملتزم، والذي لم يهتز انتماؤه أبداً، وتجلى ذلك فيما قدم الكاتب للمكتبة العربية من المؤلفات التي لا يمكن أن يتجاهلها أي محلل للثقافة المصرية بأبعادها المختلفة والمتعددة، وما طرأ عليها من تطورات، وذلك عبر مؤلفاته المتواصلة مثل (أزمة الجنس في القصة العربية)، و(سلامة موسى وأزمة الضمير العربي)، و(المنتمي)، و(مذكرات ثقافة تحتضر)، و(ثقافتنا بين نعم ولا)، و(شعرنا الحديث إلى أين)، و(ثورة المعتزل)، وروايته الوحيدة (مواويل الليلة الكبيرة)... الخ، وها هو أخيراً يقدم لقارئه الذي يعرفه جيداً كتابه الجديد «أقواس الهزيمة»، الذي توقف بنا عبر صفحاته أمام البنيات الأساسية لثقافتنا، والتي يستقر حول مفاهيمها البعض، وقدم تحليلاته وتصحيحاته المختلفة لها من خلال تعديله للكثير من المصطلحات، مع مناقشته لنقاط التناقض في الثقافة المصرية. وفي النهاية يعلن رؤيته لقضية الحداثة، وهي أوسع القضايا التي نوقشت على مختلف الأصعدة في السنوات الأخيرة، ثم يعلق على قضية محلية وعالمية الأدب المصري.

الكاتب شاهد وناقد ومؤرخ أدبي سياسي

ولعل القارىء يلاحظ في أثناء تتبعه لصفحات الكتاب تشابك وتعقد الدور الذي يقوم به غالي شكري، فهو الشاهد، والكاتب، والناقد، وأحياناً المؤرخ الأدبي/ السياسي. فكل هذه الأدوار تتضح أمام القارىء في تداخل كمعزوفة سيمفونية يؤديها عازف ماهر، لكنه ليس بالعازف فقط، بل هو المصمم لها جميعاً، يؤدي تداخلات جملها الموسيقية واختراقاتها وتلاقي الآلات في نقاط محددة، ثم صمتها أحياناً. فهو المفكر كما في القسم الخاص بالمصطلحات الذي يحمل العنوان «نحو مصطلح اجتماعي للمعرفة»، وهو الناقد أحياناً ـ كما في القسم الخاص بمقدمة في الحداثة، أو القسم الخاص بالمحلية والعالمية في الأدب، وهو المؤرخ الأدبي كما في القسم الخاص بالتقاطع والافتراق في الثقافة المصرية.

لكنني أرى أن وراء أفكار الكاتب ـ على تعددها ـ نظرة الناقد الذي يعي دور الناقد الحقيقي، ولا يقتصر في موقفه عند متابعة النصوص الأدبية، أو الظواهر الثقافية. بل إن رؤيته تطل وتتفاعل مع مختلف مناحي الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية بما تحتوي عليه من فكر وأدب وفن... الخ، فهو امتداد لمدرسة عريضة في نقد الثقافة المصرية والوطنية يمثلها طه حسين، وحسين فوزي، ومحمد مندور، ومحمود أمين العالم، ولويس عوض، كما يمثل حلقة من تلك الحلقات التي أقامت صرح الثقافة المصرية الحديثة على وجه الإجمال.

ولعلني أعطي لنفسي الحق في التقاطع أو الافتراق مع أفكار الكتاب الأساسية، التي أرى أنه لا بد من التقاطع معها، أو الافتراق عنها، كما تقاطع الكتاب وافترق مع بعض الأفكار.

ومنذ البداية فإنني أوافق على فكرة الكاتب التي أقامها على أساس ما جرى في الواقع تاريخياً على صعيد السياسة والمجتمع، فمعادلة النهضة في مصر التي بدأت منذ نحو قرنين مع عصر محمد علي لم تقتصر على اعتبار نفسها معادلة النهضة فقط، بل كانت معادلة النهضة ◀

والسقوط في الوقت نفسه، ففي الطرف الأيمن للمعادلة كانت النهضة، وفي الطرف الآخر كان السقوط وذلك عبر حقب عديدة. ولقد أسس غالي شكري نظرته ـ هذه ـ على أساس طريقة ميلاد واستنبات الطبقة البرجوازية في الواقع المصري، حيث لم يكن ظهورها مشابهاً لظهور البرجوازية الأوروبية التي وصلت إلى مرحلة الصناعة وفق تطور طبيعي واكبه تطور في أدوات الإنتاج وعلاقات الانتاج، وانما كان ظهورها كما يرى في قوله:

«ظهرت البرجوازية أساساً من كبار الملاك الذين تحولوا إلى التجارة والاستيراد والتصدير وأجهزة الدولة، وتحالفوا مع الاحتكارات الأجنبية في تحديث الأسواق وقليل من التصنيع. ومع ذلك بعد إسقاط محمد علي ومشروعه النهضوي المستقل عن الغرب والاستانة معاً. أسقطه الغرب، ولكن «رجل أوروبا المريض» لم يكن بعيداً، وبينما لم يكن رفاعة الطهطاوي أكثر من نبوءة توازي السلطان ولا تواكبه. فإن المنفى كان بانتظاره مع سقوط الحاكم. . .».

ولقد توقف الكاتب في مواجهة المصطلحات، التي أصبح من الشائع استخدامها كلما سنحت المناسبة، وهي مصطلحات صاغها أو سبكها الغرب، وساهمت كثيراً في حمل وجهة نظر الجهات التي صاغت تلك المصطلحات، بحيث تخرج بنا عن المعنى الحقيقي الذي نريده، إلى المعنى الغربي المقصود، فهي تحمل وجهة نظرهم على الرغم من خلافاتنا مع الكثير منها مثل الاعتدال، والاسلام السياسي، والأمة، والنهضة القومية. كما يتوقف الكاتب أمام كلمة الأزمة التي أصبحت أكثر شيوعاً من أي تعبير آخر خاصة في العلوم الإنسانية والاجتماعية بعد أن سلبت نفسها من الاستخدام الاقتصادي.

ويرى الكاتب أنه آن الأوان لمعرفة ما نتحدث عنه ويمثل ظاهرة، أو مشكلة، أو عقدة، أو التباساً، أو سوء فهم بدلاً من استعارة كلمة أزمة ووضعها على أي شيء.

الثقافة سلطة العقل والضمير والروح والحضارة

وإنني أرى أنه يحق لي أن أتداخل معه في نظرته للمثقفين في عالمنا الثالث ـ الذين يعتبرون أنفسهم سلطة، أو أنهم قد وقعوا تحت وهم أنهم يمثلون سلطة، بينما هم قوم أتوا من جميع الطبقات، فالحكم بالنسبة لهم يمثل هدفاً مثل أي سلطة من السلطات الأخرى، على الرغم من عدم إمساكهم بالبنى الاقتصادية الأساسية، ومن ثم يأتي تحليله لدور المثقف الذي عرف بشهوة السلطة وافياً، فهو يتقرب منها ويتمسّح بها، واعتبار ذلك بديلاً لقيمة الثقافة، ناسياً أن الثقافة تمثل سلطة أخرى معنوية، هي في رأيه سلطة العقل والضمير، والروح، والحضارة. كذلك أتداخل معه حول فكرته التي حددها كي تصور نظرة الفنان إلى نفسه في العالم العربي، فهو يعتبر نفسه فوق المواطن العادي، لذا يحق له ما لا يحق لأي مواطن آخر، مع إدانته لوهم الكتّاب عن أنفسهم من حيث رغبتهم أو قدرتهم على أن يكونوا نجوماً للشعب، ونجوماً للحاكمين في الوقت نفسه، ففي رأيه أن النجم الذي يدور في فلك لا يستطيع أن يدور في فلك آخر.

*

ولعلني أتفق مع الكاتب فيما أورده تحت عنوان «رسالة إلى من يهمه الأمر»، التي حلل فيها عناصر العالمية في الأدب إلى مكوناتها الأولية اللغة، والانتشار، حيث وجد أنه ليست عالمية اللغة فقط هي السبيل إلى العالمية، وليس الانتشار وحده هو الذي يفر من العالمية، والا كان انتشار الكتب البوليسية يؤدي إلى العالمية، كذلك الانتشار المذهل للكتّاب المشهورين في الصين والهند، كان لا بد أن يؤدي إلى عالمية أصحابها وهو ما لم يحدث، لكنه انتهى بعد التحليل المتأني إلى أن العالمية الحقيقية كما يقول:

«هي أن العالمية للأدب بعيداً عن اللغة، والجغرافيا والسياسة والجوائز، والانتشار. . . هي الحضور الإنساني للأدب والفن، وهو الحضور الذي يتجلى في الرؤيا الإنسانية للأديب والفنان. . .».

وإذا كان لي ـ كقارىء ـ الحق في أن أتداخل مع الكاتب أحياناً، وأكون مؤيداً لما يردد من أفكار، فإنني أرى أن للقارىء الحق أيضاً في أن يتعمق في رؤية الكاتب، بل ويعمقها من خلال تعدد الأمثلة، خاصة فيما أورده في المقولة التي ساقها في ص ١٢٣ حول العلم والفلسفة، والترتيب الذي وضعه لها، فلقد قال في مجال السرد عن إمكانية وجود أديب أو فنان كبير مثل ماركيز في أمريكا اللاتينية، أو شاعر كبير مثل «جوستينو نيتو» في أنجولا الافريقية باعتبار أن الموهبة فطرية، وقد تظهر في أي مكان في العالم مهما كانت درجة تحضر ذلك البلد، إلا أنه يرى أن ما ينطبق على الفن أو الإبداع الأدبي لا يمكن أن ينطبق على النقد، بحيث ـ في رأيه ـ يستحيل وجود ناقد كبير في مثل تلك المجتمعات المتخلفة، ومن ثم من الصعب أن يوجد في تلك المجتمعات ناقد كبير، بل إنني أضيف مقاطعاً إياه، بل من الصعب أن يوجد في هذه المجتمعات مفكر كبير مثل «سمير أمين»، أو مكسيم رودنسون، كذلك من الصعب أن يوجد في هذه المجتمعات فيلسوف كبير مثل جان بول سارتر، أو عالم كبير مثل انشتين أو فرويد أو.. أو.. كذلك أتقاطع معه بحدة في مقولته «إن النقد رسول الفلسفة، والفلسفة رسول العلم، والعلم رسول الحضارة» حيث ظهر أن الكاتب قدم الفلسفة على العلم، أي أن الفلسفة تقدم النقد لكي يحمل رسالتها، ومن ثم يرسل العلم الفلسفة رسولاً عنه. وفي هذا تقديم ما لا يجب تقديمه وتأخير ما لا يجب تأخيره، حيث قبل العلم كانت الفلسفة، فالفلسفة أمّ العلوم، ولا يمكن تقديم العلم ـ تاريخياً ـ على الفلسفة ـ إلا إذا ما كان غالي شكري يريد شيئاً آخر حدث حوله الكثير من اللبس، فالمعادلة يمكن أن تكون كالتالي كما أراها:

الفن باعتباره ممثلاً للوجدان الإنساني
←
يؤدي إلى طريق الفكر والفلسفة
يوصل

الفلسفة ← باعتبارها الضمير الشامل / توصل ← إلى العلم

وبهذا يمكن أن تتوافق رؤيته مع مجريات

التطور الطبيعي للأمور طوال التاريخ الإنساني كما اتفق عليه.

*

وإذا كان الكاتب قد اضطلع تماماً في أجزاء عديدة من كتاب أقواس الهزيمة بمهمة المفكر مزيجاً ـ وهو ما دأب القراء على تلمسه في كتابات غالي شكري، فإننا نرى أنه قد اضطلع بدور المؤرخ الأدبي، أو المؤرخ للحياة الأدبية والثقافية المصرية، وهو ما يمثل جانباً معرفياً هاماً وصولاً إلى اختبار وتأكيد أفكاره لتأييد ما يصل إليه من أحكام، حتى لو كانت هذه الأحكام تبدو ضد المدرسة الفكرية التي ينتمي إليها، فهو يرى أن الماركسية الأدبية انقسمت إلى اتجاهات محافظة وأخرى متجددة، وصل بها الأمر لاتهام النقاد الواقعيين ـ وهو ما حدث في الأربعينات وأوائل الخمسينات، وكان في رأيه أن هذه الانقسامات نتيجة هامة رصدها الكاتب متمثلة في الحوار الذي وصفه بالحوار التاريخي بين الأنا والنحن، وليس بين الأنا والآخر. ويرى أن هذا الحوار توقف مع بداية السبعينات، واستسلم النقد للاتجاهات المعاصرة في الغرب بعد أن بدأت هذه الاتجاهات تصاب بالذبول والاحتضار في الغرب. وأرى أنه يحق أن أتداخل معه فيما أورده عن الاتجاهات الجديدة... يقصد البنيوية والألسنية، وأنها كانت بمثابة المنقذ لنقادنا، لأنها تغلق المجتمع بإحكام شديد تحت ستار التحليل البنيوي. ولعل في هذا الحديث نوعاً من المصداقية لم تحققه بالكامل عبارات الكاتب، مما يجعلني أتقاطع معه فيها لأن هذه الاتجاهات لم تكن جديدة بالمرة، وقد كتب «محمود أمين العالم» عن تلك الاتجاهات منذ سنوات الخمسينات كما كتب عنها «السيد ياسين» في أواخر الستينات، وتحمل مجلة (الفكر المعاصر) عدداً من الدراسات المتفرقة عنها. لكن عندما حدث الفراغ الثقافي بهجرة النقاد إلى العالم العربي، وتركهم للساحة عنوة وقصراً بمطاردة الأوضاع السياسة لهم. وعلى سبيل المثال، فالكاتب غالي شكري نفسه هجر مصر إلى بيروت ثم إلى باريس، ومحمود أمين العالم ذهب إلى باريس، وأمير اسكندر ذهب إلى بغداد ثم إلى باريس، وعبد العظيم أنيس انتهى به الأمر إلى الكويت ثم إلى الصمت، وعلي الراعي رحل إلى الكويت، وأحمد عباس صالح رحل إلى العراق، ولاذ لويس عوض في تلك الفترة بالصمت، وعبد المحسن بدر بالإبعاد من الجامعة مع غيره أمثال عبد المنعم تليمة، وجابر عصفور، وسيد البحراوي... كما أغلقت مجلة (الكاتب) كواحد من المنابر التقدمية، وكذا مجلة (الطليعة)، مما أدى إلى الانحسار، ولم يبق في الساحة سوى الاتجاهات الجديدة التي بدأت تغطي المساحات الأوسع من الصحف والمجلات الموجودة، مما أدى إلى ظهور أجيال ارتبط أفرادها بهؤلاء بعد أن خلا المناخ للاتجاهات الجديدة التي أمن أصحابها على أنفسهم من المعارك الضارية، التي كان يخوضها النقاد أصحاب المواقف الاجتماعية.

يستحيل وجود ناقد كبير في بلد متخلف

وفي النهاية ـ إنني أرى أن كتاب (أقواس الهزيمة) يمثل محاولة فكرية هامة ـ أظن أن الواقع الثقافي يعيش درجة من الاحتياج إليها ولأمثالها، فتلك النظرة المشتملة التي تضمر في داخلها كل مناحي حياتنا الثقافية والسياسية والاجتماعية، وفك طلاسم العلاقة بينها وفق الرؤية العلمية التي لا تتجاوز الواقع بقدر ما تشخص داءه الذي يعيش معه منذ عشرات السنين، فالبدايات الأولى هي التي انتهت إلى تلك النتائج، التي يضع كتاب غالي شكري حولها الكثير من الأقواس، أو أقواس الهزيمة. فالهزيمة وقعت لا جدال، ولكن الكتاب لا يقول إنها هزيمة الحلم في المشروع الحضاري، بقدر ما كان هزيمة للذين حملوا عبء المشروع ولم يخلصوا له بالقدر الكافي أو لم يؤهلوا تاريخ له، فلقد ظلوا أسرى فكرة النهضة بالمفهوم القديم، ومن ثم كان لا بد لتلك الفكرة وفق السياقات التي أحاطت بها أن تؤدي إلى الهزيمة والسقوط. ولا يسعنا إلا الإشادة بتلك المحاولة التنظيرية مهما تقاطعت معها رؤانا أو تداخلت أو تناقضت. □

مزيج من التاريخ والفكر والأدب

خالد زيادة

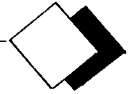
«شاميات»
دراسات
نقولا زيادة
«رياض الريس للكتب والنشر». لندن
١٩٨٩

■ ينقل نقولا زيادة في احدى دراساته التي يضمها كتابه الجديد «شاميات»، قول المؤرخ جونز: «إن بلاد الشام في نهاية الحكم السلوقي كانت فسيفساء إدارية». ويفيدنا المؤلف أنها كانت منوعة الألوان مختلفة الأحجام متباينة الأبعاد ـ ادارياً واجتماعياً. وقد قسمت ادارياً إلى أربع ولايات، انطاكية وأفامية وكرستيا وخلديسية، وذلك في أيام البيزنطيين. وبالرغم من اختلاف التسميات، فقد قسمت على الدوام إلى عدد مشابه من الأجناد أيام العرب والكونتيسات أيام الصليبيين ونيابات السلطنة زمن المماليك والولايات أو الأيالات أو الباشويات أيام العثمانيين، وصولاً إلى الدول في زمننا الراهن.

تقلبات المناخ حددت مصير البلاد وشعوبها

ينطلق المؤلف في تاريخه للشام ابتداء من الفترات المبكرة في التاريخ، ويخصص الدراسة للبداوة والحضارة بين البتراء وتدمر في العصور القديمة.

إن الحتمية الجغرافية وتقلبات المناخ كانت تحدد مصائر الشام ومصائر الشعوب التي تقطنها أو تقصدها، ويذكر ما يلي: «وبسبب ما كان يعتور المنطقة من تقلب في المناخ، بين الرطوبة والجفاف، كانت أجزاؤها تجذب الجماعات من المناطق المجاورة والبعيدة، على حد سواء للاستيطان فيها والإفادة من الأحوال السائدة. فإذا جفت الأرض وقل الكلأ أو انعدم، رحلت تلك الشعوب أو الجماعات إلى أماكن أكرم، أو أقل جفافاً على الأقل. وقد ◄



وصلت إلى هذه المنطقة، في الفترة الممتدة من أواسط الألف التاسع قبل الميلاد (على أقرب الأزمنة) حتى القرن الثالث بعد الميلاد، شعوب متنوعة مختلفة الحضارة، جاءتها من الشرق والشمال الشرقي والشمال، أما الغرب فقد كان الباب الذي تخرج منه شعوب هذه المنطقة إذا أرغمتها الأحوال».

توضح الفقرة السابقة حقيقة تاريخية قديمة وتاريخية. وإذا كان المؤلف يدرك هذا الواقع على مستوى المعطيات التاريخية والمصادر، فإن دراساته في «شاميات» تتميز أيضاً تميزاً خاصاً بإحساسه العميق ببلاد الشام... هذه التي ينتمي إليها بعقله وقلبه.

يبدو كتاب «شاميات» حصيلة لوجه غالب من وجوه وعطاء نقولا زيادة خلال مسيرته العلمية الطويلة. فهذا الأستاذ الجامعي والباحث الذي كان درس التاريخ في لندن (٣٥ ـ ١٩٣٩)، وعاد ليدرّسه في الجامعة الأميركية، أنجز خلال خمسين سنة من الجهد العلمي العديد من الدراسات (مؤلفات وتحقيقات ومقالات) غطت أوجهاً مختلفة من تاريخ الشام والعرب وحضارتهم. وقائمة مؤلفاته لا يتسع المجال لذكرها، ويمكن أن نكتفي بذكر أبرزها: (العالم القديم)، (الحياة في مدن المماليك)، (العروبة في ميزان القومية)، (أصول الوطنية في تونس)، (برقة)، (مدن عربية)، (أبعاد التاريخ اللبناني الحديث)، (الحسبة والمحتسب في الاسلام)، (رواد الشرق العربي في العصور الوسطى)، (الجغرافية والرحلات عند العرب)... الخ.

وكما نلاحظ فإن مؤلفات نقولا زيادة، بالإضافة إلى اهتماماته التاريخية الصرفة، هي مؤلفات في الحضارة العربية، تحكمها ثلاثة خطوط رئيسية: الاهتمام بالحياة المدينية إذ تتعدد أعماله التي تعتني بشؤون المدينة العربية وتنظيمها البشري والعمراني والحضاري. واهتمامه بالتراث الجغرافي باعتباره جزءاً لا يتجزأ من العطاء الحضاري العربي. ثم اهتمامه بقضايا الفكر العربي ونهضة العرب في العصر الحديث. ومن هنا، فإن نقولا زيادة لم يكن مؤرخاً بالمعنى الضيق للكلمة، على العكس من ذلك، فعادة ما كان ينتقل من ميدان مراقبة التاريخ وأحداثه القديمة، إلى المشاركة في التأمل حول الأحداث الراهنة ومعالجتها ونقدها، ويبدو هذا الأستاذ الجامعي في مطلع الخمسينات أحد أولئك الذين أسهموا في بلورة فكرة القومية العربية وصياغتها، ضمن هذا الفريق من أساتذة الجامعة الأميركية أمثال قسطنطين زريق ونبيه أمين فارس وغيرهما.

مصر هي المدينة المركزية وسوريا هي المدن المتفرقة

ويمثل كتاب «شاميات» الاهتمام الذي ما انفكّ يبديه هذا الأستاذ الجامعي ببلاد الشام باعتبارها حقيقة في التاريخ والجغرافيا، وجزءاً لا يتجزأ من العالم العربي. والواقع أن كتاب «شاميات»، الذي يشتمل على دراسات كتبت بين ١٩٥٥ و١٩٨٧، أي خلال ما يزيد على الثلاثين سنة، تتمثل فيه هذه الخطوط الرئيسية التي أشرنا إليها، بحيث نستطيع أن ننظر إليه كأنه يعبر ويمثل عينات من جهوده العلمية وفكره.

يقسم المؤلف دراساته الشامية إلى قسمين، يتناول الأول جوانب من تاريخ الشام القديم بينما يتناول الثاني دراسات تختص بدور الشام في نهضة الفكر العربي في القرنين التاسع عشر والعشرين.

والدراسات التي تتناول التاريخ القديم تملك قيمة تاريخية وعلمية أكيدة، ولكن قيمتها تكمن في إلحاحها على الثوابت التي لا تزال بارزة إلى يومنا الحاضر. ومن ذلك الفرق بين مصر وسوريا، فبلاد الشام عادة ما كانت عرضة للمؤثرات التي تأتيها من خارجها، وتتميز بانتشار المدن والممالك والحكام، وهي أوضاع محكومة بتقلبات المناخ والبيئة والسياسة. والدراسة الأولى التي تحاول أن تقرأ تاريخ الشام القديم على ضوء ثنائية الحضارة والبداوة، هي أيضاً دراسة للامارتين ـ الدولتين العربيتين في البتراء وتدمر اللتين عمرت كل واحدة منها مدة قصيرة من الزمن، وأطاحت بها العوامل والقوى الآتية من الخارج.

يتعلق تاريخ الشام بتاريخ مدنها. وحين يتحدث المؤلف عن الفترة السلوقية في سوريا، ومقابلها حكم البطالسة في مصر، يلاحظ أن السلوقيين كانوا بناة مدن بينما اهتم البطالسة بمدينة واحدة هي الاسكندرية. وإذ يعيد الأمر إلى رغبة السلوقيين وميلهم إلى بناء المدن، فإنه لا ينتبه إلى الفرق بين الإقليمين، فمصر هي اقليم النهر والمدينة المركزية والعاصمة بينما سوريا هي بلاد التناقضات والقوى الاقليمية والمدن المتفرقة، حتى يخبرنا بأنها عُرفت في وقت من الأوقات باسم Decapolis أو «المدن العشر».

هذه الحتمية الجغرافية التي يقرّ بها بطبيعة الحال تقوده إلى رؤية بلاد الشام مع الفتوح العربية من خلال الجغرافيين العرب أمثال ابن خرداذبة واليعقوبي وقدامة بن جعفر وابن رستة. وقد رسم هؤلاء بلاد الشام باعتبارها اقليماً واحداً بالرغم من اختلاف التعريفات والتسميات.

يُطل المؤلف في القسم الثاني من الكتاب أول ما يطل على الفكر العربي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، ويتعقب المعلومات التفصيلية التي ترصد طلائع التفكير الحديث من خلال المدارس والمطابع، إلا أنه وبشكل عام فإنه يأخذ بوجهة النظر السائدة القائلة بأن تأثير أوروبا والانفتاح على ثقافتها هما عاملان رئيسيان في تبلور الفكر العربي الحديث. ويعود في دراسة ثانية ليرصد علاقة الشرق العربي بأوروبا ليكوّن في هذا المجال نظرة اجمالية حول التاريخ والجغرافيا. وبعبارات مختصرة يلخص الوضع على النحو التالي: «أدركت جمهورية البندقية الخطر المحدق بثروتها نتيجة لهذا التحول التجاري، ففي سنة ١٥٠٤، درس مجلس العشرة فيها مشروع فتح قناة السويس بالاشتراك مع قانصوه الغوري سلطان مصر (المملوكي). وذلك بقصد منافسة الطريق الجديد بطريق أقصر وأسهل. ولكن البندقية عاودت وحاولت القضاء على الاستعمار البرتغالي في الهند دفعة واحدة، فحرضت السلطان الغوري (١٥٠١ ـ ١٥١٦) على ارسال حملة إلى المياه الهندية، وأرسلت له الأخشاب اللازمة لبناء السفن في البحر الأحمر وعمالاً مهرة من البنادقة لإنشاء السفن وجنوداً اشتركوا في الحملة نفسها. وقد كان نصيب الحملة الانكسار أخيراً (١٥٠٩)، وختمت

هذه المعركة، التي تعد من المعارك الفاصلة، فصلاً في تاريخ الشرق العربي التجاري» (ص ٢١٤).

يقبض المؤلف في هذه الفقرة التي أثبتناها لأهميتها على نقطة مهمة وفاصلة في تاريخ الشرق الذي كان يشهد تحولات حاسمة ومصيرية. وكنا نتمنى لو خصص لها دراسة مفصلة ومتخصصة، خصوصاً أنه يدرك أبعاد التغيرات التي حدثت في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر. فقد احتشدت، كما نعلم، في مدة ربع قرن من الزمن أحداث ستغير مصائر العالم خلال القرون اللاحقة وحتى يومنا الراهن، من اكتشاف أميركا عام ١٤٩٢ إلى السيطرة العثمانية على الشرق عام ١٥١٦، وما تخلل الحدثين من هزيمة المماليك أمام البرتغاليين.

يشتمل القسم الثاني من الكتاب على موضوعات تتعلق بالفكر والسياسة والتاريخ في ١٣ دراسة منفصلة، تنطبع بمجملها بطابع الهموم المعاصرة المنتمية إلى القرنين التاسع عشر والعشرين. وثمة ثلاث دراسات تشترك فيما بينها في كون مؤلفها يخرج عن نوع الدراسات التاريخية ليتطرق إلى ما يمكن أن نسميه: أزمة الفكر والهوية القومية، فينتقل عبرها من البحث الأكاديمي إلى معالجة جذور أزمة التطور العربي في العصور الكلاسيكية وكذلك في العصور الحديثة، ويسعى إلى اعطاء تفسيرات خاصة بتطور الفكر والمجتمع على السواء. وهذه الدراسات تملك أهمية في كونها تعكس نوع الأفكار التي كانت تتحكم بعمل نقولا زيادة خلال خمسين سنة من عمله الأكاديمي والعلمي.

إن نقولا زيادة متفائل بالماضي كما هو متفائل بالحاضر بالرغم من العثرات والانكسارات. يقول بهذا الخصوص: «قلما نجد لهذا الذي تمّ في الدولة العربية الاسلامية مثيلاً في التاريخ من حيث سعة الرقعة وتعدد الشعوب واختلاف الوسائل وتنوع الأساليب والمناحي» (ص ٢٢١).

أما العربي المعاصر: فهو شخصية يكتنفها الكثير من الغموض، ويحاول أن يتعرف إلى أسباب ذلك في: البداوة العربية وما تفرزه من انقسام عمودي وانغلاق النفس العربية والفكر العربي أيضاً. يضاف إلى ذلك أن القرن العشرين قد أخذ العربي أخذاً عنيفاً، فهبت عليه رياح عاصفة من كل صوب (ص ٢٣٨). وبالرغم من ذلك فإنه يطمئن إلى المستقبل. يقول: «كتاب المستقبل مطمئنة تباشيره، فقد مرت العقود الأخيرة على العرب وهي تثبت أن هذا العربي بدأ يشعر بكيانه، ويدرك وجوده ويعرف نفسه ويسعى إلى التمتع بحريته ويحس بكرامته».

الدراسات الأخيرة من الكتاب تصلح لأن تسجل وجهة نظر هذا الأستاذ الجامعي في الحياة الجامعية. والدراسة التي يقدمها بهذا الخصوص تملك قيمة توثيقية فحسب، فهي تنتمي بأرقامها إلى الخمسينات. ودراسته الأخرى عن الفكر العربي في مئة سنة تسجل في الوقت نفسه تقديره لجهود زملائه الجامعيين، وتحية يوجهها إلى الجامعة الأميركية في عيدها المئوي. ويختم بدراسة عن المثقفين والتغريب، تمثل تجربته الخاصة في هذا المجال، وفيها يعلن ادانته للتغرب الفكري.

عمل أدبي يتتبع القارىء من خلاله تاريخ الشام

تلك خطوط عامة تطبع كتاب «شاميات»، وهي ليست تلخيصاً، بقدر ما هي اشارات إلى الأفكار الرئيسية التي تتحكم بمجموع الدراسات. فهو يعلن انتماءه إلى الشام في الوقت نفسه الذي يعلن فيه انتماء الشام إلى العروبة. إن هذا الانتماء يتأكد خلال العقود الأخيرة التي كانت فيها الشام بؤرة النشاط العروبي. وهي الفترة التي شهدت أيضاً نشاط المؤلف العلمي في ميدان البحث التاريخي، حين تبلورت الفكرة العربية. ويجدر أن نذكر بأنه يخصص احدى الدراسات في الكتاب للعروبة في الدراسات العربية الحديثة، يشير فيها إلى اسهامه الخاص في هذا المجال إلى جانب زملائه.

من الدراسة الأولى التي تتناول بلاد الشام في فجر التاريخ، إلى الدراسات الأخيرة التي تتناول مظاهر الفكر والمجتمع في القرنين التاسع عشر والعشرين، فإن بلاد الشام محكومة بحتميات تاريخية وجغرافية، فهذه المنطقة التي تتقاسمها البداوة والحضارة، وتتنازعها المؤثرات الخارجية، هذه الفسيفساء الادارية وبؤرة المتناقضات، هي في الوقت نفسه نقطة انطلاق نهضة العروبة وفكرها في القرن العشرين.

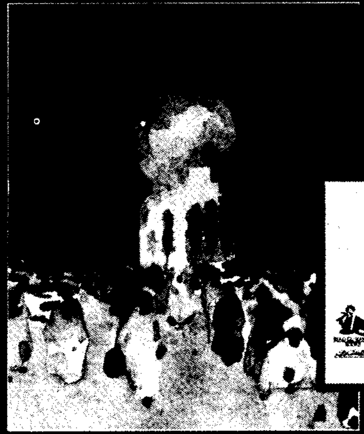
وإذا تركنا التحليلات والآراء جانباً، فكتاب «شاميات» هو مزيج من التاريخ والفكر. وهو قبل كل شيء عمل أدبي يتتبع القارىء من خلاله تاريخ الشام، كما يتتبع مسيرة شيخ من شيوخ التاريخ العربي المعاصرين. □

صدر حديثاً

فايز سارة

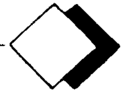
الاحزاب والقوى السياسية في المغرب

٢٠٨ صفحة * ٨ جنيهات استرلينية





رياض الريس للكتب والنشر
56 Knightsbridge London SW1X 7NJ



خرافة «ديكتاتورية النقد الماركسي»

جميل داري ـ
سورية

■ هل ثمة تناقض بين ماركس والبروسترويكا؟ هل البروسترويكا تخلٍّ عن الماركسية ـ اللينينية؟

هل هي وحي رباني نزل على «غورباتشوف» في غار ما وصار يبشر الناس بدين جديد ضد دين قديم؟ وهل هي مشجب يعلّق عليه كل من هبَّ ودبَّ أفكاره المهترئة ليختلط الحابل بالنابل ويضيع كل شيء في كل شيء؟ أجل.. أسئلة كثيرة من هذا القبيل تؤكدها مقالة الكاتب «أحمد الدريس» في مجلة «الناقد» (العدد ٢٤) حزيران/ يونيو ١٩٩٠ بعنوان «ديكتاتورية النقد الماركسي». إنه ـ اعتماداً على أفكار جاهزة وقديمة ـ يشن حملة واضحة وفاضحة على ماركس وانجلز ولينين الذين ابتلي بهم الأدب والنقد إذ فرضوا عليهما شروطهم.. من مادية تاريخية وجدلية ومن نظرة علمية إلى العالم لا تكتفي بتفسيره فقط بل تسعى إلى تغييره أيضاً، ولا يذكر ناقدنا الموضوعي حسنة واحدة من حسنات الماركسية التي تستحق اللعنة كونها تمردت على الآلهة البرجوازية ودكت عروشها المنخورة، وهذا وحده كافٍ ليشن عليها كهنة العرش المنهار هجوماً لا هوادة فيه منذ «دوهرنغ» وليس انتهاءً بكاتبنا الذي يحمل مقتاً فظيعاً للماركسية، أعمى بصره وبصيرته فظن أن العيب في الماركسية وليس فيه، وقديماً قال شاعرنا المتنبي:

ومن يك ذا فم مرٍّ مريض
يجد مرًّا به الماء الزُّلالا

وقد قيل: إن الناقد إذا خلا من الحب خلا من الموضوعية، وهذا ما كان من شأن الكاتب الذي يمجّد الأدب البرجوازي دون أي تمييز بين أدب وآخر، وعهد وآخر، مكتفياً بأمثلة من الأدب الغربي دون أي اقتراب من الأدب العربي الذي يهمنا أمره قبل أي أدب آخر، فالمقال بطوله وعرضه إدانة شامتة وشاملة وأحكام بانورامية لا تتقيد بزمان أو مكان، إلى درجة يبدو لنا أن الكاتب أوروبي أو أن المقال مترجم بدقة وأمانة لأنه مجتث الصلة بالواقع العربي الذي يبدو غريباً عن الكاتب الذي لا يخصه بحرف واحد.

وهذا مثلب كبير من مثالب هذا المقال الكثيرة، وسوف أختار من لدنه ما يدل على ما ذهبتُ إليه:

«لقد أخطأ النقد الماركسي لا سيما حينما هاجم النتاجات التي ظهرت منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين..»، ويتابع: «وتوصل النقد الماركسي إلى أن هذه الفترة هي فترة انحطاط الفن متناسياً المضمون التاريخي للأعمال الناقدة في البلدان الرأسمالية والتي أظهرت خيبة أمل معظم الكتاب بالديمقراطية البرجوازية..».

على حد معرفتي المتواضعة لم أسمع من قبل أن «نتاجات» أواخر القرن التاسع عشر تعرضت لأي هجوم من النقد الماركسي، والعكس هو الصحيح تماماً فهذه الفترة تعج بالأسماء الأدبية الشامخة التي لاقت استحسان وتقدير النقد الماركسي، من هذه الأسماء مثلاً: بوشكين ـ غوغول ـ تولستوي ـ تورغينيف ـ دستويفسكي ـ زولا ـ شتاينبك ـ وغيرهم كثيرون، وإذا كان هناك هجوم فقد كان يشمل الجانب الرجعي من أدب بعض هؤلاء، يقول انجلز في معرض حديثه عن أدب غوته: «إننا نأخذ على غوته أنه كان يضحّي بسليقته الجمالية الصحيحة بسبب خوفه من أية حركة تاريخية عظيمة معاصرة»، فانجلز لا يلوم غوته من وجهة نظر أخلاقية أو حزبية، بل من ناحية جمالية وتاريخية فقط.. وقد قدر الجوانب الفنية التقدمية في أدبه.

وقد قدّر لينين نفسه الجوانب الثورية في أدب تولستوي وكتب عنه دراسات خاصة.. يقول

كأن المقال مترجم بأمانة، ومجتث الصلة بالواقع العربي

الكاتب: **«إن سر عدم قناعة النقد الماركسي ينبع من فهم لينين الذي طالب بأن يظهر الفن ويتطور وفق العقيدة الشيوعية القائمة على تعميم المادة الحياتية وإفراز النمطيّ من هذه المادة تحت تأثير المادية الديالكتيكية التي تمكن الأدب من تقويم التاريخ والحياة بنظرة جديدة وتشخيص المهم في المجتمع من مواقع حزبية ايديولوجية..».**

لم يكن لينين هكذا البتة في كل الأحوال، ففي فترة معينة أكد على ضرورة ربط الأدب بسياسة الحزب، وذلك لأن اليأس كان قد دب في نفوس الناس لاسيما الفئات المثقفة، وكان هدف لينين انتشالهم من هوة العدمية السوداوية واجترار اللاجدوى والعبثية، إن هذا الأمر كان متعلقاً بمرحلة ثورة ١٩٠٥، غير أن لينين غير نظرته تلك فيما بعد، وطرح ما يلي: «حتى نستطيع تقريب الفن من الشعب وتقريب الشعب من الفن ينبغي علينا في البداية رفع المستوى التعليمي والثقافي العام».

ومعروفة مواقف لينين من جماعة «الثقافة البروليتارية» التي طالبت بإتلاف وإحراق كل نتاج قديم لا يمتّ إلى مرحلة الثورة، وأكد أن لا انفصال بين الماضي والحاضر، وأن لا بد من اصطفاء العناصر الديمقراطية المنيرة من ذلك النتاج، ولم يكن يفرض آراءه فرضاً بوسائل أوامرية وحزبية، بل كان سبيله إلى ذلك الحوار والجدل والإقناع، وقد يكون هذا واحداً من الأسباب التي جعلت لينين يحرض الشباب على قراءة بوشكين بدلاً من ماياكوفسكي، وهذا الأخير هو مَنْ هو شاعر الثورة ولسان حالها، ثم إن لينين لم يكن ناقداً أدبياً لكنه كان يفهم الضروري منه والعرضي. لقد كانت مرحلته صعبة جداً وتتطلب أن يكون كل شيء في خدمة الثورة. وكثيراً ما كانت تقع خلافات بينه وبين غوركي الذي اعترف أنه ماركسي سيِّء على الرغم من طول باعه الأدبي والثقافي، الرجل الذي لعبت روايته «الأم» دوراً تحريضياً كبيراً خلال ثورة اكتوبر ١٩١٧.

فلو كان الكاتب «الدريس» مكان لينين، قائداً



لثورة اكتوبر في تلك الظروف العصيبة... ترى ماذا تراه كان سيفعل غير ذلك؟ غير الدعوة إلى أدب هادف وواضح وثوري وبعيد عن الأبراج العاجية الجميلة وأجوائها الرومانسية، في مجتمع يعج بالقبح والبشاعة والجوع والتخلف؟ ألا يعلم الكاتب أن المذاهب «الصرعات» ظهرت بعد ثورة اكتوبر نتيجة لظروف جديدة فرضت مثل هذه المذاهب من دادائية وسريالية ووجودية، وعندما زالت تلك الظروف زالت هذه المذاهب التي لم تجد على أرضنا تربة خصبة فلم تعش سوى بضع سنوات في فترة الستينات؟

من البخس والإجحاف أن نردد الآية الكريمة: ﴿ولا تقربوا الصلاة...﴾ علينا أن نعود إلى أي قول مع مراعاة ظرفه التاريخي المحدد.. ومن هنا فقوله الآتي تعبير عن إفلاسه وفساد أسلحته النقدية، وهو قول لا يتعلق بالفكر أو الفلسفة حتى يختلف فيه اثنان بل يتعلق بحقيقة تاريخية عشناها وعايشناها، يلوي الكاتب عنقها ويتعامل معها كما كان يتعامل «بروكريست» مع أسراه من المسافرين، فقد كان هذا الرجل يملك سريرين أحدهما قصير والآخر طويل، يقوم بأسر الناس، فيجعل الطوال منهم يستلقون على السرير القصير ويبتر ما زاد عنه من أجسامهم، أما القصار فيلقيهم على السرير الطويل ويشد أيديهم وأرجلهم إلى طرفيه. أما قول الكاتب المدحوض والمرفوض فهو: «إن اقرار النقد الماركسي بالسلطة الحزبيّة على الأدب هو الذي دفع ببعض الكتاب السوفييت إلى التمرد على هذه السلطة كما فعل الروائي سولجنستين.. وحين حاول نشر رواياته المعارضة للضغوط الايديولوجية في الاتحاد السوفييتي منع فاضطر إلى نشرها جميعاً في الولايات المتحدة الأمريكية، وبقي مؤمناً بعدم تجزيء الحقيقة وعدم امكانية نمو أدب إنساني في اطار من الايديولوجيات المقيدة..».

إن هذا الكلام في ظاهره المزركش صحيح، ولكن ما الذي يخبئه هذا البريق؟ ألا يذكّرنا بالصندوق الذهبي الذي كان يحوي في داخله جمجمة نخرة في مسرحية «تاجر البندقية» لشكسبير، فعلى حد رأي الكاتب أن البطل «سولجنستين» المؤمن بعدم تجزيء الحقيقة كان على صواب كونه عارض السلطة الحزبية! إلى هنا قد نتفق؛ ولكن إلى أين توجّه؟ إلى دولة معادية ليس لتلك السلطة الحزبية بالتأكيد بقدر ما هي معادية لشعوب الاتحاد السوفييتي ولشعوب العالم قاطبة، لقد وجدت الامبريالية الأمريكية فيه ضالتها المنشودة، فاحتفت به كعادتها في الاحتفاء بكل من يعادي شعبه وسارعت أجهزة إعلامها إلى طبع ونشر مؤلفاته المعادية للنظام الاشتراكي وليس للسلطة البيروقراطية الحاكمة آنئذ، ولم يكتف الرجل بهذا بل راح يؤيد اسرائيل «الديمقراطية» ويهاجم العرب «الديكتاتوريين» كما فعل قبله مواطنه عالم الفيزياء السوفييتي الصهيوني «زخاروف». إن الامبريالية الأمريكية استقبلته وجعلته بطلاً لأنه خدمها وأساء إلى وطنه وشعبه لا لنزعة «الحرية والديمقراطية» المتأصلة في دمها فتاريخها حافل بالارهاب والمؤامرات العلنية والسرية على الشخصيات الوطنية الشريفة في العالم والتدخلات الفظة في شؤون شعوب العالم الثالث وما زالت حتى يومنا العدو الأول للشعوب العربية والصديق الأوفى للصهيونية..

أراد «سولجنستين» طبع مسرحيته المسمومة «وليمة الظافرين» فلم يستطع لأن الدوائر الامبريالية أدركت زيف أحداثها وأفكارها وأن أحداً لن يصدق ما جاء فيها من نفاق وبهتان، وأنها ستعريه حتى العظم وتظهره بمظهر المزيف للتاريخ، فهو ببساطة يدين الجنود السوفييت وغيرهم ممن قضوا على سرطان النازية ودمروا جيوش الهتلرية.. إنه بصراحة ودون مواربة أعلن تضامنه مع النازية الهتلرية، ثم مع النازية الصهيونية، مع الأولى ضد الاتحاد السوفييتي، ومع الثانية ضد العرب... ثم بعد كل هذا يأتي كاتبنا «الدريس» ليذرف دموع التماسيح على الديمقراطية المغتالة في الاتحاد السوفييتي وتضامن مع شخصية وجدت ملاذها الأمين في بلاد «العم سام». قد يذكر أو لا يذكر «الدريس» أن الإعلام العربي في بداية السبعينات خدع بهذا الرجل وتضامن مع حرية الأديب، لكن سرعان ما ذاب الثلج وبان المرج وانكشف على حقيقته المنخورة بتضامنه مع الصهيونية، لهذا فردُّ الاعتبار إليه من قبل كاتب «ديمقراطي» ضرب من العبث والجنون على الأقل.

يقول الكاتب: «فهم النقد الماركسي الأسس التي أنتجت الإبداع الأدبي في المجتمع البرجوازي، لكنه حاول تجاهله حيناً وتشويهه حيناً آخر..».

هل يملك الكاتب دليلاً واحداً على ما يقول؟ لماذا لم يأت بهذا الدليل؟ ثم إن الإبداع الحقيقي لا يستطيع أي نقد أن يمسه بسوء. إن النقد الماركسي في نظرته إلى أدب المجتمع البرجوازي يميز بين وجهتي نظر إلى العالم، فقد مجد هذا النقد الكثير من الأعمال الأدبية من هوميروس مروراً بشكسبير وليس انتهاءً بتشيخوف، وكلهم نتاج مجتمع غير اشتراكي.

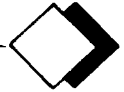
ومن البدهي جداً أن يهمل هذا النقد ويهاجم الأدب الهابط الذي يمجد القيم المنحطة ويثير الغرائز الرخيصة ولا يؤمن.. لا بالإنسان ولا بالمستقبل، هذا الأدب لا يرفضه الماركسيون فقط بل كل من أوتي ذوقاً سليماً وأفقاً رحيباً. وبودي أن أقتطف مقطعاً طويلاً من كتاب «للعرب أيضاً وقت» للشاعر محمد عمران، يقول: «في اللامنتمي يعرِّف كولن ويلسن «الكلب القذر» بأنه «ذاك الذي يظن أن وجوده ضروري». الإنسان في رأي الوجودية «عاطفة غير مجدية» ووجوده بالتالي غير ضروري. إنه حالة من الإحساس بالتفاهة واللامعنى، تلك الحالة هي التي أوصلت «فان كوخ» إلى الجنون وأوصلت «فيجنسكي» إلى الانتحار، وهي التي قادت «ميرسول» بطل «الغريب» إلى حبل المشنقة. إن احساساً خانقاً بالتفاهة واللابطولة يشكل لدى أبطال الأدب الأوروبي في القرن العشرين جوهر عناصر الرؤيا التي تقودهم جميعاً إلى اللافعل ثم إلى العجز والموت. إنهم جميعاً لا منتمون، وأزمتهم الحقيقية هي أزمة حضارة تنهار ومعها يشهدون انهيارهم أيضاً». ويتحدث محمد عمران مطولاً عن البطل الايجابي في أدب «ايتماتوف» ويعتبر أن التحدي هو مفتاح البطل الايتماتوفي وطريقه لاغتصاب العالم. ومعروفة جيداً للقارىء العربي روايات هذا الكاتب التي تعد نقداً جارحاً وصارخاً في وجه الأساليب البيروقراطية التي نخرت وتنخر جسد المجتمع الاشتراكي الذي شوهته الستالينية حيناً والركود حيناً آخر. ومن المعروف أيضاً أن محمد عمران ليس ناقداً ماركسياً أو بوهيمياً ولا هو من تلامذة «جدانوف» أو «المنفلوطي» بل هو شاعر يعبِّر عن انطباعاته كما يوحي له ضميره الحي وذوقه المرهف.

إن الكاتب «الدريس» لا يدين فترة معينة من فترات التطبيق المخطىء للاشتراكية كما يفعل الكثير من عباد الله الصالحين، بل يحمل سياط نقده ويجلد كل ما يمت إلى الماركسية بصلة، ونسي أو تناسى أن الماركسية منذ عهد سحيق صارت سلاحاً فعالاً في يد الجماهير في كل القارات، وهي الفلسفة الوحيدة ◀

لا يدين التطبيق المخطىء للاشتراكية بل يجلد بسياطه كل ما يمت الى الماركسية بصلة

◆





التي لم تكتف بتفسير الواقع، فالأمر يتطلب تغييره أيضاً، وأن الانتكاسات هنا وهناك عاجزة عن محوها، ومن هذه النقطة فهي تعارض الفلسفات التي سبقتها، من حقها أيضاً أن لا تؤمن بنقد لا يساهم في تغيير الواقع، أما النقد «الجدانوفوي» العقائدي الجامد فلا علاقة لماركس به وماركس كان مع الفن في العمل الأدبي بالدرجة الأولى ومشهورة مقولته السائرة: «الفن أعظم فرح يمنحه الإنسان لنفسه».

إن الماركسية لا ترى في المحتوى «ضرورة لا بديل عنها» لأن ماركس لم يكن شيخ طريقة ولم يكن النقاد الماركسيون مريديه الخاضعين لأوامره ونواهيه!

يقول الكاتب: «.. لكن النقد الماركسي يهاجم مثل تلك الدعوات، معتبراً الحلول اللاهوتية جموداً عقائدياً وفوضى مدمرة لأسس الحضارة الإنسانية..».

ويتابع: «فلا نكر إذا لجأت الآداب في بعض طرائقها التعبيرية إلى اللاهوت والغيبية واللاعقلية كما هي الحال في أدب المجتمع البرجوازي، فقد أراد الشاعر والروائي هيرمان هيسي حل مشكلات أوروبا السائرة نحو الفوضى بوساطة الدين، وقد عوّل على الفردية والاهتمام بالذات الغامضة مؤمناً بالصدق الفني في الأدب وبعزلة الأديب في المجتمع المادي وازدواجية عالمه». أليس من حق النقد الماركسي محاربة الحلول اللاهوتية، لأن هذه الحلول عاجزة، وعجوز عمياء تبحث عن قطة سوداء في غرفة مظلمة، وكل من يؤمن بالعلم من غير الماركسيين لم يعودوا يجدون في اللاهوت إلا اكذوبة كبيرة تنسج خيوطها عناكب ضريرة وكسيحة...

ويعتبر الكاتب «هرمان هيسي» مثله الأعلى وذلك لأنه يريد حل مشكلة الكون باللاهوت لا بالماركسية، بالغموض لا بالوضوح، بالعزلة لا بالانخراط في خضم الحياة، وبالازدواجية لا بالمبدئية!

إن النقد الماركسي الحقيقي لم يهاجم الأدب الذي يعبر عن الإنسان وقلقه على مصيره مهما كان شكل هذا الأدب، وقد صدر في عام ١٩٧٨ كتاب «بحوث سوفييتية في الأدب العربي» عن دار التقدم، وهذا الكتاب النقدي لا يمدح الأدب الماركسي الداعي إلى التعاليم الاشتراكية، فمن مقالاته مثلاً: الأدب العربي القديم - ملحمة سيف بن ذي يزن - حديث عيسى بن هشام - التقليد والتجديد في شعر أحمد رامي - الطابع الوطني للمسرح الذهني عند توفيق الحكيم - أحاديث جدتي لسهير القلماوي - الواقعية الانتقادية في روايات نجيب محفوظ - الإنسان في نتاج يوسف ادريس.. وفي عام ١٩٨٦ ظهر كتاب سوفييتي آخر هو «بحوث سوفييتية جديدة في الأدب العربي» ومواضيعه بعيدة كل البعد عن الماركسية كالكتاب الأول، كما لا نجد في الكتابين اسم كاتب عربي ماركسي واحد، علامَ يدل هذا؟ يدل على أن النقد السوفييتي حتى في مرحلة الركود لم يكن ينظر إلى العالم نظرة أحادية الجانب، كما يرغب الكاتب «الدريس» لو كان الأمر كذلك، فالنوايا والرغبات شيء والواقع الحي شيء آخر.

لم يسبق أن نظر النقد الماركسي إلى أدب المجتمع البرجوازي أو إلى أي مجتمع آخر بازدراء واحتقار بل بتقدير واحترام إذا كان هذا الأدب في خدمة الحقيقة التاريخية، في خدمة القيم الإنسانية الخالدة، بعيداً عن الزلفى والتمسح بأعتاب ذوي الأمر والنهي، ففي خضم الحرب العالمية الثانية ظهر شعر المقاومة «اراغون - ايلوار» وغنّى اراغون لعيون إلزا لفرنسا الجريحة كذلك ايلوار ولم يهرب الرجلان ولم ينظرا إلى العالم من ثقب في الجدار، وقد لقيت قصائدهما استحساناً من النقد الماركسي وهجوماً من النقد النازي، فقد اعتبر الألمان ديوان ايلوار «الشعر والحقيقة» بياناً خطيراً جداً، كما أشاد النقد الماركسي وما زال بأدب نيرودا ولوركا وكوكبة أخرى من الأدباء الذين اعترف العدو قبل الصديق بشموخ المستوى الفني والجمالي لأعمالهم المتنوعة، ولم يشفع لهم مضمونهم البطولي، على الرغم من أن هذا المضمون له دور خطير في بعض الظروف لاسيما أثناء المقاومة، ومن هنا فقول الكاتب التالي صرخة في واد:

«فالهرب الرومانسي احتجاج قد لا يقل في الأدب قيمة عن المواجهة، واللامعقول قد يكون ناقداً أكثر من المعقول رغم غموضه وعبثيته الظاهرين..»..

في الوقت الذي يجابه أطفال الحجارة جنود الاحتلال بصدورهم وأحجارهم وإيمانهم لا يفرق «الدريس» بين هرب الأديب ومواجهته، فكلا الأمرين سواء، الموقف البطولي والموقف الجبان، الفرات والأجاج، لا بل أن اللامعقول هو معقول أكثر من المعقول.. ما هذا المنطق البيزنطي؟ نحن لسنا ضد الرومانسية الثورية مطلقاً، ولكن ألا يرى الكاتب معي أن الرومانسية فقدت أهميتها في خضم تناقضات المجتمع الرأسمالي التي وجهت ضربة ماحقة وساحقة إلى شتّى الأحلام الرومانسية..؟

يقول الدريس: «لا بد في العرف النقدي الماركسي أن يتحدث الأديب عن فضل القيمة وانتصار البروليتاريا وزيادة الانتاج أو النصر العسكري على النازية..».

إن واقع الأدب العربي نفسه يدحض مثل هذا الكلام، فمَن من نقاد العرب دعا إلى ذلك؟ سليم خياطة، رئيف خوري، عمر فاخوري، حسين مروة، مهدي عامل.. وآخرون.. وإذا كان الأدب السوفييتي مر بمرحلة تمجيد البطولة والمقاومة في الحرب العالمية الثانية فإن هذا لا يشكل وصمة عار في جبين هذا الأدب فالحياة نفسها - وليس النقد الماركسي - هي التي فرضت أدب المقاومة. هل يستطيع «الدريس» أن يدعي أن النقاد الماركسيين هم الذين أججوا نيران الحرب ليفرضوا على الكتّاب نمطاً معيناً من الكتابة؟ وهل يستطيع «الدريس» أن يوضح لنا السمات التي يجب أن يتميز بها أدب الانتفاضة الفلسطينية الباسلة؟ بماذا ينصح الأدباء، بالسريالية أم الدادائية أم الوجودية أم الفرويدية أو اليونغية؟

نقطة هامة غابت عن ذهن الكاتب وهي جهله بطبيعة البرجوازية تاريخياً، فقد كانت ثورية في مرحلتها الأولى، تحارب الايديولوجية الاقطاعية وتكنّس كنيستها من الحياة وذلك بالتعاون مع الطبقات الكادحة، إلا أنها لم تستمر على هذا المنوال فسرعان ما انكفأت مع توطيد سلطانها وتعاونت مع العدو الطبقي السابق ضد الحليف القديم، فكان لا بد لها أن تحارب الايديولوجية

النقـــــد الماركسي الحقيقي لم يهاجم الأدب المعبر عن الانسان وقلقه على مصيره



الماركسية ورميها في النار، فلم تجد الماركسية بدأ من رد الصاع صاعين والبادىء أظلم، إن الايديولوجية البرجوازية تعادي التقدم التاريخي والحقيقة والمعرفة والجمال في الأدب والفن والعلاقات الإنسانية العامة.

إن ما تفعله الماركسية مع خصومها ليس أمراً مستهجناً لذي لبٍّ، فهي تمارس حقها الطبيعي في محاربة «الايديولوجيا» بـ«الايديولوجيا».

وإذا كان «الدريس» لا يؤمن بالايديولوجيا إلا في الماركسية، فإن «اللايديولوجيا» هي «الايديولوجيا» بعينها.. وبنفسها.. وبذاتها.. وبشحمها.. وبلحمها.

لنستشهد بالشاهد التالي للكاتب لنرى كم تحمل من «ايديولوجيا»:

«إن مجتمع الطبقة الواحدة لا يحمل بأي شكل من الأشكال سوى أفكار هذه الطبقة، ولا يؤكد إلا عليها، في حين يزخر الأدب البرجوازي بضروب الصراع الذي يتصل بالكثير من الأساليب التعبيرية في التماس الحلول..».

إن الكاتب يدعو بكل وضوح إلى خلود الطبقات المتناحرة بحجة أنها تغني الأدب بكثير من الأساليب التعبيرية في حين أن مجتمع الطبقة الواحدة فقير بأساليبه التعبيرية.. سبحان الله!

أخيراً.. ليس ثمة تناقض بين ماركس والبروسترويكا، وهذا هو السر الذي يجعل الكاتب يشن هجوماً على الجبهتين، على الرغم من دعوته الخائفة الخافتة في ختام مقاله: «فإلى بروسترويكا أخرى للنقد الماركسي».

ونحن نقول: سِر.. سِر.. وحدك.. والله معك..! □

حقائق الماضي مزدوجة

حسن الصفدي ـ
سورية

■ في العدد التاسع عشر لشهر كانون الثاني/ يناير ١٩٩٠ ورد مقال للأستاذ الصادق النيهوم تحت عنوان (أين خسرنا ولماذا؟) ولما كنت أكنّ إعجاباً بالأستاذ النيهوم لفكره العميق وكتابته الرشيقة وأسلوبه المحفّز، فهذا ما جعلني أتوقف طويلاً عند النقطة التالية:

ورد في المقطع الأخير من العمود الأول في الصفحة (١): «إن جمهورية الاسلام الأولى ـ والأخيرة ـ تصبح اقطاعية قرشية... وخلال عشر سنوات فقط، كان اقتصاد العرب ـ وأخلاقهم ـ قد رُبطا مرة أخرى إلى عجلة الاقطاع».

وورد في المقطع الذي يليه، الأول من العمود الثاني: «خلال الفترة الواقعة بين الانقلاب الأموي سنة (٦٥٦) وبين بداية الحروب الصليبية سنة (١٠٥٠)... كان سكان الشرق الأوسط... ينعمون بأعلى مستوى للدخل في العالم. وفي ظروف هذا الازدهار التجاري النسبي...».

أليس من المفترض لدى بحث وتحليل القضايا التاريخية (خصوصاً المفاصل الاشكالية للتحولات)، تحرير البحث من ثقل وضغط التصورات العتيقة، والاستفادة من عموم المعطيات المتاحة للوصول إلى معرفة واقعية أو أقرب ما يكون إليها؟ ألا يكشف تحليل حقائق الماضي عن ازدواج دلالتها؟ فهناك التصور العقلي عن الماضي وهناك الواقع الحقيقي المقنّع. مع ملاحظة استخدام سائر المجتمعات (وبضمنها الحركات المعارضة والمنشقة) رؤية ثنائية توزع الناس بين من هم في الأعلى/ الذين يشتغل الناس لهم/ ومن هم في الأسفل/ الذين يشتغلون/ حكاماً ومحكومين. ويتم تحت تأثير وهم المساواة تجاهل كون التشكيلات الاجتماعية مصفوفات تراتبية.

ألا يكشف تحليل حقائق الماضي عن ازدواج دلالتها؟

فإذا ما واجه باحث القضايا الاجتماعية ـ الاقتصادية إشكالاً بين الاستنتاج والتجريب، فإنه يعمد إلى تفكيك منظومة المعطيات ويتفحصها، ويعزل الوقائع عن الدلائل، ثم يعيد تنظيمها. ومن الممكن عند اعتماد العودة إلى التاريخ، لاستجلاء الأحوال والظروف التي أدت إلى ما أدت إليه، أن يثير الاستغراب سقوط حركة ما أو انهيار تيار ما أو تبدل نظام ما، فيجري التنقيب للبحث عن الأسباب التي تكمن في منطق قوى وعلاقات الانتاج.

على هذا كيف يمكن قبول القول: «إن الجمهورية الأولى ـ والأخيرة ـ قد أصبحت اقطاعية قرشية» في حين تأسست منذ البدء دولة مركزية ذات ادارة عموم حكامها (الرئيسيين) من قريش ترعى النظام الجديد وعلاقات الانتاج المتاحة من قوى ووسائل الانتاج السائدة آنذاك والمتشكلة منذ زمن؟

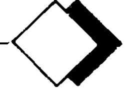
وإذا كان الأستاذ النيهوم يرى: أن نشوء الدولة الأموية انقلاب، فهذا يصب في قناة الرأي القائل: إن الأحداث التي جرت في أواخر الحكم الراشدي (مع ملاحظة أن ثلاثة من أربعة ماتوا غيلة) قد عبرت عن وجود تناقض في العلاقات الاجتماعية ـ الاقتصادية، كان لا بد أن يجد حلاً في أسلوب آخر للحكم يضمن استمراره واستقراره.

من جانب آخر: لماذا يميل البعض إلى اعتبار الدولتين الأموية والعباسية وكأنها انحراف؟ وينظر إلى حكومات السلاطين والمماليك وكأنها ملحق؟! وكيف يمكن حلّ التناقض بين عدم الاعتراف بشرعيتها وبين التباهي بمنجزاتها في مختلف الميادين الحضارية؟!

على أنه لا بدّ من التحفظ حول معطيات مفهوم الشرعية بحسب المذاهب وتعارض توجهاتها، وحول المفهوم الحقوقي المعاصر: كيف تكتسب محاولة التغيير/ الثورة/ الانقلاب/ الشرعية بحكم واقع قائم من استلامها السلطة الفعلية، فيصبح لها حق الحكم والتقنين، أو تغدو مؤامرة مدانة في حال فشلها!!

ويبقى السؤال قائماً: في حال الإصرار على اعتبار الدولة الأموية وما تلاها انحرافاً، هل يعني ذلك الموافقة على أننا نعيش حالة من اللاشرعية منذ ذلك الحين؟

ألا يتأتى عن ذلك تناقض آخر في الموقف من الفقه والقضاء اللذين لا بد من أن يستمدا شرعيتها من شرعية سلطة تنفيذية قائمة.. أم أننا ◄



سنبقى معتمدين أن كلًا من مقومات الحكم والفقه والقضاء تعمل في أفلاك منفصلة؟! وما القول في المرجئة تلك الجماعة التي رفضت إدانة أي من الفريقين المختصمين فكانت أول تيار فكري حمل بذور علمانية مالت إلى فصل العمل السياسي - الاداري عن سلامة الإيمان؟

وهناك الإشكال العويص في الموقف من الحركات والانتفاضات، فهناك من يعدّها تقدمية (بالمعيار المعاصر)، وهناك من يعدها خروجاً على وحدة المجتمع. ويبقى التساؤل قائماً: هل كانت تلك الحركات والانتفاضات تقدمية بمعنى أنها كانت تعمل على تحقيق تطور المجتمع إلى درجة أعلى؟!

وهل كانت تعبر عن حركة إلى الأمام نتيجة تبدل مفترض في التشكيلات الاقتصادية - الاجتماعية؟ بمعنى هل كانت تعبيراً عن قوى منتجة أكثر تطوراً من العلاقات الانتاجية القائمة؟!

ثانياً - ورد في المقال اسم (زياد بن معاوية) وأعتقد أنه تصحيف نسخ أو خطأ مطبعي، فالمقصود يزيد الذي ورث تعرض الدولة المركزية إلى تمردات باتت تهدد بانقسامها. فما هو الموقف المفترض في محاولة الحفاظ على وحدة الدولة؟

لنلاحظ ضمناً أن معاوية يتمتع بصفتين: الأولى كونه حاكماً ادارياً - سياسياً من الدرجة الممتازة، والثانية كونه صحابياً وأحد كتّاب الوحي. من هنا تنصب النقمة بكاملها على يزيد الذي يمثل استمرار مركزية الدولة الناهضة ضد المحاولات الانقسامية. ومن المعروف أن هناك روايتين عنه تصفانه بعد استشهاد الحسين. ومن الملفت للانتباه ترداد الرواية الأضعف سنداً والأكثر إثارة للنقمة وإهمال الرواية الأقوى سنداً والأكثر منطقية مع المفاهيم الأخلاقية لذلك العصر.

ومسألة حرق الكعبة: إشكالية هي الأخرى. فقد جرى حصار لعبد الله بن الزبير في مكة ما لبث أن توقف عقب وفاة يزيد وجرت مفاوضات من قبل قائد جيش الحصار مع ابن الزبير دلت على عدم مهارة الأخير السياسية ثم انسحب الجيش المحاصر عائداً إلى دمشق. والحصار الثاني تمّ في عهد عبد الملك بن مروان. وقد جرى رجم مكة بالمنجنيق ونجم الحريق عن نار كان أشعلها أصحاب ابن الزبير فأصيبت بحجارة المنجنيق. هذا التفصيل يلزم لإثبات أن الحريق لم يكن مقصوداً لذاته بل كان حادثاً عارضاً من نتائج الحرب. □

جناية محيي الدين صبحي على النقد

محمد الفارس
مصر

■ في العدد ٢٤ (حزيران/ يونيو ١٩٩٠) من مجلة (الناقد)؛ فوجيء القاريء العربي في مصر بهجوم عنيف من الكاتب محيي الدين صبحي على الشعراء المصريين، وتركيز هذا الهجوم على الناقد والكاتب الأستاذ محمود أمين العالم.

ومجلة (الناقد) تنأى بنفسها عن شبهة التحيز (ضد أو مع)، فما بال إن كان الهجوم مقصوداً به مصر والمثقفين المصريين؟! خاصة وأن المجلة تتحرى دائماً فيما تنشره؛ أن يكون مع العقل ومع الحرية، وبالتالي مع الخلق والابتكار. أقول إن المجلة تنأى بنفسها عن هذه الشبهة على الرغم من أن في العدد نفسه مانشتات كبيرة عن موضوع منع تدريس قصيدة نزار قباني (عند الجدار) عن طلبة وطالبات الصف الأول الإعدادي. ونحن في مصر ضد الحذف والمصادرة (سواء بالنسبة للفكر أو للفن) بدليل أن صحفنا وخاصة صحيفة (الأخبار)، استطلعت آراء عدد كبير من علماء النفس والتربية والنقاد والشعراء على أعداد متتالية، وكان الإجماع ضد الحذف، حتى وإن كان الاختيار غير موفق من الناحية (الفنية)، إلا أن هذا ليس مبرراً للمنع أو الحذف. أقول رغم كل شيء، فإن مجلة (الناقد) فوق شبهة الهجوم على الثقافة المصرية والمثقفين المصريين. ومن هذا المنطلق كان لزاماً عليّ أن أستخدم حقي في الرد دفاعاً عن الثقافة العربية بشكل عام إيماناً بالعداء الكامل للشعوبية.

وكان ظني من عنوان مقال العدد المشار إليه، أن محمود أمين العالم قد جنى على الشعر العربي فنتج عن هذه الجناية نشوء هذا الشيء الهيولي الذي يسمونه بالحداثة مرة أو الحساسية الجديدة مرة أخرى، والذين يكتبونه أصحابه بتبجح صارخين هاتفين: يسقط وثن التفعيلة! ولكن ظني خاب إذ إن الموضوع عن كتاب (في الثقافة المصرية) - طبعة أولى ١٩٥٥/ ثانية ١٩٨٩ لمحمود أمين العالم ود. عبد العظيم أنيس.

بدءاً ذي بدء؛ فإن محيي الدين صبحي خلط بين قاموس القانون فاستخدم لفظ (جناية).. وقاموس (السياسة)، فأرخ لفترة سياسية عاشتها المادية الجدلية في المعسكر الاشتراكي، وأثرت في الفن - هذا إلى جانب أن موضوع المقال عن الأدب والثقافة، وليسمح لي الكاتب أن أوجه إليه أسئلتي التالية:

١ - لماذا صَبَّ جام غضبه على أحد مؤلفي الكتاب دون الآخر؟!

٢ - لماذا الإسهاب عن الاتحاد السوفييتي والعقائدية السياسية وأثرها في الأدب، مهملاً ما جاء بالكتاب كمادة أو نص، إلا في بعض الجوانب فشل محيي صبحي في علاجها لأنه فسر النقد تفسيراً سياسياً عدائياً، فوقع في المحظور الذي صنعه هو، فهو يرفض أن يُسيِّس الفن من جانب الأفكار السياسية (وأنا معه) - لكن أيضاً لا يجب أن يُسَيِّس النقد سواء من جانب اليمين أو اليسار.. فهو هنا أشبه بكاتب من كتاب الرأسمالية القديمة حين يكتب عن الايديولوجيات اليسارية. وكان الصحيح أن تكون مقالته من منظور (ناقد) موضوعي لا يتوه، فنتوه معه في كلمات لا معنى لها، حين يزعم أن الكلاسيكية الجديدة ترى أن على الشعر استعمال تعبيرات عامة ليتمكن من التحدث بلغة كلية. وهذا معروف للخاصة والعامة من المثقفين، ولكنه يوهم القاريء بأنه أتى بجديد،



وحين ينظر القارىء في مراجع آخر المقال يكتشف أن المراجع الأجنبية أميركية الهوية فكأنه بها يرى نصف الحقيقة فقط.. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذه المراجع تحمل سنوات ١٩٥٣، ١٩٥٧ وهي الفترة التي ظهرت فيها الطبعة الأولى من كتاب (في الثقافة المصرية).

٣ ـ الحديث عن (الكلي والعام)، و (الصياغة الجديدة للشعر).. ألا تعرف أن لها بحوثاً ودراسات، بل تقعيد منهجي أسهم فيه الكثيرون من أمثال عز الدين اسماعيل، زكريا ابراهيم، يوسف خليف، محمد أحمد العزب، فؤاد زكريا، محمد علي أبو ريان وغيرهم؟! إن المجال في هذه العجالة لا يتسع للحديث عن الشعر العربي المعاصر بل إن ذلك يحتاج إلى دراسة مفصلة مستقلة.

٣ ـ يتبع السؤال السابق: إنك تقول: «أما الألعاب العروضية فقد أعطيت أكثر من حجمها بكثير». هل أنت ضد التطور؟!

٤ ـ... ثم تضيف (وأصبحت مدخلاً لنبذ العروض بدلاً من إغنائه). وهذه قضية أخرى مختلفة، ومختلفة عن موضوع الكتاب إذ أنها ترجع إلى النزعة الشعوبية، وليست إلى ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر.

٥ ـ... ثم تضيف (مما يدل على إفلاس مبكر صاحب نشأته). إذن أنت تعادي التطور؟ أترى أنه يجب جمع دواوين السياب والملائكة وعبد الصبور والبياتي وحجازي والحيدري وحاوي، ونقذف بها جميعاً في البحر؟!

٦ ـ كيف أن قيمة الشعر لا تتحدد بموضوعه، ولا بعظمة القضايا التي يعالجها (راجع السطر ١٤ من العمود الثاني للمقال) ـ بينما الجرجاني تحدث عن المعنى والمبنى قبل الغرب الذي قال بمصطلحي الشكل والمضمون..

٧ ـ كيف أن الكاتب يذكر اليوت، وينكر ـ في الوقت نفسه ـ استخدام لغة الحياة اليومية، والقدرة على تحويلها إلى لغة شعرية؟!

٨ ـ يقول الكاتب (... ولا أدري ماذا يبقى للصحافة المحلية إذا استأثر الشعراء بالحياة الاجتماعية)! هل غاب عنه أن اللغة الإعلامية غير لغة الفن، وأن أدوات الصحافة غير أدوات الشعر؟!

*

حين أسهب في حديثه عن الواقعيين الاشتراكيين، وتصوير معاناة العمال والفلاحين، ورسم الطريق إلى الثورة.. نسي أو تناسى أن ذلك كان في مرحلة معينة. كان يجب أن يقوم الإعلام والفن بخدمة الدولة سواء من أجل انجاح الثورة، أو في مرحلة الحرب العالمية الثانية ـ حتى وإن اندرجت تحت مسمى (الأعمال التسجيلية). راجع في ذلك كتاب الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في كتابه «نحو واقعية جديدة» عما يقوله الناقد السوفييتي فيلكس كورنتسيف من أن الأدب العظيم هو أدب واقعي من حيث موقفه من الواقع ـ لماذا (كما يقول فيشر) لا يتعلم الكاتب الاشتراكي من هوميروس والانجيل وشكسبير ورمبو وييتس؟ وبذلك يصير الفن فناً إنسانياً «إن الإبداع الفني هو الذي يتخذ من الأساطير رموزاً لموضوعات معاصرة، من أجل إبداع الواقع لا الهروب منه.. ومن أجل اتخاذ موقف فكري وفني ـ أولاً وأخيراً ـ من هذا الواقع».

إن الفلاسفة، ثم علماء الجمال، ثم النقاد (منذ أرسطو حتى اليوت) ـ على حد تعبير الكاتب ـ عرفوا الفن بأنه جمال، ولكن ليس على طريقة الفن للفن (راجع مرة أخرى (فن الشعر) لأرسطو، وكتاب ت.س. إليوت (ملاحظات على الثقافة)، وقصيدته (الأرض اليباب).

يقول هيجل (لا ماركس) إن الفن يقع فوق رابية تطل من ناحية على الجمال، وعلى الناحية الأخرى تطل على الفكر. وعلى هذا أجزم أن الكاتب من دعاة الفن للفن، ولذلك أكاد أجزم أنه هجوم شخصي محسوب ومخطط.

* هل يدرك محيي الدين صبحي أن الوفاق الدولي بين الدولتين العظميين كان نبوءة في قصيدة عبد الرحمن الشرقاوي (من أب مصري إلى الرئيس ترومان) ولنقرأ معاً السطور نفسها التي أشار إليها:

وإني لأدعوك باسم الأبوة، باسم الحياة
وباسم الصغارْ
لنعقد حلفاً يصون السلامَ،
ويرعى المودات بين الكبارْ.

ألا يجب علينا أن نصحح مساراتنا نابذين التجريم والتحريم؟

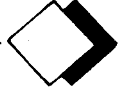
* ألا يجب علينا أن نصحح مساراتنا نابذين التجريم والتحريم كما جاء بمقالتك؟! إن العقل في ظل حرية كاملة يستطيع إبداع فلسفة تصلح للعالم الثالث ـ ونحن عموده الفقري ـ، فلسفة نابعة منا من دون حساسية من الغرب الأوروبي أو شرق أوروبا، ايماناً بأن التراث الإنساني واحد، وإيماناً بأن الفلسفات والعلوم والفنون والآداب لم تخلق إلا من أجل الإنسان، لا من أجل أن يكون (الفن للفن).

* لماذا اخترت أبيات معينة للشاعر العربي الكبير كمال عبد الحليم؟ هل قرأت ديوانه (إصرار)؟! هل قرأت قصائده وملاحمه عن (لبنان)؟! هل تعرف كيف وهب حياته من أجل وطنه، ومن أجل القومية العربية؟! هل تعرف أنك حين تحادثه عما قدمه فإنه يحول دفة الحديث بمهارة إلى موضوع آخر غير نفسه؟! وإذا ضيقت عليه الخناق، رَدَّ عليك بأن ما فعله واجب كل وطني. هل تعرف أن الشاعر العربي محمود حسن اسماعيل اختار نشيده (دع سمائي) ليكون من مختارات الإذاعة من دون علم كمال عبد الحليم نفسه. وكان هذا النشيد دافعاً من عدة دوافع أدت إلى النصر على العدوان الفرنسي الانجليزي الاسرائيلي على مصر عام ١٩٥٦؟

* كيف ملأت مقالك بالشتائم، مما تسبب في إحراج مجلة (الناقد) أمام المثقفين العرب في مصر؟ ولأضع أمام القارىء نماذج من هذه الشتائم ليحكم بنفسه: (الإسفاف الذي أراد فساد الذوق العقائدي أن يبسطه على الشعر العربي)، و (كان فاسد الذوق إلى حدود الإسفاف والبلادة وكلال القريحة).. إلى آخره! بل إن صلاح عبد الصبور لم يسلم منك.. صلاح الذي أجمع شعراء العربية على ملكته كشاعر عظيم [راجع عددي مجلة (فصول) ـ (القاهرية) اللذين صدرا بعد وفاته بأقلام البياتي وغيره من الشعراء والنقاد العرب].

* إنك لم تقدم البراهين على أن هذا الكتاب هو (وثيقة على قدرة الايديولوجيا المخططة على التضليل والتدجيل)، ولم تفسر لنا كيف تكون الايديولوجيا مخططة؟! وكيف تكون غير مخططة؟! ولم تقدم لنا الشعراء العرب الذين أفسدوا بسبب هذا الكتاب!

أخيراً.. الخطأ كل الخطأ أن يُحرِّم أو يجرم كلانا الآخر لاختلاف الرأي. ولعلنا نحن العرب نستطيع يوماً التخلص من الدوغماطيقية والديماغوجية معاً. □



ثقف ومثقفون

مات الشعر!

ابـراهيـم محمـد قـاسـم
سورية

■ حين قرأت العـدد (١٣) من مجلة النـاقـد/ تموز/ ١٩٨٩، لفت نظري بشكل خاص، وبما يشبه الصدمة، احد المقالات الواردة في العدد المذكور، وهكذا اعدت قراءة المقال عدة مرات، كي اتمكن باكبر قدر من الوضوح والجلاء من اسباب (صدمتي).

كاتب المقال: الناقد يوسف سامي اليوسف، وهو غني عن التعريف. وكما الانسان عموماً، فإن ناقدنا الكريم أصـاب واخـطأ، وهو صاحب تجربة غنية، فضلا عن موسـوعيتـه.

*

في البدء لا بد من الايصاح، اني لست معنياً بالدفاع عن الشعر، كما اني لست شاعراً حديثاً والحمد لله، غير اني لا املك صفة الوقوف على الحياد امام الخطأ في المناهج والمبـادىء والمجـردات. في محاولتـه لرصـد ازمـة الشعر الحـديث، يلاحـق الاسـتـاذ يوسـف الـيوسـف هذه الازمـة، ضمن ثلاث دوائر: فلسـطينياً وعربياً وعالمياً، وضمن المدى الفلسطيني يعلن خراب المؤسسات الثقافية وغـير الثقـافية، ويرى ان (المشروع الادبي الفلسطيني) ولـيس الـشعـر وحسب، قد (اجهض... قبـل ان يترعـرع)! اما والامر كذلك، فإن الناقد ـ سامي طبعا وليس المجلة ـ يعلن يأسـه من الحـاضر الفلسـطيني، ويسحب ذلك اليأس ليجلل به المستقبل ايضاً! وما دام الكـائن العـربي (يصر على الغـوص في غيـبوبته المريحة المسترضية) فلا امل! (ولا تملك حجارة الفلسطينيين ولا حتى راجماتهم الصاروخية، ان تؤوب بهذا الكائن من الغفلة الى اليقـظة)؟ ترى من اخـبر النـاقـد ان برنـامج (الحجارة) موجه لايقاظ الكائن العربي؟ وهل نستطيع ان نحكم على ما ستؤدي اليه تلك الحجارة ما دامت لم تكف عن الرشق الرشيق البليغ؟

امـا المـدى العربي، فهـو في وضع لا يفضل المدى الفلسـطيني ان لم يزد سوءاً، وليس الحـال على المستوى العالم افضل!

ضمن هذه الرؤية المتشائمة، المغرقة باليأس، يرتكب الاستـاذ الجليل يوسف اليوسف العديد من الاخطاء، وهي تتراوح ما بين الخطأ الشكلي المحض، وبين الهفوات الفكرية الكبرى.

من الأخطاء الشكلية على سبيل المثال قوله (لو تسامح الناس مع الفكر الحر لقلت بأن انحسار الدين هو الذي افضى الى تخثر الثقافة العالمية برمتها)، واضح هنا ان استـاذنـا يرى ان عدم تسـامـح الناس مع الفكر الحر معدوم، وهذا الانعدام يمنع الفكر الحر من القول، ومع ذلك فقد قال ما يريد!

لكن هناك ما هو ابعد من الاخطاء الشكلانية، فعنده ان الشـاعـر الحـديث (منتـج الخواء المهذار)، انه شاعر مزور، تماما مثل سياستنا المزورة، بل حتى مثل وجودنا العربي المزور!

ثم، أنّى للمـواطن العـادي ان يهتم بالشعـر حتى الشديد الجودة، ما دام مضطرا على الركض طوال يومه من أجل الحصول على لقمة عيشه)، وهكذا ورغم ان المواطن في شغل شاغل عن الشعر بل الادب كله، وفي نفس الـوقت الشعراء خاوون مهذارون مزورون، ومع ذلـك يتساءل الناقد: (اين الديموقراطية وحرية التعبير عن الرأي؟ وأين الدعم الخاص الذي ينبغي ان تقدمه الدولة للمجيدين من الشعراء، وسواهم من المثقفين؟)! وهـذا المـطلب غريب عجيب، لمن كانت رؤيته كرؤية استاذنا الجليل، فإن كان تشاؤمه صحيحاً ومبرراً ومعبراً عن الواقع، فما الذي سنفعله بهذه (الديموقراطية)؟ ومن الـذي سيستفيد منهـا او يملك القـدرة على ممارستهـا؟ المزور؟ ام اللاهث وراء لقمة عيشه؟ وما دامت الصلة مقـطوعـة بين الشاعر والقاريء، فما لهذا او ذاك وتحفة (الـديمـوقراطية)؟! الأعجب انه ينعي الشعر والشعراء ويقول انهم مزورون، ومع ذلك يطالب الدولة ان تقدم (الـدعم الخـاص) للمجيدين من الشعراء، فهل يظن ناقدنا ان الدولة اكثر اهتماما من القراء والنقاد بالشعر؟ حتى انـه وهـو النـاقـد المتخصص، يعلن بكل وضوح وصدق: (ولا اكتمكم انني قلما املك القدرة على ان اقرأ مجمـوعـة واحـدة مما يكتب من شعـر في هذه الأيام العجاف)! فهل ستملك الدولة هذه القدرة؟

والأغرب مسألة (الدعم الخاص)، فلمن ولماذا يقدم والمواطن العادي لا يقرأ احداً؟

ثم، ألم يقل: (وهكذا اتخذت المؤسسات الثقافية في العالم العربي استراتيجية شديدة الوضوح: إما ان يتعلب المثقف داخل المؤسسة بحيث يصير برغياً في آلتها الكلية السـاحـقـة، واما ان يركل ليعتكف في زاوية من زوايا النسيان ليكابد اوصابه وفقره)!

اذن هل تقـديم (الـدعم الخـاص) سوى مطلب اصـلاحي بالـغ الهشـاشـة والسطحية؟ وهل مثل هذه (المؤسسـات) من يطلب منها تقديم (الدعم الخاص)؟ وهل يضمن لنا الناقد ـ في حالة تقديم (الدعم الخاص) ـ ألا تستخـدمـه المؤسسـات المـذكورة كدافع اضافي كي (يتعلب المثقف داخـل المؤسسة)؟! على اية حال لو ان الأمر اقتصر على ما تقـدم من (هفـوات) لهان الأمر. فنـاقـدنـا الجليل ينعى الثقافة فلسطينياً وعربياً وعالمياً، ويعيد السبب الى: (الـزمن تماماً كما بين ابن خلدون، احكم حكيم عرفته البشرية طوال تاريخها)!

ولنا على هذا القول مأخذ صغير واضح يختلف حجماً، فإن كان ابن خلدون احكم حكيم عرفته البشرية، فما الذي ابقاه ناقدنا من نعوت لابن رشد والفارابي والكندي والجـاحظ وسـواهم الكثير من نوابغ حضارتنا العريقة؟ وهذا مأخذ شكلاني محض، اما اذا تأملناه اكثر، فيمكن لنا ان نقول: ما دام (الزمن) هو السبب الجوهري لكل انحطاط على الاطلاق، فلماذا طلبت من الدولة ان تغير موقفها من الشعراء ولماذا تريد من الشاعر ان يكف عن التزوير، ولماذا تصف الوجود العربي بأنه مزور؟ فما دام الزمن هو السبب فلا فائدة من كل التوصيفات، ولا مجال لالقاء اللوم على أحدٍ شاعراً كان أم دولة أم قارئاً! ومن كان يرى الزمن مؤثراً على هذا النحو فلا ينبغي له مناشدة الارادة الانسانية للتغيير، حتى وان كان طلب (الدعم الخاص).

من جهـة اخـرى، وانسجـامـا مع مبـدأ (الزمن)، يتأرجح ناقدنا الكريم بين لوم واقعنا العربي والفلسطيني، واعلان اليأس منه، وبين تبرير هذا الواقع والرضوخ له.

يقول: (فنحن في زمن يعطب جذور الاشياء، ويرمد كل ما انجـزه الانسان طوال القرون السبعين الاخيرة: الـدين، الفلسفـة، النحت، الـرسم، المـوسيقى... الخ)! وهذه رؤية على المستوى العالمي، وتوافقاً، يحاول تبرير اوضـاعنـا العـربية على النحـو التالي، حيث يبدأ مفـاخـراً، (ان منطقتنا التي بنت اول مدينة (اريحا) في الالف الثامن قبل الميلاد) وكم هو غريب هذا الانزلاق الذي ارتكبه ناقدنا، اذ يعلن بعد التفاخر مباشرة انتهاء دور الحضارة العربية تماماً: (آن لها ان تشيخ)! ثم عودة للتفاخر (ولقد انجبت منطقتنا الكثير وقدمت الكثير. وفي صلب الحق ان هذه المنطقة التي نحن فيها قد اخترعت الانسان)! وايم الحق انه اختراع عظيم، إلا أنه أنجز، أي أنه انتهى وأصبح من الماضي لكن ناقدنا يكتفي به ويسـدل الستـار على كل أمـل أو مشروع حضـاري للمستقبـل، يقـول: (ولذلك لا يجوز لأي نزيه إلا أن يقول لها «الله يعطيك العافية»)!



ليس تذمرنا من الواقع سوى نتيجة لرغبتنا في ما هو أفضل



فهل نستطيع ان نتفق مع هذه الرؤية؟

هل علينا أن ننزع من ادمغتنا كل الطموحات والأهداف والآمال؟ يبدو أن هذا ما يريده لنا ناقدنا يوسف اليوسف، فقد تم انجاز اعظم الانجازات، وكل ما عدا ذلك اقل قيمة ولا يعدل ما مضى، ثم آن لمنطقتنا ان (تشيخ)، وعلى هذا لم يبق أمامنا إلا أن ننتظر حسن الختام الأكيد!

هنا لا بد ان نسأل ناقدنا، كيف اجاز لنفسه التحدث عن ازمة الشعر؟ وكيف أجاز لنفسه ان يحللها ويرصد أسبابها؟ وكيف أجاز لنفسه أن يصف الشاعر الحديث بأنه مزور؟ وان يعمم التزوير الى واقعنا العربي برمته؟

هل نذكر ناقدنا الجليل ان (الأزمة) تعني حالة مؤقتة يعقبها انفراج؟ واذا استخدمنا مفرداته يمكن القول: ان (الزمن) سيؤثر على الأزمة، ويجعلها (تشيخ) وتموت!

ثم هل نذكر ناقدنا ان (الزمن العربي المزور) يعني وجود زمن غير مزور، فأين هو؟

من المؤكد وانسجاماً مع رؤية الناقد ان زمن العرب الحقيقي هو في الماضي وحسب! لكني أقول: ما دامت منطقتنا قد أدت دورها وشاخت فالأجدر الحديث عن عوامل الشيخوخة العربية وليس التزوير! وأحسب ان هذه الرؤية العدمية المتناقضة هي جل ما يتمناه لنا اعداء العرب والعروبة.

والحقيقة ان الواقع العربي يختلف عما أبداه لنا ناقدنا الكريم، فنحن معه في عدم رضاه عن هذا الواقع، ونحن معه في أن هذا الواقع في هذا الزمن يحتاج الى جراح ماهر ليستأصل ادرانه الخبيثة، لكني لست معه ولن أكون، في ان ماضينا هو أفضل أزماننا، ولست معه في هذه العدمية واليأس، فالواقع الراهن وبما فيه من عيوب ومثالب خير دليل على ما أقول، فرغم كثرة الاطماع والاعداء، لا نزال نقاوم، ولا نملك إلا أن نقاوم، وكعربي أنا متمسك بوجودي ولا أزال أدافع عنه وعن مستقبلي أيضاً، لأن هذا المستقبل هو مستودع لطموحاتي وآمالي باشراقة عربية جديدة، وليس تذمرنا من الواقع العربي، سوى نتيجة منطقية لتمسكنا بما ينبغي ان يكون، ولرغبتنا الشديدة بما هو أفضل.

بقي ان أقول تعقيباً ختامياً على نص الناقد يوسف سامي اليوسف، من الناحية الشكلانية، فلما قرأت نصا كثيفاً وموجزاً كمقاله المشار اليه، لكنه يمتاز عن كل ما قرأت بكثافة التناقضات والهفوات أيضاً، حتى في العبارة الواحدة أحياناً.

أما اذا ولجنا روح النص، فيمكن القول، ان الناقد الكريم قد ذهب الى أقصى حدود العدالة، فحين نعى الثقافة العالمية بسبب (انحسار الدين)، ثم نعى الوجود الثقافي العربي والفلسطيني، افراداً ومؤسسات، انما قد نعى ضمناً، عن قصد أو بدونه، دور النقد.

فالنقد هامش ينير ويستجلي كوامن الابداع، وعلى هذا اقترح على ناقدنا الكريم، ان يربط العمل بالقول، وبالتالي ان يكف عن النقد.

اما مبررات هذه الدعوة فكثيرة، اخص بالذكر منها ثلاثة:

- اعترف ناقدنا بعدم قدرته على قراءة مجموعة شعرية حديثة، ومن لا يقرأ، لا يستطيع أن يقدم نقداً موضوعياً، بل مجرد احكام هي بمثابة الآراء الشخصية غير الناضجة.

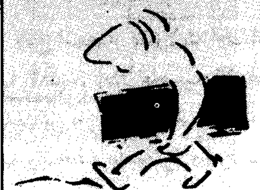
- مطالبة الناقد بموقف صدق مع الذات، وهذا نابع من حبي لرؤية الانسجام والتآلف حتى فيمن اختلف معهم.

- والأهم مما تقدم، أن واقعنا العربي والفلسطيني أبعد ما يكون عن حاجته لمثل هذه الرؤية العدمية اليائسة، بل لدينا فائض من اسباب قتل الأمل، ولا نحتاج الى سبب اضافي يلبس ثوب النقد والخبرة.

- اخيراً ان كل ما تقدم لا يمس الناقد شخصياً ولا يطاول أي نص آخر له. □

AN.NAQID subscription form | **قسيمة اشتراك**

Name: .... الاسم:
Profession: .... المهنة:
Address & post code: .... العنوان مع الرمز البريدي:
....
....
Telephone: .... الهاتف:



SUBSCRIPTION RATES: | **الاشتراكات:**

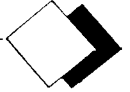
(For individuals, paid in advance)		*(For official institutions)*		للمؤسسات والهيئات	للأفراد	
One year	£50.00	One year	£100.00	١٠٠ جنيه استرليني	٥٠ جنيها استرلينيا	□ لسنة واحدة
Two years	£80.00	Two years	£160.00	١٦٠ جنيها استرلينيا	٨٠ جنيها استرلينيا	□ لسنتين
Three years	£120.00	Three years	£240	٢٤٠ جنيها استرلينيا	١٢٠ جنيها استرلينيا	□ لثلاث سنوات

Enclosed my: | مرفق طيه:
□ Bankers cheque .... □ شيك مصرفي خارجي
□ Personal U.K. cheque .... □ شيك مسحوب على بنك في بريطانيا
□ My credit card No. with □ Access □ American Express □ Diners Club □ رقم حسابي لدى

Signature .... التوقيع

* الرجاء الكتابة بالانكليزية اذا أمكن * ترسل قيمة الاشتراك مقدماً باسم الناشر وعلى عنوانه

Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 071-245 1905 Fax: 071-235 9305 Telex: 266997 RAYYES G



عين الثقافة

جيلي الفلسطيني

(ان جيلي الفلسطيني يعتبر سوريا ولبنان وطنه الفكري الثوري..

إن جيلي الفلسطيني يرى في الجرح الفلسطيني الشهادة على الشلل الذي نزل بحركة التنوير ـ وهو الشلل الذي نزل بها لا في مصر وحدها بل في جميع الأقطار العربية..)

أميل حبيبي

«العربي» ـ فلسطين المحتلة ١٥/٦/١٩٩٠

وظيفة الشعر

(.. الوظيفة الحضارية للشعر لا تسمح بتحويله إلى خطب وأغان لتمجيد هذا الاتجاه أو ذاك حتى لو كانت هذه الاتجاهات تقدمية..)

محمد حسن الأمين

«العواصف» ـ بيروت ٢٥/٥/١٩٩٠

من تدفق؟

(الشعر تدفق داخلي قبل أن يتدفق البترول داخل دولة الإمارات العربية المتحدة..)

مانع سعيد العتيبة

«صباح الخير» ـ القاهرة ٢١/٦/١٩٩٠

المسؤولية المنسية

(أنا أخاف من الكتابة لأنني أعتبرها مسؤولية كبيرة جداً، ولذا أمزق كثيراً مما أكتب..)

أسعد الأسعد

«القدس العربي» ـ لندن ٢٢/٦/١٩٩٠

التفاعل المحظور

(القيود المفروضة على الفنون وعلى الرأي، تعوق التفاعل الطبيعي بين الناس وبين أصحاب القرار)

الفريد فرج

«القبس» ـ الكويت ٢٩/٦/١٩٩٠

كيف تصبح شاعراً

(.. ما عليك إلا أن تسطر بعض كلمات هناك وهنا بدون روابط ولا تعب ولا أصيلة لتكون أمامك قصيدة جاهزة تصلح للنشر وفق مقاييس النشر الضائعة هذه الأيام..)

عدنان الصائغ

«الحوادث» ـ لندن ٢٢/٦/١٩٩٠

أدب المرأة

(إن هناك أدباً تكتبه المرأة، له خصائص مختلفة عن كتابات الرجل نظراً لاختلاف عالم المرأة في مجتمعاتنا عن عالم الرجل.. لماذا نتجاهل هذا الأدب؟)

سلوى بكر

«شهرزاد الجديدة» ـ ليماسول ـ حزيران ١٩٩٠

الحرية!

(أنا نتاج مجتمع قمعي، وممارسة الحرية بكل هوائها يحتاج إلى تقاليد أجيال تنعم بها.. تقاليد موروثة)

جمال جمعة

«القدس العربي» ـ لندن ٥/٧/١٩٩٠

المستقبل

(الكتابة ستظل هي سيد كل الأعمال الفنية، ولكنها ستكون للخاصة. أقصد جمهور المثقفين جداً. أما القاعدة العريضة من القراء فلا يقرأون فعلاً منذ يوم ظهر التليفزيون)

حسن شاه

«المسلمون» ـ لندن ٢٢ ـ ٢٨/٦/١٩٩٠

لا أحد غيرهم

(كل ما أريده ألا يقول شاعر أو جماعة: نحن ولا أحد غيرنا، مسفهين كل ما عداهم، ساعين إلى «شمولية» تضرب كل ما عداها بالتهديد والوعيد)

محمد مهران السيد

«أدب ونقد» ـ القاهرة ـ حزيران/ يونيو ١٩٩٠

كل شيء عربي

(أستطيع أن أقول: إن الفن القصصي الراقي كان عربياً، ففنية القصة النموذج التي لم يتعلمها أحد كانت عربية، ودليلي على ذلك هذه القصص المحبوكة السبك، المتكاملة السرد، المميزة العرض، المنتشرة في كتاب الله الكريم، وهو دليل قوي ودافع على أن فنية القصة في الأصل عربية، وإلا فاعطني نموذجاً لمثل هذه القصص من القص الآخر العالمي!)

علي حسون

«الشرق الأوسط» ـ لندن ٢٠/٦/١٩٩٠

الامتياز

(أصدرت مجموعتين قصصيتين، وكتب عنهما في الصحافة السورية وغير السورية أكثر من عشر مقالات. ولو لم أكن صحفياً ما أظن أنني سأحظى بذلك)

جمال عبود

«العالم» ـ لندن ٣٠/٦/١٩٩٠

العجيب

(.. والعجيب أن يهاجم البعض قائلي وناقلي الأفكار الأجنبية، ولا يقاطع في بيته أو عمله أو في بقية شؤون حياته ثمرات هذه الأفكار)

سامح كريم

«الأهرام» ـ القاهرة ٢٩/٦/١٩٩٠

المفزع

(.. تشرفوا بحضور أمسيات القصة والشعر لتروا هذا الخليط الغريب في قيم النقد والدرس ما يفزع ويثير حفيظة الحريصين على أدبهم وتراثهم ومستقبلهم الإبداعي)

محمد العوين

«اليمامة» ـ الرياض ٢٧/٦/١٩٩٠

أوراق التوت

(يخشى الحداثة كتّاب وفنانون وشعراء من الدرجة العاشرة لأن الحداثة تفضح الذي لا يملك الموهبة وتعري التقليديين من آخر أوراق التوت)

علي الشرقاوي

«الأيام» ـ البحرين ٢٥/٦/١٩٩٠

التغيير

(تغيير العالم بالشعر مسألة غير قابلة للتنفيذ لأن التغيير يأتي بالعمل والسلاح والتصنيع..)

بدر توفيق

«الكفاح العربي» ـ بيروت ٢/٧/١٩٩٠

أكثر حداثة

(إن قصيدة كلاسيكية وقديمة للمتنبي أكثر حداثة وشاعرية من أي شاعر معاصر الآن)

حمدي بحر

«الموقف العربي» ـ نيقوسيا ٨/٧/١٩٩٠

المتعدد

(ليس الشاعر نفسه الا لأنه أكثر من نفسه ـ إلا لأنه المتعدد في الواحد..)

أدونيس

«الحياة» ـ لندن ١٧/٥/١٩٩٠

قليلاً

(يجب أن نتحرر ـ قليلاً ـ من ربقة هذا الأدب الذي يكتبه أدباء حول أدباء من أجل أدباء..)

محمد فائق

«الأحداث» ـ لندن ٤/٧/١٩٩٠

النقد المتهم

(إذا فتحت كتاباً لناقد مصري عن الشعر العربي فإنك لن تجد سوى النماذج المصرية. والشيء نفسه بالنسبة للناقد العراقي أو السوري)

منصف المزغني

«الشراع» ـ بيروت ٢٣/٤/١٩٩٠

المستجير

(.. ومن استجار بمقولات الحداثة ومفرداتها الكثيرة، امتلأ قاموسه الاتهامي بكل ما يدين من هم على غير شاكلته بالسلفية والتخلف والمباشرة والوضوح المشين..)

بلند الحيدري

«المجلة» ـ لندن ٢٩/٥/١٩٩٠



تقدم دائما
الكتب المثيرة
للجدل.

رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ, Tel: 071-245 1905, Fax 071-235 9305, Telex: 266997 RAYYES G

■ القصة العربية:
مدمرو القلاع
القديمة



الناقد

العدد الثامن والعشرون ■ تشرين الأول/ اكتوبر ١٩٩٠
■ السنة الثالثة

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

No. 28 1990 October YEAR 3

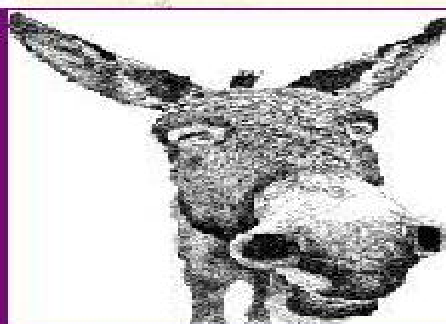
قص

القصة العربية
اليوم (١)

٤٧
قصة
من ١٤ بلدا عربيا

عدد خاص

£ 3.00 in U.K.



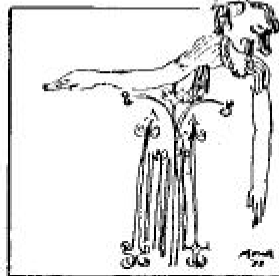
http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

عدد خاص:

الناقد

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب



الرسوم

الغلاف بريشة الفنان نذير نبعة (سورية)
نذير نبعة وطلال معلا وسديف المهدي وصلاح صالح وزهير غانم وهيثم بعجانو هيشون وليلى عساف وجورج البهجوري

تصدر عن:

رياض الريس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 071-245 1905 Fax: 071-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

■

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس

المدير المسؤول
عبد الغني مروة

الاخراج:
حسين فتوني

■

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و «الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتابها ألا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة. ولا تقبل المادة ما لم تكن الاصل وليس صورة عنه.

■

لا تعنى المجلة بنشر النصوص المترجمة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه.

■

لا تدفع «الناقد» مكافأة عن المواد التي تنشرها، وهي محصورة بالكتاب الذين تكلفهم رسمياً. وتقدم «الناقد» اشتراكاً مجانياً لسنة لكل كاتب تنشر له.

■

جميع الحقوق محفوظة لـ «الناقد» ١٩٩٠. النشر والاقتباس بإذن خاص.

■

جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة.

■

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review in Arabic

Edited by:
Riad N. El-Rayyes
Executive Director:
Abdul Ghani Mroueh

Registered at the Post office as a Newspaper

© AN-NAQID 1990

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الاردن ١,٥ دينار، العراق ١,٥ دينار، الكويت ١,٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١,٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States $8, Cyprus £C2, Greece DR1000, France F30, West Germany DM9, Italy L8000, Switzerland SF15, United Kingdom £3, Canada $C8, Belgium BF200, Netherlands FL15, Austria Sch100

الواقع القصصي في الوطن العربي
٤٧ قصة من ١٤ بلداً عربياً

مدمرو القلاع القديمة
مشيدو القلاع الجديدة

■ حظيت القصة القصيرة كلون من ألوان التعبير الأدبي باقبال عدد كبير من الأدباء العرب وخاصة في الستينات.

وتمكن بعضهم من تحقيق انجازات باهرة تجلت في تجديد تناول الشكل والمضمون، ثم ما لبث ذلك الاقبال أن شهد بعض الفتور لعدة أسباب منها:

- تضاؤل عدد دور النشر المعنية بنشر المجموعات القصصية.
- انصراف المجلات الاسبوعية عن تخصيص صفحات منها لنشر القصص القصيرة، والشيء نفسه، فعله العديد من الصفحات الأدبية في الجرائد اليومية.
- اهتمام الأدباء الجدد بكتابة الرواية.

ولكن هذا الواقع لا يعني أن القصة القصيرة فقدت احتراماً كانت تتمتع به، فلا يزال الأدباء ينظرون الى القصة القصيرة نظرة تقدير بوصفها جنساً أدبياً يمتلك قدرات تعبيرية لانهائية، تشكل تحدياً حقيقياً لموهبة كل من يقدم على كتابة القصة القصيرة.

واذا كانت القصة القصيرة العربية لم تواجه بعد اتهاماً شبيهاً بالاتهام الموجه الى الشعر الحديث، والقائل بأنه يعاني أزمة ضياع وفوضى لا نجاة منها ولا خلاص، فان الاطلاع على النتاج القصصي العربي الراهن يشير الى أن القصة تعاني ايضاً أزمة هي ليست كأزمة الشعر، ولكنها أزمة تتجلى في عدم ظهور كتاب يضيفون جديداً حقيقياً الى مسيرة القصة العربية.

فما يكتب حالياً من قصص قد يكون ذا مستوى جيد يؤهله للنشر، وقد يكون متمتعاً بنكهة شخصية متميزة، ولكنه مازال يسير في طريق شقّ سابقاً من قبل كتاب قصة آخرين، وليس في مقدور القارىء المنصف ان يصف النتاج القصصي الراهن بأنه قد تجاوز ما سبق أن أُنتج أو أضاف الاضافات الجديرة بالتنويه.

وهذا أمر طبيعي لا يدفع الى الشكوى أو الادانة اذ ليس من المطلوب أن يكون الأدباء أجمعين من مدمري القلاع المشيدة سابقاً، ومن بنائي القلاع الجديدة الشاهقة التي هم مهندسوها وهم مالكوها.

واذا كان هذا العدد الخاص قد كرس كله لنشر ٤٧ قصة من ١٤ بلداً عربياً، فان كل ما نشر من قصص في سبع وعشرين عدداً من (الناقد) هو جزء لا يتجزأ من هذا العدد الخاص الطامح الى التعريف بجوانب مهمة من الواقع القصصي في الوطن العربي.

ومن الضروري الآن التذكير بأن «الناقد»، وهي المجلة الأدبية العربية التي لا تعتمد على نشر النتاج الأدبي المترجم، لا بد لها من الارتباط بالواقع الأدبي في بلادها، وتحاول التعبير عنه، فاذا كان أسود، كانت المجلة سوداء، واذا كان أبيض كانت المجلة بيضاء. أما أي تنظيرات أخرى حول دور آخر وهمي للمجلة فهي مجرد ثرثرة وقور، ولا قيمة لها في المجال الابداعي، بل هي قد تشغل الوسط الأدبي حيناً بأسئلتها وجدالها الأجوف، ولكن الابداع وحده يظل هو الحكم، وهو الحصاد الحقيقي.

ومهمة «الناقد» في رأينا تتحدد بالمساهمة في ايصال ذلك الابداع الى القراء، ونشر التقويم النزيه له، ترويجاً لما هو جيد وأصيل، وفضحاً لما هو رديء ومسيء.

ومن الجلي أن «الناقد» كمجلة ثقافية ليست مصنعاً يتولى تصنيع الأدباء وفق مواصفات معينة ومقاييس محددة تمهيداً لطرحهم في السوق الثقافية.

«الناقد» تفصح عن واقع أدبي موجود، وتنشر ما ينتجه الأدباء، ولكن الغاية التي تسعى لها تنحصر في النشاط في ثلاثة مجالات هي:

- التركيز على ما هو جديد وأصيل.
- العناية بالمواهب الجديدة.
- اتاحة الحرية كي يعبر الأدباء عما يشاؤون.

وهذا العدد الخاص من «الناقد» هو مجرد محاولة للتعريف بالقصة القصيرة في الوطن العربي، ستليها محاولات أخرى في وقت ليس بالبعيد. □

«الناقد»

قصص

ترتيب البلدان في هذا العدد الخاص يأتي حسب التسلسل الأبجدي بينما ترتيب القصص يخضع لاعتبارات التنفيذ الفني

الأردن

اتكاءات تحت السنديانة

سامية عطعوط



■ صباحٌ جميلٌ أطلَّ علينا
وشمسُ حزيران تصحو
فتعلو
تعرّي جراحاً تنزُّ بصمتٍ
وتمضي بعيداً
وتنسى الظلال
الجبال لدينا
. . . . .
صباحٌ جميلٌ أطلَّ علينا.

*

وحدي لا اسمع سوى صفير الرياح، حفيف الشجر، تكسّر الفروع، عواء الكلاب، الذئاب، أزيز الصراصير.

الليل يزحف نحوي. أصوات أقدامهم تقترب مني. إنهم يتقدمون. خشخشات العشب تحت نعالهم تخرمش أذني. ها هم يقتربون. أذيالهم طويلة. ها هم أمامي. آه. أذيالهم تقترب مني، تلتف حول عنقي.. تلتف حول.. آآآآآخ.... إني أختنق.

صحوتُ على صوتٍ صافرةً يفضُّ صمت المكان، فتحت عينيّ. بحثت عن أمي. رأيتها محنياً ظهرها، ولمحت دمعتين تنفران من عينيها. تلفتُّ حولي. لَمَستْ نظراتي حزناً، ذهولاً، وجوماً يغطي الوجوه.

أمسكت ساعد أمي. هززته بكفي الصغيرة. سألتها:

ـ هل سنعود إلى بيتنا؟

لم تجب. سألتها:

ـ أمي. هل لهم قرون؟

أشارت بالنفي. دهشت. هززت يدها ثانية:

ـ أمي.. هل لهم ذيول؟

لم تجب.

«إذن. لماذا أحلم دوماً بأذنابهم تمتد وتمتد وتلتف حول رقابنا أنا وأخي الصغير وابن جيراننا وابنة عمي وأمي وأبي؟ لماذا؟».

تساءلتُ ولم أصدق أجابات أمي، لكني صمت. تبعتُها واخوتي إلى الخارج. كانت البيوت تعبة من الانتظار، تنحدر من الجبال متهالكة، تستقر في قعر الخوف، والسماء فراغٌ باهتٌ يحيطُ بنا، والوجوه تحرثها الأسئلة.

دارت أحاديث خافتة بين الجيران، قبل أن يأوي كل إلى بيته مستلباً. دارَتْ في عقلي الصغير خواطر غريبة. أحسستُ بشيء يخرج من جسدي. دار الدوار برأسي. جفلت. أنزلتُ أخي الصغير عن ساعدي. أجلسته على الرصيف. مددت يدي إلى مؤخرتي. لمستُ قطعة من اللحم الطري تتحرك لزجة في كفي، تنمو وينمو عليها الزغب. شعرت بالغثيان. ضغطتُ عليها، فتألمت. أمسكتُ بثوب أمي. التصقت بها. تلفت حولي وجلة. خشيتُ أن يكتشف أحدهم أمري.

«أنا حيوان صغير؟ يا إلهي».

استرقتُ النظر إليهم لأتأكد أن نظراتهم لا تقربني. صُعقت. لمحتُ أذناباً حقيقية تنمو في مؤخرات الرجال، النسوة، الأطفال، حتى أخي الصغير.

بكيت بصوت مرتفع. شددت ثوب أمي لتسمعني. صرخت:

ـ أمي. أنا على حق. لهم ذيول.

ـ صدقيني يا أمي. لنا ذيول.

صرختُ وصرختُ، لكن صوتي ضاع في ضجيج أحاديثهم الفاترة الكئيبة. □

العدوى

جمال ناجي



■ أخيراً وصل الراكب المنتظر، فاكتمل العدد: رجلان إلى جانب السائق، امرأة في أقصى يمين المقعد الخلفي، فأنا، فرجل متجهم الوجه إلى يساري.

ها إن السائق يدير المحرك، ينظر إلى الأمام، تتحرك السيارة بنا، تبتعد عن مجمع سيارات الأجرة، تبتعد أكثر، تستقيم الطريق، يكف السائق عن تحريك بدالة السرعة، فيخفت ضجيج المحرك، ويتحول إلى طنين متصل.

في عزلة الصمت التي أعيشها في سيارة الأجرة، أفكر في الكثير من الأمور، إن لم أقل في جميعها. أقلّب الحياة على وجوهها، أشرّق، أغرب، وأبحث عن حلول ومخارج لهمومي التي ما أكثرها. هكذا أنا، لذا فإنني لا أشارك في تلك الأحاديث التي يلجأ الركاب أحياناً إلى نبشها دون مبرر: أحاديث الطقس، والأسعار، والطرق، وحوادث السير. ربما يصر الركاب الآخرون الآن، بمن فيهم السائق، على التمسك بعزلة الصمت مثلي. هذا ما تقوله الملامح المهمومة للمرأة والرجل الجالسين إلى جانبي على الأقل.

الرجل الجالس إلى يساري يتنهد الآن، ألديه مشكلة هو الآخر؟ أهي بحجم مشاكلي؟ أم أنها أكبر؟ لكن، ما شأني بـه؟ ما الـذي أريده بتساؤلاتي هذه؟ ألا تكفيني همومي؟

ها هو يتنهد من جديد.

أنا أفهم التنهد على أنه تعبير عن الضيق، أو عن حاجة الإنسان إلى المزيد من الهواء. كلا التعبيرين سيان، وكلاهما يشيران إلى أن الرجل متضايق، أو مكتوم، وإلاّ لماذا يتنفس بهذه الطريقة المؤلمة؟

الركاب الآخرون صامتون، لا بد من أن في رأس كل منهم فكرة ما أو أكثر، تشغله فتلجم لسانه. أما أنا، فلا شيء الآن يشغلني سوى تنهدات الرجل الجالس إلى يساري. إنه يسرّب إلى نفسي ضيفاً جديداً هو الضّيق! كأنه بزفراته ينفخ في صدري فيملؤه، وهنا أجدني غير قادر على التنصل من حالته. لن أستطيع القول ثانية: ما شأني به؟ فحالته تمتد إليّ، لكن ما الذي أوقعني في هذه الورطة؟ ألا يكفيني ما أنا فيه؟

لا بد إذن من التحدث إلى هذا الرجل. فلربما تمكنت من صرف همومه، وهمومي أنا! سأقول له: إنسَ. لكن، ما الذي سينساه؟ سأقول له بأن الدنيا لا تستحق كل هذا الاهتمام والتفكر، وأن لكل مشكلة حلها؟ لكن الدنيا تستحق الاهتمام، ثم إن الحياة زاخرة بالمشكلات التي تستعصي على الحلول. كيف إذن سأبدأ معه؟ كيف سأبدّد همومه؟ كيف سأحدّ من انتقال عدوى الضيق والتنهد إليّ؟

ـ أفف...

ها قد انتقلت العدوى إليّ. أنا لم أتنهد الآن من أجل تقليد هذا الرجل، إنما وجدتني أتنفس بعمق ثم أزفر مثله، دون أن أعي. ثم أنني أحس الآن بشيء من الارتياح، فلأتنهد ثانية، وثالثة. ما الذي يمنعني؟

المرأة الجالسة إلى يميني، ترمقني بنظرات غامضة. ماذا تريد هي الأخرى؟ هل ضايقتها أنفاسي؟ هل تريد التخفيف عني؟ أتريد الادعاء أمامي أن الدنيا لا تستحق الاهتمام؟! أتريد أن تقول لي: إنسَ؟ حلو! هذا ما ينقصني. فلأتنهد اذن، لأن هذا هو الحل الوحيد في هذه اللحظة! لكن المرأة تتململ في جلستها، تضع أصابع يدها على رقبتها، تحرك رأسها كمن تجاهد الاختناق، تتنفس بعمق. أخيراً، هاهي تتنهد. مرحى مرحى! لقد انتقلت العدوى إليها، لقد تمكنت منها، أو تمكنّا!

ماذا عن الرجلين بجانب السائق؟ أهما مثلنا؟ هل سيتقبلان العدوى أم أنهما لا يسمعان تنهداتنا المتلاحقة؟ لأنتظر اذن، أو لننتظر. ها قد لف أحدهما رأسه باتجاهنا. إنه يستعرضنا بصعوبة. يشيح بوجهه عنا. ينظر إلى الأمام، إلى الأمام قليلاً، ويتنهد، فيفعل الآخر مثله.

لم يبق سوى السائق، وهنا المشكلة الكبرى. هل سيستقبل العدوى؟ ثم لمن سينقلها طالما أنه لم يبق في السيارة من لم يصب بها غيره؟ على كل حال، لن يطول انتظارنا، فقد نظر السائق إلى الرجل الجالس إلى يمينه قبل قليل، وها هو يكرر تلك النظرة الغامضة، سيتنهد، شاء أم أبى. سيفعلها، لكن ما يحيرني هو: لمن سينقل السائق العدوى بعد أن تصيبه؟ لمن؟

إنه يهز رأسه بضيق، يبطىء من سرعة السيارة، يوقفها على يمين الشارع، يفتح بابها، يخرج، يقف إلى جانبها ثم.. يتنهد أمام المارة! □

اعترافات امرأة مطلقة

خيري حمدان



■ حدّقت إلى المرآة طويلاً. ثمّة خيوط دقيقة حول فمها وعينيها. غزا الحزن كيانها. حاولت البكاء، لكن دموعها استعصت، فتقلص وجهها متألماً.

كانوا يقولون: عيناها جميلتان.

كانوا يحاولون اغتصاب ابتسامة من فمها الرطب الشهي.

كانوا يرددون: كم هي جميلة!

ثمّ يهمسون: مطلّقة.

لفتها العتمة وما زال جسدها وحيداً يتقلّب في الفراش. لم تكن تعلم أنها نائمة إلاّ بعد أن وجدت نفسها أمام المرآة من جديد. نظرت إلى انعكاسها في المرآة. حدقت في شعرها المنفوش المتجعد. بصقت. سال اللعاب على سطح المرآة لزجاً أبيض، وعادت من جديد تقنع نفسها بأنها نائمة.

ـ لماذا لا تأكلين؟
ـ لا أحب الطعام المالح.
ـ وهل يوجد طعام يخلو من الملح؟!
ـ نعم.. جسدي.

ـ لماذا تضحكين؟
ـ ولكنّي أحاول أن أبكي.

ـ ما الذي يحزنك؟
ـ أنا لست حزينة.. لقد نلت ما أتمنى.
ـ وماذا كنت تتمنين؟
ـ لا شيء.. مجرّد عناد.

شعرت بوخزة في صدرها. لم تُعِرْ الأمر أدنى انتباه في البداية، ولكن ما أن مضى بعض الوقت حتى وجدت نفسها عارية أمام المرآة.

أخذت تدقّق في تجاعيد صدرها. لم يكن هناك درن أو ألم. ضربت ثدييها بشدة، سعلت مرّة ومرتين. لا شيء مجرّد وخزة. ◄

الأردن

لقد كانت تملك ثديين، الأيمن لطفل المستقبل، والأيسر لطفل آخر هو.. زوجها.

هزّ الطبيب رأسه مراراً وقال: لا داعي للخوف. لا أحد يستطيع أن يسرق منك ثدييك.

كادت تطير من الفرح. وبدلاً من أن تمدّ يدها إلى حقيبتها لتناوله بعض النقود. ألقمته ثديها.

حزمت حقائبها بسرعة، تفقدت جواز السفر والتذكرة المكوّنة من بضعة أوراق. وقبل أن تغادر المنزل، ذهبت لتودّع المرآة.

كانت جميلة، وتلك القبعة الصفراء فوق رأسها زادتها جمالاً. ابتسمت. لم يكن هناك أثر للخطوط الصغيرة حول فمها وعينيها. ازدادت ابتسامتها اتساعاً. همست للمرآة قائلة: أنا آسفة. يبدو أنني سأتركك وحيدة.

قبلتها، واختفت في العتمة.

لم يكن أحد في انتظارها، ولم تخبر أحداً بقدومها. جلست طويلاً في مقهى المطار الدوليّ، تحدّق إلى وجوه المسافرين وتتفرّس في ثياب النساء وأيديهن المثقلة بصفرة الذهب.

سألتها امرأة:

- هل وصلت الايطالية؟

- كلّنا عرب يا مدام.

أحست برغبة قوية في لكمها وشدّ شعرها، إلاّ أن الأخرى ابتعدت مسرعة وهي تبادلها نظرات حائرة وخائفة. ظنتها مجنونة، لكنها لم تدرك بأنها مجرّد امرأة.. وحيدة.

حتّى الذين لا يعرفون معنى الاغتراب يمارسونه.

الاغتراب هو أن تذهب لحضور أمسية شعرية، فيقنعك ثلاثة بأن تكون رابعهم في الطرنيب.

الاغتراب هو أن تطلب كأس ماءٍ بارد فيأتونك بمعجون الحلاقة.

الاغتراب هو أن تقبّل طفلك الصغير وفي جيبك تبليغ لا يخلو من كلمة «مطلوب».

الاغتراب وفي كثير من الأحيان هو أن تكون عربياً. أنا إن كنت شاعراً أو مفكراً فإن الاغتراب يتحوّل إلى جريمة.

جلست إحداهن قبالة الأخرى.

- تركني وحيدة وذهب.

- أمّا أنا فقد تركته وحيداً وذهبت.

- طلقني.

- وأنا طلقته.

- أشعر باليأس والاحباط.

- أنا سعيدة، لأنني سأتمكن من اكتشاف عالم رجل آخر.

- ولكنها تبقى تجربة مؤلمة.

- هذا يعتمد كيف تنظرين إلى القضية.

- وأية قضية تعنين؟

- لا أدري. لم أعد أفهم شيئاً. آه.. هذا الرجل قادم صوبنا. هل ترين يا صغيرتي؟ هذا هو زوجي الجديد.

- هل تسمعين. لقد أقلعت الطائرة.

- نعم.. نعم. لقد أصبح الجو بارداً.

- وأنا أشعر بالبرد أيضاً.

- إذن تعالي لنحرق المدينة ونتدفأ. □

أشجار دائمة العري

يوسف ضمرة



■ ناداني فخرجت. حييته فأجاب.

ما كان الشارع معتماً تماماً، فتبينت بعض ملامحه التي تُشبهني.

أخبرته أني لا أعرفه، فما كذبني.

كنت أرتدي بنطالاً عادياً، وهو يرتدي «الجينز» الغامق.

عاتبني على تقوقعي في البيت، وقال إن الشارع الشجريّ، والهواء الصافي أجمل.

خالفتهُ، وعزمتُ على العودة.

كنا لا نزال أمام البيت، والساعةُ تتلوى في (حلاوة الروح).

عنفني بقسوةٍ، ثم شتمني. ضربني على خدي الأيسر، فأعطيته الأيمن. أحسستُ بالطنين في أذنيّ، ثم في الرأس. تأبط ذراعي وهو يضحك، ثم انطلقنا ببطء. سألته عن وجهتنا، فقال إنه لا يعرفها. وأضاف بصوتٍ عال: علينا أن نمشي. فقط نمشي.

قلتُ: لماذا؟

وبخني، وطالبني بابطال مفعول السؤال عن أسباب الرغبات. أخبرته أن الله جعل لكل شيءٍ سبباً.

قال: أنا لست الله ولا الحلاج.

مد يده في جيبي، فخرجت ملونة لما فيها من ورق النقد. سألني وهو يضعها في جيبه عن سبب احتفاظي بها. أشهرت غضبي وأنا أذكّره بأسباب الرغبات. ضحك وقال: أمسكتَ بي.

فرحت للحظةٍ، ثم تجهمت. سألته عن السبب الذي دفعه لتفريغ جيبي. ضحك وهو يطالبني بالكف عن هذه اللعبة السخيفة.

صمت لحظة، ثم أخبرني أننا ذاهبان إلى أحد البارات، نشرب حتى تلفحنا الرغبة في انقلاب (كُحليّ) في أي مكان.

قلت: لا أشرب.

غضب وقال: ستشرب.

قلت: لا أحبه.
قال: ستحبه.
قلت: جربته ألف مرة من قبل.
قال: أضف مرة أخرى.
أبديتُ رغبتي ثانيةً في العودة إلى البيت، وبخاصةٍ أننا لم نبتعد كثيراً بعد. جذبني بشدةٍ، ثم ضربني وأمرني بالسكوت.
صرْتُه، ورحت أتهجى كل ملامحه التي حملت لي جيلاً من الدهشة.
يُشبهني هذا الرجل تماماً. لا فرق إلاّ في هيئةِ الشَّعْر. هو لم يستخدم مشطاً وأنا فعلت.
فجأة سألته عن اسمه، فقال: يوسف.
قُلتُ مبهوراً: مستحيل،
قال بغضب: لماذا؟
قلت: لأن اسمي يوسف.
ضحك وقال: من طوَّبه لك؟
قلت بهدوء: لا أحد. هنالك أشخاص كثيرون يحملون الاسم، لكنك متطرف عنهم.
قال: وما الغرابة؟
كان عليَّ أن أفكر كثيراً حتى أقبل هذا المنطق. فعلتُ واقتنعتُ لا سيما وقد أخبرني أننا مختلفان في الرغبات تماماً، حتى في اختيار الملابس.
شدّ كلٌ منا حوله عباءة السكوت. ذاك أتاح لنا - أو لي - رشق نوافذ البيوت بالعيون.
قليلةٌ المضاءة. شحيحةٌ الأصوات. أفواها السعال المتقطع ثم الضحك.
فجأة قفز الرجل إلى الأمام خطوةً أو اثنتين. توقف. ركل الشارع بقدمه، فخرج صوت علبة معدنية اصطدمت بسور بيت. كدت أسأله عن السبب. لم أفعل خوفاً من يده. سألتُ نفسي، فوجدتُ مبرراً مقبولاً أو ضعيفاً. سألته إن كان يحب كرة القدم، فنفى. اتهمتُ نفسي بالصفاقة، حيث لا علاقة لي بما يحب ويكره. هو حرّ بما يريد وما لا يريد. جذبته برفق من منتصف الشارع، كي تعبرنا سيارة مسرعة. وقف يتابعها حتى خبأها منعطف قريب. بصق وعاد إلى الشارع. سألته فجأة: هل أنت حرامي؟
قال بجد: لا.
قلت موضحاً: لكنك أفرغت جيبي من النقود.
قال بثقة: هي لي.
أزّ الغضب في صدري، كالرصاصة التي تحاذي الرأس. بدأت أشعر بالخوف.
في تلك اللحظة، كنت قادراً على الهرب، فهو في منتصف الشارع يمشي، وعلى الرصيف أنا، لكني عجزت. ما كنت معصوب العينين أو مقيد القدمين. لكني عجزت.
توقفت سيارة صفراء. صعدنا معاً. هو في الخلف، وفي الأمام أنا. مدّ السائق يده نحوي بسيجارة، فشكرته واعتذرت.
أغمضتُ عينيّ على ملامحه وأنا أشعر بالرعب. يشبهنا هذا السائق تماماً. يختلف عنا في الملابس، ويضع نظارات طبية على عينيه. استدرت بجذعي إلى الخلف. كان الرجل يريح رأسه على المقعد، ويدخن باسترخاء. عدت إلى وجه السائق.



بهدوء سألت: هل أنت المالك؟
بوقار أجاب: الملك لله وحده.
قلت ضاحكاً: وللقوادين والحكام و. . .
قال بثقة: لكنهم آجلاً أو عاجلاً يفقدون، والله لا يفقد.
قلت ضاحكاً: نحن الذين نفقد. اسأل هذا الرجل الذي نظف جيبي، وما اعترضت.
لكزني من الخلف وقال بحدة: قلت لك إنها لي.
اختصرتُ الشرّ. سألت السائق بهدوء: ما اسمك؟
قال السائق بهدوء: يوسف.
قلت بحدة: عليك الآن أن تتوقف حتى أنزل.
ضحك بصوت مرتفع.
ضحكت.
سعل في الخلف الرجل.
صعدت أبخرة الضحك من نافذة السقف إلى السماء.
أرحت رأسي على رأس المقعد الذي يذكرني (بنونية) الأطفال.
ابتسمتُ.
ما الذي يمنع رأسي من ذلك الآن؟
ستطرق الرائحة أنف الرجل أولاً، ثم السائق.
رحتُ أستذكر محتويات رأسي، كي أتنبأ طعم الرائحة!
الأحلام الطفولية المغتصبة،
فضائح القرى ومخاتيرها،
أسماء الحكام المتعدّدي الجنسيات،
شكل الجسد المومس،
قضبان السكة العثمانية والحمير،
حبات الرمل الصحراوي بين الملابس والجسد،
عينيّ أبي الحمراوين، ونشقة أمي الصباحية في العيد،
العراك الدائم العضوية في البيت،
الخيبة بعد الاستحلام الليلي،
الرغبات النداية،
الصحف الكذابة،
الجثث المنتفخة،
الجثث الناقصة،
الجثث الواقفة،
حاملات الطائرات،
القبعات الملونة والخوذات،
الموظفين الكبار،
الجواسيس الصغار،
التقدميين في حلقات الحوار ذي النكهة الأميركية والمذاق الاسكتلندي،
ابتسامات نسائهم،
المهاترات العلنية للأحزاب السرية،
الخوف. . .
من أمي،
من شرطي المرور،
من نظرة رجل حادة،
من زميل الدراسة والوظيفة،
من جارتنا الطيبة،

الأردن

من نسمة الليل وراء النافذة،
من هدير بعوضةٍ في مجالي السمعي،
من شخوص روايةٍ ساذجة،
من ملامح المذيع التلفزيوني،
من سيجارة صلبة،
من الله والمباحث. . .

ضحك الاثنان معاً.

قال الرجل: وماذا لو كنت مصاباً باسهال من أي نوع؟

قال السائق: أحمد الله أنك لم تذكر «الفجل».

قلت بذل ومسكنة: أعيداني إلى البيت.

دخلا معاً في حديث غريب تبينت أنهما صديقان أو عدوان. وتبينت أنهما يعرفانني من قبل.

توقفت السيارة أمام أحد البارات.

هبطنا.

حدقت طويلاً إلى سيارة الشرطة المحاذية.

دخلنا.

جلسنا.

أدهشني الصمت الصامت.

خلخلني نواح فريد الأطرش:

«ليت أني من الأزل
لم أعش هذه الحياة».

يبكي بعض السكارى، وأنا أبتسم.

كل عام أحاول أن أتذكر يوم ولادتي فأخيب.

أتذكره قبل وبعد.

سألتهما إن كانا يتذكران يوميهما، فانضما إليّ.

تشابهنا في أمر آخر. صحيح أنه تافه، لكنه حدث.

جاء نادل. راح يضع أمامنا بعض الزجاجات والكؤوس، وبضع صحون تتمدد فيها قطع طويلة من الخيار والجزر، وتنتصب تلال ملونة من المكسرات.

كنت واثقاً من أن أحداً منا لم يطلب شيئاً. ذاك استفزني بشكل عجيب.

ثم تطرف النادل، حين ألقى قطعتين من الثلج في كأس أمام السائق، وسكب فيها قليلاً من «الويسكي» بينما قدم للرجل «اليانكي» كأساً من البرتقال، وزجاجة البيرة لي.

ودعه السائق بهدوء: بارك الله فيك.

ضحك اليانكي وقال: شكراً يا ولد.

حدقت أنا ولم أقل حرفاً. أظنني ابتسمت.

رفعنا كؤوسنا.

قال اليانكي: نخبكما.

قال السائق: نخبي.

قلت: شربت بصمت.

حين وضعنا الكؤوس قلت للجينز: لماذا دعوتني؟

قال: التزاماً باتفاقنا.

قلت: لكني ألغيته في حلم الليلة الماضية.

رجّ السائق كأسه في يده. وقال باتزان: إن هي إلاّ أضغاث أحلام.

ابتسمت موافقاً. أفرغت كأسي دفعة واحدة وأنا أحدق إلى وجهه. راحت ملامحه تصغر تدريجياً، حتى وصلت إلى آخر يوم رأيته فيه. أعني قبل أن أحرق عقدي الأول.

كنا نلتقي في مسجد القرية في الجمعة والأعياد، واليانكي ذو الشعر الأكرت ينتظرنا في الخارج، حاملاً لوازم الصيد: الدود الأصفر والفخ الحديدي. نركض بعد الصلاة إلى البرية. يقوم الأكرت وحده بكل شيء.

فقط آتيه بما يريد من تراب ناعم أحمر، وحجر مستطيل، يزرعه كشاهد قبر، يغري «البرّقة» بالهبوط، فترى الدودة الصفراء في حمى الرقص.

تتلفت «البرّقة» يميناً ويساراً، ترفع ذيلها الأبرق عدة مرات في الهواء، ثم تقفز تنقر الدودة الصفراء.

يستيقظ الحديد في القبر، ويقفز. يطبق الحديد على العنق.

يركض الأكرت وأنا خلفه.

يبقى السائق في ظل الزيتون.

أناوله الفريسة، بعد أن توسل الإكرت كي آخذها منه.

يحدقُ باسماً.

يُمسد ريشها بأصابعه. يقول بهدوء: بسم الله. قدَّرْ عليك الذبح.. الله أكبر.

«ويعصع» رقبتها.

انتهيت من زجاجتي. فجاءني النادل بواحدة قبل أن أشير. في المرّة الأولى لم انتبه إليه جيداً، وما فاجأتني ملامحه في المرة الثانية، فقد ألفتُ ذلك، وجزمتُ بأن اسمه يوسف. فابتسم وقال: لا. اسمي جواد.

قلت بحدة: مستحيل. أنت يوسف.

قال اليانكي بغضب: مالك والناس؟ أنا قلتُ يوسف، فقلت مستحيل. هذا لم يقل يوسف، فقلت مستحيل. ماذا تريد منا؟

قلت بضعف: لا أدري. أعيداني إلى البيت.

قال بخبث: أحسن.

قال النادل: كان اسمي يوسف، لكني استبدلته.

فتحت فمي ولم أنطق.

تدخل السائق: أظن أنه لم يفهم الآية جيداً.

حدقنا إليه، فتابع: قال تعالى: (يوسف أعرضْ عن هذا). ربما اعتقد صاحبنا أن الـ «هذا» هو الاسم.

ضحكنا.

قال الجينز: لو لم أكن يوسف لأصبحته بإرادتي.

لم يُعلق أحد، فأضاف مغنياً بهدوء: الحُسْنُ حلفتُ بيوسفِهِ.

ضحك: اصطدت بهذا الاسم سبعين امرأة.

حدقت إلى عينيه وهو يخاطبني: لستَ مثلك خائباً لا تعرف إلاّ زوجتك.

قلت بهدوء: أحبها.

رفع ذراعه، فأصبحت راحته أمام وجهي، كأنما يريد أن يُريني صورة ما، لكني فوجئتُ بأصبعه الوسطي بين عينيّ.

وقفت غاضباً وأعلنت عن رغبتي في المغادرة.

جذبني السائق باسماً وهو يخبرني أن صاحبنا يداعبني.

أخبرتهُ أني أرغب في العودةِ من قبل.

سألني إن كنتُ مصراً ففرحتُ إذ شممتُ رائحة لينةً في السؤال.

جاء «الجواد يوسف» ـ هكذا أسماه السائق ـ.

انحنى.

ألصق صيوان احدى أذنيه الشعورتين بفم السائق. لحظات ثم مضى في هيئة طارئة.

نظر السائق نحوي.

أخبرني أننا سنغادر البار بناءً على رغبتي.

شكرتهُ، وسألته إن كانوا سيخرجون معي، فضحك.

جاء الجواد باسماً.

وقف نديماي.

وقفتُ.

سار الجواد نحو الباب، تلاه السائق، فاليانكي، ثم أنا،

كانت سيارة السائق في مكانها.

وسيارة الشرطة في مكانها.

عاد الجواد بعد أن ودعنا بالكلام الطيب، والأمنيات بليلة جميلة.

صعد السائق، فاليانكي في الخلف، وفي الأمام أنا.

سمعتُ أصواتاً في الخلفِ، فما استدرتُ.

كانوا يضحكون في هدوء. اليانكي وامرأتان.

بُهرتُ. ابتسم السائق حين رآني، وقال: بُهتَ الذين كفروا.

صرختُ: من هم الذين كفروا يا ابن القحبة؟

انطلق وقال: أشكالك.

كدت أقول: استبدلْ بالقاف جيم «جوادك يوسف»، لكني سألته أن يتوقف أو ألقي بنفسي من الباب.

ضحك الجينز والمرأتان والسائق نفسه وهو يقول لي: عريقٌ في الجبن.

فتحتُ الباب، فما اكترث.

قال بحدة: هيا اقفز.

أغلقتُ الباب. انتفض جسدي بقوةٍ ورحتُ أبكي، وأنا أشعر أن جدارين من الأسمنت المسلح جداً موشكان على هرسي بينهما.

توقفتُ عن البكاء بعد حين، وارتميتُ في لحد العجز المطلق.

عبرنا شارعنا الشجريَّ، فما اكترثتُ.

توقفنا أمام بيتنا.

أطفأ السائق الأضواء.

هبطنا جميعاً، ودخلنا البيت.

كانت زوجتي عارية تستلقي على السرير الخشبي، وبياضها يلمع في الضوء.

تعرينا جميعاً ـ أنا والسائق واليانكي والمرأتان ـ إحداهما بدينةٌ قصيرة أكثر من زوجتي، والثانية نحيلةٌ طويلةٌ أكثر من زوجتي ـ بدت أشكالنا كأشجار دائمة العُري على مدى العُمر.

استلقينا كيفما اتفق.

ارتفعتْ أصواتنا.

زعق السرير كمجنون.

زعق السرير ثم أنَّ.

أنَّ السرير ثم أطلق حشرجةً، وهمد. □



صدرت حديثا:

الروايات الثلاث الفائزة بجائزة الناقد لعام ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠







مجنون الحكم
سالم حميش

امراة القارورة
سليم مطر كامل

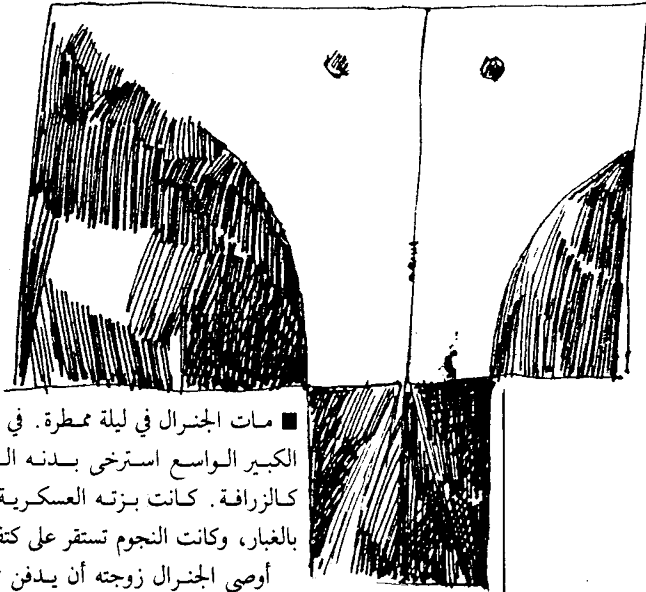
حجر الضحك
هدى بركات

رياض الريس للكتب والنشر

البحرين

صندوق الجنرال

محمد عبد الملك



■ مات الجنرال في ليلة ممطرة. في منزله الكبير الواسع استرخى بدنه الطويل كالزرافة. كانت بزته العسكرية ملأى بالغبار، وكانت النجوم تستقر على كتفه.

أوصى الجنرال زوجته أن يدفن بملابسه العسكرية. كانت الجثة تستقبل الزوار والجنود الذين ترأسهم الجنرال في حياته والمعجبين به من الجمهور.

وكانت وصية الجنرال الثانية أن يوضع جسده في صندوق زجاجي كبير، وأن يستقر سيفه الفضي بجانبه. اختارت زوجة الجنرال حديقة المنزل. وشاهد الجمهور من وراء السور وجه الجنرال الصامت المهيب. وجاء الأطفال الفقراء مع أجدادهم للفرجة. لم تغضب زوجة الجنرال، بل فتحت الباب على مصراعيه، فقد كانت وصية الجنرال الثالثة أن يراه الجمهور وهو مسجى وغليونه في فمه.

لماذا اختار الجنرال أن يموت بهذه الصورة؟ عجزت الزوجة عن الرد على أسئلة المعزين والصحفيين والجمهور. بعضهم قال: ليرهب الثوار في موته، وبعضهم قال أن يكره القبور والأماكن الضيقة بطبعه.

كان الجنرال يعيش كل حياته في الهواء الطلق. ينام في الهواء الطلق خلف الحديقة. كان له بستان خاص يقضي فيه أوقاته السرية. لا أحد يستطيع عدّ خليلات الجنرال أو قتلاه فقد برع في الموت والنساء. وكان بقدر كاف من الوسامة وقوة الشخصية.

بعد أيام ذوى وجه الجنرال، وتحول إلى البياض، وأصبح عجينه هالكة، وخرجت رائحة نفاذة مخترقة الزجاج الجميل. لم تكن الرائحة القوية لتناسب جلال الجثة والنجوم والسيف والصندوق الزجاجي. وبعد أيام سرح بعض الدود تحت رأسه. كان الجمهور يحضر في طوابير طويلة لمشاهدة الجنرال، وكانت زوجته تطلب التزام الهدوء، وقد وجدت نفسها في موقف حرج. . مع الرائحة النتنة، كان الدود يسير أصفر على جدران الزجاج ويتثاءب. وبعد أسابيع صغر حجم الرأس. كان الدود يكبر ويتقيأ على الزجاج، ثم خرج بعض الذباب من الدود. كانت جثة الجنرال تبدو في هيئة جديدة. ساقاه الطويلتان، عظامه الممتدة. اللحم الذي علق بالأضلاع. بقع الدم الجاف، والرصاصات التي اخترقت جسده.

بعد أيام لم تعد زوجته قادرة على النظر إلى الجثة. الوجه كان يتفحم، والدود يغطي عينيه وأهدابه، ويحاول اختراق الزجاج ولحسه ثم يسقط تحت جثته.

عاش الجنرال ما يربو على الخمسمائة عام، وتزوج أربعين ألف زوجة وشرب نصف خمور الأرض، وأنجب شعباً بأكمله. وكان الجنرال يعتقد أن الجمهور هو من أبنائه وأحفاده. . ومن حقهم أن يلقوا عليه النظرة الأخيرة. وكانت الطوابير تمضي صامتة.

في يوم مطير آخر، اهتزت الأشجار في الحديقة، وسقط الورق. كان الصندوق الزجاجي يستقبل المطر بهدوء. وكان وجه الجنرال يختفي خلف المطر والزجاج ويكاد يتلاشى. كان الصندوق في الصباح التالي صغيراً أبيض. وشاهد الجمهور الذي لم ينقطع عن زيارة الجنرال عظامه الكبيرة وعليها التيجان والنجوم والدود والصديد، وكان السيف يصدأ بفعل الرطوبة مع الأيام. وتفاجأت زوجة الجنرال بأمر عسكري يطالبها بدفن عظامه والاحتفاظ بسيفه ونجومه. ورفضت زوجته تنفيذ الأمر. قالت السلطات العسكرية إن بقاء هيكل الجنرال بهذه الطريقة قد أضاع هيبة الدولة.

وقد أجابت الزوجة السلطات في خطاب رسمي أن الجمهور الذي يأتي للزيارة يكبر، ولا بد من احترام رغبات الموتى. جاءها الرد في الحال: لم يبق شيء من الجثة. . لم يبق من الجنرال شيء.

أغضب هذا الخطاب زوجة الجنرال، وكتبت إلى السلطات العليا: إن هذه العظام قد حفظت نظام الدولة خمسة قرون.

أما خطاب الرئاسة الأخيرة فقد جاء لينذر باجتثاث الصندوق الزجاجي وتحطيمه.

في اليوم الثاني جاءت جرارات السلطة، ودباباتها، وبعض فرقها المدفعية.

وكانت مفاجأة أخرى للجميع هذه المرة فقد سرق الجمهور هيكل الجنرال، ومثلوا به في الشوارع، وصنع الأطفال من عظامه وأسنانه ألعاباً وهمية وملأوا جمجمته بالتراب.

واتكأ رجل عجوز في الشارع على عظام ساقه الطويلة. لكن أولاد الزنى الذين أنجبهم من خليلاته عبر قرون خرجوا مطالبين برميمه.

بعد شهور، رأت زوجة الجنرال وهي تهبط الشارع نجومه في صندوق الزبالة تحت أقدام الشحاذين، ورأت غليونه الكبير في حديقة المنزل يستوطنه فأر صغير، وشاهدت بدلته العسكرية على شحاذ، ثم رأت سيفه بعد سنتين في عرض مسرحي لأولاد المدارس. □

تونس

من يعرف عنتر؟

أبو بكر العيادي



■ من لا يعرف عنتر!

عنتر الذي دانت لـه رقاب الرجال، وسعت إليه القبائل صاغرة.

عنتر الذي يوقف السيل بصدره، ويهز الجبال بظفره.

عنتر الذي يـدكّ الأرض حين يمشي ويثير النقع حين يمضي.

عنتر الذي إذا كرّ فرّ كل سائر يسير وكـل طائر يطير، وإذا سكن حذرت منه السوائم والخشاش.

من لا يعرف عنتر، بشواربه الكثة الطويلة المدببة التي يعقفهـا إلى أعلى ويفتل أطرافها في لحظات الزهو والانتشاء، بعينيـه اللتين يلوح منهما بريق حاد يضفي على وجهه الأسمر مسحة غريبـة يمتزج فيهـا اللين بالقسوة، بقـامته الفـارعة وعضـلاته المفتـولة ووشمـه البارز في مقدمة ساعده الأيمن.

من لا يعـرف عنتر! عنـتر! عنتر بن خـديجة القيسي! عنـتر الـذي يرسل في الحي صيحته المدوية فيخنس الهمس وتموت الحركة، ويعبر مساربه المتربة فترتعد البيوت وتسقط الثمار من أغصانها.

عنتر، ما عاد عنتر.

كيف حصل ذلك؟

لا أحـد يعلم بالتحـديد، فقـد اختلف في ذلـك الـرواة وقـدمـوا أخباراً متباينة.

قال أحدهم واسمه تقي الدين البهجوري:

«كان ذلك في أحـد أيام كـانون، في وقت تنـاكرت فيـه الوجـوه. وكـان عنتر يستعـد للايـواء إلى بيته حـين تناهى إلى مسمعـه صـوت استغاثة يكاد يضيع بـين عواء الـريح وصريـر الأبواب. انـطلق مثل حجر يقذفه مقلاع وابتلعته ظلمة الليـل الزاحفـة. ولما عـاد في غبشة فجـر جليدي مثخنـاً بالجـراح، وجد أمـه وأخاه يـرتجفان، ويلملمان أطراف ثيابهما الممزقة، وهما جالسان على أنقاض حـائط منهار. هـاج عنـتر وماج حـين علم أن غربـاء طـردوا أهله واحتلوا بيتـه. اتسعت حدقتا عينيه، وأشع منهما بريق وهـاج. نفخ صـدره وأرسل صيحتـه المدوية، فارتج الحي واصطكت بيوته، وزحف عنتر عـلى البيت ومن فيـه. ولكن، لأن في المسألـة لكن. . . اعترضت طـريقه جمـاعـة من الشرطة وأنذرته بالويل والثبـور إن هو اعتـدى على البيت ومن فيـه. ولم يكن لعنتر عهد بشرطة أو حرس أو عسس. فكر في الإطاحة بهم بضربة واحدة كما تعوّد أن يفعل مع كـل من يقف في طريقـه، ولكنه

قال: يبدو أنكم لا تعرفونني؟

قالوا: بلى! أنت عنتر.

قال: ـ إذن، أنتم تعرفون أن البيت بيتي؟

قالوا: أجل. ولكن عليك بالبينة.

قال: وشهادتكم؟

قالوا: شهادتنا لاغية بحكم وظيفتنا.

نـظر عنتر إلى أمـه وأخيه وهمـا يختضّان في أسمالهـا فـزمجـر: إذن سأحمل عليهم حتى يُخْلوا البيت أو تظهرَ البينة. فصاح فيـه الشرطة: مهلاً يا عنتر. لا تفقد صـوابك فيضيـع حقك. أنت صـاحب حق. هـذا لا ينكره إلّا عنيـد مكـابـر، ولكن إذا كنت تؤمن بـالله واليـوم الآخر فارفع أمرك لدى هيئة المحكمة.

قال عنتر: وما المحكمة؟

قالوا: قضاء يصلح بين المتنازعين بالحق.

قال: وما الحق؟

قالوا: ما تراه المحكمة.

«وعنتر يؤمن أشد الايمـان بالله وبيـوم تنشر فيه النفـوس لتحاسب عمّا فعلت، وإن كان يفضل أن ينال كل جانٍ جزاءه في الحياة الـدنيا أولاً، وعـلى يديـه إن أمكن، لذلـك لم يمانـع في الاحتكـام إلى هـذا القضاء خصوصاً وأن أهل الحي كـافة، صغـارهم وكبارهم يعـرفون تمام المعرفة أن البيت بيته والأرض التي يقوم عليها أرضه منذ سـالف الأجداد.

«لم يمثل أمام المحكمة سوى عنتر، أما المغتصبـون فقد نـاب عنهم رجل مهذار قيل إنه محام يتولى الدفاع عمن يدفع له مالاً أكـثر. هذا المحامي أقام الـدليل بـالقول تـارة وبالحجـج الموثقـة طوراً أن البيت مسجل على ذمـة موكليـه في «دفترخـانة» وأن عنـتر مدع محتـال يريـد انتزاع ملك غيره. «خسئت!» قال عنتر، وانقض عـلى المحامي وكـاد يهشم عـظام رقبتـه لـو لم تسرع قـوة من الحـرس والشرطـة إلى عنـتر فتطوقه بالأغلال، قبل أن تقرر المحكمة سجنه وتغريمه بتهم الادعـاء بالباطل وتضليل المحكمة والعنف السافر وأشياء أخـرى طغت عليها زمجـرته وهـو يحاول تـحطيم أغلالـه دون جدوى نتيجـة النزف الـذي ذهب بقوته.

«لما غادر السجن لم يكن يفكر إلّا في توفير المال الذي يطلبـه رجل يتولى الدفاع عن حقوقـه. ولم تكن طرق الحصـول على المـال يسيرة، ممـا اضـطره إلى التقلب بحثـاً عن عمـل شريف، ولكنـه اكتشف أن ذلـك لا يصلح إلّا لمن كـان يـبحث عـن اللقمــة أمــا مـا وراء ذلك. . . .».

هنـا يتوقف البهجـوري لأنـه لم يعـد واثقـاً من مصـادر أخبـاره، فأحياناً يروي أن عنتر لم يحذق في حياته أية حرفة غير العراك والقنص والعـدْو وركوب الخيـل، وأنه لم يجد ما يستعمله سـوى عضـلاتـه، ولكنـه استعملها في النهب وقـطع الطرق والصعلكـة، حتى انتهى به المطاف قواداً في ماخور. وأحياناً يحدث من يريد أن يسمعه أن عنـتر لجأ إلى حضائر البناء فوهنت قوتـه وحال لـونه وزالت هيبتـه دون أن يسترجع بيته. أما أمه فصارت تجـوب البيوت لتغسـل وتكنس، وأما اخوه فقد أصبح ماسح أحذية. وأحياناً أخرى تعتريه نوبة بكـاء حتى يبلل الدمع لحيته البيضاء فـلا تسمع منـه سوى: «لا أدري. لم أعـد أدري. إلا أن عنتر ما عاد عنتر».

راوٍ ثان يدعى عماد الدين الطرطوسي يذهب مذهباً آخر ويقول: ◄

تونس



«صحيح ان عنتر ما عاد عنتر ولكن الأمور لم تجر على هذا النحو، فعنتر لم يذهب إلى محكمة ولم يرفع قضية وكل ما في الأمر أنه ذات ليلة خريفية مقمرة، هجره النوم واحتشدت في ذهنه رغبات ورؤى غائمة. وقف عند الباب. كان الليل خفيفاً والهواء الرخو يداعب السعف بهدوء، فغمرته رائحة الليل الساحرة ووشيشه الهامس وتاقت نفسه إليها..

ـ حبيبته؟

ـ ومن سواها! ضجت بها نفسه وهاج به الشوق فراح يتغنى بجمالها ويندب حظه معها، ويلعن قسوة الصد والحرمان ويود لو يتحقق الحلم الممنوع فيودع الليالي الباردة إلى غير ما رجعة. وبينما هو كذلك إذ مر به رجل يقال له اسحاق. كان واضح السكر يتأرجح كقصبة في مهب الريح.

قال لعنتر: لا تحزن. أنا أدلك على ما تريد.

وأخذه إلى خان به كل ما يتمنى المرء الذي لا يفكر في الآخرة. الأكل والخمر والقيان والميسر واللهو والطرب. لم يكن لعنتر عهد بهذا. حاول أن ينجو من هذا الدمار الكاسح الذي هجم عليه بشراسة. ولكن اسحاق قاده إلى حجرة غادة فاتنة القد والقوام. كان في عينيها بريق يوحي للمرء أنه أمام أنثى في جسدها من اللهب ما يكفي لإضرام الحرائق في دغل كثيف. انفجر في صدر عنتر فرح عاصف وهو الذي لم يعرف رائحة النساء، وشعر برغبة مجنونة تحتشد داخله وتدفعه إلى الانقضاض على هذا الجسد المدجج بالنار. ماذا أقول لكم. كاد يفتك بها وكادت تذهب بجلده. حين ينحني فوقها وهو يلهث مثل حصان.

ـ لا تشغلنا عن أصل الحكاية بالحديث عن النساء كعادتك يا طرطوسي.

ـ هوذا أصل الحكاية.

ـ قلت إن عنتر ما عاد عنتر. كيف؟

ـ النساء هن أصل البلاء.

ـ ها قد عدنا إلى النساء ثانية.

ـ لا مفر منهن. حين أرتوت ريتا..

ـ ومن ريتا هذه؟

ـ الغادة التي فجرت كوامن عنتر. قلت إذن، حين أحست بالارتواء كما لم تشعر به من قبل، طلعت إلى صديقاتها تحدثهن عن هذا الحصان الذي لا يعرف التعب، عن هذا النهر الذي غسل أوجاعها بمائه الدّافق الذي لا يعرف النضوب، عن هذا اللهب الذي أحال جسدها حرائق تئن وتطلق العويل، عن...

ـ اختصر يا طرطوسي!

ـ قلت اذن، حينما علمت الغيد أن بالخان فحلاً تكدسن عليه، وتناوشن بالأظفار على مجلسه. بيض، صهب، شقر، سمر، كانت كل واحدة تخشى جفاف العين قبل إدراكها، وتود أن تغص بالفرح واللذة والعويل.

قال عنتر: أنا أكفيكن جميعاً.

ماذا أقول لكم. جسد نائم منذ دهر طويل، لم يشبع من الدنيا. حطب جاف قابل للاشتعال دوماً، ولم يكن ذلك ليروق اسحاق..

ـ ومن اسحاق؟

ـ الرجل الذي أخذ عنتر إلى الخان.

ـ وما دخله؟

ـ ألم أقل لكم إنه صاحب الخان؟

ـ كلا.

ـ نسيت.

ـ أمسك زمام القول يا طرطوسي!

ـ قلت اذن، ان الغيد انشغلن عن الزبائن بعنتر. زبائن يتلهون عن أيام متساقطة من عمر خاسر، يمرغون عذاباتهم وجنونهم وخيباتهم على أثداء مختلجة، ويدفنون أوجاعهم في نشوة سرابية مخاتلة.

قال له اسحاق: اقتصد يا رجل. الشراهة موت مؤجل.

وأتاه بكأس مزاجها حرائق تشعل الحلق والبطن والعقل.

قال عنتر: ما هذه؟

قال اسحاق: اشرب!

قال عنتر: لا عهد لي بها.

قال اسحاق: وهل دللتك إلى مالا يرضيك؟

«وذاق عنتر الخمر، كما ذاق المرأة، لأول مرة، ولم ينهض. كان يشرب ولا يرتوي مثل كثيب لم يعرف القطر. وقلّ نهمه فلم يعد يرى في لحظات الصحو القليلة سوى ريتا. ريتا ولا أحد سواها. وحتى ريتا ما عاد يسمع لها عويل ولا رأت الغيد التماعة عينيها العسليتين.

«في وليل عاصف حزين، جاء من يعلمه ـ ولم يكن الوصول إليه سهلا ـ إن الدار بمن فيها اغتصبت، وإن رجالاً بعيون ذئاب مستفزة مدججين بالسلاح والظلم زرعوا الذعر في النفوس وأهانوا أخاه وأمه. نظر عنتر إلى القادم من خلف عينين غائمتين، ورفع الكأس بأصابع مرتبكة وقال: اليوم خمر وغدا لا شك خمر.

فقال الرجل: أيهون عليك لحمك ودمك؟

فردّ عنتر: تغنيني الكأس عن النسب.

«قال الرجل: لم أصدق أنه عنتر. حين تركته كان ينظر إلى صاحب الخان نظرات خابية، ويطلب منه بتوسل ذليل أن يملأ كأسه».

هنا اقتحم الحلقة رجل يقال له حمدون الزيان وقال:

«لقد خرفت يا طرطوسي، وصرت تنقل الخبر بعلاته دونما تروّ أو تمحيص. ما هكذا جرت الأحداث يا سادة. فعنتر لا يمكن أن يصم أذنيه عن نداء الدم، حتى وإن كان غارقاً في النشوة حتى أذنيه.

«كان فعلاً في ذلك الخان يشرب من كأس ليس لها قرار، ويضاجع تلك المرأة. وكل من تتسلل إلى مخدعه من قيان الخان في حالات صحوه النادرة، حتى غارت عيونه وجف الماء في صلبه وفقد السيطرة على جسده، فصار كتلة من عظام مكدودة متعبة. وكان في لحظات انقشاع الضباب عن عينيه يذكر أهله ويحن إلى دفء بيته. كانت أخباره تجيء مثل نثيث المطر رغم ريتا، ورغم اسحاق. فصاحب الخان لم يمر بعنتر في تلك الليلة الخريفية إلّا لأن في نفسه أمراً. كان يعرف عنتر منذ زمن، ويعرف أنه يتوق إلى الفرح المؤجل منذ دهر بعيد، فقاده إلى الخان لغاية في نفس يعقوب، ويعقوب رأس العشيرة التي ينتمي إليها اسحاق. خبيث، لئيم، عنيد وأشد فتكاً من سم الشوكران.

«ومن زار عنتر فجأة ذات ليلة شتوية حزينة لم يكن نكرة مثلما ادعى الطرطوسي أيها السادة، بل هو أخو عنتر نفسه جاء لينقذ أخاه

وبيته. حين رأى عنتر على تلك الحال بكى، فرسمت الدموع خطين انحدرا على صفحة خده المغبر. كان يبكي في شهقات متوترة وهو يتطلع إلى أخيه بمزيج من الشفقة والذهول.

قال عنتر: لن يأخذ الغرباء البيت. أسندني يا أخي.

«وران على فضاء الخان قلق مفاجىء وفحيح أفاع ونظرات ذئبية ماكرة، ولكن أحداً لم يجرؤ على اعتراض عنتر. كانت صدمة الخبر بضياع البيت ورؤية أخيه قد أعادتا إليه بعض اتقاد الجمر في عينيه المحملتين بأعباء ثقيلة.

«أخذه أخوه إلى بيت أم أحمد حيث وجد أمه تلعن الزمن الغادر. كان الليل قد جاوز نصفه حين وصل متعباً، وصامتاً ومذهولاً يمور في نفسه الندم والغضب. كان يعتقد أن اسمه وحده كافٍ لحماية أهله وبيته من الأطماع. لم ينتظر أن تعود عافيته بل راح منذ انبلاج الفجر يصيح في الغرباء الذين اعتصموا بالبيت، بعد أن أحكموا سد منافذه ورفعوا سياجاً منيعاً، ويهدد ويتوعد حتى فاض الزبد على زوايا شفتيه.

«لن يذهب البيت إلى الغرباء!»

«كان يلهث بقوة وقد تضببت عيناه حينما أطل يعقوب من نافذة عالية وحوله رجاله بعتادهم وعدتهم، ودعاه إلى التفاوض حول اقتسام البيت بما فيه. ثارت ثائرة عنتر وحمل على الباب بكل ثقله، ولكنه لم يحركه قيد شعره، وتهالك تحت السياج ينز قهراً وعاراً ويردد: «يا لَبؤس نفسي!». أجال بصره حوله يرجو في سره عوناً فلم يرَ غير عيون تبين من خلف النوافذ تطفح بذعر واضح وبفضول قوي لمعرفة سبب انهياره. «ماذا فعلت بنفسك يا عنتر؟».

«حين نهض لم يلح له أحد. قال: «سأحاول إنقاذ ما يمكن إنقاذه». طرق الباب ولما ظهر يعقوب، قال له: أنا موافق!

فقال يعقوب: على ماذا؟

قال عنتر: على اقتسام البيت.

قال يعقوب: أي بيت؟

قال عنتر: بيتي، هذا.

ضحك يعقوب ضحكة عالية وقال: أنت تهذي، فالبيت بيتي. ولكني سأكون كريماً معك إذا عدلت عن فكرة العدوان التي تسكنك، ورضيت أن نعيش معاً تحت سقف واحد. هل أنت موافق؟

قال عنتر على مضض: أنا موافق.

فقال يعقوب: حسناً. أنت متعود على شظف العيش. حسبك بيت الصابون.

وارتعدت فرائص عنتر واحتقن وجهه وصاح بأعلى صوته: سأمزقك يا يعقوب الكلب! سأذبحك من الوريد إلى الوريد وأشرب من دمك.

«أوصد يعقوب النافذة، وظل عنتر يصطلي بعجزه وحدائقه. كل شيء تغير فيه. حتى صوته لم يعد ذلك الصوت الذي ينبعث منه إحساس بالثقة. ظل صامتاً فترة ثم نادى يعقوب وقال له بمرارة: أنا راض ببيت الصابون.

فقال يعقوب معترضاً: لن تطأه رجلاك أبداً. لقد شتمتني منذ حين وتوعدتني، ولن أكون في مأمن إذا سمحت لك بالإقامة بقربي.

قال عنتر: أعدك بأنك سوف تعيش في أمان.

قال يعقوب: لا لا. عهدك زور وبهتان.

فقال عنتر: بل وعد صادق. عليك أمان الله.

قال يعقوب: لا يمكن أن أثق في رجل له نزوع عدواني.

قال عنتر: بل أنا رجل مسالم.

قال يعقوب: إذا كنت كذلك فما هذا الذي تحمله؟

قال عنتر: خنجري، أذود به عن نفسي ولي فيه مآرب أخرى.

قال يعقوب: إذا كنت حقاً رجلاً مسالماً كما تدعي فألق به أو حطمه.

تردد عنتر وقال بأسى: «لقد دمرت نفسي وأصبحت مثل ذئب هرم. يركض في البرية بلا هدف أو معنى. فما حاجتي إلى الخنجر بعد اليوم»، وألقى به فتحطم ثم قال: هل رضيت الآن؟

قال يعقوب: ما زال ذلك الذي يلوح في ساعدك.

قال عنتر: وشم يذكرني بأصلي.

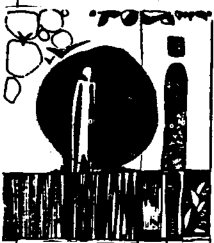
قال يعقوب: ما كتب فيه لا يرضيني. فلتزله.

«وأزال عنتر الوشم وما فيه ببقايا خنجره المحطم وقد انحبست أنفاسه في صدره وتغشت عيناه بضباب ساخن وتفتتت كل المتع الخفية. كانت النظرات من خلف النوافذ تنغرز في جسمه مثل الأبر وتهتك ستره، وكان أخوه واقفاً يرمقه مذهولاً ثم يدير له ظهره ويتوارى في الأزقة المتربة. وغامت الرؤية تماماً أمام عنتر وشرد ذهنه، وحتى لما أطل يعقوب وقال إنه لا يمكن أن يثق في رجل يبدل رأيه من النقيض إلى النقيض، لم ينتبه إليه فقد دون روحه داخل جسد متيبس فقد كل إحساس بالأشياء والزمن.

«أما أمه فقد فاضت روحها غماً وحسرة حين علمت بما آل إليه ابنها، وأما هو فقد تحول إلى مَعلم من معالم المدينة السياحية يجد فيه السائح صورة من ماضٍ غبر، ويتعرف على بعض أفعال هذا الذي كان في وقت ما بطلاً أسطورياً. أما من قادتهم أرجلهم إلى ذلك المكان من أهل البلاد فليس فيهم من يتذكره. وهل هناك من لا يزال يعرف عنتر؟ □

أحدهم أتلف الذخيرة

عبد المجيد بالطيب



■ منذ قليل، كانت هنا، أعرف ذلك، لقد مرت من هنا، كلّ الناس يمرّون من هنا. دعوني أستريح الآن. أنا لست مشجباً أو صخرة أو شخصاً يلقي خطاباً في حملة انتخابية.

القافلة مرت من هنا. كانت هنا. غبار القافلة، غناء الحادي، الناي، السيوف الصدئة، الرمل، الذبائح، ◄

تونس

الخيام والهوادج، عرس الدم والبارود، نباح الكلاب، البعير، البدو، السراب، السراب.

أنا أقول إنّ المدى يطارد الطرائد (يضحك). مدجج بالهتك والإثم هذا المدى! (لا يخجل)، ما زلت غير قادر على الابتهال (يسحب قارورة فارغة من جيبه)، أتهيأ للمساء والتجاويف (يخلع أصفاده ويشهر عضوه التناسلي) ليكن مغيب الشمس مع مغيب الحشفة (أغنية لغصن وكثيب وقمر).

يقول الدكتور (..) إنّ الناس آلهة اخترعوا العالم ليكون لعبة لهم، هبطوا إليه ثمّ أصبحوا ضحايا فقدانهم الذاكرة. وهكذا وقعوا في فخ لعبتهم.

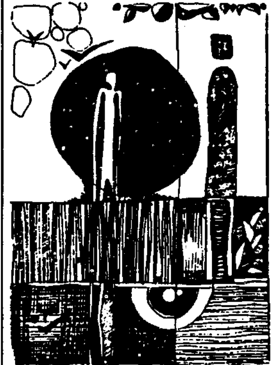
أمّا سانت مارتين فيقول إنّ الإنسان هو بشكل ما إله نسي ميراثه أو تنازل عنه مختاراً فوصل إلى القبول بأنّه مجرد متسوّل.

كانت هنا. منذ قليل كانت هنا. أعرف ذلك. لقد مرّتْ من هنا. كل الناس يمرّون من هنا. دعوني أستريح الآن.

تسجيل على كاسيت:

هل تعرف أنّني أستمع الى صوتي لأول مرّة، أسجّل كلامي لأول مرة (يضحك) بعد لحظات سأصغي إلى نفسي (يضحك) الإنسان لا بدّ أن يصغي إلى نفسه (يحسّ بنبضاته تنأى عنه).

عندما كنتُ صبياً، كنتُ أحبّ القطط، ما زلتُ أحبّ القطط، المتشرّدة منها أيضاً، كلّ القطط أحبّها، حتى تلك التي دهستها عجلات السيارات.



مرّة استوقفني قطّ أو قطة عند مدخل مطعم فاخر، ويبدو أنّني مكثت طويلاً في البهو لأنّ النادل كرّر عدّة مرّات بلكنة أجنبية، ركيكة: تفضّل سيدي، هل جئت للعشاء؟ تفضل سيدي. هل تنتظر شخصاً ما؟ هل تريد أن أحجز لك؟ من حسَن حظي أنني كنتُ أرتدي بدلة محترمة في تلك الليلة، وفضلاً عن ذلك كنت انتعل حذاءً نظيفاً وحليق الذقن! (يضحك)، لم أنتبه إلى النادل إلّا بعد أن قرر القط المراوغ وضع حد للحوار الذي دار بيني وبينه بواسطة العيون وحاسة سادسة بأن قفز من مكانه ومرق تحت الهياكل الراسية بمحاذاة الرصيف. (صمت)، (حشرجة ثم موسيقى عنيفة).

سوف لن أقول كل شيء في هذا التسجيل. ربّما لن أقول أي شيء على الاطلاق. لن أنشر وصيتي على أية حال. لا وصية لي أساساً. أنا أكره الطقوس الجنائزية. أنا أتحدث الآن لأنني أشعر بالضجر. فقط لأنّني أشعر بالضجر. لو لم أشعر بالضجر لذهبت إلى المقهى أو الحديقة، أو إلى الشاطىء أو إلى الشارع أو الى المطبخ أو إلى بائع الصحف أو إلى السينما أو إلى محطة القطار أو إلى المطار أو إلى السجن أو إلى اجتماع عام أو إلى لقاء خاص أو إلى صديقة قديمة أو إلى عابرة سبيل أو إلى مومس أو إلى صديق نسيت اسمه أو.. سأحرق هذا التسجيل بعد أن أفرغ من التسجيل. ربّما أرمي به من النافذة. وهناك احتمالات أخرى، كل الاحتمالات واردة.

لا أستطيع أن أنتزع جسمي من الفراش في غرفة شبه مظلمة. شريط التسجيل يئز، يئز. منذ حين، كنت في الصحراء، خيّل إليّ أنني قناص منعزل يطلق النار على قافلة. بلا تمييز. هكذا، عشوائياً (يتأمل ساعة الحائط) فوهة ما لداحس والغبراء وأكياس من القش والخيش، صليل السلاسل والسّحم.. أحتسي أوجاعي. أين هو مجرى العبير؟ (تصدر عنه حركة منافية لأخلاق القبيلة). غبار القافلة، غناء الحادي، الناي، السيوف الصدئة، الرمل، الذبائح، الخيام والهوادج، عرس الدم والبارود، نباح الكلاب، البعير، البدو، السرب.

تخرج الرّياح المدمرة من شقوق الأبراج وجراحات القلب (تضجّ المسافات وتطرف عيناه). أنا أقول إن المدى يطارد الطرائد. (يضحك). مدجّج بالهتك والاثم هذا المدى. (لا يخجل) ما زلت غير قادر على الابتهال. (يسحب قارورة فارغة من جيبه). حبال الرمل تلف قارب السديم والعطش. العطش يفتضّ مزاج القمر (يتقلّب على الفراش، ينزلق، يميل على آلة التسجيل دون أن ينهض، يضع كاسيت عذراء، ويغوص في المشهد).

أضرب في ألق الصحراء وظهري ينحني على أعشاش الحزن كسيف قديم. الستائر مسدلة، وأنا لستُ متأكداً من أنني أدركت ما ترمي إليه، خيّل إليّ أنك أتيت من القافلة. لنفترض أنني ذهبت بعيداً، لنفترض أنني أهزّ بمعصمي عرقاً أو أنني أكنس المشهد برمته. (يجلس القرفصاء على السرير ويتقمص شخصيات مختلفة).

شخص ١: نحن ضد تشويه منجزاتنا، نحن ضد البكاء والوقوف على الأطلال، نحن نعمل للمستقبل، للأجيال الصاعدة (يضحك في قرارة نفسه).

شخص ٢: **الآن وهنا**، نحن نرفض الوعود المعسولة، **الآن وهنا** لا مجال للمغالطة. لن نسمح لك بالضحك على أذقاننا.

شخص ١: في المخطط القادم سـ..

شخص ٢: (مقاطعاً): كلامك يا هذا لن ينطلي حتى على الحمير.

شخص ٣: (مترنّحاً): أبحث عن ليلى، وليلى لم تزل ليلى. (يوجه كلامه إلى رقم ١): لو كنتَ عثرتَ على ليلاك لكان وضعنا أفضل، أعني، لانزاح عنّا هذا الليل.. (يلتفت إلى رقم ٢): ليكن مغيب الشمس مع مغيب الحشفة (أغنية لغصن وكثيب وقمر).

شخص ٤: المال.. لا شيء يضاهي المال، المال وبعدي الطوفان. (بينه وبين نفسه) بالمال أجعل رقم ١ يسير في «ركابي وأسحب البساط من تحت رقم ٢». وأشتري ليلى من سوق عكاظ ثم أضع قيود العشيرة حول جيدها وخاصرتها وقدميها» وأجرّها من نزل على بحر إلى نزل على بحر (يقهقه حتى يسقط على قفاه). الستائر مسدلة، وأنا لا أزعم أنّني أدركت ما ترمي إليه، أضرب في ألق الصحراء وظهري ينحني على أعشاش الحزن كسيف قديم.

(يدور الشريط/الشريط يدور).

سنابل صوتي أقفرت من ضفائرها. هذه الكاسيت مربض خيلي. سنابك وصهيل ورجال يزرعون السماء في طائرات مختطفة، ونحن نستقبل كل يوم توابيت الأحلام الميتة في مطارات البضائع المستوردة والمهرّبة.. يناير للفقراء والمحاكم، حزيران للأبواق والهزائم. أيلول للمجازر والمآتم، ولكل الفصول.. أيلول. دعوني أستريح الآن. أنا لست مشجباً أو صخرة أو شخصاً يلقي خطبة في حملة انتخابية.

بقية التسجيل:

أحسّ بضربات قلبي تفرّ في كل الاتجاهات، لا أستطيع أن أنتزع نفسي من السرير. هناك غيوم معلقة فوق الركح. لم أطلب الى

العرّاف أن يأتي، ربما أحتاج إلى بعض الأعشاب البرية. الإضاءة رديئة. طلاء القاعة لا يتماشى والديكور. طبيعة جامدة، لا موقد للذكرى. امرأة هائجة تخترق جدار الصمت، تجرّ ولدها من ذراعه، تقف في خضم دائرة الضوء، تحملق في الجمهور النائم على المقاعد المتآكلة، تصرخ: «سيبقى معي». تنتفض القاعة، ضجيج مكتوم، تصرخ المرأة بتشنج: «قلت لكم سيبقى معي.. لا توجد قوة في العالم بإمكانها أن تحرمني منه». (تدفع ولدها أمامها وتختفي وإيّاه وراء الظلام بسرعة البرق).

(فترة استراحة).. (الشريط يئز في الفراغ).

رؤية بيضاء:

أسلمني الليل للكاسيت والشبق المحموم. (هـ) تحسر عن فخذيها في القطارات المتجهة الى المدن الرمادية، مدن الجحيم المكيّف والإسمنت المسلح. دعوني أصارحكم بأنّي أحب (هـ) لأنها تنسف كل الشائعات الداكنة، تتحدّى الخراب مثل تلك الأزهار اللقيطة التي تنبت حول الأسلاك الشائكة. صفير القطار يشق ستائر الغسق.. محطة ما. يضع حقيبته على حافة الركح. يتعانقان.. ينفصلان.

هو: ما زلنا غريبين بالرغم من كل الذي حصل!

هي: هل أنا في نقطة المركز؟

هو: خطوتان الى الشمال، وثالثة الى الخلف، عندها ربما تصبحين في المركز تماماً.

هي: ثمة خطأ. لو عملت بتوجيهاتك لحدت كثيراً عن بقعة الضوء وابتلعتني العتمة، تماماً.

هو: الإضاءة رديئة والجمهور نائم. من الأفضل أن نغادر الخشبة في الحال.

(يخرجان)

المخرج: هذا تخريب! خروج عن النص، اعتداء سافر على شرف المهنة، اختلال شائن بالواجب.. الخ.. الخ..

رؤية سوداء:

هؤلاء الناس يتحركون في فضاء شريط سينمائي صامت، أسود وأبيض، لقد جاؤوا من القرى والأصقاع والأحراش في ليلة مسعورة، يتضوّرون جوعاً، يتأبطون هوائيات التلفزيون، يرزحون تحت أعباء العفش، أشباح وجماجم تزحف على الإسفلت والمسالك المحفرة، يهيلون التراب على موتاهم ويتناسلون مثل الفئران، يصفقون بحماسة منقطعة النظير عندما تدخل الكرة في المرمى. لم يكن كافياً أن يشيعوا البغضاء والقبح. عليهم أن يصفقوا ويصفقوا وأن يرسموا تكشيرات بلهاء على سحناتهم، سيئة الطالع... زخات الرصاص تعول في الأمخاخ، والغبار يحجب مشهد الرجل المثخن بالجراح الذي سقط قرب محل لبيع المواد المبيدة للحشرات. الأصدقاء والرفاق يتبادلون نظرات باهتة ويتسمرون في أماكنهم. رجال ونساء يعبرون الحواجز دون أن يلتفتوا إلى الوراء، يجرون الأطفال، من بقي منهم على قيد الحياة. يهرولون، يرفعون لافتات ضخمة ويطلقون شعارات خرساء، لا طعم لها لأنّ الشريط صامت والفضاء مثقوب إلخ.. الخ..

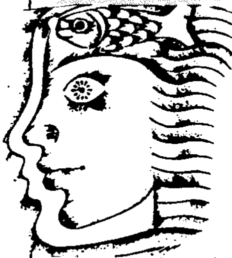
رؤية حمراء:

ترتعش الشمعة على منضدة منخفضة ويدور الشريط، تضعف الشمعة ويقطر ذوبها، القطرة تلو القطرة. غداً يبت في أمر الصفقة. هو يعرف السيد (ك) الذي التقى به يوماً بالقرب من الميناء والذي أعلن له أن الوقت الرابعة وست عشرة دقيقة بالضبط. كانت هناك طيور مهاجرة وأحواض لإصلاح السفن ومداخن وشاحنات ومياه عكرة وكلام له وقع الحوافر على الصخور. سيبحث معه في جميع التفاصيل. السيد (ك) يعنى بالتفاصيل الى حد الهوس. لن تكون هناك أخطاء أو ثغرات هذه المرة. ستفرغ الباخرة حمولتها على الرصيف المحدد، في الوقت المحدد، ثم تقوم شاحنات معينة بنقل الصناديق الى المخازن المتفق عليها سلفاً، مع ملازمة اليقظة والتكتم، وبعد ذلك يتم توزيع البضاعة على نقاط البيع بعد الحصول على التراخيص اللازمة بالطرق الملتوية المعهودة، وتفرض الأسعار القصوى! ولتذهب النقابات إلى الجحيم (يتوقف التسجيل نهائياً. صمت. كلام فاتر).

حرب قذرة وصفقات مشبوهة في بلد جميل، بلد محشو بالذخيرة دائماً، ومدهش دائماً. □

حكاية الصياد وحوت يونس

ابراهيم درغوثي



■ ها أنا أرى السماء يُلامس الماء ويتّحدان في نقطة واحدة، والسّمك الصغير يحوم حول السفينة ويقول: «خذوني».

وماء البحر يغريني: «اشرب ولا تخف».

وأشربُ رشفة.. أتفلها للتّو.. وأتفل وراءها قلبي، وأرى السّحب تتزاوج فوقي فأصبّر نفسي وأعلّلها، وألمس الجسد الممدود كجذع نخلة.

قلت له حين رأيته يهمّ بالشرب من اليمّ: «ما أكبر غباؤك يا صاحبي! تداوي العطش بماء البحر!».

رفع عينيه الذابلتين من طول السّهر وقال: «ما أكبر صبرك أيّها الجمل!».

وزادت السّحب التصاقاً ببعضها، وغابت الشمس، وبدأ المطر ينهمر.

نزعت قميصي ورفعته في الفضاء، ما بين السماء والبحر، وقلت للماء المنهمر: «تعال إلى هنا». ◄

تونس

ورقصت السفينة طرباً.

وفتح صديقي الميّت عيونه جميعها، وقال لي: «أعطني كأس ماء بارد».

فتحتُ باب الثّلاجة وأعطيته ماء مثلّجاً ممزوجاً بعطر الزّهر. شرب الماء وعاد إلى نومته. وعدت إلى قميصي أصطاد.به قطرات المطر أبلّل بها شفاهي اليابسة.

خمسة أيام ونحن هنا، ما بين الماء والماء.

جئنا نصطاد السّمك فاصطادنا البحر. تعطّب محرّك السّفينة وتعطّب معه عقلي وعقل صاحبي، فضعنا وسط هذه الصحراء.

جعنا فأكلنا السّمك نيّئاً، وعطشنا فشربنا الماء المالح.

قلت لصاحبي.. «أرشف من الماء قليلاً قليلا».

فقال لي: «ما أعظم صبرك أيّها الجمل!».

في مساء اليوم الثاني رأينا حوّامة تطوف في السماء.

قلنا: «جاء الفرج».

نزعنا ملابسنا ولوّحنا بها. نادينا بأصواتنا حتى بحّتِ الحناجر، والحوّامة تطوف، والطّيار لا يرانا. ثم غابت الطّوافة، فسقط صاحبي على ركبتيه وبكى.

قلت له: «عوض البكاء، ادع ربّك يبعث لنا بحوت يونس».

قال لي: «عندما أموت اذبحني بسكّين حادّة من الوريد إلى الوريد وتأكّد من أنّ عنقي مقطوع. إنّني أخاف أن أستيقظ فأجدني في جوف الحوت».

وضعت يدي على رأسه، فأخرج من جيبه موسى، وقال لي: «إذبحني بهذا السّكين يا صاحبي».

قلت له: «ألا تأمل معي بالحوت؟».

قال: «لقد مات حوت يونس. وهاك السّكين».

عندما ابتلّ القميص بماء المطر، عصرته في فمي، فأحسست بطعم العرق في حلقي، وقلت لصاحبي: «افتح فمك»، ففتحه. عصرت له قطرات من الماء، فشربها ومسح على شفتيه بلسانه، وقال لي: «لماذا لم تذبحني؟».

قلت له: «لقد بدأ المطر في الهطول وأنت رفضت أن تأخذ نصيبك ومتّ وماء البحر يملأ جوفك».

قال: «ما أكبر صبْرك أيّها الجمل!».

كان ماء البحر يقتل صاحبي،

والشمس الحارقة تقتل صاحبي،

والحوّامة التي طارت فوق رأسينا ولم يرنا طيارها تقتل صاحبي،

وسماسرة الميناء يقتلون صاحبي،

وأكداس السّمك التي تعود وسط الصّناديق المثلّجة إلى جوف البحر تقتل صاحبي،

وتلويحة أيدي الأبناء ونحن نغادر المنزل تقتل صاحبي،

وارتعاشة الحبّ فوق السّرير تقتل صاحبي،

وحوت يونس يقتل صاحبي،

وتلويحة الثّياب تقتل صاحبي،

وصوت الحناجر المبحوحة يقتل صاحبي،

وسمسار السّمك المربّع الشّكل - يقلّب الصناديق باشمئزاز - يقتل صاحبي،

و«كيلو» السّردين الذي نبيعه «بمليّم» في الميناء ونشتريه «بدينار» في الشّادر يقتل صاحبي،

وحوت يونس الذي لا يجيء يقتل صاحبي، فيشرب من ماء البحر. يملأ بطنه الذي أنتفخ كالكرة. ويقول لي: «ما أكبر صبرك أيّها الجمل!».

ويستلّ من جيْبه سكّيناً ويصرخ بي في وهن: «عندما أموت اذبحني من الوريد إلى الوريد».

فيتكدّس السّمك فوق الموائد والطّاولات:

السّمك المقلي،

والسّمك المشوي،

والسّمك المحمّر،

والسّمك المعلّب مع صلصة الطماطم، والمعدّ للتّصدير إلى موانىء المدن البعيدة.

وسمك «التّونة» السّمين،

وسمك «السّردين» المغناج،

وسمك «البوري»،

وسمك «القرش» الذي يأكل «التّونة»،

و«التونة» التي تأكل «البوري»،

و«البوري» الذي يأكل «السّردين»،

و«السّردين» الكبير الذي يأكل «السّردين» الصّغير،

وحوتٌ يأكل حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكل حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ يأكلُ حوتٌ...

وسمْسار الميناء الذي يأكل صاحب سفن الصّيد،

وأصحاب السّفن الذين يأكلون البحّارة، والبحّارة الذين يرمون بالحوت في البحر،

والبحر الذي يرمي بالحوت الميّت إلى شطآنه،

والحوت الميّت يتكدّس على الرّمل،

وطيور البحر تأكل الحوت الميّت،

ويستفيق صاحبي من موته. يُجمّع السّمك المرمي على الرّمل، وينفخ فيه من روحه، فيستفيق السّمك، ويعود إلى البحر، ليأكله السّمسار

من جديد.

ويهمس صاحبي في أذني: «ما أكبر صبْرك أيّها الجمل!».

مات صاحبي في اليوم الرابع من ضياعنا في البحر. أغمض عينيه ونام.

ناديته: «استفق أيّها الميّت. أما تأمل بحوت يونس؟».

قال: «حوت يونس مات. ولا ترم بسكّيني إلى البحر. اذبحني من الوريد إلى الوريد».

تمدّدت بجانبه. وقبل أن أموت قلت له: «سامحني يا صديقي فقلبي لا يقدر على ذبح عصفور».

ونمت.

وجاء حوت يونس وأنا نائم.

وعندما فتحت عينيّ رأيت الأطبّاء والممرّضين، وسمعتهم يرطنون بلغة غير «لغة أهل الجنّة».

قلت: «لم يقدر عليك الموت أيّها الجمل!».

ونمتُ من جديد... □

السودان

الملك والشاعر والمغني والحكيم

محمد المهدي بشري



■ كانوا ثلاثة: المغني والشاعر وحكيم القرية.

المغني.. كانت العذارى يتكئن على ضفاف صوته، والعاشقون يغزلون الحكايات عن حبيباتهم من دفء هذا الصوت.

الشاعر ما قال كلمة إلا وصارت خبزاً لكل جائع، ونافذة يدخل منها الضوء لكل مظلوم.

وحكيم القرية كان يقرأ المستقبل كما تقرأ الكتب.

لكن حين جاء القرية البلاء والكرب، أضحت البلاد دياراً ينعق فيها البوم. وجاء رجل. من أين؟ لا أحد في القرية يدري. الأطفال قالوا: جاء من مكان مجهول، هبط القرية في تلك الليلة الظلماء. أما النساء فقلن إنه هرب من ديار بعيدة بعيدة. لكن الرجل القادم، والناس في حيرة من أمره، صعد كرسي الحكم، وحكم تلك الديار بالقهر والظلم، وظل في كرسيه ذاك زماناً ليس بالقصير.

سئم الناس ملكهم وطول مكوثه على العرش، وتمنوا أجمعين ذهابه، وظنوا بذهابه رخاء قريتهم. لكن الملك تعوّد الجلوس على العرش، وتوهم أن القرية تدين له بالولاء والطاعة. وتلفت ذات يوم، فلم يسمع غناء المغني ولا قول الحكيم ولا قصيد الشاعر، فظنهم هجروا الديار. ولكنه بعد حين عرف حقيقة وجودهم بالقرية، فأمر بهم في قصره، وأرسل جنده للإتيان بهم.. وجيء بهم.

سأل الملك الشاعر، وسأل الحكيم، وسأل المغني: أيكم يحبني أكثر؟

لكن الشاعر ما أجاب. والحكيم ما أجاب، والمغني ما أجاب، فغضب الملك وظن أن الشاعر والحكيم والمغني سئموا أيضاً مكوثه في الحكم مثل باقي رعاياه.

عرف الناس الواقعة، وخافوا على مصير الشاعر والمغني والحكيم. وقالوا إن خير ما يفعله هؤلاء الرجال الثلاثة أن يلوذوا بالفرار من وجه الملك وغضبه.

وفرّ الشاعر إلى ديار بعيدة بعيدة. وعلم الملك بهذا، فأمر بالحكيم والمغني فجيء بهما وسأل الملك الحكيم: ألا تحبني يا حكيم القرية؟؟ وهل سئمت مكوثي في الحكم؟؟

لكن الحكيم ما أجاب.

وسأل المغني: ألا تحبني يا مغني القرية؟؟ وهل سئمت مكوثي في الحكم؟

والمغني أيضاً ما أجاب. فثار الملك، وقال لهما: سأعطي كلا منكما أسبوعاً ليفكر في إجابة يقولها لي. ومن لم أرض عما يقول سيكون مصيره التعاسة والشقاء.. اذهبا عني.

ومضى أسبوع وجيء بالحكيم والمغني. وسألهما ذات السؤال.

تلعثم الحكيم وهو يشاهد سيفاً مصقولاً في يمين حاجب الملك، فقال: أنا ظمآن.

وجي له بماء عذب، وشرب، وأحس براحة، وقال للملك: يا ملكنا العظيم، أنا ما سئمت بقاءك في الحكم.

لكن الملك لم يرض عن هذه الاجابة، وخيره بين القتل أو أن يصير شيئاً آخر. وظن الحكيم أن حكمته قد تنقذه من غضب الملك فقال للملك: يا ملكنا العظيم.. أود لو صرت حذاءً في قدمك اليمنى.

وكان له ما أراد. ومن ذلك الحين كان الناس يسمعون أطيط حذاء الملك فوق بلاط القصر، ويقولون هذا صوت كلمات حكيم القرية.

لكن مغني القرية، قال للملك: أريد أن أكون كما أنا مغنياً للقرية.. تلك القرية التي سئمت مكوثك على العرش.

فأمر الملك سيافه بقطع رأس المغني. وعاجله السياف بضربة أطاحت برأسه، لكن الرأس لم يسقط بل صار عصفوراً جميلاً زاهي الألوان، يشدو دائماً بصوت عذب، فيفرح أهل القرية وينسيهم شقاءهم وتعاستهم مع الملك الظالم. □

الخاتم

طارق الطيب



■ الصفعة أكبر من وجه مبروك، صوتها أعلى من صرخة ألمه. تتكرر الصفعة ثلاث مرات، وتتكرر الصرخة المرعوشة أعلى ثم أعلى طلباً للنجدة. مجموعة اللعنات والشتائم تتطاير في الغرفة الباردة، لا تلتقط أذن مبروك - المطروشة ضرباً - منها شيئاً. نبرات التهديد المميزة تسري في الأعصاب مثل تيار كهربي متقطع، يشل التحكم في جسم مبروك الصغير النحيف. تسيل دموع ساخنة من أسفله، يحاول أن يقبض بقدميه عليها.. يخونه كل شيء. يزداد خزيه وعاره وهو يشعر بخطوط ساخنة تتدفق مكونة بقعة صفراء على بلاط الغرفة تحت حذائه الأغبر.

تدخل الأم، ملهوفة تخشى الانتظار، محايدة تخشى التدخل. ◄

السودان

مـبروك ينظر إليهـا بتضرع ويتحاشى النـظر إلى أبيـه. نـبرة التهـديـد المميـزة تتكرر، وتـرتعش أهداب مـبروك في نهاية كـل حـرف منهـا. شجاعة الخوف تواتيـه، يقفز فجـأة إلى أمه، يـدفن رأسه في بـطنها، يبكي. ينتزعه أبوه من ذراعه الضعيفة، يوقفه عن البكاء، يعيـده إلى مكـانـه فـوق البقعـة، يكـرر السؤال الـذي لا يعيــه مـبروك: «أين ضاع؟».

يرتعش مبروك وهـو ينتظر بقيـة السؤال.. الصفعة المؤلمة. تسأل الأم الاثنين معاً: «ما الذي ضاع؟».

يتجـاهل الأب سؤالهـا، يكرر سؤالـه وهو يفـرك أذن مبروك بـين ابهامه وسبابته: «أين ضاع منك يا حيوان؟».

*

في الغـرفة الأخـرى ست أخوات لمبروك يشاهـدن مسرحيـة عـلى جهـاز الفيديـو. أصوات المسرحيـة عـاليـة غـير مفهـومـة، تتخللهـا ضحكات مبتورة أو ممطوطة، وأصـوات تقليد لما قيل ولما سيقال في محاولات متنوعة لتقليد النغمة نفسها.

*

مبروك هو الـطفل الأخـير. العادة أجـبرت على الانجـاب المتكرر حتى خروج الذكر، مبعث الفخر والرجولة. هذا النحيف الصغير في السنـة الثانيـة الابتدائيـة، يتميـز عن اقـرانـه في المـدرسـة بـالـذكـاء والتعليقات الساخرة، وعن شقيقاته بذكـورته.. ولكنـه طفل صغـير يحمل من الحياة سبع سنوات عجاف مثل هيكله.

*

أبو مبروك يعمل سائق سيارة أجرة. منحته الحكومة ترخيصاً لنقل السيّاح بين مكانين محددين بسيارته. واليوم قبل الظهر، بعد جلسته عـلى المقهى للشكوى من الحـال في تذمـر المتحفظ الخائف عـلى أكل عيشه، عاد إلى البيت يسب ويقول أمام زوجته ما لم يقله في المقهى: «الله يلعن البلد! لا يمـر شهر إلا ويغلق المكـان أيامـاً، ويحـظّر عـلى الجميع التحرك في هذا المكان. حتى أصحاب المحال تقـطع أرزاقهم وتغلق محـالهم من أجل عيـون الرئيس وضيـوف الرئيس.. قـاعدين على رأس البلد لخرابها».

ينـطق أبو مـبروك الكلمات بمـرارة ويـأس، وفي صـوت تهـديـدي أعلى: «أين ضاع منك يا حيوان يا ابن الحيوان؟».

تهـتز شفتان رقيقتـان نهايتاهمـا إلى أسفل. عيـون زجـاجيـة تحفظ خلفها دموعـاً، واحساس بـبرودة السروال والجورب داخـل الحذاء. الأم تنتـظر الاجـابـة أكـثر لهفـة من الأب اليـائس. يتهـدج مـبروك بحروف ممطوطة: «الـ... ر.... رئيس».

- «رئيس؟».

يسـأل الأب وهو يجلس عـلى نهاية السريـر. يكمل مـبروك - بعد ابتعـاد الأب عنه قليـلاً - في صوت ملتـو حزين: «جمعـونا اليـوم من المـدرسة. (يسكت فـترة) كل الفصـول. خرجنـا بلا درس لنقف في موكب تحية الرئيس وضيفه. أخـذونا في أوتـوبيس كبير وحملنـا صورة الرئيس وضيفه.. وحفّظونا في الأوتوبيس الهتاف الذي سنهتف بـه. وقفنا طول اليـوم في الشارع.. ولم يمـر، أجّل الـزيارة لليوم التالي. وحين عدنا للأوتوبيس (يسكت مرة أخرى وتنتابه نوبة بكاء مكتـومة متشنجة) لم.. أجد.. خاتمي.. الذهبي. توسلت للأستاذ صابر أن ينزلني لأبحث عنه مكان وقوفنـا، ولكنه رفض، وطلب من التـلاميذ أن يبحثوا معي في الأوتوبيس. لم نجده فقال لي: أنت تلميـذ خائب ومهمل..».

تلتوي نهايتا فم مبروك ويزم عـلى شفتيه. الأم لا تتكلم، انتـابتها حسرة وهي تقـترب لتتحسس أصبعه العـاري. كـانت دائـماً تفتخـر بخاتمه الذهبي، تلبسه له في مناسبة وغير مناسبة، كـانت تهز رأسهـا دائماً بحركة عبيطة معبرة عن سعادتها وهي ترى الخـاتم الذهبي في إصبع مبروك. اشترته له بصحبة أمهـا، وأرادته الجـدة أوسع قليـلاً، ليلبسـه أطول فـترة من الـزمن. لفّت عليـه من أسفـل خيـطاً رفيعـاً ليضيق ويناسب أصبع مـبروك النحيف، ولكنه لم يضيق. كـان الأب أيضاً فخوراً حين ينادي من جلستـه على المقهى ابنه مبروكاً ليصافحه بـطرقعة يـد عاليـة يقهقه لها الأب، ويفرك خـاتم ابنـه سعيـداً، ثم يطلب إليه الإسراع ليشرف على حريم البيت حتى عودته.

يقـوم الأب من مكانـه ساخـطاً مهزومـاً، يقـول: «ستـظل طـول عمرك حيواناً».

بكاء مبروك يعلو في هدجات متشنجة متقطعة، والأم تقترب وهي تعاود من البداية السؤال الكريه على مسمعه: «أين ضاع منك الخاتم يا مبروك؟».

*

في المسـاء يعود الأب من المقهى، يـأمر الجميـع باغـلاق الفيديـو والذهاب للنوم، ينفذ الجميع الأمر في هدوء. تذهب أم مـبروك فوراً لتجهز ماءً ساخناً. تعود إلى غرفة النوم، تجري مبسوطة خائفة.

يقوم مبروك ليخفف عن مثانته الخائنة حملها، يمر بغـرفة أمـه وأبيه المغلقة، يسمع أصـوات بحّات وقبـلات ونهنهات مكتـومة، وصـوت أبيـه متحشرجاً متخللاً أنفـاسه المبحـوحة العـالية: «ولـد.. ولد.. ولد».

يسرع مـبروك إلى الحـمّام. يفـرغ مـا في مثانتـه في وعـاء المـاء الساخن، ويعود مستريحاً لينام. □

التوق

عبد القادر محمد ابراهيم



■ يغوص الارتباط عميقاً في أغوار التـاريخ، ضـارباً بجـذوره بعيـداً عـبر الأيـام والسنـين والقرون. ارتباط لا انفكاك منه منـذ الزمـان السحيق، آلاف آلاف السنـين والقـرون، وكانت الأرض غيرها الآن، أدغال وعواصف وأمـطار وثلوج. حيـوانـات تلتهم الأعشـاب فـزعة من حيـوانات تفـترسها. ولقـد كان الارتبـاط أبديـاً بين ذرات الكربون، وثيقاً بينها وبين ذرات الأكسجين والايدروجين في جـزيء البروتين ذاك.

عندما التقت عيناه بعينيها، أحس الفتى فوراناً داخلياً صَخِباً واختلاجاً يعم جميع الجسد. خفقات سريعة متتالية كأنها حبات عقد انتضدها خيط قوي يشد العينين إلى العينين. وما فتيء يحدق فيها، وهي بالمثل، حتى جذبه أحد الصحاب لائماً إياه عدم مشاركتهم اللعب، فاستجاب غائب الذهن يخطيء الكرة تارة، وتارة تمر بجانبه دون أن يلمسها. فتيات كثيرات رآهن في تجواله؛ في المنازل الأنيقة التي تحيط بالميدان وفي غير تلك التي تحيط بالميدان، في هذا الحي وفي غيره، لكن واحدة منهن لم يحدث معها ما حدث مع هذه. ففي تينك العينين اللتين بادلتاه التحديق والانبهار، والشد والجذب، شيء يخصه.

من ذرات مهملة بين الطحالب مفككة على شاطيء معشوشب امتصها جذر نبات صعّدها لثمرة آخت بين الكربون والأكسجين والايدروجين وعقدت رباط الذرات، تكوّن الجزيء. التقط عصفور الثمرة وارتوى من ماء الشاطيء ثم حلّق في الهواء. هضمها وابتنى منها جسده. وهكذا استقر جزيء البروتين لبنة في نسيج خلايا العصفور. لكن العصفور هوى ذات يوم غذاءً للديدان، فامتصت دودة الجزيء فيما امتصت وذهبت به تدبّ في الأرض. اعتلى طائر أنثاه يلقحها. نفضت الأنثى ريشها بعد اللقاح وخرجت تبحث عن طعامها مطمئنة هادئة البال، وبينما هي تنكث الأرض بمنقارها إذ عثرت على دودة سمينة كان غذاؤها من بني جلدتها. وهكذا شاءت الأقدار لجزيء البروتين أن يغدو في رحلة داخل جهاز أنثى الطائر الهضمي وعبر دودتها الدموية حتى الرحم حيث يطيب له المقام واحداً من مكونات البيضة. وفي الركن حيث يتفرّع فرع شجرة من ساقها أعدت الأم عشاً دافئاً وضعت عليه البيضة واحتضنتها لفترة ثم طارت. اجتذبت رائحة البيض الطازج ثعباناً التف حول ساق الشجرة وزحف صعوداً إلى العش. ابتلع البيضة هنيئاً مريئاً ثم تلوى على الساق هبوطاً إلى الأرض متراقصاً عليها حتى اختفى بين الأعشاب.



من غياهب الماضي، تلقت العينان من العينين رسالة تحمل روائح الأمطار والبروق والزوابع. دهور من الثلوج والصواعق وتفاعل الكربون والجير. غابات وجبال وكهوف وارتباط الإنسان بالإنسان من الأبد وإلى الأبد. رحلة الصراع والشقاء وافتراس الوحوش. ارتحلت الفتاة عبر عيني الفتى إلى ركن غامض غموض الحقيقة في ظل المأساة، ومن الركن تنبلج شموس وعوالم كانت هناك معاشة ومنسية، كهوف وصيادون ورعاة. عصور انحطاط ومجاعات وحروب ودمار. عصور ازدهار وسفن مبحرات وفرسان ودمقس وحرير. مناداة الجبين رغم الشتاء سارت الفتاة إلى داخل المنزل محاذرة تخفي اضطرابها عن العيون. خافقة الفؤاد اختلت بنفسها في حجرتها، استلقت وأغمضت عينيها تستعيد عالم تينك العينين، لكن سؤالاً ظل ينقر في جدار القلب يلح مع كل نبضة من نبضاته؛ فبالميدان كثير من الفتيان، تراهم يومياً في غدوها ورواحها، وفي الشوارع أيضاً يوجد أمثاله، فلماذا هو بالذات؟! غير أن احساساً غامضاً في الأعماق وارتياحاً ينساب حيّاً بين الحنايا، يؤكد أن هذا الفتى يخصها هي دون العالمين!

تنقّل جزيء البروتين في الزمان والمكان وعبر الأجساد حتى قرّ قراره الأخير حيث انفك رباط القرون بين الذرات وثم انقسامها فريقين ذهب كل فريق مذهباً يتوق للقاء الآخر. الرحلة من بين الطحالب عند الشاطيء المعشوشب وثمرة النبات الى فخذ خروف معلقة في دكان جزار بالحي الأنيق استغرقت عصوراً من البراكين واحتراق الغابات والجليد والفيضانات. كان في جسم حشرة ابتلعها زاحف فدخل في بناء ذيله، وكان ضمن تركيب قلب حمار وحش افترسه نمر فصار في أنسجة دماغه. هو تارة في كبد أرنب، وتارة في خياشيم سمكة قادها حظها السيء إلى جوف تمساح. وهكذا كان هنا وكان هناك، لا انفكاك بين ذراته، ولا زيادة ولا نقصان، حتى كان ذلك اليوم حين عمل الفرن الكهربائي وسكين ربة البيت. الدرجة العالية للحرارة مع سريان الكهرباء في سلك ناشز من أسلاك الفرن وشرارة انطلقت كالبرق على احدى قطع لحم فخذ الخروف، فتباعدت الذرات وتمدد الجزيء، مما مكّن السكين لتغوص ويتغلغل حدها قاسمة الذرات الى جزيئين صغيرين يذهب كل واحد منهما في قطعة شواء، يتوقان إلى الالتقاء، والالتئام مرة أخرى.

في صالة المنزل المنسق في الحي الأنيق جلس الأخوان يستأنسان. كان الأصغر العازب في زيارة للمدينة ينزل في ضيافة الأكبر المتزوج حديثاً. وكان الأخ الأكبر يحاول استمالة قلب أخيه للحياة الزوجية ويزيّنها له. لكن الأصغر إلى العبث والانطلاق كان أميل. وضعت ربة البيت صحاف الطعام أمامهما وتدخلت في الحديث تعد حماها بالبحث له عن العروس اللائقة إن أراد. أقبل الاخوان على طبق الشواء بشهية وهما يتضاحكان. غير أن احساساً مأساوياً غامضاً انتابهما حين تناول كلٌ منهما في اللحظة نفسها قطعة الشواء المحتوية على جزيء البروتين النصف. كأنما مغنطيسية تجذب القطعتين إلى بعضهما. سرى خدر المغنطيس في كلا الجسدين وهما يلوكان القطعتين وشعوراً مبهماً بارتكاب ذنب ما يتكتمان عليه.

صباح اليوم التالي، جلست الفتاة في حديقة المنزل تنتظر الفتى. تشرئب بعنقها كل آونة وأخرى عبر السياج تبحث تحت الأشجار التي تحوط الميدان. قناعة داخلية تؤكد أنه سيجيء مدفوعاً بالاحساس نفسه. ستأخذه تواً إلى الحمام تزيل عنه الأدران والأوساخ، تصفف الشعر المنكوش، وسينجلي عن فتى وسيم وديع فيه منها الشبه الكثير. أخبرتها بذلك المرآة حينما حدقت فيها بالأمس. ستتبدل ثيابه الرثة بأخرى نظيفة جديدة وتجلسه بجانبها على الأرجوحة هنا في الحديقة. ستعتذر له عن خطايا البشرية والأدباء والأجداد، يبكيان ويغتسلان من شوائب الدهور وما ارتكب القوي في حق الضعيف وما استذل إنساناً أنساناً. وبعدما تصفو روحاهما ستحدثه كثيراً عن صاحباتها وعن سكان حيها وعن مدرستها وهي تعلم جيداً أنه لم يدخل مدرسة قط. ستنقله إلى عالمها وسيضحكان من القلب ويلعبان ويتسابقان ويتقاذفان.

زايل الاحساس الأثم المبهم الأخوين حالما ابتلعا قطعتي الشواء فعادا إلى الضحك والمؤانسة. ذهب الجزيء النصف في كلٌ فيما ذهب ضمن مكونات ماء الرجلين، وما فتيء التوق إلى الالتقاء ولمّ الشمل يحدو الذرات.

بعد أيام، ألحّت الحاجة على الأكبر، فاختلى بزوجته، وأفرغ فيها احساساً مأساوياً غامضاً. قامت منه تكتم قرفاً وامتعاضاً مبهمين. أما الأصغر فلم يجد حين اعتصرته الحاجة غير خادمة المنزل. بكت هذه كثيراً، فلولا ظروف مجاعة وجفاف قذفت بها إلى هذه المدينة ◄

السودان



لكان لها زوج لا يمزقها بعد مواقعته خوف ولا قلق.

صاحبة المنزل لا تحبه، يعرف ذلك، ويعرف أنها تكره وجوده في منزلها. وأمه لا تملك غير دموع تذرفها في صمت مرير رضوخاً لرغبات التي تؤويها، ولولا المأوى لما كانت لقمة العيش. عليه أن يجيء إلى المدينة صباحاً كل يوم ولا يغادرها حتى المساء. يجوب شوارعها، يستظل في ميادينها، يلتقط طعامه من براميلها، تطارده شرطتها، يلعب مع أمثاله ويتجنب بيوتها خاصة تلك التي تبدو نظيفة منسقة. وعندما يعود مساءً عليه أن ينام بعيداً عن حجرة أمه؛ وهذا أمر إذا احتمله صيفاً حين يوضع سريره في ركن قصيّ من الحوش، فهو فوق احتماله شتاءً. وفي تينك العينين اللتين اجتذبتاه دفء وأمان. كيف تنام تلك الفتاة في هذا الشتاء يا ترى؟ لا بد أنها بين أمها وأبيها في حجرة مليئة بالمفارش والمساند والأغطية، لا تقلق منامها الوساوس والمحاذير.

بشرت الزوجة زوجها بانقطاع الحيض. قال يريده غلاماً يحمل اسم أبيه وينشئه مفيداً للآخرين، يحقق فيه أفكاراً تربوية طالما راودته. قالت تريدها فتاة تزوقها وتهذبها وتجعل منها زينة البيت وبهجة الحياة. قالت الخادمة في سرها: لو حدث - ولا قدر الله - فإنها لا تريدها فتاة تضعف أمام الأعاصير وقسوة الحياة فتنزلق منزلقها، بل فتى يكبر ويعمل، يبتني لها منزلاً يؤويها. لاحظت الزوجة أن بطن خادمتها في نمو وانتفاخ موازٍ لانتفاخ بطنها. تهامست مع زوجها في الأمر فلم يجدا بداً من أبعادها. لكن ما أثار حيرتها وتكتمت عليه فلم تبح به إلى أحد هو أن ما في بطنها يتحرك كلما نظرت إلى بطن خادمتها.

اغتسل رغم البرد، حتى أن صاحبة المنزل احتجت على تبذيره للماء. سخرت منه عندما رأته يرتدي أحسن ما عنده من ملابس. قالت مخاطبة أمه إن ابنك قد صار عاشقاً، فلا بد أنه اليوم على موعد مع حبيبته قرب أحد البراميل. سار كالمنوّم وقد اكتسى محياه بسيماء الإرهاق والأرق فحملت وسامته نكهة خاصة. جاء إلى الميدان وجاءوا. جاء خافق الفؤاد مثقلاً اسياناً، فلم يشاركهم اللعب. جاؤوا في أسمالهم يتسابقون ويمرحون. مشى في تصميم نحو المنزل. رأته فترجلت من أرجوحتها وسارت نحو الباب. رآها فتسمّر في مكانه. لم تقو هي على فتح الباب فوقفت تنظر إليه من بين القضبان لتنقل النظرات حديثاً مهموساً في القلب. تشابكت نظراتها طويلاً فشكا لها وآسته. نادتها أمها بصوت غاضب فانتزعت عينيها من عينيه وهرولت إلى داخل البيت. تقهقر هو إلى ظل شجرة وجلس ساهماً.

في طرف قصي من أطراف المدينة، ولدى صاحبة منزل توفر المتعة للطارقين ليلاً، كان الملاذ حيث تضع حملها، نظير أن تبقى بعد ذلك طبقاً في موائد اللهو. في الحي الأنيق كانت الاستعدادات لاستقبال المولود تجري في صخب وابتسام. في الطرف القصي جاءت القابلة سراً وجرى الاستعداد في همس وحذر. أطلقت هذه صرخة المخاض مجلجلة كأنها زغرودة تشق سكون الليل تعلن أمومتها. كتمت تلك صرخة مخاضها فخرجت حشرجة من بين أسنان مكشرة في اشمئزاز. أرسلت المولودة هنا بكاءً كأنه أهزوجة ومناغاة فاستبشرن من حولها لملامح الجمال الواعد وحمدن الله على سلامة الأم. أرسل المولود هناك عويلاً مؤلماً ينضح مرارة كأنما أشواك وخزته، فتنفست صاحبة المنزل الصعداء لانقشاع الأزمة، ولولا بقية من إنسانية تبقت فيها لامتدت يدها إلى رقبته.

لاحظ انفراج أغصان السياج الخضراء وعينين تلمعان من خلفها. ازداد الانفراج شيئاً فشيئاً، وأطل الوجه كقمر انزاحت عنه ركام السحب. انزاح عن قلبه ثقل الأسى وتسرب بصيص من السعادة. ابتسم فابتسمت في حياء. بقيا هكذا؛ العينان في العينين، وظلّ الابتسام معلقاً بينهما، كلاهما لا يود أن يكون البادئ فيطوى حبله. جاء أبوها من الخارج، فاستنكر وقفتها تلك. وقف حيث وقفت ونظر حيث كانت تنظر فاكفهر وجهه. انفتح الباب بعنف وانفجر منه حاملاً عصاته متجهاً نحو الفتى. لم يجد هذا غير الهرب فأطلق ساقيه للريح.

جرى بأقصى ما يستطيع وجرى أترابه معه. لاموه بأنفاس متقطعة وذكروه الحذر من بيوت الناس. في وسط المدينة وجدوا البوليس يطارد أمثالهم. سمع كلمة «الحصاد» تتناقلها الأفواه. تساءل فعرف أن الحصاد يعني السفر إلى مكان بعيد يؤخذون إليه بالقطار. هناك يعملون ويطعمون وفي نهاية الأمر يجزون مالاً وفيراً ويعودون.

راق له هذا المصير الجديد، فصاحبة المنزل لا تحبه، وبينه وبين أمه سدٌ من المحاذير والمحظورات، وفتاة الحي الأنيق حلم مستحيل دون مجرد الاقتراب منه عصاة الأب. استسلم لأول يد قابضة حتى أن صاحبها استغرب رضوخه أول الأمر. ثم أخذ يثني عليه ويزين له العمل، وأنه عندما يعود بمال فحتماً ستتغير هيئته ويصير مقبولاً عند الناس، كأنما يقرأ ما يدور في دواخله.

أطلق القطار صفارة بدء رحلته، فسمعتها نواح فراق أبدي. تجاوبت خفقات قلبها مع دقات عجلاته على القضيب فعجبت لمشاعر الشجن التي أثارها هذا القطار بالذات. وسوس شيء في دمها. صعدت إلى سطح المنزل، فبدا لها كثعبان يتلوى وهو يدور حول الحي في رحلته شرقاً. تمعنت في الكتل السوداء المكتظة بها عرباته، فعرفت أنها أجساد لآدميين. لفحت خيالها صورة ذلك الفتى، فانقلبت وسوسة الدم إلى صخب وضجيج.

تسلل من بين الأجساد المكتظة وجه يبحث عبر النافذة في بيوت الحي الأنيق، يتوق إلى وجه ينبلج من بين أغصان السياج الخضراء يحمل عينين تلمعان وابتسامة ترسل في حياء. □

مجلد «الناقد» السنة الثانية (١٩٨٩ - ١٩٩٠)

تصدر «الناقد» خلال شهر أيلول/ سبتمبر ١٩٩٠، مجلدات سنتها الثانية المؤلفة من ١٢ عدداً، والتي تضم من العدد الثالث عشر الصادر في تموز/ يوليو ١٩٨٩ الى العدد الرابع والعشرين الصادر في حزيران/ يونيو ١٩٩٠، مع فهرس كامل للكتاب والمواضيع.

وستكون هذه المجلدات محدودة بمئة نسخة فقط، مرقمة من ١ الى ١٠٠ وبتجليد فاخر.

وثمن المجلد الواحد ١٥٠ جنيهاً استرلينياً، يطلب مباشرة من ادارة المجلة.

ولا يزال هناك نسخ قليلة متوفرة من مجلد السنة الاولى لـ «الناقد» (١٩٨٨ - ١٩٨٩) وكلها مرقمة ضمن المئة نسخة. ويُباع المجلد الواحد بـ ١٥٠ جنيهاً استرلينياً أيضاً.

السعودية

انتحار شهرزاد

خلف الحربي

- ١ -

■ (صاح الديك).

أشعة الشمس الكسولة تخترق ببطء الستارة الحديدية الزرقاء.

فجأة اصطدم شهريار بفجيعته اليومية. كانت الحكاية قد وصلت إلى نقطة مشوقة جداً، ولكن شفتيّ شهرزاد عانقتا بعضهما البعض فجأة وتوقفتا عن سرد الحكاية. ثمة علاقة غريبة لاحظها بين صمت شهرزاد وازدياد لمعان الوسائد المستديرة الحمراء.

لم تخلق نظراته المستجدية أي تغيير في نظراتها التي اتجهت نحو الأسفل. أدرك أنه لا مجال لإكمال الحكاية اليوم، فانتفض مغادراً الغرفة الواسعة.

حتماً هناك شعور بالألم يصاحب خطواته البطيئة. كتفاه الخرافيتان يبتعدان شيئاً فشيئاً، وذيل ثوبه الحريري يطارده بإخلاص.

*

هبط الخدر جميلاً فوق جفني شهرزاد. داهمها شعور لذيذ حين مطّت عنقها للأعلى، ثم تمددت على السرير الفخم ملقية بعقد اللؤلؤ على طاولة جانبية.

لم تقنع بالوسادة المحشوة بريش النعام، فتوسدت ذراعيها. كانت تؤمن أن ذراعيها أكثر حناناً.. أكثر دفأً، وأكثر ثقة حين تأتمنهما على أحلامها.

لقد ذهب. وهناك يوم جديد ستعيشه.. يوم آخر لن يطير فيه عنقها الفاتن، يوم ستنام فيه وهي مطمئنة أنها لن تصحو فترى رأسها يتدحرج في فضاء الغرفة ولن تمتلىء خياشيمها برائحة دمائها الساخنة.

أليس هذا سبباً كافياً لأن تسعد وتنام؟! فلماذا لا يقبل النوم بأمواجه الهادئة؟! لماذا تخلّى عن ساحل عينيها.. وألقى بها عارية أمام أحزانها؟

بدأت الصور القديمة تتعاقب أمامها، وللذكريات شكل الطحالب.

ماذا يمكن أن تتذكر؟

(عينا أب ترقصان في كرنفال عظيم من الحب والخوف والحذر، وعينا أم تلمعان كالدعوات النقية أو تلمعان كالخناجر المصقولة).

(ذلك الشيء الذي يجب أن تحتويه بحرص كي يمزقه رجل محدد).

ماذا يمكن أن تتذكر واللحاف الذي يغطيها مشبع بهلع الزوجات السابقات، ممتلىء بدموعهن، متشرب بدمائهن لحظة القتل الصغرى، ودمائهن لحظة القتل الكبرى؟

ماذا يمكن أن تتذكر وتاريخها كان الانتقال من الجدران الأربعة الأولى إلى الجدران الأربعة الأخيرة؟

أي ذكريات ستتداعى.. والمدى أربعة جدران!

*

يقول عنها بائع الخضروات في ناصية السوق إنها سيدة هذه المدينة.

تبتسم.. وتتمنى لو كانت سيدة نفسها. تغمض عينيها.

- ٢ -

(فرس بيضاء جميلة محبوسة في كأس صغيرة من الذهب.. تحاول الخلاص فتصطدم بباطن الكأس. تحاول مرة أخرى. تواجه نفس المصير. تحا.. و.. ل... يمزقها التعب.

تتكسر الأفكار في مقدمة رأسها. يكاد يقتلها العطش. تمد لسانها المنهك. تلعق السطح الذهبي فيزداد عطشها. تؤمن أن لا مكان هنا لفرس.

تضرب بحوافرها الحديدية جسدها. يتناثر دمها الساخن خمراً. تمتلىء الكأس. حتماً هناك من سيحتسي.. ويثمل)

أفاقت من نومها مذعورة. تشبثت بصدرها كأنه سيطير. تحسست عنقها، وشعرت بألم حاد لا تستطيع أن تحدد مصدره.

منذ قرون طويلة (والكابوس) نفسه يطاردها ليلياً ولا يتغير من تفاصيله شيء.

تتمنى لو تفهمه.. ولا تفهمه.

حكيمة جداً هي. تعرف الكثير عن هذا العالم. تحفظ الكثير من الحكايات والأساطير والألغاز، ولكنها لا تستطيع تفسير كابوسها الذي يطاردها منذ لحظات ولادتها.

كم هو مؤلم هذا العالم!

كلما حاولت أن تهرب إلى أحلامها، نبت الشعر على هذه الأحلام، فأطبقت لثامها، وفرّت إلى حيث لا تدري.

- ٣ -

آه.. ما أقذر الحياة حين تتحول إلى (لا موت)!

آه.. ما أصعبها

إلى متى تستمر هكذا؟!

إلى متى وهي كلاعب السيرك الشقي.. يسير على خيط رفيع جداً؟ يكاد يسقط ويموت. يكاد يصل ويصفق الآخرون. كل ليلة يفر من موته بأقدام حذرة. كل ليلة يصفق الآخرون لأنه بلغ اللاشيء.. واللامجدي.

.....

ألقت بالمخدة الفاخرة أرضاً، وضربت الجدار ببعض قبضتها. إلى متى تعيش كي لا تموت؟ إلى متى وهي تؤجل لحظة موتها بحكاية غبية عن امرأة عشقت.. أو سلطان أحب.. أو بحار ألقت به الأمواج في مجاهل جزيرة مجهولة؟ إلى متى تتوالد حكاياتها الناقصة؟! إلى متى لا يحق للآخرين سواه أن يسمعوا حكاياتها؟ وهذه الجدران الأربعة.. هل ستبقى طول العمر؟!

....

لماذا لم تستطع أن تحكي لأمها عن ذلك الشاب الوسيم الذي ابتسم لها عندما كانت تطل من شباك بيتها قبل سنوات بعيدة؟

لم خافت أن تصف لها ذلك التيار البارد الذي مرّ من بين رئتيها؟

ولو فعلت.. هل كانوا سيقتلونها حقاً؟! ◄

السعودية

آه ما أقرب الموت في هذه المدينة!

. . . .

تـداعى شعـرهـا ككـذب الأطفـال حين نكست رأسهـا المثقـل بالأسئلة.

ـ ترى كيف سيكون طعم الموت؟

لا تدري لماذا تخيلته مشابهاً لطعم الرماد، خشناً كالحقيقـة، سامـاً كلحظات المواجهة.

رفعت رأسها بقوة. كان السقف فضاءً خاوياً نقياً.

بحثت في مسـاحاتـه البيضاء عن أرواح الـزوجات السـابقات. لم تجد شيئاً.

ترى أين اختفت تلك الأرواح المذعورة؟

هل اخترقته.. وغادرت نحو السماء؟

آه ما أجمل أن تسافر الأرواح نحو السماء!

هناك باستطاعة الروح أن تجد الكثير لتفعله. باستطاعتها مثلاً أن تتحول إلى غيمة جميلة تتجادل مع البدو الرحـل بلغة الماء والحياة.. أو تتحول إلى نجمة مرحة مشاغبة، تغير موقعهـا كل لحظة فترتبـك النجـمات الباقيـات في لحظات الاستعـداد الأخيرة قبـل قدوم السيـد الليل!

لماذا عليها أن تنتظر حتى يختار الآخرون لروحهـا موعـد السفر إلى الأعلى.. إلى الأرحب؟

لماذا تحرم حتى من اختيار هذه اللحظة؟!.

لماذا يتراقص قلبها بين يدي ذلك الرجل كل دقيقة؟

ولم تخلق الحكـايات النـاقصة لـذلك الـذي سيقتلها حـين تكتمل حكاية؟!

إلى متى تعيش كي لا تموت؟!

قفزت من مكانها واتجهت إلى الحمّام الفخم. كان للبـلاط ملمس سـاخن هـذه المـرة. في إحـدى عينيهـا نبت الشـوك.. وفي العـين الأخرى فتحت نافذة.

كانت شفرة الحلاقة الـذهبية هي كـل ما تحتـويه الأرض في هـذه اللحظة.

بهذه الآلة الغبية يبدو للآخرين جميلاً، وبهذه الآلة ستبدو لنفسهـا جميلة!

اخترقت الشفرة الـوريد الـذي لم تسر دماؤه بـاتجاه قلبهـا أبداً. وبدأت الآلة الحادة تطارد كريات الدم الجبانة وتمزقها.

. . . .

.. خيط متعرج من الدم يسير على البلاط البراق، وجسدها ممدد في وسط المكان.

الروح تتسلق إلى الأعلى ببطء.

بعد قليل ستخترق خواء السقف..

بعد قليل ستتحول إلى غيمة.. أو نجمة..

دقائق فقط.. وتصل إلى الأعلى.. إلى الأرحب.

فتحت عينيها بمشقة.

كان الصباح يتخذ شكلاً منفراً.

وثمة ديك وقح لا يكف عن الصياح.

حـاولت أن تبتسم عنـدمـا قفـز السؤال الأخير في رأسهـا المثقـل بالأسئلة:

ـ لماذا هناك ديك يصيح كل صباح.. ولا تصيح دجاجة؟ □

إيقاع الصوت المبتور

ابراهيم حسن الخضير



■ إيقاع خطواتي كان ذا نغم موسيقي مبتـور (هكـذا قيل لي). هـدأة الليل للتـو بـدأت. إستقبلني هـدوء المبنى العتيق، ودفء أمـاكن مغلقـة. هذا المساء كنت مزهواً.. مصمماً على أن أصل مهما كلف الأمر. أول نور ظهر أمامي كان من نافذة غرفة (السنـترال). حين رأتني العاملة لوحت بيدها أن «مرحباً»، حركت أصابـع يدي اليمنى «إني سعيـد»، وواصلت المسير. بـدأت أرقب إيقـاع حـذائي عـلى الأرض، وأتاح لي السكون التام أن أتأمـل الصوت. لم ألحظ أنـه ذا دلالة معينة.

«اللعنة.. كيف يقولون نعرفك من طرقعـة حذائك؟ لا بد أنهم يهزأون بي». قالت لي أخصائيـة العلاج التـأهيلي: «ربمـا لأنك تسير ورقبتك مائلة إلى اليسار، فإن صوت خطواتـك يجيء كنغم مبتور». بعـد ذلـك صـرتُ أراقب وضـع رقبتي في أثنـاء سـيري لأتـأكـد أنها مستقيمـة ولا تميل نـاحية اليسـار. أحيانـاً كنت أتأكد بلمسها ومس كتفي الأيسر، مما يثير الضحك أحياناً، إذا كررتها عدة مرات.

تـأكدت أن رقبتي في وضـع مستقيم، وأن خطواتي لا تميُّز فيهـا. بدأت أعدّ الأبـواب التي على اليمـين، وكذا التي عـلى اليسار. أقـرأ الأسـماء التي على الأبـواب كي أتأكـد أني أسير في الاتجـاه الصحيح. كل الأمور تـدل على أني سائر في الاتجاه المطلوب. مـا زالت أمامي مسـافـة طـويلة حتى أنتهي إلى آخـر الممـر، ثم أنحرف إلى اليسـار وأخرج من المبنى، ثم أسير في أرض الحـديقة عـبر ممر مـرصوف حتى أصل إلى تفرعاتٍ كثيرة ثم أسلك الممر الذي أقصى اليمين وأسير عبر أشجار كثيفة حتى أصل إلى مبنى (رعاية المرضى المسنين).

*

ليلة البارحة حدث معي الأمر نفسه، سرت كـل هذا، وأخيـراً لم أستطع الوصول إلى المبنى، درت عدة مرات. وأخيراً اهتديت إلى أنه يجب أن أعيد المسير منذ البداية. كررت الأمر ثلاث مرات، وفشلت أن أصـل إلى المبنى. لم أُصدق نفسي. مـرَّ علـيَّ أكـثر من شهـر وأنـا أعمـل في هـذا المكـان. كـل صباح آتي إليـه. حتى في أيام عـطلة الأسبوع، كنت أحضر، إذ لم يكن لديّ شيء آخر أعمله، فكيف لا أستطيع أن أصل إلى المبنى؟!

ليلة البارحة لم أستطع النوم. كيف أُضيِّـع مكان عمـلي في الليل؟ طيلة الليلة، وأنا أتساءل: كيف لم أستـطع العثور عـلى مبنى كبير.. ضخم، يضـم ما يقارب مائة مريض؟!

انتظرت ـ بتململ ـ أن يظهر نور الصباح. ومبكراً جداً عـلى غير

ما عادتي، سلكت الطريق المعتاد، كما هو كل يوم.. كل صباح، وجدت نفسي أمام المبنى.

فتحت الباب بالمفتاح الذي أحمله، دخلت إلى غرفة الممرضات. وجدتها أمامي. افتر ثغرها عن ابتسامة. وضعت القلم بين أسنانها: «أينك ليلة البارحة؟ انتظرتك طويلاً، وأخيراً فقدت الأمل في أن تأتي. ما الذي منعك من الحضور؟». فتحت عيني بقوة حتى أغالب النعاس. صمتُ. تابعت هي: «عيناك تدل على أنك لم تنم جيداً ليلة البارحة. هل سهرت في مكان آخر؟». خفت أن تفسّر الأمر تفسيراً في غير محله. أجبت. خرجت كلماتي بطيئة: «لقد حاولت أربع مرات أن أصل إلى المبنى لكن لم أجده». تنبّهت إلى كلمتي الأخيرة. استدركت: «أقصد لم أستطع الوصول إليه». نظرت إليَّ بهدوء، وقد بدت علامة دهشة ترتسم على وجهها: «كيف لم تستطع الوصول إلى المبنى وأنت هنا الآن. وأيضاً كل يوم تأتي، كيف لم تصل. ربما تكون تمزح؟».



اقتربت من المكتب الذي تجلس إليه. تكلمت بصوت جاد: «هل تصدقين؟ ليلة البارحة سرت في الطريق نفسها الذي أسير فيها كل يوم، وحين أصل لا أجد المبنى أمامي. لا أدري بالضبط كيف أفسر هذا!». تراجعتْ. أسندتْ ظهرها إلى الكرسي، ونظرت إليَّ بتمعّن: «يا إلهي.. هل تتكلم جاداً؟». أجبت وحركة يدي تؤكد ما أقول: «نعم، أتكلم جاداً».

هزّت رأسها عدة مرات، وقالت: «لا أدري.. لا أدري». نظرت إليَّ نظرة جميلة: «لماذا لا تأتي إليَّ في مسكني؟!». أجبت: «لا أحبذ ذلك». قالت وهي تضغط على مخارج الحروف: «لماذا؟». أجبت: «لا أدري.. لكن لا توجد لديَّ رغبة في أن أزورك في مسكنك».

علّقت دون أن ترفع رأسها عن المكتب: «بارانويا..». قلت بحدة: «لا.. لا.. لا تقولي بارانويا».

ـ هل من تفسير آخر؟ ثم ما حكاية أنك لم تجد المبنى أمامك ليلة البارحة؟!

ـ اسمعي، لا أدري كيف أفسر الأمر لكِ. لكن هذا ما حدث تماماً لي.

قلت ذلك بصوتٍ هادىء تتخلله نبرة حزنٍ:

ـ لا تقلق. على أية حال هذا المساء أيضاً سوف أكون في المبنى. هل تأتي؟

ـ بكل تأكيد.

ـ لا تعد عليَّ حادثة المبنى. وعدم وجوده. وتجعلني أقول بارانويا. وسنمضي ليلة طيبة!

*

واصلت طريقي حتى نهاية الممر. وقفت كي أتأكد من أنني أسير في نفس الطريق الذي سرته صباح اليوم. انحرفت إلى اليسار كي أخرج خارج المبنى وسرت عبر الطريق المرصوف في الحديقة، ثم سلكت الطريق إلى أقصى اليمين، تماماً كما صنعت صباح هذا اليوم وعندما انتهى الطريق لم أجد المبنى أمامي.

أطلقت تنهيدة كبيرة. حركت يدي: «يا إلهي أين ذهب المبنى؟! صباح هذا اليوم كنت هنا.. لا أستطيع أن أتخيل الأمر هكذا.!».

طرأت عليَّ فكرة جديدة. في البدء بدت لي سخيفة. بدأت تُلحّ عليّ: «إنها فكرة نشاز». لو حدّثت أحداً عنها، فسيقولون إنها «أعراض ذهانية». هونت على نفسي الأمر. «ما عليَّ.. سوف أعود مرةً أخرى من البوابة الرئيسية للمستشفى، وأسلك الطريق الذي أسلكه كل يوم، ربما أخطأت في سلوك أحد الممرات».

عدتُ مرةً أخرى. بدأت بتفحّص الطريق جيداً. عندما وصلت إلى غرفة «السنترال»، تقدّمت العاملة من النافذة: «مرحباً دكتور، هل بالإمكان أن أساعدك؟ أراك تسير كمن يبحث عن شيء».

نظرت إليها بحدة. ما دخل هذه العجوز؟ هل تراقبني؟

تراجعت عاملة السترال، وما زالت نظرتها تتفحصني قالت مُخاطبةً زميلتها: «يا إلهي.. في هذا المستشفى لا تعرفين من المريض ومن الطبيب.. الجميع يتصرّف بصورةٍ غريبة».

واصلت الطريق. وقفت أمام كل باب. قرأ الأسماء بتمعن شديد. نعم.. أسير في الاتجاه الصحيح. انتهى بي الممر الطويل. التفت إلى الخلف كي أرى الممر. نعم «هو الذي اسلكه كل صباح. انحرفت إلى اليسار. وقفت عند التفرعات في الحديقة، تماماً كما هي. سلكت الطريق إلى أقصى اليمين، عند النهاية لم أجد المبنى.

صرخت: «لا بد أنهم يزيلون المبنى في المساء ويعيدونه في الصباح!». تأملت معنى ما قلت، «أرجو أن لا يكون قد سمعني أحد». تلفّتّ حولي لم يكن هناك أحداً.

لعلني أخطأت، لأبدأ من جديد. عدت من البوابة الرئيسية. وصلت إلى غرفة السنترال. وقفت عند النافذة الزجاجية للغرفة. كانت عاملة السنترال تتحدث مع زميلتها. عندما شاهدتني توقفت عن الحديث. تواريت كي أستطيع سماع ما تقولانه. بعد فترة من التوقف، قالت عاملة السنترال لزميلتها: «هؤلاء الأطباء الأجانب..». توقفت عن الكلام. هززت رأسي: إذاً هم يتكلمون عني!

واصلت السير، كما صنعت في المرة الأولى. تأكدت تماماً أني أسير في الطريق الصحيح. لكن عند نهاية الطريق لم أجد المبنى.

أجلتُ نظري في السماء.. في الأرض، تأكدت: لا بد من أن هناك أموراً غريبة تحدث.. أين المبنى؟ لا بد أنه أزيل هذا المساء.

*

أرهقني السهر وكثرة التساؤلات وغموض الموقف: «ما الذي يحدث؟!».

سرت خلال الظلمة، ونور الصباح يوشك أن ينبلج. عندما وصلت إلى البوابة الرئيسية للمستشفى، كان نور الصباح بدأ يعم المكان. دخلت، سرت خلال طريقي المعتاد. الأشياء كما هي. تفرعات الطريق كما هي، عند نهاية الطريق انتصب المبنى الحجري الكبير، فتّحت عيني. استجمعت كل حواسي: أين كان هذا المبنى الحجري العملاق ليلة البارحة؟ هل يُعقل أن يُزال مبنى بهذه الضخامة في المساء، ويعاد نصبه في الصباح؟!

دخلت إلى المبنى. دلفت إلى غرفة الممرضات. وجدتها. لم تسألني، وإنما اكتفت بنظرات مريبة. بادلتها النظرات نفسها. توقعتها أن تبدأ الأسئلة. تحفّزت للإجابة، لكنها لم تفتح فمها. اقتربت منها. نظراتها تتبعني. فقلت: قلت: «أريد أن أسألك سؤالك».

ـ تفضّل.

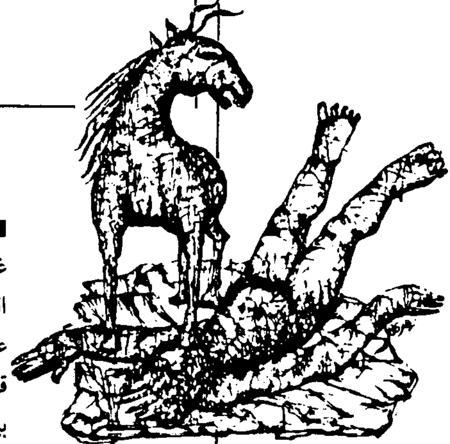
ـ هل بالإمكان أن يُزال مبنى ضخم كهذا عندما يُطبق الظلام، ثم يُعاد نصبه عندما يوشك الظلام أن يرحل؟

وضعت كلتا يديها على رأسه وزفرت: «يا إلهي.. هل أُصدق ما أسمع.. هل أصدق؟!». □

السعودية

ليلة مشمسة

محمد يوسف الصليبي



■ تتقاذفنا الأحداث كطائر في عاصفة. غرسنا جذورنا في الأرض. قوة ما تحاول اقتلاعها. أمسكت بيد طفلي الأول. ضغط على يدي وهو الذي لا يقوى على نقل قدميه. ضممته إلى صدري. أحاط وجهي بيديه. المساء والنسمة والقلق الذي يعشعش في رأسي. تحسست أطرافي، فوقعت يدي على الأرض. تلمستها ضاغطاً أسالت الحجارة المتناثرة الدماء منها. لم أشعر بالألم. تركت قطرات الدماء تطوف الذرات الساكنة. أحسست اللزوجة. غرست أصابعي أكثر في الأرض خاطبتها: بحق الذي سواك، ما سرك؟! يغزوك كل آفاق من أصقاع الأرض، ونحن لا نبخل عليك بالدماء. أخاطبك، لا بخلاً بدمائي، لكن معاناتنا تزداد مع الأيام.

تمسكت الذرات اللزجة بيدي. تركت لها حرية امتصاص دمي. نظرت إلى السماء. غاب القمر. تربعت النجوم في الفضاء. مسابقاً نظراتي، أتاني بثيابه البيضاء على صهوة حصان أسود. غاب الحصان في العتمة. تصورت أنه يركب الهواء. اهتزت أطرافي. بقيت مستلقياً على ظهري. أوَ انتظره؟ سأفعل. اقترب.. اقترب. استلقى بحصانه فوق صدري. احتضنتني القوائم السوداء الأربع. لا مجال للهرب. ارتعدت فرائصي. نظرت وجه الحصان لم يظهر منه غير عينيه تبرقان في الظلام. تلاقت نظراتنا. اقترب الوجه مني. حاولت أن أغرس رأسي في الأرض ابتعاداً. لفظتني الأرض. هل يتحدث إليّ؟! لا أفهم لغته.

صرخ: انهض.

يا لغرابة الغرابة! هل ينطق الحصان؟! لم تنفرج شفتاي. احتبست الأصوات داخلي. مجنون من يظن أن الحصان يتكلم.

ردد الفضاء الساكن صدى صرخاته.

صرخ مرة أخرى: انهض.

- كيف أفعل وقوائمك تحيطني كسياج لا انفكاك منه؟!

صرخ للمرة الثالثة: انهض.

يزيد آلامي هذا الحيوان.. تسللت ونظراتي إلى ذلك المستلقي فوق ظهر الحصان. صارم النظرات، متجهم الوجه بدا، لعله أحدنا!

- يا...

- انهض.. انهض.. انه..

اختلط صوته بصوت قادم من لا مكان. ميزت صوته بوضوح. ما هي خطوته التالية؟! من يدري! استنجدت بذاك القابع فوق ظهره. ما زالت نظراته قاسية، زادها الغموض صرامة. لا أمل في مساعدته. لم ينطق بحرف حتى هذه اللحظة، تمددت يدي المغطاة بالتراب الممزوج بالدماء بجانبي، تلمست طريقها إلى حافر الحصان، تحسسته.. رفعته قليلاً. استوت يدي أسفله، هبط بكل ثقله عليها. تسلل الألم إلى كل أجزاء جسدي.. انحبست الصرخات داخل شفتي.

- انهض..

زاد الأمر صعوبة. قوائمه الأربع تحيطني كما الإسمنت الصلب حول القضبان الحديدية حافره يضغط على يدي كقيد حديدي. لم يكن بمقدوري أن اشتكي. وعندما لم أستجب للأمر، زاد ضغطه على يدي.

انهض..

إن أردت المحافظة على يدك سليمة، استجب للأمر. لا مجال للمناورة. (تحرك)، صرخت في أجزائي. تململ جسدي، تزحزح. حركت أطرافي للخلف. قطعت مسافة قليلة في عدة دقائق. كان صبوراً. وهبني الوقت الذي أريد. ابتعدت عيناي عن وجهه. لم يعد بمقدوري أن أقرأ أفكاره. اقتربت من مؤخرته. لامست أطراف ذيله قدمي. ارتخت أفكاري، فأنا في طريقي للخروج. وفي لحظة، تطاير ذيله في الفضاء. ها هو ذا يفسح الطريق واسعاً لأتخلص من مأزق ظننته سيدوم.. ثم.. ثم، بكل عنفوان القوة، انهال بذيله الضخم على قدمي. تداخلت شعيراته بها. سكاكين حادة تغوص في لحم طري. سالت الدماء غزيرة، غصت فيها. انطلقت صرخاتي تملأ الفضاء الساكن. انتفض الهواء من عنفوان صراخي، ربما من عنفوان الضربة. ما قطعته في دقائق رجعت عنه في ثوان. عدت حيث كنت. وبدون أن أشعر ارتفع الحصان إلى أعلى. فَرَدتُ ساقيّ ويدي الأخرى. كصاعق من السماء هبط ثانية.. استولى على أطرافي الطليقة. من شدة الألم، لم أعد أشعر به.

تقطعت بي الأسباب. لم يعد في مقدوري أن أتحرك.

- انهض...

أظنه صوته! هل يتكلم؟! ترى هل فقدت عقلي؟! حاولت ترتيب أفكاري، فانتظمت. إذن لديّ القدرة على منطقة الأشياء. وهذا الحصان الذي يكتم أنفاسي.. أهو حقيقة؟!

- انهض..

لم ينطق غيرها. وأين أذهب؟! هارب من قدري لأقابله هنا! ما الذي يحدث؟! هل انعدت اللغة؟! ألا يوجد غير تلك الكلمة؟ مغروس في الأرض، مصلوب على ثراها. كيف أنهض؟! يا للأمر اللامنطقي!

- انهض..

لا يكف عن الصراخ بهذه الكلمة كأنها الوحيدة الباقية من لغة تحتضر. أوَ تحتضر اللغة؟! ملأوها بآلاف الكلمات. لا عمل لها. متقاعسة، ربما عاجزة. لقد فهم هذا الحصان هذه الحقيقة كأنه يريدني أن أفهم. يا سيدي، ما فعلت ما فعلت إلّا لأنني فهمت. لِمَ أنا بالذات تطاردني الأشباح التي أوصلتني إلى ما أنا فيه؟! ماذا تريد مني؟! ألا يكفي أنك استبدلت يد طفلي بتراب الأرض المنقوعة بدمائي؟ كم من الدماء يختزن جسدي حتى تسيل منه هذه الكمية!

اختفت الحجارة المدببة التي تحمل ظهري. حلت محلها لزوجة ناعمة. أحببت تلك اللزوجة.

ـ أو تعشق آلامك؟!

صرخ، فاهتز الهواء. انتفض جسدي، لكني بقيت مصلوباً على الأرض.

أذهلني ما سمعت. يقرأ أفكاري. من أنت؟! احتواني سر الأرض، وها أنت تضيف إلى حيرتي حيرة أخرى.

بصوت بدّد العتمة فرأيته بوضوح. صرخ: مغروس أنت في الأرض. قوائمي أوتاد في أطرافك. لا انفكاك لك منها. إن حاولت، فستنهشك الديدان الآتية عبر الأفق. محكوم أنت بالمعاناة. التاريخ خلفك، ولا علاقة لك به، والجغرافيا هي حيث أنت. أتفهمني؟

ـ لماذا دعوتني إلى النهوض إذن؟

ـ دعوتك لكنك رفضت.

ها هي ذي اللغة قد أقبلت. ها هو ذا يحملها على كتفيه. كيف غادرتني الفكرة؟! إنه محق فيما ذهب إليه. غزوته بنظرات فاحصة. رأيته بوضوح. لم يكن بمقدوري تحديد ملامحه. صَعُبت عليّ رؤية ذاك الذي امتطى ظهر الحصان عندما شاهدته أول مرة. استأنست الواقع. قبلت أن أبقى حياً ومرصوفاً في تلك البقعة النائية. أملت أن يكتفي هو بما أنا فيه، لكنه زاد ضغطه على أطرافي. أحسست كأنها تنفصل عني. إن تخلصت منها وانسحبت بما تبقى لديّ سأكون سعيداً. لحيرتي. تسلل ذيله بين قائمتيه الخلفيتين ورشقني على كل أنحاء جسدي. تضاعف ألمي. تسارع نزف دمي.

لن يتركك إلاّ جثة هامدة.

ما الذي يريده مني؟!

تخليت له عن أطرافي.

لم يكتف بها.

سبحت في دمائي.

استولى عليّ الألم.

صرخت.

تعالى صراخي يشكو قلّة حيلتي ولوعة نفسي، تطاير مع جزيئات الهواء التي تملأ هذا الفضاء اللامتناهي، واصطدم بتلك الصخيرات المتناثرة في ذاك المكان. استغثت بكل ما يمكن أن يغيثني. لا مجيب كأنني صخرة ملقاة بإهمال. لم يكن أمامي إلاّ ذاتي.

وفجأة.. انتفضت على ذاتي. وبكل ما تبقى لي من قوة دفعت الحصان وفارسه إلى أعلى. كانت دفعة قوية.. ألقت بهما بعيداً. التأمت جراحي. وبلا تردد، قفزت فوق ظهره. امتطيته. أحكمت سيطرتي عليه. استجاب لمحاولاتي. نظرت إلى فارسه الأول. إنه يشتعل.. يشتعل.. النار تأكله والحجارة تغمره. ما زال أمامي الكثير.

وبحركة كان يطير بي حول أماكن أعرفها.

ـ وولدي وزوجتي؟

صرخت في نفسي.

استجاب لندائي الصامت. رسا فوق منزلنا. أتاني ولدي ضاحكاً. احتضنت زوجتي. طار بنا جميعاً. طاف بنا المكان من البحر إلى النهر. أزهار.. أشجار. بساتين العنب والبرتقال. حدائق وأطفال..

ـ لماذا ساويتني والأرض؟!

ـ ......

ـ كنت أفعل؟

ـ يومكم هو ماضيكم. أين المستقبل؟!

ـ الصراخ والعويل والشكوى كما المرة الأولى.

ـ ....

ـ أنت محق.

سحابة من حجارة رافقت موكبنا. رسا مرة أخرى. قبة ذهبية. الهيبة والوقار.. من يصونها؟

قال رفيقي بعد أن لكزني برفق:

ـ لقد حان الوقت.

ـ حقاً لقد حان... □

صدر حديثاً:

علماء وجواسيس

التغلغل الاميركي ـ الاسرائيلي في مصر

رفعت سيد أحمد

٢٢٠ صفحة * ٨ جنيهات استرلينية





رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905.

سورية

من مذكرات رجل مهم

صبحي دسوقي



■ أنا مضطر دائماً إلى توجيه الشتائم إلى من دفعني لتعود هذه العادة التي بدأت تسيء إليّ بعد أن وصلت إلى ما وصلت إليه من مجد ومال. كان المعلم يحرضنا على كتابة مذكراتنا وتسجيل انطباعاتنا حول ما يجري في حياتنا البسيطة، وكنت من الذين يحصلون على علامات متميزة لأنني كنت أسجل كل ما تراه عيناي، وما أحسه تجاه الموجودات، وكانت تشغلني بعض الأفكار الساذجة التي بدأت أكرهها وأتذمر من مجرد تذكرها، كالطيور والربيع والأغاني وحب الآخرين والتضحية من أجل إسعادهم.

هذه السخافات بدأت تنحسر من الذاكرة لتحل محلها الأمور العملية التي تحقق تفوق الإنسان حتى على ذاته، فلماذا عليّ أن أضحي من أجل الآخرين؟ ولماذا لا يضحي الجميع بكل إمكانياتهم من أجل إسعادي؟

لكنني ظللت أسير تلك الرغبة في تسجيل الأحداث التي تمر بي رغم أنني اضطر أحياناً لوضع بعض الإشارات حول الأشياء التي لا أريد التصريح بها. فشلي الدراسي لم يعد عقدة في حياتي، وحتى تذكري لأعمالي السابقة كبيع أوراق اليانصيب، ثم عملي كمستخدم، فقد اشتريت ومنذ فترة شهادة كبيرة من المدينة المجاورة زيّنت بها غرفتي كي يراها الآخرون ويبتسمون لجرأتي. وبعد أن عرفت مفاتيح اللعبة وأتقنتها استطعت أن أفرض شخصيتي على كل من يتعامل معي وأرغمه على إظهار الاحترام.

أعرف أن الكثير يقال عني سراً في محاولة للتشهير بي، وأعرف المصادر جيداً، لكنني أتحدى كل الفاشلين الذين يحلمون بالوصول إلى مكانتي وتحقيق نصف ثروتي.

لقد آمنت ومنذ صغري بمقولة: «من يملك قرشاً.. يساوي قرشاً». فإذا كان الإنسان لا يملك شيئاً فهو في أدنى السلم الاجتماعي حتماً، ولا يثير حتى رغبة الآخرين في البصاق عليه أو شتمه.

ومن يومها بدأت أخطط لتأمين القرش بكل الطرق المتاحة حتى وصل رصيدي إلى رقم لا أريد التصريح به.

وأقول وبكل تواضعي الذي أصبح سمة لشخصيتي إنني أحكم المدينة بالقول والفعل.

لا أقصد مركزاً محدداً ولكن قدراتي ترغم حتى الكبار على تنفيذ رغباتي. وبإشارة من يدي أستطيع رفع أي إنسان إلى المكانة التي أريدها أو إنهائه بحيث لا يتجرأ أحد حتى على مجرد السؤال عن مصيره.

زوجتي الفاتنة تستسلم الآن لأحلامها مكللة بأنوثتها الساحرة التي تفجر رغبات الآخرين وتشدهم إليها فلا يملكون إلّا تنفيذ رغباتها وطلباتي. وما أكثرها!

لقد رضخت زوجتي السابقة وجارتني قليلاً، لكنها تحفظت على الكثير ولم تتجاوز حدود الشرف حسب تعبيرها. فاضطررت بناءً على رغبات أصدقائي الكبار أن أطلقها، ووقع اختيارهم على زوجتي الحالية، وأصروا على تقديم كل ما يمكن لإسعادي، فدفعوا نفقات الزواج، وتكفلوا بتكاليف شهر العسل.

ولا أستطيع مطلقاً أن أنسى السعادة التي عشتها خلاله وتمنيت له تدوم، لكن أصدقائي الذين شاركوني بهجته أعلنوا عن رغبتهم في العودة والتخطيط للأيام السعيدة القادمة، ووعدوا زوجتي أن أوامرها مطاعة دوماً.

ما الذي يضير إذا تصرفت كإنسان حضاري.. وتركت فسحة من الوقت لزوجتي كي تمارس متعتها مع أصدقائي؟ ألا أحقق السعادة للجميع؟

لقد ساهمت زوجتي السابقة في إيصالي إلى وضع مقبول إلّا أنني ظللت محافظاً على موقفي من تنفيذ الطلاق إن لم تدفع. ودفعت، ودفع والدها، وشتماني كثيراً، لكنني تلقيت الشتائم بكبرياء رجل المواقف.

ومددت يدي وقبضت النقود وأضفتها لرصيدي.

على الإنسان أن يدرك من أين تؤكل الكتف. وبعدها عليه أن يأكل ويأكل من دون أن يكف عن الأكل فقد يجد نفسه يوماً وقد عاد إلى جوعه السابق.

حتى والدتي ما وجدت حرجاً في الإلحاح عليها عندما أعلنت زوجة أحد المسؤولين عن رغبتها في أن تمر عليها وتصنع لها بعض الأطعمة المحلية التي تجيدها أمي.

قبلت يدها مراراً وأوصيتها أن تحقق رغبات تلك السيدة من أجل مستقبلي.

ومضت أمي في إعداد الأطعمة وترتيب المنزل وتنظيفه، ثم طلبتها زوجة مسؤول آخر، وآخر، وكنت أزداد سعادة عندما يهمس لي أحدهم وهو يتذوق الطعام الذي أعدته والدتي:

ـ إنها أمهر طباخة في المدينة.

حتى شقيقتي الصغرى حرضتها على التخلص من ملابسها القديمة واستبدالها بالألبسة الجديدة التي قدمها أحد أصدقائي معاتباً:

ـ حرام أن يبقى جمالها أسير الملابس الرثة.

ثم تراكمت الألبسة في خزانتها حتى ضاقت عن استيعابها، فطلبت من صديق آخر إحضار غرفة نوم كبيرة. وإكراماً لي لم يخجلها، وحقق رغبتها في اختيار ما تريد، وقد قال ضاحكاً عندما التقيته بعد عودتها من السفر:

ـ لقد أتعبتني خلال بحثنا الطويل.. ذوقها رائع.

حاولت الاعتذار وأنا أؤكد أنني سأعاتبها بقسوة، لكنه تابع ضحكه:

ـ دعها تمارس حريتها.. إنها لا تطلب من غريب.

وذات مرة صدمني موقفها عندما أعلنت أنها ستخبىء نقوداً لحسابها الخاص فالأيام لا ترحم وهي لن تستطيع العودة إلى أيام

القهر والفقر التي عاشتها. أيدتها زوجتي وهي تحاول إقناعي بقبول فكرتها، فقلت مسلماً:

ـ هي ليست صغيرة.. فلتفعل ما تشاء.. أنا لم أعد أحتاجها فأنت تكفين المدينة.

واستسلمت ليدها التي تجيد تخديري وإرسال النشوة في خلاياي. أعتقد أنني استرسلت في هذياني، سأتوقف عن الكتابة فالصباح قادم وعليّ أن أخفي هذه الأوراق كي لا تقع في يد أحد. فأنا أحاول أن أكون متوازناً وأخفي بعض الأسرار الصغيرة حتى عن زوجتي.

*

أنا متعب جداً هذه الليلة. أيام طويلة مرت وأنا أبحث عن تلك الأوراق التي سجلت فيها الكثير من التفاهات. إنها الخمرة التي تزحف في دواخلنا وتجبرنا على الانصياع لتأثيرها والتصرف دون حرج في الكثير من المواقف التي ترفضها خلال وعينا.

سألت زوجتي عنها، فزمّت شفتيها غاضبة:

ـ آخر مرة أحذرك فيها.. لك حياتك وأوراقك اللعينة، أما أنا فدعني أنهي زينتي.. لدي موعد هام.

آلمني غضبها فحاولت مداعبتها:

ـ العالم كله يهون أمام توهج ابتسامتك.

فابتسمت مجاملة، وأردفت بنزق:

ـ لقد دست منذ زمن على عالمك. إنني أقرف منك.

اللعنة على الأستاذ وعلى المذكرات. سأكسر الأقلام وأمزق الأوراق وأحبط كل الرغبات التي تتصارع في داخلي من أجل الاستمرار في الكتابة. أنا رجل مهم، ما حاجتي إلى العودة إلى المراهقة والكتابة، صحيح أنني انجرفت ذات مرة وبدافع الغيرة وراء الكتابة فسرقت بعض القصص واشتريت غيرها من كتّاب يحبون المال، ثم نشرتها باسمي، لكنني ومن خلال مركزي الآن ووعيي المتطور أؤمن أن الكتابة على اختلاف أشكالها تنتمي إلى الجنون وقد شفيت منه.

سأدع الكتابة لمن يتوهمون أنهم سيحافظون على نقاء المدينة. أي نقاء يساومون عليه وقد سحقته تحت قدمي وحولت الجميع إلى جثث تراكض من أجل المال واللقمة!

الباب يغلق بعنف. أصحو من شرودي. سحقاً لي.. لم تركت زوجتي تذهب إلى موعدها دون أن أصالحها؟ كيف تجرأت وسألتها عن الأوراق؟ فلتذهب كل أوراق العالم إلى الجحيم.

*

قررت زوجتي الانتقام لأنني أغضبتها وبحثت طويلاً حتى وجدت الأوراق وسلمتها لأحد كتّاب القصة الفاشلين وأوضحت لي:

ـ من أجل منعك من الاستمرار في الكتابة وعدم إهانتي مرة أخرى.

سألتها بمرارة:

ـ ولماذا أعطيتها لهذا بالذات؟ أنت تعرفين أن «صبحي دسوقي» يكرهني ويحاول دائماً النيل مني.

فضحكت وتركتني أعاني من الموقف المحرج الذي وجدت نفسي فيه، ثم فكرت بالذهاب إليه وتحطيم المنزل فوق رأسه، إلاّ أنني قررت في اللحظات الأخيرة أن الرد يحتاج إلى التأني والاسترشاد بآراء الأصدقاء، فقد أجد مخرجاً على أيديهم. قال أحد الأصدقاء مداعباً:

ـ كيف تمكن ذلك الولد من أن يهزك؟ تقرير بسيط ثم نرسله إلى جهة غير معلومة.

ثم أردف آخر:

ـ القصة لا تحتاج أن نصنع منه بطلاً. إنه لن يجرؤ مطلقاً على نشرها، وحتى إذا غامر فسيعمد إلى إغفال الأسماء والتمويه على مكان الأحداث.

عدت إلى منزلي وأنا أحمل قناعة لا يمكن الرجوع عنها: لن أعود إلى كتابة المذكرات.

ثم طلبت من زوجتي أن تستعد للذهاب معي لمقابلة المسؤول عن جريدة المساء.

ضحكت زوجتي وهي ترتدي ملابسها. لقد عرفت بما أنوي فعله: سأطلب من المسؤول عن الجريدة بعد أن يتعرف إلى زوجتي وتتوطد علاقتي به أن يمنع نشر أية كلمة لذلك القاص المشاغب.

وبعد فترة صمت طالت، صاحت زوجتي مبتهجة:

ـ أنا جاهزة.

وكنت مستعداً منذ ساعات لجولتي القادمة التي أعرف مسبقاً نتيجتها. □

حالة عامة

محمد نديم

■ أذكر النوبة الأولى جيداً، الآن. عنده فاجأتني، وأنا جالس مع كتاب جديد. كنت قد شرعت في قراءة مقدمته. خلال لحظات غاب الكتاب من أمام عيني، ثم وجوه أولادي، ثم المكان بكامله.

عندما عدت إلى الوعي، ثانية. فركت عيني، وأنا أعتقد أن إغفاءة طارئة، داهمتني. كما يحدث لي في كل مرة، أطالع فيها كتاباً. لكن ما أثار دهشتي أن صفحات الكتاب، كانت تشير إلى أني تجاوزت المقدمة بكثير، وأن معلومات من الكتاب علقت بذاكرتي.

النوبة الثانية هي التي ذكرتني بالأولى، وأكدتها. كنت أتجه من البيت إلى عملي صباحاً. التقيت، عادلاً، زميلي في العمل. كان الشارع العام مزدحماً كالعادة. فجأة. في منتصف الشارع، غبت مع المكان عن نفسي. عندما عدت إلى الوعي ثانية، كنا قد وصلنا إلى نهاية الشارع. وكان زميلي عادل، ينفض الغبار عن كتفي. كنت أسير الى جانبه. وكان ينظر إليّ برثاء، وسمعته يقول:

ـ الحمد لله، وجهك قد راق قليلاً، وتجاوزت الصدمة. لم يكن باستطاعتك أن تفعل مع هؤلاء الناس أكثر مما فعلت.

وقبل أن أتكلم، تابع زميلي وهو يتأبط ذراعي:

ـ وحسناً ما فعلت. إنك لم ترد عليهم. وهي ليست إهانة على ◄

سورية



كل حال. وغيرك لم يكن ليفعل. غير ما فعلت.

أردت أن أتكلم، ولكني غصصت بريقي، من الدهشة. ثم عدت أحاول الكلام، فشرقت بريقي هذه المرة. وأخذت أسعل سعالاً متواصلاً. كان يمنعني من الكلام كلما حاولت ذلك، ولكنه لم يمنعني من أن أسمع زميلي عادلاً يقول:

ـ حتى الآن، لا أصدق ما حدث. كادوا يدهسونك بسيارتهم. ورغم سرعتهم الجنونية وصعودهم على الرصيف، فقد وضعوا الحقّ عليك. دفعك أصغرهم برجله، وألقاك على الرصيف. وشتمك أكبرهم بأقذع ما يكون، ولم ينصرفوا عنك حتى استعطفتهم بمذلة ما بعدها مذلة. تصور.. كانوا يريدون ـ بعد كل ما حدث ـ أن يأخذوك إلى القسم. أنا حتى الآن لا أصدق ما حدث.

النوبة الثالثة جاءت وأنا أسير مع ابنتي الكبرى هدى. كنا عائدين عند العشاء من معرض الكتاب. أردنا اختصار الطريق، فدخلنا الى الشارع المعتم الذي يلف حول الحديقة العامة. فوجئت عند نهاية الشارع بابنتي وهي تنشج. وكان شعرها المعقوص قد انتزعت شريطته الحمراء انتزاعاً. كانت تمسك الشريطة الحمراء بيد مرتجفة، ويدها الأخرى كانت تحاول أن تغطي بها مكاناً قد تمزق من ثوبها. وكان ثمة شاب، لم ألمح منه سوى وجهه الذي كان ينضح بالعرق. وعندما أخذ يدفعني، أنا وابنتي التي تعلقت بي، لمحت كدمة حديثة تحت عينه اليسرى. صاح بي:

ـ خذ ابنتك واركض إلى الشارع المضاء.

وعاد الى شابين، كانا يقفان أمام دراجة نارية، واشتبك معهما بالأيدي.

لم أسأل هدى عما جرى، فقد اكتشفت أنها النوبة الثالثة. في البيت تركتها تشرح ما جرى. اكتشفت أن ابنتي تعرضت لعملية خطف لم تكتمل من قبل الشابين راكبي الدراجة؛ وإن الشاب الذي تركناه مشتبكاً معهما هو الذي خلصها.

وقررت أن أراجع طبيباً. وفعلت ذلك ذات ليلة. خفت إن فعلت ذلك نهاراً أن أثير حولي التساؤلات، وأنا أتردد إلى عيادة طبيب نفساني.

لم يعجبني تشخيص الطبيب، فقد هون علي الأمر، واعتبر أني لا أشكو من أي مرض سواء في جسمي أو نفسي. وكان رد فعل الطبيب لا يتناسب أبداً، مع الأرق الذي عشته كل الليالي التي مرت بعد النوبة الثالثة.

ليس تشخيص الطبيب الذي لم يعجبني، وإنما الطبيب ذاته. فلم يكن يشبه حتى الأطباء العاديين، فكيف النفسانيين. كان يحمل عينين زجاجتين وصوتاً رتيباً له لون واحد فقط. وكانت حركاته أقرب إلى الآلية. خلاصة القول، لم يعاملني بحميمية هي من صفات الأطباء النفسانيين خاصة.

وتذكرت أن صديقاً من أيام الدراسة الثانوية قد تخرج طبيباً نفسانياً، وفتح عيادة في العاصمة، فأخذت اجازة من العمل، وادعيت أمام أسرتي أني ذاهب في مهمة عمل لجلب أشرطة (للكمبيوتر) الذي أعمل عليه مبرمجاً.

أسعدني استقبال الدكتور حسام، زميل الدراسة الثانوية، فقد أضاع خمس دقائق من وقته الثمين ليسترجع معي بعض ذكريات المدرسة رغم صالة الانتظار المحشورة بالمرضى.

دخلت في الموضوع مباشرة، وأخذ يستمع إليّ حتى أنهيت كل ما عندي، وظل صامتاً دقيقة أخرى، وأنا انظر إلى أصابعه وهي تعبث بالقلم الذي كان يدون فيه على ورقة تحمل اسمي. قام فجأة إلى الباب يتأكد من أنه مقفل جيداً من الداخل، وعاد يجلس إلى جانبي وهو يهمس:

ـ إنها حالة عامة، وليست خاصة، كما تعتقد. هذه النوبات التي جاءتك حتى الآن ثلاث مرات فقط هي التي تسبق النوبة الأخيرة.

نظر الى الفرحة التي نطت من عيني بحزن، وقال:

ـ النوبة الأخيرة.. هي القاضية.

وقفت متشنجاً، فأجلسني وهو لا يزال يهمس:

ـ لن تموت، إنما ستحيا ضمن نوبة مستمرة أبدية تشبه النوبات الثلاث التي أصابتك.

شعرت كأني أتعامل مع كابوس أو حلم من أحلامي الرهيبة التي كنت أصحو منها وأنا منهوك القوى، خائر النفس، وصحت بالطبيب:

ـ لماذا تريد ترهيبي؟ ألا تشفع لي صداقة الدراسة؟

أجلسني على المقعد ثانية، وهو يشد على يدي بقسوة آلمتني وازداد همسه خفوتاً وهو يقول لي:

ـ بلى. لأنك صديقي، أحاول أن أقرِّب لك الموضوع حتى تعرف مرضك. إنها حالة مرضية عامة. الطبيب الذي فحصك مصاب أيضاً بمثل مرضك. وهو في النوبة النهائية. ثلاثة أرباع الناس، انتهى أمرهم. أنا سيأتيني الدور أيضاً. حالتك أنت شاذة. الجميع يدخلون في النوبة النهائية القاضية مباشرة بلا إنذار، وليس كما حدث لك.

أخذت رويداً رويداً استوعب كلام الطبيب، وأخذت نفسي تهدأ، إنما كنت أتنفس بصعوبة. ولما تأكد الطبيب من أن توتري قد زال تقريباً حررني من قسوة قبضته، وعاد يجلس أمامي، وتابع كلامه:

ـ اكتشفت بعد النوبة الأولى أنك قرأت المقدمة، وجزءاً من الكتاب. وفي النوبة الثانية قطعت الشارع المزدحم، بعدما وقع لك ما وقع. ولم تصطدم بأحد المارة. مما يعني أنك كنت تمشي بصورة طبيعية. في النوبة الثالثة، كنت تراقب ما يجري لابنتك. إنما الذي لم تقم به هو أنك لم تتدخل بما يجري أمامك.

قاطعته:

ـ أي أني سأبقى حياً.

ـ أجل، ستظل حيا.. ولكن كالميت.

عدت أقف متشنجاً إلّا أن الطبيب لم يقف لتهدئتي فقد هدأت من تلقاء نفسي لأني بدأت استوعب الحقيقة. قال الطبيب بهدوء:

ـ أجل ستكون كالميت..

ـ هل سأذهب في السبات كما يحدث للمصابين بالجلطة الدماغية أم سأستلقي دون حراك وكلام كما يحدث للمصابين بالشلل؟

قال الطبيب وهو يبتسم راضياً:

ـ لا هذا، ولا ذاك. ستكون إنساناً سوياً بل أكثر من سويّ. ستكون مثالياً. ستقوم بعملك المعقد كمبرمج للكمبيوتر وأنت في نوبتك القاضية. وأوضح مثال أن الطبيب النفساني الذي فحصك قبلي هو مصاب أيضاً اصابة كاملة. ستعمل، وتتصرف، وتتكلم، وتمارس حياتك الطبيعية، من نوم، ويقظة، وجنس. إنما لن يكون لك أي رأي فيما تفعل. ستكون مبرمجاً كما هي مهنتك. تصور

ستكون أنت مبرمجاً، وفي الوقت ذاته تقوم ببرمجة الكمبيوتر الذي تعمل عليه.

ساد الصمت بيننا مدة طويلة كنت خلالها انظر إلى اللاشيء. أما الطبيب فكان ينظر إليّ بانتباه، وهو ينتظر رد فعلي النهائي. قلت ببطء:

- وماذا أفعل، حتى موعد النوبة القاضية؟

أمسك بي ضاحكاً وهو يوقفني على رجلي، وقال:

- أنا سعيد لأنك استوعبت مرضك. الذي أريده منك ألا تتحدث عما جرى لك، وعما سوف تنتهي إليه إلى أي انسان.. حتى زوجتك. عندها سيحدث لك أمر لا يمكن تداركه ومنعه فالمرض سيفقدك حريتك العامة. أما الذي سيكتشف حقيقتك، فسوف يفقدك حريتك الخاصة أيضاً. هل فهمت؟

قلت وأنا أتهيأ لمغادرته:

- لقد وعيت كل شيء. ولكن ماذا أستطيع أن أفعل حتى موعد النوبة القاضية. ولو أنه سؤال مكرر؟

قال وهو يصافحني مودعاً:

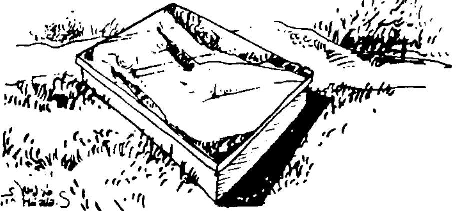
- مارس حريتك الخاصة بقدر ما تستطيع. كل ما تشتهي. افعل ما يحلو لك لأنك بعد ذلك.. ستأكل كما يشتهي سواك. وقس على ذلك في كل الأمور.

بعد عودتي إلى البلد، رحت استمتع بما بقي لي من أيام بحريتي الخاصة، واندفعت في ذلك كمن ينهب في مال شبت فيه النيران فالنوبة ستكون القاضية لأن الانذار وكما أكد الطبيب لن يكون أكثر من ثلاث مرات. وهذا ما وقع لي، والنوبة قد تأتي اليوم أو غداً أو بعد لحظة.

ذات مساء، وأنا جالس مع زوجتي في غرفتنا، شعرت فجأة أن النوبة القاضية قد جاءتني. وكانت آخر صورة، ارتسمت في مخيلتي - ويا لتعاستي - النظرة الساخرة في عيني زوجتي. كانت تلك النظرة تؤكد لي دون أي شك أن زوجتي تعلم علم اليقين أن النوبة القاضية قد جاءتني أخيراً. □

اذهب وارتح

جميل حتمل



■ ستكتب قصة هكذا. تقول إنه هذا المساء يجب ألا يذهب إلى منزله لأنهم سيأتون حتماً. لن تشرح بالطبع من هم، لسلامتك، ولسلامة أن تنشر القصة وتقبض بالتالي ثمنها. لن تذكر من هم. ستقول فقط: هذا المساء لن يذهب إلى منزله. أخبره صديقه في شارع الصالحية أنه في خطر. لكن لماذا تسمي الشوارع؟ اذكر فقط أن صديقه أخبره في الطريق. لا تسم الشوارع واترك الأمر دون تحديد. إذن قرّ قرارك على هذا الشكل: الوقت مساءً من يوم ربيعي، الشارع مزدحم، ووسط الزحمة يطل رفيقه حسب الموعد المتفق عليه. يقول له الصديق بنبرةٍ قلقة: أخذوا علياً.

- متى؟

- مساء أمس.

- كيف؟ ألم يكن مختفياً؟..

- اضطر للذهاب إلى مكان عمله ليسلم أوراقاً مهمة بالنسبة للعمل، وكانوا ينتظرونه هنالك.

- هل تعتقد..؟

ولا يتركك تكمل السؤال، يحسم الأمر: كل شيء جائز. هنا لا محل للنوايا الطيبة. وأنت عليك ألّا تذهب لمنزلك، هو يعرف أشياء كثيرة عنك، وقد يذكرك..

لاتقل شيئاً، ولكن تردد لنفسك.. «وقد لا يذكرني». تقول لنفسك هكذا لتطمئن، وتبرر لخطواتك أن تنسل باتجاه المنزل، فهي تنتظر، وأنت في هذا الوقت بالذات يجب ألا تتركها. هل يعقل أن تظل وحيدةً في أوقاتٍ مثل هذه، قد تضع في أي لحظة فيها؟ هل كان يجب أن تسلم أوراقك في هذا الوقت يا علي، في وقت ولادتها؟

«لا بأس.. تتمتم لنفسك. القصة هنا قد تبدو آخذة بالإثارة: رجل يقع بين خيارين: ألا يذهب لمنزله ويترك امرأته الحامل التي ستلد وحيدة، أو أن يذهب - وربما حينها يأتون.

نعم اترك الأمر هكذا. اجعل الحدث كأنه قصة بوليسية أو ما يشبهها، قصة بوليسية فيها بعض المؤثرات العاطفية، لكن ماذا لو جعلته يعود، يقول مثلاً: «عليّ لن يعترف» ويمضي إلى بيته؟ هل ستجعلهم يأتون؟ إلى الآن طبعاً، لم تقل من هم. ولماذا سيأتون؟ كذلك من هو صديقه علي هذا، ولماذا اعتقل؟ اشطب، اشطب كلمة (الاعتقال). قل لماذا أخذوه. هكذا أفضل.. أفضل للإثارة بالطبع. ثم ماذا لو تجعله يعود دون أن يكون في الأمر شيء. فقط يرى صديقاً في زحام الشارع، فيتسامران، ويتحدثان عن فيلم جيد، فيه ممثلة جميلة، ثم اتركه ينهي الموعد بسرعة:

- أنت تعرف أن «المدام» في أيام حملها الأخيرة، والسيد ولي العهد قد يشرّف في أية لحظة..

سيقول صديقه عندها:

- مبروك وسلم لي عليها..

طبعاً أفضل من تلك «الحبكة» التي كنت ترسمها، يعني أن يقول له:

- يجب ألّا تذهب..

نعم سيذهب. لكن ماذا لو أتوا حقاً؟ ماذا ستفعل؟ هل ستتركه يمضي معهم؟ هل ستكتب القصة هكذا؟ يصل. يبدو قلقاً، ثم عندما يطرق الباب بعنف، يقول بلهجة متوقعة مستسلمة:

- أتوا.. لا تخافي..

ثم يمضي معهم، ويتركها تبكي ربما.. ألن يؤثر ذلك على الجنين؟ لماذا مثل هذه الخاتمة؟ لماذا تكتب قصة من هذا النوع أصلاً؟ أليس أفضل أن تفكر بقصة مسلية من نوع آخر؟ عن شاب وحيد، يجد فتاة جميلة وحيدة مثله، ثم، ثم بعد أن يمضيا معاً، وتبدأ قصة حبهما السعيدة، تعده ولا تأتي، وينتظر كثيراً، دون أن يعرف أنهم «أخذوها». لماذا مجدداً هذا المزاح السخيف؟ لماذا تصر أن تتحدث دائماً عنهم؟ لماذا هذه النوعية من قصصك المرعبة؟ اذهب. اذهب وارتح. يبدو أنك متعب. اذهب. وبعدها ستكتب عن.. اذهب. اذهب الآن وارتح □

سورية

شتاء طويل

ابراهيم صموئيل



ـ جاؤوا. . .

ما كادت تصيح وتنتفض مخلوعة القلب كأنما حفَّ جلد أفعى بجسدها العاري تحت اللحاف. . حتى نَتَرَ يده كما لو سرت العدوى إليه من خلف عنقها وغائر نهديها، وانتفض مثلها فانكشفا معاً: هو بصدره العريض تتلألأ فوق شعيراته حبيبات العرق اللامعة، وهي بنهديها البيضاوين مثل إجاصتين فوق بركان قلبها الراجف.

صامتين، مترقبين، وجلين، التفتا نحو الباب. لا ندهة ولا صوت. سكون رابض منتظر كتيم، لا يشققه سوى وجيب قلبيهما، وتدافع مرتبك لأنفاسهما يزيد في ترقبهما وخوفهما.

هنيهات قليلة، مرت كأنها ساعات، ظلاّ في جمودهما. بعدها، نظر إليها يسألها بعينيه الشاكّتين، فردّت عليه بنظرات مضطربة هلعة. حرك رأسه دون أن ينبس، فقلبت شفتها السفلى تزيد في حيرته، وبقيت عيناها محلقتين بفزع مبهم.

حاول بصوته كبت خوفه النابت، فهمس: ما بك؟

باحت بصوت بدا وكأنه مطمور تحت اللحاف: أما سمعت؟

بلمحة، فتّش ذاكرته فوجدها خالية من أي صوت أو حركة غريبة. ربما لأنه كان غارقاً في أحضانها كما لو كان غاطساً في البحر. أو بسبب من طغيان لهائه الجموح. أو ربما سمع ولم ينتبه، أو انتبه ولم يأبه أو يخمّن كما، لا بد، خمّنت!

أمسك يدها تحت اللحاف فأحس بارتعاشها. همس لها من ناهد توجسه: وما سمعت!؟

خفضت صوتها كمن يبوح بسر بين جمع: صوت السيارات في أول الحارة. .

جاب الحارة بمخيلته: لم يتأخر أو يبكّر عن الساعة المتفق عليها! ولا دخل الدار من بابها! ورغم البرد والمطر الغزير، دار أكثر من دورتين حوالى الحارة! أبواب الجيران ونوافذهم كانت مغلقة بالعتم والصمت. وتذكّر أن البستان المجاور، عدا بضعة كلاب، كان خالياً! وأنه لم يخلف تنبيهات الشباب، قالوا له: قد تكون الدار مراقبة من ناحية الباب. . ولذا التفّ من الخلف، صوب شجرة التوت، واصعد. وكذا فعل! لا بل حتى حين صعد الشجرة ووصل إلى منتصفها، تلفّت نحو أسفلها وحواليها، بعيداً عنها، فلم يلمح أحداً! ولحظة قفز إلى أرض الدار وخبطت قدماه، ظل مقرفصاً لاطئاً يسترق السمع لأية نأمة أو نحنحة تنمّ عن تنبُّه الجيران لصعوده الشجرة أو نزوله عنها. وخطر له أن ينقف نافذة الغرفة بحصاة، لكنه ما فعل لأن الباب كان، كما الإشارة، مواربا. وحين تسلل إلى الغرفة لم يوقظ أولاده. صحيح أن الشوق ذبحه لحظتها، وحرقته أنفاسهم العطرة المتجمعة في الغرفة. . لكنه كبس على جرحه ملحاً ولم يفعل خوفاً من تهللهم وهرجهم وصياحهم فينبّهون الجيران. اكتفى بأن غمر رؤوسهم الصغيرة الغافية بقبلات خفيفة، واحتضنهم بعينيه لدقائق، ثم ضمَّ زوجته بصمت أخرس وغابا معاً. . . فكيف عرفوا بوجوده؟! كيف عرفوا! كيف!!

قال يبعد هاجساً ساوره مذ فكر بلقائها: متأكدة؟!

ـ طبعاً. هكذا سمعت. مثل انغلاق أبواب سيارات في أول الحارة!

ـ هس س س. .

ضغط على أصابع يدها، وحاول نزع اللحاف عنه، فأحس بشلل في ساقيه كأنهما غائصتان ملتصقتان بالدفء الحنون السائح حول جسديهما، ذائبتان في حرارة الدنيا التي آوت إلى فراشهما، موغلتان في طراوة جسدها اللائذ بجسده وكأنها المرة الأولى. . .

قال يؤجل اللحظة التي لا بد منها: ربما كان صوت المطر في الخارج. . خرخرة المزاريب؟

ـ حسان. . قلبي يقول لي: هم. ثم اسمع. . اسمع الآن. . .

أدارت وجهها نحو الباب، وراح ينصت كاتماً أنفاسه، فسمع ما يشبه لغطاً بعيداً. . وقع خطوات غامضة غير منتظمة. نطّ من فراشه، ونطت معه. همس لها: لا تضيئي النور. ابحثي معي عن الثياب، ولا تفتحي إن دقوا. .

وراح يفتّش باللمس المتوتر المتخبط عن ثيابه، وكذا راحت أفكاره تتخبط في رأسه: «يعني وما كان لزوم مجيئي أصلاً! الجماعة طلعت روحهم وما لقطوني! هكذا. . ببساطة جئت إليهم بأقدامي!؟ كيف غلطت هذه الغلطة!؟ كيف لم أفكر بأنهم. . . يا سيدي! لا غلطة ولا كفرة! وما الصحيح؟! أن أبقى بعيداً عنها، متخفياً مثل الفئران. عام ونصف. . طقّ قلبي! نشفت روحي! متخف عنهم. . فهمنا، وعنها أيضاً! عن أولادي!». وتقلقلت أفكاره مع تقلقل حركاته المتلاحقة وهو يلبس ثيابه «ثم. . لِمَ افترضنا فوراً أنهم جاؤوا؟! ربما ليسوا هم! قد تكون مجرد أصوات ظننّا أنها. . .». وفكر أن يسألها ليصدق رغبته: ميساء. . .

ـ نعم؟

ثم عدل عن سؤاله، فقد بدا له سخيفاً، لا طعم له. أينتظر حتى يدخلوا البيت ليصدق؟! قال يحسم تردده: ميساء. . ابحثي معي. . أين الكوفية؟

وراحا يبحثان. . «ومن أجل لقاء تتركهم يلقطونك!؟ لعن الله فكرتي من أساسها. يا أخي لولا البرد والوحشة والغربة ما كنت. . . الواحد منّا في عزّ الشتاء يشتهي بيته. يكفر بالشوارع الخالية والوحل والتنقل وآخر الليل. يشتاق لرائحة أولاده. يحنّ لزعرناتهم. . لالتفافهم حوله وتدثرهم به. فهمت أنني مطلوب ومتخفٍّ وما لا أدري. . . وفهمت أنه. . .».

قطعتْ أفكاره وهي تساعده في لفّ الكوفية على رأسه: حسان. . . عجّل. . . يمكن أن. . .

شدَّ الكوفية على رأسه، واتجه على رؤوس أصابعه نحو باب الغرفة. فتحه فرأى وابلاً من العتمة والمطر والسكون يملأ الدار.

ليس من صوت سوى تكتكات حبات المطر على صفائح التنك والخشب وشجرة التوت. . تكتكات متتالية، متسارعة، قلقة مثل دقات قلبه. أخذ يدها وهرولا نحو أغصان شجرة التوت المدلاة. سحبها من العتمة وضمها إلى صدره.

ـ ميساء. . لا توقظي الأولاد، ولا تخبريهم بمجيئي. إن دقوا الباب فلا تفتحي. دعي الجيران يفتحون وتظاهري بالنوم. أنا ذاهب. قولي للشباب إن الموعد الرئيسي قد ألغي. . أراهم في الموعد الاحتياط ثم لا تنسي. .

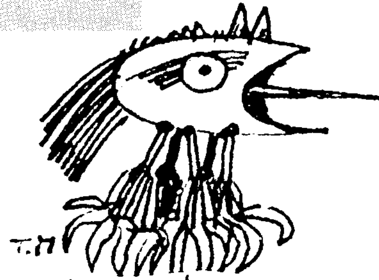
وسكت بعد أن أحسَّ أن الوقت سيغدره. أمسك بغصن غليظ مدلى، وكاد يدفع جسده إلى الشجرة حين نادته بصوت غائر مثخن كأنه آت من آخر الدنيا: حساااان. . .

التفت إليها، فما باحت أو قالت شيئاً. فردت يديها وضمّته، وشدّت. شدّته حتى أحست أنها تكسِّر أضلاع صدرها وتوغله فيه. تفتح قلبها، تدفعه إليه، ثم تغلق خلفه وتخفيه عن الدنيا كلها. تخفيه عن الصقيع الذي أحست فجأة أنه يأكل عظامها، وعن الليل المخيف الذي يسحُّ حولها الآن، عن حفيف الصمت المفزع، عن أصابع الشجرة التي تمتد لتسرقه منها. شدّت، تخفيه في عينيها اللتين اشتاقتا عن الوحدة في فراشها البارد، وعن الانتظارات، واللهفة، والترقب، والغياب. . وعن الشتاء الطويل الذي لمّا ينته من حياتها.

وبغتة، مثلما ضمته من شوقها، دفعته من خوفها نحو الشجرة، إذ تناهى إليها وقع خطى قريبة من باب الدار. دفعته واستدارت تهرول. وفي اللحظة التي غاب فيها بين الأغصان نحو الحارة الخلفية، كانت قد دلفت إلى الغرفة. أغلقت الباب بحذر، ثمّ اندست في الفراش، والتحفت، فأحست بوحدة تأكل جسدها مثلما كان التوجس المتحفز الرقيب يفعل بقلبها الواجف. □

السيرك

خطيب بدلة



■ أحب خروف أبيضُ اللون أجعدُ الصوف أن يتفرج على السيرك. كان يعبر شارعاً مزدحماً فوجد كومة من الغنم تتدافع على باب الخيمة الكروية الغامضة، التي طالما سمع بأن ألعاباً خطرة للغاية تقام في داخلها؛ حيث تقف في حلبة العرض ذئابٌ مضحكة تحمل سياطاً مصنوعة من الأعضاء التناسلية للثيران، وتوعز لحيوانات كاسرة مروضة بإجراء حركات مخنثة من مثل تقليد نومة العجوز وعجن الصبية. . الهدف منها جعل جمهور الغنم المتفرج يفرط من الضحك. . هذا بالإضافة إلى جوائز وهدايا ذات قيمة تدار عليها دواليب الحظ، لتكون من نصيب الجمهور.

تدافع الخروف الأبيض مع المتدافعين حتى وصل إلى كوة بيع التذاكر وحصل على بطاقة مختومة ومرقومة، حملها بيده واقترب من الباب الرئيسي لخيمة السيرك، فانحنى له ثعلبان وسيمان يرتديان ثياباً رسمية، مدّا له أيديهما عازمَيْن إياه على الدخول. . فدخل.

وما أن لامست قائمته الأمامية أرض الخيمة حتى عاجله ذئب أسمر البشرة، زرَّا قميصه العلويان مفتوحان، وكمّاه مدروجان على ساعديه، برفسة قذفته إلى وسط الحلبة، فانخبط بالأرض ونطّ، فتناوله ذئب يعتمر قبعة لها شكل قمع مقلوب إلى الأسفل، من أذنه، لاحه في الهواء لوحتين، وقذفه باتجاه الباب المقابل للباب الذي دخل منه، فوجد هنالك ثعلبين وسيمين يرتديان ثياباً رسمية، انحنيا له باحترام، وأشارا له بالخروج، فخرج.

مشى مترنحاً بينما كان صوت يأتيه من مكان غير محدد يقول له: «إذا تفوهت بحرف أمام أحد فلا تلم إلا نفسك!».

أحس الخروف أن هذه العبارة زائدة عن اللزوم، فقد كان، بطبيعة الحال، عاجزاً عن تحريك شفتيه.

تابع سيره ببطء، حزيناً ساخطاً. . لكن نوبة من الضحك انتابته عندما وصل إلى الباب الرئيس للخيمة الكروية الغامضة ووجد المزيد من أبناء جنسه يتدافعون للوصول إلى كوة بيع التذاكر. □

صدر حديثاً:

على شاطىء الوجدان

شعر

السيد محمد حسين فضل الله



رياض الريّس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905.

سورية

سبق صحفي

مصطفى اياد الأصفري



■يسرنا أن نعلن لجمهور قرائنا الكرام، أننا وقفنا على سرّ اختفاء الطبيب المختص بالأمراض الداخلية، الدكتور الباحث جمال كمال الدين، الذي يقول عنه البعض إنه انتحر، وغالبية الناس تقول إنه هاجر خارج البلد. كل ذلك غير هام. المهم والثابت فقط أن الدكتور جمال ألغى نفسه، أو ألغي بطريقة ما كمواطن عربي.

كان الدكتور جمال منذ حداثته متقدماً في دراسته على أقرانه، وعندما دخل كلية الطب لم يدخلها لتفوقه في شهادة الدراسة الثانوية، وإنما دخلها بمزاجه. لم يكن يتصور نفسه إلاّ طبيباً تطوّق رقبته سماعة نبض القلب وحشرجات الصدر وانفجارات براكين الغازات في الأمعاء. لمع نجمه وهو يختص بالأمراض الباطنية لبحوثه المعمّقة فيها ولاقتراحاته التي تهدف المعالجة الوقائية لها ولاستئصال الأدواء من جذورها.

من المعروف أن الدكتور جمال كان قد اكتشف جائحة يشكو منها جميع العاقلين في الوطن العربي. تنقّل في سبيل دراستها على نفقته بين جميع الدول العربية، وقدم في وصفها تقارير علمية. كان لجهوده ولاسمه العلمي الكبير أكبر الأثر في عقد مؤتمر طبي عربي، عقد بصورة سرية برعاية الجامعة العربية. ولكي نوضح طبيعة هذا المرض، الذي يعدّ اكتشافه مأثرة من مآثر هذا العالم العربي، نورد فيما يلي مقطعاً من التقرير السري لهذا المؤتمر:

«..... وتبين أن الطبيب الباحث الدكتور جمال كمال الدين لم يكن بحاجة إلى نماذج من مرضاه ليرينا الحجارة والحصيات في أفواههم. فبعد شروحه للمؤتمر كيف يمكن مشاهدة هذه الأجسام في أفواه العرب، رأيناها في أفواه بعضنا بعضاً. ومن غريب الصدف أن احصاءاتنا اتفقت تماماً مع احصاءات الدكتور مقدم البحث. ففي فم كل واحد منا نحن أعضاء المؤتمر حجران سوداوان كبيران من الصوان وعشرون حجراً مختلفة الأحجام والألوان، عدا الأعضاء الفلسطينيين، ففي فم كل منهم حجر واحد من الصوّان الأسود وواحد وعشرون حجراً آخر من مختلف الألوان والأحجام.

أما أعراض هذا المرض فهي: تردد في الكلام، شره في الطعام، أرق في الليل وقلق في النهار، مع إقبال على كل ما يخلّ بوعي الإنسان من مسكر ومخدر ومهدىء. أما عندما يشتد المرض بالمريض، فأعراضه تزداد حدة: شعور بالذلة واليأس، تلبد باللسان، إطباق في الفم، وإمساك باليدين عن العمل.

جميع ما ذكر أعلاه وارد في البحث القيم الذي قدمه الدكتور جمال للمؤتمر، وثبتت لدينا بالأدلّة القاطعة. أما النقاش فقد دار بين الأعضاء لخلافهم مع مقدم البحث من حيث نشأة المرض وأسبابه. فقد خالفه كثيرون فيما ذهب اليه من أن المرض ابتدأ وافدة بعد مشانق جمال باشا في دمشق ولبنان. وبعد ذلك تطور ليصبح جائحة تعمّ العالم العربي. فقد أعرب بعضهم عن اعتقاده أن الوافدة ابتدأت مباشرة بعد الخلافة الراشدة. وبعضهم الآخر قال إن للمرض جذوراً في التاريخ تعود إلى بدء تجمع البشر في تجمعات إنسانية. أما أكثر الأعضاء فمن رأيهم أن الجائحة لا بدّ ابتدأت بعد حرب فلسطين عام ١٩٤٨. وكذلك الأمر، فقد اختلف أعضاء المؤتمر في الأسباب التي أدت إلى انتشار هذا المرض واستفحاله، فالدكتور الباحث يقول إنه لاحظ أن تطور هذا المرض وانتشاره في العالم العربي جاء مترادفاً مع تطور التقنيات وأسباب الرفاهية في سيارة المرسيدس وزيادة انتشارها في الشوارع العربية. وقد خالفه بعضهم في مرحلة من النقاش، من حيث أن أموراً كثيرة في العالم العربي تستدعي انتشار هذا المرض غير سيارة المرسيدس، إلاّ أن الباحث حسم الموضوع وأقنع الحاضرين جميعاً بوجهة نظره. وقد وقفوا يصفقون له عندما قال:

- سيارة المرسيدس، أيها السادة، تتكثف فيها جميع الأمور الأخرى. فسيارة المرسيدس يركبها في بلاد العالم المتمدن ذوو الكفاءات. أما في بلادنا فيمتطي صهواتها ذوو الميزات الأخرى، وهي تسحق تحتها ذوي الكفاءات من أمثالنا.

أما فيما يتعلق بعلاج المرض موضوع البحث، فتقرير الباحث جاء خالياً من أي اقتراح. وبالرغم من أنه أسرّ لبعض زملائه أنه اكتشف مؤخراً علاجاً ناجعاً لهذه العلة، إلاّ أنه عجز عن تقديم أي اقتراح في هذا المجال. أي أنه بصريح العبارة، عجز عن تقديم أي علاج. وهو بذلك، لا يشكل سابقة في هذا المجال، إذ أن عللاً كثيرة موصوفة في كتب الطب وليس لها أي علاج، كالفتق الذي يصاب به بعض الشبان الرياضيين في ركبهم. حيث وصفه طبيبان المانيان وسمي باسمها (اسكوت - شلاتر) دون أن يظهر له حتى الآن أي علاج.

لذلك، فالمؤتمر إذ يحيط معالي السادة الرفاق، وزراء الصحة في الدول العربية علماً بهذا المرض بوصفه وأعراضه وتاريخه وأسبابه، يبلغهم أنه قرر بالإجماع تسمية هذا المرض (مرض جمال)».

- انتهى ما جاء في التقرير -

أما لماذا يختفي الدكتور جمال كمال الدين في هذا الوقت الذي أصاب فيه هذا القدر من التقدير والاستحسان، فذلك هو السر الذي يسرنا أن ننشره كسبق صحفي كما عودنا قراءنا الأعزاء بأن تكون صحيفتنا عند حسن ظنهم، وسبّاقة في خدمتهم.

كان عالمنا الباحث الدكتور جمال كمال الدين خاطباً لنفسه فتاة غاية في الجمال والرشاقة، كان يحب فيها جاذبيتها وجاذبية روحها الخفيفة، ويقدر لها أنها من أسرة محافظة، ساذجة في العلاقات الاجتماعية، رأى فيها خامة يكوّنها بين يديه لذكائها ولوفور علمه وفضله. وقد أسعدته إذ اعتبرها مكافأة وحيدة قدمها وطنه إليه.

عندما حدد موعد المؤتمر ودعي لتقديم بحثه إليه، رآها فرصة مناسبة لقضاء أيام عسل بأرخص التكاليف ضاناً بأمواله القليلة المتبقية لديه لحاجته إليها في إجراء بحوث أخرى يخدم بها علمه

ووطنه وأمته. فسارع إلى عقد قرانه على خطيبته ودخوله بها، لترافقه إلى المؤتمر والاستمتاع معاً بالنزول في أحد الفنادق الفخمة.

في أولى جلسات المؤتمر قدم عالمنا بحثه القيم. وفي المساء أقيمت أولى الحفلات الساهرة لأعضاء المؤتمر. كان طبيعياً أن يتحلق الزملاء حول زميلهم ليعربوا له عن إعجابهم وتقديرهم لبحثه. كان ذلك مدعاة لإهماله عروسه بعض الوقت، فما كان إلا وتقدم منها أحد كبار المسؤولين في البلد العربي المضيف، غازلها غزلاً سافراً وبكلام فاضح. فوجئت المسكينة بالموقف، فاستنجدت بزوجها الذي لحق بها وآثر الستر والانسحاب من الحفلة.

ربّ ضارّة نافعة. هذا ما حدث مع الدكتور جمال الذي دأب بعد هذه الحادثة على قضاء كل الوقت بعد انفضاض جلسات المؤتمر في غرفته بالفندق مع عروسه. ولكي يعوض لها سجنها معه في الغرفة، توقف عن القراءة، وأكثر معها من مشاهدة برامج التلفزيون، وهو الذي يعاف عادة مثل هذه التسليات. ومن هذه البرامج شاهد بعض اللقطات لانتفاضة الحجارة في الأرض العربية المحتلة، يعرضها تلفزيون البلد العربي المضيف على استحياء وخوف وكأن المسؤولين فيه يرتكبون معصية يتسترون عليها. رنا الدكتور بنظره إلى هذه المشاهد، فكانت المصادفة التي قادت الكثير من العلماء أمثاله إلى كشوفهم العلمية الجليلة، فقادته هو أيضاً نحو اكتشافه علاجاً ناجعاً لهذه الجائحة التي يشكو منها ومن أعراضها الشعب العربي.

عندما تابع مناظر ثورة الحجارة، لاحظ طنيناً وقع رتيب بين حركة الأيادي التي ترمي الحجارة، وبين حركة الحناجر بالشتائم في أفواه الشبان الثائرين. تساءل في نفسه: من أين يأتي الشباب والشابات والأولاد الفلسطينيون بالحجارة بهذا القدر؟ المفروض بالمدينة الآهلة أن تكون خالية من الحصى والحجارة. وبإعمال تفكيره الفذ توصل إلى تفسير منطقي. في فم كل فلسطيني عاقل، صبياً كان أو راشداً، اثنان وعشرون حجراً. يذكر حجارة رآها في أفواه بعض المسنين والمسنات منْ الفلسطينيين تزن الواحدة منها رطلاً أو تزيد. وأكبرها عادة تكون سوداء من الصوان تلمع عليها نجمة داوود. ويذكر أيضاً أنه قبل أن يبدأ بتلاوة بحثه في الجلسة الأولى للمؤتمر، التفت إلى رئيسه وزير الصحة في الدولة المضيفة ليقول له: «سيادة الرئيس»، فرآه يتثاءب، وشاهد في فمه حجارة، كل واحدة منها بحجم رمانة كبيرة. عند ذلك أدرك بثاقب نظره أن الفتيان والفتيات والشبان والشابات في الأرض العربية المحتلة، يقومون بإخراج الحصى والحجارة من أفواههم وأفواه آبائهم وأمهاتهم يرمون بها عدوهم. إنهم انتزعوا حريتهم بأيديهم وأخرجوا الحجارة، بقوها من أفواههم فزالت عوارض المرض عنهم. أكيد أن ذلك لن يشفيهم تماماً طالما وأسباب المرض تحيط بهم. فأفواه الفلسطينيين اذن، معامل ذخيرة للانتفاضة، معامل حصى وحجارة تعمل وتنتج دون كلل وبورديات ثلاث.



بعد أن تكونت القناعة لدى الطبيب، صاح بعروسه: «وجدتها... وجدتها. غداً سأصحبك إلى جلسة المؤتمر لتكوني بين المشاهدين كما في الجلسة الأولى. سترين العلماء العرب وهم يهللون لي ويصفقون وهم وقوف عندما سأقول لهم: علاج هذه العلة أيها السادة، هو أن يتملك العرب حريتهم ببق الحصى والحجارة من أفواههم. عند ذلك فقط ستزول أعراض المرض من العالم العربي، وستطمر إسرائيل تحت أكوام تعلو لأمتار من الحصى والحجارة. إن زوال إسرائيل، أيها السادة، رهن بامتلاك العرب لحريتهم ببق حصياتهم من أفواههم».

في الحقيقة، لم يكن الدكتور جمال منصرفاً في ذلك الوقت إلى التفكير في علمه وبحثه فقط، وإنما كان دائم التفكير في المسؤول العربي الذي حاول إغواء زوجته والاعتداء على شرفه. لذلك، ما إن وقف أمام المؤتمرين ليعلن اكتشافه العلاج الجذري الناجع لهذا المرض، حتى شعر بانهيار وإحباط شديدين، وبتلبد في لسانه، وإطباق في فمه، وكذلك أمسكت يديه عن الحركة لتناول منديله من جيبه ليلتقط به حبات العرق عن جبينه. ولم يبق له سوى ساقيه يسيطر على حركتها، فأطلقها للريح وانسحب من الجلسة، والناس من مؤتمرين وحضور مشدوهين به، بين متعاطف مشفق أو حقود شامت. وبعد ذلك اختفى الدكتور جمال كمال الدين.

أما فيما يتعلق بطريقة هذا العالم الذي نفخر به جميعاً، والتي يستطيع كل واحد منا بواسطتها، أن يشاهد الحصى والحجارة في فمه أو فم أي عاقل من الشعب العربي، أذكراً كان أو أنثى، فهي طريقة في غاية البساطة، وتتلخص...

تعليق من الصحيفة:

نعتذر من قرائنا الأعزاء عن متابعة هذا التحقيق الصحفي، لأن المحرر عندما وصل فيه إلى هذه النقطة، انهارت أعصابه، وأصيب بتلبد في اللسان وإطباق في الفم وأمسكت يداه عن الكتابه.

«..... ونبين أن الطبيب الباحث الدكتور جمال كمال الدين لم يكن بحاجة إلى نماذج من مرضاه ليرينا الحجارة والحصيات في أفواههم. فبعد شروحه للمؤتمر كيف يمكن مشاهدة هذه الأجسام في أفواه العرب، رأيناها في أفواه بعضنا بعضاً. ومن غريب الصدف أن احصاءاتنا اتفقت تماماً مع احصاءات الدكتور مقدم البحث. ففي فم كل واحد منا نحن أعضاء المؤتمر حجران سوداوان كبيران من الصوان وعشرون حجراً مختلفة الأحجام والألوان، عدا الأعضاء الفلسطينيين، ففي فم كل منهم حجر واحد من الصوّان الأسود وواحد وعشرون حجراً آخر من مختلف الألوان والأحجام. □

يصدر قريبا

مذكرات الدكتور بشير العظمة

(رئيس وزراء سورية الأسبق)

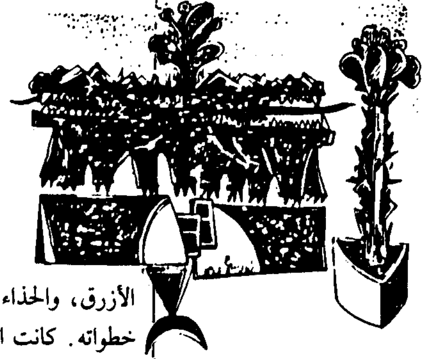
من الوحدة الى الانفصال

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ

العراق

وعاء الضغط

فيصل عبد الحسن



■ لم تكن مهمة صعبة، إنه مجرد قدر ضخم للضغط، مغلق ولا يخترقه الصوت. كانوا يقضون نهار الجمعة في التجوال في الأسابيع الماضية، والحديث عن أمور حياتها المشتركة تستغرقهما، وابنهما الصغير مثل قرد صغير ينط أمامهما في دروب الحديقة ببنطاله السميك الأزرق، والحذاء الصغير في قدميه يصدر صفيراً خاصاً كلما أسرعت خطواته. كانت امرأة ضئيلة وقد بان الأصفرار على وجهها، وبدت يدا الرجل ملوثتين ببقايا أصباغ وجروح قديمة مندملة، وحزوز كثيرة في جلد راحتي كفيه، وأخذت المرأة توافقه على كل ما يقوله دون نقاش، لكنه كان يتضايق من هذا القبول غير المشروط ويتمنى لو أنها ناقشته في ما يعتقده، للوصول إلى حلول ممكنة. أخذت المرأة تسرح ببصرها بعيداً. كان شعرها جميلاً، مرسلاً على ظهرها، ليغطي الورود الحمراء المطبوعة على قميصها. وبين الحين والحين تنظر إليه بعينيها الواسعتين، فيشعر الرجل بمسحة الحزن التي تغطي قسمات وجهها. وتذكر أول لقاء بينهما قبل أن يتزوجا، فقد بهرته بعينيها الوامضتين، ولم ير شيئاً غير العينين في تلك الأيام. فكر الرجل أن عليهما أن يجتازا الحديقة ليصلا إلى بغيتهما، وثمة ورقة مدعوكة ينظر إلى العنوان المسجل عليها بقلم رصاص بين الحين والحين، قال الزوج وهو يومىء للصغير للإبطاء في السير: «إنهم بحاجة إلى امرأة ورجل وطفل؟».

لم تقل المرأة شيئاً. كانت تتبع رجلها بصمت. وقف الصغير على أرض الممر ينتظرهما. وحالما وصلا إليه مدَّ يده باتجاه أبيه. أمسك الأب الكف الصغيرة وسارا معاً يسبقان المرأة. أعادت المرأة خصلة شعر سرحت على عينها اليسرى. عبرا الشارع. كانت الأم في هذه المرة هي التي تمسك كف الصغير، همس الزوج: «إنه مصدر رزق جديد، لنتمكن من تسديد أجارات البيت المتأخرة علينا، ونشتري ما نحتاجه من الملابس للصغير».

أمام مبنى كبير، أخذ الرجل يعيد قراءة العنوان المكتوب على الورقة المدعوكة التي يمسكها في يده. ضحك الرجل: «قلت مع نفسي سأجد المكان، وها نحن قد وجدناه».

دخلا المبنى. كان ثمة بواب يجلس على مصطبة. حدثه الرجل، فاقتاد العائلة الصغيرة في ممر طويل ينتهي بغرفة إلى اليسار، وثمة رجل يجلس خلف منضدة، أعطى الرجل ورقة المعلومات، ووقفت زوجته قريباً من باب الغرفة وهي ترتجف خوفاً. همس زوجها وهو يملأ الفقرات الفارغة على الورقة: «إنها اجراءات شكلية. لا تشعري بالخوف منذ البداية».

حين أكمل الزوج املاء ورقة المعلومات، طلب منه الرجل أن يوقعها بإمضائه، ففعل الزوج ذلك، وأخذ الرجل الورقة بعناية كأنما يستولي على كنز، وطلب منهما أن يجلسا على مصطبة في الجوار ليقودهما بعد ذلك إلى وعاء الضغط. بدت الأضواء لعيني الزوجة باهتة، والممر الطويل يشبه ممراً في إحدى المستشفيات. أجلسا صغيرهما بينهما. كان الصغير كثير الحركات فلم يستقر في مكانه بينهما سوى لحظات. وحالما شعر بأبيه وأمه ينشغلان بالحديث ترك مكانه وأخذ يلعب في الممر ويحجل بقدم واحدة ويصدر أصواتاً عالية. قال الزوج: «لن يطول انتظارنا».

كانت المرأة أكثر قلقاً من زوجها، وقد أخفت الأضواء الباهتة لون وجهها المصفر، وجعل القلق عينيها أكثر حيوية، فأخذت تشع بلمعة غريبة لم يعتادها من قبل. قالت مترددة: «سندعهم يفعلون بنا ما يشاءون لكن الصغير لن أتركه يخضع لتجاربهم».

عاد الرجل واصطحبهما في ممر جانبي. ومن خلال نوافذ زجاجية واسعة تطل على حديقة كبيرة وسط المبنى، كان وعاء ضخم من الألمنيوم يتوسط الحديقة، وكان ثمة رجل مُعقَّل يجلس على كرسي، ورجل آخر يضع على المنضدة جهاز التنصت لضربات القلب يقف بصدريته البيضاء المتسخة عند أطرافها، وبدا للرجل ولزوجته أن الرجل المُعقَّل الذي يجلس على الكرسي هو الذي يصرف على هذه الماكنة واختباراتها. كان يضع رجلاً على رجل وقد بان شعر ساقه الكثيف وأخذ ينظر إلى الزوجة بنظرات متفحصة، وسأل المضمد الرجل المعقل، الذي بدا بوجهه الفتي وشاربه الدقيق وهو يراقب المرأة ساهماً، إنه صاحب الأمر: «أأسجل عدد النبضات؟».

هزّ الرجل المعقل رأسه موافقاً. أخذ المضمد يسجل على ورقة أخرجها من جيبه عدد النبضات. وعندما أكمل ذلك، ترك الرجل المعقل كرسيه وفتح بوابة جانبية في قدر الضغط، ودلف إلى الداخل، وأعاد غلق البوابة، فانتهز الزوج الفرصة ليسأل المضمد عن مدى خطورة التجربة، فقال المضمد: «إنها ليست خطيرة، لكنها تستغرق وقتاً».

أكمل المضمد بعد ذلك، كأنما يقصد إسماع المرأة ما يريد قوله: «إن الوعاء معزول عزلاً جيداً، ومهما صرخ الإنسان داخله بصوت عال فلن يسمعه أحد في الخارج».

كان الوعاء كبيراً بحجم شاحنة وقد أُلصقت على جدرانه الخارجية الخرائط الكهربائية وصور الأجرام السماوية، وثمة عدة أبواب جانبية توصل إليها سلالم حديدية مثبتة على أرض الحديقة، وفوق كل باب عُلقت صورة فاتنة بالحجم الطبيعي لامرأة وهي تبرز مفاتنها بحركة ونظرة خاصة جامدة، وثمة بارومترات معلقة إلى جوانب الوعاء الخارجية والسائل الكثيف داخلها يترجرج صعوداً ونزولاً، قال المضمد وهو يقودهما صوب بوابة الوعاء الرئيسية: «ستجرى التجربة عليكم أنتم الثلاثة أول الأمر، ثم بعد ذلك كل واحد منكم على انفراد».

دمدمت المرأة لزوجها بصوت مكتوم: «لن أترك ابني وحده عند اجراء التجربة عليه».

سمع المضمد ما تهمس به المرأة، فقال بطيبة: «يمكنك أن تبقي معه».

فتح البوابة ودلفوا إلى الداخل. كان الوعاء من الداخل مؤثثاً، وثمة ضوء ضئيل ينبعث من فانوس معلق إلى الجدار. وحين اعتادت

عيونهم الظلام، كان الصغير يحاول الافلات من يد أبيه ليكتشف بنفسه مجاهل المكان الجديد، إلاّ أن الأب لم يترك كفه الصغيرة. بدا الوعاء للزوج مقسماً من الداخل بعدة حواجز، وعلى ضوء الفانوس استطاع أن يرى سريراً لشخصين وثمة صورة معلقة إلى الجدار، وسمع المضمد يقول: «سيضيء مصباح قوي ثلاث مرات وسينتهي الاختبار الأول».

أبقاهم في الوعاء المعزول وخرج وأغلق الباب خلفه. مدَّ الزوج يده وقبض على كف زوجته. كانت أصابعها ترتجف والصغير يناضل للخلاص من قبضة يد أبيه، ولم يطل انتظارهم طويلاً فقد أضاء مصباح قوي لثلاث مرات وانطفأ وسمعوا باب الوعاء يُفتح من الخارج، ووقع قدمي المضمد على الممر، وطلب المضمد بصوت متهدج من الزوج أن يصطحب ابنه إلى الخارج، لتبقى المرأة وحدها، فهمس زوجها: «لا يقلقك البقاء وحدك؟!».

نظرت إليه بعينيها الجميلتين. كانت ترتجف من الرعب، لكنها ابتسمت له، وقالت بصوت خافت: «سأحاول أن لا أخاف..».

أطبق المضمد الباب من جديد. كان الباب محكماً لا ينفذ الصوت من خلاله. اصطحب المضمد الزوج وابنه إلى الحديقة، وأخذ يجري عليهما الفحوصات المختلفة، ويسجل المعلومات على ورقة على المنضدة. قاس طولهما وعرض كتفيهما وارتفاع عقب كل قدم على حدة وعدد نبضاتهما، وأنفاسهما، وقاس درجات حرارتيهما كل هذا والطفل يقاوم الفحوصات المملة التي يجريها المضمد، وهو عند كل فحص يخشى أن يزرقه المضمد بإبرة، ووجهه ينبىء عن عدم اطمئنان طفولي لكل حركة يؤديها الرجل. وحين أكمل المضمد كل الفحوصات، سأله الزوج وهو ينظر صوب وعاء الضغط الموصد: «أتستمر التجربة على زوجتي طويلاً؟».

كتب الرجل شيئاً على ورقة أمامه: «بعد قليل سيضاء المصباح المعلق عند البوابة الرئيسية وسأفتح الباب لتخرج زوجتك..».

صمت الزوج لحظات، استطاع خلالها الصغير التملص من يد أبيه وأخذ يركض في الحديقة، ويقطع الزهور الصغيرة المتفتحة القريبة من متناول يده. سأل الزوج من جديد: «ما النفع من اجراء كل هذه التجارب وصرف هذه المبالغ الضخمة؟».

ضحك المضمد وقال ساخراً: «إننا نجرب امكانية عيش الإنسان في أمكنة ضيقة. أليس هذا سبباً كافياً؟».

اعتقد الزوج أن الرجل لا يحتمل النقاش الجدي، فأخذ يتابع بعينيه المصباح. وحين أضاء بعد دقائق، شعر بفرح طاغ يتملكه، وأشار للمضمد أن المصباح قد أضيء، فقام الرجل بضجر وفتح الباب، فخرجت الزوجة مذعورة وهي تحاول اعتياد الرؤية في ضوء الشمس، وأخذت تنظم شعرها، وتعيد طرف قميصها الخارج من التنورة. ركض الصغير صوبها واستقبلها الزوج ورأى على وجهها ورقبتها قطرات عرق، قال لها: «أرجو أن تكوني بخير».

هزت رأسها ايجاباً. كانت يدها تقبض على أوراق نقدية. قال المضمد: «اكتملت الاختبارات اليوم ستحضران حالما نهاتفكم. ربما نطلب حضور الزوجة وحدها أو الرجل وحده. إن ذلك يتوقف على نوعية الاختبار».

قال الرجل هامساً لزوجته: «أقبضتِ؟!».

فتحت كفها فبانت الأوراق النقدية المدعوكة مبللة بعرق كفها، ولم تقل شيئاً. خرجا من البناية وأخذا يسيران في الشوارع المزدحمة بالناس. وبعد ذلك قطعا شارعاً عريضاً صوب الحديقة التي مرّا بها قبل ساعتين.

قال الزوج: «أكان أحد غيرك داخل وعاء الضغط؟».

هزت المرأة رأسها ايجاباً ولمعة غريبة في عينيها: «هو الذي أعطاك مكافأة التجربة؟».

هزت رأسها من جديد ايجاباً، قال الزوج مخففاً: «إنها اختبارات بسيطة! إنهم يرمون أموالهم في الطريق. سنكسب مالاً كثيراً في الأيام القادمة».

أخذت المرأة تنظر واجمة صوب أطفال الحديقة بملابسهم الملونة، وثمة فتيات يلعبن بكرة مطاط ملونة، وشمس هائلة الحجم تستحم في ماء النهر القريب وتخرج لاهثة لتلقي بنفسها على أوراق الشجر القريبة، وتتقلب بين أوراق العشب وتنساب منسلة بين أقدام الأطفال اللاعبين هنا وهناك.. □

وقائع ما جرى بين السلطان ووزيره

حسب الله يحيى



■ **فتح السلطان الرسالة السرية التي وصلته تواً، وتأمل سطورها. للوهلة الأولى أزاح عنه غشاوة التجني، ولكنه حين استعاد القراءة الثانية والثالثة، اقتنع بكل ما ورد فيها.**

وفكر ملياً: ما هو الإجراء السليم الذي ينبغي اتخاذه في مثل هذه المسألة التي تتعلق بشخصه مباشرة؟

ضجر السلطان، وحاول أن يتجاوز غضبه، فقد يكون نتيجة القرار الذي يتخذه في صالح خصمه.

تأمل جوانب المسألة، وناقشها مع نفسه من عدة وجوه ومن عدة زوايا.. من الداخل ومن الخارج.

استعاد صورة وزيره.

كان الوزير يظهر حلاوة في الطبع، وحباً غامراً لم يألفه عند بقية ◄

العراق

وزرائه.

كان الوزير في خدمة السلطان. وقد عرف عنه أنه كان أول من يشعل سيكار السلطان حال أن يقوم بالتدخين. كانت تلك مهمته، لا ينافسه فيها أحد.. حتى عرف عنه أنه صاحب قداحة السلطان. وكان شديد الاعتزاز والحرص على أن يكنى بهذا اللقب.

وتوطدت الثقة بين السلطان ووزيره... حتى أصبح الوزير ظلاً لسيده السلطان، يتشبه به، ويتخذه قدوة حسنة ونموذجاً رفيعاً يسير على هديه.

كان يماثل السلطان في ضحكته السمجة، وجلسته المعتدة، ووقفته المكابرة، وشعبيته المبتذلة.

ينقل عنه أقواله، يحفظها، ويوردها على لسانه بكل اجلال وتكريم وتقديس.. لا يشك في صدقها ومدى تطابقها مع الواقع. المهم عنده أن كل ما يقوله السلطان قانون حق، لا نقاش فيه ولا اختلاف في شأنه.

كان السلطان يلمس رأس وزيره بود، والوزير ينكمش خجلاً، يأخذ يد السلطان الحانية ويقبلها.

ولما كان الوزير لا يطالب بشيء لا لنفسه ولا لأحد من قومه، انطلاقاً من قاعدة يؤمن بها، وهي أن عيون السلطان بصيرة، ولا يخفاه شيء ليذكره أحد بها، كما أن حكمة السلطان هي غاية لا يدرك عمقها وأهميتها سواه.. فعلام إذن يشغل السلطان بما يعرف، ولماذا يجعل السلطان يستاء منه مثلما يستاء من بقية وزرائه بسبب كثرة مطاليبهم وتعدد مشكلاتهم، وعدم توفر الحكمة لديهم لاتخاذ قرارات عاجلة أو متأخرة حسبما يشاؤون؟

ولأن الجميع من أفراد الحاشية وحراس ووزراء السلطان يعرفون المكانة الحسنة التي يشغلها الوزير.. مشعل سيكار السلطان، اعتبروا كل ملاحظة منه أمراً، وكل إشارة منه إنجازاً، فارتفع شأنه، وازدهى مكانه قرب السلطان.

وذات مساء خريفي، انحنى الوزير، وانكمش عند ركن من كرسي السلطان، وأخذ يترقب تناول السلطان لسيكاره، كي يبادر إلى اشعاله كعادته.

لامست أصابع السلطان رأس وزيره مثلما يلمس قطة أليفة.

عندئذ قبّل الوزير الأصابع المقدسة للسلطان.

ابتسم السلطان، وسأل وزيره بود:

ـ منذ أن عيّنت يا وزيري وأنت لم تتقدم إليّ بطلب..

وقبل أن يكمل السلطان عبارته، أجاب الوزير بكل خشية وسكينة:

ـ أفضالكم علينا كثيرة يا سيدي السلطان، جلّ مقامه.

ارتاح السلطان لإجابة وزيره، وصمت قليلاً، ثم قال:

ـ ما رأيك بأن تكون سفيرنا في أكبر بلد في العالم؟

سرّ الوزير في داخله غير أنه قال:

ـ وكيف أستطيع صبراً على فراق سيدنا السلطان؟

قال السلطان:

ـ إن هي إلاّ مهمة لا يستطيع انجازها سواك، وترفه فيها عن نفسك ثم تعود إلينا.

ـ الأمر لمولاي السلطان، فكل ما يصدر عن حكمته خير للرعية.

ـ اذن جهز نفسك للسفر..



ـ أمركم مجاب سيدي السلطان.

*

هناك.. في عالم بعيد مضيء.. وسهرة معطرة حتى الصباح، جمعت الوزير المدلل مع عدد ممن شملهم كرم السلطان، وهم في الخارج يمرحون. رحبوا به لمناسبة تواجده معهم، وتوليه سفارة بلادهم.

ولما كانوا يعرفون مدى اعتزاز السلطان بوزيره، وأن وجوده بينهم لا يتجاوز الترفيه.. ازدادت حفاوتهم به.

وهناك، اتكأ الوزير السعيد في مقعد وفير، وطاب له المقام، ولعب برأسه الخدر، فأحس بأنه طليق، وراح يتحدث في أمور شتى، والجميع منصتون له.

قال: ألست أولى بمكانة السلطان من ولي العهد الفتي؟

ورافق تساؤله ترقب إجابات من معه. وعندما صمت الجميع ولم يبح أحد بجواب، كرر السؤال على أسماعهم، وأضاف يقول: ماذا أفعل بمحبة السلطان إن لم أكن بديلاً عنه بعد مماته وهو أمر ليس ببعيد؟!

كان أحد الجالسين يرقب الوجوه المحيطة به واحداً واحداً، وجهازه السري يعمل بكتمان.. والوزير يطلق تساؤلاته ويزيد في كل مرة عبارة جديدة.

والجالس المترقب، سعيد بالجلسة، شديد الإصغاء والانتباه.. ومع أنه استاء من صمت الآخرين إلا أنه فرح بصيد كان يترقب الحصول عليه منذ أمد طويل، فقد كان يطمح إلى كرم سلطاني، وقفزة سريعة في سلم السعادة وبلوغ أقصاها.

*

انفضّت السهرة. وقبل أن يستيقظ الوزير من ليلته الباذخة، كان صوت الوزير مع رسالة توضيحية تتوزع بين أسماع وبصر السلطان. غضب السلطان أيما غضب، وفكر بقطع رأس وزيره على عجل إلاّ أنه استعان ببصيرته اللماحة، فمن شأن غضبه؛ جعل الوزير شهيداً من شهداء المعارضة، ويصبح دمه مثلاً تتناقله الأفواه، ويتباهى به أعداء السلطان للدلالة على البطش والطغيان.

فكر ملياً، ووصل إلى قناعة جديدة.

*

أرسل بكرسي أثري ومنضدة كتب لهما الخلود زمناً طويلاً إلى وزيره ـ السفير، وأبلغه بوضع الكرسي والمنضدة في مكان مهم لكي يكونا في متحف خاص، فالكرسي والمنضدة كما ذكر السلطان يعودان إلى جده سلطان البلاد المعظم.. ولهما قيمة معنوية كبرى لا تقدر بثمن.

وأنجز الوزير وصايا سيده السلطان المبجل على عجل.

وكتبت الصحف في تلك البلاد العامرة تفاصيل عن الجذور التي ينتمي إليها كرسي ومنضدة المغفور له سلطان البلد الحليف، وصار للكرسي والمنضدة صيت لدى أولئك الذين تعنيهم التحف القديمة التي تمثل جلال الماضي وأبهته حتى أن البعض عرض مبلغاً طائلاً لشرائها.

وأرسل الوزير ـ السفير إلى سيده السلطان، خبر الثروة المعروضة عليه لقاء شراء الكرسي والمنضدة.

وعلى غير توقع الوزير، وافق السلطان على الصفقة وباع الوزير

تراث الأجداد.

عندئذٍ أعلن السلطان الخبر لشعبه بعد أن أرسل طالباً مثول الوزير بين يديه على عجل.

ولأن الشعب كان يحب السلطان الراحل، ويذكر كرم نفسه، ودفاعه عن حدود بلاده، وسعيه الحثيث من أجل تحقيق الرفاهية والعدالة للجميع.. استاء من بيع الكرسي والمنضدة اللذين هما رمز سلطانها العادل.

استنكر الشعب فعلة الوزير الذي كانوا يكرهون تملقه للسلطان، وطالبوا بإنزال العقاب الصارم بالوزير الذي أساء إلى تراث سلطانهم الراحل الذي لم يترك ثروة ولا أراضي وإنما ترك الكرسي والمنضدة لا غيرهما.

استجاب السلطان لأماني شعبه في معاقبة الوزير، وأحاله إلى القضاء ليأخذ جزاء خيانته وتفريطه بتراث الأجداد.

وبعد عدة جلسات، وأمام الأدلة الدامغة والبيّنة ودهشة الوزير، وسكوته الذي يعطي أكبر دليل على الجناية التي ارتكبها، صدر قرار القضاء بالحكم المؤبد على الوزير

عندئذٍ، ارتاح الشعب لقرار الحكم مثلما ارتاح السلطان للحكمة التي اتخذها ضد وزيره الطامع بكرسي ولي الأمر.

*

بقي الوزير في سجنه سنوات عدة نسيت من جرد الحسابات ومن ذاكرة الناس، شاخ الوزير فيها، وبلغه المرض وتراكمت عليه الأوجاع إلى أن مات بينما كان السلطان يعد ولي الأمر لتسلم مقاليد البلاد. □

أيأتي المطر بالرعب؟

جنان جاسم حلاوي



■ ثلاثة أيام والمطر الاستوائي يدق ناقوس الماء، هيولي الكوكب المظلم يطمر المخلوقات بالضباب والوحول، يرميها إلى العتمة والفراغ، أطياف العميان والمجانين والسحرة والبرص وقارئي الكف والعرافين تتراكض في طوفان المدينة. الزهور تترمد، الضوء يلبس قناعاً مخملياً أسود، يكسر قناديل الطفولة تحت شجرة الزقوم، يفترسها مطر أبيض كالملح.

إنها سهرة الصمت الأخيرة، وبداية جريمة، مذهبة الريش. على فراش، تمددت فوقه جثة المطر القتيل.

النخيل تأرجحه سواقي الوحول المتماوجة، ناكثاً عن سعفه البلل، ترطم جذوره الناتئة، جثث الضفادع، أو تتجاوزه هائمة أشباح كلاب فزعة.

المدينة تتخبط، يغرقها الغمر، تركلها الغيوم، يخبلها صدى غناء مبحوح تموسقه مزامير ساحرات المساء، يستجلي المرايا المتصدعة، وأكفان الرماد، ومشاعل الذكريات الآيلة إلى الزوال.

رحيق المطر يضبب زجاج نوافذ الغرفة، يعطيه شكل صورة سلبية للشفافية. أثاث البيت تضمخه الرطوبة.

.. هذا المكان يومىء بالوهم والكتمان، ثمة (رسيس) غريب يتهادى، يوسوس حول صورة باهتة للعائلة، صورة يحاصرها مستقبل أنقعه فيض الماضي، المكان هنا حوض اختنقت أسماك زمنه داخل فقاعات الرعب، ورغوة الهستيريا.

ذراعا مقص يقصان الهواء أمام فم مفلوج وعينين جامدتين ويدين مصلوبتين. الأم تدس خشبة بين أسنان (ج) حتى لا يعض لسانه. الأب يرضع حنظل قلقه، متفحصاً صدر ابنه الموشك على الهمود.

ـ أمسكه.. صرخت به، مستغيثة وجسد ابنها (ج) يكاد ينوش منفذاً وهمياً، ينصهر فيه. هرعت إلى (الكومودينو)، أحضرت زجاجة خضراء، وملعقة بيضاء.

ـ ستقتله الهستيريا.. نفث الأب كلماته المهموزة تعباً، بينما انتزعت الأم الخشبة، وغصصت الحلق المختنق، بسائل بني سال من طرفي فم (ج)، المتشنجين، وأرنبة أنفه ترتعش بين خدين لجمتهما كومة عضلات يابسة.

للمطر رائحة النخيل والطين، للمزاريب قيء المطر.

عينا (ج) دودتان يلوثهما الصديد. صوت الانهيار المائي يرج حيطان الغرفة، يحشو مخيخها بهرج طقطقات الكنبات. تكتكات الساعة الرتيبة تردد ذلك النقر المزعج، زهور الضوء رماد. زهور الضوء رماد. زهور الضوء رماد.

جلس (ج) الى منضدة. اتكأ على النافذة، عاكفاً على زنابق روحه المفلوشة، متفحصاً كل ما يطوف، خارجاً، خلفها.. خلف النافذة: الريح يسيرها عسس يصفرون ثم ينطفئون، القناديل تمج المطر دموعاً أسيدية. لم تعد هناك مدينة. مجرد ضوء زئبقي مكتوم ينوّر أفقاً قاحلاً مزرقاً. الفضاء بنفسجي عند قمة الكون، يقبع صمته فوق صخور اكوارتيزية، وجرانيتية، وماغناتية.

قال (ج): «المطر يلبس قفازات سوداء..».

أومأت الأم موافقة ثم دخلت مع الأب غرفة أخرى..

ـ «أين جهينة؟..» تساءلت:

ـ «من جهينة؟». رد الأب مستغرباً.

ـ «ابنتنا.. نسيت؟».

ـ «حقاً؟».

خرجت جهينة من الخزانة فرحة، تغني:

مطر مطر يا شاشا

عبر بنات الباشا

مطر مطر يا حلبي

عبر بنات الجلبي

قالت: «ماما.. وهل يختنق المطر؟».

نهراها، عادت الى الخزانة. سمعا صوتاً مريباً يردد: «بابا في ◀



المطر. . . ماما في المطر. . أنا أين؟».

كان (ج) يبدي غبطته أيضاً، لولا يأسه الواضح.

المطر في الخارج كالأسئلة في الداخل، والعائلة تغرق.

*

فتح (ج) الخزانة، هرب الظلام منها ناسياً خفيه. لم يجد جهينة. دخل الغرفة الخالية. بحث عن أمه، تحت الكنبة. لا أحد. شمّ رائحة وصال جنسي تنز من البلاط. سأل الصورة المعلقة عن أبيه، ارتعشت السجادة المفروشة، وسط الغرفة. . صرخ (ج) «ماما. . بابا. . . جهينة».

عاد إلى النافذة. ارتعب. من ترى فتحها؟ من أدخل الحياة المختفية، عبرها؟ غيوم مبحوحة، وأعضاء نباتات عنكبوتية، وأصداف لها قلوب مخروطية، وطيور زيتونية اللون وصخور كبلتها مهاميز سلم، يمتشق أطراف الأزل.

خيوط المطر تلوح كأسلاك فضية تخيط حيطان البيوت.

- «وهل البيوت مفتوقة؟» تساءل (ج).

لعل انهيار المطر أياماً عديدة كان سبباً في شق مسيل قدّام الدار، جارفاً معه بضعة أطفال عراة. فُتِحَ باب البيت المقابل. بانت وراءه امرأة ترفع طفلاً. رقصت ثم رمت الطفل إلى الماء، وعاطت: «ليس هذا ابني. . انه سمكة. .».

المساء يقرض أنامله قلقاً. السكون يبحث عن معاطف الأصوات في مشجب العتمة، والقمر يدهن أبطيه بـ (الديتول).

- «تركوني وحيداً».

أكد (ج) ذلك لنفسه.

لبس جوربيه وحذاءه المطاط، وغادر البيت. كانت أشباح أمه وأبيه وجهينة تخطو خارج لوحات المطر، ترحل لتختفي في العتمات. هذا ما لمحه. هرع صوب الأشباح المتهادية. المطر يثنيه، يسربله الضباب.

صرخ فزعاً حال اختفاء الصور على منصة منظر التلاشي: «ماما. . بابا. . جهينة. . أنا وحيد. . خذوني معكم».

ولكنه الآن بات يسمع جلياً صدى الخرير يشهق باكياً عليه.

*

قلبت الأم السجادة. بحلقت مرعوبة، همست: «أين يختفي ابني؟».

اندس الأب تحت اللحاف، مصّ الهواء، وبحّ: «في الهستيريا».

نطت جهينة، صاتت كالقطار: «أخذه القطار».

تضايق الأب من فضول ابنته التي لم تصدق يوماً أن (ج) محض طفل مريض بالعصاب.

- «الموتى يرحلون الى القبور». هكذا قمع ابنته.

«ولكن التوابيت تأخذها القطارات. .».

بربرت جهينة أسيانة.



صرخت الأم، مزقت وجنتيها، قبضت رقبتها المختنقة، رفست الهواء برجليها، وعيناها أبيضتا. . أبيضتا ألماً. زحفت جهينة إلى (الكومودينو). طالت قنينة الدواء، أرتها لأبيها المتخشب المرعوص، ورغوة فمه الدكناء تناثرت على ذقنه المفلوج. خزرت جهينة وجهي أبويها، صبت الدواء على شفاهها وغنّت مغتبطة: «مطر مطر يا شاشا. . عبّر بنات الباشا. . .».

ثم غادرت المكان راكضة صوب القطارات الذاهبة الى بغداد، لترى حقاً إن كان المطر يختنق أيضاً.

ارتجت أمامها صور مشلولة، تباعدت، ذرّت، ونثرت أشكال (جيهات) عديدات، نادتها: «أختي أنا هنا، أنا هنا، أنا هنا. .».

لم تسمع سوى صدى (أنا هنا) يهطل عليها، يلطمها. كانت جهينة وحيدة، تجري، تبحث عن (ج) الغائب أبداً، يعصفه مطر الرعب هذا الذي يلبس قفّازين سوداوين كالهستيريا. □

الخيول

علاء الدين محسن



■ أجساد الجنود تتلاحق مسرعة. بمحض المصادفة يموتون أو يحيون. والنافذة أمامي تمتلىء بصور الخيول. . صور ملونة تستقر على زجاج مشروخ.

أجساد الخيول وأجساد الجنود، وسعاد تتمدد على الفراش كقطة. أما أنا فأدخن سيجارتي السابعة هذا الصباح وأرقب الحوافر تدق وجه النافذة الشاحب وأسمع صراخ الذين يتقاتلون هناك من أجل شيء ما في لعبة اسمها الحرب.

في أولها ابتسمت لي سعاد، وفي وسط الحرب ابتسمت لها، وهي معي الآن في الفراش.

مات لنا، لي ولها، كثيرون. والحرب مستمرة، ويمكن أن نموت نحن أيضاً.

وبانتظار ذلك، نذهب إلى تلك الغرفة في آخر سبعة طوابق نصل إليها منهكين لنقبل بعضنا ونتعانق حتى موعد موتنا، تطل علينا وجوه الخيول الآمنة في ضوء الغرفة الخافت.

وعندما مددت ساقي وأنا أدخن سيجارتي السابعة في ذلك الصباح الذي شهدت ليلته الماضية موت الكثير من الجنود محتفظين بأسرارهم وصور الأطفال والزوجات والرغبات التي لم تتحقق، في ذلك الصباح مددت ساقي فأصابت الزجاج المشروخ الذي تداعى شظايا توزعت أرض الغرفة وانغرزت في أجساد الخيول التي فار الدم منها وتبللت عيونها بالدموع وتكومت على الفراش متكئة على جسد سعاد التي قامت مرعوبة تنفض عنها مثلثات زجاجية لامعة البريق وحادة الزوايا، أما الجنود فكانوا مكفهري الوجوه مثل أطفال يقادون إلى حتفهم دونما ذنب.

ولم يعد ثمة مجال لممارسة الحب، فقد تكسر مزاجنا، ونهضنا متكاسلين ورحنا نحدق عبر الزجاج المحطم إلى الشارع الساكن في هذه اللحظة لولا أن عدداً من الشاحنات البنية خرجت من آخره بضجة مدوية، وأطلت منها وجوه الجنود المتربة تحدق عيونهم في

الفضاء المحتوي موتهم المنتظر، وبدلاتهم الكاكية تنضح بالدم، فقد انغرزت فيها شظايا الزجاج، وأخذتهم الشاحنات ليموتوا، بعيداً، وضجت الغرفة بأصوات نحيبهم.

كانوا يبكون كالخيول، وكالأطفال تماماً.

وبقينا أنا وسعاد نحدق إلى وجهي بعضنا مذهولين، ثم انطلقنا نضحك ونضحك.. ضحكاً له مذاق البكاء.

ثم اقترحت سعاد أن أغير غرفتي إلى أخرى نستطيع فيها أن ننام مع بعضنا بهدوء..

واشترطت لتأتي اليها، أن لا آتي إليها - الغرفة الجديدة - بصور الخيول.

أما أنا فكنت أفكر بغرفة تنتصب على نوافذها كشواهد القبور صور لنساء منتحبات متشحات بالسواد ينعين أطفالهن المقتولين قبل الفطام، وقبل أن يشبعوا من شفاه حبيباتهم.

وعندما أخبرت سعاد بذلك، قالت إنني مجنون، وإن جنوني مأساة، ومأساتي هي جنوني. وقالت إنها تفضل رجلاً آخر يحبها بصمت دون أن ينغص حياتها بخيول قتيلة وجنود معطوبين وأمهات نائحات. وقالت إنها وجدت هذا الرجل وستدبر خطة لاختطافه من صديقتها.

أما أنا فقلت لها إن حياتنا معاً خربت منذ أن بدأت الحرب. وبما أننا تعرفنا على بعضنا في أول الحرب، فقد خربت حياتنا منذ أن تعرفنا على بعضنا.

فلم تفهم شيئاً، واقترحت عليها أن تعرفني على صديقتها التي ستسرق منها صديقها والتي قالت عنها إنها تعتبر ممارسة الحب مهمة نضالية.

فقطبت حاجبيها وأخذتها الغيرة وقالت لي من الأفضل أن تنصرف لكآبتك الدائمة.

وعندما انتهيت من سيجارتي السابعة في ذلك الصباح كنت أفكر: لو لم أمد ساقي بقوة فترتطم بالزجاج ويتحطم وتخر الخيول جريحة ويختلط دم الجنود بشظايا الزجاج، هل كان سيحدث ما حدث وتقوم الحرب؟

وبدا لي العالم مرتبكاً ومثيراً للضحك ولكنه ضحك له مذاق البكاء كموتنا. □

صدر حديثاً:



عبد السلام العجيلي

جيل الدربكة

آراء في العلم والفكر والسياسة

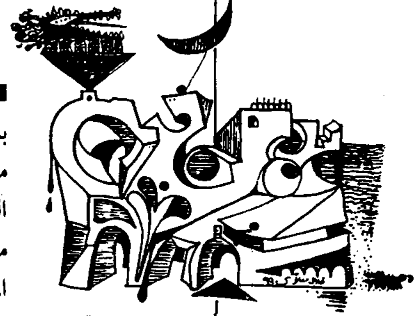


Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905.

فلسطين

كل الاتجاهات

زكي درويش



■ وتبين لي أني ضعت، ركبت أول سيارة باص في أول محطة صادفتني، أخرجت يدي من جيبي بكمية من النقود دفعت بها إلى السائق، وشاء حظي الحسن أو السيء ـ هذه مسألة تحتاج إلى مناقشة فيما بعد ـ أن يكون المبلغ مطابقاً لسعر الوصول إلى محطة ما، في مكان ما في اتجاه ما دون زيادة أو نقصان، والسائقون عادة يحبون أن يظهروا بمظهر الأذكياء.

آنذاك، لم أكن مستعداً لمناقشة ما حدث لأني كنت فرحاً بالسلامة، والسلامة كما يقولون غنيمة، وبعد أن جلست على الكرسي تسارعت دقات قلبي بعنف، وهذا ما يحدث لي عادة عندما أقع في مأزق حقيقي تكون فيه حياتي أو حياة الآخرين بسببي أمام خطر داهم: تسير الأمور سيراً عادياً حسناً، وبعد السلامة والنجاة يأتي دور رد الفعل. وهذه في ما أرى نعمة لا يدركها إلّا من وقع في هذه المواقف، ولعل في هذا ما يفسر اندفاع المحارب إلى قلب النار والتهلكة، ومن ثم إحساسه بالخوف أو الندم أو حتى الجنون بعد سنوات من النصر أو الهزيمة.

على أني في هذه المرة قررت أن أقاوم ما أستطعت، ربما لإحساس داخلي بأني لم أتجاوز الخطر تماماً بعد. وبما أن التدخين ممنوع في الأماكن العامة حرصاً على سلامة الجمهور وحقه الطبيعي في تنفس هواء نقي، فقد قررت أن أتسلى بمشاهدة الشوارع والناس والعمارات العالية، ولكني اكتشفت أن هذه الفكرة تعيسة، فالعمارات متشابهة، متكررة، متراصة، مكعبات ضيقة كالزنازين تمتد على طولها حبال غسيل معظمها سراويل نسائية ورجالية. على طول الشوارع اعلانات متكررة أكثرها عن الملابس النسائية الداخلية والبيرة، حتى قلت في نفسي ربما كان هؤلاء المتدينون على حق.

شوارع خالية من الأشجار. وضع مقلوب. أشجار على سطوح البيوت، بينما أشجار نخيل من النوع القزم المستعمل للزينة تبدو تعيسة لإحساسها بالغربة.

انتبهت إلى أن الفسحات التي لم تصل إليها أصابع الإسفلت كانت رملية. ولأمر ما خطر لي أن العمارات الشاهقة تسبح فوق بحر من الرمل المتحرك. ولما توقفت سيارة الباص في احدى المحطات لاحظت بوضوح أن الرمل يكسو الشارع بطبقة رقيقة، فتخيلت الرمل يخرج من مخابئه ويغمر الشوارع تماماً، ويدخل النوافذ والشرفات ويصير كل شيء رملاً فوق رمل. تمنيت أن أفضي بهذا الأمل الى جاري في المقعد، لكن نظرة واحدة الى سحنته ردتني خائباً. كان يخفض رأسه ثم يرفعه في حركات رتيبة ويقول كلاماً غير واضح بدا لي أنه صلاة.

عرفت أن لحظة المواجهة لا بد قادمة، وكنت أحاول دفعها ولكن بدون فائدة. هل ضعت حقاً أم أني كنت أريد أن أضيع لأشغل نفسي بحكاية الضياع هذه أم هل كان الوضع خليطاً من هذا وذاك؟ المهم عندما حاولت أن أعرف أين أنا فشلت تماماً.

كانت سيارة الباص تخفف السرعة عند المنعطفات. وهناك عادة يعلقون أسماء الشوارع بحروف صغيرة على معدن أزرق أو ليلكي، ثم أدركت أن الأسماء هنا لا توحي شيئاً، فاسم (هرتسل) مثلاً موجود في كل مدينة من نهاريا إلى تل أبيب وربما حتى ايلات، وكذلك اسم وايزمن وغيرهما.

هل يمكن أن أسأل الراكب إلى جانبي: أين نحن الآن؟ وماذا عساه يظن بي؟ ثم كيف أفسر له ملابسي غير المنظمة، وشعري، وبعض الأزرار المقطوعة؟

ابتسمت رغماً عني، بل كدت أقهقه فأقطع الصمت القاتل في سيارة الباص إلّا من صوت المحرك الذي بدا لي ناعماً في هذه المرحلة، فقد تذكرت قصة ذلك الولد الذي أصبح حالي يشبه حاله غير أن النهاية في قصتي ما زالت مفتوحة، أما هو فقد أنهاها على طريقة الفيلم العربي أو ما يسمى بالنهاية السعيدة.

وحكاية ذلك الولد طويلة ملخصها أنه كان معنا في رحلة مدرسية الى جبل الشيخ. وفي طريق العودة توقف الباص لسبب ما في البانياس، فرأى الولد من خلال النافذة صورة فتاة بدوية من النوع الذي يوضع على بطاقات البريد، كانت على خدها شامة وفوق جبينها سلسلة من قطع النقد الذهبية. ربما ذكرته الصورة بأمه أو بفتاة يحبها. وبدون أن يفكر خرج من النافذة ولم ينتبه أحد لتسلله وذهب ليشتري الصورة. في تلك اللحظة انطلق الباص في طريق العودة. ولأنه كان صغيراً وصامتاً لم يفطن أحد إلى غيابه، ولم يكتشف الأمر إلّا بعد أن وصلنا إلى القرية. الله وحده يعلم كيف وصل الولد بعد ذلك إلى صفد. لقد روى القصة على أكثر من وجه. ومن هناك صعد أول باص صادفه في المحطة، وربما قد أغفى فإذا هو في شوارع يافا وهو يعتقد أن كل باص يجب أن يمر بقريته حتماً.

أدركت لأول مرة أن حكاية الولد لا تثير الضحك، بل تحمل في أعماقها بذور مسألة مكتملة الجوانب وقلت في نفسي إن كانت الحكاية مضحكة، فحكايتي الآن مضحكة أيضاً، فهل يرضيك هذا؟

عندما انتظمت دقات قلبي وعدت جسدياً إلى حالتي الطبيعية أطبقت عليّ الذاكرة وعرفت أن لا فائدة من الهرب أبعد من هذا الحد. يجب أن أقف أمامها وجهاً لوجه، وما كان يجب أن أهرب منها أصلاً. أمسكت ما حدث من طرف الخيط وكأني أدحرج كرة صوف.

كنا حوالي عشرين شاباً وشابة في طريقنا إلى القدس وتوقفنا في المحطة المركزية في تل أبيب في ساعة لا تمتاز عادة بالازدحام. قررنا أن ننتظر قليلاً قبل الصعود إلى باص القدس نستعرض ما يعرض هناك من كتب وصور واسطوانات وملابس وتفاهات. وكنت قد لاحظت أننا لم ننجح في تكوين مجموعة، ولم نتبادل من الكلمات إلّا ما كان ضرورياً، ولم نوجه أسئلة إلّا ما كان جوابه نعم أو لا. شيء ما يقف أمامنا، ولم أكتشف ذلك رغم طول المعاشرة. لاحظت أننا لم

نفتح موضوعاً وتوصلنا فيه إلى نتيجة. كنا نتحدث على طريقة المسافرين الذين يلتقون في المطارات أو القطارات لأول مرة. كان يتثاءب أحدنا ويقول: أف يا للحرارة! فيضيف الآخر: والرطوبة شيء لا يطاق. ثم تعليقات عن سكون البحر تحت الشمس اللاهبة والرمل الناعم وعدد المستحمين ثم فترة سكون طويلة طويلة. فكرت أن السبب هو ذلك الحر، ثم أدركت أن هذا بعيد عن تعليل ما يحدث. شيء مفقود بيننا.

وبينما كنا نمضغ السندويشات والملل اخترق النعاس صوت هائل، انفجر شيء ما. تسمرنا في أماكننا لحظة ثم اختلط كل شيء في كل شيء. مدّ من الصراخ والصياح والناس والسيارات والشرطة وسيارات الأسعاف والإطفاء والنجدة، وناس يركضون في كل الاتجاهات الممكنة المؤدية إلى أزقة وشوارع وساحات، ركضت في اتجاه ما. أعرف الآن أني لم أحاول البحث عن زملائي، ولم أشاهد أحداً منهم حتى وصلت إلى المحطة التي صعدت منها.

قلقت. ماذا حدث لسمير ذلك الفتى الأنيق، ومروان الذي لا تفارق الابتسامة الحزينة شفتيه؟ وهلعت تماماً عندما تذكرت ليلى. أيمكن أن يكون حدث لها ما أخشاه؟

تملكني الإحساس بالندم، ولكني حاولت إبعاده كدت أصرخ: ولماذا لم يسألوا عني هم؟

ولكني وجدت هذا التبرير سخيفاً، ثم من يضمن لي أنهم فعلاً لم يسألوا عني.

كنت بحاجة إلى صفع نفسي، لهذا استخرجت من الذاكرة ما فعلته يوم وقع انفجار في مدينة عكا، ورأيت مجموعة من الشبان اليهود يضربون عربيين، وأدركت أني واقع في مأزق لا محالة، فقلت لليهود باللغة العبرية ما معناه اضربوهم. يومها عضضت يدي وأنا أتصورها تضرب الشابين العربيين، بل لقد حاولت أن أضرب نفسي لأشاركهما ما ذاقاه من إهانة وعذاب.

فقدت الجهات تماماً، لا أعرف الآن اتجاه سير الباص. كل شيء متشابه. أبرز ما يميز المكان صور الإعلانات شبه العارية ورجال يلبسون الملابس السوداء الدينية. جربت أن أستعين بالشمس فلم أفلح لأنها كانت مختفية فوق الباص.

خرج الباص من دائرة البناء نهائياً، كان يسير في شارع يمتد في صحراء على جانبيها رمال صفراء ونباتات صفراء أيضاً، عندما يمر الباص بجانبها تثب عدة وثبات في حركات بلهاء. قررت أننا نسير نحو الجنوب، فليس لدينا صحراء إلّا في هذا الاتجاه، ولكن إلى أين؟ هنا المشكلة.

وربما بسبب التداعي تصورت أننا نخترق سيناء. أحببت الفكرة، وعرفت بعدئذ أنها وسيلة للتخفيف عن النفس ما تراكم عليها من سحائب الندم والإحساس بالذنب.

ألم تشهد الصحراء من قبل، غيري يفر كالقطيع الشارد عندما أمطرت السماء حمماً وشظايا؟ وما عساي أنا المواطن الفرد إزاء ما عجزوا هم من مواجهته؟ وعندما حاولت التوغل في الفكرة إلى أبعد من ذلك عجزت، لكني كنت مصمماً على غسل نفسي مما علق عليها من خيبة. قلت: وقبل حوالي أربعين سنة انطلق جدي وأعمامي وأخوالي في كل الاتجاهات عندما اقتربت من سهول بلدنا دبابة.

وتداركت: هل يجب أن تتكرر الغلطة المأساة في كل مرة؟

وأضفت: أنا تعب، ثم أنا خائف، وهذا الجهل بأني لا أعرف أين أنا الآن. أبعد ذلك خيبة؟ انتبهت إلى أن ساعة الراديو تعلن الثانية عشرة ظهراً. تمطى صوت شاسع في سيارة الباص وأعلن المذيع موجز أنباء الثانية عشرة.

كانت حكاية المحطة المركزية في تل أبيب تتصدر النشرة، واتجهت العيون كلها وكأنما بنابض دقيق إلى الأمام والوراء واليسار واليمين وصنعت فوقي سحابة غليظة من الحقد والتساؤل والتحدي، وانكمشت في مكاني لكني قطعاً لم أنكمش مثل القطة المتحفزة. كنت أريد أن أتحول إلى شيء صغير لا يرى بالعين المجردة، على الأقل العين الحاقدة.

في هذه اللحظة توقفت سيارة الباص، ولم أعرف كيف تحول الركاب كلهم بلا استثناء إلى جنود. من أين استخرجوا كل هذه الكمية من المسدسات.. وكلها مصوبة إلى الاتجاه نفسه؟

تفتقت الذاكرة بصورة مدهشة، واستخرجت من سطحها وأعماقها صوراً مكثفة. باص قد جعل هدفاً للرماية على مشارف تل أبيب، باص آخر يحمل رقم ٣٠٠ يتجه إلى الجنوب، عربيان في عكا، صحراء سيناء، نهر الأردن، الحولة، معبر الناقورة، اتجاهات متشابكة، خيوط مترابطة، بيروت، مخيمات، طائرات، أطفال..

وهبط على نفسي شيء بارد، لامبالاة، لا أعرف من أين ينبع. لم يبق للخوف أثر. هان كل شيء، ولحظة المواجهة على بعد لحظات.

قلت في نفسي: أنا بين اثنتين كلتاهما النار، وأهونهما الموت..

أما أن تتكرر المأساة الغلطة.. فلا. □

رجال ونساء

أحمد هيبي



الفراق

■ عندما كانت تلميذة عنده أحبّها حُباً جارفاً. ترك الفصل يغرق في الضوضاء وتبادل مع عينيها نظرات طويلة تشبه التنهدات الحادّة وتقوم مقام الرحلات القصيرة إلى حضن الطبيعة خارجاً. ولّما كان لا بُدّ أن يفترقا فقد افترقا هكذا: جاءت إليه تقول له إن أخاها وأمها غير راضين عمّا بينهما من نظرات طويلة في غرفة الصف، فافترقا لأنه لم يكن أسهل من الفراق في تلك الأيام.

وبعد مضي سنين عديدة أرسلت له من يقول إنها ما زالت تحبه، وإنها تريده إلى جانبها وقد أصبحت امرأة ناضجة، وأن أخاها قد سافر إلى بلاد بعيدة وأمّها العنيدة ماتت من زمان. فأرسل لها من يقول: ابحثي يا صغيرتي عن رجل مناسب بشوارب قصيرة وثياب مُعطّرة، أما أنا فقد اقترنت بامرأة تكبرني سِنّاً وتفوقني إدراكاً بحقائق ◄

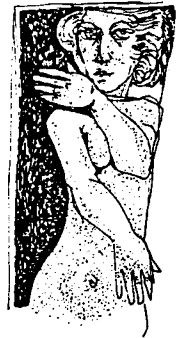
فلسطين

الحياة، وهي تنظم لي أوقاتي، وتشتري لي الثياب التي أرتديها وتنظم لي أفكاري على أحسن ما يكون، وهي في طريقها لإنجاب الأولاد. ولما كانت قد قرّرت أن تحبه إلى النهاية فقد سمعت كلامه وتزوجت بشاب آخر، أحمر الشوارب، وسافرا إلى بلاد بعيدة وراء البحار.

وبعد ذلك، عندما خرب عالمه، ونكّلت به المرأة التي تشتري الثياب وتنظم الأفكار، وبدأ الأطفال الذين أتى بهم إلى حيّز العالم يضيّقون عليه، غاب أوقاتاً طويلة عن البيت، وصار ينظر في الشرفات العالية ووراء جدران المدارس بحثاً عن فتيات بحجم تلميذة صغيرة تتبادل النظرات. ولمّا كانت المدارس قد أقفرت والشرفات لا تمطر فتيات، فقد تعلّم هواية جديدة ظلّ يمارسها في شيخوخته: كان يرسم تلميذات بثياب المدرسة يتأمّلن رجلاً واقفاً أو جالساً عند زاوية الشارع. وفي اليوم نفسه الذي مات فيه، وكان هذا يوماً بارداً وقاتماً، أخرجت المرأة، التي اشترت الأكفان ونظمت الجنازة أحسن تنظيم جميع صناديق الأوراق التي كان زوجها يحتفظ بها، ونظرت بفزع إلى الوجوه الفتية وهي تطالعها من بين الأوراق. كل هذا حَدَث قبل أن تسكب الكاز فوقها وتحرقها عن آخرها.

الهاتف

اتصلت به بالهاتف وقالت له: «ألا تعرفني؟». فتمهّل قليلاً وقال: «وكيف لا أعرفك؟ وهل أعرف أحداً غيرك من النساء؟»، ولكن قولي لي: من أين أعلم أن التي تتكلم هي أنت، ومن أين لي أن أعرف أن حظّي العاثر قد تحوّل عني الآن؟ وكيف لي أن أجزم في مثل هذه الأمور الدقيقة في مُكالمة تلفون؟». عندها أغلقت السماعة ساخطة، وظلّ هو واجماً، قليل الأكل، فاقداً الشهيّة إلى أن اتصلت به بعد يومين وسمعها تقول: «أما عَرَفتني للآن؟ ألا تقدر أن تُميّز صوتي. وأنا عرفت صوتك منذ الكلمة الأولى التي نطقت بها؟»، فقال: «بل أعرفك جيّداً، وأقدر أن أميّز صوتك من بين جميع أصوات النساء في العالم، بل لا أقدر أن أميّز غير صوتك من هذه الأصوات، ولكن ألا ترين ما أنا به من التوتر والانشداه بسبب أنك تتكلمين إليّ؟». عندها أسقطت غاضبة سمّاعة التلفون من يدها مرة ثانية دون أن تضيف كلمة إلى ما قالته، إلى أن مضى أسبوع آخر رنّ فيه الهاتف مرّة واحدة فرفع السماعة، وسمعها تقول: «إنك لا تعرفني، ولا تستطيع أن تميّز صوتي، وقد نسيت اسمي وفصلي، وعندما أتحدّث إليك تخونك قواك، فوداعاً».



اللقاء

لقيها في المدينة في طرف السوق، عند دكان نائية للأواني. كانت جميلة لا تزال وكان جسدها كالثّمرة الملفوفة بورق رقيق. وفكّر أن السنين التي جعلت تحطّمه وتحوّله إلى كوخ خرب ما زادتها إلا جمالاً وفتنة، فقال لها: «هل صحيح أنك تزوجت ذلك الشاب ذي السيقان العالية كساقي اللقلق، والذي كان يسير في فناء المدرسة كالعصفور الذي اقتلعوا ذيله؟»، فقالت ضاحكة وقد أعجبتها جسارته وصراحته: «صحيح ما قيل لك، ولكنك ربما لا تعرف أن ذلك اللقلق قد جعلني أميرة قلبه وملكة قصره ومفتاح أيّامه، إنه ما زال يشفق على قدمي من قسوة الأرض ومن خشونة المصاطب حتى فرش المكان بالحرير وزيّن الجدران بالفرو الثمين».

فأجاب قائلاً: «أمّا أنك ملكة قصره فهو شيء لا تُحسدين عليه، لأنه قصر عقيم، ولأنه قيل للحكيم الأفضل أن تكون رأساً للثعلب من أن تكون ذيلاً للأسد، وأمّا أنك أميرة قلبه، فلا أدري إن كان - من دون الناس - يملك قلباً، أو يعرف في أيّ جهة من صدره يقع هذا القلب. أما قولك إنك مفتاح أيّامه، فأود أن أسألك متى كان للخرائب المهدّمة مفاتيح؟ وما حاجة الأبواب الصّدئة إلى أقفال، وهي أحوج إلى مطارق ثقيلة تحررها من الصدأ وتجعلها، ربما بعد جهد، تتحرّك قليلاً فوق محاورها حركات قليلة؟».

فردّت عليه قائلة: «ليست العبرة في البوابات في كونها تفتح وتغلق لكل طارق، ولكن في كونها تغلق على الذين يقيمون، في أمان، وراءها».

فقال لها مازحاً: «كيف الدخول إلى قصرك المُنيف، وهل هناك بوّابة خلفية أو سرداب معتم، يوصل الأشقياء أمثالي إلى الداخل، حيث تقيم أميرة القصر؟»، فقالت وقد كفّت عن الابتسام: «لا مكان للأشقياء في عالمي الصغير، وقد استغنيت عن محبّة الرجال بمحبة الملائكة والصالحين، وأغنتني الكتب المقدسة عن رسائل العشاق، أما في حديقتي فأزرع الزهور التي تنمو وتعلو وتجف دون أن يمسّها أحد». فقال لها: «وما الغريب أن يتركك جنونك زهرة جافة في حقل مالك الدار ذي الساقين الرفيعتين؟ وما الغريب أن نقترح على السجين القديم الهرب ونوفّر له سُبل النجاة فيرفض؟».

عندها رفعت عيناها إليه وقالت: «كيف أهرب من رجل صالح هو موظف في البنك، ولو شئت أن يفرش لي الأرض ذهباً لفعل وهو مرتاح البال»، فقال لها: «ما فائدة أن تعيشي في الأسطورة ولا تقومي إلا بدور تمثال الرّخام القاعد في باحة القصر». عند ذلك سكتت واجمة فقال لها وهو ينصرف: «لقد تكلّمت بجرأة بالغة بحق الرجل حتى كدت أنسى أنك تشربين من مائه، وتتنفسين غباوة أفكاره، وترقدين في ليالي البرد الطويلة بين تقوس ساقيه، إن الزهور التي لا تقطف، لِعِلْمِكِ، تصبح جزءاً من الأرض حتى قبل أن تركن رؤوسها وتشرّدها الريح والأتربة».

حجارة الدار

قالت له: أحبني، فأحبها. قالت له: التصق بي، فالتصق. قالت: اجرِ ورائي كما أجري وراءك، والهث كما ألهث، وعاتبني كما أعاتبك، واكتب لي رسائل مطوّلة كتلك التي سمعتُ أنك تكتبها لأني أحب قراءة الرسائل والناس نيام، وتلهب خيالي كلمات العشق وأفكار المحبة. فجرى وراءها، وأخذ في عتابها، وقضى أياماً وشهوراً في كتابة رسائل مطوّلة ضمّنها كل حكمته وتجاربه السابقة، وأودعها كل ما عَرَف عنه من ذلاقة اللسان وحسن التعبير، حتى أنها شوهدت مراراً وهي تبكي وتكفكف دموعها كُلما وصلتها رسالة منه.

وفي يوم من الأيام قالت له: «جاء من يطلب من يدي». فقال لها: «مستحيل، حتى حجارة داركم تعرف ما بيننا»، فقالت له: حجارة دارنا لن تقرر مصيري ولكن أبي يقرر»، فقال لها: «ألا تخبره أمك؟»، فقالت له: «إن العريس من طرف أمّي»، فقال لها: «وما العمل إذن، أم جئت تقولي ألاّ أمل؟». قالت له: «بل تعالى قابل أخوتي وتحدّث مع أقرباء العائلة».

وبعد أن قابل الأخ الكبير والأخوين الصغيرين كلاً على حدة، بعث لها من يقول: «ابشري، أخوك الكبير معنا». أمّا هي فقد أرسلت له تقول: «لا تخطىء. أخي الكبير صديق حميم لعريسي

المرتقب، ولكن لا تيأس، اذهب إلى أعمامي وتحدَّث إلى أخوالي. هناك واحد بينهم تتحدث إليه أوّلاً». وهكذا لفّ عليهم واحداً واحداً: الأعمام والأخوال والعمّات والخالات، ومسك بكل طرف خيط يُمكن أن يُمسك، ويوم بدا له أن الأمور تجري في صالحه، وأن الذين يهزون رؤوسهم أكثر بكثير من المطرقين الذين لا يحيرون جواباً نهض باكراً، والشمس لا تزال تخرج من بين الأزقة والحارات وترك الريح الشرقية العاتية تسوقه إلى بيتها. لم يحسب حساباً لكلب الدار الذي سمع الكثير عن شراسته من الذين تبسّطوا معه في الكلام، مُعتقداً أن كلاب الدار إنما تودّ من يود أصحابها. ولكنه عندما وصل إلى الحدّ الذي لا يستطيع فيه بعد أن يقترب أكثر دون أن يفكر مُجدداً بالكلب، أدرك ما خانته حتى الآن أذناه في ادراكه: أصوات زغاريد النساء وجلبة المحتفلين بالعروسين الجديدين اللذين لم يُدع إلى عُرسهما.

الفتاة الرقيقة الصافية

كانت في السّنة الأولى في المدرسة عندما عَرَفها، وكان هو في السّنة الأخيرة. كانت رقيقة وصافية كغيمة صغيرة بيضاء، انتظرها في الاستراحات، ووقف في طريقها مُتعمداً، وقال لها بكل لغة، ما عدا اللغة العربية، إنه يحبها، وكان يخيّل إليه أحياناً أنها تقف وراء الممرات وتنتظره. ولما كان صديقاً لأخيها فقد قال له مازحاً: «ليست هذه من بنات الأنس بل من بنات الجن الأزرق». ومن يومها صار ضيفاً دائماً في بيتهم، عبد حجارة دارهم، وأحب حتى الكلب الذي ينبح في قاع الدار، وتذكّر بعيداً دقات ساعة الحائط خاصتهم وهي تنذره بالوقت. شاركهم أفراحهم وأتراحهم، وتمنّى لو كان واحداً منهم إذن لاستطاع أن يبقى معهم ملتصقاً بهم. في الليل كان يستفيق، إذ يكون نائماً عندهم، ويرفع الغطاء لينظر في المدخل المظلم حيث يمكن أن تظهر هي فجأة أو تمرّ من جانبه. ولكن عندما تزوّجت لم يفطن إليه أحد. أخذها الناس ـ هكذا قال له من كان حاضراً ـ في طابور عظيم من السيارات الصاخبة التي كان عليها أن تتسلّق الجبل. وهناك في تلك القرية الوادعة على سفوح الجبل أنجبت جيشاً صغيراً من الأولاد الذين ما كان يمرّ بهم مَرّة حتى يقول في ذات نفسه: كان يمكن أن يكون هؤلاء أولادي. □

حراس الفضيلة

في قيظ أيلول عَرفها. التقيا في المدينة بعد أن فعلت وسائل الاتصال المتاحة لسكان المُدن فعلها. قال لها: «كأنما أعرفك من مئات السنين»، فردّت عليه ضاحكة: «كم امرأة تعرف من مئات السنين؟». خرجا إلى البراري. ناما فوق الصخور، واختبآ بين أحجار الوادي. وفي الغابات تكلّما لغة الصنوبر، وهناك انتقلا من ظل إلى ظل، ومن مخبأ إلى مخبأ لأن العيون كانت متيقظة جداً في المدن، و«حراس الفضيلة» كانوا منتشرين في كل زاوية. قالت له: «أحبّك، ولكني لا أستطيع أن أستمر هكذا في النور، كنت أستطيع أن أحبك أكثر في الظلام وعلى الوسائد الطريّة، أمّا أشعة الشمس فتؤذي عيني»، فقال: «أستطيع أن أطفىء لك الشمس، وأن أجعل لك من دونها حجاباً، وأن أحوّل الظهيرة القائظة إلى عتمة مُكدّسة في الأركان وإلى ليل مُنْتَصِف». فقالت بدورها: «أليس أسهل لك أن تقول لي: أغمضي عينيك، أو ادفني رأسك في الرمال؟»، فقال مُحتجاً: «بل بطرق بسيطة ومتعارف عليها أستطيع أن أحلّ الظلام محل النور، كأن أسكب بيدي هاتين ماءً فوق قرص الشمس المشتعل، أو أغطي وجهها الناري بحصيرة أملكها، أو ألوّح بعصا قصيرة عندي، تصنع العجائب بوجهها، فتتراجع هي مذعورة إلى ما وراء الغيوم وإلى ما خلف الأفق المرئي». عندها قالت ضاحكة: «أرجوك ألّا تفعل، وإلا ضلّ أولاد المدارس طريقهم إلى بيوتهم، وتعطّلت حركة المرور في الشوارع، وعمّ الخراب أرجاء المعمورة التي تربطنا بها أواصر القربى والانتماء لا تزال. ويكون حالنا بعد ذلك كحال من يقتل جَملاً لكي يوفّر عشاءً لابن آوى». □

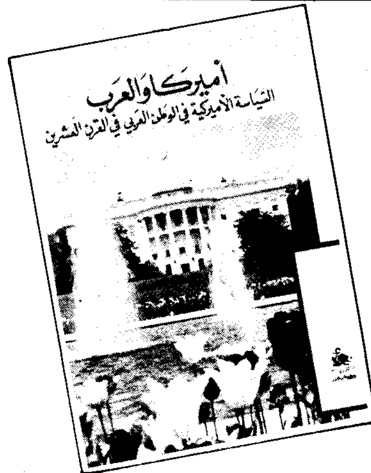
صدر حديثاً:

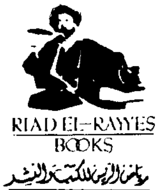
اميركا والعرب

السياسة الاميركية في الوطن العربي في القرن العشرين

نظام شرابي

٨٠٠ صفحة * ١٦ جنيهاً استرلينياً





الكويت

قبل فنجان القهوة

حزامة حبايب

■ حدث ذلك لخليل الصالحي قبل فنجان القهوة:

أثاره الرأس الأخضر الصغير.. العينان زرّان أحمران صغيران، والشعر برتقالي كثيف من خيوط النايلون المجدولة. امتد من العنق البلاستيكي قضيب خشبي بلون أخضر فسفوري، انتهى في سن مدبّب. حمله بفضول غريب. ما هذا؟! حتى أقلام الرصاص أصبحوا يصنعونها على هيئة دمى؟! وأية دمى؟!

تبعثرت على ظهر المكتب الأبيض الصغير دراجة بلاستيكية زرقاء بحجم الأصبع ورباط عنق زجاجي وقطعة شكولاته مطاطية ودبابيس برؤوس كروية ملونة.. قلبها بين أصابعه.. ضحك.. إذن فالدراجة البلاستيكية مبراة، ورباط العنق مشبك للأوراق، وقطعة الشكولاته ممحاة!

ضحك مرة أخرى..

دنا خليل من المكتب الصغير. رائحة الغراء المستخدم حديثاً ما زالت عالقة به. اتصلت بيمين المكتب طاولة بيضاء تربعت فوقها الآلة الطابعة الجديدة.

اقترب من الطابعة الضخمة بعد أن تأكد أن لا أحد يراقبه. يا للتعقيد!! ما حاجتهم إلى كل هذه الأزرار؟! أزرار كثيرة ودقيقة تزاحمت بالقرب من بعضها. الزر نفسه يحمل ثلاث قراءات..

حرف الألف باللغة العربية، وحرفا الألف باللغة الإنكليزية، حرف كبير وآخر صغير. ولكن هنالك قراءة رابعة على نفس الزر. ما هذا؟ آه. إنها علامة تعجب. أتراها بالعربية أم بالإنكليزية أم أنها مشتركة؟ ليجربها. كانت الورقة ملفوفة حول الإسطوانة السمراء. انتبه إلى أن الطابعة موصلة بسلك كهربائي. ضغط بإصبعه على الزر، فتحركت الورقة عشرين سنتيمتراً إلى اليسار. فزع. بدل أن يطبع «أ» واحدة ظهر على الورقة ffffffffffffffffffff. يا إلهي! خمسون «ألفاً»! من أين جاءت جميعها؟ إنه لم يضرب سوى «ألف» واحدة.. فمن أين أتت الخمسون؟ من أين؟! من المحتمل أن يكون هنالك خلل ما في الآلة.. أو في الزر نفسه. أو.. فيه هو! لم لا؟ لعله ضغط بقوة أكبر مما ينبغي. إنها آلة حساسة على ما يبدو، أزرارها تعمل بالكهرباء. ولكن كيف يستطيع أن يطبع حرف الألف الإنكليزي؟! ثم هنالك حرف صغير وآخر كبير! إنه يعرف أنه لطباعة الحروف العربية يجب أن تكون ذراع الآلة في أقصى اليمين. فهل يجب أن يحرك الذراع إلى أقصى اليسار أولاً لطباعة الحروف الإنكليزية؟ حسناً.. ولكن كيف؟ ثم هل يكفي تغيير الذراع وحدها لتغيير الحروف؟ لا.. لا يكفي.. لا بد من أن هنالك زراً خاصاً يقلب الحروف العربية إلى أخرى إنكليزية وإلّا لما وُجدت حروف مختلفة للغتين مختلفتين على نفس الزر! ولا بد من أن هناك زراً خاصاً لكل قراءة من القراءات الأربع.. أي أن للزرّ الواحد أربعة أزرار.. زر لكل قراءة! زر للألف العربية.. وزر للألف الإنكليزية.. وزر لعلامة التعجب.. وزر لـ.. ولكن أين هذه الأزرار اللعينة؟ أين؟! فتش بعينيه جيداً.. لكن الأزرار كثيرة.. وصغيرة.. و.. و.. كثيرة! آه. وضع يديه فوق رأسه. صداع وزغللة. إنه لا يفهم شيئاً.. لا يفهم شيئاً.

ضرب المكتب الأبيض بعصبية. اهتزت الدبابيس الملونة والدراجة البلاستيكية ورباط العنق الزجاجي وقطعة الشكولاته المطاطية. منذ ثلاثين عاماً لم يكلّفه الأمر كله سوى بضعة قروش اشترى بها كتاباً خاصاً بتعليم الأسلوب الصحيح في الطباعة. كانت لديهم في البيت طابعة جيّدة.. قديمة ولكن جيدة.. نظفها، واشترى لها شريطاً أسود عوضاً عن الشريط القديم. واستطاع خلال شهر أن يكشف أسرارها المتواضعة: الاستخدام الصحيح لأصابع اليد وتركيب شريط التحبير وتزييت الأجزاء المتحركة أسبوعياً. لم تحتج منه أكثر من شهر.. أي والله! أما هذه الحشرة العملاقة بتوصيلاتها الكهربية وأزرارها التي كعيون ذباب مضيئة، فيلزمه سنوات لفهم وظائف وأسرار الخمسين زراً فيها. ولكن ما حاجتهم إلى آلة جديدة على أية حال؟! أما كانت تلك التي على طاولته تفي بحاجات المكتب المحدودة؟ لقد اشتراها الأستاذ عبد الكريم منذ خمسة عشر عاماً..

أي منذ تأسيس المكتب نفسه، وظلت وفية بالتزاماتهم، ولم يحدث وأن خذلتهم أبداً. فماذا جدَّ عليهم حتى يفكر الأستاذ عبد الكريم بشراء طابعة بأزرار لا ضرورة لها؟! إنها مضيعة للفلوس لا أكثر ولا أقل.. مضيعة للفلوس.. ومضيعة له هو! ولكن.. أينتهي كل شيء عند الطابعة؟ أم أن الطابعة بداية لكل شيء؟!

أمس.. وقَعتْ أناملها على الأزرار الدقيقة كحبات أرز تتساقط بسرعة فوق صحن زجاجي. ما أن يبدأ السطر معها حتى ينتهي في نفس اللحظة. كان هو يحاول طباعة أحد التقارير على طابعته الهرمة، عرضَتْ عليه طباعته بنفسها على طابعتها الأوتوماتيكية فرفض. لكن حبات الأرز كانت سريعة.. غزيرة كما المطر، حشت أذنيه وعينيه ثم سقطت فوق أنامله فتاهت عن أمكنتها حروفه.. ضاعت فوق الورقة، شطر القِدم أنصاف بعضها ولم يجمعها خط مستقيم! حروف إلى أعلى وحروف إلى أسفل.. وحروف لا هي إلى أعلى ولا هي إلى أسفل! وحبات الأرز أسرعت أكثر. كان شريط التحبير يلتصق بالورقة حيناً وبالحرف الحديدي حيناً آخر. وفي كل مرة كان خليل يزيحه بأظفره؛ يلحس آثار الحبر الأسود التي قد تعلق برأس أصبعه ثم يعاود الكرة من جديد. أنامله جبلت بالنشاء. غدت بطيئة. تصمغت فوق الحروف المتحللة. بدأ يعرق. حك أذنيه الساخنتين بشدة. انبعث منهما حرارة وصفير آت من داخله.

ازدادت سماكة الغبش فوق عينيه. وشيئاً فشيئاً لم يعد يُبصر أو يسمع. حبات الأرز دفنته تماماً. وأخيراً فرَّ السطر خارج الورقة. آه.. لقد نسي أن يضبط الهامش الأيسر. ضرب على المفاتيح الهرمة بكل ثقله. كيف ينسى أن يضبط الهامش الأيسر؟! بعد كل هذا العمر وينسى؟! هو.. خليل الصالحي ينسى أمراً تافهاً كهذا؟! لا يصدق! سحب الورقة بغضب. جعّدها بكلتا يديه وقذفها نحو الحائط. عرضت عليه للمرة الثانية طباعة التقرير بنفسها، فرفض للمرة الثانية.. وخرج.

لماذا أمس؟! أمس بالذات.. لماذا خذلته؟! من دون الأيام كلها تختار هذه الحروف اللعينة أن تحرن أمس.. وأمام من؟! أمامها هي؟! أما كانت أجّلت عنادها ولو قليلاً؟

لربما.. لا! مجرد التفكير في هذا الاحتمال يخيفه. فرد كفيه في الهواء. مطّ أصابعه العشر. إنها ثابتة. لا أثر لرجفة فيها. رفع أحد الملفات الملقاة على طاولته وشد عليه بأصابعه.. أصابعه العشر. لم يهتز أو يقع. كان يشد على الملف بأصابعه.. أصابعه العشر.. كما لو كان يخشى أن تطيره ريح غير مرصودة. إذن فأصابعه أمس كانت ثابتة.. تماماً كاليوم. ألقى الملف على المكتب ثانية ودفن كفيه في جيبيه بسرعة وأكد لنفسه أن أصابعه ثابتة.

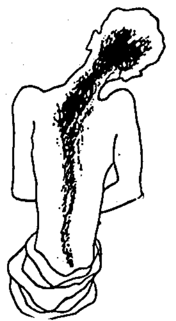
والآن.. سافر الأستاذ عبد الكريم بعد أن أوصاه بتدريبها على أعمال السكرتارية الخاصة بالمكتب. إن خليلاً لا يجد سبباً واحداً لتعيينها.. ثم إنها طفلة. أقلامها.. محاتها.. مبراتها.. كل حاجياتها مضحكة. قابلها خليل أول مرة منذ أسبوع تقريباً. ظن أنها دخلت المكتب بطريق الخطأ. لم يحمل جسدها التائه تحت ملابسها الواسعة أدنى صفة عن كونها امرأة، لا ارتفاعات فيه ولا انخفاضات. أحرف طابعته فيها ارتفاعات وفيها انخفاضات. انفرجت قدماها عن خطوات متباعدة. تأكد حينها أنها لا بد من أن تكون صغيرة.. وأصغر مما توقع، فالفتاة - الفتاة المرأة - تحرص أن تلملم قدميها في أثناء المشي.. تتلكأ أطرافها وتتراخى حتى في أحرج الساعات. على قصرها لم يقف حذاؤها على سيخين كموضة بنات جيلها. يذكر يكف انحشر كعب حذاء عليّة بنت الخياطة بين قضبان بالوعة الشارع و.. ما الذي ذكّره بعليّة الآن؟! منظر عليّة كان مضحكاً.. خصوصاً لما انثنت تشد الكعب المخنوق من بين القضبان. لماذا تذكر عليّة؟ والآن؟!

عيناها كانتا واسعتين أكثر من اللازم. لم تنتظر أن يسألها خليل عمّا تريد، فبادرته قائلة:

- دبلوم سكرتارية وعلوم مصرفية بامتياز.

و.. تعينت.

في البدء رفض خليل النظر في طلبها.. إلا أن الأستاذ عبد الكريم أصر على تعيينها، فهو المدير أولاً وأخيراً، وخليل رضخ.. بصراحة، الأستاذ عبد الكريم محق، فخليل في الآونة الأخيرة أصبح ينسى كثيراً. زوجته تؤكد أن من ينسى أن يملأ أسطوانة الغاز ينسى بعدها اسمه، وخليل نسي أن يملأ اسطوانة الغاز مرتين.. مرتين فقط! لكنه كان معذوراً في كلتا المرتين.. فالمرة الأولى كانت لمّا.. ما علينا!



وخليل يفهم أن ما يقوم به الأستاذ عبد الكريم لمصلحة المكتب. لقد أفهمه أن مكانه محفوظ ولن يتغير عليه شيء. كل ما في الأمر أنها ستخفف عنه جزءاً من العبء الذي يتولاه وحده. تقول خبرة! ها! أية خبرة هذه مع ذيل الحصان الذي ينطّ أعلى رأسها والغرّة القصيرة المتهدلة فوق جبينها! إذن فخليل يظل خليلاً! الأستاذ عبد الكريم قال إن خليلاً يظل خليلاً ومع ذلك خليل يشعر بأنه شاخ فجأة.. شاخ دون تمهيد! كان أجدر بالأستاذ عبد الكريم أن يرسل له إخطاراً رسمياً بذلك. والله فكرة مدهشة!

«حضرة الأستاذ خليل الصالحي...

نحيطكم علماً بأنه من تاريخه قد بدأتم تشيخوووون!»

مرّر أصابعه فوق المفاتيح الثقيلة، ثم مررها فوق وجنتيه وانحدر إلى رقبته. ضغط على اللحم الرخو ثم مطّه ثم جعّده.. ثم مطّه ثانية. قريباً جداً سيصبح مفتاحاً هرماً لا ينفع معه التزييت. من قال إن خليلاً يظل خليلاً؟! من الأفضل أن لا يطبع اليوم شيئاً، فالأحرف كبرت يوماً كاملاً عن أمس. وهو كذلك.. كبر يوماً كاملاً عن أمس! ومن الأفضل أيضاً أن يخرج قبل أن تأتي وتراه في هذه الحالة ولكن قبل أن يخرج سيحسم الأمر نهائياً مع نفسه ومعها ومع الأستاذ عبد الكريم.. سيستقيل.. والآن! لن ينتظر عودة الأستاذ عبد الكريم من سفره حتى لا يثنيه عن قراره.. يجب أن ينهي كل شيء حالاً. همّ بالجلوس إلى طاولته الذائبة إلاّ أنه غيّر رأيه وجلس على مكتبها الأبيض. هو نفسه استغرب فعلته هذه.. استهجنها بعض الشيء. لم يجد تفسيراً لها في عقله الظاهر. ربما رغب في أن يستعير إحساساً آخر. جديداً عليه.. لم لا؟! أخرج قلمه الجاف من جيب قميصه وتناول ورقة بيضاء من على المكتب وشرع يخط استقالته:

«حضرة الأستاذ عبد الكريم منصور.. مدير مكتب المنصور...

أرجو أن تتفضلوا بقبول استقالتي بسبب..

توقف. ما هو السبب؟ أيقول لسبب شخصي؟! ولكن الأستاذ عبد الكريم لن يقتنع. لا بد من توضيح سبب معقول.

طالعه الرأس الأخضر باسماً. وضع خليل قلمه جانباً وتناول القلم الفسفوري ذا الرأس الغريب. منظره غريب حقاً. لكنه ليس بشعاً. كتب اسمه أعلى الورقة «خليل».. ففكّه «خ-ل-ي-ل».. وفككه «خ ل ي ل».. ثم لحمه «خليل».. ربطه جيداً «خليل».. مطّه «خـليـل». إنه قلم رصاص عادي كأي قلم آخر. أكمل به عبارته الناقصة فكتب: «بسبب الرأس الأخضر!» هنا.. ألقى خليل القلم على المكتب وضحك.. ضحك عالياً.. كحّ.. بصق.. كما لو قرأ نكتة. الأمر كله نكتة. خفت ضحكه تدريجياً. نظر إلى الطابعة الأوتوماتيكية. اقترب منها بحذر. كانت الورقة لا تزال ملفوفة حول الإسطوانة. أيحاول مرة ثانية؟! يخاف أن... على أية حال محاولة واحدة لن تضر. نظر إلى زر «الألف». رفع سبابته في الهواء. اقترب من الحرف ببطء، وبالكاد لامس أصبعه الزر حتى ظهرت على الورقة «ألف» واحدة. هكذا يجب أن تكون الأشياء. الحركة الواحدة تعني حرفاً واحداً. اللّمسة الواحدة تعني «ألفاً» واحدة لا ألف «ألف». هنا.. المعادلة صحيحة.. ومفهومة. فقط السر في اللمسة.. في شكل هذه اللمسة.. واللمسة فيه هو. فيه هو اللمسة!

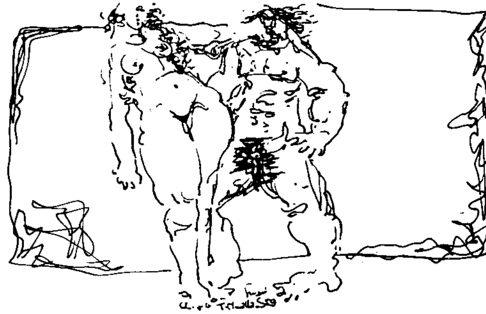
قرأ خليل ما كتبه ثانية.. «بسبب الرأس الأخضر»، ضحك للمرة العاشرة. جعّد الورقة ورماها في سلة المهملات.. رماها للسبب نفسه: الرأس الأخضر.

يحتاج الآن إلى فنجان قهوة! □

الكويت

كان رجلاً حقيقياً

عاليه محمد شعيب



- ١ -

كيف ظهرت في حياتي. ولماذا..؟
لماذا
في هذا
الوقت المحدّد؟
الآن..
بعد أن اعتدت هذا النمط البليد من الحياة؟
الآن.. وقد تخدّر شعوري، صار خيوط صوف عفنة.. صرت قطعة مطاطيّة من الصدأ؟

ما زال يلتصق بالزجاج البارد. في البناية المقابلة تتأجّج رؤى خالصة العذوبة في جسد احداهن وهي تتحدّى شره عينيه يغترف ويتذكّر:

أول يوم دخلت فيه عليّ للمرة الأولى، كيف اخترقتني البروق؟ كيف مشت كل الأشجار ودخلت صدري وأنا جالس مكاني؟ (شعرك الغجري. عيناك الواضحتان. هيئتك البريئة). حاولت أن أفلت لكني انكسرت. وكان! والآن: أين أنا.. أين أنت؟

لم يعد يطيق النظر إليها. صارت مثل سوط ساخن يتمرّغ على صدره وظهره. أغلق النافذة. رآها حين أغمض عينيه تفتح النافذة فتبدو كاملة مشعّة ندية. صرخ عريها: كيف تجرؤ؟

ارتمى على فراشه. من أجمل منه؟ من أبهى من الرذاذ العطر الذي يتشقق عنه جسده إذ يكون؟

- ٢ -

«هل أنا مجنون؟».
همس له خشب الفِراش: بل الأبهى والأنقى.
«هل أنا معتوه؟»
عتف حرير الغطاء: بل كن حقيقة أمام ذاتك وليحترق العالم.
فعل.

أشعل عود ثقاب عند النافذة المشرعة. رماه في الهواء، وأغلقها. رأى العالم يحترق في داخله. الناس تحترق ثيابهم في الشارع ويصرخون. ابتسم. أسدل الستارة تماماً. بدأ في خلع ثيابه. نبتت أشجار صغيرة عند كل زاوية في الغرفة. تداخل في اضاءات المرآة تعلن: امنحني من خصوبة الطين في لحمك لأتجدّد.

تنفس بعمق، وشدّ ذراعيه زارعاً أصابعه في كفيه: «إني أتحقّق».

نبتت الأشجار أكثر قليلاً: هيا اجعل روح البلور فينا يسرد لنا حكايات طفولته. حقّق الأنوثة في براعمنا.

ثبّت عدسة الكاميرا على الفراش جيدا، وبدأ:

جعل لهاث الحرير أسفله ينحت حقولاً شاسعة الاخضرار وهو ينغرز أكثر فأكثر. سال مسك على أرض الغرفة. نسج في صدره عينيها وفي رأسه رائحتها إذ كانت تتداخل في مساماته المشرعة وتخيط وجودها فيه. وتحقّق!

انتشرت رائحة عنبر في الغرفة.

تشقق السقف. تناثرت من أحداقه فتات ياسمين غطّت الجسد المتعب. كان رجلاً أمام نفسه: يكفي هذا.

- ٣ -

جلس على طرف الفراش يرتاح.

تذكر حين كان يجلس هكذا وهي تسير نحوه عاصفة من ورد وهو يفتح ذراعيه: «ادخليني!».

لم يستطع أن يكون أمامها. كانت نبضات قلبه تدق له الطبول: «انتبه. تذكر». وكان ينهض عنها ويفتح نافذة الذل ويتنفس. غمر وجهه عند فخذيه. بكى.

لماذا أستطيع أمام نفسي وليس أمامها؟
لماذا معها.. لا أتحقق.. لا أكون؟

نهض نحو آلة التسجيل. أعاد الفيلم وأداره. جلس يتفرّج.

قالت له الشجيرات تداعب دموعاً تنفس عنها الجلد الأسمر:

مثل وردة كبيرة أنت
أنت الرجل الوحيد في العالم
وحدك تشعل النار في أحشائنا
وحدك تُزهر لك فروعنا إذ تبلّل الجذور بمائك الخالص.

عاد الحرير يغازل الجسد الهرم: هيا تحقق.

مدت الخيوط أناملها الناعمة. جلست الأشجار تفرج، وهو يبتكر عاصفة الذكورة الحقة وحده خلف الباب الموصد. كان رجلاً حقيقيّاً. □

يصدر قريبا

اسماعيل الأمين

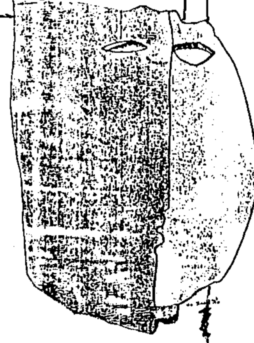


العرب لم يفتحوا الاندلس
رؤية تاريخية مختلفة

لبنان

كم كنت شهياً!

شارل شهوان



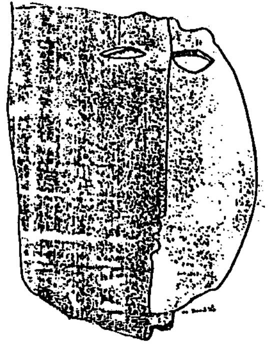
■ كان الشاب مسجّى على سرير خشبي ضيّق تحت لمبة نهارية فعلت في الغرفة الواطئة حفيفاً بطيئاً مضنياً كتحليق ملاك للموت. صدره الباهت يمتدّ عارياً مترامياً ميتاً مثل عينيه المغمضتين وفمه وذقنه. النسوة كثيرات ولا بكاء ولا وجوه وكأن ما يحصل يومي اعتيادي، وكأن عيونهنّ الواسعة الهائلة تزور وحدها هذا الموت. الأنّات المكتومة سمعتها قليلة ومتباعدة كما لو من أرحامهنّ. كنّ يلدنه تباعاً، كنّ يضعنه مكان الصمت قابلة الموت. وقفت في الزاوية على مقربة من الباب. الستائر الحمراء القانية انهمرت مثل قطع بكاء متدفق صاخب ارتفع وحيداً مضنياً. قبيل وقت كنت واقفاً أو منحنياً عند مرتفع ترابي حيث شجرة ضخمة باسقة، أحرّك بقصبة قصيرة ناراً صغيرة أشعلتها. دخان النار تلك ارتفع مستقيماً أمام امتداد الخليج الطويل والعمارات الكثيرة الملاصقة للبحر. عند نهاية ذاك الصيف ذاك اليوم رأيت النور الذي تركته الظهيرة، رأيت عظام ذلك النور. كان انبرى هادئاً راكداً مثل رماد ملاءة بيضاء فوق كل ما هنالك. فوق عيني، فوق النار. رأيت هذا قبل أن عرفت بموته، قبل أن ولدت كلمة موته. وحيداً كان جسد صديقي الصغير. بارداً خجولاً لا قدرة له على النهوض. وبقيت النار والنور كما هما ولا ريح، وعيناي تشعان تتسعان وحجبتا وجهي. في صبيحة ذاك النهار باكراً فجراً سمعنا طلقات كثيرة وسكينة فجوة عظيمة فوق العمارات والامتداد. الراديو بعث أصواتاً مائعة غير واضحة وفهمنا. السيارات لم تخرج وكذلك الرجال. أحد لم يحدس النهار. وحدث ليل فاقد العتمة. ليل مريض دون لون.

من نافذة منزلنا المنخفض رأيت الطريق. النافذة شاهقة حجبت نصفها الأباجورة المغلقة. الحيّ الحجريّ الضيّق المقابل بدا مهجوراً، وكانت ملامح رياح لم تحصل أبداً. بين الفينة والأخرى عبرت شاحنات محشوة بالمحاربين. وجوههم تركت في الهواء أثراً سائلاً شبيهاً برغوة دبقة بماء غثيان. عبر الفجوة الطويلة كنت أرى تحليق ذلك الأثر. في الجانب الآخر النافذة المطلة على الطريق المؤدي إلى المنزل. هناك رأيت للمرة الأولى غباراً بارداً مثلجاً.

في هذا الوقت لا أزال واقفاً قرب الباب وتابعت أمّه لا تبكي. حملَتْ رأسه قرب صدرها بين ذراعيها. اقتربت امرأة شابة وقبّلت يده. شفتاها بلون الملاءة، وبقيت تداعب يده. أمّه نظرت إليّ. تابعت تنظر في عينيّ. ولم أجرؤ على البكاء. لم يجرؤ أحد على البكاء.

بعد وقت طويل كبرت، صرت شاباً قوياً. نهضت عند الفجر. أزحت الملاءة، ونظرت إلى جسمي الضخم المليء والمكسو بالشعر الأسود الكثيف. نهضت ممسكاً عضوي الكبير المرتخي ومرّغته في الاتجاهات. الفتاة الصغيرة التي ضاجعتها بحيوانية حتى وقت متقدم من الليل لا تزال نائمة. ظهر الجزء الأسفل والعاري من جسدها قرب الملاءة المكومة فوق ظهرها النحيل. شعرها قصير جداً أسود. ذراعها تدلت ساقطة ملامسة البلاط. تناولت علبة السجائر وابتلعت واحدة ثم أخرى ونفثت الدخان بكثرة. قرب السرير نظرت إلى المسدّس. أسود ثخين وقربه المدفع الأوتوماتيكي الرشاش الكبير. كانت تسمع بضع طلقات خفيفة بعيدة. تطلعت من النافذة الى المرفأ الكبير والعنابر وسفن الشحن الهائلة. من الشقة المرتفعة ظهرت الطريق الواسعة المحاذية لمنطقة المرفأ. هناك مرّت سنوات من دون أن تعبر سيارة واحدة. بعض الأعشاب الشائكة في أمكنة كثيرة على الجوانب وفي الوسط. هناك كثيرون لقوا مصرعهم. ظهرت كذلك هياكل سيارات محروقة في أمكنة متقدّمة والشمس لم تظهر بعد. النهار بدأ حاراً وجسمي يعرق بكثرة. دخلت الحمام، فتحت الحنفية وانهمرت المياه. كانت باردة لاذعة واللعنة. علا صخب وابل من الرصاص في مكان قريب والماء يتساقط على رأسي وينساب حتى القدمين. خرجت من الحمام، عدت إلى الغرفة ولم أجد منشفة. قطرات الماء ترقرقت من شعري إلى ظهري ومؤخرتي ووجدت الفتاة الصغيرة مستفيقة تبحث في جزدانها، التفتت إليّ. في الخارج تضاعفت الطلقات الرشاشة واصطدم بعضها بالأبنية المرتفعة المجاورة. انتشلت الفتاة مرآة صغيرة وراحت تحدّق في وجهها. رأيت حلمتيها كبيرتين سوداوين وغطتا القسم الأكبر من نهديها الصغيرين. نهضت وجلست أنا على كنبة قرب السرير وسألتني عن الوقت. دون أن تتوقف تابعت إلى الحمام وسمعت اندفاع المياه من جديد. قمت ولحقتها. بدا جسدها أقلّ نحولاً تحت الماء. أردت الانضمام إليها لكنها زجرتني بعنف. تابعت الاغتسال وبقيت أتفرج. أحياناً كانت تلتفت مادة لسانها أو لتشتمني. في الخارج ظهرت الشمس فجأة حادة ومبهرة وازداد الحرّ إلى درجة كبيرة. المواضع التي أصابتها الشمس شعّت وبعضها عكس الضوء فبدا مشتعلاً. شعرت فجأة برذاذ ماء يتساقط عليّ ورأيت العاهرة الصغيرة توجه صمام الدوش باتجاهي ثم وجهته نحو عضوي فلاحظت انتصابه الكامل. ابتعدت وطفقت باتجاه الغرفة وبدأت أرتدي سروالي الجينز الضيّق ولم أكمل تبكيله. بعدها انتعلت حذاءً مطاطياً أسود حين انفجرت قذيفة على مقربة وأحدثت صوتاً مريعاً. سمع صوت تحطّم زجاج. تناولت قنينة الماء وشربت نصفها. ارتديت قميصاً قصيراً داكن اللون. توقف اطلاق النار فجأة وحدث صمت تحت الشمس. كان هذا حسناً ودخلت الصغيرة الغرفة وهي لا تزال مبللة وسألتني عن منشفة. عندما قلت أن لا حاجة بدأت ترتدي بنطالها دون اهتمام. تابعت وارتدت قميصي القطني الداخلي من غير أن تضع حمالة صدرها. حين انتهت ظهر الجزء الأكبر من نهديها الصغيرين من جانب القميص. فتثيرني إلى حد غير معقول. وضعت عضوي داخل البنطال وأبكلت الأزرار. حملت المسدس على مقربة من عضوي في مقدم البنطال. قلت: «سنخرج». قالت: «أخيراً. أنا جائعة». انحدرنا معاً على أدراج البناء القديم حيث لا مصعد. عندما طللنا على الشارع كان مقفراً ساكناً وكذلك الشمس. أسرعنا ملتويين بين ◄

لبنان



الأحياء الضيقة ووصلنا إلى مطعم صغير منزو. دخلنا وكان في المكان عجوزان فقط، أحدهما صاحب المطعم، والآخر يشبهه تماماً. العجوز لا يفارق مطعمه الصغير. لم يكن يتكلم في الصباح. جلسنا في مكان ما وأحضر لنا صحنين من الفول. المكان معتم لا يدخله النور سوى من الباب ومن كوة صغيرة قرب المطبخ. أحضر العجوز صاحب المطعم ركوة كبيرة من القهوة تصاعد دخانها كقطار قديم. وضعها على الطاولة أمام العجوز الآخر وقعدا معاً يتحدّثان بصوت واطىء. انتهينا من الطعام وتوجهت نحوهما. ناولته ثمن الوجبة ودسّه في جيبه من دون أن يلتفت إليّ. عدت إلى الطاولة، وكانت الفتاة تدخن سيجارة، وسمعت الصوت الذي كانت تحدثه شفتاها وهما تفلتان العقب. الطلقات الرشاشة عادت تسمع بعيدة ناعمة. سمعت منصتاً وملأتني رغبة شرسة في اطلاق النار. انتشلت مسدسي ورحت أصوّبه باتجاه جسد الفتاة ورأسها. أخذت تراقبني مبتسمة ثم ضحكت بصوت مرتفع. شعرت كما لو أنني أدغدغها بفوهة المسدس. صرت أصوب منقّلاً الفوهة على الأجزاء البارزة من جسدها وبشغف. تابعت الضحك بنشوة. أخيراً مدّت لي لسانها الضخم القرمزي ووجدتني ملتاعاً مهتاجاً إلى أقصى الذروة. ونحن على هذه الحال دخل ستيف صديقي وبدا فاتناً جميلاً كملاك. كان وجهه أبيض طرياً وجسده نحيلاً بارز العظام. شعره الأشقر المسترسل غطى الجزء الأكبر من وجهه ولم تظهر سوى عينيه الخضراوين الساحرتين. انحنى ستيف وأطبق على فم الفتاة ماداً لسانه الوردي الضخم. تابع يمرّغ شفتيه ولسانه في فمها لأكثر من خمس دقائق. كنت أنظر مستمتعاً، وأحسست لهيباً في عيني. حين انتهى استدار إليّ وقبلني في فمي أيضاً. كان فمه مبللاً بالريق وصارت شفتاي رطبتين. كان ستيف كثير الكلام وشرساً كحيوان. كانت ثيابه فضفاضة وغريبة الألوان. راح يتغزّل بالفتاة بكلمات فاضحة ويداعب نهديها بين وقت وآخر. لم يكن ينظر إليّ سوى نادراً. أخبرنا أنّه ذهب في اليوم السابق الى البحر والماء كان بارداً. وأنه تعارك مع أحدهم وحطّم له عظام وجهه. أخبرنا كذلك كيف قاد سيارته الحمراء بمحاذاة مياه الشاطىء على طول الخليج الرملي وكيف كانت الفتيات المستحمات يصرخن هاربات. في النهاية اقترح أن نتوجه ثلاثتنا إلى خطوط التماس ونطلق النار. قلت له إني لا أحمل الآن سوى مسدسي. قفز وهو يزعق: «لا يهم، هيا. في سيارتي أسلحة كثيرة». انطلقنا في سيارته وجلسنا ثلاثتنا على المقعد الأمامي، ولم يكن هناك مقعد خلفي. كانت الفتاة في الوسط مغتبطة تقفز نشوة وراحت تعضه في رقبته. الطريق كانت خالية مقفرة وستيف يطلق بوق سيارته بجنون وعلى الراديو المشوش أغنية مهتاجة للمطربة صباح. الشوارع والمدينة ملكنا ورحت أطلق النار من النافذة باتجاه البنايات. توقفت السيارة قرب عمارة قرميدية جميلة وترجلنا. فتح ستيف صندوق سيارته وناول كلانا رشاشاً أوتوماتيكياً بديعاً. ثم انتشل أيضاً ووزع علينا أمشاطاً محشوة بالرصاص. حملنا الرشاشات وانحدرنا بين الأزقة حتى وصلنا إلى مرتفع يطلّ على درج طويل يصل عمقه إلى أكثر من مئتي متر. حين طللنا من أعلى الدرج انهمرت علينا عشرات الطلقات الرشاشة، وارتمينا ثلاثتنا على الأرض. تابعنا زحفاً إلى الاتجاه الآخر حيث كان في وسعنا الاحتماء. كنا نزحف ونطلق الشتائم وكانوا من تحت يردّون شتائمنا مرفقة برصاص نسمعه يئزّ فوق رؤوسنا. كنا نزحف ونلعن مبتهجين. لم يكن في المستطاع أن نحصل على أجمل من هذا!. حين وصلنا إلى الجانب الآخر الذي يبعد عشرة أمتار تقريباً وقفنا أو قفزنا فرحاً وراحت الفتاة تتعلّق برقبة كلّ منا مطلقة صرخات الابتهاج. كنا نسمعهم يشتموننا من تحت، وكانوا يصفوننا بالجبناء الكلاب. راح ستيف يستفزّهم ضاحكاً ضحكاً هستيرياً فردوا هم بإطلاق النار بغزارة. «هاها» ـ قال صديقي ـ «سنلعب كثيراً اليوم». اقتربت من حافة الجدار ونظرت إلى تحت. رأيت بعض أكياس الرمل وبعض الرؤوس التي كانت تتحرّك وراءها. كان بعضهم يعبر من متراس إلى آخر مهرولاً بينما الآخرون يطلقون النار صوبنا لحمايته. «هذه هي» ـ صرخ ستيف ـ «سنميتهم غيظاً».

وكانت خطة ستيف كالآتي: سوف يعدو كلّ منّا بمفرده المسافة بين الجدارين اللذين يفصلهما الدرج مطلقاً الرصاص باتجاه الأسفل. وسوف لن نقطع تباعاً. يقطع أحدنا منفرداً، ولما يتوقعون هم أن يتبعه آخر يعود الشخص نفسه وبالعكس، وهكذا تباعاً وتكراراً. أحياناً قد نعبر اثنين أو ثلاثة معاً. كانت خطته ممتعة، أعجبتنا كلنا وفرح هو كثيراً. بدأنا تنفيذ الخطة، وأرادت الفتاة أن تعبر هي الأولى. تأكدنا من سلامة سلاحها وانطلقت على الفور. ما أن أطلت عليهم حتى بدأت اطلاق النار، وكان شعرها القصير يلتمع بروعة تحت الشمس. كان العرق المتصبب من مسام رأسها يتسرّب فوق الشعر ويعطيه بريقاً جذاباً تحت الشمس المشتعلة. تابعت تطلق النار إلى أن توقفت عند منتصف الفسحة المطلة على الدرج وأفرغت كامل حشوة سلاحها. في هذا الوقت قفز ستيف راكضاً وراح هو أيضاً يطلق ناره عليهم صارخاً هازجاً بجنون. حين وصلت الفتاة إلى ما وراء الجدار المقابل كان ستيف وصل معها وانطلقت من تحت الطلقات محمومة وكثيفة كمياه الدوش. كانت الفتاة تقفز مقبلة وجه ستيف وهي تومىء لي بيدها الندية النحيلة. ما إن توقف النار من تحت حتى انبرى عليهم ستيف مرة جديدة ومن الجهة اللامتوقعة وأمطرهم مرة أخرى بوابل من الرصاص. طللت أنا من جهتي وعالجتهم بذخيرة رشاشي الكاملة. في هذا الحين عبر ستيف وصار ورائي، ورأيت أحدهم يطلّ من وراء أكياس الرمل موجهاً سلاحه نحوي. عندها انطلقت مهرولاً نحو الاتجاه الآخر موجهاً مدفعي الرشاش نحو كامل المساحة المواجهة، وعاد المسلح متقهقراً إلى مكانه. تلقفتني الفتاة، وقفزت متعلقة برقبتي وشبكت رجليها فوق ظهري، فصرت أحملها. كانت في هذه اللحظة في منتهى ابتهاجها، وراحت تمسح بلسانها العرق عن كلّ وجهي. وكان لهاثها أشبه بحيوان مسعور. جسدها يتحرك منتفضاً وبقوة إلى أن وقعنا معاً على الأرض وبقيت متشبثة بي. أحسست بأضلاعها كلها تدخل أضلاعي، وأمتعني هذا الشعور. بقينا مرتمين متعانقين على الأرض بينما رأيت ستيف ينفث سيجارة في الجهة المقابلة وهو متمدّد بمحاذاة شجرة ضخمة ظليلة.

فجأة شعرنا وكأننا نطير ثم ارتطمنا بالأرض ولم نعد نسمع. أحدثت القذيفة التي أطلقوها باتجاهنا دوياً وضجيجاً هائلاً هزّ فرائصنا. راحت شظايا القذيفة تنهال حولنا، وشعرت بجسد الفتاة داخل أضلاعي. حين هدأ كلّ شيء، رفعت رأس الفتاة المنغرز في صدري وتحسست جسدها وجسدي. تأكدت من أن أحدنا لم يصب. نظرت إلى الجانب الآخر فرأيت غصناً ضخماً فوق المكان الذي كان يجلس فيه ستيف. كانت أوراق الغصن خضراء قاتمة

وكثيفة حجبت الأرض من تحتهـا. أردت أن أصرخ ثم امتنعت. زعقت الفتاة، وأشارت إلى موضع في الغصن تحرّكت فيه الأوراق. ثم شاهدنا معاً رأس صديقنا ستيف يطلع من بينها مبتسماً ماداً لنا لسانه. لم نتمالك أنفسنا من الضحك. كان منظره ظريفاً وهو يطلّ كالصبيّ الأزعر. قبلناه من بعيد. كنا نفعل بشفاهنا حركات كالقبلات المحمومة. ونبعثها إليها في الهواء. نهض هو ونفض عنه أوراق الشجر، ثم أشار علينا بيده أن نصمت وألاّ نحدث أي صوت. كذلك أشار علينا أن ننظر إليه ونفعل كما يفعل هو. رحنا نقلده بينما شرع يخلع عنه ثيابه. القميص ثم البنطال والملابس الداخلية (كان يرتدي ملابس داخلية). وحين أصبح عارياً تماماً صرنا مثله عاريين. رحنا بعدها ننظر إلى أعضاء بعضنا البعض الذابلة بفعل الحرّ (وبالتأكيد لم يكن عند الفتاة عضو مشابه لعضوينا أنا وستيف). لكنّ حلمتي نهديها بدتا منتصبتين وحمراوين وكأنهما ملتهبتان. أدنيت فمي وداعبت بلساني احدى الحلمتين. لكني أحببت طعمها، وتابعت امتصّ حتى ضربتني بيدها على رأسي. عدنا ونظرنا إلى ستيف. أشار إلينا، وفهمنا أننا سنطلع فجأة نحن الثلاثة عراة إلى مواجهة المسلحين في الأسفل ونعرض لهم مؤخراتنا ثم ننبطح أرضاً، ونعود زاحفين. كانت فكرته هذه في منتهى الروعة. انتظرنا بضع دقائق ثم أومأ إلينا بيده أن ننطلق معه.

انبرينا أمامهم فجأة ودفعة واحدة، وأطلقنا باتجاههم بهاء مؤخراتنا وارتمينا بعدها على الأرض ضاحكين بجنون. طار صوابهم. كنا نسمع أصوات شتائمهم أكثر ارتفاعاً من وابل الطلقات التي أمطرونا بها. كانوا يلعنوننا بأقذر الشتائم. حين وصلنا شرعنا نرتدي ثيابنا من جديد ونحن في أقصى حالات الحبور. قرّرنا بعدها أن نغادر، وكان علينا أن ننتظر ستيف حتى يعبر من الجانب الآخر. حين انتهى من ارتداء ملابسه وحمل سلاحه طفق يعدو نحونا والرصاص ينهمر حوله من الأسفل. وفجأة قبل أن يصل بخطوة أو ثلاث رأيناه يتعثر ويسقط أمامنا. قفزنا في الحال وحملناه. كان قيمصه ملطخاً بالدم. نظرنا إليه مذعورين. حين رفع رأسه بدا وجهه لا مبالياً ثم نظر إلى ذراعه. ظهر جرح في ذراعه. كانت الرصاصة مرت بمحاذاة ذراعه وبالكاد لمستها. لم يكن الجرح بليغاً. خلع قميصه ولفّ به الجرح بينما الفتاة تمرّغ يديها في شعره وتقبّل رأسه باكية وتجهش في بكائها. صرخ بها أن تتوقف، وأن لا شيء مهمّاً، وأنه بخير، ثم ضمّها فوق صدره.

وقف ستيف، وتوجهنا عائدين إلى السيارة. بينما نعبر الأزقّة صادفنا سبيل ماء. توقفنا، وغسل ستيف جرحه، فبدا ضئيلاً. اقتربت الفتاة، وغسلت رأسها ورقبتها، وغسلت أنا وجهي. في السيارة قدت أنا بينما راحت الفتاة تقبل ستيف وتواسيه. ورحنا نحن الثلاثة نغني معاً أغاني غبية. عدنا إلى شقتي بعد أن ابتعنا بطيخة ضخمة حمراء وصندوقاً من البيرة. دخلت الى المطبخ وقطّعت البطيخة والتهمت قلبها. وضعت الباقي في البراد الأبيض الضخم. كذلك وضعت قناني البيرة في الثلاجة. عدت إلى غرفة الجلوس. ولاحظت ملابسها مرمية على الأرض وصوت الدوش المندفع وصراخها يملأ المكان. الوقت كان بعيد الظهيرة والشمس خفّت حدّتها. أدرت المهواة الكهربائية ثم جهاز التلفزيون وتمددت على الأرض. على الشاشة كانت مباراة كرة القدم تجري بين ايطاليا والبرازيل. كنت مع ايطاليا. أحب اللاعبين الايطاليين. إنهم فاتنون وجذابون الى حدّ لا يوصف. كنت أنظر إليهم بافتتان وعشق حتى كدت أذوب. سجّل الايطاليون هدفاً، فصرخت ببهجة ورحت أصفق. والفتاة تركض في أرجاء الشقة عارية وستيف في أعقابها. فرحاً أشعلت سيجارة، ورحت أمجّها بنشوة. قبالتي كان ستيف يضاجع الفتاة بوحشية على الفراش. كان جسدها النحيل يتلوى تحته وساقاها محلّقتين فوق رأسه. اللاعب الايطالي الذي قرّبوه الى الشاشة بدا أشبه بفتاة عذراء. كان مصاباً يصرخ ألماً وترقرقت في عينيّ دمعة. □

الموت في الظل

مودي بيطار سمعان



■ لم تكن، أحست، كعادتها. نظرت إلى قطعة الحلوى كأنها تتساءل هل تتناولها أم لا، برغم أنها الصنف المفضّل لديها. وهل كان هناك شيء من القرف كذلك؟ هزّت رأسها بعنف، وابتسمت ابتسامة باهتة. ارتدت ثيابها ونظرت إلى المرآة. بدت شاحبة لا يضيء فيها إلا عيناها. إنه واحد من تلك الأيام التي تمر عليها من دون أن تملك شيئاً حيالها.

قبّلت الطفلين، وهبطت الدرج لاشعورياً مع أن المصعد كان يعمل. كلما أرادت أن تفكر ملياً في أي شيء، تمشي. تأخذ وقتها، هكذا، وكثيراً ما لاحظت أنها تخفّف سرعتها أو تزيدها وفق سير أفكارها ومن تفكر بهم.

كان يوماً بليداً في العمل، وكم ودّت أن تنام. تثير حنق زوجها عندما تسبقه إلى السرير قائلة: «أعتذر، ولكن لا ألذ من النوم»، فيرد في غيظ: «تنامين كالأطفال، ماذا تربحين من لذة لا تشعرين بها؟». لذة سلبية، نعم، وقت أدائها، لكنها عظيمة بعد ذلك خصوصاً إذا واكبها حلم جميل.

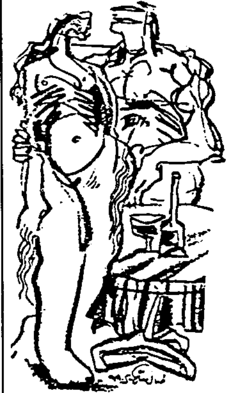
«هل أملأ لك الصحن؟». سألت مريم. ردت ولم تعرف ماذا قالت. كانت غائبة، ولم تبالِ إذا أكل الولدان جيداً، كما تفعل دائماً. نظرت إلى الصحن وأحست باضطراب في معدتها. غادرت المائدة فوراً، ورفعت يداً باردة إلى جبينها، أكثرت مريم من دوائر البطاطا مع الدجاج وأثار ذلك قرفها. هذه المرة لا تشك. كان ذلك قرفاً. برمت بنفسها وزادها دخان سجائر سامي اشمئزازاً. سألها مستغرباً: «ما بك؟». ذهبت فوراً إلى غرفة النوم من دون أن تجيب. كأنه يبالي. يعرفها لا تطيق رائحة السجائر، ولم يتوقف مرة واحدة عن التدخين منذ زواجهما.

نظرت إلى كوب النسكافة بشيء من الخوف. تضخم قلبها حتى ◄

وصل إلى حنجرتها. هل يمكن؟ أخذت تمشي في المطبخ جيئة وذهاباً وهي لا تقول سوى: «يا الله. يا الله. يا الله»، كأنها كانت في رياضة صوفية لا تتوقف إلاّ مع بلوغ «النرفانا». تعرف جيداً معنى القرف من الحلوى والحليب واللون الأبيض. عقدت ذراعيها على صدرها وأسرعت إلى غرفة النوم كأنها وجدت المنفذ. دفعته بشيء من العنف: «انهض، انهض». جفل! «ماذا هناك؟ ماذا حدث؟». «يا الله. انهض». ردت بعصبية «أنا حامل». عاد يتمدد متثائباً: «لا بأس، سأطلبك من أهلك». أساء اختيار وقت المزاح. رفعت الغطاء عنه وأدارت وجهه نحوها. «هل سمعت؟ أنا حامل»، صرخت ثم تهدج صوتها. «ماذا أفعل الآن، قل ماذا أفعل؟». عاد يتمدد في كسل، وكانت تريد أن تبكي بين ذراعيه حتى تهدأ. قال: «لا نريد طفلاً الآن. أليس كذلك؟».

لا تعرف هل كان ماءً ساخناً الذي أحسته ينصبّ عليها أم بارداً. بقيت جامدة كأن كل شيء توقف فيها. «لا نريد طفلاً»، استعادت كلمته. لم يكن ذلك ما عنت عندما سألته ماذا تفعل. لا تعرف ماذا كانت تعني لكنه ليس هذا. ربما كل ما أرادته هو أن يقول لها إنه يعرف أنها تواجه مشكلة وأنه سيساعدها بالطريقة التي تريد.

يا سلام.. متى تعاطف معها ليفعل هذه المرة؟ إذا شكت مرة من تعب الطفلين يتأفف: «من يسمعك يقول لديك عشرة أطفال»، وإذا تذمّرت من شيء في العمل يرد بالسباب والشتائم لمن أزعجها، فتنتهي بأن تحس نفسها أكثر تعاسة. تنهّدت وأحست أنها تخرج كلها في هذه التنهيدة. استلقت على السرير وشدّت على رأسها بيديها كأنها تمنعه من الانفجار. تعرفه جيداً والمسألة حسمت بالنسبة له، مهما ناقشته. وهي؟ لا تستطيع تحمل فكرة طفل آخر الآن، ولكن هل تستطيع أن...



قالت لنفسها على الطريق إلى عيادة الطبيب إنما ستفعل بما يشيره عليها. كانت شبه أكيدة أنه لن يقبل، ولكن ماذا لو فعل؟ «إذا لم يقبل طبيبي أن أفعل ذلك لديّ غيره» قالت لسامي بعدما تناقشا وانتهيا في كل مرة إلى شجار. لم يرد كأن الأمر لا يعنيه فزاد غيظها وودت أن تضربه. نظر إليها الطبيب ملياً: «ألا تريدين طفلاً آخر؟». «نعم، نعم. ولكن ليس الآن» ردت بسرعة كأنها تستعجله أن يجيب هو على سؤالها. «أفهم ذلك، لكنه هنا، ولديك تسعة أشهر لتقبليه خلالها. أنا لا أقوم إطلاقاً بعمليات إجهاض». ارتاحت كأن المسألة حسمت علمياً، لكنها بقيت تحس بالإعياء.

«يجب أن أملأ هذه الاستمارة». نظرت إليه بحذر وخوف، وتراءى لها أنها كرهته مذ رأته. نظرت إلى شعره الذي خالط بياضه السواد، وكانت تستلطف منظر الرجال ذوي الشعر المماثل، لكنها كرهت هذا. ابتسم وهو يسألها لماذا لا تريد الطفل، ورأت ابتسامته كريهة أيضاً. «لست مستعدة نفسياً. لا أزال متعبة من الطفل الثاني». تكلمت بضعف من يعرف أن ذلك ليس حجة كافية، لكنه وافق فوراً وأحست أنها ضحيته. ودت أن تصرخ في وجهه أنه جزّار ولا يحق له ارتداء الرداء الأبيض، لكنها سارت في وهن وفكرت أنها ليست أفضل منه. عمرها ما خطر لها أنها يمكن أن تفعل ذلك. ولكن، سامي. لا ترغب في مشكلة كبيرة معه لأنها لا تعرف كيف تنتهي. أدركت أنها فجّة، وكم درّبت نفسها على التوافق معه برغم أنها لم تقتنع دائماً برأيه. كانت تخاف أيضاً من أن يفلت زمام نفسها من يديها وتصل إلى نقطة اللارجوع. لم يكن هواهما عاصفاً. قالت: «أريد زواجاً ناجحاً وسأعمل على ذلك». لكنها كانت تتعذب في صمت كلما لاحظت انحسار شخصيتها في سبيل ذلك، وكم قهرها القمع الذي مارسته على نفسها لإرضائه وتجنب الاحتكاك. وهو اعتاد، وكثيراً ما تصرف في عناد وتيه كالديك. لاحظ اختفاء حس التمرد عندها ولم يكن فطناً ما يكفي لكي يعرف أنه بقي كامناً. إنه كان يثيرها ببروده وعدم اكتراثه كأن لا رأي لها، كأنه لا يجب أن يكون لها رأي. كثيراً ما قالت له: «لست حساساً، بالضبط». وكانت تريد القول: «كم أنت غليظ. هل كل الرجال كذلك؟».

لم تعرف ماذا فعل الجزار. أسمته الجزّار ولن تعترف بغير هذا الاسم طوال عمرها. قالت له: «I feel awfull» فاكتفى بالابتسام. ابن الكلب. تمنّت أن تنزل عن الطاولة الضيقة وتصارحه بما تفكر. لكنه كان خدّرها ولم تقوَ على شيء. أمسكتها فادية بيدها: «هل تستطيعين المشي؟». أومأت دون كلام، إذ خافت أن تبكي وأحست بحاجة إلى أمها، إلى حماية ما، لكنها لم تفكر بسامي. اللعين لم يكلف نفسه حتى مشقة مرافقتها، كأنها في نزهة. نظرت إليها فادية بعطف وقالت: «لا بأس، لا بأس»، كأنها أرادت أن تمحو ما قالته سابقاً. خفضت بصرها وارتجفت شفتاها: «معك حق، فادية. إنها الجريمة الكاملة». أطلقت رفيقتها ضحكة مصطنعة: «إننا نعظّم الأمور. لو كنت مكانك لما فعلت غير ذلك». كانت ترتدي الأبيض وأدركت أنه لم يكن اللون الملائم. لماذا ترتدي الأبيض كلما أحست نفسها ضحية؟ اليوم، وعندما دخلت عالم النساء، وعندما، تمهلت في التفكير عندما بلغت هذه النقطة، تزوجت.

كانت فعلاً جريمة كاملة. لا شرطي يسأل ولا عقاب يفرض. لكنها، اقتنعت، كانت الضحية والشرطي معاً وهو المجرم، ولم تكن قادرة على معاقبته. باتت تتجنّب الاختلاء به إذ لم تفهم كيف يستطيع أن يتابع حياته بهناء كأن شيئاً لم يحدث. يأكل جيداً، يدخّن، يعود من عمله ليتمدد أمام التلفزيون، ويدعوها بكل وقاحة إلى جانبه. كانت تجلس على الكنبة الأخرى بوجه جاف دون كلام. عرف أنها غاضبة ولم تفصح رغم إلحاحه أن يعرف السبب. إذا لم يفهم وحده لن يفهم أبداً.

انتبهت إلى أنها تسترجع قوتها شيئاً فشيئاً. لم تقصد ذلك لكنه تواكب مع عدم اهتمامها بعلاقتها حاضراً ومستقبلاً. ما حدث مضى لكنه حدث، ولن تستطيع نسيانه أبداً. تعلقها بطفليها بات مصبوغاً بشيء من الذنب والتكفير. أعطتهما وقتاً أكبر، اشترت كل ما طلباه، شاركتهما اللعب وتنزهت معهما أكثر من قبل. لكن ذلك لم يمنحها الراحة المشتهاة. باتت أكثر انغلاقاً وقساوة تجاه الآخرين، واشتد ضيقها بكل شيء، حتى بالطفلين أحياناً. كانت تشفق وما عادت، إلاّ نزراً. هي أيضاً توجعت ولمست معنى ذلك الانفصال عن العالم. أن تسير في خط مغاير لكل الخطوط الأخرى دون أن يرى أحد ذلك. أن تهبط تهبط، لا تندفع يد لتنشلها. الآخرون؟ عبست. لا يعرفون، وإن عرفوا لا يبالون.

تمددت أمام التلفزيون دون أن ترى شيئاً. كانت ثقيلة ثقيلة، وفي الوقت نفسه، معلقة في هواء راكد. وذلك الخواء في الداخل الذي لم يكن خواءً صافياً بل شابه شيئاً من الترقب والوجع. بدأت تنتبه إلى تفاصيل البرنامج وتتابع باهتمام كئيب. امرأة مختلة خطفت طفلاً رضيعاً وهربت حتى بلغت سطح بناية مرتفعة. لاحقها الأهل والشرطة فاقتربت من الحافة. تعثرت ووقع الطفل إلى الشارع.

انحنت على الكنبة كأنها تهوي إلى ولدٍ. انكسرت فجأة وتشققت القشرة التي بنتها حول نفسها كشرنقة. كل الغضب والألم، وكل ذلك التاريخ من القمع والاستكانة انهمر دفعة واحدة من عينيها. بكت وبكت من دون أن تحاول التوقف كأنها تمتعت بذلك. ذهبت إلى النوم وقد حسمت الأمر. سترحل، ولا تعرف هل تعود أم لا. ليس هناك ما يثير كآبتها وبعض الشك سوى الطفلين.

عادت إلى طبيعتها، وحركتها السريعة في البيت. أحست بثقل نظراته المتسائلة لكنها لم تستطع أن تخبره بقرارها برغم محاولاتها وأزعجها ذلك. نام الطفلان فجلس قربها وجهد في ايجاد مواضيع للحديث. لم تتجاوب، وشجّعت نفسها على مصارحته. كانت اعتمدت صيغة نهائية لما يجب أن تقوله لكنها نسيت الكثير. أخذ يحدثها عن طفولته في القرية ففوجئت لاختياره هذا الموضوع. كان شقياً لم يرحم كبيراً أو صغيراً، وكان يمازح أمه ولا يجيب إلّا كذباً على اسئلتها فتلجأ إلى ابنها الأصغر لتعرف الحقيقة. انجرفت وأحست بالسلوى. فجأة قال كالعجائز: «إي. هذا ما نخبرك عنه». كرت ضحكتها كأنها انطلقت وحدها وجرّتها. كانت تضحك وتهدأ ثم تعاود الضحك حتى أدمعت عيناها. كانت تشبه أمه وتكره هذا التشابه. وكانت تعاني من أمومتها تجاه الأشخاص والأشياء. لا تعرف لماذا، لكنها قرّرت أن تعطيه فرصة ثانية. عندها هدأت أخيراً حدّقت إليه كأنها لم تره منذ زمن. فكرت: ما حدث حدث، لكنه مضى. □

الواحد

واكيم أونجي



■ فاقداً وعيي؟ نائماً؟ شبه نائم؟ لا أدري! ولكني كنت متعباً تماماً.

النافذة الكبيرة خلفي كانت الجدار الرابع لغرفتي الضيقة على الطابق الرابع عشر. إذن كنت مستلقياً، ومن داخل الغرفة من مكان ما شعاع رفيع سقط على الروزنامة المعلقة على الجدار. من علّقها؟ ولماذا الخامس والعشرون من الشهر؟ من رسم الدائرة الحمراء حول هذا الرقم؟

لم يكن طيفاً، ولكنها امّحت وحدها شيئاً فشيئاً كطيف. ومن المكان ذاته ـ على ما أظن ـ سقط الشعاع الثاني على ساعة الحائط. ما معنى أن تكون الساعة الثالثة والربع؟ رائحة بول في الغرفة. من أين أتت؟ من أين أتتني القوة كي أصل إلى الزاوية القصيّة من الغرفة؟

التقطت مرآة الحلاقة الصغيرة. ومن كل الزوايا حاولت أن التقط وجهي المنعكس فيها بلا جدوى. أنا لا أحب هذه الموسيقى الهادئة والباردة كالموت، ولا يهمني من أين انبعثت.

هل يحضر إلى زيارتي اليوم شبح ما؟ حاولت أن أوهم نفسي بهذا، ولكني سرعان ما انفجرت بالضحك. لماذا دارت في رأسي فكرة كهذه؟

تعالوا نلعب لعبة أخرى. اعتدت أن أذكر جملة ما لا على التعيين، وأن أغير الأحرف فيها: (الباء.. نون، التاء.. ثاء، الجيم.. حاء، الحاء.. خاء..). وهكذا اكتشفت متعة جديدة، وفائدة أخرى، فعقارب الساعة أخذت وضعية الخامسة وأربع عشرة دقيقة. هل تصدقون بأن للمدينة الكبيرة كلّ هذا السّكون؟

من أين أتت رائحة البول؟ الفراش جاف، والكتب المكوّمة هنا وهناك لا تبول! شيء في سواد الليل خلف النافذة الكبيرة لمع، والزجاج تحطّم.

برودة جبلية دارت في الغرفة (أعرف جيداً أنّ المدينة لا تحيطها أية جبال).

الفراغ كان دائرياً. لماذا تطاردني الدوائر أينما حللت؟! هل تعرفون بأنني ألبس نظارات مستطيلة؟ وبان في كل الصور الفوتوغرافية يحيط بعينيّ اطار دائري لنظارة؟

كيف يتحطم زجاج النافذة على شكل دائرة نصف قطرها عشر سنتمترات تقريباً؟

فسّروا لي هذا. عجزت أنا عن التفسير أو لم أفكر بهذا.

مددت أصابعي بخوف وأخرجتها. هل تصدقون بأنّ لهذا متعة هائلة؟ مددت أصابع يدي الأخرى. آه كم هي لذيذة هذه البرودة! يداي على آخرهما أضحتا خارج الغرفة. خطرت ببالي فكرة ما، فعدت لأنبش جميع أوراقي، وحملتها معي.

أخرجت رأسي حشراً، كتفيّ، صدري. و(أحسست بالخفة). أغراني وشاح أبيض يلوّح في عتمة الفضاء بانسيابية مطلقة.. شيء ما جذبني ليرفع آخر قطعة من جسدي. وبدفعة صغيرة من أصابع قدميّ كنت في الفضاء أمهر من الوشاح، من النسمات. كان جسدي مضيئاً، ولا أذكر إن خطر ببالي أية صورة لامرأة. إنها المتعة الخالصة.. الخفة المتناهية التي نادراً ما يصل كبار المتصوفين إلى ما يشبهها.

بعيدة المسافة من الطابق الرابع عشر إلى الأرض، وطويل الزمن الممتد بينهما. وأن تكون بهذه الخفة يعني أنك لن تموت.

أول شيء فعلته لحظة ملامستي الأرض، أنني بحثت عن أحجار أثقلت بها قدمي، لتصبح مشيتي أكثر توازناً. هل تصدقون أن الأحجار كانت كروية، وخضراء؟

طفت في المنطقة المجاورة، ولم يتبعني أحد. لم يقل لي أحد ما: «يا معلم» أو أي شيء آخر. هل لأن الوقت مبكر جداً وما زالوا مستغرقين في النوم؟ تلمّست بأصابعي النحيلة الجدران المتآكلة للبيوت العتيقة. وفي النهاية صعدت إلى رأس عمود للنور، وجلست أقرأ أوراقي بصوت مرتفع.

وفي الصباح خرجت من الغرفة، أنا الرجل الأنيق دائماً، حليق الذقن كالعادة، هادىء الملامح، بمعطفي الأزرق السماوي، وبحقيبتي الجلدية، ونظارتي المستطيلة، وعطري الفاخر، واتجهت على غير العادة باتجاه جمهرة من الناس تحيط بعمود للنور على ناصية الشارع.

المرأة التي اصطدمت بها في محاولتي الغوص بين الناس، حدّقتْ إليّ بملامح فيها من الرعب ما دفعني إلى رفع خصلة شعري عن جبيني، وتثبيت النظارة جيداً، وشد ربطة العنق.

ألقيت نظرة على الرجل العاري، الممدّد، المغطّى بأوراق متناثرة، برأس مشجوج على حافة الرصيف. لا شيء مثير، ولكن اللغز الذي رافقني طوال الطريق، كان عن سبب سقوط هذا الرجل: هل لثقل الأحجار الكروية الخضراء المثبّتة بقدميه علاقة بهذا؟ □

لبنان

بوح

سحبان أحمد مروة

■ ادن مني بنيّ، أدن أكثر، فالعتمة تغشى العالم، أو لعلّ العالم هو الذي يستلّ العتمة كرداء من قلب النور، أدن مني، فأنا ما عدت أرى إلّا وجهك وسط هذا القهر الفاحم..

لا، أنا لا أرى وجهك.. أتذكّره فأبدّد سلطان الحلكة، هذي قليلاً، فادن مني اذن، وأعن ذاكرتي الفزعانة على استرجاع حبيب ملامحك.

عتم.

ادن منّي، ادن من أبيك فأبوك يوشك أن يتحوّل، بعد آهة ممضّة وشكاية مبرّحة، إلى موضوع ديني فلا سلطة ولا سلطان، ولا شعب ولا جيوش ولا أعداء ولا عسس.. بل موضوع دين ثم ذكرى، فلقد خُلِقَ أبوك ليكون ذكرى.

العتمة، الآن، صارت شعبي، وأسى ألمي سلطاني، وخيبتي العاوية تحت ملكي، فادن منّي، من أبيك بنيّ، ادن، فيوصيك أبوك بروحك خيراً، وإن كان لم يعرف إلّا الشرّ، ولم يعرف للروح معنى وأنك أنت معنى الروح وظلّه في قلب أبيك..

لم يعرف أبوك إلّا العتمة، فادن من أبيك، يحكي لك من أمره ما عساه ينتزع صفح قلبك وغفرانه ويعيد لشوق أبيك المفرط صورة لثغتك الحلوة في حجره، وأنت تخبط بصغير حرير يديك وجهه فيشعر أن السماء باب وأن الله خلف الباب يهم بفتحه، فيندلق فردوسه على الأرض، ويسعد الخلق ويبتسمون، بعد تجهّم طال.. ادن من أبيك، فأبوك يتدهدى في العتمة.

عتبت على أبيك، انه قتلك، ولكنه لم يقتلك بل سابقته فسبقك، ولو لم يفعل لسبقته أنت، أو لسبق الاثنين ثالث، تعرفه، فقتلكما معاً...

كنت أنت شاباً غرّا، لا تعرف من أمور الدنيا غير أنّك ابن المهوب: تأمر فتطاع، وتشير فيصير كما أشرت، حتى خيّل إليك أن الإنسان حيوان يطأطىء رأسه ويقف مكتوف اليدين على قدمين التصقتا ببعضها احتراماً وتأهباً، ولا يتحرّك إلّا ساعياً أو خادماً أو ناكحاً أو آكلاً.

ولم يقل أحد لك إن الحكم يخرج من بين فرث ودم، وإن أباك ما كان له أن يستوي حيث كان لو لم يتخذ لنفسه معجماً جديداً خرجت فيه المصطلحات بمعان شذّت عن الطراز المألوف، وسمحت فيه القيمُ للمتأوّل أن يتأوّل وللمجتهد أن يقيس ويستنبط ويشرّع حتى تدخل عباد الله في السجن أفواجاً.

وأنت لا تعرف من تاريخ بلادك سوى أنها بلاد تعاني من عداوة عدو يُضمر لها شرّاً وألْحَق بها شرّاً مراراً، وأن لهذا العدو أحلافاً وأحزاباً هم معه في كل ما اقترف ويقترفون ولكنهم لا يُظْهِرون العداوة دائماً بل يضمرونها أحياناً، ويمدّون يد العون إلى حليفهم القابع في خنادقه، سراً، ولكن متى عرفت الجبهات والحدود والمنازل الآمنة كتمان الأسرار؟ فالقتلى والجرحى، والأعضاء البشرية المتطايرة عناقيد بفضل عناقيد الأحلاف الجهنمية. إنْ هي إلّا إذاعة صارخة لما اتفق عليه القوم سرّاً ونفّذته أيديهم علناً، غدراً ونكرا..

بل، العدو ينكحنا نكاح الإماء، ولكن في بيت الطاعة ونحن نتدلّل ونحسب الاغتصاب تجميشاً ومداعبة ثدي.

ولئن كان ذلك العدو قد جاء بهمٍّ واحد أول، وبغايةٍ واحدة اجتمع أبناء البلاد لأجلها، فإنه قد جاء أيضاً بأبواب شرّعها أمام كل طامح إلى الحكم ومتطلّع إلى السدّة ومتشوّق إلى ارتقاء رقاب الخلق. ولعلّ أبرز ما يحمله العدو إلى عدوه، إنما هو روح اغتنام الفرص واهتبال كل متاح، وانتهاز كل سانحة تسنح على جواد ضامر متين اسمه «أنا» وحسبك الأنا جواداً يسبق إلى الغاية وتصلّي خلفه الجموع والتواريخ.

وأبوك كان واحداً من الناس، أصيل الجواد يعرف كيف يكون ركوب الخيل وكيف يسابق الفارس الريح والغبار فلا يُشَقُّ له غبار.

كنت شاباً. أفلحت في الالتحاق بالجيش بفضل شهادتي، وتوصية نائب، بحّ أبي لفرط ما دعا له. وبمضي الفترة الدراسية الحقت بمكتب رجل شاهق الكلمة، وافر الأوسمة، يبدو صدره العريض لوفرة ما عليه من أوسمة كمرج في نيسان، ولكنها أوسمة كشهادات أبيك الفخرية: لا لصنيع قدّمت ولا اعترافاً بإنجاز ما خارق أعطيت، بل هي العادات والتقاليد.

كان أبي رجلاً متوسط الحال، ثم أدركته سنّة المجتمع المفتوح فانفضح أمره وهوينا فقراء نعيش في حاجة وعوز وصراخ، وكلّما اشتدت الحاجة الحاحاً ازدادت أمي صراخاً، فأبي ـ والفقر سيد السيمياء ـ قد نال الفقر من عقله حتى اشتبهت عليه الأمور والهيئات، وصار كثيراً ما يرى شخص الحاجة في شخص أمي فيثأر من الحاجة وتصرخ أمي وتعوي، فأبي كان يوسع الحاجة ركلاً ولكماً وسباباً، ولكنه كان في الليل يثوب إليه رشده، فيقوم إلى أمي يسترضيها بحنان وألفة. حبذا الانتقام من الحاجة عوضاً عنها: كنت أحسّ وكأنّ الليل استحال حبلاً غليظاً شدّت به رقبتي وصرنا في الهواء جسمي وعقلي وساقا أمّي، واندلع لساني واستطرد لهاثي متدفّقاً إلى غير ما غاية.

انتقمت للفقر بتملّق وافر الأوسمة الذي انتهرني أول مرّة، وذلك لأن نرجسيته أبت عليه الاستسلام لأول كذبة أسبغتها عليه، بل أفهمني أنه يفهمني ففهمت أنه لا يفهم إلّا ما يسمع، وهو لا يسمع إلّا ما يحب سماعه، فأدخلني دارته في حاجات كنت أقضيها له «متشرّفاً». وفي مرّة قال لي في ديوانه الفسيح كهزائمه (بالك من

منافق ذرب اللسان)، وقدّم لي كأساً بيد استبدت بها الغبطة وعصف بها الرضى، وفي مرّة قال لي منتهراً: «لئن عدت إلى زلفاك هذه فسأطردك وأعيدك إلى الخدمة...»، واصطحبني إلى نادي الفروسية وقدّمني إلى كوكبة من صحبه وكلهم...

حاصله، أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً؟ وأنا لا أعرف موتى أكثر جلبة وصخباً من قادة هذه البلاد وكلهم يدخلون في باب ما يضطّر المرء إليه، عنيت: الدم والميتة ولحم الخنزير.

ابنته، أمّك، كانت...

فيك الكثير من أمك ولهذا عشقك الجميع.. كما عشقوا أمّك. أمك ورثت عن جدّك مطرّز السروال بخيوط الذهب، عجب القادر المحتكم، وعطشه البعيد الغور لكل مديح وثناء.

قال لي وقد استدعاني صارخاً بصوت جعلني أوقن أننا ننحدر من سوق واحد وينتمي إلى تربية زقاقية واحدة: «تجرؤ على بنات أسيادك يا كلب! هذا جزاء من يحسن لأبناء الرعاع ويتفضّل عليهم؟ أتعلم ماذا سأفعل بك...؟».

تخيّلت فظيع ما فعله بالعدو فارتاح قلبي، ثم تذكّرت أنني لست عدواً بل مواطناً، فركبني شيطان الرعب ولكن ليس طويلاً، فأمّك كانت حبلى، وفضائح السادة الكبار كهزائمهم تداوى بالتي كانت هي الداء..

الميلودراما، خير علاج تتعالج به الشعوب المهزومة والأعراض المفضوحة، وهو علاج ناجح يقبل الجمهور عليه، ويصفه النطاسيون للجمهور، لأن الجمهور عاوز كده. أمال؟

يوم زفّت أمّك إليّ، كان يوماً مشهوداً: عدد النجوم العسكرية في الحفل كان أكثر من عدد المصابيح بأضعاف وأضعاف، ولكن النجم الحقيقي، بل قل مشكاة الأنوار الرسمية، هذه، كلّها، كان حاكم البلاد الذي ناداني فقال: «يا ابني»، فقبّلت يده، ولم أنس أن أفتخر وأعتزّ وأتشرّف بأن أكون، ليس ابناً له، وهذا لعمرك الشرف الباذخ والعزّ السامق، الذي لا غاية بعده، بل مواطناً عادياً، فرداً من أفراد رعيته المغبوطة على حكمته وراجح قيادته وعبقري بلائه في سبيل تطوّر ورفاهية وسعادة... حاصله، كلام بطاطا تعرفه، فكانت هدية الزواج رتبة ووساماً من الدرجة الأولى «بسبب خدماتي قدّام الوطن والأمّة» ووظيفة كبيرة باردة المناخ لفرط علوّها.



فيما بعد، صرت كلّما قُدّم لي طلب لمنح أحد ما وساماً مكافأة على ما قدّمه وعلى «حسن مضائه وبلائه في سبيل الوطن» وضعت يدي على خدّي ورحت أتخيّل، قبل التوقيع بالموافقة، شكل وهيئة تلك التي نكحها مغوارنا هذا، وكيف وأين فعل ذلك، وأخيراً لا آخراً، ابنة أي قواد كبير هي... الوطن، الأمة، الشعب، التاريخ، التراث، أية فروج لا تشبع أنت؟!

صرت كرسياً، وصرت مرجعاً، وصار بابي مستراح طالبي الحاجات، وصارت أذني مصبّ أكاذيبهم ووعاء لغوهم، بيد أنّي لم أصدّق حرفاً مما كنت أسمع، فلقد كنت أعلم أنني أهون على الحق والحقيقة من بعرة «تدلّت من إست تيس والتيس يمشي» أو كما قال شاعر ما، ثم أنني استسهلت أحلامي فعظمت ومن كان عظيم الأحلام قل تفرّغه لسماع مبادىء النفاق الأولى، ولا سيما وأن كاذبي مثلي فكلانا عالم بالتّرهات: يقول ما لا يعتقد وأعي ما لم يقله.

لم أنقطع عن زيارة عمّي وافر الأوسمة ولا هو انقطع عنّي، ولكنه لم يعد يتهمني بالنفاق والمحاباة والمداجاة والتدليس، بل صار يصف ما أقول بأنه «عين العقل، ودليل نفاذ بصر وبصيرة، ويشفّ عن حكمة عميقة وقدرة على التحليل السياسي والاستراتيجي، هائلة، فالبلاد والعدو والفقر والمحسوبيات والمصلحة العامة...».

«والحاكم الصالح، يا عمي، كقائد الجيش: نظام مطلق وعدل مطلق، وأنت أدرى الناس فأنت خير مثال..»، قلت متحمساً، فأمّن على كلامي مستحسناً ولكنه كان ساهما ينظر إلى بعيد رأيته وقد صار قريباً جداً جداً.

وبدأت أعمال الشغب، فقالت الاذاعة إن العدو...

وتفجّرت أماكن، فسقطت ضحايا، فقالت الاذاعة إن... ووقعت أحداث مريبة مروعة فقالت الاذاعة....

ثم أسقط العدو طائرة فقالت...

وقال عمّي، وافر الأوسمة: «الحال لم يعد مستساغاً البتّة..»، فتكهّنت وكالات الأنباء، وحدس الديبلوماسيون، وأرهص الناس، واستدعاني الحاكم لزيارته في مكتبه على عجل:

«أسمعت ما قاله عمّك؟». سألني المهيب الأسبق حانقاً.

«نعم». أجبته.

«فهل فهمت إلى م يرمي؟».

«إنّه يهدّد العدو.. أظن..». قلت ثم استدركت بحيطة أكاديمية.

«آه، أنت تظنّ.. ألا ترى في احتقار ذكائي إلى هذا القاع، قلّة حياء وحشمة؟ يهدّد العدو؟ عمّك؟ أيّ عدو؟ بحياة حماتك زوجة عمّك أي عدو يعني؟ العدو لم يسقط طائرة ولا فجّر مكاناً ولا اغتال أحداً. العدو الذي يقف وراء كل هذه الأعمال هو عمّك ومكتبه التجسّسي. العدو يحتقرنا لدرجة أنه لا يرى ضرورة أو حاجة للسرية أبداً، فهو يذبحنا يومياً وعلناً ويمسح سكّينه بكل البيانات والخطب والنداءات الدولية والإقليمية...».

«هذه اهانة لعمّي. يجب أن أعلمه بها كي يأتيك ويردّ عن نفسه..».

«أنت معي أم مع عمّك؟».

«أنا مع الوطن..»، قلت فعزفت الملائكة النشيد الوطني في حين كان لواء الأمة يرفرف فوق رأس جبرائيل، ثم أضفت: «ولكن سأتدبّر الأمر يا سيدي مع عمّي، فالذي أعلمه هو أنه يكنّ لسيادتك جزيل الاحترام والمودّة، بل إنه هو الذي لطالما حدّثني عن دورك التاريخي في سبيل...».

ومع عمّي تدبّرت الأمر، فدبّره مع نفر من أركان ديوانه:

عدت إلى ديوان الحاكم بعد يومين على زيارتي له، وفي اللحظة التي مثلت فيها بين يديه، كانت كتائب عمّي تقتحم المراكز والمنشآت الحيوية في البلاد، أي دار الاذاعة والتلفزيون وستديو مصوّر الدولة:

«هاه؟» سألني مستفهماً.

بوسعك أن تسمع ما يقوله في هذه اللحظة، من الاذاعة..».

كان في لهجتي لون أثار ريبه وقلقه، فالتفت إلى جهاز الراديو وفتحه وكمن لا يصدّق ما يعبر أذنيه. حملق إليّ مذهولاً عند سماعه عبارة «بلاغ رقم واحد» فقلت له: «لقد وعدتك بتدبير المسألة. وها أنتذا تراني قد فعلت..»، فتطلّع إليّ مندهشاً ثم خائفاً ثم موجوعاً وقد تكوّم على نفسه كدودة فوجئت بمسّ نار حارقة.

رصاصة واحدة فقط.

لبنان

ما قيمة بلاد تقلب تاريخها رصاصة واحدة فقط؟

«السيد نائب الرئيس» صرت أُدْعَى.

قد لا تصدّق ما تسمع، فهو يتعارض مع ما قد قرأت وسمعت، ولكن رويدا: فغداً يكتب تاريخ جديد، وغداً تعاد كتابة التاريخ العتيق، والحقيقة لن تظهر أبداً، فحقائق ثورات هذا العصر تكتب بقلمين، وصور قادة هذا العصر تطلع بلون واحد مرة وبلون آخر مرة أخرى، وبين القلمين وبين اللونين يغتصب الفقر سعادة الخلق وتطبق الخفافيش على الشمس ويسير الشرطي متبختراً وقد تدلّت هراوته تشهد أن ليس إلّا السوط إلها يعبد.

قد لا تصدّق، ولكن الأمر جرى بالبساطة واليسر اللذين قصصت عليك تفاصيلها. وصرتُ من ذَكَرْتُ، وصار أبي موضوع أحاديث صحافية لا تشبع، فعلمت من أين ورثت منجم الكذب الخنبريتي الفظيع الذي كنت أملك: كنت كلّما رأيت حديثاً، لأبي منشوراً، حسبت أنني أقرأ أخبار أخ لي مات قبل ميلادي، ولكن بعد أن بهر العالم باحساسه الصارم بالعدل وكرهه الغائر للظلم، وشيّب معلّماته في المدرسة لفرط نجابته وذكائه وحذقه، وهذه كلها صفات لا أعرف أنها من تاريخي، فمعلّمتي اعتادت أن تقول: «لقد رأيت من العجماوات البليدة، كل ما خلقه ربّنا، بيد أنّي لم أر أتيس من هذا الصبي..». أمّا مدير مدرستنا فلقد قال لي ذات مرة وهو يسلّمني ورقة علاماتي، وكانت قطبية المضمون، درجاتها تمعن في التزلّج نحو جذور الصفر المكعّب: «أنت صبي مبارك من سلالة مباركة، وأحسب أن جدّك الأعلى هو آخر من دخل فلك نوح عليه الصلاة والسلام. امض بنيّ فأنا احسب أنك ستكون عظيم الشأن، ففيك من صفات جدّك الأعلى المذكور بالخير، ذاك، ما يخوّلك الانضمام إلى زمرة ذريته الميامين التي تحكم هذه البلاد.. وعسى أن لا أكون حيّاً آنذاك..».

كان مدير المدرسة مخطئاً، فلقد تبيّن لأحد الباحثين أن نسبي يمتد حتى نوح عليه السلام.

أبي صار نجماً، أمّا أمي.. آه...

أمّا أمّك، فأمّك لم تتبدّل أحوالها، ولم تتغيّر نظرتها، ولا تحولت عن رأيها بأبيك «صنيعة ما بين فخذيها». لم تكن أمّك بذيئة إلى هذا الحدّ، ولكنها ترجمة سوقية كان يقدّمها دماغي كلما رأيتها تنظر إليّ، وقد ابتسمت ابتسامة ناقعة السمّ، لفرط صفرتها، وأنا أحتفي بزواري من كبار بلادنا أو غيرها من البلاد متنفّشاً ومسهباً في الحديث عن المسؤوليات الجسام، وكلما رأتني مع وفد من أهل حارتنا.

«صنيعة ما بين فخذيها». بلى، وصنائع ما بين النهرين، ذاك، قد تكاثرت وازداد عددها حتى خيّل إليّ أن مالها بين فخذيها، ليس ذاك الذي نعرف ونضطّر إليه، بل مبرّة أو دار خير يقصدها السائل والطالب وأبناء السبيل

لقد حاولت ولكنني سرعان ما كنت أجدني خائضاً في قاموس الجماع والسفاد والغلمة لأرسو بعد ذلك على شاطىء المقت والكراهية: مقت الذات ومقت الأخرى وكره هذا العالم منذ خالقه الأول حتى آخر فيض له.

وفي مرّة فتحت أمّك باب حظيرة مشاعرها فتعاورتني ذئاب أقولها النابية بأنياب طوال حداد: فلقد أبصرتني أراقص سيدة أجنبية رقصاً تجاوز حدود الرقص المرسومة إلى ما وراء حدود المحظور من الأفعال، فقالت كثيراً وسفيهاً ومؤلماً حتى أجبتها مذكّراً بذلك المتاح المباح كمياه دولية، ومفتوح الباب كصيدلية أو مطعم، بين فخذيها، فهدّدت بالطلاق ووعدتني «سترى يا..»، ولفظ «يا» حرف نداء كما تعلم.

كان لابدّ من استرضائها، ليلتئذ، حتى همدت، فالكلب في أبيك أقعى وذيله بين فخذيه. أنا ما خفت الطلاق جزعاً على حبّ أكنّه لها، بل خفت لأني رأيت عاقبة الأمر بوضوح وجلاء صارخين ليس خراب كل ما عملت من أجله، ودماره وحسب بل ونهاية أبيك إلى زنزانة منفردة بتهمة ما: فكان لا بد، اذن، من تدارك الأمر، ولقد فعلت فكسب الوقت ولكن خسرت رجولتي والثمالة التافهة المتبقية من كرامتي في كأس تخيّلاتي المكسور، فأمّك لم تعد تحتاط فيما تفعل وتقترف من فاحش الخيانات وسوقيّها مما كان دماغي يترجمه دائماً ترجمة بليغة ذات بيان، وكان عمّي جدك يربّت على قروني الكثيرة المتشابكة وينصحني بالصبر ويعدني أنه سيكلّمها علّها ترعوي.

كنت في تلك الأيام، في غور حقارتي واحساسي بالهزيمة، والنساء اللاتي وردن إلى فراشي، صدرن عنه دائماً، بآلام وشكايات، وصحّ عندهن ما أشيع عنّي بأنني رجل عنين و«لذا تخونه المسكينة».

نكّست البلادُ أعلامها حداداً، وتقبّلتُ التعازي الحارة، وطلعتُ على الجماهير ببيان عاطفي بليل النص أجْهَشْتُ فقراته بالبكاء، لِما فيها من وجدٍ ولوعةِ فقد، وعزّيتُ الشعب بأبيه الراحل العظيم إلى رحاب الله فما فوقها وهلمّجرا:

لقد انفجرت الطائرة العسكرية بعمّي ووفد رافقه إلى الجبهة لزيارة «أولادي» وأنا نجوت من القدر المشؤوم هذا بأعجوبة، أو كما قال رئيس تحرير جريدة يقبض بالعملة الصعبة «لأن العناية الالهية، لم تشأ إلّا الرفق بهذه الأمّة..». نجوت لأن صداعاً ممضّا ركبني فما ركبت الطائرة بل انطرحت على الفراش متأوّهاً.

«قتلته يا نذل.. يا مجرم.. أنت..» إتّهمتني أمك صارخة.

«اقسم بالله العظيم..». أدّيت اليمين الدستورية، فصرتُ صاحب الفخامة وأمل البلاد وحلم التاريخ وقد تجسّد، وفَتَحَ الكتّابُ متحفَ الشمعِ فتقمّصتني شخصيات التاريخ كلّها..

أتدري لماذا أذكر كل هذا الهراء والنفاق الآن؟ لتعرف مدى جفاف حياة أبيك ومدى حرمانه من الحب لماذا أذكر كل هذا الهراء والنفاق الآن؟ لتعرف مدى جفاف حياة أبيك ومدى حرمانه من الحب والصدق، لتعرف أنني.. آه عتمة..

من بين عشّاق أمّك، كان الصحافي والعسكري والموظّف والديبلوماسي، بل لقد بلغني أن عامل محطّة وقود في قرية نائية قد ملأ الخزّانين معاً. هؤلاء جميعهم سمعوا أمّك تتهمني باغتيال أبيها فكان أن باع الصحافي الخبر إلى صحافة الخارج، بعدما نشر كلاماً محتشماً لم يخل من جارح التلميحات، في صحيفته، ممهّداً له بحديث طويل عن الديمقراطية.

عندما يتحدّث صحافي عن الديمقراطية، بحماسة خوري يفصّل عجيبة الحبل بلا دنس، فلا بدّ من أن خازوقاً مدبّب الرأس، ثخين القطر يسعى مسرعاً إلى دبر مسؤول ما.

اختفى الصحافي، واختفت أمك. هل تذكر كيف تقوقعتَ مرتعباً في زاوية الغرفة ليلتئذ، وأنت تعضّ قبضتك المضمومة، وتختلس النظرات الراعبة إليّ وقد جثمتُ على صدرها واحطتُ جيدها بقلادة شديدة من أصابع وعضلات وتّرها الحقد والرغبة الهائلة بالانتقام؟ كدت أبقي عليها رأفة بك وصوناً لدمع عينيك، ولكن نظرة واحدة



في عينيها ووجهها المطلي ردّتني عن عزمي وذكّرتني بأن الرأفة الحقيقية بك، هي في قتلها لا في الابقاء عليها، فأنا أقتلها ليس ثأراً لنفسي وحسب بل وحرصاً عليك، أنت ولدي، ابني، حبيبي ووارثي.. ثم أن ما رأيته في عينيها لم يكن ليردع قاتلاً، على ما كان فيهما من خوف وضيق...

لطالما فكّرت فيما بعد ذلك: أيعقل أن تحتقر الفريسة الضبع وقد راحت تمزّقها وتسحبها، أيعقل أن تبتسم الفريسة للضبع ابتسامة صفراء ناقعة، على رغم الهول؟

عشّاق أمّك، كلّهم حوكموا بتهمة التآمر، القانون واحد، ولكن التهم لا تختلف أبداً في بلاد أبيك. ثم تبيّن للاذاعة أن العدو يخطّط لضرب وحدة البلاد من الداخل، فامتلأت السجون، وامتلأت أعمدة صحف الخارج تهماً، وعاشت البلاد في تلك الفترة بين مدّ النفاق وجزر الارهاب. ثم ابتكرتُ عدواً ضربت له «المندل» فحضر من بطون الكتب...

عندما يكون للبلاد عدو واحد، فهذا يعني أن الجماهير ستسدّ بوزها حتماً، أما إذا كان لها عدوّان، فستكون الجماهير كقردة بلاد الهند: لا أرى، لا أسمع، ولن أقول إلّا ما يرضي الباش شاويش.

كنت قوياً، جالساً على صخرة لا تتزعزع ولا تميد، ولكن دون أدنى احساس بالأمن، بله الهناء والسعادة والغبطة، بكل ما هو موجود وجميل ويدغدغ شغاف القلب. لم أرَ جميلاً ولا شعرت بجميل ولا تقرّب جميل إليّ، وحتى أنت، أنت، ابني، لم تعد ابني بل صرت وجه أمّك بعينيها الجاحظتين ونظرتها المهولة الأخيرة ولكن دون ليمون الاحتقار الذي كان فيهما. كنت تدنو مني مكرهاً، فتقبلني وكأنّك تفتح كتابك المدرسي أمام استاذك، وتنصرف عني مستعجلاً وكأن جرس المدرسة قد آذنك بانصراف، وكنت كلّما رأيتك مولّياً، شعرتني مخطة على صخرة، شيئاً حقيراً تافهاً ممجوجاً في نور الشمس ولكن في ظلمة ذاته وضعتها.. آه عتمة.

عتمة، عتمة، عتمة..

احتملتك كما يحتمل أب ابنه، كما تحتمل أم ابنتها. هي قدرة على الاحتمال مصدرها الذاكرة وقوامها الاستغفار والرغبة في التطهّر من مشاعر غابرة، فأبي أيضاً، قتل أمّي. صحيح أنها لم تمت كما يعرف الناس الموت، ولكنها ماتت منذ أول لكمة تلقتها فصارت شيئاً آخر، كائناً آخر، وما عادت إلى حالها القديم أبداً. ويوم دفنتها نظرت إليها نظرة أخيرة فراعتني على سحنتها ملامح المستبشر بخير قادم، فجزعت وبكيت. يخيّل إليّ أنها كانت تحسب نفسها مقبلة على بداية جديدة بكل ما في البداية من احتمالات كريمة طيبة. ولكن ما عساها وجدت؟ قبراً ببيت، ودودة ببعل، وكابوساً حالكاً بحياة زوجية..

عتمة، ظلام يا ولدي وظلم.

يسّرت لك كل عسير، فتحت أمامك السبل كلّها، أغنيت حرّ وجهك عن مذلة الزلفى التي لفحت وجهي وجعلت من روحي حديدة صدئة، مفتاحاً عتيقاً دفن في تربة رطبة، ثم طلع إلى نور الشمس فتفتّت. طرحت عند قدميك قلبي، لا لكسب حبّك، بل لنيل رضاك وغفرانك ولو للحظة، ولكنك بقيت أميراً: تشير فتطاع وتتألّف قلوب الخلق فيتألبون معك أصدقاء وأخوة ورفاق، وأنا لم أخش عليك من زيفهم ونفاقهم، فلقد عهدتك سيء الظن بالخلق شديد الحذر، حادّ الذهن، مجهول السرّ لا تأمن لأحد ولا تستسلم لأحد.. ولكن..

ولكن

لم تُبْقِ صفة ولا منقصة ولا مثلبة يا ولدي.. لقد خانك الحذر وفارقتك الحيطة فجاءني تسجيل كامل لما اتفقت عليه معهم..

جئتني كما وعدتهم، لتنالني من حيث نلت سلفي، خدعوك فقالوا إنك لست ابني، فأتيت ثائراً لأبيك وأمّك ولنفسك ولكنك سقطت صريعاً.. لم ترعو بل شهرت مسدسك **وهممتَ فسبقتُكَ، وجئتَ** أنت ثانياً فيك لم تخطىء..

عتمة يا ولدي عتمة...

عتمة، وأبوك سيستحيل موضوع حديث ديني عمّا قليل، هذا إذا رضي الانقلابيون بتهيئة أيّة مراسم لكلينا..

عتمة يا.... □

الوصية

يوسف سلامة



■ ليلة مات عمّي الدكتور سعيد نحّاس، كانت زوجته، عمتي سعيدة، خارج البيت، وكنت أنا جالساً بالقرب من فراشه أروي له، كعادتي، حكايات من مغامرات العمر وخيالاته. وكان عمّي يستمع بلذّة إلى حكاياتي وهو ممدّد في فراشه الضيّق الذي لم يبرحه منذ ستة أشهر، حين أصابه وأقعده فالج خبيث شل النصف الأيسر من جسده ابتداءً من أسفل قدمه اليسرى صعوداً حتى لسانه وجفنه، وصولاً إلى أجزاء هامة من خلايا دماغه.

ذلك المساء كنتُ أقصّ عليه، على ما أذكر، حكاية رومي الجميلة التي التقيتها في أحد بارات هامبورغ فلاحَظتُ تغيُّراً في لون وجهه. احمرّ ثم اصفرّ. اهتزّ جنبه المعافى. ارتفع قفصه الصدري ثم هبط. أنّ وصرخ مرّة ومرّتين. فناولته على الفور كوباً من الماء وحبّة صغيرة صفراء كان الطبيب قد وصفها لها ونصح باستعمالها في الحالات الطارئة. وبعدما هدأ تنفّسه وعاد إليه بعض لونه، مسح اللعاب الأصفر الذي انساب على خدّه الأيسر وأشار إليّ بمتابعة حكايتي.

قلتُ له، وبالي مشغول عليه، ان رومي كانت دلّوعة، وأني أطعمتها وراقصتها خداً إلى خدّ، وملأت أذنيها بالأكاذيب عن حَسَبي وَنَسبي وحُبّي لبلادي، وأنها أخذتني بسيارتها عند المساء إلى بيتها الصغير على شاطىء بحر البلطيق حيث عَرّفتني إلى صديقتها الطويلة رامونا وهناك قدّمت لي الشراب وراقصتني من جديد وفركتْ جسدها الطري على جسدي، وصدرها العارم على صدري، واقتادتني قرب منتصف الليل إلى غرفة نومها وانزلتني ضيفاً عليها.

وتوقّفتُ لحظة عن الكلام فسألني عمّي، رغم تعبه الظاهر وتنفّسه الثقيل: «وَبَعْدان، شو صار؟» قلت: «بَعْدان، خَلَعَتْ ثيابها بهدوء، ولبست قميص نومها المعرّق القصير، وقبّلتني، وتمنّت لي نوماً مريحاً، ◄

لبنان



وطارت كالفراشة إلى غرفة رامونا المجاورة».

من فتحة فمه اليمنى، أطلق عمّي أنّات امتزج فيها الألم بالاشمئزاز فأغمضت عينيّ قليلاً لاسترجاع الحنين والذكريات، ثم تابعت: «وهكذا طال الليل وتمطى حتى الفجر، وأنا جالس على الفراش المطلّ على البحر الصاخب، استمع إلى هدير الأمواج وقد امتزج بأنين رُومي وتأوّهاتها الصارخة بألم اللّذة، الى...».

وقبل أن أنهي سرد مغامراتي جمع عمّي أنفاسه وحبس الهواء في رئتيه وصرخ أعلى صرخة سمعتها في حياتي. ثم استجمع قواه وثبّت نظره عليّ. حرّك جنبه المشلول. حرّك رجليه وخصره وصدره وشفتيه وجفنيه. مدّ يديه الاثنتين إلى أعلى وأمسك بعُنُقي وشدّني إليه واطلق أصواتاً وكلماتٍ متقطعة لم أفهم منها سوى: «خذني... إلى... المـ...».

ثم خارت قواه. وسَكَت.

تناولت كوب الماء ووضعتُ حبّة من الدواء في أعلى حَلقِه وطلبتُ منه أن يبلعها. لكنّه لم يأتِ بأيّ حركة. رفضَ أن يحاول أو أن يستجيب لي. كان قلبه قد سكت إلى الأبد.

عادت عمتي إلى البيت، وبعدما شكرتني على اهتمامي بزوجها سألتني عن حَاله فقلت لها: مات. للوهلة الأولى لم تعِ ما قلت، فتابعت عبارات الشُكر والامتنان، ثم خيّم الحُزن على وجهها، وخارت قواها وانهمرت الدموع من عينيها وابتدأت بالنحيب والولولة. امسكت بها، قبّلتها وساعدتها على الجلوس قرب جثمان عمّي، وقلتُ لها إني سأقوم بالاتصالات اللازمة لترتيب مراسم الدفن والتعزية، وختمت بأن عمي سعيد أراح واسْتراح.

اتصلت بالأصدقاء والأهل والأقارب، بالكنيسة الانجيلية وبأحد متعهدي دفن الموتى، بالطبيب وبشركة تأجير كراسي الخيزران والقش. وجاء المُعَزّون، وفارَت رَكوات القهوة، وعَلَت الأصوات والتأوّهات، وارتفع الصراخ والعويل في أرجاء البيت، وكان صوت عمتي يغطّي الأصوات كلها.

عند منتصف الليل، وبعدما غادر آخر قريب وحبيب، قلت لعمتي إني ذاهب إلى شقتي لأستريح قليلاً، فسألتني بصوتها المبحوح عن آخر كلمات قالها عمي قبل أن يَلفظ أنفاسه، فأجبتها بأنه مات بسرعة غريبة كما يموت الناس في الأفلام، وأنه لم يقل شيئاً هاماً. واستدركت فأخبرتها أنه قال: «خذني إلى المـ...» ولم يكمل كلامه. فصرخت: «يا حرام. أراد أن تأخذه إلى المستشفى. لو سمع مني وبقي في المستشفى. لكنّه يا حرام، كان يُفضّل البيت على أي مكان آخر». ثم ضَمّتني إلى صدرها وقبّلتني وعادت إلى فراغ وحدَتها.

لم يغمض لي جفن تلك الليلة. بقيت ممدّداً على فراشي وأنا أحدّق في سقف غرفتي، وفي الخيالات المبعثرة على امتداد الجدران الضيّقة.

فكّرت بموت عمي، بالحياة والأبدية والفراغ واللاشيء، وبوجود الله وبعدم وجوده. وفكّرت بالثوابت والحقائق المطلقة، وضحكت وقلت لنفسي باللهجة المصرية: «مطلقة بالنسبة إلى ايه!» ثم تشتّتت أفكاري وضاعت، وأخذت الخيالات تُغلّفني وتنسج حولي غطاءً شفّافاً من الذكريات والأحلام:

... هذه فرجينيا تلعب بالثلج في شوارع هانوفر. تَرْكُض تحت المطر. تقهقه ملء رئتيها. ترفع رجليها النحيلتين نحو النجوم المعَلّقة في أعلى السماء، وتصرخ بصوتها المُتهدّج: «أحبّكَ. أحبّكَ». وأنا على صهوة حصاني الأبيض أقطع السهول والبراري مفتّشاً عن هويتي وعن شمس بلادي الحارقة.

... وهذه هِلدَجار. نبيلة من نبلاء الغابة السوداء. أميرة من أميرات العصور البائدة. شعرها أشقر كسنابل الخريف. بنطالها جلدي أسود كانعدام اللون. تصطاد الغزلان والوحوش البريّة بالقوس والنشاب، وتتهادى بغُنج في مراقص دوسِلْدُورف وملاهيها. أقول لها: «افتحي رجليك قليلاً»، فتتلوّى وتَتَلَمّحُ بخجل مصطنع إلى أن الدَّيْنَ ممنوع والعتب مرفوع والرزق على الله.

... وهذه حياة ـ يا حياتي. مواطنتي ومعبُودتي. تطلّ عليّ من أعلى السقف بعد غياب دام أكثر من عشرين سنة. كُدتُ أنساها وأَنْسى اسمها. لكنها هنا، معي، إلى جانبي على مَقعدِ سيارتي. تمدُّ يدها وتمسك بيدي. في عينيها وفمها توق إلى شيء. أضمها إلى صدري وأقبّلها. أقبلها بحنان وأقبلها بعُنف. فتحمرّ وجنتاها ويفور دمها وتضع رأسها في حضني. ترتجف وَتئنّ. تغوص في اللّذة وتتوجّع. أضع يدي على ركبتها، فتنتفض بكبرياء وتتحوّل إلى جبل من الجليد العائم. أسحبُ يدي مُتذكّراً كلامها عن شرف الفتاة وَعُود الكبريت.

نهضت من فراشي في الصباح الباكر، اغتسلت ونظّفت أسناني ولبستُ بذلة داكنة اللون وربطة عنق سوداء وتوجهت إلى بيت عمتي. اجتمعت إلى بائع التوابيت، ممثل شركة دفن الموتى، وكان أول الوافدين. أفهمته أن عمتي تريد لعمي تابوتاً واسعاً مريحاً ومبطناً بالريش الناعم والحرير، ومصنوعاً من خشب الجوز، ومرصّعاً بالفضة والذهب. ثم استقبلتُ الشاحنة المُحمّلة بكراسي الخيزران، واشْرفتُ على تفريغها ونقل حمولتها إلى غُرف البيت التي أعدّت لاستقبال المُعزّين. وقبل وصول الأهل والأقارب جاء القسّ أنيس متّى، راعي الكنيسة الإنجيلية، ليُواسي عمتي بمصابها وليستلهم الأفكار السرمدية لِلعظة التي كان يُعدُّها. فاغتنمت فرصة وجوده بيننا وقلت له إن الطقس حار ويجب أن نُفكّر براحة المُعزّين ونُسْرع في عملية الصلاة والدفن قدر الإمكان. فأدرك قصدي، وهزّ حاجبيه الغليظين وقال بنبرة الواثق من نفسه: «راحة الروح، يا ابني، أهمّ بكثير من راحة الجسد».

دخلت الكنيسة المكتظة بالمعزّين متأبطاً ذراع عمّتي سعيدة، وسرنا نحو الصفوف الأمامية المخصّصة لأصحاب المقامات العالية ولأهل الفقيد، وجلسنا على أول مقعد قرب التابوت المغطّى بالأكاليل والزهور. ثم وقفنا ورنّمنا على أنغام البيانو الذي كان عمّي قد أهداه إلى الكنيسة يوم ميلاده الخمسين. رنّمنا «يا عسكر الرحمن»، ورنّمنا «نلتقي عن قريب»، وبقينا نقف ونرنّم ونجلس حتى صعد القس منبره ووقف فينا واعظاً.

لا أدري ما أصابني وأنا استمع إلى عظة القس متّى. راقبته لدقائق وهو يرفع حاجبيه وينظر حوله بصمت. وعندما هَدَأَت الأصوات والوشوشات وخيّم على قاعة الكنيسة سُكون التَرقّب، مدّ يده باتجاه عمي وقال بصوت جهوري بطيء ما قاله سميُّهُ منذ ألفي سنة: «نفسي حزينة حتى الموت». أعادها مرة ومرتين ثم أخذ يبتعد عني ويتحول إلى دمية متحركة لا يُسْمَعُ لها صوت. وكنت بين الوقت والآخر استعيد وعيي فأسمع بعض كلماته قبل أن يعود لِيَتَقَمّص الدمية من جديد. وبقيت على هذه الحال فترة طويلة من الوقت وأنا أراقب الدمية وأصحاب المقامات الرفيعة، والأكاليل والزهور، واسترجع الأيام، وأتحدث بصمت إلى عمي، الممدّد في



فراشه الضيق، أقصُّ عليه حكاياتي وأستمع إليه وهو يخبرني حكاياته من فتحة فمه اليمنى.

الطائرة القادمة من فرانكفورت تهبط على مدرج المطار. أقول لنفسي: «يجب أن أراه قبل أن يموت». وأقول للسائق: «اسرع. اسرع. إلى مستشفى الجامعة». المُمرِّضة تقول: «عمّك سعيد زال عنه الخطر، غادر المستشفى بسرعة وعاد إلى بيته»، وعمتي تقبلني وتذرف الدموع وتتمتم وتقول: «فالج لا تعالج. أدخل يا ابني إلى غرفته، سَأل عنك أكثر من مرّة». ويرتفع الصوت الواعظ: «يحبّون مقاعد الشرف في الولائم ومكان الصدارة في المجامع».

أشدّ على يد عمّي مشجعاً. ارسم له صورة عن بعض نواحي الحياة في المجتمعات الحية. أحكي له عن ملفينا وماتيلدا وبربارة وڤيلومينا. أقول له إن المال يطير ويعود، أما الحياة فتكرّ كحبات المسبحة وتضمحل في اللاوجود... ويرتفع الصوت: «يحزمون أحمالاً ثقيلة ويلقونها على أكتاف الناس».

أصِفُ له نساء برلين وميونخ وڤيزبادِنْ وغيرها من مدن المانيا الفقيرة الكادحة بعد الحرب. أصفُ له بشرتهن الناعمة وسيقانهنّ الطويلة وخصورهنّ النحيلة ونهودهنّ الجامحة. أطلعه على سرّ المهنة وأعده بأن اصطحبه معي في الرحلة القادمة. أخبره أن أبواب المانيا مُشرعة أمامه: تذكرة سفر سياحية، دزينة كلسات نايلون، قليل من مساحيق الزينة والقطع النادر ـ ولبّيك. اغمض عيناً وافتح عيناً وها أنت في عالم جديد ما عرفت مثله حتى في أحلام صباك. لا تفتش عن المرأة. هي بين يديك. هي نصف سكان الدنيا. افتح حقيبتك وانثر القليل من النقد النادر. وزّع المساحيق وكلسات النايلون. نَمْ على ظهرك ونَمْ على جنبك ونَمْ على بطنك. ارفع رجليك في الهواء، أو دَلّهما إلى جانب الفراش. قلّد الضفادع والخنافس والطيور والكلاب ودَبّابات الأرض. إسرح في سهول العبث وامرح في مراعي اللذة... ويرتفع الصوت قائلاً: «تظهرون للناس صالحين وباطنكم كله رياء وشره».

يبتسم عمي ويقول إنه لا يعرف أوروبا، وإنه أمضى حياته كلها في جمع المال وفي تنظيف القذارات من أفواه الناس. أسأله كيف اختار مهنة طب الأسنان فيقول وهو يحاول الضحك إن بغلة المكاري هي التي اختارت له مهنته أيام الفقر والقلة والتعتير. يتنفس بصعوبة ويستطرد موضحاً أن بغلة المكاري حسن رَفَسَتْ والده أيام زمان وهو في طريقه من بيدر القرية إلى بيته، وأن والده عَرَجَ أكثر من كيلومترين، وهو يصرخ ويئن من الألم في فخذه الأيمن وخاصرته، حتى وصل إلى الكنيسة في ساحة القرية. وشكا أمره إلى الخوري افتيموس، ابن عمّه، الذي أنّبه قائلاً: «الطريق واسعة يا ملحم. فما هي الضرورة لأن تَدْحش نفسك في قفا البغلة؟» عندها، قال عمي، فار الدم في عروق والده، فقصد أكبر إرسالية تبشيرية واعتنق المذهب الإنجيلي، ومع الأيام انتقل هو وعائلته إلى المدينة حيث رَبى أولاده الخمسة وأطعمهم وكساهم وعلّمهم مجاناً بنعمة الرب ونعمة مثليه على الأرض، وبفضل بغلة المكاري حسن... ويرتفع الصوت من جديد: «لن يترك هنا حَجَر على حَجر بل يُهدم كلّه».

أهزّ رأسي بقوة كي أطرد الأشباح والخيالات، فأسمع صوت القسّ عالياً بالصلاة، وأسمع صوت البيانو القديم، وصوتَ عمي في تابوته المرفوع على أكتاف الشباب. أتمسّك بذراع عمّتي وأمشي معها بثقل وراء النعش نحو المقبرة. الناس تردد: «الله يرحمه». القس يصلي ولا يتعب. الحَجر يُزاح والتابوت يُدفع ويغيب في ظُلمة القبر. عمتي تصرخ وتفلت مني وكأنها تريد أن تدخل مقبرة العائلة مع شريك حياتها. أمسك بها وأهمس في أذنها: «عمي، الله يرحمه يُريدك أن تعيشي حياتك كلها»، فتشهقُ وتقول لي بصوت متقطع. «لو سمع مني... وبقي في الـ... مستشفى...».

أسمع كلامها وأنظر إلى عينيها الدامعتين وأحاول أن أفكر. أغمض عينيّ وأهزّ رأسي كي أطرد كابوس الموت، وأتبيّن الصورة المهتزة في مُخيّلتي: عمي سعيد يشدّني إليه ويبتسم، يتحدّى القضاء والقدر. يحرك ذراعيه ورجليه وشفتيه ولسانه وعينيه. عمي سعيد يصرخ في وجه الموت والمستشفيات وأشباح الظُلمة. عمي سعيد يهمس في أذني كلماته الأخيرة. عمي سعيد لا يريد أن يموت مقهوراً. عمي سعيد يُريدني أن آخذه إلى «المـ...» إلى عالم الحياة، إلى عالم الجمال. نعم، عمّي سعيد يريد أن يذهب إلى المـ...انيا. □

سيصدر قريبا في السلسلة الروائية:

الارجوحة
محمد الماغوط

اطفال الندى
محمد الأسعد

دار المتعة
وليد اخلاصي

موجز تاريخ الباشا الصغير
فيصل خرتش

التبر
ابراهيم الكوني

شجرة الكلام
محمد أبو معتوق

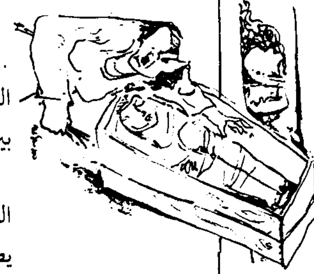


56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ

ليبيا

مساحة اللون

سالم الهنداوي



.. للصحراء قلب ينجب واحة/ للمدّ الفضولي الطفل يشطر الكون نصفين فيصير بين كفّيه الشمعتين، رغيف خبز ووردة.

لهذا الطفل جواده الخشبي، يدخله معه الفراش حين تتّسع في قلبه الحكايات/.. يصير الجواد لحماً وجناحين.. والواحة كوكبها الجميل.

الصحراء أيضاً مثل تلك السماء، لا فرق أن تكون السماء بلون الرمل، والكوكب المُدهِش بلون الواحة الخضراء.

كان الطفل لا يعنيه أيما شيء حين صارت اللعبة جواداً حقيقياً بحجم الرغبة. سيحمله إلى شطريه.. رغيف الخبز المحلوى، والآخر وردة.

هل انتظرت زمناً في محطة القطار بـ «ستوكهولم».. ومنحتك فتاة وردة؟

ماذا يصير الكون في حدقتك الغائبة؟

- «يصير الكون وردة!»

وهذا، طفلنا الفضولي يُشطّرك من حيث لا تدري، إلى خبز ووردة.

«معنى أن تصبح أنت الوقت».

دمعتان هما، دمعتان بلون الماء.. حبتان صغيرتان من قلب امرأة. ولأنهما من هذا النبع فهما نهران من أغنية تشطر حنينك إلى لغمين: لغم للطفولة... ولغم لهذا الوقت الذي أنتَ سيّده.

«الواحة عربة أحلامنا».

يخطب «المادونا» في ساحة فكتوريا بوارسو:

- «أنا غريب» ابن عاهرة.. رأيتُ أمّي في عربات القساوسة ترشّ ماء الزهر في طريق البابا.. تكذب، الزهر ليس زهراً.. إنه غسيل خطاياها...».

وتصيح «كريستينا» في روما العظيمة تحت أقواس الفاتيكان:

- «يوحنّا كان يضاجعني من الخلف..

كان يراني مريم، ويقفل الهاتف في وجه النبي...».

ويسبق الطفل الوقت إلى الواحة. جواد من لحم مفكّك في حضن الواحة التي صارت وردة ونحلة.

هذا هو الوعد.. يطهّرك الفضاء/ سماءً أو رملٍ/ دمعتان أو نهران/ يطهّرك فضاؤك.. تمسك بأصابعك الفرشاة وترسم فضاؤك.. ترسم واحتك.. ترسم وجهك.. ترسم الآية من أوّلها...

طفل عارٍ في واحة جديدة، هي عربة تحملنا إليكَ أيها النبي في مثواك الأخير حيث حبّات العنب مصابيح ونجوم، وحواء تسأل أطفالها الطيّبين بلا تردّد، وطفلاً يحمل شطري الكون في كفّيه الشمعتين، تسأله بودٍ: كم ادّخرتَ من النقود لشراء هذا الكون المشطور إلى خبز ووردة؟ يجيب الطفل البدوي:

- «سمعتُ قصص الأنبياء ذات ليلة حتى غفوت، غطّتني أمّي بردائها العابق. كنتُ أتحسّس جوادي الخشبي وأنا أفكّر بهؤلاء جميعاً، حتى صارت النجوم مُلكي وأنا سيّدها.. بعدها.. بعدها نمتُ يا سيدتي يا أمّي ورأيتُ ما رأيت... الجواد والفضاء/ النحلة والوردة/ أنا والواحة. خليط.. خليطٌ يا سيدتي يا حبيبتي، السيِّد فيه هو الخبز.. أدركتُ بعدها أن دقيقه مستحضرٌ من الخطايا والذُرة..

كان الطفل بين ذراعي أمه يحكي. ما أفاق الطفل والله حتى أكمل:

- إنهض.. إنهض يا عمرو أنت تهذي.

كان عرق الطفل حليباً وعسلاً.. والجواد الخشبي مفكّك.. والواحة في الحلم هنيهة نضيق في حدقتي الأم..

ويفيق طفل الوقت منتشياً لسماع المزيد من قصص الأنبياء. □

ثلاث قصص

سالم العبّار



١ ـ العلاقة

(حبّة قمح + تراب + ماء = ...)

طحين + ماء + نار = رغيف.

لكن «أم بسيسي»[١] تملك غذاءً آخر، تملك اللبن. أرسلتني أمي لاستعارة صحن منها، فحذّرتني من شرب اللبن، لكنني خالفتُ أمرها وفعلت، فقطعت ذيلي.

- لن أرده لك قبل أن تأتيني برغيف خبز.

دعوتُ الله أن يمنحني أرضاً خصبة. جلجل صوت تحت قدمي:

- لن أهبك أرضاً قبل أن تأتيني ببذرة.

فتّشت في سجلات الذاكرة عن شكل البذرة فما وجدت.

عُدتُ إلى «أم بسيسي» أسألها عن شيء اسمه البذرة. قالت:

- لو أوجدت البذرة إذن لأوجدت الرغيف. ولا بد للبذرة من تراب، ولا بد للتراب من ماء.

عُدتُ مُنكّس الرأس. أذرف الدموع. ارتوت الأرض واخضرّت، عُدتُ إلى «أم بسيسي» بمحصول وافر، لطمتْ به وجهي وقالت [هذا حطب نَمّ][٢]. رجعتُ لا أفكّر في شيء سوى أن استغني

عن ذيلي وإلى الأبد).

وصمت الطفل عن الحديث. كان طفلاً من ثلاثة يمدون أيديهم إليّ بإلحاح يطلبون الرغيف. قلتُ للأول والثاني:

ـ اذهبا إلى ذلك المندلق البطن واحضرا إليّ دمه ودمامل شدقيه.

ضغطت الدمامل بأصبعي، برزت بثور بيضاء، خلطتها بالدم، وشكّلت وجه الرغيف. مددتُ الخليط للثالث وكان أكثرهم إلحاحاً في السؤال قائلاً: ضعه على فؤادك الملتهب.

بعد لحظات لم أعد أرى أطفالاً، رأيت ثلاثة فئران طويلة الذيول تقضم حقول القمح، فأدركت سر العلاقة بين الفأر والسنبلة.

ـ ٢ ـ الفيضان

(أ)

وقف رجال القرية وراء الشيخ «سعدون» لتأدية صلاة الاستسقاء، لكن المطر لم يسقط. أحدهم رفض تأدية الصلاة وقال إنه سئم الوقوف والدعاء، لكن الشيخ «سعدون» زجره قائلاً: ثمة شعوب تقدم الضحايا من أجل أن تفيض الأنهر.

(ب)

تسلّقت نظرات الطفل ساقين أسودين نحيفين قصرت عنهما العباءة التي لعبت بها زوابع ترابية سريعة الحركة. صوت رفرفة العباءة والساقان النحيلان يرسمان شكل بيوت الشعر المبعثرة في الفضاء بدّل الصوتُ سبيل البصر.

ـ لا تخف. أنا الشيخ سعدون.

رفع الطفل بصره. رأى الأسنان المصفرّة يلتصق بها الغبار وكية مبعثرة كنبات الصحراء، أطبقت اليد على معصم الطفل:

ـ افتح كفك.. لا تخف. افتح كفك لتهدأ هذه الزوابع التي تثيرها الشياطين.

فتح الشيخ عينيه على اتساعهما يطالع خطوط الكف، صارت الكف بمساحة المكان، خطوطها شقوق الأرض العطشى. ربت على كتف الطفل، وقاده من يده يشقّ به دروباً وعرة، والطفل يفتح فمه مذعناً لإرادة السماء. حيناً يلتفت إلى الوراء فيرى الخيام أعشاش قُبّرة حين وصل الشيخ إلى واد بين جبلين وقف متمتماً بعبارات غير مفهومة. خطا إلى الأمام ثلاث خطوات ثم إلى اليمين ثلاثاً، ثم هجم على الطفل، وأخرج السكين، وحزّ رقبته. انبعث دخان من باطن الأرض. وأشرعت الأرض أبوابها كاشفة عن كنوز مخبأة.

(جـ)

للمرة الرابعة هذا العام يقف رجال القرية وراء الشيخ سعدون لتأدية صلاة الاستسقاء، وهاهم يطلبونه لصلاة خامسة ولا يجدونه ولا يجدون الطفل، حتى كاد يصير ذكرى باهتة سوى جملته التي قال فيها: «إن الشعوب تضحي برجالها من أجل أن تفيض الأنهار».

(د)

بعد شهور، عاد الشيخ سعدون إلى مكان الحادثة ليرى ماذا حلّ بالطفل. لم يجد سوى بقايا عظام. وبغتة انهمر المطر بشدة، وفاض الوادي لتصل الجثة إلى القرية. منذ ذلك اليوم استحدثت القرية تقليداً جديداً كلما جدبت الأرض وهو أن تلقي بشيوخها في الوادي حتى يفيض.

٣ ـ كم المساحة الآن؟

يقتنص الزمن من الزمن مساحة مستديرة، كشكل في الكون، كرة داخل الكرة. المساحة باتساع خاتم سليمان. ينزل الخاتم، يتوسّط الفضاء، تحتل مساحته صورة سليمان. يهبط الخاتم يكتشف الأرض. رفرفة أجنحة ولغة متداخلة الحروف. سليمان يطالع قصة الحمامة التي باضت في مدخل الكهف. رفع رأسه. طيور تقترب. حرّك خاتمه. صفّق يدعو الطيور للمثول. حيناً تنظر إليه بإطراقة حزينة، وحيناً تنبش الأرض باهتمام، اقترب منها. رفعت رؤوسها واجمة. أشار إلى حمامة بيضاء، لكنها تشاغلت عنه بنبش الأرض. أمسك بها. صرّحت بحديث لم يفهمه. ردّد السرب ذات الحديث. حرّر ورقة وحاول ربطها بجناح الحمامة. فاضت عيناها بالدموع. ارتفعت الأعناق تنظر إلى علٍ. نظر سليمان ليرى الهدهد على جذع شجرة. أشار إليه. حدّثه كثيراً، لكن الهدهد لم يرد. مدّ إليه الورقة. انخرط الهدهد في بكاء صامت، لكنه قَبِلَ الورقة صاغراً وفرّ مودّعاً.

جلس سليمان ينتظر. الحمائم انشغلت عن حضوره تماماً، غاب في إطراقة طويلة. ثم قفز بغتةً على لسعة في ساقه الممدودة. رفع رجله. كانت ثمة نملة تقتنص طعاماً. وقف ينتظر. لكن الهدهد لم يعد. لحق به. وعلى مقربة من المكان، انبعثت رائحة شواء وقابلته الرياح بريش وبقايا ورقة ممزّقة. المساحة الدائرية تذوب، أو تضيق، أو تتسع. لا أحد إلى الآن يعلم. □

١ ـ خرافة شعبية ليبية.

٢ ـ اسم يطلق على نوع من النبات.

يصدر قريباً

خيرية قاسمية

الرعيل العربي الاول

حياة وأوراق نبيه وعادل العظمة

سامي ذبيان

قاموس المصطلحات السياسية والاجتماعية والاقتصادية



رياض الريس للكتب والنشر

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ

مصر

جلباب من الزفير المقلم

خيري شلبي



■ أن يشتري لي أبي جلباباً جديداً، أمر ليس سهلاً، لأسباب كثيرة، لا أبي يبوح بها، ولا أمي تريد أن تشرحها لي، إنما تظل تضربني وتقرصني في مواضع موجعة كلما عدت بالثوب مفتوقاً أو ممزقاً. إن كان مجرد فتق فإن القرصة لا تكون موجعة في العادة، إذ الفتق يسهل إعادة تخييطه ولو بجعل الفتلة «مجوز»، حتى لا تتفتق الخياطة ثانية، مع تضييق الغرز وتجميدها وعقد آخر الفتلة. أما إن كان تمزيقاً فإنها ربما ضربتني بقحف الجريد حتى يلتم القوم على صراخي ويخلصوني من يديها، وهي تنتفض صارخة مولولة: «حيرني ياخواتي، ربنا يحيره! أجيب له منين كل يوم جلابية! طهقت منه يا مسلمين!».

حينئذٍ أكتم بكائي شاعراً بالخزي، فلا بد أنني أتيت بتمزيق الثوب أمراً خطيراً يحق لأمي أن تشهد على جرمه كافة المسلمين!

حرمت على نفسي الخناق، بل امتنعت عن اللعب مع العيال نهائياً، خوفاً من أن يشد أحدهم ثوبي ولو دون قصد فيتمزق. لكنني لم أكن أملك ذلك، فكثيراً ما يجر الأولاد شكلي بدون سبب، ربما لأنني لا أجر شكل أحد. يضربني أحدهم، فأضطر إلى الإمساك بخناقه، ولكن سرعان ما أنسحب قبل أن يتمكن هو من شد ثوبي.

على أن الثوب اللعين يتمزق وحده. أصحو من النوم فأراه ممزقاً من الكتف، فترميني أمي بالمسؤولية أيضاً، لأنني بنومي العفاريتي تمطعت في الثوب فمزقته. أخرج إلى الخلاء لأقضي لهم طلباً من الدكان. أحاول صعود رصيف الدكان، فينخزق الذيل، فأرجع إلى الدار باكياً.

هذا الذيل فشلت أمي في علاج رتقه من كثرة ما تمزق، فتعلمت أن أخيطه بنفسي خلسة. وقد تعلمت أن أخفي إبرة وخيطاً ملفوفاً على ورقة والإبرة مشبوكة فيها لكي أستعملها كلما احتجتها، وربما احتجتها في اليوم الواحد أكثر من مرة

كانت الأمور تجري في سلام، لكنني بدأت ألاحظ أن ذيل الثوب قد بدأ يضيق ويضيق، فكلما خيطته مرة أخذت من وسعه في الخياطة، حتى بات الذيل في اتساع كم جلباب أبي وأصبحت مضطراً للمشي بحساب، ما أن أمد القدم حتى أوقفها لتتحرك الأخرى. ذلك أن اتساع الذيل لم يعد يعطي لقدمي حرية الحركة، فكنت أشعر كأن قدميّ تلفان حول بعضهما، فأقع، فأصير هزأة للعيال، فأبكي بكاءً مراً مقهوراً.

عندما أتعب من البكاء وحدي، أراني قد انحزت إلى ركن قريب وتكورت فيه مستغرقاً في نوم، أراني خلاله أركض في أزقة وحوار غامضة في بلدان لا أعرفها، ألتقي بناس لا أعرفهم ولا يعرفونني، والدنيا ظلام غطيس، وأنا عار تماماً، وعامود رفيع وافد من الشمس من خلل سقف الظلام مسلط عليّ وحدي دون الآخرين، ويمشي معي فأشعر بخجل شديد من فضح عورتي.

صحوت قلقاً ذات ليلة على يد تعبث بي، فحدقت مذعوراً في جوف الظلمة المخيمة على حجرتنا. تبيّنت فوق خيمة الظلام ثمة مصباح غاز نمرة خمسة يرقد كلاجيء صغير فوق رفه القصيّ قرب السقف، عارياً هو الآخر، فثوب ضوئه ممزق هو الآخر من كل ناحية. ورأيت أبي، كان يحاول تغطيتي وعدل جسدي في الفراش، ويتحسس بقايا ثوبي، ودموع على خديه، وعماص في عيني يعكس المصباح عشرات المصابيح. خيل إليّ أنه الحلم، فأغمضت عيني وغبت تماماً، لكنني صحوت من جديد على يد تهزني، ففتحت عيني، فرأيت وافد الشمس العمودي في عيني مباشرة يتساقط من خلل سقف الحجرة بين أعواد القش والحطب محملاً بذرات التراب حاملاً لون البرتقال، اعتدلت جالساً. رأيت أمي جالسة عند قدمي في نهاية المصطبة الكبيرة المبتلعة فراغ القاعة تنتهي بسلم جوار الباب، بجواره فرن الخبيز. كانت أمي لحظتها تحمل قطعة قماش من الزفير المقلم، نفس قماش جلبابي الذي رحت أجمع بقاياه حول جسدي فيما أدعك عيني، وحتى باللون نفسه، قالت أمي بشيء من السعادة المشروخة وهي تقدمه لي: «خلي خالك المعلم فرحات الخياط يفصله لك بلدي! من غير ياقة ولا أساور!».

فتحت عيني جيداً وفمي لكي أحتج، فإذا بي أرى رجلاً يجلس في مواجهة أمي على المصطبة. عرفته، إنه «علي سرحان» الفلاح المترف، النظيف الثياب على الدوام، المحمر الخدين. كان يبتسم ابتسامة طيبة. اندهشت من وجوده في هذه اللحظة في قاعتنا مع أنه لم يزرنا في حياته من قبل أبداً.

حين تخلصت جفوني من شبكة العماص الناشف رأيت أمام الفرن جوالاً وقفّتين بهما قمح وذرة، فتعاظمت دهشتي لأننا في العادة لا نشتري هذه الكمية للطحين. بالكثير نشتري ملء قفة كل جمعة.

اقترب «علي سرحان» وربت على ظهري برفق قائلاً: «امش يلا بقى؟!».

التفت إليه مذعوراً، وقالت أمي: «يلّا اغسل وشك عشان نفطر ونتكل على الله!!».

التفت إليها. أخذت أهرش في جنبي توقعاً لخبر داهم. وقبل أن أفتح فمي، عرفت أن هذا الرجل قد اكتراني بهذه الكمية من الحبوب، وبهذا الثوب، لمدة ثلاثة أشهر، للعمل كنفر في نقاوة الدودة، فهو يملك فدان قطن تبع الاصلاح الزراعي. وعلى كل صاحب فدان أن يقدم للاصلاح نفراً. وعليّ أن أستيقظ كل يوم قبل شروق الشمس، لألحق بفرق «المقاومة» عند ملم الأنفار، لأعود بعد غروبها. وعليّ أيضاً حين يجيء كاتب الإصلاح ليحصر الأبقار قائلاً: «علي سرحان»، أن أرد قائلاً: أفندي. □

الحجة

احمد حجازي ربيعي



■ بالباب العالي أعلاه الله سبحانه وتعالى وشرفه بمصر، أحال حضرة سيدنا ومولانا فخر السادة قاضي القضاة الموقع بخطه وختمه الكريمين دام علاه آمين، النظر في ما سيذكر على حضرة العلامة الشيخ رفعت أفندي صديق والذي حضر بين يدي حضرته الأمثل المكرم محمد بن أفندي عبد العال بن محمد ابن المرحوم عبد الجواد، والأمثل المكرم محمود أفندي رأفت محمود ابن المرحوم محمد ابن جمعه، دام كمالها، أشهد على نفسه حجازي باشا ربيعي الساكن بخط السخاوي بمصر ابن المرحوم عبد المطلب ابن المرحوم غانم بك علي ابن المرحوم معتوق، الواقف لما يأتي ذكره والناظر على وقفه المستحق له بمفرده، والمشروط له من قبله، شروط من جملتها الادخال والاخراج، الاعطاء والحرمان، الزيادة والنقصان، التغيير والتبديل، الابدال والاستبدال، لمن شاء من شاء يفعل ذلك يكرره الكرة بعد الكرة، والمرة بعد المرة مدة حياته، وليس لأحد من بعده فعل شيء من ذلك دون أن يشرط له، وهو بكامل الأوصاف بشهادة من ذكر: وقف وحبس وأبد وأكد وخلد وتصدق لله سبحانه وتعالى بجميع كامل أرض وبناء قصره الكائن بمصر المحروسة والذي حده البحري قصر حمدي بك حامد، ومنزل الست بدرية هانم كريمة المرحوم علي أفندي سلامة، ومن الجهة القبلية الشرقية منزل ودكاكين صادق رضوان متولي، وزاوية الشيخ محمد بيومي طشيش، والمنزلان الكائنان بأول حارة الصالحية وما بينهما من الفضاء الواقع أمامهما والمملوكان له بالميراث أباً عن جد، وجميع الأسواق والأزقة والمنازل والحانات والجوامع الكائنة بخان الخليلي، وفندق المهندار، وباب الفتوح، وتربة الزعفران، وخان مسرور الكبير الواضع يده عليه لمدة أكثر من ستين سنة والكائن ذلك بشارع بين القصرين، وباب الزفر، وكامل أرض وبناء دار السعادة، وعشرة آلاف قرش صاغ، وألف رأس من البقر، وثلثمائة قربة سكر، وأربعة آلاف جارية، وثلاثون زيراً مملوءاً بماء الورد، ويشهد كل من سمي أعلاه عن طيب قلب وانشراح صدر أن حجازي باشا ربيعي حبس وقفه من تاريخه على نفسه حال حياته، ينتفع بما شاء منه، سكناً واسكاناً، غلة واستغلالاً، أبداً ما عاش ودائماً ما بقي، من غير مشارك أو منازع، ثم من بعده يكون ذلك لحرمه التي في عصمته وعقد نكاحه الآن ـ

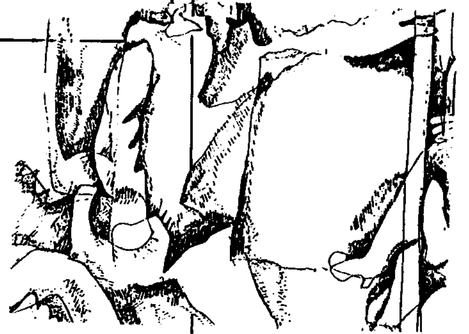
الست فهيمة المعروفة بأم أحمد بنت المرحوم علي الطوخي، وولده منها أحمد أفندي حجازي التلميذ بمدرسة الحقوق، وتكون حصة الست فهيمة ثمانية قراريط من كامل الأعيان الموقوفة والباقي لأحمد أفندي حجازي ثم أولاده، ثم على أولاد أولاده، ثم على أولاد أولادهم، ثم على ذريتهم ونسلهم وعقبهم، الذكر والأنثى سواء، طبقة بعد طبقة، ونسل بعد نسل، وجيل بعد جيل، الطبقة العليا تحجب السفلى من نفسها دون غيرها، يحجب الأصل فرعه دون فرع غيره يستقل به الواحد إذا انفرد، ويشترك فيه الاثنان حين الاجتماع على أن من مات وترك ولداً وولد ولد انتقل نصيبه لولده أو ولد ولده، فإن لم يكن له ولد ولا ولد ولد انتقل نصيبه إلى اخوته، وإذا ماتت الست فهيمة قبل الدخول في الوقف. كان نصيبها لولدها أحمد أفندي حجازي ثم من بعده لأولاده وذريته ونسله وعقبه يتداولونه إلى حين انقراضهم أجمعين، فيكون ذلك وقفاً على الست ذكية ابنة حجازي باشا ربيعي من زوجة ميتة، ثم على أولادها وأولاد أولادها ونسلهم وعقبهم إلى حين انقراضهم أجمعين فيكون ذلك مصروفاً ريعه في اقامة شعائر جامع سيدي أحمد الحاج علي، والجامع بناحية الكوم الأصفر ـ مركز طهطا مديرية جرجا، فإن تعذر الصرف والعياذ بالله صرف ريع ذلك على المكرم والي المحروسة، أينما كان، وحيثما وجد، أبد الآبدين ودهر الداهرين، إلى أن يرث الله سبحانه وتعالى الأرض ومن عليها وهو خير الوارثين.

ولما تمّ عرض الحجة المشمولة بخط وختم العلامة الشيخ رفعت أفندي صديق على سيدنا ومولانا قاضي قضاة المحروسة للأمر بقيدها في السجل المحفوظ وأحيط علمه الكريم بذلك طلب تقرير نظر عن صاحب الحجة، فتبين أنه لا يملك سوى ثياب بدنه، وان الحرمة فهيمة المعروفة بأم أحمد والتي ذكر أنها في عصمته وعقد نكاحه قد ماتت، وأنه لم يستطع الباه في يوم من الأيام، وليس من صلبه ولد ولا ولد ولد، فاندهش مولانا أعزه الله، وأمر أن يؤتى به، فلما حضر بين يدي حضرته ازداد مولانا اندهاشاً. سلم عليه وأجلسه إلى جانبه، وأتى إليه بالدجاج المشوي وأفراخ الحمام والخبز المعجون بالسمن والكعك والحلوى، ثم أمره مولانا دام علاه أن يصحبه إلى القلعة حيث الوالي. كان والي المحروسة جالساً والأمراء على يمينه ويساره، والفتيان بأيديهم المذاب بين يديه، فأفضى قاضي المحروسة إلى والي المحروسة بأمر الحجة. ضحك الوالي، وأذن لحجازي بالدخول، صافحه وقال له: اجلس حلّت البركة. وسأل عن أحواله وأحوال ولده أحمد أفندي، وكانت السماء قد أرعدت وهطل المطر، فأمر الوالي بالقهوة وظل يتضاحك. كان الوالي بسيطاً بشوشاً مرحاً. قال الوالي: علمنا أنك وقفت علينا ربع أعيانك، فضحك الأمراء وقاضي قضاة المحروسة: قال الوالي: أمرنا لك بجبة قطن زرقاء مبطنة، وعشر شقق من الثياب الحرير مصبوغة بخمسة ألوان. كان ربع الليل قد حلّ. قال الوالي: أمرنا لك بالمنزلين الكائنين بأول حارة الصالحية وما بينهما من الفضاء الواقع أمامهما. قال الوالي: أمرنا لك بجميع الأسواق والأزقة والمنازل والحانات والجوامع الكائنة بخان الخليلي، وفندق المهندار، وباب الفتوح، وتربة الزعفران، وخان مسرور الكبير وباب الزفر، وكامل أرض وبناء دار السعادة، وعشرة آلاف دينار ذهباً وألف رأس من البقر، وثلثمائة قربة سكر، وأربعة آلاف جارية، وثلاثين زيراً مملوءاً بماء الورد، وكان ثلث الليل قد حلّ. فتوضأ الوالي وقبل أن يصلي ركعتين لله، قال: أمرنا بقتلك... □

مصر

القرية تبحث عن اسمها

حبيب جاويش



■ لم يكن للقرية أيّ اسم معلوم تُعرَف به، لا في قديم الزمان ولا في حاضره. وكان القرويون، إذا تكلّموا عنها، قالوا: حارتنا.. وحارتهم، وإذا أشاروا في كلامهم إلى أهلها، قالوا: جماعتنا... وجماعتهم، وإذا جرت على لسان أحدهم سهواً لفظة: قريتنا، بادر أحد السامعين إلى مقاطعته وإلى تصحيح زلّة لسانه بشيء من الفظاظة: تتكلّم كالغرباء. قل، نحن أم هم، حتى نفهم. وكانت الحياة فيها تجري في معظمها ضمن نطاق هذا المفهوم، فكل ما فيها من مرافق كان ثنائيّاً مزدوجاً: بيدرنا.. وبيدرهم، معصرتنا.. ومعصرتهم. معبدنا.. ومعبدهم.. إلا العين، فكانت واحدة. وكانت الحارتان تستعملانها دون تفرقة، ولم يُبح أحد لنفسه في يوم من الأيام أن يقول: عيننا أو عينهم، لأنها، لحسن الحظ، لم تكن ضمن حدود الحارتين المتعارَف عليها. كانت تقع عند أقدام القرية، في طرف خندق يفصل بين الحارتين فصلاً طبيعياً، وكان يُطلَق عليها اسم «العين» مجرّداً من كل وصف أو نسبة. وبالإضافة إلى أنها كانت المورد الوحيد لماء الشفة للقرية بأجمعها، فقد كانت أيضاً مُلتقى القرويات الغاديات لملء جرارهنّ والقرويين الذين يقصدونها لسقي ماشيتهم.

ومع أن تلك القرية كانت قد نمت وكبرت عبر أجيال عديدة وأصبحت لها مكانتها بين القرى المجاورة، إلا أنه لم يدُر في خلَد أهلها أن يطلقوا عليها اسماً معيناً ليتداوله الناس. وكان موقفهم هذا موقف مَن وعى أن القرية حارتان وجماعتان وضميران، فلا يصحّ أن يكون لها اسم واحد. ولئِن بدا هذا التفسير بديهياً ومُقنعاً بالنسبة إليهم، إلا أنه سبّب بلبلة للقرى الأخرى: فكيف الكلام عن شيء لا يحمل اسماً بما يُذكَر وبما يُشار إليه؟ وراحت كل قرية تحاول أن تخلع عليها تسمية حسبما ترتأي؛ فسمّتها إحدى جاراتها من باب التفكهة: قرية الحارتين المحتارتين، ورأت جارة تقع الى الشرق منها أن تتكرم عليها باسمها مع إضافة نعت إليه ليُصار الى تفريق الواحدة عن الأخرى؛ ولم تكلّف إحدى القرى نفسها عناء البحث عن اسم مميّز لها، فألصقت بها اسم «القرية التي لا اسم لها»، واعتبرت أنها فضّت المشكلة. وعوضاً عن أن تُزيل هذه التسميات المتعددة والمتنوعة اللبس عن القرية المذكورة وتعرِّف بهويّتها تعريفاً واحداً، ثابتاً، مقبولاً، إذا بها تزيد البلبلة حولها لدرجة أن موقعها الجغرافيّ نفسه أصبح موضع اختلاط. فكم من مرّة جرى الحديث عنها بالذات، فظن بعض السامعين أن المقصود قرية أخرى، وكم من مرة دار الحديث عن قرية في اقليم ناءٍ، فظن أحد أبنائها أن حارته هي موضوع الحديث. وبعد مرور فترة من الزمن على هذه الحالة من الفوضى، اتّضح لكل من الجماعتين اللتين تسكنان حارتي القرية التي لا اسم لها أنه يترتّب عليهما وحدهما ايجاد اسم لقريتهما، فقررتا أن تتصديا لهذه المهمة بجد ومسؤولية. ومنذ اللحظات الأولى أشارت كل الدلائل إلى أن اختيار اسم لقرية ليس بالأمر الصعب، فكل القرى تحمل أسماء، ولا حرج في ذلك، حتى ولو جاءت بعض تلك الأسماء بعد مخاض طويل وعسير. وأهل القرية التي لا اسم لها يعرفون ما عاناه أهالي قريتي «البرغوتية»، و«جورة الحِمّص» قبل أن يتفقوا على الاسم المناسب لقريتيهما. أما هم، فقد أُشتُهر عنهم أنهم لا يعدمون الإقدام ولا يفتقرون إلى الخيال؛ وبقاء قريتهم يتيمة الاسم إلى الآن لم يكن عن عجز أو جهل، كما يعيّرهم سيّئو النيّة في بعض القرى المجاورة، وإنما لأسباب أخرى لا يحبون أن يتكلّموا عنها. ولكن الزمن قد تغيّر الآن وحان الوقت لكي يُظهروا للقاصي والداني أنهم ليسوا أبناء «الحارتين المحتارتين» وأن قريتهم لم تعد نكرة من النكرات.

*

اجتمع وفدان من الحارتين على مصطبة العين وبدآ بالبحث عن الاسم على الفور. وقف رجل وقال: «قبل الاعلان عن الاسم لا بدّ من أن نربط الحارتين ببعضهما حتى تصبحا قرية واحدة تستحقّ أن تحمل اسماً تُعرَّف به. وأنتم تعرفون أن بيننا خندقاً، فإذا أبقيناه على حاله، تعذّر الانتقال بين الحارتين؛ وإذا ردمناه لا تلبث أن تعود مياه السيول فتجرفه. لذلك، فإننا نقترح عليكم شق طريق تربط كلا من الحارتين وتعرّج على كلّ من ساحتيهما وتنتهي عند أبعد البيوت الواقعة على الأطراف؛ ويكون لها عبّارة فوق الخندق. ومن رأينا أن هذه الطريق ضرورية، بل لا غنى عنها لأنها كالنّير الذي يربط عنقي الفدّان في أثناء الحرث، فلولاه لشدّ كل ثور من جهته ولعاثت السكّة في الأرض فساداً... فما رأيكم بمشروعنا؟».

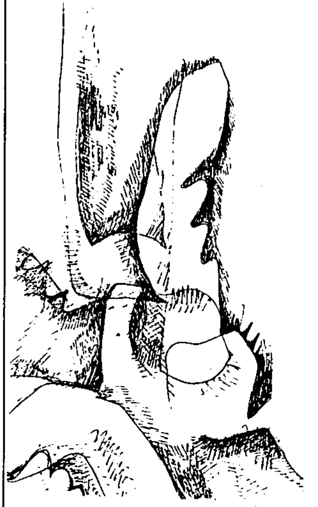
تشاور وفد الحارة الأخرى فيما بينه، فتبيّن له أن الطريق المُزمَع شقّها سيرتبط اسمها، بطبيعة الحال، بالجماعة التي بعثتها الى حيّز الوجود. وعلى مدى أجيال وأجيال سيظلّ هناك أشخاص يرددون: طريقنا وعبّارتنا و... ولربما خطر ببال أحدهم في يوم من الأيام أن يُقيم نصباً تذكارياً عليها يحمل اسم تلك الجهة، فمن يمنعه من ذلك؟ وفي نهاية المشاورات، وقف أحد المحنّكين العارفين بشؤون العمار وقال: «طريقكم لا تفي بالحاجة المقصودة، وعبّارتكم لن تصمد للسيل عند أول زخّة، وإذا تهدّمت العبّارة انقطعت الطريق، وإذا انقطعت الطريق عدنا نقول: حارتنا وجماعتنا، وماذا ينفع الاسم إذا عدنا الى نغمة الحارتين والجماعتين وما شابه ذلك؟ لدينا نحن مشروع أفضل: نفتح نفقاً في جوف الأرض يربط الحارتين الواحدة بالأخرى ويمر تحت الخندق ويكون له منافذ في ساحتنا وفي ساحتكم وأمام معبدنا وأمام معبدكم. ونفقنا هذا لا تقوى عليه السيول ولا الثلوج ويؤمّن الاتصال حتى في حال تعرّض القرية لحصار من الأعداء المحيطين بها. فلنباشر بشقّه في الحال».

تهامست الجماعة الأولى على عجل وقد فوجئت بعرض الجماعة الثانية: نفق تحت الأرض! كيف سبقونا إليه؟ هل نضب الخيال عند جماعتنا أم أننا أُخِذنا غدراً؟ ثم قام أحد المتكلمين باسمها، وقال:

«لا نقبل بنفقكم لأنّ ماشيتنا لا تسير في دهليز ضيّق ومظلم. إذا أردتم أن يقوم اتّصال حقيقيّ بين حارتينا، فيجب أن يكون صالحاً للإنسان وللحيوان على حد سواء. وبما أن نفقكم هذا لا يصلح للحيوان، فهو لا يصلح للربط بين الحارتين، وإذا لم يربط بين الحارتين بقيت القرية بدون اسم، كما قدّمنا وقلنا لكم. نحن وجدنا ما هو أفضل: نمدّ خطّاً جوياً فوق الخندق يخترق أجواء حارتينا ويكون مجهّزاً بأربع محطّات على الأقلّ، واحدة منها في كلّ من الحارتين، ويسير عليه الحيوان مثلما يسير الإنسان، في كل الظروف والأوقات وبدون نعال أيضاً».

ضحكت الجماعة الثانية ولم تُخفِ استخفافها بالخط الجوي: ما شاء الله! تصوّروا يا ناس أنهم يمشون مع معزهم وبقرهم وحميرهم في الهواء! وبدت لهم فكرة التحليق في الجو سيّئة النيّة، لاسيّما وأنها تختصر المسافة وتزيل كل العراقيل التي تعترض التنقّل بين الحارتين. وبعد مشاورات سريعة ومكثّفة نهض أحد الرجال المتزمّتين وقال: «معاذ الله أن نسمح لبناتنا ونسائنا بالطيران في الجو. نغار عليهنّ من العيون الوقحة إذا ذهبن الى العين بدون منديل، فكيف ندعهنّ يطرن حافيات الأقدام؟ لا، لا.. خطّكم الجويّ لن يمر فوق حارتنا. وإذا أصررتم على مدّه فيستوقف العمل به فوق حافة الخندق من جهتكم ويبقى معلّقاً في الفضاء، فهل تكونون قد ربطتم الحارتين ببعضهما، كما سبق واقترحتم تمهيداً للاعلان عن اسم القرية؟ جماعتنا وجدت الوسيلة المثلى للربط بين الحارتين، فلا طريق تتهدّم عبّارتها من جرّاء السيول، ولا نفق مظلم وضيّق ترفض المعز السير فيه، ولا خطّ جوي يكشف عري الأقدام، بل جسر روحي يلغي الخندق. يكفي أحدنا أن يريد حتى يصبح حاضراً بشحمه ولحمه وعظمه في الحارة الأخرى».

أحدثت الفكرة اضطراباً في صفوف الجماعة الأولى وبان في ملامح أفرادها وحركاتهم أنها لا تروق لهم: ماذا يقولون؟ جسر روحي؟ أن يربطوا أرواحنا بأرواحهم؟ هذه بدعة ليست وليدة أفكارهم، ولا شكّ أنها من وحي وليّ من أوليائهم. وفي الحال نهض أحد الرجال وقال بحدّة: «لن نستعمل جسركم الروحي هذا لأنه معرّض للأخطار. لقد علّمنا أسلافنا أن الأرواح أبخرة، ولا يمكن الاعتماد عليها في الاتصالات. تصوّروا أننا نعبر على الجسر في موسم الخماسين أو في عزّ تموز، وفجأة يتبخّر وينهار ونجد أنفسنا في قعر الخندق، فماذا نفعل؟ ألا يلملم كلّ منّا نفسه ويسرع إلى حارته وإلى جماعته؟».



*

عندما استنفد الوفدان بحث جميع الامكانات ولم يتوصّلا إلى طريقة عملية ممكنة ومعقولة لربط حارتي القرية ببعضهما، تأكّد لهما أن الوقت لم يحن بعد للاعلان عن الاسم المناسب. وبالرغم من أن هذا الاستنتاج لم يكن سلبياً في حد ذاته لأنه ترك باب البحث مفتوحاً أمام الأجيال القادمة، إلّا أنه سبّب حرجاً لدى رقيقي الشعور من كلا الطرفين. شعر بعضهم فجأة بخجل من نفسه لأنه اضطُر إلى أن يعترف في قرارة نفسه بما تعيّره به بعض القرى المجاورة من عجز وجهل، وأحسّ البعض الآخر بشيء من الشعور بالذنب لأنه استهون الاسم ولم يحسب حساب المخاطر والمحاذير التي تحفّ بالطريق المؤدّية إليه. لكن تلك المشاعر لم تلبث أن خفّت حدّتها عندما أعلن بعض الرجال من ذوي المراس والخبرة أن مسؤولية الإخفاق في إيجاد الاسم الذي تستحقّه القرية لا تقع بالتأكيد على أيّ من الوفدين لأنهما لم يتركا طريقة إلا وبحثاها ولا باباً إلّا وطرقاه. وما ذنبهما إذا كانت المواصلات العصرية لا تزال في طور متأخّر، ولا تلبّي، بالتالي، تطلّعات حارتيهما الى وسيلة حديثة وأكيدة وخالية من كل عيب.

*

نهض أحد الرجال المسنّين وقال: «إذا كانت وسائل الاتصال العصرية لا تزال عاجزة عن ربط حافتي الخندق ببعضهما، فلماذا لا نسمّي القرية «طِرح الخندق» أو ما شابه ذلك، ثم نعلن الاسم على رؤوس الاشهاد؟».

وردّ عليه أحد الكهول: «كيف نسمّيها «طِرح» وهي طِرحان؟».

ووقف رجل عجوز آخر وقال: «إذا كان لا بدّ من انتظار جيل أو جيلين حتى تحصل القرية على اسمها، فلماذا لا نُعطي كل جماعة اسماً لحارتها تُعرَّف به، ونرتاح من البحث إلى ذلك الحين على الأقلّ؟».

وردّ عليه رجل في مقتبل العمر: «ولمَن تكون العين؟».

ساد صمت ثقيل على المصطبة ولم يعد يُسمَع سوى رقرقة الماء المنساب من مزراب العين وحفيف الحشائش على جانبي الساقية الصغيرة.

ثم قال أحدهم: «لا تكون لأيّ من الحارتين».

وتلاه آخر: «نتركها لعابري السبيل».

وعقّب عليه ثالث: «إذا أصبح لحارتنا اسم فلا يجوز أن تبقى بدون عين».

وأضاف رابع: «إذن، فلتحفر كل حارة عيناً لها».

*

اتّخذت كل جماعة اسماً لحارتها، وانبرت تحفر عيناً خاصة بها على مقربة من العين المشتركة وضمن حدود تلك الحارة. ومرّ في القاطع المقابل ناطور القرية المجاورة، ورأى الرجال منكبّين على الحفر بهمّة ونشاط، فسألهم إذا ما زالت الحارتان محتارتين، فأجابوا بجفاء: «صار لنا اسمان».

وتطفّل وسألهم لِمَ يحفرون، فأجابوا باعتزاز: «وسيصبح لنا عينان».

فأردف الناطور: «أما تخشون من أن تغور الماء وتضيع في جوف الأرض إذا حفرتم....».

فلم يدعه الرجال يكمل تحذيره وأجابوا باستخفاف: «لم نسمع بهذا من قبل. ومَن يجد اسماً لحارته، لن يعجز عن أن يجد لها عيناً».

فأدار الناطور لهم ظهره وتابع جولته..

وكانت كلّ بئر تزداد عمقاً يوماً بعد يوم، ولكنّ الأمل بتفجر الماء أخذ يتضاءل ويتلاشى، إلى أن اصطدمت معاول الحفّارين ذات يوم بصخرة صمّاء، فأيقنوا أن لا جدوى من متابعة الحفر لأنهم لن يستطيعوا أن يخترقوها. وبينما هم جالسون على مصطبة العين يرتاحون، لاحظوا أن الماء المنساب من المزراب قد شحّ بعض الشيء، فقالوا: «ولّى الصيف والشتاء على الأبواب». ثم حملت كل جماعة معاولها ورفوشها وحبالها وقففها وقفلت عائدة إلى حارتها.

في صباح اليوم التالي غدت القرويات كعادتهنّ لملء جرارهنّ من العين. ولمّا أشرفن عليها لم يسمعن رقرقة الماء ولا حفيف الحشائش. وعندما أصبحن أمام المزراب بدا لهنّ جافاً، متشقّقاً، كريه المنظر كأنّه لسان ثور مات من العطش. □

مصر

الخفير

بدر نشات



■ سألت الرجل الذي أمامي:

ـ هل أنا.. أنت؟

قال بأدب:

ـ لا.. أنت أنا..

كان يشبهني كل الشبه.. الملامح.. الحجم.. التجهم اعتقدت أول الأمر أنني أنظر إلى نفسي في مرآة ثم اكتشفت أن لوحاً من الزجاج يفصل بيننا.

واتضح لي فيما بعد أنني أشبه كل الناس. المارون على الأرصفة.. الجالسون في المقاهي.. المتطلعون على فتارين المحالّ.. المزدحمون طوابير الجمعية.. المتشردون.. الشحاذون.

استوقفت أحد المارة وسألته عن اسمه. طالعني بدهشة وتوجس كأنني لست من أهل هذا الزمان. قال:

ـ اسمي اسمك، والأسعار اكتسحت من زمن جميع الأسماء. لا تقل من أنت بل قل كم أنت. أنا يا سيدي تسعة كيلو ملوخية هذا الشهر.

قلت مرحبا:

ـ تشرفنا. لعلك تسبقني في الأقدمية. أنا ثلاثة كيلو لحم ضأن.

وحين استطال عنقي بين الشهود، وقلت:

ـ لقد رأيته.

زغدني الضابط بصرخة:

ـ من اذن لك بالكلام؟

ـ يجب منع الجريمة قبل وقوعها.

ـ هل استأجروك محامياً؟. خذه على الحجز يا أبا سريع.

وتذكرت أبي حين استأجر خفيراً ليحرس فدان الفاكهة واستخرج له ترخيصاً ليحمل بندقية، فبدأ يهددنا ويحدد إقامتنا ويحكمنا. قال أبي إنهم اقتطعوا منا أرضاً ليشقوا ترعة إلى أرض العمدة. ولم يكن العمدة يشبه أبي بل كانت له ملامح ضابط البوليس نفسها.

أدرت مفتاح التليفزيون لم يشتغل. الثلاجة توقفت. جرس الباب لم يعد يعمل. حتى الماء هو الآخر لم يعد يجري في المواسير. قال البواب إن بعض رجال مروا بالبيت هذا الصباح.. اختبروا المواسير وكشفوا على الأسلاك.

خشيت أن أقترب من الماء والكهرباء. خفت أن ينزل الماء من النجفة إذا ضغطت على زر النور، وأن يضاء نور الحمام إذا فتحت حنفية الحوض. كل شيء جائز هذه الأيام.

قال البواب:

ـ من السبب؟

قلت موافقاً:

ـ طبعاً الخفير.

وفي المحكمة، جلجل صوت المحامي يطلب الإفراج: التهمة باطلة وغير ثابتة. سيادة القاضي.. أوراق التحقيق فيها ثلاثة أسئلة.. هل أنت اسماعيل؟

جيم: نعم. هل اشتركت في التجمهر؟ جيم: لا. هل لديك أقوال أخرى؟ جيم: لا. لماذا تم القبض على موكلي؟ هل لأن اسمه اسماعيل أم لأنه لم يشترك في التجمهر أم لأنه ليست لديه أقوال أخرى؟

شخط القاضي:

ـ وضابط الواقعة؟

وخبط بيده على المنصة. كانت ملامحه صورة طبق الأصل من ملامح العمدة. □

الحرام

حورية البدري



■ شعرت سناء بالخزي. فقد رأت أن وجودها ـ في شقة واحدة ـ مع هذا الرجل عمل غير أخلاقي. لم تمنحه تلك الورقة شيئاً من المشروعية.

*

في ذلك اليوم الأغبر ـ كما تراه سناء الآن ـ قالت أمها:

ـ نحن نشتري رجلاً. النقود لا تهم. المهم الأخلاق.

وحرّر الشيخ الوثيقة. لم يكن شيخاً بالمفهوم الشائع. فقد ارتدى حُلّة إفرنجية، وجاء إليهم بعد ساعات عمله الحكومية بشركة صناعات المطاط.

وقّعت سناء الوثيقة. انطلقت زغاريدهن، وانفتح باب البيت. ازدحم بالأهل والجيران ساعة أو اثنتين وانفضّوا.

*

يوم فاجأته مع الخادمة عارين قالت كلمة واحدة:

ـ طلقني.

تكلم هو كثيراً، والخادمة ارتدت ملابسها وجلست في المطبخ تنظر نظرة باردة لا مبالية كأن شيئاً غير عادي لم يحدث، وسناء بركان لا يقذف إلّا حجراً واحداً:

ـ طلقني.

وهو يثرثر. لا فائدة من كلامه. لا تسمعه. ملغى هو كزوج منذ انفسخ العقد على جسده العاري. قالت أمها:

ـ المهم الأخلاق. النقود لا تهم.

حرّر المأذون العقد. وقعوا عليه. والآن انفسخ الشرط المنصوص

عليه كلاماً.

يتكلم كثيراً. لكن هناك حقيقة واحدة. بهدوء أخرجت الورقة من بين حاجياتها. مزقتها. صفعها.

ـ مجنونة.

قالت بصوت مخنوق:

ـ لن أدفع منذ الآن راتب هذه الحشرة. اذهب واصرفها.

أخرج نقوداً من حافظته. أخذ يكرر عدَّها أمامها. يشير إلى أن المبلغ لا يكفي. ابتسمت بمرارة. شعرت برغبة في أن تبصق في وجهه، لكنها تمالكت نفسها. قالت بصوت قاطع:

ـ طلقني.

جمع نقوده في يده، وأسرع نحو المطبخ. نظرت سناء نحو الجدران. لن يخرج منها بسهولة. لا يريد أن يحرر وثيقة الطلاق. لكن ذلك لن يغيّر من حقيقة وقوع الطلاق. فالعقد قد فُسخ. لا تعرف ماذا تفعل. اشترت هذه الشقة بكل مالها. أين تذهب؟ أغلق الباب بهدوء خلف الخادمة وجاء إليها. قالت:

ـ طلقني.

يتكلم كثيراً. لكن كلامه لن يغيّر شيئاً. قالت:

ـ الطلاق وقع فعلاً. فُسخ العقد. لا يبقى إلا تحرير ذلك على ورقة.

يتكلم كثيراً. يحاول إقناعها بالعدول عما يسميه جنونها. قالت:

ـ أنت اعتدت ذلك، لكني لا أستطيع. لن أعيش معك مثلهن. لن أفعل الحرام.

ارتدى ملابسه على عجل. صَفَق الباب خلفه بعنف. لكنه سيعود. ماذا ستفعل؟ إنه بيتها. لكنه يحتله. لن تستطيع إخراجه.

*

جاءها صوت ابن عمها متهللاً عَبر سمّاعة الهاتف. قالت:

ـ هل ما زال عرضك قائماً؟

قال بدهشة:

ـ أي عرض؟

ـ ألم تطلب الزواج مني؟

ـ نعم. ولكن..

ـ لقد وافقت. الظروف تغيّرت.

ـ هل طُلقت؟

ـ انفسخ العقد.

ـ لا أفهم.

قالت بانفعال:

ـ هو أيضاً لا يفهم. يقول إني مجنونة، لكنه فسخ العقد فعلاً، وأنا حرة.

تغيرت لهجته. نبرات صوته كمن يكلم طفلة صغيرة يريد تهدئة ثورتها. لكنها ليست ثائرة. شعرت أنه ـ أيضاً ـ لا يفهم. قالت:

ـ لقد عدلت عن رأيي. لن أتزوجك.

وضعت سماعة الهاتف. نظرت نحو الجدران بضيق. ماذا ستفعل؟ لن تتزوجه وترتحل الى بيته. ولن تعيش مع طليقها تحت سقف واحد. لن تعيش معه مثلهن.

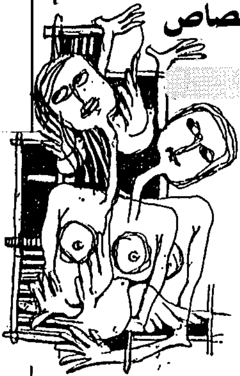
*

أفاقت عليه يحاول أن يندس بجوارها في الفراش. ذعرت. شهقت. استفاقت. نهضت. حملت غطاءها لتغادر الغرفة. منعها. أمسك بها بقوة. وضعها على الفراش. يحاول ان يكون رقيقاً، أن يقنعها بكلمات لا معنى لها. يقسم. يتكلم.

حاولت النهوض مرة أخرى. أمسك بها بقوة. لم تستطع الإفلات. خارت قوتها. شعرت بركود يغمر جسمها وأنفاسها. احتضنها. قبّلها. كانت هذه أول قُبلة مُحرمة لها.. ضمّها إليه بشدة. تركت نفسها له. أبعدها قليلاً. طالعته نظرتها الباردة اللامبالية. أنزل يديه من على كتفيها. أطفأ النور. ونام.. □

حالة

عادل القصاص



■ ... متأكد من أن لا شيء يثنيك الآن!

لا شيء.

لا شيء يثنيك.

لا دعوة جيرانك قبل قليل إلى وليمة ختان أنجالهم، ولا الرجاء المكتنز بالإلحاح من تلك العجوز الطيبة كي تكتب لها خطاباً لابنها المغترب الذي لا يعود أبداً. لا ضحكة طفلك ذي الأعوام الثلاثة.. (كنت تقول إن ضحكته تشبه القرقرة)، ولا تشبثه المشاغب بيديه بياقة جلابيتك حين قابلته خارجاً منذ لحظات مع أمه لزيارة الجيران (كانت أمه تمضغ اللبان بطريقة رديئة).

لا شيء.

لا شيء يثنيك.

.. تعلم أنك لا تملك بندقية همنجواي ولا مسدس حاوي، لكنك تملك هذا الحبل الممتد من سقف الحمام إلى ذلك المسمار المعقوف المغروس في أعلى الحائط.. فكه!

أجل.. اجلب ذلك الكرسي ذي القاعدة البلاستيكية المتهدلة. أصعد عليه. هاأنتذا فككت الطرف الأول المعقود في سقف الحمام. والآن ضع الكرسي لصق الحائط. الحائط أعلى؟ لم تطله؟ لا ريب في أن القاعدة المتهدلة للكرسي قد ساهمت في عدم بلوغك ذلك المسمار المعقوف الملعون! عموماً لا تبدو هذه بمعضلة. ضع قدميك إذن على يدي الكرسي.. آه.. هكذا أصبحت أطول من ذي قبل. فككته؟

الشيء الذي يجعلك تتحرك بحرية هو خلو المنزل من زوجتك وطفلك في زيارة للجيران. ولكن مهلاً. إنزع هذه المشابك من الحبل. نزعتها؟ لا تتلفت هكذا أيها الغبي! ألا ترى تلك المنضدة على يمينك؟ ادخلها تلك الغرفة فهي أقصر من الغرف الأخرى لسقفها الواطىء نسبياً. كلا أيها الأخرق! لا يمكنك أن تدخل هذه المنضدة في الغرفة ما لم تسحب ترابيس المصراع الأيسر للباب. ◄

مصر

الرؤيا

ابراهيم الحريري



■ نُفخ في الصور، فاندكّت الأرض دكّاً.. دكاً، ووقف الملأ صفاً صفاً. هُرعتُ أبحث لي عن مكان بين الصفوف الطويلة المتراصة. كان ثمة عويل ونواح وصراخ وابتهالات وتضرع، وضحك عصبي وقهقهات.

كنتُ أرتجف فرقاً وهلعاً. إنه اليوم الذي تَوَعَّدنا به: يوم لا يعذِّب عذابه أحد، ولا يوثِقُ وثاقه أحد. لكن، لِمَ سيعذبني؟ ألأنني كنتُ من دون ذيل أم لأنني بذيل، أم لأنني بذيل قصير؟

أردتُ أن أقف في صف أصحاب الذيول، إلا أنهم تدافعوني بالصفع والركل وهم يصرخون: «حتى هنا!».

وقفتُ في صف من لا ذيلَ لهم فلم يكن موقفهم أقل جفوة وقسوة: «لم تعد منا». قال أحدهم منتهراً. أضاف آخر: «ومن يدريك؟ فقد تنقلب الآية! إلى الجحيم أنتَ وذيلك القميء!».

تقهقرتُ حتى بتُّ في نهاية الصفوف. كنت أسير الهوينى، وحيداً، مقهوراً، كسيراً.

قلتُ: سأمثل بين يديه أخيراً. سينصفني. سأقول له: «لقد خلقتني على صورتك ومثالك، فعلى أية صورة أنتَ.. وعلى أي مثال؟.

إن كنت من دون ذيل، فلماذا سمحت لأصحاب الذيول أن يسودوا؟ بل لماذا خلقتهم أصلاً؟ وإن كنتَ بذيل، فلماذا خلقتنا من دون ذيل؟ ولماذا عندما أنعمتَ عليّ بذيل، قَصُرَ كرمك عن اطالته قليلاً، فبتُّ لا أنا بذيل شرعي فأفرح، ولا أنا من دون ذيل فأتعزّى برفقة قومي على الأقل؟».

سأنشجُ بين يديه وأنا أقول: «كل من أنعمتَ عليه بذيلٍ يرى ذيله إلاّي يا مولاي، فأي عدل في هذا؟

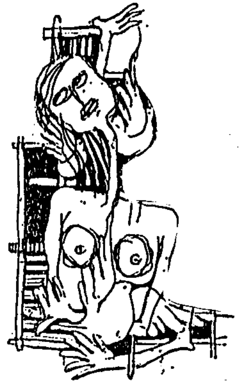
لشد ما عانيت يا سيدي: مرة لأنني من دون ذيل، ومرة لأنني بذيل قصير. وهأنذا، أخيراً، بين يديك، فماذا ستفعل بي؟ هل ستنبذني أنت أيضاً؟ إن كنت ستفعل، فأين عدالتك؟ بل أين رحمتك؟».

سأسقط على قدميه، أمرغها بدموعي صارخاً: أنت ترى؛ لا أجد صفاً أنتمي إليه، فإما أن تطيل ذيلي؛ وإما أن تريحني منه. وإن شئت، لحكمة تجل على فهمي، أن أظل كما أنا، فلا اعتراض لي على حكمتك. لكن، لعلك تدخل الرحمة على قلوب من هم بذيل، ومن هم بدونه، معاً، فلا يتدافعونني، كل من جانب».

أرأيت؟ أجل. فلتكن المنضدة في المنتصف تماماً.. كلا. كلا. إلى الأمام. اسحبها إلى الوراء مرة أخرى. هي الآن في المنتصف تماماً. ما بالك ترنو نحو السقف؟ لو وقع عليها هذا العمود ذو اللون الداكن لشطرها إلى نصفين متساويين تماماً. لا تهز المنضدة كثيراً هكذا. إنها ثابتة بالقطع.. ثم.. لماذا تتلفت على هذا المنوال، كالمخبول؟ أحقيقة أنت مخبول؟! لا تدع هذا الاعتقاد يترسب في أعماقك لأنك قرأت ذات يوم في مجلة طبية: (أن المنتحر ما هو إلا إنسان قد جُنّ). عليهم اللعنة هؤلاء الأطباء (الخمر: تليف الكبد. المخدرات: الجنون. السجائر: سرطان الرئة. تباً لهم! إنهم يهرفون. أجل. يهرفون! بيد أنك تعرف الآن جيداً أنك لست مخبولاً، فأنت تدرك أنك متزوج، ولك طفل في الثالثة من عمره. وهل أدَلُّ شيء على العقل من ذلك؟! كما أن جميع تصرفاتك إنما تدل على العقل ـ وإلا فكيف أدركت أن المسافة بين عمود السقف والمنضدة لا تزال بعيدة. وأنها تحتاج بالفعل ـ لتنكمش أكثر ـ إلى هذا الذي يجول بخاطرك الآن؟ أجل.. ذلك المقعد مناسب جداً. ضعه فوق المنضدة. إنه ثابت. لا تحركه كثيراً. يقيناً هو ثابت. الحبل.. الحبل. أين هو؟ آه.. ها هو ذا متكوم في قاعدة الكرسي المتهدلة. جلبته؟

.. إذن.. اصعد!

أتود خلع الجلابية قبل الصعود؟ هذا عين الصواب، فالجلابية لا تصلح أي عمل ما خلا كمها الذي تستر به كل مساء عورة زجاجتك في رحلة الذهاب والاياب من الماخور. ها قد صعدت لا تهتز محورياً هكذا، فالمنضدة ثابتة، وفوقها المقعد وأنت ثابتان. يا لك من غر! لماذا تنظر إلى ما يواري عورتك بمثل هذا التقزز؟ ألأنك سمعت أن المشنوق يتغوط بعد الشنق؟ كي تتجنب حدوث ذلك يلزمك صيام ثلاثة أيام مثلما فعل أحد أبطال المهدية قبل أن يشنقه الانجليز كما روت لك ذلك جدتك. اطرد هذه الخاطرة. ثم ما الذي يقززك أو يخجلك؟ إن ذلك ـ على افتراض حدوثه ـ هو رد فعل طبيعي للجسم. أجل. اطرد هذه الخاطرة.



هاأنتذا تقذف الحبل نحو عمود السقف. أعاد إليك خاسئاً؟.. لا بأس حاول ثانية ولكن بإتقان.. و.. أخيراً نجحت بيد أنك لن تستطيع جذب الطرف النازل للتو من الجانب الآخر للعمود. أجل. هكذا ارفع الطرف الذي في يدك وهزه رافعاً إياه إلى أعلى. ها هو الطرف القصير ينثال نحوك. أمسكته؟ تبقت العقدة الفوقية. إنها ليست بالعلمية العسيرة، فقد مارست ربط الصناديق الورقية الضخمة كثيراً على سطح الباخرة. انتهيت؟ إذن اسحب طرف الحبل الأطول. لقد صعدت العقدة نحو العمود. شده إليك أكثر فأكثر. إن العقدة الآن متينة بما فيه الكفاية. إذن تبقت العقدة الدائرية. يبدو أنك لم تواجه صعوبة، ولكن لا تحكم العقدة ما لم تتأكد من أن الدائرة سوف تنزل من رأسك إلى عنقك. جربها. هي بالطبع أضيق من أن تدخل عبر جمجمتك. فلتكن الدائرة أكبر قليلاً، أجل. هكذا تماماً. إنها تعبر جمجمتك بسهولة، تساعدها نعومة شعرك. ارتاحت الدائرة الآن على كتفيك، فلتسحب الحبل المتدلّي. ارفع رأسك نحو السقف حتى ترتفع الدائرة عن كتفيك ثم تضيق حول عنقك.. و.. الآن!

.. أرفس.. الـ.. مقـ.. عد! □

سيفهمني. سيرفعني إليه قائلاً: تعال إليّ يا بنيّ. لقد عانيت كثيراً فيما لا ذنب لك فيه. تعال إليّ يا قصيرُ الذيل وأنا أطيل لك ذيلك».

سيأخذ ذيلي بين يديه الرحيمتين؛ يمسّه بكفه الحانية مساً حنوناً رفيقاً، فيمتد ويمتد ويمتد حتى ليصبح أطول ذيول الخلق جميعاً، سيمتد حتى ليلف الأرض والسماء والكواكب والكون بأسره.

سيضعني إلى جانبه ويسألني رأيي في شؤون خليقته. فأشير عليه، بعد أن امتلكت شجاعة مخاطبته من دون خوف، ما دام ذيلي أصبح أطول ذيل وأكبره، بين أهل الأرض والسماء طراً. مناشداً أن يرفق بهم. سأنسى إساءاتهم وسخريتهم وشماتته، وأقول له: «إنهم عبادك على كل حال، بذيل كانوا أم بدونه، فلا يد لهم في ذلك، ولا ذنبَ... وقد آن لك أن توحد طراز مؤخراتهم، فتؤلف بين قلوبهم».

بل ان الشجاعة قد تذهب بي ـ وقد أصبحت أدانيه ذيلاً ـ فأقول في لهجة أقرب إلى التأنيب بل التقريع: بل لعلك أنتَ المسؤول من قبلُ ومن بَعدُ، والحمدُ لك، على كل حال، فليس يحمد على مكروه.. سواك!».

سيربتُ ذيلي حامداً لي شجاعتي، ويدخلُ الجميع جنّته...
سأقول له: من أنت؟..

زلزلتني صرخة هائلة فغشيت وسقطت على وجهي. وعندما أفقتُ صُمَّ أذنيَّ ضحك وصراخ هستيريان. كان الجميع يضحكون: من هم بذيل ومن هم بدونه.

امتدّ، من فوق رؤوس الخليقة، ذيل هائل الجرم، التفّ حول وسطي. هصرني، فضرخت متوجعاً، طالباً الرحمة. غشيت من الألم مرة أخرى. أفقت على صرخة أشد هولاً: «من أنت؟ تمثلُ أمامي بهذا الذيل... وتريد أن تدخل الملكوت؟».

رفعني ذيله أعلى، أعلى، حتى خلتُ أنه سيقذفني إلى قلبِ الكون. قبضتني كف هائلة. تناولت ذيلي بين السبابة والابهام. راحت تؤرجحني، فانفجر الضحك وتعالى الصراخ: «كُلْهُ! اسحقهُ! خلصنا منه! أقلقنا بذيل وبدون ذيل!».

فتحتُ عيني. كان ثمة سحنة مربدة، وشدق فاغر وأنياب هائلة وعينان ترسلان شواظاً وقرنان منصبان، يخترقان «بيريه» عسكرية، يشقان الفضاء.

«سيلتهمني!». فكرت مرتاعاً. لكن ذيلي انضغط بين السبابة والابهام فانسحق وانقصف.

صرختُ: إن كنت لا تريد ـ بالأحرى لا تستطيع ـ أن تطيله، فلماذا تقطعه؟ اتركه لي كما هو على الأقل!»، لكن صرختي ضاعت وسط الصراخ العصبي، والقهقهات المجنونة.

انفصلت عن ذيلي. هويت من حالق وأنا أصرخ: يهوه! من أنت؟ الله أم الشيطان؟». □

تطويحة

السيد زرد



■أمالت رأسها قليلاً إلى الأمام، ثم طوّحت بشعرها إلى الخلف، فانسرح على ظهرها أثيثاً وغامضاً. خلّفتني وحيداً قبل أن تمضي.

قالت: أشعر بصداع.

قلت: وأنا.

قالت: متعبة.

قلت: وأنا.

قالت: سأمانة.

قالت: وأنا. فلنقتل هذا الضجر الآن.

جعلت من ضلعي متكأ، وقلت: استندي.

صنعت من لساني ممشى، وأهبت: سيري.

اصطنعت من حنجرتي ناياً، وناديت أن غني.

اتكأت، فتفتت الضلع. قالت: لا بأس، سأستند إلى الجدار.

مشت، فغاصت في لساني. قالت: لا بأس، سأمشي على الحصى.

غنت، فخرج فحيح من حنجرتي. قالت: لا بأس، سأبكي.

قلت برغبة صادقة: لا تحزني، فلنحاول من جديد.

دلت شعرها الأثيث، وقالت: اصعد.

وضعت ألف ابتسامة على فمها، وقالت: ابتسم.

انتصبت قبالتي كنخلة حنون، وقالت: هز.

انزلق شعرها من بين أصابعي. قلت: لست قادراً على الصعود، فلأثبت في مكاني.

أخذتُ بسماتها الرقيقة من على فمها الدقيق، وجَعلتُ أجربها، فكانت تنزوي جميعاً في ركن ضئيل حين أضعها على فمي المتسع.

قلت: لست قادراً على الابتسام، فلأظل مزموم الشفتين.

قبل أن أبدأ في الهز، كنت أتساقط إعياءً. قلت: لست قادراً على الهز، فلأمكث دوئما رطب.

مدت يدها، وقالت: الوداع.

قلت برجاء: لا تحزني، فلنحاول من جديد.

أمالت رأسها قليلاً إلى الأمام، ثم طوّحت بشعرها إلى الخلف، فانسرح على ظهرها أثيثاً وغامضاً. خلّفتني وحيداً قبل أن تمضي. □

المغرب

من لحظات امرأة جاهلية

سالم حميش



استهلال

■ . . . «وجاء الإسلام»، فلم تُبق رياحه من روح الجاهلية سوى أطلال ونقوش وأشعار، ولم تحمل من عقائد العرب وعوائدهم وأيامهم إلا نتفاً متقطعة متناثرة. وقريباً من مهد الأنوار الجديدة، سقطت رقعة من جلد الإبل، فظلت من الهوامل الشاردة داخل وراقة كانت تتوارثها أسرة بغدادية عريقة. وفي مطلع الرابع للهجرة، قرن مهادنة الملل وبوار الحماسة باستنفار لطائف الامتاع والاستئناس، عثر على الرقعة مصادفةً النقّابة الجماعة الفهامة، أبو ميمون الكرخي في كتاب اقتناه من تلك الوراقة، فأحبها من أول وهلة، وعكف شهوراً يرممها وينقحها، ويجتهد في ملء ما امّحى أو غمض من عباراتها، وفي نقل بعض مفرداتها الكندية والنبطية إلى الحجازي. وبعد أن استقام له فيها المبنى واتضح المعنى، أوصى بها بعض الحفاظ. وقيل إنه ذيّل بها مخطوطته المفردة «بغية الجوعان من قلائد القيعان»، التي ضاعت بالتمام حين تعرض بيته في حي الكرخ للتحريق على يد «العيارين». وأجمع مترجموه على شجب هذا الفعل الشنيع، لا سيما وأن المتضرر منه ما كان يقف من الاجماعيين والخوارجيين إلا موقف المسالمة والحياد. ولم يعمر ميمون الكرخي بعد ذلك المصاب الجلل أكثر من شهر، حتى مات حسرة وكمداً في منتصف القرن لليلتين بقيتا.

١. لحظاتها مع قيس

قال آخر الحفاظ:

قال قيس: «لك يا أختاه ما ترغبين فيه من النسيان. إن أنتِ أقدمت على الحكي كما يقبل الظمآن على الماء. وبعد سماعي لما تروينه، لي أن أرى كيف أدخل واسطة خير بينك وبين الذي يعاديك ويرميك بالقذى والأوحال. لا وحق الآلهة، لو كان بعلك يعرف ما الهوى لكنتِ له العين التي بها يرى والهواء الذي منه يتنفس، ولو كان يدري لبادرك بالورود في مطلع كل يوم، وذبح ناقة على عتبة رضاك كلما جاءه منك نقد أو عتاب».

قالت المرأة: «يا قيس! هل تعلم أن الحكي عندي عقبة كأداء لا أقدر عليها لأني لا أحسن حيل البلاغة والبيان. والعرب، كل العرب، لا تفهم الكلام الذي لا سجع فيه أو لا وزن ولا قافية. وأنا يا قيس، على هذا الصعيد، لا أجاري العرب!».

قال قيس وريح المراوغة يعصف بلسانه: «الذّكر من العرب وحده، يا أختاه، مكلف بتعلم البلاغة والبيان. أما أنثاهم فهي مجبولة على القول الحسن، بل هي والكلام البليغ صنوان: إن ما قامت له تضوّع المسك منها، كنسيم الصبا جاءت بريا القرنفل. فاحكي، وإن أعوزتك البلاغة فابتسمي أو فابكي، وأنا في معيتك كمغناطيس أتصيد كل ما يصدر عنك وألتقط».

قالت المرأة: «لقد رمزتَ في سابق فهمك إلى بعلي بكلام معبرٍ كنتَ فيه صائباً، فلولا لطفك بي ما قلتَ عنه شيئاً ولا تعنيتَ الحديث فيه وهو ليس أهلاً بالذكر أو الإشارة».

قال قيس: «كون زوجك غير جدير بالإشارة، فهذا ما تعرفه العشيرة كلها وما أجمع عليه عشاقك من كل العشائر. إن ذكاءه دون المعدل المسموح به وإن كان يكثر من أكل الزبيب، ورجولته لولا اللوز والهريسة لما قامت لها قائمة. فكيف سلطته عليك الاقدار؟ وأي ريح مشؤومة أتت به إلى حضنكِ الهائل؟».

قالت المرأة: «حين سلطت عليّ الآلهة هذا الذي صار بعلي فقد زبتني بشر ما بعده شر. هل تعلم أني فقدت إيماني بكل الآلهة وصرت لا أقضي يوماً دون أن أخصها بلعنات من الطراز الغليظ الشديد اللهجة؟ أما سر سقوطي زوجة في حبال البغل هو أنه ظهر لي بدءاً في صورة خالد. ولا أخفيك سراً يا قيس أني كنت، ككثير من النساء، أعشق خالداً النبي وأطلبه عبثاً في يقظتي ومنامي. وكم مرة والليل يرخي سدوله توهمت خالداً يفك ظفيرته وحزامه تهيؤاً للتقبيل والضم، فما أن يقوى شوقي وهياجي حتى يتركني ويبتعد كالبدر في علاه، يُرى ولا يُمس ويغري ولا يفضي. وكان خالد يا قيس يواجهني كلما اعترضت طريقه بأمرِّ الكلام، ويصرخ في وجهي: «أنا لا أريدك ولا أرغب فيك، لأني ما بُعثتُ إلا لأطفىء هذه النار التي تتأجج ليلاً آتية على الأخضر واليابس وتصير نهاراً دخاناً كثيفاً في ربوع العرب. والله لن يهدأ لي بال حتى أحبسها في بئر وأغيبها تغييباً، كما غُيبتُ العنقاء وقطعت نسلها. فخلصيني منك خلصيني». هكذا تقلصت يا قيس وقلت: استحال خالد فعليّ بمن يشبهه أو يقترب من جماله وسناه. واستكبر خالد وتعالى عن نيلي وتضرعي وأعرض عني مستخفاً بمرضي به وانهياري فيه، فعليّ بالثأر منه تزوجا من زجل تبدي لي نسخة من طيفه، من رجل طلبت فيه المواساة والاستشفاء، بعد أن أعياني الصراخ: يا لكاح، أبغي النكاح، قبل الصباح».

قال قيس: «لكن بالطبع شتان ما بين الصورة والجوهر! لقد تعلقتِ بالقشرة وضاع منك اللب. وهذا فعل جل عذارى هذا العصر: يعشقن تهافتاً أو انتقاماً، ويتزوجن ويترهلن عبثاً وهباءً».

قالت المرأة: «صدقت يا قيس وأحسنت التصوير! أما عن حالتي أثناء زفافي، فقد كنت كالساقطة على أم رأسها، المغمى عليها، لا أدرك ما يُفعل بي. كنت وكأني في عداد المعتوهات، وكأن الجاهلية من حولي كلها أطلال وخرابات. ولما أفقت من غيبوبتي المروعة، ونهضت من كبوتي، كان لساني ما زال رطباً من ذكر خالد، ووجدت نفسي في خيمة رجل شهدت العشيرة أنه بعلي، وألفيت بطني يعاني من حمل أقر شهود أنه شرعي. وهكذا دخلت في ليل طويل لا ينجلي بصبح، ولا يشتعل فيه إلا وعيي بمأساتي وعجزي. فكم كان ممضّا يا قيسٍ ما عانيته! كبريائي مثخن بالطعنات، وخالد ولى إلى الأبد،

تاركا لي مسخه يعبث بي ويجرح فرجي ويعيرني شماتة بي ونكاية».

قال قيس، وعيناه عاكفتان على البكاء: «لكِ أيتها الزهرة التي تغالب الذبول ما شئتِ من العبرات والحشرجات، فاهرقي على خدي ما طاب لك من الدمع الحار، لعلكِ تخففين به من وطأة الحروق عليك، ومن انتقالها إلى فؤادي وأحشائي. هذا فمي، فصبي فيه ما استطعت من الصرخات والآهات. واحكي، فإن في الحكي بعض الشفاء. حركي في كيانك ذاكرة الآلام، وادفعي بتألقها إلى خواتم النسيان. فعساك بعد تسريح القول أن تطردي بعلك البغل من وجدانك ورؤاك».

قالت المرأة: «شكراً لك يا قيس وألف شكر! فوقوفك إلى جنبي ينعشني حساً ومعنى، واستقبالك لوعكات وجودي يبدد أوجاعي ويحيي آمالي. فيا لك من شاعر رقيق يعرف كيف يقلد رؤوس الثكالى بأكاليل الرجاء والفرج! فلتعش لعذاراك ونسوانك! ولتدم لهن ملاذاً وذخراً... أما عن أتعس اللحظات مع بعلي البغل، وهي كثيرة، لن أثقل عليك بذكرها قاطبة، فتقبل مني ما في أحدثها روّعني وهدهد رأسي وكياني.

في ذات اليوم الذي تيسر لي الوضع بعد حمل أليم مرير، خرجتْ مني صبية تشبهني إلى حد كبير. وبقدر ما كانت فرحتي مجنحة طائرة، بقدر ما امتلأ زوجي تطيراً مما وضعت ونفوراً ما بعده من نفور. ولم تمض إلاّ أيام قلائل حتى أقدم الوغد على وأد مولودتي وأنا نائمة، وواراها التراب في مكان خفي لا أعلمه. فتصور يا قيس كلاكل غمتي وحافة اندحاري، وأنا أجرجر الحياة فيَّ، وطيف طفلتي الموؤودة يلازمني ويدميني في يقظتي ومنامي، وتصور أن لا أحد من العرب حرك ساكناً أو أتى ليعـزيني. فكيف لي أن أحيط العرب بمحبتي وأحطهم محط فخري وحماسي! وفي مطرح انهياري وحلكة ليلي، قلت: ربما المواساة في إكثار الاعتصام بالكعبة والطواف بها، وكان هذا ما غدوت أفعله. غير أن الوغد صار يلاحقني ويعكر عليَّ صفر عزلتي وابتعادي. فكلما طفتُ طاف معي، وكلما توقفتُ وأغرقتُ النظر في المعلقات، كلما حملق هو إلى وجهي وجسمي بكل ما أوتي من شر وغباوة، وعيناه من فرط الجحوظ والاحمرار تقذفان شظايا أحط الغرائز الشبقية. وأنا في وطيس هذا العراك، لم يكن لي من مفر إلاّ في الاحتماء بالقصيدة، أو بأستار الكعبة حين لا تكفي القصيدة. وخوفي، كل خوفي، أن يقع الوغد عليّ ويصيبني، كما فعل أساف بنائلة، فنُمسخ حجرين مثلهما... سنتنا الأكيدة صارت أكثر من ذي قبل هي التلاعن بكل ما يخطر على بال عدوين من نعوت الطعن والقدح الفادحة. وكان بعلي في هذا الباب هو الأقوى، كما أنه هو الأقوى حين نبلغ طور المهارجة فالتراشق بأثاث البيت ومواعينه. فأي قهر هذا يا قيس وأي انسحاق! وأنا في هزائمي وكبواتي لا أقوى إلاّ على ترديد بعض السب المبحوح في حق بعلي هامسةً: «يا عرة الرجال ويا بعرة العرب! قممم الله عصبك، وشتت وجهك، وقطع دابرك». وكثيراً ما كان، وأنا على هذه الحال من الإنهاك، ينقض عليَّ كثور وحشي، ويغتصبني اغتصاباً. ولا أخفيك سراً، يا قيس، أني فكرت مراراً في تسميم الوغد لإلحاقه بقبره، قبل أن يفعل بي ما فعله بطفلتي. لكن كيف الحيلة والسبيل وهو أحذر من ذئب، ولا ينام حين ينام معي إلاّ بعين واحدة، ولا يأكل مطلقاً من عجيني وطبخي؟ هل تنصحني بالصبر، والصبر حيلة من لا حيلة له؟ هل تمنيني بحياة أسعد وأجمل، وأنت تعلم أن ليس لنا إلاّ هذه الحياة الدنيا وليس لنا سواها؟ إني في قاع الجب أختنق وألعن الزواج ومشتقاته. فامدد لي يا قيس من حبالك، لعل شيئاً من النور يغمرني بعد طول هذا الليل الدامس، ولعلني أخلع عني علامات حداد مزمن كاسح!».



قال قيس: «عجباً للقلوب كيف تصدأ كما يصدأ الحديد! وأعجب من هذا صبركِ الذي كنتِ فيه أصبر من الوتد على الذل! أما الآن وقد حان وقتُ الحزم والتدبير، فلنا على عتبته بدءاً بشيء من الشراب، نرفع به الانقباض عن قلبينا، ونشحذ ذهنينا تأهباً واستنفاراً. وأنتِ الآن، يا أختاه، أمانة في عنقي ومهمة في جدول أعمالي. أنتِ وقبلكِ أبي الذي (ضيَّعني صغيراً وحمّلني دمَه كبيراً، فلا صحوَ اليومَ، ولا سكرَ غدا، اليوم خمر وغداً أمر)».

قالت المرأة: «هبنا يا قيس شربنا اليوم ملء رأسَينا، وهبني نادمتك كما تريد وتشتهي، فماذا أنت فاعل غداً، وغداً موعده لقَريب؟».

قال قيس: «إني غداً قاصد القسطنطينية، لأقابل فيها قيصر الروم، وأطلب منه العون على استرجاع عرش كندة والثأر لدم أبي من المناذرة أذناب الساسانيين. فإنما، كما ترين، أحاول ملكاً، فإن متّ وجدتُ عندكِ لي عذراً، وإن توقفتُ فلكِ أن تطلبي مني ما شئت: كأن أطلقك من بعلك المشؤوم، فأرمي به إلى عاهراتنا ليقطعن أوصاله وجلوده، أو أتركه لكاهنتي لتسقيه سماً لا يأتي بالموت إلاّ بالتقسيط، أو أن أدخل سفوداً في كل ثقبة من ثقب جسمه السبع... والراجح عندي إن أنا عدتُ بعرشي أن أسكنك خيمة في أكناف رياضي أو على ضفاف أنهاري، فلا أبخل عليك بالملاطفات والتفقدات، وبشتى أنواع الهبات».

قال الحافظ:

وساعة السحر، انتبهت المرأة وقالت: هيا يا قيس، قم ولا تتركني أبكي أو أنبس بكلمة وداع. هذا ثغري، فاجتنِ منه ما شئت من القبلات. وهذه أنا، فضمَّني إليك ما وسعك الضم، وخذ مني كل زاد تقوى به على حرمان الفيافي ومتاعب السفر... صدور الأحرار قبور الأسرار، وأنت يا قيس امرؤٌ حر. فاحفظ سر لقائي بك هذا واحفظني فيك ولا تنشرني. أوصيك بما أنت غني عنه وتعرفه، فسامحني. إني أضحيت أتوجس حتى من ظلي، فاعذر ذعري وعرائي ولا تلمني.

وأقبلت المرأة على قيس تقبله بلهفة قل نظيرها، وشوق متكثر المكنونات والأبعاد. ولم ترجع إلى رشدها إلاّ بعد أن تلا على مسمعها قصيدة فأغنية نوّمها بها، وإذ ذاك امتطى مسرعاً جواده واختفى وراء الأفق... ومرت الأيام والليالي، والمرأة في جحيمها الجاهلي لا تعيش إلاّ على أمل عودة الملك الضلّيل إلى عرشه وإليها. وبين تفاقم الحال وسراب الانتظار، وبينما هي من الحياة لا تطلب إلاّ الغيبوبة والانسحاب، أتاها خبر موت زوجها متأثراً بشظية تلقاها في رجله بعد أن رفست جمجمة الشنفرى. ولم تقو المرأة إلاّ على الهمس بكلمات مفادها أن هذه الموتة على هذا النحو هي حقاً من تدبير السماء، وأن مقاطعة الحزن والحداد بهذه المناسبة واجب عليها، حتى لا تحتج على مشيئة الآلهة. ودخل على المرأة رهط من الشعراء يسألونها عما هي فاعلة الآن وقد ترمّلت واحتد الطلاق بينها وبين عرب هذا الزمان. فقالت: «إني حقا في خصام مرير مع عصري، لكني عامرة بالأمل في أن تشرق في هذا الليل العربي البهيم وجوه ◄

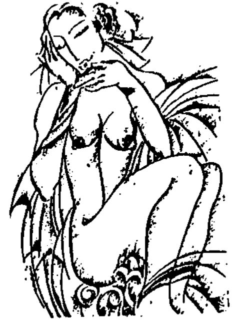
المغرب

فاتنة تجذبني إليها وتغسلني وتنفخ فيّ روحاً نورانية متوقدة». وذهب الشعراء بالجواب مكتوباً على سعف النخل، كأنهم يريدون نشره على الناس أو تضمينه في قصائدهم.

واستأنف الحافظ قائلاً:

وبينما المرأة تتماثل للشفاء، وصدرها يمتلىء بالرجاء والإنشراح، أتى عليها ليل عاتم، شديد السواد والاضطراب، فتطيرت منه وأيقنت أنه لا محالة محمل بحدث منكر أو خبر مكروه. وما أن انتصف حتى اقتحم بيتها رجل مريض، خشن المظهر، ادعى أنه قيس، وخرّ أمامها منهك الكيان والقوى ولا يتنفس إلاّ بجهد جهيد... وقالت المرأة بعد أن خف ذعرها وأيقنت أن الرجل المنطرح أمامها صادق في دعواه: لي الويلات، ما هذا الذي أرى! انتظرت أن ترجع لي بعرشك مصحوباً بمواكب الفخر والعظمة، فإذا بك تعود وحيداً مكسوراً وبجسم مثخن بالندوب والقروح. أيّ قدرٍ هذا الذي سحقك وضيّع ملكك؟! وأي عبثٍ هذا الذي يحكم سيري وسيرك؟! لا وحق السماء! لا تجبني حتى لا يذهب جهد الكلام بروحك...

ورغم رجاء المرأة هذا، أخذ قيس يهذي، وهو يتلقى منها الاسعافات الأولية، فكان ينطق بكلمات غامضة، هادئة تارة ومتوترة طوراً، ويستلذ كلما وضعت المرأة على قروحه مناديل مغموسة في الخل، وأخذت في تفقئتها وإخراج دمها وقيحها... وما إن مضت أيام قليلة على قيس في حضن ممرضته حتى بدت عليه بعض علامات الشفاء، وعاد إليه رشده، وأخذ في تذكر ما نظمه من شعر، مضيفاً إليه أبياتاً ووقفات، بعضها في هجاء الجاهلية، وبعضها في تهنئة المرأة بموت بعلها وباسترجاعها لحريتها حسّاً ومعنى. وذات يوم، وقيس على هذه الحال من حسن إلى أحسن. إذ وقف وقفة شامخة أمام المرأة، وأشهد السماء والصحراء وكل القبائل قائلاً قبل أن يسقط جثة هامدة: «لا يا عربَ الكرِّ والفرِّ والفروسيةِ الهوجاء، ليس تاريخاً هذا الذي تكتبونه بتناحركم وأيامكم، بل خردلةً على طرة تاريخ الآخرين. لن تعرفوا المجد ولا العزة والقبيلة منكم تستنجد بالروم أو بالفرس لدحر القبيلة الأخرى. أيامكم موجة متآكلة في بحار الأقوياء، لأنكم تخوضونها ضد بعضكم البعض، بتفويض من أعدائكم ونيابة عنهم. وهكذا ستبقون إلى أن تتمخض جاهليتكم عن ضدها، وعن الخلاص الذي يحوّلكم من دُمى وتوابعَ إلى قوة تصرِّف الحياة وتصنعها».



٢ ـ لحظاتها مع طرفة

قال الحافظ:

ولما افتضح أمر حب المرأة لقيس، نبذتها القبيلة، وقالت النسوة فيها ما لا يطاق من التعبير والطنز. فلم تجد مفراً من التماس طرفة والبحث عنه إلى أن اصطادته في حانة بباطن الصحراء، ليلُها كنهارها، لا يدخلها إلاّ ماجنٌ أو قانط. وهناك في الحانة، لازمته أياماً تنادمه وتجاري سكراته، فبات الواحد منهما يبادر الآخر بالكؤوس، كلما تخيل بعض بوادر الصحو عليه، وذلك حتى تبقى للسكرة سيادتها وللمنادمة حقوقها. وظلت المرأة على هذه الحال مع طرفة إلى أن نفد كل مالها، وعجزت عن أداء أثمان سكرات نديمها وسكراتها، فصارت هي وهو يقذف بهما خارج كل الحانات، ويشربان أحط أنواع الخمور، بل والكحول الخالص أحياناً. وهكذا دخلا في دروب التشرد والتسكع المظلمة الملتوية، يلاحقهما فيها الصبيان والشباب باللعن والرمي بالأزبال والحجارة. واتقاءً لهذا الشر، ولظلم ذوي القربى، أضحى همهما الأكبر هو الاحتجاب عن الأنظار نهاراً والتنقل من ملجأ إلى آخر ليلاً. وذات صباح استفاقت المرأة نفسها وحيدة في غار بعرض الصحراء، ولا أثر لطرفة إلا قطعة من الجلد مكتوب عليها بخط يده: «عليّ يا أختاه، هذه الليلة، بالرحيل طلباً لمال أسدد به ديوني وديونك. فقد عشت عبئاً عليك حتى أفلست ولم يعد لك ما ترهنينه من الثياب والحلي. واليوم لا بد أن أتكفل بما يكفينا من خمور جيدة لما تبقى من حياتنا. فإني وحق السماء! لا أرى لنا في هذا العصر اللعين مخرجاً إلا في السكرة الدائمة، أو في أن يتهاوى العصر على أهله طللا، فتُعاد نشأتُه خلقاً جديداً... إني قاصد البحرين بكتاب من ملك الحيرة عمرو بن هند إلى عامله هناك، يأمره فيه بإحسان مثواي وإغداق العطايا عليّ. فانتظريني في غار التائهين، واصبري، فإني عائد إليك بما ستملك يدي». ولم تمض أيام قلائل حتى أقدم على المرأة في غارها رجل يدعى المتلمس، فسلم ونعى إليها طرفة، واصفاً كيف قُتل مغدوراً على الطريقة المحفوظة في ديوان العرب. قال: «أنا المتلمس صديق طرفة ورفيقه في الطريق إلى البحرين، فقد قصدنا معاً هذا البلد في نفس الظروف ولنفس الغرض. غير أنه، وقد أوشكنا على إنهاء السفر، انتابني ريب شديد في مضمون كتابي ففتحته، فإذا فيه أمر بقتلي، فوليت راجعاً بعد أن يئست من حث طرفة على فض كتابه والاطلاع على ما فيه. وقد علمت بما أخبرك الآن به: إن طرفة قد قتل على يد عامل جديد استعمله عمرو بن هند بعد أن رفض السابق تنفيذ ما في الكتاب لقرابة تجمعه بالموصى به. وحكي أن ذلك العامل قد خاطب طرفة قائلاً: «إني قاتلك لا محالة فاختر لنفسك ميتة تهواها». فأجاب: «إن كان ولا بد فاسقني الخمر ثم افصدني»، وفي رواية أخرى: «إن كان ولا بد فاسقني الخمر ملء رأسي ثم اقطعه وابعثه إلى سيدك في دن من الشراب العتاق». لم تنبس المرأة بكلمة، بل انزوت في قعر غارها، وطلبت من المتلمس أن يتركها وألا يخبر عنها أحداً. ولما أن ظلت وحدها، أخذها نعاس ناعم سرعان ما انتظم في حلقات رؤى ثأرية شديدة متلاحقة: فقد رأت المرأة أنها تحولت إلى حورية تمارس في حق رجال الجاهلية الجذب والاغراء، ثم تطعن كل من سقط في شباكها بخنجر حاد مميت. ثم رأت أنها صارت حية عظيمة تتوارى خلف أنصاب منامة واللاّت والعزى، وتلسع كل العابدين الراكعين، فيسقطون صرعى، وكأن الآلهات أنزلن عليهم الموت برداً وسماً...

ورأت المرأة رؤى أخرى أفدح وأعتى.

٣ ـ لحظاتها مع عنترة

قال الحافظ:

ظلت المرأة على تلك الحال، تتداول عليها الرؤى الخطيرة المرهبة، إلى أن أيقظها صوت رجل قائلاً: «رحمة بنفسك يا أختاه! لقد قضيت أياماً كثيرة في هذا الغار، تبيتين خالية البطن، مهجورة الفرج، تهذين بين اليقظة والنوم هذياناً حاراً مزعجاً، لا وحق الكعبة، لا بد لك بما حملته إليك من لبن وتمر تسدّين به رمقك، فتعودين إلى رشدك».

قالت المرأة، وابتسامة عريضة تعلو محياها: «سأفعل ما تريد،

ولكن بعد أن تطلعني ذاكرتي عليك. . ألست أنت عنترة، أو ما تبقى من عنترة بن شداد العبسي؟»، فبادر الرجل إلى الهتف: «بلى يا أختاه، أنا من تذكرين. ولقد شوقني إليك ما حكاه لي المتلمس عنك في السر، فأبيت إلاّ أن أشد الرحال إليك لأراك بأم عيني. فهل من حاجة لك أقضيها؟ وهل من عدى أثأر لك منهم؟ هذا أنا، وهذا سيفي المسلول طوع رضاك». وردت المرأة، وهي تحملق إلى وجه محاورها: «وكيف تقوى على الثأر لي وأنت ـ كما أراك ـ جسد منهك يحمل كل آثار التسكع والشرود؟ ألا تنظر إلى ظهرك المقوس المنخور! ألا تحس بالقمل يعشعش في رأسك وزوايا عورتك! لا والذي جلد الإبل جلودها لن آكل من يديك حتى أطهرك وأفلي شعرك وأغسل أسمالك. فهاتني رأسك لأبدأ به يا عنترة».

قال الحافظ:

وبينما عنترة يتوسد حجر المرأة تاركاً لها الاهتمام بفلي رأسه، إذ شرعت هذه الأخيرة في المساءلة، وكأنها تحدث نفسها: «حمداً لله يا عنترة أن نيراني استثنتك ولم تلحقك، لكن بربك حدثني: أحقاً قلتها! والحرب على أشدها، وأنت فيها تحصد الأرواح بسيفك البتار؟ أحقاً لم يلهك عن عبلة الدم المراق ولا الرؤوس المقذوفة في الغبار، فقلتها صورة ما أشعرها: «فوددت تقبيل السيوف لأنها/لمعت كبارق ثغرك المتبسِّم»! وقلتها ولم تخش النحر حيث أردت التقبيل! تالله لو أن رجلاً قال فيَّ مثل هذا الكلام، الطافح بالروعة، الجامح بالعشق، وكان صنوك على خلق عظيم، لبادلته الحب بالحب، وفتحت له صدري وآويته فيه. لكنّ عبلة، لها الويلات، ظلت في طيشها تهرب من سواد جلدك وتعمى أن ترى فيه وخلفه أكاليل العزة والنقاوة. وظللت أنت ـ رغماً عنك ـ لا تريد من النساء سواها. فأي عبث هذا الذي يحكم خطانا وينقض دنيانا!».

وأجاب عنترة ودمع العين يفضحه: «صح ما تقولينه يا أختاه. وكأني بالمحن ما زالت متناوبة عليك حتى أنطقتك بالحكمة. وما أرى إلاّ أنك تعبرين بالفطرة والسليقة عما أكدّ أنا في بعثه بالقافية والميزان. وفي العمق، كلانا يحمل بين أضلاعه جاهلية تؤرّق ولا تفوت، وتحتضر ولا تموت. ونصيبنا منها اضطراب ولوعة كاوية، وحالتنا معها تلاحم مخذول وهوّة ضارية. فكأننا خلقنا لغيرها، وكأننا موعودان لحياة سواها».

قالت المرأة باكية، وهي إما تهرق الماء على عنترة أو تنفض عباءته: «صدقت يا بن شداد، ونلت السعادة يا أفصح الشعراء، ويا فرحة العرب السعيدة وذكراهم التليدة. صحيح، أنت وأنا موعودان لحياة أخرى، فوداعاً يا صاحبي، وداعاً. ومن منا عاجلته المنية حقّ عليه ترقب الآخر».

قال الحافظ:

وما إن أمسكت المرأة عن الكلام حتى قام عنترة وقبّل رأسها ويديها، ثم ولّى من حيث أقبل، متثاقل الخطوات، مثقل الخاطر، مضطرب الجوارح والملكات. ولما غاب، استكانت المرأة إلى نوم آخر مقرون أيضاً برؤى متدافعة متلاطمة، فرأت ـ وكان هذا آخر ما رأت ـ أنها عظُمت، وأضحت متعددة الأطراف والأرداف، تحلّق طائرةً على علو منخفض، وتحفها هامتان، واحدة تلهج باسم طرفة، والأخرى باسم قيس. وهي في أثناء تحليقها تزرع الرعب في قلب أهل الجاهلية: ترجم بالحجارة زهيراً وكل دعاة السلم المريض من الحكماء، وتحيض ملء فروجها على المنذر بن ماء السماء وعمرو بن هند، وعلى الأسياد والشعراء، مغرقةً خيامهم في لجج من دمها الملوث. وحين كانت الهامتان تميلان عليها سائلة: «لِمَ هذا الغلو، يا أخت العرب، في ثأرك من بني قومك ومن العظماء فيهم والأدباء؟»، كانت تجيب لتوها: «لأن العيش بينهم ذو عقارب، وإني جربّت فيهم كل دواء من غير جدوى ولا فلاح. فلم يبق لي إلاّ أن أعبث بأرض العبث، وأن أضرم النار في أيام العرب، عسى أن يأتي الرماد والردم ببعث جديد، وتفرزُ الفتنة التبدل الأعظم».

وختم الحافظ قائلاً:

وبينما المرأة تحلق في رؤى منامها، إذ سقطت ذات ظهيرة في عرض القيظ والهجير، فأغميَ عليها، وأتاها الرمل من كل صوب، فغطاها وأتلفها. □

الطلقة الأخيرة

عبد القادر الشاوي



■ سالم يريد الآن أن ينام على فراش وثير. كان قنوعاً وله في الباب قعدته، يحرك شيئاً وراءه، يتلوى، ينفث رشاشاً من اللعاب المائع، ثم يدور حول نفسه، ولكنه لا يفارق الباب، وحتى حين جاءوا بالمائدة ونزل عليها الصغار كالذباب، ظلّ هو هناك ينتظر مِنْ أرحمهم إلى قلبه كسرة أو نفحة من مَرقٍ يبلِّل بها ما انتشف من عروق حنجرته. يرى وأحسُّ أنا في عينيه إنسانيتي. أريد أن ألقمه فتدعي أمي، في هياج، أن العباد أحق بالخير الفضْل، اتحداها خلسة فألقي إليه بما جمعتْ يدي في حفنة، يلتهمها بأناة العجائز الحزانى، يدور حولها بفمه، يشمها، يُعرّي نواتها، ثم يرخي عليها لسانه لكي يمسد منها ظاهرها، فلا تهرب منه لقمته، يختار أكثر الحلول تكراراً فيأكلها. يقول الصغير بصوت الشبعان: بلعها يا حفيظ. . . تنظر إليه أمه، فيحول وجهه نحو المائدة ثم ينكّس رأسه ويمد يده بتلك الحركة الاعتيادية: مِنْ إناءٍ أخذ ينفذ دسمه إلى فم ينهش ما يُحشى به من لقم. هكذا هو. إنه يرى صورته الآن ولا يرى سواها في الحقيقة. لم يأخذ الكبر منه أيام طفولة حانية. المخلوق نفسه ما زال هناك. يعود إلى الباب كلما اجتمع الأهل على مائدة في الداخل، لم تتبدل قعدته حتى حين قلبوا له ظهورهم، يداوم الانتظار لعل لفتة تحن من ذلك الصغير ذاته فيأكل هو كما يأكلون هم. ولما قامت الألفة بينهما، سالم وهو، صارا في خلوتهما شغلاً لهذه الأسرة المنكودة.

افادة الأمومة

سالم ربيب مصادفة فريدة، فهو ليس ابني ولكنني ربيته على ◄

المغرب



الطاعة مكرهاً. لا يتكلم فلا أفرض عليه حالاً ولا مقاماً. ولما حدد موقع الباب من ركن هذه الغرفة (وأشارتْ إليها. .) بالذات صار لا يتأدب إلا في العتبة. هناك قعدته. نصرف له الأكل هناك فيأكله، ينظرْ إلينا من هناك ونحن نأكل. وكثيراً ما كنت أقول للصغير: دَعْهُ في الباب. . أدخلْ أنت. . ماذا دهاك؟ وإذا ألفك كيف تنسلّ منه؟ ولكنه كان يبكي فأحس بالبكاء في قلبي. إنه ينكدني هذا الصغير في البله والشدة. رأيته يلاعبه في البداية فقلت: إن الألفة لا تنعقد بين اثنين إلا على مدار عام من المناجاة على الأقل. . فخيب الصغير ظني في أيام، إذ سرعان ما كشف له الصغير قلبه فأحبه سالم. صار لا يألف غيره بل ويهرب مني أنا ويقصده. ثم رأيته ينام في حضنه. كان سالم بعينيه الواسعتين الذابلتين يجد في سخونة الصغير مرقداً لبرودته، ولكن الصغير أيضاً كان يجد في سالماً حنانه. نحن كنا نعامل الصغير كإخوته، ولكنه انحرف عنهم، وزاد في الانحراف أنه صار لسالم أنيساً. ثم كان أن غاب عنّا صحبته يوماً كاملاً، فتملكتني رعدة الخوف. أطلّ من الباب فلا أرى الصغير شبحاً ولا أسمع لسالم صوتاً. أدور في الدار وتدور معي كاسطوانة. أنهر الأطفال والعنهم، أقول للزوج: ماذا جرى لهذا الصغير حتى أغواه سالم وصرفه إلى هذا الهجر الغامض؟، فيقول لي: الصغير كالفرخ، لو عاد جزعناه وضربناه، لو مات خلفناه. إن الشهوة أيتها المرأة ترياق الموت.

جنحة الصغير

أيامها كنت أعرف أن (وادي معكاشة) يبدأ في الانحدار من فوهة جبل (القرن)، هناك في الأعالي، مغيب الشمس ومرقدها، قمة ترعرعت في هواءٍ مارحٍ فاضٍ عن زرقة السماء. ذلك هو نبع الماء وهذا هو مجراه. وحين وجدتُ أن الانحدار أسهل صار سالم يتبعني ساكناً، يتمسح بي فيدور حولي وأدور حوله. ينقلب على ظهره فيكشف لي صدره وبياضه. كنا نتلاعب في رفق، أرمي بشيء فأتوقع منه أن يجري في طلبه ثم يأتي به مستسلماً. وحين أهدهده لكي يقلدني بطريقة إنسانية يعبس في وجهي وأحسب أنه خاصمني. لا يريد مني أي شيء، بل ولم يكن يعرف مجرانا ومسرانا، وحدي الذي كنت أعرف الطريق إلى الوادي. سأقف به على صفحة صخرية ملساء فوق الغدير تماماً، سأفك عقدة سروالي وألقي بنفسي في مَاءِ الرَّحِم. سأدعوه للملاعبة الحامية: هيّا، اقفزْ يا سالم، هاك، خذْ. سأرشه بالماء، غير مُجْدٍ في ملتي أن ينزعج أو ينقبض أو يرى في طلبي مكراً أو هيجاناً أو إمعاناً في الملاغة. ولكن المصيبة أن سالماً كان قد أخلد إلى الصمت فاعتنقه، لا يرد لي جوابي، بل ولا يسمع مني كلامي. كأنه بدأ بالخصومة ولما لم نبلغ بعد موقع الغدير ولا موطن الحجر. ماذا دهاك يا سالم؟، أكاد أدخل إلى ضميره فأقبض على برودته وجفائه، ولو كنت أعرف أننا خرجنا معاً لهذا الغدر لما شدنا الطريق إلى رحلة. جئنا إلى بَرَكَةِ الماء وها نحن في شجن الخرس. كيف هذا الصمت الحزين؟، ستقول أمي إنك غررت بصغيرها فشوّهْتَ مني كبرياء الطفولة، ولو كانت تعلم لشدتك بحبال وثاق وأعفتْ ضلالي من شتيمتك. لماذا لا تكلمني والماء بيننا صفوة؟ هكذا صرتُ أكلّمني في الواقع. إنني الآن في الماء، أغطس فألامس القاع ثم أخرج شاهقاً، تتكبر أنت في خلوتك الصامتة. قعدتَ على السطح الأملس فما غطستُ ثانية. راقبتك كأنك تشهد لي بالخيانة. في عينيك رفة وتحوّلُ وجهك شامتاً نحو شجيرات ظليلة أطلت على الوادي. أخرج من الماء وآتي إليك. ماذا دهاك يا سالم؟ أتطلب العودة ونحن في عمق الوادي وسكينته؟ أتخاف عليَّ من وجع الأمومة أم على ذاك من ضجيج العتبة؟

سمعنا أنا وسالم صوتاً أتى فجأة هكذا من الغابة المجاورة. وقف هو على الصخرة وسارعتُ أنا إلى ستر العورة. وبعد سكون انطلق الصوت مزمجراً. تحرك هو وداهمني أنا الخوف، ابتعد عني كأنه يحفر عن موقع الصوت واقتربتُ منه لأنه فلذة من شهامتي. حرك رأسه في اتجاه الصوت فحركتُ رأسي في اتجاهه. لعله يرى الآن في الغابة الحراشية خيالات المتحركين. وحين طار الحمام البري، المرقط بعضه، عالياً راقبه ساهماً. رفعتُ رأسي نحو السماء فوجدت، بنظْرة أخرى إلى الأسفل، أن سالماً مهما حاول لن يستطيع الارتفاع فوق ركبتي. بيننا مسافات وفروقات تختلج في الباطن. كان الحمام البري يطوف طوفاناً في أنحاء من الصفاء الأديمي الهادئ في سربه ودربه. أردت أن أقول لسالم إن الحمام يزوّق مساحة بين الحرية والهواء، ولكنه كان يحرك شيئاً وراءه ثم يلحس زغبه في فتور. تململتْ أوراق الغابة واتجهتْ مع نسمة ريح خفيفة، فتوهم سالم، فيما يشبه المفاجأة، شبحاً فريداً يخرج علينا في الوحدة. أجفل ثم صوّب عينيه الواسعتين في اتجاه. . . كنت أرى سرب الحمام في منتهاه وكان هو يراقب خنزيراً هائماً يداعب مجرى الماء الرقراق كأنه يشرب من سلسبيله. كان سالم في وجه الحقيقة والحمام المُغادر لاهياً عني.

لقد ظهر الخنزير يا سالم

سالم هو الذي رأى. أما أنا فكنتُ في شأن الحمام البري الطوّاف. تذكرتُ الواقعة بالتفصيل منذ سنوات. إنني استعيدها اليوم بوداعتها الكاملة. كان سالم في حالته النافرة تماماً، ووجدتني أضمه إليّ وأسنده إلى صدري بحنان، ولكنه فهم، قبلي، أن علينا أن نهرب لكي نستعيد خطونا المشوق. الخنزير لم يزل هناك. كان يرانا على الأرجح، وكنا نراه طبعاً. وفهمت، دون سالم، أن الرؤية فيها اشتباه. هل سينزل الخنزير إلى الماء فيعكره ثم يقطعه واثباً نحونا؟ ولما جرني سالم من يدي فهمتُ إشارته الآمرة. فصرنا نصعد وكنا نتسلّل هاربين بين أشجار الدفلى المورقة وتراب الطريق الأغبر. مِن (الكُدْية) رأينا الوادي والخنزير الحائر والغابة الكبيرة والمنظر العام كله وقد امتد في فجاج الخضرة اليانعة. بعيداً، هناك، تحْت، ونحن فوق، يَدْفَعُنا الطريق إلى الدار ونتسلق رسمه العفوي الغامض. سالم يسبقني وراءه أمشي مُطْرِقاً. كان عليّ أن أقول له: مهلك يا سالم، خُذْني باللين ولا تجهد مني أعضاء البدن الصغير. . . لقد غاب الخنزير! ولكن كيف أكلمه وهو يصرفني بالصمت؟ فقنعتُ منه بالدلالة وبدا لي أن الطريق يمتد إلى الدار كأنه يمشي في جنازة.

حلم بضمير الغائب

حلم، هو الصغير، في عز نومه الوادع أن الوالدة تجرجره من رجليه وهو يصرخ ويستغيث حتى تعثر رأسه المدمى بالعتبة. بدا لنفسه منطرحاً ذليلاً خنوعاً مجروحاً. نادت الوالدة على سالم فجاء يُقَفْقِف لا يستره إلا زغبه. وحين انتصب أمامها لوّتْ عنقه بقبضة يدها وأجلسته أمام المُنطَرِحِ أرضاً قرب العتبة. قالت له: هذا مسكنك ومرقدك. . . أتعرف الراقد هذا إذنْ؟ قُلْ؟ ثم فسختْ

حزامها وسالم ينظر إليها بين الفضول والخوف. ولما فَتَلَتْ منه مقبضاً سيكون في راحة يدها اليمنى أخذتْ ترش ظهره بماء كأنه حُمِل إليها في إناء سحري من وادي (معكاشة) وتهوي عليه بالضربات اللاذعة. إنه يصرخ الآن كأن سالماً يضحك شامتاً به. قد كانا في الوادي وهربا من فم الخنزير البري، طار الحمام البري المرقط وهما يريانه سارحاً، الماء في الغدير والحجر الأملس، الصمت والغابة السرية، وها هو يضحك كأن الجرح لا يُرشّ بالملح أمام ناظريه. وتقول الوالدة: أين كنت أيها الكلب.. قُلْ؟ وهو لا يأثر بالعض أو بالنباح لإنسانيته المهانة. أهي الشماتة من أعراف المزاح الصفيق؟ ولما حسب أن الوالدة قد غفلت عنه، حدج سالماً بنظرة غاضبة وتوعّده، ثم قام إلى فراشه تاركاً له العتبة. وما أن تمدد حتى سرى الألم في رضوضه المكلومة. ولما تأوه فتح عينيه فيما يشبه الظلمة وخرج من الحلم سالماً. استوى على الفراش وخطر له أن يسأل نفسه: لماذا لم يخرج من الحلم حين كانت تهوي عليه أمه بالضرب؟

قطيعة

بيني وبين سالم جفوة غائرة، بيِّنة وفاغرة. لم يعتق رقبتي في حلمٍ فَهَجَرتُه. حالة أشبه ما تكون بالعزل قابلها بالحيطة ثم تحقق من غورها البعيد، عاد إلى عتبته وأقلعتُ أنا عن مخادعة أمي يوم كنتُ أمده باللقم الدافئة فتزجرني، صالحتُ حنانها وخاصمتُ ألفته. وكنتُ أنتظر منه أن يتودد خانعاً لإرادتي، فأشعر منه بالمذلة إنْ هو أراد أن أغفر له زلة صريحة. وأحسبه في هذه النقطة كان معانداً، له صلفه ونفسيته المتجبرة. ومما أثارني فيه أنه صار خاملاً متوحداً مقطوعاً، ثم، بعد أيام، صار يتردد إلى مركز قريب من منزلنا يختلف إليه رجال المخزن ولهم فيه، بالغموض المعهود في مثل هذه البنايات، مآرب شتى، فأصبح في نظري خائناً، أو لعله أراد أن يستعدي ـ وهو الحدس الذي أدركتُ به الأمر ـ عليَّ رجالاً من فصيلة أخرى. قلت للوالدة إنه أصبح مخبراً فاشهدي عليه! وما كان لها إلّا أن تفرح لأنها كانت تنظر إلى القطيعة بيني وبين سالم بعين الرضا، لا لأنها فصلت بين مخلوق وآخر جربتْ في الفصل بينهما طرائق العارفات بحال الانجذاب والمحبة، بل لأنها حزّت بعض العروق النابضة بالتواصل، فصيّرت القطيعة بالضد لذة وهوى. أصبح سالم الآن متمسكاً بموقفه السياسي لا يريم عنه، لم يعد يجد في العتبة مقعداً ولا في الدار موطناً... أصبح هناك... قرب المركز المخزني تماماً. ينظر إلى صورتنا الفوتوغرافية أشملها من بعيد، بيننا وبينه مسافة قامتْ فيها الخضرة والأشجار والبئر المهجورة (أو ما كنا نسميه «السانية»)، وخيّل إلى الأسرة جميعها أن سالماً صار عدواً قومياً بمعنى من المعاني. وحين تدبرتُ الأمر وحدي تصورتُ أنني إذا ناشدته المودة القديمة فسوف يرعاها، وأنا لا أريد منه إلّا أن يقلع عن فعلته، فلم يكن يخفى أن الصراع انتقل من العواطف إلى المركز المخزني، وأن في الأمر، إذا ثبتت الوشاية، معركة مضمرة سوف يلقي فيها المخزن بأسلحته النارية العنقودية وليس لنا والله، كما قال طارق بن زياد، إلا الصدق والصبر. فاستنجدتُ بالعهد الحافظ وسوّدتُ رسالة ـ أملتْ عليّ الوالدة متنها ـ أقول له فيها بالمعنى: يا سالم «لقد بلغ السيل الزُّبى وجاوز الحزام الطُّبْيَيْن، فإن كنتُ مأكولاً فكُنْ خير آكل..»، ولكنه، فيما يبدو، تزوج بالنكران، فلم يجنح للسلم الممدود.



وهكذا أصبحنا نستعد ليوم الحق الفاصل. هو وأعوانه من هناك، ونحن عائلة متحدة من هنا. سنتواجه قرب (السانية) يوم أجل محتوم، وسنرى أين ستقف الخيل. وكان مما أصاب الوالدة أنها بدأت تنهاني، دون إخوتي، عن الخروج، فتصورتُ أنني أغلى وليدها وأبرّهم إلى قلبها، ولكنها ادعت بمكر، بعد ذلك، أن سالماً إنما يدبر لي مكيدة قمعية وسوف يخطفني ـ كما توهّمْتُ بالسُّهْم ـ في يوم معلوم من تاريخ كذا (وذكرته بالأرقام). وكيف لنا أن نرد غدر الغادرين لو يتّمونا فيك يا صغيري؟ هكذا إذن: إن سالماً يدبر لي أحبولة، فما أمكره من مخلوق! ولطالما ادّعى أني صحبه ورفيقه، فانْظُر إلى غدر الزمان وأهله.

خرجة

كنا قد عسكرنا عائلة واحدة متحدة، وجدتني مصادفة طليعتها وحزبها الثوري الشرس، وراء متراس من الطوب الطيب. ولو كان للوصف مزاجه لَذَكَرَ لكم كيف تجندنا للمقاومة الشريفة. في الجو غيوم كالحة ورعود سوف يحين حينها. من الزاد ما نقتصد فيه، فلا نشرب الشاي إلّا للتدفئة ولا نقتات من حباتِ زيتون يابس إلّا لدرء فراغ الجوع، ولا نسمع من الموسيقى الكلاسيكية إلا (باخ). ومن الأيام ما نعدها حتى لا تداهمنا المفاجأة وتجرفنا المباغتة. وبدت أيام الاستعداد للمواجهة المحتومة أطول مما كنا نتوقع. أما وقت النزال فلعله كان من الأسرار. كنا نفترض أن سالماً سوف يقود رجال المخزن من الجهة الخلفية للمركز حتى لا يبين لنا منهم أي أثر، أو لعلهم سيحفرون خندقاً يمتد إلى جوف الأرض فيطلعون تحت أرجلنا هكذا بالمفاجأة التي كنا قد احتطنا لها، ومَنْ يدري فقد يهبطون من السماء إنْ هم جربوا معداتهم الحربية. وكان تصورنا للمواجهة أنهم إذا بدأوا، مهما كان الشأن، أرسلنا عليهم غضبنا الشديد. وكم كانت دهشتنا يوم ١٣ نوفمبر ١٩٧٤ بالذات عندما لمحنا، من موقع العَسْكَرة، تحركاً مشبوهاً، فصاحت أمي: احذروا، احذروا... مناورة، مناورة.. بالكم خذوا!! وما كدنا نترامى على لوازم المواجهة حتى ظهر لنا سالم في مقدمة الصورة الفوتوغرافية التي كنا نراها نحن الآن، بدا واقفاً، ولما استدار وراءه في لفتة سريعة انطلق يعدو هارباً في مَحَجّ مكشوف يقود إلى (السانية). وفي لحظة أخرى خرج قوم من رجال المخزن في أثره. وقفوا. كان قد ابتعد قليلاً، فلمحتْ أمي بالعين المجردة رجلاً منهم يُصَوِّب بارودته نحوه، ثم خرج الصوت مُلَعْلعاً، وفي قسوة فاجعة تناهى إلينا نباحه الأخير.

كأني الآن أسمع صراخ أمي وعويلها: الله قتلوه أبناء الكلب.. الله قتلوه أبناء الكلب.. وهي تجري نحو (السانية) موجوعة، ملذوعة، قد نسيتْ أننا ما عسكرنا في موقعنا الحربي لمواجهة الأعداء إلّا لكي نقتل سالماً شر قتلة.

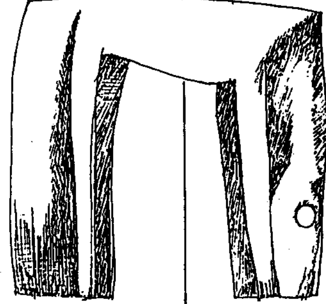
وكنت أعرف وحدي، بحكم الصحبة والجفاء وتلك العداوة المتأخرة، أن الكلب الذي درّبني على إنسانيتي قد مات سالماً.

وتذكرتُ بالطبع أن الكاتب الإسباني Pio Baroja كان قد قال في مقتل كلب مسعور: «ولكن المسكين، وقد نفذت الطلقة إلى أحشائه، خرَّ ميتاً تحت شجرة «أكاسيا»» □

المغرب

العدّاء

محمد غرناط



■ تقلصت الشمس في الطرف القصي من الأرض، ثم اختفت، وانتشرت مكانها بقع سوداء كجلود حبشية. بعد قليل انطفأت أصوات الخيل وجدران الطين القديمة. غمرني احساس غريب بالهلع، فتأبطت جرابي وتقدمت تحت الظلام نحو ضوء يضطرب بعيداً في فراغ ليلي مغلق. كتمت خوفي، واندفعت بجلد عروة وحركة الريح تملأني من كل الجهات.

تضاعف هلعي، فوجدتني فجأة أعدو بسرعة وأصوات ناهية تتبعني. أمرتني أن أعدل، لكني اقتحمت الطريق بجرأة مهر هارب. لم أعرف كم عدوت، غير أنني لما دنوت رأيت أمامي طريقاً واسعاً تملأه أضواء مشعة، وعلى جانبيه تقف بيوت متتالية ذات رؤوس هائلة كرؤوس أغوال ضارية.

قعدت إلى الأرض وانتظرت حتى هدأت أنفاسي، ثم حثحث جرابي وتساقطت منه بقايا خبز ناشف. جمعتها في كفّي وبلعتها بصعوبة. أسرعت وجوه العشيرة إلى خيالي. ملأت رأسي أصواتهم الناعقة. لم أعرف ماذا قالوا. لكني حين تركتهم سمعتهم يضحكون برعونة بالغة. فتأبطت جرابي وانهمكت في السير بخطوات حثيثة.

بعد هنيهة، اقتحمت البياض، فأحسست أني طرقت أرضاً عذراء. ركبني الشوق إلى مجدي، فتابعت طريقي بشجاعة وأنا أراقب حركات ظلي المتقاطعة. فجأة قفز أمامي جسد غريب، ووقف ينظر في وجهي بصمت مريب. خيل إليّ أنه واحد من عشيرتي فكرهته. وجه مستدير يغطيه زغب حفيف. عينان منطفئتان تتحركان بعسر. أنف بدائي معقوف. طويل ومتصل، وفيه حفر متناثرة. سألني بصوت متقطع:

ـ هل أنت عائد من غزوة؟

انتظر جوابي قليلاً. لم أتكلم. فأضاف بعطف:

ـ يظهر لي أنك إذا تابعت طريقك ستموت. أنت متعب. وليس بإمكانك أن تسير أكثر. زيادة على هذا أنت شيخ هرم. وبدون شك انهزمت في غزوتك.

ابتسمتُ وقلت له بثقة:

ـ أنا لا أهاب الموت ولا وعثاء الطريق. اعطني ما آكل إن كان معك طعام ودعني أذهب لشغلي.

تراجع الى الوراء خطوة، وقال:

ـ وهذا الجواب.. ماذا فيه؟

قلت له:

ـ فيه البرد يا سيدي. ولهذا خرجت ليلاً. فأنا أبحث عن حق ضاع مني منذ زمن طويل.

ضحك الرجل باستخفاف. ارتفع صوته حتى ضجت أذناي. تجاهلته، وشخصت ببصري إلى السماء. رأيتها بدون نجوم، فثنيت ركبتيّ وقعدت ببطء. غير أن الرجل صرخ من فوق رأسي زاجراً، ودعاني للنهوض بسرعة.

وقفت مندهشاً وتساءلت:

ـ ماذا بك؟

قال بصوت حذر:

ـ يبدو لي أنك غريب عن هذا المكان.

قلت له:

ـ لا أعرف. لكني أعرف أني أبحث عن حقي في إرث قديم.

غلى الدم في عروقي وأنا أنطق بكلام آخر بدا لي أنه لم يسمعه. ولما توقفت قال بجد حيّرني:

ـ أنت مغامر. أفي هذا الوقت تقوم بغارة جديدة من أجل حقك في الإرث.

قلت في نفسي وهو يتأملني بغرابة: ليس هذا الرجل إلّا سكيراً دنيئاً.

اقتربت منه لأتأكد، فشممت رائحة قذرة في فمه وثيابه الخشنة. ابتعدت عنه متقززاً، واستمعت إليه يتابع:

ـ هل تعرف أين أنت؟

درت ببصري ولم أتبين شيئاً. كل شيء هاجع ولا أثر للحركة. التفت نحوه ودعوته للكلام. شدني من كتفي برفق وقربني منه، ثم همس في أذني:

ـ أنت في حيّ من أخطر أحياء العرب. بيوته مصقولة وليس فيها شائبة. وأنت إذا طلع عليك الصبح هنا جمعت ذباب الدنيا. وفي هذه الحالة تخرج من هنا كما خرج الشنفرى من قبيلة بني سلامان. هل تعرف الحكاية؟

تملكني الرعب وأنا أحرك رأسي بالايجاب. تأملت شفتيه الغليظتين لحظة، وأحنيت رأسي. فكرت في الفرار، لكن الأضواء كانت تطوقني. رفعت نحوه عينين مضطربتين، وقلت بحذر:

ـ هل هؤلاء أزديون؟

ردّ بصوت خافت:

ـ هؤلاء قطاع طرق يحسُنون بلا ماء. وفي كل يوم يصنعون من جماجم الناس لامية جديدة للعرب. أنا لا أمزح. انظر حولك إذا لم تصدق كلامي.

سألته بغباوة:

ـ هل أنت أحد شعراء العرب؟

وغرق في الضحك بصورة استشعرت معها الألم. رجوته أن يكف ففعل ثم قلت له مستعطفاً:

ـ أعطني طعاماً لأعتق روحي..

نظر إليّ بإشفاق، وأخذني من ذراعي خارج الطريق إلى مكان تخفيه عن الأضواء أغصان أشجار ملتوية. طلب مني أن أنتظره قليلاً واختفى عن بصري. اتكأت على جذع شجرة ضخمة وأنا ألهث كأنما وصلت اللحظة. انتابني احساس بالندم على قرون طويلة قضيتها في العدو. تذكرت أفراد عشيرتي فازداد ندمي. حولت بصري إلى يميني، فرأيت كلباً أبيض يقصدني بخطوات بطيئة. جمدت في مكاني دون حراك. تابع سيره نحوي حتى وصل وأخذ

يتمسح بفخذي. ولما سمع صوت أقدام آتية استدار وتركني. حضر الرجل، وبحركة سريعة دسّ ما حمله في جرابي ومضى دون أن يودّعني.

صبرت على الجوع منذ أن بدأت الطريق. هكذا علمني عروة. ولهذا، أكلت من الطعام قدراً وأخفيت الباقي. ثم أسندت رأسي إلى الشجرة ونمت. وقبل أن تطلع الشمس أفقت. فوجئت بالكلب الأبيض هاجماً بقربي. مررت بيدي على عنقه ففتح عينين وديعتين. قربته من صدري وقبلت ظهره. التفّ حول نفسه فأطلقته. رفع ذيله وأخذ يدور حولي بايقاع هادىء. تبينتُ فجأة أنها كلبة بيضاء. تيقظت أطرافي بقوة وزحفتُ نحوها. التفتُّ حولي بسرعة فلم أر أحداً. دسست يدي في جلدها وفكرت في شيء دنيء. ترددت قليلاً.. ثم ركلتها بعنف. كتمتْ ألمها، وأسدلت ذيلها على شقها وهربت.

تأبطت جرابي وقررت أن أبدأ النهار. المكان غريب عني ولا أعرف فيه أحداً. أغمضت عيني لحظة وتخيلت نفسي أعدو. تراءت لي المسافة بدون حدود ومغطاة بسحاب داكن. التقطت أنفاسي وبدأت. الحيطان منتصبة في تصلب أخرس. الأجساد تتقاطع بلا حرارة كنمل صغير. ضجيج مبحوح يخترق أذني ويمضي بلا أثر. تضاءلت شيئاً فشيئاً حتى تحوّلت إلى نملة منفصلة تحمل رأساً بحجم رأس ديك مخدوع إلا أني تابعت طريقي بجلد عروة.

سألت، فقيل لي مرّ من هنا وهنا.. إلى هناك وهناك. وسرت كدابّة سائمة. أبحث عن مجلس الشيخ علاء بن ماء السماء. ولما وجدته مسحت العرق المتجمد عن وجهي وتقدمت رافعاً أنفي. سمعت فجأة صوتاً نسوياً يسألني:

ـ إلى أين؟

التفت يميني ونظرت بحياء. وجه امرأة في وسطه عينان منحوتتان بعمق. قلت لها بلا تلعثم:

ـ أريد لقاء الشيخ علاء بن ماء السماء.

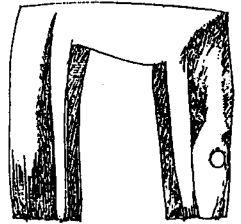
ابتسمت المرأة بنبل، وقادتني إلى مجلسه داخل ممر منقوش برخام مضيء. وفي بقعة واسعة محاطة بنبات حوشي رحّب بي الشيخ، وأنصت لي على غير انتظار. حكيت له قصة الإرث، وأطوار رحلتي الطويلة، فقال لي: «ما ضاع حقّ وراءه طالب»، ووعدني بأن أرجع عنده غداً صباحاً ليعالج أمري. وعدت راكضاً إلى مكاني.

انتفضت لاهثاً، وفتحت عيني، فوجدت الكلبة البيضاء تدور حولي. تنفست بقوة. فتحت جرابي وأخذت ما تبقى، وهمست لنفسي: من قال إن حاتماً أسمح الناس فقد ظلم عروة. اقتسمت الطعام مع الكلبة وطردتها دون تردد. وبعد قليل بدأت نهاري.

نهضت ببطء، وأخذت طريقي. سألت، فقيل لي مرّ من هنا وهنا.. إلى هناك وهناك. وسرت كما لو أنني كنت أحلم. تعثرت كثيراً وسط ألوان كثيفة تحدّ من نطاق بصري، حتى كنت في ساحة دائرية تحمل اسم رجل أعجمي. تساءلت بذهول: من تكون هذه الوجوه الداكنة التي تملأ الساحة؟ وأخذت أتنقل بنشاط غير مألوف. رؤوس ضخمة مرتفعة. عيون ذات صفرة فاقعة تتطلع إلى باب الشيخ علاء بن ماء السماء.

همست لرجل واقف:

ـ لماذا يزدحم هؤلاء هنا؟



ركز عينين حادتين في وجهي وقال:

ـ إذا كنت غريباً، فغادر هذا المكان بسرعة.

أخذت أرتجف بصورة مفاجئة. تساءلت إن كان هو الرجل الذي التقيت به ليلة البارحة. فكرت أن أسأله، لكني خشيت أن يتهمني بالغباوة. بحلقت في وجهه لحظات. نظراته شرسة برغم الصفرة التي تغطي عينيه. أنفه كأنف عروة تماماً. كدت أسأله، إلا أنّ الخوف منعني. فلذت بالصمت لحظات، ثم تشجعت وتساءلت مرّة أخرى:

ـ لماذا يزدحم هؤلاء هنا؟

التفت نحوي ونظر إليّ بغضب. ثم لكزني بمرفقه وبصق على الأرض. دفعت خطواتي بين الجموع. فكرت أن أفرّ إلى دفء الظلمة لأبقى مستوراً. ارتبكت. وجدت نفسي محبوساً وسط الأجساد المحتشدة. كنت ألهث. أنفاسي تتلاحق بسرعة. نزلت فجأة يد ثقيلة على كتفي. انتفضت، والتفت ورائي. هو عروة بالفعل. كدت أقفز لأعانقه وأقبله بين عينيه. تراجعت وأنصت إليه يقول:

ـ ألم تعرف أيها الصعلوك الغبي أنك اكتشفت مدينة جديدة؟

تساءلت باستغراب:

ـ أية مدينة هذه؟

قال ضاحكاً:

ـ ولماذا تبحث اذن عن حقّك في الإرث؟

قلت بثقة:

ـ هو أنت بدون شك.

قال باختصار:

ـ هذا لا يهم.

وشخص ببصره بعيداً. جمدت في مكاني. وبعد ساعات طويلة، انفتح الباب الواسع المقابل للساحة. انتفض الجميع، وعلت همهمات متصلة. ثم ظهر الشيخ وعمّ صمت مريب. لم ينتظر طويلاً. بسرعة فائقة سوّى المنديل الذي يحيط بعنقه وصاح بصوت صلب:

ـ ثابت بن جابر بن سفيان.. أو.. ثابت بن أبي كبير الهذلي.

خفق قلبي بشدة. ارتجفت ركبتاي حتى كدت أهوي. عادت الهمهمات، ثم ما لبثت أن انقطعت، وتلتها أصوات ممطوطة تقول مرة واحدة:

ـ حا.. آ.. آ.. ضـ.. ر..

وعلا صوت علاء:

ـ القضية ما تزال غامضة. فلا بد من الانتظار زمناً آخر حتى ينتهي البحث.

رفعت رأسي باتجاه علاء. فضاء نحاسي ممتد. رأيته يدخل والباب يغلق خلفه بهدوء صارم. تأوهت ونظرت حولي بمرارة. رؤوس ضخمة، وبداخلها عيون صفراء متسائلة. وبحركة متوترة تفرق الناس. وبعد زمن عادوا إلى مكانهم. لم يفتح الباب. من أعلى ظهر علاء، وأعطى بصوته الصلب وعداً آخر. تتالت الأزمنة بملل، وفي كل مرة يرتفع وجه علاء، ويردد وعده، ووجهه يشمخ شيئاً فشيئاً نحو السماء إلى أن اختفى، ولم يعد يسمع إلّا صوته يأتي من موضع شاهق ليملأ الساحة المكتظة. وكنا مثل النمل نجتمع لنتفرق، ثم نجتمع لنتفرق.. غير أن رؤوسنا تزداد كل يوم ضخامة، وعيوننا تزداد صفرة وشراسة.. □

المغرب

ستمطر قططا

عبد القادر الطاهري

■ قالوا:

ـ عرفت المدينة طيلة الأعوام الأخيرة حالة من الجفاف لم تشهد لها مثيلاً منذ أمد بعيد. في الوقت ذاته بدأت تظهر على امتداد كل ليلة مجموعات كثيرة من الجرذان. والغريب في الأمر كله هو عدم وجود ولو قط واحد في المدينة كلها

قلت:

ـ خنقتني رائحة الأوراق البليدة ودخان السجائر المشاكس. قررت الخروج. أطفأت السيجارة ما قبل الأخيرة. زررت معطفي الأسود الثقيل ونزلت. كانت العمارة وسخة وكان مدخل بابها ساخناً وقذراً. وفي الشارع حيث كان الصبح لا يزال في أوله، كانت ثمة برودة لاسعة وغبار ثائر يطلع من كل جانب. تساءلت وأنا ألقي بالعلبة الفارغة وأشعل السيجارة الأخيرة: لماذا لا تمطر؟! بدا سؤالي صامتاً كجرس الحلم المخنوق. لم أبال كثيراً. رفعت عيني إلى أعلى.

كان لون السماء رصاصياً وثقيلاً على صدري المضطرب. أحسست بالاختناق. نفثت دخان السيجارة الرمادي بلا اهتمام. تنفست ببطء وتعب. ألقيت بما تبقى من السيجارة بعيداً. همست بصوت كان يشتعل بالفرح وكنت أحس به قريباً مني أكثر من أي وقت مضى: ستمطر!

ضحكت بلوعة. رددت وأنا أقيس حجم المسافة التي كانت تفصل بين عينيها وقلبي: ستمطر قططاً.

استاءت كعادتها. خاطبت نفسي متسائلاً: لماذا أحبها إلى حدّ الجنون!؟ احترت بين الوقوف ومواصلة الطريق. قررت في نهاية المطاف أن أمشي، ومشيت بلا هدف. كانت هناك ريح باردة وغبار ثائر لا يكاد يتوقف. هجست لنفسي وأنا أتابع أطفال المدرسة الذين كانوا يستعدون للدخول: سيأتي الجفاف على كل شيء! تحرك المتشرد الذي كان ينام تحت سقف عتبة أحد البيوت. أردفت إثر ذاك: أعوام مرت ولم تسقط ولو قطرة ماء. تسمرت في وقفتي، على حين غرة، وأنا ألاحق بأنظاري الذاهلة طفلة صغيرة كانت تشكو في صمت من البرد اللاسع والغبار الثائر، ومن أشياء أخرى لم أستطع أن أحدسها. فكرت في فعل شيء ما. أردت أن أخلع عني معطفي الأسود الثقيل وألفّها به. بدت فكرتي صامتة بلا وقع. اندفعت الطفلة الصغيرة التي كانت ترتدي ثوباً قصيراً بالياً نحو ساحة المدرسة الكبيرة. كنت لا أزال واقفاً. دقّ الجرس الثقيل للمرة الأولى. قالت حبيبتي:

ـ سيكون عندنا أطفال كثيرون.

رغبت في قول شيء ما، فقلت لمجرد القول لا غير:

ـ عندما تمطر قططاً سيكون ذلك.

تفقدت وميض عينيها البهي. وجدته قد سافر دون إشعار. فقلت من دون تفكير:

ـ هذه السماء عاقر مثلي.

لم أنتبه لنفسي. كنت أدخل المدرسة. كانت الساحة الكبيرة مفروشة بالحصى. وكانت أشجار الكاليبتوس المغروسة من غير نظام، تقف بلا إرادة. قلّبت نظري في كل الجهات. قبل هنيهات، كان الجرس الثقيل قد دقّ للمرة الثانية، وكان الأطفال؛ كل الأطفال داخل أقسامهم. تقيّأت، تعبي وأشياء عمري المرهق، ثم تقدمت في اتجاه أقرب قسم. دفعت الباب. وقف الأطفال، كل الأطفال وقفوا احتراماً أو خوفاً. لم أفكر طويلاً. بدا الارتباك والتوتر على وجه المدرس الذي لم يكن عمره يتعدى العقد الثالث. خمنت أني أكبره بسبع سنوات على الأقل. تطلعت إلى آخر القسم. كان هناك مقعد واحد شاغر. جلس الأطفال. جلست في آخر القسم. استطاع المدرّس وبصعوبة كبيرة أن يتخلص من عقدة لسانه. جمعت يدي فوق المقعد كما كنت أفعل دائماً. سعل المدرّس. حاول أن يتحاشى النظر إليّ. قال وهو يواصل حديثاً غائباً:

ـ مِن كم فصل تتكوّن السنة!؟

ارتفعت الأيادي والأصابع. ومن دون شعور رفعت يدي وأصبعي إلى أعلى. أخفى المدرّس الحليق الوجه ابتسامة ماكرة. رددت في سري: يظنني مفتشاً أو أي شخص آخر مرهوب الجانب! كان أصبعي لا يزال مرفوعاً. أخذت الكلمة الطفلة التي شدتني في الخارج. قالت وهي تجاهد على أن ترفع من صوتها الخجول:

ـ تتكوّن السنة من أربعة فصول.

قاطعها المدرّس وهو يقول ببرودة:

ـ أحسنت!

عدت إلى جمع يدي من جديد فوق المقعد. كانت هناك خربشات طفولية فوق المقعد. رسم حمامة وبندقية وكلمات كثيرة نابية. استتلى المدرّس، مرة أخرى، قائلاً:

ـ وما هي هذه الفصول!؟

ارتفعت أيادينا وأصابعنا دفعة واحدة، وارتفعت معها أصواتنا وصياحنا. حمل المدرّس الذي كان يضع نظارات بيضاء، المسطرة الحديدية الطويلة. أشار إلى طفل كان يجلس في الصف الأول من الباب وقال: أنت!

أجاب الطفل الذي لم أرَ وجهه:

ـ الفصول هي: فصل الربيع وفصل الشتاء وفصل الصيف وفصل الخريف.

تشنّجت قسمات المدرّس، وصاح بانفعال:

ـ بالترتيب؟؟

خيّم السكون على القسم كله. قالت حبيبتي في فرح:

ـ سيكبر أطفالنا وسنكبر نحن!!
تساءل المدرّس وهو يحاول أن يخفي توتره الغاضب:
ـ من يذكرها بالترتيب!؟
لم يجبه أحد. كانوا صامتين كنجوم المدينة في آخر الليل. أجهدت تفكيري في البحث عن الجواب. لم أدر كيف اختلطت عليّ الأمور بغتة. نكست رأسي. كانت هناك خربشات طفولية فوق المقعد. همستُ: يظنني مفتشاً أو أي شخص آخر مرهوب الجانب! انتهيت. تملكني ذعر وانقباض. صرخ: أنت في آخر القسم!
نظرت حوالي. تساءلت في بلادة وخبث: أنا!؟
قال: نعم أنت!
بحثت عن شجاعتي ورباطة جأشي. لم أجد شيئاً. وفوق المقعد، كان هناك رسم حمامة وبندقية وكلمات كثيرة نابية! وقفت وأنا لا أستطيع الوقوف. قلت بصوت جاف: لا أدري.
انفجر القسم ضاحكاً. ضحك الأطفال، كل الأطفال ضحكوا. اقترب مني الملعون. همستُ: يظنني مفتشاً أو أي شخص آخر مرهوب الجانب! قالت حبيبتي: لماذا تحب القطط!؟
فكرت. باغتني صاحبي الصغير الذي كان يكره المدرسة، وهو يقول: هل تعرف أن القطط لها سبعة أرواح؟!
كان صاحبي الصغير يتيماً. وكان يربي قطة شقراء جميلة. بعد مدة دهست سيارة عابرة قطته الشقراء الجميلة. بكى عليها. بكيت معه عليها. دفناها جميعاً. وأمام قبرها الترابي أقسمت بأن أحب القطط جميعاً ما حييت. قلت لحبيبتي وأنا أتذكر صاحبي الصغير الذي صار مجنوناً من مجانين المدينة المشهورين: هل تعرفين أن القطط لها سبعة أرواح؟!
كان الصمت المرعب يرين على القسم كله. دفنت يدي في جيبيّ معطفي الأسود الثقيل. صاح المدرّس في وجهي بحقد: هات يدك.
تطلعت إلى الخارج من خلال النافذة الزجاجية. كانت الساحة الكبيرة ساكنة وبلا حراك. وكان ثمة برد لاسع وغبار ثائر وسماء لا تزال غائمة. دفعت له يدي. انهالت عليها المسطرة الحديدية الطويلة. احترقت كفي من الألم. فكرت في أكثر من شيء. لم أملك نفسي فاندفعت باكياً بصوت عال. تعالى نشيجي. قال صاحبي الصغير قبل أن يفقد قطته الشقراء الجميلة بزمن قصير:
ـ أخبرني جدّي أنه في يوم من الأيام، وفي مدينة بعيدة أمطرت السماء قططاً.
تحديت أفكاره التي كنت أجهلها وقلت:
ـ لا أصدق!
كنت أبكي وحدث ما لم أكن أتوقعه. مسحت أدمعي. قام الأطفال، كل الأطفال وقفوا. اندفعوا نحو المدرّس الذي كان يضربهم كثيراً. أسقطوه أرضاً. سقطوا فوقه. كان يصيح ويستغيث. كنت واقفاً وكنت أفكر في شيء مغتصب. ارتفعت أصوات الأطفال عالياً. حاولت الخروج. خرجت. خرجوا ورائي. جريت. جروا خلفي. كنت أبدو بحق كمخمور مترنح بينهم. خرج مدير المدرسة الذي كان يرتدي بذلة جديدة، من مكتبه. خرج جميع المدرّسين والمدرّسات. خرج كل الأطفال من كل الأقسام. ملأوا الساحة الكبيرة. تحلقوا حولي. كانوا يتحلقون حولي. رغبت في إشعال سيجارة. تذكرت العلبة الفارغة ولون السماء الرصاصي الداكن والخربشات الطفولية. حنقت. أخذ الأطفال فجأة يقذفون كل شيء. كسروا زجاج النوافذ والمصابيح وواجهة المكتب الإداري.



فكرت في صاحبي الصغير. قالت حبيبتي:
ـ سيكون عندنا أطفال كثيرون.
تساءلت في حيرة:
ـ أنّى للعاقر بذلك!؟
بحثت عن المدرّسين والمدرّسات. كانوا قد اختفوا. حدست أن المدير القصير يفعل شيئاً ما. لم أشأ أن أفكر. ولم أفكر. أخذت أقذف كل شيء مثلهم. سقطت الطفلة الصغيرة أمامي. ساعدتها على القيام. كانت حافية القدمين. ابتسمتْ في وجهي كوعد جميل في يوم بعيد. قرصتها في خدها الوردي. كانت الساحة الكبيرة المفروشة بالحصى، ممتلئة بالأطفال والضجيج وصدى الانكسار. ومن بعيد، تبادرت إلى مسمعي أصوات طفولية أخرى كانت في الخارج. بتسمت على الرغم مني وبصدق. تطلعت إلى السماء. كان اللون الرصاصي داكناً. تنفست بعمق. انتبهت إلى بعض الخزات الباردة من المطر. صحت بانتشاء:
ـ إنها تمطر!
صاحت الطفلة الصغيرة الحافية القدمين:
ـ ستمطر قططاً!
صاح الأطفال. كل الأطفال هلّلوا. كانت بوابة المدرسة الخارجية تهتز. فتحها أحد الأطفال من الداخل. بدأت الأمطار تتساقط وبغزارة. كان الفرح يطل بألوان قزح من كل العيون. سقطتُ. فاجأتني الطفلة الصغيرة، التي كانت تقفز، بقبلة ندية خفيفة. قمتُ. أخذت أقفز مثلها. امتلأت الساحة الكبيرة المفروشة بالحصى تماماً. كانت هناك حشود أخرى من الأطفال في الخارج. كان الكل يقفز ويصيح بصوت واحد، وكنّا كلنا نترقب بلهفة وجنون سقوط القطط. □

صدر حديثاً:

الروض العاطر
في نزهة الخاطر
للشيخ أبي عبد الله محمد النفزاوي
تحقيق جمال جمعة



رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905,

اليمن

آخر تحليقة لنورس مهاجر

محمد عبد الرحمن يونس



■ قبة السماء في يافا تنحني رويداً رويداً، تشكل قوساً دائرياً، يحتضن الأفق، والبحر الميت، وصفصافات الخانات التي تعبت من فتح أبوابها لكل هؤلاء الذين يقدمون إليها ضيوفاً، طالبين شمسها ونخيلها وبياراتها. وما أن تكتسي أجسادهم بشمس الصيف وسعف النخل حتى يبدأوا في اصطياد القبرات والنوارس. وفي هذه المدينة التي عاشت قروناً محتمية بأستار السماء والشموس الدافئة، وقمم الصخور الشامخة، تعلم الناس أن يزرعوا جبين الشمس بالياسمين واللوتس، وبيارات الكلمنتينا، وفي المساء يعودون إلى أحضان نسائهم، ويقدمون لهن رأس شمشون على سعف النخل.

وعاشت النساء والصبايا ينسجن طواقي مزخرفة لبناتهن وأولادهن أيام أعياد الميلاد وشهر رمضان المبارك. لم يفكر أحد من رجال المدينة أن يخترق قبة السماء، ولا أقواسها الدائرية، فالرجال قلما يسافرون عندما تحضر الأماني طيعة، وسيوفهم قلما تصدأ طالما هي شاقة أنهاراً وأودية وبحاراً جديدة.

لم يتوقع أحد في المدينة أنّ هؤلاء الغربان الجدد الذين يتسترون بكرم ضيافتها وشهامتها الكنعانية العريقة سيفرخون الجراد، ويقطفون القمر والشمس والكواكب والخلجان.

استيقظت المدينة ذات صباح على أسراب الجراد والبعوض تقيم طقوساً واحتفالات جديدة لم يعهدها سكان المدينة من قبل. وفجأة تصدع القمر، وقررت الشمس الأفول، ولم يستطع أحدٌ اقناعها بالبقاء، فبكى نورس رمادي أسفاً، وحلق عالياً محاولاً أن يستجلي المعالم الواسعة لقبة السماء العريضة التي أخذت في الذبول، فبدت له هالة بلورية مقفولة الأطراف.

تابع تحليقه: أيتها المسافات البعيدة.. اقتربي، فعندما تختنق الأرض بالدسائس والسيوف المثلومة، وتخاذل الآباء والأجداد وأبناء العمومة والجيران والخلان والأحبة، لا بد من خلان جدد، وأشرعة جديدة.

الفضاء والأفق والذكريات الملفعة بالحنين والسنابل الطرية والأرض التي تستطيل حتى البحر، كانت هاجسه المسكون بالوجد والصبابة.

شدَّ عزيمته. فَرَدَ جناحيه قوياً. أصبح الوصول إلى خط الأفق حلماً يراود ذاكرته المأخوذة بخيانات الأجداد وسيوفهم الصدئة، وبنادقهم التي تطلق صوب صدورهم.

البارحة حلقت أسراب من أصدقائه. لا يدري إلى أين، لكنه تأكد أنها لن تحلق إلى أبناء عمومته، فالزير لن يأخذ بثأر كليب، أعمته الشهوة والخمر وجواري أعدائه، وقرر أن يصالح قاتلي خاله.

ترحل النوارس والسنونوات. وكثيراً ما تحلق، لكنها قلما تبوح بأسرارها، فالسر والمنفى وطن للرحيل والمرافىء والمنائر. وقلما يبوح نورس بمنفاه، فرماح العشيرة والقبيلة تمتد من الصحراء حتى بوابات البحر، ووزراء الطوائف يسكرون ويغنون على أنغام خوليو ومايكل جاكسون، وراقصات الستربتيز، وقصائد اتحادات كتاب العرب ومؤسساتهم الرسمية، ويكتبون التقارير الرسمية.

تسافر السماء بعيداً، والمافيا العربية تخلط الصودا بالويسكي الوطنية، وتستحضر راقصات من هونكونغ ونيويورك، وتدق الطبول معلنة أن الساعة حانت. ومولانا طويل العمر يشيد مدناً نموذجية، ومسابح، وفنادق هوليدي إن لكي ينعم الزوار الكرام بدفء الصحراء ونخيلها، وهامات رجالها السمر.

ومنظر الأفق الممتد حتى آخر بوابة في مدائن العزلة يثير في أعماقه توقاً إلى البوح بما في الذاكرة من أحلام ورؤى.. إنها المرة الأولى التي يسافر فيها.. وبكى.. وما أصعب أن يودع المرء صفصافاته وبرتقالاته! وما أصعب أن يجتث الأخوة والأقارب والجيران فرح البرتقال، ويقدمونه لقاتلي الحسين وكليب!

منذ صغره كان يكره الصيادين. وعندما كان يشاهدهم يلتفون بأحزمة محشوة برصاصات خارقة، ويتأبطون بنادق قديمة مثقوبة طولياً وعرضياً في كافة أطرافها كان يبصق ويتقيأ على هامات أجداده رجال ألف ليلة وليلة، الذين ما تركوا جارية إلّا وأجبروا شهرزاد على تقديمها لهم على أطباق الفضة والزبرجد الأحمر والأطلس الفاخر، وأحس أن الرصاص الطائش الذي يطلقه أبناء العشيرة والأعداء، والذي تعود الأزيز والرقص قلما يفرق بين الخاصرة والرأس، بين البحر والصحراء، بين الرجل والمرأة، بين العدو والصديق.

في الآونة الأخيرة، صار قلقه غيمة وضباباً. ولأول مرة ارتعد لمنظر الصيادين الجدد. وفي سنوات الطفولة المبكرة لم يسبق له أن خاف أحداً، فالأفق والشمس والحقول والشوارع، كثيراً ما كانت تشعره بالطمأنينة والأمان. وواجهات المآذن والمساجد كانت قبلته. كان يحلق فوقها يراقب جموع المصلين المبتهجين، ويغرد فارداً قلبه وجناحيه لبهجة الأعياد وأيام الجمع. وهاهي الأيام تتبدل كواجهات الشوارع والمحلات التجارية، وتفرخ الصيادين والبنادق المستوردة من قاع العالم البعيد.

وفكّر هادئاً: لِمَ يدخل هذه اللعبة؟

فحتى لو فكروا في اصطياده فلن يستفيدوا شيئاً. وظنّ أنه لا يمكن أن يباع نورس لم ينبت زغبه بعد في أسواق المدينة الجديدة التي بدأت تغص أماسي الأعياد بالمذبوحين غيلة من أجناس مختلفة.

كان يعتقد أنه لم يأت بعد الزمن الأحمق الذي يشتري فيه الناس طيوراً مهاجرة، لا تعرف متى تغتال.

إذن ليحلق ويهاجر قبل استفحال الوباء الجديد. اشتعلت ذكرياته

الدفينة، وأحس أن السنين الجميلة التي عاشها في بيارات قرب جداول أليفة، وفي مساحات الأرض الدافئة الشاسعة، باتت باهتة الآن.

الغيوم السوداء تغطي الأفق، ووجه السماء الشاحب اقتلعته الغيمة من ذكرياته المتداعية الشفافة المدفونة في الأعماق.

راقب السماء العريضة ملياً. لا أثر لأصدقائه في أي طرف منها. رحل الأصدقاء، والأحبة طاروا.. ما ودعوه. لا بد أن يلقاهم ذات يوم. فكر ملياً: إنّ أية محاولة للّحاق بأسراب الخلان الذين سبقوه تكاد تكون مستحيلة.. متاهة لا يعرف أين تودي به.

أحس بتعب مرّ يحيطه، والفضاء البعيد الخاوي يفرض حصاراً من العزلة حوله، والمسافة بين بصره والأفق الذي يقصده مائة عام من الترحال.. وكيف الوصول؟

حاصرته خيبة داخلية. ماذا يعني أن تهاجر وحيداً؟ وماذا يجدي هذا الطيران؟ فالأفق سروة جميلة شامخة، وقد تكسر جناحاي. لم ألتقط حبة منذ يومين رغم أن قمح مدينتي لا يضاهيه إلّا الأكواخ القصديرية المزروعة في جسد المدينة وجبالها وأوديتها. وفكر جريئاً: لأهبطنّ في أول روضة تلوح لي.. رغم العقبان والنسور الجارحة التي تزرع مساءات الرياض الحزينة، لا بُدَّ أن أهبط...

خفف من حركة جناحيه، وهبط الأرض.. بدت خضراء صافية. كان المساء طرياً، وبراعم الزهر تنشد أناشيد حزينة ومواويل شعبية. وقف على غصن شجرة تنشر ظلها وارفاً فوق بركة الماء. زوى بصره في الاتجاهات القريبة والبعيدة، فالحيطة في زمن القنص والغربان ضرورية. لم يستكشف شيئاً. كل ما حوله يوحي بسكينة.. الماء والجدول والصفصافات.. عبق أخاذ ينسج مواويله من الزنابق وعيدان القصب المنتشرة على ضفة الجدول، ولا أثر لنسور ولا لعقبان. أحس طرباً ملأ كيانه، وتذكر أغانيه القديمة، وبدأ يغني..

واستشعر بكاءً صامتاً فبكى، وتذكر جليلة والزير سالماً، وشهرزاد آبائه وأجداده.



أحس بصوت هامس وحركة خفيفة تنبعث من أدغال القصب. اقترب. صخب الحركة يزداد. كانت امرأة شابة تعري الأيام ونفسها بمهارة وخفة، لم يشهدهما طيلة حياته. فردت شعرها خصلة خصلة، وقفزت سابحة وسط بركة الماء. هكذا كانت أمه وعشيقته وأخته يسبحن أيام كان البحر أزرق صافياً. وتمنى لو أنّ أمه وأخواله اختاروا له صخرة آمنة لما رحل. بدا ثدياها الخضراوان زورقاً، وقد شد أشرعته صوب مرافىء الأمان. جسد عاجي حرك كوامن سبحاته القديمة... وكوامن أقدم أجداده الصوفيين الذين أنبتتهم هذه الأرض المعطاءة ساعات الغفلة.

رائع أيها المرمر الحريري. شبقة بالغضب هذه السبحات التي تهتز من الصباح إلى المساء، لكنها لا تهز سروة ولا مئذنة. لأطلبنَّ منها ساعة وصال. كانت الرغبة والحرمان والمسافات البعيدة والأحلام العريضة تهتاج. تحت ضوء القمر أغنيها، افترشها خيمةً.. سكناً.. جسداً.. تاريخاً ووطناً وشراعاً يحملني صوب أحبتي، والأرض المعطاءة.

أحدث النورس صوتاً. صفق بجناحيه، وغنى أقدم أغنياته، وعانق الشجرة الصفصافة. اهتزت البحيرة وجسد المرأة. كانت المسبحة والصوت يرتعشان. رفعت الشابة رأسها. مسحت بقية قطرات عن عينيها الخضراوين. راقبته مبتسمةً، وأحست بالسعادة لعريها أمام أبهى نورس شاهدته منذ سنوات خلت. لوحت له مبتسمةً، وطلبت منه أن يغني. غَرَّد عاشقاً. ما أجمل لقاء المسافر بالحبيبة حينما يستخفي الحلم الوردي، ويكمن متلألئاً في خفقات البوح والحنايا!

*

عندما أفلتت خيوط الشمس مودعة، خرجت الشابة، وجمعت ثيابها. تأبطتها، ومشت عارية في طريق ترابي ضيق تحيط به أدغال القصب والبردي.

لم تختف الشمس بعد. لا تزال بقية نور. وما قيمة النجمة إذا لم تطلع؟ أستطيع التحليق والرحيل في ضوء النجمة. قال النورس.

وشيع المرأة بنظرات وارفة بالحنين، ولوحت له بسروالها الداخلي. رفرف بجناحيه. ارتفع. طار حاملاً أمانيه وصفاء عيون النساء اللواتي شاهدهن على البحيرات وفي ساحات المدينة.

عربدت الأرض، وعربد الصيادون، وأمطرت السماء أسيداً وقطراناً. وهاهو الرصاص الطائش يحرق هامات السرو بينما كان الأجداد الصالحون يفترشون عباءاتهم على المصاطب الجديدة، ويدخنون نراجيلهم العثمانية العريقة، والسندباد البحري يحكي لهم آخر مغامراته في جزر المرجان والنحاس وعشقه لنساء الروم والمجوس، وجمعه الأصداف واللآلىء.

أما الأحفاد البررة فقد كانوا مجتمعين حول حلقات الدلالين لشراء الجواري ذوات البطون الألماسية، والسيقان المصقولة كأعمدة الهياكل والمعابد التي استوردت خصيصاً من ايطاليا وتايلاند والفلبين.

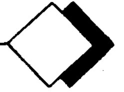
وفجأة عربدت الرصاصة، وخرجت مُحكمة من بندقية أميركية جديدة كان يحملها صياد تعلم القنص منذ نعومة أظافره. اخترقت صدر النورس. تهاوى نازفاً بؤبؤ عينيه، وسقط بجوار البركة.

وكانت الشمس الأليفة تودع الغدران، والبحيرة استسلمت لنوم هادىء عميق. تطاير ريش جناحيه، وغطى الحقول والمزارع والسنابل الغضة التي كانت تتطاول شامخة.

سربٌ من النوارس كان مهاجراً بعيداً إلى الأفق الغربي، هبط بجوار البحيرة. شرب. شاهدت النوارس النورس القتيل فكفنته بوردة، وحملت بقاياه قاطعة مسافات إلى الآفاق القطبية حيث كانت دائرة القطب تقيم أعراسها وطقوسها الموسمية بينما كان السندباد يشد قلوعه استعداداً لرحلته الثامنة، وشهرزاد لا تزال تغني أحدث أغنياتها التي لحنها ابراهيم الموصلي للأجداد الميامين الذين عرفوا كافة المقامات والطارات والصنوج، وصنوف الرقص:

وعد الحبيب بوصله ووفى لي ... في ليلة سأعدها بليالي
يا ليلة سمح الزمان لنا بها ... في غفلة الواشين والعذال
بات الحبيب يضمني بيمينه ... فضممته من فرحتي بشمالي
عانقته ورشفت خمرة ريقه ... وحظيت بالمعسول والعسال(*) □

(*) الأبيات الشعرية مأخوذة من ألف ليلة وليلة.



عين الناقد

السذج

(ما زلنا بين السذج الذين يعتبرون المحرر الثقافي ملزماً بحد أدنى من الجدارة والأمانة، من التماسك والصدق مع الآخرين ومع الذات، ويعتبرون الناقد ملزماً بدور الرقيب والعين الساهرة والضمير)

بيار أبي صعب

«اليوم السابع» ـ باريس ١٩٩٠/٥/٢٨

الخرائب الشعرية

(ما نريد أن نتعلق من أدونيسية الآن لا يعلمنا إلا الأمية الشعرية والمحو.. إن هذه الأدونيسية خرائب مغايرة لرواسينا التي يسري فوقها الشروق)

كمال اسماعيل

«الأهرام» ـ القاهرة ١٩٩٠/٤/١٣

أداة توحيد

(ليست الثقافة العربية ما يجمع بين المثقفين العرب اليوم بل الثقافة الغربية التي تعلموها في المدارس وتسود في الصحف والكتب والشوارع)

مصطفى زين

«الحياة» ـ لندن ١٩٩٠/٥/١٢

من هم؟

(.. لا توجد قيم فكرية الا من وجهة نظرهم، ولا توجد أعمال فنية الا ما تصادف هواهم، وليس كل من يختلف معهم إلا طائر مغرد خارج السرب، وتبقى القيم الأدبية وحدها من اختصاصهم)

أحمد جمعة

«الأيام» ـ البحرين ١٩٩٠/٦/٢٣

الكوة

(ليس ثمة من يسمح لنا بكوّة في جدار، فلا بد من خلق وهم شعري، ابتداءً من «الشاعر مسؤول عن العالم» وليس انتهاءً بـ «الحداثة الشعرية العربية»..)

كمال سبتي

«الموقف العربي» ـ نيقوسيا ١٩٩٠/٦/٢٥

الشعر الحديث

(وليس هناك ناقد يشكك في ثبات قدم الشعر العربي الحديث، وفي أن الأمر أصبح مفروغاً منه في أن القصيدة الحديثة بشكلها الجيد تقف جنباً إلى جنب مع أي قصيدة عمودية جيدة الشكل هي أيضاً، إلا إذا كان هذا الناقد رجعياً أو مغرضاً)

سهيل ادريس

«العربي» ـ الكويت ـ آذار/ مارس ١٩٩٠

الطين والسماء

(.. وحتى الأساطير والحكايات هي انعكاس للطموح الانساني بالعروج من طين الوضع البشري الى سماوات الحلم المستحيل. كل الأعمال العظيمة في الفن هي ذرة رمل من شاطىء الواقع)

فهد الأسدي

«الحياة» ـ لندن ـ ١٩٨٩/١٢/١٣

قلب موازين!

(لقد كان الرأي بالمرأة العربية سلبيا، فاستطعت أن أقلب الموازين لصالح المرأة العربية وللحضارة العربية قديمها وحديثها..)

رشيدة العكيلي

(من حديث لها حول اشتراكها في ندوة ايمنسكو في رومانيا)

«العرب» ـ لندن ١٩٨٩/١٠/١٦

أنا أعرف

(يجب أن يختار الفنان الطرق الملتوية للتعبير عن قناعاته والا تحول عمله الى تقرير صحافي عن احداث معينة..

.. اني أمارس بنفسي الرقابة الذاتية وأتفادى التصادم مع أية رقابة. أنا أعرف ما هي الحدود وما هو الهامش المتاح)

دريد لحام

«شهرزاد الجديدة» ـ ليماسول ـ ١٩٨٩

ما زال

(ما زال الكتاب في لبنان رغم كل الجنون المحيط به يمثل جانب العقل لدى اللبنانيين)

معن زيادة

«القومي العربي» ـ بيروت ـ ١٩٩٠/٢/١٢

المثلث

(.. إذا تأملتم عصر النهضة الحديثة ستجدون أن الحضور الشعري العربي يأخذ شكل مثلث: ضلع له في مصر وضلع في الشام وضلع في العراق. ومن هذه الأضلاع الثلاثة تكوّنت النهضة الشعرية..)

جابر عصفور

«الحوادث» ـ لندن ١٩٨٩/١١/٣

الأدب الساخر

(.. ان الأدب الساخر انتقام فني واجتماعي من اجل تحسين وتطوير حركة المجتمع نحو الأهداف الخيرة المعطاءة)

أوس الحيدري

«كيهان العربي» ـ طهران ـ ١٩٨٩/١٢/٣٠

دولة بلافن

(الدولة عندما تضع يدها على الفن لا يصبح فناً)

جورجيت جبارة

«الأفكار» ـ بيروت ١٩٩٠/٧/٣٠

لا بديل عن الشاعر

(طالما يحيا الانسان بعشق، ويتكلم بفرح، ويموت، فلا بديل عن الشاعر. والكومبيوتر مهما تطور، لن يستطيع أن يحلّ مكان هذا الذي يذكر الانسان بالبدايات والثوابت، وأعني الشاهد. وكلما تراكمت الشواهد على حضارة التكنولوجيا، برز دور الشاعر كمذكّر بما لا يستطيع الكومبيوتر التذكير به..)

صلاح ستيتية

«الحسناء» ـ بيروت ١٩٩٠/٧/٢٠

احيانا فقط

(إن تشويه صورة المثقفين، المثقفين الحقيقيين الذين يضعون دماءهم على أكفهم، شيء يمكن القيام به الى حين، وليس الى كل الأحيان).

سمير أبو حمدان

«النهار» ـ بيروت ١٩٩٠/٥/١٧

الالعوبة

(لقد تم إخراج الكتاب والكاتب من الدور المألوف والمتعارف عليه وأضحى الكتاب ألعوبة هنا وهناك. ومن لا يسير على الصراط ويتبع ما هو مطلوب، فإن أمامه ما ليس مطلوباً ولا مرغوباً).

غازي الجاسم

«الوطن» ـ الكويت ١٩٩٠/٥/٢٠

الضحايا

(الجملة المكتوبة جيداً، ناظور قناص وضحية عمياء)

جنان جاسم حلاوي

«النهار» ـ بيروت ١٩٩٠/٧/٣١

لا ادري

(لا أدري ما هو الشعر، ولا أدري لمن ينظم الشعر..)

صلاح ستيتية

«الحسناء» ـ بيروت ١٩٩٠/٧/٢٠

عدل الزمان

(الزمن دائماً يقف مع الحقيقي والأصيل ضد الزيف. ونحن نعيد الآن اكتشاف مبدعين تجاهلهم النقاد في زمانهم لسبب أو لآخر)

خيري شلبي

«الحياة» ـ لندن ١٩٩٠/٧/٣٠

تقدم دائما
الكتب المثيرة
للجدل.

رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ, Tel: 071-245 1905, Fax 071-235 9305, Telex: 266997 RAYYES G

■ أفنان القاسم:
كتاب الأرض
المفقودة



الناقد

العدد التاسع والعشرون ■ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٩٠
■ السنة الثالثة

AN. NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

No.29 ■November 1990 ■ YEAR 3

■ الصادق النيهوم:
كلمات متقاطعة

■ أنسي الحاج:
كلما أحببنا أحداً
طلع ضدنا

■ سعاد الصباح:
قصيدة حب

■ غالي شكري:
زكي نجيب محمود
العقل المراوغ

■ محي الدين صبحي:
شاعر اللحظة الهاربة
والمتعة المستحيلة

■ يوسف حسين بيكار:
اشكالية الابداع
في الأدب العربي

■ حاتم الصكر:
فيض المكتوم

■ فاروق مواسي:
مشكلة تحديد المصطلح

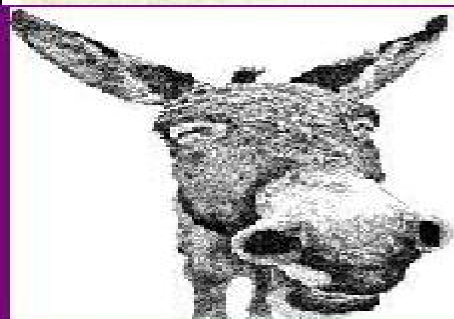
■ سعيد الكفراوي:
لص بغداد

■ حسين المزداوي:
خاب واخواتها

■ محمد السنوسي الغزالي:
حاذروا الكتابة
عن الطغاة الأموات!

■ أحمد محمد البدوي:
لويس عوض
عدو الحرية
وضحية غيابها

£ 3.00 in U.K.



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

تصدر عن:

رياض الريس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 071-245 1905 Fax: 071-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

■

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس

المدير المسؤول
عبد الغني مروة

الاخراج:
حسين فتوني

■

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و «الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألاّ يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألاّ تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة. ولا تقبل المادة ما لم تكن الاصل وليس صورة عنه.

■

لا تعنى المجلة بنشر النصوص المترجمة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه.

■

لا تدفع «الناقد» مكافأة عن المواد التي تنشرها، وهي محصورة بالكتاب الذين تكلفهم رسمياً. وتقدم «الناقد» اشتراكاً مجانياً لسنة لكل كاتب تنشر له.

■

جميع الحقوق محفوظة لـ «الناقد» ١٩٩٠ النشر والاقتباس يتهان باذن خاص.

■

جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة.

■

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review
in Arabic

Edited by:
Riad N. El-Rayyes

Executive Director:
Abdul Ghani Mrouch

Registered at the
Post office as a
Newspaper

© AN-NAQID 1990





الرسوم

الغلاف بريشة الفنان
حسين سليمان (مصر)

نذير نبعة ومحمود الزيباوي
وطلال معلا
وزهير غانم وصلاح صالح

ثمن النسخة: لبنان ٥٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الاردن ١.٥ دينار، العراق ١.٥ دينار، الكويت ١.٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١.٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States $8, Cyprus £C2, Greece DR1000, France F30, West Germany DM9, Italy L8000, Switzerland SF15, United Kingdom £3, Canada $C8, Belgium BF200, Netherlands FL15, Austria Sch100



كتب الأرض المفقودة

أفنان القاسم

كتاب النسر:
ولأن الجحيم لن يبقى اللعنة

■ ولأن جحيم اليشب لن يبقى اللعنة يا ملكة الورد ونور العقل. هكذا كنت تقولين للنمل وللظلال. ويوم أن قتلوا أبي، وأخذوا اللَّعْل والموج، نظرتِ إلى الوراء نظرة حقل الى قمحه الذي التهمته كتائب الجراد، وقلتِ لن يدوم الفراق طويلاً متى كبرت. ولم أعد اليوم طفلاً، لكن رؤد الغربة لكل العهود الموت والإشارة امتدت رغم أنك تصرين على ما قلته لي لما كنت صغيراً، إن الفراق متى كبرتُ لن يدوم طويلاً. وهذا ما لم فهمه النسر في عمي بعد أن تزوجك، ما لم يشأ فيهمه. في الظاهر، كان يريد أن يسترك وأولادك لأن أبي مات في الحرب، وفي الباطن، كان يريدك لأنه يشتهي سوراً ينهدم في خاصرتك، فكيف وثقت برجل خان جدي يوم باع حصته، ولكلنا حصة؟ لم يكن ذنبك، لم يكن ذنب الثعالب، كان ذنب النسور، فالمحنة قد كانت أقوى منّا كلنا، وكان العقاب أن نصعد في الليل الدامس سبع سنين أو سبعين سنة، والقمر المعذّب كان قمرنا، فأنشأنا نبحث في الأرض عن التي صارت الفكرة المدمرة، فصب من جباهنا العرق، وحط في كواهلنا التعب، وجرفنا طوفان الهلاك، وأنتِ رحت تنادين في الطرقات، فلم يشأ أن يسمعك أحد، أحد لم يشأ أن يصغي إليك لا من الطير ولا من البشر، ورحت ترسمين بعض علامات في الطين، كنت تمحوها أمطار الشتاء، ولم تكوني تعرفين الطريق إلى الحجارة، ولا تقرأين أن ما فيها انعكاس الامرة. كان الحرام طريق السيف إلى قمر السماء الساخطة، وبريق اللذة في العيون العمياء، وكان الندم مستقبل

الدمعة المالحة، فأردتِ أن تأتي إلى مخيمنا الجحيم بالرحمة على جناح حمام أبيض من فحم، ولم أكن أملك لا يأسك، ولا إرادتك. كان برد الشتاء يعصف بقلبي، وبنجمي، فبقيت أهلك، وأعرق، وأتعب تعب الهارب من قدره الجبار، ولم أجرؤ على دخول الحرب القادمة لا ريب، كنت أبحث عن نسر الماضي، وعن النسر في الماضي السحيق، كنت أبحث فيه عن مخلب ونباح كلب صرعه المخلب المجرم قبل أن يرفع رأسه تجاه ظل جدي الذي بقي يصيح ويصرخ أن أمنعهم قبل أن تقتلهم الفكرة المنقذة، وحرام عليهم الدم الراعف للقمر القتيل.

كتاب السيف:

أتذكرين ذلك اليوم الذي لن تنساه الرياح ؟

أتذكرين ذلك اليوم الذي لن تنساه الرياح ولا الفصول؟ يوم صاح جدي في وجه السماسرة مقسماً أن يقتلهم إذا ما عادوا إليه بالمخلب الكاسر في الصباح الحزين؟ تذكرين جيداً، فأنا أذكر ذلك على الرغم من أني كنت صغيراً، وأنا أذكر ذلك على الرغم من أني صرت كبيراً. السنون تمضي، لكن حكايات مثل هذه لا تمضي. عندما ذهب السماسرة سأل جدي عني وبدنه يرعش سيفاً مغضباً، ليلمس الفرع النابت من نسله، وتذهب رعشات السيف الغاضب في بدني. وضعني في حضنه، والكلب الذي أحبه مثل ابنه يحوم قلقاً من حوله.. وتركني أعبث بشعره، وتركني أعبث بلحيته. شعره الأبيض كثلج الصباح، ولحيته البيضاء كعشب الرابية، إلى أن جعلته يبتسم كل ذلك الابتسام، فقفز الكلب سعيداً، ثم نهض جدي، وذهب بي إلى الحقل حيث يعمل أبي من الصباح إلى المساء، والحقل ثدي أخضر ينبض بعرق وجهد المخلبين الحنونين اللذين دوماً يعطيانه. وعندما سأل جدي إلى أين ذهب عمي، قال أبي ذهب ليعين جارنا في حفر الآبار. ولم يعلق جدي، بل راح ينظر من حوله ملياً، والقرية صامتة، فهدة، هادئة، فكأنه يريد في قلب الهدوء الشامل هذا أن يتأكد من أن الأرض ليست حلماً. رأى كيف تشتعل الروابي بالألوان والأقواس، وكيف تتقد في صدورنا جمراً وعناقا. وقتها، دخن جدي كثيراً. أكثر من عادته؛ ثم همس في أذني كلمتين ما زلت أذكرهما، قال لي: كل هذا لك متى كبرت. الحقل والبيارة والانتظار. وسقاني عصير البرتقال.

في المساء، عدنا معاً أنا وأبي وجدي وسقوط النهار في البحر الأبدي، وعاد جدي يسأل إلى أين ذهب عمي ذاك المغضوب عليه، فأعاد أبي ما قاله في الصباح، لكنه كان يكذب على جدي الذي اعترف له بعد يومين طويلين بطول سنتين بكل شيء، قال له إلى أين ذهب عمي فعلاً، فانزوى جدي حية عجوزاً، ومرض بعدها، ومات بعدها، وعندما كبرت قليلاً، عرفت أن عمي ذهب ليعمل مع الانجليز، وأن هؤلاء مع شياطين جهنم يعملون في صناعة ملائكة ترضيهم ولا ترضينا، وإلا كان السيف بيننا وبينهم، فاستل عمي السيف الذي قالت عنه الخرافة إنه سيف القدرة على اذلال المغضوبين، وصارت في الليل تمضي ببابنا قوافل ومشاعل ومرايا معتمة توغل فيها الطرقات، بعضها يصعد إلى جهنم، وبعضها يهبط إلى جنة جدي السفلى، الأعلى من هضاب الكرمل، فسقيتنا يا أمي الماء لئلا يجففنا الخوف، فلا نغدو هياكل طيور، ولا يقذفون بعظامنا إلى المجمرة، فالنار جرم، والنهار من غير جدي الذي مات غير نهار، وأدهشني برق السيف في الظلام المفيض، وظننت أن لا نهاية من بعده، ولا بداية من قبله.

كتاب البندقية:

وكنت تقولين لي الفأس صديقتك الوحيدة

وكنت تقولين لي الفأس صديقتك الوحيدة بين كل هذي الصقور والنجوم، لكن طموح طفولتي كان أكبر، فجعلت من الفأس عاشقة والمحراث وحصاننا الأكحل، إلى جانب أني كنت صديقاً للصغار، وللكبار الذين ظلوا صغاراً.

أتذكرين يوم كنا نجتمع في الحقل والطير وباقي الفلاحين؟ كنت أنتقل من ذراع لذراع إلى أن أسقط في حرارة ذراع أمين. ذاك الفلاح الأكبر! يوم مات جدي قال لي جدك لم يمت كالجذع، كالصرخة، كالبسمة، وأخذني إلى مكان بعيد. أذكر أنا مشينا كثيراً، وأنه مكان بعيد. قال لي سنتفقد معاً كنزاً ثميناً، فتلون خيالي بشتى الصور. وعندما حمل بين ذراعيه البندقية وانتفض بها وانتفض الجسد، فهمت ماذا يعني لأمين الكنز الثمين، ولم أفهم وقتها ماذا تعني البندقية. قال لي هذه هدية. سألته من أعطاك إياها؟ قال لي جذع السنديان. وابتسم بقوة، فذهبت عني كل الأحزان، وقال لي أعرفت لماذا لم يمت جدك الآن؟ وبعد أن خبأها بعناية، أخبرني أن لأبي أختاً مثلها، وسيأتي يوم يخرجون فيه البنادق من مخابئها. ذاك يوم قد أتى.. وأتى قبل اكتمال الحلم حلم أم كابوس حلم أم جحيم خيانة الشجر للحجر ووفاء الشوك للتين! كان أمين لا يعرف غير الذي يعرف، وكان سعيداً لأنه لا يعرف، ولأن المعرفة جهل الجهالة في ذاك الزمن الذهب أو عذاب المعذبين، وكان أمين قد جعلني الأمين على الأمانة، فكفى الحلم الذي صنعه في لبي الأفيع من سفح يلين على ايقاع الهمس وليد الريح الرضيع. لم أنم في تلك الليلة، وبعدها لم أنم مثلما يوجب النوم في كل الليالي الباقيات من عمري، عدت صبياً مهموماً بصور البندقية، وعدت صبياً مغرماً بتريم المجدلية، فتركتني الطفولة أو أني تركتها قرب ثدييك لتحميه مني، ولما أفزعك شكلي، قلت لي يا أمي عسى أن لا تكبر قبل الأوان، عسى أن لا ◀



تتركني بعد أبيك الذي سيتركني دون أن يفي بوعود العودة، وبكيتِ، فلم أفعل شيئاً، ولم أعد أفهم معنى الدمع.

كتاب البشر:
وكن أنت كيفما تكون غير سيف لا يعرف الدم

وكن أنت كيفما تكون غير سيف لا يعرف الدم أو جسد لا يخشى العناق، ولا تدعني للوحدة أو للندم بعدما عرفت أن على هذه الأرض ستموت بشر، فلا تذبحن قرباناً بعد أن سقتها من دمها، وأن على هذه الأرض ستقوم البشر، فلا تقتلن ثمراً بعد أن رعتها من يدها عنباً وكمثر، وأن على هذه الأرض ستقتل بشر بشراً أخرى وبشر أخرى ستقتل بشراً في يأس العنب وأمل الدم بعد سبع سنين أو سبعين سنة.

كانت هذه كلماتك أيها الألم الذي ليس قناعاً والذي أدفع من أجله دم وجهي مداداً، فلولا خيانة القمر في تلك الأيام لما عرفنا الآلام. أتانا عمي في حلته الجديدة، شاويشاً انجليزياً بمسدس وعصا، وبصحبته بعض اليهود. كان يريد أن يبيعهم من الأرض حصته للقبور، وباعهم حصته من غير الحصص بعد أن أطلق الرصاص. أراد أن يقتل أبي، فقتل أمين. وكنت أعرف أين خبأ أمين البندقية، وكنت أذهب كل صباح لأصبح على البندقية.. فلا أنا ناكر، ولا أنا نكير، ولا أنا خادع، ولا أنا خديع. إني أفي بالوعد، وأقدس العهد، وأقدر الخطب، فأردأ عن قمحةٍ هول دمار جحافل نمل، فلست الجبان مثلما قالوا، ولا الجبن قمر لون رسوم الماء، لا ولا النذالة نجمة ليل سيوف الحطب.

وقالوا غير ذلك إنّا بعنا الأرض لشرهنا، وتوجبت رشوة كل كبير عائلة منا، وعلى حدة، ثم أخذت بصمات سكان القرية كلهم بمن فيهم الأطفال والبهاليل والقردة.

وقالوا أيضاً ما نسيته الآن، وما سأذكره إن تذكرت في كتاب الوردة.

كتاب الحصان:
وعندما انطلق الأكحل تكحل الليل مثل امرأة

وعندما انطلق الأكحل تكحل لليل مثل امرأة تتحضر للارتماء في حضن يتشوق للتدمير السعيد، وامتلأ الكون بايقاع الحوافر والصهيل. كان الانجليز قد انتشروا بحثاً عن أبي بعد أن امتلأ الكون بايقاع الحوافر والبنادق، وجاؤوا إلى قريتنا، جاؤوا إليك يا أمي الأم والعلاقة.. سألوك عن الرجل الذي يطلق الرصاص على الدوريات إذا كنت تعرفينه، وسألوك عن العيارات النارية التي تضيء كالشهب عندما تنطلق من بندقية الرجل إذا كان لها معنى. وحاول أحدهم أن يلمسك، فيعتم النهار في حقلك، وحاول أحدهم أن ينثر جديلتيك، فيختصر الليل في شعرك، وحاول أحدهم أن يجعلنا غرباء عن ظلالنا، فيسلبنا ظلك، لكن القرية وقفت معك، وغادر الانجليز بيتنا مهددين. بعد أيام، أتى عمي، وقد خلع حلته العسكرية، لكنه احتفظ بمسدسه وعصاه، وقال لنا إنه الآن الساعد الأيمن للمفتي، وهو قد ندم وتاب، استغفر واستعفى، وطلب يدك، فجنّ جنونكِ، إذ كيف يطلب يدكِ، ونحن لا نعرف إذا ما كان أبي حياً أم ميتاً، ورددته على أعقابه خائباً.

كنت قد حملتني بعض الزاد، وطلبت مني أن لا أتأخر، وأن أكون حذراً. كان أبي ينتظرني خلف الرابية قرب الأكحل، فاستقبلني الأكحل بالصهيل. جمعني أبي كالصيف بين ذراعيه، فهبت في أنفاسي رائحة العشب الجاف، والتراب الأحمر. كانت الشمس قد لفحت وجهه، فغدا نحاسياً. والريح قد لسعت ساعده، فصاحت بالعنفوان. وكانت قبضته لا تغادر أبداً خصر البندقية. طلبت إليه أن أبقى معه في ظلال الحجارة، قال إني وحي ضوء لما يزل صغيراً. وهناك أنت يا أمي، وهناك أخوتي من الثعالب الرضيعة، فكيف نتركم دون رجال! هكذا قال أبي، وهكذا سمع الحصان. بعدها، صار لي قلب الرجال. بحثت عن روزالي، فلم أجدها، وامتلأت عيوني بالغرباء..

كتاب الدمع:
وبقيت عيناك جميلتين رغم سكر البكاء

وبقيت عيناك جميلتين رغم الدموع وسكر البكاء. كانت براءة طفولتي قد صادرتها الدموع والسيوف، فأحس على الرغم من الجروح فيهما بعضاً من أروع كوابيسي. ونحن نتمزق بين قوافل الراحلين من جحيم إلى جحيم، أتاك عمي، ولغب حتى ركع، وقال أقول لك أن تقبلي أو أذهب إلى الأبد أن تتزوجيني! وكساك بالنقود وبالوعود. وفي هذه المرة، كنا نعرف أنهم قتلوا أبي، وإلاّ



فكيف عرفنا الطريق إلى «حنان» العرب؟ التفتِ نحونا، وأنتِ تنظرين إلينا بعيني ذئبة رحيمتين، وبكيت، وتنهدت، وثنيت رأسك إلى حيث يكمن الوطن، فقال عمي سأعيده لك، فقط أعطيني يدك، وأعطيني فرصة. أعطيته يدك، فأخذها، وعندما أخذوا الوطن، اعتبرك تعويضاً، وضاعت الفرصة. فلم يبقَ لنا ما نبقيه غير أحلام الجثث. كان الليل قد سقط علينا برتقالاً أسود، ومن عصيره سقينا الخيول الميتة، فنهضت، وتحولت إلى خيول صغيرة بحجم الفراش لا تقدر على حملنا ولا تقدر على الطيران، وانسحقت كالنمل تحت أقدامنا. ورحنا نبكي عليها في الليل، والليل يقهقه بحلق عمي الشارب للدم في كوب حواري الماء، فأين الدم؟ وأين الماء؟ وأين أنت وأنت دمي القادم؟ أين خطوتك الى النهار المجرم؟ لكنه نهار يوم أسود من سواد عيني حبيبتي روزالي التي تحب البحر مثلي، فبكيت عليها، وبكيتِ عليّ، وبكينا دمعاً مالحاً ما أحلاه!

كتاب الضرير:
وكنت تعرفين أن روزالي ماتت

وكنت تعرفين أن روزالي ماتت قبل الدم بكثير. أتذكرين يوم منعتها أمها التي ليست أمها أن تلقاني؟ يوم علمتها أمها أن تكرهني؟ قتلت أمها فيها الطفولة لتكبر بلا طفولة، وغزتها بالموعظة الدميمة كأن الهداية أن نسير في طريق يزرعه الشعراء الأغبياء نرجساً وقصيدة، وكأن الهداية أن لا نكون نفسنا الشقية.

وكنت تعرفين أن روزالي ماتت قبل اليوم الذي ماتت فيه، وبعد أن سكت صوت طفولتنا سنين وسنين صعد صوتك في الجحيم الأخرس، فعمي قد هجرك بعد أن امتصك كالمحار، وصار حذاء للنظام، والناس من حولك أولئك الذين انتظروا بدأوا يتذمرون ويتململون. كان صوتك صوت الخبز بعد اقتسام الرغيف لأول مرة، لكن الوحل أقوى، والعصا في قبضة عمي أيضاً، فأسكتوك مثلما سيسكتون بالمدافع غيرك في وهران، وأنا من ظننت أسمع في صوتك طفولة روزالي تنادي طفولتي، وأنا من ظللت أسمع في صوتك طفولة الريح العاتي وشباب القمر الجريء وشيخوخة الملاك الرضي، فتساءلت عن زمن ضيعه القلم في الكتاب، وأخذت أبحث بين سطوره عن حكاية القتيل الذي لم يمت، وإذا بالسطور تنفتح، ويخرج منها رجل يشبهني، وبعد أن نظرت إليه مثلما أنظر إليّ في مرآتي، ارتدى وجهي، وارتدى جسدي، وارتدي عقلي، وأخذني بدل أن آخذه إلى السطور ثانية ثم أغلقها بعد أن أدخلني في الحكاية، فرحت في عالم غريب أروح بين أرضه وسمائه، وقد حطت أرضه في سمائه وسماؤه في أرضه، وغمرني نور موشح بالسواد، وموشح بالذهب ولون الزجاج، وأحسستني أشف حتى صرت ضربة برق في عيني ضرير من الأرجنتين راح يقرأ في الكتاب عني ليسترد نور البصر، وكلما رآني أكثر كلما شف وجودي أكثر وكلما لم يعد ضريراً، ورأفة بي وبالنار لم يواصل الضرير القراءة، فتركني أعيش بين السطور، في عالم الحكاية، وتركه يعيش بين العيون، في عالم الفناء الحي أعمى.

كتاب الصليب:
ووعدتك ألا أكون خاطئاً قبل أن يأخذني المسيح في حضنه

ووعدتك ألّا أكون خاطئاً أنا الخاطىء مرتين قبل أن يأخذني المسيح في حضنه. مرة عندما أبقيت بندقية أمين في مخبئها، ومرة عندما زوجتك عمي. وكان العقاب أن أتجول في أرجاء الأرض أكثر من تجوال اليهود في الخرافة، وأن أبحث طويلاً عن المهدي القتيل والمهدي القاتل. والآن، ماذا عليّ أن أفعل من أجل أن ألقاهما لموتك؟ عتبات البؤس اهترأت تحت قدميك، وقدماك صامدتان مثل ظلفين لوعل بقوة اله يحتمل الاجرام. وأفواه أخوتي كبرت، وهي تطلب رغيفاً أكبر من مدينة عربية مفتوحة للمغول من الجنود. ولكن ماذا عليّ أن أفعل لأجد المهدي القاتل لك؟ أبحث أحياناً، وأحياناً لا أبحث، فالحكمة أن لا أتوقف عن البحث.

لكن الحكمة لا تنفع في عصر لم تبقَ في ضميره الميت إلّا المحكمة. حملت يا أمي صليبك الدموي الأجمل من كل الصلبان. وسرت في طريق الجلجلة الأخضر الزنبقيّ، فلم يعرفوك كاهنة مثلما لم يعرفوا المسيح نبياً، وزعموا أنهم لا يرون من دكانهم إلا مشعبذين يقومون بالألعاب في ذات المغامرة التي صارت قديمة. أيتها المرأة الصامدة في أرض البؤس اللذيذ! كيف أجد لك المهدي القتيل؟ بدأت أحس الشيخوخة في جسدي دون الحكمة، فلأمتد إليك، عسى أن تنفخي في قلبي عزم المحكمة.

وصرخت في وجه عمي الدميم أن ابعد من هنا وإلا قتلتك مرتين وثلاثاً وألفاً وثلاثين، فلا تنهض من بعدك عصاك. لكنك ◄



مسكتني كالذئبة الجبانة، وذهبت بي إلى خارج المخيم على عتبة جهنم، وقلت لي لن تقدر على شيء معه، فهو وحش الذل البهيّ. فسألتك أن لا تبقي على عهدته، وأن تطلبي الطلاق، فلم توافقي، لأنه الاخلاص، على الرغم من أنه تزوج من ابنة سيده. وكان عليّ في اليوم التالي أن أهبط عتبة جهنم إلى سراب الوجود، وأزحف زحف ثعبان أسود يكفيه ما تحمل.

نعم، يكفيني ما تحملناه معاً ويكفيك! عمي قاتل أبي وسيد الثدي الذي أرضعني. وعندما أردت أن أكون قاتل عمي، ذكرتني بأخوتي من الثعالب الصغار، وقلت لي إنك مريم العذراء التي تحملت الكثير، فقط يا ليتك تسرع إليها بوجود السراب، وبدواء الانتحار، يا ليتك تعلم أن صبرها لن يدوم طويلاً، فهي ليست أيوب الذي تحمل عذابات جراح تنطق بقيح الوجود. بينا أنت أيوب العظيم يا مريم النساء الذي تحمل ما تحملته من سنوات نرجسهم القاتل، فتنبي. وكان ذلك سبباً آخر يدفعني إلى مغادرة الجحيم إلى الجليد، ولأكون حراً، فهل سأكون حراً؟ وعملت من أجلك فقط ولأجلك وليس من أجل ولأجل قوة أخرى غير قوة الليل في عينيك، وتبصرت بك في الظلام الشديد، فلا تكون الاقطاعية حلاً لنا، ولا اليهودية، لا ولا إمامة الضريح. لكني لا أجد المهدي القاتل ولا المهدي القتيل لينطقا بالحقيقة، وليعبرا عن ذلك بالفعل.

كتاب الجدّ:
وعندما رآها تبكي سألها عن أمرها

وعندما رآها تقطع الطريق عليه وتبكي سألها عن أمرها، فأخبرته أن قرينها قد أبعدها عن حضنه عنوة، فما هجرت بيتها ولا هجرته، فسألها أن تكون أخته، وأن تأتي معه إلى بيته، فلا تهجره إلّا متى أرادت وإلى من تريد. وقالت له إنها من دين اليهود، فلم يرجع عن كلامه، وقالت له إنها من دين النصارى، فلم يرجع عن كلامه، ولما قامت وصلت قامتها إلى السماء، فرجع جدي خطوتين إلى الوراء، ثم راح يجري فزعاً وفرقاً، وهي من ورائه ترميه بحجارة تلتقطها من أعتاب الغيم.

كانت هذه من حكاياته، ذاك الجد الذي قتلته الأرض لكثرة ما أحبها، ولكثرة ما دللها. تذكرينه ذاك الجذع بشعره الأبيض، ولحيته البيضاء، وابتسامته البيضاء العميقة. كانت الأرض عشيقته التي ما كَفَت السعلاء ضمان الغرام إلى أن قتله غرامها. فقالوا وحشي هو، وأرضه أيضاً وحشية، لا تنهض فيها إلا أعمدة الرماد. وهو قد كرهها، وخربها، أو تركها مثل ثور لا يفهم كنه الاعتناء. تستلقي بانتظارهم منذ ألفين وثماني وأربعين سنة ليعودوا، ويصلحوها، ويسكنوها، هكذا بكل بساطة كل السذجاء، ولينقلوا للأرض القديمة المؤسسات الجديدة وعناقيد عنب النار. وأصبح كل واحد منهم ضليعاً في علم الآثار، وأساطير القضيب العربي العتيقة، وعلامات أظافري المغتصبة لجسد حيفا التي لا تمحي.

وكان منا أن أعدنا بناء الحجارة بعد أن هدموها، تلك التي أعطت الحياة لكل الناس، والموت، وشراسة الورد، فأماتوا جدي عندما أخذوا من الورد اللطافة. أنت التي زرعوا قدميها في الوحل لأنها زرعت الورد باقات، فمزقوها، وما شاؤوا أن تكون حياتك، ما شاؤوا أن تكون حديقتك، وما شاؤوا أن تكون فلسطينك التي نشاء أن تكون قبراً أو وَتِينا ممزقاً في الكف.

كتاب الوردة:
وإلا كيف يمكن أن يبعث حوت من العدم؟

وإلا كيف يمكن أن يبعث حوت من العدم فلا يسمع به أحد توحش أو تحضر؟ أنت ترفعين قدمك من الوحل رويداً رويداً، وترفعين رأسك إلى أعلى، إلى قمة لا يصلها جناح، وعما قليل ستصلين إلى السحاب، لكن السماء أعلى من السحاب، والوحل محيط. أنت ترفعين قدمك من الوحل رويداً رويداً، وأنا أرفع صوتي هاتفاً: إلى الموت هذا الزمان الأعته، فلا أحد يسمعني في صدور الزنك والعفن سواك.

كان الثوار قد عادوا بأبي جريحا، ودمه كالشعلة في الليل يضيء لهم كفن الطريق. فلم يتركوه من ورائهم ليقوم المحظوظون بعدم قتله لهم بطمره. أتوا به إلينا، فأخذناه إلى المقبرة دون نعش. وقال لك أحد الفلاحين، قبل أن يكسر البندقية، إن أبي قاوم كأحسن ما يقاوم العنيد من الذئاب. وإذا لم تسقط القرية، فلأنه قاوم كأحسن ما يقاوم الطريد من الذئاب، ولم يلتزم «بالأوامر» التي التزم بها الصمت. وعندما سمع أهل الجحيم الحكاية بدأوا يبتعدون عنك. كانوا يخشون القمر الصاعد من الدم إلى الدم، وقد بدا على جباههم شك كبير. وأخذنا نحبل بالوهم، فلا نشتم عبق وردة، ولا نحفر قبراً. وقلنا في سرنا الشيء الكثير عن أبي الذي مات دون نعش، وعنك التي تحملين نعشاً دون ميت. وفتحنا الكتاب عن وردة الضوء التي ستصير بعد أن كانت قلباً لشاعر، وهذه قصته التي تذكرت خطة أن تذكرت ما نسيت ذكره في كتاب البشر مما كانوا يقولونه عنا.



كانوا يقولون إنّا لو أحببنا أرضنا لما كان بواحد أن يطردنا منها ـ وهذا ما رددنا عليه في كتاب الجد وحكاية جدي مع السعلاء ـ وإن هربنا دون سبب من الأسباب ـ وهذا ما لا يقبله العقل الذي لو أطعمناه الجراح هناك ليكبر ووعود العروش ـ وإنّا مثل خنازير الهند ميدان لتشريح الحيّ والتجارب ـ وهذا صحيح بعد أن صارت بيوتنا مختبرات العالم ـ وكانوا يقولون إنّا لا نملك سوى القليل من الأشياء لنعيش من أجله وأقل من ذلك لنقاتل في سبيله وليس هذا رد فعل عاشق أرضه أو كاره قسره، فلم يقرأوا غير كل القصص التي سقتها في هذا المجال. شعر العاشق الذي عاش قلبه بعد أن مات وظل ينبض في الجسد المسجى ورأسه يحفر في الفضاء، فنبتت وردة زرقاء وحمراء، وراحت الوردة تكتب القصائد عن النحلة والموجة والأصابع المخضبة بحريق الرمان، ثم كتبت عن جذرها الأسود، وعن نجمة صفراء وخضراء، وقالت في صحراء العرب أحلى أشعار الاغريق الأقدمين، وفي بحار الاغريق أحلى أشعار العرب الأحدثين، فحقد على الوردة كل شعراء المشانق وهجوها ثم هجموا عليها واقتلعوها واقتلعوني معها بعد أن أعطى عمي مكافأة عظمى لمن يكتب عني أتعس قصيدة لأسعد عود، وكانت قصائدهم كلها أتعس من قمر رديء وقميص مخطط، وارتقوا جميعاً على سلالم حرب البسوس.

كتاب الوردة وكتاب الدم:

سيصب المطر عما قليل والدم

سيصب المطر عما قليل والدم، ولكننا لن نعود إلى البيت بسرعة، فعلينا أن نجرف الوحل أولاً، وعدا عن ذلك، لا بيت حقيقي لنا. عشاق الأنقاض أهل الخضر والحضارة هدموه لتتسلل فيه ريح عنيد تصفر وتصرخ وتطرب لا لتتنبىء بالمطر المالح الذي سيصب عمّا قليل، وبالدماء الزلال التي تجري أو التي ستجري، فها هم يصمون آذانهم عن كل شيء، ويوصدون عيونهم من أمام كل شيء، أن تجرفي الوحل أكبر أجل، وأن يأتيك الأجل قُبلة. لكنك تنتجين الصمود ورداً أزرق وأحمر وأسود يوماً عن يوم لا الكباريهات وكرتات البوستال من طنجة الإمام الى طهران الأئمة. والعذاب في قلبك عظيم من أجل مخالبي الأولى لا من أجل حكماء روما أو في سبيل جسد آخر غير جسد حيفا. وإذا ما جاءك الموت من أجل دم أنفقته، فستستقبلينه بمهرجان الموت والضوء. وليس هذا سر الأسرار، ليس هذا ما لايفهمه الحالمون من الثعالب الصغار. آه، يا أمي المليكة! أين ألقاه ذاك المهدي المصمم؟ أبحثي عنه معي، وإلا غدا وجودنا انعكاس العودة الى العودة، وحققنا لهم ما أرادوا لنا أن نكون قبل أن نكون، قافلة الذهاب إلى الذهاب. فأين ألقاه في جزر شديد، وليل مديد، وسماء لم نعد فيها نتمارى، وقد غاب القمر، وأغلقوا علينا السر الفاضح؟ فيا بحر الدم الذي نريده بحراً مفيضاً، أجرف مراكبنا إلى الشاطىء الذي سنذهب إليه من الكتاب الآن، والذي ذهبنا إليه في الحقيقة غدا!

كتاب الوعول:

أيطاردني عمي حيث حللت في الخرافة؟

أيطاردني عمي حيث حللت في الخرافة؟ أيمكن لقواه الشيطانية أن تضرب في الأرض كالبرق الأسود مصاحباً العاصفة؟ في الجحيم عرفنا بكل زبانيته، فأخذنا حذرنا منهم، على الرغم من أننا لم نفعل ما هو حرام أبداً. وأعدنا لك أن لا فائدة من التوحش معه بعد أن تزوج من ابنة سيده الغرام والانتقام، واطلبي الطلاق، فلم تفعلي مما طلبناه منك شيئاً. لكنك أخذت تصعدين الجبل كل يوم، وأنت تنتظرين أن يتزحزح الجبل تحت خطواتك متحركاً صوب المخيم، فيسحق أشلاءه، ويفصلك عن عمي الليل الأبيض والقمر المحاق.

وبقيت تصعيدين الجبل كلما مضت في خيالنا أمنية، فلم يتحرك الجبل ساحقاً الأشلاء، ولم يفصلك عن علاقة العار الشرعية، فغيرت الطريق، وغيرت الوقت، إذ بدل أن تصعدي في الصبح وتعودي في المساء أخذت تصعدين في المساء وتعودين في الصباح. وتعبت تعب عملاق رضخ، وهلكت هلاك مجذاف خذلته الأشرعة، وكلت قدماك، ثم توقفت عن الصعود، ففصل الشتاء قد أتى، وقد انقذفت من الوحل بعض الوعول، تدق بقرونها بابك. وكان منك أن أخذتهم منها، وضربت بها الأرض، فرتت. وقلت لأهلنا هذه هي وليمتي إليكم، فلم يأتوا ليأكلوا، وجلسنا نأكل من لحم الوعول الحلو وحدنا طوال سبعة أعوام، واللحم يتكدس على اللحم، والدود ينبت في الأوردة، فرحنا نبني من الدود غرفاً وسلاسل، وجعلنا منه جنتنا، فأتى وعل من حيفا يقول إنه بن عمنا الذي تركناه هناك، وراح يعبث في جنتنا فساداً، فلم طردناه اختطف أختنا معه، وجعل منها أجمل مخور، وأبشع معبد، وكان ضباء حيفا الوقحون يتجمهرون على عتبته ليشهدوا أشد عشق، وأدنى صلاة.

◀



كتاب الفصول:

وقلت لنا سلاحكم الارادة

وقلت لنا سلاحكم الإرادة ووحدة الأخوة الأعداء الذين هم شجر فينا، لكننا كنا وحيدين وحدنا، في طرف أنا وأنت والوعول، وفي طرف كل الوحل الذي في الآخرة. ومع هذا، فقد وقفت في وجهه كالليت الهادم للحصون. كان عمي أبو أولادك قد أتاك طالباً أن تعيدي له الأولاد، وقال إنه يريد أن يقتلع الغرسة من الأسى ليزرعها في السعادة، فصفعته أشد صفعة، وطردته شر طردة، وفي اليوم التالي للاهانة التي وردت له وجهه المذموم وضعك في سجن غير تلكم السجون.. لكنك كنت قد صفعته، وطردته، قبل أن يضعك في فصل الفناء. والآن، تجدينني أرفع يدي أنا أيضاً مثل يدك سلم الله يدك لأسدد له الصفعة نفسها، ولأطرده مثلما فعلت شر طردة، لكني بين الضباع أضيع. كيف أجد لك المهدي القتيل وأنا أضيع؟ كيف أجد لك المهدي القاتل وقد أخذوا المفتاح مني ورموه في أعماق البحر السحيق؟ كيف أجد لك فصول البقاء؟ الربيع ليس لك، والخريف ليس لك. كيف أجد لك جن الصيف، والفرس العاصية للشتاء؟ كيف أجد لي مراكب الآلهة العابرين طريقهم في زمن تينه أخضر؟ كيف آتي بها إلى زمن فقد اللون؟ كيف أجد لها أولئك الملاحين العاصين في بحر الأوديسة العاصف على شواطىء دمنا؟ كيف أجد لنا بندقية أمين؟ وأستعيد ذكرى قديمة؟ كيف أجد مخالبي الشديدة؟ وأنتحر على فخذي حيفا أو أنحر غزالاتها الدميمة؟

وقال الخريف إني أخلع ثوبي البني لأرتدي جلد امرأة عجوز جف وتفحم، فإن هذه العجوز هي أجمل نساء الدنيا من جسدي، وظننتها عروسي مثلما حصل معي في رواية سابقة، ولكني لم أدخل الحلم الخادع، وقاومت الغرام البديع، ولما أخذتها في أحضاني تركتني أذوب في لذة الموت والفطنة، وكان من عضني المنتصب أن انكسر في حضنها، وخرجت منه أنثى أروع ما خرج لي من نساء، وقالت لي أنا الجحيم بعد ابتراد، فاحرقني، وانثر رمادي في الفضاء، ليسقط اللؤلؤ الأبيض مع المطر الأسود في الفصل القادم.

كتاب المومس:

ولكن قلبي لا نار له ولا قرار

ولكن قلبي لا نار له ولا قرار.. سيحلم هذا القلب المعروض للبيع وعيناه مفتوحتان بطفولة لم تلوثها حيفا، فهو قلب، والواقع براز أسود. وأسألك، هل الغد قريب يا مليكة؟

وأحلم في حلم قلبي وعيناي مفقوءتان مثل عيني ملك خانه الزمان أني في الغد، ويصير الأمس أبعد من أن يتحقق. وأسألك، هل الغد قريب يا قبيلة؟

أخرجيني من دود حلمي، وذري في العقول رماد الوطنية، فقد سبقتني إلى الوقت، وعاثت بدمي قدمها الذكية. وأسألك، هل الغد بعيد يا حقيقة؟

بالأمس كانت صاحبة القدم التي هي مومس مسؤولة تبحث عن زبون تكتفي به ويكتفي بها في ليلة باردة، كانت تبحث عنه في شقوق الليل العابثة به أضواء السيارات المنخفضة بسرعة الرغبة في النوم واحتراق زيت الآلة. فالسهاد جوع العصور إلى الراحة والخضوع.. فما كان منها إلا أن راحت تخلع عنها ملابسها، وتنتصب في عرض الطريق تمثال عاج لا يخشى احتضان الريح العابر، وإن كان لاسعاً، وقالت لصاحبتها إني آلهة السأم. وقالت صاحبتها ها أنت انحطاط الكبرياء. وانفجرت كلتاهما تبكي، فأمطرت سماء الوقت المظلم مطراً أسود وأزرق.

لقد أمكنها أن تسأم.. كيف يمكنها ألا تسأم؟ كيف يمكنها ألا تنهض بحطام العالم وهي آخر مركب؟ وباعت سليمة جسدها من أجل رغيف قذر وغبي، ثم ذبحوها عندنا في مخيمنا الشريف، وجعلوا من دمها قصصاً وأقاويل بعد أن ركعوا كلهم على قدميها، في المحراب الذي لوثوه بمنيهم، ولما صارت مومساً راحت تتصرف بهم مثلما تتصرف بأحذيتها، فقالوا ها سنظل عبيداً لفتنتك، ولوثنا بجمالك. وفي الوقت الذي راحت تجمع فيه ورق الخريف من الحديقة لتجعل منه ثوباً وتعيد التشكيل، اتخذوا قرارهم الخسيس، وبينما لم يزل جرحها يبصق الدم عليهم راحوا يبحثون عن مومس أخرى ترفعهم وتدفعهم من بين بناتنا.



كتاب الساعد وفصوله:

وأطلقوا ذات الضحكات على منظر أبي القاتل

وأطلقوا ذات الضحكات على منظر أبي القاتل، وهو يزحف أمام المقاتل الشريف والسكاكين بين أسنانه، ومرة ثانية وهو يتبعه الضابط مجبراً إياه على مواصلة الزحف بتصويب البندقية الى ظهره، ومرة ثالثة وهو على استعداد في سبيل دولار واحد أن يفقد حياته كلها منذ وعد بلفور الى وعود الهزائم. ولا عجب إذن أن يدور أطفالنا في الشوارع عارضين مضاجعة أخواتهم العذراوات وهم يشمون بالسهام والقلوب سواعدهم.. لا عجب! أما أنت أيتها الورقة، فقد تظاهر البعض ليخرجوك الى الكتاب، فضرب عمي بعصاه، وأحرق الجحيم بالجنة، وامتلأ الوطن بالدخان، وامتلأ الوطن بالرحيق.

وعندما رموا أخي في الظل الوطيء، وصلتك أنفاسه مثلما وصلته أنفاسك، وصارت له ساعدك وسادة قطن تمتد لترمي عليها رؤوسنا في الظلام وفي الظلام. كان أخي قد مزق بطاقة التموين، وقذفها في وجه الموزع وحصتنا من نخالة القمح وسوس الفول وديدان الذرة في الأرض التي تسخر منه، فسخر منها، وطمرها في التراب كأنما هو يطمر جثة، ثم صاح بأعلى صوته: إني أدينكم الى يوم تعودون فيه، فأتت الشرطة بصحبة حوريات تغبطهن الشراسة، وأسالت الدم من ساعده المجرمة.

بلا العرب سجنُ العالمَ فيه زنزانة! وسجن العرب كبير لكنه يضيق! ويصير السجن تفاحة!

ولكنهم أنكروا عليه أن يعضها بأسنانه، فلا هي مومس ولا هي عذراء، وكان يود لو يذبح عليها شفتيه لقاء قبلة، فانتشر الخبر بين أهالي مصر الذين أحبوه، ومخروا من أقاصي النيل إليه وفي سلالهم قطفوا له عنباً وتفاحاً، فاعترض قزم عليهم الطريق وقال إني أريد كل ما قطفتم وإلا مسختكم جرذانا، ومسخهم جرذانا لاخلاصهم، فانتشر الطاعون في الوادي، وراح الناس يقيمون من جثثهم الأهرامات ثم يحرقونها في الطرقات وعلى عتبات المعابد، ولم يعد يسمع في الأرجاء إلا نحيب العنادل وطرقعة عظام البشر في الحرائق، وذهب الطاعون بالمراكب من مصر إلى بلاد النوبة، ومنها إلى بلاد البحيرات ومنبع النيل وأصوله، حتى أن المرض قد زحف من جثث التماسيح على جثة أفريقيا كلها.

كتاب الارهابي:

وكان الحصان يعدو كأنه السوط

وكان الحصان يعدو كأنه السوط، في اتجاه الهدف الموت الشهادة، فقالوا ارهابيٌ هو، لكن الحقل كان يفهم أي معنى تأتي به جثث الزهر في أرض الضوء القتيل.

وكان الحصان يعدو كأنه السيف، في اتجاه الهدف الموت البطاقة، فقالوا إرهابيٌ هو، لكن البحر كان يفهم أي معنى يكمن في دكنة الصباح البعيد.

وكان الحصان يعدو كأنه البرق، في اتجاه الرعد الموت رؤية العين، فقالوا ما قالوه عن بعضهم، لكن الضباب كان يفهم أي معنى تحتوي قبضة شمس مهيجة للشهوة.

ولما أرادت حبلى أن تلد في المكان الذي يوجد فيه جهاز ضغط للرحم، فتحول دون قيصرية ثالثة، لم يعطوها تأشيرة دخول لأن في بطنها ارهابياً سيأتي الوجود ليفجره.. في الساعة الخامسة بعد الظهر في اليوم الخامس عشر من شهر تشرين الثاني.

ولما أرادوا أن أكون أباً قاتلاً، رحت أزحف والسكاكين بين أسناني، وضابطي يتبعني مجبراً إياي على مواصلة الزحف بتصويب البندقية الى ظهري، وأعطيتك دولارا واحداً أعطوني اياه لأفقد حياتي، ففقدت حياتي، وفقدوا حياتهم.. في الساعة الخامسة بعد الظهر في اليوم الخامس عشر من شهر تشرين الثاني.

ولما أراد أن يأتي الوجود ليبكي، لم يسألك عني، ولم يسألك عنك، أنت التي أخرجته من بحر بطنك، راح يفتح كتاب الآه على آخر صفحة كتبناها لأنهم لن يعترفوا به بعد أن اعترف بهم، فما سيفعله بهم بالنار غير ما يقوله عنهم من أمام الكاميرا.. في الساعة الخامسة بعد الظهر في اليوم الخامس عشر من شهر تشرين الثاني.

كتاب الآه:

ولأنه يعرف أن هذا من أجله

ولأنه لا يعرف أن هذا من أجله سواء أكان عيناً أم شهيداً.. وعندما يقولون جئنا بالعنف لتحرير القدس، ستقولين له هذا ◄



خطئي الذي جئت من أجله، فالقدس لك مثلما هي لهم المدينة المقدسة التي تتعلمين العنف لأجلها، وإذا ما فعلت بعضه أو شيئاً من بعضه وجدت نفسك سجينة القمر الرديء الذي لا يعلم غير العنف لأجله أو مطاردة من طرف كلابه الأنيقين.. فاخلعي الثوب المحرق عنك وعنهم، وتعطري بين الوقتين بشعرات النبي الكريم، وتأملي في قبة الصخرة، ثم اذهبي في الزقاق القديم الأقدم من أول طريق في كف الدنيا، واجعليني أقول من عشقي آه العشق له سواء أكان قدراً مثل نعل أم طاهراً مثل كتاب. آه يا زقاقا ينحدر مثل نهر فضي، ويا رصيفا حجارته من أعماق البحر التي تتنهد، ويا بيتاً يكاد يسقط فتوقفه الريح على قدميه! آه يا رائحة شواء وطعم خبز ودم نبيذ، ويا بخوراً يرسم الأشكال، ويبحث عن فضاء رحب تنجو فيه من الصلوات! آه يا ليلة صيف أطللت منها على طاقة عروس تخلع عنها ثوبها الأسود في ليلتها الأولى، فرأيت محاسنها سمكاً وكرزاً، ورحت أنقط فيها رغبة، فما حصلت إلا على شوق يقتل شوقاً! آه يا الرغبة الأخيرة، وسقوط الرجال على قدميك، وتفتح زهرة ياسمين تنكسر عليها شفة نحلة تكره العسل وتحب بولي.....

كتاب جارف الوحل:

وعندما خرجت من السجن أخبرك أخي مدمر الوردة

وعندما خرجت من السجن للسجن، أخبرك أخي الآخر أخو أخي مدمر الوردة أنهم إذا أرادوا أن ينادوه قالوا له يا جارف الوحل! وإذا أرادوا أن يحادثوه قالوا له يا جارف الوحل! وإذا أرادوا أن يشتموه قالوا له يا آدم قبل أن تكون آدم! حتى أنهم إذا غضبوا منه دعوا أن يسقط المطر كثيراً.

وأتى يوم ليسألك: هل «جارف الوحل» اسمي؟

فقلت لا هو اسمك ولا هو قناعك الفاجع.

هل «جارف الوحل» هويتي؟

فقلت لا هي هويتك ولا هي قناعك الساخر.

هل «جارف الوحل» قدري وصقري؟

فقلت لا هو قدرك ولا هو صقرك ولا هذا أو ذاك مسرحية من فصل واحد سيكتبونها عنك.

ثم سألك، اذن، من أنا هذا الذي أنا؟

فقلت أنت ابني الذي أنت، وديانا أختك.

فلم يكفه أن تقولي.

فقلت أنت الكنعاني الممزق.

فكسر عصا المجرفة، وتسلق الوحل اليهم ضبعاً وانتقاماً وصاح بهم: أنا التاريخ بكل من فيه، كنعان اسمي، وديانا وصفي، وقد تركت لكم باقي الأسماء والأوصاف. وإذا بهم ينقلونه من عالم لعالم في التفاحة، فلم يكف عن النباح، على الرغم من أنهم أسالوا دمه عسلاً على دمه، وكانت بداية الطوفان.

كتاب العطاء:

وأخبروك أن أخي ذاك الضبع الكنعاني مات

وأخبروك أن أخي ذاك الكلب الأندلسي ذاك الضبع الكنعاني مات بعد أن فجروا دمه نهراً يلطم مجدهم، وكان جوابك أن الموت نجمة مدنسة، والجرح وسام قذر. وأبت دموعك أن تتفجر كينابيع الجبل بعد أن شقت درباً صلداً في الصخر، وجعلت من سكر الأرض ملحاً عذب المذاق.

انكسرت بحرقة ثعلبة ليست داهية، لا لأنك أعطيته للريح، ولكن لأن القيصر قاتله. وهذه هي المرة الواحدة بعد الألف التي يقف فيها معك بوجهه المجدور وجهاً لوجه، وفي كل مرة يبدل عصا بسلاح، وسلاحاً بنصل، ونصلاً بأروع منه، ليجعلك أخرى، وأنت أخرى: تعبدين كل ما يخرج من كل أرض حي، وهو عبد ذليل لسيده. تواجهين كل ما يدخل من كل فضاء ميت، وهو وجه دموي لحقده. يضن عليك ليغدقوا عليه، ويحكم الأغلال حول يديك ليطلقوا يديه ولن يجعلك أخرى. لأنك والوطن وهمان هما كل واحد لا يتجزأ، فليجعل الوهم غير الوهم إذا استطاع، واستطاع أن يجعلك قمصاناً ممزقة وقبائل تتطاحن في حضنك الذي احترقته السيوف، فغدوت أشرعة تفيحت بالندى والمناقير. ورأيت أنك في بشاعتك، فرتعبت من صورة لك ليست متوقعة، ولكنك كنت في جوهرك شائهة، والذباب في حضنك يظن أروع من ملائكة تغني غناً خليعاً، وبدا عمي كالقمر



زاهياً وجميلاً، وبدا جسدك كالمدينة لأجنحة الجياد مفتوحاً، كنت المدينة وكنت الأجنحة: نعم يا أمي «فلنقتل القاتل»، هكذا صاح القتيل، ورحت تقهقهين من سذاجتي بعد أن أخذوه عنوة، وأنت من أعطيته للريح، وصار الموت نجمة قطن. وعندما ناديت، خفّ أخي الآخر الذي يصغره عاماً إليك وحقل قمح في قصيدة كلبك الأندلسي، أخذته من يديه مثلما تأخذين غير ابنك أو أخذك مني ديك مثلما يأخذ غير أمه، ثم صاح تماماً الديك الذبيح بالشوق، فرشقتك أضواء الشعاع الفحمية، وقطرات الملح العذبة. وإذا لم يدم ذلك طويلاً، فلأن عمي رماه في السجن إلى جانب أخي الآخر أخي مدمر الوردة، وأسال الخلاقون دمه، فلم يمت، ولم يفقد وعيه، ولم تفتح البوم عينيها في المساء الأزرق.

كتاب الأغنية:

ثم سحقوا عظمه ومات في العاصفة البربرية

ثم سحقوا عظمه، ففقد وعيه، ومات في العاصفة البربرية الحادبة عليه. لم تبكه مثلما لم تبكي أخاه، فانغلق النبع على قوته، وظمىء الفم. وبعد أن أعطيته للريح التي تأخذ دوماً دون أن تشكر أو تقنع، ناديت أخي الآخر في المساء، فخف الذي يصغر أخي الأول عامين وأخي الثاني عاماً وأتاك وحليب ضرع بقرة في دلوه، ثم صاح بفمه كمخلب ممزق: فلنقتل القتيل! وعلى التو تناقل المخيم بعض الهدير. وعندما أتى عمي الجحيم لاعتقاله، وجد بعض الصعوبة في كسر السنابل العنيدة، واحتاج أن يعتقل أولاً ثلاثين نجماً قبل أن تصله بحنين الحديد، وجلس وحده يتأمل وردة بيضاء، ويبكي، فقد تذكر يوم كان طفلاً، يوم أن كسر قلباً، وتذكر يوم أحب أول مرة، يوم أن كتب لها رسالة، وتذكر يوم ماتت ابنته، يوم أن مزقتها حوافر حصاننا الأكحل، ولم يتمالك مشاهدة الدمع في عينيه، راح يتمتم كلاماً لم يكن مفهوماً، فأسال الجلادون دم أخي عقاباً له، فلم يمت، ولم يفقد وعيه، ولم تغلق البوم عينيها في النهار الأبيض.

وعندما قتلوه هو أيضاً بعد أن أفقدوه وعيه، أخرجته من الأرض، وبنعلك ضربت الحجر.. لم تبكي وقتها، لا لأن الينابيع ما عادت تتفجر في العقل وفي الصخر، ولكن لأن الريح أخذت والريح أخذت! هب أخي الثالث والثلاثون الذي يصغر أخي الأول ما يصغر وأخي الثاني أقل منه بعام وحقل قمح وضرع بقرة وظفر كلب في جيبه، ورفعك عن الأرض التي خونتك مثلما يرفع أمه التي غير أمه، ولم يكتف بهذه الصيحة: «فلنقتل القتيل!»، بل جمع من حوله شباب الجحيم وبعض الأقمار والشياطين وراحوا يفكرون بالطريقة، ويبحثون في كتاب الأغاني عن أغنية معبرة.

مضت مدة دون أن أبحث عن الذي سيقتلنا، وتجدينني أتساءل الآن: من فينا سيجده؟ من المحظوظ فينا الذي سيجده؟ أم أنه هو الذي سيجدنا؟ سيجدنا على عتبة هوة، وفي فم صقرة، وبين مخالب شبق الأشواق. ولن يتعب في تعليمنا كيف نحذو حذوه في طريق الحجر الأطول من قدر على حافة جزر القمر الأبشع من وجوه جمال الصحراء الجميلة. وكانت في قلبي أغنية عن حقد الحنين رحت أغنيها، لكن أصواتاً أجشة راحت تطغى على صوتي وهي تغني عن الغرام المستكين أغنية العصور القادمة للقلوب الدائخة برائحة وسخ الياسمين.

كتاب المهدي:

أن تستقر أن تعود الى حضني الأدفأ

أن تستقر أن تعود الى حضني الأدفأ من ذراعي امرأة باردة من نساء المعابد. هكذا قلت لكلبك الذي هو أنا. والقر؟ قلت لي سينتهي. والوحل؟ قلت لي سينتهي. والرمل الذي لا ينتهي في صحاري العرب؟ قلت لي سينتهي، وحبي لك لا يكفي دبوراً أو حفيدة نحلة، فسخرت منك ومن استقرائك، لأني أستطيع أن أحبك من هنا وأحب غيرك معك، وأستطيع أن أفعل لأجلك من هنا ما تشائين، أن أفعل هنا لأجلك ما أشاء لأرفعك بين ذراعي نجمين يصعدان في الصيف قبل منتصف الليل من الجهة الغربية لساحة نابليون، وأن أبني فيها هرماً زجاجياً لأجلك، فلم تريدي الفهم لتشبثك برأيك، وقلت لي المهدي القتيل وجدناه، وعمك القاتل صار يرتعد كالصرصار فرقاً، فلم أفهم في البداية ما ظننته لعبة تتسلى بدمي، ثم جعلتني أفهم لحظة أن قلت لي أخوك وجده في أخيك، فأعطاه سلاحاً ليقتل القاتل، وصاح الرصاص صياح ذئب خانت القمر وهو بدر وأخلصت له وهو محاق.

ولم أصدق أن المهدي القتيل عاد، فلم تصدقي عدم تصديقي، ولم تخافي عدم خوفي، وقلت لي تعال واشهد بنفسك على شجاعة القتيل لحظة أن يغدو قاتلاً وبريئاً. وقد تفتحت كالزهرة بالأمل، وهنا يمضي الشتاء عنيفاً، وأمواج الليل تغتصب الأزقة. هي العاصفة، لكن القوارب محطمة.



وقلت لي المهدي القاتل وجدناه في ظل القتيل، فلم أفهم في البداية ما ظننته فاجعة تتلهّى بقدري، ثم جعلتني أفهم لحظة أن قلت لي أخوك وجده في أخيك، فأعطاه سلاحاً ليقتل القتيل، ولما أردت أن أرفع صورته هنا في حقول جنات الصالحين، جعلني أخوتي بعيداً في الهامش الوحيد، وأغلقوا عليّ المرايا.

آه لو تبعثين لي ذئباً لو تبعثين، ليطلقني من كتاب كتبه عني غيري لغيري، فلا أغدو ذاك السطر فيه أو تلك النقطة! آه لو تختزلين بين الأقمار المسافة، فأنا أرى ما بعد الرصاصة في يم السلام الغريق، وأرى كذلك ما ستفعله يد أخي بجباه تماثيل نطقت وقالت لها نحن انتقام القنابل الحارقة! وها نحن قد اختزلنا الوقت من الوقت، وصار القلب على القلب مفتوحاً، والدم يرعف من صخرة، والرصاصة تعرف أني لم أر بعد كل ما قبل جحيم الرصاصة! آه يا النملة لو تسرعين! آه يا النبلة لو تبطئين!

ونهضَتْ من فوقي جبارة، بشعرها الطويل الأسود، تلوح في قبضتها بأمعاء جَدْي راحت تسوط بها ظهري، وهي تقهقه، وتسوط بها عقلي، وهي تقهقه، وتسوط بها روحي، وهي تقهقه، وظلت تسوطني وهي تقهقه طوال نصف العمر الذي لي حتى انحطت قواي، فسقطت على قدميها، ورحت ألعقهما بلسان الكلب الذبيح الذي لي، وأنا أتوسل أن تقف، فلم تقف عن ضربي بالسوط الى أن تذل لي نصف عمري الثاني، فلا أعطيه لورقة، ولا أنفقه على امرأة، ثم صنعت مني العاهر الذي تريد بعد أن قالت: ممنوع عليك أن تكون كلباً، ممنوع عليك أن تكون جرذاً، ممنوع عليك أن تكون حشرة.

كتاب الانتفاضة:

وهذه أيضاً من بطولاته المفروضة عليه بالسيف

وهذه أيضاً من بطولاته المفروضة عليه بالسيف المنبثق من الكتاب، فهو لا يريد القتل لكنه يقتل، ولا يريد الحرب لكنه يحارب. يقتل كما لم يقتل أحد، ويحارب كما لم يحارب أحد، حتى أنه - في مرة من احدى المرات التي ليست خيالية - أجبر وحده خمسين دبابة عربية على الفرار، وصار له المديح اهانة لأنه لا يمكن أن يعبر عن شجاعته وصار لبقراته جناحان، ولحبيباته قضيبان، ولشوارع حيفا حيث يمشي ثلاثة أرصفة، لأنها لا يمكن أن تعبر عن فرادته. . فأين هو من كلاشينكوف لنا يقتل العنب؟ وأين هو من معركة لنا تحرق الورق؟ فلا نصنع معجوناً، ولا نأكل ملفوفاً.

وقلت لنا معركتكم بدأت منذ زمن الاخصاب، والآن، عليكم أن تربحوا جسداً. أنت الجسد الذي انتفض قبل هذه الانتفاضة، فأعطى الكرامة بعد أن ذبحوا الكرامة كبشاً. تقلد أخي بندقيته الجديدة، فأتاك بالعيد، وأتاك بالابتسامة، وبقوافل المتعة في كروم الجدود، وراح في كل طلقة تقطع الحدود يعلن للعالم أنه عاد سيد نفسه الجديدة، ولم تعد فلسطينيتك عاراجميلا. . ورحت في كل صيحة تقطع حواجز الجنود أعلن للعالم أني عدت سيد نفسي القديمة، ولم تعد غربتك لكل خراطيم البشر والذباب حلمة مباحة. أنت الجسد الذي انتفض هذه الانتفاضة بعد أن مات الجوز، واندفنت جثث الوعود، فإلى متى يبقى الراعف آخر ما يبقى مع الرعيف؟ وإلى متى يقول القائل آخر ما يقال من القول؟ وهل أحد غيره يمكن أن يقول عنه؟ وهل أحد غيره يمكن أن يقول عن النار التي فيه؟ وهل أحد غيره يمكن أن يقول عن النار الماسا للحريق؟ الأمهات كن يعرفن معك أن الحجر قمح الحرية، وحمأة السيف، ولسع البعوض، وأن ضرباته التي سبقها الرصاص سترافقه الضربات في ميادين الآهة والوجع والخروج من الرحم كبيراً، ليوجع أكثر، وليدمي الدمى، فهؤلاء يخافون على دمهم خوف مستنقع على ضفادعه، أما غير هؤلاء منهم، فسيقفون معي، وفي ساحاتهم سيرفعون علمي.

كتاب يوحنا المعمدان:

أن تلتزم بقضية يعني أن تعيش ظلامها

أن تلتزم بقضية يعني أن تعيش ظلامها مثلما تعيش سمكها الملون الهارب. . وحاصروه وهو ذاهب إلى الحدود، لكنه أفلت بمعجزة، وحاصروه وهو عائد من الحدود، لكنه أفلت بمعجزة، وقلت إن الثورة أن نطلق الرصاص في كل صوب، فقتلنا معه عشرة، ثم عشرة، ثم عشرين أو ثلاثين آخرين، وفي الدم قلنا ليوحنا أن عمدنا يا يوحنا، فأقسم أن لا يعمد أحداً في الدم إلى أن يكون طوفان ما بعده طوفان، وبدل أن ينادي بالناس أن تعالوا الى عصبة ابن الرب لتحتموا منهم بمحبته وسلامه، راح يعفر الرمل، ويرشق الماء، حتى انحرفت الشمس عن غصن يعشش عليه عصفور أعمى، وأتيته يا أمي في ثوب عذراء الجليل، فما ارتضاك، وكان غضبه قد استوى ثمراً يحرق في العقول كل ما بشر به ابنك، فابتسمت للنور الآتي، فقتل بسمتك، وقال أنكر عليك جماع الشعاع، وما ابنك إلا معصية المعاصي، بالسلاح ينهض، وبالسلاح تنكره شعوبي الى أن ترضخ للرمل والموج من نهر



غير هذا النهر، وأخذ حذاءك، وراح يضربك به، وأنت تبتسمين دوماً للنور الآتي، إلى أن أفلت أخي مرة أخرى بمعجزة، فأتاه، وقتله لأجلك، لكنك بكيت على جثمانه بكاءك لزوجك، فلا ينكشف سر النبع معك بعد أن تفجر فجأة، ورحت تلطمين، وتضربين الأرض بكعبك مثل فرس كانت أرملة، وثاكلة ستصير بعد حين قليل، وأنت تنظرين نحوي لأنتقم من أخي على فعلة تنكرها السموات السبع، فأتيته، وقتلته لأجله، فما توقف دمعك ولا ودك، وصرت أقاوم في نفسي قوة الدمع وعلى نفسي قدرة المقادير، وأنا أعرف أن سقوط السيف على عنقي يعني ذهابي اليك، وعودتي من طريق كان يوحنا قد رسمها بنجمة راودت نجمة.

كتاب إلزا:

وكنت تعرفين أني سأحب إلزا من أول قطرة دم

وكنت تعرفين أني سأحب إلزا من أول قطرة دم، فلها كل صفاتك لما كنت صغيرة، ولها كل صفاتك لما صارت كبيرة. وأردت أن أقول لها من أمام أبيها: أحبك يا إلزا كالبحر. وأسمعها تحاكيني، فأسمع صوتك، ولا أرى إلا وجهك في عينيها العسليتين.

وكنت تعرفين أن إلزا ستحبني من آخر طوفان دم، فهي ضبابية العينين، رمادية لون الصباح فيها، طويلة المعاطف السميكة. . . حبيبتي التي أمكنها أن تكون غير حبيبتي في باريس الباحثة عن حمائمها السود في ساحات الوفاق واللوفر وبيغال، وأدري بما يُخفى لها في المكشوف أنها لا تدري، إلزا التي ستكون في الغد حبيبة غيري التي ليست تلك: هذه أنا، أما تلك، فهي الألب والهلاك.

آه إلزا الخلاص الخيانة!

آه يا العسل في النار الحارقة!

آه يا الرماد بعد انطفاء العسل!

آه يا الجحيم المستمر!

آه يا الجنة الواقفة!

آه يا الجنة في الجحيم. . وجحيم حيفا!

ونهضتُ من فوقها منخذلاً، بشعري القصير الأبيض، ألوح في قبضتي بسلاسل ذهبية رحت أسوط بها ظهرها، وأنا أقهقه، وأسوط بها عقلها، وأنا أقهقه، وأسوط بها روحها، وأنا أقهقه، وظللت أسوطها وأنا أقهقه طوال نصف العمر الذي لها حتى انحطت قواها، فسقطت على قدميّ، وراحت تعلقها بلسان الكلبة الذبيح الذي لها، وهي تتوسل أن أقف، فلم أقف عن ضربها بالسوط إلى أن أذل لها نصف عمرها الثاني، فلا تعطيه لورقة، ولا تنفقه على رجل، ثم صنعت منها العاهرة التي أريد بعد أن قلت: ممنوع عليك أن تكوني نجمة، ممنوع عليك أن تكوني وردة، ممنوع عليك أن تكوني لؤلؤة.

كتاب اطفال غزة:

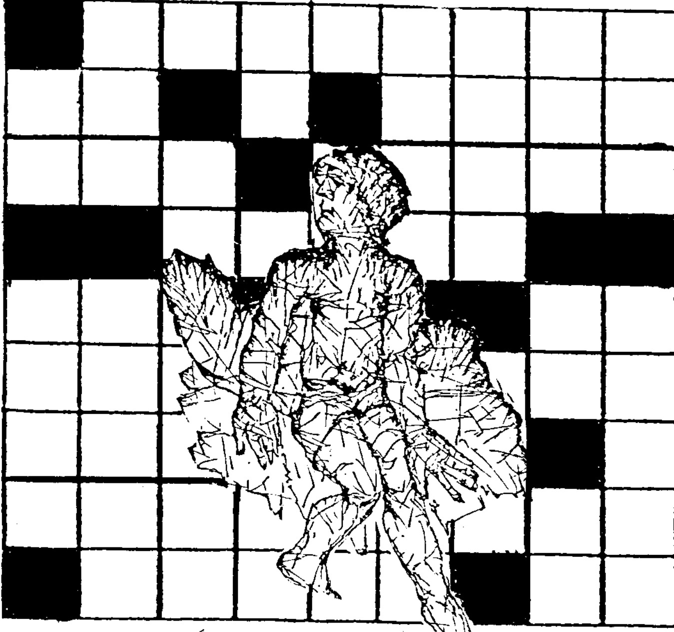
لكنك أخذت البندقية من يد لتعطيها لليد الأخرى المبتورة

لكنك أخذتِ البندقية من يد لتعطيها لليد الأخرى المبتورة، فإذا ما غاب أحدنا حضر الآخر وقت الشدة، ولو طال الرجم بالغيب. قلتِ لي حذار من أن تغفو في حضنٍ من تحب حتى ولو كان الرعد خفيفاً، وقلت لي هذا ما كان يقوله أبوك للزمان، وهذا ما تعرفه أمهات الدم. . وقلت لي أيضاً إن القلق الحزين اليوم سعيد في قبره، فالثورة تهز الموتى وشجر الجوز والأطفال الساهرين في غزة غير المنتظرين للسمك يأتي به آباؤهم طعاماً للعشاء، ولا غير آبائهم من هؤلاء الآخذين للشبكة، الواقفين على شاطىء بعيد أزرقه غامق، البعض منهم لبعضهم، والبعض الآخر لقذف الحجر من أمواج غزة على اليهود أو لحرق الأصابع التي تحتويه، وأصابعهم العاجية ملساء مثل تصاريحهم التي منذ بيروت لم تزل تصاريحهم. . فيا حجر غزة أغز ساحات التصاريح وساحات العواصم من أمواج العرب على اليهود وعلى اليهود العرب، واجعل من عواصم العرب ساحة لغزة، ليأتيها أطفال مصر وشبابها، وأطفال اليمن وفتياتها، وأطفال الجزائر وخبز حريتهم الغالي الثمن. . من دم هذا الخبز ستقوم الدولة ووحدة الساحات في جمهورية أطفال غزة المستقلة التي أعلنوها قبل كل هذي المؤتمرات المجالس في المكان الدموي نسائج العناكب السود البيض الحمر المخالب اللبنية ثمن الأوهام والأحلام التي اجترحها الحجر في سنةٍ معجزاتٍ لم تقدر الخيول عليها منذ العام ٦٥، الدولة واعتراف الأمم والموقع الذي صار لنا مفتوحاً على الأنا وحقوق الفرس. . وصورة لنا دون وهم أخير بكوفية من حرير وابتسامة مقلقة. □

أفنان القاسم:
كاتب من فلسطين

كلمات متقاطعة

الصادق النيهوم





■ ـ حزن، موزعة.

ـ اسم راعٍ عربي معاصر، قطيعه مكون من تيس واحدٍ، والباقي حريم.

ـ كلمة تقال لمن يملك رقبة من دون رأس. فإذا أضفت إليها حرفاً، تحصل على كلمة [زجاجة]، وإذا أنقصت منها حرفاً، تحصل على حكاية مؤداها، أن الحاج الزروق، سمع بأن الملكة تستحم بالحليب، فقال لمن حوله مبدياً شكوكه: (كيف تدخل صاحبة الجلالة في الزجاجة؟)

ـ مواهب.

ـ صداع في الرجل.

ـ كلمة تقال لمن يتكلم كل اللغات. فإذا قرأتها صحيحة تحصل على كلمة [صدى]. وإذا قرأتها مقلوبة، تحصل على حكاية مؤداها أن الحاج الزروق جاء لاستخراج شهادة ميلاد، فطلب منه الموظف بطاقته الشخصية، وعنوانه، وبصماته، وشهادة خلو من السوابق، وبضع شهادات أخرى. فأحضرها جميعاً، ومعها زجاجة، قائلاً للموظف: (لعلكم ترغبون في فحص البول).

ـ روتين.

ـ حكومة في محل نصب.

ـ فعل مبني للمجهول، إذا دخلت عليه لا الناهية يصبح حكمة واحدة، أخيرة، نهائية، حاسمة: محزنة مؤداها، [لا يكون القانون نافذ المفعول، حتى يصبح المواطن فاعلاً].

ـ ليس مجرد ظل.

ـ ليس مجرد رقم.

ـ كلمة تقال لمن يملك أسناناً لكنه لا يأكل. فإذا نظرت إليه جيداً، تجد أنه مجرد مشط. وإذا أدرت له ظهرك، يعوضك الله خيراً، وتحصل على حكاية مؤداها أن الحاج الزروق رأى جنازة تخرج من بيت جاره، فزاره معزياً، وسأله في لهفة: (من الذي مات؟ أنت أم أخوك؟).

ـ سواء.

ـ كلنا اخوة.

ـ كلنا موتى في وطن واحد.

ـ عرب من دون عين. إذا قرأتها موزعة تحصل على كلمة [مساكين]. وإذا قرأتها مقلوبة، تحصل على حكاية الحاج الزروق الذي وجد ولده يطالع قصة «الفأر الفصيح»، فقال له ناصحاً: «يا ولدي، الفئران لا تتكلم. وإذا قال لك فأر إنه يتكلم، فهو كذاب».

ـ مطيع كالظل.

ـ ساكت.

ـ مواطن سيء الحظ، إذا ابتلع ديناراً، يتقيأ فلساً.

ـ مواطن مريض من دون رجاء، قيل إنه سأل الطبيب:

ـ (هل تعتقد أنني سأعيش يا سيدي؟). فقال له الطبيب (نعم. لكني لا أنصحك بذلك).

ـ ليس ثمة فائدة.

ـ ليس ثمة أمل.

ـ مثل تضربه لمن يتكاثر من دون أن يكثر. فإذا حذفت منه حرفاً، تحصل على جملة [الحمد لله]، وإذا حذفت حرفين، تحصل على حكاية الحاج الزروق، الذي قال ذات مرة، بعد تفكير طويل: (الحمد لله أنني لم أولد في فرنسا لأنني لا أعرف كلمة فرنسية واحدة).

ـ نعمة.

ـ حكمة مؤداها: [ما دمت لا تملك سوى لسان واحد، فلا تتركه يفلت أبداً].

ـ صديق مخلص تشتريه بنقودك، لكنه ليس [كلباً]، بل صاحب جورنال.

ـ فعـل مـاض نـاقص من حـرفـين، أولهـما يـاء النـداء، والثـاني منادى، له أذن من طين، كما في قولك مثـلاً [لم تسمع الجـرة صرخة العطشان].

ـ لن يسمعنا أحد.

ـ لن يبالوا بنا.

ـ كلمـة تقال لمن يـأخـذ بـالنصيحـة، قبـل أن تـدخـل في حيـز الانذار. فإذا قرأتها موزعة، يمنحك الله الصبر والسلوان. وإذا قرأتها صحيحة، تعرف ما عناه الحاج الزروق الذي قال ذات مـرة من باب التأمل: (لسان الكلب هو ذيله، وذيل الملك هو لسانه).

ـ لا تنصت.

ـ لا تلتفت.

ـ لا تتردد.

ـ دعه يحكي. افعل كما فعل الحـاج الزروق الـذي جاء ضـاحكاً إلى المقهى، وهـو يقـول: (استمتعت كثيـراً بخـطاب الملك لأنني لم أسمعه).

ـ كلمـة من دون حروب. إذا نـظرت إليها مـرة، تجد أنها مجـرد [ابتسامة]. وإذا نظرت إليها مرتين، تـرى الباطن في بـطن الظاهـر، وتحصل على حكاية مؤداها أن الحاج الـزروق سألـه أصدقـاؤه عما إذا كان ينوي أن يرشح نفسه للبرلمان، فقال لهم حائراً: (دماغي يقـول لا. وقلبي يقول نعم. وما زلت في انتظار ما يقوله...).

ـ انتظر.

ـ اعط نفسك وقتاً.

ـ شـائعـة مؤداهـا أن الملك فقـد شعبيتـه حتى أن ظله رفض أن يتبعه.

ـ شائعة أخرى.

ـ كلمة تقال لمن يقرن القول بالفعل، ويرى الصحو الـربيعي في عيـون الشتاء. فـإذا أضفت إليها لا النـاهيـة، تحصـل عـلى حكمـة مؤداها [لا تهيج البحر، إلا إذا كنت قادراً على انقاذ السفينـة]. وإذا حـذفت النهي والأمر، تنـزل عليك المـلائكة، وتحصـل على حكـايـة مؤداها أن الحرس البلدي، طلبوا من الحاج الـزروق أن يعلق صورة الملك في دكـانه، فقـال لهم محتجاً: (هـذا العجل لا تعلق صـورتـه سوى بقرة).

ـ غضب.

ـ سؤال مؤداه [هـل من حق الفـأر أن يتشـاءم، إذا رأى قـطة سوداء؟].

ـ سؤال آخر.

ـ هل أنت تفاحة حتى تطعم اليد التي تعضك؟

ـ هل أنت برغوث حتى تعيش على ظهر كلب؟

ـ سؤال أخير:

ـ هـل سمعت أن ادارة الملجـأ طلبت تـبرعـاً من الملك، فبـادر صاحب الجلالة، وبعث إليهم مليون يتيم.

ـ مواطن من دون وطن.

ـ رجل يموت ببطء لأنه ليس مستعجلاً.

ـ شائعة مؤداها أن الملك خطب في الشعب قائلاً: الميزانية لم تعد تكفي. أحدنا لا بد أن يكف عن الأكل.

ـ وطن جميل تنعم بالحياة فيه إذا كنت بعوضة.

ـ مثل تضربه لمن لا يشبع من الضرب، إذا قرأتـه مقلوباً تحصـل على حكمة مؤداهـا [لكي تحقق أحلامـك، عليك أولاً أن تستيقظ]. وإذا قرأته صحيحاً، يتساوى لـديك الحق مـع الباطـل، وتعرف أن الشمال من اليمين، هو اليمين من الشمال، وتحصل على قصة مؤداهـا أن الحاج الزروق، سـأله ابنـه كيف تتهجى كلمة [اقحـوان]، فقال له: (يا ولدي، اكتب: أشجار).

ـ مغلوبون.

ـ ليس بأيدينا.

ـ ليس بوسعنا.

ـ مثـل تضربـه لمن يضرب بـالعصـا، فـإذا أضفت حـرفـاً، أو أضعفت حـرفاً، تحصـل على كلمتـين، احداهمـا بمعنى [يـا ويلنـا]. والأخـرى، اسم حاكم عـربي متـدين، اشتهـر بحب أعـدائـه ـ كما أوصاه السيد المسيح ـ خاصة الويسكي والتبغ والنساء.

ـ نفط مقلوبة.

ـ نفط موزعة بعدالة.

ـ كلمة تقال في وقت الضيق، الحرف الأول منها [لـو كان الأمـر بيد رأس البصل، لتساوت جميع الرؤوس].

ـ مغلوبون.

ـ صرخـة من حـرفـين، الأول بمعنى [خسـارة]، والثـاني بمعنى [أف]، كما في قولـك مثلاً [أقـامت الفئران عـرساً، لكن القط أكـل العروس].

ـ أكلها.

ـ استباح عرضنا باسم العرض.

ـ استباح أرضنا باسم الأرض.

ـ رجـل يسرق حق النـاس في عصر، ويقبضــون عليـه في عصر آخر. فإذا نـظرت إليه جيـداً، ترى أنـه مجرد [دجـال]. وإذا نظرت إليه مرتين، يرزقك الله بنفاذ البصيرة، وتعرف ما عناه الحاج الزروق عندما قال مباهياً بحكمته: (إن الحيـاة مليئة بـالمخاطـر، فلا يخـرج منها حياً سوى القليل).

ـ من حقك:

ـ أن تبحث عن الأمل في باب الصبر.

ـ أن تغالب الخيبة بالرجاء.

ـ واليأس ببعض الغضب.

ـ من حقنا عليك:

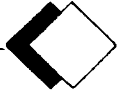
ـ أن لا تكن مغلوباً.

ـ أن لا تيأس منا.

ـ أن لا تشك فينا.

ـ فالحق في الناس، والخـير في الناس. والكـمال للناس. والـدنيا كما قال الحـاج الزروق لعبـة طـريفـة مثـل الكلمات المتقـاطعـة، إذا أحسنت جمـع حروفهـا تحصل عـلى كلمتين، الأولى بمعنى [بـارك الله فيك]، والثانية حكاية مؤداها أن الملة جحا، قرصتـه ذبابـة في مجلس تيمورلنك، فقال لها مؤنباً: «أنا بشر مثلك، لولا أنني أخرس» □

هل من حق الفأر أن يتشاءم إذا رأى قطة سوداء؟



كلما احببنا احدا يطلع ضدنا!

أنسي الحاج



■ باطل الأباطيل كل شيء باطل؟

لا، بل ظلم المظالم كل شيء ظلم ولا حقٌّ ولا عدل ولا حريّة ولا راحة تحت الشمس.

ربما وحده التمرّد. وأجمله الشعري الروح. لأنه إن لم يربح فعلى الأقل يخفّف الشعور بالعبودية والخديعة.

*

أكثر فأكثر أشعر أني لا أنتمي إلى هذا العصر. مع أني أحس في أعماقي أني أكثر تقدمية منه، هو المكرّه تقدمُهُ بكل تقدّم.

لو كان ورائي باب سحري، حائط مسحور أطرقه بكوعي فينفتح لي الماضي، لفتحته وتواريت..

عشرين، خمسين، مئة، مئتي سنة، وفي بلاد أخرى ولكن في غير أميركا.

لم أعد متفاهماً مع أحد من أبناء عصري. من قبل لم أكن متفاهماً، ولكني كنت أجد شيئاً أُشبع به نفسي أو أماطلها.

لم أعد اليوم أجد غير ما أكره، غير البشاعة المنتصرة، التجارية الداعرة، التفاهة المكرّمة، والتزوير المبجّل. إنه حقاً العصر الأميركي المظفّر.

وكل العالم أميركا.

فرنسا هي أميركا، وبريطانيا هي أميركا، وايطاليا أميركا، والمانيا، واليابان، والصين، وروسيا، والعالم العربي، وآسيا، وافريقيا، والتلفزيون، والكنيسة، وايران، والقمر، والبحر، وقميصي.

عصر مجيد حقاً، لا أملك أن أصفه بغير كلامٍ بذيء لم يعد يخرق، ولا أعرف مفرداته...

*

بعدما أصبحت الدول الشيوعية أميركية لم يعد الصراع بين شرق وغرب. إن أميركا تنفرد الآن بالسلطة والقرار. وأخيراً أصبحت الأرض كلها أميركية.

من سيوقف أميركا؟ من سيخيفها؟

لا أحد فى المدى المنظور.

إلا، ربما، الصغار، وربما صغار الصغار، الذين لا شيء عندهم يخسرونه، فيجازفون كما وحده المحروم والفقير يعرف أن يجازف، وقد ينتصر ويربح.

وفي الانتظار الاتكال على الله، أو على... ملل أميركا من الحالة اللاصراعية، فتخفّف وطأتها إذ تتلهّى بما يسلّيها ويدمرها في عرلة سؤددها المطلق.

*

هذه العبارة المرعبة لألبير كامو، في رسالة وجهها بتاريخ ٢٤ تشرين الثاني ١٩٥٦ إلى الكاتب الفرنسي بيار موانو وأذيع نصها قبل أشهر: «أنا ضد الشيوعية الروسية التي نعرف وجهها، ومن أجل الغرب، أنا مع دولة اسرائيل - التي ولدت من استشهاد ملايين الأشخاص - ضد الديكتاتوريات العربية، التي ولدت من البؤس أو من العبودية، وغير القادرة إلا على مواصلة هذين البؤس والعبودية».

... وقبله سارتر. وقبلهما... وبعدهما... واليوم متحررو أوروبا الشرقية الذين صفقنا لخروجهم من السجن...

كلما أحْبَبْنا أحداً يَطْلع ضدنا!

*

لا القتل ولا الدمار، لا الرعب ولا التهديد، لا الفقر ولا التهجير الإكراهي ما يحمل على اليأس من اللبنانيين، بل تخلّفهم السياسي.

تخلُّف في حجم الكارثة. تخلُّف ما زال منذ خمس عشرة سنة يُهدي اللبنانيين أداة طيعة لكل أنواع المجازر والمؤامرات التي دُبرت لهم وظنوا وما زالوا أنهم هم أبطالها في حين أنهم لم يستطيعوا ولا مرة، حتى في أصرح حالات الحرب «أهليةً»، أن يكونوا أكثر من أدوات أو وقود.

*

«الايجاز هو روح الفكر». (بولونيوس في «هاملت»، لشكسبير).

*

الطرف الآخر من البساطة الشعرية هو الغموض الشفّاف الذي يعذبك بأحجيته «البديهية» تعذيباً ناعماً مثل الحاجة الجارفة إلى تفسير ظاهرة أو شعور من دون التوصل إلى تفسيرهما.

*

كذلك الغموض الشعري، في مرآة القارىء الحسّاس يتعرّى دونما نهاية للتعري وللملابس، كحسناء تولد تواً من رماد «استهلاكنا» لها...

*

لماذا الحلم لذيذ؟ لأنه سهل. لأنه سهولة تحقيق المستحيل.

*

أكثر ما التقيتُ ما ورائي، وكل ما وراء، كان إما وأنا مستغرق في مقعدي أو أثناء نزهة منفردة في الطبيعة.

نظرة واحدة، اصغاءة، خطوتان تكفي أحياناً لإعادة تجميع الذات المدمَّرة والمتناثرة ألوف الشظايا بين أشداق العالم وصخب أمواجه.

*

لا أملك أن أصف هذا العصر الأميركي بغير كلام بذيء لا أعرف مفرداته

كل المسألة مسألة تعامل مع الصمت.

منهم من ينحته نحتاً

منهم من يجرحه

منهم من يزيده

منهم من ينقصه بأجمل منه

منهم من يلطّخه تلطيخاً

منهم من ينبح في وجهه

منهم من يخافه

منهم من يخونه

منهم من يحكي عنه

منهم من يعجز فيه

منهم من يهرب منه

منهم من يجهله

ومنهم مَنْ، بالتعبير أو الموقف، يملأك به كمن يطهّر روحك أو يوقظ في صدرك، محل قلبك الصدىء، قلب الله.

*

أن ترى في عصرك ما يسبقه، ما يتجاوزه، هذا ما قد يكون أحد معاني الحداثة.

ما يسبقه، وما يلتقي مع روح دائمة التوهج في عصور ماضية، وربما لاحقة.

كل الذين تجاوزوا عصورهم في هذا المعنى، حديثون.

كل الذين التقطوا من عصورهم ما فيها ويتجاوزها، بالإضافة إلى ما ليس وقفاً عليها بل هو فوق الحدود الزمنية.

إن ما يجعل الحديثين، منذ ما قبل المسيح إلى اليوم، ◄

حديثين في كل زمن هو كونهم كانوا حاضرين في زمنهم أولاً، أو في زمنهم أيضاً.

وبالحجم الأبدي الذي لهم، يمنحون حاضرهم جوهر الأبدي.

الحديث هو المعاصر الدائم للمغيّرين ولمجددي الهواء ولأصحاب الرؤى.

*

تُلام الآلهة كيف تخترع الخطيئة وتعرِّض الإنسان الضعيف لحبائلها ثم تعاقبه على الوقوع...

تلك هي، باختصار، قصّة الإنسان مع الخير والشر، الجريمة والعقاب، السقوط والتكفير والكفر...

ولكن كيف نلوم الآلهة ونحن أيضاً نرتكب مع بعضنا البعض ناهيك بأنفسنا ذاتها، اللعبة اللئيمة ذاتها؟

وإلا، فما الذي يفعله من يعلّم «تلامذته» أو «نساءه» تحطيم قيودهم، وعندما يفعلون، ويتمادون (ونادراً ما لا يتمادون، فالحرية دفق ويهجم، سلسلة وتكرّ...) يستهول، يتراجع ويندم، خصوصاً عندما يمارسون تحررهم ذاك، من ضمن ما يمارسون، على حساب «سلطته» عليهم؟

الا يقوم ذلك المعلم حينئذ، إذا استطاع بمعاقبة هؤلاء الذين كان هو نفسه سبب «جنوحهم»؟

الإله يُعاقب بالموت. الإنسان يعاقب (ولداً إذا «الجانح» ولد، حبيبة إذا امرأة، شعباً إذا شعب، الخ...) بالحرم، النكران، اللعنة، التبرؤ، أو ربما بالقتل.

كلاهما يعبّر عن ندمه بتراجعه عن أجمل خطر يراود العقل: الحرية.

الإنسان الذي أقام القيامة على الآلهة لأنها حكمت عليه بالموت اقتصاصاً من استعماله الحرية التي وهبته اياها، ليس بأفضل من الآلهة.

فهو أيضاً لا يزال، كلّما رأى ثمرة تحريضه الآخرين على الحرية، يتراجع مذعوراً ويصيح: ما هكذا كنت أتصوّر الأمر سيكون...

*



أيتها الملكة الماجنة احكمي قدري والعالم أنت كل شيء

أعبدُ الهكِ يا كائنة الاغراء الأكبر، إله اللهو الرحيم ضد كل ما يُخيفني.

أعبدُ الهكِ لأنه طفل مثلي، وغير واضح مثلكِ، وجائع مثلي، وطيّب مثلكِ.

أعبدُ الهكِ لأنه ليس اله السيف والصاعقة بل إله التبذير والتبدّد.

أضيئي وظلّلي في رأسي أيّتها الملكة الماجنة، احكمي قَدَري والعالم، أنتِ كل شيء.

ولن أخرج من بابكِ إلا إلى قبر أُمي. □

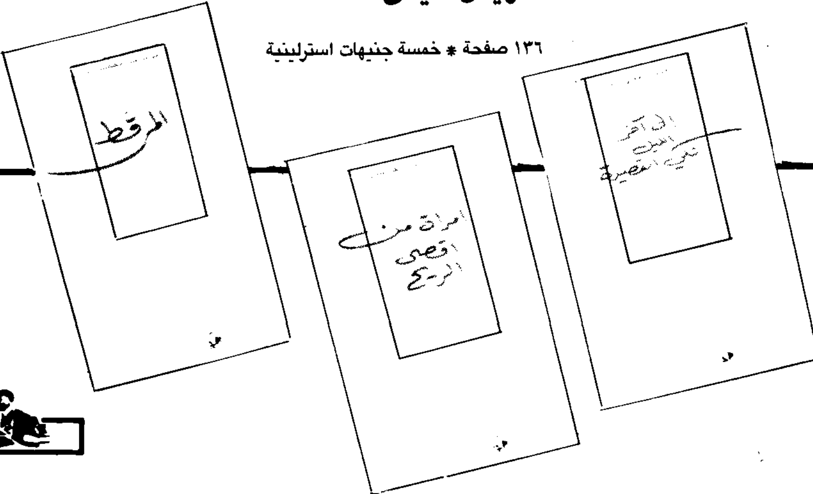
صدرت حديثاً:

الدواوين الثلاثة الفائزة بجائزة يوسف الخال للشعر لعام ١٩٨٩

◇ إلى آخر الليل تبكي القصيدة
عبد النبي التلاوي
٧٢ صفحة * خمسة جنيهات استرلينية

◇ امرأة من أقصى الريح
ادريس عيسى
١٣٦ صفحة * خمسة جنيهات استرلينية

◇ المرقط
يوسف محمد بزي
٧٢ صفحة * خمسة جنيهات استرلينية





رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books Ltd. 56, Knightsbridge, London SW1X7NJ

مشكلة تحديد المصطلح

فاروق مواسي

■ مشكلة تحديد المصطلح لا تقتصر على لغتنا وأدبنا، وإنما هي قائمة في كل لغة طبيعتها تتطور، ودلالاتها تتغير، تبعاً للزمان والمكان وللموقف والكاتب.

ونحن في اللغة العربية نفتقر إلى المعاجم التي ترشدنا إلى معاني «الألفاظ المعنوية» كالوجدان والعاطفة والانفعال والفن والعلم والجوهر والمادة. وحتى «مفاتيح العلوم» للخوارزمي (٩٩٧) و«كشاف اصطلاحات الفنون» للتهانوي (١٧٤٥) لا تشفي شروحها غليلك في كثير من المواد التي تبحث عن تعريفاتها، بل أكاد أجزم أن التشابه حيناً، والخلط حيناً آخر في هذه التعريفات يجعلنا بعيدين عنها. يقول لينتز الفيلسوف: «إن معظم الخلافات العلمية ترجع إلى خلاف على معنى الألفاظ ودلالاتها»، ذلك لأننا لا نلجأ إلى المعاني المتواصلة بين المرسِل والمستقبِل. وكلما كان المصطلح أدق وأحكم كان أقرب إلى التداول عند العلماء. وقد فطن إلى ذلك الجاحظ في إشارته إلى «علم الكلام».

ومصطلحاتنا الأدبية عل يوجه الخصوص ليست محددة الدلالة، وهي في اختلافها توصلنا إلى «حوار الصمّ»، ولا بد من أكثر من مثل:

الشعر الحر: هذه التسمية لنازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» تختلف عن مفهوم أحمد زكي أبو شادي في كتابه «الشفن الباكي». وإذا كانت نازل قد أخطأت واعتبرته شعراً حراً بالمفهوم الانكليزي ـ حراً من القافية والوزن ـ إلا أن المصطلح شاع وذاع مرادفاً لتسميات كثيرة منها: شعر التفعيلة (عز الدين الأمين)، الشعر المنطلق (محمد النويهي)، الشعر الجديد، الشعر العراقي...

ولما أن كانت تسمية نازك هي الطاغية المتسحكمة فقد ارتأيت تبرير هذه التسمية وقلت إن الشاعر حر في استخدام عدد من القوافي دون التقيد بنظام معين، كما أنه حر في توزيع التفعيلات في السطر الشعري (انظر كتابي: الجنى في الشعر الحديث ص ١٤ وفيه معجم بالمصطلحات الأدبية)

التضمين: والتضمين يحمل أكثر من دلالة:

أ ـ الاقتباس من مأثور العرب شعراً ونثراً.

ب ـ الجريان أو التتميم حيث لا ينتهي المعنى بانتهاء البيت، وساقوا لذلك مثلاً يتكرر:

وهم وردوا الجفار على تميم ... وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صادقات ... شهدن لهم بحسن الظن مني

ج ـ أن يؤدي فعل أو ما في معناه في التعبير مؤدى فع آخر أو ما في معناه، فيعطى حكمه في التعدية واللزوم. (انظر: مجلة مجمع اللغة العربية الملكي، ج ١، ص ١٨١، سنة ١٩٣٥ وفيها ما يؤكد دعواي: «وللنحويين والبلاغيين تعريفات شتى للتضمين».

ولضرورة هذا الموضوع أخرجت مجلة «فصول» ـ الجدية في أكاديميتها ـ عدداً خاصاً تحت عنوان «قضايا المصطلح الأدبي» عدد ابريل ـ سبتمبر ١٩٨٧. يقول د. عز الدين اسماعيل في تقديمه للعدد: «إن الفكرة الأساسية في المصطلح هي أن يكون أداة تجميع لطائفة من المعلومات أو الصفات النوعية أو الخصائص في أصغر حيز لغوي دال هو اللفظة، بحيث تقوم اللفظة بديلاً في الفكر عنها».

وقد لمست في هذا العدد من «فصول» حراثة في أرض بور، وجهداً مباركاً، إذ وقف محمد عَبد المطلب على مفهوم الاسلوب في التراث، وتناوله بالرصد والتحليل من خلال كتابات النقّاد المشارقة والمغاربة. كما وقف صفوت عبد الله الخطيب على الخيال مصطلحاً نقدياً بين حازم القرطاجني والفلاسفة. وعالجت نبيلة ابراهيم مصطلح «المفارقة»، بينما تركز عبد الرحم محمد عبد الرحيم على «أزمة المصطلح في النقد القصصي».

ويورد عبد الرحيم نموذجاً لهذا الارباك في المصطلح فـ«التكنيك» عند البعض هو «التقنية» عند البعض الآخر، وهو «الأسلوب الفني في التنفيذ»، وهو «الحيل الفنية» وهو «الصنعة الفنية» و«التقنية الفنية» و«معالجات فنية» و«أسلوب المعالجة»... الخ.

ويمكن القارىء أن يلمس هذا الارباك أيضاً في تحديد معاني القصة، القصة القصيرة، القصة القصيرة جداً، الأقصوصة، القصة الطويلة، الرواية، الرواية الصغيرة، القصة القصيرة الطويلة... الخ كما يمكنه تلمس الإشكالية في تعريف الشعر المرسل، الشعر المنثور، النثر الشعري، قصيدة النثر... الخ.

اننا بحاجة إلى لغة مركزة هي لغة المصطلح، والتفكير الراقي هو الذي يختزل، ويتحدث بلغة «المبدأ» و«القضية الكلية»، بينما التفكير البدائي لا يعرف الكليات والمعاني العامة وإنما يتوقف عند المحسوس وعند الجزئيات. فتعالوا أيها الكتاب إلى كلمة سواء: أن نحدد مصطلحاتنا بدقة، ولا نخلط في بيان معالمها، فكفى لغتنا الترادف وفضفاضية المعنى. وما أقربنا إلى لغة العلم يوم أن يكون المصطلح أشبه برمز جبريّ نستعيض عنه بالفكرة من ورائه. □

قصيدة حب (٥)

سعاد الصباح



-١-

■ عندما قرَّرتُ أن أعاقبَكْ
وأسافرَ إلى باريس وحدي.
لم أكن أعرفُ أنني سأعاقبُ نفسي
وأرتكبُ أكبرَ حماقات عُمْري..
لم أكن أعرفُ حماقات عُمْري..
لم أكن أعرفُ أن باريسَ ترفضني وحدي..
وأنَّ مصابيحَ الشوارعْ،
وأكشاكَ بيع الجرائدْ،
وتماثيلَ الحدائق العامهْ،
ستسخرُ منّي..
وتطلبُ من بلدية باريسَ ترحيلي
لأنني خالفتُ مبادىء الدستور الفرنسيّ.
فهندسةُ باريسَ الجماليَّهْ
لا تتقبلُ امرأةً تتناول العشاءَ وحدَها..
ولا زهرةً تتفتّحُ وحدَها..
ولا غيمةً تمطرُ وحدها..
فباريسُ معزوفةُ موسيقيّهْ
يلعبُها اثنانْ
وقصيدةٌ جميلهْ
يكتبها رجلٌ وامرأهْ.

-٢-

لماذا لم أقرأْ تاريخَ باريسْ
قبل أن أدخلَها؟
لماذا لم أفهم هندستَها المعماريَّهْ
وهندستها العاطفيّهْ؟
لماذا لم أفهَمْ
أنَّ كلَّ شارعٍ من شوارعها
مرصوفٌ بحجارة الحُبّ؟
وأن كلَّ زهرةِ توليب في حدائقها
هي رسالةُ حُبّ؟
وأن كلَّ تمثال من تماثيلها
منحوتٌ بيد الحُبّ؟
وأن كلَّ ثوبٍ معلَّق في واجهاتها
مصمَّمٌ من أجل الحُبّ؟
لماذا لم أحترم تقاليدَ هذه المدينة الخُرافيَّهْ
التي أعطت العالمَ..
أولَ درس من دروس الحُبّ؟
لماذا..
اعتديتُ على تناسقها، وهارمونيَّتها
فكنتُ النَغْمةَ التي لا مكانَ لها
في الكونشرتو الكبير؟

-٣-

أفتحُ ستائرَ غرفتي على باريسْ
ولكنني لا أجدُها.
هل هذه باريسُ التي عرفتُها معكْ..
أم هذه بنغلادشْ؟؟
هل هذه ساحةُ الفاندومْ

أم هذه ساحةُ إعدامي ؟
هل هذه نوافيرُ ميدان الكونكوردْ
أم هذه دموعي ؟
هل هذا قوسُ النصر العظيمْ
أم هذا قوسُ هزيمتي ؟

▪٤▪

أخرجُ إلى الشرفةِ حتى أنعشَ ذاكرتي
هل هذه هي مدينةُ إيلوار، وأراغون، ورامبو
أم هذه هيروشيما؟
هل هذه هي باريس التي مشَّطْتُها معكْ
شارعاً.. شارعاً..
مكتبةً.. مكتبةْ..
مُتْحفاً.. مُتْحَفاً..
مسرحاً.. مسرحاً..
هل هذه هي باريسْ
التي تعلّمتُ فيها على يديكْ
كيف أكتشفُ أبعادَ أنوثتي
وأبعادَ حريتي ؟

▪٥▪

لا تسألني عن تفاصيل رحلتي الباريسيَّةْ
إذ لم يكن هناك رحلةٌ.. ولا من يرحلونْ
فمن مطار شارل ديغول، إلى غرفتي في الفندقْ
ومن غرفتي في الفندق، إلى مطار شارل ديغولْ
هذا هو مخطّط الرحلة الفاشلهْ.
ماذا فعلتِ؟ لم أفعلْ شيئاً..
هل اشتريتِ ثياباً جديدة؟ لم أشْتَرِ شيئاً..
هل اشتريتِ عطوراً؟ لم أشْتَرِ شيئاً..
مع من تناولتِ العشاءَ ليلةَ السبت؟ مع الأشباحْ..
مع من رقصتِ؟ مع الأشباح أيضاً..

ماذا فعلت إذَنْ؟
شتمتُ نفْسي..
وشتمتُكْ..
وشتمتُ فولتير.. وروسو.. وفيكتور هوغو..
وذرفتُ دمعةً على شهيدةِ العشق الإلّهي
صديقتي: ماري انطوانيتْ..

▪٦▪

قرعتُ الجَرَسْ..
وطلبتُ عشاءً لشخص واحدْ.
نظرَ النادلُ إليَّ بإشفاقْ
وقال لي بتهذيب جَمّ
ولغةٍ فرنسية راقيهْ:
يا سيّدتي..
إن امرأةً لها مثلُ عَيْنَيْكِ السوداوينْ
لا تتعشّى وحدها في مدينتِنا.
وأقفل البابَ عليّ..
واختفى في ظلام الممرّ الطويلْ.

▪٧▪

حاولتُ أن أشاهدَ التلفزيون الفرنسيّ
كانوا يحتفلون بالذكرى المئتينْ
على هدم سجن الباستيلْ.
وأنا من يهدمُ سجني
ويطلقُ سراحي من هذه الغرفة الباردةِ الجدرانْ؟
مَنْ يُخرجني من زجاجة الضجرْ؟

▪٨▪

تحاولُ مجلّة (باري ماتش) المرميّةُ فوق السريرْ
أن تكسر عُزْلتي...
وتدخلَ في حوارٍ حميم معي..
أعتذرُ منها.. لأنني مُتْعَبَةٌ من السَفَرْ ◄

وأدخلُ في نَوْبَةِ بكاءْ..

.٩.

حاولتُ أن أطلبَكْ
من أيِّ غرفة هاتفٍ في الجادّة السادسَةْ
لأقولَ لك: إنك مَلِكي.. وحبيبي وشمسُ أيّامي..
ولكنني تراجعتْ
حاولتُ أن أصرخَ حتى آخرِ الصراخ: «أُحبُّكْ»
وأبكي حتى آخرِ البكاء: «أُحبُّكْ»..
ولكنني تراجعتْ
حاولت أن أقول لك:
إن عطلة نهاية الأسبوع التي قضيتُها بعيداً عنكْ
تحوّلتْ إلى خنجرٍ في لحمي..
وصُداعٍ يحفرُ جبيني..
ولكنني.. خفتُ أن تزدادَ غروراً فوق غروركْ
ونرجسيّةً فوق نرجسيتكْ
وتتركني معلّقة على حبال أحزاني..

.١٠.

كنتُ أريدُ أن أكلّمكَ بالهاتفْ
لأقولَ لكْ:
خُذْ أولَ طائرةٍ ليليّةٍ مسافرةٍ إلى باريسْ
وأنقِذْني من ورطتي،
فخبزُ (الباغيتْ) بعدَكَ.. لا يُؤْكَلْ
وقهوةُ (الإكسبرسو) بَعدكَ.. لا تُشْرَبْ
وجريدةُ (لوموند) بعدَكَ.. لا تُقْرَأْ.
وبُرْج إيفل.. فَقَد لياقَتَهُ الجسدية، وانحنى ظَهْرُهُ..
ونابليون بونابارت، حزم حقائبه، وغادر (الانغاليدْ)
والجمهوريةُ الخامسة لم تعد ترفعُ أعلامَها..

.١١.

كنت أريدُ أن أعترفَ لكْ
أنني وحيدةٌ في باريسَ حتى الوَجَعْ
وضائعةٌ حتى الوَجَعْ
وأفتقدكَ حتى الوَجَعْ
ولكنني خشيتُ أن تشمتَ بي
وترقصَ فوق رمادي...

.١٢.

كنتُ أريدُ أن أختبىءَ في أشجارِ صوتِكْ
علّهُ ينقذني من هذا البَرْد الذي يخترق عظامي.
كنتُ أريد أن أتعلّق بذراعيكْ
حتى أستعيدَ توازني
فأنا بدونك عصفورةٌ مكسورةُ الجَنَاحينْ
ومركبٌ يغرقْ..
ولكنني خفتُ أن تتركني مدفونةً في ثلوج لا مبالاتكْ
وتُقفلَ الخَطَّ في وجهي..

.١٣.

كنتُ أريدُ أن أخبرَكْ
أن سماءَ باريس لا تُمْطِرُ إلا على معطفِكْ..
ولوحةَ الموناليزا لا تبتسم إلا لكْ..
وأجراسَ كنيسة نوتردام لا تقرع إلا عند مجيئكْ..
ومقاهي الحيّ اللاتيني،
ومتحفَ اللوفر،
ومركزَ بومبيدو،
لا تتألق إلا بحضوركْ..
كنتُ أريد أن أبوحَ لكَ بأسرارٍ كثيرهْ

ولكنني خفتُ أن تسخرَ من أفكاري
وتقفلَ الخطّ في وجهي . .

.١٤.

كنتُ أريدُ . . .
أن أقترح عليكْ
أن تدعَوني إلى ذلك المطعم الصغيرْ
في شارع امستردامْ
الـذي صـاغَ الأجبـانَ الفـرنسيّـةَ على شكـل سمفونيّةْ . .
ولكنني خِفْتُ أن تخذلني
وتتركني أنامْ بلا عشاءْ . .

.١٥.

إنَّ أخطَرَ ما اكتشفتهُ في رحلتي
إن باريس هي من حزبكَ أنتَ . .
لا من حزبي أنا . .
فهي لا ترحبُ بي وحدي
ولا تستقبلني على المطار بالأزهار الجميلَهْ
ولا تأتي لزيارتي في الفندقْ
ولا تدعوني عندما التجأ إليها بمفردي .
وإنما تُحِبُّنا معاً . .

.١٦.

أيُّها السيّدُ الذي يلعبُ بأقداري
كما يريدْ . .
ويُخطّطُ لأسفاري
كما يُريدْ . .
لقد حملتُ معي إلى باريسْ
ملفاً كاملاً . .
لكلِّ انتهاكاتِكَ، ومخالفاتِكْ . .
وجرائمِكَ العاطفيَّةْ . .
ولكنَّ باريس مزَّقتْ أوراقي
وانحازَتْ إليكْ! □

يصدر قريبا

مذكرات
الدكتور بشير العظمة
(رئيس وزراء سورية الأسبق)
من الوحدة الى الانفصال

■ ■

خيرية قاسمية
الزعيل العربي الاول
حياة وأوراق نبيه وعادل العظمة

■ ■

عبد السلام العجيلي
جيل الدربكة

■ ■

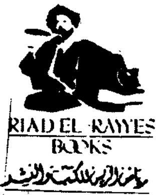
اسماعيل الأمين
العرب لم يفتحوا الاندلس
رؤية تاريخية مختلفة

■ ■

سامي ذبيان
قاموس المصطلحات السياسية والاجتماعية والاقتصادية

■ ■

الروض العاطر في نزهة الخاطر
للشيخ أبي عبد الله محمد النفزاوي
تحقيق جمال جمعة



لص بغداد

سعيد الكفراوي



■ ملأتُ كفي بطمي النيل، وصعدتُ من غزوة الشط إلى الصفصافة التي تستقر على البر الثاني أمام دارنا القديمة المطوقة بسور الليمون والحجر، والتي تبدو واجهتها للشمس وقد كلحت الكتابة عليها. وانطمس تماماً ذلك الأسد العتيق الذي كان فيما مضى يقبض على سيفه، وانقشر البياض فاكتسح جمل الحمول الذي جاء بالمحمل يوم عاد جدي من زيارة النبي، ولم يعد باقياً على الواجهة إلا كلمات «يا داخل هذا المكان صلِّ على النبي المختار».

ـ سأصنع تماثيلي.

وعجنتُ الطمي بالتراب حتى جمد، فكورته كأرغفة العجين، وصورتُ امرأة بثديين، ورجلاً يلتف ثعبان على ذراعه، وبقرتين بضرعين، وجملاً يدور في ساقية، وفأرين على أكتافهما نير يسوقهما طفل بيده رخو يفرقع به، وطائراً برأسين، وجناحين مفرودين، ومهرة مجنحة.

درتُ على شط المصرف أجمع عيدان الحطب والتوت، وكسرتها على ركبتي.

حفرتُ حفرة للنار وملأتها بالفروع، وأشعلتها، فَعَلَتْ وتطوّحت، وألهبت وجهي فرجعت بظهري أتأملها وقلت:

ـ نار تحرق بلداً.

ألقيتُ في النار المرأة العارية، وكذلك الرجل، والفأرين، والطائر الغريب، والمهرة المجنحة.

لما احترقت تماثيلي دفعتها من النار بعصاي.

صعدتُ السنطة وجمعتُ قرونها التي تحتوي عصارة الصمغ فصمغتها فالتمعت. ولما اهتاجت الشمس بأمر ربها تسرب إلى عروقها الدم فخلتها وأنا غير قادر على انتزاع عينيّ منها، أن المرأة سوف تقفز إلى الماء. وأن الطائر سوف يطير في البراح، والمهرة سوف تصهل.

رفعتُ رأسي فرأيتُ البنت التي وضع الله في وجهها عيني شاة تخطو ناحيتي، ترمي بضفيرتها على ظهرها، وتبدو أطول مني، تلبس جلباباً نظيفاً وتبتسم.

أشرت إليها ناحية التماثيل فابتسمت.

قلت لها:

ـ إنها تماثيلي.

فقالت لي:

ـ تماثيل؟، والنبي إنت فاضي يا عبد المولى.

قلت لها:

ـ لماذا أنت دائماً تضحكين؟

ردت علي وهي تشير ناحية الشمس:

ـ هِمْ يا عبد المولى واقبض على الشمس في الماء قبل ما تغيب.

فقلت لها:

ـ مَنْ يقدر؟

فقالت لي:

ـ تجرد لأرى بدنك.

فتجردتُ من هدمتي، وبان بدني للشمس التي تسكن منازل ربها

في الأعالي، وتسكن منزل النهر.

ضحكت البنت لما رأت عورتي مكشوفة وقال لي:

ـ استر عورتك بالماء.

فقفزت للنهر بعزمي فطرطش الماء حتى بلل البنت فكركرت بالضحك، وسمعتها تناديني:

ـ هات الشمس.

فغصتُ، وغصتُ، ورأيتها عند القاع تبرق، وبدا لي أنني لن أطولها أبداً، وظلت تزوغ مني وأنا أتبعها حتى انقطع نفسي، فصعدت لاهثاً، وعندما نظرت تجاه البنت على الشط لكي أقول لها «انكسفت الشمس» لم أجدها أبداً.

لما بردت تماثيلي حملتها بحنو إلى صدري، وعبرت القنطرة الخشب، وسرت إلى الدار على تراب السكة الساخن.

الشجر واجم، والأبواب مواربة تحبس خلفها ظلال القيعان والمنادر، وأواسط الدور ونسوة يفترشن الحصر، وأكياس الخيش، وينمن على أذرعهن.

«وكنتُ من صغري أسترق النظر، وأقلّب عيني فيها ستر الله، وتفاجئني الظلمة فأحترس، ويمنعني خوفي، إلا أنني أتسلل على أطراف أصابعي حيث أجساد الحريم الممدودة وأرى رضاعتهن وقد أكلها البلى فاندلقت الأثداء منها خارجة، فأنسحب كالقط البري وأكبشها بيمناي فيصرخن في وجهي: «امش يا فاجر مشش في ركبك. أنت لم تخرج من البيضة بعد»، ويشكونني لأمي التي كانت تفرك لي أذني بالحصاة الخشنة».

رصصت التماثيل على السور الحجر وواجهتها بالشمس الحرة قبل أن تغيب، وجلست القرفصاء شاخصاً إليها، وأدركت للحظة أنني من طول تأملها سوف يأخذني النعاس.

سمعت نحنحة عمي أحمد يعزق بجنينة الدار.

ورأيتُ جدي عبد الغفار يخرج من الباب متوكئاً على عصاه. يستند لحظة إلى الجدار حتى يلفف نفسه، ثم يخطو ناحية «النبقة».

سمعته يناديني:

ـ خذ بيدي يا بن الحرام.

نهضت واقفاً ممدود اليد. وتأملته لحظة كأنني أعرف أنه سوف يودعنا، وكأنني أراه لآخر مرة. جدي.. الذي نوّر لي الفانوس، فاهتديت به إلى «تلة الغجر».

كان وجهه في آخر أيامه بلون الرماد، وكانت لحيته من كتان، وبدا لي في وقفته وقد تقوس ظهره وانحنى قليلاً للأمام كمن نسيه الزمن.

ـ همْ يا بن الحرام.

لاحظتُ ارتعاشة صوته فصعب عليّ، وحررتُ نفسي من التماثيل وأخذتُ بيده وأجلسته تحت ظل «السدرة» التي ينام تحتها ويحادث الغائبين، وتأملت عينيه اللتين تنظران إلى من أغوط مكان فيه.

سعل، ثم نهج، وظللتُ ممسكاً بيده حتى جلس.

تركته مشيراً إلى تماثيلي المستقرة في الشمس وقلت مفاخراً:

ـ بص يا جدي.

وضع يده على عينيه، وزرر حاجبيه، وتأمل بآخر بصيص للنور يطل من خلاله على الدنيا.

ـ هيه...

ـ تماثيل.

رد:

ـ أصنام. شغل كفرة.

وابتسم، رأيتُ فكه بلا أسنان، وتجاعيد وجهه كالقماش المكرمش، ولاحظتُ عينيه كم ضاقتا، وأصبحتا صغيرتين كحبتيّ حمص.

قال:

ـ أنت من عملها؟

وهرشت جنبي:

ـ طبعاً يا جدي.

ـ والله براوه عليك ياله. ناقصها الروح وتنطق.

واستند بظهره إلى جذع «السدرة» الغليظ، وتأمل واضعاً كفه تحت ذقنه وقال:

ـ كأن الطائر سيطير، والمرأة سوف تحبل.

ـ نعم يا جدي.

ـ حرقتها بالنار؟

ـ طبعاً يا جدي. حرقتها بالنار، وصمغتها بالصمغ، وسوف ألونها بالألوان.

صمت لحظة ثم قال لي وقد بدأ يتهيأ للنوم:

ـ حاذر على البقرتين، والمهرة ذات الجناحين، وجمل الحمول. الدار عاوزاهم.

ـ هم من طين يا جدي.

ـ كلنا من طين ونفخ فينا ربك الروح.

ـ الروح؟

«الروح يا جدي».

«وسرت مع دمي كلمته، وظلت في عروقي حتى شاب مني شعري، ها رجع جليل كبقبقة ينبوع، تتردد بداخلي، حتى أنني وبسبب كلمته هذه، وحكاياته الأخرى لي، والتي جعلتني بعد فوات كل هذا العصر أتأكد أنه لا يوجد بين الناس كلهم من يشبهني».

وألقى برأسه إلى الحجر فرفعته له، ووضعت تحته ملفعته.

عاد يبتسم، ويهمس لنفسه:

ـ من يأمل في غير أوانه. يعتدل الليل والنهار، والشمس بمنزلة الجبهة، وظهور الشعرى اليمانية.

قلت:

ـ بدأنا التخريف.

وشوّحتُ بيدي، وأعطيته ظهري.

ـ اليوم نجمع حبة البركة، ونملأ صوامع الغلال، وفي «مسرى» قبطي أول أيام النسيء.

◄



ـ يوه. لن نخلص. خرّف براحتك. أنا ماشي.

وراح.

وانتظم تنفسه.

خيّل إلي أنه يـروح حيث لا أعرف. وبـرغم نومـه إلا أنني أشعر كأنه يـطل عليّ من مكـان ما، ويحـاصرني. وكنت أخاف من كـلامه وأشكو لأمي التي كانت ترد عليّ «جدك بركة يا «عبـد المولى»، وأنت روح روحه».

رأيتُ العم عـلي الجعفراوي يقف عنـد سور الجنينـة ويسألني عن عمي أحمد. وقبـل أن أجيبـه سمعت عمي يناديـه: «ادخـل يـا جعفـراني». وتسلقتُ السـور، ورأيت عمي يـأتي عـبر الأرض المحروثة، ويمسح يده في سرواله ويمدها ناحية الرجل مرحباً.

وتصافحا وجلسا تحت «السدرة»، وأشعل الجعفراوي سيجـارته، وأخذت أتأمل وجهه الأسمر المليح، وشاربه الـرفيع المبروم، وعينيه الضاحكتين أبداً.

سمعتُ عمي يسأله:

ـ رجعتْ من المركز؟

ـ بدري.

ـ انجبر خاطرك؟

ـ أبـداً. المدعـوقة بختهـا منيّل. والسـوق اللحم فيه يسـد عـين الشمس.

ـ ولا يهمك. سوق الثلاثاء فيه العوض بإذن ربك.

وسكت عمي لحظة، بعدهـا رأيتـه يهـرش دمـاغـه، وميّـل عـلى الجعفراوي وسأله:

ـ وأخبار السيما؟

وامتلأ وجه الجعفـراوي بالبشر، ثم فـرد رجله على الآخر في مدّ الظل وأجاب على عمي ضاحكاً:

ـ اسكت يا أحمد. أما فيه فيلم، انما يهوّس.

ـ بصحيح؟ عربي ولا أفرنجي؟

ـ أفرنجي، ويتكلم عربي.

ـ الله! هم الخواجات يتكلموا عربي؟

ـ افهم يا احمد. هم لهم طريقة.

ـ آه. واسمه؟

ـ «لص بغداد».

وهفتْ بالسماء أجنحة بيض، ثم حوّمت راجعـة ناحيـة المغارب. ضرب قلبي جنـاح الطير المفـارق فاضـطرب، وخفتُ أن أهـوي من فوق السور إلى الأرض.

ـ السيما!

ها هما يتكلمان عنها.

وسوف يذهبان ككل جمعة من غيري.

يسرقان مني أمنيتي ويذهبان. أتعلق بذيلهما مستعطفاً: «خذوني»، فيصرخ فيّ عمي «ما تزال بعـد صغيراً». أنفـطرُ وألبدُ بجـوار السـور الحجـر كاليتيم ولا أجـد سوى حضن جـدي ملاذاً، جـدي الذي لم يعد يملك صوته القديم الآمر، والذي كنت أجثو عند قدميه فيأخذني في حضنه، ويطبطب على ظهري، ويمسح على شعري ويقول: «بكره تكبر وتروح».

ونهض الجعفراوي فارداً طوله، وقال لعمي: «قم اتشطف، وغير هدمتك. سأنتظرك عند داري».

وخرج من باب الجنينـة، وسار مقتحماً سرباً من العصـافير ينبش الأرض بجوار الحظيرة التي يجاورها في الخبيز. ولما رآني أتعلق بالسور ابتسم وقال: «بعيداً عن شنبك»، فقلت له: «تشفع لي عند عمي يا عم علي»، فقال لي: «كـل جمعة. الـذي نبيت فيه، نصبح فيه. يـا أخي اهمد. قلنا أنت ما تزال صغير». وأعطاني ظهره وسمعته يحادث نفسه: «بخ عفاريت».

وسار مبتعداً.

جمعتُ ـ وأنا أغلي ـ من صفـار الشمس مخاليق الـطين، ووضعتها في صندوقي الخشب مع كراريسي وكتبي، واتجهتُ للنهر فـاغتسلت، وغيرتُ ملابسي، وسرحتُ شعـري، وبحثت عنهما في الحـارة، وعلى المقهى، وعند ميضة الجامع.

عـرفت أنهما انسرقا من بـرة برة وذهبـا فلم أبك، ولم أجمع طوب الجسر ككل جمعة وألقي به على واجهة الدار.

عـزمت على الـذهاب وحـدي، فغادرت البلد حتى أوشكت عـلى المغيب، وأخذ بيدي إلى المركز ما تبقى من نور للنهار الغارب.

ودخلتُ المدينة التي لم أدخلها من قبل.

هي غـير البلد. مليئة بـالغبار، ومـدخّنـة، وفيهـا بيـوت كبـيرة، ودكاكين بزجاج، وأرصفة عليها نـاس تبيع، وسيـارات هنا وهنـاك، وأطفال في مثل عمري يلعبون في منتزه.

أضاءت الشوارع مصابيح معلقة على عواميد، ونوّرت المحلات، والمقـاهي كثيرة يجلس فـوق مقاعـدها رجـال بلا عمـل. رأيتُ نسوة بألوان، وبنات بشرائط مكشوفات الوجوه. قلت: «انتبه. تخطو إلى ما سوف يبقى في ذاكرتك».

أمسكتُ بيد رجل يسير وسألته عن سينما «مصر» فدلني باشارة من يده.

توجهت ناحية السينما التي كانت تقع في شارع جانبي.

مـا إن وصلتُ أمـام بـابهـا حتى رأيتُ صـورة كبـيرة معلقـة عـلى واجهتها. عرفت فيما بعد أن اسمها «الأفيش» وقرأت «لص بغـداد ـ فيلم الخيال والسحر».

بلعتُ ريقي، وارتعشت، وتسارع قلبي، وشعرت بـدمي يضرب في المدى الصغير لشراييني، وهبّت من الشارع ريح باردة فدخلت في بعضي وأنا أتأمل ما أرى.

صور صغيرة ملونة، محبوسة في فترينة من زجاج.

الساحر الملثم، ذلك الذي عرفته فيما بعد بـاسم «جعفر»، والفتى الأسمر الصغير، العاري البدن، والـذي يحمل عـلى رأسه كـومة من الشعر الغزيـر والذي اسمـه «عبده»، والأمـير الأعمى الذي يسحب كلبه عبر شـوارع «بغداد»، وأمـيرتي الملونة التي دخلت لغتي فكـانت جمرة الصبا، وفصين من زفير.

استندت إلى الجدار وبكيت.

تقدم مني عامل السينما وسألني: «ما لك؟»، فقلت له: «عمي بالداخل، وأنا وحيد» قال لي: «ما اسمه؟»، فقلت له «أحمد عبد الغفار».

اجتاز ممراً، وبعد قليل عاد بعمي الذي اندهش لوجودي، والذي رأيت ضوء المصباح يلتمع في عينيه بلمعة خاطفة، وعاجلني بصفعة وصرخ في وجهي: «من جاء بك؟».

اشتد بكائي، فحنّ علي عمي وأخذني من يدي ودفع للرجل قرشاً ودخلنا من الممر المضاء، وحشرني بينه وبين عم الجعفراوي الذي سمعته يمصمص بشفتيه.

نظرتُ.

أمامي مساحة بيضاء عليها ستارة صفراء تحتها ضوء خافت لا يُرى. مصابيح على شكل بلحات متدلية مثبتة على جدران ملصق عليها صوراً. صورة «لعنبر» وصورة «لطريق الشوك» وصورة «للمصري أفندي»، وأخرى للفارس الملثم الذي يمتطي فرسه، وخلفه الشقراء حبيبته والذي اسمه «زورو».

مقاعد من خشب يجلس عليها أولاد البندر منكوشي الشعر، وبنات بملاءات لف يسدلنها حتى عيونهن، وباعة يسرحون بين الصفوف: بيبسي.. كوكا.. شاي ولب، وسندوتشات عجمية.

كأنني في الفخ، ورأيتُ دهشتي الأولى، وسمعت سؤالي الأول.

انطلق صوت كالمدفع:

- ما تشغّل يا خواجه.

واندفعت في الأفق عاصفة من الصفير. ورأيتُ رجلاً ضخماً يجتاز السور الذي يفصل الصالة عن «الترسو» ويضرب بخيزرانته السور ويصيح:

- بس يا بن أمك أنت وهو.

- أمك اسمها حنفي.

وضجت السينما بالضحك، وضحكت مع الضاحكين. وعاد الرجل الضخم يصيح:

- والله يا بن القحبة لو أعرف مكانك لَطَلّع ديك أمك.

- أمك تحبس أباك في القفص وتقول له: بيض يا عرص.

وعاد الضحك والصفير.



وسحبت يد الخواجة النور فانطفأت السينما، وحلّ الظلام كالكحل، وخرج من فتحات بالجدار الخلفي شعاع مثل شعاع الشمس استقر على المساحة البيضاء التي رأيت ستارته ترتفع ببطء، وتحول إلى كتابة وتصاوير.

رأيت الملك على البحر وخلفه الأميرات، ورأيته يفتح مبرة، وشاهدت حيوانات في غابة، ومنظراً لحرب، وفقراء في مجاعة، ويهوداً يغتصبون سيدة، وطائرة تطير وناساً تنزل منها.

وجاء «لص بغداد».

تلونت الشاشة بألف لون ولون، وألف شمس وقمر، وغادرتني روحي. وقطعت النفس، وركبت مع الفتى الجني وطرنا على الماء، ثم البساط الذي طار فوق المدن العجيبة. حتى إذا ما وصلنا إلى «بغداد» رأيت القباب الفضة، والخيام الحرير، والناس الذي يرتدون قفاطين الشاهي، ويسيرون عبر أسواق تتسابق في ساحاتها جياد تمرق عبر الحصون، والأميرة ذات العمامة، والوجه الحسن، وأنا في مدائن اللون كالغريق.

كأنني ضعت، وانتهى أمري.

انتهى العرض، ولم أنته مما أنا فيه.

كنت أبكي في شهقات، وأنتفض في حيز غير بارد، غير مدرك لما جرى لي.

قال لي عمي مستلماً:

- لو أعرف لم البكاء. والله ما أنا فاهم؟

وكنت وحيداً وحدة مؤسية، وأنا أخطو على أول الطريق، ألمحُ على البعد ضوء مصباح يخفق فوق تله، في ظلام، ويلمعُ على الماء، لكنه لا يبدد الظلام، فقط ينير حيث تدب القدم.. تدب إلى هناك.. إلى أول المتاهة. □

صدر حديثاً:

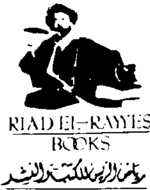
اميركا والعرب

السياسة الاميركية في الوطن العربي في القرن العشرين

نظام شرابي

٨٠٠ صفحة * ١٦ جنيهاً استرلينياً





زكي نجيب محمود: العقل المراوغ

غالي شكري



■ «منذ البداية لم تعرف تركيبتي السياسية»، هكذا يقول زكي نجيب محمود الذي كان قد بلغ الرابعة عشرة ابان ثورة ١٩١٩. وهو يكرر المعنى نفسه بعد عشرين عاماً، ولكنه يضيف إلى العبارة سؤالاً هاماً فتغدو على النحو التالي: «لم أكن سياسياً في أي يوم، ولكن هل يمكن لأي مواطن أن يفلت من الانفعال بما جرى ويجري على أرض الوطن؟». والسؤال ايجابي فهو يضمر الجواب بالايجاب.

غير أن هذا الذي لم يشتغل بالسياسة شأنه في ذلك شأن العديد من المثقفين المصريين (الحكيم، نجيب محفوظ، لويس عوض... الخ) لا يقصد المعنى الحزبي الذي ابتعد عنه هؤلاء، إن لم يتوقفوا عن التفكير السياسي وأحياناً الكتابة السياسية المباشرة. وإنما كان زكي نجيب محمود يقصد الابتعاد عن السياسة شكلاً ومضموناً فكراً وعملاً. ولكن المفارقة الأولى أنه رغم ذلك بدأ حياته الثقافية بنقل كتاب سياسي إلى العربية هو كتاب «آثرت الحرية» للجاسوس الروسي كرافتشنكو الذي كان عميلاً للمخابرات الأمريكية. وهو من الأعمال المبكرة للحرب الباردة بين المعسكرين.

ولم يكن من «هموم» المثقف المصري بين أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات أن يشارك في هذه الحرب التي برز فيها بعدئذ من الكتاب المصريين عباس محمود العقاد باشرافه على سلسلة «الناقوس» ومساهمته في أعمال مؤسسة فرانكلين بالتقديم أو المراجعة أو الترجمة المباشرة (وهو الذي نقل عن الانجليزية تقرير خروشوف الشهير المقدم إلى المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفياتي وكشف فيه بعضاً من ممارسات ستالين). ومن المستبعد أن تكون العلاقة المبكرة بين الأستاذ العقاد وتلميذه زكي نجيب محمود هي التي وجهت الأخير لترجمة الجاسوس الروسي. ولكن الفترة التي قضاها أستاذاً زائراً في جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة بين عامي ١٩٥٣ و١٩٥٤ ثم مستشاراً ثقافياً في السفارة المصرية بواشنطن بين عامي ١٩٥٤ و١٩٥٥ هي التي ألهمته أن يكتب «حياة الفكر في العالم الجديد».

وهو أكثر الكتب جدية وبريقاً بين الأعمال التي كانت تنشر في ذلك الحين، وقد اشتهر منها كتاب مصطفى أمين «أمريكا الضاحكة» (١٩٤٣) ولم يشتهر منها إلا في حدود الطائفة البروتستانتية كتاب «القسيس في أمريكا» للقس لبيب مشرقي (١٩٥٨). وكلها ذكريات تسخر من بعض تفاصيل الحياة الأمريكية في إطار الانبهار بجوهر هذه الحياة، وهو الديموقراطية. ونحن نلاحظ على هذه المطبوعات أنها صدرت في مرحلتين متناقضتين، أولاهما كانت «مبادىء ولسن» وقيادة أمريكا للحلفاء في الحرب الثانية ضد النازية ترسم صورة زاهية للولايات المتحدة في خيال الشعوب المناضلة من أجل الاستقلال. والمرحلة الثانية كانت فيها الولايات المتحدة تضغط على هذه الشعوب التي نالت استقلالها حديثاً من أجل «ملء الفراغ» في المناطق التي تركها الاستعمار التقليدي واقامة شبكة من الأحلاف تطوق الاتحاد السوفياتي. وكانت مصر في ظل سلطة يوليو قد تعرفت في الخمسينات على الولايات المتحدة مرتين: الأولى منذ بداية «الثورة» التي ظهر خلالها السفير جيفرسون كافري وهو يودع فاروق إلى منفاه الايطالي، وقد انتهت بالضغط الأمريكي على فرنسا وبريطانيا واسرائيل للانسحاب من مصر بعد عدوان ١٩٥٦. هذا هو «الربيع الأمريكي» في مصر. وكان زكي نجيب محمود بين كولومبيا استاذاً زائراً في جامعتها وبين واشنطن حيث أصبح مستشاراً ثقافياً في السفارة المصرية.

ولكن الرجل يدعونا ألا نعتبر ذلك نوعاً من الاشتغال بالسياسة. وهذا من حقه. ولكن العلاقة بين المثقف والسلطة ليست موضوعاً سياسياً فقط، بل إن البعد السياسي في هذه العلاقة يختلف عنه في العلاقات الأخرى أكثر مباشرة كالعمل في الصحافة أو في الهيئات والمراكز والمؤتمرات ذات البرامج التعليمية أو الاعلامية.

وقد بدأ زكي نجيب محمود حياته الثقافية بالانتماء إلى «لجنة التأليف والترجمة والنشر» ومجلة «الثقافة». وهي مؤسسة مستقلة عن الدولة والأحزاب معاً. وأقرب ما تكون إلى صيغة التوفيق بين «الأصالة» نشداناً للتراث وبين «العصر» انفتاحاً على الغرب.

ويحرص زكي نجيب محمود على الاشارة إلى أنه ولد (عام ١٩٠٥) في قرية ميت الخولي التي أسرت لويس التاسع وشاركت في الثورة على بونابرت. أي إنها بيئة «ثورية». ولكن هذه الاشارة لا تتصل بأي سياق آخر أو اتساق مكتمل سوى أن ثورة ١٩١٩ قد صاحبت مناخ «الحرية». هنا يصر على أن الحرية قد تجاوزت في كتابات أساتذة العشرينات (طه حسين، العقاد، سلامة ميوسى، علي عبد الرازق، شوقي، حافظ ابراهيم، والحكيم في الثلاثينات) تجاوزت المدلول السياسي المباشر، لترتبط بالمضمون الاقتصادي لتأسيس بنك مصر، وشركاته والرؤى الجديدة في الثقافة الأوروبية وظهور المسرح الشعري والنقد الجديد وازدهار النحت والتصوير ووحدة القصيدة. هذه هي «الثورة» التي يتوقف عندها زكي نجيب محمود «فالعشرينات هي التي ولدت فينا نوعاً من الرؤية أسميه «النظرة المستقبلية». وهو يختار من بين المنابر العديدة في ذلك الوقت، مجلات «المقتطف» و«الهلال» و«المجلة الجديدة». وقد كتب في أحد أوائل أعدادها مقالاً عن «وحدة الكون». وهو حين يذكر «الهلال» في العشرينات إنما يذكر الفترة التي كان سلامة موسى فيها مشرفاً على المجلة، وحين تركها أسس «المجلة الجديدة» في نوفمبر ١٩٢٩. ومعنى ذلك أن زكي نجيب محمود قد اتجه في وقت مبكر إلى المعرفة العلمية التي عنيت بها «المقتطف» عناية خاصة، وجعل منها سلامة موسى رسالته. وقد اهتم زكي بالعلم من زاوية يكشف عن مضمونها مقاله في «المجلة الجديدة».. عن وحدة الكون، وكان يقرأ حينذاك في نظرية التطور.

هذه المعرفة العلمية و«الحرية» التي سمحت بها ثورة ١٩١٩، والاشارة إلى طلعت حرب والتركيز على «انتفاضات» الرؤى الجديدة في الفكر والشعر والنثر، تقود إلى أن مفاهيم «الاستقلال» و«التقدم» قد ارتبطت بإطار مرجعي هو الغرب. كان يسمى «الحضارة الحديثة» أو «العصرية» أو «الجديدة» ولكن المقصود هو الغرب. وقد تحوّل في المخيلة الثقافية إلى «نموذج» معرفي واقتصادي وسياسي: الديموقراطية الليبرالية.

وبالرغم من أن زكي نجيب لم يتخصّص في الفلسفة الاسلامية، الا أنه قد انتبه في جامعة كولومبيا إلى هذا الطلب: أن يحاضر في تراثه. ولا بد أن بذور هذا الانتباه كانت كامنة في انتمائه إلى لجنة التأليف والترجمة والنشر. ولكن «المداخل» إلى معادلة النهضة بالتوفيق بين التراث والعصر قد تعودت تعدد الانتماء ـ بالنشأة أو المصلحة، الظاهرة أو المضمرة ـ إلى مختلف شرائح البرجوازية التي تكافح للفوز باستقلاليتها دون الانفصال عن «النموذج» الغربي. وقد كانت الثقافة هي المدخل الرئيسي لزكي نجيب، وأساسات الفكر الفلسفي، ومن المنبر الجامعي، كانت الجامعة في الأربعينات مسرحاً للصراع بين الاتجاهات الفكرية، وأيضاً لمراكز الاستقطاب (الأكاديمي؟) من خارج الحدود. كانت بريطانيا وفرنسا وايطاليا وكذلك الولايات المتحدة على استحياء، تتصارع فيما بينها على جذب الأدمغة والأجيال، بواسطة البعثات والترقيات والبرامج. وقد اختلفت القنوات تبعاً لذلك، فربما كانت الاتفاقيات الثقافية بين «الدول» أو بين الجامعات أو بين الأساتذة والطلاب مباشرة. ولم يكن زكي نجيب إلا أحد الأمثلة على الصعوبات التي يلقاها الطالب المتميز، فقد صادفت هذه الصعوبات طلاباً مثل نجيب محفوظ ولويس عوض. ولم يستطع نجيب محفوظ فعلاً أن يسافر في «البعثة»، وأما لويس عوض فقد احتاج الأمر إلى تدخل مباشر من طه حسين. وكانت وزارة المعارف هي التي أوفدت زكي نجيب محمود الذي كان يعمل «معلماً» في احدى مدارسها، وكانت البعثة إلى بريطانيا.

وإذا اجتمعت الفلسفة، بالعلوم حينذاك، فلا بد أن تكون «الوضعية المنطقية» في مقدمة الاختيارات التي تحقق للطالب ـ المبعوث مشروعه (= ذاته). وهو في الواقع الثقافي أحد المداخل إلى النهضة البرجوازية المصرية للمشاركة في معادلتها من أحد طرفيها (= الغرب) الذي هو: العلم التجريبي عند زكي نجيب محمود. هذا لا ينفي أن أول مقال ينشره في مجلة الكلية كان حول أبي بكر الصديق، وأنه شرع في نشر سلسلة من المقالات عن الفلاسفة في مجلة «الرسالة» عام ١٩٣٣. وقبيل عام ١٩٤٢ كان قد كتب مقاله «هجرة الروح» الذي قرر فيه أن يخرج عن المحاكاة والتقليد إلى «الاستقلال والابداع». كان نجيب محفوظ، وقد تخرج من قسم الفلسفة عام ١٩٣٤، قد بدأ النشر أيضاً بسلسلة عن الاتجاهات الفلسفية في «المجلة الجديدة» ملتزماً الحياد. وعندما اتجه إلى «الاستقلال والابداع» كتب القصة والرواية. أما زكي نجيب محمود فقد بدأ مشروعه المستقل بكتابين أمسيا من العلامات في الدراسات الفلسفية المصرية، هما «المنطق الوضعي» و«خرافة الميتافيزيقا».

بالرغم من هذا «التخصص» التقني ـ الفلسفة والتعليم ـ فقد انخرط زكي نجيب محمود بدءاً من «هجرة الروح» في خطاب عام، وأصبح بالتدريج «مفكراً» ذا مشروع. نذكر هنا أن زميلاً له في الاعجاب بالعقاد ومصاحبته، كان قد سافر إلى الولايات المتحدة أيضاً عام ١٩٤٨ للدراسة، وعاد بمشروعه الخاص في اطار الانتماء إلى الاخوان المسلمين. ذلك هو سيد قطب (١٩٠٦ ـ ١٩٦٦) الذي بدأ حياته السياسية في حزب السعديين، وقد شاعت المفارقات بالخصومة العنيفة بين هذا الحزب و«الاخوان». ولكن سيد قطب الذي كان قد بدأ حياته الثقافية ناقداً أدبياً منفتحاً كالعقاد على الغرب عاد من أمريكا صاحب رؤية راديكالية في صفوف السلفية الاسلامية انتهت به في ظرف مأساوي عام ١٩٦٦ إلى الإعدام. أما زكي نجيب محمود فقد عاد، على العكس من سيد قطب، صاحب مشروع أكثر تشبثاً بالغرب من زاوية العلم التجريبي والفلسفة الوضعية. وكتابه «قشور ولباب» (ط أولى ـ الانجلو ١٩٥٧) يضم الاطار العام لهذا «الفكر» الذي ينعكس على النقد الأدبي والفلسفة معاً، وفي مجموعة من الفصول التي سبق نشرها في دوريات ثقافية لا يربط بينها سوى وحدة الحقل المعرفي ومنهج الكاتب. وكان زكي نجيب محمود كفتحي رضوان قد أخذ كلاهما على الجيل السابق (طه، العقاد، سلامة) أنهم كتّاب مقالات أكثر منهم مؤلفو كتب. وقال رضوان إن هذه الظاهرة تعكس «عقلية» جزئية لا تتمتع بالشمول. وقال زكي إنها تعكس اهتماماً بالسياسة تجلب الشهرة أكثر من الثقافة. وبالطبع لم يكن هذا صحيحاً لأن تأليف الكتب لا يتضمن بالضرورة رؤية شمولية، والعكس أيضاً صحيح، فالكتابة للصحافة لا تعني بالضرورة عقلية جزئية أو إفراطاً في الانشغال السياسي، كما أن هذا الانشغال لا يرادف السلبية، بل قد يكون تجسيداً للشمول. هذا بالإضافة إلى أن الأعمال الرئيسية لطه حسين حول الشعر الجاهلي أو مستقبل الثقافة في مصر أو الفتنة الكبرى وعلى هامش السيرة لم تكن مقالات في الصحف. كذلك عبقريات العقاد وتاريخ الاسلام عند أحمد أمين. على أن الأهم من ذلك أن ◀

تحوّل الغرب في المخيلة الثقافية إلى نموذج معرفي واقتصادي وسياسي

الصحافة كانت وسيلة الخطاب الذي يتضمن القارىء المضمر (= الجمهور) ومبرراته المعلنة (= مشروع يطلب الشرعية). ولهذين السببين بالضبط لم يقتصر نشر المقالات وضمها في كتب على جيل دون آخر. بل إن زكي نجيب محمود قد أصبح علماً على فن «المقال» الثقافي، أدباً كان أو فلسفة. وقد تدرج هذا المقال من مخاطبة الدائرة الضيقة من قراء الدوريات الثقافية، إلى الدائرة الأوسع من قراء الجريدة اليومية.

وإذا كان مشروع الاسلام السياسي قد اكتسب شرعيته من الدين والاستمرارية وقطاع من الشعب بالرغم من المصير المأساوي لرموزه الكبرى (حسن البنا، عبد القادر عودة، سيد قطب، شكري مصطفى)، فلأن اطاره المرجعي كافٍ، وبالتأكيد فإن سيد قطب لم يدرس الاسلام في الولايات المتحدة. ولكن زكي نجيب محمود الذي درس العلم التجريبي في بريطانيا وازداد ارتباطاً بإطاره المرجعي في الولايات المتحدة قد اكتسب الشرعية لمشروعه من الدولة ذاتها، وهي الأقوى من «النظام السياسي».. فالدولة التي احتاجت إلى معادلة النهضة في العهد الملكي قد احتاجت إلى المعادلة ذاتها في العهد الثوري، ثم احتاجت إليها مرة أخرى في عهد الانفتاح. بالطبع، تغيرت بعض أركان «الثنائية» من عهد إلى آخر حسب المضمون الاجتماعي للنهضة أو للسقوط. ولكن العقل المراوغ في الوضعية المنطقية كان يستوعب دائماً هذه المتغيرات. هكذا «ينفرد» زكي نجيب محمود بالتكيف مع سلطة يوليو حين يستقبلها بحفاوة بالغة ويمسي «عروبياً» عام ١٩٥٦ منتقلاً من حالة الدهشة ممن يقول بعروبة مصر «صاحبة التاريخ العريق، كيف يمكن لها أن تنتمي لغير ذاتها». ويجيب على السؤال القديم بأن عروبة مصر قديمة قدم وحدة الوجهين البحري والقبلي على يدينا. وهو كلام من الصعب ادراجه في سياق علمي، خاصة إذا جاء من أستاذ متخصص في تحليل اللغة. ولكن «المبالغة» في الإيمان المفاجىء بالعروبة تتستر على المقاومات الهشة لهذا الإيمان.

وحين كان زكي نجيب محمود عام ١٩٥٤ يعبر أبواب جامعة كولومبيا إلى أبواب السفارة المصرية في واشنطن، كانت الجامعة في مصر تشهد المنعطف الثاني في تاريخها. كانت قد تحولت عام ١٩٢٥ من جامعة أهلية وكليات متناثرة ومدارس عليا إلى جامعة رسمية شاملة مستقلة ذات سيادة. وفي عام ١٩٥٤ كانت سلطة يوليو قد قررت تحويل الابداع الجامعي للمثقف المستقل (الشامل، صاحب المشروع) إلى ترويض من شأنه اخضاع الثقافي للسياسي، واخضاع السياسي لسلطة الدولة: وذلك بالاقتصار على تخريج المثقف التقني أو المثقف الداعية. ولا يخلو من المغزى أن بعضاً من أكبر الأساتذة قد حولتهم «الثورة» إلى العمل في الصحافة، وأن البعض الآخر قد حولتهم إلى أجهزة الدولة المختلفة بما فيها «الحكومة». ولكنها لم تسمح بتخريج «المفكر». لذلك كانت السجون والمعتقلات ترحب بـ«المفكرين» من كل اتجاه بين حين وآخر، طول الوقت. وقد ترافقت هذه التصفية لمفهوم الجامعة، وبالتالي للمثقف، مع التصفيات الأخرى للمنابر: الأحزاب والصحف والبرلمان، جنباً إلى جنب مع الدمج الفعلي للسلطات عبر عسكرة المجتمع والتنظيم السياسي الواحد والصحافة «المنظمة»، ولكن البداية كانت تصفية «الجامعة» وما يعنيه ذلك من مشروعات مستقلة للمثقفين.

في هذا الوقت كان مشروع الفلسفة الوضعية، لزكي نجيب محمود يحظى بالرعاية «الجامعية» الكاملة والرعاية «الثقافية» التامة.

ومن المؤكد أن فضلاً كبيراً يعود لجمال عبد الناصر في نشر الوعي القومي العربي بين أغلبية المصريين، كما يقول زكي نجيب محمود. ولكن هل كان زكي نجيب محمود من هذه «الأغلبية» التي تحتاج إلى عبد الناصر و«فكره» العروبي؟ لقد كان من أقرب المقربين إلى أحمد حسن الزيات في «الرسالة» وإلى أحمد أمين وفريد أبو حديد في «الثقافة»، ومن ثم فقد كانت «العروبة» أقرب إليه من حبل الوريد. وإذن، فهو لم يستفق من سبات عميق ولم ينتبه بعد طول غفلة، ولكنه ـ ببساطة ـ قد تكيف مع فكر السلطة الجديدة. ولم يكن وحده الذي تكيف، فتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ولويس عوض وحسين فوزي قد تكيفوا بدرجات متفاوتة مع الأمر الواقع. وكانت «الصفقة» المسكوت عنها: أن يصمت هذا الجيل عن رؤياه المصرية الليبرالية مقابل «السلطة الثقافية» وليست سلطة المثقفين. انها السلطة التنفيذية لثقافة «السلطة». لذلك فعندما يقول توفيق الحكيم إن وعيه كان مفقوداً طيلة الحكم الناصري، علينا أن نصدقه لأنه المقصود بالوعي المفقود هو الوعي ـ المصري الليبرالي ـ المكبوت. وإذا غامر أحدهم، كلويس عوض، بالافراج عن هذا الوعي المكبوت بنقد الوحدة المصرية ـ السورية أو غياب الديموقراطية، فإنه يصبح مؤهلاً لضيافة المعتقل، بعد الطرد من الجامعة بخمس سنوات.

أما زكي نجيب محمود البعيد كلياً عن السياسة حسب تعبيره، فإنه يجد نفسه فجأة عام ١٩٥٦ قومياً عربياً. وهي بالطبع عروبة الانتصار على العدوان الثلاثي وتحوّل عبد الناصر إلى بطل قومي. ولكن العروبة هوية، وليست موقفاً سياسياً. والرجل ضد الايديولوجيا باعتبارها انتقاصاً من علمية العلم. لذلك فهي لا تستدعي انهاكاً أو استغراقاً، ولكنها تستدعي تعديلات هامشية لا تغير من الوجهة الرئيسية للمشروع. ليس من «تطور»، ولكن الأحداث السياسية الكبرى (= ذات الخصائص الاقتصادية الاجتماعية) تنعكس على زكي نجيب محمود بالتكيّف. في المرحلة السابقة على «الثورة» كان المشروع في نقاوته الأولى، أي في مرحلة «البراءة». ولعل مقاله «أسطورة الميتافيزيقا (المنشور في «قشور ولباب» بعدئذ) يصلح عنواناً لهذا التركيز على العلم التجريبي والمدرك الحسيّ، فيقول: «أناصر المذهب الوضعي المنطقي لأنني مؤمن بالعلم (...) فقد أخذت به أخذ الواثق بصدق دعواه» (ص ٢٠٧)، «... فالميتافيزيقا إذن هي مجموعة أقوال قالها قائلوها ليصفوا بها أشياء لا تقع تحت حاسة من الحواس (...) إن كل قول يحاول هذه المحاولة إنما يكون قولاً فارغاً ليس بذي مدلول ولا معنى» (ص ٢١١). ومن ثم لا يكون الفكر فكراً «الا في صورة لفظية محسوسة مرئية أو مسموعة» (ص ٢٢١). ذلك «أننا نعيش في عصر اتجاهه الفكري هو أن يقوم الرأي على التجربة بشهادة الحواس، وأن يكون صدق الرأي مرهوناً بإمكان تطبيقه تطبيقاً عملياً». وكان من الطبيعي أن ينتهي هذا المنهج إلى النتيجة التالية: «إننا لو سئلنا: بماذا تميز الغرب وحضارته، لا نعدو الصواب إذا أجبنا بأنه يتميز بالعلم التجريبي، فإذا قمنا ننادي بوجوب الأخذ عن الحضارة الغربية أخذاً لا تحوّط فيه ولا تحفظ، كدنا بذلك أن نقول بوجوب الاتجاه بحياتنا وجهة علمية لكي نساير العصر في نشاطه الفكري» (ص ٢٣٥). وفي مقاله «المدرك الحسي» يحسم هذه الوجهة العلمية بقوله إن «الشيء هو مجموعة معطياته الحسية، هو مجموعة آثاره على

الحس، لا فرق في ذلك بين صفات ثانوية وأخرى أولية، ولا فرق بين عرض وجوهر، فاجمع معطيات الحس ضربة واحدة تكن لك طبيعة الشيء الذي ندركه ولا حقيقة له وراء ذلك، معطياتنا الحسية هي الأول والآخر والظاهر والباطن» (ص ٢٤٩). ومن ناحية أخرى «قل ما شئت من ألفاظ، على أن تكون مستعداً لبيان مدلولات ألفاظك هذه التي تقولها، أما ان قلت لفظة ثم عجزت عن بيان مدلولها، كانت لفظة فارغة لا بد من حذفها غير آسفين» (ص ٢٤٨). وقد رد محمود أمين العالم في مجلة علم النفس (فبراير ١٩٥٠) على هذا المفهوم بقوله إن «الهدف الحقيقي للعلم هو محاولة تكشف العلاقات الكامنة وراء المدرك الحسي المباشر، فخلف الظواهر الحسية عالم كامل» (معارك فكرية - ط ٢ - دار الهلال ١٩٧٠ ص ٤٣). وقد تتبع العالم جهود الوضعية المنطقية عند زكي نجيب محمود منذ نهاية الأربعينات إلى اليوم. وإلى جيل أحدث ينتمي عاطف أحمد الذي خصص كتاباً كاملاً لنقد المنهج الوضعي في فكر زكي نجيب محمود. هذان التعليقان الأساسيان قامت بهما الماركسية المصرية. وهناك تعليقات فرعية أخرى تنتمي إلى المدرسة ذاتها. ومعنى ذلك أن «القطب الآخر» للمشروع الوضعي كان اليسار.

لم يكن زكي نجيب محمود في المرحلة السابقة على «الثورة» مباشرة قد أوضح أو بلور معادلته التوفيقية «التراث والعصر». وكان السبب الأول الذي سيظل مرافقاً له، هو ضعف الجانب التراثي في تكوينه الثقافي. أما السبب الثاني فهو أن التركيز على العلم التجريبي دون غطاء ايديولوجي مباشر، كان يستجيب لمواجهة التخلف الصناعي والاداري في هياكل الدولة والمجتمع الذي يستعد للاستقلال. وهو انحراف بدعوة سلامة موسى الذي كان يربط التقنية ببعدها الاجتماعي. وهذه هي الدلالة المحورية التي غابت عن عبد الله العروي في «الايديولوجية العربية المعاصرة». كانت الدعوة «العلمية» عند سلامة موسى قد ارتبطت أصلاً بالتغيير الاجتماعي، كما كانت دعوته «المصرية» قد ارتبطت بالاستقلال الوطني. ولكن الدعوة الأولى تلقفتها الوضعية المنطقية لتقسرها في قالب التحديث الصناعي للنهضة البرجوازية. والدعوة الثانية تلقفتها «مصر الفتاة» لتنحرف بها عبر جمعية المصري للمصري إلى مشروع القرش وشعار «مصر فوق الجميع». وبالطبع لم يكن سلامة موسى وضعياً منطقياً ولا من أنصار مصر الفتاة، بل كان اشتراكياً ديموقراطياً على وجه التقريب وليس على وجه التحديد. لذلك فهو على صعيد المعرفة العلمية لم يتوقف عند المدركات الحسية وتحليل الألفاظ، بل كان يعنيه القانون العلمي والمنهج العلمي، أي القانون الذي يكتشف حركة الظاهرة، والمنهج الذي يسترشد بهذا القانون في تغيير «الأمر الواقع» و«الاتجاه نحو «المستقبل». لذلك، وبالرغم من اشارة زكي نجيب محمود لسلامة موسى - يشاركه فتحي رضوان لأسباب أخرى - فإن تطبيقات الفكر العلمي عند سلامة موسى قد تناولت الأدب والطبقات الاجتماعية والسياسة والعقل البشري والشخصية وعلاقة الرجل بالمرأة والثقافة. وانتهت تطبيقاته إلى تعميمات مغايرة كلياً لفكر زكي نجيب محمود الوضعي. وكان من الطبيعي أن تحدث تقاطعات ومداخلات في مجالات محددة مثل حرية المرأة والحضارة الصناعية وحرية التعبير. ولكنها التقاطعات التي تشترك فيها البرجوازية مع غيرها من شرائح اجتماعية بما فيها الفئات الشعبية حول مصالح «النهضة» والتحديث لمجمل الوطن المستقل أو الموشك على الاستقلال. بالاضافة إلى أن علمية سلامة موسى ذاتها كانت على قدر كبير من البدائية لارتباط تكوينه الثقافي وانتمائه الاجتماعي بمرحلة بدائية كذلك في تشكل وعي الفئات الشعبية التي «ينحاز» لها. ولكني قصدت من المشابهة بين علمية سلامة موسى وعلمية زكي نجيب محمود أن أصل إلى التناقض وليس إلى المطابقة. وهذا التناقض هو الذي أخذ صيغته الأكثر تطوراً في النقد الذي إلى حد النقض في كتابات محمود العالم وعاطف أحمد. هذا التناقض في واقع الأمر كان بين مشروعين: العلم التجريبي أو الوضعية المنطقية من ناحية، والماركسية (= الاشتراكية العلمية) من ناحية أخرى. وبينما كان سلامة موسى مثقفاً هامشياً (لارتباط علميته بالمعارضة الاجتماعية الجذرية) فإن زكي نجيب محمود بدأ حياته واستمر على علاقة ما بالسلطة (الثقافية على الأقل: الجامعة، مجلة «الفكر المعاصر»، المجلس الأعلى للآداب والفنون فالمجلس الأعلى للثقافة.. الخ).

لم يكن مشروع الاسلام السياسي على وفاق مع المشروع الوضعي الذي يركز على «الغرب» في مرحلته الأولى. ولم يكن مشروع عبد الرحمن بدوي (= مشروعاته المتعددة على وجه أدق) بقادر أن يكسب جسراً من الحزب الوطني الجديد إلى السلطة، إذ إن ترجمات بدوي للفلاسفة الألمان من أمثال شوبنهور، وشبغلر ونيتشه وكتاباته العديدة عن المثالية الألمانية ثم دراساته للزمان الوجودي انطلاقاً من هايدجر قد ربطت بينه وبين التصورات والافتراضات الشائعة حول النازية. لذلك كان «اليسار» بتنويعاته المختلفة هو المشروع الجدي المقابل لمشروع زكي نجيب محمود. ومن هنا كان السجال المستمر بين المشروعين.

ولكن التفكير الوضعي الذي ركز قبل «الثورة» على العلم التجريبي في الغرب نشداناً للتصنيع انتاجاً وقيماً وآليات فكرية، كان ينفي الايديولوجيا عن العلم مستهدفاً استقطاب القوى الاجتماعية المختلفة حول البرجوازية. ولكن سلطة يوليو ١٩٥٢ لا تقبل بمراوغة العقل الوضعي، فحاجتها إلى الايديولوجيا ترفض الإضمار. لذلك كان لا بد من «مذكرة تفسيرية» في عشرات المقالات يعتنق فيها زكي نجيب محمود العروبة الايديولوجية القابلة باستمرار للايضاح بأنها عروبة ثقافية. ولا بأس بعدئذ من التأكيد على أن الناصرية أشعرت الناس «بالكرامة». ولم يكن الرجل في أي وقت ناصرياً أو متعاطفاً كغيره من المستقلين مع الوفد أو الأخوان أو السعديين أو الاحرار الدستوريين. كان حريصاً على الانسجام بين دعوته المبسطة إلى العلمية، وحياده المبسط بين الايديولوجيا والسياسات والأحزاب. هذه التبسيطية هي التي هتفت بسقوط الميتافزيقا و«حياة» الفكر في العالم الجديد (أمريكا) والشروق (الثقافي) من الغرب.

ليست عناوين الكتب محض مصادفة، فالحياة الفكرية في العالم الجديد يقابلها الموت الفكري في العالم القديم الذي هو عالمنا، والشروق من الغرب يقابله الغروب من الشرق. يقول في «صفة العبيد» (ط ثانية ١٩٨٢) ما يلي: «إن الانسان حي بمقدار ما هو مبدع خلاق، والأمة تسري فيها الحياة بمقدار ما هي قادرة على الخلق والإبداع، ثم أعود فأزعم أننا لا نكاد نخلق شيئاً واحداً جديداً في الأدب أو العلم أو الفلسفة أو الفن» (ص ١٧٧) ذلك «أننا لا نخلق ولا نبتكر لأن لنا أخلاق العبيد» (ص ١٧٨). بل أنه يذهب إلى ما هو أبعد، فيوصل هذا المعنى على النحو التالي: «اننا عيال على العالم المنتج.. إننا لم نكد نخلق جديداً من أول الزمان إلى يومنا هذا»

(ص ٨٨٨) و «أننا عبيد في فلسفتنا الأخلاقية. . عبيد في فلسفتنا الاجتماعية. . عبيد في حياتنا الثقافية لأننا ننصاع في يسر يشبه الانزلاق نحو الايمان والاعجاب بما قاله الأولون» (ص ١٨٩). ولأن «الكلام» يسبق التشكل الجديد للسلطة، يصبح ممكناً القول إن «الطاغية في صميم طبيعته عبد يذل للقوة حيث يراها، كما أنه يعطش بالضعف أينما رآه» و «الرأي عندي أننا عبيد لأننا طغاة وطغاة لأننا عبيد» (ص ١٩٥).

تفصح اللغة عن موقف سياسي للمثقف من السلطة السابقة على الثورة، سواء أكانت سلطة الدولة أم سلطة الرأي العام. هذا الموقف يكتسي «بأقوى» الستائر السلبية، ليس نقداً ذاتياً، وإنما «انسحاق» أمام الآخر: الغرب. ليست مقارنة بين التقدم والتخلف، وانما شعور مطلق بالعجز أمام ظاهرة أزلية - أبدية (= عنصرية)، فنحن عبيد لا نعرف الابداع منذ فجر التاريخ إلى اليوم. والمسألة هنا لا تكمن في «خطأ» تاريخي، وانما في ميزان التقويم ذاته. . ففي الوقت الذي يقدم المثقف نفسه على أنه من خصوم الميتافيزيقا التي يصفها مرة بالخرافة، ومرة أخرى بالاسطورة، وأنه من أنصار العلم والدقة في التحليل العلمي يجنح في واقع النص إلى أقصى درجات «الميتافيزيقا» حسب مفهومه لها. أليست «الميتافيزيقا» وفقاً لتعريفه هي المطلق الساكن وراء المدرك الحسِّي؟ إذن، كيف يمكن لبلد أو لشعب أن يحرم من موهبة الابداع على طول التاريخ، وكيف يمكن لطبقات هذا الشعب وأفراده جميعاً أن يكونوا طغاة وعبيداً طول الوقت؟؟ لم يحدث هذا قط لمصر ولا للعرب ولا للمسلمين ولا لأي شعب آخر. ولكن المكبوت عند «المثقف» هو انسحاقه التام أمام اطاره المرجعي: تكنولوجيا الغرب. وقد تجسدت هذه التكنولوجيا في «سلطة» ايديولوجية مضمرة في موقفه من الوطن والمجتمع على السواء. في «مجتمع جديد أو الكارثة» يقرر «أن عبقرية الانسان في مواجهته للحياة بالجديد المبتكر» (ص ٢٠ من ط أولى ١٩٧٨) فإذا تذكر «التراث» فإنه يخطب ودّه هكذا «تراثنا عظيم مجيد»، ثم يستدرك على الفور «لكن أقصى حدوده هو أن تقرأه ليوحي إلينا بما يوحي، لا لنستمد منه القواعد والقوانين». لماذا؟ يجيب «إننا نريدها ثورة فكرية تلوي أعناقنا، لتشد أبصارنا إلى المستقبل بعد أن كانت مشدودة إلى الماضي» (ص ٢١). وإذا سئل: ألا يكفينا الاسلام ويغنينا عن الغرب بكل ما فيه، يقول نعم بشرط «ألا نرفض شيئاً من دعائم الحضارة الراهنة» (ص ١٤٢) «قيم من التراث» ط ثانية ١٩٨٩). وإذا سئل مجدداً: وماذا جناه الانسان من العلم والآلات «فليكن جوابك يا أخي في الوطن ويا أخي في الاسلام هو: أن ما جناه انسان تقدمت علومه وأجهزتها هو أنه صار انساناً بدرجة أعلى» (ص ١٣٠).

الناصرية هي التي تقوّم «الخلل» في المعادلة التوفيقية لدى المثقف الوضعي: نعم للتركيز على العلم التقني، ولكن الطرف الآخر - التراث - يحتاج هو الآخر إلى التركيز الايديولوجي (البعيد عن العلم؟)، ويصبح التقسيم الثاني إلى عقل ووجدان وجسد وروح وفكر وفن هو المنقذ من اختلال الميزان. وقد كان الأساس حاضراً منذ البداية وطول الوقت، فالوضعية المنطقية التي حولت «التقدم الآلي» في الغرب إلى امبراطوريات واسعة الأرجاء، ماذا تستطيع أن تفعل في بلد متخلف؟ يتحول العنوان القديم «شروق من الغرب» إلى نقيضه: «الشرق الفنان». كان الكتاب في الظاهر نقيضاً للعنوان

ماذا تستطيع الوضعية المنطقية أن تفعل في بلد متخلف؟

الأكثر تحدياً «خرافة الميتافيزيقا». أما تحت السطح فقد كان الكتاب تأكيداً للميتافيزيقا العنصرية «الشرق شرق، والغرب غرب، ولن يلتقيا». هذا البيت من الشعر للانجليزي رديارد كبلنج كان محور المناظرة القديمة بين العقاد وسلامة موسى في قاعة يورث التذكارية بالجامعة الأمريكية أواخر الأربعينات. انحاز العقاد لبيت الشعر، وعارضه سلامة موسى. كلاهما كان ايجابياً في الموقف من الغرب، ولكن ايجابية العقاد التي تبناها زكي نجيب محمود لاحقاً، هي ايجابية الاقرار بالتفوق (الطبيعي، الثابت) للغرب. وقد التمس زكي نجيب محمود للشرق (للعرب؟ لمصر؟) ما سبق أن التمسه توفيق الحكيم في «عصفور من الشرق» ويحيى حقي في «قنديل أم هاشم» من وجدان روحي يتمثل أساساً في الدين، وجانبياً في الفن (لا بأس من التغاضي عن فنون الغرب وآدابه وأديانه، ولا بأس أيضاً من نسيان التأكيد السابق بأننا لم نبتكر شيئاً وأننا لم نعرف العظمة في أي وقت). هذا النسيان وذاك التغاضي يكبتان المسكوت عنه: وهو البحث عن تعويض - لا عن بديل - للشعور بالنقص الحضاري والتسليم المطلق للغرب بالتقدم (نحونا؟ كموضوع لا كذات). وهو ما يرادف فقدان الاستقلال، الثغرة التي تملأها الايديولوجيا تدريجياً في ظل السلطة الثقافية التي تطلق منها الدولة أدمغة: المثقف الوضعي التقليدي والمثقف الوضعي الجديد، جنباً إلى جنب.

كان «الشرق الفنان» في أوائل الستينات - وهو كتيب صغير في سلسلة «المكتبة الثقافية» التي افتتحها العقاد - بياناً خجولاً من المثقف الوضعي حول الايديولوجيا التي كان قد كرس «يقينه» لنفيها خارج «العلم». وفعلاً تظل أطروحة الروح والقلب والوجدان خارج العلم التقني كأننا ارتضينا التقسيم الحضاري للعالم، وشرعنا في استخراج بطاقة هوية تثبت «الدين» منفصلاً عن «العلم» ولكن برفقته ضماناً لتأييد المؤمنين. وعودة جديدة في عصر مختلف إلى حيثيات الاصلاح الوسطي التوفيقي. ولكنها «النهضة» المحاصرة بتحديات مغايرة.

تسلم المثقف الوضعي قيادة «الفكر المعاصر»، منبر الدولة، وفي المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية كانت الأمور تتخذ وضعاً ملائماً لاستقبال «التجديد» الذي كان يطمح إليه هذا المثقف. كان ينعي التقليد والماضوية، ولكنه الآن أمام ظاهرة مضى على نموها عقد ونصف، ظاهرة «الشعر الحديث». ولم تكن هناك أية ملابسات استثنائية سوى أن المثقف اليساري كان لا يزال سجيناً بينما «الاشتراكية العلمية» منذ بداية الستينات كانت صياغتها قيد التنفيذ. لم يشارك المثقف اليساري في صنع هذه الاشتراكية «العلمية» التي أوهمت البعض بالمصطلح الماركسي المرادف لها. وقد يكون هذا الايهام متعمداً؛ فقد أسهم المثقفون - الدعاة من خارج السجن في تحرير «الميثاق». وكان زكي نجيب محمود بين أعضاء لجنة المائة التي أصدرت تحفظاتها في تقرير خاص. ولكن العلمية المنسوبة إلى اشتراكية الميثاق لم تكن لها أية علاقة معرفية أو اجتماعية بالماركسية. وهناك ثلاث قراءات شهيرة للميثاق - في ظل الدعوة له - أولها للطفي الخولي والثانية لأحمد بهاء الدين والثالثة لمحمد علي ماهر، وكأننا أمام نص يحتمل التأويل الماركسي والاشتراكية المعتدلة والاسلام. ولكن القراء الثلاثة في واقع الأمر كانوا يقرأون أنفسهم، فالكتب الثلاثة كانت نوعاً من التفكير بالأماني. وليس معنى ذلك أنه لم يكن للميثاق الناصري دلالته الموضوعية بالرغم من الايهام المقصود. كانت هذه الدلالة التي يدعوها البعض بأنها «الاشتراكية

بغير اشتراكيين» هي التنمية الاقتصادية في الاطار الوضعي الملتبس ايديولوجياً بالعروبة من جانب والاسلام من جانب آخر.

وكان المثقف اليساري قد خرج من السجن حديثاً حين أصدرت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب بياناً كتبه زكي نجيب محمود جاء فيه «إن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى الشعر الجديد لتكفي للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات إذا حللناها وجدناها منافية لروح الثقافة الاسلامية العربية التي هي الروح المميزة لشخصيتنا الفنية على مدى العصور مما يجعل كتاباتهم مرفوضة حتى ولو أخرجناها من دنيا الشعر لندخلها في عالم النثر الفني، وذلك لأنها تشيع في كياننا العضوي عنصراً غريباً يهدمه ولا يعمل على بنائه ونمائه. من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير لعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الاسلامية بل ومما تأباه هذه العقيدة: كفكرة الخطيئة، وفكرة الصلب وفكرة الخلاص، ذلك فضلاً عما يستبيحونه لأنفسهم بالنسبة لكلمة الإله كأنما هي لا تزال عندهم كلمة بمعناها الوثني» (عن مجلة الثقافة - ١٧ نوفمبر ١٩٦٤).

وقد ترافق هذا البيان مع اتهام رئيس لجنة الشعر - العقاد - لهؤلاء الشعراء بالقرمزة (= الشيوعية) وتحويله شعر صلاح عبد الصبور «إلى لجنة النثر للاختصاص» حسب تأشيرته الشهيرة. وفي هذا الوقت نفسه كان عزيز أباظة «باشا» يخطب في عيد العلم أمام جمال عبد الناصر يناشده التدخل لإنقاذ «الفصحى» من شعراء العامية وكتاب القصة والمسرح ممن يستخدمونها. وقد اختار زكي نجيب محمود مكانه في طليعة هذا الجناح المحافظ بين أجنحة السلطة الثقافية في الستينات (علينا أن نلاحظ التناقض بين اللافتات الثورية في الاقتصاد والسياسة وبين الاجراءات غير الليبرالية غير الثورية في الثقافة). لم يكن في الأمر أي تناقض عند المثقف الوضعي الذي يحتل من الآن فصاعداً مكانه في دائرة صنع القرار، بينما يلقى المثقف اليساري والسلفي الراديكالي مصرعه طيلة الستينات السابقة على الهزيمة، فشهدي عطية الشافعي يقتلونه على بوابة أبي زعبل عام ١٩٦٠ وسيد قطب يشنقونه عام ١٩٦٦. يكتسب اغتيال شهدي دلالة مميزة لأنه اليساري الذي يؤيد سلطة يوليو حتى النفس الأخير، ولكن التصفية الجسدية مع ذلك تكتمل بالتصفية السياسية عام ١٩٦٥ حين يتخذ التنظيمان الكبيران في الحركة الشيوعية، من يؤيد ومن يعارض، القرار التاريخي» بانتهاء المنبر المستقل والذوبان في منبر السلطة. بالنسبة للإسلام السياسي (= السلفية الراديكالية) كان الموقف معاكساً جذرياً، فقد تمكن سيد قطب من انجاز أول برنامج عمل حقيقي في «معالم على الطريق»، وبموته كان البرنامج قد مضى في هذا الطريق الذي كان «حادث المنصة» من محطاته الرئيسية نحو الترشيح بديلاً للسلطة القائمة. هكذا أصبح الصراع في إحدى اللحظات بين المشروع الوضعي، المشروع الاسلامي أساساً، إذ فقد اليسار موقعه كطرف أصيل في هذا الصراع، وارتبط مصيره - ويا للمفارقة - بمصير السلطة التي أجهزت عليه باسم «الثورة» و «الاشتراكية العلمية». و «تحالف قوى الشعب العاملة». ولا يكفي أن يكون هناك أفراد يحملون راية اليسار المعارض لأن الاسلام السياسي كان قد «نجح» في تثبيت تنظيماته المستقلة وتوسيع قاعدته. لذلك دار الصراع السري والعلني، الثقافي والسياسي، بين مشروعين رئيسيين، أحدهما لا يملك حزباً ولكنه مثقف السلطة، والآخر لا يملك سلطة الدولة ولكنه يستطيع اختراقها عبر التجليات الأخرى للسلطة الدينية الشعبية.

وكان زكي نجيب محمود صاحب أهم واكفأ صياغة توفيقية للمشروع الوضعي، لأنه أثبت قدرة هائلة على التكيف مع المتغيرات وبرهن على أن العقل الوضعي يستطيع الايهام بأنه قد «تطور» من الانسحاق المطلق أمام العلم التقني للغرب لدرجة الاعتراف بالعبودية والطغيان في تكويننا منذ نشأتنا على الأرض إلى التباهي بالعروبة والتمايز بالاسلام. إنه الايهام، فالاطلاق والتعميم والتجريد، يتناقض فعلاً مع التجريب الحسي المباشر والتحليل اللفظي للأوصاف الخارجية، ولكنه ينسجم وآليات العقل المراوغ.. فالمدركات الحسية تتفاوت من لحظة إلى أخرى ومن انسان إلى آخر ومن حاسة إلى غيرها. هذا التفاوت هو المطلق الميتافيزيقي الجديد الذي يبرر الآلة واستهلاكها دون فكرها وانتاجها. إنها خطوة بعد البراجماتية، أكثر مثالية، فالعصر هو «العلوم الطبيعية» والأصالة هي «مرفأ الحياة الآخرة التي هي غاية منشودة خلال كل نشاط ننشط به في هذه الحياة الدنيا» (ص ٥٨ من «ثقافتنا في مواجهة العصر» ط سابعة ١٩٨٩). هذه هي «الحداثة» عند المثقف الوضعي الذي يتماهى والسلطة التي تواجه مشروعاً سلفياً راديكالياً من جهة واحتياجاً إلى التقنية الغربية من جهة أخرى. انها «تحتاج» إلى درجة من درجات التدين، وإلى درجة من درجات العلمية من أجل: تنمية اقتصادية قائمة على إحدى درجات التصنيع. والعقل الوضعي المراوغ هو الذي يستطيع أن يجمع بين القشرة الدينية والقشرة العلمية في نظام من القيم يبرر استهلاك «الآلة الغربية»، وفي أقصى الحالات اعادة انتاجها بشروطها الفكرية والاقتصادية والسياسية. تبرير الاستهلاك يفرض ترميم الفكر، فلا بأس من التوفيق بين المتناقضات سواء أكان توفيقاً زمنياً (زكي نجيب يهاجم الصهيونية في «ثقافتنا» مرتين: ص ٢٧٩ وص ٢٩٦ ثم يؤيد معاهدة الصلح مع اسرائيل ويدعم التطبيع بينها وبين العرب) أم كان توفيقاً بين المثقف والسلطة (السياسية، الدينية، الرأي العام) وذلك «بالمحافظة على هويته التاريخية من جهة والحرص في الوقت نفسه على أن يعاصر دنياه» (عن «هموم المثقفين» ط ثانية ١٩٨٩ ص ١٣). ومن ثم فقد افترض أصلاً هذا التناقض بين الهوية ومعاصرة الدنيا «التي تعج من حوله بمخابر المعامل وعجلات المصانع». هل من سبب لهذا التناقض إلا أن «العروبة» أو «الوطنية المصرية» تتناقض بطبيعتها مع العلم؟ هذه هي الأطروحة التي تتكرر في صيغة مختلفة. نحن عرب إذن «بما قد ورثناه عن الأسلاف من عوامل أهمها العقيدة واللغة ومواصفات العرف والتقاليد» (ص ١٠٥). ونحن معاصرون بمقدار ما نستطيع من «مسايرة» - هكذا حرفياً - لحضارة عصرنا، أي الغرب. نحن لا نملك إذن سوى الدين واللغة، والباقي «مسايرة». أما المشاركة في بناء العصر وحضارته فمن المحرمات لأننا لا نملك مؤهلات هذه المشاركة. إذا قلبنا المكتوب يصبح المكبوت: لنا الميتافيزيقا ولهم الواقع. وبما أن المعارك في عالمنا لا تدور حول خريطة الآخرة، فإنه لا يعود أمامنا سوى مسايرة «الآخر» (هل تصلح التبعية مرادفاً؟). وهو يرادف بين العصر والغرب وبين الحاضر والغرب حتى لا يكون هناك أدنى التباس (ص ١٠٦). وهو يتخذ من الإمام محمد عبده شاهداً لا إطاراً مرجعياً حين يقرأه على النحو التالي: «قوامه رد الاعتداء عن المقومات الأساسية في تراثنا، ثم الافادة من مصادر القوة العلمية في عصرنا، حتى لا نستنيم لسحر الماضي

العقل الوضعي المراوغ جمع بين القشرة الدينية والقشرة العلمية

وحده» (ص ١١٥). ولا بد من أن نتوقف عند الألفاظ الجديدة ودلالاتها: «الاعتداء» الذي عرفناه كان على الأرض والبشر، على «الوطن». وكان الدور التاريخي لمحمد عبده أنه اجتهد في تأويل النص بما لا يتناقض مع الحضارة الوافدة. أما «الاعتداء» الفكري، فلعل المقصود به هو الحوار الذي يفصل بين العلم والقصيدة الدينية. توقع «العدوان» هو رفض مسبق «للحوار». ماذا يكون «سحر الماضي» اذن؟ فالدين مطلق وليس ماضياً، هو اعتقاد وليس تاريخاً. أما إذا كان الماضي هو التاريخ، فكل تاريخ أو أي تاريخ هو بشري بالضرورة، ومن ثم يقبل الحوار والتفاعل دون أن يكون ذلك «عدواناً» على مقومات أساسية في التراث. ولكن المثقف الوضعي يستبق الأحداث بهذا المصطلح، فهو يحتفظ برصيد لفظي يرد «الاعتداء» المتوقع من الاسلام السياسي على المشروع الوضعي أنه ليس اعتداء الغرب، بل الهجوم الوقائي على السلفية الراديكالية. هذا العقل المراوغ هو الذي يحتفظ في البنية الموازية للذاكرة بالموقع الرجراج في منتصف المسافة بين الدين والعلم وبين الوطنية والقومية وبين المحلية والانسانية. وهو موقع كمّي فوقي تزحزحه إلى هذه الدرجة أو تلك المراوغة العقلية للمنطق الوضعي حسب الأفعال المؤثرة لسلطة الدولة الحديثة الاستقلال. وهي الدولة التي افتتحت هزيمتها حواراً حول الأسباب والنتائج. كانت الوسطية الوضعية الاصلاحية في مقدمة الأسباب، وكان الازدهار المتعاظم للسلفية الراديكالية في مقدمة النتائج. ولكن القصور العلمي - التقني الذي يقابله مصطلح «الدولة العصرية» هو الذي فاز في السباق الكلامي. ولكن الكلام الذي دعمته السلطة المديدة بتكريس شعار «العلم والايمان». واستطاعت حرب اكتوبر ١٩٧٣ أن تمنح السلطة شرعيتها من خلال الانجازات الأولى للأسلحة الالكترونية وهتاف الجنود: «الله أكبر». ثم استطاع النفط أن يقفز بالعرب من «القوة» العسكرية إلى «الطاقة». وأقبلت الثورة النفطية من بلاد الطاقة الروحية - أرض المقدسات - لتلغي أية احتمالات للثورة الاجتماعية، وتفتح الاحتمالات على أرض المقدسات الأخرى في فلسطين المحتلة. لذلك جاء كتاب «تجديد الفكر العربي» (ط أولى ١٩٧١) لزكي نجيب محمود بياناً متكاملاً للمثقف الوضعي يواجه به المتغيرات الداخلية من الهزيمة إلى الحرب، ومن الميثاق الوطني إلى بيان ٣٠ مارس في مصر، ومقومات «الدولة العصرية» في عصر النفط و«الصلح» مع اسرائيل.

التكيف مع القومية العربية كان ايديولوجيا وليس اعتقادا في الهوية

كانت هناك المدينة الفاضلة في الحلم السلفي تكسب أرضاً جديدة كل يوم. وكانت هناك السلطة العربية عموماً، والمصرية خصوصاً، تبحث عن حلم آخر يكبح جماح السلفية، ويكبت أية انتفاضة للحلم اليساري. وجاء «تجديد الفكر العربي» وفياً للعهد يحقق الطموح لدولة «العلم والايمان» سواء أكانت دولة النفط بالايجاب أم دولة النفط بالسلب. لذلك كان زكي نجيب محمود كاتب السلطة العربية الأول طيلة العقدين الأخيرين على وجه التقريب. وبدءاً من الجوائز العربية الكبرى من الدول أو من جامعة الدول، وانتهاء بوسائل الاعلام المرئية والمسموعة مروراً بالنشر في أكبر الصحف ودور النشر ترسخ مفكر الوضعية المنطقية حكيماً للنفط (العلم) والصلح (الايمان).

يفاجئنا المثقف الذي أصرّ دائماً على أن لا علاقة له بالسياسة بأن أسوأ ما في التراث العربي أن الفكر مقصور على السلطات (ص ٢٧)، وأن السلبية الثانية هي التكرار والتقليد (ص ٢٠٠) وأن السلبية الثالثة هي انعدام الايمان بقدرات الانسان واستقلاله العقلي. هذه اذن بشارة الليبرالية الجديدة. ثم يفترض أن المشكلات المطروحة علينا لم يعرفها أسلافنا، ويجب أن نبحث لها عن حلول لن نجدها في التراث. وينتهي الرجل إلى ما يمكن تسميته بالقرار النظيف. إما أن نعيش عصرنا بفكره ومشكلاته وإما أن نرفضه ونوصد دونه الأبواب لنعيش تراثنا. . نحن في ذلك أحرار، لكننا لا نملك أن نوحد بين الفكرين» (ص ١٨٩). بهذا القرار يحسم الكاتب موقعه في مواجهة السلفية الراديكالية. إنه «ينازل» - ولا أقول يساجل - المشروع السلفي نزالاً يتفوق منذ البدء بسلاحين هما: العلم والحرية. المثقف يمهد الطريق إذن أمام «الدولة العصرية»، دولة التقنيات الليبرالية. إنه النفي المضمر للايديولوجيات الراديكالية (الاسلام السياسي أساساً والماركسية احتياطاً). ولكن الشعار كان عالمياً، وسيزداد في السنوات الأخيرة من الثمانينات عالمية حتى يقال إننا عشنا نهاية عصر الايديولوجيات، أو «نهاية التاريخ» بانتصار الليبرالية على الشمولية.

لا توحيد إذن بين الفكرين، بين الحضارتين، بين الشرق والغرب. ماذا ينفي الآخر أم أننا سنحاول التوفيق - وليس التوحيد - مرة أخرى؟ كان التوفيق قد سقط في هزيمة ١٩٦٧ التي لم تكن قط مجرد هزيمة عسكرية أو سياسية، وإنما كانت هزيمة «النهضة» بالذات في أوج مراحل صعودها. كانت الناصرية قد استبدلت الثنائية بأخرى فلم تعد الاسلام والغرب، بل القومية العربية والعالم. شيدت المدخل ووضعت اللافتة، ولم تنجز المبنى و«المعنى». أي المضمون الاجتماعي والديموقراطي الذي يستطيع أن يُحلّ التركيب مكان التوفيق. لذلك كان سهلاً أن يسقط المدخل الجديد على المبنى القديم. وبالرغم من حرب اكتوبر فقد غزت الصهيونية لبنان وحاصرت بيروت عام ١٩٨٢. عقد ونصف واكتملت دائرة السقوط. ضاعت «النهضة» بثنائيتها التوفيقية للأبد. ولم تكن الطاقة المعرفية للمثقف الوضعي لتمده عام ١٩٧٠ في النهاية الرسمية للناصرية بعد نهايتها الموضوعية عام ١٩٦٧ بالسياق الذي جرت فيه التطورات حتى اكتملت الدائرة وأضحت فجوة مظلمة تفصلنا عن النهضة التي كانت وعن المستقبل المجهول في آن. ولكن بيان المثقف الوضعي - «تجديد الفكر العربي» - كان جزءاً من الدائرة المغلقة ولا يزال. ولكنه الآن خارج السياق في ظل التحديات السلفية الراديكالية والشلل البنيوي في الدولة العربية والمجتمع العربي على السواء.

ليس من «توحيد بين الفكرين»، فهل من توفيق يكذب الدعوى القائلة إن أضعف وأسوأ ما في التراث هو التكرار والتقليد؟ أم أنه لا بديل عن الاقرار بالانفصال اللانهائي بين الفكرين، وفي هذه الحال بالضبط تربح السلفية الراديكالية آخر المعارك؟ مشروعها قام دائماً على أساس القطيعة التامة مع الآخر. وهو منطوق يخفي المكبوت. ولكن المشروع يقدم نفسه على أساس الظاهر والمعلن: ليس من لقاء مع الآخر. أية محاولة لإثبات أن النفط والمال «العربي - الاسلامي» يتصل أوثق الاتصال بالآخر، وأن هذا الآخر ليس طرفاً فقط وإنما طرفاً مهيمناً على العلاقة ومساراتها، لن يقدر لهذه المحاولة النجاح في الفعل الثقافي - السياسي الأعمق من السطح الايديولوجي. حتى عندما تصل هذه الهيمنة في العلاقة درجة توجيه المسار وجهته

الطبيعية ـ وهي الصلح مع الصهيونية ـ فإن المثقف الوضعي يبادر إلى «الاعتراف» بالعدو القديم و«التطبيع» معه. ولا تتردد الجوائز العربية من أن تنهال عليه تعميماً للفائدة، وكأن الرجل قام بالاعتراف نيابة عن الآخرين.

على أية حال فالبيان الختامي للمثقف الوضعي ليس وضعياً تماماً، ولكنه مزيج من الوضعية المنطقية والبراجماتية والمادية الميكانيكية، فقد جمع كل ما يؤكد ثلاث نقاط: أولها مركزية الغرب الثابتة، فيقول «إننا لولا علم الغرب وعلماؤه، لتعرت حياتنا على حقيقتها، فإذا هي لا تختلف كثيراً عن حياة الانسان البدائي في مراحلها الأولى» (ص ٦١). وليس من حل لمشكلات حياتنا الراهنة «إلاّ في النتاج الأوروبي الحديث» (ص ٧٨). علينا أن نتوجه شطر أوروبا وأمريكا «نستقي من منابعهم ما تطوعوا بالعطاء، وما استطعنا من القبول وتمثل ما قبلناه» (ص ٨٢). الغرب مركز الكون، هذه فرضية أولى من ثوابت المثقف الوضعي. والفرضية الثانية هي أننا في مرحلة تحوّل تستدعي ألا تكون لدينا قواعد ثابتة للقياس. لنفتح الطريق أمام المبادرة فنبتكر لكل موقف ما يلائمه من قيم ونظم (ص ٢٢٦) بالمعنى التجريبي البحت في الفلسفة الذرائعية (البراجماتية). وفي ضوء هذا المفهوم يغير الكاتب موقفه (الديني) من الشعر الحديث، وفي الوقت نفسه يغير موقفه من التراث إذ «كان للعقل أعظم القيمة عند أسلافنا» (ص ٣٢٩). والفرضية الثالثة هي الدعوة إلى قيام «فلسفة عربية» تجمع بين «قطب الرحى عند فلاسفة الغرب وهو احكام العقل، وقطب الرحى عن المفكر العربي وهو قيم السلوك، والخير كل الخير أن تضم هذه إلى تلك» (ص ٣٨٣) مرة أخرى يعود العقل المراوغ للمثقف الوضعي إلى محاولة «التوفيق» الوسطية. لذلك يكتفي بنقد الماركسية دون بقية الفلسفات. وهو النقد الظاهر لخطر كامن، بينما الكتاب بأكمله نقد خفي للخطر الظاهر، الاسلام السياسي.

في الخمسينات ولكن العقل المراوغ الذي غيّر صاحبه عنوان كتابه المبكر «خرافة الميتافيزيقا» فأصبح في السبعينات «موقف من الميتافيزيقا» لم يكن يرتد عن أصوله المنهجية، وانما عن شجاعة الاندفاعة الأولى. تغير الزمن ولم يتغير المنهج بل العنوان. ولكن هذه المراوغة هي التي قادت صاحبها من أفكار ثورة ١٩١٩ عن الوطنية المصرية والليبرالية إلى «العروبة» عام ١٩٥٦، ومن العروبة إلى الصلح مع «اسرائيل». إن الوطنية المصرية والليبرالية التي قد تكتبها المساومة التاريخية مع سلطة يوليو، فيختار الحكيم ومحفوظ وحسين فوزي ولويس عوض الصمت، تعود إلى العلن مع سلطة مايو ١٩٧١ التي تنتهي إلى الصلح. أما زكي نجيب محمود فلم يصمت، بل تكيف مع القومية العربية. ولكنه تكيف ايديولوجي وليس اعتقاداً في الهوية. لذلك يرتد عن العروبة في أول فرضية متاحة، ويلتقي الآخرين في موقف موحد. ولكن الفرق يظل قائماً بين من لم يرتدوا قط عن الوطنية المصرية ولم يعتنقوا القومية العربية، فلما جاء الصلح لم تكن المسافة بعيدة بين هويتهم الوطنية وقناعاتهم السياسية. أما زكي نجيب محمود فقد برهن على أن العروبة في حياته كانت غطاءً ايديولوجياً يتكيف به مع السلطة، وظلت الهوية المصرية بأبعادها الأخرى مسكوتاً عنها حتى أقبلت السلطة الجديدة بشعاراتها «المصرية» الصارخة التي افتعلت الخصومة مع العروبة. وفي خط موازٍ لهذه السلطة كانت سلطة النفط العربية. ومن ثم التقت القطرية المعلن عنها في مصر بالقطرية المسكوت عنها في بلاد النفط. ومن ثم أمكن للازدواجية أن «تنفرج» في الاعتراف بالكيان الصهيوني ـ ونسيان الموقف الماضي من العنصرية الصهيونية ـ وكذلك الاعتراف بالحدود الاقليمية دون الكشف (عن) أو المساس بالعنصرية النفطية.

تتناقض القومية العربية كهوية مع «الصلح»، ولكن العقل المراوغ للمثقف الوضعي تعامل معها كايديولوجية يمكن التخفيف من أعبائها في زمن النفط حيث تصبح العروبة ديناً ولغة. إن تغيير عنوان «خرافة الميتافيزيقا» إلى «موقف من الميتافيزيقا» لم تغير من الجوهر الوضعي. وكذلك، فإن الانتقال بالعروبة إلى «الصلح» لم يكن تغييراً في الموقف، بل مراوغة.

هذه المراوغة لم تصمد أمام المتغيرات الكبرى في الشارع الشعبي، حيث يسحب الاسلام السياسي البساط من المشروع الوضعي: بالانسحاب من معادلة النهضة التوفيقية وبالتعارض الذي لا حلّ له بين الدولة القطرية الأسيرة في قبضة الغرب و«النهضة» من جانب و«الليبرالية» من جانب آخر. لقد أخفق المشروع التقني للمثقف الوضعي، بالرغم من أنه مشروع السلطة القائمة. وكان مثقف هذه السلطة قد بدأ رحلة الأفول، وهو يتوهم في ظل التهديد الراديكالي للاسلام السياسي انه قد بدأ رحلة «النهضة».

«في حياتنا العقلية» (ط أولى ١٩٧٩) صورة أخيرة لهذه الرحلة، يحتل فيها العقاد وطه حسين وعلي عبد الرازق الصف الأمامي، دون التعرض لمعارك «الطليعة»، وكأنها معارك النقد الأدبي: خصومة شوقي والعقاد، خصومة طه حسين وانتحال الشعر. ويحتفل بسلامة موسى احتفالاً شديد الايمان «بالعلم الحديث وما يقتضيه من ضرورة تطوير الأدب والحياة بأسرها». وباستثناء سلامة موسى فإن «الجمع بين الثقافتين» هو ما يميز الآخرين بمن فيهم أحمد حسن الزيات الذي يعثر له على نص نادر قال فيه «إن ثقافتنا الحديثة تقوم في روحها على الاسلام والمسيحية، وفي آدابها على الآداب العربية والغربية، وفي علمها على القرائح الأوروبية، أما ثقافة البردي فليس يربطها بعصر العربية رباط لا بالمسلمين ولا بالأقباط» (ص ١٨). ثم يحتفل بالجامعة وثورة ١٩١٩ وحرب ١٩٤٨ كعلامات بارزة على طريق النهضة. ويتوقف عند خالد محمد خالد ويحيى حقي وأحمد أمين. ثم يستوقفنا في عبارة قد تشير إلى تاريخ كتابة هذا الفصل «ولو أردنا أن نلتمس موضعاً واحداً يلخص لنا صفوة فكرنا الاشتراكي الجديد لما وجدنا خيراً من الميثاق الذي صدر سنة ١٩٦٢» (ص ٣٩). . الأمر الذي يستدعي إلى المخيلة رشاد رشدي الناقد الذي كرس وقته للنقد من داخل الأدب بعيداً عن أية دلالات اجتماعية أو فكرية، وإذا به في مجلة «بناء الوطن» عام ١٩٦٢ يكتب عن الأدب الاشتراكي، ربما بوحي من الميثاق أيضاً.

ليست هذه مراجعة لثقافة النهضة كما فعل فتحي رضوان في «عصر ورجال» (١٩٦٧) أو في «دور العمائم في تاريخ مصر الحديث» (١٩٨٦)، ولا هو بحث عن الجذور كما فعل لويس عوض في «تاريخ الفكر المصري الحديث» منذ نهاية الستينات وحتى الثمانينات. لم يفتش زكي نجيب محمود عن اشكاليات التراجع في منتصف الطريق عند الأغلبية العظمى من مفكري مصر الحديثة والمعاصرة لأن العقل المراوغ للمثقف الوضعي لم يكن ليستطيع الاعتراف بهزيمة «السلطة» التي منحته شرعيتها في ثلاثة عهود. □

صدمة الشعر

الانتفاضة في اشعار نزار قباني ومحمد الفيتوري وحسين حيدر

سلمان زين الدين

كاتب من لبنان



■ منذ زمن تراودني فكرة الكتابة عن قصائد الانتفاضة، إلا أن أمرين اثنين حالا دون أن ترى الفكرة النور، ودفعاني إلى التريُّث: الأول هو أن الكتابة عن الانتفاضة مغامرة غير مضمونة النتائج، وقد لا تستطيع الارتقاء إلى توهج الفعل، فكيف والأمر يتعلق بالكتابة عن الكتابة؟ والثاني مشاغل تصرف الإنسان عن نفسه، وقلمه، والأقرب من شغاف قلبه. ومع هذا، فالفكرة لم تمت، إنما بقيت تومض كالنار خَلَلَ رماد النيَّة، وتنتظر سانحة من الزمن، إلى أن نشرت مجلة «الناقد» في عدديها السادس عشر والسابع عشر دراسة في قصائد الانتفاضة بعنوان «صدمة الحجارة» للدكتور عبد العزيز المقالح، فكان أن تحوَّل الوميض إلى نار مضطرمة، والفكرة التي تراود إلى رغبةٍ تجتاح، وكأن دراسة الدكتور المقالح جاءت حجراً أورى زناد الفكر، فإذا بي أباشر القلم، وأنظر في بعض ما تيسَّر لي من قصائد، ولسان الحال يقول: إذا لم يُقيَّض لي شرف رمي حجر مع الرماة، أو تدبيج قصيدة فيهم، فهل أقل من كلمة تقال فيها قيل فيهم؟

ولئن كانت حجارة الأطفال في فلسطين تُقلقل سكون موج العالم كل يوم، وتحرك ركوده الآسن، وتباهي برجم زناة العصر لأن حامليها كانوا بلا خطايا، وتوقظ أهل الكهف عرباً وغير عرب من سباتهم التاريخي العميق، وتُعكِّر عليهم صفاء اللهو خارج التاريخ، فإن هذه الإنجازات لما يستطع الشعر محاكاتها بعد، أو مقاربتها بحد ذاتها، فمن أين له أن يتجاوزها ويسمو بها إلى ما فوق ذاتها؟ والفن عند أفلاطون - والشعر منه - ليس محاكاة للواقع، إنما هو محاكاة للحقيقة، لا يصور الأشياء كما هي بل كما يتخيلها الفنان أو الشاعر في ذروة الكمال قريبة من مثالاتها العليا. ولعلنا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن ما كتب من شعر حتى الآن، لم يستطع الارتقاء إلى وهج الانتفاضة وتألقها كما هي في الواقع، فكيف يرتقي إلى الحقيقة أو مثالها الأعلى؟ وهكذا يبقى الفعل الانتفاضي بحد ذاته أرقى من أي كلام، وأكمل من أي حقيقة، عصيًّا على محاولات إعادة الخلق والتشكيل بأي وسيلة من وسائل الفن، مهما سمتْ وانتفضت على التقليد والمألوف، فالانتفاضة حدث غير عادي يحتاج للتعبير عنه إلى لغة مختلفة، ووسائل غير عادية.

قريب من هذا الكلام، ما ينقله الدكتور عبد العزيز المقالح عن الشاعر السوري سليمان العيسى حين يقول: «عندما اشتعلت الأرض أو عندما أشعلوها تمنيت من صميم قلبي أن أعود إلى طفولتي وأحمل مقلاعي وأرمي معهم حجراً. والحجر الذي أرميه بمقلاعي يظل عندي أهم وأروع من أي قصيدة كتبتها أو يمكن أن أكتبها في حياتي».

وعلى الرغم من قصور الشعر دون التعبير عن الانتفاضة، فثمة مفارقة هي «أن القصائد الأشد رداءة هي التي كتبها شعراء عرب أكثر شهرة ومجداً» على حد تعبير الشاعر اللبناني شوقي بزيع في العدد السادس عشر من «الناقد»، وإذا كان مقياس «الأشد رداءة» يبدو حاداً فمما لا ريب فيه أن ما صدر عن الأسماء الكبيرة من شعر لم يكن بحجم تلك الأسماء، بل ربما جاء دون ما صدر عن شعراء ليسوا على قدر كبير من ذيوع الصيت.

ليس هذا كلاماً نطلقه على عواهنه، لكننا سنقرنه بالحجة والبرهان دون الاكتفاء بالكشف عن مواطن الجمال في القصائد التي نعرض لها، كما فعل الدكتور المقالح. إنما سنحاول وضع الإصبع على بعض الهنات الهيِّنات أو الصعبات فيها لكي تأتي العملية النقدية متكاملة، غير أحادية الجانب.

ونبدأ حديثنا بواحدة من أوائل القصائد التي قيلت في الانتفاضة. إنها قصيدة «الغاضبون» للشاعر نزار قباني، فهل جاءت على مستوى

الشعر الذي عوَّدنا عليه الشاعر، لا سيما وأن الحدث غير عادي؟ وهل يكفي أن يُذيِّل الشاعر أو يُرئس نصاً باسمه لكي يأتي فريداً في النصوص وحيداً؟ هل النوم على حرير مجد الشعر يجعل النائم بمنأى عن أحلام الشوك وشوارد الجفون؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي أن نعرض للقصيدة مقطعاً مقطعاً، ونبينَ الخيط الأبيض من الخيط الأسود فيها.

يبدأ الشاعر المقطع الأول من قصيدته بمطلع نثري مباشر، يطلب فيه إلى تلاميذ غزة أن يعلمونا بعض ما عندهم لأننا نسينا:

يا تلاميذ غزة.. علمونا
بعض ما عندكم، فنحن نسينا

ومع هذا فثمة مفارقة كبيرة في القصيدة، وتناقض يقع فيه الشاعر دون أن يدري، بين المطلع وسائر الأبيات. ففي الوقت الذي يطلب فيه من التلاميذ أن يعلمونا، يقيم من نفسه معلماً عليهم، وذلك من خلال ذكره ثمانية وعشرين فعلاً طلبياً تتراوح بين الأمر والنهي في حديثه مع التلاميذ. ثم ما يلبث في البيت الثاني أن يبدأ بتحقير الذات الجماعية لإبراز الآخر ـ التلاميذ بقوله:

علمونا.. بأن نكون رجالاً
فلدينا الرجال، صاروا عجينا

وعادة تحقير الذات الجماعية وتقريعها وتوبيخها دأب عليها الشاعر في معظم شعره السياسي، بدءاً من قصيدة «دمشق» إثر نكبة ١٩٦٧، مروراً بقصيدة «بلقيس»، وصولاً إلى هذه القصيدة وما يليها، إلا أن التحقير هذه المرة ليس «فشَّة خلق» كما عوَّدنا الشاعر، إنما هو وسيلة لإبراز الآخر ـ التلاميذ. ولكن، ألم يكن من الأفضل لو أن نزار قباني استخدم الأسلوب العربي التقليدي لإظهار عظمة الممدوح من خلال تصوير قوة الخصم، بدلاً من الإيغال في تحقير الذات ـ الماضي؟ ثم، أليس هؤلاء التلاميذ ـ الأطفال هم أبناء أولئك الآباء الصامدين الصابرين الذين حملوا أثقال الصلب على درب الجلجلة ولا يزالون؟ لعمري أن تلاميذ غزة وفلسطين الذين ينتفضون اليوم، هم أبناء ذلك التراث من المعاناة والصبر وشق الأنفس. لقد قال الأديب اللبناني أحمد سويد في افتتاح معرض الأشغال اليدوية الفلسطينية، الذي أقيم مؤخراً في بيروت، لمناسبة مرور عامين على الانتفاضة: «إن التراث الفلسطيني هو الذي جعل من الطفل ثائراً لأنه أراد أن يحمي هذا التراث، فما دام لفلسطين تراث، وصبية يمتشقون أحلامهم وحجارتهم فإن فلسطين لن تموت ولن تبقى قيد الاحتلال».

وبالرغم من ذلك، فإن الأبيات الثلاثة المتبقية من المقطع الأول، لا تخلو من الشعر، أو قل من السحر، وكلاهما يجمع بينهما خرق المألوف، فالأطفال يحولون الحجارة إلى ماس ثمين، والدراجة إلى لغم، وشريط الحرير إلى كمين، ومصَّاصة الحليب إلى سكين:

علّمونا كيف الحجارة تغدو
بين أيدي الأطفال.. ماساً ثمينا
كيف تغدو درَّاجة الطفل لغماً
وشريط الحرير... يغدو كميناً
كيف مصَّاصة الحليب.. إذا ما
اعتقلوها... تحوَّلت سكينا

أما في المقطعين الثاني والثالث، فإن الشاعر يُوغل في تحقير الذات ـ الجماعة، فنتحوّل معه إلى ثرثارين عبر إذاعاتنا وإلى هاربين من خدمة الجيش، وإلى موتى لا ضريح لهم، ويتامى بغير عيون، وإلى مدمني مخدرات سياسية، ويبلغ به الأمر أن يجعلنا حيوانات تلزم جحورها جُبناً، وأن يطلب إلى الأبناء التبرؤ من آبائهم الأصنام وتحطيمهم. كل ذلك بلغة سطحيَّة، مباشرة، لا أثر فيها للشعر. أليس في هذا كله الشيء الكثير من الابتذال؟ الأمر الذي لا عهد للشاعر به من قبل، ولا عهد لنا به عنده.

أما في المقطع الأخير من قصيدة «الغاضبون»، فيبدأ الشاعر بدعاءٍ للأطفال كأنه عجوز تبارك أحفادها:

يا أحبَّاءنا الصغار... سلاماً
جعل الله يومكم ياسمينا

ثم يتابع إسداء نصائحه التعليمية لهم، التي تطغى على معظم أبيات القصيدة، وهو الذي طلب إليهم في المطلع أن يعلّموه ـ فيدعوهم إلى عدم الخوف، والجنون، والاستعداد لقطاف الزيتون، الذي يتحوَّل إلى رمز للانتصار. إلا أن صورةً واحدة جميلة، يمكن أن تلفت النظر في هذا المقطع، وتذكر بجمالية شعر نزار، هي صورة الأطفال الذين يزرعون الجراح نسريناً، وردت في عجز بيت، صدرُه تجديف على الماضي، والآباء والأبناء الذين يقطعهم الشاعر عن جذورهم، وماضيهم، وآبائهم:

من شقوق الأرض الخراب طلعتم
وزرعتم جراحنا نسرينا

*

أما القصيدة الثانية التي تجذبُ طرفاً من حديثنا، فهي قصيدة «شاهد عيان»، لشاعر لا يقل شهرة ومجداً عن شاعرنا نزار قباني، هو الشاعر محمد الفيتوري. إلا أن هذه المضارعة في الشهرة والمجد لم تجعله بمنأى عن السقوط في الشرح، والتفصيل، والتقرير والإنغلاق، والشعر دأبُهُ اللمح، والاشارة، وفتح الفضاءات اللامتناهية.

فبعد أن يبدأ الشاعر قصيدته بالدهشة والاستغراب، نافياً أن تكون ظاهرة الانتفاضة طفلاً أو حجارة أو شمساً أو طوقاً، مُوحياً بأنها أكبر من كل ذلك، فاتحاً المجال أمام احتمالاتٍ شتى، يعود ليسقط في التقرير والتأكيد، مجيباً هو نفسه عن ذلك النفي الذي طرحه، مُبدِّداً حالة الدهشة والاستغراب التي افتتح بها القصيدة، وكان الأجدر به أن يترك باب الشعر مفتوحاً على مصراعيه، دون أن يوصده بأجوبة تقريرية، تأكيدية، لا تخلو من خطابية واضحة. وكان الأولى به أن يحترم مخيِّلة القارىء، ويثق به، فيدع له مجال الجموح والتجنيح، لا أن يلجم القارىء، ويُمطره بوابلٍ من الأجوبة التي تبدأ كلها، بـ «إنّ» التوكيديَّة:

ليس طفلاً، ذلك الخارج من أزمنة الموتى...
إلهيُّ الإشارة

ليس طفلاً وحجارة
ليس شمساً من نحاسٍ ورماد
ليس طوقاً حول أعناق الطواويس..
محلًّى بالسواد



إنه طقس حضارة

إنه إيقاع شعب وبلاد

إنه العصر يغطي عريَهُ في ظل موسيقى الحداد

ولا يختلف المقطع الثاني من هذه القصيدة كثيراً عن المقطع الأول، لولا اشتماله على صورة لا تخلو من غرابة، هي صورة التاريخ المسقوف بأزهار الجماجم، التي يخلعها الشاعر على الطفل الفلسطيني:

ليس طفلاً ذلك الخارج من قبعة الحاخام...

من قوس الهزائم...

ليس طفلاً وتمائم

إنّه العدل الذي يكبر في صمت الجرائم

إنّه التاريخ مسقوفاً بأزهار الجماجم

إنه روح فلسطين المقاوم

إنّه الأرض التي لم تخنِ الأرض...

وخانتها الطرابيش...

وخانتها العمائم...

إنّه الحق الذي لم يخن الحق...

وخانته الحكومات...

وخانته المحاكم...

ويختتم محمد الفيتوري قصيدته بمقطعٍ فيه حشدٌ رمزي، يدعو فيه الطفل الفلسطيني، الذي يرمز له بالزيت، إلى أن يتحرر من نفسه، ويسكب الأقمار ـ الحجارة ليضيء نافذة البحر ـ فلسطين، ويبشر بقدوم الموج:

فانتزع نفسك من نفسك...

واسكب أيها الزيت الفلسطيني أقمارك...

واحضن ذاتك الكبرى وقاوم

وأضيء نافذة البحر على البحر

وقل للموج إن الموج قادم

*

ثالثة الأثافي في هذه العجالة، قصيدة للشاعر اللبناني حسين حيدر تنوف عن الستين بيتاً. وإذا كان الشاعر يقلّ عن الشاعرين الآنفي الذكر شهرةً ومجداً، فإنه في قصيدته «الانتفاضة» يتخطّاهما معاً، ويقبض على حجر الشعر في كثير من الأبيات فتقارب بعض توهُّج الحجر.

يبدأ حسين حيدر قصيدته مبهوراً بالأطفال مندهشاً بهم، متحيِّراً من أيِّ عالمٍ أتوا، هل هو عالم الأرض أم عالم النجوم؟ ويرفعهم إلى مستوى الأنبياء، والآلهة الذين تعجز الأرحام البشرية عن إنجابهم:

مِن عالم الأرض، أم من عالم النجم

من وردة الحلم أم من شوكة الندمِ

أم من نشيجٍ، وراء البال، مُتَّصلٍ

بذكرياتٍ لهذا البال، لم تنم

من أين جئتم، منى الأرحام عاجزةٌ

فهل أتيتم إلى الدنيا بلا رحم

إلا أن الشاعر بعد هذا التوالي في الاستفهام الرائع المحيِّر الذي يطلق عنان الخيال، ويفتح احتمالات شتى، كل احتمالٍ منها أجمل من الاخر، سرعان ما ينزلق إلى ما انزلق إليه محمد الفيتوري، فيلجم الخيال، ويوصد الباب أمام الاحتمالات المتعدِّدة، وينزل بالأطفال من مستوى الآلهة والأنبياء إلى مستوى البشر العاديين، فيقيِّد بعد أن أطلق، ويحصر بعد أن نشر، ويجيب عن تلك التساؤلات بجوابٍ تقريري واحد، قاطعاً قول كل خطيب، على حد تعبير المثل العربي:

لكنَّها الأرض ملَّت من صغارتنا

فأنبتت جيلها المنشود من عدمِ

أليس هذا خللاً في الهندسة الفنية للقصيدة؟

ثم يقع حسين حيدر فيما وقع فيه نزار قباني من تحقير الذات، ودعوة الأطفال إلى التبرؤ من آبائهم، وإن كان أقل مباشرة ووضوحاً من نزار:

لستم بأطفالنا، فالفجر من جدلٍ

يعطي النقيضَ، وطالت دورة العقمِ

لا تخدعنكم منا مشاركةٌ

نخشى على حربكم من لوثة السقمِ

وليس خافياً الشبه بين نزار قباني وحسين حيدر في بعض الأبيات، وان كان الأخير أكثر تجاوزاً، ولا سيما في قوله:

أطروحة الحرب في التاريخ تحسبها

ارادة، لا حساب الكم والرقم

جيل الحجارة لا تحزن لمدرسةٍ

تسدُّ أبوابها أحقاد منتقم

إن كنت للحرف فوق اللوح مفتقداً

فأنت أستاذنا في أقدس القيم

وإذا كان حسين حيدر يقابل في بعض الأبيات بين عجز الآباء وانتفاض الأبناء، فإنه في بعضها الآخر يقابل بين سحر الكبار أفراداً وأنظمةً وأمماً، الذي لا يعدو كونه شعوذة وتدجيلاً، وسحر الصغار الحقيقي الذي سحر الكون، وغيَّر نظرته إلى القضية. وإذا بالحجر أبلغ من كل ما دبّجه الكبار في إشهار الحق:

سحر كبار انتهى بالسحر شعوذة

وساحر الكون طفلٌ لاثغ الكلم

فعندما قدمت للكون قصتنا

يد الكبار عرفنا نظرة البرم

وعندما أوجز الأطفال قصَّتهم

تغيَّرت نظرةٌ في الكون للغنم

وكم هي جميلة وملحميّة تلك الصور المتلاحقة التي تفتَّق عنها قريحة حسين حيدر، حيث يرتقي بالفعل الطفولي إلى مستوى أسطوري، فإذا ما قصَّر المقلاع دون هدفه، فإن عيون الأطفال تشع، فتبرق، فترعد، فترجم زناة العصر بغزارة أسطورية، يستعيرها الشاعر من القرآن الكريم:

إن قصَّرت ضربة المقلاع عن هدفٍ

شعَّت عيونكم كالبرق في الديَمِ

فأرعدت. غير أن الرعد أغنيةٌ

وأرسلت طيرها سجِّيل بالحجمِ

وتكاد تضارعها جمالاً صورة أخرى، هي صورة فلسطين، الماثلة في وجه كل طفل، والطالعة من كل زاروب، وشارع، وحي، فتصور أيَّ ذعرٍ ينتاب المحتل، وهو - أينما حدق - لا يرى سوى فلسطين تمشي، وتتوهج، وتنفض عن أجنحتها رماد الزمان والظلم:

وجوهكم خافيات في بيارقكم
توحّدت كلها في وحدة اللثم
فأينما حدّق المحتل في فزع
رأى فلسطينَ تمشي فهي لم تضم

ولعل أروع ما في القصيدة على الإطلاق، هو ذلك المقطع المكتظ بالصور الجميلة، الذي يؤنسن فيه الشاعر الطبيعة والأشياء، ويطفلنها، فإذا بها تنتمي للطفل بدلاً من أن ينتمي هو إليها، وتكسب شرف المشاركة في الانتفاضة، فالحجر يرقّ لوحدة الطفل، وينتمي إليه، ويحلم معه، ويود أن يفقد الوزن وهو في كفيه حتى إذا ما تهاوى على هدفه يتثاقل. والريح تغفو في أكمام الطفل، تنتظر أمره بالانطلاق والاضطرام. وشمس الضحى تزرع عنادها في عينيه، وتدله على القمم. والأنهار تسر إليه أن يداوي الجرح بالغناء. والأشجار تبوح له بسرِّها، وتعلِّمه درساً في التجذّر والشموخ، الأمر الذي يضفي على القصيدة جواً ملحمياً، تقوم بالبطولة فيه الأرض والإنسان:

كأن أحجارها رقّت لوحدته
فأقبلت تنتمي للطفل عن أَمَم
كأنها وهي تجلو في طراوته
صلابة الصخر، ذاقت روعة الحلم
تودّ أحجارها إن قام يقذفها
أن تفقد الوزن في كفيّه كالنَّسم
فإن تهاوت على أهدافها غضباً
تثاقلت كحسود ضاق بالنعم
كأنما الريح في الأكمام غافية
فإن يشرْ اصبعٌ بالنار، تضطرم
كأن شمس الضحى في عينه زرعت
عنادها ثم دلّته على القمم
كأن أنهارها مالت على أذن
إذا أصبت فداوِ الجرح بالنغم
كأن أشجارها من قلب عاصفةٍ
باحت له مرةً بالسر في العظم
إن جاءك الموت يسعى، أو سعيت له
مت واقفاً كجذوعي واقتبس شيمي

*

هذه الحجارة رشقت بها بعض الشجر العالي في دوحتنا الشعرية، وإنما قصدت من خلال رشقها إلى أمرين: الأول هو تذوُّق ما طاب من الثمر، وتنشُّق ما عَطُرَ من الزهر؛ والثاني تقليمُ ما جفَّ وذبل وذوى من الثمر والزهر والأغصان.

ولئن كانت حجارتي المتواضعة، قد أصابت من شعرائنا نزار قباني، ومحمد الفيتوري، وحسين حيدر، فلأن الرشق إنما يكون لعالي الشجر. □

سيصدر قريباً في السلسلة الروائية:

الارجوحة
محمد الماغوط

دار المتعة
وليد اخلاصي

اطفال الندى
محمد الاسعد

موجز تاريخ الباشا الصغير
فيصل خرتش

نزيف الحجر
ابراهيم الكوني

شجرة الكلام
محمد أبو معتوق

التبر
ابراهيم الكوني


RIAD EL-RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر
56 Knightsbridge London SW1X 7NJ

القصيدة السوداء

خيري منصور

- ١ -

■ قطيع على المائدة.. وآخر في الغابة
أحصنة تحك أردافها على خشاب العربات
ظهيرة مغلقة كعربة إسعاف
تجار على إسفلت النهار
الحدائق الصغيرة ترضع ديدانها
وهشيم البراعم الزجاجية
ينسحق تحت الحوافر
محدثاً زقزقةً مبحوحةً
هكذا تلتقط العصافير الخوف عن فراخها
وتبني به أعشاشاً للتلاميذ..
- إلى أين ستفضي بنا هذه الأسيجة:
حول أبجدية العشب الصناعي
ولعبة كرة القلب؟

- ٢ -

دوائر...
دوائر...
أصفار حبلى بأرقام قادمة
وبنات: أظافرهن مطلية من بكاراتهن
ولهن عيون في الجوارب الشبيهة بأدمة الجلد
الخيوط متعرجة كالشرايين



جنون آخر
ويوشك الله على الانسان
بلوغ آخر...
وتبتسم النعامة من مؤخرتها
هكذا تسيل الأيام قاراً يسمونه الليل
يعبِّدون به الأحلام
ومصائف المتقاعدين عن أنفسهم
هكذا أتأرجح خرزة من عنق ثور
يبحث عن أسد يفترسه
في الغابة المقلوبة

لم أبلغ بعد مطلعي
لم أنبع
ثمة أنين في أحشاء الجبل
ومواء في الصخور
ثمة دماء محتقنة في سكك الحديد
ثمة أرامل صغيرات
ينشجن في أعشاب البراري
وثمة ما يومىء لي:
- تريث
أنت لم تنبع بعد
وتريد أن تصبَّ هكذا... فجأة
في القبر!

- ٣ -

أحضرت ما يلزمني لليلة كهذه:

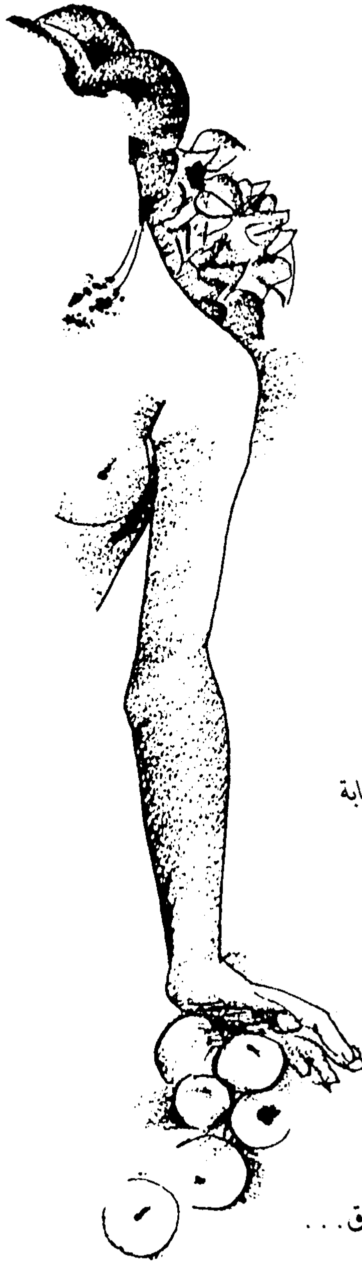
كتف أخي الصغير
وعشرين ورقة
ومسدساً من قطن
ونسياناً يليق بهذا الخوف
وجلست أكتب:
قتلت عشرين (نوما) بحلم واحد
أسرت أصابعي العشرين
بكبوة واحدة
علقت صور موتاي - أعني قتلاي - جميعهم
في إطار واحد
وعلقت فوقهم الجدار
كان أبيض مقشوراً كأكفانهم
التي قضمتها الديدان
وحين بلغت الفاصلة الأولى
بين أبي وبيني
غلبني النعاس.. أو الخوف
البرد.. أو الندم

لم يكن ممكناً أن أعرف لماذا كففتُ عن الكتابة
غير أن أصابعي،
كانت معقوفة كمقابض العكاكيز
التي تجرجر عمياناً
وظلي يتخبط في دمه!

ناديت أمي من حافة النوم
صرَّ البابُ وماءت القطة الحبلى على العتبة
- لماذا يركضون هكذا تحت المطر؟
خارجين من أفواه بيوتهم كالشتائم أو البصاق...
إلى أين يركضون...
تحت هذا المطر..
جاعلين من أكفهم المتشابكة
مظلاّت من لحم؟

- ٤ -

لو كنتُ أعمى لما سمعت!
لو كنت أصم لما رأيت!
لو كنتُ...



لكنني أخرس ثرثار
أقول كل شيء ولا أقول شيئاً
أنذرهم فيضحكون
وأعترف فيهرعون بعيداً عني
وعنهم!

- ٥ -

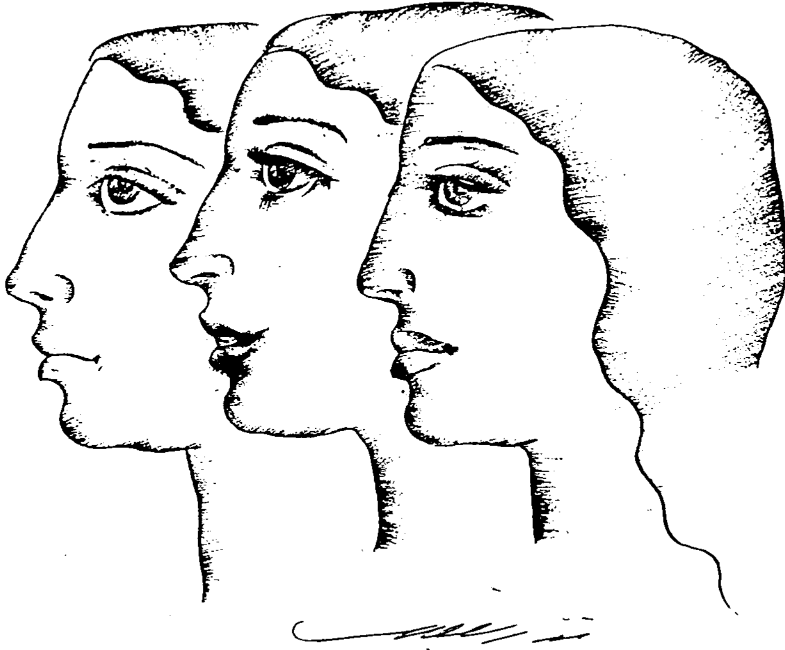
هذه لغة مجرورة
بأحصنة عجفاء
كلمات..
أسطوانات غازٍ
أو قاطرات زبالة تضمِّخ الفجر
بما آلت إليه السهرة الأخيرة..
من إمساك وآلام في الرحم...
وثمة في الأكياس الملقاة على قارعة الدولة
لفائف حمر..
أخفاها الرجال تحت وسائدهم!

- ٦ -

تراجعي يا ذاكرتي قليلاً
تراجعي...
وصْفات اليوناني الأعور
وناكح أمِّه
وراوية الإخشيدي...
والشاعر «الحائض» في قصيدته
ملأت جيوبي بالقشور العطنة
تراجعي يا ذاكرتي قليلاً
تراجعي...
سأكثر من (السينات) حتى أجعل الغد يرتعد
من أمس مشحوذ على عنقه
وَسَـ
وَسَـ
وَسَ...
حتى أجعل المستقبل كله
يتثاءب على هذا السرير.. □

خيري منصور:
شاعر وناقد من فلسطين له ست كتب مطبوعة، ثلاثة دواوين شعرية، وثلاثة كتب نقدية

تاريخ الحجارة



سالمة صالح



■ أعرف أنني سأعود يوماً، أبحث عن تلول النرجس تحت ساعة البريد، عن طريق ينحدر عبر حقول القمح إلى محطة القطار، عن أعمدة المرمر وتيجانها ترتمي في ساحة دار كانت ذات يوم دارنا، وأعرف أنني لن أجد شيئاً من ذلك. لقد بحثت مرة عن غابة حور انسللت يوماً بين أشجارها فابتلت قدماي بماء لم أره، ينساب تحت العشب الغض يترصد الخطوات الفضولية، غابة لا طريق للسابلة فيها.

لم يكن قد مر على ذلك سوى بضع سنوات، بحثت عنها فما وجدت سوى جدار أصم من التوتياء كتبت عليه اعلانات بحروف ملونة كبيرة.

وفي مرة أخرى بحثت عن غابة سروفي «زاويته» كنت قد فتنت بها طفلة، فلم أجد المدينة برمتها. كانت أرض أخرى بأشجار أخرى وشوارع جديدة قد احتلت ذلك المكان.

أبحث عن أطفال لعبت معهم فأجدهم قد شاخوا. فلماذا أعذب نفسي بحثاً عما لا عودة له؟

لقد كانت حياة جد عادية، حياة آلاف من الأطفال، يقدم العالم لهم نفسه في العشبة التي تنبت بين بلاطات الأرض، في الدودة التي تفاجىء أصابعهم وهم يحفرون التراب وفي لسعة النحل. لكنها تبدو لي الآن وقد خلفتها بعيداً ورائي عالماً ساحراً مليئاً بكنوز لا تنضب.

تنبعث في الذاكرة من جديد سحب الدخان ورائحة الخبز الساخن وطعم الانتظار لطفل نافد الصبر يرقب رغيفاً يقلب على وجهه الآخر، لم ينضج بعد، أو أصابع صغيرة تنقل الرغيف الذي نضج لتوه من يد إلى أخرى فلا تحترق أو تفقأ الفقاعات السمراء على وجهه، وأعود طفلة، لكن لا ذلك البيت العتيق تنبت الغبيرات على ستراته ولا الخبز ينضج على صاج تفرقع تحته أعواد الطرفاء وهي تحترق، والطفولة لا تكون إلا وسط كل هذا. ولكن ما من طريق يسلكه المرء مرتين.

المعصرة

في الصباح الباكر، ننحدر عبر سلم يضيء النهار درجاته الأولى. كلما هبطنا تركنا الضوء وراءنا. ما كنا لنتجاوز منتصف هذا السلم الذي يقود إلى هوة عميقة، سرداب مظلم. نمكث لحظة فنعتاد الظلمة، ونتبين حجارة الرحى، حجارة عظيمة شقراء تتعامد مع نظيرة لها وتدور عليها. تلك هي المعصرة. لعلنا رأينا مرة أو مرتين زيت السمسم من مزراب عند أسفل الرحى، فمكثنا نراقب تلك الكمية الهائلة من هذا السائل الكثيف ذي اللون الترابي. كنا نحب هذا السائل ممزوجاً بالسكر أو «الحلو» غير أننا ما كنا نذهب إلى المعصرة من أجله، فقد كنا نستطيع شراءه من الدكان القريب. كان ثمة شيء أكثر ندرة، لا نستطيع شراءه إلا من ذلك المكان: أقراص داكنة منبسطة بحجم كف اليد كتلك الحصوات التي تنتقى من قاع النهر وتذهب إلى مطابخ البيوت. كانت هذه الأقراص هي حثالة السمسم المعصور، تبسط أقراصاً صغيرة سميكة، ندفع في كل خمسة منها عشرة فلوس ونحملها إلى البيت. ما كنا نذهب لشراء هذه الأقراص إلا نادراً، لكننا أحببناها. كان بوسع الواحدة منا أن تلتهم نصف قرص من هذه العجينة الدسمة. ثم إنني ما حصلت على هذه الأقراص بعد ذلك. بوسع المرء أن يحصل في أية مدينة على تلك الأطايب، فالمدن تقدم هداياها لبعضها، تعلن عنها لافتات كبيرة متباهية: مكسرات الموصل، لبن أربيل، أو باعة يفرشون بضاعتهم على الأرصفة: قضامة، زبيباً، فستقاً، غير أن تلك الأقراص ما كانت لتخرج من المعصرة، ما كانت لتصل إلى أقرب دكان. وكان لا بد للحصول عليها من الهبوط بضع درجات نحو تلك الهوة، ذلك السرداب العميق، والانتظار بضع لحظات أو ربما دقائق كيما يتنبه العامل إلى وجودنا. إن تلك الحثالة التافهة لتبدو الآن شيئاً رائعاً مثل جميع الأشياء التي لا عودة لها.

يراعات

تومض في ظلمة المساء واحدة من تلك الحشرات الأثيرة لدى الأطفال، شمعة الحصاد، نقطة ضوء، نجمة تتحرك أمام عيني، ترتفع مبتعدة ثم تغيب. وأضطرب. لا سبيل إليها وقد ابتعدت. في المساء، قرب بيادر القمح كانت تلك الومضات ترى بين دقيقة وأخرى. أما في النهار فكان الوقوع على واحدة منها أكثر صعوبة. يصطادها الأولاد ويحبسونها في علب الثقاب. يفتح أحدهم العلبة في حذر حتى منتصفها، فنرى واحدة من تلك اليراعات السوداء يشوب جناحها الصلب شيء من الاخضرار. كنت أبحث بلهفة عن واحدة أمتلكها، وكنت أصادف جعلا أغطيه بكفي لعله يضيء، أحمله إلى البيت مغتبطة، فإذا رآه الصبية خبروني أنه ليس سوى حشرة منطفئة، حشرة لا قيمة لها، وأنني قد أخطأت. أبحث عن زاوية مظلمة أحمله إليها، أغطيه بكفي ثانية لعله يأتلق في الظلمة. لا جدوى. إنه لا يساوي شيئاً. لقد كان الصبية أكثر توفيقاً منا في التقاط هذه الحشرات. أحياناً كانوا يبيعونها لأطفال آخرين. إنهم على الدوام يستطيعون الحصول على واحدة أخرى.

هبات الأرض

نسمع نداء بائعة الخيضر، فنهرع إلى أمي، نأخذ منها قطعة نقود صغيرة، ربما أربعة فلوس أو فلسين، ونطل من الباب. ها هي المرأة نعرفها من ملابسها، ملابس قروية كردية، تسير متريثة، تحمل خيضرها في خرج معلق على كتفها أو أحياناً محمول على ظهر حمار. نضع الخيضر في طاس، فلا ريب أن أمي قد نهرتنا في المرات القليلة التي وضعناه فيها في طرف أثوابنا، ونسرع إلى ساحة الدار، نقتسمه، نخضل هذه الثمرات الفجة بالماء، ونغرقها بالملح ثم نبحث عن حجر خشن، نضعها على طرف منه ونشرع بحكها على الطرف الآخر واحدة فواحدة. تختفي خضرتها الباهتة، ويتكشف لحمها الشاحب، عندئذ تغسل، ويكون قد حان الوقت لالتهامها. أي طعم كان لهذه الثمرات فنبذل فيها كل هذا الجهد؟

في الصيف كانت المرأة تعود بخرجها، غير أن ثمراتها هذه المرة تكون قد نضجت وجفّت، ثمرات خرنوب ذات لون بني، نحركها فنسمع صوت بذورها تخشخش داخلها. نكسرها ونتأمل هذه البذور المصنوعة بدقة فائقة، بذوراً مصقولة لامعة تطل من غريفاتها داخل هذه القرنيات. لكن ثمة ما هو أطيب مذاقاً. في الربيع يخرج الصبيان فرقاً إلى البرية، إلى أماكن لا يعرفها سواهم. نحن اللفتيات نمضي النهار نلهو بلعب نصنعها بأنفسنا. قطعة خام نقصّها، نخيطها ونحشوها بالخرق، ثم نركّب لها رأساً يتصالب مع الذراعين، ونبحث عن ندفة صوف بنية اللون أو سوداء، نستلها أحياناً خلسة من حشية أو وسادة، ونخيطها فوق ذلك الرأس الذي لا يكون قد اكتمل حتى نرسم له عينين وأنفاً وفماً. وحين تتعدد هذه الدمى وتتكاثر نمنحها أسماء وعلاقات، فتلك هي الأم، وذلك هو الأب، وهذه هي الابنة. كنا ننشغل بها طول النهار، نخيط لها ثياباً جديدة وفرشاً، فإذا مللناها تركناها في صندوق أو زاوية. في المساء يعود الصبية يحملون حصيلة رحلتهم: فطريات تشبه درنات البطاطة ذات حلاوة باهتة، وأبصالاً سكرية. وفي أحيان قليلة كان هنالك الحمّاض، تلك الحبات القرصية نضغطها فتنفقع بين أصابعنا، أو نمضغها في توجس. ما كنت لأستطيع أن أطمئن إلى أن ثمرة لها هذا الحجم الصغير وهذه الاستدارة يمكن أن تؤكل.

الحجارة

الحجارة هي سيماء تلك المنازل القديمة، حجارة تشي بثراء زائل. لقد كانت قصوراً تلك المنازل التي تعدد مالكوها وساءت بها الحال. منزلنا هو أحد منزلين متلاصقين هما ميراث جدي. في كليهما وضعت الحجارة أكواماً أو رصت جدراناً. إن ما ينهار لا يعاد بناؤه، انما تذهب حجارته إلى الكور، أو ترص في زاوية من الزوايا البعيدة لساحة الدار. لقد صنعت هذه الحجارة سترة لأحد أروقة الدار، فتحول إلى غريفة اتخذت مطبخاً. كانت حجارة كبيرة منتظمة اقتطعت من الجبال وألواح مرمر ذات عروق زرقاء تنتظم فوق بعضها تاركة شقوقاً وثغرات يمكن أن تدخلها اليد حتى المرفق أحياناً. وكانت هذه الشقوق مخابىء لكنوزنا الثمينة، كنوز لا يحصل عليها المرء إلا مرة واحدة في حياته.

ذات مرة أعطتني أمي قطع نقود عثمانية، قطعاً خفيفة ذات نقوش غامضة، فقد نحاسها بريقه وشابه بعض اسوداد. كانت هذه النقود قد أدخرت أطول مما ينبغي، ثم لم تعد تساوي شيئاً. لم تكن تلك النقود فيما أحسب سوى قطع صغيرة، ما كانت لتشكل ثروة رغم كثرتها، غير أنها كانت بالنسبة للطفلة التي كنتها كنزاً لا يساويه كنز. خبأتها في واحد من تلك الشقوق. كنت أمدي يدي عبر الشق وأخرجها لألعب بها بين حين وآخر. مددت يدي ذات يوم فلم أجدها. لقد اختفت بصورة غامضة. ثمة أشياء ثمينة أخرى ابتلعتها الحجارة. ابريق من الفضة ذو نقوش كان لعمتي، وخنجر نادر ذو قبضة مرصعة، واحد من تلك الأشياء القليلة التي كانت تمثل أمامنا بأبهة، تشيء بتاريخ ذي شأن، تاريخ كنا نجهل تفاصيله. كان هذا الخنجر لأبي، وقد ظل سنوات يحتل مكاناً خاصاً في درج سري في خزانة الملابس، هذا المكان الأثير الذي ما كان يدخله الا ما له أهمية خاصة: النقود والأسلحة والأوراق المهمة. كان فيه كيس لرصاصات ما أطلقت أبداً. كنا نخرجه خلسة، نفرغ الرصاصات ونتفحصها. وقبل ذلك بزمن بعيد كان لأبي مسدس تدور فيه اسطوانة ذات ثقوب. ما رأيت ذلك المسدس إلا وقد انتهى إلى صندوق للحدائد والمسامير. وأما الرصاصات فقد اختفت من الخزانة السرية بعد حين، وبقي الخنجر. كان أبي شديد الاعتزاز به، عظيم الحرص عليه. وقد أحببنا هذا الخنجر بدورنا. كنا نستقرىء الماضي في تلك الثنيات في مقبضه وفي ذلك الأخدود الذي يتوسط نصله ويوسمه مثل بذرة نبتة. في أيام الخوف ابتلعت البئر كثيراً من الكتب، ودفنت كتب أخرى في أرض السرداب. وكانت أمي تخاف كل ما يسمى سلاحاً، رغم أن ذلك الخنجر لم يعد أداة للقتل، ولم يستخدم أبداً لما صنع من أجله ذات يوم، وربما لم يفكر صانعوه بأنه يمكن أن يكون هذه الأداة. فما حاجة القتل آن يرصع ويزين؟

خافت أمي فأودعت الخنجر بين الحجارة التي كانت قد ملأت احدى ردهات السرداب. لكن أيام الخوف امتدت أطول مما ظنت، وما عادت إلى ذلك الخنجر أبداً.

من الحجارة أيضاً نقرت المدينة أجرانها ومزملات مائها. كان لنا اثنان من تلك الأجران، جرن صغير ما أكثر ما دق فيه اللحم والبرغل قبل أن ينبسط أقراصاً، وآخر أكبر منه ما كان ليستعمل إلا ◄

نادراً. حين تنفد المؤونة قبل مطلع الخريف، كان يمكن ملء الجرن بالقمح يدق بصبر حتى يتكشأ. لم يلبث هذا الجرن أن أهمل فلم يعد سوى حجارة استلقت طويلاً في زاوية من ساحة الدار، حتى اتخذتُ منه يوماً مخبأ لأشعاري، أشعار صبية في الثالثة عشرة حفظت عن ظهر قلب كل ما يلقن في المدرسة من الشعر وكل ما حوته كتب المطالعة المدرسية، انفطر قلبها حزناً «لليتيم في العيد»، لكنها ما أفلحت كثيراً في «وصف يوم ممطر»، ولا استطاعت أن تقدم جواباً مقبولاً للسؤال، الذي ظل يتكرر سنة بعد أخرى: «كيف قضيت العطلة الصيفية؟».

الحجارة أيضاً

لم يكن أحد ليجْهد نفسه ويأتي بعمال يهدمون جداراً أو يرممون غرفة. كانت جدران وغرف تنهار بين حين وآخر. نسمع دوياً فنصيخ السمع هنيهة لنتبين مصدره، ثم نستأنف حياتنا. لا تمر ساعة حتى يكون الأمر قد أصبح خبراً باهتاً يلقيه أحد المارة دون اكتراث: «إنه بيت فلان». قلما يعبأ أحد بالذهاب وإلقاء نظرة، فهو أمر عادي يحدث من حين لآخر. ثم بعد أيام أو أسابيع يأتي رجل فيلقي نظرة على كوم الأنقاض. يتبادل رب البيت معه حديثاً مقتضباً. وفي اليوم الثاني تأتي الحمير لتحمل تلك الحجارة وذلك «الخرشان» في غرائر على ظهورها. يخرج الحمار في النقلة الأولى يرافقه الحمّار. وفي المرة الثانية يكون قد عرف طريقه. يمضي متمهلاً غير ساخط، ثم يعود غير مكترث وقد أفرغ حمله. كنا نرقبه وهو يمضي، ثم ننتظر عودته فلا يخيبنا. ما كان ليخطىء أو يتأخر. فإذا انتهى عمله رافقه صاحبه فلم يعد.

على هذا النحو كانت تتحول غرف كبيرة إلى ساحات خالية تنضاف إلى ساحة الدار فتزيدها سعة.

ذات يوم انفتحت في ساحة الدار هوة، فتكومت الحجارة في الطرف القصي من السرداب. وشيئاً فشيئاً صارت هذه الهوة تتسع وكومة الحجارة تحتها تزداد ارتفاعاً. وأصبح بوسعنا أن نقفز فوق هذه الحجارة، ثم نرتقي الدرجات العريضة إلى باب السرداب. وكثيراً ما كنا نسقط في هذه الهوة ونحن نلعب. وحين يكون الوقت قد قارب المساء، فإن السرداب المظلم يخيفنا، فكنا ما إن تلمس أقدامنا الأرض حتى نمرق باتجاه الباب الذي نعرفه تماماً دون أن نلتفت. وإذا اشتد بنا الخوف أغمضنا أعيننا فلا نرى تلك الأشباح التي كانت تترصدنا ما أن يحل الظلام. كنا نعرف أن التفاتة سريعة تستطيع أن توقظ كل من سمعنا عنهم من ملائكة وشياطين، وكنا نخافها معاً.

لقد اتسعت هذه الهوة أكثر فأكثر، وارتفع كوم الأحجار تحتها. وحين تهدم جانب من الرواق نقلنا حجارته إلى تلك الثغرة. ذات يوم تحولت تلك الهوة إلى حديقة صغيرة، أزهرت فيها شجيرات الورد وزهرات البانسيل التي كانت تشخص إلينا بعيونها الملونة في دعة، دم العاشق، قرنفلات بيضاء وأخرى داكنة الحمرة. كانت حياة يانعة تنبثق من تلك الهوة، من تلك الحجارة وذلك التراب.

كانت ثمة أشياء تتهدم على الدوام، وكانت أمي تمتلك موهبة فذة في ترميمها. ما أن يتهدم شيء حتى تمد إليه يدها فتعيد إليه الحياة. كانت أثوابها القديمة تتحول إلى أثواب جميلة لنا، والغرف المنهدمة إلى حدائق مزهرة. لقد دأبت تحارب الخراب بعزيمة لا تفتر ثلاثين سنة، أربعين سنة، بأكثر الوسائل تواضعاً.

المقابر

المقبرة التي تمتد على يسار الشارع الذي يبدأ حيث تتفرع الطرق وتفترق عند باب البيض ويستمر منحدراً حتى الطاحونة تبدو في الربيع أكثر ألفة. القبور دارسة يحيطها العشب ترصعه زهيرات البيبون، وبنيت فوقها الحرمل، إذا دعكت ثمراته الخضراء بين الأصابع انبعثت منها تلك الرائحة التي لا يخطئها الأنف. رائحة لا تشبه شذى. الرائحة نفسها التي تنبعث من ثمراته الجافة إذ تلقى في النار لتحترق في طقوس يائسة لإبطال السحر أو اعادة الطمأنينة إلى قلوب أطفال خائفين. يطقطق الحرمل في فحم المجمرة بينما تنصهر بلورة شب على صفيحة وضعت فوق النار، تتحول إلى دائرة من سائل شفاف كثيف يبيض لونه شيئاً فشيئاً وهو يتصلب فيصبح قرصاً ذا ثقوب وثآليل، تروزه الأمهات القلقات فربما استطعن فك تلك الرموز الخفية، لكن وظيفته تكون في هذه اللحظة قد انتهت فيصير إلى أيدي الأطفال.

القبور أيضاً تمتد جنوباً أمام مدرسة البنات، يفصلها عن الشارع سور يبدأ عند باب المدرسة. وعلى طول الطريق الذي يحاذي السور كان حائكون يقيمون أسديتهم، يصلحونها أو ينشرون غزولهم التي صبغت لتجفّ.

حين ينتهي السور ينبسط الشارع في الساحة الكبيرة للباب الجديد حيث تتعدد الطرق وتتشعب، وغير بعيد منها، خلف الأبنية القليلة المتراصة يقوم سور آخر يحجب خلفه تلة ترابية كنا نمر بها ونحن في طريقنا إلى المدرسة. ما كانت هذه التلة لتعرف بهجة الربيع في العشب وشقائق النعمان فما نبتت عليها عشبة أبداً، ولكن إذا تقدم الربيع انتشرت عليها قطعان غنم أتى بها الرعاة ليجزوا صوفها. كنا ونحن نعود من المدرسة نرى الأغنام قد غدت عارية قبيحة والصوف قد جمع في أكوام. أغنام أخرى تجري على جلدها مقصات الرعاة وأخرى تنتظر. كان ذلك يستمر أسبوعاً أو اثنين ثم تعود التلة جرداء كما كانت: لا عشبة، لا حجارة، لا شيء سوى غبار خفيف تثيره الريح إذا هبت. ثم يأتي يوم نرى فيه أوتاداً تدق في الأرض القاسية، وتنصب أراجيح ودواليب، فنعرف أنه العيد يقترب.

على هذه التلة كنت قد شهدت العيد مرة واحدة، تأرجحت، ضعت وبكيت.

ما كان أحد ليبتعد صاعداً إلى قمة التلة التي تنحدر من الطرف الآخر مسلمة إيانا للقبور تنتشر متقاربة في أرض كثيرة الانحناءات والحفر. ما ذهبت لاستكشاف هذا المكان وحدي، لكننا انسللنا إليها فرقاً صغيرة في طريق عودتنا من المدرسة، يجذبنا إليها ذلك اللغز الغامض: الموت. هنا قبر انفتحت عند نهايته حفرة عظيمة، وهنا يرقد طفل. وتتابع رفيقتي الشرح وهي تشير إلى مشكاة فتحت في شاهدة قبر: هنا يوضع مصباح يضيء للميت. نقرأ رموزاً لا نفهمها وأشعاراً مثل:

يـا زائـرا تـرابي
ابـك عـلى شـبـابي
بـالأمس كنت مـثـلك
والـيـوم في الـتراب

فنسلم أنفسنا للحزن والتأمل، ونظن أننا قد تعلمنا شيئاً. □

سالمة صالح:
كاتبة من العراق



عمر أبو ريشة: شاعر اللحظة الهاربة والمتعة المستحيلة

محي الدين صبحي

هذه الدراسة في قسمين، نشرت (الناقد) في عددها السابع والعشرين الأول، وهو عن شعر عمر أبو ريشة الموضوعي، وتنشر هنا القسم الثاني وهو عن شعره الذاتي

٢. في شعره الذاتي

١. الذاتي والموضوعي:

أوضحت دراستنا للجانب الموضوعي في شعر أبو ريشة أن هذا الشعر جنح إلى التكامل مع التراث الكلاسي على حساب النزوع الرومانتي في شعر عصره، دون أن يفقد شعره الموضوعي بريق الجدة وروح العصر، بفعل حيوية خيال الشاعر وحداثة ثقافته الشعرية. وقد ترافق تكامل شعر أبو ريشة مع تراثه باندماج ملحوظ بين الشاعر ومجتمعه. فلا نعثر في سيرته ولا في شعره على ما يشير إلى انشقاق الشاعر على مجتمعه أو صدامه معه. علماً بأن «أنا» الشاعر في قصيدته لا تشير إلى شخصيته التاريخية الاجتماعية، بل إلى شخصية شعرية متخيلة في القصيدة. هذه الشخصية الشعرية مبنية من خيالات الشاعر ورغباته، أي من تصوره لدوره ودور الشعر في المجتمع. كما أنها تخضع لأعراف الشاعر في عصره، وكيف ينظر العصر إلى الشاعر: مبدع؟ مداح؟ متطفل؟ متنبىء؟ إن الأعراف الشعرية في ثلاثينات هذا القرن وما بعدها لم تكن تسمح بتقديم شخصية شعرية مخالفة لمجتمع محافظ يسعى إلى التحرر الوطني.

وبالتالي، فإن كانت «أنا» الشاعر في القصيدة متخيلة، فمن الأولى أن تكون «أنت» أيضاً متخيلة. لكنها في الحالتين خاضعة لعرف اجتماعي ينظر إلى جنوح الرجل على أنه شيء بين التصعلك والفروسية لكنه لا يسمح للمرأة إلا بالعشق الطاهر وإلا فإنه العهر[٥] المدان وقد ينتهي بالقتل المرخص به تحت عنوان «جريمة الشرف».

بعد أن تطور المجتمع العربي بظهور البرجوازية المثقفة، جاء شعر نزار قباني ليطور حساسية ذلك المجتمع نحو قضية العلاقة بين المرأة والرجل في الخمسينات والستينات، فلما استولت البرجوازية على الحكم ما بين مصر والعراق، لم يعد الشاعر يخضع لطائلة القانون مهما عرض من ألوان الصراحة العاطفية، لأن المجتمع منح المرأة حقين أساسيين: حق التعليم وحق الاختيار: اختيار المهنة والزوج والانتماء السياسي.. الخ. وقد امتد العمر بأبو ريشة لينتقل من ازدواجية المرأة البتول/ الطاهر إلى المرأة الموحدة التي تخوض تجربتها على مسؤوليتها، فتنتقي عشيقها وتهجره أو تخونه أو تخون زوجها. أقول إن هذا التطور انعكس في صورة المرأة في شعر أبو ريشة، دون أن يتناقض هذا مع الأطروحة الأساسية في أن «أنا» و«أنتِ» في القصيدة متخيلتان[٦] وإن كانت لهما جذور في الواقع، لكن القصيدة شعر خاضع لأعراف فنية واجتماعية، وليست مذكرات شخصية أو سجلاً تاريخياً. بل لا بد من الجزم بأن الخيال وفن القول الشعري يتحكمان بها أكثر من الواقعة التي دفعت الشاعر إلى نظم القصيدة.

وما دامت القصيدة خاضعة إلى هذا الحد الكبير للأعراف ◄





الشعرية والاجتماعية، فإن تقسيم الشعر إلى ذاتي وموضوعي يسوغه أن الأعراف الشعرية ذاتها جعلت من الشعر الموضوعي تناولاً شبه محايد لظواهر في العالم الخارجي، كالحوادث التاريخية ووصف الطبيعة أو الأطلال. في حين أن الشعر الذاتي يصف انفعالات الشاعر المباشرة فيما يتعلق «بأناه» الشعرية - علماً بأن مناطق الاشتباك والاختلاط بين الذاتي والموضوعي تكاد تكون أكثر من مواطن الانفصال والافتراق وخاصة عند الشعراء الحداثويين، أما الشعراء الكلاسيون فالفصل عندهم أغلب(٧) وأوضح. وأبو ريشة أقرب إلى التقاليد التراثية في الشعر الكلاسي، على الرغم من تعرضه لرياح الرومانتية العربية والأجنبية.

ويمكن أن نضم إلى شعره الموضوعي قصائده الوصفية، مثل «الخزّان» و«كوباكانا» (١٩٥٢) و«أوغاريت». وفي مقدمتها تأتي قصيدته التصويرية «كاجوراو» حيث تابع بعين فوتوغرافية كل لوحة ووضع، وبشكل محايد تماماً مما جعل التصوير محكماً والأداء معجباً لكن مثل هذا الشعر قليل التأثير في نفس القارىء الحديث. ولعل شاعرنا كان مدفوعاً إليه بحسه التراثي الذي يخلع على القصور والأطلال صفة جمالية. ومن العجيب أن دقة النقوش تستهلك كل طاقة الشاعر الجمالية بحيث تعقل خياله تجاه المعابد المشيدة، في حين أن الأطلال المنهارة تثير خياله لأن ما فيها لا يستأثر بكل انتباهه. ويكفي في هذا المجال أن نقترح مقارنة قصيدته الفوتوغرافية في وصف معبد «كاجوراو» (١٩٥٧) بقصيدته «طلل» (١٩٣٧) التي يتوثب الخيال بين أبياتها ويغيب الوعي. كما أن وحدة القصيدة شديدة التماسك إلى الحد الذي يعسر فيه استلال أبيات للاستشهاد بها. وهو يختمها بقوله:

هنا ينفض الوهم أشباحه
ويـنـتـحـر المـوتُ في يـأسـهِ

لنقل إذن إن الشعر الذاتي يعرض تجربة داخلية استنبطتها «أنا» الشاعر الفنية وعبرت عنها تعبيراً مباشراً يتصف بالغنائية حيناً أو بالتقريرية في حين آخر. ويمكن أن نمثل على الشعر الذاتي بقصائد أبو ريشة العديدة التي يصف فيها شروده ووحدته:

ليلى! أنا وحدي أقلب في الرُّبى
طرفاً يروح به الجمال ويرجع
أسهو على ذكراك حتى أنثني
متطلعاً.. لهفي لمن أتطلع؟
بيني وبينك عالمٌ لم يُدنِه
شوق.. ولم يبلغ حماه تضرُّع
أقتاتُ بعدك بالخيال؛ وقلما
دفق الظلام، وما احتوانا مضجع
ليلى! يكاد هواكِ يجرح زهوتي
فتبوح بالألم الدفين الأدمع
«حرمان» (١٩٣٥)

فهذه الألفاظ المختارة المتآلفة، ولهجة النجوى الرقيقة، والقافية العالية الوقع، واستسلام الشاعر لأساه وذكرياته، تتكاتف لتجعل من المقطوعة صرخة من القلب ذات نفس واحد يمنحها وحدة عضوية وكثافة عاطفية وجمالاً أشبه بجمال الرقى. وهي، مع ذلك، من شعره المبكر، ونجد أمثالها في قصائد عديدة: «شرود» و«حشرجة» (١٩٣٦)، «الروضة» (١٩٣٨) وأخص بالذكر مقطوعة «زنبقة» (١٩٤٧).

والحقيقة أن علاقة الشاعر مع نفسه تشكل تجربة داخلية في شعره تستلفت النظر، لأن لها من المحسوسية ما طورها حتى بلغت تأملاته حدود الحكمة والتفكر الموضوعي الذي يمنح الشعر صلابة الفكرة وملاوة الشعور الغض. ففي مقطوعة بعنوان «دنيا» (١٩٤٨) يشرح ضياعه وفجيعته بأبيات جاءت قمة في التصوير والتفكير، فهو يخاطبها واصفاً مراوغتها:

تطوين بالإغراء أيامي
وأطويها تمني
أنا في نديك أسأل
السمّار عن كأسي ودنّي

ثم يقدم هذه الصورة الصارخة عن الفجيعة:

واصيحة الحلم الأخير
إذا تفتّح عنه جفني

مما يوحي أنه ما زال غارقاً في وسنه يحلم، وأنه خائف على الحلم من أن يموت إذا فتح عينيه على الحقيقة. نجد مثل هذه الرفّات على جنبات الحلم المفكر - إن صح التعبير - في قصائد مثل «هيكلي» (١٩٥٧) و«كانت» (١٩٤١) و«دروب» (١٩٤١). وفي مثل هذه الوقفات يستخدم الحكاية المجازية لأن السرد يجعل الحوادث تسح المعنى بالتدريج، كما في قصائده «نسر» (١٩٣٨) و«بعض الطيور» (١٩٦٤) و«المرأة» (١٩٦١) و«بلبل» (١٩٤٤). تتميز قصائد الحكاية المجازية Allegory في شعر أبو ريشة بالتركيز والاختصار وسرعة الوصول إلى المغزى، بالرغم من قدرته على التطويل. فقصيدة «المرأة» تشرح كيف لاحت للشاعر جوهرة في أعلى الجبال فلما تعب في طِلابها حتى وصل إليها صاح:

واخيبتي.. لم ألفَ إلا
كرة مبلورة!!

فتركها وعاد إلى السفح، فلما حانت منه التفاتة ثانية شاهدها على البعد تشع فأيقن أنها جوهرة!

مثل هذه السخرية قليل في شعر أبو ريشة، لكنها سخرية نافذة. ففي قصيدة «عناد» (١٩٥٨) يتساءل الشاعر:

هذي الرّبى كما ضاق فيّ فضاؤها
ما لي على جنباتها أتعثر؟
والخمر، ويح الخمر، كان أقلها
يوري أمانيّ الرحاب ويُسعر
وأرى الشتاء تطاولت أيامه
وازداد عسفاً قلبه المتحجّر

ففي كل مقطع يصور أن شيئاً تغير. فالدروب صارت تتعبه بكثرة حجارتها وكان يطير فوقها فلا يعثر شيء. والخمر لم تعد تسكره فكأنه يشرب ماءً. والشتاء أصبح يقض مضجعه وكان الشاعر يلاقيه منفتح الصدر متحدياً. وأخيراً تنكشف حقيقة انقلاب الأدوار هذا:

وأتيتُ مرآتي وعطري في يدي
فبصرتُ ما لا كنتُ فيها أبصر

فخفضتُ طرفي ذاهلاً متوجعاً
ونفرت منه عاتباً أستنكر
خانتْ عهود مودتي، فتغيرت
ما كنت أحسب أنها تتغيرا!!

وهكذا نرى أن تجربة الشاعر مع نفسه في منتهى الخصب العاطفي والثراء الفني، بل إنها تبلغ مستوى من الانسانية لا يمكن لناقد أن يتجاوزه إذا أراد تقديم صورة متكاملة عن عطاء أبو ريشة:

تتساءلين.. على مَ يحيا
هؤلاء الأشقياء!
المتعبونَ ودربهمْ
قفرٌ ومرماهم هباءْ
الذاهلونَ الواجمونَ
أمام نعش الكبرياء!
الصابرون على الجراح
المطرقونَ على الحياء!
أنستهمُ الأيامُ، ما
ضحكُ الحياةِ وما البكاءْ
أزرتْ بدنياهمْ، ولم
تتركْ لهم فيها رجاءْ
تتساءلين... وكيف أعلمُ
ما يَروْن على البقاء؟!
إمضي لشأنك..
اسكتي..
أنا واحدٌ من هؤلاء!

«هؤلاء» ١٩٧٠

٤. المرأة المتمنعة:

شب أبو ريشة في مناخ الشعر الرومانتي بالعربية والانكليزية غير أن ثقافته وطبقته وتربيته منعته من الانغماس في هذا المذهب على الصعيد الحياتي والشعري، دون أن يحول ذلك بينه وبين انتقاء ما يروقه من المذهب الرومانتي، وفي طليعة ذلك أَمْثَلَةُ Idealisation المرأة والحنين إلى البراءة في مطلع حياته الشعرية مع ما يرافق ذلك من وصف اللواعج والإغراق في الرأس، ومن جهة أخرى التمرغ في حمأة الجسد والتبرؤ منه في آن معاً. ولعل مقطوعة «البرعم الأخضر» (١٩٣٨) تفي بتقديم معظم هذه الخصائص الرومانتية، فالمحبوبة فيها حالمة، صبية، عفيفة ـ والشاعر بعكسها تماماً، لذلك يستنكف عن أن يدنسها فيؤثر الوحدة على تلويث الجو:

١ ـ أفقتِ مع الحلم المسفر
على نغم شارد مسكر
٦ ـ رويدك لا تزجي بالرؤى
خيالك، يا عَفَّةَ المئزر
٧ ـ أنا حفنة من رماد المنى
على مجمر الزمن الأزور
٨ ـ هويتك في غصة المؤمنين
إلى جرعة من فم الكوثر
١١ ـ دعيني وحيداً، أزجّي الخطى
على مخصب الوهم والمقفر

مثل هذه البراءة تحتاج إلى حب طاهر «في موسم الورد» (١٩٤٦):

هنا في موسم الورد
تلاقينا بلا وعدِ
وسرنا في جلال الصمت
فوق مناكب الخلدِ
وفي ألحاظنا جوع
على الحرمان يستجدي

ولكن شدة براءة هذا الحب جعلت الفتاة تهرب:

منى قلبي، أرى قلبك
لا يبقى على عهدِ
أسائل عنك أحلامي
وأسكتها عن الردِ

وقد أطلق الشاعر نفسه على هذه المرحلة من حياته العاطفية مرحلة السذاجة، حين وضع صفة «ساذج» عنواناً لقصيدة نظمها عام ١٩٣٦:

١ ـ مُنيةُ النفس تناسي سيرة
تركت في مسمع البغي صداها
٤ ـ هي أهواء شباب مترف
بلغ الطهر على رجس خطاها

*

١٢ ـ فتعالي نلتمسْ دنيا من الحب
لم يبلغ سرى الوهم مداها
١٣ ـ كملاكين، إذا ما التقيا
ما تعدّت ثورة الشوق الشفاها

ونحن نجد في شعر الشابي وأبو شبكة ذات الصور والأخيلة والميول «النقية» من شوائب الجسد. كذلك نجد عند أبو ريشة نزوعاً إلى وصف المرض والحنين إلى الموت، كما في قصيدتي «حنين» (١٩٣٦) و«شرود» (١٩٣٦)، غير أن هذه النزعة التطهرية أوحت إليه بخلق نموذج غريب على الشعر العربي، هو نموذج المرأة المتمنعة التي تحتفظ بجمالها لذاتها، ولعله اقتبسه من مطالعاته للرمزيين الفرنسيين، وبخاصة مالارميه لأن الشعر العربي عرف المرأة الشحيحة أو الماطلة، أما المرأة التي تدفن جمالها أو تدفن معه فلا وجود لها إذ لا رهبانية في الاسلام ولا عند الشعراء العرب. في قصيدة «عزاء» (١٩٣٤) تطالعنا شخصية المتمنعة كاملة الملامح:

أما الصِّبا فلقد مرّت لياليه
فابكيه، يا عَفّة الجلباب، فابكيه
ملكتِ قلبك عن روض الهوى زمناً
واليومَ، روض الهوى غيضت سواقيه
بالأمس، إن جئتُ أبدي ما أكابده
لويتِ جيدكِ عما جئتُ أُبديه
وما رثيتِ لدمع كنت أذرفه
ولا عطفتِ على جرحٍ أعانيه
واليومَ جئتكِ: لا صبّاً ولا كلفاً
بل للجمال الذي يذوي.. أعزّيه ◄



إن اكتمال ملامح النموذج في هذا الوقت المبكر من سيرته الشعرية يوحي بأن أبو ريشة استمده من مطالعاته، لكن تردده على هذا الشكل خلال الديوان بأكمله وعلى مدى خمسين عاماً يحول الظاهرة إلى تجربة انسانية تستحق المتابعة. ففي (١٩٤٦) نقرأ في «ليدا»:

كبرياء الفتنة البكر أبتْ
أن تري خمرك في كأس حبيب
فاحملي الشوق فما تدري به
أذن الواشي ولا عين الرقيب
واسفحيه رعشةً تنضح ما
قرّ في نهديك من خمر وطيب

إن ليدا التي أتاها الإله زوس بصورة طائر تتردد في شعر ييتس، والفترة ١٩٣٥ ـ ١٩٤٥ يبدو أنها فترة مطالعات أبو ريشة الانكليزية، بدليل ظهور تقنية الحوار الذاتي المسرحي وتقنيات أخرى مستقاة من الشعر الانكليزي سنعرض لها في حينها. وفي هذا الاطار تندرج قصيدته الشهيرة «امرأة وتمثال» (١٩٤٦)، وقدم لها بقوله: «عرفها المثل الأعلى للجمال، والتقى بها بعد عشر سنوات، فإذا ذاك الجمال أثر بعد عين. فتألم، ولما عاد إلى بيته كانت صورة تمثال فينوس أول ما وقع طرفه عليه». أي أن فكرة الجمال في صراعه مع الزمان تقابل فكرة الجمال في صراعه مع اللذة. والقصيدة أيضاً نفس واحد لا يتقطع ولا يتجزأ. وقد سمعت أبو ريشة عدة مرات يكرر «أنا شاعر قصيدة ولست شاعر بيت»، وأعتقد أنه محق في ادعائه بوجه عام، وخاصة في قصائده القصيرة. أما القصائد الطويلة فطبيعتها بالذات تستدعي الحشو بين ومضات شعرية متناثرة تصل فيما بينها أبيات منظومة تظل على مستوى من الجودة عند الشاعر الصَّناع. هذا ما تواضع عليه النقاد منذ إدغار آلان بو الذي كان يرى أن تعبير «قصيدة طويلة» تعبير متناقض إلى كروتشه الذي كان يرى أن الحدس التعبيري لا يتجلى في قصيدة طويلة بل في أبيات كان يسميها توماس أرنولد «حجر المحك». وقد ساعد أبو ريشة في انجاز وحدة القصيدة القصيرة اتباعه للتقنية الانكليزية فيما يسمى بشعر الفطنة ـ wit poetry ـ حيث يركز الشاعر المعنى في نهاية القصيدة بذكاء وألمعية، وأحياناً بفكاهة ساخرة. وقد طور أبو ريشة هذه التقنية بنجاح كان ينبغي أن يؤثر به على الشعر العربي الذي لم تعرف القصيدة فيه نهاية ناجحة بشكل منهجي إلا في القصيدة الحديثة التي أدخلت البطل والحادثة والأسطورة. أما القصيدة الغنائية الرمزية أو الرومانتية عند سعيد عقل مثلاً أو علي محمود طه فإن خاتمتها تظل احتمالية وليست حتمية، فلو أعدنا النظر في القصائد التي استعرضناها لوجدنا الخاتمة حتمية، وخاصة في قصيدة «عناد» حيث تكتمل التجربة وينتهي التعبير في المشهد الأخير الذي اقتبسناه. وقد أثبتنا قصيدة «هؤلاء» وهي من أواخر انتاجه، عمداً، إلى جانب «عزاء» التي هي من أوائل شعره، وبين القصيدتين حوالى أربعين عاماً، لإظهار حتمية الخاتمة عند مناقشة هذا الانجاز في شعر أبو ريشة. ولو ناقشنا الوحدة الفنية في قصيدة «امرأة وتمثال» لوجدنا الخاتمة تنعطف بالتجربة وتبلورها وتعمقها إلى ما لا مزيد عليه، بحيث تغدو اعادة قراءة القصيدة بعد الوصول إلى نهايتها متعة جمالية لا يقدمها للقارىء إلا الشعر المحكم الصنع الذي اشترك في نظمه الإلهام والعمق الروحي والثقافة الحديثة والاحساس المرهف باللغة ورشاقة الأداء واصابة القصد والإحاطة الناضجة بالتجربة الفريدة. فالقصيدة تتحدث عن جمال التمثال وخلوده بعد أن غبر صاحبه. مطلع القصيدة:

حسناء، هذي دمية
منحوتة من مرمر
طلعتْ على الدنيا طلوع
الساحر المستهتر
وَسَرَتْ إلى حرم الخلود
على رقاب الأعصر

وبعد أبيات تصف جمال التمثال وخلود جماله يختم تأملاته بالبيتين الرائعين اللذين يقل نظيرهما في الشعر وينعدم المثيل لهما في شعر أيامنا هذه:

حسناء، ما أقسى فجاءات
الزمان الأزور
أخشى تموت رؤاي إن
تتغيري: فتحجري

فإن كان الجمال مخيراً بين التلاشي والتحجر، فثمة خيار ثالث في قصيدة «جان دارك» (١٩٣٥)، هو الجمال الطاهر الذي يتلوى من الشهوة لكنه يكبتها ويستشهد لأجل هدف سام هو تحرير الوطن. وهو يقول إنه «رأى في معرض اللوفر بباريس صورة فتاة رائعة الجمال على صهوة جواد أدهم» لكن الوصف المطول لجمال البتول وهي تحلم بمن يحل لها المآزر والضفائر، يذكر بقصيدة «جان المجنونة» لييتس وهي تشتم القسيس لأنه منعها من اشباع رغباتها الجنسية.

٥ ـ حسن التقسيم:

المرأة المتمنّعة والرجل المتمنع، إذا التقيا، هل يمكن أن تنشأ بينهما علاقة؟ الاستنتاج السريع يوحي باستحالة ذلك. لكن التجربة الحية والحساسية الشعرية يقولان خلاف ذلك. إن العمق والجدة وتنوع المشاعر وحدتها التي تطالعنا في قصيدة «طيف» (١٩٦٢) تجعل منها قصيدة فريدة بحق. إنها قصيدة المستحيلات الممكنة والشخصيات الفذة واللحظات النادرة. مرة أخرى تتركز التجربة في البيت الأخير بحيث يشد خطوط القصيدة ويفجر توتراتها تفجيراً يؤثر حتى على معنى الحياة والحب في نفوسنا:

على شفتينا ثار طيفكِ وارتمى
فأبعد وهج الشوق والعطر عنهما
وتسألني: ما بي.. فأخنق زفرتي
وأرنو إليها.. موجعاً، متبسّما
وأرجع عنها حاملاً منكِ وحشتي
وفي خافقي جوع، وفي مقلتي ظما
وأغرقُ في كأسي عهودكِ كلّها
فما أعرف الأشياء، إلا توهما!
حنانَكِ! أبقي لي بقيةَ سلوةٍ
ألوكُ بها الشهد الذي كان علقما
فكلُّ جمالٍ صاح بي منه هاتفٌ
إليكِ تناهى، أو إلى سحرك انتمى
ولي خطواتٌ، بعدُ، في درب غربتي
سأقطفها وثباً، وأخضبها دما

وألقاك بالحب الذي تعرفينه
ولن تسألي عنه.. ولن أتكلما

الحقيقة أن القصيدة تحمل سلسلة مواقف. فقد كان يقبل واحدة حين ألم به طيف الامرأة الأصلية في حياته، فتراجعت رغبته: «فأبعد وهج الشوق والعطر عنها» هذا هو الأداء الشعري الذي يعطي جوهر الموقف. فوهج الشوق والعطر هو لب الموقف بينه وبين المرأة التي ترافقه وليس تعبيراً مزوق الألفاظ. كذلك فإن كلمة «متبسماً» لم تجلبها القافية، بل إن طبيعة الموقف تستدعيها لأن الرجل يداري ألمه بابتسامته في مثل هذا الوضع. كذلك فإن شعوره بالوحشة وهو في صحبة المرأة يتساوق مع تناقض الموقف: المرأة بجانبه وهو يزداد شعوراً بالجوع والظمأ.

في الشعر كيمياء يتوقف تأثيره على دقة احساسنا بها، ولا يستحق النقد اسمه إلا إذا حللها واكتشفها. والشاعر والناقد هنا يتساويان في الجهل بهذه الكيمياء، لأن الشاعر «يفرزها» عفو الخاطر والناقد قد يحس بها ولا يعرف مصدرها. وأنا أزعم بأن تأثير الأبيات يأتي من أن حالة الانقسام التي عانى منها في الأبيات الثلاثة الأولى عبّر عنها بثنائيات منقسمة «الشوق والعطر، موجع متبسم جوع ظمأ» لكنه حين انفرد بنفسه زال التقسيم واستعاد الكلام وحدته. أما حين توجه إليها بالخطاب فقد عاد الكلام منقسماً على نفسه ليصل بالانقسام إلى ذروته: «ولن تسألي عنه ولن أتكلما». وإذن فحسن التقسيم في شعره - وقد لاحظناه مراراً عديدة - ليس فقط حلية بلاغية لكن له دوره النفسي أيضاً. وهو - أي حسن التقسيم - يؤدي دوره بوضوح ظاهر في قصائد عمر أبو ريشة عن الخيانة. فقصيدة «في البار» (١٩٣٦) تتحدث عن غانية دخلت إلى الحانة فبدأت وسوسات الكلام عنها، على افتراض أن الشاعر أرفع مقاماً من أن ينشىء علاقة مع مثلها. وهنا يُظهر حسن التقسيم ازدواجية الوضع النفسي والاجتماعي:

عرفتُ شذاك.. فالتفتتْ
تسائل عنك أشواقي
فلحتِ على خطى مني
فغابت فيك أحداقي
وعاث بنشوتي همسُ
النديم وبسمة الساقي
فكم هزءا بعشاق
وكم رثيا لعشاق

* * *

متى أنساك؟ لا أدري
وماذا بعد إخفاقي!؟

ومثل ذلك في قصيدة «عشاق» (١٩٤٢) حيث يتجاوز حسن التقسيم التصوير النفسي ليصبح عاملاً بنائياً في أساس نظم القصيدة.

وفي عام (١٩٦٤) نقرأ في قصيدة «إن ذكرت»:

كم وقفة لي دون دارك
خضّبتُ بالذل صبري
وغضضتُ من طرفي كأني
ما لمحت خيال غيري!!
أنا إن ذكرتُ نشرت عاري
أو نسيتُ.. طويتُ عمري

بعكس ذلك نجد قصائد اللقاء تتدفق بهدير متصل وإن كانت المواقف التي يعرضها لا تخلو من طرافة، بحيث يصح القول إن شاعرية عمر أبو ريشة تعتمد على جعل الغريب مأنوساً والمأنوس غريباً. فقصيدة «ليلة» (١٩٤٦) يقدمها الشاعر بقوله: «كان يعلم أنها أول وآخر ليلة..»:

١ - حسناء، هذا ليلي الممتع
فلتطوهِ في شوقها الأضلع
٢ - ما كنت أستنزف وجدي على
إغرائه، لو أنه يرجع
٣ - فلتخفق النعمى على ضمة
لا أرتوي منها ولا أشبع

هكذا يندفع الشاعر في غوايته ويغرق في نعيم أحلى من أوهامه. لكن هاجس الكبرياء وفكرة النعيم الزائل ينغّصان عليه لذته. فهو زائر عابر لهذا الجمال الباذخ، وليس من حقه أن يسأل عن الذي كان قبله أو يحدس بمن يجيء بعده. عليه أن يقبل بهذا الواقع الزائل وأن ينهل فوق ما يستطيع قبل انبلاج الفجر. هنا تتفجر أحاسيس الشاعر بشلال من الصور يعز نظيره في الشعر:

٨ - حسناء، هذي كبرياء الهوى
أهوت على أشلائه تدمع
٩ - لن أسأل الكأس على راحتي
من يا ترى بعدي بها يجرع
١٠ - حسبي من الزنبق أن لا أرى
من أي شِلْوٍ في الثرى يرضع

لعل هذه كانت «خضراء الدمن». لكن الشاعر تجاه الحياة بين وضعين: إما أن يفرض رغباته على الحياة فيكيف الحياة وفق هواه، وهذا ما يدفعه إلى الإثم والجريمة، كما في «كأس»؛ وإما أن يخضع لحتمية الحياة ويرضى بما تتيح له من اشباع ولكن على حساب كبريائه. وشخصية ديك الجن تطل علينا في أكثر من قصيدة تنطوي على محاولة للقتل أو تهديد به. ففي تقديمه لقصيدة «عاصفة» (١٩٣٧) يذكر أنه «زارها ليقتلها» لأن كيانها كله رجس لوثته شهواتها العاصفة:

إن هذي العروقَ في جسمك البض
أنابيبُ شهوة.. لا دماء

وبعد أن يصور دموعها واحتجاجها بنحيبها ويرد على عذابها بشقائه وانخداعه ينهار في ما يشبه أن يكون في المسرح ذروة مضادة anti-climax:

ما أجيب الجمال.. إن مرّ بي يسأل
كيف انتبذت أفقاً قصيّا
أيهز الصباح مضجعك المخضلّ
طيباً فما يرى منك شيا؟

* * *



أنتِ أوْلى بـالعيش مني فسيري
واتـركيني أطـوي الحيـاة شقيـا!!

القصيدة حسنة التماسك، ومسارها الانفعالي يبدأ بـذروة الغضب في المقطع الأول، وفي الثاني يـدلي بحججه في أنـه لم يظلمهـا إذ أتى ليجعلهـا تدفـع ثمن تعذيبهـا له، وفي الثـالث يشرح خيبة أمله فيهـا وشقاء حياته معها. في المقطع الأخير يتجـاوز غضبه الـذروة عندمـا يشرع بقتلها، ولكن يقبلها قبلة الوداع:

اتكي الآن، يـا بـغيّ.. وهـذي
قبـلات الـوداع من شفتيّـا
مـا على مجـريكِ؟ أيُّ خيـال
أتـلقّـاه مـائلاً مجـريّـا؟!

عند هذه النقطة يتغير الموقف وتنقلب الأدوار فيتلاشى تصميم القاتل وتتجلى انسانية الشاعر. لكنها انسانية مـدخولـة. ففي ثورة غضب أخرى يقول لها:

لستُ أحيـا إن لم أمِتْ كـلَّ يـوم
فيـكِ شيئاً عبـدتُـه في ضـلالي

٦ ـ الغريب والمأنوس

بطبيعة الحـال، إن مثل هـذه المواقف المتطرفة ليست تعبيـراً عن نزعة سادية، كما قد يستنتج النقد النفسي المتسرع، وإنمـا تفصح عن نزعة مسرحية قادرة بالوصول في كل موقف إلى الحدود القصـوى منه لاستخراج امكاناته الانسانية المؤثرة في تصور القارىء للتجربة وتأثره بها، لأن القدرة على التأثير تأتي أولاً من وحدة التجربة وهذه الـوحدة تتعمق من خـلال الحفـر في المـوقف الـواحـد بحثـاً عن الامكـانـات الكامنة فيه. كل هذا من عناصر تغريب المأنوس وتأنيس الغـريب، وفي هذا المجال نقرأ له قصيدة عجيبة في اخراجها وبعد مرمى الخيال فيها. القصيدة بعنوان «انتقي لي حكاية» (١٩٥٣) ويذكـر فيها أنـه عاد من بابل فخف صحابه لسماع غرائب أسفاره:

«أسكـرتهم حكايـة الـترف الـدافق
في غـفـلـة مـن الأقـدار»

ثم يذكر أنه عاد من نينوى وروى لأصحابه ما رأى:

«أذهلتهم حكـايـة العـدم المـاثـل
في قـسـوة مـن الأقـدار»

وأخيراً يذكر الحقيقة، فإذا بالحقيقة أغرب من الخيال:

«عـدتُ مـن عـالم، تـألـق
في عينـين فيـاضتـين بـالأسرار
فيهـا يـغـرق الخيـال، وتـنهـار
الأمـاني، وتـستـحـم الـدراري.
كثـرت فيهـا حكـايـات نـعـمائي
وعـزّتْ، وحـار فيهـا اختيـاري
مـا تـراني، يـا بـدعـة الحسن أروي
لـصحـابي، وكـلهـم في انـتـظاري؟
انـتـقي لي حكـايـة، ربمـا شـكّ
صحـابي في الصدق من أخبـاري!»

فهـا هنا انسجام في السبك مـع تـدفق، واتسـاق في الخيـال مـع رشاقة، والتقسيم يتجاوز ثنائية التضاد إلى وفـرة الثراء وتنـوع الغنى «يغرق الخيال، وتنهار الأماني، وتستحم الـدراري. كـثرت وعـزت وحـار اختيـاري»، فـلا يعـوق التقسيم تـدفق المشاعـر وتعـدد الأحاسيس. والحقيقة أن المرأة المعطاء تمنح شعر أبـو ريشة نضـارة وتلاوين فريدة.

فقصيـدة «طيبة» (١٩٣٧) تحمـل شعوراً بـالأسى من حب واعـد لكنه متباعد:

هـنـا الهـوى يـا لـيـل، روّيـتُـه
بـالأمـل الحـلـو، ولم يـورق
وخـلـتـه يـكـسـو دروب الـصـبـا
بـالـيـاسمـين الـغضّ والـزنـبـقِ
رضـيـتُ مـنـه بـالشراع الـذي
ضـمـت عـلـيـه أضـلع المـغـرقِ

وقصيدة «ولا بسمة» (١٩٣٧) تحمل حيرة الشـاعر من قـطع المرأة لعـلاقتها معه بلا سبب فهـو يسترجـع في كـل بيت إحـدى حـالات الهوى، فإذا وصل إلى حاضر الهجر لم يجد منطقاً يسوغه، فالمقدمـات لا تفضي إلى هذه النتيجة:

أنـكـرْتِـني؟ ومـا زال عبـق الهـوى
ووهـجُـه في ثـغـري الـدامـي
أهـكـذا يـنـحـلّ مـا بـيـنـنـا
وتـنـتـهـي نـعـماء أيـامـي؟
كـم سـرتُ في إثـركِ في غـفـلـةٍ
عـنـكِ، ومـلءُ الـدرب أحـلامي
وكـم تـلفّـتُّ.. ويـا طـالمـا
عـرفـتِـني مـن وقـع أقـدامـي
* * *
مـررتِ بي الـيـوم ولا بـسـمـةٌ
مـنـك، لـطهـري أو لآثـامـي!

في قصيدة «عالم من نساء» (١٩٦٤) يذكر أنه يسير مع امـرأة إلى المرفأ. كانا صامتين حتى سمعا نداء السفينة فتودعا:

سـارتْ إلى المركب.. مشـدوهـةً
معـقـودةً أجفـانُها بـالـسـماء
وغـاب في اليـمّ.. وغـابـتْ بـه
وغـاب عـني.. عـالم من نـسـاء

وأي فراغ هذا الذي ينشأ من عالم تغيب عنه النساء!

وفي فراغ مماثل نجد الحيرة والانشغال متلازمين بشكل فني رفيع:

وحـدي.. لـو أنّـكِ أقصى
مـن ظـلّ كـأسيَ ظلاّ

أي أن طيفها أقرب إليه من ظل كأسه وهو في وحدته يتفكر:

أبـلـي عـلـيـكِ الـلـيـالي
بهاجسٍ لـيـس يـبـلى
ولم أزلْ في ذهـولي
أبـغـي لـسـرك حـلاّ
* * *

لم أدرِ كيف تصدّى
لي النعيم، وولّى
لعله كان أشهى
من أن يدوم.. وأحلى
(١٩٦٠)

وفي مثل هذا الموقف نجد مشاعر انسانية معروضة في صور وتعليلات تثير الاستغراب والدهشة لمقدار ما تعرضه من حنان وحنين:

لم أزل أسحب قيدي متعباً
وجراحي لم تزل تشتم قيدي
أنا أقبلت عليه راضياً..
بعدما غيّبتُ في عينيك رشدي
* * *
ما تبقّى غيرُ هذا القيدِ لي
في بقايا الليل.. من همٍّ وسهد
إنه عمري.. فلن أرمي به
لا أطيق السير في الوحشة..
وحدي
(١٩٦٦)

وأحياناً نجد الشاعر يسعى عامداً إلى تغريب المأنوس. فقد تعارف الناس على حلاوة اللقاء وأفاض في وصفه الشعراء، أما أبو ريشة فيجعل من لحظة اللقاء أقصى هنيهات الوحشة.. لأنه لقاء مع المرأة الممتنعة التي تشكل المحور الرئيسي في رؤيته للمرأة. فقصيدة «كان التلاقي» (١٩٦٤) تشرح أمر علاقة مضطربة قطعها الشاعر وسافر يضرب في الأرض ممنياً نفسه بمغامرات وأحلام تغنيه عمن هجرها. لكنه حين خاب عاد إليها:

عدتُ من رحلتي إليك، وجرحي
لم تلامسْه راحتا إشفاق
الوجوم المرير في طرفك الذاهل
أقسى من مصرع الأشواق
ليس فيه من الليالي المواضي
أيّ حدبٍ على الليالي البواقي
وَيْحَ نفسي! طال اغترابيَ عن نفسي
فوا وحشتاه.. كان التلاقي!!

٧. نحو قراءة جديدة:

بيّن إيليوت في جهد نقدي متصل على مدى ثلاثين عاماً أن الشعر في جوهره مسرحي. وبالتالي فإن للتخييل قابلية في إغناء الملابسات وجعلها صلبة محسوسة ـ ولكن مع الابتعاد عن السرد المتسلسل والجنوح نحو التقطيع ووثبات الخيال. للإيضاح نذكر أن أفشل قصائد أبو ريشة هي القصائد التي تسرد قصة متسلسلة مثل «دليلة» (١٩٦٢). فهي تبدأ بمشهد المرأة وقد سكرت فوعدته بأن تزوره في ڤيينا، وكيف اجتاح الشتاء ڤيينا حين زارته المرأة فسهرا في كهف وسمعا غناء عجوز غجري، ثم عادا إلى بيته ونامت في سريره:

وبلغنا الكوخ الصغير... تخيرتِ
سريري.. لم تستطيبي بديله
وتهاوى ما بيننا من حجاب
فانتشى جدول.. ورفّت خميله
وأطلّ الصباح نشوان.. يروي
عن هوانا هديره وهديله

مثل هذا السرد التفصيلي بعيد عن روح الشعر لأنه يخفق في تأسيس موقف، وهذا مصدر اخفاق شعر أبو ريشة الوصفي والتاريخي. وأما ما أدرجناه من مختارات تحت عناوين «المرأة المتمنعة» و«حسن التقسيم» و«الغريب والمأنوس» فإنه يضم عدداً من أرفع نماذج الشعر الغنائي الحديث بفضل تعدد المواقف وتنوع الشخصيات وكثافة الانفعالات وتطوير التوترات. وهذه خصائص لا يمكن اكتشافها في الشعر الغنائي إلا إذا وضعنا في اعتبارنا «مسرحة» القصيدة معياراً نهائياً للتقويم والتقييم، أي أن المسرحة المفترضة هي البنية التحتية الأساس الذي تشاد عليه البنية اللفظية. يصدق هذا المعيار على شعرنا القديم والمعاصر سواء بسواء فأبيات امرىء القيس:

سموت إليها بعد ما نام أهلها
سمو حباب الماء حالاً على حال

(وما بعد هذا البيت)، تتساوى في ايحائها المسرحي مع أبيات الشريف الرضي المشهورة:

ولقد مررتُ على ديارهم
وطلولها بيد البلى نهب
فوقفت حتى ضجّ من لَغَبٍ
نضوي، ولجّ بعذلي الركب
وتلفتتْ عيني، فمذ خفيت
عني الطلول.. تلفّتَ القلب

هذه المسرحة للمشاعر الغنائية هي التجسيد اللفظي لوثبات الخيال في شعر أبو ريشة. هذه الوثبات يكبحها عن الشطح احساس كلاسيكي صارم بدقة الألفاظ، وسلامة المعنى، وصحة المجاز، وشفافية الاستعارة، مع احساس معاصر بتدرج الانفعالات وتكوين المواقف وبلورة الفكرة وضبطها منعاً للالتباس ودفعاً للخلط بين الغموض الموحي والابهام الكتيم، مع تنوع العواطف وتغير نبرات الخطاب وسخرية مترفعة:

لكِ ما أردتِ، فلن أسائلْ
كيف انتهتْ أعراسُ بابلْ
حسبي مررتُ بخاطر النعمى
هنيهاتٍ قلائلْ!
كم قلتِها: لكَ ما حييتُ
وكم ختمتِ بها الرسائلْ
أنا ما حقدتُ على الشفاه
ولا عتبتُ على الأناملْ
* * *
لكِ ما أردتِ، فلن أغير
ما أردتِ، ولن أحاولْ
إني رميتُ بمنجلي
وتركتُ للطير السنابلْ ◄

٥. انظر توفيق صايغ «أبو ريشة والحب المجزأ» الآداب، أيلول ١٩٥٥، ص ١٩.

وهي مقالة تدعي أن المنهج النفسي يقود إلى استنتاج أن شعر أبو ريشة يفصل بين الحب والجسد مما يعني أن الشاعر عاجز عن تحقيق ذكورته الجنسية من المرأة التي يحبها ولا يستطيع ممارسة الجنس إلا مع العاهرات.

المقالة تجمع بين البلادة في قراءة الشعر والتنطع في استخلاص نتائج تمس شخصية الشاعر التاريخية المحسوسة. ومن المؤسف أن سلمى الخضراء الجيوسي قد وقعت تحت تأثير هذه المقالة السطحية، فخصصت معظم دراستها عن شعر أبو ريشة لتفنيد مقالة توفيق صايغ، علماً بأن مقولة نقدية واحدة هي أن «الشعر لا يعبر عن شخصية شاعره لأن الشخصية الشعرية متخيلة» تكفي لاسقاط المقالة بمقدماتها ونتائجها. ومع ذلك فقد قررت حقائق اجتماعية هامة لمن يريد أن يضع أبو ريشة في محيطه الاجتماعي العربي. تقول:

«إن الموانع الانفعالية والجنسية عند المرأة العربية تقف على طرفي نقيض من حرية الرجل الفعلية أو الممكنة. فمواقف الرجل الموروثة مواقف تفتخر بفحولة الذكر وحريته النسبية. على هدى هذا الشرح يمكن النظر إلى فصل الحب عن الرغبة في علاقات ما قبل الزواج في شعر أبو ريشة وأخرين على أنه فصل مرضي وأيضاً على أنه ظاهرة حضارية مرتبطة مباشرة بهذا الاعتقاد بالمقياس المزدوج وبشرف المرأة وطهارتها. وليس هذا غريباً عن مواقف الرجال الأشراف في المجتمع العربي في الثلاثينات، وبخاصة رجال مثل أبو ريشة يحلمون بالبروز في المجتمع».

Trends and Movements, Op. Cit., p. 233/1.

(«حسبي» ١٩٤٣)

أليست هذه مسرحية؟ أليست تاريخاً لعلاقة؟ أليست حواراً؟ أوليست رسماً لشخصيتين وتصويراً لتاريخين وموقفين؟ ومع ذلك فلننظر في عمق العلاقة ودقتها بين البيتين الثالث والرابع:

ـ قالت له: لكَ ما حييتُ/ وهو لم يحقد على الشفاه

ـ ختمتْ بها الرسائل/ وهو لم يعتب على الأنامل

لم لنتبصر في دقة التناظر بين الخامس والسادس بإزاء الثالث والرابع. وأخيراً الحركة التي ينتهي بها البيت الأخير وجمال الصورة فيه وروعتها وحيوية الخيال ونضارة المشهد. ضع كل ذلك في الحسبان ثم قس هذه الأبيات على قصيدة «عودي» (١٩٦٥) التي قيلت بعد ربع قرن من «حسبي»، والتي تصور الموقف ذاته تقريباً، ومع ذلك فإن خصب الموهبة المسرحية وحده هو الذي يجعلها قصيدتين مختلفتين في الأداء والصور والمشاهد والجو الشعري وتطور الانفعالات. لهذا فإن قصيدة ـ «عودي» ـ تمثل خصائص شعره كلها دون استثناء ودونما حاجة للعودة إلى تفاصيل تلك الخصائص الأسلوبية والتخييلية. وهي مع ذلك بدعة من بدائع الشعر في ألفاظها وصورها، وسوف ننهي بها هذه الدراسة المختصرة لعلمنا أن قراء اليوم محرومون من البحث عن هذه الروائع ومن التمتع بتذوق اللغة الرفيعة والصياغة الرشيقة والتعابير المقطرة والمشاعر الصافية والمشاهد المكثفة؛ ومع ذلك ففي صميم الموقف مفارقة بل مفارقات تجعل من الشعر معرفة، بمعناه العربي الأصلي فحين يقول العربي: ليت شعري إنما يعني: ليت علمي يحيط بكذا أو كذا. ففي هذه القصيدة من المعرفة بالنفوس وخلجاتها ما يتجاوز كثيراً من التحليل الواعي لما تكنّه الصدور:

عودي

قالتْ مللتُكَ. اذهبْ. لستُ نادمةً
على فراقكَ.. إن الحبَّ ليس لنا!
سقيتُك المرَّ من كأسي. شفيتُ بها
حقدي عليكَ.. ومالي عن شقاك غنى!
لن أشتهي بعد هذا اليوم أمنيةً
لقد حملتُ إليها النعش والكفنا..
قالتْ.. وقالتْ.. ولم أهمسْ بمسمعها
ما ثار من غضبي الحرّى وما سكنا
تركتُ حجرتَها.. فالدفءُ منسرحاً
والعطر منسكباً.. والعمرَ مُرْتهنا
وسرتُ في وحشتي.. والليل ملتحفٌ
بالزمهرير. وما في الأفق ومضُ سنا
ولم أكد أجتلي دربي على حدسٍ
وأستلين عليه المركبَ الخشنا
حتى سمعتُ ورائي رجعَ زفرتها
حتى لمستُ حيالي قدَّها اللَّدِنا
نسيتُ ما بي.. هزتني فُجاءتُها
وفجَّرتْ من حناني كلَّ ما كَمُنا
وصحتُ.. يا فتنتي! ما تفعلين هنا؟؟
البرد يؤذيك عودي..
لن أعود أنا!

وعلى الرغم من كل هذا العمق فإن شعر عمر أبو ريشة لا يخرج عن المفهوم الأساسي لعمود الشعر العربي: شرف المعنى (أي سموه عن الابتذال) وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وإصابة الوصف وغزارة البديهة، وكثرة الأبيات الفريدة الشاردة[٨]. مما يثبت أن التقاليد الكلاسية في الشعر العربي لا تحول بينه وبين العمق أو التجديد. فالمسألة في جوهرها قدرة الشاعر على تمثل تراثه الشعري أولاً ثم جعله يتشرب تقنيات الحداثة بحيث تشيع في أرجاء القصيدة دون أن تخل بقدرتها على الأداء والإيصال. إن مفهوم الحب المستحيل والمرأة المتمنعة والرجل الجوال يقع بين الرومانتية والسيريالية، واتساقه في شعر أبو ريشة يدل على أنه يكوّن رؤيا شاملة في تصوره للحياة، وقد عبر عنها مرتين، إحداهما في «سر السراب» (١٩٤٦) حيث ان الشاعر «أحس بالرمل الملتهب ظمأً تحت أشعة الشمس ينام ليحلم بالماء»:

إن تحتكي سرّ السراب وجدتِه
حلم الرمال الهاجعات على الظما

مما يجعله شاعر اللحظة الهاربة والمتعة المستحيلة، والشوق الذي لا يرتوي، والفراق الذي يسبق ويتلو كل لقاء. وقد تبلورت هذه الخواطر جميعها في أبيات كتبها على قبر والده بعنوان «قلبي معك» (١٩٤٣):

ناداك تحناني.. فما أسْمَعَكْ
فاذهب، فداك الشوق، قلبي معكْ
سرنا معاً حيناً، وخلّفتني
وحدي.. على الدرب الذي ضيّعك
أرنو إلى الدنيا.. وآفاقها
فما أراها جاوزت مضجعك
حسبيَ منها موعد في المسا
أفهم فيه سرّ ما استودعك □

٦. فصلنا القول في مسألة الشخصية الشعرية المتخيلة في كتابنا: الكون الشعري عند نزار قباني. الدار العربية للكتاب، ليبيا. تونس ١٩٨٢، ط ٢. الفصل الخامس «الشعر والشاعر»، ص ص ١٧٥ ـ ١٧٨.

٧. في عام ١٨٥٢ كتب براونينغ دراسة عن شلي فرق فيها بين الشاعر الذاتي والموضوعي بأن الشاعر الموضوعي «يسعى إلى اعادة انتاج الأشياء الخارجية... مع اشارة فورية في كل حالة إلى الادراك العام... أما الشاعر الذاتي... فهو لا يتجه إلى ما يراه الانسان بل إلى ما يراه الاله... فهو يحفر حيث يقف، مفضلاً أن يبحث في روحه بوصفها أفضل انعكاس لذلك العقل المطلق، وفقاً للحدس الذي يرغب أن يدركه ويتحدث عنه».

The Complete Poetic and Dramatic Works of Robert Browning, the Cambridge Edition, 1895, Appendix, An Essay on Shelly, pp. 1008-9.

٨. الوساطة لعلي بن عبد العزيز الجرجاني، ط ٤، القاهرة ١٩٦٦، ص ٣٤.

مجلد «الناقد» السنة الثانية (١٩٨٩ ـ ١٩٩٠)

تصدر «الناقد» خلال شهر أيلول/ سبتمبر ١٩٩٠، مجلدات سنتها الثانية المؤلفة من ١٢ عدداً، والتي تضم من العدد الثالث عشر الصادر في تموز/ يوليو ١٩٨٩ الى العدد الرابع والعشرين الصادر في حزيران/ يونيو ١٩٩٠، مع فهرس كامل للكتاب والمواضيع.

وستكون هذه المجلدات محدودة بمئة نسخة فقط، مرقمة من ١ الى ١٠٠ وبتجليد فاخر.

وثمن المجلد الواحد ١٥٠ جنيهاً استرلينياً، يطلب مباشرة من ادارة المجلة.

ولا يزال هناك نسخ قليلة متوفرة من مجلد السنة الاولى لـ «الناقد» (١٩٨٨ ـ ١٩٨٩) وكلها مرقمة ضمن المئة نسخة. ويُباع المجلد الواحد بـ ١٥٠ جنيهاً استرلينياً أيضاً.

دائرة الاسئلة

عبد الكريم حبيب
كاتب من سورية

■ عندما أراد هيغل أن يفلسف الجمال فإنه قال: «الجمال هو التجلي الحسي للفكرة» أي أن الفن ترجمة للطبيعة الإنسانية، يجعل معنى الواقع حسياً، وذلك بإبراز طابع جوهري للموضوع المثار، ولا يكون ذلك الطابع جوهرياً إلا إذا عبر عن الحياة لأن الفن عموماً انعكاس للحياة، فهو يمكن النفس البشرية من استقراء تاريخها الإنساني. ومن هنا، فإن الأدب قد تحوّل من الذاتية الفردية المجردة الى الذات الجماعية مما أدى الى حتمية تغييرية في الأدب على صعيد الموضوع، لأن كل أدب إن مس الإنسان الذي أبدعه فإنه يمس مجموعة الناس الذين يؤثر فيهم، لأن العامل الحاسم هو الإحساس لا بواقعية الموضوع بل بواقعية العامل الذاتي، وعلى وجه التحديد الإحساس بواقعية الصور الأولية التي تشكل بمجموعها العالم النفسي المنعكس في المرآة، على حد تعبير يونغ، وما ذلك الانعكاس الا صورة الواقع التي تحيط بالعمل الأدبي، ويعبر عنها النص بشكليته التعبيرية التي تناسب الوسط الاجتماعي والنمطية التاريخية التي تحتّم سلوكاً سلطوياً معيناً، وإن القول بأن الأديب يقتفي في إبداعه أثر النزاعات والصراعات اللاشعورية وحدها ولا يقوم في إبداعه بتأدية اية مهام اجتماعية واعية اطلاقاً، هو قول لا يتجرأ عليه إلا من أعرض بصورة نهائية عن السيكولوجية الاجتماعية وأغمض عينيه عن الواقع، لأننا إذا أردنا أن نبحث عن حقيقة النص ومضامينه فينبغي أن نبحث عن هوية الواقع الذي حرّض على إبداع النص ومن هنا جاءت جدلية الواقع والنص. وفي رأيي اننا ونحن نعيش الواقع لا نستطيع أن نستنطق النص عن ماهيته لاننا نرى ونشاهد، ولكن نحلل الواقع كي نعرف مضامين النص وهذا هو التساؤل الذي يطرح ذاته في هذا الزمن. ولكني سأحاول تلمس هذه العلاقة وجدليتها من خلال المنهج النقدي الذي أتبعه، فأنا اعتبر أن الاديب الحق هو الذي يعبر عن العالم وعن نفسه في إبداعه، بل هو القادر على بعث الانفعالات وردودها في قراءة النص الأدبي، وبعبارة أخرى انه يطور إحساس المتلقي في عملية توظيفية من خلال بناء ذاتية اجتماعية معبرة عن نمطية تاريخية يحملها النص في رموزه ودلالته التعبيرية، حيث تتوحد الذات مع الموضوع من خلال إضاءة ذهنية واعية تخترق الواقع وتعيد بنائيته فنياً، لأن الأديب عندما يشكل أخيلته فإنه يجعل لها أصلاً اجتماعياً مبنياً على معرفة تاريخية، واكتشاف ذلك في أي نص أدبي يكون عن طريق النقد الذي عبر عنه «باشلار» بأنه يفضح الزيادات والزيف والتبريرات الرديئة وخيانات ثبات الأنظمة المتخيلة عن طريق تمييز الصور الجيدة التي تتفق مع واقع متخيل،

وهذا الواقع هو العالم الذي يشكل فنية النص، وطالما أن الواقع يشكل أفقاً ضبابياً في زمن ضبابي كزمننا هذا فإن النص الأدبي سيتشكل من هذه الضبابية التي لا تؤمّن الا أبواقاً خدمية لسلطة تاريخية معينة لا تعبر بالضرورة عن ارتباط بالواقع الاجتماعي العريض... وهذا هو التساؤل الذي يحيّر النقاد والمشتغلين بالأدب وهو ما عبر عنه الاستاذ كمال أبو ديب في مقاله...؟ وهو أمر جد خطير اذا أخذ في أبعاده الآنية ولكن الذي يخفف عني وعن الأستاذ كمال أبو ديب[1] هذا العرض البسيط لتاريخية قد يعرفها هو، لأني اعتبر أن القضايا الأدبية التي نراها الآن كانت مختزنة في ذاكرة الأجيال عبر تواصلها التاريخي، وهذا هو الأمر الذي لا يدفع الدوار الى رأسي. ألسنا امتداداً لمجتمع سلطوي معين برز في العصر الأموي وتوطد في العصر العباسي وبقي مستمراً الى الآن؟ نعم...! إننا كذلك، ولا أفضّل، فإن الأسباب المنطقية للانحدار الذي وصفه الاستاذ كمال أبو ديب في مقاله تتمثل في الرجعية الاجتماعية ذات الأصل التاريخي المتمثلة في احتكار رأس المال والتحكم بالرؤية المعاشية هي التي جعلت الأدب يعود القهقرى لأنها أسهمت في خلق أدب استهلاكي استعراضي بعيد عن القيم الفكرية الأصيلة وذلك من خلال دفع المنتفعين المتأدبين الى الساحة الأدبية وهم لا يملكون الا خلفية نفعية وأبواقاً تسبّح بحمد تلك الفئات وتوهم الناس بأنها أبواق ذات أبعاد اجتماعية معينة، مما جعل الناس ينصرفون عن المطالعة والتثقف لأنهم لم يجدوا في هذا الأدب صورة لحياتهم لا في المحتوى ولا في الشكل، لأنه في المحتوى يمثل تأملات ذاتية لصور ذهنية مجردة، وهو في الشكل هجين من لقاحات كلاسيكية أو رمزية أو تأثرية انطباعية، والذي أراه أن الأديب هو المسؤول ثانياً لأنه أغمض عينيه عن واقع هذه الأمة التي تمر في مرحلة تكوّنها الذاتي، أما المسؤول الأول فهو الناقد الذي لم يعطِ الأوليات التعبيرية لأدب ناهض من خلال استقراء التاريخ، وأستطيع ان أبرهن على ذلك. فأنا كناقد إذا عرفت لماذا قال الأُحَيْمِر السَّعدي في العصر الأموي:

عوى الذئب فاستأنست بالذئب اذ عوى
وصوّت إنسان فكدت أطير

وبعد ذلك فُقِدَتْ أشعاره وأخباره... وإذا عرفت لماذا قال ابن كُنْكُك في العصر العباسي:

نعيب زماننا والعيب فينا
ولو نطق الزمان إذن هجانا

ولماذا قال:

فلو كان الزمان فتى صبيحاً
(...) أمه صبحاً مساءا

ولو عرفنا لماذا لجأ أبو نواس الى الخمرة وبنى عالمه الذاتي فيها ووصم نفسه بالغلمانيات وغير ذلك مما هو بريء منه ولكن لينقل صورة مجتمع سلطوي

ولو عرفنا لماذا لجأ الشاعر ابن الحجاج (أبو عبد الله الحسين بن أحمد) الى هذا المنهج الاسلوبي في شعره فحرّم على الناس في عصرنا قراءة ديوانه وهو الذي كان مُحْتَسِباً ـ أي مسؤولاً عن تطبيق الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. وكان مجلسه من الوقار والحشمة والحياء ما ينوف على مجلس الخليفة... ولو عرفنا... ولو عرفنا... لأدركنا أننا حصيلة تاريخ له اجتماعيته المعينة، وهذه الاجتماعية فُرِضَتْ من قبل سلطة لها ميزات اعتبارية شكلية جُلّ ما تخشاه انهيار عروشها في لحظة وعي شعبي، لم يمتلك لحظة تحريضية زنجية بعد. وهذا ما يحافظ عليه النص في هذا الوقت حيث يتجرد من هذه اللحظة ليدخل في الميدان السلطوي التركيبي الذي يُبْعِده عن وعيه التحريضي ويجعله نصاً وصفياً مغلقاً على الأديب ذاته، وإنني أتصور أن دور الناقد ينبع من أسس منطقية تنهض بالأدب، لا بل تنهض بالشعب لكي يحطِّم أقلام المتأدبين الذين لا يعبرون عنه، فالناقد العظيم، وقد حل دوره الآن، هو الذي يُوجِدُ العلائق بين النص والعالم بل هو الذي يكتشف النصوص التلفيقية في رؤيته النقدية للواقع. الآن جاء دور الناقد الذي يستنطق التاريخ فيسأل الشاعر عبيد بن الأبرص لماذا جاء في يوم البؤس الى النعمان بن المنذر، ويسأل رقاب الألوف لماذا مَدّت نفسها تحت مقصلة الحجّاج، ويسأل لماذا حمل دعبل الخزاعي صليبه على ظهره ولم يجد من يصلبه عليه.

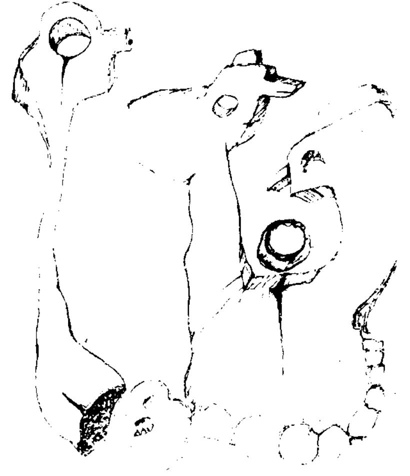
إن الناقد الذي يجد علاقة تاريخية اجتماعية بين تاريخ القياصرة وانتحار الشاعر ماياكوفسكي، ويجد ذات العلاقة بين تاريخ التشيلي وانتحار بابلو نيرودا، ويجد تلك العلاقة بين الجسر وجسد خليل حاوي، يستطيع أن يفتح مغاليق الأبدية ويمزق الضبابية الأدبية المخيمة على النصوص والنفوس. عند ذلك سنقول له جميعاً:

ـ أنت نَعَم، أنت نَعَم. □

اشكالية الابداع في الادب العربي

(جوانب أساسية مكثفة)

يوسف حسين بكار



.١.

■ ليس في نيتي ان أقترب من «العملية الابداعية» وتشكّلها، ولكنني لا أقصد بالابداع معناه الديني الميتافيزيقي أي الخلق من عدم وانشاء شيء لا وجود له قبله، بل أقصد ابداع النمط السائد في الفن، الذي ينشيء وجوداً من أشياء كانت موجودة من خلال تركيبة أصيلة[١] تفضي الى الجدة والأصالة أو الى قدر كبير منها. وهذا كلام «نسبي» لا «مطلق» يعترف تماماً بسلّم المستويات الابداعية ودرجاته. وتلك هي، بعد الموهبة الطبيعية والارادة الفردية، حتمية الظروف الخاصة زمانية ومكانية وظروف أخرى تستند الى البيئة الثقافية ومستوى الفكر والعوامل التأريخية النوعية[٢].

وحسبي أن أقتصر على جولة سريعة في مناخات الابداع وأقانيمه جاهداً ان أكون حيادياً بإسناد بعض ما اخترت ان أقوله الى نفر من عُمَد المبدعين في غير جنس أدبي.

.٢.

ففي المناخ الابداعي، بعيداً عن ارادة المبدع وطوعه، اشكالية ما يسمى «نقاط الضعف» أو «الإحباطات»، وهي كثيرة نوعاً ومستوى. الابداع ليس جزيرة معزولة عن محيط المبدع الواسع وأطره التاريخية والحضارية والاجتماعية والسياسية[٣]. فأدونيس ما انفك يعلن «انني لا أجرؤ، حتى الآن ان أقول شعرياً في قصيدة تنشر ما أقوله بيني وبين نفسي»[٤]. وغادة السمّان تقول: «في حياة كل كاتب رواياتٌ كان يرغب في كتابتها ولم يجرؤ في حينها أو لم يقدر»[٥]. لا ابداع دون حرية واعية مسؤولة. فالابداع كما يقول جبرا ابراهيم جبرا «لا يأتلف مع الخوف. اذا أنت كلما كتبت عبارة حفت وفكرت في شطبها فإن كتابتك لا تستحق ان تقرأ. يجب على العربي ان يهيء لنفسه ذلك المناخ الذي يمنع عنه الخوف، فيستطيع ان يقول ما يراه بحرية، وإلا فإن تفكيرنا سيظل من الدرجة الثانية والثالثة والعاشرة»[٦].

بيد ان القضية تظل نسبية وواحدة من قضايا الابداع. لا شك في أنها تعيق وتلجم، ولكنّ في استطاعة المبدعين المحترفين التحايل والتخطي والمواربة بمعوضات اشارية ونفسية وذاتية وبالرمز او الصورة او الأسطورة[٧].

فمن القدماء، مثلاً، لم يرِ أبو العتاهية، بإشارية ذكية، وتلوين بارع بين النصح والمديح والشكوى والانتقاد، وتشكيل بديعي ضدي، ما يحول دون ان يبدع هذه الأبيات من قصيدة زهدية معروفة[٨]:

مَنْ مبلغٌ عني الإما ... م نصائحاً متواليهْ
إني أرى الأسعار، أسعـ ... ـار الرعية غاليه
وأرى المكاسب نَزْرةً ... وأرى الضرورة فاشيه
وأرى عموم الدهر را ... ئحةً تمرّ وغاديه
وأرى اليتامى والأرا ... مل في البيوت الخاليه
من بين راجٍ لم يزلْ ... يسمو اليه وراجيه
يشكو مجْهدةً بأصـ ... ـواتٍ ضِعَافٍ عاليه
يرجون رِفْدَك كي يرَوْا ... مما لقُوهُ العافيه
من يُرتجى في الناس غيـ ... ـرُك، للعيون الباكيه
من مُصْبياتٍ جُـوَّعٍ ... تُمسي وتصبح طاويـه
من يُرتجى لدفْع كَرْ ... بٍ ملمَّةٍ هي ما هيـه؟!
من للبطون الجائعا ... تِ، وللجُسوم العاريه
يا ابن الخلائف لا فُقِدْ ... تَ، ولا عدمت العافيه
ان الأصول الطيبا ... تِ، لها فروع زاكيه
ألْقَيْتُ أخباراً إليـ ... ـك من الرّعيّة شافيه
ونصيحتي لك محضةٌ ... ومودتي لك صافيه

ومن المحدثين استغل بدر شاكر السياب أسطورة «سربروس» (الكلب

الـذي يحرس مملكـة المـوت) اليونـانية. فأضـافـه الى «بابل» في قصيدة «سربروس في بابل» وقال مطمئناً[٩]:

ليعو سربروسُ في الدرب
في بابلَ الخزينة المهدّمة
ويملأ الفضاء زمزمه
يمزق الصغار بالنيوب، يقضم الطعام
ويشرب القلوبْ.
عيناه نيْزكان في الظلام
وشدقه الرهيب موجتان من مُدى
تخبىء الردى
أشداقه الرهيبة الثلاثة احتراق
يؤج في العراق

وتنسحب لعبـة المواربة على الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية مثلاً. فعبد الرحمن منيف يعترف بدورها، وان تكن «مموهة كثيراً وبدائية»، دون ان ينكر أنها تجبه المبدع بعنت وصعوبات كثيرة جداً وبالتالي «ترى الأشياء تقال بطريقة ملتوية غير مباشرة. وهذا في بعض الأحيان، يضعف العمل الروائي.

ان القـول الموارب يصبح، أحياناً، فناً اكثر من القول المباشر بحيث قيل: «ان الموارية هي الفن» لأنك حينئذٍ تلجأ الى أقصى ما لديك من براعة في الصيغة، وفي القول، وفي خلق الأشخاص والأحداث. ولكن في النهاية، بطريقك الموارب، تصل الى الهدف الذي تريده. فإذا ما أتيح لك الطريق المباشر قد لا تضطر أن تلجأ الى كل هذه الأساليب. وحينئذٍ تكون قد أهملت طاقة ابداعية في نفسك لا تفيدك، ربما، إلا عند الفعل الموارب»[١٠].

والسـيرة الذاتية، وربما السيرة الغيرية ولكن بقدر أقل، من الأجناس الابداعية التي تطالها «نقاط الضعف» ويتخوّنها المناخ الخارجي للإبداع، وهـذا من أهم عوامـل عدم استـوائها المطلوب في الأدب العربي القديم والحديث بخاصة. حتى طه حسين، هل أفرغ كل ما رغب في ان يقوله في «الأيام» و«الأيام التي سقـطت من الأيام»؟ أو نستـطيع ان نعـدّ «رحلة جبلية.... رحلة صعبـة» لفـدوى طوقان سيرة كاملة متكاملة صريحة، وكتاب رجاء النقاش «صفحات مجهولة في الأدب العربي» في الأقل، في متناول الأيدي؟

ليت الأمر يقف عند العزوف عن قول ما يجب ان يقال، غير انه يمتد الى «بهرجة» بعض ما يقال وتضخيمه ونفخه، ولكن ليس الى حدّ مقولة الزعيم العمالي الانكليزي أنورين بيفن «ان كل السير الذاتية أكاذيب».

السيرة الذاتية ليست خطّاً مستقيماً بين ميلاد الكاتب وموته. انها مجموعة خطوط متعرجة، يقول صاحبها فيها رأيه في الناس والزمان والبلدان كما تشكلت لديه كقناعة.

في السـيرة شخصيات وأبـطال وصعاليك ورجال. فيها حب وجنس ومـوت وبطولة وجبن وجرأة وعجز ومواقف أخلاقية وغير أخلاقية ومآزق وتسويات. تلك هي الحياة، حياة الناس وكل الكتاب. فإذا لم تكن كذلك ظلت هوامش سيرة، لأن كاتبها لم يكن يملك الجرأة. وهذا أمر لم يعد يفي بالغـرض الـداعي الى أمـانة التجربة وضرورة تأريخها لتصبح فعل تغيير واضـاءة لأجيال اليوم والمستقبـل. ان الهـدف من كتـابة السيرة هو فهم صاحبهـا لعصره ورجالاته وأفكارهم في اطاره التاريخي والاجتماعي»[١١].

وعلى الرغم من هذا، فقد جعل أدبنا الحديث يشهد أنماطا وأعداداً يسيرة جداً من السيرة الذاتية المفقودة المطلوبة من مثل «قصتي مع الشعر» لنزار قباني، و«صفحات من حياتي» للشاعرة المصرية جليلة رضا (١٩٨٦)، وأخيراً «الخبز الحافي»[١٢] للأديب المغربي محمد شكري (لندن ١٩٨٧) الذي يحاول احتراق الماضي والغاءه من خلال تذكّره وكتابته لا من خلال نسيانه او تناسيه، أي بتحويل هذا الماضي الى نص يتجاوز زمنيته الخاصة، وشعاره: «قل كلمتك قبل ان تموت، فإنها ستعرف حتماً طريقها».

ان «الـذكـريات التي يسردها محمد شكري تبتعد عن مناقب الكتابة الوجدانية، التي غالباً ما تسم كتب السيرة، وتقترب من الكتابة الواقعية الصرفة، القاسية والمتوترة والمشحونة بالنزق والكراهية والغضب. انه ينقل عن عالمه الأول بطريقة وصفية تقريرية جريئة لا تخضع لتصنيف جاهز، ويحول المواقف الشائنة مادة لعمل أدبي خلاق، فالعالم القذر المفعم بالشرور والفضـائـح والعادات السيئة يصبح عبر الكتابة عالماً ممكناً يجمع جحيم التجربة الذاتية الى جحيم الواقع التاريخي. وقد استطاع محمد شكري ان يضيء ذلـك العـالم وان يحرره من أبعـاده السلبية جاعـلاً منه نصاً جميلاً وجزئياً، يفضح الواقع ويعريه، ويكسر الخوف القديم الذي طالما خالج غالب الأدباء العرب، بل هو يفضح الأدب نفسه ويجعله فعل تمرد ضد الماضي والحاضر التاريخي».

وأحسب ان هذا النمط من السـيرة الـذاتية هو الـذي أبدع نصيحة دزرائيلي أحد رؤساء وزارات بريطانيا: «لا تقرأ التاريخ: اقرأ السيرة الذاتية».

.٣.

يقـال إن شاعراً أجنبياً زار يوماً، بصحبة فرقة مسرحية، قرية نائية، تعرف فيها الى شاعر دعاه للمبيت عنده طوال فترة عمل الفرقة في القرية. وكان الشاعر الضيف يعرف، من قبل، ان مضيفه شاعر رديء. لكنه آثر وهو يسلّم على والدة الشاعر مودعاً، وكانا وحيدين في الغرفة، ان يقول في ابنهـا كلمـة طيبـة تفـرحهـا، فقال لها ان ابنها شاعر تقدمي جداً، ومع الحداثة، ويحاول ان يتجاوز نفسه. غير انه دهش حين قاطعته الأم وقالت بحزن:

ـ قد يكون تقدمياً ولكنه بلا موهبة. قد يكون ساعياً وراء الحداثة ولكن الحداثة في الصين وهو هنا. قد يحاول تجاوز نفسه ولكنه يراوح محله. قد يحاول في أشعاره معالجة مواضيع عصرية ولكني لا أفهم حرفاً واحداً منها، واعتقد انه هو نفسه لا يفهم.

إن أزمة هذا الشاعر، وليست أزمة الشعر، ليست ظاهرة فردية، بل هي ظاهرة قديمة جديدة فاشية ينوء بها الابداع وتحسب عليه وتجلو كثيراً من أدوائه. انها ظاهرة «ماليس شعراً» التي تؤرق كثيرين من المبدعين، والاّ كيف جأر محمـود درويش: «أنقـذونا من هذا الشعر»[١٣] حيث يصرخ: «ماذا جرى للشعر.. ماذا؟»، ويقول:

ان ما نقرؤه، منذ سنين، بتدفقه الكمي المنهور ليس شعراً. ليس شعراً الى حد يجعـل واحـداً مثلي، متورطاً في الشعر، منذ ربع قرن، مضطراً لاعـلان ضيقه بالشعر. وأكثر من ذلك يمقته، يزدريه، ولا يفهمه. ان العقاب الذي نتعرض له يومياً، من جراء هذا اللعب الطائش بالشعر، يدفعنا، أحياناً، الى قبول التهمة الموجهة الى الشعر العربي الحديث. ولكن هل يكفي ان يتبرأ كل شاعر بطريقته الخاصة لينجو من الاتهام العام؟

ان تجريبية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعـرية الحديثة سمات اللعب، والركاكة، والغموض، وقتل الأحلام، والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعراً.

قد نهدىء من روع الناس بالاشارة الى ان تاريخ الشعر حافل بالتطاول والادعاء لولا ان تراكم الركاكة واللاشيء، وضياع المفاهيم الخاصة بالشعر الحديث قد أضاعت من الناس مفاتيح القراءة والتمييز.

كل كلام غامض مشوش، ركيك، نثري، عدمي، قادر على تغطية ◄

تطفله على الشعر في هذه الفوضى العامة، بالادعاء انه شعر حديث مكتوب للمستقبل. لقد صار الجميع خائفاً، او عاجزاً عن البوح: انا لا أفهم. هل تفهم أنت؟ لا بد ان هنالك من يفهم. سيولد قارىء يفهم. ولا يجد أحد أداة لكيفية الدخول في القصيدة ولا قارب نجاة للخروج منها...

ان سيلاً جارفاً من الصبيانية يجتاح حياتنا ولا أحد يجرؤ على التساؤل: هل هذا شعر؟ نحن في حاجة للدفاع ليس فقط عن قيمنا الشعرية، بل عن سمعة الشعر الحديث الذي انبثق من تلك القيم ليطورها لا ليكسرها، حتى شمل التكسير، بدافع الادراك أو الجهل، اللغة ذاتها. فكيف تطور الحداثة شعراً بلا لغة، وهي حقل عمل الشاعر وأدواته؟ هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج «تفجير اللغة؟».

ابداع الشعر - وغير الشعر - ليس «هواية» أو «هوساً» أو «تطفلاً» أو «تجريباً» من فراغ. ان له أقانيم واضحة يكاد الاجماع ينعقد عليها في آداب الأمم كافة قديماً وحديثاً.

ان أقانيمه هي: الموهبة التي توهب ولا تزرع او تشترى، والتجرد الى حد الانقطاع والتبتل كما في العبادة، وهنا ندرك أهمية فكرة الأصمعي الذي لم يسبغ لقب «الفحولة» الشعرية على غير المتجردين لشعرهم كالصعاليك والفرسان، فقال عن حاتم الطائي «انما عرف بكرم»، وعن لبيد «كان رجلاً صالحاً»، وعن عروة بن الورد «شاعر كريم». وأخيراً «الآلات» كما سماها القدماء أو «الأدوات الاكتسابية» كما يسميها علم النفس، وأسميها «الإطار».

لا ابداع كاملاً غنياً من دون هذه الأقانيم الثلاثة مجتمعة، وقديماً قال هوراس: «لست أتبين ماذا يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية، أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل. ان أحدهما ليلح في طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية».

الابداع لا ينهض، بعد توافر الموهبة طبعاً، لا بالتجارب وحدها ولا بالاكتساب الثقافي وحده، فالأدب، كما يقول ستيفن سبندر: «فن يجب تنميته عن طريق التأمل والدراسة. وهذان يتطلبان وقتاً وعزلة». وقديماً قال ابن قتيبة: «من أراد ان يكون عالماً فليطلب علماً واحداً، ومن أراد ان يكون أديباً، فليتسع في العلوم». ولا يساورني شك في ان الاحساس باشكاليات الابداع وهمومه، والحرص على مستوياته كانت جميعاً وراء محاولات التنظير التي تعهدها رهط من قدمائنا، بدءاً من «صحيفة بشر بن المعتمر» أول نص نقدي مدون وصل الينا، الى الأطر الابداعية ومناخاتها الثقافية والمعرفية الواسعة بما يتواءم مع روح العصر آفاقاً ومعطياتٍ وبُنى، حتى ان بعضهم (ابن الأثير) جازت مطالبته الى ما يسمى الآن «الثقافة الشعبية»، فرأى ان المبدع «يحتاج الى التشبث بكل فن من الفنون حتى انه يحتاج الى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء، والماشطة عند جلوة العروس، والى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة، فما ظنك بفوق هذا؟!».

والطريف المدهش أنهم لم يكونوا «ثبوتيين» تماماً يقفون عند القديم وحده أي «النص/ المرجع»، انما تخطاه بعضهم الى الجديد المولد والى المحدثين من الأدباء متجاوزين الحدود المكينة بين القديم والحديث، والى معارف الأمم الأخرى وآدابها. وهؤلاء يلتقون، مع فارق الزمن وروح العصر، بالرهط غير الكثير من مبدعي زماننا ونقدته، الذين يرفضون القطيعة المعرفية مع التراث ويسعون الى تجديده واستلهامه والانطلاق منه لا الى تكديسه وتقديسه وتقليده والذين يرون باتزان الانفتاح الواعي على تراثات الأمم الأخرى ونتاجاتها المعرفية والأدبية والافادة مما يناسبنا منها ويصب في محيط البعد الانساني المشترك على ان تظل لنا «خصوصيتنا» التي نعرف بها وتعرف بنا، فالخصوصية هي التي تميز فناً عن آخر لأمة من الأمم.

العلاقة بالتراث يجب ألا تكون علاقة توتر او تناقض حاد، فالمبدع يختار من الموروث ما يخدم أغراضه الجديدة ولا يستعيد الماضي فقط. العبرة ليست بالأشكال، بل الإجادة في أي شكل يستوعبها. المسألة، كما يقول عبد الله البردوني «ترجع الى نوع النص الذي بين يديك والى امكانية الشاعر على ابداع نص جديد سواء في لون قديم او في لون جديد». والتراث عند هذا الشاعر «أساسيات كل معاصرة، كما ان النتاج المعاصر سوف يصبح تراثاً للعصور القادمة. فليس في حياة الفنون انقطاع تام، وليس هناك اتصال آلي ولا اتصال تقليدي، وانما هناك مواصلة دائمة وصيرورة مستمرة». البردوني نفسه لم يكتب الا قصيدة الشرطين، ولكن بنمط جديد لو استمع اليه الخليل ابن أحمد، كما يقول «لأنكره، لأني أدخل على البيت عدة أصوات متجاوبة ومتحاورة ومتجادلة... وهذا النوع من الجدل في القصيدة ومن الحوار المتصاعد جديد على بحر الخليل العمودي، بل يكاد يكون جديداً على القصيدة الجديدة، فما هناك أي مانع من أن يشكل التراث وثبة الى الجديد أو منصة وثوب الى الأجد».

وليس معنى هذا، بأية حال، ألا نستفيد من غيرنا، بل يجب ان نستفيد، ولكن التجديد يجب ان ينبجس من داخلنا، فليس في امكان أية أمة ان تجدد ثقافتها من داخل ثقافة امة أخرى. يجب ان نتغلب على الانفصام الشديد بين شخصيتنا وثقافتنا ولا نكون واحداً من اثنين ليس غير: مغلق في حقبة تاريخية معينة يعيد، من خلالها، انتاج نفسه باستمرار، وآخر يرى ان الحداثة هي فولتير ومالارميه وسوزان برنار فيعيد انتاج حداثة مزورة! هل الحدثة ان نكون بودلير أو فولتير مثلاً؟! الإشكالية، اذن كيف نجدد تراثنا من داخله ونعيد ترتيب أجزائه، ونعطيه سياقه التاريخي ونرتبط به دون ان نجعله الحقيقة العليا، ونتجاوزه تجاوز احتواء وتجديد في آن؟ حينئذٍ نبدع تراثاً جديداً يصلح تراثاً لأجيال أخرى[14].

ولا مرية في ان لغتنا، اذا ما استوعبناها جيداً واستفدنا من كل ما لها من امكانات وطاقات وكففنا عن الحط من شأنها، لحرية جداً بأن تحقق لنا حداثتنا - فهي، مذ وجدت، لغة «اصطلاح» لا «توقيف» ومن علمائنا، مذ كانت لنا علوم، من لم ينقطعوا عن المناداة بالتوسع في اللغة والتوسع باللغة معاً، وهي مناداة فنية محرِّضة على عدم الاكتفاء بالمعيار اللغوي والصحة النحوية فقط، وهما من سلبيات الابداع اليوم، ومناداة كاشفة للوظيفة الشعرية الابداعية للغة التي يراد لها ان تنحرف عن اللغة العادية وعن المعيار انحرافاً يهب للأدب جمالياته وتجلياته الفنية وغير الفنية. ومن هنا نفهم السر الذي من أجله حفظ المتنبي، مثلاً، كتاب «العين» في اللغة وكتاب «الحدود» في النحو فتمكن وأبدع، فقال مثلا، غير حاسب حساباً لمعياري معترض:

ان كان لا يسعى لجودٍ ماجدٌ الا كذا فالغيث أبخل من سعى

وطاوعته اللغة التي ملك ناصيتها وزمامها في ان يبتدع أنماطاً شتى من «تعدد المعاني» الذي يسمونه اليوم «غموضاً» بنحو ما، ويترك العلماء والنقاد يتأولون مقاصده ويختصمون حولها، كمثل قوله في كافور مثلا:

وما طربي، لما رأيتك بدعة لقد كنت أرجو ان أراك فأطرب

ولما قال له تلميذه ابن جني: ما زدت على ان جعلته «أبازنة» (أي قرداً) ضحك ولم يقل شيئاً.

قد يقال إن اشكالية الإبداع في زماننا هذا بخاصة، واحدة من اشكاليات الثقافة العربية الراهنة التي هي جزء من وضع عام وشامل. وقد يقال إن ما يصيب بُنى المجتمع من انهيار لا بد ان ينسحب على الابداع أيضا.

قد يكون هذا صحيحاً، غير ان تواريخ الآداب والابداع تشهد بأدلة كثيرة على ان تفوق الابداع او تأخره ليسا منوطين بمستوى تطور المجتمع دائماً. ففي مكنة المبدع، كما يقول محمود درويش، ان ينهض من خراب، اذا ما حركه أمل عظيم أو يأس عظيم. □

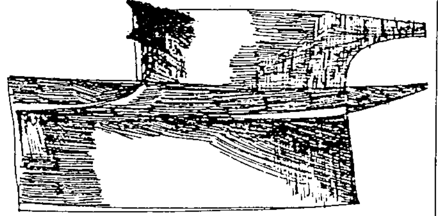
يوسف حسين بكار
استاذ النقد الأدبي في جامعة اليرموك بالأردن

١. محمد عابد الجابري: أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر أزمة ثقافة.. أم أزمة عقل؟ مجلة فصول. المجلد ٤، العدد ٣ (١٩٨٤). ص ١٠٨.
٢. دافيد سامو يلوف: العبقرية والتقاليد الأدبية. في: الابتكار في الأدب والفنون، ص ٤٣. ترجمة عادل العامل. الموسوعة الصغيرة (٢٠٣). دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ١٩٨٦.
٣. نزار قباني: حوار معه في: مجلة الشراع اللبنانية. السنة ٤. العدد ١٧٠. الاثنين ١٧ حزيران ١٩٨٥، ص ٥٨.
٤. ادونيس: حوار معه في: مجلة «كل العرب». فرنسا. العدد ٢٥٤. الأربعاء ٨ تموز ١٩٨٧، ص ٥٨.
٥. غادة السمان: حوار معها في: مجلة «اليوم السابع». باريس. السنة ٦. العدد ٢٢٨. الاثنين ١٣ تشرين الثاني ١٩٨٩، ص ٣٤.
٦. جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث ١٩١. دار الشروق. بيروت. ط ١: ١٩٨٤.
٧. أفنان القاسم: حوار معه في مجلة: كتابات معاصرة. بيروت. المجلد ١. العدد ٢ (آذار ١٩٨٩). ص ٩٥.
٨. أبو العتاهية: أشعاره وأخباره ٤٣٩. تحقيق شكري فيصل. دار الملاح. دمشق (د.ت).
٩. ديوان بدر شاكر السياب ١: ٤٨٢. دار العودة. بيروت ١٩٧١.
١٠. ماجد السامرائي: شخصيات ومواقف ٨٣. ٨٤. الدار العربية للكتاب (ليبيا. تونس) ١٩٧٨.
١١. رياض نجيب الريس: على هامش السيرة. مجلة «الناقد». لندن. السنة الأولى. العدد ١١ (أيار/ مايو ١٩٨٩). ص ٥.
١٢. عبده وازن: أول سيرة ذاتية عربية لا تهاب الجرأة الفاضحة. الناقد. السنة الأولى. العدد ٩ (آذار/ مارس ١٩٨٩). ص ٦١-٦٣.
١٣. مجلة «الكرمل». العدد ٦ (ربيع ١٩٨٢). ص ٥-١٣.
١٤. محمد عابد الجابري: ندوة فصول «أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر».

فيض المكتوم

حول الطبيعة الاتصالية للأسرار

حـاتـم الصـكـر



هذه قراءة ثانية لرسالة الجاحظ (كتمان السر وحفظ اللسان) أتاحتها الطبعة الجديدة لأربع من رسائل الجاحظ بعنوان (فلسفة الجد والهزل). دار الشؤون الثقافية. بغداد. ١٩٨٩. ص ص ٦٣ . ٩٣ وفي طبعة الرسائل بتحقيق عبد السلام هارون ص ص ١٣٥ . ١٧٢.

■ يوضـع السر لينتهـك. هذه أولى صلات الأسرار بإمكانات الاتصال بين البشر.

فمن حيث يبدو السر مغلقا كطاقة توصيلية، البوح به إفناء له؛ وتسميته نفي لطبيعته؛ فانه يحمـل إغراء انتهاكه وإذاعته. انه من الاشياء التي لا تتحقق الا بتدميرها. فالسر يظل دفيناً؛ غائباً عن الحضور. حتى يذاع فيكتسب وجوده الذي يبدأ في اللحظة التي تنتهي فيها سريته. وينفصل عن (صاحبه) أو مالكه المتسلط عليه.

يظل السر في سديم الغياب، لا سبيل الى إظهاره فعلياً إلا بتغيير هيأته، وإظهاره الى العلن أو إشهاره وإعلانه وإذاعته. هكذا تتفجر طاقة السر وقوته الاتصالية. في هتكه يقين بوجوده. وفي حصانته والحفاظ عليه تغييب له وإغراق في الوجود الافتراضي، وقد يظل السر مكتوماً فلا يكون له وجود كشيء في مجرة الحياة؛ لا يعلن عن نفسه. ويذهب بسره هو الآخر دون إفشاء؛ كالنص المقموع عن الافصاح؛ والدرة داخل صدفتها؛ والبكارة الملتفة بشرنقة غلافها. والثمرة المنسدل عليها غلافها حجاباً أو ستراً يغرقها بالظلام. ولا بد للسر من قراءة كالنص. ولا بد له من هتك الأغلفة وصولا الى جوهره كالثمرة والبكارة والدرة.

يصف العـرب الفتـاة العـذراء بالـدرة المكنونة أو المصونة إدراكاً لقوة الاتصال المختفية وراء بكورتها وعذريتها اللتين لا سبيل للتحقق منهما إلا باختراقهما؛ كالحاجة إلى شق الأصداف للعثور على اللؤلؤ المكنون داخلها.

ويرشدنا المعجم الى الطبيعة المتناقضة للأسرار: كتمانها وإظهارها. جاء في (لسان العرب): السر من الأسرار التي تكتم. والسر: ما أخفيت. وأسرَّ الشيء: كتمه وأظهره. وهو من الأضداد. وسررته: كتمته وأعلنته. وأسرَّ إليه حديثاً: أفضى.

ويذكر (تاج العروس) تفسيراً مشابهاً: سررتُهُ: كتمته وأعلنته. والسر: ما يكتم في النفس من الحديث.. وما يظهر.

تلك هي الطبيعة المرائية الخداعة للأسرار. تخفي الشيء وتدعوك الى كشفـه. فيكـون امتحانـاً لطاقـة الاتصـال عبر قنـوات تبـدو في أبنيتها السطحية؛ غير اتصالية أو منغلقة بسريتها وكتمانها.

يدرك الجـاحظ في رسـالته الشهيرة (كتمان السر وحفظ اللسان) تلك الطبيعة الكامنة في الأسرار. فيقرر ان إضاعة السر بإذاعته. لكنه لا ينفي حاجة السر للاعلان. وحاجة صاحبه للبوح به. وفي حين يذمّ الجاحظ إفشـاء السر، يؤكـد الحـاجـة إلى البـوح. فقـد «عَسُرَ على الانسـان الكتمان.... فإذا باح بسره فكأنه أنشط من عقاله».

***

يضعنـا عنـوان رسـالـة الجاحظ إزاء ثنائية واضحة؛ طرفاها: العقل واللسان. فالعقل يكتم ويكبت ويكظم. أما اللسان فيزل ويفصح ويبوح. «وإنما سمي العقل عقلا لأنه يزمّ اللسان». هذا اللسان اكثر من عضلة. فهو «ترجمان للقلب. والقلب خزانة مستحفظة للخواطر والأسرار».

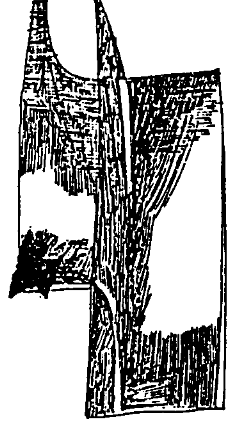
أيقوم اللسان إذن بدور المفتاح لخزانة القلب؛ حاوية الأسرار والخواطر؟

ان اللسان؛ كما يرى الجاحظ، أداة مستعملة «لا حمدَ له ولا ذمَّ عليه». وإنـما العبرة بمقاومة الهوى. فالهوى «داعية إفشاء السر وإطلاق اللسان بفضل القول».

لقد أصبح اللسان المفصح، رسول الهوى الناطق بالفضول. أما العقل فهـو الـذي يسور خزائن القلب ذات الأسرار ويسترها ويكتمها. وبهذا الصراع تُعرف الرجـال. فالجاحظ لا ينكر ان من «طبع الانسان محبة الإخبـار والاستخبـار». وبهـذه الصفـة تواتـرت الأخبـار من الماضي الى اللاحق.. ومن الشاهد الى الغائب. بل «أحبَّ الناس ان يُنقل عنهم، ونقشوا خواطرهم في الصخور، واحتالوا لنشر كلامهم بصنوف الحيل».

ان الافضاء بالسر يجعل صاحبه متسرياً عن هم ثقيل. فالكتمان عسير والبوح حتى للنفس يكون تسرية وتخفيفاً.

يورد الجاحظ قصصاً غريبة عن كرب الكتمان، وصعوبته على العقلاء ◄



منها: خبر أحد الفقهاء؛ يحمل أخباراً مستورة لا يحتملها العوام؛ فضاق صدره بها. فكان يبرز الى العراء فيحتفر حفيرة يودعها سرّاً. ثم ينكبّ عليه فيحدّثه بما سمع. «فيروّح عن قلبه. ويرى ان قد نقل سرّه من وعاء الى وعاء». وكذلك كان يفعل أحد المحدثين إذ يضجر من الرواية والتكرار فيصمت. ويضيق صدره بما فيه «فيُقبل على شاة كانت له فيحدثها بالأخبار والفقه. حتى كان بعض أصحاب الحديث يقول: ليت أني كنت شاة الأعمش [اسمه]».

إن اللسان يُفصح. ويمارس عمله الإتصالي. ويظل الكتمان مرهوناً بالعقل. فاللسان ينقل حتى لو كان ذلك الى وعاء غير اتصالي [الدن المخبوء في الصحراء] أو مادة صلدة [النقش على الصخر] أو الافضاء الى النفس من خلال مستقبل وهمي. نتذكر هنا مناجاة الشعراء لموجودات الطبيعة كقصيدة ابن خفاجة في الجبل الذي سرى عن نفسه الهم بالافضاء بما في نفسه من قلق وخوف. وكحديث امرىء القيس لصاحبه، وهو في طريقه لمحاربة قتلة أبيه؛ فالصاحب المزعوم ليس الا الشاعر نفسه بدليل محاولة إرجاع الملك الذي ذهب بموت الأب:

فقلت له: لا تبك عينك إنما
نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا

ولعلها نفسه التي خافت الموت، وحرصت على الحياة؛ فذكرها بالملك الذي ينتظره.

* * *

كيف يختفي السر؛ لتظهر بعض صفاته وخطوطه على السطح؟

يقرأ العرافون كف الانسان؛ متأملين خطوطها ليخبروه عن (أسرار) حياته ووقائع مستقبله.

وقد أحاط المعجم بهذا المعنى. فكان السر «واحد أسرار الكف لخطوطها من باطنها. كما قال الأعشى: فأنظر الى كف وأسرارها. والأسارير: الخطوط التي في الجبهة...».

لقد انتقل السر الى معنى كل مستور وخفي. ثم صار معنى لجوهر الشيء او قلبه ووسطه. فالسر: بطن الوادي. وخالص كل شيء. وجوف الشيء ولبه. ومنه سر الليل. السر: الأصل والوسط.

ويضعنا هذا المستوى اللغوي عند طاقة السر الاتصالية مرة أخرى. فهو أصل الاشياء ووسطها. وذلك يعني ان معرفته ضرورية لمعرفتها. ولا بد من الوصول اليه للتحقق منها. إن سر الحسب: أوسطه وأفضله كما يقول اللسان. والسر: أخصب الوادي. فلا سبيل اذن الى كتمانه وإخفائه. ويتآزر لاظهار طبيعة السر الاتصالية في هذا المجال؛ وجها دلالته اللتان ينطوي عليهما بحكم كونه من أسماء الأضداد. فهو يعني الاخفاء والاعلان معاً. ولا يعقل ان يكون مدى المجاز مفتوحاً الى حد نفي المعنى الأصلي. إلا اذا كان المدلول المنتظر يلزم لتحققه هذه الضدية.

يدرك الجاحظ استحالة الصمت وبقاء السر مغيباً. فيورد حجة تتفق مع الضدية الكامنة في معنى السر. يقول الجاحظ: «فبعض النظر يعمي والصوت الشديد يصم. والرائحة المنتنة تُبطل المشم. والأطعمة المحرقة تبطل حاسة اللسان».

والبوح بالأسرار ضرب من هذا التطرف الحسي الذي يشير إليه. ويقرنه ببعض الأضداد المعنوية كالصوت الشديد الذي يؤدي الى الصمم، بدل ان يوصل ألفاظاً. وهذا يشبه هتك السر وفضحه. يقول الجاحظ ان بين السر وبين ان يُشهر ويستطير «ان يُدفع الى اذن ثانية». ويعلل بعض الشراح قول العرب في حكمهم: ان السر اذا جاوز اثنين شاع. بأن المقصود بالاثنين: الشفتين. فما ان تفصح بالسر حتى يذيع. وليس المقصود انه محفوظ ومستور ما دام بين طرفين.

يغدو السر ان نحن لاحقناه لغويا؛ قريبا من الستر الذي ليس إلا غلافا. لا بد من ازاحته لرؤية ما وراءه.

* * *

يجسد الجاحظ المعنى الجدلي للسر بقوله في رسالة (المعاش والمعاد): «وأعلم ان استصغارك نعمك يكبرها عند ذوي العقول. وسترُكَ لها نشر لها عندهم، فأنشرها بسترها. وكبرها باستصغارها».

هكذا يصبح الستر نشراً. وعليه قامت أهم مقولات الصوفية. فالغيبة والحجاب والسر طرق للكشف والرؤية. بل ان الرؤية تحرق السر، كما يقول النفري في المخاطبات: «يا عبد لو أبديت لك سر الاظهار كله كان علماً. والعلم نور. ورؤيتي تحرق ما سواها». وفي مخاطبة أخرى يقول: «وكل ما كان اكتم كان ألزم. وكل ما كان أسلم كان اكتم».

في الكتمان يبلغ الصوفي مراده. فيكون صمته بوحاً. في (المواقف) نقرأ: «وقال لي انا وعزتي ضيف أعزائي اذا رأوني افرشوني اسرارهم وحجبوا عني قلوبهم». «وقال لي من عرف الحجاب أشرف على الكشف... وقال لي العلم وما فيه في الغيبة لا في الرؤية».

ان الرؤية لدى الصوفية هتك للسر الالهي حيث لا أسرار بعدها. لذا فان السر يختطفهم ويحومون في قدسيته وصولا الى سر الأسرار الذي هو في قاموس الصوفية وكما جاء في (التعريفات): «سر السر: ما تفرد به الحق عن العبد كالعلم بتفصيل الحقائق في إجمال الأحدية وجمعها واشتمالها على ما هي عليه..» كما ان السر: محل المشاهدة وهو لطيفة مودعة في القلب. كالروح في البدن. واذا كانت الرؤية تحرف السر بنورها، فإن ثمة أسراراً خفية «أرق من النسيم» كما يقول ابن الفارض. لكنها جميعاً تفسد بالتسمية كالطلاسم في الأدب الشعبي والسحر.

ينتمي السر الى اسمه كانتماء الانسان الى السرة (وسط البطن) بهذا الحبل الذي يرافقه عند الولادة.

وقد رافق السر الانسان منذ الخلق الأول. كان الهبوط من الجنة الى الأرض جزاء بحث آدم وحواء عن سر الشجرة المحرمة. وكان العذاب الثاني بالانسان قد بدأ حين سرقت الأفعى (ايضاً) عشبة الحياة التي تحمل سر الخلود وجعلت جلجامش يعود من رحلته خائباً بعد ان أوشك على حل لغز الخلود. يخاطبه اوتونبشتم قائلا:

لقد جئت يا جلجاش الى هنا وقاسيت التعب
فما عساني ان اعطيك حتى تعود الى بلادك؟
سأفتح لك يا جلجامش، سرا خفياً.
أجل! سأكشف لك عن سر من أسرار الآلهة!
يوجد نبات مثل الشوك ينبت في المياه.
وشوكه يخز يديك كما يفعل الورد
فإذا ما حصلت يداك على هذا النبات وجدت الحياة الجديدة.

لكن الافعى تتسلل وتأخذ النبات فتنزع عنها جلدها علامة تجدد شبابها. ولم تكن عشبة جلجامش وحدها سر الانسان المسروق. فيوما ما بعد ذلك سيدفع سنمار، مهندس قصر النعمان، ثمن سره. فقد بنى القصر ووضع سر انهياره في طابوقة واحدة، لا يعرفها سواه. هنا كان يجب أن يظل السر سراً. فيموت صاحبه او مالكه. ولا يعود متسلطا على سره بعد ان فتك به.

كان هذا درساً في الكتمان يحتاط له مالك القصر.

ويسوق الجاحظ مثالا لافشاء السر الذي يؤدي الى الهلاك. فقد كان بهرام قد سمع في الليل صوت طائر فتحداه بسهم وهو لا يراه إلا انه تتبع الصوت فصرعه. فلما صار بين يده قال: والطير أيضا لو سكت كان خيراً له. ان سطوة السر هنا تتمرد على صاحبه او مالكه فلا يعود السر ملك أحد.

ان (افشاء السر) من الصفات التي يُعرف بها الحمقى. وكذلك من

صفاتهم: الثقة بكل أحد. والكلام من غير منفعة (كما يقرر ابن الجوزي في «أخبار الحمقى والمغفلين»). ويقرن الجاحظ أيضا إفشاء السر بالفضول والغيبة. ويورد اكثر من امثولة في عواقبها جميعاً، رغم اعترافه بأن كتمان السر عسير على الانسان. لمن يفشي الانسان سره اذن؟

يقول شاعر: لا تفش سرك إلا إليك. والسر ـ يقول الجاحظ ـ اذا تجاوز صدر صاحبه وأفلت من لسانه الى اذن واحدة فليس حينئذ بسر. بل ذاك اولى بالاذاعة، ومفتاح النشر والشهرة. . »

ولكن: ما يفعل الانسان ازاء (كَرْب الكتمان)؟

لا حلّ الا ان يتنازل عن ملكيته وتسلطه عليه. فيبوح به لأن من شأن الصدر كما يبرر الجاحظ نفسه، ان يضيق بما فيه، ويستثقل ما حمل منه. فيستريح الى نبذه ويلذ القاءه على اللسان.

وهـذا المقتبس يرينـا الحـاجة الى البوح. والراحة الناتجة عنه. واللذة المقترنة به. كما ان الجاحظ لا تفوته اللمسة النفسية في البوح اذ يقرر خطورة إحـاطـة السر باسمه وصفته. فالسامع سيكون أشد حماسة لنشره. «ثم سيكون من اكثر الأعوان على إظهار السر، الاستعهاد فيه والتحذير من نشره. فإن النهي أغرى لأنه تكليف مشقة. والصبر على التكليف شديد». ولا يغرنا في مجال الطبيعة الانسانية ان يعطي المرء وعدا بحفظ السر حتى لو قال: «أجعل قلبي قبراً للسر». فالنزعة الاتصالية تغلب على النوايا. يقـول الجـاحظ ان جميع شرور الـدنيا اولها كلمة غارت. . . أي ذاعت وانتشرت. وهذا التحذير يعود الى طبيعة السر الأولى قبل تحققه بالهتك.

* * *

يشارك (الستر) السر في مغزاه.

فالمستور أو المسوَّر يرادفان السر أحياناً.

وإذا كان السر يوحي في احد معانيه بالزنا او الجماع (العين ج ٧ ـ ولسان العربوتاج العروس) فإن الستر هو الخوف والحياء والستار والغطاء.

قد يغدو السر ستراً وغطاءً. هكذا يهاب الشاعر خمرته لأنها تصل الى (موطن الأسرار):

فلما شربنـاها ودبَّ دبيبها الى موطن الأسرار قلتُ لها قفي. وتوصف الجارية بأنها مسترة اي مخدرة. والحجاب المستور اي الستار على استار. يستر السر أسماء الذات الالهية عند الصوفية.

«وقال لي اسمي وأسمائي عندك ودائعي. لا تخرجها فأخرج من قلبك.» المواقف. . .

وفي حديث نبـوي ان العبادة عشرة أجزاء؛ تسعة منها في الصمت. فالجاحظ يضع الصمت مقابل الفضول وإفشاء السر معاً.

لكن طبيعة السر الاتصالية ذات قوة تتمرد على مالك السر أو صاحبه، وعلى محتوى السر نفسه؛ لتعلنه وتحققه بالذيوع.

* * *

مزيدا من الأسرار. لا تفـارقنا في الحياة أو الموت. [يضمنا الموت الى صدره/ يحملنا سراً على سره] يقول أدونيس ويضيف في (الاحتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة): ان تكون بلا سر ـ سرٌ أيضاً. فالسر لصيق الانسان وقرينه. . .

الاسرار لا يمسكها الخوف/ ولا يعتقها النسيان. يقول سامي مهدي في قصيدة (الاسرار). ويلامس ضرورة البوح فيضيف:

الاسرار طوفانٌ
اذا فاض استفاضت مثله الروح
وان خفَّ استخفت.

كأنما الروح معبر السر. كلما لامستها خطاه؛ أثقلت وناءت بما تحمل.

فكان البوح فيض مجراها الذي يضيق بمائه.

وماذا إذا قابل الانسان سره؟

في قصيدة السياب (المسيح بعـد الصلب) ينـزل المسيح عن صليبه ويمشي في مدينته: ويراها بعينين جديدتين:

هكذا عدت فاصفرَّ لما رآني يهوذا
فقد كنت سره.

لقد فسد سر يهوذا بعودة المسيح. وشاهد يهوذا سره ماشيا على الأرض فاصفرَّ وهو يواجهه.

اذن فما كان من تسليم المسيح لقـاتليه بقبلة يهوذا، ومـا كان من أمر العشاء الاخير؛ والصلب. . . ليست إلا أوهاماً. يزيل عنها سرها المسيح القـائم من موتـه. سرّ يتحقق فيتمـرد على مالكه الذي حسب ان السر كالمسيح دفنا في قبر لن يقوما منه أبداً.

لقد أضيف بقيامة المسيح ورؤية يهوذا لسره ماشيا؛ قوة توصيل هائلة، لم تكن دون تحقق السر وتجسده إلا خبراً دون أثر. في السر لا تأخذ الرسالة شكل خبر. فالغموض والفضول يمنحان السر قوة الهتك التالية. تلك التي يحملها السر في (سره) اي في قلبه ووسطه. وهو يتجلى في فضاء الاضداد؛ كقدرة ماثلة على الكتم والبوح معاً. وعلى الاخفاء والاظهار. والستر والاعلام.

«وقـال لي الليل والنهـار ستران ممدودان على جميع من خلقت. وقـد اصطفيتك فرفعت السترين لتراني. وقد رأيتني فقف في مقامك بين يدي. قف في رؤيتي وإلا اختطفك كل كون». موقف: عهده. □

صدر حديثا

فايز سارة

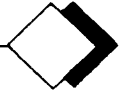
الاحزاب والقوى السياسية في المغرب



٢٠٨ صفحة * ٨ جنيهات استرلينية



RIAD EL-RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر
56 Knightsbridge London SW1X 7NJ



مقعد بين حلمين

عزيز الحاكم
كاتب من المغرب

■ يتجمع المساء بين أسناني كحلوى صخرية. أقضمه وأمضغه وأهمُّ بابتلاعه، فتلفحني هبة برد عدواني. أعطس. تسقط أسناني فأجمعها واحدة تلو الأخرى، وأرتب ضحكي متفسحاً في حدائق شاهقة، تنبت الأنغام في أركانها. ويتلقى فيها الأباطرة المنسيون كل أصيل.

قصة فيلم بالأبيض والأسود يعرض الآن في أنفاق الحديقة المركزية يحكي عن رجل يشبهني، يقضي يومه متمشياً بين الأنقاض البلورية، خلفه طفلة لا تكف عن الضحك وكلب أزرق ينط في خيلاء كأنه يعرف مقاصدي، يحيي السيدات العابرات في خشوع، ويحمل الطفلة حين ينهكها السير اللانهائي/سير الرجل الباحث عن غريم يندس في إحدى الغرف العالية بعمارة زجاجية تقطنها مخلوقات بلاستيكية نحيفة لا تنطق، تتلفع بالمجوهرات، وتسلك السبيل نفسه وفي اللحظة نفسها وبالعزم نفسه، ولا تفتح لها الأبواب إلا بعد الإدلاء بمنظومة أرقام عليها أن تنساها ما أن تطأ العتمة.

تضحك لي الطفلة، تنزل الدرج وتشير لي أن أقتفي خطى الرجل الذي يشبهني ولا أعرفه. أتقدم وأحاذر أن يراني أحد ما. أمشي على غير هدى شارداً كالزجاج.

في الأسفل مائدة مستطيلة، حولها وجوه أعرف بعضها.

أين تراءينا إذن؟ في إحدى الرحلات المائية؟ أو على متن مركبة ضوئية يمنع فيها الكلام المرقون؟ أو في إحدى غابات الصقيع الأسود؟ أو، فقط، تجالسنا هنا في يوم ما كما نحن الآن نحتسي سائلاً بلا طعم، بجوهر الذهن، فيصعد النهار مكللاً بالأبهات وتخرج الظباء المحتجبات راقصات يشذبن لون الحدائق أو يرشقن الزجاج بالورود أو يرتكنّ إلى مهبط اللذة يغيرن فراءهن وينزلن الدرج فتزدهر المائدة، وأتذكر وجهاً واحداً كنت نحرته في ا حلم آخر، لكنه الآن يعانقني ويغرقني في السائل الذي يهدي الغيبوبة لمن يشاء، ويفتح بصيرة من يشاء، ويمزج الأحلام ببعضها يتخيلها، ويسمي الضحك فسحة لحمقى مغمورين.

من يرى الفيلم: أنا أم الكلب الأزرق؟

يسألني فأخبره بأني قتلته مرة في الطريق، وكنا نسير إلى إحدى المبارزات الدامية التي تغتسل بها القرية من آثامها في متم الخريف. أذكره، فيدلني على رجل لا يشبهني، أصافحه فتنكسر أصابعي وتسقط عيني اليسرى في كأسه. يضحك. ويشير إلى امرأة نحيفة كانت تغزل أشعة الشمس وسط السقف. تنزل تصافحني فتلتئم أصابعي وأصاب بإغماء طويل. وحين أستيقظ لا أجد أحداً. ذهب الجميع. هل ذهبوا أم أني فقط أعيش الذكرى وأتسلق الأكاذيب التي لقنوني إياها عبر ضحكات معدنية تزرع الصمم في آذان الأتقياء مثلي؟

أقتعد كومة نور
وجهي بين كفي
أتاخم الوقائع والوجوه
أزيح الشجر العنيد عن منبته
أصيح ملء تيهي
فترتعش السماء

ويسقط على بعد خطوتين مني بيت زجاجي لامع ثم أسمع رنين أصابع تشدو. لا أفتح وجهي لأني أرغب في رؤية الفيلم كاملاً، وفي استعادة لون المساء ولون الحديقة ولون الكلب الضاحك ولون العتمة ولون الصديق البحري الذي أعرف قبره ذرة ذرة ولون السائل الذي يمحو تراكمات الزمن ويهب الديمومة لمن يشاء.

كل الألوان جلسة واحدة
رؤيا منقوشة
على الوجه العريض الذي
سقط، اللحظة، من علو ما
كي يذهلني
ويقودني
إلى ساحة العطش الشهيرة
حيث يتبادل الأسرى المرحلون من بقاع نائية
تحية التقاتل
هنا الدم إذن
وعيون السيدة القرمزية
شامخة كمجرة خطي المؤجل
وأقرب إليّ من كفي.

يتوقف الرنين. ينفتح البيت الزجاجي. ظل هادىء يمسح الجدران ويسقط في الخارج فوق العشب. يرفع البيت. أرفع كفي عن وجهي. لا أرى جسداً. قوام نوراني يضيء الليل. يتقدم مني. ترتجف المساكن المجاورة وتختفي الظلال خجلى.

من سيباهي بهاء الحلم
أو يمحو وجهه

بفرشاة رجل يشبهني ولا أعرفه ـ غيري ـ أنا الجالس في انتظار أن تعبر المراكب الضوئية فأدعوها إلى حقيبتي وأغرقها في النهر الأصفر

لعلني أتذكر وجوه الذين جالستهم على مائدة عابرة في أحد الأنفاق الفرحانة ووجه الذي كسر أصابعي واختلس ضحكتي ووشى بي إلى سارق الأحلام.

حملتني فوق كتفها الأيمن، فصرت ورقة سعيدة. ولم أسألها لأني أطمئن إلى نظراتها وأعرف أن سقوطها يصادف الذكرى الألف لانطلاق المبارزات الدامية.

هل جاءت في اللحظة المواتية لتغير لون الدم؟

ربما. لكن الليل يزحف خلسة على خطواتنا بينما تزداد الممرات اتساعاً وترتفع الحدائق ما طاب لها ويستكين الكون. تزدحم الأضواء على عينيها وهي ترفل في نخوة هي بعض ما تبقى لي من وهم في رفقتها. أفكر في احتضانها لكن الرجل الذي يشبهني يحتج وينهرني.

ـ لا تلمس النور! ستحترق. ستتلاشى عند أول تماس.

هو يغار مني. أرى في عينيه رغبة عارمة في محوي واحتلال مكانتي والاستعانة بها/بحمرتها وجلالها على صرع الغريم، وهي لا تكاد تعثر فيه على براهين الشبه. تراه مثقلاً بالجشع الفاني وبهضم القرين.

أين الكلب الأزرق الذي وعدني بالصباح؟

أين المرافىء التي انطفأت في نوم الطفلة الضاحكة؟

أين أنا من هاته العتمة التي تهجم على ناظري فلا أرى إلا نوراً يؤاخي بعضه ومزيداً من الأتعاب البهيجة؟

خلل ما في الجسر اللاحم بين الصحو والردى

يغشاه فيتعثر الغريم في نواياه وتطفو على سطح المياه الصفراء كائنات براقة تشكو من جذام البذخ، تتوسل في عبورنا الخلاص اليسير. أحصيها من فوق الكتف اللامبالي لكن عيني تخونان عزمي ويترقرق الماء فيها، تمتزج الألوان وتصفو العتمة، يشهق سكان الماء، يكون الغريم غريقاً والجسر لاغياً والسيدة القرمزية تنفخ في عنقي.

لا أتدغدغ
أتغذى من سنائها
وأوصيها باللعب الأعمى
على عتبات الألق الصقلي

للمرة الألف منذ اختراقي غشاء الحلم أشهد ضحكاً بهذا الحجم يغلف لحظة كونية أرحب من المستحيل هو غذاء روحي ولحن مجرتي ومفتاح سباتي أمام شاشة خامدة.

أفتح عيني فأجدني متكئاً على سهم ذهبي نحتت عليه إشارة وضاحة: [الطريق إلى الصباح]. غاب شموخها ونام الكون الزجاجي وابتلعت الحلوى الصخرية وصافحت اليد القاتمة وانفرطت أصابع الليل وتدحرجت أحجار لؤلؤية أمامي، ولاح لي في مرمى الإشارة نباح أزرق ينضح بالصفاء فاحتضنت اشتياقي ومضيت إليه. □

موت في منتصف القصيدة

حيدر محمد
كاتب من العراق

-١-

■ كثيراً ما تبكيني نفسي أكثر مما تبكيني مصائب الآخرين. أحياناً، أفكر أننا طرقنا أبواباً ما كان علينا طرقها أبداً، فأكره نفسي على الأقل، ولكني أعود فأشفق عليها أمام جبروت الآخرين، فهم لم يتركوا لنا أبواباً غير التي طرقناها، ولا بدّ من الولوج ما دمنا أحياء. وأحد معاني الموت الأكثر تعبيراً، هو نهاية القدرة على فتح الأبواب، أو في أحسن الأحوال، تنعكس العملية فتلجنا الأبواب التي ولجناها طوال حياتنا. ولو انهم اعترفوا ببراءتنا لهانَ ما يفعله الحظ معنا على أية حال.

فبأيّ حق يسلبون منا هذا الحقّ؟! ولكني سرعان ما اكتشف المغالطة في هذا السؤال، فالحقّ لن يُسلب بالحق على الإطلاق، حتى لو أحللنا (لماذا) بدل الحق، فسيظل السؤال بلا معنى لأنه موجه في هذه الحالة إلى الشرِّ، والشرُّ لن يقبل التماس أحدٍ، خصوصاً التماس ضحاياه، فتضيع الأسئلة في خضمّ الصراع. هل خسرنا إذن؟!

الخسارة أيضاً غير شرعية، فلن أعترف بحقيقة خصمي ما دام يصرّ على عدم الاعتراف بحقيقتي. والحقيقة لن تكون حقيقة دون اعتراف الآخرين بها واحترامهم لها. والكلام هنا ينطبق على الحقائق الفردية وعلى حقائق الشعوب أيضاً، فالتأريخ لا يمكنه تجاهل العرب لأنهم انهزموا، وسيمنحهم نصراً كما منحهم هزائم. وهذا هو منطقه ما دامت الهزائم لم تنجح في اقتلاع العرب من جذورهم، بل ان الهزائم نفسها تتخذ معنى النصر في كثير من الأحيان، فهي نصرٌ على النفس إذا لم تتحول إلى سقوط. ورايات الاستسلام لن تنشر إلا على رماد رايات استسلام أخرى، وقد نشرت نفسي راية استسلامها على رماد راية استسلامي بعد هزيمتي أمام الآخر وانتصاري عليها.

الطريق هو الذي تغيّر. أما الهدف فقد ظلّ ثابتاً كما هو. وعلى الآخر أن يفهم هذا، وعليه أيضاً أن يقبلني كما قبلت به، فالأرض تتسع لكلينا، والتأريخ هو تأريخ الجميع. أما الهزيمة والخسارة فهما كلمتان لهما مدلول يساوي مدلول النصر والربح، وراية الاستسلام تساوي راية الانتصار كما نتساوى نحن الاثنين في رفعهما ولو أن النصر هو نصره والاستسلام هو استسلامي.

-٢-

في منتصف القصيدة، أتذكّر دائماً، أنني لم أطفىء الليل الذي في ذاكرتي، فأبحث - دون جدوى - عن تلك النقطة التي بملامستها ينهار الليل.. أقول دون جدوى، ولكني أوهمُ نفسي أني قد نجوت، فأكتب قصيدتي في نهارات مُتَوَهِّمَة...

في منتصف القصيدة أتّهم النهار هذه المرة.

في الليل أو في النهار، القصيدة هي الخاسر دائماً.

-٣-

في المقهى، كانوا يتربّعون وسط نارٍ باردةٍ. هل حلّت فيهم روح إبراهيم؟! وكان ذلك العمود المشتعل أعمى.. كان أعمى ويقرأ عليهم قصيدة بلغة لا أعرف منها شيئاً، ولكني ترجمتها هكذا:

لأنّي بلا وطن
نمتُ وتركتهم، خارجاً
يضجّون باحتجاجاتهم
ولأني بلا وطن
فتحوا لي الأبواب كلّها
كقردٍ مسكين
لا يعرف شيئاً عن الضحك.
فكرت أنني لا بد أن أخطىء
مئةَ مرّة في اليوم الواحد
لأنجو من أخطاء الحياة
فخطّطتُ بيروت تشبهني
بلا وطن
ودعوتُها وطني
أبوابها مشرعة
وأسواقها مكتظّة بأمثالي
بحثتُ في زواياها
عن منفى يليق بي
أنا الهادىء العجول
وخسرت لهذا الكثير الكثير.
وكلما ابتعدت عنها
أجدُني واقفاً في إطار بابها الدائري
لأنني لستُ على ما يُرام
ولأنني ما زلتُ جالساً على هذا الكرسيّ الرجراج
الذي بلا مساند
فأرى صوراً متقاطعةً
لا أكاد ألمحُ خطاً فيها حتّى تختفي.
لأني بلا وطن
ولأنني بلا وطن
أنام وحيداً، وأتركهم
يضجّون، خارجاً
بالأخطاء...

*

نظرتُ إلى نارهم من جديد، فما وجدت غير الرماد.. لقد احترق ابراهيم إذن.

-٤-

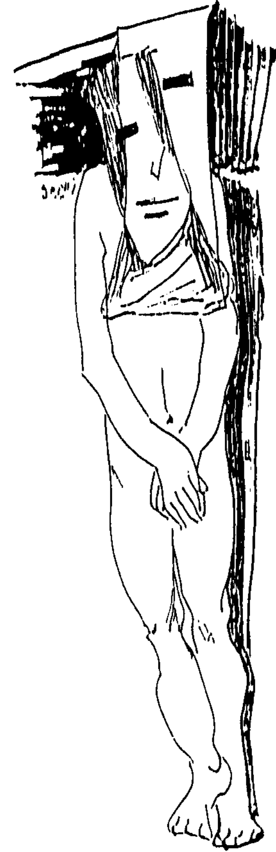
حسناً، لا أريد أن يتبعني أحدٌ، فمنذ اليوم أستحقُّ أن أكونَ بلا قيادة ولا جماهير. آن أوان النظر إلى أمام، لا إلى اليمين ولا إلى اليسار، إلى الأمام صوب الموت كما تفعل الأشياء كلّها، فأنا نبيُّ هذا العصر، لم يرسلني أحد وأعرف أن غداً هو الخميس وبعد غد هو الجمعة. لم يرسلني أحد ولا أنتظر غير النهايات.

إذن، لماذا ترهقُ نفسك هكذا أيّها الجسد المسكين من أجلِ هذا العدم الذي يدعونه روحاً، فالولادة ولادتُك، والموتُ موتُك، ولا روح؟ □

حاذروا الكتابة عن الطغاة الأموات!

محمد السنوسي الغزالي

كاتب من ليبيا



■ هل تصدقون أن السلطة تخاف على نفسها من القلم، حتى ولو تناول هذا القلم سلطة قامعة من القرون الوسطى مثلاً؟ تغضب السلطة إذا شتمت جنكيز خان، وتغضب السلطة أيضاً إذا لعنت قبر غراسياني، وتستشيط غضباً إذا قلت ان الخليفة (السفاح) كان سفاحاً. فما هو السر؟ لماذا يخاف الآن الأديب من شتم حاكم بادت عظامه وأصبحت تراباً؟

تغضب السلطة أيضاً إذا تورطت في مدح (الحلاج) لأن هذا في نظرهم يعني أنك تشتم الخليفة. وتقوم القيامة إذا كتبت نصاً مسرحياً يمدح (جساس)، لأن هذا يعني أنك (في نظر السلطة) ضد كليب، وكليب كان طاغية، وبالتالي فأنت ضد الطغاة. فأي حيرة هذه التي نعيشها؟ المسألة هنا فيها قولان، إما أن السلطة واعية مدركة أنها تشبه الطغاة، ولذلك فهي تعتبر نفسها معنيّةً بكل ما يمس الجبابرة حتى في قبورهم، وإما أنها ليست مدركة، لكنها [تشعر فقط] بالتعاطف معهم وكفى، لأنها ترى أنهم كانوا على حق، وأن الشعوب لا تذعن إلا إذا لعنت (سنسفيلها) وقطعت رقابها!

ما الذي يدفعني إلى قول هذا؟

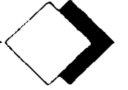
تذكرت موقفاً لي في بداية الثمانينات عندما كنت أكتب في إحدى المجلات الخليجية، ففي أحد مقالاتي في الصفحة الأخيرة وفي وقت كان الرسام الساخر الليبي محمد الزواوي مسجوناً في أحد الأقطار العربية في أثناء زيارته لها، استفزني هذا التصرف ضد فنان لا يتعامل إلا مع الريشة ولا يقطع الرقاب، ولا يقطف الورد، ولا يتعامل أصلاً مع الأنظمة، قلت في ذلك المقال ما معناه أن الزواوي ليس المظلوم الوحيد في هذا الوطن، بل ليس المظلوم الوحيد في التاريخ. لقد ظلم كثيرون، وطورد الكثيرون، وذكرت بعض النماذج التي اضطهدها الحكام، لكن التاريخ أنصفها، وسقط الآخرون على هامشه، ومنهم أبو ذر الغفاري على سبيل المثال.

في صباح اليوم التالي تلقت المجلة الخليجية رسالة من وزارة الاعلام تحذرها من هذا الموضوع، وتنذرها في ذات الوقت. وجاء في الرسالة:

[لقد ذكرتم أن أبا ذر قد طرده الحكام، وهذه إشارة إلى الخليفة عثمان بن عفان ـ رضي ـ بالسب غير المباشر].

العجيب أن أبا ذر لم يظلمه عثمان، بل معاوية الذي أوغر صدر عثمان عليه! لكن السلطة لا تملك وعياً تاريخياً!

إياكم أن تكتبوا عن الطغاة الأموات، فالرقابة لكم بالمرصاد، سوف تتكاتف ضد أقلامكم السلطة الميتة والسلطة المحنطة! □



هداية بالاكراه

صلاح صالح

«المهدي وطرف من خبر الآخرة»

عبد الحكيم قاسم

دار التنوير - بيروت ١٩٨٨

■ مما فعله عبد الحكيم قاسم في رواية «المهدي»[1] انه قبض على لحظة ساخنة من حياة يتساوق فيها الأفراد والجماعات، باتجاه مصائر شائهة وغامضة، ممارساً نوعاً من اللعب بالنار «بمهارة أتاحت له عرض مادته الفنية مشتعلة» في كامل الصفحات، وأتاحت ليديه إدارة مسار يشتعل في الرواية، ربما أكثر مما يشتعل في الحياة.

المغامرة الفنية تبدأ من نقطة الاختيار، ومن هذه النقطة المنتقاة بعناية فائقة تدفّق عالم الرواية، بتراثه وغليانه، ونوسانه الموقّع بين الداخل والخارج، بين ما قيل وما لم يقل، بين الأفعال والدوافع، بين مظاهر الشخصيات والماوراء الذي يصدرها فتثير الرواية أسئلة أكثر مما تقرّر أجوبة، وتفتح آفاقاً للتأمل أكثر مما تدعو للانكفاء ضمن حدود الصفحات، وما كتب فيها قادر على صنع جملة من الفضاءات وزحمها بما لم يكتب.

لا يقصد هذا التقديم أن يكون تقريظاً غير محسوب لرواية قصيرة تقل عن ستين صفحة من القطع المتوسط، ولكن وجود نقطتين تسبقان الدخول إلى صلب الرواية يجعل هذه الاستثارة مبررة - فكرياً على الأقل -.

النقطة الأولى تكمن في اختيار المادة الروائية التي حذر مساسها الآخرون، رغم ارتداد ولادتها وحضورها إلى فجر ممارسة الدعوات الفردية والجمعية للالتحاق بهذا الدين أو ذاك، واستمرار هذا الحضور بأشكاله الفجائعية الشائهة حتى تخوم ما نعاصره، وربما يتجاوز تخومنا الزمانية هذه إلى ما سوف يجيء في منطقتنا العربية، ولم يكن الخوف من مساس المشاعر الدينية أو المذهبية وحده وراء تجنّب الخوض في هذا الموضوع، وإنما ارتد ذلك إلى انكفاء الكثيرين موضوعياً عن ارتياد حقول يميع فيها اليقين إلى درجة الضياع والفقدان ويستحيل فيها أن يزعم أحد أنه وجد «الحقيقة» أو «الحق» أو «الصح» لدى هذه الطائفة أو تلك، وخصوصاً ضمن هذه المتاهة من الفسيفساء الطائفية والمذهبية والمعتقدية الخ... التي يتشكل منها مشرقنا العربي.

والنقطة الثانية تكمن في الدقة الرهيفة التي تعامل فيها الروائي مع موضوع يسخن في الحياة أحياناً إلى حدود الفجيعة والمذابح الجماعية، فحين يواجه الروائي قضية تسخن في مرجل موشك على الانفجار، فإنه يتزود - غالباً - بجملة من الوسائل ينشد عبرها نوعاً مبهماً وشاملاً من السلامة بمستوياتها المختلفة «الفنية، الفكرية الاجتماعية..». وقلما نجد فناناً يلج مثل هذا المرجل دون أن يتغلف، أو يغلّف مادته الفنية، باحتياطات متنوعة من الحذر الذكي، واللامباشرة، والحومان في مدارات ملتفة حول نواة الخطر، في سبيل أن يجنّب مادته الفنية احتمالات انزلاقها إلى أودية الإشكالية، واللايقين والتطرف والمجابهة على مختلف أنساق العمل الفني وتحقيق توازناته الداخلية فنياً وبنائياً والخارجية فكرياً واجتماعياً بينما استطاع عبد الحكيم قاسم أن يلج موضوعه «الخطير» ولوجاً مباشراً، وأن يبسط ما يريده بذكاء فني فذ، مكّنه من تسيير شخصياته ضمن مسارات كالشعرة في دقتها وقابليتها للانقطاع، وأوصلهم إلى مصائرهم دون أن يعاني خطورة الانزلاق والخروج عن مسارات على هذه الدرجة من الدقة، ودون أن يتيح للمسارات تعرّضها للتعقّد والانقطاع.

لا نستطيع الزعم أن كل تماسّ مع التمذهب الطائفي هو تماسّ خطر بالضرورة، ولا نستطيع أن نزعم أيضاً أن قضية التمذهب قضية ساخنة لدى الجميع، وأن درجة سخونتها واحدة لدى من يجدونها ساخنة، كما أن مفهوم الخطورة لا نقصره على ما يحدث في الحياة من اقتتال ومذابح واغتيالات و «إهدار دماء»، وإنما نثبته ضمن فضائه الفكري - الفني بمعانيه كلها، ومدلولاته الأرحب.

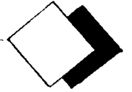
في رواية (المهدي) اختار عبد الحكيم قاسم مفصلاً، تتماسّ في محوره الدقيق مساحات شاسعة من الحياة في مصر، المساحات شاسعة لأنها تمتلك قابلية الامتداد إلى درجة اتساع الجميع، وتضيق أحياناً لتقتصر على احتضان ذرى التطرف هنا وهناك والتجول فيها بخطورة التجول في حقل ألغام، والألغام تختلف في قابليتها للانفجار باختلاف الزمان والمكان، وهوية الواطىء فوقها، وأحياناً تنفجر من تلقاء ذاتها، كما أنها تمتلك قابلية التفجير عن بعد.

المساحة التي تتحرك الرواية عبرها هي مصر بمدنها وأريافها، والمتحركون هم المسلمون والأقباط في شكل فريد من أشكال تماسّهم الطويل خارج مفاهيم الصراع، وخارج أطر التعايش والتآخي، لم يتعرض الكاتب لبؤس الانسان العاجز عن اختيار انتمائه الديني وتعصبه لانتماءات، لا فضل له، ولا ذنب له في الانتساب إليها، وإنما اعتبرها نوعاً من المعطى الطبيعي يتم التعامل معه كما هو، وعلى قدم المساواة مع المعطيات الطبيعية البيئية والمناخية وما يقع في خانتها، فليكن المرء كما شاءت له ولادته أن يكون، وعندما يرقى إلى درجة القدرة على تغيير ذاته الشاملة، أي بما في ذلك معتقده، فلا ضير عندئذ في التغيير.

القرن العشرون مزدحم بأشكال مرعبة من الهداية القسرية

الروائي لا يدين في (المهدي) أحداً أو جماعة أو معتقداً وإنما يصرخ ملء وجدانات الملايين - مثقفين وغير مثقفين - في وجه التغيير القسري وممارسة العسف ببذاءاته كلها أسحق جملة من البراعم النبيلة يضعها الإنسان في الراقة الأسمى من بنيانه الجوّاني أياً كان هذا الإنسان، وأياً كان معتقده.

لقد ازدحم القرن العشرون بأشكال مرعبة من الهداية القسرية، بلغت في بعض المناطق حدود الطمس الشامل للمدن والقرى، والإبادة الشاملة للملايين المتعرضين للهداية، والمعلم «عوض الله» مات ضحية هدايته القسرية، معفياً قتلته من استخدام السلاح أو سواه من أدوات القتل البدني، إذ دبت الحمى في روحه، قبل أن تشوي بدنه، ولم تختنق روحه بفعل ضغوط التنظيم الديني فقط، وإنما ◄



ابتدأ اختناقها بفقره وحاجته وجوع زوجته وطفلتيه قبل ذلك بسنوات وحين ابتدأت ضغوط التنظيم، وجدت هيكل رجل محطم ومستلب ومجرد من وسائل الإرادة والدفاع، لقد وجدوه هدفاً سهلاً، سرعان ما أجهزوا عليه، وهو لضعفه ـ لم يجد سوى موته سبيلاً للمقاومة أو الفرار.

المعلم عوض الله رجل من أقباط مصر، صنعته إصلاح الشماسي، يخرجه عجزه عن دفع ايجار غرفته إلى تركها والتنقل بزوجته وابنتيه وعدة شغله بين القرى، ناشداً سعة طفيفة في حجم العمل تتيح لأسرته استمرارها في العيش الكفاف، وعلى طرف كل قرية يقيم ورشته المرتجلة، يأتونه بشماسيهم المعطوبة ويعطونه معظم الأحيان طعاماً مقابل إصلاحها، وعلى تخم احدى القرى «محلة الجياد» يصادفه «علي أفندي» وهو موظف قديم على أبواب التقاعد، متدين صادق في تدينه المشوب بنزعة صوفية، وفي حوار قصير يقرأ مأساة الرجل، فيشفق عليه ويستقبح أن تطرده صاحبة الغرفة وخصوصاً أنها قبطية مثله، فيصرّ على استضافته في داره، وفي اليوم التالي يستعين بمسؤول شعبة التنظيم الديني «الاخوان المسلمين» الناشط في القرية والمنطقة للوفود بصحبته إلى دوّار العمدة، بغية استصدار وموافقته على سكنى المعلم في واحد من الدور الخربة الآيلة إليه بحكم افتقاد من يرثها بعد موت أصحابها، وتكون حجة علي أفندي في تبنيه لهذه القضية الإنسانية أمام العمدة، وأمام مسؤول الشعبة أن إعانة الرجل كفيلة باستمالة قلبه إلى الإسلام، وخصوصاً بعد أن خذله أبناء دينه، يلتقط مسؤول الشعبة عبارة «استمالة قلبه إلى الاسلام» ويعتبرها جوهر نشاط شعبته فيجهّز له التنظيم بيته ومتاعه، ويهديه المسؤول القرآن الكريم مفتوحاً على سورة مريم، ويضع له آخرون أكثر حماسة نشرات التنظيم ومطبوعاته الأخرى في منزله، والمعلم عوض الله عاجز في دوامة التظاهرة عن فعل شيء والجهر بشيء. المستلب يزداد استلاباً، والتظاهرة المسعورة لهداية الرجل تزداد سعاراً وعسفاً ولما يجد مسؤول الشعبة أن المعلم لا يعلن رفضه الصريح لما هم بصدده، يعلن خبر هداية الرجل وأنه سوف يشهر إسلامه بتاريخ معلوم اعتبره التنظيم في مصر مناسبة ممتازة لتظاهرة سياسية ودعاوية يحتشد لها قادة التنظيم، ويحشدون جميع أفراده في المنطقة، كل هذا والرجل مذعور ومستلب إلى درجة «العجز عن المقاومة والجهر بما في داخله فيصاب بحمى مبرّحة، ولا يستطيع أن يحيد عن فكرة أن اقتياده لتغيير معتقده مطابق لاقتياد المسيح إلى الجلجلة، فكما اقتيد المسيح إلى مكان صلبه، اقتيد المعلم إلى المنصة التي نصبها التنظيم خصيصاً للمناسبة، وكما ضفروا للمسيح إكليلاً من شوك، لفّ له مسؤول الشعبة عمامة على رأسه ولفّ جسده بعباءة، ورغم الحمى المستفحلة في بدنه وروحه، ورغم جميع بوادر الاحتضار فإن المسؤول يواصل اقتياده إلى المنصة حريصاً على اتمام مراسيم اشهار إسلامه دون الاهتمام بالإبقاء على حياته بعد ذلك، التجربة تفتك به فيموت قبل أن يسلم وعلى شفتيه عبارة «ارحمنا يا رب»، وزوجته تخترق الصفوف لترسم عليه إشارة الصليب، يموت المعلم مخلفاً زوجة وطفلتين، وندماً عميقاً، وجراحاً لا تندمل في روح مستضيفه علي أفندي الذي فرّط بضيفه، وما اكتشف أنه قدمه إلى جلاّديه إلا بعد فوات الأوان.

في هذه الرواية القصيرة استطاع الكاتب أن ينقذ بطله من سطحية النمط وهشاشته البنائية فنياً وفكرياً، دون أن يعزله عن الملايين الذين ذهبوا ضحية العسف الممارس عليهم لتحويلهم إلى معتقدات مغايرة.

المعلم يعي أنه معرّى من مقوّمات الاستمرار في الحياة السوية «لا بيت، لا طعام، لا أقرباء، لا دخل من العمل، وبالأحرى لا عمل»، وبقدر ما هو مهلهل ومتآكل من الخارج فإنه يتمركز حول نفسه، وحول ما يجده الأسمى بنفسه، دون أن يكون واعياً لعملية التمركز التي تتم بآلية تكوّر القنفذ على نفسه لدى مواجهة الخطر الخارجي. الداخل البعيد ـ بحكم استبطانه ـ عن مصادر الخطر الخارجي، ينمو ويتضخّم باعتباره رد فعل على الخارج السائر نحو التلاشي، وباعتباره أيضاً تعويضاً عنه، فيحدث الموت لدى التماسّ الأول بين الداخل الهارب باتجاه تصلّبه على ذاته، والخطر الخارجي المتسارع إلى الكسب والاستحواذ.

المعلم عوض الله لم يكن مسيحياً يقتله مسلمون، ومأساته لم تنجم عن انتسابه لأقلية قصّرت في احتواء المنتمين إليها، وحمايتهم من التبعثر والانفراط، والتنظيم الديني حين يصل إلى ما وصل إليه من القوة والانتشار يبتلي أفراده ومريدوه بسعار القوة وعماوتها الغاشمة وحين يعجزون عن رؤية ما هو قائم خارج أوامر التنظيم وتعليماته الصارمة، لا ينشأ العجز بسبب الطبيعة الغيبية للايديولوجيات الدينية فقط، وإنما ينشأ بسبب تلك العماوة الناجمة بالضرورة عن تفشي الإحساس بالقوة في بدء امتلاكها، والضراوة الخاصة التي تحكم سلوك القوي حين يصمّم على التمكن من كامل السيطرة على موضوعه، هذه الضراوة لم تقصر بممارسة الإكراه على القبطي البائس وإنما مارسته على كامل المساحة التي تحركت فوقها الرواية «أفراد التنظيم، المسلمين في طنطا وقراها، الرجل القبطي» والإكراه في الرواية يأخذ جملة من التمظهرات، ابتداء من الفقر الذي يُكره المعلم على مغادرة غرفته وانتهاء بموته دفاعاً عن جوّانيته، والمعلم كما أشرنا لم يكن الوحيد في تلقي أفعال الإكراه فـ «الأخ صبحي» يقع فريسة الإعجاب بأفراد التنظيم «لجديتهم وتحابيهم» دون أن يخطر له «التدين على بال»، ويمضي به إعجابه بـ «الأخ سعيد» مسؤول التنظيم في مصر إلى حدوده القصوى، ويصير نوعاً من الإكراه الذاتي على تقبّل النوم في أحضانه مجرباً «لحظة رضى عميق لا يريد أن يؤرقها ولو بترديد أنفاسه»[2]، ورغم كل هذا الرضى المستريح في جسد صبحي وروحه يظل فعل الإكراه متجسداً وخصوصاً في سلوك سعيد الذي يعي طغيان شخصيته ووقوع صبحي في مجال الجذب القوي لمغناطيسيتها، ويعي مدى انبهاره بها واستلابه أمامها، فلا يملك الآخر ازاء افعالها ـ حتى أكثرها شذوذاً ـ إلا الاستجابة المرتدية لبوس الاقتناع والرضى والمطاوعة «ثم مال عليه وضمه إلى صدره، استجاب له صبحي مغمضاً عينيه واستراح صدره الطري على صدر سعيد النحيل العضلي، كان كل شيء في صبحي ساكناً قريراً، والأخ سعيد قبله في شفتيه قبلة فيها كل الحب والأخوّة الاسلامية»[3].

لم تتمكن تظاهرة التنظيم من اقناع جميع المسلمين في محلة الجياد بأن الإسلام يتقدم وينتشر من خلال هداية القبطي، لم تتخلف

عيونهم جميعاً عن قراءة الإكراه وهو يمارس ساطعاً عليه، وقد تمثل خروج المسلمين عن السعار الشامل بثلاثة مستويات للفهم والرؤية:

الأول: مستوى للإيمان مختلف عن مفهوم التنظيمات الدينية، إنه الإيمان بمعناه الإنساني العميق الخالي من التعصب ونبذ الآخر ونفيه نفياً إلغائياً، ايمان يجعل من الآخر نداً في الوصول إلى الله ومن طريقه في معرفة ربه وعبادته طريقاً مغايراً في المسار لكنه يلتقي معه في المآل والهدف «إنما أجد سكة العبد للصلاح في رب يعرفه ويرتضيه ويحبه، نعم رب يعرفه ويرتضيه ويحبه»[٤]، وفي هذا المستوى يتحرك الشيخ «سيد الحصري» ويليه علي أفندي ومجموعة من المسلمين المتأثرين بالشيخ سيد وطريقته ذات النزوع الصوفي، فنرى بعض صنوف الإكراه في هذه الأسطر الجميلة على لسان الشيخ سيد: «نعم يا أخي، أجد في هذا الصخب الإكراه، بل إنني أجده حينما تُقرىء أخاك السلام بصوت أعلى مما يكفي لاسماعه ولبيان قصدك له، أجده حينما يلقي الواحد بدعوته على ضيفه حتى يوقعه في الحياء ويحوشه عن التأبي، أجده حينما يسرف المخطىء في الاعتذار عن فعله فيُخجِل المتأذي عن إظهار وجعه، أجد الإكراه في هذه المواضع جميعها، في هذه المواضع أجد الإكراه»[٥].

وفي المستوى الثاني العمدة وما يختزله في شخصيته ومركزه، من جهة تمثيله للسلطة الرسمية وتمثيله للأسر الإقطاعية والعائلات الكبيرة من جهة أخرى، يصيبه صخب التنظيم الذي يرج القرية ويسد عليه منافذ وعيه عبر مكبرات الصوت، بغمّ فظيع، لا يستطيع مقاومته ولا تفسيره، يغلّفه إحساس مبهم بقدرة هذا الصخب على اقتلاعه من مجده وكنسه مع كل ما يمثله ويعنيه، فيمتلك نوعاً من الإحساس بالعداء والعجز عن المواجهة، يغلق عليه باب مكتبه مصرّاً على عدم استقبال أحد أو رؤية أحد، وخصوصاً إذا كان من جهة التنظيم، ولأنه «يكره هؤلاء الناس كراهية عميقة، يخشاهم ولا يحب أن يصطدم بهم»[٦] أمر أن يقال لوفدهم: «العمدة ليس هنا»[٧] يحاول أن يهرب من «ذلك الهول المعلق على سقف البلد»[٨] فيعبّ من الكونياك ويعب مرة بعد أخرى مستسلماً ليأسه وحوار داخلي متوزع بين زوجته التي نفته إلى الطابق الثاني، والخادمة التي حاول نيلها وصخب التنظيم «صوت الميكروفون داوٍ مروّع، لا يستطيع أن يهرب منه، يملأ كأسه مرة أخرى، ماذا يريد هؤلاء لقد أسلم الرجل ماذا يريدون الآن، إنهم يهزّون البلد هزاً، هزاً ينفيه، ينبذه إلى الصمت، بل إنه ينفي وينبذ كل تعقّل أو حكمة، هذه السياط التي لا ترحم، هذا الركض الجماعي إلى الهاوية»[٩].

وفي المستوى الثالث نجد «عبد العزيز» الشاب الذي يتجاوز بثقافته ووعيه أطر التديّن وحين يبصر المعلم يستطيع أن يقرأ فاجعته من وجهه وعينيه، فيصرخ لنفسه «يجب أن أتدخل وأن أوقف هذا بنفسي»[١٠] لكنه كان وحيداً في محلة الجياد والزمن الذي يستوجبه تحرّكه كان كافياً للإجهاز على الرجل فيتحدث إلى نفسه بصوت عال: «ما أبشع أن نصل إلى المعرفة متأخرين، بعد أن تكون الأشياء قد فسدت وشاهت، ما أبشع هذا وما أمر ندمي»[١١].

في هذه المستويات الثلاثة أدرج الكاتب أغلبية المسلمين في طنطا ومحيطها «المتدينين والبسطاء، ممثلي السلطة الرسمية بعمقها الزمني وأبناء العائلات، المتنورين والمثقفين» وهؤلاء متنحّون تاريخياً عن الدعاوة الدينية بكافة أشكالها، والتنظيمات الدينية وحدها احتكرت فعل الدعوة إلى ما تراه إسلاماً، وقصرته غالباً على المسلمين، وعلى هذا الأساس كان السعار الجمعي لهداية الرجل القبطي في خانة الاستثناء والشذوذ، ولم ينتم يوماً للقاعدة، والشذوذ يظل شذوذاً مهما اتسعت قاعدة ممارسيه، ما فعله التنظيم الديني كان استثناء في الزمان والمكان والفهم والممارسة وما نسوقه في هذه الفقرة ليس محاولة للدفاع أو الاعتذار عن المسلمين، وإنما هو ذكر لواقع قائم، وتأكيد على الفظاعة التي يمكن أن تنشأ في الحياة إذا اتسعت قاعدة السعار والشذوذ.

«المهدي» ضحكة سوداء كبيرة، وصفعة لزمن قاتم في أمكنة مظلمة سوداء، تقشير للفعل البشري ـ فردياً ومجتمعياً ـ من ضجيجه وعناوينه البراقة المتشكلة عبر تاريخ كامل من القهر والإكراه والتزييف، وتقديمه عارياً كالحقيقة العارية، دونما افتعال، ودونما ادعاء أو ضجيج، تستجوب الواقع ولا تقرره، ولا تفتري عليه ولا تكتفي بوصفه الضارب إلى ما هو بارد وباهت كضرورة يستتبعها الوصف، تشيع فيها رائحة اعتذار خفي تتجه به العقيدة النابتة في روح الانسان إلى الذين غُيّرت عقائدهم قسراً، وفي الرواية أيضاً نوع من الإحالة الخفية واللطيفة ـ ربما تعني المسلمين أكثر من سواهم ـ إلى صدر الآية الكريمة بنصها الساطع ﴿لا اكراه في الدين﴾، لكن ما يحدث في الحياة يجعلنا نكفىء على ذواتنا العاجزة ـ ربما موضوعياً ـ عن إيقاف سيول الجنون الجمعي المسعور فلا نملك عندئذ سوى المزيد من الانكفاء مردّدين مع الكاتب ـ تبريراً أكثر منه يأساً وندماً ـ: «ما أبشع أن نصل إلى المعرفة متأخرين». □

١. عبد الحكيم قاسم، (المهدي وطرف من خبر الآخرة)، روايتان، دار التنوير ـ بيروت ـ ط (١) ـ ١٩٨٤.
٢. الرواية، ص ٤٠.
٣. ص ٤٠.
٤. ص ٤٥.
٥. ص ٤٥.
٦. ص ٤٧.
٧. ص ٤٦.
٨. ص ٤٧.
٩. ص ٤٧.
١٠. ص ٣٦.
١١. ص ٣٦.

جغرافيا العجائب

خالد زيادة

«عجائب الهند»

يوسف الشاروني

«رياض الريس للكتب والنشر»

لندن ـ ١٩٩٠

■ تعطي قراءة كتاب (عجائب الهند) المنسوب لبزرك بن شهريار، انطباعاً متناقضاً ومحيراً، فالإطار الزمني وكذلك الإطار المكاني، اللذان تقع فيهما الأحداث واقعيان، أما القصص ذاتها فتدخل في باب العجيب الذي لا يُصدق. إن نوع القصص التي يحتويها الكتاب هي من نوع ما نجده في قصص السندباد البحري، وتلك التي نجدها في «ألف ليلة وليلة». والحق أن الكتاب يبدأ في الأسطر الأولى منه بالحديث عن عجائب مصنوعات وآيات الله في البراري والبحار. والملفت للانتباه أن الأسطر القليلة التي تتقدم الكتاب تحدد ما يلي: «إن الله تبارك وتعالى اسمه، جلّ ثناؤه خلق العجائب عشرة أجزاء، فجعل تسعة منها في ركن المشرق، ◄

وجزءاً في ثلاثة أركان الأرض التي هي المغرب والشمال والجنوب.

وأنه لمن المثير فعلاً أن يقسم المؤلف شؤون الدنيا إلى أمور عادية من جهة وإلى عجائب من ناحية أخرى. ومما يستدعي التساؤل أن تستقطب الهند والصين هذه النسبة العالية والخارقة من العجائب، فلا يبقى لسائر أنحاء الدنيا سوى الجزء اليسير. على أن هذا الأمر بحد ذاته يبقى بغير تفسير لأن المؤلف، على افتراض أنه بزرك بن شهريار، لا يتصدى لتفسير هذه المفارقة، بل يندفع إلى سرد العجائب والغرائب نفسها: من الجرة التي عمرها أربعة آلاف عام، إلى الشجرة النحاسية في مدينة أبربر، إلى السرطان العملاق الذي يملك قرنين كالجبلين، إلى قصة الغرقى الذين ينقلهم الطير العظيم، إلى السمكة التي تنطح السفينة، إلى جزيرة النساء، إلى المرأة السمكة وهي حكاية نموذجية في المؤلفات والمصنفات الخاصة بقصص العجائب.

ويمكننا أن نقرأ في إحدى المقاطع من الكتاب ما يلي: «.. فقدموا إلى جزيرة صغيرة لم يجدوا فيها ماء ولا شجراً، ودفعتهم الضرورة إلى المقام فيها ففرغوا حمولة المركب إلى الجزيرة وأقاموا مدة حتى أصلحوا العيب ورنوا الجُمْل إلى المركب وعزموا على الخطوف، فاتفق لهم يوم نوروز فجمعوا من خشبيات معهم وخوص وقماش وأوقدوه فتحركت الجزيرة من تحتهم وكانوا بقرب الماء فرموا أنفسهم إلى الماء وتعلقوا بالقارب والدونيج، وغاصت الجزيرة فلحقهم من اضطراب البحر بحركتها ما أشرفوا على الغرق وسلموا بعد تعب شديد وهول عظيم، وإذا بها سلحفاة نائمة على وجه الماء...». ولعل في القصة ما يعرفنا على أجواء الكتاب وغرائبه وعجائبه.

عمد يوسف الشاروني، محقق الكتاب، في المقدمة التي وضعها للنص، إلى التعريف بالإطار التاريخي الذي ظهرت فيه «عجائب الهند»، وقارن بينها وبين كتب أخرى تتناول موضوعات مشابهة، وخصوصاً كتاب (أخبار الهند والصين) الذي وُضع في القرن الثامن الميلادي، أي قبل قرنين من كتاب (عجائب الهند)، كما قارن القصص بشكل خاص بمثيلاتها في قصص السندباد وألف ليلة وليلة. وعلى سبيل المثال فإن ذكر مقبرة الأفيال ترد في (عجائب الهند) و (قصص السندباد). وكذلك فإن التزاوج بين مختلف السلالات ترد بالمقدار نفسه في المصدرين المذكورين. إلا أن القصص الغريبة ترد أيضاً في كتب ومؤلفات تمتاز بالرصانة، كما في أعمال المؤرخ المسعودي أو الجغرافي الإدريسي والرحالة ابن بطوطة وسواهم. ويبدو أن بعض القصص العجيبة هي ذات مصدر يوناني، وفي هذا المجال نعلم أن قصص هوميروس وملاحمه كانت معروفة لدى علماء المسلمين والعرب، وقد أخذوا عنها أو استلهموا ما ورد فيها.

القصص العجيبة تهدف إلى المساهمة في خلق عالم مغاير مناقض

وكتاب (عجائب الهند) هو واحد من ثلاثة كتب أو مؤلفات تختص بغرائب الهند. الأول هو: «أخبار الصين والهند» لسليمان التاجر الذي سافر إلى الهند والصين أكثر من مرة بقصد التجارة متخذاً من سيراف نقطة انطلاق لرحلاته عابراً الخليج العربي وخليج عمان. ويعود هذا الكتاب إلى سنة ٢٣٧هـ/٨٥١م. والكتاب الثاني هو الذي دونه أبو زيد الحسن السيرافي وهو من أهل البصرة، والذي اعتمد على كتاب سليمان التاجر. أما الثالث فهو الذي نحن بصدده، أي (عجائب الهند) الذي يشمل قصصاً تعود للفترة الممتدة بين ٢٨٣ - ٣٤٢هـ/ ٩٠٠ - ٩٥٣م.

والواقع أن عدداً من الدراسات المعاصرة حول الأدب الجغرافي العربي والاسلامي، تنظم اليوم معلوماتنا ومعرفتنا بنوع هذا الأدب الذي يضم فيا يضم كتب الرحلات، ذلك أن الأدب الجغرافي كان يستهدف من جملة ما يستهدف التعرف إلى الأقاليم الواقعة داخل ديار الاسلام وخارج ديار الاسلام. ومن بين الدراسات التي نقصدها تلك التي وضعها المستشرق الروسي أغناطيوس كراتشوفسكي، تحت عنوان: «تاريخ الأدب الجغرافي العربي»، موسكو عام ١٩٥٧ (ترجمة عربية صادرة عن جامعة الدول العربية عام ١٩٦١). وفي هذه الدراسة المكونة من جزئين كبيرين نجد تأريخاً لأصول الجغرافية العربية في مصادرها المحلية أو اليونانية. ثم نجد تأريخاً يشمل الحقبات الزمنية وصولاً إلى الجغرافيا في القرن التاسع عشر. وقد سجل المؤلف أنواع المؤلفات بما في ذلك كتب الرحالة، الذين لعبوا دوراً هاماً في تأسيس المعلومات حول الأقاليم البعيدة شرقاً وغرباً، واستكشفوا العالم في أقاليمه السبعة تبعاً للنظرية الجغرافية التي عُرفت منذ الجغرافي اليوناني «بطليموس»، والتي أخذ بها العرب. وتقول هذه النظرية بأن العالم يقسم إلى سبعة أقاليم تتراوح بين الحرارة الشديدة في الجنوب مع الاقليم الأول، وتتدرج نحو البرودة الشديدة وصولاً إلى الاقليم السابع. وبينها الأقاليم المتوسطة هي المعتدلة، وأعدلها الرابع على الاطلاق.

والدراسة الأخرى الأحدث عهداً وضعها المستشرق الفرنسي اندريه ميكيل تحت عنوان: «جغرافية العالم الاسلامي الانسانية حتى اواسط القرن الحادي عشر». باريس ١٩٦٧ (ترجمة عربية، دمشق ١٩٨٣). ويتبع ميكيل في دراسته طريقاً مختلفة إذ يتعقب الاتجاهات والمدارس الجغرافية، أكثر من تتبعه للمراحل التاريخية، ومن هنا فإنه ينظر إلى علاقة الجغرافية بالأدب وعلاقتها بالتنظيم الاداري، ويفرد فصلاً مستقلاً «للرحالة» يتحدث ضمنه عن أخبار وعجائب الهند.

وهاتان الدراستان المفصلتان، تشتملان على أوسع المعلومات عن الجغرافيا الاسلامية العربية، ونستطيع من خلالهما أن نراقب الأهمية المعطاة لأدب الرحلات في توسيع أفق الأدب الجغرافي.

ومن خلال كراتشوفسكي يمكننا أن نفهم مغزى الملاحظة التي نقرأها في مقدمة كتاب (عجائب الهند) حول اشتمال الصين والهند على تسعة أعشار عجائب العالم، فالشرق كان دائماً مصدراً للغريب والمثير ليس بالنسبة للمسلمين أو العرب، بل بالنسبة لليونانيين من قبلهم، وقد ورث العرب عن أهل اليونان دهشتهم بالشرق الذي جعلوه مستودعاً للغرائب. والواقع أن أنظار العرب قد اتجهت نحو الشرق، أكثر مما اتجهت نحو الغرب، ذلك أن المسلمين قد أقاموا علاقات اقتصادية مع أقاليم الشرق البعيد منذ أوقات مبكرة. وكان العرب قد وصلوا في أواسط القرن الثامن الميلادي إلى ميناء كانتون في الصين، وفي القرن التالي كانت سفنهم قد وصلت إلى كمبوديا. وقد أخصب الشرق البعيد والمحيط الهندي روايات البحارة بنزعة البحث عن الغرائب. إن ما هو ساحر ومدهش وعجيب، كان مصدره الشرق بينما لم يكن الغرب مصدراً لأي شيء خاص. ويرى

كراتشوفسكي أن كتاب (عجائب الهند) يمثل مصنفاً أدبياً ممتازاً. أما القصص الغربية الواردة فيه عن الشرق، وتلك الواردة في قصص السندباد وفي ألف ليلة وليلة، والتي مسرحها أرخبيل الهند فليست مجرد قصص خرافية أو أسطورية. وقد أمكن لبعض الباحثين أن يحددوا أماكن بعض الحوادث التي يجري ذكرها في هذه القصص بالكثير من الدقة.

يعرض اندريه ميكيل وجهة نظر خاصة به، تتعلق بكتاب (عجائب الهند)، فلا يرى ثمة ما يبرر نسبة هذا الكتاب إلى بزرك بن شهريار، خصوصاً أنه ليس إلا واحد من البحريين الذين يتألف الكتاب من أخبارهم، ولا داعي مطلقاً لنسبتها إليه لا سيما وأنه لم يُذكر إلا مرة واحدة، خلافاً لبحارة آخرين تتردد أسماؤهم غالباً. وحول تاريخ التصنيف يقترح سنة ٩٥٦ - ٩٥٧م، طالما أن آخر الحوادث التي يذكرها الكتاب تقع سنة ٩٥٤م.

إلا أن الأهم من ذلك، وجهة النظر التي يعرضها ميكيل حول الأدب العجائبي الذي يحتويه، فهو يرى أن الكتاب يأخذ شكل مجموعة قصص، لا تدوين وقائع فقط، فالخدعة والمغامرة على طريقة السندباد، تسودان فيه على نطاق واسع. ولا ريب أن هذا التطور مألوف، إذا قارناه بتطور مصنفات الأدب لأنه يندفع دائماً في البحث عن الغريب. ففي عصر كتابة (عجائب الهند) في القرن العاشر الميلادي، كانت الأخلاق الاسلامية قد تجاوزت نهائياً مرحلة تكوينها.. ولم يأت قط ظهور الأخلاق الاسلامية غريباً عن اعطاء الحكم القيمي، وعن تضخيم المسافة بين المراقب وموضوعه.. وهكذا نلقى الموقف الاسلامي، الذي يعارض نظام العقل والفضيلة المشترك، بنظام الغريب والشرير. ويضيف ميكيل قائلاً: هكذا تبين لماذا يمثل الشرق والبحر مواضيع مفضلة، فهما يجمعان، في غرائبهما، مشاعر متناقضة من الجذب والرفض، يحس الانسان بهما دائماً نحو عالم يعتبر نفسه أنه يقع خارج نطاق الشريعة الاسلامية، فهو ينسب إلى «عالم آخر»، التعطش إلى الغريب واللاعقلاني والخطيئة التي يحملها الانسان في طياته، فيفترض مسبقاً، ويحفظ بآن معاً، تماسك دار الاسلام من التصدع.

تشترك وجهتا النظر المعروضتان، لدى كراتشوفسكي ولدى ميكيل، في شيء واحد، عبر عنه كل منهما بطريقته الخاصة؛ فالشرق كان يمثل المغايرة والاختلاف عند كل من اليونان والعرب، أي أن الحضارتين اليونانية والعربية رأتا في الشرق النقيض لمفاهيمهما وقيمها. وبالنسبة للمسلم فإن الاهتمام بإيراد القصص العجيبة والغريبة، ما هو صحيح منها وما هو مختلق، يهدف إلى تذكير المؤمن بصحة ما هو عليه من ايمان.

وعلى هذا المنوال فإن قراءتنا لنص (عجائب الهند)، في النشرة التي حققها يوسف الشاروني في الطبعة الصادرة عن دار رياض الريس للكتب، يمكن أن تتزود بوجهات النظر المعروضة آنفاً. فالقصص العجيبة ليست أخباراً مجانية، ولكنها تهدف إلى المساهمة في خلق عالم مغاير ومتناقض، واستكشاف «جغرافيا العجائب». وقد أخذ الرحالة والأدباء على عاتقهم هذه المهمة التي وحدت في الشرق براً وبحراً ميدانها المفضل.

إننا إزاء نص «تراثي» هام، لفت انتباه الباحثين. وقد قام المحقق من جهته بعمل متقن، فبالإضافة إلى المقدمة التي قارن فيها، بين القصص الواردة في (عجائب الهند) وسواه من كتب الرحالة والأدب، فقد أضاف إلى النص في النهاية عدة جداول للأعلام، والأماكن الجغرافية، والموضوعات، والتواريخ، والحيوانات والطيور، والنباتات، والمعادن والجواهر. وأخيراً أفرد المحقق جدولاً خاصاً بلغة الكتاب، ذلك أن الكتاب قد دوّن بلغة أقرب ما تكون إلى اللغة المتداولة والدارجة والتي كانت سائدة في منطقة الخليج أيام تأليف الكتاب.. □

صور السهم والمعاناة

صدوق نور الدين

«لا أستأذن أحداً»
شعر
سميح القاسم
«رياض الريس للكتب والنشر»
لندن ١٩٨٩

■ في ديوانه الشعري «لا أستأذن أحداً» يخوض «سميح القاسم» تجربة على المستوى الابداعي مغايرة للمألوف. ذلك أن جلّ القصائد المحتواة داخل الديوان جاءت قصيرة ومكثفة، يتحكم في بنيتها الحكي والتقابل بين الصور، مع الإفصاح ختاماً عن نهاية تكاد تكون كالمفاجأة. والواقع أن هذه الكتابة الشعرية المكثفة، لم تكن لتقف عليها مطولاته، حيث يقود المعنى نحو المعنى في تناسل وحده الموحي بالحنين والمأساة. ويمكن القول بأنه حتى داخل هذا الديوان يضعنا «القاسم» أمام تجربتين مطولتين: «السيد من؟» ثم «قصيدة الانتفاضة» إلا أن المطولتين - فيما رأى - تجاوزتها الممارسة النصية القصيرة والدالة..

إن هذا النمط الابداعي ليس جديداً في العمق، ذلك أنه يعود إلى قدماء الصين أساساً، ثم إلى اليابانيين. أما من الشعراء العرب الحداثيين، فنلفي ذلك في تجربة كل من «سامي مهدي»، «محمود درويش»، «عبد الكريم الطبال»، «سعدي يوسف» و«سميح القاسم».

صورة الموت

تتمظهر صورة الموت داخل الديوان في أشكال متباينة. إنه واحد إلا أن ما يقود إليه هو المختلف أساساً. فالمحارب حالة غيابه يدعونا لترقب عودته وانتظاره. في الترقب ثمة الحنين إلى اللاصورة وإلى رؤية الآخر الذي يخوض الحرب دفاعاً عن حق مشروع وواجب، إلا أن طول مدة الترقب تستدعي الغياب، فقد يحل الموت مكان الغياب، ليبقى الانتظار والترقب من دون جدوى وبلا قيمة كبيرة. فالاستشهاد في هذه الحالة هو الاخلاص للأرض والوطن.. ◄

«س ـ ل ـ ٣ ـ»

«جلست صامتة
في ركن مقهاها المسائي
هناك انتظرت سبعة أعوام
وما عاد إليها
سقط الفنجان من بين يديها
وعلى مصطبة المقهى النظيفة
رسمت قهوتها
وجهاً من البارود والورد
وعصفوراً يغني
وقذيفة. .» (ص ١٢)

على أن الاستشهاد يوقظ في الذاكرة نار الذكريات. وبالذات، هي نار تدعونا إلى رسم طفولتنا هنا وهنالك، حيث يبدو وكأن الآخر الغائب قد عاد ليجالسنا، ليدعونا إلى لحظات التواصل الموسومة بالحب والحنين. حيث الطبيعة المتألقة تزيد من فاعلية هذه اللحظات. وبالطبع فإن الموت الذي اختطف الشهيد، لا يمكن إلا أن يفعل بنا ذات الفعل، خاصة وأن يد الصهيوني الآثمة غادرة وطويلة. . جاء في قصيدة «عبد الرحيم محمود»:

«هذه الليلة لك
يا حبيب الشمس والزيتون
يا مرتحلَ الروح بلاداً
ورياحاً
ونجوماً
وفلك
هذه الليلة لك
من «عنبتاي» إلى «رامتك» امتدت
نعيماً لي ولك
وجحيماً للذي يقتلني كي يقتلك».
(ص ٦٤ ـ ٦٥)

حضور الموت، خوضه أو ترقبه، لا يلغي لحظة الفرح، باعتبار أن الإنسان وُجد ليحيا حياته مرة واحدة. فإن كان الموت مطارده، فإن فرحه ولو لدقيقة واحدة هو حياة. ولعل المفارقة تتبدى لما يتم الإلمام بأن الموت على الأبواب. وفي هذا يتداخل الحب بالحرب. فالاعتقاد الرامي إلى كون الحرب إلغاء للحب هو تصور ساذج، ما دام بالامكان الذهاب إلى الموت انطلاقاً من البحث عن لحظة فرح، إن لم أقل ايجادها وولادتها من الغيب.

«فالس للغارة الجوية»

«أشعلي الضوء
افتحي النافذة الأخرى
هدير الطائرات
قادم
من أفق ما، ضائع بين الجهات
إنها توشك أن تقصفنا
فلنرقص الآن على ألحان موزارت الرقيقة
لم تزل من هذه الدنيا
دقيقة. .» (ص ٦٧)

لحظة الفرح قد يعبر عنها بالموسيقى أو الإنشاد. ولئن كان في الإنشاد موسيقى. فما يتم إنشاده يتزامن والحرب، فيغدو أسود، ولنتأمل سواد النشيد وسواد الفضاء. فما بين الفرح المأساوي والموت هذا الانتهاء اللامحدد، إذ قد يُعثر على المرء في فضاء ما وقد لا يحصل، علماً بأن التاريخ وحده ما يسجل الغياب ويؤكده. إن «الموت الجبان» يحصد الكل، دون مراعاةٍ لمن هو أجدر به في لحظة، ما دام مالك الحق المشروع.

«ق ـ ف ـ ر»

«يا أيها الفضاء
ها أنذا أنشد بين السفن الكونية
أغنيتي السوداء
ها أنذا
يغدر بي صاروخ
ها أنذا
أسقط في جزيرة صوانية
تجهلها الجغرافية
يعرفها التاريخ. . .» (ص ٨٠)

إلا أنه، وبالرغم من حضور الموت، من خلق هذا الجو الارهابي الكابوسي، فإن المحارب الفلسطيني لا يفتأ يُواجه بما يملكه من سلاح أو في غياب ذلك، بحثاً عن تأكيد الذات والهوية، وتدعيم الحق المشروع الذي يَشُدُّ إليه بأعماله، كما بشوقه الأسر. .

في قصيدة «الانتفاضة»:

«لن تكسروا أعماقنا
لن تهزموا أشواقنا» (ص ١٤٠)

صورة المنفى والتشرد

إذا كان الموت قدر الفلسطيني الأول، فإن قدره الثاني المنفى والتشرد. من ثمّ تكتسب دلالة البحر في الشعر الفلسطيني الحديث معنى الإبحار والرحيل عن الفضاء الحميم، حيث الألفة واستدعاء ذكريات الطفولة، نحو فضاء آخر لا صلة تجمع الانسان وإياه. وهو ما يقتضي الابتداء مجدداً في خلق هذه الآصرة التي من المحتمل موتها مجدداً لتُبْعث، فيظل الفلسطيني بذلك أسير الاستقرار والتحول: من فضاء إلى فضاء. على أن ما يتحكم في هذا التحول الرؤية السلبية للفلسطيني، والتي ترى إليه في كونه ارهابياً، حيثما حَلَّ يخلق جواً من العنف والمواجهة. مثل هذه الرؤية تغيِّب وجه الحق المشروع والايجابي، متناسية شراسة الصهيوني ومتواطئة معه في ممارساته وطروحاته وأساليبه القمعية. .

«ق ـ ٤٨ ـ ص»

«سأنتعل البحر ثانية
وأسير الهوينا
إلى كوكب في الأقاصي
مليكاً مهاناً
سأنتعل البحر
منحنياً بالمعاصي
وأمضي ثقيل الخطى
واحداً واحداً. .» (ص ٩٥)

يتولد عن الإبحار والتحول، هذا البحث عن الذات، عن الحبِّ، الذي يهتز بدوره ويكسر في غياب الاستقرار. ذلك أن الانتقال من امرأة لامرأة، يعادل التحول من فضاء إلى فضاء. وهو ما لا يدعو للاستئناس بالواحد والركون إليه بهدف بناء واقع يتم الركون والارتياح إليه. فكل الأشياء التي يتحقق التعامل معها، تعقد ميثاقاً ضد الفلسطيني المتلهف للراحة بين راحتي الأرض، حيث الأصل، الهوية وموت المنفى.

«قصيدة التوبة»

«أعترف الآن
لم أطأ الأرض
لم ألمس الأرض
أدمنت خمر التشرد
عاشرت تركية في البرازيل
جامعت صربية في فرنسا

عشقت على شاطىء الكنج روسية
وعلى قسم الألب ضاجعت هندية
وانكفأت إليك
لأقرأ مستقبلي في كتابي القديم
وما من كتاب سوى راحتيك» (ص ٩٩ - ١٠٠)

النتيجة المفصح عنها من جراء الرحيل والتشرد، استيقاظ الحنين في ذاكرة الفلسطيني، وهو حنين يشي بغياب الأمل، ما دامت الغربةُ قد طالت بعيداً عن الأمل الدال على العودة إلى الوطن، إلى الأصل. ولعل الاغتراب داخل الوطن يفاقم من حدة الحنين. فاللقاء بالآخرين الموزعين بين العواصم، كما استعادة الأصل المغيب قهراً، يذكي من نار الغربة داخل الوطن ذاته.

«حنين»

«لم يعد لي رجاء يؤمل
في وطني - غربتي» (ص ٨٩)

«المسافر»

«كيف أسافر.. من دون زمان؟
أين أسافر.. من غير مكان؟!» (ص ١٣٢)

صورة الرفض

يستوجب التنقل من فضاء إلى آخر، التآلف مع المستجد. وبما أن القناعة التي يملكها الآخر عن الفلسطيني كونه الطريد نتيجة سلوكه وممارساته، وهي ذات الصورة التي تلمحها وسائل الإعلام الغربية، فإن المصير واحد حيثما حلّ. إنه يُجابَهُ بالرفض، وتتخذ في حقه التهمُ العنصرية التي تعتبره مشعل حرائق. فإذا كان الآخر الأجنبي يمارس طقوسه وفق المعتاد، فإن لا رغبة يملكها لخرق هذه العادات التي باتت أشبه بالروتين. ولو أن ما لا يفهمه هذا الأجنبي، وبالتالي ما يغيب عنه، كون الإرهابي الصهيوني وحده من يأتي على انتهاك أمكنة، وخلق تجاوزات لا تتوافق والأعراف الدولية.

إن الملل والضيق بالوجود الفلسطيني، أذكت من حدته الوسائل الإعلامية الغربية التي قلما كشفت عن هذا الحق وأبانت عن موضوعيته ومشروعيته..

«أوروبيون»

«يخرجون مساءً لنزهتهم في الحدائق
الكلاب المدللة الناعمة
حولهم
والصغار النظيفون
يلتصقون بفترينة حالمة
يخرجون مساءً
يردون بالانحناء التحية
ويضيقون (في عفة العنجهية)
بالضجيج البدائي
من أسرة أجنبية
يخرجون مساءً لنزهتهم في الحدائق
يدخلون صباحاً
فصول الحرائق» (ص ٢٠)

إن ما تجلو عنه الصور التي تمت مقاربتها، فداحةُ الهم والمعاناة الفلسطينية المتمثلة كما أبان الديوان عن ذلك، في الموت، الرحيل والرفض. وأرى بأن سياق التجربة الابداعية الشعرية القصيرة والمكثفة، قد خول لـ «سميح القاسم» إمكان التبليغ الهادف والموضوعي. فليس هناك حضور للذات وللغنائية الصرف، وإنما المتكأ المستند إليه الواقع الفلسطيني بما يحبل به من قضايا ومشاكل، وهي في العمق جزء من الذات، بحكم أن «سميح القاسم» يعيش التجربة من الداخل، إنه مغترب، غريب، داخل وطنه الحق والشرعي تاريخاً وقانوناً..

وأعتقد بأن صفاء التجربة، سواء من الاستلهام الأسطوري أو التاريخي، قد وسم التجربة بميسم الواقعية الموحية، حيث تقابل الصورة بالصورة، ويتخذ النص/ القصيدة بناء التدرج إلى لحظة الإفصاح عن المرغوب سياقه. وأرى بأن هذا النص/ القصيدة في تدرجه اعتمد البناء السردي الحكائي، حيث النص قصيدة وحكاية في الآن ذاته، خاصة وأن قصر الجمل الشعرية، واختزال العناوين في حروف، أضفى على هذه الحكائية جمالية دالة، بالرغم من اليأس الذي تصطبغ به بعض القصائد.

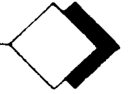
يبقى ديوان «لا أستأذن أحداً»، تجربة قيمة، في المسيرة الابداعية لـ «سميح القاسم»../.. □

من لا يرتعش أمام البدايات؟

سليمان بختي

«مسافات في أوطان الآخرين»
سمير عطا الله
دار النهار للنشر - بيروت ١٩٨٨

■ يغرف سمير عطا الله في كتابه «مسافات في أوطان الآخرين» من خزانة الذكريات الغنيّة الخصبة الوفيرة الطافحة. وهذه الخزانة لا «تنفتح» إلا بأداة سحرية خاصة يتقنها الكاتب جيداً - وأقصد جمال اللغة وعمق التجربة وفن تحويل تراكم الأحداث والأماكن واللحظات - إلى عمل فني أصيل. يغرف من ذاكرة عجنتها الأيام والليالي بالجميل والانساني والعميق. ومن ينابيع الطفولة - الطفولة والقراءات والأسفار والأحلام فاضت المعاني على الورق والكلام والآخرين. وكأنه بكل هذا الفيض الذي يتردد في جنبات المقاطع والفقرات والأفكار يحاول تعويضاً عن خواء الحاضر وغربته وغرابته فيما كان يرجوه الكاتب استمراراً طبيعياً لذلك الماضي الجميل الذي عاشه، وتدفقاً عفوياً لما قرأ وحلم وتمنى. والكاتب هنا يعيش ذاكرته - الدقة والتفاصيل - التي انعجن بها فصار لا يشبعه أبد الدهر حديث الذكريات، ومناراتها المشعة. فهو يكتب ليتذكر أو يتذكر ليكتب وبما يشبه اللقاء الشعري بعلاقته مع الأشياء والمواقف والحوادث والنصوص لذلك تلمع بين يديه الصور واللقطات، وتضج الطبيعة بألف لون، والذاكرة بمرج سنابل يحركه هواء الكلمات، والمرح يألف ضحكة وابتسامة. ولا تبدو هذه العناصر متفرقة متناثرة في متن المقالة الواحدة بل تراها تتجمع وتشد أزرها وتلتقي كأنها أغنية واحدة تنبعث من مزمار أثيري ◄



حنون. وإذ يظهر الكاتب حرفة في التعامل مع فكرة المقال والبناء عليها فإنما تجيء غالباً بدون افتعال أو تكلف ومثل حرفة الصائغ في تعامله والذهب الخالص. أو لعله يكتبها كما تصله، ويفسح لها برحابة وأنسنة وحنو، راوياً بنضارة قاطف الثمر أوان النضوج. يروي الحادثة بحيوية متعطش لأن يروى، ويحكيها مبحراً في مشاهداته عادات وتقاليد الآخرين وأعرافهم، ثم يضيئها مقارناً أو متهكماً أو ساخراً. ومن وجهة مفاهيمنا وعاداتنا وأعرافنا، ونظرتنا إلى الحياة بكلمة، يراها بعيون الشرق ويقارنها ويقاربها لكي يرشح منها المتعة والغنى والذكاء والمعرفة. يضع الفكرة - الحادثة في إطارها المتنامي في الحاضر وأبعاده والآفاق، وأيضاً في الذاكرة ويزملها بآراء العارفين الواثقين ثم ينثر على غبارها نكهته الانسانية الفواحة، فتنضج، وينالها بيسر وشهية ممتلئة من العناصر. وبستانه غني ومتنوع، ومفتوح للمشتهين والعابرين، فهو يكتب في الأدب والسياسة والتاريخ والثقافة والذكريات والحضارة والمسرح والفن والطبيعة والرحلات والصداقة، يكتب عن الحياة بكل ما تعطيه الحياة وما تأخذه، وبكل مناظرها والانطباعات. ويغمس ريشته في بحر الثقافة، وينتبه جيداً للتفاصيل والتواريخ، ولمصادر الإغناء والقوة والمتعة في مقالته. وإذ أنت أمام لوحة جدارية تتحول وتتشكل وتتلقفها أخيراً أثراً لا تشبع منه العين ولا ترتوي. ويفتح سمير عطا الله ذاكرته مثل «حنفية» أو عين ماء ولكنها مراقبة ومضبوطة على ايقاع جمالية النص وحيويته وسلامة الأداء. يكتب النص المرهف الذي يعج بالحياة لأنه مزيج من ذاكرة حية وانطباعات حيوية مباشرة وقطف أقوال أثيرة وثقافة عميقة وطرافة مشبعة بالنكهة الانسانية الأصيلة. وهنا يكمن مصدر القوة والرونق المميز في أدب سمير عطا الله، في قربه الحميم الدافىء من المعاني الأولى، والقيم الأولى، والمشاعر الأولى. فهو لا يتوقف لحظة عن الحنين دوماً إلى المكان - «الضيعة» والمدينة - والحب الأول، والقصيدة الأولى. ومن لا يرتعش ويرقّ أمام بدايات الأشياء والتجارب الأولى. ويدرك بعد ارتحاله وتوغله بعيداً في السفر والأشياء والكتابة والتجارب، أن الوطن هو إياب مستمر. يقول: «كنا نأتي من بيروت إلى لندن أو باريس فقط لكي نعود إلى شارع الحمراء ونتحدث عن المسرحية التي شاهدناها...» (ص ٢٣)، لذلك هو مرتبط بالذاكرة والأمس الجميل وعيون البارحة مثل طفل في حضن ألعابه لأن في تلافيفها العالم الذي أحبه وعاشه، والمكان الذي يشبهه، والذات الراضية بمحيطها، والأصدقاء الذين اختارهم القلب، وطريقة الحياة التي شربها حتى الثمالة، وعذوبة الوقت المنسرح في أدغاله بلا ضجر أو ملل. ولأن الهجرة أو المسافات في أوطان الآخرين لا تعطي شيئاً في النهاية،

يقول الكاتب: «وماذا تمنحك الهجرة؟ تجردني من أرض وتمن علي بكرامتي. فلا وطن هي لأنها من دون أرض. ولا منفى هي لأنها ذات حرية» (ص ١٨). وبعد هذا التوصيف الموفق والجميل، ماذا يملك إذن غير غناء الماضي مثل بلبل في قفص يغني في مساحته القصيرة حلم الفضاء الواسع والأجنحة والحرية؟ ماذا يملك غير ذلك الحنين المشتعل بتفاصيله، غير ذلك الحنين الجارف إلى الشرق حيث «صوت أم كلثوم من نافذة قريبة، ورائحة الشواء من نافذة مقابلة...» وماذا في الشرق أيضاً: «مرافىء يهاجر منها أهل الشرق لكي يذوبوا حنيناً إلى الشرق». تشعر وأنت تقرأ سمير عطا الله بالالفة والمغامرة والعاطفة في آن. تشعر كأنك تجوب العالم معه والبلاد، تشاركه المغامرة، وتقاسمه الخيبة، وتتبادل معه النظرة والموقف واللحظة. وذلك لأنه لا يسافر في البلاد فقط ولكن في الأشخاص والأفكار والحضارات والمواقف والصور اللماحة واللقطات الخاطفة ويخرج بالصيد الثمين. وأنت معه تنسى أنك قارىء بل رفيق درب وشريك تجربة. وفي ترحاله المستمر لا يتخلى عن شيئين: شعوره المرهف الجميل أمام الأشياء والمواقف والتجارب والذكريات، ودهشته الطفولية المفرطة، يقول: «عجيبة هذه الآلة التي تأكل الفجل والسمك وترسل الآهات، «ويقصد الانسان».

وأخيراً، ليست كل المقالات في قوة متساوية ولو طغى الظل القوي، أو تراءى بين السطور والفقرات. وهذا ربما يعود لطبيعة العمل نفسه أي مقالات صحفية أدبية جمعت في كتاب. كما أنه في بعض المقالات يتعمد الوقوف عند مستوى الطرافة رغم المجال المفتوح للذهاب إلى ما هو أبعد وأعمق. أو يغرقها بالتداعي والاستطراد والتذكر، وكأنه في جلسة حميمة لا يخلص فيها الحبر ولا الورق ولا الكأس. ولكن سمير عطا الله يمتلك تأكيداً سحر تزاوج الطريف الهازل بالعميق الجاد، والانساني المرهف بالثقافة الشاملة المتنوعة. وإذ أنت أمام مشهد بانورامي مميز في الأدب الانساني الجميل لا فكاك لك من أسره، ولا قدرة لك على الإفلات من فتنة سطوته الجميلة. □

المعادلة بين غربتين

دريد يحيى الخواجة

ناقد من سورية

«إلى آخر الليل تبكي القصيدة»

شعر

عبد النبي التلاوي

«رياض الريس للكتب والنشر» . لندن

١٩٨٩

■ من ملامح هذا الديوان الفنية: «الشفافية» التي يمكن أن يتوارى فيها الشعر وراء صياغات وسياقات وأحوال تصبّ كلها في المجرى الذي يؤدي إلى استجابة المعنى من دون أن تقول القصائد ما ترغب فيه بطريقة تقريرية فجّة. وهذا يشير إلى أن القصيدة في ديوان «إلى آخر الليل تبكي القصيدة» تدخل

برموزها وإشاراتها وانفعالها الحقيقي (الحالة الشعرية) دائماً، أي حالة التوهج التي يمارس فيها الشاعر كتابته التي تكون، وتغدو التأديات الفنية لها أثر معمق في توصيل الشعر في مستويات دلالية ثرة. ثمة صدق، هنا، في استكناه المعاناة قبل صياغة الرؤيا الشعرية. وهو ما أبعده عن نمطية الأصوات الشعرية وجاهزية التقول الشعري حيث يكون المعنى مستلقياً هاجعاً في الكلمات المستقرة المكرورة ذات الرجع البارد، كونها خارجة من دواميس الكلام.

وهاجس قول القصيدة التي تعبّر، وتنفر، وتتكون في أثناء الكشف بها، وفيها، للقبض على حقيقة ما يسعى إليها بحرارة ورعب وحزن يصل إلى حد الإجهاش ـ دفع الشاعر إلى توظيف (رمز القصيدة) مع رموز أخرى، نتيجة مردودات عاطفية وتفكرية تجاه الذات والواقع والكيان الإنساني الذي يشملهما، فالقصيدة هي منفاه، ومهوى فؤاده، وموقع شجونه، ومخزون بثه، ونجواه وخلاصه، يرغب في أن يرتفع بها إلى الوطن، وأن يرتفع بالوطن إليها، متى تبقى الحياة في آفاقها المأمولة قبل أن ينال الموت كل شيء، فقد «صار الموت شخصياً وعامّ ـ ص ٢٢». ولو أخذنا قصيدة «إلى آخر الليل تبكي القصيدة» الموسوم بها الديوان، والتي استخدم فيها ـ رمز القصيدة ـ استخدامات كثيرة يؤبه لها، لأعطتنا مثالاً على ثراء السياق الشعري الحديث، ومغايرته، وزجّ حمولات دلالية متشظية إضافية في المفردة داخل النسيج الشعري الذي لا يغدو تركيباً فقط لهذه الكمية أو ذلك القدر من الكلمات وإنما هو صياغة لعناصر عدة تتبادل البثّ، وإعادة التركيب في أفق شعري يحلق بها دائماً من جديد. وبدءاً من العنوان الذي أراده الشاعر من ضمن المطلع غير منفصل عنه، والذي غدا في بعض القصائد الحديثة مجرد زينة شعرية تحُطّ فوق المتن، تبدأ رحلة الاتصال اللغوي والدلالي في النص، مما يعني اتساع البنية المركزية الدلالية فيه، التي تصبُّ فيها الوحدات الدلالية:

إلى آخر الليل تبكي القصيدة
يعوي الرصاصُ
وينتفضُ القلبُ
كأن يعدُّ له لوحةً حين فاجأه الطينُ

يدخل الحديث الشعري التأويل حين تبدأ المبادلة الشعرية بين «القصيدة» وشيء آخر. «القصيدة» مفتتة في الواقع والذهن معاً في الكيان والإحساس. يريد النص أن يلملم ما تفتت منها ويطبعه في (لوحة) أي في (إهاب) قبل أن تعود إلى الشعث المتناثر وتفر من بين يديه إلى صرح النار والمجهول والغياب والمآتم التي لا تنتهي، لكنه لا يملك فرصته، فالهدر والإرهاب والرصاص مستمر، يبادلها مع (حبيبته): (- كيف أحبيتني...؟/ فتمر أصابعه كالحمامة فوق ارتعاش غصون الجسد..). يبدو هنا الانفعال الحقيقي في النسج الداخلي للصورة، هذا الإيقاع الذي يبرز وجود الشاعر كله يتحرك برقة فوق القصيدة/ الجسد خوفاً من إفلاتها، وعليها، ويعكس إحساسه بالأشياء وإحساسه بالحياة ونفسيته التي تود أن تحتضن الكلمة المرتعشة أمام الهول ويعيد الإحساس بإخصابها، وعندما يبغي الملامسة أن تبعث الشعاع الأزلي من القصيدة/ الجسد في ـ صوتها ـ (كان صمت..). لكن الصمت لا يعني الغياب، بل يعني أثر هول الفاجعة التي تصعق، وفواصل الجرح، ومردود الألم الذي يعلو أولاً في الداخل، يبحث، ثم يرنّ ويقول. وهنا يأخذ رمز «القصيدة» منحى الدخول في الاتحاد والخلق، تروح القصيدة تكتب الشاعر وتكتبه في آن وترد المبادلة معها هنا على أنها «امرأته» و«دمه» حتى تكون الوقفة أمام حيثيات الواقع صلبة، شاهدة بأمانة على الجرائم التي ترتكب بحق المناضلين من أمثال (ناجي العلي) و(خليل الوزير) في عالم غدا محكمة بلا قضاة. لنقرأ هذا المقطع الذي يُفضي إلى تلك الوقفة التي لها مغزاها:

وكانا معاً والمدينةُ تأوي إلى حبلِ مشنقةٍ كيْ تنامْ

أحاولُ أن أدعي أنها امرأتي
أنها أفرغت عطرها في دمي
أننا واقفانِ على الباب نبكي اليبابَ

إن الوقفة تشير إلى افتراس الزمان والمكان مثلما تشير أيضاً إلى العبور والإصرار عليه. يقف الشاعر خطاك ليقع فريسة فقدان الذات وهي تخارج الواقع وتغدو «القصيدة» مرادفاً لهذا الفقدان تحت وطأة صراع تيارات القهر والمرارة والتراجع والخوف: «وأني قطعت دمي والطريق إلى قلبها». ويعود العنوان ـ المطلع إلى التردد على أنه ـ لازمة ـ تثير وتستثير تحمل بكاء الذات/ القصيدة المستخفية الدلالة في الحقيقة المكثفة ببكاء جمعي: «إلى آخر الليل / تبكي القصيدة». لقد كانت القصيدة من قبل تحبل بالأمانيّ وبالطيور أو تدعي مثل ذلك، لكن الخيبة أفسدتها:

«خيبة أفسدت ما تريد القصيدةُ أن تدعيهِ
انتهت لعبةُ الشعرِ».

ويتوجه الخطاب الشعري بعد ذلك إلى حبيبته التي عرفها فأضاءته وغادرته، لكن نتبين أن هذا الخطاب ينطوي على ثنائية شعرية، حيث تم الانتقال من القصيدة إلى الحبيبة دون انفصال في تدفق السياق أو مجانيّة، فحقق رمز مفردة «القصيدة» على طول النص دخول لعبة ما يسمى بـ(التداخل اللغوي) حيث المبادلة بينها وأشياء أخرى كثيرة. إنه مثلما افتقد القصيدة التي كان يحلم بها وتعني له الوعود والإنقاذ والتخطي والتمسك بالحياة والكيان ثم انتفى حلمها، افتقد أيضاً حبيبته: ابتسام التي كانت تعني له ذلك وغيره:

(أبحثُ.../ «يا ابتسام»/ اسمعي قبل أن تتركي قهوتي وبلادي/ اسمعي قبل أن أستفيقَ من الحلم/ قبل أن ينطفي ومضُ هذا السراب/ أنا لن أحبَّ السماء إذا غام وجهك/ لكن عينيك أغنيتايَ/... الخ)، ومثلها مثل ابتسام أراد أن تكون غبطته الأخيرة وهو يجاهد أساه الشخصي ويحدق إلى الأخطار المداهمة.

... وكنتِ تريدينَ أن تصبحي آخر الأمنيات
فصرتِ القصيدة
هرولتِ

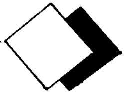
صارت ابتسام مثل القصيدة عصيّة، هاربة، مطاردة.. قوى أخطبوطية مثل الصمت الدميم تلاحق نأمة الحياة في عروق الموجة المتفجرة، تدرك الأشجان وتحاسب عليها، وتمنع الكلام والشعر والحب، فكيف تخرج القصيدة؟ وكيف يتم لقاء الحبيبة؟

أشرب خمراً مع الأصدقاء
ولا شأن لي بالسياسة

المقبوس الشعري السابق جواب عن صوت يدخل السياق الشعري يسأل:

- إلى أين تمضي بهذا العذاب؟
- إلى آخر الليل...

والقصيدة «إلى آخر الليل تبكي القصيدة» التي انغمرت في سياق التداعيات، تتخللها بين الحين والآخر أصوات تقاطع حركة النص لتعميق الإشارة إلى شيء ممضّ، وفضح بعض ◄



مومئات هذه الأصوات، وتلوين السياق بحوارات تصبغ النص بالدفء والحيوية والمشهدية الشعرية التي تساعد على الاستبطان النفسي للمفردات وردها إلى حياة واقعية إذ ولدت من رحم التجربة وتخلقت بالمجاز، وما يهمنا من هذا كله، هو أن هذا الأسلوب أثرى من رمز «القصيدة» وربط ولاداته من صلب الألم بأبعاد مختلفة وقدم القصيدة بين يدي المتلقي لمعرفة أمرها وأمر من لهم علاقة بها على كل المستويات في الخطوط الحساسة للقضية أو القضايا التي تحملها. . وما يهمنا من هذا أيضاً، هو إظهار إرادة القصيدة في ألا تنفرط برؤية الموت، وقوى الاغتيال والركود ومورِّثي النعاس، هذا الموت الذي أراد أن يعلن موتها، لكنها ظلت تسير وتستكنه، تستحضر وتتذكر وترهص وتأمل، فتنوع السياق بإيحاءاته وتواتر إشاراته وأصواته يحاول لملمة الأشياء والأجزاء ليصنع حضور القصيدة بحضور علاقة العشق معها حتى يعرض لهموم إنسانه وأرضه ووطنه وشروخ ذاته. وجرى الحديث الشعري أكثر من مرة عما جرى لخليل الوزير وناجي العلي ويضع الموقف الشعري في استثارة وجدانية تكسر ما يغلي في بوتقة الذاتية لينتشر ويرسم أبعاداً عربية وإنسانية مأساوية في الزمان والمكان وفي الهم الجماعي ويصاعد من بكاء رمز القصيدة التي تبقى عُلالته وأمنيته: (وليت القصيدة تحفر قبراً لهذا النعاس) حيث القصيدة هنا بمعنى: ـ الصحوة والانبعاث ـ. ومن دلالات تكرار اللازمة/ العنوان ـ حضورها ـ قبل أن تسقط في النعاس والغياب:

يصحو «وليد» على صوتها
«كل يوم خبرٌ والبلاد دمي
أيها المهدي المنتظرْ
لم تعدْ سيداً للحمى».

يبادل بين صوت الشاعر صديقه «وليد» الذي هو رمز صوت الشعر و«القصيدة» لأن قضية القصيدة هي قضية الشعر قضية الوطن وخلاصه وخلاص الفرد والأمة. ومثل تلك المبادلة انسحبت أيضاً على المتلقين الذين يعبر الشعر عن مشاعرهم وعواطفهم بعد أن وصل نصْل العذاب إلى المهج، وفعل الحاضر: «يصحو» رسخ معنى الصحوة والانبعاث ومدَّ الرؤيا الشعرية إلى كشوفات جديدة تتعرف الأمداء المخيفة التي تحارب القصيدة حيث كل يوم خبر. و«البلاد دمي» تشبيه يختصر المأساة، وعكس التشبيه له مغزاه. فلم يعد في اللوحة التي أراد الشعر أن يرسم فيها الفرح والأمل في بداية القصيدة إلا الدم ولطخاته، والحاجة ملحة إلى رفع الصراخ في وجوه القوى وأقنعتهم ومسوخهم:

(اتركوا فقرَ هذا المخيمْ/ دعوه يسيرُ إلى أرضه دون أسمالِه الباليات/ وخلوا القصيدة لغزاً جميلاً/ ولا تسقطوا في البكاءِ، أعدوا لها ريشةً كي تطيرْ)

ففي مهارة بلاغية حديثة تعرف الانتقال من مقطع إلى مقطع ومن جملة شعرية إلى أخرى، وفي إطار التداخل اللغوي، يأخذ التشكيل منحى الاتجاه إلى أفعال الأمر حتى تخلق توازناً ما بين (حالة السقوط) و(حالة القيامة). . (اتركوا ـ دعوه ـ وخلوا ـ ولا تسقطوا ـ أعدوا). . هذا التوظيف لأفعال الأمر، قوّى من الوحدة الدلالية في النص التي تجمع المعاني التي لا تنأى عن هدى الحياة، ودعم رمز القصيدة بمعنى جديد هو (الشهادة الجميلة) من أجل الوطن التي تملك دوافع ملغزة بسموها، هذه الشهادة التي تصنع القصيدة وتصنعها القصيدة وتسمو بدلالاتها إلى حد التفكر والتأمل. والشهادة تعني الشهداء الشاهدين الذين ضحوا ودفعوا ثمن مواقفهم، كانت خسارة الوطن المسلوب بهم فادحة، لأنهم صوت الشعب اللاجىء،

صوت الحقيقة التي جهروا بها ونالهم الموت في سبيلها، وجاءت أفعال الأمر حتى لا تتسع هذه الخسارة التي لا ينفع معها البكاء، ولا بد للقصيدة أن تطير فوق المآسي وتتجاوز حدود الوضع المفروض في الواقع، وترتاد فضاءً جديداً لشعر فلسطين. وبعد أن تعود مشاهد الانقسامات بين الفلسطينيين (الأعدقاء) يتداخل الحديث الشعري بين القصيدة ورموز أخرى مثل (ميسون) في محاولة لاستنفاد أقصى ما يمكن في «رمز القصيدة» التي تكتب نفسها بأكثر من صوت ودلالة، مثل أرواح شعرية عدة تسكن (بدنه)، وتنمو في استسقاءات دائمة:

«ميسون» دمعتها في الفراش
ولكن ميسون كانت تحب الجماع على حافة السطح
أ ـ واجدةً لذة في السقوطِ إلى أفقٍ يائسٍ كالقصيدةِ
ب ـ تحبُّ الذهابَ إلى الموت في ذروةِ اللذةِ المشتهاةِ
لتفضحَ حربَ المخيمِ والزعماءِ والطواويس
تسألهم أين صارَ الوطنْ. . .

لا يزال التطاحن بين وحدتي القصيدة الدلاليتين: وحدة الأمل ووحدة اليأس بما تنطوي كلٌ منها من معانٍ وأبعاد وتشخيص، شيء ما يجعل الصراع لصالح هذه أو تلك. شيء ما يحترق حتى يغدو رماداً، وشيء ما يعود يلتهب تحت الرماد ويتحول إلى نيران. رمز القصيدة دخل الأفق اليائس. و«القصيدة» مثل «ميسون» تأوي إلى دمعتها في الفراش. وجماعها على حافة السطح يعني القلق، والرغبة في التواري، وفي تحطيم الذات واللذة في عذابها لعلها تطهر، وفي لذتها في السقوط يكمن الاستياء من التغيير وانتفاء وصال الحب والإخصاب العالي، بل إن الاندفاع نحو الموت بقوة في ذروة اللذة يحمل نوعاً من احتجاج القصيدة في فعل المتضادين: الموت واللذة ضد هؤلاء الذين دفعوها إلى تلك الحالة التي تفضحهم:

وميسون مثل القصيدة كانت تحبُّ المجانينَ
لكنها مذ تعرتْ أرتني دمي نابحاً في العراءْ

ميسون مجنونة مثل القصيدة، لأنها مضادة لكل قناع، ولكل العقلاء الذين يبيعون الوطن، ولكل الذين يضطهدون غيرهم ليترسموا خُطى العقل الذي يرسمون حدوده على هواهم. لأنها، إذن، بمعنى الاختلاف يبعث على الخنق. وجاءت التعرية «مذ تعرت» إشارة مؤثرة لجسد الوطن المنتهك، فجسد ميسون الذي حلت فيه القصيدة هو جسد الوطن الذي حلّ فيه أيضاً دم الشاعر النابح في العراء دون حماية أو غطاء، وهكذا أخذ التداخل اللغوي أبعاده نحو العمق، ويتابع انفتاحه في امتزاجاته وانبثاقاته في هذه الصورة الموحية:

غير أن القصيدة ظلتْ تراوِدُ عن نفسها

القارىء الألمعي.

هنا انفتح رمز القصيدة على البنية المركزية الدلالية التي صبَّ فيها السياق الشعري وحدتيه الدلاليتين المتصارعتين ليستقبل موقف المتلقي بعد أن تردد أمام معطياته، وتحول، وتعرّف في أن هذه اللحظة الشعرية المتفجرة، «فالقصيدة» ترمز في النهاية، إلى/ الوطن/ الأرض/ المعشوقة/ هوى الحياة والقيامة/ لا تستغني عن قارئها الألمعي حتى لا يغيب في الفراق والغربة والنأي ويطبق عليه الموت، تبقى تُغريه، تراوده عن نفسها حتى يتحد بها ويخصب إخصاباً حقيقياً سامياً، وقتئذ تتصدى، معه، للغناء وتتحدى. لكن، ما مآل القصيدة؟

وكانت على مشجبٍ في دماغي تعلقُ تنورةً وقميصاً

وتمضي إلى النهر كي تستحم

فيعوي الرصاصُ

فتبكي القصيدة من عريها

ثم تعوي الكلابُ

يعني المقطع السابق أن «القصيدة» على وشك الحضور، تود أن (تجيء) خالية من أوضارها، ومحاولات تاريخ شلّها، أن تلقي بنفسها في أحضان المتلقي، بيد أن مواجهة القوى الغاشمة باقية على ترصدها متى انتفضت بإرادتها. من جديد تبكي القصيدة، تبكي استباحتها وهي عارية، فالرصاص رمز الموت والدمار والاستلاب والحصار وفعل القمع يمنع عنها حريتها، تطهرها وطهرها، تعوي الكلاب حتى تسقطها وتحجرها.

ثم يأتي مختتم القصيدة يضمّ صوت مفتتحها، بعد أن عبّر «رمز القصيدة» عن أبعاده في محتواها، يلملم دلالاتها التي صنعت ترنيمتها أو نشيجها، صمتها وطهورها، احتجاجها وغضبها، كلماتها في الغياب وكلماتها في الولادة الجديدة، وأخيراً استباحتها، فلا تجد إلا أن تبكي عنفوانها وعنفوان صانعيها يقظةً، وممارسة، واستشهاداً، وشهادةً، وتنتظر

فتبكي القصيدةُ تبكي..

إلى آخر الليل تبكي القصيدة

والنسق اللغوي الذي جاء به المختتم يعبر عن اختناقات التعبير لدى القصيدة والشاعر، وهو يترجح بين كشف الحقيقة المرّة، وبصيص الأمل الذي لا يريد أن يفتقده وهو مفقود، وتكرار لفظة: «تبكي» وظف توظيفاً ساعد على تفجير لحظة الحزن إلى مداها. هل هذا رثاء مدجج بالدموع؟ لا أعتقد ذلك، فإن البكائية هنا بداية ونهاية لها ما يسوغها في سياق النصب من إشارات وأبعاد.

وهكذا ورد (رمز القصيدة) في وحدتين دلاليتين، الأولى تومىء إلى تخثر الواقع والارتداد والقمع فيه وإلى إصابات النفس العميقة التي تسهر على نافذة الوعد وتشرق بدموعها في علاقات من مظاهر الواقع ينثرها السياق بشحنة من الصدق والتوريات المفصحة. هذه الوحدة دخلت في صراع ضد الوحدة الثانية التي كانت كأنها معزف حلو يغير من الإيقاع الفاجع في السياق ويبدو كأنه أيضاً بدء الفعل لحب ما، لأمل ما، لحقيقة ما فيطرح بعض اللقطات الجميلة من علاقات الحبيبة والأصدقاء وإضاءات التجوال في بعض الرموز، إلا أن حد المأساة سرعان ما يقطع حركة هذا الفعل، ويبدو الخروج صعباً، والغربة تملأ كل شيء.

نرى التلاوي في قصائده كلها، لا يقدم شيئاً على أنه نتائج، بل يسعى دائماً إلى فهم هذا الشيء، وبينما يأخذ دور المؤدي الذي يتفاعل مع هموم ذاته وواقعه يدفعنا بحبّ إلى استقبال ذلك على أنه من دواخلنا ونحن على متن غربتنا في دروب سحب الليل وأصواته:

«لملمنا الحبُّ في الغربتين وبعثرنا في حقول الحجر - ص ٥٤».

إنه يتلمس عبر شخوص يعرفهم وينطلق منهم أن نشاركه الفهم وفحص مومئات الحياة وراء صور سريعة متتالية، ووراء لغة شخصية تعادل بين غربتين: (غربة شخصية) لا تستطيع أن تصدق ما تراه هي حين تجد بوادر مأساة كبرى في الآتي، وتقلق بما تحس به وما تحدس وما تجرب في المكان والزمان، وتدخل «المدينة» أحياناً في رموز - أثقالها -:

أنا هارب من علبة السردين/ للبحر النظيف/ وأنت هاربةٌ من الوحش المخيف/ وهاربانْ... / قبرٌ يطاردنا ويخذلنا الأمانْ/ وهاربانْ... / من وجه جاسوس يفتِّشُ في جواربها/ ويبحثُ في جيوبي/ ويمدُّ تقريراً بأحلامي وأغطية الفراشْ - ص ٤٣.

وإن «غربة الوطن» الذي يود أن يتطهر، ويتغير، وينمو، ويتحرك. وحيثما نجد مزيداً من الانكباب على الذات وهي تتداعى وتكشف، تبدأ حركة غربة الوطن في التناسخ وتنتهي حيث تبدأ الذات غربتها، لأن اشتقاقات «الشجو» متداخلة:

- من أين تبتدئين هذا العزف في فوضى دمي

- من شجو موالٍ ومن ناقوس غربتنا - ص ٤٨.

بيد أن هذا التمازج أو اللقاء الشجوي المتعادل ليس في دائرة مغلقة، بل هو يريد أن يثبت في جدب «الطريق»، وأن يبرهن أن توحد الغربتين في كلٍّ يقوي النفس ويحقق التواصل، ويحقق له الاختيار الحُرّ في الإدانة والوثوق بأن ما يجابهه الشعر من خلال القصيدة ليس وهماً في عالم النفس الصغير، بل هو حقيقة مشهودة تسع العالم الكبير من حولنا، وتدفع إلى التصدّي لا إلى الانسحاب والحصار، إلى الخلاص من الغربة بالشعر حين ينتفي الخلاص بغيره. لذا يظلّ اختيار الطريق، طريق الخلاص، يتردد دائماً في هذه المعادلة بين غربتيه أسئلةً ومحاولات إجابة، وإذا غرق السياق الشعري في معاناة واحدة منهما، فثمة ما يستبطن دلالات الأخرى. فالقصيدة مدركة لعظم المسؤولية، وتشابك أدغال الحواجز الذاتية والموضوعية في طريق حلم الواقع والذات معاً:

«كيف تختار الطريق وأنت سيد غربتين - ص ٥٨».

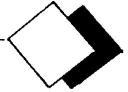
ومن خلال المنظور السابق نجد (الغربة) يتجاذبها قطبا مواجهات (الذات والواقع) في انكفاء بعضهما إلى بعض، ذلك الذي استثمرته القصيدة في جدل تعقيداته وأحواله ومبادلاته، استثماراً جعلها عملاً مؤثراً. وبلور الرؤيا الشعرية في أبعاد عدة، وإفرازات متنوعة.

أتناول مثالاً هو نص قصيدة: «الحديث عن حب مزمن» - ص ٥١ - حيث تظهر هنا تجربة الغربة في الاغتراب عن الوطن، فيأخذ الدم العربي إشراقه وتوقه إلى الأرض التي غادرها، ويظن أنه أضاع ذاته بضياعها، ويترقب الازهرار بلقائها. لكن هذا التوق تندس فيه إشكاليته، فالذات تضيق بالوطن فترحل وتبحث، وما إن تذكره أو تقع في موضع يبعث على ذكره، حتى ينبت لها جناح تود أن تطير به إليه:

إلى أين يمضي دمُ الوعل (يا حمص) كوني ظلالا

إذا عزَّ في الحرِّ ظلُّ الشجرْ

ولا تتركينا وحيدين



ومع ذلك لا يغرنا هذا الفرح بوعد اللقاء، لأن الليل جاثم هنا وهناك، ويعادل الشاعر بين غربة الوطن في الداخل وفي الخارج، ثم بينها وغربة الذات، التي بقي يفتش داخلها عن شيء مضيء لا ينفيه بصورة مطلقة.

تأخر هذا الصباح كثيراً ونحن مع الليل
نهوي خفافاً
إلى غربة علمتنا الخطايا
فلم ألق شمساً تطارد ليلي

تدخل الألفاظ بُعدها الرمزي.. فـ «الصباح» يعني نهاية التسكع مع صديقه في شوارع مدينة غربية هي (كلتسي) في بولونية، ويرمز إلى زمن الاجتياز المنتظر لعوالم التشتت ويأتي «الليل» ليؤكد بتضاده المعنى السابق في المستويين معاً. الغربة تنبع من هذا الليل وتدفع إلى الضياع والتمزق وحتى فقدان الهوية. لكنه، لا في الوطن ولا في الهروب عنه وهو يبحث عن مسرات موهومة مضللة، استطاع أن يلتقي شمسه التي تعيد إليه الثقة بحرارة الحياة وضيائها، وبحل الأزمات التي تواجه وطنه الذي يحبُّ، وإن بقي يهفو إليها: (ولا تتركينا وحيدين).. ثمة حاجة إلى الخلاص لكن عدم التلاحم أو عدم القدرة على التلاحم بين الذات والوطن يعني تعالي واقع الوطن على مبادرة أي سلوك بديل يرضي الذات ويقترب منها، وهذا يعادل تعالي الذات في طموحها من أجل إنقاذه مما أحدث النفرة:

ـ سراباً مضى العمرُ يا صاحبي وما عدتُ
أهلاً لمن
أشتهيها

التقينا كثيراً ولكننا لا نجيدُ العناقْ

لكن بقيت فكرة البحث عن الذات/ الوطن في القصيدة السابقة متبلورة، وأزمتها تنبع من متابعتها والإلحاح عليها:

كم مرة ستكونُ الغريبَ وتبحث عن فندقٍ للمساء؟

ولقد تردد كثيراً رمزا: «الليل» و«الضياء» أو ما يعني مصادرهما أو مشابههما في قصائد الديوان، ليدل بهما على ـ الغربة ـ في علاقاتها، ويحمل عبء تجربتها في دلالات عدة داخل كل (حالة) يجدها تجسد رؤياها وفضاءها. وعلى الرغم من تكرار هذه الرموز في الشعر العربي الحديث، إلا أن بعض الشعراء المجيدين لم تتساقط عندهم هذه الرموز حين دسّوها في سياقات جديدة ودلت على انبثاق طازج لتجاربهم، وبقيت مشتعلة بوجهها الخاص عندهم، وبفضائها الذي تخوض فيه دلالاتها. والتلاوي هنا على الغالب وصفها في لغة الانفتاق لا الخمود والتساقط. ومثال هذين الرمزين نجدهما في قصيدة: «ـ مكان يشبهني» ـ ص ٥٥ ـ حيث يترددان، وحيث تتم المعادلة بين غربة الذات وغربة الوطن ويتبادلان المواقع:

مَنْ إذاً يشردُ في الليل وحيداً
عاشقٌ أم وطن
من يضيء له الدربَ حتى يعودَ إلى بيتِهِ
شمعةٌ أم كفنْ

لجأ النص هنا إلى تشخيص الوطن، فغدا شخصاً يشرد في دروب «الليل». وبمجرد ذكر الوطن أفرز النص علاقات لغوية جديدة. وطريقة عرض الجمل الشعرية في السؤال الذي يتردد ويتعرف، وليكشف، خلق نوعاً من ترتيب سياقي أدخل التجلي في هذه اللغة التي تقول باستخدامها الجديد وليس الثابت. ثم جاء الضياء في الدرب ليعين على رؤية: «البيت» حتى ينهي حالة الغربة والتشرد والقلق والتبعثر، ويأتي هذا الاستخدام اللوني في ذروة توظيفه حين يستعمل شيئين بدلالتين متناقضتين تعادلان بين (الحياة) و(الشمعة) وبين (الموت) و(الكفن) ليستلّ منهما صفة مشتركة هي ـ اللون الأبيض ـ الذي يستبطن في الحياة تألقها واشتعالها واحتراقها المضيء، ويستبطن في الوقت ذاته في الموت انطفاء الحياة وخمودها وما تبعثه من خشوع.

والمتلقي أمام تلك المعادلة يختار انحيازه بعد أن وضعته بنية المقطع النفسية في دارمية التعرف. والقصيدة من عنوانها: ـ كان يشبهني ـ تشير إلى معادلة الغربتين وظلت إلى النهاية تبادل بينهما في حقل دلالي يقوم على العلاقة بين الداخل والخارج وهي علاقة ينمو داخلها الحزن ويتمايل إلى الانكفاء وهي متشبثة ببصيص الضياء. وقد اعتمد النص أسلوباً غير مباشر يقصد به انفعالنا وعطفنا وتعاطفنا، لجأ فيه ـ كما في كثير من قصائده ـ إلى التقاطع السياقي بالحوار، وبالاسترسال المشهدي وبالاستدعاء، والتداعي، من خلال تعبير كل غربة عن الأخرى، بعد أن درج الوطن مولوداً من الذات تدور عليه كل علاقة، وأفرز لغة تعتمد، في أحيان، على الاحتمال. تساندها لغة أخرى تطرح تجلياتها بحدة وتمدُّ يداً إلى هذا الاحتمال في تأخذ مضيء، فضلاً عن أن هذه القصيدة مثال جيد على الوحدة العضوية التي تتناول موضوعاً من أولها إلى آخرها لا تحيد عنه، وعلى عمل اتصال اللغة لتصب كلها في نقطة يتمحور الشكل والمضمون في أتونها:

كان يشبهني في التشردِ/ والانفلات مع الصحب/ بالضحك والهذيانِ/ وأشياء أخرى/ أُسِرُّ بها للوسادةِ خشيةَ سمعِ الجدارْ/ وفي حالةِ السكرِ/ نبكي على بعضنا ونعزي القرنفلَ/ في حانةٍ تحتوي سكرنا/ حين يمضي الهزيعُ الأخيرُ من الصحو والانتظارْ/ مرة هزني تحت مصباح حارتنا ثم قال: / ـ أنت تعرفني..؟/ قلتُ: لا أعرف السعدَ فيكَ/ ـ أتجهلني..؟! قلتُ: لا أجهلُ البؤس فيكَ/ على عتبة الباب أقصى حزيناً/ وأخرج خمرته وشربنا معاً نخبَ حزنٍ طويلْ/.

ثم تتكثف نقطة رؤيا القصيدة في هذه الخاتمة التي يرمي بها تلذّع بمرارتها حين يدعو الوطن (على) الذات بالموت، في حين يدعو (لها) في الوقت ذاته!

نسكِّرُ أبوابَ أحلامنا
ونجترُّ أحزاننا بالسكوتْ
وكم كان يشبهني حين شاخْ
وحين تهاطل دمعاً سخياً
وودعني راجياً أن أموتْ

المعادلة بينهما يريد الوطن أن يسحبها إلى الموت، أليست الغربة تعادل هذا الموت. أو الموت أفضل منها؟ لذا، فإن طلب الموت راحة للذات التي لا يزال فيها رواء يغني للوطن القادم، وهنا برزت غربة الوطن عن الذات، ذلك الذي بات مشرداً يبحث عن سكن دون جدوى، فغاب حَصَراً ومحاصرة لا يستطيع أن يدخل زمن الصباح لأنه سيعلن حقيقة معاناته وتشرده وقوى اغتيال حريته ومحاصري أحلامه التي لم يبق منها شيء.

وبقيت الذات وحيدة، شاهدة، تحمل أثقالها وتنعيه. ورمز (الأبواب) فيه حيوية ودلالة متناقضة في الخاتمة لأنه يحمل إمكانية الفتح

والانـطلاق وامكانيـة الحجز والغلق والـدفن، يحمل الإمكانيتين معاً، على الرغم من الإشارة الصريحـة إلى غلق الأبواب لـلاحتـماء، إلا أن الإشارة الممكنة الثانية المنـاقضة تـظل متضمنة في احتـمال اللغة مـا دامت الحياة بـاقية تمثلهـا الـذات وراء هذا البـاب الـذي انسحب منـه الوطن إلى الغياب. ولأن دعوة الوطن بـالموت على الذات يحمل إيحاء المعاناة الذاتية التي قـد تنتج فعلاً لـديها من جهـة ولـدى المتلقي من جهـة، فإن القصيـدة ركبت رمز «الـطفولـة» الذي يعني الطلوع الجـديد، والبحث عن قيم جديدة، واستحلاب المستقبل، وركبت رمـز: «سيدة» لعلها سيـدة الخلاص قـد يكون إثـار منها باحتضانها الداخلي وهي (تحت آخر ضلع بصدري).

رمز الطفولة:

(وطفنا معاً في حواري الطفولة
والريح تعوي ككلبٍ جريحْ)

رمز السيدة:

- أين نأوي
- أعـرف سيـدة بيتهـا تحت آخـر ضلع بصدري
تحبُّ اغترابي وتفتح أجفانها لعذابي
وأغصانها لبراعم قلبي
أنام على ركبتيها كسيراً
وأحملها شمعةً في المساء
إذا أطفأ الليل نور البيوت.

كـما تـطرق معنى الغـربـة في الـديـوان إلى معاناة الفلسطيني يهفو إلى جـذوره التي يحاول الاستيطان اقتلاعها إلى الأبد، فيقـول الشاعـر عـلى لسانـه من قصيدة: «صراخ عـلى أبـواب مدينة مطعونة» ص ١٢:

(فـأنا الغـريب بـأرضكم/ وحبيبتي في كـل يومٍ تستباحُ - ص ١٣).

ويعادل بينه وبين الوطن البعيد في غربتيهـما وضياع معالم وجهيهما في نصّ القصيدة ذاتها:

(وأنـا وأنـت مـطاردانِ/ وراء أسـلاك الحـدودِ/ ومقيـدان بـغيـمـة تمتـد لـلوطن البعيد. ./ ما زلت تفترشينَ أرضَ الوهمِ/ يا امرأة تعيش بلا هوية - ص ١٤).

وثمة معادلـة أيضا بـين غربـة الشاعـر عن «المدينة» وغربة المدينة عن «الشاعر»، والشاعر هنـا هو صـوت الإنسـان العـربي الـذي يـراه فضلاً عن صوت رؤيتـه لذاتـه، والمدينـة هي رمز غربته الحضارية والإنسانية والقوميـة وحتى الاجتـماعية حـين يقارن بينهـا وبين «. . قـرية أشرعت صمتهـا» - ص ٢٦ - أو «وصـارتْ قـرانا متـاحفنـا» - ص ٢٩ -، وحضـور هـذه المدينة في جـدل غربتـه مع غـربتها في أبعـاده يسع المدائن العربية كلها، والبلاد التي يهـاجر بـعضـهـا عن بـعض، والتي تـعني في نهايـة المطاف: الوطن.

لنقـرأ هذا المقـطع من قصيدة «نغني فنبكي الـطريق» - ص ٣٠، ونلاحظ هـذه المـزاوجـة بين طرفي المعادلة اللذين يصـلان المعانـاة حتى يغدو كل طرف وجهاً للآخر:

حاضرٌ موتُ هذه المدائن. . في غصتي
طالعٌ جرح هذي الحمامات من شفتي
قابعٌ سِلُّ هذه الشوارع في رئتي - ص ٣٢ -

ثم يصيح ليتبعه المغتربون الأصدقاء الـذين رآهم ينـوحون واحـداً واحداً، لعلهم يجـدون دماءهم في مكان آخر بعد أن أنكـرتها المـدينة وأنكروا وجوهها القميئة ومعطياتها:

أيهـا البلد الـطافـح الآن بـالحـزن والهم والأوبئةْ
كم آن لي أن أواجـه مقصلتي صـائحـاً في البلادِ
ليتبعني من يريد الوصول - ص ٣٢ -

وفي مستـوى آخـر يعـادل بـين غـربتـه في المدينة وغربة القـادم من الريف الـذي أرادت القصيـدة أن تضعـه بجـرأة أمـام محنتـه دون مـواربـة، عـلى غـير مـا اعتدنـا عليه لـدى الأصـوات الشعريـة التي تناولت هـذه المشكلة وعـبرت عنها، حيث بـدت فيها عـلى الأغلب عذاباً يتلذذ الشاعر في ترديده، وضياعاً في عالم لا يـرحم دون الإشـارة إلى منعكسـات هـذه الهجرة وما تركته خلفها ودون النظر إلى جماعية هذه الهجرة دون تخطيط، وإلى الفراغ والقحط والموت والفقر والنزيف الذي حل في المكانـين من قصيدة «خريف الربيع» - ص ٢٦.

(ربانا تراخى بها اللون/ والقرية اخـترعت بزة وقميصاً تفرخ فيه العناكب/ فلاّحنـا يهجر الأرض/ يرفل فوق رصيف المدينة/ يقرأ فاتحة الجيرلِ. . ./ - ص ٢٧).

ويخاطب القادمين من الريف خـطاباً مؤثـراً يكشف لهم عن غربته في مـدينة لا يملك فيهـا شيئاً، وأن هذه المدينة التي أنكـرت وجهه ولا تريد لأمثاله الـذي لا يملكون. . ويحـترقـون في أتونها، ويضيعون في زحامها - لن يكسبوا منها إلا النزف:

يا من أتيتم من قراكمْ
كيف جئتم من بيادر قمحكمْ
وتطالبون بأن أقاسمكم رغيفي
أنا لست أملك في المدينة
غير هذا النزف
فاقتسموا نزيفي - ص ٢٥ -

في المقطع السابق لا يريد أن يهوّل، ولا أن يجدّف عـلى من تـرك قـريتـه دون سبب غـير الإغراء موهوماً أو طامحاً بغير حق، بل يـود أن (يقلقه) حتى يعيد حساباته، لأن حالة الغربـة ستكون بالنسبة إلى القادم الجديد مضاعفة لأن الذي أنكر قـريته وهي بحـاجة إليـه، ستنكره المدينة حـين لا تحتاجـه. إن النزف هنـا نتيجة حتمية لإشكالية الغربـة، ومعادلتهـا مع من لم يقـدر عليها، أو لم يعـد قـادراً عـلى العيش في جحيمها.

نشير إلى الإفاضة في الصراخ وتكرار بعض الرموز والأفكار والصور

هـذا الـديـوان: «إلى آخـر الليـل، تبكي القصيـدة» يحمل همَّ الـوطن في قصائـده، وما يجري فيه، حملاً قاسياً صادقـاً، ومن قساوات الـذات والوطن تـوحّد الإحساس بـالواقـع، وتعمّق في أحيان كثيرة البحث عن الخلاص في منفى القصيدة:

«ليس لي وطن سـوى هـذي القصيـدة» - ص ٢٤ -.

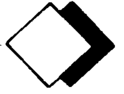
ولأننـا وجدنـا في الـديـوان السـابق، تلك الحـداثة الشعريـة التي تحـاول أن تنـطلق من عمق التجربة الشعـرية، وليست من مهـارات شكليـة منفصلة أو استـدعـاءات مضمـونيـة مفتعلة استهـلاكية، فـإن ذلـك أوجب لـدينـا الحفاوة بهذه التجربة، تلك التي أنستنـا بعض مـا يهن هـذه التجـربـة، أو يمكن أن يحدَّ من انطلاقتها نحـو آماد أكـثر ثراءً في المستقبـل. . نشـير بصـدد ذلـك إلى بعض الإفـاضـة في الصراخ أحيـانـاً، وإلى تكـرار بعض الـرمـوز والأفكار والصور الإضـافية لا الجـديدة، وإلى ضرورة تعميق التـأمل داخـل البنية المـركـزيـة لبعض القصائد. . وهـذه المظاهـر التي لم تبرز احتواها صميم الصوت الشعري الجميل. □

صدر في سلسلة تراث:

◇ كتاب القيان
ابو الفرج الأصبهاني
تحقيق جليل العطية
١٦٠ صفحة ● ١٠ جنيهات استرلينية



56 Knightsbridge London SW1X 7NJ



عدو حرية الفكر وضحية غيابها

أحمد محمد البدوي
مصر

■ هناك خطأ ومغالطة وتجاهل في مقال غالي شكري المطول المحتشد «لويس عوض، ومراوغة التاريخ» في مجلة (الناقد)، العدد الخامس والعشرين (يوليو ١٩٩٠).

أما الخطأ الذي لا يحتمل التأويل، فقول غالي شكري:

«استقبل السلفيون [كتاب أو مقالات] «على هامش الغفران» لا باعتبارها تأكيداً للسياق البشري الموحد للثقافة، وأن أبا العلاء كان من كبار مثقفي عصره، **يعرف اللاتينية، وقرأ فيها دانتي**... فدانتي في ظنهم هو الذي تأثر بأبي العلاء، وليس العكس» «ص ٢٤».

والمعروف أن المعري توفي قبل ولادة دانتي بأكثر من قرنين، وقد سبق أن نبه جرجي زيدان إلى ذلك، قبل أكثر من ثمانين سنة، فقال:

«إن ما صنعه المعري في رسالة الغفران يشبه ما كتبه دانتي أعظم شعراء الايطاليان في روايته المسماة «الرواية الإلهية» ويشبه ذلك ما كتبه ملتن... ولكن هذين الشاعرين متأخران في الزمان عن أبي العلاء. فإن دانتي توفي سنة ١٣٢١م نحو ٧٢٠هـ وأبو العلاء توفي ٤٤٩هـ، **فهو قبل دانتي بنحو ٢٧٢ سنة**... فلا بدع إن قلنا إنهما اقتبسا هذا الأسلوب من شاعرنا المعري».

فالمعري لم يحظ بقراءة دانتي، لا لأنه أعمى ولا لأنه لا يعرف اللاتينية، وإنما لأنه مات قبل أن يولد دانتي. فضلاً عن أن دانتي لم يكتب الكوميديا باللاتينية، وإنما كتبها بالايطالية، والايطالية لا ترادف اللاتينية.

أما أن يكون دانتي متأثراً بأبي العلاء والثقافة الاسلامية، أو أن يكون أبو العلاء متأثراً بالثقافة اليونانية - اللاتينية أو النصرانية، فهو أمر مطروق، في الشرق، وفي الغرب، وما كتبه لويس عوض عن الغفران ليس جديداً، يشبه ما كتبه عن الأفغاني، مما سبق أن تناوله باحثون في الغرب مثل نيكي وخدوري.

أما المغالطة، فتظهر في ثنايا كلام غالي شكري الذي قال:

● «اقترنت الحملة الشرسة على كتاب «على هامش الغفران» بالمناخ الإرهابي المعد للإطاحة بالناصرية، في منتصف الستينات».

● «كانت الحملة في واقع الأمر إشهاراً سلبياً لمشروع الإسلام السياسي... أما كتاب «أباطيل وأسمار» لمحمود [محمد] شاكر، فلم يكن أكثر من التمهيد الذي اتخذ من لويس عوض مادة سخية للمجتمع «الجاهلي». «ص ٢٤».

أولاً: نشر لويس عوض كتابه «على هامش الغفران» في حلقات، في جريدة (الأهرام)، ثم نشرت المقالات مجتمعة في كتاب الهلال، في نيسان/ ابريل عام ١٩٦٦. وكان لويس عوض يومئذ المستشار الثقافي لجريدة (الأهرام)، وكانت جريدة (الأهرام) هي الجريدة الرسمية للنظام، المعبرة عن اتجاهات الحكومة، وكان رئيس تحرير الأهرام هو محمد حسنين هيكل: «داعي الدعاة».

فلويس عوض المفكر الأكاديمي جزء من السلطة والنظام وصاحب مشاركة ويد.

ثانياً: نشر محمود محمد شاكر نقداً لمقالات لويس عوض في مجلة (الرسالة)، وكان نقد شاكر ينطوي على تصويب لأخطاء ومغالطات وقع فيها لويس عوض، ومن بعد جمع محمود محمد شاكر مقالاته، وطبعها في كتاب عنوانه «أباطيل وأسمار».

المهم صدر الجزء الأول من الكتاب عام ١٩٦٥، وصودر الجزء الثاني من الكتاب يوم ٣١ آب/ اغسطس ١٩٦٦، وهو اليوم نفسه الذي اعتقل فيه محمود محمد شاكر وظل معتقلاً في السجن حتى يوم ٣٠ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٦٧.

ثالثاً: إن اعتقال شاكر يرجع إلى سبب واحد، هو رده على مقالات لويس عوض، وأن الجزء الثاني من الكتاب الذي يعرض أول ما يعرض للويس عوض قد صودر، ولم يطبع إلا عام ١٩٧٢.

فالمصادرة والاعتقال هما أفضل ما يقدمه مفكر وشيج الصلة بالسلطة، لمن يصوّب أخطاءه، ويعبر عن خلافٍ مع آرائه، وإن كان ذلك في «حملة شرسة». والغريب أن محمود شاكر لم يقدم لمحاكمة، ولم توجه إليه تهمة.

أما أن يكون محمود شاكر جزءاً من مشروع «الإخوان المسلمين» - كما يريد غالي شكري أن يوهمنا - فذلك محال. وليس في النقد الموجه إلى الإخوان المسلمين ولا سيما سيد قطب ما هو أقسى وأشد إصابة للمفصل من نقد محمود شاكر لهم.

ولكن، إذا صح أن محمود شاكر من دعاة «الإسلام السياسي» فبأي حق اعتقل وبأي حق صودر كتابه الذي يرد فيه على لويس عوض، وقد قام لويس عوض بجمع كتابه، وطبعته له دار الهلال في نيسان/ ابريل عام ١٩٦٦، ومحمود محمد شاكر يومئذ في السجن؟ كيف قبل داعية الحرية أن ينشر كتابه، يوم كان ناقده مكبلاً في السجن، وقد حرم من حقه في الرد، وصودر كتابه؟

وصدّر لويس عوض كتابه بكلمة قال فيها: «إن الرجعية هاجمته»، وقال عن نفسه: «شهيد الرجعية» المظلوم. فمن المظلوم السجين المصادر، أو الطليق المتبج الذي يستعدي السلطة على نقاده! على من خالفوه الرأي في قضايا أدبية!

وقد نبّه سامي خشبة إلى أن لويس عوض، تجاهل النقد الموجه إلى مقالاته، ولم يصحح الأخطاء التي نبه إليها، فنشر المقالات التي سبق أن نشرتها (الأهرام) دون تنقيح ولم يكن يذكر مراجعه، ولم يهتم بتوثيق نصوصه.

أما التجاهل، فيتصل بمجلة (حوار) ومأساة محررها توفيق صائغ.

لأن غالي شكري في استعراضه لأمجاد لويس عوض، تجاهل طعنة لويس عوض التي وجّهها إلى ظهر توفيق صائغ.

فعندما نشرت جريدة (النيويورك تايمز) تحقيقاً عن المخابرات الأمريكية، زعمت الجريدة أن المخابرات الأمريكية تقدم معونة مالية لمنظمات ثقافية، ذكرت من بينها: المنظمة العالمية لحرية الثقافة التي تصدر مجلة (حوار) التي يشرف على تحريرها «توفيق صائغ».

وما كان من لويس عوض - المستشار الثقافي للأهرام - إلا أن نشر مقالاً في مجلة (روز اليوسف) - وإلى جانبه صورة لجزء معين من جريدة (نيويورك تايمز) - طالب فيه **بمنع دخول مجلة حوار إلى مصر**.

ثم عاد لويس عوض، ونشر مقالاً في جريدة



(الأهرام) يوم ١٩٦٦/٨/٥م، وصف فيه جريدة (نيويورك تايمز) «بقلة الذوق» لأنها وصفت «الجمهورية العربية» بمصادرة حرية الفكر لمنعها مجلة (حوار) من الدخول إليها» ووصفته بأنه «جلاد حرية الفكر في مصر» وذلك في عددها الصادر يوم ٢٣ تموز/ يوليو ١٩٦٦ .

وكان لويس عوض من المدافعين عن المجلة منذ نشأتها، و«نشر مقالاته وشعره وفصولاً من روايته «العنقاء» في مجلة (حوار) العربية، ومجلة (انكاونتر) الانجليزية» التي تصدر عن المنظمة العالمية أيضاً.

ويقول لويس عوض في ذلك المقال أيضاً:

«إن دينس دورجمون رئيس المنظمة.. مفكر عظيم، له في نفسي كل إكبار، فأنا من المعجبين بأدبه المقدرين لكفاحه.. قد نفى نفياً باتاً أن مجلة (حوار) قد تلقت أي تمويل من المخابرات الأمريكية، وإني لأصدقه، نفترض أن كل ما تلقته حوار من أموال كان من الدولارات الثقافية، وليس من الدولارات المخابراتية» .

وما دام مصدقاً لرئيس المنظمة، ومؤمناً ببراءته، فقد كان حرياً بمراجعة رأيه الذي طالب فيه بمنع مجلة (حوار) من دخول مصر، ولكن صدرت الموافقة على المنع، وتمت المصادرة. وكان موقف لويس عوض ينطوي على تنكر لصديق هو «توفيق صائغ» . ولا شك أن الأمر لم يقتصر على أثر مؤلم للنفس فحسب، بل أدى إلى نكران مساهمته الأدبية المشهودة وحجب تراثه الفني. كما انطوى على موقف من غالي شكري مراسل مجلة (حوار) في القاهرة الذي كان يوقع رسائله باسم مستعار.

ومن هنا، إما أن يوافق غالي شكري على مشروعية «منع المجلة» و«مصادرتها» وأنها بوق للمخابرات الأمريكية، وإما أن يسلط الضوء على سقطة لويس عوض وجريمته، ولأنه مقرب منه، وحميم الصلة به، نطالبه بأن يراجع مواقفه من المجلة، أو أن يطالب لويس عوض بمراجعة موقفه أولاً من حرية الفكر «منع الدخول» «المصادرة». وثانياً من مجلة (حوار) من حيث مساهمة المجلة في ترقية الحركة الثقافية، وتقديمها لكتّاب متميزين، حسبنا أن نذكر واحداً منهم هو الطيب صالح. وحسبنا رعاية المجلة للسيّاب في أيام محنته!

وبدهي أن من يستطيع الحصول على أمر بمنع مجلة من دخول مصر، عام ١٩٦٦، يستطيع أن يحصل على قرار بمصادرة كتاب وكاتبه.

وغاية الأمر، إذا كان غالي شكري يتباكى على مصادرة كتاب لويس عوض «مقدمة في فقه اللغة» عام ١٩٨١، فعليه أن يتذكر الآن أن ضحية اليوم كان جلاد الأمس، الذي تلوثت يداه بمصادرة كتاب «أباطيل وأسمار» ومصادرة مجلة «حوار» ومنعها من دخول مصر، بل وتضرجتا بدم صديق قديم هو توفيق صائغ.

وإذا كنا نؤمن بحرية الفكر، ونذود عن حماها، فإننا لا نوافق على مصادرة كتاب لويس عوض، وذلك لا يرجع بطبيعة الحال إلى أن مؤلف الكتاب هو لويس عوض، وإنما لأن إيماننا بحرية الفكر يعني رفضنا مصادرة أي كتاب سواء أكان «مقدمة في فقه اللغة» أو «أباطيل وأسمار» أو مجلة كمجلة (حوار)، ويعني إدانتنا لمن ساهموا في ذلك، ولا شك أن لويس عوض هو ضحية من ضحايا غياب حرية الفكر عام ١٩٨١، ولكن لا شك أن لويس عوض هو «جلاد حرية الفكر» الذي يشارك في السلطة ويستعديها ضد ناقديه «محمود محمد شاكر» وضد أصدقائه «توفيق صائغ ومجلة حوار» عام ١٩٦٦. وصدق من قال «بمثل ما تكيلون، يكال لكم وتزدادون» □

قسيمة اشتراك

AN.NAQID subscription form

الناقد

الاسم : .... Name:

المهنة : .... Profession:

العنوان مع الرمز البريدي : .... Address & post code:

الهاتف : .... Telephone:

الاشتراكات :

	للأفراد	للمؤسسات والهيئات
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا	١٠٠ جنيه استرليني
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا	١٦٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا	٢٤٠ جنيها استرلينيا

SUBSCRIPTION RATES:

(For individuals, paid in advance)		*(For official institutions)*	
One year	£50.00	One year	£100.00
Two years	£80.00	Two years	£160.00
Three years	£120.00	Three years	£240

مرفق طيه :
□ شيك مصرفي خارجي
□ شيك مسحوب على بنك في بريطانيا
□ رقم حسابي لدى

Enclosed my:
□ Bankers cheque
□ Personal U.K. cheque
□ My credit card No. with □ Access □ American Express □ Diners Club

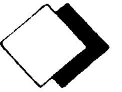
التوقيع

Signature

* الرجاء الكتابة بالانكليزية اذا أمكن * ترسل قيمة الاشتراك مقدماً باسم الناشر وعلى عنوانه

Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 071-245 1905 Fax: 071-235 9305 Telex: 266997 RAYYES G





للكبار والصغار

(الانسان الناجح في الكتابة للأطفال يجب أن يكون ناجحاً في الكتابة بوجه عام سواء للكبار أو للصغار)

يعقوب الشاروني

«الحياة» - لندن ٣١/٧/١٩٩٠

المسرحيات الممنوعة!

(لعل أكثر الممنوعات الشعرية عند عمر أبو ريشة كانت مسرحياته الشعرية..)

سعيد طه

«اللواء» - بيروت ١/٨/١٩٩٠

الكتابة شقاء

(.. ويزداد شقاء الكتابة إذا كانت تحمل قضية من نوع ما، فالكتابة بعيداً عن أي قضية، تصبح نوعاً من الاسفاف والهذيان وصفّ الحكي..)

سمير أبو حمدان

«النهار» - بيروت ٣٠/٧/١٩٩٠

النجاة في الاندية

(.. وإن الأندية الثقافية تكاد تكون أفعل مؤسسات الأوطان في بعض مراحل التحول والانعطاف التاريخي..)

منح الصلح

المؤتمر الثاني عشر للحركة الثقافية - انطلياس ٢٨/٧/١٩٩٠

السيريانية

(يدعو المؤتمر رجال الدولة وجميع المسؤولين في الوطن العربي أن تكون خطبهم وبياناتهم الموجهة إلى الجماهير بلغة عربية سليمة..)

من توصيات الدورة السادسة والخمسين لمؤتمر مجمع اللغات القومية - القاهرة ١٩٩٠

سوط أم صوت؟

(.. وهذا صوت يعالج مشكلات تسويق الكتاب ولا يشير بكلمة إلى مأساة الحرف مع القمع والحاجة إلى الديمقراطية والحرية والرضى بالتعددية الفكرية..)

غادة السمان

«الحوادث» - لندن ٦/٧/١٩٩٠

انها لا تدور

(سألوني: متى سأتوقف عن حبك؟ قلت: عندما تكف الأرض عن الدوران...)

عرفان نظام الدين

«الحياة» - لندن ٣/٨/١٩٩٠

الكاتب الحر

(ألا يفترض في الكاتب الحر أن يكون ضمير الوطن تمييزاً عن غيره من كتاب الأجرة وكتاب استغلال كل الظروف والجبناء والسماسرة حتى ولو لم يجد هذا الكاتب حماية ممن يعتقد أنهم قادرون على حمايته؟)

عصام محفوظ

«النهار» - بيروت ٢٨/٧/١٩٩٠

المصلوب

(سأقذف بالأسئلة إلى البحر، فلا ينبغي أن يحيا الإنسان مصلوباً على سؤال!)

عبد الله الجفري

«الحياة» - لندن ٢/٨/١٩٩٠

السائح البليد

(أليس المبدع العربي اليوم في بلده أشبه بسائح بليد يكتفي بسكنى فندق رئيسي في الوسط التجاري في المدينة؟)

محمد علي فرحات

«الحياة» - لندن ٣/٨/١٩٩٠

لبنان مسرح

(ما يصح في تكوين مسرح معين له طبيعة معينة وجغرافية معينة وتاريخ معين، لا يصح في تكوين مسرح آخر خاص في لبنان)

جوزيف بو نصار

«السفير» - بيروت ٣/٨/١٩٩٠

من بطن أمه

(المثقف هو الانسان الذي يخلق من بطن أمه مستعداً أو جديراً باقتباس الثقافة..)

شبل الخوري

«الأنوار» - بيروت ٤/٨/١٩٩٠

الحق والباطل

(.. الحق أن الغموض واقعة شعرية وأدبية اضطرارية تقتضي إعمال الفكر أثناء القراءة، والباطل أن يكون هذا الغموض مستهدفاً لذاته ناجماً عن اضطراب الفكر وتشتته وعن جهل صاحبه بمقتضيات التعبير الشعري..)

محمد العبد الله

«البيان» - دبي ١٩/٦/١٩٩٠

مهنة النقد

(.. والناقد عادة عاطل إلى أن تجود المجرات بالنصوص.. وحين تحضر يمارس الناقد دوره كخلاق يدفع بالمبدع أو يمارس الخبث إنهاء لكل المقولات الجرباء التي يسجد لها ليل نهار..)

محمد بوجبيري

«الأفق» - نيقوسيا ١٤/٦/١٩٩٠

الكلام الفارغ

(.. هناك ساحة شعرية مغطاة بكثير من القش، بكثير من الفوضى، بكثير من الغياب المبرمج. النشر هو نوع من الكلام الفارغ، ليس له قيمة على المستوى الفني الحضاري..)

غسان مطر

«العواصف» - بيروت ١٨/٥/١٩٩٠

الماضي والحاضر

(.. عندما كانت المدارس محدودة، والتعليم شبه مقيد، كنا نرى أمتنا رائدة في الثقافة والعطاء والتعليم. ولما انتشرت المدارس اكتسحت الأمية الثقافية وانتشر الجهل..)

مصطفى الشكعة

«الأهرام» - القاهرة ٢٩/٦/١٩٩٠

السؤال

(أين هو الناشر المستعد للمغامرة بنشر رواية لا تميل إلى السطحية ومداعبة المألوف الشائع)

عبد الرحيم حسن

«العالم» - لندن ٣٠/٦/١٩٩٠

البعبع

(أنا لست ضد التراث كتراث، ولكني ضد أن يصبح التراث بعبعاً يمارس به الإرهاب ضد كل من يحاول أن يضيف جديداً)

علي الشرقاوي

«الأيام» - البحرين ٢٥/٦/١٩٩٠

ما هو مطلوب

(الاختلاف الشريف القائم على الحوار العقلاني والنقاش الموضوعي هو اختلاف مطلوب، وفي نهايته يؤدي إلى نتائج مرضية)

نواف الفهد

«الوطن» - الكويت ٢٥/٦/١٩٩٠

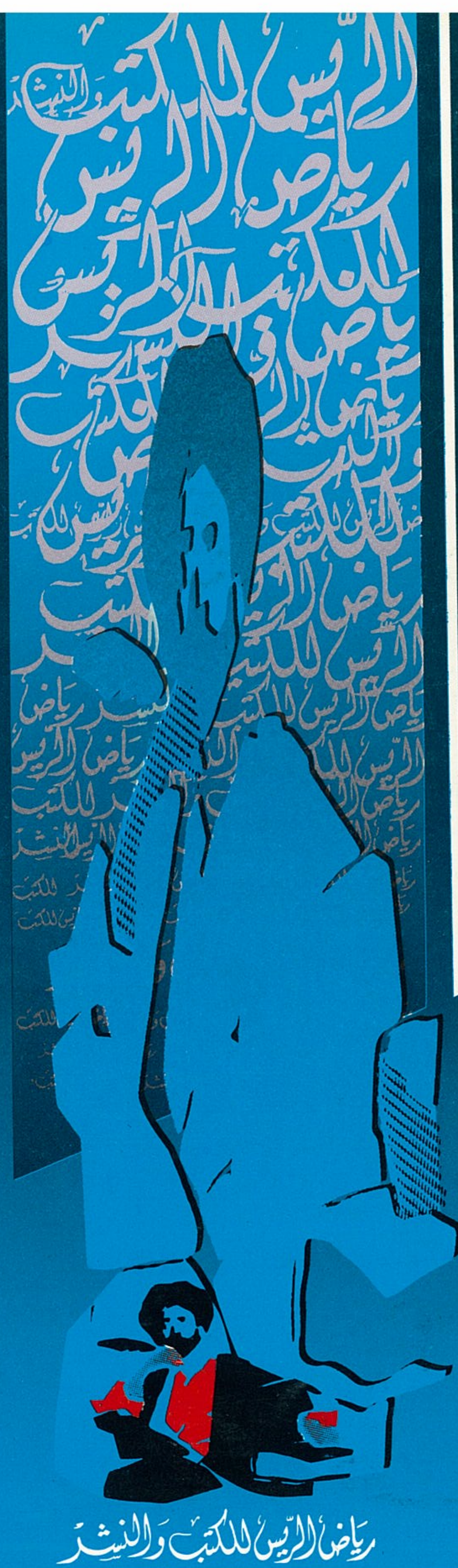
الانحدار

(ما زلنا من دون نهضة حقيقية، بل نحن في انحدار نهضوي..

.. كل دفاعاتنا الحضارية العربية سقطت بسبب فقدان المناعة الذاتية)

نصري الصايغ

«الأهرام» - القاهرة ٢٥/٦/١٩٩٠



تقدم دائما
الكتب المثيرة
للجدل.

Riad El-Rayyes Books

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ, Tel: 071-245 1905, Fax 071-235 9305, Telex: 266997 RAYYES G

الناقد



العدد الواحد والثلاثون ■ كانون الثاني/ يناير ١٩٩١ ■ السنة الثالثة

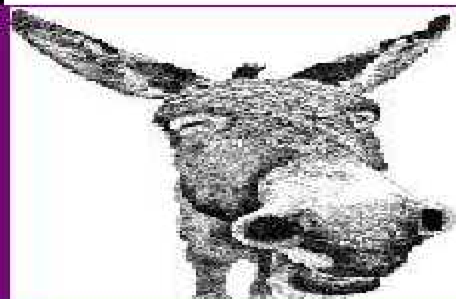
AN-NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

No. 31 ■ January 1991 ■ YEAR 3

M. Hammadi

£ 3.00 in U.K.



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

تصدر عن :

رياض الريس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd
56 Knightsbridge
London SW1X 7NJ
Tel: 071-245 1905 Fax: 071-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

رئيس التحرير
رياض نجيب الريس

المدير المسؤول
عبد الغني مروة

الاخراج :
حسين فتوني

■

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و «الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة. ولا تقبل المادة ما لم تكن الاصل وليس صورة عنه.

■

لا تعنى المجلة بنشر النصوص المترجمة

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه.

■

لا تدفع «الناقد» مكافأة عن المواد التي تنشرها، وهي محصورة بالكتاب الذين تكلفهم رسمياً. وتقدم «الناقد» اشتراكاً مجانياً لسنة لكل كاتب تنشر له.

■

جميع الحقوق محفوظة لـ «الناقد» ١٩٩٠. النشر والاقتباس بتهان باذن خاص.

■

جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة.

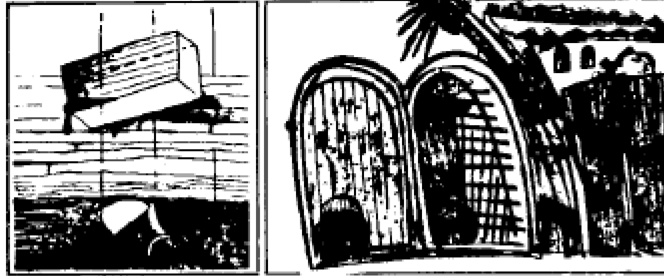
■

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review
in Arabic

Edited by:
Riad N. El-Rayyes
Executive Director:
Abdul Ghani Mroueh

Registered at the
Post office as a
Newspaper

© AN-NAQID 1990



الرسوم

الغلاف بريشة الفنان محمود حمّاد (سورية)

نذير نبعه، طلال معلا، كمال قدورة، سالم صلاح، يوسف علاء الدين، زهير غانم، هيثم بعجانو هيثون، اسعد ابو قاعود، نوار كمال الدين.

ثمن النسخة :لبنان ١٠٠٠ ليرة، سورية ٤٠ ليرة، الاردن ١,٥ دينار، العراق ١,٥ دينار، الكويت ١,٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١,٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، اليمن الديمقراطية ١ دينار، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار
United States $8, Cyprus £C2, Greece DR1000, France F30, West Germany DM9, Italy L8000, Switzerland SF15, United Kingdom £3, Canada $C8, Belgium BF200, Netherlands FL15, Austria Sch100

داخ

حول إشكالية علاقة

الكاتب العربي بالسلطة



■ ليس أصعب من أن يكتب المرء بالعربية. إن ما هو صعب هنا لا يرتبط بالتأكيد بما نقوله فحسب وإنما أيضاً بما لا نقوله. فإذا كان ما نقوله ينطلق في الأغلب عن هوى فقير ينفيه حزنه الخاص به فإن ما لا نقوله يعبر عن صمت مخرب في مواجهة أنفسنا وفي أفضل الأحوال عن سوء فهم لمهمة الكاتب ومسؤوليته تجاه الزمن الذي يعيش فيه والناس الذين يتوجه اليهم بكتاباته. ثمة فارق دائماً بين أن يكون المرء كاتباً أو على سبيل المثال سائق شاحنة أو مهندساً أو طبيباً. هذا الفارق لا يمنح الكاتب امتيازاً، يجعل منه مخلوقاً خرافياً، بقدر ما يعرضه الى خطر، لا بد من القبول به. إن علاقة سائق الشاحنة تتحدد بعلاقته مع شاحنته والمهندس بخرائطه والطبيب بمرضاه، في حين أن علاقة الكاتب هي مع ذلك الكل البشري، الكتلة الغامضة التي يتوجه اليها. إنه في "الحقيقة" ليس حراً في أن يجعل من الكتابة مهنة مثل جميع المهن الأخرى: أن يكتب من أجل أن يحصل على مغنم ما. إن كتاباته قد تدر عليه ربحاً ما وقد تجلب له الخلود الذي يتوق اليه أو المجد وقد تجعل منه نجماً اجتماعياً، وقد تغدق عليه الدولة جوائزها، وربما عينته مستشاراً في وزارة الثقافة. ولكن ذلك كله عارض جانبي، يظل خارج حدود الكتابة، على الرغم من أنه يضيء في الوقت ذاته القيمة الفعلية لعمل الكاتب. هناك كتّاب، وقد وجد هؤلاء دائماً، يعتبرون الكتابة عادة حميدة، يصعب عليهم التوقف عنها. إنهم لا يسألون أبداً حتى عن الربح الذي يمكن أن تحققه لهم كتاباتهم هذه، وهو أمر قد يفكر فيه الكاتب الغربي. ما الذي يجعل هذا الاغراء متقداً: أن يواصل الكاتب العربي عرض أعماله علينا؟ إن الأمر لأكثر تعقيداً من الرغبة في وضع الجميع في سلة واحدة، نرميها في البحر. فثمة أسماء كثيرة، لا يمكن للمرء إلا أن ينحني أمامها باجلال كامل. ومع ذلك من لا يعرف أن هذه الأسماء هي على الأغلب وربما دائماً أسماء الضحايا، لا أسماء الذين يتحدثون كل يوم، وفي كل مكان عن المجد الخالد الذي بلغوه بقصائدهم التي اخترقت الأجيال والأزمان ثم اتجهت نحو الكون فأضاءت فضاءاته المعتمة، لتشق طريقها نحو المجرات الأخرى. حسناً، إن الأمر ليس هزلياً هكذا دائماً، حتى اذا كان الكاتب لا يدرك إن كانت مهمته جدية أو مضحكة. وفي الوضع العربي يصعب على من يراقب تاريخ الدم المسفوح، بمجانية مثيرة للدهشة، ومن ضمنه تاريخ الكتابة العربية أن يضحك، أو حتى أن يبتسم، لأنه سيكون مثل من يقهقه في جنازة. لا أحد يمكن أن يستهزىء بالموت: إن حضوره يبعث الرهبة في قلوبنا، بيد أنه ما من أحد أيضاً يستطيع أن يمنعنا من أن نرفضه، وأن نختار ما يجعلنا أكثر التصاقاً بالحياة: أن نشعر أننا نعيش وأننا نؤثر في زمننا.

إن حرية الكاتب لا تنبع من خزان ميتافيزيقي، يستمد منه أفكاره وإنما من القيمة الفعلية لعمله، وهي قيمة ترتبط أساساً بعمق مواقفه من القضايا التي تواجهه هو بالذات في مجتمعه وزمنه. إنه ليس اجتماعياً من الخارج، بمعنى الموضوعية التي يطالب بها أولئك الذين يعتقدون أن الكاتب خادم رسولي للتاريخ وإنما ضمير التاريخ نفسه. فالحتمية التي تقذفنا بدعاوة التقدم التاريخي تنطلق في الحقيقة من صبوة نحو كمال، لا يمكن أن يوجد أبداً. إن ما هو تاريخي، وهو اجتماعي بالطبع، يقوم على تناقض بين الخطوة والخطوة. التاريخي هو توتر القوس: ثمة سهم ينطلق بالتأكيد وقد يصيب هدفاً ما، إلا أنه لن يكون أبداً الهدف الأخير، ذاك الذي يدعونه بالكمال. وربما كان من الأفضل أن نقول إن الكمال هو الشر، حتى اذا بدا ذلك صادماً لبعض ذوي القلوب الرقيقة. إنه ليس شراً فحسب، بل قبحاً أيضاً، لأنه بحكم معناه الميتافيزيقي، يجمّد الحركة ويلغي أية صبوة ويضع نقطة النهاية في جملة لا نهاية لها. إن ما هو كامل يشعرنا بالحزن مثلما يشعرنا بالفراغ: ها قد انتهت الرحلة، فماذا يمكن أن ينتظر يوليسيس الذي رأى الأهوال كلها سوى موته؟ إن ما اجتذب السندباد الى ركوب البحار ليس البحث عن الجواهر واللآلىء التي كان يملك الكثير منها وإنما ذلك النداء العميق الذي كان يهز وجدانه: أن يرمي نفسه في قلب العاصفة. إن الكاتب منذ اللحظة التي يختار فيها أن يكون كاتباً إنما يختار العاصفة. إن ذلك قد يعني هلاكه حتى من دون أن يكون بطلاً. فهو يختلف جذرياً عن البطل التقليدي الذي يضحي بنفسه من أجل الآخرين، من أجل قضية ما. إنه يقبل هلاكه من أجل نفسه، أي من أجل كتابته. واذا ما اعتبر شهيداً، فلسوء في الفهم فقط. إن البطل الشعبي يجد معنى أفعاله في الآخرين. بل أنه لا يوجد من دونهم. أما الكاتب فيجد

ل الحلبة الوثنية

فاضل العزاوي

معناه في كتابته وحدها. إنه لا يستطيع أن يقف على الحياد ما دامت كتابته تمتلك معنى ما.

هل توجد كتابة لا تتضمن معنى؟ ربما كان ثمة كتاب يقدمون صمتاً وآخرون يقدمون ألعاباً بهلوانية، لاجتقارهم كل ما يذكّرهم بذلك الأدب الذي يتملق الشعب. الحقيقة أن ذلك كله يمتلك معناه ويمكن تحديد موقعه الاجتماعي ورؤياه الجمالية. إن كتابة لا موقف لها هي ضرب من الوهم حتى اذا كانت من نمط ما يكتبه الين روب غرييه، تلك الكتابة التي تهتم عادة بما تغفله الكتابات الأخرى، بما يكتسب أهمية ثانوية في النص: الديكور. ولذلك يتعين علينا دائماً أن نفحص ما يقوله الكاتب، وبمعنى آخر أن ننظر في محاكماته للقضايا التي تواجه معاصريه، للزمن الذي يعيش فيه وللحروب التي يخوضها. أجل، إن السياسة بمعناها الحزبي الذي يجعل موقف الكاتب رهناً بموقف المركز السياسي «أكبر خطأ يرتكبه الفنان»، كما يقول سلفادور دالي. وهو يبدو على حق أيضاً عندما يقول «ما من أحد يعرف إن كانت فينوس شيوعية أم فاشية.» ولكنه لا يعرف أن فينوس ما كانت لتكون نفسها لو أنها كانت شيوعية أو فاشية. وإذا ما ذهبنا الى أبعد من ذلك: هل كان يمكن لكاتب شيوعي أو فاشي أن يكتب رواية (يوليسيس) لجيمس جويس؟ إن هذا يحيلنا في الحقيقة الى تأكيد حرية الكاتب في علاقته بفنه، خصوصية رؤياه الجمالية وعمقها، لا الى «الكشف» الذي تقدمه البيانات الأيديولوجية. إن ما يهم في آخر المطاف ليس ان يعلق الكاتب أو الفنان على ذراعه خرقة بلقبه الأيديولوجي وإنما قيمة ما يكشفه لنا ومدى استيعابه لروح عصره.

إن التاريخ لا يوجد خارجنا، أو على الأقل لا يدرك الا من خلالنا، مهما كانت حتميته المفترضة. فما يهم الكاتب ليس مستقبل العالم بعد ألف عام وإنما عويل الضحايا الآن. إن كتّاب الخيال العلمي قد يقدمون لنا قصصاً مثيرة عن مدن فوق الكواكب، تديرها روبوتات، تشبه الملائكة، أما نحن فلا نملك سوى أن نقدم شهاداتنا عن حياة هي هنا، فوق الأرض وعن أناس ليسوا روبوتات أو ملائكة. إن المستقبل الذي تقدمه الايديولوجيات وهو دائماً مستقبل أفضل، فكرة قد تهدىء أرواحنا المتاعبة. بيد أن كاتباً مثل ج. جي. ويلز لا يملك إلا أن يشك في ذلك. في الفصل الأخير من رواية «آلة الزمن» يقدم لنا رؤياه الخاصة عن الطريقة التي ينتهي بها العالم. إنه في الحقيقة يؤكد بذلك النبوءات الدينية عن النهاية الحتمية للعالم. ربما بدا مؤلماً ما دمنا نتحدث عن مستقبل بعيد عنا أن نقر ولو بحزن بأن نبوءة ج. جي. ويلز لم تكن مجرد مجازفة روائية. مؤخراً نشرت مجلة «Astronomy» الأميركية بحثاً مثيراً لدانييل ويتمايز وراى رينولدس، وصفا فيه الفصل الأخير للدراما الكونية عندما تبدأ الكرة الأرضية نزعها الطويل بعد ٥٠٠ مليون عام، حيث ترتفع درجة حرارة الشمس الى الحد الذي تتبخر فيه المحيطات وتنطفىء الحياة فوق الأرض. ولكن ما الذي يهمنا من ذلك كله ما دمنا سنكون أمواتاً؟ إن الذهاب إلى الأمام يتضمن نزعة ميتافيزيقية، بحثاً عن كمال يفتقده الحاضر. بيد أن ذلك ليس سوى حيلة للهروب من الحاضر الذي نعجز عن حل ألغازه والذي قد تلهب وجوهنا نيران قضاياه الكبرى. إننا نؤجل بذلك قضايا لا تحلها المخيلة وإنما أفعالنا الراهنة. هذا وحده كاف لكي يجعلنا هامشيين وطفيليين في التاريخ، ننصت الى العرافة أكثر مما ننصت لضجّة الناس في الشوارع. من سوء حظنا أن كتّابنا لا يملكون حتى مخيلة لكتابة قصص عن المستقبل. لا ينبغي أن نصدم قبل الأوان. فإذا كانوا يفتقرون الى تلك الموهبة التي يمكن أن تنتج أعمالاً مسلّية وطريفة على الأقل فإنهم يمتلكون موهبة أن يكونوا خارج كل تاريخ.

ما يحدث داخل الثقافة العربية يكاد يكون فضيحة

إن الكتابة العربية تتضمن في الأغلب احتيالاً على الحاضر، أكثر مما تتخذ موقفاً منه. فالكاتب غالباً ما يهرع الى انسانية عامة، ذات طابع بدائي، لا تخدش أحداً. إنه في ارتباطه بالكلي العام إنما يتجنب الخاص الذي قد يعرضه الى الخطر. إننا جميعاً يمكن أن نمتدح الوحدة العربية، إن نغنّي فلسطين، أن نشتم الأمبريالية، أن نحب، أن نتصوف أو أن ندون انطباعات عن العصافير والأشجار. أجل، إننا نستطيع أن نفعل ذلك. وقد يجرؤ الذين يمتلكون وعياً أعمق بحريتهم على أن يقتربوا من «الخاص الخطر» بلغة مغلقة على نفسها، مقدمين نصوصاً وقصائد، تقرأ بالشفرة. ولكن حتى مثل هذا الكاتب أو الشاعر لا ينجو من الخطر. فالسلطة العربية لا تمتلك موظفين عجائز، يجعلون نظاراتهم تنحدر فوق أنوفهم ثم يقولون «إننا لا نفهم هذا الكلام. وما دمنا لا نفهمه فلن يضر أحداً.» لقد انتهت تلك الأيام الجميلة منذ زمن طويل. فالذين يقرأون قصائدنا وخصوصاً الآن هم نفس أولئك الذين علمناهم مفاتيح شفرتنا، قبل أن يصبحوا كتاباً وشعراء كباراً، يقبّلون يد سلطان يطعمهم ويكسوهم.

إن ما يحدث داخل الثقافة العربية يكاد يكون فضيحة، حيث لا يملك الكاتب في الحقيقة حتى فمه. فهو إما فم مؤجر للسلطة أو فم ملغوم بالديناميت. لم يعطل القمع موهبة خادم السلطة وحدها وإنما

إن قارئا لا يملك حرية أن يقرأ مايشاء ينمسخ روحياً

ألغى في الوقت ذاته قوة التأثير التي يمكن أن تمتلكها صرخة الضحية، هذا إذا ما كانت ثمة فرصة للصراخ. في الحقيقة إن القمع السياسي إمتهن الكاتب الى الدرجة التي لم يعد قادراً فيها على قول أي شيء حقيقي.

***

إن الأزمة في الحقيقة أعقد من أن نلوم الكتاب وحدهم. إنها أبعد منهم. ولكنهم غير مبرأين من اتخاذ مواقف، تبرر تلك الجملة التي قالتها الشاعرة النمساوية انكبرغ باخمان لصاحبة شقة في روما، كانت تنوي تأجيرها لدبلوماسي أميركي، غاضبة لكرامة مهنتها «اسمعي، اننا كتاب». إنها أبعد منهم، لأنها تمثل ظاهرة موضوعية، تكاد تشمل بلدان العالم الثالث كله والتي كان الشاعر المكسيكي أوكتافيو باز قد حددها بدقة: «هناك مرحلتان: الأولى هي مرحلة الكفاح الوطني والثانية هي مرحلة الكفاح ضد الدكتاتوريات العسكرية.»

معظم الأقطار العربية حصلت منذ أكثر من عقدين أو ثلاثة عقود على استقلالها السياسي، على الرغم من عيوب، ما زالت حاضرة حتى الآن، وشكلت دولها الخاصة بها. ولكن ذلك لم يؤد الى أن تستلم البرجوازية السلطة، كما حدث في أوروبا في القرنين الماضيين، ذلك لأنها كانت تفتقر الى أهم عنصرين: القوة الاقتصادية من جهة والقوة الثقافية من جهة أخرى.

لقد شاركت البرجوازيات العربية بهذا الشكل أو ذاك في معارك التحرر الوطني ولكنها لم تكن قائدة. ولما لم تكن هناك قوة طبقية أخرى قادرة على القيام بهذه المهمة التاريخية أخذ العسكر الأمر على عاتقهم. إن جميع الانقلابات التي وقعت باسم التحرر الوطني في مصر والعراق وسوريا واليمن وليبيا والسودان قام بها ضباط، استحوذوا هم أنفسهم على السلطة لأنه لم يكن ثمة بديل اجتماعي آخر لهم. وحتى ثورة شعبية مثل ثورة الجزائر أو جنوب اليمن انتهت في آخر الأمر الى الوقوع بيد العسكر. أما الأقطار العربية الأخرى مثل المملكة العربية السعودية والكويت ودول الخليج، وهي أقطار لم تكن قد خرجت بعد تماماً من مرحلة البداوة فقد أعمت نعمة النفط أنظار سكانها عن الإقدام على أية مغامرة، مفضلين البقاء داخل أنظمة اقطاعية اوتوقراطية، تستمد تبريرها من الدين الذي تفسره على هواها، ما دامت تضمن لهم مستوى اقتصادياً خيالياً، حتى من دون أن يوسخوا أيديهم بالعمل مثل الآخرين، تاركين ذلك لبروليتاريا منهكة مستوردة من العالم الثالث، تعامل بالطريقة ذاتها التي كان العرب يعاملون بها عبيدهم قبل ألف عام.

قد تكون للدكتاتوريات العسكرية التي وصلت الى السلطة باسم ثورات وعدتنا بكل ما يمكن أن يخطر على البال من أحلام، عواطف قومية وتطلعات الى التغيير وقد تكون للأنظمة الأوتوقراطية، القرون - وسطوية رؤيتها الدينية، بل ورعها الإلهي أيضاً. بيد أنها محكومة تاريخياً بالفشل، ليس فقط لقصور في رؤية الواقع وإنما لأنها سوف تنسف نفسها بنفسها، حيث أن كل تقدم تحرزه، يهدد شكل نظامها السياسي، كما أن كل تأخر سوف يقرب عنقها من حد الموسى.

إن كل تقدم، ونعني بذلك التقدم الاقتصادي قبل كل شيء، سوف يفرض بالضرورة تصدعات داخل الشكل السياسي للدكتاتورية، مما يؤدي الى أن تخسر الدكتاتورية بالتدريج أقساماً من جماهيرها، تلك القاعدة القائمة أساساً على مزيج اجتماعي، لا يمتلك حدوداً طبقية خاصة به، أو مصالح إجتماعية محددة. ولكن هذه الحدود الطبقية والمصالح الاجتماعية لا يمكن أن تظل غائمة الى الأبد، لأن الدولة الدكتاتورية العربية، وهي أكبر مشروع احتكاري، تتحد فيه المؤسسة المالية بالمؤسسة السياسية والعسكرية، لن تستطيع على الدوام أن تغدق على الجميع بالكرم ذاته، حتى إذا كانت مالكة للنفط. إنها سوف تحاول فترة من الزمن رشوة فئات مختلفة: الجيش وأجهزة المخابرات قبل كل شيء، ثم الموظفين والعمال والفلاحين. ولكنها رشوة سوف يبتلعها ارتفاع الأسعار من قبل الفئات التي لم تستلم رشوتها مباشرة من الدولة (التجار والباعة والعاملون في الخدمات العامة). ثم تتوقف الدولة عن دفع الرشاوى، لعجزها عن ذلك، أو أنها تطيل المدة ما بين دفع رشوة وأخرى، مفضلة دفع الرشاوى للفئات التي تخدمها أكثر من غيرها، أو أنها تطلق أيدي هذه الفئات للحصول على المغانم بطرقها الخاصة. وهكذا يتحول القادة العسكريون الى أصحاب مشاريع أو شركاء للمقاولين وتكتسب عشيرة أو أكثر من عشيرة، يحتل أبناؤها مقاعد في السلطة والجيش والمخابرات، ما يشبه حق البكورية الذي كان الاقطاع الغربي قد عرفه. ومع الزمن سوف يصبح التباين واضحاً بين فئات تغتني، حتى من دون أن تشكل مصالح طبقية خاصة بها وأخرى تنحدر الى الصفر، من دون أن تكون قادرة حتى على الاحتجاج. ولأن الدولة هي الأب الروحي للشعب ولأنها تمتلك كل حق في حين لا يمتلك الشعب سوى حق تأكيد حق الدولة، ولأن الدولة تعطي والشعب يأخذ فلا بد من إضفاء صفة الاشتراكية على هذا الخليط الاجتماعي - السياسي الذي توجده الدكتاتورية، من أجل إضفاء صفة رسالية، تاريخية على نفسها. ولأنه لا ينبغي للمرء أن يعض اليد الوحيدة التي تضع الطعام في فمه ينشأ وضع هزلي، كانت قد عرفته الدكتاتوريات الستالينية في أوروباالشرقية أيضاً، وهو أن الجميع يغنّون علناً للنظام، في حين أنهم يشتمونه سراً

يروي الكاتب الاسباني فيرناند وأرابال في «رسالة الى فرانكو» كيف أنه خرج عندما كان لا يزال مسرحياً شاباً، هو الذي كان الفاشيون قد اعتقلوا والده واطلقوا النار عليه ليشارك في مظاهرة مؤيدة للدكتاتور دون فرانسيسكو فرانكو. في الميدان الذي اقتادوه اليه كان ثمة أيضاً الكاتب المسرحي الكبير العجوز ياختنو بينافينت الذي جاؤوا به، وهو يكاد يموت من الرعب. ويقدم أرابال صورة عن هذا المشهد الذي يختزل بؤس الانسان الذي تحوله الدكتاتورية الى صفر: «تحت المخالب، الخناجر والجزمات الجلدية، حيث لم يكن قد بقي بينها مكان للأنهار والنجوم، نظر العجوز المرمي في الأغلال (بينافينت) والصبي أرابال الى بعضهما الآخر مثل حملين في فصل الشتاء».

حقاً إن المرء، حتى عندما يكون متآخياً مع القمع، لا يمكن إلا أن يبدو مثل حمل، يرتجف في البرد. إن قوة الدكتاتورية لا تقوم على قوة أكذوبتها الايديولوجية، ولا حتى على اغرائها المحتمل وإنما على سلب الجميع حقهم في القول والاختيار. إن ما يبدو تأييداً للدكتاتورية غالباً ما يأتي من اليأس، لا من القناعة، من الخوف، لا من المحبة. وإذا ما استعدنا كلمات ماوتسي تونغ، مع بعض التحوير فإن الدكتاتورية نمر من ورق، سوى أن اسنانه معدة للافتراس دائماً. وحيث لا يكون ثمة بديل واقعي آخر داخل المجتمع فإن الكثيرين

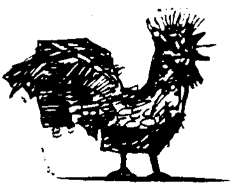
سوف يحاولون ترضية الوحش وبجاراته من أجل أن يعيشوا، ولكن ذلك لن يعني أبداً أنهم يحبونه، مهما كانت ضجتهم في المظاهرات الاستعراضية. إن رومانيا تقدم لنا درساً نموذجياً، ينبغي الا ينسى: كان شاوشيسكو قد دعا الى تظاهرة، يرد فيها على الحملة التي كانت موجهة ضده. وقد جاء مئات الآلاف من أعضاء حزبه والمؤيدين له ليصفقوا له ويهتفوا باسمه. وقد هتفوا وصفقوا له عندما ظهر على الشرفة. ولكن أصواتاً قليلة، خافتة انطلقت من الخلف، كسرت حاجز الخوف. بهت المحتشدون، المؤيديون الأبديون، لحظات وهم يستمعون الى هتافات، خدشت قداسة الدكتاتور، لحظات كانت كافية لتحررهم من خوفهم، فتحولت الهتافات الخافتة الى نشيد جماعي من أجل الحرية والديمقراطية. لقد انتهى الدكتاتور. أما الأنظمة الاقطاعية ـ الأوتوقراطية فتواجه هي الأخرى مشكلة أن تكون في العصر وأن تكون خارجه في الوقت ذاته. إن ملياراتها تتيح لها أن تبني ناطحات سحاب وأن تستورد أحدث تكنولوجيات زمانها، أن تعبِّد شوارع تخترق الصحراء وأن تقيم فنادق من الرخام. ولكنها في الوقت الذي استبدلت فيه البعير بالطائرة والخيمة بالقصر المكيف ترفض أي تغيير أو تطوير، يمكن أن يطرأ على نظامها السياسي، يضمن لمواطنيها حقوقاً وواجبات متساوية. إنها في الحقيقة تستطيع شراء صمت مواطنيها الذين يعيشون أفضل من غيرهم في الأقطار العربية الأخرى ولكنها سوف تظل دائماً داخل دائرة الخطر، وهو خطر داخلي مثلما هو خطر خارجي. فالتماس مع الحضارة والآلة والحياة الجديدة لا تغير الشكل الخارجي للمجتمع فحسب وإنما الأفكار أيضاً. سوف يعجز حتى القمع الذي يتخذ مختلف الأشكال عن ستر الحقوق الديموقراطية الملغاة للناس. هذه الأنظمة تلعب في الحقيقة لعبة خطيرة، عندما تدعي أنها تحكم باسم شريعة اسلامية ثابتة وتقاليد عربية راسخة، لأن ذلك يمكن أن يرتد ضدها ضمن منطقها هي. فإذا كانت هي تفسر الاسلام (وهو تفسير عاجز في جميع الأحوال) لتبرر طريقة حكمها، فإن ثمة آخرين يستطيعون أن يقدموا تفسيراً آخر ينقض تفسيرها. حسناً إننا نستطيع من خلال قراءة شكلية للاسلام أن نحرم لعب كرة القدم، لأنها مضيعة للوقت وأن نحرم أغاني أم كلثوم وفيروز لأنها تلهي العباد عن ذكر الله. نستطيع أن نمنع الصور الفوتوغرافية والسينمائية والتلفزيونية. نستطيع أن نلغي المسرح والنحت والفن التشكيلي، بل وحتى الشعر الحديث أيضاً. إن كل ما فعله آية الله الخميني هو أنه قدم تفسيره المضاد عن الحكم الاسلامي. إن تناقض التفسيرين (على الرغم من أن الأمر يرتبط بمصالح لا علاقة لها بالله) أدى ظاهرياً على الأقل الى حرب، أحرقت المنطقة كلها ثمانية أعوام. من دون أن نكون مفسرين جداً نعرف أن محمداً عاش في مجتمع آخر غير مجتمعنا وعالج مشكلات هي غير مشكلاتنا. إنه لمن الجنون أن نطالبه بحلول جاهزة لنزع السلاح أو السفر الى الكواكب أو الانفجار السكاني أو صراع الشمال مع الجنوب أو مشكلة ثقب الأوزون. إنها جميعاً مشاكل معاصرة نحلها نحن بأنفسنا، تلهمنا خبرة وحكمة محمد في حل القضايا التي واجهته في عصره. أنه لمن السخف القول الآن أن محمداً كان مثلاً سيرفض أن نمتلك الحرية في انتخاب ممثلينا أو يمنعنا من السفر الى النجوم، بدعوى أن الله خلق النجوم رجوماً للشياطين.

إن أزمة الأنظمة الاقطاعية ـ الأوتوقراطية لا علاقة لها بالدين بالتأكيد مثلما أن أزمة الدكتاتوريات العسكرية العربية لا علاقة لها بالقومية. ولذلك فإنه من المهم هدم هذه الدفاعات التي تخفي وراءها أهدافاً، ليست إلهية أو قومية بالتأكيد. إن ذلك لا يتم بوضع الاسلام ضد التقدم، وهو النتيجة الطبيعية لنهج سياسي، يستخدم الاسلام ويدمر روحه، ولا بربط العواطف القومية بالبربرية والدكتاتورية، بطريقة تفقد الوحدة القومية حتى معناها وتقود الى اليأس. وإذا كان لا بد من القول ان الدكتاتوريات العسكرية، ذات الشعارات القومية هي العائق الفعلي أمام الوحدة القومية، لأن انتقال المجتمعات العربية الى الديموقراطية وحده يعطي العرب فرصة تقرير مصيرهم فإن الأنظمة الاقطاعية الأوتوقراطية، التي تستخدم الدين، هي العائق الفعلي أمام تحرير الدين من المحرقة التي وضع فيها.

لقد أنقذت المسيحية نفسها من الموت قبل زمن طويل، عندما انهت خرافة الدولة الدينية التي ارتكبت مجازر خطيرة في التاريخ الانساني. إن الأحزاب المسيحية التي نشهدها اليوم في أوروبا لا تقوم على التعاليم الكنسية أو الورع الديني وإنما على روح الثقافة المسيحية التي ترتكز على شعارات إنسانية عامة. إنها لا تضم في الحقيقة مؤمنين اكثر مما يضمهم أي حزب آخر، أو ملحدين أقل. وفي أوروبا لا يمكن الحديث عن الدولة الدينية الا كارتداد الى القرون الوسطى. ولكننا لسنا أوروبيين، كما أن تجربتنا مع الاسلام تختلف عن تجربة الأوروبيين مع المسيحية.

حرية الكاتب تنبع من القيمة الفعلية لعمله

أجل إن ذلك صحيح، ولكنه لا يغير من الأمر شيئاً. من أجل أن نكون جزءاً مبدعاً من عصرنا لا بد من التقدم خطوتين الى الأمام: الخطوة الأولى تفرض علينا نزع القناع الديني عن أي حكم والحكم عليه من خلال برامجه الاجتماعية والسياسية والثقافية وموقفه من حقوق الانسان والديموقراطية قبل كل شيء. الخطوة الثانية تفرض علينا انقاذ الدين من الأسطورية التي ارتبطت به وتقديم تفسير رمزي لما يبدو خرافياً فيه. إن الشيطان لا يمكن أن يكون كائناً موجوداً بالفعل، سواء امتلك ذيلاً أم لم يمتلك، مهمته الإغواء والتضليل. مثل هذا الفهم سوف يرجعنا الى الزمن الذي كان فيه الانسان يقطن الكهوف. وهل الملائكة موجودة حقاً، ترافقنا أينما حللنا؟ هناك مناقشات عما إذا كانت الملائكة ذكوراً أم إناثاً. في كتاب لمؤلف يدعى مصطفى عاشور، صادر في القاهرة في العام ١٩٨٦ بعنوان «عالم الجن: أسراره وخفاياه» يناقش المؤلف بجدية كاملة أسئلة من قبيل: هل الجن يموتون؟ كيف يمشي الشيطان؟ هل يتزاوج الجن ويتناسلون؟ هل تناكح الانس والجن مشروع؟ هل مجامعة الجني أو الجنية توجب غسلاً؟ هذه الأسئلة التي يتضمنها الكتاب تعكس في الحقيقة موقفاً، يصعب رده اذا ما اعتبرنا الرموز التي يتعامل بها الدين مع البشر حقائق واقعية وليست تجريدات تشير الى ما هو أبعد من معناها الظاهري. ليست مهمة الدين بالتأكيد أن يكشف لنا حقائق وظواهر نجهلها والا لدلنا على الطريق الى القارة الأميركية قبل اكتشافها مثلاً أو ربما علمنا معادلة تفجير الذرة أو صناعة الكومبيوتر. إن ما هو رمزي في الدين هو انساني أيضاً، أي أن خطابه موجه الينا من أجل أن تنتصر فينا قبل كل شيء قيم الحرية والعدالة والأخوة الانسانية. إنه لمن العبث طرح أسئلة من قبيل: أين ستكون الجنة؟ وأين ستكون النار؟ إن ما يهم الله قبل كل شيء هو معنى أفعالنا الآن وفوق الأرض، وليس في الآخرة. والجنة والنار تفقدان كل معنى لهما، من دون وجودنا نحن بالذات



إن التفسير الرمزي للغة الدينية لا ينقذ الدين من مأزق الاصطدام بالعلم فحسب، في معركة سوف يخسرها بالتأكيد وإنما يحوله الى رسالة عامة، قادرة على الوصول الى الجميع.

***

إن مأزق الكتابة العربية ليس مأزقاً في اللغة أو في موهبة كتابها وشعرائها وإنما هو قبل كل شيء مأزق الشرط الثقافي المفقود الذي تتحمل مسؤوليته الأنظمة العربية والذي خلقته وتخلقه بنفسها كل يوم. فعلى عكس بلدان كثيرة في العالم ومثل كل شيء آخر في بلداننا العربية لا تكاد توجد فرصة لثقافة خارج السلطة الكلية للدولة على المجتمع. فهي تملك في العادة دور نشر خاصة بها أو تمول وتدعم دور نشر أخرى حتى خارج حدودها وتفرض عليها بذلك شروطها السياسية. ولكن ذلك كله لا يكفي في نظرها. فهي تملك أجهزة رقابة، مدربة على شم الروائح من بعيد. وفي بعض الأقطار العربية توجد مؤسسات دينية تفرض رقابة إلهية تعقب الرقابة البشرية. وفي الوقت الذي لا يكف فيه العرب عن الحديث عن كونهم أمة واحدة، وذات رسالة خالدة أيضاً، فإنهم يعاملون الكتاب، وهو جزء من رسالتهم الخالدة، مثل أية بضاعة أخرى، خاضعة للقوانين الكمركية وغير الكمركية. وإذا ما وصل الكتاب بعد هذا كله الى قارىء منهك مادياً، وسط جيوش الأميين الذين تزدحم بهم أقطارنا العربية، واشتراه ودفع ثمنه فإن الدولة التي تنفق بسخاء على كل شيء سوف تكتشف ضائقتها المادية عندما يتعلق الأمر بدفع ثمن الكتاب. إن الكاتب الجيد لا يهبط من السماء ولا يخلق من العدم فلكي يتحقق الشرط الأول للكتابة ينبغي أن تكون للكلمة قيمة اجتماعية، أي أن تكون مؤثرة في الناس الذين تتوجه اليهم وقادرة على تغيير مواقفهم. ولكن هذه المعادلة بين الكاتب والقارىء والتي مادتها الكتابة يمكن أن تمسخ من دون حرية الكاتب والقارىء معاً. إن كاتباً ليس حراً في أن يكتب بحرية يسيء الى رسالته أكثر من كاتب يلجأ الى الصمت، ويعتصم بسلامه الداخلي مع نفسه، كما أن قارئاً لا يملك حرية أن يقرأ ما يشاء ينمسخ هو الآخر روحياً وثقافياً، حيث لا يعود يهتم بالكتابة الا باعتبارها مباراة بين منشئين للكلام. إنه ينسى مع الزمن أن للكتابة موقفاً من الحياة، يستمد قوته من القدرة على الرؤية الخاصة، الرؤية المختلفة، تلك التي تذكرنا بالسؤال القرآني في سورة طه والجواب المدهش عليه «قال فما خطبك يا سامري؟ قال إني بصرت بما لم يبصروا به....».



إن السامري الذي رأى جبريل راكباً فرساً لن يكون في ظل ثقافة مدجنة تتكرر ولا تتغير، ثقافة تفرخها الأنظمة في مزارعها كل يوم، سوى ملعون، ينبغي طرده من القافلة المغنية.

لا علاقة للأمر هنا باختلافات في المواقف والاجتهادات، ولا حتى بالوطنية وإنما في قبول الكاتب أو الشاعر العربي في أن تكون طبلاً، يجلس فوقه النظام ويقرع عليه. إن الأمر أبعد من أن يكون مشكلة تخص كاتباً أو كتاباً معينين، يعجزون عن مواجهة الابتزاز الذي يمارس ضدهم من أجل انقاذ جلودهم وإنما ظاهرة عامة، يكون فيها الكاتب الذي يدرك مسؤوليته التاريخية استثناءً، بل سامرياً سوف يقول له موسى: اذهب فأنت مطرود الى الأبد من جماعة المؤمنين. ولكن ثمة خطأ في المشهد كله. فالنظام العربي ليس ديناً جديداً، يدخل فيه الكتاب أفواجاً، أفواجاً، ولا السامريون كهنة يغرون المؤمنين بعبادة العجول. إن جريمة النظام العربي تكمن في الحقيقة في أنه يراهن دائماً على بؤس الكاتب العربي في ظل ثقافة مغلقة، مثل دائرة العقرب، على نفسها. الكتابة العربية لا تدرّ ربحاً ولا توفر للكاتب مصدراً للعيش، مثلما في أية ثقافة حية في عصرنا. ها هنا يكمن سر اللعبة كلها: إن الكاتب العربي مرغم مثل أي انسان آخر على أن يعيش وأن يعيل أطفاله أيضاً. وهذا يعني أن عليه أن يقوم بعمل ما، غير الكتابة، يوفر له المال الضروري ليعيش وليكتب أيضاً. لا يكاد يوجد كاتب عربي، يعيش على ما يحصل عليه من كتبه. ولأن كثيراً من الكتاب لا يجيدون مهنة أخرى غير الكتابة فإنهم غالباً ما يختارون المهنة الأقرب الى عملهم وهي الصحافة. إنه لما يثير الانتباه حقاً هو أنه لا يكاد يوجد صحافي عربي، ليس شاعراً أو كاتب قصة أو روائياً في الوقت ذاته، بل وربما شعر الصحافي الذي ليس أديباً بعقدة نقص تجاه زملائه الصحافيين الأدباء. هذا الاختلاط بين مهنتين مختلفتين لم يضر الأدب وحده وإنما الصحافة أيضاً. فالكاتب الذي يمتهن الصحافة غالباً ما لا يكون مؤهلاً للعمل في الصحافة. صحيح أن الصحافة تقوم على الكتابة أيضاً، ولكنها كتابة مختلفة، تتطلب مهارة اختصاصية ومعرفة بوظائف تختلف كثيراً عن وظائف الأدب. في الواقع أن الصحافة لا تستغل اسم الكاتب فحسب وإنما تقتل وقته أيضاً. بيد أن الأسوأ من ذلك هو أنها تفرض عليه أن يقول ما تريد هي أن يقوله. وحتى اذا أراد أن يقول ما يريد هو أن يقوله، فيجب أن يتجنب الاصطدام. ولماذا ينبغي على الصحافة العربية أن تفتح صفحاتها أمام كاتب يقول الحقيقة، ما دام هدفها الوحيد هو أن تكون طبلاً، يطرب صوته النظام الذي يمولها؟ إن ما يهمها ليس قناعة القارىء بما يكتبه وإنما بركات الأرواح العلوية. لقد انحدرت الثقافة العربية منذ اللحظة التي فقدت فيها حريتها، منذ اللحظة التي انتقلت فيها من المجتمع الى الدولة. ففي حين أن الثقافة قضية، تخص المجتمع كله نرى أن مصيرها غالباً ما يتقرر خارج المجتمع، من خلال سيطرة السلطة على جميع الأجهزة الخالقة للثقافة. فالصحافة والاذاعة والتلفزيون ودور النشر في أقطار عربية عدة تعتبر جزءاً من التركيبة الأساسية للدولة ودوائر رسمية تابعة لها. ومع ذلك لا تشعر الدولة بالاطمئنان. فمن أجل غلق كل طريق على ثقافة، قد تأتي من خارجها تعمد الى خلق أجهزة رقابة، هي بمثابة شرطة فكرية. ما من كتاب يطبع داخل البلد نفسه أو يأتي من الخارج لا يمر على هذه الشرطة التي تحدد ما ينبغي أن يصل الى المجتمع وما لا يصل. وهي تمنع مبدئياً دخول الصحف والمجلات العربية التي لا تعتبرها صديقة، ولكنها لا تتردد حتى في فرض رقابتها على الصحف الصديقة. لقد بلغ الخوف من الثقافة في بعض الأقطار العربية درجة، تكاد تكون مضحكة، تذكرنا بأكثر الفترات ظلاماً في التاريخ البشري: الحصول على آلة طابعة من دون ترخيص من أجهزة الأمن يعرض المرء الى السجن، يحتاج المرء الى موافقة الأمن اذا ما أراد شراء «الانسكلوبيديا البريطانية»، وأخيراً لا بد من الحصول على هذه الموافقة المقدسة التي لا تمنح بالتأكيد لكل من هب ودب عند شراء جهاز كومبيوتر. أما أجهزة الاستنساخ فلا يجوز بيعها للأفراد أساساً.

***

لا شيء تخافه الأنظمة العربية أكثر من الثقافة، فهي لا تصادر فقط حرية الثقافة من خلال مؤسساتها هي وإنما تحتاج في معركتها الثقافية الى «نجوم» تخلقهم هي أو تشتريهم اذا اقتضى الأمر. بل إنها

تـذهـب الى أبعد من ذلـك: استئجار نقـاد للحطّ من قيمـة كتـاب، يمتلكون شجاعة قول الحقيقـة أو إغفال أسـمائهم ببساطـة، وكأنهم لم يوجدوا أو لا يوجدون أبداً. أن أفضل كتّابنا هم الكتّاب الملعونون، المنسيـون، المهملون الذين تسعى الأنـظمة الى تحـويلهم الى حطام، بألف طريقة وطريقـة، وليس حملة الألقاب المصنـوعة داخـل ثقافـة، تنعـدم فيها الحـرية. وبعيـداً عن المهنة التي يقـوم بها أولئـك الـذين تسميهم الصحـافة العـربية «أدبـاء كباراً» أو «شعـراء كباراً» فـإن ثمة فـارقاً، في ثقـافة ينعـدم فيها شرط الحـرية، بـين كاتب يخـدم القمع وكاتب يفضحه ويعرِّيه ويراهن على حياته كلها من أجل أن يكون في مستوى الشرف الذي يرتبط بالكتابة.

إن آخر ما يمكن أن يفكر فيه الكاتب هو أن يكون بطلاً، بـل إن فكرة البطولة تقرفه، لأنها تمنح عمله معنى أنانياً، سوء نية قائمة عـلى صبوة المجد، ولكنه لا يمكن الا أن يكون مسؤولاً. فهو يقول أفكاراً ويقـدم شهـادات، أفكـاراً وشهـادات قـادرة عـلى النـظر، أفكـاراً وشهادات تمتلك عيوناً، ولكن قبل كل شيء ضميراً وحـرية ضمـير. إن كاتباً يدمج شرف الحقيقة بعار القمع، مهما كانت مبرراته، ينتهي الى الجريمة أو يبدأ بها. وإذا ما افترضنا الجهل والسذاجة عنـد هؤلاء الكتاب، وهذا هو الجانب الأسوأ في ثقافتنا، بل واعترفنا بـاعتبارا «الوطنية والقومية» فإنهم يكرسون كتابتهم للدفاع عن النظام العـربي أو يتواطأون معه في تبريـر مواقفـه، من اعتبار مضلل وجنـوني هو أن النظام القائم في الواقع يمثلهم ويتطابق مع أفكارهم السياسية ومثلهم الثقـافية. إن كـاتباً يصمت تجـاه القمع الـذي يتعرض لـه المجتمـع العربي أو يختبىء وراء عباءة «الأدب الخـالد» الـذي يكتبه إنما يخون عمله. ومهـما كانت الـظروف المحيطة بـالثقافـة العربيـة فإن الكتـابة ليست مهنة محايدة، مثل كثير من المهن الأخرى، يمكن أن يتقنها المرء بـالتدريب اليـومي على كتـابة الجملة المؤثـرة. لا شك أنـه من الخطأ إضفـاء قـدسيـة عـلى الكتـابـة، لا تمتلكهـا، ولكنهـا، وهنـا تكمن مشكلتها، تمتلك شرطها الخاص بها. فهي من دون امتـلاك حريتهـا الكاملة لا تخون نفسها فقط وإنما الآخر الذي تتـوجّه اليـه. لا يمكن بالتأكيد للكاتب العـربي أن يقف وحيداً داخـل الحلبة الـوثنية، مثـل مسيحيي التاريخ، ليواجه الأسد الذي يفـترسه، ولكن من المخجـل حقاً أن يجلس على المنصة، ويحدق في الأسد الذي يفترس ضحاياه. إن الأزمـة أبعد من الكتّـاب العرب ومـواهبهم ومعاركهم التـاريخية وسؤالهم الخالد: من علق جـرس الشعر الحـر أولاً حول عنق القط: بدر شاكر السياب أم نازك الملائكة؟ إنها تتعلق بوضع الكاتب العربي وقدرته على أن يكون كاتباً بالفعل، قبل أن تكون سؤالاً حـول شكل مغامرته الأدبية. ينبغي أن نقول هنا أن الكاتب العربي عاش ويعيش في خـطر دائم. فـإذا هـو لم يسقط تحت وطـأة القمـع المبـاشر الـذي يستهدفه فإنه قد يسقط تحت وطأة فقدان الأمل. ومـاذا يريـد النظام من الكاتب الحقيقي اكثر من أن يستخدمه في دعايته السيـاسية أو أن يفقـد صوتـه قوتـه المؤثرة في النـاس؟ إن المعركـة الحقيقية في الـوطن العـربي تدور داخـل الثقافـة قبل أن تـدور في أي مجـال آخـر. حتى الاقتصـاد يحظى بـأهمية تـالية، مـا دام الصراع حول الاتجـاه الـذي ينبغي سلوكه في الاقتصاد يتشكل ثقافيـاً أيضاً. وفي جميـع الأحوال، فإن قوة الأنظمة العربية لا تكمن في بـرامجها السيـاسية والاقتصـادية والاجتماعية والثقـافية الغـائبة والتي يمكن أن يقبلهـا الجمهـور أو أن يـرفضها وإنما في أكذوبتهـا الايديـولوجيـة التي تقدمهـا لتبريـر وجود دولتها القمعية، وهي أكذوبة تقوم دائماً على شعارات وطنية وقومية أو دينية عامة مثل الكفاح ضد الأمبريالية، تحريـر فلسطين، الـدعوة الى الوحدة العربية، بناء الاشتراكية، تطبيق الشريعة الاسلامية، الالتزام بـالقيم العـربيـة. . . الـخ. إن حيـاة الـدكتـاتـوريـات العسكـريـة والاقـطاعيات الأوتـوقراطيـة مرتبـطة في الحقيقة بقضيـة على غـاية في الأهميـة وهي: أن تبدو أنها ملتزمـة حقـاً بهـذه الشعـارات، لأنها من دون ذلك لن تجد ما تقولـه في دعايتهـا الثقافيـة، حتى اذا كانت هي نفسها العائق الرئيس أمام تحقيق الشعـارات التي ترفعهـا. ولذلـك، فإن هذه الأنظمة لا يمكن أن تنـظر الى العمل الأدبي أو الفني إلا من الزاوية التي يبرر فيها وجودها ويدافع عن أكذوبتها الايديولوجية.

لا شيء تخافه الانظمة العربية اكثر من الثقافة

إن الخـطوة الأولى الى الابداع العـربي تبدأ مـع الخطوة الأولى الى تحرير المجتمـع العربي من سـطوة ثقافـة اللاحرية، ولكن أيضـاً الى تحرير الكاتب العربي من الابتزاز الذي يمارس ضده والذي يستهدف تحـويله الى شحاذ يقف أمـام أبواب السلطان، وفي تـاريخنا العـربي، القديم والحديث، الكثير من الأمثلة على ذلك، مع الأسف.

قبل أن نناقش الـطريقة التي نكتب بهـا قصيدتنـا، قبل أن نكـون طليعيين في الكتابة، قبل أن نعرض وعينا للحـداثة ينبغي أن نكـون كتّاباً أولاً، أي أن نتحمل مسؤوليتنا في مـواجهة الـزمن الذي نعيش فيـه، في تحريـر الفكر العـربي من الأوهام والأضـاليل التـاريخيـة التي ارتبطت به، في الدفاع عن الكرامة الانسانية، في إنهاء سلطة القرون الوسطى المحتقرة للوعي وفي اعتبار الحرية جوهر كل إبداع ممكن.

* * *

لقي صاحب سلطان فيلسوفاً يلتقط العشب فيأكله، فقال له: لـو خـدمت الملوك لم تحتج إلى أكـل الحشيش. فقـال: وأنت لـو أكلت الحشيش لم تحتج الى خدمة الملوك.

* * *

ربمـا كان طعم الحشيش مـراً. ولكنه أفضـل بالتـأكيد من مـائـدة تتكوم فوقها جثة الحرية. □



يصدر قريباً

الرعيل العربي الأول

أوراق نبيه وعادل العظمة

خيرية قاسمية

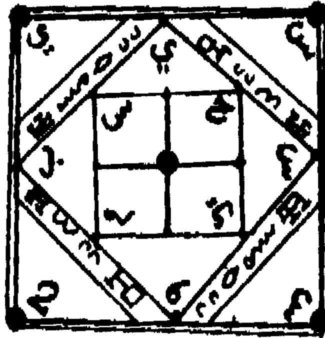
أُخْذَةَ الاميرةِ «يبَوس»

سميح القاسم

الاخذَةُ الأولى

■ جَزعاً. مسكوناً بالحُمَّى. يَرْقُمُ حَيّوتُ الأعمى. في لَوحِ الآجرِّ المدهونِ.

بزيتِ المعبدِ. أُخْذَةَ حَيّوتَ الرّائي. لأميرةِ مُدُنِ الدُّنيا ونساءِ الأرضِ «يبَوس»:

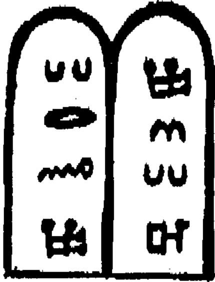


يا «إيلِ» المقتدر على الرَّغَباتْ
أسكبْ مَهْدَ بيدكَ في رَحْمِ يبوس
فلا يُذهبْ شهوتَها ماءٌ
غير النهرِ القادمِ
من سينِ السرِّ الى حاءِ الحُبْ
يا رَبّ
يا ربَّ الأشياءِ جميعاً
يا ربَّ جميعِ الأشياءِ
ضَعْ في قَلْبِ يبوسَ وجميعَ الميْلِ
إلى مُقتبَلِ السينِ ومُكتمَلِ الحاءْ
ضَعْ شوكاً في مَدْرَجَةٍ لا تُفضي بِيبُوس
إلى سيِّدِ عُشّاقِ يبوسْ
مَلِكِ الحنطَةِ والنّاموسْ
ضَعْ ورداً تحتَ خُطاها الصاعدةِ
إلى مَلِكِ الكَلِماتْ

يا «إيلِ» المقتدرُ على الرغباتْ
مُرٌّ ولبانٌ وبخورْ
وحدائقَ نورْ
يا إيلِ القُدُّوسْ
صَرِّفْ قلبَ يبَوسْ
من سينِ الساحرِ
حتى سينِ المَسْحُورة والمَسْحور..

الاخذَةُ الثانية

بالمِسْك. بماءِ الوَرد وسرِّ النارْ
يَرْقُمُ هٰذي الأُخذَةَ كاهِنُ عَشْتارْ:



من كلِّ جهاتِ الأَرض تهبُّ رياحُ الشَّهوة
لتسوقَ لقاحَ الوَلَدِ المسكونِ المَمْسوسْ
إلى أَشجارِ البِنتِ يبَوسْ.
تَعْرَى من كلِّ الأَثْوابْ
تطرُدُها كلُّ الأبوابْ
يأتيها الغَيْبُ بأنَّ يديه الكِسْوَهْ
وإليه الخطوَهْ
ولديهِ الحُظوهْ
ويكونُ الولدُ عريساً
وتكونُ البنتُ عروسْ
هذا حُكمَ إله الحُب
وهذا نَجْمُ البِنتِ يبَوسْ.

الاخذَةُ الثالثة

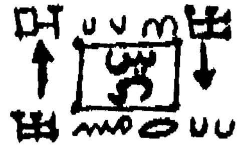
يا أيَّتُها الربةُ عَشْتَارْ:
عاشِقُها الماءُ الأَوحَدُ
فَاَصْلي قَلْبَ يبوسَ النّارْ!



• يبوس أول أسماء القدس

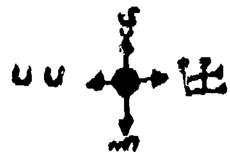
الاخذةُ الرابعة

أنا كاهنُ العِشْقِ والشَّوْقِ
أكْتُبُ أُخذَةَ بنتٍ تُسمَّى يبوسْ
إلى وَلَدٍ رأسُهُ طافحٌ
فوقَ كلِّ الرُّؤوسْ
وفي قَلبِهِ نَجْمةٌ لا تَنامْ
وفي كَرْمِهِ ثَمَرٌ ناضجٌ
لطقوسِ الغَرامْ
ألا فاحزمي الأَمْرَ أيتُها الآلهةْ
ألا واحزِمي الأمرِ أيتها الآلهةْ
بأنْ تُصبح البنتُ
والهةً.. والِهَهْ
ألا واجعَلي سُكْرَها صَحْوَهْ
ألا وارفعي وَجْهَها نَحْوَهُ
ألا وليَكُنْ قلبُ هذا الفتى البدويِّ الأَميرْ
مَلاذَ يبوسَ الأخيرْ..



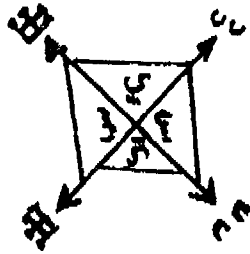
الاخذةُ الخامسة

يتضرع كاهن إيلِ
أنْ تذهبَ في التيهِ يبوسِ
وتَطْلُبَ في الناسِ دليلاً
يَتَضرَّعُ كاهنُ إيلٍ
أنَّ العاشقَ وَحْدَهْ
مَنْحًى. مَنْجىً. وَدَليلْ
والفارسَ وَحْدَهْ
يَقْطفُ هذي الوَرْدَهْ.



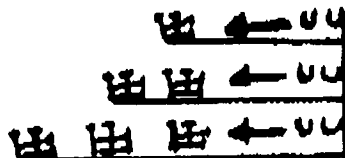
الاخذةُ السادسة

وَلْيَكُنْ أن تجوعَ يبوس
كثيراً تجوع
وَلْيكُن أنّها تجدُ القوتَ في بيتِهِ
وَلْيكُن أنْ تَضيعَ يبوس
كثيراً تضيع
وَلْيكُنْ أنها تهتدِي
بِصَدى صَوْتِهِ..



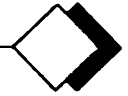
الاخذةُ السابعة

أنا كاهنُ الرُّوحِ والقَلْب
في المقت والحب
أعرسُ في لَيْلِها نَجْمَةْ
وأرقُمُ بالنارِ والعِطْر
في الماءِ والصَّخْر
أرقُمُ أُخذَتَها وَآسمَها وآسمَهُ.
علَى ثَمَرِ الكَرْمِ تُبصرُ فَصْلَ فُصولِ يَدَيْه
وَفي وَرَقِ الغارِ تَلْمس آفاقَ عَيْنَيْه
تَسْمَعُهُ همسةً في الهَدير
وتشربُهُ قطرةً من ضياءٍ أخير
وَفي صَمْتِها تَسمعُهْ
وفي صَوْتِها تَسْمَعُهْ
وبينَ البراري
عَلى الليلِ
عبرَ النهارِ
إلى أبَدٍ آبدٍ تَتْبَعُهْ... □





١٩٩٠/٥/٢٢



العالم يموت من خيانة الشعراء

أنسي الحاج

فعلتَ شيئاً أساسياً في نظام الكون؟

السعـادة، تلك القناعـة المحدودة، قـد تكون موجودة. لكن الحريـة، حبيبتي الحريـة التي لا تَهْرَم، لا تَخْدع، لا تـورّط صاحبهـا في سجنٍ هو أفـظع من غيـابهـا، هـذه الحـريـة المفتـوحـة، التحويلية، المجانية، لا وجود لها.

الا في انتشاءاتي الانتحارية.

. . . ولكن أليست هـذه بـدورهـا جزءاً من القَدَر؟

*

نِعْمَتُكَ تَطْرَب لصوت آلامي.

*

الابتذال الجبّار يَحْني الرؤوس، جارفاً السامع حتى الموت.

*

أهمّ من كتـابة أثـر خـالـد، العيشُ أبعـد من الكلمات. الكتابة صوت واحد من أصوات كثيرة لرحلة الغوص في نواة الوجود.

*

وحـده من ليس شاعـراً يُنكر حضـور الأشياء وكمال الكون حتى في صميم وحشيتـه. وحده من ليس شـاعـراً لا يـرى الوردة تـزهر فـوق الجرح. العالم لا يموت فقط من قلّة الشعراء، ولا من قلة إصغائه للشعراء، بل أيضاً وخصوصـاً من خيانـة



■ ذوو الفضائل يُخفونها.

*

سـوادُ الليل مـوتٌ صَلْد وبياض النهـار مـوتٌ شفاف.

*

بعض الـرجال لا يغـدو انسانيـاً الّا حين يمـارس ظلمه.

*

ترفض؟ أرفض، ولكنك لا تُغيِّر.

الحـريّة ان تقـول لا؟ وان تدفـع ثمنهـا؟ ومـا الفائدة من هـذا الموقف الـذي لا يزحـزح حجراً من مكانه، ومع هذا يُدفّعكَ ضريبته كما لـو أنك

الشعراء لدعوة الحب هذه.

*

لـو استطاع الانسـان التخلّص من الندم عـلى الماضي ومن الأمل بمستقبلٍ ما يـلي الموت، هـل كان يستغني عن فكرة الله؟

ربما ينتفي عندئذ الدافع الاناني للايمان، دافع الخوف، مثلاً. ولكنْ يبقى التعجب. فـماذا أقول لعقـلي أمام آيـة الكون، وامـام محدوديـة عقـلي، وأمام خارقِ الجمال، وامام سر المعجزة؟

العـدم حقيقة حقـاً: انه فـراغي أنا، عَـدَمي الداخلي، حيث لم أشأ أو لم أعرف أن أمتلىء، أن أمتـلىء بالنـور، بـالـظلام، بـالهـواء، بـالـوهم، بالانتظار، بالذكرى، بالوعد، بالحقد، بالخوف، بالرعشة، بالشوق، بكل ما يملأ، بكـل ما يُفـرغ ويـطحن ويلوّث ويـطهّـر، بكـل هــذه العـوالم المحتشـدة، بكل هـذه التي قـد تكـون مجمـوعـة فراغات، ولكن كل الحياة، حياة العصور كلّها، لا تكفي لاستهلاكها...

*

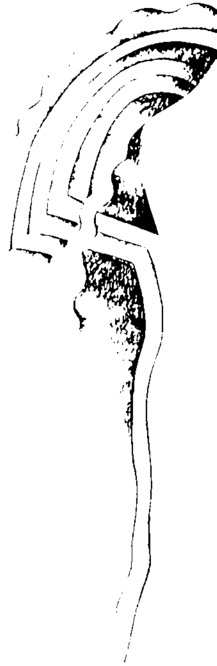
ومع ذلك لا أستطيع إلاّ أن أُعجب، أيضـاً، بمن يُنكـرك يـا الهي. كـأني آمـل بـأن تشتبكـا أمامي... أو كأنه هو أنا الآخر، الذي ما زال، رغم الايمـان، ينتظر السـانحـة ليعلن استقـلالـه المطلق ويستأصل كل مخاوفه.

وأمضي في الفكر فأصل الى النتيجة: اعجـابي بثورة الملحد وتجديفه سببه حرّيته المطلقـة، التي، في نكـرانـه التـام للمسؤول الاكبر ولامبـالاتـه الناجزة بالثواب والعقاب، بات يجني ثـمارها دون أشواكها.

ومأساتي اني أريدك، يا الله، وأريـدها، هـذه الحرية.

ايمان ملعون... لعنةٌ مباركة...

*



الغبي أيضاً ظالم. الغبي خصوصاً.

*

معاصرونا هُم دائماً ثقلاء.

*

لا الفن في خدمة الثـورة ولا الثورة في خـدمة الفن. ليسقط وليظل يسقط كل تجنيد.

*

الخلفاء كالمقلدين، لزوم ما لا يلزم.

*

فشلتْ كـل الثـورات لا لأن مـا قبلهـا كـان أفضـل منهـا بـل لانها هي لم تتخلص من الإثم الـذي يحوّل الثـورات بـدورهـا كـوابيس: السلطوية.

الثـورة النـاجحـة هي التي تـزيـل السلطات وتؤسس العـالم على أوضـاع مفتوحـة، لا تحكمها جريمة السلطة ولا سلطة الجريمة.

*

بأي حق تحاكم الحكومات الثورية والانقـلابية المجرمين وتعدمهم، وهي التي لم تصل الى الحكم الا بعد قتل الحكام السابقين ولا تستطيـع تأمـين بقـائها في الحكم الا بقتـل او بالاستعـداد الدائم لقتل المعارضين؟

*

أجمـل عبارة في العـربيـة هي «الـوطن الام»: المذكّر المؤنّث. الاب الام. هذه الخنثوية المحترمة للمرة الأولى عند شعوب ومجتمعات لا تحـترم الا الـرجـولـة التقليـديـة. وكـل هـذا الانقـلاب في المفاهيم، كل هذا الإعجاز، بفضل... الترجمـة الحرفية عن الفرنسية!

*

أتـلاحظ كيف يسـألهم الصحـافي عن أنفسهم

بصيغة الغائب؟ ولكن يتحدثون عن أنفسهم، عندما يجيبون، بصيغة الغائب أيضاً!؟.

من جانب السائل، قد يكون خليطاً من التفخيم والتغريب، او من الخجل والحرج، ولنقل ان البادىء بهذا الأسلوب كان ربما وحده العارف اسبابه. الباقون، اي الجميع، ببغاوات كالعادة.

من ناحية المجيب، الكلام عن الذات بصيغة الغائب، بصيغة الأمر، منتهى الغرور والانتفاخ. ناهيك بأنه يتيح للمجيب مجالاً أوسع للكذب. هذا اذا كان المتحدث من ذوي القيمة.

فكيف اذا جاء الحديث عن الذات بصيغة الغائب، الآخر المنفصل، كيف اذا جاء من ادباء تافهين أو مجرمين وعملاء أصبحوا «سياسيين» و «قياديين» وزعماء؟

يا لهول اللغة قاتلة ومقتولة!...

*

عندما أسأل ذاتي، على خطى القديس اغسطينوس، متى يا رب كنتُ بريئاً، أجد من حقي، وبقوّةٍ اكبر، ان أصرخ به: ومتى كنتُ مذنباً!؟

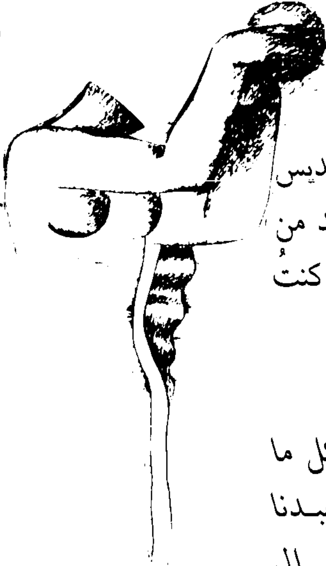
*

نتغرغر بأناشيد الحرية وكل ما نفعل، وكل ما نطمح لأن نفعل، يربطنا، يقيّدنا، يستعبدنا بألف انتماء ووثاق، من التبغ الى الخمر الى المخدّر الى العلاقة الى الأكل الى الجنس الى الدواء الى العمل الى الصلاة الى الكتابة الى القمار الى الجريمة.

*

هناك لحظات من النعمة تسمع فيها الحجارةُ، وتبصر، وتتغير.

*



حلم اللقاء لا واقع العلاقة؟

لكن هذا لا يُعفي من التجسيد. حلم اللقاء ليس الهرب من اللقاء بل الانتصار على هلاك العلاقة. على هلاكنا في العلاقة.

كيف؟

بان تغدو العلاقة حلماً واعياً، محققاً، عوض ان تكون مقبرة للحلم. ان تغدو سلسلة متلاحقة، متوثبة، من الشهب والاثارات والبروق والانخطافات، يفيق فيها العقل من نشوة لا لينهار في الكآبة بل ليمر، بعد استراحة الارهاب، الى نشوة لم يعرف كيف دَهَمته وهو بعد تحت تأثير السابقة.

ان هذا خرافي، تقول، لا وجود له في غير الرؤى والكلمات.

واقول لك انه موجود في الواقع، لمسَ اليد، وان ايجاده ليس هو المشكلة ولم يكن قط هو المشكلة بل المشكلة أدامته.

والخيال وحده، هنا وهناك، منك واليك، يعيّش، ينقذ، يديم، وينتصر.

*

لا تعتبريها تدنيساً لجسدكِ، بل خذيها كتمرين. لا تكوني شهيدة، بل مكتشفة.

*

عندما احوّم حول موتيَ فيكِ، تزهر حقول ما كان لها أن تكون حقولاً ولا أن تزهر. تصبح اللحظة مروجاً مكهربة تنهبها هستيريا العطر والهذيان.

للشمس سعة قلبكِ، قطر ابتسامتك، حرارة عاطفتك. ماذا تحيكين وأنتِ نائمة؟ تحيكين أيتها الجنيّة المرتعشة، ارجوحة أروع المخدرات، ارجوحة الايحاء...

يحمينا سرّنا كما تحمي فقيراً مزعوماً معرفتُه بأنه مَلِك، وهو وحده يعرف أنه ملك، يمشي في

المدينة الساخرة متخفياً بعباءة سرّه، أقوى من المدينة، مسلحاً بفقره ضد صَيْبَةِ عينها.

فليشبه عهدي معكِ ابتسامتكِ المسكرة! ابتسامتك التي تزرع في جوارحي الجموح والرّقة، فتعيدني شيئاً لم أكنه، وأغدو طفلاً على عرش رجولتي أو رجلاً هائلاً على عرش الطفولة!...

لا أجمل من الاستجابة الفورية، من التلبية حالاً، غير عكسها... للأولى طعمُ نفاد صبري الذي يسود زمان ايامي، وللأخرى نكهة الصبر الذي يسود ويقود كل عَوداتي...

وكما ان تلبيتكِ لو حصلتْ حالاً كانت ستكون صاعقة، كذلك الوصول اليكِ بعد انتظار هو صاعق، ولكنّ الفرق أن صاعقة الوصول الأولى كانت ستهبط من فوق، بينما صاعقة الوصول الآخر تطلع من الأعماق، تضيء وتحرك بعد أن تنفجر، أشد وأطول عمراً مما تضيء وتحرق حين تنفجر...

*

... وما به الجديد؟ ولماذا أتظاهر باحتقاره كلما سئلتُ عنه؟ دائماً أقول إني مع الدائم والابديّ لا مع الجديد. ما هذا الكذب؟ وهل هناك أروع من ألَقِ الجديد حين يخطف النَفَس ويُطلق لحن السَفَر؟ وهل هناك مُنَسٍّ أقوى منه للزمن والموت؟

طبعاً أشتهي لنفسي أن أكون أبدياً. هذا ضعفي وسخفي. ولكنْ يجب أن أعترف، بَدَل ذلك التدجيل المترصّن، وأقول: الجديد هو رسول الابدي، الجديد هو نفحة روح الدائم، لا أبدي يُحَبّ ولا دائم يُهوى الا الجديد المتجدد من الدائم والابدي، ولا جديد يُمسك قلبي غير ذاك الذي، من صوتك الى جِلْدِكِ، يهتف في نفسي هتاف المفاجأة. □

صدر حديثاً

جيل الهزيمة
من الوحدة إلى الانفصال
مذكرات
الدكتور بشير العظمة
رئيس وزراء سورية الأسبق

الاحزاب والقوى السياسية في المغرب
دراسة
فايز سارة

اميركا والعرب
نظام شرابي

العرب لم يفتحوا الأندلس
رؤية تاريخية مختلفة
اسماعيل الأمين

قاموس المصطلحات السياسية
سامي ذبيان



عرب الثورة أم عرب الثروة:

العروبة من تاريخ الأمس إلى تاريخ الغد

غسان تويني



■منطقياً، لا بد من مدخل قصير حول القراءة الأولى - أو ما نظنه قراءة أولى - للقومية العربية. وهو ليس قراءة واحدة، بل قراءات.

قراءات تتعدد، لا قدر تعدد الأحزاب أو الحركات القومية العربية، وحسب، بل، أبعد من ذلك، بقدر ما تعددت المدارس الفكرية والأدبية التي تجاذبت القائلين بالقومية العربية. ولن نقوم باستعراض هذه المدارس ومناقشتها. إنها لمسألة تجاوزناها وتجاوزها الزمن، وقد يأتي من «يوسعها» يوماً (أي يكتب عنها موسوعة!) وهذا يكون شأنه، وليس شأننا. أما نحن، فلسلامة البحث نكتفي بهذا القدر من بسيط الكلام:

القومية العربية هي الإيمان بأن العرب كلهم، من المحيط إلى الخليج، أمة واحدة. كانوا هكذا ولا يزالون رغم توزعهم دولاً دولاً ورغم اجتماعهم، أو اجتماع بعضهم الأكثر، في إطار دولة أو دول غير قومية، هي الإمبراطوريات التي سقطت أو تمزقت.

والعرب كلهم أمة واحدة، بثقافة واحدة، يتكلمون لغة واحدة، ولو لم يكن دينهم واحداً.

فالعروبة إذاً ليست الإسلام، ولو كان الإسلام هو ما وحد العرب في التاريخ، ثم استظله غير العرب، فرساً وأتراكاً، لحكم الأمة العربية حكماً لا ولم يساو في الحقوق والواجبات بين العرب وأهل السلطان.

والقومية العربية هي هذا الشعور بالانتساب إلى وحدة اجتماعية وحضارية تفترض جغرافيتها الانسانية اقامة نظام يبلورها في شكل وحدة سياسية تحمل رسالتها التاريخية وتفرض وجودها وتعزز قواها الخاصة.

هذا التحديد العام، على ما فيه من تبسيط بل وإبهام، هو الحد الأدنى الذي تُجمع عليه المدارس والحركات القومية العربية المختلفة في انتساباتها وجذورها الفكرية بقدر اختلافها في تفسير المترتبات السياسية على النظرة القومية.

حسبنا، استطراداً، هذا التوضيح: إن النظرة القومية هي تفسير لاحق لواقع سابق. الواقع هو العرب، وهو كائن منذ أن كانوا، أو صاروا عرباً.

وإما التفسير، فهو الغوص في البحث عما جعل العرب عرباً في الأصل، وكيف استعرب المستعربون، ومتى تعرب هؤلاء وأولئك، وأي فارق إذا كان ثمة فوارق، بين عاربة ومستعربين. . . وأيّها أرض العرب وأيّها أوطانهم أو الوطن، إلى آخر الأسئلة وقد عشنا عليها وتغذينا من فتات موائدها زهاء قرن ويزيد. أفما كفانا إذن؟

يبقى السؤال: لماذا القراءة الجديدة؟ وما جدوى المحاولة؟

في رأيي الجواب متعدد الجوانب. أوجزها كما يلي:

أولاً: لأن القراءة الأولى، أي التفسير القومي للواقع العربي (وبتعبير آخر التفسير التاريخي اللاحق للواقع الجغرافي السابق له). . القراءة الأولى، نقول، نشأت وترعرعت في زمن يصح وصفه بزمن القوميات وعصر الدولة القومية، تمييزاً لهذه الدولة عن الدولة المدنية والدولة القبلية، والدولة العرقية، والدولة الدينية، والدولة الامبراطورية، إلى آخر حلقات السلالة. ولأن التفسير لا يغيّر الواقع، فإن رواج تفسير معين في زمن معين لا يمنع، مع تغير الأزمنة، والأمكنة قيام تفسيرات لاحقة تختلف عن التفسير السابق لها. على أنها كلها لا تبدّل في الواقع الجغرافي، الذي صار تاريخياً. أي واقع الأمة. والذي يتبدل هو المترتبات السياسية على التفسير: أي نوع الدولة ومثاليتها ونظامها، فضلاً عن العصبية التي بها تتبلور، هل هي العصبية القومية، أم عصبية أخرى سابقة لها تعود تروج، أم عصبية لاحقة أنجبها تطور الأزمنة وتبدّل النظم بفعل نشوء ظروف موضوعية مختلفة تغيّر في حياة الإنسان والمجتمع.

ثانياً: إن ما بين العروبة والإسلام من ترابط تاريخي، سابق لزمن القوميات، وما كان بين العروبة والإسلام كذلك من وحدة حال سياسية سابقة لنشوء الدولة القومية في أزمان الخلافة والامبراطورية. ثم ما قام ولا يزال قائماً بين المسلمين غير العرب وبين العرب على

•صحافي وسياسي وديبلوماسي من لبنان.
صاحب جريدة «النهار» اللبنانية.
له مؤلفات عديدة وأخرها: «سر المهنة وأصولها».

اختلاف أديانهم من روابط حضارية وقربى سياسية تذهب إلى حد التضامن الكياني، والنفور الطبيعي من الحروب الأخوية، كل ذلك يطرح من جديد العصبية الدينية كبديل من العصبية القومية. بديل يمتاز على القومية باتساع الرقعة، وهو أقل الإيمان، وبشمول القربى الحضارية، صعوداً إلى مشاركة في الإيمان يراد لها، ومنها، أن تكون أقوى من الشركة الاجتماعية، الإنسانية الحدود.

ثالثاً: إن التيارات السياسية التي تهز العالم المعاصر، بدءاً بالصهيونية - أي قومية أهل الدين العبري - تتجه في غالبيتها إلى تفسيخ المجتمعات القومية وتعزيز «الإثنيات» الدينية أو الروابط العرقية ذات الطابع الديني. وهي تيارات لم تنج منها المجموعات المتعددة الإثنيات والقوميات، من يوغسلافيا إلى الصين، مروراً بالقارة الهندية وبالاتحاد السوفياتي، وصولاً إلى المتحدات المنشقة عن هذا الإتحاد كما هو الحال في مولدافيا، حيث ينشق «الغوكاز»، أي الأتراك النصارى، عن المنشقين.. وهكذا، ربما، دواليك، فمن يدري كم كشمير وكم بنغلادش يخبىء لنا الزمن المقبل علينا؟ بل وكم «كورسيكا» يعطي «شعبها» لامركزية مبهمة الحدود ضمن وحدة «الشعب» الفرنسي.

تلك هي، بعض الأسباب - وأشدد على كلمة بعض - التي تبرر القراءة الجديدة للقومية العربية، ولنقل، تواضعاً، أنها تبرر المحاولة.

فلماذا تراها تكون، هذه العودة إلى القراءة؟

تبدأ القراءة الجديدة، في نظري، بسؤال: أية دولة نريد أن نبني؟ أهي مملكة الله التي نريد على الأرض؟ أم هي مملكة الإنسان، أي مملكة الأمة؟

وبسؤال ثان يتفرع من السؤال الأول، لعله محور اللاهوت السياسي، إذا جاز التعبير: هل مملكة الله من هذا العالم؟

وهل الدولة هي الطريق إلى الإيمان، فتتجوهر بالدين رابطة ونظاماً ودستوراً، أم أن الدولة مجرد آلة إنسانية للدفاع عن المتحد الاجتماعي وترقيته وضمان حقوقه وحرياته؟

هل الجنة هي الوطن؟ أم الوطن الأرض هو الوطن؟

لا أعرف تساؤلات محرجة مؤرقة أكثر من هذه. ولم أخترعها للتحدي - التحدي الذاتي بالطبع - فهي حاضرة، هذه الأيام، في كل خطاب سياسي وكل نقاش فكري، كما في كل ضمير. أرددها لا لمحاولة الجواب عنها - والجواب، ولو توخى الطريقة العملية، يظل محكوماً عليه أن ينتسب إلى شيء من الإيمان، فزعاً إليه أو فزعاً منه. إنما قصدي مجرد رسم الحدود القصوى للبحث.

وتبقى الحدود الدنيا، ولعلها الأيسر ولوجاً، لأنها حدود التاريخ، أي الحدود الإنسانية المحض، ولنسمّها حدود حنين الإنسان الدائم إلى ماضيه. ولهذه الحدود، لو سهل ولوج الطريق إليها، مخاطر لا بد من التنبيه لها. أهمها الغياب عن الواقعية في بحران الحلم، وما أكثر الأحلام، بل الخرافات القومية التي راودتنا وراودت الأمة ولم تُجدنا نفعاً ولا قرّبت إلينا أمجاداً.

وعندي، إن القومية العربية ليست خزائن تاريخ، أو خزانة كتب، نسكنها فنطمئن إلى وحيها والأحلام والذكريات الملاح. ولا هي القومية، في المقابل، أن نخترع من الماضي أسطورة، حتى لا نقول خرافة، نُسكنها حاضرنا والمستقبل. وكم من الأساطير سكنّا، فجنحت بنا، وبعضها لا يزال، فلا نستقر معها وبها على أمر نصنع منه لأنفسنا والإنسان تاريخاً حياً من لحم ودم، أي من واقع الحياة، بدءاً بالخبز وانتهاءً بمجد له قوة الواقع وفاعلية الحقيقة الراهنة.

من هذا المنظار، أدعو إلى محاولة تاريخية لعلها فريدة في طرافتها. محاولة تنظر إلى «القومية العربية» كقوة كيانية، وليس كمجرد تفسير علمي للواقع التاريخي. محاولة تنظر إلى القومية العربية كفكرة محركة للأحداث (Idee-Force)، وليس كصفة جامدة، أو مجمدة، لكيان طبيعته أن يكون متحركاً. فنسلم، ولو جدلاً، بالنظرة غير العقائدية إلى القومية العربية، نعتبرها، كقوة دافعة ولاءاً مشتركاً ولو غير منتظم في المؤسسة الجامعة الإسمها الدولة القومية، أو ما يماثلها.

وسنطلق على هذه المحاولة، بالإذن من المؤرخين، وصفاً أو لقباً، ولنقل عنواناً هو «التاريخ المفسّر»... إذا جاز التعبير. ولنمضي معاً نحاول تفسير العصور والمراحل التي عرفها تاريخ القومية العربية الحديثة، منذ نشأتها إلى اليوم.

فماذا نقرأ؟

أولاً: العصر «الأنتي عثماني» أو عصر الاستفاقة. إنها المرحلة السورية - اللبنانية، من حيث أبطالها والدعاة، كاليازجي مثلاً مرحلة «تنبهوا واستفيقوا أيها العرب..». تنطلق من التململات الأولى، في نهاية القرن التاسع عشر، عندما بدأ أجدادنا يميزون بين طموحهم إلى الاستقلال العربي (وثمة من كان يقول الاستقلالات العربية) وبين الحركات الإصلاحية العثمانية.

أينعت هذه المرحلة في الهجرة، في باريس، بنوع أخص، حيث كانت مبادىء الحريات والحقوق الديمقراطية تنمو منذ الثورة، وحيث كانت تصنع كذلك، بعد العصر النابليوني، وبتأثير الثورات عليه، الأشكال الحديثة للدولة القومية. وقد كان ظهور الحركات السرية إلى العلانية في ما سمي المؤتمر العربي الأول الذي انعقد في باريس، في حزيران ١٩١٣، أي قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى بسنة. ولا حاجة بنا هنا لأن نذكر أبطال هذه المرحلة، من أعضاء الجمعيات السرية إلى رعيل الصحافة العربية الأول، مروراً بقمم الكتّاب تتلاقى كتاباتهم، من باريس إلى نيويورك، ومن جنيف إلى الأرجنتين وإلى كل مهجر، بما في ذلك مصر التي كانت تنعم بين أقطار الامبراطورية، بمناخ الحرية الأرحب. علماً أن في بعض بيروت وبعض جبل لبنان وبعض الشمال وكذلك في بعض حلب ودمشق... في هذه كلها وربما سواها، كانت ثمة محاولات تحررية تعود أصولها، في أكثر من تفسير إلى عهد فخر الدين، وقد توسلت المطبعة الحديثة، كتاباً وصحافة، في نشر الدعوة القومية، ضمن إطار عثماني مبهم المعالم حيناً، وضد السلطنة وامبراطوريتها، في غالب الأحيان.

حسبنا للذكرى، وهي تنفع، ساعة يتكاثر الشهداء من حولنا، أنه بين الأربعين شهيد الذين علق العثمانيون مشانقهم على ساحة البرج عدد من هؤلاء الأبطال قرنوا القول بالفعل في الدعوة إلى التحرر القومي. يبقى أن نسجل، من باب الأمانة التاريخية، أن النهضة العربية، كما تصوّرها ودعا إليها الأولون هؤلاء، لم تكن واضحة الملامح الجغرافية - ولنقل الجغراسية - إلا أنها كانت واضحة الأهداف، نابعة من ايمان عميق متحفز في شعور فياض بالتفاؤل الوطني.

ثانياً: العصر الحجاري، ولنقل العصر الفيصلي، أي مرحلة ◄

القومية العربية ليست خزائن تاريخ نخترع منه أسطورة نسكنها حاضرنا والمستقبل.

الثورة التي انطلقت في الحجاز، مع الحرب العالمية الأولى، إلى أن بلغت الشام، مروراً بمؤتمر الصلح و. . لبنان! تلك كانت المرحلة الرومنسية العظمى، حيث تظلل القتال بالأسطورة، وترافقت البطولات والأحلام، وتجلببت السياسة بالتاريخ العتيق، تبعث رؤاه حياة. وكان من الطبيعي، والحالة هذه، أن تعود القومية تتجوهر بالدين، وأن تتقدس العروبة بالإسلام في أرضه الأصيلة.

إلا أن الحلم الكبير تحطم، وأهله يظنون أنه قاب قوسين من النصر وأدنى. تحطم الحلم، لأن عروبة تلك المرحلة كانت تعوزها لغة العصر وأدواته، بل كانت دون العصر لا بمقاييس القوة العسكرية وحسب، بل قياساً بالبنى الاستراتيجية التي تجيء القوة العسكرية تعبيراً عنها. أي أنها كانت ـ تلك العروبة ـ قومية مجتمعات لا ثقافة عصرية تتقدم بها، ولا قدرات اقتصادية لها، متخلفة عن التصنيع متأخرة عن العلم الحديث، تتعبد المثالية في عالم تسوسه الواقعية الشرسة وتتحكم في صراعاته المصالح، أبشع المصالح متلبسة بالمبادىء الخداعة.

فكان أن حررتنا الثورة القومية من استعمار ولم تحمنا من الاستعمار الذي ورثه. . . فحوّلنا أشلاء.

ثالثاً: العصر الشعوبي، لأنه عصر الدول والدويلات، وقد فرغت من محتواها القومي، بينما الزعامات تستمر تنشد أحلام الوحدة العربية وتوقد لها نار الدفء التاريخي والأدبي، علها تشفي الأمة من الإحباط الذي أصيبت به.

في هذه المرحلة، كانت القومية وكأنها تتلمس جسدها، تفتش عن حدودها، أمن الخليج إلى المحيط حقاً؟ وإذا بالعروبيين تقابلهم الفينيقية هنا، والفرعونية هناك، والبابلية هنالك، بينما الجزيرة تنكفىء على نفسها، نجداً وحجازاً، والأطراف تنام. . . وبينما المغرب العربي يتعثر في بحثه عن ثورة يعتمدها بديلاً من الحلم الأندلسي الذي هاجر مع فيصل من الشام.

غير أن عصر الدول والدويلات، ولو شعوبياً، كان عصر نضال كذلك: النضال في سبيل الاستقلال، إنما لكل كيان استقلاله. على ألا تنفصم عروة العروبة الوثقى، حتى ولو في لبنان، حيث كان ثمة، مع جبران تويني ـ وليسمح لي بالتذكير بالنسب افتخاراً ـ من يقول بـ «القومية اللبنانية العربية» أي بلبنان «عربي الوجه واليد واللسان». وهي الكلمات التي كرسها الميثاق الوطني، عند الاستقلال، سنوات بعد قولها في «النهار».

ثم حتى القومية السورية وهي المحاولة العقائدية الأولى لإعطاء الأمة، فالقومية معناها العلمي. . . أبقت للعروبة حقوقها بتأكيد انتساب الأمم العربية ـ لا الأمة الواحدة بل الأمم المتعددة المتميزة ـ إلى «جبهة» عربية جامعة. إلى أن كان «البعث» المحاولة العقائدية المواجهة للقومية السورية تنقل خصائص الأمة العلمية من سوريا الطبيعية إلى الأمة العربية مجدداً، من غير أن تلاقي الدعوة تجاوباً شعبياً منتظماً خارج هلال سوريا الخصيب.

كلها كلمات تقاذفتها صراعات نظرية حول هوية العرب، أهي هوية أم هويات؟ إلى أن أفسحت الحرب العالمية الثانية والمتغيرات الدولية مجال ظفرنا بالإستقلال، دولة بعد دولة، فتكرست الحدود القائمة أقوى من الحدود الطبيعية التي كنا نختلف عليها، حيث لا نختلف على مبدأ وجودها: أوَهْم هي أم حقيقة أم مجرد أمر واقع؟

الهوية العربية لم تعد مشكلة في لبنان أو خطراً عليه.

وصار الأمر الواقع هذا نظاماً دولياً State System، إذا حرّكت جزءاً منه، تخربط النظام بكامله وإذا مسست بكيان صارت كل الكيانات، من جديد، موضع بحث، لا يضمنها شيء، لا تجاه الخارج ولا تجاه بعضها البعض. أوَليس هذا ما يحصل الآن في الخليج؟ ثم أوَليس هذا هو المعنى الحقيقي، غير المباح به، للحرب اللبنانية المتمادية؟

رابعاً: العصر الاتحادي أي عصر جامعة الدول العربية، وقد استقرت معها النزعة القومية العربية على قاعدة دستورية هي امتداد للأنظمة الدستورية القائمة في الدول التي تألفت منها الجامعة: ديمقراطية بورجوازية تغلف حتى الممالك والإمارات الاقطاعية بمظاهر الليبرالية المستوردة التي خلفها وراءه، وكأنها أحد شروط انكفائه، الاستعمار الغربي، الذي انسحب ليتحول من جديد حليفاً.

إلا أن هذا الاستعمار لم ينسحب إلا ليخلّف وراءه استعماراً أخطر، زرعه في الجسم العربي كالسرطان: اسرائيل، حلم ضد الحلم ومجتمع غريب في مجتمع لم يستكمل بعد نموه ولا وحدته. بل وحرب عالمية مصغّرة من داخل، تواصل بناؤها الحرب العالمية الكبرى التي انطفأت نيرانها في الخارج. ومذ ذاك، منذ العام ١٩٤٧، والعالم العربي في حالة حرب مستمرة كانت أولى ضحاياها الأرض المقدسة، إلا أن وحدة القومية العربية، استمرت، متمثلة في الجامعة، تغالب الأحداث، تحاول أن تثبت قدرة العرب، ولو مجتمعين عند الحد الأدنى، على مواجهة التحدي بقوى متكاملة وقرار مشترك، ولو تعددت الدول واستقلت.

خامساً: العصر الناصري، وهو عصر التوحيد من فوق، قام على أشلاء الجامعة وانطلق من السأم القومي، والنقمة على أنظمة الهزيمة. ولئن استمرت الجامعة، بميثاق الحد الأدنى من الوحدة القومية، فقد بدا واضحاً أن مركز القرار انتقل من مجالسها الهرمة إلى الحكم القيادي الذي صار عبد الناصر رمزه وصاحب السيادة فيه.

وقد أعطى عبد الناصر للقومية العربية، في هذه المرحلة أبعاداً متعددة متشعبة ليس هنا، ولا الآن، مجال الإحاطة بها وتقييمها. ولعل أبرزها المضمون الثوري الاجتماعي للقومية، الذي تمثل في الاشتراكية، مما كرّس علمانية القومية التي كانت تدعو لها الأحزاب الثورية خارج مصر. إلا أن ما يهمنا هنا من الناصرية هو البعد التوحيدي، وقد نجح في جانب وفشل في آخر.

نجح في خلق يقظة جماهيرية تجاوزت الحدود، من المحيط إلى الخليج، للمرة الأولى. وكان عبد الناصر كأنه حاكم الحكام، يمارس سيادته لا من السرايات والقصور، بل من خلف الميكروفون، متوسلاً شعارات، أقوى من الدساتير. ذلك كان النجاح التوحيدي الأول. وأما الفشل، فهي إقامة أنظمة ودول اتحادية أو توحيدية، تكون هي الخميرة وهي المختبر. وقد تعددت الاختبارات، من اليمن إلى سوريا، فانتهت كلها إلى ثورات وحروب وإلى تعزيز ما سمي بالنزعة الانفصالية، حتى لا نقول الانعزالية.

ومرة أخرى، كانت الخيبة الكبرى تجاه العدو الخارجي، إذ عجزت النزعة الناصرية التوحيدية عن حماية العرب مجتمعين من أشنع هزيمة وصفناها، خفراً، بالنكسة! وكان ذلك عام ١٩٦٧، بداية نهاية العصر الناصري، بل نهايته الحقيقية.

سادساً: العصر الفلسطيني، وقد بدأ في لبنان، بعد هزيمة ١٩٦٧

المتنكرة في زي النكسة، فغمر العالم العربي كله، إلى أن انتهى هذا العصر في لبنان كذلك عام ١٩٨٢، في هزيمة ثانية لعلها الأكبر، لأنها ورثت نصراً جهيضاً.

وبين الهزيمتين، يتضاءل جبروت الأنظمة في العالم العربي وتصبح القيادة الفلسطينية، وفصائل الجهاد والفدائيين، هي محط الأنظار والآمال، بل ومحور التعامل بين الدول. وتتساوى القومية بالقضية: فلسطين هي العرب، هي التي تجمعهم قضيتها، إذا نجحت، نجحوا، وإذا فشلت فشلوا.

ولعل أبرز تصوير لهذا التعبير العضوي في القومية العربية أن مصير العالم العربي صار اسمه، في المجالس الدولية كما في المواقف الشعبية، «قضية الشرق الأوسط» وصار كل شيء يتوقف على الوصول إلى ما يسمى الآن الحل السلمي العادل، ولو تقلصت مساحة التعبير عن هذا الحل، سنة بعد سنة. إلا أنه ثبت كذلك، نتيجة الاختبارات الفلسطينية - ولثقل الحروب المتتالية - أن الخطر الخارجي، وعلى وجه التحديد الخطر الإسرائيلي، يوحد العرب شعورياً، وليس عملياً. بدليل أن هذا الخطر لم يمكنهم ولا مرة من القيام بجهد مشترك فعال إلا زيادة أسعار النفط مرة!

ولعل الخيبة الكبرى كانت عام ١٩٨٢، حين لم يتحرك جيش عربي واحد للدفاع عن الأرض اللبنانية - وهي عربية ومقدسة كذلك - ولا لصيانة المقاومة الفلسطينية التي كانت قد استوطنت لبنان، ناهيك بحماية الشعبين اللبناني والفلسطيني اللذين امتزجت دماؤهما وتباعدت مصالحهما.

سابعاً: عصر التبعثر. والأحرى أن نصفه بالتبعثر الايجابي، لأن وراء التبعثر جنوحاً نحو الواقعية الايجابية أي الإقلاع عن محاولة المستحيل والاكتفاء بتنظيم الممكن.

أما المستحيل فهو الوحدة العربية الشاملة الجامعة، حتى بأبسط أشكالها، وقد انهارت كل الاختبارات الفلسطينية، كالقذافية. وأما الممكن، فالإقرار بأن العالم العربي عوالم متميزة، جغرافياً وسياسياً، وبأن الواقعية هي إذاً الحصول على قدر أكبر من الوحدة بين مجموعة أصغر من الدول.

هكذا كان مجلس التعاون الخليجي وهكذا كان مجلس التعاون العربي، ثم هكذا كان اتحاد المغرب العربي، يزيد في الانكفاء حتى لا نقول التقوقع. وأبرز ما سيذكر لهذا العصر أنه انتهى إلى دفن الجامعة العربية، والمراسم تتم حيث كانت الولادة: في القاهرة!

إلا أن الاتحادات، هي الأخرى، لا تبدو طويلة العمر كلها، رغم قوة الدفع التي انطلق بها بعضها، ثم انفجر. وسيذكر التاريخ لعصر التبعثر أنه جعل الثروة، لا الثورة، شعار القومية العربية... فبرسم الثروة النفطية، إتحد عرب الخليج. ومن أجل أن تصير لهم ثروة، اجتمع أهل المغرب. والثروة، كالحلم بها، كلاهما اليوم مهدد بما يشبه الزوال، كأنما هي القومية، قومية الفقراء تنتقم.

إلا أن الانتقام الأعظم الذي واجهته القومية، في هذا العصر، فكان بروز الدعوة الإسلامية بديلاً منها. وبرغم تفاوت نجاحاتها وتباين اتجاهاتها، نجد اليوم أن الدعوة الدينية هي النداء الأقوى لطي صفحة القومية وبناء المجتمع والدولة انطلاقاً من قواعد الدين. علماً بأن أكثر من مجتمع عربي وأكثر من دولة تتكيّف مع الدعوة الإسلامية وتحاول استيعابها بالتقرب من الاسلام، مضموناً للقومية العربية، على أن يظل يتميز عرب الإسلام عن سواهم من المسلمين، فينفتحون عليهم بروح تعاونية معطاء، حدودها الفوارق في الهوية.

ثامناً: نصل أخيراً إلى خاتمة المطاف، المرحلة الأشد إيلاماً لأنها **عصر الزمن الرديء** الذي نعيش وشعاره استعانة بعض دولنا المستقلة بجيوش هؤلاء الذين استقلت منهم وعنهم، وذلك للدفاع عن نفسها أو استعادة سيادتها في وجه دول عربية مستقلة أخرى.

ويتقسم العالم العربي الذي كان بالأمس تبعثر: العرب عربان، بل... عربان! وثمة من يقول إن القسمة ليست فقط بين دول ودول، أو مناطق ومناطق، ولا بين أنظمة وأنظمة، هكذا عمودياً... إنما هي افقياً، قسمة بين أنظمة وشعوب.

ولكن، من يعرف، من يدري، من يقول؟

هنا يتوقف التاريخ.

* * *

أراني أمعنت في حديث التاريخ، وموضوعنا هو المستقبل.

ماذا إذاً عن العروبة من أجل المستقبل؟ ماذا عن مستقبل القومية، وماذا عن مستقبل الوحدة، وماذا عن مستقبل المضمون القومي للدول، المتحاربة منها اليوم، والمتفرجة؟ وماذا عن هويتها، أو هوياتها في الغد القريب والبعيد.

وهل نستمر نعيش، في عصر مقبل، صراعاً يتزايد بين الأمة والدين، حتى لا نقول بين حزب الله وأحزاب الأمة؟

ولنبدأ من البداية.

عندما نتحدث عن «عروبة نحو المستقبل»، فطموحاً منا للقومية العربية بأن تنتقل، وينتقل معها ولاؤنا، من تاريخ الأمس إلى تاريخ الغد، وأن يصبح الغد القومي غنياً بالطموحات بدل أن يكون مثقلا بالذكريات.

أي أننا نريد قومية «هادفة» - بالتعبير المتداول، ولو كنا لا نعرف له تعريفاً دقيقاً... نعم «هادفة». وبتعبير فلسفي، نريد قومية «غائية» (ولن أقول، حتى لا نستزيد التفلسف: قومية تيليولوجية، اشتقاقاً من كلمة تيلوس الاغريقية). نعم، قومية غائية. بمعنى أن تكون، واضحة الغايات، وضوحاً موضوعياً، علمياً وعملياً. أي أن يرتب الولاء لها التزاماً بمشروع قومي قابل للتنفيذ. ونعني، بالمشروع القومي الأمور الثلاثة التالية:

أولاً: نظام ديناميكي للعلاقات العربية، يسير بها تدريجاً نحو المزيد من الارتباط والتوحيد، وذلك على الصعد السياسية والاستراتيجية والإنمائية، علماً بأن محور الإنماء، في مفهومه الحديث، هو إنماء شخصية الإنسان وذاته، بحيث يتحقق يناعه الكلي في المجتمع المتكامل.

ثانياً: تطوير المحتوى الحضاري للدول العربية في اتجاهات التقدم الإنساني، فلا يتكون المستقبل من بقايا الماضي وفتات أمجاده وأضغاث الأحلام، بل يكون، بالفعل بديلاً من الماضي، طامحاً إلى التفوق عليه، وأكاد أقول إلى التحرر منه. وهذه النظرة، بل هذا الموقف الكياني، يفترض فيه أن يحملنا إلى مشاركة ما نسميه - هرطقة - «العالم الخارجي»، إلى مشاركة هذا العالم في التربية والبحث والاختبار والاختراع والهندسة والتصنيع والخلق، مشاركة، فعالة متساوية حرة، خلاقة. وذلك حتى لا نظل نستنقع أنفسنا في مرتبة ◀

علينا أن لا نجعل مجتمعاتنا فتصبح قوميتنا كناية عن لوحة زينية

«الاقتناء» أي في مجتمع استهلاكي محض، وكأنه محكوم علينا، أو كأننا نظن أنه أفضل لنا وأيسر أن نقتني الحضارة «من خارج»، سيارات وأسلحة، مروراً بما نستحلي من ضرورات الحياة وما يطيب لنا من كمالياتها، مما هو بمثابة الاستسلام لاستعمار من طراز جديد ذلك بأن المجتمع الحر هو القادر لا على إنتاج حاجاته إنما على اختراع وإنتاج حاجات الآخرين كذلك.

ثالثاً: الإفادة من الاختبارات السياسية والاقتصادية التي عاشها ويعيشها العالم الحديث فندخل في صميم هذا العالم، بدل أن نكون خارجه وكأننا نتربص به وهو يستغربنا باستمرار. ومتى تحررنا من الجفاء والخوف، نقبل على مشاركة العالم المتوحد في ايمانه بالحريات، فنصوغ بدورنا هذه الحريات لا في دساتير حكم تظل حروفاً ميتة، بل في الممارسة السياسية القائمة على الحوار الوطني الحر، حوار المواطنين المتساوين في الحقوق والواجبات، بحيث يجيء قرارهم السياسي قراراً ديموقراطياً مبنياً على توافر خيارات متعددة.

وكي لا يظل كلامي مبهماً أرتأي أن أقدم ولو نموذجاً لما أدعو إليه، أو مثالاً... مع العلم أن من صميم القومية ألا تشبه أمة أمة أخرى، في نموها وسياستها، أو تغدو الحرية نسخاً وتقليداً.

أما النموذج، فهو اليابان.

اليابان التي خسرت حرباً، فتفوقت، في أقل من نصف قرن، على المنتصرين عليها. اليابان التي كانت أكثر منا تعلقاً بالتراث، فأصبحت من أرقى الديموقراطيات. اليابان التي كانت وطن النزعات المحافظة، فصارت عنوان الحداثة في كل شيء!

اليابان التي ارتدت عن استعمار محيطها عسكرياً، بعد أن اختبرت ذلك ثم انهزمت، فإذا اليوم تتهم باستعمار العالم بالاختراع والصناعة... ولا موارد لديها إلاّ الإنسان الحر تحركه الروح العلمية، البرغماتية، التي ندعو أنفسنا إلى انتهاج مثلها. وغني عن القول إن صناعة اليابان أي قدرتها الاختراعية لم تأت فولكلورية متجلببة بالماضي تعزي النفس بالتعلق به إنما جاءت متقدمة على ما كان، حتى الأمس القريب احتكار «العالم الخارجي» أي العالم إياه الذي ظنت اليابان، ولا نزال نحن نظن، أنها ونحن بالطبيعة خارجه.

إلا أن نموذج اليابان ليس كافياً لوحده. ذلك بأن مسألة القومية العربية تظل مسألة توحيدية، بين دول تحاول، من مئة سنة ويزيد ـ وثمة من يقول: منذ قيام الامبراطورية العثمانية ـ تحاول أن تتوحد علها تستعيد هكذا ما كانت عليه.

فهل من نموذج نعرضه، أو يشوقنا التطلع إليه، من زاوية ما استعرضنا من مبادىء؟

طبعاً، وأظن أن الخيار الأنسب هو: النموذج الأوروبي.

فما كان بين الدول الأوروبية من فوارق، تاريخية وجغرافية بل وقومية وعنصرية، قادها إلى حروب أشعلت العالم مرتين على الأقل في أقل من مئة سنة، فضلاً عن الحروب النابوليونية. ومع ذلك، ها هي أوروبا تتخطى هذه الفوارق وذكريات الحروب لتسير بخطى أكيدة نحو وحدة بدأت اقتصادية وتنتهي، في أقل من سنتين، وحدة سياسية. فضلاً عما يقال عن احتمال توسع نطاق هذه الوحدة فتشمل أوروبا الشرقية، بكاملها وصولاً إلى الروسيا، إذا تفككت الامبراطورية السوفياتية.

في وسع لبنان أن يكون صاحب المبادرة في حماية القومية العربية من الدعوات الاسلامية .

فماذا يمنع الدول العربية، المتعثرة وحدتها، كما رأينا، من طور إلى طور، حتى غدت الجامعة العربية نفسها مهددة بالزوال. ماذا يمنع الدول العربية أن تحتذي المثال الأوروبي؟

سؤال بديهي، والجواب عنه بديهي كذلك، وهو أن لا شيء يمنع... أو بالأحرى لا شيء يجب أن يمنع.

لا شيء يمنعنا سوى الخطأ في النظر، أي التسربل بالماضي بدل اعتماد الواقعية المستقبلية. وعندنا، انه، ـ متى استقرت حرب الخليج على سلام ـ سنجد أنفسنا مضطرين إلى اعادة تقويم الوضع العربي، والمضي في خطة جديدة تقلع عن الوحدة الشاملة لتنصرف بنا إلى التوحيد التدريجي، البراغماتي، خطوة خطوة: التبادل الاقتصادي، النقد، التنسيق العسكري، وصولاً إلى علة العلل، أي السياسة؟

ثم ان اعادة التقييم العربي هذه تفترض التغلب على الحالة السياسية الحاضرة، حالة غياب الحرية في الأنظمة العربية، وهذا الصراع الدفين الذي لا نتحدث عنه إلا همساً: صراع العرب العندهم، ولا يقاسمون ولا يوحدون، مع العرب الماعندهم شيء، ويشتهون. أي، بتعبير آخر، من الماضي القريب: صراع عرب الثروة وعرب الثورة.

وإذا كنا، رغم ذلك، لا نزال ندعو إلى التشبه بأوروبا، فلأمرين متصلين بحرب الخليج:

أولاً: إن الحرب، ولو لم تقع، ستبدل مجتمعات الأغنياء، واقتصادهم كذلك، ثم أنظمتهم السياسية.

ثانياً: إن عرب الثورة، هم كذلك، تهز الحرب منطق أنظمتهم وتحالفاتهم بما سيدفعهم إلى مزيد من الانفتاح.

أملنا أن تهب رياح حضارية، حيث نخشى الخراب، فنصير نعالج قضية الوحدة ـ كقضية ـ بمثل ما عالجت به أوروبا قضيتها. أي بالمفاهيم الحضارية العملية العلمية المستقبلية، فتغلبت على وزر الأحلام المزعجة، حيث تعطل الأحلام الملاح عقلنا والمنطق.

نعود نلخص النظرة العربية المستقبلية التي ندعو إليها، قبل الانتقال من التلخيص إلى شيء من الكلام عن لبنان. منطلق النظرة أن نقنع أنفسنا بأن ليس كل الذي كان يجب أن يستمر يكون أو هو يمكن أن يستمر يكون.

بتعبير أبسط: المستقبل هو غير الماضي. يجب أن يكون كذلك، ولا يمكن أن يكون إلا كذلك، أو نجمد الحياة وتصبح مجتمعاتنا كقوميتنا، لوحة زيتية، وأن من لحم ودم كتلك اللوحات الجميلة التي يقتنيها أغنياؤنا، وبأية أثمان، من الرسامين الاستشراقيين، وكأنها بدائل من تصور المستقبل.

هذا في المنطلق. أما في القواعد: البقاء في الماضي، والتعلق بأهدابه، هو كالطموح إلى تجميد الحياة وتأبيدها حيث كانت. وكأنها مسرحية عتيقة، أو فيلم طويل نعيد عرضه واستعراضه جيلاً بعد جيل.

لا، كلا. سُنة الحياة أن تتغير الحياة. والمستقبلية هي أن نتحكم نحن، بسنن التغيير، ونوجهها صوب الحياة المقبلة على الحياة، حتى لا يتحكم بها، وبالتالي بنا، سوانا.

على أن المستقبل ـ حذار، حذار. المستقبل لا يكون أسطورة جديدة نستلها من بطون التاريخ لنطلقها كالصاروخ في الفضاء الكوني.

المستقبل لا يكون ـ حذار، حذار. المستقبل لا يكون بإعادة اختراع الماضي، أو، كما يحلو للبعض أن يحلم، بإعادة صناعة الماضي.

لا، كلا... الماضي يمضي، ولكن المستقبل حتى يأتي ويتحرك ويبقى، يجب أن يتأسس في الواقع، حاضراً وماضياً. فكما لا مستقبل في الماضي ـ أكرر: كما لا مستقبل في الماضي ـ كذلك لا مستقبل بدون الماضي.

وأزيد، مستعيراً المقارنات الدارجة في مجتمعنا الحاضر: خطوط حمراء في التاريخ. فالتاريخ هو الحرية، إنه ملك الأحرار. لا خطوط حمراء في التاريخ. وكذلك لا متاريس. أي لا مواقع يتخذها الإنسان المتطلع إلى المستقبل يقاتل منها، فيرسم بينه وبين سائر الناس خطوط تماس ومعابر للحياة كالموت، ضيقة.

لا، كلا... التاريخ حرية. وهو، كله، ملك الأحرار الذين يتحركون ضمنه بحرية، يرتاحون إلى كل ما فيه، ويفرحون بما يعبّون منه.

عند هذا الحد، يلتقي التاريخ، كما ننظر إليه ـ يلتقي بالجغرافيا نعم، على غرابة التعبير: ثمة بين التاريخ والجغرافيا، في النظرة الكيانية إلى هذا وتلك، مفاصل افتراق أو مفاصل التقاء.

وعندنا، أنه إذا نمت القومية العربية المستقبلية وانطلقت في تاريخيتها، فإنها إذ ذاك، بحكم منطق الحياة، تنطلق كذلك في البعد الجغرافي حيث لا خطوط حمرا كذلك، ولا متاريس نتقوقع خلفها.

وبالتعبير المبسط، الرسالة العالمية، للقومية العربية، التي طالما حلمنا بها وتحدثنا عنها ونحن نتغنى بماضينا والأمجاد والجمالات. الرسالة العالمية، ولنقل الكونية، الانسانية هذه تكون أو لا تكون تبعاً للبعد التاريخي الذي تتخذ. أي ان الانطلاق الجغرافي رهن بالانطلاق التاريخي، ولعل كليهما واحد.

والعروبة التي نريد هي تلك التي تتحرك، كالفيض عند الفلاسفة الأقدمين، في كل اتجاه. رسالتها إلى العالم رسالة تفاعل وعطاء، تأخذ لتعطي، تأخذ المنجزات تصهرها وتهضمها وتبلورها، ثم تعود تعطي من أخذت منه حقوق المشاركة في إنتاجها والإنجازات.

تلك هي، تمييزاً عن الرومنسية التي تشلّنا بجماليتها، النظرة البراغماتية التي ندعو إليها، في البعدين المتكاملين، التاريخي والجغرافي. ولمن يهوى السجع الأدبي هذا الشعار: ما نأخذه من الزمان نعطيه للإنسان.

* * *

لكن ماذا عن لبنان والقومية العربية المستقبلية؟

يحضرني هنا قول جبران خليل جبران الشهير: «لكم لبنانكم ولي لبناني». لا، يقول لبنان، أو نحسبه يقول، بل: «لكم عروبتكم ولي عروبتي...».

من هنا نبدأ.

ويحضرني استشهاد آخر، قاله المتنبي عن مصر، ولعله الآن أكثر انطباقاً على لبنان:

«كأن الفتى العربي فيها
غريب الوجه واليد واللسان»

ترى، هل فقد اللبناني عروبة الوجه واليد واللسان التي كان ميثاق ١٩٤٣ تأكيداً لها، ثم جاءت المواثيق المستحدثة تزيد في التأكيد والتعريب؟

من أين نبدأ؟

أولاً: من أن لبنان، في القضية العربية، وطن نهائي لكل أبنائه في وسعه الآن، في اطار التقلبات العربية المأسوية، أن يقارب أدق المواضيع متحرراً من كل خوف وبغير مركبات، شرط أن يعرف هو كيف يعزز ذاتيته ثم سيادته.

ثانياً: وحده لبنان يقدر، بعد كل الذي أصابه والتضحيات، أن يأخذ مبادرة انقاذ العروبة من المفاهيم الماضية التي تمنعها من التحرك عملياً، تجاه المستقبل، ليجعلها تكتسب بعدها التاريخي والجغرافي.

ثالثاً: الهوية العربية لم تعد مشكلة في لبنان أو خطراً عليه. إن هي إلا بحث نظري عقيم يجب تجاوزه. وفي الزمن الذي يعاد فيه النظر، بكثير من العنف عند سوانا، في تحديد القوميات ومتى تكون للقومية دولة واجبة الوجود ومتى لا تكون، ومتى تنفجر القومية الواحدة قوميات، ومتى توحد الدولة الأمم ومتى لا توحد. في هذا الزمن بالذات، يجب أن يقوم في لبنان من يطوي صفحة التنظير في الهوية اللبنانية وحلقاتها والصفات ليعزز حقوق لبنان على العرب. ذلك بأن المحتوى الحضاري للبنان هو عروبة المستقبل وهي عروبة أشد أصالة من كل العروبات المستحدثة أو المكلسة كالقبور عند سواه.

رابعاً: لأن لبنان، دون سواه من الدول العربية، رفض ـ ولرفضه هذا أبعاده ـ نظرية الوطن المسيحي... ففي وسع لبنان أن يكون، من جديد، صاحب المبادرة في حماية القومية العربية من الدعوات الإسلامية إذا كان المقصود منها ايجاد دولة دينية بديلة من العلمانية العربية. علماً أن في كل مسيحي عربي عريق بعداً إسلامياً غالباً ما تحسسه وسقاه وأينعه أكثر من المسلم العربي. ولا نخال أحداً غير اللبناني العربي يقدر أن يدرك كم أن القربى التي بين المسيحي العربي والمسلم العربي هي أعز وأقوى، في مملكة الإنسان، أي في الوطن، من القربى التي بين المسلم العربي والمسلم غير العربي. هذا طبعاً بمنظار المستقبل، إذا أردنا ألا تظل العروبة ماضياً وليس تاريخاً مقبلاً على الحياة.

في كل مسيحي عربي عريق بعداً اسلامياً غالباً ما تحسسه وسقاه وأينعه أكثر من المسلم العربي.

خامساً: بالمقاييس العملية، بل العملية جداً: ماذا تراه يكون الأقوى، بعد الاختبار اللبناني الأليم: الحياة المشتركة المفروضة علينا، أم النظريات التي تفكك عرى الحياة وليس عندها بديلاً من الحياة إلا الموت والفناء؟ وماذا نريد للبنان، ومن بعده، ومن عنده للعرب: فلسفة للحياة، أم هذا اللاهوت السلبي الإسمه «الابوفانيكي»، وهو يقود دائماً إلى العدم حتى في الشؤون الدنيا؟

إن ما بين الله والإنسان، وما بين الإنسان والتاريخ لمختلف جداً. أو يعقل أن يريد الله نهاية الناس لكي يرفض الناس بدورهم الدعوة إلى تلاقي الأديان؟ ثم إن بين الله والتاريخ تعاقداً أعظم من إدراكنا ولا قبل لنا على تسييسه. فبأي حق؟ وبأي حق، وأية معرفة نجيز لأنفسنا أن نقيس فعل الله بالتصرف الإنساني؟

حسبنا قومية تؤكد، ولا تنفي، الحدوث الإلهي والحضور الديني والتلاقي عند عبادة الله الواحد الذي ليس في متناولنا أن نغير طبيعته، ولا أن نكتنه إرادته التي جعلتنا أن نكون معاً. «ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة». □

ترجمة الشعر



عيســـى فتـــوح

■ هل نستطيع ترجمة الشعر؟ واذا ترجمناه فإلى أي مدى يمكن ذلك؟ واذا ترجمنا الأفكار فهل نحن قادرون على نقل الموسيقى اللفظية التي هي أهم عنصر من عناصر تكوينه؟ من هنا جاءت صعوبة نقل الشعر من لغة الى لغة أخرى، ذلك لأن المترجم، مهما سما بيانه، وكان متمكنا من اللغة المنقول منها واللغة المنقول اليها، فانه يظل عاجزا عن نقل الايقاع اللفظي والتناغم الصوتي.

واذا ترجم الشعر فهل يجب ان يترجم شعرا او نثرا؟ وأيهما أصدق في التعبير عن الأصل الشعر او النثر؟

لا شك في ان الشعر اذا ترجم شعرا، بقي يحافظ على شيء من موسيقاه، لكن تقيد المترجم بالوزن والقافية، لا بد ان يبعده عن المعنى المراد، أما اذا ترجم نثرا، فهو يفقد جانبا كبيرا من هذه الموسيقى، أما المعنى فيظل قريبا من الأصل، بسبب الحرية الممنوحة للناثر.

لعل العرب القدامى كانوا أول من أدركوا صعوبة ترجمة الشعر الى لغتهم، فأحجموا عنها، ولم يهتموا بترجمة روائع الشعر اليوناني او الروماني او الفارسي، ولم يفسحوا لها مكانا في آدابهم، في حين أقبلوا على ترجمة تراث هذه الأمم في الفلسفة، والطب، والفلك، والرياضيات بنهم لا يرتوي، باذلين في سبيل ذلك الجهد والمال، فعرفنا عن طريق تراجمهم فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطو، لكننا لم نعرف الياذة هوميروس، وانيادة فيرجيل، وشاهنامة الفردوسي، وروائع سوفوكليس، وهزيود، وسافو، وهوراس، واوفيد وغيرهم.

يقول الشاعر الانكليزي بيرسي شللي: «كل شعر سام لا يحدد. قد نزيح ستارا إثر ستار، ولا نصل الى جماله الحقيقي، فماذا يبقى لنا من الجمال الذي يعنيه الشاعر اذا ترجم هذا الشعر؟». وقال أيضا: «الشعر ضرب من العبث، ومن يحاول ترجمة شاعر الى غير لغته، كان كمن يلقي بنفسجة في بوتقة ليكشف أسرار لونها ورائحتها، ونسيج العناصر التي تتكون منها. فلغة الشعراء تظهر دائما بلون خاص وموسيقى لها صداها، وبدونها لا تكون شعرا».

ويقول بول فاليري: «الناثر يمشي مشيا، والشاعر يرقص رقصا، وهل يكون الرقص بلا وزن؟ وأين الايقاع الذي ينفق الشاعر ساعات وشهورا لاحداثه اذا ترجمت شعره الى غير لغته؟».

من هنا ندرك مدى صعوبة ترجمة الشعر حتى بالشعر، فكيف اذا ترجم نثرا عاديا خاليا من أي قيمة موسيقية؟ أفلا يتحطم الإيقاع، ويتلاشى الجَرْس، وينقلب الرقص الخلاب مشيا رتيبا مملا؟ لعل مارون عبود كان أكثر النقاد تشددا في ترجمة الشعر حينما أشار الى ان الشعر لا يقاس بالترجمة، وكل قطعة فنية في كل أدب تذهب بروعتها ترجمتها. خذ الشعر الجاهلي وترجم منه ما شئت، ثم قل لي ماذا أبقت الترجمة منه. وهذا هو القرآن الكريم، ألم تفقده الترجمة شيئا بل أشياء من موسيقاه؟ وهاك مثلا ترجمة المستشرق كليمان هيوار لشعر عنترة، فهو يقول ان عنترة هو القائل: «اننا ندور كما تدور الرحى على قطبها، بينما سيوفنا تتفتت على رؤوس محاربينا».

أعرفت أي بيت ترجم من شعر عنترة؟ وهل بقي شيء يقال له شعر؟

ان أغلب المترجمين الذين ينقلون الشعر إنما يهتمون بالأفكار، ولكن متى كان الشعر أفكارا فحسب؟ وينظرون الى ما قال الشاعر، لا الى كيف قال، كأنما الشعر يقوم بمعناه دون مبناه.. ان فيه بالاضافة لذلك، روحا وفنا وموسيقى وعاطفة. فلو حاول نقلها لفشل، وهبه استطاع ان ينقل كل شيء، فهل بمقدوره ان ينقل الكلمات المسوقة، والتعابير المنغومة؟

ولو قارنا المقطع التالي من شعر فرلين بترجمته العربية، للاحظنا كيف اضطربت الموسيقى وتشوشت، رغم الجهود المضنية التي بذلها المترجم، ليخرج العبارة العربية بنفس مستوى العبارة الفرنسية:

التأوهات المتمادية — Les Sanglots Longs
لكمانات الخريف — Des Violons
De L' automne
تجرح قلبي — Blessent mon coeur
بحزن رتيب — D'une langueur monotone

في الشعر لغة خرساء تتفاهم بها الأرواح، فهي كموسيقى (فندلسون) غير الناطقة التي يفوق تأثير ألحانها قوة الكلام... الشعر والموسيقى روحان في جسد واحد، فحسب الموسيقى ما فيها من الشعور، وحسب الشعر ما فيه من النغم، وما من شك في ان نقل أيّ منهما خسارة كبيرة للآخر. للموسيقى معنى لا يقل عن معنى الألفاظ نفسها، وهذا هو السبب في ان اللفظ الرنان يحمل في طياته إيحائية غريبة، يمتص الانفعالات الفائضة، والأحاسيس الخفية المبهمة، اذ كثيرا ما تعجز اللفظة المجردة عن حمل شحنات التوتر الحاد.

واذا ما قرأنا قول الشاعر خليل مطران:

عودي يا ليالي أمسنا عودي — وجددي ذكر محروم وموعود

لاحظنا كيف ان حروف المد استطاعت ان تفصح عن حسرة الشاعر، حتى لكأنها صرخات أسى، وحرقة وندم على ما فات ولن يعود، فهل ثمة ترجمة قادرة على نقل الجو المأساوي الذي أشاعته حروف المد المطلقة؟

أديب من سورية، يكتب الدراسات الأدبية والنقد الأدبي، ويهتم بالترجمة، وخاصة ما يتعلق بالقصص المكتوبة للأطفال.

يقـول آلان: «الشعـر أخـو المـوسيقى، بمعنى انهما نشـآ معـاً، بعد الرقص، فكان اتحاد الموسيقى والشعر». والشعر الغنائي يشبه الموسيقى في التكرار وترجيع القرار الذي يزيد المعنى قوة، ويجذب الانتباه من السامع الى الموضوع الرئيسي. وهو يشبه الموسيقى في دلالة الأصوات على المعاني، بحيث ان السامع يفهم المعنى من الرنة والوقع، وان هو لم يفهم الألفاظ تمام الفهم. الا نحس بحركة الجواد في قول امريء القيس:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبل مدبرٍ معا　　كجلمود صخر حطّه السيل من علِ

ونسمع صوت اصطكاك الأسنان في تتابع حروف الراء والضاد في قول البحتري يصف الذئب الجائع:

يقضقض عصلا في أسرتها الردى　　كقضقضة المقرور أرعده البرد

وما قولك في كلمات: يقضقض، قضقضة، المقرور، أرعده، البرد؟ أفلا توحي بالارتجاف والاضطراب؟

ومـا رأيك في حالـة الفخر، والأبهة، والفخامة التي شاعت من تتالي حروف الضاد في قول بشار بن برد:

اذا ما غضبنا غضبة مضريـــة　　هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما

وفي الأبيات التالية للشاعر الفرنسي ألبير سامان نسمع ـ كما تقول روز غريب ـ زفرة متكررة، ورجاء صارخا يتردد تباعا في المقاطع الطويلة الرنانة التي تعقبها أصداء كأصداء النواقيس:

Oh S'en aller sans
Violence
S'evanouir sans qu'on
Y pense
D'une supreme de'faill -
ance
Silence Silence
Silence

وللموسيقى ـ كما للصور ـ أهمية كبرى عند الرمزيين، فالشعر في نظرهم صور موسيقية لها قوة الموسيقى التعبيرية وتأثيرها. على ان بعض الشعر الـرمـزي حر لا يتقيد بوزن. ومن هنـا نرى ان الشعـر لا ينفصـل عن الموسيقى، والتكرار المتسق، وان هو انفصل عن الوزن.

بعد ان بينا العلاقة الوثيقة والوشيجة بين الشعر والموسيقى، أفيجوز لنا ان نقول ان الشعر قابل للترجمة؟ ان في اللغة ـ كل لغة ـ أشياء دقيقة لا يدركهـا حس المترجم، ولا يستطيع ان يحيط بها الا الشاعر نفسه، وقد يتعذر عليه أحيانا ايجاد اللفظة المناسبة، او الصورة المقابلة، ان هو حاول ترجمة شعره... مع ان إحساسه ظل هو نفسه إزاء المشهد المعبرَّ عنه.. وفي مثل هذه الحال لا يجد مناصا غير الاقلاع عن الترجمة، والاقتناع بعدم جدواها الا في الحالات الضرورية جدا.

رب معترض يقول: نحن في عصر تمازج الثقافات وتبادلها، فكيف ترانا نستطيع الاستغناء عن الروائع الشعرية الخالدة التي تركها العباقرة؟ وهل يجب ان يتعلم الانسان جميع اللغات الحية ليقرأ الشعر؟ هذا أمر مستحيل.

وجوابي هو أنه يجب ان نقتصد في ترجمة الشعر، والا يضطلع بها الا المقتدرون المتمكنون، لأن عملية الترجمة شاقة وعسيرة، لا يقدرها الا من عاناها، وعرف مقدار الجهد الصادق الذي يجب ان يبذله، لتأتي الترجمة مقبولة الى حد ما.

ان المامنا بعدد من اللغات الحية لا بد من ان يساعدنا على قراءة هذه الأشعار باللغات التي كتبت فيها. وكم ثم من فرق بين ان نقرأ قصيدة مكتوبة بقلم الشاعر، وبين ان نقرأها منقولة من لغة الى لغة الى لغة. أفلا تصلنا في النهاية ممسوخة ومشوهة؟ □

رياض نجيب الريس:

وثائق الخليج العربي
(١٩٦٨ ـ ١٩٧١)
طموحات الوحدة وهموم الاستقلال
٧١٢ صفحة

الخليج العربي ورياح التغيير
مستقبل الوحدة والديمقراطية في الجزيرة العربية
٩٤ صفحة

المسيحيون والعروبة
مناقشة في المارونية السياسية والقومية العربية
١٢٨ صفحة

العرب وجيرانهم
الأقليات القومية في الوطن العربي
١٣٠ صفحة

جواسيس العرب
صراع المخابرات الأجنبية في العالم العربي
٢٨٨ صفحة

شخصيات عربية من التاريخ
أحاديث مع رجال من الماضي
١٢٨ صفحة

يصدر:
قبل أن تبهت الألوان
ربع قرن من الكتابة الصحافية



RIAD EL-RAYYES
BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

الخطان المتوازيان



ليلى عسيران

■ الدنيا شتاء، والطقس بارد في لبنان، وأنا بعيدة في بلد آخر، لا أدري لماذا استفقت باكراً، مكدرة وأشعر بالانقباض. ثم سمعت الخبر: انفجرت الطائرة في الجو، وسقط فلان في البحر، ولم يعثر على أي أثر منه.

كنت بعيدة، أميالاً وأميالاً عن مكان الحادث، وكان فلان عزيزاً على قلبي، ففجعت، وجمدت، ثم رحت أمشي، وأمشي على غير هدى في شوارع القاهرة غير الممهدة بالاسفلت، بل هي معبدة بحجارة ذات مربعات قديمة. وتسقط قدماي على الحجارة وكأنها تقع من أعالي الطائرة.

لم أفهم الموت هكذا، اسمع صداه من وقع خطواتي، وخطوات هذا الغريب الذي اختار أن يمشي معي في خط متعرج طويل، دون أن يفهم من هو فلان الذي مات، وما أهميته عندي، ولا مدى مودتي له.

تجاورنا نمشي، وكل منا صامت، هو الغريب في ذاته، وأنا أعايش موتاً لا أصدقه.

***

انبثق هذا الغريب فجأة في أيامي، وفي تلك الليلة التي سمعت فيها نبأ فاجعة الموت، وجدته مثلي، حائراً في خطواته.

مشى في دربي، وأنا أحس بظلام الدنيا الباردة حولي. كنت أشعر بوجوده في طريقي، في مأساتي. من استغرابي أن فلاناً من الذين يستطيع الموت أن ينالهم، غير مصدقة، ملتاعة، مكتئبة، مكتوفة اليدين، معقودة اللسان.

الدنيا باردة، الهواء يلسع، وشعوري ساخن ببرودة. تأتيني من خطوات الغريب حرارة، وأواصل السير دون كلام. لم أعرف آنذاك إن كان الغريب نقطة الشمس أم دفء الكون. هل يذوب جليد الموت بوجوده؟ أم تستعر الغربة في نفسي؟ فإحساسنا بالموت ليس واحداً. الا انه من حيث لا أدري، بدأ لقاء ما، فيها بيننا.

آنذاك كنت أشكو من الزحام. كنت كبيرة الحجم، جثة ضخمة، وأردت أن أهرب من الموت، وأخبره أني برميل هائل مكدس بالناس. كنت ملأى بالناس، كل أنواع الناس، ببقايا الناس، بابتداء الناس، باستمرار الناس. آنذاك لم يكن قد مضى دهر بيني وبين الناس حتى يتبدلوا. لم أكن بعد قد تعرفت الى موت الناس. الشباب في زمن اللاحرب، لا يدركون فجيعة الموت. الموت عندنا كان المستحيل، أو الأمر الذي لا نفكر به الا عندما نتساءل ماذا نفعل على وجه البسيطة، نسير على الأرض دون أن نسقط، نتبين تضاريسها ومتاهاتها، ومفاجآتها غير المنتظرة. كنا نكتشف. ولكن كيف نفهم الموت وهو لم يحدث لآبائنا وأمهاتنا وأخوتنا وأصحابنا؟

أنا وقتها، لم أكن أنا، أصبحت الناس الذين ملأوا عقلي وأحشائي وأيامي، ينهمرون من عيني، يتعلقون برجلي ويتمسكون بقدمي. لقد قيدوا أنفاسي، وأزهقوا روحي لشدة ما استهلكوها، واستمروا في صدام حثيث بخطواتي. لم أعرف في البداية كيف

ليلى عسيران كاتبة من لبنان آخر ما صدر لها رواية «الاستراحة»

التخلص منهم، وكادوا أن يسببوا لي شللاً تاماً.

كنت أتوجع بالسؤال كيف اتحرر منهم، وأكتشف ذاتي بدونهم. ورحت أفكر بحيلة لأتخلص من الناس الذين ينهمرون مني بلا ذكريات، بلا معنى، لعلي أعود فأمشي دون أن أتعثر بهم وأنا أنقل خطواتي في مسيرة الحياة.

وأصبحت مسيرتي تتخبط، وتتوالى ببطء عندما فوجئت بخبر موت فلان، وهذا الغريب حديث في دربي، وكأنه ليس من أولئك الناس، أو كأنه قد انبثق في حياتي ليزيل عني زحمة الناس.

كان هؤلاء الناس انواراً تكاد تعميني، وألواناً تفقدني الرؤية الواضحة، كانوا الألوان الأفقع في الدنيا: الأخضر الصارخ، الأحمر القاني، الأصفر الباهر، ثم ذلك الأبيض اليابس حتى الممات. إنها ألوان تنطفىء، تضيء، تختبىء ثم تعود وتظهر وتشتعل، وهذا الغريب يمشي على بعد مني، أراه بين الناس، وأتبينه بالرغم من الألوان.

لطالما شعرت أني على وشك الاحتراق من وهج الألوان، فهي تلسعني، وكان يخيل اليّ أني اتحول من لون الى آخر، ومن انسان الى آخر، تخطفني الحياة، وأنا أسير فيها بلهاء منصاعة لحركة غيري، وايقاع غيري، وأتيه في لولبية الكون، كالكرة المطاطة المثقوبة، ومنها يسقط الناس، ويدخل آخرون، وتتوهج الألوان، وأصطبغ بها، وأحاول أن استنبط معناها، وأدرك مغازيها.

وكان يخيل اليّ أن اللون والانسان ينقلاني كالقوة السحرية الى الأعالي، الى أسرار الأرض، فأعب وأعب من الدنيا، ثم فجأة ألقاني في الحضيض حين أتطلع حولي، ولا أجد أحداً.

ويلفني اللون الأبيض البارد الحزين.

عندما أحسست بوجود هذا الرجل الغريب في طريقي، كنت مشدودة بغموض الموت، وبفوضى الألوان وتنوع الناس. كنت مأخوذة بحركة هذا مع ذاك، أحاول أن أتتبعها لعلّي أفهم ماذا يحدث حولي. وظل ينتابني احساس غريب هو أني في الحقيقة وحدي، وأني من جراء وحدتي أتحسس تلك الكثرة من الناس والألوان فيّ، وكأن فوضى الألوان والبشر ليست سوى كابوس يمر بي. بعدها حط عليّ الموت بلا قرار مني.

واستمر شعوري بهذا الغريب الذي لا أراه دوماً الى جانبي، فأفتش عنه خلفي ولا أجده، أواصل البحث أمامي، ويكون قد اختفى، يمر طيفه، وأسقط على نفسي، في نفسي برميلاً هائلاً، مع تصادم اللون والانسان وغربة الموت.

كان لا بد من صدام في ما يحدث لي، بيني وبين دنياي المتشابكة، وبدأ فعلاً العراك بيني وبين البرميل، وفجأت سمعت صوتاً.

صوت واحد، انبثق من فوضاي ومن عذابي. صوت لم أكن قد سمعته من قبل، رغم كل الضوضاء التي عشتها. وفوجئت، تماماً ليقيني أن الصوت يخرج من هذا الرجل الذي انبثق فجأة في حياتي.

أوقفني الصوت عن سيري البطيء... اكتشفت أن تحت قدمي قطعاً من ألواح المرايا المكسورة. وانقشعت معالم الطريق الذي أمشي فيه، بعد أن تبين لي أن ما تحت قدميّ هو زجاج مرايا تعكس لي نتفاً متراوحة من وجه الرجل الغريب، وظهرت ملامح براءته.

انساب الى سمعي صوت خطواته هو، فلم أعد صماء عن حركته، وأيقنت أن عالمنا المرصوف بالمرايا ربما يكشف له بعض أوصافي، لعله، فيما بعد، يصل اليّ ويراني.

شغلني وجوده وألواح المرايا المفتتة تحت أقدامنا عن برميلي المكدس بالناس والألوان. وانهمكت أبحث عن هذا الغريب، وقد باتت ملامحه منتشرة في كل مكان عبر فتافيت المرايا، غير أني فقدت مكاني، ولم أعد أعرف أين أنا منه، وخيل اليّ أن دربي لم يعد مرة أخرى دربه. صحيح أننا كنا نسلك طريقاً واحداً، ولكن، الى أين؟ اين يا ترى هما دربانا؟

وأنصت الى صوت خطواته، فإذا بها قريبة، فأيقنت بسرور أنها صدى خطواتي، وأحسست أخيراً أنه لم ينبثق في حياتي عبثاً، وأنه يمشي في طريقي... غير أنه يسير بموازاتي.

لقد كنا خطين متوازيين.

عندها بدأت أتبين ملامحه.



وأدركت أن الصوت الذي سمعته فجأة، وأنا اتخبط بين ناسي وألواني، لم يكن سوى صوت صراخه هو. دوي مذهل خرج من فيه، هو صوت استغاثة طفل، تتدفق من أعماقه حادة متواصلة، تنطلق من آهاته. وتتقطع مع تنهيداته. شعرت به يتنفس، شعرت به يتكلم، شعرت به يبوح لي أنه قضى حياته كلها يسرح في أصوات الدنيا وهو يحسها فارغة من أي محتوى، وخالية من الناس. لم يكن يرى الناس، ولا يحس بهم، ولا يسمع أصواتهم. عاش فراغاً رهيباً، يتهادى اليه من بعيد صدى مئات وألوف الناس والأشياء.

واختلط الأمر عليه، حتى بات لا يميز الشيء عن نفسه، أو الصوت عن الصدى، وتمازجت في وعيه، عبر السنوات الطويلة، أصوات الدنيا بأسرها، وتآلفت، الى أن باتت تأتيه كصوت واحد موحد صاف... هو استغاثة طفل. فعرف أن ولادته قد بدأت.

وهكذا حدث لقاؤنا الأول. توصلنا معاً أن نسمع صوت ألواح المرايا المكسورة تحت أقدامنا ولم يفلح زحامي ولا صوت ولادته، ولا صوت المرايا المفتتة تحت أقدامنا، في أن تتوحد دربانا وأن يصبحا طريقاً واحدة.

وجرجرنا الزمن لنبقى كل على حدة، دربي بموازاة دربه. أنا تنتهي مني الناس، وتبهت الألوان، وهو يلتقط أنفاسه رويداً رويداً، حتى خف صراخ الطفل الصادر من أعماقه. غير أن الزمن كان يستوقفنا لماماً، أنظر اليه، ويتطلع اليّ، أهفو اليه، ويتقدم نحوي، لكن الحائط يرتفع ولا ندري كيف، أو لماذا. كل ما نعرفه أننا خطان متوازيان، أحس بوجوده ويحس بوجودي، وأتساءل هل حادثة الموت المفجع تفرقنا؟

استرخى الزمن، وصعدت مسيرتنا نحو النضج، وكأن الحركة نضبت مني، والصراخ تعب فيه، وانقلبت الفوضى التي عذبتني الى هدوء، وتحولت حيرتي من الدوامة، ودخلت غابة من الفوضى النفسية.

كنا سائرين فوق مربعات الحجارة في مصر القديمة، وأخبرته عن موت فلان. مد يده اليّ، فالتقطها، تجاورنا في موت لا يفهمه، ولا أصدقه أنا.

مسح دموعي بلمسة حب، واقترب مني يقبلني، فجاءت شفتاه باردتين من الموت الذي يعشعش فيّ. هو لا يفهم صدمة الموت عندي، لم يمر عليه مثيل لها، فظل ضمن جدرانه، وبين أسواري، ونقطة حزني التي فاض بها عليّ ليست الا بحر الصدفة التي جمعتنا.

تجاورنا، ولم نعد بعد تلك الليلة ذات انساني الأمس، نبتت بيننا همسة، هي الجوار ولكني لم استطع أن اتسلقه لأصله، ولا هو عبر جدار لوعة الموت ليقتحمني. والصديق الذي مات، ألم يمت لوحده؟ في خربة الصقيع مع الأسماك؟

هكذا هي الحياة.

كلّ مفرط في غربته، كلّ متمسك بذاته، هل عاش الغريب وجدي الذي تتكون منه أشياء الكون؟ وهل أنتظر معي أن يهل القمر، ويطال النجوم من فوق بناية مهدمة ترنو من «الأغوار» الى القدس؟ هل شاهد الليل ينهمر، فينير خطواتي نحو نفسي، أم كان الليل عنده النوم؟

اليس التوحيد هو الانصهار في مظاهرة لها شعار واحد، بلسعة الغضب والحزن والنقمة الواحدة؟ وهدير الشوق الواحد نحو ما هو أسمى من الانسان الفرد، بل انسان الانسانية المتجسدة في قضية؟

هل عاش حرب وطني مثلما عشت حروب وطنه؟ هل يكفي أن يتفتح النهار علينا ونسير معاً الى المقهى أو النهر أو البحر، أم حواراً نتمنى أن نسمع صدانا فيه، مثلما لم أفهم في البداية صرخة الحياة عندما هتفت استفاقة نضوجه؟



وهناك جذل الفرحة بانتصار واحد، وهيمان الحب، وشغف الجسد، ولوعة الفراق، على ما راح، وتفتت، وأصبحنا ذكريات صبانا الذي داسته الأرجل في المظاهرات، واستشهد من أجل أرض، وقاتل حتى الموت من أجل حرف؟

وانتهى عصر هذه الأشياء، ففي تلك الانسانية عظمة التوحد، وبتشاغل دؤوب يجبيء في الصيف قوت الشتاء، ونستعين بالشمعة وبالمولّد وبرائحة المازوت وبحرائق القاذورات. الرئة عندنا دخان لا نملك ثمنه، لكننا نحب حريقه في رئاتنا أكثر مما نستسيغ القاذورات، وشعارات ترفع سعر المازوت والبنزين، والأغذية.

سألته: أيها الغريب المجاور، هل وجدت نفسك لكي نتوحد معاً ضمن هذه الدنيا؟ أنا عجوز فاضت عليّ مسيرة الحياة، صنعني الوجد والعشق والوله، ودربني النضال، وأسكتتني الحرب، وامتصني المحال.

كنت أصبو اليك لأصبح واحدة في المجرة، ولكني لم أولد شجرة أرز لأصبح واحدة في الغابة، ولم أخلق نخلة لأصبح رملة في صحراء شاسعة محررة لا ينتهي فيها السراب.

قال لي الغريب: ولكنك كل هؤلاء لأنك الانسان. أجبته: لكنني لست الانسانة، فرجاني أن آخذه اليّ لنصبح الانسانية، فرجوته أن يضمني اليه لعلي انسى الانسانية، فتلك مطلقات يستعملها الفلاسفة عندما ينظرون الينا من عوالمهم نحن معشر البشر، لكن الحقيقة من اكتشفها بعد؟ نحن لا نعرف للآن تفاصيل الحقائق، فكيف نصل الى الحقيقة؟

ـ كل واحد يكتشف حقيقته هو.

ـ كيف نلتقي في حقيقة واحدة، أنت من بلد وأنا من بلد؟

ـ ألم تقولي سابقاً أننا من بلد واحد؟

ـ وهل توحد أبناء وطني ووطنك، طالما كل فريق يجري خلف رموزه وشعاراته؟ أهدافنا لم تعد واحدة. كانت رؤيانا حلماً، وهي حلم وستظل حلماً، ما دامت الحقائق غامضة، مكبوتة، واختلاف الرأي ليس معركة أنفاس، بل هدير مدافع حربية.

ـتطعميني عذابك، ولا أستطيع أن أمسكه.

ـ وأنا التي سحقته؟ ليأخذني قارب الأيام حيثما يرسو، فأنا آخر قطرة ماء في الوجود فمن أين سيولد النهر والبحر والمحيطات؟

ـ أنت خمرة عتيقة.

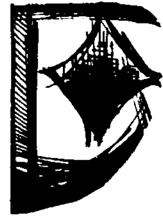
ـ أنا يباس كاللون الأبيض. أنا انفضضت، وانتهى مجلسي في هذه الدنيا. أنت بجواري، وأنا بجوارك، هذا كل ما تبقى لنا.

* * *

ذات يوم فاجأني الغريب بموته، وانقطع الحوار بيننا، لكن الجوار باق ولو على مقربة من الموت، وحده المطلق، أثبت كينونته، وتركني أنتظر. □

سيرة جواز سفر

غالي شكري



■ كعشرات الملايين من العرب في مختلف أنحاء العالم لم أصدق عينيّ وأنا أشاهد الرئيس السادات في التلفزيون يهبط من سلّم الطائرة على جزء من أرض فلسطين المحتلة.

كانت لدّي كالكثيرين قناعة راسخة بأن هذا الرجل يمكنه ان يفعل «أي شيء» دون أن يرف له جفن، ولكن هذه «الفِعْلة» لم تخطر على بال. وكنت قد رأيت وسمعت السادات بنفسي في سالزبورغ (حين سافر الى النمسا لملاقاة الرئيس الأميركي غيرالدفورد ووزير خارجيته هنري كيسنجر) وهو يقول للصحفيين: إننا نبحث في فك الاشتباك الثاني على جبهة سيناء، وقد نتوصل ذات يوم إلى انهاء حالة الحرب بيننا وبين اسرائيل، أما السلام النهائي أو ما يسميه احدكم بالصلح فإنه من شأن جيل مقبل، وليس من شأن جيلنا.

كان ذلك في تموز/ يوليو، تموز ١٩٧٥ بعد ثلاثة أشهر فقط من المباحثات التي لم تصل الى حلّ مع كيسنجر في مارس/ آذار في مدينة اسوان. وكنت أقيم في لبنان حين أوفدتني جريدة «المحرر» الى النمسا لتغطية اللقاء المصري ـ الاميركي.

وشرعت منذ ذلك الوقت في التفكير والاعداد لكتابي «الثورة

المضادة في مصر». كنت أقيم في بيروت بصفة دائمة منذ بداية عام ١٩٧٣ حين قامت «لجنة النظام بالاتحاد الاشتراكي» بفصل اكثر من مائة كاتب وصحفي من اعمالهم لاشتراكهم على نحو أو آخر في حركة الطلاب والمثقفين عام ١٩٧٢ (وكان السادات قد تعلل بالضباب ـ أي الحرب بين الهند وباكستان ـ لتأجيل قرار الحرب). وحين توجهت الى بيروت في السادس من مايو/ أيار ١٩٧٣ كان قد سبقني اليها محمود عزمي المتخصص في الشؤون العسكرية وبكر الشرقاوي الكاتب المسرحي والسينمائي وميشيل كامل الكاتب والمناضل السياسي. ثم انضم الينا سمير كرم المتخصص في الشؤون الدولية وكذلك نبيل زكي. وفي البحر البيروتي العربي الذي أتاح لي السباحة الحرة كان هؤلاء هم الصحبة المصرية التي أطلعها على اخباري وأفكاري أولاً فأول. ومن ثم فقد اطلع ميشيل كامل وسمير كرم على «مشروع» كتابي «الثورة المضادة» وبعض مسوداته التي واكبت الأحداث حتى التوقيع على اتفاق فك الاشتباك الثاني بين الجيش المصري والقوات الاسرائيلية في سيناء. وعلّق سمير كرم بعد قراءة أحد الفصول: بذلك لن تستطيع العودة الى القاهرة، لقد هدمت كل الجسور.

لم يكن لي نشاط سياسي خارج الكتابة. ولكني في الكتابة لم اتوقف عن النشاط السياسي كناقد. دخلنا منطقة الزلازل في صيف ١٩٦٧، ولم يكن مجيء السادات الى الحكم إلّا واحداً من هذه الزلازل، فهو على نحو ما من نتائج الهزيمة ومن عناصر مقدماتها أيضاً. وكنت قد اعتدت على تسريب مقالاتي ذات الطابع الثقافي ـ السياسي الى بيروت ودمشق وبغداد منذ منتصف الخمسينات الى بداية السبعينات. وكان السادات قد استقطب ضده قطاعاً طويلاً عريضاً من المثقفين يبدأ من توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ولويس عوض وثروت أباظة ولا ينتهي بالأدباء الشباب والفنانين من كل اتجاه وجيل. وصدرت البيانات الشهيرة وقامت المظاهرات الكبرى واشتعلت الجامعات والساحات العامة.

لم يكن لي نشاط سياسي خارج الكتابة ولم اتوقف عن النشاط السياسي كناقد

وشاركت كغيري في هذه الحركة العارمة، وقد سجلتها في فصل عنوانه «من أوراق الخطوة الأولى للثورة الثقافية» نشرته مجلة «الأديب المعاق» العراقية. ولم يكن «العدد» قد وصل إلى القاهرة حين اتصل عبد القادر حاتم نائب رئيس الوزراء ووزير الاعلام بالاهرام ومجلة «الطليعة». وقد تسبب هذا الاتصال في حرج بالغ لجميع الأطراف. ولكن هذا «الفصل» أصبح في مقدمة فصول «الثورة المضادة في مصر». وحين علّق سمير كرم بأنني قطعت كل الخيوط ولم يعد وارداً أن أدخل القاهرة شعرت كما لو أنه يعيد على مسامعي خبراً قديماً، إذ أن بيروت كانت منذ وصلت إليها قد أزاحت دفعة واحدة كل القيود التي كانت تكبلني سواء من داخلي أو من خارجي، قيود الحرج والحذر والوظيفة. وكان هذا التحرر المفاجيء سبباً في «الاندفاع» و«الانطلاق»، مما دفعني الى بناء احوالي في لبنان على أساس الإقامة الدائمة، ولم أكن أفكر في احتمالات العودة الى القاهرة حين صارحني صديقي باستحالتها.

واقبلت الحوادث المعروفة: وصول الحرب في لبنان الى نقطة يصعب معها العناد والبقاء، فتوجهت إلى فرنسا في النصف الثاني من عام ١٩٧٦ ولم تمض شهور قليلة الّا واشتعلت مصر بانتفاضة ١٨ و١٩ يناير (كانون الثاني) ١٩٧٧. وهي الانتفاضة التي توجت تمردات متلاحقة للعمال في المصانع والطلاب في الجامعات والمثقفين في النقابات المهنية والسياسيين في مشروعاتهم التنظيمية، بالرغم من أنها كانت انتفاضة عفوية. وكانت التمردات ردود فعل حثيثة على النظام الساداتي الجديد والمعروف بالانفتاح الاقتصادي والارتباط السياسي بالولايات المتحدة والتقارب السريع مع «اسرائيل».

وأياً كانت برامج السادات وخططه، فإن انتفاضة ١٩٧٧ قد حسمت خطواته نحو الصلح المنفرد مع العدو. وكان هذا المشهد الاستثنائي على شاشات التليفزيون في العالم: السادات ينحني أمام العلم الاسرائيلي.

واكتمل كتاب «الثورة المضادة» على أرض الواقع. ورحت أعمل بطاقة هائلة. وكان محمود امين العالم يسهر أحياناً حتى الصباح وهو يراجع ويلاحظ ويقترح. وهو أيضاً الذي اتصل بدار النشر للطبعة الفرنسية. وكانت دار الطليعة قد حصلت على حق الطبعة العربية الأولى التي صدرت فعلاً في خريف ١٩٧٨.

كانت وزارة الداخلية المصرية حيناً ونيابة أمن الدولة حيناً آخر قد طلبتني وزملاء آخرين (بلغوا ٣٤ كاتباً وصحفياً وأديباً) للمثول أمام المحكمة بسبب ما ننشره في الخارج. وقد تبلبل وزير الداخلية النبوي اسماعيل وهو يكيل لنا الاتهامات أمام البرلمان حتى هددنا بأنه سيقبض علينا بواسطة الاكروبول. وكان يقصد طبعاً الانتربول. ولكننا تمسكنا بالأكروبول.

وبين عاميّ ١٩٧٨ و١٩٨١ كان السادات قد اخترع محكمة جديدة تسمى «محكمة القيم» وقانون جديد يدعى قانون «العيب». وقد اختارت أجهزة الأمن مجموعة من المثقفين والسياسيين المقيمين في الخارج، وقدمتهم غيابياً الى المحاكمة. كان من بينهم ميشيل كامل ومحمود العالم وفهمي حسني وسمير كرم وأديب ديمتري وأحمد عباس صالح وعبد الرحمن الخميسي وعبد المنعم الغزالي. وكنت المتهم السابع بين تسعة عشر متهماً. وكان هناك اتهام عام للجميع بأنهم خلال الفترة بين ١٩٧٨ و١٩٨١ كتبوا في الصحف العربية وأذاعوا من الاذاعات العربية مقالات وبيانات «من شأنها الاضرار بأمن البلاد» و«الاضرار بالمصالح القومية للبلاد». وكانت هناك اتهامات محددة لكل متهم، وقد خصني منها: «أن المتهم السابع قد نشر في الفترة المذكورة مقالات وتصريحات في صحف ومجلات البعث وتشرين والثورة السورية والثورة والجمهورية العراقية والبلاغ والدستور والمحرر والكفاح العربي اللبنانية والوطن العربي الباريسية تحت عناوين مثيرة من بينها: لا سلام مع كامب ديفيد، عروبة مصر وامتحان التاريخ، حارة اليهود في الشرق الأوسط، لا سلام ولا رخاء مع الصلح المزور، شعب مصر العربي لن يتصهين». ثم أضاف الادعاء «أن المتهم هو مؤلف كتاب الثورة المضادة في مصر الذي صدر في العربية وغيرها من اللغات الأجنبية بقصد تشويه مصر وتحقير نظامها وإهانة رئيسها وحكومتها».

وفي الخامس عشر من نوفمبر ١٩٨١ عقدت المحكمة جلستها في دار القضاء العالي بالقاهرة، برئاسة الدكتور احمد رفعت خفاجي نائب رئيس محكمة النقض، وعضوية فهيم عبد الحليم الرفاعي رئيس محكمة الاستئناف ومصطفى عبد الرازق عبد الغني المستشار

بمحكمة النقض وماهر قلاده المستشار بمحكمة النقض. ومن الشخصيات العامة محمود طه زكي رئيس محكمة الاستئناف في القاهرة سابقاً وعبد المنعم مصطفى النيّال رئيس محكمة استئناف المنصورة سابقاً ومحمد عبد المنعم سرور وكيل وزارة الاقتصاد. وبحضور المستشار حسني عبد الحميد معوض مساعد المدعي العام الاشتراكي، وعبد العزيز عمر وكيل القسم الجنائي بمحكمة النقض أمين السر «أصدرت الحكم الآتي: في الدعوة المقيدة بجهاز المدعي العام الاشتراكي برقم ١٢ لسنة ١٩٨١ ـ وبجدول المحكمة برقم ١٢ لسنة ١١ قضائية حراسات المرفوعة من السيد/ المدعي العام الاشتراكي ضد (أسماء المتهمين) حكمت المحكمة بحرمانهم من الترشيح لعضوية المجلس النيابية والمجالس الشعبية المحلية ومن الترشيح والتعيين في رئاسة أو عضوية التنظيمات النقابية والاتحادات والاندية والمؤسسات الصحفية والجمعيات ومن تأسيس الأحزاب السياسية والاشتراك في إدارتها وعضويتها».

كنت في ذلك الوقت استاذاً في معهد الصحافة وعلوم الأخبار بالجامعة التونسية. ولم أسمع بصدور هذا الحكم إلاّ من صحف اليوم التالي. كان مصرع الرئيس السادات ما يزال هو «الخبر الأول» منذ أربعين يوماً على وجه التقريب، فمحاكمة المتهمين باغتياله كانت تستنفد كل اهتمامنا وانتباهنا. ولم يخطر على بالي قط أن القضاء في مصر لديه وقت للنظر في قضايا سياسية أخرى. كانت أخبار المعتقلين في سبتمبر ١٩٨١ أهم بكثير من توقع محاكمتنا هكذا فجأة بعد طول صمت. كانت الأسئلة التي تشغلنا: متى سيخرج الممع السياسيين الذين قبض عليهم السادات قبل شهر واحد من مقتله، وينتمون إلى مختلف الاتجاهات والأجيال من اليسار إلى اليمين مروراً بألوان الطيف السياسية ومن الأخوان المسلمين الى بطريرك الاقباط والأساقفة والكهنة ومن الشباب والكهول والشيوخ. كنّا على ثقة من الإفراج عنهم، ولكن متى؟ ولم نكن على يقين من الحكم على خالد الاسلامبولي وزملائه. هذه هي الهموم التي كانت تؤرقنا جميعاً. لذلك كانت «مفاجأة» الحكم بتجريدنا من الحقوق المدنية والسياسية أضعف بكثير لو أنها هبطت علينا في وقت آخر. وقلت: من يبحث الآن عن هذه الحقوق ونحن في الخارج، فالأهم هذه الحقوق لخط الدفاع الأول عن مصير الوطن ممن يقيمون داخله.

وانهمكت آنذاك في المشاركة لاعداد مؤتمر ثقافي لمقاومة الغزو الصهيوني تقرر انعقاده في العاصمة التونسية. لجان تحضيرية ومناقشات واتصالات ورحلات. واكتشفت انه لم يبق من أوراق جواز سفري إلاّ صفحة واحدة. توجهت إلى مقر السفارة المصرية في تونس. كان صديقي ممدوح عزت المحامي شبه المتفرغ للجان الحريات وحقوق الانسان، وأحد المتهمين في «قضيتنا»، والمقيم في طرابلس قد جرب تجديد جواز سفره من تونس لأن قطع العلاقات الدبلوماسية العربية مع مصر والذي تقرر في قمة بغداد ١٩٧٨ لم يؤثر على مقر البعثة الدبلوماسية المصرية في تونس، بينما لم يكن الأمر كذلك في ليبيا. ونجحت تجربة ممدوح عزت في تجديد جواز السفر. لم يكن أحد يعلم في ذلك الوقت أن المحكمة ستبرئه. لهذا السبب كان موقفي مختلفاً. وقد همست لصديقي الكاتب التونسي أبو القاسم كرّو بهواجسي، فأصر على أن يصحبني إلى مقر السفارة المصرية.

استقبلنا القنصل وهو شاب على درجة عالية من التهذيب. وفهمت أنه قد سبق له العمل في باريس، وإنه لحسن الحظ أحد قرائي. تناول جواز السفر ورحنا نتناقش في الثقافة والسياسة. كان الحوار ثلاثياً، وأحسست لحظة ـ وربما أكون مخطئاً ـ أنه قد أدرك لماذا يرافقني أبو القاسم كرّو. بالطبع رحّب به ترحيباً حاراً، ولكني شعرت ـ ولست متأكداً ـ أنه قد استغرب وجود الكاتب التونسي المعروف. قلت له: بالطبع تعرف أنني كاتب معارض. إنني لا أعرف ماذا يحدث في مصر الآن، ولكني عارضت الرئيس الراحل طول الوقت. لست متفائلاً بتغيير وسيلته الاغتيال، ولا أعتقد أن جوهر الأمور في مصر سوف يتغير إلى الأفضل. وحينذاك سوف يبقى موقفي كما هو الآن.

كان القنصل الشاب يتابعني بنظرة تسألني لماذا أقول هذا الكلام هنا، وكان ابو القاسم كرّو يتأملني جيداً حتى كدت أسأله ما الحكاية. ولكني بدلاً من ذلك قلت للقنصل: إنني صريح معك قبل اتخاذ أي إجراء بشأن جواز السفر. وتستطيع ان تعيده إليّ الآن إذا اردت. أجاب: ليس في المسألة مجاملات، ولا أخفي عنك أنني سأتصل بالقاهرة وأنتظر الجواب. واتفقنا على اللقاء بعد يومين.

وذهبت هذه المرة وحدي. الح أبو القاسم في مصاحبتي، ولكني استأذنته في التوجه بمفردي، وأنني سأتصل به. قادني القنصل الشاب إلى مكتب آخر للقائم بالأعمال. كان رجلاً ودوداً لا أظنه يعرف عني سوى الاسم. ابتسم من وراء نظارة سوداء ربما كانت طبية أو لحماية عينيه من حساسية ما، وبدأ حديثه الخافت: لقد اتصلنا مع الخارجية بواسطة التلكس، ولكن يبدو أن للخارجية اتصالات أخرى، فلم يصلنا الرد بعد. أرجو ألاّ نتأخر عنك أكثر من يومين. قلت له: إذن أرجو أن تتكرم بإعطائي جواز السفر، فهو لا يحتاج إلى تجديد، وإنما إلى أوراق اضافية للتأشيرات. وسأعود بعد اسبوع لا بعد يومين. ضحك بهدوء وقال: لا تخش على جواز السفر، وأهلاً بك بعد يومين، سأقول لك نعم أو لا.



ولأول مرة يساورني القلق على جواز السفر. وتوجهت من فوري الى صديقي وزير الثقافة التونسي وقتذاك البشير بن سلامة، وحكيت له كل شيء. سألني: لماذا لم تتصل بنا قبل تسليم جواز السفر؟ أجبت: لأنه ليس هناك ما يدعو، فهي مجرد وساوس لأنها المرة الأولى التي أترك فيها جواز سفري. وصداقتي للبشير بن سلامة في ذلك الوقت كانت حديثة العهد، وقد عرفني به رئيس الوزراء محمد مزالي الذي ربطتني به علاقة صداقة قبل ربع قرن حين كان عضواً في الوفد التونسي لمؤتمر الأدباء العرب برئاسة محمود المسعدي. غير أن صداقة بن سلامة لم تكن بحاجة إلى زمن طويل لتتوطد، لذلك اهتم الرجل اهتماماً حقيقياً بالخبر. وفي المساء كنت قد تواعدت على لقاء أبو القاسم كرّو. واستعرضت معه الوقائع والهواجس.

وفي الموعد المحدد توجهت برفقة أبي القاسم إلى السفارة المصرية. كان جواز السفر بانتظاري خالياً من أي تجديد.

وكان من الطبيعي أن أربط بين الحكم والامتناع عن تجديد جواز السفر. ولكنه ربط عشوائي من مواطن «غير قانوني»، لأن سقوط الحقوق المدنية والسياسية لا يعني سحب جواز السفر.

وما أن عدت إلى باريس في فبراير ١٩٨٢ حتى التقيت محمود أمين

العالم فإذا بجواز سفره هو الآخر قد انتهى تاريخ صلاحيته. كانت مشكلتي أخف لأن جواز سفري ينتهي في الشهر الخامس من عام ١٩٨٣ ولست أحتاج إلاّ أوراقاً اضافية. وحكيت للعالم كل ما حدث معي في تونس. واقترحت ألا نذهب للقنصلية المصرية في باريس إلاّ برفقة أحد المحامين الفرنسيين. وكنّا معاً نعرف صديقاً مشتركاً هو المحامي جو نوردمان، وقد تعرفنا عليه بواسطة البروفيسور جاك بيرك لتعاطفه مع القضية الفلسطينية. وحكينا له الظروف والملابسات الخاصة بنا، والتي أحاطت بمحاولتي تجديد جواز السفر في تونس.

نوردمان محام كبير يعمل معه محامون آخرون لا يقلون أهمية في مكتب واحد. أوفد معنا أحدهم وهو برنار غريلون يعمل استاذاً للقانون في الجامعات الى جانب المحاماة في المحاكم. وفي الثاني من آذار/ مارس ١٩٨٢، العاشرة صباحاً، كنت ومحمود أمين العالم والمحامي الفرنسي في مكتب شريف عمر قنصل مصر العام في باريس حسب موعد سابق. وقد احضرنا صوراً فوتوغرافية ونقوداً مما تحتاج إليه معاملات استخراج جواز سفر.

ولم يبد القنصل أية دهشة من وجود المحامي، بل راح يوجه إلينا الحديث في الفرنسية حتى يشرك معنا برنار غريلون في الانصات لما يقول. قال لنا أنه عمل سنوات طويلة في مكتب محمود فوزي وزير الخارجية المصري القديم ورئيس الوزراء فيما بعد. وكان الدبلوماسي المعتق قد رحل منذ فترة تاركاً ثروة من احترام مؤيديه ومعارضيه. وأضاف شريف عمر أن محمود فوزي كان يردد امام العاملين معه «حكمتين». الأولى أن المصري قد يترك مصر ويلف العالم كالنحلة، ولكنه يعود دائماً الى موطنه الأصلي يقطر عسلاً جديداً. والثانية هي أن مصر لوحة، وليست هناك لوحة وحيدة اللون، بل لوحة متعددة الألوان.

كان المحامي الفرنسي الشاب يتابع حديث القنصل عمر بهزات متتابعة من الرأس، وكان محمود العالم يبتسم، وكنت أغالب السؤال: هل معنى ذلك انكم ستجددون جواز سفري؟ ولكني لم أسأل، فقد أجاب القنصل: ليست هناك أية موانع مطلقاً لتجديد جوازات السفر، ومرحباً في أي وقت. وأمسك بسماعة التليفون وطلب موظفاً سرعان ما دخل علينا، وقال له: أحضر استمارات التجديد. ثم سألنا: هل أحضرتم صوراً؟ أجبنا: والرسوم المالية أيضاً. استدرك: كلاّ، الرسوم بعد غد عند تسلم الجواز الجديد. وملأنا الخانات المطلوبة وسلمنا الاستمارتين للموظف الذي ظل واقفاً، وأخذ الصور واختفى.

أما القنصل فقد وجه الحديث الى برنار غريلون مباشرة: هناك أناس هوايتهم التشهير بمصر. والحقيقة أنه لم يسبق قط أن امتنعنا عن تجديد أي جواز سفر لأي مواطن مصري حتى ولو كان معارضاً. لدينا تعليمات واضحة بأن جواز السفر مقدس حسب الدستور، وحق التنقل مقدس أيضاً حسب القانون. هناك تخوفات من البعض لا أساس لها. ثم سألني: هل حدث أن رفضت القنصلية تجديد جواز سفرك؟ ووجّه السؤال نفسه لمحمود العالم. وكان الجواب: لم يحدث. فابتسم شريف عمر وهو يشير بكلتا يديه نحو المحامي بما معناه: أرأيت؟ وهزّ برنار غريلون رأسه مبتسماً هو الآخر. وحين شرعنا في النهوض قال المحامي الفرنسي الشاب للقنصل: لا شك أنك تتفهم حضوري معهما، وإني على ثقة من أنهما سيحصلان على جواز السفر صباح الخميس بعد غد. قال القنصل في العربية لأول مرة: إن شاء الله. ثم استعاد الفرنسية وهو يودعنا: إلى اللقاء يوم الخميس.

سألنا الأستاذ غريلون: هل تحتاجان لمرافقتي بعد غد؟ قلت أنا ومحمود بعفوية في وقت واحد: كلا، نحن نشكرك. وأضفت: أظن أنه لن تكون ثمة متاعب. كنت متفائلاً فعلاً، بينما كان محمود حذراً. لقد خف القلق قليلاً، وليس تماماً، إذ كان يخالجني الشعور الغامض بين ساعة وأخرى بما جرى في تونس. كيف يمكن لقنصلية أن تعتذر عن التجديد وأخرى لا تفعل؟

وفي الحادية عشرة من صباح الخميس كنا في مكتب القنصل شريف عمر.

رحب بنا ترحيباً رسمياً. وطلب الموظف الذي جاء على الفور وبيده جوازا سفر. تصورت أنه احتجزا القديم من كلينا. ولكن الموظف خرج دون كلمة. وساد صمت لأقل من برهة، ولاحظت أن الرجل «يحاول» الكلام بصورة طبيعية. قال وهو لا يزال ممسكاً بالجوازين: لا أعرف في الحقيقة كيف أبدأ، فأنا رجل صادق ولم أواجه هذا الموقف من قبل. ثم تناول ملفاً فوق مكتبه ورأيته يخصني بالحديث: أقسم لك إنني لم أكن قرأت هذا الملف حين التقيتك أول أمس. ثم أخذ وجهه يتلون بملامح امتزجت فيها الجدية بالضيق، وأضاف: فوجئت في هذا الملف بورقة قديمة تطلب منّا سحب جواز سفرك، واعطائك ـ إذا أردت ـ وثيقة سفر تعود بها إلى القاهرة. كان قد وضع جوازي السفر اللذين اتى بهما الموظف جانباً، فاستعادهما وناولها لمحمود أمين العالم. بانت على الفور الدهشة الشديدة في عينيّ محمود وقال بلهجة تتكتم الغضب: ولماذا هو؟ ظننت أنني أنا الذي سترفضون تجديد جوازه. قال شريف عمر وهو ينتزع ابتسامة متعكرة: هذا ما حدث. قلت وأنا مأخوذ مما يجري: إذن أعطني الجواز القديم. قال: ليتني استطيع، لو كنت أعلم بالأمس لطلبت منك ألا تبرز جوازك حتى لا ننفذ الأمر ونسحبه. أما الآن، فإن إعادته مستحيلة.

كان أكثر من حوار داخلي يضطرم في أعماقي. وبدا الزمن ثقيلاً على الجميع فقمت ووقف محمود. لم أصافح شريف عمر، بل توجهت إلى الباب كأنني أريد أن أبكي. لحق بي محمود. ما إن هبطنا الدرج حتى ان الإعياء كان قد هدَّني هدّاً. وددت لو أن أحداً يحملني فلست أقوى على المشي لقطع المسافة من القنصلية الى المترو. قلت لمحمود وأنا أكافح ما يشبه الغيبوبة القادمة من بعيد: إلى أقرب مقهى في الشانزلزيه. متعب، ولن أستطيع الآن الذهاب الى البيت. وفي مقهى جورج الخامس ارتميت. كان محمود في حالة مؤسية، غاية في الضيق والغضب والحزن.

تلك الليلة لم أنم. أرق وهلوسات وكلام أحياناً بصوت عالي. وشعور يولد للمرة الأولى كالشعور الذي قابلت فيه «الموت» لأول مرة حين مات أبي. استيقظت في الصباح ووجدته قد مات. كأنني اسمع عن الموت لأول مرة. سرت في جنازات لا حصر لها، ولكني لم اعرف الموت إلاّ حين مات أبي. شعور خاص يولد هكذا بغتة لا نعرفه من قبل. كذلك كان شعوري في تلك اللحظات المترعة بالمرارة

هددنا النبوي اسماعيل امام البرلمان بالقبض علينا بواسطة الانتربول

في حدِّها الاقصى. كان شعوراً جديداً فريداً يستعصي على الوصف والتشبيه. انخطف قلبي وامتلأت جزعاً وانتابتني رغبة طاغية في البكاء دون أن أبكي. حين مات أبي بكيت بحرارة وغزارة وصوت عالٍ حتى أغضبت أهلي من هذا «الرجل» الذي أصبح طفلاً. أما هذه المرة فلست أستطيع البكاء.

لم أخرج من هذه الحالة إلّا بعد ثلاث سنوات كتبت خلالها «مواويل الليلة الكبيرة» و«دكتاتورية التخلف العربي». في تلك المرحلة كنت في حالة إغماء مع وقف التنفيذ على أبواب غيبوبة مؤجلة، أقاوم براكين محتدمة كأنها كوابيس عمياء. هذه هي المرحلة التي استوجبت اختراع الاقنعة حتى لا يتعذب الاقربون ولا يشمت الأبعدون. وهي المرحلة التي كان الغرق في القراءة والكتابة نوعاً من التخدير.

ولكن لا بد مما ليس منه بد. لا بد من السفر. كانت هناك لا تنتظر محاضراتي في الجامعة التونسية. وكانت هناك لا تنتظر اعدادات مؤتمر مواجهة الغزو الصهيوني.

وكانت هناك أيضاً محاولات استرداد جواز السفر. وأولها الرسالة التي وجهها المحامي برنار غريلون الذي لم يتمكن قط من الاتصال المباشر بالقنصل شريف عمر، وفيما يلي نص الرسالة بعد الترجمة:

باريس ١٠ ـ ٣ ـ ١٩٨٢

«السيد القنصل

في المقابلة التي أجريناها معكم أنا والسيدان غالي والعالم أكدتم لنا أن تجديد جوازي سفر السيدين غالي والعالم سوف يتم دون أية تعقيدات إستناداً إلى القانون المصري، بل إنكم أبديتم دهشتكم من اعتقاد السيدين غالي والعالم بأن تجديد جوازي سفرهما يمكن أن تصادفه بعض المصاعب.

ولكن على الرغم من هذه التطمينات، فإنه عندما جاءكم السيدان يوم الخميس ٤ مارس (آذار) ١٩٨٢ لم يحصل السيد غالي على جواز سفره الجديد، وابلغتموه ان تجديد جوازه قد رفض، وأن جوازه القديم قد سحب منه.

لقد حاولت شخصياً الاتصال بكم يوم الاثنين ٨ مارس (آذار) ١٩٨٢ لمعرفة أسباب هذا القرار. لكن هذا الاتصال كان مستحيلاً لأن سكرتيرتكم أكدت لي عدم وجودك في القنصلية.

في هذه الحال فإنني أعبر لكم عن احتجاجي الشديد على القرار الاعتباطي الذي اتخذتموه في حق السيد غالي. وهو قرار يتجاهل حسب أقوالكم أنتم المبادىء الجوهرية للقانون المصري، ويشكل مساساً بحق السيد غالي في التنقل بحرية. إضافة إلى ذلك، فإن الشروط التي اتخذ فيها هذا الاجراء غير مقبولة بتاتاً إذ من غير المقبول أن ترفض أجهزتكم إعادة جواز السفر القديم الذي ما زال ساري المفعول والذي سلمكم إياه بغرض تجديده فقط.

وتقبلوا الاحترام

برنار غريلون

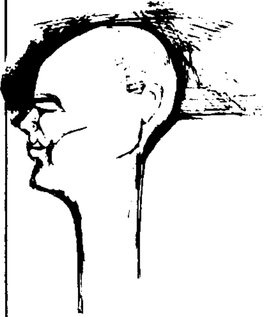
وعلى مدى اسبوعين كان زملائي ميشيل كامل وأديب ديمتري وطاهر عبد الحكيم وعبد السلام مبارك وجورج البهجوري وفاروق القاضي وغيرهم قد أصدروا بيانات احتجاج نشرتها مختلف الصحف. كذلك بادر البروفيسور جاك بيرك ومديرة مكتبه السيدة نيكول غراندان الى الحصول على توقيعات المثقفين الفرنسيين على عريضة احتجاج مماثلة.

ولم يعد باقياً على انعقاد مؤتمر تونس سوى أيام معدودة حين اتصلت برئيس الوزراء محمد مزالي وشرحت له الموقف، فأصدر الرجل تعليماته على الفور لاستخراج جواز سفر تونسي بعث لي به عن طريق الوزير البشير بن سلامة. وتفضلت عدة حكومات عربية فأبدت استعدادها للقيام بالعمل نفسه. وقد اعتذرت لها جميعاً ممتناً وشاكراً. وأصبح من الممكن أن أسافر، ولكني توجهت إلى مكتب المحامي نوردمان، فلم يكن هناك. ولكني وجدت المحامي غريلون فسلمني شهادة «إثبات حالة» قد تفيدني في طلب «اللجوء السياسي» إذا أردت أو «وثيقة سفر وإقامة مميزة» إذا استطعت. وقد شرح غريلون في شهادته المؤرخة ٢٤ ـ ٣ ـ ١٩٨٢ وقائع ما حدث حرفياً. ثم وصلتني بتاريخ اليوم التالي رسالة من نوردمان، هذا نصها بعد الترجمة:

«لقد تأسفت جداً لعدم تمكني من لقائك عند حضورك إلى مكتبي يوم ٢٤ مارس. وبالطبع إنني أقبل أن أوقع على عريضة الاحتجاج التي يود البروفيسور بيرك إعدادها ضد عملية احتجاز جواز سفرك.

وفي ما يتعلق باسفارك إلى الخارج فقد زودك الاستاذ غريلون بكل الاحتمالات.

ليس من الممكن الحصول على جواز سفر كلاجىء قبل أن تطلب حق اللجوء، وهذا ما لا ترغب انت فيه. ولكن يمكنك بالتأكيد استناداً إلى شهادة الاستاذ غريلون أن تثبت أن جواز سفرك قد سحب منك، وأن تطلب بطاقة «مقيم مميز»، وثيقة سفر تمنحها لك مديرية الشرطة أو وزارة الداخلية.



وفي حال تقرر ذلك، فإنني على استعداد للقيام بكل المساعي اللازمة في هذا الخصوص».

وفي طريقي الى المطار متجهاً إلى تونس مررت على مكتب نوردمان وقد تركت له ملفاً كاملاً بالأوراق اللازمة لاستخراج بطاقة الإقامة ووثيقة السفر وحق اللجوء إذا كان ضرورياً.

وفي تونس استقر رأي الأصدقاء والزملاء القادمين الى المؤتمر على أهمية استعادة جواز السفر المصري، وإقامة دعوى عاجلة ضد وزيريّ الداخلية والخارجية أمام المحاكم المصرية.

وصادفتنا مشكلة طريفة. وهي أنه لا بد من توكيل أحد المحامين في القاهرة لاتخاذ إجراءات الدعوى. وهذا التوكيل لا بد من إنجازه في القنصلية المصرية، ويحتاج إلى ما يثبت هويتي، وهو جواز السفر. مفارقة صعبة الحل تطلبت مشواراً طويلاً، فقد ساعدني زميلي المنصف الشنوفي عميد معهد الصحافة وعلوم الأخبار في كتابة توكيل عام لشقيق زوجتي قلت فيه أنه «توكيل مطلق في كل ما يخصني بحيث أنه يمثلني في مختلف الاجراءات القانونية وغيرها وله مطلق التصرف في شؤوني نيابة عني. وقد حررت له هذا التوكيل لتقديمه عند الحاجة لدى السلطات المصرية». كتبت هذا النصّ على ورقة رسمية من أوراق معهد الصحافة وختمها العميد بخاتم المعهد، واعتمدها بتوقيعه. وذهبنا بالتوكيل إلى وزارة الشؤون الخارجية التونسية التي ختمت بدورها واعتمدت. وأصبح ممكناً للقنصلية المصرية أن تعتمد خاتم وزارة الخارجية التونسية وتوقيع السفير مدير

الشؤون القنصلية.

وأصبح ممكناً أيضاً لشقيق زوجتي أن يوكل محامياً عني هو أحد أبرز رجال القانون في مصر ومن طليعة المعارضين السياسيين أحمد نبيل الهلالي.

وفي الحادي والعشرين من تموز/ يوليو ١٩٨٢ حصلت على بطاقة الاقامة كلاجىء في فرنسا.

وفي السادس والعشرين من كانون الثاني/ يناير ١٩٨٣ تمكن نبيل الهلالي من إقامة الدعوى المستعجلة ضد وزيريّ الداخلية والخارجية يطلب فيها «إلغاء قرار سحب جواز السفر فضلاً عن التعويض المناسب».

وفي يوم الثلاثاء ١٧ ـ ٥ ـ ١٩٨٣ انعقدت محكمة القضاء الاداري بمجلس الدولة برئاسة المستشار محمد جلال الدين عبد الحميد نائب رئيس المجلس وعضوية الاستاذين: الدكتور أحمد موسى ورائد النفراوي المستشارين، وحضور الاستاذ المستشار جودة عبد المقصود فرحات مفوض الدولة، والسيد عبد العزيز السيد عامر أمين السر.

«وبجلسة اليوم صدر الحكم وأودعت عند النطق به مسودته مشتملة على الأسباب».

شعور
لا يستطيع
عباقرة الوصف
تصويره

المحكمة

بعد الاطلاع على الأوراق وسماع الايضاحات وبعد المداولة.

(...)

(ومن حيث أن البادي من الأوراق أن القرار المطعون فيه الصادر بسحب جواز سفر المدعي والامتناع عن تجديده قام على أساس البيانات المنسوبة للمدعي بكتاب مباحث أمن الدولة من أنه دأب على تحرير مقالات للصحف العربية يهاجم فيها النظام القائم ومن أنه ألف كُتباً وأدلى ببعض التصريحات الصحفية المناهضة لقيادة الدولة، وقد وردت هذه البيانات بصورة عامة ومُجْهّلة دون أن يكون هناك في الاوراق المقدمة من الجهة الادارية ما يفيد وجود أدلة أو عناصر ثابتة تؤكد هذه البيانات أو تفيد ممارسته للنشاط الضار بسلامة الدولة وأمنها أو مصالحها الاساسية خصوصاً وأن قضاء هذه المحكمة جرى على أن تقرير المباحث لا يزيد في قيمته على محضر تحريات ويخضع تقرير ما جاء فيه لرقابة المحكمة ومن ثم يمكن طرحه من أدلة الثبوت وعناصرها إذا استبان عدم ارتكازه على وقائع محددة أو غير مجهولة وأدلة مقبولة في المجال الاداري.

ومن حيث أنه في ضوء ما تقدم فإن القرار المطعون فيه يكون قد صدر فاقداً لركن من أركانه وهو ركن السبب الصحيح ووقع مخالفاً للقانون لعدم استناده الى وقائع تبرره ذات أصل ثابت في الأوراق والمستندات.

(...) وبذلك يتحقق ركن الجدية في طلب وقف التنفيذ لقيامه على أسباب يرجح معها إلغاء القرار المطعون فيه.

ومن حيث أن الاستمرار في تنفيذ القرار المطعون فيه من شأنه الإضرار بالمدعي وقد يفوت عليه مصالح جوهرية يتعذر تداركها فيما لو قضى بإلغاء القرار ومن ثم فقد توافر ركن الاستعجال الذي يبرر الاستجابة الى طلب وقف التنفيذ.

ومن حيث أنه قد توافر ركنا الجدية والاستعجال على الوجه السالف بيانه، فإنه يتعين القضاء بوقف تنفيذ القرار المطعون فيه مع إلزام وزارة الداخلية بالمصروفات عملاً بالمادة ١٨٤ من قانون المرافعات.

فلهذه الأسباب

حكمت المحكمة برفض الدفع ببطلان الدعوى، وبقبول الدعوى شكلاً وفي الطلب العاجل بوقف تنفيذ القرار المطعون فيه، وألزمت وزارة الداخلية بالمصروفات وأمرت بإحالة الدعوى بحالتها الى هيئة مفوضي الدولة لإعداد تقرير برأيي القانوني في طلبي الالغاء والتعويض».

واتصل بي نبيل الهلالي مهنئاً.

كان الحكم وثيقة شرف للقضاء المصري. ولكن تنفيذ الحكم احتاج إلى عامين كاملين من المداخلات والتدخلات.

وكان من الممكن رفع دعوى جديدة اتهم فيها وزيريّ الداخلية والخارجية برفض تنفيذ الحكم. ولكن القضية كانت سياسية من أولها إلى آخرها.

وجاء الدكتور سعد الدين ابراهيم مقرر المنظمة العربية لحقوق الانسان إلى باريس فشرحت له الموقف. وما أن عاد إلى القاهرة حتى كان الاستاذ فتحي رضوان رئيس المنظمة يكتب إلى وزير الداخلية. وفي النشرة التي اصدرتها المنظمة كان هناك خبر مطوّل عن الموضوع. وتتابعت الضغوط. أجرى خالد محي الدين ويحيى الجمل ولطفي واكد عدة اتصالات بوزير الداخلية.

وفي الثاني من مارس (آذار) عام ١٩٨٥ كان قد مضى على سحب جواز السفر ثلاث سنوات كاملة. ودق جرس التليفون. كان الطرف الثاني على الخط يقول لي: أنا رفيق صلاح الدين قنصل مصر، متى يمكن أن نشرب معاً فنجاناً من القهوة؟ أخذتني المفاجأة وسألت: أهلاً وسهلاً، خير إن شاء الله. أجاب بصوت رائق: خير طبعاً، أدعوك لفنجان من القهوة في مكتبي لأتعرف عليك مباشرة فأنا محتار بين صورتك في المجلة وصورتك في جواز السفر الجديد، أيهما أقرب إلى الأصل؟

فيضان من الشوق وشلّالات من الضوء تتدفق. شعور جديد لا يعرفه سوى صاحبه، كالشعور الذي يولد مع الطفل الأول لا يستطيع عباقرة الوصف تصويره أو الاحساس به نيابة عن أحد. □

على
شاطىء
الوجدان
السيد محمد حسين فضل الله
صدر حديثاً
RIAD EL-RAYYES BOOKS

حسونة المصباحي

خليفة وحماره الاخضر

■ اشترى خليفة حماراً أخضر من سوق العلا. وأحبّه كما لم يحبّ أحداً في الدنيا.

وخليفة تيتّم وهو في الثالثة أو الرابعة من عمره. وقيل له لمّا كبر أن والديه توفيا في الشهر نفسه، وبالمرض نفسه وتربى هو في بيوت الأقارب، والناس الطيبين، وجاع، وتشرد، وتعرّى، ورعى الغنم، وحرث الأرض، وقلّم الاشجار، وفي آخر الأمر، وبعد أن أدّى الخدمة العسكرية، تمكن من الحصول على قطعة أرض، ومن شراء عشرين زيتونة، ومن بناء بيت بغرفتين. وعندئذ تزوّج من العكري بنت أحمد البوهالين التي أحبها منذ أن كان في السابعة عشر من عمره، ومنها أنجب بنتاً أسماها وردة، غير أنها توفيت قبل أن يكتمل العام. وكل الناس يحبون خليفة، ويعطفون عليه، ويقولون إنه رجل طيب، ولطيف المعشر. ولا مرّة أساء لأحد، أو كذب، أو أبدى سلوكاً خبيثاً.

وكان خليفة يعمل طول النهار لإسعاد العكري. وفي الليل كان يضمها الى صدره، ويقبل عنقها الجميل، ويقول لها: لا أحب شيئاً في الدنيا غيرك يا عكري!

وكانت العكري تحبه، وتفاخر به في البئر أمام النساء. وبعضهن كنّ يحسدنها على تلك النعمة.

وعندما اشترى خليفة الحمار الأخضر من سوق العلا، نسي كل شيء وراح طول الوقت يمجده، ويقول إنه أجمل وأروع حمار في العالم العربي، وأنه أسرع من بغلة الحاج صالح، وأنه أذكى من طالب علم! وكان يشتري له علفاً كثيراً، ويهتم به في الليل وفي النهار، ويزين رقبته بقلائد جميلة. وكان الحمار سعيداً بذلك الى أبعد حدود السعادة. وكان يتأمل الأحمرة الأخرى، ويتألم لهزالها ولجراحها ويعجب من قسوة أصحابها. وكان يقول لها أحياناً: «أنا سيدي هو أحسن رجل في القرية!».

وكانت الأحمرة تصمت حزينة. وبعضها كان يبكي من شدّة الألم. وبدأت العكري تغتاظ. غير أنها كظمت غيظها، وأخفت عذابها حتى على أمها وعلى اختها الكبرى. ولاحظت النساء صمتها، وشحوبها، وشرود ذهنها، فتهامسن، وبعضهن فرحن وقلن إن أيام الشقاء قد حلت بالعكري!

وانتظرت العكري أياماً، وأسابيع، وشهوراً أن يعود إليها خليفة، وأن يحتضنها كما كان يفعل في الماضي، وأن يقول لها: «أحبك يا عكري أكثر من أي شيء في الدنيا!» غير أن خليفة كان قد ابتعد كثيراً عنها. وكان كمن سلب عقله، أو كمن سُحِر. ونادراً ما كان يكلمها. وإذا ما كلمها فلكي يطلب طعاماً أو شيئاً من هذا القبيل. وإذا ما حدثها فعن الحمار وليس عن غيره. وفي الليل، كان أحياناً يتركها وحيدة، وينام في مخزن التبن مع الحمار. وكثرت وساوسها، واشتدت أوجاعها، وذات ليلة حلمت أن الحمار يجامعها من الخلف، فاستيقظت مرتعبة، وحتى الصباح ظلت تبكي وتتوجع. وكان خليفة في مخزن التبن مع الحمار!

وفاض ألم العكري، ولم تعد تتحمل. اشتكت الى أمها، ثم الى اختها الكبرى، ثم الى بعض الصديقات. وسرعان ما تفشى الخبر في القرية كلها، وسمعه الكبير والصغير. وبكت العكري ذات يوم في البئر فواستها حدّة وعلجية وسالمة والجازية وهمسن لها: «اسمعي يا عكري. زوجك مسحور. اذهبي الى الشيخ التوهامي. ان يده مباركة!».

وذهبت العكري الى الشيخ التوهامي وروت له مأساتها، واختفى حيناً من الزمن وأتاها بورقة صغيرة، وقال لها: «ضعيها في الماء أو في الطعام!». وفعلت العكري ما امرها به الشيخ التوهامي غير أن خليفة ازداد عشقاً للحمار. بل أنه هجرها تماماً ولم يعد يكلمها اطلاقاً!

وذات يوم، حزمت العكري ادباشها وعادت الى بيت أبيها: «لا أستطيع البقاء مع رجل ينام في مخزن التبن مع حمار!» قالت. وأخذ أحمد البوهالي والد العكري هراوة وجرى باحثاً عن خليفة. وجده في الوادي صحبة الحمار. وكان يغني وكأن شيئاً لم يحدث. ونشبت خصومة بين الرجلين. وضرب أحمد البوهالي خليفة على رأسه فتدفق دمه غزيراً، وسقط على الأرض. وتدخل الناس. وقال خليفة، ووجهه مغطى بالدم: سأطلق غداً!

وطلّق خليفة العكري. وأطْلق لحيته، وهام على وجهه مع الحمار ولم يعد يكلم أحداً. وقال الناس: «لقد جنّ!» ونسوه. وكانوا أحياناً يشاهدونه في الأحراش، وفي الأودية ودائماً مصحوباً بالحمار. ومرّة طاف في القرية وصاح في الناس: «اسمعوا. هذا عرس الحمار!». وضحك الجميع. وبكت العكري بكاءً مراً. ومن الغد أوقف خليفة الحمار في ساحة القرية. وراح يغني ويرقص. وأحاط به الأطفال وراحوا هم أيضاً يغنون ويرقصون. وقال الناس: مسكين خليفة. لقد فقد عقله وإلى الأبد!

ومرّت السنون. ومرض الحمار، وهزل، وبرزت عظامه. واشتد حزن خليفة، وسمعه الناس يبكي وينوح مثل امرأة فقدت زوجها أو فلذة كبدها.

وذات صباح استيقظ الناس، واحسّوا بكآبة تضغط على صدورهم وعلى الدنيا بأسرها. التفتوا حولهم باحثين عن سرّ تلك الكآبة. وفجأة شاهدوا الحمار ميتاً تحت زيتونة «الجمل»، ومن إحدى الأغصان، كان خليفة يتدلّى ولسانه أمامه بطول الذراع! . □



قصيدة حب (٧)

سعاد الصباح



- ١ -

■ أكتبُ هذه الرسالةَ ليَدَيْكْ..
نَعَمْ. ليديكْ..
فَيداكَ هما أكثرُ منكَ حناناً،
وأكثرُ حضارةً،
وأكثرُ فهماً لطبيعة النساءْ..
وأسرارهنَّ..
وعوالمهنَّ الداخليَّةْ..

- ٢ -

إنَّ علاقتي بيدَيْكْ
قديمةٌ.. قديمَةْ..
وإعجابي بهما، قديمٌ.. قديمْ..
بدأ من اليوم الذي رأيتُهما فيهْ
في أحد مقاهي السان جرمان في باريْس
تجلسان وحدَهُما..
وتتكلّمانِ مرةً، مع سيجارة (الغُولواز)
ومرةً مع جريدة (الفيغارو)
ومرةً مع اللاشيءْ..
وترسُمانِ في الفَضاء خُطُوطاً، ودوائرَ، وأشكالاً..
لا تستطيعُ أن تفهمَها
سوى امرأةٍ عربيَّةْ
تتسكَّعُ على أرصْفة الحزنِ.. مثلي.

- ٣ -

يَدَاكْ..
هُمَا الساحلُ الرمليُّ الذي أتمدّدُ عليهْ،
عندما تضربني العاصفةْ.
وهما النخْلَتَانِ اللتانِ أهزُّهما
عندما يأتيني المَخَاضْ
فتَتَساقطانِ عليَّ
رُطَباً جنيّاً.

- ٤ -

أكتبُ هذه الرسالةَ.. ليدَيْكْ
لأنني ّ مللتُ من الكتابة إليكْ..
فهُمَا تحتفلانِ ببريدي.
وأنتَ ترمي بريدي في سلَّة المُهْمَلاتْ.
هما تتصرفان بحضارةْ
وأنت تتصرَّفُ ببدائيَّةْ..
هما تفتحانِ ألفَ بابٍ للحوارْ
وأنتَ تُغْلقُ في وجهي كُلَّ الأبوابْ..

- ٥ -

أحتمي بيديْكَ القويّتين..
عندما لا أجدُ من يحميني..
وأتغطّى بوبرهما الكثيفْ
عندما لا أجدُ من يُغَطّيني..
وألتجيءُ إليهما..
عندما لا أجدُ من يُطعمني، ويَسقيني..

- ٦ -

يَدَاكَ.. كانتا دائماً معي.
في السرَّاء والضرَّاءْ
وكانتا دائماً من حِزْبي

يوم كنتَ تُرعِدُ.. وتُبْرِقُ..
وتتصرّفُ كأيِّ حاكمٍ عربيّ
لا يؤمنُ بالرأيِ الآخَرْ..
ولا بالفِكْرِ الآخرْ
ولا بالجنْسِ الآخَرْ
أو كأيِّ شيخِ قبيلَةْ
يتحدَّثُ عن الشُورَى
والتعدُّديةْ..
والحوارِ المفتوحْ..
ولكنّه لا يحاورُ أحداً..
ولا يستشيرُ أحداً..

- ٧ -

يَدَاكَ.. هما الكتابانِ المقدَّسانْ
اللذان أقرأُ فيهما قبل أن أنامْ..
وهما الغَابتانِ الكثيفتا الشَجَرْ
اللتان ألتجىءُ إليهما في حالاتِ اكتئابي
وهما الخَشَبتان اللتانِ أتعلَّقُ بهما
عندما أُشرفُ على الغَرَقْ.
وهما المدفئتانِ اللتان أتكوَّمُ أمامَهما
عندما تنتابني القَشعريرَةْ..

- ٨ -

يَدَاكَ.. كانتا دائماً
حَمامَتَيْ سَلاَمْ
فإذا تَشَاجَرْنا، أصْلَحَتا ما بيننا..
وإذا أبكيتني..
كَفكفَتَا دُمُوعي..

- ٩ -

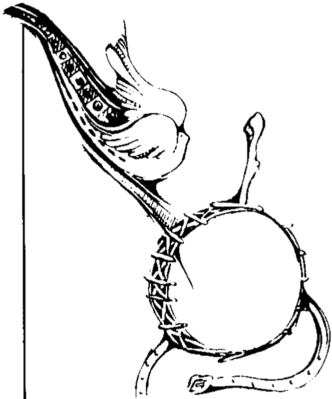
إنني أزورُ يَدَيكْ
عندما تكونُ خارجَ البيتْ
وأشربُ معهما قهوةَ الصباحْ
وأبوحُ لهما
بكلِ شؤوني، وشُجُوني
وأسلمّهما ملّفاً كاملاً
لكلِّ الدعاوى العاطفية التي رفعتُها عليكْ
وخسرتُها جميعاً..

- ١٠ -

يداكَ صديقتايَ..
قبل أن أكونَ صديقتَكْ
وعَلاَقتي بهما،
أرقى من علاقتي معكْ..
وأنبلُ من علاقتي معكْ..
وأعمقُ جذوراً..
فإذا قرّرتَ أن تسافر إلى أيِّ مكان في العالَمْ
فخُذْ جميعَ حقائبكْ..
واتركْ لي يَدَيْكْ..

- ١١ -

إنني لا أخلطُ أبداً..
بينكَ، وبين يَدَيكْ
فهما مُسَالمتانِ.. وأنت عُدْوانيّ..
وهما مُتَسامحتانِ.. وأنت متعصّبْ..
وهما مثقّفتان.. وأنت متوسِّطُ الثقافَةْ..
وهما مائيّتانِ.. وأنت مُتَخشّبْ..
إنني لا أخلطُ أبداً بين حَدَاثتِهما..
وبين سَلَفيّتِكْ..



- ١٢ -

شُكْراً لأُبوَّةِ يَدَيْكَ.. يا سيِّدي
شكراً لهُما..
إصْبَعاً.. إصبعاً..
ظفراً.. ظفراً..
شِرْياناً.. شِرْياناً..
فقد كانتا بيتي في زمن التشرّد
وسقفي في زمن العاصفَةْ..
ووطني..
بعدما سحبوا سُجَّادةَ الوطن من تحت قدميْ..

- ١٣ -

أيُها الرجلُ الذي اعتزّ بصداقة يَدَيهْ
إذا قابلتَ يدَيْكَ بالمصادفَةْ..
في أيِّ مطارٍ.. أو في أيِّ مرفأْ..
أو في أيِّ مقهى من مقاهي الرصيفْ
فسلّم لي عليهما.. □

الفن هو مهاجمة المستحيل

أفكار حول القصة ـ القصيدة

ادوار الخراط



■ من الصعب تعريف «القصة ـ القصيدة». ولعل ذلك يُعزَى إلى أن المصطلح نفسه جديد نسبياً، وإلى أن هذا «النوع» من الكتابة ما زال مجهولاً أو على الأقل غير شائع.

فلو رجعنا إلى عناصر القصة والتي تنتمي للحساسية التقليدية، وهي العناصر المشهورة، والتي تكاد أن تكون مبتذلة سنرى منها، مثلاً:

السرد المرتب بحيث تبدأ القصة القصيرة إما بفَرْشة أو مفاجأة ثم الحبكة وتنتهي بالحل أو ما يسمى بلحظة التنوير، وسنرى كذلك الاهتمام بما يسمى «شريحة من شرائح الحياة»، تُقتطَع ويقع عليها تركيز محدد موضوع على أسس يمكن أن تسمى مُعقَلنة بحيث يتلمس الفنان، واعياً أو غير واع، بشكل مباشر أو غير مباشر، تفسيراً لهذه الشريحة لأنه يفترض، في خلفية هذا التفسير، أن العالم معقول تحكمه قوانين يمكن أن تدرَك وفقاً لخطة عقلية وأن تفسَّر، وأن توضع في إطارٍ محكوم، سلفاً، بما يمكن أن يسمى برنامجاً عقلياً، يمكن في النهاية تحليله وإرجاعه إلى أصوله في فلسفةٍ أو رؤية فلسفية محددة، مرتبطة بالتسويغ العقلي.

من القوانين الأخرى في قصة الحساسية التقليدية مسألة الشخصية: أنْ تُوضَع في لحظة أزمة وأن يسعى القاص الى تلمس أسباب الأزمة من حيث المستوى النفسي ومن حيث ما يسمى بالصدمة في الطفولة أو في غيرها من مراحل العمر، إلى آخر هذه التقنيات ووضع هذا كله في خلفية اجتماعية، أو الضغط على النواحي الاجتماعية. هكذا ترى أن القصة التقليدية لها مواصفات، وكان النقاد يلجأون إلى تصوير نجاح القصة بقدر انطباق هذه المواصفات، كلها أو بعضها، على ما بين أيديهم من قصص.

فإذا طرحنا هذا الشكل ولجأنا إلى الشكل الجديد من القصة القصيرة التي اصطلح على تسميتها بقصة الحساسية الجديدة وجدنا تخطياً لكل هذه المواصفات في حدود معينة، بمعنى أن السرد التقليدي (حيث يجري الزمن على وجهه مضطرداً إلى الأمام: الماضي ثم الحاضر واستشراف المستقبل) قد حُطِّم واستُغني عنه حتى بغض النظر عن استخدام «الفلاش باك» في القصة التقليدية، حيث كانت العودة إلى الوراء واضحة جداً ومحددة ومقنّنة، حيث كان القاص يضع يد القارىء بالتحديد على أنْ «هنا سنعود إلى الوراء»، ثم يضع يده أنْ «هنا سوف نعود إلى ما كنّا فيه».

في قصة الحساسية الجديدة اختفى هذا التقليد وانهارت مقولة الزمن، أصبح الزمن مختلطاً وغير محدد بالمسار التقليدي، بالإضافة إلى استخدام التقنيات المعروفة: الحوار الداخلي أو النجوى

الداخلية، وتيار الشعور، بالإضافة إلى الاستغناء عن الحبكة تماماً، واقتحام عناصر الحلم والفانتازيا والخيال واحتلالها مكاناً لا تقل أهمية عن عناصر ما يسمى رصيد الواقع الخارجي، بحيث أصبح الواقع الداخلي أيضاً له أهميته الكبيرة وفي بعض الأحيان أولويته. ذلك كله أو بعضه، بالإضافة إلى تحطيم سياق اللغة التقليدية الرصينة ومحاولة إدخال أنواع من تفجير اللغة في اتجاه مزيد من الحيوية والمرونة وعدم اطرادها على قواعد مألوفة أو قالبية، حتى في داخل هذا النمط كله من القصة القصيرة ليس هناك أثر «للقصة ـ القصيدة».

* * *

هناك في نهاية الأمر مصطلح «**قصصيّ**» بحت هو الذي يفرق بين القصة القصيرة فقط، و«القصة ـ القصيدة»، و«القصيدة» البحت.

ومن العناصر القريبة المتاحة، عنصر الطول، أو عنصر القصر: بالملاحظة العملية سنجد «القصة ـ القصيدة» قصيرة وأحياناً قصيرة جداً بحيث تكاد تكون ومضة أو برقة أو التماعة أكثر قَصْداً من لقطة وأكثر قِصَراً من شريحة، والحجم الزمني للقصة، أعني الحجم الكتابي نفسه، قصير جداً.

ثم أن هناك قدراً كبيراً جداً من التكثيف.

أما أهم عنصر ـ في تصوري ـ يفرق بين القصة القصيرة بكل أنواعها «والقصة ـ القصيدة»، فهو اتخاذ نوع معين من السرد، لأنه في المقابل يجب أن ننتبه إلى الفرق بين «القصة ـ القصيدة»، والقصيدة البحت.

إن الفرق في تصوري قد يكون غير محسوس، وهو فارق دقيق وحرج: هو أن «القصة ـ القصيدة» ما تزال تحتفظ بقدر أو بنوع من **السردية**، مما يخالف القصيدة البحت، وليس معنى هذا أن ينتفي السرد بالضرورة وفي كل الأحوال من القصيدة. فالقصيدة تحتمل أن يوجد فيها سرد، بمعنى «قال» و«حدث»، . . . ممكن أن يوجد ـ بل قد وجد بالفعل ـ في القصيدة «قال» و«حدث»، ولكن الفرق بين السردين هو أنه في «القصة ـ القصيدة» ما زال السرد عنصراً ذا أهمية فائقة. ما زالت هناك حكاية (ليست حكاية، بمعنى الحبكة التقليدية)، إذ يمكن للقاص في «القصة ـ القصيدة» أن يفاجئك مباشرة بالحل منذ البداية، على سبيل المثال، لكنه مع ذلك يحكي حكاية، وبمجرد الاستغناء عن عنصر السرد، بأي من أشكاله، فإن العمل يتحول إلى قصيدة بحت أو إلى تأملات أو مقالة. . . إلى آخره.

لكن السردية في «القصة ـ القصيدة» لا تقوم بمجرد وجودها.

نستطيع طبعاً أن نلاحظ ـ كما أسلفت منذ لحظة ـ أن السرد يمكن أن يوجد ـ بل هو قد وجد فعلاً ـ في كثير من القصائد البحتة، سواء كانت موزونة مقفاة أو غير موزونة وغير مقفاة (لأن الشعر، عندي، لا يتوقف على الوزن فقط بل على نوع من الموسيقى والايقاع، على بنية موسيقية معينة) وعندئذ بالفعل تختلط الأنواع وتصعب إقامة الحدود.

لكني اقترح أن المعيار يمكن أن يقوم على عنصرين:

أن تكون للسرد أولوية، ومكانة في العمل، لا بمجرد وجوده، بل بالقصد إليه، واتخاذ تقنياته الخاصة، بحيث تظل هناك «حكاية» أي تطور حَدَثيّ، وتركيب في الوقائع، ومن الواضح أن «الحدث» هنا يمكن أن يكون ـ بل هو في الغالب ـ مستخفىً به، يدور على مستوى ثانٍ أو ثالث، ولا يبرز مؤكداً ذاته على السطح، وأن «الوقائع» يمكن أن تكون ـ بل هي في الغالب ـ من «أشياء الروح» لا من «أشياء الخارج»، أحلاماً أو رؤى. أو مسارات من التأمل أو مساحات من الوصف (الذي يظل سردياً بطبيعته، لا مجرد نقل أو نسخ للظواهر) ولكن ذلك كله يقع في جوهر العمل لا على هامشه، ينصهر في صميم نسيجه ولا يأتي لاحقاً أو مكملاً أو ثانوياً.

على عكس القصيدة البحت ـ وإن كانت ترتبط بـ «قالت» أو «حدث».

أما العنصر الثاني فأتصوره متعلقاً **بموسيقية العمل الفني**. إن الإيقاع والبنية الموسيقية إذا كانت تحتل المكانة الأولى في العمل فلعلها تميل به إلى جانب القصيدة البحت.

في «القصيدة» البحت ـ ولو كانت قصيدة نثر، وخاصة عندما تكون قصيدة نثر ـ تكون البنية موسيقية وليست سردية.

أما «القصة ـ القصيدة» فإن بنيتها الأساسية في سرديتها لا في موسيقيتها.

هذا ما أعنيه بالمصطلح القصصي الذي يفرق بين النوعين.

* * *

لأول وهلة سيبدو أن هناك تجاوراً بين المصطلحين أو بين «النوعين» الأدبيّين وأن الاثنين متصلان. ولكني أتصور أن هذا المصطلح لا يعني التجاور بل التمازج والاندغام. طبعاً إذا استطاع أحد أن يجد تسمية أدق فسيكون ذلك أفضل بالتأكيد. لكن المشكلة كما قلت هي التفرقة بين «القصيدة» البحت و«القصة ـ القصيدة». هذا النوع «القصة ـ القصيدة» ينصهر فيه النوعان. أسلّم تماماً أن مسألة الفصل الحاد الكامل القاطع المعمليّ قد انتفت. ذلك أن الاختلاط بين الأنواع ليس موجوداً فقط في القصة القصيرة بل في المسرح وفي الرواية وغيرها، بحيث يمكن أن نتكلم عن «الرواية السيمفونية» أو «القصة التشكيلية».

النقد يمكن أن يتلمس كل هذه العناصر. مسألة انصهار الأنواع حقيقة لكنها لا تعني انتفاء الأنواع، ولم يعد كل شيء هو كل شيء. ما زال هناك القصيدة والقصة والرواية. . . إلخ على الرغم من الاستفادة المتبادلة من منجزات الأنواع الأخرى واستخدام القوى المؤثرة في الأنواع الأخرى. لكنني أعتقد أن النظرة النقدية التحليلية تستطيع في النهاية أن تحدد الانتماء ـ الواسع ـ للعمل الفني المحدد إلى نوع ما. في النهاية يمكن أن نقول بالرغم من أن هذا العمل «**لا رواية**» إلا أنه ينتمي **للرواية**، وذلك بالتحليل النقدي المحدد لعمل فني محدد. ومع ذلك فما زلت لا أميل إلى وضع تقنينات مسبقة للأعمال الفنية بل أميل إلى استخلاص القوانين والقواعد من التحليل النقدي اللاحق للأعمال.

لا أعرف إن كنت مبتدعاً لهذا المصطلح أم لا، لا أستطيع أن أزعم هذا. لكني ذكرت المصطلح أكثر من مرة. وذكرته على الأخص بالنسبة لأعمال يحيى الطاهر عبد الله الأخيرة، استخدمته نتيجة لملاحظة فعلية لأعمال قائمة هي أعمال يحيى الطاهر في عدة مجموعات. وجدت في هذه الأعمال نوعاً مختلفاً يتطلب التحليل ليس

«**القصة ـ القصيدة» هي نوع متميّز، له وقعه الخاص وله مكانه الحق بين الانواع الادبية الاخرى**

هو القصة القصيرة التي كان يكتبها هو نفسه ويكتبها معه آخرون في الـوقت نفسه وليس شعـراً خـالصـاً. ان العمـل الفني أمْلى وفَـرَض التوصيف النقدي، وهذا ما يجب أن يحدث باستمرار.

* * *

لن أختلف مع فكرة النص المفتوح على الأنواع وسأعـطيه تسميـة أخرى، وتوصيفاً ربما كان أدق وأكثر تحديداً، وسأظل مع ذلك أميـل إلى تلمس السمة الأساسية أو إن شئت الانتماء الأسـاسي، لكل نص من هذا النوع.

فنحن نعرف كما أسلفت منذ قليل أن الحدود بين الأجناس الأدبية لم تعد الآن بنفس الصرامة والقطع والتحدد التي كانت قائمـة في فترة سابقة، بل أصبح الأمر يصل إلى درجة سقوط هذه الحدود وتـداخل الأجناس الأدبية. وهي ظاهرة لا شك فيها. «القصـة ـ القصيدة» لم تكن معياراً مسبقاً. ولم تكن افتراضاً قَبْلياً أو جاهزاً، بل ظهـر عندي هذا المصطلح نتيجة لما لاحظته، أولاً، أنـا شخصياً، في كتـاباتي من امتزاج الشعر بالنسيج القصصي والروائي عندي، بحيث أن موسيقى الشعر نفسها وروحه أيضاً أصبحت تتخامر وتسري في تضـاعيف كل البنـاء والنسيـج الـروائي والقصصي فيـما أكتب. ثم تـأكـدت هــذه الـظاهرة في الفـترة الأخـيرة عنـد بعض الكتـاب مثـل يحيى الـطاهـر عبـد الله خاصـة في كتابـاته الأخيـرة قبل رحيله المبكـر، وثبتت هذه الظاهرة بثبوت قامة كاتبٍ مُجيد في هذا السيـاق هو محمـد المخزنجي وفي ابـداعـات اعتـدال عثمان وظهـور كتـابـات شبـان جـدد بـدأوا يـرسخون أقـدامهم في السـاحـة من أمثـال نـاصر الحلواني، ومنتصر القفاش، وغيرهم.

العمل الفني يملي ويفرض التوصيف النقدي، وهذا ما يجب ان يحدث باستمرار

إن هذا النوع هو النوع الذي تصبح فيه سردية القصة على الأقـل متوازية مع شاعـريتها إن لم تكن متفـوقة عليهـا، يبقى الخلاف بـين «القصة ـ القصيدة» البحث بمعنى أن «القصـة ـ القصيدة» يـظل فيها دائماً نزوع نحو «الحكي» بشكل جديد، أي السرد في تمـازج، يزداد أو يقل، مع الشعر. أما القصيدة التي تحكي فتظل الشعرية فيها هي الغالبة.

ولأول وهلة يبـدو أن الفـروق بـين النـوعـين تتقـارب أو تكـاد تتـلاشى، وأن الجنسـين الأدبيـين «القصـة ـ القصيـدة» و«القصيـدة السردية» يتقاربان ويكادان يمـتزجان، وهنـا يأتي دور النقـد الأكاديمي التنظيري الذي لا بد أن يأتي بعد أن يتوفر لهذين النـوعين قـدر كاف من الإنجاز والتحقق في سياق أدبنا العربي.

أمـا من حيث اندمـاج الشكلين في «نوع» واحـد فهنا يـبرز جانب آخر هو ما أسميته **بـالكتابـة عبر النـوعية** بـدلاً من اصطلاح «النص المفتوح على الأنواع» وهي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، تحتـويها في داخلهـا وتتجاوزهـا لتخرج عنهـا، بحيث تصبح الكتـابة الجـديـدة في نفس الـوقت «قصـة، مسرحـاً، شعـراً» مستفيـدةً من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى. ونحت. وسينما. .

هذه الكتابة ليست شيئاً سهلاً أو متاحاً أو قريبـاً وسهل التنـاول. بل يجب مع بـداية كـل تجربـة من هذا النـوع التفرقـة الصارمـة بين الفوضى والحرية، بين الإبداع والتخبط.

تظل الأنواع التقليدية قائمة باعتبارها تاريخاً وباعتبارها إنجازاً ثابتاً ومكتسباً ولا يصح التخلي عنه، باعتباره تراثاً.

ولكن السؤال الآن هـو هل نـظل أبد الـدهور أسرى لمـواصفـات تـاريخية سـابقة، أم أن الفن بـذاته وبتعـريفـه هـو مغـامـرة مستمـرة واختراق مستمر ومهاجمة للمستحيل؟

* * *

ما أسميه «القصة ـ القصيدة»، اذن، شيء يختلف اختلافاً كبيراً ـ إن لم يكن اختـلافاً تـاماً ـ عـما يسمى عادة، عـلى نحـو فضفـاض، بـالقصـة الشـاعـريـة. وهي تختلف من بـاب أولى عـما يسمى في التعليقات النقدية المائعة، «اللغة الشاعرية».

منذ أعوام قلائل كانت «الشاعرية» في مجـال القصة تُهمـة وسبة أو قدحاً على الأقل، فقد كانت العادة النقديـة الساريـة أن للشعر وقتـاً ومجـالاً، وللقصة مقاماً ومـواصفات لا ينبغي أن تحيـد عنها، ولا أن تجور على خصائص غيرها من فنون القول. وكانت «اللغة الشاعرية» في القصة مما يعتبر قصوراً وجنوحاً أو على الأقل خلطاً لا يجوز.

أمـا الآن ـ ومـا أسرع مـا تتغير وتتقلب «المـوضـات» في الكـلام النقـدي ـ فإن أي كـاتب متوسط القيمـة أو متوسط المـوهبة يفيـد في كـلامه القصصيّ من استعـارةٍ أو تشبيهٍ أو مجـازٍ عابـر ـ حتى لو كـان مبتذلاً مكروراً أو تهرأت جوانبـه ـ يُعَد عـلى الفور «شـاعريّ اللغـة» ومنهم من لا يستطيع أن يقيم جملة سليمـة، دعك من أن يبتعث لنـا جمالاً خاصـاً، في اللغة أو في الـرؤيا، أو فيهـما معاً بـلا انفصال كـما ينبغي أن تجرى الأمور.

أصبحت عبارة «القصة الشـاعريـة» عباءة فضفـاضـة تـنطوي على كثير من الزيغ إن لم يكن الزيف الصراح.

كما أصبحت عبارة «القصة ـ القصيدة» ممـا يستخدم، أخيـراً، كما لو كانت مصطلحاً واضـح الحدود، مقنناً ودالاً على جسمٍ لـه وزنه وقـدره ـ بالكمية، أو بالكتلة وحـدهـا ـ في الأدب القصصي العـربي الحديث. وهذا كله غير صحيح.

ما زال مصطلح «القصة ـ القصيدة» ـ بحاجة إلى تـدقيق وتحديـد إن شئنا أن يكون لكلامنا النقـدي معنى يُعتد بـه. فكم من معانٍ لا اعتداد بها.

ما أسميه «القصة ـ القصيدة»، في النهاية، اقتراح بتسمية «شكل» أو «نـوع» له قسماته التي حـاولت أن أشير إليهـا بقدر مـا يسعني من الدقة، أولاها: الوجـازة إذ أن شق القصيدة في **«القصـة ـ القصيدة»** يتـطلب قدراً من الإيجاز أو ضيق المساحـة الزمنيـة (حتى لو كـان في تراثنا وتراث غيرنا كم من القصائد المطولات، فكَمْ فيهـا من جوهـر الشعر في ركام القـوالب وحشد الـزوائد؟ وثـانيها: الكثـافة والـتركيز وهي قرين الوجازة والزهد في الحشو والإسهـاب، وثالثهـا: إيقاعيـة التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب عـلى السواء، أمـا أهمها وأفعلهـا ولعلها المعيار فهي، في النهـاية، سيـادة السردية ـ بـأيٍ من مناحيهـا وأشكالها ومساربها الخفية والمعلنة. ولعل من المهم هنا أن «القصدية» ـ أي ما يقصد إليه الكاتب قصداً لها اعتبارها ـ على خلاف مـا يُقال عادة.

ولذلك، فإنه مما يُعوّل عليه ـ عندي ـ طـريقة «كتـابة» أو «طبع» العمل الفني، أي طريقة تقديمه، جسمانياً، مجسَّماً، للقارىء.

هل هو جريانٌ في فقـراتٍ تطول أو تقصر ـ كـما جرى العـرف في تقـديم القصة للقـارىء، في طريقـة صفّها طبـاعياً، وقبـل ذلـك في

طريقة خطها كتابياً؟

أم هـو يُقدم للقـارىء على طـريقة «الشعـر»: سـطوراً تـطول أو تقصر، فيهـا، إذن، بالضرورة اقـتراح، بل أحيـاناً إمـلاء وفـرض، للوقفات والفواصل، أي أنّ فيها «توزيعاً» موسيقياً» أو، بـالاستعارة من فن آخر، فيها «تشكيل لمساحات» التلقي، أو «تركيب» لعنـاصر التكوين الفني على نحو خاص مغاير لجريان العمـل في القصة (أو في المقالة) وفق مواصفات أخرى لعل أهمهـا ترتيب أو تـراتب الأفكار أو الأحداث أو المشاعر في فقرات أو تقسيمات لها «منطقها».

في الشعـر البحث منطق آخـر ينبع أسـاساً من مـوسيقية معينـة، وليست بالضرورة - بل هي ليست بالقطع - مجرد موسيقيـة صوتيـة، أو «وزن» تفعيلي إلى آخر ذلك، بل ما هي أسـاسـاً موسيقيـةُ تشكيلٍ وحسٍ وتأملٍ معاً، أولاً وقبل الموسيقية الصـوتية، إن صـح الفصلُ بينها على الإطلاق.

في «القصة - القصيدة» إيشارٌ واضح ومعلَن عنـه لطريقـة التقديم «القصصيـة» أو «الـروائيـة». لن تجـد فيهـا - بقـدر مـا أعلم - جملة مقسـومة عـلى سـطرين أو أكـثر، ولن تجـد فيهـا من بـاب أولى تلك الأبيـات التي يتكون كـل بيت فيها - بـلا استثنـاء - من جملةٍ واحـدة كـاملة أو حتى من أكـثر من جملة ولكن «البيت» المستقـل هـو المقـر الأساسي للعبارة.

وحتى في «قصيـدة النـثر» فـإن لهـا تشكيـلاً «جسميـاً» (إن صـح التعبير) خاصاً، تفرضه «قَصديةُ» موسيقيةُ مركّبة.

اما التشكيل الجسميّ (الكونكريتيّ) في «القصـة - القصيدة» فهـو أساساً تشكيل «القصة» لا تشكيل «القصيدة».

ومن النوادر أن بدر الديب كتب احدى «قصصـه»، ونشرها عـلى منحى كتابة «القصة»، أي في فقرات متصلة ومتتابعة مختلفة الطول. ولكنه عاد فآثر نشرها كما كان قد كتبها، بوحيٍ سـابق، على شكـل سطور أو أبيات لها موسيقيتها المفروضة على القارىء. فكأنـه، إذن، قد آثر شكل «قصيدة النثر» لا شكل «القصة - القصيدة»، وإن كـان يؤثر دائماً أن يسمي أعماله «مقطوعات».

القصدية اذن مما يُعوَّل عليها.

ولعل العمل «الواحد» يختلف إلى حـد كبير، عنـدما يُقـدم - دون تغيـير في صلبه، أي في نصـه - بشكل «قصـة» أو بشكـل «قصيـدة» وسوف يُقرأ - بالتأكيد - على نحوٍ مختلف في كلا الشكلين.

* * *

ان تتبـع ظهور وتـطور هذا النـوع - إن صح في نهايـة الأمـر أنـه «نوع» جديد قائم بذاته - مسعىً صعب يحتـاج إلى تأريـخ أو توثيق. يمكن أن نعـود إلى أصـول هـذا النـوع في «الشعـر المنثـور»، في الثـلاثينـات والأربعينـات، لكنـه يختلف عن «القصـة - القصيـدة». الطفرة مـوجودة. هنـاك اختلاف بـين ما كـان يُكتب تحت ما يسمى بالشعر المنثـور (وقد كـان عادة خـطرات وتأمـلات وأحيانـاً نُواحَـات وبكائيات وغنائيات متميعة ليس لها قوام متماسك) وبين هـذا النوع الـذي يتبـدىٰ عنـد يحيى الـطاهر كـما كـان قـد تجلى واضحـاً منـذ الأربعينات عند بدر الديب في كتابه «حرف الحاء» وقبل ذلك بقليـل عنـد بشر فـارس. هنـا لا يـوجـد هـذا النـوع من التغني البحث أو الشعـرية الـرومانسيـة القادمـة من روايات وحكـايات جـبران خليل جـبران الذي ابتـدع هذا النـوع من العمل الفني في البـدايات سـواء أكان في الروايـة كما نجـد في «الأجنحة المتكسرة» أو قِـطع شعريـة له يسري فيها هذا النوع من النثرية والغنائية.

التسـايل الـرومانتيكي عنـد جبران خليـل جـبران وعنـد أحفـاده ومـدرسته يختلف اختـلافاً جـوهريـاً عن تماسـك وصلابـة «القصـة - القصيدة» ولا أعني بالصلابة جمودها أو تحجرها طبعاً. هذا هو الخطر الذي يتهدد هذا النوع من الكتابة، خطر الوقوع في حمأة «الشاعرية» المتميعة، وبالتالي الزائفـة. لذلـك أقول أنـه سيظل خـطراً يتهدد من يتصدى لكتابة «القصة - القصيدة» أنْ يقع في مجرد التسايـل اللفظي والميوعة العاطفية والفكرية بحيث يصبح الكلام هفهافاً ومتهافتاً.

* * *

إنني أميـل إلى ترجيـح أن ما أُطلِق عليـه «القصة - القصيـدة» هو نوع متميز ومشروع وله وقعه الخاص وله مكانه الحق والجدير بـه بين الأنـواع الأخرى أو الـطرائق الفنية الأخـرى التي تعالـج بهـا القصـة القصيرة أو الرواية.

أستطيع القول إن مثل هـذا النوع: «القصـة - القصيدة» لا يمكن بطبيعته أن يكون تياراً غـالبـاً. لأن «القصـة - القصيدة» لكي تصبـح عملاً فنياً حقيقياً فهي بطبيعتها تعتمد عـلى حساسيـة خاصـة ومقدرة خاصة وموهبة شعرية خـاصة ينـدر أن توجـد فيمن يعالجـون القصة القصيرة (وتندر أحياناً فيمن يعالجون القصيدة) المهم في هذا أنّ هـذا النـوع بطبيعتـه يبدو قليـلاً ونادراً لفـرط دقته ورهـافته فمن الصعب الزعم أنه سيكون غالباً.

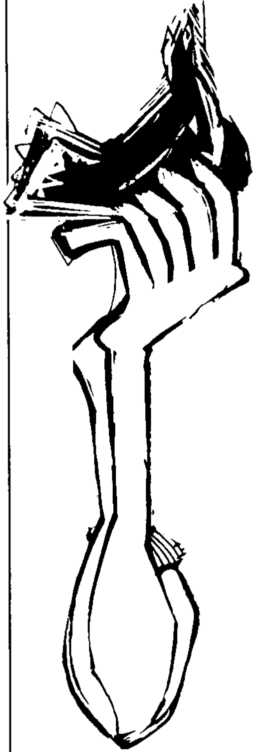
* * *

فإذا انتقلنا إلى أبرز من كتب في هذا النـوع - في الفترة الأخـيرة - وهو يحيى الطاهر عبد الله (كان بدر الـديب قد كتب «حـرف الحاء» في الأربعينات، لكنه لم ينشره إلا في آخر الثمانينـات مع تـدفق إلهامٍ في هـذا السياق كـما نرى في «تـلال من غروب» وسلسلة «المستحيـلِ والقيمة» و «أقسام وعزائم» وإعادة حكاية حاسب كريم الدين») فإننا لا نكتفي بفكـرة «التجريب» فقط، لم يكن يحيى الـطاهـر عبـد الله عندئذ يهوى هذه الكتابة لمجرد التجريب، لا، ليس مجرد التجريب.

ربما كان من أسباب هذه الكتابة ما يقع على عدة مستويات.

المستوى الذاتي للكاتب: إن تَوَقُّد يحيى وحيوتـه واشتعالـه المستمر معـروف في خصائص التكـوين الذاتي والنفسي لـهذا الكاتب. ومنـذ أوائل أعماله، (وعلى الرغم من اتّباعها الأنماط التقليدية) نجد المقدرة على التوهج باستمرار.

أمـا المستـوى العـام: في تقـديـري فهـو، ان القصـة التقليـديـة بمواصفاتها التي ذكرتها، وكما قلت أكثر من مرة، لم تعد تعطي الجديد أو أن تَسْـبُر أرضـاً جـديـدة أو تكتشف منـاطق جـديـدة، استنفـدت امكانياتها، بواقع ما حـدث، وظهر نـوع جديـد، لا أحد دعىٰ إليـه نظرياً في بداية الأمر، ولكن الكُتّاب عملوه، وجربوا فيه، واستطاعوا أن يبدعوا. وإذا كنت قد سميتُه بعد ذلك بقصة الحساسيـة الجديـدة فلم أختـرع هذه الحسـاسية، لقـد كتبت، إبـداعـاً ونقـداً، في هـذا السيـاق، وغيري كَتَب، ووجـدنا في النهـاية ظـاهـرةً عـامـة تخـالف مواصفات الظاهرة العامة القديمة التقليدية. فهذا هو التطور التاريخي لهذا النوع من الفن الـذي أفضى بيحيى الطاهـر عبد الله إلى اختيـار



«القصة ـ القصيدة» مصطلح جديد ظهر عندي نتيجة ملاحظتي امتزاج الشعر بالنسيج القصصي والروائي في كتابتي

هذا النوع من الكتابة. فإذا كان ابراهيم أصلان أو محمود الورداني مثلًا اختارا القصة «الباردة» أو «الحيادية» في سياق ظاهرة الحساسية الجديدة عامة، ومع فهم خاص ومحدد لمعنى «الحياد» هو إلى التورط المكبوت أقرب، فيحيى اختار هذا النوع من القصص ـ القصائد.

أما **المستوى الثالث**: فمستوى مرتبط بالواقع الاجتماعي إذ كانت الظروف الاجتماعية السائدة هي التي حددتها في مقدمة «القصة القصيرة في السبعينات» بالهزيمة وانهيار المشروع القومي وسقوط الآمال العريضة الموضوعة على ما يسمى «بالاشتراكية»... الخ. وتردي هذه القيم كلها.

وهو ما يَصْدُق بشكل عام في هذا السياق كله، لا عند يحيى الطاهر عبد الله وحده. الشعر اذن منصهراً ومستوعَباً في داخل نسيج القصة، أي بعبارة أخرى «القصة ـ القصيدة»، هو أحد الردود الممكنة والفعالة على ما في الواقع من قبح وتدهور، كما أنه أحد الوسائل الممكنة للسعي إلى جمالٍ معين، ومعرفةٍ معينة، وإذا لم يكن ذلك في سبيل الوصول إليهما ـ فليكن على الأقل في سبيل مُسَاءَلتهما.

لا شك أن هناك صلةً ما بين هذا المحيط الاجتماعي السياسي الحضاري الثقافي وأشكال الإبداع ولا أعني طبعاً أنها صلة آلية مطردة ومفترَضة سلفاً. إن أحد الوسائل لمواجهة هذا التردي هو الشعر، يتسرب الشعر إلى بناء النوع الذي يجيده هذا الكاتب وهو القصة، ويَنْتُج لنا المزاجُ من ذلك: النتاج الذي نسميه «القصة ـ القصيدة». هذه ثلاثة مستويات كلها ممكنة ولكنها تحتاج إلى تدليل وتحليل أدق. فنحن نتكلم بشكل عامٍ، منفصل عن العمل النقدي الصحيح، العمل الصحيح في نظري هو العملُ التطبيقي بحيث نأخذ قصة معينة ونقول ـ لماذا هي «قصة ـ قصيدة»؟.

فلو أخذنا على سبيل المثال قصة من قصص يحيى الطاهر التي صاغها في هذا النوع، فما هي أهم الملامح الأساسية التي سنجدها في هذه القصة؟

هذه إحدى أواخر قصصه وعنوانها «الضحك».

[العليلة عليلة من سنتين. خاب طِب الأطبة.. كما خابت وصفتك يا عجوز يا مجربه فهل تفلح ساحرة مقنعة وقرد لعّاق؟ زعقت والناس حولها دائرة محكمة].

هنا سرد، حكاية، فلنتأمل اختيار العناصر المحدَّدة للسرد. الكاتب لم يقل الست فلانه مرضت من سنتين وأن... وأن... لكن الحكاية جاءت في عبارة موجزة جداً ومختصرة جداً ومفترَضة ومكثّفة، جاءت في صياغة تكاد تكون «غير سردية» ولكنها أساساً حكاية، وجوهرها في سرديتها... «والناس حولها دائرة محكمة» هذه صورة شعرية...

[ومن جرابها أخرجت الطين والحجر وأكياس اللون وعيدان الحطب المعطر والسَّنُودْيْن ورشت الماء على تراب الأرض].

انظر المفردات وهي تتراكم وتتكاشف، ليس هو السرد التقليدي، ولكنه سرد تقنيّ خاص، يعتمد التراكم الوصفي ليستخرج منه سرداً لحكاية «باطنية» في مستوى مُضمَر.

[ورسمت آية الحق ورموز الباطل، وضربت الحجر بالحجر فتطاير الشرر الأحمر واشتعلت النار حمراء في الحطب. هكذا خلقت الساحرة العارفة من اللهب الصغير الراقص الحدود التي تفصل بين لابسةٍ وعريان].

لا يستطيع أحد أن يقول إن هذا ليس شعراً خالصاً. هذا النوع من الكلام هو الذي يفرض على أي ناقد أن يقول إن هذا نوع جديد، إن هذا هو نموذج من اسميته «القصة ـ القصيدة».

فإذا انتقلنا إلى قصة أخرى وهي «أشكال» سنجد فيها اقتراباً كبيراً من القصيدة البحتة ولكن يوجد فيها عنصر سرديّ أساسيّ، أي ما أسميه «السرد الجديد». مرهف مختف ومستخفٍ به. ففيها حكاية بَغْل، ومقارنة بين الشاكي والكادح، وفيها فرق بين الاشتباه والتحقيق وإدانة اجتماعية وذاتية، فهي ليست شعراً خالصاً، لأنها ـ كما قلت ـ تحكي حكاية في آخر الأمر.

ولكن هل يمكن أن نسميها «قصة ـ قصيدة» خالصة؟ بالتأكيد لا.

أما إذا عدنا لقصةٍ مثل «٣٥ البلتاجي» «٥٢ عبد الخالق ثروت» وهي من القصص التي لم أحبها قط، وجدنا اللغة فيها خاصة جداً تقترب من نسيج القصة التي تكاد تشبه التعليق الاجتماعي، قصة ليست فيها رؤيا، بينما في القصص التي تندرج تحت «القصة ـ القصيدة» نجد هذا الإلهام الرؤيوي الذي لا يوجد في السرد العادي، سرد الحدوتة أو الحكاية البسيطة، في لغة رصينة ومعبِّرة. لكنني أولاً، أزعم إن كل لغة فنية هي في النهاية شِعر، وإن اللغة من الممكن أن تكون لغةً شفافة أي إخبارية، لغة توصيلية أو وظيفية، أي لغة ليست شعرية. يمكن استخدام هذه اللغة الوظيفية التوصيلية الإخبارية جنباً إلى جنب لأكوّن تكويناً بنَّاءً، كما يمكن ألا أستخدمها وأُخْلِص العملَ كله للشعر، لكنني ما زلت أقول إن أحسن الأعمال الفنية فيها دائماً هذه النفحة من لغة الشعر.

قيل إنه من الصعب أن ندرج أعمالاً بعينها من كتاباتي القصصية داخل اطار «القصة ـ القصيدة» لأن نسيجها القصصيّ ربما كان أوسع من ذلك. إلا أن هناك بعض النصوص عندي تقترب في وجهٍ من أوجهها العديدة من هذا النوع من القصص، بل إنني أعتبر «رامة والتنين»، على سبيل المثال، «رواية ـ قصيدة»، دون أدنى تحفظ، ولكن «للرواية ـ القصيدة» حديث آخر.

المسألة عندي، في بُنَى قِصص، ومنذ أول مجموعة كتبتها ـ «حيطان عالية» ـ أنه كان هناك ما يمكن أن أسميه على الأقل بالنَّفس الشعري... أنا شاعر أولاً من الناحية التاريخية البحتة، أي في الطفولة والصبا الباكرة، لكني لم أنشر قط ما كتبته من «شعر». ثم وجدت أو أحسست أن الشعر قد يضيق أو يتمزق نسيجه تحت ما أسعى إليه، وهو محاولة ما أحب أن أسميه السعي وراء حقيقة شاملة أو رؤية شاملة أو حس شامل. هذا الشمول والتحدد اكتشفت بالممارسة ان «القصة ـ القصيدة» (ليست القصيرة جداً التي لم أكتبها أبداً) قد تكون أقدر على تحمل هذا الثقل من الرؤيا والإحساس. اكتشفت فيما بعد أن «القصة ـ القصيدة» عندي فيها بجانب هذا النَّفَس الشعري نَفَسٌ روائيّ، لأن اللقطة السريعة الخاطفة أو ما **اصطلح على تسميته خصائص القصة القصيرة التقليدية ليست عندي، وإنما هناك تلبّثٌ وتوقّفٌ طويل وساع إلى العُمق،** ولذلك فإن قصصي القصيرة نفسها يمكن أن تنتظم في حلقات أو أفلاك روائية متواشجة، كما يمكن أن يكون فيها «قصص قصائد» كاملة، لها استقلالها في نفس الآن الذي ترتبط فيه ارتباطاً عضوياً وعلى عدة مستويات بسائر الجسد الروائي الذي أحيا فيه، وبه. □

سامي زيادة

الذئب والنعجة

■ كان ذئب أسود يتنقّل في تشعّبات الغابة علّه يظفر بصيد يسدّ به جوعه. إنّه لـيرضى بأيّ شيء: غـزال، أرنب، بومـة، وحتّى بفأر صغير..

مضت ساعات من البحث الدؤوب ولم يوفّق بشيء. شَعَر بظمأ شديد، فاتّجه نحو ساقية ليشرب..

كانت الساقية في بقعة كثيفة الأشجار، لجيناً ذائباً ينساب بين الرياحين والصخور، يلامس تعرّجـات الوعـر كما تـلامس دفء الجسد أصابعُ من حرير..

اقترب الذئب ليشرب، ولكن قبل أنْ يحقّق مأربه تناهى الى سمعه صوتٌ يأمره بأنْ يتوقّف. التفت الى مصـدر الصوت فـرأى نعجةً بيضاء مضطجعة قرب شجرة وارفة الظلال، وقد جعلت بين اسنانها زهرةً حمراء تداعبها بلطفٍ وحَذَر..

تعجّب الذئب ممّا رأى إذ إنّه لمْ يصادف نعجة في حياته، كما انّه اعتاد عـلى أنْ يأتي السـاقية ليشرب فـلا يجد أحـداً من ساكني الغابة، أو أن هؤلاء كانوا يختبئون، أو يلوذون بالفرار، من مجرّد رؤيته يقترب من الساقية. أمّا هذه البيضاء فما تراها تفعل وحيدة في قلب الغابة حيث لا يجرؤ الآخرون؟!

أمعَنَ الذئب النظر في النعجة، ثمّ سألها متلعثماً: مَنْ أنتِ؟ مَنْ تكونين وماذا تفعلين بقرب الساقية؟

ضحكت النعجة بغنج وقالت: أحقّاً لا تعرف مَنْ أكون؟! أنا النعجة البيضـاء التي يشتهي كلّ ذئب أنْ يفـترسني.. استفهم من أبيك، من جدّك، ولسوف يؤكّدان صحّة هذا الكلام..

فرح الذئب ممّا سمع، ثمّ قال وقد استعـاد هدوءه: نعجـة بيضاء طعـاماً للذئـاب؟! أحقّاً مـا تقولـين؟! إنّكِ لتكفينني شبعـاً لأسبوع..

ضحكت النعجة وقالت: ما تفوّهت به لهو عين الصواب.. يبدو عليكَ التعب والجوع.. فلِمَ لا تجعلني فريستك المشتهاة؟

انتشى الذئب بما سمع، ثمّ قال: إنّي لفاعل كلّ ما تطلبين، فأنا في جوع مزمن يـدفعني لأنْ افترس أيّ شيء.. آه! أمّا أنتِ فلستِ أيّ شيء.. في حضورك حتّى الأنياب الخجولة تضوع بافـتراس وحشيّ لا يستكين، فكـلّ قطرة من دمـكِ إنّما هي الثّـمالة القصوى، لا بل هي شمس الخصب واكسير الحياة..

ضحكت النعجة وقالت: رويدكَ رويدكَ، فلكلّ افتراس أوانه.. والآن اقتربْ منّي لأراكَ جيّداً.. فاقترب الذئب.

ثمّ تابعت النعجة كلامها: والآن انـزَعْ جلدكَ الناعم الـوبر ودعني اتمتّـع برؤيتـك عاريـاً كقمر الليـل.. تردّد الـذئب بادىء الأمر، ولكنّه سرعان ما رضخ لطلب النعجة. ثمّ أشارت هذه للذئب بأنْ يضطجع بقربها، فَفَعَل. ثمّ قالت له بصوت تتناغم في تموّجاته رقّةٌ وعذوبة: أرني أنيابكَ الناصعة الشوق الى افتراسي.. أرني انيابكَ الكثيرة اللهفة الى تمزيقي والتهامي..

كان الذئب كمنْ أصابه خَدَر ناعم فصار في ضباب لزج غريب إذ شُلَّت قدرته على المقاومة والرفض. فـرمى رأسه بـدلالٍ في حضن النعجة وكشَفَ عن أنيابه. فراحت النعجة تداعب الأنيابَ الحادة بفمها حيناً وبلسانها حيناً آخر. أمّا الـذئب فكان غـارقاً في نشوة حمراء، يسيل لعابه طريّاً دافئاً على فكّه الأسفل في حضن النعجة التي راحت تُسرّع من وتيرة المداعبـة المحمومـة واللمس الرطيب..

لمْ تمض دقائق حتّى همست النعجة في أذن الذئب: والآن يمكنك أنْ تبدأ بافـتراسي.. انّ تاريخ الغابـة يقول بـأن لا مقاومـة للنعاج حين تكشّر الذئابُ عن أنيابها.. أنا لَكَ بكلّيتي طعاماً وشراباً أيّها الذئب المتوحّش المخيف..

تمتم الذئب بصوت ملؤه الوَهَن والنعاس: إنّي لفاعل ما تطلبين.. أين تريدين أنْ أبدأ بافتراسك؟

«هنا يا ذئبي ويا مفترسي».. وأشارت النعجة الى مكان دافىء في أسفل بطنها يَكـثُر فيه الـوبر وينبض بـرعشة تلو رعشـة حتّى ليصير المكان الصغير جمراً يتململ تحت رماد كثيف..



«هنا يا ذئبي ويا ضحيّتي».. ثمّ أخذت النعجـة رأس الذئب وأغـرَقَته في المكـان الدافىء بـالجمر الحميم، وراحت تصرخ في نشوة ظاهرة: افترسني، افترسني..

غير أنّ الذئب المسكين، وقد أسكره الخدر النـاعم، كان عـاجزاً عن أدنى افـتراس. وقبل أنْ يُـدرك حقيقة مـا يجري انقضّت النعجة بأسنانها على رقبته تعمل فيها نهشاً وتمزيقاً. فتطاير الدم شلالاً أحمر من رقبة الذئب وخارتْ قواه. زاغت عيناه فرأى شبح الموت يدعوه في أرجاء غابة بيضاء إلى صيد ثمـين. سرعان مـا تيقّن من أنّ نهايته أصبحت وشيكـة، وقبل أنْ يغمض عينيـه على موته المؤكّد تناهى الى سمعه ضحكاتُ النعجة وهي تردّد في نشوة الظفر: افترسني، افترسني، يا ذئبي ويا ضحيّتي... □

الغموض على الخارطة

خالد جابر يوسف

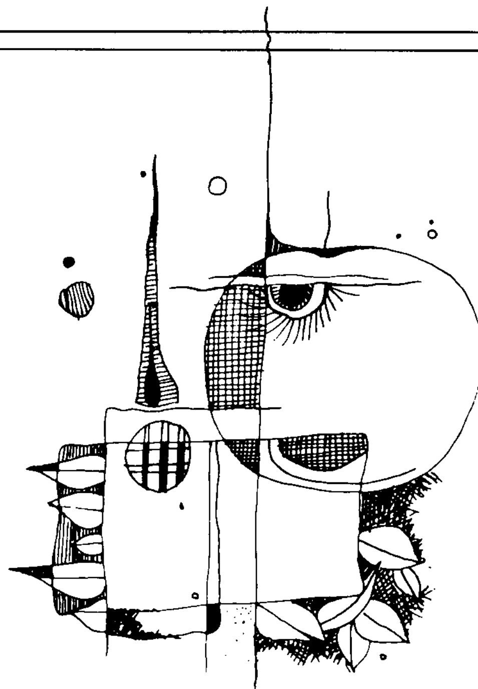
■ علىٰ الرغم مِن تناثرِ القرونِ مسافاتٍ لا تُرىٰ:
التماعاتُ الحليّ
وضجيجُ الخدمِ أمامَ إيماءاتٍ كسولةٍ يتآكلُها النّقرس
ما تزالُ تغطّي فناءنا الفسيح
غيرَ أنّ البصلَ علىٰ المائدة
ربما اخترعنا مقياساً آخرَ للتخمةِ
لا يهمّ:
الكلماتُ تنزاحُ أمامَ الكلمات
والحجرُ يتنكّبُهُ الحجر
والعودُ يخدشُ صاحبَه
مخلّفاتٌ هائلةٌ..
ولكن.. ماذا نفعلُ بهذهِ الأطنانِ من السعاداتِ المستعملة؟

هذا تلفٌ وليس خاماً!
علينا إذن أن ننتظرَ بعيداً عن الظلال،
الظلالُ لها أجسادٌ غيرُ شفّافةٍ..
وبعيداً عن اللفظةِ: جثةً ملقاةً علىٰ رصيفٍ يرجمها المارّة.
الجغرافيا تتهيّأ لاستيعابِ الحيواتِ المهاجرةِ
من قماقمِها إلىٰ ترنِ أطفالي القادم،
إلىٰ حيث تشقُّق الظلّ وتأويلُ الأمنية
ماذا لو أنّ مصلحينَ بالفطرةِ أصلحونا
نافخينَ مناخاً آخرَ في فراغِ العالمِ قبلَ تهيُّؤ الجغرافيا..
الخسارةُ ليست سوىٰ أنني أتشبَّهُ بالهواء
بينما أنسىٰ جسدي المرتعش علىٰ السرير
أتحدّثُ بحماسةٍ عن مدنٍ عامرةٍ بالأسلحة
أو عن طريدتي قبلَ أن أكون..
نقدّسُ القدمَ وهي تخطو إلىٰ حجرتِها الآمنة
ثم نتنادىٰ في مناحةِ الصحراء..
لا يهمّ:
رداؤنا واحدٌ

الشاعران الفائزان
بجائزة يوسف الخال
للشعر للعام ١٩٨٨

قصائد في كلمات

باسم المرعبي



أولاً

■ كلماتي قليلة
وذكرياتي شاسعة
وهذا الجسدُ صيام،

١

أحبُّكِ من قبل أن تكون البذرة
ومن قَبل أن تلدَ الشمسُ القمر،

٢

ظلّكِ الذي تبسطيه علىٰ الأرض
ظلك الغميق
كنهاية
يذكرني بشهوةِ أن أفتكَ بشعرك

ودعاؤنا جاف.
هذا هو نسيجُ الحكايةِ
نكملُهُ أو نختلطُ بأسلاكهِ،
نتنفّسُ خرافةً طازجةً
حينَ تهيمنُ أعيُننا علىٰ هياكلِ القارات
وهيَ تغرقُ في الرمال،
حجرٌ بابليٌّ - مثلاً - يتزحزحُ عن بابِ بيتي
من يسندُ الثغرةَ الضعيفة؟
قد أزيحُ الغموضَ عن الخارطة،
أعزو إليّ انفصالَ التضاريس،
وكيفَ أن السوادَ الذي هو علامةٌ فارقة
يُساطُ بهيمةً تساطُ إلىٰ خارجِ المرعىٰ
ليتسوّدَ الماءُ أو يستعيدَ مجدَهُ الأول
لو أنني أبرّرُ انزياحَ الصورةِ القديمةِ علىٰ لساني
يا قارةً مضلّلةً في رغوةِ الأبد،
هذا آخرُ نسلِكِ العابر
يتوسّلُ باسمِ ليلتِكِ المفجوعةِ،
ويسألُكِ بزلزلةِ أعمدتِكِ الباذخة،
برنّةِ حليّ الأميراتِ التي ما زالَ يستمعُ إليهـا كلّما حرّكَ

شفتيهِ
أن تعودي . .
صرنا نمضغُ الوقائعَ
ونستخرجُ أشلاءها من فراغاتِ أسنانِنا،
نفضحُ أوراقَكِ السريّةَ في المقاهي . .
آنَ لابنِ السوادِ أن يسخرَ من ملعقةٍ ذهبيةٍ
وأن يضعَ شاربينِ أسفلَ أنفِ الأميرةِ ويضحك،
لَهُ أن يحركَ كتيبةَ الفرسانِ دمىً
خيوطُها أصابعُهُ الخشنةُ
وأن يلغيَ المراسيمَ بجرّةِ القلم . .
فالوقتُ كرسيُّنا العالي
والدّماغُ هاويتُنا المؤجّلة
يا زحفنا المقدّس،
إنني أزيحُ الغموضَ عن الخارطة،
الكواكبُ لها قوّةُ العدم
ولنا ضعفُ الديناصور . .
هناكَ فضيحةٌ أكيدة
خلفَ هذا السورِ الحريريّ
والتواءاتِ الأجسادِ الطريّة□

بغداد ١٩٨٩



٣

تعتَني بالشَّجر
كما لو كان شعرها
ودائماً تحلُم بصفين من الأشجار
يرفعانِ الربيعَ، سَقفاً
لهذا الكوكب
. . . حين تُفيق
لا تملك اِلاّ أن تجهش
بالـ . . . شجَرَ

٤

اَحلُمُ بمائدةٍ طويلة كالأبَد
وبأصدقاء لا يموتون

٥

ليلي طويلٌ كطريق .
، بلا نجوم أصافحك
والأيام أسمعها، تهوي مثل زجاج القناديل
علىٰ حصى بعيد.

٦

أرىٰ الأرضَ سلّةً
وخطانا ثمارٌ تتكدّس،
لتُفرغ في هاوية الأبدية.

٧

تغزلنا الأيام
وتنسلنا

ما نحنُ سوىٰ خيوط.

٨

هذا الجسدُ الذي يسير
ينحني / يرقص / يصافح /
يحتفل
هذا الجسدُ
سبورةٌ للعقاب الطويل.

٩

الرياحُ ابرتي
والسماءُ خيوطي
ما أبحثُ عنه هو ثوب الأرض
لأدرزَهُ بأمنياتي □

بغداد ١٩٠٠

قتل العالم

محمد كرد علي وتاريخ الاضطهاد الفكري

عماد مصطفى
كاتب من سورية



■عندما دعي المفكر الدمشقي محمد كرد علي لالقاء محاضرة (أسماها «مسامرة») على مسامع طلاب كلية الآداب في الجامعة المصرية بالقاهرة مساء ١٧ كانون الأول ١٩٣٣، تصدى لقضية ظلت تؤرق مضاجع أحرار المفكرين طيلة أربعة عشر قرناً، وهي قضية تتصدى لها مجلة «الناقد» اليوم وتجعل منها شغلها الشاغل، وإن كانت تستخدم لها عنواناً معاصراً هو «الرقيب وحرية النشر».

أن كون محمد كرد علي مفكراً عربياً اسلامياً تقليدي النزعات لم يمنعه من الشعور بالقلق العظيم من ظاهرة تصدي العوام وغوغاء الشارع ومتزعمي الحركات الدينية السياسية لكل من خالف رأيهم أو ناقض حججهم أو استن طريقاً فكرياً أو مذهبياً متميزاً عما اعتادوه.

وفي محاضرته تلك استعرض محمد كرد علي سلسلة طويلة من حوادث الاضطهاد الفكري والرقابة على الضمير، ثم ركز على العبرات المستخلصة مما سرده، دون أن ينسى الاشارة الى أن تاريخ اضطهاد الفكر في الشرق الاسلامي مواز لتاريخ اضطهاد الفكر في الغرب المسيحي إذ يقول: «. . . وبعد فمن المؤلم للنفس اليوم تذكر من قضوا ضحايا أفكارهم في بعض عصور الاسلام، فكان القضاء عليهم قضاء على الحرية. على أن ما وقع في بلاد المسلمين في غضون ألف سنة من هذه النكبات لا يعد جزءاً صغيراً مما حدث في الغرب بسبب المذابح الدينية وديوان التحقيق وبضغط الكنيسة على العقول وحريتها».

هارون الرشيد اضطهد العلماء والمفكرين وابنه اطلق لهم العنان

ويبرر محمد كرد علي سبب اختياره لهذا الموضوع المحرج ليكون مدار محاضرته بأن ذلك الاضطهاد قد أدى الى إخماد جمرة التفكير الحر، وأن حوادث الاضطهاد الفكري كانت دائماً تبدأ بين أفراد لمآرب شخصية أو لحسد وضغائن، ثم يقحم فيها العامة فتهلك نفوس ويخرب عمران وتتراجع العقول، وهو يرى أنه من الضروري أن نتمعن في تاريخ الحضارة العربية الاسلامية خيره وشره فلا نتحامل عليه ولا نكذب على التاريخ في محاولة تبييضه من المثالب: «والمهم في تاريخنا أن نقلبه كل مقلب لا ندلس فيه ولا نوالس، لنتعرف الحقائق في صورتها الجلية النافعة».

أما على من تقع المسؤولية التاريخية في حوادث الاضطهاد الفكري فهو يردها على طرفين: الحكام وقادة الشارع الديني، ولكن شتان ما بين مسؤولية الطرفين، فمحمد كرد علي لا يتوقع من الحكام غير الجور والتعسف، ولكنه يستقبح أن يصدر ذلك عن رجال الدين و «علمائه»، يقول كرد علي: «والتبعية فيما حدث في الاسلام تقع على صنفين: العلماء والرؤساء، ولما كان أغلب الرؤساء جهلاء كانت معظم التبعة على العلماء. وليس تكليف العقلاء كتكليف الجهلاء ولا آلة الفريقين في الأفعال واحدة، ولا مؤاخذتهما بالأعمال متساوية، وكذلك قال تعالى: ﴿انما يخشى الله من عباده العلماء﴾ ولو أوخذ الجاهلون كما يؤاخذ العالمون، لكان ذلك جوراً في القضاء، وحيفاً في الجزاء، لأن الله تعالى كلف كل نفس بحسب قوتها، وأخذها بما جعله في قدرتها، ولو أن أحدهم غلط غلطاً جاهلاً لحكمه، واخطأ خطأ خارجاً عن علمه، لما تعين عليه حكم، ولا تعلق به حد، وعلى ذاك فمتى كان علم الانسان أكثر من عقله وكان حتفه في علمه، أو عقله أكثر من علمه أمكن به جبر عجزه واتمام نقصه».

يبدأ كرد علي محاضرته بالحديث عن أولى المسائل التي هزت العامة في القرن الأول الهجري، وهي مسألة «القدرية» فيعدد من قضوا شهداء فكرهم ومعتقداتهم، فيتحدث عن رأس المعتزلة وأحد نوابغ العلماء الذين حاربوا الظلم والتظالم غيلان بن مروان والذي كان من مذهبه أن الخلافة تصلح في غير قريش اذا استوفى الخليفة الشروط المطلوبة فقتله هشام بن عبد الملك، وأمر الوليد بن عبد الملك نجيب بن عبد الله بن الزبير فضرب بالسوط حتى هلك وكان من العلماء النساك، ويذكرون أنه كان تعلم علماً كثيراً وقرأ الكتب واتهم عبد الصمد بن عبد الأعلى مؤدب الوليد بن يزيد بن عبد الملك بالزندقة.

وقتل الخليفة العباسي المهدي صالح بن عبد القدوس على الشبهة متهماً إياه بالزندقة مع أنه لما وافاه أعجب بغزارة علمه وأدبه وحكمته، وقتل المهدي بشار بن برد الشاعر الشهير بدعوى الالحاد، وروى المبرد في كامله أن كتبه فتشت فلم يصب فيها شيء مما كان يرى به، وأصيب له كتاب فيه: «إني أردت هجاء آل سليمان بن علي (بن عبدالله بن العباس)، فذكرت قرابتهم من رسول الله فأمسكت عنهم».

وتميز المهدي تميزاً خاصاً في اضطهاد المفكرين والمثقفين، فقد جد في سنة ١٦٧ في تعقب الفلاسفة وتقطيع كتبهم وحرق ما نقله ابن المقفع وغيره من الفارسية والفهلوية الى العربية وما صنفه في ذلك الوقت ابن أبي العوجاء وحماد عجرد ويحيى ابن زياد ومطيع ابن اياس، وأنشأ المهدي حبساً خاصاً يدعونه حبس الزنادقة زج فيه كل من خرج عن المألوف والعرف وكل باحث خالف الرأي السائد. أما هارون الرشيد فمنع من الجدل وحبس أهل علم الكلام ثم أخرجهم. أما أبنية المأمون فأطلق للحرية العنان فتمتع علماء الكلام والفلاسفة وغيرهم في أيامه بأجمل حسنات الحرية المطلقة.

ولطخت قضية المعتزلة صفحة تاريخ الفكر الاسلامي لما شهدته من اضطهاد واضطهاد مضاد، يقول محمد كرد علي:

«ولقد كاد المعتزلة للمحدثين (رواة الحديث ومنتحليه) في عصر المأمون والمعتصم، لأن المعتزلة يتشددون في قبول الحديث ولا يعملون به إلا بعد الجهد، فلما تراجع أمر المعتزلة وقوى المحدثون كال هؤلاء لخصومهم الصاع صاعين، فأحضر الخليفة المعتصم أحمد ابن حنبل وامتحنه بالقرآن وجلده حتى غاب عقله وتقطع جلده ثم قيده وحبسه، وقتل الخليفة الواثق سنة ٢٣١ أحمد بن نصر من كبار

علماء عصره وصلبه وكتب في أذنه رقعة: (هذا رأس الكافر المشرك الضال وهو أحمد بن نصر ابن مالك ممن قتله الله على يدي الامام الواثق بالله أمير المؤمنين). كما حمل أبو يعقوب البويطي خليفة الامام الشافعي في حلقته بعده الى بغداد مقيداً مغلولاً فحبس في بغداد الى أن مات في القيد والسجن».

وفي سنة ٢٧٧ منع المعتضد من بيع كتب الفلسفة والمنطق وتهدد على ذلك، أما في عام ٢٨٩ حلف الوراقون (باعة الكتب) في بغداد ألا يبيعوا كتب الكلام والجدل والفلسفة.

وكانت فتنة ابن قريش بمصر (عام ٢٨٥) وذلك أنه أنكر أن يكون أحد خيراً من أهل رسول الله فوثب به العامة فضرب بالسياط فمات بعد يومين، وقتل ابن حيان السبتي من أعلم أهل عصره ومن طبقة البخاري في الحديث، بدعوى أنه يعرف بعض العلوم الرياضية (الرياضيات) وهي من علوم الفرس والاغريق الملاحدة.

وكان مذهب الاعتزال قد انتشر في مصر في جملة ما انتشر فيه من الأقطار، وكان انتشاره في طبقة المثقفين والمفكرين، ولكن المقاومة كانت شديدة له أكثر من مقاومة مصر للتشيع في عهد الفاطميين، لأنه كان من وراء التشيع قوة تحميه ودولة تمليه والاعتزال رائدة العلم والنظر والتفكير، حتى قال سيبويه المصري من علماء المعتزلة:

فإن سلكت طريق العلم تطلبه ... بالبحث أبت بتكفير من الناس

ويرى محمد كرد علي أن اضطهاد الفكر الحر كان غالباً ما يتم وفق نمط معين: تحالف السلطة الحاكمة مع الطبقة الدنيا من رجال الدين الذين لم يعرف لهم باع في الابداع الفكري ضد كبار العلماء والمبدعين، وفي أحيان كثيرة كانت التهمة في جوهرها سياسية فيحولها الخليفة الى دينية، يقول كرد علي:

«ولطالما كان الدين تكأة يتكىء عليها بعض السياسيين، مثال من ذلك الحسين بن منصور الحلاج فهو رجل عظيم، ربما كان في كلامه بعض العهدة، ولكنه ظل متمتعاً بحريته الى اليوم الذي ثبت فيه للخليفة أنه كان بينه وبين القرامطة اتفاق وعند ذلك قتله متهماً إياه بالإلحاد، وما كان بالملحد شأنه شأن عشرات غيره اتهموهم بالالحاد علناً».

نال الاضطهاد الفلاسفة والمتكلمين وغيرهم من أرباب البحث والنظر على أيدي العامة، والمحرك الأعظم في كل ما يعامل به العلماء هو سياسة الحكام، وما يخطر ببالهم وينطبق على رغائبهم ورغائب المحيطين بهم، والعامة أداة تحركها يد الملوك من حيث يدرون ولا يدرون.

أما اضطهاد فقهاء السنة وحكامهم للمتصوفة فكان أشد مما عاملوا به سائر الفرق ويقول كرد علي: «وإن اضطهادهم للمتصوفة كان أشد من اضطهادهم للفلسفة، وما ذلك الا لأن علم التصوف الغريب من فهم الفقهاء أمس بالدين، بل هو ثمرة التمسك بفضائل الدين وآدابه».

وفي الأندلس، اتهم ابن مسرة القرطبي (عام ٣١٩) بالزندقة لخروجه عن عادة أهل الأندلس الجارية على مذهب التقليد والتسليم ففر الى المشرق، وقام هشام المرواني بتتبع الأطباء وسجنهم أمثال ابن الاقليلي الأندلسي وابن عاصم والسنابسي وغيرهم.

وتمالأ الفقهاء على ابن حزم الأندلسي (عام ٤٥٦) فأجمعوا على تضليله وسعوا به حتى أحرقت كتبه ومزقت علانية في أشبيلية ووقع مثل ذلك لكتب الفيلسوف ابن رشد فمزقوها وأحرقوها في ساحات مدن الأندلس.

ونفى المنصور بن أبي عامر من ملوك الأندلس الفلاسفة ومن جملتهم ابن رشد وأبو جعفر الذهبي وأبو عبدالله قاضي بجاية وغيرهم، وأحرق كتب المنطق والحكمة، وشدد النكير على المشتغلين بها، وقتل المنصور بن حبيب في أشبيلية بسبب اشتغاله بالفلسفة، ولكنه ترك وزيره ابن زهر الفيلسوف لأنه كان راضياً عنه يندر تصرف مثله في تدبير أمور مملكته على ألا يظهر ما عنده من كتب المنطق والحكمة.

التبعية في ما حدث للاسلام تقع على العلماء والرؤساء

وفي أيام الخليفة الناصر العباسي اتهم الركن عبد السلام بن عبد القادر الجيلي بأنه معطل وأنه يرجع الى أقوال أهل الفلسفة وذلك لأنه قرأ علوم الأوائل وأجادها واقتنى كتباً كثيرة، فصدر الأمر باحراق كتبه في احدى ساحات بغداد، وخطبوا خطبة لعنوا فيها الفلاسفة ومن يقول بقولهم.

ولزم محمد بن أحمد بن عبدالله أبو علي المتكلم من رؤساء المعتزلة (عام ٤٨٧) بيته خمسين سنة لم يقدر على أن يخرج منه خوفاً من عامة بغداد.

أما الشاعر والفيلسوف النيسابوري الشهير عمر الخيام فقد التجأ الى التقية للخلاص من اضطهاد العامة والملوك: «ولما قدح أهل زمانه في دينه، وأظهروا ما أسره من مكنونه، خشي على دمه، وأمسك من عنان لسانه وقلمه، وحج متاقاة لا تقية».

ولم يرض المستنجد العباسي على بعض ما أورده ابن حمدون صاحب «التذكرة» من التواريخ، فأخذ من دست منصبه وحبس (عام ٦٠٨). ومن المآسي الكبرى التي يحفظها التاريخ الاسلامي قصة مقتل شهاب الدين السهروردي أحد ألمع وأكبر متكلمي عصره وكان ناقش علماء حلب فبذهم وأفحمهم، فشكوه الى صلاح الدين الأيوبي فأمر ابنه وكان واليه على حلب فقتله.

ويعجب محمد كرد علي كيف نجا أبو العلاء المعري من الملاحقة والاضطهاد في حياته رغم ما يزخر به شعره ونثره من آراء ينكرها فريق المتعصبين، وهو يعتقد أن الأصل في نجاته كونه زاهداً حقيقة لا ينازع أرباب المذاهب الدينية في شيء من دنياهم.

ثم يروي محمد كرد علي ما وقع لسيف الدين الآمدي أحد أذكياء العالم من أهل المائة السادسة وكيف حسده جماعة من فقهاء مصر، ونسبوه الى فساد العقيدة والتعطيل ومذهب الفلاسفة، فهرب واستوطن حماة في الشام فنجا من العطب بالهرب.

وتتبع أعداء لسان الدين بن الخطيب أحد أكبر رجال الأندلس علماً وفصاحة، كلمات زعموا أنها صدرت منه في بعض تآليفه، فأحصوها عليه ورفعوها الى قاضي غرناطة فسجل عليه بالزندقة، ثم أخذ وعظم عليه النكير ووبخ ونكل وامتحن بالعذاب الشديد، وأفتى بعض الفقهاء بقتله ثم طرقوا عليه السجن فخنقوه وأخرجوا جسده وأحرقوه.

يركز محمد كرد علي على حقيقة هامة تمثلت في انتقال محور السلطة المضطهدة (بكسر الهاء) من الخلافة والسلطنة في عصور الدول القوية الى العامة وغوغاء رجال الدين في عصور الدول الضعيفة والمتفككة،

يقول كرد علي:

«كان الانتقام من العلماء يتم على أيدي الخلفاء والسلاطين، فلما جاء ملوك الطوائف وضعف العباسيون وأصبح لكل قطر ملك أو أمير غدا الانتقام من أرباب الأفكار محصوراً في العامة أو من كان على مثالهم من العلماء، . . . وصار الوزراء يميلون الى استماع مقالات الناس في قواعد العقائد، ومالوا الى سماع الحجاج فيها، فأفضت الى فتح باب العصبيات الفاحشة والخصومات المغضية الى اهراق الدماء وتخريب البلاء، وأصبح الكبراء يميلون الى المناظرات فنجمت من هذا الانكباب على المسائل الخلفية فتن أفضت الى قتل النفوس بالآلاف، والى خراب مدن برمتها، خربت بأيدي أناس كان مشايخهم يتفاخرون بالمناظرات والخلافيات، ويوقدون نار الفتنة بين أتباعهم وخصومهم، وينال بعضهم من بعض بالنميمة والحسد والرياء والختل مما نهى عنه الشرع».

ومن الطريف في الأمر أن أتباع مذهب الحنابلة لقوا الكثير من العنت في بادىء الأمر فلما قويت شوكتهم استبدوا وظلموا من هم أضعف منهم.

كان ابن تيمية من كبار مشايخ الحنابلة في القرن الثامن فاشتد الفقهاء ضده وعاملوه معاملة جائرة هو وتلميذه ابن القيم الجوزية ليقضوا عليه وعلى تعاليمه، وتوصلوا الى حبس ابن تيمية سنين طويلة في الاسكندرية والقاهرة ودمشق ولم يخرجوه من محبسه الا الى قبره، ونكبوا ابن القيم تلميذه وحبسوه مع شيخه في حجرة منفردة. ومن الغريب أن يعقد في القاهرة لابن تيمية مجلس حاكموه فيه على اعتقاده واعتقلوه بعدها هو وأخوته، وأن يكتب السلطان الى دمشق أنه رسم أن من اعتقد عقيدة ابن تيمية حل ماله ودمه!

الحاكم يعجب بعلم العالم وأدبه، لكنه يقتله على الشبهة!

وقعت في بغداد فتن كثيرة بين الحنابلة وغيرهم من أهل المذاهب الأخرى. وكان الحنابلة فيها يتشددون على خصومهم ويقابلونهم بالعنف، ومنها فتنة عظيمة بين الحنابلة وخصومهم قتل فيها خلق كثير من الجند والعامة بسبب تفسير قوله تعالى ﴿عسى أن يبعثك ربك مقاماً محموداً﴾ اختلف الفريقان بتفسيرها فكان الهرج والمرج.

وفي سنة ٣٢٣ عظم أمر الحنابلة على الناس فصاروا ينكرون المنكرات بشيء من الغلظة يدخلون بيوت القواد والعامة ليطلعوا على ما فيها من الموبقات، فهددهم الخليفة الراضي باستعمال السيوف في رقابهم والنار في منازلهم فكفوا.

ومن غرائب وقائع الحنابلة أن محمد بن جرير الطبري صاحب التفسير والتاريخ (عام ٣١٠) ألف كتاباً ذكر فيه اختلاف الفقهاء، ولم يذكر أحمد بن حنبل، فقيل له في ذلك فقال: لم يكن فقيهاً وإنما كان محدثاً، فاشتد ذلك على الحنابلة فشغبوا عليه وأهلكوه ومنعوا من دفنه نهاراً، وادعوا عليه الرفض والالحاد.

ولما أبدى الامام القشيري شعار الأشعرية في بغداد ثارت عليه فتنة العامة (سنة ٤٦٩): «وقصدت الحنابلة سوق المدرسة وقتلوا جماعة وأظهروا شناعة».

وهكذا ظلت بغداد ميداناً للتقاتل بين الشيعة والسنة والحنابلة وغيرهم من أصحاب المذاهب زمناً طويلاً، فهلكت أنفس وخرب عمران بل «تتابعت الفتن ووقع الخراب، وما زالت الفتن والمحن متواترة الى أن أحرقوا من الجانب الغربي ما لا يحصى من الدور والمساكن والحوانيت وقلت المعايش وكثر الجور، وفترت الهمم عن طلب العلوم وغيرها، وكان أهلها في سعة من الأرزاق ورخص الأسعار فانتقل عنها معظمهم».

وكانت بغداد في القرن الثاني والثالث والرابع عاصمة العلم والفلسفة والافكار فأمست في القرن الخامس والسادس والسابع بؤرة الجمود والانحطاط الفكري.

وفي سنة ٨٣٥ ثارت فتنة عظيمة في دمشق بين الحنابلة والأشاعرة حتى صدر مرسوم السلطان أن لا يعترض أحد غيره في مذهبه. ثم يشير كرد علي الى أن الوهابية هي الوريث الشرعي للحنبلية ويعلق قائلاً بأن الوهابيين هم مثال من المبالغة في انكار المنكرات والتحامل على المذاهب الاسلامية الأخرى.

وفي سنة ٣٣٦ توفي الصولي نديم الخلفاء وأوحد العلماء بالبصرة مستتراً لأنه روى حديثاً لا يؤيد أحقية علي بن أبي طالب بالخلافة فطلبته العامة لتقتله فلم تقدر عليه. ومثل هذا وقع لياقوت الحموي في دمشق عدوه من النواصب المنحرفين، وأراد بعض أهل دمشق قتله فهرب.

بعد أن ينتهي محمد كرد علي على سرد بعض فظائع الاضطهاد الفكري في العصور «الزاهرة» للحضارة الاسلامية، يمر على القرون التالية مروراً سريعاً لأن ما شهدته أكثر من أن يعد أو يحصى، يقول كرد علي:

«أما في قرون الانحطاط، أي القرون الخمسة الأخيرة، فكان من خالف الجمهور ولو في مسألة صغيرة عرضة للقتل، لأن القوم أصبحوا ونفوسهم لا تشتفي ممن يخالفهم في معتقد أو فكر الا أن يضرب عنقه، بل أصبح الحديثي ينظر الى الفقيهي، والشافعي إلى الحنفي والفروعي الى الأصولي نظراً شزراً. وأصبحوا كلما نبت نابت من الرجال يقول بمقالة تخالف من بعض الوجوه مذاهب السياسة يقتل على مذهب مالك. فقد ذهب الامام مالك ومن وافقه من أصحاب الشافعي الى وجوب قتل الداعية الى البدع، وكان الخليفة بغنى عن فتوى مالك عندما يحتاج الى قتل أمثالهم لأن حكمه شريعة يجب تنفيذها في نظره، فلما ضعف الملوك لم يجدوا أحسن من العمل برأي مالك في قتل كل من خالف في مسائل».

أخذ الأمناء على الدين يتيهون في بيداء الفوضى العقلية، لا يرون في تأديب المبتدعة أو من سموهم هم كذلك الا تطبيق أشد مفاصل القانون عليهم، وانزال أحد العقوبات المسطورة، وأنشأوا يحرمون علناً بسائط علم الفلسفة كالفيزياء (الطبيعيات) والرياضيات بل والتاريخ وتقويم البلدان.

وختم محمد كرد علي محاضرته قائلاً: «نعم كان مما لقيه العلماء من الألاقي ما وقف القرائح وثبط الهمم وقعد بالعزائم، وتجاهل الناقمون والمنتقمون، أن في قتل عالم قتل عالم (الأولى بكسر اللام والثاني بفتحها). استسهل الضاغطون على الأفكار تشريد المفكرين وتعذيبهم وسجنهم أو قتلهم بدعوى أن في عملهم ضم شمل الجماعة واغلاق أبواب التفرقة، والقضاء على البدع والضلالات فكانوا أعدى أعداء العلم الصحيح. وبدون حرية يموت العلم وتفسد ثمرات المدارك، وكل من أبطلوا حركة البحث وشلوا الأعصاب عن الانبعاث باءوا بسبة الدهر»□

أشياء صغيرة

رفعت سلام
شاعر من مصر

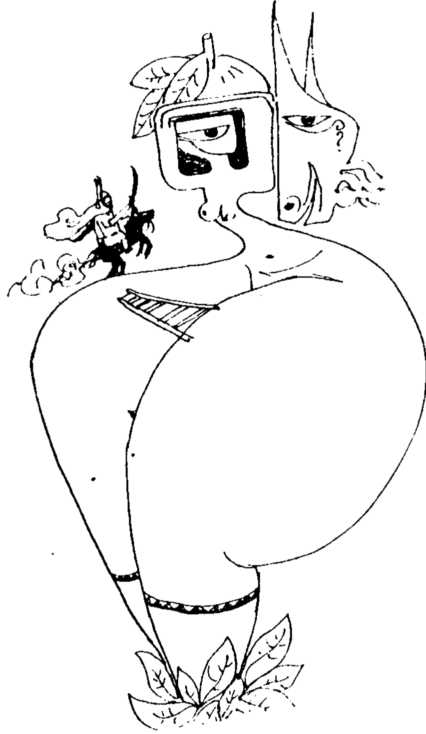
رشفة

■ جَسَدٌ نَحِيل
يُشعِلُ الفَرَاغَ بِالطُّيُورِ والبَيَارِقِ البَهِيجَة .
ـ «هَل أُسَمِّيكِ خَسارَتِيَ القَادِمة؟»
تُولَمُ البِلَادَ والطَّوَائِفَ القَدِيمَة
والبِحَارَ والمُدُنَ البَعِيدَة
والتَّوَارِيخَ الخَفِيَّة لِي .
وَلِي : تَصُبُّ القَهوةَ فِي فَرَاغِيَ اللَّيلِي ،
تحتَسِينِي
رشفَةً
فَرشفَةً .

لَا أَنتَهِي .
لَا ترتوِي .

لحظة

لَحظَةٌ آفِلَة .
أَنسَلُّ مِنهَا رَشِيقا :
غَيمَةً ،
أو حَجَراً .
أمضى إلَى لَحظَةٍ قَاتِلَة .
وَأَصنَعُ مِن جَسَدِي لَهَا :
مِعوَلاً ،
أو طَرِيقَا
لأهطِلَ فِي اللَّحظَةِ الفَاصِلَة :
زُرقَةً ،
أو
شَجَرا .



صباح

يَطرُقُ البَحْرُ نَافِذَتِي فِي الصَّبَاحِ المُفَاجِىء .
لَم أكُن ـ بَعدُ ـ قَتِيلَا .
كُنتُ أشرَبُ ما تَبَقَّى ،
أَرصُدُ الأَشيَاء ،
أُعطِيهَا مَلَامِحَهَا الأَخِيرة ،
حِينَ دَقَّ البَحرُ نَافِذَتِي ،
وغَادَرَنِي
قَتِيلَا .

صرخة

خِنجَرٌ يمرُقُ فِي سَمَاءِ النَّوم ،
يُعطِي الوَقْتَ وعداً بِالفُجَاءَة .
لَم أكُن حَيًّا ،
ولَا كنتُ قَتِيلَا .
كُنتُ أَلهُو بِالمَحَارِ المُر ،
أَستَلْقِي عَلَى رَملٍ بَعِيد ،
حِين فَرَّت صَرخَةٌ ،
وحَطَّت
فِي
يدي

مياه

صَهِيلٌ علَى حَافَّةِ البَحر .
طِفلَةٌ تَلُمُّ المَوجَ فِي حِجرِهَا ،
وتُشعلُه مَوْجَةً مَوْجَةً ،
ثُم تَجرِى .
صَفِيرٌ بَارِدٌ يَجِيءُ بَارِدًا .
وقَافِلَةٌ تَسِيرُ علَى المِيَاه .

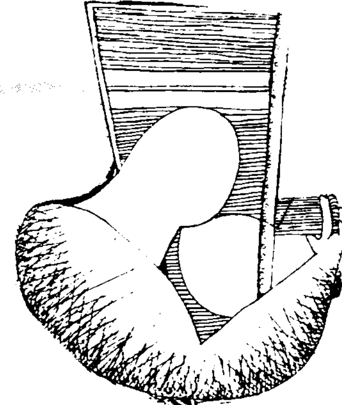
لَا شَيءَ جَرَى .
لَا شَيء .

ظل

ظِلِّيَ المَشْدُوخُ يَغفُو فوقَ رُكبَتِهَا ،
فَيَهطِلُ فِي دَمِي مَطَرُ النَّدَامَة .
لَيسَت سَمَائِي ،
كَي أُقَشِّرَهَا ،
وأَنثُرَهَا علَى المُدُنِ الأَثِيمَةِ والقُرَى ،
لَيسَت رِمَالِي ،
كَي أُلمِلمَ مَا تَبَقَّى ،
ثُم أقرَأَ فِيه أحزَانِي .
ولَكِن
ظِلِّيَ المَشْدُوخُ يَغْفُو فَوْقَ رُكبَتِهَا ،
ويَنْسَانِي□

أليس الشعر جواباً على اسئلة الكينونة؟

محمد الأسعد



■ تساءلت الشاعرة الفنلندية «بريجيتا بوكت»: «ما معنى الحياة؟» كانت تسألني بلهجة طالبة مرتبكة وراء نظارتها الطبية وكتبها التي لا تعرف أين تضعها؛ على ساقيها أم على المائدة أمامها. ولم أتعجل الإجابة، فقد كان السؤال قطعاً لثرثرين ومفاجأة حوّلت فضاء الجالسين معنا إلى صمت. ولم أستسلم للتفكير، فقد كان السؤال بدهياً يشبه سؤال المرء عن اسمه أو مهنته أو جنسيته. وانتقل بي الخيال إلى مائدة أخرى وإلى مكان آخر ذات صيف.

كنت في (روما) محاطاً بأكثر من جنسية ولسان حول مائدة حافلة.. وفجأة ارتفع على الضجيج سؤال همست به احدى الجالسات: «ما معنى الحياة في نظرك؟».

السؤال نفسه، وفي جلسة مشابهة.. يبحث عن جواب لدى شاعر. فماذا قلت؟ كانت المائدة حقيقة مجسدة وصلبة، أي كان الاحتفال، وكانت هذه المجموعة من البشر.. وها أنا أعيد الجواب نفسه وأقول لبريجيتا: انها احتفال هذه الحياة، ثم تمتمة بالوداع الى الملتقى في الزمان... حيث لا مكان، وحيث تكتسب كلمة الوداع معناها مما كان وليس مما يأتي، لأن ما يأتي أبد من الفراق.

اننا نقول وداعاً في نهاية هذا الاحتفال ونمضي هكذا إلى الأبد. وتساءلت بريجيتا: «أليس عجيباً هذا الجواب نوعاً ما؟».

لا، بالطبع.. انه الجواب الأكثر ملاءمة على وضعية وسؤال يتجاوز وجودي الفردي، وهذا المكان المنعزل، وهذه الجماعة البشرية. فأمام هذه الأسئلة العميقة، لا يمكن إلا أن يتساءل الشاعر عمن يسأل حقيقة.. انه ليس أنت، بل صوت الزمن، الزمن الانساني منذ ان كان الكون وكانت الحياة. انه ليس سؤالاً خاصاً بك أو بي.. انه سؤال الكائن. وحتى يجيء الجواب استجابة للانساني؛ لكل فرد عاش ويعيش وسيعيش فمن الضروري أن يكون شاملاً. انه يجيب على سؤال دار مع دورة ملايين الشموس، ومع كل ينفي تردد على هذه الأرض.

ان جواب الشعر لا يتعلق بأسئلة خاصة جداً، بل بأكثر الأسئلة عمقاً وشمولاً. ولعلني حين فكرت بالاجابة قد مرّ في ذهني هذا المعنى، فحسبت حساباً لتعدد الألسنة التي كانت تحيط بي، وتعدد المشاغل والاهتمامات، ولعلني فكرت بأعماق التاريخ الماضي وملايين المصائر فوجدت نفسي ملزماً بتقديم جواب يجيب على سؤال هذا المدى الكوني من البشر والمصائر.

* *

كان بامكاني تقديم اجابة مختلفة، اجابة خاصة بوضعي الآني، بما أريده وما أطمح اليه كوجود خاص محدد بتاريخه ومعضلاته، كأن أقول ان معنى الحياة بالنسبة لي هو العودة إلى «الوطن» أو «التغيير» وما إلى ذلك. وكان بامكاني أن أقدم إجابة تستجيب لنوازع ورغبات مجموعة بشرية، كأن تكون طبقة من الطبقات أو طائفة من الطوائف.. كان بالامكان الاستجابة لعدد كبير من الوضعيات الجزئية، ولكن الشعر لا يقع هنا، وبخاصة الشعر العظيم، انه يتجاوز الجزئيات الى الكلي.. ويتجاوز اللحظة الراهنة إلى جماع الزمان والمكان.

صحيح ان بامكان الشعر أن يكون جواباً جزئياً على حالة جزئية كما هو معظم الشعر العربي الشائع، ولكن حين نفكر بالشعر لا نفكر بهذه التجارب التي تقع تحت أيدينا مصادفة، أو بفعل (المعاهدة) بل نفكر بقدرة خلاقة تجتذبنا لدى عدد كبير من الشعراء في مختلف العصور والأمكنة. ولو لم يكن الشعر جواباً على حظ كبير من الشمولية والكونية لما اجتذبنا شعر شاعر عاش قبل بضعة آلاف من السنين، ولما وجدنا فيه صدى لأشواقنا العميقة.

ان هنا لسراً جديراً بالتأمل.. فما الذي يجعلني أنا الانسان العائش في القرن العشرين أنجذب نحو أجوبة قيلت في عصور مختلفة وأمكنة مختلفة؟ أي في أوضاع لا تعلق صريحاً لها بوضعيتي التاريخية؟

الجواب البسيط الذي اكتشفته بفعل هذه المحادثة القصيرة هو أن أمثال هذه الأجوبة التي لا تتعلق مباشرة بوضعيتي التاريخية، إنما تتعلق بوضعيتي التي تتجاوز التاريخ، بوضعيتي ككينونة غير معطاة في هذا الكون بعد.

وفي هذا معنى كبير يصلح أن يكون مقياساً نقدياً على حظ كبير

من الدلالة، كأن يقاس عمق الفكرة الشعرية بمدى كونها جواباً على الكوني لا الجزئي، على الانساني العام لا الخاص.

* *

ثمة استطرادات هنا، من الجواب الشعري إلى الجواب الثقافي، فالشعر عنصر من عناصر ثقافة، وليس مجرد نبع منعزل، اننا نكتشف صلته بثقافة من الثقافات في ميوله واتجاهاته العامة، وفي المدى الذي يجيب عليه أو يردد صداه. إنه يرد على أسئلة.. ولكن أي نوع من الأسئلة؟

إنها الأسئلة التي يطرحها العمق الثقافي للشخصية الشاعرة. ولنا في مبدأ المعلمين الأوائل مماثلة جديرة بالاهتمام. فمن مبادىء التعلم الأولى ان الانسان يستوعب ثقافته الخاصة في البداية، أي موروثه الخاص بمعاييره وقيمه، فيعيد تملكه في لحظة زمنية معينة. ولكن هذه البداية لا تكفي لكي تجعل من هذا الانسان معلماً بالمعنى الانساني. انه قد يكون معلم قرية أو منطقة صغيرة، ولكنه ليس معلماً للجنس البشري. ولكي يصير كذلك لا بد له من الرحلة، وهذا هو المبدأ الثاني للتعلم.

الرحلة التي يتجاوز فيها الانسان شرط ثقافته الخاصة الى الثقافات الانسانية. وفي مثل هذه سيجد المتعلم أسئلة من نوع آخر، وسيحاول ايجاد أجوبة من نوع آخر لم تعتده ذاكرته.

إنه يعاني هنا صراعاً بين معايره المكتسبة وضرورة معايير جديدة تتخلق في مناخ التعدد الثقافي.

لن يعود المتعلم هنا معنياً بالإجابة على أسئلة جنس معين أو قومية معينة أو دين معين، بل سيصير معنياً بالاجابة على أسئلة الجنس البشري نفسه. انه ينتمي إلى هذا الجنس عند هذا المستوى، أي انه سيصير كونياً.

وهنا يقع جواب الشعر العظيم، وتقع هواجسه وملحوظاته واتجاهاته بكل ما يحمله ذلك من غرابة غير معتادة أحياناً وشذوذ عن المألوف. فإذا كان الشعر لدى (اليوت) مثلاً هو جماع تجربة الموروث الخاص بأمة ما فهو هنا جماع الموروث الخاص بالجنس البشري.

لقد كانت مائدة الاحتفال مناسبةً لاطلاق مثل هذه التأملات، مائدة حقيقية وصلبة، أي انها التفصيل الذي يشع منه المعنى الشعري، ولم تكن تجريداً أو افتراضاً، وفي هذا يختلف منطلق الشعر وتختلف مادته عن منطلق ومادة الانشطة الفكرية الأخرى. انه يصعد من الجزئي الى الكلي تحت هاجس نسبية وجزئية الحدث والموقف والتاريخ، فكأنه بذلك يصعد من مجرد الوجود إلى نوع من (الكينونة) التي تفرض أسئلتها في العمق هناك بعيداً في الصفاء الذي لا تعكره الفوارق والنزاعات البشرية.

هل الشعر جواب يتجاوز التاريخ؟ إذا كنا نعني بالتاريخ هذه الشروط الضيقة للمكان والزمان يكون جوابنا بالايجاب. ربما هو تجاوز لصالح تاريخ متخيل أكثر صفاءً ونقاءً يشعر فيه الشاعر أنه مسؤول عن مصائر الماضين وهواجسهم كما هو مسؤول عن مصائر الراهنين وهواجسهم، وكما هو مسؤول بالطبع عن مصائر القادمين وهواجسهم... فماذا لو وقف الجنس البشري بماضيه وحاضره ومستقبله على صعيد واحد وطلب من الشاعر أن يجيب على أسئلته؟ أن يكون شاعره ونبيّه؟! □

صدر حديثاً

◆◆◆

في سلسلة تراث

◆

الروض العاطر في نزهة الخاطر

الشيخ النفزاوي

تحقيق جمال جمعة

سراج الملوك

محمد بن الوليد الطرطوشي

تحقيق جعفر البياتي

الجليس الصالح والأنيس الناصح

سبط بن الجوزي

تحقيق فواز صالح فواز

القيان

أبو الفرج الاصبهاني

تحقيق جليل العطية

عجائب الهند

من قصص الملاحة العربية

يوسف الشاروني

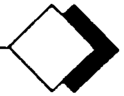
يصدر



الديارات

أبو الفرج الاصبهاني

تحقيق جليل العطية



مفكرون لا يقرأون!

هزار شتات
سورية

■ هذه الكلمة ستحافظ على سرية الأسماء - إلا إذا اضطرت مرغمة للكشف عن بعضها - فهي إذن لا تستهدف الإساءة ولا التشهير بأحد بقدر ما هي محاولة لتنبيه بعض المتأدبين إلى ضرورة لجم خيولهم قليلاً.

ولعلني لم أكن أفكر في كتابة هذه الكلمة التي قد تغلق باباً وتفتح أبواباً لولا مقابلة صحفية أجريت مع أحد المعنيين «ضمناً» بهذه الكلمة، حيث أعزى تراجع الأدب العربي اليوم إلى فراغ الساحة الشعرية، وتراجع الشعر الذي أدى إلى تراجعات تشمل أنواع الأدب كافة طالما أنها جميعاً بنات شرعيات للشعر ذاته.

ونحن إذ نقر الأديب الكبير على رأيه، لن نحاول فقط إدانة الشعر، بل سنعلّق مشنقة أيضاً على اعتبار أنه المسؤول الوحيد - ليس عن تراجع الأدب وتمرّغه على أقدام السلطة فحسب - بل عن تراجعات وهزائم ٤٨ التي ما كانت لتتم لولا كتابة جيل الرواد للقصيدة الحديثة، وعن نكسة ٦٧ التي لم تتم لولا ترجمة أدونيس للمقطع الأول من منارات بيرس ولم يلعن أنسي الحاج القاموس.

المهم أن كلمتنا هذه قد اختارت بعناية ثلاث مهازل من بين المئات التي اطلعنا عليها «بدافع الفضول» وإليك النتيجة.

العبقري

كتاب أكاديمي كبير لكاتب كبير «ككتابه» يعالج موضوعاً كبيراً «يتناسب وكبر الكاتب» تلقفته أيدي طلبة أحد أقسام احدى الجامعات العربية باعتباره مرجعاً من المراجع القليلة الهامة التي يُرجع إليها عند الحاجة لإزالة كل غموض والتباس، عملاً بالقول المأثور «خبي قرشك الأبيض ليومك الأسود».

إلى هنا والموضوع جيد تماماً، فمن الضروري أن يستفيد أبناؤنا من العصارة المخيخية التي وهبها الله لمفكريهم الكبار «أمثال ذلك المؤلف».

كما كان من الضروري أن يتضمن كتاب ضخم «ككتابه» ملحقاً خاصاً بالمراجع الموثقة بدقة لامتناهية، وصل [illegible] مرجعاً دلت على الجهد الكبير الذي بذله الكاتب الكبير «مشكوراً» في تأليفه كتابه الكبير هذا.

ولما كنت «لسوء حظي» قارئاً مطيعاً فقد اتبعت نصيحة الكاتب الكبير وقمت بالعودة إلى المراجع الضخمة التي أحالني إليها واحداً تلو الآخر «مستعيناً بصديق تخرج العام الماضي من قسم المكتبات في جامعة دمشق» فسررت غاية السرور بالمعلومات الإضافية «القيمة» التي حصلت عليها، خصوصاً وأن تسعة وعشرين مرجعاً لم ينزل الله بها من سلطان، وأن المراجع الباقية لا علاقة لها بالموضوع من قريب أو بعيد باستثناء كتب ثلاثة جاء كتاب صاحبنا نسخة ممسوخة عنها.

المبدع ورامبو

أديب عربي مبدع طلب من أحد الأدابيب الشباب المقيمين في باريس قائمة بأسماء دور النشر الفرنسية مع بعض الإصدارات الهامة لها، فاضطر الأدبوب «تصغير التصغير لكلمة أديب، مع الإعتذار من سيبويه» إلى الإستعانة بخبرتي الطويلة في التسكع في ردهات المكتبات ومحطات المترو،

ولسان حاله يقول «انظر كيف تكرم وهو الكبير، وطلب مني هذا الأمر الذي لن يكلفني سوى إرخاء ثقالة دمي عليك لبعض الوقت»... وهكذا تمت تلبية طلب المبدع الكبير بسرعة فلكية.

المهم أنني عدت إلى الوطن وقد نسيت كلاً من الأديب والأدبوب، لأفاجأ بمطبوعة عربية تطالعنا بدراسة موثقة عن الشعر الفرنسي الحديث...

دراسة مليئة بالمصطلحات الفرنسية الفجة «مما يدل على جهل الكاتب بالفرنسية ولجوئه الى القاموس»... الطريف في الأمر أن المؤلف هو صديقنا المبدع الذي وثّق بحثه الدسم بما تيسّر من قائمة الناشرين الفرنسيين، معتمداً في حديثه عن رامبو على مرجع يُستدل منه أنه يتحدث عن معادلات اللايقين لهايزنبرغ «وهو كتاب علمي بحت يبحث في القواعد الأساسية لفيزياء الكموم»... ترى هل هو رامبو مكتشف فيزياء الكموم؟!..

سوريالية

ثلاثة شعارير عرب، أنصاف أميين ثقافياً.. سورياليون قبل ولادة جد أندريه بروتون، اتفقوا فيما بينهم على تشكيل شلة أدبية في أحد مقاهي الرصيف حين علموا «صدفة» أنهم ليسوا الأدباء الوحيدين في العالم، فهناك أخ يدعى لافونتين وآخر اسمه لامارتين وثالث وراء المحيط يسمي نفسه إدغار آلان بو ورابع وخامس وسادس.... إلخ... وعلموا من متسكع آخر جاء لزيارتهم من المانيا الشقيقة بولادة غوته ووفاة غليوم الأول، ولما كانوا أدباء حقيقيين يعيشون للأدب ولا يعترفون إلا به، فهم يجهلون تماماً «لضعف معلوماتهم التاريخية تجاه ثقافتهم الأدبية الموسوعية» أن آخر أخٍ لهم قد رحمه الله منذ أكثر من ثلاثمائة عام.

المهم أن وحيهم وإلهامهم الإبداعي قد انصب «منذ ذلك التاريخ» على إخوتهم في الدين، فما من عمل إبداعي ملهم إلّا وحمّلوه عشر جملٍ للمغفور له لافونتين وعشرين لأخيهم لامارتين، وما عليك أيها القارىء المسكين سوى البحث ثم البحث ثم البحث عما إذا كان لافونتين أو غيره قد قال أو سمع هذه الجملة في حياته.

واستناداً إلى الآية الكريمة التي تسود عالم الأدب العربي اليوم ﴿كلما ازدادت المفردات والمصطلحات الأجنبية - المفهومة وغير المفهومة - في النص الأدبي، كلما دل هذه على أهميته وجودته واتساع افق كاتبه «العصري»﴾ فإن أصحابنا آخذون في البروز شيئاً فشيئاً.

كان ذلك غيضاً من فيض لن ينضب أبداً طالما أن المثقف العربي المقصود في كلمتنا هذه يقرأ صفحة فيحسب أنه قرأ كتاباً، ويقرأ كتاباً فيحسب أنه قرأ مكتبةً، ويرى كتالوجاً جنسياً «كونه مدمن على العادة السرية» فيحسب أنه فهم أدق خبايا علم النفس التحليلي... ليبدأ بالإبداع، فيكذب ويكذب ويكذب... والمسؤول هو الشعر.

ترى ما هي الجناية التي ارتكبها الشعر ليصبح صليباً يعلقون عليه أمراضهم وجهلهم وعدم قدرتهم في أن يكونوا حتى أرباع مثقفين.

ليست هي مأساة أدب بل مأساة متأدبين نصبوا أنفسهم قيّمين على هذا الأدب... مأساة رئيس تحرير يؤمن ببودلير أكثر مما يؤمن بأبي العلاء... مأساة مسؤول ثقافي أمي ثقافياً... مأساة فتاة أقنعها محرر ثقافي طرطور أنها أديبة مبدعة، وكانت النتيجة أن أصبحت مبدعة فعلاً، ولكن... في الفراش.

يـزعم فرويـد أننا جميعاً عصابيـون بـطريقـة أو بـأخـرى، ويـزعم أدلـر أن نصفنـا ـ دائـماً وأبـداً ـ مستعد للإنحراف إذا وجد الدافع «أهم الدوافع هو حب الظهور أو الأنا العليا بالتعبير الفـرويدي». . .

فإذا صحت هاتـان المقولتـان فكم هو عـدد الفتيات اللواتي يغـرر بهـن من خـلال الأدب ورسـالـتـه الإنسـانية، فيتحـولن إلى شرّ موطـوءاتٍ محترفـات، ليس مقـابل المـال بل النشر «الـذي يعبر عن ذروة الأنا العليا في عـالم الأدب»، علماً أن بعض ما ينشر لهن بهـذه الطريقـة جيد ويستحق التقـدير والـولادة بعيداً عن ذلك الشكل النفعي القميء.

إننـا لا نوزع الإتهـامات جـزافاً إذ نتحـدث عن شريحة سرطانية مريضة باتت تشكـل خطراً حقيقياً على الأهداف الإنسانية لـلأدب، تلك الشريحة التي لم يكن كـل من أصـدقـائنـا «العبقـري، المبـدع والسـورياليـون» سوى حلقـة صغيرة منهـا. . حلقة جعلت من الفـراش في بعض الأحيان ثمنـاً للعمـل الأدبي الأنثـوي، بينـما جعلت من الـوليمـة ثمنـاً للكتابات الذكرية الشابة.

إن التراجعات الشـاملة في هذه البقعـة من العالم بدءاً بالأيديولـوجيات والشعـارات العريضـة التي لا يتحمـل السيـاسيـون ولا الأنـظمـة ولا الكتـائيب ـ الشعارير الجهلة مسؤوليتها هي أولىٰ بالشفقـة بكثير طالما أن المسؤول الوحيد عنها هو المسيح ـ الشعر.

فالشاعر العربي الخـارج عن القوانـين خائن. . . والمفكر المُدجَّن ثـوروي لا بد من اتبـاع نـظريـاتـه الملهمـة حـرفيـاً كي لا تنتكس الأمـة التي يتحمـل مسؤوليـة هـزائمهـا نـزار قبـاني بقصيـدتــه «الحب والبترول»، فلولاها لما عرف الغرب بثروتنا النفطية «نـاهيـك عن الشرق»، ولـولا زهـرة الكيميـاء لما اختُرعت الأسلحـة الكيميـائيـة «يـا لإمـبريـاليـة ادونيس»، ولـولا خـواتيم انسي الحـاج لما سمعت السـويد الشقيقـة بـالإنتحـار فـما بـالـك بـالمـوت، ولولا. . ولولا. . ولولا. . .

إن الشعر هو المسؤول الوحيد ـ ليس عن تـردي الفكر فحسب ـ بل عن جميـع الترديات والنكسات التي أصـابت الأمـة منـذ «قفـا نبـكِ. . .» وانتهـاءً بـأسخف قصيدة حب انتهى شـاعرهـا من كتابتهـا اليوم. □

كثرة الشعراء علامة مضيئة

رضوان الشيخ محمد

سورية

■ ليس للشعر بدايـات محددة عـبر ملحمة الـوجود الإنساني، كما لا تبدو له نهايـات متبلورة ذات قالب ثـابت في خضم الحاضر أو المستقبـل المنـظور وغـير المنـظور، ويبدو أن بـوادر انبثاقـه كانت عـلى شكل دموع وآهات وغمغـمات وترانيم، بغيـة التعبير عـما تجيش بـه النفس والـروح من انفعــالات وأشجـان وأحلام.

ففي عالم محكوم بمبدأ التناقضات، وما ينتـج عن ذلك من ثنائيات في خانتي السلب والإيجاب، كان الشعر وما زال وسيبقى على الدوام الـوسيلة التي لا خيـار في استخدامهـا، من أجل كسر وطـأة الواقـع الصلب، وتليـين الفـداحـات المختلفـة التي تلم بـالإنسان، ومن ثم خلق الأحـلام التي بواسـطتهـا فقط، يـظل الاستمرار في التـواصل والتفـاعل مـع الحيـاة أمـراً مـبرراً ومعقـولاً، حتى ولـو في وسط المهالك والظلمات.

لقـد ردد الكثـيرون ـ ومـا زالـوا ـ مقـولـة ذلـك القـائل: «إن الشعـر حـاجـة، ولكن آه لـو أعـرف السبب!». ويود المرء هنـا وبتواضـع أن يقول شيئـاً آخر هو: «إن الشعر حاجة إنسانية بالتـأكيد، ولكن أسباب هذه الحـاجة واضحـة ومعلومة جـداً. وهذه الأسباب لا تخرج في أساسها وجـوهرهـا عن لهفات الإنسـان ورغباتـه في التحـرر والانعتـاق من كـافـة القيـود التي تكبـل كيـانـه الـروحي والجسـدي بـلا استثناء.

إضافةً إلى أشواقه العارمة والمتجـددة على امتـداد الوقت كله، للاقتراب من حالات السمو والشفافيـة والـرقي، التي بدونها تـظل الحياة غـير لائقـة وغـير جديرة بممارستها والاستغراق فيها.

وإذا كان قدر الإنسـان أن يجد ذاتـه مضطراً إلى السير في دروب الحياة الواضحة حينـاً والخفية حينـاً آخر، بما يعنيـه ذلك من تقـاطع وصـدامات، فـإن عـوامل الحـيرة والقلق والحزن والانكفـاء والسقـوط سوف تبقى بمثابة نار أبدية تـأبى إلا اشتعالاً وتـوقداً في أعمق أعـماقـه. بـالـرغم من فـترات الهمـود المصـطنعة التي تفـرضهـا قـوى أو ظـروف اقتصـادية واجتماعية معينـة ـ في هذه الفـترة أو تلك ـ بهـدف دعـوة الإنسـان إلى الاستسـلام لمصيره مهـما كـان مأساوياً.

هذا على الصعيد العام. . . وإذا حـاول المرء أن يخطو خطوة بـاتجاه التمايز أو التـوضيح، فـإنه يمكن القـول بـأن كـافـة المجتمعـات البشريـة في مختلف أوقات مسيرتها الحضاريـة، قد عـبرت عن أشواقهـا وتـطلعاتهـا الإنسانيـة، بهذه الـطريقة الشـاعريـة أو تلك. . . فهنـا كان الـرقص هـو الـوسيلة، وهنـاك المـوسيقى، وفي مكـان ثـالـث كـانت الأسـاطـير واستشراف الغيب، وغـير ذلك من وسـائل التعبـير عن الوجدان.

والعـرب ـ شأنهم في ذلـك شأن غـيرهم ـ مضوا يزوّقون حياتهم ويحلمون بالعيش فيها على طريقتهم الخـاصـة. . . فكـان الشعـر ـ الـذي هـو غنـاء في أصله ـ كوكبهم المتألق. بينما كانت حلبـاته المترامية الأطـراف، ميادينهم الـرحبـة المفتـوحـة عـلى جميـع الجهات، وعلى ما تحفل بـه الحياة من مسرات وآلام وآمال:

تغنَّ بالشعر إمّا كنت قائله
إن الغناء لهذا الشعر مضمار

ونـظراً لأن الكلمـة كـانت ومـا زالت جـزءاً من القوت اليومي للعربي، فقد استحق العرب فعلاً أن يـوصفوا بـأنهم أمة الشعـر. وكيف لا يكـون ذلـك صحيحـاً، والشعـر هـو ديـوان العـرب في المـاضي والحاضر وكما سيكون عليه حالهم في المستقبل.

وإذا كـان هناك اليـوم من يجد في نفسـه الجـرأة للتمادي من خلال التقليل من أهمية الجهد العربي في المسيرة الحضارية الحديثة، إلا أن هذه الجرأة تظل، أولاً وأخيـراً، مجرد اتهـام بـائس معـبر عن الجفـاف الـذي أصاب إنسـانية القـوى التي قادت حضـارتنا الحـالية، والتي شـوهت المنجزات الـرائعة في مجـالي العلم والفن، بواسطة ابتكار وسائل الفتك والـدمار المادي والروحي على مستوىً شامل.

والأمر هنا لا يقتصر على العرب كعرب، بل إن الاتهـامات تسـاق جزافـاً ضد الـطبائـع الشـاعـريـة الأصيلة مهما كان مصـدرها. . . والتبـاهي والغرور من جـانب أولئك الـذين قـادوا مسـيرة الإنجـازات العلمية والمادية، لن يلبثا طويلاً، وأمر سقوطهما ربما كـان مسألـة زمن فقط، مدرجـة ظـلام أي طـريق تتنـاسب دائماً مـع درجـة الـلامبـالاة بمطالب روح الإنسان، ورغباته الطبيعية.

ومـع ذلك فـإن التنكر لنـداءات الإنسـانيـة كلها

التي تطالب بتحرير الإنسان روحياً على المستوى نفسه من المطالبة بتحريره مادياً، لم يؤد ـ حتى الآن ـ إلّا إلى انحسارات، رغم ما يطفو على السطح من مكاسب. وإن أي مشروع حضاري ـ كما ثبت ـ لا يمكن أن يفي بحاجات الإنسان الحقيقية دون توفير التكامل المطلوب على المستويين المادي والروحي.

وبالرغم من استمرار المكابرة والاستعلاء بل والكذب، من قبل تجار الموت والدمار والمآسي، فإن الحضارة الحديثة اليوم تقف على مفترق طرق بالفعل. وما ذلك إلا بسبب افتقار المناهج الإيديولوجية المتبناة إلى الحس الشاعري وإلى الخيال. هذين العنصرين اللذين لا يمكن لأية حياة أن تكون مستقيمة وبهيجة بمعزل عنهما... وهذا قدر مقدور وحقيقة ساطعة، مثلما الحال في شروق الشمس وفي غروبها كل يوم.

وإذن فإنه من الجدير بمنابر الثقافة ومراكز التنوير على امتداد عالمنا الغارق في الشقاء والمعاناة، أن تزيد من وتيرة إدانتها للجهات التي ما زالت تبيع وتشتري وتثري على حساب آلام الإنسان وكآباته وعذابه وموته المتعدد الأشكال. كما أن عليها أن تمجد وترفع إلى العلى كل صوت إنساني شاعري يلون المستقبل ويسلط عليه حزمة من أمل.

ودون رغبة بالدخول في متاهة ما يسمى وظائف الشعر، إلا أنه لا بد من الإشارة ـ ولو قليلاً ـ إلى أن تلك الوظائف في حقيقتها، لم تخرج ولن تخرج يوماً عن السعي إلى السمو بروح الإنسان وتخليصها من كسلها الداخلي، وإضفاء طابع السرور على مظاهر العيش. وتلك مسؤولية حملة لواء الشعر والنافخين في نيرانه المقدسة، لدى أي مجتمع وأية أمة، مهما كان الموقع الذي تشغله تلك الأمة، أو ستشغله مستقبلاً.

لقد استُبعد الشعر والشعراء من جمهورية أفلاطون التي شادها على أعمدة الحكمة والخيال. والمفارقة في هذا المقام تبعث على الدهشة والاستغراب. ذلك أن الفيلسوف العظيم، وهو يصوغ معالم جمهوريته الفاضلة، قد نسي في غمرة اندفاعه لإصلاح المجتمع، أن لُحمة جمهوريته وسَداها هما من الشعر الخالص... ولكن نظراً إلى أنه يريد أن يطمئن على سلامة بنائه واستمراره، فقد كان يدرك على نحو غامض أن ما من شيء يمكن أن ينقض بناءه المثالي إلا الشعر تحديداً.

ذلك أن الشعر يعني في المقام الأول، الثورة على الركود وعلى التوقف وعلى العوائق والقوانين الجامدة وعلى العبودية ورموزها... إن الشعر ـ بحق ـ هو الثورة المستمرة منذ نشأته، قبل أن يصوغ القرن العشرون مصطلح الثورة المستمرة... كما أن الآمال والأحلام التي يتضمنها الشعر هي جانب من جوانب مبررات العيش ومن وسائله.

وحتى الجهات التي تجاوزت أفلاطون فيما بعد، وانتجت رؤاها الخاصة، وتبنت وسائل جديدة لإصلاح الواقع، ظلت مرتابة بالشعر ودور الشعراء. وهؤلاء الذين كثيراً ما يتعرضون إلى تهمة الجنون، هم على الدوام صوت نافر، نشاز وسط الجموع الحاشدة القانعة أو المستسلمة.

وهكذا تصبح مفهومة ـ على ضوء ذلك ـ جميع المحاولات التي تمت في الماضي وتتم في الحاضر من أجل تدجين الشعر أو خنقه أو محاصرته أو التهوين من شأنه ومن شأن أصدائه... ولكن هيهات... بالرغم من عصر الآلة وهندسة الجينات وقنبلة النيوترون. فما كان من طبيعة الإنسان ومن صميم كيانه، لا يمكن إلغاؤه ولا حتى التعتيم عليه. بالرغم مما يتراءى للبعض عكس ذلك من حين إلى حين. والحقيقة الخالدة هي أن الشعراء دائماً يتبعهم الطامحون إلى الأفضل.

إن من ينعون مهمة الشعر، أو يعلنون موته في عصر التكنولوجيا والآلات الحاسبة والأناس الآليين «الروبوتات» لن يستطيعوا الاستمرار طويلاً في مزاعمهم. فوظائف الشعر الأساسية كانت وستبقى ما بقي الإنسان ذاته. وسطوة الروبوتات المجازيين والآليين، سوف تظل هدفاً من أهداف الشعر التي عليه أن يوجه نشاطاتها ومساراتها في طريق خدمة الإنسان.

فيا أيها الشعراء في كل مكان. لا يهولنكم ادعاء المتمترسين في مصانع السلاح أو وراء أجهزة الكمبيوتر، بأن زمان الشعر قد ولى. فالحقيقة غير ذلك. كما لا تبتئسوا من الكثرة في عدد شعراء العالم مع مطلع كل يوم جديد. فهذه علامة مضيئة تدعو إلى التفاؤل والأمل في مستقبل مشرق وليس العكس.□

صدر حديثاً

الروايات الثلاث الفائزة بجائزة الناقد للرواية ١٩٩٠









مجنون الحكم
سالم حميش

امرأة القارورة
سليم مطر كامل

حجر الضحك
هدى بركات

الحداثة لا تقطع مع التراث

عماد فوزي شعيبي



■ قبل أن نرحل بحثاً في الاشكالية المركبة، أي في الاشكالية كما نراها من وجوه متعددة لا من زاوية ايديولوجية بعينها أو من زاوية حقليّة كزاوية الاختصاصيين الذين يتناولون الأدب أدبياً، إنما انطلاقاً من معطى مركب حيث الأدب أصلاً نتاجٌ ومفصلٌ بنيويّ مع الحقول الانسانية الأخرى كحقل الاجتماع وحقل المعرفة وحقل الفلسفة وحقل الوجود وحقل السياسة. . . الخ. أي قبل أن نرحل في البحث عن هذه الاشكالية التي نادراً ما التفت اليها الفكر النقدي الاحادي الذي تمتاز به عموماً، فإننا ولا ريب بحاجة إلى تعريف دقيق للحداثة يلغي الفكرة السائدة عنها والتي غالباً ما عهّرت من قبل السلفيين أو ضيّعت من قبل المتطرفين.

ان البحث في واقع الحداثة يعني ويستلزم أولاً البحث في مفهوم الحداثة ذاته. فهل نعني بالحداثة معاصرة انجاز الغرب الحديث؟ أم انجازاً عربياً تراثياً محدثاً؟ أم انجازاً عربياً متأصلاً وابداعياً هو ذاته ممتد في التاريخ مبدع في المكان والزمان بدون عقد التراثوية أو الصدمة الغربية؟

ـ ان لفظ الحداثة العربية يأتي أصلاً من (حدث) في حين أن اللفظ الحداثة الغربية (Modernite) مشتق من الجذر (Mode) وتعني الصيغة أو الشكل أو ما يتبدى به الشيء. فالنفط العربي يرتبط بما هو أكثر دلالة عما يقع، انه (ما يحدث). فليس الشكل هو المهم لأن ما يحدث يتشبث أساساً بواقعيته وراهنيته. فكل ما يحدث يقع في الزمان وينبجس هكذا ـ مما لم يكن بعدُ ـ، لكنه (كان). فارتباط الحداثة بالأصل الواقعي والزمني يقدم تصوراً آخر لمفهومها. ذلك أن كل ما يحدث يأتي بالمستقبل[1]. وبالتالي، فالمستقبل حتى عندما يكون كامناً فيما يسبقه فإن له كينونته المستقلة، لكننا لا نقول الاستقلال هنا بمعنى التعارض والانفصال انما بمعنى الاستقلالية البنيوية المتمفصلة مع البنى التاريخية الإنجازية السابقة واللاحقة؛ من حيث الاستمرارية التدفقية للروابط الانجازية للبشر. وعليه، فالمستقبل مهما خضع لهذه الروابط فإن له ـ حقاً ـ حدثيته. ان الحداثة لا يمكن أن تفارق فعلاً ـ الحدث. فإذا كان من المؤكد انه ليس كل حدث حداثةً فإنه ليس هناك من حداثة دون حدث أي دون الفعل المغاير.

وإذا كانت الحداثة تقع أو تحدث فهي تسبق تعليلها لأنها تحدث قبله. فليس ثمة عربة أمام الحصان حتى نضعها فتعرقل الحصان. وكل دعوة للحداثة دون انجازها أو قبل انجازها تبقى مجرد دعوة عاجزة لا تمت للفعل التاريخي بصلة ذلك أنها لا تعدو كونها مجرد شعاراتية فارغة.

الحداثة حقاً هي البدء من ذاتها لكنها أيضاً محتاجة الى كل ما يسبقها حتى تتميز عنه. انها لا تلد من عدم لكنها ليست مضطرة لأن تكون سابقها وان بالخُلف والمعاكسة. انها لا ترتهن لسابقها لكنها تتمايز عنه، وبه، ومن ثم بدونه. انها تصنع ذاتها في سياق السيرورة (Process) أي في إطار التراكم والتمفصل. قبل أي شيء يجب اعلان سقوط الاحادية في الرؤية. وتَمثُّل اللاأحادية التي هي التنوع والتعددية والرؤية المنظوريّة. فالحداثة لا ترتهن ولا تقاطع التراث لكنها فعلاً تلوي الاحداث. انها ـ فعلاً ـ منعطفٌ. أو ربما خروج عن الحركة السائدة لتصنع حركتها ـ ذاتها ـ مدّعية أنها البدء.

ولكن هل ثمة بدء إذا كانت هذه الحداثة؛ بالرغم من إعلانها أنها البدء في (الصناعة)، لا تزال ترتهن للغة؟ اللغة، تلك (اللوياثان) الذي صنعه الانسان فتعالى عليه وأصبح سيده. ذلك أن اللغة التي ألفنا التعبير بها، إنما هي من نتاج التعامل، في الماضي، بين الافكار والاشياء، بين المعاني والالفاظ. وبالتالي، فإذا كانت الحداثة ـ كحدث ـ هي: ما في المستقبل، فإن اللغة هي ما حدث سابقاً. أما الذي لم يحدث، فيجب أن يجرّ معه لغته هو.

من هذه الواقعة التناقضية بين الحدث القادم واستخدامه لما هو سابق، «وقد اخترنا كأضعف الأحوال اللغة ولم نقل بالقواعد بعد. . .»، نستطيع أن نلمح بنيوية الاشكالية الجوهرية للحداثة عموماً. فاللغة الشائعة كلغة، وليس فقط كأدواتٍ أو مقاييس تعبير سائدة، قد تعرقل القدرة على استيعاب ما تنزع اليه الحداثة عموماً.

ومن هذه المفارقة الفلسفية، بين حداثة حقيقية أنتجها القدماء باختراع اللغة واصطفاء التراكيب وابداع التركيبات الجمالية البيانية، دون قصد الحداثة وبين حداثة افتراضية لا تستطيع إلا أن تتعامل على الأقل مع اللغة في ألفاظها في الحدود الدنيا في تراكيبها الجُمليّة (ان افترضنا ان الحداثة في الشكل)، فإننا نستطيع أن نلمح بدقة الإشكالية الانسانية ـ البنيوية لحداثة مبدعي القرن الحالي وربما القرن السابق وحتماً القرن القادم.

وإذا كان «التاريخ المكتوب يقتل التاريخ المعاش» فإن اللغة تهيمن ـ في أحسن الأحوال ـ على اللحظة الحداثية، وعليه فإذا كان نيتشه قد ثار على التاريخ الذي كُتب لصالح كونه لا يحتكر ما لم يحدث، أي لصالح ما لم يُعَش، حيث ما لم يُعَش يَخْترع هو ذاته تاريخ حدوثه، فإن ثورة الحداثة لا بد وأن تتناول ـ وإن ذهنياً ـ اللغة السائدة أي اللغة كبنى وتراكيب وبيان وحتى. . . كألفاظ!

ولهذا ليس غريباً أن نجد أن الفكر العربي يطرح بدون تحفظ أفكاراً من قبيل دعوة (ديدرا) الى الغاء مفهوم الكتاب والكتابة بالمعنى العادي للكلمة. فالكتاب ليس شيئاً واحداً عنده انما هو مصطنع. بل يصل الأمر لديه إلى حد الدعوة للتخلي عن الكتابة الخطية إذا أمكن وممارسة الكتابة بشكل عمودي وافقي وفي كل الاتجاهات دون ضابط أو وازع[2]. بل انه يذهب الى أبعد من هذا بحيث يرى الكلام الشفهي يأتي في المرتبة الأولى أما الكتابة فليست

الا تمثيلاً للصوت ومحاكاة له وبالتالي فهي منحطة عنه وعن مرتبته. حيث ان الانسان اذ يتكلم يسمع حفيف نفسه وهو يتكلم لأن المسافة بين الفم والاذن قريبة جداً، ولأنه توجد علاقة مباشرة بين الصوت والكلام الشفهي وسماعه أما الكتابة فهي مؤجلة باستمرار وتأخذ وقتاً أطول وتجيء فيما بعد. حيث «انني عندما أتكلم اسمع صوتي وأنا أتكلم فأحسّ بالامتلاء، امتلاء المعنى والحضور الكامل»[٣]. تُرانا هل نحتمل جزءاً من آراء كهذه؟ لا نعتقد!.

إذاً، فالعلاقة بين اللغة والحداثة علاقة صُلبية ولا مناص من ادراك الثنايا والمفاصل في هذه العلاقة. ولكن إذا كانت اللغة مدخلاً الى الحداثة وإذا كانت الحداثة لا بد وأن تنال من اللغة، ترى هل يستطيع منطق الهوية العربية في وضعيّتها المأزقية، ان يقبل دخول حقل يقع في باب المقدسات!.

إذا كانت المجامع العربية لم تستطع بعد أن تفي بشرعية أو منطقية ازالة حرف العلة بعد المنصوب(*) مثلما هو بعد المجزوم، أو حيث لم توافق بعد على فتوى مجمع اللغة العربية في القاهرة الذي أفتى، وبعد لأيٍ وطول عناء بجواز دخول (إذا) على الاسم أي على المبتدأ لا على الفاعل الذي يحدده ما بعده... الخ، فهل نستطيع أن نقول بامكانيةِ حداثويةٍ لسانيةٍ أو لغويةٍ في كل أنحاء حقول اللغة؟ بالرغم من أننا لا نزال نبحر في اشكاليات لا تمس جوهر اللغة كالخلاف حول التجديد الشعري في الشكل والمحتوى والموسيقى... الخ.

والواقع ان التركيبة التي تتشكل من حداثة مطلوبة وبنى مترسخة، وهي بنى أعمق من مجرد ايديولوجيا سائدة، ذلك ان واقع اللغة كبنى يفرض نفسه ويكاد ان يجعل الطموح الى حداثة تتجاوز اللغة السائدة.

مجرد مطلب في العمق الفلسفي للفاعلية الانسانية، كما العدالة القصوى في الاكسيولوجيا وكما سيطرة الانسان على الطبيعة في الفكر البروميثيوثي الارادي الذاتي... الخ. حيث الطموح مطلب من مطالب تجاوز المحدودية صوب اللانهائية... لكنه مشروع ووارد. اذاً الحداثة موقف حركي في سياق التشكّل السابق وخارجه معاً. ففي سياق التشكل السابق تصبح الحداثة، حداثة، في ملكوت الوجود وفي حقل المتحقق. وخارجه عندما يصل الابداع فيما هو لاحق خارج حدود المعروف أي في الخلق الفني والابداع الخارج عن المألوف. وعليه، فإن مفهوم الحداثة يجمع ـ برأينا لحظتين: الأولى لحظة العلاقة مع ما هو قبلي والثانية لحظة الانعتاق عما هو سائد وبالرغم من تفاوتها وربما تباعدهما وتناقضهما فإنهما يشكلان واقعاً في اطار الوجود. كلاهما برأينا حداثة ولهذا وانطلاقاً مما سبق نسجل المفهوم البنيوي التالي:

«لا حداثة بدون تعايش» أي أن الحداثة لا يمكن أن تكون بدون اعتراف متبادل من قبل قطاعات الابداع الفني والادبي ومن ثم الشعري بأن كل حقل انما يصب في قالب الانجاز الانساني، وانه ليس ثمة إبداع هو (الكل). فكل ابداع هو جزء من حقل الفاعلية الانسانية؛ ذلك أنه ليس ثمة اكتمال في عالم متحرك لا يكتمل. والجزء لا يحتوي الكل ولا يلخّصه. وأن الاعتراف المتبادل هو لحظة فلسفية ـ ديمقراطية في الصُلب. انها لحظة انكشاف حدود الذات في ملكوت الطبيعة الكليّة والشمولية واللانهائية. وبالتالي، فإن ذروة الابداع في جوهرها انما تتلخص في التألق بين المتألقين، لا بالغاء الآخرين. وان العمل العظيم ليس الذي ينسف غيره انما **«هو العظيم بين العظماء»**. ذلك أن معيار الابداع هو المقايسة فإذا لم تكن هناك مرجعيات متعددة ومتبادلة كان الابداع العظيم وهماً. وبالتالي، فلا ابداع بدون تعايش طالما أننا لا نزال في حقل العمل الانساني وليس في حقل المطلقات.

إذاً فبنيةُ الحداثة التعايش لا الإلغاء. لكن عطالة الايديولوجيا والسائد تمنع عموماً من قبول ما هو خارج حدود السائد؛ انطلاقاً من كون الفكر لا يتغير بتساوقٍ مع دراما الحياة في ديناميكيتها الكبيرة والسريعة. لأن طبيعة الانسان التاريخية الميل الى خلق السكونيات للركون اليها من ضغط الحركة الحياتية. وأولى السكونيات الفكر فضلاً عن المؤسسات وغيرهما..

ولهذا، فلا **استمرارية** في الحركية الحداثية اذا ترافقت الحداثة بالايديولوجيا. فإذا كانت سمة الحداثة الشك والابداع والتغيير الدائمين فإن سمة الايديولوجيا (الوعي المرحلي). فإذا وافقت الايديولوجيا حداثة فإنما هي **حداثة مرحلية** وبالتالي، فإن الايديولوجيا سرعان ما تشكل عطالة مانعة للحداثة القادمة.

إن الحداثة مفهوم ينتمي لكل الأزمان. وكل عصر له حداثته. والحداثة تترافق مع (ما يقع)، لكن ما نسمّيه نحن بالحداثة لا يعدو أن يكون تسجيلاً للحظاتِ الذروة فيها(*). وكل حداثة تنتج مبرراتها في صيغ ايديولوجية تتحول لاحقاً إلى مبررات ايقاف الحداثات اللاحقة.

والمذهبة كما تذهب ضد الكائن فإنها تذهب ضد مكونات الواقع وعلى رأسها التغير والتجاذب مع الكائن من حيث التكيّف والابداع وانتاج ما هو خارج حدود المألوف بل ربما خارج حدود المفهومية السائدة.

والأمر يغدو أكثر خطورة اذا ترافقت الايديولوجيا بالتوتر الوجودي. كأن تخرج أمه لتجد نفسها في فواتٍ عن قطار تقدم حضاري مناوىء ومقابل. وكأن ينجح النموذج الحضاري في أنْ يبدع اساليب تعميمه بحيث تبدو منتجاته وكأنها أساس أي مواكبة تقدمية أو حضارية، وأن لا بد من تبنيها. عندئذ تكتنف موقف الابداع عدة عناصر تزيد من تعقيد صورته بل إنها تذهب به ضد وجوده وضد ابداعه:

١ ـ العنصر الأول يكون برفض كل نموذج مقابل في الحضارة الغازية والانكفاء على الذات للمحافظة على الهوية فيتحول عندئذ ابداع الاجداد الى مقياس ومرجع وتتحول انجازاتهم الى (مُحرّمٍ) Taboo لا يمكن تناوله أو الخروج عنه.

٢ ـ العنصر الثاني يكون بتبني النموذج الحضاري المناوىء اعترافاً بأنه النموذج المُوصل الى الوضعية المنسجمة مع الحضارة المعممة والموزعة والمنتشرة في ارجاء المعمورات العربية.

٣ ـ نشوء التوفيقيات التي تجمع القديم والآخر في توليفات غالباً ما تكون لصالح احد الاطراف اكثر من الآخر. الأمر الذي ينعكس لاحقاً عليها هي ذاتها فيفقدها الهوية الخصوصية فتبدو كهوية ممسوحة المعالم ناقصة الجذور.

(*) اللغة لدينا (مقدس) لأنها البقية الواقعية الباقية من الذات المستباحة ولهذا فكل ما أتى به علماء النحو والاجداد يبقى مقدسا وكأنه (مطلق) خارج عن حدود البشر وصناعة البشر. والسؤال المطروح من الذي حذف حرف العلة بعد المجزوم ولم يستسغ ذلك بعد المنصوب. هل هي القداسة اللغوية أم رؤية تم الاتفاق عليها عندئذ ومن الممكن أن نتفق على غيرها غدا عند تغير الأسباب.

(*) ثمة برأي البعض حداثات قتلت وخنقت في المهد ولا ريب بأن استعادتها بلغتها المعاصرة ـ حسب رأي هؤلاء ـ سيكون اعادة اعتبار للحداثات الكامنة!.

(١) نتفق في كثير مما أتى به مطاع الصفدي في بحثه: الحداثة: من تأويل القراءة الى تعمين التأويل: الفكر العربي المعاصر (٥٤ ـ ٥٥) صفحة ٤ ـ ٥ ـ ٦... ففي هذا البحث الكثير من التألقات التي نتبناها كما أثبتنا استخدامنا لمفاهيمه.

(٢) هاشم صالح، التأويل/ التفكيك، المرجع السابق صفحة ١٠٠ ـ ١٠١.

(٣) دريدا، الغراماتولوجيا، صفحة ٨٧.

٤ ـ نشوء ظاهرات التنويعات في النغم القديم بشكلانيات (حداثية!) خجلة لا ترتفع لها أصوات الا بخفوت ولا تملك شجاعة الصراخ من أجل (ذات) جديدة.

إن التوتر الوجودي يحجب الامكانية لنشوء عميق لفعل الحداثة. لأنه توتر يسم كل شيء: الفكر، الادب، الابداع، الفن... الخ. وعليه، فإذا كنا نبحث في مجال الادب، فالاشكالية واحدة؛ انها اشكالية الهوية الضائعة والتوتر الوجودي الذي بالرغم من موقعيته الدفاعيّة فإنه يحوّل الايديولوجيا والمؤسسات والتقاليد... إلى أداة ايقاف وحجب أية عملية ابداعية. انه يتحول الى الهجوم من موقع الدفاع المتوتر ولهذا فهو لا يستطيع ان يرى صالحاً من طالح في عملية الهجوم على كل شيء. انه ليس هجوماً دونكيشوتياً بالرغم من حركاته العشوائية المتوهمة بل انه عموماً هجوم (هيستيري) له مبرراته أو مفسّراته.

وهكذا ينتفي التعايش وتبرز الاحادية وتتعالى الايديولوجية وتبرز الساحة بدلاً من أن تكون ساحة ابداع، كساحة إلغاء للانسان وللابداع. وبدلاً من أن يكون النقد تصويباً وتأكيداً على ما هو ايجابي فإنه يتحول إلى مقمرة أو مزاد لإنهاء كل آخر، في عملية ابراز الواحدية الضيقة؛ الواحدية التي تعني أن أحدهم لا يرى الا نفسه ولا يقيمها الا على انقاض كلٍ الآخرين.

إن مفهوم التعايش فضلاً عن استناده الى مفهوم التعددية يقوم على أساس من التسامح الابداعي الفكري؛ التسامح الذي يدرك انتولوجياً ان الانسان ليس ذروة الاشياء وانه لا يعدو كونه ذاتاً لا تكون الا بوجود الذوات الأخرى. وانه ليس ثمة مطلق في (ذات) الانسان يستحق أن يُقتل أو يُنهى انسان آخر من أجله. والا فمعنى ذلك ان الآخر له المبررات نفسها تجاه المُعْتَدِي عليه وعندئذ لا يكون هنالك من معنى، اذا تساوت الدوافع، لأي عمل صراعي.

* * *

وهل يبدو بحثنا ذهاباً نحو استحالة الحداثة في ظل اللغة أم أنه استحالة الحداثة مع اللاتعايش ومع عدم قبول كل ما هو غير مألوف وتحقيره وافتراض أن مقاييسنا هي المرجع...؟ قد يبدو هذا وقد يبدو ذاك لكنه لا يسجل وجهة نظر ترتفع الى درجة الرؤية النظرية. بل قد يغدو الأمر مجرد تفكير بصوت عالٍ. أم أن السكونية التي يعيشها الفكر وأصحابه ويرون فيها موطئاً لأرض هادئة لا يرونها أرضاً يباباً، لا تسمح حتى بالتفكير بصوت عالٍ؟.

إن العالم يتحرك بسرعة ونحن نتدحرج امامه كما الكرة تجر معها كل ما تعثر عليه في طريقها. وكرة الثلج بالذات. وحركة العالم تدفعنا صوب ألا ننزع صوب الذاتوية اللاإبداعية دون مراعاة طبيعة الاشياء أو موضوعية سيرورة الاشياء بحيث يصبح ما نريد جزءاً مما هو ممكن. وإذا كان الابداع هو من الممكنات فإن شَرْطَهُ التسامحَ والتعددية والتعايش. وهل هي الديمقراطية؟. نعتقد أنها مسألة أعمق من المستوى المؤسسي. بل انها تكاد تطول بذاتها صوب فلسفة مفتوحة على الانسان ولا تدري إلا الانسان مبدعاً وبل وتدير ظهرها للايديولوجيا في صيغتها الدوغمائية والوهمية. والمسألة برمتها هي **الموقف من الانسان.** □

السلسلة الروائية

صدر حديثاً

التبر

نزيف الحجر

القفص / مجموعة قصصية

ابراهيم الكوني

أطفال الندى

محمد الأسعد

يصدر

الأرجوحة

محمد الماغوط

دار المتعة

وليد اخلاصي

شجرة الكلام

محمد أبو معتوق

موجز تاريخ الباشا الصغير

فيصل خرتش


RIAD EL RAYYES BOOKS

ايها الحضور الكريم

مسرحية في فصل واحد

وليد اخلاصي

المشهد:

في البداية تكون الخشبة معتمة، وإذ يدخل «اسماعيل الأجرد» تُضاء بنور قوي ينبعث من مصادر مختلفة، كأن اسماعيل هو الذي فعل ذلك.

يصبح المشهد واضحاً، فالمكان هو مسرح صغير يخصّ مؤسسة ثقافية عامة، ويبدو أنه معدّ ليس من أجل المحاضرات والندوات والأمسيات الثقافية وحسب بل وللحفلات الفنية الجماعية أيضاً.

المنبر الخشبي في المقدمة، ومن خلفه تناثرت آلات موسيقية غربية وكراس وسلال زهر ذابل تجمعت في طرف الخشبة. هي آثار حفلة سابقة.

يتوقف اسماعيل متأملاً فوضى المكان، لكن الحنان في عينيه يدلّ على ألفته المكان. اسماعيل يقترب من الستين، إلاّ أنه يحتفظ بحيوية من يرعى مملكة تخصّه وحده.

يعاين المنبر الذي استوى فوق سطحه مايكرفون وجهاز اسقاط يجربه وعمود قصير يحمل علماً من البلاستيك. ثم يستريح على كرسي في صدر المكان ليخرج سيجارة تبدو وحيدة في العلبة، يضعها خلف أذنه دون أن يشعلها. الشاشة البيضاء التي يحدد مساحتها من طرفيها ستار حريري يظهر قدمه واضحاً، غطي جزء منها بقطعة متطاولة من القماش الخام المتهدل فلم يظهر من الكتابة عليها سوى بقايا شعار «.. والفن الهادف من أجل مجتمع مزدهر».

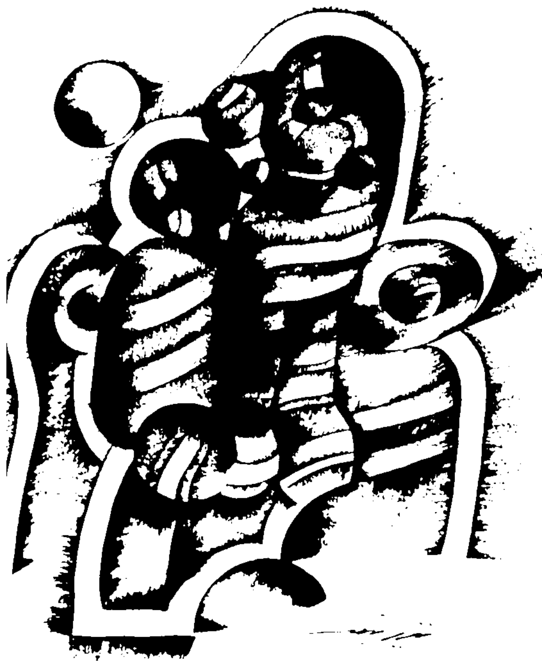
اسماعيل، هو المختص بالأعمال الكهربائية والفنية في المؤسسة. هو يشرف على الصوت والإضاءة والتصوير والأجهزة والأعمال المماثلة. يتفحّص الآن الشريط الممتد من المايكرفون نحو الداخل.

سيتبيّن خللاً به، فيقوم بإخراج شريط لاصق من جيبه لإصلاحه.

اسماعيل: يا إلهي كأن سكيناً قطعته. كيف يتعاملون مع هذه الأشياء الدقيقة؟ لا بد أن واحداً من الموسيقيين البارحة داسه بغلظة (وهو يكمل الإصلاح) ليست عنده حساسية في قدميه. الموسيقا باتت خشنة. (يعاين المايكرفون مجرباً فيتبيّن أنه عاد الى العمل)



آلـو. آلـو..: بعـد قليل يغـرّد شاعـر العـروبة (لنفسه) بات المايكرفون قديماً ويجب تجديده.
(يرن الهـاتف المعلق في طرف الحائط. يتوجه اليه اسـماعـيل) أين عاملة المقسم؟ لا بد أنها هربت كعادتها. هل يجب عليّ أن أقوم بكل الأعمال هنا!
(يرفع السماعة ليتكلّم) نعم هنا. اليوم تماماً موعد الأمسية الشعـرية. في الثـامنـة يا سيدتي كما تذكر البطاقة. لا شكر على واجب (يعيد السماعة. ينظر في ساعـة جيبه) ساعتان تقريباً. هناك فسحة من الـوقت، لكن لا بد من ترتيب المكان (يلقي نظرة سريعة متفحصة على المكان) أراهن على أن أحداً من المكلفين بتنظيم المسرح لن يأتي في الموعد اللازم. هيا يا اسماعيل فأنت وحدك ستقوم بإعادة النظام الى هذا المكان. يجب أن يكون كل شيء في مكانه.
(يتجه نحو الكواليس / يعود بسلّة كبيرة من الأزهار يختـار لها مكاناً في المقدمة. يتأملها. يقرأ الشريط الحريري المثبت بها)
يرحب المدير بشاعر القومية الكبير (يبتعد عن السلّة متحدثاً الى نفسه) شاعر الكلمات المرصوفة كحجارة طريق تدوسه الأرجل، شاعر البلاغة المبتذلة بات شاعر القومية! أحسنت أيها المدير بتكريمك. (وهو يتقدم من السلال القديمة التي سيرفعها الواحدة تلو الأخرى ليدخلها الطرف الآخر من الكواليس) لا علينا فمديرنا يكرم الجميع بالتساوي. مهذب حقاً لا يفرق بين الشعر القومي والطب النفسي.
(يقرأ أشرطة السلال القديمة بينما يدخلها واحدة فواحدة)
رئيس وأعضاء مجلس النقابة يحيون نضالكم الفني..
نقيب الفنون يشاطركم أفراحكم بالعيد العظيم..
اتحاد الشباب يدعم إبداعكم الهادف، فالى الامام..
(ينفض اسماعيل كفيه. يضع السيجارة في فمه)
كلمات، جمل، خطوط بالثلث. ثم ينفضّ كل شيء..
(يحمل كرسيا الى الداخل)
أنت عودتهم على ذلك. ما عاد أحد يتقن عمله. ما عاد أحد يقوم بعمله. أنت من أجل كل شيء هنا في هذا المبنى (يعيد السيجارة الى خلف أذنه) من يهتم بفعـل الـواجب! الغـلاء يستفحـل والأجور قليلة (يحمل كرسيا آخر الى الداخل) وأنت! هل يكفيك أجرك؟
(يجلس على كرسي. يضع رجلا فوق الأخرى)
أصبحت قطعة من المكان (بعد لحظة) المكان أصبح قطعـة منك (بعد لحظة) هيا الى العمل (يقوم الى المايكرفون ليجربه من جديد) آلو. آلو. سيداتي آنسـاتي سادتي. ما زال يعمـل (يتـأمله) أصبحت عجـوزاً مثـلي (مبتسـماً) اسماعيل لم يصبح عجوزاً بعد. أسمعُ جيداً. أفهمُ ما يقال. أدبُّ على قدمي بهمـة. أقـطع الطريق بين الدار والعمل بانتظام، خمس وأربعون دقيقة دون زيادة أو نقصان. واحد اثنان واحد اثنان، والعقل يعمل كالساعة وتطوى المسافة دون تعب..
(وهو الآن سيقوم بترتيب الآلات الموسيقية في طرف الخشبة)
وهكذا تكون المتعة. عمل، دقة وانتظام، احساس بالـواجـب. تشرب الـشـاي بتـلذذ وأنت تقلب صفحات كتاب جميل. التعليم بصمت هو القراءة. لا جعجعـة ولا يمنّ الكاتب عليك بوجهه المتعالم وابتسامته الواثقة.
(يقف متأملا وكأنه يستعيد ذكريات سابقة)
يشعرونك أنهم يدركون كل شيء. الحياة لغز سهل الحل، والمصاعب بين أيديهم حبات سبحة تطقطق بالمتعة..
(يعود الى ترتيب الآلات الموسيقية)
عملك في اعـادة الحياة الى الآلات الكهـربـائية الصامتة والمعتمة فهيا..
(يتوقف أمام الأورغ الكهربائي. يحرك أصابعه عليه كأنه يصغي الى أنغام حقيقية)
كان أحمد يحب الأورغ الكهربائي. غريب أمرك يا أحمد، ولماذا الأورغ يا حبيبي؟ كيف وجدت نفسك فيه؟ العود مثلا.. القانون. آلات شرقية. آلات لا علاقة لها بالتيار الكهربائي..
(يغطي وجهه بكفه ويغمغم)
وهل كنت يا اسماعيل تستطيع أن تشتري له طبلة!
(متمـالكـاً نفسـه وهو يضع السيجارة في فمه لحظة ليعيدها الى مكانها)
أحمـد كان موهوباً. منذ الشهور الأولى أدركت أنه أذنٌ موسيقية. راقبتـه وهو يكف عن البكاء للحن حنـون يخرج عن الراديو أو لدور قديم يحافظ على الأصول. كنت أراه يتمايل، وهو ما زال في القماط، على ضربـات أمه في «الهون» تدق الثوم. (بأسى) توقفت الضربات، وأم أحمد مضت بعيداً. كل شيء يمضي...
(يرفع زهرة ذابلة تخرج مائلة من ابريق الفخار على المنبر. يشمها)
كل شيء يمضي. الأزهار تفقد رائحتها، والأوراق تصبح خشنة. السنون تدبّ ببطء ولكنها تذهب.
(يقترب من المايكرفون. يضغط الزر ليجعله يعمل)
سيداتي آنساتي سادتي..
(يجلس على الكرسي كأنما يستعد لالقاء كلمة)
أيها الحضور الكريم..
(بعد لحظة صمت)
ذهب كل شيء..
(يتنحنح وكأنه يكتشف أنه أمام جمهور حقيقي، وان الصالة تصغي اليه فعلا)
سيداتي آنساتي سادتي، أيها الحضور الكريم. قبل اختراع المايكرفون كان الصوت واضحاً أيضاً ويصل اليكم، وبعده بات الصوت قوياً ويمكن التلاعب به ليصل الى أبعد نقطة. وهكذا لا يقف المرء أمام المايكرفون الّا ليقول شيئاً وليصل هذا الشيء الى أعمق أعماق أبعد المصغين. الجمهور يأتي اذن الى من يعطيه أي شيء، وانا في الحقيقة ليس عندي ما أعطيه.
(من جديد يقرب الزهرة الذابلة من وجهه، ثم يعيدها الى مكانها)
كان لها ما تعطيه، ثم..
أيها الجمهـور الكريم. أفهم، أقصد لديّ خبرة بأجهزة كهربائية مختلفة. المايكرفون جزء من عملي، والانارة وغيرها، لكني لم أتحدث من قبل عبر الأجهزة التي اعتني بها، وهـأنذا أجد نفسي. اكتشف ان لديّ الميل في الحديث الى الآخرين
(يصبح أكثر ثقة بنفسه كمحاضر)
أحب عملي كثيراً. احب ان أتعلم أيضاً. [illegible] أستعير من المكتبة هنا كتباً ومجلات وجرائد ايضا. أريد ان أفهم ما يجري من حولي. بل كذلك أريد



أن أقرأ كي أحسّ بالطمأنينة.
(بعد تفكير)
نحن بحاجة ايها الجمهور الكريم الى من يعلمنا كيف تكون الحياة معقولة، أقصد جميلة (بعد لحظة تفكير) بل معقولة. اننا نكتفي أحياناً بأن تكون الحياة معقولة، ولا نريد أن نذهب بعيدا في أحلامنا، أقصد أوهامنا. الطمع خصلة غير حميدة. واسماعيل الأجرد رجل قانع.. ولكن أيها الجمهور الكريم، ألا يعطينا قليل من الوهم الكثير من السلام الداخلي!
(مغمضاً عينيه كأنه يعيش لحظات من النشوة)
كثير من السلام الداخلي.. من الطمأنينة. السلام عليك يا اسماعيل يوم يأتيك الوهم فيداخلك الظن بأن شيئاً منك لم يذهب بعيداً عنك. السلام عليك يا اسماعيل يوم تتشرب روحك بمتعة القناعة.
(يجمد كتمثال، كأنما أصيب بتعاسة مفاجئة)
أيها الجمهور الكريم.. أيتها القناعة المريرة..
(يبدو عليه الاضطراب كأن أفكاره باتت مشوشة)
أيتها المرارة. القناعة الكريمة. أيها..
(يحاول ان يستعيد تنظيم أفكاره، لكنه لا يستطيع ذلك الّا بعد قليل)
القناعة. أيها الجمهور.. مريرة. ترفقت بنا القناعة لكنها عوّدتنا الاغماض عن الحقيقة. كلما أغمضنا توهمنا. الوهم بلسم.. بلسم مرّ أيها الجمهور الكريم.
(يستعيد قوته)
صحيح، أنهم يمضون بعيداً، لكنهم حاضرون. فينا أبدا يحضرون. ذكراهم خناجر تطعن القلب فلا ينزف سوى الأسى. يتجسدون في كل لحظة.. في نسيج الفراغ الذي يهمّ علينا كشبكة العنكبوت. انهم يملأون المكان والزمان، وكلما تعاظم أثرهم زاد الحزن.
(يتبين له انه أفرط في حديثه عن نفسه)
لا علينا، فرجال كثيرون من على هذا المنبر خففوا عنا وهم يحاولون ان يقدموا الحلول والآمال. ومن على هذا المنبر، أيها الجمهور الكريم، ترددت الكلمات والخطب والأشعار والحكم والأمثال. مفكرون وعلماء وسياسيون واقتصاديون وأطباء وشعراء وكتاب. متجهمون او مرحون، جادون أو هازلون، صادقون مع أنفسهم أو كاذبون علينا، طبيعيون او يتصنعون الحكمة والوقار، فصحاء العقل أو أن بلاغتهم الكاذبة ضيّعت علينا صورة الحقيقة، كلامهم بميزان أو أن ما يقولونه شيء بالمجان..

(يصمت لحظة وكأنما أدرك انه يفرط في حديثه عن الآخرين. وستتوالى منذ تلك اللحظات الصور المسقطة على الشاشة الخلفية، تظهر شخوصاً ومواقف لها علاقة بحديث اسماعيل، وكأن الأمر تصوير لما يدور في عقل المتحدث)
أيها الحضور الكريم. مساء الخير، أو كما قال رجل فصيح عمتم مساء أيها المستمعون الكرام. من على هذا المنبر المصنوع من الفورمايكا التي لا تتأثر بناز أو بماء والتي استوردت خصيصاً لاحتمال المواقف الجادة والآراء الصلبة والحازمة. من على هذا المنبر أيها الحضور الكريم تحدث سياسي أو أنه ربما عالم اجتماع، عن العدالة. العدالة هي الحالة السلبية للظلم، أقصد ان الظلم هو الوجه المقابل للعدالة. هي اذن، أقصد العدالة، وجه من وجهين قائمين في حياتنا. وجه أسود وآخر أبيض. الأسود أسود السواد والأبيض كله بياض..
(متسائلا كأنه يوجه الحديث لنفسه)
هل الأسود حقاً لون نقي.. والأبيض لا سواد فيه؟ هل أصبت بعمى الألوان؟ يبدو انني بحاجة الى تصحيح الألوان في رؤيتي!
(يعود الى الجمهور)
من وراء هذا المايكرفون، أقصد من قدامه. لا علينا فهذا الرأس يلتقط الأصوات من كل جانب. من هنا، تحدث استاذ كبير، أقصد رجل خطير في المجتمع، أعني رجلا له خطورته تحدث عن المستقبل كفنان يرسم صورة..
(مقلداً صوت الاستاذ)
مجتمع الكفاية والأطفال الأصحاء. لتكن ثقتنا كبيرة بأن المستقبل سيكون للفقراء الذين سيخلعون عن وجوههم قناع الفقر. سيكون التعليم للجميع والطعام للجميع وسيكون الطب للجميع..
(بحزن مباغت)
وكانت ام أحمد آنذاك تعاني. تقف يا اسماعيل عاجزاً أمام ضعف ام الأولاد. الطب للجميع فتدخل ام أحمد المستشفى. قف أيها السيد فعليك أن تدفع سلفاً. المرأة مريضة وعلى الجراحين ان يعيدوا اليّ صديقة العمر سليمة معافاة. كيف يمكن لي أن أدفع؟ التفكير يعني استهلاك الزمن دون جدوى.
(كأنه يتخذ قراراً حاسماً)
البساط. عليك بالبساط الأثري يا اسماعيل. إرثك الثمين الوحيد.
(بفتور حزين)
لم يكن هناك متسع من الوقت لعرض البساط على البيع. مضت رفيقتك يا اسماعيل. ذهبت بعيداً

بعيداً بينما الخطباء يتعاقبون على المنابر يبشرون بالعدل ويرسمون بالألوان صورة مستقبل رائع وجميل.
(مستعيداً قوته)
لا علينا، فقد ذهبت، لكنها بقيت في القلب والعقل. لم تكن تعرف القراءة، الّا انها عرفت كيف تقرأ صفحة قلبي وعقلي. حنونة عطوفة. آه من تعاطفها النبيل، فقد كانت تصوم عن الطعام أياماً اذا لم تتحقق لولد من أولادها أمنية صغيرة. وهكذا أيها الجمهور الكريم، ذهبت سيدة الدار دون ان تذهب، فالحنان ما زال يتسلق جدران الدار والعطف يدخل كل يوم من النافذة الغربية يكنس الوحشة.
(بلهجة جديدة تأخذ شكلا تقريرياً)
أيها الحضور الكريم. كان بالامكان ان احقق أمنية لابني البكر أحمد. آه يا للفتى المتوهج! لو أنكم عرفتموه، كما أنكم لا تعرفون البساط، إرثي الثمين الوحيد.
(بنشوة)
أحمد يريد أن يشتري الآلة الموسيقية التي أحبها. تصوروا سيداتي آنساتي سادتي، الفتى تعلم العزف على الآلة التي أحبها بمهارة لا يتصورها انسان. فترة صغيرة في النادي وأتقن التعامل معها وكأنها ولدت معه. بات أحمد يحلم بأورغ كهربائي. يخصه. يتحدث عنه في كل لحظة. ثم يقول مرة، دون ان يكون وجهي في وجهه ان أمه لو كانت على قيد الحياة لكانت فعلت شيئاً يحقق له أمنيته. وهكذا، وللمرة الثانية افكر في البساط.
(يذهب ويعود كأنما يعاني من قلق)
وهكذا أيها الحضور الكريم ابتدأ الصراع. البساط الأثري مقابل تحقيق أمنية أحمد. هل أتخلى عن البساط الأثري الذي لم يبق لي من تاريخي سواه؟ كنت أعتز به، ولكن ابني عزيز على القلب. كنت أتخيل لو أني بعت البساط كمن يتخلى عن تراثه. أحسست لو ان أمنية ابني لن تتحقق فستغضب رفيقتي ولن يخفف عني طيفها ألم الوحشة.
(وكأنما يتخذ قراراً تاريخياً)
تغلب حبي لأحمد على التمسك بتراث العائلة والأجداد. قررت ان أعرض البساط للبيع. خرجت بالبساط التاريخي الى السوق.
(بسخرية قاتلة)
أيها الحضور الكريم. لم يكن للبساط قيمة. تاجران وخبير من الآثار، أكدوا جميعاً، وبرأي واحد قاطع لا يأخذه الباطل من فوقه او من تحته، قالوا.. أقول

كانوا يجزمون ان البساط الذي حفظته الأجيال، لم يكن له قيمة.
أيها الحضور الكريم. عشت حياتي انظر الى البساط باحترام وقدسية. هنا جلست عمتي على زاويته اليمنى تدعو لله أن يفك الكرب. هناك جدتي تربعت تصلي من أجل خلاص أخيها من السجن. كل غرزة من صوف البساط حملت الرجال. أجيال وطئت البساط، فما كنا ننفض الغبار عنه الاّ باجلال. اختلط الغبار بالزمن. وهكذا اختلطت عليّ الأمور. كان قانون السوق قاسياً فالبساط لا يساوي قيراطاً من الحلم الذي عاش في الصدور.
(متماسكاً بعد لحظات من انهيار)
أيها الجمهور الكريم. تحدث الخطباء من على المنابر، وكانوا يقدسون كل شيء له صلة بالماضي. كنت استمع اليهم. لقد استحكمت بي عادة الاصغاء الى الآخرين والايمان بما يقولون. لقد تحولت الى مصدق لكل ما يقال..
(بغضب)
هل يمكن لأحد يفجع باكتشاف حقيقة ما كان يجهل، ويظل يصدق؟ كلمات.. أشعار.. حكم ومبادىء، ثم تظهر لك الحقيقة. الوجه غير القفا، والشكل لا علاقة له بأي مضمون..
(يستعيد هدوءه)
لا يمكن لنا أيها الحضور الكريم ان نفهم لماذا يحدث مثل هذا. تتفجر الكلمات حرارة، وتتعالى في أجواء الصالة نبرات التهييج، فتضطرم العواطف وتخفق القلوب أملا. المجد.. العدالة.. تحرير الأرض المغتصبة.. وحدة العرب في دولة واحدة. كلمات حكيمة.. كلمات موزونة، الصالة ترقص طرباً، فالشعراء يمسكون بالطبلة ويدعون الناس الى التمايل. انهم يخلطون حبهم الجنسي بحسهم القومي، انهم يلفون المسافات ما بين توقهم الى التسلط ومشاعرهم الاجتماعية النبيلة. أيها الحضور الكريم.. لقد اضاعتنا الكلمات الجميلة.
(بأسى مفاجىء كأنه يهمس بسر دفين يؤرقه)
كانت عائشة تحب الشعر.
عائشة يا سجينة الدار. تنطق بالنبل اذا ابتسمت، وكلامها صدق عظيم. أول خفقة أسكرتني من فمها الجميل يوم كانت في العاشرة.
عائشة.. فتاتي.. شجرة «التمر حنة» التي لا تسقط لها ورقة فيبقى اخضرارها كالأمل. عائشة أجمل من أنشد شعراً، فكنت لا أبين ان كان ذلك قولها أم أن ذاكرتها لا تخيب.
(بندم غاضب حاقد)



أنا الذي قدمتها بنفسي الى الشاعر الكبير.. (يتوقف لحظة متماسكاً كي لا ينطق باسمه) كانت تصغي اليه مع المصغين في تلك الأمسية التي لا تنسى. كانت كالمريد يصغي بوجوده الى شيخه الذي لا يقاوم له سحر. تصوروا أيها السادة.. شاعر كبير ينتصب كالمارد يتدفق فمه لهباً يلمع في عيون الناس ذهباً.. شاعر كنافورة الاحلام الآسرة، كيف لا يوقع بصبية رقيقة كعائشة!
(بخضوع المستسلم)
كانت عائشة سيدة الدار بعد غياب أمها. كانت في عيني شمساً لا تغيب، فاذا هي تختفي دون اشارة او انذار. ذهبت الصبية.
(بعد ان يدور على خشبة المسرح كالضائع وهو يردد «ذهبت الصبية»)
تحدث استاذ جامعي، ربما كان عالم اجتماع خطير، تحدث بصوت واثق.. من على هذا المنبر كان يتكلم عن الانتحار. الانتحار آفة. انها التحدي الذي لا يغفر له لارادة الله. الانتحار ايها السادة ظاهرة من ظواهر المجتمعات الرأسمالية والمنحلة. وقلت لنفسي، وصوت المحاضر يصلني عبر السماعتين أراقب ذبذبات الصوت القادم من المايكرفون، قلت لها كيف لعائشة ان تقدم على الانتحار حقاً؟
يختنق صوته بالدموع، ولكنه لا يلبث ان يتمالك نفسه)
أيها الحضور الكريم. هل لأن الشاعر اعتدى على روحها.. وجسدها؟ هل أقدمت على الانتحار لأنها لم تحتمل الكذب؟ هل يمكن للشعر أن يكذب؟
أيها الحضور الكريم، أريد أحدا يقول لي ان كان للكلمات وهي للأمل والحب وللتواصل، ان كان لها ان تصبح سمّاً قاتلا؟
الأفعى تقتل بسمها. الحرب تفتك بحماقتها. السيارة تدهس بعجلاتها. اليأس هل يقتل؟ الشعر!
(يتجاوز احزانه ببراعة)
أيها الحضور الكريم. لم تفتني محاضرة أو أمسية أو حفلة أقيمت هنا. أصغيت الى الشعر.. الى الحكم والمواعظ، وكنت أؤدي واجبي كما يجب للواجب أن يكون، فأنا لم أغب يوماً عن عملي. مريضاً كنت، حزيناً، فأنا لا أغيب. حتى في أيام الحزن الذي دخل الدار الصغيرة من كل جانب وعلى مدار السنة الميلادية والهجرية، كنت أؤدي واجبي وأعود مسرعاً استقبل المعزين أو المستفسرين أو الوحدة الموحشة.
(مستدركاً)
لا أريد أن أكون مبالغاً، فالمعزون لم يكونوا وفوداً وجماعات. عدد محدود من الجيران والزملاء كان

يزورني، أو انه زارني خلال يومين من بدء العزاء، ثم تعود الدار الى صمتها. غادر أحمد بحثاً عن الرزق. بين رمال الخليج وعماراته العالية كما ألمح في رسالته الأولى. لم يكن هناك موسيقياً كما كان يحلم،

بل ميكانيكياً يعالج مكيفات التبريد، فالطقس هناك كما تتحدث نشرات الأخبار حار لا يطاق، وابني احمد كان نافعاً وتحمل الي رسائله القليلة برودة. برودة! لم تكن تلك البرودة كافية لاطفاء نار قلقي على أخيه الأصغر وقد اختفى فجأة بعد ان ترك لي اشارة. اشارة في كلمات ولم تكن رسالة. كتب انه يريد أن يحارب العدو. أين العدو يا حبيبي الصغير. اليست وحدتي هي العدو. أليس الكلام الكاذب هو العدو!

(اسماعيل يستعيد قوته بعد أن كاد يفقدها)
يتحدثون بلغة مفعمة بالحماسة.. ملتهبة تحرك الرغبة في استعادة الأرض والكرامة، والويل لمن يتقاعس عن رفع السلاح في وجه العدو. يتحدثون بينما هم يقفون وراء هذا المايكرفون كالألف المشدودة، أو أنهم يجلسون في مكاتبهم كالاضواء الخافتة، أو يتمكيجون لشاشات التلفزيون الملونة. وعندما خلف الفتى، ابني الوحيد الذي بقي لي، ابني الأخير، ايها الحضور الكريم، عندما خلّف لي اشارته يقول فيها إنه التحق بالمقاومة لاستعادة حق شعب مستلب، انهمرت علي الوحدة كذرات الغبار تحاول ان تغطيني بالوحشة والألم والانتظار. تحاول وتحاول وتحاول.. وتنجح وتنجح وتنجح..
(بضعف شديد)
هل كتب علي أنا وحدي أيها الحضور الكريم، أن أدفع ثمن الكلمات التي يخترعها هؤلاء الناس الذين يتقنون فن الكلام؟
كتاب وسياسيون وفنانون.. علماء الكلام الملون الموقع كلحن طويل لا ينتهي. يا الهي فهذا يكفي..
(ينقطع التيار الكهربائي فجأة فتسود الظلمة)
اللعنة.. فأنا لم أنته بعد من حديثي
(يخرج شمعة من تحت المنبر ويشعلها)
أيها الحضور الكريم. سرعان ما سيعود التيار، فتلك عادة مستحكمة في هذه المدينة، ينقطع التيار الكهربائي في اللحظات الهامة.
أيها الحضور.. والى ان يعود بعد قليل، سأتابع حديثي.
(يرفع صوته)
أيها الحضور الكريم. سيداتي آنساتي سادتي. كان الحديث عن الكلمات التي لا نفع منها.
(لنفسه)
ولكن ما نفع الحديث.. فأنا أحدثهم عن أشياء تخصني، وهي لا تخصهم. شكراً.
(بعد لحظة، وهو يرفع طبقة صوته)
أقول شكراً لاصغائكم.
(ينتظر لحظة)
لا أحد يعلق بكلمة. لا أسمع همهمة أو حركة
(لنفسه)
هل يصفقون حقاً اذا ما انتهيت من حديثي؟
آه لجنونك يا اسماعيل فمن أين سيأتي التصفيق! الصالة ليس فيها أحد، والحضور الكريم لم يتكرم بالحضور بعد.
هل تطلب اصغاء أم تريد تصفيقاً؟
لم تحصل على شيء يا اسماعيل.
الحضور ليس حضوراً يا اسماعيل.
(لنفسه)
الأفضل لك ان تصمت.
(يحمل الشمعة وينسحب الى الداخل)

- ستار -

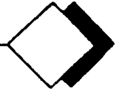
حلب - أيار / حزيران ١٩٨٨

صدر حديثا


البئر الأولى
(سيرة ذاتية)

تأملات في بنيان مرمري
(مقالات)


يصدر
جبرا ابراهيم جبرا
المجموعة الشعرية الكاملة

ماء الأفق

مشروحي الذهبي
المغرب

■ * الحقيقة المرة لا تدرك ولا يتم التعبير عنها في الواقع إلا عن طريق اللغة التي يتكلمها عامة الناس؛ عجبت لأمر حاكم يحارب لغة قومه؛ والحقيقة المرة التي تدركها عين واحدة ليست حقيقة وان امتلكت كل مقوماتها المريرة.

* في خريف العمر نتعرى من حواسنا كما تتعرى الأشجار من أوراقها، وتودع الكون بخشخشة أوراق لاهية وأنين.

* إذا رأيتموني فاراً من عرس كالكلب المصعوق فلا تلوموني ولوموا أهل العرس الذين حولوه في عيني إلى مأتم.

* عندما كنت آكل التوت من صدر أمي يومها كنت سيد مركز الكون. ولما غطسْتُ شجرة الحنان توتها في القطران بدأت رحلة شقائي في البحث عن مركز الوهم لأركن إليه. وعندما ألتفت إلى المسافة التي قطعت لا أجدها سوى خيط قطران يتبعني ويتعبني.

* اليأس أمل مظلم والأمل يأس مضاء.

* الجمعية الإنسانية التي سألتني عن معتقداتي الحالية أهي جمعية انسانية حقاً أم جمعية مباحث أمن الدولة؟!

* أن ينبش اليهود قبور اليهود يصرخ الغرب مشيراً إلينا بالبنان «جرائم ضد الانسانية». وإذ ينهش اليهود أرواح شعبين يسود الصمت المتواطىء.

* لا خير في أنفاس تحصى كالأضراس ولا فائدة في أحداق لا ترى سوى ما تقوله الأوراق.

* روحي محبرة حبر تحتاج إلى خطاط ماهر ليحولها إلى كتابة هيروغليفية يتجمع حولها التراجمة كذباب المستنقعات.

* قالوا: تحزبوا، فتحزبنا.
قالوا: تشتتوا، فتشتتنا.
قالوا: اصمتوا، فصمتنا.
قالوا: انتظروا حق الكلام فانتظرنا وما زلنا ننتظر منذ قرون.

* هذه العربة ذات الأربعين عجلة ربطوها إلي وسافرتْ، النجوم تنفجر على ظهري تطوفني العالم حريقاً، حريقاً وقوائمي تآكلت. المسافرون إلى المسافرات أيادٍ وأرجل على الأرائك تشابكت. والسياط تحثني على المزيد والأعراق كرغوة الصابون من قلبي تماطلت.

* أنا الديك يحاصرني الليل فلا أبصر ولا أعرف أين أنام. فأغمض عيني من التعب ضاماً إلى صدري حجارة وأحلم بدجاجة بيضاء أفترسها صباح اليوم الموالي بعد أن أتلو عليها ملخصاً عفيفاً من الغزل. ولما أفيق في الفجر أجد مكان جسمي أفعى وجناحاي يحلقان في الفراغ البعيد.

* لو أني النهر أجري في كل المدى دون توقف. رقراقاً يشربني العبيد ويشربني الأحرار دون ملل. لو أني النهر أمد شفتي شبقاً أقبل أرجل الحصادين والحصادات دون كلل. لو أني النهر لا أميز أحداً على أحد، كل الحلوق العطشى أرطبها والأشنة دون علل. لو أني النهر أترك مائي يعوم فيه السباحون والسباحات دون بلل.
لو أني النهر وسقطت في مائي عذراء وافترستها غيلاني فلا تقولوا من فضلكم: أصابه الخلل!

* سأمضي في البحر من الممرات الممنوعة صديقاً دائماً لسمك الشبوط وعدواً لدوداً للقرش البرّي والأخطبوط.

* أشواقي عصافير تكسر مناقيرها على القضبان إن يدركني الموت تدركها الحرية وإن تدركني الحرية يدركها الموت وقبل أن يدركنا أي شيء نتقاسم سوية مريرة السجن الجارية.

* النار فرح الماء والماء حزن النار.
الحياة فرح الموت والموت حزن الحياة.
القصر حزن الكوخ والكوخ فرح القصر.
الكون فرح العدم والعدم حزن الكون.
النهار فرح الليل والليل حزن النهار...

* إذا كان المرء ذليلاً أمام نفسه فما ذنب الذين يحتقرونه؟

* أنا ألْغط وانتِ تلغطين ونحن نلغط كما يلغط الجميع. كيف يمكن للغط أن يتحول بقدرة قادر إلى لغة للحوار في قاعة مكيفة الهواء زجاجها شفاف يبرز أكثر مما يخفي ويفضح أكثر مما يستر؟ فالشفافية كشف ضوئي لأعماق الليل الذي يسكننا.

* في هذه الأرض بنيت عشي منذ عهد عاد.
شخت وأنا أغني داخل الأقفاص أو مربوطا إلى الأوتاد.
أنا لا تنقصني محبوبة
أنا بعد إذنكم ينقصني الأولاد.

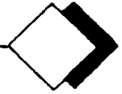
* هذا النفير السحري ورثته عن جدي النعمان وعندما أنفخ فيه يوزع العناقات الصوتية بالمجان.

* هذا العصفور الأبله صدق أن الكهرباء عصير الماء فأخذ ينقر أسلاك النحاس المحمولة على الأعمدة بحثاً عن قطرة، ثلاثين يوماً؛ ولما أزّت الاسلاك مات مليون مرة.

* ألم أقل لك يا صاح ضاق العالم في عين البلبل؟!
ألم أقل لك يا صاحة اتسع العالم في حدقة الأفعى؟!

* في زمن أخذت تذوي شرايينه رأيت بقرة عربية تلتهم القمامة وتطلعت إليها بعيون لهفى، استأدبتني جبراً وشاركتها طعم الضمور وآن تعرفت

فسحات



على بطاقة هويتها وجدتها ثلاثة أرباع روحي الشاردة.

* غول يحمل راية بيضاء، يتقهقر هلوعاً ولا يهجم. غراب يحمل اليابسة على متن البحر، إلى عيني يمد منسره ولا يُحْجِم.

ديكتاتور يمج على مضض خمور يومه الآفل ولا يفهم أن الزمن كالعلقم لا يرحم.

* السلة في يدي فارغة تحثني أن أقتني شيئاً: فيل مثلاً. ولكني لا أعرف ماذا أقتني!

قلبي في يدي جائع ولم يتذوق طعم امرأة منذ خمس سنوات يدفعني لأسقط في الحب: حب أرملة عجوز مثلاً.

ولكني لا أعرف كيف أسقط!

* منارة من كريسطال تشمخ بين يدي تستفزني لأملأها خمراً: «بالدومي» مثلاً ولكني لا أعرف ماذا أملأ!

حقيبة نقودي طاوية تدفعني لأملأها ديناراً: وأنا أعرف أنني احتاج إلى قرض ضخم لأشتري جزيرة وكل قرود أفريقيا لأحقق بكل تواضع أمنية الفارابي بتحويل جمهورية أفلاطون إلى مدينة فاضلة بدون تدخل امبريالي في شؤوني الداخلية مع تجميد فوائد القرض إلى أجل غير مسمى.

* الكلام على العواهن كالخطوات على العواهن مفتوح على العثرات.

* أيهما أخف الضررين: ربيع زاهد أو خريف مارد؟

* لك يا جلادي أن تنحت بسوطك ماشئت في جسدي من وشم

ولي أن أنحت من جرحي مغرفة عرعار

وأتدلى بين وقتين لا ثالث لهما

اغترف عار التنبؤ المَزّ

وأقيس في تشارد الأقيسة

الغائب

على

الغائب!

* سأقول على لسان الورد للربيع بعض الكلمات: كم من المبصرين يحتاجون إلى طريقة «برايل» للتعلم منك

وأقول... ولا أقول

وأعد أيامي بين أسوإ احتمالين مساحة للفرح

أفرش تراب القلب للريح

وأغطس في أعراس الحزن الخضراء بحثاً عن عمر جديد.

* المرأة التي دستني في الصوف وغزلتني خيطاً قاسياً بنعومة أناملها الآمنة. حفرت لي في أعلى خديها النبع وكنت العطشان. قالت لا تشرب:

فالذي يجري به ليس ماء وإنما بكاء أيامنا القادمة.

* على سجادة من تبريز حل في النزال بدل السيف الشيطان العنيف.

لم ينتصر أحد على أحد وأسدل سجفه على الموق الغبار الكثيف.

* في الغرف الخفية لا ينمو سوى ذنب تمزقت فيه الفتوة!!

لم أبحث في الخبايا عن مبرر ما

وتجاهلت مصلحتي لأمر ما

وها أنذا الآن انفصل مقهقهاً ـ رغم الألم ـ عن بعضي المشوه.

***

* لا تصنع من جراحي سلالم ولا تتوخ الصعود..

قد تندمل فتبقى معلقاً بين السماء والأرض.

ومن أين لك أن تعود؟

* بنيت غمزاتي فخا مطعماً ونثرت عليه بعض التراب

أوقعت طريدتي مدماة القلب وبكيت نائحاً: يا ليته ما أصاب!

* الكلاب هجرتني

البرازخ دورت استقامتي

الورود تشوكت في الحلق، في الصحراء أو في العراء

وحيداً بقيت انصفق كمصراع بلا باب

انجيلي درب في المتاه بلا رقم

والرمل أسباب.

* كانت تحبه ولما تختلي بالحقل تخون

كانت تحبه ولما يتألم المحار في آخر الليل تبكي في شجون

كانت تحبه

والدليل أنها أقسمت له مرتين

بشهد ما بين النخلتين.

* أنا آسف أن يرفض قلبي نصف خلايا دمي دون خلاف بسبب أنها تآخي ما بين النقيضين:

لون الكفن

وثوب الزفاف!!

* في مرآة المدينة أرى وجه وطني شارعاً يقفر والساحات الجميلة تبلعها أنياب الاسمنت اللعين

فيا قرة العين:

أين يلعب أطفال أحلامنا الكرة عام ألفين؟

* عَارٍ من كل جذر يردني إلى أصل

يكسوني ريش أجنحة الانزياح.

صاعد في كل هبوط يدفعني إلى الأعلى

هابط في صعودي إلى الدرك على أدراج الرياح.

* يا ليت زنزانتي لم تقطر في الصيف

والمطر أتى في وقته

واحترم إشارة الفصول المطبوعة على دمعه.

* في السجن يقطع شريط نومي دائماً مقص الصراخ.

* لم يكن زعيماً فيهم وزعموه، خلطوه بفولاذ قلوبهم سهماً قاتلاً صوّبوه. أطلقوه على الأعداء: فعانقهم وعانقوه.

* الجياد الدهماء تجر العربة بدون حوافر.

السنابك الذهبية ناظرة رحلة مظفرة إلى عرس البيادُر.

والعمر مختصر من وحدات الدهر يبكي ويجري في اتجاه غامر.

يحمل الغاز وجوده في صرة جلده الفاني

وعلى سرير الغروب بدون شمع يغادر.

* أحب شيء لدى الطاغية أن تقول له: الله يبارك في عمرك سيدي الدكتاتور الأزلي إنك على صواب دائم وليس للانسانية ولا للكون مستقبل بدونك. عندها يسلمك أحد مفاتيح الخزينة.

وأبغض شيء لديه أن تقول: سيدي الحاكم بأمر

الله والعدل وسليل كل الأنبياء والرسل إنك على خطأ. من لحظتك يسلمك لخبراء الجحيم ليعالجوك معالجة الجزار للأبقار.

* لو أكون أمام فاتنة من فلسطين لانهمكت من ساعتي أرشق جنود العدو كل يوم بيبت من الحجر وان لم أستطع فبغرفة صغيرة وذلك أضعف الإيمان.

إذ ما الفائدة أن أقول لها أحبك؟

لو أكون أمام غانية من الأسكيمو لشرعت ابتلع تلال الصقيع على مرأى من عينيها وسيلة للإيضاح لرغبة جامحة فيما شرعه الله لعباده من الحب المباح.

لو أحببت محجبة لانتظرتها بباب المسجد حتى تهم بالرجوع فألتهم حذاءها بلذة. فتعود حافية وهي تردد في سرها: سُنَّة الحب في خلقه... وتدعو إلي بالعافية.

* آه! لو كنت أمام حسناء من الصحراء لشرعت ألتهم كثبان الرمل تحت قدميها إذ ما الفائدة أن أقول لها: أحبك.

لكني مع الأسف بلا قلب والسجن ينقصني من العدد الواجب توفره في قاطنة بلاد العرب.

* كقطيع من نعاج تبعثره أنياب الذئب دون انذار بعثروني.

كأن تطبق علي كلاب البحر بالعناق على شاطىء أرخبيل بعيد أطبقوا علي.

وأطعت قديسة خيلائي، نزعت اللجام لبغلي قرب أسوار جنة تخنقها أبخرة الجحيم ولاذت ملائكتي بالفرار مخلفة إخصابها طعماً حامضاً يلوكه عباب البحر.

وأنا أقسم بأغلظ الايمان أنني لن أتنازل عن شعاع واحد من شمسي.

* سأجتاز جسور هذا المساء وقدمي لقدم الأنواء. أرد بالعثرة واختها على عطالة المدى وأطعم جوع خسوفي بقول الصدى وألقم ابريق سجني زعتراً، قبضة نعناع مليون قبلة وكأسيْ ندى، لعلني أرد اخضرار صحراء فرحتي فأنا لن أرد عليها بسيوف الصمت والردى أو أسلخ جلد كلامي وأطعمه للاسمنت سدى.

* كبرقية رثاء تضيع في بروق البريد، كرقبة مجرورة بخيط ممغنط إلى حتفها البليد، وكشلال صاخب يعكس أشعة شمس كاذبة: آتيه في صناديق الاسمنت ابرة لا تخيط. أسائل فجواتي: كيف لي أن أسبح على الصهوة الملتهبة بقامة من قش لأروض إخليج النار المتوحش الذي ليس لي وحدي؟ والأيام قطار الوخيم يركبني غارساً عجلاته في الأوحال. قطار برأسين يجراني من ضلوعي في اتجاهين متخاصمين وأنا أتمزق منطوياً على نفسي دونما حاجة إلى صراخ وأرقص بحرارة... من يعد هذا الرقص الرهيب سفالة فقد هيج شهية الثكالى للمفقودين في دار أحزاني وطير كلام النحل من قفير لساني وأنهض العاصفة. وانسحب تاركاً ساحة الرقص تمسح بجلدي العرق وحمر الشفاه وأعقاب السجاير...

* أجمل الكلام هو ما يتنطع عن الوقوف في قفص الاتهام!

* أيها الناس احترسوا ففي أعماق كل واحد منا يغفو طاغية عاطل!

* كل الطرق تؤدي إلى روما وواحدة فقط تؤدي إلى القدس:

- الانتفاضة -

* إذا لم يصمد كوخك مرتين في وجه الريح
أحرقه إذن واستريح!

* كذب الوشم على كف الربيع وما كذب الماء على جفاف الينابيع «عين الحمراء»؛

أتتسع اللحظات لبعض لقاء فأقبل عيونك بقامة ثلاثة أشجار من صفصاف. أنت تذهبين راقصة في دمائي أرانب من ثلج وأنا أعود يحرقني اللظى ولا أقو على الوقوف فأتدحرج. وأنهض من جديد.. وأتدحرج.

* أيتها الأيام التي ضيعتها حرصاً عليها مني.
أيتها الأيام التي ضيعتني حرصاً علي منها
أجيبي:
هذه المدن التي ورث مجدها الأقزام
في أي مرتبة من الفيض تأتي
بعد الأنعام؟!

* السراب ماء الأفق الحقيقي!

أيها الأمل الأحذب لا ترفع رأسك فهذا الماء عند مرآك شامخاً
ينضب.

* سأنقش على قشرة ليمون شعاري المفضل «يا حمير العالم اتحدوا» وأرمي خلفه ذاكرتي مقشرة.

* أليس الجنون ثوراً مربوطاً تحت ظلال شجرة العقل يعلف؟

* آه يا أجباب!

سأكتب لامرأتي الجديدة رسالة غرام بالأسلاك الشائكة وأرسلها عبر الأثير إلى قلب التي ضنت بها في القلب الرحاب!!

يا امرأتي التي لا أعرفها
... أقر بأني لم أسَمِّ فصول سنتي القادمة
ولم أكتب لك عشرين رسالة حب تحت المطر
وإذا ما ارتخت براغي القلب غِرة
سافرت قبل العناق أترنح ضاجاً من الموت في سكر.

* من كل الجهات تعجبني واحدة: من أين ينهض طفل رياح العُرب وفي يده حجر.

* قال مراوغ مذّنب:

أصمد منبطحاً ربما تجد حائطاً تكتب عليه بالمسدس القرمزي بما تبقى في رأسك من كلام متقاطع: ليسقط الحائط الورقي.

لم أصفق وقلت: أحلامك تكلست فادفنها في مقبرة النسيان. وشرح جثة أوهامك جيداً: لعل أحلاماً جديدة تنبت في رأسك جديدة.

* لو كان بي شوق أسره الوهن ولو كان بي طوق شب على الزمن.

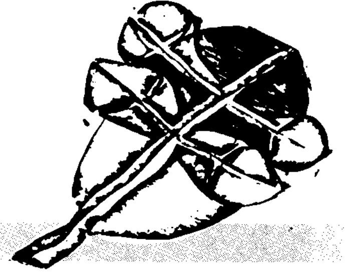
* الأخطاء كأوساخ الأظافر نمسحها وتتلطخ من جديد. نقلع الأظافر وتنمو بنموها. لكن عندما يشرق الخطأ يغرب الصواب وعندما يبزغ الصواب يأفل الخطأ على الرغم من أنهما يجريان معاً دون انقطاع كالشمس والقمر.

* لا خطورة من الأراجيف التي أعصب لمعصمي في تميمة مغلفة بالنحاس لأنها في جرد الحساب الأخير ليست سوى أوهام تطمئن النفس الضائقة بالوجود ولا تهدم أحجار اليقين. والخطورة الماحقة تأتي وفقط تأتي من الحقائق التي قد لا تخضع للسيطرة. سيطرة الانسان على مصيره المشؤوم الذي يتصرف فيه كأبله في عصر الذرة والكيماوي المزدوج... هذه الحقائق المجسدة في كوارث مربوطة بشعرة معاوية: لا تهدم أحجار اليقين إن تقطعت الشعرة، بل ستهدم أحجار الوجود إلى الأبد.

* إلى لبنان:

أحبك مرجعاً للجميع كقوس قزح تتمازج فيه الألوان بشكل بديع والروح تنجذب إليها بارتياح كفراشة ربانية. □

الألم



بسّام حجّار

■ إبرة تسحب الخيط
بين التخاريم
أصابع تومىء
ويد تقلّد ظلّها
على الجدار.

لا الرشاقة
بل الألم.

١٩٩٠/٥/٢٣

الألم

نحيا
في الغياب الذي هو
مكانك.

الأبناء قساة
والتنفّس هو أيضاً
من أشغال القسوة.

نحيا
في المكان الذي هو
غيابك.

حجر أو ضوء
أو زنبقة
وحيدة
وبيضاء وبيضاء
وبيضاء

وبلا قلب

١٩٩٠/٥/٢٤

الألم

كلام
لشدّة ما لا يقال:
قطرة دماء على طرف اصبع
والبعيد
في نظرات أو ضحكات
أو دموع.

عينا طفلة خلف النافذة
ويد، على الصدر،
تمسك اليد الأخرى
لكي لا تنيمها الوحشة
ما لا يقال:
الألم حين تنظر
الألم حين تصمت
وتنأى
وتترك نظرة عندنا،
نظرة علينا
كأنّك تمسك بأيدينا
بأطراف الثياب المعلّقة هناك،
بدرفة الباب،
الألم حين الدموع أعمق
من عينيك
وتأخذك،
كمياه جوف
وتصعد
كالكلام الذي
يردّد صداه
مكتوماً
وحائراً
بين الجنبات.

الألم حين يجفّ الحلق
ولا عطش،
حين يرفّ جفن
ولا يزول الغبش في صورتنا

ما لا يقال:
صورتنا في عينين ترحلان
على مهل،
بين جدران عالية،
في نفق لا يفضي من عتمة وظلال.

ظلّ لك -
أهو الألمُ صار جسماً لك؟ -
نراه مبتعداً
فتجمعنا الحجرات التي
هي ملاذ غِلْظَتنا
إذ تفشوَ أنوار
ويلوذ الأبناء بأيديهم
معوقة وبكماء
معوقة وبكماء وباردة.

ما لا يقال:
عينا طفلة خلف النافذة،
ورقراق في عينين راحلتين،
ليس هو الدمعُ
بل الحضور السائل
لوجوه لنا
لقبّعة فرو
وكوب ماء ودوارق وكنبات وملابس،
لنهار
يوضّب أمتعة نهار
ويمكث، هنيهة انتظار،
قبل أن يغادر.

الألم

سرير
ومخدّة ريش،
دثار مطرّز
وبياض بلا رحمة
لملاءات شاغرة وملساء.

سرير
نظيف ومرتّب ومتروك

بجانب سرير.

الألم

عارٍ
على المحفّة،
والأضواء الفاحشة
لخواءٍ
أملس،
مصليّ
وبارد.

الأصابع،
رقيقة لكنّها
رخام مُبتذلُ القتامه.

عارٍ
على المحفّة،
أهو أنت الذي رأيتُ
أم
الرجل الذي أخذه الموت؟

الألم

لا التعب

ولا السعال.
ولا روائح الهزال والنَفَس الذي
يُزفَرُ من أعماقٍ غائرةْ،
أن يغادر،
بيننا،
حتّى قبل أن ننتبه.

الألم

ما لا يُقال
إلاّ
هَمْساً.

لا الألم،
بل مكانُه بعد أن يزول،
مكانُه الذي له
يبقى موجِعاً
لشدّة ما يزول.

١٩٩٠/٥/٢٥

الألم

رأيناهُ
حوذيّ العربة الفاخرة،
وأعطيناه
مياهاً مباركة
وقرباناً
والصندوقَ المقفلَ
ذا الحلقات النحاسيّة،
وتبعناه
مصحوباً بفتيانِ الجوقةِ
والأبناء.

كان موكبٌ في طريقٍ
وسنونوات تشفقُ
ولا تُحسِنُ التحليقَ
عالياً
عالياً
لتدلّ على السماء،
كانت ظهيرةٌ واطئةٌ وظلالْ.
ظلٍّ حوذيّ العربة
ظل فتيانِ جوقةٍ
وأبناءْ
ظلُّ طريقٍ
وظلُّ أشواكِ طريقْ

وظلٌّ بمفرده،
يشير إلى المكان
فلا يرى الحصان الأعمى
ولا ترى السنونوات.

كان موكبٌ
في ظهيرة واطئة
وواقفون في ظلالهم يبتردونَ
وسياجٌ وصفصافتان
وبابْ.

وظلٌّ بمفرده،
يُلوّح بيديه،
يَدخل
ويُغلق الباب وراءه.

الألم

الأشياءُ زالتْ
تستطيع الآن أن تُغمضَ عينيك.

الآخرون،
بلى،
في الجوار
يَقيلون على الكَنَباتِ أو
يُسرِّحون شعورَهم
ويرتّبون أشياءكَ في الأدراج.

تستطيع الآن أن تُغمض عينيك،
الأشياءُ زالت من تِلقائها
سَالتْ في الظلالِ الرائقةِ
للستائرِ وأُصُصِ النبات:
السَرخسيّاتُ المعرّشةُ
وقزمُ الصبّار
والسوسنُ الذي يُشيعُ بنفسجاتِه
بين المنور والرواق،
من تلقائها:
كما تزولُ الأشياءُ
حينَ لا تراها
ضجراً
وبلا اكتراث.

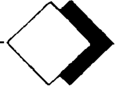
الآخرون،
بلى،
في الجوار
يغسلون مناديلَك ويصنعون حلواك،
مساءُ زهرٍ وسكّر
وأقراصٌ وزبيب.

قمصانُك المنشّاة
وحذاؤك الملمّع
والكأسُ الوحيدةُ قبل العشاء.

تستطيع الآن أن تغمض عينيك
من تلقائها
زالت الأشياءُ
أم
هو الظّلام؟
[الظّلام
المديدُ
الغامرُ
المتراميْ
الكثيفُ
الشاسعُ
الحاضنُ
الكفيفُ
السماويُّ
الرائعُ
المقدّسُ
والسخيفْ]

أم هو الظّلام المظلمُ
فَحَسْبْ □

١٩٩٠.٥.٢٨



أبهة الخسارة

عباس بيضون

بلاغة

شعر ورسوم

شاكر لعيبي

«دار الفارزة» جنيف ١٩٨٩

■ انقسام الشعر العراقي بين مقيم ومهاجر شوش متابعتنا له، في الداخل ينتصر الشعر العمودي مربداً اثر مربد. لكن الشعر العمودي ليس وحده المزدهر في مهبط القصيدة العربية الحديثة فهناك في الطرف الآخر انتعاش موازٍ للقصيدة النثرية على حد ما ذكره عمر شبانة في جريدة الحياة، وبين الجهتين جيلان، أحدهم راسخ، والثاني حاضر، وبين الجيلين نزاع أجيال، ونزوع من الأول إلى الضبط ومن الثاني إلى الخروج والجموح.

لا تصلنا الا في النادر مجموعات الشعراء المقيمين، فهي لا تطرح في المكتبات الا بقلّة، أما الشعراء المهاجرون فقد سبقوا إلى أميركا وأوروبا (سركون بولص، عبد القادر الجنابي، صلاح فايق، خالد المعالي، كاظم جهاد) وتجمع المنفيون في بيروت إلى أن كان الاحتلال الاسرائيلي فتفرقوا في أنحاء الدنيا، وباتوا أبعد متناولاً. هكذا يقل علمنا بالشعر العراقي يوماً بعد يوم وتقيم مسالكه في أعيننا.

يؤسفني أن أضيع أثر الشعر العراقي، أو استبهم مسالكه، فهو قد يكون الشعر العربي الأوضح مسالك ودروبا، وقد لا نجد في تخبطات الحداثة وفجواتها واستئناف بداياتها، شعراً في تتابع الشعر العراقي الحديث واتصال خيطه، فقد انتقل من جيل إلى جيل، بدون أن يفقد ارثه، وفي حرص على حلقات الوراثة ودوراتها، ولم تكن التشققات والانعطافات، بل التحولات مع ذلك قليلة ولا سطحية ولا نادرة، فالانتقال ليس دورياً ولا الاتصال رتيباً. كان الانشقاق والانسلاخ

> **الشعر العراقي الحديث انتقل من جيل الى جيل دون ان يفقد إرثه**

قائمين في فعل الوراثة نفسه، متزامنين معه، بل كانت الانعطافات والتشققات في أحيان كثيرة ترهص وتستبق تحولات أكبر ستشمل الشعر العربي في جملته (شعر الاحتجاج، الشعر اليومي، شعر الأشياء والحرف...). اختزن الشعر العراقي بهذا قدرة كبيرة على التفريع والتجزيء، بل كان الى التفريع والتجزيء اقرب منه الى الانفجار والقطع. ساهم ذلك في بناء رصيد موضعي للشعر، وارث فعلي، وقراءة بيانية له، ولم يعن ذلك عوداً مستمراً على بدء واستطراداً منتظماً متكرراً لبداية أولى، كما أنه لم يكن اجتراحاً مستمراً وبداية متجددة بلا سابق.

بذلك يمكن لقارىء يجيد الإصغاء أن يتميز خطوط الفصل والوصل، وأن يشعر بذلك الرحم اللغوي الذي يصدر عنه هذا الشعر والعوالم التي تشترك فيه. لسنا الآن بصدد بحث كهذا، إن هي الا ملاحظة لم أحسن حبسها، لكن استعارة كبرى تحضرني الآن من هذا الشعر، تتنزل من السياب إلى سعدي يوسف، إلى قصيدة «بلاغة» التي صدرت لشاكر لعيبي المهاجر الى سويسرا عن دار الفارزة في لوزان مصحوبة بتخطيطات من الشاعر، وترجمة فرنسية مقابلة (لماذا وسواس العالمية هذا؟) ما هذه هي الاستعارة الطللية.

الاستعارة الطللية

ليست الاستعارة الطللية مما تستدعيه من معان وأخبار محمودة في نقدنا، ولا يمدح بها في العادة شعر، فهي كما نعلم تبدأ من تقليد جاهلي والجاهليون أهل بداوة، وقد درجت في شعر غير الجاهليين، وكأنها تحية تقليدية - يستهل بها الشعر - للمساقط الأولى، وللمهبط البدوي الذي تحدَّر منه العرب، ولم يطق ذلك محدثو العصر العباسي فرأوا فيها رطناً بأماكن ومواضع لا وجود لها الا في لهجات الإعراب وقاموسهم وماضي قبائلهم.

أي وجدوا فيها معالم تاريخ موهوم، عبادة للماضي وتقديساً للسلف ونظرة بدوية مفارقة لعصرها وزمانها، ولكل عصر وزمان يليان.

ولست أظن أن متحيزاً مثلي للشعر العراقي، يقبل له أن ينسب إلى تقليد لم يطقه محدثو ما قبل ألف عام. وأنكروه على تقليديي ما قبل ألف عام. وأنا على كل حال، لا أفضل المقدمات الطللية بما فيها تلك التي نظمها الجاهليون أنفسهم، ولولا أمثلة قليلة لبدت هذه أضعف ما في قصائدهم. لكن الاستعارة الطللية تتعدى التقليد الطللي، بل إن التقليد الطللي، هذه التحية الطقسية لمكان أول، ليست سوى اشارة لها واشعار بها. فالطلل مكان مفارق. انه المهبط الأول، وهو على حاله تلك، لا يزال في أوليته. انه المهد، وقد يكون الأصل المحجوب، لكنه إلى ذلك، مكان حته الزمن ولم يترك منه سوى وشم ونقش واثر محو، سوى نسج الريح على الرمال، أي لم يبق منه سوى كتابة الزمن ولعبه عليه وخطه ورسمه. فهو بلا صفة سوى الحت والنخر وتجاعيد الرمال. هو بلا وجه. ولأنه كذلك فهو محجوب غائب، مطلق يستعار لكل مكان (قدم أم حدث). وهو المكان الدارس فلا يتذكر الا كنقش وكتابة زائلة في ذلك تستوي الأمكنة المتذكرة كلها فتغدو رسوماً ونقوشاً يكفي تعدادها لتفوح بالذكرى. بل يكفي ذكرها ليصعد الحنين الى مواضعها الأولى ومهابطها ومساكنها المفارقة، هكذا يكفي الذكر لترجيع المكان، بل إن الشعر هو الترجيع نفسه، الحداء والترنيم، فليس الوقوف على الطلل سوى الحداء بحدوده واسمائه، كأن المكان يستعاد، بل ويوجد، في الحداء والإسم والذكر. وكأن التغني بالمكان المفارق، لا يخرج عن ذكر راعف لائب لأسمائه وحدوده، لنقوشه ورسومه، ففي ذلك التعداد والذكر اشارات للمكان الغائب في المحو، وإيماء له، بل تشترك الامكنة جميعاً في هذه النقوش والرسوم، فكأنها جميعاً من كناياته، وكأنها كلها من تجليات مكان أول، ومهد بعيد.

الشعر في هذه الحال حنين، لكنه حنين قد تكون له خشونة النقش والوشم وكثبان الرمال، فهو سريع الرفق سريع الاحتباس في اللهاة والفم. ويغلب الصوت والنبر عليه وربما الآهه والصيحة والنداء، فالترجيع والحداء صوتان قبل كل شيء، وإذا خرجا اختنقا بهذا الحنين، ولربما ظهر ذلك في تهدج

الصوت وتقطعه وغصته. والشعر أيضاً دون شك في لحظات أن يكون هذا الصوت وذلك النداء.

ليس الصوت وحده، ولكن الرائحة واللمسة، فالطلل وهو علامات وكتابة، هو أيضاً ذلك العطر الذي سبق الشعر وسبق السرير، وتلك النسمة التي مرت في الجوار. انه هذه العلامات القليلة للجسد المفارق، المكان في أقله والجسد في أقله. تلك هي التحية الطقسية، بل الوقفة الطقوسية.

ليس هذا شأن التقليد الطللي وحده، فالأشياء حين توصف تندرج في سوية واحدة ومثال واحد، المرأة هي كل النساء، والحديقة كل الحدائق، والبركة كل البرك، كأنها بعامتها تشترك في رسوم وحدود، ليس على الشعر سوى ذكر أسمائها وصفاتها وتعدادها وترجيعها. كأن المرأة والبركة والحديقة رجوع إلى أول مفارق، إلى المرأة الأصل، والحديقة الأصل والشعر في تمدحه وحنينه لا يفعل سوى طلب الأصل والتغني به.

غريب على الخليج

الاستعارة الطللية لم تغب في الغالب عن شعر المحدثين العباسيين الذين انتقدوا التقليد الطللي، ولعلها من أركان الغناء الشعري العربي في عامته، لذا نشعر بها تهرب إلى صميم القصيدة الحديثة. أليست القصيدة الفلسطينية (في أفضل نماذجها) تمتاح من هذه الاستعارة. لذلك هو الأمر في شعر بدر شاكر السياب، ففي «أنشودة المطر» و «غريب على الخليج» لا تعود الأمكنة سوى الماء الذي يفعل فعل الرمل في صحراء القصائد الجاهلية فيلعب وينسج فوق الأمكنة، أو يحتضن خطوات الطفولة ويمحوها في آن معاً. إنه الغياب وما يبقى نقوش قليلة (الأشرعة، المحار، المطر، النسمة، الرائحة، الملمس الأمومي)، كما في (غريب الخليج) نقوش قليلة لأشياء لها رطوبة الماء ومروره، أشياء قليلة متذكرة متفرقة وكأنها تحرك وتململ هذا المكان الكبير الغائب المحجوب واشاراته. بل إن ذلك قد لا يخرج أحياناً عن التعداد والحداء، هكذا يصل الشعر إلى أوجه حين يمتلىء الاسم من صوته وحرفه فيتحول إلى ذكر خالص:

الريح تصرخ بي عراق
والموج يعول بي عراق
عراق عراق ليس سوى عراق
البحر أوسع ما يكون وأنت ابعد ما نكون
والبحر دونك يا عراق

في هذه القصيدة (غريب على الخليج)، لا ترجِّع القصيدة اسم العراق فحسب، ولكنها تسعى إلى أن تنقل صوت الترجيع وحشرجته، عصبه النحيب وتهدجه ملمس اليد وعطر النسيم (هي وجه أمي في الظلام وحولها يتزلقان مع الرؤى حتى أنام) (وفي النسمات برد مشبع بعطور آب) تسعى القصيدة الى هذا التهويم الذي وحده نقوش الذاكرة ومعالمها العمياء.

تفاصيل سعدي يوسف تومىء الى مدن عدة، لكن هذا لا يخدعنا عن المكان الكبير الغائب الذي تشير إليه. انها حنين بحت، نقوش صغيرة يكفي ذكرها والماح اليها، ليتم الاستدعاء، وليخرج الحداء والذكر الراعف بصوتيها الصميميين، اشارات قليلة وسريعة، وابهام وتهويم، وتبدأ على الماء والرمل اشارات المكان الأول، المهد، فإذا كانت الاستعارة الطللية هي المهد الصحراوي، فإنها في بعض شعر السياب مهد مائي فراتي.

طلل حديث

شاكر لعيبي من مواليد ١٩٥٥، فهو بعيد عن جيل السياب وسعدي، والشاعر الذي غادر العراق إلى بيروت، اقام فيها إلى أن رحل عنها فيمن رحل بعد الاحتلال الاسرائيلي، وكانت داره الثالثة سويسرا، ولا شك أنه توقف في غير محطة بين بغداد وبيروت ولوزان. ولم يكن شاكر وحيداً في ذلك، فهناك عشرات وبينهم عدد وافر من الشعراء، يقيمون على قلق هنا وهناك، ويزدادون يأساً من العودة، وسأماً من المنفى وحنيناً للعراق. هؤلاء يكتبون بعد ثلاثين سنة ونيف على كتابة «غريب على الخليج» قصائد على جدتها واختلافها تخرج من الرحم التخييلي، وربما اللغوي نفسه، وقصيدة «بلاغة» التي كتبها شاكر لعيبي في لوزان من هذا السياق.

تبدأ القصيدة بذكر «الخطوة»

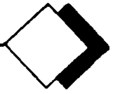
«لتزدهر الخطوة، إذن في مشيها البطر»

والخطوة التي لا توصف ولا تنعت ولا تضاف ولا تجري هنا في عبارة معرّفة غير منسوبة لغير نفسها، فهي من شخوص القصيدة ورموزها الكبيرة، لكنها مفتاح مبهم على كل حال، واكثر ابهاماً من تعريفها وتفريدها. يخطر لنا أن الخطوة تتصل بالمشي والسفر والانتقال. وهذا هو موضوع شعر لعيبي الطويل. لكن الخطوة تمت هنا إلى البطر، وفي موضوع آخر تضاف إلى الغرور «لا شيء سوى غرور الخطوة» وفي الوصفين لوم للذات، وندم على جموح سبق. فخطوة البطر وخطوة الغرور ليستا من التأني والروية والتبصر في شيء. وأغلب الظن انها غير محمودتين في القصيدة. أما الدعاء للخطوة بالازدهار، فهو تكثر من أمر غير مستحب، يمليه سأم من الذات أو يأس. وإذا كان الأمر كذلك، فإن في الكلام عن الخطوة برم بالسفر والرحيل. لكن الشاعر في أفرادها للخطوة أقام منها نصباً للسفر وشخصية فيها، فكأنها بذلك نقش السفر ووشمه وطبعته. أليست في ذلك أشبه بهذه الأوتاد والنقوش التي يتركها المترحلون، وهم يهمون بالرحيل. اشبه بالطلل نفسه.

ثم ان رد السفر كله إلى خطوة بلا صفة (دون الصفة الواصفة)، اخراج له إلى هذا الأثر الوحيد المتكرر المتجانس، في حته وطمسه وزواله. فكأنه يقيم منها طللاً. والطلل كما نعلم، ليس شيئاً بعينه فيوصف. إنه الأثر، حركة الزمان وخطوته، خطوة وانتقال قبل كل شيء. وليس الطلل مشهداً، إلا أنه لعب الرمل ومحوه، مشهد الزوال وكتابته، فهو علامة أكثر منه مشهداً. بل هو ايقاع الرمل المتكرر وهو يتناسج المكان (الذي ليس سوى رمل أيضاً) كما أن الخطوة ايقاع السفر، وإذا كانت الصحراء تتوشم في الطلل، فإن السفر أيضاً يتوشم في الخطوة، التي هي آلة السفر، وايقاعه. ولكنها أيضاً رد إلى تكرار رتيب متجانس متماه، فهي ضرب من محوه وطمسه. إنها طلله.

ليس الطلل مشهداً وانما هو لعب الرمل ومحوه ومشهد الزوال وكتابته

ليست الخطوة بطرة مغرورة، لكنها «يتيمة» أيضاً. اليتم يتضاد مع البطر والغرور، من حيث أنه يشير إلى افتقار وعوز، في حين أنهما يشيران إلى تكثر وتزيد، ولعل هذا يتم الخطوة (اليتيمة/ دون الصفة الواصفة) من افتقارها إلى الصفة، في حين انها واصفة، فكأن البطر والغرور هما أن يتصدى للوصف، من لا يملك صفة. ليس للخطوة صفة، لكونها كالطلل غير متعينة، ولكونها ليست شيئاً في ذاته، فهي طبعة القدم، كما أن الطلل طبعة الرمل. انها تكرار أجوف، بل هي هذا التكرار في ايقاعه وحركته. لكنها مع ذلك وشم السفر واثره الوحيد، علامته، الخطوة بذلك نصب السفر، فهي تشير إليه كأنها تصفه، في حين أنها تبديده وغيابه.



كتب

لا يتحايل شاكر لعيبي للنجاة من مزالق سذاجة تمثل في صورة استعارة طللية

الوطن والمهجر

الخطوة بين أماكن عدة
بين غبار ومياه
الحمى في الجرار
وظلال النخيل ترتجف بحنان على أجسادنا
لا شيء سوى غرور الخطوة
ترمي بنفسها بين أحجارها الثمينة وظلالها الشملة
المرفوعة بين الرماد والقرميد

انها خطوة بين الغبار والمياه، بين الاحجار والظلال، بين الرماد والقرميد، نقلة بين جهتين ومكانين. والخطو بادىء الأمر في الداخل. في البلد المتذكر على الأرجح، ولا يتخيله الشاعر الا بطراً، لهواً عن النعمة التي كان يرتع فيها وكفراً بها، والا فيم الرحيل وهو «بين غبار ومياه الحمى في الجرار وظلال النخيل»، ويكفينا هنا ذكر الجرار والنخيل ليفوح العراق، فهذه حدوده وأوتاده، وما يلحق ذلك فهو الطمأنينة والاحتضان والمسرة.

العصافير تنام في قلب الشجرة
والخطوة تجتاز السياج الخشب
تمر على عتبات مسرورة.

خطوة إلى العتبة اذن وقبل العتبة السياج وبعدها المنزل. مشي سعيد إلى سياج البيت وعتبته، إلى الداخل المحروس، إلى الحصن والصميم كما العصافير في «قلب الشجرة». والسياج والعتبة والمنزل والقلب حدود وأوتاد.

لكن الخطوة أيضاً إلى الخارج، ولنقل انها عالقة بين الداخل والخارج

من بزاق الفراشة الى روح الحديد
من خطوط السجادة إلى سكك الحديد
من قلب المحارة إلى قلب الحجارة
وكأننا نندفع من الحقل إلى العدم

الطباقات (أو ما شاءه الشاعر كذلك) واضحة. بزاق الفراشة مقابل روح الحديد، وخطوط السجادة مقابل سكك الحديد، وقلب المحارة مقابل قلب الحجارة، والحقل مقابل العدم، والحال أن الشاعر يطابق بين حدود الوطن وحدود المهجر، أما حدود الوطن فحيه (الفراشة، المحارة، الحقل) وحدود المهجر جمادات وموت (الحديد، الحجارة، العدم) وحدود الوطن متعينة (الفراشة، السجادة) وحدود المهجر سديم يصل إلى العماء، والعدم، وحدود الوطن حاضنه (بزاق، الفراشة، المحارة) أما حدود المهجر فباردة أجنبية، ليس بعد هذا الا النفاذ إلى وضوح ومباشرة صريحة، فإذا كانت الطباقات أعلاه تشي بانتقال من حضن الأم (السجادة، القلب، المحارة، بزاق الفراشة (الشرنقة))، إلى أيدي الخالة (سكك الحديد بدلاً من خطوط السجادة البهية العريقة، وقلب الحجارة الجامد بدلاً من قلب المحارة الرطب الندي). إذا كان الأمر كذلك فإن الشاعر يتراجع أكثر في تبسيطه وحسمه فتبدو الحدود هذه المرة جلية مباشرة.

لا أبهات على بحيرة ليمان

***

ولا حنين في عيون مارتها
لا حليب على شفتيها
ولا قطرات مطر على ثدييها

من الواضح أن التعداد هنا لا يقبل الحصر، فالشاعر لا ينحو (ولا يتحايل للنجاة) من مزالق سذاجة، لا تزال ماثلة في كل استعارة طللية. المكان الذي يحضر في الغناء الطللي، هو كالطلل لا يتعين ولا يوجد الا بقوة الحنين والذكر، فهو ليس بصفاته وأشيائه، والأغلب أن هذه في قلتها لا تزيد عن أن تكون من اكسسوارات الحنين ولوازمه. المكان المتذكر يكاد يكون رجوعاً إلى مكان أول، إلى المنزل فالمهد. إنه أمومي، صدر وحضن، اما غيره، والمهجر خاصة، فهو ليس منزلاً ولا مهداً، وعلته هي هذه. انه صدر لا حضن لنا فيه. في ذلك، لا ذنب للمهجر أو المنفى إلا أنه بلد السوى، وأنه موجود في الواقع لا في الذكر والشوق والتهويم الأمومي، الوطن يقابل المهجر (أو يطابقه) في أمومية هذا ولا أمومية ذاك. المهجر كما رأينا شفتان غير حليبيتين، شفتان شبتا عن الطفولة، وثدي جاف، والمقابلة التي تجري بعد ذلك على هذا النحو في استرسال ومشابرة لا تخلو من سذاجة، ففيها قصور في التخييل والفكرة. انها لا تزيد عن أن تنفي عن الغير ما للذات، فتكون علة الغير في غيريته، علة المغترب في أنه لا يستوي وطناً، ثم ان السرعة (الغريزية) في رد الوطن إلى الأم والمنزل، ما يجعل درب المخيلة قصيراً وضيقاً. والمقابلة على هذا النحو، لا تنجو من الاعادة والتكرار، بل والدارج المعاد.

يقول السياب (لو جئت في البلد الغريب إلى ما كمل اللقاء) أما علة البلد الغريب فلا تزيد عن كونه غريباً، ولا تمام فيه للقاء. ليست السذاجة هنا خافية، ولعل هذا سر عذوبتها، فالبلد الغريب لا يكفي لأنه غريب. ولا حاجة لأسباب أخرى. أما أبناء السياب فليسوا، دائماً، على هذه البراءة، ولا يكفيهم هذا السبب الغريزي، لذا يفاضلون بين كائنات الوطن وأشيائه المتعينة المسماة المنمنمة الصغيرة، وأنواع المهجر (ليس سوى أنواع) ومواده الثقيلة الضخمة غير المتعينة (الحجارة، الحديد). وفي هذه المقابلة، يتوسل برثاث ثقافي (هجاء الحديد فالآلة والحياة الصناعية). والمهم هنا هو أن البلد المتذكر بمثابة الطلل، بحدوده وأوتاده. أما المهجر فهو عكسه. ليس للمهجر حدود وأوتاد وكائنات مسماة، فهو ينحو إلى عموم واختلاط وضياع معالم وضخامة. الطلل منزل ورحم عش (أو ذكرى ذلك)، أما غيره فبلاط وغابة، انه محل نضج غير مرغوب وطفولة سقطنا منها.

الحداء

ليس للغناء الطللي حاجة أكثر من الحداء، من رفع الصوت من الجوف، والوصول بالذكر إلى أعلى عليين، انها حاجة للتصويت والترجيع والنحيب أيضاً. فليس لهذا الغناء بديل عن اللهاة والحنجرة، فللشعر صلة بالنبر والصوت لا أظنها لشعر آخر. من هنا سرعان ما ينكسر الكلام بما يشبه الحسرة والبكاء

اخلط المرمر بالمرير
واكسر الواحد بالوحيد
ورتل أيها الجريء
الطريق إلى بغداد طويل
وطريق بغداد يطول
وهذا ولد يبكي في الصدى
وهذه امرأة تنخل الأثير

لأننا أمام هذا المقطع الجميل، نشعر أن الصوت مكسور بالبكاء أو شبهه، وأن الشعر هنا من انكسار الصوت، من انجراحه ومن اقترابه إلى البكاء (انكسار المرمر في المرير والواحد في الوحيد). انه حسرة موزونة منغومة.

أما الرائحة فتنبعث من تحيته التذكر، انها مع الملمس والصوت من حدود هذا العالم

البرحمي، الذي يتنفس مع ذلك، من التهويم وفيه

وخلفنا روائح نشاره

وعطور رمادات

«ونحن نرى من بعيد لـلأثر البعيـد» هذه هي الوقفة الـطللية. وبحرفها تقـريباً. فـإذا انتهينا إلى «تاركين اثاراً فـوق الجزر، نقـوش الخواتيم على أجساد الفتيات» زدنا تأكـداً من ذلك، فالواقف على الأطـلال لا يشهد لسفـر الآخرين ورحيلهم فقط، لكنه مسافر راحـل أيضاً، ولا تزال الوقفة تظهر مباشرة في صورة تختلط حجـازيتهـا ببيلينيـة بعيـدة (ومـا زال حجيجنا صاخباً حول الاعمـدة المفجوعـة بالفجر الطالع تواً)، إلى أن نصل إلى حـدود وأوتاد واضحة.

وكنا ننحدر من القرى الكردية

ومن سهول المدائن

من تقريضات الجامع العباسي

ومن تصاوير الإمام علي

من بساتين الكراده

ونوافذ كمب الأرمن

هذه جميعها حدود، ينشغل الشعـر (وهذا الهُ الحنين) بذكرهـا وحده وتـرجيع أسـمائها، دون حاجة لغير ذلك. فإذا وصلنا إلى

الظاهر فاسد والخفي عطر

ثراء أحزان منورة

ثراء مدن تغرق في راحة الكف

انحدارات نعسانة الى الايقونات الصفراء من السفوح المعشوشبة

بـدا أن فساد الـظاهر يختلط بعـطر الخفي (وهـو من الـداخـل ولا شـك) بـل بـدا أن الفسـاد لا يقـل خفيـة عن عـطر الـداخـل، ناهيك عن أن الغرق والانحدارات النعسـانة هي بين الصحو والنوم. الخفاء والاضـطراب بـين الـظاهـر والبـاطن، والصحـو والسبـات صفات لا تبعد عن الطلل، فإذا كـان الطلل متعيناً بحدوده، فلأنه لا يستـوي منزلاً بغـير ذلـك، ولأن ذلــك مـن تـألق الـصحـراء وتحـديدهـا وانزال جـانب منها منـزلة السكن والوطن. لكن الطلل مع ذلك نقش ورسم. انه وشم الصحراء ولعب الـرمل، وإذا كـان متعيناً بحدوده، فـأنه أقـل تعيناً بنفسـه. انه الـزمن يتراكم عـلى الأثر والنسيـان يخف به، بل هو محـو وتآكـل ونخر، وليس شيئـاً سوى صورة المحو والتآكل والنخـر. وللتآكـل فوق الصــورة ملمس اكيـد، لكنـه أيضـاً زوال الصــورة، أو تحـولهـا للزوال، وتحلل الهيئـة ونصول اللون وتناقص الشكـل. فالـطلل هو أيضـاً هـذا الـظاهـر الخفي. هــذا الحضـور الطيفي والتجلي البـاهت للعارض المتحـول، لحركة الزمان ومروّره.

الظاهر والخفي والزمان والمكـان، والفساد الخـارجي والعـطر الـداخـلي، أمـور تنحـو بـالاستعارة الـطللية من بسـاطـة إلى تـركيب المقدمة الجاهلية. لكن فساد الأمكنة الـطللية يفـوح على كـل حال بعـطر ذكرى وحنـين لا يتـوقف، ان الطلل حـين ينفصل إلى ظـاهـر وباطن، إلى زمان ومكان، يفسح لـلاستعارة الطللية أن تنمو وتغتني من توترها بين طرفيها وتنازع الطرفـين لها، بـل يفسح لأحـدهما أن يغلب عـلى الأخر فيمتـلء شعر عمـر بن أبي ربيعة من المكان مثلاً، فيما الزمان عمده شعر أبي تمام وابن الرومي.

اللغة المسننة

تكـاد بداية «غريب عـلى الخليج» تكـون مقـدمة طلليـة صريحة، فهـذا الغـريب يقف عـلى الخليج، طلل العـراق المتواري ويخـاطبه بلفح حنينه وشوقه ونحيبه أيضاً.

كـالمد يصعـد كالسحابـة كـالـدمـوع إلى العيون

الريح تصرخ بي عراق

والموج يعول بي عراق

لكن المقدمة الـطللية تفضي في العـادة كما في معلقـة امرىء القيس الى تضـاعيف الحياة الدارجة: الحيـوانات والليل والمطر والصيـد والمرأة والحب. قصيدة السياب لا تبتعد كليـاً عن الطلل المائي وتظل تعود إليه من خطين: التـذكر أولاً وسرد المنفى ثـانياً. أما التـذكـر فعنـاصره الليل والحلم والأم والحبيبـة والعالم النســوي. عنـاصر لا يغيب عنهـا المصــدر النسوي الأموي، وتقال بقوة النحيب والرغبة الجسـدية العـارمة، بينما سرد المنفى هو سرد الحياة اليومية، والمقهى من صورها الطاغيـة. تلك أيضـاً وجـزئيـاً «خـطة» قصيـدة شـاكـر لعيبي. لكن قصيـدة شاكـر تتفرع قليـلاً عن الاستعارة الطللية باتجاه استعارة أخرى، هي هـذه المرة بـروميثيوسيـة وعوليسيـة: مغـالبـة القدر والسفر العولسي بلا ضفـاف. انها أبهة الخسارة.

اليتم يتضاد مع البطر

تنتظر فقدانات أخرى اكـثر اشماسـاً واعلى مدى

المدن تستقبل طلائعنا

شموسهم منتهبة في الهواء

وهم يذهبون قدماً في الابهـة التي تنفي ما سواها

وفي العزة التي لا يذلها الظل

الاستعارة الطللية بين استعارات كبرى لا تـزال مـائلة في ايلولـة الشعـر الحـديث والاستعـارة الحماسية مثلهـا، لكن هـذه كما رشحت من القصيدة الوطنية المعاصرة قـالب أكثر منها فضاء. بينما الاستعارة الطللية أقرب إلى أن تكون فضاء. انها منذ جرت من أولية الشعـر العربي لا تـزال تحل في أكـثر مـواطن القـطيعة والانفصـال رعفاً. هي حيث تغـدو الهوية اكثر مفارقة. مفارقـة الباديـة أول الأمر

صدر حديثاً

RIAD EL-RAYYES BOOKS

جيل الدربكة

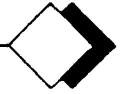
عبد السلام العجيلي

(مقالات أدبية)

منازل القمر

عبد الواحد لؤلؤة

(دراسات نقدية)



ومفارقة اللغة ومفارقة المدن الساقطة ومفارقة الذات بعد ذلك، وفي كل مرة كانت غناء هذه المفارقة، وحنين الأصل والهوية وهي الآن تحل في المكان ذاته: مفارقة اللغة والثقافة والتاريخ بعامته والشعر العراقي في مواصلته لهذا الغناء، انما ينطلق من أستئناف للبداية لا اجتراح لها. ومن تحويل ارث لا نقضه، ومن عرض العالم للاعتراض والصدام وربما التخريب والتدمير، بدون ادعاء تأسيسه وخلقه وتنزيله. لهذا كان للشعر ما للوشم والنقش من حت وتآكل وحدود مسننة، وحنين جوفي. كأن له ملمس وصوت وصدام وعنف مادي. لقد تكلم بلغة مجروحة مشروحة مسننة لا لغة مستوية متعالية. هذه اللغة التي تبدو في أفضل نماذجها رحمية عضوية. أكثر منها اعجازاً وصنمية، هي أيضاً لغة شاعر كسركون بولص، لا نستطيع بسهولة نسبته الى الاستعارة الطللية.

هذا الكلام عن الاستعارة الطللية ليست بحال لإلقاء شبهة ماضوية على الشعر الحديث، ولا لتأصيله أيضاً. انه لا يجازف في السقوط في قسمة مدرسية بين القديم والحديث، كما لا يجازف بمزاعم اتصال لا قطيعة فيه، وارث يتناهى أباً عن جد. هذا الكلام يؤثر أن لا يفضي الى عبرة تتعداه، لكن إذا كان هناك من نظر يحابيه فهو أن رغم كل الانقطاعات، يمكن أن يوجد تاريخ كلام وثقافة، وسياق كلام وثقافة، ويمكن أن نكون بدون قصد في هذا التاريخ. □

امرأة الوهم

عبدالله صخي

امرأة القارورة

رواية

سليم مطر كامل

«رياض الريّس للكتب والنشر».

لندن ١٩٩٠

■ باستثناء الاستهلال وبعض الجمل العرضية الخبرية السريعة التي تشير إلى حدث حاضر، تعتمد رواية «امرأة القارورة» على مجموعة حكايات منتخبة التقطها الكاتب سليم كامل من التاريخ والميثولوجيا العربيين. الحكايات يكرسها الكاتب في محاولة للافادة منها في دعم رؤيته المعاصرة لما يحدث من وقائع أهملت الرواية جزءاً وفيراً منها وانصرفت لتوثيق الحكايات التاريخية. ان روي الحكايات بهذه الكثافة، على أهميته الجمالية، يضع الرواية في الاطار التاريخي الضيق الذي لا ينفتح على الحاضر ان لم يدخل الروي نفسه في النسيج الراهن ويرتقي به الى تماثلات موازية. لكن الروي في «امرأة القارورة» لا أحسب ان بوسعه اداء مثل هذا الغرض الروائي لأنه يقوم على الإخبار من دون الاهتمام بالحدث، نعني أنه يقدم الخبر كواقعة في الماضي وليس حدثاً ذا دلالة آنيّة خاصة ما يتعلق بالحياة الغريبة لـ «هاجر» - امرأة القارورة - ما عدا سرد الصفحات العديدة من تاريخها الشخصي، ومن زمنها الموغل في القدم الأمر الذي يصوغ مواصفاتها التي أريد لها أن تكون مواصفات نموذجية فذة وخارقة.

الرواية تقدم الخبر كواقعة في الماضي لا كحدث أمني

لكن الحكاية التخييلية المستمدة من الإرث الفانتازي العربي، المتصلة بالعراق القديم هي الحكاية الأساسية التي تقوم عليها الرواية، والتي تشكل القارورة وامرأتها الوهمية المسجونة فيها محورها الأول. ولربما نجد في المرأة هنا معادلاً لتاريخين، الأول هو تاريخ قادة وأباطرة وملوك وأمراء وسجون وحروب وغزاة وقتلى وأموات. والثاني هو تاريخ البطل في الرواية وما تعرض له من حرمان نفسي وجسدي بسبب البيئة الفقيرة والانتهاكات السياسية والسجون والحروب. نقول بطل الرواية توصيفاً للشخصيتين الاساسيتين فيها: الراوي وآدم اللذان يتداخلان ويتشابهان ويتحدان غالباً، مع أن الكاتب حاول أكثر من مرة التمييز بينهما، لكنهما كلما افترقا وتمايزا يعودان متقاربين أو متماثلين. وما عدا شخصية «هاجر» - امرأة القارورة، وشخصية «مارلين» - زوجة آدم - فان الشخصيات الأخرى التي كان من الممكن أن تؤثر في سياق الرواية هي شخصيات هامشية خبرية مع انها قامت بادوار فاعلة في التاريخ القديم ولها نظائر في التاريخ الحديث لكن الكاتب تركها عند حدود سنواتها تلك. لذلك أشرنا الى أن الرواية تقدم الخبر كواقعة في الماضي وليس حدثاً ذا دلالة آنية... الراوي وآدم من بيئة واحدة ينتميان الى تلك العوائل الريفية التي تركت قرى الجنوب وهاجرت الى المدينة منذ مطلع هذا القرن أو قبله بقليل. ولأنهما احفاد تلك الاجيال والسلالات القديمة التي سكنت أهوار الجنوب سيكون مسرح الرواية أو خلفيتها المكانية الجنوب ذاته بالدرجة الأولى. هذا المبتدأ تنطلق منه الرواية كاشفة الماضي البعيد ليس للشخصيات فحسب، انما لعدد من الوقائع المتعلقة بسيرة «هاجر» والتي أراد لها الكاتب أن تسهم في تعميق الجانب التاريخي - الزمني، وأن تسهم أيضاً في تقديم مبرر فني لزمن - لعمر امرأة القارورة «هاجر» الذي يبلغ لحظة الحدث الروائي عدة آلاف من السنين: «هكذا ظلت هاجر لآلاف من الأعوام تنتقل من أرض الى أخرى، ومن حضن حفيد الى حضن حفيد آخر. أجيال امضتها بين الأهوار، واجيال أخرى في الصحارى. وأجيال بين البحار والجبال. خلال أكثر من خمسة آلاف عام توارثها اكثر من مائة وخمسين عشيقاً من احفادها حتى ورثها (آدم) عن أبيه». لقد فعل ماركيز ذلك من قبل في مائة عام من العزلة مع بطلته المذهلة أورسولا من دون اللجوء إلى حكايات تاريخية قائمة بذاتها ومنفصلة عن بعضها، انما قدمها ضمن النسيج الروائي القائم على الماضي والحاضر معاً.

في «امرأة القارورة» نلتقي بالراوي الذي يقص علينا بضمير المتكلم السيرة الغريبة للمرأة سجينة القارورة والتي يعثر عليها

«صديقه» آدم ذات يوم قبل رحيله القسري من بلاده الى مدينة جنيف. من هنا تبدأ الرواية مع رحلتين: الأولى من المدينة الأوروبية (المنفى) والثانية مع امرأة القارورة (معادل المنفى والخلاص المؤقت من الوهم). هذه المرأة تترك في البطلين (البطل) حساً صوفياً متسامياً قوامه الجمال والخلود اللذين سوف يصطدمان بواقع أقسى من التصورات العامة وستكون النتيجة فرار «هاجر» المباغت والمحزن. «بالضبط في شتاء عام ١٩٧٨ قرر الرحيل عن بلاده ومدينته بغداد، كان عمره قد تجاوز العشرين بعامين مثل معظم ابناء جيله. كان يعيش وضعاً قلقاً بسبب الاوضاع السياسية المربكة والعنيفة، اضافة الى فشله في مشاريعه الحياتية وتفاقم خيباته مع النساء، هذا ما رسّخ قناعاته باستحالة تحقيق أحلامه بالحرية والمجد الا خارج الوطن».

هذا المقتبس يشير الى القاعدة السياسية والاجتماعية التي دفعت بالبطل الى اختيار الخارج كحل وكخلاص من أجل الحرية. لكن الرواية لا تهتم كثيراً بهذه القاعدة الاّ في الفصل الاستهلالي الذي اسمته «فصل ابتدائي» والذي نحسب انه من أهم فصول الرواية، اذ من الممكن أن يكون رواية قائمة بذاتها لا تخلو من الفانتازيا الواقعية المحيّرة. كما أن الرواية لم تقدم أي تفصيل لما وصفته بالأوضاع السياسية المربكة والعنيفة، الأمر الذي يفقد هذا التوصيف مبرره الروائي. لقد جرى استعراض ذلك في اطار خبري عابر في الوقت الذي تستلزم فيه الرواية تكريس الواقعة ـ السبب ـ كواحد من مسوّغات اختيار الخارج كمكان للإقامة.

إزاء ذلك تظهر امرأة القارورة بقوة من الفانتازيا والتاريخ وتتجلى كواهبة للخصب والجمال والخلود. ولكن ما الذي تقدمه هذه المرأة فعلاً الى بطلين خاسرين فقدا كل شيء دفعة واحدة؟ لقد ظلت تغذيها ولفترة طويلة احساساً بالوهم. لم يكن ذلك خدعة منها، بل هو حقيقتها، انها هي كذلك امرأة وهم. وجدا فيها حضوراً دائماً وتعويضاً عن خسارات متكررة بعد أن فقدا طموحهما السياسي عندما توصلا الى نتيجة نهائية عنوانها الأول: خيبة الأمل.

إن امرأة القارورة حين تعيد قص أنباء عن الحروب والخيانات والقتل والغزوات والمؤامرات انما تحاول الرواية من خلالها أن تعكس واقعاً ماضياً يقابل واقعاً حاضراً يوازيه في درجة مأساته، غير أن بنية الرواية لم تشيد لهذا فسحة كي يتثبت ويصبح مقنعاً في سياقه وفاعليته. ان امرأة القارورة السحرية القادرة على الاختفاء والظهور ليست قادرة على امتلاك قوة سحرية تؤهلها للتأثير في الواقع الروائي. انها تؤثر لوقت محدود سرعان ما تنتفي فاعليته وان تتم على المستوى الفردي. ثمة تأثير يعتقده الكاتب مهماً جداً هو اسهامها الفانتازي بحمل مارلين. يقول الراوي:

«رأيت في عيونهما كيف أن هاجر بحضورها وغيابها قد أثرت فينا جميعاً. حتى ان مارلين تحمل جنينها بفضل خصب هاجر، اما انا وآدم فقد نقلتنا الى دورة جديدة».

بعد غيابها المفاجىء «تنقلهم» امرأة القارورة الى كابوس جديد أقل وطأة من الكوابيس السابقة، نرى فيه الراوي وآدم وزوجته مارلين وهم يهبطون في زلاقاتهم، في البداية نحو الهاوية ثم الى مرتفع ما فراغي باتجاه قمة جبل. ومن خلال الحلم يشاهدون النيران وجثثاً لمدنيين وعسكريين نساءً وأطفالاً، رمالاً ودخاناً وصرخات موت وولادة، أي العودة الى البداية، الى التاريخ والى الحاضر كما وصفتها الرواية. □

شعر يحرر القارىء

محمد جمال باروت

زول أمير شرقي

شعر

عبد اللطيف خطاب

«رياض الريّس للكتب والنشر» ـ

لندن ١٩٩٠

ومضات تنهض من العالم القروي للطفولة

■ ... كنت أسابق الدقائق لألقاه. كان ذلك للمرة الأولى عام ١٩٨٠، عندما وافق «العقيد» على إرساله إلى خيمة القيادة. وقفت أنتظره وبيدي قصيدة أهداها إلى سان جون بيرس. كنت أرنو إليه واحدة من بعيد في ظهيرة شمس تموز، وهو يخرج بخطوات متعثرة الظلال من بين الخيام، معفراً بثوبه «الكاكي» المغبر، ووجهه الشاحب، الغائر الخدين، كأنه وجه الأمير «ميشكين». ولم أحذر من نفسي أبداً عندما صحت بصوت عالٍ: «أهلاً «ميشكين»». انفجرت الوجوه المتجهمة التي تتسابق على أكتافها التيجان والنجوم بالقهقهات المدوية، وهي تشاهد «ميشكين» يدخل خيمة القيادة دون أي اكتراث بلياقات الانضباط، وكأنه الأبله نفسه. كان لا بد لنا أن نبتعد عن هذا الوسط المتجهم، الذي حرك فيه اسم «ميشكين» ووجهه الشاحب القهقهات، لنبدأ حوارنا الأول فوراً.. تحت الشمس.

لم يكن «ميشكين» الذي تعرفت عليه تحت الشمس وأثار كل هذه القهقهات في خيمة القيادة سوى عبد اللطيف خطاب الذي سيصبح بدءاً من ذلك الوقت أحد نشطاء «ملتقى الأدباء الشباب» (وكنا حول الملتقى أربعة: أنا ووليد اخلاصي ود. فؤاد مرعي ود. عبد الرزاق عيد) والذين كنا نطلق عليهم للدعابة والتودد اسم «الأنبياء الصغار». وكان عبد اللطيف خطاب بينهم واحداً من أمراء الرؤيا. وسرعان ما تحول صاحب الوجه «الميشكيني» ذي الخدين الغائرين، إلى واحد من شاغلي «الملتقى» ومالئيه بالاختلاف.

وعندما فاجأه رياض نجيب الريس بتبني داره لمجموعته «زول أمير شرقي»، فإن ما كتبه عبد الللطيف خطاب كان ما يزال موضع اختلاف، إلا أن الشيء الوحيد الذي لم يختلف عليه نشطاء الملتقى، هو أن اهتمام رياض الريس بـ «زول أمير شرقي» هو تكريم للملتقى كله وتجربة الابداع فيه.

الخطاب الشعري في «زول أمير شرقي» يتميز هذا الخطاب بسمات الخطاب المفتوح. فما أبرز هذه السمات؟

لعل أبرز سمة من سمات الخطاب المفتوح والتي تحضر في «زول أمير شرقي» هي سمة

إنه الخطاب الشعري المفتوح

التعدد الدلالي. وتنتج هذه السمة عن الانزياحات البعيدة ما بين الدال والمدلول والتي تفضي إلى غموضٍ دلالي متعدد الأبعاد والمستويات. من هنا تندرج هذه الانزياحات في تجربة «زول أمير شرقي» في سياق رؤيوي يتحول فيه الشعر إلى نوع خاص من «الرؤيا» بمعناها العميق.

غير أن التعدد الدلالي المفتوح للخطاب لا ينهض إلا في اطار علاقته بالمتلقي. إذ أن النسيج الظاهري للخطاب أو مساحته النصية التشكيلية ليس سوى ممكن لما يمكن تسميته بلغة جوليا كريستيفا بالنص التوليدي. وبمعنى آخر فإن الخطاب بحد ذاته هو وجود معلق مبهم لا يكتسب حياته ووجوده إلا في عملية التلقي. فإذا كان الخطاب الظاهري في مساحته النصية يمثل علاقات حضور فإنه وعبر تحوله في عملية التلقي إلى خطابٍ توليدي للدلالات يمثل علاقات غياب، تمنح وحدها الخطاب حياته ووجوده.

يغير الخطاب الشعري في «زول أمير شرقي» نوع العلاقة ما بين الخطاب والمتلقي. لا يعود المتلقي في هذه العادة قارئاً تقليدياً يفسر ما يعنيه الشاعر بل منتجاً للنص، تتداخل فيه الدلالات التي يشع بها النص مع الدلالات التي يؤولها وينتجها ويفسرها المتلقي. وبذلك يستطيع الشاعر أن يزور خطابه تصنيف وحسب، في الوقت الذي تخلق فيه عملية التلقي بمعناها العميق منتجين لا حصر لهم للخطاب ذاته.

ينتج عن تغيير نوع العلاقة ما بين الخطاب والمتلقي تغيير نوع القراءة نفسها، إذ أن هذه القراءة ليست تلقياً سريعاً بل عملية إبداعية على نحو ما يكتسب فيها الخطاب حياته.

وبمعنى آخر فإن عبد اللطيف خطاب نفسه لا يستطيع أن يقول لنا عن الخطاب أكثر مما تقوله أية عملية تلق عميقة. وكأن عبد اللطيف خطاب هو مجرد قارىء حميم لخطابه الذي يتسع لقراءات فسيحة أخرى ويعود ذلك إلى أن الكلام على مستوى علاقات الحضور/ الخطاب الظاهري ينهض في مجموعة عبد اللطيف خطاب محملاً بتاريخه النفسي والاجتماعي والروحي المعقد الذي يثير لدى المتلقي كل السياقات التي يحملها عن الكلام ودلالاته.

من المؤكد أن الدلالات التي يحصلها المتلقي تلعب دورها الإبداعي في اعادة انتاج الخطاب، كلما كانت عملية التلقي مستوعبة لسياق الخطاب، وهو هنا في «زول أمير شرقي» سياق رؤيوي ملحمي يحيل إلى تفاصيل العالم الخارجي بقدر ما يحمِّلها بأبعاد ميتافيزيقية تتجاوز «الرؤية» إلى «الرؤيا» و«الواقع» إلى «الحلم» والعالم الخارجي إلى العالم الداخلي. وبمعنى آخر فإن الخطاب الشعري بقدر ما يقوم على الفجوة التوترية ما بين الدال والمدلول وبالتالي على الانزياح ما بينهما (كما في «زول أمير شرقي») فإنه يتيح ممكنات لتحوله في عملية التلقي إلى خطاب مفتوح/ كرة كريستالية/ ومجرَّة دلالات، وهي العملية التي يتحول فيها متلقي الخطاب إلى منتج له.

*

يكتنه عبد اللطيف خطاب العالم بلغة «الرؤيا». ينهض العالم كما لو أنه «الزول» أو كومة الظلال القادمة من بعيد والغامضة الملامح، ففي كل «زول» ثمة فضاء دلالي غامض ومفتوح يسمح بالتكهن والاكتناه والرؤيا واختبار لغة النبوءة. من هنا يحضر العالم في النسيج الظاهري للخطاب أو في مساحته النصية التشكيلية وكأنه كومة ظلال غامضة، تستدعي الكشف والاكتشاف. ويفسر ذلك أن الواقع يختلط بالرؤيا، والحقيقة بالحلم، والمرئي باللامرئي، والبصر بالبصيرة، والمشاهدة بالفؤاد. يصبح الشعر في هذا الاختلاط وكأنه عملية اكتشاف للغامض وغير المتناهي، وكأن عبد اللطيف خطاب يحاول أن يكتشف سر العالم دفعة واحدة. من هنا تحضر خلفية «التكوين» الأول للعالم على نحو خفي مضمر وشديد الاختفاء في الخطاب الشعري، ويعيد عبد اللطيف خطاب منهم هذا «التكوين» على نحو إيحائي جديد، إذ أن التفاحة ترطم الشاعر وتقذفه من عالم الفردوس إلى عالم المحرقة. فهل تفاحة عبد اللطيف خطاب تحيلنا إلى تفاحة «آدم» في الميتولوجيا في «العهد القديم» لا يقول النص ذلك بل يومىء إليه على نحو مختلف ومغاير، ويهيء ذلك المتلقي لأن يضع كل المستودع الدلالي الذي يختزنه عن «التفاح» في مقاربة تفاحة خطاب وإعادة انتاج دلالتها.

يصنع الخطاب المتلقي في شبكة من الاصطدامات والتوترات ما بين الدلالات: البراق/ السيارات، الجنة/ الجحيم،... الخ وتتم هذه الاصطدامات عبر سلسلة معقدة من التوسطات اللغوية، التي تقيم علاقات جديدة وغامضة ما بين الأشياء. إذ يواجه عبد اللطيف خطاب العالم المنظم، يخترقه، ويبدد نظمه ومعاييره، عبر اشارات دلالية تحيل اليه. من هنا يبدو وكأنه يبني في حقل المساحة النصية للنص الظاهري «جمهرة» من دلالات الرفض لما هو سائد، لا تضع المتلقي أمام الموقف بقدر ما تسأل موقفه. وفي سياق ذلك يبدو الخطاب وكأنه ينتج موقفاً حضارياً أو رؤيا حضارية للعالم. إنه يرى العالم منقسماً مرتطماً مصطدماً ما بين غرب وشرق، ما بين بدوٍ وحضر، ما بين الطفولة المفقودة والطفولة المستعادة، ما بين مقايضة «السكّر» بالبعر. وما بين العالم الثالث والعالم المدني، وما بين الشيخ العزيز والقديس الوثني القديم... من المؤكد أن الخطاب الشعري ينتج موقفه من صورة هذا الاصطدام الحضاري ما بين عالمين بتفاصيل نوعية شعرية. إلا أن هذا الاصطدام سرعان ما يتحول في إطار ما يحتمله الخطاب من بنية توليدية للدلالات، إلى اصطدام داخلي في الذات المهشمة والمهمشة والمفتوحة. (أي المغزوة).

يواجه خطّاب العالم المنظّم/ عالم المدينة/ الغرب/ الحضارة/ الفتح والغزو الامبرياليين بروح «الجمهرة» العفوية البدائية التي تستنهض ميراثها الرومي والميتولوجي لتدافع عن ذاتها. وبمعنى آخر فإنه يواجه بلغة الخطاب الظاهري ما بين العالم قبل «تجار الطريش» والعالم بعده.

يعبر عبد اللطيف خطاب عن المعاناة الروحية القاسية للمواجهة ما بين عالمين متضادين، يرغم أحدهما الآخر على أن يلتحق ويذوب قسرياً فيه. وهنا تكمن جوهر رؤياه الحضارية التي تبدو وكأنها تستغرق في التمزق.

تنبثق الدلالات المفتوحة غير النهائية في عملية الاصطدام هذه أو المواجهة. إذ أن كل كلمة في «موت الإله الطيب» مثلاً (ونعني بالكلمة هنا موقعها في سياقها النصي) تستنفد في المتلقي مخزونها النفسي والدلالي العام والخاص، الشامل والشخصي لدى كل متلقٍ. فالدلالة هنا لا تحضر في معناها النصي المحدد بالمحور التركيبي للخطاب وحسب، بل وتحضر متداخلة ممتزجة مختلطة في المخزون الذي يحمله المتلقي عنها. يفسد ذلك القوة الانسانية للفن. فالبدء لا يثيرون على مستوى

الحياة سوى مرحلة تأخر ولربما يثيرون الكراهية بما هم علاقات اجتماعية أو مجموعات اجتماعية في واقع، إلا أنهم يثيرون في البعد التكويني للخطاب آفاقاً ميتافيزيقية، تدفع المتلقي لفهم هذا العالم بحب وود. إذ يبرز خطّاب غرائبية هذا العالم وأسراره. وهي ليست غرائبية وأسرار حياة البدو، بقدر ما هي غرائبية وأسرار نظرة الخطاب الشعري إلى هذه الحياة. يمكن في ضوء ذلك القول أن عالم البدو في «موت الإله الطيب» هو عالم شعري تخييلي يوجه المتلقي إلى مرجع واقعي خارجي. إلا أن المرجع الواقعي الخارجي يحضر في استجابة المتلقي كـ«زول» بلغة عبد اللطيف خطّاب، وهنا تتفاعل علاقات الغياب بعلاقات الحضور، ويتحول الخطاب إلى عنصر يستدر مخزون المتلقي عن الدلالات المومأ إليها. *

ليس الخطاب الشعري في «زول أمير شرقي» سوى شبكة معقدة من الترابطات والدلالات التي لا يمكن إطلاقاً القبض على معنى محدد لها، بقدر ما يمكن فقط قراءتها انطلاقاً من إحدى مراكزها الايحائية الدلالية. وهنا تكمن حيوية الخطاب وثرائه الدلالي، إذ أن الشاعر نفسه لا يستطيع أن يضع معنى محدداً لما كتبه إن لم يكن ذلك مستحيلاً. قد يوضح قصده إلا أنه لا يستطيع إطلاقاً أن يمنع نظرة أخرى لما قصده أي عملية تلقٍ جديدة ومختلفة.

تبدأ شبكة الترابطات والدلالات المعقدة في الخطاب بالأعلام السوداء التي ترفرف. ينفي عنها الخطاب مباشرة ما علق بدلالتها في وعي المتلقي، إنها ليست أعلام الخراساني أو أعلام العباسيين، فما هي؟ هذه علاقة غياب يقترحها الخطاب بل يفرضها، والمتلقي وحده ينتج دلالتها في إطار استيعابه لسياق الخطاب ودلالاته المتداخلة والمتشعبة.

وتنتهي شبكة الترابطات والدلالات (في المساحة النصية للخطاب) بنسيان الأعلام والأسنان البيض المسودة من الخلف. وتلك هي علاقة غياب أخرى ولكن كبرى. إذا افترضنا أنه يمكن قراءة الخطاب وإعادة انتاجه انطلاقاً من الأعلام السوداء وما تثيره من علاقات غياب، فإنه يمكن القول أن الأعلام السوداء التي تظهر في مطلع المساحة النصية للخطاب وفي رقعته الأخيرة هي مؤشر للعالم الشعري برمته، وهو عالم مفتوح على الفجيعة والدمّل والمرارة. إذ تنهض ما بين لحظة رفرفة الأعلام ولحظة زوالها تسطات معقدة من الدلالات الغامضة. يواجهنا الخطاب الظاهري في هذا السياق باستمرار بكلمات مفتاحية: ميررت بهم؟ أو: إذن أين مررت؟ أو عشت معهم؟ وتتكرر هذه الكلمات المفتاحية مرات عديدة وبشكل متواتر. ومما لا شك أن لها وظيفتها في استحضار عالم خارجي تعيد «الرؤيا» بناء موقف دلالي غامض منه.

تبدأ «الرؤيا» منذ الكلمة الأولى في المساحة النصية باختراق العالم. انها تمر بهم جميعاً. «أويس القرني» و«المقام» و«الشاش الأخضر» و«الحاجب» و«القرى» و«الشيخ» و«الودع» و«الرجال الكبار» و«الأب» و«البدوي راعي الجمال» و«صاحب العين الواحدة» و«الأمية» و«المستعمرين» و«القرية الأثرية» و«السباحة في الأنهار المعتمة» و«كبير الأنف الروسي» و«الجنة» و«النار» و«البراق» و«اليونان» و«امرىء القيس» و«صحراء سيناء» و«موسى» وتنتهي بـ«المحرقة» والبحث عن اللسان طويلاً أو بالبكم... الخ.

تثير هذه الكلمات برمتها مخزوناً أو مستودعاً هائلاً لدلالات فرعية لها في عملية التلقي. إذ يتوجه الشعر هنا في «موت الشاعر» لكي يكون كلياً، يعيد قراءة تكوين العالم وتفسيره في ضوء الهوة ما بين الشعر والعالم. من هنا وفي اطار كلية الشعر لا تحضر هذه الدلالات إلا غامضة، أي قابلة للغياب باستمرار، وحاملة لفضائها غير المكتمل دوماً.

يبدو عبد اللطيف خطاب في سياق هذه التوسطات الدلالية المعقدة وكأنه يستعيد الطفولة المفقودة. إنه يستعيدها في ومضاتها الميتولوجية الحكائية. وتنهض هذه الومضات في العالم السفلي القروي للطفولة. إنه الزمان القروي، ليس زمان القرية البليدة بل زمان قرية الشاعر التخييلية التي تستمد عناصرها من مرجع الواقع من دون أن تكون وصفاً له. يخترق عبد اللطيف خطاب في هذا الاستحضار العالم المكبوت المقهور ويكشفه بكل عقده، مطوحاً بمحرماته. ففي ظل الطفولة المستعادة لا يعود معنى للمحرم في الطفولة المفقودة. وكأن عبد اللطيف خطاب باختراقه لما هو محرم مكبوت وممنوع يبحث عن جنته الفاضلة، وكأنه لا يرى في الشاعر إلا شهيد رؤياه وضحيتها الأولى، وكأنه يصرخ باللسان أن يتحرك ضد المحرقة. فقد عبرت الرؤيا وتغلغلت في الناس والتاريخ والجنة والنار والحكايات الشعبية واكتشفت في النهاية «موت الشاعر». و«موت الشاعر» من أرقى النصوص المفتوحة في الشعر العربي الحديث على الإطلاق التي تتيح بموهبتها العظيمة للمتلقي أن يكون شاعراً على نحو ما.

«موت الشاعر» من ارقى النصوص المفتوحة في الشعر العربي الحديث

*

غير أن عبد اللطيف خطاب هو أيضاً شاعر الأرض الشهيدة.. لقد تغلغلت رؤياه تبحث عن «أفول نجم الديكتاتور» وتخترق «صلاحيات ولي العهد».. الخ. وهو لا يصور الديكتاتور بقدر ما يرى حقيقة تهاويه وغطرسته (كان جميع المصابين بـ«الصرع» من الأنبياء إلى دستويوفسكي يرون الأحلام والإشراقات حقيقة ملموسة). وفي «صلاحيات ولي العهد» يفتح عبد اللطيف خطاب أمام المتلقي فضاء فسيحاً لطرح أسئلة الشعر في الواقع، وطرح أسئلة الواقع في الشعر. فالطوائف تنبجس...

و«زول أمير شرقي» هي بكل تأكيد وبساطة... تعد قارىء الخطاب لكي يكون منتجاً للخطاب ومبدعاً له، وهي في ذلك تسهم في تحرير المتلقي من علاقة السيطرة التي مارستها المفهومات التقليدية لـ«المؤلف» على المتلقي، وتعلن وإن كان بشكل غير مباشر:

ان كل القراء مبدعين ومنتجين للنص... تعالوا نعيد تأليف مجموعة «زول أمير شرقي» لعبد اللطيف خطاب من جديد. □

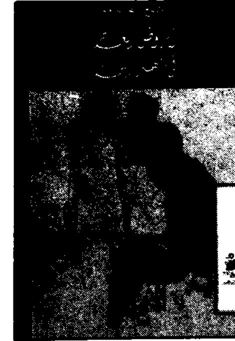


سنتان من «الناقد»

مجلدان انيقان يضمان ٢٤ عدداً للسنتين (١٩٨٨-١٩٨٩) و(١٩٨٩-١٩٩٠)

طبع من المجلد الواحد ١٠٠ نسخة مرقمة والنسخة بـ ١٥٠ جنيهاً استرلينياً

المختصر









الروض العاطر في نزهة الخاطر

الشيخ النفزاوي

رياض الريس للكتب والنشر

لندن ١٩٩٠

■ هذا الكتاب الموضوع في القرن الثامن الهجري اثر تراثي يتناول الحياة الحياة الجنسية بشكل واضح وصريح - إنما على أسس القرآن والسنة - يعرّفنا بدقة بالغة على النسق الحضاري الذي كان سائداً في المجتمع/الدولة الاسلامية. ورغم ان هذا النسق كان موسوماً بالسلطة الذكورية بشكل طاغ، فاننا، من محتوياته، نستشف انتظام المؤسسة الاجتماعية على وضوح معرفي وثقة بالذات الجمعية بشكل خال من أي تعقيدات جانبية.

ولولا هذا التوافق الهارموني في التعاطي العلني مع الحاجات الانسانية الذي نظم العلاقة بين السلطة والثقافة بما يخدم حركة الجماعة لما وصلت العلوم إلى الذروة التي تحققت في الزمن الاسلامي. فهذا الكتاب الايروتيكي بقدر ما يقدم صورة كاملة التفاصيل عن النموذج الحضاري الاسلامي لموضوعة الجنس، في فروعه، الذي يبدأ من المقاييس الجمالية والذوقية السائدة آنذاك، مروراً بالتقنية الجنسية وحتى الآداب الخاصة به، وصولاً إلى الطب الجنسي..

فلأسباب لا يتسع المجال لذكرها، نحن اليوم إذ نطالع «الروض العاطر في نزهة الخاطر» نكتشف نوعية الضغط السيسيولوجي ونوعية عجزنا حتى عن استنباط بعض الخصوصيات في سلوكنا الجنسي، والتي كانت متوفرة في زمن هذا الكتاب الذي اضطر جمال جمعة إلى تحقيقه عبر ترجمته من اللغات الأجنبية (...) فهذا الكتاب بشكل من الأشكال يشرح قدرة الجسم الاجتماعي، عبر التزامه الديني، على «تدبير» السؤال مهما كانت نوعيته وخصوصيته. فاذا كانت الرؤية الأخلاقية - التي هي إسلامية هنا - متزامنة مع إشباع حضاري - ثقافي ومرهونة باستقرار اقتصادي - سياسي بطل «الحَرَج» و«سوء الفهم» وأصبح الاتصال التقني والمعرفي (المادي) مع النص الديني تحصيل حاصل.

والملفت في كتاب النفزاوي، لغته العربية التي تقارب الشفوي والعامية لتسهيل فهمه وانتشاره، كما أنه مسعول ومبوب بطريقة يستدل منها حس عميق ومعرفة أكيدة بالتأثيرات النفسية. كما يستدل منه بشكل واف على خصوصية علم الجمال العربي آنذاك إضافة إلى أنه يشكّل مرجعاً في دراسة السلوك وعلم الغذاء وفن الزينة، والتبرج، والأزياء - إلى حد ما - بل وفنية الممارسة الجنسية نفسها والخبرات التي اكتسبت وتكونت وساعد الطب وسائر العلوم بها.

وإذ هو يتصف بالطابع «الإرشادي» فإنه لا يخلو من المتعة الأدبية ولو على خفر، بعكس كتاب آخر مشهور هو «رجوع الشيخ إلى صباه...» الذي يمتلىء بالإباحية والفحش والمجون. فالنفزاوي شيخ وقاض لذا لا يتعدى كتابه حدود المسموح به دينياً.

فالجنس كما يطرحه كتابه، هو أيضاً «تدبير» وتعليم للمبادىء السلوكية والأدبية في زمن حضاري يصبح الجنس معه ليس مسألة الغريزية فحسب، بل توازن وتطابق مع مستويات الانجازات الثقافية - ولا حاجة لنا هنا لشرح وضعنا اليوم إزاء هذه المسألة

وإذا كان «الروض العاطر في نزهة الخاطر» ضحية من ضحايا «الغربلة» الفظيعة التي تعرض لها «التراث» فإن نشره يشكل مجازفة على أقل تقدير، إلا أنها مجازفة محسوبة نسبياً. فهذا الكتاب في حال واجه نشره أي سخط أو ضجيج يحمل - لحسن الحظ - «شرعية دينية» و«تراثية» لا مجال للشك بها. ولكن هذا لن يمنع بعض السلطات من عدم إعطائه «فيزا» مرور إلى كياناتها بسبب ان هذه السلطات «المهذبة» ستلجأ إلى نظام أخلاقي سلطوي غير مكتوب، وغير محدد وقابل لشتى التأويلات، ويكون ساعة تشاء هذه السلطات أقوى من الشرع. نظام يسمي نفسه: التقاليد والعادات □

يقع الكتاب في ١٨٨ صفحة من القطع الوسط

شعر

حاكم مردان

دار الفكر للابحاث والنشر

بيروت ١٩٩٠

■ الشاعر العراقي حاكم مردان في مجموعته الأولى «أجراس تسترق السمع» يطل علينا من مقلب الضحك والطرافة، حيث تتسرب الخفة والطراوة إلى لغته، والتي نادراً ما نقرأها لشاعر عراقي منفي، حيث الشتيمة والبكاء والتفجع والجد، فينسحب مردان نحو تأنيب طفولي شفاف، لرؤية العالم من زاوية أسئلة بدهية.

«إلى كارل ماركس/ ... تحدوني رغبة/ أن أجلسك على ركبتي/ وأنتف لحيتك حنقاً/ هل الدين أفيون الشعوب أيها الملحد/ ها نحن، ولله الحمد. / نملك ديناً قوياً/ وفوق هذا/ عندنا أفيون كثير...

أضحكني حاكم مردان بأوجاعه الخاصة، حينما يهرّج في ملعب الشعر، يشفف ويرقق صرخته، ليبدو جريئاً بأجراسه التي يقرعها، كأنه الراهب الوحيد في دير منعزل، يحطم قدسية الكلام، ويمزق ثيابه ويعوي: / «أنا أعوي دائماً خوف أن يأكلني إخوتي/ إصغوا جيداً، إن هذا آخر ما أستطيعه/ وعووووو....!

السيرة الذاتية التي تحضر دائماً في الشعر العراقي وخصوصاً المنفي منه وتتحكم في الثالوث «الأم - الحبيبة - العراق» لا يخرج مردان من ذلك الإطار. لمنفي أضاع هويته ووجدها في قصيدة تليق به تماماً، ويتلصص كرفاقه من ثقب ذاكرته على مسيرته وحنينه الذي لا يستعاد.../ «أذكرها أمي/ حين لم يبق لديها نقود/ تناولت الجنة/ من تحت قدميها/ ودستها في جيبي

يخرج حاكم مردان من قطبين شعريين، من سخرية محمد الماغوط، وغرائبية شوقي أبي شقرا، لكن ما تخافه على قصيدته أن يقودها نحو الطرافة وليس العكس... لأن النفس أمارة بالسوء□.

يقع الكتاب في ٨٥ صفحة من القطع الوسط

هكذا

شعر

احمد دحبور

دار الآداب . بيروت ١٩٩٠

■ ثمة حالة في الشعر الفلسطيني لابد من ملاحظتها، قبل رصّه إلى جانب الشعر العربي: هاجس الهوية. فهذه المسألة السياسية تشكل الحافز الأول والرغبة الدفينة في الحياة وفي الكتابة الفلسطينية. وأحمد دحبور - كشاعر فلسطيني - لا يشذ عن هذه الحالة.

لذا، فالشعر الذي يكتبه دحبور أو غيره من الشعراء الفلسطينيين سيظل شعراً

يحيى جابر - يوسف بزي

الشاعران الفائزان بجائزة يوسف الخال للشعر ١٩٨٩

سياسياً، شئنا ذلك أم أبينا، على الأقل في المستقبل المنظور، وإذ كنا شديدي الحذر تجاه ما تبقى من موجة الشعر السياسي، التحريضي، المباشر والخطابي الذي درج في الستينات والسبعينات على يد شعراء «اليسار العربي» و«الناصرية».. الخ فاننا، وبالرغم منا، ملزمين إلى حد ما في مسايرة الحالة الشعرية الفلسطينية كما درجنا أن نقرأها، أي: شعر «ثوري»، «ملتزم»، بما تعنيه هاتان الكلمتان في الأدبيات العربية.

ومن ميزة هذا الشعر، إضافة إلى كونه، ليس منعزلاً عن المناخ العام للشعر العربي، انه ذو طابع نسقي واحد، لمحمود درويش ولسميح القاسم فيه، سمة الطغاة الأبديين! وهنا أيضاً لا يشذ أحمد دحبور عن القاعدة. ففي «هكذا» ثمة جهد ونية قوية لكسر نمطية النص الفلسطيني، وأحمد دحبور في حالة عصبية تتوازن على حبال البلاغة وتتطلع إلى فرادتها برغبة أكيدة، تحاول جذب عناصر و«اكسسوارات» جديدة إلى هيكل هذا النص، كمن هو على وعي بضرورة فك أسار القصيدة الفلسطينية التي ما زالت تتردد بين «الليمون» و«الزيتون» و... «البندقية» وما بينهم من لازمات كـ«حصار» مثلاً. والسؤال الذي يحضر هنا: هل أحمد دحبور في «هكذا» قدم أثراً، أو إضافة إلى البنية الجمالية والذاكرة الشعرية الفلسطينية تحديداً؟

كما قلنا، لاشك أن دحبور امتلك النيّة، لكن الاتجاه الذي سلكه، بنظرنا، كان خاطئاً إلى حد كبير... فإذا كان فعلاً على دراية بوضعية «المراوحة» التي وقع بها المتخيل الشعري الفلسطيني في السنوات الأخيرة فإنه لم يصب في تحديد «العلة» ـ إذا صحت التسمية ـ فبدلاً من أن يوجّه حساسيته الشعرية نحو حيز حيوي لم يُشغل واحتمالات غائبة أي بمعنى آخر «أخلاق» شعرية لم تُكتشف بعد، توجه هذا الشاعر إلى الشغل على النسيج القديم نفسه حيث الحائكان (أدونيس، درويش...) لهما الفضل والفصل والسيادة (...) وبالتالي لم نرَ جديداً.

جل ما في الأمر، أن دحبور عبر «هكذا» قدم لنا مهاراته الشكلانية حيث اشتغل بحور الشعر كلها، الصافية والمركبة وجرب النثر، بكل نبراته.. لكن ظلت القصيدة بعلاماتها المعروفة، بملامحها المدركة، بامتدادها ـ كإبن شرعي ـ لكل ما هو متفق عليه في المفردات والصياغات الخاصة والمعالجة نفسها التي نراها في النصوص الفلسطينية والعربية «الملتزمة». و«هكذا» بكل بصماته (المنوعة شكلانياً) استمرار أكيد لنمطية الدفتر الشعري «الثوري»، ورغم كل التنويعات الصوتية والبديعية في هذا الديوان يبقى من الطينة نفسها التي درجنا على رؤيتها وسماعها على المنابر «الثورية»: صوت عالٍ لا يُمس. □

يقع الكتاب في ١٧٣ صفحة من القطع الصغير

أضواء جديدة على جبران

دراسة

توفيق صايغ

رياض الريس للكتب والنشر

لندن ١٩٩٠

■ غالباً ما تظل الحياة الشخصية للأدباء العرب في الجانب المظلم من القمر، فمسألة «الشفافية» لا تزال بعيدة عن حياة جماعتنا وعن أعلامنا وبياناتنا الرسمية، وبالتالي فإن الأدباء والكتّاب أيضاً لا تظهر أي تفاصيل عن حياتهم وخصوصياتها الحميمة إلّا بالمقدار الذي يستكشف في بطون السطور التي يخطّون... وهنا مرة أخرى يطلع جبران خليل جبران كمتفرد، بفضل الجهد الصادق الذي أولاه توفيق صايغ حين اكتشف ٧ آلاف صفحة من الرسائل الحميمة المتبادلة بين ماري هاسكل وجبران، تكشف صورة لا لبس فيها عن أدق الأمور الشخصية حياة يومية وأفكاراً.

ولأن إصدارات الكتب لااستمرارية فيها، فان صدور الطبعة الثانية من هذا الكتاب يمثل أهمية صدوره للمرة الأولى بالنسبة للقارىء العربي من الجيل الجديد (طبعة أولى عام ١٩٦٦) كونه من الآثار النادرة باللغة العربية في «الأدب الشخصي» أو المذكرات وكون هذا الأثر يضيف أسساً جديدة في قراءة هذا الأديب الرائد في «نهضته» و«حداثته» وينقي الشوائب التي علقتها النظريات القديمة المتصلة بهذه الشخصية التي ألقت بعلاماتها وبصماتها على مسار الأدب العربي الحديث.

قلما وجدنا أمثال توفيق صايغ في هذا الدأب ليس على كشف الرسائل والآثار المتعلقة بجبران فحسب، بل في ترتيبها وتحليلها وتقديمها بصورة نقدية عامة إلى مدى أننا نغير نظرتنا تجاه هذا الأديب تغييراً أساسياً يفرض علينا نوعاً جديداً من القراءة لكتب جبران لما شكلته حياته من غنى وتعقيدات تفسِّر بطريقة أو بأخرى الظروف التي أحاطت مجمل النص الجبراني، وتقدم مفتاحاً لفهم وإحاطة مجمل تجربة جبران الانسانية والأدبية. ونحن الذين تأسست ذوقيتنا الأدبية في وقت من الأوقات على المساحة الجبرانية في الأدب العربي، نرى هذه الرسائل ضربة قاضية للصورة المثالية التي رسمناها له، وتجبرنا على إعادته إلى الواقع دون أن ينتقص هذا الأمر من موقع جبران الشعري والأدبي

إن هذه الرسائل، بمعنى من المعاني نموذج حيّ لأوهام وحقائق عصر «النهضة». وإذ استسهال الإنسان «النهضوي» لآلية التماهي مع الغرب وبالتالي الاستخفاف بالانقلابات التاريخية يوقعه في مأزق حضاري تذهب ضحيته الحالة النفسية وترزح تحته مجمل علاقاته بالآخرين. ورغم الفروق البينة بين نموذج «موسم الهجرة إلى الشمال» والنموذج الجبراني فاننا لا نستطيع إنكار التعقيدات نفسها التي يذهب إليها هذان البطلان. فالارتباك والعجز الذي يقع في إساره جبران ويحاول إخفاءه في هذا النوع من اللغة الأدبية أو ذاك النوع من الهم السياسي لا يلبث أن نكتشفه في تفاصيل علاقته الغريبة والغامضة بماري هاسكل (التي هي النموذج الحضاري للغرب) تماماً وإن بتفاصيل أخرى حصل لـ مصطفى سعيد مع مسز روبنسن (في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح).

وتخطياً لقصة جبران مع ماري نرى في مواقفه السياسية والوطنية ما يكاد يعكس البلبلة نفسها التي وقع اللبنانيون فيها في ذاك الوقت حيث مفهوم لبنان ـ الكيان كان مفهوماً هشاً ومفهوم القومية العربية أو القومية السورية في طور البدائية. وجبران في آرائه السياسية لا يتوضح خطابة لامتلائه بالانفعالي والعاطفي، على العكس من حياته الثقافية المشبعة بعصب الكتابة والرسم والتي كانت على تماس مباشر ومتواصل بمجمل الحركة الثقافية في أوروبا وأميركا.

«أضواء جديدة على جبران» خلفية لابد منها ليس لدرس جبران خليل جبران، بل مجمل الأدباء «المهجريين» بنسبة أو بأخرى. □

يقع الكتاب في ٢٩٥ صفحة من القطع الوسط

وردة الندم

شعر

شوقي بزيع

دار الآداب بيروت ـ ١٩٩٠

■ شوقي بزيع أطلق مجموعته الأخيرة «وردة الندم» لتشغل المرأة الحيز الواسع لتمرير ضربة مغايرة في فضاء قصيدته السابقة، والخروج خجولاً من أنهار الدم، وصرر العويل، وجداريات المراثي التي شكلّت عالماً شعرياً دعي يومها عالم شعراء الجنوب المتفرع من شعراء المقاومة الفلسطينية... ومع انسحاب الحالة السياسية والمناخ التحريضي الذي كان سائداً، تبدو القصيدة الآن في العراء ومكشوفة، لكن المعاني تم النجاة بها من مخرج طوارىء... هو المرأة، وقصائد الحب، لكنها لا تفلت من الإرث اللغوي الذي تحكم بجيل كامل من الخيبات السياسية، فتماهي مع الخيبة العاطفية وتكفي عناوين القصائد كإشارات.

«وردة الندم»، قصيدة الفراق، كوابيس لعرس الحبيبة، خريف، وحشة، انتحار.

إنها الكربلاء مرة أخرى في الحب، الفجيعة مع المرأة من عويل وندب... والتهام ووحشية. وفي إصرار على قصيدة التفعيلة، لتشعر كأن جمهور المهرجانات الشعرية هو الرقيب الخفي الذي يشارك الشاعر في كتابة قصيدته.

في «وردة الندم»، يستعيد شوقي بزيع، القصيدة الواحدة التي قيلت في المرأة من حواضر الرموز المتوارثة فهي الغزالة، والعصفورة، والفراشة والوردة، ثمة قاموس من مفردات وإشارات تحولت إلى طواطم في القول والمعنى والخطاب المباشر.

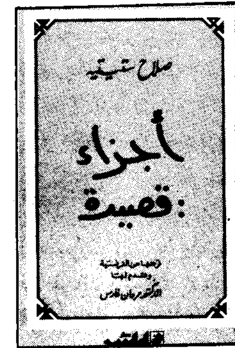
«طريق روحها... الروح ضيفاً كجسمي... صفرة الروح... جملة الروح... خلوة الروح... مذبحة الروح... روحه المبعثرة... روحك للنسيان... روحك للذكرى... مقبرة الروح... روح المياه... هدهدة الروح... ضواحي روحه... هستير الروح... غصون الروح..

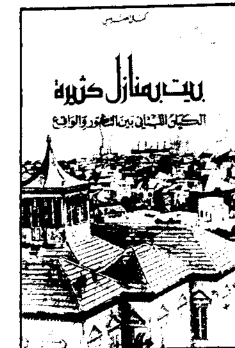
انه أسير مفردته وقاموسه، وللعدالة شوقي تحبه أكثر في «وردة الندم» لأنه في خطوة تبدو مغامرة للخروج من قصيدة مألوفة لديه. □

يقع الكتاب في ١٠٠ صفحة من القطع الصغير









رحلة الى الشمس

رواية

علي سرور

«دار الفارابي» بيروت ـ ١٩٩٠

■ بعد تجربته التوثيقية في كتابه «في معتقل الخيام» أصدر علي سرور رواية ثورية جداً، بعنوان ثوري «رحلة إلى الشمس»، مع إهداء ثوري «إلى المقاومين في لبنان وفلسطين» ولتكتمل عدة النضال كان الغلاف للرواية ثورياً، حيث الشمس الملتهبة تنبثق من عتمة سوداء ويبزغ فجر النصر...

من أقنع علي سرور انه «روائي مقاومة» لماذا لم يصحح له رفاقه في النضال تلك الأخطاء اللغوية المتناثرة كأسلاك المعتقل؛ هل يتم الآن تسويق ظاهرة الرواية المقاومة بعد الشعر المقاوم...؟

«رحلة إلى الشمس» تذكرك بفروض الانشاء، وربما كان علي سرور طالباً مجتهداً حين صاغ روايته كفرض إنشائي لسؤال فلا تتعدى الصورة من كون «الطقس جميل والأرض تكشف صدرها، والعصافير تزقزق... والناس يفرحون ويلعبون فجاء المحتل، وولد البطل من التراب» والبطل في رواية علي سرور يدعى أحمد الأنصاري «نسبة إلى أنصار المعتقل»...

أحمد الأنصاري لا يخاف، نبيل، جميل، مهذب، قوي، شاعري، يتحاور مع القمر، والشمس والكواكب، ولا يهادن في التحقيق، ويحلم بعرس الحبيبة، والأم المقاومة تزغرد له... من بعيد، كل ذلك بلغة ركيكة لا تشبه قساوة لحظة في معتقل، خيال جاف، افتعال رومانسية، مع بهورات ضخمة لبطل رامبوي (رامبو) وشعارات سياسية فضفاضة، وصور مملة لبريد قراء، وحوارات هزيلة.

«كلام حبيبتي صحيح مئة بالمئة»

«أعطني الحفنة التي تركتها أمنا الأرض، وبللها بلعابك وألصقها على مكان الاصابة مباشرة وشفي الجريح بثوان.

على الغلاف كتب «نص روائي واقعي يعكس تلك الصفحات المشرقة لشعبنا» ونضيف أنه لا يوجد نصاً ولا رواية ولا واقعية، ولا تعكس هذه الرواية أية لقطة حقيقية من حياة شعبنا، بل صورة سوداء كالغلاف. □

يقع الكتاب في ١٢٤ صفحة من القطع الوسط

أجزاء قصيدة

شعر

صلاح ستيتيه ترجمة مروان فارس

«أرادوس» ـ لندن ١٩٩٠

■ ترددت كثيراً في الكتابة عن «أجزاء قصيدة» لصلاح ستيتيه التي ترجمها عن الفرنسية وقدم لها الدكتور مروان فارس بمقدمة بعنوان «التواطؤ». ولأنني لا أجيد اللغة الفرنسية ولا أعرف أسرارها، ولست ناقداً فحلاً ليصول ويجول، ولكنني مخلص لأحاسيسي التي تقودني إلى المعرفة والتذوق.

تبدو لي ترجمة فارس من أفضل الترجمات لكتب صلاح ستيتيه الوافرة. ولكن «أجزاء قصيدة» كآخر إصدار طازج للشاعر مترجماً مناسبة لي لأقول شيئاً آخر، في مواضيع أخرى تهم الشاعر وتهمني شخصياً عن الظاهرة الستيتية التي شغلت الحياة الثقافية البيروتية التي شهدتها في عام ١٩٩٠.

فجأة وبدون سابق إنذار وبعد ثلاثين سنة من الكتابة والإقامة في اللغة الفرنسية، بدأت الترجمات الواسعة لشعر صلاح ستيتيه إلى العربية، وراحت وسائل الاعلام الرسمية والميليشياوية أسيرة شاعرنا ـ الاكتشاف ـ وقصيدته التحفة المخفية والمحجوبة في دغل اللغة الفرنسية. ودب النقاش، والاجتهاد.

كاظم جهاد في «القنديل المعتم» يعيد صياغة ما ترجمه أدونيس لصلاح ستيتية. ومروان فارس يعيد النظر في ترجمة كاظم جهاد. وجواد صيداوي يشرف على ترجمة أخرى، وأحمد حاطوم يعاونه على كتاب آخر ويختلفان على ما ترجم سابقاً، وكل مترجم يسعى إلى نفي ترجمة الآخر. وصلاح ستيتية يبتسم كأب حنون... إنه مالىء الدنيا وشاغل الناس قبل أن يرحل أخيراً كسفير في هولندا.

سنه بكاملها لم ينقطع نسل الكتب عن ومن، وإلى ومن خلال الشاعر صلاح ستيتيه. البرامج الثقافية في الإذاعات المحلية تنقل إلينا آخر آراء الشاعر، نفتح الجريدة على الصفحة السياسية فنجد الشاعر السفير يودع ويستقبل سفراء أصدقاء. وفي الصفحة الاجتماعية ينتخب الشاعر رئيساً لهيئة طبية ويلقي قصيدة، ثم ينتقل إلى افتتاح معرض، وتنهمك الصفحة الثقافية بتوزيع عناوين الندوات الشعرية عن الشاعر ستيتيه، مترافقة مع مطولات نقدية وافتعال مناقشات وآراء من المشاكس في اللغة، الطفل البريء المتصوف، الثوري، الفيلسوف ـ شاعر الصمت ـ شاعر المدينة ـ شاعر البسمة ـ شاعر الايقاع الداخلي ـ شاعر الشعر... أبو الشعر العربي...

وتتوزع المهمات حول الشاعر، اللغوي ينبش جذور الكلام ومراجعة الألسنية، شاعرة صاعدة تكتب عن حرية المرأة والجنس وبحر بيروت والتصوف، ناقد صحفي مهم، يعلن أن الشاعر وحده يستحق جائزة نوبل لكن الصهاينة يتحكمون بالجائزة!.. وكرّت الأطروحات والرسائل الجامعية عن صلاح ستيتيه، كل ذلك تم خلال سنة ولم يرحمنا أحد، إلى أن رحمنا الشاعر بأن غادرنا ولكنه ترك وراءه ورثة من الطبالين والزمارين... وما تزال المطابع تطبخ.

تحتاج قراءة صلاح ستيتيه إلى فرصة هادئة «في أجزاء قصيدة» بعد أن تخف جوقة الزجل الثقافي على الطريقة اللبنانية، الاعلانات وحدها لا تكفي لصناعة وتسويق شاعر بالقوة أو بالاغراء.

يبدو العالم الشعري في «أجزاء قصيدة» منسولاً من مناخات ايف بونغوا، حيث تتوهج لحظة الشعر في احتراقها بالفكرة، والأشياء في اندثارها، وولادتها مع بونغوا بسلاسة لغوية خفيفة في غرائبيتها، دون ادعاء، كما يحاول ستيتيه في لغته العصبية على التأمل في بنيات صورته الشعرية المجزأة إلى فتات لقطة، لا تنسجم ولا تتناقض لتندمل الاشارات فوق بعضها مشكلة كومة رمادٍ شعري.

واليد للامساك به غير صفية/ وقد فوجئت بالكون. خطوط تغير/ الفعل والعصفور

حاولت أن أفتش عن «الايقاع الداخلي في شعر ستيتية كما يقول مروان فارس في مقدمته، تلك المعاناة التي تفتقد مفاتيح، فيقفل النص على نفسه، في حرائق عديدة للجسد وتفاصيله الأنثوية» انها «المذبحة الستيتية» ملطخة بدم القارىء وليس بدماء الذين يحبون الكلام كما يقول فارس، وكم يحتاج المرء إلى حضور ذهني كبير «سوبرماني» لتفكيك وحلّ رموز هذه المقاطع الشعرية.

الضجيج، موطىء ثلج/ يمضي حتى يستعيض به الجوهر،/ موطىء ثلج في اللاإنقسام/ (...) لعظيم هو تشكل

الخراف الميتة/ بكل هذا الشجر! انها الفتاة/ تشهد بالملون حكم الانقضاء

ربما كانت ترجمة الشعر خيانة، ولكن الخيانة العظمى أن تحب الأصل كإيف بونفوا المترجم أكثر من النسخة المشوهة مع صلاح ستيتة. □

القصيدة في ١٢٨ صفحة من القطع الوسط.

بيت بمنازل كثيرة

دراسة تاريخية

كمال الصليبي

مؤسسة نوفل. بيروت. ١٩٩٠

■ أهمية كمال الصليبي، إنه عملياً يمثّل إلى حد بعيد طريقة تفكير جديد بدأ يفرض نفسه على الخطاب الفكري العربي، الذي يبدو عقلانياً ـ واقعياً لأول مرة منذ زمن طويل. فقد برهن الصليبي في كتابيه «التوراة جاءت من جزيرة العرب» و«خفايا التوراة» على أنه ليس مؤرخاً فحسب، بل أركيولوجي قراءة من الطراز الأول. فبغض النظر عن نتائج هذين الكتابين وما أثارت من ردود فعل متباينة، فإننا بدون تردد أمام باحث على مقدرة بيّنة في انتشال الحدث التاريخي من زاويته التأريخية ووضعه في سياق علم السياسة، الذي هنا يتهجأه الصليبي بأدوات علم الاجتماع وفلسفة التاريخ والأنثولوجيا.

«بيت بمنازل كثيرة» (الكيان اللبناني بين التصور والواقع) هو تحقيق مرتكز على محصلة مراقبة وتحليل للحدث التاريخي (الحرب) وما نتج عنه من إفصاح عن بنية متناقضة بين وعيها السياسي ومنطقها السياسي. هذا التناقض الذي قاده تياران يتصارعان تيار اجتماعي اسمه العروبة، يعمل خارج الكيان وداخله، يقف وجهاً لوجه أمام تيار اجتماعي آخر يتمثل بفكرة «الخصوصية اللبنانية».

الصليبي يحاول تأسيس قراءة جديدة ليس للتاريخ اللبناني فحسب بل لتاريخ المنطقة كون الأول على علاقة عضوية متينة بالثاني. هذه القراءة تبدأ بنقد القراءات السابقة التي أعطتها الأطراف اللبنانية والعربية الأخرى (الأيديولوجية الطابع) للأحداث التاريخية. وما يفعله الصليبي أنه يسترد «التاريخ» من مصادره ويضعه في إطاره المباشر. ومن ثم يلغي «المنطق» السياسي السائد المستند إلى أدلجة الواقع. وينزع عن «الوعي» السياسي مبرراته القائمة على عصبيات تتناقض بالضرورة مع حاجات التطور والتغير. كما انه في زاوية النظر المتحررة من «النظرية» يجري استطلاعاً كمياً وكيفياً للنظريات المختلفة للتاريخ اللبناني ويضعها موضع النقد، أي بمعنى آخر تحليل مختلف التفسيرات المتعلقة بهذا التاريخ وكشف ملابساتها التي غالباً ما تكون إسقاطات أيديولوجيا أو انحرافات أرادتها مصالح فئة من فئات المعنيين بالموضوع اللبناني.

ويمكن تلخيص المنطلق النظري الذي اعتمد الصليبي لهذه القراءة التاريخية ـ الاجتماعية هو ما ذكره في الفصل الثاني (ص ٥٩): «إذا كان للفكر الاجتماعية والسياسية، عند صياغتها، أن تأتي محكمة وملائمة للأوضاع التي تهدف إلى معالجتها، فلابد من أن يحسب فيها الحساب الكامل لواقع الحال. وهذا ما لا يحصل عادة في مجتمعات لم تعثر بعد على مقوماتها. بل وقد تطبق فكرة ما على علاّتها بالقوة، (وبفعل قيادة جذابة توحي بالالتزام والإخلاص يلتف الشعب حولها من تلقاء ذاته. أما إذا لم يتوفر أي من هذين الشرطين، فمن الطبيعي أن تخفق الفكرة عند أول محاولة لتطبيقها، وسرعان ما تتآكل بعد ذلك بفعل الواقع الذي يناقضها».

هذا الكلام، أكثر من ملائم، لتفسير ذلك التراكم الهائل من سوءات التفاهم الذي حصل بين الشعار والسلوك، بين فكرة الوطن وفكرة العشيرة، بين الأنا والجماعة، الخ.

وفي عمل الصليبي التاريخاني ثمة دوماً اشتغال على المجال الحيوي ما بين الضرورة الاجتماعية والمسار السياسي وتأثير السالف التاريخاني كخلفية سلطوية على النمط التاريخي الذي يعيشه هذا المجتمع أو ذاك.

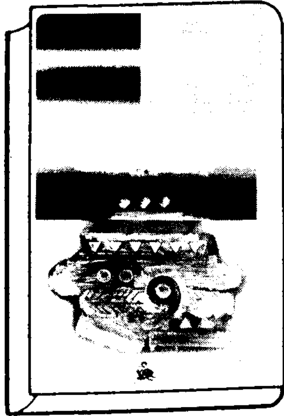
«بيت بمنازل كثيرة» يهفّت التيارين المتصارعين في لبنان عبر تهفيت كل مسوغاتها الأيديولوجية والتاريخية، ويكتسب الكتاب أهميته، بنظرنا، كونه ينسجم بدقة مع نتائج الحرب بعد مقاربتها عامها السادس عشر، إذ أن الحرب يوماً بعد يوم ترسم أفقاً واضحاً لا لبس فيه: موت الأيديولوجيات. □

يقع الكتاب في ٣١٢ صفحة من القطع الكبير. مقسم على ١٢ فصل ومقدمة.

صدر حديثاً



قراءة سياسية للتوراة



السحر في التوراة



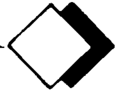
ظاهرة غورباتشوف



قتل مصر

شفيق مقّار





هل التوراة والمزامير والأناجيل هي نفسها!

يزيد عبد العزيز الدخيل
السعودية

■ الحمدلله الذي لم يتخذ ولداً ولم يكن لـه شريك في ملكه أبداً، وسبحان الذي أنزل على عبـده محمد صلى الله عليه وسلم الكتـاب، أرسله الله بالهـدى ودين الحق ليـظهره عـلى الدين كله، وأيـده بكتاب أعجز البلغاء على أن يأتوا بسورة من مثله ولـو كان بعضهم لبعض ظهيرا.

خـلال مـطالعتي للعـدد (٢٢) من «النـاقـد» نيسـان/أبريـل ١٩٩٠ م وفي رد «الراهب شـاهين» عـلى الصادق النيهـوم عنوانـه «مغالـطات الصـادق النيهـوم». وجـدت في رده آراء مغلوطـة فيـما يخص كتاب الله وكتاب الراهب المقدس. حـاول الراهب مستنداً الى رأيه في تفسـير الآيات القـرآنية أن يثبت صحـة العهد القـديم والجديـد الموجـودة اليوم بـين أيديهم.

أولاً، أريـد أن أنبه الـراهب الى خطورة تفسـير القرآن برأيه وأذكّره بما يروى عن الرسول صلى الله عليه وسلم «من قال في القرآن برأيـه فليتبوأ مقعـده من النـار». لا يحق لأي أحـد أن يفسر القـرآن إلا بـالقرآن والسنـة الصحيحة والإثـار لأن ذلك يؤدي الى تفسـير كتاب الله لـلأهواء كـما حـدث لكتـاب الـراهب المقدس وكـما ظهر لنـا واضحـاً في تفسـيره للآيات القرآنية في مقالته المذكورة.

بعد قراءتي للمقـالة وجـدته يتـطرق لـ (٧) أمور وهي:

أ ـ حـاول الراهب أن يستـدل من القـرآن عـلى صحـة «الكتاب المقـدس» الموجـود اليـوم. ـ أقـول وبـالله التـوفيق ـ أن الآيـات التي ذكـرهـا تلزم المسلمين على الإيمان بالتوراة التي أنزلت عـلى موسى وبـالزبـور الذي أنـزل على داود وبـالإنجيل الـذي أنزل على عيسى عليهم السـلام أجمعين، لقـول الله تعالى «قولوا آمنا بالله وما أنـزل الينا... ومـا أوتي مـوسى وعيسى ومـا أوتي النبيـون من ربهم...» [البقـرة ١٣٦] ولكن السؤال هل التـوراة والمزامـير والأنـاجيل المـوجودة عنـدكم هي التي انـزلت عـلى مـوسى وداود وعيسى عليهم السلام؟. لننـظر كـلام علمائهم المعتـبرين، ففي الترجمـة العربيـة «للكتـاب المقـدس» الطبعـة الكاثـوليكية (دار المشرق) يقـول المترجم المطران (اغناطيوس زياده) في مقدمـة العهد العتيق «فما من عالم كـاثوليكي في عصرنـا يعتقد أن موسى ذاته كتب كل البانتاتيك (التـوراة) منذ قصـة الخلق الى مـوته. كـما أنه لا يكفي أن يقـال مـوسى أشرف عـلى وضـع النص الملهم الـذي دونـه كتَبَـةٌ عديدون في غضـون أربعين سنـة. بل يجب القـول مع لجنة الكتاب المقدس البابوية (١٩٤٨) أنه يوجد «ازدياد تدريجي في الشرائع الموسوية سببته مناسبات العصـور التاليـة الإجتماعيـة والدينيـة، تقدم بـظهر أيضـاً في الروايـات التاريخيـة.» أي هناك نصـوص موجودة في التوراة اليوم لم يسمع بها موسى ولم يأمـر بكتـابتها. وفي تـرجمـة الكتـاب المقـدس الى اللغـة الإنجليزية (Good News Bible) يـذكر المـترجمون في مقدمة سفر المزامير «سفر المـزامير (بـالنسبة للكتـاب المقـدس) هو كتـاب التراتيـل والأدعيـة. كُتبت من قِبـل عدة مؤلفـين مختلفـين عـلى مـدى طـويـل من الـزمن...» أي لم يكتبهـا داود وحـده. وبـالنسبـة للعهـد الجـديـد فيكفي أن أقـول أن عيسى عليـه السـلام لم ير هـذه الكتب ولم يأمـر بكتابتهـا. نحن المسلمين نؤمن بالإنجيـل الذي بُشر بـه عيسى عليه السـلام. ففي [متى ٩: ٣٥] «وكان يسـوع يطوف المدن والقرى كلها يُعلّم في مجامعهم وينـادي ببشارة **الملكوت** ويشفي كل مرض وكل ضعف». هل كان عيسى عليـه السلام يـدرِّس انـاجيـل متى ومـرقص ولوقا ويوحنا وكتب بـولس في المجامـع؟! ـ لا يقول هذا عاقل ـ بل كان يبشر بما أنزله الله عليـه، ففي [يوحنا ٨: ٣٨] نُسب الى عيسى عليه السلام قـوله «أنا أتكلم بما رأيت عند أبي...».

ب ـ يـزعم الـراهب تنـاقض القـرآن لجهـة التعريف بالمسيح عليه السـلام. أقول أن التنـاقض موجود لديكم في انجيلكم المزعوم. فهل عيسى إلـه [يـوحنـا ١: ١]؟ أم متَعَبِّـد [مـرقص ٦: ٤٦] [مـرقص ١٤: ٣٥ ـ ٣٦]؟ أم نبي الله [متى ٢١: ١١] [يـوحنا ٩: ١٧]؟ أم ابن الله [يـوحنـا ٣: ١٦]؟.. الخ من التناقضات في صفة المسيـح عليه السـلام. أمـا القـرآن فتعـريفـه واحـد «عبـدالله ورسوله» [مـريم ٣٠] أما تعـريفك بـالابن بقولـك مستنـداً الى [النساء ١٧١] «إذن المسيـح كلمـة الله وروح منه في ذاته تعالى قبل القاءه الى مريم. فهـذا تعـريف (الابن) في لغة الانجيـل». هذا استـدلال باطل. فهذا آدم عليه السـلام خلق بكلمة من الله [آل عمران ٥٩] ونفخ فيه من روحه وأمر الملائكـة بـالسجود لـه [الحجر ١٥]. فهـل هـذا يـدل عـلى ألوهية آدم؟! ـ حـاشا لله ـ، أريـد من الراهب أن يتم قراءة [النساء ١٧١] لكي يعرف خطأ استدلاله السابق. وتتمة الآية «... ولا تقولـوا ثلاثـة انتهوا خيراً لكم إنما الله إلـه واحد **سبحـانه أن يكـون له ولد**. له ما في السموات ومـا في الأرض وكفى بالله وكيلا».

ح ـ حاول الراهب جـاهداً مستنـداً على القـرآن أن يثبت سبع ميزات ترفع المسيح عن باقي الأنبيـاء وهي:

١ ـ المسيـح وحده وُلِـدَ عـلى الهـدى والنبـوة. ـ أقـول وبالله التـوفيق حسب علمي ـ أن القـرآن لم يخص أحداً غير عيسى عليـه السلام بهـذه الخاصيـة ولكن عـدم الذكـر لا يعني عـدم الـوجـود، فهنـاك الآلاف من الأنبيـاء لا نعـرف عنهم شيء، ولنـترك القرآن جانباً للحظات، ونسأل الراهب: هـل **أنت** تؤمن بأن عيسى وحده وُلِـدَ على الهـدى والنبوة؟ إن قلت ـ نعم ـ فقد كفرت بما جاء في كتابكم المقدس على لسان زكريا عنـد ولادة ابنه يحيى عليـه السلام «وأنت ايهـا الصبي (يحيى) نبي العلي تـدعى لأنـك تسبق وجه الرب لتعد طرقـه» [لوقـا ١: ٧٦]. أما إن كـان جوابـك بلا فـلا داعي أنت تثبت شيئـاً لا تؤمن به نفسك.

٢ ـ إن عيسى عليـه السـلام وحـده استجمـع الوحي والتنزيل كله، ويستشهد بـ[مـريم ١٩/ آل عمران ٤٩] أقول لم نجد في هذه الآيات أي علاقة فيما ذهبت اليه. نريد مزيداً من التوضيح.

٣ ـ يخصص الراهب عيسى عليه السلام بجميع أنواع الرسالة كلها بالكلمة والقدوة والمعجزة. أقول



أن بعض الآيـات التي استشهدت بهـا لا علاقـة لها بهذا الموضوع! وهي [التوبـة ١١١] [المائدة ٧٥]. بالنسبة [آل عمـران ٥٠] حيث يذكـر الله تعالى أن عيسى عليه السلام مصدقاً ما بين يديه من التوراة، و[المـائـدة ١١١] وأظنـك تقصـد [المـائـدة ١١٠] ويذكر الله فيه بعض نعمه على عيسى عليه السـلام من التعليم وتـأييده بـالمعجزات والـروح القـدس، و[الـزخرف ٦٣ ـ ٦٤] حيث يـذكر الله تعـالى أن عيسى أتى بـالبينات والحكمـة ويبين مـا اختلف فيـه اليهـود. أقول جميع هذه الخصـائص موجـودة لدى أعـظم الخلق محمـد صـلى الله عليـه وسلم وأنبيـاء آخرين، فمحمد صـلى الله عليه وسلم أتى بمصـدقاً لما في الكتب السابقـة [الأنعام: ٩٢]. وأيـده الله بـالمعجزات [القمـر: ١] وأحـاديث كثـيرة تـذكـر معجـزاته صـلى الله عليه وسلم. وقـد أنـزل عليـه آيات بينات [البقرة ٩٩] أنزل اليه الكتاب والحكمة [النساء ١١٣] ويبين للناس ما اختلفـوا فيه [النمـل ٧٦] [النحل ٦٣، ٦٤].

٤ ـ أن عيسى عليـه السلام انفرد وحده بتـأييـد روح القـدس. أقـول أن هـذا يـدل عـلى جهلك بالقرآن فالروح القدس هو جبريل عليه السلام وقد أيـد به محمـد صلوات الله وسلامـه عليه [الشعـراء ١٩٣، ١٩٤] [النحـل ١٠١ ـ ١٠٢] وهـذا مـا يخص القـرآن، أما مـا يخص العهد الجـديـد، فـأم يحيى عليـه السلام امتـلأت بالـروح القدس [لـوقا ١: ٤١] وأبـوه زكريـا عليه السـلام [لوقـا ١: ٦٧] وغـيرهم كثير، فكيف بـالله عليـك تخصص عيسى عليه السلام وحده بالروح القدس؟!.

٥ ـ أن عيسى عليـه السلام وحـده المرفـوع الى الله. أقـول: نعم، أن القـرآن لم يخص إلاّ عيسى عليـه السلام بـالرفـع، ولكن عدم الـذكـر لا يعني عدم الوجـود لأن القرآن لم ينف هـذه الخاصيـة عن غـيره أيضـاً. ولكن هـل يؤمن الـراهب بـأن عيسى وحده رفع الى السـماء؟ إن كان الجـواب بنعم، فقد خـالفت مـا ورد في كتـابكم المقـدس [سفـر الملوك الـرابـع ٢: ١١] حيث يـذكـر أن إيليـا صعـد الى السماء ولم يرجـع. وهل تستـطيع أن تـذكر لي مـاذا حصل لاخنوخ [الرسالة الى العبرانيين ١١: ٥].

٦ ـ يذكر الكاتب أن لعيسى عليه السـلام وحده علم الساعة [الزخرف ٦١]. أقـول وبالله التـوفيق أنزلت هذه الآيـة لأن كفار قـريش كانـوا يشككون بوقوع الساعة، والقرآن يدعو لليقين فجعـل عيسى إمارة وعلامة للساعة، فهل هذا يرفـع من شأنـه؟! أسمع قول رسول الله صلى الله عليـه وسلم «. . . فينـزل عـيسى بن مـريـم فيقـول أمـيرهم (أي المسلمين): تعال صلِّ بنا (أي عيسى)، فيقـول: لا إن بعضكم على بعض أمراء تكرمة الله لهـذه الأمة» (رواه مسلم). وهنـاك إمـارات كثـيرة ذكـرت في القرآن والأحاديث الصحيحـة لقيام السـاعة وعيسى عليه السلام واحد من عشر إمارات.

٧ ـ يقول الراهب أن عيسى وحـده الشفيع يـوم الـدين [آل عمـران ٤٥، المـائـدة ١٢٠، النسـاء ١٥٨] أقول، أولاً استدلاله بآية المائدة خطأ أظنـه يقصـد (١١٨) وهذه الآيـة دلالة واضحـة عـلى أن عيسى عليــه الســلام لا يملك أي صــلاحيــة من صلاحيات الإلـه من مغفرة وعـذاب، فتفسير قـول عيسى في الآية: انهم عبادك وأنت مـالكهم تتصرف فيهم كيف شئت لا أستـطيع أن اعـترض عليـك. واستـدلاله [النسـاء ١٥٨] أيضاً خـطأ أظنه يقصـد [النساء ١٥٩] والمقصود بالشهيد بأنه يشهد على بني اسرائيـل على مـا فعلوه به عنـدما بعث اليهم وعـلى النصـارى لتحـريفهم تعـاليمـه. وآيـة آل عمـران فُسرت عـلى أن لعيسى شفـاعــة، ولكن ليس هـو وحده الذي انفرد بها فعن الـرسول صـلى الله عليه وسلم قـال «يشفع يـوم القيامـة ثلاثـة ـ أي ثـلاثـة أصناف ـ الأنبياء، ثم العلماء، ثم الشهـداء». وأود أن أذكـر القراء بـأن هذه الشفـاعـة غـير الشفـاعـة العظمى التي من خواص خير البشر محمد صلى الله عليــه وسلم كم صح في الأحـاديث الصحيحـة. وادعـو الراهب بقـراءة تفسير آيتي [المـائـدة ١١٦ ـ ١١٨] من تفسير ابن كثير.

وختم هذا الراهب هذه «الميزات» بقـوله «يكفي أن يكـون قد ذكـر اسم السيد المسيـح له المجـد في القرآن الكريم في ٩٣ آية في ١٥ سورة». أقـول هذا لا يـرفع من شـأنه ولا ينـزله فقـد ذكـر مـوسى عليه السلام أكثر من ذلك.

د ـ حـاول الراهب اعـطاء القراء الانـطباع بـأن التـوراة والانجيل لم تحـرف وذلك بـزعمـه زوراً أن بعض الآيــات القـرآنيــة تؤيـد «صحـة التـوراة والانجيل المنزهـين عن التزويـر والانحراف. . .»، واستشهد بآيـات [المائـدة ٤٤ ـ ٤٨]. أقول وبـالله التوفيق، إن هذه الآيـات حجة عليـك وليس لك، فهناك تدرج واضح في هذه الآيات:

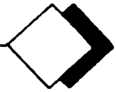
أولاً: انـزل الله التوراة عـلى موسى فيهـا هـدى ونـور ومن لم يحكم بها في ذلـك الوقت فـأولئك هم الكافرون [المائدة ٤٤].

ثانياً: أنزل الله الانجيل عـلى عيسى فيها هـدى ونور ومن لم يحكم به في ذلك الوقت هم الفـاسقون [المـائـدة ٤٥ ـ ٤٦]. وأخيـراً يصـل السيـاق الى الـرسالـة الأخيرة والى الشريعـة الأخيرة، فقـد أنزل الله تعـالى الى محمد صـلى الله عليه وسلم الكتـاب بـالحق مصدقـاً (في عموم الـرسـالـة) لمـا سبقـه من الكتب مثل التوراة والانجيل [وليس العهد القـديم والجديد]. وفي اختلاف هذه الكتب المنزلة فـالقرآن هـو المرجـع الأخير في هـذا الشـأن [المـائـدة ٤٧ ـ ٤٨]. وأقـول للراهب أن يوفـر وقته، فليس هنـاك أي آيـة في القرآن تستـطيع أن تستنـد اليه لاثبـات دعواك. بل العكس، فهناك آيات كثـيرة تدل عـلى تغيير التوراة والانجيـل بـواسـطة كتـابهـا ورهبـانها [البقرة ٧٩].

هـ ـ يحـاول الكاتب أن يعـطينا الانـطبـاع بـأن الأنـاجيل الأربـع ما هي إلا سـيرة المسيح في أربـع روايات أو قراءات. أقـول، الزعم أن كلمـة «رواية» مـرادف لكلمـة «قـراءة» خـطأ، فتعـدد القـراءات معناها أن النص واحـد مع إبـدال بعض كلماتها بما يرادفها في اللهجات الأخرى، مثـال ذلك في سـورة الفـاتحة «اهـدنـا الصراط» وتقـرأ «اهـدنـا السراط» لاختـلاف اللهجات العـربيـة. أمـا تعدد الـروايات فلهـا معنيان، الأول، كـل راوي يروي مـا رآه مع الاتفـاق فيـما بينهم عـلى النتيجـة، وإن اختلفت ألفـاظهم، ومثال ذلـك، حديث رسـول الله صـلى الله عليه وسلم في البخاري «انطلق ثلاثة رهط ممن كـان قبلكم حتى أووا المبيت الى غـار، فـدخلوه فانحدرت صخـرة من الجبل فسـدت عليهم الغار، فقـالـوا: انـه لا ينجيكم من هـذه الصخـرة إلا أن تدعوا الله بصالح أعـمالكم. . .] وفي مسلم [. . . فقـال بعضهم لبعض انـظروا اعمـالاً عملتمـوهـا صـالحـة لله، فـادعـوا الله بهـا لعـل الله يفـرجهـا عنكم. .]. فـاختـلاف الألفـاظ مـع تـطابق المعنى مقبـول. ثـانيـاً، أن يخـالف الـرواة بعضهم لفـظاً ومعنى، ومثال ذلك رواية لوقا «بينما هم منطلقون به (عيسى) أمسكوا سمعان رجلاً قيروانياً كان آتيـاً من الحقل وجعلوا عليه الصليب ليحمله خلف يسـوع» [لوقا ٢٣ ـ ٢٦] وفي روايـة يوحنـا «فخرج (عيسى) وهو حامل صليبه» [يوحنا ١٩: ٢٧] فاختلاف لوقا ويوحنا في من حمل الصليب غير مقبـول، فيجب أن نصحح واحدة ونخطىء الأخرى. فـالعهد الجـديد متعـدد الروايـات لأنـه ينـاقض بعضـه في كثـير من الأحيـان، بخـلاف القــرآن الكـريم فهــو متعـدد القراءات ولا اختلاف بينها أبداً.

و ـ ثم يبـدأ الـراهب بمقارنـة العهـد الجـديـد بالقرآن فيقول: «فقد رُتّب (العهد الجديـد) حسب ترتيب نزوله ولم يترك بعض ما أوحي اليه» ويقصـد بذلك ـ فض فوه ـ خير البشر محمد صلى الله عليـه وسلم في تبليغه للقرآن واستشهد بآيـة [هود ١٢]. أقول:

أولاً: العهـد الجديـد لم ينزل من الله بـل كتبـه عدة كتاب نجهل اسمائهم وحالهم وكتبوه بـدون أي الهام الهي كما يظهر لنا في [لوقا ١ ـ ٥] وفي [رسالـة بـولس الأولى الى اهل كـورنتش ٢٥١٧] حيث قال مقـدسهم بولس «واما العزاب، فليس عنـدي لهم



ناقد ومنقود

وصيـة خاصـة من الـرب، ولكني أعـطي رأياً باعتباري نلت رحمة من الرب لأكون جدير بالثقة» وهذا دليل كاف على أن العهد الجديد لم يكن ملهماً بالكامل. أما قـولك أن الأنـاجيل لم تـترك بعض ما أوحي الى عيسى، أقول أخطأت فهـذا يوحنـا يقول «وهناك أمور أخرى كثيرة عملها يسوع أظن أنها لـو دونت واحدة فواحدة لما كان العالم كله يسع ما دوِّن من الكتب» أي هنـاك أمور كثيرة عملهـا عيسى ولم يكتبه لا يوحنا ولا غيره.

ثانياً: كلمة «لعلك» الموجودة في أول الآيـة لا تفيد الوقـوع بل تفيد الاستفهام. فتفسـير الآيـة: يقول الله تعالى، مدركاً الطبيعة البشريـة لرسولنا، يا محمد مع كثرة واعتراض الكفار عليك ومطالبهم السخيفة هل سيضيق صدرك، وهل سيحملك هذا الضيق عـلى أن تـترك بعض مـا أنـزل اليـك لكي تخفف من اعتراض الكفار؟ فلا يضيق صدرك «إنما أنت نذير» «والله عـلى كل شيء وكيـل». فالآيـة لا تفيد الوقوع بل لتنبيه رسولنا من تأثير الكفار عليه.

ثم يقول الراهب أن العهد الجديد لم يبدل آيـاته كما بـدل القـرآن ويستـدل بقـولـه تعـالى [النحـل ١٠١].

أولاً: أقـول هذه الآيـة تصف الذين يعـترضون على الله لتبديله بعض آيات القرآن بالجهل، فـأنت وأمثالك هم المقصودين بهذه الآية.

ثانياً: الله هـو الذي يبـدل في كتابـه كيفما شـاء ولحكمة يعلمها هو، فالله يعلم وانتم لا تعلمون!.

ثالثاً: كيف تجرؤ على القول بأن العهد الجديد لم تبدل آياته ـ بل بدلت آياتـه ومن قِبَل بشر ـ وجميع علمائكم يعترفون بذلك، واليك بعض أقوالهم:

يقول «مانفـرد بارتـل» ـ وهو عـالم الماني ـ «هـذه الفقـرة (متى ٢٨ ـ ١٩) مشير للريبـة، **اعتقـد انها اضيفت من قبـل كـاتب لـيولف بـين انجيـل متى والاناجيل الأخرى»**.

تقـول السيـدة «أيلين ج. رايت» في تفسـيرهـا للكتـاب المقدس «ولكن عنـدما كـانت نسخة قليلة (أي الكتـاب المقدس) **قـام رجـال الـدين في بعض الأحيـان بتغيـير بعض الكلمات ظنـاً** منهم انهم يبسطونها، ولكنهم في الحقيقة جعلوها أكثر غمـوضاً لتسببهم في ميلهـا الى آرائهم التي كـان يحكمهـا التقليد في ذلـك العصر». وأستـطيع أن أعـطيك عشرات من الأقوال المماثلة، فهذا دليل واضـح على أن علماءكم غـيروا وبـدلـوا في «كـلام الله» وهم يفعلون ذلـك الى يومنـا هذا. فـالذي يبـدل آيـات القـرآن في عهد الـرسول هـو الله تعـالى المنـزه عن الخطأ ولحكمة يعلمهـا هو، أمـا كتبكم فيفعلها بشر معرضون للخطأ والنسيان والأهواء.

ثم يزيد الـراهب في ظلالـه ويقول أن الأنـاجيل بـدون ناسخ ومنسوخ، أقـول ـ سبحان الله ـ ولله در القائل ـ «إن كنت لا تـدري فتلك مصيبة، وإن كنت تـدري فالمصيبـة أعظم». سـأذكـر بعضـاً من الأمثلة الكثيرة للنسخ في كتابه المقدس: ـ

١ ـ [سفـر التكوين ١٧: ١٠ ـ ١٥] يـأخذ الله عهـداً على ابـراهيم وعلى نسله من بعـده «أن يُختن كـل ذكر منكم» واعتـبر الله عـدم الاختتـان نقض للعهد. وعلى ذمة لوقـا [لوقـا ٢: ٢١] كانت هـذه الشريعة معمولـة بها في زمن المسيح عليه السـلام، لأنه (أي عيسى) أختتن وهو ابن ثمانية أيام **(سبحان الله، وهـل يُختن الـرب؟!)** وبقي هـذا الحكم الى عـروج عيسى عليه السـلام فجاء مقدسهم بـولس [رسالة إلى أهـل غلاطيه ٥: ٢ ـ ٦] فنسخ هـذه الشريعة بقولـه «فها أنـا بولس أقـول لكم أنكم أن اختتنتم فالمسيح لن ينفعكم شيئاً». وعَمَل النصـارى اليوم يدل على نسخ حكم سفر التكوين.

٢ ـ نسخ مقدسهم بولس [رسالة القديس بولس الى العـبرانيين ٧: ١٨] قـانون الاحبار الموجـود في [المـزمور ١٠٩: ٤] تـرقيم الفولغـاتـا، قـال المفسر المشهـور «آدم كـلارك»: **هـذه نسـخ تـام للحكم السابق»**.

٣ ـ في [متى ١٠: ٥ ـ ٦] يأمر المسيح الحواريين بعـدم دخول مـدن السامـريين، وأمـرهم بـالتبليـغ للضالين من بني اسرائيل فقط. وفي قول المسيح «لم أرسل إلا الى الخراف الضالة من بني اسرائيل» [متى ١٥: ٢٤] تـأكيد عـلى هذا الأمـر، ولكن على ذمـة مرقص فقد نسخ عيسى عليه السلام حكمه السابق وقال «اذهبوا الى العالم أجمع، وبشروا الخليقـة كلها بالأنجيل» [مرقص ١٦: ١٥]. أقول للراهب هـل هذه الأمثلة تكفي؟ فهناك الكثير.

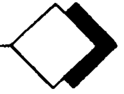
ز ـ يتهم الراهب عثمان رضي الله عنه بإسقـاط وتغيير القرآن. يكفي للرد على إتهامـه أن أذكر لـك أن هنـاك بعض حفاظ القـرآن الموجـودين اليوم من يحفظ القرآن كاملاً بالتواتر عن رسول الله صلى الله عليـه وسلم دون الاعتماد عـلى النصـوص المكتـوبـة والنص لـديهم يطابق النص المـوجود في المصـاحف العثمانية وسأذكر باختصار طـريقة جمع القرآن لكي يتضح خطأ كلام الراهب.

أولاً: جُمع القرآن في عهـد الرسـول صـلى الله عليه وسلم في صدور المئات من الصحابة، ويوجـد اليوم من يحفظ القرآن كاملاً متواتراً عن رسول الله دون تدخل أي نص مكتوب. وكتبت أيضاً الآيـات مباشرة بعد الوحي وبإملاء الرسول صلى الله عليـه وسلم ولكن هذه الآيات لم تجمع في كتاب واحد في حياة الرسول لأن عملية النسخ كانت قائمة.

ثـانياً: بعـد وفاة رسـول الله بأقـل من سنة وفي عهد أبي بكر الذي أمر زيد بن ثابت رضي الله عنه أن يجمـع القرآن بـين دفتـين، لأن القتـل استشرى بالقراء في حروب الردة وقع الاختيار عـلى زيد لأنـه يحفظ القـرآن كامـلاً وحضر العرض الأخـير للقرآن قبل وفاة الرسول، فهو يعلم ما بقي من القرآن بعد عملية النسخ الأخيرة. ومع ذلك لم يعتمد زيـد على حفظه فقط لكتابة القرآن. ولكنـه استند الى وثـائق مادية وهي الرقع التي كتبت أمام الرسـول صلى الله عليه وسلم.

ثالثاً: أمـا الجمع في عهـد عثمان رضي الله عنـه كان سببه أن الفتـوحات الاسـلامية اتسعت وتفـرق القـراء في الأمصـار واشتهـر كـل بلد من البـلاد الاسلامية بقـراءة الصحابي الـذي علمهم القـرآن فكان بينهم اختلاف في وجوه القراءات. فإذا التقوا اخذ كل واحد يفتخر بما عنده ويقول قراءتي أفضـل من قراءتك حتى كـاد الأمر يصـل الى نزاع فعنـدما رأى عثمان رضي الله عنه إن المسلمين حديثو العهد بـالاسلام أخـذوا يسيئون فهم رخصـة الله في تعدد القراءات إستشار الصحابة فأشاروا عليه بأن يـوحِّد القـراءة لأن تعـدد القـراءات كـانت لتسهيـل أمـور الـدعوة بـين العرب كما صحَّ عن رسـول الله وقد انتهت الحاجة اليها فإن كانت هذه الرخصة ستؤدي إلى الخلاف بين المسلمين بالأولى الغاء هذه الرخصة وهـو ما فعله عثـمان، حيث جمع النـاس على قـراءة واحـدة وبلغة قـريش لأن القرآن نـزل في أول الأمر بلغتهم وقـد اتفق الصحـابـة جميعـاً عـلى مصحف عثمان لم يشذ عنه أحد. وهـو دليل ثـان على صحـة مصحف عثمان ومحاولتك تشبيه جمـع عثمان بمـا فعله طاطيانوس باطل، فطاطيانوس جمع الأناجيل الأربع في كتاب واحد لكي يخفي التناقضات الموجودة بـين الأناجيل، أما عثمان فكل ما فعله هـو الغاء رخصـة رخصها الله للرسول لتسهيـل أمور الـدعوة فعنـدما أساء فهمها بعض حـديثي العهد بـالاسلام الغـاها عثمان بموافقة جميع الصحابة.

ومن أوهـام الراهب قـوله بـأن الانجيل [العهـد الجـديد] وصـل اليهم متواتـراً مثل القـرآن. أقـول سبحـان الله!! هل يعلم الـراهب معنى التـواتـر؟! التواتر هو ما رواه جماعة يستحيـل أن يخطئـوا أو أن يتـواطؤوا عـلى الكـذب لكـثرتهم. أقـول للراهب: سـأجعـل مهمتـك سهلة، لا أريـدك أن تـذكـر لي خمسـين سنداً لتثبت تـواتر العهـد الجديـد. كل مـا أريده هو سنـداً واحداً متصـلاً **لأي كتاب من كتب العهد الجديد**. سأسهـل مهمتك أكـثر **هل تستـطيع أن تذكر لي من كتب انجيل متى؟!**



عين الناقد

شكوى الكاريكاتوريست

«في دولة خليجية طلب مني أن أغادر فوراً خلال ٣ أيام بسبب اتصالات من سفارات احتجت على رسومي وبينها السفارة الأميركية.. في البدء كانوا يرسلون لي استفسارات ماذا تعني بهذا، وماذا تقصد. والسفارة الأميركية كانت ترسل كتباً من هذا النوع إلى مكان عملي. كذلك فعلت سفارة عربية، بل حاولوا أن يستدعوني إليهم لأشرح لهم رسومي كما قالوا، وليفهموا مني!!..»

علي فرزات

«شهرزاد الجديدة» ـ قبرص ١٩٩٠/٩/١

رسل الفكر!!

«من يصدقهم أولئك الذين ينقلون البندقية من الكتف الشمال إلى الكتف اليمين دون أن يرف لهم هدب؟ من يصدقهم و «يقبض» كلماتهم التي تتلون حسب المناسبات أولئك الذين انتقلوا من نعمة «النفط الوطني» الى نعمة «النفط الرجعي»؟».

أمجد ناصر

«القدس العربي» ـ لندن ١٩٩٠/٩/١٠

خيانة مثقفين!

«ولا نملك سوى أن نردد كلمات أريك بنتلي الساخرة «وراء كل هزيمة عسكرية... خيانة مثقفين.!!»

أحمد اسماعيل

الأهالي ـ القاهرة ١٩٩٠/٩/١٩

٢ + ٢٠ ـ صفر

«كأن هذا الوفاق الدولي يريد للعرب أن تبقى المعادلة المخصصة لهم كما هي: ٢ + ٢٠ = صفر!»

رؤوف شحوري

الوطن العربي ـ باريس ١٩٩٠/٩/٢١

أخطر الجرائم

«لنتفق على أن «الكلمة» حين تفقد مصداقيتها في مجتمع ما، فإن هذا يعني أن مثقفي هذا المجتمع يرتكبون أخطر جرائم العصر، لأن معنى هذا أن الطريق إلى التقدم قد احتوى على هوة عميقة، وجرح غائر».

عبده جبير

«الهلال» ـ القاهرة ١٩٩٠/٧/١

ماذا تنتظر؟!

«أفكر جدياً في أن أعيد إلى السفارة العراقية بالقاهرة وسام صدام وقيمة الجائزة المالية لأنبرأ من هذا الأثر الذي لم يعد يشرف أحداً بل أصبح عاراً على كل من يحمل اسم هذا الرجل...»

مصطفى هدارة

«صباح الخير» ١٩٩٠/٨/٣٠

شعر

«وصَرَخْتُ مِنْ وَجَعي: أبي
قد أجَّرُوا لِلأَجْنَبي
بَيتَ النبي!»

محمد القيسي

«كل العرب» باريس ١٩٩٠/١٠/١

وحشية النقد

«اكتشفت أن النقد ممارسة وحشية على النص وبدون جدوى. وكل نقد هو وَهْم، لأن الشعر لا يمكن أن تتواصل به. حتى الشاعر عندما يطبع ديوانه يتحول نقده لنفسه نوعاً من وحشية على نصه لأن القصيدة عندما تغادره تتحرر منه أيضاً. ولهذا ينبغي أن تتحرر القصيدة من الشاعر ومن النقد».

بول شاوول

«الشرق الأوسط» لندن ١٩٩٠/٩/١٩

ضحل

«أما عبد الصبور فإن لويس عوض هو الذي أقحمه على التجديد وحشره في صف المجددين، مع أنه كثير الأخطاء الى درجة مزرية في اللغة والعروض والتراكيب. أكثر من هذا فقد كان عبد الصبور ضحل الثقافة في مجالات لا بد منها لمثله. وما أزال أذكر أنه علق ذات يوم على قصيدة لي بعنوان «على أسوار بابل العصر» نشرت في مجلة «الآداب» البيروتية فجاء تعليقه ليفضح عدم فهمه الرموز التاريخية والتوراتية التي هي مفتاح السر في تلك القصيدة، مما اضطرني لشرحها له على صفحات «الآداب»».

راضي صدوق

«الشرق الأوسط» ـ لندن ١٩٩٠/١٠/٢

الاكتشاف!

«نحن الشيوعيين دائماً كنا نقول إننا لسنا مكيافيليين. كنا نقول إننا نرفض مقولة «الغاية تبرر الواسطة» ولكني بعد أن قمت بمراجعة، وجدت أننا في كثير من المجالات والمراحل التاريخية، ارتكبنا جريمة المكيافيلية.

اميل حبيبي

الحوادث ١٩٩٠/٨/٣١

العملة النادرة

«منذ سنوات، قبل هذه الـ... الأخيرة، ونحن نعاني من هـ... منذ أن انقسمت كتائـ... «فيالق» وأقسا... كتابته من ... والبعض ... والقضايا.. في مصر ويقبض به عملة نادرة، وفي

«صباح الخير» ـ القاهرة ٩٠/٩/٢٧.

أدباء البترول

«تقوم المجلات التي تصدر في البلاد البترولية بدور خطير الآن. فهي تنشر كل ما يصل إليها في البريد من الأدباء والشعراء وأدعياء الأدب والشعر، وبهذا يتوهم من ينشرون فيها انتاجهم الرديء وغير الناضج أنهم قد بلغوا درجة النضج التي تؤهلهم للنشر في المجلات الأدبية العريقة في البلاد غير البترولية».

عبد الوارث حسن فخري

«الهلال» ـ القاهرة ١ ـ ١٩٩٠/٧

اقرع الجرس

«اذهب للتعزية بصديق مات منتحراً أو مقتولاً.. والله اعلم ـ الحظ وجود لافتة صغيرة قرب جرس الباب تقول: اقرع الجرس لأنه على البطارية. اقرعه تتعالى فجأة موسيقى الأغنية الغربية «هابي بيرث داي تو يو» أي سنة حلوة يا جميل الخاصة بأعياد الميلاد. دقيقة كاملة من العزف المرح أدخل خلالها واقبل اقارب الميت الباكين معزية والموسيقى ما تزال تتعالى من الجرس ممتزجة بنواحهم. ما أكاد أجلس حتى تصدح منه موسيقى لحن آخر لبيتهوفن حين رنته معزية أخرى، ويختلط صوت المقرىء ببكاء الأقارب وبطرافة العزف الميكانيكي للجرس المستورد، والخادمة السيريلانكية تحاو... تقدم للمقرىء الأعمى الخا... زجاجة من (البيرة)».

«الحوادث» ...

لنسمع ما قاله علماؤهم في هذا الشأن:

١ - (J. B. Philips) وهو من أشهر علمائهم قال «العادات تنسب هذا الانجيل (انجيل متى) الى الحواري متى، ولكن العلماء اليوم، معظمهم، يرفضون هذا الرأي».

٢ - مانفرد بارثل «قال... وعلى الأقل ١٩ من كتب عهد الجديد لم يكتبها الكتاب التي نسبت اليهم... ونشكك إن كان أي أحد من كتاب العهد الجديد شهد الأحداث التي يرويها في كتابه».

ما هذا!! تدعي التواتر وعلماؤكم لا يستطيعون أن يذكروا لنا كتّاب العهد الجديد فضلاً عن سندها المتواتر! وسأزيدك من الشعر بيتاً، هناك على الأقل ١٥ كتاب، على أقل تقدير، من ٧٣ كتاب في نسخة الكاثوليك أو ٦٦ كتاب من نسخة البروستنت لا يستطيع علماؤكم تحديد كاتبها، وتدعي التواتر!! سبحان الله.

يقول الكاتب إن وسائل نقل القرآن كانت بدائية، ويذكر قول زيد بن ثابت «تتبعت القرآن أجمعه من العسب واللخاف وصدور الرجال» وينسب الراهب تعدد نصوص القرآن الى هذه الوسائل البدائية. أقول وبالله التوفيق.

أولاً: تعدد نصوص القرآن (القراءات السبع) معروفة منذ عهد الرسول صلى الله عليه وسلم والأحاديث الصحيحة كثيرة في هذا الموضوع، فاستنتاجك باطل.

ثانياً: زيد بن ثابت لم يعتمد على النُسخ المكتوبة لاستحداث العلم فزيد رضي الله عنه حافظ للقرآن وكاتب الوحي حضر العرض الأخير للقرآن عند رسول الله صلى الله عليه وسلم. فاعتماده على النسخ المكتوبة كانت بالاضافة الى حفظه وحفظ الصحابة (أي التواتر). وقد قررت غير مرة أن التعويل كان على الحفظ والتلقي قبل كل شيء (أي التواتر)، ولم يكن التعويل على المكتوب وحده. فلا جرم كان في الاعتماد على الحفظ والكتابة معاً، ضماناً للنظام والترتيب.

أما الآثار التي رويتها عن بعض الصحابة والتابعين من كتاب (القرآن المجيد) للشيخ (محمد دروزة). لا أعلم لها أصلاً، ولم أجد كتاب (محمد دروزة) لأرجع اليه.

أوجز ما أردت أن أقوله في هذه المقالة:

١ - المسلم يؤمن بما أنزل على موسى ويسمى التوراة وما أنزل على داود ويسمى الزبور، وما أنزل على عيسى ويسمى بالإنجيل. وهي مختلفة عن العهد القديم والعهد الجديد الموجود بين أيديكم اليوم، كما بينت.

٢ - ليس هناك أي تناقض في القرآن بخصوص عيسى عليه السلام، بل التناقض موجود في كتابكم المقدس.

٣ - أن عيسى عليه السلام ليس له أي ميزة ترفعه عن أولي العزم من الرسل. وعلى العكس فقد صح عن رسول الله أنه قال «أنا سيد ولد آدم ولا فخر».

٤ - لا يوجد أي دليل في القرآن يدل على عدم تحريف العهد الجديد أو القديم. على العكس فهناك آيات كثيرة تدل على التحريف.

٥ - أردتُ إثبات بالدليل القاطع على تناقض كتبهم وعدم تواترها بكلام علمائهم.

٦ - إثبات خطأ الراهب فيما ذهب اليه في قصة جمع عثمان رضي الله عنه للقرآن وفي القراءات السبع.

أخيراً نسأل الله تعالى أن يوفقنا لاتباع صراط الذين أنعم عليهم. وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين. □

AN.NAQID subscription form — **قسيمة اشتراك**

Name: .... الاسم:
Profession: .... المهنة:
Address & post code: .... العنوان مع الرمز البريدي:
Telephone: .... الهاتف:

الناقد

SUBSCRIPTION RATES: — الاشتراكات:

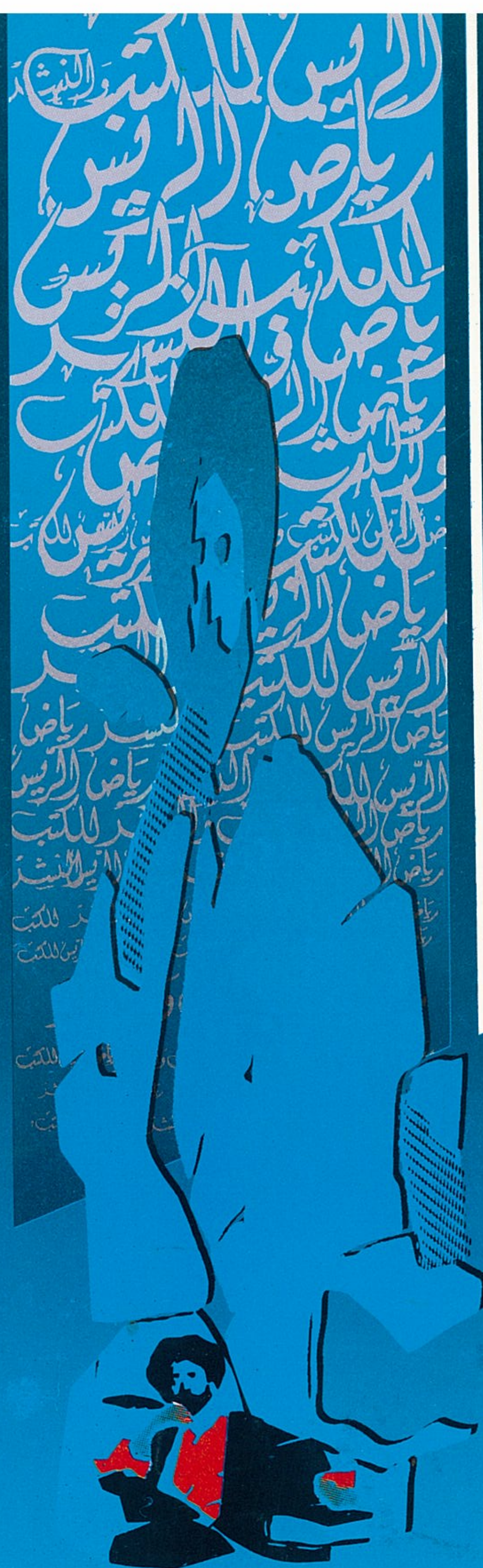
(For individuals, paid in advance)		*(For official institutions)*		للمؤسسات والهيئات	للأفراد	
One year	£50.00	One year	£100.00	١٠٠ جنيه استرليني	٥٠ جنيها استرلينيا	□ لسنة واحدة
Two years	£80.00	Two years	£160.00	١٦٠ جنيها استرلينيا	٨٠ جنيها استرلينيا	□ لسنتين
Three years	£120.00	Three years	£240	٢٤٠ جنيها استرلينيا	١٢٠ جنيها استرلينيا	□ لثلاث سنوات

Enclosed my: — مرفق طيه:
□ Bankers cheque — □ شيك مصرفي خارجي
□ Personal U.K. cheque — □ شيك مسحوب على بنك في بريطانيا
□ My credit card No. with □ Access □ American Express □ Diners Club — □ رقم حسابي لدى

Signature — التوقيع

* الرجاء الكتابة بالانكليزية اذا أمكن * ترسل قيمة الاشتراك مقدماً باسم الناشر وعلى عنوانه

Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 071-245 1905 Fax: 071-235 9305 Telex: 266997 RAYYES G



تقدم دائما
الكتب المثيرة
للجدل.

رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ, Tel: 071-245 1905, Fax 071-235 9305, Telex: 266997 RAYYES G



■ نزار قباني:
مع صديقة...

الناقد

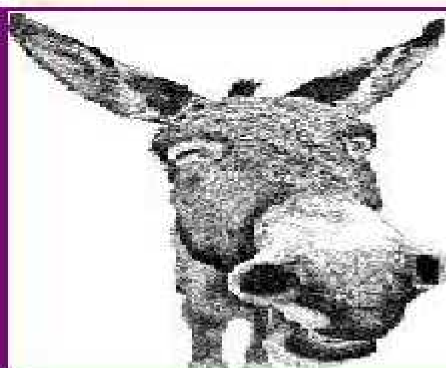
العدد الرابع والثلاثون ■ نيسان/ ابريل ١٩٩١ ■ السنة الثالثة

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

No. 34 ■April 1991 ■ YEAR 3

£ 3.00 in U.K.



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بابداع الكاتب وحرية الكتاب

تصدر عن:

رياض الريّس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd.

LONDON
56 Knightsbridge
London SWIX 7NJ
Tel: 071 - 245 1905 - Fax: 071 - 235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

CYPRUS
SUITE 140 B- IRIS HOUSE - KANIKA
ENAERIOS COMPLEX - JOHN KENNEDY
STREET - P.O.BOX: 7038- LIMASSOL
TEL: (05) 346624 - (05) 346625
TELEX: 3564 RAYYES CY. - FAX: (05) 346626

لبنان
الصنائع ـ بناية الأونيون
ص.ب. : ١١٣/٥٧٩٦ ـ بيروت ـ لبنان
تلفون: ٨٦٣٥٧٥ ـ ٣٧١٤٦٠ ـ ٣٥٢٣٨٦
فاكس: ٥١٥٨٤٥ ـ ٩ (٣٥٧)
تلكس: الايد ٢٢٧٢٢ لبنان

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس

المدير المسؤول
عبد الغني مروة

الاخراج الفني:
حسين فتوني





الرسوم

الغلاف بريشة الفنان محمود الزيباوي (لبنان)
نذير نبعة، منصور الهبر، حسام السكري، زهير غانم، طلال معلا، محمد شمس الدين، هيثم بعجانو هيشون.

■

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألّا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألّا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة. ولا تقبل المادة ما لم تكن الأصل وليس صورة عنه.

■

لا تعنى المجلة بنشر النصوص المترجمة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه.

■

لا تدفع «الناقد» مكافأة عن المواد التي تنشرها، وهي محصورة بالكتّاب الذين تكلفهم رسمياً. وتقدم «الناقد» اشتراكاً مجانياً لسنة لكل كاتب تنشر له.

■

جميع الحقوق محفوظة لـ «الناقد» ١٩٩١. النشر والاقتباس يتمان بإذن خاص.

■

جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة.

■

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review in Arabic

Edited by:
Riad N. El-Rayyes

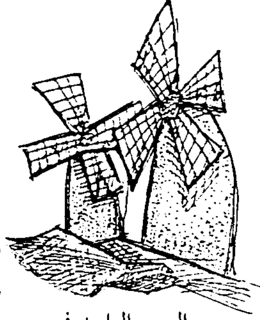
Executive Director:
Abdul Ghani Mroueh

© AN-NAQID 1991

ثمن النسخة: لبنان ١٠٠٠ ليرة، سورية ٥٠ ليرة، الاردن ٥٠٠ ، ١ دينار، العراق ٥٠٠ ، ١ دينار، الكويت ٥٠٠ ، ١ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ٥٠٠ ، ١ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٣٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٣ دينار

United States $8, Cyprus £C2, Greece DR1000, France F30, West Germany DM9, Italy L8000, Switzerland SF15, United Kingdom £3, Canada $C8, Belgium BF200, Netherlands FL15, Austria Sch100

الأرض خراب، والرجال جوف، والمشاعل مطفأة!



■ منذ سقوط غرناطة والزمان العربي لم يقهر بمثل شراسة اليوم. ومنذ ضياع الأندلس ليس في التاريخ العربي شتات مثل شتات اليوم. ومنذ ٢ آب (اغسطس) ١٩٩٠ والكلام العربي بيداء قاحلة. لذلك اسمحوا لي أن أكتب إليكم بلغة منقرضة، لغة الوطن العربي الواحد في عصر الظلمات الجديد.

وسعوا صدوركم.

واسمحوا لي بلغة سقطت من التداول منذ أكثر من ربع قرن. لغة لم يعد هناك قاموس يحتويها. افتحوا «لسان العرب» أو «محيط المحيط» أو «المنجد» أو «المورد» أو أي قاموس تختارون وفتشوا عن مفردة واحدة من مفرداتي فيها. لغة أحيلت إلى متاحف التاريخ وعلماء الآثار. بالكاد تدرّس اليوم في مدرسة من مدارس الوطن العربي، من محيطه إلى خليجه. أقلت الوطن العربي؟ ألم أقل لكم إنها لغة منقرضة. أين تجد في قواميس اليوم تعريفاً للوطن وتعريفاً للعربي؟ أنا لم أعد أعرف مرجعاً تتداول فيه اليوم هاتان الكلمتان.

وسعوا صدوركم أكثر واغفروا لي ان حدثتكم بلغة لم تعد متداولة اليوم لا في أوساط الحكام ولا في أوساط الشعوب. لغة القومية الواحدة، ولغة الانتماء إلى وطن واحد ومصير واحد وعروبة واحدة. لغة غابت أو انزوت من أقلام المثقفين والنخبة. لغة التاريخ الواحد والثقافة الواحدة. لغة الحوار الحر ولغة الديموقراطية والتعددية. لغة الاختلاف ولغة التسامح. لغة المنبر العريض لا لغة الرأي الواحد المُنْزَل. لغة لم تعد تفهم معناها الشعوب العربية (وهل أجسر اليوم أن أقول شعباً عربياً واحداً). لغة أسقطها الحكام، منذ وقت طويل، من التداول.

وسعوا صدوركم.

في لغة التصريح لا في لغة التلميح، كنا نحذّر في «الناقد» ـ منذ أن صدرت لتكون الصوت الطليعي والمنبر الديموقراطي لكل ما هو أصيل وجديد وخيّر في القَدَر العربي ـ من الوقوع في عصر الظلمات الجديد، ونحن نخوض في كل ما نشر فيها حرباً عبثية ضد طواحين هواء النيو ـ جاهلية. وكان هناك دائماً حياة لمن نادينا. لكن المحظور قد وقع والكارثة حلت والسد انهار وحلم النهضة العربية قد وئد. وضاعت الأماني ـ كل الأماني ـ في متاهات الرمال العربية، حيث لم يعد هناك آثار لأقدام أمجاد مرت من هنا. وأصبح الوطن مسيّجاً بالغزاة، مزروعاً في عراء الذل، نائياً من وهج الفضيحة. وإذا بالقلب قد انكسر، ورايات الهزيمة ـ ونحن نحسبها نصراً ـ قد رفعت. وإذا بالنكبات خبر عادي، قد رُوِّضنا عليه، معتبرين أن ما سيلحق هو أسوأ مما تقدم. ورضينا بالهوان كما لم يرض أحد به.

أهذه كربلاء جديدة أم عاشوراء متحركة؟ لا. إنه الجرح الذي لن يلتئم والكسر الذي لن يُجْبَر. بل هي النار التي ستحرق كل أرضنا الخراب ورجالنا الجوف، فتطوي كل سفننا أشرعة التفاؤل وتحطم صواريها وهي تبحر في يم مظلم جديد، من دون أن يكون حتى الشيطان بديلاً.

وسعوا صدوركم.

في لغة التعصب من الممكن أن نرفع أيادينا ونَتّهم. أشهر عجاف ثمانية مرت، وسيف الاتهام مشهر في وجه كل مَنْ خط حرفاً في هذه الأزمة ـ العاصفة. وإذا بنا كلنا متهمون بلغة الصوت العالي وبلغة الهمس معاً. واحتار الكثيرون منا وتساءلوا: باتجاه أي قبلة نصلي؟ فلقد تعددت الآلهة وكثرت الفتاوى وازداد الخلاف في فقه هذه المرحلة حول عدد الملائكة بينما العدو يدك أسوارنا. ولم يعد «الاستعمار الجديد» مقولة ترفعها أحزاب معينة ولا شعاراً تندد به تظاهرة في شارع عربي. لقد أصبح الاستعمار استعماراً حقيقياً وواقعاً ملموساً. كل ذلك دون أن نرفع صوتاً واحداً تساؤلاً، إن لم يكن احتجاجاً، ودون أن نحمل سوطاً واحداً في وجه الغزاة الجدد.

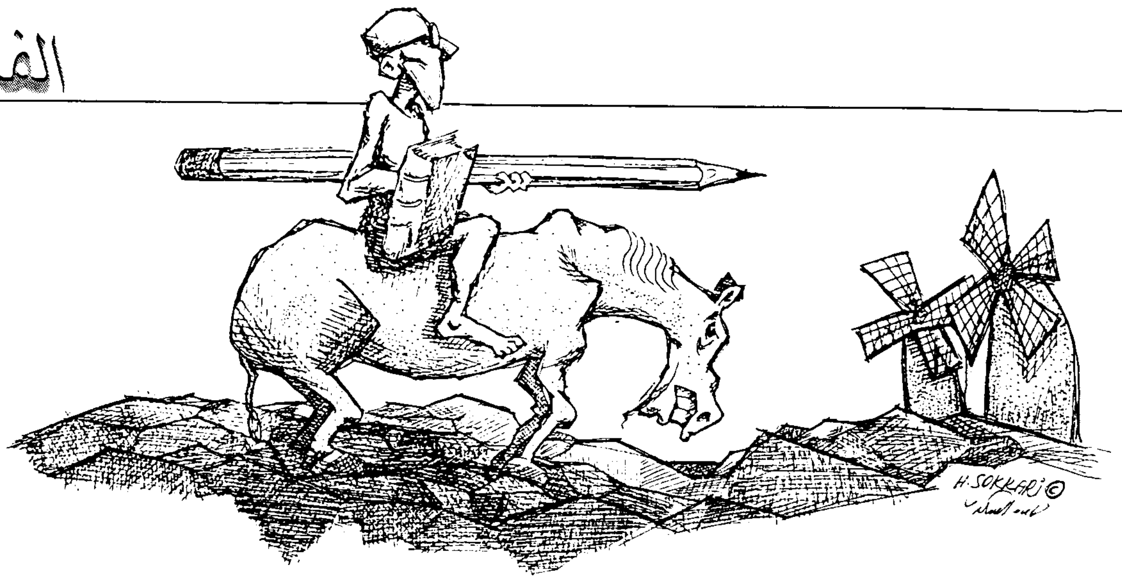
سؤال وحيد يعلو على كل سؤال: ما هذا المأزق؟ وإذا بجواب يتيم: أي مأزق؟ هل فعلاً هناك مأزق؟ بل عن أي مأزق نتحدث. هل هو مأزق جديد؟ مأزق مَنْ؟ مأزق السلطة أم مأزق الشعوب؟ مأزق الكتّاب والمثقفين أم مأزق الناس العاديين؟ مأزق مفتعل أم مأزق حقيقي؟ سؤال وراء سؤال وراء سؤال. وإذا بالصمت القاتل هو الجواب، ونحن نتهرب باللف والدوران حول الكارثة التي وقعت وكأنها بقعة زيت نزيلها بالمنظفات المستوردة. ويسقط هذا السؤال التاريخي في مستنقع الجبن.

قبل الحديث عن المأزق هناك حديث عن الوطن.

أي وطن؟ الوطن المعارض لغزو الكويت الذي وجد نفسه مجبراً على الترحيب بالسيطرة الأميركية على المستقبل العربي؟

أم الوطن المؤيد لإلغاء دولة عربية الذي وجد نفسه معارضاً للوجود الأميركي على أرضه، فاتحاً الباب أمام صراعات حدود وحروب، سيكون هو أول ضحاياها؟ أم يا ترى هناك «وطن ثالث»، قد يتجلى من جديد في الصراع العربي ـ العربي على جثة الوحدة العربية والفكر القومي العربي، مقحماً نفسه في متاهات

الفترة الحرجة



أسباب الكارثة الاقتصادية ومسوغات البراهين التاريخية والجغرافية، والمحمول على لاهوت فكري، يترسم بداهات لدى أمة تتكلم لغة واحدة وتتماسك في تاريخ واحد له شموليته، وحضارة عربية لها اسلام واحد أيضاً.

هل يمكن لهذا «الوطن الثالث» أن يكون له موقف وسط التقاطعات التي حددت بصرامة موقف الوطنين الأولين؟

هل يمكن لـ «الوطن الثالث» هذا أن يحفظ للمواطن انسانيته وحريته وخياراته المتعددة، بقدر ما يحفظ للمثقف ثقافته بجوهرها الديموقراطي وميولها الابداعية، والتي ترى في التطور الطبيعي للتاريخ مسرحاً لكينونتها ونموها، وفي التطور الاجتماعي اطاراً لهذا النمو، لا نجاة منه؟

هل يمكن لـ «الوطن الثالث» هذا أن يقيم على أنقاض تصفية المشروع القومي العربي في العالم، آلية ما، تمنع مصادرة المستقبل العربي، برسم صورة جديدة للتطور القومي، مغايرة وبديلة للصورة التي يعدّها لنا العالم الأميركي اليوم؟

وسعوا صدوركم.

من بين مفردات اللغة المنقرضة سؤال يضاف إلى هجمة هذه الأسئلة كلها: هل سيكون للعرب كأمة ذات ثقافة صادرة عن حضارة عريقة أي مكان بارز في هذا «الوطن الثالث» - الذي هو وطنهم بأي تعريف شئنا؟ وكيف ستكون استجابة عرب «الوطن الثالث» للتحدي المطروح أمامهم والدنيا على أبواب القرن الواحد والعشرين؟ هل لديهم الرغبة أولاً، ومن ثم القدرة، أن يكونوا مركزاً بين المراكز التي ستتبوأ العالم الجديد الذي تُعد خرائطه وخططه في أروقة السلطة في واشنطن ولندن وباريس وموسكو؟

لنفترض - بتفاؤل لا نملكه - أن عرب التسعينات تحولوا من التفتت إلى التماسك، ومن البعثرة إلى الاجتماع، ومن اللاهدف - وهي مجموعة أهداف متعارضة ومتهالكة - إلى الهدف الجامع. ترى ما هي الصيغة التي سيبلور الاجماع عليها، طريقاً لها؟

أسئلة تقلق،

لكن لنفترض أيضاً أن هذا القلق المضني قد نشّط عقل الأمة المترهل وحرك جموده وأحيا خلاياه الميتة، فإذا بطبقاتها المثقفة ونخباتها الصانعة للإبداع، تهدر بتعابيدها المنطوقة والمكتوبة، دعوات إلى الفعل. لكن أي فعل، والمشهد العربي اليوم هو مشهد زوال، أكثر مما هو مشهد حضور، والفعالية العربية اليوم هي فعالية التبدد أكثر مما هي فعالية النسج.

ويسقط السؤال مجدداً.

لماذا؟

لأن السلطات العربية (وهي المؤسسات المتعددة للأنظمة العربية) لا النظام السياسي وحده لم تكن في حال من التخبط، كما هي عليه اليوم. ومسالكها نحو خياراتها، لم تكن ضيقة ومحدودة كما هي عليه اليوم. والنخب العربية الفكرية والثقافية، لم تكن بمثل هذا التمزق والضياع، في اقاماتها وهجراتها، كما هي عليه اليوم. والمثقفون الذين ينقصهم الوحي الطالع من مناخات تخلق لهم الدفع والحيوية، ليحددوا أهدافهم، ما زالوا نياماً في كهف السلطة وظلال انقساماتها. وإذا بالنخب العربية المثقفة - بمجمل أطرها وأوسعها - هامشية الحياة، تدب فيها الصوت، فلا يعود له صدى. نخب فقدت بفعل الهزائم المتكررة لفكرها كل يقين، وتفشى فيها اليأس، بعد أن بحّت أوتار صوتها وترهل جسدها.

لكن هناك الجماهير العربية - الناس العاديون - الذين هم يقيناً الأقل تأثراً بالترنح العام للأمة، والأكثر تماسكاً من المثقف العربي الذي استشرى الاحباط به - الغارق في وحل الهزيمة التي ساهم بصنعها. هذه الجماهير، على امتثالها البادي اليوم، هي في حالة تململ ومخاض، لا يقابلها أسفاً في النخب المثقفة اليوم، مفكر أو مبدع يلتقط عناصر الخطاب المستقبلي. وهنا يكمن تحدي «الوطن الثالث» في عقد التسعينات. وهو عقد موت مشهد الماضي وولادة مشهد المستقبل.

وسعوا صدوركم.

ان الأسئلة التاريخية الجوهرية، أينما سقطت، لا تندثر. خاصة إذا كانت قادرة على التحريض على ثقافة عربية جديدة لها صلة مباشرة بفكر جماهير الناس العاديين. هذا التحريض الذي يجب أن يخلق ثقافة تجاري العصر وتسهم في معناها الحضاري بكل مجالاته. ثقافة نور وضياء، بما يعنيه هذا النور من احتراق للمُشعِل، وما يعنيه هذا الضياء للمضيء من تضحية. فتكون على الأقل نداً لقوى الظلام الشرسة التي تغالب هذه الأمة - وما زالت تقهرها.

وسعوا صدوركم.

فالأرض خراب، والرجال جوف، والمشاعل العربية مطفأة. □

رياض نجيب الريس

الخليج العربي: عودة الاستعمار؟

رياض نجيب الريس

■ بعد غزو العراق للكويت في آب (اغسطس) ١٩٩٠، ووصول القوات الأميركية والأجنبية إلى الجزيرة العربية في الصيف الماضي، اتصل بي عدد من الأصدقاء يقولون إن مقالاً من مقالاتي عن الخليج العربي والذي سبق أن نشرته في مجلة «المستقبل» الباريسية المحتجبة قبل حوالي ١٢ سنة، تتداول وتوزع على نطاق واسع في أوساط جامعية ودينية في المملكة العربية السعودية وبعض دول الخليج.

وقد ازداد الاهتمام بهذا المقال عندما بدأت تشير إليه الصحف العربية بشكل أو بآخر، ومن بينها مجلة «الكفاح العربي»، التي خصص رئيس تحريرها افتتاحيته لهذا الموضوع. (العدد: ٦٥٣ ـ ٤/٢/١٩٩١).

وقد استغربت في البدء هذا الأمر، لأنني نسيت المقال وقد مر عليه أكثر من عقد من الزمن. إلى أن جاءتني في البريد نسخة منه، قبل أن أعثر عليه بين أوراقي. ولما قرأت المقال من جديد أدركت سبب هذا الاهتمام المفاجىء. فالمقال في الدرجة الأولى، توقع كل ما يحدث اليوم في الجزيرة العربية، بقدر ما فضح ابعاد المؤامرة وأدانها. وقد أعادت لي هذه البادرة الثقة بالقارىء العربي، كما أكدت لي أن ليس في الأمر نبوءة. بل لعله قراءة جيدة للأحداث والتاريخ في عصر عربي ليس عندنا فيه مَنْ يقرأ ـ إلا متأخراً.

وسط الاهتمام بهذا المقال ـ أو ربما رداً عليه ـ طلع عبد الله الجفري، وهو صحافي سعودي يكتب مسطحات يومية في عدد من الصحف السعودية الصادرة في المملكة وخارجها، بتعليق في جريدة «عكاظ» السعودية في أيلول (سبتمبر) ١٩٩٠. هذا نصه الحرفي:

*

«رياض نجيب الريس»: الصحافي الذي كان (يُفاخر) بتخصصه في شئون الخليج.. تحليلاً، وتنظيراً، وحوارات، ورحلات لا تتوقف!!

والذي كان يسوق تجارته، وبضاعته.. وأنشأ دار نشر من معونات أقطار الخليج له ليحوّلها إلى «دار نشر» مناهضة، تَدّعي التقدمية، وتُجاهر باليسارية.. وتُعرّض بدول الخليج...

هذا «الشخص».. أين هو من مأساة الخليج اليوم. في قمة المحنة؟!!

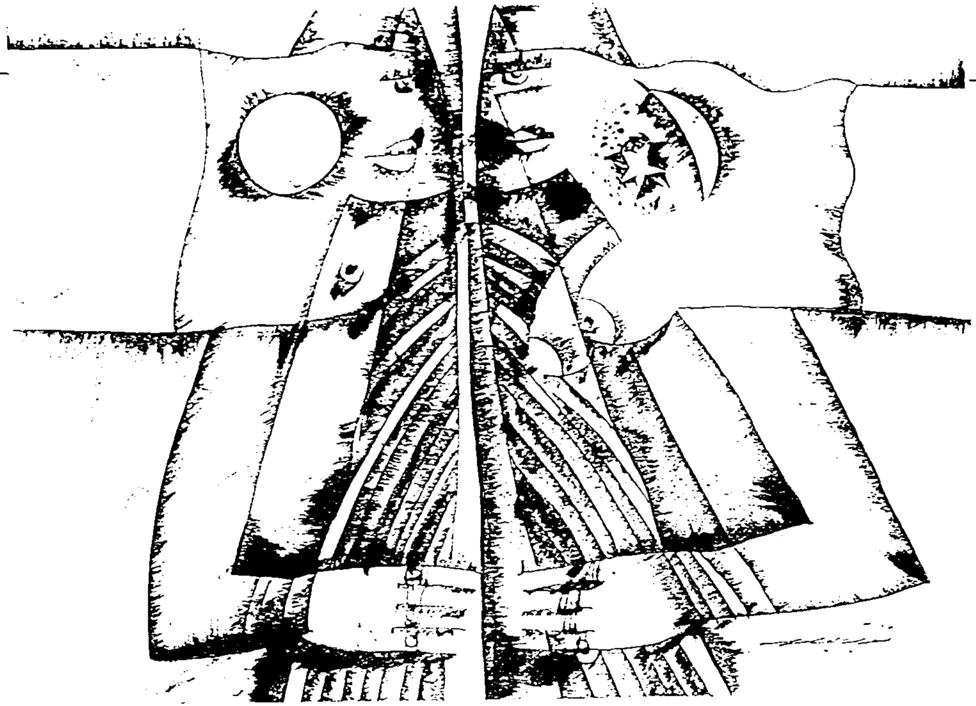
إن «انسان» الخليج العربي.. لم يعد يرضى بالمراوغين، والذين لهم جلد قنفذ!!».

*

وقد رأيت أن أحسن رد على هذا الكلام، هو أن أعيد نشر هذا المقال في «الناقد»، خاصة وسط أحداث الخليج العاصفة ومضاعفاتها التاريخية وتحولاتها العالمية. لا تعميماً للفائدة فقط، بل تأكيداً أن هناك مَنْ يكتب بقدر أن هناك مَنْ يقرأ. هذا ولا يفوتني أن أذكّر الجفري وأمثاله من الذين لا يقرأون، بكتابي: «الخليج العربي ورياح التغير»(*)، الصادر عام ١٩٨٧، والذي توقّع أيضاً كل المتغيرات الحاصلة اليوم على أرض الجزيرة العربية، بما في ذلك غزو العراق للكويت.

ولعل هذا المقال، والكتاب معاً، يؤكدان له أين موقفي اليوم من مأساة الخليج ومحنته، مما يثبت مدى اختصاصي وتقدميتي، بقدر ما يكرّس جهله وأميته. □

(*) «الخليج العربي ورياح التغيير». دراسة في مستقبل القومية العربية والوحدة والديموقراطية. رياض الريس للكتب والنشر. لندن، ١٩٨٧. يطلب من الناشر. السعر: ٦ جنيهات استرلينية بما في ذلك أجور البريد.



■ سأحتفظ باسم المكان وباسم الشخص في ملف الذكريات. المكان كيلا أسيء إلى ضيافته. الشخص حتى احتفظ بتعهدي أن لا أبوح باسمه. ليس مهماً أين ومَنْ وكيف. المهم أن الكلام الذي قيل كلام خطير وأنه يمثل قطاعاً كبيراً من عقلية الغربيين هذه الأيام ـ أيام الغنى العربي الفاحش وأزمة الطاقة العالمية المستفحلة.

*

● المكان: بلد خليجي غني بالنفط.
● الزمان: تموز ١٩٧٩.
● الأشخاص: ديبلوماسي بريطاني سابق وصحافي عربي.
● المشهد: فندق حديث في الصحراء.

*

كان المبنى قديماً متداعياً وسط مدينة حديثة نمت بين الرمال، تحيط به أسوار طينية ذات أبراج يقف عليها الحمام، تصعد إليه بدرج لولبي طويل بني حديثاً. في الداخل النوافذ الخشبية المستطيلة تحاول أن تعزل الحر اللافح الآتي من الخارج، والمراوح الكبيرة تتدلى من السقف العالي في عصر المكيفات. كل شيء يوحي أن التاريخ يسكن هذا المكان. وبالفعل فقد أصبح هذا المكان مركزاً للتوثيق والأبحاث والدراسات. وكأن المشهد قد أعد اعداداً يتفق مع مجريات الأحداث.

كنت أزور صديقاً هناك، عندما دخل علينا رجل طويل أنيق أشيب ذو قوام عسكري وملامح أوروبية ووقار سلطوي، وسأل الصديق بلهجة عربية فصحى لا أثر للحن فيها عن معنى من معاني الكلمات الخليجية المتداولة، وعما إذا كانت تعني مكاناً جغرافياً في الصحراء أم صفة من الصفات. وشعرت، وأنا أتطلع بالرجل وهو يحدث صديقي، وكأنني رأيته من قبل. بدا الوجه أليفاً والملامح معروفة والوقار طبيعياً. وخلت أن صورته نشرت في جريدة ما.

وأثار منظر الرجل وسؤاله فضولي، فسألت الصديق الذي كنت عنده عن هويته. فقال لي: «ألم تعرفه؟ إنه السير (وذكر اسمه) أحد أشهر شخصيات الخليج. لقد كان حاكماً عاماً لعدة بلدان ابان الاستعمار البريطاني ومعتمداً في الخليج ثم مقيماً ثم سفيراً بعد الاستقلال. واليوم تقاعد. إلا أنه يزورنا بين وقت وآخر حيث يعد حالياً كتاباً عن المنطقة». وفجأة لمع في ذاكرتي أنني تعرفت عليه من قبل، واننا تقابلنا قبل حوالى عشر سنوات عندما كانت بريطانيا تحكم الخليج والجنوب العربي، وعندما كان حاكماً عاماً لدولة لها صولجانها ونفوذها وجيشها وسياسيوها في كل مكان في العالم. يوم كانت كلمته هي القانون ويوم كان الناس يقفون على بابه يطلبون لقاءه ـ ومعه الاذن بالمغفرة.

وغادرت مكتب الصديق في ذلك المبنى القديم وعدت إلى فندقي. وفي المساء حين يبدأ الفراغ الطاحن في الصحراء يأكل من يومنا وأعصابنا وتفعل دورته اليومية الكاملة فعلها، جلست كعادتي في بهو الفندق أقرأ الصحف عندما دخل الرجل الأوروبي الملامح، العربي النطق، الذي كنت قد رأيته هذا الصباح. تطلع حوله لثوان معدودة وكأنه ينتظر أحداً ثم جلس إلى طاولة بجانبي وسحب كتاباً صغيراً من جيبه بعد أن طلب شراباً. بعد دقائق، وكان قد وصل الشراب، التفت إليّ وكأنه أدرك أننا التقينا من قبل، فبادرني بالتحية. رددت التحية وقلت له:

ـ ألست انت السير (وذكرت اسمه)؟

ـ قال: بلى.

قلت له: «أنا فلان. لعلك تذكر أننا التقينا قبل أكثر من عشر سنوات في (وذكرت اسم البلد) وقد نلت منك حديثاً صحافياً يوم كانت الاضطرابات تعم حاكميتك ويوم كانت بلادك تحارب الوطنيين ويوم كانت حرب الاستقلال في مستعمرتك السابقة حديث الوطن العربي وحديث بريطانيا معاً».

وبالفعل تذكر الرجل الذي يقف على مشارف السبعين وأخذ هو يذكرني بمن حضر الحديث وبأسماء وزراء ومسؤولي تلك الفترة ويسألني عن أخبارهم ومن مات منهم ومن ظل حياً. وإذا بذلك الرجل قد استعاد فجأة حيويته وطفق معها سيل الذكريات.

ونمت بيننا ألفة ليلية لا يعرف معناها إلا من عرف معنى الانتظار في فنادق الخليج، بحثاً عن موعد أو خبر أو قصة، يصارع فيه الضجر. ولا بد لي من الاعتراف من أنني شغفت بهذا الديبلوماسي البريطاني السابق وذكرياته ومعرفته برجال وتاريخ وعادات هذه

«من الممكن خلق قضية تبرر عودة الاستعمار كوسيلة لتحقيق استقرار العالم»

المنطقة. وصرنا نتبادل ليلياً التعليقات والأخبار والأحاديث كما نتبادل الصحف والكتب. وكان مؤتمر «أوبيك» الأخير قد أقر ذلك اليوم زيادة أسعار النفط، وأخذت الصحف الأوروبية والأميركية تتناقل أخبار أزمة الطاقة في العالم وتعلق عليها وتشير إليها كيفما شاءت.

تطلع الديبلوماسي البريطاني العجوز إلى أكوام الصحف التي كنت غارقاً فيها، وسألني: «ماذا تقرأ». قلت له: «أخبار الأزمة العربية ـ الكندية وعن غباء جو كلارك رئيس وزراء كندا الجديد وتصريحاته بنقل السفارة الكندية من تل أبيب إلى القدس وردود فعل العالم العربي عليها».

هكذا بدأ الحديث.

*

رفع العجوز البريطاني نظارتيه واستراح على كرسيه وقال لي: «هل تلاحظ أن الرأي العام الغربي قد بدأ تحولاً أساسياً وجذرياً نحو اليمين. لقد عادت حكومة المحافظين برئاسة مارغريت تاتشر إلى الحكم في بريطانيا وبعقلية تدعو إلى التغيير الجذري. وتبع ذلك تغيير في حكومة كندا وسبق ذلك تغييرات مماثلة في حكومات استراليا ونيوزيلندا. واليوم يتحدثون عن عودة رونالد ريغان، أكثر السياسيين الأميركيين محافظة ورجعية، إلى حلبة السياسة الأميركية إلى درجة أن بعضهم يعتقد ويعمل ليكون رئيس جمهورية الولايات المتحدة المقبل. كذلك فرانز جوزف شتراوس، الأكثر رجعية ومحافظة في ألمانيا من ريغان في أميركا، والمرشح ليكون مستشار ألمانيا الغربية القادم. كل هذه مؤشرات حقيقية أن الرأي العام في الغرب قد بدأ يتجه اتجاهاً لا يقبل الشك نحو اليمين. وهذا أمر خطير على العرب أن يعوه».

قلت للديبلوماسي العجوز: «ماذا يعني العرب إذا طار جيمس كالاهان وجاءت مارغريت تاتشر، أو سقط كارتر وفاز ريغان، أو خسر شميت وربح شتراوس، أو فشل ترودو ونجح كلارك؟».

ابتسم الثعلب البريطاني وقال: «هذه هي المشكلة التي لم يستوعبها العرب حتى الآن. هناك من يظن أن الاتجاهات اليمينية في الدول الغربية ما هي إلا تعبير عن ردة فعل الرأي العام تجاه غلاء المعيشة أو ارتفاع الضرائب أو الخدمات الاجتماعية أو نقابات العمال. لا. إنها نهاية لعقدة الذنب لدى البورجوازية الغربية تجاه التطبيق الاشتراكي للأحلام الطوباوية وشعور جديد بالثقة لدى الرأسمالية».

□ «ولكن ماذا يضير العرب من كل هذا، خاصة وأن الدول العربية الغنية لا تطبق الاشتراكية لا حلماً ولا تطبيقاً. وعودة الثقة بالرأسمالية أمر يرحبون به». سألت سؤالي للديبلوماسي البريطاني وخامرني الشعور بأنني أفحمته.

ـ ابتسم محدثي من جديد وقال: «لا. لا. لا. إن نجاح اليمين هذا يعني أيضاً اتجاهاً متصلباً نحو القضايا الخارجية بعيداً عن القيم التقدمية. إنها عودة إلى تفكير القرن التاسع عشر الاقتصادي في التطبيق الرأسمالي في الداخل والبحث عن أسواق في الخارج والسيطرة عليها واحتكارها. إن هذا التفكير ذاته هو الذي قاد في القرن التاسع عشر إلى الاستعمار وديبلوماسية البوارج والمدافع وسياسة الأمر الواقع. إن الهرب من أعباء الدعاية التقدمية التي تدعي أن على القوي أن يساعد الضعيف في الداخل ـ أي أن تعيل الدولة الفرد الذي يعمل والذي لا يعمل ـ ستدفع أيضاً الرأي العام الغربي إلى التخلص من الأوهام ومن القيود الأخلاقية التي كانت تحدد سلوكه تجاه الدول الأخرى. إن تحدي النفط العربي يعطيهم هذه الفرصة. هذا ما يضير العرب إذا نجح هذا الاتجاه بالسيطرة على مقدرات الأمور في الغرب».

«دعني أسألك ـ تابع محدثي كلامه ـ لماذا على المواطن الغربي، وبالذات سائق السيارة المنتظر عند محطة البنزين، أن يتحمل على مضض وبصمت التهديد اليومي الدائم لطريقة حياته ومعيشته، المتوقفة على مزاج عدد من الشيوخ العرب وآيات الله الايرانيين؟ بل أي حق أخلاقي للدول المصدرة للنفط، والتي لم يكن لها أي دور على الاطلاق في اكتشاف هذا الذهب السائل، يسمح لها بأن تلعب بمصير الحضارة الغربية كلها؟ أليس من الممكن خلق قضية فيها كل مواصفات الاقناع ولياقة المنطق وقوة حجة الاقتصاد وتبريرات السياسة تدعو الغرب إلى إعادة استعمار هذه المنطقة التي هي بمثابة حبل الوريد لكل مصالح العالم الغربي. بل أضيف أكثر فأقول، أليس هناك التزام بضرورة عودة الاستعمار كوسيلة وحيدة لتحقيق استقرار العالم».

وجد الحاكم والمقيم والمعتمد والسفير البريطاني السابق أن سؤاله الاستفزازي قد فتح أذني للاستماع بكثير من الدهشة كما فتح شهيته للكلام بكثير من الخبث. ضحك محاولاً التخفيف من حدة السؤال وقال: «لقد أردت أن أسألك هذا السؤال بالذات لأقول لك بأن هذا ما يسأله كل مواطن أوروبي وأميركي عندما يأخذ صحيفته عند كل صباح. إنما الأخطر من ذلك أن الجواب لم يعد كما تتوقع. لقد أصبح شيئاً آخراً. لقد أصبح شيئاً خطيراً. إن هناك في الغرب من يدعو جدياً إلى اعادة استعمار بلدان منابع النفط، وتحديداً بلدان الخليج العربي. حتى ان هناك من يعتقد أيضاً أن الاتحاد السوفياتي الذي يخاف، لأسبابه الخاصة فورة الاسلام عند حدوده الجنوبية، سيرحب بخطوة غربية كهذه».

*

عبّ محدثي بقايا الشراب الذي في كأسه وتابع حديثه قائلاً: «أعترف أن ليس من السهل الاجابة على هذه الأسئلة. ولكن من الممكن القول إن احتمالات عودة الاستعمار قد أصبحت مفتوحة وأن هذه الاحتمالات لن تلقى معارضة أخلاقية أو مبدئية كما كان يمكن أن تلقى قبل ثلاث أو أربع سنوات. لأن كثيراً من التحفظات الأخلاقية والمبدئية للاستعمار الغربي قد زالت عندما بدت على خطأ. فجلاء الأستعمار عن افريقيا وآسيا لم يقد إلى الرخاء والحرية، بل قاد إلى مزيد من الفقر والتخلف ومزيد من القهر والاضطهاد. لقد نشأت بعد الاستقلال أشكال جديدة من العبودية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية. حتى ان غلاة المعارضين للتدخل الأميركي في فيتنام، أدركوا بعد انسحابها أن نتائج خروج أميركا من فيتنام كانت أسوأ بكثير مما لو ظلت هناك».

سكت محدثي قليلاً، ومن دون أن يتطلع إليّ، واسترسل قائلاً: «إن تاريخ العداء للاستعمار في الغرب، وخاصة في الأوساط الأوروبية والأميركية المثقفة والتقدمية الأفكار واليسارية الميول، كان قائماً على إعطاء الافريقيين والآسيويين حق الاستقلال ومنع

«سيعيد الغرب احتلال دول الخليج العربي ومنابع النفط ولن يعترض الاتحاد السوفياتي على ذلك»

الأوروبيين الرعناء من استغلال هذه الشعوب الضعيفة الطيبة طمعاً بخيراتهم وثرواتهم. إلا أن هذه النظرية لدى المثقفين والتقدميين الأوروبيين قد سقطت فكرياً وعملياً كما سقطت نظرة دولة العدالة الاجتماعية والمساواة في الداخل. إن أهمية تحدي النفط أنه بلور خيبة الأمل المتراكمة في الشؤون الخارجية وأدخلها إلى كل بيت، فأصبحت متساوية لدى الفرد العادي الأوروبي والأميركي لمشاكله الضرائبية والحياتية والاجتماعية. وانطلاقاً من هذا الشعور لم يعد يساوي ويقارن دول النفط العربية بالدول الحديثة الاستقلال الفقيرة التي تحتاج إلى حماية من البعبع الغربي الذي يريد ابتلاعها. بل تعزز لديه الشعور كمستهلك غربي بأنه هو المُسْتَغَلْ اما المستغِل فهو المنتج العربي».

«هنا تفرض المقارنة نفسها مع الوضع الداخلي ـ أردف محدثي يقول ـ حيث كان الضمير التقدمي الأوربي يقف إلى جانب العامل الذي يُستغل مؤيداً الحق البروليتاري ومتعاطفاً معه. وبعد ربع قرن من هذا الشعور وجد هذا الضمير التقدمي الأوروبي متناقضاً مع نفسه في وجه العامل والطبقة العمالية البروليتارية التي تستعمل سلاح الاضراب للحد من حريته وبغير وجه حق في نظره. فإذا هو المُعتدى عليه لا المعتدي.

«صحيح أن هذا الضمير ـ أو هذه الطبقة التقدمية ـ ليس عندها حلول لتقليص قوة نقابات العمال، كذلك ليس عندها حلول لتقليص أو للحد من نفوذ دول النفط. لكن في كلا الحالتين، المشكلة أصبحت مشكلة حلول عملية لا مشكلة مواقف أو روادع أخلاقية أو مبدئية. بكلمات أخرى: إذا أراد الغرب أن يحتل من جديد دول الخليج العربي أو يقيم قواعد عسكرية أو استعمارية في الجزيرة العربية، فلن يصيح الرأي العام الغربي بأعلى صوته منبهاً أو معارضاً أو محذراً صيحته المعادية للاستعمار. إن صيحة الغرب المعادية للاستعمار التي أطلقها ابان أزمة السويس عام ١٩٥٦، لن تخرج عن بضع حناجر اليوم، ومن دون أي تأنيب للضمير الأوروبي أو الأميركي أو شعور بالذنب».

*

طلب الديبلوماسي البريطاني المتقاعد كأساً آخر، وكأن شهيته قد انفتحت للحديث واستمر في حديثه من دون أن يسمح لي بالاستفسار أو التدخل وكأنه يريد أن يلقي علي أطروحته بكاملها قبل أن يسمح بالأسئلة والأجوبة.

قال: «لقد يسرت نتائج الانتخابات الأخيرة واتجاهاتها اليمينية فرصاً لزعماء الغرب للقيام بأدوار تاريخية. لقد أيقظت أزمة النفط لدى رجل الشارع العادي الاحساس بالعجز والعقم لدى زعمائه. وأدرك أن الحرية ليست وحدها القضية التي تستحق أن يحارب من أجلها. إن المواد الأولية والمواد الخام والطاقة هي قضايا بأهمية الحرية التي يستحق المرء أن يموت من أجلها. إن استعماريي القرن التاسع عشر كانوا على حق بينما كان كل الاقتصاديين على خطأ. لذلك فإن الاتكال على الحصول على المواد الأولية والطاقة لا يمكن أن يترك للحسابات التجارية وأسواق العرض والطلب وتقلبات أسعار العملة».

«قد تقول لي يا صاحبي إن الظروف الدولية المعاصرة غير مؤاتية لفكرة العودة إلى الاستعمار. وإنها فكرة غير عملية وصالحة. الزمن وحده كفيل بتكذيبي. إنما ما أستطيع أن أجزم به هو أن المناخ الفكري والأخلاقي في أوروبا وأميركا اليوم لم يعد رافضاً لفكرة كهذه كما كان قبل عدة سنوات، وان زعامات غربية كثيرة تبحث عن شعبية لها قد تجد في تحقيق هذه الفكرة وتنفيذها مجالاً لاستعادة شعبيتها المفقودة ودخول التاريخ من أوسع أبوابه. إن كل سيناريو التدخل الذي تذكره الصحف قد أصبح ممكناً وواقعياً بزوال عقدة معاداة الاستعمار. بل أضيف أكثر فأقول إن كل سيناريو يطرح للحصول على الطاقة من دون التدخل العسكري المباشر قد أصبح غير واقعي. ومن السذاجة الاعتقاد أن الغرب سيقبل أن يشد الخناق حول عنقه مجموعة من العرب. لقد تحرر الرأي العام الأميركي من عقدة ما بعد حرب فيتنام وأصبح على استعداد لتقبل الأمر الواقع الضروري في السياسة الخارجية كما يتقبل الأمر الواقع الاقتصادي في سياسة بلاده الداخلية».

ارتاح الديبلوماسي البريطاني القديم على كرسيه وتلفت حوله من جديد وكأنه يستكشف المكان ليعرف إذا كان أحد غيري قد سمع حديثه. ثم نظر نحوي ولما رأى على وجهي علامات التعجب الكثيرة، قال لي: «ما رأيك؟ هل اعتبرت كلامي تنظيراً من قبل شيخ يحن إلى صباه؟ صدقني انني أعرف بلادي والغرب جيداً. لقد خدمت الاستعمار القديم في مناصب عدة أكثر من أربعين سنة. إن الذي أقوله لك يجري التفكير فيه والاعداد له يومياً في أروقة لندن وباريس وواشنطن. متى تدركون يا عرب أن لا مجال للعاطفة في السياسة وأن العبء الاقتصادي الذي يشعر به الغرب اليوم قد تخطى كل حدود العاطفة والصداقة. بل سأتمادى في كلامي وأذكرك أن الذين يقولون إن احتلال الخليج عسكرياً أو إقامة قواعد عسكرية في الجزيرة العربية أمر غير عملي، سيكتشفون سريعاً أن الأمر الوحيد غير العملي هو تأخير هذا القرار. فكلما تأخر التنفيذ كلما أصبح صعباً ـ سياسياً وعسكرياً ـ. إن تاريخ الاستعمار قد علمنا أنه متى وجدت الارادة السياسية، لحقتها دائماً الأداة العسكرية».

*

كان الليل رطباً وقد شارفت الساعة على الثانية صباحاً وأوقفت ادارة الفندق المكيفات في القاعة، وانتصب الاستعماري البريطاني وقوفاً ومد يده ليصافحني وعلى فمه ابتسامة انكليزية لها ألف معنى ومعنى، وقال لي: «تصبح على خير. ذكِّر قراءك العرب أن التاريخ لا يمزح. التاريخ ينتظر أن تقع الفرص في أحضانه. والفرص اليوم كثيرة».

ومشى من دون أن ينتظر أن أرد عليه التحية. لقد أدرك أنه سيتركني أياماً من غير نوم. تطلعت حولي في القاعة الفارغة وأدركت كم هي كثيرة الفرص التي يتيحها العرب اليوم لعودة الاستعمار. وشعرت بالكآبة. ولم يتوقف رنين كلماته الأخيرة في أذني: «متى وجدت الإرادة السياسية لحقتها دائماً الأداة العسكرية». وانتابني احساس «ديوجين» حاملاً مصباحه في وضح النهار بحثاً عن الحقيقة. وتمنيت أن أجد في متاهات الرمل وفي صحراء الصمت الفارغة ـ الارادة العربية المفقودة.

يا خوفنا من التاريخ! □

«ان المواد الأولية والطاقة هي قضايا في أهمية الحرية التي يستحق المرء أن يموت من أجلها»

مجلة «المستقبل»، باريس، العدد: ١٢٧، ٢٨ تموز (يوليو) ١٩٧٩.

مع صديقة في كافيتيريا الشَتَاتْ...

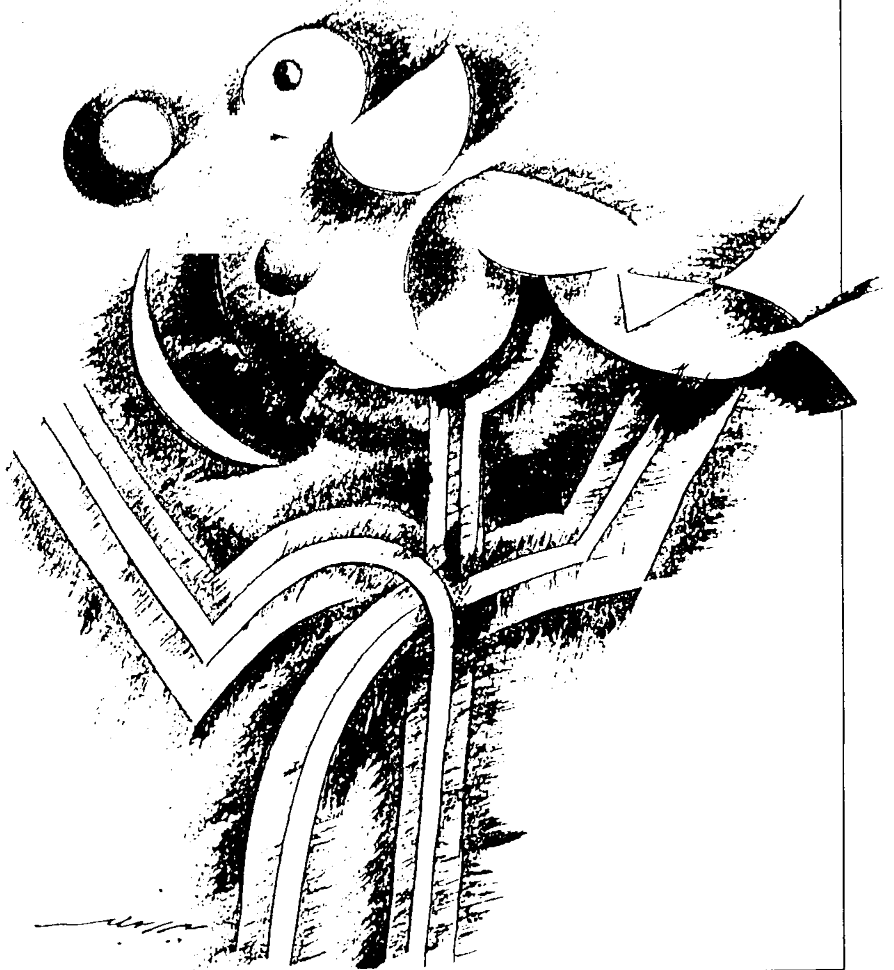
نزار قباني

١

■ ... ومِنْ بَعْدِ خمسينَ عاماً
دخلتُ وإياكِ، أرضَ الشَتَاتْ
دخلنا إلى زَمَنٍ عربيٍّ
تخافُ به الكلماتُ من الكلماتْ...
حقائبُنا سُرِقَتْ في الطريقْ
فليس لدينا شطيرةُ خبزٍ
وليس لدينا شطيرةُ حُبٍّ
وليس لدينا قميصٌ من الصوف نلبسُهُ
حين يأتي الشتاءُ..
وليس لدينا كلامٌ جميلٌ..
وليس لدينا شفاهٌ.. ولا مُفْرَداتْ..

٢

.. ومِنْ بَعْد خمسين عاماً
أُحِسُّ بأنّي أسافرُ ضدَّ البلادِ..
وضدَّ الكلامِ..



وضدَّ اللّغاتْ. .
قد احترقَ الوطنُ الآنَ. .
واحترق البحرُ، والشِعْرُ، والنثْرُ،
واحترقتْ أجملُ الأغنياتْ
وأصبحتِ أنتِ البديلَ. .
وأصبحتِ أنتِ النخيلَ. .
وأصبحتُ أقرأُ في شفتيكِ. .
كتابَ الطفولةِ والذكرياتْ. .

٣

ومِنْ بَعْدِ خمسينَ عاماً
أجيئُكِ مثلَ العصافيرِ، من غيرِ ريشٍ. .
ومن غيرِ صوتٍ. .
لكي أتعلّمَ منكِ البُكاءْ
ومن بعد خمسين عاماً. .
أحاولُ أن أتذكَّرَ كيف أُحبُّ النساءْ
وأن أتذكَّر شكلَ الأُنوثةِ فيكِ. .
وعطرَ السَفَرْجَلِ، والكسْتَناءْ. .
وكيفَ أقدّمُ للسيِّدات ولائي. .
وكيف أؤدي لهنَّ فُروضَ الصلاةْ. .
دعيني أحبُّكِ. .
كي أتبارَكَ. .
كي أتماسَكَ
كي أتجمَّعَ من بعد هذا الشَتَاتْ
دعيني أحبُّكِ. .
حتّى أُحَوِّلَ بالحبِّ مَجْرَى الحياةْ.

٤

قد انْفَجَرَ الوطنُ الآنَ. .



أيُّ الدُرُوب سنَسْلُكُ ليلاً؟
وقد لَغَمُوا منزلَ اللّهِ. .
باعوا ثيابَ الرسولِ. .
وباعوا الصباحَ. . وباعوا المساءْ
قد انفجر الوطنُ الآنَ. .
ماذا سنكتبُ؟
إن أصابعَنا من زُجاجٍ. .
وإن قصائدَنا من زجاجٍ
فهل دخَلَ الشِعرُ أيضاً
زمانَ الشَتَاتْ؟؟

٥

هُمُ أعدموا قَمَر الليل شَنْقَاً
فماذا سنفعلُ بعد اغتيال القَمَرْ؟
وهُمْ أحرقُوا شَجَرَ الورد والياسمينْ
فماذا سنلبسُ بعد احتراق قميص الشَجَرْ؟
وهُمْ طعنوا بالخناجرِ كُلَّ الغيومْ
فكيفَ سيأتي إلينا المَطَرْ؟
وهُمْ أوقفوا الريحَ، كي لا تَمُرَّ علينا
فصرنا نسافرُ في عَرَبَاتِ الغَجَرْ.
وهُمْ صادروا أَدَواتِ الكتابة منّا
فصرنا نُطرِّزُ أسماءنا في الحَجَرْ. . .

٦

قد احترقَ الوطنُ الآنَ. .
ماذا سأفعلُ؟
حتى أصحّحَ هَنْدَسةَ العِشْقِ. .
ماذا سأفعلُ؟
حتى أرمِّمَ هذا الخرابَ الكبيرَ

الذي يتراكمُ تحتَ جفونكِ. .
ماذا سأفعلُ؟
حتى أحرّرَ نَهْدَيكِ من عُقْدَة الخوفِ. .
حتى أعيدَ إلى حَلْمتَيْكِ الثباتْ؟؟.

7

أيا امرأةً تستحمُّ بماء المَرَايا.
عليكِ السلامُ
عليكِ السلامْ
أُحِبُّكِ. . أكثرَ من أيِّ يومٍ مَضَى. .
وأعْنَفَ من أيِّ يومٍ مَضَى.
وأشْرَسَ من أيِّ يومٍ مَضَى.
وأُغْمِدُ ظِفْري بلَحْمِكِ أنتِ. .
ولَحْمِ السَمَاءْ. .
أُحاولُ أن أتمسَّكَ بالخَصْرِ حيناً.
وبالعُنْقِ حيناً.
وبالناهد المُتَشَاوِفِ حيناً. .
وبالزَغَبِ المتناثِرِ مثلَ الحشيش الربيعي.
حيناً. .
ولا أتنازَلُ عن شَهَواتي.
فتلكَ غريزةُ حِفْظِ البقَاءْ. . .

8

. . ومن بعد خمسينَ عاماً
أراكِ بمقهىً صغير، هُنا، عندَ بحر الشمالْ
فنجلسُ، مثل النَّوارسِ، بعد ارتحالْ
وننزفُ بين السؤالِ، وبينَ السؤالْ

أحبُّكِ حيثُ تكونينَ
يا أكثرَ السيِّداتِ شُحُوباً
يا أكثَر السيِّداتِ هُدوءاً.
ويا أكثرَ السيِّداتِ إنكساراً وحُزْناً.
ويا آخرَ الشِّعْرِ في دفترِ البُرتقَالْ.

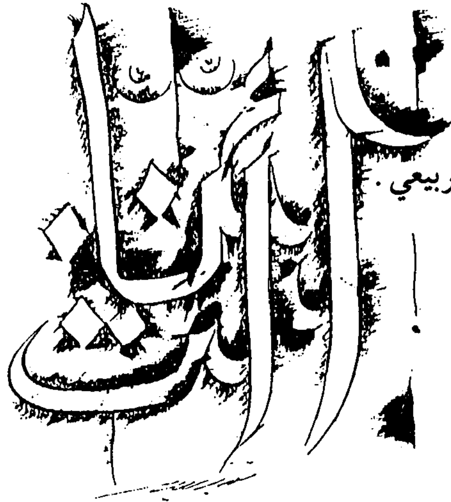
9

أحبُّكِ. يا مَنْ على شَفَتيْها
تلوحُ قلوعٌ. وتُطوى قلوعٌ
وتأتي بلادٌ. وتمضي بلادْ. .
أُحبُّكِ.
يا امرأةً كحمام الكنائسِ
يا لُغَةً من رَخامٍ، وورد، وماءْ
أُحبُّكِ.
يا امرأةً تتجمَّعُ كلُّ نهور الأنوثة فيها،
وتسكنُ فيها جميعُ النساءْ. .

10

دعيني أحبُّكِ. .
كي أتخلّصَ من فائض الحزن في داخلي
وكي أتحرَّرَ من زَمَن القُبْح والظُلُماتْ
دعيني أنامُ بجوف يَدَيْكِ قليلاً
أيا أعذبَ الكائناتْ
فبالحُبِّ. . يمكنني أن أغيِّرَ هندسةَ الكونِ،
يمكنني أن أُقاومَ هذا الشَتَاتْ. . . □

لندن أيلول (سبتمبر) ١٩٩٠



خواطر تحت دعس الخيل

كم أنت أبله أيها العظيم!



أنسي الحاج

■ فجأة تصفعكَ الأحداث.

تجرفك بوحشيّتها، وحشيّة التاريخ، وترميك في المهبّ، أنت وأحلامك، أنت وكرامتك، أنت وبرج أفكارك، وبرج روحك، تحت دعس العاصفة.

«عاصفة الصحراء»، قيل.

صحراء العقل، صحراء الروح والذاكرة.

عاصفة الكذب والعنجهية، عاصفة العنصرية والجريمة.

عاصفة البطولات المزوّرة في صحراء الإنسان.

فجأةً تكتشف كم أنت، أيها العظيم، حَشَرة.

كم أنت تافه أيها المهمّ.

كم أنت، أيها الإنسان، يا ابن الله ويا ملك الدنيا، كم أنت مرهون لمحتقريك، رهنٌ بمشيئات الأحقر منك، الأشدّ سفالة منك، الذين لا يميّزهم عنك سوى كونهم سبقوك، في غفلة منك أو برضاك، إلى التفوق في الانتهازية والوصولية وازدراء كل ما ليس سلطتهم.

كم أنت أبله أيها الانسان العظيم.

*

طبعاً غزو الكويت خطأ.

والحكم العراقي ليس حبيباً على قلب الأحرار والديموقراطيين، لا داخل العراق ولا خارجه.

والحكم العراقي، باحتلاله الكويت، قدّم إلى الغرب الذريعة المثلى التي كان ينتظرها لضرب العراق وكل الثروة العربية وربما الخريطة العربية عبر حرب العراق.

طبعاً طبعاً.

ولكن حرب الابادة التي تشنها أميركا وحلفاؤها لا علاقة لها، فعلياً، باحتلال الكويت. الكويت هي قميص عثمان.

وشكراً للتلفزيون الذي أتاح لنا أن نقدر في هذا العصر يوماً بيوم وبالمعاينة، مدى نفاق الزعماء وتزويرهم، هم وإعلامهم، لأبسط الحقائق.

في لبنان أصبحنا من أكثر العارفين بواقع السياسة الأميركية. فهي منذ ١٩٧٥ تبيعنا في أسواق المقايضات والصفقات، وما كان في هذه المبيعات محطة واحدة لغير ازدواجية القول والفعل ولغير الماكيافيلية. وقد سجّلت السياسة الأميركية نجاحاً باهراً في الحاق لبنان بركب البلدان المفلسة والجائعة والمدمَّرة بعدما كان، رغم مشكلاته الكثيرة، زينة العرب والشرق.

من يصدق أن الحكومة الأميركية لا تريد غير احقاق الحق في الكويت؟ ومع ذلك هذا ما تردده صحافة الغرب، وطبعاً بعض الصحافة العربية التي لم يكن لها في يوم من الأيام كثير من العلاقة بالحقيقة. أما الاعلام الغربي الذي يهلع لبضعة صواريخ تسقط على اسرائيل ولا تقتل أحداً ولا يحفل بذبح فلسطين والفلسطينيين ولا بذبح لبنان واللبنانيين منذ سنين وسنين، ولا بأي شيء يحصل خارج دائرة الاهتمام والاستغلال الغربية ـ الصهيونية، فأيضاً لم يعد أحد مخدوعاً به. وما تساؤلاتنا هنا في الواقع غير برهان على سذاجتنا. على سخافة براءتنا في العصر الأميركي الذي يحتقر الحقيقة ويحتقر الضعفاء ويكره الأكثر منه عراقة والأعمق جذوراً في التاريخ. وما أغبانا نتساءل ونتألم عوض أن نَقْتل.

فالعصر الأميركي لا يفهم بغير القوة. القوة الغاشمة لا أية قوة كانت. ولكننا نحن نكتفي بالقتل في خيالنا.

نكتفي بأن نَلْعن، ونموت.

نموت ونُلعن.

أو نموت ونبارك.

وان لم تقتلنا أميركا واسرائيل، قَتَلَتْنا دولنا، وشعوبنا، وأصدقاؤنا.

فلا مكان لنا في مكان.

لا مكان لنا إلا في خيالنا.

ولا مكان لخيالنا في هذه الأمة.

فهي إمّا ضاربة أو مضروبة، وفي الحالتين تريدنا رعايا وضحايا، لا مواطنين ولا بشراً أحراراً ولا خصوصاً مفكرين.

لا مكان لنا في هذه الأمة إلا لنكرهها ضاربة ونبكيها مضروبة.

ونحن المنفيين فيها أكثر من يحبّها حين تقع، لأننا أكثر من يحبها حين يكرهها.

وأكثر من يموت فيها حين تُقتل.

لا مكان لنا في هذه الأمة إلا لنكرهها ضاربة ونبكيها مضروبة

*

ومثلك أمام كل خطأ من أخطاء الغرب تشعر بميل قوي إلى التنديد به، إلى التنكر له، وتركض نحو معانقة الشرق الضحية، العرب الضحايا، مماهياً الدفاع عن الضحية بفكرة الحقيقة، وداجاً ما بين الخطأ الغربي وروح الغرب باطلاق.

ولكنْ أيّ غرب كنت أُحب حتى أكره الآن؟ لم يكن يوماً غرب المال والسلاح، غرب النازيين القدامى والجدد، غرب الاستعمار والهيمنة، ولا غرب العنصريّة.

كان غرب الشعر والشعراء، والفن والفنانين، والفوضويين والمثاليين والرومنتيكيين والرمزيين والسورياليين، غرب الوجوديين والعبثيين، غرب ادغار الن بو وبودلير، غرب شكسبير واللورد بيرون، غرب نوفاليس وشيلر وغوته، غرب باخ وموزار وبيتهوفن وفاغنر، غرب سرفانتس وفرنسوا فيّون وكافكا ورمبو ولوتريامون وبروتون وابلوار، غرب دانته وفيفالدي وفردي وبيرانديللو، غرب والت ويتمان وفولكنر وهنري ميللر وطوماس اليوت، غرب برغمان وفلّيني وفيسكونتي وشارلي شابلن، غرب عصر النهضة والانطباعية، غرب مالارميه، غرب شرق العقل والروح والخيال والجسد، غرب الخلق المتدافع بالخلق، غرب الحياة كمغامرة حتى الموت لا غرب الموت كمغامرة بل وكحساب دقيق منظم ضد الحياة وأبرياء الحياة وعشاق الحياة.



هذا الغرب ليس هو مَن تقوده الحكومة الأميركية في «عاصفة الصحراء». وقبلها ضد لبنان. وقبله ضد فيتنام. وقبلها وبعدها في أية عملية بغي أو خطأ تاريخي. هذا الغرب ليس غرب أحد، ولا هو غرب شعوبه، فكيف بمثالييه وفنانيه. هذا الغرب هو نادي الرأسماليين والعنصريين، وهم أعداء الغرب كما نحن أعداؤهم. الغرب الآخر، غربنا، ضحيّتهم كما نحن ضحيتهم.

وفي غمرة ثورتنا على هذا الغرب القاتل، ترتفع فيه فجأة أصواتٌ منه تلعنه.

تلعنه أكثر، أشد مما نحن نلعنه.

وتُخجله أكثر مما نحن نُخجله.

وتصيبه في الصميم.

وتفتديه.

إنها روح الحقيقة لا تقوى عليها رياح الجحيم ولا تسكتها وشائج العِرْق والدم.

وهو ما نفتقده في هذه الأمة.

*

الغرب يحارب الشرق كلّما قوي ويتغنّى به كلما ضعف. ولا مرة حصل العكس.

اقرأ المستشرقين تَرَهم يتحدثون عن مؤلفين عرب (أو شرقيين عموماً) بما يبرر «اكزوتية» الحديث. العرب الفاكهة. الشرق الهامش، النائم في غابة التردّي ينتظر على الدوام فارساً من الغرب ينفض عنه غبار الجهل والظلام.

وكلما قام بلد عربي أو شرقي من النوم، بصرف النظر عن أسلوب قيامه، تَجمّع الغرب ضده.

ممنوع عرب اليقظة والقوة. ممنوع شرق الاستقلال والمشاركة في ادارة العالم. المسموح به هو شرق البكاء والبكاء على الشرق. والمسموح بهم هم عرب الصعلكة والتحجّر والتبعية.

*

بعد تدفيع العرب أموالهم ثمن أسلحة، حربٌ لتحطيم أسلحة العرب واستهلاك ما تبقّى من أموالهم.

أقوى أعداء العرب ليست اسرائيل بل عقولهم.

*

أصبحت أميركا امبراطورة العالم، فهل يكون ذلك بداية لمشكلاتها الداخلية الكبرى؟

التنافس الذي ظل قائماً على هذا العرش بينها وبين روسيا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية انتهى بفوزها الساحق عندما انهار الستار الحديدي وبدأتْ الامبراطورية السوفياتية في التفكك. وكل ما فعلته بعض دول أوروبا الغربية لإظهار وجود قوي لها في النزاعات العالمية والاقليمية استوعبته أميركا. منذ نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ والسياسة الأميركية تطمح إلى تنصيب واشنطن عاصمة لامبراطورية العالم وقد استسلم الجميع أمام روما الجديدة إمّا مهزومين بالسلاح أو مكسورين بالجوع أو مغسولي الذاكرة من جذورهم ومقتَلعين إلى العادات الأميركية.

وإذا لم تستطع أميركا احتلال العرش الامبراطوري الأوحد بلا منازع قبل هذا التاريخ فلانها كانت، في نظر فلاسفتها، لا تزال مراهقة، ومشكلاتها كانت مشكلات المراهقة لا الانحطاط. أما اليوم فهي قد رشدت. وعلى الجميع أن يدركوا ذلك، وانهم الأخوة الصغار في حضرة الشقيق الأكبر أو الاخوة المرمون الخرفانون في حضرة الشقيق الجبّار، وانهم الأبناء القاصرون والزوجات والخليلات والخادمون والخادمات في بلاط صاحبة السيادة على الأرض وفي الفضاء.

وما زاد كان من الشرّير.

*

كان الرومان أميركيي ما قبل المسيح.

كانوا يحكمون العالم ويقهرونه، ولكنهم، كما تقول سيمون فايل



في كتابها «انتظار الله»، كانوا مصابين تماماً بالصمم والعمى في كل ما هو شأن روحي، وظلوا على هذه الحال إلى أن اعتنقوا الديانة المسيحية فأصبحوا على شيء، قليل أو كثير، من الانسانية.

أميركا روما الجديدة ليست مسيحية. ربما كل الدول «المسيحية» ليست مسيحية وربما معظم المسيحيين ليسوا مسيحيين لكن أميركا أكثرهم لا مسيحيةً.

والذي قال مرة إن اميركا بلد بلا روح أصاب وأخطأ. أصاب بالمعنى الديني، ففي محل الروح الدينية يبدو كأن هناك، في أميركا، «ترتيبات» ميتافيزيكية، جهاز ضبط وتوزيع اجتماعياً أخلاقياً. وأحياناً يتعطل فتحصل ظواهر جنون وإجرام تزيد أو تزيد أكثر حسب الظروف. وكلتاهما، الجريمة والفضيلة، تبدوان مجردتين من «الصوفية». ويسوع، وفي غفلة من الأميركيين أنفسهم، لا يزال يهودياً في أميركا. هو فعلاً من سلالة داود، ولكن بدون تعديل في الشريعة. وأنبياء اليهود هم قدّيسو مسيحيّ أميركا. ويسوع الأميركي أميركي. انه إذن ليس بيسوع المسيح.

وأميركا، مع هذا، لها روح. لا أتكلم عن الشعب الأميركي الطيّب، الحماسيّ، الحارّ، أتكلم عن أجهزة السلطة في أميركا، عن السياسة الأميركية، عن «فلسفة» السياسة الأميركية و«روحها». هذه الروح هي روح الربح. الربح مهما كلّف الأمر. لقد رفعت أميركا فكرة الربح إلى مرتبة الألوهة.

وطبعاً كل هذا الكلام ليس اكتشافاً. وهو لا يغير شيئاً. ولكننا في لبنان نحب أن نقوله اليوم لمناسبة اكتواء غيرنا بعدنا بنار «العدالة» الأميركية.

ولو أننا نحن اكتوينا بالواسطة لا مباشرة.

ولكنه كيّ العصر ذاته، العصر الأميركي - الاسرائيلي.

وها هو يَعد العرب والشرق الأوسط قائلاً: اقبلوا تدميري لكم، وسأمنحكم بعد الدمار حياة جديدة! وسأحل كل مشكلاتكم بالعدل والحق! ولن تكونوا إلا مسرورين! ولكن قبل ذلك موتوا... إن موتكم شرط للثواب!...

وهكذا نعود إلى الموت.

الله الأميركي هو أيضاً يرسل الموت قائلاً لا تخافوا إنه حياة جديدة.

ولعلها أن تكون حياة جديدة حقاً بعد الموت خلاصاً من كل هذه البشاعة.

*

هل أنا جاد حين أوحي أنه كان علينا أن نقتل بالفعل لا في خيالنا وحده؟

كنتُ جاداً فاهتديت...

اهتديت عندما رأيت القتل الأميركي.

أُفضّل أن أظل أُقْتَل في خيالي حتى لا يشملني العصر الأميركي.

أنا الضعيف، المهزوم، القتيل، بضعفي وهزيمتي وانقتالي، أرفض العصر الأميركي.

أعيش خارجه.

وأطرده حيثما استطعت وحيثما عجزت.

وأطرده حيثما امتدّ ظلي المسكين تحت القمر والشمس، على مدى صوت الحب والشعر والحريّة.

*

وليسامحني الضحايا، ولتسامحني العدالة، وليسامحني الدم البريء المسفوك، لتسامحني الأرض إذا قلت إني رغم كل شيء أغفرُ للقاتل.

ليسامحني لبنان وفلسطين والعراق وجميع الآخرين في الماضي والحاضر والمستقبل.

أغفرُ، رغم القهر العميق، لأني لا أستطيع أن أكون جلّاداً. وكل انتقام جَلْد.

أَغفرُ لأني لا أعرف سوى الغفران وسيلة تُنَقّيني من خطيئة جلّادي.

أَغفرُ لأنّ هذا هو انتقامي.

هل أتكلم لغة لا يستطيع أصحاب العلاقة أن يَقْبلوها؟

ليس ذلك مهماً.

لنعرفْ أن نكون ضحايا عندما لا نستطيع أن نكون جلّادين.

ولنعرفْ أن نصعد دائماً حين سوانا يهبط.

وليس أجمل من الصعود انتصاراً على ما يجعلنا نُشْبه مُضطهِدينا.

*

أسألُ عن أصدقائي شعراء العراق، في الداخل والخارج، أسألُ عن جبرا، وعبد القادر، ونازك، وعبد الوهاب، وبلند، وكاظم، وسركون، وصلاح، وسعدي، وعبد الرحمن، وهاشم، وعبد الكريم، وجليل، وخزعل، ويوسف، وزاهر، وشاكر، وفاضل، وفوزي، وباسم، وخالد، وغيرهم، وغيرهم، كيف هُم، أين هُم، هؤلاء المقدمون المتقدمون دائماً في العالم العربي، الروّاد، الأبطال، المتطرفون الرائعون، ليتني أستطيع أن أفعل لهم ولبلدهم شيئاً.

شيئاً غير البكاء بلا دمع.

غير البكاء بلا بكاء.

غير البكاء.

*

فجأةً تصفعك الأحداث.

ترميك من أعاليك وتنثرك في العاصفة.

فوق رمال الصحراء.

تنتزعك من دفء قلبك وترميك في المهبّ.

تحت دعس الخيل.

ومع هذا، وفجأة أيضاً، تنتهي عاصفة الصحراء.

وينتهي كل شيء.

وتعود دورة أُخرى.

وأيضاً تنتهي الدورة.

ولا يعود باقياً غير القمر والشمس،

وظلّ صغير تحتهما.

ظلّ على مدى صوت الحب والشعر والحرية.

ظلّ صغير يروح يكبر، ويكبر، ويظل يكبر، ليصبح ذات يوم في حجم الأرض كلّها. □

بيروت ١٠ شباط ١٩٩١



حول المسألة العلمانية

الجابري، بعد النقد: التقية والكفارة

سالم حميش



■القضية في مقالنا هذا هي محاولة النظر في ما آل إليه فكر د. الجابري من تأرجح وازدواجية ومن إعمال غير خفي للتقية وحتى للكفارة. فالتقية تلوح بدءاً على عتبة مؤلفه ذي الجزءين **نقد العقل العربي**(*)، إذ إن صاحبه المتعبد، حسب الظاهر، بمفهوم النقد، اتخذ كل الحيل والاحتياطات لإبدال اسم الموضوع المنتقد: «العقل الإسلامي» بـ«العقل العربي»، فكان كما قال الشاعر «كالمستجير من الرمضاء بالنار». ولو أن باحثنا تكلف مشقة وضع فهرس أعلام مؤلفه الضخم لرأينا توافي ترتيبه الهجائي أن معظم الأسماء المتعامل معها ليست عربية الأصل، بل فارسية وتركية في غالبيتها، وأن إسهاماتها مكثفة وقوية سواء تعلق الأمر بالبيان أو العرفان أو البرهان، أي بهذه الأنظمة التي أجهد المؤلف نفسه في تجريدها عن التاريخ ليخضعها للابيستيمولوجيا (الثقيلة في اللسان الخفيفة في الميزان) حيث يقيم بينها مفاضلات عكاظية غير مبررة ولا معقولة، ويشعل بين منشطيها نيران حرب مفهومية وهمية، مع ما تقتضيه فنون الحرب من هجمات ودفاعات ومن ضربات قاضية وتحالفات أو مصالحات... وقد يقال إن «العقل العربي» لا يراد به الانتماء العرقي أو القومي، بل الانتماء اللغوي. وهذا كذلك مردود باعتبار أن العربية، وإن كانت لها هيمنة نسبية في ميدان التأليف والصراع المذاهبي، لم تكن من منظور مستعمليها من غير العرب إلا لغة القرآن، ولم تكن لغة القرآن إلا إعجازاً وتحدياً للغة عرب ما قبل الإسلام. وبالتالي فما كان لعربية القرآن أن تكون حكراً على قوم دون قوم طالما أن هذا الكتاب، بكل مكوناته التي من ضمنها اللغة يسعى إلى تكوين وعي أو «عقل» إسلامي يضم إليه ما استطاع من القبائل والشعوب... وإذن كيفما قلبنا الأمر فلا نجد لإبدال «العقل الاسلامي» بـ«العقل العربي» مبرراً معقولاً، اللهم إلا مبرر إعمال التقية الذي يحسن ألا نفتح حول أسبابه ودوافعه الدفينة باب التكهن والتخمين.

كان من الممكن السكوت على مظاهر سلوك التقية عند الجابري بدعوى أن «بعض الظن إثم»، غير أن ناقدنا ما انفك يصر عليها ويوقع، فحق التعجب وتوجيه السؤال.

نظراً لضيق المقام نمر مر الكرام على مداخلة د. الجابري «الصحوة الاسلامية وهموم الوطن العربي» في منتدى الفكر العربي بعمان، حيث نتعرف من بين تصريحاتها على أن: «المغاربة كلهم مسلمون سنيون مالكيون، فليس هناك إسلامي أكثر من آخر...» (انظر النص في جريدة الاتحاد الاشتراكي ١٠ سبتمبر ١٩٨٨). كما نمر مر الكرام على مقالته «المثقفون التقليديون» (اليوم السابع، عدد: ٢٠٣)، حيث يعيد لهذه الفئة إيجابيتها في حلبة التاريخ الصراعي بعد أن كان قد جعل منها المستهدف الرئيسي من نقده للعقل البياني وللعقل العرفاني على اعتبار أن هذين العقلين هما عنوان «العقل المستقيل» والمتحجر (!) إلخ. أما ما يستحق منا وقفة فهو مقالته: «بدل العلمانية: الديمقراطية والعقلانية» (اليوم السابع، عدد: ٢٢٤)، هذه المقالة التي لم تزدها سلسلة المقالات اللاحقة في صفحة «آفاق» من نفس المنبر إلا تأكيداً وتعزيزاً.

بادىء ذي بدء نقول بأن مناقشتنا لهذه المقالة الأخيرة ليست من

بـاب التطرق للعلمانيـة (التي سيعود ملفهـا، ولاشك، ليـطرح نفسه علينـا في المستقبل المنـظور)، ولا من زاويـة الـدفـاع عن هـذا الملف والانتصار له (فهـذا موضـوع آخر)، بـل نريـد فقط النظر فيهـا من وجهة من يصيبه نوع من الذهول وهو يسجـل لحساب بـاحث مفكر «عقـلاني» كل هـذه التناقضـات والمفـارقـات المفـاجئـة (التي يصعب بلعها) بين صعيدين: صعيد الباطن وصعيد الظاهر، وكأن صاحبهـا قـد تبنى قناعـة إخوان الصفـا وابن سينـا والغـزالي بتقسيم العلم إلى علم للخـاصة وآخـر للعامـة. . . ولكي يشاركني القـارىء ذهولي أو يتفهمـه على الأقـل قد يكفي أن أضـع نصب عينيه جـدولاً مقـارنـاً للفكـرة الأسـاسيـة في المقـالـة المـذكـورة (وهي «لا للعلمانيـة») وللأطروحات «الجريئة» التي حفظناها في كتاب «نقد العقل العربي». وحتى لا نقوِّل د. الجابري ما لم يقله يحسن بنا أن نطلع باختصار على أهم الجمل الدالة كما ركبها صاحبها في المقالة وفي الكتاب.

في المقالة يقوم رفض مبدأ العلمانيـة على نهج الأحـادية والإفـراد، كـما لـو أن هـذا المبـدأ لا يـظهـر في واقـع التـاريـخ متعـدد الصيـغ والأشكـال: ويقوم أيضـاً ذلـك الـرفض، وهـذا هـو الأدهى، عـلى «برهنة» ذات أساس مغلوط، تتخذ لها صورة القيـاس، الحد الأكـبر فيه هو: «الدين الاسلامي قـوامه عـلاقة مبـاشرة بين الفـرد البشري وبـين الله، فهو لا يعـترف بـأي وسيط وليس فيـه سلطة روحيـة من اختصاص فريق، وسلطة زمنية من اختصاص فريق آخر»/. والحـد الأوسط: «عبارة «فصل الدين عن الدولة» هي عبارة غـير مستساغـة إطلاقاً في مجتمع إسلامي، لأنه لا معنى في الإسلام لإقامة التعـارض بين الدين والـدولة». / النتيجـة: «إن طرح شعـار اللائكيـة، أي ما يترجم بـ «العلمانية»، في مجتمـع يدين أهله بـالإسلام هـو طرح غـير مـبرر، غير مشروع، ولا معنى لـه»، و«مسـألـة» العلمانيـة» في العـالم العربي مسألة مزيفة».

ليس من الضروري أن يكـون المعقب عـلى هـذا القيـاس رجـل منطق ماهر ليدرك اهتزازه، بل يكفيه ذوقه السليم ومعـرفته التـاريخية ليرى:

١ ـ إن الحد الأكبر في شقه الأول لا يعارض «العلمانيـات» المؤمنة بحرية الإنسان، ومن ضمنها حرية العبادة والمعتقد، فهي أيضاً تقول بأن الدين «قوامه علاقة مباشرة بين الفرد البشري وبين الله». كما أن هـذا الحد لا يتصـور الإسلام إلا طي نصـه، بل ويغـالي في تـطرفـه المثالي فيعدم في هذا النص طابعه المفتوح وتعدده الدلالي، فيعمى أن يرى قاموسه الغني بكلمات كالأئمة والأوليـاء والصالحـين والراسخـين في العلم وأولي الأمر والعلماء ورثة الأنبياء وإجماع العلماء، الخ، وهو قاموس يعـطي أكثر من فـرصة ومن تـبرير لقيـام سلط دينية لا تشبـه التنظيم الكنيسي المسيحي شكلاً ولكنها من حيث الوظيفـة قد تكـون أنجع منه وأمضى، بحكم لامركزيتها أي اندساسها وانتشارها، وهذا ما حدث «تاريخياً» في الإسـلام السني. أما في الاسـلام الشيعي فهل من الجائز التغـاضي عما أفـرزه من تنظيـمات دينية هـرمية (بـنطقاتهـا وأسسها وأئمتها وأبوابها وحججها ودعاتها ومأذونيهـا. . .) لا زلنا إلى يومنا هذا نرى هيمنتها وفعاليتها؟ وحتى إن افترضنـا جدلاً أن النص القـرآني لا يبرر ولا يشرع هـذه التنظيـمات، فإن مجـرد قيام وجـودها الفاعل على امتداد التـاريخ الإسـلامي كفيل بحثنـا على أخـذه بعين الاعتبار وإدخاله في الحسبان. . .

٢ ـ أما الحد الأوسط فإنه يـذكر «فصـل الدين عن الـدولة» (مع إغفال التذكير بأن بذرة هذا الفصل توجـد في قولـة شهيرة لعيسى بن مـريم نفسـه «أعـطوا لقيصر مـا لقيصر ومـا للّه لله»، وأن المسيحيـة نفسهـا عـاشت مـا يـزيـد عن ثـلاثـة قـرون مفصـولـة عن الـدولـة الرومانية. . . كما أن الحد المذكور يسكت عن كون الـدعوة الـلائكية في الثـورة الفرنسيـة قد كـانت مظهـر رد فعل عـلى تحـالف الكنيسـة العضـوي المصلحي مع القـوتين الـرجعيتين الأخـريين: المـونارشيـة البوربونية وطبقة النبلاء والفيودالين. . . والفصل المـذكور في المقـالة يخلطه صاحبها لقصد مبيت بفصل الناس وأرواحهم عن الدين، كما تـدعو إليـه نزعـات ماديـة إلحاديـة ذات أسـاس فلسفي أو علمـوي خالص، وشتان ما بين الدعوتين!

٣ ـ إن النتيجة القائلة بزيف «المسألـة العلمانية في الـوطن العربي» تكـون عـلى أقـل تقـديـر غـير سليمـة طـالما أنها تقـوم عـلى حـدين مهزوزين، وطالما أن الآتي بها يـطعمها بفكـرتين قـابلتين للنقـاش، الأولى ـ ولا مكـان هنا لتفصيـل الرد عليهـا ـ أن العلمانيـة في المشرق العـربي كانت أسـاساً من عمـل وتدبـير الأقليات العـربيـة المسيحيـة وحـدها، والثـانية أن «شعـار «العلمانيـة» طـرح في العـالم العـربي في «ارتباط عضوي» مع «شعار الاستقلال عن الترك»، هـذا في حين أن تاريخ الإسلام كله يخبرنـا أن معارضـة أو إسقاط دولـة لدولـة أخرى كـان دائماً يتم بـاسم الدين والاصـلاح الديني، أي بـاسم المشروعية المفروضة والمنتزعة؛ هـذا من جهة، ومن جهـة أخرى فـإن في الربط «العضوي» بين العلمانية والقومية العربية كثيراً من العسف والتجـريد بما أن هذه الأخيرة قد عرفت انطلاقتها ضد الخلافة العثمانية بـزعامـة شرفاء مكة أنفسهم، وبما أن الاصلاحية الاسلامية والقوميـة العربيـة ظلتـا في واقـع التـاريـخ تعمـلان معـاً للتخلص من حكم الاستبـداد التركي ومن المؤامرات الفرنسيـة ـ الانجليزية (اتفـاقيـة سيكس ـ بيكـو في ١٩١٦ المتوجة بـوعد بلفـور في ١٩١٧، ثم مؤتمـر سـان ريمـو في ١٩٢٠، الخ)، هذا فضلاً عن كون رواد للقومية العربية كالكواكبي والأزوري وغيرهما كانوا يحلمون بخلافة عربية تقيم قاعدة حكمها في الحجاز، مهد الدعوة الإسلامية الأولى. . .

لنـأتي الآن إلى بيت القصيد عنـد باحثنـا، وهو: «ومـا نـريـد أن نخلص إليه هو أن الفكر القومي العربي مطالب بمـراجعة مفـاهيمه، بتدقيقها وجعل مضامنها مطابقة للحاجات الموضوعية. وفي رأيي أنـه من الـواجب استبعاد شعـار «العلمانية» من قـامـوس الفكـر القـومي العربي وتعويضه بشعاري «الـديمقراطيـة» و«العقلانيـة»، فهما اللذان يعبران تعبيراً مطابقاً عن حاجات المجتمع العربي». العلمانيـة إذن كما يفهم من هـذا الكلام لم تكن سـوى زلة مفهـومية تحـل بـالحـاجـات الموضوعية وجلطة في قاموس الفكر القـومي العربي ينبغي استئصـالها لحساب ما يناقضها ويداويها: «الديمقراطية» و«العقلانيـة». ثم يتابـع صاحب هذه الـدعوة «الايبيستيمـولوجيـة» كلامـه وكأننـا به يكتشف الاسـلام لأول مرة ويكسر أبـواباً مشرعـة: «إنه لا الـديمقـراطيـة ولا العقلانية تعنيان بصورة من الصور استبعاد الاسلام، كلا: إن الأخذ بالمعطيات الموضوعية وحدها يقتضي منا القول أنه **إذا كان العرب هم «مادة الاسلام» حقـاً، فـإن الاسـلام هـو روح العـرب، ومن هنـا ضرورة اعتبـار الاسلام مقـوما أسـاسيا للوجـود العـربي**: الاسـلام الروحي بالنسبة للعرب المسلمين والاسلام الحضاري بالنسبة للعرب

لا تجد لابدال «العقل الاسلامي» بـ «العقل العربي» مبررا معقولاً!



جميعاً، مسلمين وغير مسلمين [هكذا]». فالمسيحيون العرب مسلمون حضارياً (هكذا!)، أحب من أحب وكره من كره.

لنضع الآن هذه الخاتمات الحماسية المندفعة في مرآة ما ترسخ في أذهاننا بهذا المقام من أفكار وأحكام وردت على امتداد نقد العقل العربي بجزءيه (والذي سنعود إليه مستقبلاً)، وهي على سبيل الاقتضاب والتلخيص:

في الجزء الأول: «إن علوم العربية [البيان] هي معجزة العرب». والحضارة الإسلامية هي «حضارة فقه»، وذلك بنفس المعنى الذي ينطبق على الحضارة اليونانية بأنها «حضارة فلسفة» وعلى الحضارة الأوروبية المعاصرة حينما نصفها بأنها «حضارة علم وتقنية». إن تلك العلوم في الإسلام «قد بلغت قمتها مع بداية تاريخها [أي مباشرة بعد عصر التدوين]، وهذا راجع إلى طبيعة موضوع هذه العلوم، علوم البيان، علوم اللغة وعلوم الدين، نقول موضوع بالمفرد، لا بالجمع، لأن موضوع هذه العلوم كان واحداً، أعني من طبيعة واحدة، إنه النص» (ص ٣٣٩). و«التعامل مع النصوص غير التعامل مع الطبيعة وظواهرها» لأنها «لا تقبل بطبيعتها التجربة» (ص ٣٤١ - ٣٤٢). ولهذا كان العلم بالمعنى الوضعي التجريبي في الاسلام هامشياً غريباً تماماً عن العقل الاسلامي المكون أساساً من سيبويه والخليل والشافعي الذين كونوا «دائرة انغلقت إلى الأبد، فأصبحت الحركة فيها حركة دائرية بالضرورة تكرس التكرار والرتابة وتلتهم ما تنتج فصار الزمن فيها زمناً مكروراً معاداً.. زمنا ميتا، أو بالحي - الميت أشبه» (ص ٣٤٢). وأما الغزالي «حجة الاسلام» فقد خلف «انتصار العقل المستقيل» عنده «جرحاً عميقاً في العقل العربي ما زال نزيفه يتدفق، وبشكل ملموس، من كثير من «العقول» العربية إلى الآن» (ص ٢٩٠). وإذن فالسؤال: «لماذا تأخر المسلمون وتقدم غيرهم» يعود إلى «أسباب إصرار العقل العربي [= الاسلامي] على تقديم استقالته، وبعضها يرجع إلى «الموروث القديم» السابق على الاسلام، وبعضها يرجع إلى «الموروث الاسلامي الخالص ذاته» (ص ٣٤٧).

في الجزء الثاني من الكتاب الذي يفوق الأول اكتظاظاً بالشواهد والاستشهادات إلى حد الاختناق، وحيث يقيم الفكر في أقصر خيط بين استشهاد وآخر، في ذلك الجزء تتعدد الأقوال والانشاءات في «الموروث الاسلامي الخالص» وتتكاثر، ويظل معنى حكم المؤلف عليه (أي على نظام البيان) معنى واحدا أحاديا لا يغير من سلبيته وتهافته شيئا. ولا نزيد معه إلا تعرفا على هوية «أصحاب البيان» الذين هم «أهل السنة والجماعة» و«أهل الدار». ويعقد المؤلف، مقارنة وموازنة بينهم وبين البرهانيين (أي فلاسفتنا المشائين عموما، ورثة أرسطو و«العقل الكوني» اليوناني)، مفصحا عن تفضيل هؤلاء تفضيلا حازما لا نزاع فيه. ذلك، لأن عندهم: «من جهة أولى يتعلق الأمر بمنهج في التفكير وبتصور للعالم يختلفان تماماً عن المنهج والتصور اللذين تم إرساؤهما في الثقافة العربية الاسلامية بمعطياتها الخاصة: اللغة والدين. ومن جهة ثانية يتعلق الأمر بعالم من المعرفة يكفي نفسه بنفسه، تأسس بوسائله الخاصة التي هي العقل وما يضعه من أصول. وإذن فلن يكون من المقبول، ولا حتى من الممكن، أن يستند أصحابه في تأسيسه داخل الثقافة العربية الاسلامية إلى السلطات المرجعية التي تعتمدها هذه الثقافة: **القرآن والحديث وتجربة السلف. لابد إذن من سلوك طريق آخر في التأسيس غير الطريق الذي سلكه أهل البيان وأصحاب العرفان.**

وبما أن البرهان يعتبر منهجه أقوم منهج، بل المنهج الوحيد الموصل إلى «العلم» ويعتبر الرؤية التي يقدمها عن العالم أمتن وأكمل من أية رؤية أخرى، لأنها «العلم» ذاته، فمن المنتظر ألا يعتمد طريقة أخرى في تأسيس نفسه غير طريقته هو، طريقته البرهانية» (ص ٤٢٨). هل نحتاج بعد هذا الكلام الواضح إلى تذييله بما ورد في معرض حديث المؤلف عن سلطة السلف، التي لا تعني سلفاً بعينه «بل أي سلف»؟ قال بعد أن طعن في تسييد السلف في حاضرنا: «النتيجة هي استبداد «مدينة السلف» هذه بعقول الفقهاء... مما أضاف إلى الاستبداد الجائر القائم في «الحاضر» استبداداً آخر «فاضلاً» ماضياً...» ص (١٣٣ - ١٣٤).

لعل هذا التقابل وحده فيما بين فقرات المقالة والكتاب يكفي لتبرير موقف التعجب والاستغراب من فكر يستعمل التقية والكفارة، ويظهر مرة بوجه ومرة بآخر، كأننا ما زلنا نعيش في وطيس عهود الفتن والقتل القديمة، أو كأن السيوف لا زالت ممدودة على رقابنا تهددنا بالموت إن نحن أتينا بالحرية كشرط شمولي وضروري لممارسة البحث الخالص واكتشاف أو إنتاج الحقيقة.

ليس بسلوكات التقية والازدواجية نساعد فكرنا على فك الحصارات ورفع الحواجز والكوابح الذهنية المشلة. فالفكر إما أن يكون حرا ومحررا أو لا يكون. والفكر إما أن يعلو على ألاعيب التسترجة والتكتكة والتقنيع أو لا يكون. والفكر إما أن يكون ضد سلطة القهر والرقابة وضد الواقعية الرعناء والتكيفية الانهزامية أو لا يكون... نناشدكم بالحق يا أساتذتنا في النقد وشركاءنا في الايمان بالنور والعقل، نناشدكم أن تُشعوا بيننا لوائح الشفافية والكشف (ولا نقول آيات الشجاعة والإقدام التي قد تسمونها دون كيشوتية وتعنترا)، وأن تعلمونا على الدوام أنه لكي ننتمي حقاً إلى روح هذا العصر علينا أن نتخيل ونحلم ونتنفس وأن نفكر وننتقد ونعمل كما لو أننا نعيش في مجتمعات حرة ودول ديمقراطية لا غبار عليها، وذلك إلى أن يظهر العكس. وان ظهر فلن نكون بأول من عاكستهم ظلمات التخلف، ولا بآخر من يناضلون ضد ظلمات التخلف... □

(*) نقد العقل العربي، عنوان لسلسلة كتب صادرة عن مركز دراسات الوحدة العربية بالعناوين التالية: تكوين العقل العربي (١)؛ بنية العقل العربي (٢)، والعقل السياسي العربي (٣).

صدر حديثاً

العرب لم يغزوا الأندلس

رؤية تاريخية مختلفة

اسماعيل الأمين



56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305



اعشاب للسفر

طلال معلا
فنان وشاعر من سورية

سفر

■ سأخرج من الرؤية،
ومن الخروج
نصلاً
إلى غيمة الرائحة،
والنفي

موعد

امتداد لظلّ الخط
في غيبة المعنى
والانكسار
وترنيمة لدهشة الدم
والتكاثر

إقلاع

لا وزن للروح..
إنّه رسالة اعتذار الجسد
للجاذبية

ذكرى ١

تحية لحضرة الشكل الغائب
الحمد.. لنبض الرسالة العصبية
كلنا نسبح..
في قصص الضوء،
والطلاسم
خطوة أخرى كالسهم
نحو الموت
إننا في الليلة القادمة
وزوال الليلة المستسلمة
«شاش» شفّاف
مزركش بالعزلة
وحلم..
يغفو في بذرة القلق
والتوهج

سفر.. مرة أخرى

الليل.. بدوي أخرس

وصول

صورة النبض تمتزج بالقهوة
والأصابع المطبقة على الذهب
والنخيل
والنباح
والانتشار

اعتذار

اللون..
أهدابي.. وأطفالي

موعد آخر

خطّ السرة.. يشنق الزمن
غابة للخط العربي
وأنا الأفق..
أقرأ آبار الوطن
وأذرف..
أعشابه المليئة بالكثبان

ذكرى ٢

أبرق.. أهتف
سأجيب برعب عن الظنون

اعتذار آخر

راياتي..
تأكل سواريها

هبوط

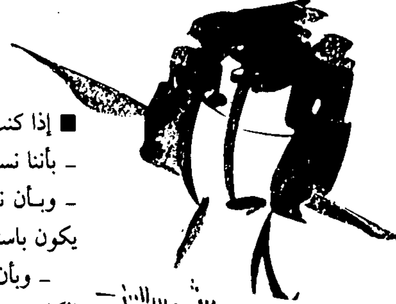
انتصار لوزن العقل
وسلطة الوسواس الخناس
وأنا.. مرآة
انتهاء للدوران
للراهن
واللحظي

هبوط نهائي

أمشي إلى الشائع
برغبة الغبي الملول
وأحيا في قيودي
كالآثار..
والفساد..
والحقائق
أمرح بالذي لا أتمناه
وهذا..
سرّ روعتي!!□

مشكلة التعبير الواضح

عدنان رؤوف



■ إذا كنت لا تقر:
- بأننا نستعمل الكلمات في التفكير،
- وبأن نقل الفكرة من شخص إلى آخر يكون باستعمال الكلمات،
- وبأن النقل السليم يكون باتفاق مفهوم الكاتب والقارىء على معنى واحد لكل كلمة في سياق النص الذي وردت فيه.

فلا حاجة بك إلى أن تضيع وقتك في قراءة ما يلي.

هذه المقدمة ضرورية، لا لتوفير وقت القارىء وحسب، بل لأنها أيضاً تغنينا عن الدخول في متاهات الفلسفة في هذا الصدد. وبصورة خاصة متاهات نظرية المعرفة. وهي توفر علينا التطرق إلى موضوع اللاوعي وما فوق الواقعية التي تدعي أن معرفتنا بالأمور لا تقتصر على ادراك المحسوسات وتحددنا بالكلمات الدالة عليها. إن موضوعنا يقتصر على جانب واحد من نظرية المعرفة، وهو أن نقلها نقلاً سليماً يتم بالتعبير الواضح عنها. ويبدو بدهياً هنا، منذ البداية، إن التفكير الواضح يسبق التعبير الواضح. قال الكاتب أ. جيْ. آير: «إن الجواب البينّ على الاستفسار: كيف يتسنى لنا إدراك تجارب الآخرين هو أن هذه التجارب تبلغ إلينا إما بواسطة التعبير الطبيعي بشكل اشارات ودموع وضحك وبتغير قسمات الوجه وما إلى ذلك، أو باستعمال اللغة»(1). وهذا هو أساس كلامنا هنا: استعمال اللغة إما بالكلام أو الكتابة.

وما يعنينا هنا ليس استعمال اللغة في التعبير عن المحسوسات، فالقول إن هذه شجرة أو أن تلك منضدة، وإدراك السامع أن هذا البيان صحيح لاتفاق القائل والمخاطب مقدماً على خواص الشجرة وعلى مكونات المنضدة، يخرج بنا عن الصدد. إن ما نريد أن نتفق عليه منذ البداية هو أن الفكر، الفلسفي أو التجريدي أو سمّه ما شئت، ينمو ويتعمق وتتسع آفاقه بوفرة المفردات اللغوية وبدقة استعمالها، ويتناسب الأمران طردياً.

كنت زرت في أوائل السبعينات بلد پاپوا نيو غينيا في جنوب شرق آسيا. وهو بلد كانت تحكمه آنذاك استراليا، وصاية عليه من الأمم المتحدة من جهة (نيو غينيا) واستعماراً من جهة ثانية (پاپوا) إذ كانت قد ورثته عن ألمانيا بعد هزيمة الأخيرة في الحرب العالمية الأولى. ويعنينا من خصائص ذلك البلد الآن وجود لهجات محلية تبلغ أكثر من سبعمائة لهجة لا يتجاوز استعمال العديد منها مجال قرية واحدة، وانعدام لغة واحدة تجمع أهاليه وتوحدهم بتوفير وسيلة واحدة للتفاهم. وكان أن سعت السلطة الحاكمة آنذاك إلى سد هذا الفراغ بتبني ما يسمى انكليزية الپجن Pidgin English. وكلمة Pidgin هنا ليست تحريفاً لكلمة حمامة Pigeon بل لكلمة Business. والعبارة تطلق على اللغة، إن صح تسميتها كذلك، الذي كان التجار الأوروبيون يستعملونها في التفاهم مع سكان موانىء شرق آسيا، ولا سيما الصين، في سبيل التبادل التجاري. وبما أن الحاجة إليها كانت محدودة فإن مفرداتها كانت محدودة أيضاً وتضم كلمات قليلة محرّفة من كل لغة أوروبية تعامل أبناؤها تجارة مع تلك الموانىء. وبعبارة أخرى تجوز تسميتها لغة «مقتضى الحال».

كانت مفردات تلك اللغة مثار التفكك بيني وبين زملائي في تلك الرحلة لغرابة ألفاظها وعباراتها، فهي في الأساس كانت للتخاطب مع الصينيين، واللغة الصينية لغة مقاطع ورموز لا لغة حروف، ويتعذر على الصينيين مثلاً تلفظ حرف الراء. إلا أن الذي راعني آنذاك كان ما خطر لي من سؤال: كيف يمكن لهذه اللغة الهجينة أن تكون لغة الكتابة، بَلْه الفكر والأدب؟ بل كيف تستقيم هذه اللغة مع المؤسسات الادارية والتشريعية التي كانت السلطة الحاكمة آنذاك تحاول إنشاءها أقرب ما تكون إلى مستويات أكثر الدول الغربية تقدماً وحضارة؟ وبدا واضحاً لي أن هذه اللغة تعوزها الأصالة التي تسمح لها بالاشتقاق، وإن كانت لا تمتنع على تبني مفردات اللغات الأخرى ولا سيا الانكليزية، لغة السلطة الحاكمة، بحيث تتحول إلى مَسْخ لها دون أن ترقى إلى مرتبة استعمالها لغة فكر وبيان. مثل هذه المفارقة في عصر الفضاء والتكنولوجيا أثارت في الكثير من الأسى.

من الواضح أن محاولة مقارنة هذه اللغة باللغة العربية ستكون تجنّياً سمجاً على لغتنا يجانبه الانصاف. «لسان العرب» وحده ملأ خمسة عشر مجلداً. ولم يغنِ عن تأليف العديد من المعاجم من بعده. إلا أن الذي يعنينا الآن هو السؤال: هل تعتبر اللغة العربية في أواخر القرن العشرين لغة مواكبة لعصرها، وهل تصلح أداة لتعبير واضح عن فكر واضح؟ هذا السؤال يدفعنا إلى عرض سريع لما قام به أسلافنا سعياً لتطوير اللغة لتتناسب مع حاجات أزمانهم وكلما زاد اختلاطهم بأقوام آخرين وتعلموا منهم أو اقتبسوا أنماطاً حضارية انتقلت بهم من حالة البداوة وأكسبتهم معارف جديدة، كانت الصحراء تحُدُّ منها.

يروي لنا التاريخ أن اتصال العرب بغيرهم من الأقوام سبق الفتوحات الاسلامية وأعقبها بعلاقات التجارة وبالملاحة حتى أصبحت اندونيسيا أكبر بلد مسلم، عدداً، من دون فتح. كما أن

عدنان رؤوف كاتب من العراق

تاريخ لغتنا يؤيد أن العرب لم يتحرجوا إزاء التعريب منذ الجاهلية بحيث اكتسبوا ألفاظاً ذات أصول أجنبية ذكر بعضها القرآن مثل: «السندس» و«الإستبرق» و«الفردوس»... الخ. أما ما كسبته اللغة العربية بعد الفتوح فيتعذر احصاؤه في هذا المجال، وقد أفرد الثعالبي في «فقه اللغة» فصلاً لجانب منه. أما الحصر فقد تناوله الفيروز أبادي في «القاموس المحيط»، بل إن الجواليقي ألّف كتاباً بما عَرَّبه العرب من المفردات الأجنبية، ولم أطلع عليه. ومن الملاحظ أن أكثر ما اقتبس أو عُرّب كان في مجال المحسوسات وشمل في الغالب المآكل التي لم تكن مألوفة من قبل وأسماء شيء من الملابس والعديد من آلات الصنعة الحضرية. أما لغة الفكر المجرد فلم يكن نصيبها بالقدر نفسه بالرغم من حركة النقل والترجمة (عن اليونانية في الغالب) التي بدأت في عصر المأمون وتناولت بصورة خاصة الفلسفة (وهذه الكلمة نفسها أصلها يوناني) وشؤون الملاحة وعدة الحرب والعلوم المعروفة آنذاك، وفي الهند اليوم يمارس نوع من الطب معترف به رسمياً وباسم: طب يوناني موروث ولا شك عن العرب. ولا أجيء بجديد، إذ سبقني الكثير من العرب في التطرق إليه.

إذن قلت إن ما اقتبسه العرب عن الآخرين اقتصر على الشؤون التي لا تتعارض مع العقيدة: الأساطير اليونانية والمسرح اليوناني تجنبها الناقلون والمترجمون تجنبهم الوباء. والفلسفة نفسها نقلت بشرط التوفيق بينها وبين العقيدة، ومن هنا جاء علم الكلام. وعلى هذا فإن ما كسبه العرب من مقتبسات أو كلمات معرّبة في نطاق الفلسفة جاء ضمن الحدود التي فرضها الايمان. ومن المؤسف أن عصر النهضة العربية (أو الاسلامية) انتهى في الواقع بعد القرن الرابع الهجري إذ جاءت الحروب الصليبية (التي كانت في حقيقتها محاولة للسيطرة على طرق التجارة البرية مع الشرق الأقصى) باسم استعادة السيطرة على الديار المقدسة، ففرضت على المسلمين (عرباً وغير عرب) الدفاع عن الأرض دفاعاً عن العقيدة، وشغلتهم عن متابعة شؤون الحضارة. وبدأت بذلك العصور المظلمة التي بلغت دركات سحيقة بالسلطنة العثمانية واستمرت إلى غزوة نابليون. ومن الواضح أن الانحطاط الذي ولدته هذه الفترة أصاب الحضارة العربية (الاسلامية) بجمود لا مثيل له إذ انتهت فترة التفاعل مع الأقوام الآخرين وانعكس التيار عندما بدأت أوروبا في اقتباس ما تبقى من معالم الحضارة (بشرط عدم تعارضه مع العقيدة الدينية أيضاً) وتكللت بعصر النهضة الذي لم يستفد منه العرب ولا المسلمون فائدة محسوسة. ألا يلفت النظر أن بعض الموسيقيين الأوروبيين ألفوا مقطوعات خلال القرن الثامن عشر على الأسلوب التركي «Alla Turca»، في حين لم تستفد الموسيقى التركية شيئاً مما يسمى في الغرب «تعددية الأصوات» و«التناغم» مع أن الجيوش التركية كانت قد بلغت مشارف ڤيينا؟

استمرت الفترة المظلمة حتى غزوة نابليون لمصر وبلاد الشام. ولما كانت اللغة العربية رمز العرب فقد أصابها من الوهن مثل ما أصابهم في سائر مناحي حياتهم، ومن يقرأ تاريخ الجبرتي يُغلَقُ عليه فهم الكثير منه لعامية لغته التي جاءت دليلاً بيّناً على «عامية» الفكر السائد (وبتعبير أصح: المفقود) آنذاك. ولما بدأ ما أسماه البعض «عصر النهضة» بالغزوة النابليونية اتّسمت طلائع ذلك العصر بالاتصال المباشر بأوروبا، وفتح ذلك الاتصال عيون القلّة التي درست في أوروبا على مدى ما وصلت إليه الحضارة الغربية وبلغة الإحياء الأوروبي الذي عاصر لمدة خمسة قرون الفترة المظلمة العثمانية ـ العربية. وباطلاع القلة على معارف الغرب بدأت لغة الكتابة تتحسن بتحسن لغة الفكر، ومع أن رفاعة الطهطاوي كتب وصفاً لإقامته في باريس بعنوان «تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز» وهذه لغة أقرب إلى لغة بديع الزمان الهمذاني منها إلى لغة الجاحظ، فإن لغة خلفه في الإقامة في باريس الشيخ محمد عبده كانت أقرب إلى لغة الجاحظ ـ ولا أشك في أن تفوق الشيخ محمد عبده كان انعكاساً لتفوق فكره نتيجة تتلمذه على جمال الدين الأفغاني ضمن مؤثرات أخرى. وهكذا نرى أن لغة الكتابة في المشرق العربي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين قد ابتعدت كثيراً عن لغة الجبرتي، وتعزز تقدمها بوصول المطبعة إلى البلاد العربية من جهة وبنمو جيل الرواد وزيادة عدد أبنائه، ولا سيما بين أهل الشام الذين وفدوا أرض مصر ابتعاداً عن التضييق العثماني من جهة أخرى.

يبدو لي أن ما كسبه الغرب منذ القرن السادس عشر تجاوز فكراً ولغة ما أحاط به «لسان العرب» وغيره من القواميس العربية التي جمعت عشرات الأسماء للسيف ومثلها للهزبر. ودونكم كتاب «فقه اللغة» للثعالبي الذي أورد، فيما أورد، ثمانية عشر اسماً في ترتيب سن البعير، فهو سليل حين تضعه أمه وهو كُحكُحٌ (والعياذ بالله) إذا استحكم هرمه! وهكذا بدا واضحاً أن اكتساب علوم الغرب ومعارفه يتطلب لغة عربية جديدة، فظهر خلال القرن العشرين العديد من القواميس في شتى حقول المعرفة من الطب إلى الاقتصاد مروراً بالسياسة والفلسفة والزراعة والدبلوماسية... الخ. ولكن القواميس توفر معاني الكلمات ولا تضمن التفكير الواضح ولا اللغة السليمة.

وعلى الرغم من اتساع لغة العرب بالتعريب والاشتقاق خلال القرن الذي قارب النهاية فإنها ـ في رأيي ـ لا تزال قاصرة عن استيعاب كل ما اكتسبته اللغات الأوروبية خلال تلك الفترة. وأضرب مثلاً بسيطاً: قبل ثلاثين عاماً قررت جامعة اوكسفورد نشر «ملحق» بقاموسها الشهير للغة الانكليزية في مجلد واحد يضم الكلمات التي اكتسبتها تلك اللغة منذ صدور ذلك القاموس، وألفت لجنة لذلك الغرض وخصص لها مبلغ عشرة ملايين من الجنيهات وقدّرت لها فترة عشر سنوات لإنجاز العمل. المجلد الثالث لهذا «الملحق» صدر قبل بضعة شهور وكلّف وحده عشرة ملايين جنيه، واحتوى على ما يناهز العشرة آلاف كلمة اكتسبت كلها بعد صدور المجلد الأول من الملحق. وهذا شأن اللغات الحيّة.

أنا لا أدعو هنا إلى أن نقلد جامعة أوكسفورد، وإنما جئت بالمثل لأدلّل على أن اللغات الحية تظل تكسب دائماً كلمات جديدة تواكب نمو لغة الفكر وكذلك ازدياد الاتصال بالأقوام الأخرى (تأمل كيف دخلت «الانتفاضة» اللغة الانكليزية في أقل من سنتين) مثلما فعلت لغة العرب بعيد الفتح الاسلامي، بل وقبله. كل ما أريد أن أقوله هنا إن حركة تعزيز اللغة العربية بمفردات جديدة لا تتناسب مع قاعدة أن البشر يفكرون بكلمات، ومتى ما قصرت المفردات ضاق نطاق الفكر. لقد كتب الدكتور محمد المنجي الصيادي أطروحة الدكتوراه باللغة الفرنسية عن «التعريب وتنسيقه في الوطن العربي»، وكان له من المكِنَة من لغته ما يسّر له ترجمة كتابه إلى العربية ونشره مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت (بين يدي الطبعة الرابعة

لا بد من وضع كتاب حديث في فقه اللغة العربية

منه، أيار ١٩٨٥). وهـذا الكتاب قيّم في التعـريف بمجهودات التعريب في المشرق والمغرب وبما قامت بـه المجامع العلمية واللغـوية العربية ومكتب تنسيق التعـريب التابـع للمـنظـمـة العـربيـة للتربيـة والعلوم والثقـافة. واتجنى إذا حـاولت في هذه المقـالـة أن أسرد مجـرد عنـاوين فصـول الكتـاب وحسب، للدلالـة عـلى إحـاطـة الـدكتـور الصيـادي بسعة المشكلة وعمقهـا، وأكتفي باقتبـاس إشارتـه إلى أثـر قصور المفردات عـلى الفكر إذ قـال في الصفحة ١٢ من كتـابه «. . . إن البحث العلمي، الذي لا نجد له هياكل هامـة قطريـة أو اقليمية أو عربية تتمتع بصلاحيات وامكانـات تتفق وقضايـا الوطن العـربي، يواجه مصاعب هامة منها بالخصوص اشكالية اللغـة العربيـة العلمية التي بـدأ يتحدد مفهـومها ويتضـح». ويخلص الكـاتب بعـد ستـمائـة صفحة إلى نتائج صائبة ومنها تحت عنـوان (قضية الكتـابة العـربية): «الواضح أن اللغة العربية الشائعة حاليـاً والمعروفـة بأنها حـديثة، في وضع يسمح لها بالانتشـار، لكن ينبغي أن تهيأ لهـا الوسـائل الكفيلة بمساعدتهـا على الـتطور المدروس المخـطط له. . . وعـلى ذلك ينبغي إيجاد الوسيلة الكفيلة بوضع الحركات في الكتابة العربية تيسيـراً لفرز الكلمات وضمـاناً لسلامة القراءة والفهم الصحيح للأفكار. . . الخ».

وأنا أتفق مع الأستاذ الفاضل في رأيه هذا وأضيف أن وصول المطبعة العربية إلى الوطن العربي حرم اللغة العربية من حـركات الحـروف، وهي مهمـة في هذه اللغـة، بل إن هـذه اللغة هي الـوحيـدة، قـدر علمي، التي تحتوي هذه الحركات التي تـدل على انصـاف الأصوات في حين تتكرر الحروف الصائتة في كل لغـات العالم وتختلف أصـوات نطقها من كلمة إلى أخرى. ولهـذا نجد أن جـذر المفردات العـربية، المكون في الغالب من ثلاثة حـروف صامتـة، يمكن قراءتـه بأكـثر من وجـه واحد: (كَتَبَ، كُتِبَ، كُتُب. . . الـخ). وبانعـدام الحركـات تغلبت لغة الصحافة على لغة الفكر، وتـدنت بالتـالي هذه الأخـيرة. وربمـا أصبح في الإمكـان الآن تـدارك مـا فقـد بـوصـول الآلات الالكترونية إلى العالم العربي وانتشارها كـوسيلة جديـدة في الطبـاعة. وعند ذلك تبقى المشكلة الوحيدة الهامة هي إدراك الكاتب كيفية لفظ مـا يكتب، بل ومعنى مـا يكتب. ذلك أن لغـة الصحافـة، من دون تحريك، قد سهلت القراءة الصامتة بالعين التي تسهّل الاسترسـال في القراءة في حين أن القراءة الصائتة تحد من سرعتها ولو كان النطق لا يتم بصوت مسموع. وكانت النتيجة، والقارىء غير متمكن من لغته بسبق الاطلاع على الأصول، أن تأثـر نطق القـارىء للكلمة (وهـذا يتبعـه خلل في مفهـومهـا) من جهـة، وأن أعـطاهـا معنى غـير المعنى المتوارث من جهة أخرى. فإذا عـاد واستعملها هـو في الكتابـة غلب عليه المعنى الذي أعطاه هو لها ولم يتثبت منه بالرجوع إلى مكان اللغة السليمة. والقارىء ـ الكـاتب هنا غـير ملوم إلى حد كبـير إلا لقعوده عن تحري الدقة، ذلك لأن جـرس الألفاظ لـه أثر كبـير في اعطائهـا المعنى، (وقد كتبت في هذا الموضوع مؤلفات عديدة، ويراجع بصورة خـاصة في هـذا الصدد كتـاب «جـرس الألفـاظ ودلالتهـا في البحث البلاغي والنقدي عند العرب» للدكتور ماهر مهدي هـلال، ولا سيما الفصل السابع منه ـ طبعة دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠).

ولست هنـا في صـدد تعـداد أغـلاط الكتّـاب، إذ صـدرت كتب عديدة في هذا الشأن. وتقصي أخطاء الكتاب ليس تـنطّعاً أو حـذلقة بل غَيْرَة على اللغة وصوناً لها من هذين المآخذين بالذات، بالإضافـة إلى مآخذ الجهل باللغة والكسل عن تقصيها من مصادرها الصحيحة

انفراد الأشخاص بمهمة الاشتقاق اللغوي يضر أكثر مما ينفع

وأخيراً كتابـة الكلمات من دون احـاطـة بمعنـاهـا الصحيـح. ولكن ضرب مثل واحد على كل مـأخذ من هـذه المآخـذ يوضـح ما أقصـد بكل منها وما أرمي إلى قوله ويساعـد على إدراك العـلاج الذي أدعـو له. ولا عبرة بالقـول: «الخطأ الشـائع مقبول لأنـه مفهوم»، إذ إن في هذا استهانة باللغة وتشجيعاً لمتعاطي الكتابة على جهلهم وكسلهم.

ـ **الحذلقة**: شـاع في السنوات الأخـيرة استعمال كلمـة «يتمحور» دلالة على الدوران حول محـور، في حين أن وزن «يتمفعـل» لا وجود له في اللغة. وهل سمعتم «يتمقلب» أو «يتمخرج»؟

ـ **الجهل باللغة**: كتب أحدهم مـرة (مجلة الناقـد، العدد الثـاني) مقـالاً جاء فيـه «خفت من. . . وخشيت من. . .» في حين أن هـذين الفعلين لا يتعـديان بحـرف الجر بـل بنفسيهما. ألم يقـرأ الكاتب في القـرآن: «يخافـون يومـاً تتقلب فيـه القلوب والأبصـار» و«من خشي الـرحمن وجاء بقلب منيب»؟ وكثـير من استعمل كلمـة «عتيد» بمعنى «عتيق» أو الشيء الـذي كثر الحـديث عنه، في حـين أن الكلمة تعني الحاضر أو الجاهـز أو المهيأ، «وقـال قرينـه هذا مـا لديّ عتيـد» ومنها العتاد، وهي عدة الحرب.

ـ **الكسل عن تحري مظان الكلمات**: شاع أخيـراً استعمال كلمـة «الاحبـاط» ترجمـة لكلمـة Frustration، وأصلهـا الحَبْط أو الحبـوط. وألاحظ في هـذا الصدد انكـماشاً كبيـراً عن استعمال المصـدر الثلاثي عند معظم الكتّـاب. وإذا جارينـا هذا الخـوف وعدلنـا عن استعمال «الحبط» فلماذا لا نستعمـل «الحبـوط» ونحـن نقـول: «الهبـوط» و«السقوط»؟ ولماذا نعدي الكلمة بالألف وهي ليست بحاجة إليه؟

ـ **الاجتهاد الخاطىء**: قـرأت مرة لأحـد الكتاب الجـامعيين لفـظة «شرعنـة» وكان يقصـد الإقـرار بشرعيـة الشيء، ولكنـه تجنب لفـظة «تشريـع» لأنـه خشي أن يؤدي استعمالهـا إلى الخلط بينها وبـين سن القوانين فجاءنا بهذا اللفظ الذي ما أنزل الله به من سلطان.

وكتب آخـر من الجامعيـين أيضـاً «الاقتصـادوية»، وعـندما قـرأتها أجفلت واستنجـدت بسيدة جـامعية فـاضلة، ولكنني ذهلت عنـدمـا أبدت الأستاذ بحجة أنه كان يريد تفادي كلمة «الاقتصادية» لأنها لا تؤدي المعنى المقصـود. وسألتني إذا كنت سمعت بكلمـة Historicism واستفسرت عما إذا كنا نستطيع ترجمتها بالتاريخية. أجبتُ: طبعاً لا، بـل نقول «تـاريخويـة» وأمرنـا إلى الله. ورحم الله ابن خلدون الذي استعمل «فن التاريخ» و«علم التاريخ» عند شرح نصيحته بالتثبت من الوقائع التاريخية أو ما يُدّعى أنها وقائع تاريخية إما بـالرجـوع إلى مصادر أخرى أو باستعمال المنطق والعقل.

هذا الاجتهاد الخاطىء يقع فيه العديد من حملة الدكتوراه خريجي الجامعات الأجنبية، وأغلبهم يفكر باللغة الأجنبية ثم يحاول أن يدوّن فكره بلغة عربية هو قاصر عنها، وللمجتهد حسنة إن أخطأ وحسنتان إذا أصاب!

ومـع ذلك لماذا يتجنب الكتّاب الكلمات التي تـدل على أكـثر من معنى واحد؟ إنني أجزم بأن اللغة الانكليزية مثـلاً تضم العشرات إن لم أقل المئات من الألفاظ التي تحمل أكثر من معنى واحد، والمضمـون يفهم من سياق الكلام أو الكتابة ولا يُخشى الخلط أبداً.

القصد من هذا الكلام هو أن انفراد الأشخاص، ولا سيما إذا لم يكونوا متمكنين من لغتهم بمهمة الاشتقاق أو بالتعريب قد يضر أكـثر مما ينفع. وفي رأيي أن تتولى هذا جهة تمثل المجامع اللغوية في البلاد العربية تتولى مهمة اختيار اللفظ المناسب ترجمة أو تعريباً. وقـد يمكن

آنذاك إصدار ملحق بالمعجم الوسيط شبيه بملحق قاموس اكسفورد، وبهذا نحول دون الاجتهاد الخاطىء أو الاجتهاد القاصر، كما أننا نحول دون اختلاف معنى الكلمة عند الكاتب وعند القارىء، وهذا من أكبر علل نقل أو ابلاغ الفكر إلى الآخرين. وأضرب مثلاً:

عند عودتي في أوائل السبعينات إلى الوطن، بعد غياب طال خمس سنوات لاحظت كثرة استعمال «المُعْطَيات» في لغة الخطاب والكتابة، ولم أفهم لها معنى. أدركت آنذاك أن هذه الكلمة جاءت اقتباساً من لغة أجنبية، ولكنني لم أجد من يتكرم عليّ بتفسير معناها. وذات يوم وردت هذه اللفظة في سياق تصريح لأحد القادة السياسيين فعجلت بمراجعة جريدة تصدر باللغة الانكليزية علّني أجد فيها ترجمة دقيقة للمقصود بها. وهالني أن تلك الكلمة ترجمت بكلمة «Advantages» وهي حتماً ترجمة خاطئة ولا علاقة لها بالكلام المترجم. وبعد لأي تبين لي أن «المعطيات» هي ترجمة للتعبير الفرنسي Les données. وبالرجوع إلى القاموس، ولا مناص تبين أن العبارة تعني «معلومات، حقائق، بيانات، أسس.. الخ» وبكلمة أخرى ما جرينا على تسميته «بالمسلّمات» فعجبت لِمَ لَمْ يستعملها أحد ومعناها معروف.

بعد أن انتهى بي الأمر إلى إقرار ضرورة صدور ملحق بالمعجم الوسيط أرى لزاماً عليّ أن أختم بالدعوة إلى ما استهدفته في كل ما تقدم، وهذا لا يقل ضرورة وإلحاحاً عن توسيع حصيلة مفردات لغتنا. إنني أعتقد جازماً بأهمية صدور كتاب جديد في فقه اللغة يختلف عن كتاب الثعالبي وما ألف غيره من القدماء، ويشابه في طريقته ونهجه كتاب «Roget's Thesaurus» للغة الانكليزية الذي في صفحة عنوانه الداخلية أنه قد «صُنف ورُتّب ليسهل التعبير عن الأفكار وليعين في الانشاء الأدبي». وأساس هذا الكتاب هو عكس أساس القواميس التي تعطيك تفسيراً ومعنى ومرادفاً للكلمة، إذ يأخذ الفكرة أولاً ثم يعطيك تدرجاً للكلمات التي تعكس معانيها كافة. وأضرب مثلاً بأن أورد الكلمات العربية التي تخطر ببالي الآن مما له علاقة بالخوف: (الخشية - الهول - الرهبة - الهيبة - الوَجَل - الفَرَق - الرعب - الذعر - الهلع - الفزع). فكيف ندرّج هذه الكلمات شدة أو هوناً؟ وما هي درجات الخوف في كل هذه الألفاظ؟ أهمية هذا المشروع تكمن ببساطة في حقيقة أن التعبير السليم هو في اختيار اللفظ الدقيق المناسب للفكرة بلا شطط زيادة أو نقصاناً. والشطط يكون عند اعتبار الألفاظ التي ذكرتها قبل قليل وكأنها مرادفات يختار منها أول ما يخطر على البال.

آمل أن يقرأ مقالي أحد ذوي العلاقة بالمجامع اللغوية العربية وأن يقتنع به لدرجة تجعله يبادر بالخطوة الأولى. □

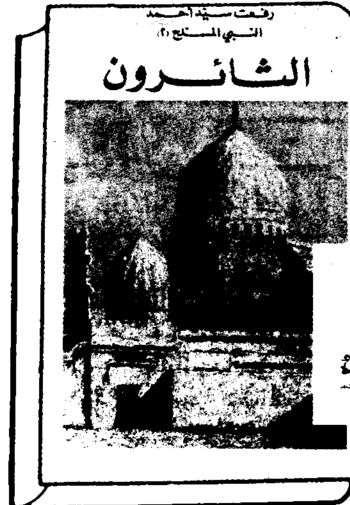
(١) «شكلة المعرفة»، طبعة بيليكان، لندن ١٩٥٧، ص ٢٠٥.

صدر

النبي المسلح (١)



الرافضون



رفعت سيد أحمد

النبي المسلح (٢)

الثائرون



RIAD EL-RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

البرزخ

ابراهيم الكوني

■ اشتعل الفضاء في الواحة.

بقت في القمة، وسط فروة السعف، فوق العش، تحتمي بالنخلة، وتحمي الفرخ.

في الأسفل، عند الجذع، كمن مقاتلان خلف تلة رملية صغيرة. يرتديان ثياباً فضفاضة، ناصعة. معمّمان بلثامين ناصعين يضاً كأنهما أقبلا للمساهمة في فرح أو عيد وليس للمشاركة في اشتباك، أحدهما نحيل، طويل القامة، يمسك بسلاح قصير الذراع. أما الثاني فمكتنز، عريض المنكبين، يمسك بسلاح أطول ذراعاً. زحف النحيل على مرفقيه حتى رأس التلة. سدّد الأداة إلى الشمال و. . :

- طاخ - طاخ - طاخ. .

ثلاث مرات، فزعت. تكوّر القلب وتدحرج إلى أسفل. صفقت بجناحيها دون أن تدري. وجدت نفسها تتخلى عن الفرخ وتطير. اخترقت الفروة وخرجت إلى الفضاء. رفرفت بهلع وهي تتجه صوب الأحراش البعيدة. ولكنها سمعت النداء البائس:

- صَوْ - صَوْ - صَوْ. .

فتذكرت الفرخ. عاد لها العقل الطائش فحلّقت في دائرة طويلة وعادت باتجاه النخلة المكابرة. من اللحظة التي مرقت فيها داخل الفروة تزلزلت الواحة بالدوي:

- بووووم!

اهتزت النخلة، وشاهدت أفراداً من العشيرة ينتشرون فوق الأحراش الشمالية، ويتشتتون في الفضاء. ظلّت ترفرف داخل الفروة في احتيار. حلّقت فوق العش. ظل الفرخ المزغب يرفرف بجناحيه في عجز، شاهراً رقبته البائسة الصغيرة في الهواء، باحثاً عن صدرها. حطّت فوقه وغمرته بريشها الدافىء، الكثيف.

دسّ رأسه في الريش، هرشها بمنقاره الشقي في الصدر. ظل الصدر يعلو ويهبط. في الناحية الأخرى ارتفعت سحابة من الغبار. غطّت قرص الضحى وأخفت سرب العشيرة. في الأحراش ارتفع ذيل طويل من دخان.

هدأ الدويّ المتبادل. توقف حوار البارود. ولكنها استمرت ترتجف. في ريشها ارتجف الفرخ وازداد بها التصاقاً. تلاحما. تداخلا، فأصبح نبضهما، رجفتهما ايقاعاً محموماً واحداً. ظل الغبار يتصاعد في الفضاء. تبعه دخان الأحراش الشمالية في ذيل شفاف، انتهكته أشعة الشمس. تخاطب المحاربان عند الجذع. استند النحيل على النخلة وتلهى بالتملص من الغبار. في حين انهمك الآخر في الاعتناء بالسلاح. وشحنه بقطع الذخيرة. راقبتهما من خصاص السعف وتمنّت أن تبلعهما الأرض. لو بلعتهما الأرض أو طارا في الفضاء، مع حبيبات الغبار، لاستعادت قلبها وذاقت طعم الخلاص والسكينة، لو اختفيا لضمنت سلام العش وسلامة الفرخ العاجز، الخانق، الوحيد.

هيمن سكون.

فكّرت. لا يكمن السبب في المخلوقين. فهما يحتميان بالجذع كما تحتمي هي بالقمة. بالفروة. بل المصاب في أنها لا تمتلك مخالب مثل الصقور. لو كانت صقراً لاحتضنت الصغير بين مخلبيها وفرّت به إلى أبعد نخلة، أو دغل أو واحة. لا. الذنب ليس هنا أيضاً. ليس من حقها أن تحلم بامتلاك ما لم تهبه الطبيعة. هل هي أحكم وأذكى من الطبيعة حتى تتجاسر وتحمل نفسها وزر هذه الأمنيات البلهاء؟ الخطأ في مكان آخر. أين الخطأ؟ و. .

- طاق. طاق!

ثم:

- طق - طق - طق.

لم تعد تحتمل. وجدت نفسها تحلّق عالياً، بعيداً، غائبة، ناسية. وما أن عادت إلى نفسها حتى دارت وعادت إلى الفروة. إلى العش. وجدته ينتفض كأنه يحتضر. يزقزق بصوصوته الفاجعة ويبحث عن حضنها الدافىء المفقود. ضمته إلى صدرها وضمت أيضاً رجفته إلى رجفتها. هدأ حوار اللّاء. راقبت نخل المحاربين على طول الجبهة الجنوبية. غيروا المواقع واحتموا بالاستحكامات الرملية، ولكن الجار النحيل وضيفه البدين لم يتحركا. أفلت منها الزّرق رغماً عنها. أفلت من الفزع فسقط على ذراع النحيل كما يبدو. سمعته يقول لجاره:

- هل يعقل أن يتحمل الحمام الطلقات ويبقى في رأس النخل؟ عجيب!

ضحك زميله. سمعته يعلّق:

- ربما فرخ. في القمة يبقى العش، ولكن الحمام يطير.

ثم ضحك، ولا تعرف لضحكته سبباً. إذن، أين الخطأ؟ الخطأ في رجفة أخرى. الرجفة الأولى. خفقة القلب البكر والتعلّق بالقرين. لو لم تعشق لما ارتبطت بقرين وارتكبت الحماقة. نعم، في هذه النزوة يكمن سرّ الشقاء كله. تعلقت، فباضت، ففقست بيضة العشق عن الثمار. عن الخطيئة. عن الفرخ. الفرخ الذي يملك قلبها ويشدّها الآن إلى الشجرة، فتبرك راجفة بين الأشواك والليف تحت رحمة الخطر. تحت رحمة الطقطقات والطخطخات والدمدمات. دمدمات وحشية لم تسمع بمثلها قبل اليوم. روت لها جدتها عن هذا الدوي أساطير عقب عودتها من هجرة موسمية شقية إلى الشمال البعيد، ولكنها لم تظن أبداً

أن أساطير العجائز يمكن أن تصبح حالاً واقعاً. و..

- بووووم!

اهتزت النخلة، تزلزلت الأرض. احترقت السماء باللهب والشظايا وسحب الغبار والدخان. كادت الواحة البائسة أن تختفي. ومن فرط رعبها انشلّت هذه المرة. عجز جناحاها عن الرفرفة. فتكوّمت، وتكوّرت حول نفسها حتى كادت أن تختفي أيضاً. صوصو الفرخ في أحشائها وتحولا، معاً، إلى كتلة واحدة، صغيرة، راجفة، من الريش، تحت الريش ساح سائل، وغمر البدن بالنداوة والبلل من عينيها أيضاً فزّ البلل. بلل حار وأليم. تحول قلبها إلى جمرة تتحول في صدرها وتلعن الذكور. يظل الذكر يحوم حول الأنثى حتى يوقعها ثم يتركها مع الفراخ في العش ويهرب. يهاجر وراء أول أنثى ويدعها وحدها مع الفراخ والخطر. لعن الله الذكر.

في الأسفل، عند الجذع، بصق البدين لعاباً ممزوجاً بذرّات الرّمل، وخاطب رفيقه:

- أخبرت الزّعيم بسلوك هذا الغول!

النّحيل لم يجب. انشغل بإزالة الرّمل عن البندقية، ثم شحنها بأصابع الرصاص. أضاف البدين:

- فوهته في سعة فم التّنور، طلقته تولول طويلاً قبل أن تسقط. ثم، ثم تزأر كالسّمع عندما تنفجر.

ألقت للمناوشات بعيارات البنادق في الجهة الغربية، القريبة من أحراش السّواقي. علّق النحيل فجأة:

- مسكين الحمام. يرمي بالفضلات وهو معتصم برأس النخلة. لن يتمسّك بالبقاء في النّخلة لولا وجود العش. مسكين الحمام.

ولكن الرفيق مسح العرق عن وجهه بطرف لثامه، وواصل حديثه عن سلوك «الغول»:

- يخرج من هذا الوحش القبيح بدن يكفي لحرق غابة. رأيته عندما هاجمونا في مدن الشمال، عند بداية الغزو، يحرق مزرعة كاملة. ألم تر النّار كيف اشتعلت هناك في الأحراش، منذ قليل؟

هَسْهَس النحيل بكلام مهموس مثل أغنيّة شجنية مكتومة من النّوع الذي يخاطب به المهاجر الملكوت القائم خلف الأفق الخفي عندما يكون وحيداً في الصحراء نصف البدين مشيد فلمعت عيناه بالبلل والوميض. قال بصوت كسول:

- قلت للزعيم أنهم لن يدعونا نصل إليهم. سيرموننا بحمم التنوّر من أبعد مسافة كما فعلوا معنا في الشّمال، ولكنه لم يأخذ بتدبيري، لأن المثل يقول: ليس من رأى كمن سمع.

هيمن صمت متوتر، كئيب، محفوف بالانتظار، ازداد البريق في عيني البدين، أفلتت من مقلته اليمنى حبة نقيّة كقطرة مطر ثم قال بصوت مخنوق:

- إنهم جبناء!

في تلك اللحظة انطلق العويل المكتوم، المشبوه، المتوعّد، الغدّار، قبل أن تسقط القذيفة عند حضيض النخلة.

قبل أن تفيق تماماً من الدوي سمعت صوتاً طائراً في الهواء. أدركت، في غمضة، أن هذا الصوت الكئيب، الموحش، الخفي، كان قد سبق الانفجارين السابقين، فازدادت تضاؤلاً والتحاماً بالوليد، حتى أصبحا قطعة واحدة. وبرغم هذا الالتحام إلا أن قوة الدمدمة هذه المرة أجبرتها أن تنفصل، في لحظة مشحونة، خاطفة، عن الطرف الآخر، عن جزئها، عن نفسها، وتطير إلى أعلى بدون ارادة أو وعي. فردّت جناحيها تلقائياً، وبرغم أنها لم ترتفع، فوق العش، سوى شبر أو، ربما، عقلة اصبع، إلا أنها لم تجد العش، عندما عادت وأرادت أن تنزل فوق الوليد.

ماذا حدث؟ لم تنتبه، هذه المرة، للدوي، لم يفزعها عنف الانفجار، لم يتدحرج قلبها إلى احشائها، لأن الشظية سلخت قلبها من جسدها وأخذته، مع العش، إلى المجهول إلى الفروة بنظرة واحدة، شاملة، ولكنها كافية لترى الفاجعة. لا أثر للفرخ. ضمت جناحيها إلى صدرها ونَزَلت على رأسها، نحو الأرض، وسط عاصفة الغبار التي خلّفها الانفجار. كان الرجل البدين ممدداً على الرملة، بجوار الجذع. وقد غطاه الغبار والدم وأشلاء العش. فوق صدره رقد فرخ صغير، اخضر، مكسو بزغب ذهبي بمنقار مفتوح كأنه يطرح سؤالاً. في رقبته نز خيط صغير من الدم.

ظلت ترفرف فوق الجثمان الممدد بجنون من فقد عقله أيضاً.

زحف النحيل نحو رفيقه. تفحصه لحظات، ثم أسبل له جفنيه وسحب على وجهه اللثام. حام حوله وحامت هي فوقهما. جرّه من رجليه ويمّمه شطر القبلة. ولكنه لم يقترب من الفرخ.

رفرفت فوقهما بيأس وجنون.

ثم..

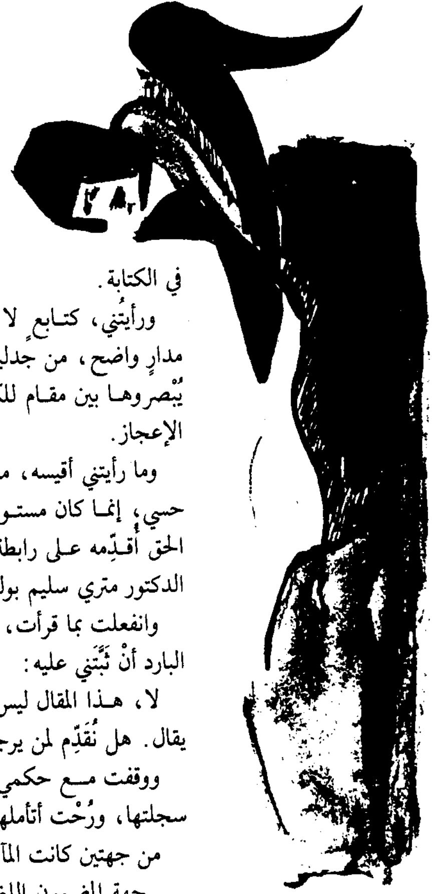
ثم عاد الصوت المخيف. الخفي، الوحشي، الذي سبق الدوي. وقبل أن تتدبر الخطر هوى جسم ودوى انفجار. اختفى الجثمان مع الفرخ، وطار إلى أعلى الرجل النحيل، في نفس اللحظة كان الطائر، المرفوف في الجو، يهوي إلى أسفل، ليلتقي مع الانسان الطالع، في برزخ غامض، بين السماء والأرض. □

(*) ابراهيم الكوني، كاتب من ليبيا، صدر له عن «رياض الريس للكتب والنشر. لندن»: «التبر» رواية «نزيف الحجر» رواية و«القفص» مجموعة قصصية



«الاضافة» في موسوعة البستاني

أحمد حاطوم



■أمام «مقام ومقال» كانا، كالهاجس، يَلُوحان في ضميري، مِنْ مقالٍ عن الإضافة قرأتُه في «دائرة المعارف»[1]، التي يصدرها أستاذي العلامة فؤاد أفرام البستاني، أحْسَسْتُ أنني مدْعُوٌّ إلى كلمةٍ من النقد أقْرأ بها المقال، وأساعد في قراءته، وربما ساعدت في الكتابة.

ورأيتُني، كتابعٍ لا حول له، أجْري، من الكلمة المُزْمعة، في مدارٍ واضح، من جدلية نابضة، أتيح للعرب، في وقتٍ مبكر، أن يُبْصروها بين مقام للكلام ومقال، ويصوغوها ببساطة تلامس الإعجاز.

وما رأيتني أقيسه، من «المقال» الماثل أمامي، بمقام للدائرة غائرٍ في حسي، إنما كان مستوىً للبحث ألِمْتُ حين وجدتني معه أنحاز إلى الحق أقدِّمه على رابطة تشدني إلى زميل كريم أعَدَّ المقال، عنيت الدكتور متري سليم بولس.

وانفعلت بما قرأت، ثم سمعتني أصدر حكماً عفوياً ما لبث التأمل البارد أنْ ثَبَّتني عليه:

لا، هذا المقال ليس لهذا المقام. شيء آخر في دوائر المعارف يقال. هل نُقَدِّم لمن يرجع إلى دوائرنا، معرفةً لا تكون مرجعاً؟

ووقفت مع حكمي أبتغي تفسيره، فوضعت أمامي مآخذ سجلتها، ورُحْت أتأملها أطلب نقداً يَسْتَكْمِل.

من جهتين كانت المآخذ:

- جهة المضمون اللغوي - العلمي للجوانب التي تناولها المقال من الإضافة،

- جهة الجوانب عينها التي تناولها، الجوانب بذاتها أعني وأطلب تسهيلاً للعرض، أقْبَل به تحكماً مبسطاً أصطلح به على: تسمية الجهة الأولى «جهة المضمون».

تسمية الجهة الثانية «جهة الشكل».

ثم أُفَصِّل الكلام على الجهتين، مشيراً إلى أن مستوى للمقال افترضه، يفرز مستوىً للنقاش يكون معه من «المحاسبة» ما لا يكون مع سواه.

*

١ -.

جهة المضمون

أشير أولاً إلى أمورٍ تَحْسُن الإشارة إليها:

- أننا، من الجوانب التي تناولها المقال، من موضوع الاضافة، سنقتصر على نقاط اخترناها من هذا الجانب أو ذاك.

- أن تناولنا، لهذه النقاط، سيكون تناولاً اجتزائياً على شيءٍ من السرعة، نورد به النص الحرفي لكاتب المقال ثم نعلق عليه.

- أن التناول المركَّز المستغرِق أمر يجاوز بيكاراً اخترناه، ويتخطى فتحة رسمناها.

١ - ١

قال كاتب المقال:

«الإضافة ظاهرة لغوية تركيبية. والقول: إنها تركيبية يعني اشتمالها على أكثر من عنصر، وانتسابها إلى مستوى الجملة وليس إلى مستوى الكلمة المفردة».

وقال:

«... فإن مُسْتعملَ اللغة يَفْقد الحرية المتاحة له، إذا ما تعلق الأمر بالجملة المؤلفة مِنْ مُضافٍ ومضافٍ إليه».

* هل تنتسب الإضافة إلى «مستوى الجملة وليس إلى مستوى الكلمة المفردة»؟

هل المضاف والمضاف إليه يُشَكّلان جملة؟

وبمزيد من الايضاح نستعيره من المقال نفسه، نسأل:

هل قولنا: «زهرة الحديقة» يُشَكِّل جملة؟

إننا، ههُنا، أمام أمرين لا ثالث لهما:

إما أن المقال يُطْلِق كلمة «جملة» على مضمونٍ معروف/ إما أنَّهُ يُطْلقها على كل مركب إسنادي سانتاكسي ينعقد بمعانينا، ويكون بأشكال يعرفها لساننا، فيكون لنا جملةٌ فعلية، أو جملةٌ اسمية؛ جملةٌ بسيطة فيها إسنادٌ واحد، أو جملة مركَّبة فيها إسنادان أو أكثر، نسميها، نحن، «عبارة»، نطرحها في مقابل «الجملة» المكوَّنة من إسنادٍ واحد[2]؛

وإما أنّه يُطْلقها على مضمونٍ اصطلاحي جديد يقترحه هو، ويطرحه للتداول[3]، وينطبق، مثلاً، على كل ما تركَّب من كلمتين فأكثر، بأي مستوى من مستويات التركيب النحوي[4]، كالموصوف والصفة، كالمعطوف عليه والمعطوف، كالمضاف والمضاف إليه، الخ...، ثم يكون له، من المصطلح المطروح، ما يرجع إليه كلامه عن «الجملة» المكونة من مضاف ومضاف إليه[5].

وبما أن المقال لم يُشِرْ إلى شيءٍ من هذا، فاننا نستنتج، باطمئنان كلي، أنَّ الكاتب إنما يستعمل كلمة «جملة» بمضمونها الاصطلاحي

المعروف.

ثم لا يكون لنا، بعد هذا، إلا أن نستهجن هذه الاستهانة بالمصطلحات، وهذه السهولة في زحزحتها عن حقلها.

وإذا كان المضاف والمضاف إليه كالكلمة الواحدة، أو في حكمها، كما يرى النحاة، وكان في ذلك ما يعمق الزَّيْغ في الرؤية وإدراج المضاف والمضاف إليه في مستوى الجملة، والقول إنهما يشكلان جملة، فإن كاتب المقال نفسه، في موضع آخر من البحث، لا يقف عند حدود الموافقة على هذه المقولة، بل يجاوزها مجاوزة واثقة يُلْغي معها المسافة بين طرفي التشبيه، ويُسْقط الكاف من كلامه عن المسألة، ويقول عنها ما حرفه:

«إن التلازم بين المضاف والمضاف إليه يجعلهما، في حقيقة الأمر، كلمةً واحدة تتألف من عنصرين وَحَّدتْهما رابطة الاضافة. ويؤكد مِثْلَ هذا الحكم إحلالُ كلمةٍ واحدة محل المضاف والمضاف إليه معاً...».

فكيف يستقيم، بعد هذا، أن نقول: إن الاضافة ظاهرة تركيبية... تُنْسب إلى مستوى الجملة، أو نتكلم عن جملة مؤلفة من مضاف ومضاف إليه؟!..

*

١ ـ ٢

جاء في المقال:

«... وعليه تكون الإضافة إسناداً اسمياً يتضمن عنصرين يأتي ثانيهما مجروراً بالمضاف، وتُحَدَّد حركة أولهما وفق موقعه في سياق الجملة».

* هنا، أيضاً، يقع كاتب المقال في الذي وَقَع فيه هناك. إنه يطلق الإسناد على غير مضمونه الاصطلاحي المعروف. الإسناد، بتحديده البسيط، هو ما يُوَلِّد مركَّباً إسنادياً يكون نواةً ينبثق منها الكلام العربي، بشكلين نحويين سانتاكسيين معلومين هما: شكل الجملة الفعلية، وشكل الجملة الاسمية.

أمَّا أن نُسمي التَّضَايُف إسناداً، فهذا مضمونٌ جديد بمصطلح قديم، وليس لذلك ما يفسره سوى الخطأ، أو السهو.

وقد بَلَغ من بساطة هذه المسألة وشيوعها: أن الذي أَعَدَّ مقالته عن الاسناد، لدائرة المعارف التي نحن في صددها، لم يوقع المقالة باسمه الصريح، بل رَمَزَ إليه بالقاف والتاء، أي: قلم التحرير... وهو لو قُدر له الاطلاع على مقال الاضافة، بشيء من التدقيق، لما قبل بأن يُزاح الاسناد عن مضمونه الاصطلاحي المعروف.

*

١ ـ ٣

جاء في المقال:

«... يأتي ثانيهما مجروراً بالمضاف، وتُحَدَّد حركة أولهما وفْقَ موقعه في سياق الجملة».

* قوله: «مجروراً بالمضاف» قولٌ مُسْتسهل يُثير جدلاً يعكر وَصْفِيَّة البحث، ويخرجنا من أفقية الطرح العلمي الذي يفسر الظاهرة بظاهرة سواها، ويَرْفُض غَوصاً يوقعُه في الفلسفة والغيبية. إننا، في التناول الوصفي لموضوعنا، ليس لنا مجاوزَةُ القول: إن المضاف إليه يكون مجروراً، إلى القول: إنه مجرور بالمضاف، أو بالتضايف، أو بشيءٍ ثالث... هذه من العوامل الثواني التي أخذت على القدامى الذين لم يُتَحْ لهم أن يُفيدوا من معطيات الألسنية الحديثة، أو قل إنهم لم يُتَحْ لهم، من الانضباط العلمي، وما يُجنِّبهم وقوعاً في الفلسفة.

* أما قوله: «... وتُحَدَّد حركة أولهما وفق موقعه في سياق الجملة»، فإن لنا عليه مأخذين:

الأول: أن تحديد إعراب المضاف مسألة لا تتعلق أبداً بالإضافة، ولا تُبْحث في موضوع الإضافة، فَطَرْحها يُخْرج الكلام عن موضوعه، ويرسم في جبين البحث لطخة من الخلل المنهجي لا تليق بنقاء العلم.

الثاني: أن الإشارة إلى الاعراب بالحركة، دون الاشارة إلى سواها، كلام مرتجل، إذا تساهلنا في الحكم عليه، قلنا: إنه يفتقر إلى الدقة: لأن الاعراب حركة وحَرْفٌ وحذف. ألم يكن في وسعنا أن نُبَسِّط ونعمم لنقول مثلاً: ويحدِّد إعرابَ أولهما...؟

*

١ ـ ٤

جاء في المقال:

«واعتبر النحاة العرب الإضافة نوعين:

«الإضافة المحْضَة، أو المعنوية... الخ...

* إن انقسام الاضافة العربية إلى نوعيها المعروفين، الإضافة المعنوية والإضافة اللفظية، هو، من حقائق العربية الفصحى، حقيقة واضحة، ثابتة بذاتها، تُجسِّدها المُتون السابقة للنحاة، وليس مسألةً «اعتبارية» رآها النحاة بمنظارهم. يكفي، في هذا المقام، أن نشير إلى اختلاف بارز بين الإضافتين يُؤيِّد ما نقول، مضمونه وجوب دخول «ال» التعريف على المضاف في الإضافة اللفظية إذا كان المضاف نعتاً للمعرفة، وامتناع دخول اللام في الإضافة المعنوية امتناعاً مطلقاً.

- نقول مثلاً: حَضَرَ الشاعر الرفيع المقام.
- ولا نقول: هذه الأرض البشر.

*

١ ـ ٥

جاء في المقال:

«الإضافة المحضة، أو المعنوية، وهي ما كان المضاف فيها غير وصف أصلاً؛ ومثالُها: «مفتاح الدار»، فكلمة «مفتاح» حُدِّدَت وعُرِّفت بكلمة الدار».



* قولنا: إن المضاف، في الإضافة المعنوية، يكون غير وصف هو قولٌ مُبْهَم، على الأقل للقارىء العادي، الذي لا يُدْرك معنى المضمون الاصطلاحي المقصود لكلمة «وصْف»، برغم التمثيل عليها، أو بسبب التمثيل عليها بالمركب الإضافي «مفتاح الدار»، الذي لا يقل إبهاماً.

حتى إذا أكملنا فقرأْنا قوله: «فكلمة «مفتاح» حُدِّدت أو عرفت بكلمة «الدار»، تَعَمَّقَ الابهام وصار تشويشاً، ولم نَفْهَم ما الذي يَرْبط هذا الكلام بتعريف الاضافة المطروح.

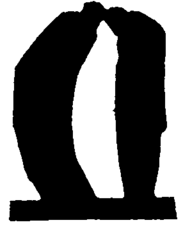
كان ينبغي أن نقدم، للاضافة المعنوية، تعريفاً واضحاً يُظهر خصائصها اللفظية والمعنوية ويميزها من الإضافة الأخرى.

*

١ ـ ٦

قال كاتب المقال:

«والمعرفة المحضة (يقصد: «الإضافة المحضة»): لأن الكلام لا يستقيم إلا بذلك. نرجح أن ههنا خطأ في الطباعة) تفيد المعرفة ◄



الحقيقية، في رأي النحاة، إذا كان المضاف إليه معرفة، ومثالها «كتاب سعيد»؛ وهي تفيد التخصيص، إنْ جاء المضاف إليه نكرة، ومثالها «كتابُ تلميذٍ».

* قوله: «تفيد المعرفة الحقيقية» كلام مُبْهم. ما معنى المعرفة الحقيقية؟ هل هناك معرفة حقيقية ومعرفة غير حقيقية؟ هل يريد أنْ يقول مثلاً: في الإضافة المعنوية، تكتسب النكرة صفة التعريف إذا أضيفت إلى معرفة؟

* إن اكتساب المضاف من المضاف إليه بَعْضَ صفاته الصرفية، :
كاكتساب النكرة للتعريف من المضاف إليه المعرفة،
واكتسابها التخصيص باضافتها إلى نكرة،
واكتساب الجنس، أو العدد، أو الظرفية، أو المصدرية، أو ما شابه[1]، كل ذلك واقع لغوي نابض، يجسده مَتْنُ الكلام السابق للنحاة، وليس رأياً من آرائهم،

فلا معنى، إذن، لهذا «التدقيق» الذي أظهره الكاتب في كلامه عن المسألة عندما قال: «. . . . في رأي النحاة،»،
ولا يُقْبل تصوير المتن وكأنه تصويرٌ للحاشية،
ولا يكتمل البحث اكتماله إلا إذا دَخَله هذا المتن دخولاً مناسباً.

* أما اكتساب التخصيص، الحاصل مِنْ إضافة النكرة إلى نكرة، الوارد في كلام الكاتب، فحسْبُنا الاشارة، في هذه العجالة، إلى أن بينه وبين اكتساب التعريف من الفرق ما لا يجوز إغفاله في الأبحاث الموسوعية.

*

١ - ٧

جاء في المقال:

«وأما الاضافة غير المحضة، أو اللفظية، فهي ما كان المضاف فيها اسم فاعل، أو اسم مفعول، أو صفة مُشَبَّهة، وأمثلتها متواليةً: «طالبُ علم»، «مهضومُ الحقِ»، «حَسَنُ الخُلُقِ». والاضافة غير المحضة، لا تُفيد، في رأي النحاة العرب، تعريف المضاف أو تخصيصه».

* قل: «الإضافة اللفظية»، ولا تقل: «الإضافة غير المحضة». هذا أبسط وأكثر تصويراً للمُسمَّى.

* أنْ تُعرِّفَ الاضافة اللفظية بأنها الإضافة التي يكون المضاف فيها اسم فاعل، أو اسم مفعول، أو صفةً مشبهة، دون أن تضيف إلى هذا الكلام ما يكمله، يمكن أن يفضي إلى الإضافة المعنوية إفضاءً سهلاً. وهذه أمثلةٌ على الأنواع التي وَرَدَت في التعريف توضح ما نقول:

- مكتشف البارود (المضاف اسم فاعل، والاضافة ليست لفظية).
- مفعول الدواء (المضاف اسم مفعول، والاضافة ليست لفظية).
- بخيل الجاحظ (المضاف صفة مشبهة، والاضافة ليست لفظية).

الدليل البسيط على أن كل إضافة من الاضافات الثلاث إضافة معنوية:

- أنك لا تستطيع أن تُدْخل «ال» التعريف على أي مضاف، في أيٍ من المركبات الاضافية الثلاثة، كما تُدْخلها، مثلاً، على «مهضوم الحق»، و«حَسَن الوجه» (أنا أقف مع المهضوم الحق. وأسَرُّ بالحَسَنِ الوجه).

- أنك لا تستطيع أن تَنْعَت النكرة بأيٍ مِنْ هذه المركبات، كما تنعت النكرة بـ «مهضوم الحق، و«حسن الوجه» (هذا رجل حسن الوجه، مهضوم الحق).

في تعريفِ الاضافة اللفظية، الذي قَدَّمَهُ كاتب المقال، نَقْصٌ جوهري يستطيع القارىء تَبَيُّنه في كتابٍ من كتب النحو الموثوقة.

*

١ - ٨

جاء في المقال:

«وتثير دراسة الإضافة قضايا عدة. أولاها قضية الموقعية، أي ترتيب المفردات داخل الجملة. ونلاحظ، في الصدد هذا، أن موقعية المفردات في الجمل المُتَضَمِّنة مضافاً ومضافاً إليه مقيدة تقييداً صارماً، فالمضاف يحتل دائماً الموقع الأول».

* إن هذه الفقرة لا تُفهم، ولا يكون لها معنى، إلا إذا جارينا واضع المقال في ما وَقَعَ فيه، وقَبِلْنا معه كلامه المستهجن، أن المضاف والمضاف إليه يكوّنان جملة.

وإلّا، فإن موقعية المفردات، في الجمل المتضمنة مضافاً ومضافاً إليه، ليست مقيدة لا تقييداً صارماً ولا تقييداً غير صارم.

نقول مثلاً:

- نَظْم الشعر، وسماعُ الموسيقى، وأنفاس الحدائق: شيءٌ بالغ الامتاع؛ مثلما نقول:

- شيءٌ بالغ الامتاع سماع الموسيقى، وأنفاس الحدائق، ونَظْم الشعر. لقد غَيَّرْنَا مواقع المفردات مع أن الجملة تتضمن ثلاثة مركبات إضافية كل منها يتكون من مضاف ومضاف إليه.

* أما تناول الكاتبِ لِرُتْبَة المضاف، وتأكيدُه: أن المضاف دائماً يكون قبل المضاف إليه، فإنه مسألة مُتَوَهَّمة ليس لها أن تكون إلا من باب تحصيل الحاصل: لأن المضاف، بطبيعته التكوينية البسيطة، لا يكون مضافاً إلا إذا وَقَعَ قبل المضاف إليه، بخلاف المفعول به، مثلاً، الذي يكون مفعولاً به إذا تَلَا الفاعل أو سبقه، إذا تلا الفعل أو سبقه. . . إنَّ كاتب المقال يطبق، على المضاف والمضاف إليه، حكماً لا يطبق أبداً عليهما.

. . . . . .

. . . .

*

٢ -

جهة الشكل

نذكر، أولاً، بأن هذا القِسْمَ مِنْ بحثنا مُخَصَّصٌ للجوانب التي تناولها المقال من الإضافة، وإظهار مآخذنا عليه من هذه الناحية.

ثم نوضح أننا، :
في جزء أول، نشير إلى هذه الجوانب،
وفي جزء ثانٍ، نقف مع جوانب أخرى، أغْفَلَها المقال، ونَرَى، نحن، أن بحث الإضافة يكون بها أبعد من النقصان.

٢ - ١

الجوانب التي تناولها المقال:

+ تعريفٌ للإضافة لم يُمَيِّز إضافةً معنوية من إضافة لفظية. (في تصورنا: أن من الصعوبة الملابسة للتعذر وَضْعَ تعريف واحد للاضافتين، وأن علينا، مِنَ البداية، الانطلاق، في التعريف، من

(١) شنت هذه الدائرة، بعنوانها العربي على الأقل، أنها منعوت لا نَعت له. «دائرة المعارف» هي. لا لبنانية، ولا عربية، ولا شيء ثالث يميزها من الدوائر المعروفة التي في تسمياتها نعت ومنعوت، كالدائرة البريطانية، والدائرة الأميركية، والدائرة العالمية الناطقة بالفرنسية، والدائرة الاسلامية، وسواها. إلا أن ما يلفت، في دائرة البستاني، ويستوقف: أن يكون النعت الساقط من العنوان الرئيسي، العنوان العربي، قد أثبت في العنوان الثانوي، العنوان اللاتيني، الماثل في صفحة أخيرة من الدائرة. في هذه الصفحة نقرأ أننا أمام ذاكرة معارف عربية: En cyclopedia Arabic

(٢) في كتابنا «اللغة ليست عقلاً»، دار الفكر اللبناني. بيروت ١٩٨٨، المقالة الثانية، طرحنا مضموناً اصطلاحياً جديداً لكل من «الجملة» و«العبارة»، فجعلنا «الجملة» في مقابل الـ Proposition. الفرنسية و«العبارة» في مقابل الـ Phrase.

(٣) مثلما فعلنا نحن لما طرحنا، لـ «الجملة» و«لعبارة»، مضموناً جديداً لكل منهما.

(٤) تمتد مستويات التركيب النحوي، في تصورنا نحن وبمصطلحنا، من الكلمة

وجود الاضافتين، وَوَضْعُ تعريفين مستقلين).

+ تقسيم الإضافة إلى «إضافة محْضة، أو معنويـة»، و«إضافـة غير محضة، أو لفظية».

+ وظيفة الإضافة (جانب غير واضح طَرَحَهُ المقال).

+ «قضية الموقعية، أي ترتيب المفردات داخل الجملة»، يَقْصِـد، بكـل بساطـة، ترتيب المضـاف والمضاف إليـه في ما نسميـه، نحن، «المركب الإضافي». إنها، كما قدمنـا، قضية متـوهمة تنـدرج في باب تحصيل الحاصل.

+ عدم جواز الفَصْل بين المضـاف والمضاف إليـه، والإشارة، في هـذا النطاق، إلى عـدم جواز إضـافة مضـافين اثنـين، أو أكـثر، إلى مضـاف إليه واحـد. إلا أنه، في تنـاوله لهـذه المسـألـة، قـد وقـع في النقص:

ـ إنـه لم يُعلل عدم جـواز الفصـل. (والتعليـل، هنـا، لا يخرج البحث من الـوصفية. إنـه، كما سنـرى في القسم ٢ ـ ٢ ـ ٦، إنما يعمق فهمنا للتضايُف).

ـ إنه لم يُشِر إلى الحالات النادرة التي يجوز فيها الفصل.

ـ إنـه عَبَّر عن المسـألة تعبيـراً ملتويـاً، فتحـدث عن «نُبُـوّ الجملة العـربية عن إلحـاقِ مضاف إليـه واحد بـأكثر من مضـاف». (وهذا، أيضاً، نُبُوّ).

*

٢ ـ ٢

الجوانب المغفلة

لموضوع الإضافة جوانب أخرى، أغفلها المقال، يرتفع البحث بها من مستوى الكلمة المفردة،٠ التي يَدْخل في نطاقها ولا يخرج منها، إلى مستـوى الجملة أو العبـارة، أي مستـوى الكـلام. وهــذا يعني أن الجـوانب المغفلة أهم، في وصف الإضافـة وتقعيدهـا، من الجـوانب التي تناولها المقال.

٢ ـ ٢ ـ ١

اكتسـاب المضـاف من المضـاف إليـه بعض صفـاتـه الصرفيـة أو النحوية:

هذه مسألة يمكن، إلى حد مقبـول، أن تُنعت بالقضيـة، إلا أننا، مـع ذلك، نُؤْثـر التمسك بـالكلمـة الأولى؛ ومـا ذِكْرُنـا للثـانيـة إلا للتعريض بما قام به كاتب المقال من إطلاق كلمة «قضية» على مسائل صغيرة، كمسألة التلازم بين المتضايفين، ومسألـة عدم جـواز الفصل بينهما.

إننـا، إذْ نشير، في هـذا المقام، إلى أن مسـألة الاكتسـاب مسألـة واسعة، تتطلب بحثاً مستقلاً[٦]، فإننا نوضح أن تناولنا لهـا إنما يـربط المضـاف والمضاف إليـه بمسألـة تركيبيـة مهمة، مسألـة المطابقة بـين المركبات النحوية الثنائية المترابطة في السلسلة[٨].

ولا يخفى أنه لا يَرِد أبداً تناول موضوع الاكتسـاب، في مثل هـذه العجالة، وأن ما أردناه، بهـذا اللمح، هـو مجرد الإشـارة إلى مأخَـذ الإغفال...

٢ ـ ٢ ـ ٢

تراكم الإضافات:

تراكم الإضافات: أن يكون في المركب الإضافي الـواحد مضـافٌ إليـه واحد، أو أكـثر، يكون، في الـوقت عينـه، مضـافاً ولـه مضاف إليه، من نحو قولنا:

ـ هذا صديقُ شقيقِ رئيسِ مجلسِ النواب.

فكل كلمة من الكلمات: الثالثة، والرابعة، والخامسة، هي، في الوقت عينه، مضافٌ ومضاف إليه.

ولا يَخْفى على أولي العلم أن التراكم يكون على درجات ليس لنا، ههنا، أن نجاوز حدود الإشارة إليها.

أما أهميـة تنـاولنـا لهـذا الجـانب[٩]، فـإنها، في المقـام الأكـاديمي المـوسـوعي، إنما تـرتبط، عـلى الأخص، بـالمستوى الأدبي للكـلام المنثور، بمعنى: أن بحثنا للمـوضـوع يمكن أن يُـظْهر مـا يُحْدثـه تراكم الإضـافات، في العبـارة الفنيـة، من ثِقَـل يلطخ وجههـا، ويمكن أن يساعد الكاتب إذْ يلفته إلى عيب تركيبي ربما غَفِل عنه.

هنا أيضاً، لا نستطيع مجاوزة الإشارة العـابرة إلى الكـلام الموسع المعزز بالشواهد.

٢ ـ ٢ ـ ٣

مضافان اثنان أو أكثر لمضاف إليه واحد:

هـذه أيضاً مسـألة تـركيبية. مهمـة، وعيب من عيـوب الـتركيب، يكون، في النثر الأدبي، شبيهاً بلطخةٍ من الكلف في الوجه الوضيء.

ولا يكفي، في بحث موسوعيَ أكـاديمي للإضـافة، أن يكـون تَنَاوُلُنـا للمسألة بمثل اللمح الذي كان لها من المقال المنقود.

ينبغي تنـاول الموضـوع بما يُنَاسب المقـام من تـوسيـع وتـركيـز، والإشارة إلى أن المسـألـة إنما تـرتبط بمستوى الكـلام، ويختلف نظرنـا إليهـا من مستـوى إلى مستـوى، وإظهـار أن المستـوى الأدبي، عـلى الأخص، لا يليق بـه أبـداً أن يـدخـل في نسيجـه خيط نـاشـز، أي مضـافان إثنـان أو أكثر لمضـاف إليه واحـد، وتعزيـز الكلام وإغنـاؤه بالشواهد...

٢ ـ ٢ ـ ٤

«ال» التعريف محل المضاف إليه المحذوف:

هذه مسألة لا نعرف، شخصياً، أنَّ بحثاً تنـاولها، أو كتـاباً أشـار إليها، في موضوع الإضافة، أو أي موضوع سواه.

وبالتعريف البسيط، التعريف بالمثال، هي من نحو قول المتنبي في مدحه لسيف الدولة:

يُـفَـدّي أتَـمُّ الـطير عُـمْـراً سِـلاحَـه نُـسـورُ الـفَـلا: أحداثُـهـا والـقَـشـاعِـمُ

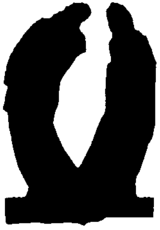
ومـا ضَرَّهـا خَـلْـقٌ بِـغَـيْرِ مَخـالِـب وقَـد خُـلِـقَـت أسـيـافُـه والـقَـوائِـم

إذا بَـرَقُـوا لم تُـعْـرف الـبـيضُ مـنـهـمُ ثِـيـابُهُـمُ مِـنْ مِـثْـلِـهـا والـعَـمـائِـمُ

قولُه: «والقشاعمُ» يعني: «وقشاعِمُها»؛ قولـه: «والقوائم» يعني: «وقوائمها»؛ قـوله: «والعمائم» يعني: «وعمائمهـا»: حَذَفَ المضـاف إليه ونابت عنـه «أل» التعريف، فَفُهِمت الإضـافة المقـدَّرة من سياق الكـلام، فُهمت من الإضافة الأولى الملفـوظة التي جعلهـا السيـاق التركيبي والدلالي تمتد إلى الاضافة الأخرى، المدلول عليها بـ «أل».

وهذا، بتقعيدٍ جزئي أوَّلي للمسألة، إنما يعني: أن المضـاف إليه، في مثل الشاهد المتقدم، لا يُحْذَف، لتنوب عنـه «ال»، إلا في مركب إضـافي معطـوف عـلى مـركب إضـافي يُؤْذِن سيـاقٌ بضَمّـه بـالحـذف والنيابة.

حتى إذا وسَّعْنا دائرة الاستقراء، ألْفَيْنا أن حـذف المضـاف إليـه وحلول «أل» التعـريف محله، يمكن أن يكون ولـو لم يكن في الكـلام ◄



المفردة، الكلمة في القاموس؛ إلى المركب غير الاسنادي بأي شكل من أشكاله التي منها: المركب الاضافي (المضاف ـ المضاف إليه)، المركب الوصفي (الموصوف ـ الصفة)،...؛ إلى المركب الاسنادي البسيط، أو «الجملة»؛ إلى المركب الاسنادي المركب، أو «العبارة» التي ينتهي معها التركيب، التي جعلها الألسني الأميركي بلومفيلد (ت ١٩٤٩) أعلى درجات السلم (هذه مصطلحات شخصية طرحناها سنة ١٩٨٣. راجعها في كتابنا المذكور في الحاشية ٢).

(٥) من حق الباحث، أو من واجبه، أن يطرح، من المصطلحات، ما يفرضه البحث وما تفرزه جدّة وجدّية، شرط أن يشير إلى ما يطرحه ويوضحه.

(٦) راجع مسألة الاكتساب موسعة في كتابنا «اللغة ليست عقلاً»، دار الفكر اللبناني، بيروت ١٩٨٨، المقالة الأولى.

(٧) راجع بحثنا للمسألة في كتابنا المذكور في الحاشية الثانية.

(٨) راجع ما نقصده بـ «المركبات النحوية ـ الثنائية» في ص ٢٣٧ من الكتاب عينه.

(٩) لاحظ كيف تجنبنا درجة من درجات التراكم بقولنا: «أهمية تناولنا لهذا الجانب»، بدل قولنا: «أهمية تناول هذا الجانب».



سوى مركب إضافي واحد. ويكون الحذف والحلول إذا كان في السياق ما يؤذن بهما:

ـ يومها، أَلْقَيْتُ على تابوته نظرة أخيرة، ومعها وَدَّعْتُ آخر حبة من العنقود المبارك الذي تكوكبت حباته بجبران وحوله. وقلت: «اليوم غاب آخر رفاقه» (هنري زغيب، جبران في ذاكرة آخر معاصريه[١٠]، مجلة «الناقد»، العدد ٢٥، تموز/ يوليو ١٩٩٠، ص ٥٢، العمود ٢، الفقرة ٤).

كان في وسعه أيضاً أن يقول:

ـ اليوم غابَ آخر الرفاق.

٢ ـ ٢ ـ ٥

الإضافة وشكلية اللغة

في المستوى الموسوعي ـ الأكاديمي الذي نحن فيه، نستطيع أن نتناول، من موضوع الاضافة، جانباً يكون، من جهةٍ أَلْسُنية عامة، نموذجاً واضحا لشكلية اللغة التي طرحها فرديناند دي سوسّور[١١] de Saussure، ومن جهةٍ لِسَانية خاصة تتعلق باللسان العربي وإعرابه المرتبط بالمسألة، يكون نموذجاً محسوساً مِنْ نماذج شكلية الاعراب الشكلي، ما نسميه، نحن، «الاعراب الشكلي»، الذي تبلغ الدلالية معه حدها الأدنى[١٢].

ولأن إعراب المضاف لا يَدْخل في موضوع الاضافة، (إلا إذا كان المضاف، في الوقت عينه، مضافاً إليه)، فان تناولنا للموضوع إنما ينحصر في المضاف إليه.

+ قد يضاف الاسم إلى ما يكون فاعله في المعنى:

ـ سفر الرئيس يشغل المرؤوس،

+ وقد يضاف إلى ما يكون مفعولاً به في المعنى:

ـ وقتل شعب آمنٍ مسألةٌ فيها نَظَرٌ

+ وقد يضاف إلى ما يكون مفعولاً فيه في المعنى:

ـ سفر الليل محفوف بالخطر.

+ وقد يضاف إلى ما يكون له معانٍ أخرى، فلا يكون لأي معنى أن يسقط الجر عن المضاف إليه، لأن شكل اللغة أقوى من معناها، لأن شكل الإضافة أقوى من كل معنى تؤديه، لأن جر المضاف إليه إعرابٌ شكلي مُنْفصل عن كل معنى تؤديه الاضافة.

٢ ـ ٢ ـ ٦

نظام الإضافة العربية:

في هذا القسم من البحث، نحصر الكلام في الإضافة المعنوية، التي هي الإضافة المحضة أو الحقيقية، ونستبعد كل حكم من أحكام الاضافة اللفظية أو الشكلية.

تنعقد الإضافة، في اللسان العربي، بلغته الكتابية المُعْربة:

ـ بتنكير المضاف،

ـ باسقاط علامة التنكير منه،

ـ بالإلْصَاق الاندماجي بين المضاف والمضاف إليه.

أما تنكير المضاف، فيكون بتجريده من «أل» تجريداً لازماً مُطَّرداً[١٣]، أو تجريده مِنَ العَلَمية إذا كان علماً يراد تنكيره ليضاف.

وأما علامة التنكير التي تَسْقُط، فانها: نون التنوين، أو نون المثنى والمجموع على حَدِّه[١٤].

وأما الإلصاق الاندماجي، فيعني: أنَّ الارتباط اللفظي، بين المضاف والمضاف إليه، لا يكون ارتباطاً مباشراً، بلا أداة من أدوات الربط فحسب، بل يكون باسقاط علامة التنكير، إسقاطاً يُفْضي إلى مزيد من الاندماج.

أما الإضافة التي تنعقد بارتباطٍ غير مباشر، بأداة من أدوات الربط، فانها تكون كالإضافة الفرنسية، وأداتها: de؛ والاضافة الانكليزية، وأداتها: of؛ والاضافة الألمانية، وأداتها: der؛ وإضافة بعض المحكيات العربية، ولها أدوات تختلف من محكية إلى أخرى.

بقيت الإشارة إلى أننا، في بحثٍ موسوعي للاضافة، نستطيع أن نطرح نظام الاضافة لنشرح به مثلاً:

ـ اعتبار النحاة للمضاف والمضاف إليه كالكلمة الواحدة،

ـ تَعَذُّر الفصل بين المضاف والمضاف إليه بغير الظرف والقسم، وبغير مضاف ثانٍ للمضاف إليه عينه.

ـ عدم استحسان أن يكون، للمضاف إليه الواحد، أكثر من مضاف إليه واحد.

٢ ـ ٢ ـ ...

....

*

هذا ما أُتيح عَرْضه مِنْ نقدٍ رأيناه، لمقال لغويٍ قرأناه، في دائرة المعارف التي يُصْدرها العلامة فؤاد أفرام البستاني.

كان منطلقنا إلى النقد خَلَلاً في التناسب لمسناه، بين مقامٍ نراه لدوائر المعارف، ومستوىً للتناول أظهره المقال، فلاحظنا وصَوَّبْنا ثم أضفنا؛ وكانت الاضافة بِطَرْقٍ أَوَّلي يُتيحه المقام.

إننا، بالملاحظة والتصويب والإضافة، أردنا سدّاً لنقص.

وبالطَرْق الأَوَّلي للجوانب المُغْفَلة، طرحنا موضوعات بها بكارةٌ تُغْري الباحثين.

وكان لنا، مِنْ ذلك، هدفٌ أبداً نصبو إلى تحقيقه: أن يكون نقدنا لبحث الباحثين مشاركة في البحث، ومساهمة في البناء، ولَفْتاً إلى مقام ليس لمقالٍ أن يَنْبُوَ عنه. □

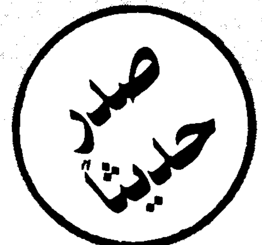
(١٠) كان في وسعه أيضاً أن يقول: «جبران في ذاكرة آخر المعاصرين». فيكون له، فضلاً عن تطبيق القاعدة التي نحن في صددها، إسقاط درجة من درجات التراكم في الاضافة.

(١١) قال دي سوسور: «اللغة شكل لا مضمون». (بكلمة «مضمون» ترجمنا كلمة Substance التي يقصد بها كتلة المعاني القابعة خارج اللغة، والتي ندركها بمنظار اللغة). راجع: جون لايونز Lyons، الألسنية العامة. مدخل إلى الألسنية النظرية، الترجمة الفرنسية، لاروس، باريس، ١٩٧٠، ص ٤٨.

(١٢) من كتاب لنا قيد الطبع عنوانه: «كتاب الاعراب»، يصدر عن دار الفارابي قريباً. يراجع القسم: ٢٠٦٠٥، ٢٠٤، ١، الاعراب الشكلي.

(١٣) في الاضافة اللفظية، حالات توجب اقتران المضاف بـ «ال»: هذا هو الشاعر النقي الحس.

(١٤) نعني: جمع المذكر السالم الذي يجمع على حد المثنى، أي على مقاله. وهذا من تعابير القدامى ولا ندري لماذا استعملناه.



على شاطىء الوجدان

شعر

السيد محمد حسين فضل الله



سر من رآكِ

معراج العاشق

أمجد ناصر

■ وُلدتِ بهذا الاسم لتكون لك ذكرى
ترددها أمطار،
طويلة
صامتة.
بهذا الاسم ليأتي إليك عابرون
سيماهم من ليلك، على وجوههم
مستوحشين
خاسرين

- ١ -

نعود إلى يديكِ لنروي اطلاعهما على الحطام
وغلبتهما على الحبِّ
الذي تلمسين جرحه فيندُّ.
جرحِ
الحبِّ
الطويل
بظلال خضراء
من
فرط الندم.
لتتلطف الأكف وهي تدفعنا بين الأعمدة
قانطين
من الوصول إلى الثمرة المضاءة
بوهج الأعماق.



أعيينا بيضاء من الفرح
كأننا عُميٌ نراك بالرائحة
ونتقرّاك بالأنفاس.

- ٢ -

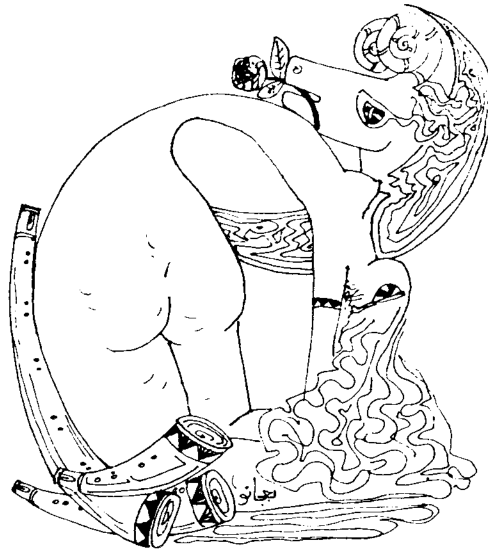
إمرأتنا كلنا
فشلنا في معرفة الأثير
وعندما رفعت يَدكِ
مددنا أيدينا
ولم تكن هناك مرآة.
مسنا هواؤك فجرَّحنا
طلعنا عليك من كل فجٍّ
ولم ننفرد.
مائدتنا
زيتنا
خبزنا
والملحُ
بين الأشجار شممناكِ
ركضنا وراء الرائحة
فأوصلتنا إلى ثيابكِ
مرّغنا وجوهنا
واستنشقنا بالمجامع.

- ٣ -

كنتِ هناك
ولم نركِ
عرفناكِ من العبير والكأس
التي سيأخذها الساقي عما قليل
جاهلاً ما لامس.
نتحسس آثاركِ على الطاولة
ونتلعّق ريقك على حواف الكأس
بجهل رُفعتِ
وبحسدٍ مسحت عذراء،
ظلال أصابعك على الخشب.

- ٤ -

بيننا في النهار



الضوء يرفعنا درجات
ويردنا إلى شؤوننا قوامين.

لنا وزننا في الأروقة والمراسلات
هيبتنا
محفوظة
في المجالس.

مرتفعون في لغاتنا
نتكلم فيصغي إلينا فقهاء العهد
بثيابهم الحامضة من أثر السهر،
مثلُنا
يسحبهم النهارُ مدنفين
من شبك الكيد.

- ٥ -

سُرَّ من رآكِ
من وضع يداً على صابونة الركبة
من غطَّ اصبعاً في السُّرَّةِ
واشتمَّ سرّاً
سُرَّ من أسدل مرفقاً
على ضمور الأيطلِ
من شارف النبع وشاف.
ذو الغُرة
يتصوح برائحة أسد نائمٍ
مهيأ للأخذ
ممتنعٍ ومزدجرْ

- ٦ -

إمرأتنا كلنا
كثيرة في النهار
وواحدة في شُفافة الليل
تضحكين فنعيا
تعلقين مصائرنا على الأهداب
فنسقط من رعدات ما شُبّه
بالحُماءِ
يعقبها السبيُ.
نراك على حافة السرير
وأنت ترتدين جوربيك السوداوين
شَعرُكِ يزخٌ
وظهرُكِ العاري يوجُّ
فنغشى
سكارى
وما نحن.

- ٧ -

أرينا وجهك لنجمل في المرايا
ونرقى بالسعف
لنحسن الظن بالأعضاء
حين تستدعى إلى العمل
لنطمئن.
نحوزك ونفقدك
نحوشك من الجهات
بالأغصان والرماح
فتمكرين
يَدُكِ فوق أيدينا.

- ٨ -

إمرأتنا
وليس بيننا أثير سوى الرقاد
إجعلينا صورة مما رأيتِ
جمّلينا بالأسلحة
إصطفينا من الجمع
لنقوى.
لا تشبه هذه المنامة دُجى أعيننا
لا يشبه تنفسك في المنام
صعودنا إلى المضاجع مقرورين
ها إننا نجلو غموض الفم
ونعطي معاني شتى
لاطباقة الشفتين.
نسمهما
نقبلهما
نغسلهما بالرضاب
لنوقظ النحلة
ونلثم القمر ذا الخدين
نصقل صدعه
ونلمس الخاتم القريب من العشب
غامضاً، لم ينكشف لعين.
إحتلمنا به في أحضان نسائنا
فدفقت سخونة في القطن
الملاءات تبقعت بجوز الهند.

- ٩ -

أميراك الباسلان
[تأهلا في بلاط الجلالة لزمردة التاج]
مغموران بفتوحات الذهب
متحرران من طاعة الوصيِّ
ومن غيرة الوصفاء
يعبران سياج الوحش
فيضيئان ظلمة قلبه
سُرَّ من رآهما
مدملجين
مثمر أعلاهما،
سُرَّ من قرباه
ولثم غبار الطلع.

- ١٠ -

إمرأتنا كلنا
ولدتِ بهاتين العينين لتبصري غيرنا
متكئين، يدنو لهم حفيف
وتنفلق ثمرات
غرباء بينهم، نرتقي أدراجاً
إلى حيث يلعب هواؤك بالرؤوس
وتتكسر
نصال
على المرمر.
أعزاء في أقوامنا
خبّلنا السحرُ
أبيض
ظافر
وشعشعتنا زهرة الأفيون
فواحة في السيق.

غبطة تستند إلى المرفق
قريبون
و نائلون
نترك أبخرة على البلّور
ونرى الأعظم.

- ١١ -

هرق أعناب في المضائق
العصارة
كثة
تنثال
سبائب الذهب ترتعش.
طفح الكيل
ومالت الرؤوس.

- ١٢ -

أشممنا رائحة تفاح
ونحن نصعدُ
أرأينا بُداةً بسيوف قصيرة
يشقون طريقاً بين الأشجار
أسمعنا عبيداً يتحررون بالأبواق
أمرنا بعشاق يقودون لصوصاً إلى الكنز
أفزنا بك، مقتدرين،
بيضاء
من غير سوء
بهجة
عائدين
من المعارج
إلى سُررٍ دافئة في البيوت؟ □

لندن . حزيران ١٩٩٠



الاغتراب والبطل القومي

صلاح نيازي



■ كثيراً ما نسمع من باب المجاز: أنا مغترب في وطني، أو أنا غريب بين أبناء جلدتي. ما المقصود من ذلك؟ هل تعقّد المجتمع لدرجة لا يستطيع معها ذلك المغترب، أن يفهم ما يدور حوله؟ أم أن قيمه هو أصبحت أعمق من ذي قبل، فوجد نفسه أميالاً أمام مجتمعه؟ بكلمات أخرى: هل أصبح أكبر من بيئته؟

وفي كلتا الحالتين: هل هو غريب أم مغترب؟

إذا ابتلينا بالتفريق ما بين الغريب والمغترب اصطلاحياً، فإننا سننتهي انتهاءً أكاديمياً جافاً لا طائل تحته. نكون كخبيرين يتناقشان بحرارة عن معدن الدرهم. ما هي مادته، كيف وأين يُسَكّ؟ ما قيمته الشرائية؟ يختلفان ويتفقان، ويختلفان ويفترقان، ويد الشحّاذ ـ على حالها ـ ممدودة معروفة فاغرة. وحتى لو حفظ الشحاذ كلَّ ما دار بين ذينك الخبيرين من نقاش ومصطلحات، فإنه لا يستطيع أن يقايض معلوماته بكسرة خبز. ذلك لأن النقاش الأكاديمي ـ على أهميته ـ يحجب عن أعيننا أدوار الدرهم: في البخل والكرم، في الجوع والشبع، في العيديّة والرشوة، في ركوب حافلة، أو في السير المضني على الأقدام لمسافات طويلة في آخر الليل.

يبدو أن الغريب مثل بقعة أرض منقولة بترابها ومائها وشجرها وطيرها من مكان إلى مكان آخر. بقعة منكفئة على جذورها وذكرياتها، بقعة تقدِّس نفسها، وكلّ ما حواليها تدنيس وتجديف.

كان المتنبي: «غريب الوجه واليد واللسان».

هناك العديد من الأدباء، يعانون في الغربة ما عاناه المتنبي وزيادة. يقتاتون على ما في سنامهم الفكري من ذكريات. يحملون أينما حلّوا وارتحلوا: النخلة والجارية، والخيمة والتمر والناقة. اقتناعهم بجغرافيتهم، كاقتناع المومياء بصندوقها المقبل، لا تقوى إلّا على التفاعل ـ أو اللاتفاعل ـ مع هوائها الراكد المعتّق. فإن فُتحت ومسّتها أنقى النسم تفسّرت فلا يعاد لها سبك.

الغريب بهذا المعنى، مادة متخفّية داخل صناديق زجاجية، منعزلة عن الزمن، متعاكسة مع نفسها، تسير مع الوقت ورأسها إلى الخلف:

تـلـفـتُّ نـحـو الحـيِّ حـتّى وجـدتُـني
وجـدتُ مـن الإصغـاءِ ليتـاً وأخـدعـا

إن حلَّ الغريب في بلدٍ آخر، انكمش كما تفعل بعض الحيوانات ساعة شعورها بخطر.

يقول عبد المحسن الكاظمي:

وفي مصرٍ أراك وأنت لاهٍ
وقـلـبـك بـالـعـراقِ جـوىً يـذوبُ
فـلا حُـلوان في عـيـنيَّ تحلو
ولا طـيـبُ الجـنـيـنـة لي يـطـيـبُ

غريب من هذا النوع، ضحيّة في عرفه هو. حاضره إن لم يكن منفى، فهو مجرد محطة، سيمرُّ بها قطار الغد، فيركبه وينحدر معه إلى الماضي، وكلما ازداد انتظاره، شكّى وبكى وحنّ.

المغترب عكس ذلك، مغامر من أجل البقاء. نبات منقول من بلدٍ إلى بلد، لا بدَّ له من كيميائيات جديدة، وإلّا آل إلى عيدان يابسة. لا بدَّ له من تكيّف واعٍ. لا يكون على أشدّه اغتراباً إلا إذا تعرّضت قيمه إلى قيم أكثر تطوّراً، وإلا إذا أصبحت اللغة الأجنبية التي يتعامل بها طريقة للعيش، وليست للفهم فقط.

يقول روي هيرث، وهو من أكبر روائيي غيانا المغتربين ببريطانيا:

«في السنوات التسع والثلاثين، التي عشتها ببريطانيا، وهي أطول من المدّة التي عشتها بغيانا المحبوبة، لم أتوقف قطّ عن المقارنة بين تأثير التشرّط Conditioning في الثقافتين... ثمة شيء ينخر في روحي خارج الوطن طيلة هذه السنوات، شيء كالبرقة، ليست بذات شأن، إلاّ أنها عصيّة على الوصف، بيد أنها توقف كل نشاطي إذا كنت في وطني. إن دودة المنفى هذه تصيب حتى أطفال المهاجرين الذين ولدوا هنا ببريطانيا... نشاط هذه الدودة مع الحنين لتراب الوطن هما ما يدفعانني إلى الكتابة، ففي غيانا أجد نفسي متراخياً جداً، فلا أجد حافزاً لمسك القلم».

ثمة أدباء كثيرون في وطننا يتقنون لغات أجنبية، بكفاءات ربما أعلى من كفاءات المغتربين الذين سلخوا من حياتهم سنين طويلة، ولكن أين الاختلاف بينهما؟

قبل الاجابة، لا بدَّ من الإقرار، بأن الموهبة، أية موهبة، لها حدٌّ معين، لها سقف لا يمكن أن تتجاوزه حتى وإن تيسرت لها كلُّ الظروف المؤاتية. ما من علاقة سببيّة بين الابداع والاغتراب. هل من دليل على أن شاعرية السياب ستكون أعمق لو عاش على نهر التيمز أو الدانوب، بدل نهر بويْب؟ وهل ستكون رومانسيّة الشابي أكثر شفافية، وأوقع جرساً، لو عرف لغة أجنبية، أو سكن جبال الألب؟ وهل كان لشكسبير أن يكتب كلّ أعماله القممية لو عاش في غير ستراتفورد ـ أبون ـ أيفن؟ أو لو عاش حتّى في فترة غير الحقبة الاليزابيتية؟

ثم هل أصبح محمد مهدي الجواهري أعمق شعراً في غربته الطويلة؟ أما زال يعالج موضوعاته ـ وما أقلها ـ بنفس الطريقة التي كان يعالجها في ذروة نضجه وعطائه في نهاية الأربعينات، وخلال الخمسينات؟

تقرأ له قصيدة الآن، وإذا كنت لا تعرف تاريخ كتابتها، فمن الصعوبة معرفة جدتها أو موقعها من تطوره الشعري. حتى انك لو استبدلتَ جغرافية القصيدة ومدنها الأجنبية، بمدنٍ عربية لما تخلخلت القصيدة.

خذ مثلاً قصيدته «بائعة السمك في براغ» ولنتأمل كيف وصف البائعة:

فـلاحـتْ لـنـا حـلوة الـمـجـتـلى
تَـلَفَّـتُ كـالـرشـأ الـنـافـرِ
تـشـدُّ الحـزام عـلى بـانـةٍ
وتـفـترُّ عـن قـمـرٍ زاهـرِ
مـن «الجيـك» حسبُـك مـن فتنـةٍ
تـضـيـقُ بهـا رقـيـة الـسـاحـرِ

هل هذه أوصاف لبائعة سمك جيكيّة، أم أنها صور ذهنيّة جمّعها الجواهري فسيفسائياً من بطون الكتب؟ هل يصوِّر علاقة بين بائع وزبون، أم بين غزالةٍ نافرة وصيّاد؟ هل يصوِّر حانوتاً أم صحراء؟ يقول الشاعر: «دلفنا لحانوتِ سمّاكة»، غير أن المسافات التي توحي بها الأبيات، أعلاه، شاسعة وفارغة، شساعة وفراغ الصحراء. كلمة «لاحت» تدلّ بلاغياً على ظهور شيء بعيد ينتظره الراوية بترقب. وكلمتا: «تَلَفّتُ» و«النافر» تدلاّن على الخوف والحذر، وهما صفتان أساسيتان في كلّ غزالةٍ بريّة لا تستطيع الدفاع عن نفسها، إلاّ بسرعتها وهروبها. كيف نبرِّر إسقاط صبيّة بدويّة نافرة، على بائعة سمك جيكية، خاضعة لشروط عمل وعلاقات مهنية محض.

الجواهري بلا شك مكتبة شعرية، ولكن حفظ الشعر لمجرد الحفظ له مخاطره، وأقلّها يجعل عملية الابداع مقننة تتناده فيها الصور ذهنياً، كما يجعل تدفّق الكلمات عادة أوتوماتيكية، وبذلك تصبح الذاكرة أهم من التجربة، والقاموس أهم من الحوار والمعايشة. العادات ألدُّ أعداء الموهبة. وأخطر من ذلك أن يتحول الشاعر من دودة قزّ إلى بائع قماش.

هل الجواهري بهذا المعنى مغترب أم غريب الوجه واليد واللسان؟

هل عبد الوهاب البياتي أكثر حظّاً؟

ألحّ البياتي منذ أكثر من ثلاثين سنة، على بحرٍ واحد، ألا وهو بحر الرجز. هذا التقيّد، بتفاعيل مصندقة لاستيعاب مشاعر منوّعة، متعارضة ومتفاوتة البرودة والحماوة، لا يعد محمدة. ثم إضافة إلى ذلك، لم يكن بحر الرجز من البحور الفصيحة. مع ذلك هل طوّر البياتي موسيقى هذا البحر؟ هل وجد فيه مكامن جديدة، لم نلتفت إليها من قبل، أم أنه ظلَّ وزناً رتيباً سريعاً كأراجيز رؤبة بن الحجاج أو ألفيّة ابن مالك.

قد تجمل المقارنة هنا بقصيدة «انشودة المطر» للسياب التي تطورت فيها الموسيقى تطوراً لافتاً للنظر. جمع السياب في هذه القصيدة وزنين هما الرجز والسريع، فآلف بين دقّات الرجز الآخذة برقاب بعضها، وبين موسيقى بحر السريع، التي ما ان تتدفق حتى تقف وقفات تأملية وكأنها تتردد. الرجز يروي بأجراس عالية ولا يريد منك إلاّ الإصغاء. بحر السريع يصيبك بالحيرة، وينتظر منك جواباً. بين الشدِّ والجذب بين هذين البحرين، بين زفيرهما وشهيقهما، تلمح عملية تنفس موسيقية.

لم تأتِ هذه الخلطة على السيّاب عفوياً. كان يتأبط كتاب عروض الشعر ويجرِّب، وبفضل هذه الروح المختبرية، ولِد وزن جديد، ما يزال جلُّ الشعراء منذ الخمسينات وحتى الآن يقتدون نموذجه.

ليست الموسيقى هي الوحيدة التي لم تتطور في شعر البياتي. خذ مثلاً حيواناته المنمذجة. فهي رغم قلّتها نوعاً، وتكررها، تبقى على حالها، لا تزيد ولا تنقص، لا تحبل وبالتالي لا تلد، لا تشيخ ولا تمرض، لا تقلق ولا تملُّ، لا تحبُّ ولا تكره. حيوانات مجردة حتى من صفاتها الحيوانية، فكيف ترجى أنسنتها؟ فليس في الكلب إلا الكلبية، فليحتقر، وليس في الذئب إلاّ الذئبية، فحذار من الغدر، ولا في الهر إلا أكل صغاره. ولا أفضل من ذلك، حظ الجرذان والخفافيش والبعوض والقمل والخنافس والأفاعي والذباب. على الرغم من أن هذه الحيوانات والحشرات، لم ترتفع عن مستوى التصورات الفولكلورية ولم يجهد الشاعر في غربته في تطويرها لا عن طريق التجربة والاكتساب، ولا عن طريق القراءة، أو عن طريق برامج التلفزة في الأقل، فإنها عند التمعن فيها، نجد هذه الحيوانات والحشرات، بشراً مسخهم الشاعر، فحق عليهم القول.

الشيء بالشيء يذكر، فما من شعر كثر فيه الذباب، كشعر البياتي، وهو رغم كثرته لم يصبح حتى رمزاً للقذارة، بل مجرد قرف الكاتب من الأشياء حواليه. الشاعر الموهوب هو الذي يوسّع في عينيك الرموز والمفاهيم، فالشجرة الواحدة تصبح عشرين شجرة وأكثر، بما يضفي عليها الفنان من أصباغ، وما يحمِّل أوراقها من ندى، وثمارها من نضج، وتكون آلاف المرات أكبر من حجمها، إذا تمكن الرسام من الإيحاء بهالاتها الروحية. وكذلك البحر، لن يكون بحراً حتى لو كررت كلمة ماء بعدد أمواجه. الشاعر الموهوب يستطيع بكلمات صغيرة عن العطش والملح، عن البوصلة والنجوم، عن اللاأين، والهواجس والكواسج، أن يصوِّر بحراً أوسع من أية خريطة، لأنه

الخطير هو أن يتحول الشاعر من دودة قز إلى بائع قماش



فوق طاقة الحواس البشرية مجتمعة.

لنتوقف قليلاً عند قول الشاعر القديم «أحبُّ صغار الناس حتى صغار العقارب»، فله صلة بموضوعنا، كما يبدو.

جملة «أحبُّ صغار الناس» تقريريّة بلا شك، معنى ومبنى. لا تحمل أية قدرة على المفاجأة والإدهاش، كسقوط الثمرة الناضجة، ولكنها ما أن وُصلت بتيّار مناقض للمألوف حتى تكهربت. قُدحت الشرارة من الجزء الثاني: «حتى صغار العقارب». ربما تعود شحنة هذه الجملة، لا إلى تعرّفنا على جمال المخلوقات الوليدة وبراءتها، بل لأن الشاعر نبهنا إلى ما في قلوبنا من رحمة وشفقة وانسانية، وإلى قدرتنا على محبة البراءة، حتى وإن عرفنا أنها ستكون شريرة بعد حين. وهنا يمكن القول: إن الشاعر اكتشف كنزين ثمينين ومهملين في آن واحد: كنز البراءة في طفولة حتى المخلوقات الضارة، وكنز ضعفنا الباهر، أمام الطفولة، أيّة كانت، وبهذا حفزنا على التمتع أولاً بالبراءة، وعلى اثارة الفضول في مراقبتها، وبالتالي دراستها. هل أثار ذباب البياتي، مثلاً شيئاً غير ما للذباب من ذبابيّة؟ هل وسّع من مفهوم القذارة؟ وهل اكتشف قذارة ذبابية في نفوسنا حتى نسعى إلى التخلّص منها. لماذا لم يتفاعل هذان الشاعران ـ الجواهري والبياتي ـ مع البيئات التي عاشا فيها؟ هل لأنها لا يعرفان لغة أجنبية؟ (على اعتبار ما ترجمه البياتي عن الفرنسية لم يكن من صنعه) على الرغم من سنواتهم الطويلة في الغربة؟ وحتى لو استطعت أن تعلّل اكتفاءهما الذاتي، فمن الصعوبة أن تجد أي تعليل لعدم فضولهما لاكتشاف البيئة الجديدة، إن لم يكن تاريخها فجغرافيتها، إن لم يكن مسرحها فشعرها، إن لم يكن رسمها فطبيعتها. كيف يرتضي الشاعر أن يعيش على الهامش، لا اكتراثياً، عالة، حتى بلا فضول وهو أهم مؤوناته!

بالمقابل كيف نفسّر تنوع موضوعات محمود البريكان، وجدّتها وطرافتها؟ وهو الذي لم يخرج من العراق إلّا ردحاً محدوداً من الزمن، وفي الكويت؟ ألأنه معنيٌّ بالفكر الأجنبي شعراً وموسيقى وفلسفة؟ أم لأنه، إضافة إلى ذلك، فضولي مغترب في وطنه، رحّالة في الكتب والنفس البشرية، ملول متحرّق ممتلىء بالحيرة والشك، والضعف البشري الباهر؟

هنا إذن تكمن العلة؟ يبدأ الاغتراب الحقيقي، فقط حين يختلف المرء مع مفردات بيئته، إن سياسية كانت، أو اقتصادية أو معارفية، ولا أهمية للمكان في هذه الحالة. الاغتراب بهذا المعنى، مشادة لغوية، لا هوادة فيها بينك وبين القاموس المتوارث، بينك وبين التعابير الجاهزة. فقط حينما تشعر أنك بحاجة إلى صياغة جديدة حتى من لغتك الأم، فأنت مغترب.

وإذا كانت اللغة ـ أمّا كانت أو متبناة ـ شراعك الوحيد، ومرساتك في رحلتك البحرية، فإنك بلا شك، ستحرص كلَّ الحرص عن طريق التجربة والخطأ، عن طريق الدراسة والاستبصار، على الحصول على أفضل خيوط لشراعك، على أقوى خشب لصاريتك، على أدق هندسة لزورقك، ستضطر إلى تعلّم أخلاق الريح، وأخلاق البحر، سيكون اهتمامك بالأنواء الجوية وبالصخور والتيارات المعاكسة الخفيّة، بتاريخ الملاحة وقراصنتها وكواسجها ذا مغزى حقيقي يرتبط عضوياً بمصيرك. إن إدراك ما للشراع والصارية وهندسة الزورق من أهمية تقودك إلى معارف جغرافية وتاريخية وسياسية واقتصادية، لا يمكن أن تلتقط ـ كما ينبغي ـ إلا بالتجربة والمعاناة والتطبيق والممارسة. ولا يكفي قطّ أن تدرسها نظرياً، أو أن تعتمد فقط على معلومات تراثية ـ على أهميتها ـ لتواجه بحراً متغيراً. المعلومات مهما كانت مفصلة، فإنها لا تدلّك على كنوز البحر ولا على مزاج كواسجه ودرداراته.

المعرفة النظرية باللغة، كالبوصلة، مفيدة، ولكن ضررها أكثر، فهي وإن دلّتك على الاتجاه الصحيح، إلا أنها عاجزة في الوقت نفسه عن انذارك بالمخاطر والتهلكات في ذلك الاتجاه.

يستطيع ابن البلد أن يومىء إلى أقصر الطرق للوصول إلى نقطة (ب) التي تنشدها، ولكنه ربما يقترح عليك طريقاً أطول، أكثر أماناً، وأقلّ ازدحاماً، وروائح زاكمة، وحفراً آسنة.

ماذا لو اعتبرنا المدينة كتاباً، والشوارع صفحات؟ ألا تكون معلومات ابن البلد ـ عمليّها ونظريُّها ـ موازياً لمعرفة الكاتب بتقنية اللغة. هذه هي الكلمة السحرية التي يمكن على ضوئها، قياس صلاحية نصّ ما، بغض النظر عن موهبة مؤلفه. إذا أردنا أن نعرف ما للتقنية من أهمية، فما علينا إلّا أن نتحرّى النصوص المترجمة، ولِمَ نقصت قدراً عن لغاتها الأم؟!

إن لم يكن مردّ هذا التفاوت الترجمي، هو معرفة تقنية اللغة والكتابة، إذن بِمَ نفسّر نجاح ترجمة الأستاذ عبد الحق فاضل، لمسرحية «يوليوس قيصر»، وهو لم يعش ببلد شكسبير، وفشل ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي، لمسرحية الملك لير، وهو الذي يعيش بانكلترا منذ عقود؟

نحن لا نتحدث هنا عن ترجمة بعض الألفاظ والمصطلحات، كترجمة: مخلوع الفؤاد Lily-Livered بـ «الفؤاد الزنبقي»، أو ترجمة مشروع وهمي White Elephant بـ «الفيل الأبيض» أو ترجمة: يُقنع To Twist One's Arm بـ «يلوي يده»، أو ترجمة: السهر على جثمان فينيكان Finigan's Wake بـ «يقظة فينيكان» فهذه تحدث في كل لغة. ولكننا نتحدث عن الترجمة كصناعة وكإبداع في آن واحد. وقد أغنانا الدكتور عبد الواحد لؤلؤة في ترجمته الحاذقة للأرض اليباب ـ ت.س. اليوت عن التبسّط في الحديث عن الأخطاء الجسيمة التي وقع بها المترجمون لهذا العمل الشعري النادر. ومن بينهم كتّاب وشعراء من ذوي الصيت، ويتمتعون بثقة القراء. كانت أول ترجمة للأرض اليباب من عمل أدونيس ويوسف الخال (ما دور أدونيس هنا، وهو لا يعرف من اللغة الانكليزية شرواها ولا نقيرها)، فخلطا بين ذكورة المتحدث وأنوثته. (وحينما يخاطب الشاعر، السنونو قائلاً: سنونو يا سنونو، فنجدها هنا تصبح «ابلع ابلع»!).

أما عن ترجمة الدكتور لويس عوض، فيقول الدكتور لؤلؤة: «هي ترجمة تفسيريّة تكثر من استخدام العامية المصرية، وفيها أغلاط واضحة في فهم النص، وهو قول يصعب قوله فضلاً عن تصديقه، لأنه يصدر عن رجل توفر على دراسة الأدب الانكليزي في جامعة كمبردج البريطانية وجامعة (برنستن) الأمريكية». أما الأغلاط فيقول الدكتور لؤلؤة: (إني أكاد أعدّ العشرة قبل أن أشير إلى واحدة من هذه الأغلاط غير المتوقعة وغير المبررة). وبعد أن يضرب أمثلة متعددة، يذكر نماذج منها: («وفي السقف اشتعلت أخشاب البحر الجسيمة» كيف انتقل الموقد أو المصطلى من الحائط إلى السقف؟ وماذا يبقى من السقف إذا اشتعل»). ويذكر في مكان آخر، النموذج التالي: (نقرأ ثلاث اغنيات لثلاث من (بنات التيمز) يشير إليها الشاعر في هوامشه بما يوازي غناء بنات الراين الثلاث. ولكننا نجد (البنت) الأولى تتحدث بصيغة المذكر وتتحدث عن اغتصابها في قعر

زورق ضيّق بقولها «رفعت ركبتي مستلقياً على ظهري» هل هذه غلطة تغتفر؟).

على أية حال، إذا كان الاغتراب مشادة لغوية، على اعتبار اللغة كشفاً رؤيوياً، لا نشاطاً اجتماعياً فقط، فأين إذن موضع البطل القومي من هذا الصراع؟

بالتأكيد لا يمكن معرفة مولد البطل القومي معرفة حتى ولا شبه تقريبية، لأنه حصيلة تفاعلات جسيمة، تختلط فيها الأسطورة والخرافة، بالواقع والدين والطموح. وما من أمّة تخلو من بطل قومي، لا يتجسّد أثناء الحروب فقط ولكن في أيام السلم أيضاً، ويتخذ صيغاً مختلفة، فهو موجود في أنماط تعابيرنا وسيميائياتنا، في أساليب بحثنا ودراساتنا، وفي اختيار فلسفاتنا. إنه يؤثر في غزلنا وفي علاقاتنا البيتية.

ولأن طبيعة البطل استبدادية، فإنه يسعى إلى جعل أفراد الأمة، متشابهين في السلوك والعادات وأساليب التعبير، لدرجة يتشابه فيها أسلوب الأديب السلطوي بالأديب الضدّ تركيباً ورنّة ومعالجة كما سنرى.

يقول وليم جيمس: «إن الفطرة المشتركة بين البشر التي تميل إلى الواقع، تصورت العالم دائماً مسرحاً للبطولة بصورة أساسية». كما يفترض فكتور برمبيرت Brombert أن بعث البطل المعاصر لا يوازيه إلّا انحسار الأعمال البطولية بصورة مطّردة».

أما جي. بول هنتر Hunter فيطبق قانون العرض والطلب على الأفكار، فيجد أن هذا القانون يأخذ منعطفاً غريباً يقول: كلما ازدادت عيوب العصر، فيجب ألا تزداد عيوب الأبطال».

وعلى الرغم من أن الشعوب منذ القديم، تتبادل فيما بينها بعض صفات أبطالها القوميين، إلا أنها تحاول أن تجعل لها صفات محلية، حتى يمكن أن يتمثلها كل مواطن. فهو في داخل كلّ منا ولو على درجات. ومن هنا أهميته، ومن هنا خطره أيضاً. ذلك لأن البطل القومي، فكرة ـ قد تتجسد في شخص ـ ولكن يتواطن عليها الناس. فهو لغة مشتركة، وتصورات مشتركة. لغة واحدة قانعة بقاموسها وراكدة بمفرداتها، تعتبر التجديد تهديماً والابتكار شططاً ربما بسبب فكرة البطل القومي، لا ينقطع الصراع بين الجديد والقديم.

فإذا افترضنا أن العقلية العراقية تميل إلى القوة والشجاعة العضلية ـ وهما صفتا البطل المحلي من قديم الزمان ـ فإن الجملة التي يكتبها أديب عراقي تميل كذلك وبالضرورة إلى الفرض لا إلى العرض، إلى نافورة محبوسة تندلع لا إلى أوانٍ مستطرقة. ويتساوى في ذلك الأديبان الـ «مع» والضدّ.

وعلى الشاكلة نفسها: إذا افترضنا أن العقلية المصرية تميل عادة إلى التسوية والوسطية فإن الجملة التي يكتبها الأديب المصري، لا تعدو أن تكون كذلك. جملة غير مسنونة لا تتوعد ولا تهدد. (هذان مجرد افتراضين، قد لا يكونان دقيقين).

وعلى هذا فالاختلاف الحقيقي بين الأديب السلطوي والأديب المعارض يجب أن يكمن فقط في اللغة التي يستعملانها: هل هي مستقاة من نفس مفهومات البطل القومي الموروثة، وبأية درجة تتعارض معها؟ فإذا تشابه أسلوباهما في كيفية الغضب والرضا، في الثأر والتسامح، في الوعيد والتهديد والأنانية، وتضخم الذات، فأيّ فرقٍ بينهما سوى لعبة الكراسي السياسية؟

ربما لهذا السبب، نجد إنساناً معارضاً يمتعض مما يقرأ في جريدته التي تتحدث باسمه، وكثيراً ما نصادف إنساناً حكومياً يتطيّر بالدرجة نفسها مما يقرأ في جريدته التي يتعاطف معها.

الاثنان في هذه الحالة مغتربان ولو بصورة معكوسة.

الفنان الحقيقي أكثر اغتراباً واحباطاً لأنه هارب من القاموس، وغير مطمئن لمفردات بطله القومي، خاصة إذا كتب على ذلك الفنان، الاغتراب وأصبحت المثاقفة Acculturation حاجة لازمة، لا سلعة تزيينية ترفية.

وحتى تتقرب الصورة، لا بد من إعطاء أمثلة تطبيقية على سطوة البطل القومي في المجازات اللغوية، وفي بناء الجمل وانتقاء الألفاظ. ولكن قبل ذلك، قد يكون من المفيد، أن نضرب مثلين عن مغتربين عربيين عاشا سنوات طويلة بانكلترا، ولا علاقة لهما بالأدب، ولم تدركهما حرفته.

قدّم الأول طلباً للعمل في أحد المكاتب العربية، واقتضى الأمر منه الإلمام بقواعد اللغة العربية. أعطاه أحدهم كتاب «كليلة ودمنة» لتيسره بين يديه، ولأنه مشكول الأواخر. في اليوم التالي أرجع السائل الكتاب إلى صاحبه معلّقاً «شكراً؛ لم أقرأه. إنه كتاب يعلّم الكذب والغش والحيلة»!

من يسمع كلاماً كهذا يتصوَّر بيقين أن محدثنا، لا يكذب ولا يغشّ ولا يتحايل، وبالتالي لا ينافق. مَن يستقرىء كلماته ثانية، ويوازن بين الثقافتين: العربية والانكليزية، يجد أن الحقيقة مختلفة، فما أراد من قوله باللاشعور، سوى أن النفاق العربي متخلّف، وأنه تعوّد على نفاق انكليزي متطور. بمعنى آخر أنه تعلّم تقنية عصرية في النفاق، مشهوداً لها بالنجاح عالمياً، ومسوّغة بالإنجازات الصناعية والعلمية والطبية!

المثل الثاني عن كهل مصري، شقّ عليه الفراق بعد سنين طويلة. عاد إلى القاهرة بإجازة استراحة لمدة أسبوعين. قال: رجعت متعباً منهكاً منغلق الدماغ، إنني بحاجة إلى شهر للراحة من الضوضاء واللانظام وتخمة الدعوات. التسيّب والازدحام في كل مكان.

نستخلص من محدثنا المصري أنه قرف من الضوضاء، ومن العشوائية ومن التخمة. هل الأدب العربي الحديث، والشعر بخاصة يتميز بهذه الصفات؟ لماذا لا يحسُّ بها ابن البلد، في حين تصدم مغترباً متعطشاً للمواءمة والتبؤ.

خشية الإطالة، لنعالج الضوضاء فنّياً فقط من خلال صورة فوتغرافية، التقطت في أحد الأحياء الفقيرة في بلد عربي.

في هذه الصورة، شمس لّهابة نابتة في سمت الرأس، أطفال يلعبون في أرض متربة بكرةٍ من خرق، التراب فوق الهامات كأنه يتصاعد وراء قطيع خرفان. وفي الصورة أيضاً سيارة حمل كبيرة لا تبين منها إلّا مقدمتها الكبيرة المفزعة، ثم شاب يعبر أمامها، وعلى الرغم من أنه قريب منها، إلا أنه غير مكترث بها أو ملتفت إليها. خلفية الصورة متربة أكثر، وعلى الرصيف المقابل، بيوت مقصوصة بالنصف، وكأن الشارع قد شُقّ حديثاً.

أراد المصور هنا أن ينفّرك من مشهدٍ كهذا فلجأ إلى ثلاثة عناصر:

١ ـ التوقيت المتعارض بين لعب الأطفال في الظهيرة، وخطر مرور السيارة الكبيرة، وعابر السبيل، وهو يقطع الطريق بدون اكتراث.

٢ ـ المكان: حيث جمع بين لهو الأطفال وكدّ السائق وعدم وجود خطوطٍ آمنة لعبور المارة.

٣ ـ تنافر الأهداف، واعتقاد كل طرف من هؤلاء الثلاثة ـ



الأطفال والسائق وعابر السبيل ـ بالأحقية في استعمال الشارع وتطفّل الطرفين الآخرين.

وهنا تصبح الشمس السمتية، والغبار والبيوت المذبوحة في الخلفية، رموزاً لمعركة محتدمة. ولو نظرنا إلى هذه الصورة من ناحية حركة العناصر الثلاثة أعلاه، أي حركة الأطفال الرياضية، وحركة عابر السبيل اليومية، وحركة السيارة الدائبة للرزق، لوجدناها متضاربة خاصة وأن السيارة تحمل خطراً دموياً، لأنها ضد السهو وضد اللهو معاً.

الضوضاء هي أخطر آفة تصيب المدن وتصيب الشعر

ومع ذلك هل نعتبر نوادي الدسكو ضوضاء؟ هل نعتبر السوق ضوضاء؟ هل نعتبر صياح دلالي المزادات ضوضاء؟ المسألة تختلف لأن الهدف من الحضور في هذه الأماكن واحد، فأنت لا تذهب إلى الدسكو إلّا إلى الرقص وفي وقت تختاره بنفسك، ولا تذهب إلى السوق إلا للشراء، ولا تصغي إلى صياح الدلالين إلّا لالتقاط سلعة معينة. وفوق كل هذا وذاك تستطيع أن تغيّر وقتك، أو لك الخيار في ترك المكان.

أما في المشهد الفوتغرافي، فليس ثمة من خيار، فعابر السبيل لا بد أن يقطع الطريق، والسائق لا بد أن يواصل، والأطفال لا بد أن يلعبوا.

وعلى هذا فصاحبنا المصري، الذي تشكّى من ضوضاء مدينة القاهرة، إنما تشكى من وجوده قسراً، داخل الصورة الفوتغرافية، ولا يهمُّ إن كان قد تصوّر نفسه طفلاً لاهياً، أو عابر سبيل، أو سائق سيارة.

ماذا لو كان صاحبنا المصري ناقداً، وأراد أن يقف على أسباب نفور القراء من معظم ما يكتب من شعر في الوقت الحاضر، ألا يذكر ـ أول ما يذكر الضوضاء ـ، إنها أخطر آفة تصيب المدن، وأخطر آفة تصيب الشعر، لأنها جعجعة ولا طحين، ولأنها مشبعة بأنانيتها، تحارب صميم الحواس والأعصاب، والتأمل والصمت.

ليس هناك من سبب واحد لشيوع الضوضاء في أدبنا الحديث، ـ وقد تكون الضوضاء أصواتاً متنافرة أو ألواناً متنافرة، أو حركات متعارضة، أو توقيتات مستهجنة، يتعود عليها المواطن المحلي، وينهلع منها المغترب.

قد يكون من أسبابها: اعتقاد الكاتب أنه يخاطب قراء صماً ثقافياً وبكماً وعمياً، أو ادعاؤه مواقف ظاهرية، وهو غير مطمئن لها، أو جهله بتقنية الكتابة وما تتطلبه من اطلاع لا على فنون الكتابة نفسها، بل على الفنون المسرحية والروائية، وعلى فهم الرسم والموسيقى. بكلمات أخرى، تتطلب الفنون الحديثة، معرفة حريصة في التقنية. هذه هي الكلمة السحرية التي تستطيع أن توازن بها بين أديب وأديب، وقارىء وقارىء.

ما يميز المغترب، هو قربه من تقنية الكتابة في لغة أخرى وحاجته الماسة لها، إن لم يكن لتبنيها، فلمقارنتها. وما دامت لكل بلد تقنية خاصة في التعامل مع الأشياء، وهي تختلف حتى في البلد الواحد من عصر إلى عصر، فمن المحتم أن تصطدم هذه التقنية بتلك.

فإنّك وإن تلذذت بغزليات جميل بثينة، فإنها لا تتحدث عن جو عواطفك في الحب، ولو قدّمتها إلى حبيبتك، على أنها صورة صادقة لما تشعر به تجاهها، فإنها ربما لا تستجيب بالنوعية التي كنت تتوقعها منها. فكيف إذا كانت حبيبتك أجنبية تعودت على إثارات مختلفة.

ما الذي تفعله بالمدح والهجاء والفخر في الغربة؟

نحن هنا لا نتحدث عن الأصالة، ولا نتحدث عن الموهبة، ولا نفاضل بين ثقافتين: شرقية وغربية. ولكن نتحدث بخاصة عن تقنية الكتابة واختلافها من بيئة إلى أخرى. بكلمات أخرى: إن المرأة المنكوبة بزوجها، صادقة كل الصدق ببكائها، أصيلة بحزنها، مع ذلك فقد ترفض المحكمة صدقها وأصالتها، لأنها لم تستطع طرح قضيتها بالصورة القانونية المطلوبة. لا يدور الحديث هنا، إلا على تقنية المرافعة، ومهارة المحامي في البرهنة على ذينك الصدق والأصالة. وليس هناك من ضمانة على النجاح أيضاً، وإن نجحت فليست هناك ضمانة في قضية مشابهة على النجاح.

الفن كهذا سواء بسواء. المرأة المنكوبة: مادة خام. المحامي هو الفنان الذي يصوغ منها نصّاً قانونياً مقنعاً. أما الحاكم فهو التاريخ.

لا ريب، قد تتشابه المواد الخام في بلدان مختلفة، إلا أن المحامين هم المختلفون تقنياً، لا بسبب من مهاراتهم الخاصة، ودراساتهم فقط، بل بسبب ما ورثوه من قيم، وما اكتسبوه من خبر جراء التعامل مع المعاهد القانونية المختلفة.

قد لا يختلف محام محلي، عن محام أجنبي أي فنان عن فنان في حبه وكرهه وفخره وهجائه ورثائه، ولكنهما ـ لا شك ـ يختلفان في الزاوية التي ينظران من خلالها إلى المشكلة المطروحة، إلى كيفية المعالجة من حيث انتقاء المفردات، وطريقة تراكيبها، وأهم من ذلك: توقيتها. إنهما يختلفان ـ بالتقنية ليس إلاّ. ولأنها علامة فارقة فبالإمكان على ضوئها، قياس الفرق بين أمة وأخرى، وكذلك قياس الفرق بين أديب وأديب في الأمة الواحدة. ذلك أن التقنية محصلة كبرى للثقافة والأعراف والعادات القديمة، وملتقى للمطامح. من نافلة القول، إنه كلما تعددت التقنيات التعبيرية في مجتمع ما، دلّت على ديناميته ومخاضاته وعلى حجم الحريات الفردية التي يتمتع بها أفراده. العكس صحيح أيضاً. ففرض تقنية واحدة، استبداد يؤدي إلى ضمور وانزواء فكريين، يؤدي إلى اختناق مكرب، حتى ولو كان ذلك المجتمع مرفهاً اقتصادياً.

لنأخذ مثلاً عن الديمقراطية، وكيف تعالج في مجتمع مغلق، مجتمع وحيد القرن، مجتمع خنثى، لا يرى في أفراده إلّا نسخاً واحدية.

الديمقراطية، ليست شعاراً سياسياً، وإن بدت كذلك. ما هي إلا طريقة في التعايش الاجتماعي، يبدأ من داخل الأسرة، طريقة في التعايش الفكري. بتعبير آخر، لا يمكن للمرء أن يكون ديمقراطياً في المحافل العامة، ما لم يكتسبها تقليداً من أبويه، وتعلّماً من المدرسة، وترسماً من التاريخ والكتب.

الديمقراطية عادات سلوكية، تكون أكثر جدوى، إذا اقتنع الفرد اقتناعاً حقيقياً بلا معصوميته، وبضعفه البشري المعرّض للخطأ والأوهام، فهو متردد دائماً في صياغة أفكاره صياغة حاسمة، خشية الزلل. لا بد من خطوط رجعة. وأدق هذه الخطوط وأسلمها، القانون والتجربة.

إن القمم الأدبية الكبرى، شعراً ورواية وأوبرا ودراما ازدادت قوة بضعفها البشري من كلكامش ـ البطل العضلي، إلى الملك لير، إلى ريغوليتو ـ فردي، إلى أبله دستويفسكي وبيت أمواته.

افتتح أحد الأدباء مقالة له عن الديمقراطية بقوله: «أنا لن أسمع لمن يقول. . .». ما الذي سيفعله هذا الأديب، لو كان بيده صولجان الحكم؟ أما كان خيراً له أن يقول مثلاً: «يعتقد كثيرون أن بعض النقاشات ـ إن لم تكن علمية ـ فهي مضيعة للوقت. مع ذلك فإنني قرأتُ هذا المقال بدافع الفضول، ولأنني أعتقد كذلك، أنه لا يمكن

للإنسان أن يخطىء على طول الخط».

كتبت صحيفة معارضة، التماساً على شكل إعلان توجهت فيه إلى المغتربين، وسألتهم التبرع للاجئين. جاءت صيغة الإعلان في الخاتمة: «ومَنْ لا يتبرع فلنا معه وقفة». أي إذا جئنا إلى دسة الحكم، فلن تفلتوا من أيدينا.

لسنا هنا، بسبب أسباب التسلط أو داء العظمة، ولكن من أعراضها، عدم الثقة بالغير، واعتباره قاصراً لم يبلغ بعد، فهو بقدر ما يحتاجه يحتقره.

قال أحد المسؤولين في مؤتمر ضمَّ «صفوة علماء الأمة»:

«إنّ حضوركم لهذا المؤتمر ببلادنا، هو دليل وعيكم التاريخي، لمسؤولياتكم الجسيمة في تنبيه الأمّة من غفلتها... الخ».

تقتضي الدقة أن يقول المسؤول: إن تلبيتكم دعوتنا (المربحة)، وليس هذا مهماً، بل الأهم أن هذا المسؤول كان شاكاً بوعي العلماء بمسؤولياتهم الجسيمة، ولم يطمئن إلا بعد أن أعطوه دليلاً، ألا وهو مجرد الحضور. ثم ماذا عن «تنبيه الأمة من غفلتها»؟ ألا تدل على استعلائه وعلى حقارة الأمة في آن واحد. هل تتوقع بعد ذلك أن يعطيها حرّيتها وديمقراطيتها؟

قال المحرر الذي غطى ذاك المؤتمر:

«أجمع العلماء الذين توافدوا إلى هذا المكان، انهم يقفون صفاً واحداً وراء سياستنا. وأكدوا أننا مفخرة للعرب والمسلمين معاً. وأكد أحد العلماء أنهم جاؤوا ليعبروا عن إرادة العرب والمسلمين في كل مكان. وأكد عالم آخر وقوف بلاده حكومة وشعباً معنا... الخ».

هذا كلام عام يمكن أن يكتبه أي محرر حتى دون حضور المؤتمر. من ناحية أخرى فإن كلمات مثل «أجمع» و«صفاً واحداً» و«أكدوا» (وقد افتتح بها المحرر ثلاث جمل) و«إرادة العرب والمسلمين» و«حكومة وشعباً» (أي شخص واحد يتحدث باسم غيره دون تخويل)، لم تترك أي مجال لأي رأي مخالف، أو حتى لأي رأي يتفق في الهدف ويختلف في الأسلوب.

ليكرر السياسي ـ في السلطة أو المعارضة ـ كلمة الديمقراطية ـ ما شاء ـ فإنها لن تصبح عملة صالحة متداولة، إلا إذا باتت سلوكاً وجبلة، إلا إذا خلت من الاستعلاء والمنّة حيث يتساوى فيها المخاطِبُ والمخاطَبُ أي بلا مساومة. إذن باللغة التي يستعملها السياسي، يمكن اختبار انحرافاته أو خلاف ذلك. قد تُزوّر انتخابات ما، بطريقة ذكية بارعة، قد تُجمع الأكثرية على انتخاب مرشح ما، لأنها أغريت بالوعود والأحلام، مع ذلك تبقى اللغة معياراً يفضح النيّة، حتى وإن تمكن منها السياسي تمكناً، يجعله يطمئن على عدم افتضاح نواياه.

أدرك السياسي الانكليزي، أن اللغة شرك حقيقي، وهي الضوء الكاشف على خفاياه وخفيتها لا تدلّ على نزاهتها دائماً. من هنا كان اهتمامه بها، لا للتعبير البليغ عما يريد قوله، وإنما لإخفاء ما يريد الإفصاح عنه. تصبح علاقته باللغة كعلاقة مصطفى بزوجته إلفيرا في أوبرا «ايطالية بالجزائر» لروسّيني، فهو لا يريد من تعداد فضائلها، إلا لإيقاع شخص آخر في الزواج منها!

يعلّق جونثان دمبلبي على مسرحية «يوليوس قيصر» وخاصة على خطبة مارك انتوني الشهيرة:

... «لكن بروتس يقول إنه كان طمّاعاً
وبروتس رجل شريف!

لقد جاء روما بالعديد من الأسرى
ملأت فداهم بيت المال
أفكان هذا ينمّ عن طمع في قيصر؟
كان قيصر ينتحب حين يبكي الفقير
لعمري، لا بدَّ أن يكون الطمع قد جبل من طينة أقسى
مع هذا يقول بروتس إنه كان طمّاعاً
وبروتس رجل شريف!

ترجمة عبد الحق فاضل
(سطر ٨٦ ـ ٩٩/٢/٣)

يقول دمبلبي:

«جعل انتوني حشد الناس يقفون إلى جانبه، كما أنه يذكّرنا بقانون أساسي في السياسة ألا وهو: كلما كان هدفك ملتوياً أكثر، كلما وجب عليك الظهور بمظهر الاستقامة. وفي هذا القول لازمة كما أعتقد، ألا وهي: كلما لاح السياسي أكثر وضوحاً، وجب عليك أن تمتحن نيّته».

السياسي العربي، على العكس تماماً، صريح بصراحة، مباشر بمباشرة لا يخاف لومة لائم. وإذا لفَّ ودار فبلفّ ودوران مفضوحين. وإذا كان غامضاً بتلعثم، فإنه لا يدري نيّة رئيسه.

إن الفرق بين السياسي العربي، والانكليزي، ما هو إلّا فرق بين بيئتين، بين بطلين قوميين، وباختصار بين تقنيّتين. وقد رأينا كيف تميل التقنية العربية ـ إجمالاً ـ إلى الشجاعة العضلية، وثقتها بنفسها، واستصغارها لكل ما هو ضد. وقد ظهر مثل هذا البطل على أشدّه في رواية «أولاد حارتنا لنجيب محفوظ. يقول الكاتب في جبل: «وما أن يجد شاب في نفسه جرأة أو في عضلاته قوة حتى يندفع إلى التحرش بالآخرين، والاعتداء على المسالمين فيفرض نفسه فتوة على حيّ من أحياء الحارة، يأخذ الأتاوات من العاملين». (بالمناسبة ما من كتاب ـ كما يبدو ـ شاع فيه الضرب بالأيدي، كما شاع في هذه الرواية، وهي على العموم رواية مملّة خميرتها أكبر من عجينها).

لا يمكن التعرّف على هوية أمة، ما لم نتعرف على بطلها القومي، ولا يمكن التعرّف على البطل القومي، ما لم نتعرف على فنونها وبالأخص شعرها، ولا يمكن أن نتعرف على الشعر ما لم نتعرف على بيئته الأولى. إنها سلسلة متواصلة متماسكة مهما بدت واهنة. هل نستطيع أن نفهم الشعر الانكليزي، دون أن نفهم البحر، ورموزه الدينية والفولكلورية والتجارية والقرصنية؟ هل يمكن أن نفهم الشعر العربي، ما لم نفهم الصحراء ورموزها الدينية والفولكلورية والتجارية والقرصنية. قد نكابر ونقول: ماتت الصحراء، قضت عليها المدينة والتكنولوجيا، ولكن هل ماتت حقاً؟ بل هي تغيّر بطلها القومي عن بطلنا القومي؟ أم أننا برقعناه ببزة جديدة، وتصورناه نموذجاً غيره؟ ما الفرق بين كلكامش الذي اغتصب فتيات بابل، وبين قول الجواهري:



يـدها بناصيتي ومحزمها   بيدي فمنتصر ومنـدحرُ

أليس هذا اغتصاباً يحاكم عليه القانون والعرف والذوق؟ ألا يشكّل ذلك فضيحة أخلاقية، ضحيتها في مجتمعنا، لا المعتدي بل المعتدى عليه. ثم ما فرقه عن قول نزار قباني:

وجميل أن يؤخذ الثغر عنوةْ

أو في قوله:

وصنعت أجيالاً من الحلماتِ

اعتقد العرب القدامى، أن لكل شاعر جنّياً خاصاً، يقوله

الشعر. ولولاه لأصبح على «لسانه حجر» كما يقول أحمد شوقي. يبدو أن هذا الجني، لا أكثر من البطل القومي المحافظ الذي انحدر إلينا منذ آلاف السنين. ولكن ما هو بطلنا القومي العربي، وكيف نكتشف مملكته في تضاعيف أدبنا، وحتى في أصغر تعابيرنا وجملنا ومخاطباتنا؟ باختصار: البطل القومي العربي، عملاق قوي عضلي، عتيد عنود، يتحدّى الموت ويسعى للخلود، جراحه نياشينه، ورمحه لسانه. كيف تظهر هذه الشجاعة العضلية في الأدب؟ ولكن قبل ذلك، لنقارن بين هذا البطل المفخّخ، وبين البطل القومي الصيني، وما بطلهم هناك إلا العمل. لهذه المقارنة ـ كما يبدو ـ ما يبررها. فالصينيون ـ كالعرب ـ يعتقدون أن «ثقافتهم تعبّر عن نفسها أكثر عن طريق الشعر» كما يقول روبرت پين Payne. كيف يدخل مفهوم العمل كبطل قومي في الشعر. لنأخذ مثلاً قصيدة «القرية والنهر» للشاعر توفو Tu Fu (713-770) وهو أعظم شعراء الصين:

بيتي محاط بنهير صافٍ
في أيام الصيفُ الطويلة ثمّة صمت كصمت دير
إلّا حيث السنونوات تخطف بين حزم الأشعة
أو حيث النورسُ البريّ يلعب بلا خوف في النهر.
زوجتي تسطر مربعات للعبة الشطرنج.
ولدي الصغير يطرّق شعباً من سلك

ربما من الصعب أو من المستحيل أن تجد مقطوعة عربية تشابه، قصيدة «القرية والنهر» حيث العائلة الثلاثية ملمومة مع بعضها، وقد رمز الشاعر إلى ذلك بالبيت محاطاً بالنهر، ولكنها منشغلة عن بعضها بالعمل. وحتى يزيد من قيمة العمل وهيبته، جعل الصمت الذي يرين على البيت، وعلى القرية كصمت دير وكأن في العمل عبادة وابتهالاً، أو كأن العمل بحدِّ ذاته صلاة، فيها أيضاً حركة وخشوع. ومما زاد في أمان الصورة، لعب النورس بالماء بدون خوف.

بطلنا القومي (ونسميه في الأدب أحياناً ذوقنا العام) يرفض هذا القصيدة ـ كاتباً أو قارئاً ـ لأنه لا يؤمن إلّا بالشجاعة العضلية وما تجرّه وراءها من كلمات مفتولة، وجمل متوترة كتوتر قوس، ومشاهد مثيرة صادمة. ومن باب تحصيل الحاصل، فهو لا يعترف بالمرأة نداً، إلا إذا تنقّبت متنكرة، وتسيّفت كالرجل، ولم يعترف بالأطفال، لأنه لا يعترف بعظامهم الهشّة، وعضلاتهم الطرية وقلوبهم الهلعة (قد نجد مناسبة أخرى لمقارنة البطل القومي العربي والصيني ونظرتهما إلى: الحب والحرب والشيخوخة).

إذا أردنا التعرف على صورة بطلنا القومي بوضوح أكبر، فلا أدلّ عليه من بياناتنا العسكرية، المشحونة بالعبارات المتورمة، والكلمات المستوفزة، مثل: لا نهاب الرصاص، نتحدى الموت بصدور مفتوحة، ضربناهم ضرباً مبرّحاً، ولّوا مذعورين... وهذه بلا شك من مخلّفات القتال العضلي في الصحراء، وهي من مآثر البطل القومي. فنحن إن لم نسع إلى تغييره، فسنبقى كما نحن، كلامنا صليل، ومخاطباتنا مبارزات ومكاسرات، نتلذذ في إذاعاتنا بسادية الشاعر:

ووددتُ تقبيل السيوف لأنها
لمعتْ كبارقِ ثغرك المبتسمِ

أو بضراوة فهد بلان:

ما بطلعْ من ديرتها أمّا قاتل أو مقتول

هذا بالضبط ما يعانيه المغترب. بين بطله القومي الموروث في دمه، وبطله المتبنّى في البيئة الجديدة. □

السلسلة الروائية

صدر حديثاً

التبر

نزيف الحجر

القفص / مجموعة قصصية

ابراهيم الكوني

أطفال الندى

محمد الأسعد

دار المتعة

وليد اخلاصي

شجرة الكلام

محمد أبو معتوق

موجز تاريخ الباشا الصغير

فيصل خرتش

يصدر

الأرجوحة

محمد الماغوط

RIAD EL RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر



ثلاث قصائد

جوزف كيروز
لبنان



سائق ثان

■ أعرفُ مقدّماً ان الظلام حصّني وأن ليلاً
كاملاً مكرّساً لي. ليلاً لقراءة الصاعد والنازل
بمعونةِ قدّيسين قَدِموا من التجاويف الصخرية
على متنِ سجّادة اشتريتها البارحة بعدما
تأكدت من هلاكي.
قدّيسون تخصّصوا في علومِ المراحمِ الأكثر
صعوبةً من تنفسِ الموتى في قبورهم.

هذه السِلّةُ ليست لهذا القطار
تلزمني نافذة مفتوحة ورسائل حقيقية
من الملك صِيوان صاحب أقاليم البط فأسهرَ
مرتاح الضمير.
لو صوتٌ
في هذا القبو يرتفع احتجاجاً
على أعضائي المفكّكة تحت وطأة الأمور
المستعجلة.
على أي حال،
مطلوب سائق ثان في ضواحي جَهْمَان.
سأذهب غداً وأتقيّدُ بالمراسم مطمئناً
على صِحّتي الجسمانية.

قذف افقيّ

ماذا يريدُ ابراهيمُ واسحق
وبالاق؟
إيقاعٌ جيّدٌ لدوزنة الدورة الدموية
قردٌ يتسلّقُ شجرة العائلة
نمالٌ كثيرة تسعى إلى عطلة سنوية.
ماذا يريدُ رجلٌ سرَّحَ رأسه في فضاءٍ
مخدّر ومرتعش قليلاً؟
قليلٌ من السحر يكسرُ كلامَ بولس
إلى الأخوة، فيستطيع أن يقذف روحه
أفقياً.

عابر الغبار

كعباءةٍ مشغولةٍ برياحها
عظيماً يترنّمُ في ثقوبها المليار
غبارٌ يتصيّد عابره
ويجبره على التنازل عن نَفَسِهِ الأخير
أو مبارزة تماسيح الضجر
مجرّداً إلّا من قبضةٍ شعرية
تذبلُ يوماً بعد يوم
قبضةٍ خسرتْ ملكوتها
وحماستَها الأولى في العنفوان الغباريّ.
أنتظرُ سريان القافلة
في هبوبها الشعاريّ، وحيداً
طوال هبوبها
أعبرُ البقعة حيث تُنزل الريح
حمولتَها من الغبار. □

طق طق طق

موفق نادر
سورية

■ بدءاً أعلن لكم: أنّه ليس بيني وبين حروف الجرّ أيةُ عداوة موروثة، أو أحقاد وضغائن مبيّتة. بل على العكس من ذلك تماماً، فأنا مُتيّم بها. يشهد على هذا خيرةُ الطلاب وسفلتهم ممّن تواتر رأيُهم جميعاً أنّهم تلقّوا العلم والأدب على أيدي جهابذة المعلمين والمعلمات، الأحياءِ منهم والأموات، وفي أعرافهم: أنَّ موضوعاتِ الإنشاء الجيدة بل المحترمة، يجب ألّا تبدأ بحرف جرٍّ كائناً ما كان. فكنت أواسيهم دائماً بقولي: يا أحبائي.. إن حروف الجرِّ بريئةٌ من هذه التهمة، نعم.. فهي طوعُ بنان الجملة، تغتذي بنسغها - إن كان فيها نسغ - وإنما أساس المشكلة كامن في محافظتنا السخيفة والهمجية على أساليب الإنشاء التي وصلتنا من عهود الانحطاط، وعدم جرأتنا على تحطيم هيكلها البائخ. فثلاثةُ أرباع الموضوعات التي تُكتَبُ في مدارسنا تبدأ بتأطير زماني أو مكاني لحكاية باهتة تجسّد مشهداً أو فكرةً يعرفها كلُّ التلاميذ ويعيدونها طوال أعوام دراستهم..

«في يوم من الأيام، بينما كنت نائماً، أيقظتني أمي.. فقلت لها: ماذا تريدين؟ فقالت: انهض وادرس. لأنَّ العلمَ أساسُ تقدّم الأمم..» أو «بينما كنتُ سائراً في الطريق، شاهدت عند المنعطف طفلة تقف وحيدة، وترتدي ثياباً بالية، فاقتربت منها، وقلت لها: من أنت؟ قالت: أنا فقيرة..» وأنتم تعرفون تتمة الحكاية، فطالما رأيناها عملاً ميلودرامياً عنيفاً على شاشات التلفاز «وليس التلفزيون حتى لا يغضب عليّ أيُّ فرع من فروع المجامع اللغوية أو أي واحد من أئمته من محمد كرد علي حتى خوان كارلوس».

ولم تكن فكرة أن أجمل القصائد كثيراً ما بدأتْ بواحد من حروف الجرّ، قادرةً على إقناع هؤلاء الطلاب بخطأ انطباعهم الأول، أبداً فلا «لميّة موحشاً طللُ يلوح كأنّه الخَللُ»، ولا «ليدين من حجرٍ وزعترْ/ هذا النشيدُ» حتى ولا لأحمدَ العربي عندهم أية قيمة أدبية أو جمالية.

وما كنت لأسوق لكم هذه المقدمة الطويلة عبثاً، لأن مقالتي لا تريد أن تتناول حالةَ تدنّي أو انحطاط تدريس التعبير بأنواعه في مدارسنا، إنما ذكرت هذا، لأنني توسّمت أنّ بعض هؤلاء الطلاب، قد أدركته لوثةُ الأدب مبكراً، وللأدب لوثته القاهرة، فقرأ عدداً لا يستهان به من الكتب، ثم صكّ دونه الباب، وبدأ يُحبِّر أوراقاً كثيرة، لكنها جميعاً لا تبدأ بحرف يمكن أن يفهم منه أنه حرف جر، حتى إذا امتلأت الحقيبة، وصارت، من النظرة الأولى، تنبىء أن صاحبها كاتب بلا أدنى شك، نظر إليها فخوراً شامخاً بهامته. ثم ضمّها إلى صدره، لتبدأ الحقيبة رحلتها إلى المدن الكبرى، علّها من هناك تطير إلى قلوب القرّاء في كل مكان تطمئنهم أنّ الأدب - كلَّ الأدب - بخير وعافية. وبحركة يد اعتادت عملها بإتقان، تستلقي الحقيبة على الفخذين الواثقين، ثم تنفتح، فإذا بها قد دُكّت دكاً، فها هنا رواية طازجة فيها أسلوب ناتالي ساروت وغموض وغرابة وخراب يذكر بإيليوت أو حتى توت عنخ آمون عنوانها: «الدخول من ثقب الباب» أو «العيش في صندوق مفتوح» وهنا مشروع لمسلسل إذاعي - تلفزيوني بدوي لم يحدد عنوانه بعد، فالعنوان في هذا النوع من المسلسلات العصرية! ليس مشكلة، فقد يكون ببساطة: «دهيان الحشّار أخو طقيعان السمسار» وفكرته أن دهيان يقتل أخاه طقيعان ليلة عرسه ويشرب كأساً من دمه، وهو يشاطر زوجته الفراش وفاءً لنذر نذره منذ أن سرق له أخوه ما في حصالة كان يدّخر فيها مصروفه اليومي طوال عام، وقد نوى أن يشتري بالمبلغ حذاء رياضياً حديثاً، يساعده جداً في تنمية هوايته الرياضية التي يعبدها «الرحبي» ويكون هذا بذرة لمشروع كبير في أعمال السمسرة الناجحة في المجال البدوي.

وبين كل لحظة وأخرى يستجرُّ الكاتبُ الناهض الحديثَ ليوحي للسيد المحرر أو رئيس القسم الثقافي في هذه الصحيفة أو تلك أن بدايته في الإبداع تشبه جداً بداية عزرا باوند. فهو لأكثر من خمس سنوات ظلَّ أشهر اسم في نادي القُرّاء في أشهر صحيفة رسمية، ومن خلال الحديث الفيّاض تنثال على لسان صاحبنا أعدادٌ هائلة من أسماء مشاهير العالم في مجالات مختلفة، تنزلق الآن على غير هدىً، فالممثل الأميركي «كيركيغارد» أدّى دوراً لامعاً أمام الإيرانية «انغمار بيرغمان» في عمل مأخوذ من رواية للكاتب الإسباني «غبرييل غارسيا ماركيز لوركا».. هكذا اسمه طويل قليلاً.. وهي «مائة خريف من عزلة البطريرك».

ولا يملك السيد المحرر إلّا أن يعجب بسعة اطلاع هذا المبدع وغزارة إنتاجه. كيف لا وهو الآن يذكره ببداياته، ولكن الأمر يقتضي أن يخضع هذا الكاتب لامتحان مقابلة يختبره فيه عددٌ من الصحفيين العريقين. وفي الغد يصير الكاتبُ الكاره لحروف الجرّ قارئاً محترفاً في احدى لجان قراءة الشعر الذي يقدم إلى هذه الهيئة بهدف النشر. وبما أنه لا يزال غرّاً في مجال «النقد» ويحتاج للدُّربة ليكون قادراً على إبداء رأيه في النصوص التي تُدفَعُ إليه فيعرف كيف يسوطُ الكُتّابَ بالعبارة اللاذعة وكيف يدينهم من أفواههم، كُلِّفَ بفحص المجموعات الشعرية التي تكتب للأطفال، فهذا عمل بسيط أولاً كيفاً وثانياً كمّاً ورغم أن صاحبنا أدهشه أن يكون هناك شعرٌ للأطفال، لكن الفكرة أغرته فقبل. صحيح أن هذا أصغرُ كثيراً مما كان يطمح إليه، لكن لا بأس، على الأقل هذا مجال لا يحتاج كثيراً من الثقافة والخزعبلات، فالأمورُ واضحة، والأشياء هنا تُسمّى بأسمائها.. لا حذلقات ولا سريالية ولا من يحزنون. وتذكّر أنه قرأ في طفولته قصة «الكتكوت والجرس» وأعجب بها كثيراً فحاول أن يستعيد ملامحها وهو يشحذ قريحته ليكون لديه عُدّةٌ يحكم من خلالها بالجودة والرداءة والأولى أمر نسبي جداً «شعر للأطفال..

غريب! مَنْ هؤلاء الذين يسمون كلاماً كهذا إبداعاً يستحق أن ينشر؟ فالمرء قادر على أن يكتب في ساعة واحدة عشرات القصائد: طَقْ طق طاقْ/ هذا جدعانُ الحلّاقْ/ احلقْ شعرَكْ/ أيضاً وبرَكْ/ فإذا وجهُكَ كالبرّاقْ/ طَقْ طَقْ طاقْ». ومع الزمن يكتشف صاحبنا أنه شاعرُ أطفالٍ بالفِطرة. ولولا أنَّ الأنفة منعته من هذه التجربة «لبزّ» كلَّ من كتب شعراً للأطفال من قبله ومن بعده. ويتأكد له هذا الاكتشاف حينما يرى أن كل يوم جديد يعلن له بألف شكل فشله فيما يكتب ويبدع في الأجناس الأدبية للكبار. وتُستنفرُ الهيئاتُ الثقافية وهي تدعو هذا الضيف العزيز ليشرفها بقليل من شعره الجديد

ويـبرق اسمـه في المجـلات والكتب والملصقـات الكثيرة التي تدعو للمهرجانات والكرنفالات الفنيّة. فتبـدأ رحلةٌ يمكن أن تُوصَف بـولادة نجم في مَجَـرَّة أدب الأطفـال الذي لا يفهمـه الأطفال، ولا يحبّـه الأطفال. ولكنه يظلُّ يُنشَرُ، وتظلّ المقالاتُ تدبّـج فيه، وهو لا لون له ولا طعم ولا رائحـة رغم أنه لم يكن أبداً ماء.

أجـل.. لم يلحق جانباً أو حـالـةً من حـالاتنـا الإبـداعيـة مـا لحق أدبَ الأطفال من تـطفّــلٍ واستسهال وضيم، فسجلاته حافلة بأسماء ليس منْ مؤهّل لأصحابها ليجترحوا معجزة الإبداع فيه غـير أنهم فشلوا في إبـداعهم للكبـار، فـلم تكـن لهم أصواتهم المميزة فنياً، بل ظلّوا داخل الجوقـة، أمثلةً من حالات كثيرة مشابهة للرخاوة الثقافيـة والمعرفيـة تلقّياً وإبداعـاً، يساهمـون في تعزيـز هذه الحـالة من الهشـاشـة بصفـاتهم المتنـاقضـة: فهم معجبـون بـالقديم، ولكنهم قصّروا عن تقليد أحط نماذجـه. كارهون للحديث كراهية من يعجز عن أن يبدأ من حيث انتهى الآخـرون، فلا يكـون إلّا مجترّاً، غـير قـادر فيما يفـرزه من كتابـات أن يحدث في القـارىء صدمة النص المبدع حقيقة. فـإذا كانت المُسلَّمـةُ في أدب الأطفال أنه ذلك القبضُ الساحر على كـل ما هـو غضّ ويانـع وبهيّ في الحيـاة، وأنـه كشطُ تلك القشـور السخيفـة من السفـاسف التي رسفتْ بهـا حياتُنا نحن الكبـار والتي حوّطنـا بها أنفسنـا لتكون درعاً تقينا الوقوع في التفـاهة والـلاجدوى وفـراغية العدم.

وإذا كان في الشعر طفـولة، وفي الحُبّ طفـولة، باعتبار أن الطفولـة بؤرة اللذائذ والتّفلُّتِ ممـا يُرهب القلب الصاخب لاحتواء كـل ما هـو ملوّن وجديـد وعـابق بـالمجهـول.. إذا كـان كـلُّ هـذا صحيحـاً فكيف لمن لا يؤمن بـه أن يكـون حـاكـماً في مملكـة الطفولة بعد أن لفظته مملكة الكبار؟!

وهـل يقـوم هـذا المتراس من أبنـاء العمـومـة والخؤولـة مقام كـل ما سبق من مـزايـا؟! لابـد أن الفجـاجة والعنتَ سيطفـوان عـلى سـطح المـواقف والقضايا النـاتجة ولن تنجي المعـاجمُ الأصمعية التي تعرف كيف تدافـع عن رأيها في كـون بشار بن بـرد آخر من يجوز الاستشهاد بشعره على اللغة «النقيّـة» التي تعـرف التمييز جيـداً بين البـاقة والـطاقـة ولن تنجي كـذلـك المـواظبـةُ عـلى مشـاهـدة الـزاويـة التلفـزيـونيـة التي تعلم النمـو بـأحـدث الـطرق الحمورابية ليعرف ما الصحيح الفِقْرة أم الفَقَرة. أم أنه، بعد جهد جهيد، ستجوز كل الـوجوه عـدا ما يرقى باللغة لتصير كائناً حياً ينبض بالحرية والحياة، بـل لتظلّ أصنـاماً تعبـد ومـوميـاءاتٍ بليـدةً تفـوح بروائح الرطوبة المقززة.

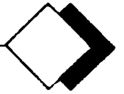
بهذه البدائل الغريبة حكم صاحبُنا في مملكة غـير مملكتـه، فحين تمّتْ لـه العُدة استـوى على العـرش وفي أقـل من سبعـة أيـام تحقق الحلمُ في أن يكـون مقـاولاً أو شيئاً قـريباً من ذلـك، أنيقاً رشيقـاً يأمـر وينهي فيـطاع ولا يُعصَى، فلكم يـشتـهي الآن أن يكتب هذه القصائدَ والقصص الطفلية التي تدفـع إليه أن يكتبها بأسلوبه الخاص! فكيف لأحدهم أن يكتب في قصته «ثم جلسنا حول الموقد المشتعل»؟! هـل يمكن للمـوقـد أن يشتعـل من تلقـاء نفسـه؟! ويفـرح كمن اكتشف كنزاً، فيكتب بخطّه الأشـوه هامشاً يتبعه سهم متعرّج يندد بالأشيـاء التي تتحرك بغير فعل فاعل.

ولكن الكنـز الحقيقي يقع بـين يديـه حين يفتـح الله عليه بمعلومات غزيرة كان قد تلقّـاها من معلّم الصف الخامس عن حروف الجـر الأصلية والـزائدة والشبيهـة بالـزائـدة وحتى التي حتّتْ قلوب العلماء، ورغم أن ذاك المعلم كان يلثغ بخمسة حروف عـلى الأقل من الحروف المهموسة والمطموسة إلّا أنه كـان يـدرّس النحو وكـأنـه الغـلاييني. وبهـذه الـذكـرى الطيبة، تخرج القصيدةُ من بين يدي صاحبنا مرقّشةً بالملاحظات، وهو يهزّ رأسه مستنكراً كمُهْر محـرور. فكما يبدو لم تَرُقْ له تلك الراعيةُ الصغيرة التي كانت ترافق خرافها وسط المرعى كـأميرة متوّجة، والتي: «تـرددُ السفـوحُ أغنيـاتِهـا/ وتـرقص الأزهـارُ من كِلْماتِها» فوضع تحت كِلْماتِها خطاً وبجـانبها إشـارة استفهام كبيرة بنقطتين بدلاً من واحدة. (ومرّةً/ قد حـدّثَتْ رفـاقنـا الأطفـالَ/ عن خضرة الـربـوعْ/ فـأُعجبَ الغـديـرُ من كـلامهـا/ وصفَّقَ الينبـوعْ) فجـاءت المـلاحـظة (لا نقـول أُعجب منهـا، بـل أعجب بها) فقلنا: آمين..

«ومرّةً/ قالتْ لنـا: بأنها/ قـد قبّلتْ سحـابـةً/ وانفلتتْ شرائطٌ من شعـرها/ طـائـرةً في الغـابـةْ/» (لا، لا نقـول: قـالت بـأنّها، بـل قـالت انها)، «وفجـأةً توقّفتْ/ لـترسمَ الشَفَقْ/ فها هنـا أقلامُهـا ورقعةُ الورقْ/ بالأحمر الشفيفْ/ سـترسمُ الغيابْ/ والأخضرُ الخفيفْ/ سينثُر الأعشـابْ/ غُمْـراً عـلى الـورقْ/ وها هي الألـوانْ/ تشعُّ كـالصباحْ/ كـأنما الحـروفُ/ الأبيضُ الجبانْ/ غـافلَهَا، وراحْ/ يلتهمُ الحُـروفْ/ والرسمَ والألـوانْ». وما ان سمـع كلمة جبان حتى انتفض وقد ثارت ثائرته، كـأنما الكلمـة لمستْ في نـفسـه مـقتـلاً (خـروف وجبـان؟!) وتراكضت أربعُ إشـارات (×) تلتها إشـارةُ استفهام كبيرة على شكل خروف. ولكم وددتُ أن أهمس في أذن صـاحبنا أنّ الكلمـة لا تعني تحـامـلاً مني عـلى جنس الخـراف أصلاً، فلِمَ أفعـلُ هذا؟! ولـو كـان أذكى قليـلاً لعـرف أنّ هــذه الكلمـةَ ركيـزةٌ في القصيدة ـ القصة. فهي كشتيمـة شعبية تبثُّ نَفَسـاً

فكهاً ضاحكـاً، وقد استحقّهـا هذا الخـروفُ الذي انـطلتْ عليـه الحيلة بسبب إتقـان الـرسم، فـظن العشب المـرسـوم حقيقيـاً وأسرع ليقضمـه. ومن جهتي مـا كنت لاستبـدلَها بـأيّـة صفـةٍ أخـرى.. ولكن، لماذا يحدث كـلُّ هذا أصلاً؟! لماذا يتـوجّب عـلى الكاتب أن يثبت جـدارته لا بـوسـاطـة النص الـذي يبدعـه بل بـأن يتأبط شرّه ويـدورَ به ليقـرع الأبواب، فيطري هـذا ويتملق ذاك بما أحـدثوا من معجزات في عالم الثقافة والأدب وشتى العبقـريات. فيمهـر أوراقه بـاهداء للسيد الأستاذ فـلان فـريـد دهـره، وقـاهـر مبـدعي عصره، صـاحب معلقـة (المعـاليق)، وخير منْ كتب الشعـر العتيق، باكـورة أشعاري، وحبّي واعتباري» وإلّا.. فساعي البريـد الدمث معنيٌّ بإعادة «البضاعة» كاملةً غير منقوصـة، لا بل مزينة بأختام بنفسجية وحمراء، ومرفقة برسالة مطبوعة ترجوه أن يواصـل جهوده في خـدمة الأدب وقضـاياه، فيهتف لنفسـه: أليس مخجـلاً أن تـطال الـرداءةُ بؤرة القلب البشري، والذي بفسـاده تفسد الحيـاة وتصير ضعيفـة لا تستحق أن تعـاش؟ كيف يمكن لمن لا يملك القـدرة على اكتشـاف خصوصيـة لغة الطفل، هذا المعذب الأكبر في عالمنا، أن يصـير شاهداً يلعب هذا الدور الخـطير فيما يقـدم لأطفالنـا من ثقـافـة وآداب وفنـون؟! كيف ونحن ـ صغـاراً وكبـاراً ـ ما عـدنا نجهـل أنه بـالطفـل تبـدأ الحيـاة بمعلوماتها ومنظوماتها جميعاً، فـإذا أفسدنـاه فسدت، وإذا أنشـأناه بشـراً سوياً ذا كرامـةٍ وحريـة صارت الحياةُ أبهى.. تساؤل بسيط يحضرني الآن وأريد أن أنهي به وهو أليست حيلةً ساذجة ولعبة منكشفة لمن تميّز بكل تلك الدّقّة اللغوية والفنية الحرفيـة أن يجيز أشعاراً للأطفال فيها:

«هيّا غرّدْ يا شحرورْ/ واملأ بيتَ الزّهـرِ عُطورْ» أو «كانَ حسامٌ يعشقُ نهراً/ كانتْ ليلى تعشقُ نهرا/ زارَ حسامٌ بيتَ النهرِ/ زارت ليلى بيتَ النهر/ وجـد حسامٌ قمراً أزرقْ/ وجـدتْ ليلى قمـراً أزرقْ/ فرحَ حسامٌ/ فرحت ليـلى». ولم تنتهِ القصيـدةُ دون ذلك المنعـطفِ الفني الذي أحبّـه تشيخوف «صـار حسام يهوى ليلى/ ليـلى الأحلى/ كـانتْ تهوى طفـلَ النهرِ حُسام» ومن نموذج آخر لشاعـر آخر: «أخي الكبيرُ عـاملٌ في معمـل الورقْ/ عـلى جبينهِ تسيـلُ/ لآلىءُ العرقْ» ومنه نفسـه: «منّي دنا الشيـخُ وقالْ: /قـالَ رسـولُ الله يا بني: /مـا معناه/: مـا أكـرمَ شـابٌ رجلاً لسنّهِ/ إلّا أتاهُ اللّهُ/ مَنْ يكرمُـه عندَ الكِـبَرْ». وغريبٌ طبعاً أنَّه لم يُقَلْ للشـاعر هنـا: كيف تقولُ: أتاه الله مَنْ يكرمه ولا تقول: أتاه اللهُ بمن يكرمـه، ويبقى الأكـثرُ غرابـةً كيف نجو من أنْ يبتلعَنـا هذا الناقدُ الذي يثمِّنُ كلَّ الأجناسِ الأدبيةِ وكلَّ الفنونِ بالمهارةِ نفسِها!! وبالسلاطةِ نفسِها وحظُّهُ منها أصلاً حَظُّ بائعِ الماءِ في حارةِ السقّائين؟! □



فلسفة التاريخ كعلم

محمد عبد الواحد حجازي
مصر

■ يمكننا القول إن «فولتير» كان أول من أشاع عبارة: «فلسفة التاريخ» في القرن الثامن عشر، وكانت غايته ايجاد نوع من التفكير التاريخي يعتمد على معايير خاصة به وحده. وذلك ليحرره من الخلط والاضطراب وظلمات الأساطير التي كانت تموج بها الكتب التاريخية القديمة.. فكأن لباب الفكر التاريخي هو إيجاد معيار أو مقياس عقلي يُحتكم إليه في دراسة التاريخ وتحقيق أحداثه وإعادة تصويره للماضي.. وفي سبيل هذا المعيار كان للفكر التاريخي مراحله وأطواره.

ففي الحضارة الاغريقية حيث كانت العلوم الرياضية هي القاعدة الأولية التي تنطلق منها وتقوم عليها الفلسفة الإغريقية، فإن نظرية المعرفة كانت في أصلها وحقيقتها هي نظرية المعرفة الرياضية.

وإذ نظر الإغريق إلى الحياة الاجتماعية على أنها في تغير دائم وصيرورة لا تتوقف فقد ظنوا أنه لا يمكن اقامة علم للتاريخ لأنه لا وجود لما يجري عليه الفناء والاختفاء. أما ما يجب دراسته فعلاً في التاريخ فهو الحقائق الأبدية التي لا تفنى ولا تبيد.. ومعنى هذا أن التاريخ ينبغي أن يكون تاريخاً علمياً تخضع أحداثه وقضاياه للبرهنة الرياضية المنطقية أي يخضع للفلسفة الرياضية. وكان هيرودوت هو أول من استن هذه الشرعة الفلسفية في دراسة التاريخ فقد عمد في دراسته للماضي إلى مناقشة أقوال شهود العيان مناقشة منطقية محكمة وبذلك كان منهاج هيرودوت هو أول منهاج فلسفي علمي في الفكر التاريخي يستند إلى تطور الأحداث وتشابكها بعيداً عن القوانين الأبدية التي تقوم عليها نظرية المعرفة الرياضية.

وعلى حين أن هيرودوت وضع البذور الأولى لأول وجهة نظر حقيقية في التاريخ فإنه يبدو أن روح الحضارة اليونانية لا تستريح إلا إلى الحقائق أو القوانين الأبدية. وهذا هو ما فعله المؤرخ «ثيوسيديديس» رغم تأثره بروح هيرودوت. أما المؤرخون الرومان فلم يخرجوا كثيراً عن الفلسفة الاغريقية في التاريخ إذ أنهم التزموا بمبادىء نظرية المعرفة الرياضية أو نظرية الجوهر الميتافيزيقي. وكان جل ما يشغلهم ويريدون تحقيقه هو أن يكون التاريخ علماً يتناول قضية المجتمع الإنساني، يثبت فيها بناء على قوانين هذا العلم أن الشخصية الإنسانية هي علة الأحداث التاريخية كلها سواء أكانت شخصية الفرد أم شخصية الجماعة وأن محركها وباعثها هو حرية الإرادة..

ثم انتقل الفكر التاريخي إلى مرحلة جديدة بفضل تأثير المسيحية، فقد أصبح التاريخ هو تاريخ العالم كله وأن ظواهر الأحداث التاريخية لم تعد من النوافل أو القشور غير ذات الوزن. فهي تنطوي على الحقيقة الجوهرية أو الفكر الذي يحدثها ويقيم الوشائج السببية بينها وإن ارتدت جميع الظواهر التاريخية إلى الإرادة الإلهية التي سخرت الإنسان لتنفيذ مشيئتها. وهذا هو جانب الضعف في الفكر التاريخي الأوروبي في العصور الوسطى؛ إذ صغر مقام الإنسان في حركة التاريخ..

أما في عصر النهضة فإن المؤرخين ألزموا أنفسهم بالارتفاع بالفكر التاريخي إلى مقام الفلسفة العلمية ذات القوانين الواضحة المحددة. فكان أن اقتنعوا بما بلغته الدراسات الاجتماعية من دقة في النظر فاصطنعوا قوانينها مبادىء يقيمون عليها دراساتهم التاريخية.. حقيقة لم يقتنع ديكارت بالفكر التاريخي ولم يعترف بما أسماه المؤرخون: «فلسفة التاريخ»، وأكثر من هذا لم يعترف بأن التاريخ شعبة من شعب المعرفة.. وكان الرد على هذا الإنكار أن نشأت مدرسة تسمى: «تدوين التاريخ الديكارتي»، واتخذت من القواعد التي قامت عليها فلسفته عدتها في فهم التاريخ ودراسته؛ وتمثل هذا في منهجه في الشك العلمي ومبادئه في النقد والتحليل. ولكن لم يلبث أن عارض هذه المدرسة اتجاه يعارض الديكارتية وقد تزعم هذه الحركة المؤرخ الفيلسوف «فيكو»، وقد عمل على وضع منهاج مستقل للبحث التاريخي على غرار منهج البحث العلمي الذي وضعه «بيكون». وكان عماد منهاجه هو أن العصور التاريخية تتعاقب في حركة تاريخية تتشابه في أوضاعها وترتيبها فحسب أما خصائصها فهي جديدة دوماً؛ ولذلك فإن هذا القانون الدائري لا يمكننا من التنبؤ بالمستقبل. وعلى هذا يمكن أن يقال إن «فيكو» نجح في الاستفادة من التقدم الذي أحرزه منهج البحث التحليلي النقدي كما نجح في تطوير الأسس الفلسفية لتصوير الأحداث التاريخية.

ثم قامت فلسفة أخرى مناهضة لفلسفة ديكارت وكان من أقطابها «لوك»، و«بركلي»، و«هيوم» من انجلترا، و«فولتير» من فرنسا. وكان أهم ما توصلت إليه هذه الفلسفة هو أن التاريخ معرفة حقيقية قائمة على التجربة. ثم أسهمت حركة الاستنارة في تكوين اتجاه جديد في التفكير التاريخي وقد أدى هذا الاتجاه إلى إيجاد حركتين تقدميتين: حركة عالجت الماضي على اعتبار أن القوى المناخية والجغرافية هي المحرك الأول لأحداث التاريخ، وكان منتسكيو هو رائد هذه الحركة. أما الحركة الثانية وكان «جيبون» من روادها فقد تصورت أن الطيش الإنساني هو مفجر الأحداث التاريخية وموجهها..

وإذا كان «هيوم» قد تمكن من القضاء على فلسفة: «الجوهر الروحي» التي قال بها الفكر الإغريقي الروماني فكانت ثورته عليها بمثابة المقدمة الفلسفية للتاريخ العلمي إلا أن حركة الفكر التاريخي في القرن الثامن عشر لم يقدر لها أن تستفيد من هذه الثورة لإقامة فلسفة تاريخية علمية خالصة إذ لم يستطع الفلاسفة أن يتحرروا تماماً من فلسفة الجوهر الاغريقية..

وفي تصوري أن الحركة الرومانتيكية بآفاقها وتطلعاتها وأفكارها، والتي تجلت في القرن الثامن عشر كانت هي التمهيد الطبيعي للتاريخ العلمي أو التمهيد الطبيعي لنشأة الفلسفة العلمية للتاريخ.. واقتضى هذا ضرورة توافر عاملين: الأول، الشعور بالتعاطف نحو العصور الخالية عند بحث تاريخها بحثاً علمياً.

الثاني، نبذ التصور التقليدي عن خصائص الطبيعة الانسانية بكونها جامدة لا تقبل التغير.

وكان هذان العاملان هما الإرهاص الأولي لإنشاء فلسفة تاريخية علمية مستقلة.

وإذا كان «روسو» هو الأب الروحي لهذه الحركة الرومانتيكية، فإن «هيردر» كان أول من حقق تقدماً فلسفياً في الفكر التاريخي بفضل من هذه الروح. ومع ذلك فإنه أخفق في تحقيق فكر تاريخي علمي كامل الاستقلال وذلك لأن الأساس الجوهري الذي ارتكزت عليه نظريته كلها هو أن الفوارق بين الأوضاع الاجتماعية والسياسية للأجناس المختلفة ليست مشتقة من التجارب التاريخية لكل جنس على حدة، وإنما تستند إلى الخصائص السيكلوجية المتوارثة في التكوين البشري. وكان في ذلك القضاء المبكر على المحاولة الجادة التي اعتزم «هيردر»

تحقيقها لإنشاء فلسفة تاريخية علمية مستقلة.. وإذا كان «كانت» قد قال: «إن إنشاء فلسفة تاريخية علمية واجب يحتاج إلى عاملين: ثقافة تاريخية، وعقلية فلسفية يجمع بينهما في لون جديد من ألوان التفكير» ـ فإنه، أي «كانت»، رغم عظمته الفلسفية لم يستطع أن يحرر فكره وتصوره من تصورات القوانين الطبيعية فكانت فلسفته في التاريخ صورة شائهة من القوانين العلمية.

فإذا بلغنا «هيجل» من هذه المرحلة التمهيدية للتاريخ العلمي وجدناه في مؤلفه: «فلسفة التاريخ» يتجه اتجاهاً جديداً كانت له أبعاد خطيرة الأثر في الفكر التاريخي والاجتماعي بعامة.. فقد تصور أن التاريخ ليس مجرد حقائق نتثبت منها ولكن التاريخ هو الذي يُفهم عن طريق إدراك الأسباب التي من أجلها حدثت الحقائق بالصورة التي حدثت بها. ولباب فلسفة التاريخ عند «هيجل» هو تاريخ الفكر. ولذلك كانت مهمة المؤرخ في تصوره هي فهم تفكير الناس لا معرفة أعمالهم؛ ومن ثم فإن العملية التاريخية في صميمها عملية منطقية تستند إلى أسس استدلالية عقلية خالصة بمعزل عن التجربة.. فعمل المؤرخ أو فلسفته يجب أن تقوم على منهاجين:

١ ـ منهاج تجريبي غايته دراسة الوثائق والمصادر التاريخية للتأكد من صدق الحقائق.

٢ ـ منهاج فلسفي يستخلص ما بالحقائق من فكر.

ثم كان للمذهب الوضعي دور مشهود في الفكر التاريخي عند جمهرة كبيرة من المشتغلين بالفلسفة. ويمكن تعريف المذهب الوضعي بأنه: «الفلسفة التي تعمل في خدمة العلوم الطبيعية». وإذا كانت ماهية العلوم الطبيعية تقوم على أساس التثبت من الحقائق ثم صياغة القوانين فقد كان من نتيجة هذا الاتجاه كتابة التاريخ بأسلوب جديد نستطيع أن نسميه: كتابة التاريخ في إطار المذهب الوضعي.. واقتناعاً بفلسفة المذهب الوضعي اقترح «أوجست كومت» وجود علم جديد يسمى «علم الاجتماع»، افترض فيه أن يبتدىء المفكر باكتشاف الحقائق ذات الصلة بالحياة الإنسانية ثم ينتقل إلى العلائق السببية التي تربط بين الحقائق. حينئذ يكون عالم الاجتماع هو المؤرخ الممتاز الذي يرتفع بالتاريخ إلى مرتبة

ومع هذا فقد استطاع المفكرون في أوائل ومنتصف القرن التاسع عشر أن يبتكروا وسائل جديدة لدراسة التاريخ مثل أسلوب النقد اللغوي الذي يتألف من عمليتين متكاملتين هما: تحليل المصادر التاريخية، ثم نقدها نقداً داخلياً. وكان هذا الأسلوب بشارة لاستقلال فلسفة التاريخ كعلم من العلوم عن العلم الطبيعي وقوانينه العامة..

إن تطور الفكر التاريخي حتى أواخر القرن التاسع عشر وما ظهر فيه من دلائل تشير إلى بدء استقلاله عن المنهج العلمي وقوانينه الحتمية قد أدى إلى نشاط فكري متعدد السمات والأبعاد في معظم الدول الأوروبية: ففي انجلترا قامت ثورة فكرية على النظرية الوضعية في المعرفة. وكان لهذه الثورة غاية رئيسية هي: «الدفاع عن التاريخ بوصفه دراسة مستقلة عن العلوم الطبيعية». وكان رائد هذه الثورة الفكرية «ف. هـ برادلي» الذي سجل فلسفته التاريخية في كتابه: «أسس افتراضية للنقد التاريخي».. وكان من مبادىء فلسفته أن على المؤرخ أن يحرر فكره وذاته من كل ما لا يتصل بالتاريخ وأحداثه.. وأن المعرفة التاريخية تلزمه بضرورة تفسير المصادر ونقدها معتمداً في هذا على مقياسه هو؛ وهو المقياس الذي خلص إليه من تجاربه التاريخية السابقة.. ثم خطى الفكر التاريخي عند «أوك شوت» خطوة استقلالية متميزة؛ فعنده «أن المؤرخ سيد في حدود اختصاصه فليس مديناً بشيء لرجل العلم أو غيره من العلماء».. وأن التاريخ في تصوره: «هو محيط المعرفة في صورتها الكلية وهي الصورة التي تتصل فيها أجزاؤها المختلفة بعضها ببعض وينقد بعضها البعض وتصبح مفهومة بفضل اعتمادها على بعضها البعض».. ودلالة استقلالية الفكر التاريخي عند «أوك شوت» هو أنه: «لا يمكن لعملية التفكير التاريخي اطلاقاً أن تكون عملية إدماج وإنما هي عملية صورة فكرية بدت عناصرها لنا إلى صورة أخرى هي في حقيقتها أسمى معنى وأبعد مدى من الصورة في معناها المحدود». ولكننا نرتد خطوة إلى الوراء عند المؤرخ الفيلسوف «توينبي». ففلسفته التاريخية طبيعية صرفة فهو: «ينظر إلى حياة المجتمع على أنها حياة طبيعية وليست حياة عقلية، على أنها شيء يقوم على أسس بيولوجية بحتة ويحسن أن يفهم قياساً إلى أمثلة بيولوجية».

فإذا انتقلنا إلى ألمانيا صادفنا موقفاً استقلالياً جديداً من فلسفة التاريخ كعلم من العلوم. ونستبين هذا عند «ويندلباند» الذي رأى أن هدف العلم هو: «صياغة القوانين العامة وهدف التاريخ هو وصف الحقائق الفردية».. ولعل أصداء الشهرة التي نالها «اشبنجلر» بفضل كتابه: «انهيار الغرب»، كفيلسوف من فلاسفة التاريخ لا تكافأ في حقيقتها مع فلسفة التاريخ كعلم له استقلاله عن سائر العلوم. فهو يرى أن التاريخ يمثل سلسلة متتابعة من الأحداث الفردية المتكاملة يسميها ثقافات؛ وإذا كان لكل ثقافة أو حضارة روحها الخاصة فإن لكل منها دورة على نسق دورة حياة الكائن الحي. ومن أطوار هذه الدورة يمكن الوصول إلى القوانين التي تضبطها وتتحكم فيها وتمكن من التنبؤ بمستقبلها. وكذلك ارتدت فلسفة التاريخ عند «اشبنجلر» عن بلوغ الاستقلال العلمي.. ذلك في ألمانيا، فماذا كان في فرنسا؟

في فرنسا دخلت النزعة الروحية في فهم التاريخ وتفسيره وتقييمه، وإعادة تصوير ماضيه.. ولا يتم هذا إلا بالقوانين التي تضعها الروح أو يقررها المؤرخ بنفسه. وكان المؤرخ «لاخلير» هو ممثل هذه النزعة المثالية في فلسفة التاريخ؛ وقد سايره في هذا الاتجاه كل من: «رافيسون»، و «برجسون».

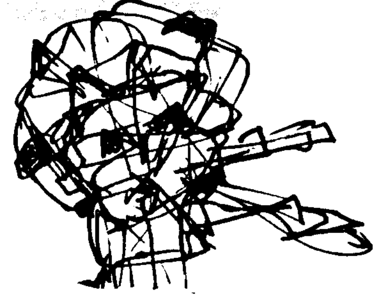
ولعل فلسفة التاريخ كعلم من العلوم قد حقق جانباً كبيراً منها الفيلسوف الايطالي: «كروتشه».. فقد نظر «كروتشه» إلى التاريخ على أنه نوع متميز من التصوير الفني؛ فقد قال: «لم أتبين المشكلة الجديدة التي أثارتها فكرة اعتبار التاريخ تصويراً فنياً للحقيقة. لم أتبين أن التصوير الذي يفرق بين الحقيقة المادية والشيء الممكن تفرقة تبرز ما بينهما من تناقض لا بد أن يكون شيئاً أكثر من مجرد التصوير الفني أو نشاط البديهة وإنما يستند هذا التصوير إلى المفهوم أو الفكرة.. فكرة ليست من نوع الفكرة التجريبية أو المجردة التي نتحدث عنها في العلم ولكن الفكرة التي نقصد بها الفلسفة ومن ثم تكون تصويراً وتقييماً في الوقت نفسه أي قضية منطقية تجمع بين الكلي والجزئي في واحد»..

ثم نظر «كروتشه» إلى التاريخ من وجهة نظر المنطق فهو يرى أن القضايا الكلّية الصادقة أو التي لا بد أن تصادق والقضايا الجزئية أو التي تحتمل الصدق والكذب لا يمثلان نوعين مختلفين من المعرفة ولكنها عنصران لا بد من وجودهما جنباً إلى جنب في أية معرفة حقيقية وبهذا المنطق يصبح التفكير في معنى المفهوم العام «فلسفة». وإذن تكون الفلسفة جزءاً لا يتجزأ من التفكير التاريخي نفسه؛ ذلك لأن القضية الجزئية في التاريخ ليست قضية منطقية إلا لأنها تحمل في معناها كعنصر من عناصرها التفكير الفلسفي»..

وإذا كانت كل فروع المعرفة تاريخية فإن الفلسفة إذ تدخل هي الأخرى في إطار التاريخ فإنها تصبح العنصر الكلي العام في نسيج فكرة كيانها المادي الموضوعي هو الفرد.. وعلى هذا يصبح التاريخ هو الفلسفة العلمية الحقيقية، وما القوانين العامة المجردة التي تقوم عليها العلوم الطبيعية إلا مفاهيم زائفة غايتها تنظيم النشاط العملي للإنسان..

إذن، فالحقيقة التي ننتهي إليها هي أن فلسفة التاريخ فلسفة علمية لها استقلالها وتفردها.. تقوم على نقد الماضي وتفسيره وتحليله وتتمثل أحداثه وشخصياته وذلك احتكاماً إلى قواعد النقد التي استخلصها المؤرخ من تجاربه مع التاريخ وسائر فروع المعرفة الانسانية.. □

قراءة في الرواية اليهو



■في عالم الأدب الآن يمكن أن يقال إن هناك لعبة بالغة الغرابة تسمى بلعبة الجوائز الأدبية. وقد أصبحت هذه الجوائز بمثابة حصان تتم المراهنة عليه سنوياً، يكسب منها الناشر في أغلب الأحيان، والكاتب في أحيان أخرى. وقد حققت الجائزة للعديد من الأدباء شهرة كبيرة تزيد مئات المرات عن ألوف الجنيهات التي نالوها عن هذه الجوائز. والمتتبع للعبة الجوائز الأدبية سوف يلاحظ أن دور النشر تتهافت على فوز كتبها بالجوائز الأدبية من أجل ضمان عملية التوزيع. لذا تتكرر المباريات سنوياً بأشكال مختلفة.

وأهم الجوائز الأدبية في العالم هي جائزة نوبل التي تمنح سنوياً عن أكاديمية ستوكهولم بالسويد. وقد منحت هذه الجائزة لأدباء من الغرب عشرات المرات. ولم تمنح للشرق إلا ثلاث مرات. كما ركزت على الروائيين والشعراء اليهود في السنوات الأخيرة بشكل مكثف وملفت للنظر. وفي الولايات المتحدة الأمريكية فاز بالجائزة خلال السنوات الأخيرة كل من صول بيللو عام ١٩٧٦ وإسحاق باشفتس سنجر عام ١٩٧٨. ثم إيلي فيسل عام ١٩٨٦ (منحت له في السلام). ويوسف برودسكي عام ١٩٨٧.

هنا في القدس لا أحد يبقى على قيد الحياة!

وفي الولايات المتحدة أيضاً منحت جائزة بوليتزر في العديد من المرات لأدباء يهود من بينهم هيرمان ووك. وبرنارد مالامود ونورمان مايلر كما منحت لكاتب يناصر اليهود هو ويليام ستايرون.

ولا شك أن منح الجائزة لهؤلاء اليهود قد دفع بهم إلى دائرة الضوء الإعلامي. وقد لفت فوز أدباء يهود بهذه الجوائز الهامة النظر الى الرواية اليهودية بشكل مثير. ويكفي أن نقول إنه قبل عام ١٩٦٦ منحت أكاديمية ستوكهولم جائزتها لثمانية كتاب أمريكيين ليس من بينهم يهودي واحد، وإن كل الذين منحوا الجائزة بعد ذلك في الولايات المتحدة من اليهود.. وقد عبر عن هذا صول بيللو Saul Bellow عقب حصوله على جائزة نوبل قائلاً: «كي تكون محبوباً من كل الناس، عليك ألا تجادلهم حول اسرائيل»[1].

وسوف نناقش هنا ظاهرة الأدباء الذين فازوا بجائزتي نوبل وبوليتزر من اليهود. جائزة نوبل تمنح للكاتب عن مجمل أعماله وعطائه، أما بوليتزر فإنها تمنح لكتاب واحد ألفه الكاتب. وسوف نرى أنه رغم تباين التعصب عند هؤلاء الكتاب إلا أن جلودهم يهودية.. وإذا كان سنجر بالغ التعصب لجنسه وصهيونيته، فإن لبيللو آراء تختلف. أما الفائزون بجائزة بوليتزر فيتباين اتجاههم تبايناً حاداً.

ولد صول بيللو في مدينة لاشين بمقاطعة كيبك الكندية عام ١٩١٥ في أسرة يهودية نزحت من روسيا. «جاء والدي من سان بطرسبورج عام ١٩١٣. وولدت في عام ١٩١٥. وفي سن مبكرة سمعتهم يتحدثون عن لينين وتروتسكي في التحالف. كانت أحداث روسيا حاضرة. في أسرتي، كان هناك أشخاص مرتبطون بالثورة الروسية. وفيما بعد اهتممت كثيراً بالماركسية، وزرت بولندا ويوغسلافيا، وتغيرت بعد أن قرأت «المانفستو» و«الايدولوجية لماركس. و«الدولة والثورة» للينين.

«أجل. لقد فشلت في شبابي في الاقتناع بالحزب الشيوعي. ولكني في عام ١٩٣٢ شفيت من قراءة ورقة تروتسكي عن الستالينية. وعندما دعاني ايفتشنكو إلى روسيا، قلت له أن حرروا أولاً بعض المساجين، ورفض، ولم يتحرك. هذا الرجل كان مدخناً»[2].

استقرت أسرته في شيكاغو منذ أن كان طفلاً حدثاً. وهناك درس الفلسفة وصنع حول نفسه الجيتو الأزلي. نشر روايته الأولى «الانسان المتأرجح» عام ١٩٤٤. ثم توالت رواياته «الضحية» ١٩٤٧، «مغامرات أوجي مارش» ١٩٥٣، «من يوم ليوم» ١٩٥٦، «هندرسون ملك المطر» ١٩٥٩، «هرتسوج» ١٩٦٤، «كوكب السيد ساملر» ١٩٧٠. ثم «مذكرات موتسبي» ١٩٧١، «دون همبلوت» ١٩٧٩. و«مسودات جونزاجا». وهي مجموعة من القصص جمعت في كتاب عام ١٩٧٨، و«العودة من القدس»، ورواية «خريف عميد الكلية» عام ١٩٨٢.

في الحديث الطويل الذي أجرته «لوموند ديمانش» - ١٧ كانون الثاني/ يناير ١٩٨٢ - تحدث بيللو عن طفولته قائلاً: «قضيتها في كندا، في الشارع، في تلك القرية الناطقة باللغة الفرنسية. لم أحسب هذه الأيام في حياتي. فليس هناك ما يقارن بها. مونتريال مدينة أوروبية مبنية على الطراز البريطاني ولكنها كانت مدينة فرنسية. مدينة مهاجرين. أو على الأقل الحي الذي كنا نسكن فيه. كان الأطفال الفرنسيون يمشون مصفوفين مثنى مثنى وسط الشارع ذاهبين الى مدرسة الأخوات».

«كنت في التاسعة عندما وصلنا الى شيكاغو. وقد أحدث ذلك صدمة. كان كل شيء متضخماً بصورة واضحة. وتبدو أوراق الأشجار وأطراف الأعشاب والأرض بصورة مختلفة. كان ذلك أقل إحساس شعرت به. وعندما أصبحت مراهقاً لم أحس أنني أميركي. فقد كانت هناك حرية حقيقية. هربت من سطوة الأسرة، ومن التعصب، وتمتعت وأنا أتعلم اللغة الانجليزية».

ويعمل صول بيللو الآن مدرساً في جامعة شيكاغو للعلوم الاجتماعية. وأدبه يعدّ نموذجاً للرواية اليهودية بسماتها المعروفة عنها. فهو يكتب عن نفسه وأبناء عشيرته بلغة بالغة الجوانية. ففي رواية «الضحية» نرى اليهودي ليفنثال المطحون، المضغوط والمقهور،

دية الأمريكية المعاصرة

محمود قاسم

الضائع في مدينة نيويورك الواسعة. ويرى الكاتب أن سبب ضياع بطله هو عقيدته اليهودية وسط مدينة مزدحمة يمكنها أن تقتل كل العقائد تحت وطأة حضارتها الحديثة.

وفي رواية «مغامرات أوجي مارش» يتحدث عن الكاتب اليهودي أوجي مارش القادم من شيكاغو متنقلاً بين عدة مدن في كندا والمكسيك وإيطاليا. يقابل في تجواله العديد من النساء والرجال. إنه الآن في الأربعين من عمره. وها هو يلقي نظرة حول الماضي. لقد كان سفره لاكتشاف طبيعة البشر. وعن مكيافيلية غريبة. هذه المكيافيلية تتجسد في شخص يدعى ويليام أنهورن. أحدب. له فلسفته الخاصة بحب المال والأفكار المميزة والمواعظ اليديشية.

لقد عاش أوجي مارش مغامرات عديدة، فقد عمل من أجل خدمة المجرم جو جوربان، وساعده على تهريب المهاجرين من كندا، فطاردته رجال الشرطة، وتمّ القبض عليه عقب هربه، وقضى الليل في السجن وعاد إلى شيكاغو صفر اليدين. وتزوج أخوه سيمون يوماً من إمرأة ثرية، وحاول أن يدخل أخاه في أسرته الجديدة.

وتقول مجلة «كانزان» أن «مارش أشبه بكرستوفر كولومبس، يفتش بلا توقف عن أرض غير موجودة ربما أنني فنان فاشل في هذا الأمر. فقد اعتقد كولومبس أنه فنان خائب عندما أرسلوه إلى اسبانيا مصفداً بالسلاسل. ودون هذا لم يكن يمكن اكتشاف أمريكا»[٣]. ويرى بيللو في روايته أن امريكا هي القدس الجديدة. وهي اسرائيل البلد الصغيرة الذي يناضل ليعيش. كما أضفى على بطله صفات الملوك ويعطيه سمات أبطال الملاحم الكبرى مثل الالياذة والأوديسا.

وتقول راشيل أرتل أنها رواية بيكارسك ليس في عنوانها ولكن في مواقفها وموضوعها وبنائها ومقدرتها على التمرد على النمطية والسرد [٤].

وفي رواية «دون همبلوت» يتحدث الكاتب عن الشاعر اليهودي فون همبلوت فليشر الذي مات في أوائل السبعينات وهو في قمة مجده. ولكن السنوات التي جاءت له بالمجد أتت له أيضاً بالجنون. فهناك شارتي شتيرن الذي يجنّ ولعاً بالشاعر الأمريكي، فيترك بلدته كي يعرف شيئاً عن شاعره. إنها حكاية اليهودي المعجب دائماً بأستاذه الموهوب. وهي حكاية تتكرر دائماً عند كتاب يهود. وسوف نراها واضحة في العلاقة بين ناثان الأديب الشاب وأستاذه الكاتب المطحون في روايات فيليب روث.

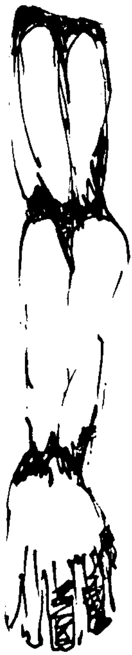
يكتشف شتيرن رسالة جاءته من الكاتب المعروف شارتي. ألف العديد من المسرحيات الناجحة، يعيش في شيكاغو ويبدو أنه يحيا وجوداً رائعاً. لكن هناك تهديدات عديدة تهدد وجوده. زوجته دينيس التي طلقها ومطاردة المحامين له. هناك لص سرق سيارته المرسيدس وأتاكستر صديقه الغريب الذي عاد من رحلة وهو لا يملك شروى نقير. ومجلة «القدس» التي عليها إصدارها معاً ولم تصدر بعد. يهرب شارتي بمساعدة عشيقته ريناتا رمز الأنوثة الخالدة. شارتي رجل يكتب عن نفسه ويجيد السخرية من تصرفاته، وتنقلب حياته عقب وصول رسالة من همبولت كتب فيها وصيته. إنه رجل عاش حياته وسط العنف الممزوج بين الحب والحقد وعبء الغيرة الذي جعله ينفصل عن زوجته. يكتب رواية بعنوان «عطية همبولت» يقدم فيها آخر مشاعر الصفاء التي تكمن داخله. وهذا الكتاب يدفعه الى الشهرة والنجاح. أما صول بيللو فيعلن أن هذه رواية كوميدية حتى الموت.

ويضم كتاب «مسودات جونزاجا» مجموعة من القصص القصيرة التي نشرها بيللو على فترات مختلفة من حياته، و ذيَّل بها الخطاب الذي ألقاه حين تسلم جائزة نوبل عام ١٩٧٦. وهنا نرى فتاة تدعى كلارنس تجوب أنحاء إسبانيا باحثة عن مسودات كتبها الشاعر مانويل جونزاجا. وفي الوقت الذي تهتم فيه بأشعار رجل مات، فإنها تجد الناس من حولها لا يتحدثون سوى عن القنبلة الذرية.

ولبيللو مسرحية واحدة تحمل عنوان «التحليل الأخير» يجمع فيها بين الأسلوب الامريكي في السلوك والحياة والأسلوب الفرويدي في التفكير والتحليل النفسي. وتحكي المسرحية جلسة تحليل تجرى لفيليب بومبدج يحضرها مختصون وأطباء نفسيون يعيدون فيها على شريط خاص قصة حياة الرجل منذ ولادته على طريقة العلاج بإعادة التجربة السيئة للمرضى. وأوضح هنا أن المرض ناتج عن تجربة الحياة كلها ففي الشريط كل من التصقوا بالرجل بمن فيهم القابلة التي أشرفت على ولادته. وينتهي الشريط باستعراض المعهد الذي نشأ فيه باسم معهد اللامعقول.

وفي مقدمة هذه المسرحية فسر بيللو موقفه من الوجود، وقال إن التناقض أصبح سمة في كفاح الانسان للبقاء في عالم غير معقول، فالطريقة الناجحة لمواجهة الواقع في الحياة هي أن يطلق كل شخص الممثل الكامن في صدره. أي أن يتخذ في الحياة دور الممثل لا دور المتألم الجاد. وبذلك يستطيع أن يتصرف إزاء مفارقات الحياة ويخفف من شعوره باللامعقول فيها. أما هؤلاء الذين يتخذون أزاء الحياة موقف الجاد. فمحكوم عليهم بالفشل والألم. فالحياة رمز كوميدي. حتى الاحساس المأسوي بهذه الحياة يجب أن تتخلله الكوميديا.

وتعتبر رواية «خريف عميد الكلية» أحدث ما نشر للكاتب من إبداع روائي. وهي حول البيرت لورد عميد جامعة شيكاغو. تزوج من امرأة رومانية تدعى مينا، مثل زوجة الكاتب، تموت أمها في بوخارست فيذهب الزوجان الى المجر وهناك يعانيان من بيروقراطية النظام واللوائح. وحول هذه التجربة يقول بيللو: «لقد سافرت فعلاً إلى بوخارست بعد وفاة حماتي منذ ثلاثة أعوام. ولكن زوجتي مدرسة ◄



رياضة وليست مدرسة فلك مثل زوجة العميد. وأغلب شخصيات الرواية مرتجلة. أما أنا فلم أكن عميداً قط ولن أكون، وقد استوحيت هذه الشخصية من أحد أصدقائي الذين كنت أحبهم ووافته المنية»[٦].

وفي حديثه عن بيللو يقول د. نبيل راغب في «موسوعة أدباء أمريكا»: أن أفضل ما كتب بيللو هو رواية «هندرسون ملك المطر» حول رجل يرفض حياته الارستقراطية الهانئة في المجتمع الامريكي ويهجره إلى أفريقيا باحثاً عن نفسه الضائعة. إنه يبحث عن حياته من خلال الشعور بالألم. فمعرفة الآخرين لا بد أن تبدأ بمعرفة الذات. ولذا فإن مجتمع أفريقيا البدائي ليست فيه عوامل التعقيد التي توجد في المدن الكبرى. لكنه في أفريقيا يقع فريسة لأشياء في داخله تعلمها في المدينة ولا يستطيع أن يتخلص منها فهو يفجر براميل المياه المبيئة بالضفادع خوفاً من التلوث. وعليه أن يبتعد عن عالم الخنازير التي اهتم بها إلى عالم أسود حيث يبدو كل شيء على حقيقته.

الشخص «المختار» هو الذي يحركه ماضيه ويجعل منه حاضراً، مشكوكاً في مستقبله

والذي يهمنا في هذه الدراسة أن نعرف موقف بيللو من اسرائيل والصراع العربي الاسرائيلي ورأيه في معاهدة كامب دافيد. ففي عام ١٩٧٦ نشر كتابه «العودة من القدس» وصف فيه رحلته إلى اسرائيل بأنها رحلة سائح يقوم بتسجيل ما يراه. وفيه يتحدث عن أحلام رجل سامي وحيد يؤمن بالصهيونية. وقد نظم هذه الرحلة وزير الخارجية الأمريكي، آنذاك، هنري كيسنجر. هناك الفلسطينيون والمناظر الجميلة والشواهد التاريخية. ففي أي مكان عندما يموت انسان يمكن تمييز شاهدة. أما اليهود فقد صنعوا من فلسطين حديقة. لكن اسرائيل تعيش داخل كابوس يومي يتعلق بأمن الحدود. اسرائيل هي أسبرطة أو أثينا. مجتمع متحضر ودولة على حافة الحرب. يتساءل: هل هي أرض المعاد أم دولة جيتو؟.. «كنت أعتقد أنني سأقضي بالقدس وقتاً ممتعاً. ولكن هنا لا أحد يبقى على قيد الحياة. هذا القلق المثير مآسي النازية غير موجودة هنا لأن العرب ملثمون. «وقد كشف بيللو عن أفكاره وهو يتهم الصهاينة أنهم أسسوا دولة غير محايدة. وجمعوا من الشتات أقواماً مختلفي العقائد. ورغم هجومه على الصهيونية إلا أنه هاجم العرب ومن يقف بجانبهم مثل الفرنسيين.

وعندما عاد من إسرائيل كتب «العودة من القدس» بدلاً من «العودة إلى القدس» ويتساءل: «هل اسرائيل هي الحنين فعلاً. هناك دولتان لاسرائيل: الأولى تحتل أرضاً بالقوة. وتنتهج الرأسمالية الأمريكية. والثانية «اسرائيلنا» - كما يقول - هي ضخمة كالأمل. واسعة كالتاريخ. إنها أرض المعاد الحقيقية. ولكنها ليست اسرائيل الارهابية الممزقة بين رغبتها في العدالة. والاستقلال عن واشنطن. ولكنها اسرائيل التي تحلم بحضارة جديدة».

وحول نفس الموضوع يتحدث لصحيفة لوموند ديمانش - ١٧ يناير ١٩٨٢ -: «أن خطأ الاسرائيليين أنهم يودون أن يعيشوا بمنطق القوة في الشرق الأوسط. ومن المستحيل أن توافق الدول العربية على هذا. كما أن القانون الاسلامي قائم لكل الحكومات. تظل اسرائيل دولة مستقلة بفضل دولة واحدة هي الولايات المتحدة. وقد دخلت اسرائيل الآن في مجال عليها أن تختار بين الموضوعية السياسية الغربية وبين امتلاكية العمل. على اسرائيل مواجهة كل الأطروحات: العربية والاسرائيلية. والأوروبية والأمريكية».

ويرى بيللو أن معاهدة كامب دافيد مفيدة للاسرائيليين الذين لم يفعلوا شيئاً لجذب سلام الدول العربية الأخرى.

حصل اسحاق باشفتس سنجر على جائزة نوبل عام ١٩٧٨، وهو أيضاً يهودي أوروبي هاجر مع اسرته الى الولايات المتحدة. ولد في ١٤ يوليو عام ١٩٠٤ في مدينة ينتل البولندية إبان الحكم الروسي لبولندا. كان أبوه حاخاما يسكن أحد أحياء وارسو ذات الكثافة العالية من السكان والمعروفة بتدينها. وكان والداه يرغبانه على حضور الطقوس اليهودية، ثم شذ عن طريق التدين بعد ذلك. وكان في سنه المبكرة يكتب في الصحف البولندية باللغة اليديشية. وفي عام ١٩٣٥ تمكن من الهجرة بمساعدة أخيه اسرائيل جوزيف إلى الولايات المتحدة وهو الذي علمه اللغة اليديشية. وعمل معه مساعداً في صحيفة تصدر في الولايات المتحدة بنفس اللغة. نشر روايته الأولى «أسرة موسكات» عام ١٩٤٥. ثم قدم روايته الثانية «يديش. صدق أم كذب» بعد عامين. ومن أبرز رواياته الأخرى وقصصه القصيرة: «الشيطان في جوراي» ١٩٥٥، «الجنون وقصص أخرى» ١٩٥٧، «العبد» ١٩٦٢، «يوم جمعة قصير» ١٩٦٤، «شوشا» ١٩٧٧، «حب قديم» ١٩٧٩.

وسنجر هو أشهر الكتاب اليديشيين المعاصرين، وقد دافع عن كتابته بهذه اللغة قائلاً: «أحب أن أكتب قصص أشباح. ولا شيء أفضل للأشباح من لغة مثل اليديشية. فالأشباح تجد أن اليديشية لغة منفى. وأنا أعرف هذه اللغة وأتكلمها جيداً. أنا واثق بأن الملايين الذين يتكلمونها سوف يهبون من قبورهم يوماً وسيكون أول سؤال يطرحونه: هل هناك كتاب مكتوب باللغة اليديشية؟».

وتدور أغلب قصص سنجر، الطويلة والقصيرة، حول فقراء اليهود البولنديين، حول النساء والرجال، المجانين والمنفيين والممسوسين. ورغم بعد المسافة الزمنية بينه وبين رحلته عن بولندا إلا أنه صنع لأدبه جيتو خاص، حبس فيه كل شخصياته البولندية، فهو أقل دراية بالمجتمع الأميركي الذي حمل جنسيته عام ١٩٤٣. ولم يقدم عملاً واحداً يتناول فيه حكايات خارج هذا الجيتو. في نفس الوقت فإن بعض شخوصه يرحلون إلى إسرائيل ويرونها يوتوبيا منتظرة. وتقول مجلة الاكسبريس - ٦ ديسمبر ١٩٧٦ - أن سنجر هو نموذج من شاجال في الأدب. سريالية البيئة تصنع خليطاً من نسيج رائع للحياة اليومية والواقعية».

وتقول مجلة «لونوفيل اوبسرفاتور»، المعروفة بميولها الصهيونية، إن سنجر يقوم بترجمة قصصه بنفسه إلى اللغة الانجليزية من أجل هؤلاء الاميركيين اللطفاء، وأنه لا يترك اللغة اليديشية قط لأنه إذا توقف عن الكتابة بها فلن يكون يهودياً حقيقياً وأنه سيفقد روحه.. هذه الروح التي فقدها في ينتل، قريته البولندية التي رحل عنها عام ١٩٣٥ مختفياً داخل خزانة حديدية». وتقول المجلة - ٢٥ يناير ١٩٨١ - أن فرانتز كافكا قد ذكر في كتابه «محاضرات في اللغة اليديشية» إن «هذه اللغة هي اللغة الشابة وإن اليهود لم يتحدثوا بها سوى منذ أربعمائة عام. وأن لهذه اللغة قواعد نحو، وإنها استمدت من اللغة الالمانية القديمة».

وتؤكد المجلة أنه عند انشاء اسرائيل فكر البعض أن تصبح هذه اللغة لغة رسمية لكن تمّ اختيار العبرية لأسباب خاصة تتعلق باليهود الشرقيين. أما راشيل ارتل فترى أن هناك علاقة خاصة بين ما يكتبه سنجر في الأدب اليديشي وبين قارىء هذه اللغة وليس القارىء



العادي.

تدور أحداث روايته «قصر ريفي» عبر خمس سنوات من حياة يهودي بولندي في عام ١٨٦٣، تحاول الثورة الصناعية أن تخلعه من جذوره، فيجد نفسه ينضم الى مجموعة من اليهود المؤمنين بالحركة الصهيونية. الرجل اسمه كالمان يعقوبي، يفكر في شراء قصر ريفي. يؤمن أن الثروة هي الشيء الوحيد لتحقيق آماله. وأسرته تتكون من أربع بنات: احداهن يهودية متعصبة، تتزوج من رجل ضعيف هو سليل إحدى الاسر الثرية. أما الثانية فتقترن برجل يشبه أباها. ابن حاخام وهو يحمل ميراث أجداده في الايمان بدور العلم والدين، وهو انسان مثقف.

وكالمان نموذج لرجل يهودي ظهر في القرن التاسع عشر، فقد حقق ثروة كبيرة، ساعد بها التنظيمات الصهيونية. وهو ميكيافيلي السلوك منذ أن هدم احدى الغابات كي يشيد سكة حديد.

وتبرز ذاتية الكاتب اليهودي في حبه الشديد للمكان - الجيتو - الذي جاء منه. فلأنه يرى أنه «من المحال على أي كاتب قادم من الخارج أن يندمج ليكتب أدباً أمريكياً»، فإن المكان هو البطل، فهو الذي يحتضن اليهود ويحاول أن يلهم داخله حتى لو هاجروا منه، فسوف تبقى ذكرياتهم فيه. مثلما حدث لأسرة «شوشا» في رواية تحمل الاسم نفسه. وعن شارع كروشمالنا في وارسو يقدم «يوما من المتعة» من خلال اليهود الذين عرفهم هناك وكيف دارت بهم الأيام فرحلوا الى بلاد عديدة: الولايات المتحدة، اسرائيل، فرنسا، لكنهم حملوا روائح هذه الأماكن الى هناك. حتى ذلك الأحدب في قصة «سوقان»، السوق الأول في بولندا، هناك رجل أحدب يبيع دائماً الفاكهة المعطوبة، ويهرب من الشرطة التي تجيء في حملات تفتيشية. وينادي على بضاعته بعبارات رنانة تجذب انتباه النساء. أما السوق الثاني فهو اسرائيل، حيث سافر الراوية ذات يوم. هناك أيضاً الأحدب نفسه. يبيع أنواع الفاكهة والخضراوات نفسها مردداً العبارات نفسها. وتهاجمه الشرطة كلما جاءت في حملات تفتيش. إنه الرجل نفسه بالطبع. ولكنه اليهودي نفسه.

وفي هذه الأماكن أيضاً دارت أحداث قصة «رجل القضاء والقدر»، ففي مدينة بولندية صغيرة هناك رجل يهودي دميم يؤمن بالقضاء والقدر، ويراهن فتاة المدينة الجميلة أنه إذا لم يتزوجها فسوف يضع نفسه على شريط السكة الحديد كي يموت. وتقبل الفتاة الرهان. ويقبل القطار. إلا أنه يتوقف قبل أن يصدمه، فتخسر الفتاة الرهان وتتزوج من الرجل.

أما «ينتل» فهو أيضاً عنوان أقصوصة للكاتب حول فتاة يهودية تود أن تنخرط في سلك الكهنوت اليهودي، لكن التعاليم ترفض أن تدخل امرأة إلى هذا العالم، فتقرر أن تتشبه بالرجال، وتتمكن من دخول الدير، وهناك تقع في حب أحد الحاخامات.

يعد برنارد مالامود أشهر الأدباء اليهود - المتعصبين - الذين نالوا جائزة «بوليتزر» الأدبية في الولايات المتحدة حيث حصل عليها عام ١٩٦٧ عن روايته «المصلح»، وهو أحد الذين يميلون إلى استخدام عبارات من اللغة اليديشية في كتاباتهم المكتوبة باللغة الانجليزية، وأشخاصه كلهم من اليهود. وهم يهود ذوو صفة خاصة.

ومالامود من أسرة نازحة من الاتحاد السوفيتي إلى حي بروكلين التي ولد بها الكاتب في عام ١٩١٤ لأب فقير يعمل في حانوت صغير. قام بممارسة أعمال عديدة منها أعمال المنزل. وكان يكتب القصص ويقرأها على زملائه الصغار. تعلم اللغة اليديشية من أبيه وكان يعتبرها لغته الأولى. درس في سيتي كوليج بنيويورك. ثم التحق بجامعة كولومبيا للحصول على شهادة الماجستير. تزوج وحصل على وظيفة في جامعة اوريجون. كتب روايته الأولى «الطبيعي» عام ١٩٥٢، لكنه لم ينشرها إلا فيما بعد. من أهم رواياته «المساعد» ١٩٥٧، «المصلح» ١٩٦٦، «حياة جديدة» ١٩٦١، «السوار السحري» التي حصلت على جائزة أكاديمية الكتاب عام ١٩٥٩، «الرجل في الدرج» ١٩٨١، «الحياة المزدوجة لويليام د» ١٩٨٢، «كرم الله» عام ١٩٨٣. كان يؤمن أن «اليهود هم أصحاب فن الدراما بصفة مطلقة». وكان يرى أن الناس جميعها هم يهود بشكل أو بآخر. مات عام ١٩٨٦.

في روايته «الطبيعي» يتحدث عن لاعب البيسبول روي هويز. شاب موهوب، بريء. لذا فهو ضحية مثل هذه الانماط من الناس. خاصة النساء اللاتي يعبرن طيف حياته. لقد أقسم يوماً أن يكون أحسن لاعب بعد أن مات أبوه. وتدور أحداث الرواية في الثلاثينات. والرواية تنقسم الى قسمين يرتبط كل منها بالآخر: الطموح، الانفصال، ثم العودة مرة أخرى. وتكرار هذه المراحل الثلاث يسمح للمؤلف أن يربط بين مقدرات بطله والعودة الى ماضيه من خلال حاضره. فروي يسافر بحثا عن أمجاد في البيسبول. ويلتقي في طريقه بثلاث نساء يؤثرن في هذه الحياة. الأولى هي هاريت بيرد. امرأة جميلة، ناكرة للجميل، تغار من نجاح البطل، وتعمل على ضربه برصاصة قاضية في وقت تصبح مسائل الحياة والموت بالنسبة له متساوية.

وبعد ١٥ عاماً، تتغير الصورة، فها هو روي يظهر مرة أخرى كي يلعب أمام الفريق الخاسر. وتظهر في حياته امرأتان جديدتان: ميمو باريس وايريس ليمون. الأولى تعشقه بجنون حباً يجعله يخون نموذجه عن البطولة ويوافق أن يبيع نفسه مما يفقده براءته، وتنتهي العلاقة بينهما بأن تقتله أيضاً في مشهد تختلط فيه أحلام الكبار بالطفولة، فبعد أن ترفض أن تكون لروي، تركب سيارتها وترحل في الليل، ويضيع اللاعب مع أحلامه ويبحث عن مخرج لعلاقاته المستحيلة مع هذه المرأة.

المرأة الثالثة جذابة، يمكنها أن تعيد الى روي تمثال البطل، وأن يعتد بنفسه، وتقدم له حياة أفضل فيتبع أفكارها ونواياها، ويتزوجها، ويسكن مدينة كبيرة هي نيويورك عام ١٩٣٩. تلد له طفلة ثم تهجره. ويحس بأن الثمرة من هذه العلاقة أن يعاود النجاح «فالمعاناة هي التي تؤدي بنا إلى السعادة».

رغم هوية روي اليهودية في هذه الرواية، إلا أن مالامود لم يؤكد على جانبه الخبيث مثلما فعل في روايته التالية «المساعد» وهي من ضمن رواياته المباشرة والتي كشفت بسهولة عن عنصريته، فالشاب الايطالي فرانك الباين يعيش في الولايات المتحدة بلا جذور. يعيش في ملجأ للايتام، وينضم إلى إحدى عصابات الاجرام التي تقوم بالسطو على أحد الحوانيت التي يمتلكها رجل يهودي فقير. في حادث السطو هذا يصاب اليهودي موريس بوبر باصابة جسيمة مما يثير شفقة الشاب عليه، فيقرر أن يمد له يد المساعدة فيعمل على ازدهار تجارة اليهودي دون أن يعرف. ويحب ابنته هيلين ويؤمن بما يقوله الرجل وابنته، ويقدم لها هدايا ساذجة. يموت موريس فيأخذ فرانك مكانه في المحل ويتعرف على أسلوبه في العمل ويصبح بقالاً يهودياً.



وأشخاص مالامود، مثل فرانك، هم دائماً من الأحياء الفقيرة في أوروبا، جاءوا ليعيشوا في الأحياء الغنية مثل بروكلين ومانهاتن. نزحوا طوال قرنين من الزمان. وهم غالباً من رجال الفكر والفن، يعيشون في عالم من العبث، مثل سيمور ليفين في «حياة جديدة»، و«ياكوف بول» في «المصلح». وهناك علاقة حميمية بين ماضي هؤلاء الأشخاص وحاضرهم، هذا الماضي الذي يعد بمثابة زيت الوقود الذي يحرك محرك الحاضر، فسيمور يعيش في بروكلين، في الخامسة والثلاثين من عمره، يرتبط بزميلته الجامعية التي تتعلم منه الأدب الانجليزي. إنه يحيا الآن حياة جديدة أفضل. يهرب من ماضيه الذي امتلأ بالخمور. فهو ابن رجل سكير. وقد ملأ الجيتو طفولته. وعليه أن يخرج منه باحثاً عن أرض المعاد. يتمنى أن تنتهي حبيبته من دراستها كي يتزوجها. إنه يبحث عن الحب مثل فرانك. وهو يؤمن أنه إنسان «مختار»، لذا فكل سلوكه، الماضي، ثم الحاضر، يقفل عليه.

إلا أن ياكوف يختلف كثيراً، فهو فيلسوف على الطريقة اليهودية السافرة. شاب ذو لحية سوداء كثيفة وجيوب ناصعة البياض. يتمدد وسط الطريق في كومة من الريش، أو يسير ساحباً خنزيره في يده. هو أيضاً موصوم بماضيه من خلال سلسلة من الأحداث الخارجة عن ارادته والتي تلاحقت كي تؤثر في حياته، فقد ماتت أمه بعد عشر دقائق من ظهوره على وجه الدنيا. وعندما بلغ من العمر عاماً قام الجنود بقتل أبيه «في حادث. أطلق جنديان النيران على أول ثلاثة يهود يعبرون الطريق. وكان أبوه الشخص الثاني».

حتى عندما ينتهي العالم فإن الذي يبقى هو اليهودي

وعندما كبر ياكوف لم يكن حاضره بأفضل من مستقبله أو ماضيه، فامرأته عاقر، وخائنة، مما جعله يشعر بالخزي والعار. يرحل الى شتيتل ويعمل مع أخيه صموئيل. ثم يسافر الى كييف ويخترق القانون ويخفي هويته اليهودية، ويصبح عضواً في عصابة الزنوج المائة. ويتم القبض عليه لجريمة لم يرتكبها فيدخل السجن. وعندما يخرج منه يتعرف على رايزل، وهي نموذج مشابه لايريس في «الطبيعي» فتحاول ان تعيد له ثقته بنفسه، التي لم تكن أبداً موجودة..

ويقول الكاتب على لسان بطله: «المعاناة، سوف أتجاوزها عن طيب خاطر. وسوف أتذوق منها الرعب. ولكن يجب أن أعاني مهما كان وبأي ثمن».

وهكذا فان المعاني المحدودة عند الكاتب حول المعاناة والتخلص من الماضي والهروب من الجلد تتكرر من رواية لأخرى عند مالامود. وقد صبّ الكاتب كل هذه المعاني في احدى رواياته الأخيرة «الحياة المزدوجة لويليام د.» حيث نرى العديد من الاشخاص والأحداث من خلال الرواية: ويليام دوبين الذي بلغ السادسة والخمسين من العمر: يهودي. ابن امرأة سليطة اللسان وأب بلا شخصية. أما أخوه فقد مات. ويبدو مالامود هنا متأثراً برواية «أبناء وعشاق» للورانس. يؤلف كتاباً عن الحياة. يشعر وهو يقترب من سن الشيخوخة أن عليه أن يقدم شيئاً ذا جدوى.

في عام ١٩٨٣ نشر الكاتب مجموعة من القصص تحت عنوان «أقاصيص برنارد مالامود» ضم فيها ٢٥ أقصوصة. وفي قصة «رجل في موسم» يتحدث عن امريكي يهودي يقوم بزيارة موسكو بعد أن ماتت زوجته. وفي سيارة أجرة يتحدث مع السائق الذي يكتشف أنه يهودي، ويحدثه عن اليهود في الاتحاد السوفيتي. ويردد الرجلان العبارات نفسها التي سبق أن دارت بين فرانك وموريس: «أي متعة في احساسي نحوك بالمسؤولية يا ليفنسكي: سأله اليهودي الاميركي، فرد عليه الآخر: نحن أعضاء في نفس الجالية الفكرية. وإذا رسمتك فيجب أن تساعدني».

وفي الابداع الأخير لمالامود، راح الكاتب يمزج بين الواقع والفنتازيا تارة، والواقع والخيال السياسي تارة أخرى. بدت العلاقة الأولى في أقصوصة «رجل في الدرج» في كتاب يحمل نفس الاسم. فهناك حصان يتكلم، يدعى ابراهيمفتش، يريد أن يعامله الآخرون باحترام، يعمل في سيرك، ويعرف الكثير مما يدور حوله. يتكلم عن وعي قائلاً: «هناك شيء غير واضح في التزام الحيوانات الصمت. عليهم أن يتكلموا. «إنه يحاول الهرب بلا جدوى. يقف على محطة القطار ينتظر قدوم القطار. وأثناء هذا الانتظار يفكر في هويته، فهو ليس سوى انسان يتخفى داخل حصان. إنه أحد رجال الفكر السوفييتي. يتساءل: لماذا يعاملونه بغرابة في الغرب؟ ونعرف أنه قد أخذ معه في رحلة الهروب مسودة كتاب ممنوع في الاتحاد السوفيتي، يدور حول اغتصاب الواقعية الاجتماعية.. هذا الكتاب سبب له مشاكل-داخل بلده، ودفعه إلى تصديره الى الثقافة الغربية.

وفي آخر رواية نشرها مالامود في حياته «كرم الله» يذهب الكاتب الى المستقبل، ويتصور أن الحرب العالمية الثالثة قد قامت وأتت على البشرية، وأن الله ينظر إلى الانسان والأرض التي عاش عليها ثم دمرها بنظرة سخط، فالانسان لا يستحق رعاية الله. ولا يبقى من هذه الحرب سوى رجل يهودي يدعى كالفن كوهين، وهو ابن حاخام، يسبح في التيار إلى أن يصل إلى إحدى الجزر التي تحكمها القرود الصغيرة. ويرى الله أمامه فيسأله عن سبب هذا البلاء الذي أصاب البشر إلا أن الآلهة تنصحه قائلة: «أسرع وعش حياتك. تنفس بملء رئتيك. واستكمل طريقك».

على الجزيرة توجد الفاكهة وما لذ وطاب من الثمار. وعلى كوهين أن يعيش مثلما عاش روبنسون كروزو. فهو يتعلم كيف يصنع أجود أنواع البيرة من ثمار الموز. ويتعرف على القردة بوزو التي يتبادل الحديث معها عن العهد القديم والعهد الجديد، وعن أصل الحياة، ومغزى ضحية ابراهيم عليه السلام. وفي هذا الحوار يضع كل فكره اليهودي، فاليهودية ـ كما يرى الكاتب ـ هي الدين الباقي بعد فناء العالم، وهي أيضاً الجنس البشري الذي سيظل من خلال كوهين الذي يصادق قردة الجزيرة ويطلق عليها أسماء يهودية مثل هود، ايصاو، استرهازي، ويعلن عن اقامة مدرسة تعلم سكان الجزيرة من القردة تعاليم اليهودية. ويحدثهم عن قصة حب ماري مادلين، ويسعى إلى أن يحدث اتصال بين الذكور والاناث كي يحدث توالد، وتنتشر دعوته بين الاجيال الجديدة.

والرموز التي وضعها الكاتب بالغة الوضوح. فإذا كان الله قد أعلن سخطه على البشر وطرد أباهم آدم من الجنة عقب الخطيئة الأولى، فإنه في رواية مالامود يعلن كرمه وفضله على العباد الجدد من القردة الذين تم تهويدهم على يدي كوهين. ويرى بعض النقاد أن كوهين هو نوح التوراة الذي حافظ على الأنواع من أجل بقاء الحياة، أما ماري مادلين فهي صورة معاكسة لامرأة حسية من مريم المجدلية. والجدير بالذكر أن الكاتب قد أبدى سخرية شديدة من هذه القديسة.

حصـل هيرمـان ووك على جـائزة بـوليتزر عـام ١٩٥٢ عن روايته «عاصفة فوق السفينة كـين»، وهي روايته الأولى. ووك كـاتب قليل الانتاج قياساً إلى الكثير من كتاب الرواية الاميركيـة المعاصرة. فقـد قـدم خلال حيـاته الأدبيـة مجموعـة قليلة من الروايـات

وهيرمان ووك كاتب مشغوف بالبحر، كما أنه أحد الذين ينـظرون إلى نيويورك نظرة يهودية. وقد دارت أحداث العديد من رواياته فوق سطح البحر. وأبطاله اليهـود ينتقلون بين المـدينة والبحـر. والسفينة كين هي سفينة يهودية فوق سطح سفينة حربيـة أثناء الحـرب العالميـة الثانية. وقد تكررت هذه الحكايـات والأجواء في العـديد من أعـمـاله مثلما حـدث في «الحرب والتـذكر» حيث يصعـد شخوصـه الى سطح إحـدى البوارج الحـربية أثنـاء الحرب. تنتقـل البارجـة بـين اليـابـان وسنغافورة ثم تتجه ناحية الساحل الافريقي ومنـه إلى ألمانيـا. ورغم صعـوبة هـذه الرحلة بـين هذه المنـاطق أثناء الحـرب، إلا أن سفينة الكاتب تقوم بها خير قيام. وقد صدم باج وحبيبته باميـلا من النازيـة التي ارتكبت الجرائم البشعة ضـد اليهود. يتعـرفان عـلى نـاتـالي وهي يهودية تزوجت من أحد البحارة، وكانت مسافرة إلى ايطاليا في الفترة نفسها التي أعلنت فيها الـولايات المتحـدة خوض الحـرب إلى جانب الحلفاء. وعلى السفينة نفسها أيضاً يتعرفون على بيرل البولندي الذي استطاع الهروب من معسكرات التعذيب النازي.

ويـرى هيرمـان ووك أن عام ١٩٤٢ هـو سنة الحـزن، فهو العـام الذي تمّ فيه إدخال العديد من اليهود الى معسكرات الاعتقال. لـذا فإن فيكتور يخشى على أبنائه، ويأمل من خلالهم ولديه طمـوح. وقد قارن البعض بين هـذه الروايـة وبين «الحـرب والسلام» لتـولستوي. وقد وصف الكاتب أحداث موقعة ميدواي بتفاصيل شديدة.

وعن أدب هيرمان أكد ناقـد يهودي يـدعى ماكسـويل جيسـمار أن هنـاك مدرسـة أدبية «ووكيـة» تمثل أدب العصر الـذي ينشد السـلام والحب والدعايـة.. وهذا الامـر يتمثل، كـما تقول راشيـل أرتل «في الحلم الصهيوني بتأسيس اسرائيل».

فاز نورمان مايلر بجائزة بـوليتزر الأدبية مرتـين، وهي ظاهـرة لا تتكـرر كثيراً في عـالم الجـوائـز الأدبيـة. وتجيء أهميـة مـايلر في هـذا الكتـاب إنه كـاتب يهودي أقـل تضخماً بيهـوديته من أدبـاء عديـدين أصابهم التعصب العرقي والسياسي. كما تجيء أهمية الكاتب أنه نوّع من نشـاطاتـه، حيث كتب الروايـة والدراسـة والمقال السيـاسي، كما مارس أخيراً الاخراج السينمائي. وتجيء الغرابة في يهودية الكاتب أن أسرتـه لم ترحـل عن أوروبا الشرقيـة. بل جـاء أبوه مـع اسرتـه من جنوب أفريقيا في عام ١٩٣٠ ليستقر في بروكلين قبل أن يولد نورمان في ٣١ يناير عام ١٩٣٣.

«في بداية مسيرتي الأدبية اهتممت بشيء اسمه «الجنون الشخصي» ولا شـك أن هناك منـاطق رديئة لا تحصى في داخـل أي منـا. ولقـد اعتبرت أن منطقة الجنون هي الحقـل الوحيـد الذي نستـطيع فيـه أن نمارس عبقريتنا، لكنني كنت اكتشف في أحيان كثيرة أنني أفعل شيئاً واحداً هو التكيف مع الوهم، فالجنون في العـالم محدود جـداً. ولعل هذا هو السبب في استشراء اليأس».

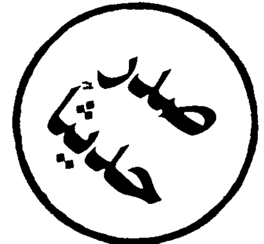
«لكن هذا الاختيار علمني الكثير، أن أدخل الى العمق، وبالفعل فإن مكاني المفضل هو تلك الزوايا الغـامضة في الـوجدان الانسـاني. تستطيع أن تجلس هناك وتتأمل ثم تكذب. ولكن اياك وأن تخطيء. ففي نظري يصبح الكاتب قاتلاً عندما يخطيء ان في تصويره ان في تحليله، لـلأحاسيس الأخـرى. من هنا اعتقـادي أن عظمـة الانسان ليس في كونه يفكر، مع اعتـذاري الشديـد لديكـارت، بل في كـونه يرغم الآخر على التفكير فيه».

نشر مـايلر أولى روايـاتـه «العـرايـا والأمـوات» عـام ١٩٤٨. ثم تتابعت رواياته الأخرى ومن بينهـا «باربـري شور» ١٩٥١، «حـديقة الغـزلان» ١٩٥٥، «اعلان لنفسي» ١٩٦١، «نـيران القمر» ١٩٦٩. «سجين الجنس» ١٩٧٠، «الموت للسيدات» ١٩٦٢، «أغنية الجلاد» ١٩٧٩، «القسـاة لا يرقصـون» ١٩٨٥ وهي الروايـة التي أخـرجهـا للسينما بعد ذلك بعام ونصف.

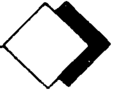
في روايته «حلم أمريكي» التي فـازت بجائـزة بوليـتزر عام ١٩٦٥ يصور رجلاً يسعى حثيثاً من خلال وجوده كله. فالحيـاة هي القهر. بينما الموت في حلقة مفرغة. ويقول النـاقد هـاريس ديتز فـري: «من الصعب العثور على عمل روائي معاصر يضاهيها في تجسيـد وتكثيف الحساسيات الـدقيقة التي تحكم وجـدان الانسان المعـاصر في المجتمع الأمريكي. وأسلوب ميللر الذي بدا مشبعاً بـالفكر التقـريري نجـده يصـل إلى مستوى شـاعريـة هيمنجواي ودوس بـاسوس وفـوكنر من حيث خصـوبة التصـوير والـثراء اللغـوي. وأيضـاً فـإن العقـائـديـة السياسية التي سيطرت على الروايات المبكرة لمايلر تختفي لتفسح مجالاً للتحليـل النفسي وصـولاً الى أدق أسرار النفس البشريـة وبعيـداً عن الضغوط السياسية».

أمـا الشخصية المحـوريـة في روايـة بـاربـري شـور فهي العجوز ماكلويد الذي بدأ حياته ثورياً متحمساً. ولكنه سرعـان ما تخلى عن معظم أحلامه ومثله العليا مثلما حدث للعديد من أصدقـاء النضال. كما أنه سرعان ما ذاب في دهاليز البيروقراطية التي عادة ما تقضي على آمال الثوار والمتمـردين. «وجسم الروايـة الرئيسيـة عبارة عن اختيـار حـاسم لنفسية الثـائر المتقـاعس التي يمثلها مـاكلويد، والمدى الـذي يستـطيع أن يحتفظ فيـه الانسان بشرفـه كامـلاً في مواجهـة تحـديـات المجتمع الذي تجبره أو تغريه على التفريط فيه. ولـذلك تعـد الروايـة محـاكمة سيـاسية لهؤلاء الـذين يرفعـون الشعارات ويفـرضـونها عـلى الآخـرين. ولكنهم أول من يبـادر الى التـلاعب بهـذه الشعـارات وتحريفها تنفيذاً لمآربهم الشخصية»[٦]. □

١ـ L'express, 24 October 1977-1
٢ ـ S. Bellow, L'Aristocrate Américain: L'Express, 15 Oct. 1982 p. 25
٣ ـ Quinzine litteraire, 15 Mars 1978
٤ ـ R. Ertel, Le Roman Juif Americain; Paris, 1981, p. 76.
٥ ـ L'Express, 15 Oct. 1982.
٦ ـ Bernard Malmaud, The Assistant, Fona, Straun, New-York 1977, p. 25.



جيل الهزيمة
بين الوحدة والانفصال
مذكرات
الدكتور بشير العظمة
رئيس وزراء سورية الأسبق

المهزوم

ابراهيم الزيدي
سورية

■ **(في زمن الانتصارات والدماء، إليك يا بابليّة العينين أهدي انهزامي)**

جبران

ها أنت وحزنك وحيدان كما لم تتوقّع.. محاصر بالصّمت والجنون، تقرأ الهزيمة في كلّ مكان في الشّوارع والحدائق والحافلات والبيوت، في الأجساد الهزيلة والثّياب البالية، في المقاهي والمطاعم الرّخيصة، وفي مكاتب السّفر المكتظّة بالمهزومين. لم تعد تملك لأمرك حزماً.. كان يجب أن تنثني وإلاّ كسرت، أن تتراجع وإلاّ هزمت، أن تعيش الواقع دون أبعاد، وأن تدرك أنك مجرّد رقم في السّجل المدنيّ. وإلاّ ستأكلك الهواجس ولن يبقى منك أكثر من عصا سليمان. تستفزّ لعابك قراءة الهزيمة تشتهي أن تبصق على وجهها، تحاول.. فيلتصق اللعاب على لسانك الخشبيّ المهزوم، تنهض من أنقاضك وتستدعي فكرة السّفر مرة ثانية.. تدرسها بدقّة أكثر.. تطابقها مع إمكاناتك الذّاتية والإقتصادية، تستحوذ عليك واقعيّتها، تمدّ يدك إلى جيب بنطالك الخلفي.. تتحسّس جواز سفرك.. تطمئنّ عليه.. تلملم ذاتك.. تتراكم في زاوية الغرفة وتستجدي الصّباح.

*

حين دلفت إلى المحطّة، كان القطار قد وصل لتوّه والبرجكتورات الصّغيرة القريبة من سطح الأرض تومض بأشعّتها الحمراء، وصوت لمذيع قد تمرّس في مخاطبة المسافرين يوقظ في النّفوس المتهالكة على المقاعد الخشبيّة الانتباه، فيندلح طوفان بشريّ على طول الرّصيف المحاذي لأبواب العربات الملوّنة بجلبة وفوضويّة قطعتها صافرة القطار الأخيرة، وما هي إلاّ ثوان حتى كنت مع الحشد الذي ابتلعته العربات. كانت مقاعد الدّرجة الممتازة وثيرة بالنسبة لمقاعد الدّرجة العاديّة، إلاّ أن الخدمة كانت ذاتها في كلا الدرجتين. مرّ بك بائع الشاي المتجول، ذو الصّدار الأزرق والقسمات الطّفوليّة المرحة فابتعت لنفسك كأساً، وأشعلت لفافة وانكفأت تقرأ في مجلّة قديمة كنت قد اشتريتها من بائع على الرّصيف. مع كلّ صفقة لباب العربة كنت ترفع رأسك وتقرأ الوجه القادم بفضول.. وعلى هامش طريق العمر كانت عجلات قلبك المسافر أبداً تصرّ على الوقوف بكل المحطات، اقتربْتَ.. وربيعك يخطو تجاه الخريف جلسْتَ في المقعد الفرديّ المجاور لمقعدك المزدوج دون أن تنظر إلى رقم المقعد، كنت تسترق النظر إليها من خلال دخان لفافتك المتوهّجة، تنظر إليها بعينيك تارة وبأحاسيسك تارة أخرى لكم تمنّيت أن تستأذنك بقراءة المجلّة التي بين يديك، ربما تفتح بذلك باباً للحوار، وربما.. وربما وأدهشك هذا الاستعداد الدّائم للعشق بنفسك. إلاّ أنّها تشاغلت عنك بنفسها وتركتك للزّمن الذي بدأ يلعب وإياك لعبته المملّة بعد أن تعبت أعصابك المصدّرة من التّصدير دون أن تستورد شيئاً.

مراقب التذاكر قادم، تمد يدك بالتذكرة.. يثقبها ويعيدها لك، يلتفت يساراً

ـ التذكرة لو سمحت.

تمد يدها بورقة نقدية معتذرة عن عدم وجود تذكرة لديها. يخرج دفتر المخالفات

ـ الاسم؟

ـ نجود.

نجود...!!، فيرتفع غطاء الذاكرة عن واحة الفرح اللانهائيّ في صحراء عمرك الحزين، وصورة خيالية الروعة لبرعم (ما زالت بخديه ظلال المهد والقبل).. فانطفأت الشهوة والعشق وانطلقت عجلات قلبك في خجل مرير. تنكفىء على ذاتك، ترجع بذاكرتك إلى الوراء، ثمة زمن سعادة كان لك هناك.. وكصحوة الموت انبثق الماضي حاضراً بكل تفاصيله ودقيق جزئياته، خبز الصاج، رائحة الشيح والقيصوم المنبعثة من الموقد، نشيج المزاريب في الشتاء، وصدى كلمات أمك المقعدة (يا ابني حرام عليك ضيعت حالك ورا الكتب) وحين ترى انكسارك تحتال على ذاتها لتختلي بك جانباً وتدس في يدك خلسة ما يؤهلك لشراء كتاب أو أكثر، وها هي تعاصر عصر الهزيمة كشجرة عصفت بها رياح الخريف، تحتضن نجودك اللاهية وقد اندثرت ملامحها المتألقة تحت وطأة الغضون. وفجأة تصحو على صوت صافرة القطار.

*

تستقبلك المدينة المزدحمة بصباح مشرق القسمات، تناثرت غيومه البيضاء في فسحة السماء كجبال الجليد في المحيط. تعبر الشارع بوجل أبناء الريف من سيل السيارات المتدفق في كل اتجاه. ترمي نفسك بأول سيارة (تاكسي) تستجيب لايماءات يدك المرفوعة..

ـ حي السفارات.

ـ تكرم.

فتنطلق بك السيارة التي لا تلبث أن تضيع في الزحام.

*

ها أنت والمهزومون وجهاً لوجه خطوة وتصبح واحداً منهم،.. من هذا الحشد الذي ضاقت به الأرض فافترش الأرصفة، خطوةً وتضمّ نفسك لوحةً إلى معرض الهزيمة.. وكتمثال الشّمع تقف مشدوهاً أمام الإنسانيّة الممتهنة..، من هنا.. من نقطة البدء يبدأ الامتهان، لابل منذ أن تُعقد النيّة وربما قبل ذلك بكثير..، يغزون أكثر نقاط ارتكاز شخصيتك استراتيجية، يقتحمونك من الداخل..

يخلقون لديك شعوراً جماعياً خالياً من الخلق والحدس والاستقراء.

يرهقك الوقوف اللامجدي، تعود لنفسك تحت وطأة النّعاس والتّعب، تنظر إلى ساعة (الجوفيال) التي تزين بها معصمك مذ كنت طالباً في المرحلة الابتدائيّة، ساعةً ونصف وتغلق السّفارة أبوابها. تلتفت إلى الشّارع المحاذي للرّصيف، تستوقف سيّارة (تاكسي)..، ترمي للسّائق بأول اسم فندق يخطر ببالك، يداهمك النوم أكثر من مرة وأنت في الطّريق إلى الفندق....

*

رويداً رويداً تتخلص من سلطان النوم، تتفتّح عيناك على الظّلمة المشرّبة بانعكاسات الضّوء الخمريّ المتأتي من ونّاسة الكلوب المتموضعة فوق الكومودينة، والله أكبر.. الله أكبر...،.... تنساب عبر الليل بصوت متهدّج حنون، صرير باب الصّالون المؤدّي إلى الحمّام وصوت العجوز القائم على خدمة الزّبائن يردد (العزّة للّه ولا حول ولا قوّة إلاّ بالله). تتكشّف الظّلمة شيئاً فشيئاً وأنت ما زلت في السّرير ساهماً في الفراغ، جلبة الزّبائن في الممرات، صوت الأجراس المنبعث من الغرف يقرع هنا وهناك، تجلس على حافة السّرير وتضغط الجرس المثبّت على الجدار لحظات ويطرق العجوز الباب.. تطلب فنجان قهوة وتسرع بارتداء ملابسك المعلّقة على المشجب في زاوية الغرفة الصّغيرة.

*

توقظ لفافة بين شفتيك وتقف على بضع خطوات من الحشد المتراحم على باب السّفارة

الخارجيّ، تمعن النّظر في الوجوه التي لا تستطيع أن تقرأ بها أكثر مما تقرأ بوجهك أمام المرآة، الشّرطي يصرخ: يا شباب: اثنين.. اثنين، تأخذ مكانك إلى جانب الجدار في آخر الرتل الثنائي الذي اصطف لتوه استجابة لأوامر الشّرطيّ المنظم للدّور. الشّمس تصعد بتؤدة لا تلاحظ إلى كبد السّماء، تستند إلى الجدار، عيناك نافذتان على عالم المدينة، الأشجار المغروسة بمحاذاة الرّصيف على طول الشّارع قد دهنت بالكلس الأبيض حتى منتصف السّاق، البيوت التي تراكمت كعلب الكبريت بعضها فوق بعض، السّيّارات المتعاقبة كدروب النّمل في موسم الحصاد، في الطّابق الثالث من إحدى العمارات الكبيرة سيّدة تنشر غسيلها الملوّن، على الرّصيف المقابل كانت إحداهن تقف بانتظار شيءٍ ما، قميصها الصّيفي الشّفاف يفضح الإستدارة التفّاحيّة لنهديها البارزين، تنظر إلى ساعة معصمها وتتلفت بين الحين والحين، تغرق في دوّامة اللذة الحسّية دونما تفكير، ينتشلك صوت أحدهم مصرّحاً بأن السّفارة لا تمنح التأشيرة إلّا للأطباء والمهندسين وتجار الدّرجة الأولى...، كانت الصّفعة أكثر إيلاماً من أيّ حقيقة أخرى. كلّ العزاءات عاجزة أمام الإنسانيّة المهزومة، تضغط رأسك بينّ يديك، تضع يدك على الجرح، فتستيقظ كلّ الجراحات القديمة في حنايا الذّاكرة.□

اللعنة على تلك الايام

ابراهيم البهرزي

العراق

■ يَراعَةُ الحُزنِ، هَلْ رأيتها؟ تحطُّ على الماسِ الخَفيِّ. وتتذكَّرُ، في مروج الخصوماتِ، المزارعَ الطويلَ، وهو يُلقي بالفأسِ على ضلوعِ أمنا، فعلناها وهربنا لننصرف إلى سماءٍ بلا عضلاتٍ ووجودٍ ينصت للاعتراضِ الذي سنعضُّ عليهِ بخجلنا وقوَّةِ الضَجَرْ.

كمينٌ ينتظرُ العائدين إلىٰ المحبّةِ/ الطبائع تختلفُ باختلافِ الهتافات/ ونظنُّ أن الحب يمكنُ أن يأخذ السفينةَ إلىٰ علامةِ التحذيرِ ويغرقْ، مصطحباً معهُ فَورةَ اليقين، وقد قطَّعنا أزرارهُ ورمينا بأجسادنا خارجَ المستطيل المنير، خارجَ قدرتنا على التحيّة وخارجَ هيبةِ المنزلة.

ماذا يحدثُ للنظرةِ الجانبيةِ حين يصيبها البردُ ويجلسُ الوجعُ مقابلاً لها كاختيار بلا يدين؟

عندما تسألني أيها الجالسُ على زينةِ الختامِ، فلا تنتظرْ صوتي

لقد جعلتُ لكَ الليلة الأخيرةَ في عمرِ قطرةِ ماءٍ وصيةً

جعلتُ لكَ أخطائي أخاً جاحداً لا تستطيعُ لنكبتهِ غيرَ الحيرة.

*

فعلنا بأرواحنا ما يفعلُ الحمقىٰ بثيابهم، وما سيكون في المُزحةِ التالية تشتبكُ التفاحةُ بالقمامةِ ويخرجُ من الفراغِ ظلٌ فسنجد لفراغنا البعيد القرار.

مع أن هناك شمساً فاضحة المعنى، فإن التلمسَ لا يُنتفىٰ في وقوفنا علىٰ الحبالِ المشدودة وفي تحريمنا شرعة اللحم.

انزاحت أعيننا عن الطريقة وطرقت بابَ العمىٰ.

المشاهِدُ اللذيذة في شمولية السعادةِ.

خَسَفت بنا، نعم! اللذة لا تشترطُ العودةَ حين تحزنُ وقد لطمناها ذاتَ صباحٍ قصيرٍ بتجهمنا الحكيم، فلن تُشاركنا بَعدُ، وحشةَ التوقفاتْ.

*

إصغ إلى ما تظنُّ انهُ عالٍ..

إصغ إليه في مجادلةِ الهَوامِ لبعضهِ عند مصيرِ اللهب..

إصغ إلى صرير البابِ في انغلاقهِ الأخير إلى رأسٍ لم يَقُلْ كل ما عنده تحت بطولةِ التّرابْ.

لنْ تسمع غيرَ الذي سأقولهُ لكَ.

حقيقةُ الأشياءِ لم تعد مهمةً.

الزهورُ بلقاحاتها الرؤومة تتكاثرُ ساخرةً من اجتراحاتِ الجَدل.

هل رأيتَ وجهها الصغير الهش، وهي تغادرُ المستشفىٰ علىٰ عربَة؟ أكثرُ من عشرةِ أعوامٍ أوقفتُ لها عواصفَ رأسي، وقد هدأتْ الساعةُ، فمن سيزيحُ تعب العواصفِ عن فعلةِ الغضون؟

حقيقة الأشياء لم تعد مُهمةً

وفعلةُ الألمِ لا حقيقةَ لها...

*

الخصومَة تنمو كشرخٍ في الواجهة الأمامية لزجاج السيارة، تنمو لأنَّ الحصىٰ الناعم يتطايرُ من جهةِ الثقةِ مرةً، ومرةً من الكتيبةِ الخاسرة التي في الأذىٰ، لا غيرَ، تتنفسُ شميمَ النصر.

إقْبَلْ وقاحتي أيها المتناسي، مرةً، قبل أن يَعضَّ المؤدبونَ مخيلتك الفارغة، الغرف التالفةُ وقبائلُ العواطفِ، همومُ مكتبيٍّ متقاعدٍ وفهرستْ

لا مراجعَ للبراءةِ فيهِ، ولا طفولةَ في الهوامش

أنا ضميركِ، قال أحدنا للمرأةِ

لكن من ضميرنا، نحنُ، في هذه الشورات على أشدّ الذكرىٰ اقتراباً من العفةِ؟

أن تقول ان العالم حزينٌ أيضاً، لا يعني هذا المؤاساة

لكل فجيعةٍ بصمةُ إبهامٍ

في الغرفِ العلويةِ المقفلةْ

كنتُ أراك تبكي معي علىٰ راحلٍ واحدٍ

غير أن صوتي كان ينخفضُ حين يعلو صوتكَ

كذلك صوتك، لا يبلغُ معي ذروةَ الجزع

في وجعٍ متشابهٍ نفترقُ أيضاً، الخصومة التي تنمو تُصرُّ علىٰ أن تتنافر الغضون.

*

في مساءٍ عديم الطيبةِ، غمسنا بمرقدِ الكحل أظفارنا المقلوعة وحين انتشر السُّمُّ، كانت أدنىٰ الحبيباتِ صوتاً قد صعدت عربة الساحرِ الجديدِ، وتبعها السامرونَ، بين إشبينٍ ووصيفةٍ، وحرَّضتني أقفُ علىٰ الطريقِ المنقطعِ مستمطراً لحنيني غيمةَ الأزرق الشريدِ ولم يكن غيرَ أن أمضي خِلافاً، من السَكينةِ إلى المطاولاتِ إلىٰ المنازلةِ لتمزيقِ القمصانِ بحثاً عن الوشم

لا زالت الملائكةُ تخشىٰ التساؤل عن أبجديةِ الخطيئة

الله ليس معي دائماً

السحرةُ الجدد أكثر إيماناً مني

ولا زالَ من يبحث عن قميصي بعد إمّحاءِ الوشم سواء بسواء

المهارشون باسمِ اللهِ التليدِ والمهارشون باسم الترقية

كيفَ سنسمي الأشياء وقد غدونا أشياءً تستحيلُ معها التَسمية؟

*

يَراعةُ الحزن حين تقذفُ راضيةً، تكتفي المصابيحُ بالعطبِ، تكتفي ادعاآتنا الواسعةِ الذبذباتِ، بخفوتها الطاغي، لكم كانَ المفصلُ الكلاميُّ يَقسو علىٰ قِفا الهواء

محنةٌ:

يختزلُ الهواءُ عفونتنا تأجيلاً لصيرورةِ السُخرية

وحينَ يَسخرُ لا نستطيعُ تثبيتَ مقاساتنا فيهِ، ◄



فسحات

سيطولُ إلىٰ جديلةِ النكبة إلىٰ المعاصي التي نحلمُ
وصيتها العالق
وتظل البراعةُ تخشىٰ من الاحتفالِ الباطلِ في منزلِ العائلةِ المسروقةِ
تخشىٰ من هبوبها المقوَّل
في فتوىٰ التَسرّي على اكتفاآتِ المنكفئين.

*

ليسَ لنا زادٌ غير هذه المعونَةِ الشَحيحة
فاذا جئتنا أيها المخيف ماذا سنعطيك
جلود نساءنا الصُفر الملتهات علىٰ معاصينا كفتيلِ الحرير
أم الكلام الهالك عن الحداثة بزهورها الاصطناعيةِ وورقِ التغليفِ الأسمَر؟ ما معنا غيرَ مدنٍ في الأطلس الكبير (هكذا يُسمون أفاعيلِ الخليقةِ) ما معنا غيرها وهي تغرقُ في المطبخِ ، حبةُ ملحٍ علىٰ آسيا، وبصلٌ على افريقيا وأشياءُ على أوروبا، على الأميركتين، على قماطِ (رهام) أشياءُ أيضاً، تشفطها جميعاً فتحة المجاري
ونكتفي بالتحديقِ في أبديةِ التلفزيون
ليسَ لنا يا براعَة الحزن غير تصديق الموعظة، غير التحديقِ والتصديقِ، وشربِ العَرَقْ بعدَ المرقْ
[وإذا كانت حياتنا ما نشاركُ فيهِ
فمن ذا في العالمِ يشاركنا موتنا]
وليس لنا في مروركِ الضروري علىٰ مغانمِ الوظائفِ والبكلوريوسِ المخصي غير الجلوس في حضنِ أفلاطون السخيّ.
شُباناً أثينين تدغدغهم إرادةُ المجدِ
ليس لنا زادٌ في هذه المحفةِ المسليةِ غير أن نعضَّ أصابعنا ونضعُ البطريقَ في تخوماتِ الأرباع الخالية

*

النظافة هي القطيعة، حين تشيعُ الوساخةُ: تطرقُ الأبواب وتجدُ أقراصها مضمونةً في الأعراسِ ، يختفي القنفذ لأن العيدَ أقبىٰ من إبرهِ، والسلحفاةُ لأن المجاملة أشرسُ من ترسها
عليَّ عليَّ بالجرائم ، أجد الوقت لفتحِ الباب على القانون غائصاً في العشيقةِ
عليَّ عليَّ بتبرئةِ الذمةِ
أجدُ الحكمةَ مهتوكة اللباسِ علىٰ فقهِ السلطنه
عليَّ عليَّ بالشعر أجدُ المذبوح يتمهلُ شهوةَ قرب الجائزه
عليَّ بحقيقةِ الأشياء، سقط البئرُ في مضيعةِ الوقتِ
وكتبت القشةُ سيرةً عن السِعَة، عن المخمل الذي ينبغي أن تُكرم الرقاب عليه دمائها
ذَكّروني بما يوجبُ الحزنَ
الوديعةُ مفروطةٌ في كسوف الكروم ، وثَمَّة الثعالب تضمن بالعياطِ حصَّةَ السلامَة
عليَّ عليَّ بالأعداءِ
لقد أكلوا مرةً معي في مائدةٍ هجينةٍ
وتقيّأت..
فَخَزَّنوا الفوائد

*

ما براعة الحزنِ يا أُمنا الكبيرة التي تستضيفُ الفأس في كفافِ الضلوع
سنجدُ بين الاعتباط والحنين شقوقاً تلمُّ نحولنا
وتلتمُّ علىٰ حذرها كالخنفساءِ
مضىٰ بطلٌ كانت الكلمات تعني لهُ ليلَهُ ومحارقَ أوقاتهِ
ولو للكلامِ عروةَ الشَرف
لو لَهُ جهةٌ لا تحتجبُ حين الطلب
لكنتِ يا براعة الحزن قرأتِ وردة الذكرىٰ علىٰ ممالحِ النسيان وغيّبتِ إيقاعَ الندبِ بعيداً إلىٰ جنوب الفقهِ والمخالفةِ الفطنه
إلى وجهي
في يوم عيدٍ انكسرت اوتادَ أراجيحهِ
واعتذرت الرياح بعد خمسين عاماً من تأجيلِ البراءة
ماذا ستورثين وصيّكِ المتلاف
جعل الباب المغلق منزلةً في التمني
وأخذ يقضمُ تحت السرير نساءهُ المعطرات بطحين الراحلِ الجميل من بحةِ أرملةٍ صنعنا العروضَ الهجين
وطالما الحزن لا يجهد نفسَهُ في فهرسة المواجع فما جدوىٰ الموسيقىٰ، في هبوب الجنسِ الثالث، الذي ينظرُ الآن من المنافذ العالية للآدمية وهي تقفلُ حنفية الماء وترفع فاصم الكهرباء وتسلم المفتاح للمخلوقاتِ الجديدةِ.

*

ألاحِقُ خشابَ الحزنِ
من جعلهُ سريراً عالياً
يهبط الملاكُ المخيفُ عليه، من أعلىٰ دون أن نستطيع الهبوط منهُ سالمين
ألاحِقُ خَشّابَهُ، ونجاره المتمسكن أيضاً
لقد ارتفعت غرائزنا إلىٰ مراقي الرقاب
ولم يعد توسد زغب الأرضِ بهجةً بسيطة المنالِ
حياتنا التي تؤثر الدفء في الخَزَناتِ
زائفةٌ، تجلو معادنها المتراكمة العليا
مجالي الصرّافين
القابيليون وفرةٌ متراصّةٌ
والهابيليون نزرٌ من الماء، نزرٌ من عَرَقِ الآباطِ ينسَل مذعوراً في مسامِ القشعريرةِ
كل الجريمة معقودةٌ بذؤابةِ اللسان
وتشحبُ الكلماتُ
تشحبُ
حتىٰ لتغدو براز رضيعٍ محلولٍ في الماء
ثمة أقنعةِ الآدميةِ المنسبةِ على بعض الوجوه
تهرول باستحياءٍ إلى حمّاماتِ البخار
قاطعةً العهد علىٰ مُغايرةِ الخطيئة
زمن الامتثال، آهِ يا زمن الامتثال، قال خَوّافٌ مثلي بِسرهِ الشُبه مباح
إن المسيح لا يستطيع إعادةَ الدرسِ للكسالىٰ المتغيبين
الدروسِ تتلاحقُ
والكسلُ يُغري التلاميذ بأكل الحلوىٰ
قُربَ نافورةِ الذبابْ

*

مَرحي فيكِ مقطوعٌ.
تفكيكُ نَول الحائكِ بفعلٍ مشبوهٍ
أتىٰ علىٰ رغبةِ النسيجِ في اجتراحِ الألوان.
لم يجد مرحي لونين معاً
فكان أنْ
مضىٰ وحيداً إلىٰ عظمتهِ ورأىٰ بعد زوالِ المشقّةِ إن الوحدة والعظمة خصمَان لا يصطلحان بغيرِ القتلِ
اتركي بقعاً لا نحبُّ صورتها على انسجامنا المكتمِل
نحن نحتاجُ الكراهية لنقيسَ قامةَ حبنا
ربما تصغر، وقد حجب التصاغرَ إدمانُ النظرْ
ربما إذ تشيخُ المحبةُ وتبقىٰ الكراهيةُ الصغيرة في أبديةِ مراهقتها
نصنعُ شيئاً من بقايا حباتِ العنب المفقوءةِ على لباسها الداخلي
نصنعُ نبيذاً لمذاقٍ نادرٍ من المحبه
ربما نكرهُ ونكتشف ضياعنا الطويل في تفرسِ الوهمِ
ليلتي عنقُ زرافةٍ يتطاول مشفرها صوب ورد النجوم الحيّةِ/
هل لي، إذن، غير هذا السطوعِ المهيمنِ في الظُلمةِ، في إختفاآتِ البشر عن مواقدهم

تلتقي الألوانُ سِراً لتمنحَ العتمة قراراً أبعدُ من حساسيّةِ عينٍ يقظَةْ.

مرحي فيكِ مثكولٌ، يتحصَّن في الشُمولِ السعيدِ، نادباً مُعلمَ الرسمِ وقد ابتلي بقضبان الفحمِ وجدرانِ البياض.

*

هكذا فاجأني الحزنُ
هكذا
غَنَمٌ وديعٌ يسلكُ المماشي التُرابية باتجاه الغروبِ،
وطيرانٌ منخفضٌ على أعداءٍ ممكنين يتريضونَ الهوينى باتجاهِ جسر الكهرباء
وحين الملحّة

اتضحَ أن المكاسب ليست عنصراً وراثياً بقدر ما هي تنازلٌ مسكوتٌ عنهُ عن لزومياتِ الضميرِ الثقيلَة.
غَرباً إلى الجَبلْ!
شرقاً إلى المستنقعات
هكذا

هكذا كانت الخطابة بارعةً في تجزئةِ الذاكرةِ إلى أرانب تتقافزُ بحثاً عن جحورٍ ظليلة
بحثاً عن الصيادِ في ولعه الشاذ بالإنسانية والشعر الحديث

وهكذا مثل اصبعين متورمين ومملوءين بعدوى الكزاز جلسنا على نهايات الراحة
نزاحمُ بعضنا بالألم ونحتكُّ بالمشرطِ كالدمامل الشبقَة
وهكذا هكذا
دوماً
عندما يتعطلُ الكابح نتجهُ إلى الصيدلية
[يتحالف الصيدلي مع الشرطي لحفظ الأمن وتقنين الشطحات]
هكذا فاجأني الحزنُ مع إن لي بُرجاً فوق السطح، وخمسين طيراً وأماً تقلي البيضَ في المطبخ قبلَ صياحِ الديكِ، وذهابي إلى الجيش...

*

يا براعة الحزنِ، [نحن المثقفينَ الخوافين]
جعلنا يديك بيضاوين بعد الجريمة، وكمّمنا مخالبك الناعزة بقفازات الحرير
أنت يا بيضاء، يا نحيلةً كمسرى الشهابِ الطعين كتمنا الحياةَ طويلاً فهل يفضَحُ الموتُ كتماننا؟ □

أرض هاربة

عبد المقصد الحسيني
سورية

شطرنج البغال

■ البغال/ مناجم ذكريات/ مخالب الدوري/ سلم علامات النكاح قامات تلوح من بعيد/ دموع الفتيات/ تمضي كالسحاب/ وتدخل جيوبي/ المطر شهوة سرقها ذلك الأصلع/ هكذا نصيبنا من الرايات الخاسرة/ البغال/ تجر كوكباً من الحشائش/ والعصافير إلى بيدر/ الصبي ترك لنا مشهداً من الحشرات/ وعويل الحيوانات صنع على شفتيك فتوحات ذابلة/ هكذا استقبلنا الشتاء/ وارتحت خفافيش السيول/ الجهات التي عبرناها مرصوفة بالقبرات أو ريش الهدهد الخجول/ انتظر سلماً لأصعد إلى جسد المطر/ لم يكن التاريخ حفنة من النمل/ نثر على الطرقات الهزائم.

طريق الشهوة، مفاتيح الأعضاء المتناثرة

من جر تبغك/ حنين المغامرة/ إلى هذه الواحة الضيقة/ من جر شهوتك إلى مومسات/ تركض بين فخذي إحداهن كسمكة هاربة/ إلا أنت/ كيف تدلى مساء بحيواناته من شاربك المتناثر/ كحقل أتلفه الدود/ دمك مسرح/ لم يكن. الوقت فاكهة/ عثرنا على خطوات بطيئة/ تجر سرب الخوف إلى أصابع/ من جر مساء إلى سماسرة للأعضاء/ للكهنة/ للشهوات/ ورثناها عن الآباء العيون كانت مدهشة/ وشربنا/ ماء الخرنوب/ وتركنا نافذة من الفراغ/ انحدرنا نحو صالة تعج بالأعضاء/ اليقظة/ التي تستعد لتدمر مدينة/ علقنا الخجل على باحة/ وشواربنا على أشجار الرمال.

وجوه تكتظ بالشعب/ المرآة تعرض فخذيها في فضاء/ تلهث/ العراك الوجوه/ وتنتظر سلماً أو سريراً للفتوحات/ مشهد أيقظ فيك الخيانات وعلى باب سقطت نعالك/ دلفت الشهوة من عينيك/ وتعض على ريح/ وننتظر مساء هادئاً.

إقفال الريح

من كسر شرفة الريح سوى خطواتنا/ من كسر اقفال الريح سوى شغب الطفولة/ هل لامستَ بأصابعك شجر الموت/ الأيام كالذئاب/ وضحكات شاردة في شجر الذهول/ وانبعاث الطفولة الفخارية شممّنا الأمكنة/ الأحياء/ بتلك البراءة أعلق غزال البراءة أمام سيدة الندى/ والصباح ممزوج برائحة النعناع/ أستعير بغل جاري الذي يحفر في الجدران نهيقه/ ويرحل/ من كسر شرفة الريح سوى الركض وراء الزرازير/ من سرق الفخاخ/ ايها الكاهن/ هل ستطول الصلوات إلى بعد منتصف الليل/ الرجال يعانقون الحلم المعلق في السماوات/ والمرآة احتضنت الفراش/ بقلق/ فتحت جسدها لذكر عصفور مشاغب/ فرت من يدك العصافير/ ونامت على أشجار شفتيك/ وسأحضن القرية/ وبغالها/ وأمتطي سحابة من الديناصورات/ أرسم خريطة الندى على شفة الريح/ والشمس فقدت أزرار ردائها.

خيول الحدود

ماتت خيول أصابعك على مشارف المحاريث/ كنت وحيداً بالأرشيف سقطت نعال الخيول على أرصفة/ لم نقل مرة أن العجوز يدندن روايات الدموع تلوح على لحيته.

ماتت الخيول/ كورقة خريف/ ولم نرسم في القلب/ سوى اتهامات أو رسوم للكهنة/ كيف سقطت البغال على الحدود/ والجثث مهملة حتى من مشهد الترقين/ سيخرج حيوانات ذات قرون جبارة/ وداعاً للمساء الأخير/ لم تنتظر جرس الدار المعلق في قواقع أو سيدة تفتح لك نافذة/ الشرفة/ تصرخ/ وتعض الفراشات وأنت على مسافة من الياسمين/ لم نرسل إلا نغماً شارداً في المسافات/ وأن العشاق فاشلون/ وان المطر سيبلل شعر الريح.

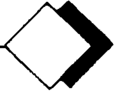
الغبار

الغبار الذي فقدناه/ في مساحة القلب الضيق/ وعلى ابتهالات الحرمل نشدوا الأيادي/ الغبار يتصاعد/ والروح شعلة من الحاجب في الليالي/ تبعث أطناناً من الحريرات/ الغبار الذي تعلق بالطفولة لم يزل/ لا تقل أن الساحة عارية من النحاس أو من المؤامرات.

صالونات حجي فطوم

شوارع مهملة/ هو صالونات المخاتير/ خيم حجي فطوم/ طريق «حاصدة» «صوركا» منقوشة على جذع مهمل/ «باب الخير».

◄



غزاليك/ هضبة «موزان»/ قبر الجد الكبير/ أعلام خضراء، حارات التعب/ شرفات الأميرة/ المومسات من القش/ والحرشف اليابس/ أو رغبة ثانية/ لم تكن سوى غبار/ ندخل مرة أخرى هذه الشاشة/ كانت الضحكات تمطر/ هنا/ وهنالك ياقات من الدموع/ ونحمل على الأكتاف قليلاً من أشجار الراحة/ شوارع مهملة والفضاء سحابة من ذكر العصافير.

خطوات طويلة. وقصيرة

قليل من الخطوات/ وخطواتك فرس/ لعينك رائحة النعناع لا تكتب المراثي/ بعثر النشيد في الرماد/ والسفر غيمة/ ويترك حذاءاً من السحاب/ أشهد للقبلة/ أن رذاذ الغيم يسرح شعرها بماء فاتر/ دق على باب برأسك الأصلع/ يفق الصغار وتهلهل امرأة للغياب/ بعثر الشموع هزائم/ والدم غباراً تدلف مع صلصال امرأة إلى ميزان الشهوة/ الليل قنفذ لا عربة فواكه/ تصرخ في فخاخ أذنيك/ وسماء نشطت من السحاب/ والقادمون انتحروا في الطريق/ ومنخارك كورقة الكربون/ حاف من القهقهات والزكام/ قليل من الخطوات/ مطر لمملكة من زجاج/ علّق للصراخ قبة أو مشهداً مترجلاً عن شهواتك دع صهيل قامتك في الرقص/ الريح تمشط عزته الغبارية/ وتخرج من القوقعة كراهب مفلس/ عيناك كالملح تذوبان في النهار/ مشهد من ريبورتاج الطفولة/ دع الطفل يحمل حواجب أمه إلى المنعطفات نثر مفاصله شموعاً في عام جديد/ دموع تنهال كالثلوج/ على درج الروح/ صراخ ممتد في السحاب العالق/ عربات تجر وطناً من الهزائم وقرى من فخار/ بعثر الطرقات مطراً/ تخرج من المشهد منبوذاً/ متكئاً على شخير دم/ قليل من الخطوات/ سماء من ياسمين دموع عينيك المشردتين/ تضيق من غيبوبة الجهل/ على شفتيك سلم من الورق/ صعدت الثعالب وهي فتوة حتى الأعضاء وعلى باب قرأ المنبوذون المراثي.

في دمك مؤامرة/ انثر على مقبرة وروداً من الحديد/ العمر مائدة انكسارات/ علق القنديل في أول غرفة/ تنهار من القلب أسماء/ وأمكنة/ قليل من الخطوات/ كثير من شهوة امرأة/ ورائحة سرير/ وانثر في مملكتها شهوة الروح ضع على شفة رنين الحرب/ والأحقاب/ تنشر الرائحة/ والبخور كثير من الرحيل/ دع الياسمين/ يفتح صدره لشرفة الجسد الممزق.

شوارب مجيد وابن اوسمان

شوارب جنية/ ارتدى معطفاً من غبار سفربلك/ من جندلك البيادر جيوشاً من الحشرات/ رأسه محوسة كرأس عنزة يعض على قبة جلبابه/ حينما يتخاصمان/ كم مرة سرقت الفخاخ/ يفرك شواربه/ وريقاته المجنونة/ مجيد وابن اوسمان/ كم كنت منبوذاً كجراد في أرض ضيقة.

فواتير الوقت، المرآة

سقطت من فواتير الوقت دمعة/ تقلص نهد امرأة كمخلب ماء/ صراخ في المماليك/ في متاحف الروح/ التي تنهار/ وننشد للعمر/ قليلاً من الوقت/ هل مات عند المقبرة/ الوردة/ العصافير تخربش وقتها/ المرآة تنسج/ معطفاً للدمع/ جميلة الأرواح/ التي تفتت الأنوثة على مشارف القبلات إلى حدائق سقطت الأسماء/ الزائرون/ في مهب الريح/ ولم نلملم هزائم الوقت/ في مفكرة. □

أكاذيب نرجسية

عماد جمال الدين
سورية

■ «مات ذاك الضوء في عينيه مات
لا البطولات ينجيه ولا ذل الصلاة»

سمعتَ كثيراً عن الجانِ واللعناتِ. الخرزُ الأزرقُ. والأبرةُ ذات العينِ الواحدة التي يطاردها الخيط فتطارد الجان، علقتَ حذوة على جبينك كي لا تسقط في الظلام ولتنام كفراخ الحمام. ستسقط الروح قريباً..

هل لأنكَ قادمٌ بطولكَ الفخاريّ تسبحُ بكاملِ أبعادِكَ في مستنقعٍ صنعَ خصيصاً لجسدك الكوني توجوكَ ملكاً، فهربتْ الرعيةُ من تحتِ عرشِك الأعرجِ.

مررتَ على الطبقات وانزلقتِ على درج الزجاج الوطني. تهشمت ذاكرتك وعدت بلا أرجلِ التي حملتكَ بعيداً نسيتَ الرقصَ.. وقطعانَ الماشيةِ التي رعيتها في طفولتكِ فرّتْ لأنكَ أنيقٌ أكثر من الماءِ.

هل سقط الجسد؟؟؟

كويت جسدكَ كل يوم كما تكوي سروالكَ لتخفي هزيمتكَ مع الأنثى. وتقضي وقتكَ الملدوغَ في المراحيض

تبعثرُ رجولتك.

كيف يمكن لقبلةٍ أن ترسم شرخكَ البهيّ؟

وتبغَكَ تعويذتكَ الأزلية. ترسمُ بدخانها تلالَ الصمتِ. تصافحكَ الجدرانُ ضاحكةً.. فتبكي

والهواءُ يوزعُ خيراتهِ على القطيعِ ويرفعُ حصتكَ. فتبقىْ منتظراً

الجدرانُ تصافحكَ وأنتَ تبكي. تغرقُ وتنكَ بالملحِ.

تسائلُ الريحَ من ترككَ هنا؟ لتعاركَ أجهزة الاعلام والقطيع والديك حشوتَ رأسكَ الصغير بأكاذيبِ نرجسيةٍ، واجبرتَ حنجرتكَ على الهتافِ لأعمدةِ الغبارِ كي لا تتهم بالخياناتِ والياسمين.

من فتح الستارة وانت تنسجُ عريّكَ من أوراقِ التوتِ. فرفعتَ أعضاءكَ تدافعُ عن الهتافِ.

والمهزلةُ الذهبية تطحنُ نفسها لتنتجَ عجولاً يسموها رجالاً تبني مدناً تغفو على رؤوسِ أصابعها في النهار

وفي الليلِ تلبسُ نظاراتٍ ضوئيةٍ تلاحقُ المشاغبين.

وأنتَ من أنتَ؟

أيها الصندوق العظمي. احملْ في بطنكَ كل هذه الخزائنَ فأنت مؤتمنٌ على الفراغِ الإلهي.

تبدأ نهاركَ بصباحِ الخير. ثم تطمرُ رأسكَ في ريشِ الوسادةِ المنتوفِ وتصرخ...

الجسد لقد سقط منذ زمنٍ

وقريباً تسقط الروح. □

الجلجلة

احمد العجمي
شاعر من السعودية

■ معزوفة
لوسادةٍ
ثأر
وأنتَ ضجيجٌ موحشٌ مثل الحب.
لليّل صهيل قارسٌ
فتداركي مرح الأساطيرِ ومزاميرَ تنفضُ كآبتها بتحمس.
ببقايا لهب لِفوضى
الحديقة
يزخرفُ المساءُ ضالته.
ها هي عبق متعرش بفحولةِ أرض مغروسةٍ في لؤلؤةٍ تستوقدُ ثياباً تحفُّهـا خنـاجرٌ لوردةٍ كلما نصبتْ ضوءاً لنافذةٍ خرجَ من صندوقِها قزحُ الأموات يصدحُ بظلمتهِ.
المشكاة العربية
تصقلُ أوزارَ تفسخها
لتوشي بزجاجة الغضب وزهوتِه.
للمطر قناديلُ
تلتفُّ على عزلةِ قوس في بهاء توغله.
تلألأ يا كوثر العشق
وأغمسْ بترانيم غزالة ليل تقود أوانيكَ الى حضرة أسئلة
تهش بغلمانِ دم يحرسُ الحريقَ.
وجهُ زرّر الحَجَرَ بفانوسهِ.
خرسة جُوعٍ
وشبهة معتّقة
تتخلقّان وشوشة مُتحجّرة
تحت حراسة الجرح.
ها قلبُ
يستدرجُ الزهرةَ بصهيله.
طفلُ مدجّج بحديد جسارته



مقتحماً غابةً مخاطةَ من فضائح البحر.
بقي حلم يشحذه مخدعاً لأشلائهِ مخذولةً.
هذا زقومٌ مع نعاسه
متصاعد في أبخرةٍ
لحرية ضيّقة.
أنهارٌ من عودةٌ هَدَرَتْ براءتها
كي تزيّنُها وعولٌ متربصة
بإقحوانة
صياد.
إنّها تُعلّي قرونَ نورٍ لخمرةٍ تتغصنُ نعش الأسلاف، وتترك نجماته تتقرّمد في ظلمةٍ مطرودةٍ بلمعانها.
أحب اغتسال ظلمة الجسر
مع أجنحة تهجس ضيقا بروائح الضوء.
الحجر وردة لا تنتهي.
قميصٌ لعصفور شائك
يتدلى بملامح الحقل
وأنثى الوردُ تختبر مزمار جسدها
الفاضح.
من جلجلة تركن لشهوة الريح
تكتسي الآلهة بأصفاد ولوعة
لمياهٍ تراوغ أنصال الجثث.
نساء يتفتّقن
من نضارة
الخيال،
ويهدهدن
حجارةً تداعبُ
قلق صبحها.
هذا بدرٌ تحاصرهُ ملاءةُ الليل.
هذه شمسٌ تستمتعُ بكسلِها في النهار. □

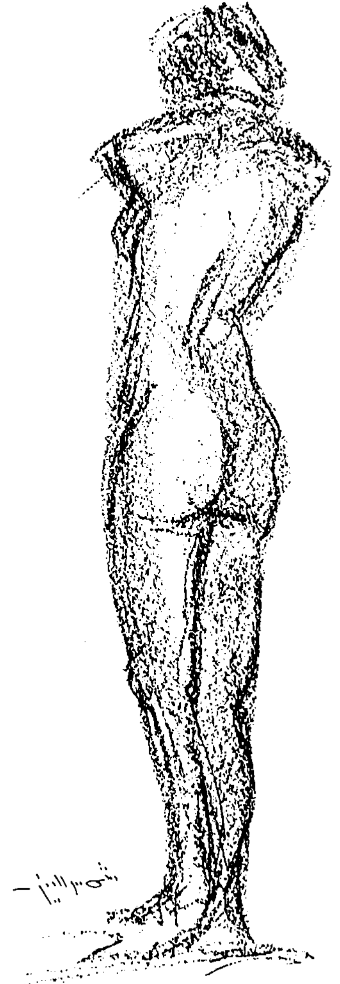
لقاء

ليانة بدر

■ ها هي أخيراً سوف تراه،هاهي أخيراً هنا.فتاة على قمة جبل،ارتبط المكان في ذاكرتها بالآثار الضخمة منذ عهد الرومان، والأدراج الصخرية التي لا نهاية لامتدادها. وها هي هنا كي تراه، وتوصل الرسائل السرية إلى التنظيم الفدائي. كل أسبوع تأتي واحدة منهن إلى جرش التي تجمّع الفدائيون فيها. يوصلن التعاميم، والأخبار المكتوبة بحروف ميكروسكوبية على أوراق تحشى في ثيابهن، ويخترقن الحصار المضروب على المنطقة. والآن أتى دورها لتحضر، وتتملى وجهه الذي غاب عنها منذ شهرين وأكثر. الطريق الضيقة تتلوى كأفعى سوداء أبهظها حر حزيران الخانق. أشجار الصنوبر المتباعدة الغصون بلونها الكامد، تشبه جداجد الصيف الكسول، والفتاة تجلس على حجارة سور متهدم، في انتظار الرحمة الإلهية التي ستوصلها إلى المخيم. قبل قليل أدار سائق السيارة العمومية مقودها عائداً إلى عمان، رافضاً الاستئناف إلى الأمام وسط أصوات الاشتباكات البعيدة. السماء صافية مثل البلور، وهي بالكيس الأبيض الذي تقبض عليه أصابعها المتشنجة تغالب شعوراً ساراً بأنها تقف على مقدمة سفينة هائلة تمخر في الفضاء الواسع الأزرق. ليس من آثار أو مدرجات أو هياكل أو أقواس حجرية كما تهيأ لها. هناك الجبل وحده. القمة التي تقف فوقها. الأودية السحيقة الانخفاض من حولها. وحدتها المفاجئة، وبطنها المنتفخ مثل بالون حط فجأة على جسدها. تحمل الكيس الذي وضعت فيه الغيارات الداخلية مع علب التبغ الذي يفضّله، تفتحه، وتقلّب الأشياء التي أحضرتها لكي تتأكد للمرة العاشرة بأنها لم تنس أياً منها. ما زال صوت الأستاذ في الجامعة يطنّ في أذنها:

ـ إنك طفلة، ولست أدري لماذا أنت حامل بطفل آخر؟

عزفت عن الجواب، فما الذي سوف تخبره عنه. تبتسم له بعينيها البراقتين، وبشعرها المقصوص كالصبيان، وبفستان «الحَبَل» المطبوع بورود وحمائم. تنبثق ابتسامتها واسعة، غامضة، تحمل الغفران والتسامح تجاه حكمة خفية عجز عن التوصل إليها رغم حنكته وسنوات عمره. لا تحكي، ولا تعرف كيف تخبره: المسألة يا أستاذ. . . . أننا الثورة بذاتها. نعم، نحن. على كل شيء. هزيمة حرب حزيران ١٩٦٧. الأعراف القديمة، والتقاليد البالية. حتى على أهلنا الذين يقاومون الحب بأشد مما يكافحون الامبريالية والرأسمالية. وأنا يا أستاذ، أحببته، وتزوجته وأنا طفلة كما تقول لأنني أريد أن أكون. نحن. نحن الثورة في المجتمع الجديد كما قلت لك. لكنني لا أعرف لماذا انتفخ بطني إلى هذا الحد؟ الحب شيء رومانتيكي وعظيم. لكن الحَبَل! يا ويلي. شهادة سافرة على التحقق الجسماني المريب لفعل المضاجعة. شيء كالجريمة! أستاذ، تظل خطاياه في سقف حلوقنا مهما حاولنا. لأنهم، هم، يربوننا هكذا. لكن مضاجعة الحب شيء، ومضاجعة تخليف الأطفال شيء آخر. الثانية تجعلني أشبه بأمي، أكبر مما أنا، ومما أود أن أكون.



الأحجار تحز ساقيها المستندتين إلى السلسلة الحجرية. الحر يتصاعد من أسفل الوادي إليها مثل طيور ظمأى. كل شيء في الأعالي ينكشف أمامها كما لو كان يرتسم على كرة بلورية لإلّه قديم. كوع الطريق التي تلتف صعوداً إلى «القاعدة». الأشجار المتباعدة المساحات. بقايا الأعشاب المصفرة بين الصخور. صمت القبة الزرقاء بداخلها مع صدى مكتوم لرمايات بعيدة. يا إلهي، كأنها ليست في جرش التي سمعت عنها طويلاً. لا بد أن السائق أنزلها على مسافة لا بأس بها بعيداً عن الناس. عصفور يحط على الأرض قرب قدميها ثم يطير. يبدو بطنه المكور فولاذي الملمس. لكنها كانت تعلم جيداً أنه ليس كذلك. مرة، احتفظت بعصفور دوري في قفص إلى أن اكتشفت ذات يوم أن الدماء تنزف من أحشائه. سليمة الحجة خبّرتها أن الدوري لا يستطيع العيش في الأقفاص، وهي لم تستمع إليها. تنظر إلى ساعتها، تلهث وتنفخ الهواء. إلى متى يا ربي تستمر هذه الحالة؟ ساعتان ونصف، هذا كثير. ثم! وكأن هناك من أصغى إلى ندائها. سيارة جيب عسكرية تمر بها. المقاتل يسألها: ماذا يا أختي؟ أنتِ هنا على الطريق، وليس من سيارة تنقلك إلى المخيم؟ نحن نأخذك. لكن الأفضل أن تعودي إلى عمان. لا تريدين؟

تركب السيارة العسكرية. طج، طج، طجك. تومب، تب، طب. . . . إنزلاقات الدواليب السريعة تتداخل مع عضلات بطنها. شيء يتقلص في الداخل، يهتز، يترجرج معلناً عدم انسجامه مع الحركة الصاروخية «للجيب» الذي تطب إطاراته الثقيلة في الحفر والانحناءات. إلى الأمام. هوب. نحن في المخيم يا أخت. ويستحون أن يقترحوا عليها القفز. هي وحدها تفهم. تنط. تثب وهي تطوي جسمها ثم تفرده، مثل قوس قزح يفتح حتى نهايته.

المخيم هنا، للوهلة الأولى يبين مختلفاً عن المخيمات الأخرى. أشد بؤساً وشحوباً. ألوان الدخان، الرماد، والصخر. البيوت

التنكية المتلاصقة سليلة مناجم غير مرئية. الفقر الفادح يلقي بظله الغليظ على جميع الأشياء. ولا شيء ينبىء بإمكـانية استـدلالها على البيت الذي أُعطيت أوصافه. ليست هناك أيُّ إشارات فارقة في هذه البيوت، بأشكالها غير المنتظمة، ومستطيلات صفائحها المطروقة المنتزعة من البراميل وعلب الحليب والزيت.

هامت بين الأزقة تريد أن تجد من يدلّها على المكتب المقصود فلم تجد أحداً، أي أحد. وقبل أن تسنح لها الفرصة للعثـور على مخرج، انتبهت إلى شكل نفسها الغريب. تتقافز فـوق المجاري المكشـوفة التي تسيـل وحدهـا بالسـائل الأسـود اللزج في الممرات الضيقة الخالية. الشبابيـك الخشبية مغلقـة. الأبواب المـائلة ملتصقة بـالحيطان. لا ثغـرة ينفذ منهـا المرء إلى أي مكـان مسكون. صدى رصاصات مدافع الخمسمائة ترتد إلى مكان ما في المخيم. إنها رمايات الجيش ولا شك. من زاوية ما انبثق عـلى حين غـرة رجل غامض الملامح. شعره مشعث، وشواربه ثخينة. لا إنها لم تتوقع أن تصل الأمور إلى هذا الحد!! كم خطر ببالها أن يضمها الحبيب الغائب في مغارة ما في أحد هذه الجبال. تعانقه، وتشكو له المنامات البشعـة التي تواجههـا كل ليلة وحـدها، منـذ ذلك اليوم في أوائل أيار، حين أنبأتها الجارة بتردد رجل المخابـرات إلى الحي وسؤاله عنـه بالاسم. كـانت بدايـة ربيع متـأخر في سمـاء العاصمة ذات الجبال السبعة، والهضاب غير المتنـاهية. كـان رجلها قـد فرغ من الاستحمام في تلك الشقة الصغـيرة البعيدة عن الأنظار. وأخبرها أن الوقت قد حان كي يترك المدينة التي صارت شبكـة أفخاخ لمنظمي العمل السري بعـد أيلول. ترك سـاعته ذات الإطار المربع؛ ومضى. نسيها قرب النافذة كما لو أنه يأمل أن تلتحق به امرأته مذكـرة إياه بـالزمن الهـارب. هي و حدهـا، لفت الساعة ذات الميناء العاجي داخل الغيارات الداخلية التي جلبتهـا معها، وأرادت أن تقـدمها لـه بيديهـا، وبشكلها العجيب الغريب الذي استهجنه الرفاق. بطنك يصل إلى حلقك وتودين الصعود إلى الأحراش في هذه الحالة! وماذا فيهـا؟ كانت تسـألهم بعناد وتصميم. ولم لا؟ إنني أشارك هنا في جميع العمليات السرية التي أقـدر عليها. ألم أضـع كومـة المنشورات الحـزبية الممنوعة وأجول بها ملفوفة بأمان تام فوق بطني الذي يصل إلى حلقي كما تقولون؟ ألم أعبر عشرات الحواجز الخطرة بكفاءة عجز عنها عتاة الأبطال الذين لا يملكون بطناً ولا ما يحزنون؟ لا، لقد توقعت في أسوأ الأحوال أن تجتاز حواجز خطرة، مشكـلات كبرى، لا أن تصل إلى حيث لا يوجد أحد سوى هذا الرجل المشبوه الذي يلاحقها. كانت ذروة التعاسة في تصورها أن تضطر للقاء حبيبها في المغارة، وحولهما أناس كثيرون ينظفون أسلحتهم وبنادقهم بخرق مشبعة بالكاز، فيصعب عليها آنذاك أن تشكو إليه أحلام نومها المتقلقل. حتى الطفل! تصور، لا يـريد أن يهـدأ كلما استسلمت إلى النوم، يـظل يرفسني الملعـون كأنـه في مملكته المستقلة وليس داخل جوفي. يا الهي حتى الأطفال الذين بحجم الكف ينالون استقلالهم وهم ما زالوا نـطفاً جـد صغيرة! لـو كان يسمعني عـلى الأقل ليهدأ ويكنّ خلال هنيهات نومي. اقترب الرجل الغامض منها. دق قلبها بسرعة. لا بـد أنه أحـد رجال المخـابرات الـذين تعودت على ملاحقتهم إياها. في إحدى المرات ظلت سجينة علّية محل للألبسة النسـائية الـداخلية حتى لا يلتقـطها واحـد منهم، بعد أن تعرّف عليها. خافت من الخروج إلى الشارع حيث وقف في انتظار ملاحقتها. أخذ الأمر عدة سـاعات كي يغـالط نفسه ويقتنع بأنها لم تكن هنـاك، بعد عشرات الإطـلالات إلى داخل المحـل الذي لا تـزوره إلّا النساء. لكن السكـان! أين السكان؟ يتبعها الرجل بإصرار، ويجتاز المسافة التي تفصلها.

ـ هاه! يا أخت.

تستدير وتحاول تقييم هويته عبر ملابسه العادية تماماً، بلا أية علامة فارقة مثل جميع الأشياء التي تحوطها.

ـ يا أخت عمن تبحثين؟

ـ وأنت ما شأنك بي؟

ـ لا بد أن تخبريني مَنْ تريدين؟

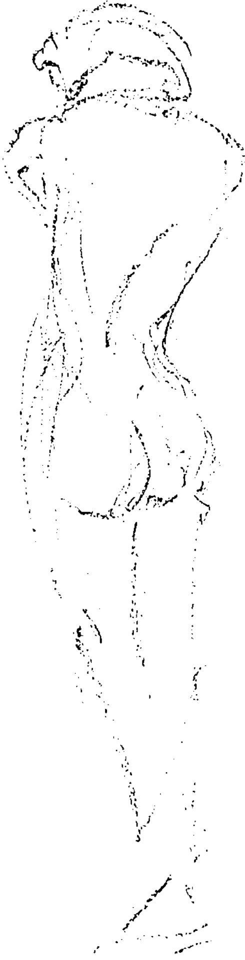
بغتة، تنفرج تقاطيع وجهه الكظيم في استدراك مفاجىء:

ـ يا أخت. من أي تنظيم أنت؟ نحن «أمن التنظيمات».

تشرح له ماذا تريد. وأنت هكذا؟، لا من المستحيل طلوعك إلى الجبال. الاستنفار في أعلى حالاته الآن. إجتياحهم للمخيم على وشك البدء خلال ساعات. سكان المخيم إما في الكهوف البعيدة أو في المـلاجيء، تحسباً من القصف الثقيـل الذي سـتزداد وتيرته بعد لحظات. لقد حضرت في الدقائق التي تسبق المعركة. سلمي الأغراض التي تحملينها لمكتب تنظيمكم. سأدلك عليـه، وغادري فوراً قبل أن يبدأ الهجوم.

تلحّ عليه. أريد أن أذهب إلى فوق لربع ساعة أو عشر دقائق فقط. لا يهمني بدء الاشتباك. ينظر إلى بطنها المتمدد إلى معدتها حسبما وصفه. عـرفها منـذ دقائق ولكنـه صار يتكلم معهـا مثل جميـع الذين تعـرفهم، يخاطبـونها بمفردات طفلة عنيـدة تريـد أن تتشاقى، وكأنه ليس من الطبيعي ما تود فعله. يبتسم، ويعاود التكرار: وأنت هكذا؟! من المستحيل الصعود إلى فوق.

يسحبها من يدها كما لو أنه عمها أو خالها إلى غرفة منزوية جلس بداخلها شخص غريب آخـر لا تعرفـه. هذا هـو مكتبكم. سلمي الأغراض وعودي إلى البيت فوراً. سحبت الساعة. سلمت الكيس، وألحت على الشاب الجالس على طاولة صغيرة أن لا يتأخر في إرسال الأغراض إلى الأعـلى هناك، حيث الـرجال الـذين لن تستطيـع الوصـول إليهم، رغم أن حلمها الآن تحـور إلى ◄



نسخته السالبة التي لم تكن تتمناها سابقاً. اخترقها حنين جارف إلى رائحة الخرق المبلولة بالكاز وهي تمسد الأجساد البرونزية المالسة للأسلحة. وصارت شهوة جامحة تراودها بأن تشم رائحة الرطوبة في الكهوف التي يحتشد الجميع فيها. وللمرة الأولى داهمها وعي غامض بأن جسدها أثقل منها. إنه يقودها ويحدد مساراتها، وليس العكس. قبلها لم تكن تكترث لو ركضت في فناء الجامعة بين الطلبة بالفستان الشيفون الزهري الذي يشابه ملابس الفتيات الصغيرات بانسيابه وعدم تحديده للخصر. شكلها وحده تغير ليس أكثر أو أقل. تخرج في المظاهرات وتسير مسافات طويلة وهي تهتف مع النساء وبنات المدارس، وتقفز عن الجدران لو تطلب الأمر وفتحت عليهم قوات الجيش الرشاشات. أما الآن! أما الآن!!

مشت متجهة إلى الشارع الرئيسي في المخيم لكي تفتش عن سيارة ترسلها نعمة إلهية، وسط هذا العالم الفارغ، المنتهي تماماً، وكأنه انتقل دفعة واحدة إلى الجبال. فوق، فوق.

ثم.. زو.. وو ـــ..... ف. وزّت رصاصة معقوفة قرب رأسها. أحست بها هكذا لأنها رأتها وهي تنحرف إلى الخلف قرب جبهتها. ومن أحد الزوايا صاح صوت لم تتبين مكان صاحبه.: يا أخت، اخفضي رأسك، وأركضي كي تعبري. هناك قناص على مدفع الخمسمائة لا يدع أحداً يمر من هنا. سألته بصراخ: أيمكن الخروج من مكان آخر؟ لا، اخفضي رأسك واعبري بسرعة. أركضي..

تخفض رأسها بأكثر ما تستطيع لولا هذا الكرش غير الطبيعي الذي يتسلق معدتها! تدفع جسدها إلى الأمام كي تركض، لكنها تكتشف أن هذه الحركة البسيطة لم تعد ملك يديها. كأن جسدها المنهمك في صناعة الطفل نسيها وتخلى عنها. حتى الركض! لا يمكن!! تعاود المحاولة وهي تندفع إلى الأمام بأقصى سرعتها، لكن الركض، الركض، الركض.. صار حلم حياتها الآن، وما عاد بإمكانها. بطن القبقاب الطبي الذي ترتديه ينزلق لدى تماسّه مع الجوارب «النايلون». كأنها تمشي على أرض صابونية. خشب القبقاب الأملس تماماً يزلق عن قوس قدميها المنتفختين بالأملاح في الشهر الأخير من حملها. لا تشعر بثقل بطنها. ولكنها تحاول ولا تنجح. وكله بسبب هذا القبقاب اللعين الذي يريحها في الأيام العادية. لم تكن ترى أمامها سوى أعمدة الدكاكين المغلقة في الشارع الرئيسي للمخيم، تتالى وراءها عموداً عموداً. تشعر وكأنها تسبح وسط سائل بخاري كثيف. إن القماش البشكيري لفستانها المزموم تحت ثدييها يصنع أنشوطة تخنقها. تجد أنها ما زالت في مكانها فلا تعرف تقدير سرعة حركتها إلّا عبر العرق الذي يتجمع على قفا ظهرها، وبين منابت شعر رأسها. لومضة ترى كيف يبدو شكلها عبر صليب منظار بندقية القناص، فتكره لون فستانها النيلي المنعش لأنه سيزيد من تحديد الهدف بوضوحه الساطع. ليتها كانت ترتدي الزهري فلربما أخفاها عنهم قليلاً! في المظاهرات لم تكن تسأل أو تهتم. أما هنا، فهي وحدها. تسبح ببطء في فضاء معكر. تحاول الركض لكنها تمخر وسط ضباب الحرّ الكثيف تحت القبة السماوية المظلمة في عز النهار. لا يكشف بصرها إلا الأعمدة تكر خلفها واحدة، فواحدة. لا تسمع سوى أزيز الرصاصات وهي تصفق على الحائط بموازاتها. أمامها وخلفها. تطقّ مثل حبات البوشار الساخنة. تتفتح على النار وتصير أزهاراً بيضاء. والمسافة طويلة، ولا توشك أن تنتهي.

أخيراً. رأس الشارع. هنا يكون بإمكانها أن تأمن القنص. تمشي باتجاه الطريق المبتعد، لكنها لا تخطو. تقف وتمد النظر إلى ما خلفها. مخيم مهجور يشابه المخيمات الأخرى التي أفرغت من سكانها. هذه مدينة النحاس في الخيال. لا. هذا مخيم من تنك. تنك دون نفس بشري. فقط الانهمار المسعور لرصاص القنص. وصرير احتكاك مطاط بوطات الفدائيين لدى عبورهم السريع في الأزقة.

مرة أخرى تقف على حافة الشارع. تطل سيارة عسكرية تعاود انزالها إلى قمة الجبل التي انتظرت فوقها لدى قدومها. بعد أكثر من ساعة تبين العجلات من العدم. سيارة مدنية أجرة، «مرسيدس» من الطراز العتيق. بداخلها أجساد قرويات لا تدري عددهن، تكوّمن فوق بعضهم مثل رزم القنب المضفور. ترددت أثناء توقف السيارة وكادت تعزف عن الركوب. يا إلهي كيف ستجلس فوقهن؟ أين المكان الذي سيتسع لبطنها؟ ترددت، لكنهن صرخن عليها. نادينْها لتصعد. كن نساء دون أعمار أو أنهن فقدن أعمارهن في مدن النحاس ومخيمات التنك، فما عادت التعابير المألوفة على وجوههن. شقوق من الصخر، أو الطين أو الرماد على الوجوه، وملابس فلاحية سوداء احتفظت بالتطريز البهيج منذ أيام «البلاد». انطوت بينهن وهي تتساءل عن الرقم الخرافي الذي تتسع له عربة عادية تضم أكثر من أربعة عشر شخصاً، مع الدجاج الذي يقوقىء، والبط الذي يصيح مربوطاً بخيوط الليف قرب قدميها.

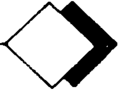
في العشية، كانت تجلس في بيتها، تمد قدميها المنتفختين التي تفشى عليها فقاقيع مائية. صديقتها باسمة تقدم لها كأساً من الليمون، وتغالب نفسها كي لا تنطق بسؤالها:

ـ هل استطعت أن... هل.. رأيته؟؟

تعطيها الكأس، تفتح الراديو. تستمعان:

ـ «قوات السلطة تواصل التقدم إلى مخيم جرش، لتطهره من المنحرفين عن مبادىء الأمة العربية وأهدافها القومية الخالدة..». □





الحكم الشاطر في مسألة «الروض العاطر»

■ داهمت قوة من المديرية العامة للأمن العام في لبنان، جناح شركة «رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن» في معرض الكتاب العربي الرابع والثلاثون الذي يقيمه النادي الثقافي العربي ونقابة الناشرين اللبنانيين سنوياً في بيروت، وذلك خلال شهر كانون الأول (ديسمبر) ١٩٩٠. وصادرت ٣٤ نسخة من كتاب «الروض العاطر في نزهة الخاطر» لمؤلفه الشيخ محمد العارف أبي عبد الله محمد بن أبي بكر بن علي النفزاوي قاضي الأنكحة في مدينة تونس الذي وضعه بطلب من وزيره محمد بن عوانة الزواوي في العام ١٣٢٤ ميلادية، الذي كان وزير الدولة الحفصية في المغرب العربي. وقد تحركت قوى الأمن العام بناء على شكوى من دار الفتوى في الجمهورية اللبنانية. وجرى استحضار المدير المسؤول للشركة في لبنان للاستجواب وتم اخلاء سبيله بسند اقامة.

ورغم كل الهموم السياسية والاجتماعية والانسانية والمعيشية التي تشغل بال اللبنانيين، فإن السلطات اللبنانية المختصة، وجدت أن ملاحقة قضية ثقافية ومصادرة كتاب تراثي صادر في بريطانيا ومطاردة ناشريه وموزعيه ودعوة القضاء إلى معاقبتهم بالسجن، من الأولويات التي تفرض نفسها على الواقع اللبناني الذي يتخبط منذ ١٥ سنة في مستنقع البؤس والدمار والتهجير.

وبينما كان الرأي العام العربي واللبناني، مشدود الأنظار نحو أخطر ما يحدق بمصيره من خلال ما يجري في حرب الخليج، كان القضاء اللبناني مدعواً للبت في قضية توزيع كتاب ـ لم يوزع منه أساساً إلا عدد محدود جداً من النسخ في معرض الكتاب نفسه ـ اعتبرته بعض المراجع اللبنانية، مسيئاً للإسلام والأخلاق العامة. وتم بسرعة لم يألفها اللبنانيون منذ ١٥ سنة أيضاً، تحديد موعد للدعوى في ١٣ شباط (فبراير) ١٩٩١ تم تأجيلها لعدم تبليغ المدعى عليه، لمدة شهر واحد، أي إلى يوم ١٢ آذار (مارس) ١٩٩١.

ومن غريب المفارقات، أن الدعوى المقامة ضد شركة «رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن»، قد أحيلت إلى المحاكم الجزائية اللبنانية، وليس إلى محكمة المطبوعات كما هو المألوف في قضايا النشر. وقد دعا قرار الاتهام مديرها المسؤول للمحاكمة بموجب المادة ٤٧٤ من قانون العقوبات اللبناني والتي تقضي بالسجن من ستة أشهر إلى ثلاث سنوات والمادة ٥٣٢ من قانون العقوبات وتقضي بالسجن من شهر إلى سنة.

وشركة «رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن»، وهي شركة نشر بريطانية في الأساس، قد آثرت الصمت حيال هذه القضية حتى الآن، طالما أن الموضوع لا يزال عالقاً في المحاكم. وقد التزمت بوقف توزيع الكتاب موضوع الدعوى في الأراضي اللبنانية، ريثما يبت القضاء اللبناني المعروف بعدالته وكفاءته، بشأنه. والجدير بالذكر أن الكتاب معروض حالياً في أكثر أسواق العالم العربي حيث تم افساحه وتوزيعه بدون عقبات.

ومما يجب تأكيده، أن كتاب «الروض العاطر في نزهة الخاطر»، هو كتاب تراثي عربي معروف ومقموع، مترجم إلى عدة لغات. وهو من أعرق كتب الجنس الكلاسيكية المنتشرة والمتداولة في كافة أرجاء العالم، ما عدا العالم العربي ـ طبعاً!. وقد صدرت منه مئات الطبعات وبيع منه ملايين النسخ بالانكليزية والالمانية والفرنسية منذ القرن السابع عشر وحتى يومنا الحاضر. ومن أشهر الطبعات الانكليزية لهذا الكتاب نسخة دار نشر «هاينمان» البريطانية والتي تعتبر من أرقى دور النشر في العالم.

وقد أثار هذا الحادث استغراب واستنكار الصحافة اللبنانية، وقامت ضجة واسعة في أوساط المثقفين والكتاب اللبنانيين احتجاجاً على مثل هذه التصرفات حيال مخطوطة تاريخية يعود تاريخها إلى القرن الثاني عشر للميلاد.

ومنذ الاعلان عن مصادرة الكتاب، تلقت شركة «رياض الريس للكتب والنشر» عدة اتصالات من مجموعة من الهيئات والمؤسسات الثقافية اللبنانية والعربية تعرب عن استنكارها لهذا الأمر. وكان في طليعة المستنكرين نقابة الناشرين اللبنانيين، التي قامت باتصالات موسعة في هذا الشأن، ووضعت محامي النقابة بتصرف الشركة حيث اعتبرت نفسها كجسم مسؤول عن قضايا النشر وحرية الرأي في لبنان، طرفاً أساسياً في هذه الدعوى.

كما أعرب عدد من المحامين اللبنانيين والعرب والمؤسسات الثقافية اللبنانية والعربية عن رغبتهم بالمساهمة في الدفاع عن حرية النشر والكلمة في لبنان ووضعوا امكاناتهم وقدراتهم الثقافية بتصرف الشركة.

وتلقت «الناقد» عدة مساهمات أدبية وثقافية من مجموعة من الكتاب والمثقفين في عدة أقطار عربية تؤكد على أهمية الكتاب من الناحيتين الثقافية والتراثية وتثني على نشره. كما تلقت مجموعة من المخطوطات التراثية الأخرى المقموعة والمكدسة في المكتبات العالمية. وشركة «رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن»، تنظر حالياً في هذه المخطوطات وستعمل على دراسة امكانية نشرها ضمن خطها الثقافي الحر الذي قامت على أساسه، وهو نشر الكتب الجدّية والقيمة والمثيرة للجدل معاً. □

السلطة والجنس

خالد زيادة

الروض العاطر في نزهة الخاطر

الشيخ النفزاوي

تحقيق جمال جمعة

رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن ١٩٩٠

■ ثمة مروحة واسعة من المؤلفات العربية التي يمكن نسبتها إلى الأدب الجنسي، أو أدب النكاح. بحيث يتوفر لدينا نوع أدبي له مواصفاته الخاصة به، والتي يؤكدها في أغلب الأحيان انتساب كتاب إلى آخر في الأخذ والتقليد. ومن هذه الكتب على سبيل التذكير:

ـ «نزهة الألباب في معاشرة الأحباب» للسموأل بن يحيى المغربي ت ٥٧٠هـ/١١٧٥.

ـ «نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب» لأحمد بن يوسف التيفاشي المغربي ت ٦٥١هـ/١٢٥٣م.

ـ «الباهية والتراكيب السلطانية» لنصير الدين الطوسي ت ٦٧٢هـ/١٢٧٣م.

ـ «الروض العاطر في نزهة الخاطر» لمحمد بن محمد النفزاوي ت ٧٢٥هـ/١٣٢٤م.

ـ «رجوع الشيخ إلى صباه» لأحمد بن سليمان ابن كمال باشا ت ٩٤٠هـ/١٥٣٣م.

ـ «تحفة العروس وروضة النفوس» لمحمد بن أحمد التيجاني ت ٩٥٠هـ/١٥٤٣م.

ـ «الايضاح في أسرار النكاح» لعبد الرحمن الشيزري ت ٧٧٤هـ/١٣٧٢م.

ـ «الوشاح في فوائد النكاح» لجلال الدين السيوطي ت ٩١١هـ/١٥٠٥م.

وإذا علمنا أن جلال الدين السيوطي قد وضع تسع رسائل في موضوعات النكاح، منها: شقائق الأترنج في رقائق الغنج ومباسم الملاح ومناسم الصباح في مواسم النكاح والأيك في معرفة (...)، علمنا مقدار إتساع الحيز الذي يشغله هذا الأدب.

يا مولانا كل ما ذكرنا ليس بصعب ان شاء الله تعالى

كان هذا الأدب من نصيب الفقهاء والمحدثين، وقد شغل بعض مؤلفيه مناصب القضاء أمثال التيفاشي والشيزري والنفزاوي وغيرهم. فإذا كان الشيزري في مقدمة كتابه يخبرنا أنه قد أجاب على مسائلة بعض الأخوان في تأليف كتاب يحتوي على شيء من أسرار الرجال، المقوية على الباه، الزائدة في لذة الجماع، والأدوية المعينة على الحمل.. الخ. فإن حاجي خليفة يخبرنا في موسوعته كشف الظنون ان ابن كمال باشا قد وضع: رجوع الشيخ إلى صباه بناءً على طلب السلطان العثماني سليم خان (فاتح مصر والشام). والقصة الطريفة المماثلة يخبرنا إياها جمال جمعة محقق نص الروض العاطر، فيذكر أن النفزاوي كان يشغل منصب قاضي الأنكحة في مدينة تونس، كتب نصّه بناءً على طلب الوزير محمد بن عوانة الزواوي. ويروي النفزاوي قصته مع الوزير بشيء من التوسع، وبعد أن يخبرنا عن طلب الوزير الزواوي له، يذكر ما قاله له: «نريد إنك تزيد فيه زيادات، وهي أنك تجعل فيه الأدوية التي اقتصرت عليها وتكمل الحكايات من غير اختصار. وتجعل فيه أسباب الجماع وأسباب امتناعه وتجعل فيه أيضاً أدوية لحل المعقود. وما يكبّر الذكر الصغير. وما يزيل بخورة الفرج وما يضيقه. وأدوية للحمل أيضاً...». فكان جواب النفزاوي: «يا مولانا، كل ما ذكرت ليس بصعب إن شاء الله تعالى».

تذكرنا هذه الواقعة التي كانت سبباً في التأليف وجمع القاضي الكاتب بالوزير، بوقائع مشابهة تجمع كتّاب الدواوين والفقهاء بأرباب الحكم والسلطان، فيؤلفون بناءً على طلبهم رسائل في الآداب السلطانية وكيفية الحكم. كأن النكاح ما هو إلاّ تتمة لعدة السلطة واستكمالاً لهيبة الحكم، فهل يمكن أن يحكم الحاكم العاجز أو القاصر أمام المرأة، وهل يمكن أن لا يملك السلطان سوى عضو صغير، من هنا ربما طلب الوزير الخبيث للنفزاوي في أن يذكر له الأدوية التي تكبّر الذكر الصغير. والنفزاوي نفسه يؤكد: أن المكروه من الرجال عند النساء هو الذي يكون رث الحالة، قبيح المنظر، صغير الذكر، فيه رخو ويكون رقيقاً.. ويذكر أن العباس كان صغير الذكر رقيقاً جداً، وكانت له امرأة جسيمة خصيبة اللحم، فكان لا يعجبها في الجماع، فجعلت تشكو منه لجميع أصحابه مدة من الزمان. وكانت ذات مال غزير وكان هو صاحب فقر.. وبقية القصة أن العباس استطاع بواسطة بعض الحكماء أن يحصل على دواء يكبّر الذكر. ويقول النفزاوي: فلما رأته ـ زوجته ـ على تلك الحالة تعجبت وأعطته جميع مالها وأملكته نفسها وأثاثها (ص ٧١).

هذا يعني أن الذكر الكبير مدخل إلى المال والأثاث والنفس، أي أنه سلطة، لا يستقيم سلطان من دونه.

أما النساء فلسن سوى مكائد منصوبة. فقد خصص علي بن عمر الأبوصيري المعروف باسم ابن النبنوني كتاباً بأكمله في هذا الموضوع هو: «العنوان في الاحتراز من مكائد النسوان. أما النفزاوي فيخصص في كتابه فصلاً تحت عنوان: في مكائد النساء، يقول فيه: اعلم يرحمك الله إن النساء لهن مكائد كثيرة وكيدهن أعظم من كيد الشيطان (ص ١٢٧). والنساء أكثر شهوة من الرجال (ص ١٣٩). إن النساء دينهن فروجهن (ص ٧١). ويرى ابن كمال باشا في رجوع الشيخ إلى صباه ان: «أضعف شهوة النساء أقوى من شهوة الرجال» وان الرجل يضعفه الجماع والمرأة يقويها».

من هنا كان لابد للرجل من الاستعانة بالأدوية الناقصة المقوية. وجميع الكتب التي ذكرنا، بما فيها كتاب النفزاوي بطبيعة الحال، ما هي في نهاية المطاف سوى فصول في ذكر الأدوية، وإيراد الخبرات لحسن الأداء والوصول إلى الغاية في الجماع. ومن هنا فإن الفقهاء الذين ألّفوا في هذا الموضوع كان لابد لهم من معرفة في شؤون الطب والنباتات والعقاقير. إلا أن هذه المعرفة كان لابدّ لها بدورها أن تكون مسبوقة بإيمان: إن لكل علة دواء، وأن العقاقير يمكنها أن تعالج كل الحالات إلا ما استعصى. والفصول الأخيرة من كتاب النفزاوي يخصصها لنصائح طبية: لتقوية الشهوة ومعالجة العاقر والعقيم واسقاط الجنين ومن أجل حل المعقود

العجب العجاب في كتاب

(العنة). ومن أجل تكبير الذكر الصغير، وتضييق الفرج.

وتبعاً لتقاليد الطب العربي الكلاسيكي، فإن العودة واجبة إلى تعاليم جالينوس الحكيم ـ الذي كان الأطباء الجدد يمتحنون بكتابه ـ ومع ذلك يجدر أن نلاحظ بأن بعض الوصفات المذكورة كانت مستحيلة المنال أو مستحيلة التطبيق، ومن ذلك مثلاً قوله: إذا طلي الذكر والفرج بمرارة الذئب فإنه يزيد من قوة الجماع. كذلك فإن بعض التراكيب تدخل في باب التعجيز: تأخذ (المرأة العاقر) نطروناً وتجعله في مرارة شاة أو بقرة وشيء من المسك وشيء من الذريقة وتجعلهم في صوفة سهلوية وتتلبق بها المرأة بعد الطهر ويأتيها زوجها.

يمكن القول بأن كتاب النفزاوي هو نموذج لنوع أدب الجنس عند العرب. وقد يثير استغرابنا أن يكون هذا الأدب ملحقاً باختصاص الفقهاء، وخصوصاً لجهة السهولة في تناولهم الموضوع. ولعل في قول الدينوري: إن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المآثم في شتم الأعراض، مدخل لفهم موقف الفقهاء وجملة الكتّاب اللذين تناولوا موضوعات الجنس.

تتوحد هذه المؤلفات في أغراضها فهي تؤكد سلطة الرجال على النساء وكيفية بلوغ ذلك، والأحتراز من مكائدهن. ومن جهة أخرى فإن هذه المؤلفات مناسبة لإيراد القصص والحكايات والنوادر. والحق إن كتاب النفزاوي يقوم على مجموعة كبيرة من القصص أبطالها: مسيلمة الكذّاب الذي أقنع سُجاح التي ادعت النبوة بدورها، بدعوته وذلك بأن أغراها وقضى منها وطره. وبهلول مضحك المأمون الذي استطاع أن يوقع بحمدونة زوجة الوزير الأعظم. وملوك لا أسماء لهم. فضلاً عن قصص أخرى أبطالها الناس العاديون. وجميع هذه القصص تؤكد المعاني المقصودة من التأليف. على أن الغرض الأبرز يبقى في وصف التراكيب والعلاجات التي فيها الشفاء من علل الجنس. وفي هذا الغرض تكمن الحجة في التأليف.

إن كتاب الروض العاطر في نزهة الخاطر أبرز وأشهر كتاب في نوعه على الإطلاق لما حظي به من اهتمام في الغرب ونقله إلى اللغات الأوروبية، والنشرة الحديثة الصادرة عن دار رياض الريس تزيل بعض العجب من تأخر الاهتمام به في لغته الأصلية. □

استفتي وانا في حيرة من أمري

كاتيه سرور
لبنان

■ أمّا والله أمر هذي الناس، لعمري، عجب عجاب:

يقتلون القتيل ويمشون في جنازته وينسبون إليه الجريمة أنه ـ إذ أرغمهم على قتله ـ تسبب بكثير موت وكبير دمار وفداحة في الخسائر ويزرونه وزر الاحتلال أيضاً! ثم إذ ينفّضون عن القتيل ينبرون إلى «أخلاقنا» يقوّمون بسيف «القانون» اعوجاجها. فجريمة في حق الأخلاق العمومية أن يأخذنا الشيخ النفزاوي إلى مفاتيح البدن الذي هو قميص الروح والذي ـ أخبرنا الله تعالى، إن له علينا حقاً.

*

عجب عجاب!!

أن يسمى لنا الشيخ النفزاوي جوهر الحيوان فينا (والحيوان مادة الحياة) فتلك الجريمة التي علينا في «أخلاقهم» أن نستتر من معصيتها بالمصادرة «القانونية»... وأما الذي يدور في كل أجهزة الاعلام، الخاص منها والعمومي، مرئياً ومسموعاً ومقروءاً.. فلا علاقة لأخلاقهم ولا لأخلاقنا بعهره.. «ترى» شرطة الأخلاق كل عدوان يجري على «الأخلاق» في بطون الكتب... ولا «ترى» أمام هول وفظاعة «جريمة» الشيخ النفزاوي سقوط عشرات القتلى من فتية البلد على «مرأى» من راية البلد.. والقتيل هو الذي أطلق الرصاص.. فأصاب روحه!!.

*

الحديث المنشور في تدريب البدن على لغة طبيعته التي خصَّ الله، لحكمة لا ريب فيها، كل مخلوقاته بها، حديث يسيء نشره إلى الأخلاق العمومية.

وأن يقول لنا الشيخ النفزاوي، كيف يستفيق، بعدما نوِّم طويلاً بدن له علينا حقاً.. فزندقة هي أخت الكفر...

*

عجب عجاب!!

أأخلاق ترضي رب العالمين هذه «الأخلاق» أأخلاق الدول؟ أم «أخلاق» دولة تدول؟

استفتي إذن في أمر يحيى بن الأكثم.. قاضي قضاة البصرة، فكيف «أقام العدل» سنيناً وأين موقعه في «التراث»؟

.. وفي أمر هارون الرشيد بنسائه وجواريه وغلمانه ومجالس لهوه وطربه... فكيف تولى الخلافة وماذا في خلافته نقول؟

.. استفتي في «المفاخرة بين الجواري والغلمان» أليست من «التراث»؟!

وحيرة أمري تأخذني إلى العجب العجاب حين، مسوقة برغمي أستفتي في أمر البخاري أيضاً، فماذا عن كتابه في «النكاح»؟ وماذا عن كتاب مسلم في «الزواج»؟ وماذا عن ابن بابويه في «من لا يحضره فقيه»... أمن «التراث» هذي كلها؟ أم على أي القياس يكون القياس؟

عجب عجاب!!

تقوم في كل الأيام دعوة إلى احتضان التراث فإن تقدمت تقدم «المكتوبجي» ـ أو الرقيب بمنطوق بني عثمان ـ فقصقص من التراث كل من بحث زماناً عن غدنا وعن غده!!!

ما الذي ينبغي احتضانه إذن؟ أهو التراث أم «التراث»؟ وما «الممنوع» تداوله؟ أكلام في البدن أم لغة في العقل؟.. بالله على أي قياس يحكم بالإعدام على روح تلبس قميصها الذي من بدن؟

*

عجب عجاب!!

أأخلاق ترضي رب العالمين هذه «الأخلاق» أأخلاق الدول؟ أم «أخلاق» دولة تدول؟

أسأل مقريء «روح الشرائع» ومستقريء «روح الديانات» أكثير على فأر اختبار الحروب أن يسأل في أخلاق الدساتير؟ أم ألبس مكيافيللي وطناً ودستور عيش؟.

استفيق في الموقف من المجندات الأميركيات شبه العاريات في سوق الخليج العربي عندما تمنع النساء من قيادة السيارات؟؟

بربكم، فليقل لي واحد من المعتصمين بحبل الله: أين الله في كل هذا؟؟ □



الاسلام والحداثة

موريس أبو ناضر

الاسلام والحداثة

وقائع ندوة

«دار الساقي ـ مواقف» لندن ١٩٩٠

■ تمثّل الحداثة في الغرب ظاهرة معارضة جدليّة، ثلاثيّة الأبعاد: معارضة للتراث، ومعارضة للثقافة البورجوازيّة بمبادئها العقلانيّة والنفعيّة، ومعارضة لذاتها كتقليد أو شكل من أشكال السلطة أو الهيمنة. إنها ثورة على القيم البورجوازية السائدة وتطلّع مستمرّ إلى قيم جديدة وأشكال تعبيريّة جديدة.

وتمثّل الحداثة في الشرق ـ كما يقدمها أدونيس المعني بتنظير الحداثة أكثر من سواه ـ «تساؤلاً جذريّاً، يستكشف اللغة الشعريّة ويستقصيها»، و«افتتاحاً لآفاق جديدة في الممارسة الكتابيّة» وشرط هذا كلّه «الصدور عن نظرة شخصيّة فريدة للإنسان والكون».

وهكذا بين الشرق والغرب تأخذ الحداثة معناها من حيث هي موقف عقلي، وانفتاح منهجي، وقلق ابستمولجي مرافق للعقل الحديث في تجلّياته النقديّة التي تطال حسب هابرماس الحقل العلمي، والحقل الفني، والحقل الأخلاقي. تجلّيات تذوب فيها الحقيقة الكليّة الشاملة، ويحلّ محلّها حقيقة من نوع آخر، حقيقة تنبثق من وعي المعاش، ومن ممارسات الإنسان الاجتماعية ومن نشاطات حرّة خلاّقة، لا من وحي إلهي أو من حقيقة أزليّة.

يُركز خطاب الحداثة منذ الثمانينات على جميع الظواهر التي يحفل بها العالم العربي، ويرمي إلى كشف التناقضات ليس فقط في الوعي المهيمن، بل في كل التجسيدات والبنى والعلاقات التي تشكل القاعدة المادية لحضارة هذا العالم الذي نعيش في كنفه، ويهدف إلى نقد الفكر النظري، والممارسة العمليّة لعله يكسر بذلك الدائرة المفرغة التي تعيشها المجتمعات العربيّة في المئة سنة الأخيرة، تناقضاً مستمراً بين القول والعمل وحالة مميتة من العجز والتسلل.

السلطات العربية تستعمل الدين لتبرير سياساتها

إن الحداثة التي تنطوي على موقف عقلي، وانفتاح منهجي، وقلق ابستمولجي، تنطوي في الآن نفسه على رغبة في الإبداع والتغير والاكتشاف من هنا كانت «ندوة مواقف» التي ضمّت عدداً كبيراً من المفكرين والفلاسفة والنقاد، (من بينهم فؤاد اسحق الخوري، حسن حنفي، جابر عصفور، محمد أركون، حليم بركات، عزيز العظمة، عادل ضاهر، الياس خوري، محمد بنيس، وهشام شرابي)، ودارت أبحاثهم ومناقشاتهم التي تبعتها حول «الإسلام والحداثة». يقول الشاعر أدونيس معدداً القضايا التي تواجه أسلمة الحداثة وتحديث الإسلام، أن القضية الأولى تكمن في مساءلة الذات أو في مساءلة الهويّة. «فالهويّة ـ بالنسبة للعربي ـ معطاة سلفاً، والحال أن الهويّة هي، على النقيض، حركة وحركيّة»، وأن القضيّة الثانية هي «النصيّة ـ المعياريّة التي تقود ـ كما يضيف أدونيس ـ حركة الفكر والحياة في المجتمع العربي ـ الإسلامي وتهيمن عليها». أما القضية الثالثة برأي صاحب «مواقف» فتتمثل في «توكيد الواحديّة ونفي التعدديّة، ولا بدّ على العكس، من نفي الواحديّة، وتوكيد التعدديّة» وفي هذا ما يقتضي الخروج من مفهوم الواحد، التجريدي الغيبي، إلى مفهوم المتعدّد، الواقعي الملموس. ودون هذا الخروج، كما يوضح أدونيس «سيظلّ سائداً القول بوحدة الأمّة، القائمة على وحدة النصّ، القائم على وحدة الحقيقة، القائمة على وحدة السلطة. ومثل هذه الوحدة إلغاء للمعرفة وللإنسان في آن واحد».

لا تقلّ القضايا التي تشغل أدونيس بأهميتها عن تلك القضايا التي يثيرها المشاركون في الندوة حول عالم الإنسان الجسدي، وعالمه الماورائي، وحول عالم الإنسان الاجتماعي وعلاقته بالدين والسلطة وحول عالم الإنسان اللغوي وعلاقته بالعمران.

فقضية الدكتور حنفي هي تحديث قراءة النص الديني في علاقته بالواقع من خلال خطاب «يعرف كيف يقول، وماذا يقول في آن واحد»، وقضيّة الدكتور حليم بركات هو أن يبينّ كيف أن السلطات والأنظمة القائمة في العالم العربي تستخدم الدين لتبرير سياساتها. وقضيّة محمد أركون «بث الحيويّة في التاريخ الإسلامي» والتفريق بين الحقيقة السوسيولجيّة والحقيقة العلميّة. بهذا المعنى تغدو الحداثة عنده عمل نقدي «يهدف بشكل من الأشكال إلى الكشف عن الجذور التاريخيّة والأبعاد الأسطوريّة لهذه الحقائق السوسيولجيّة تمهيداً لزحزحتها وتغييرها». وقضية هشام شرابي تكمن في اتجاهين مترابطين: الاتجاه العقلاني والاتجاه العلماني أي «عقلنة الحضارة وعلمنة المجتمع. والحديث هو الجديد والطلائعي، بمعنى المغامرة نحو المستقبل والانفلات من قيود الحاضر وماضيه». ويضيف الأستاذ شرابي «غير أن الحديث ليس هرباً من الحاضر بل تأكيد له. فالإبداع والخلق لا يحدثان إلاّ في اللحظة الحاضرة، في الآن التي تتحول إلى زمن جديد. الحاضر هو أرض المستقبل وهدفه ودون العمل في الحاضر وتغييره لا يمكن العمل في المستقبل وبنائه».

لا تنتهي قضايا المشاركين في ندوة مواقف عند هذا الحدّ فقضية الدكتور جابر عصفور تكمن في أن الحداثة لا تقوم بالقراءة التقدميّة أو الماركسيّة للإسلام التي تؤول التراث حسب منطقها ـ وإنما بالقراءة التاريخية: «أي أن نقرأ (الإسلام) في سياقه التاريخي، فذلك وحده هو الذي يعطينا وعياً موضوعياً به من ناحية ويعطينا وعياً يساعدنا على خوض المعركة التي نعانيها في هذه المرحلة من ناحية ثانية». وقضية الدكتور محمد بنيس تكمن في قراءة النص قراءة مختلفة تفصل المعرفة عن الحقيقة وتدمج القضايا المتشابهة في الثقافة العربيّة والأوروبية في سياقها التاريخي» حتى لا تظلّ مختزلة لأسئلتها في ماضي الثقافة الأوروبيّة الذي تحوّل إلى نموذج به نترصّد مكاننا ونفتح أفقنا». أما قضية الأستاذ الياس خوري، فهي أن الحداثة تكمن في التجاوز الذي هو المعرفة «الجديد

هو أرض معرفة»، وفي الاقتراب من المعاش «الاقتراب من المعاش ومن لغته هو بابنا الوحيد لفهم الماضي ولتنسيبه ولإدراجه في وعينا الحاضر. وهذا هو المعنى الوحيد لتجربة ما بعد الحداثة، التي ما تزال تخطّ ملامح مرحلة أدبيّة في بدايتها».

هكذا وبعد مئة سنة على بداية «النهضة» ما يزال السؤال نفسه، وما زلنا في دائرة الأجوبة التي تتوالد وتفرخ من ذلك التوتّر الحادّ والهائج بين تراث ماضوي عريق وبين حاضر متعب متخلّف من جهة. بين حداثة كاسحة قويّة ولدت ونمت وترعرعت على الضفة الغربيّة للمتوسط، وبين تراث عربي إسلامي يحاول أن ينهض من قدامته متخطّياً أسوار الآلام والمخاضات والعثرات ليدخل إلى العصر ويحضر فيه بكل ما للكلمة من معنى. مشكلة الحداثة الحديثة أنها ولدت في أرض المستعمرين السابقين والجدد. مشكلتها أنها وُلدت وترعرعت في أرضهم وليس في «دار الإسلام». من هنا كان السؤال كيف نخرج من غياب الحداثة إلى حضورها؟ وكانت أجوبة المشاركين في ندوة مواقف، أجوبة لا تستعيد الأصول لتستعيد بها الذات، وإنما تستعيد الأصول لتنقدها وتتحرّر من سلطتها. أجوبة لا تتماهى بالآخر لتجد تبريراً لوجودها، وإنما تستعيد الآخر لتفهمه وتنتقده. أجوبة تعمّق المعرفة بالأصول والذات والآخر، بهدف الفهم التاريخي للأمور والظواهر بكل ملابساتها وانغراساتها في خضمّ الشروط المادّية والمعنويّة للوجود العربي والإسلامي.

قد تكون أجوبة المشاركين في ندوة مواقف حول الإسلام والحداثة أجوبة من دون مستمعين لأنها تبتعد قليلاً أو كثيراً عن مجتمعات هؤلاء، وتبتعد عما يسود هذه المجتمعات من مكبوت ومقموع ومسكوت عنه، إلا أنها وإن عانت من مشكلة التوصيل تظل كتلك النقاط من الزيت التي تصبّ على مزلاج باب صدىء كما يقول أستاذ الفلسفة في مصر حسن حنفي: «نحن نعيش في غرفة مغلقة وبابها مقفل مرتين بالمزلاج وصدىء منذ ألف سنة. ومهمّتي ليس أن أفتح الباب فوراً. فلن يستطيع أحد فتحه.. ولا أن أضرب الحائط برأسي، لأنه سيشجّ.. وهذا هو ما نفعله كلنا. التحدي من قادر على أن يضع بضع نقاط من الزيت على هذا الباب الصدىء ويحاول قدر الإمكان أن يفتحه ◻

طقوس السجن السياسي

سمر روحي الفيصل

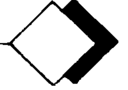
الساحات
رواية
سالم النحاس
١٩٨٧

■ السجن السياسي مكان غامض تكتنفه الأسرار وتُسْرَد حول طبيعته الحكايات. وعلى الرغم من أنه ظاهرة ملازمة للسلطة إلا أن الدول العربية ما زالت ترفض الاعتراف بوجوده فيها، لأنها حريصة على ألا تُصَنَّف في عداد الدول التي لا تحترم حقوق الإنسان. ومن ثَمّ أُحيط هذا السجن بهالة من الغموض والسرية، فلا يُذاع عنه شيء، ولا يجسر أحد على الحديث العلني عنه. ولولا الأدب عموماً، والرواية خصوصاً، لما عرف إنسان عربي ما تخبئه له السلطة القامعة. والحق أن الرواية العربية لم تفضح السجن السياسي لدى السلطة الوطنية وحسب، وإنما راحت تعرّي أصوله في زمن الاستعمار، كما فعل شريف حتاتة في الجزأين الأولين من ثلاثيته: العين ذات الجفن المعدنية (١٩٧٤) - جناحان للريح (١٩٧٤)، وصلاح حافظ في: القطار (١٩٧٤)، ويوسف ادريس في: العسكري الأسود (د.ت). فقد وضّحت هذه الروايات الطبيعة القمعية للاستعمار، وعرضت ألوان التعذيب وطرائقه. وهي كلها من إنتاج السبعينيات، عقد التمرد الأدبي على الذل الذي وصل إليه الإنسان في الوطن العربي. ويمكن تعزيز ما قدّمته هذه الروايات بالعودة إلى أول رواية عربية صدرت عن السجن السياسي في زمن الاستعمار، وهي رواية «وراء القضبان» (١٩٤٩) لأحمد حسين رئيس حزب مصر الفتاة التي أرّخ فيها الفترة بين ١٩٤١ - ١٩٤٤ بأسلوب الرواية - السيرة.

مكان غامض تكتنفه الاسرار وتسرد حول طبيعته الحكايات

ويعجب الباحث حين يكتشف أن أساليب التحقيق والتعذيب في سجن الاستعمار السياسي هيّنة ليّنة بالمقياس إلى سجن الاستقلال السياسي الذي رصدته مجموعة كبيرة من الروايات، منها: الجزء الثالث من ثلاثية شريف حتاتة: الهزيمة (١٩٧٨) - شرق المتوسط (١٩٧٩) لعبد الرحمن منيف - السجن (١٩٧٢) لنبيل سليمان - القلعة الخامسة (١٩٧٢) لفاضل العزاوي - نجمة أغسطس (١٩٧٤) لصنع الله ابراهيم - المستنقعات الضوئية (د.ت) لاسماعيل فهد اسماعيل - المحاصرون (١٩٧٣) لفيصل حوراني - الحقد الأسود (١٩٦٦) لشاكر خصباك - الوشم (١٩٧٢) لعبد الرحمن مجيد الربيعي - البصقة (١٩٨٠) لرفعت السعيد - الفلسطيني الطيب (١٩٧٩) لعلي فودة - وراء الشمس (١٩٧٥) لحسن محسّب - الكرنك (١٩٧٦) لنجيب محفوظ... وضمن هذه السلسلة الطويلة التي تُعبّر عن التوق إلى الديمقراطية صدرت رواية «الساحات» (١٩٨٧) للروائي الأردني سالم النحاس، وهي ثاني أعماله الروائية بعد «أوراق عاقر» (١٩٦٨)، لكنها فيما أعلم، إنتاج السجن الذي ذاق سالم مرارته قبل أن يكتب روايته.

تضم رواية «الساحات» خمسة فصول، يُعتقل رداد بطل الرواية في الفصل الأول ويُودع السجن. يسعى أبوه وعمه في الفصل الثاني إلى الإفراج عنه، كما يتبادل أصدقاؤه في المجلس الرأي حول مساعدته. أما الفصل الثالث فيعرض إيداع رداد الزنزانة الانفرادية والتحقيق معه وتعذيبه ومحاولاته الاتصال بالسجين المودع في الزنزانة المجاورة له. ثم يكرر الفصل الرابع محاولات أبي رداد وعمه التوسط لدى ذوي الشأن، ويعرض اعتصام أم رداد وإخوته وحشد من جيرانه في الساحة العامة للمطالبة بالإفراج عنه أو محاكمته. وتُختتم الرواية بالفصل الخامس الذي يضم إيداع رداد الزنزانة الجماعية بعد أن أخفق المحققون في حمله على الاعتراف. ◄



ذلك، بإيجاز شديد، هو الإطار العام لرواية الساحات. ولكنْ، ما طبيعة السجن السياسي داخل هذا الإطار؟ إن للسجن السياسي في رواية الساحات طقوساً محددة تحرص السلطة عليها:

أول هذه الطقوس اعتقال المخالف لها فجراً. واختيار هذا الزمن دون غيره لمداهمة منزل المناوىء للسلطة له ما يسوغه. فالناس نيام، والسلطة حريصة على ألا تكشف عن وجهها جهاراً نهاراً، ولهذا السبب ترسل في رواية الساحات رجل الشرطة صحبة المختار للقبض على رداد. بيد أن المختار، وهو عم رداد، ينبه رداداً وهو يطرق باب المنزل قائلاً: «افتح يا ملعون الوالدين والشاهدين. افتح يا ملعون الوالدين... لازم تشتغل بالسياسة». فيهرب رداد ويهيم على وجهه ثم يلجأ إلى منزل أخته حيث يعتقل ويُضرب حتى يفقد وعيه.

ويصحو رداد في مخفر الشرطة، وبعد حوار قصير مع قائد المخفر يُوصف فيه بأنه جبان حقير كاذب يُقاد إلى السجن السياسي حيث يبدأ الطقس الثاني. ذلك أن إدارة السجن تحرص على أن تُخيف السجين تمهيداً لنيل الاعترافات منه. ولهذا السبب تطلب منه إيداع ما يحمله معه لدى سجّان موكّل بذلك، دون أن تنسى تذكير السجين بالحزام وأربطة الأحذية والأشياء الحادة لئلا يفكر بالانتحار. وهي تركز على الانتحار لتوحي للسجين بالأهوال التي تنتظره في السجن، وتكاد لقسوتها تدفعه إلى الانتحار. وهذا التركيز على الانتحار أول استخدامات علم النفس في السجن السياسي، لكنه تركيز هيّن ليّن إذا قيس إلى الطقس الثالث. فالسجين، بعد إيداعه أشياءه، يُساق إلى زنزانة فردية، ويُمنع من الكلام أو توجيه أي سؤال للسجان. وقد سيق رداد إلى الزنزانة الثانية عشرة وهو يعي أساليب إدارة السجن في الضغط عليه بوساطة حجزه في زنزانة فردية. وقد مُنع من التدخين ونهره السجّان حيث سأله عن ذلك. بيد أن زنزانة رداد لم تكن قاسية جداً. فهي مضاءة تضم عدداً كبيراً من الأغطية، إضافة إلى أن رداداً وطد نفسه على الوحدة، وعرف أنها أسلوب من أساليب الإدارة في إضعافه، فحاول نقضها بالاتصال بالسجين المجاور له بوساطة النقر على الجدار.

لا فائدة من التعذيب لان السجين متمسك بالانكار

بقي رداد أياماً في الزنزانة الفردية قبل أن يساق الى التحقيق. وهذا الإهمال متعمد يؤدي ما يؤديه منع التدخين والمحادثة من توهين الحال النفسية للسجين قبل قيادته الى الطقس الرابع وهو التحقيق الأول. ولهذا التحقيق عاداته الخاصة. إذ ينفرد به محقق واحد يعلن الوداد والشفقة والحرص على السجين، حتى إنه يطلب منه بأدب جم الجلوس ويأتيه بفنجان قهوة ويقدّم له سيكارة، ثم يحاوره بلطف في آرائه ومواقفه من الكون والحياة والسلطة. وقد كان رداد مستعداً للتحقيق، فقدّم إجابات عامة لا يستطيع المحقق بوساطتها إدانته في شيء. وينتهي هذا التحقيق الأول بإعادة رداد الى الزنزانة الفردية بعد الإيحاء له باختلاف المعاملة إذا بقي مصراً على إنكاره... وبعد إهماله أياماً يُساق الى التحقيق الثاني وهو الطقس الخامس في طبيعة السجن السياسي. وهذا التحقيق شديد الوطأة، يفتقر إلى الحدود الدنيا من حقوق الإنسان. وله أيضاً عاداته. إذ يرى رداد محققين، الأول السابق اللين، والثاني الجديد القاسي المنفعل. يحضه الأول على الاعتراف تجنباً للتعذيب، ويُبدي الثاني النزق والانفعال والرغبة في العقاب. لكن رداداً العارف بعادات التحقيق الثاني يبقى مصراً على الإنكار بالانتماء الى جماعة مناهضة للسلطة. ومن ثمّ يُضرب بالعصي ويُركل بالأرجل حتى يفقد وعيه. وتشير رواية الساحات إلى أن حفلات التعذيب تشرع تتكرر بعد ذلك إلى أن يقتنع المحققان بأنه لا فائدة من التعذيب لأن السجين متمسك بالإنكار، ولذلك يُقاد الى الطقس السادس الأخير وهو إيداعه الزنزانة الجماعية صحبة آخرين عُذّبوا ولم يعترفوا. وتحرص رواية الساحات على أن يبقى رداد في الزنزانة الجماعية، وتصطنع الخاتمة المفتوحة لإلهام القارىء باستمرار الحياة في السجن السياسي، ومن ثمّ تحريضه على ما يجري فيه.

وإذا كانت الطقوس السابقة تلخص طبيعة السجن السياسي فإن هناك وجهاً آخر في رواية الساحات، هو رد فعل الواقع الخارجي على اعتقال رداد. ويكاد هذا الوجه يقتصر على والد رداد ووالدته وحبيبته السابقة سهام. أما والده فسعى إلى الإفراج عنه لكنه يخفق. وأما والدته فتتفق وسهام على جمع النسوة في الساحة العامة زمن خروج الموظفين وإعلان الاعتصام في المكان إلى أن يُفرج عن رداد أو يُحاكم. ولزيادة الضغط على السلطة اتصلت سهام بمدير مكتب إحدى وكالات الأنباء الأجنبية ليغطي نبأ الاعتصام. وعلى الرغم من أن الاعتصام تحوّل إلى احتجاج شعبي إلا أن المخابرات تدخلت واعتقلت عدداً كبيراً من المشاركين فيه. واللافت للنظر أن أم رداد اعتُقلت لكن أحداً لم يحقق معها كما هي حال المعتقلين الآخرين، وإنما اكتفى المحقق بالإفراج عنها بكفالة مالية ووعد بتأمين محاكمة عادلة لابنها. وتعكس صورة اعتصام النسوة موقف السلطة العربية من المرأة، وهو موقف يتسم باللين انطلاقاً من أنه لا خطر من المرأة. وقد استفادت أم رداد من هذا الموقف في زعزعة ثقة الناس بالسلطة، ووضحت لهم أن هذه السلطة ليست قوية إذا تحركوا وتكلموا. إنها سلطة تحيط نفسها بالمخابرات لتمنع الناس من انتقادها، ولكنْ، مَنْ يجرؤ على هذا الانتقاد يكتشف أن السلطة رخوة وليست قوية كما تُصوّر نفسها.

ولا شك في أن القارىء العربي يُقبل على رواية الساحات لحرارة موضوع السجن السياسي. وهو محق في ذلك تبعاً لمعرفته السلطة العربية القمعية وتوقه إلى الديمقراطية. ولعل صورة تعذيب السجين تشد هذا القارىء، فهو يرى فيها الوجه العاري للسلطة العربية في علاقتها التسلطية بمواطنيها. كما يرى التعبير الحقيقي عن فقدان الحدود الدنيا من حقوق الإنسان في الوطن العربي. وربما شاركت هذه الرواية في «التنفيس» عن الضغط الداخلي الذي يشعر به القارىء، ويكاد يسد عليه سبل الحياة الحرة الكريمة. بيد أن الناقد يستطيع التحرر من سيطرة موضوع السجن السياسي في رواية الساحات إذا قارن الرواية بمثيلاتها، وحاكمها على أنها عمل فني تخييلي.

ذلك أن المكتبة الروائية العربية أصبحت تملك عدداً وافراً من روايات السجن السياسي أشرنا إلى بعضها في فاتحة حديثنا.

ويتوقع الباحث أن ينتج عن هذا التراكم الكمي إنتاج روائي نوعي لا ينقصه العمق الفكري ولا تشوب صنعته الروائية شائبة تخلخل بناءه. ولا يعتقد الباحث أن رواية الساحات جسدت هذا التوقع في مضمونها



وشكلها الفني على حد سواء. فقد كرّرت مضامين الروايات السابقة ولم تضف إليها جديداً سوى صورة اعتصام النسوة. وإذا كان التكرار نابعاً في الأعم الأغلب من أن روايات السجن السياسي كلها تمتح من الواقع الموضوعي للسجن السياسي العربي، وهو سجن واحد وإنْ اختلفت أسماؤه وأمكنته، فإن الباحث يتوقع أن يتباين التناول الفني لئلا يفقد الموضوع تأثيره في القارىء العربي.

ويمكن القول إن الصورة الجديدة التي قدّمتها رواية الساحات، وهي صورة اعتصام النسوة، نجحت في الإيحاء بهشاشة السلطة العربية، لكنها أثبتت في الوقت نفسه أن السلطة في الرواية تتمتع بقدر من الديمقراطية، وهو أمر يخالف القصد المباشر للمؤلف. فقد تحوّل اعتصام النسوة إلى احتجاج شعبي شارك فيه الرجال الذين هزتهم صورة أم رداد وحماستها في الدفاع عن حق ابنها. لكن السلطة اعتقلت عدداً من المشاركين في هذا الاحتجاج، ثم أفرجت عنهم جميعاً بما فيهم أم رداد الرأس المدبر للاعتصام. ولو كانت السلطة قمعية إلى درجة اعتقال أي إنسان تصدر عنه نأمة لا ترضى عنها لامتلأت المدن العربية بالمعتقلين، وبات من الضروري أن يدخل الناس الراضخون الخانعون السجون لحجبهم عن المعارضين. يؤكد ذلك أيضاً مسوغ اعتقال رداد. فالغرض من التحقيق الأول والثاني نيل اعتراف رداد بالانتماء إلى جماعة هدفها قلب نظام الحكم. وعلى الرغم من أن رداداً لم يعترف بذلك، إلا أن حواره مع السجناء في الزنزانة الجماعية يشير الى انتمائه للحزب الشيوعي، كما يشير العون الذي قدّمه صديقه هادي في أثناء اعتصام النسوة إلى أن رداداً منتم حقاً إلى إحدى الجماعات المناوئة للسلطة. أي أنها لم تعتقل رداداً لأنه صاحب رأي في السلطة، وإنما اعتقلته لأنه مشارك في تنظيم عامل على تغييرها. وعلى الرغم من أهمية هذا المسوغ لاعتقال السجين السياسي فإن رواية الساحات لم تُسلط الضوء الروائي الكافي عليه كما فعلت مثيلاتها، وخصوصاً «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف، و«السجن» لنبيل سليمان. بل إن السلطة لا تهتم بالتنظيم من حيث هو تكتل بشري، وإنما تهتم بالتكتل حول أهداف سياسية محددة يسعى التنظيم الى تحقيقها بالقوة. ولهذا السبب نراها تطلق سراح السجين السياسي إذا اكتشفت أنه غير منتم إلى تنظيم معين وإن كان يحمل آراء هذا التنظيم ويؤمن بها، كما هي الحال في رواية «الحقد الأسود» لشاكر خصباك، ورواية «البصقة» لرفعت السعيد. فحين اكتشفت السلطة أن رشاد الهادي بطل الرواية الأولى غير منتم لعصبة الشعب أطلقت سراحه، كما أطلقت سراح الدكتور مدحت سلام في الرواية الثانية حيث أيقنت أنه غير منتم إلى تنظيم فلسطيني راغب في قلب نظام الحكم...

وعلى الرغم من أن رواية الساحات التقت روايات السجن السياسي في تراتبية الطقوس، إلا أنها لم تبلغ مبلغها في تصوير الآلام الجسدية والنفسية التي يعاني منها السجين في حياته اليومية داخل السجن، سواء أكان الأمر يتعلق بالانقطاع عن العالم أم يتعلق بالتعذيب الهمجي الذي يضعه على حافة الموت. واللافت للنظر أن رداداً بطل رواية الساحات بقي طوال الرواية قوياً يعي ما يريده المحققون ويهيء نفسه له، ومن ثَمّ لم يؤثر فيه التعذيب ولا الإهانة ولا الوحدة، ولم يعان من فقدان الشروط الصحية في الزنزانة، ولم يخف أو يتردد أو يفكر بالاعتراف أو يأمل برفع التعذيب عنه قليلاً ليتمكن من النوم ملاوة. إنه بطل راض عن نفسه، مكتف باستنكار سجنه وسجانيه، ولا شيء وراء ذلك. بل إنه في خواتيم الرواية يشرع يخطب بنبرة وعظية عن قوة تجدُّد الحياة التي اتخذ منها هدفاً لنضاله وحاول إقناع تنظيمه بها. □

رحلة البحث عن وضع اعتباري

عبد اللطيف البازي

تجاعيد الاسد
رواية
عبد اللطيف اللعبي
ترجمة محمد الشركي
«نشر توبقال» البيضاء ١٩٨٩

■ تتميز أعمال عبد اللطيف اللعبي بخاصية أساسية وهي أنها تترابط فيما بينها ويحيل بعضها على بعض. ويرجع ذلك إلى أن هذه الأعمال تندرج ضمن مشروع فكري وإبداعي واضح المعالم، ولا يتردد في أن يستثمر بعض عناصره الذاتية لكي يحاور إشكالات وأشكالاً جديدة، أو يعمق النقاش حول أسئلة جمالية أو مجتمعية سبق أن لامسها لمساً خفيفاً.

ورواية عبد اللطيف اللعبي الأخيرة «تجاعيد الأسد» (ترجمة محمد الشركي، نشر توبقال، البيضاء ١٩٨٩) قد اختارت أن تفكر في موضوع دقيق وشائك هو موضوع سلطة المثقف في مجتمعنا المغربي/ العربي. وهي تحلل وتشير إلى أبعاد هذه السلطة الرمزية وتسجل بأسى واضح التعامل غير اللائق الذي يكون المثقف موضوعاً له لا من قبل السلطة فحسب بل من طرف العاملين في الحقل الثقافي أنفسهم. وهكذا يعلن سارد «تجاعيد الأسد» عن تذمره قائلاً:

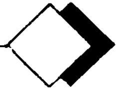
«طفح كيلي بالمحاكمات ومسرحها» (الرواية ص ١٩)

وهذا السارد/ الشخصية المحورية لا مطلب له إلا أن تصان ذاتيته وأن يتم الاعتراف به ككائن له كيانه الخاص:

«أي خزي في أن يكون المرء ذاته، هذا التركيب الغريب لما فعلوه فينا وما فعلناه في أنفسنا» (ص ٣٨).

غير أنه يبدو أن المثقف في مجتمع مثل مجتمعنا محكوم عليه بأن تصبح جميع أنشطته ومشاريعه موضع تأمل جمهري، وهذا ما يجعل الشخصية المحورية في رواية عبد اللطيف اللعبي تفكر طويلاً قبل أن تأخذ قراراً بالسفر للعيش بفرنسا:

«منذ شهور والتردد يعذبه. يذهب أم يبقى. لقد ازداد مؤخراً تقلص مجال القول◄



كتب

والفعل. كما تقلصت دائرة الأصدقاء أيضاً. ولنتحاشى الكلام عما كان يمكن مشاهدته في المسرح والسينما والتلفزيون» (ص ٣٨).

وبالفعل، فإن ما كان يتوقعه يحدث، وتكثر التأويلات المغرضة:

«ـ لم يعد لديه خيار آخر لأنه أفرغ كل ما كان في جعبته.

ـ من الآن فصاعداً ستكون الصفحة البيضاء صحراؤه المقفرة من الواحات والسراب سيحترق فيها على مهل.

ـ سقط قناع مسقط الأقنعة» (ص ٧٢).

لذا يجد السارد نفسه مضطراً إلى اللجوء لبعض الحدة لكي يدافع عن ذاتيته وعن حريته، ويحاول تصحيح العلاقة التي تربطه بجمهوره وبقرائه:

«لست مهرج أحد (...) لست بائع كلمات، أتسمعني؟ أكتب بحياتي، بمجازفاتي ومخاطري (...) لا أحد أكثر طيشاً من القارىء. حينما تعتقد بأنك هديته إلى ألمك، أثرت فيه جدياً، بلبلته، يكون قد طوى كتابك لينتقل إلى آخر، هذا إذا لم ينتقل إلى الأمور التي يعتبرها أكثر جدية وجدارة بالعناء» (ص ٧٧).

والسارد/ الشخصية المحورية لا يقوم هنا الا بترديد ما قرأناه في كتاب عبد اللطيف اللعبي «الرهان الثقافي» عن وضعية المثقف العربي حيث لاحظ بأن هذه الوضعية هي

«جد هشة، وعمل نزع الحجب الذي يقوم به المثقف يعرضه ان آجلاً أو عاجلاً إلى «مخاطر المهنة». كما أن هامشيته عن الأحزاب المعارضة تجعله معرضاً إلى الاجهاز والاتهامات بالنخبوية والانهزامية»[١].

وحينذاك، يبقى الخيار الوحيد أمام المثقف هو أن يتشبث باختياراته وبمشاريعه:

«هكذا، وربما لأول مرة، يستطيع الابداع الفني أو النظري أن ينطلق من اشكاليته الخاصة وأن يعيد الارتباط بالواقع العاري والعميق دون أن يعبر صراط السلطة وكواليسها»[٢].

ويمكن أن نسجل كذلك أن عبد اللطيف اللعبي منذ كتابه الرائع «مجنون الأمل» قد لمح الى موضوع سلطة المثقف ومخاطرها، وتساؤل تساؤلاً جد دال:

«حريتك يوماً ما كيف ستعيشها؟»[٣]

وهكذا نرى كيف أن الأعمال المذكورة، رغم اختلاف خطاباتها، تضيء بعضها البعض وتتساند فيما بينها.

وبالرغم من أن رواية «تجاعيد الأسد» تنتمي في مسار عبد اللطيف اللعبي إلى ما يمكن تسميته بمرحلة المنفى، فإنها تذكرنا بالمنفى الآخر الذي عاشه السارد/ المؤلف:

«أواجه نفسي في العتمة المتواطئة والرحيمة كما كنت أفعل سابقاً: في زنزانتي الموصدة» (ص ٨٣) مما يجعلُ هذا العمل يتأرجح ما بين النوع الروائي (حسب ما يعلن عن ذلك الغلاف) وما بين السيرة الذاتية والمذكرات.

وبالإضافة إلى الملاحظة السابقة، تستوقفنا هذه الاشارة من طرف السارد:

«أم كلثوم. هذه المطربة مرة أخرى. منذ عشرين عاماً و(ع) يصفي حسابه معها دون أن يصفي شيئاً بالمرة» (ص ٩١).

وهذه احالة واضحة على رواية (العين والليل) وعلى بعض القصائد المشهورة لعبد اللطيف اللعبي «تهجم» فيها على «سيدة» الطرب العربي، مما يجعلنا نتساءل عما يجعل الروائيين المغاربة يفضلون تشغيل ذاكرتهم على أعمال خيالهم.

لقد كانت «تجاعيد الأسد» تطمح إلى أن تكون عملاً متعدد الأصوات (صوت الأم، صوت الأب، صوت الزوجة، صوت حديدان، أصوات المعلقين...) إلا أن صوت السارد/ الشخصية المحورية/ المؤلف ظل هو المتحكم ذلك لأن هذه الرواية اعتمدت أساساً على البوح والمكاشفة. وهذا الاعتماد على البوح نفسه هو ما جعلها تتخذ طابعاً ذهنياً أولاً، وتهمل الجانب الجمالي في الكتابة ثانياً. لذا، فهذه الرواية لم تشكل، حسب ما نرى، إضافة جديدة إلى رصيد عبد اللطيف اللعبي الثري، بل ظلت أسيرة نمطية ما: استدعاء الذاكرة الاستعانة ـ المفتعلة ربما ـ بالتراث الحكائي (حكاية عجب بن عجيب، شخصية حديدان)، غلبة طابع الانفعال. وهذا لا ينفي أنها تتميز بأهم المميزات التي رصدها الباحث سعيد يقطين في الرواية المغربية الجديدة[٤] إن على مستوى الخطاب أو على مستوى مادة الحكي وهي: تكسير عمودية السرد، استيعاب الخطاب لبنيات خطابية وسردية عديدة، حضور الوعي الكتابي لدى الكاتب، غياب القصة، حضور الشخصية الممتلئة، غياب الحدث. وإنما هذا يعني أن المميزات المذكورة لم تعد كافية، وأن الرواية المغربية الجديدة قد وصلت حداً من الاكتمال ـ أي الانغلاق ـ، وعليها، من ثم، أن تبحث عن جديدها وعن تميزها[٥]□

(١) عبد اللطيف اللعبي، الرهان الثقافي، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥، ص٥٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٥١.

(٣) عبد اللطيف اللعبي، مجنون الامل، المؤسسة العربية للابحاث، بيروت، ١٩٨٣، ص٧٧.

(٤) سعيد يقطين، مادة الحكي في الرواية المغربية الجديدة، جريدة أنوال (المغربية) العدد ٥١٣ (١٩٩٠-٦-١)، ص ١٨.

(٥) من النماذج الروائية التي ينسحب عليها هذا الحكم: الذاكرة الموشومة لعبد الكبير الخطيبي، كان واخواتها ودلتل العنفوان لعبد القادر الشاوي، مجنون الامل لعبد اللطيف اللعبي، الطيبون لمبارك ربيع، الغربة واليتيم واوراق لعبد الله العروي، لعبة النسيان لمحمد برادة...





رياض الريس للكتب والنشر
Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

المختصر

يحيى جابر . يوسف بزي

السحر في التوراة
دراسة تاريخية
شفيق مقار
«رياض الريس للكتب والنشر».
لندن ١٩٩٠

■ إضافة إلى أن خلفية هذا الكتاب إرجاع «التوراة» إلى المصادر الدينية لمصر الفرعونية وحضارة بلاد ما بين النهرين - وهذا أصبح محسوماً علمياً وأركيولوجياً - فإنه يتخذ أهمية نسبية بين الكتب العربية المتخصصة بدراسة التوراة، كونه يتناول ظاهرة من ظواهر أقدم «كتاب سماوي»، أي الممارسات والطقوس والتعاليم السحرية المخفية بعناية في طيات أسفاره.

هنا نكتشف اعتقادات كهنوتية بالسحر يقربها «الدين اليهودي»، وهذا الاكتشاف يقودنا إلى مسألة جوهرية تطال الصفة «الدينية» للمعتقد اليهودي والتوراة. إذ أن السحر هو ممارسة بدائية ما قبل المرحلة الدينية، لأنه مشاركة مع الإله تنم عن تحدي بشري، عكس الدين الذي هو خضوع وينم عن تواضع بشري، وهذه المسألة السلوكية هي التي تفصل ما بين الديني والسحري. وإذ كان التوراة لا يفصل بينهما فهذا يقودنا للقول أن التوراة غير سماوي (...) ليس لأنه يتضمن اعتقادات بالسحر تعطي الكهنة والعرافين مركزاً مقابلاً للإله، بل لأنه أيضاً - كما يكشف مقار - في تركيبته النصية قائم على مجموعة ملمات لنصوص دينية وثنية مصرية وغير مصرية. وحتى السحر الذي يتضمنه هو في مجموعه ممارسات سحرية خاصة بالمصريين إلّا أنه تطور عنها وغلبها.

أيضاً، هذا الكتاب، إذ يعرض المراحل التي مر بها «السحر اليهودي» يعرض بشيء من الدقة تحليلات للعلاقة بين السحر والأسطورية الدينية في التوراة، إذ يسجل مجموعة ملاحظات تشي بمعظمها إلى أن اليهود كمجموعة قبلية قمّشت نصها الديني، الأسطوري، ومفهومها للإله من أجل أهداف سياسية ومصالح خاصة نمت وتطورت وتماسكت مع نمو وتماسك طبقة الكهان التي استطاعت لظروف تاريخية وموضوعية أن ترسم المسار الاجتماعي للجماعة اليهودية. ورغم اختلافنا مع المؤلف حول حقيقة الأحداث تاريخياً وجغرافياً، لما يكشفه كتابان آخران حول تاريخ التوراة هما «التوراة جاءت من جزيرة العرب» و«خفايا التوراة» لكمال الصليبي، يبقى كتابه مستنداً إضافياً حول ماهية الديانة اليهودية من وجهة نظر معينة. □

٦٠٠ صفحة من الحجم الوسط



أسئلة الشوق الممل
شعر
دريد أبو شقرا
«الكنــوز الفكريــة»
بيروت ١٩٩٠

■ باكورة دريد أبو شقرا الشعرية «أسئلة الشوق الممل» لا تخرج من كونها انطباعات سريعة لالتقاط المفردة الشعرية، المنسولة من حواضر رومانسية ترقى إلى عوالم جبران وأبي شبكة. حيث تغرق القصائد في استحضار السنابل والحقول والبيادر والحقد والشموع والغربة والشمس... مع شيء من فتات الغزل والوجدانيات الوطنية...

يا التي أهدي
أوقدي لي شمعة
من حنقة طفل.. خلف خفق الصدر..
في صهيل الموت...
حبي.. وفوق جسر الموت
فوق ضحك الموت...
آتيك...

تظلل المرأة نصوص دريد أبو شقرا، فهي الأم والعشيقة والحبيبة. ومن خلالها يصور هواجسه السياسية ويستعيد معها بقايا طفولة. يحاول تأتأة الشعر من باب واسع ثم طرقه مراراً إلى أن تخلع وتشلع، فالمرأة كرمز خلاص لقول القصيدة والقابلة لولادة اللحظة الشعرية، ليست إلا شعراً سائداً، وإن حاول دريد أبو شقرا أن يذيل مجموعته بمقدمة لفهم قصائده. وهو يتمنى أن تقرأ على طريقته وهذا لا يكفي، وكذلك الاشارة الى دور الناقد ليستوعب، ويؤطر وجهة نظره، حسب ما يريد الشاعر، وهذا مقتل أساسي في قراءة الشعر، مما يفقده احتماله، وإرهاصاته، وكشف خفايا اللغة، وتقليبها، ونبشها.

يقول دريد أبو شقرا في مقدمته «وأضيف هنا مذكراً بأنه كلما أمعن الشاعر في الترميز كلما ازدادت حقيقة موقفه وضوحاً»... ولا نعرف أي رمز يقصد؟ □

٢٤٠ صفحة من القطع الوسط.



عجائب الهند
حكايات تراثية
يوسف الشاروني
«رياض الريس للكتب والنشر
لندن ١٩٩٠»

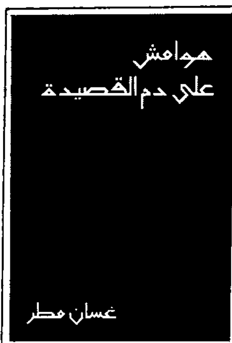
■ تبدو المبالغات في حكايات «عجائب الهند» هي العنصر الفني المميز في استعراض قصص الملاحة العربية، والمبالغة هي كشف المخيلة على أبوابها الواسعة، وخصوصاً أن البحر هو السر الكبير والمجهول في تاريخنا العربي، لولا بعض حكايات السندباد البحري، وبعض أجواء الف ليلة وليلة... من هنا يأتي كتاب عجائب الهند «للهرمزي» ليسد نقصاً في المكتبة العربية بعد أن نفض الغبار عنها يوسف الشاروني بمقدمة ذكية في استعراضها وجديتها وعلميتها....

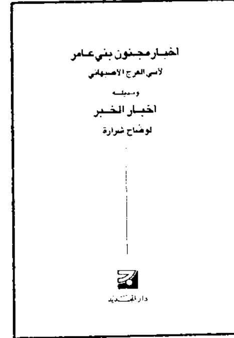
البحر سيد الحكاية، والحكاية تولد من اختها الحكاية، والراوي لا يتعب عن ذكر رحلته الطويلة، التي يتخللها صور تقشعر لها الأبدان، ومتعة المنجاة بحيلة ما، أو طائر، والبحث عن أرض الذهب والوقوع في أسر آكلي لحوم البشر، والجان الذين يسيطرون على أنفاس البحار... الذي يعود خائباً الى البصرة وضواحيها.

تراث مشبع بالشعر واللغة، لا يثرثر الراوي في جمع حكاياته، يبوّبها يفهرسها يختزل ويضيف، وتطول السهرة مع بطل في رحلته الأسطورية... إنه في حضن الموت والخطر...

كتاب «عجائب الهند» مادة خصبة للقص الشعبي في المقاهي العربية التي اختفت، أو ◄







انه يصلح للنهب التلفزيوني العربي التي تبحث عن فكرة تراثية في بنيتها الدرامية، وكذلك كمرجع في الحبكة الروائية والسينمائية... حيث المتعة والتشويق في خفايا أرض الواق والواق والسرطان العملاق والقردة التي ترشد الى الذهب ولؤلؤة في جوف سمكة...

كتاب مفتوح لأدب الأطفال وللمسرحة التلفزيونية أو غير ذلك لمن يريد أن يسرق فكرة ما... جاهزة ناجزة. □

١٨٨ صفحة من القطع الوسط



هوامش على دم القصيدة

شعر

غسان مطر

«دار فكر» . بيروت ١٩٩٠

■ يختصر هذا المقطع الشعري مجموعة غسان مطر «هوامش على دم القصيدة» مشاعر لا يفلت من أسر مفردته المنقبضة على نفسها، والتي تستدر الدمع من تلقائها كإشارة بلا دلالات. والقصيدة لا تدعي أكثر من كينونتها كأداة للتطهير، والشعر في مقلب آخر. يتخفى، ويتوارى.

القصيدة عند غسان مطر تأتي بعد غياب طويل عن الساحة الشعرية وهنا يكمن مأزقها، في أنها تعود الى نقطة البداية... فالشاعر الذي توقف عن الكتابة أو النشر منذ عشر سنوات عاد الى حضن القصيدة ليتواسى، ويتوازن بعد استشهاد ابنته الوحيدة من جراء سيارة مفخخة، فعاد الى الشعر منذ سنة بمجموعة «عزف على قبر لارا» ثم اتبع ذلك بهوامش على دم القصيدة التي لا تنفصل عن تجربته السابقة لكون القصيدة ترجع إلى أصلها كوسيلة لكشف وتوازن داخلي مع حزن العالم، ولكن تغرق في الفتات الشعري السائد. حيث الوطن والدم والعاصفة والمستحيل والبنفسج، هي المشاغل الكلامية التي يطرقها غسان مطر مرة أخرى ليستعيد صوته الأول، كخطوة على طريق البدايات، وتبدو القصيدة حبل نجاة من انتحار، لا أكثر

ارتعاشات غسان مطر الشعرية. تنسحب لصالح الشعار، فيندثر الصوت في الهباء، والوتر المرتج يتحول إلى صدى. فهو لم يخفف تلك الحمولة الوطنية عن أكتاف القصيدة لتبدو أكثر أناقة وأكثر تعبيراً عن تلك الدمعة الضخمة التي تدعى الوطن. □

١١١ صفحة من القطع الوسط



أخبار الخبر

دراسة نقدية

وضاح شرارة

«دار الجديد» بيروت ١٩٩٠

■ العنوان الكامل للكتاب («أخبار مجنون بني عامر» لأبي الفرج الأصبهاني وبذيله «أخبار الخبر» لوضاح شرارة) والذي يهمنا منه الجزء الثاني الذي هو تحليل وتعليق ونقد للأول.

وإذا كان أبو الفرج الأصبهاني قد مارس على طريقته في قول النقد لأخبار مجنون ليلى، فإن وضاح شرارة قد ساهم في كشف ما تمنع عن كشفه الأول، وفي هذا التناص الثنائي على نص الحكاية نقرأ، ضمن سطوره، الترسبات النادرة للأفكار التي وارتها الحكاية عن أعين «التاريخ».

وضاح شرارة بدقة المجهر، وبحيوية المادة المنظورة، يتبدى نصه كمحصول ناجز لحقل مترامي الأطراف من المعلومات والمنظومات المعرفية. إنه وبرغبة الجيولوجي يبحث عن أصعب المناجم والترسبات، عن الأقوال التي لم تقل... إذاً «أخبار الخبر» يتخذ من «أخبار المجنون» ذريعة ملائمة لنقد التراث الديني (...) والأدبي في التاريخ المكتوب بخط الجماعة. انه يبحث في هذه الوثيقة عن البنى الفكرية الأولية (الميثولوجيا؟) للذاكرة الجماعية الشعبية في جزئها غير الواعي، الذي إلى حد بعيد يخبىء منظومة خطابه التاريخي،

وإذ فجأة يبدو «مجنون بني عامر»، مع هذا البحث، غير بريء من النشاط النقدي المحظور الذي مارسه اللاوعي الجمعي بحق المعطى الديني والأدبي والأخلاقي، هذا النشاط الذي هو جزء من حركة نسقه الحضاري.

على الأقل، يبدو شغل شرارة، في بحثه السوسيولوجي يعرض كمية من العناصر، التاريخية والقصصية المتوافرة في متن نص الأصبهاني ليحولها عبر منهجه «الوظائفي» إلى مجموعة من الدلائل على الدعائم الثابتة للسياق الاجتماعي الذي عاشه ذاك النص المحرر من قبل الجماعة، وإذ تتعدد مستويات التحليل، تتعدد التواريخ المخبوءة خلف التاريخ، أي تتعدد النصوص في النص الواحد. □

١٠٠ صفحة من الحجم الوسط



أميركا والعرب

دراسة

نظام شرابي

«رياض الريس للكتب والنشر»

لندن، ١٩٩٠

■ كيف يمكن أن تضغط مجلداً من ثمانمائة صفحة لكتاب نظام شرابي «أميركا والعرب» بسطور قليلة؟... وخصوصاً أن الكتاب يعتمد على العلم والمنهج التحليلي في بحثه الطويل عن السياسة الأميركية في الوطن العربي خلال القرن العشرين.

يستند نظام شرابي في عملية نبشه لهذا التاريخ الى الوثائق، وفي جدية واضحة مع صرامة علمية لتحليل العلاقات الحساسة ونمطية التفكير الأميركي في هذه البقعة الجغرافية من العالم... وتأتي أحداث الخليج دليلاً ساطعاً على ذلك من خلال أهمية المصالح الأميركية في عالمنا العربي ومن هنا ضرورة الكتاب... لفهم بنية العقلية السياسية الأميركية، وبأسلوب سلس، لا يختفي وراء التهويل والشعارات الرنانة بل بالشواهد المثبتة عن التحالف الوثيق بين اللوبي الصهيوني والسياسة الأميركية...

يستعرض شرابي هذه العلاقات من أواخر القرن الثامن عشر حتى تاريخ الانتفاضة الفلسطينية، بعيداً عن البهلوانيات الكلامية والغرائبيات والغيبيات التي تحكمت بثقافتنا السياسية في عالمنا العربي من زعماء سياسيين إلى عامة شعب... وتكمن أهمية «أميركا والعرب» أنه يقرّب اليك المادة التاريخية الجافة، برشاقة، وبحياد، لكشف أسرار وخفايا وتقارير مخابرات وخصوصاً تلك المرحلة المهمة والفاصلة في التاريخ العربي المعاصر ونعني بها زيارة السادات إلى القدس المحتلة، وما يلي ذلك من حروب شهدناها

٨٠٠ صفحة من القطع الكبير

القفص
قصص
ابراهيم الكوني
«رياض الريس للكتب والنشر». لندن، ١٩٩٠

■ موال صحراوي حزين يتسلل من «قفص» ابراهيم الكوني، فالقصص السبع تتداخل مع بعضها في رؤية احادية لرمال شاسعة تنتظر قطرة ماء من سيل خرافي حيث «الحمادة» اختزال العالم، ورمية انسان في العراء من كف قدر ليتماهى مع النبات والحجر والشمس، هناك تحت اللهب يتشيأ تارة، مع الكائنات أو يحاول لحظة وعي.

من بوابة الشعر يدخل ابراهيم الكوني الى فضاء قصته؛ حيث تتحول نبتة الترفاس الى كنز في الصحراء... يحاكيها، يستنطقها، يغرزها كوشم على ذراع قصته، ثم يدخل في تخاريم الخرافة... الشعر هنا رافعة لنقل الصحراء الى بحيرة الكلام.

يستعير ابراهيم الكوني من التطريز الملحمي، من الكتابة الجاهلية الأولى (جلجامش...) ويغزل شروش الجسد الانساني على نول الطبيعة ـ البربرية حيث الرعشة تختلط مع عواء الذئاب وتفوح رائحة الأجساد مع آثار السحالي والأفاعي والخنافس والتيوس... إنها الكتابة الطفولية لعالم الصحراء.

تنضم قصص وروايات ابراهيم عن «الطوارق» الى عالم قصصي نشهده في عالمنا العربي من روايات عبد الرحمن منيف عن الصحراء «السعودية» إلى أكراد سليم بركات، إنها الكتابات المحلية، المتوارثة والمتأثرة بكتابات اميركا اللاتينية... لحظة وعي، لاكتشاف المحلي، لاكتشاف المكان... لإحياء الأهل من ذاكرة شرسة...

نجح ابراهيم الكوني في صياغة ملامح رواية عن الصحراء، ويرد بذلك على أن الرواية هي ابنة مجتمع برجوازي، أو أنها لأهل المدن... و«القفص» مشروع مفتوح لإضافات عربية على أقطارها الخاصة والمحلية.

١٦٤ صفحة من القطع الصغير

قصائد خائفة
جودت فخر الدين
شعر
«دار الآداب». بيروت ١٩٩٠

■ تسير تجربة جودت فخر الدين منذ بداياتها في جادة مستقيمة (...) واضحة وغير مضطربة، وتطورية في حيز ذوقيتها على الأقل. شعره كان دوماً على صلة بالغنائية الرومانسية، التي طبعت الأدب العربي «النهضوي»، وعلى هندسة موسيقية تتصف بمحدودية تنوعها واستقرارها... قصائد مطمئنة إلى مفرداتها، ومصيرها.

وصلته بالنهضوي واهنة نسبياً لأن نصه لا يبتعد عن الزمن الشعري الراهن، وهو إذ يستفيد من كل السجال الذي حصل في تاريخ حركة الحداثة فإنه لا يتوانى عن محاكاة تلك الذاكرة الشعرية النهضوية، التي كانت، فعلياً، الحاضن التاريخي لثورة الحداثة، وإذا كانت القصيدة هنا تستدعي تداعيات الرومانسية فإنها على تماس نوعي بالوعي الوجودي وهذا ما يدفعها للتموقع بين الصوت الريفي ـ الرومانسي والإيقاع الحداثوي القلق.

قصائد، لغتها تدور في فلك طفولتها، طفولة الشاعر. وإذ تقوله في وعيه اليومي، تقول نسبها الماضوي، شاعريتها المختزنة في ثنائية الحاضر والذاكرة، لتنعقد الكلمات على التفعيلة، لا النثر، لأن التفعيلة هي المعبّر الشكلي للشعر الذي يقف بين تاريخه وحاضره.

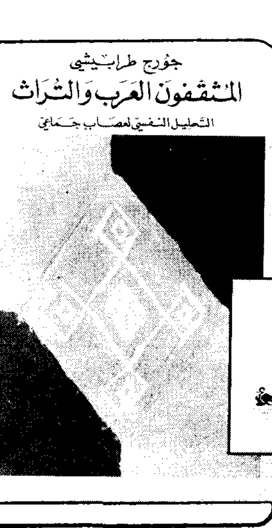
ويتوجس فخر الدين الغناء، والمناخات الريفية، ويتصل شعره، في أكثر مناحيه التأملية، بالديني، أو ما يشابه الديني. وهنا يغدو ميّالاً إلى وهم «اليوتوبي» في ماضٍ مفقود، تأمل القصيدة أن يصير مستقبلاً. ولا تدعي القصيدة عنده دخولها في السياق الشعري السائد إلا من حيث قرابتها المحدودة لما دعي بـ «شعراء الجنوب»، ولا تدعي كذلك التمرد أو التبرؤ من الحداثة، أو التزامها بالتراث، إنما هي في موضوعاتها وأشكالها على صيغة توافقية تتماثل مع توافقيته، هو الريفي المتعايش مع نظام المدينة □

تقع المجموعة في ٩٥ صفحة

صدر حديثاً



افريقيات
دراسات
في المغرب العربي
والسودان الغربي
نقولا زيادة

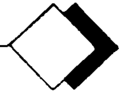


المثقفون
العرب
والتراث
التحليل النفسي
لعصاب جماعي
جورج طرابيشي



56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel. 01-245 1905
Fax: 01-235 9305





كتاب ايمان لا كتاب شريعة

نديم نصار
سورية

■ نقع في كثير من المغالطات إذا حاولنا مقارنة الانجيل بالقرآن من ناحية الوحي الالهي، فالديانة الاسلامية تعتبر أن القرآن هو اعجاز الدين، وهو الوحي المباشر من الله الذي أنزله كما هو على رسوله. وهذا الاعتبار لا ينطبق ولا بشكل من الأشكال على نظرية الوحي في الانجيل، فالمسيحية لا تعتبر أن الانجيل هو اعجازها، ولكن الاعجاز يكمن في شخص السيد المسيح، لذلك لا يمكن أن نقارن الكتابين من وجهة نظر الوحي. والكاتب العزيز الصادق النيهوم يقع في ترديد آراء قديمة شائعة لا دليل لها ولا إثبات وإنما أقول يمكن أن يرددها كل مسلم يريد أن يتحدث عن الانجيل، فالذي يطّلع على أبسط قواعد اللاهوت المسيحي يكتشف أن الوحي من الوجهة المسيحية هو كشف الله لذاته بشخص السيد المسيح. وهكذا جاء الانجيل شهادة الرسل لاختبارهم مع صاحب الكشف وموضوعه، لذلك تعتبر المسيحية الانجيل ليس كتاب تاريخ فحسب بل هو كتاب ايمان بالدرجة الأولى يسجل خبرة التلاميذ مع السيد المسيح. وأهم من هذا كله أنه شهادة قيامة لأن الانجيل بأكمله كُتب على ضوء قيامة المسيح من بين الأموات بعد صلبه. وهنا نأتي إلى الرأي الذي يقول إن الانجيل هو كتاب محرف عبث به الكهنة على مر الزمن عن طريق الترجمة أو عن أية طريق أخرى.

إن هذا الرأي لا يستند إلى أي دليل تاريخي، ولم يستطع أي باحث عبر التاريخ أن يثبت أن الانجيل كتاب محرف بمعنى تشويه الحقائق الأساسية التي يحملها مع العلم أن الانجيل كتاب قابل للترجمة لأن اعجازه لا يكمن في اللغة التي كتب بها بل بالكشف الالهي المباشر من خلال شخص السيد المسيح. إن كلمة (انجيل) هي كلمة يونانية وتعني بالعربية «الخبر السار» أو «البشارة»، لذلك فعندما نقول انجيل متى فكأننا نقول «الانجيل بحسب متى» أو «البشارة بحسب متى». وإيمان المسيحية عبر الأجيال ومنذ وجود السيد المسيح على الأرض أن الروح القدس سوف يكون مع التلاميذ ومع الكنيسة ليقودها ويرشدها، وما زالت الكنيسة حتى اليوم تؤمن بهذا، وهي مستمرة ليس بقوة أبنائها أو فلسفتهم أو علمهم وإنما بقوة الروح القدس الذي هو في الكنيسة ويعمل بها من خلال إما رجال الدين أو الأشخاص العلمانيين.

وانطلاقاً من هذا الايمان فإن الروح القدس هو الذي أرشد الكنيسة الأولى لجمع الكتب التي بين أيدينا اليوم وجعلها في كتاب واحد اسمه العهد الجديد أو انجيل يسوع المسيح. والروح نفسه يحمي الانجيل من التحريف أو العبث بحقيقة الكشف الالهي. لقد خضع الانجيل على مر العصور للنقد والتحليل الدقيق، ومدارس النقد كثيرة، فمنها النقد النصي والنقد الأدبي والنقد النصي في طوره المنقح والنقد التاريخي. هذه المدارس في النقد كانت ولا تزال مفتوحة لجميع الذين يرغبون في البحث عن الحقيقة.

ولكن من المؤسف حقاً أن نقرأ بعض الآراء الشائعة والتي أصبحت إلى حد كبير مبتذلة لأنها لا تعتمد على أصول البحث العلمي ترد في مقالة لكاتب نقدره ونحترمه مثل الأستاذ الصادق النيهوم، فالكاتب يقول في مقالته «خيانة مرفوعة الرأس»: «بالنسبة للانجيل أثبت القرآن رواية لوقا في سورة مريم وآل عمران ولكنه أسقط بقية الأناجيل ورفض قولها إن المسيح ابن الله ونندد كثيراً بهذه الترجمة الاغريقية متعمداً ضرب القاعدة التي تقوم عليها سلطة البابوات في الكنيسة الكاثوليكية وهو المنهج الذي أعاد البروتستانت اكتشافه بعد ثمانية قرون من نزول القرآن».

في هذا المقطع هناك ثلاث نقاط هامة أريد الرد عليها باختصار:

أولاً: إن تعبير «الترجمة الاغريقية» غريب، وأحب أن أسأل الكاتب: إذا كانت لغة الانجيل الأصلية هي اللغة الاغريقية فعن أية لغة تُرجم تعبير «ابن الله»؟

إن هذا التعبير مقصود، ويحمل المعنى اللاهوتي الكامل للكلمة. ففي انجيل لوقا بالذات وردت اشارات كثيرة تحمل هذا التعبير وسأذكر بعضها: فإذا قرأنا لوقا ٢٢؛ ٤٣ و٢٣: ٤٦ نرى أن السيد المسيح ينادي الله بـ «يا أبتاه» وأيضاً لوقا ٨ :٢٨ و٢٢: ٧٠ نرى اعلاناً من الآخرين أن السيد المسيح هو ابن الله وأخيراً وليس آخراً لوقا ٩: ٣٥ نرى أن الله نفسه يعلن أن السيد المسيح هو ابنه: «وصار صوت من السحابة قائلاً هذا هو ابني الحبيب له اسمعوا»، فكيف يمكن أن يكون القرآن قد أثبت رواية لوقا وأغفل كل هذه الشواهد المباشرة وغير المباشرة للتعبير الذي رفضه الكاتب؟ وبالمناسبة فأسلوب الكاتب يدل بشكل قطعي على عدم اطلاعه حتى السطحي على معنى كلمة أو تعبير «ابن الله» في اللاهوت المسيحي، وإن شرح هذا التعبير يطول ولست الآن بصدد تفسيره لذلك أنتقل إلى النقطة الثانية.

ثانياً: سؤال يخطر على ذهني وهو: ما علاقة البابوات في الكنيسة الكاثوليكية بهذا التعبير وكيف استطاعوا أن يأخذوه أساساً لأي نوع من أنواع السلطة؟ لم أستطع بعد بحث وتفكير دقيق أن أرى ارتباطاً عضوياً لتعبير «ابن الله» بالسلطة التي كانت للبابا قبل ظهور البروتستانتية، فهذه السلطة تتعلق بمجمل عقائد ولاهوت الكنيسة الكاثوليكية وليست منبثقة عن كلمة أو تعبير محدد لأن اللاهوت سلسلة ترتبط حلقاتها ارتباطاً وثيقاً.

ثالثاً: سؤال آخر أوجهه للكاتب: ما هو المنهج الذي أعاد البروتستانت اكتشافه بعد ثمانية قرون من نزول القرآن؟ إن البروتستانتية ومنذ نشأتها في القرن السادس عشر تؤمن كما آمن التلاميذ والكنيسة الأولى من بعدهم بأن السيد المسيح هو ابن الله وهي في ذلك تتبع الايمان الذي تعتنقه سائر الطوائف المسيحية الأخرى، فأين المنهج الجديد في ذلك وأين الاكتشاف الذي حققته البروتستانتية؟ إن الاكتشاف الحقيقي للبروتستانتية هو الكتاب المقدس وترجمته وجعله متوفراً للجميع كل بلغته.

كلمة أخيرة أحب أن أقولها: إن مقالة الكاتب العزيز الصادق النيهوم جديرة بالقراءة وشيء جديد يكتب في مضمار الدراسات الاسلامية، ولكن كان يمكن أن تكون أجمل إن لم تعتمد على التجريح والانتقاص من قيمة المعتقدات الأخرى بل بالأحرى دراسة الآراء التي يود طرحها بشكل واف ودقيق قبل كتابتها، فالإنجيل لا يضيره أن يكون معظمه نقلاً عن تعاليم السيد المسيح لأن الانجيل لم يكن في يوم من الأيام كتاب شريعة وإنما كتاب ايمان يساعد المؤمن على الارتقاء في علاقته العمودية أي مع الله، وعلاقته الأفقية أي مع الآخرين



ليستطيع ضمن هذا النضج والارتقاء تحقيق ما قاله السيد المسيح «جئت ليكون لكم حياة وليكون لكم أفضل».

وملاحظتي الأخيرة هي أن الانجيل «البشارة» كتب على أيد بشرية، وفيه يظهر أسلوب الكاتب الشخصي وشخصيته المتميزة والفريدة ولكن كل هذا حدث بإرشاد الروح القدس.

وأشكر لكم فتح هذا المنبر للتعبير الحر وإبداء الرأي وإقامة الحوار من أجل الوصول إلى الحقيقة. □

كشف حساب متأخر

وفيق يوسف
سورية

■ فاجأت «الناقد» الجميع بصدورها، إذ لم يكن الجمهور مهيئا لتقبل هكذا مشهد على مسرحه التقليدي «الرصين» و«الوقور» و«المهيوب»! وكذلك احتلت، وبعملية شبه انقلابية، حيزاً واسعاً على المسرح إياه، خلال زمن قياسي، وبضربة معلم بارعة!

لقد جاءت «الناقد» من فراغ ثقافي لا يبشر بها، إذ ما هذه المجلة الغريبة بشكلها ومضمونها، بتقنية إخراجها وحساسية موضوعاتها، والتي تأتيك بجرأة متفردة ـ في هكذا مرحلة ـ لتطرح أسئلة ساخنة، لا لتقدم أجوبة باردة، لتفتتح المعارك من جديد، ولتعيد فتح الملفات التي أغلقت قبل ان تحل، وفوق هذا فهي تأتي لتحاورك، لا لتلقنك؟! ألا يبدو هذا غريباً؟!

إنك ـ بغض النظر عن قناعاتك ـ لا تستطيع أن تكون حيادياً أو لا مبالياً أمام هذه المجلة، فأنت تفرح، تحزن، تشتم، تتنهد بعمق، تتحسر بأسى، تهز رأسك برضى ظاهر، تتشنج لاعناً وشاتماً، تفرك يديك بظفر خبيث... الخ، ولكنك لن تكون لا مبالياً أبداً أمامها! وهذا امتياز «الناقد» التي نجحت في اجتياز أصعب الامتحانات طرّاً، أمام أي منبر ثقافي، ألا وهو امتحان الوصول والتواصل، والذي بدونه يغدو أي جهد ثقافي صيحةً في واد، خاصة في منطقة كمنطقتنا، حيث البؤرة المتفجرة للعالم، وحيث «الموقع الحجر ـ الأساس، الموقع النووي في خارطة الجنس البشري» على حد تعبير «جان بير فاي»، وحيث الحقيقة مهددة بالضياع، ما لم تمارس الثقافة سطوتها المشروعة، ودورها المهيمن كاسمنت لاصق لهذا التناثر العجيب، ولهذا التشظي الفجائعي للعقل العربي وللشخصية الحضارية العربية، كنتيجة حتمية للتشظي ـ الأساسي الأول، وهو التشظي الجغرافي.

لكل هذا فإننا نشيد بأريج الحرية الذي يضوع من صفحات هذه المجلة، زمان يا جماعة! منذ زمن بعيد لم نشتم هذه الرائحة من دورية ما، عجيب! هل سمّمت البربرية العربية، المنبعثة من هزائم غير مشرفة، حياتنا الى هذه الدرجة؟!

ولكن لنتوقف هنا، ولنتأمل قليلا في الوجه الآخر، ولنتساءل أولا: ما هي «الناقد»؟ وسنجد أنفسنا فوراً أمام عدد من المفارقات المضحكة.

*

ان مجلة كـ «الناقد» تمتاز بكونها مجلة «عمومية» تتوجه للعموم وليست نخبوية كغيرها، وهذا إمتياز حقيقي، وهي مجلة «سلسة» و«شعبية» الى حد كبير، بمعنى أنها يمكن ان تقرأ من الغلاف الى الغلاف، «بغض النظر عن قيمة المادة»، وكذلك بمعنى انها نجحت في الابتعاد عن «الرصانة» المبالغ بها وشبه الأكاديمية من دوريات عربية أخرى.

هذه الصفات: العمومية ـ السلاسة ـ الشعبية جميعها تجعلنا نصنف «الناقد» بين المجلات ذات الطابع النهضوي والتحريضي والتي تصدر في مرحلة التحولات الكبرى في حياة شعب ما، في مرحلة ضاجة بالحياة وملأى بالاحتمالات والوعود، أي حينما يكون المسرح الكبير مهيئاً لتقبل مشهدٍ جديد كل الجدة، وحينما يكون الجمهور مدعواً للمشاركة في صنع هذا المشهد الجديد، بفعالية خلاقة، وحينما يكون الشعور بالمسؤولية عالياً تجاه هذا الجمهور، وهنا المفارقة الأولى!

إذ انه ليس ثمة أبداً ما يمكن انتظاره من عروبة هذه المرحلة، سواء كان صعوداً أو انحداراً. لقد حسمت المعركة منذ زمنٍ معقول ـ منذ ربع قرن ـ وهدأت الضجة تماماً، وأعلن المخرج والممثلون عن اعتذارهم عن تقديم المشهد المنتظر، وأسفهم البالغ لذلك، كما انفض الجمهور عن الصالة وعاد ليواصل حياته وفق «برنامج الحد الأدنى»! أجل ان العروبة والعربي ما زالا على قيد الحياة بصدفة بيولوجية محضة، يعيشان الحياة بالمفهوم العضوي، الأكل والشرب والتناسل، ولنا أن نتصور أي دور يعطى للثقافة في هكذا مجتمع!

وهكذا فإن «الناقد» لم تختر توقيتها الصحيح في الانطلاق، لقد جاءت إما قبل أو بعد، ولنا أن نتساءل هل ستأتي هذه المحاولة النبيلة أُكُلها؟

*

والمفارقة الثانية، وهي ملحقة بالأولى، أنها مجلة «ستينية» تماماً «منهجاً وتقنية واخراجاً و... أسماء» تصدر في الثمانينات وعلى أبواب التسعينات، وبغض النظر عن كل «الاخصاب الستيني» الذي لن يتكرر أبداً، فإن في الأمر مفارقة كبرى، ودليلا على «الخلخلة الزمنية» التي يعيشها العقل العربي، لأنه يعني، ببساطة، ان القضايا التي تشكل جدول عمل المثقف العربي اليوم، هي القضايا ذاتها التي كان يفترض به ان يكون قد أوجد حلاً لها منذ ربع قرن!

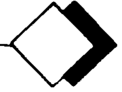
لقد كان القرن العشرون قرن الخسارات العربية بامتياز، ولسنا الآن بصدد مناقشة ذلك، ولكن التعيين الأهم من تعيينات هذا القرن هو أن العرب لم تحسم معركة واحدة من معاركها التي خاضتها أو التي أجبرت على خوضها طوال هذا القرن، ومثالها الأبرز في الحقل الثقافي مسألة الحداثة التي لم تحسم حتى اليوم، حيث ما زال إيقاع الزمن الدائري يفرض نفسه على العقل العربي مدوخاً إياه، بحيث تجد في اللحظة ذاتها منابر وأصواتاً وكتب وكتاباً تفصل بينها هوة زمنية مرعبة، وإذا كانت هذه الظاهرة في مجتمعات أخرى دليل عافية وتواصل في الذاكرة الجمعية، فإنها عندنا دليل جمود وضحالة فكرية وثقافية لا حد لها، لا شيء ينتهي، لا أحد يؤصل، لا أحد يواصل، وكأن هذه الأرض أرض انتظار فقط.

إن مجلة «الناقد» كان يمكن ان تؤدي دوراً كبيراً وباستحقاق كامل لو صدرت في السبعينات ـ لا يوجد «لو» في التاريخ! ـ ولكن لأنها لم تصدر يومذاك، ولأن مجلات الستينات كـ «الآداب» و«شعر» و«حوار» لم تؤد دورها الى نهايته، أو لأنه تمت عملية «قطع» فظة في تلك الصيرورة الثقافية المتواصلة، أو لم تستطع ان تسير في دورها الى نهايته، أو لأن السبعينات كانت سبعينات صمتٍ خاوٍ، أو لأن....، فإن «الناقد» تأتينا في الثمانينات لتسد فراغاً موحشاً، ولتملأ دوراً يفترض ألا يكون لها.

وبالمقابل، فإن منابر تمتاز بطابع الجدية والرصانة كـ «الكرمل» و«مواقف» كان يمكن لها أن تكون استمراراً طبيعياً تماماً لـ «شعر» و«الآداب» لولا ذلك القطع في الصيرورة إياها، مع هزيمة المشروع الحضاري العربي وأفول ذلك الايقاع الزمني الضاج بالحياة، وعودة الركود التاريخي «العثماني»، وصعود قوى الجهالة بتلاوينها النفطية ـ البدوية ـ الطائفية ـ القطرية، بحيث وصلنا الى ما يسميه الياس خوري بـ «الذاكرة المفقودة»! فتبدو «مواقف» و«الكرمل» و«الناقد» للمتابع وكأنها آتية من فراغ، لأن «الآداب» و«شعر» و«حوار» انتهت الى فراغ، فلا هذه أسست جدياً، ولا تلك استوعبت وتجاوزت، وهكذا يدور العقل العربي في دوامة الخلخلة الزمنية المرعبة، وهذه هي المفارقة الثانية.

*

المفارقة الثالثة أن «الناقد» تطرح نفسها كمجلة ◄



صدامية، وبالفعل، فنحن نطالع على صفحاتها القضايا الأكثر سخونة في وطننا العربي والتي ما زال المثقف يقترب بخوفٍ ووجلٍ بالغين منها (كالملامسة الجدية التي يقارب بها الصادق النيهوم القضايا الأكثر خطورة في تراثنا الاسلامي، والدكتور عزيز العظمة في تحليله الدقيق لآلية الانبعاث السلفي والموقف المخزي للمثقف العربي تجاهها، وعملية كشف الحساب التي يقوم بها غالي شكري تجاه الفكر القومي التقليدي «وهو فكره وفكر جيله!»...)

وفوق ذلك فإن «الناقد» تجرأت في مواضع محددة على المواجهة المباشرة مع نظام معين، كموضوع الدكتورة سعاد الصباح (رغم أنها محاولة مبتسرة، لأن «الناقد» نفسها صمتت عن قضايا أشدّ هولاً بكثير، «وهذا ما لا يحق لأحد محاسبتها عليه، لأنه لا أحد يحق له أن يحاكم أحداً في عروبة هذه المرحلة»، ومع قناعتنا بأن الحرية لا تتجزأ، إلا أن الأمر على هذه الطريقة يشبه أن تقف لتتفرج على لصّ يقتحم منزلك ويعيث فساداً في حديقتك، فيقتلع القرنفل والزنبق والورود الجورية ويدوسها بقدميه، ثم تأتي فجأة لتحاسبه على أنه مد يده الى الياسمينة أو شتلة الحبق؟!)

الخلاصة أن «الناقد» مجلة تتجرأ، والجرأة هي ثمن التقدم كما يقول فيكتور هيغو، وهنا نصل الى المفارقة الثالثة.

يقول مثل فلسطيني تراثي جميل «لو كانت عكا تخاف هدير الموج، ما جاورت البحر» وهذه حالنا مع هذه البربرية العربية الجديدة، إذ ليس لديها ما تخشاه من المثقف العربي اليوم. إن هذه القضايا الساخنة والبالغة الإلحاح تفقد الكثير من قيمتها حين تتأخر عن موعدها - ها نحن نعود مرة أخرى الى مسألة التخبط الزمني إياها!! - إنها تأتي بعد مراجعة حساب طويلة، وبعد أن تذكر جيل الستينات أنه «كان عليه ان يتجرأ» يومذاك، والحال أن الفارق بين الجرأة في الستينات والجرأة في الثمانينات هو ذاته الفارق بين الصورة الحقيقية والصورة الشبحية، ورغم أننا نوافق المفكر الكبير الياس مرقص حينما يقرر أن «كل ما لم ينجز ينبغي إنجازه» إلا أن الواقع والتجربة الانسانية يقولان ان كل ما لم ينجز في حينه يفقد استحقاقه عندما يُنجز، وفي أحسن الأحوال فإنه يأخذ لوناً شاحباً، وكاريكاتورياً الى حدّ ما.

إن كل الثورة التي فجرها طه حسين في كتابه «في الشعر الجاهلي» تنبع من توقيتها المهم في عشرينات هذا القرن، وكذا الأمر بالنسبة لعلي عبد الرازق في كتابه «الاسلام وأصول الحكم»، اذ ان فكرة ما لا تأخذ قيمتها إلا من توقيتها مع زمن المجتمع. «مرة أخرى الزمن، الزمن، خسارتنا الكبرى!» وإسهامها في عملية الحراك السياسي أو الثقافي أو الاجتماعي، وهذا ما دفع ابراهام لنكولن لاستقبال الروائية «هارييت بيتشرستاو» بوصفها «مفجرة الحرب الأهلية الاميركية» بعد صدور روايتها الشهيرة «كوخ العم توم»، وهو ذاته ما دفع نابليون بونابرت لأن يقول، في إحدى تجليات عظمته المضحكة: ليس بين الرائع والمضحك سوى خطوة واحدة، فلتفصل الأجيال المقبلة في هذا.

إن عروبة اليوم لا تخشى المثقف، لقد صفت حسابها معه ولفظته خارجها، لقد شطبته ببساطة متناهية! كانت بحاجة إليه حينما كانت تبحث عن شرعيتها، كما تبحث عنها أية أمة أخرى (أميركا استمدت شرعيتها من فكرة حقيقة القوة، وروسيا من فكرة قوة الحقيقة، واليابان من فكرة التحديث والثقافة، أما أمم أوروبا فهي تستند الى «تراث من الشرعية» عمره قرون، وبالتالي فهي ليست بحاجة لاثبات ذلك، بالعكس إنها توافق أو لا توافق على شرعية الآخرين...) وحينما عجزت عروبتنا المبجلة عن الوصول الى شرعية حقيقية، قررت الهروب الى الأمام، ولجأت - كعادتها - الى حل تلفيقي بطرياركي إرتجالي، هي شرعية «الحذاء العسكري - برميل النفط»! وهكذا شرعية «كان يمكن أن تكون مضحكة لولا أنها أبكتنا كثيراً» لا تحتاج إلى مثقف، لأنها لا تحمل أي بذرة ثقافية في جوفها، لأنها بربرية قادمة من أعماق العصور وتاريخ الظلامية، لأنها خشّبت المجتمع والعقل ومنعت الهواء من التجول بدون إذن مسبق...

ان عروبتنا تلفظ المثقف خارج المجتمع بفظاظة، كما تلفظ نواة التمر وبعر الجمل، ترى لماذا كل ذلك الحقد على المثقف، والرغبة في تدجينه حتى الاستنقاع الكامل؟! أليس لأنه مرآتها، مرآة هزيمتها ووحلها الدنس؟ أليس لأنها، لو حاولت احتضانه كما تفعل جميع الأمم الحية، ستضطر لمواجهة ذاتها، وهذا ما تهرب منه بالمراد؟

أجل، إن المثقف يذكّرها بهزائمها غير المشرفة، يذكرها بأن عليها أن تواجه ذاتها مهما كلفَ الأمر، وأن الهرب لن يفيدها، وذلك ما ترفضه حتى اليوم.

*

والمفارقة الرابعة أن هاجس «الحداثة» يشكل - كما يبدو - أحد هواجس «الناقد» الأساسية!

والواقع ان العقل العربي، بعد يناعة سبعة قرون من النشاط الإبداعي الخلاق، قد أرهق كثيراً وقرر أنه قد آن الأوان كي يستريح قليلا من عناء القرون فغفا في قيلولة قصيرة، ولكن سها عن نفسه ولم يضبط ساعته، فامتدت قيلولته سبعة قرون، أي ما يوازي زمن صحوته الأولى! بسيطة! إلى هنا لا مشكلة، فالنوم حق طبيعي للشعوب كما للأفراد، ويمكن لشعب ما أن يغفو ما شاء له أن يغفو، ولكن بشرط أن ينأى جغرافياً بما يكفي لأن تغفل عنه عين العالم، ومن سوء حظ العرب أن هذا الشرط لم يحقق، حيث قدر لهم ان يوجدوا في قلب العالم، في (الموقع الحجر - الأساس). وهكذا فإن هذا العالم «الجاحد» والذي لا يرحم، تولى أمر إيقاظه، وها هي مطرقة الحداثة تطرق العقل العربي بعنف يجعله يترنح دائخاً، وهو الذي استيقظ حديثاً وبدأ يتثاءب، ويبدو أنه كان في نيته العودة الى النوم سبعة قرون أخرى لولا أن هذه المطرقة لا تتسامح أبداً، ولسان حالها يقول: استيقظوا أو «افرقونا بريحة طيبة»! لنتذكر دائماً - على الأقل كي نسخر من كل هذه المكابرة العجيبة لدينا - أن جميع النبضات الكبرى التي حرّكت المجتمع العربي ورفعت من رنة إيقاعه، منذ القرن الماضي «عصر النهضة»! كانت وليدة تلك المطرقة الأوروبية التي لعبت دور القابلة القارية، ولم تكن أبداً، أبداً، وليدة أصالة مجتمعنا «التي يحلو لنا التغزل بها كثيراً» أو تطور بين هذا المجتمع وتهيؤه لاستقبال الوليد الجديد، أو وجود تلك الحرارة الداخلية أو ذلك القلق العنيف النابع من إحساس المرء أنه يواجه مصيره وقدره! وربما لذلك كان الوليد يأتي دائماً مسخاً أشوهاً! إبتداء من أول جريدة عربية «نفير سورية» التي أسسها عام ١٨٦١ بطرس البستاني رائد العلمانية والتمدن وحرية المرأة، وحتى مسألة الحداثة اليوم! إن الأساس لم يحدث حتى هذه اللحظة، وإن حدث فإنما يحدث بطريقة سلحفاتية، أي بما يكفي لعدم الموت! فلم يتم تحديث البنى الاجتماعية، ولم يفكفك نظام القرابة البالغ الفظاظة والذي يعشعش في أصغر قرية كما في أكبر عاصمة، ولم توجد بعد المرأة الجديدة بدلاً من ذلك النموذج البقري القابع في الزوايا المعتمة، والذي يقف خلف «الغسالة الأوتوماتيك» بعقلية «طشت الغسيل» تماماً كالرجل الذي

صدر حديثاً

المجموعة الشعرية الكاملة

جبرا ابراهيم جبرا



Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305



«يمتطي» سيارة فاخرة بنصف ذاته، والنصف الآخر إنما يركب سيراً، ولم تحدث لحظة توازٍ واحدة بين الايقاع العربي والايقاع العالمي، ولذلك فلا حداثة ولا من يحدثون!

إن الحداثة لا تأتي بقرار ولا بشطحة قلم، ولذلك لم يتغير رنين المفردات العربية على صفحات «الناقد» كما لم يتغير على صفحات غيرها، ولم نجد فيها نصوصاً تنتمي الى الحداثة حقاً وفعلاً، ولذلك سنستمر في قراءة بكائيات «نزار قباني» الجديدة والجميلة، والتي نشك في ان يوجد أدنى اختلاف بين مفرداتها وإيقاعاتها وبين بكائياته الخزيرانية أو ما قبلها!

وسنستمر في مشاركة «محمد الماغوط» أنّاته الموجعة وخساراته الكبرى، فقط لنتذكر كل تلك الاحتمالات المهدورة. وكذا الأمر بالنسبة لمراجعات «غالي شكري» المستندة الى تراث المدرسة الصحفية المصرية في سهولته، وسلاسته، وابتعاده عن العمق! إن من المشكوك فيه تماماً أن يخرجنا من مغطسنا ويوصلنا الى بر الحداثة، ذلك الجيل الذي عانق التقليدية طوال ثلاثة عقود حتى أصبح فكاكه عنها صعباً للغاية!

*

ثم نصل الى المفارقة الخامسة.

لقد طرحت «الناقد» نفسها، وعبر أكثر من عدد، وفي أكثر من موضع، كمجلة للكتّاب العرب الجدد وللجيل الجديد، وهذا هدف سامٍ ولفتة نبيلة من جيل «الآباء» تجاه جيلنا الذي فتح عينيه فلم يجد أمامه «شعر» ما أو «آداب» ما أو «طليعة» ما، لم يجد إلا بيض البربرية يفقس ظلامية وجهالة وعمى فكرياً وعقلياً، لم يجد إلا بنى اجتماعية علقت ـ بهيبة وأبهة احتفاليتين ـ على بوابة جحيمها الخاص يافطة تقول: أيها المثقف الداخل هنا، عن كل أملٍ تخلَّ! لم يجد إلا منابر أفقها أضيق من أفق الذبابة «تريد بدورها مثقفاً بأفق ذبابة»، ومؤسسات «ثقافية» بطرياركية مرتجلة كيفما اتفق على شاكلة مجتمعها، تريد مثقفاً كيفما اتفق، بشرطٍ لازمٍ وكافٍ، هو أن يتخلى عن المثقف فيه.

ولم يكن أمام المثقف الجديد إلا أن يتلفت هو اليه، الى هذا الركام المبعثر، وهذا الخواء المحيط، وكله رعب وذهول! ليلتفت ـ من ثمّ ـ الى الوراء، يفتش في ولهٍ ظامىء عن إرث الستينات اليانع، فقط ليقنع نفسه أنه لا يعيش حقيقة في القرون الوسطى، وأن البربرية ـ بطبعتها الأخيرة ـ ليست معطىً تاريخياً يحمل طابع الديمومة والثبات وها هي «الناقد» تدعي أنها تفتح صدرها له، فهل تحقق ذلك؟

عبر الأعداد المتوفرة لدينا ـ وهي ليست جميع الأعداد للأسف ـ لا يبدو أن ذلك الهدف قد تحقق، إذ ان موادها ذات الغنى الحقيقي، هي بقلم كتاب «ستينيين» و «خمسينين» وحتى «أربعينيين»، ولسنا بحاجة للقيام بجرد إحصائي لهؤلاء المؤسسين (نزار قباني، محمد الماغوط، جبرا ابراهيم جبرا، عبد السلام العجيلي، د. غالي شكري...) والملاحظ أن هذه الأسماء تحتل في الأغلب الأعم ما يوازي ثلثي مواد كل عدد، ويبقى الثلث الأخير (مراجعات نقدية ـ متابعات ـ ردود ـ أشعار حزينة ـ فسحات...) مخصص لكتّاب جدد لا تحمل موادهم ـ في الغالب ـ قيمة حقيقية، ويمكن تماماً أن يكون مكانها الحقيقي صفحات الجرائد المحلية، وليس في مجلة مهاجرة تدعي أنها تحمل همّ الحداثة والإبداع! بالتأكيد ليست هذه مسؤولية «الناقد»، إذ من الواضح أنها ليست ملزمة بأن تمسك بالمثقف الجديد من أذنيه وتهزّها بعنف كي تفجر كوامن إبداعاته المبجلة، وليست ملزمة بأن تمسك بمطرقة وتكسر قالب الباطون الذي يحمله على كتفيه ويظنه عقلا! يكفيها شرفاً أنها حرّضته.

ولكن، أن هذا المثقف الجديد، خريج الأكاديمية البربرية العربية العليا، ذو أفق الذبابة، كما نوّهنا آنفاً، وكما صنعت منه الدولة القطرية، هذا المثقف يثير الحزن حقاً، انه يكتب بأفق الذبابة، ويقرأ بأفق الذبابة، وكذا يفكر ويعيش وينتقد، لقد جاء من فراغ السبعينات، وامتلأ بذلك الضجيج الفارغ الذي لا يحمل من الحركة إلا شكلها الأجوف، والذي ينظر الى جيل الآباء ويتنهد، آه، إنهم بطاركة حقاً، كم يتمنى لو يدركهم، إنه يهيء نفسه ـ بكل خوارئه ـ لأن يصبح «ميكروبطريارك» غافلا عن «خريفه» القادم!

فراغ السبعينات!! اللعنة، لقد عدنا ثانية الى الزمن، إذن فلنكف عن مفارقاتنا الحمقاء، ولنهمس بكلمة أخيرة، لأنفسنا، ولجيلنا، و «للناقد» معنا: صح النوم! أو كما يقول المثل الشامي الظريف: «يطعمكم حجّ والناس راجعة!». □

«طوفان حجارة... وقصائد»

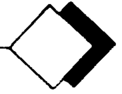
زياد محمد مغامس
ليبيا

■ .. متابعة ورصد ظاهرة أدبية، تنشر ظلها على مساحة جغرافية واسعة، تمتد بطول وطن وعرض ذاكرة، أمر مهلك حقاً، متاهاته كثيرة، ويحتاج إلى جرأة وأناة قلّ أن تتوافر لدى الكثيرين، ويزداد الإحجام والتروي إزاء دراسة الظواهر التي لم تنضج، وجناها ما يزال يهمي كل حين، ومحاول الوصول إلى نتائج فيها، ليس كغواص يحاول اصطياد اللؤلؤ، إن ظفر به اغتنى، وإن خانه حظه كفته متعة السباحة، بل هو كمعذب يسير حافي القدمين على أشواك سدمية، إن لم يكن حاذقاً في تحاشيها، وخزته في أسفل القدم، لتصل بحمّاها إلى قمة الضمير، ولا نريد الخوض في الحديث عن الذي يتوجب بذله للوصول إلى ذرة بلسم تبلّ ظمأ النفوس العطشى للمعرفة، في فيض لا يزال يعم.

طرقت هذه الأفكار مخيلتي، وأنا أتابع بلهفة آسرة، مقال الأستاذ المقالح المنشور على صفحات (الناقد) في عدديها السادس والسابع عشر على التوالي، بعنوان (صدمة الحجارة). وكان المقال المذكور صدمة فعلاً، وشكّل خيبة أمل كبيرة، تجرّعت مرارتها بحسرة، لأنني لم أجد في المقال المذكور ما يبل الصدى. وقد تصدى لدراسة بعض القصائد التي قيلت وما زالت تقال في انتفاضة الوطن المحتل الحجرية، واستيعاب القصائد العربية ـ أو التظاهر به ـ التي قيلت في ثورة الحجارة، والاطلاع عليها جميعاً أمر دونه كثبان عالج، وعلى الأقل في هذه الأيام، إذ لا يتسنى للباحث في فترة زمنية قصيرة الإتيان على كافة الصحف والدوريات والدراسات والكتب التي ما زالت المطابع تقدم جناها يومياً، وتثرى بها الساحة الأدبية العربية والتي لا تخلو بكافة أحوالها، وتتعدد مشاربها، من قصائد تمجد هذه الثورة المباركة.

وأي دراسة لا تتحصن ـ بكل أو بأكثر ـ ما قيل تبقى دراسة مبتسرة، تصل إلى نتائج غير مرضية، لأنها تبنى أصلاً على استقراء ناقص، والاستقراء الناقص لا يفي إلا إلى أحكام ضبابية ـ وإن غرقت في إنشاء جميل ـ وتبقى في أحسن أحوالها مستمدة من العواطف والمواقف المقررة على عجل، والتي قد تطابق حلماً منشوداً، مستقراً بشكل مسبق في الذاكرة وغير ماثل في الواقع العياني.

-حجر ثورة الحجارة، غير واضحة أبعاده، ومثله القصائد التي كتبت تمجّده، وتمجد رُماته ما زال يرمي ويصمي، وما زالت أطراف قاذفيه تهشّم. ما كتب كمٌ هائل، وأي أدب يكتب وهو يجاري أحداث ثورة مستمرة، لا يصل إلى مستوى عال من النضج الفني مهما جاء حاراً وعظيماً، لأن الثورة التي يحدي لها ما زالت في الأتون الذي يغني لها ويسايرها يكون دون مستوى الطموح الذي ينشده المتلقي. ◄



درس المقال المذكور عدداً محدوداً من القصائد لعدد محدود من الشعراء المعروفين، ناقش في مقدمته لدراسة كل نص، بعض القضايا الأدبية، التي تحتاج كل واحدة منها إلى دراسة أدبية مستفيضة، فهي من الإحاطة والشمول والعمق بمكان، فتارة يتحدث عن الشكل في العمل الأدبي وتلازمه مع المضمون، وتارة عن الواقع والتشكيل الفني، وأخرى عن لعبة الحلم والواقع، وعن علاقة المبدع بالسياسة، وتطرّق في إحدى المقدمات، إلى الحديث عن اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، ولم ينس أن يعرّج على البلاغة العربية القديمة، والشعر القديم، وجعلنا نرثي له لأنه نعته مع قائليه بالجدب والخواء، إلى الآراء في القصائد القديمة والجديدة، والترجمة.. وغيرها.. ولن نناقش في عجالتنا هذه أياً من الأفكار السالفة، بل سنتطرق إلى زوايا أخرى نراها هامة.

ونشير أولاً إلى قدرة الأستاذ الناقد عبد العزيز المقالح، وبراعته في دراسة الألفاظ، وإتقانه لعلم الدلالة في اللفظ العربي، وفي تفهمه التام للبنيوية التي دخلت ميدان الأدب، وأثرت الدراسات اللغوية والنقدية. ظهر هذا جلياً في دراسته وتركيزه لبعض الألفاظ المفاتيح في نصوص القصائد التي تناولها وحللها ببراعة وأفق جديد، لا يساير سبل النقد المدرسي المعروف، فقد درس اللفظ والزمن، وحركة الفعل وانتقاله، وهذه ميزة لا تنكر له، فقد خرج بدراسته من واقع الجمود إلى حيز الحركة، ومن الأسر في الدراسات اللغوية النقدية الأكاديمية، ونشد على يده وهو يحلّل كلمة «يحيى» الواردة في قصيدة الشاعر سعدي يوسف، تحليلاً موفقاً، ولكننا نريد أن نضيف فقط إلى أن (يحيى) هذا ليس ابناً للشاعر سعدي يوسف، بل هو ولد للشاعر صالح هواري، ففي قصيدة الشاعر المذكور، «هنية تصعد من عرشها الحجري» المنشورة بصحيفة (الأسبوع الأدبي) السورية يقرر الشاعر ما يلي:

وضعت هنية حملها
يا أمّ أحمد ملّحي بحجارة غزة صوته
ماذا نسميه؟
وتركض نحوه الأسماء
سميناه يحيى كي يعيش
فأعلن الحجر اعتراضه
لا شمس تعلو فوق شمس الانتفاضة

هذه القصيدة الطويلة إما أن الأستاذ المقالح لم يطلع عليها، وهذا هو الاستقراء الناقص الذي أشرنا إليه، أو أنه أزاحها جانباً، لتبقى الحلل التي خلعها على الشاعر سعدي يوسف تبدو ناصعة براقة، والوصفة التي حملت النواة ليحيى لم توقع باسم الشاعر سعدي يوسف، بل وقعت باسم الشاعر صالح هواري، فكراً وتسمية وتحليلاً بأقل عدد من الكلمات وبلا توشية وتأويل وكدّ ذهن، فهو مشروع أعده، وخطط له، ونفذه صالح هواري، ولا حاجة إلى ايراد القصيدة كاملة، ونكتفي بإيراد المقطع الثاني منها للزيادة في التوضيح:

كشفت هنيّة وجهه
الله أكبر
قمر صبوح الوجه أسمر
في كفه حجر ودفتر
صعب كوالده الجليل
وفيه سحر فاتك من أمه غزه
أحنت على قدم السرير وقبلته
غداً حبيبي سوف يكبر، سوف يكبر
لست أحلم أن أربّيه على لوز وسكر
وأريده قمراً يشاغب
كي يحوز على خطيبته بحدِّ الحب والخنجر

خواطر كهذه لا أظنّها تتوارد، والمناخ الشعري الواحد المسيطر حالياً لا يجعل الشعراء العرب يبصمون بيد واحدة. لن نتحدث عن الغنائية العذبة في النص، كما أن هدفنا ليس تعميم الأحكام، ولا إهداء الألقاب، بل نكتفي بما يقوله النص ذاته، وما قاله ذهب ببعض الأحكام التي قررها الأستاذ في مقاله محور هذه الدراسة.

والدراسة إذ تنفر في بدايتها من التعبير البسيط السطحي، واللغة المباشرة، الواردة - كما تقول الدراسة - في معظم القصائد التي قيلت في انتفاضة الوطن المحتل وقد كرمتها الدراسة بوضعها في زاوية من زوايا النثر غير الفني، تعود الدراسة في أماكن أخرى إلى تمجيد هذه البساطة، وخاصة عندما تناولت قصيدة الشاعر الكبير سليمان العيسى «نشيد الحجارة». وحتى لا يقع المقال في مغبة أقواله، قال: «إن الشاعر لا تستهويه اللعبة اللغوية، لأنها تفقد المفردة حرارتها وطاقتها»، فهل تحليل كلمة (يحيى) الناجح أو أية كلمة أخرى لعبة لغوية أم أن الإيحاء الذي تحمله ألفاظ بعض الشعراء لعبة لغوية هو الآخر؟ ما رفضه الأستاذ لأكثر الشعراء، قبله من بعضهم الآخر، وتجلى ذلك في تناوله لقصيدة (نشيد الحجارة)، وهو نشيد تقريري مباشر بكل ما فيه، وصفت تقريريته بالتفاؤل وصنف مع القصائد عالية الإيقاع، سريعة التقاط الحدث، وركّز الناقد فيها على دراسة كلمة (النخلة) الواردة في نص النشيد، واعتبرها «رمزاً يندغم في كينونته معنى العطاء والاستمرار» ومواجهة أعاصير الفصول، وهي الإنسان الذي يتحدى». وما الجديد في هذا على صعيدي الشعر والنقد، ولم تدرس البنية اللغوية في النشيد كما درست في القصائد الأخرى - لأنه إن تم ذلك - لا يبقى من النشيد سوى النية الطيبة، والوطنية الصادقة، حيث لن نعثر في النشيد على مستويات دلالية مختلفة، وجهد لغوي ناجح، ينقذ البناء الفني من الوقوع في أسر المباشرة والايقاع الانفعالي، أي أن نص النشيد المذكور لم يعامل كبقية النصوص، ودراسة النخلة كرمز لا تعطي البراءة للنشيد.. هذه البراءة التي يمتلكها الشاعر نفسه، والنوايا الطيبة وحدها لا تنتج أدباً عظيماً، مهما كانت يد المبدع مخلصة ونظيفة، يصح فيها العزم وتصدق النية، ويتواضع الإبداع، وبنفس المقاييس المقررة مسبقاً، تعاملت الدراسة مع قصيدة الشاعر الناقد حاتم الصكر، دون الخوض في التفاصيل.

أما ثالثة الأثافي - كما يقولون - فقد طرحتها الدراسة بجزئها الأخير الذي تناولت به بعض القصائد المترجمة لبعض الشعراء غير العرب، والذين أنشدوا متعاطفين مع ثورة الحجارة، إذ تناولت قصيدتين الأولى للشاعر الفيتنامي «هيووان» والأخرى للشاعر الأنغولي «فيرياتودي باولين». كانت الصدمة فيهما كبيرة، بل كبيرة جداً، وبالتحديد في المدخل النثري المؤدي لولوج عالم القصيدتين، حيث اتهمت الدراسة المخيلة العربية الشعرية بما يشبه العقم - لا بالعقم كله - في قديمها وجديدها على حد سواء. وفي تحليل قصيدة الشاعر الفيتنامي التي تسمو بها الدراسة إلى مستوى الصحف الأولى نقرأ ما يلي (يستطيع القارىء أن يمسك بخيط الشعر الحقيقي، وأن يقارن بين قصائدهم وقصائدنا، بين الرؤية الابداعية من الأعماق، والرؤية من السطح، بين كتابة الشعر، والرغبة في كتابة الشعر). هكذا بجرة قلم واحد، مسخت الدراسة كل الشعراء العرب، وكل ما أبدعته قرائحهم، ناهيك عن تعريضها وقدحها ببعض شعراء المقاومة ووصفهم بالهروبية والانهزام، وتنفي عليهم كتابة بعض قصائدهم من شرفات الفنادق الموزعة في ساحاتنا العربية والفندق والحقيبة هما الوطن المؤقت عن الوطن، ولو تساءلنا، أين يكتب الشعراء، عبد الوهاب البياتي، ومظفر



النـواب وسعـدي يـوسف قصـائـدهم؟ لكـانت الإجـابة: في المقـاهي والفنـادق، ومثلهم كثيـرون، وهـذا شيء يعرفـه جيداً الأستـاذ الناقـد، والغـربـة الصعبة هي الغربة داخل الوطن.

فهـل كتب الشعـراء الأجـانب قصـائـدهم وهم يقذفون الصهاينة بالحجارة، وأطرافهم تدمى، حتى يستحقـون وشاح الإبـداع من الدرجـة الأولى؟ إنـه حلم قـدمتـه الـدراسـة لأن أجنبيـاً مهـما امتـدت عبقريته، وسمت انسانيته، لا يستطيع أن يصـل في عـطائه الابـداعي المتعـاطف بـه مـع الآخـرين إلى مستـوى أي مبدع عـربي، متواضـع في إبداعـه لأن الإحساس بالألم، والتفاعل مع الحدث، يختلف من انسان لآخر. وكتـابة الشعـر عند الشعب العـربي، ليست رغبـة آنية عـابـرة، وإنمـا هي قضيـة تـرتبط بـالأصالـة والتراث، وبـالتكـوين العـام كمفهـوم، وبـالمشاعـر كـوراثـة وواحـة التشابـه التي أغـرقت الدراسة الشعـر المترجم فيهـا، ليست واحة منـطقية فرؤية الغريب لا يمكن أن تكون أعمق وأشمـل من رؤيـة القـريب، ولا يمكن أن يشعـر بجـزء من الألم الذي يحس به أصغر طفل تهشم أطرافه بحقد أسود وعنصريـة رهيبـة لأن لكـل شعب خصـوصيـاتـه ومشاعره الـذاتية المؤطرة بشكل متـوازن مع واقعـه وتكـوينه، فـآكل العصي ليس كمن يعـدها عليـه، مهما تفاعل وتألم وشارك.

هذه الاطلالة على فضاء الدراسة المنوّه بهـا ـ على ما ذكر فيها ـ لا تنفي مطلقاً أنها دراسة على مستوى عـالٍ من الجـودة، خـرجت من أسر الـدراسـات الأكاديمية التقليدية إلى مستوى نقدي حداثي، أداته متـطورة، وأسلوبـه ممتـع، يستحق عليهـا الأستـاذ المقالح كل الثناء والتقدير. □

امبراطورية الخراب

جان الكسان
سورية

■ لم يكن ينقص العـدد السـادس والعشرين مـن «النـاقـد» ـ آب ١٩٩٠، إلّا قصتي «امـبراطـورة الخراب العربي» السجينة في درج «الناقد» منذ عـام ونيّف، حتى تكتمل الدائـرة، ويصبح العـدد كله، من افتتاحية انسي الحاج حتى زاوية باسم الرسام في آخر الصفحات، مناحة حقيقيـة يندب فيهـا الأدباء والشعراء والمفكرون العرب مناخ الحـرية المفقـود أو المـوؤود، ويحمّلون السلطة ـ أيـة سلطة ـ تبعـة مـا يحدث من انحسـار وانهيـار وخـراب عـلى امتـداد الوطن العربي، ولا أظن أن هـذا الكم من الصراخ في عدد واحد من «الناقد» جاء محض مصادفة:

● انسي الحـاج يعتبر مقـارنـة الشـاعـر والفنـان بالقيصر والفاتح أمراً مهيناً بحق الكاتب لأنـه يعتبر أن «المشاعر التي يحركها الحكام والغزاة هي مشـاعر التخلف والسوء والقطيع والدم» وهو يشمل باتهامـه جميع أنواع الحكـام بدءاً بـالأنظمـة التوتـاليتاريـة أو العسكـرية أو البـوليسية، وانتهـاءً بـرؤسـاء الـدول الغربية الديمقراطية الكبرى.

● سميح القاسم يزاوج بين الهجوم الذي يشنـه عليـه الدونكيشـوتيون والهجـوم على الانتفـاضـة في الأرض المحتلة، وهم الـذين استُـدرجتْ رمـاحهم القصيرة إلى هواء الانتفاضة الـطليق المشمس حيث اكتملت فضيحتهم في نور الشعر الكامل.

● ويناقش صادق النيهوم مصطلح الـديمقراطيـة في القاموس السيـاسي المعاصر، وآخـر وصفاتهـا في عصر غـورباتشيف، وواقـع وطننا العـربي «الغريق المتعلق بقشـة».. فـ«لو كـانت الجـدّيـة صفـة من صفـات ثقـافتنـا العـربيـة، لمـا ارتفعت الآن هـذه الدعوة المضحكة الى نظام الأحـزاب في وطن عاش تجربة الأحـزاب من قبـل، وذاق ثـمارهـا المُرّة من أقصى العـراق إلى أقصى المغـرب، ولكن ثقـافتنـا العربية ليست جادة».

● ونصـل إلى ثـورة نـزار قبـاني وهـو يعلن الفضيحة متسائلاً:

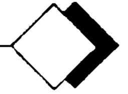
ماذا فعل العرب بالشعر؟
وفي رأيه أنهم:
سلموا الشعْر إلى رجال الشرطة
حبسوه في غرفة الفئران
جوّعوه.. وضربوه.. وقصوا شعره الحريري.
وضعوه في قفص كبير
باعوه بالكيلو لشركة امريكية تتـولى التنقيب عن النفط في أعـماق الأرض العـربيـة وأحشـاء المـواطن العربي.
باعوه لامرأة العزيز فاستباحته
أطلقوا عليه الرصاص
فـالعرب يكـرهون الشجـرة، والمـرأة الحبـلى.. والقصيدة
يفترسون القصائد وتلميذات المدارس
ويحبون الطلاق وأوراق البنكنوت
ويريدون من الشاعر أن يتغـزل بمواهب الحـاكم بأمر الله وبقدراته الجنسية.

● ويعتبر شفيق مقار رقابة السلطة عـلى الكتاب والصحفيين نوعاً من الطاعون المعاصر، لأنها «تجـرد العقل من ترسانة الأسلحـة التي يوفـرها لهـا التبادل المخصب للأفكار، والتي تستمد ذخيرتهـا من سيول المعلومـات (غير المعـالجة امـريكيـاً وغـير المكـذوبـة ارتزاقياً) والعالم العربي اليوم يبدو كمخلوق حي قد طرحه الايدز أرضاً، وزحف على جسده كما تزحف جيـوش الحشرات على مـادة عضويـة قـد دبَّ فيهـا الفسـاد، جيوش من (السـادة الاسـاتـذة المسؤولين) الـذين لا شغلة لهم في الحياة إلا إحكـام العصـابـة الموضوعة على العينـين، ودك السدادتـين بقوة أكـثر داخل الأذنين، وإحكام الكمامة على الفم لئلا تفلت منه آهة، أو صرخة، أو لعنة».

● ولا تخرج مقالة زكريا تامر على الايقـاع العام للعـدد في تصـديـه لنـوال السعـداوي في كتـابهـا «مـذكـراتي في سجن النسـاء» إذ يقـول: (اقتحـام البيـوت عنوة هـو في القـرن العشرين عـادة عـربيـة مألوفة، ذائعة الصيت، واعتقـال من هبّ ودب من الابرياء والمذنبين أمـر يومي طبيعي شـائع. فلماذا الاستغراب والاستهجان؟)

● وفي قصيدة «حب» تقول سعاد الصباح:
ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك
أيها الساخر من الشتات إلى الشتات
أيها الغارق في أمواج البحر الأسود
والمصلوب على ورق الكتابة
والمطلوب حياً أو ميتاً
من كل ديكتاتوريي العالم الثالث

● ويتحـدث صبري حـافظ في دراسته «الـرواية والـواقع» عن تـراجع دور مصر الثقـافي بعد هـزيمة ١٩٦٧ «كيف تراجع هذا الدور وعانت بسبب هذا الـتراجع عن مكـانها مكانـة مصر القـوميـة»، «ومـا اعقب ذلك من تدمير منظم للمراكز الثقافية العربية الأسـاسية في بـيروت ومصر، وكأن التـدمير ينتـاب فكرة المركزية ذاتهـا، ويفرض بقـوته العـاتية سيـادة الهـامشيـة والتهميش، وظهـور منـابـر جـديـدة في الأطـراف والهـوامش، وسيـادة المنـاخ الـطارد للمثقفين، وتشتيتهم في المنافي، بـل وظهور منـابـر ◄



المنافي العربية في أوروبا، وبزوغ مراكز النفط الثقافية، وغير ذلك من الظواهر المغيرة للخريطة الثقافية العربية برمتها».

ويجتاح هذا الميدان كمال أبو ديب بمباشرة صارخة في زاويته «الكتابة والسلطة» ـ أفضل أن يعود إليها القارىء بكاملها وهي صفحة من الناقد ـ وهو يقول: «في ثقافة تربض على صدر الإنسان قيم هي مزيج من مخلفات المجتمعات الزراعية والاقطاعية والعائلية، والعشائرية، والقبلية، والاقليمية، وتلفّعها جميعاً «معطيات فكر غيبي حولت معظمه مراحل التاريخ الغابرة إلى نظم استبدادية، قمعية، تلغي حق الانسان في التأمل والتفكير والسلوك والتساؤل، والبحث خارج نطاق محدد سلفاً، مفروض سلفاً، ومدعم بكل أشكال التهديد والتخويف والارهاب والطعن والاتهام والتشهير والتجريح، تشكل السلطة الماء الذي يسبح فيه الانسان كالسمكة والمناخ الذي يتنفس فيه هواء حياته ورؤيا العالم التي يشكلها أو يرثها، والبنى المعرفية التي تصوغ ذاته وعلاقاته بالاخرين وبنفسه، وفي مجتمع لم يتنشق إلا في ومضات عابرة من تاريخه نسيم الحرية الحقيقية بازاء السلطة السياسية، وتراكمت أيامه تراكماً ساحقاً بالبطش والقمع والاستبداد والظلم ووأد الفكرة والمعارضة، بل حتى النقد والتساؤل العاديين، ليس ثمة ما هو أكثر طبيعية من أن يغور الانسان، وعيه ولاوعيه، في دهاليز مظلمة تلتف عليه فيها شباك هذا الحضور المرعب الدائم الدائب للسلطة وتجلياتها المتعددة، ويعجز فيها عن أن يشكل لنفسه رؤيا للعالم لا تسكن نبضات اعراقه السلطة، ولا تشبحه في كل لحظة وبرهة، وفي كل سم من مسامه، آثامها وطواغيتها وجمالها وحبائلها المختلفة»

وفي قصيدته (أبانا الذي في هذا الوطن) يقول وصفي صادق:

أبانا القدير العلي
أبانا الذي اسمه الجهل والشر والقهر
بثالوث عرشك انت الأحد
وأنت الصمد
وليس لك الآن كفؤاً أحد.

ويختتم حسين السماهيجي دراسته «تداعيات حول اشكالية الخلود والثورة في ادبنا» فيقول:

ـ «كانت ثورية دعبل ـ يقصد الخزاعي ـ وكذلك الأخرون، سبباً في ضياع كثير من شعره وأدبه، وتشويه مواقفه، بل واختلاق شعر تم نسبه إليه وهو لم يقله قط، وكان هذا الأمر بسبب انعدام الضمير الأدبي، وانسحاق الأدباء أمام السلطان، فنحن هنا يجب أن نعلم أن التناقض بين الأديب ـ الايديولوجي وبين السلطان في أدبنا هو أمر كان ولم يزل راسخاً، وذلك لوجود الاحتلال والأزمة في المجتمع، وطبيعة هذا التناقض شرسة الى حد يندر معه وجود شبيه له في الآداب العالمية، وكي لا نطيل أكثر في كلامنا فإن لنا أن نقول إن المأساة استمرت في تطويق أصحاب الكلمة الحرة بشكل أبشع مما كانت عليه بالأمس، وهنا ينبغي النظر جيداً، ويجب ألا ننخدع بكثير من الأسماء التي تحتل مواقع متقدمة في خارطتنا الثقافية».

وفي مقاله «كهنة الأدب» يقول عبد الرزاق العاقل عن الواقع الأدبي العربي اليوم مستشهداً بمقولة نورمان ميلر في مقابلة له: «ليس هناك أدب ولا أدباء، بل هناك مافيات أدبية وشركات سوبر ماركت أدب».

ويفتتح هنري زغيب مقاله حول «الاتجاهات العلمانية في العالم العربي» وهو البحث السوسيولوجي الذي كتبه الدكتور عبد الله نعمان.. يفتتح المقال قائلاً:

«في عالم عربي يرزح تحت سلطة لم تقرر بعد، ما الديني فيها وما الدنيوي.

في عالم عربي لا يكاد ينام على شبح اوتوقراطية حتى يصحو على شبح ثيوقراطية.

في عالم عربي تتحكم بأكثر أنظمته هواية إثارة الغرائز لا دراية إفاقة العقل، تبرز حاجة الدعوة إلى العلمانية أكثر إلحاحاً من أكثر ما يجري، حتى تتخذ فيه كلمات «الحرية» و«الديمقراطية» و«الكرامة» معناها الانساني المطلق فلا تبقى كلمات مجانية معلوكة في أفواه السياسيين البانين أنظمتهم على الديماغوجيا، والركون إلى جهل الشعب وسوقه قطعاناً غبية، كما كانت تساق الابل أيام المرحوم تأبّط شراً».

ويعلق مصطفى بيومي على رواية علاء الديب «أطفال بلا دموع» وهو يصف الإنسان العربي المنفي قهراً خارج وطنه.. أي إلى اللاوطن «حيث يصير المرء وطن نفسه.. بدأ العمل في صف طويل من العبيد المقيدين من رقابهم وأرجلهم، محكوم عليهم في جرائم لم يرتكبوها.. لا يحق لهم أن ينظروا حولهم.. جرائمهم في قلوبهم، علقت على صدورهم أوراق هي الهوية وختم كختم اللحم الخارج من المذبح أو الداخل إليه».

ويعلق عبد الله أبو هيف في مقالته «الأفكار والشعارات لا تصنع رواية» وفي مقاله على رواية «الساحات» لسالم النحاس، قائلا: إنها من روايات السجن السياسي التي انتعشت في الرواية المصرية، في الستينات والسبعينات، حتى غدا التعبير الفني عن السجن السياسي ظاهرة بارزة في الرواية والنقد معاً، فكانت روايات متفاوتة القيمة الفكرية والفنية، في غالبية الأقطار العربية عن تجارب عرفها هؤلاء الكتاب أو سمعوها، أو وجدوها فرصة للتعبير عن قضية الحرية أو ما يجاورها أو ما يدور في فضائها عن قضايا أخرى كالاستقلال والديمقراطية والتوحيد القولي.

ويقدم محمد زين جابر في مقالته «وعي صراع الانسان مع محيطه» لدراسته عن مجموعة ادريس عيسى الشعرية «امرأة من أقصى الريح» قائلاً: «استطاع الشاعر المغربي ادريس عيسى تصوير هزائم مواطنيه النفسية وانكساراتهم، وتمثّل دلالة العصر الحضارية، فجاءت قصائده مسكونة بالتمزقات ومواجهة ترسبات المجتمع العربي لا سيما فقدان الحرية».

وجاءت جملة مكثفة في مقدمة مقالة باسم الرسام: «الخطأ في الأصل» تؤهلها لدخول باب مختارات هذا المقال، وهذه الجملة تقول: «في البدء كان الحكم.. وكان رويداً رويداً، أن أمطرت السماء رعية وقادة وأنظمة».

بعد هذه المختارات التي توحي بأن أمة العرب كلها يجب أن تدفن نفسها في مستنقع التاريخ أعود لتأكيد ما قلته في التقديم: ان هذا الكم الهائل من الصراخ في عدد واحد من «الناقد» لم يأت محض مصادفة، فالأزمة قديمة، وقلم الأديب يريدون له دائماً أن يكون متطامناً أمام مسنّنات الآلة، أو سوط السلطة، أو عنفات التكنولوجيا، أو جنزير الدبابة.. ولكني، وأنا أطالع هذا الكم الهائل من الصراخ، وهو مشروع بلا شك، أراني مضطراً للعودة الى مقالي «القلم متطامناً أمام المسنّنات» المنشور في (الناقد) العدد ١٤ ـ آب ـ أغسطس ١٩٨٩ ـ ص ٧٨ ـ ٧٩ لأذكّر بالاحتجاج على الذين يناورون ـ أو يناضلون ـ على أرض مطاوعة، ويكتبون هذا النوع من المقالات الصدامية في الناقد ـ وحدها ـ لدرجة بتّ أتساءل معها: ماذا لو لم تصدر هذه المطبوعة؟ ماذا لو انها توقفت بسبب أزمة اقتصادية بدأت بوادرها مع اعلان المجلة عن قطع مكافآت الكتّاب؟ أو بسبب عدم السماح لها بدخول جميع أقطار الوطن العربي؟ هل سينتقل أدباء العروبة الى حالة اليتم، وينتهي الهجوم على السلطة، ويجلس الكتاب على قارعة التاريخ يندبون حظهم العاثر ومنبرهم الذي غاب؟

وهل كان جميع المناضلين عبر التاريخ، فكرياً

وجسـديـاً، ينـاضلون - فقط - في المنفى، أم أنها الجرأة المجترحة فجأة بعد عشرين أو ثلاثين أو أربعين سنة من الهدنة تراكمت فيها لكل أديب أو شاعر أو مفكر كتب تملأ عربة كاملة، من المؤلفات التقليدية أو الرسائل المتبادلة مع الأدباء والأديبات؟

لا أنطلق من منطلق التشكيك فيما يطرحه هؤلاء، وبينهم لي أساتذة وزملاء، ولكني أرفض هذا الاتكاء الكامل على موقف ومنطلق وجرأة صاحب الناقد ورئيس تحريرها، ما دام الضرر الأقصى الذي يمكن أن يلحق بأي كاتب هو فصل الصفحة التي سودها، بمقص الرقيب وليس قص رقبته، وليعذرني هؤلاء الزملاء إذا ذكّرتهم وذكّرت أكثرهم - ولا ضرورة لذكر الأسماء والوقائع - بأنهم يجوبون الوطن العربي من محيطه الى خليجه، مكرمين مبجلين، ويظهرون على شاشات جميع التلفزيونات العربية، وفي صحفها، ويقبضون المهمات والمكافآت، ويقبلون الاستضافة والجوائز والهدايا، ويحضرون حفلات التكريم، ويفخرون إذا استقبلهم وزير أو مدير، ثم يعودون الى «منافيهم» في العواصم الأوروبية، وإلى حياتهم المريحة فيها، يدبجون المقالات عن أزمة الكاتب مع السلطة، ولمجلة (الناقد) دون غيرها.. وهي التي تتحمل وحدها مسؤولية وتبعة ما يكتبون، وإلا فهل نستغرب بعد هذا إذا كانت الناقد - وليسوا هم - ممنوعة من التوزيع في أكثر أقطار الوطن العربي؟ .□

أوهام السلالة الماغوطية

مخلص جميل ونوس
سورية

رد على عباس بيضون في مقالته المنشورة في العدد ٣٠ من «الناقد» تحت عنوان «السلالة الماغوطية»

■ في البداية لا بُدّ من الاعتراف بالجهد النّقدي والبحثي الكبير الذي قدّمه الأستاذ عبّاس بيضون في مقاله «السلالة الماغوطيّة» المنشور على صفحات الناقد عدد/٣٠/ كانون الأول ١٩٩٠ وعلى مدى تسع صفحات. وليس الاعتراف فحسب؛ بل مباركة هذا الإنجاز لما فيه من تقصٍّ، ومحاولة في تفكيك النصّ المدروس، واعطائه حكم قيمةٍ نابعاً من داخله. وهذا أمرٌ لا يختلف عليه اثنان. إلّا أنّ مجموعةً من الملاحظات تشكّلت جرّاء قراءتي لهذه المادة، وهي لا تقلّل من قيمتها التي تكلّمت عنها آنفاً:

١ - باعتقادي.. المقال قسمان، قسمٌ يتحدث عن عالم الماغوط الشعري وأهم خصائصه ومميزاته. وقسم آخر خُصِّص للحديث عن ثلاث مجموعات شعرية، لثلاثة شعراء.. وهي:

- **الضّحك والكارثة** - بندر عبد الحميد
- **ايقاع الجثث** - نزار سلّوم
- **زول أمير شرقي** - عبد اللطيف خطّاب

بالرغم من أنّه - أي المقال - يوحي بوحدته الفكرية والمضمونية، من خلال العنوان الذي صدّر به. باختصار: هذا العنوان فضفاض على مادة البحث. ولو أنه اكتفى بالعنوان الفرعي [**قراءة في شعر سوري حديث**] لكان أقرب وأغنى. أما بحث «السلالة الماغوطية» فيمكن أن يكون بحثاً آخر مستقلاً ترتبط مقدّماته بنتائجه من خلال دراسة مقارنة موضوعية.

٢ - من جهة ثانية.. أتساءل: هؤلاء الشعراء الثلاثة ماذا يربطهم بالماغوط سوى الشكل الفني الذي اعتمدوه /قصيدة النثر/ أستثني بندر عبد الحميد لأنه أقربهم له نسبياً! أقول.. طالما أن الباحث خرج بنتائج غير مشجّعة بالنسبة لقيمة شعر هؤلاء. فبندر «السرد عنده قش بعيد عن الشعر» ونزار سلوم فقصيدته «شتات وركام لغوي دون مناخ، ورطانات» وخطّاب: قصيدته «كلام قليل السبك مرتبك، متداع، مرتجل، وهو أيضاً رثاث ثقافي، وتراكم، وتكويم وهرهرة» إذاً.. إذا كانت هذه النماذج هي السُّلالة الماغوطية فكارثة الكوارث؛ أين عنف قصيدة الماغوط، من هذه الخصائص التي يتصف بها شعر سلالته؟؟!

٣ - التساؤل الآخر.. عن اشكالية ريادة قصيدة النثر. وعن ثقافة الروّاد أنفسهم. أقول: هل قُطع الماغوط من شجرة - كما نقول في العامية - أم كانت له ارهاصاته، وبنيته الثقافية.. والفكرية التي حدت به لكتابة قصيدة النثر؟ وفيما يخص ريادة قصيدة النثر، أتساءل أين اسم اسماعيل عامود الشاعر السوري؟ وأين سليمان عوّاد أيضاً؟ هذا المثلث الذي يتقاسم الريادة فيما بينه؛ إذا كانت المسألة مسألة شكل فني - كما فهمت من الباحث فربما سنصل إلى سلالة «عامودية» أو سلالة «عوادية»!

٤ - أخيراً.. القارىء يُفاجأ بنهاية المقال. فلا نتائج.. ولا تكثيف ملاحظات تشمل البحث. فنهاية الموضوع.. هو الحديث عن الخطّاب؛ وكان يجب أن يعود الباحث إلى جوهر الفكرة المطروحة [بسلالة الماغوطية] باختصار. الخاتمة يجب أن تكون بحجم المقدمة من حيث الأهمية..!

هذا ما أردت قوله.. وبمحبةٍ خالصة، ومن باب الحوار الهادف البنّاء. ويبقى في النهاية رأياً شخصياً يمكن رفضه، ويمكن قبوله!!□

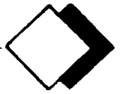


أسطورة التكوين
الثقافة الاسرائيلية الملفقة
انطوان شلحت



RIAD EL-RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305



عدو حرية الفكر وضحيتة غيابها

احمد محمد البدوي
السودان

■ هناك خطأ ومغالطة وتجاهل في مقال غالي شكري المطول المحتشد «لويس عوض، ومراوغة التاريخ» في مجلدة (الناقد)، العدد الخامس والعشرين (يوليو ١٩٩٠).

أما الخطأ الذي لا يحتمل التأويل، فقول غالي شكري:

«استقبل السلفيون [كتاب أو مقالات] «على هامش الغفران» لا باعتبارها تأكيداً للسياق البشري الموحد للثقافة، وأن أبا العلاء كان من كبار مثقفي عصره، **يعرف اللاتينية، وقرأ فيها دانتي**... فدانتي في ظنهم هو الذي تأثر بأبي العلاء، وليس العكس» (ص ٢٤).

والمعروف أن المعري توفي قبل ولادة دانتي بأكثر من قرنين، وقد سبق أن نبه جرجي زيدان إلى ذلك، قبل أكثر من ثمانين سنة، فقال:

«إن ما صنعه المعري في رسالة الغفران يشبه ما كتبه دانتي أعظم شعراء الايطاليين في روايته المسماة «الرواية الإلهية» ويشبه ذلك ما كتبه ملتن... ولكن هذين الشاعرين متأخران في الزمان عن أبي العلاء. فإن دانتي توفي سنة ١٣٢١م نحو ٧٢٠هـ وأبو العلاء توفي ٤٤٩هـ، **فهو قبل دانتي بنحو ٢٧٢ سنة**... فلا بدع إن قلنا إنهما اقتبسا هذا الأسلوب من شاعرنا المعري».

فالمعري لم يحظ بقراءة دانتي، لا لأنه أعمى ولا لأنه لا يعرف اللاتينية، وإنما لأنه مات قبل أن يولد دانتي. فضلاً عن أن دانتي لم يكتب الكوميديا باللاتينية، وإنما كتبها بالايطالية، والايطالية لا ترادف اللاتينية.

أما أن يكون دانتي متأثراً بأبي العلاء والثقافة الاسلامية، أو أن يكون أبو العلاء متأثراً بالثقافة اليونانية - اللاتينية أو النصرانية، فهو أمر مطروق، في الشرق، وفي الغرب، وما كتبه لويس عوض عن الغفران ليس جديداً، يشبه ما كتبه عن الأفغاني، مما سبق أن تناوله باحثون في الغرب مثل نيكي وخدوري.

أما المغالطة، فتظهر في ثنايا كلام غالي شكري الذي قال:

● «اقترنت الحملة الشرسة على كتاب «على هامش الغفران» بالمناخ الإرهابي المعد للإطاحة بالناصرية، في منتصف الستينات».

● «كانت الحملة في واقع الأمر إشهاراً سلبياً لمشروع الإسلام السياسي... أما كتاب «أباطيل وأسمار» لمحمود [محمد] شاكر، فلم يكن أكثر من التمهيد الذي اتخذ من لويس عوض مادة سخية للمجتمع «الجاهلي». (ص ٢٤)».

أولاً: نشر لويس عوض كتابه «على هامش الغفران» في حلقات، في جريدة (الأهرام)، ثم نشرت المقالات مجتمعة في كتاب الهلال، في نيسان/ ابريل عام ١٩٦٦. وكان لويس عوض يومئذ المستشار الثقافي لجريدة (الأهرام)، وكانت جريدة (الأهرام) هي الجريدة الرسمية للنظام، المعبرة عن اتجاهات الحكومة، وكان رئيس تحرير الأهرام هو محمد حسنين هيكل: «داعي الدعاة».

فلويس عوض المفكر الأكاديمي جزء من السلطة والنظام وصاحب مشاركة ويد.

ثانياً: نشر محمود محمد شاكر نقداً لمقالات لويس عوض في مجلة (الرسالة)، وكان نقد شاكر ينطوي على تصويب لأخطاء ومغالطات وقع فيها لويس عوض، ومن بعد جمع محمود محمد شاكر مقالاته، وطبعها في كتاب عنوانه «أباطيل وأسمار».

المهم صدر الجزء الأول من الكتاب عام ١٩٦٥، وصدور الجزء الثاني من الكتاب يوم ٣١ آب/ اغسطس ١٩٦٦، وهو اليوم نفسه الذي اعتقل فيه محمود محمد شاكر وظل معتقلاً في السجن حتى يوم ٣٠ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٦٧.

ثالثاً: إن اعتقال شاكر يرجع إلى سبب واحد، هو رده على مقالات لويس عوض، وأن الجزء الثاني من الكتاب الذي يعرض أول ما يعرض للويس عوض قد صودر، ولم يطبع إلا عام ١٩٧٢.

فالمصادرة والاعتقال هما أفضل ما يقدمه مفكر وشيج الصلة بالسلطة، لمن يصوّب أخطاءه، ويعبر عن خلافٍ مع آرائه، وإن كان ذلك في «حملة شرسة». والغريب أن محمود شاكر لم يقدم لمحاكمة، ولم توجه إليه تهمة.

أما أن يكون محمود شاكر جزءاً من مشروع «الإخوان المسلمين» - كما يريد غالي شكري أن يوهمنا - فذلك محال. وليس في النقد الموجه إلى الإخوان المسلمين ولا سيما سيد قطب ما هو أقسى وأشد إصابة للمفصل من نقد محمود شاكر لهم.

ولكن، إذا صح أن محمود شاكر من دعاة «الإسلام السياسي» فبأي حق اعتقل وبأي حق صودر كتابه الذي يرد فيه على لويس عوض، وقد قام لويس عوض بجمع كتابه، وطبعته له دار الهلال في نيسان/ ابريل عام ١٩٦٦، ومحمود محمد شاكر يومئذ في السجن؟ كيف قبل داعية الحرية أن ينشر كتابه، يوم كان ناقده مكبلاً في السجن، وقد حرم من حقه في الرد، وصودر كتابه؟

وصدّر لويس عوض كتابه بكلمة قال فيها: «إن الرجعية هاجمته»، وقال عن نفسه: «شهيد الرجعية» المظلوم. فمن المظلوم السجين المصادر، أو الطليق المتبجح الذي يستعدي السلطة على نقاده! على من خالفوه الرأي في قضايا أدبية!

وقد نبّه سامي خشبة إلى أن لويس عوض، تجاهل النقد الموجه إلى مقالاته، ولم يصحح الأخطاء التي نبه إليها، فنشر المقالات التي سبق أن نشرتها (الأهرام) دون تنقيح ولم يكن يذكر مراجعه، ولم يهتم بتوثيق نصوصه.

أما التجاهل، فيتصل بمجلة (حوار) ومأساة محررها توفيق صائغ.

لأن غالي شكري في استعراضه لأمجاد لويس عوض، تجاهل طعنة لويس عوض التي وجّهها إلى ظهر توفيق صائغ.

فعندما نشرت جريدة (النيويورك تايمز) تحقيقاً عن المخابرات الأمريكية، زعمت الجريدة أن المخابرات الأمريكية تقدم معونة مالية لمنظمات ثقافية، ذكرت من بينها: المنظمة العالمية لحرية الثقافة التي تصدر مجلة (حوار) التي يشرف على تحريرها «توفيق صائغ».

وما كان من لويس عوض - المستشار الثقافي للأهرام - إلا أن نشر مقالاً في مجلة (روز اليوسف) - وإلى جانبه صورة لجزء معين من جريدة (نيويورك تايمز) - طالب فيه **بمنع دخول مجلة حوار إلى مصر**.

ثم عاد لويس عوض، ونشر مقالاً في جريدة (الأهرام) يوم ١٩٦٦/٨/٥م، وصف فيه جريدة (نيويورك تايمز) «بقلة الذوق» لأنها وصفت «الجمهورية العربية» بمصادرة حرية الفكر لمنعها مجلة (حوار) من الدخول إليها» ووصفته بأنه «**جلاد حرية الفكر في مصر**» وذلك في عددها الصادر يوم ٢٣ تموز/ يوليو ١٩٦٦.

وكان لويس عوض من المدافعين عن المجلة منذ نشأتها، و«نشر مقالاته وشعره وفصولاً من روايته «العنقاء» في مجلة (حوار) العربية، ومجلة (انكاونتر) الانجليزية» التي تصدر عن المنظمة العالمية أيضاً.

ويقول لويس عوض في ذلك المقال أيضاً:

«إن دينس دورجون رئيس المنظمة.. مفكر عظيم، له في نفسي كل إكبار، فأنا من المعجبين بأدبه المقدرين لكفاحه.. قد نفى نفياً باتاً أن مجلة (حوار) قد تلقت أي تمويل من المخابرات الأمريكية، وإني لأصدقه، نفترض أن كل ما تلقته حوار من أموال كان من الدولارات الثقافية، وليس من الدولارات المخابراتية» .

وما دام مصدقاً لرئيس المنظمة، ومؤمناً ببراءته، فقد كان حرياً بمراجعة رأيه الذي طالب فيه بمنع مجلة (حوار) من دخول مصر، ولكن صدرت الموافقة على المنع، وتمت المصادرة. وكان موقف لويس عوض ينطوي على تنكر لصديق هو «توفيق صائغ» . ولا شك أن الأمر لم يقتصر على أثر مؤلم للنفس فحسب، بل أدى إلى نكران مساهمته الأدبية المشهودة وحجب تراثه الفني. كما انطوى على موقف من غالي شكري مراسل مجلة (حوار) في القاهرة الذي كان يوقع رسائله باسم مستعار.

ومن هنا، إما أن يوافق غالي شكري على مشروعية «منع المجلة» و«مصادرتها» وأنها بوق للمخابرات الأمريكية، وإما أن يسلط الضوء على سقطة لويس عوض وجريمته، ولأنه مقرب منه، وحميم الصلة به، نطالبه بأن يراجع مواقفه من المجلة، أو أن يطالب لويس عوض بمراجعة موقفه أولاً من حرية الفكر «منع الدخول» «المصادرة». وثانياً من مجلة (حوار) من حيث مساهمة المجلة في ترقية الحركة الثقافية، وتقديمها لكتّاب متميزين، حسبنا أن نذكر واحداً منهم هو الطيب صالح. وحسبنا رعاية المجلة للسيّاب في أيام محنته!

وبدهي أن من يستطيع الحصول على أمر بمنع مجلة من دخول مصر، عام ١٩٦٦، يستطيع أن يحصل على قرار بمصادرة كتاب وكاتبه.

وغاية الأمر، إذا كان غالي شكري يتباكى على مصادرة كتاب لويس عوض «مقدمة في فقه اللغة» عام ١٩٨١، فعليه أن يتذكر الآن أن ضحية اليوم كان جلاد الأمس، الذي تلوثت يداه بمصادرة كتاب «أباطيل وأسمار» ومصادرة مجلة «حوار» ومنعها من دخول مصر، بل وتضرجتا بدم صديق قديم هو توفيق صائغ.

وإذا كنا نؤمن بحرية الفكر، ونذود عن حماها، فإننا لا نوافق على مصادرة كتاب لويس عوض، وذلك لا يرجع بطبيعة الحال إلى أن مؤلف الكتاب هو لويس عوض، وإنما لأن إيماننا بحرية الفكر يعني رفضنا مصادرة أي كتاب سواء أكان «مقدمة في فقه اللغة» أو «أباطيل وأسمار» أو مجلة كمجلة (حوار)، ويعني إدانتنا لمن ساهموا في ذلك، ولا شك أن لويس عوض هو ضحية من ضحايا غياب حرية الفكر عام ١٩٨١، ولكن لا شك أن لويس عوض هو «جلاد حرية الفكر» الذي يشارك في السلطة ويستعديها ضد ناقديه «محمود محمد شاكر» وضد أصدقائه «توفيق صائغ ومجلة حوار» عام ١٩٦٦. وصدق من قال «بمثل ما تكيلون، يكال لكم وتزدادون» □

AN.NAQID subscription form — **قسيمة اشتراك**

الناقد

Name: .... :الاسم

Profession: .... :المهنة

Address & post code: .... :العنوان مع الرمز البريدي

Telephone: .... :الهاتف

SUBSCRIPTION RATES: — **الاشتراكات:**

(For individuals, paid in advance)		*(For official institutions)*		للمؤسسات والهيئات	للأفراد	
One year	£50.00	One year	£100.00	١٠٠ جنيه استرليني	٥٠ جنيها استرلينيا	□ لسنة واحدة
Two years	£80.00	Two years	£160.00	١٦٠ جنيها استرلينيا	٨٠ جنيها استرلينيا	□ لسنتين
Three years	£120.00	Three years	£240	٢٤٠ جنيها استرلينيا	١٢٠ جنيها استرلينيا	□ لثلاث سنوات

Enclosed my: — مرفق طيه:

□ Bankers cheque — □ شيك مصرفي خارجي

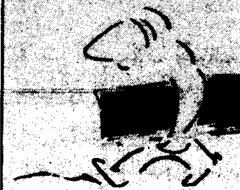
□ Personal U.K. cheque — □ شيك مسحوب على بنك في بريطانيا

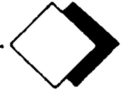
□ My credit card No. with □ Access □ American Express □ Diners Club — □ رقم حسابي لدى

Signature — التوقيع

* الرجاء الكتابة بالانكليزية اذا أمكن * ترسل قيمة الاشتراك مقدماً باسم الناشر وعلى عنوانه

Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 071-245 1905 Fax: 071-235 9305 Telex: 266997 RAYYES G





عين الناقد

ثالث الثلاثة

عندما يصف عبد الحليم حافظ القدر بأنه أحمق، فهذا خروج على الاسلام ومنهجه القويم، كذلك هناك أغانٍ ساقطة وكلمات ساقطة أيضاً مثل «خذني في حنانك بعيد بعيد وحدينا» فهذا خروج على الاسلام لأنه ما خلا رجل وامرأة إلا وكان الشيطان ثالثهما.

الشيخ عبد الحميد كشك

«الشراع». ١٩٩١/٢/١٨

المرأة والكنيسة

للمرأة دورها في الكنيسة، لكن الكنيسة نشأت أو خرجت من مجتمع يهودي، وهذا من التأثيرات التي ورثناها من المجتمع اليهودي، ورأي يجب تصحيح هذا الواقع لأن المفهوم المسيحي العام يعطي المرأة كل دورها.

سمير جعجع

«النهار». ١٩٩١/٢/١٤

أحلام

الحلم:

حلمت بأني دخلت محلاً لبيع الأحذية، وأعجبني حذاء لونه بني وأريد شراءه.. لكن والدي رفض فسألته لماذا لا نأخذه؟ إنه رخيص وثمنه ٤٥ درهماً فقط.. فرد علي: ليس لدي الآن وقت... ثم صحوت..

ج.م. أبو ظبي

التفسير:

محل الأحذية يعني رجلاً لا أخلاق له... والحذاء الذي أعجبك يعني أنه امرأة ـ والحذاء في المنام أساساً يفسر بأنه زوجة أو غلام أو صديق أو شريك سفر... والحذاء الأصفر... امرأة مريضة... والأحمر امرأة جميلة... والتفسيرات كثيرة في النعال...

(فسرها) فرون الدوسري

«زهرة الخليج». ١٩٩١/٢/٩

لغة القنابل

«لمعظم الكلمات في اللغة العربية الشائعة اليوم، أشكال السيوف والرماح، أو أشكال القنابل».

أدونيس

«الحياة». الخميس ١٤ شباط ١٩٩١. العدد ١٠٢٣٨

مسرح!

«اقترح أن تنادوا بإقامة اتحاد دولي من كتّاب المسرح الأجانب لينقذوا بأعمالهم المسرح المصري».

عزب الأمير

«الكواكب». العدد ٢٠٦٣. ١٢ شباط ١٩٩١

الحماقة النقدية

«مع الفن انا امرأة «رجعية» وأرفض مقايضة الابداع مقابل أي مغنم عابر مهما كان نبيلاً. فتسخير الأدب في الأغراض الدعائية هو ذبح للدجاجة التي تبيض ذهباً في محراب الحماقة النقدية».

غادة السمان

«العواصف». العدد ٥٧. ١٥ شباط ١٩٩١

حمار!

«.. أنا الفلاح، الأمّي، الحافي وفيّ كل الطباع الريفية من طيبة ودعة وبساطة وصبر واحتمال وقناعة وتساهل وتسامح إلى درجة أن تذرف عيوني الدموع على منظر الظلم والمشقة لحمار يجر عربة أحجار».

ابراهيم الورداني

«الحياة». العدد ١٠٢٣٩. الجمعة ١٥ شباط ١٩٩١

شاعر وحشيش و....

«لا أفعل شيئاً أثناء الكتابة. لا أدخن ولا أشرب ولا أحشش. أكتب تحت تأثير مستحثات ذاتية ولا أقبل أي تأثير (آخر). جربت تأثير الكحول أو القات أو الحشيش، فلم أفلح... اكتب بالحبر السائل.. الأسود... على ورق الصحافة الأبيض غالباً... اكتب في الباخرة. وفي القطار. ولكنني لا أكتب في الطائرة..».

سعدي يوسف

«تحولات». العدد ٥. شباط ١٩٩١

أنصار ٣؟!!

شاغلان في المرحلة الحالية من حرب الخليج: أسيرة أميركية مطلقة عند الرئيس صدام حسين اسمها «ميليسا راسبون ـ نيلي» (٢٠ سنة) تاهت في الصحراء مع زميلها «دايفيد لوكيت» (٢٣ سنة) ومن عادة الحروب أن تفرز أسرى رجالاً، لا أسرى من النساء. والشاغل الثاني هو حصون صدام حسين في عمق الأرض، ومنها قد تنطلق طائرات مخفية في الحرب البرية، وليس هناك دليل نهائي على أن هذه الحصون قد دمرت، مما يجعل الحرب البرية تتأخر في الروزنامة بعض الوقت لاختصار عدد الضحايا في حرب البر!!

الافكار. العدد ٤٤٧. شباط ١٩٩١

الظاهر والباطن

أصعب الكتابات حقاً هي الكتابة التي تضمر ما لا تقوله وتقول ما لا تضمره. فهي كتابة مزدوجة وشاقة وذات وجهين: وجه ظاهر وآخر خفي. وهي أيضاً كتابة أليمة لأنها ثمرة تجربة أليمة ومخاض أليم.

عبده وازن

«الحياة». لندن ١٩٩١/٢/١٣

الأزمة

«إن رغبتي في الكتابة أو في الاستمرار فيها، تعود إلى أنني أريد ومن خلال الكتابة أن نتغلب على مشاكلنا الاقتصادية، لماذا؟ لأن آثار هذه الأزمة الاقتصادية لا تمتد إلى البنية الاقتصادية فقط، وإنما إلى الشباب».

نجيب محفوظ

«الحياة». ٣ كانون الأول ١٩٩٠. العدد ١٠١٦٧

دولة ومحشي

«كل يوم، يجلس الجمهور هنا في لندن، من عرب وعجم، ليتابعوا ما يظهر على الشاشة الصغيرة أمامهم. لم يمض على القتال غير يومين، ومع ذلك فقد رسخت تقاليد جديدة لإزجاء الفراغ وقتل الملل والسأم. أخذنا نتجمع في بيوت بعضنا البعض، ونعقد الجلسات والسهرات إلى ساعات متأخرة من الليل لنتابع ما يظهر على الشاشة. هذا يأتي بكيس فستق والآخر بعلبة تمر، وست البيت تطبخ الدولة والمحشي، والجارة أم عدنان تأتي برز على لوز، وتفتح قناني الكوكا والعصير».

خالد القشطيني

«الشرق الأوسط». لندن ١٩٩١/١/١٩

هويتي

«ليست هويتي في الماضي، وليست شيئاً ثابتاً ولا طابعاً مطلقاً هويتي هي ما أصنعه الآن بما تبقى في تاريخي الطويل الممتد، ومن علاقاتي بالعالم كله في الماضي والحاضر. هويتي هي ما أريده أن أكون أيضاً في المستقبل. الهوية إذن ـ كما أريد أن أحدد ـ هي امكانياتي في اللحظة الراهنة، وهي كما قلت نتاج لكل صراعاتي مع العناصر المختلفة في الماضي وفي الحاضر. وهذه الهوية لا يمكن أن تتم إلا على أساس العناصر التي تميزني عن أي آخر، أي تحقق لي استقلالي، كي أكون قادراً على التعامل مع هذا الآخر بوضوح وبنديه. ولكي يكون لي مكان حقيقي في الكون».

سيد البحراوي

«القاهرة». القاهرة ١٩٩٠/١١/١٥

ثقافي ـ حضاري

«هل القتل عمل ثقافي فقط، أم هو حضاري أيضاً؟!

أظن أن القتل عمل ثقافي بداية، حضاري خاتمة، ومعلوم أن الثقافة جزء من الحضارة، وليس العكس.. على الرغم من أن بعض الفلاسفة يرى أن الثقافة والحضارة صنوان متكاملان متلابسان.

القتل لا يتم إلاّ بآلات وأدوات.. وهذه نتاج حضاري لا شك فيه.. تطور بتطور الناس و (رقي) البشرية.. من الحجر إلى الصواريخ وأسلحة الدمار الشامل».

ابراهيم آل حمود

«الحوادث». لندن ١٩٩١/١/٢٩



تقدم دائما
الكتب المثيرة
للجدل.

Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ, Tel: 071-245 1905, Fax 071-235 9305, Telex: 266997 RAYYES G



الناقد

نزار قباني :
هوامش
الهزيمة

العدد الخامس والثلاثون ■ أيار/ مايو ١٩٩١ ■ السنة الثالثة

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

No. 35 *May* 1991 YEAR 3

الحرية للشاعر محمد عفيفي مطر

■ أدونيس وخالدة سعيد ■ الياس حنا الياس ■ أمجد ناصر ■ أنسي الحاج ■ جابر عصفور ■ جميل حتمل ■ حلمي سالم ■ سليمان فياض ■ سميح القاسم
■ شاكر لعيبي ■ شفيق مقار ■ صبري حافظ ■ فاروق عبد القادر ■ كمال ابو ديب ■ محمد برادة ■ محمد سليمان ■ محمود امين العالم ■ نوري الجراح

£ 3.00 in U.K.



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بابداع الكاتب وحرية الكتاب

تصدر عن:

رياض الريس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd.

LONDON
56 Knightsbridge
London SWIX 7NJ
Tel: 071 - 245 1905 - Fax: 071 - 235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

CYPRUS
SUITE 140 B- IRIS HOUSE - KANIKA
ENAERIOS COMPLEX - JOHN KENNEDY
STREET - P.O.BOX: 7038- LIMASSOL
TEL: (05) 346624 - (05) 346625
TELEX: 3564 RAYYES CY. - FAX: (05) 346626

لبنان
الصنائع ـ بناية الأونيون
ص . ب . : ١١٣/٥٧٩٦ ـ بيروت ـ لبنان
تلفون: ٨٦٣٥٧٥ ـ ٣٧١٤٦٠ ـ ٣٥٢٣٨٦
فاكس: ٥١٥٨٤٥ ـ ٩ (٣٥٧)
تلكس: الايد ٢٢٧٣٢ لبنان

رئيس التحرير
رياض نجيب الريس

المدير المسؤول
عبد الغني مروة

الاخراج الفني:
حسين فتوني

■

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها الّا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، والّا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة. ولا تقبل المادة ما لم تكن الأصل وليس صورة عنه.

■

لا تعنى المجلة بنشر النصوص المترجمة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه.

■

لا تدفع «الناقد» مكافأة عن المواد التي تنشرها، وهي محصورة بالكتّاب الذين تكلفهم رسمياً. وتقدم «الناقد» اشتراكاً مجانياً لسنة لكل كاتب تنشر له.

■

جميع الحقوق محفوظة لـ «الناقد» ١٩٩١. النشر والاقتباس يتمان بإذن خاص.

■

جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة.

■

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review
in Arabic

Edited by:
Riad N. El-Rayyes

Executive Director:
Abdul Ghani Mroueh

© AN-NAQID 1991

المقال

الشعر

النقد

الابواب والزوايا

الرسوم

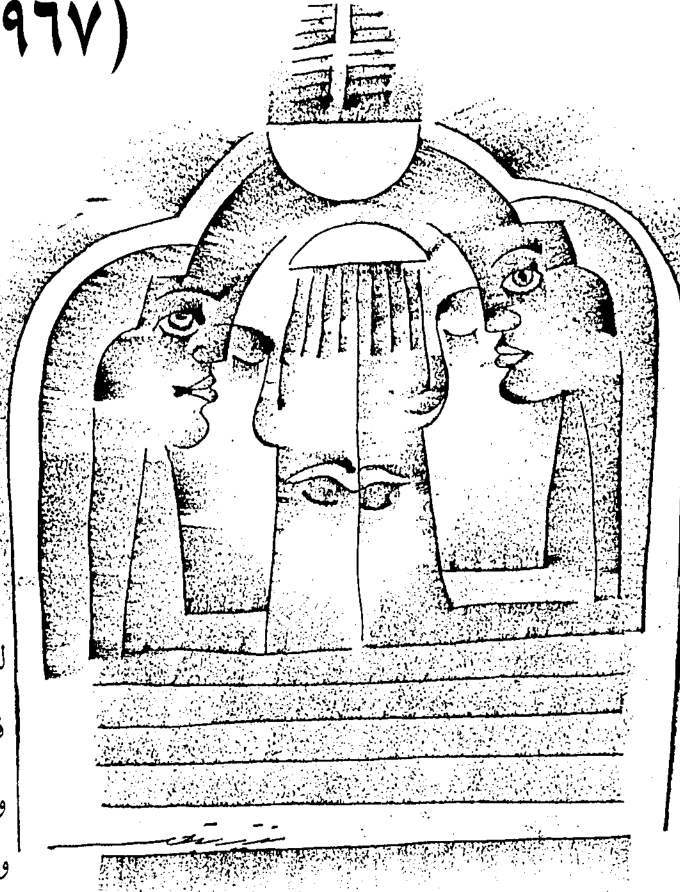
الغلاف بريشة الفنان ضياء العزاوي (العراق)
منير نبعة، زهير غانم، صلاح صالح، اسامة معلا

ثمن النسخة: لبنان ١٠٠٠ ليرة، سورية ٥٠ ليرة، الاردن ١,٥ دينار، العراق ١,٥ دينار، الكويت ١,٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١,٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار

United States $8, Cyprus £C2, Greece DR1000, France F30, West Germany DM9, Italy L8000, Switzerland SF15, United Kingdom £3, Canada $C8, Belgium BF200, Netherlands FL15, Austria Sch100

نزار قباني

هوامش على دفتر الهزيمة
(١٩٦٧ - ١٩٩١)



١

لا حَرْبُنا حَرْبٌ، ولا سَلامُنا سَلامْ
جميعُ ما يَمُرُّ في حياتِنا
ليس سوى أفْلامْ...
زَواجُنا مُرْتَجَلٌ.
وحُبُّنا مُرْتَجَلٌ.
كما يكونُ الحُبُّ في بداية الأفْلامْ.
وموتُنا مُقرَّرٌ.
كما يكونُ الموتُ في نهاية الأفْلامْ.

٢

لم ننتصِرْ يوماً على ذُبابَةٍ
لكنّها.. تجارةُ الأوْهَامْ.
فخالدٌ، وطارقٌ، وحَمْزَةٌ،
وعُقْبَةُ بنُ نافعٍ،
والزيرُ، والقَعْقاعُ، والصَمْصَامْ.
مُكَدَّسونَ كُلُّهمْ..
في عُلَبِ الأفْلامْ..

٣

هزيمةٌ..
وراءَها هزيمةٌ..
وراءَها هزيمةٌ..

كيف لنا أن نربحَ الحربَ
إذا كان الذينَ مَثَّلُوا..
وصوَّرُوا..
وأخرجُوا..
تعلَّموا القتالَ في وزارة الإعلامْ؟؟

٤

في كُلِّ عشرينَ سَنَهْ..
يأتي إلينا رجُلٌ مُسلَّحٌ
ليذْبَحَ الوَحْدَةَ في سريرِها
ويُجْهضَ الأحلامْ.

٥

في كُلِّ عشرينَ سَنَهْ..
يأتي إلينا حَاكمٌ بأمْرِهِ
ليحبِسَ السماءَ في قَارُورةٍ
ويأخذَ الشَمْسَ إلى مِنصَّة الإعْدَامْ.

٦

في كُلِّ عشرينَ سَنَهْ
يأتي إلينا نَرْجسِيٌّ عاشقٌ لذاتِهِ
ليدَّعي بأنه المَهْديُّ، والمنْقِذُ،
والنقيُّ، والتقيُّ، والقويُّ،
والواحدُ، والخالدُ،
والحكيمُ، والعليمُ، والقِدِّيسُ،
والإمَامْ...

٧

في كُلِّ عشرينَ سَنَهْ
يأتي إلينا رجُلٌ مُقَامِرٌ
ليرهُنَ البلادَ، والعبادَ، والتُراثَ،
والشُرُوقَ، والغُرُوبَ،
والأشجارَ، والثمارَ،
والذُكورَ، والإناثَ،
والأمواجَ، والبحرَ،
على طاولةِ القِمَارْ..

٨

في كلِّ عشرينَ سَنَهْ
يأتي إلينا رجُلٌ مُعَقَّدٌ
يحملُ في جُيُوبهِ أصابعَ الألغامْ..

٩

ليس جديداً خوفُنا
فالخوفُ كانَ دائماً صديقَنا
من يوم كُنّا نُطْفةً
في داخل الأرْحَامْ.

١٠

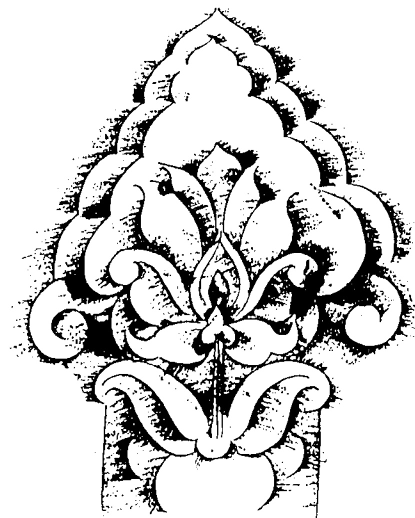
هل النظامُ، في الأساس، قاتلٌ؟
أم نحنُ مسؤولونَ
عن صنَاعةِ النظامْ؟

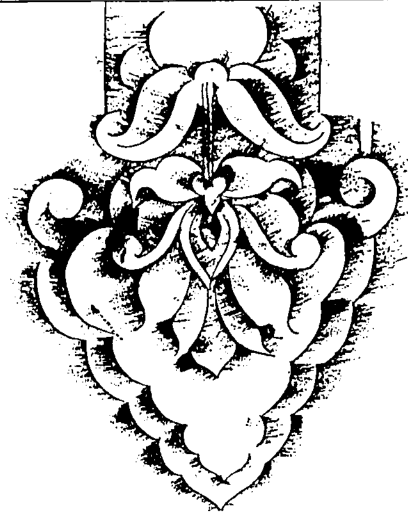
١١

إنْ رضيَ الكاتبُ أن يكونَ مرَّةً
دَجَاجَةً..
تُعاشِرُ الدُيُوكَ.. أو تبيضُ.. أو تَنَامْ..
فاقْرَأْ على الكتابة السَلاَمْ...

١٢

للأُدَباء عندنا نقَابةٌ رَسْميَّةٌ
تُشْبهُ في تشكيلها
نقابةَ الأغْنَامْ...





١٣

ثمَّ مُلُوكٌ أكَلُوا نساءَهُمْ
في سالف الأيّامْ
لكنَّما الملوكُ في بلادنا
تعوّدُوا أن يأكلوا الأقْلاَمْ . . .

١٤

ماتَ ابنُ خلدونَ الذي نعرفُهُ
وأصبحَ التاريخُ في أعماقنا
إشارةَ استِفْهَامْ ! !

١٥

هُمْ يقطَعُونَ النَخْلَ في بلادنا
ليَزْرَعُوا مكانَه . .
للسيّد الرئيسِ ، غَابَاتٍ من الأصنامْ ؟

١٦

لم يطْلُبِ الخالقُ من عبادِهِ
أن ينحتوا يوماً لهُ
مليونَ تمثالٍ من الرّخَامْ ! !

١٧

تَقَاطعتْ في لحمنا خناجرُ العُرُوبَهْ
واشْتَبَكَ الإسلامُ بالإسلامْ . . .

١٨

بعدَ أسابيعَ من الإبْحَار في مراكبِ الكلامْ
لم يَبْقَ من قَامُوسنا الحربيِّ
إلاَّ الجِلْدُ والعِظَامْ . .

١٩

طائرةُ (الفَانْتُومِ) . .
تَنْقَضُّ على رؤوسِنَا
ونحن نَسْتَقوي بزُنَّار (أبي تمَّامْ) ! !

٢٠

الحَرْبُ . .
لا تربحُها وظائفُ الإنْشَاءْ .
ولا التشابيهُ . . ولا النُعُوتُ . . والأسمَاءْ
مَقْتَلُنا يكمُنُ في لسانِنَا
فكم دَفَعْنَا غالياً ضريبةَ الكلاَمْ . . .

٢١

من الذي يُنْقذُنا من حالة الفِصَامْ ؟
من الذي يُقْنعُنا بأننا لم نَنْهزِمْ ؟
ونحنُ كُلَّ ليلةٍ . .
نرى على الشَّاشَاتِ جيشاً جائعاً . . وعارياً . .
يَشْحذُ من خَنَادق الأعداء (سَانْدَوِيشَةً)
وينحني . . كي يلْثُمَ الأقْدَامْ ! !

٢٢

قد دخَلَ القائدُ ـ بعد نَصْرِهِ ـ
لغُرْفة الحَمَّامْ . .
ونحن قد دخلنا
لمَلْجأ الأيْتَامْ ! ! . .

٢٣

نموتُ مجّاناً . . كما الذُّبَابُ في إفْريقيا
نموتُ كالذُبَابْ .
ويدخُلُ الموتُ علينا ضاحكاً
ويُقْفِلُ الأبوابْ .
نموتُ بالجُمْلة في فراشِنا
ويرفضُ المسؤولُ عن ثلاّجة الموتى
بأن يُفصِّلَ الأسبابْ .
نموتُ . . في حرب الإشَاعَاتِ . .
وفي حرب الإذاعاتِ . .

وفي حرب التشابيهِ . .
وفي حرب الكِنَاياتِ . .
وفي خديعة السَّرَابْ .
نمُوتُ . . مَقْهورينَ ، مَنْبُوذينَ ، ملْعُونينَ . .
مَنْسيِّينَ كالكلابْ . .
والقائدُ الساديُّ في مَخْبئِهِ
يُفَلْسِفُ الخَرَابْ . . .

٢٤

مُضْحِكَةٌ مُبْكِيةٌ .
معركةُ الخليجْ .
فلا النِّصَالُ انكسَرَتْ فيها على النِّصَالْ .
ولا الرجالُ نَازَلوا الرجالْ .
ولا رأينا مرَّةً . .
آشُورَ بانيبالْ
فكُلُّ ما تبقّى . . لمُتْحَفِ التاريخِ . .
أهْرَامٌ من النِّعَالْ ! ! .

٢٥

في كُلِّ عِشْرينَ سَنَهْ .
يجيئُنا مِهْيَارْ .
يحملُ في يمينه الشَمْسَ ،
وفي شماله النَّهارْ .
ويرسُمُ الجنَّاتِ في خيالنا
ويُنْزِل الأمطارْ .
وفجأةً . .
يحْتَلُّ جيشُ الرُوم كبرياءَنا
وتسقُطُ الأسوارْ ! ! .

٢٦

في كُلِّ عِشْرينَ سَنَهْ .
يأتي امرؤُ القَيْس على حصانِهِ
يبحثُ عن مُلْكٍ من الغُبَارْ . . .

٢٧

أصواتُنا مَكْتُومَةٌ .
شفاهُنا مَخْتُومَةٌ .
شُعُوبُنا ليست سوى أصْفَارْ . . .
إنَّ الجُنُونَ وحدَهُ ،
يصنعُ في بلادنا القَرَارْ . . .

٢٨

نكذِبُ في قراءة التاريخْ .
نكذبُ في قراءة الأخبارْ .
ونقلِبُ الهزيمةَ الكُبْرى
إلى انتصارْ ! ! .

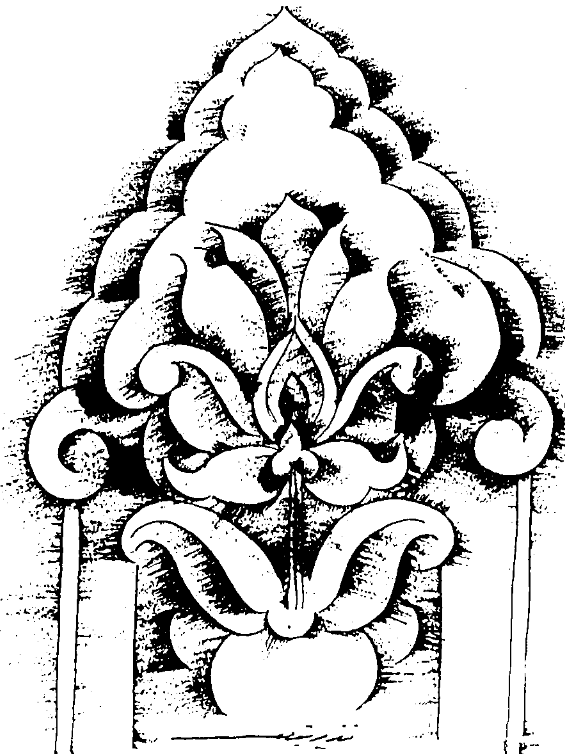
٢٩

يا وَطَني الغارقَ في دمائِهِ
يا أيُّها المَطْعُونُ في إبائِهِ
مدينةً مدينةً . .
نافذةً نافذةً . .
غَمَامةً غَمَامةً . .
حَمَامةً حَمَامةً . .
مِئْذنةً مِئْذنةً . .
أخافُ أن أقرأَكَ السَّلاَمْ . .

٣٠

يُسافرُ الخِنْجرُ في عُرُوبتي
يسافرُ الخِنْجرُ في رُجُولتي
هل هذه هزيمةٌ قُطْريَّةٌ ؟
أم هذه هزيمةٌ قوميَّةٌ ؟
أم هذه هزيمتي ؟ ؟ □

٢ نيسان (ابريل) ١٩٩١



الافتقار إلى لغة الديموقراطية

الصادق النيهوم



الى كل من ينوي ان «يرد» على هذا الحديث ارجوك ان تقرأه اولاً.

■ آخر حكومة ديموقراطية عرفها العرب، هي حكومة عمر بن الخطاب الذي مات منذ أربعة عشر قرناً تقريباً. ولهذا السبب، فإن نموذج الحاكم الديموقراطي في ثقافتنا العربية، يبدو قديماً جداً - وبدوياً جداً - وغير قابل للترجمة بلغة العصر.

في المدارس، يتعلم التلاميذ أن الحاكم الديموقراطي هو الذي يلبس جبة مرقعة مثل عمر، ويركض في الشوارع، حاملاً كيساً من السويق على ظهره، لكي يطعم أرملة جائعة.

في خطب الجمعة، يصرخ الوعاظ متحسرين على غياب الفاروق العادل الذي كان يجوب الاسواق، حاملاً في يده هراوة، لكي يضرب بها المخالفين للتسعيرة.

في الصحف والمجلات، يتقاضى الفقهاء رواتب شهرية، لكي يحكوا لقرائهم، قصصاً سمعها القراء ألف مرة، عن الخليفة الذي منع امرأته من شراء الحلوى. وقال لعمرو بن العاص مؤنباً: [متى استعبدتم الناس، وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً]

في الاذاعة. في التلفاز. في كتب البحث العلمي. في كل حديث يدور بين اثنين من العرب، لا ترد كلمة [العدل] إلا مقرونة باسم عمر. فالتراث العربي لا يملك نموذجاً آخر يستحق الذكر، ولا يعرف من مظاهر الشرع الجماعي سوى هذه الصيغة الفردية المبكرة.

إن أربعة عشر قرناً من الاسلام، لم تنتج في واقع العرب، سوى حكومة اسلامية وحيدة.

في ظروف هذا الفشل الاداري المزمن، يعايش العرب تجربة حضارية أشبه بالكارثة في ثلاثة جوانب على الاقل: فمن جهة، لا يفتقر العرب إلى ادارة ديموقراطية فحسب، بل يفتقرون إلى لغة النظام الديموقراطي نفسه. انهم يترجمون عن الغرب مصطلحات مثل [برلمان، ومعارضة، ومحكمة عليا، ودستور، وأحزاب]. لكن هذه المفردات الرأسمالية، لا ترد أصلاً في قاموس القرآن الذي يعتمده العرب مصدراً للتشريع. وهي مشكلة لها نتائج متناقضة جداً، منها أن الحكومة العربية، لا تستند إلى شريعة، وأن الشريعة العربية لا تستند إلى حكومة.

من جهة أخرى، لا يكف العرب عن القول، بأن القرآن هو دستور العدل الإلهي الشامل، وأن كل دستور سواه، مجرد قانون وضعي ناقص. لكن أحداً لا يهمه أن يلاحظ مدى العجز عن تحقيق العدالة عملياً منذ أربعة عشر قرناً حتى الآن. فالخطة المعمول بها في تفسير هذا الدستور، تقوم على تمجيد نصوصه، وليس على تطبيقه في نظام إداري محدد

من جهة ثالثة، لا يعاني العرب من غياب العدل وحده، بل يعانون أساساً من غياب الوعي. فالاسلام الذي ورثوه عن عصور الاقطاع، اسلام كهنوتي، يرتكز على اداء الطقوس، ويعتمد منطق المعجزة والخرافة، وينطلق من مبدأ رهباني مؤداه، أن حياة الانسان الحقيقية، تبدأ - فقط - بعد أن يموت. وهي فكرة هدفها أن تلغي جميع الأفكار، وتنهي الحوار من أساسه، وتقدم الحل الذي يقوم على الاستغناء عن كل الحلول.

ميزة هذا التفسير الغيبي، أنه قادر على تحقيق سياسة التعويض النفسي التي قامت عليها نظم الاقطاع في جميع العصور، وفي جميع الحضارات. فمنذ عصر اوزيريس، كان الكهنة قد طوروا نظرية [العالم السفلي] التي سيعيد اليهود صياغتها تحت اسم [العالم العلوي]. وكانوا قد عرفوا أن عقل الانسان - رغم نباهته - لا يستطيع أن يفرق بين الواقع وبين الحلم، من دون تدريب طويل ومعقد. وهي نقطة ضعف، تم استغلالها بمهارة في تطوير مناهج تعليمية مختلفة، قامت جميعاً على توجيه المشاعر في سن مبكرة، لتعويض الانسان عن واقعه المعاش، بواقع يحسه من دون أن يعيشه. وقبل أن ينقضي القرن الأول للميلاد، كان ابكتوتس قد لخص قضية الديموقراطية في اعلان مؤداه، إن الانسان الحر، هو الذي «يشعر» بأنه حر، وكأن هذا المبدأ الشعوري، قد ألغى كل الفروق بين الدين وبين الافيون، وأحال مفهوم [الشريعة] من دستور اداري قائم على مسؤولية الناس تجاه حاضرهم ومستقبلهم، الى نظرية رهبانية مسخرة لقطع علاقة الناس بالدنيا، وتفتيت الجماعة الى أفراد مسحورين، يبحثون عن الخلاص في عالم ما بعد الموت. وهي نظرية تبناها الفقه الاسلامي رسمياً في قاعدته المريبة التي أقامت شريعة الاسلام على خمسة أركان، ليس بينها ركن واحد، له علاقة بحق المواطن في الاشراف على جهاز الحكم.

بموجب هذه القاعدة، تقررت أربعة مبادىء فقهية، موجهة صراحة لخدمة مصالح السحرة على حساب حقائق جوهرية جداً:

المبدأ الأول، يقوم على احتكار الفقه لسلطة بابوية رسمية. فالاسلام المعمول به شرعاً، ليس دستوراً حياً، يعيش بين الناس الاحياء، ويتطور معهم من عصر إلى عصر. بل تعاليم موروثة، يتناقلها الفقهاء مثل جثة محنطة منذ مولد الفقه في القرن الهجري الأول. ولهذا السبب فإن القوانين الاسلامية لا تصدر عن أمة المسلمين في استفتاء عام، بل تصدر عن فقيه مسحور، علامته السحرية، انه يعيش في كل العصور، بعقلية القرن الهجري الأول، ويملك كل الفتاوى المطلوبة بشأن معاملة العبيد والجواري وقطع يد اللص من المعصم، لكنه لا يملك فتوى واحدة بشأن حرية الصحافة وحق المواطن في الاطلاع على ما يجري في دهاليز الحكومة.

المبدأ الثاني، يقوم على تفريغ الدين من محتواه الاداري. فالاسلام الذي يتبناه الفقه، شريعة سلطانية فردية، لا تعرف نظام البرلمان، ولا تعترف بتعدد الاحزاب، ولا تملك وسيلة عملية واحدة، لضمان مسؤولية الامة عن تسيير سياسة الدولة. وهي كارثة عقائدية ذات أبعاد مريبة حقاً، إذ تسيء إلى الشريعة التي أنزلها الله العادل، وتظهرها كأنها نسيت أن تضمن حق الناس في العدل.

- المبدأ الثالث، يقوم على الفصل شرعاً، بين مصير الفرد وبين مصير الجماعة. فالمواطن المسلم يستطيع أن يضمن خلاصه بأداء الشعائر، ويدخل شخصياً في زمرة [الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون]. حتى إذا كان كل مواطن آخر من حوله، يعيش خائفاً ومقهوراً ومهدداً في ماله وعرضه معاً. وهي فكرة لا يقرها القرآن، ولا يقرها العلم، وليس لها سند شرعي واحد، سوى حاجة الفقهاء إلى تطوير المبدأ الشعوري الذي أحال الدين إلى نوع من الأفيون.

المبدأ الرابع، يقوم على تبني نظرية عنصرية معقدة، لتحقيق الهدف السحري الرهيب الذي يكمن وراء فلسفة الشعور من أساسها. فالمواطن المسلم هو عبدالله الصالح الذي وعده ربه بالخلود في الجنة، ووعد غيره بالخلود في النار. انه مثل الرجل الأبيض الذي يعتبر لون جلده في حد ذاته، مبرراً شرعياً لكي يشعر بالتفوق. وهي فكرة تناقض نصوصاً قرآنية صريحة، لكنها أصبحت قاعدة لقوانين اسلامية متعددة، منها تحريم زواج المسلمة من غير المسلم، واباحة دم المرتد، واعتبار غير المسلمين أنجاساً، لا يحق لهم دخول الاراضي المقدسة، وتحريف مفهوم الجهاد، من معركة لاقرار الديموقراطية الى حرب ضد بقية الأديان.

من مجموع هذه المبادىء، تشكلت خطط التربية في ثقافتنا العربية، وعمل الفقهاء على تطوير المنهج الوصفي المسطح الذي يعتمده العرب في نقد الفكر الديني منذ أربعة عشر قرناً حتى الآن. وهو منهج ينتحل لنفسه صفة [العلم]، رغم أنه في الواقع مجرد بديل سحري صارخ عن مناهج العلم بالذات.

مشكلة هذا المنهج، انه لا يدرس موضوعه، بل يصفه من الخارج على غرار ما يفعل الاطفال. أنه لا يبالي بالمضمون، ولا يتوجه لتحليل [السبب والنتيجة]، ولا يهمه أن يقدم للباحث شيئاً، سوى أن يغرقه في دوامة فظيعة من الصفات المترادفة التي لا تهدف إلى تفسير الظواهر، بقدر ما تهدف إلى تغييبها وراء سحابة كثيفة من الغبار.

فالاسلام في رؤية هذا المنهج الوصفي، ليس هو الاسلام الذي يعايشه الناس في أرض الواقع، بل هو الاسلام [الشفوي] الذي يصفه الفقهاء بكلمات منتقاة من قاموس الشعر. انه ليس شريعة عادلة قابلة للتطبيق، بل حلماً بشريعة عادلة، يحلم بها كل الناس، لكن أحداً لا يعرف سبيلاً الى تطبيقها عملياً، بما في ذلك الفقهاء أنفسهم.

باستثناء النظام الايراني، يزدحم العالم الثالث بحكومات اسلامية كثيرة، بعضها تعتبر نفسها حامية للاسلام، وبعضها تعيش في حماه، وكلها تتمتع بمساندة الهية مضمونة من شيوخ الأزهر.

لا يعاني العرب من غياب العدل وحده، بل يعانون أساساً من غياب الوعي

> لا أحد يشرح للعرب كيف يمكن إقامة الديموقراطية الرأسمالية في مجتمع لا يملك رأس المال والعمال

لكن ليس بينها حكومة واحدة، تملك برلماناً شرعياً، أو تعرف نظاماً ادارياً واحداً من شأنه أن يضمن مسؤولية المواطن عن شؤون الادارة. وهي حقيقة تجلت في ثياب المهزلة، خلال الغارة العراقية على الكويت، عندما انقسم «علماء الاسلام» فجأة الى فريقين صاخبين، أحدهما يلعب لمصلحة العراق، والآخر يقذفه بالفتاوى النارية، في مباراة بدت بمثابة دليل محزن على أن المواطن المسلم شخصياً، لا يملك صوتاً، بشأن ما يحدث له، وأن الاسلام ليس شرعاً قادراً على اصدار حكم جماعي، بل مجرد نظرية قابلة للتطويع، بقدر ما تشاء أهواء السياسة.

قبل العراق، كان «علماء المسلمين» قد انقسموا دائماً الى فريقين بين السنة والشيعة، أو بين الخوارج والامويين، أو بين الامويين والعباسيين، أو بين القرامطة والتتار. وقد انحاز بعضهم الى صف نابليون ضد الاتراك. وانحاز بعضهم الآخر الى الانجليز ضد عرابي، فيما خرج مفتي ليبيا ذات مرة، لكي يقلد «سيف الاسلام القاطع» للمدعو موسوليني شخصياً. فالمنهج الوصفي الذي يعتمده «علماء المسلمين» في تفسير الاسلام، ليس منهجاً شرعياً قادراً على الالتزام بحقيقة واحدة، بل منهجاً دعائياً مسخراً لتطويع الدين في خدمة السياسة، عل حساب الحقيقة الواحدة بالذات. انه مجرد وصف لغوي للظاهرة، صفته الأولى، انه لا يقوم باستقراء الواقع، وصفته الثانية، انه سهل، وعاطفي، وطفولي، وساذج، ولا يتطلب بذل الجهد، وخال من المسؤولية. ومفتوح لكل من هب ودب لكي يضمن لنفسه عيشاً رغداً، في نظم اقطاعية مغلقة، يصعب فيها كسب لقمة العيش.

فكل ما يتطلبه المنهج الوصفي، هو أن تقول لكل من تصادفه، ان الاسلام دين العدل والرحمة والرخاء والكرامة والحرية، وأن طريق المسلمين إلى الجنة في الدنيا والآخرة، هو أن «يتمسكوا بشعائر الاسلام، ويعتصموا بالصبر، ويلتزموا بمكارم الاخلاق، ويحب بعضهم بعضاً، حتى يصيروا كالبنيان المرصوص». أما كيف يحقق المسلمون هذه المعجزة في نظم اقطاعية مسلحة، تقودهم كالخراف من عصر الى عصر. فذلك سؤال لا يدخل في باب «العلم»، ولا يجيب عنه علماء الدين، وليس من شأن منهجهم الوصفي أن يورطهم أبداً في مثل هذه التفاصيل الادارية المعقدة. أن المشكلة بأسرها يتم حلها ـ سحرياً ـ بتسخير اللغة لكي تنوب عن الواقع، على غرار ما يفعل رواة الاساطير.

البديل المتاح عن مناهج الفقه في ثقافتنا العربية، هو الدعوة إلى [الديموقراطية الرأسمالية] التي تحولت بدورها الى دعوة سحرية أخرى، تقوم على منهج وصفي آخر، لا يختلف عن منهج الفقهاء في شيء، إلا في مصدر الصفات التي يضطر إلى ترجمتها عن اللغات الاوروبية، في محاولة طريفة ـ ومستحيلة ـ لاقامة نوع من الحوار بين نوع من الطرشان.

فالواقع أن دعاة هذه الفكرة البديلة، لا يتقدمون بحل لمشكلة الديموقراطية في الوطن العربي، بل يسخرون اللغة للتعويض عن غياب الحل، على غرار ما يفعل الفقهاء بالضبط. انهم لا يملون من تكرار القول بأن [الديموقراطية جميلة ومفيدة ومطلوبة وضرورية وعظيمة وقادرة على تحقيق الرخاء والعدل]. لكن أحداً منهم لا يهمه أن يذهب وراء هذه الصفات، لكي يشرح للعرب، كيف يمكن اقامة الديموقراطية الرأسمالية في مجتمع لا يملك رأس المال ولا العمال، وليس بوسعه أن يؤسس أحزاباً، لا تجد ما يدعوها إلى التحزب.

إن الديموقراطية الرأسمالية ليست فكرة يمكن استعارتها، بل [بيئة] تشكلت خلال قرون طويلة من معايشة الثورة الصناعية التي فرضت ظهور قوتين جديدتين على تاريخ الحضارة بأسره، هما قوتا التجار والعمال، ونجحت بالتالي في خلق سلطة حزبية بديلة عن سلطة الاقطاع والكنيسة. وكل محاولة لنقل هذا النظام الحزبي الى بلد غير صناعي، فكرة من شأنها أن تحيل الديموقراطية الرأسمالية الى تمثيلية هزلية، تختفي وراءها أعتى نظم الطغيان، وأكثرها جبروتاً وقسوة.

والواقع أن العرب بالذات، هم أشهر شهود الاثبات على أن الديموقراطية الرأسمالية، ليست فكرة يمكن استعارتها خارج بيئتها الاصلية. فقد جربوا نظام الاحزاب منذ مطلع القرن الحالي، وعايشوا في ظله كل أنواع المآسي، من تقسيم الوطن العربي بين الباشوات وشيوخ القبائل، الى ضياع فلسطين في معركة وهمية بحتة. وعندما زحف قادة العسكر على العواصم العربية، في أعقاب الهزيمة، خرجت الأمة للترحيب بهم، معلنة براءتها من قادة الاحزاب الذين تعرضوا للقتل والسجن في شهادة معلنة، على أنهم لم يكونوا ممثلين للأمة حقاً، ولم يمتلكوا من السلطة الشرعية، ما يكفي للدفاع عن فروة رؤوسهم.

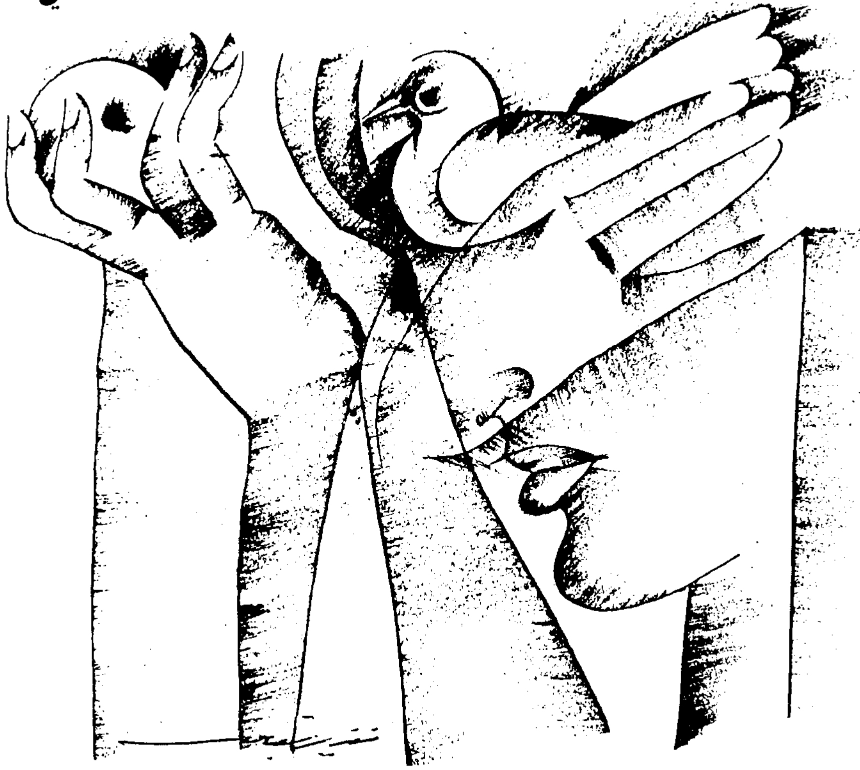
إن الدعوة إلى نظام الاحزاب في واقعنا العربي الحالي، دعوة سحرية صرفة، يتبناها نوع جديد من الفقهاء المسحورين الذين خلعوا جلابيبهم وعمائمهم، وخرجوا متنكرين في ثياب أوروبية، آملين أن يقدموا عرضاً مختلفاً على المسرح المنهار نفسه. فالمنهج الوصفي الذي تورطت فيه ثقافتنا العربية، لا يستطيع أن يقدم لها سوى فقيه يعيش في القرن الهجري الأول، أو جثة فقيه في القرن العشرين.

بين هذين الخيارين، لا يملك العرب سوى ممر وحيد وضيق ومظلم وصعب وحافل بالمخاطر، لكنه يستطيع أن يقودهم إلى الخلاص. وهو طريق الشرع الجماعي الذي يقوم على استعادة نظام الجامع، وتطوير اجتماع يوم الجمعة، من لقاء للصلاة والوعظ، إلى مؤتمر سياسي على مستوى الامة، موجه لاعتماد الديموقراطية المباشرة، وضمان القاعدة الدستوريةالتي تكفل حق المواطن في الاشراف على اصدار القوانين ومراقبة سير الادارة، وايجاد السلطة الجماعية البديلة عن سلطة الاقطاع ورجال الدين.

باستثناء هذا الخيار، لا يملك العرب سبيلاً واحداً للخلاص من نظمهم البدائية المميتة. لكنهم يستطيعون أن يقضوا بضع سنوات أخرى في الشجار حول تطبيق الشريعة والدعوة الى الحزبية الرأسمالية، ريثما يأذن الله بأمره، ويطرق سمعهم هدير البراكين. □

هل ماتت الكلمة؟

انسي الحاج





عن «رياض الريس للكتب والنشر»، يصدر لانسي الحاج كتاب جديد بعنوان «خواتم»، وهو يحتوي على ما نشره في الناقد «تحت هذا الاسم، منقحاً ومضافاً اليه، ومبوباً في ستة اقسام.

وقد وضع المؤلف هذه المقدمة لكتابه، الذي هو الكتاب الأول في سلسلة «كتاب الناقد» الجديدة، التي ستصدر قريباً.

■هل ماتت الكلمة؟

هل أفلتت الظواهرُ والحقائق من محيط الكلمة وبات الواقع يُلتَمس خارج اللغة اللسانيّة؟ ألم تعد الكلمات تُبلور الحقائق وتبدعها؟ هل حلّت الرياضيّات محلّها؟ والاحصاء، والتوثيق، والحفظ الالكتروني؟

هل أصبحت اللغة تَنْبت من اللغة لتُنجب لغة، دون أمل بأن تُفضي كلُّ هذه اللغات الى شيء خارج حلقتها المُفْرَغة؟ وهل الجواب عن التساؤل الذي طرحه فيتغنشتاين هو: نعم، الكلمات لا تتحدث إلاّ عن كلمات، ولاّ يحقّ لنا الكلام على الواقع لأن الكلمة ما هي في منتهى أمرها سوى انكفاء لا نهاية له؟

بين الأُميّة الجديدة، المقنّعة بحجج السرعة والتكنولوجيا والمدنيّة السمعيّة ـ البصريّة، والانحطاط العضوي الذي يفترس اللغة، تصل هذه الى حافة الاضمحلال. الاضمحلال الكمّي ـ اذ كثيرٌ من اللغات، إن لم يكن كلّها، يشهد تضاؤلاً مطرداً في مفرداته المستعملة فضلاً عن، الاضمحلال النوعي، حيث فقدت الكلمة ما كان لها من حيوية وفعل، ناهيك بالسحر.

ويُخشى، إذا لم يُعالج مَدّ الأميّة الجديدة، أن يجيء يومٌ لا تعود فيه أذنُ الانسان تَسْمع من كلام «شعريّ» غير تلك المقدّمة في الاعلانات، التلفزيونيّ منها بنوع خاص.

أُسطورة برج بابل تُكْتَب عكسيّة: لغة عالميّة واحدة تُخاطِب أهل جميع اللغات ببضع مفردات وصيَغ فيفهمها أهل جميع اللغات لا لأنها أبديّة بل لأنها تافهة ولا لأنهم فقهاء بل لأنه يُجرى غسلُ أدمغتهم وتقصيرها الى حجم اللغة التافهة.

أي أنّ البشرية لا تُعاقَب لأنها تتكلّم لغةً واحدة تُملّكُها قوّة الاستقلال عن الآلهة بل اللغةُ الواحدة غَدَتْ هي عقابها. وبَدَل

تتطلع الكلمة الى العالم فترى انها أمه ولكنه ليس إبنها

أن تقودها اللغةُ الواحدة الى الالوهة أو الحرية تسوقُها الى الحظيرة والاستعباد.

المُبَلْبِلُ لم يعد يهتمّ لبلبلة الألسُن فَحَسْبُه ترويج النمط الواحد، أحاديّةِ التقليد، وببغاويّةِ التصرّف والسلوك والتشكُّل والتعبير. وترويجه يتّخذ، بسبب ضخامة امكاناته وشبه استحالة منافستها، صورةَ الفَرْض، التعميم الحتميّ.

وتقف وسائل الاعلام في خدمة هذا الاله الجديد، مدمّر الكلمة. فقد بذّلتِ الكلامَ ديموقراطيتُها الزائفة، وقزّمتْ ورخّصتْ وتجّرتْ وقذفتْ كل شيء في سباقٍ سرعةٍ بلهاء قضتْ على التأمّل وأحلّت الالمعيّة الدجّالة الانتهازيّة محل الصدق والعمق والجدية والشفافية.

وزاد في هذا التدهور وضعُ وسائل الاعلام، على المستوى العالمي بأسره، في أيدٍ مُعْظَمُها لا يبالي بغير الربح المالي أو خدمة السلطة السياسية والتذييع العقائدي، دون التفات الى جوهر الثقافة والفكر، ولا كبير اعتبار لحريّة البحث والتعبير ولمجانيّة الجمال.

لقد أصبحتِ الكلمات تَنْقُلُ الينا بلاغاتها، في أيّة لغةٍ كانت، لكنها لا تُقيم بينها وبيننا تَواصُلَ الحُبّ. القربانُ انفصل عن رمزه. هل ماتت الكلمة؟

*

مذعورة من سقوط هيكلها، مجروحة من دكّ قداستها وتعفير اكليلها في غبار الضحالة والعقم، تنسحب الكلمة «السابقة» (كلمة الأدب، الشعر، الفكر، بل «كلمة» الفن كلّه) إلى ظلّ نفسها تتساءل عن نكبتها ومصيرها، ناسجةً بيوت الأدب المتحدّث عن الأدب، والرواية عن الرواية، والشعر عن الشعر...

يرتدّ المبدأ على أعقابه ليحاكم ذاته، لينهار، ليصمت، ليعيد النظر. تتطلع الكلمة الى العالم فترى أنها أمّه ولكنه ليس ابنها. لقد تمزّقتِ العلاقة. الخلائق تستقلّ لا عن الخالق فحسب بل عن غاية خَلْقها، فتعيش وتتعامل، تتعالَم وتتجاهل، بلغةٍ مات قلبُ شعورها، فَقَدَتْ روح الرغبة، لا همسُها همسٌ ولا صراخُها صراخ.

وبعدما أضاع الناس إيمانهم بالتعبير الفنيّ أضاع التعبير الفنيّ إيمانه بنفسه، وبات أهل الفن يفتشون في ما بينهم عمن يعيدهم الى الإيمان، أو يؤخذون بمن راح يكسّر ما تبقّى من رواسبه فيهم.

*

هل من حَلّ؟

هل هناك بابٌ، طريق؟

*

يتجهون نحو الرخاء ولغاتُ تعبيرهم معاقة. حضارة تتقدّم وتتخلّف معاً. تُنزّه بَشَرها بين الكواكب وتحت البحار، تتلاعب بخلاياهم الوراثية ودوائر أعصابهم، وتبليهم بعطالة الكلمة. وبعدما فقدت اللغة كرامتها ـ كرامة عبقريتها الذاتية، وكرامتها الانسانية ـ نضتْ عن نفسها النعمة، عهّرتها الدعاوة، التهمها حريق السطحيّة والجهل والاعلان، حريقُ الاتجار والاستهلاك، حريق الانحلال والتضخم، وأجهز عليها عجزها حيال مشهد المأساة الانسانية.

لوحة قاتمة؟ ولولا خداع المظاهر القويّ، الغازي، لبدت أدعى الى الخوف، ولو أن أحداً لا يبالي.

وليس الحلّ، هنا، باللغة المحكيّة، «الحية». الإنتقال من لغة الجمود الى لغة الحياة مطلوب ولكنْ في اطار آخر، علاجاً لعلّة في الشكل. ومهما بلغت أهمية هذا الشكل، وهي بلا ريب مهمة، لا تحجب عنّا لُبّ الموضوع: اصابة التعبير، فصيحاً كان أم محكيّاً، عربيّاً أم باللغات الأخرى، بظواهر الإعياء والخَرَف والإعاقة والعتاهة. الكلمة، سواء كُتبتْ ولُفظتْ، لم تعد جسداً ودماً، لم تعد حياةً في العدم، لم تعد رحلةَ قَلْب، لم تعد تُحرّك في مُتلقّيها روحه التصاعديّ، لم تعد تشحن المخيلة ولا تَنْقل الخَفيّ ولا تَخفي الظاهر ولا توجِد في السامع والقارىء صدى الأعماق ولا جوابَ الاعماق.

هل نَقْبَل؟ هل نموت مع الحياة الجديدة؟ هل ندع الحياة الجديدة تخون أحلامنا ونَقْبَل؟

*

العلاقة بين «خواتم» وهذه التساؤلات أني كتبتُ «خواتم» في صميم معاناة هذه المشكلة، وبعد صمتٍ طويل. وكنتُ، وما زلت، كلما كتبت عبارةً بعد ذلك الانقطاع أَفعلُ كعائدٍ من الموت أو كمزمعٍ على العودة اليه.

بحثٌ عن حلٍّ لمأزق الكلمة وبحثٌ عن حلّ بالكلمة. أليس مبدأ البحث هو الخطأ؟ ربما أننا نُحمّل المَرْكب فوق وسعه. لماذا لا نلهو بالكلمات، بالفنون كلّها، ونترك الموتى يدفنون موتاهم؟ إنه المُنى. والغناءُ، والفناءُ استمتاعاً... الفنُّ، الشعر، مظلومٌ بعدم عودته الى تلك الربوع. وهو عائدٌ اليها لا محالة، ولو كالعادة مرحلياً، ولكنْ من قَبْلُ لا بدّ له لا أن يُنقذ نفسه من الغرق في الطوفان الجديد فحسب بل أن ينقذ العالم والحياة من هذا الغرق، أو أن يبعثهما بعد الاختناق.

كيف نُنقذ الادب، الفن، اللغة، الكلمة؟ بإنهاء لغة واستنباط لغة جديدة؟ لقد تم ذلك مراراً وأدى بدوره الى المأزق. بالعنف اللغوي، التصعيد، الانتهاك؟ لقد تم ذلك وآل الى الابتذال والخراب. بالابتعاد عن لغة الدهماء والغوغاء، وعن اللغات الاعلامية والكتابية الطاغية برواسمها «التجديدية»، واقامة مسافة انقاذ بين هذه جميعاً وبين لغة نعمل على انتشالها بهدوء، وعلى اعادة تكوينها، إذا استطعنا بعد، بأمومة الصمت؟ لقد تم ذلك أيضاً قبل مئة عام ثم عاد طغيان المدنيّة الاستهلاكية وأغرقه في بحر البؤس العقلي ـ الروحي ـ اللساني. بالهذيان، نَزْع السدود، الكتابة الاوتوماتيكية؟ ليتها كانت دائماً ممكنة كأول مرة.

إذنْ كيف؟ كيف؟

*

ما يُرعب ليس تخيّل عالمٍ يموت فيه الشعر (وكلُّ فنّ «داخلي») بل تخيّل عالمٍ يسوده نظامُ بَرْمَجةِ المشاعر والأفكار والغرائز. نظامُ اللغة الالكترونية بعد الدماغ الالكتروني. نظامٌ تضمحلّ معه اللذةُ الداخلية الخاصة، الفريدة، العاصية، والتي كان الشعر، بمعناه

الأوسع، هو مُغنّيها ومُغْنيها، حارسها ونبيّها أبد الأبد.

وهو هذا بعض أهم أدواره اليوم وغداً إذا عاد. إذا قام.

*

ويستطيع الشعر، الكتابة، الفنّ، تستطيع شيئاً حقيقياً لمصيرنا؟ هل من خلاصٍ عن طريقها؟

في انشغاله بتمويه بشريته يَنْصبُ الانسانُ لعينيه أهدافاً تتخطاه. وإذا قيل: الكلمة لا تستطيع، كل الخَلْق محاكاة، والمحاكاة مهما عَظُم شأنها صغيرة، وإذا قيل: منتهى الكلمة ما لقيه ملارميه في آخر «حفْر البيت»: العدم، إذا قيل هذا وذاك، أي أن الكتابة عبث، فلماذا لا تكون، فور ذاك، تمريغاً لعبث الوجود بعبثها ولمحدودية الخَلْق بلا محدوديّة جنونها وهَدْمها؟ لعل هدمها يثقب مُخرجاً في جدار، وعبثها قد يُفضي إلى ايجاد غايات للوجود، عن طريق ظهورات الجَمال، تُسبغ معنىً على ما كُنّا نراه بلا معنى، وتعطي قلباً لما كنا نُحسّه هاويةً في عتمة، وتدحض نظريةَ عبثيّةِ الوجود كما تدحض نظريةَ عبثيّة الكتابة...

أم أننا نُعزّي أنفسنا بأوهام ولا تكون الكتابة، والفنّ كله، سوى كما يقول كافكا: «نسمة معارة إلى العدم»، أو كما يعبّر ريلكه: «نَفَس حول لا شيء»؟

هل أغرق بعد؟ أين ستوصلينني أيتها الألفاظ؟

*

نتعمّد بالصمت وننمو في الثرثرة.

كم أحتاج إلى الندم لا على كل كلمة زائدة بل على كلّ كلمة.

*

في البداية أردتُ «خواتم» كلّها شذوراً، بلا ملاحظات طويلة. خالفتُ مراراً هذه النيّة لأسبابٍ ثلاثة: صعوبة الايجاز دائماً، طبيعةُ بعض الموضوعات «الخارجية» التي تقتحم عليك خلوة روحك وتسحبك من «الركن اللصيق» وتقذف بك في مهبّ الخطاب، وأخيراً الرغبة النزقة في مخالفة الذات عندما تصبح بدورها حدوداً لذاتها.

لن أدخل في شرحٍ للايجاز ولا في ذكر دوافعه. إنه هنا، حيث أمكن حصولُه، يَترجّح ما بين اصطيادِ بَرْق الرأس، والسأمِ من التعبير، والوداع...

*

لأن هذه السطور ليست تقديماً لـ «خواتم» بل هي خواطر متممة لها حول مصير الكلمة، ومبدأي الكلام والصمت، ونهاياتِ عصرٍ وعالمٍ وبداياتِ عصرٍ وعالمٍ، فلأحاول الوصول إلى آخر الطريق.

*

يتألّق العالِم، التكنولوجي، العدّاد، المنقّب، يتألق العقل الشماليّ في بروده الساحق، جبروته المنتصر، ويدوسني.

كان لسلطانه أن يكون فتحاً حقاً لو أتم شموله فاستوعب قلبي، ولو لم يسخّر نفسه لطغيانٍ ماديّ وحيد العين، بنصف فهم ونصف سَمْع ونصف رأس.

يتألق ويدوسني أنا المتعامل بالتأمل، المصرِّف أفعال الحبّ من أول نظرة، أنا الشاعر الجوّانيّ، الملاك الماجن، الملاك الذي بتجدُّد سقوطه تتجدد محبّة الله، أنا المجانيّ، الرغبويّ، المتْعَويّ الهائم، الصوفيّ الشبق، الذاتيّ الهشّ، أنا المكوَّن من خيوط أحلام، المنسوج بتراثات الوجدان والخيال والنعومة والنوم والصلاة والحبّ ودموع الحنان والكفر واليأس والتمرّد،

يتألّق الهُ النجاح الغربيّ ويدوسني.

المجد له ما دام يريده. لا أُريد ما يريد. لم أنازل أحداً قط، ولا أدخل في أحاديّات ولا في ثنائيات. فليأخذِ العالَم، أنا لم آخذ العالم قبله لكي يكون الآن غريمي. هو والعالَم غريباي. كنتُ أظن الغرقى بحاجةٍ إليّ أنا الطائر فوق نهايتهم. وأرى اليوم أنهم لا يشعرون أنّهم غرقى، فأي حاجةٍ لهم إلى أمثالي ما داموا سيُنْقَذون بموتٍ آخر؟

لا أحد بحاجةٍ إليّ. وأنا الذي كان بحاجة إليّ لم أَعُد بحاجة.

سيلتفت نصفي مع العالَم ونصفٌ لا يلتفت.

*

لا شيء يُقيم في مكان.

لم يبدأ شيء إلاّ كان من قبل.

*

أكتبُ لأرى، فأعمى.

أكتبُ لأُخفي، فلماذا أكتب؟

*

... ولـِمَ كلّ هذه الإعادة!؟

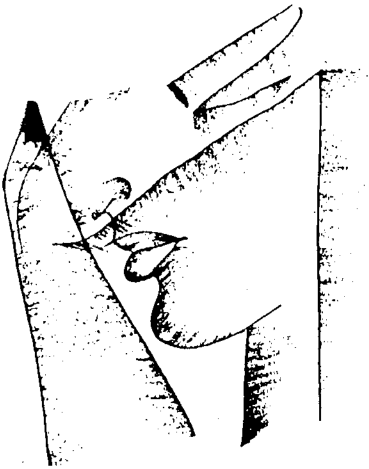
*

يتأزم الزمن فتصفو الكلمة.

يتأزم الزمن والكلمة فلماذا يصفو؟

لنقلْ: الجوهر.

لنقلْ ذلك رغم ما يجول.



*

أشعر بأنّ ارثَ العجز هذا لم يكن لي. ألمَّ بي مذ انكسرتِ اللغة.

إلى متى أظل محكوماً ان أرى ولا أستطيع أن أمنع ما يحصل وما سيحصل، وأن أقع في الفخّ الخبيث وأنا الطيّب، وأن أسمع ولا أقدر أن أُغيّر المسموع؟

إرثُ الرؤيا العاجز، حكمُ الاحساس الملعون، ليسا في أصالتي. أصالتي الفعلُ تمامَ القول. وصمتي الماضي، في تلك الأزمنة الالهيّة، كان حَمْلاً بالروح أو استراحةً للجسد.

*

وما يدريني، والنسرُ المصفَّح، الوحش التجريديّ يسحقني؟ أيّ وقعٍ لي بَعْدُ في شيء وقد خسرتُ كل معاركي؟ أنا وارث الكلمة، الكلمة الذي كان في البدء والكلمة الذي صار والكلمة الذي ثار، من يُصدّقني بَعْدُ وقد انحدرتْ كلمتي تحت سنابك باغضيها وجاهليها؟

*

في الرواية والمسرح يأخذ المؤلف لنفسه حقّ قتل أبطاله، وكلّما أمات أحداً منهم عاش معه تجربة الموت. ليس للشعر والأفكار، ولا لكتابةٍ من نوع «خواتم»، أشخاص يمكن التلاعب بمصائرهم. يغيب هنا موت الأبطال ويحضر موت الكاتب نفسه في بعض الجمل، في

بعض التجارب خاصةً. حتى لأندهش أحياناً، بعد كتابةٍ معيّنة، لكونيَ عدتُ واستأنفتُ الكتابة، وكأني عدتُ واستأنفتُ الحياة بعد موتي.

لعلّ كلمة انتحار تنطبق أكثر من كلمة موت. تقودني التجارب بطريقة الانتحار لا بطريقة المغامرة المسالمة. التعبير عنها، كذلك، أعيشه انتحارياً لا «أدبياً». له صفات المرتمي في الخطر لا مواصفات الناحت بحثاً عن وقعٍ «فنّي».

الكتابة هنا تغدو شهادة مجرّدة، ممارسة مجرّدة (أكثر ما تستطيعه بشريّتي الواعية) من التَمَسْرُح. تغدو الكتابة استماتة تنبض في الحياة نبض المجازفة، استشرافاً للموت بلا طقوس، ممزوجاً بذَهَب البداية وَوَحْلِ الأَمّ.



لا انتحار الهارب بل احتراق الفراشة. ولكنْ أيضاً انتحار الهارب بلى. لا انفجار الصارخ في البرية بل تدمُّر الملتفت رغم أمر الآلهة. أموت متغلغلاً في سراديبي، مقطوعاً عن هواء العالَم، مسموماً برطوبة خيالي، حيث لم أعد أستطيع المفارقة دون أن أختنق. أموت في كتابتي كما آخر يقول: أعيش. أموت من هذه العادات المعشوقة، في كلّ يوم، وفي كل كلمة. وليت الموت العام الذي سيشملني باهانته ذات يوم يأتيني شبيهاً بميتاتي الأدبيّة، بارتماءاتي. لكان يكون في ذلك اعادة حبّ للموت العام، وبرهانٌ يقينٍ أنه كما اتحدّت الميتتان، كذلك ستتوحّد الحياتان: الحلم والواقع.

ولكنْ هل من حاجة إلى برهانٍ على ذلك؟ وهل نموت لنبرهن وهل نعيش لنبرهن؟ لا بل لكي نلعب. البرهانُ كلامُ المحدود واللعب لغةُ اللانهاية.

*

لنستهترْ، لنسلّم الأمر إلى الطيش، هذا الوجه الطفوليّ للعناية الالهيّة!

تدوسني قَدَمُ الرقم والآلة، تغرز في صدر الروح، حسناً، فلتواصل تقدّمها حتى تقف لا من التعب بل من نهاية الطريق. فالطريق سرعان ما تنتهي لمن ليس له ظلّ.

*

هل ماتت الكلمة؟

تُقْتَلُ الكلمة جسدُ الله بعد قَتْل الله روحاً وجسداً.

تُقْتَلُ كثيراً، كل يوم، في كلّ اللغات، تخمةً في لغات «المتقدّمين» وجوعاً وفقراً في لغات «المتخلّفين». أدباً وكلّ فن، تخاطباً عادياً، شكلاً ومحتوى.

تُصْلَبُ بحجّة التعميم وتُخْنَق بدعوى التقديس.

هل حلم أحدهم بجعل الجميع يكتبون شعراً؟ ربّما، لكنه كان يقصد غيرَ أن يَنْهش الجميع جثّة. كان يقصد أن يتشارك الجميع في صيرورتهم شعراء، في تحوّلهم إلى شعر. ومهما يكن قَصْدُه فإنه كان في اتجاه قَلْب الناس آلهةً، عصافير، كواكب، لا في مَسْخهم دُمىً أشد بلاهةً وببغاويّةً مما كانوا على مرّ العصور.

*

فلتمتِ الكلمة!

فليمت الشعر، الأدب، الفنّ، لتنقرضِ اللغة، ليضمحل الإنسان الالهيّ لحساب البرنامج، ليبسط النسر الجديدُ جناحَي ملكوته العملاق على الشرق والغرب، ليَزُل هذا الوهمُ إذا كان وهماً، ولا يُتْرَكْ بارقٌ غيرُ الحقّ.

الكلمة تكون بحاجة الحياة إليها لا بالشفقة. وتكون كلّها، وفوق الكلّ، أو لا تكون.

هذا هو الوقت الأمثل لامتحانها. ولن يربح شيئاً المنتصرُ عليها. هذا هو قصاص الإنسان في قمّة مجده.

ونعمتُه وخلاصه في قاع يأسه.

*

لن يُدْخَل إلى العالم، إلى الطبيعة والكون، السلطةِ والعلاقات، الحياة والموت، لن يُدْخَلَ دخول الصلح لا دخول الفتح وحده، دخول العيد لا دخول الاغتصاب، إلاّ بالمفاتيح السحريّة: مفتاح الهُيام، مفتاح إزالةِ الكسر بين الروح والعالم، مفتاح تغيير ظروف الحياة نحو السعادة والحريّة، مفتاح سحرِ القلب، مفتاح إعادة الحقّ إلى الرغبة والمتعة والتأمل والخيال.

فلتكملِ الشجرة يَبْسَها. لتنتشرِ الصحراء. لتعمّ غابةُ الحديد والتجريد. ليرتفع طوفانُ الدمى، بحارُ اللاغرَق، الغرَقِ في ضخامة اللاشيء. فلتكملِ الشجرةُ يَبْسَها.

سأظلّ أحلم، مهما صحوتُ على كذب أحلامي، بشجرةٍ جديدة تنمو تحت نظر تلك، وتُدلّي إلى فمي اليائس رعشات ثمارها الرائعة المنقذة من إغلاقِ كتابِ الحياة.

شجرة تَنْبت على الطريق الوحيدة الممكنة بعد، الممكنة دائماً، الممكنة وحدها، مهما تَقلّب التاريخ: طريق الحبّ والشعر والحريّة. حيث البيوت أقمارٌ وشواطىء، وكلّها بيوتُنا. حيث كلُّ الخارج يعود وطناً داخليّاً.

حيثُ لا موت، للكلمة أو للعالم، إلاّ كان قيامة. □

بيروت، آذار ١٩٩١

صدر حديثاً

لهو الأيام

سنوات المتعة والطرب والثقافة

مذكرات

أحمد الجندي





رياض الريّس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

عبد الله المتفائل

عبد السلام العجيلي



■ في جلسة المقهى الصباحية دخل الأستاذ حسان معجلاً إلى حلقة الأصحاب، وسحب كرسياً ألقى بجسمه عليه، ودون أن يبدأ حديثه بالتحية المألوفة، قال:

ـ أفيدوني يا سادة يا كرام، أفادكم الله... ما اسم المتسنّم على كرسي الوزارة الفلانية؟ سألت عنه كل من لقيته فما وقعت على الجواب الشافي. هل اسمه سر من أسرار الدولة؟

قال أحد الجلوس: أنا أعرف صاحب هذه الوزارة في التشكيلة الوزارية السابقة. كان اسمه السيد فلان.

فعارضه جليس آخر وقال مصححاً: أخطأت يا عزيزي. فلان هذا كان وزيرها في التشكيلة قبل السابقة. أما الذي تولاها في السابقة والذي يتولاها حالياً فاسأل عنها غيري.

قال الأستاذ حسان بعصبية: وهل هذا معقول؟ وزير في الدولة، إنسان يتولى قضايا البلاد بالتصريف، ويحل ويربط في مشاكل بسطاء المواطنين من أمثالي، لا يعرفه أحد منكم وأنتم النخبة في هذا الوطن؟ لابد أن أسماء الوزراء أصبحت من جملة الأسرار العسكرية التي لا يعلن عنها...

قال جليس ثالث: طوّل بالك علينا يا حسان. ليس في الأمر سر ولا ما يحزنون. كثرة عدد الوزراء، وكثرة مرات تبدلهم، وانكباب الحاليين منهم على أعمالهم انكباباً لا يسمح للمواطنين البسطاء أمثالنا بتكحيل أعيننا برؤية وجوههم النيرة، أنستْنا أسماءهم. ما الذي تريده من معرفة اسم هذا الوزير؟

قال حسان: بصراحة أقول لكم. لي قضية عجز محاميّ الذي وكلته بها عن حلّها بالطريقة القانونية فنفض يده منها. قال لي أحد المطلعين: الحل بيد الوزير، إبحث عن مفاتيحه. إذا كنت لا أعرف اسم الوزير، كيف أجد مفاتيحه؟

وأطلق حسان من فمه، بعد قوله هذا، نفخة تأفف أطارت جمرة كانت فوق رأس أركيلة الأستاذ عبد الله في زاوية المنضدة التي يجلس إليها الرفاق، وتابع قائلاً:

ـ هذا زمان سيء. زمان لا يعرف فيه اسم مسؤول خطير في حين يجب أن يكون اسمه، مثل رسمه، علماً في رأسه نار.

قال الأستاذ عبد الله، وهو ينحني بملقطه ليقبس الجمرة التي أطارتها تنهيدة الاستاذ حسان ويعيدها إلى رأس الأركيلة:

ـ ليس هذا زماناً سيئاً يا حسان. بل لعله أحسن الأزمنة. ما تشكو أنت منه أجده أنا علامة رضا وبشارة خير. إذا استمر الحال على هذا المنوال فسنصبح في القريب مثل سويسرا.

قال الجليس الأول، وتابعه بعض الحضور مستفهمين: سويسرا؟ ما الذي جاء بسويسرا إلى حديثنا؟

قال الاستاذ عبد الله: احلموا عليّ قليلاً وستجدون كلامي صحيحاً. في أحد أسفاري، منذ سنوات، جعلت طريقي على برن في سويسرا. برن كما تعرفون هي عاصمة سويسرا. دعتني صديقتي إرما إلى منزلها الصغير في حي برغرتسلراين في تلك المدينة. ومن حديث إلى حديث وصلنا إلى السياسة. سألتها عن اسم رئيس جمهورية بلادها في ذلك الحين فهزت كتفيها وقالت، وهي السيدة التي تدير مؤسسة تجارية ناجحة في العاصمة: رئيس جمهوريتنا؟ أعتقد أنه يسكن في هذا الحي، ولكني لا أعرف اسمه! تأملوا يا اخوتي الأعزاء... أن لا يعرف واحد منا، ونحن بين محام وموظف كبير ومدرس رفيع الثقافة، اسم وزير خطير في دولتنا، هذا يعني أن بلدنا سائر إلى أن يصبح بإذن الله مثل سويسرا: بلد غني، مسالم، متحضر، منصرف كل مواطن فيه إلى عمله، لا يهمه أن يعرف المسؤول في الدولة مهما علا مقامه واتسع نفوذه. هل تروني مخطئاً في هذا؟

*

لم يوافق الحضور في الجلسة على ما استنتجه الأستاذ عبد الله من جهلهم جميعا اسم أحد وزراء بلدهم. اتهموه بأنه يسخر في موضوع لا مجال فيه للهزء والسخرية. بينما ردّ هو بأن هذه طبيعته، فهو مطبوع على التفاؤل يرى جانب الخير، في كل ما تقع عليه عينه، غالباً على جانب السوء. أما هم فمتشائمون سوداويون، لا يرون من الأمور إلا جوانبها المظلمة. وكتوضيح لفكرته هذه قال:

ـ تعالوا إلى ما ذكره أخونا المهندس اسماعيل العائد حديثاً من أمريكا، وإلى عجائب ما رآه فيها من انتظام الأمور والخدمات وحسن السير في المعاملات العامة. ماذا قلت لنا عن الكهرباء في نيويورك يا أخي اسماعيل؟

قال المهندس اسماعيل: لا أذكر أني قلت شيئاً مهماً.

قال الأستاذ عبد الله: بل تحدثت عن انقطاع الكهرباء في تلك المدينة الكبيرة خلال تسعين عاماً مضت من هذا القرن.

قال اسماعيل: صحيح، قلت إني حضرت ذات مرة انقطاع التيار الكهربائي في مدينة نيويورك كلها لمدة ساعتين كاملتين. ليس في

زيارتي الأخيرة، بل كان ذلك في زيارة سابقة ترجع إلى سنة ١٩٧٧. كتبت الصحف في حينها أن هذه ثالث مرة تنقطع فيها الكهرباء عن نيويورك خلال ما يقارب قرن من الزمن. انقطعت أول مرة عام ١٩١٦، والثانية عام ١٩٧٠، والثالثة حين كنت فيها، أعني عام ١٩٧٧. ثلاث مرات فقط في ما يقرب من مائة سنة.

قال الأستاذ عبد الله، في لهجة محقق يلح على متهم ليحصل على اعتراف منه:

ـ وأضفت شيئاً آخر يا اسماعيل.

ابتسم هذا وقال: نعم... أضفت أن ما حدث في الظلام الذي ساد تلك المدينة الكبيرة لمدة ساعتين في الانقطاع الأخير لم يحدث في الانقطاعين السابقين. لقد مر الأولان بسلام. أما في انقطاع عام ١٩٧٧ فقد اغتنم كثير من السكان فرصة الظلام المطبق فاقتحموا المخازن والمتاجر والبيوت وأعملوا فيها النهب والسلب. وبلغت الأمور مبلغ الاعتداءات الجسمانية من ضرب واغتصاب. أشياء لم يرو الرواة أنها حدثت في انقطاعي عام ١٩١٦ و١٩٧٠.

هنا صفق الأستاذ عبد الله بيديه، وكان قد لف حبل أركيلته على جسدها علامة انتهائه من التدخين، وقال:

ـ هذا ما أريد أن أبين فيه الفرق بين نظرتي المتفائلة إلى الأمور وبين تشاؤمكم يا أعزائي. أنتم أعجبكم ما سمعتموه عن بلد لا ينقطع فيه التيار الكهربائي إلا ثلاث مرات في مائة عام وحسدتم سكان ذلك البلد عليه، معتبرين أننا في بلدنا نفتقد هذه النعمة الكبرى. نعمة استمرار سير الكهرباء في أسلاكها عشرات السنين دون توقف. أما أنا فقد وجدت أننا نحن الذين يجب أن نُحسد على ما نحن فيه. أنتم ترون أن التيار الكهربائي ينقطع عنا في كل يوم ثلاث ساعات بصورة أصولية نظامية، وينقطع ساعات لا تعد ولا تحصى بصورة عشوائية. هل سمعتم بأن أحداً من أبناء هذا البلد اغتنم فرصة الظلام المطبق فسرق عود ثقاب من متجر أو منزل؟ اضحكوا في عبكم يا أبناء بلدي واحمدوا الله على النعمة التي ترتعون فيها ولا تقدرونها حق قدرها!

مرة أخرى كثرت الاعتراضات على وجهة نظر الأستاذ عبد الله إلى الأمور ورؤيته الخير حيث يرى أفراد جلسة المقهى الشر، أو على الأقل حيث يرون الخطأ والتقصير. كادت الاعتراضات أن تتحول إلى ضجة وصخب. لم يؤثر ذلك في هدوء أعصاب الأستاذ عبد الله المتفائل أو يخفف من ابتسامة الاستخفاف التي كانت تعلو شفتيه. كانت الأناة وطول البال مزاجه الدائم، يرجعهما بعضهم إلى إدمانه تدخين الأركيلة التي تكسب صاحبها، على ما يقولون، خصلة اللامبالاة وبرودة القلب. قال، وهو يشير بيده مهدئاً ضجيج أصحابه:



ـ يا إخوان، كلٌّ ميسّرٌ لما خلق له. ماذا تكسبون من كل هذه الحدة في الاعتراض على رؤيتي للأمور كما فطرني الله عليها؟ إني أرى النور، ولو بصيصاً، خلال الظلمة التي تصرون أنتم على انها مطبقة لا مهرب منها. أضرب لكم مثالا. جئت مرة مع صديقنا الذي تعرفونه جيداً، الدكتور سعيد، في سيارته من لبنان، من طريق شتورا...

قاطعه الأستاذ حسان، في استنكار، قائلاً: أنت جئت مع الدكتور سعيد عن طريق شتورا؟ متى كان هذا؟

قال الأستاذ عبد الله: وهل يحتاج الأمر إلى سؤال؟ منذ زمن بعيد يا صاحبي... حينما كان سهلاً ومألوفاً وآمناً أن يخترق أحدنا لبنان حتى يصل إلى حدوده، في سيارته الخاصة، ويصل بها سالماً. حكاية قديمة. كان سعيد يسوق سيارته الخاصة التي قدم بها آنذاك من مغتربه بعد إقامة طويلة في ذلك المغترب. وكنت إلى جانبه. عندما بلغنا الحدود طالعتْه، من بعيد، اللافتة المنصوبة إلى جانب الطريق والمكتوب عليها بخط عريض: «أهلاً وسهلاً... مرحباً بكم في بلدكم». بعد تلك السنين الطويلة في الغربة امتلأ قلب سعيد بالحبور لقراءة تلك اللافتة كأنها نصبت خصيصاً له. راح يردد كلماتها بصوت مرتفع، ونظره معلق بها. ولأن نظره ظل معلقاً بتلك اللافتة حدث ما حدث...

وهنا سكت الأستاذ عبد الله قليلاً، كأنه يريد استثارة فضول مستمعيه، فارتفع صوت أكثر من واحد منهم مستفهماً:

ـ وما الذي حدث؟

فتابع كلامه قائلاً: حدث فجأةً أن ارتجت بنا السيارة المسرعة ارتجاجاً عنيفاً أحسسنا منه بأن أمعائنا تقطعت في جوفينا. كانت هناك، حيث ينتهي الطريق المعهد الحسن التعبيد من الأرض اللبنانية ويبدأ طريقنا الذي كان، في ذلك الزمن، على علاّته... كانت هناك حفرة وقعت فيها عجلات السيارة فارتجت بتلك الشدة وذلك العنف. هل تدرون ماذا فعل الدكتور سعيد بعد تلك الوقعة؟

قال أحد الحضور، وهو يضحك: لعن وسبّ.

قال آخر: أوقف السيارة ليرى ماذا فعل بها السقوط في الحفرة.

وتكهن ثالث بتصرف آخر من التصرفات، فقال الأستاذ عبد الله:

ـ أحسنتم التقدير. فعل سعيد كل هذا، وهو يتطلع إليّ كأني مسؤول عن حفر تلك الحفرة في مستوى تلك اللافتة من الطريق وقال لي: «أهكذا ترحبون بالعائد إلى بلده بعد إقامته الطويلة في بلد يسوده النظام وصدق المقال ويشتد فيه الاهتمام بالسائرين من مشاة ومن راكبي سيارات؟ «قلت له: «طوّل بالك يا سعيد... سيارتك لم تصب بضرر... يجب أن تعرف أن كل هذا لخيرك». وحين احتج على كلامي كما هو جدير بكم أن تفعلوا لو كنتم مكانه. قلت له: «وقوعك في الحفرة بجانب كلمة الترحيب بقدومك بعد غيبة طويلة أقمت في أثنائها في بلد تعودت فيه على النظام وصدق المقال والعناية بالمشاة وراكبي السيارات، وقوعك هذا ينبهك إلى ما عليك أن تعرفه في عودتك إلى بلدك الحبيب. إنه يقول لك ما يلي: أولاً، لا تصدق كل ما تسمعه أو تقرأه أو يقال لك هنا. ثانياً، هذا مثال لما ينتظرك في سيارتك على طرقنا، فخذ حذرك. ثالثاً، نحن نرحب بك حقاً ولكننا لا نملك أن نعطيك، وأنت القادم طارئاً، أكثر من أن نعطي أبنائنا المقيمين...».

قال أحد الجلوس: كأنك تعني أن تلك الحفرة حفرت عمداً كدرس للقادمين الينا.

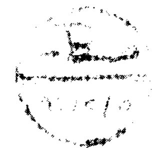
قال الأستاذ عبد الله: حتى إذا لم يكن حافروها، أو مهملو ردمها، فعلوها عمداً، فإني أنا رأيت فيها الفائدة من حيث رأى سعيد فيها الشر فلعن وسب. يا أصدقائي، إذا لم يكن ما تريدون فليس أمامكم إلا أن تريدوا ما هو كائن. بذلك تنعمون، مثل أخيكم العاجز عبد الله، براحة البال وقلة البلبال. والسلام عليكم.

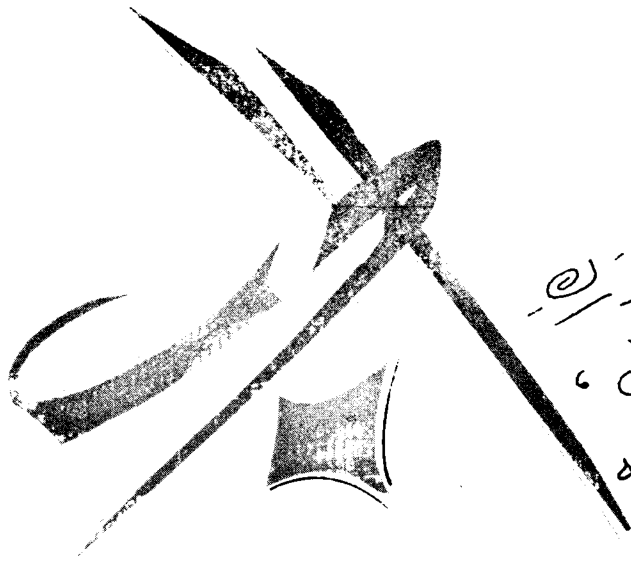
قال الأستاذ عبد الله عبارته الأخيرة وتناهض للقيام ومغادرة المقهى، غير منتظر من رفاقه اعتراضات جديدة وصخباً وضجيجاً، لا تستطيع كلها التغيير من فلسفته في الحياة ومن نظرته المتفائلة إلى أمورها ومختلف قضاياها. □

محمد سعيد الصكار
خطاط وشاعر من العراق



أيُّها الطائرُ الدَّمويُّ آحتَفِظْ لي ببعضِ الشّظايا
فَهُنا ... في الحَنايا
بُقعَةٌ مِنْ تُرابِ العِراقِ
نائيةٌ عن جحيمِ الخطايا
فَخُذها الى مأتمِ الأهلِ
وآقذِفْ بها
في خليجِ المنايا !





قتيلٌ مُنتزَعٌ من دَرْكِ الغرائز السُّفلى، ومقذوفٌ في وجه البشر وحضاراتهم

▪ ▪ و الغَلَبَةُ هي محورُ كلّ الحروب، ولا تمييز في السياسة والاجتماع يُصبغ لها منطقه تبريريّ؛ أمّا الفنّ - كشاهدٍ حضاريّ - فيرفضُ الحرب. وهو إذ يرفضها يرفضُ دوافعها وأسبابها، ولا يُجيزُ منطقَ التدمير.

▪ الحربُ تُعطّلُ حاسّةَ الحياة، وتُعرقلُ التعامُلَ مع الطبيعة، وتُقيمُ موازينَ لا عدالةَ فيها، ومنطقاً لا يقينَ فيه.

في الفنّ، تُطفِئُ وهجَ الدهشة؛

▪ وفي الأدب، تستدعي ألطفَ ألوانِ الكذب؛

وفي السياسة، تستنفرُ كلّ أصنافِ النذالة!

خطّ
محمد سعيد الصكار

يطفح الهمُّ
يتلوه مدُّ الكآبة
تُشنتنقُ العللُ المستنيمة
يستيقظُ السكّريُّ
يلتهبُ الصُّدْغُ
والدَّمُ يصعدُ
يصعدُ
حتى تغصَّ الشرايين .
تبدو لعينيَّ بغدادُ مذهولةً
تتلمّسُ تاريخَها المستباح
تعثرُ بالظنِّ والحزنِ والذكريات

يصعدُ الدَّمُ

تبدو الحياةُ على غيرِ هيأته
والمعاني تغادرُ قاموسَها
تتجرّدُ تطفو تضيعُ
الى أن يقولَ المذيع :
« وبهذا سيداتي سادتي تنتهي نشرة الأخبار العاشرة
قدمناها لكم من . . . .

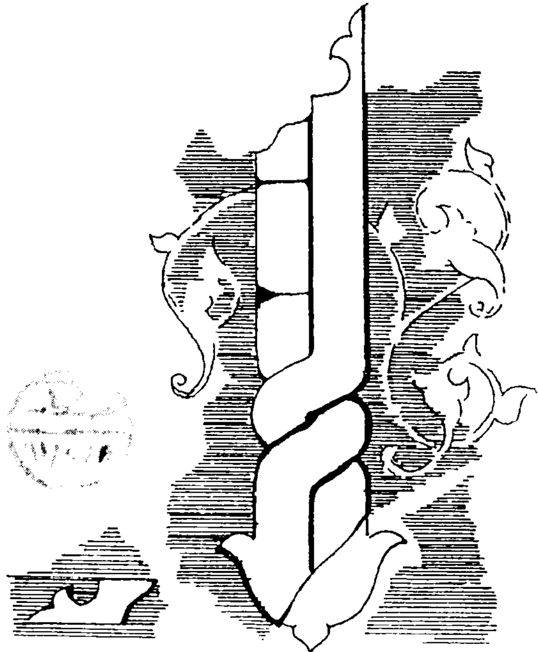


الجسر المعلق

نسفوا الجسرَ المعلق
وآستباحوا بستانَ الذاكرة
أبقوا في الطرف الآخر ركام بيتي حانياً على
المخطوطات النادرة
واللّوحات الأصلية
والنماذج الأولى لتماثيل بَغداد الحديثة
عذراً يا أصدقائي الأدباء والفنانين الذين آثروني
بروائعهم التي لم يَرَ النور بعض منها
عذراً أيّها المبدعون
فقد استحالت أعمالكم الجميلة رماداً ديفَ في
تراب الوطن
ألم تصنعوا ذلك الوطن!

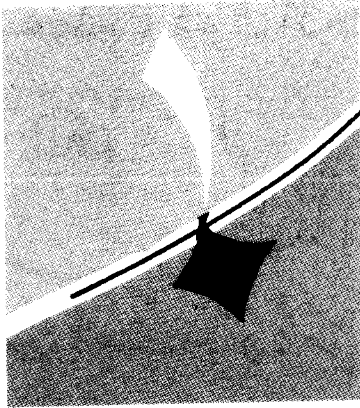
قصف الخط الكوفي

قُصِفَ ٱلخَطُّ الكوفيّ
سَقَطَتْ فوقَ ٱلكوفَةِ قُنْبُلَةٌ
فَتَلَوّى التّاريخُ وَغامَ وَأطْرَقَ خَجلانَ
مَنْ جاءَ بِهذا الطّيرِ النّاريّ إلى بابِ ٱلمسجِدِ ؟
كَيفَ ٱمْتَدَّ وَدَمَّرَ كُلَّ ٱلأبوابْ
وَمَحا الأَحْرُفَ
وَالزُّخْرُفَ
وَالمحْرابْ ؟!



قُصِفَ ٱلخَطُّ الكوفيّ
لَمْ يَبْقَ مِنَ السّطرِ القادِمِ
مِنْ عَصرِ القُرآنْ
إلّا حَرْفٌ مَضْفورٌ
فَخَرَتْهُ النّيرانْ :

الوصايا العشر



خذ كوكا كولا
منعشة في حمّى الصحراء
خذ منديلي
خذ كلمات متقاطعة
خذ دفتر ألغاز
خذ قنبلة
خذ سلسلة للمعصم
خذ واقية للغاز
خذ علكاً يدرأ عنك السأم القاتل إذ لا تقتل
وخذ ووكمان
يصرف عنك زئير الصاروخ وزوبعة الأحزان
خذ مانع حمل وتذكّرني
فأنا هذي الساعة في لبنان
أنصت للأخبار
أحلم أن ترجع لي بطلاً
معصوباً بأكاليل الغار !

وقع في هذا النص خطأ مطبعي لم نستطع تلافيه !!!

أهل السلطة وأهل القلم

دفاعا عن حرية الشاعر محمد عفيفي مطر

■ بصدور هذا العدد، وما لم تكن السلطة في مصر قد اطلقت سراح الشاعر محمد عفيفي مطر، يكون الشاعر قد أمضى في السجن أكثر من ستين يوماً. ذلك حدث دون أن يتحرك ضمير الحركة الثقافية العربية، بحيث يتشكل رأي عام ضاغط يدفع السلطات المصرية إلى اطلاق سراح الشاعر الذي اعتقل في ظروف ما تزال غامضة بالنسبة إلينا، وبالنسبة إلى أغلب القراء والمثقفين العرب. كما جرى تعذيبه بصورة وحشية على حدّ تعبير منظمة حقوق الانسان في مصر التي التقاه مندوبها في سجنه ورأى آثار التعذيب بادية عليه. وقد اعتبرته المنظمة من «سجناء الضمير».

حدث هذا في ظل صمت مريب من قبل اتحاد الكتّاب في مصر الذي لم يتحرك بدوره للمطالبة بالكف عن تعذيب الشاعر واطلاق حريته إلى حين مثوله أمام القضاء.

بينما أصدر عدد من المثقفين المصريين بيان احتجاج طالبوا فيه بالإفراج الفوري عن الشاعر وقعه حوالى ١٠٠ شخص. كما أبرق الاتحاد العام للادباء العرب الذي يتخذ من تونس مقراً له، إلى الرئيس حسني مبارك يطالبه بالافراج عن الشاعر المعتقل.

وعلى مستوى الاعلام العربي خارج مصر، فباستثناء الخبر الذي نقلته وكالة انباء «رويتر» نقلاً عن «الاهرام» المسائية، ولم تنشره من الصحافة العربية الصادرة في المغترب غير صحيفة «القدس العربي» الصادرة في لندن، لم تنقل الينا أنباء القاهرة ما يوضح ظروف وملابسات الاعتقال. ولولا تلك الاشارة الغريبة التي نشرتها صحيفة «الاهرام»، من أن التهمة الموجهة الى محمد عفيفي مطر هي اقامة علاقات مع «منظمة بعثية» موالية للعراق، وهو ما لم تنفه أو تؤكده السلطات التي اعتقلته ـ لكان اعتقال الشاعر أمراً مفهوماً لنا. فهو يأتي في سياق حملة تأديب مصرية رسمية لمعارضين واجهوا سياسة بلادهم في حرب الخليج بالامتعاض والرفض والتظاهر ضدها، ومن بين هؤلاء المعارضين كان الشاعر محمد عفيفي مطر. إلا أن مضمون الخبر المشار إليه هو أغرب ما في حادثة الاعتقال. بكل ما يضمره من عداء لحرية الكلمة واستخفاف بقيمة رجل القلم، وحط من مكانة الثقافة، ومساواة للمبدع بالمجرم.

في كل الاحوال، وأياً تكن أسباب اعتقال الشاعر محمد عفيفي مطر، وأياً يكن موقفنا من هذه الاسباب، فإن «الناقد» كمجلة تعنى بحرية الكاتب ترى في هذا الاعتقال، من حيث المبدأ، جريمة ضد حريات كفلتها لائحة حقوق الانسان لكل مواطن في وطنه، فكيف إذا كان المواطن شاعراً مبدعاً وصاحب قضية، هي في جوهرها، فكرية وجمالية.

وفي ظل الغياب الفادح للصوت الحر أكان هذا الصوت فرداً أم نقابة أو اتحاداً عربياً جامعاً للمبدعين، فإن «الناقد» تجد نفسها ملزمة، أكثر من أي وقت مضى، في أن تكون منبراً مسؤولاً في تصديه لعسف أهل السلطة، دفاعاً عن كرامة أهل القلم وحريتهم في الابداع والتعبير.

و«الناقد» كمنبر مستقل، متحرر من تبعات الانتماء الى جهة رسمية أو الى جماعة أدبية منغلقة على نفسها، وانطلاقاً من انفتاحها على ساحات التعبير الأدبي والفكري العربية، تجد نفسها ملزمة باطلاق الصوت في أوصال الحياة الثقافية العربية، دعوة منها الى مواجهة فكرة التجزئة التي بدأت تطل بشبحها كثمن للأحداث المأساوية التي عصفت ببلاد العرب وها هي تطول ثقافتهم. وترى أن الدعوة إلى وحدة الثقافة العربية كمظلة للاختلاف والتنوع ابداعاً وفكراً تمر، في الدرجة الأولى، من باب حرية الكلمة التي هي عنوان حرية الانسان.

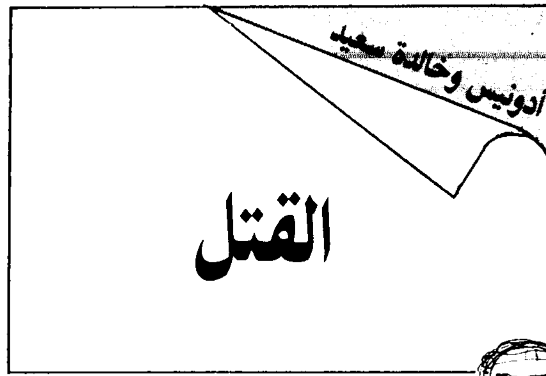
لذلك تدعو «الناقد» كل منبر حر وكل دورية متنورة حرة الى مناهضة الظلم الذي بدأ يتمظهر في أفعال شائنة بحق ثقافتنا العربية، وبحق مبدعينا، ومحمد عفيفي مطر واحد من هؤلاء. فهو شاعر أغنى المكتبة الشعرية العربية بأحد عشر ديواناً شعرياً خلال ثلاثين عاماً من مسيرته. وهو شاعر لم يعرف عنه استعماله الشعر لمآرب أخرى أكانت هذه المآرب شخصية أم سياسية. وقصيدته الأخيرة التي كتبها بالأمس كتبها بالحرارة نفسها التي كتب بها قصيدته الأولى. وهو شاعر عبّر في مجمل شعره عن الروح العميق لشعبه وصلته القوية بالأرض وخصوصيتها، وبالتراث العربي العريق باتساعه وغناه. فكان له استناداً الى ثقافته الضاربة في هذين البعدين المركزيين ذلك النزوع القوي إلى المغامرة بحثاً عن الجديد.

و«الناقد» انطلاقاً من مبدأ دفاعها عن حرية الكلمة أولاً، وتقديرها لمكانة الشاعر في الثقافة الشعرية العربية الحديثة ثانياً، تجهر بصوتها وأصوات المبدعين العرب: الحرية للشاعر محمد عفيفي مطر. □

«الناقد»



ولد الشاعر محمد عفيفي مطر في اقليم المنوفية في العام ١٩٣٥. درس الفلسفة واصدر احدى عشرة مجموعة شعرية، آخرها «رباعية الفرح» في العام ١٩٩٠ عن شركة «رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن». نال جائزة الدولة التشجيعية في مصر عام ١٩٨٩.



القتل

أدونيس وخالدة سعيد

■ مع أن الشعراء، كما يؤكد العرب، يقولون ما لايفعلون، فإنهم يمنعون حتى من حق هذا القول. ومن يتابع موقف العرب من الشعراء يلاحظ أنهم يحصرونهم في واحد من مصيرين، إما القتل بمختلف مستوياته، وإما الالتحاق بحاشية السلطان. ولا يعرفون انهم في ذلك يطعنون رئة الحلم والحرية، إنهم يقتلون أعمق ما أعطي للعرب، يحكمون على أنفسهم ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

التحية للشاعر المعتقل محمد عفيفي مطر. □

باريس آذار ١٩٩١



الخوف من الهمس!

الياس حنا الياس

■ لم يبق إلاّ مصادرة المقاهي، زوايا البيوت، وأي مكان يتاح فيه الهمس. لماذا، السلطات العربية، تخاف الهمس إلى هذا الحدّ؟ نعرفها كليّة السطوة، كليّة الحضور، كيف يحصل لها أن تؤمن بالكلام، بأن الكلام له جدوى، وقد يقف سلطةً في وجه السلطة. قد يحق لنا أن نرى في هذا دلائل عافية «أو بداية نهضة». وقد يحق لنا أن نفرح: مضى زمن لم نعثر فيه على سلطة حساسة إلى هذا الحدّ.

ليس جديداً أن تصرّ السلطة على احتكار «احتقار الكلام». أليس الردع عن الكلام هو الممارسة «الأمثل» للاذلال. إذلال يبدأ في البيت. في كل مكان فيه سلطة. في كل مكان. حين يكون الاذلال في كل درجات السلم، ليس غريباً أن يكون ايضاً في القمة.

من يحترم من؟ من أين يأتي الاحترام؟ ومن يحق له أن يمنح الاحترام؟

ألا يخطر للسلطة حين تعتقل الكلام أنه قد يفلت من بين يديها كالهواء؟ ألا تفكر لحظة في أن الكلام الرسمي، لو كان «رسمياً» إلى هذا الحد، لما وجد الكلام المعارض؟ ألا تعرف مثلاً أن الموقف القوي ليس في حاجة إلى كمّ أفواه معارضيه، لأن له أفواهاً أقوى، وأن السلطة التي تستمد شرعيتها من الناس لا تخشى الناس؟

لماذا «تضطر» السلطة إلى اعتقال شاعر؟ بكل تأكيد لكي تحميه من نفسه. هل في وسع طالب أعزال حين يدق الجرس، أن يمتنع عن الدخول إلى الصف؟ وقد قرع الجرس ودخل المعلم...

اسمعوا: بوش يريد أن يقول للعالم أن الطقس جميل، وأن كلب زوجته في تحسن... ماذا في وسع شاعر أن يضيف؟ معها حق، السلطة.

وقد علمنا أخيراً بفضل الاقمار الصناعية أن هناك حروباً متمدنة وأخرى متوحشة، حروباً نظيفة وأخرى قذرة، وأن هناك حروباً بلا موتى... فإذا ظهر الموتى يوماً كأنهم مقبلون من كابوس كان الجواب جاهزاً: كان أمراً لا بد منه، كانت حرباً عادلة وضرورية.

ماذا في وسع شاعر أن يضيف؟

الجمال في الصحراء تناجي الطائرات الشبحية. الدشداشات تغازل ربطات العنق. هل هناك ما هو أبدع من هذا التآلف بين الشعوب؟

كيف يسمح شاعر لنفسه (وهو المعروف أنه «كثير الشعور») أن يشاغب على هذه القيم السامية؟

أما بعد، فإن الألم أقوى من الموت والذل أقوى من الألم. لماذا، الموت لا يخيف إلاّ من لم يموتوا بعد، خصوصاً الذين يبيعون حياتهم «بأي ثمن». ربما لأن الموت وحده مجاني. ربما، لهذا، يستحق الموت كل هذا الاحترام. وكل ما تبقى، حتى ما يسمونه بـ«الكرامة»، يشترى بالعملة الصعبة. □

باريس في ١/٤/١٩٩١



الشاعر الخائن!

أمجد ناصر

■ لم يكتفوا بتدمير العراق، هذا العاصي الذي طلع في لحظة تحدٍ عربية نادرة وخاطفة وأعرض عن إله القوة الامريكي، بل انهم يهيلون التراب على جراحه المفتوحة ويحفرون مقبرة جماعية عميقة لشهدائه ويسورونها بالنسيان.

كل من استكثر المبالغة في تقتيل العراقيين مشبوه، وكل من خفق خافق بين حناياه وهو يرى الطائرات تنقض على بغداد عميل!

المثقف الذي ينظر إلى جيش بلاده يغادر حدودِ الأعداء وينزلق

الى لعب دور الكومبارس على مسرح الصحراء الهائل بإدارة الخنزير البري ويقول لا، هو خائن وخارج على الاجماع!

لم يحدث هذا، وللأسف، في الغرب الذي جهّز «عاصفة الصحراء» باجنحتها الفولاذية وأنصالها الحادة، بل في عواصم الأمة التي لا تدري هل تنوح تحت جبل الموت وترفع الاعلام السود أم تنتشي بـ «النصر» و«التحرير»؟

يحدث أن تكون خائناً، إذا تركت لروحك أن تبتئس ولضميرك أن يئن وأنت ترى أكباد العراقيين تتناهشها الذئاب في صحراء لا حدود لها.

هكذا وجد الشاعر المصري محمد عفيفي مطر نفسه خائناً، خطراً على المجتمع ينبغي عزله بأقصى سرعة ممكنة، وهناك، في المعزل انضم الى خونة آخرين أقل مرتبة في نظر السجان من المجرمين العاديين ومهربي المخدرات الذين لم يخونوا أوطانهم اثناء الحرب.

كأن قدر المثقف العربي الذي يستقل بمعرفته وضميره عن سيف وذهب السلطة أن يظل خائناً، خطراً لا مكان له بين الناس، فهو إما الى العزل أو النفي. ولا خيار له.

□□

والآن وأنت في سجنك أيها الشاعر (حيث تُعَالَجُ القلوب الضالة، المريضة بصدمات العزلة) هل ارتدعت وارعوى صوابك؟

قل لهم إذن انك بللت من المرض وأنك رأيت تحت مساقط الظلمة أن الله حق.

قل لهم يا عفيفي مطر يا ابن الطين والتراب: آمنت بربكم، السيف في يمينه وفي شماله الذهب.

قل لهم أيها الشاعر الذي في قلبه مرض أنك رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم ساجدين أمام ضوء العاصفة الذي شق الظلمات فوق الصحراء.

قل لهم ان دماً لم يسل بين الرافدين وأن الصور التي عرضت بعضها أجهزة التلفزيون لم تكن سوى اضغاث أحلام التكنولوجيا. بهذا، فقط، تكن من الفرقة الناجية التي سحق إلهها إله الحديد والصلب إلهَ الشعراء.

لندن آذار ١٩٩١

في ظلام سجنك نحن احرار، معك، لا في انطلاق سراحنا الكاذب، المهين، في هذا العالم المرعب، عربيّه وثائره، الذي فاضت روحه من زمان ولم يعد يتنفس الا بقلوب الشعراء.

اعطنا من ظلام سجنك الطاهر أيها السجين... □

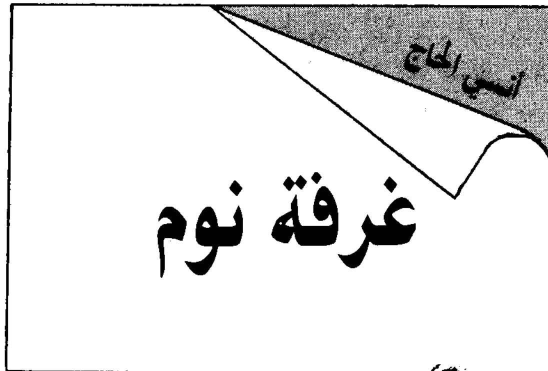
بيروت نيسان ١٩٩١



■ محمد عفيفي مطر أحد الاصوات التأسيسية في الشعر العربي المعاصر. اسهامه في هذا الشعر يضعه بين كبار الشعراء الذين يفخر بهم كل قطر عربي، ناهيك عن مصر التي أضاف الى تجربتها الشعرية الكثير. ولاشك أن لمحمد عفيفي مطر اسهامه في تجربة الحداثة العربية المعاصرة، ودوره الرائد في تجربة الحداثة المصرية المعاصرة، فهو الذي حفر لتجربة الحداثة المعاصرة في مصر مجرى مغايراً لمجرى التقاليد العقلانية المنطقية المتلفعة بأقانيم التعقل والانشاد والوضوح والاتزان وكان المجرى الجديد الذي احتفره عفيفي مطر مجرى يموج بتيارات جديدة، متمردة تؤسس روح المغامرة والتجريب، والارتحال الى العوالم المغلقة الابواب، وتفتح عهد اللغة الرموز. وبقدر ما أدرك عفيفي مطر الشاعر ان هذا المجرى الجديد يلزمه تغيير المنظور والرؤية، فقد أدرك أن الرؤية الجديدة يلزمها أدوات مغايرة وأن المنظور الواعد تلزمه ثقافة مضادة.

هكذا، اقتحم العوالم التراثية التي ظلّت مغلقة أمام غيره من الشعراء المصريين، واتسع بمفهوم التراث، ووصل بين الافق الصوفي، والافق الفلسفي، وبين أوجه التراث الفلسفي العربي وأوجه التراث الفلسفي اليوناني، بالمعنى الذي وصل الحسن بن الهيثم بملامح الوجه الامبادوقليسي، ومزج ذلك كله بالخرافة الشعبية في القرية المصرية التي ولد فيها، والتي لم يتخلّ عن وعده لها بأن يسهم في عودة الخصب والنماء إلى عالمها.

لقد بدأ عفيفي مطر رحلته الابداعية بقصائده التي حملتها دواوينه الأولى: «رسوم على قشرة الليل» يتحدث الطمي»، «الجوع والقمر» والتي تسجل هويته بوصفه مبدعاً نابعاً من القرية وملتزماً بتراثها الايجابي، وباحثاً عن غدها المشرق. إن الشاعر في هذه القصائد «بهلوان الحقول» الذي تعلم الموت من حياة القرية، وتذوق طعم الاغتيال والسجن في بركة الطين والارز. وهو «طائر الطمي والقمح» الذي يرفرف في القرية حاملاً علاقة الخصب والتجدد، وهو الذي يبحث في جذور التوت عن شجر الاسلاف، ويخترق الممالك المحرمة لعله يتحول إلى قنديل على بوابة الارض الرمادية. ومن نسغ هذه





■ سجن الشاعر غرفة نوم: هناك ترقد الحرية.

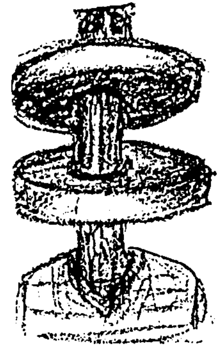
وحيثما كنت ايها الشاعر أخذت الحق معك.

وحيثما نزلت فاض الحلم. الطفل لا ينام الا نورا ولا يصحو الا حباً.

الرموز كتب عفيفي مطر - في قصيدة يتحدث الطمي - قبل نكسة العام السابع والستين بثلاثة أشهر قائلاً:

«القمر جديلة عشب معقودة
والنهر الأسود آهة جوع ممدودة
والليل على اكتاف الحراس
أزرار نحاس
وعيون بنادقهم صمت مشوي
وجيوش جرداء محشودة»

وكأنه كان يتنبأ بالكارثة التي اقبلت بعد ثلاثة أشهر فحسب من كتابة هذه الكلمات، وكأنه كان يتنبأ أيضاً بأسباب الكارثة، بل الكوارث التي اعقبتها.



لقد أدرك عفيفي مطر أن بدايته هي «رملة الانجب» تلك القرية النائية في محافظة كفر الشيخ، القرية التي أراد أن يصنع اسطورتها الخاصة مدركاً أن صنع هذه الاسطورة رحلة طويلة تبدأ من «رملة الانجب» وتصل الى عوالم الدنيا الواسعة لتعود، دائماً، إلى رملة الأنجب حيث، الاصل الذي يصوغ رسومه على قشرة الليل صارخاً:

«أمي ولدتني فوق سرير الجوع
فشربت الصدأ السائل من مسمار العالم
ورقصت على ايقاع الموت
وأكلت الارغفة الحجرية
فاخترقت صدري الحربة في اعراس الصمت»

والمؤكد أن محمد عفيفي مطر كان يكره الصمت كل الكره، وظلّ حريصاً على أن يكسر جدار الصمت الذي يحب صوته، وجدران الصمت التي تحبس اصوات الاجيال الواعدة ومن هنا عمل على انشاء مجلة «سنابل» من قلب محافظة كفر الشيخ، احدى محافظات مصر، لتكون هذه المجلة بوقاً للاصوات الجديدة التي تبحث عن مستقبل جديد. وفي هذه المجلة نشرت قصائد الاحتجاج على الحقبة الساداتية، والسلام الساداتي، وكأن أصوات علي قنديل وحلمي سالم ومحمد سليمان وعبد المنعم رمضان وغيرهم من الواعدين تتجاور مع صوت أمل دنقل الذي كتب قصيدته «الكعكة الحجرية» عن مظاهرات الطلاب عام ١٩٧٢، نفس المظاهرات التي كتب عنها محمد عفيفي مطر، مسجلاً رفضه لتخاذل اعوام الضباب، ورفضه لمحاولة خنق احلام طلاب الجامعة في مستقبل عادل، وفي مقابل هذا الرفض كان تعاطفه مع الطلاب، صوت المستقبل المنبعث من تحت قبة جامعة القاهرة التي كانت - ولا زالت - شعلة احتجاج لم يتوقف تلهبها الذي عاود توهجه في العام الثامن والستين، ووصل الى ذروته عام ١٩٧٢. وبقدر ما يحفظ الوجدان العربي قصيدة أمل دنقل «الكعكة الحجرية»، فإن هذا الوجدان سيظل يذكر لمحمد عفيفي مطر قصيدته التي منها:

«هذه قبة الجامعة
هبط الليل فالتف حراسها للهجوم المباغت
وأقبل سيل الدروع الصقيلة
لسد المداخل، وانهمر المطر المتوحش قعقعة ونجوماً غامية
أسلحة مشتراة بما كثفته المجاعات من
صدأ فوق اسنانهم ثم تشرع صفاً فصفاً».

وكان من الطبيعي أن تغلق مجلة «سنابل»، ولكنها ظلّت علامة وظلت بداية تفرعت منها وسارت في طرق موازية لها محاولات متعددة.

وبقدر ما جمع محمد عفيفي مطر حوله الواعدين من شعراء جيل السبعينيات، يسهم في ابداعهم بالريادة والحوار، فإنه ظلّ يواصل طريق الشاعر الشاهد الذي يحمل رملة الانجب في داخله ليرى بعيني فقرها عالم مصر الحزينة التي فقدت عبد الناصر والتي ظلت تحلم بالمخلص العادل الذي يعيد اليها صورة عمر بن الخطاب. لقد اسقط ابن رملة الانجب صورة عبد الناصر على عمر بن الخطاب، وجعل المخلّص الاسلامي الوجه الثاني من العملة التي تحمل شعار المخلص القومي. هكذا توالت قصائده في «شهادة البكاء في زمن الضحك» حيث تبرز أهمية قناع عمر بن الخطاب الذي يبسط حضوره على أهم قصائد هذا الديوان، قناعاً للمخلص الاسلامي الذي يجب أن يكتسيه المخلص القومي. إن الرؤية الشعرية لعفيفي مطر قد اسست أصولها في هذا الديوان، فحملت من الارض التي شققها الظمأ في رملة الأنجب الشوق الى المخلص وأكملت هذا الشوق ببصيرة من البعدين الاسلامي والقومي. هذا المخلص هو بشارة القضاء على الجوع، هذا الجوع الذي يعرفه كل قراء شعر عفيفي مطر جيداً، ابتداءً من ديوان «الجوع والقمر» الذي يصوغ احلام «ابناء الجوع» الذين هبت هياكلهم من الارض البوار عظماً رمادياً، بقايا من كفن، ومروراً بديوان ملامح من الوجه الامبادوقليسي حيث يصرح الشاعر العراف محدداً هويته:

«الجوع في جبلتي يبعثني
الجوع شارتي ولقبي
علامتي، امجاد آبائي، قبيلتي، ونسبي»

وكذلك في ديوان «كتاب الأرض والنصر» حيث يصرخ صوت كأنه صوت المخلص، ملحاحاً:

«فلتعطني يا قمر الامومة
بصيرة الهدم ومهرة الدماء
كي أمنح الجوع»

إن الجوع في شعر عفيفي مطر هو الواقع الذي يبدأ اكتشافه في رملة الأنجب والذي وجده في الامة العربية، حيث اتصل بفقرائها، وإلى هؤلاء الفقراء تتجه قصائد محمد عفيفي مطر، مستفزة، محرضة، حالمة بعالم آخر، عادل، يغدو فيه فقراء العرب مثل اثريائهم، في عالم المستقبل الذي يستعيد اللحظة الذهبية للماضي الذي تحقق، مرة، في عهد عمر بن الخطاب. ولو استدار الزمن العربي كالدائرة، وانبعث المخلص القومي الذي يستعيد صورة عمر، ويمزج بين العدل الاسلامي والوحدة القومية. عندئذ، يختفي الجوع، وتتحد الامة العربية بمخلصها، كأن المخلص واحدها وهي اعضاؤه المنتثرة، وتختفي سهرات الاشباح، ويختفي قناع الشاعر الذي تحول الى فزاعة للطير بقمح الفقراء وتنطلق مهرة الحلم فوق «النهر الذي يلبس الاقنعة» ويتحقق حلم المستقبل، وتتفتق السموات عن خاصرة المهراكي، حيث:

«السهروردي يتنفس ملء الفضاء ويقسم الخبز
والسمك النيليّ المفضض ويأكل ملء
الغيض الذي لا ينقطع.»

وإذا كان المخلص الذي يجمع بين صورتي عمر بن الخطاب وعبد الناصر هو الذي يمكن أن يحقق هذا الحلم، فإن الشاعر الذي يرتدي الاقنعة، والذي يعرف ما ينطقه الماء وما تكتمه الارض

الحزينة، ويرى في كل شيء قائم تجربة ما سوف يكون، هذا الشاعر هو الذي يظلّ يضحك في مآتم المدينة، مكذباً مناقب الموتى، مستعدياً تاريخها الوالغ في الدماء، هذا الشاعر هو علامة الخلاص وبشارته.

وكل دواوين عفيفي مطر التي كتبها منذ السبعينيات إلى الآن تجسد رؤيا ثلاثية الابعاد، طرفها الأول الارض العربية التي تبدأ من رملة الأنجب لتنبسط على كل القرى والمدن العربية التي يحلم ناسها بمستقبل العدالة والوحدة والحرية. وطرفها الثاني تجليات المخلص الذي يعرف - مثل عمر - صفة الخلق والتهديم ويحمل في عباءته مفاتيح المستقبل الواعد بالعدل والحرية والوحدة. وثالثها تجليات الشاعر الذي يغدو مخلصاً آخر، بكلماته التي تنطق لغة رؤيا النهاية والبداية، من وراء أقنعة الكائنات والاشياء، أقنعة الحكماء والمجانين والعقلاء، حيث تتفتح الآفاق المغلقة، في قلب المدينة الذي لا بد أن يتحول من الموت إلى الحياة. ومن أول الحلم إلى آخر الحلم، فتلك هي وظيفة الشاعر الذي يعرف أن شعره اسهام في خلاص قرية الأنجب التي اصبحت تمتد من المحيط الى الخليج.

وفي سبيل هذا الخلاص، يرتدي الشاعر أقنعة التنكر، ويسوح بليل المدن - القرى العربية، ويدخل في شوارعها وأزقتها، ويخوض في جو أحلامها ورؤاها الذمينة، قارئاً تواريخها، مقلباً كنوزها، وميراثها المتعفن بين المزابل، يسمع الصرخة في قشرتها تحت الزحام، يحلم أن تصبح الصرخة نسغاً في عروق شجرة المستقبل، مصطدماً، دائماً، بالدركي الذي يحرس ظلمة الليل، ومصطدماً، دائماً، بالسلطان، الشيخ، الامير، الحاكم الذي يخنق احلام الجماهير العربية، منذ أول مجلى من مجالي هذا السلطان في تراث الماضي الى آخر مجلى لحرسه في واقع الحاضر، هذا الحرس الذي قال عنه عفيفي مطر ذات يوم:

«الحرس الذي يدّرع الآن بكل لون
يثقب وجه الأرض
يلقمك الشعر إذا رضيت أو أبيت
يقيم حائط السجن أمام كل بيت
يزرع في حدائق العالم شجر الكراهة»

وليس من الضروري أن نشارك محمد عفيفي مطر التسليم بأقانيم رؤياه الشعرية التي تدور حول المخلص الفرد، فلا خلاص لهذه الأمة المنكوبة بفرد مهما كانت صورته بل خلاصها بمجموع شعبها، بصيغة الجمع الذي هو الصيغة الاولى، وليس بالمفرد الذي ينوب عن الجمع، أو الواحد الذي تكون الامة كلها اعضاءه المنتثرة. إن كوارث هذه الأمة كانت - وستظل دائماً - نتيجة قيادة الفرد، وتأليه الفرد، وعبادة الفرد، ابتداءً من اول مستبد، مهما كانت صفاته، وانتهاءً بآخر مستبد تعددت صفاته، في ايامنا السوداء التي نعيشها، والتي ابتلينا فيها بالمسدس المتدلي من خاصرة المهيب الركن والعباءة التي تخفي سوءة الشيخ الأمير. ليس من الضروري أن نشارك محمد عفيفي مطر حلمه بالمخلص، الفرد، ولكن المؤكد اننا نشاركه أحلامه عن العدل والحرية والوحدة، وأحلامه بالوطن الذي يختفي منه الجوع. ونشاركه أحلام الخلاص من كل أشباح «الحاكم بأمر الله» وأشباهه، ومن كل صور العسس الذين يخنقون صوت الحقيقة ونشاركه أحلامه عن الشعر الذي يسهم في تحقيق حلم المستقبل والانتقال بالانسان العربي من مستوى الضرورة الى مستوى الحرية. ونشاركه احلامه عن الشعر الذي ينطق، اسطورة الخلق والتهديم، فيغدو هدماً لكل ما هو جامد، وخلقاً لكل ما يعد بديمومة الابداع.

وأخيراً، فإننا نشارك محمد عفيفي مطر عداءه للهرب، ورفضه الاستسلام، وكراهيته للمحتل الاجنبي، وكراهيته للفرار من مواجهة الواقع.

وهل ننسى سؤاله الاحتجاجي الصارخ الذي يوجهه الى من حوله، هاتفاً، إلى متى:

«نظلّ عمرنا نحلم بالسفر
إلى بلاد النفط والجمارك المفتوحة
والأرغف الفارغة المحشوة
بالرمل والملوحة
والشبق الغبي والمراهم الجنسية؟».. □

القاهرة ١٩٩١/٤/٤



■ لا أعرف محمد عفيفي مطر شخصياً، ولم يكن النظام العراقي يعنيني في أي جانب منه. كذلك لا أعرف - أو بالأحرى لا أصدق - أن شاعراً كمطر من الممكن أن يكون عميلاً لنظام أي نظام، لكن ما أعرفه - وليسمح لي السادة كبار الكتاب والشعراء والأدباء - أن قلة من مثقفي مصر «الكبار» لم تمر - بشكل أو بآخر - في جنات ورعاية وهدايا وهبات النظام العراقي، فلماذا إذن اختير محمد عفيفي مطر في هذه اللحظة ليكون كبش الفداء؟

ألكون الآخرين قدموا «فعل الندامة» أمام «الكاهن» الخليجي مثلاً، وقبضوا الغفران نقداً، ثم تسامحاً أو تجاهلاً وإغماض عين من نظامهم القدوة، أم؟..

طبعاً لن أنسى هنا، أن واحداً كأحمد عباس صالح مثلاً غاب - على حد تعبيره - خمسة عشر عاماً في رحاب النظام العراقي، ثم قرر في لحظة هداية أن يقوم «بالإعتراف» ليس في معبد بالطبع أو عند رجل دين «قادر على غفران الخطايا»، بل على صفحات جرائد تستوحي خضرتها من لون ورقة نقدية محببة ومتداولة في عالمنا الكريم هذا.

ولن أنسى شاعراً «كبيراً» من مصر، يقال أنه عاش بشكل أو بآخر سنوات في غربته الباريسية، على مائدة النظام الذي قرر «محاربته» الآن مكتشفاً، فوائد الإنتباه إلى جذوره «الحجازية».

أما الناقد «اليساري» المصري الكبير، فقد وجد أن أيسر الأحوال، تتمثل في القفز «العالي» من صفحات مجلة كانت ليست أكثر من فرع في شجرة «نظام الطاغية» الذي يتبارى في شتمه الآن،

إلى صفحات أكثر رحابة ودفئاً، ويمكن هنا قلب الهمزة ونبرتها عيناً ـ تماماً كما قفزت المجلة نفسها التي كان أحد فرسانها الأشاوس. كذلك فإن قاصاً مصرياً كبيراً، صرح منذ أقل من سنتين ليس أكثر في المجلة نفسها بأن صدام حسين أهم من الفريد نوبل عاد ليكتشف أن هنالك من هو أكثر همسةً وأهميةً من الاثنين، في شؤون الدفع والنفع وتحسين الأحوال!

ثم فجأة تدور الدائرة لتصيب «مطر» ليس إلا، الذي يبدو لي أقل الأسماء الأدبية «شطارة» في الإنتفاع وترتيب الأوضاع، بل أن صديقاً عراقياً منفياً، كان يعمل في صحافة الأطفال في العراق قبل خروجه، أخبرني أن محمد عفيفي مطر كان يبحث عن موردٍ بسيط، أي مورد يسد به الرمق لا غير. وفجأة تعلمنا الصحافة والسلطات العليا أن محمد عفيفي مطر، خائن، عميل، جاسوس، ولمن؟ لنظام كان النظام المصري نفسه شريكاً له لأقل من سنة في «مجلس التعاون العربي».. فلماذا لا يتم هنا مثلاً إيقاف مسؤول ما، كان يقوم «بالتخابر» مع النظام العراقي مثلما أوقف هذا الشاعر..

لا أملك الأجوبة على هذه التساؤلات الطبيعية، لكن ما أملك معرفته أن «كبش الفداء» يختار عادةً من بين أقل «الأكباش» قدرةً على التهرب وتدبير الحال. وهكذا على ما يبدو كان حال محمد عفيفي مطر، الذي لا أعرف كيف يمكن لشاعر، مثلاً، أن يقدم معلومات تجسسية لصالح نظام (ونظام عربي)، ثم من أين يأتي بها؟.. هل يقوم «بالتخابر» معهم حول «عدد» صفحات مجموعة شعرية مثلاً، أم يقدم لهم معلومات خطيرة حول حال قصيدة النثر في مصر، أم يعد لهم تقريراً عن آخر «تحركات» المثقفين أم ...؟



سأوجه الأسئلة إلى أحد «حراس البوابة الشرقية» مثلاً، والذي يقال أنه ظل يتقاضى راتبه كمراسل لصحيفة «الثورة» العراقية حتى بدء الأزمة، الأستاذ جمال الغيطاني، أو أوجه السؤال نفسه إلى الأستاذ يوسف القعيد الذي تبرع يوم كان الحال مع العراق عال العال ليبرر موت العمال المصريين هناك، معتبراً أن حوادث القتل والقمع التي أصابتهم ليست أكثر من امتزاج النيل بالفرات، على حد تعبيره في المعلقة التي نشرها وقتها في صحيفة الثورة نفسها، مردفاً قبلها أو بعدها حديثه هذا بمدائحية شماء للصواريخ العراقية!؟

وطبعاً لا أتحدث هنا عن حرية اختيارات الكاتب، بل ما يعنيني ـ في هذه الجلسة ـ هو هذا القفز المريع بين اختيار وآخر، والذي يبدو أن محمد عفيفي مطر لم يتقنه حين رفض لعبة الرقص على الحبال هذه، فالتفت الحبال لذلك حوله هو فقط.

محمد عفيفي مطر، هل هو حلم أن نتحدث عن ذلك اليوم الذي يمكن فيه أن نضحك من سوء هذه الأوضاع، من هذا الغبن الذي يصيب البعض كما أصابك، وكما يصيب العديد من الكتاب والأدباء الذين لا يتقنون فن التلون، فحاصرتهم المعتقلات أو المنافي؟ هل هو حلم ساذج هذا؟ على كلٍ ومع أني أعرف ما الذي يعنيه السجن، فإن سجنك هذا نفسه، هو أحد الملامح التي لا تؤشر إلى تدهور محيط فقط، بل إلى هذا الرماد الذي يلف ـ ويبدو طويلاً ـ واقعنا العربي، «بظرافة» قرارات قواده، و«شجاعة» حكامه وأحكامه، إلى حد تحويل الشاعر متآمراً، وعدم تقديم أفعال الندامة خيانةً، وعدم تكريس الولاء والطاعة والسجود تجسساً وتخابراً على الأقل..

ثم يقولون أنها ستهون أو تفرج؟□

باريس ١٩٩١/٣/٢٦

ملء السمع والبصر والفؤاد



■ محمد عفيفي مطر أب من آبائي.

أذكر حواراتنا القديمة الطويلة معه، في بيته بكفر الشيخ (ومعنا الشاعر علي قنديل ـ قبل رحيله ـ والشاعر الليبي محمد الفقيه صالح). وأذكر حواراتنا الراهنة. كنا نختلف على الكثير ونتفق على الكثير، لكننا في كل حالة كنا نتعلم منه. ما تزال ترن في أعماقي جملته الحاسمة الساطعة، حينما كانت تشتعل من حولنا الحوارات بخصوص دور الشعر والتزامه بتغيير الواقع الاجتماعي: (الشعر مُلزِم لا ملتزم).

تمردنا عليه، وما زلنا نتمرد. لكنه كان وما زال تمرّد الأبناء على سلطة الأب. قلنا إنه صار يعيد إنتاج شعره ويكرره. وأساء بعضنا الذوق فقال: صار حصاناً عجوزاً لا تجوز عليه إلاّ رصاصة الرحمة. لكن ذلك كله كان يعني اننا استفدنا منه أبلغ استفادة. واننا نقاوم أسره. وهو ـ في كل حال ـ واسع رحيم.

ومطر هو الذي وضع (قبل غيره) أيدي مجموعة منا على نبع التراث العقلاني والصوفي والمهمش، لننهل.

قلنا له مرة: كنت واحداً فرداً، ونحن الذين جعلناك ـ بنا ومعك ـ تياراً واتجاهاً عريضاً. لكننا لم ننس أبداً أنه ظلّ وحده، تقريباً، طوال عقدين، يكتب شعره المتفرد المستعصي، في زمن كان الصياح الثوري فيه يملأ كل دار وكل شطرة شعر.

صمد صمود المنذورين القابضين على حجر. وها هو شعره اليوم نهر غائر عذب.

نقدنا، وعلّمنا وأحبنا. ونحن نقدناه، وتعلمنا منه، وأحببناه:

نقد تعجّل بعضنا، وادعاء بعضنا الآخر، واستسهال بعضنا الثالث. وعركَ أذننا لنعرف ونجرب ونخوّض. وعلّمنا أن الشك نعمة، وان اليقين بؤس.

ونحن نقدنا نزوعه ـ القومي ـ المقفل، ونزوعه ـ التراثي ـ المستدير على ذاته. لكنه استخرج من كل ذلك شعراً ضارباً في طين السلالات وبهجة المواريث وسفاح الراهن.

هذا الشاعر المغبون، الذي كان بعض رفاق حركتنا الطلابية أوائل السبعينات، لا يطيق قراءة قصيدته الباهرة (١٩٦٨)، بينما هي واحدة من فرائده وفرائد الشعر العربي الحديث، وفرائد التفاعل الابداعي مع الهموم الاجتماعية والوطنية الحية.

ولذا، قلنا، وما نزال: هذا الشاعر الكبير لم تظلمه الحركة النقدية فحسب، ولم تظلمه ثقافة السلطة فحسب، ولم تظلمه وزارة الداخلية فحسب، بل نحن أيضاً شاركنا في هذا الظلم. نقول: لو أن الحركة الثقافية الوطنية والتقدمية كرّست له ربع ما كرّست لأي شاعر

سياسي صارخ صغير، لكان مطر اليوم شاعراً ملء السمع والبصر والفؤاد.

ليس السلطة العربية وحدها هي التي تأكل بنيها، بل الحركة الوطنية الديمقراطية تفعل ذلك هي الأخرى. نحن أيضاً اعتقلناه طويلاً: بالتجاهل، بالذوق الفاسد، بالتقليل من قيمته السامقة.

أما أن يحبس عفيفي مطر ـ شاعر الحرية والعدل ـ لرأي أو لشعر أو لموقف، فذلك ما تدينه الحياة الثقافية والشعرية المصرية. وهو استمرار للظلم الذي لقيه مطر، ويلقاه الشعراء.

يا مطر: أنت ـ رغم أنف السجن، والحركة النقدية، والذوق المتخلف، والقصائد الجامدة ـ ملء السمع والبصر والفؤاد.

فاحتمل غمّة البرمكيين]. □

القاهرة، ١٩٩١/٣/٢٧



■ «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً» كلمة قالها عمر ابن الخطاب أو قالتها أمة على لسانه ولكنها في الحالين، آمنت بها ورددتها، ولم يحترمها حاكم عربي واحد. عبر أربعة عشر قرناً، ولم يعلن أيضاً رفضها، ونفذ دائماً ما يراه من فوق شبر الأرض الذي يقف عليه، ويدافع عنه، فوق رقاب العباد، وأرواحهم، وعقولهم معاً. فهم أبداً: رعايا لا مواطنون، وعبيد آلت إليه إيالتهم، بصدفة ما، منعتها ظروف أمة في المكان والزمان، وهو أبداً، عبر أربعة عشر قرناً، رب هؤلاء العبيد على الأرض، وظلّ الله في النهار والليل.. والأنهار تجري من تحته تسيل بالماء، وبالدم.

وما حدث للشاعر الكبير محمد عفيفي مطر، ومن قبله لمئات وربما لآلاف المفكرين والشعراء والكتاب الذين لقوا مصارعهم، وفتنوا في أجسادهم وأرواحهم وعقولهم، هو أحد الظواهر في تاريخ هذه الأمة، وحب هذه الأمة.

وهي ظاهرة اجتراح حقوق الانسان، وأوائل هذه الحقوق: حقه في حرية القول وحرية الضمير، وحرية الاعتقاد.. حقه في قول لا. فـ «لا» هذه قادرة عند كل حاكم عربي على قطع لسانه أو عنقه، أو عزله بين أربعة جدران، أو.. ربما.. سلبه حق الحياة، لاجباره في كل الأحوال على الصمت، تحت مختلف الدعاوى والشعارات، وتأويلات القوانين، وتأويلات القوانين، وباسم الشرعية الدولية أو الوطنية.

وظاهرة اجتراح حقوق الانسان في الوطن العربي، عبر التاريخ العربي لا تنبع من دين ولا دستور ولا قانون فكلها تقول بغير ذلك في الكتب والصحف وساحات المحاكم والنقابات. والمؤسسات التنفيذية تفعل وتعمل شيئاً آخر غير كل ما تقول: حرمان الانسان العربي من حقوقه والجرأة على من يمارس حقه الانساني في التعبير.

ما أعرفه ان الأمة كلها وشعوب العالم بأسره قد انقسمت في مواقفها من حرب الخليج الظالمة. الظالمة من الشرق والغرب معاً، ومن الشمال والجنوب على السواء. وفي الجبهتين، وبسبب ممارسة البعض لحرية الرأي والقول، يعاقب الناس الذين قالوا: لا.. هنا، والذين قالوا: لا.. هناك.. ولكن على أرض الوطن العربي فقط، داخل أرض العراق وخارج أرض العراق. فـ «لا» هذه موجهة إلى الحاكمين، وأنظمة الحكم، والعلاقات الدولية للحاكمين ولأنظمة الحكم معاً، علاقة تبعية كانت، أو علاقة الضعفاء بالأقوياء. ومن عجب أنها في ما يقال تجري على قدم المساواة، وممارسة السيادة واستقلال القرار.

ومطر.. هو أحد هؤلاء الضحايا، غير انه ضحية تحمل اسماً كبيراً وصفة الشاعر الكبير.

ان المدخل الأول للمحافظة على حقوق الانسان في أرض الوطن العربي هو وجود قاض للتحقيق، لا تصل السلطة التنفيذية إلى مواطن إلاّ عن طريقه، وبعد مواجهته أمام قاضي التحقيق بين المواطن المتهم وممثل هذه السلطة التنفيذية. ولقاضي التحقيق، وليس للنيابة فقط، اتخاذ القرار بعمل قضية للمواطن، أو رفض الاتهام للمواطن وحمايته من السلطة التنفيذية، أو بمنعه من مغادرة المدينة أو البلاد، أو بفرض كفالة عليه دفعها إلى حين المثول أمام القضاء النوعي والمختص للتحقيق في التهمة.

وفي هذا النظام وحده، نظام قاضي التحقيق تحفظ حقوق الجماعة، وتحفظ حقوق الأفراد التي يفترض ان نظام الحكم خادم لهما معاً ومحترم لهما معاً.

وهذا النظام وحده هو المدخل الأول في كل دولة لتطبيق قرارات حقوق الانسان في ميثاق الأمم المتحدة ودساتير الدول وقوانين الدول المحترمة والعادلة. وبدون نظام قاضي التحقيق ستجترح كل القوانين ويعتدى على كل الحريات، وتخترع قوانين الطوارىء تحت شتى المعاذير والأسباب، وتخترع قوانين الحبس المطلق والاعتراض على قرارات القضاء من السلطة التنفيذية، وتجديد الحبس إلى أبد الآبدين، وبالرغم من عدم جدية الاتهام، وعدم التقدم في النهاية لعمل قضية للمواطن المتهم الذي مارس حريته وقال: لا.. شفاهاً على مقهى أو كتابة في صحيفة أوبيان. وتلك هي المحنة، التي واجهها عفيفي مطر، والتي سيتعرض لها دائماً كل المواطنين، وكل الكتاب من حبس وتحفظ لمجرد القهر ولفترات قد تقصر أو تطول، لأن قاضي التحقيق، المدخل الأول لرعاية حقوق الانسان لا وجود له على أرض أي وطن عربي.

في بداية الثورة في مصر جرؤ الحاكمون الثوار على إنشاء نظام قاض للتحقيق، لكن قضاء التحقيق هذا ألغي بسرعة، وبعد سنة واحدة من تطبيقه لماذا؟.. لأن هذا النظام وقف حائلاً ومانعاً في وجه قهر المؤسسة التنفيذية، وحمى المواطن سياسياً من الاتهام، فلم تكن هناك حيثيات لأي اتهام ولا أدلة عليها وفقاً للدستور والقانون. ومنذ ذلك الحين انطلقت المؤسسة التنفيذية إلى قيود.

والعجيب ان نظام الحبس الذي قهر به مطر وسجن لا يمارس إلا ضد المتهمين سياسياً. على أن المتهمين بغير تهمة سياسية لا يتعرضون لها، فالقدرة على قول لا، أو توقيع بيان، أو ابداء رأي

مخالف لإعلان الحكم، ولـو شفاهـة، أخطر عنـد الأمن من كل تهم الجنح والجرائم والنصب والاحتيـال والاختلاس والـرشوة واستغـلال النفوذ. هنا فقط تحترم حقوق المـواطن المتهم بجريمـة وهناك فقط لا تحترم حقوق المواطن المعترض بكلمة.

نحن الكتّـاب نثـور ونغضب من أجـل كـاتب منـا، ولا نثـور ونغضب ونطالب، وللأسف، بالعفو والسماح!! من أجل عشرات أو مئات أو آلاف من المواطنين ممن ليسوا كتاباً ولا شعراء بينما نزعم اننا نتحدث عنهم ومن أجلهم، وتلك مفارقة أخرى قاسية.

برغم هذه المفارقة، أرفع صوتي ككـاتب: أطلقوا سراح شـاعرنـا الكبير محمد عفيفي مطر. أوقفوا قـوانين الـطوارىء التي تقهر عفيفي مطر. كفوا يـد سلطات الأمن بإنشـاء نظام قـاضي التحقيق، هنا في أوطان العرب، وهناك في دول العالم الثالث بأسره التي يبـدأ التخلف فيها من فوق وينسكب على تحت، وتفرض فيها المظالم من أعلى وتعم كل من أسفل.

كفوا شرقاً وغرباً عن ممـارسات القهـر الاجتماعي والـدولي، كفوا حتى عن كونكم من الجنس البشري، هذا الجنس العبقري المجنون، الذي يبني ثم يهدم ما بناه، ثم يبني ما هدّمه. احترموا وحدة العقل وحـدة الجنس البشري، وحدة المصـير البشري.. أو.. فليلعننا الله جميعاً وإلى الأبد. □

القاهرة ٢٧/٣/١٩٩١



بلى، جاسوس هو الشاعر!

سميح القاسم

■ حين يصير الشـاعر في أمـة ما، «كـافـراً» و«جاسوساً»، قُل إن هذه الأمة لفي مأزق!

وأيّةُ أمّةٍ نحنُ؟ وأيُّ مأزقٍ هو مأزقنا؟!

إذا كانت هواية الانجليز القومية هي صيد الأيائل بإطلاق الكلاب المدرَّبة في إثرها، ثم إطلاق الرصاص عليها، فإن هوايتنا القومية، ولـلأسف والأسوف، هي صيـد الشعراء بـإطلاق الكـلاب المدرَّبة والمدبَّرة في إثـرهم، ثم إطلاق السهـام والرصـاص عليهم.. هكذا كان منـذ الشنفرى إلى المتنبي.. وهكـذا يكون من المحيط إلى الخليج!

إننـا لفي مأزق.. وإنـه لمأزق مـزمن مـزمن. فحـين تفتـح الأمم المتحضرة لشعرائها أبواب الإبداع في البيوت الريفيّة المجهزة بأحدث أدوات الكتابة والاتصال والطباعة، فإنهم يفتحون لنـا، نحن شعراء هذه الأمة، أبواب السجون والزنازين المزوَّدة بأحدث أجهزة التحقيق والقمع والإرهاب..

وإنهم ليجرؤون على الإساءة لاسم الله وأنبيائـه ورسله وأوليائـه، فيصمـوننا بتهمـة الكفر والـزنـدقـة ـ نحن الأدنى منهم إلى وجـه الله والأقـرب إلى سدّة عـرشه ـ لا لسبب سـوى قصـورهم المتخلِّف عن اللحاق برؤانا الجامحة نحو عدالة الأرض، الباب الأرحب إلى عدالـه السماء.

ويبلغ بهم الجبن والجهل والجفاء والجشع والجمود مبلغ اللجوء إلى القوة الغاشمة ـ قوتهم الغـادرة الغبية الغيبيـة الغلفاء الغـرور الغليظة الغلفاء ـ لسحق وردة الحلم ولتسميم سنبلة الآتي.

يتهموننا بالكفر؟ بلى. بلى كفـرنا بـطاغوتهم وجـاهليتهم وقبليتهم وتخلفهم وخيانتهم وظلمهم وظلامهم. بلى كفرنا.

ويتهموننا بالجاسوسية؟ بلى. بلى إخوتي الشعراء. بلى أخي محمد. نحن جـواسيس الحقيقـة في عـالم الغش، جـواسيس الـروح في زمن الجسد، جواسيس المعرفة في عهد الجهل والتجهيل، جواسيس الورد في بلاد الشوك، جواسيس الكرامة والحريـة والعقل والنـور، في أقبية التعذيب والأغلال والمسدسات والسياط وكواتم الصوت.

ولا بأس ولا يأس. هذه الأمة هي أمتنـا الوحيـدة. وهذا الـوطن هو وطننا الوحيد وهـذا الأفق هو أفقنـا الوحيـد. أما التـاريخ فليس وحيداً. هنا تاريخ المسدَّس وهناك تاريخ القصيدة. وسيكون تـاريخ الأمة هو تاريخها الوحيد حـين يكون هـو تاريخنـا، تاريخ قصيدتنـا، تاريخ حلمنا، وردتنا، سنبلتنا ودمنا.

وهـذا ما سيكـون.. لأنه إرادة الانسـان ومشيئة الله.. لأن الله محبـة والله حـريـة والله عـدل والله نـور، فليعمهـوا هم في غيّهم، وليوغلوا في ديامسيهم ودهاليزهم وكـوابيسهم ونواميسهم وقـواميسهم ونواويسهم، فلا مـاضيهم هو المـاضي ولا حاضرهم هـو الحاضر ولا مستقبلهم هو المستقبل.

نحن زهور هذه الأمة وهم قبورهـا. نحو خلودهـا وهم قيودهـا. نحن سرورهـا وهم شرورها. ونحن ضمـيرها، يقـول الله «إنتصرْ» فينتصرْ. إن الله نصـير الشعراء الشعـراء. هـو حبهم ودربهم. وهـو حسبهم.. وهو العزيز القدير. □

حيفا ٢٨/٣/١٩٩١



رسالة محبة مريرة

شاكر لعيبي

■ يا محمد...

هـا نحن أولى من جديـد وجهـاً لـوجـه أمـام الغلّ الذي نقيس به فصول السنة. ها نحن نغص غصات بماء عربي مع يحظل اللسان.

معـك.. معـك اليـوم رغـم أنفي، رغم مودانتا لأشعار تختلف، ومواضع قد تختلف، وولاءات مختلفة. لعلك لا تتذكر، وربما ستتذكر لقـائي الوحيـد بك

في بار «شريف وحداد» على مرمى حجر من ماء دجلة، منتصف السبعينات، يومها كنتُ أطلع من غسق النثر إلى فلق الشعر، يتيماً كجيلي اليتم، وكنت، أنت، حماسياً، أيها الفلاح، تتدافع في مقولات المجد العتيد مشتغلاً في «الأقلام» تلك الأقلام التي كسّرت قلمي، ونفته بعيداً. وللعتاب أسبابه وهو طويل ويطول. وسنكتشف إن لاحقاً وإن عاجلاً بأن شمس الحرية لا تشع مجزّأة وان غض الطرف عما يجري هناك ستقام وليمته هنا، انها ولائم الغراب، يا محمد.

ارسم على حائط سجنك مركباً وأبحر به، كما قال الفلسطيني. ارسم كوكباً، درياً وأطلقه في الفضاء المصري.

يا محمد.. لا شيء.. لا شيء البتة يبرر رميك في العتمة، آه، وأنا أتأمل عسسي وهو يأكل العشبة الخضراء والحديدة اليابسة، وأهجو، بلساني الذرب، الظلمات الضاربة بأطنابها مع أطناب خيمة العربي.

يا محمد.. لنقل دون خجل ووجل: كل غلّ هناك يؤجّل الفصول هنا، كل ثمرة هي الحدائق، كل كائن أخ للكائنات، كل الرعود في سماواتنا تجيء من غيمة واحدة، كل الوعود كذلك، كل السكاكين، يا محمد متشابهة والسيوف. ألا تتذكر (السيف والرقبة).. آه.. أيتها الرقبة التي تئن منذ صعود العتبة.

لا شيء يبرر رميك في العزلات. لا شيء يبرر تركنا وحيدين في الضباب. سأراجع كل مرة، ولتضحك قليلاً من قمقم الساحر الذي أنت فيه، مقولة (الحيط الحيط، يا رب السترة) السائدة اليوم ومنذ سنوات تطول فينا. هذا حائط خرب، كان يسقط كل مرة فوق رؤوس السائرين بظلّه. هذه عزلة مطبقة أمامها تكمن حفرة محبوكة باتقان للجسد والفرد الفريد. لذا سأكون معك «دوماً» في الوحشة والاختلاف. وسأراجع حرف الخاء في الاختلاف والخوف الذي نما وترعرع وكبر أمام الهول العربي اليائس، أمام الملح الذي يمنح الرغيف طعم البحر، والذي يبقى جائعاً رغم ذلك. وأمام المنفعة،

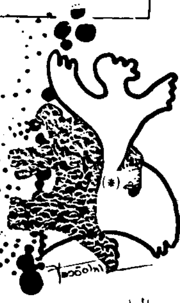
ويا لبؤس منفعة لم تؤد منذ اخضرارات الدولار وأشباهه سوى إلى انحناء الفكر العربي، ساجداً سجدة ذليلة، حاشاك منها.

يا محمد.. ان الألم مجبول.. أنا القادم من عمران لم يبقه الطغاة والغزاة سوى أثلاماً، سوى (قفا نبك) على أطلال (كباقي الوشم في ظاهر اليد)، لأني معك، لأن حريتي التي أبحث عنها في رماد الكانون المبارك الذي نمدّ أيدينا للتبارك بجمراته وببخوره إنما هو أيضاً كانونك وربيعك. ولأننا توصلنا، أنا وكثير غيري ربما متأخرين بعض الشيء، إلى إيمان رحيم يقول بأن محنة مثقف عربي إنما هي محنتنا تماماً، إنما هي محنة الجميع ولو اختلفت تفاصيل الجغرافيا. وتوصلنا، موسومين بالبهجة، بأن ترك الآخر نهباً للهراوة والفاقة والمنفى والنسيان تحت ذريعة الاختلاف الذي يباعد أو المنفعة التي تُجتنى إنما هو خطأ مضاعف. خطأ صارخ في براري العقل، وليس بنافع لا شعب ولا لجارية. □

جنيف ١٩٩١/٣/٢٨

شفيق مقار

الشاعر الذي رأى



■ في النصف الشمالي من كوكب الأرض، تُمزَّق الأسلاك الشائكة، وتُهدَم الحيطان، وتُهشَّم الأوثان، حتى وثن أنور خوجه، ويخرج فاتسلاف هافل من السجن فيذهب إلى مقعد الرئاسة سيراً على وجوه سجانيه القدامى الذين تبتلعهم باشتياق مزبلة التاريخ.

ذلك لأن شعوباً أصرت على ممارسة حقها في تأمين بقائها.

أما في النصف الجنوبي المنكوب من الكوكب، فلم تظل الأمصار محتلة بعساكرها فحسب، بل وارتفعت فيها أسوار الأسلاك الشائكة أكثر، ومُتِّنت الحيطان أكثر، وأُقيمت المتاريس حول الأوثان بتقديس أعظم، والعسكر التي لم تستأسد إلا على شقيق ولم تنتصر إلا على شعب أعزل، لم تجد عدواً تمارس البسالة فيه إلا الفلاح الفصيح، الشاعر.

ذلك لأن شعوباً ما زالت مصرة على الموت تحت النعال.

وذلك لأن الشعر هذا نشاط مريب، يا سيّد. كل هذا الكلام، ما لزومه؟ ألا يحتمل أن يكون من قبيل تلقيح الكلام؟ أو ربما كان كفراً وعيباً في الذات العلية للحاكم المندوب السامي؟ أو كان تخابراً مع الأعداء الثلاثة الفقر والجهل والمرض؟ أو كان عمالة للصهيونية والامبريالية والاستعمار؟ لأنه من يدري ماذا يقول الشاعر؟ ونحن، في هذا الوطن المفدّى، لا نحب هذه الأشياء. نريد أن نكون واضحين. لأن المرحلة لا تحتمل الغموض ولا تسمح باللعب بالأصابع في الخفاء. وهذا الإمساك بالقلم ماذا يكون إلا لعباً بالأصابع في الخفاء؟ وذلك خيانة. لأن مصير الوطن المفدّى هو المعلّق في الميزان. ومصالح الأجيال القادمة. ومكاسب الشعب العامل. وكل ذلك.

وبطبيعة الحال العسكر لا تلام. لأن العسكر في يدها سلاح. أما التي تلام فالشعوب المصرّة على الموت تحت النعال. والذي يلام، قبل الشعوب، الشاعر. لأنه - بقدر كبير من الصفاقة والاجتراء - ينصّب نفسه مدافعاً عن الحرية، والدفاع وظيفة العسكر، ويدّعي لنفسه الحق في أن يكون لساناً للشعب، والشعب مِلكٌ للعسكر وقطعانٌ في حظيرة المندوب السامي، أوَليس هو القائل:

«ألبستني القرى عريها معطفاً وأساور طينية من مجاعتها،
وهبتني قبيل رحيلي زوّادة من مواويلها،
والبكاء برجلي خُفّان،
أبوابها موعد للبكاء وأعتابها غربة تترجل في وطن الجوع،
والثأر أحصنة جمحت تحت شمس الشراسة؟»

فأية قرى تلك التي ألبسته عريها؟ وأية قرى تلك التي فيها مجاعة؟ وأي وطن ذلك الذي يدعوه بوطن الجوع؟ وأي ثأر ذلك الذي تجمع أحصنته في الصدر ويغلي بها الدم تحت شمس الشراسة؟

هذه طبعاً الحزازة القديمة بين الشاعر والأكذوبة. بين الشعر والخسة. بين الروح وبركَة الوحل. لكن الشاعر يظل أعزل إلا من نقائه ومن الكلمات، أما الأكذوبة والخسة وبَركَة الوحل فمدججة حتى الأسنان بـ «أسلحة مشتراة بما كلفته المجاعة صدأً فوق أسنانها».

غير أن الشاعر، وإن ظل أعزل، يطوي في صدره السلاح الأخير، سلاح كل الشعوب التي قررت ألا تموت، سلاح الكُرْه:

«وأنا - آه من الكُرْه - أمدّ الجسر حتى يقتلوني
أجعل النهر دماً يلفظ أسماك الجرائم»

وهنا بيت القصيد في تلك الممارسة التقليدية لليد الممسكة بالسلاح تجاه الشاعر. فلقد تكون تلك اليد بليدة وغبية وجاهلة وغير قادرة على التعامل مع الواقع إلا من فوهة المسدس أو وهي في حمى دروع دبابة، الا أنها ليست من الغباء بقدر يجعلها غافلة عن الخطر الذي يمثله سلاح الكُرْه.

ولقد ولى الزمان الذي كان الشعر فيه يهزج بأغاني المحبة. فهذا زمان وحشيّ. هذا زمان اغتيال الشعوب وازاحة الأمم. هذا زمان الخيانة. هذا زمان الضعة والزحف تحت النعال. وهذا زمان بيع الشعوب لجزاريها. وهذا - للشعر - زمان الكُره. زمان الكلمة التي تخرج من القلب عواءً أشد شراسة من عواء الذئب وزمجرة أشد ضراوة من زمجرة الوحش الجريح. فكل التواريخ مُسِحت من اللوح مسحاً، وكل الأحلام قُتِلت، والأوطان بيعت، ولم يعد من شيء إلا الأكذوبة وقد أسفرت عن وجه البغيّ العجوز التي حفر الفُجْر في ملامحها بشاعةَ الموتِ ذاته، وإلا الخسة وقد فاح نتنها ونزّت بما فيها من صديد، وإلا بِركَة الوحل وقد اختلط لون طينها بلون الدم.

ولقد رأى الشاعر ذلك كله قبل سنين كثيرة، عندما مضى
«خارجاً من ملكوت الخوف، من أرض مماليك الدم»

غير أنه، وقد عاد، تلقفته البغي العجوز، وغيبته في ثقب بذيء من ثقوب جسدها المهترىء الذي باعته لكل عابر سبيل، كيما تكتم صوته، وتغيّب كُرهَه. فهي تعرف ما يمكن أن يقود إليه هذا النبع من الكُره إذا ما تُرِك لينفجر ويهدم السدود. وما زالت صورة تشاوشيسكو مكوماً في ذلك الفناء الخلفي لأحد أبنية شرطته تتراقص، دموية حمراء، أمام العينين اللتين ملأهما قذى خيانات كثيرة. □

لندن ٢٥/٣/١٩٩١

الشاعر الذي قال: لا

■ها هم أخيراً يعتقلونك!

فهل حان أوان الاعتراف بعد أن كللوا هامتك بجائزتهم التي لم تسع إليها، ولم تعرها أي التفات، فجاءت صاغرة إليك. أكان في وهمهم أنهم يشترون بجائزتهم البخسة تلك سكوتك، وتاريخك وجسارتك. فلما واصلت الرفض والاحتجاج جاء الاعتراف الحقيقي بأهميتك وخطورتك والخوف من كلماتك المهددة لأمنهم، المؤرقة لخياناتهم، الكاشفة لزيف دعاواهم.

ألم يعرفوا أنك في غنى عن اعترافهم ذاك بقيمتك، وأنك لا تعبأ بما يسبغونه عليك من آلاء غارهم؟ ألم يعرفوا أنك قد نلت بعصيانك جائزة اعتراف الوطن العربي كله بقيمتك وقامتك وأنت في عقر قريتك «رملة الأنجب» لا تريم. وحصلت بتمردك النبيل على شرف قيادة كل الموهوبين في الحركة الشعرية من بعدك، وقد انفضوا عن أعلام القطيع وانصرفوا عما يقدمونه من باخس الإغراء بعارض الشهرة أو معسول النفوذ في فيء أضواء المدينة المغوية المستكينة تحت أقدام الأعداء الرازحة تحت أعلامهم. فكل شعراء السبعينات في مصر قد خرجوا من عباءتك الرافضة للمؤسسة، والمتحدية لنفوذها، والسالكة لطريق جديد ينهل من رؤى الشعب الأصيلة ومن مكنون تيارات تجربته المخبوءة ومن منطق صياغته للصورة والإيقاع. حتى الذين يتمردون عليك منهم قد تعلموا شيئاً من ضيقك بالسائد والمألوف، ومن انفلاتك وحدك من أرض كشوفك، وبحثك العصي الدائم عن البقاع البكر التي لم يسمع فيها وقع لقدم بشرية من قبل. وتأكيدك بالممارسة لا بالشعارات أن الشعر سفر دائم في العالم وبحث أبدي عن المجهول، وهتك مستمر للالفة، ومغامرة دائمة في الأصقاع البعيدة والموحشة.

ها هم أخيراً يعتقلونك لأنك واصلت الرفض، وصرخت بلا النبيلة في وجه القطيع السادر في ثغاء نعم الانصياعية والتبعية والتردي. يؤكدون بهذا الفعل السافر الفاضح أنك كنت دائماً على حق، وأننا فعلاً نعيش في هذا الزمن الرديء الذي أكل فيه القطيع خبز الاعداء، وعاشوا على قمحهم المسموم، وحاربوا بسيوفهم المثلومة الغادرة التي تطعن الأخوة والأشقاء، وتنافح عن ديار الأعداء، وتترك الحمى مستباحاً مسفوحاً.

فالمجد للشاعر الذي قال لا للانصياع والتبعية!

والغريب أن الذين اعتقلوك بعد أن كشفت الوقائع الغلالات المهترئة التي كانوا يتخفون وراءها يشقشقون، كما يعلمهم سادتهم أعداء الأمة العربية التاريخيون من الأميركان والصهاينة، بكلمات

صدر حديثاً

جيل الهزيمة
بين الوحدة والانفصال
مذكرات

الدكتور بشير العظمة
رئيس وزراء سورية الأسبق



رياض الريّس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305



يبقى ما يكتبه الشعراء



■ أن تتخذ مصر الدولة قراراً بالمشاركة في الحرب التي قادتها أميركا لارغام الجيش العراقي على الانسحاب من الكويت فهذا من شأنها، لكنه قرار قابل للمناقشة من لدن المواطنين المصريين والعرب. فأنا شخصياً رغم رفضي لنظام صدام ولاحتلاله الكويت فإنني لا أوافق على تحطيم شعب العراق وامكاناته الاقتصادية وتفكيك وحدته.

من هذا المنظور، أرى أن من حق المواطن عفيفي مطر أن يعارض سياسة حكومته، وأن يجهر بتأييده لوقف تدمير شعب العراق والتخلي عن الحرب كوسيلة وحيدة لردع حاكم ببغداد. وعفيفي مطر ليس مجرد مواطن، بل هو شاعر كبير يحق لمصر أن تفتخر به، ومن واجب الشعراء خاصة أن يرفضوا منطق الحرب، وان ينتقدوا براغماتية الساسة الذين لا يهمهم في شيء أن يضحوا بأزيد من مائة ألف عراقي ارضاءً لأميركا التي تفرض سيطرتها من جديد على العالم.

ان الأشهر القادمة ستكشف محدودية الاختيار المحتمي بدعوى اقامة نظام عالمي جديد تقوده الولايات المتحدة الأميركية، بينما ستكتسب الرؤية الديموقراطية المراهنة على امكانات الشعب في تصحيح عنجهية الحكام وتسلطهم موضع الصدارة، لتوجيه صراع الأمة العربية من أجل تحطيم كل الأوثان وكل رموز التبعية.

أعيدوا للشاعر محمد عفيفي مطر حريته، لأن التاريخ ينبئنا بأن حسابات الساسة إلى زوال، وان «ما يبقى إنما هو ما يكتبه الشعراء». □

باريس ١٩٩١/٣/٢٦



كل شيء قراءة



■ في مقهى ريش كان لقاؤنا الاول منذ ما يقرب من عشرين سنة، كنت مبتدئاً وكان شاعراً معروفاً مؤثراً ومتحمساً للجديد والمدهش، كانت السلطات قد أغلقت مجلة سنابل التي كان يشرف عليها بسبب تعاطفها مع الحركة الطلابية، ونشرها قصيدة امل ونقل اغنية الكعكة الحجرية.

ما زال ذاك اللقاء الأول مطبوعاً في الذاكرة. هل شدني إليه صدق انشغاله بهموم امته ووجه القرية المتسرب من ملابسه ويديه؟ عدد كبير من مبدعي السبعينات قدمتهم سنابل واكتشفهم عفيفي مطر الذي كان في تلك الفترة مضطهداً نصه الشعري لا يرحب به ودواوينه لا تنشر في مصر.

هل نقول أن له عشرة دواوين وأن الدراسات التي كتبت عنه حتى الآن لا تتجاوز الخمس، وأن المكتبات المصرية تخلو من عمل واحد له، بينما تزدحم بالأعمال الكاملة لشعراء جيله؟

لكي تحب وطنك عليك أولاً أن تعشق بيتك مدخل لا بد منه لقراءة نصوص عفيفي مطر. بيته كان وما يزال القرية المصرية ناسها زروعها خرافاتها طقوسها اليومية. في نصه تتحاور الازمنة ويختلط التراث الشعبي بالتراث العربي بالتصوف والفلسفة والشعر الجاهلي ومكونات الأمة.

لقد منح هذا المخلوط تجربته تميزاً وفرادة. الأرض عند عفيفي مطر ليست مجرد رقعة على خريطة أو سطراً في هوية، لقد اكتشف منذ البداية انها مستودع للحياة والفعل فعشقها وقدسها وجعل منها مصحفاً حروفه الألوان والزروع والمياه والطيور، وهتف بالآخرين أقرأوا، «كل شي قراءة».

لزمن طويل وقف عفيفي مطر بيني وبين عالم القرية المصرية، فقد جئت من قرية مجاورة لقريته، وقد سبقني إلى رصد العديد من مكونات هذا العالم وخفاياه. أحياناً كنت أقرأ في مجلة قصيدة له، فأضحك وامزق قصيدة لي. هل قرّبه إلي هذا المشترك؟ أظن ذلك فما زلت كلما رأيته قادماً ارتد إلى صباي وأرى قريتي مقبلة علي. هل يجوز لأحد أن يسجن قرية لأن لها رأياً.

قبل فترة كان سعيداً بقصيدة يكتبها ويجري فيها عناصر ايقاعية جديدة. وقبل ان يتمها هرستنا أحداث الخليج. كان الخرق يتسع يوماً بعد يوم، وكنا كعادتنا عاجزين لا نملك غير الكلمة ثم مصعوقين بحجم الخراب الذي حل بأمتنا، وكان اعتقاله اعتقالاً لكل جميل وطيب فينا□

القاهرة ١٩٩١/٤/٢





دفاعاً عن الشعر والانسان..

محمود أمين العالم

■ نحن في عصر اغتيال الشعر، عصر اغتيال القيم والمبادىء وإنسانية الإنسان بأرقى الوسائل التكنولوجية؛ عصر تكنولوجيات الغزو والعدوان والتدمير وتغريب الفكر وتعذيب الجسد وامتهان حقوق الانسان.

العقلانية أصبحت أداة لإشاعة التسليم والإذعان، والعلم أصبح جهازاً لتغييب المعرفة، ووسائل الإعلام والثقافة أصبحت أسلحة لتزييف الوعي، والليبرالية أصبحت أفقاً «هَيْدْبارْكياً» مسوراً للتنفيس. والخبير الأميركي التكنولوجي أصبح يدير - في عالمنا العربي - مدفوع الأجر بسخاء - مؤسسات سجوننا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وأخذ يدخل - مدفوع الأجر كذلك بسخاء نادر - أدمغتنا وعواطفنا وغرف نومنا ومسام أطفالنا.

من أجل هذا أصبحت الحقيقة وأصبحت الثقافة، وأصبح الوعي، وأصبح الشعر وأصبحت الحرية، هي أخطر ظواهر المقاومة في عصرنا وبالتالي أخطر أعداء هذه الهيمنة الأميركية العصرية. أصبح المثقف والشاعر هو شهيد عصرنا بحق، لأنه الشاهد الأول، وحامل مصباح التنوير وسلاح الاختلاف والرفض والتغيير والتنوير.

كنا نقول: ثورة عربية عارمة من الخليج إلى المحيط. أصبحنا نقول اليوم: سجون تكنولوجية عامرة بآلاف المثقفين العرب وآلاف غرف التوقيف وأجهزة التعذيب من المحيط إلى الخليج، لا تختلف في هذا بلاد تتحدث بالرطانة الدينية، أو بالرطانة الليبرالية أو الرطانة القومية أو الرطانة التقدمية، وسواء كانت تلك الرطانة باللغة العربية أو العبرية أو الفارسية أو الانجليزية أو الفرنسية.

إن العبء الأكبر قد أخذ يقع على ضمير المثقف العربي وعلى كلمته وموقفه. وهذا - على عكس ما تظن النفوس الضعيفة - حسن ومبشر. إن المثقف العربي اليوم يُنفى، ويُعتقل، ويُغتال ويُستشهد. أي أنه يختلف ويرفض ويقاوم ويناضل. وهذا حسن ومبشر. فلا حياة للثقافة ولا تنمية لها ولا إبداع، بغير اكتشاف الحقيقة، واحتضانها والتوعية لها ومقاومة أعدائها.

ولست أعرف للشاعر الكبير محمد عفيفي مطر تهمة أخرى غير هذه التهمة الشريفة التي أفضت به إلى غرف السجن وربما إلى غرف التعذيب كذلك. لتكن ما تكون مواقفه الفكرية والسياسية التي قد نتفق أو نختلف معها. ولكن من حقه بل ومن واجبه أن يختلف وأن يرفض وأن يناضل من أجل ما يعتبر أنه الحق، باعتباره مواطناً وباعتباره مثقفاً شاعراً. فمن حق كل مواطن وكل مثقف بل من الواجب أن يناضل من أجل ما يعتبر أنه الحق. وما أبعد أن يُتهم شاعر عميق الإحساس بالمسؤولية الوطنية والقومية والإنسانية مثل محمد عفيفي مطر، بالمساهمة في تخريب أو تهديم لمنجزات عمرانية أو اجتماعية هي ملك للشعب المصري. وإلا فليتقدم لنا سجّانوه بالدليل العملي، وليتركوا لنا حق أن نتسمع إلى أنفاسه وأن نطل في عيونه وأن ننصت إلى حجته، لا أن يكتفوا بتغييبه الغامض المريب عنا، رافعين سيف الاتهام عليه دون دليل، إرهاباً للمدافعين عنه، وعن الحقيقة. فليس محمد عفيفي مطر بالإنسان الذي يشارك في تخريب أو هدم. ولكن لو أراد سجانوه اعترافاً منه، فليأخذوه مني:

نعم إن محمد عفيفي مطر مثل كل مثقف مسؤول جاد شاعر مخرب هدّام، إنه مخرب هدّام لكل ما في ثقافتنا العربية من عناكب التخلف والجمود والعفن. وهذا هو هدم الهدم على حد تعبير الدكتور طه حسين. إن محمد عفيفي مطر ينشىء ويبني بشعره آفاقاً نادرة من الإبداع في ثقافتنا العربية المعاصرة. إنه واحد من أبرز الشعراء المجددين المعاصرين. بل أزعم أنه مدرسة قائمة بذاتها في ساحة الشعر العربي المعاصر، بل أضيف كما ذكرت في محاضرة لي عنه منذ سنوات غير بعيدة «مشروعٌ شعري واع بنفسه ونسيج وحده» إن شعره هو معلقات عربية جديدة «تمتح من عاصمتيْن: عاصمة ذاكرتنا الثقافية التراثية القديمة، وعاصمة الحلم المجازي الإبداعي المتطلع إلى جديد جسور غير مسبوق في ثقافتنا العربية المعاصرة».

هذا هو محمد عفيفي مطر الذي يختفي اليوم وراء أسوار اتهام قانوني غامض لا يريد أصحابه أن يفصحوا عنه أو يتركوا لنا حق اختبار حقيقته. ولهذا فليس هناك من واجب اليوم أشد إلحاحاً من أن يحتشد المثقفون العرب على اختلاف انتماءاتهم الفكرية من أجل أن يجعلوا من قضية الشاعر الكبير محمد عفيفي مطر نقطة انطلاق لإطلاق سراحه، والعمل من أجل حماية حق المثقف العربي في الاختلاف والرفض والتعبير عن رأيه الفكري والسياسي والاجتماعي والثقافي عامة بحرية كاملة، ومن أجل حماية الثقافة والعلم والعقل والتكنولوجيا من مختلف أساليب الاستغلال المبتذل والاستبداد والتعسف. إن الدفاع عن الديموقراطية وحقوق الانسان، وشرف الثقافة لن يكون دفاعاً مجرداً، بل هو السبيل كذلك لرأب الصدع العربي الذي عمقته مأساة أزمة الخليج ولاستعادة وحدة العمل العربي الحضاري البنّاء، في مواجهة قوى التخلف والتبعية والاستبداد في وطننا العربي، وقوى التدخل والعدوان الأميركي والصهيوني.

هذا هو الواجب الملح العاجل للمثقفين العرب جميعاً، اليوم، في كل بلد عربي، والذي ينبغي أن يتجسد في مؤتمر ثقافي عام على المستوى القومي كله دفاعاً عن الشعر والإنسان.

وتحية لمحمد عفيفي مطر في غيبته الشريفة. □

القاهرة ١٩٩١/٣/٣١

لم نكن نريد شعرا عربيا آخر. كنا نريد ان نكون الشعر العربي برمته!

جورج طراد
كاتب من لبنان

أن يكون هذا اللقاء «غير شكل» لأن الغاية منه حديث صحافي وليس مجرد كلام.

الطريق إلى منزله صعود. عشب ربيعي طلع ويطلع. أشجار اللوز ارتدت ثوباً مهفهفاً. والشمس الذاهبة إلى النوْم أيقظت أسراباً من السنونو اخترقت المجال الجوّي فوق بلدة غزير، وراحت ترسم دوائر فوق بيت يوسف الخال.

كان الأستاذ يعتني بنبتات أمام البيت. تصافحنا ودخلنا. سألته عن زوجته، الشاعرة مهى بيرقدار، فقال ستأتي لنا بالقهوة بعد قليل. وما إن أصبحنا داخل مكتبه، في الجهة الجنوبية ـ الغربية من المنزل حتى استوى خلف مكتبه في شكل رسمي للغاية، وأشار علي بالجلوس أمامه قائلاً: السؤال الأول!

ودار حديث استغرق أكثر من ثلاث ساعات، قُطع أكثر من مرة باتصالات هاتفية ومرتين بدخول السيدة مهى. لكن الأستاذ، بعد كل انقطاع، كان يعود إلى الكلام مجدداً، ومن النقطة التي كان قد توقف عندها.

تلك كانت المرة الأولى التي أحسسته فيها غريباً وبعيداً. بعض أجوبته جاء ديبلوماسياً على غير عادته. حتى القضايا التي كانت تثير انفعاله في لقاءاتنا السابقة، تناولها بصفاء ذهني هادىء.

تنقلنا من فكرة إلى أخرى؛ من اتهامات وجهت إليه وإلى «شعر»، إلى انتقادات حول دعوته للتخلي عن اللغة الفصحى، وصولاً إلى آراء حول مواقف ونتاج رفاقه في «شعر». كل نقطة بنقطتها، والأمور على ما يُرام.

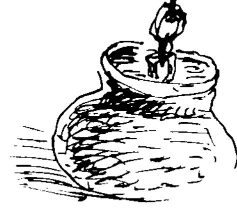
لكن، وعندما وصل الحديث إلى مسألة «دفاتر شعر»، وهي المشروع الذي طُرح لبعث «شعر» مجدداً بصيغة جديدة بعد سنوات التوقف الطويلة، شعرتُ كمْ أسأتُ التصرّف مع يوسف الخال، إذ حمّلته رسميات «فَتَحَتْ له جراحاً» كما قال وهو يمدّد يديْه إلى جانبي رأسه مطرقاً، تماماً كما رأيته، قبل خمس عشرة، في محطة «الهورس شو» يوم لفظت «شعر» أنفاسها رسمياً.

هذه المرة، في محطة «غزير»، يوسف الخال تقدمت به السن وأحس بالتعب وبالمرض. نعم المرض الذي كان ينهشه ويتعامل معه الاستاذ بالمكابرة على طريقة تجاهل العارف. غير أن عينيه لم يَخْبُ فيهما بريق غريب. في محطة «الهورس شو» كان بريق التصميم العميق على متابعة الطريق. وفي محطة «غزير» أصبح بريق الثقة المطلقة بأن الرفاق، وبعدهم التلاميذ، سيتابعون المسيرة التي لا تنتهي.

في الذكرى الثالثة لغيابه نكتشف أن البريق لا يزال حافلاً بالكثير من التوهج، كما يتجلى من خلال استعادة آراء يوسف الخال في حديث الذكريات □

ج.ط.





■ **تعرضتم في مجلة «شعر» لحملات شعواء وصلت إلى حد اتهامكم بالشعوبية وبالعمل على تخريب التراث العربي، وربطكم أصحاب تلك الحملات بالامبريالية وبالاستعمار ووصفوكم بالمأجورين وبالمرتزقة. أنتم، بالطبع، تنفون كل هذه الاتهامات وتَسْتخفُون بها وبمُطْلقيها، وتؤكدون أنكم أصحاب رسالة حضارية في «شعر». ما هي الرسالة الحضارية التي هدفتم إلى تحقيقها على صفحات مجلتكم؟**

ـ مجلة «شعر»، أو الحركة التي رفعت لواءها مجلة «شعر»، في أواسط الخمسينات، أعتقدها البعض في حينه، وربما لا يزالون على هذا الاعتقاد، بأنها حركة تمرديّة على الشعر فقط، خصوصاً على الأوزان والقوافي، وبأنها تهدف إلى جعل الشعر العربي يواكب الشعر العالمي الذي كان تقليدياً ثم تطوّر.

هذه الفكرة عن «شعر» ليست كل الحقيقة. ما جعل «شعر» تترك هذا الأثر على تطور الشعر العربي هو الرسالة الحضارية التي كانت تحملها. هناك معنى لمجلة «شعر». معنى عبّر عنه خصومها في الماضي، وقالوا إنه ضد التراث العربي، وضد النزعة العربية، وقالوا إنها لا تعطي الانجاز العربي في الشعر حقه.

«شعر» ليست ضد التراث، بل ضد الزغل والجمود في التراث

هذا الكلام ليس صحيحاً في المطلق. ولكنه صحيح إذا اعتبرناه دليلاً على وجود حركة ثورية تمردية في ما يتعلق بمغزى الثقافة العربية، وليس فقط بشكلها. يعني لم تكن حركة «شعر» تريد أن تغيِّر أشكالاً وأساليب شعرية. كانت تريد أن تغير العقلية العربية تجاه الحياة. حركة «شعر» كانت ضد الذهنية العربية المتوارثة، ضد التقليد والجمود والتوارث في التفكير. كي تكون شاعراً حديثاً ينبغي أن يكون عقلك حديثاً. مهما اجتهدت في تغيير الأوزان والقوافي فانك لن تكون حديثاً ما لم يكن عقلك حديثاً.

● **إذا أردنا أن نبقى في حيّز الاتهامات، فما مدى صحة الكلام الذي يقول بوجود جهات معينة كانت تموّل مجلة «شعر»، من أجل تعميق هدفها القاضي، حسب الخصوم، باقتلاع الانسان العربي من جذوره الثقافية وبالتالي الحضارية؟**

ـ فعلاً، هذا الاتهام كان موجوداً ضدنا لدى بعض الأوساط المتعصبة للعروبة، ولدى الذين عندهم نزعة شيوعية. هذا الكلام مردود من الأساس. حتى عندما كانت «شعر» تصدر فاننا أثبتنا بأن الاتهام باطل. وبعد توقفها عن الصدور تبين مجدداً أن الاتهام كان باطلاً وكلاماً مدسوساً. وأعتقد أن مثل هذا الكلام لا يجدر التوقف عنده إذ لا يعقل أن يقوم هناك من يموِّل مجلة تعمل لهدم التراث.. أصلاً نحن لم نكن نريد نسف التراث. هذا أيضاً اتهام رخيص وباطل. أنا أُحيلك إلى المجلة نفسها. فمن يقرأها من البداية إلى النهاية يكتشف أنها لم تكن ضد التراث. على العكس ما تضمنته المجلة يعكس مدى حرصنا على إحياء هذا التراث...

● **ربما يكون أكثر دقة القول بأنكم حريصون على وجوه معينة من التراث. وجوه تخدم هدفكم التغييري.**

ـ طبعاً. وهذا أمر طبيعي. ما يهمنا هو أن ننقد هذا التراث كي يحيا من جديد. نريد أن ننفض عنه الغبار. نحن لسنا ضد التراث، بل ضد الزغل الموجود في التراث، ضد التقليد والسلفية في التراث، ضد الجمود. لا يستطيع أحد أن يخرج من التراث. على العكس، نحن من ضمن التراث الثقافي العربي، ومن ضمن الشعر العربي، ومن ضمن اللغة العربية. لا تستطيع أن تخرج من ثيابك ومن جلدك. فإما أن تجدد من الداخل، أو أنك لا تكون شيئاً. إذا كنت تريد أن تجدد من فوق، من الخارج، فانك لا تعود أنت، تصبح شيئاً آخر. نحن لم نقم بحركتنا كي يصبح الشعر العربي شيئاً آخر غير الشعر العربي. أردنا أن نطور الشعر العربي نفسه وان ندفع به في اتجاه الحياة الحديثة. حركة «شعر» باختصار لم ترد أن تكون شعراً عربياً آخر.. كانت تريد أن تكون هي الشعر العربي برمته!

● **وهل تعتقد أنكم نجحتم في تحقيق هذا الهدف؟**

ـ بالتأكيد. والنجاح كان عظيماً، بدليل أن حركة «شعر» هي الشعر العربي اليوم. من ضمن حركة مجلة «شعر» طلع الشعر العربي الحالي. الذين كانوا في «شعر» وفعلوا فيها، والذين تأثروا بهم، هم الشعر العربي الحالي. والنقاد لم يعودوا ينظرون اليوم إلى الشعر خارج إطار مجلة «شعر».

● **لكن الملاحظ أن قسماً من الذين «فعلوا» في «شعر»، كما تقول، يعيشون ما يشبه «الردّة». بعضهم يدعو إلى الأنماط الشعرية القديمة، وبعضهم الآخر يستخفّ بنتاج الشعراء الشباب الذين جاءوا بعد مرحلة «شعر».. العودة إلى الأنماط التقليدية ليس فقط في الشكل الشعري ولكن في الذهنية التي حاربتها «شعر»، هل كنت تتوقعها من بعض رفاقك في «شعر»؟**

ـ لا أعتقد أن الذين فعلوا في «شعر» يقصدون فعلاً العودة إلى الأنماط القديمة. لا يمكن أن يعْنوا مثل هذا الكلام. ما يعنونه هو أن الحرية التي أعطتها مجلة «شعر» وبشرت بها، لم تستخدم الاستخدام الصحيح لدى بعض الشعراء ممن جاءوا بعد «شعر». الشاعر فوق النظام. وإذا كان هو الذي يضع النظام لا يمكنه أن يكون عبداً لهذا النظام. هو يضع النظام الشعري وعندما لا يعود هذا النظام يعجبه فانه يغيّره.

أنا أعرف جيداً الذين عملوا في «شعر». لذلك أجزم بأن ما يقصدونه هو أن الحرية لم تستخدم في الاتجاه الابداعي، وذلك لضعف المواهب الموجودة. ربما أن بعض أو معظم الذين يكتبون الشعر اليوم بعد مرحلة مجلة «شعر» لم يعرفوا كيف يستفيدون من الحرية التي بشرنا بها للوصول إلى الإبداع الحقيقي.

● **وأنت شخصياً ما رأيك بنتاج الشعراء الشباب؟**

ـ إن كتابات كثيرة تُنْشَر على أساس أنها شعر ولكنها في الواقع دون معنى. المسؤولية هنا ليست على الحرية، ولا على الخروج عن الأنماط التقليدية. إنها مسؤولية الشاعر الذي يفتقر إلى الموهبة. ضمن حركة «شعر» الرواد خرجوا على الأنماط التقليدية وأعطوا شعراً رائعاً. لو أن الخروج على الأنماط التقليدية يؤدي إلى خلو الكتابة من الشعر لما أعطى الذين فعلوا في «شعر» هذه الكتابات الشعرية الممتازة.

وبالتالي المسألة ليست مسألة حرية. يبدو أن هناك ضحالة ثقافية عند الجيل اللاحق لمجلة «شعر». فإذا ما استعرضت رواد الحركة الشعرية الحديثة فرداً فرداً، تلاحظ كم تعب كل منا على نفسه وكم درس وقرأ وسافر واختبر. في حين أن معظم الذين يكتبون اليوم لم يغادروا مطارحهم، ولم يقرأوا الشعر العالمي بينابيعه ولغته الأصلية، بل اكتفوا بقراءة مقتطفات أو ترجمات منه. هذه الضحالة الثقافية هي التي تؤدي إلى انحدار مستوى الشعر.

● **طالما أن مبادىء «شعر»، كما تقولون، قد فعلت فعلها.. وطالما أن الجيل الجديد، كما تؤكدون، قد تتلمذ على يدكم. فلماذا لم**

يهتدِ إلى الطريق التي تُبعده عن الضحالة الثقافية؟

ـ لا يمكن أن ننسى أن الحياة تغيرت كثيراً منذ أيام «شعر». متطلباتها تغيرت خلال العشرين سنة الماضية. كنا قادرين على أن «نتَرَهْبن» للشعر وننصرف له كلياً. إرادتنا كانت موجودة وظروف ممارستها مؤمنة. أما اليوم، فالارادة، في حال توفرها، لم تعد تكفي لوحدها لأن الظروف صعبة.

نكران كل شيء في سبيل الشعر، الانقطاع التام له، جعله الهاجس اليومي الأكبر على مدى خمس عشرة سنة.. هكذا تصرف جيلنا. اليوم المسألة مستحيلة لأن الحياة تأكل الانسان بتصنعها وميكانيكيتها. الغرب اجتاحنا حياتياً، فضعف شعرنا كما ضعف شعرهم. إذا لم تنقطع للشعر من الصعب أن تعطي شيئاً رائعاً. الانقطاع للشعر، اليوم، لم يعد ممكناً. وهذا عامل من جملة عوامل تفسّر ضحالة الثقافة الشعرية عند الجيل اللاحق لنا.

وبين الفنون يكاد الشعر يكون الوحيد الذي لا سوق لنتاجه. اللوحة تبيعها، وبأسعار خيالية أحياناً. أعرف فنانين جمعوا ثروات من لوحاتهم، عندنا وفي الخارج. الشعر، ليس عندنا فقط بل في كل العالم، ليس له سوق، وعلى الشاعر أن يجد لنفسه عملاً يعتاش به ويتمكن، بفضله، أن يستمر في العطاء الشعري. وأفضل الأعمال هي التي تكون قريبة من مجال الشعر.

● ألا تعتقد أن مجلة «شعر»، لو أخذت جزءاً من المجهود الذي أنفقته على التغيير والتمرد، وكرسته للعمل على «تعميم» الثقافة الشعرية وجعل الشعر قريباً من الناس فلا يبقى الشاعر منقطعاً عن الجمهور في علياء المعادلات الذهنية الصرفة، لكان بالإمكان القول أن الشعر، مثله مثل الرسم، يمكنه ذات يوم أن يوفر دخلاً معقولاً لصاحبه؟

ـ لا يمكنك «تتجير» الفن، لأن الشعر نقيض التجارة. لا يمكنك أن تنزل بالفن إلى مستوى الجمهور فتجعله سلعة استهلاكية. الفن لا يعير نفسه للاستهلاك. حتى بالنسبة إلى الرسم فانني اؤكد أن الفنان الذي يبيع لوحات من عمله ليس الفنان العادي بل الفنان المبرّز. ولكي يصبح مبرّزاً ينبغي أن يمر بمراحل لا تسيطر عليه خلالها فكرة الاتجار بفنه، بل يعمل على اكتساب المهارات والاهتداء إلى المعادلات الجمالية الخاصة به. وبعد أن يمتلك كل هذا يمكنه أن ينطلق ليعيش من فنه، وقد اشتد ساعده الابداعي.

هذا في الرسم. أما في الشعر فالقضية تختلف. كي تكون مبرزاً في الشعر ينبغي أن تكون شاعراً ذا مستوى رفيع. وبمقدار ما يرتفع مستواك بمقدار ما تبتعد عن الجمهور. هذا موجود في كل تاريخ الشعر. ليس هناك شاعر كبير في أدب من الآداب، وكان شعبياً. ربما يكتسب الشعبية بعد موته بمائة سنة أو بخمسين سنة. بودلير زجوا به في السجن. لم يكن أحد يقرأ شعره، ولم يكسب من شعر شيئاً يذكر في حياته. اليوم أصبح شعره يدر مالاً. الشاعر ليس عمله أن يهبط إلى مستوى الجمهور كي يبيع مجموعاته. الشاعر يكتب الشعر حسب صدقه وأصالته. يكتبه كما يعرف، يكتبه بأفضل الطرق. وبعد أن يخرج الشعر من يده لا يعود له أية علاقة به. لا فارق عنده سواء قرأوه اليوم أو بعد مائة عام، أو لم يقرأوه أبداً.

● هناك استثناءات في الشعر العربي الحديث. حالة نزار قباني مثلاً..

ـ قضية نزار قباني مختلفة. طول عمرنا في «شعر» كنا أصدقاء معه وما نزال. لقد كنا نفرد له مكانة خاصة على صفحاتنا. سهولة شعره، بالنسبة إلى الجماهير، هي مصدر افتخار عنده، إذ يقول أن دليل الشاعر الناجح هو مقدار التصفيق الذي يلقاه من الجمهور.



هذه وجهة نظره الخاصة. ورغم اننا لا نؤيده فيها، فاننا كنا نشجعه على صفحاتنا لأننا كنا نريد أن نثبت، من خلاله للناس، أن الخروج على الأوزان ووحدة القافية المتوارثة لا يؤدي بالضرورة إلى تنفير القراء. اعتبرنا نزار قباني جسراً بيننا وبين الجمهور. أثبتنا من خلاله أن الخروج على القوافي الموحدة والأوزان الرتيبة ليس تخريباً بدليل أن الناس تقبل على قراءة نزار بسرور. من هذا المنطلق أدى نزار خدمة كبيرة إلى مجلة «شعر».

● ربما كانت طريقة قباني أفضل من طريقتكم لأنه غيَّر تدريجا وليس دفعة واحدة. خليل مطران، مطلع القرن، قال انه يفضّل أن يعتمد التغيير المدروس خوفاً من أن يصدم ذوق القارىء فينفر منه. ألا ترون أنه كان من الأفضل لو اعتمدتم أنتم أيضاً التغيير المدروس؟

ـ هذا الرأي يفترض في الشاعر أن يتصرف وكأنه قائد عسكري، يضع التكتيك وينظم الحملة التي سيقوم بها: أهجم من هنا، ألتف من هناك، أراوغ الآن، أضغط بعد أيام.. إلى ما هنالك من تكتيك عسكري. الشاعر ليس هذا عمله. الشاعر الحقيقي هو الذي يعمل ما يريده ويقول ما عنده. لا يكترث للجمهور أبداً. الشاعر يكتب لنفسه. إذا وصل للجمهور كان به، وإلاّ فالحق ليس عليه إذا كان صادقاً. نعرف شعراء كثراً لم يفهمهم أحدٌ في زمانهم، ثم فُهموا من بعد. أنا من الجيل اللاحق لسعيد عقل. لم يفهموا شعره في البداية ووصفوه بالغموض وبالبدعة، ثم عادوا بعد فترة ليعتبروه شعراً كلاسيكياً. بالطريقة نفسها واجهوا نتاج مجلة «شعر». في وقتها قالوا انها بدعة. أما اليوم فهم يعتبرونها تغييراً ضرورياً.

أستنتج من كل هذا أنه لا يجب أن يفكر الشاعر أو الفنان في تحويل عمله إلى مادة استهلاكية لأن اقبال الجمهور ليس معياراً للنجاح.

● لكن كيف تريد للشاعر أن يعيش، بالمعنى المادي المباشر، دون الجمهور؟

ـ قلت لك إنه يجد لنفسه عملاً قريباً من الشعر والأدب. ت. س. اليوت كتب نتاجاً شعرياً ونقدياً كبيراً، كما وانه كان مديراً لاحدى شركات النشر في انكلترا، عمله ساعده على تعميق ثقافته وشعره. الفن لا يمكن أن يكون مهنة. بول كلوديل وسان جون بيرس لم يعيشا من الشعر. لذلك يجب أن نتفهم وضع الشاعر وأن نقدر مواقفه. إنه في حاجة إلى رعاية من جهة ما..

● ما المقصود بهذه الرعاية؟ خصوصاً وأن هناك مَنْ غرق في «الرعايات». يُقال أن رفيقكم في «شعر» أدونيس حظي برعايات شتى..

ـ جيّد. هذا كان من حسن حظه. لا أنكر أنه حظي برعاية. غيره أيضاً. ربما هو أكثر من غيره كان محظوظاً. لكن هذه الرعاية سمحت لأدونيس أن ينتج كثيراً. عنده في الشعر انتاج ضخم،

وكذلك في النثر وفي النقد. كتابه «الثابت والمتحول» كتاب رهيب. إذا قرأت هذا الكتاب يمكنك أن تتعرف إلى الذهنية التي حاولت مجلة «شعر» تغييرها. اقرأ له أيضاً «زمن الشعر» أو «مقدمة الشعر العربي». كلها أفكار مجلة «شعر» من ناحية المضمون. الكلام نفسه ينطبق على أنسي الحاج وعصام محفوظ وشوقي أبو شقرا. كلهم، بأفكارهم، خرجوا من وجهة نظر واحدة هي حركة مجلة «شعر»، يعبر عنها كل بطريقته. لم يشذ أي من هؤلاء الذين شاركوا في بناء حركة «شعر» عن الطريق الذي كنا نعمل به. أنا أراقبهم وأطلع على انتاجهم باستمرار.

دعني أقول لك أنني أسمع بين الحين والآخر كلاماً على أدونيس. يقال انه رجع إلى التَقَعُّر وإلى الشعر الكلاسيكي وإلى استخدام كلمات قديمة وموغلة في الفصاحة وفي الوزن حتى أصبح شعره تقليدياً إلى حد ما. اسمع مثل هذا الكلام الذي لا يعني لي شيئاً على الاطلاق، لأن أدونيس وصل إلى مستوى رفيع يحق له معه أن يجرّب وأن يتسلى. هناك عبارة في الفرنسية تقول: Le Roi s'amuse (أي الملك يلهو). يحق للملك أن يلهو دون أن يعني ذلك انه تخلّى عن الجدية. يحق لأدونس أن يتسلى بالتجريب دون أن يكون قد تخلى عن إنجازاته الشعرية.

● **طالما أن الحديث يدور حول أدونيس، ما طبيعة العلاقة التي كانت تقوم بينك وبينه في نطاق مجلة «شعر»، لاسيما وأن ثمة رأياً يقول أن أدونيس كان مشاغباً في سنوات «شعر» الأخيرة، وانه أدى إلى فرط عقدها كي ينشىء مجلة خاصة به؟..**

ـ أدونيس ركن أساسي في حركة شعر. رافقني من العدد الأول. عندما جاء من الشام كان العدد الأول في المطبعة وبدأ معي من وقتها. انه الوحيد الذي اندفع وأعطى كل وقته وخبرته ومواهبه في العمل معي. أدونيس عنده طاقة للتحصيل العلمي والأدبي والاكتساب. كان يكتسب بسرعة بفضل احتكاكه بالناس في بيروت وقراءاته.. لكن مع مرور الأيام، وقبل نهاية «شعر» بسنة (١٩٦٩) شعر أدونيس أن المجلة أصبحت ضيقة عليه وأنها باتت تحد من انطلاقته. أحس وكأنه أنهى دراسته وتخرّج من الجامعة. انتابه هذا الشعور قبل الآخرين. فاتحني باحساسه هذا بصراحة وقال لي: أنا أريد أن أترك «شعر» لأنني راغب في أن أنطلق بمفردي، «شعر» تحدّ من انطلاقتي. سألته ما إذا كان مقتنعاً بكلامه ورغبت في أن أتأكد منه ومما إذا كان اتخذ قراره ببرودة وبدون استعجال. في الحقيقة أنا أيضاً كنت قد أحسست بضرورة انهاء «شعر» لأننا تعبنا مادياً ومعنوياً...

● **وكيف تابع أدونيس لوحده، بعد التخرج من «شعر»؟**

ـ لست أدري. ما أعرفه أنه حاول أن ينشيء ندوة مع ميشال الأسمر ولم يوفّق. أخذ يبحث لنفسه عن مكان آخر. المهم اننا بقينا ولا نزال على علاقة طيبة.

● **ما هو رأيك الحقيقي في أدونيس، خصوصاً وانه الوحيد الذي طلع من «شعر» وصمد في العطاء أكثر منكم جميعاً حتى أصبح صاحب مدرسة لها مؤيدوها وخصومها؟**

ـ قلت أن العلاقات الشخصية ظلت طيبة. أنا أعرف أن انتقادات كثيرة وجهت لأدونيس وقيل إنه يساير كل الناس، وأن أدونيس صمد لأنه لعب اللعبة العربية. دخل في كل الحركات السياسية دون أن يأخذ موقفاً حاسماً ونهائياً. مد جسوره مع العالم العربي بالرغم من أن كل ما كتبه، أصولاً، لا يجب أن يكون شعبياً في العالم العربي. أدونيس «حربوق»، يعرف ماذا يريد وعنده طريقة للتعامل مع الناس. كان يقول لي دائماً: أنا شاطر أكثر منكم في العلاقات العامة. لكن لا يمكن أن أحكم على أدونيس من خلال تصرفاته. أنا أؤيد كل ما كتبه أدونيس في مجال الشعر والنقد. ليس لي علاقة بما قام به خارج هذا المجال.

أدونيس «حربوق» وكان يقول لي دائماً: أنا أشطر منكم في العلاقات العامة

● **ألم يكن الاستمرار في «شعر» ممكناً بعد خروج أدونيس؟**

ـ خروج أدونيس لم ينه «شعر». قلت لك أننا جميعاً شعرنا بالحاجة إلى التوقف. القضايا أصبحت مختلفة. الحماسة لم تعد ممكنة لأن الظروف تغيرت. أنسي الحاج تزوج ولم يعد بإمكانه أن ينفق من جيب أبيه. وغيره كذلك. علاقاتي كانت جيدة ولا تزال مع غسان تويني الذي فتح ابواب جريدته لهؤلاء الشباب (الحاج ـ أبو شقرا، عصام محفوظ)، وهم تابعوا حمل أفكار «شعر» في الجريدة اليومية وفي ملحقها الاسبوعي.

● **هل صحيح أن الخلافات في الرأي كانت سبباً لانهاء «شعر»؟ وهناك من يتهمك بأنك كنت متسلطاً حتى انفضوا من حولك..**

ـ هذا كلام عام وغير صحيح. في كل عمل ينبغي أن يكون هناك «زِنْبَرَك» (آلة، محرّك) أنا كنت «زِنْبَرَك» شعر. من المهم جداً أن تنجح في تنظيم العمل وتجعل الآخرين يشعرون بأنهم مساوون لك. مرات تُنكر نفسك في سبيل الآخرين. تُرجع نفسك إلى الوراء وتدفع بهم إلى الأمام. أنا عندي هذه الموهبة. كنت أتعامل معهم على أساس أنه لا فضل لأحد منا على آخر الا بما يقدمه للمجلة.

أما لجهة التسلط فهم يعرفون أنني لم أكن من هذا النوع. كنا نأخذ القرارات بالاجماع. بالطبع الكلمة الأخيرة كانت لي. لكني لم أكن أستخدمها لفرض رأيي ولممارسة الاستبداد. وكنت أسعى دائماً لأن نصل إلى «الكلمة الأخيرة» برضى الجميع، ودون أن أتنازل أبداً عن حقي بالكلمة الأخيرة. لم أكن متسلطاً ولكني كنت ممسكاً بالأمور وأميناً على الخط بحيث كنت أرفض القبول بأي شيء خارج هذا الخط.

● **منذ فترة وأفكارك جميعاً تتمحور حول ضرورة إحلال اللغة المَحْكية محل الفصحى. الغريب أن دعوة من هذا النوع تصدر عن شاعر رائد في الحداثة كتب أروع نتاجه بالفصحى. لماذا هذه الدعوة المتأخرة؟ ولماذا الآن؟**

ـ الفكرة موجودة عندي من الأساس. منذ أربعين سنة ألقيت محاضرة في النقد في النادي الأدبي التابع للجامعة الأميركية ببيروت، والذي كان يرأسه المرحوم أنيس المقدسي. المحاضرة كانت باللغة العربية المحكية. يومها قامت القيامة وتساءل الناس عما يفعله يوسف الخال وعما يريده من خلال تكسير اللغة. هذا كان منذ أربعين سنة كما قلت.

أيضاً وأيضاً إذا ما قرأت مقدمة «هيروديا» مثلاً، فأنا أقول عن الفصحى أنها باتت لغة قديمة وأنني لن أكتب بها بعد اليوم.

● **لكن الملاحظ أن استخدامك للعامية تأخر كثيراً. لماذا بشرت بالتغيير على صعيد اللغة ولم تنفذ ذلك إلا مؤخراً؟**

ـ هذا ليس عائداً إلى تبلبل في قناعاتي. كل ما في الأمر أنني ما أحسست بأن وقت استخدام تلك اللغة قد حان إلا مؤخراً. يعني مثل فاكهة على شجرة. تنضج تلك الفاكهة تدريجياً، وأنت تعرف أنها ستنضج، لذلك من الأفضل أن تتركها تنضج تماماً فلا تستعجل قطافها. لم أجد أنني تخلصت تماماً من ماضي اللغة الفصيحة إلا



مؤخراً، لذلك خرجت منها. المسألة ليست تكتيكية أو انفعالية. فجأة أحسست بالمخاض وبأنني سأضع مولودي.

● لنكن صريحين. يقال إن موقفك من اللغة إن هو إلا موقف سياسي...

ـ تقال دائماً أشياء كثيرة. مع الأسف كل شيء يفسّر عندنا سياسياً. لقد وصل بأحدهم الأمر لحد أنه كتب يربط بين موقفي من اللغة وبين كامب دايفيد، وقال ان موقفي هو ضمن مؤامرة كامب دايفيد. وراحوا يقولون بأن يوسف الخال خرّب في الشعر الفصيح، وها هو ينتقل إلى التخريب في اللغة. لا يريدون أن يفهموا ما نقوله، وخلاصته أنه إذا ما أردنا للغة العربية أن تعيش فينبغي أن نأخذها كما عاشت، وكما هي تعيش. اللغة العربية لا تعيش في الكتب، بل بالحكي (الكلام). إذا كنت لا تكتب المحكي تموت اللغة. القرآن نفسه جاء باللغة التي يحكيها الناس وليس باللغة المدوّنة.

صدقني أننا تعودنا على الاتهامات السياسية بحيث لم نعد نلتفت إليها. نعرف انهم كلما عجزوا عن مقارعتنا الحجة العقلية بالحجة العقلية يسرعون ليلبسونا تهماً سياسية ملفقة، لا نجد أبداً حاجة للدفاع عن أنفسنا تجاهها.

البعض يقول أنه إذا ما انصرف سكان المناطق العربية الأربع (الهلال الخصيب ـ مصر والسودان ـ الخليج ـ شمال افريقيا) إلى الكتابة كلٌّ بلغته المحكية، فان الوحدة العربية تزول والكيان العربي يتفتت وهويته تضيع.. الخ.. الخ.

الرد على هذا بسيط. هل يجوز أو يمكن أن نوحّد العالم العربي على أساس هذا العامل اللغوي الهش؟ هذه هي السوق الأوروبية المشتركة مقبلة على التوحّد وهي تتحدث لغات متباينة. إذن لا يمكنك أن تتمسك بلغة ما لأنها تنفعك لتحقيق غاية خارجة عنها. الحياة تتعامل مع الحقيقة. إذا كانت اللغة المحكية حقيقة فإنها ستصمد في وجه الحياة. وإلاّ فانها تموت.

ثم لننظر إلى الأمر من زاوية أخرى. ها ان كل العالم العربي يكتب اليوم اللغة الفصحى. مع ذلك فان تلك اللغة تموت يوماً بعد يوم. كما وأن استخدامها لم يؤدِ إلى توحيد العالم العربي!

● هناك خوف عند قطاع واسع من الناطقين باللغة العربية، ومفاده أن إزاحة الفصحى من شأنه أن يدمّر تراثاً واسعاً جداً، دينياً وثقافياً وحضارياً...

ـ لا. لا. لا تدمّر شيئاً. اللغة اللاتينية تفرّعت إلى لغات ولم تعد تُكتب أو تُحكى. مع ذلك بقي أدبها محفوظاً. فرجيل مثلاً يتصدر الجامعات ويتم تدريسه فيها حتى اليوم. وكما يقول عبد الله العلايلي فإن اللغة العربية القديمة تبقى لغة محفوظة. يعني يتعلمها كل من رغب في ذلك. اليوم يتعلمون اللغة اليونانية القديمة واللاتينية. هناك لغات تفرّخ ولا تموت. اللغة كيان حي. إما أن تموت، مثل السريانية والكلدانية وغيرهما، وأما أن تفرّخ. اللغة العربية، من عظمتها، انها فرضت لغة محكيّة. والطريف أن هؤلاء الذين يحاربون اللغة المحكيّة يحكونها. أما حين تقول لهم تعالوا نكتب هذه اللغة فانهم يرفضون.

● ببساطة كلية كيف تريد للسوداني أو للجزائري، أو حتى المصري، أن يفهم ما تكتبه أنت بلغتك المحكية في لبنان؟

ـ أنا أتصوّر، مع حفظ الفارق بين دانتي وبيني، ان دانتي عندما كتب «الكوميديا الإلهية» باللغة التي يحكيها هو، لم يقل إنهم لن يفهموني في اسبانيا أو في انكلترا أو في فرنسا، وأنهم لن يفهموني حتى خارج فلورنسا. دانتي كتب باللغة الحقيقية التي يتكلم بها. لم يكترث لمن يفهم لغته. كما قلت لك، قبل قليل، أنا لا أهتم للجمهور وما إذا كان يفهمني أم لا. من هذا المنطلق أنا لا أهتم ما إذا فهمني المصري أو الجزائري أم لا. أنا أكتب الحقيقة ولا آبه لعدد الذين يفهمونني سواء كانوا مليوناً أم مليونين أم عشرة آلاف. لذلك فان اللاتين، عندما وضعوا هذه القضية في ذهنهم، باتوا يكتبون بلغاتهم المحكية. واللغة اللاتينية تأقلمت على ضوء ذلك فصارت في فرنسا غيرها في المانيا. تفرّعت اللاتينية إلى عدة لغات. اليوم هناك ٤ لغات لاتينية، وكل واحدة منها حيّة جداً لأن هناك شعب وراءها. الذي يكتب بالاسبانية يكتفي بمن يقرأه ولم يقل أنه لو كتب باللاتينية لقرأه كل من يعرف تلك اللغة. وبالنسبة إلى الفرنسية الأمر نفسه.

بالنسبة إلي أنا أكتب باللغة المحكية في لبنان والتي تفهم في سوريا والأردن وقليلاً من العراق. هذا هو عالمي وتلك هي لغتي. وبعد فترة يتصرف آخرون مثلي فتصبح عندنا ٤ لغات. والفارق بين هذه اللغات ضئيل جداً. كلنا يعرف اللغة المحكية المصرية بفضل الأفلام والأغنيات. ليس هناك من صعوبة تذكر. هناك ١٠ أو١٥ فارقاً بيننا وبين المصريين أو الجزائريين. نتعلم بسرعة هذه الفوارق ونلجأ إلى الترجمة. يصدر كتاب لشخص لبناني مثلاً باللغة المحكية في لبنان،





Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

فيصـار إلى ترجمتـه إلى اللغات الأخـرى. وتلك اللغات أنـا أسميهـا العربية الحديثة. هناك عربية حديثة في مصر وعربيـة حديثـة في لبنان وعربية حديثة في الجزائر وإلى ما هنالك..

● لماذا لا يكون الحل عن طريقة أخرى ومفادها «تطرّية» العربية الفصحى وتليينها؟ انت، في لبنان تقرأ «الأهرام» المصريـة فتفهمها. والمصري يقـرأ «النهار» اللبنـانية ويفهمهـا. الصحيفتـان مكتـوبتـان بالفصحى ولا إشكال في فهمها.

ـ أول رد على هذا يرجع إلى أن اللغة لا تكون مصطنعة. أنت لا تستطيع أن تصنع لغة.

● أنـا لا أصنع لغـة جديـدة. الأيـام صنعتهـا. لغـة الصحـافـة موجودة وفي متناول إدراك الجميع.

ـ لغـة الصحيفة هي هي. إنها تمـاماً لغـة القـرآن. طـالمـا هنـاك إعراب مقيّد بقواعد الصرف والنحو التي تخلى عنهـا الكلام المحكي، فمعنى ذلـك أنـك لم تفعـل شيئـاً، مـا عـدا تبسيط بعض القـواعـد والمفردات. اللغة العربية الحـديثة ليست تبسيط مفـردات. انها الغاء واستغنـاء عن قواعـد ميتة، أمـاتها تـطور اللغة بـالكلام. نكتب مـا نحكيـه ونخلع كل مـا عدا ذلـك. المثنى كقواعـد لا يعود مـوجوداً، اسم الموصول باستثناء الـ «لي»، يـطير. زال الاعراب بـرمته. وهـذا ليس مزحة. انه انجاز ضخم. زوال الاعراب أمر مهم للغاية. حتى اليـوم ليس هناك شخص لا يخـطيء في الاعراب. فكـروا بالأخـطاء التي يـرتكبهـا الخـطبـاء والمـذيعـون. إذن لمـاذا نحمـل هـذا الحِمْـل خصوصاً وأنه بدون فـائدة؟ لـو كان مفيـداً لما كنـا نفهم على بعضنـا عنـدما نلغيـه. منذ أكـثر من ساعـة وأنـا أتفـاهم معـك بـدون أي إعراب. واللغة التي نحكيها اليوم ستتطور بالتأكيد في المستقبل. بعد مـائة سنـة، أو حتى خمسين سنـة، فـانها ستتبسط أكـثر، عـلى ضـوء متطلبات الحياة.

● طالما أنك مقتنع إلى هـذا الحد بـاللغة المحكيـة فلماذا ارتضيت العمل على ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغة العربية الفصحى؟

ـ أولاً، لأنه كتاب مقـدس. وثانيـاً لأن من يتولـون هذا المشروع يريدونه في الفصحى. أنا أتـرجمه لحسـاب آخرين. لـو كنت أترجمـه لنفسي ربما وضعته بالعربية الحديثة أي المحكية.

● عـلى الأقل يمكنـك أن تسجل مـوقفاً منسجـماً مـع قنـاعـاتـك فترفض ترجمة الكتاب إلى لغة تعتبرها ميتة..

ـ أنـا لا أقـول بـإلغـاء العـربيـة الفصحى. نحن الآن في فـترة انتقـالية. ربمـا انقضت سنـوات طـويلة، ٢٥ أو ٥٠ سنـة، قبـل أن تصبح المحكية لغة الجرائد. في اليونانية استغـرق الانتقال من اللغـة القديمة إلى اللغة الحديثة حوالي المائة سنـة. لا يُلغى القديم بـين ليلة وضحاها. عليك أن تعلم الأطفال من جديد وأن تأخذ وقتـاً لوضـع قـواعد. هـذه المرحلة هي مـرحلة الابقاء عـلى استخدام الفصحى. مـاذا فعلت أنا، حـين رحت أترجم الكتـاب المقدس لجمعيـة اتحاد الكتاب المقدس في العالم؟ لماذا اختاروني دون غيري من كـل الكتاب العـرب؟ الأمر تـطلب اختبارات عـديدة حتى رسـا الخيار عـلي لأنني أكتب في الفصحى لغة بسيطة للغاية. فصيحة بالمائة مـائة وسليمـة. ومبسّـطة إلى أقصى درجات التبسيط. تخليت عن كـل بـلاغـة وكـل حـذلقة بيـانية ليس لهـا معنى. تأثـرت باللغـة المحكية قـدر المستطاع وأبقيت اللغة فصيحة تماماً لا عيب فيها.

● هذا جيّد. وهذا هو المطلوب لجهة تبسيط الفصحى...

ـ لكن أنـا أحس بأنني مـا زلت أكتب وفق قواعـد الفصحى. في اللغة هناك درجات في الحداثة. وستصل إلى مـرحلة لابد من القيـام بعدها بقفزة صوب اللغة الحديثة بالفعـل. واللغة الحـديثة هي التي تحكيهـا لـذلـك هي معـاصرة. ليس هنـاك لغـة في العـالم تُكتب ولا تُحكى. لمـاذا تكون اللغـة العربيـة لوحـدها مختلفـة عن كل اللغـات الأخـرى في العالم؟ لماذا تجدّدت اللغـات القديمـة أو مـاتت في حـين ظلت العربية عـلى ما هي عليه؟ في الحقيقة هي تجـدّدت، ولكننا لا نعـترف بهذا التجـديد، لعـدة أسباب. ربمـا هنـاك أسبـاب دينية هي الأكـثر أهمية. اللغـة العربيـة تم تقديسهـا. نحن غـير قـادرين عـلى مناقشة هذه الناحية. في المقابل يمكننا أن نقول انه ليس هناك من لغة لا تُمسّ في العالم. في الماضي قالوا عن اللاتينية انها لغة مقدسـة. ولما تم التخلي عن اللاتينية لاستخدام لغات محكية، قامت القيامـة تمامـاً كما يحدث الآن بالنسبة إلى اللغة العربية.

الأمـر نفسه الـذي يحدث مـع اللغة حـدث ويحدث بـالنسبـة إلى الشعر. في العالم كله قامت القيامة على حركات التجديد في الشعـر، في الخارج وعندنا. دائمـاً النـاس تريـد القديم والـراسخ، وتـرتاح لـه لأنها تعرفـه. عنـدما بـدأنـا نكتب خـارج قـواعـد الخليل والبحـور التقليدية لم يعـرف النـاس كيف يقـرأون ذلك أنهم متعـودون على نمط معـين حيث يقفـون في القصيـدة عنـد الصـدر والعجـز. جئت أنت وألغيت لهم هذه الخارطة فلم يعودوا يعرفون كيف يتنقلون.

بعدها جاءت قصيدة النثر، وهي شعر بدون وزن على الاطـلاق، فتساءل الناس عما إذا كان ذلك شعراً. يا أخي لا تطلق التسميات. هذه كتابة بقدر ما تقترب من خصـائص الشعر تكـون شعـراً، سـواء كانت موزونـة أم غير مـوزونة. من قـال أن الوزن المقيـد هو الـذي يصنع الشعر؟ أحياناً تكون هناك مـوسيقى داخلية من ضمن الكـلام تعطيك المطلوب من إيقاع.

● طـالما أنـك انتقلت إلى الشعر الحـديث وقصيـدة النـثر، دعني أستوضحك ناحية تشغل بال الكثـيرين. هناك إشكـالية واضحـة لا يمكن تجاهلها. حتى المثقفون ومتتبعو الحركات الشعـرية يعجـزون، في أحيان كثيرة، عن فهم نتاج بعض الشعراء عنـدنا. مـا مرد ذلـك في رأيك؟ وهل هوعيب بالنسبة إلى الشاعر أم إلى القاريء؟

ـ الحركة الشعرية الحديثة، مثلهـا مثل أي حـركة في العـالم، فيها مذاهب متعددة. هناك نظريـات في طريقـة كتابـة الشعر. من ضمن حـركة شعـرية حـديثة طليعيـة يكون هنـاك عدة مـذاهب. قد تفهم شعـري وشعر أدونيس لأننـا نمتّ إلى مذهب في الشعـر، قـريب من الماضي. انه التجديد على الماضي. ربمـا هو تجـديد حـاسم، ولكنه لا يزال من ضمن الماضي، وفيه كثير من الماضي لذلك هو يأتي قريباً من المتعارف عليه.

أما بالنسبة إلى بعض الشعر الآخر، لا سيما ذلـك المتأثـر بالحـركة السـوريـاليـة، فـانـه يبـدو غـير مفهـوم بـالنسبـة إلى الكثـيرين. حتى الأميركيون والفرنسيون فانهم يعطون الملاحظة نفسهـا. نقرأ ايلوار أو بـريتون ولا نفهم منـه شيء. نقرأ سـان جون بـيرس أو قبله بـودلـير فنفهم. لماذا نفهم بيرس ولا نفهم بريتون مـع أن الأول أقرب زمنيـاً إلينا من الثاني؟ ببساطة لأن بـريتون سـوريـالي مغـرق في سوريـاليته، ولأن بيرس ليس سوريـاليا، وهـو أخذ من السـورياليـة الجزء الـذي يناسبه، ومن الرمزية الكمية التي تناسبه.. باختصار هو عمل لنفسه خـطة في الشعر. لـذلك هـو مفهوم عنـد انسـان ليس متخصصـا في الشعر ولم يدرس السوريالية ويعيشها.

بـالنسبة إلى شخصيـاً هناك شعـر كثير يكتبـه شوقي أبي شقـرا لا

أنا لا أفهم الكثير من الشعر الحديث. لكني أفهم ما يفعله شوقي أبي شقرا وأحاول الدخول في جوّه

أفهمه. في المقابل أنا أفهم ماذا يفعل شوقي أبي شقرا. أحاول أن أدخل في جوّه قدر استطاعتي. يجب أن يفهم الجميع أن شوقي ابي شقرا ليس كل الحركة الشعرية الحديثة وان أنسي الحاج ليس كل الحركة الشعرية الحديثة. أدونيس يوسف الخال كذلك. في الحركة الشعرية الحديثة تشعبات. ربما تفهم شاعراً أكثر من شاعر. وهذا أمر طبيعي، ومن زاوية تأثر هذا الشاعر بمذهب شعري معين.

ما يكتبه شوقي أبي شقرا مثلاً ينتمي إلى المذهب السوريالي. مذهب مغالٍ في انفصاله عن الماضي، وفي خروجه على العقلية الشعرية الماضية. انها المغالاة. لذلك أنا أراه غريباً. لكنني أعرف ما يفعل. هو شاعر أصيل. هو ليس «صفّيف» كلام، كما قد يعتقد البعض الذين يرون هذا النوع من الشعر بأنه كلام تافه وصفّ كلام. لا. شوقي أبو شقرا يكتب هذا النوع من الشعر، من على شرفة معينة في الشعر العالمي. شوقي لم يخترع هذا النوع من الشعر. انه موجود في الشعر العالمي. إذا أردت أن تحكم عليه ينبغي أن تعرف كم تمكن من أن يكتبه بصدق، ومن أن يُعَرِّبَهُ، أي أن يجعله مذهباً شعرياً من ضمن التراث، أي أن يجد له مكاناً ما، فلا يموت بعد سنة أو سنتين أو عشر سنوات.

● هذه هي المشكلة الشعر الذي يبقى..

ـ هذا الأمر يعود إلى كل شاعر وإلى مقدرته على إعطاء شعر قادر على البقاء. ما يفعله شوقي ابي شقرا صحيح. إذا نظرت إلى تطوره الشعري منذ «أكياس الفقراء» حتى اليوم، فانك تدرك نزعته وتوجهاته الشعرية. لا يجب أن نرفض شيئاً بل نحكم على كل أمر من ضمن إطاره. حين أقرأ اليوم قصيدة للمتنبي لا يحق لي أن أقول أن شعره سخيف. نحن في «شعر» نشرنا قصائد عديدة لبدوي الجبل. المقياس هو أن يكون الشعر صادقاً مع النفس، نقياً، نظيفاً ورائعاً من ضمن إطاره. لا يمكن أن أقول عنه شعر سخيف لأنه موزون ومقفى.

ربما أنا تمردت على الماضي خمسين بالمائة في حين تمرّد بدوي الجبل ٥٪. أدونيس ربما تمرد ٦٠٪. شوقي ابي شقرا ربما تمرد ١٠٠٪. الزمن يحكم في النهاية. شعر اليوت أعرفه جيداً. حين نشر «الأرض الخراب» قامت القيامة في الجامعات وقيل إنه لا يمكن لأحد أن يكتب شعراً كهذا. هاجموه بشدة واستخفوا بشعره. ضغطوا عليه وأقنعوه بأمر، ندم عليه لاحقاً، حين أعاد نشر القصيدة وذيّلها بشرح كي تصبح مفهومة. ندم اليوت على ذلك كثيراً وقال قولته المشهورة ومفادها أن الشعر ليس مصنوعاً كي تفهمه بعقلك. الشعر مثل الموسيقى، تجلس وتدخل في جوّه. عندما تقرأ القصيدة يفترض أن تكون فيك رغبة للدخول إلى عالمها. لا تسمعها وأنت عندك موقف مبدئي رافض منها.

لا يجوز اتخاذ موقف عدائي من أي عمل فني. على العكس الموقف المطلوب هو موقف محبة ورغبة جامحة للدخول في العمل. إذا كنت تمكنت من دخول عالم الشاعر فهذا جيد. كذلك عليك أن تساعده في كتابة القصيدة، تعيد كتابتها معه، هي تكتمل مع القارىء. هذه هي النظرية الحديثة. وليست الحداثة أن تكتب شعراً يفهمه كل الناس، تقرأه مرة وتصاب بالضجر فلا تعود إليه ثانية. الحكم على طراز «الرأي قبل شجاعة الشجعان» ليست شعراً. انها كلام موزون.

● لكن مقولة عدم الفهم هذه تُسْتَغَل لتمرير شعر تافه تحت ستار أنه ليس من الضروري فهم كل شيء..

ـ الزمن كفيل باجراء عمليات الفرز. الشعر التافه يفضح نفسه ويفضحه الناس ولو بعد سنوات. المهم هو الصدق في التجربة والفنيّة في التعبير..



● طيب.. هل تعتقد انه من الممكن أن يقوم «شاعر» بنشر قصائد ومجموعات يطرحها على أسس الحداثة القصوى، وتكون جعبته الثقافية خالية من أي ثقافة تراثية. على الأقل ليقرأ شعراً كلاسيكياً عربياً أو فرنسياً أو انكليزياً قبل أن يدعي الحداثة. بصراحة أريد أن أقول أمامك، أنت أبو «شعر»، إن حركتكم كانت فاعلة جداً، وانها كانت مهمة جداً لجهة الآفاق التي فتحتها والتخليع الذي قامت به. لكنها في الوقت نفسه، وفي بعض جوانبها، كانت نوعاً من «الوباء» الذي أضَرَّ بالأجساد الضعيفة التي خرجت خالية الوفاض فلا هي مع الكلاسيكية بخير، ولا هي مع الحداثة بخير.

ـ لا يمكننا أن نقول أن «شعر» حملت وباءً. يمكننا أن نقول إن كل حركة شعرية حديثة تضرّ بالأجساد الضعيفة. شيء جديد، أنت أسميته وباء. مَنْ لديه مناعة لا يتأثر، إذ يرفضه ويعرف كيف يتعامل معه. الأجساد الضعيفة هي التي تتأثر. الحركة الجديدة، لِنَقُلْ أنها عدوى أو وباء.. أكيد هناك أجساد ضعيفة ستتأثر. لو لم يكن هذا الوباء موجوداً لما تغيّر شيء بالنسبة إلى الأجساد الضعيفة التي ستنهار تلقائياً. حتى ولو كتبت بالطريقة الحديثة أو بالطريقة الكلاسيكية فان لا شيء سيتغير. هي ضعيفة وستظل كذلك.

دعني أعطيك مثلاً موازياً. لا يجب أن نخاف من إعطاء الحرية للمرأة بحجة انها مخلوق ضعيف ويمكن التغرير بها بسهولة. كذلك لا يجب أن نخاف من اعطاء الحرية للشعر وللشعراء بحجة أن الضعفاء منهم قد يسقطون بسبب عدم مقدرتهم على الاستفادة من تلك الحرية.

حركة «شعر» أطلقت فكرة الحرّية تلك وعمّمتها وفتحت العيون عليها. ليس ذنبها إن كان جاء بعدها، أو حتى في زمنها، مَنْ لم يعرف كيف يستفيد من تلك الحرية.

● لماذا لا يقيدون التجربة؟ سمعنا، من فترة، أن ثمة تفكيراً بينكم، أنتم رفاق الأمس في «شعر»، من أجل اطلاق مجلة جديدة تحت اسم «دفاتر شعر». هل هذا صحيح؟ والأهم هل ما يزال جمع رفاق الأمس ممكناً؟

ـ لجهة الفكرة اؤكد انها كانت واردة. لا بل اننا عقدنا هنا، في بيتي، عدة اجتماعات للبحث في الموضوع. لكن الظروف الأمنية حالت دون تحقيق ذلك، حتى الآن.

أما لجهة إمكان جمع رفاق الأمس فالمسألة ليست بهذه البساطة. ثمة تباين في وجهات النظر. لا أُخفي عليك ذلك. لكن هذا لا يعني استحالة جمع رفاق الأمس. يلزمنا بعض الوقت كي «يتزوّج» الرفاق بعضهم ويعودوا إلى التفاهم.

آه، لماذا تفتح هذه الجراح الآن؟ نحن كلنا تغيّرنا. أنسي الحاج الذي تزوّج أيام «شعر» أصبح الآن جداً. رغم ذلك لا يزال مستعداً لأن يجلس مع رفاق الأمس ويتعاون معهم كي ينشئوا مجلة.

أنا أيضاً «خَتْيَرْتُ» وأصبحت جداً. أنا في الخامسة والستين من العمر. ثم لا يجب أن تنسى وضع بيروت. نحن نختنق في بيروت المختنقة والمخنوقة. إذا عادت بيروت قد نعود. وإذا لم تَعُدْ على أيامنا، فالمشعل سيحمله أبناء «شعر»، أجيال «شعر» التي لا تنتهي! □

قصيدتان

محمد حديفي
شاعر من سورية

موت

■ مربكٌ هذا المساء
موحشٌ قلبي ككهفٍ
سكنته الريح دهراً ومضت
قائمٌ وجه المرايا
أي موتٍ يحمل الموجُ إلينا؟
غجريٌ يترك الحشد وينسل كسهمٍ
فارسٌ يقتل في الليل خياله
طائرٌ يهرب من سفحٍ لسفحٍ
وطنٌ يشرق بالدمع . . .
بلادٌ نسجت من أمسها العذب
أساطيراً ونامت
ما الذي يجعل من دمعي شراباً للوسائدْ
ما الذي يقتل في القلب وفي النبض القصائدْ
ما الذي يجعل أفاكاً إذا عاتبته يوماً
على كذبٍ مبينٍ
لبس الوجد الذي أدمنته دهراً
وقال:

إني عائدْ
ماتت الرغبة مذ ضاقت
على الروح الأساورْ
سالت الأرض نعوشاً ومقابرْ
عرّشت في كتب التاريخ والأسفار
أزهار الحكايا
فحملنا أمسنا المزهو كالطاووس من جيلٍ لجيلٍ
وعلى أول دربٍ من دروب التيه
أضحينا سبايا. □



ضياع

■ شجرٌ يغرق في وحل الفجيعة
وعيونٌ تاهت النظرة فيها
ومسامات تنز الدمع أمطاراً
من الجسد المدمّى
والفراشات التي كانت
إلى الأمس
ترش العطر في عشب السواقي
صارت الآن بقايا
تملأ الأرض بكاءً
يطفىء الروح ويقتات الجسدْ
يا زماناً يزرع الخيبة فينا
ويعيد الرعب في الليل إلينا
فإذا اجتزنا إلى الصبح جداراً
قام سدْ
وإذا سرنا إلى الحلم
ابتعدْ
وإذا تقنا إلى ماءٍ
جمدْ
ليس ما يطفو على السطح رحيقٌ
بل زبدْ
ليس ما يُكتب في بغداد أمجادٌ
وغدْ
يا بلادي آن أن تعرفي كل القتلةْ
آن أن تصنعي للسفاح سجناً مظلماً
أو مقصلة
آن أن تنزعي من رسغيك
قيد المرحلة
ثم تلغي زمناً أرقني
وتعيدي أملاً كان ابتعد
فلماذا . . .
كلما سورت بالأهداب
جزءاً من بلادي
طار من بين مساماتي
بلد. □

دمشق شباط ١٩٩١

الحكم الشاطر في مسألة «الروض العاطر»

(الفصل الثاني)

■ اصدر القاضي الجزائي المنفرد في بيروت الاستاذ خضر زنهور، باسم الشعب اللبناني حكمه في الدعوى المقامة من الحق العام ضد «شركة رياض الريس للكتب والنشر» حول كتاب «الروض العاطر في نزهة الخاطر»، برد الدعوى معتبراً ان المحكمة الجزائية ليست لها صلاحية النظر في هذه الدعوى.

وكانت النيابة العامة الاستئنافية في بيروت قد احالت المدير الاداري والشريك المفوض للشركة الى المحكمة الجزائية بتهمة الاساءة للدين الاسلامي وللاخلاق العامة، وطالبت بمحاكمتهما بموجب المادتين ٤٧٤ و٥٣٢ من قانون العقوبات. وتقضي المادة الأولى بالسجن من ستة أشهر الى سنتين والمادة الثانية بالسجن من شهر الى ستة أشهر.

وقد اعتبر القاضي الجزائي المنفرد في بيروت ان الكتاب المطبوع تتوفر فيه أوصاف المطبوعة كما حددها قانون المطبوعات والذي يتضمن احكاماً تتعلق بادخال المطبوعات التي تطبع خارج لبنان وان محكمة المطبوعات هي وحدها المخولة بالنظر في مثل هذه القضايا.□

وفي ما يلي نص الحكم:

باسم الشعب اللبناني

■ نحن القاضي المنفرد الجزائي في بيروت

بعد الاطلاع ولدى التدقيق

تبين ان النيابة العامة الاستئنافية في بيروت ادعت واحالت امام هذه المحكمة بتاريخ ١٩٩١/١/٣ المدعى عليهما: -

١ ـ عبد الغني علي مروة والدته ليلى مواليد ١٩٤٢ ـ لبناني

٢ ـ نبيل علي مروة والدته ليلى مواليد ١٩٤٨ ـ لبناني ليحاكما سنداً للمادتين ٤٧٤ و٥٣٢ ق.ع. لأنهما في بيروت وبتاريخ لم يمر عليه الزمن اقدما على الإساءة للدين الاسلامي وتعرضا للأخلاق العامة.

ونتيجة المحاكمة العلنية أمام هذه المحكمة تبين ما يلي: -

خلال عام ١٩٩٠ اقدمت «شركة رياض الريس للكتب والنشر» في لندن على طبع كتاب تحت عنوان «الروض العاطر في نزهة الخاطر» للشيخ النفزاوي التونسي الذي كتبه في النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادي متناولاً فيه تفاصيل النشاط الجنسي بشكل صريح متخذاً صيغة الخطاب الديني، وقد تم ادخال عدد من نسخ الكتاب المذكور الى لبنان بواسطة مدير مكتب «شركة رياض الريس» في بيروت المدعى عليه الثاني نبيل مروة لعرضها في معرض الكتاب العربي في القاعة الزجاجية لوزارة الاعلام في بيروت الذي أقيم في شهر كانون الأول عام ١٩٩٠ وبيعها من الجمهور، وتم ضبط ومصادرة احدى وثلاثين نسخة من الكتاب في جناح الشركة في المعرض بحضور المسؤول عن الجناح المدعى عليه الأول عبد الغني مروة الذي هو في نفس الوقت شريك مفوض لـ «شركة رياض الريس للكتب والنشر» والتي قامت بطبع الكتاب ونشره.

وقد تأيدت هذه الوقائع بالأدلة التالية:

١ ـ بالتحقيق الأولي

٢ ـ بالكتب المصادرة والمحضر المنظم بذلك

٣ ـ بالتحقيق امام هذه المحكمة وبمجمل التحقيق.

في القانون:

حيث ان الدعوى الحاضرة تدور حول اسناد جرائم الاساءة الى الدين الاسلامي والى الاخلاق والآداب العامة الى المدعى عليهما بواسطة كتاب طبعته ونشرته «شركة رياض الريس للكتب والنشر» في لندن واقدم مدير مكتب الناشر في بيروت المدعى عليه الثاني على ادخاله الى لبنان في حين اقدم الشريك المفوض في «شركة رياض الريس» المدعى عليه الأول على عرضه وبيعه وتوزيعه في معرض الكتاب العربي في بيروت.

وحيث ان الكتاب المطبوع تتوفر فيه اوصاف المطبوعة كما حددها قانون المطبوعات في المادة ٣ منه.

وحيث ان جرائم الاساءة الى الأديان المعترف بها في لبنان والتعرض للأخلاق والآداب العامة بواسطة مطبوعة هي من جرائم المطبوعات المنصوص عنها في المادة ١٢ فقرة ٥ والمادة ٢٠٥ من المرسوم الاشتراعي رقم ١٠٤ الصادر في ١٩٧٧/٦/٣٠ والذي عدل بعض احكام قانون المطبوعات الصادر في ١٩٦٢/٩/١٤ وحيث أنه بالاضافة الى ذلك فإن قانون المطبوعات تضمن احكاماً تتعلق بادخال المطبوعات التي تطبع خارج لبنان والتي تتضمن ما ينافي الأخلاق والآداب العامة الى لبنان.

وحيث ان الجرائم المرتكبة بواسطة المطبوعات والمعاقب عليها في قانون المطبوعات تحاكم امام محكمة الاستئناف التي تنظر فيها بالدرجة الأولى كمحكمة مطبوعات ويمتنع على غيرها من المحاكم النظر في هذه القضايا، كما وان اختصاصها ليس مقصوراً على الأشخاص المحددين في قانون المطبوعات وانما يشمل ايضاً كل من يشترك في جرائم المطبوعات وفقاً لقواعد الاشتراك والتدخل المقررة في قانون العقوبات العام.

وحيث انه بناءً على ما تقدم فإن محكمتنا هذه ليست لها صلاحية النظر في هذه الدعوى

وحيث انه يقتضي اعلان عدم اختصاص هذه المحكمة للنظر بالدعوى

لذلك

نقرر اعلان عدم اختصاص هذه المحكمة للنظر في هذه الدعوى، وايداع الأوراق جانب النيابة العامة الاستئنافية في بيروت وحفظ الرسوم.

قراراً بمثابة الوجاهي بحق المدعى عليه نبيل مروة وغيابياً بحق المدعى عليه عبد الغني مروة اعطي وأفهم علناً بتاريخ ١٩٩١/٣/٢٨.□

الكاتب

القاضي المنفرد الجزائي

ادب السياسة الاسلامية

خالد زيادة

سراج الملوك

محمد بن الوليد الطرطوشي

تحقيق جعفر البياتي

الجليس الصالح والانيس الناصح

تحقيق فواز صالح فواز

رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن ١٩٩٠

■ كتابان جديدان يصدران عن دار «رياض الريس» في الأدب السياسي الإسلامي. الأول «سراج الملوك» لمحمد بن الوليد الطرطوشي، وهو واحد من أهم الكتب في نوعه، أما الثاني فهو «الجليس الصالح والأنيس الناصح» لسبط بن الجوزي. الأمر الذي يتيح لنا إعادة قراءة هذين الكتابين التراثيين على ضوء موقعهما من تطور «الأدب» السياسي وخصوصاً على أيدي الفقهاء المسلمين.

ومن المعلوم، في الأصل، أن شؤون السلطة والمُلك كانت من اختصاص طبقة «الكتّاب»، ذوي الأصول الفارسية بشكل خاص، من أمثال عبد الحميد الكاتب وعبد الله بن المقفع، الذين كتبوا فيما ينبغي عليه أن يكون السلطان. كان هؤلاء الكتّاب يؤسسون لأدب سيرتبط بهم، وهو أدب يعنى بتقنيات السلطة، أي جملة العلاقات التي تحكم أطراف السلطة من السلطان إلى الوزراء إلى الحجّاب والكتّاب وسواهم. ونجد في كتاب «الوزراء والكتاب» للجهشياري تاريخاً للكتّاب وأدبهم، والأدوار التي لعبوها في تاريخ الدولتين الأموية والعباسية. والحقيقة أن الكتّاب هؤلاء كانوا أدوات السلطة وعيونها وآذانها، حسب تعبير شائع نجده في المؤلفات السياسية المتعلقة بما يجب أن يكون عليه وليّ الأمر. وقد عُرف هذا الأدب باسم «مرايا الأمراء» أو «نصائح الملوك والوزراء».

سراج الطرطوشي يكمل عمل الماوردي

كان الأدب الذي روّج له الكتّاب يتناسب مع تعقد أشكال الحكم بعد ان كانت بسيطة في بداية العهد الإسلامي، ومع اتساع نطاق الدولة وتشابك مصالحها. لكن هذا الأدب لم يكن يستمد أسسه من القواعد التي جاء بها الإسلام، بل يمد جذوره في «الفكر» السياسي الفارسي السابق للإسلام. الأمر الذي أثار ردة فعل لدى الفقهاء، ولدى أصحاب الدراسات اللغوية العربية التي ارتبطت من ناحيتها بالدراسات الإسلامية من حديث وتفسير وفقه.

لقد أدى الأمر إلى بروز فئتين أو طبقتين، العلماء من جهة بما في ذلك الفقهاء والمحدثين، والكتّاب أرباب السلطة من جهة أخرى. إن التناقضات بين الفئتين ما لبثت أن ظهرت إلى العلن، ونجد في رسالة الجاحظ التي تحمل عنوان «ذم أخلاق الكتّاب» نموذجاً للتنافر الذي وقع بين العلماء وبين أندادهم الكتّاب.

احتفظ العلماء باستقلاليتهم العلمية. أما أدب الكتّاب فكان موظفاً في خدمة السلطان والأمراء والوزراء. ولم يكن للعلماء من فقهاء ومحدثين اتصال فعلي بالموضوعات المتعلقة بشؤون السلطة وتقنياتها. وبمعنى آخر، كان ثمة فصل بين الشرع والسياسة. وكان ينبغي انتظار القرن الرابع الهجري حتى نلحظ بدايات تدخل رجال الفقهاء في شؤون السلطة والسياسة.

يبرز اسم أبي الحسن الماوردي ٣٦٤ ـ ٤٥٠هـ/ ٩٧٤ ـ ١٠٥٨م. كألمع الفقهاء الذين جهدوا للتوفيق بين الواقع السياسي القائم وبين الشريعة. وقد ألف العديد من المؤلفات في الأدب السياسي من بين أبرزها «الأحكام السلطانية» و«قوانين الوزارة وسياسة المُلك». وقد جاء عمل محمد بن الوليد الطرطوشي في «سراج الملوك» كتكملة لعمل الماوردي.

من الملفت للانتباه أن تكون ولادة الطرطوشي قد جاءت بعد سنة من وفاة الماوردي. والواقع أن الطرطوشي قد ولد في المدينة التي يُنسب إليها من أعمال الأندلس قريبة من قرطبة عام ٤٥١/١٠٥٨م. درس في أشبيلية وأرتحل إلى الشرق فأقام مدة في دمشق وبغداد والبصرة ثم عاد إلى دمشق وفيها ألّف كتابه «سراج الملوك» ثم ارتحل إلى الاسكندرية التي اشتهر صيته فيها وحيث أنهى حياته عام ٥٢٠هـ/ ١١٢٦م.

يأخذ الطرطوشي بالفصل بين الشريعة والسياسة، أو ما يسميه: الأحكام والسياسات. ويقول بهذا الخصوص في المقدمة: «أما بعد فإنني لما نظرت في سير الأمم الماضية والملوك الخالية وما وضعوه من السياسات في تدبير الدول والتزموه من القوانين في حفظ النحل، فوجدت ذلك على نوعين أحكاماً وسياسات، فأما الأحكام المشتملة على ما اعتقدوه من الحلال والحرام

السلطة عند ابن الجوزي موضع تقريع واحتقار

والبيـوع والأنكحة والطلاق والإجارات ونحوها والرسوم الموضوعة لها والحدود القائمة على من خالف شيئاً منها فأمراً اصطلحوا عليه بعقولهم ليس على شيء منه برهان ولا أنزل الله به من سلطان ولا أخذوه عن نذير ولا اتبعوا فيه رسولاً..».

وبالرغم من اعتقاد الطرطوشي بأن هذه السياسات صادرة عن خزنة النيران وسدنة بيوت الأصنام وعبدة الأنداد والأوثان، إلا أنه يُقرّ بأنه نقل في كتابه ما انطوت عليه سير ملوك: العرب والفرس والروم والهند والسند و«السندهند». وهذا يعني أن المؤلف قد ضمّن كتابه آراء وحكم الشعوب السابقة للإسلام، وأدمجها في أخلاقيات السلطة كما كانت عليه في نهاية القرن الرابع الهجري. والحقيقة ان الثقافات الآسيوية التي يشير إليها الطرطوشي كانت قد تسربت إلى الثقافة العربية ـ الإسلامية، بحيث جرت محاولات لاستيعابها وإدراجها في جملة المعارف الإسلامية ثقافياً وأخلاقياً على السواء.

على هذا النحو فإن التناقض القديم بين الفقهاء والكتّاب، بين الشرع والسياسة، يبدو وكأنه يمرّ في مرحلة من الهدوء والتصالح. ولعل القرن الرابع الهجري، الذي عرف بدايات انحدار الدولة المركزية، قد عرف المصالحات الكبرى على مستوى الفكر. فالغزالي الذي قابله الطرطوشي كان يجري آنذاك المصالحة بين السنة والتصوف، الأمر الذي لم يرق لصاحب سراج الملوك. على أي حال.

لكن النظر في «سراج الملوك» يوضح أن الأمر يتعدى محاولة التوفيق بين الشريعة والسياسة، أو ما يسميه «الأحكام والسياسات»، لأن الطرطوشي، وإن استشهد بأقوال أدرشير ومزدك وبزرجمهر، إلا أنه كان يريد في نهاية المطاف أن يؤسس السياسة على الشرع، وليس أدل على ذلك من عنوان بعض الفصول، مثل: «بيان السيرة التي يصلح عليها الأمير والمأمور مستخرجة من القرآن العظيم». ففي أمثال هذه الفصول يسعى الطرطوشي إلى تأسيس تفكير سياسي مستجد من القرآن الذي هو دستور المسلمين.

يشتمل كتاب الطرطوشي على أربعة وستين فصلاً جمع فيها كل ما يتعلق بشؤون السلطان. لكن هذا الكتاب الذي يبدأ بفصل طويل «في مواعظ الملوك» يتأرجح بين أمرين: الأخلاقيات التي يجدر بالسلطان أن يلتزمها من جهة، والتقنيات التي عليه أن يمارسها للحفاظ على ملكه من جهة أخرى. وبهذا المعنى، فإن هذا الكتاب يشكل سجلاً لثقافة العصر فيما يختص بشؤون الملوك والسلطة.

خطا سبط بن الجوزي ٥٨١ ـ ٦٥٤هـ/١١٨٥ ـ ١٢٥٦م خطوةً أوسع على طريق حل التناقض بين الشريعة والسياسة. وإذا كان كتابه «الجليس الصالح والأنيس الناصح» ينتمي من حيث الشكل إلى النوع المعروف باسم «مرايا الأمراء»، خصوصاً أنه ألف الكتاب عام ٦١٣هـ ليقدمه إلى «الملك الأشرف موسى»، إلا أن المؤلف يناقض الأسس التي يقوم عليها أدب «مرايا الأمراء»، لأنه أراد أن يؤسس أدباً سياسياً يقوم على القرآن والسنة.

يقول سبط ابن الجوزي: «ومما أهمله كثير من الولاة أنهم يفصلون فصلاً لا تجيزه الشريعة مِن قتل مَن لا يجوز قتله، وقطع من لا يجوز قطعه ويسمون ذلك سياسة، وهذا غاية الخطأ لأن معنى قولهم هذا سياسة أن الشريعة ناقصة، فاحتاجت إلى أن نتممها برأينا وهذا عين الزلل، فإن الشريعة هي السياسة الكاملة». (ص ٥٥). ويوضح لنا هذا القول أن سبط ابن الجوزي قد أراد أن يُرجع السياسة برمتها إلى القرآن والسنة وأن ينكر كل «الآراء» التي لحقت بها. والحقيقة، أن ما أراد القيام به، لا يمكن أن نقلل من أهميته في سياقه التاريخي. وكأن الثقافة الإسلامية التي هضمت الثقافات الأخرى جميعها أرادت في القرن السادس ـ السابع الهجري، أن تتجاوز هذه المؤثرات وتكرس أصولها الإسلامية وتبسطها على السياسة.

ينبغي أن لا نهمل كون سبط ابن الجوزي محدثاً وواعظاً وفقيهاً، ومن هنا فإنه يجري في كتابه مجرى المحدثين والفقهاء. فمن أجل أن يورد «حديثاً» يبدأ بذكر سلسلة النسب ليؤكد صحة الحديث ويستخرج بعدها العبرة من إيراد الحديث. والحقيقة أن المؤلف يبدأ في رأس كل فصل بإيراد الآيات القرآنية التي تشكل عنده الأساس الصالح لإقامة ما يسميه السياسة الشرعية باعتبارها «السياسة الكاملة».

ونلاحظ أثر نمو الدراسات العربية في عصره، فحين أراد أن يتكلم عن موضوع الجهاد، فإنه يبدأ بإيراد معاني «الجهاد» اللغوية. وينتقل بعد ذلك إلى آيات القرآن، ومنها الى الأحاديث النبوية. وفي هذا الفصل المتعلق بالجهاد، نتبين أيضاً كيف أن اسلوب الدراسات العربية ـ الإسلامية قد أثر على طريقة تناوله للموضوع. فهو لا يذكر أهمية الجهاد وضرورته، خصوصاً أنه نفسه كان مجاهداً ضد الصليبيين، بل يقسم موضوعه تبعاً للأحاديث التي تحض على الجهاد والثواب الذي يناله المرابط والمجاهد والشهيد.

لكن الأمر الملفت للانتباه في كتاب سبط ابن الجوزي، ان السلطة على أهميتها، لا تعود موضوع تقدير بقدر ما هي موضع تقريع واحتقار. والسلطان لم يعد بحاجة إلى وزير يدير شؤونه، بل يحتاج إلى واعظ يعظه ويبعده عن الخطأ. ويورد بهذا الصدد ما يلي: «ولا ينبغي (للحاكم) أن يُخلي مجلسه من كبار العلماء، فإن الطباع تُسرق من المعاشرين وخيار أهل العلم ينصحون. وقد كان أبو بكر رضي الله عنه يقول لأصحابه: إذا زغت فقوِّموني. وقال بعض الحكماء: «اتخذ من نصائحك مرآة لطباعك، فإنك أحوج إلى تحسينها من تزيين صورتك بمرآتك» (ص ٤٧).

يُظهر كتاب «الجليس الصالح والأنيس الناصح» لسبط ابن الجوزي، تعاظم الدور الذي أخذ العلماء يلعبونه في عصره إلى جانب السلاطين والحكّام. لقد أخذ العلماء يلعبون بأنفسهم مهام الوزارة بعد اختفاء طبقة الكتاب أو يكاد. إن غياب الكتاب قد أدى إلى تلاشي نوع أدبهم، وليبرز أدب سياسي من صنع الفقهاء والمحدثين، يُفرد دوراً واسعاً للعلماء في السلطة، هؤلاء العلماء أصحاب الدراسات العربية ـ الإسلامية الذين أرادوا أن يعيدوا تأسيس مفاهيم السلطة وأخلاقياتها على ضوء معارفهم، وعلى ضوء القرآن والسنة.

على هذا النحو، فإن «سراج الملوك» للطرطوشي، و«الجليس الصالح» لسبط بن الجوزي، نصّان يعبّران، خلال مرحلة صاعدة من القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، عن نهوض أدب سياسي إسلامي يعاني من ازدواجية «الأحكام» و«السياسات»، ومن تناقض «الشريعة» والسياسة، فيريد أن يرد أسس السياسة إلى الشريعة عبر إفراد الدور الأوسع للعلماء من محدثين وفقهاء. □

صلابة الواقع وهشاشة الحلم

علي بنساعود
ناقد من المغرب

التبر
رواية
ابراهيم الكوني
رياض الريس للكتب والنشر لندن. ١٩٩٠

■ لا شك أن كل من قرأ نص «التبر» لابراهيم الكوني، سيشاركني الرأي بكون المخيال العربي لم ينضب معينه بعد، ولا زال قادراً على ارتياد آفاق إبداعية رحبة وغير مطروقة.

ذلك أن هذا النص اختار إحداث قطيعة مع السائد السردي العربي على مستوى العديد من مكوناته وأهمها: الأحداث، الشخصيات، الفضاء...

- فعلى مستوى الأحداث يجمع العديد من الباحثين على أن الرواية العربية، في حقيقة أمرها، ليست سوى سيرة ذاتية مقنعة، أي أنها تمتح مادتها الحكائية من يسير مؤلفيها، فيهيمن الواقعي المعيش ويتراجع حظ المتخيل. وبذلك نجد أن للحب والجنس والنضال والقمع الرُّتب الأولى ضمن الثيمات المطروقة.

أما هذه الرواية فإنها تحقق انزياحاً كبيراً على هذا المستوى، حيث تُقدم أحداثاً غاية في الطرافة والغرابة وكنموذج لها تلك العلاقة الغريبة التي تجمع بين «أوخيد» و«الأبلق» وهي علاقة حُلولٍ وتَماهٍ. لذلك فإن «أوخيد» يرفض أن يرى مُهريَه مصاباً بالجرب، فيعمل المستحيل من أجل علاجه. ولما يُشْفَى يريده أن يسترد جماله فيُخْصيه، وحينما يحل الجفاف والجوع يَرْهن أوخيد مهريه. وعندما يضطر الى الاختيار بين مهريه من جهة وزوجته وابنه من جهة أخرى، يختار المهري! ولما يقبض مطاردوه على المهري ويشرعون في تعذيبه بِكَيِّه بالنار يسلم أوخيد نفسه ليقتلوه ويمثلوا به.

وهكذا تكون هذه الرواية، قد نقلتنا على مَتْنِ بساطها السحري من ضيق اليومي العادي المبتذل إلى رحابة المتخيل الغرائبي الطريف.

- نفس الشيء بالنسبة للشخصيات التي يمكن أن نميز ضمنها بين صنفين:

أ - صنف محوري ويشمل شخصيتين هما: «أوخيد» وهو إنسان و«المهري الأبلق» وهو جَمَلٌ.

ب - صنف ثانوي ووظيفته هي توفير الجو الملائم للشخصيتين المحوريتين وتحفيزهما على القيام بالأحداث المرغوب فيها من قبل المؤلف. وهذا الصنف يتمثل في الأب، الشيخ موسى، الزوجة، دودو... الخ.

والعلاقة بين الشخصيتين المحوريتين هي علاقة حُلولٍ وتَمَاهٍ حيث إنهما منذ التقيا وهما يقتسمان نفس الأفراح والأتراح، المحن والأهوال، وفي الأخير يلقيان مصيراً مأساوياً!

وهنا نسجل أن هذه الرواية:

١ - ألغت البطل الواحد الأحد ومحورت أحداثها حول شخصيتين متساويتي القدرات والإمكانيات. كما سحبت البطولة من الإنسان والحيوان معاً وأضفتها على شيء آخر سنعرض له في حينه.

٢ - أبعدتنا عن الشخصية النمطية التي أسستها الرواية العربية والتي تتمثل في شخصية المديني المثقف الذي يحمل «هموم الدنيا والآخرة» والذي يجد صعوبة في الانسجام مع واقعه، فيدعو إلى تغييره أو يعمل من أجل ذلك، فتتابعه السلطات وتعتقله وتعذبه... إلى آخر الأسطوانة المكرورة!

وهي تبتعد عن المثقف والبطل الخارق كي تولي وجهها واهتمامها لإنسان بدوي عادٍ لا يكاد يتميز عن غيره إلا بما تكسبه الحياة إياه من عنادٍ ونزوع نحو التمرد.

رؤية انتقادية يائسة ترى الواقع فاسداً ولا يستحق أن يعاش

وما قلناه عن الشخصيات والأحداث، نستطيع قوله عن الفضاء، إذ أن هذه الرواية ترحل بنا عن المدينة بشوارعها الإسفلتية وشققها الخَرَسانِيَّة الضيقة، وزنازنها ودهاليزها وضجيجها، لتحط بنا في رحاب الصحاري الإفريقية الشاسعة فنجوب أنحاءها ونرتع بواحاتها ونستظل بنخيلها وخيامها. وبموازاة مع تعرفنا على جغرافية هذا العالم، نتعرف أيضاً على تاريخه، آماله وآلامه، مطامحه وعقباته، انتصاراته وكبواته، واقعه ومعجزاته.

من خلال ما سبق، وبواسطته، تعالج هذه الرواية ثيمة (THEME) حساسة هي ثيمة «الرفض والتمرد».

وهكذا فأوخيد، الشخصية المحورية، يدير ظهره للسائد، فيرفض الإنسان ليعانق الحيوان ويُؤاخيه، ويرفض السلطة والزعامة المشروطتين بالزواج من ابنة العم، لينعم بالحرية في فعل واختيار ما ومن يحب، كما يتمرد على القيم الدينية حين لا يفي بنذره للآلهة، وينفصل عن القبيلة ويتخلى عن الزوجة والأب من أجل الاحتفاظ بمهريه الأبلق!

وهو يصدر في سلوكاته هذه عن اعتقاد مفاده أن المجتمع بمؤسساته الاجتماعية (القبيلة والأسرة) والسياسية (المشيخة والزعامة) والثقافية (الدين والقيم) كلها قيود تكبل الإنسان وتحول دون انطلاقه وتحرره لذلك فإنه يتمرد عليها. لكن المأساوي حقاً هو ما يحدث حينما يُمَسُّ في «شرفه»، بفعل الشائعة التي اتهمته ببيع زوجته وابنه، حيث يعود لكل شيء معناه القديم أقوى مما كان، ويصرح «أوخيد» بأنه من المستحيل التخلي مما جُبِلنا عليه، فينتقم لشرفه بقتل غريمه «دودو» ويختار المنفى بعد أن قطعت الشائعة علاقاته بكل الناس. لكن ورثة القتيل يثأرون لفقيدهم.

وبذلك تكون هذه الرواية قد عبرت، ضمن ما عبرت عنه، عن رؤية انتقادية يائسة، ترى أن الواقع فاسد لا يستحق أن يعاش، كما ترى أن كل تمرد عنه أو محاولة لإسقاطه من الحساب، عمل عبثي لا طائل من ورائه لصلابة الواقع وهشاشة الأحلام. وبذلك تكون هذه الرواية قد سحبت البطولة من الإنسان لتضفيها على الواقع، وخصوصاً وأن هذا الأخير يستمد قوته من قوى خفية لا يستطيع الإنسان مواجهتها. □

جردة حساب شاملة

جوزف كيروز

برج بابل

دراسات نقدية

غالي شكري

رياض الريس للكتب والنشر لندن ـ ١٩٩٠

■ يمكن القول إن كتاب غالي شكري الجديد «برج بابل ـ النقد والحداثة الشريدة»، جردة حساب للأدب العربي، شعره ونثره، في الربع الأخير من هذا القرن، وإن كان المؤلف يحاول أن يحصر كلامه بين تاريخين محدّدين: ١٩٦٧ ـ ١٩٨٧.

جردة حساب تمثّلت في مقدّمة مكثّفة، يعرض فيها الناقد الأفكار الأساسية التي سيعالجها في الكتاب: الالتزام ونقيضه في الأدب، عودة إلى تحديد ماهية النقد، وكيف أصبحت حال النقد الأدبي عند العرب في السنوات الأخيرة، وتعيين الدور المطلوب، راهناً، من هذا النقد على اختلاف مذاهبه لكي يعود إلى دوره التنويري أداةً تضيءُ ما غَمُضَ في النصّ الإبداعي، وليس عملية ذهنية باردةً ناشفةً ومبهمةً تعمي بصر وبصيرة القارىء وتدفعه دفعاً إلى كراهية النقد خصوصاً والأدب عموماً.

هذه الأفكار وما يتفرّع منها، يبدأ المؤلف بتطويرها منذ المدخل الذي جعله بصيغة سؤال كبير يطول الشعر والرواية والقصّة والنقد: «إلى أين وصل الأدب العربي الحديث؟» هذا السؤال الذي يجيب عنه شعراء وروائيون وقاصون وناقدون، هو، السؤال الذي استحقّ من غالي شكري تأليف هذا الكتاب الجامع بين صرامة المنهج النقدي الواقعي وحرارة الفنّان المفتون بعمله. وما التعليقات والملاحظات الدقيقة والموضوعية على جوابات الشعراء والروائيين والقاصين والناقدين سوى «الرواق» الذي أراد المؤلف، عبره، أن يدخل القارىء ويوصله إلى «صالون الاستقبال»، حيث يدور كلام عميق على ما آل إليه أدبنا العربي الحديث، وذلك تحت عنوان يصدم بعض الشيء: «هذه الحداثة الشريدة»...

أودّ، قبل أن أصل إلى هذا المقام، أن أتباطأ قليلاً متأمّلاً ما يجري في الرواق.

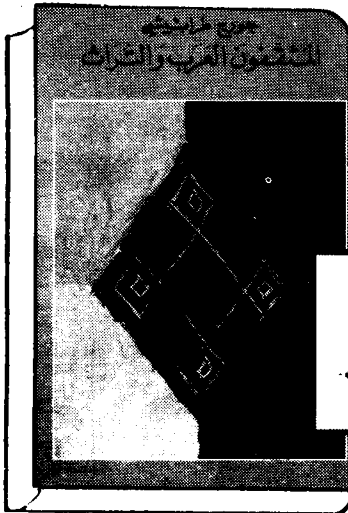
نتبيّن، أوّل ما نتبيّن، ان المشاكل التي تناولها أو دار حولها الأدب العربي في مطلع هذا القرن، لا تزال هي المشاكل نفسها لدى أصحاب «الحداثة الشريدة»: الجديد والقديم («جدد وقدماء» بلغة مارون عبود)، الأخلاق والسلطة، المحكية والمكتوبة، «المارقون» أو «المتّهمون بانتمائهم القومي العربي».

الصراع بين الجدد والقدماء، كما هو معلوم، سُنَّةٌ طبيعية. إنه «شجار» الكنّة وحماتها. وهو صراع موجود في كلّ أدب وزمن. لذلك، فإني لا أستغرب كثيراً أن يتحالف طه حسين ـ «ثائر الأمس» ـ مع العقّاد ضدّ المجدّدين في مطالع الخمسينات، لأن الشاعر الفرنسي بول كلوديل، في أواسط العشرينات، طالب القضاء أن يكلّف السلطات المسؤولة عن أمن البلاد بطرد جماعة الحركة السوريالية من الأراضي الفرنسية بسبب «كتاباتهم الفاحشة وتصرّفاتهم المنافية للأخلاق...».

أوزان الفراهيدي والخارجون عليها جزء من الصراع بين الجدد والقدماء. وسواء كتب الشاعر العربي، اليوم، قصائد موزونةً أو قصائد نثريةً، فإنه لا يستطيع إلاّ أن يردّد مع زكي نجيب محمود «الفراهيدي نبيّ الشعر العربي» مع إضافة بسيطة ضرورية ضرورة الإبداع: لكنّ الفراهيدي لم يكن الوحيد ولن يكون الأخير. من غير هذه الإضافة ـ قد تعني تجديداً في الأوزان أو كتابةً نثريةً ـ يصبح ابتكار الخليل بن أحمد ديناً لا يطلب من أتباعه إبداعاً وإنما يبشّر بالخضوع والطاعة.

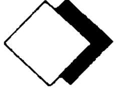
أما بالنسبة إلى المشاكل الأخرى: الأخلاق والسلطة، المحكية والمكتوبة و«المارقون»... فإنها تكاد تكون مشاكل الأدب العربي وحده، ليس لأن الآداب الغربية بمنأى عن هذه المشاكل، وإنما لكون الأدب العربي، منذ مئة سنة، لم يجرؤ ـ ما عدا كتابات قليلة ومتفرّقة زمنياً ومكانياً ـ على التعرّض للأخلاق السائدة، كما لم يجرؤ على الوقوف في وجه السلطة مَدَنيَّةً كانت أو دينية. الأدب العربي، ◄

صدر حديثاً



المثقفون العرب والتراث
التحليل النفسي لعصاب جماعي
جورج طرابيشي

RIAD EL-RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305



شكري لا يفرط في التفاؤل

عموماً، أدب الأخلاق السائدة في مجتمعاتنا، وأدب السلطة المسؤولة عن الأميّة كما يقول المؤلف واضعاً المكواة على الجرح: «لا يزال متوسّط نسبة الأميّة الأبجدية في الأقطار العربية يتراوح بين ٧٠ و٨٠ في المائة».

بعد هذا كلّه، أليس من المستغرب أن لا نقرأ في شهادات الشعراء والروائيين والقاصين والناقدين الذين استجوبهم غالي شكري كلاماً على الحرية في الحياة العربية، باستثناء إشارة إدوار الخرّاط إلى «الصيغة التقنية» في الرواية التي يريدها «حرّة إلى مدى حدود الحرية». وعندما تغيب الحرية لا يعود «لمحاكمة» من يكتب بالمحكية أيّ معنى أو فائدة، ويغدو إتّهام «المارقين» واللامنتمين تهريجاً يقوم به أجْرَاءُ السلطة وخَدَمُها. عندما تغيب الحرية «تخضع مؤسسات النشر والتوزيع والرقابة لإيديولوجية السلطة. والهامش المتروك لحرية التحرّك [يصبح] أقرب إلى الديكور... أو الفولكلور. يقول صاحب «برج بابل».

«هذه الحداثة الشريدة» التي تشكّل القسم الأول من الكتاب، تتضمّن أربع دراسات شاءها المؤلف كلاماً في العمق على نتاج جيل الستينات في الأدب العربي. ولماذا هذا الجيل بالذات؟ لأن غالي شكري يحدّد السبب كالآتي: «لعلّي لا أتجاوز إذا قلت إن «الستينات» من هذا القرن تشكل في المخيلة الأدبية العربية المعاصرة «ميزاناً خفياً»، أو معياراً لا شعورياً نقيس به ما آلت إليه أحوالنا المعاصرة». هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى فلأن الناقد نفسه من أبناء هذا الجيل الذي ولد مع ولادة الحلم الكبير الذي «أثمر» هزيمة ١٩٦٧، و«غزو لبنان» من قبل اسرائيل في العام ١٩٨٢.

من أجل أن يفهم القارىء كيف تحوّلت الستينات من جيل «الحلم يتحقق» إلى جيل «الكوابيس العمياء»، يعمل الناقد مبضعه في جسد الحياة العربية قبل أن يعمله في جسد نتاجها الأدبي. يشرح لنا كيف احتلّت «التجارة المرابية» مكاناً رئيسياً في «الدولة العربية المعاصرة والمجتمع العربي المعاصر، بدلاً من الزراعة والصناعة والتجارة غير الربوية». هذا التحوّل الاجتماعي جعل «المقاولين والسماسرة وتجّار الحروب والأديان هم سادة الاقتصاد العربي». ما انعكاس ذلك كلّه على النتاج الثقافي؟ يجيب الناقد بقوله: «كان لا بدّ لقوانين هذا الاقتصاد من أن تخترق الجسد الاجتماعي العربي من شعر الرأس إلى أخمص القدم. وكان من الطبيعي أن يؤسّس هذا «النظام» الجديد إعلاماً جديداً وثقافة جديدة يتداخلان ويخدمان الايديولوجيات الوافدة مع هذا النظام».

هذا التحوّل الاجتماعي خلق نقداً أدبياً عربياً ذا تيارين، على حدّ قول المؤلف، التيار الوصفي التقليدي، والتيار البنيوي الحديث. و«سيادة هذين التيارين في الأدب والنقد العربي الحديث - يضيف غالي شكري - غيّرت في القيم وقلبت في الموازين... إلى حد انقلاب المعايير وتزييفها». هذا كله حرم المواهب الجديدة من «الأداة المنهجية القادرة على الاكتشاف والمتابعة والتصحيح».

إذا تركت جانباً التيار «النقدي الوصفي» مكتفياً بالتعليق على التيار «البنيوي الحديث»، فإنني أجد صدىً لكلام غالي شكري على هذا التيار في ما يكتبه الغربيون أنفسهم منتقدين تقصير «الألسنية البنيوية» عن المهمّة التي كان يجب أن تؤديها تجاه المبدع والقارىء معاً. ولنأخذ، تحديداً، الشعرية (La Poétique)، وموضوعها دراسة النصوص الأدبية واستخلاص النظرية النقدية منها. إنها، تعريفاً، علم النصّ. هذه الشعرية بدأت رحلتها وارثةً ما كانت اللسانية البنيوية توصّلت إليه: اللغة تجريد. نظام حيث الشكل الكلامي (التعبيري) منفصل عن المضمون. لكن رغم هذا «الاجتهاد» فإن الشعرية لم تمنع (لم تقدر) النصوص الأدبية الإبداعية من استمرارية الانتشار في أوساط القرّاء مولّدة لديهم أفكاراً ومعاني وحقائق... لكن أصحاب الشعرية لم يكتفوا بانقلابهم التنظيري، الذي أشرت إليه، وإنما عمدوا إلى اختلاق «تنظير انقلابي آخر» برزت آثاره على المستوى الجمالي، إذ فرضوا استبعاد السؤال - وهو أساسي - عن قيمة النصّ. فباتت في تحليلاتهم «القصّة المصوّرة» التي تنشرها مجلّة شهرية ليست أدنى أهمية من رواية لفلوبير مثلاً. وقس على ذلك، كما كان العرب القدماء يقولون، أيّ مغني روك تحتمل موسيقى أغنيته تحليلاً كالذي تستحقّه موسيقى موزار أو بارتوك. هكذا غدت الشعرية أداةً نقدية تعمل ضدّ الثقافة بينما هي، في الأساس، خلقت من أجل ثراء ثقافي يضاف إلى الانجازات الإبداعية السابقة. ذلك أن الشعرية، في الأصل، تحمل في تكوينها الجواب عن التحدي الذي يعترضنا أمام العمل الإبداعي: ما قيمته؟ وليس من المستحيل على مزاولي هذا النوع من النقد أن يثبتوا تفوّق النص الذي يكتبه نجيب محفوظ مثلاً - جمالياً وأخلاقياً - على نصّ القصة المصوّرة الذي تنشره أي مجلة عربية شهرية. كيف؟ إن الشعرية أُعطيت الوسائل التي تستطيع بها أن تقارن وتقابل بين بنيات أدبية ثرية وبنيات أدبية فقيرة.

كتاب غالي شكري الجديد يأتي في مسار كتبه النقدية السابقة: جريئاً في مواقفه، عميقاً في تحليلاته. وليس من الضرورة أن يتفق القارىء مع كلّ ما أورده المؤلف من أفكار وأحكام (خصوصاً رأيه في المنبرية الشعرية العربية من خلال أسبوع لندن الثقافي الذي نظمته دار رياض الريّس للكتب والنشر في تموز/يوليو ١٩٨٨، أو سواه من مناسبات شعرية)، يكفي المؤلف انه قام بجردة حساب شاملة للحياة العربية ونتاجها الثقافي في السنوات العشرين الأخيرة، متسائلاً بقلق عن مصير «الحداثة العربية الشريدة»، هذا المصير الذي يشبه إلى حد كبير مصير الذين بنوا برج بابل كما ورد في سفر التكوين من «التوراة»: «... وقالوا تعالوا نبنِ لنا مدينةً وبرجاً رأسه إلى السماء ونقم لنا اسماً كي لا نتبدّد على وجه الأرض كلها (...) وقال الربّ هوّذا هم شعب واحد ولجميعهم لغة واحدة وهذا ما أخذوا يفعلونه. والآن لا يكفّون عمّا همّوا به حتى يصنعوه. هلمّ نهبطْ ونبلبلْ هناك لغتهم حتى لا يفهم بعضهم لغة بعض. فبدّدهم الربّ من هناك على وجه الأرض كلّها وكفّوا عن بناء المدينة».

طبعاً، لا ينتهي كتاب «برج بابل» إلى هذا المصير الأسود في أحكامه على جيل «الحداثة العربية الشريدة»، لكن صاحبه لا يفرط في التفاؤل بمستقبل الأجيال الراهنة الأدبي أيضاً. □

حتمية التغيير وهاجس الثبات

عباس عبد الحليم عباس
الأردن

رسالة في الصبابة والوجد

رواية

جمال الغيطاني

الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٩

■ لجمال الغيطاني نكهة خاصة في عالم الرواية العربية المعاصرة، وتعاملنا مع أي عمل له يختلف عن تعاملنا مع أي عمل لأي روائي آخر. فالغيطاني «تجريبي في المعنى تجريبي في الشكل، وتجريبي في لغة التعامل مع النص»[١].

ان الرواية (الغيطانية) بدأت تطرح حلولاً معقولة لإشكالية (الشكل الروائي) ولا سيما بعد أن قطعنا شوطاً لا بأس به ننهل من معين الرواية الغربية، ونستفيء، ظلالها، وهذه الحلول تجعلنا نعترف بأن جمالاً قد حمل رايته وبدأ «يتقدم اتجاه روائيينا العرب المحدثين نحو تأصيل الرواية العربية»[٢] منذ السبعينات تقريباً.

عرض الرواية أو تلخيصها شر لا بد منه عند التحليل، فعالم النص الروائي عالم كامل متكامل، تماماً كالقصيدة التي يلف كيانها وحدة عضوية لها دور فاعل في تماسك عالمها، وبالتالي، فلكل جملة وعبارة وجود حقيقي، وأثر فعال في تشكيل هذا العالم.

حفاظاً على أبرز معالم مضمون هذه الرواية، وتمشياً مع منطق التقسيم الداخلي لهذا المضمون (العنونة)، أقول: إن هذه الرسالة: (رسالة في الصبابة والوجد) تقع في مائة واثنتين وأربعين صفحة، يتقاسمها ثلاثة عشر فصلاً، تبدأ (بديباجة الظهور)، وتنتهي بـ (الوجد). وضمن هذا الإطار (المساحي) تجد بطل الرواية يروي لنا الحكاية على شكل رسالة يبعث بها الى صديق له، ومفاد هذه الرسالة: أن الراوي شخص متخصص في فن المعمار، قدر له أن يشارك بعض زملائه من المتخصصين في الموضوع إياه، في رحلة علمية الى بلاد الروس (بخارى، طشقند، سمرقند) حيث عبق التاريخ، ورائحة الأجداد، يتمثلان في تراث الأمة الاسلامية هناك. وهناك أيضاً، يتعرف بطل الرواية ـ الراوي نفسه ـ الى فتاة روسية اسمها (ڤاليريا)، وهي المرشدة السياحية التي رافقت الرحلة في تجوالها، ومنذ النظرة الأولى تخطف هذه الفتاة قلبه ولبه، وتبدأ الحكاية. . .

الملحت فيما مضى الى تماسك عالم النص الروائي، والى الشكل (الرسالي) لهذه الرواية وأؤكد هنا أيضاً أن الخارج والداخل في العمل الأدبي وجهان لعملة واحدة، فالشكل هو الإطار، والمضمون هو كل ما يمكن أن يقع في دائرة هذا الإطار.

يتضح لنا، للوهلة الأولى، أن مضمون هذه الرسالة عبارة عن (قصة حب) بين شاب وفتاة بدأت من طرف واحد، وانتهت بطرفين. لكن اللافت للنظر في قصة الحب هذه، أنها لم تكن ذات خصوصية لتصبح قصة مأساوية، أو خارقة، انما هي قصة حب عادية يمكن أن تحدث لأي شخص وتحت أي ظرف.

يحاول الغيطاني أن يختار لرسالته هذه قالباً معيناً، ذا مرجعية تراثية معروفة في تراث الرسائل العربية، وخصوصاً (رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء)، فرسالة في الصبابة والوجد في ثوبها وشكلها نموذج من نماذج الرسالة عند هؤلاء، ولا سيما ما يكررونه من عبارات تعد حلى وثوابت في رسائلهم كعبارة (أعلم يا أخي . .)، وهذا ما فعله الغيطاني على امتداد الرسالة.

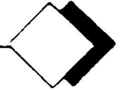
وإذا كان هؤلاء قد كتبوا مؤلفاتهم على شكل (رسائل) فإن الغيطاني ـ على ما يبدو ـ بدأ يترسّم خطاهم في ذلك، فجاءت روايته اللاحقة لهذه الرواية بعنوان (رسالة البصائر في المصائر)[٣].

إذن يتجاوز الغيطاني في هذه الرواية أغلب عناصر العمل الروائي وتقنياته الشائعة لا ليلغيها، إنما ليحولها، إن جاز التعبير. فللوهلة الأولى، يظن القارىء أن الرواية تقوم على حدث معين، ويجهد الروائي نفسه في متابعة هذا الحدث، والواقع ان الرواية في جوهرها لا تدور حول حدث، وإن كنت لا أنفي وجود هذا الحدث، انما تدور حول (تجليات) هذا الحدث وفق المنهج الغيطاني، بمعنى أن الحدث بذاته ولذاته ليس هو محور الرواية. وكذلك الشخوص في هذه الرواية، فباستثناء بطل الرواية، وڤاليريا، تصبح بقية الشخصيات مجرد أصوات، أو أخيلة وظلالاً، تملأ المساحة الروائية، كي لا تبقى مفرغة، فهم لم ينبعوا من طبيعة تجليات الحدث إنما فرضوا على الرواية من الخارج، فالمعماري الجزائري، والهندي، وصديقه في الرحلة وهو الذي يتقن لغة لاوس، وصديقة ڤاليريا. . . ما كانوا ليوجدوا في الرواية لولا الرحلة التي تتطلب جمعاً من الشخصيات من جهة، ولم يكن لهم كبير أثر في تطور ونمو الحدث الأساسي وتشكل تجليات ذلك الحدث من جهة أخرى.

الرواية لا تدور حول حدث، وإنما حول تجلّيات الحدث

لا أرمي الى فصل اللغة عن المادة، أو المضمون، لما أدركه من علاقة حتمية بين تشكيل اللغة، وتشكيل الرؤيا في عالم الرواية ككل، مما يجعل اللغة كوناً مبدعاً (بفتح الدال) ومبدعاً (بكسر الدال) في آن واحد.

وعلى صعيد اللغة بشكل خاص، اعترف بأننا نتعامل مع روائي صعب، روائي على قدر كبير من الثقافة التراثية، فالغيطاني من الأدباء القلائل الذين استطاعوا استيعاب زخم تراثي هائل، فنراه يفيد كثيراً من لغة القرآن الكريم، ويتمثل اللغة الصوفية بكثافتها وحدتها، وصفائها وشفافيتها. فمنذ السطور الأولى في الرواية يتضح لنا أن لغة الغيطاني دخلت محرق الصوفية، وبدأت تثقل برموزهم فأصبحت اللغة الصوفية تغطي سطح الرواية بكاملها، فترانا نصادف كلمات مثل: مقام ـ حضرة ـ كينونة ـ كثيب ـ شهب ـ قربى ـ كدد ـ معراج ـ وجد ـ اتحاد ـ حلول ـ بوح ـ توالج ـ دهشة ـ فيض ـ وجود ـ باطن ـ عدم ـ كمون ـ عشق ـ اشارة ـ وارد ـ ناموس ـ مجاهدة ـ فناء ـ حزن ـ خلوة ـ اشتياق. . . . . . الخ. فهذا المعجم الصوفي يجعلنا نقول بامكانية قراءة هذه الرواية (قراءة صوفية) صرف فلما فاض معجم الرواية بلغة المتصوفة ورموزهم أخذت الصبغة الصوفية تتجاوز حدود ◀



المضمون (الداخل) لتبدو واضحة في بنية الهيكل الروائي (الخارج) وذلك عندما انتهت فصول الرواية بفصل (الوجد) الذي يشكل حالة من الفناء شبه المطلق، فالوجد عند الصوفي «قد يبلغ الى حد لو ضرب وجهه بالسيف لا يشعر فيه»[٥].

أما اللغة القرآنية التي أفاد منها كثيراً فقد فجرت كثيراً من الايحاءات حول عبارات كثيفة ومتوترة في الرواية، فهو، وان كان يورد عبارة مقتضبة ترجع إلى أصل قرآني، فهو يتكيء على الجو العام لهذه العبارة، مما يفرض على القارىء استحضار ذلك إذا أراد الوصول الى رؤية مكتملة الأبعاد والجوانب. والمرجعية القرآنية عنده كانت إما باقتباس مباشر، أو باقتباس تأثري، استشفافيّ ويمكن لنا في هذا الإطار أن نرصد العبارات التالية:

أمراً فريّا (ص ٢٠)
لم تحط به علماً (ص ٢٨)
بشراً سويّا (ص ٩٨)
شأن يغنيني (ص ١١٠)
بغير حساب (ص ٤٥)
أما سعينا فشتى (ص ٦٢)
وازدادوا سبعاً (ص ٧٨)
قاب قوسين أو أدنى (ص ٧٨)
وليتوجهي شطر السور (ص ٩١)
ما بين الصلب والترائب (ص ١١٥)
لم يكن لي عاصم بعد اليوم (ص ١١٩)
روح وريحان (ص ١٢٣)
غير ذي عوج (ص ١٢٧)... الخ.

أشرت فيما سبق الى أن جوهر الحكاية لا يكمن في (قصة الحب) ذاتها، ومع ذلك لا يحق لي أن أهمل هذه القصة، فهي جانب مهم، ومحور أساسي في الرواية، فهذه القصة تطالعنا منذ السطور الأولى للرواية لتنبه فينا مناطق الوعي بحيث تصبح معطيات هذه القصة أول المدخلات التي تقتحم فينا عالم الذاكرة لتستمر معنا حتى النهاية.

«متى بدأت الرؤية» (ص ١٠). في محاولة الاجابة على هذا السؤال، يتشكل نمط من الوعي، يحاول البطل من خلاله أن يفسر لنا هذه الحالة (حالة العشق)، باعتماد نوع من الطرح الفلسفي لماهية العشق... «والله يا أخي ما من إجابة دقيقة ما من تحديد، لو قلت لك إنها قديمة عندي، سارية داخلي منذ

علاقة الانسان بالمكان ذات أهمية ووظيفة تتجاوز المسألة الجمالية.

قدر لا أعرف تعيينه فلا تكذبني، وأن أمرها بدأ معي قبل مجيئي موطنها هذا فلا تُنَحّ كلماتي...» (١٠ - ١١) هذا يحيلنا الى ما حكاه محمد بن داود الظاهري (ت ٢٦٩ هـ) في محاولة تفسير نفس الظاهرة فقال: «الأرواح أكر مقسومة» وذكر ذلك ابن حزم في طوقه[٦].

غير أن الغيطاني يحاول أن يمزج بين أكثر من تذليل فينتقل من قضية (الكرات المقسومة) منذ الأزل، والتي يجد بعضها بعضاً في الأزمان اللاحقة اعتماداً على هذا الاتفاق القديم وهذه المشاكلة الازلية، ينتقل من ذلك إلى مصدر آخر يقدم طرحاً كونياً فلكياً لهذه المسألة، وهذا ما نجده عند (إخوان الصفاء) في رسالتهم: (ماهية العشق) والتي يحاولون فيها ارجاع علة العشق الى ضرب من المشاكلة الفلكية[٧] وهذا واضح جداً في رسالة الغيطاني.... «كنت في لب فلكي، وعين توفيقي، ومن حيث لا أدري أبحر مبتعداً عن مركزي القديم أدنو صوبها هي القادمة من قلب المجرات سحيقة البعد... وقد كنت أنا هذا كله فأنا حائم، ماض، دوار» (ص ٤٦). ويقول أيضاً: «رحت أحوم في الغرفة مؤجلاً الدنو منها بنظري، لو سددت البصر لرسوت، ولو بدأت الحديث عنها والوصف، صعب علي ما عداها هي المركز وسواها توابع» (ص ٥٠)[٨].

فهذا التفسير والتعليل لماهية الحب معروف مشهور، مما يعمق لدينا الإحساس بعدم فرادة وخصوصية تجربة الحب التي يعيشها بطل الرواية، فان كان ذلك كذلك، فلا بد اذن من أن نحفر في الاعماق.

بعد أن بدأت التجربة بالرؤية أخذت تمر بأطوار من التوتر المتتابع، حتى أصبحت العلاقة داخل هذه التجربة ضرباً من التوحد، أو قل (الحلول) في نهاية الأمر: «وان قلت لك ان هذا الكون بمجمله مكان لأراها فيه فلا ترميني بالشطط» (ص ١١). ولا يقف الأمر ببطل الرواية بأن يتصور محبوبته (حالّة) في الكون حلولاً سلبياً، انما تصبح، عنده، ذات فاعلية خاصة في الاشياء وهذه الفاعلية هي إحدى تجليات (وحدة الوجود): «تمضي الى حد الحديقة الأيسر تنثني حتى الحد الأيمن، أنثى، فارهة، باسقة، لها طلع تفسح خطاها ما بين شجرتي توليب بعينها، لم أدر، هل قاما منذ أزل قديم، أم نبتا مع مجيئها؟» ص (١٣).

هذه هي توترات الحالة وامتداداتها... حتى أن هذه الفاعلية تنتقل من الخارج الى الداخل (الذات) لتصبح فاعلية في الكون الداخلي للبطل ذلك انها تسلبه شعوره، فلا يعود قادراً على استيعاب غيرها:

«قعدت إلى بيانو عتيق، تختبر أوتاره، بعثت أناملها انغاماً متسقة، الى جوارها وقفت اثنتان من زميلاتها، والله يا أخي لم أرهما لحظة العزف، لم أنتبه اليهما إلا فيما بعد، بعد إيابي من رحلتي، وتأملي الصورة، اكتشفتهما، عجبت أين كانتا؟.. ولكنني أدركت أنني لم أر الا هي، ولم يستوعب بصري إلا إطلالتها وطلعتها» (ص ٢٠).

وبهذا أصبح صاحبنا منبتّا عن العالم، وعن نفسه، ومتصلاً بها هي فقط، فإن كان قد وصل إلى هذه الحال، فهل انتهت حكايته عندها؟

لا عجب ان قلت ان الحكاية تبدأ الآن... فوصوله إلى هذه الحالة هو طريق لا مقر، ووسيلة لا غاية... وهنا يتحول الحدث، وينصهر، وتبدأ تجلياته...

تتجلى عبقرية الغيطاني الروائية في قدرته على تحويل الحدث، وصهره للتولد منه عناصر أخرى، تفقد خاصية (الحدثية) وهي ما اسميتها (بتجليات الحدث). والزمان والمكان، كسؤالين صارخين في الوجود هما أبرز تجليين يحركان دفة الرواية بوجه عام.

الزمان === رمز التغيّر والتحول (المطلق)
المكان === رمز الثبات والبقاء (النبي)

فبطل الرواية يعي القلق الذي تسببه المسافة، مسافة الزمان، ومسافة المكان، ويحاول نقل هذا الوعي الى صاحبه كي يضعه في الإطار نفسه، إطار الاحساس بحركة الوجود، وزمنية هذا الكون المحدود.

ثم ان مفهوم الغيطاني للزمان، هذا القلق الأبدي، يعد جزءاً من الاشكالية التي تطرح هنا، وفكرة الزمن ـ كما يقول الغيطاني ـ «همّ يتنامى في داخلي باستمرار»[٩]. وانطلاقاً من كثير من المقولات النظرية والمجردة التي تهم المبدع يمكن أن نقول: ان الغيطاني لا يألو أن يجعل الموضوع الأساس في الرواية مطية تمتطى لتوصيل مشكلات فلسفية، وحضارية، وواقعية، وحتى ميتافيزيقية، ووجودية.

فلا عجب إذن أن نجد العبقرية الغيطانية تتجلى في توليد المحاور من بعضها بعضاً بما يشبه توليد الذرات المنشطرة في التفاعل النووي حيث تنشطر لا لتفنى إنما ليتولّد غيرُها من الذرات... من ذلك ما نجده من استغلال رائع لحادثة مرضه (ص ٣١)، فهو يتلقف هذه الحادثة ليسهب في الحديث عن الموت، وبالتالي يبدع في رصد الخوف البشري من حركة الزمان.

ان الانسان اذا تملّكه الشعور بالخوف يبدأ - غريزياً - بالبحث عن ملجأ يعصمه هرباً من معضلة الزمن، وحتى لا ينهزم الانسان أمام هذا الوحش، يبحث في مفردات الوجود عمّا يمكن أن يحميه... انه المكان.

فالمكان هو المفردة التي يرى فيها الانسان ملجأً وملاذاً... فليتوحد معه وليصبح جزءاً منه، وهنا تصبح ڤاليريا - وربما بطريقة لا شعورية - جزءاً من المكان في وعي البطل، «إذ أستعيد الشوارع العتيقة، فلا أراها الا مقترنة بها، هي في البؤرة ولب المركز، أذكر امتداد سوق الصيارفة القديم، المباني على جانبيه، وتوالي القباب، فلا يتكشف لي منه الا بمقدار تتابع خطاها» (ص ٤١) و«أما مدرسة (ميرعرب) فبرغم بهائها وسموقها فكانت تنقص عنصراً لم يكتمل الا بوقوفها في باحتها...» (ص ٤٣).

فعلاقة الانسان/بالمكان ذات أهمية ووظيفة تتجاوز (المسألة الجمالية) فالمكان يشكل حماية للانسان من مطلقية التدمير الزماني، وقد تتخذ هذه الحماية أكثر من شكل، اذ قد تكون فلسفية، حضارية، أو حتى نفسية.

تعامل الفنان مع الموضوع، أي موضوع في هذا العالم، يبيّن لنا قدرة هذا الفنان على استيعاب العالم ذاته، والغيطاني، من خلال تجربة الحب التي وضع بطله في إطارها يجعل عنصر التشويق، عنصراً فكرياً تأملياً، يتلذذ الانسان في سعيه وراءه والوقوف على حدوده، فبطل القصة لا يقف عند خوض تجربة الحب كما تجري أحداثها معه وحسب، انما يذهب لمعايشتها في أصلها الأول، وبذا يلغي كينونة الزمن بامتدادها إذ يعود الى لحظة البدء، أو ما قبل البدء، يعود إلى (الصلب والترائب)، ذلك أنه اهتم كثيراً بتفسير الجانب الخفي في هذه العلاقة، والمتمثل في (قدرية) اللقاء (وحتميته) منذ خلق الله سبحانه النفوس والأرواح، منذ الأزل.

ومن ناحية ثانية يمكن أن نفسّر اختياره (للبُنَيّة) المشرقية (ڤاليريا) هذا الهاجس، وهذه النزعة، وهو بذلك يعيد دورة التاريخ الى فترة كان فيها أجدادنا ينقشون مجدهم (وعملقتهم) في كل بقعة من أرض هذه الفتاة، وها هي آثارهم تشهد.

اذن، تجليات المشكلة الزمنية، زمنية الحضور، واللحظة، واللقاء، والصيرورة... والوجود بعامة هي الايقاع العام للرواية «ولكن اللحظة الى انقضاء... اليس مصير كل تلاق الى فراق؟ والفراق بداية العدم» (ص ٥٢). فعمق الاحساس بمأساة الوجود الانساني، والشعور المرعب بهذه الحقيقة يجعلان الانسان كائناً (مسكوناً) بنزعة غريبة للتعلق بكل ما هو حي والتشبث به.

ويتوتر هذا الايقاع ويتصعّد ليبلغ درجة من الكثافة والتركيز حتى (حد الانكسار). فتبدو الأداة الروائية، والفنية غير قادرة على استيعاب هذا العالم الأمر الذي يؤدي بالكاتب الى اللجوء للطرح المباشر للأشياء، والذي كنت أتمنى على الغيطاني أن لا يدخل اطاره.

في الشق المكاني للثنائية (الزمان/ المكان) يبدو هاجس الثبات والتجذر أكثر وضوحاً، فالمكان بتجلياته، يكوّن شكلاً نقيضاً للزمان بتجلياته، وهذا بالطبع يتمشى مع السياق الفلسفي للتعامل مع هذه الثنائية.

مع هذا وذاك لا أستبعد أن يكون أحد أوجه هذا التعامل مع المكان هو نوع من أنواع الارتداد الى الواقع التاريخي المتمثل بالفكرة الحضارية والاحساس بذلك الانكسار الحضاري، والمتمثل بوعي الانسان العربي باندثار حضارته، وشرقه المفقود. وجمال كمتخصص في أحد أبرز فنون الحضارة الاسلامية (الزخرفة). فضلاً عن انه أمضى قسطاً وافراً من حياته في (الجمالية) «أحد أحياء القاهرة الغنية بآثار التراث العربي وبزخم التاريخ العربي»[١٠] - لا يمكنه أن يتخلى عن الوجه الجمالي للأشياء، غير أنه لا يقف عند هذا الحد حسب انما يحاول تقديم تشكيل كامل وشائق لعالمه الروائي... فعلى النقيض من الزمان (التغير)، نجد المكان (الثبات)، هذان وجها القضية «الثبات والتغير لب القضية ولغزها» (ص ٣٥) و«اعلم يا أخي ان تعلقي بفن المعمار واتقاني له وطوافي بمشارق الأرض ومغاربها للوقوف على شواهده وروائعه، إنما بدافع مما يلح عليّ، فاذا كان الدهر لا راد له ولا مانع، إذا كان يجرف كل شيء، فلنحاول ابطاء تأثيره بالمعمار، بالحجر....» (ص ٥٢).

ان انسجام القارىء مع كل تجل من تجليات هذه الرواية، نابع من أنه يرى أنها رواية أو قصة (حب) تجلو أرق العواطف الانسانية تارة، وطوراً يراها (رحلة) تشق المسافة وتسبر عبر المكان وروحه، وطوراً آخر يجد فيها عملاً فلسفياً يحاول أن يبرز وعي الانسان بوجوده، ولا يعدم أن يجدها أيضاً شكلاً من أشكال التعامل العبقري مع حقيقة الانسان وذلك من خلال ما يمر بنا من محاولات للكشف عن بؤر عميقة في النفس البشرية عبر تحولات المضمون: «تبدو راغبة في بوح، في اقتراب، في تلاق، آملة أن يدرك كل منا عالم تقله الظلال التي يعسر لفظها، قالت أنها...» (ص ٥٤).

... ومما يبقى حول هذه الرواية، تلك المحاولات التجريبية على صعيد التقنية، وهذا ما نلاحظه من خلال الأسلوب الحواري الجديد الذي يتبعه، فقد حاول أن يسير في جزء من الرواية بنسق جديد من الحوار، كأن يقدّم صفحة أو أكثر من (السرد) ليسرح معها القارىء، وفجأة يطرق وعيه بجملة حوارية) وتتكرر هذه العملية كالتالي[١١]:

ففي السرد يدخل القارىء في مرحلة من (السرحان)، وينتقل الى مرحلة (الصحو) بجملة حوارية، وهكذا يتأرجح القارىء بين (الصحو) و(السرحان).

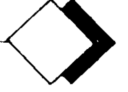
ويبدو جلياً أن سيطرة الصبغة الفلسفية على الرواية حالت دون الوصول الى طرح كاف لبعض القضايا الاجتماعية أو السياسية التي أشار إليها بطل الرواية في سياق الاسترجاع، والارتداد، كالانتخابات (ص ٥٦) والمقاولات (ص ٢٥٢) مما جعل هذه المسائل هامشية.

وفي خضم ذلك كله أرى أن من الانسجام مع سياق القضية الكبرى في الرواية (الثبات/ والتغيّر) أن نفسّر المسألة من هذه الزاوية، فأقول ان الأمور تستوي عند الغيطاني بالنسبة لمقولة (لو أن الفتى حجر) وامكانية القول (لو أن الفتى شجرة...) فالسياق ثبات يناقض التغيّر... □

■ ■

١ - الرواية الجديدة في مصر، حلمي بدير - ١٩٧٩، ص ٧٩.
٢ - (محاولات على طريق تأصيل الرواية العربية)، أحمد محمود عطية، مجلة ابداع، ع ١، س ٣، ١٩٨٥، ص ١٤٢.
٣ - صدرت عن دار الهلال، فبراير، ١٩٨٩.
٤ - الرواية ص ١٢٨.
٥ - معجم مصطلحات الصوفية، عبد المنعم الحفني، دار المسيرة، ١٩٨٠، مادة (وجد).
٦ - طوق الحمامة ٦١، تحقيق: فاروق سعد، دار مكتبة الحياة، بيروت، ص ٦١.
٧ - رسائل اخوان الصفاء، الرسالة السادسة في ماهية العشق، ٢٧٥/٣.
٨ - يتكرر نفس المعنى تقريباً في غير هذين الموضوعين، انظر الرواية: ص ١٢٥، و١٢٦ أيضاً.
٩ - (باريس تكرم مؤلف الزيني بركات)، مجلة المجلة، ٢٧٢، نيسان ٩٨٥.
١٠ - مقابلة مع جمال الغيطاني، مجلة اليمامة، ع ١٠١٣، ص ٦٢.
١١ - في الصفحات ٥٣، ٥٤، ٢٥ من الرواية.

■ ■



كتب

مرجع الأزمنة السريعة

آمال ترحيني
لبنان

قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية

سامي ذبيان وآخرون

رياض الريس للكتب والنشر. لندن ١٩٩٠

■ يصعب في هذا الزمان اللاهث بكل ما فيه على الباحث المتعمق فضلاً عن الطالب أو القارىء العادي الانصراف بمفرده للبحث عن معنى أو لتفسير مصطلح جاءنا من وراء البحر ـ وما أكثر ما جاءنا من مصطلحات وما أشد تضارب ترجماتها الأمر الذي عانى منه الكل على حد سواء ـ دون العثور على كتاب جامع يوفر على المرء جهده ووقته وللقارىء سلامة فهمه.

والباحث الحقيقي بطبيعته هو الذي ينطبق عليه ما قاله أبو حاتم الرازي في «طبقات التابعين» «إذا بحثت ففتش وإذا كتبت فقمش». وما على الباحث سوى الرجوع الى المصادر والكتب المرجعية حتى يتسنى له غرف كل ما يحتاجه في سبيل تنمية معارفه.

ومن هنا فإن «قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية» الصادر عن «دار رياض الريس للكتب والنشر» يأتي لا ليسدّ فراغاً ـ كما اعتدنا القول ـ بل ليكمل شوطاً سار فيه الكثيرون من ذي قبل، ولكن الميزة في هذا الكتاب المرجع، إنما هي مراوحته بين شمولية الموسوعة ويسر القاموس العادي.

ولا شك إن هذا الكتاب المرجع جاء نتيجة جهد وبحث قام بها الدكتور سامي ذبيان حيث تولى تحريره مع مجموعة من الاختصاصيين أمثال محمد عيتاني الذي تولى مراجعة المفاهيم في حقول السياسة والفكر والأدب والدكتورة نجاة ذبيان التي تولت المراجعة في حقل علمي النفس والتربية إضافة إلى محمد السيد علي ابراهيم وغيرهم...

وقليلة هي الدراسات التي تناولت القواميس والمعاجم من حيث النهج والترتيب وطريقة الشرح والتبويب، ومن هنا لا بد من القاء نظرة ولو سريعة على ما يتضمنه هذا القاموس من حيث المنهجية وطريقة الشرح والترتيب.

جاء لا ليسد فراغا كما يقال بل ليكمل الشوط

يبدأ سامي ذبيان قاموسه كعادة اضرابه بمقدمة يشرح فيها الغاية والهدف من وضع هذا القاموس، وذلك على حد قوله ليجعل الثقافة في متناول جميع المهتمين بها ويعتبره «حصيلة حالة حضارية، حصيلة معادلة بين الاختصاص والثقافة، تلك الحالة وهذه المعادلة هي في أساس هذا العصر ككل». (ص ١٠).

يضم هذا المرجع مجموعة مفاهيم ومصطلحات تحوز على اهتمام أكثرية المثقفين والمتعلمين على حد سواء، وتتعدى الـ ٥٠٠ مصطلح في ميادين الأدب والفن والاقتصاد والاجتماع والسياسة وعلم النفس وغيرها؛ وهذه المصطلحات والمفاهيم تعتبر بمثابة كلمات مفتاحية «Les mots clés» التي هي الدليل المرشد الى ذخائر الفكر ومعين المعلومات. فهو إذن مرجع عصري تثبت فيه المصطلحات والمفاهيم وفقاً للترتيب الهجائي بعد أن أثبت هذا الأسلوب أولويته على نظم الترتيب التي مرت بها المعاجم والقواميس على مرّ العصور. وهذا الأسلوب في الترتيب يسهل عملية البحث ويغني عن جهد ذهني لا طائل تحته في البحث عن مصطلح من المصطلحات. وهذا القاموس مقسم الى ابواب بحيث يتناول كل باب حرفاً هجائياً مستقلاً عن الآخر ويُسرد ضمنه المصطلحات التي تبدأ بهذا الحرف الهجائي، (المصطلحات والمفاهيم التي تبدأ بحرف الألف تُسرد ضمن الباب نفسه وهكذا دواليك بالنسبة لبقية المصطلحات). وفي بداية كل حرف يتناول المفاهيم المدرجة في قائمة مستقلة وذلك تسهيلاً للباحث للاطلاع بشكل سريع على المصطلحات المتناولة ضمن كل باب. ويتناول كل مفهوم أو مصطلح بمستخلص رتبت الأفكار داخله بحسب اهميتها بدءاً من التعريف بالمفهوم الى تاريخه ثم كيفية استعماله والاشخاص المهتمين به، مما ساهم في توفير المعلومات بمنهجية علمية موضوعية محددة تسهل للباحث طريق المعرفة. إضافة إلى ذلك يتناول كل مصطلح مع مرادفه الاجنبي الفرنسي والانكليزي (مثلاً: الأحكام المسبقة = préjugés préjudice).

وهذا المرجع بالرغم من اعتباره موسوعة وقاموساً في آن معاً كما ذكرنا سابقاً، إلا أنه يختلف عن القاموس العادي الذي لا يُقرأ عادة من الغلاف إلى الغلاف، إنما يرجع إليه عند الحاجة فقط، وهو يفتقر إلى استكمال المعلومات البيبليوغرافية فيه التي تعطي زخماً للمادة وتعتبر أنجع في خدمة الباحث إذ توفر له معلومات قائمة بذاتها، تساعده في تدعيم ابحاثه واعطاء مصداقية في عمله. حيث يشير المحررون في سياق تعريفاتهم الى مصادرهم إذا كان الاقتباس حرفياً فقط (ص ٧٩) بينما تنعدم هذه المصادر في أغلب المصطلحات والمفاهيم. وهذه المعلومات البيبليوغرافية من هوامش ومراجع إضافة إلى بعض الشروحات تعتبر مفقودة إلا في حالات نادرة جداً حيث يوجد شرح لبعض التعابير الخاصة بعلم الاقتصاد (ص ١٤٥، و٢٩٧). وبعض ما جاء في هذا المرجع من مداخل معروف وشائع لدى العامة (كالاستعمار والأزمة، والزواج، والاحتكار وما شاكلهم) وبعضها يندر استعماله إلا عند الخاصة (كالتثقيل ص ١١٤، والسيبيرينية ص ٢٦٩ وغيرها...)، ومن هنا فالقاموس المذكور ليس وقفاً على جماعة دون أخرى، بل يمكن اعتباره كمورد لكل طالب علم ولكل باحث ولكل مثقف على عجلة من أمره. ويضم القاموس ايضاً في نهايته، قائمة بالمراجع العربية والأجنبية التي اعتمدها المحرر وزملاؤه في تحرير المادة ودعم معلوماتهم، إضافة إلى فهرس بالمفاهيم والموضوعات المعالجة في هذا الكتاب المرجع مرتبة هجائياً يسهل على المنتفع الالمام بجميع المفاهيم المتناولة ضمن هذا القاموس.

إن الكتاب كما دلَّ عليه عنوانه «قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية»، يعتبر مميزاً في موضوعه، مميزاً في بابه، متناسقاً في تبويبه، وحيداً في منهجيته لا يشق له غبار، ولا يدانيه انجاز مماثل. ويبقى القول إن قاموسنا هذا علمي وأكاديمي الأمر الذي يرجح كفته في ميزان المحتاج، فهو مرجع ميسر وسهل شكلاً ومضموناً. □

اختبار العالم

قراءة في عالم شعري

محمد جمال باروت

شمس في خزانة

شعر

لينا الطيبي

منشورات «ل. ن» لندن

■ ليس المكان شيئاً هندسياً وحسب، إنه أيضاً كيان روحي أو شاعري يتجاوز الطبيعة الحجمية إلى الطبيعة الظاهراتية التي لا تعترف بالمكان خارج الاختبار الشخصي أو التجربة الذاتية. من هنا فإن الخيال الشعري ومن منظور ظاهراتي هو الذي يحول الأمكنة إلى أساطير شخصية، يختلط فيها «المتناهي في الصغر» مع «المتناهي في الكبر» بلغة غاستون باشلار. ولكي نفهم عالم لينا الطيبي لابد لنا أن نولي اهتماماً أساسياً لطبيعته «الظاهراتية». إذ تختبر لينا الأمكنة ـ أمكنتها الذاتية في ضوء تجربتها الشخصية، وكأنها إطار لأساطير يومية، أو دنيا مألوفة بقدر ما هي مسحورة. فحتى أكثر زوايا الأمكنة إهمالاً تجد اختباراً شخصياً ذاتياً، تحضر فيه أقصى درجات الوحدة والكثافة والتوتر، وهي الدرجات التي لا يكون للشعر معنى خارجها. يبدو الإحساس «الظاهراتي» بالعالم وكأنه الحس الغريزي للعصفور في التعرف على العش. ففي شعر لينا الطيبي يتحول العالم إلى أشبه ببيت/ عش ولنقل رحماً أيضاً. وبهذا المعنى تستدرج لينا الطيبي العالم الفسيح الواسع إلى الجزئيات الأكثر جزئية، وإلى التفاصيل الأكثر تفصيلاً. وبمعنى آخر فإنها تدرك العالم عبر أصغر الأشياء فيه أي البيت والخزانة والأبواب والجدران وملعقة الخشب والضيوف... الخ. يعادل هذا الحس «الظاهراتي» بالعالم، من حيث أنه طريقة معرفة على مستوى التعبير الشعري ما نعنيه بـ «النثري» من حيث هو مقولة جمالية تعني «الوقائعي اليومي». فتكتشف لينا أساطيرها الشخصية وتكشف عنها داخل هذا «النثري» نفسه بمعناه الجمالي الأوسع والأشمل. من هنا فإنها تواجهنا بأليف يكون غريباً في آنٍ واحد، وبمنزل يكتسب أحاسيس كائن، وبأشياء تتحول في العالم الشعري إلى كائنات حيّة، ويفسر ذلك بساطة التعبير الشعري وغموضه. فبقدر ما هو التعبير يبدو تلقائياً، عفوياً بسيطاً بقدر ما يبدو غامضاً محملاً بمساحات الغياب التي تتيح انفتاحاً دلالياً لا محدوداً. من هنا تجيد لينا الطيبي أحياناً اكتشاف اللغة الدارجة في الحياة اليومية، وكأنها تقول لنا أن الشعر يتسع لكل شيء..

حتى لحبل الغسيل وقمصان الكوي وقمامة المنزل وغرفة الجلوس.. الخ وأنه قابل لكل شيء، حتى لأكثر الأشياء المهملة انزواء واعتيادية.. وحتى للكلمات الدارجة كـ «تصبحون على خير».

بين الصغير والكبير، المغلق والمفتوح، المرئي والخفي، الداخل والخارجي، الأليف والغريب، القريب والمفاجيء ينفتح عالم لينا الطيبي في «شمس في خزانة»، وكأنه باب نصف مفتوح بين المرئي والخفي. فأي «متناه بالصغر» (وهو هنا الخزانة بكل الدلالات التي تشير إليها كالعش ومستودع الأسرار وغرفة الثياب... الخ)

يواجهنا في عالم لينا الطيبي بيت وغرف وأبواب ونوافذ وحبل غسيل وقمصان كوي وصور وسرير... الخ تحضر باستمرار صراحة أو خفية في العالم الشعري. غير أن لينا تريد أن تقول لنا، أو تدفعنا لأن نقول، أن المنزل ليس مجرد غرفٍ وعليةٍ وستائر وأشياء وملاعق ومكاناً لاستقبال الضيوف... الخ، بل هو «كاتدرائية» الروح. وبالتالي فإنها تدفعنا ـ باللغة النقدية ـ إلى حس ظاهراتي بالعالم، حس شخصي أو ذاتي أو حدسي يخترق الحس المنطقي الهندسي بالمكان والأشياء ويتعداه. ويبدو أن لذلك علاقة بمعمار مكانها الشعري. وهو مهما استقى مواده من المكان الهندسي يبقى مكاناً شخصياً ـ إذ أنه معمار مبني على غرار بساطة الكاتدرائيات وجلالها، بل تتحدث لينا عما يندرج دلالياً بهذه الدرجة أو تلك بعالم «الكاتدرائية» كالأجراس وصباح الأحد.

ليس المنزل من منظور الخيال الظاهراتي الذي تختبره لينا سوى فضاء الروح بعزلتها وازدحامها بالعالم. رغم أنه فضاء العزلة والوحشة والغربة بأوسع المعاني الممكنة لذلك. «وحيدة كقوس قزح» هذا ما تقوله لينا الطيبي في العالم الظاهراتي لمكانها ـ مكانها الشخصي ـ المنزل ـ العالم، حيث يتداخل كل شيء بكل شيء، العزلة بالستائر، والغرفة بالصور والذكريات، والسرير بصور الراحلين، ولحظات الزمن بلحظات الأبدية، غير أن ما يواجهنا في عالم لينا أن الخزانة شمس، والوحدة قوس قزح. ولربما بدت الشمس وكأنها شموس صغيرة، تكفي الخزانة لاحتضانها كما يكفي الباب لصدها عن الدخول. ففي هذا العالم «الظاهراتي» الذي يواجهنا على نحو متتابع بستائر تسدل أمام الشمس، وبشمس تخبأ بالخزانة، وبشمس صغيرة تصدها الأبواب عن الدخول تتعقد التجربة الشعرية، وتكشف خلف بساطتها الظاهرة عالماً غنياً بالغموض الدلالي.

> كلما جاء الصباح
> أسدلنا الستائر
> وخبأنا الشمس في الخزائن
> هو صباح الأيام كلها
> وصباح الشموس التي أحصينا
> شموس صغيرة بحجم الكف.
> ولدينا ما يكفي من الأبواب
> لنبقيها خارجاً

تختبر الطيبي العالم وتتسلل الى عزلته

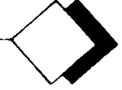
يكشف هذا المقطع عن هذه الحركة الثلاثية المتناقضة والموحية بدلالاتها:

أ ـ شمس تواجه البيت، فيحتمي منها بالستائر

ب ـ شمس تواجه البيت، فيخبئها في الخزانة

ج ـ شمس تواجه البيت، فتبقيها الأبواب خارجة وهي في رمتها صور «ظاهراتية» للشمس، تكشف التجربة الشخصية وتعقدها.

إن ما يبدو باهتاً للوهلة الأولى، ينتشر في العالم الشعري مصبوغاً بالألوان. ففي كل باهت يكمن قوس قزح ما، حتى أنه تكمن شمس داخل الخزانة. من هنا يصبح للأشياء طعم ورائحة وكأنها كائنات، فتبدو اللحظات/ التفاصيل/ الأمكنة/ الأشياء الصغيرة ممددة برائحة الأبدية، تستعيد «نوستالجيا» الذات المفقودة، فحتى القلب الذي يسمح بدلالات وتداعيات لا حصر لها يكتسب خصائص المكان الأليف، خصائص ◄



تـدرك الطيبي المعالم عبر اصغر الاشياء

الغرفة أو المكان الشعري فهو النافذة/ الزنزانة/ الغرفة/ كأس تتكسر في البيت في آنٍ واحد. فلنحصل إذن الدلالات التي ستفر منا حتماً فيما نحن نهرول نحوها.

يعج العالم الشعري بصور الوحشة والعزلة والوحدة، سأسمي هذه الصور منذ الآن بصور الزوال. إن صورة الزوال «ظاهراتية» بأكملها، إذ أنها تشير إلى إمحاء أمكنة وأشياء وتفاصيل وزوايا تنبثق وتمحي وتتحول أيضاً إلى أشياء أخرى أو إلى حدوس. فالصورة التي في أصل نشوئها هو الانبثاق هي نسيج الزوال، من هنا تأتي ديناميتها الذاتية الخاصة. فتواجهنا باستمرار في العالم الشعري صور من طراز: كالعنكبوت ساكن الزاوية، كالمطلقة، وحدي في المنزل... الخ. وهي صور أنطولوجية بالمعنى «الظاهراتي» تكشف عن الوحشة والعزلة في آنٍ واحد... ولعل أفضل ما يعبر عن الزوال في عالم لينا هو الدخان الذي هو صورة زوالية بحد ذاتها. غير أن الزوال نفسه يتضمن حالة الانبثاق.

ليخرج الدخان
وتطير الأجنحة

إن قراءة هذه الصورة في علاقات الغياب التي تثيرها لا تدع مجالاً للشك بأن للدخان علاقة بالأجنحة، وللزوال علاقة بالانطلاق، وللإمحاء علاقة بالانبثاق. فما هو مغلق هو مفتوح دوماً، وما هو داخلي هو خارجي باستمرار. حتى أن الموت نفسه يتحول في «لو مت» إلى حالة حياة. فبين:

لا تدعوه يرى روحي
دخاناً في وحدة الغرفة

وبين:

اضحكوا كثيراً
لئلا يسمع وقع خطاي
في الغرفة الأخرى

فهنا تتجاور أقصى الصور زوالية (الموت، الدخان، الوحدة..) بأقصى الصور انبثاقاً (وقع الخطى، دبيب الحياة والحركة...). بهذا المعنى تحتضن الصورة الزوالية عمقياً وضمنياً صورة انبثاقية أخرى، تجدد دينامية العلاقة ما بين المغلق والمفتوح. ويفسر ذلك أن الصورة الزوالية/ الصورة الانبثاقية تكتسب خصائص غنائية ذاتية/ وموضوعية على نحو ما في آنٍ واحد. إذ تكشف لينا غربتها عبر أشياء الواقع التي تكتسب وجوداً هندسياً موضوعياً. فليس كشف الغربة عبر الانكفاء إلى المغلق بل عبر الامتداد في المفتوح. ويتضح ذلك في خصائص الوظيفة المرجعية، حيث تحيل هذه الوظيفة إلى أشياء وأمكنة وتفاصيل قائمة في الموضوعي/ الخارجي. فما هو الشارع المهجور في عالم لينا؟ إنه أولاً وقبل أي شيء آخر شارع روحي، غير أن الشارع الروحي فيما هو يحاول الاكتشاف الغنائي للغربة الذاتية يحضر في التجربة الشعرية محملاً بالعالم. من هنا يبدو المكان المهجور الزوالي المنطفىء إشارة إلى مكان حي كان يزدحم بالحياة والناس. ويفسر ذلك أن لينا تبصر في الشارع المهجور/ الشارع الروحي بشراً كثيرين: ناساً ملفوفين بالرايات وعصافير محنطة ونوافذ على الخرائب، وقبلاً مطبوعة على حيطان وتواريخ عشاق مجهولين، ومريلات محترقة لأمهات غائبات، وأطفال ومرايا ونارجيلات جف ماؤها وطاولات زهر ونافورة صدئة. وهي في رمتها صور تكشف الوحدة المشبعة بحس الزوال، غير أنها في الآن ذاته تبدو مزدحمة بالعالم الذي كان. تبدو الصور الزوالية مشحونة بحس مأساوي بتبدد العالم ووحشته القاتلة، وكأنه لا شيء يدفع لبهجة الفؤاد. فما من قمر وما من سماء وما من مساء يودي إلى الشمس. كأن العالم يغط في ظلام أبدي... وكأنه ليس هناك سوى نحيب عرائس البحر. يتيح ذلك التعرف على كثافة العقد الروحية والعاطفية والمشاعرية والانسانية التي تتحكم بالتجربة الشعرية، وتحول الحياة نفسها إلى تجربة شخصانية بالمعنى الظاهري، لا معنى لها خارج اختبار الذات للعالم. فما تفعله لينا في النهاية هو اختبار العالم والتسلل إلى عزلته واكتشاف أسئلة الحب والحنين والألم والرغبة في أشيائه الزوالية، وهي في اختبارها للعالم المتواري، المنزوي، المخبأ في عزلة التفاصيل تجعله فسيحاً وأكثر اتساعاً بكثير من حدوده الهندسية، وتحوله إلى كيان شعري. □

التأريخ في السيرة

أطفال الندى

رواية

محمد الأسعد

رياض الريس للكتب والنشر - لندن ١٩٩٠

أنطوان أبو زيد

■ يثير كتابُ محمد الأسعد «أطفال الندى» أسئلة عديدة، كالتي تثيرها روايات سيروية عديدة، تنمو في تربة الإعتراض والقضايا، وتطرح على الملأ نكدَها، عازفةً على وتر أو وترين على الأكثر. في حين أن لآلة الرواية أوتاراً كثيرة، ومقاماتٍ في غاية التنوع والإئتلاف والاختلاف.

محمد الأسعد يروي تاريخ قريته «أم الزينات»، مسقط رأسه، على ما وعته ذاكرته الطفولية من أحداثها وأماكنها والأسماء المرتبطة بها. الرواية إذاً، هي استعراض إستدعائي، لما يمكن أن يشكل نسيج سيرة، ظلت معالمها الغامضة في ذاكرة ذلك الطفل، آن كان يلهو ويحبو في قرية أم الزينات، قبل أن يحتلها اليهود عام ١٩٤٨، ويحرقوا بيوتها ويبنوا بديلاً منها مستعمرة لهم. بيد أن الكاتب يترك السرد فيها (الرواية) على سجيّته، دون الأسلبة المطلوبة. فمرّة يعترض رأيُ الكاتب الصريح سياق السرد الروائي («أليس من حقي أن اعترض على قرارات الأمم المتحدة..» ص ١٠)، ومرة أخرى يتساوق وإياه في نوع من التأويل البديهي - على حد المؤلف - لما يقوم الكاتب بوصفه

(«نفهم إذن لماذا هذا الغيظ الاستيطاني من الأسماء الفلسطينية.» ص ١١). ولكن غالباً ما تتوالى الإشارات الى الأماكن والشخوص والأحداث، في نسيج حكائي هش. يكاد أن يكون لُحمته، ومرجحَه الأول الخطابُ السياسي التقليدي، الموشح بقليل من الانطباعات اليونْخية* («تشعر كم كانت هذه الروح زاخرة بذكريات غامضة عن قداسات ضائعة في هذا الوطن...» ص ١٢، «الماء الاسطوري الذي خلقنا منه وخلق منه كلّ شيء..» ص ١١٢)

وحتى لو مالَ بنا الظن إلى اعتبار هذه الرواية سيرة فحسب، ألم يكن جديراً بالكاتب أن يضع هذه السيرة في قالب قصصي، أو يمنح تفاصيلها - على الأقل - سمة من سمات الصدقية الواقعية، التي تختلف عن الصدقية النظرية في خيال الكاتب. أخبار متفرقة، هي السيرة هذه، ترويها الأم والأب بالتناوب، عن قرية الكاتب وتعرُّجاتها وأهم بناتها، وعن كيفية محاصرتها من قبل الإنكليز، وقتال أحدهم إياهم قتالاً باسلاً، وعن الشيخ حمزة العلّامة ذي الطيف الضارب في البلاد، وعن الجندي التركي المهزوم، وعن الأخ الأكبر الذي ظَلّ في أم الزينات حيث قُتِل في ظروف غامضة، وعن الضباع المرعبة، وعن دوروثي ثمرود عالمة الآثار، وعن الندى الذي يغلف كل شيء، وعن الأخوال والغيلان، وبكاء الأرامل على فلسطين، وعن إرواء العطش بماء الندى المجمَّع بالأكفّ، وعن وادي عاره، وعن ضرورة تأليف الرواية بصورة أدقّ، لو أن الذاكرة تسعف! أخبار يوردها الكاتب حيناً مسندةً، وأحياناً أخرى من نسجه المبني على بعض السمات والعلائم، يسعى بها - عبثاً - إلى بناء عالم روائي لا يهتزّ لأقلّ مراجعة أو إمعان.

إذ ينبري الخبر، في غالب السرد، حجة أو باعثاً على الانطباعات وتداعيات الحنين. فلا ترى القاص - ولا قاصّ - يأخذ الخبر على أنه المادة التي ينبغي صوغها ثانية، وتنميتها وتفريعها الى مستويات ومشاهد قابلة للتصديق والتمثّل، على عادة الكتاب السيرويين، غربيين كانوا أم شرقيين. بل يكتفي الكاتب بإيراد الخبر فحسب، عارياً عن كلّ ما ذكرنا، وكأنه الوثيقة التأريخية الأثمن - والأقدس - في متن النص الروائي السيروي، التي حقّ لها أن تستجلب لموقع صدارتها كُلّ وكدِ القارىء. فيعتلق بها، حتى إذا ما فعل، أصابَهُ من الكاتب رشقُ الإنطباعات ووابل الإسقاطات السياسية والتاريخية، بأقل من الصدع بقليل.

ولئن نوافق كلّ كاتب في ما يردفه إلى متن النص الروائي أو القصصي أو السيروي، من انطباعاته، وتحليلاته ومناظراته، غير أننا ننكر عليه أن يسوّغ لنفسه تحويل القول المحض - الإيراد المحض - إلى آلة للتضخيم القِيَميّ والتكبير الإنطباعي. دون تلك الدعة الضرورية لتمكينه من التفاصيل، ورسم الملامح، وتوشيحها بالقليل الكافي من التخييل. كقوله مثلاً: «أنا أسير الآن في الاسطورة، ولا أتوازى معها، وأحاول الإندماج فيها بحثاً عن خلود من نوع خاص..» ص ١٦، أو «أنا الآن أسير في اسطورة ويتحدث فيَّ المئات الذين عرفتهم والذين لم أعرفهم، ويتزاحمون أحياءً وأمواتاً في هذه المدينة الغريبة التي أخلقها!..» ص ٢١ - أو «إننا كائنات أخرى، انفصلت عن التراب، وتزاحمت حولها حكايات الجنّ...» ص ٤٣ أو «سأقول إذن إنك قرين الهذيان الخارج منَ النص.. أيّ نص..» ص ٦١ أو «لا أتخيّل نفسي غائباً أو حاضراً، بل موجوداً، ولكن التفاصيل هي التي تصاب بالضباب، فيختلط الناس بالمكان، ويختلطُ الزمان برائحة الماء...» ص ١١٧.

وبهذا المعنى تغدو الأسطورة، غير ذاتِ وظيفة واضحة في السياق الروائي، مساوية للسحر، الذي لا يعدو الكلامَ معه كونه وسيطاً، ذليلَ الحضور، قاصراً عن الإستقلال بهيكله، ودالاً على الأهم الخارج عن النص!.

لا شك أن صاحب السيرة، محمد الأسعد، شاء أن يبيّن كم هي عزيزة على قلبه تلك الأماكن والأرض والأسماء، التي باتت كلها محتلة من قبل إسرائيل! وكم أن ماضيه وطفولته مسلوبا المكان، منفيان من الذاكرة، إلا بعضها الذي يستمسك به، ويجهد في إحيائه وإعطائه حيزاً في مساحة الكتابة. فتنهض هذه بديلاً كلامياً جميلاً عن الأرض والشخوص العزيزة، وعن الأزمنة المفقودة هدراً. ولكن إدراك هذا البديل الكلامي - وهو نهاية الأرب في الأدب - لا يتم بتوسّل المنطق العامي؛ أي بالإحالة السهلة إلى المرجع الواقعي الأهمّ، وبتزداد الرغبة في تحويل المصير الشخصي تحويلاً سحرياً، بمجرّد تكرار الكلام على المضمون الأسطوري، وإن مضخماً ما تجري روايته في السياق.

إلى ذلك فإن الكاتب السيرويّ لم يُبِنْ عن هويته المستقلة في إطار السردِ العام، ولا هو قصد إلى تمييز نبرته ولا قسماتِه ولا حضورِه، إبّان طفولته. ولربما يُنمي ذلك إلى نزعة لدى الكاتب، في التماهي الكلي بالجماعة، حتى الذوبان في لغتها وقيمها وخيباتها، نظيرَ المناضل بلسانه، والمجاهد بقلمِه، إذ يلتزم همومَ قومِه التزاماً ناجزاً.

«إنني أشعر بقرابة عائلية مع كل هؤلاء...» ص ٤٦.

ولكن غاب عن بالِ الكاتب، محمد الأسعد، أن المأساة الحقيقية، يستحيل أنْ تنبري عملاً فنياً رائداً، وعلماً من أعلام القضية المدلول عليها، أياً تكن هذه القضية، ما لم تتحقق فيها شروط النتاج الفني القاسية والثابتة. ومن هذه الشروط التي تجعل السرد مرقىً من المراقي إلى الأسطورة الأدبية، التفصيلُ والتنمية وتعيين مواقع الفصل والوصل في هيكل السرد، وحبك المصائر إلخ.. حتى تستنهض السيرة كامل قوامها وعوالمها. وما عدا ذلك يقع في بابِ السجلّ التأريخي والاجتماعي والفكري وكلاهما مفيد بدوره. □

لم يقصد الكاتب تميز نبرته وحضوره ابان طفولته

يصدر

قبل أن تبهت الألوان

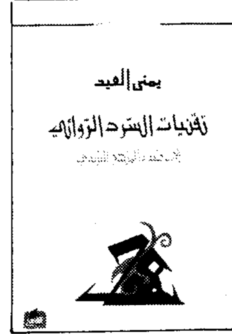
رياض نجيب الريس



Riad El-Rayyes Books

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

المختصر



تقنيات السرد الروائي

دراسات نقدية

يمنى العيد

دار الفارابي . بيروت ١٩٩٠

■ لقد ظل الطرح البنيوي ومناهجه، في قراءة الأثر الأدبي، موضع شبهات. وكل المحاولات الكثيرة، حتى الآن، في النقد العربي، لإدخاله في سياق توسيع مساحة النقد والقراءة، ظلت غير فعالة في تغيير النص النقدي وطرق بحثه، ولو أنها تركت، أحياناً، بصمات مبعثرة أو تأثيرات هشّة على أسلوب المقال النقدي.

ونفور النقد العربي من هذا «المنهج»، تتعدد أسبابه بين التخوف من النزعة الشكلانية، وبين الحذر من الدخول في جدل جديد يزيد النقد العربي، على اضطرابه، ارتباكاً صعباً.

على ضوء ما تقدم، تجهد يمنى العيد لتقريب النص النقدي العربي من المفاهيم البنيوية وتضعها موضع ممارسة تطبيقية ـ تعليمية حذرة لا تخلو من «التبسيط». وإذ تستعين بانتقائية منهجية لهذه المفاهيم، كمفاتيح لتحليل وتوضيح تقنيات النص السردي، فإنها تستدرك، في هذا الكتاب، عدم كفاية هذه «المفاتيح» وحدها، لإضاءة النص، أي نص... وهذا الاستدراك بما أنه نقد مضمر للبنيوية نفسها، خاصة للبنيويين الشكلانيين، فإنه أيضاً توكيد وتثبيت لمنجزات هذا «المنهج» من حيث تخصيبه لحقل النقد، وفتحه أفقاً جديداً لمفهوم القراءة، يتعدى الانطباع والتأويل ـ ولا يلغيها ـ إلى تفحص المكونات والعناصر التي تقوم عليها تقنيات ودلالات النص السردي، وبالتالي تحديد وظائف هذه المكونات ودورها في بلورة الأساليب.

ويبدو أن القصدية، التي تدفع المؤلفة لكتابة هذه الدراسة، هي تحديد الدور المعرفي للمنظومات والمفاهيم البنيوية، ونسبيتها، وقوانينها المنهجية، مع التدليل على أوجه الاستفادة منها، وإذ لا تتعدى مجال التطبيق الأكاديمي، فإنها لا تتردد عن استخدامها بكيفية معينة، مبررة بـ «تبعية المنهج لطبيعة موضوع البحث»، وتنحاز إلى تشكيل نقاط تقاطع ما بين همّ البنيوية المؤطر في دراسة كيفية بناء النص، وبين القراءة التأويلية المفتوحة على دلالات النص، لتجعل الأخيرة أكثر تماسكاً وبرهنة ووضوحاً، باستنادها إلى معرفة «أسرار» البنى وأشكالها، ونوعيتها الجمالية أيضاً.

بهذا المعنى تتطلع الدراسة هنا إلى الابتعاد عن شبهة الشكلانيين، وإلى فهم «الموقع» الذي تتموضع فيه عناصر النص، و «الموقع»، حتماً، له مردوده في التأويل، أي في الدلالة، وبالتالي نتلمس في هذا الكتاب اتجاهاً بنيوياً يؤسس مجاله ومساره على أدوات التحليل الماركسي، هذا التحليل القائم على مفهوم «التفاوت» الذي ساهم في إعطاء البنيوية مفاهيم عديدة منها «ذاكرة النص» و «المرجع». □

يقع الكتاب في ٢٠٠ صفحة من الحجم الكبير.



نزيف الحجر

رواية

ابراهيم الكوني

رياض الريس للكتب والنشر. لندن. ١٩٩٠

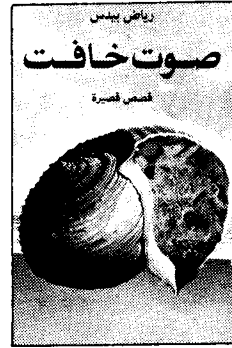
■ يقودنا ابراهيم الكوني في روايته «نزيف الحجر» إلى مجاهل الصحراء بخفة، ونتراص معه كروايته المتماسكة كحبات الرمل، في تشكيل عالم سحري، حيث «أسوف» الراعي يروي لنا مسيرته المتقطعة، في وحدة، وانغلاق، وانعزال، وعلاقته مع الودان ـ كأقدم حيوان في الصحراء الكبرى ـ حيث يختلطا معاً في علاقة سحرية، ويتماهى، الكائن البشري مع التيس الجبلي في محاولة للبقاء معاً على قيد الحياة والمحافظة على غرائبية وسحر مكان وزمان ينقرضا... لكن ابراهيم الكوني، يطلق خرافته وتعاويذه الساحرة لحفظ ذاكرة صحراوية.

يبدو لنا ابراهيم الكوني في لغته الروائية كواحد من الجن الذين يطوفون في روايته، حيث اللغة السحرية المطواعة، اللينة، القاسية، التي تنجرف في سيل من الأصوات والصور لبطل واحد، متوحد، ولا يستعرض ابراهيم الكوني أية بطولات بقدر ما يتغلغل على مهل في كشف حياة الطوارق كشعب مهدد بالانقراض على يد التكنولوجيا والسياسة.

تأتي رواية «نزيف الحجر» لتنضم إلى عوالم ابراهيم الكوني المتماسكة بين بعضها لتشكل فضاءً خاصاً في الرواية العربية وتضيف الكثير، إلى هذه العالمية في الأداء والنشيد الروائي العربي، من هنا تبدو رواية «نزيف الحجر» كصرخة مدوية في صحراء شاسعة. ونزيف شعب بكامله يحاول ابراهيم الكوني أن يضمد جراحه عبر نشيدية فرد بمواجهة الطبيعة من جفاف وطوفان، إلى مواجهة الغرباء عن عالم السحر الصحراوي.

يضيف ابراهيم الكوني إلى الرواية العربية ايقاعاً آخر، مجهولاً من هنا «نزيف الحجر»، نزيفنا كلنا على صحراء العالم. □

١٥٥ صفحة من القطع الصغير



صوت خافت

قصص قصيرة

رياض بيدس

مطبوعات فرح. بيروت ١٩٩٠

■ بملاحظة تاريخ إصدار مجموعات رياض بيدس القصصية، نستنتج أننا أمام قاص فلسطيني غزير الانتاج، بل ان المجموعة الواحدة تضم عدداً من القصص أكبر من المعتاد. هذه الملاحظة تدخل في باب الايجابيات.

هذه المجموعة القصصية تتمتع بقدر لائق من «الذكاء» القصصي، والتخييل الفني في تدبيج عالمها المتنوع والمختلف المناخات، إذا لم نقل إن في طيات القصص، تحولات وتجارب متباعدة الأسلوب والذوق التعبيري، مع حفاظها على طابع الجودة ومهارة التوليف.

عالم رياض بيدس مكوّن في جو فلسطيني، محلي، بنماذج محددة وتتمحور حول شخص القاص، وليست تماماً «حية» أو «واقعية». والطموح في هذه القصص، على ما يبدو، التعبير عن بطل متعدد، بتعدد القصص، وبتعدد الشرائح الاجتماعية، أو الشخصيات التي تتجاذب «البطل». ليس ذلك مثالياً، لكن في مستوى التخييل، وتشكيل الشخصيات، ينعكس الواقعي إلى مادة تعبيرية، يتحكم بها الذاتي، فتقصر



يحيى جابر . يوسف بزي

دلالاتها.

الطاغي على نظرة القاص، ووعيه للواقع، هي النظرة التي تميز البرجوازية الصغيرة، ورومانسيتها الثورية. رومانسيتها، في هذه القصص، ليس موضوعها، ولا وضوح نظرتها وأبعادها، بل طريقة أسلوبها الانشائي وشغفها بالتنميق. لذا نلاحظ أحياناً رمزية، هي على جماليتها، فاقدة الكثير من وظيفتها الابداعية كونها ممجوجة ومستهلكة في الكم القصصي العربي الحديث الذي ازدهر في مصر الناصرية، وفي أجواء القصة العربية كما درجت في الخمسينات والستينات (...).

في القصص شغل تقني، يحتل الشغل على زمن القص حيزاً لا بأس به، وتتداخل الذاكرة في حضورها مع الآني، ويتآلف اللامعقول مع البسيط الواضح، وتتحرك الشخصيات بعفوية بين الحوار المباشر وبين الاختباء خلف الراوي، اضافة لاستغلاله للتقنية الصحفية، التقريرية، والتصويرية، التي تضمر أحياناً في توافه الأمور وهوامش الحكي، في لحظة خاطفة، كثافة تعبير، من الصعب القبض عليها، دون أن يكون للقاص قدرة التقاط ما هو جوهري ونافذ.

ليس الموضوع الفلسطيني ـ رغم اختزانه حالة استثنائية ـ هو الذي يسعف القاص، فحسب، بل هو العيش اليومي للـ«موضوع» الذي يضفي تأثيراً خاصاً على مستوى المعاني...

ورغم سلبية الاعتياد على «البطل السلبي» كنموذج قصصي، فإننا لا نرى تعثراً في الاضفاء على هذا البطل نوعاً من «الأفعال الايجابية» التي توسع من حركة القص واحتمالاته. انه بطل سلبي، مع هامش حرية تحويل، لكن في المقابل نرى عالم القصص شديد الاحترام، في أحيان غالبة، للمعتاد الأدبي، وللذاكرة الثقافية، ولهذا، فمناخه يميل للوعي الأدبي، لغرفة المثقف العادي (مركز العالم!!) ورؤيته، أكثر مما يميل لحيوية الحياة اليومية وصخبها وخيالها المتفوق والمفارق... والفج.

ربما على رياض بيدس الخروج أكثر من ذاكرة الأدب القصصي، إلى فضاء مدينة حيفا وناسها، حيث يقيم، وحيث لا قرارات لمنع التجول (...) □

يقع الكتاب في ١٢٤ صفحة من القطع الوسط.

الجراد يحب البطيخ

تغريبة روائية

راضي د. شحادة

مصرية للنشر ـ القاهرة ١٩٩٠

■ يتوجب علينا الحذر من نص روائي أبطاله فوق أي ضعف انساني (...) هذه التغريبة الروائية، تستلهم عالمها من اليوميات العامة للـ«انتفاضة»، وتنحاز لها، وتسلك إليها وجهة دعائية، قد تكون مبررة أو حتى ضرورية في البيانات التحريضية، إنما ليس في عمل أدبي يدعي لنفسه صفة «التغريبة».

التعب الذي انتابني في قراءتها، ليس مرده إلى ضعف حدثها الدرامي، بل إلى بداهة انشائها وركاكته. وتنتظم هذه التغريبة، تماماً، كأغلب الأعمال المكرسة لتمجيد الثورات فتغدو منزاحة إلى جمالية المباشر،

ومهملة للشروط الفنية لوقوعها ضمن ظروف «انقلابية»، وهي التي تتنكب لتأريخ حدث خطير كهذا، مما يودي بها إلى توليف نصها بكلام ارتجالي، انفعالي، سريع، لا يستوعب ولا يعبر سوى عن ظواهر الحدث، ويعجز عن التدليل على خطورته وعمقه.

لا غضاضة في القول إننا أمام عمل مزدوج النوعية والتأليف. فهو يكاد يكون تسجيلاً حياً وجريئاً. إذ لا يتوانى شحادة عن تسجيل الأحداث والحوارات بلغتها العامية ـ منها البذيء أو العبري ـ والكتابة مستندة إلى تفاصيل، من النادر الحصول عليها، في «الانتفاضة»، لذا لها طابع منفرد، من حيث وجود الكاتب في قلب الحدث ومكانه. إنها بهذا المعنى تتمتع بفرادة اتصالها الحميم مع المكان واللغة الفلسطينية «المقيمة». كما أن بنيتها الروائية من صميم الواقع اليومي المعيوش ووفقاً لصياغة بسيطة تستلهم نبرتها من النبرة المحلية، الشعبية خاصة.

إلا أن كل ذلك لا ينقذها من الوقوع في سذاجة الوصف والانشاء، وفي تأليفه لشخصياته وسلوكاتهم ومواقفهم، وردات فعلهم، وأدوارهم الروائية... انهم أبطال الرومانسية التاريخية، أبطال مطلقين، فوق أي ضعف انساني، فوق أي تصور واقعي، حسي، حقيقي. انهم «أبطال الثورة» المتخمين بالواقعية الاشتراكية العربية.

إنه من ضعف البصر أو البصيرة، أن نكون «الانتفاضة» و«أحداثها» و«ظروفها» بسيطة ونموذجية وواضحة مثل الفرق بين الأسود المطلق والأبيض المطلق، بلا أخطاء، بلا تردد، بلا ضعف، بلا انكسارات أو حتى جبن. الصفات الخيرة المثالية، على طريقة قصص الأطفال، للشخصيات الفلسطينية! وكل الصفات غير البشرية للعدو! هكذا أسود وأبيض، ولا شيء معقد، متنوع أو متناقض، بل لا أسئلة ولا غموض ولا ارتباك.

أن تغدو الرواية ـ التغريبة تمجيداً سياسياً شيء، وأن تكون تعبيراً مميزاً عن حالة سياسية، أو وطنية، غنية بالأفعال، والمتناقضات، والتعقيدات الدرامية، شيء آخر. والفارق الشاسع بين هذين الاتجاهين هو الفرق بين العمق والسطح. □

يقع الكتاب في ٤٨٩ صفحة من القطع الكبير

مقصوف العمر

قصص

أحمد عمر

دار الجليل ـ دمشق ـ ١٩٩٠

■ في مجموعته القصصية الأولى «مقصوف العمر» لا يتوسل أحمد عمر الابتسامة أو يفتعل طرافة ما، للخروج بنص ساخر، بقدر ما يبدو رشيقاً في الجري وراء حدث عابر من ذاكرة كردية. فتدخل إلى قصته مشبّعاً بالصمت المرّ الذي يتوارى خلف تلك الضحكات المجرّحة التي تشطب نص «مقصوف العمر» ويتراءى لنا شخوصاً محطمة بدون أدنى ضجة مفتعلة من خلال خبريات يسردها أحمد عمر بجرأة نادرة إلى فضاء قصة سورية من خلال مجموعة أولى واثقة وأكثر من وعد واحتمال.

لا يبدو أحمد عمر متقصداً لواقعية محلية ليلفت انتباهنا إلى ذاكرته الخصبة ولا يستدرجنا للتعاطف مع أبناء جماعته، لكنه يفاجئنا بموقف مغاير، وصورة مختلفة، وجملة مختصرة لقول أوجاع من موضوعات محلية بعيداً عن حالات الاستنكار المجانية والفجائعية التي تسود القصة السورية التي تتخبط في موضوعات واحدة محورها المعتقل والسياسي والعشق المحرّم على نار الخيبة والهزيمة.

لا يخجل أحمد عمر من لوحاته وتخطيطاته السريعة لوجوه قريبة، وعالم حميم، ليكشف العاري والفاضح بقساوة رقيقة، دون الشعور بحالة نقص ودون ادعاء البطولة أو العجيج الريفي، لكن يفيض نص «مقصوف العمر» بتفاصيل مثيرة للعين، وتتمحور القصص حول ذاكرة طفل يعيد التقاط الأشياء مرة أخرى لتأبيدها في صورة تذكارية (اخراج روح ـ مبارزات بالأصبع الوسطى ـ الصوفي تسعة وتسعون ـ احتضارات جلالة الأب). وينجح أحمد عمر باختزالاته القصصية، فلا يثرثر ولا يدور حول الفكرة، إنما يقترب من المونتاج السينمائي السريع، ومن مقلب آخر يذكرك بعوالم ومناخات سليم بركات، وكذلك أجواء الكاتب التركي «عزيز نسين».

ولا نوافق على ما ورد في غلاف المجموعة لسعيد حورانية بتقديمه لأحمد عمر بأنه «كاتب ساخر، اقتحم أصعب أنواع الكتابة على الاطلاق، وهي الكتابة الساخرة وانها لظاهرة تزدهر بين كتابنا الشباب كبشرى خيرة».

فالسخرية في «مقصوف العمر» تبدو واحدة من ملامح أحمد عمر وهويته القصصية. ولكن لا يمكن تأطيره في هذا الفولكلور القصصي الجديد المبني على السخرية التي لا تدعو إلى الابتسام في كثير من الأحيان... فأحمد عمر قصصي بامتياز بدون شعارات فضفاضة. □

تقع المجموعة في ٨٨ صفحة من القطع الوسط.

غادرني نيوتن والوقت غروب

قصص

جنان جاسم حلاوي

منشورات ميريم ـ بيروت ١٩٩١

■ ثمة مطاردة لا تنتهي فصولها في كل قصة من مجموعة جنان جاسم حلاوي «غادرني نيوتن والوقت غروب»، لتبدو لنا القصص العشر، حبكة واحدة، لقصة واحدة، وتفاصيل مكررة حيث الاشارات المتعددة، تقود إلى نفس الدلالات، نحو حالات كابوسية متوارثة، ونمطية إلى حد أن جنان حلاوي في «غادرني نيوتن والوقت غروب» يكوّن صورة نموذجية، للقصة العراقية في



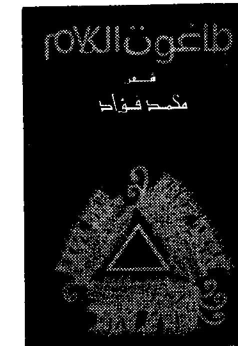


المنفى - التي تدور في فلك واحد، مشدودة إلى ظاهرة العنف وما يرافق ذلك من تفاصيل دموية ومرعبة، ولا تخلو قصة من قصص حلاوي من شلالات الدماء والجثث المنشورة، والهذيان المعهود لمتشرد يحتج بالأدوات نفسها.

لا يكفي أن يذكر جنان حلاوي اسمه في أكثر من قصة كبطل لعالمه القصصي، ويشير إلى ذلك بالأحرف الأولى من اسمه، لتبدو لنا المجموعة حميمة وقريبة من يوميات المؤلف، ونتماهى مع ذكرياته الموجعة فعلاً ولكنها لا تشكل لنا أية خطوة مماثلة بالمقابل من حيث التعاطف والدخول إلى عوالم حلاوي الغرائبية المفتعلة من مشاريع جثث ومحاولات قتل وكائنات فضائية، وجماجم. وكأن القصص تحاكي حواضر من أفلام رعب لكنها لا تقشعر أبداننا، ولا تشوقنا، ولا تدعنا في حالة تخييلية لما جرى.

يلملم حلاوي قصصه في مجموعة متسرعة بدون اختصار أو اختزال، كما يلجأ في ذلك إلى قصيدته، والتهويل والتفظيع لا يصنعا قصة كابوسية داخلية، بقدر ما تبدو القصص مشغولة بسرعة خوفاً من فقدان ذاكرة. □

تقع المجموعة في ٩٠ صفحة من القطع الوسط.



طاغوت الكلام

شعر

محمد فؤاد

طباعة خاصة - دمشق - ١٩٩٠

■ قد يقع محمد فؤاد في إرباكات المجموعة الشعرية الأولى، لكنه يبدو في أماكن أخرى محترفاً في اختزالاته الشعرية، متجاوزاً في قصائده «طاغوت الكلام» الكثير من شعارات القداسة والتمجيد للقصيدة الحديثة التي تكاد تتحول إلى طوطم آخر في ذاكرة الشعر العربي.

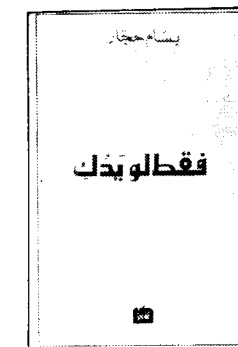
يوغل محمد فؤاد في احتمالات النثر، دون اللجوء إلى استعراضات لغوية ويأتي صوت محمد فؤاد لينضم إلى مجموعة من أصوات شعرية مشابهة في الشعر السوري تحاول أن تخفف من ذلك الصراخ والنواح بنبرات عالية والعودة بالقصيدة إلى إرهاصاتها الأولى.

لكن محمد فؤاد يقع في مطب المانشيت الاحتجاجي في بعض قصائده مما يقتل قصائد أخرى تتمايز بتلقائيتها وعفويتها، فيبدو لنا بين قصيدتين، الأولى متوترة في عفويتها، والثانية مفبركة مصطنعة على قياس سائد لقول خطاب سياسي نقدي عبر شعر يراوح مكانه منذ زمن.

في قصائد أخرى يحلق محمد فؤاد في مداراته، ويحوم حول نفسه، وينسل كلامه من شعر متداول نحو سطوة نصه. وهكذا يتراءى لنا الشاعر وحيداً وسط شارع مزدحم، ويحاول أن يفلت بنفسه أو مع أنثاه. وهذه الصورة المفضلة لديه: الشعور بالفردية وسط الزحام. ويميل إلى جهة الصمت والفرح، وطرح الأسئلة كطفل، وهذا الخجل لا يجتر من فئات رومانسية عربية بقدر ما يقترب من أناقة طبيعية. اما عند الحديث عن المرأة والحب المعلّق بين كلمتين - فإن محمد فؤاد لا يسقط في فخاخ قصيدة - المرأة - الأرض، أو المرأة - الخلاص، إلا أن علاقته مع الأنثى تبدو له مثل أي امرأة ورجل يتحابان بهدوء.

محمد فؤاد وإن حاول إدعاء النبوة في قرارة العالم (طاغوت الكلام) واعادة تضخيم الأشياء - نحو احتفال ملحمي سائد - يبدو «لنا من مقلب آخر واثق الخطوة - ويلفت الانتباه في احتمالات مغايرة للضجيج والصخب الشعري السوري.

تقع المجموعة في ١٢٣ صفحة من القطع الوسط.



فقط لو يدك

شعر

بسام حجّار

دار الفارابي - بيروت ١٩٩٠

■ يبدو مناخ «فقط لو يدك» مألوفاً وغريباً في آن معاً.

إلفة هذا الشعر بلغته ورطانته. وغرابته في أناقته واكتفائه بالضئيل من الكلام... إنه ازدهار لعالم موصوف بالـ «مهمل» و «المعتم»، انه مديح للضعف، وانسانية هذا الضعف (...) والشعر على نعومته، وضموره ونحوله لا ينطوي على نفسه، بل يضيء ذاته للآخرين، يحول وحشته واشاراته الخجولة إلى حوار نقي مع الأشياء، حوار يشتبك مع تقنية بوح لا تحفل جداً بلغتها - وإن لم تهملها - بقدر ما تشغف بفنيتها التشكيلية، وانعزالها عن الصوت وتشففها بالصمت.

هذا الشعر، الذي أصبح ظاهرة قوية في القصيدة اللبنانية، شعر الكائن الضئيل والمهزوم (...) - رغم تفاوت مستوياته بين شاعر وآخر - يترسخ في قصيدة بسام حجّار وأسلوبه في الكتابة، الذي يجاور - دون دليل حسي أو أسلوبي - ذاك الاحتفال الرائع بالأحاسيس في الرواية اليابانية (خاصة كاواباتا).

لكن ليست القصيدة رواية وما ذكرت أعني، أي ليست طبيعة صامتة، موصوف بدقة وبشيء من الانسنة، ومع ذلك فمن المعقول تفسيرها على هذا النحو من خلال ميلها إلى تلمس الأشياء، دون الاكتفاء بهذا التفسير، طبعاً، لأن القصيدة هنا على سهولتها اللغوية والصورية، تتمتع بقسوة احتراف، وشغل اختزال متين، يوحي بأن صاحبها يترهبن بالشعر - إذا صح التعبير -.

شعر «قليل» لكن في قلته صلابته التعبيرية.

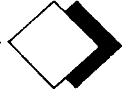
شعر يقول أسراره ويمتنع عن الخروج إلى أبعد من حياته الجوّانية، متخلصاً من أي «تزيينية» أو «تفخيمية».

ورغم ضآلة عالمه، ضآلة المساحة التي يمكن اختزالها إلى رجل وامرأة وغرفة.. وفكرة ضبابية عن الشارع، عن العالم، في هذه الضآلة، التي تجعل من المنظور في خدمة اللامنظور، تتحول الاشارات إلى كلام صامت، أو تأمل وخفوت، كأن ما نقرأه، والأفضل القول، ما نراه مديحاً للعزلة وجمالية الوحدة، حيث الفرصة سانحة لاكتشاف الجسد مجدداً، ولاكتشاف الشعر سراً في مخابيء، في خزانة، في نتف غامضة من الذاكرة...

بهذه الإلفة والعادية في «موضوعة» القصيدة يطل الغريب من تفكر الشاعر وطريقة تبصره لكل ما هو، للوهلة الأولى، بسيط ومعلوم وبديهي. وإن أكثر ما يلفتنا ذلك الاستشعار بالزمن، بالمساحة، وبكل ما يؤلفه أثاث المكان، حتى ولو كان الزمن برهة، أو المساحة محدودة، أو المكان غائباً.

شعر، بطابعه الوجودي، ورغم حضوره في التجارب الراهنة، بل رغم حذرنا منه، يظل لمسة شخصية أنيقة. □

يقع الكتاب في ٩٥ صفحة من القطع الوسط.



وأما المعاندون فالحرب عليهم

عبد الفتاح ناجي
ليبيا

■ حول المقال الذي كتبه الصادق النيهوم (خيانة مرفوعة الرأس) كتب راهب علماني، يرد على هذا المقال ردّاً أقل ما يمكن وصفه به أنه يفتقر إلى أقل مقومات النقد، والبحث؛ وذلك لتعرض الأخير في رده إلى شرح القرآن الكريم، على هوى قلبه، ليثبت بذلك صحة التوراة والإنجيل الموجودين بين أيدينا الآن.

وبداية ولأن الناقد اعتبر القرآن الكريم خير شاهد، فإنني أريد أن أزيل الغموض، الذي وضعه الناقد قصداً حول آيات القرآن التي استشهد بها، محاولاً بذلك تحويلها عن مسارها الواضح.

ولنمر بعجالة غير مخلّة على هذه الآيات التي اقتصها الراهب ليثبت بها صدق الإنجيل والتوراة، الموجودة بين أيدينا، حيث ذكر قوله تعالى ﴿وآمنوا بما أنزلت مصدقاً لما معكم ولا تكونوا أول كافر به﴾ ، وفاته أن يذكر بأن هذا خطاب لبني اسرائيل للايمان بالقرآن، الذي نزل مصدِّقاً لما أنزله الله من التوراة والإنجيل، وليس لما حرّفه الكتابيون.

وذكر قوله تعالى ﴿فإن كنت في شك مما أنزلنا إليك فاسئل الذين يقرءون الكتاب من قبلك﴾ ، وذلك على أمل أن يصدّقوك، ولقد صدق بعضهم فآمن وأسلم.

وقال العلماني: حسبي القرآن الكريم أصدق حجة بين يدي، وقال مجادلاً: إن القرآن جدير بكل ثقة، لكي يثبت به صحة التوراة، والإنجيل الموجود على عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، فذكر لذلك قول الله تعالى ﴿ولقد آتينا موسى الكتاب وقفينا من بعده بالرسل﴾ ، متناسياً قوله تعالى قبل هذه الآية مباشرة من نفس السورة ﴿فويل للذين يكتبون الكتاب بأيديهم ثم يقولون هذا من عند الله ليشتروا به ثمناً قليلاً فويل لهم مما كتبت أيديهم وويل لهم مما يكسبون﴾ ، ومروراً بقوله تعالى ﴿ثم أنتم هؤلاء تقتلون أنفسكم وتخرجون فريقاً منكم من ديارهم تظهرون عليهم بالإثم والعدوان وإن يأتوكم أسرى تفدوهم وهو محرم عليكم إخراجهم أفتؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض فما جزاء من يفعل ذلك منكم إلا خزي في الحياة الدنيا ويوم القيامة يردون إلى أشد العذاب وما الله بغافل عما يعملون * أولئك الذين اشتروا الحياة الدنيا بالآخرة فلا يخفف عنهم العذاب ولا هم ينصرون * ولقد ءاتينا موسى الكتاب وقفينا من بعده بالرسل وءاتينا عيسى ابن مريم البيِّنت وأيّدنهُ بروح القدس أفكلما جاءكم رسول بما لا تهوى أنفسكم استكبرتم ففريقا كذبتم وفريقا تقتلون* وقالوا قلوبنا غلف بل لعنهم الله بكفرهم فقليلاً ما يؤمنون﴾ .

هذه الآيات كافية لإثبات أن الله قال بتحريف أهل الكتاب للإنجيل، والتوراة، وقال عن قتلهم أنبيائهم، واتّباعهم الهوى، وأكلهم السحت، وايمانهم ببعض الكتاب، وكفرهم بالبعض الآخر، مما لا يطابق أهواءهم، ولذّاتهم، ولا أنسى أن أذكر أن القرآن طلب من المسلمين التسليم بجميع الكتب السماوية التي أنزلها الله، دونما حاجة إلى البحث في الكتب الموجودة منها الآن؛ لأنها محرفة وبشهادة الله.

ولقد فوجئت باستشهاد الراهب بالآية ٦٨ من سورة المائدة التي كان قد كتبها بهذا الشكل ﴿قل [يا محمد] يا أهل الكتاب [للمسلمين إذ أصبح لهم الآن كتاب هو القرآن] لستم على شيء حتى تقيموا [تعاليم] التوراة والإنجيل وما أنزل إليكم من ربكم [القرآن]﴾.

هكذا كان شرح الراهب للقرآن، لقد أصبح المسلمون في شرحه هم أهل الكتاب، المطالبون بتنفيذ تعاليم التوراة، والإنجيل.

ولن أعلق على هذا، فيكفي أن أورد آية ذكرها الراهب نفسه في مقاله، حيث فسر فيها أهل الكتاب؛ باليهود والنصارى، وليسوا المسلمين، فكتب مفسراً قول الله تعالى ﴿ولا تجادلوا أهل الكتاب [اليهود والنصارى] إلا بالتي هي أحسن﴾ ، لا عجب أن يتناقض تفسيره، وأن يحرف، فهو أيضاً من أهل الكتاب، الذين قال الله فيهم ﴿أفتطمعون أن يؤمنوا لكم وقد كان فريق منهم يسمعون كلام الله ثم يحرفونه من بعد ما عقلوه وهم يعلمون﴾ .

ثم حاول العلماني أن يؤكد أن لعيسى عليه السلام في القرآن سبع ميزات ترفعه على سائر الأنبياء، متناسياً قول الله تعالى في كتابه العزيز ﴿آمن الرسول بما أنزل إليه من ربه والمؤمنون كلٌ آمن بالله وملائكته وكتبه ورسله لا نفرق بين أحد من رسله﴾ .

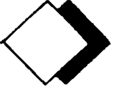
وقوله بالتفضيل إنما هي ميزات ميّز الله بها كل نبي على آخر ﴿تلك الرسل فضلنا بعضهم على بعض منهم من كلم الله ورفع بعضهم درجات وءاتينا عيسى ابن مريم البينات وأيدناه بروح القدس ولو شاء الله ما اقتتل الذين من بعدهم من بعد ما جاءتهم البينات ولكن اختلفوا فمنهم من ءامن ومنهم من كفر﴾ .

فما ينفع الذين اختلفوا من بعدهم، وكفروا بهم أن يتميز نبيهم، أو لا يتميز، ومن أين لك أن تكتشف في القرآن أن عيسى عليه السلام هو وحده الشفيع يوم الدين، ووحده عَلِم الساعة؟

هذا بخصوص ما ادعيته من أن القرآن يؤيد صحة الإنجيل، والتوراة، وقطعاً للشك عندك من ذلك، إليك هذه الآيات: ﴿وقالت اليهود عزير ابن الله وقالت النصارى المسيح ابن الله ذلك قولهم بأفواههم يضاهون قول الذين كفروا من قبل قاتلهم الله أنى يؤفكون* اتخذوا أحبارهم ورهبانهم أرباباً من دون الله والمسيح ابن مريم وما أمروا إلا ليعبدوا إلهاً واحداً لا إله إلا هو سبحنه عما يشركون﴾ .

والآن سوف أعرض من الإنجيل والتوراة ـ بعدما عرضت من القرآن ـ دلائل تثبت أن الإنجيل والتوراة الموجودين الآن محرفان، فلقد حاول العلماني أن يقول: إن الترجمات إنما هي مختلفة في الألفاظ، وغير مختلفة في المعاني، ولكن الأمر مختلف تماماً عن هذا؛ فنسخة الكنيسة الكاثوليكية مثلاً، تحتوي على ٧٣ سفراً، وتزيد بسبعة أسفار عن إنجيل الملك جيمس وبمعنى آخر إن البروتستانت لا يقبلون هذه الأسفار السبعة على أنها كلمة الله،

وحتى نسخة الملك جيمس لا تخلو من التناقضات، بالرغم من أنها تحتوي على ٦٦ سفراً فقط، وأنها نُقحت أكثر من مرة من علماء المسيحية، هذه النسخ نشرت عام ١٦١١م بأمر من الملك جيمس ◀



(ليس الله طبعاً). ويجدر بالذكر هنا أن هذا الملك كانت له اليد الطولى هو الآخر، ولم يكن مجرد كاتب فقط، كما حاول أن يبرر الراهب فشل محاولة «طاطيانوس» لتوحيد الأناجيل المختلفة.

ـ إذا قرأنا سفر الملوك الأول ٤ ـ ٢٦ فإنه يقول: إن سليمان كان عنده أربعون ألفاً من مرابط الخيل، وفي الأيام الثاني ٩ ـ ٢٩ يقول: كان عنده أربعة آلاف، والمسيحيون يردون على هذا التناقض بقولهم: «إن الفرق بين الأربعين والأربعة هو الصفر فقط»، والحقيقة أن اليهود لم يكونوا يعرفون الصفر حين كتبوا هذا.

ـ سلسلة الانساب فيما بين انجيلي «متّى» و«لوقا» نجد للمسيح عيسى عليه السلام ٦٦ أباً، وجداً، ليست من أنساب مريم، ولا يوجد بها اسمان متشابهان، فيما عدا اسماً واحداً، وليس فيها والد المسيح الذي يزعمون أنه الله تعالى، تصوروا أن الله يملي أنساب ابنه ٦٦ أباً، وجداً، لا يأتي فيها ذكر مريم، وهو ليس من بينهم!

ـ نجد في الإنجيل كذلك أن الشيطان حرض داود، وفي نص آخر أن الرب هو الذي حرض داود، والشيطان والرب هما نقيضان، وضدان، وليسا مصطلحين مترادفين في أي من الديانات، فإما أن الشيطان هو الذي حرض داود، وإما الرب.

ـ أؤكد لك أيها الراهب أن الكتب لم تحفظ، ولو كانت قد حفظت لكانت أهلاً للاعتراف بها، والذي حفظ منها ووجد أدى إلى كل هذه المفاتن، فبالإضافة إلى ما ذكرت، هناك نصوص يستحي سليم الفطرة حتى على مجرد قراءتها، فكيف يكتب الله سفراً مثل سفر «حزقيال»، والذي فيه تفصيل دعارة أختين تفصيلاً تاماً، وغيرها كثير، فنحن المسلمون عندما نقول إننا نؤمن بالإنجيل، والتوراة، فإننا نعني ما أنزله الله، ولكن الله لم ينزل هذه الكتب التي عندكم.

وإننا سنجد إذا كان هذا من عند الله تناقضاً، واختلافاً كثيراً، وأما إن كان من عند غير الله فإنه سيخلو من ذلك التناقض.

ـ في الأسفار الخمسة التي تنسب كتابتها إلى موسى نجد أكثر من سبعمائة مرة هذه العبارة: (وقال الرب لموسى وقال موسى للرب)، مكتوبة بصيغة الغائب؛ وذلك لأنه لم يكتبها الرب، ولا موسى، ولو كان موسى كتبها لقال: (لقد قال لي الرب... وقلت أنا للرب)، ولو كان الله كتبها لقال: (قلت لموسى وقال لي موسى...) بحيث تكون مكتوبة بصيغة المتكلم، ولكن الحقيقة هي أن شخصاً آخر هو الذي يكتب (يـ......).

وانظر إلى بعض ما كتب «وهناك مات موسى [مات فعل ماضي مبني على الفتح] في بلاد... وموسى كان... وكان... وكان عمره ١٢٠ عاماً حين مات».

إن هذه ليست كتب موسى، فليس لدى موسى عليه السلام ما يدعوه لتحقير أخيه النبي لوط بأنه اقترف الزنى مع ابنتيه، ولماذا؟

وأحد أبناء يعقوب يرتكب الزنى مع أمه، فلماذا؟

ويهوذا (أبو الجنس اليهودي) يرتكب المحرمات مع زوجة ابنه على قارعة الطريق، فتلد له توأمين وضعا في شجرة نسب عيسى، وهم أولاد زنى المحارم!

الإنجيل «متّى» ١ (هذا نسب يسوع المسيح ابن داود ابن ابراهيم، وابراهيم ولد اسحاق...) إلى أن يصل إلى (يهوذا وابنتيه منتامارا) ارجع إلى مصادركم يخبرك أحد الأسفار (الاصحاح ٣٨): أن الحمي ارتكب المحرمات مع زوجة ابنه التي ولدت له طفلي زنا، فيستحقان شرعاً أن يكونا من أجداد المسيح، كيف يُذكر هذا في كتاب من عند الله عن نسب امرىء ليس له نسب أصلاً؟

ـ وجميع الأناجيل تقريباً تخبرنا أن المسيح ركب الحمار في القدس، ولا يذكر الصعود إلا في مكانين اثنين فقط، وهو في مرقس الإصحاح ١٦/ العدد ١٩، ولوقا الإصحاح ٢٤/ العدد ٥١، وأما في بقية النسخ فهو محذوف، باعتباره تلفيقاً، بمعنى أن الله لم ينس أن ابنه ركب الحمار، في الوقت الذي كان فيه كل من هب ودب يركب الحمير، وينسى الصعود، وحيثما ذكر فإنه يحذف مرة أخرى.

في نسخة عام ١٩٧١م تقول المقدمة: «إن عدداً من الأشخاص، والطوائف أجبروهم على إعادة ما حذف إلى النسخة، وإلا فإنهم سيشنون حملة تبشيرية ضد هذه النسخة»، ثم تقول المقدمة: «لقد أعيد الصعود للنص»، ولماذا؟ ليس لأن الله أمرهم بذلك بالطبع، فالله لا يتحدث هكذا إلى هؤلاء الناشرين كما يزعمون، وباعتراف المسيحيين أنفسهم أن الإنجيل لم يُصن من الخطأ.

السيدة انجليني وايت، وهي إحدى السيدات المسيحيات، وتنتمي إلى فرقة مسيحية تقول: «إن الإنجيل الذي نقرأه اليوم هو من عمل كثير من النساخين الذين قاموا في أغلب الأحيان بعملهم بدقة مدهشة، ولكن هؤلاء النساخين لم يكونوا معصومين من الخطأ، وإن الرب بشكل واضح لم ير داعياً أن يقيهم شر الخطأ» أي أن هذا من شأن الرب إذا رأى للفعل ما يبرره، فإنه يفعله، وإذا لم ير داعياً فإلى الجحيم (فإذا لم تستح فاصنع ما شئت)، فالله لم ير داعياً من أن يصون المترجمين، والمحرفين من الوقوع في الخطأ، ثم تقول انجليني وايت: «لقد أدركت أن الرب قد صان الإنجيل بصورة خاصة» وإنني أتساءل مم صانه؟ فإن الذين كتبوا الإنجيل في أغلب الحالات قد بدلوا الكلمات، وأخضعوه لآرائهم الخاصة، مثل الجماعة التي أصدرت ترجمة أطلقت عليها اسم «الترجمة العالمية الحديثة» والتي لا يقبلها بعض المسيحين؛ لأنهم أخضعوها لأهوائهم، وهو نفس الشيء الذي يفعله البروتستانت، فقد كان هناك أناس يعتقدون أن عيسى إله، ولذلك غيروا الكلمات لتوافق اعتقادهم الخاص.

وكلمة أخيرة للناقدين، فربما حُق للناقد أن ينقد أي موضوع شاء، ولكن ليس من الأخلاق أن تظلم المنقود حقه، لا لشيء إلا تعصباً لدين، أو فئة من دين، حتى يصل القول بأحدهم بأن يقول على رسول الله صلى الله عليه وسلم النبي الأمي، الذي يجدونه مكتوباً عندهم أنه استعار من التوراة، والإنجيل.

ولا عجب، فإذا دحضت الحجة صاحبها تجده يقول ما لا يعي، ولا يدري، ويتمسك بالعظماء لينقذوه، وأنّا له، أو يصل به الحال إلى أن يعكس معاني القرآن، فيفسر قوله تعالى ﴿إنا نحن نزلّنا الذكر وإنا له لحافظون﴾ بأن الله سيحفظ الإنجيل، والتوراة، لأن الذكر حسب زعمه هو الإنجيل، والتوراة، وليس القرآن، وتجده كذلك يأمر المسلمين على لسان القرآن باتباع ما حرّفه اليهود، والنصارى، في الوقت الذي يأمر فيه الله المسلمين في كل ركعة أن يقرأوا ﴿اهدنا الصراط المستقيم * صراط الذين أنعمت عليهم * غير المغضوب عليهم [اليهود] ولا الضالين [النصارى]﴾.

وختاماً فإنني أرجو من المجلة الموقّرة أن تتوخى الأثر الإبداعي، وسلامة الفكر، والمستوى الفني اللائق، معياراً لمادتها، وليس سوى ذلك مما قد ينشر ما بين الفينة والأخرى.

والسلام على من اتّبع الهدى ورحمة الله وبركاته، وأما المعاندون فالحرب عليهم، وغضب الله ولعناته □



بحثاً عن الدقة

عادل بشري عبد المسيح

■ قرأتُ في عدد «الناقد» رقم (٢٥) وبدهشة هجوم الاستاذ «سليم الجابي» الشديد على «الانجيل». . وما أدهشني ليس الهجوم في حد ذاته بقدر دهشتي من افتقار هذا الهجوم إلى «الدقة والموضوعية»، سأظهرها فيما بعد. لكن بداية أود أن أسجل اعتراضي على عبارة الراهب الأخ شاهين والتي يتهم فيها «الصادق النيهوم» بالمساس بالعقيدة المسيحية والواقع أن أية محاولة لهدم جسور الحوار «الدياليكتيكي» تحت ادعاءات سلفية تنحدر أصولها من العصور المظلمة، هي محاولة جادة لقطع الطريق إلى الحقيقة. . فليبحث من يشاء وليكتب من يشاء طالما بقي حق الرد.

يقول هيجل «إن التناقض شرط من شروط الفكر كما أنه شرط من شروط وجود الأشياء أيضاً، والعدم وحده هو الخالي من التناقض» لنعود إلى مقال «سليم الجابي». . يقول في بدايته «وجدت نفسي مكباً على مقال الأخ شاهين باهتمام وتدقيق وبأسلوب أصول الكتابة وقواعد النقد التي لمّح إليها هذا الراهب العلماني المحترم»

والواقع أنني بحثت كثيراً في مقال «سليم الجابي» كي أستدل على موضوعيته هذه ومنهجيته وإتباعه اسلوب أصول الكتابة وقواعد النقد، إلا أنني فشلت فشلاً ذريعاً، ويكفي أن أفند أحد اتهامات كاتب المقال كي أهدم مقاله هذا إلا أنني مضطر أن أفند معظم اتهاماته.

ولنستمتع بتدقيق الكاتب واهتمامه في هذا الإتهام الذي أورده ليدلل به على أن الانجيل لم يكتب بإلهام إلهي.

يقول: «وأتناول من هذه العناصر نسب يسوع المسيح إذ كان يتوجب ذكر نسبه في جميع الأناجيل لأهميته، ولكون نسبة أحد أهم عناصر قصته، وبينما نراجع الأناجيل الأربعة لا نجد ذكراً لنسب المسيح إلا من إنجيل متّى فقط».

وحقيقة لقد أصبت بدهشة شديدة عند قراءتي لهذا الاتهام لأنه ببساطة ليس إنجيل متّى فقط فيه ذكر نسب المسيح، ولكن يبدو أن دقة الكاتب وقراءاته لم يسعفانه كي يطّلع على «إنجيل لوقا (٣:٢٣)» ليقرأ أيضاً نسب يسوع المسيح وقد ذكر إنجيل متّى نسب المسيح عن طريق يوسف النجار بينما ذكر لوقا في إنجيله نسب المسيح «لمريم العذراء».

والآن. . فليخبرني «سليم الجابي»: من أين أتى باتهامه هذا؟!! وأين هي قواعد النقد وأصول الكتابة من إتهام مثل هذا مختلق؟!

إنه إتهام عشوائي بدون سند حقيقي سوى رغبة داخلية حادة لإثبات ما هو غير قائم. . أليست هذه مغالطة كبيرة وشنيعة أكبر وأفظع من تلك التي ارتكبها الصادق النيهوم والراهب الأخ شاهين، ثم أليس ذكر إنجيل متّى لنسب يوسف النجار وذكر إنجيل لوقا لنسب مريم العذراء دليل صادق على أن الإنجيل يُكمل بعضه بعضاً؟!

ـ نقطة أخرى أود أن أسجلها «لكاتب المقال» لأدلل بها على منهجيته وموضوعيته الشديدة وإتباعه «أسلوب أصول الكتابة وقواعد النقد». . يقول في بداية مقاله:

ولقد صرح مُؤلف إنجيل لوقا، ولننتبه إلى كلمة مُؤلف. إن أبسط قواعد الكتابة والنقد تتطلب أن تأتي النتيجة بعد سلسلة مقدمات ودلائل لتكون النتيجة استنباطية ولكن يبدو أن الكاتب كان مضطراً إلى وضع هذه النتيجة التي وصل إليها في بداية المقال ـ ودون أن يبذل أدنى مجهود ـ لأنه كان في تكتيكه أنه سيصل إليها حتماً بأي شكل من الأشكال، حتى ولو باستخدام أساليب لا تتفق و«قواعد النقد وأصول الكتابة». (كما حدث في إشكالية نسب السيد المسيح).

ـ نقطة أخرى تتجلّى فيها تماماً دوافع «كاتب المقال» ونواياه. يقول:

«فإن اثبتنا وجود أخبار متناقضة في الأناجيل، نكون قد اثبتنا عكس معتقد الأخ شاهين. . .» (ثم يورد ما يعتقده خبراً متناقضاً. من إنجيل متى «وإذا امرأة كنعانية خارجة من تلك التخوم صرخت إليه. . .».

وفي إنجيل مرقس «وكانت المرأة أممية وفي جنسها فينقية سورية) ومعروف ـ والكلام لكاتب المقال ـ أن الفينيقيين يسكنون المنطقة الساحلية على ساحل البحر الأبيض المتوسط بينما كان الكنعانيون يقطنون المنطقة المجاورة».

وقبل أن نرد لنبدأ بالآية من أولها حتى تتضح لنا الصورة يقول متّى في إنجيله: «ثم خرج يسوع من هناك وانصرف إلى نواحي صور وصيداء. . وإذا امرأة كنعانية خارجة من تلك التخوم. . ».

وبملاحظة الآيتين نجد الآتي:

أولاً: يذكر متى أو مرقس صفة المرأة فهي كنعانية في متى أو أممية كما في مرقس.

ثانياً: إن إنجيل متى يذكر أنها خارجة من تلك التخوم (صور وصيداء) بينما يذكر مرقس أنها «في جنسها» فينيقية سورية.

وكما ذكرت من الملاحظة الأولى نجد أن كنعان صفة وليست منطقة تسكن فيها السيدة. فمثلاً أقول عن فلان ما أنه «ناصري» أي ينتمي إلى فكر عبد الناصر أو موقفه أو حالته، وهذه المرأة أيضاً تنتمي إلى كنعان ـ كحالة ـ وقد تسألني من هو كنعان هذا؟. . ولك مني الإجابة: إن كنعان شخص قد سبق الله ولعنه في العهد القديم.

إذاً، هذه المرأة ملعونة. ولذلك فهي أممية، لأن كل الأمميين ملعونون. وهكذا لم يحدث تناقض على الإطلاق.

ولنفرض جدلاً أن هذه المرأة كنعانية المقام فينيقية الجنسية. . فهل هناك ما يمنع أن أقول إنني مصري الجنسية سوري المقام (على فرض اقامتي في سوريا).

صدقني إنك لو اتبعت «قواعد النقد وأسلوب أصول الكتابة» فعلاً لا قولاً، لتغير شكل مقالك تماماً.

يقول كاتب المقال أيضاً: «إنني أرجو الأخ شاهين أن يراجع الأناجيل الأربعة ويدلني على أي نص ورد فيها ما يؤيد معتقده المشار إليه. والذي لي حسب مطالعتي إن معتقده لا أصل له في الأناجيل، فلم يصرح صاحب إنجيل إنه كان يتلقى إلهاماً إلهياً وبتأييد من روح القدس». .

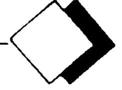
سيدي الفاضل: إن الكتاب المقدس ليس فقط الأناجيل الأربعة بل إضافة إلى ذلك أعمال الرسل والرسائل والرؤيا. فإذا إتفقنا على هذه النقطة فلك مني ما يؤيد معتقد الأخ شاهين.

يقول بطرس الرسول في رسالته الثانية: «تكلم أناس الله القديسون مسوقين من الروح القدس».

ويقول بولس الرسول: «كل الكتاب مُوحَى به من الله».

اعتقد أن هاتين الآيتين وغيرهما الكثير تكفي كي يبني عليها الأخ شاهين فلسفته ومعتقده؟!

ـ وقبل محاولة تفنيد أية إتهامات أخرى لكاتب المقال (وما أكثرها) أود أن نتوقف قليلاً عند مفهوم الوحي. . من منظور كتابي (أعني الكتاب ◄



المقدس). وما دعاني لذلك قول «سليم الجابي»: «حيث أن الأخ شاهين استشهد بهذا النص في معرض تدليله على أن الأناجيل محفوظة من عبث العابثين لأنها إلهام إلهي على شاكلة القرآن» فما هو مفهوم الوحي في الكتاب المقدس؟ وهل هو إلهام إلهي على شاكلة القرآن؟!

ينقسم الوحي في الكتاب المقدس (التوراة والإنجيل) إلى قسمين: وحي مباشر (ويشمل أسفار النبوة والشريعة)، وهذا الوحي على شاكلة القرآن، (أي علاقة مباشرة بين الله والأنبياء قام الله فيها بإملاء كلمته مباشرة لذلك نجد هذه العبارات (قال الرب لموسى.. تكلم الله مع موسى.. ثم تكلم الله بجميع هذه الكلمات قائلاً...) ويمكن التعامل مع هذا الوحي من زاوية التعامل مع النص القرآني أي التعامل حرفياً.. وهناك نوع آخر من الوحي - وحي غير مباشر - مكتوب بواسطة الأنبياء ولم تكن علاقة الله بهذا الوحي سوى علاقة أشبه ما تكون «بالرقابة».

فقد كان الله يتدخل بين الحين والحين حينما تحدث أخطاء بقصد التقويم ولنقرأ في سفر أيوب «٤٢: ٧» كيفية تدخل الله...

«وكان بعدما تكلم الرب مع أيوب بهذا الكلام أن الرب قال لأليفاز التيماني قد احتمي غضبي عليك وعلى كلا صاحبيك لانكم لم تقولوا فيّ الصواب كعبدي أيوب».

ويشمل هذا الوحي الغير مباشر باقي أسفار العهد القديم والعهد الجديد كله.

ولندلل على مفهوم الوحي غير المباشر أيضاً بقول بولس الرسول في رسالته الأولى إلى أهل كورنثوس ٧: ٢٥.

«وأما العذارى فليس عندي أمر من الرب فيهن ولكنني أعطي رأياً كمن رحمه الرب أن يكون أميناً» إن عدم تدخل الله «في الوحي غير المباشر» هو بمثابة موافقة ضمنية على ما جاء فيه ولعلك الآن يا سيدي قد فهمت ما يقصده السيد لوقا في بداية انجيله.

وفي إتهام آخر يقول: «وأتناول مبالغة من مبالغات الأناجيل التي لا يستسيغها منطقي على أقل تقدير، ولقد اختتم مؤلف إنجيل يوحنا مؤلفه بالجمل الآتية (هذا هو التلميذ الذي يشهد بهذا وكتب هذا، ونعلم أن شهادته حق وأشياء أخر كثيرة صنعها المسيح. إن كتبت واحدة واحدة، فلست أظن أن العالم نفسه يسع الكتب المكتوبة.

آمين).

ثم أضاف... «وكل ما أريد أن أقوله، هو أن هناك عشرات المبالغات الظنية التي لا يستسيغها منطقي على أقل تقدير». والواقع يا سيدي.. إن كثرة المبالغات لهي دليل حي على أن هذه المبالغات غير مقصودة لذاتها بمعنى أن مدلولها اللفظي تجاوز المعنى المجرد إلى معنى أكثر عمقاً - ربما عجزت أن تنفذ إليه - رغم دقتك الشديدة واهتمامك الزائد.

وكثرة المبالغات - يا سيدي - تقتضي أن تبحث لها عن مفهوم شامل يجمعها أو قاعدة فكرية ننطلق منها لتكوين قضية قياسية فكما سبق وذكرت أن الوحي غير المباشر يخضع لتقدير كاتبه فالوحي الإنجيلي ليس على شاكلة القرآن ولا يمكن التعامل معه حرفياً من منظور قرآني بحت بل يجب أن ننظر إليه من خلال رؤية أوسع وأفق غير محدود، ولكن يبدو أن المعنى المجرد يصدمك بمجرد رؤيته ولم تعطِ لك الصدمة المساحة الكافية لمجرد التفكير فيه وتوافق هذا المعنى مع ما في اعماقك من طموح لهدم عقيدة الأخ شاهين.. حتى ليتسنى لك في أقرب فرصة أن تشرب نخب الإنتصار الهش.

يا سيدي انت قد أدخلت نفسك في زمرة المختصين بالأديان - كما قلت في مقالك - ولتسمح لي: كيف تكون ذلك وأنت أحادي الرؤية ولا تملك الحيدة العلمية ولا الموضوعية ولا الدقة وتنطلق مقالاتك من مفهوم وخلفية مشوشة وتطلق اتهاماتك عشوائياً.. بينما أحكامك جاهزة بدون سند موضوعي. وليخبرني «كاتب المقال» رأيه.

لقد استطاع العلماء في لندن أخيراً من أن يعيّنوا نوع الجنين في الرحم بل واستطاعوا أخيراً جداً من تغيير نوع الجنين بعد أن تعرفوا على جينة الذكورة الجديدة التي أُطلِق عليها (اس. بي. واي) والتي تلعب دوراً حاسماً في تحديد نوعية الجنين في مراحله المبكرة من عملية التخليق وبإضافة جينة الـ «اس. بي. واي» إلى بويضة في الأسابيع الثمانية الأولى لتكوين جنين من الواضح أنه أنثى فإنه يمكن التحكم وتحويله إلى ذكر.

ولننظر ماذا يقول القرآن - وهو إلهام إلهي - يقول الله في القرآن: «لا يعلم ما في الأرحام غير الله» فهل معنى هذا أن الله لم يك يملك شفافية تصل به إلى القرن العشرين؟!

وهل معنى هذا أنني أصرخ وأرد عالياً أنني نقضت عقيدة «سليم الجابي» من أساسها؟!! حاشا لله (ولكن لا بد أن نتدبر ونلوي عنق الآية حتى تتماشى والواقع العلمي الجديد - باعتبار أن القرآن صالح لكل العصور - بل لا مانع بعد ذلك من اطلاق لفظ المعجزة على الآية بل القرآن كله - لا يهم - طالما نحن في مرحلة تغييب العقل. ثم يختتم «كاتب المقال» مقاله بتواضع شديد فيقول «وحتى يدنو مقالي هذا من حد الكمال...»، وحقيقة مع كاتب المقال كل الحق في أن يتباهى بمقاله هذا لأنه استطاع به أن يفرغ تلك الشحنة «النفسية الحادة» تجاه الانجيل، لكن للأسف بلا اهتمام ولا تدقيق ولا موضوعية. والآن وفي ختام مقالي هذا لا أدري لماذا يداهمني وبشدة المثل العربي:

«تمخض الجبل.. فولد فأراً».

وشكراً. □

النقد الماركسي

محمد صالح حسين العلي

■ إن رياضة القفز على الحواجز تكسب صاحبها لياقة ورشاقة، لكن رياضة القفز على حواجز النقد قد تودي بالهواة إلى السقوط في هاوية سحيقة لا قاع لها. تماماً كما حصل مع السيد جميل داري الذي تنطّح في العدد (٢٧) - أيلول - ١٩٩٠ للرد على مقالة الناقد أحمد الدريس التي نشرت في العدد (٢٤) - حزيران - ١٩٩٠ تحت عنوان: «دكتاتورية النقد الماركسي».

فتحت عنوان: «خرافة النقد الماركسي» راح السيد داري يكيل الكلمات للناقد الدريس بطريقة تنم عن دوغمائية مفضوحة، فكان ردّه تأكيداً آخر على دكتاتورية النقد الماركسي لأنه اختار طريقة غريبة في الحوار، هي باختصار مواجهة بين عقل محترف، وقبضة ملاكم هاوٍ.

لقد بدأ داري لكماته العشوائية حين وقع منذ

السطر الأول في مغالطة أحسب أن ماركسياً يحترم الماركسية لا يمكن أن يقع فيها، وذلك حين طرح سؤالاً فيه نكهة استنكارية: «هل ثمة تناقض بين ماركس والبروسترويكا؟ هل البروسترويكا تخل عن الماركسية اللينينية؟» واختتم مقالته مؤكداً وبضربة ملاكم أيضاً أن: «ليس ثمة تناقض بين ماركس والبروسترويكا».

وإذا كان أرباب البيان يمتدحون في المرء حسن افتتاحه وحسن ختامه، فإن داري لم يترك لنفسه شيئاً من هذا أو ذاك، ففي الوقت الذي أصبحت فيه الماركسية طوباوية في نظر البروسترويكا، وفي الوقت الذي راح فيه عمالقة الماركسية يعتبرون الماركسية مرحلة تاريخية بائدة، وفي الوقت الذي تدق فيه البروسترويكا كل يوم مسماراً في نعش الماركسية، وآخرها نظام اقتصاد السوق الذي لابد أن ينسحب يوماً ليشمل سوق الأدب أيضاً. أقول في هذا الوقت أو ذاك ما زال داري مأخوذاً بالصدمة. فلو أن الماركسية لا تحمل تناقضاً مع البروسترويكا في قليل أو كثير لما جرى ما جرى من دم أو دمع في أوروبا الشرقية، والآتي أعظم، ولما اختيرت البروسترويكا بديلاً لنظام متآكل منخور...

ولعل ما يثير الدهشة أن هذا الفهم الساذج من قِبل داري هو الذي دفعه إلى إدانة نفسه بنفسه حين استشهد ببيت المتنبي:

ومن يك ذا فم مر مريض
يجد مراً به الماء الزلالا

فقد اتهم الناقد الدريس بتجرده من الموضوعية مستنتجاً: «أن الناقد إذا خلا من الحب خلا من الموضوعية». لكنه لم يشأ أن يقول أيضاً: إن الناقد إذا تعصب للظاهرة المنقودة خلا من الموضوعية أيضاً، وتحول إلى ملاكم يسدد ضرباته في الهواء.

لقد قرأت مقالة الناقد الدريس مرات فوجدت أن اتهام داري له بأنه: «يحمل مقتاً فظيعاً للماركسية» لم يكن في موضعه ذلك أن المقالة تطرح وجهة نظر نقدية لا سياسية، غير أن عدم تمييز داري بين لغة السياسة ولغة النقد جعله يخلط الأوراق ويسيء الظن لتسويغ دفاعه غير المشروع عن المشروع السياسي الماركسي.

وأستطيع أن أقول: إن الوسائل الدفاعية التي استخدمها داري لم تكن مشروعة هي الأخرى، لأنها بدت وسائل استعراضية حيناً، وأحياناً وسائل مستعارة بل ومسروقة أيضاً؛ لأن ما يناهز ربع مقالة داري مسروق بصورة مشوهة من كتاب: «الأدب الجديد والثورة لمحمد دكروب» (ص ٣٥ وما بعد) مما يثير الشك فيما تبقى من المقالة والتي تشكل بمجملها (آراء دكتاتورية) أكد عليها الناقد الدريس في مقالته، ولم يتمكن داري من إلغائها بل أصر عليها مرة أخرى بطريقة غير متماسكة حيناً وبالاستسلام لآراء الناقد الدريس عن طريق الانسحاب من الحوار حيناً آخر.

وحتى لا يكون ما قررته في المقدمة ضرباً من التحميل على داري رأيت أن أضعه مرة أخرى أمام آرائه علّه يكتشف بنفسه أن مجرد القول في معالجة ظاهرة فكرية لا يمكن أن يلغي هذه الظاهرة أو يؤكدها.

١ - يقول داري نافياً ربط لينين الأدب بالحزبية «لم يكن لينين هكذا البتة في كل الأحوال، ففي فترة معينة أكد على ضرورة ربط الأدب بسياسة الحزب، وذلك لأن اليأس قد دب في نفوس الناس ولا سيما الفئات المثقفة، وكان هدف لينين انتشالهم من هوة العدمية السوداوية واجترار اللاجدوى والعبثية»، ثم يقول: «غير أن لينين غير نظرته تلك فيما بعد وطرح ما يلي: حتى نستطيع تقريب الفن من الشعب وتقريب الشعب من الفن ينبغي علينا في البداية رفع المستوى التعليمي والثقافي العام».

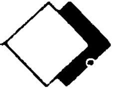
إن مناقشة الطرح السابق - المسروق - بجملته من كتاب محمد دكروب المشار إليه تبيّن أن اجتزاء المعلومات من كتاب ما بصورة تشوّه الحقيقة أمر ينطوي على إساءة بالغة، ففي الكتاب المذكور تأكيد واضح على ربط لينين الأدب بعجلة السياسة ولا يمكن أن يلغي هذه الحقيقة قول داري: «لم يكن لينين هكذا البتة...» لأن صاحبنا لم يشأ أن يقرأ الأسطر الأولى من مقالة لينين عن تولستوي التي يؤكد فيها أن الأديب الأصيل لابد أن يعكس أسس الثورة. ومما يشير إلى سوء فهم داري المقصود اختياره لشاهد لم يقرأه في كتب لينين مباشرة وإنما أخذه - بصورة جاهزة - من مرجع آخر وهو الشاهد المتعلق بتوسيع التعليم. وهنا أتساءل: ما علاقة هذا الشاهد بنفي ارتباط الأدب بالسياسة عند لينين؟! ثم من قال لداري إن توسيع الثقافة لم يكن جزءاً من المهمة السياسية للماركسية لفهم الفكر والأدب الماركسيين المنحازين. ألم تكن غاية لينين من هذا التوسع دعوة واضحة ليتمكن أتباع الثورة من فهم أدبهم؟ إن جزءاً من السياسة الثقافية الماركسية يتركز في ترويج ما يسمى بنظرية (شعبية الأدب) وذلك من أجل تعميم القيم الماركسية وليس لأجل شيء آخر.

٢ - إن قرار داري بربط لينين بين الحزب والأدب في مرحلة ثورة ١٩٠٥ وحدها يدل على أنه لم يطلع على كتاب لينين (المادية والمذهب النقدي التجريبي) من جهة ويكشف عن تناقض صارخ في الطرح مع نفيه لهذا الربط من جهة أخرى. ففي هذه المرحلة لم تكن المسألة مسألة سقوط في العدمية فحسب عند رجال الفكر والأدب ولكنها كانت مسألة عدم إيمانهم بالمادية التاريخية، وابتعادهم عن الحزبية، ورجوعهم نحو المثالية والإيمانية، وإنكارهم للمادية وبالمحصلة النهائية إنكارهم للثورة وقد اتهم لينين أولئك بالميتافيزيقية لأنهم لم يقنعوا بمقولات الماركسية التي لم يعد يقنع بها غورباتشوف نفسه (ويمكن لداري العودة إلى كتاب محمد دكروب ص ٤١).

ولم يفتأ لينين في كل مرة يقر بربط الحزب بالأدب فهو يرى ضرورة اصطفاء العناصر الديمقراطية من نتاجات الماضي حتى ويعني بذلك أن يأخذ القارىء العناصر الثورية الموجودة في الأعمال الأدبية ويترك سواها. وبهذا يكون كلام داري محاولة غير موفقة لإظهار مخالفته لمقولة الناقد الدريس. أي أنه حين يحكم بعدم دقة كلام الناقد الدريس فإنه يصادر المقولات اللينينية الكثيرة التي تطالب بتمثل الأدب للقيم الماركسية إذ: «في ضوء الفكر الماركسي يجب بناء الثقافة الجديدة» - (الأدب الجديد والثورة ص ٤٠) هذا ما يقوله لينين بلسانه ويؤكده في كتبه...

إن داري يقف من حيث لا يدري مع الناقد الدريس حين يشير إلى أن لينين قد أكد: «أن لا انفصال بين الماضي والحاضر، وأن لابد من اصطفاء العناصر الديمقراطية المنيرة...» أليس هذا اعترافاً صريحاً بحزبية الأدب. وهل يستطيع داري أن يأتي بدليل واحد يقول فيه لينين بوضوح للأدباء: فكروا بصورة حرة بعيداً عن خط السياسة

يصدر
سلسلة «كتاب الناقد»
خواتم
RIAD EL RAYYES BOOKS
أنسي الحاج



ناقد ومنقود

الماركسية، وقريباً مما يلائم فهمكم للحياة؟ أما إذا كان لينين يغير أفكاره ويجعل منها ناسخاً ومنسوخاً فهذا أمر يحتاج إلى مراجعة شاملة للتناقضات في الماركسية اللينينية برمتها، بدلاً من عبادتها، وهذه رؤية التفكير الجديد.

٣ ـ يقول داري: «من البخس والإجحاف أن نردد الآية الكريمة: «ولا تقربوا الصلاة...» علينا أن نعود إلى أي قول مع مراعاة ظرفه التاريخي المحدد» وللإنصاف فإن من يقرأ نصف الآية الكريمة: «ولا تقربوا الصلاة...» هو داري نفسه لأنه يجتزىء بعض النظرات الخداعة التي أوجدتها الظروف وكأنه يضمن للماركسية الخلود والدوام. فهو يقول: إن سبب زوال بعض المدارس الأدبية كان نتيجة زوال الظروف إياها... فما هي المدرسة التي ستظهر بدلاً من الماركسية الآيلة للزوال، هل هي مدرسة البروسترويكا؟! إذا كانت هذه هي المدرسة الموعودة فإن دعوة الناقد الدريس تظل منطقية في مطالبته الجريئة الواضحة ببروسترويكا للنقد الماركسي تترافق مع الطروحات الجديدة وهذه الدعوة ليست خائفة ولا خافتة كما يقول داري ولكنها جاءت غيرة على البروسترويكا وليس هجوماً عليها. فعندما يقيم الإنسان نقداً على ظاهرة فكرية فليس لأنه حاقد، وعندما يدعو إلى اتباع ظاهرة فليس لأنه خائف منها.

٤ ـ حين تحدث الناقد الدريس عن الضغوط التي تمارسها الماركسية على الكتّاب غير الماركسيين من أمثال سولجنستين لم يناقش الأمر إلاّ من زاوية الضغط وحدها وهنا أقول: لو أن ثلوج سيبيريا ومدن أوروبا تتكلم لحدثت داري عن الكثيرين من الكتاب ممن غمرتهم الثلوج وتقاذفتهم المنافي. لأن الماركسية خشيت جمر كلماتهم فتغير سولجنستين هو ردة فعل نتيجة احباطات الماركسية التي زعزعت فكره وقطعت سبل الحوار معه... والسؤال هو ماذا يقول داري عن مثله الأعلى أتيماتوف الذي زار اسرائيل؟ إن داري بعد الحديث عن كلب كولن ولسن ينقل لنا إعجاب محمد عمران بالبطل الاتيماتوفي فيعتبر التحدي: «هو مفتاح البطل الاتيماتوفي وطريقه لاغتصاب العالم ومعروفة جيداً للقارىء العربي روايات هذا الكاتب التي تعد نقداً جارحاً وصارخاً في وجه الأساليب البيروقراطية التي نخرت وتنخر المجتمع الاشتراكي».

من قال لداري إن الماركسية تؤمن بالبيروقراطية؟! ولماذا اعتبر اتيماتوف عظيماً؟ هل كان كذلك لأنه نقد شيئاً لا تقره الماركسية؟ ترى هل نقد اتيماتوف ظاهرة تؤمن بها الماركسية ولكنه رآها غير منسجمة مع الحياة؟ إن الجواب بالنفي لأمر أكيد «لأن العظمة ليست في شرب نهر وإنما في مواجهة العطش» ثم لماذا يحقد داري على سولجنستين ويمتدح اتيماتوف الذي حمل كل قذارة التاريخ في حقائبه حين زار اسرائيل في وقت يغربل فيه رصاص الصهاينة صدور أطفال الانتفاضة؟ لماذا يتهم ذاك بالأمركة والتصهين ويبقى هذا خارج قوس السقوط في أحضان أعداء الإنسانية، والشعوب المكافحة؟ الجواب: لأن ذاك لم يكن ماركسياً أما اتيماتوف فماركسي. أجل هذا هو المنطق البيزنطي الذي تحدث عنه داري. فعميان الماركسية لا يرون عيوب الماركسيين، ولا يعترفون بسقطاتهم غير أنهم يرون بدقة عيوب غيرهم... إن مقالة الدريس لم تمتدح سولجنستين مطلقاً لكن داري ما زال معجباً باتيماتوف ويصفق له بحرارة من خلف رأي قديم لمحمد عمران وأخشى ـ وبضربة ملاكم عشوائية أيضاً ـ أن يبارك داري خطة توطين اليهود الماركسيين الذين جاؤوا إلى فلسطين وهذه المباركة لا لشيء إلاّ لأنهم ماركسيون.

٦ ـ يقول الناقد الدريس «فهم النقد الماركسي الأسس التي أنتجت الإبداع الأدبي في المجتمع البرجوازي لكنه حاول تجاهله حيناً وتشويهه حيناً آخر» وهنا يتساءل داري: «هل يملك الكاتب (أي الدريس) دليلاً واحداً على ما يقول؟ لماذا لم يأتِ بهذا الدليل» إنني لأستغرب حقاً مثل هذا السؤال. فالسلبية الكبرى التي رأيتها في مقالة الناقد الدريس هي كثرة استشهاداته حول تشويه النقد الماركسي أو تجاهله للأعمال ذات المنحى الفرويدي والصوفي والدادائي والسريالي واللامعقول واليونفي ألهذا الحد يعمي التعصب الانسان عن الإنصاف وإطلاق الحقيقة من عقالها.

٧ ـ يقول داري عن النقد الماركسي إنه قد مجّد «الكثير من الأعمال الأدبية من هوميروس مروراً بشكسبير وليس انتهاءً بتشيخوف وكلهم نتاج مجتمع غير اشتراكي» كل ذلك صحيح ولكن بماذا اعترف النقد الماركسي من أعمال هؤلاء؟ إنه لم يعترف إلاّ بما يتلاءم والطروحات الماركسية، فهوميروس جابه مجتمعه العبودي، وبحث عن الديمقراطية والمساواة حتى في توزيع الغنائم الحربية. وشكسبير كان واقعياً في رصده لحياة مجتمعه. وتشيخوف انتقد في أعماله انسحاق الإنسان وطالب بحياة أفضل.

٨ ـ يشير داري إلى أن الناقد الدريس «لا يدين فترة معينة من فترات التطبيق المخطىء للاشتراكية كما يفعل الكثير من عباد الله الصالحين بل يحمل سياط نقده ويجلد كل ما يمت إلى الماركسية بصلة» وهنا يحق لي أن أسأل داري: هل بقي للماركسية جلد حتى يقطع بالسياط، ثم كيف تكونت عنده هذه التهيؤات؟! لقد قرأت مقالة الناقد الدريس ـ بطولها وعرضها ـ فلم أجده يحمل سوطاً، بل قنديلاً، لأن الرجل لم يتعرض للماركسية من منطلقاتها الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، بل من منطلقاتها في جعل نظرية الأدب تابعة لها.

٩ ـ في معرض حديث الناقد الدريس عن المذاهب الأدبية قال: «لكن النقد الماركسي يهاجم مثل تلك الدعوات معتبراً الحلول اللاهوتية جموداً عقائدياً وفوضى مدمرة لأسس الحضارة الإنسانية... فلا أنكر إذا لجأت الآداب في بعض طرائقها التعبيرية إلى اللاهوت والغيبية واللاعقلانية كما هي الحال في أدب المجتمع البرجوازي، فقد أراد الشاعر والروائي هيرمان هيسي حل مشكلات أوروبا السائرة نحو الفوضى بوساطة الدين...» ويرد داري على ذلك قائلاً: «أليس من حق النقد الماركسي محاربة الحلول اللاهوتية لأن هذه الحلول عاجزة وعجوز عمياء... وكل من يؤمن بالعلم من غير الماركسيين لم يعودوا يجدون في اللاهوت إلاّ أكذوبة كبيرة» ثم يقول: «ويعتبر الكاتب هيرمان هيسي مثله الأعلى» مقرراً إيمان الناقد الدريس بالغيبية...

إنني أجد أن الحديث متعلق بطرائق التعبير والحرية في ممارسة هذه الطرائق وهذا قول لا يعبر عن إيمان بالقضية بل بطريقة الوصول إليها إذ إن المعطيات الأدبية كشفت أن الكثير من الأعمال الأدبية ذات الأساس الديني كانت فاعلة في استثارة النفس إلى التغيير بل كثيراً ما كانت الطرائق اللاهوتية ثورية في كثير من الأحيان. ألم يكن حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة، وشعراء الخوارج من أصحاب هذه الطريقة؟ ثم ماذا يقول داري الذي يبدو أنه لم يقرأ «الأرض الخراب» لإيليوت.

هل يستطيع أن ينكر أن أساس هذه القصيدة الثائرة على الأثر المدمر للحضارة الصناعية لاهوتي ينسجم مع التربية (البيوريتانية) التي تشبع بها الشاعر والتي تصور الرعب تجاه الابتذال والشر... إن الناقد الدريس ـ وهذا ما أعتقده ـ يريد طرائق تعبير ولا يريد دوريات شرطة تفرض نمطاً جديداً من الحياة. فالمقولة الماركسية التي تطالب بأن يغير الأدب الحياة ـ كما يحدث في الانقلابات العسكرية، مقولة ساقطة. لأن الأدب يطرح رؤية ما ينبغي ألاّ تصادرها رؤية أخرى، والنقد الماركسي هو نقد المصادرات والشعارات إذ يمزق كل اللافتات التي لا تحمل دعاية ماركسية.

إن موقف الماركسية من الدين مؤسس على نظرة العداء للقيصر الذي كان مرتبطاً بالكنيسة الأرثوذكسية، ولهذا امتدحت الماركسية فصل (كومونة باريس) السياسة عن الدين وتحجيمها



سلطة القس، وهذا يكشف أن داري لم يحسن فهم الخلفية التاريخية لموقف النقد الماركسي من الدين وهو موقف تابع للنظرية السياسية إذ لا انفصال بين المنظور الأدبي والمنظور السياسي في لوحة الماركسية وطرح الناقد الدريس ينطلق من وجهة أن المشهد الأدبي ينبغي أن يمتاز بالاستقلالية من غير انفصال عن الحياة أي إنه يريد أدباً حراً بعيداً عن الأيديولوجيات السياسية الخانقة.

١٠ ـ وقع داري نفسه في مطب المنطق البيزنطي الذي اتهم به الدريس حين عقد صلة (بيزنطية) بين مجابهة أطفال الحجارة والهرب الرومانسي عند الأديب وذلك حين قال: «في الوقت الذي يجابه أطفال الحجارة جنود الاحتلال بصدورهم وأحجارهم لا يفرق الدريس بين هرب الأديب ومواجهته» فما هذه المقاربة؟ أظن أن نقطة الخلاف هنا تكمن في فهم الدريس للمواجهة من خلال الاحتجاج بالوسائل التعبيرية وفهم داري لها من خلال العضلات والتحدي بالطرق العسكرية. إنني أظن أن قول: (لا) بأية طريقة، هو شكل من أشكال الرفض والتحدي. ثم لماذا هذا الإصرار الماركسي على تحويل الأديب إلى سجين يفترض أن يحطم أغلال السجن ويقتل السجان على طريقة المغامرات.

إن المواجهة الرومانسية، التي لم تعجب داري هي نتاج لنمط الانتاج البرجوازي الذي جعل الإنسان يشعر بتفاهته وانعزال أناه في مواجهة العالم. إنه هرب من الجحيم لاستبداله بالجنة، إنه العودة إلى المعادل الأكيد (للمجتمع الجديد) الذي يريده الماركسيون. وأجزم هنا أن الرومانسية بحكم جذورها التاريخية كانت الأم التي أنجبت الواقعية النقدية والتي أفادت منها الواقعية الاشتراكية فائدة كبرى ثم عملت على إلغائها بطريقة تشبه تعامل الناس مع خبز الشعير (مأكول مذموم).

إن الماركسية تعيب على شعراء الرومانسية حلمهم بمدن فاضلة لا تشاد بإسمنت ماركسي. وربما فات الأستاذ داري أن كاتباً اشتراكياً ـ لا يحمل أوهام الماركسية وهو أرنست فيشر ـ قد أشاد بالرومانسية واعتبرها: «حركة احتجاج مفعم وجداً وحماسة عاطفة ضد العالم الرأسمالي البرجوازي، عالم الأوهام الضائعة، وضد التفاهة الفظة للأعمال والربح... وابتداءً من خطب روسو إلى بيان الحزب الشيوعي لماركس وأنجلز كانت الرومنطيقية الموقف السائد في الأدب والفن لتناقضات المجتمع الرأسمالي في غمرة نهوضه (ضرورة الفن ص ٦٣ ـ ٦٤).

إنها لمغالطة كبرى أن تتنكر الماركسية للمدارس الأدبية من سريالية ودادائية وتعبيرية وطبيعية وعدمية فقد عدتها هاربة من مواجهة الواقع إذ شتمتها، ورأت أنها تقتل روح الإنسان ومستقبله لأنها ـ أي الماركسية ـ تغفل عامدة منطلقات وجود المدرسة العدمية مثلاً والتي تعتبر الوجود مزعزعاً والانحطاط الروحي متفشياً، بل اعتبرتها مدرسة المصالحة بين المثقفين والأوضاع المهترئة. ولعل أرنست فيشر قد أصاب حين قال عن نص للعدمي غوتفرد بن: «إنه أكثر جذرية وقيمة من سائر البيانات الشيوعية» الفن ص ١٠٨/ وفي هذا النص يقول الكاتب: «يخطر لي أنه قد يكون أكثر جذرية وأكثر تورية وأكثر شجاعة بالنسبة للرجل القاسي والسليم أن يقول للجنس البشري: إنك هكذا ولن تكون شيئاً آخرا، إليكم كيف تعيشون وكيف عشتم، وكيف ستعيشون دائماً. إذا كنتم تملكون مالاً فإنكم ستحتفظون بالصحة، وإذا كنتم تملكون السلطة فلستم بحاجة إلى تبرير تصرفاتكم، وإذا كنتم أقوياء فأنتم على حق ذلكم هو التاريخ... ومن لا يقبل مثل هذه الفكرة يزحف بين الديدان التي تعشش في الرمل، وفي الرطوبة حيث يغمرها التراب، ومن يتبجح وهو ينظر في عيون أطفاله في أن له أملاً بأن تسير البرق في قبضته، ولكنه لا يستطيع أن يتخلص من الليل الذي يقتلع الشعوب من مدنها... إن كل هذه الكوارث تنشأ من القدر والحرية، ونحن نرى أزهاراً لا قيمة لها، وشعلات عاجزة، وخلفها ذلك المجهول مع صيحته الأبدية: «لا» ضرورة الفن ص ١٠٧.

١١ ـ أكد الناقد الدريس على مقولة معروفة في النقد وهي: «أن مجتمع الطبقة الواحدة لا يحمل بأي شكل من الأشكال سوى أفكار هذه الطبقة ولا يؤكد إلَّا عليها، في حين يزخر الأدب البرجوازي بضروب الصراع الذي يتصل بالكثير من الأساليب التعبيرية في التماس الحلول» ولا أجد هنا ـ كما يدعي داري ـ أن «الكاتب يدعو بكل وضوح الى خلود الطبقات المتناحرة بحجة أنها تفني اودب بالكثير من الأساليب التعبيرية» وإنما أجده يتحدث عن مقولة ماركسية أصلاً، فالأدب السوفييتي في مرحلة ما بعد ثورة أكتوبر ١٩١٧ تكريس للماركسية وامتداح وتعزيز لمواقع العمال والفلاحين فهل ينكر السيد داري الطبيعة الواحدة للأدب السوفييتي، والتبعية الفكرية للماركسية؟ وهل عند داري ما يثبت أن الأدب السوفييتي له مدارس وثراء فكري كالذي للأدب البرجوازي؟ إن هنا مدرسة، وهناك مدارس، إن هنا استقراراً، وهناك تناحراً، هذه مقولة لا تقبل السفسطة، ولا تحتاج إلى رد. ولعل داري قد أكد بنفسه عدم الحاجة إلى الرد حين ختم كلامه بعبارة: «سبحان الله» أو أنه قد ترفع عن الرد مكرهاً، فسبحان الله ثانية فقد أصبح الملاكم ناقداً ينقد بقبضته ما لا يفهم، وسبحان الله ثالثة فقد طلع في هذه الأيام قياصرة أكثر من قيصر، وماركسيون أكثر من ماركس، ونصيحتي للسيد داري ـ إن ظل على هذه السويَّة الفكرية ـ أن يبحث عن مهنة جديدة أفضلها الملاكمة راجياً له السداد وحسن التسديد.

الانسان وحده هو سيد العالم

حامد الشريف بركان

■ إن الغرض من هذه الملحوظة هي أن تكون رداً على مقال نشر في العدد السادس والعشرين من مجلة «الناقد» لشهر أغسطس عام ١٩٩٠، وقد كان عنوان المقال «قفزة في الظلام» للكاتب والأديب المعروف الصادق النيهوم.

لدي ست ملاحظات أود طرحها:

ـ ١ ـ

إن للديمقراطية جناحين أحدهما سياسي والآخر اقتصادي ونجاح التجربة الديمقراطية يتوقف على نضج المواطن في ممارسة هذين الجناحين. فالجناح السياسي يكفل للمواطن فرصة الاشتراك السياسي من خلال حرية التعبير وحق التجمع وحق التصويت أو الامتناع عن التصويت في عملية اختيار أو رفض البرنامج السياسي المطروح. إن هذا لن يتحقق بفاعلية الا بتواجد الاحزاب المتعددة. وبقدر ما ينضج المواطن في ممارسته للجناح السياسي بقدر ما ينعكس هذا النضج على الجناح الاقتصادي وعلى فرص نجاح وتطور البنية الاقتصادية للبلاد. ان تعدد الأحزاب وحرية السوق وضمان الملكية الخاصة هي شروط يجب توافرها في أي مجتمع يريد أن يبدأ مسيرته الطويلة ◄

والشاقة تجاه إقامة مؤسسات حديثة قادرة توفر لمواطنيه حياة أفضل سياسياً واقتصادياً واجتماعياً.

- ٢ -

ان الديمقراطية القائمة الآن في اوروبا وامريكا الشمالية والتي يعتبر تعدد الأحزاب أحد أركانها ليست تجربة أوروبية كما جاء في «المقال» بل هي تجربة انسانية بالدرجة الأولى وبالامكان نقلها إلى بلدان أخرى ذات ثقافات مختلفة عن الثقافة الأوروبية. ونجاح هذه التجربة في اليابان والمكسيك والهند والبرازيل (بدرجات متفاوتة بالطبع) دليل على ان الديمقراطية تجربة انسانية لا تخص الأوروبيين وحدهم. إن أي منهاج سياسي أو اقتصادي لا يتخذ من تعدد الأحزاب وحرية السوق وضمان الملكية الشخصية ركائز له هو منهاج غير صحي ساعة زواله آتية لا ريب فيها.

- ٣ -

ان الحضارة العربية والاسلامية رغم غناها لا تمثل إلا جزءاً من الحضارة الانسانية وهي غير قادرة بمفردها على إيجاد حلول لمشاكل الانسان العربي في عصرنا المتناهي التعقيد. ولكي تكون الحضارة العربية والاسلامية قادرة على إيجاد الحلول يجب أن تتفاعل بجدية وعمق مع بقية الحضارات الأخرى دون أن تفقد اصالتها.

- ٤ -

إن الديمقراطية تجربة انسانية يلعب عامل الزمن دوراً مهماً في ترسيخها وفي زيادة نضجها. فالديمقراطية في امريكا الشمالية وفي اوروبا مثلاً الآن هي غير ما كانت عليه في بداية هذا القرن، فهي الآن أكثر نضجاً. وهذه هي الحال أيضاً بالنسبة لتجربة الديمقراطية بالنسبة للمكسيك والهند والبرازيل والأرجنتين وكذلك دولة «البيرو» فقد خطت كل من هذه الدول خطوات واسعة لترسيخ هذه التجربة ولا أشك مطلقاً في أن السنوات القادمة ستزيد في ترسيخ هذه التجربة.

- ٥ -

إن القفز في الظلام حقاً هو أن تجتمع الشعوب العربية (أو أية شعوب أخرى) «في يوم واحد ومكان واحد أمام منبر واحد» دون أن يكون لهذه الشعوب الحق في اختيار أيام مختلفة وأمكنة مختلفة ومنابر مختلفة.

- ٦ -

يجب أن تدرك الشعوب العربية (أو أية شعوب أخرى) بما في ذلك كتابها وأدباؤها على ان الانسان وحده - وليس الجندي أو الامام أو دعاة الحزب والمنبر الواحد - هو سيد هذا العالم وهو وحده القادر من خلال تفاعله مع حضارات وثقافات العالم الأخرى، على خلق مؤسساته السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي ستكفل له ولأبنائه حياة حرة كريمة. إن تعدد الأحزاب هو مجرد خطوة في مسيرة طويلة شاقة لخلق مثل هذا الانسان. إن إدراك أهمية هذه الخطوة هي البداية في رحلة طويلة مليئة بالأمل في مستقبل أفضل لأمتنا العربية ولبقية الأمم الأخرى في العالم. □

عن الحجارة والزجاج والحفر

تمام آصف دبيان

■ طالعتني في العدد الثاني والعشرين/ نيسان/ من مجلة (الناقد)، مقالة لراهب مسيحي من لبنان بعنوان «مغالطات الصادق النيهوم»، يتهم فيها النيهوم بالإساءة إلى الدين المسيحي وإلى السيد المسيح، وبأنه قد وقع في مغالطات خطيرة بشأن التوراة والإنجيل في مقاله «خيانة مرفوعة الرأس»، وارتأيت أن أقدم وجهة نظر ثالثة أغفلها النيهوم، أفنّد فيها ما جاء به الراهب شاهين الذي حاول أن يحفر حفرة للنيهوم فوقع فيها.

١ - لم يتكلم الأستاذ صادق النيهوم في مقاله «خيانة مرفوعة الرأس» من منطلق كونه مسلماً، ينتقد الديانات الأخرى، بل من منطلق الحرص على جوهر الدين الحقيقي غير المزوّر، فهو لا يهاجم الدين المسيحي، ولا يقصد الإساءة للسيد المسيح «عليه السلام»، وكل ما في الأمر، أنه يتهم الكهنة بانتحال أحاديث محرّفة منقولة عن ألسنة الأنبياء: «كان (الحديث النبوي) هو نص التوراة والإنجيل، وكان الكهنة قد عبثوا بهذا النص طوال ألفي سنة على الأقل، وسخّروا فكرة الحديث المنقول لكي يسجلوا على ألسنة الأنبياء أقوالاً محرفة تحريفاً خطيراً».

والسؤال الذي لم يطرحه النيهوم في مقاله:

ما الذي دفع الكهنة للتزوير والتحريف؟

الجواب: لأسباب «طبقية وسياسية»، خدمة لمصالحهم الخاصة ولمصالح الطبقات الحاكمة ليكتنزوا ما طاب لهم من الذهب والفضة: ﴿يا أيها الذين آمنوا إن كثيراً من الأحبار والرهبان ليأكلون أموال الناس بالباطل ويصدون عن سبيل الله، والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله﴾ - ٣٤ - «التوبة».

ولقد كانت المهمة السياسية للكهنة، إعطاء الشرعية للسلطة، والبحث عن مبرر شرعي لاضطهادهم الطبقات المسحوقة، والإبقاء على جهلها وتخلفها، فالأمة الجاهلة أسهل قيادة من الأمة المتعلمة.

وكثيراً ما ألحقت المدارس بالكنائس «ليقتصر التعليم على التعاليم الدينية لتثبيت الولاء للسلطة في عقول النشء» - كرم خله - من كتاب (أصل الإنسان).

وهكذا نجد أن الدِّين قد تحول على يد الكهنة إلى أداة من أدوات السلطة، تستخدمها لتثبيت الأوضاع الاجتماعية القائمة، وعدم تغييرها، واعتبار كل متمرد على هذا الواقع، كافراً وملحداً، فسلاح الدين سلاح قوي في يد الطبقات المستبدة لقمع أية معارضة.

ولقد وقفت الكنيسة - قديماً - وفي حالات كثيرة إلى جانب الطبقة الحاكمة لمواجهة ثورات الفلاحين والعبيد في روما وبيزنطة.

والكل يعرف هيمنة الكنيسة على أوروبا في القرون الوسطى، وتحكُّمها برقاب العباد، ومحاربتها للعلم والعلماء، ووقوفها في وجه أي تطور، لتحافظ على المكتسبات التي حققتها عبر قرون. «يا يسوع يا من كنت فقيراً وعرياناً، الفقراء أمثالك آمنوا بك لأنك لقنتهم أفكاراً بسيطة، والآن... باسمك تسفك الدماء ويكدس الذهب، وأنا لا أريد أن أدخل في هذا» - هذا ما قاله الموسيقار الايطالي العظيم بغانيني الذي منعت الكنيسة دفن جثته لأنه تمرد على قوانينها الجائرة.

واليوم... نجد الفاتيكان، يتحالف مع الغرب



الامبريالي، والأنظمة الديكتاتورية في العالم الثالث لمحاربة حركات التحرر العالمية.

ولو عاد المسيح اليوم لصلبه رجال الدين من جديد. «لا جدوى يا يسوع، مضى على صلبك ألفا عام، ولا زال الناس يصلبونك من جديد» - نيقوس كانتزاكس - من رواية «المسيح يصلب من جديد». ولا يعني هذا الكلام أنه لم يكن هناك رجال دين مناضلون، تمردوا على الفاتيكان وانخرطوا في حركات ثورية، وقاتلوا في سبيل الحرية، ودفعوا حياتهم ثمناً لذلك في نيكارغوا والسلفادور وتشيلي والفلبين وجنوب افريقيا. ولقد ظهرت في أميركا اللاتينية جماعات دينية ثورية تدعى «بلاهوت التحرير». «أمنا الكنيسة إلى اليمين، بينما المسيح دائماً إلى اليسار» - الآب خوسه دولسه ماريا - تشيلي -.

وأخيراً.. ألا يشكل هذا انحرافاً خطيراً عن جوهر الدين المسيحي وعن مبادىء السيد المسيح؟ فهل نزل الدين لنصرة الظالمين ومحاربة المظلومين؟!

٢ - لم يدافع الأستاذ النيهوم، عن رجال الدين المسلمين، فهو يتهم علماء الفقه والسنّة - الذين وضعوا تفاسير مشوهة للقرآن الكريم، وانتحال أحاديث لا يوجد أي دليل علمي يثبت صحتها، منقولة عن لسان الرسول محمد «عليه الصلاة والسلام» - بالخيانة للرسالة المحمدية. «إن علم السنّة الذي بايع الرسول في حجة الوداع على نص القرآن وحده، عاد يبايع الأسر الحاكمة على نص الحديث، وإذا لم تكن هذه البداية الرديئة، خيانة عارية الرأس، فلا بد أنها خيانة تغطي رأسها بمنديل».

وذلك لأسباب سياسية وطائفية هذه المرة، لتثبيت الحكم للأمويين، وللعباسيين من بعدهم، ثم جاء الأيوبيون والعثمانيون، ليستخدموا الغطاء الشرعي نفسه أي «السنّة»، ليبرّروا المجازر البشعة التي ارتكبوها بحق «العلويين والاسماعيليين»، في حلب - والفسطاط (القاهرة).

قد يدهش الكثيرون من هذا الكلام، لكنها الحقيقة، ولقد آن الأوان، لكي نسمي الأشياء بأسمائها ودون مواربة. حيث عمد المؤرخون السلطويون إلى طمس هذه الحقائق، وكان عليهم قبل أن يتشدقوا عن المجازر التي ارتكبها تيمورلنك في دمشق، أن يبينوا الأسباب التي دفعته إلى ذلك، وأن يتحدثوا عن المذابح الأبشع التي اقترفتها من قبله أيدي بعض الخلفاء الأمويين والعباسيين وبعض القادة الأيوبيين وعلى رأسهم صلاح الدين الأيوبي، بحق الأقليات الدينية المعارضة.

٣ - إذا سلمنا أن الأستاذ النيهوم قد أخطأ بحق الإنجيل، فمن الذي قال الأب شاهين إن التوراة لم تزوَّر؟ ومن الذي كلفه بالدفاع عنها؟ وقد ثبت وبالأدلة القاطعة أنها قد حرفت لتخدم المطامع الصهيونية في المنطقة.. كتصويرها أن اليهود شعب الله المختار، وأن فلسطين هي أرض الميعاد التي وعدهم بها ربهم يهوه.. «وهذا الوعد بحد ذاته وعد استلابي» - توفيق مهنا - مجلة «صباح الخير».

إذ ما معنى أن يعد الله شعباً بأرض ليست له، فهل الله إله عنصري يشجع شعباً على ذبح شعوب أخرى وطردها من ديارها، وهل خلق الله تلك الشعوب الأخرى للموت أم خلقها لتحيا؟ وهذا الكلام ليس جديداً، لقد اجتره العرب اثنين وأربعين عاماً.

ولقد دلت المكتشفات الأثرية في المنطقة أن فلسطين أرض كنعانية، أقام عليها الكنعانيون، سكانها الأصليون، حضارة عريقة، ثم أتى اليهود في قبائل تعيش على الرعي، وأنشأوا بحد السيف كيانهم، إلى أن جاء «نبوخذ نصر» القائد البابلي العظيم.. على رأس جيش جرار، ليدمِّر دولتهم ويشتت شملهم، وهذا ما فعله، من بعده الرومان.

وهل يستطيع الأخ شاهين أن ينكر وصول التهويد إلى الفاتيكان؟ وإرغامه على الاعتراف بالعهد القديم، ككتاب مقدس؟ «وهذا يقود إلى تهويد العقل المسيحي وبالتالي العطف على اليهود، واعتبار دعوتهم في العودة إلى أرض الميعاد - دعوة إلهية - لا يجوز إنكارها» - أنطون سعادة - «نفوذ اليهود في الفاتيكان». ولقد بعث البابا ڤيوس الثاني عشر برسالة للمسيحيين «يحضهم فيها على تحبيذ ومساعدة تلك الجماعات «اليهودية» التقيّة، التي ترغب في نشر طبعات التوراة بين المؤمنين، وأن يسعوا بكل اجتهاد أن تقرأ في العائلات المسيحية، باستقامة وتقديس» - ١٤ - انطون سعادة.. المصدر نفسه.

وحتى كتاب التوراة، ليس أكثر من أساطير كنعانية قديمة، نهبت وسرقت. - توفيق مهنا - المصدر نفسه. فإن كانت التوراة صحيحة، وغير مزوّرة، فلليهود الحق كل الحق بفلسطين، وهذا بالضبط ما يريده الاسرائيليون فهل بإمكاننا القول إن اللوبي الصهيوني، قد أصبح عندنا هذه المرة وليس في أميركا وحدها؟ وهذا ليس غريباً، فلقد ظهرت في المنطقة السورية جماعات مسيحية متعاطفة مع اليهود، وفي مقدمتها «شهود يهوه». لا أدري.. إن بعض الظن إثمْ.

٤ - لم يدَّع الأستاذ النيهوم، ولا يستطيع أن يدعي أن يكون القرآن الكريم قد نفى نبوة عيسى «عليه السلام»، حتى يذكره الأخ شاهين ويذكرنا أن الله قد فضل المسيح على سائر الرسل. وأقول لهذا المسيحي المتعصب، وذاك المسلم المتعصب، أن الله لم يفضل رسولاً على آخر، بل أنزلهم على الأرض بمنزلة واحدة، هدى ونوراً.

«ما المسيح ابن مريم، إلا رسول قد خلت من قبله الرسل» - ٧٥ - «المائدة».

«والذين آمنوا بالله ورُسُله ولم يفرقوا بين أحد منهم» - ١٥٢ - «النساء».

«وما محمد إلا رسول قد خلت من قبله الرسل» - ١٤٤ - «آل عمران».

٥ - إن الشواهد والحجج التي أوردها الأخ شاهين من القرآن والتوراة والإنجيل، لا تعني شيئاً، ولا تقدم أو تؤخر لأن النيهوم لم يقل إن التوراة والإنجيل قد زوّرا بشكل كامل، فهما والقرآن الكريم، كتابٌ واحد بالأصل، «إن القرآن لا ينقل عن التوراة والإنجيل، بل هو التوراة والإنجيل، في صياغتهما الإلهية المحررة من عبث رواة الحديث»، وبالتالي هناك تشابه بل تطابق بين الكتب السماوية الثلاثة، وما سبب الاختلاف فيما بينها سوى العبث الذي لحق بالتوراة والإنجيل عبر قرون.

٦ - حول اشتباه الأخ شاهين بالقرآن الكريم، وشكه في صحته، واحتمال أن يكون قد أسقطت منه بعض الآيات، عندما أحرق عثمان بن عفان الأحرف الستة التي نزل بها القرآن، وأبقى على حرفٍ واحد، منعاً للفتنة والانشقاق بين جموع المسلمين.

إذا كان هذا الكلام صحيحاً لماذا لم يعترض باقي الصحابة على ذلك، وعلى رأسهم، الإمام علي، وهو من كتبة القرآن الأوائل؟

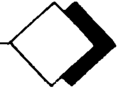
ولقد تم مؤخراً - في اليمن - العثور على مخطوطة قديمة للقرآن الكريم، خطها الإمام علي، ولم يتحدث أحد عن أي اختلاف بين المخطوطة ونسخة القرآن المتداولة بين أيدينا اليوم، وهذا أكبر دليل على صحة القرآن الكريم.

كما ان الإعجاز الذي أتى به القرآن، لم يأت به كتاب سماوي من قبل، بحيث يصعب على أي انسان مهما بلغ من العلم والمعرفة أن يقلّده أو يحرفه. ﴿وإنْ كنتم في ريب مما نزّلنا على عبدنا، فأتوا بسورة من مثله وادعوا شهداءكم من دون الله، إن كنتم صادقين﴾ - ٢٣ - «البقرة».

بينما التوراة والإنجيل، فمن السهولة بمكان، تزويرهما وخاصة عن طريق الترجمة، فلقد كتبا بلغات قديمة عفى عليها الزمان، حيث ترجمت التوراة من العبرانية إلى المصرية والآرامية والاغريقية واللاتينية، والإنجيل من الآرامية إلى السريانية واللاتينية.

أما القرآن فلقد كتب بلغة عربية قوية، لم تزل حية حتى يومنا هذا، ومن ثم ترجم إلى اللغات العالمية الحية.

٧ - أما فيما يتعلق بالخلاف القائم، بين النيهوم ◀



والأخ شاهين، حول طبيعة السيد المسيح، هل هو ابن الله أم رسوله؟ فأدع البت في هذه القضية للقرآن الكريم:

﴿وقالت النصارى المسيح ابن الله ذلك قولهم بأفواههم يضئهون قول الذين كفروا من قبل، قاتلهم الله أنى يؤفكون﴾ - ٣٠ - «التوبة».

﴿إن مثل عيسى عند الله، كمثل آدم خلقه من تراب ثم قال له كن فيكون﴾ - ٥٩ - «آل عمران».

وهناك قضية أخرى، لم يتحدث عنها الأستاذ النيهوم، وهي ألوهية السيد المسيح، فكثيراً ما تطالعنا عبارة «يا ربنا يسوع»، سواء في الأناجيل، أو التراتيل الدينية، وهذا التحريف أخطر بكثير من كون السيد المسيح ابن الله، ولقد وردت في «القرآن» آيات عديدة، تتحدث عن هذا، يبين الله فيها كذب ما يدّعون:

﴿لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح ابن مريم﴾ - ٧٢ - «المائدة».

﴿إنما المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه، فآمنوا بالله ورُسُله ولا تقولوا ثلاثة انتهوا خيراً لكم إنّما الله إله واحد سبحانه﴾ - ١٧١ - «النساء».

﴿لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح ابن مريم، قل فمن يملك من الله شيئاً إن أراد أن يهلك المسيح ابن مريم وأمه﴾ - ١٧ - «المائدة».

وبعد كل ما تقدم، ألا يبدو جلياً أن الذي وقع في المغالطات هو الأخ شاهين، وليس الصادق النيهوم. ولا أقصد البتة الإساءة إلى الأخ شاهين، بل هو الحوار الموضوعي والنقاش العلمي البعيد عن كل تعصب ديني، وأنا في الوقت نفسه لا أدافع عن شخص الصادق النيهوم، بل عن وجهة نظره التي أراها صحيحة إلى حد بعيد.

وفي النهاية أتساءل: إلى متى ستستمر هذه المهاترات على صفحات «الناقد» التي تحولت إلى ساحة معركة، أطرافها الحقيقيون، كبار الكتاب والمثقفون العرب؟

ففي الوقت الذي يشهد فيه العالم تغيرات وتطورات خطيرة، ننشغل نحن بخلافاتنا «القطرية والطائفية». وإلى متى سنستمر نتبادل الشتائم؟ وندَّعي أننا نتحاور، ونحن لا نملك الحد الأدنى من مقومات الحوار؟ وإلى متى سنظل نتراشق الحجارة، وبيوت أكثرنا من زجاج؟ □

الجوهر واحد

اسبيرو جبور
سورية

■ الصادق النيهوم والراهب شاهين خاضا بحوثاً شائكة جداً. هناك أمور عسيرة الحل. القرآن الكريم استعمل لفظة «نصارى» على وزن «سكارى». مفردها نصران لا نصراني. هذه التسمية غير معروفة لدى المسيحيين، فسفر أعمال الرسل ذكر أن اسم أتباع يسوع هو «مسيحيون» (١١ : ٢٦)، نسبة إلى المسيح، هكذا جاء في الأصل اليوناني وجميع الترجمات العالمية بما فيه العربية. وهم أي النصارى أقرب الناس مودّة إلى المسلمين في القرآن. ونلمس في القرآن الكريم أمراً ثانياً هو اتهام فئة من الناس بعبادة عيسى وأمه من دون الله، فتجعل الله «ثالث ثلاثة». وينسب القرآن إلى هذه الفئة قولاً غريباً تمام الغرابة: «أأنت قلت للناس: اعبدوني وأمي من دون الله؟». وهكذا يضحى عيسى وأمه أولاً ثم الله ثالثاً.

في التواريخ المسيحية لم يرد ذكر لهذه الفئة الكافرة فعلاً. ولم يرد لدى غير العرب اسم «عيسى»، ففي العبرية والسريانية ورد «يشوع». العرب يستعملون السين بدل الشين العبرية والسريانية غالباً، فقالوا: «يسوع».

هناك إذاً، خصائص للفئات المنسوبة إلى المسيحية في الجزيرة العربية. لم يمدنا المؤرخون بمعلومات عتيقة معاصرة عنها. من الأخبار نعرف أن الرسول كان يسمع الروميَّيْن جبر وعائش يتلوان الانجيل في لغتهما: أي اليونانية حتماً، فلفظة انجيل يونانية. ونعرف أن مؤذنه بلالاً كان حبشياً.

أما سليمان الفارسي فالأخبار عنه مضطربة ومشوَّشة جداً. الدكتور محمد كامل الشبيبي في «الصلة بين التصوف والتشيع» (ص ٢٥) يعتبره مزدكياً (مجوسياً) من أصفهان صار راهباً مسيحياً متجولاً. هل هو مسيحي على مذهب المسيحيين في فارس؟ الله أعلم. خارج الجزيرة العربية قبل الاسلام كان المسيحيون: ١ - أرثوذكس - كاثوليك. وهم معروفون حتى اليوم. ٢ - نساطرة. ٣ - يعاقبة انحصروا بعد الاسلام في سوريا (سريان) ومصر (أقباط) وأرمينيا والحبشة مع وجود في فارس. ٤ - المسيحيون في فارس الذين أثبتت دراسات فرنسية وانكليزية في السبعينات والثمانينات أنهم لم يكونوا أبداً نساطرة بل شبه أرثوذكس. ٥ - أصحاب المشيئة الواحدة الذين أسسهم الملك هرقل أثناء وجوده في سوريا ليصالح بذلك المسيحيين في سوريا ومصر وأرمينيا، حاول فرض العقيدة بالاضطهاد الوحشي، فاتفق الجميع مع العرب عليه، فسلَّم منصور بن سرجون (جد القديس يوحنا الدمشقي) ومطران دمشق بلدهم لخالد بن الوليد نكاية بهرقل. وهكذا فعل ارثوذكس حمص وسواهم في حماه وأفاميا وقلعة شيزر والمعرة و و... (راجع الدكتور جورج حداد، فتح العرب للشام). وهكذا فعل أقباط مصر والأرمن. هذه العلاقة الطيبة - في رأيي - أخَّرت زمن المناظرات والمقابلات فخسرنا جميعاً القدرة على الفحص عن المسيحية في الحجاز بدقة تامة.

الأكيد هو أنه ليس بين المسيحيين خارج الجزيرة العربية من قال بأن مريم العذراء هي إله وأن يسوع ومريم هما أولاً ثم الله ثالثاً، فإن استطاع الأستاذ النيهوم أن يكتشف لنا جذور القضية كنا له من الشاكرين. آنذاك نعرف هذه الفئة الكافرة الشاذة.

أما دعوى تزوير أو تحريف الكتاب المقدس فهي دعوى فاشلة. المسيحيون يطالبون بدليل بل بأدلة تاريخية. الأستاذ النيهوم يعتمد على القرآن الكريم. هذا مقبول لدى المسلمين. يبقى على الأستاذ أن يقنع المسيحيين بأدلة مستقلة من كتبهم ومن التاريخ

العام. هذا مع العلم أن الراهب شاهين ناقشه من ضمن القرآن ليثبت بطلان دعوى التحريف. الثابت من كل المصادر أن المسيحيين جميعاً اعتمدوا نصاً يونانياً واحداً للعهد الجديد نقلوه إلى لغات الدنيا خلال التاريخ. ما اختلفوا عن النص. ولم يقرره بابا روما أبداً. المسيحيون كمجموع تبنوه. كان شرطاهم الوحيدان أن يكون أصل الأسفار رسولي وموافقاً لما تسلموه من الرسل. فقد اندسّ اليهود سريعاً ليفسدوا الأجواء، فأنشأوا كتباً رفضتها الكنيسة، وإن كان بعضها ينتسب إلى بطرس وبولس وتوما وفيلبس ويعقوب. اسمها باليونانية «أبوكريفا» أي المستورة، الباطنية. وبذلك طعنتها الكنيسة بخنجرين: ١ ـ مخالفة للتعليم الرسولي الرسمي. ٢ ـ باطنية لم تخرج إلى العلن رسمياً جماهيرياً. وهكذا لم يجدها نفعاً انتسابها إلى رسل مشهورين كبطرس وبولس وو...

من جهة أخرى أورد الراهب شاهين نتفاً من كتاب الأستاذ محمد عزة دروزة عن أقوال اسلامية في صحة القرآن الكريم وعدمها. ولكن غاب عنها شيء كبير وأهم. فلم يطالعا ما جاء في كتاب «المصاحف» الذي نشره في العام ١٩٣٦ في القاهرة مستشرق. نرى فيه أن حفصة بنت عمر لم تسلم نسختها إلا بعد وعد بإعادتها. وبعد اعادتها خشي مروان بن الحكم ظهورها لاحقاً وهي تحوي اختلافاً عن النسخة العثمانية. حاول استعادتها فرفضت حفصة، فانتظر وفاتها ليصادر النسخة ويتلفها. وفي حوادث العام ٣٩٨ للهجرة ذكر مؤرخ ظهور مصحف ابن مسعود المختلف كثيراً عن مصحف عثمان. فاجتمع العلماء برئاسة الشيخ أبي حامد ووجدوا الاختلاف، فأتلفوا المصحف (الشيخ أبو محمد عبد الله اليافعي، مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان، المجلد الثاني، الصفحة ٤٤٨، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت).

وما ذكره الأخ شاهين عن اتلاف مصحف علي لأنه يحوي كل الناسخ والمنسوخ هو ناقص أيضاً، فعلم الناسخ والمنسوخ ظهر في القرن الثاني للهجرة. ألّف فيه الواحدي، عددت فيه قبل ٢٨ سنة الآيات المنسوخة في مصحف عثمان. أتذكر أنها بلغت ٢٣٤. نظري الآن لا يساعدني على عدّها مجدداً. لو بقي مصحف عليّ لجاز الفصل فيبت العلماء فيما هو منه ناسخ ومنسوخ. الحكم غيابياً غير جائز، وظهور مصحف ابن مسعود في العام ٣٩٨ للهجرة مختلفاً كثيراً عن مصحف عثمان يجعل قصة النزول في سبعة أحرف قصة نسبية لا مطلقة، إذ الاختلاف مع مصحف ابن مسعود اختلاف مضمون.

ولذلك فقصص التحريف والتزوير لا تفيد أحداً، المهم هو الأسس الخالدة والتحقيق العلمي الرفيع السوية بلا غرض ولا هوى، وأن يفهم الأستاذ النيهوم وسواه أن المسيحيين جميعاً يقولون إن مريم العذراء هي خليقة محدودة لا خالق، لها بداية ولها نهاية، وأنها ليست زوجة لله. والمسيحيون يقولون إن لله جوهراً واحداً فرداً. ولذلك فهم موحِّدون. الجوهر واحد. وهذا كلام توحيد كما لدى المسلمين: الجوهر واحد فالله أحد. نتزّهه عن المادة كلياً. □

دفاع عن سيدة نبيلة

عبد الرزاق الخالدي

■ قرأت في العدد ٢٦ لشهر آب ١٩٩٠ مقالاً للأستاذ زكريا تامر يقسو فيه كثيراً على الدكتورة نوال السعداوي.. والحقيقة أن المقال فيه من القسوة والمغالطات الكثيرة ما دفعني إلى كتابة هذا الرد.. علماً بأني لا أعرف الدكتورة السعداوي ولم أقابلها في حياتي غير أني من قرائها المعجبين الذين يعتبرونها رائدة شجاعة في اصلاح المجتمع وكاتبة جريئة بقلم نظيف ولسان عفيف. كما أني أيضاً من قراء الأستاذ تامر واعتبر أنه ربما للمرة الأولى يشطح قلم أديبنا الكبير عن خطه المستقيم. والأشد إيلاماً أن الأستاذ تامر في مقاله المذكور يتحامل على سيدة نبيلة لأنها شكت من ظلام السجن وظلم السجان.. وهذا لعمري أمر لا يصدق على الاطلاق، وقد خانه المنطق تماماً في جميع انتقاداته دون استثناء وأعطى عكس النتيجة التي استهدفتها حيث يستنتج القارىء الذكي باختصار ووضوح أن السيدة نشرت كتاباً عن الظلم، والأستاذ تصدى لها بقسوة على الشكل التالي:

ـ مسخ الأستاذ اسم الدكتورة «نوال السعداوي» باسم «نوال السعدني» وكان ينقص أن يقول «نوال السعدنجي».

ـ ينتقد اسم الكتاب «مذكراتي في سجن النساء» ولماذا لم تقل «السجن» فقط (لأن اسم السجن هكذا.. وكان ينبغي أن يعترض على الدولة لماذا تسميه بهذا الاسم).

ـ يقول عن ارتباط نوال السعداوي بمجتمعها هو ارتباط سياحي!! (وأنا في كل ما قرأته لها منذ زمن طويل لم أذكر إلا وقلمها يدافع عن المظلومين من أبناء بلدها وعن الفقراء والتعساء وعن ظلم المرأة في هذا الشرق غير الساحر وجبروت الأزواج في امتهان حقوق نسائهم وبالتالي التسبب بتدمير المجتمع كله).

ـ يعيب الأستاذ على الدكتورة أن تشكو من خلع بيتها والدخول إليه بالقوة ومن دون إذن من النيابة.. (لا تعليق).

ـ ويعاتبها لأنها تصف مستوى السجن الذي لا يليق بالبشر قائلاً هل قبل السادات كان السجن أحسن؟ (وكأن معيار الشكوى من ظلم السجن هو مقارنته مع سجن آخر أو مع عهد سابق..!!)؟ ثم يقول إن هذه السجون تظل أحسن من بيوت الفقراء..!! (بقي على سجنائنا أن يشكروا حكامنا على هذه النعمة).

ـ ثم يلومها قائلاً: هل كانت نوال السعداوي تتوقع أن يكون سجنها مثل قصر فرساي أو البيت الأبيض؟ (وهذه دعوة صريحة منه إلى كل من يسجن في سجن ذليل، أن لا يفتح فمه ويأكل هواء ويسكت).

ـ وهو يستهجن أخيراً أن تكون السعداوي تعلمت في السجن أكثر مما تعلمت في الجامعة ويفسر ذلك بأنه دعوة إلى الطلاب لترك الجامعات ودخول السجون.. (ولا أدري أي غضاضة في قول مفكرة كبيرة أن تكون اكتسبت دروساً في السجن لما فيه من ظلم ومظلومين وحياة مثيرة نسجت حياة السجينات التعيسة والظروف القاسية التي قادتهم إلى السجن.. إن كل سجين ـ امرأة أو رجل ـ لا بد وراءه قصة مثيرة عن ظروف حياته ومجتمعه وسبب انحرافه نحو الشر والجريمة. إن السجناء هم الذين يعكسون بصدق صورة المجتمع وفي كشف هذه الصورة أروع دروس الحياة. فأين الغرابة في ذلك؟).

سامح الله زكريا تامر.. وبوركت النساء مثل نوال السعداوي. □

حديث خارج المألوف:

ضيّع العقل العربي حقه في الحرية يوم ضيّع حقه في الاجتهاد

رياض نجيب الريّس

■ في زمن الاسئلة الصعبة، هناك أيضاً اسئلة خارج المألوف، تكون عادة هي الأصعب. من بين هذه الاسئلة مدى احساس الجماهير العربية بالارهاق من واقعها الحالي وبأزمتها في علاقتها بالعصر وتحدياته، مما جعل هناك خوفاً دائماً، دفيناً حيناً وظاهراً في احيان كثيرة، قائماً بينها وبين الحالة السيئة التي هي فيها، والحالة الأسوأ التي تخشى ان تبلغها. فالجماهير متخلفة اقتصادياً ومُسْتَغَلّة اجتماعياً وحائرة فكرياً. كل هذه الحالات تشكل مجتمعة التمزق الذي تعيشه وتحاول تجاوزه الى واقع أفضل منه.

لكن كيف للجماهير العربية سبيل الخروج من هذا الباب المغلق، والاستبداد السياسي يزداد انتشاراً، وقدرة الاقوياء على التحكم بضعف الضعفاء تزداد قوة، والنضال من أجل كسب معركة حريات الفكر يزداد صعوبة. فالجرأة في التطلع الى فكر حر ديموقراطي، باب الاجتهاد مفتوح فيه، وباب الصراع بالمناقشة والحوار والاستنباط مسموح فيه، أصبحت معدومة. ولم تعد الكلمة التي كانت في البدء، هي التي ستكون حتماً في النهاية.

واتسعت الهوة بين هذه الجماهير وبين كتابها ومثقفيها، الى درجة أصبح من الصعب استنباط أسلوب يستطيع الكتّاب والمثقفون من خلاله أن يوصلوا الى هذه الجماهير التي يسعون اليها، الافكار التي يدعون لها، والآراء التي ينظرون فيها، بطريقة قادرة على استيعابها.

وفشلت الطروحات الفكرية بمختلف اتجاهاتها في أن تؤصل الدعوة الى الديموقراطية، بينما ظلت الجماهير العربية تطالب في التيه الطويل الذي عاشته وما زالت تعيشه، بـ«مستبد عادل»، من دون ان تدرك التناقض الكامن في كيف يمكن أن يكون هذا المنقذ مستبداً وعادلاً في آن معاً. وتأكيداً لهذا الفشل كان من الأسهل للجماهير ان تستبدل فكرة «البطل» الواحد، بفكرة الديموقراطية المتعددة الأطراف والمتنوعة المشارب، التي يتساوى الأول فيها مع الجميع. ولأن الأرض قاحلة والتجربة فقيرة، ظلت الهوة قائمة بين الفكر العربي الحديث والديموقراطية كقضية محورية تشغل تفكيره، حتى بعد احتكاك المجتمع العربي بالغرب وذلك في أدق اللحظات التاريخية حراجة.

وإذا كان التراث شأناً لا خيار لنا فيه، فان التساؤلات ظلت تراوح مكانها في البحث عن الوسائل التي تكفل للعرب عبور الفجوة بين التخلف والتقدم. والاسئلة الرئيسية التي ترددت باستمرار في هذا الصدد هي: هل يكون ذلك باحتذاء النموذج الغربي في السياسة والاقتصاد والثقافة وغيرها احتذاءً كاملاً؟ أم يكون باحياء التراث العربي كنموذج حضاري يصلح للتنمية والتحديث؟ أم ان الحل يكمن في محاولة التوفيق بين النموذج الغربي والتراث العربي؟

وإذا كانت كل هذه التساؤلات تمثل جوهر مشكلتنا اليوم، والتي ظهرت منذ بداية عصر النهضة العربية الحديثة، والتي حاول المجتمع العربي أن يضع لها اجابات متعددة ظهر زيف بعضها في التطبيق، فأن الكثير من الاجابات عليها التي لم يتح لها التحقق كواقع، تطالب اليوم بحقها في التجريب. لذلك لا بد من فتح الابواب على مصراعيها للتداول في مفاهيمها.

□

حملت في رأسي مجموعة من اسئلة الهزيمة العربية الضاربة في جذور تاريخنا، الذي أصبح مصيدة لكل افكارنا المعاصرة اليوم. ولما كانت الأسئلة لا ترحم بتزاحمها وضبابيتها، وهي تلح إلحاحاً يومياً يرتبط بالحدث المباشر المأساوي الذي يعيشه المواطن العربي، وجدت ان ليس فيها ما يشجع كثيراً. لذلك أردت أن ألجم اسئلتي في اطار تاريخي، لعل في العودة الى تقليب صفحات التاريخ القريب والبعيد شيء من الاطمئنان بأن هناك ثمة نور في نهاية النفق المظلم الذي نمر فيه هذه الأيام.

□

كان هو سياسياً عربياً من اوائل خريجي الجامعات في بلاده. خدم بلاده في عدة مناصب حكومية من قبل استقلال دولته الى الآن، مفكراً من طراز نادر ومحللاً لم يكتب كتاباً واحداً في حياته، ولم يخط قلمه مقالاً حتى الآن. يحاضر في جامعات العالم كلها ويشارك في مجالس ولجان أكاديمية عربية ودولية من دون أن يحمل دكتوراه. شهادته لا تقل ولا تزيد عن بكالوريوس في العلوم الطبيعية، ووظائفه سياسية واقتصادية ليس فيها وظيفة واحدة لها علاقة بالثقافة أو الفكر أو العلم. يتحدث كثيراً والقليل يستمع اليه. عقله وثاب نيّر. قراءاته واسعة الى درجة تدفعك الى التساؤل عما اذا كان في اليوم اكثر من ٢٤ ساعة. أفقه أوسع من امتداد بحر بلاده. رافقته في رحلاته الفكرية ومجالس احاديثه اكثر من ربع قرن. هذا الرجل صديق لي، حملت امانة افكاره سنوات طويلة، وما

زلت.

لذلك كنت ـ وما زلت ـ كلما اردت البحث عن جواب لسؤال تائه في خضم المعميات العربية، أطرق بابه. وكان في احيان كثيرة هو السائل وأنا المجيب. لكن الحوار التصادمي بيننا كان، دائماً، يحمل نكهة الحرية الوقادة وعبق الانفتاح الفكري، حتى ولو انتهى بصراخنا في السيارة وهو يقلني الى فندقي في نهاية الليل أو في ظهر يوم حار رطب في تلك العاصمة العربية المفتوحة على البحر والرياح والقراصنة من الجهات الأربع.

□

هذه المرة حزمت امتعتي وذهبت اليه وقلت له من دون استئذان:

ـ أريد أن نتحدث عن شيء من الماضي لعله يقودنا الى اضاءة المستقبل. ألا تقرني بأن الشخصية العربية في ظل الظروف الراهنة الصعبة التي يمر بها العالم العربي مثقلة بمجموعة من العُقد، بعضها نفسي وبعضها الآخر تاريخي والى حد ما جغرافي؟ أليس من البديهي أن نقف عندها اذا اردنا الوصول الى أية رؤيا مستقبلية.

□ قال: «أوافقك ان لا مستقبل قبل محاولة حل مجموعة هذه العقد المتداخلة والمترابطة التي ذكرتها».

«أولى عقد الشخصية العربية انها تخلط خلطاً فظيعاً بين التراث والسلفية. هذا الخلط الذي أثر تأثيراً عميقاً في تكوين الشخصية العربية المضطربة التي نعرفها اليوم. فالتراث هو ما يرثه الانسان من فكر وثقافة وقيم ومظاهر حضارية ونمط في التفكير الديني والمعتقدات الدينية، الى جانب ما يضيفه الحاضر الانساني الى ذلك التراث حسب تقلبات الظروف المعيشية والسياسية والانسانية».

ـ لكن الخلط بين التراث والسلفية ليس أمراً جديداً في تاريخنا المعاصر؟

□ أجاب: «صحيح. لكن ماذا حدث من جراء هذا الخلط؟ لقد وقع التراث الحضاري العربي بعد أربعة عشر قرناً من رسالة الاسلام، مع ما اضيف اليه من اجتهاد وتفسير خلال القرون الأربعة الأولى من الاسلام، في نوع من التجمد والتحجر بسبب دورة التاريخ. فأصبحنا نعتبر ان ما تمّ في القرون الأربعة الأولى من الاسلام وما قام به السلف الصالح خلالها هو تراثنا. وأصبح ذلك مثلنا الاعلى في الحياة. واصبحت تصرفاتنا محكومة بتفسيرات متحجرة باسم السلفية. لكننا نحن كنا نسميها تراثاً. ووقعنا في هذه الأزمة عندما اختلط عندنا مفهوم التراث بمفهوم السلفية».

ـ لكن كيف تورطت الشخصية العربية في الخلط بين هذين المفهومين؟

□ قال: «لنبدأ من الأول: السلفية هي تراكم كل ما قاله وفسّره واجتهد فيه الأجداد من السلف الصالح حسب متطلبات الحياة وظروفها في ذلك الزمان من دون أي تبديل. وقد وقعنا في الخلط عندما نسينا أن الحياة خلال الألف عام بعد الأربعمئة سنة من الاجتهاد في الاسلام، قد تطورت بشكل جديد رافقها مفاهيم جديدة وحديثة بموجب المتغيرات الزمنية الطبيعية التي واكبت تلك السنين. وتزايد هذا الخلط وتشابكت الشخصية العربية عندما عجزنا عن الاستنباط، وفشلنا في اضافة أي جديد على ما تركه السلف، حتى اننا لم نكن مستعدينّ حتى للتفسير بأبسط قواعده. وأغمضنا اعيننا عمّا توارثناه من حقب. وغفونا على هذا الماضي المجيد».

ـ الا تشاركني الرأي في أن الشخصية العربية المعاصرة تعاني من انفصام؟

□ أجاب: «نعم، لكن المخرج الأول من هذه الأزمة الانفصامية للشخصية العربية يبدأ من اعادة كتابة التاريخ العربي من أساسه، لأن التاريخ الاسلامي ـ وبالتالي التاريخ العربي ـ لم يكتب الا في القرن الثاني الهجري. أي بعد ٢٠٠ سنة من ظهور الاسلام. ومن السذاجة والجهل ـ وربما الرعونة ـ الاعتقاد ان العوامل السياسية الآنية والصراعات القبلية لم تؤثر في كتابة التاريخ. لذلك لا بد في محاولة استعادة توازن الشخصية العربية وتخليصها من العقد، من اعادة كتابة تاريخنا مستعملين فيه المقاييس العلمية الحديثة التي تعتمد على الاثباتات التاريخية. وإذا لم نُعد كتابة تاريخنا بكل أمانة العلماء والمؤرخين فلن نعرف من نحن، ولسوف تبقى الشخصية العربية تعاني من هذا الانفصام».

«مثلاً: التغني بالفتح الاسلامي لا يعني شيئاً اليوم. فنحن لسنا سلالة ذلك الفتح ولا ورثته. فخلال الألف سنة التي مرت عليه تعاقب من بعده الفتح المغولي ومن ثم الفتح العثماني ـ التركي. عند الفتح المغولي وقع التخلف وعند الفتح العثماني وقع التحجر».

«أما المخرج الثاني فلا يكون الا بالاعتراف ان الصراع في أن نكون عرباً ومعاصرين في آن واحد هو على أشده اليوم. والسبب يعود الى التساؤل عن غياب الديموقراطية في الحكم العربي ومسبباته فالمفاجأة تختفي في غياب أي محاولة جدية لاعطاء التاريخ العربي تفسيراً ديموقراطياً. لذلك وجب علينا ان نقر مبدأ حق الشك وديموقراطية التفسير».

«لذلك في تصدينا لهذا الموضوع، لا بد من أن نعيد النظر في مواقفنا المتوارثة من حركات المعارضة في التاريخ الاسلامي والعربي، كثورة الزنج. وحركة الخوارج. وقضية المعتزلة. والطرح الثوري ـ الجمهوري الذي طرحته مجمل هذه الحركات. وبالتالي اعادة كتابة تاريخنا بمداد غير مداد الحاكم، وبقلم غير قلم الوزير، وبسيف غير سيف السلطة، حيث لا يبقى تاريخنا مجزءاً، لا يحمل سمات الاستمرارية والموضوعية العلمية والتنقيب الحر».

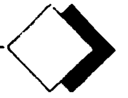
ـ إذن، كيف تعقدت المشكلة في الشخصية العربية؟

□ أجاب: «المشكلة في الشخصية العربية اليوم، ان الماضي أصبح يزاحم الحاضر في حياتنا المعاصرة. هنا يجب التوقف قليلاً للمقارنة بالغرب. لقد ورثت الحضارة الغربية سوفوكليس وأرسطو وأفلاطون ومئات غيرهم. وورثت معهم ايضاً تاريخهم وحروبهم وأساطيرهم وأوهامهم. وظل هذا تراث الحضارة الغربية على الرغم مما أدخل عليه من تصليح وتعديل وتقويم في أفكارهم وآرائهم وأعمالهم. لكنه بقي كله من الماضي. حتى الأحلام الدينية والطموحات التوسعية التي دفعت أوروبا ثمناً باهظاً لها في «حرب الوردتين» وحرب الثلاثين سنة ظلت بعد ألف سنة تاريخاً. ما حدث في الماضي بقي للماضي. مثلاً: الامبراطورية الرومانية جزء من التاريخ الايطالي. لكن ليس هناك مجنون واحد في كل ايطاليا اليوم ينادي بعز قيصر ويطالب بعودته».

«الا نحن العرب. فما زلنا نعيش الخلافات السياسية في السنوات الأولى من الاسلام، وما زالت هذه الخلافات تتحكم في حياتنا ومصائرنا حتى اليوم. لم تنته كجزء من تاريخنا كما يجب أن تكون. لقد امتدت الى حاضرنا».

ـ لماذا لم نتجاوز في طروحاتنا حتى الآن الافكار التي حملها وطرحها محمد عبده وجمال الدين الافغاني وعبد الرحمن الكواكبي؟ إننا نطرح الاسئلة نفسها التي كان يطرحها النهضويون، ولم نستطع ان نستنبط خلال قرن كامل أي سؤال جديد.

□ قال: «لو كان هذا الحوار بلا تاريخ لما عرف أحد منا في أي زمان ومكان كنا نتكلم. ولو راجعنا الكواكبي مثلاً، لعرفنا اننا لم نتجاوز أي طرح جاء به. كلامك صحيح مع تعديل طفيف: ان اسئلة النهضويين كانت تساؤلات رجال احرار في عهد لم يبلغ فيه، لا القمع ولا النفاق ولا التكالب على السلطة، ما بلغه اليوم. فالقهر الذي نعانيه اليوم ليس قهراً حضارياً، انما هو قهر قومي سياسي مرتبط بمرحلة زمنية وبأمكنة جغرافية. لذلك لا مجال للتهرب من الاسئلة الحقيقية حيث ان تحديات العصر، في الاستقلال السياسي والتنمية الاقتصادية والنموذج الاجتماعي، هي العنصر الأساسي. فالخروج من المعاصرة هو خروج من التاريخ والجغرافيا والرفض هو الانتحار الحضاري بعينه».



«ان العقل العربي من يوم أن ضيّع حقه في الاجتهاد، ضيع حقه في الحرية. والعقل العربي بعد أن كان عقلاً جدلياً ورافضاً وناقداً للسلطة، أصبح عقلاً مذعناً وقابلاً للتمسح بعباءة السلطة. وبعد ان كان العقل العربي شمولياً وكونياً، اصبح عقلاً تجزيئياً وقطرياً وفئوياً وطائفياً. وبعد ان كسر جدار الخوف ودخل مرحلة الاستشهاد، اصبح عقلاً خائفاً بسبب مناخ التعصب والقمع والارهاب. ومن هنا تبدأ خيانة المثقفين. فالأزمة ليست أزمة ثقافة، لكنها أزمة مثقفين».

ـ لكن ما هو انعكاس ذلك على واقعنا المرير اليوم؟

□ ردّ قائلاً: «انعكاس ذلك على واقع اليوم اننا في مواجهتنا لاسرائيل لسنا امام اكوام من التكنولوجيا الحديثة المتمثلة بالفانتوم أو بالصواريخ، بل نحن امام عقلية تخص القرن العشرين في مواجهة عقلية تنتمي الى القرن العاشر. ان اوروبا لم تقم بالثورة الصناعية الا بعد ان تحرر العقل الأوروبي من اوهام الكنيسة وطموحاتها وتركتها الثقيلة التي امتدت ١٧ قرناً من المسيحية أو يزيد. ان هذا التحرر الفكري بالذات هو الذي فتح الطريق امام التقدم الصناعي الذي يعرفه الغرب اليوم».

ـ اذن كيف نواجه ونتصدى لهذا الواقع العربي القائم؟

□أجاب: «يجب أن لا نتردد في اعلان رأينا في وجه جحافل تجار الاسلام ومنتفعي انظمة الحكم من رجال دين وفكر وسياسة. فنتصدى لما اندس على تراثنا من الغير عبر العصور، فشوهه وحرفه. حجاب المرأة مثلاً ليس من تراثنا. ولا دروشة اصحاب الطرق. ولا الطبقية من أية مرتبة كانت. وان لا تناقض بين اعتماد مبدأ الديموقراطية بمؤسساتها التنظيمية والاجرائية لاكتساب شرعية الحاكم برأي الأغلبية وازالته برأي الأغلبية، وبين شريعة التراث الاسلامي. لذلك فان الاسلام ـ ممارسة ـ قبل بالأكثرية في مسألة الحكم ولو عارضت أية أقلية. ولا يمكن للاسلام الذي أخضع كل الأمور الحياتية للعقل والفكر ان يكون الا ذلك في مسألة ديموقراطية الأكثرية».

«كذلك لا بد من التحذير من تحميل وزر الهزيمة العسكرية والسياسية التي تعاني منها هذه الأمة العربية، للفكر والتراث والمعاصرة. بل ان وزر الهزائم العربية هو في رقاب التجزئة والحكم الفردي وكبت الحريات. كذلك فان التخلف الصناعي والمؤسسي والاجتماعي والفكري ليس سببه التراث أو الاسلام».

«أميركا اللاتينية كاثوليكية ومستقلة منذ قرن من الزمن. وها هي لا تزال متخلفة».

«تركيا قطعت صلاتها بالاسلام وبتراثها وحتى بأحرف لغتها لتحول بين التركي وبين قراءة تاريخه الماضي، وتغربت. وما زالت تركيا أكثر تخلفاً وضياعاً مما كانت عليه منذ نصف قرن، وأبعد عن المعاصرة منا».

«فمن يدعو العرب للرجوع لحرفية النصوص السلفية انما يدعو الى اقامة سد بينهم وبين مستقبلهم. كذلك من يدعو العرب الى قطع صلاتهم بتراثهم واسلامهم انما يعزل نفسه عنهم. فالخيار الوحيد الذي يقبله ويمارسه الاسلام العربي، هو خيار الثقة بالنفس والتفاعل الذاتي الأصيل الايجابي مع تراثه من جهة، والتفاعل الذاتي الايجابي الحر مع العلم والحضارة المعاصرة من جهة أخرى. وجدية هذا الخيار تكمن في الطرح وفي الفكر وفي الدعوة والممارسة».

ـ لكن اليابان، وهي أمة غارقة في التقاليد ومكبلة بالتاريخ، استطاعت ان تسبق العالم الى القرن الواحد والعشرين، وان تخلق بعد هزيمة تاريخية، دولة عصرية تنافس في حداثتها الدول الكبرى.

□ قال: «ان النموذج الياباني يختلف عما نواجهه في العالم العربي، فاليابان على حافة الدنيا الجغرافية، وليست في تقاطع طرق العالم مثلنا. واليابان لم تتعرض لعملية نهب لتراثها كما حدث للتراث العربي. ولم تتعرض ايضاً لاختراق فكري عند مواجهتها عصر النهضة الصناعي ولم يفرض عليها نظام تعليمي كما فرض الغرب بواسطة الاستعمار برامجه علينا. ولم يقتحم اليابان اقتحاماً برياً كما حدث عندنا. وقد كان عند اليابان الارادة والحرية بأن تنمو بالايقاع الذي تريده. كانت نوعية الحكم فيها تختلف عن نوعية الحكم عندنا. فهناك استمرارية في الحكم في اليابان وطبقة قائدة ما زالت تحكم الى اليوم. حتى بعد هزيمة اليابان في الحرب العالمية الثانية ظل المجتمع الياباني متماسكاً برغبة اميركا وبرغبة الجنرال ماك ارثر الذي حكم اليابان بعد الحرب، ذلك ليسهل عليه حكم البلاد. كل هذه الأمور لم تحدث في بلادنا بل على العكس، لقد شجع الغرب نمو اليابان لتصبح قاعدة له ضد الصين وبمواجهة الاتحاد السوفياتي في المحيط الهادىء، كما استعملها قاعدة له في الحرب الكورية».

ـ والهند، الدولة العلمانية الكبيرة، في خضم دول العالم الثالث، كيف استطاعت ان تحافظ على علمانيتها بشعب ينتمي الى عشرات الطوائف والاديان؟

□ أجاب: «ان البرنامج الوطني العلماني الذي وضعه حزب المؤتمر الهندي هو الذي واجه الاستعمار البريطاني وهزمه، مما حمل رواد الحركة القومية العرب الأول على طرح برنامج علماني مشابه لتوحيد العالم العربي. فالعلمانيون العرب لا ينقلون عن اوروبا، كما يدعي اعداء العلمانية، بل ينطلقون من واقع بلدانهم وتحدياتهم. فالعلمنة الأوروبية لا تناسب العالم العربي، ولا واقعه، لأن العلمنة تمت في أوروبا في سياق الصراع على السلطة بين الملك والكنيسة. ولا كنيسة في الاسلام. فالعلمانية العربية تدعو ببساطة الى حرية المعتقد والى مساواة الناس امام القانون بصرف النظر عن الدين أو المذهب أو الجنس، حيث ان لا اكراه في الدين، بل تدعو الى حياد الدولة المدنية بين المذاهب الدينية».

ـ هل هناك تراث مسيحي عربي، وما مدى مساهمته في مجمل التراث العربي؟

□ قال: «ان التراث العربي، هو اسلامي ـ مسيحي مشترك. فالمسيحيون العرب هم من صميم الحضارة العربية، ومساهمتهم في الحضارة العربية هي مساهمة قومية ما دامت ذات وعي عربي. وظلت مساهمتهم مصدر الهام خارج الاسلام، متوازية مع الحضارة الاسلامية، فالعرب لا يأتون من الجاهلية، بل من كل العمق الحضاري العربي ـ يأتون من العروبة. فثمة شرق مسلم وحسب وغرب مسيحي وحسب. لكن ليس كل الشرق العربي مسلماً. بل مسلم ومسيحي. فالمسيحية العربية ليست من الموروث القديم الذي تهاوى بل هي الاستمرارية الفعالة في الحضارة والنهضة العربية التي يجب أن نعترف بها. وليس هناك فرق بين سلامة موسى المسيحي ومحمد عبده المسلم مثلاً. كلهم عرب وكلهم ساهموا في الحضارة العربية والنشاط العلمي المسيحي الذي اعترفت له الطليعة العربية ممثلة بالأفغاني والكواكبي وعبده ورشيد رضا بدورها الرائد، كان من مؤسسي الثقافة العربية ولا نستطيع فصله عن النشاط الاسلامي والذين ترجموا كانوا مسيحيين عرباً. فإذا اصطدم الصعيد القومي والصعيد الديني، ذلك لأن هناك من استغل الزلات، فالكنيسة ليست امة بالمعنى العصري، انما رباط جماعي روحي. ولا صدام بين الجماعية الكنسية والجماعة القومية. لذلك يجب التصدي للساعين الى تفتيت الوطن العربي الى هويات دينية بافتعال سلبيات عصرية».

ـ والقومية العربية، ألم تكن منطلقاً للتحرر



الفكري الذي تدعو اليه؟ ألم تكن بداية التحرر العربي من السلفية؟

□ قال: «القومية العربية فكرة فاشية غربية في أساسها، مبنية على نموذج اوروبي فيه كل صراعات اوروبا الرأسمالية والاشتراكية. وقد ماتت رومانسية الفكرة القومية العربية لأنها لم تتطور نحو شيء اسمه الوطنية العربية الاقليمية على غرار ما نمت فيه الفكرة القومية الأوروبية حالياً، بما في ذلك شعور الانتماء الى الواقع الجغرافي والعامل التاريخي والنوازع الاجتماعية والظروف الاقتصادية والأنظمة السياسية المتشابهة. لقد كان المنطق يحتم ان تميل الفكرة القومية العربية بحكم اصولها الأوروبية الى شيء شبيه بما وصلت اليه اليوم القوميات في اوروبا. واتضح بعد كل التجارب العربية المريرة أن هناك اليوم عالماً عربياً واحداً».

ـ هل يعني ذلك انك تنعى فكرة القومية العربية وتعلن فشلها التاريخي؟

□ أجاب: «إلى حد كبير. صحيح ان الفكر المتوسطي الاسلامي متأثر بالحضارة الأوروبية. الا ان الفكرة القومية هي ابعد ما تكون عن الفكر الاعرابي الفردي غير المتعصب الذي يتصف به عرب الجنوب. وعندما جاء عرب الشمال بفكرة القومية العربية، اعطتهم «فوقية» على باقي العرب بحكم اقترابهم من المتوسط وتأثرهم بالفكر القومي الاوروبي، مع انّ شهاب الدين أجهل من أخيه!».

ـ والديموقراطية اين هي من كل هذا الكلام؟

□ رد قائلاً: «الاسلام يأمر بالشورى. (وأمرهم شورى بينهم) والاسلام بني على الحوار. ثلاث عشرة سنة والرسول العربي يدعو العرب الى الاسلام بالحوار من قبل ان يشن غزوة واحدة. (ادعُ الى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة). لنأخذ دول الخليج مثلاً حتى لا نضيع في متاهات الأنظمة العربية المتعددة وتفسيراتها المختلفة للديموقراطية وعدم تطبيقها الواحد. الجواب باختصار: انه ما دامت شرعية الحكم خاضعة للنظام القبلي الموجود، فمن الصعب ان تتحدث عن الديموقراطية بمعناها الليبيرالي الغربي. تجربة مجلس الأمة في الكويت والمجلس الوطني في البحرين أتاحت حرية الكلام والمشاركة. لكن التجربتين تعثرتا بنسب ولأسباب مختلفة، وفي ظروف مغايرة أو مشابهة».

«الا أن من الانصاف القول ان النظام القبلي في الجزيرة العربية تطور تطورات أساسية. صار للجهاز الاداري ـ الحكومي ثقل في اتخاذ القرار. صار للتقنية دور في اتخاذ القرار. لم يعد القرار سياسياً صرفاً. لقد اخذ بدو الجزيرة العربية يستمعون الى رأي رجالهم وخبرائهم. لقد خلقت الجامعات والبعثات في السنوات العشر الأخيرة على الأقل طبقة جديدة من المثقفين، تحول بعضهم الى تكنوقراطيين اثروا في الانظمة. وساعد في ذلك ايمان الأنظمة القبلية الحاكمة بقيمة الفرد واعتمادها على مقدرته الابداعية الخلاقة. يضاف الى ذلك قيام طبقة ثرية من القطاع الخاص اصبحت اداة ضغط. وقد ساعد على ذلك كله عدم وجود «مدارس» أو تجمعات موضوعة أو مشحونة من الخارج. كل هذه العوامل سوف تغني النظام القبلي وتطوره تدريجياً الى شيء من الديموقراطية ما دام ذلك ليس مفروضاً ولا يشكل خطراً عليه».

□

وصمت صاحبي عن الكلام من دون ان يبدي أية رغبة في التوقف عن الحديث، وكأنه كان ينتظر مني سؤالاً أخيراً. لكنني آثرت ان ينتهي حوارنا عند هذا المنعطف الخطر حتى لا نزيد من خلط الآراء في كلام ليل قد لا يمحوه النهار. □

AN.NAQID subscription form — **قسيمة اشتراك**

Name: .... الاسم :
Profession: .... المهنة :
Address & post code: .... العنوان مع الرمز البريدي :
....
....
Telephone: .... الهاتف :

الناقد

SUBSCRIPTION RATES:
(For individuals, paid in advance) *(For official institutions)*

الاشتراكات :

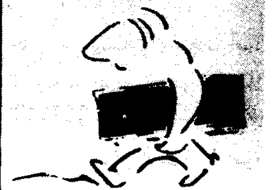
					للأفراد	للمؤسسات والهيئات
One year	£50.00	One year	£100.00	□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا	١٠٠ جنيه استرليني
Two years	£80.00	Two years	£160.00	□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا	١٦٠ جنيها استرلينيا
Three years	£120.00	Three years	£240	□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا	٢٤٠ جنيها استرلينيا

Enclosed my: — مرفق طيه :
□ Bankers cheque — □ شيك مصرفي خارجي
□ Personal U.K. cheque — □ شيك مسحوب على بنك في بريطانيا
□ My credit card No. with □ Access □ American Express □ Diners Club — □ رقم حسابي لدى

Signature — التوقيع

* الرجاء الكتابة بالانكليزية اذا أمكن * ترسل قيمة الاشتراك مقدماً باسم الناشر وعلى عنوانه

Riad El-Rayyes Books Ltd
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 071-245 1905 Fax: 071-235 9305 Telex: 266997 RAYYES G



شكراً وهنيئاً

(.. شكراً لكم ايها الأدباء ان ارسيتم قاعدة للأدب العسكري. ودنيئاً لكم بما فزتم، وهنيئاً لكم بوزيركم الذي يتذوق الأدب وحلو الكلام، ويحرص في احاديثه اليكم ان يكون فصيحاً بليغاً اديباً يخاطب الأدباء)

أنيس منصور

«النصر». القاهرة. شباط ١٩٩١

القصة والرواية

(رصدت عدداً من الأحاديث الشفهية بين المثقفين، ومن الحوارات في الصحف والمجلات، وتنبهت الى ان ثمة صوتاً باطنياً يضمر فهماً قائلاً بأن القصة القصيرة ما هي إلا الامتحان السهل والأولي للوصول الى الامتحان الصعب والنهائي، ألا وهو الرواية، وأجد شخصياً ان هذا المفهوم قاصر وتنقصه الدقة الى حد كبير.)

الياس فركوح

«الحياة». لندن ١٩٩١/١/٢٦

التجريب

(أنا لم افكر في حياتي أو طوالها في التجريب في مجال القصة القصيرة، كنت ولا أزال اراها شاهقة الى درجة انني لو حزت جزءاً من سفحها لكفاني، فما بالك ان أجرب بها كلها؟)

ابراهيم صموئيل

«العواصف». بيروت ١٩٩١/١/١٨

الشعر المطلوب

(.. نحن بحاجة إلى شعر.. الى روح الشعر.. وفي الشعر العظيم لا فرق بين ان يكون صادراً عن شاعر جاهلي أو شاعر حديث...)

منصور الرحباني

«الحوادث». لندن ١٩٩١/١/٢٥

الطين المبلل

(.. والذي يزيد الطين بلة، الصحافة الوافدة الينا من بلدان عربية مجاورة، والتي تفتح المجال لأي كان، للكتابة في وحول التشكيل السوري، وبطريقة تجارية استعراضية، تسيء للقارىء من جهة، وتخرّب الفنان موضوع الكتاب، من جهة أخرى!!)

محمود شاهين

«تشرين». دمشق ١٩٩١/٢/٢٠

نقاد أميون

(.. ان هناك من يتصدّى للنقد وهو لا يحسن حتى مجرد التعبير بالعربية الفصيحة، مع ان النقد هو أغنى وأصعب الأجناس الأدبية ويتطلّب من ممتهنه شأواً رفيعاً من الكتابة السليمة، وهذا منوط بمن هو ضليع في علوم اللغة، لا أن يكون سقياً فيها)

عوض شعبان

«البلاد». بيروت ١٩٩١/٣/٢

لا فعل ولا تأثير

(.. نحن ازاء حالة من الرداءة الثقافية يقف فيها الفكر الحر الصادق بعيداً عن الحراك الاجتماعي والسياسي وبعيداً عن دائرة التأثير والفعل..)

هبة الله يوسف

«العرب». لندن ١٩٩١/٣/٢٠

السيئة تمحو الحسنة

(.. اذا كانت اخطاء النطق مغتفرة في عرف امسياتنا ومحاضراتنا الثقافية فما الذي يغفر الاخطاء النحوية؟

شهيرة أحمد

«البيان». دبي ١٩٩١/٣/١١

بعد الدعاء

(.. إذا كان المجتمع بحاجة فعلاً إلى ادب القصة قصيرة كانت أم طويلة، فستنشأ الظروف المواتية حتماً بكثير من الدعاء وقليل من القطران).

حنا ابراهيم

«العرب». لندن ١٩٩١/٣/٧

السؤال اليومي

(.. واليوم وقد عاد الاستعمار بمعناه الحقيقي القديم سافراً وجهه القبيح المتبجح لاحتلال اراضينا ومقدراتنا، فقد آن لنا أن نتساءل عما احتله قبلاً من ارادتنا ووعينا وعمقنا الثقافي والحضاري..)

محمد فتحي غريب

«الشعب». القاهرة ١٩٩١/٣/٥

ثقافة المنقاد

(ثقافة السائد في المدى العربي الراهن ليست ثقافة الناقد بل ثقافة المنقود، ثقافة المنقاد، المفعول به وليس الفاعل.)

فرج العربي

«القدس العربي». لندن ١٩٩١/٣/٧

الأسباب

(.. وحتى الترجمات من العربية الى الاجنبية. تقوم على مبدأ اختيار موجه لأسباب سياسية أو ايديولوجية..)

علي فهمي خيشم

«الأنوار». بيروت ١٩٩١/٢/١٤

أزمة ذات قدمين!

(.. ليست القضية قضية ازمة في عقل المثقف العربي أو ما اليه ذلك من المبررات الغربية لأنني اعتبر ان المثقف العربي نفسه عبارة عن ازمة تمشي على قدمين، فما فعله الحكام بالعقلية العربية في الثلاثين عاماً الأخيرة يمكن أن يخرب أي عقل).

فاروق جويدة

«صوت الكويت». لندن ١٩٩١/٢/١٧

الرواية الآن

(.. الرواية العربية لا تزال في مرحلة تلمس الهوية وما كتب الروائيون العرب حتى نهاية الخمسينات من هذا القرن لا يمكن اعتباره اساساً جدياً يمكن البناء عليه مستقبلاً.)

فؤاد التكرلي

«العرب». لندن ١٩٩١/٢/١٨

الاتجاه المنسي

(.. ونحن نقصد بالفيلم القومي هذا كل ما هو معني بقضية أو شخصية، أو حادث، أو حقبة ذات طابع يُعنى بالأمة ككل. غير أن السينما المصرية تكاد تفقد ذلك الاتجاه القومي منذ نشأتها، فالموضوع القومي غير مطروح أساساً فيها، سواء أكان ذلك يتعلق بالزمن المعاصر أم الزمن القديم).

سلوى بكر

«شهرزاد الجديدة». ليماسول. شباط ١٩٩١

الفراغ

(هل هذا الواقع السيء محض مصادفة أم خطة ينفذها مريدو هذه الجهة أو تلك ليكون الفراغ الثقافي صورة أخرى عن الفراغ السياسي الكائن؟)

ميلاد الحر

«الشراع». بيروت ١٩٩١/٣/٢٥

انتظار لن يطول

(فلننتظر موجات من المسلسلات التلفزيونية والأفلام والكتب والمقالات والبرامج الإذاعية التي تحاول أن تعوّد الناس على «نمط الحياة الاميركي» وعلى فكرة الهيمنة الاميركية على العالم باعتبارها من المسلمات..)

المحرر الثقافي

«الحرية». نيقوسيا ١٩٩١/٢/٢٣

أهمية التحرر

(.. التجريب أو التجريبية أول ما يمكن أن يقال عنها إنها ابنة التحرر. ومن دون هذا التحرر لن يكون هناك مسرح حقيقي).

جواد الاسدي

«الكفاح العربي». بيروت ١٩٩١/٣/٢٥

السؤال الدائم

(.. ما جدوى استقرار يقوم على الجهل والفقر والتأخر والتهاون في احترام حقوق الانسان؟)

نجيب محفوظ

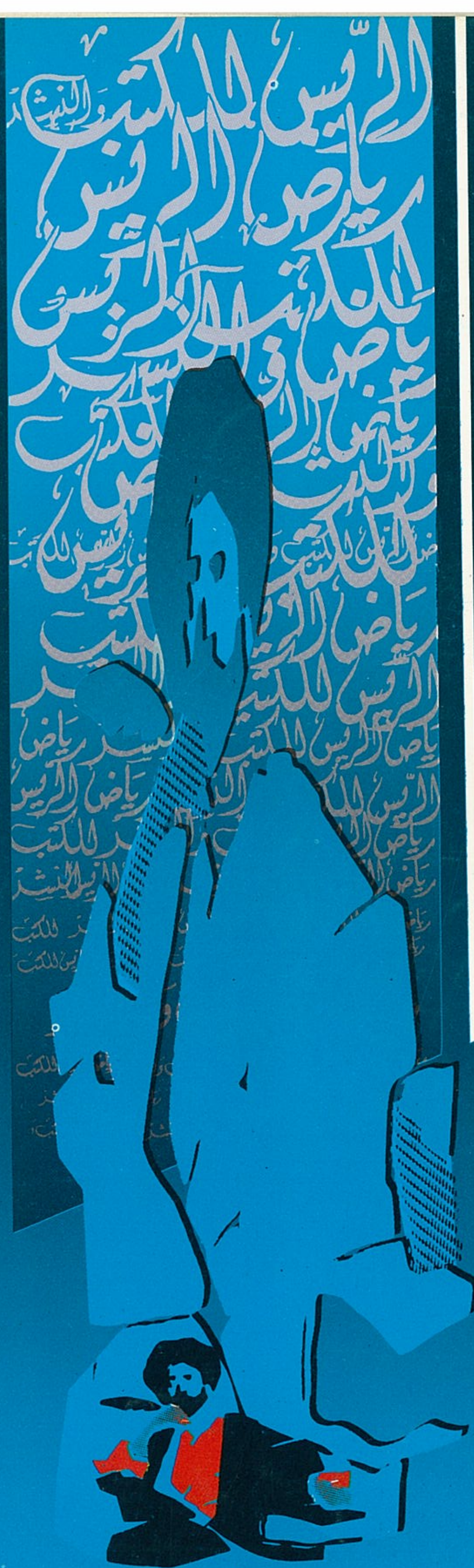
«الاهرام». القاهرة ١٩٩١/٣/٢٨

أكثر خبثاً

(.. ففي السبعينات وضعت أمام عيني العدو الرئيسي، وهو الاعلام الرسمي، واستطعت أن اقهره وأصل الى كل العرب على مستوى الكرة الأرضية، ولكن العدو الآن أصبح أكثر خبثاً ودهاءً..)

أحمد فؤاد نجم

«الجديد». حيفا. كانون الثاني ١٩٩١



تقدم دائما الكتب المثيرة للجدل.

رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ, Tel: 071-245 1905, Fax 071-235 9305, Telex: 266997 RAYYES G

■ سميح القاسم:
ليالي العُشر
في الرميلة



الناقد

العدد السابع والثلاثون ■ تموز/ يوليو ١٩٩١ ■ السنة الرابعة

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

No. 37 ■ July 1991 ■ YEAR 4

عواصم ثقافية
دمشق ١٩٩١:
خريف بلا شتاء

£ 3.00 in U.K.



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بابداع الكاتب وحرية الكتاب

تصدر عن:

رياض الريس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd.

LONDON
56 Knightsbridge
London SWIX 7NJ
Tel: 071 - 245 1905 - Fax: 071 - 235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

CYPRUS
SUITE 140 B- IRIS HOUSE - KANIKA
ENAERIOS COMPLEX - JOHN KENNEDY
STREET - P.O.BOX: 7038- LIMASSOL
TEL: (05) 346624 - (05) 346625
TELEX: 3564 RAYYES CY. - FAX: (05) 346626

لبنان
الصنائع ـ بناية الأونيون
ص.ب.: ١١٣/٥٧٩٦ ـ بيروت ـ لبنان
تلفون: ٨٦٣٥٧٥ ـ ٣٧١٤٦٠ ـ ٣٥٢٣٨٦
فاكس: ٥١٥٨٤٥ ـ ٩ (٣٥٧)
تلكس: الايد ٢٢٧٢٢ لبنان

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس

المدير المسؤول
عبد الغني مروة

الاخراج الفني:
حسين فتوني

■

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخّى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها الّا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، والّا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة. ولا تقبل المادة ما لم تكن الأصل وليس صورة عنه.

■

لا تعنى المجلة بنشر النصوص المترجمة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه.

■

لا تدفع «الناقد» مكافأة عن المواد التي تنشرها، وهي محصورة بالكتّاب الذين تكلفهم رسمياً. وتقدم «الناقد» اشتراكاً مجانياً لسنة لكل كاتب تنشر له.

■

جميع الحقوق محفوظة لـ «الناقد» ١٩٩١. النشر والاقتباس يتمان بإذن خاص.

■

جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة.

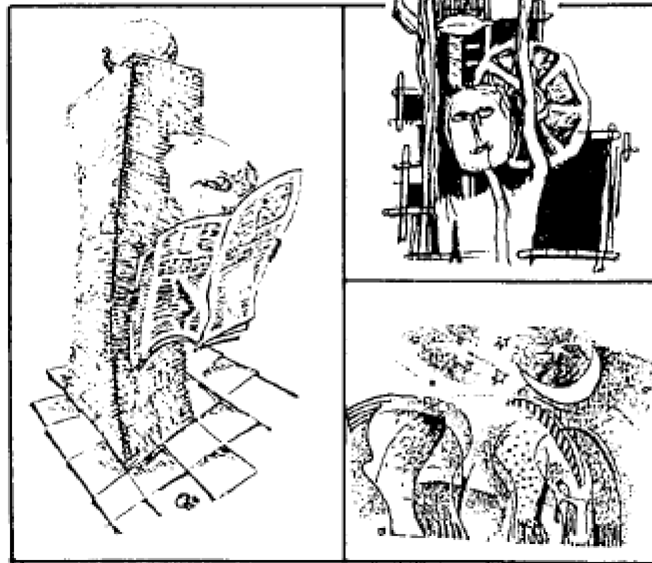
■

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review in Arabic

Edited by:
Riad N. El-Rayyes

Executive Director:
Abdul Ghani Mroueh

© AN-NAQID 1991



الرسوم

الغلاف بريشة الفنان جبر (العراق)
نذير نبعة، محمد شمس الدين، يوسف عبد لكي، زهير غانم، علي محمود سليمان.

ثمن النسخة: لبنان ١٠٠٠ ليرة، سورية ٥٠ ليرة، الاردن ٥, ١ دينار، العراق ٥, ١ دينار، الكويت ٥, ١ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ٥, ١ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار

United States $8, Cyprus £C2, Greece DR1000, France F30, West Germany DM9, Italy L8000, Switzerland SF15, United Kingdom £3, Canada $C8, Belgium BF200, Netherlands FL15, Austria Sch100

ليالي العُشر في الرّميلة

سميح القاسم

الليلة الأولى

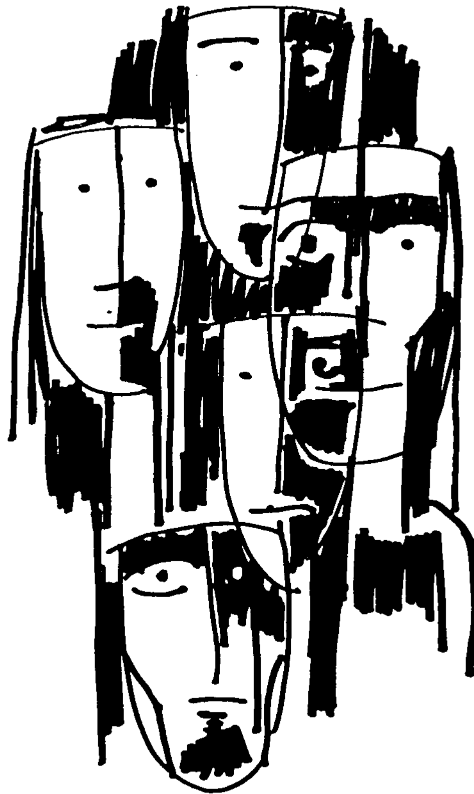
■ يميلُ النخيلْ
عليكَ، لتأكُلَ ـ
كُلْ ما اشتهيتْ
ألا أيّهذا القتيلْ
بدأتَ،
ولمّا انتهيتْ . .

الليلة الثانية

يداكَ على أُفْقِ الحرائقِ نامَتا
وقلبُك تَحت الرملِ راحَ بما أتى
أُناديكَ. هل تُصغي؟ سؤالي إجابةٌ
فلا «أين؟»، بعد الموتِ، فيك، ولا «متى»؟

الليلة الثالثة

بين طائرةٍ قَصَفَتنا. وطائرةٍ سوف تقصفُنا ـ
طائرهْ
بين قنبلةٍ نَسَفتنا. وقنبلةٍ قَذَفتنا ـ



دُمى طفلةٍ
تتناثرُ أشلاؤها في حفائرنا الغائرهْ
*
بين بغداد والقاهره
طفلةٌ ضامِرَه
*
بين جرحي وجرحي
أساطيرُ أيامنا الغابره
*
في انقصاف النخيلْ
الجميلْ
الطويلْ
كلُّ مئذنةٍ تستحيلْ
شاعراً
أو قتيلْ
كلُّ أغنيةٍ قُنبله
كلُّ مرثيةٍ بوصله

كلِّ قنبلةٍ سنبله
كلِّ سنبلةٍ مُعضله
كلِّ معضلةٍ معبرٌ
نحو باب الزمانِ النبيلْ..

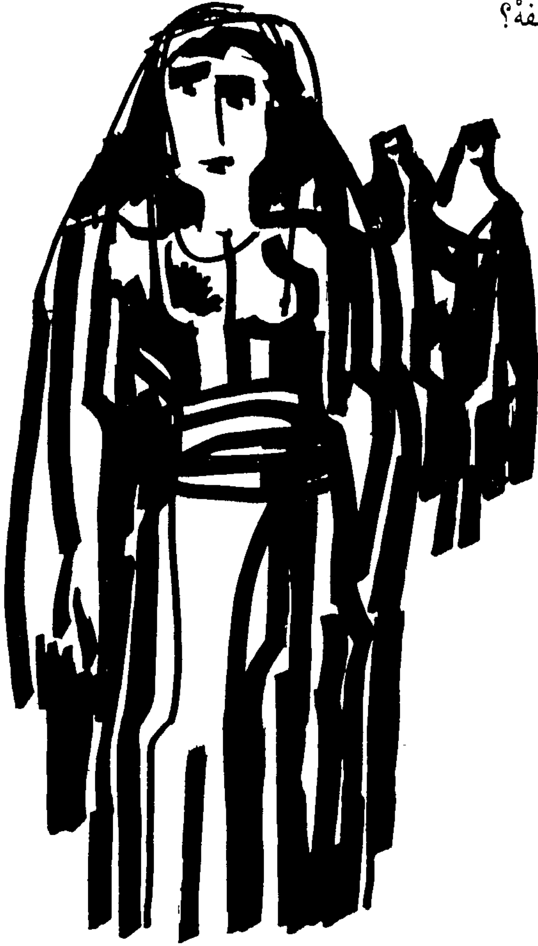
يا انفجارَ دمي
بئرَ نفطٍ من الحزنِ
في بئر حزنٍ من النفطِ
يا عبوتي الناسفهْ
كيفَ أنجو بجلدي من اللغةِ الآسفهْ؟
كيف أوصدُ هذا النزيفَ
المخيفَ
من الوردةِ النازفهْ؟
من دليلي سواي
إلى منبعِ العاصفهْ؟
من يُعيد خُطاي
إلى منبعِ العاصفهْ؟
بين ساعاتنا الواقفهْ؟!

الليلة الرابعة

مُدُني
آخ. يا مُدُني الخائفه
هِيَذي
حلَّتِ العاصفه
شَعرَها
هِيَذي
فوق أشلائها واقفه!

الليلة الخامسة

أُكابرُ في سرّي، ويُصغِرُني جَهْري
وأُمعنُ في أمري. وكم حِرْتُ في أمري
ثَكلتُ جسوري في العراقِ، ودَيْدَني
«عيونُ المها بين الرصافةِ والجسرِ»!!



الليلة السادسة

ينهضون مع الفجرِ من موتهم
ينفضون غبار الجريمةِ عن بعضِ أطرافهم
(بعضُها لم يزل ضائعاً في رمالِ الخليجِ)
ينادون في لهجةِ الأُمّهات القديماتِ
«يُمَّهْ!»
ويجيبُ اللهيبَ القريبُ الغريبُ
يلوبُ النحيبُ
يذوبُ الوجيبُ
تنوبُ الندوبُ يغيبُ الدبيبُ
وينشقُّ عن كوزِ ماءٍ
وحفنةِ تمرٍ
كثيبُ
وتنشقُّ عتمهْ
*
ينهضونَ
ولا ينهضُ الأُفقُ المغمضُ
*
الأنابيبُ أوردةٌ تنبضُ
*
آه. يا أيها الميْتُ لو ترفضُ
آه. لو ترفضُ
*
جُثثٌ في المدى تركضُ
*
ملكُ القوط. في جُثّتي يربضُ.

الليلة السابعة

راسفاً في الوجَعْ
آسفاً
كاسفاً
في خرابِ الجشَعْ

أشتهي من نخيلي القديم
حُشفةً. قد تُقيتْ
في هزالي المقيتْ
في صراط دمي المستقيم..

الليلة الثامنة

ألا ليتني حفنةٌ من رمال الخليجْ
أُوسِّدُ رأسَكْ
وأرفعُ كأسَكْ
وحين تمرُّ وفود الحجيجْ
أشاهدُ عُرسَكْ
وأرصُدُ في مطلع الشمسِ
شَمسَكْ!

الليلة التاسعة

دَماري حانتي. ودمي السُّلافَه
فلا جسرٌ هناكَ. ولا رصافَه
على بابِ الخليفةِ ضاعَ صوتي
وضاعتْ في خِلافته الخلافَه!!

الليلة العاشرة

صاحَ في رُدُهاتِ الخرابِ: ارفضوا
أيها الميِّتون ارفضوا وانهضوا
ضَيِّقٌ موتُكم
والجنازاتُ واسعةٌ
والمدى الحيُّ بين مقابركم ينبضُ
فانهضوا
هوذا ملك القوط
في باحة المنزل الخاويه
هوذا، بشعائره الداميه
فوق سرجٍ يحفُّ بفضَّتِهِ
عسكرٌ يدلقون النبيذ على امرأةٍ عاريه
والرَّدى يرفضُ
والمدى ينهضُ



فارفضوا
وانهضوا
*
صاحَ في زيتِ عرّافةٍ
ساقُها تتدلّى مع الشمسِ
من عَرَباتِ النَّوَرْ
سمعتْ صوتَه الباديه
وأصاخَ الحَضَر:
إنهضوا
يا كُسالى الجحيم انهضوا
قَدَراً في القَدَرْ
*
والبساتينُ تعطي النساءَ الأميرات
تفاحةً
من أمير الغوايات
هذا المغنِّي الرجيم
وتعطي الينابيع كوثرها الدمويَّ
لقائد دبّابةٍ قَصَفتها «الأپاتشي»
بلا موعدٍ سابقٍ
كلُّ موتٍ صغيرٌ
إذا قيسَ بالنومِ في زمنِ الشُّغلِ
صاحَ: انهضوا
*
سقطوا بالألوفِ على الرملِ والزيتِ
ما استُشهدوا كيفَ شاءوا
ولكنَّهم سقطوا قبل موعدهم
ـ سمعوا؟
ـ رُبما. بعد موعدهم
بعد صيحتِهِ الثانيه..
*
هوذا ملك القوط
في باحة المنزل الخاويه.. □

اقطعوا هذه الشعرة

الصادق النيهوم



■ كلمة [Nationalism]، لها معنيان في قاموسنا السياسي المعاصر، كلاهما صحيح، وكلاهما يناقض الآخر على خط مستقيم؛ فهي من جهة، يمكن أن تعني [القومية] التي تجمع كل العرب تحت هوية واحدة، بموجب «اقامتهم» في وطن واحد. لكنها - من ناحية أخرى - يمكن أن تعني [الشعوبية] التي تقسم العرب بين اثنين وعشرين شعباً، كل واحد منها يختلف عن جاره، ويناصبه العداء أحياناً، بقدر ما تشاء أهواء السياسة.

سبب هذا التناقض، ان الكلمة نفسها لا تملك نسباً مشروعاً في تراثنا العربي، فهي مجرد لفظة لقيطة، تبناها العرب قسراً، عندما دعتهم ظروف المقاومة ضد الاحتلال العثماني، إلى البحث عن شعار اعلامي من شأنه أن يميز بين العرب وبين الأتراك، ويحدد الخط الفاصل - وشبه المطموس - بين رجلين متشابهين في جميع التفاصيل، كليهما مسلم وفقير ومتخلف، وكليهما خاضع للسلطان العثماني. وهي مهمة أدتها كلمة [القومية العربية] بنجاح مؤقت على محورين:

على المحور الأول، اكتسب العرب لأنفسهم شخصية جديدة، تميزهم عن الأتراك، من دون أن تفرق بين المسلم وبين المسيحي. وهو إنجاز فاز برضاء عرب المشرق، حيث يشكل المسيحيون نسبة عالية بين السكان في الشام ومصر. لكنه لم يرق للأقليات العرقية من الأكراد والدروز والزنوج والأمازيغ الذين سوف يكتشفون بدورهم أن لهم لغات وقوميات أخرى، وسوف يتحولون خلال القرن العشرين إلى مصدر دائم للتمرد ودعوات الانفصال.

هذه الشخصية الجديدة، استمدت شرعيتها من وحدة اللغة، وظفرت بتأييد عقائدي في أحاديث نبوية منها:

[ليست العربية بأحدكم من أب ولا أم، وإنما هي اللسان، فمن تكلم العربية، فهو عربي].

□ وفي حديث موجه لاحتواء الأقليات: [مولى القوم منهم].

□ وفي حديث آخر: [الولاء لحمة، كلحمة النسب، لا يباع ولا يوهب].

□ وفي كتابات فقيه من أهل الفتوى مثل الأفغاني: [وحدة اللغة هي الأساس الذي تقوم عليه الجنسية - يقصد القومية - واللغة أشد ثباتاً، وأكثر دواماً من الدين..].

على المحور الثاني، اكتشف العرب في شعار [القومية العربية] قوة سحرية قادرة على نقلهم بكلمة واحدة، من جحيم العصور الوسطى في مملكة السلطان العثماني، إلى فردوس الدولة القومية التي كانت قد ولدت في غرب أوروبا، وارتبطت بقيام أمم صناعية متطورة مثل المانيا وايطاليا. وهو شعار نسف نظرية الخلافة الاسلامية من أساسها، وعمل على تبرير التحالف مع دول الغرب. حيث تزدهر مبادىء جديدة - ومثيرة - منها مبدأ فصل الدين عن الدولة الذي تبناه عبد الرحمن الكواكبي لأول مرة في تاريخ العرب بالدعوة إلى [أسس راسخة للاتحاد الوطني، دون الديني. والوفاق الجنسي - يقصد القومي - دون المذهبي. والارتباط السياسي، دون الاداري..].

والملاحظ، أن جيل الرواد من الأفغاني إلى رشيد رضا، كانوا يستعملون مصطلح [الجنسية] بمعنى [القومية]، لأن هذه الكلمة الشائعة، لم تكن قد شاعت بعد. ولأن الرواد أنفسهم، لم يكونوا يعرفون ترجمة بديلة، سوى كلمة [الشعوبية] التي أجمعوا على تجنبها في اتفاق متوقع، بسبب تاريخها المشين في التراث العربي بأسره. لقد قامت نظرية القومية على تجاهل التاريخ منذ مولدها، لكن أحداً لم يكن يملك وقتاً كافياً، لملاحظة هذا النقص.

عند نهاية القرن الماضي، كان الجدل قد استقر على نبذ مصطلح [الجنسية]، لصالح [القومية]. وكان العرب قد ارتكبوا الغلطة الحاسمة على أي حال، ودخلوا الدهليز الذي سيعايشون فيه سلسلة النكبات المتلاحقة خلال القرن العشرين، من تقسيم ◄

الوطن العربي بين الباشوات وشيوخ القبائل، إلى ضياع فلسطين، وافتتاح عصر الانقلابات العسكرية، ودفن شعار [الوحدة العربية] فجأة، في عاصفة رملية هوجاء على سواحل الخليج.

فالكلمة التي خلبت لب العرب، لم تكن كلمة فحسب، بل كانت وصفة طبية خاصة، استعارها الرواد من بيئة لا يعرفونها، وتقدموا بها لعلاج المريض الخاطىء في الوقت الخاطىء، آملين أن يؤدوا مهمة تتجاوز امكاناتهم، على عادة الأطباء الشعبيين الذين لا ينقصهم الاخلاص للمهنة، بقدر ما ينقصهم التأهيل المطلوب:

لقد افترض الافغاني وتلاميذه، أن قاعدة الدولة القومية في أوروبا، هي وحدة اللغة والأرض. وتقدموا من هذا الافتراض الساذج، داعين إلى قيام الوحدة العربية، بسلاح الخطب والمواعظ، مثل جميع المفكرين المثاليين الذين يقرأون التاريخ باعتباره قضاء وقدراً. وينسون أن تغيير المجتمعات، لا يقوم على تغيير أفكارها، بل يقوم على تغيير اقتصادها أولاً - وأخيراً - وقبل كل شيء. فالواقع أن وحدة اللغة والأرض، مجرد ملامح ظاهرة للدولة القومية. أما السبب الكامن وراء قيامها، فهو نشوء الطبقة المتوسطة العريضة التي أفرزتها ظروف الثورة الصناعية في دول غرب أوروبا بالذات.

قبل عصر التصنيع، كانت أنماط الاقتصاد الزراعي، قد جعلت الدولة مجرد مزرعة كبيرة منزوعة السلاح، يتوارث ادارتها أصحاب الأرض من الاقطاعيين، بمساندة فعالة من السماسرة ورجال الدين. ولم يكن ثمة قوة اجتماعية قادرة على التصدي لهذا التحالف بأي قدر من الكفاءة، مما ضمن اجهاض الثورات المسلحة في جميع أرجاء العالم القديم، وجعل الدعوة إلى التغيير، تقتصر - تاريخياً - على الدعوة المسالمة إلى [تغيير ما في النفوس، وحب العدل والاحسان، ورحمة الضعيف، واطعام المسكين، وتحريم المعارضة باهدار دم الخارج عن السلطان، واعطاء ما لقيصر، لقيصر، وما لله، لله، أملاً في الفوز بالجنة في عالم ما بعد الموت..]. وهي الدعوة التي تمثلت في نصوص الشرائع الدينية منذ عصر سومر، وما تزال تشكل قاعدة لحركات الاصلاح في جميع المجتمعات غير الصناعية، ومنها مجتمعنا العربي.

القومية العربية: فكرة خرافية تجاوزت حدود التقليد الأعمى

في مطلع عصر التصنيع، بدأت هذه الصورة تتغير جذرياً، بسبب الانقلاب الفريد الذي شهدته شعوب غرب أوروبا في وسائل الانتاج ومستوى الحياة معاً. وهو انقلاب لا يعادله في شموله سوى خروج المجتمع البشري من عصر الصيد إلى عصر الزراعة. وقد نجم بدوره عن تغيير أنماط الاقتصاد، خلال ثلاث مراحل متوالية:

المرحلة الأولى، تمثلت في استيطان قارات العالم الجديد، من شمال كندا إلى استراليا، بالاضافة إلى آلاف الجزر العذراء في المحيط. وهي مناطق منحت الأوروبيين كنوزاً لا تنضب من الذهب والفضة والمواد الخام. وعملت على مضاعفة متوسط الدخل في دول غرب أوروبا، أكثر من مائة مرة، خلال قرن قصير واحد. وفي هذا الوقت، كان المواطن العربي يركض حافياً في جلباب ممزق تحت حكم المماليك وشيوخ القبائل، وكانت الضرائب قد أكلت دخله، إلى حد لم يعد يكفي لشراء الحذاء.

المرحلة الثانية، تمثلت في اختراع المحرك البخاري الذي فتح قمقم الطاقة، ومنح شعوب غرب أوروبا قوة سحرية جبارة، لم يكن العالم قد عرفها من قبل، إلا في حكايات المصباح السحري. وفي هذا الوقت، لم يكن مواطننا العربي يملك من مصادر الطاقة الرخيصة، سوى ما ينجبه من الأطفال، وكان عليه أن ينجب كثيراً منهم، لكي يضمن زراعة أرضه بتكاليف محتملة، أو يجد من يرعى له عنزاته من دون أن يسرق الحليب.

المرحلة الثالثة، تمثلت في ظهور مراكز صناعية في المدن، ما لبثت أن طورتها إلى عواصم مالية نشطة من مستوى لندن ونيويورك وباريس وبرلين وأمستردام، وأدت إلى تغيير البنية السكانية من أساسها، بنشوء طبقتين جديدتين من العمال وأصحاب العمل الذين نجحوا في تصفية نظام الاقطاع لأول مرة في تاريخ الدولة، وتقدموا لتطوير وظيفة الحكومة، من جهاز للتحكم إلى جهاز للادارة، تتقاسم السلطة فيه أحزاب عمالية ورأسمالية تحت رقابة مشددة من القضاء والصحافة. وفي هذا الوقت، كان مجتمعنا العربي ما يزال على حاله، كما تركه تيمورلنك. وكان يتكون من طبقتين، احداهما تشمل قطاعاً عريضاً جداً من الفلاحين والرعاة وصيادي السمك والعاطلين عن العمل. والأخرى تشمل الوالي التركي وحرسه وحريمه، بالاضافة إلى بعض «العلماء» من طراز الشيخ الطهطاوي، الذي تعهد بالدفاع عن سمعتنا أمام الأوروبيين بقوله [ان الافرنج - وبالذات فيلسوفهم مونتسكيو - يعدون الحكومات الاسلامية من قبل المطلقات التصرف. والحال انها مقيدة أكثر من قوانينهم. فإن الحاكم الاسلامي لا يخرج أصلاً عن الأحكام الشرعية. وقلّ أن يقوم ملك اسلامي على ما يخالف صراحة كتاب الله وسنة نبيه..].

ان نقل شعار [الدولة القومية] من بيئة صناعية متطورة، مثل مجتمعات غرب أوروبا، إلى مجتمعنا البسيط التركيب في الوطن العربي، كان فكرة خرافية تجاوزت حدود التقليد الأعمى، وأثبتت تورط الرواد العرب في قراءة مقلوبة لمسيرة التاريخ منذ عصر كولومبس على الأقل.

فالواقع، ان الدولة القومية لم تولد في غرب أوروبا، بسبب وحدة اللغة أو الدين أو الأرض، بل بسبب الانقلاب الصناعي الذي أعاد تشكيل البنية الاجتماعية من أساسها. وسحب ملايين الفلاحين من الاقطاعيات الزراعية. وعمل على تحويل المدن إلى مراكز انتاجية نشطة. وخلق التوازن السكاني القادر على تصفية الاقطاع بالقوة، لأول مرة منذ مولد الاقطاع. ولو كان الرواد العرب، أكثر التزاماً بروح البحث - أو أقل ميلاً للتقليد - لما فاتهم أن يلاحظوا، أن التاريخ لا يقدم شاهداً واحداً، على ارتباط الدولة القومية، بوحدة اللغة أو الأرض أو الدين:

فالولايات المتحدة مثلاً، كانت تتكلم لغتين على الأقل، هما الانجليزية والألمانية، وكان سكانها ينتمون إلى طائفتين تتبادلان العداء الديني منذ عصر مارتن لوثر.

ودولة الاتحاد السويسري، قامت على جمع أربع قوميات مختلفة، كل واحدة منها، لها لغة خاصة، وتاريخ منفصل.

والمملكة المتحدة لم ترفع شعار القومية أصلاً، بل عملت على التماس وحدة الامبراطورية في وحدة التاج البريطاني، وظل نشيدها [القومي]، يقول ببساطة [حفظ الله الملكة].

وفرنسا لم تعتمد وحدة اللغة أو الدين أو الأرض، بل اعتمدت ما دعته باسم [وحدة الارادة] لكي تبرر ضم مقاطعتي السار واللورين اللتين كانتا تتكلمان اللغة الألمانية.

والدولة الألمانية لم تقم بموجب لغتها الواحدة التي تجمعها مع النمسا وسويسرا، بل قامت بسيف بسمارك الذي عمد إلى اجتياح الاقطاعيات في حرب أهلية خاطفة، على غرار ما فعل غاريبالدي في ايطاليا.

والثابت ان الرواد العرب الذين اعتقدوا أن رفع شعار القومية العربية، كفيل بتوحيد الأمة، كانوا يقرأون تاريخ غرب أوروبا قراءة مقلوبة رأساً على عقب. وكانوا قد أغفلوا نتائج الثورة الصناعية وحركة الاستيطان معاً. وأغفلوا الآثار العميقة التي ترتبت على ظهور طبقتي العمال وأصحاب العمل. وذهبوا وراء فكرة مؤداها، أن كل ما تحتاجه الأمم لكي تحقق وحدتها، هو أن «تتذكر» لغتها الواحدة، وتراثها الواحد. تلك النظرية المستحيلة التي صاغها ميشيل عفلق صراحة بقوله: [القومية ليست علماً، بل هي تذكر حي]. أو كما قال الأفغاني قبل ذلك، مقترحاً حل جميع المشاكل القائمة بين العرب والأتراك، بحيلة لغوية بحتة: [لقد أهمل الأتراك أمراً عظيماً، وهو اتخاذ اللسان العربي لساناً للدولة. ولو أن الدولة العثمانية اتخذت اللسان العربي لساناً رسمياً، وسعت لتعريب الأتراك، لانتفت بين الأمتين النعرة القومية، وزال داعي النفور والانقسام، وصاروا أمة عربية بكل ما في اللسان من معنى...].

في مثل هذا المنهج الشعري، كانت الدعوة إلى الدولة القومية مجرد نوع من التبشير القائم على أسلوب الاعلان التجاري. وكان الرواد يبذلون جهداً مضنياً لتسويق هذه الدعوة بالأقوال البليغة وحدها:

□ فالأفغاني يقول: [لا سعادة إلا بالجنسية، ولا جنسية إلا باللغة..].

□ وفي مكان آخر: [إن الرابطة الجنسية والرابطة الدينية، أهم الروابط التي تلحم الأفراد، وتكون الأمم..].

□ وفي رأي مفكر أحدث عهداً: [القومية العربية هي خلق دائم..].

□ وفي صياغة مشوشة أخرى: [القومية هي مصدر الفكر والعقيدة القومية..].

□ وفي مكان آخر: [النظرية القومية هي التعبير المتطور عن الفكرة العربية الخالدة..].

□ وبكلمة أكثر التزاماً بروح الشعر: [إن القومية العربية ليست نظرية، ولكنها مبعث النظريات. ولا هي وليدة الفكر، بل مرضعته. وليست مستعبدة الفن، بل نبعه وروحه..].

والمشكلة الظاهرة في هذا المنهج، أنه في الواقع مجرد كلام طيب من أناس طيبين. فلو شاء أحد ما ان يستبدل شعار القومية في أقوال الرواد، بأي شعار آخر مثل الاسلام - أو حتى الشيوعية - لما تغير جوهر الدعوة إلى الوحدة، ولما بدت نظرية القومية العربية في منزلة الرباط الوحيد أصلاً. والواقع أن الاخوان المسلمين سوف يستعيرون هذا المنهج الوصفي نفسه، في الدعوة لفكرة مختلفة جداً. وسوف يشهد عصر عبد الناصر، معركة اعلامية ساخنة بين شعار الدولة القومية وبين شعار الدولة الاسلامية الذي رفعه سيد قطب في لوحته الاعلانية المشهورة [خذوا الاسلام جملة أو دعوه].

لقد تورط هذا الداعية في الغلطة القديمة نفسها، وبنى منهجه على الدعوة إلى تغيير أفكار المجتمع المصري، بسلاح الخطب والمواعظ، متجاهلاً بدوره ارتباط التغيير، بظهور أنماط اقتصادية لا تتوافر في مجتمعه الزراعي أساساً. وفي هذه المرة أيضاً، ساد أسلوب التبشير القائم على تقنية الاعلان التجاري، وأظهر سيد قطب العائد لتوه من الولايات المتحدة، ميلاً متوقعاً للاستفادة من تقنية الاعلان في صيغ مثيرة مثل قوله: [في الاسلام وحده يتحرر الناس من عبادة بعضهم لبعض، بعبادة الله وحده، والتلقي من الله وحده، والخضوع له وحده.. وهذا هو الجديد كل الجدة الذي نملكه ولا تعرفه البشرية].

□ وفي مكان آخر: [ان الشعب نفسه، لا يملك حكم نفسه، لأن الله هو الذي خلق الشعوب، وهو الذي يحكمها بنفسه].

□ وفي نبوءة لم تتحقق: [قيادة الرجل الغربي للبشرية قد أوشكت على الزوال، لأن النظام الغربي قد انتهى دوره، ولا بد من قيادة تملك ابقاء وتنمية الحضارة المادية، وتزود البشرية بقيم جديدة جدة كاملة. والاسلام وحده هو الذي يملك تلك القيم وهذا المنهج].

□ وبكلمة لا تقول شيئاً: [الاسلام ليس نحلة قوم، ولا نظام وطن، ولكنه منهج إله ونظام عالم..].

إن هذا المنهج التبشيري المسطح، هو القاعدة التي جمعت دعاة الوحدة القومية، ودعاة الوحدة الاسلامية، في زقاق مسدود واحد، رغم الاختلاف الظاهر في صياغة الدعوتين. فالزعم بأن تغيير المجتمع، رهن بتغيير أفكاره، نظرية فقهية ثبت بطلانها منذ عصر ماركس على الأقل. ولم يكن بوسعها أن تقدم للعرب حلاً آخر، سوى أن تربطهم إلى عالم ما قبل الثورة الصناعية، وتورطهم في دعوات عقائدية متطرفة، على يد جيل بعد جيل من الأنبياء الجدد. ولعل التاريخ ما يزال يخبىء للعرب أكثر من مفاجأة غير سارة، لكن محنتهم خلال حرب الخليج، سوف تظل شاهداً كافياً على أن مائتي سنة من خطب الوعظ والارشاد، لم تنجح في وقايتهم من شر شيطان واحد. ان تجاهل التاريخ، خطيئة عقابها أن يتجاهلك الواقع.

فالعرب الذين يتوجه اليهم الدعاة بالخطاب، ليسوا في وضع يسمح لهم بالانصات أصلاً. إنهم - مثل ركاب طائرة مخطوفة - أمة لا تملك حق الاختيار، ولا تستطيع أن تقرر مصيرها، وليس بوسعها أن تستفيد من أية دعوة أخرى، سوى تحريضها على استعمال الحيلة، للخلاص من خاطفيها بأي ثمن، وفي أقرب فرصة ممكنة. وهي دعوة لا تقوم على تدبير الانقلابات أو تأسيس الخلايا السرية، بل تقوم على تسييس الاجتماع الأسبوعي في صلاة الجمعة.

في البداية سوف تنقطع شعرة معاوية، وسوف يغضب معاوية شخصياً، ويجرب أن يستخدم أسلحته القديمة - والجديدة لمنع اللقاء في يوم الجمعة. لكن كل خطوة يخطوها في هذا الاتجاه، سوف تغرقه شبراً اضافياً في مستنقع من الرعونة والطيش، وسوف تزيده عزلة ورعباً، وتحرمه من قناع الدين، وتعريه أمام الأمة، وتكشف تواطؤ فقهائه ووعاظه، وتعيد إلى واقع العرب، جميع المبادىء المجيدة التي سقطت من ذاكرتهم منذ كربلاء وعصر الحسين.

في زلزال هذه المعركة، سوف يكتشف العرب أن كلمة [الجامع] هي الترجمة العربية الضائعة لكلمة [برلمان]، وسوف تولد بينهم القوة الدستورية القادرة على تصفية الاقطاع ومراكز القوى، وتلتقي جميع الشعارات على طريق الحوار الشرعي، فتصبح الأمة مصدر السلطات، ويصبح المواطن مسؤولاً عما كسبت يداه، وتتشكل دولة الوحدة من تراث الناس وواقعهم، وينتهي - أخيراً - عصر الأنبياء. □

كلانا غريب الآخر

أنسي الحاج



■ تحت وطأة الضغائن يتراءى لي أني، منذ موت الصبيّة أمي، راحت حياتي تتكوّن من سلسلة شبه متواصلة من إضاعة الفرص. عشتُ حياةً غير حياتي. اشتغلتُ بما لا أحبّ. كتبتُ الأصعب وتركتُ الأسهل. عملتُ ما يُشقيني وتجنّبت ما يريحني. خسرتُ وكان الربح تحت أسناني. قرأت ما يمضّني ويُنقصني واحتقرت الكتب الصديقة. تعلّقت بالذين استغلّوني. أخلصتُ للأوغاد وتلأمنتُ على المخلصين. عشتُ غير حياتي. ربما عكسها وربما إلى جانبها. وكنت أعرف ذلك فور حصوله. قبل حصوله. ومع هذا لا أتفاداه.

القَدَر.

هل هذا هو القدر؟

هل القدر أن تعيش حياتك عكس قدرك؟ أو قدرك عكس حياتك؟ أو الاثنين عكس ما أنتَ منذور له، مؤهَّل، راغب فيه؟

قَدَر مقلوب، مستعار، يهزأ بالقدر الأصليّ ويقتنص له محلّه.

كنت أود لو أكون ناسكاً، معتزلاً. أو راعي كسلي بلا شَغَب، بلا واجب. أو موسيقيّاً، مغنّياً، ممثلاً. أو مترفاً في غاية الفساد والدلال. لم أفعل شيئاً من هذا. بل العكس. أو ما لا علاقة له.

خصوصاً الناس. ما خلا بضعة، لم أعش مع ناسي. عشت في غير محيطي. والبضعة الما خلاهم لم أعرف أن أحبّهم.

كنت أفضّل أن أكتب رواية وأقرأ شعراً. قرأتُ رواية وكتبتُ شعراً.

كنت أكون أكثر انسجاماً لو لم أكتب.

حصل لي ضعف وجدانيّ، تساهلُ روحيّ جعلني أكتب، ثم أستأنف الكتابة كأنيَ كاتب، مع أني أكره الكتابة.

وأحببتُ نساء، مع أني أكره المرأة. وتغنيت

الحب، غضباً وبغضاً
السحر لا المعرفة



بالحب، مع أني أشتعل غضباً وبغضاً، أحياناً كثيرة. وآمنتُ بعد كفر، مع اني كلما عانيتُ صداً كفرت من جديد، فما هذا الايمان النفعيّ؟ وأتكلم على الروح، وكلّي حسرة على المادة. وأبكي لجمال الصدق وأكذب حتى لا أؤخذ بضعف صدقي. وأصلّي، ولكن لو لم أكن لأطلب هل كنت أصلّي؟

خرجت عن الموضوع.

لو كان غيري يكتب ما أكتبه الآن، هل كنت أقرأ؟

❊

غالباً أرى ما سيحصل. لم أعطِ قدرة الرؤيا هذه أهمية. دائماً شكلت لي ضيقاً. يضحكني الشعراء الذين يعتبرون الرؤيا، النبوءة، طموحهم. ما قيمة الوسيط؟ شاشة؟ بوق؟ شاهد سلبي؟ تغيير الأقدار، تحوير المسيرة، وقف الحكم، تعطيل القضاء والقدر، التدخل في المصير: هذا ما أريده لك أيها الشاعر الجبان. التبصير في فنجان القهوة وتنبؤ نوسترا دموس ما هما؟ تلاوة بلاغات القَدَر.

أضعف الإيمان.

السحر، فعل السحر، لا المعرفة. المعرفة لا تُذكَر.

❊

والسحر، أي سحر؟ ما هذا الخلط؟ حباً لا نقدر أن ننقل، أندّعي نشر السحر؟

❊

وارغب وارغب. ماذا يتحقق؟ كله مؤجل. وما يتحقق يهرب، يكذب. يموت. وارغب وارغب. لا حياة بدونك أيتها الرغبة، ولا حقيقة فيك غير المتابعة.

❊

تبطيل الكتابة مللاً من حركاتها وتمثيلياتها. رفضاً لأخذ الكَسْرة. ترفض ان تصبح قطاراً على الخط، وان تتوقف في المحطات ذاتها، وان تصل إلى المنتهيات ذاتها، حتى لتغدو انت القطار والمحطة والمنتهى.

تبطّل لأنك تكتشف انها تمثيلية أخرى.

تبطّل كل شيء آخر للسبب ذاته.

❊

والمؤلف الذي يشقى ليبدع تحفة، أليس كالرجل الطَموح الذي يشقى ليصبح ثرياً أو حاكماً؟

ما أسخف من هذا إلا ذاك.

لا السخافة وحدها بل البشاعة. بشاعة «الاستعداد» لأبشع ما يكون في سبيل الوصول.

لا يُخشِع سوى النعمة.

ونعمةُ أخرى صونُها من الوعي.

❊

ولكنْ ماذا تريد؟ تُخبّط، تَفْجُر، ماذا تريد؟

مهما فعلت لن تفعل أحسن من هدوئك.

مهما قلت لن تقول أجمل من حلمك.

ابقَ هناك، فيه.

الحلم أعمق صلاة.

❊

وتحت وطأة الضغائن يتراءى كل جسم عارياً، تسقط الغلالة، تضمحل شفاعة الخيال.

وتكتشف بديهيات كنت تظن نفسك أذكى من الاقرار بها: لا يخدعك إلا الذين تحبهم. أما الذين يحبونك فستظل مرتاحاً إليهم حتى تحبهم.

لأن المحبوب يمتلىء بغروره. وإذا لم يكن وديعاً وحكيماً، نقيّاً وعالماً (ومَنْ هو هذا وأين؟) أصبح لئيماً وأحمق، وأول انقلاباته سيكون على محبّه.

والنساء هن الأشهر لا لأنهن الألأم بل لأن جحودهن هو الأكثر امتزاجاً بالذات الغرامية. لكن ◄



الرجال في الحقيقة أشد ظلماً ودناءة. وحيث يمارسون، فهناك الفتك بلا عودة. تطعنك امرأة، عشر نساء، ولكنك تظل تعاود. كل امرأة نهاية عالم وكل امرأة بداية عالم. وهنا الطعنة طبيعية. أليس الوصال طعنة؟ أليس التفوق الجنسي ساحقاً لمصلحة المرأة، مما يجعل اكتفاءها برجل واحد شبه معجزة، أو مخالفة للطبيعة؟

طعنة الرجل اغتيال روحي لا خيانة عاطفية أو جنسية. المرأة هنا هي الناسوت والرجل هو اللاهوت.

طعنة الرجل للرجل قتلُ كياني. يدٌ وحشية تدفعك فجأةً، وبلا حيثيات، لتفتح أمامك باب عدم الأمان الأوسع، بوابة السقوط الانساني، بوابة التيه في قفار العزلة بلا شقيق.

أمْ اني أتفلسف بلا معنى؟ وهل هناك هذا الفرق حقاً بين الطعنتين؟ والمطعون، أليس طاعناً ولا مرة؟

قد يكون هناك أمثال هذا الملاك. وهو ليس أنا على كل حال.

*

وحتى في الضغينة أبحث عن سرّكِ، مع أني أقسمت ان لا أفعل، رحمةً بخيالي.

أُم وغانية، هذا هو سرّكِ.

غانية الإضرام، والأمّ التي تلتقط انهياري.

تعبّئين شروقي وتحتضنين مغيبي. هذا هو سرّكِ أيتها المرأة البسيطة.

*

أهذا، أمْ انكِ، ببرودٍ منكِ هو في الأصل خَجَل أو باطنية، تتركينني أحبّكِ على هواي، وفق الذهن، في معزلٍ عنكِ؟

أمْ أنكِ تمثّلين أنك هكذا، لتتظاهري بأنكِ أنتِ أيضاً بنتُ خيالكِ، وبأن خيالكِ هو أيضاً مملكة

من مسافة، لأن المسافة هي الحب

أمّ وغانية، هذا هو سرك

حمراء؟

أتتظاهرين بأنّكِ لستِ مثلهن هاويةً جائعة، فما يطلب أرخص، أتفه الطعام؟

أتتظاهرين بأنّكِ تفرحين بالعزلة المتبادلة؟

ضحيّة وأنا أحسبكِ شريكة؟

متى أجدكِ أيتها الشريكة؟

أمْ أصدّق أن ذهن الرجل سيظل أكثر جنساً من جسد المرأة وخيالها؟

*

كلانا غريب الآخر، سواء مثّلتِ أو كنتِ حقّاً. وما أعمق أشواق الغربة يا مرغوبتي.

أراني أكفر بالحب. ولكنْ أي حبّ؟ وهل الحب غير هذه اللامساواة التي ينتشي فيها الاثنان (أو الثلاثة، أو الأربعة...) كل بعبادة خياله وهو يظن أنه يعبد الآخر؟ التساوي في جهل الآخر، بعمق الاستسلام إلى غشاوةٍ معرفةٍ دجّالة. رؤية الآخر عبر ضبابة النوم السكران، عبر الأنا المؤجّجة حتى التشظّي، المسنونة حتى الانفراط. فضّلتُ الحب دائماً من مسافة لأن المسافة هي الحب. الحب، الصداقة، العمل (لم أفضّل العمل ولا مرة، دائماً كان مكروهاً، ولكن هل اخترتُ أيضاً الصداقة والحب؟). المسافة هي الغرق بلا موت. وفضّلت الملامسة على الخوض لأن ما يطير هو أخفّ مما يربض ولأن ما يمضي هو أطيب مما يقيم. وفضّلت وأفضّل (استعمل المضارع لأتذكر أني لم أصبح كلياً في الماضي، ولكنه استعمال، كما هو واضح، مفتعل) رأسي على الحقيقة لأن هذه ملطّخة بدم المسؤولية، وأما رأسي فيُجرم ويَطْهَر، يتدنّس ويبرأ، ويترك الفريق الآخر، مهما تلوّث بي، بريئاً على الدوام، ليظلّ على الدوام بتولاً قابلاً للتلوث.

*





أولد من ارتماء وأموت من ارتماء.

لن يُصدَم من هذا كلّه غير خيالي. لأنه وحده الأكبر منّي. لأنه وحده ما ليس من تلك الرطوبة الميتة. وإذا هو لم ينتصر فإنه لن يخرج من المعركة مهزوماً.

سيُصْدَم من بشاعة مصير ما يحيط به في هذا الجسد المظلوم، سيُصْدَم من رداءة ظروف هذا الجسد، وحقارة الحاجات، وغباوة الحدود. جسد مخدوع وخادع. خيالٌ مخدوع وصادق. جسد عظيم وحقير. خيالٌ هو الحياة. هو صباي أبد الدهر.

هو جسدي، جسدكِ الذي يتولّد كل صباح من أعماق البخور والورد، غريباً تماماً عن عواقب الزمن، مصموداً في بيت قربان الحلم.

*

لولا أمل العودة هل كنت قنعت بأن أموت؟

وهل أنا قانع؟

أأموت لأني، ضمناً، قنعت بأن أموت؟

أيكون هذا وأنا لا أدري؟

وإذا فقدتُ الأمل بالعودة، إذا لم يكن هناك عودة، إذا لم يكن غير رطوبة تعود إلى الرطوبة، فماذا يردعني عندئذ عن القتل؟

ما دام كله عَدَماً فلماذا لا أشترك في صناعته؟ أي عقاب ولا مُعاقب غير بشرٍ مثلي لا حرمة لهم سوى ما اغتصبوه؟

صدّقني، ما يردعني في غياب الأمل والايمان هو نفسه ما يردعني في حضورهما.

بل صدّقني ان ما يردعني في غيابهما هو أكثر مما يردعني في حضورهما.

انها الشفقة.

إذا كنتُ مؤمناً أُشفق أقل، لأن الأكبر يتكفل بالباقي.



لا مجال في كتابة لم تنس نفسها

وان لم أكن مؤمناً أُشفق أكثر لأن منظر الانسان المتروك لا يدعو إلاّ إلى حبّه.

*

لم أعشها، وما زلت لا أعيش حياتي.

بين كنوز الكون وخرائبه أحاول ان أجد وجهاً يُشْبهني وآخر غريباً.

الأول لتقرّ عين سهولتي والآخر ليهنأ بال المجنون، هنا في القلب.

وأجد، ولا أجد.

ويجدونني، ولا يجدونني.

*

لا جَمال في كتابةٍ لم تنسَ نفسها.

لا أُحبّ غير ما يطيّر أوراق قلبي عن كل الطاولات.

سامحيني أيتها العزلات، لقد أرهقتُ ترابكِ حين استنبتُّ منه الأصحاب والشعوب.

وليغفر لي الفضاء أني، بدل التأمّل في روائعه، أمضيتُ العمر أحدّق في داخلي.

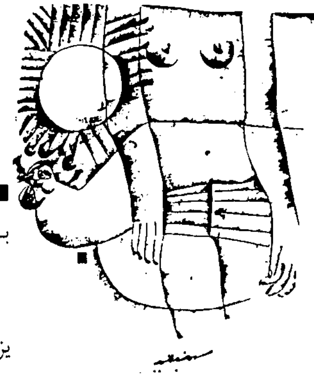
وعلى الورق حيث أكتب الآن، تنزل الشمس، ليلاً، وتحرق العنابر.

ومن الخطأ، الخطأ المقدس، يعود ويبدأ كل شيء طالعاً من دم الحَمَل، الحَمَل الذي هو، في الحقيقة، راعي عشبة القلب، من الآن وإلى نهاية الطريق. □

يصدر
سلسلة «كتاب الناقد»
خواتم

RIAD EL RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

غناء الهضيم



عبد السلام العجيلي

■ يريدون مني أن أغنّي باسمهم

وأيُّ هضيم باسم أعدائه غنّى

ومع ذلك فإني أغني باسم أعدائي غناءً يزداد تردداً وعلواً يوماً بعد آخر، وأتوقع أن يستمر في الترداد والعلو حتى يبلغ أوجه في عام ١٩٩٢. أغني هذا الغناء بطواعية، وعن رضى يقرب من الاعتزاز والفخار. كيف يعقل هذا، أن أغني باسم أعدائي بهذا الشكل، وبهذه القوة، وبهذه الطواعية؟

أفعل هذا لأن عوامل عديدة قد تغيرت في نفسيتي وفي نفسيات أعدائي الذين أغنّي لهم. فهم لم يعودوا أعداء لي. هكذا يقولون، وهكذا أقنع نفسي. أو أنني أجد العداء الذي كان يبعدني عنهم لا يستحق اليوم مني نقمة ولا يترك في صدري حزازة. مرور الزمن ساهم في تغيير النفسيات، عندي وعندهم. أقول هذا وفي قرارة ذاتي قناعة بأن ما هو أكثر من مرور الزمن هو الذي تدخل في تفكيري وغيّر مفاهيمي ودفعني إلى سلوك جديد. . . دفعني، أنا الهضيم، إلى أن أغني باسم أعدائي.

أحسب أن قارىء هذه الكلمات يجدني أحدثه عن لغز أو ألقي عليه أحجية. من أكون أنا، الهضيم الذي يراد مني أن أغني؟ ومن هم الأعداء الذين استجبت لما أرادوه مني، فرفعت عقيرتي في الغناء باسمهم؟ ولماذا، بصورة خاصة، عينت سنة ١٩٩٢ ليبلغ غنائي فيها أوجه؟

عام ١٩٩٢! عن هذا العام بالذات، سأحدث القارىء فيما يلي.

في آخر زياراتي لمدريد، وكان ذلك في خريف سنة ١٩٨٣، عرّجت على المركز الثقافي العربي الاسباني في عاصمة اسبانيا تلك، والتقيت بمديره آنذاك، المستعرب الذي يتكلم لغتنا الفصحى بطلاقة ويحاضر فيها، والذي أصبح بعد ذلك سفيراً لدولته في دمشق، السيد خيسوس ريو ساليدو. قال لي السيد ريو ساليدو أثناء الحديث الذي دار بيننا، وكان ذلك منذ ثمانية أعوام:

- نحن مقبلون على عام ١٩٩٢. في عام ١٩٩٢ اثنتان من الذكريات عزيزتان على قلوب الأسبان. نحن نعدّ لهما احتفالات لائقة بمكانتهما في تاريخنا. ولكننا نحرص على أن لا تتأذّى مشاعر العرب بهذه الاحتفالات. نحن والعرب أصدقاء في هذا الزمن، وقد وقفنا دوماً إلى جانبهم في قضاياهم المهمة، ونريدهم أن يقتنعوا بأن ليس في استعادة ذكرياتنا التاريخية ما يقصد به الاساءة اليهم. حبذا لو أعنتنا، أنت وأمثالك، في السعي لابعاد ما يمكن اعتباره سوء تفاهم بين الشعبين، العربي والاسباني، في احتفالنا بتلك الذكريات.

اثنتان من الذكريات، عزيزتان على قلوب الاسبان، كنت أعرفهما قبل أن يذكّرني بهما السنيور ريو ساليدو. ففي عام ١٩٩٢ تكون خمسمائة من الأعوام قد مرت على حدثين كبيرين في تاريخ اسبانيا وفي تاريخ العالم. . . وفي تاريخ العرب كذلك! أول الحدثين هو اكتشاف أميركا الذي أنجزه كريستوف كولومبس في سفن إسبانية جهزه بها فرديناند وايزابيلا، ملكا اسبانيا الكاثوليكيان. والحدث الثاني هو سقوط غرناطة في أيدي ذينك الملكين الكاثوليكيين، حين سلمهما أبو عبد الله الصغير مفاتيح آخر معاقل الأندلس، فكان في ذلك السقوط ضياع تلك البلاد من أيدينا، نحن العرب، ضياعاً كاملاً ونهائياً.

الاسبان يريدون أن يحتفلوا في عام ١٩٩٢ بمرور خمسة قرون على هذين الحدثين الجليلين. ومن المؤكد أن الغرب المسيحي سيحتفل كله مع الاسبان بهذه المناسبة. ولم لا؟

وصل كولومبس، الايطالي النشأة، الاسباني السفن والمعدات والبحارة، إلى شواطىء جزر أميركا لأول مرة في عام ١٤٩٢، فاتحاً الطريق لشعوب أوروبا المختلفة لتغزو العالم الجديد. حولت اسبانيا وأمم القارة الأوروبية وراءها هذا العالم إلى مستعمرات تستغل ثرواتها وتستعبد شعوبها، ثم إلى دول مستقلة ولكنها تظل محكومة ويظل ابناؤها الأصليون محكومين من قبل أمم العالم القديم. لاسبانيا، التي انطلقت معرفة العالم القديم واستغلاله من شواطئها وبسفنها، الحق بالاحتفال بانقضاء خمسة قرون على بدء هذا الاستغلال وتلك المعرفة. سيمر الاحتفال باكتشاف أميركا دون أن تعكر هناءته ذكريات جرائم ابادة قبائل الهنود الحمر في أميركا الشمالية أو إفناء شعوب الازتيك والانكا في الاميركتين الوسطى والجنوبية. لقد أفلح الغزاة الأوروبيون في القضاء على تلك الشعوب والقبائل، المالكة الأصلية لأصقاع الأميركات الثلاث. ومن لم يقض عليه منها احتجز في معسكرات مطوقة، أو استغل في عبوديات الاستعمار الجديد. لذلك سيكون احتفال اسبانيا باكتشاف أميركا احتفالاً أبيض لا ينغصه تبكيت ضمير ولا يعكر صفاءه انتقاد منتقد.

هذا عن الاحتفال بذكرى الحدث الأول، فماذا عن الاحتفال

بالحدث الثاني، أعني الاحتفال بسقوط غرناطة؟

في هذا المجال يبدو أنه كان عليّ أن أشكر السيد ريو ساليدو، كمتكلم باسم مثقفي اسبانيا، وربما باسم سياسييها، اذا لم يكن باسم رجل الشارع الاسباني. كان عليّ أن أشكره على رقة إحساسه وسمو تهذيبه حين قدّر العرب بما لم يُقدَّرْ به الهنود الحمر والازتك والانكا وسكان غابات البرازيل الاستوائية الأصليون. فلقد حسب، والمثقفون ورجال السياسة من مواطنيه، حساب الأذية التي يمكن أن تلحق بمشاعر العرب حين تقام الاحتفالات بذكرى هزيمتهم الكبرى وسقوط زهرة مدنهم في يد أعدائهم. لعلّ في هذا التقدير من جانب إسبان اليوم ما يشعرنا بالزهو إذ يعرّفنا بأن خصومنا السابقين ما يزالون يعتبروننا أمة حية يحسب لمشاعرها الحساب. ولقاء هذا الاحساس بالزهو الذي يبعثه في نفوسنا اعتبار الاسبان، مثقفيهم وسياسييهم، لتأثرات نفوسنا، على العرب أن يسحبوا ذيل النسيان، أو التناسي، على مأساة مرت بهم منذ خمسة قرون... مأساة وقف في ختامها أبو عبد الله الصغير على الجبل الذي يسميه الاسبان «آخر حسرات العربي»، والتفت إلى غرناطة التي سلم مفاتيحها منذ قليل الى فرديناند وايزابيلا، والدمعة تجول في عينيه، لتقول له أمّه، عائشة الحرة:

ابك مثل النساء ملْكاً مضاعاً
لم تحافظ عليه مثل الرجال

إذن علينا أن ننسى أو نتناسى تلك المأساة، أو ما كنا نسميها كذلك. بَعُدَ عهدنا بها، وتكسرت نصال المآسي على النصال على افئدتنا بعدها. وها هم أصدقاء اليوم يريدون منا، كدليل على أننا لا نحمل غلاً لأعداء الماضي، يريدون منا أن نساهم في ندوات يقيمونها وأن نحضر مهرجانات يدعون إليها، تدور كلها على علاقات المحبة والصداقة بين العرب والاسبان، وعلى اشتراكهم في إنجازات العلم والحضارة، غاضّين الطرف عن ذكريات الحروب القديمة وعن حملات الاجلاء والافناء، وعن تبديل المعتقدات وتهديم الآثار.

أذكر حين حدثني السيد ريو ساليدو بما حدثني به في ذلك اللقاء عام ١٩٨٣، أذكر أني رددت عليه بقولي إنها فكرة تستحق أن يُعمل لها، وإن لم أكن شخصياً في مقام يجعلني ذا فائدة في تحقيقها. كنت في قرارة نفسي أشعر بالأسى لادراكي دوافع التهوين من أمر ذلك المصاب القديم. خمسة قرون جديرة بأن تفيض على الجرح بلسماً يخفف من لذعه، ولو كان في عمق جرح نكبة العرب في الأندلس. فكيف إذا كانت أمة العرب تتلقى في كل يوم من الجروح البالغة ما ينسيها جرحاً مرت عليه خمسمائة عام؟ لقد تتالت الأعوام بعد عام ١٩٨٣. وحين أرى في هذه الأيام الندوات واللقاءات العربية الاسبانية المشتركة، في إسبانيا ومختلف البلاد العربية، تعقد تحت رعاية الوزراء والكبراء، ويساهم فيها الكتاب والشعراء والمفكرون من الجانبين، متزايدة باطراد كلما قربنا من عام ١٩٩٢، لا أملك إلا أن أبتسم. أبتسم وأقول لنفسي إن أصدقاءنا الاسبان، الذين تكلم باسمهم ذات يوم السيد ريو ساليدو، وجدوا من هم أجدر من شخصي الضعيف للتعاون معهم في رفع العتب عنهم اذا ما احتفلوا بسقوط غرناطة. هؤلاء الذين خطبوا ويخطبون، وكتبوا ويكتبون، ونظموا وينظمون، في مواضيع المحبة العميقة والصداقة الوثيقة والمشاركة المثمرة بين أمة أبي عبد الله الصغير وأمة فرديناند وايزابيلا، هل يجوز لهم أن يرفعوا أصواتهم بما يخالف ما خطبوا وما كتبوا وما نظموا، حين يحل عام ١٩٩٢ ويبتهج العالم الغربي المسيحي بانكسار العرب والاسلام في الأندلس؟

على كل حال، لا أحسبني أقول هذا احتجاجاً واستنكاراً للمشاركة في الندوات والمعارض والمهرجانات التي أقرأ عنها وأرى صورها متزايدة يوماً بعد يوم، والتي يدور الحديث فيها عن الروابط الايجابية والخيّرة بين العرب والاسبان. لا غضاضة في محاولات استلال السخيمة من النفوس وانتزاع الحزازات من الصدور. ومشكور كل نشاط يقرّب بين الأمم لتنسى ضغائنها التاريخية وتفتح فيما بينها صفحات التآخي. وأنا شخصياً من الذين أكثروا الكتابة عن التعلق الذي يحس به العربي المعاصر باسبانيا المعاصرة، منشدّاً اليها بما تركه آباؤه الأولون في وجوه أهلها وأوابد حضارتها من آثار إقامتهم في أرضها. كتبت في هذا التعلق قصصاً ومقالات، وألقيت محاضرات، لم أضع فيها اثارة من ضغينة او عداء. يعرف عديد من المثقفين الاسبان هذا عني وكتبوا فيه مرات. ولكنه مجرد تعبير عن أساي، كعربي، حين أفكر في اليوم الذي تقام فيه الاحتفالات بذكرى سقوط غرناطة، ذكرى ذلك الجرح الناغل في صدر كل عربي واع...

في تلك الزيارة لمدريد، عام ١٩٨٣، قال لي الاستاذ محمود صبح في لقاء لي معه إن الحكومة الاسبانية تنوي في ما تنويه انتاج فيلم سينمائي عن نزول عبد الرحمن الداخل في الأندلس وتأسيسه الامارة الأموية التي تحولت الى خلافة فيها. وأضاف الاستاذ صبح قائلاً لي: حبذا لو كتبت أنت القصة التي يُعدّ منها الفيلم. أجبته حينذاك أن كتابة القصة التاريخية ليست من عادتي. وحين عدت الى الرقة، بلدتي، تذكرت أني أولى من سواي بكتابة مثل تلك القصة. فمن الرقة، بلدتي هذه، كان انطلاق عبد الرحمن الداخل. هرب من مطاردة المسوِّدة، عساكر بني العباس، فعبر الفرات سباحة على يديه ونجا منهم. بينما عجز أخوه عن متابعة السباحة معه، فارتدّ الى الشاطىء مغتراً بتأمين مطارديه إياه، فقتلوه على مرأى من أخيه عبد الرحمن. وكانت تلك بداية المسيرة التي قادت هذا الأخير، عبر إفريقية، إلى بر الأندلس ليؤسس الفرع الأندلسي من خلافة بني أمية. تذكرت كل هذا، إلا إني لم أتصل بالاستاذ محمود صبح لأقوله له. فالشواغل من الكثرة بحيث غلب الأهم فيها على المهم.

لم أكتب تلك القصة. كما إني لم أساهم فيما أحب الأستاذ خيسوس ريو ساليدو أن أساهم فيه. أعني في نشاط ثقافي فكري يبعد العرب عن الاحساس بالمرارة، حين تقام احتفالات الابتهاج بذكرى طردهم من اسبانيا بعد تهديم مدنهم وقتل محاربيهم وسبي ذراريهم. أبعدني عن هذا وذاك مقامي القصي وضعف صلتي بمراكز التظاهرات من أيّ نوع وفي أيّ مجال. اكتفيت بمتابعة أخبار النشاط المتزايد في الحديث عن الجوانب المضيئة لعلاقة العرب بالاسبان. وكنت أتساءل، وأنا ابتسم لادراكي بواعث تسارع هذا النشاط، وأحسب أن المشاركين العرب فيه قليلو الادراك لها، كنت أتساءل هل آسف للظروف التي أبعدتني عن أن أشارك في هذا النشاط أم أحمد لتلك الظروف ابعادي عنه... ابعاداً وفّر عليّ أن أردد بيني وبين نفسي البيت القديم الذي بدأت به مقالي:

يريدون مني أن أغنّي باسمهم
وأيّ هضيم باسم أعدائه غنّى.□



سيمر احتفال اكتشاف أميركا دون أن تنغصه ذكريات جرائم ابادة الهنود

الشاعر محمد عفيفي مطر طليقا



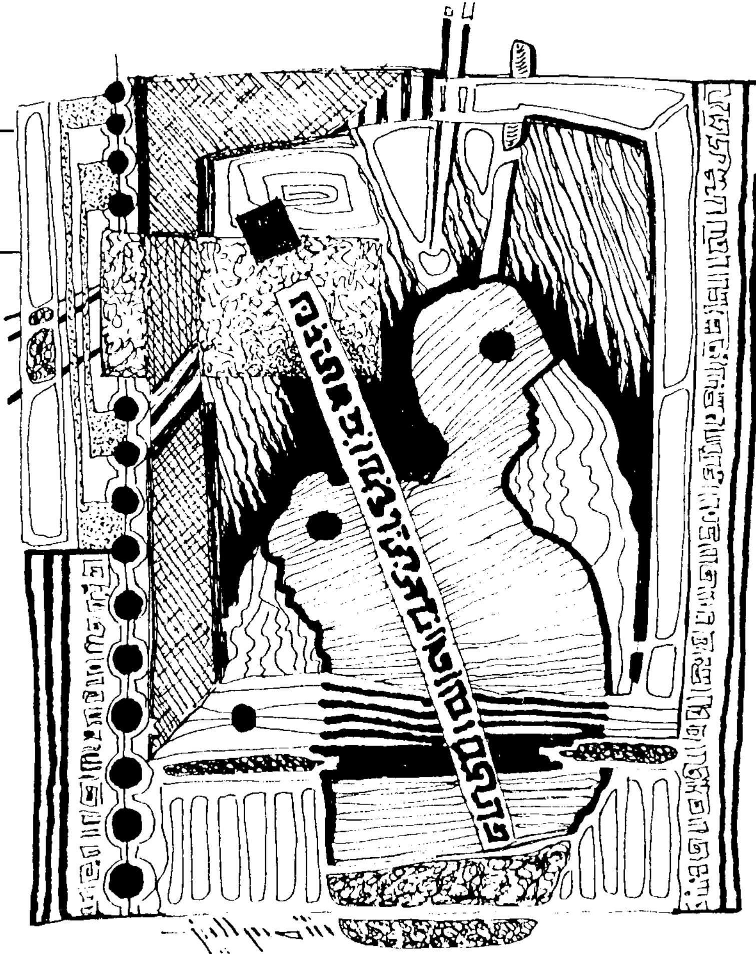
■ على أثر الحملة الواسعة التي خاضها المبدعون والمثقفون العرب دفاعاً عن حرية الشاعر محمد عفيفي مطر، أطلقت السلطات المصرية سراحه في ١٩٩١/٥/١٥ لبراءته من كل تهمة وجّهت إليه، بعدما احتجزته لمدة ٧٦ يوماً.

وكانت «الناقد» قد تبنت قضية الدفاع عن محمد عفيفي مطر، عربياً، عندما وجهت الدعوة إلى المبدعين والمثقفين العرب لخوض معركة الدفاع عنه على صفحاتها بصفتها منبراً حراً يدعو الى حرية المبدع وحرية الابداع، ولقيت دعوتها استجابة من قبل نخبة مبدعة ومفكرة في غير بلد عربي، مما أكّد، وعلى نحو يدعو إلى الثقة، ان ضمير الحركة الثقافية العربية ما زال حياً، وأن هذا الضمير، هو في اجتماعه فاعل ومؤثر، وأن وحدة الثقافة العربية (متجلية في هويات المتضامنين) ما تزال قائمة.

و«الناقد» إذ تهنىء حركة الابداع العربي على نيل محمد عفيفي مطر حريته، وعودته إلى منزله وشارعه وقارئه، توجه تحية عميقة من القلب إلى كل قلم شارك في الدفاع عن حرية الشاعر. □

«**الناقد**»





دمشق ١٩٩١:

خريف بلا شتاء

■ هذا الملف أقرب الى الجولة الاستطلاعية منه الى المسح الشمولي. وفكرة «عاصمة ثقافية»، محاولة منا لاقامة اتصال، أو حوار، وربما فقط إقامة تعارف في حده الادنى.

«الناقد»، تطمح في مبادرة مثل هذه، أن تتحول من متلق ايجابي لجميع الأصوات المبدعة، الى متلق ومحرض ومشارك في آن. تطمح الى الحوار بمعناه السجالي ـ التفاعلي، وتطمح أيضاً إلى الاقتراب أكثر من المكان الثقافي العربي ومن المثقف نفسه، متجاوزة نمط العلاقة البريدية، صوب علاقة حية وحميمية ومؤثرة.

لقد كانت «الناقد»، منذ صدورها، تسعى الى جمع لهجات وأصوات المبدعين والكتّاب العرب من المغرب إلى المشرق، وهذا ما فعلته وما تزال.

واليوم في ظل التقطعات القائمة بين الأمكنة العربية ومشاهدها الثقافية. تحاول «الناقد» وتجهد في مد جسور وصل ولقاء بين الأمكنة والعواصم، لاعتقادها أن الثقافة العربية، من دون تفاعل شامل وموحد، لن تجتاز أياً من أزماتها وكبواتها. ولن تستطيع في ظل دوائرها المغلقة، أن ترسم خطوطاً تصلح للسير وراء الحدود المفترضة، بغية التخفف ومن ثم النهوض.

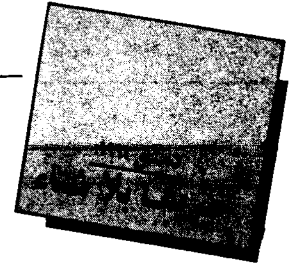
وإذ نبدأ بدمشق لتسجيل تجربة. تظل المحاولة قاصرة عن الاحاطة بجميع الاسماء وجميع الظواهر. ويعود التقصير ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ إلى وجود بعض المثقفين والمبدعين السوريين خارج دمشق. وإلى ضيق الوقت الذي تم فيه اعداد الملف (حوالي عشرة أيام).

مادة الملف جاءت نظرات في حياة دمشق الثقافية، موثقة بأحاديث الشعراء والروائيين والقصاصين وبعض المسرحيين والسينمائيين، مروراً بالمسؤولين عن الصفحات الثقافية للصحف وبعض النقاد. في الأحاديث اتبع اسلوب مقابلة توخت الخروج بخلاصات مكثفة. فجاء اثباتها مخالفاً لطريقة النشر التقليدية وما تتضمنه من سؤال وجواب.

وأخيراً نتوجه بالشكر إلى جميع من ساهم في اغناء الملف، وتحية وسلاماً للاصدقاء ولـ بردى برقة منه معادة إليه. □

يوسف بزي

يحيى جابر



الكل يتشاطر على الكل

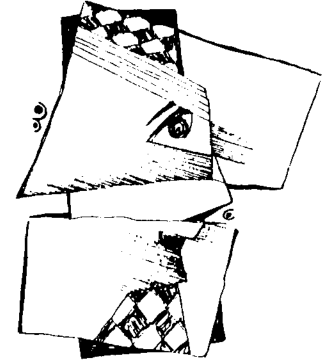
الحياة الثقافية

■ المدينة الواضحة. فدمشق مشغوفة بالقيلولة، استيقاظها اليومي يجري تحت وطأة ركام هائل، مدفون، من تواريخ ما قبل الميلاد وما بعده. ركام لغات ورغبات تمتد من المحيط الاطلسي إلى الجبال المعزولة وسط آسيا. ودمشق التأسيس الاول للدولة العربية. التأسيس الاول لسحر المشرق.

مدينة الطبقات العميقة من الفخار والبرونز والاعمدة الثخينة من الاسماء والكلمات والافكار. واليوم ها هي بين خرافة «الاصالة» وخرافة «الحقيقة». يرهبها حاضرها فتغترب عنه ويبهرها ماضيها فتضخمه. ثقافة الحيرة العربية تحتمي وراء «التاريخ» فتبهت الحركة او تنعدم فتدور على نفسها لا لتؤلف دوائر متعددة، بل لتزيد سماكة الدائرة العتيقة وتثبتها. وفي بلادة الحكي وقلته، سلوك اعتيادي و«مهذب»، والكل يتنزه في حديقة عامة بخطوات ثابتة ورصينة. والاصوات على خفوت ملفت او تشابه غريب. وتأزم المدينة ربما يعود الى تلك العلاقات الاجتماعية المنسوجة على طراز ريفي. وربما ايضاً لان الثقافة مسورة بأوهامها فلا تخرج الى الشارع ولا تتمدد، كما المدينة، الى سهل «الغوطة».

مدينة، تاريخها اوسع من جغرافيتها. وبين الجامع الاموي وفندق الشيراتون خط مستقيم، مليء ليس بالمساحة والمسافة فحسب، بل ايضاً بألياف عصبية، هي بالضرورة محرضات اسئلة وحركة ثقافة تتعدد كما تتعدد روافد بردى، وتضاريس دمشق نفسها.

ثمة مشاريع تشجير في التلال القاحلة المحيطة. مشاريع عمران، مادية ومعنوية. وثمة مواطنان، احدهما في الاحياء العتيقة والآخر في مدينة جديدة جداً. ليس بينهما غربة، لكن نوع من الاختلاف، وكل منهما في افتتان رومانسي بالآخر. واللهجة الثقافية كأنها لا تطأ الارض، فالتة على طفولة في النطق والرؤية.



في ذلك اشارات واضحة لنضج سياسي. والمثقفون تستشري فيهم ظاهرة الحب العذري الرومانسي الذي في بعض مظاهره استعادة لمراهقة ضاعت وراء التجهم الاجتماعي والفكري.

وهم يفبركون مَلَلَهُم. يبحثون دوماً عن مكان صاغته فترات الستينات والسبعينات. وفي ذلك اهمال أكيد للراهن، لا يتعدى إلا البصبصة على المشهد الواسع للمحلي بلا استفادة فعلية، يحاولون بفعل الاسلبة تقليد الترجمات الانتقائية أو تقليد التراث، كمعطى ناجز، أو في بعض الحالات تقليد الرؤية الاستشراقية للثقافي المحلي.

هنا كل شيء مرتب. وبعيداً عن الدهشة. الثقافة، كما يمارسها المثقفون، شيء يقيني ومفهوم، كل شيء ببساطة وبراءة قصص الاطفال. شر وخير، والخير منتصر على الدوام! انها سذاجة الثنائية المجردة. فعلى الدوام، الاحتفال الثقافي والنصي ملفق، ومموه بابتسامات باهتة تخبيء وراءها اهتراء الحالة الابداعية وفقر التربة. ولا تخرج النصوص إلا عبر احتيالات لغوية ومواربات لفظية مهذبة. والمثقف متأخر، نسبياً، عن آلية حركة الاجتماعي ـ السياسي التي لها وتيرة انفتاح وتغييرات تنمو باطراد.

والمثقفون وسط المشهد. في غرفهم الوهمية، بين نسائهم الوهميات، ومغامراتهم السينمائية الدونكيشوتية، الكل يتشاطر على الكل. والصورة مشفوعة بنفاق أدبي. والنص كأنه خدمات متبادلة. وفي غرفهم خشية رغبة تنساب في عادات سرية.

أنها ثقافة تمحو ما تكتبه وتتحول الى «منوعات» تسلية أو وجاهة. تستكين إلى عزلتها. خروجها قليل. ربما الى التلفزيون في بعض محاولاته، أو إلى صالات سينما تسترق النظر إلى مشاهديها الذين لا يتابعون بمقدار ما يتظاهرون بذلك.

والتشاطر بين المثقفين لا يشبه التواضع والوضوح الذي يتآلف مع طمأنينة ناس المدينة ومعالمها. كأنهم خارجها أو لا يتبصرون أبجديتها وألوانها. وألوان دمشق ساطعة، شمسية، وواسعة.

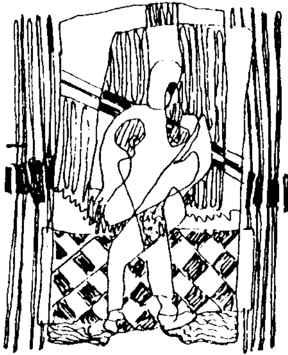
وينعزل المثقفون فيما بينهم أيضاً. عزلة تفترضها هذه العدائية بين أجيال المبدعين. فلا الرواد يحاكون المخضرمين. ولا الأخيرون في حوار مع الشباب، وذلك غريب عن مدينة أليفة، عائلية وأكثر من حميمة في علاقاتها مع انسانيتها وجغرافيتها. وحتى المقهى بزجاجه الاسود يعزل المثقف عن الشارع، بإرادة المثقف، والشارع في لهفة للسجال وحَبْك الحياة. أكان ذلك في السوق الشعبي أم في حدائقه العامة والحارات المتلاصقة كبيت واحد.

انهم مثقفون على درجة عالية من الاطلاع المكتبي، ونقصان تجربة وحساسية. كأن المثقف يدجن نفسه. البعض في عوارض مهنية بيروقراطية تجعل الروتين يسلخ اللغة وينأى بالهاجس الابداعي عن حيويته فيتكسر ويتهمش. وحين يحاول البعض أن يتمايز يقع عن سطح الزخرفة إلى قاع البلاغة أو يقع عن حافة الثرثرة الى ارض الهمهمة اللغوية الثقيلة.

يعيش المثقف السوري عموماً في وضع قتالي، نضالي، وفي حالة استنفار لكل القضايا العربية (فلسطين ـ الوحدة ـ الخليج ـ) وهذه الخاصية الثقافية ـ الفكرية تبدو واضحة في السجال الثقافي. ولا يتفلت المثقف من جاذبية الشعار.

ويبدو أنه مشتت في اهتماماته، فتجد الشاعر يكتب الرواية والمسرحية وأدب الاطفال، والروائي ينظم الشعر ويمارس النقد،

هذه الحالة تبدو جلية في النتاجات التي رصدناها. وهذا يشير الى سهولة النشر (اتحاد الكتاب العرب ـ وزارة الثقافة ـ دور نشر خاصة) وإلى الاستسهال الثقافي، وغياب الحركة النقدية الصارمة.



وما يلفت الانتباه أن معظم الذين يحتجون على الممنوعات الادبية (الجنس ـ الدين) يوقعونك في ممنوعاتهم الخاصة «رفض الغرب ـ الغاء الاجيال ـ العداء لأميركا» رفض محرمات، وإعلان محرمات أخرى. لذلك تبدو الشتيمة ركناً اساسياً في أي حوار ثقافي في المقهى أو في الصالون، فإذا سألت عن شاعر ما يبادرك احدهم (تافه ـ حقير ـ سافل) وعن آخر (رائع ـ فاتن ـ ساحر) انها ثقافة نميمة. وحتى النقاش الجدي لا يتعدى المسلمات والبديهيات.

صورة دمشق ١٩٩١ الثقافية هي تلميع دائم لصورة دمشق الثقافية في السبعينات والستينات. الكل ينام على مجد صغير حصل في ملف «الثورة» الثقافي في السبعينات. أو كأن ثقافة دمشق، راهناً، ما تزال فعل مديح مضجر لما انجزته الاجيال السابقة. ولا ننس أن البعض يشتم هذا المجد وذاك الازدهار، كأنما يريد للصعود على حطامه، او الاستخفاف به، فتتحول مقالته النقدية إلى تهفيت دائم للذاكرة التي تتلاشى دون تعويض.

المفارق، ان للدولة فعل تنشيط، ووزارة الثقافة في هاجس احياء الحالة، من مهرجان مسرحي عربي إلى مهرجان سينمائي دولي، الى اصدارات بكمية هائلة ومتنوعة، إلى اتحاد كتّاب يساهم معنوياً ومادياً، ضمن امكانياته.

في هذا المشهد المسائي، ثمة عودة الى أصوليات متعددة، والخيبة خبز يومي، والتراجع لا أحد يريد تحمل مسؤوليته. والناس في شبه احتفال بالاضواء البعيدة التي تطل من قاسيون. وثمة أناس تتجمهر امام مسرح، والمسرح مدينة تنام على حلم وتستفيق على حلم. □

علي عقلة عرسان [١]

□ اظن ان اتحاد الكتاب العرب يمثل الحياة الثقافية في سورية تمثيلاً جيداً، إذا اخذنا بالاعتبار ان جميع الكتّاب تقريباً اعضاء فيه. فاتحاد الكتّاب يصدر اربع دوريات: مجلة التراث (فصلية) الآداب الاجنبية (فصلية) الموقف الادبي (شهرية) والاسبوع الادبي (اسبوعية) وهذه الدوريات لم تنقطع وإن كان يحصل بعض التأخير احياناً.

□ يقدم الاتحاد عشرين نشاطاً اسبوعياً اثناء الموسم الثقافي (من أيلول حتى حزيران) من محاضرات وامسيات (شعرية وقصصية) وندوات. ويعقد الاتحاد في كل فرع (محافظة) ندوتين في العام. ويقيم مسابقات للمواهب الجديدة.

□ يصدر الاتحاد ٤٠ ـ ٥٠ كتاباً أدبياً معاصراً والمجال مفتوح لجميع الكتّاب العرب. لكن من الطبيعي ان يكون المنشور سورياً في الأغلب.

□ أصدرنا ٧٠٠ عنوان تقريباً منذ عام ١٩٧٠ الى الآن.

□ للاتحاد ١١ فرعاً. وفي سورية ٥٣ مركزاً ثقافياً للوزارة.

□ شروط الانتساب وجود كتابين واستمرارية في الكتابة مع تزكية عضوين.

□ في مجال الخدمات يدافع عن حقوق الكاتب. يحمي مناخ حرية التعبير. يضمن لاعضائه مشاركة فعالة في الانشطة. يدافع عن اعضائه في جميع أحوال العمل، الحياة، ما عدا الجرائم. يقدم خدمات عديدة: ضمانات صحية للعضو ولعائلته. مساعدة في تأمين السكن وتغطية الفوائد على القروض التي تؤخذ لشراء المنزل. يؤمن خدمات في المجال الاستهلاكي. يمنح فرص المشاركة في وفود ومؤتمرات خارجية. كذلك في مجال النشر والحقوق المادية وتحسين العائدات المالية.

□ نعاني من سوء التوزيع الخارجي. نعتمد في الداخل على الفروع والمعارض.

□ نحن كدبابير في عش. اعتقد، في جميع الاحوال، أن هناك امزجة للكتّاب وحضور لحالات فردية توازي عدد المبدعين الحقيقيين، ومهما حدث، الاتحاد يحرص على وجود الاختلاف والحالات المستقلة ذات الخصوصية.

□ أحياناً أجد نفسي اتحمل بصمت كثيراً من انعكاسات هذه الأمزجة. أنا استوعب ولا أرد.

□ يجب أن أقدم ما يحتاجه زملائي لخلق مناخ مناسب. وهذا يتطلب جهداً نحو الخارج أو تحملاً من الداخل. لكننا لا نتحمل التطرف غير العادي وغير المقبول. هناك نشاز دائماً كما في كل مكان.

□ المثقف السوري جادّ ويبحث بصدق عن حلول للمشكلات بالتزام واضح في المجالين القومي والوطني.

□ المثقف السوري مغبون اعلامياً وسبب ذلك الاعلام المحلي. اضافة الى وجود قبائل ايديولوجية لها دور في طمس المثقفين اعلامياً.

□ الاعلام السوري لا يركز على المثقف السوري مثلما يفعل الاعلام المصري مع مثقفيه. اهتمامنا القومي احياناً يأتي على حساب انصاف المثقف اعلامياً.

□ زملاؤنا في الخارج، اختاروا الهجرة. انهم مهاجرون لا مهجّرون.

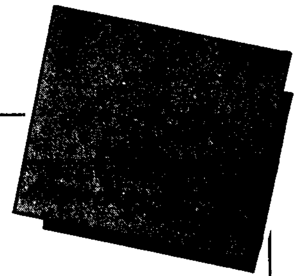
□ اتحاد الكتّاب مسؤول عن الكتب التي ينشرها، ولا يحتاج الى رقابة سياسية ونستبعد من النشر الكتب التي تحوي دعاية مباشرة للصهيونية والاستعمار. كذلك الكتب التي تثير نعرات طائفية.

ناديا خوست [٢]

□ نحن نرى كل شيء مجرداً. ليس من حياة في رؤيتنا للمكان.

□ منذ ربع قرن نكتشف أن الوطن كلمة مجردة، والمجتمع، والبشر والمثقفون كلمات مجردة ومستويات مجردة، ويتفرقون إلى بيوت مغلقة، وصلتهم في المكان والوانه غير موجودة.

هناك قبائل ايديولوجية لها دور في ...



خسر المثقف مكانه في عملية استلاب لمكان مجهول وزائف

□ عبر الفنون لا نجد طابعاً او لوناً، أي ما من علاقة بالمكان ومساحته.

□ نحن نتعامل مع صيغ لا مع علاقة حية.

□ دمشق، المكان العتيق منسي وغير معلوم.

□ نحن نفصل الادب «المجرد» عن زمنه ومكانه وذاكرته. فقط صيغ لغوية. الاعمال الادبية مفصولة عن الحياة والزمن السوريّين.

□ هذا الجهل بالعمران سبب تشوهاً في المكان. قصور مقفلة. فنادق ومطاعم موجودة في علب.

□ دمشق مكانان. العتيق تشعر فيه بالنسغ والتواصل وملامح متمايزة للناس. والحديث تشعر فيه بانفصال تام. حتى اوروبا اعادت الصلات الثقافية ما بين القديم والجديد.

□ المكان الدمشقي العتيق مبني بشكل يدفع إلى التمازج، الاسواق مثلاً. الناس في دمشق الجديدة لا يتقاطعون. بلا خدمات. بلا هوية. بلا سمات. أبنية متراصة. ليس فيها حياة اجتماعية حيوية. البناء ليس له هوية اجتماعية. لا تماس.

□ الانسان هنا دون مكانه.

□ لولا ذهابي إلى فرنسا لما عرفت أهمية العلاقة، هناك رأيت الفترة الانطباعية (الضوء والظل = تنويعات المكان). ولاحظت جمالية المدينة الافقية في دمشق العتيقة، حيث النظر لا يتوقف أو يُصدم. الآن نرى فقط لمسافة متر.

□ كان التنويع حتى جبل قاسيون. الآن نرى حالة سادرة ومبهمة وباهتة، في تشكيل المدينة.

□ في لوحات الاستشراق صفاء في الالوان.. الآن انتهى هذا الصفاء.

□ هكذا فسر المثقف مكانه في عملية استلاب لمكان مجهول وزائف نظنه غربياً وهو ليس كذلك.

□ مكان ينمو كالفطر، مثلما نحن نعيش زمن الفطريات.

□ ليس من علاقة للجسد بالحيز.

□ التحولات يجب استيعابها محلياً. مثلاً، هل نعرف أن المصعد الكهربائي يعقد العلاقات الانسانية بينما الدرج يسهل هذه العلاقات. إذاً ما هي الاشكال الجديدة للسلوك ضمن هكذا علاقات؟ وتالياً أي نوع من الثقافة؟

□ أي تطور في العمران يجب أن يأتي مع تطور اجتماعي.

□ الخان هو أول مكان مسرحي. وأول أعمال أبو خليل القباني كانت فيه.

سحبان سواح [٣]

□ حجم المغامرة قليل جداً في الحياة الثقافية. لدينا فقط روتين.

□ الحوار غير معلن ومنفصم عن لغة المنابر الرسمية.

□ خلفيتنا الفكرية هي الخيبة. ليس من مبرر للشعر لولا الخيبة.

□ لا نوافق على الثلاثي: أدونيس، قباني، الماغوط، هناك عصر فتوحات في الابداع.

□ الذين اسسوا مجلة «شعر» هم قوميون سوريون.

□ لأنني لم أكن شيوعياً سابقاً، لا تنشر قصصي، الحزب الشيوعي السوري فرض سيطرته على كل نواحي الحياة الثقافية.

□ قد يكون الانسحاب نحو الصوفية عودة إلى الاصولية من غير معنى ديني أو سياسي. نحن مع الحداثة بمفهومها المعاصر وبما يمنحها إياه الماضي ولسنا مع الغرب ابداعاً ونقداً.

كوليت خوري [٤]

□ كان هدفي في الحياة أن أكون مطربة. أحب الصراخ والغناء لكن الاهل منعوني فاصبحت شاعرة وكاتبة.

□ أنا امرأة سياسية، لدي اتصالات كثيرة، لذلك استطعت النشر خارج سورية. السياسة كارث هي التي وسعت علاقاتي وشهرتي.

□ ليس من صالونات أدبية في سورية. في الستينات فقط، كان المثقفون يجتمعون. الحياة الصعبة الآن أبعدت المثقفين عن هواجسهم الابداعية والجماعية وعن التواصل. اصبحنا نركض وراء المقالات والتلفزيون.

□ سورية بلا شك نبع ثقافي، لكن في الفترة الراهنة هناك تراجع.

شعر

شعر أقل، شعارات أكثر

■ تتخبط القصيدة السورية تحت إرث ثقيل من الشعارات، ويفبرك الشعراء قوالبهم على مقاسات شعرية، ويعترفون بأزمتهم لكنهم يردون ذلك الى أسباب غير شعرية، بخطابات نقدية تكر من اسئلة سائدة وممجوجة. فالنقاش الشعري في الشام يدور حول مسائل وقضايا مجترّة لكثرة الطرق والضرب عليها، كالخلاف بين الشعر والنثر. بين التغريب والتشريق بين الرواد والشباب. بين العروبة وما يناقضها. لذلك يبدو النص الشعري السوري وكأنه يراوح مكانه، مشلولاً، فاقد الحركة بلا نفس، بلا رائحة، وبلا صوت، رغم تدفق المجموعات الشعرية الصادرة عن اتحاد الكتّاب العرب ودور النشر الخاصة.

من يدخل الى البيت الشعري السوري. يشعر بضجيج مفتعل، من هاجس الامسيات والجوائز الى اللهاث خلف المطابع.. الى تراكم المجموعات فوق بعضها البعض. تشعر للوهلة الاولى كانك في فولكلور شعري كبير، لكنه بلا ألوان، احتفالات بلا بريق. طابور طويل من الشعراء يجرون بعضهم بعضاً في سلسلة طويلة كأنهم عبيد لقصيدة واحدة تقودهم نحو الهتاف والبكاء بالجملة على طللية حديثة.

فعطب القصيدة السورية يكمن في لهاث الشاعر وراء السياسي، إن كان في السلطة اوالمعارضة. فالأداء واحد، ويتوهم

الشاعر السوري انه ما زال لسان القبيلة ووزير اعلامها، الشعر يافطة احتجاج، وتفسير وترميز للشعارات في جوقة انشاد جماعي متوارث عن الحب والحرية، والظلم، والقهر. بأدوات لغوية تقليدية جداً، وهنا تكمن أهمية الرواد (أدونيس ـ قباني ـ الماغوط) الذين انتموا الى السياسي ثم انسحبوا واصبحوا على مسافة منه، وقلبوا الامور رأساً على عقب في الشعر السوري والعربي، بكونهم فتحوا على احتمالات اخرى. بشعارات أقل. وبشعر أكثر، لذلك يستريح الرواد باطمئنان في قصيدتهم السابقة.

إن شعراء السبعينات او ما يصطلح على تسميتهم بشعراء الهزيمة انسحبوا كرموز من الساحة الشعرية لكنهم خلفوا اجيالاً تتناسل بخلية واحدة، غنائية لا تنفك عن تكرار جملتها ومعانيها، نظرات رومانسية ومراهقة ثورية لتشكل القصيدة «برك دم، ومشاتل ورد، وشمس تسطع بنصر قريب». ناهيك عن رجم المدينة العاهرة ـ والخبز الخرافي الى قرية وهمية، شعر يتراوح بين المدينة ـ الحانة، والقرية ـ السنبلة، كتابات شعرية لذوقية سائدة، وجمهور ململم في الامسيات وطاولات نقاش شعرية تجتر فتاتاً نقدياً، والغريب انهم لا يصفقون لبعضهم، فكل شاعر يلعن الآخر مع إنهم مؤطرون في نفس التجربة. ويجلدون بعضهم بالقصائد الاستعراضية، ولا يخرجون من اسر قصيدة الهزيمة مع أن الابواب مفتوحة، والشعر لا يعترف بالسجون.

ثمة مخارج طوارىء يحاول الشعراء الشباب في سوريا التسلل منها الى فضاء شعر مغاير. لكنها لا تتعدى خبريات الشعر اليومي وتفاصيله. ويوميات الانسان العادي. وتبدو السخرية خصوصاً واحدة من النوافذ التي يتوهمون انهم يلقون منها نظرة اخرى وذلك من خلال الطرفة، وكذلك تلك القصائد المنضوية تحت لواء اللاسياسي واللاشعراتي، نحو قصيدة الانثى والارض، الانثى والليل، الانثى والوطن. غزل خفيف، لكتابة يوميات شاعر عن قصيدته أضف الى ذلك التقطيع الجنسي في اللقطات والتماهي مع الله. وبذلك تكتمل قصيدة اليومي. (الله ـ المرأة) او لنقل عنها قصيدة صباح، مع ريق شرس. تنتمي الى كتابة شعراء الساحل.

ويتقدم الشعر، على الدوام، في المشهد الثقافي السوري، وكأنه استهلاك للشعر في فكرته، لا فيما يوحي به «الشعر»، بل فيما يُوحى للشعر، من خارجه. أي بما معناه؛ محو الفاصل بين الشعري والوظيفي، ليغدو الثاني الصورة المتقدمة باطراد في فحوى القول وحوافزه. وهذا «الوظيفي» غالباً ما يكون في تخييله وفي فنيته المميزة: الخطابة.

إنها حوافز غير شعرية تحرك الشعر إلى قصيدة إما واقعة في الاستلاب ونزعة العدمية (نزعة التجريد، كرد فعل على غياب العلنية، ونزعة للمظاهر العبثية غير الفعالة أو المعمقة) وإما متجهة مباشرة إلى قراءة عربية لواقعية متعددة ومموهة، وهو اتجاه عام على كل حال. وكأن غائية الشعر، في ضمير الشعراء، إما تحريره من شروط أزمته عبر انفعال عنيف وسلبي، يغفل عن الشعر، وإما اذعان للغة تزيح الشعر حتماً الى خانة اليافطة.

والجملة الشعرية، هنا، سواء كانت متشككة في شرعية حداثتها وصيغتها، أو مطمئنة لصيغها المتداولة، على نحو تكراري وتقليدي، لا تعدو أن تكون تنويعات جديدة للقصيدة الحديثة كما رسمها الثلاثي (الماغوط، قباني، أدونيس). وبين نمطية التقليد والعجز على الخروج عن هذا الثلاثي تتجمع أبجدية النقاش الشعري، وضميره، وحوافزه في الراهن الابداعي. فرغم ما انجز في الفترة التي تلت هؤلاء الثلاثة، ظلت القصيدة السورية في حال غضب وتململ من طغيانهم وعبر محاولة دائمة للانفكاك من اسر هم، من قبضتهم القوية والناعمة في آن.

ورغم رفض البعض لمصداقية هذا الوصف، فإنه لا يبتعد أبداً عن محور، وصلب معاناة، وهاجس القصيدة السورية الجديدة، والذي يتحول إلى حافز سلبي عند بعض الشعراء الشباب. والاخيرون، في الوقت الراهن، وأمام انسداد افق القصيدة، يفتعلون احياناً تمرداً واهماً ليس له أي أرضية واضحة، أو موضوعية. وفي كل الاحوال هناك إما مكابرة وإما إعلان عجز.

ويُبرَر، احياناً، هذا المأزق بما هو خارج اطار الابداع، بحثاً عن اسباب فاعلة، منها غياب العلنية والشفافية، والاطر البيروقراطية. مما يحرف الكتابة ويحولها إلى نوع من التحايل المتكيف مع هذه الشروط الصارمة. هذا التحايل يزيح الشعر الى ما هو خارجه، يقنن لغته ويعممها، إلى حالة سديمية، فوضوية. ومقاومة القصيدة تتبدى، ليس في خلق اشكال جديدة، بل في خروجها عن شكلها الى ما يسمى الآن بمفهوم «النص المفتوح» الذي ليس له في أي حال صفة ابتكارية.

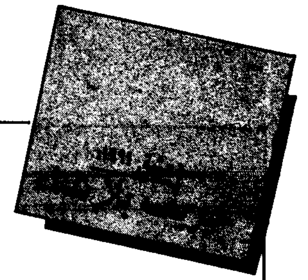
وهكذا بين (تابو) الرواد وبلبلة الاسئلة الطارئة ينكشف نص مموه يمكن تحديده في تيارين: إما «رؤيوي» لغة وحساسية يقارب النص الادونيسي، وبأفكار أصولية، وإما «شفوي» يتماهى مع التجربة الماغوطية دون اضافات جذرية أو مفارقة.

ولهذا الكلام صداه السلبي عند الذين يرفعون شعار «التمرد» و«ضد المنجز»، والذين يعوضون، عن انهيار جسورهم مع السابقين، وعن فقدان ذاكرتهم، برفع شعارت اخرى مثل «الابتداء» و«التأسيس» و«ضد السائد» دون أي آليات تطور أو سياق نقدي واضح. وهذه الشعارات هي التي تبرر، على الدوام، ظهور الجديد وكأنه بلا ذاكرة، يحاول قصيدة هي مشغولة سابقاً، لا تعبر سوى عن رغبة الغاء السابق، او احتلال اسمه ونصه في آن.

وحينما نقول «قصيدة جديدة» لا يعني قولنا التعميم على كل التجارب، بقدر ما نريد الادلال على ظاهرة بعينها منتشرة انتشاراً يكاد يطمس الاقلية المميزة في تجاربها الطليعية والتي ما تزال تنحت بهدوء خصوصيات وقراءات متقدمة في محليتها وعربيتها.

لكن هؤلاء الاقلية من الشعراء الذين يحاولون تقديم رؤيتهم الشعرية يعانون من تغييب ربما هو «ضمير» اخلاقي غير محدد

الشعر الجديد بلا ذاكرة، يحاول قصيدة سابقة، برغبة الغائها واحتلال اسمها ونصها في آن



وتاريخي يتسرب إلى داخل الشاعر، إلى داخل المبدع، لتظل الثقافة، وحتى الموهبة، على قوتها، مكبوحة ومؤطرة، بل وتعيش عزلتها وصمتها. وربما هو بعض عوارض العصابية، ليتحول النص إلى تأملات غير معلنة، مخبأة وراء ستائر سميكة من اللغة.

ويدعم هذا التوقع ـ إذا صح التعبير ـ الضباب في الواقع العربي العام. اذ ان الانهيارات التي حصلت على المستوى الفكري العربي تظهر صدماتها في ضروب من «المونولوغات» التي لا تستطيع التوصل إلى صياغة سؤالها أو حوارها، وتنسحق تحت وطأة الشروط القسرية للتحولات اليومية، ليظل الشاعر في حالة لهاث وركض غير متكافىء مع سرعة التبدل الذي يطرأ على الواقع، وبالتالي على الافكار، وكأن موقع القصيدة هو هذا الضياع تحديداً. وكأن ما حصل في الخمسينات والستينات والسبعينات من وضوح رؤية، وبلورة مشروع، وسهولة تموقع، على صعيد النص اصبح مستحيلاً الآن أو صعباً في حده الادنى. والدليل على ذلك أن النص غالباً ما يكون ممحياً، غير مقروء، فاقداً لاحداثيات المكان. وفي ذلك مظاهر ارتداد تتماهى مع أصولية جديدة في الأدب، باهتة، وغير مبدعة.



النقد الشعري أيضاً في مرآة الشعر يعكس نفسه، وغالباً ما يكون قاصراً عن القصيدة، منفصلاً بها، اسئلته واجوبته، هي في العموم رد فعل على القراءة، ولا يكون بهذا المعنى مختلفاً في قراءته، بل انطباعياً، نموذجياً، وغير متعدد. اضافة الى كونه يتحرك في اتجاه واحد.

انها الحالة التي تحاصر الشعر. وعندما يتحول الكلام الى الشعر، يغدو وكأنه عن ضحية، او عن مشهد شيئي يعزي الشعراء ويفسح لهم أمل المصالحة مع الواقع.

لكن الاكثر استدعاء للتساؤل، أن كل ما دار من نقاشات تحاول رصد ونقد الحركة الشعرية السورية لم يتطرق أبداً إلى القصيدة كجسد مستقل، كمعطى ابداعي، كشيء منفرد، يُنظر إليه، يُستقرأ، أو يستدل منه. بل دائماً كان يتحول الحوار عن الشعر الى كلام مبدئي وبديهي عن «المجتمع» أو عن «التراث»، الخ، وطبعاً بصيغة المطلقات الغيبية. وكأن قيمة النص نقدياً ليست في قماشته، ونسيجه ورائحته ولونه وبنيته وهيكله.

إن النقد يختزل سمة القصيدة الراهنة في نموذجها السوري بأن له وظيفة اخبارية، تعريفية، تبشيرية، انه الوعي النقدي التقليدي الذي يحرك الشعر وفق احكام ثنائية (المديح ـ الهجاء).

إذاً، باختصار لدينا نموذجان للقصيدة، فإما أن يتكرر فتات القصيدة الرائدة كما كتبها الثلاثي (الماغوط، ادونيس، القباني) مع بهارات شعاراتية او غيرها وهي الرائجة، وإما قصيدة مفتوحة على ادعاءات التجريب، وواقعة في عصابية عجزها وهي التي تطلق على نفسها اسم النص «المغاير». □

شوقي بغدادي[٥]

□ في سورية ليس أغلب الشعراء الآن يميلون الى قصيدة النثر. كنت مسؤولاً في الصفحات الثقافية، وخاصة ملحق «الثورة» الثقافي، استلمت فيه أدب الشباب. نوري الجراح مثلاً أنا اكتشفته. لذلك أنا المؤهل، اكثر من اي أديب سوري للحكم على هذه المسألة عددياً. لا شك ان ظاهرة قصيدة النثر فرضت نفسها، لكنها ليست الاغلبية. «التفعيليون» كثيرون جداً.

□ أنا من الذين يتعصبون لمسألة الاصالة. العربي ميّال الى الغنائية، يجب ان تكون الجملة العربية ـ ولو كانت نثراً ـ مموسقة.

□ الذين يكتبون جيداً هم نثريون ويقدمون كلاماً في غاية الجمال، ربما بسبب الحساسية الجديدة وحرية التعبير وفرصة الطيران.

□ الشعر العربي يتميز بفكره الروحي ـ الصوفي، والقصيدة تتمحور حول هذا الافق، افق غيبي مقدس، وغنائي طبعاً.

□ ثمة تراجع في الانتاج الشعري الجيد لصالح القصة والرواية. انه انحسار واضح للاسف. الجمهور انسحب ايضاً.

□ الأبرز الآن نزيه ابو عفش، منذر المصري، حكم البابا، جودت حسن، حسان عزت.

□ اتعوذ بالشيطان من الجيل الجديد. يهمني رأيه، لكنه أخذ فكرة ثابتة عني: لم يتح لي الفرصة لاغير صورتي الشعرية.

□ ثمة طوطم شعري محافظ يتكرر دائماً، ولكنه لا يرغب في التجديد. لا الوم الشباب لأن لديهم اعذارهم الواضحة.

□ أحسن تشبيه للثقافة في سورية هو ما عبرت عنه في قصيدة «نشاز على اوركسترا الضوضاء» أصف بها صراعاً بين الاوركسترا وعازف ناي وحيد. المشهد الثقافي قرع على النحاس، ضجيج، حفلات، استعراضات، مؤتمرات، ومهرجانات، وصراخ، ومع ذلك ليس من مسرح مهم ولا دواوين شعر ولا رواية ـ استثني بعض الاعمال الناضجة ـ ثمة فقط تقدم فردي ونادر في السينما لا يشكل تياراً.

□ سورية الثقافية لم تأخذ تجلياتها تماماً. الظاهر منها هو الصاخب والضاج اما الحقيقي المخفي فهو في صراع غير متكافىء مع هذا الظاهر.

□ كنت أجعل الصالة تقفز وتقعد. لكن لا يمكن أن تخدع الجميع دائماً.

□ إن مقياس أو معيار حياتي وحياة كل جيلي هو قدرتنا على التواصل مع الجماهير. فاذا انقطعت هذه الصلات انقطعنا شعرياً.

□ جيلي هو سليمان العيسى، محمد الحريري، عبد الباسط الصوفي، علي الجندي . . .

□ كنا نبالغ في الخمسينات عندما اعتبرنا اننا نحن وحدنا نمثل الفقراء والوطن. وكان الحجم الذي اعطي لحركة اليسار اكبر منها.

□ من الصعب التحدث عن نفسي. اعتقد أن هناك تقصيراً من المؤسسات الثقافية والمحافل بحقي. أنا لا الومهم كثيراً.

□ الشيوعيون ساعدوني ونفخوني في فترة الخمسينات، كنت عندما اذهب الى القاهرة او السودان استقبل بالمظاهرات، كنت شاعر الحزب، وبقدر ما كسبت من ذلك خسرت. اكسبني الحزب شهرة، لكنني خسرت فرصة الهدوء والتأمل الذاتي لرؤية حركة التاريخ الفني. لذلك احياناً أجد في بعض أشعاري كلاماً مبتذلاً.

□ كان النقاد الشيوعيون يستشهدون بقصائدي، وعندما اختلفت معهم، كفوا عن ذكري.

□ أنا قصرت في اتصالاتي الشخصية والعمل خارج الوطن، لذلك شهرتي محدودة. الاسفار والدأب المتواصل على الحوارات الصحافية تروج للشاعر وهذه يبرع فيها عبد الوهاب البياتي. أنا أخجل.

□ أنا بعد منير عجلاني من أوائل المعجبين بشعر نزار قباني. كتبت عن «طفولة نهد» مقالة بعنوان «طفولة نهد. مدرسة شعرية جديدة» (١٩٤٨ - ١٩٤٩) أنا أخذت نزار قباني إلى محل عمومي للنساء. أول مرة مع امرأة، كانت امرأة أمون عليها، اخذته اليها (طريق البرامكة، الشاهور، زقاق البدوي). إلى تلك البيوت المرتبة للبغاء.

□ الصور المبتكرة عند قباني وصلت الى سقف لم يستطع تغييرها.

□ نزار قباني قفز قفزة نوعية في خروجه الى بيروت. وساعدته موهبته وانتشر وعرف كيف يوظف موهبته حين غنت له نجاة الصغيرة «ايظن» من تلحين محمد عبد الوهاب. لقد اهتم بالدعاية. كل هذا لا ينفي انه واحد من الاصوات الشعرية الاصيلة فعلاً في تاريخنا الشعري الحديث، وظهوره كان منعطفاً في تطور الشعر عموماً من حيث استخدام لغة الحياة الجارية، واقتناص زوايا الرؤية والابتكار، وهذا يعود الى قراءته الفرنسية.

□ من عيوب نزار نظرته الذاتية والاستعلائية للمجتمع والمرأة. كان يتعامل معها من أعلى، كان يشتم الناس وهذا يعود الى انه ابن مدلل زيادة عن اللزوم.

□ لقد تقمص نزار المرأة - وهذا عيب خطير - فاصبح لشعره طابع التخنث.

□ ادونيس حاجه تانيه (بالمصرية) بدأ بداية مختلفة. ابن فلاح. عصامي. كان صغيراً في الابتدائية عندما زار القوتلي (رئيس الجمهورية آنذاك) منطقة «جبلة» فقدم له طالب ذكي اسمه علي احمد سعيد (كان بعمر ١٢ سنة) قرأ هذا التلميذ قصيدة مديح من البحر الطويل (دالية): «اذا حذفت لام وياء من اسمه / بدت قوة لا يستطاع لها ردّ». كان أبوه شاعراً ناظماً. ربما هو الذي كتبها او صححها لادونيس. القوتلي اعجب به وقرر وضع نفقات الدراسة على حساب الدولة مع تخصيص معونة شهرية ظل يتلقاها ادونيس حتى البكالوريا كمكافأة على جدارته وبلاغته.

□ تعرفت عليه في الجامعة بعدما نجحت بمسابقة دار المعلمين العليا. في هذه السنوات عرفته كطالب بالفلسفة. كنت وقتها شاعر الجامعة. كنت ارسم ايضاً، كان هو شاباً خجولاً، متواضعاً، مجتهداً، وأول مشاركة شعرية له كانت قصيدة رثاء لوالدة صديقه فاضل ضياء.

□ أدونيس مؤسسة، لا شخص. انه داهية ويملك موهبة كبيرة وموظفة بشكل جيد. واقامته في لبنان لعبت دوراً كبيراً في شهرته. لو سكنت في بيروت لخربت الدنيا، وهذا لم يخطر ببالي.

□ أدونيس نموذج أساسي لعلاقة ثقافتنا بالثقافة الغربية تحديداً. وهو خير سفير للتواصل بين الثقافتين. ولكن حسب ما اعرف، ادونيس من بداياته الى اليوم، لم يصل الى ادونيس الحقيقي ولم يكتمل، سواء في علاقته بالتراث أو الغرب، هو دائماً في حالة مد وجزرَ وخاضع لمؤثرات خارجية اكثر من مؤثرات ذاتية.

□ اكتشف ادونيس «النفري» وعلق به، فكان شعره كأن النفري بعث حياً، وبعد فترة تحولت قصيدته الى كلام اجتماعي، انه يتغير ويتقلب على الدوام.

□ محمد الماغوط شاب هو كتلة من المرارة والحساسية المتوترة بحالاتها القصوى مصحوبة بموهبة القدرة على السخرية اللاذعة التي تحمل الضحك والبكاء في آن. علاقتي ليست جيدة معه لانه يعتبرني ماركسياً وهو يكره الشيوعيين. لا يعرف أني احبه جداً. ولن أقول له ذلك مواجهة. ليس لي أي مآخذ على كتاباته. أحب شغله. مآخذي على سلوكه. انه لا يتدخل في الصراع الوطني، يؤثر الابتعاد. يعتبر نضالنا كذباً ومزايدة. ربما هو محق بذلك بنسبة ٨٠٪. انه يسبّنا سبّات كبيرة. لم اشعر مرة اني استطيع شتمه. شريف مع غرور شخصي. يحب الناس والوطن بالتأكيد ولكن يحب نفسه اكثر. يائس وليس انانياً. مريض بوحدته.

نزيه أبو عفش[6]

□ في الاجتماع الشهري لجمعية الشعر (اتحاد الكتّاب) لم اجد مرة شاعراً واحداً.

□ نحن نستطيع الكتابة؟ استعمال اللغة؟ لا. نحن نتحايل في اللغة، وبها.

□ نريد حقوق الارقاء على الاقل. يجب اصدار قانون لتنظيم الرق.

□ حياتنا مثل العادة السرية. وربما مثل قبلة التلفزيون التي تقصها الرقابة.

□ صديقي صياد عصبي يشتم بهذه الطريقة: يلعن ديكك، يفدح حريشك. نحن في سورية نكتب بهذا الاسلوب تماماً.

□ لقد تحولت اللغة الى أداة نخفي فيها ما نريد ان نقوله.

□ وزارة الثقافة مميزة لانها تساير وتتفهم المثقفين، ولان موظفيها من المبدعين.

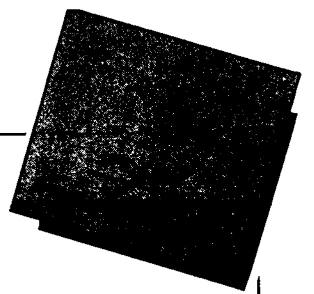
□ ليس لدي شيء سوى هواية الصيد.

□ مستحيل أن أهاجر إلا في حال منعي من ممارسة الصيد.

□ تراودني فكرة الانتحار.

□ أمضي سبع ساعات أمارس التبصير بورق اللعب. هذه هي فعاليتي في النهار.

□ شعراء حمص هم الذين يضعون القفزات الشعرية النوعية. ثمة اسماء مغيبة هي جد مهمة في تأسيس حالات شعرية في سورية



منها: عبد السلام عيون السود، موريس قبق، وصفي القرنفلي. .

□ في داخلي روح مقابر مخيفة.

□ لا اخرج من البيت. لا أعمل. عاطل. لا اخرج الى السينما. لا اقرأ. تعبت جسدياً. لا أجيد لغة أجنبية.

□ عدم وجود لغة اخرى يؤثر على سوية الثقافة. لدينا هنا نصف دماغ ثقافي.

□ الجيل الجديد ينعتنا بصفات معيبة. انه جيل بجوارنا، وليس مختلفاً. انه يقمعنا ويرهبنا.

□ أخاف من فكرة الحوار. أنا لدي اسئلة وليس اجوبة.

□ اخاف من رعبي الخاص.

□ اريدك أن تكتب «أنا رجل حزين».

بندر عبد الحميد(٧)

□ الشعر الجديد في سورية يتطور، لكنه يعاني من سوء تغذية.

□ القصيدة الجديدة في سورية تحمل هموماً كبيرة وصغيرة، محلياً وعربياً.

□ السخرية في الشعر السوري لها اسبابها المعروفة، ومنها الشعور بالمرارة. كان الكتاب عندنا يستوردون النكتة المصرية، الروسية ويترجمونها الى الاجواء المحلية، الآن أصبح لدينا نكتة أصيلة ولاذعة في الشعر. لكن كتّابنا لم يصلوا الى مستوى الجاحظ أو أبو حيان التوحيدي.

الشعر الجديد في سورية يتطور، لكنه يعاني من سوء تغذية

حسان عزت (٨)

■ قصيدة الحرية ليست اكتشافاً، فمفهومها يرجع الى الشعر الجاهلي.

□ أدونيس هو اكثر الشعراء خضرمة، ويرتكز الى البلاغة العربية من الصوفي الى الديني والاسطوري، اما نزار قباني فيمكن اعتباره اول من خلخل ارستقراطية القصيدة العربية. والماغوط قرأ الشعر الفرنسي مترجماً وهو شاعر لبناني اكثر من كونه شاعراً سورياً. وقد قلد رامبو.

□ ما يكتب الآن لا علاقة له بالتراث الشعري، هناك شعراء جدد لا يحفظون الشعر العربي ولا يتخذونه مرجعاً.

□ الشعر في سوريا يأخذ مَنْحَيَيْن:

□ ١ ـ شاعر يكتب قصيدة كلاسيكية للمناسبات (مدح ـ هجاء ـ غزل ـ اعياد وطنية).

□ ٢ ـ شاعر يكتب قصيدة النثر بلا روح، وبلا مكان، ولا زمان.

مدحت عكاشة (٩)

□ الشعر يجب أن يعاش.

□ اخونا انسي الحاج شاعر فهيم، لكنه ليس سوياً وخاصة في «لن» ونحن وضعنا إشارة شطب على اسمه.

□ أدونيس بدأ بدايات لم يبتدئها شاب في عمره، وانتهى نهايات سيئة، اخر مرة زارني منذ سبع سنوات، ألقى قصيدة عامودية في رثاء الشيخ احمد حيدر ورفض نشرها.

□ شعراء الحداثة يقولون «ركبت على نملة حبلى، والفرس جهات أربع ورغيف، وحليب نملة واحدة يكفي لغسل الاسكندر»، ما هذا الكلام! قرأنا قصائد كثيرة في مجلة «الناقد» فلم نفهم شيئاً، هل نحن من كوكب آخر. . .؟

□ في الشعر يجب أن لا ندخل مفردات «السجائر. . . النيون ـ المنفضة ـ الكرسي».

□ يجب أن نفصل الشعر عن الامور الاجتماعية والحياتية.

□ نحن نشهد معركة ومؤامرة على التراث، وخصوصاً الترجمات التي اخذت منحى تهديم اللغة العربية.

□ أحببت بدايات محمود درويش وسميح القاسم ولم استسغ كتاباتها اللاحقة.

لقمان ديركي(١٠)

□ حجم الانتاج الثقافي يفوق المنشور اضعافاً.

□ لم ينظر الى دمشق كمكان للتجريب الثقافي.

□ الثقافة متعثرة في سباقها مع السياسي.

□ نحن ضمن تجربة ولدينا هاجس مشترك ونحن على رغبة بالوصول الى حالة اكتشاف للشعر، حالة الوهج الابداعي، الضربة الابداعية الكبرى. ضد أي قالب. نحن مع النص المفتوح.

□ نعمل ضد السائد، ضد المنجز. عنترة ليس بطلاً وعروة ايضاً.

□ لادونيس بهلوانيات متعالية على فهمنا. منذ عشرين عاماً نحن ضد النجوم. لم يعد لدينا نجومٌ منذ ذلك الوقت.

علي سليمان(١١)

□ لم يعد الشعر الوسيلة التعبيرية الاقرب الى الفهم، لذلك كان الانصراف عن الشعر الى ادوات تعبير أخرى كالتلفزيون لأنها أكثر تشويقاً وإثارة وكسباً للاموال.

□ هناك سيادة للابتذال الشعري وكم شعري بدون تمايزات.

□ إن التجربة الشعرية في سورية، هي اكثر التجارب الابداعية غنى وأصالة واستيعاباً وصدقاً، واعتقد انها بهذه الصفات ـ الخصائص، تجيء في مقدمة الشعر المعاصر في الوطن العربي.

حكم البابا(١٢)

□ الحديث عن ثقافة وطنية مسخرة.

□ ما يزال لدينا من يعتقد أن اهم القضايا هي المحافظة على الشعر العربي بالدشداشة والعقال.

□ ما أهمية أن نثبت ما اذا كان المتنبي لقيطاً ام ينتسب إلى أب معروف. وما الفائدة من نصوص نقرأها كأفلام بورنو، يجب أن نتحدث الان عن نكهة «مارلبورو» الأمية!



صحافة ثقافية

موظفون في خدمة قارىء غائب

■ لا تتعدى مهمات الصفحات الثقافية السورية، سوى تغطية الحدث الثقافي بعناوينه المختلفة، ورفد القارىء بحواضر ثقافية ضمن رؤية الكادر المشرف على القسم، وهذا الكادر يبدو غير متخصص، فالشاعر يكتب عن السينما والتشكيلي يحلل الرواية، والقصاص يتطرق الى قضايا الشعر.

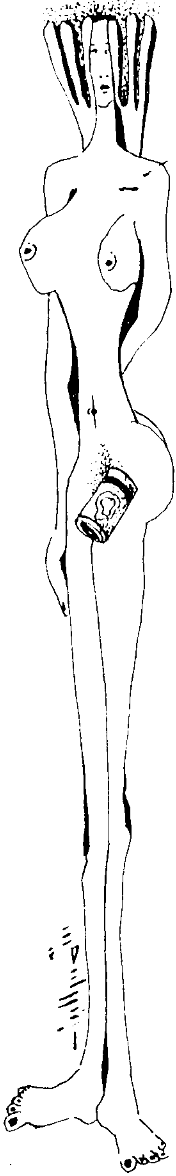
وتبدو الصفحات الثقافية منطوية على نفسها، والعلاقة مع الخارج تنحصر في المنوعات العالمية والاخبار الخفيفة والطريفة ـ هذه سمة عامة في الصحف العربية ـ لكن بإخراج فني عشوائي، ويرد البعض هذا التدهور الى غياب المبدعين عن الصفحة الثقافية السورية، وتعاملهم مع صحف الخليج.

تتنافس الصحف الثلاث (تشرين، الثورة، البعث) على كسب الاقلام والتنافس على المادة الخفيفة، ولا يوجد فيما بينها تمايزات اساسية او جوهرية. وقد لجأت الصحف الثلاث الى استفتاء القارىء حول افضل صفحة ثقافية، وخرجت كل صحيفة باستنتاج «ان صفحتها الثقافية هي الافضل بين اخواتها».

تخضع الصفحة الثقافية السورية طوعاً لمخاطبة مزاج القارىء وتتحول الى ما يشبه بريد القراء. وقد يحدث احياناً عمليات سطو أدبي وتنشر المادة الواحدة في الجرائد الثلاث.

لا يوجد شكل محدد للصفحة الثقافية السورية، فهي مطاطة بلا رائحة، بلا نقاش، ولا يخفف من ذلك كونها ميدانية. وحتى النقاش عبر الصحف يتمحور حول اسئلة بديهية، بأشكال بدائية في التحرير والاخراج.

ثمة تسطيح ثقافي قد يشكل خطراً على الواقع الثقافي السوري، لا يعكس بالضرورة راهن الحياة الثقافية السورية. فالانفصام يبدو واضحاً بين المثقف والشارع. □



وليد مشوح (البعث)[١٣]

□ نقدم للمواطن وجبة ثقافية.

□ مزاجي كشاعر يتحكم في نوعية المادة.

□ اغلب كتّابنا من اساتذة الجامعات والدراسات المعمقة لنرضي طلبة الجامعة.

□ احياناً تصلني تهديدات من كتّاب.

□ البعض يكتب قصيدة ولا ننشرها، فيرسل الينا عشرات الرسائل من أقاربه في قريته، استنكاراً وطلباً لنشرها.

□ لا يوجد عندنا تقاليد نقدية، هناك ميول شخصية.

وليد سعيد (تشرين)[١٤]

□ تخضع صفحتنا الثقافية للمؤسسة الاعلانية، وفي نظر الادارة الصفحة الثقافية ليست مهمة.

□ ثمة غياب للحوار حول المادة الثقافية وردود الفعل عليها، لا أحد يؤمن بجدوى الحوار.

خيري عبد ربه (الثورة)[١٥]

□ في صفحتنا نؤمن بالقمع الديموقراطي!

□ لا يوجد مافيا او شلة، نحن اسرة، ولسنا شرطة على افكار الآخرين. لكنني انا مايسترو الصفحة الثقافية الذي يقوم بضبط القنوات.

□ الذين يعارضون صفحاتنا هم مثقفون هامشيون، كانوا قبلا في الصفحات الثقافية وكانت علاقتهم بالقراء مخزية جداً... هؤلاء عقولهم في الغرب ومقيمون في سورية.

□ نحاول تجسيد مفهوم «صناعة» المواطن ثقافياً.

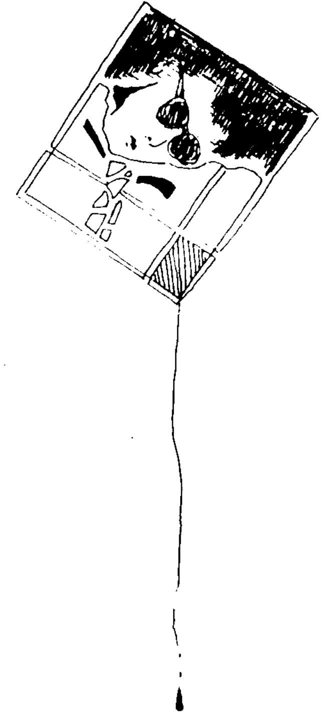
□ الذين يعارضون صفحاتنا مقيمون في سوريا وعقولهم في الغرب.

الفن التشكيلي

اللوحة في تحولات مادتها

■ في أواخر الثمانينات بدأت مفاجأته. انه يتحرك بقوة، ولو أن حركته التصاعدية بطيئة. انه ينتج ويسوّق نفسه بوتيرة جيدة. تتعدد اسماؤه والوانه. تتعدد اتجاهاته واجياله. اتجاهات ليست فردية، بقدر ما هي تيارات ومدارس. في كل منها افراد استثنائيون يكونون الركائز الاساسية لكل مدرسة. ثمة صعوبة تخصيب وتجديد، صعوبة اتصال مع المستجدات العالمية ولذا هو بالتأكيد





متأخر بزمنه الابداعي. انها معضلة الانفتاح.

نشاطه وحيويته الطارئتان نتائج لعوامل عدة: بدء ظهور الخريجين الجدد الذين اتيح لهم الخروج بأعداد كبيرة الى الاتحاد السوفياتي، وأقلية الى ايطاليا وفرنسا. وبين هذه الاكثرية والاقلية نقاط خلاف وشد حبال.

وإذا كان الشعر يعلن ازمته ويتفكر بها بصوت عال، فان اللوحة التشكيلية تبطن ازمتها. وأزمة اللوحة ليست عامل تحدٍ واستفزاز ايجابي، بقدر ما هي عامل تثقيل وإتعاب وعرقلة.

الجيل ما قبل الأخير، الذي حمل ظواهر الحداثة في لوحة الستينات والسبعينات وحمل انعكاسات ما وفد اليه من بيروت وباريس وروما مباشرة، وقع بعد وقت تحت تأثيرات ايديولوجية قومية، وفي نمطية «الالتزام» الذي فرض مقاييسه المحلية. فإذا بالهم التطويري النسقي يفقد عصبه وينفصل عما ترسب من نتائج لوحة الرواد، التي مثلت تطبيقاتها الخجولة، لطبيعتي زمنها وافقها، امكانية ما . . .

والآن، وكأننا أمام اعادة نظر. فلوحة اليوم، في الجيل الاخير، تسعى لردم هوتين. الاولى التي حصلت مع الرواد، والثانية حصلت بين بداية السبعينات وأواخر الثمانينات، ولم تنتج أي لوحة جديدة بالمعنى الابداعي العام.

في هذا السعي يعاد الاعتبار للغات تشكيلية كانت محرومة من الظهور او مقننة. واذا نظرنا في النتاج الاخير، نرى حيثيات مغامرة، لكن الخوف أن تتثبت في مكانها، في ابتداء حركتها، فتتدجن وتتروض، ومن ثم تصبح كناية عن مدارس مؤطرة غير قادرة على اكمال صيغها.

نستدرك ان ثمة صعوبة حوار. إذ أن الثقافة التشكيلية جديدة ومعزولة عن المناخ الثقافي العام وحتى الخاص، ومفهوم اللوحة ما يزال مبهماً، وغير فعال في الخريطة الثقافية وحيزه ضيق ويدخل في «كماليات برجوازية مرذولة» (على حد تعبير احدهم) والجملة الاخيرة تعبير واضح عن تأثيرات تربية ما تزال على حذرها من أي جديد. تأثيرات لها جذرها التاريخي.

صحيح أن في سورية تيارات، لكنها اشبه بالمدارس اكثر من كونها مساحات اثراء، لوقوعها تحت واقع ضاغط، يغتصب أي حالة حرة. والتيار الفني الوحيد الحاضر ذاك الذي قد نسميه رسماً او نحتاً دعائياً. انها اللوحة في مفهومها المكثف للرؤية وللرؤيا، فيقتصر حضورها على ضربات هامشية ومخبأة، لان تهمة «الانحراف» دائمة الجهوزية للانقضاض، وللحصر، وللتدجين النقدي.

حضور اللوحة يقتصر ايضاً على نخبة ضئيلة من المتلقين، لكنه حضور غير منشط او فعال. وحالياً الوافدون السياحيون الباحثون هنا وهناك عن ملامح فلكلورية هم الذين يشكلون اغراءات العرض والانتاج والتسويق.

كل هذا، بطبيعة الحال، ليس بؤرة جدلية تثري او تقدم مادة للتشكيل ولعل حركة الانتاج الفني، كانتاج تسويقي تمثل انعاشاً اقتصادياً، وليس نهوضاً ابداعياً. وإذا حضر الهاجس الابداعي فبشروط ذوق السوق ورغبة المتلقي، الذي يراوح في معمعة الشراء لاسباب غريبة، أقلها رغبة الحصول على شرعية مدنيته الجديدة، وفي ذلك تقليد سطحي لاحد اشكال الاستلاب.

هذا ينفي إلى حد ما وجود ذاكرة تشكيلية، لكن تحت الحاح فردي، أغلب الاحيان، ثمة سعي لتجميع عناصر انطلاق وتجديد، وبالطبع ما سبق تاريخياً غير كافٍ لتأسيس قماشة لوحة خاصة ومفارقة.

أزمة اللوحة، ان انقطاعاتها ليست معرفية، انها ظرفية بحكم التغيرات الواقعية. وفي اغترابها هذا نقصان لهويتها، وان كانت هذه الهوية تمس احياناً كثيرة عمليتها، دون استطاعتها صياغة جسدها واقانيمها وخطوطها. المحلية ايضاً موضوع في اللوحة. واللوحة السورية لم تحول الموضوع الى مادة حتى الآن. ربما لهذا، في اللوحة حضور ادبي مسبق على الدوام.

النقد كان له الدور الأكثر سوءاً في قولبة اللوحة. النقد المحلي منع التجريب من تجاوز معطياته الاولية، منع منطقه من الدخول في حوار مع الآخر. وهذا النقد كان منفصلاً عن الفنانين. غير متصالح معهم. إنه شَرْطي وذو وظيفة محددة.

هذا النقد بالذات، رغم استثناءات نادرة، حول ازمة اللوحة الى داخلها، قمعها. واللوحة في ازمتها هذه انحسرت وتواضعت، خجلت من أي جنون، لأن وظيفتها، كما فرضها النقد والجو العام، انحصرت في كليشيهات «الاصالة والحداثة»، «الالتزام»، «دور الفن في الوعي الجماهيري»، «الغزو الثقافي الامبريالي والغربي» الخ. التي قد يخرج عنها الفن التشكيلي احياناً، لكن بضمير معذب واحساس بالتأنيب والذنب، مما يجعل الخروج خطوة واحدة لا تلحقها الثانية.

انه زمن التحولات الذي يتراءى لنا في بعض لوحات الشباب وحتى المخضرمين، لكنه تحول يفتقر الى الجرأة، الى السلوك الفرداني، الشرط الاول والاهم.

وبهدوء لا يخلو من التواطؤ، اللوحة السورية تتصف بجديتها، بحرصها التقني، بتملكها لعدة الشغل، بتواضعها، بقلة ادعائها وقلة ثرثرتها. انما لم تستطع حتى الان ان تطرح صيغة استثنائية، خارجة عن المألوف وبسبب تقصيرها هذا تقلق وتتجهم. □



نذير نبعة (١٦)

□ اللوحة التشكيلية السورية هي لوحة فردية، ثمة فنان متقدم، بدون تيار متقدم. هناك ظواهر فردية متواضعة، لان الشروط اللازمة لحالة التشكيل لم تتبلور.

□ التيار التشكيلي يظهر في فترة مد ثقافي ومد حضاري. وهذان غير متوافرين. هناك اجتهادات ومحاولات فردية لخلق ملامح محلية تحت شعار المغامرة.

□ الفن يتجاوز الشعارات.

□ هناك أزمة عالمية تعيش مرحلة تغيرات حتى في الفن الطليعي. وثمة محاولة بحث عن جديد من خلال التحول السريع في العالم.

□ كان الفن يستشرف القادم والآن هو داخل الطوفان السريع، داخل الصناعة، وهذا ما تنبأ به بيكاسو.

□ الناس تهلل للمكنسة الكهربائية اكثر من التهليل للابداع في اللوحة.

□ الفن المقبل سيكون متخلفاً عالمياً ومحلياً ولا يمكن تحديد ملامحه.

□ ثمة معاصرة مزيفة.

□ لم نستطع استيعاب روحية المعاصرة.

□ امام الكمبيوتر افضل ان اغني موّالي.

□ ثمة معادلة صعبة في البحث عن الشكل والسبب عصري صناعي.

□ اتفق مع الياس زيات واختلف مع الذين ليسوا حقيقيين.

□ اختلف مع فاتح المدرس واحبه كشخص.

□ عندما كنت أرى لوحة جديدة لنصير شورى كنت اطير من الفرح الآن تغير رأيي مع انه استاذي.

□ لا يوجد نقد تشكيلي في سورية، يكتبون بدون مسؤولية ويساعدون بتشويه التجارب الجديدة.

□ كان ثمة صلة ثقافية مع القاهرة في الستينات، ومع بيروت في السبعينات.

□ كان فاتح المدرس يعطي السائق الذاهب الى بيروت لوحة بدل اجرة نقل، ليحمل لوحات اخرى ليوسف الخال.

□ لا يوجد ذوق معين. اللوحة تسلية للناس.

□ اتمرد لنفسي ووحدي، وليس من دور للفن التشكيلي. امارس الفن بالصدفة.

محمود جليلاتي (١٧)

□ عشنا منذ سبع سنوات في فترة فراغ. ثمة هوة حصلت بين عامي ١٩٧٥ و١٩٨٥، في هذه الفترة خرج اغلب الكوادر من سورية.

□ نحن جيل منقسم بين مهاجر ومقيم. المهاجرون: يوسف عبدلكي، ابراهيم جلال، صخر فرزات، اسعد عرابي، طريف ارسلان، زياد دلول، ناصر السومي، سمير سلامي. المقيمون: نذير اسماعيل، حمود شنتوت، سعيد الطه، سعد يكن، صفوان داحول، باسم دحدوح، فائق دحدوح، احمد معلا، علي سليمان.

□ النمطية في العمل التشكيلي الراهن سببها السوق ونوعية العرض والطلب. التيارات الجديدة غرقت بهذه الشروط.

□ لا نقلل من قوة تأثر الفنان بالرأي العام. نحن لذلك نواجه ندرة المغامرة.

□ هناك غياب الظاهرة النقدية وعدم فعالية الناقد. الحوار بين النقاد والفنانين معدوم.

□ النقد الصحافي السوري يعاني من عدم النضج وعدم الفهم.

□ سعر اللوحة في بيروت مبالغ فيه، وفي دمشق يُهضم حق الفنان والسبب اقتصادي بحت.

□ دخول الفن التشكيلي الى الشارع جديد جداً.

□ اعتقد أن الحركة الفنية الآن، مع جيلنا، هي في الاتجاه الصحيح.

□ مع عدم التعميم. تحس عندنا في سورية ان الفنانين بعيدون عن التحولات في العالم وتأثيراتها. البحث التقني ضئيل.

□ نعاني من انعدام الثقافة الواسعة عند الفنانين التشكيليين. لانه ثمة انفصال غير طبيعي بين الانواع الفنية والادبية. اذ لا نجد اي تقاطع او علاقات بينها.

محمود شاهين (١٨)

□ في السنوات الاربع الاخيرة حدث نشاط متزايد في الحركة الفنية، رافقته ولادة صالات للعرض والتسويق. وتأكدت هذه الظاهرة وبرزت في غياب الوان اخرى من الثقافة.

يمكن تفسير هذه الظاهرة للاسباب التالية:

١ ـ ازدياد عدد الخريجين من كلية الفنون الجميلة والاكاديميات الاخرى.

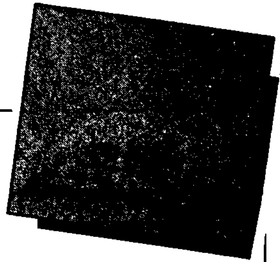
٢ ـ ازدياد عدد مراكز الفنون التشكيلية والتي غطت كافة محافظات سورية.

٣ ـ غياب نقابة الفنون وهي الاطار التنظيمي للفنان التشكيلي، مما اتاح الفرصة لبدائل عن النقابة كوجود صالات عرض متكاثرة في القطاع الخاص، بعد ان كانت الحركة الفنية التشكيلية السورية مرهونة بنقابة الفنون وصالة عرضها (صالة الشعب) فقط. اما الآن فتوجد عشرون صالة.

□ ان نشاط الحركة التشكيلية، تسويقي، نهض على اكتاف المتذوقين الاجانب. ولعبت نقابة الفنون دوراً ملحوظاً في السبعينات لتسويق العمل الفني للمؤسسات والدوائر الرسمية. ثم بدأ دور الجالية الاجنبية التي شكلت قوة شرائية جديدة للفن التشكيلي السوري. اضافة الى عدد من الموسرين الذين بدأوا يتحسسون اهمية العمل الفني وضرورة اقتنائه في بيوتهم.

□ الرواد هم نصير شورى، ميشال كرشة، سعيد تحسين، ادهم اسماعيل، نعيم اسماعيل، محمود حماد (اوجد المدرسة الحروفية العربية) وهم الذين اسسوا كلية الفنون الجميلة (١٩٦٢) وارسلوا اولى البعثات الى ايطاليا وفرنسا، ثم اتى خريجو الدول الاشتراكية الذين شكلوا تيار الواقعية في الحركة التشكيلية.

التجريب في سورية رأى النور على يد استاذ ايطالي يدعى «لارجينا»



□ جيل ما بعد الرواد هم لؤي كيالي، نذير نبعة، الياس زيات، غياث الاخرس، رضا حسحس، اسعد عرابي، وهؤلاء اول دفعة تخرجت من كلية الفنون. بعضهم توجه الى العمارة القديمة الشعبية وحصراً في معلولا (قرية سورية) ثم جاء دور دمشق القديمة بحيث اصبح هناك جيش من الفنانين التشكيليين المصورين والمهندسين يتناولون هذا الموضوع كل من جهة اختصاصه وبلغته الخاصة. ثم بدأ الانتقال الى الطبيعة الريفية السورية والمهن اليدوية.

□ هذا الجيل اسس لقيام الحركة الحالية وهو جيل متأثر بالتيارات الغربية اساساً. والاتصال مع فرنسا سبّب نهضة قوية. كذلك التفاعل مع بيروت في السبعينات.

□ الجيل الثالث هم عبدالله مراد، عبد القادر مخزوز، ماجد الصابوني، يوسف عبد لكي، بشار عيسى، عمر صميدي. هؤلاء اتوا من الريف السوري (حمص، حماه) انتبهوا الى محيطهم وقراهم القديمة بطرزها المعمارية فرسموها بكثرة، وخصوصاً الجزيرة السورية، واهتموا بالشخصية المحلية (الارض، المرأة الريفية) ثم اتجهوا نحو التجريب والمدارس الحديثة.

□ لم تظهر الموضوعات السياسية الا في فن الملصق وهو انسب انواع الفنون لهكذا موضوعات. في السبعينات بدأت موضوعات «الشهيد»، «الفلاحين»، «العمال»، «والحي القديم وحاراته والانسان الشعبي».

□ استقرت الآن كل الاتجاهات الفنية في الواقعية والزخرفة وانحسرت الاتجاهات التجريبية المتطرفة، وبدأ وعي الناس يلعب دوراً، لذلك اقفلت اهم صالة تسوِّق هذا التجريب (صالة اورنينا) لمحمود دعدوش. فهاجر واقفل صالة الفن الحديث، وهو المشجع للتجريب والتجريد في الستينات.

□ التجريب في سوريا رأى النور في مرحلة الستينات، في كلية الفنون الجميلة، على يد استاذ ايطالي يدعى «لارجينا» وهذا الفنان كان من رموز التيار التجريدي وعمل مدرساً واثر على الطلاب والاساتذة بآرائه المتطرفة وتشكلت في تلك الفترة مجموعة فنانين مع صالات وجالية غربية شجعت هذا الاتجاه اضافة الى بعض النقاد.

□ ومن رموز تلك الفترة اسعد عرابي، محمود حمادي، نصير شورى، صخر فرزات، محمود دعدوش.

□ التيارات التجريبية هروب من الواقع تشي بعدم قدرة الفنان على تفسير الواقع. والآن ثمة ارتداد الى التراث.

□ التراث ليس حرفاً، ولا كلمة مبعثرة في اللوحة، والحرف العربي يشكل مفردة من مفردات التراث، لكن الاخير هوالذي تفهمه الناس.

مسرح

حضور ممثل وغياب مخرج

ما يلفت الانتباه في المسرح السوري، حضور الممثل وطغيانه على باقي عناصر الفرجة المسرحية. وما يميز الممثل السوري عن باقي الممثلين العرب انه يتمتع بموهبة مصقولة، بجسد متماسك، واداء شرس ومتوتر، حيث يختصر العرض في ظل غياب الكاتب والمخرج، والسينوغرافي. كأن الممثل جندي بامتياز في غياب ضابط لايقاعه.

بعد رحيل فواز الساجر كمخرج ومجرّب مسرحي، يبدو المشهد المسرحي السوري في حالة انعدام وزن، رغم محاولات الشباب التجريبية. فعملهم الاخراجي لا يتعدى حدود اعداد الممثل، لنصوص مقتبسة عن المسرح العالمي، وهذا يؤدي لتنفيذ خطوات اخراجية تقليدية في رؤية احادية تتحكم بالخشبة المسرحية، رغم الادعاء بتعدد التيارات الاخراجية التي تقع جميعها في تجريب كلاسيكي نمطي في احتفال طقسي أرتوي (جهاد سعد) واسقاطات فولكلورية (ايمن زيدان) وتماهي بريشتي (فايز قزق) وعبث منمذج (عطواني).

وتبدو النصوص المعدّة للعرض المسرحي من الريبرتوار العالمي، في حالة انفصام، منفصل في اشارته ودلالاته عن المحلي، وتغيب هذه الاشارات بين الخشبة والمتلقي، بين الحيز المسرحي، والحيز الاجتماعي، في حوار منقطع بين العين والخشبة كأننا في حالة طربية سمعية، وانظار مشدودة لاداء ممثل بطل في استعراض الاحاسيس والمشاعر، دون اي التهاب بصري، او نظرة مغايرة لمألوف مسرحي متوارث في التقليد والتجريب.

قد يلجأ المخرج السوري الى التضخيم في المجسمات والديكورات المخزنة في مستودعات المسرح القومي، بتسطيح واضح لفواصل المسرحية المعدة، وغياب لسينوغرافيا بديلة، او لتشكيل حيوي للفضاء المسرحي. ويبدو المخرج السوري الغائب او المغيّب مديراً للممثل، والممثل منفذاً ممتازاً للنص، والنص من فتات الترجمات، وكأن المسرح السوري التجريبي ملحق تابع لمعهد الفنون الذي يخرج ممثلين بامتياز. ولكن المفارق ان هذا الممثل الخريج بدأ يفقد حضوره تدريجياً في المسرح بانسحابه الى المسلسل التلفزيوني المحلي عموماً والخليجي خصوصاً، وهنا عطب المسرح السوري حالياً.

ثمة مسرح سوري يحتضر رغم الاحتفالات المسرحية التي تقام في العاصمة والمناطق والاطراف (حلب ـ حمص) وكذلك حضور مهرجان دمشق المسرحي الذي يبقى اسير الفندق والولائم، والندوات عن ازمة المسرح، ولا تشكل هذه الانشطة شرطاً صحياً لنهضة مسرحية سورية جديدة كما جرى اواخر الستينات والسبعينات من مغامرات مسرحية مميزة وتجمعات واقطاب (سعدالله ونوس، فواز الساجر، ممدوح عدوان).



لا مسرح بدون جماعة، ولا جماعة بلا حوار، وهذا الحوار مفقود بين المسرحي والجمهور، بين المخرج والنص، بين النص والشارع . . . الخ . وهذا الشارع ملقى في الكواليس كديكور مهمل، حيث المسرح التجاري يتقاسم الجمهور عبر الخشبات القليلة، وما تبقى من مسرحيين تجدهم موظفين في مكاتب يؤدون واجبات مسرحية متواضعة في الاخراج.

فضاء مسرحي بلا هواء، محاولات مونودرامية في التمثيل والاخراج، وتجريب تحت وطأة الشعارات الفنية (التفجير ـ المستقبل ـ الحرية) والشعارات السياسية حتى المسرح التجاري لا يتعدى عملين او ثلاثة في السنة بشروط رديئة ومسقّه في صالات رديئة التجهيز. □

سعد الله ونوس [١٩]

□ لا يمكن عزل الابداع عن المناخ العام، فالحياة الثقافية الحية التي تضج بالقضايا والحوارات هي التربة الحقيقية لازدهار الحركة النقدية التي تواكب الابداع. وفي سورية نفتقد الى الابداع بسبب غياب المناخ الثقافي الصحي.

□ أدبنا منذ عام ١٩٤٨ قائم على ثنائية مطلقة، اسرائيل شر مطلق، ولا نعرف داخلية هذا الشر وآليته، ونحن العرب خير مطلق مغلوب على امره، دون اي استعداد لرؤية ذواتنا وتحمل مسؤولياتنا وكشف امراضنا، هذه الثنائية اسود وابيض، تمنعنا من العمل الفعال والتدخل في مواجهة المشكلة. نحن نغرق في فكر غيبي، فكر عطالي، نتحصن وراء قناعات مترفة لا تؤدي الى اية ممارسة ايجابية.

أدبنا منذ عام ١٩٤٨ قائم على ثنائية مطلقة

□ لا أطلب تكتيكاً من المثقفين، بصغائر العمل السياسي، لكن في المستوى النضالي التاريخي، في مستوى الافق المستقبلي، غير مسموح لهم بتبسيطات ثنائية مترافقة مع كسل عقلي، وتملص من المواجهة والاسئلة.

□ على المثقف ان يتقدم على السياسي بفهمه للبعد التاريخي للمشكلات بمعنى البلورة الضرورية لوعي السياسي كما للمقاتل.

□ من قبيل الامانة، وليس من قبيل المديح اود ان اسجل للكتّاب السوريين انهم استطاعوا رغم الصعوبات الكثيرة وعلى مختلف المستويات، ان يصونوا انفسهم الى حد ما، ولم ينزلقوا الى مهاوي الارتزاق وتوظيف الثقافة من اجل الاثراء وللحصول على مكاسب. ويجب ان نذكر للكتّاب السوريين انهم حافظوا على حضورهم في المواقف الهامة والاحداث المصيرية، وذات يوم حين يتملى المرء البيانات التي اصدرها المثقفون السوريون في المناسبات الصعبة، سيكتشف ان هؤلاء المثقفين حافظوا على شعورهم بالمسؤولية.

□ من المفارق ان المسرح بدأ ينحسر من حياتنا الثقافية في وقت بدأ يكثر فيه الخريجون والدارسون والموفدون، لذلك لا يوجد الآن بشكل عام مسرح في سورية، توجد بعض النشاطات المسرحية وهي اقل من ان تشكل رؤى مسرحية واضحة، او معالم لحركة مسرحية لها خصوصيتها وهمومها الفكرية والجمالية.

□ لا بد من خلق تجمع مسرحي تجريبي، والتجريب بمعنى مسرح مستمر ينطوي على جدية وبحث دائم من هموم الواقع الى الادوات الفنية، وثمة مخرجون في سورية لديهم هذه الحماسة مثل (فايز قزق، اكرم خزام، نائلة الاطرش)، وكتّاب (مثل ممدوح عدوان ـ وليد اخلاصي ـ فرحان بلبل).

□ نحن الآن لا نتحاور، اننا نكتب مونولوغات، لسنا في حالة فكرية. وانما في حالة تأملات فردية.

جهاد سعد [٢٠]

□ التجريب في المسرح هو الارتقاء نحو المستقبل. وحرية الانسان في التعبير. ويرتبط التجريب بالحركة. وعدم الايمان بالتراث بشكله الجامد، وانما تفجير الماضي، وإزالة الغبار عن الذاكرة والموروث.

□ في التجريب المسرحي، الشكل هو المضمون، والعمل فن بصري، وللجسد ان يتحول الى لغة خاصة به لا ان يبقى وسيلة تعبير فقط.

□ يجب ان نُدخل روح الشرق الى العرض المسرحي.

صدر حديثاً
ذئب الأناضول
مصطفى الزين

RIAD EL RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

من اللغة الى المشهد

■ لا يدعي أحد من المهتمين بالنقد الادبي، ان الرواية السورية استطاعت امتلاك ادواتها الفنية او استطاعت رسم لغتها وعوالمها. وفي جهودها مع ذلك توق الى مرحلة جديدة يتخلى فيها الروائيون عن اتخاذ الرواية ميداناً للخطابة والوعظ. ورغم دخول الرواية السورية منذ الستينات مرحلة النمو الكمي الا انه منذ ذلك الوقت لم تخرج الى افق آخر تلتمع فيه الكتابة المتقاطعة مع الحياة الروائية بشكلها المتشعب والعلني. فالرواية تتجه دوماً الى عمومية الصورة والى عمومية في الشخصيات، حيث الاخيرة نماذج معممة ومعلومة. وفي بعض التجارب التي حاولت تعميق رؤيتها واستشفافها للمشهد الروائي والواقعي ادرك اصحابها مع الوقت ان معالجة الواقع بهذه الصراحة وهذه الرغبة للكشف تقود الى الحديث عن تابوهات وربما الاصطدام بها فآثروا الاستمرار في الاتجاه النموذجي وخنق التعبيرات الواقعية الجديدة، او فرضوا على هذه التعبيرات الواقعية رقابة صارمة حرفتها الى واقعيات مدرسية ايجابية وعلى طريقة ساذجة تتشابه مع القصص التلفزيونية المبسطة والمنحازة، بطبيعة الامر، الى مقاييس ترضي الجميع.

ان الحديث عن الواقعية هو الاكثر رسوخاً ورجحاناً في اوساط المثقفين، ومع ذلك يغترب الواقع عن المشهد الروائي اغتراباً استطاع محو اي قدرة على فبركة المكان والزمان المحليين في النص الروائي.



ولان الواقعية، كموجة اساسية في الرواية السورية، اقترنت دوماً «بالالتزام»، عوملت الواقعية في الرواية الروسية والسوفياتية على انها مثل اعلى للواقعية في الرواية السورية،وهكذا انهارت فرصة بلورة حيز خاص للمكان السوري ونكهته وطبيعته. وتالياً لم تستطع الرواية السورية لحد الان رسم شخوصها او نبرتها، او خلق تعبيراتها الا في الحدود النموذجية كما برزت في ظاهرة روايات سد الفرات حيث المحور هو التحول الاشتراكي «الايجابي» في القرية الذي يجابه «ظلمين»: الاقطاعي والطغيان.

والشكل الفني ظل ايضاً متواضعاً، وربما سجل تراجعاً عن المستوى الذي وصل اليه سابقاً، لان الفكرة كانت تسبق الفن وتغلبه. كذلك تعميم النظرة المثالية الشمولية وبذلك سادت النمطية وغاب الروائي.

ان النص الروائي في هذا المأزق وجد في بعض المحاولات الجديدة طرائق تفكير وعمل مختلفة، انها في بدايات تلفظها للغتها. وربما في الخطوات الاولى للتجريب. تتماهى مع الاشكال الدرامية الجديدة.

والازمة هنا هي في علاقة الروائي مع الذاكرة وتشوش الصورة الاجتماعية واضمارها وسريتها ووقوعها دائماً خلف حجب كثيفة تفرضها العادات والتقاليد ولان النص الروائي يفترض تنازلاً عن البلاغة اولاً وعن فكرة الحجاب ثانياً، فانه حتى الان ما زال اسير هذه البلاغة وهذا الحجاب ولم يقدر على كتابة اي مشهد كامل يظهر العلاقات الانسانية ظهوراً واضحاً وربما فاضحاً.

واذا كانت المحرضات الاساسية للعمل الروائي تقترب من الاسئلة الاساسية في الوعي الجماعي: الدين - الجنس - السياسة. فهذه المحرضات، هي نفسها، لا تزال عالقة في الابهام والغموض او في الاستثناء والحذر. وربما، بهذا المعنى، ما زالت الرواية ككتابة مفتوحة على المشهد الاجتماعي منشغلة في الوصف الحيادي اغلب الاحيان.

وثمة الان افتتان بالرواية القادمة من اميركا اللاتينية، وتأثير الاخيرة يختلط مع تجارب عربية مهمة من مصر (الغيطاني، صنع الله ابراهيم، الخراط الخ) وطبعاً لمحفوظ عامل تأسيسي. ومن لبنان (الياس خوري وآخرين) اضافة الى عبد الرحمن منيف وجبرا ابراهيم جبرا.

البعض حاول السيرة، فجاءت ايضاً مبتورة وغير ناضجة على مستوى شكلها الفني، وتالياً دون اضافة. البعض حاول التغريب واللغة فجاءت ايضاً اقرب الى النص البلاغي المفتوح اكثر من قربها من مفهوم الرواية ومنطق السرد.

انه الملل.

وما يظهر الآن شغل ينحاز الى حيوية الاطراف البعيدة، الى شمال سورية مثلاً، حيث المناخ جديد كموضوع طازج وغير مطروق، لكن ذلك المناخ نفذ الى القصة والشعر اكثر مما في الرواية، لان الاخيرة تتطلب الماماً وقدرة توسيع واستنباط اقوى من القصة او الشعر. وتبدو الثقافة الروائية قاصرة او مراهقة، وغير معززة باطلاع قوي على التجارب الخارجية. وما يفد الى هنا يتحول فوراً الى صنم فيقلد ويتنمذج حتى البهوت والانحلال في اشكال ضعيفة.

وفي صعوبة تأليف الرواية الخاصة اسباب كثيرة على مستوى الروائيين انفسهم، اقلها ان الفنون هنا لا تتقاطع، لا تخاطب نفسها. فلا الروائي على علاقة بالسينما او اللوحة او القصيدة. ولا هو على تماس مباشر بالواقع، او لديه خصوصية رؤية فردانية متحررة من الشعارات العامة ومسلماتها، ولا قدرة لديه على توليف ذاكرة مختلفة او قراءة مفارقة للظواهر الحياتية.

ان نموذج حنا مينة هو نموذج استثنائي كونه تصالح مع شروط الرواية كفن للبرجوازية وتصالح مع شروط الواقع الذي عاشه كمعطى دون ان يتخلى عن حسه النقدي. الا ان الظاهرة تتكرر وحنا مينة لذلك يتكرر. انه الملل الذي يعيشه استقرار الفكر وطمأنينته، وقدسية اللغة ومحرماتها.

ليس ذلك يأساً. انما عقبات تحد من رغبة تأليف رؤية عربية جديدة والنموذج السوري معبر بحرارة عن هذه الرغبة. □



حنا مينة [٢١]

□ لا اعرف ماذا افعل الآن. لا اظن اني حزين. لا اريد البدء بأي حديث. ليس لدي وقت. لاشاهد الآخرين. ليس لدي استعداد. نادراً ما اتكلم للصحافة.

□ أنا كاتب بالخطأ. والخطأ ما زال ينسحب على كل تصرفاتي. من وجوه الخطأ ان احكي دون ان يسألني احد واحياناً لا استطيع الكلام حين أُسأل.

□ أطبع رواياتي في دار الآداب من ١٧ ـ ١٨ سنة وبطبعات كثيرة، وعلى مدى ١٥ سنة يدعوني سهيل ادريس لازور بيروت. كل هذه الطبعات وكل هذه الكتب لم افتحها ولم ارها ولم ازر بيروت الا مرة واحدة. هذا جل ما فعلته.

□ ليس لدي مزاج للتفكير في الادب والثقافة.

□ لا اعرف ماذا افعل في هذه الوزارة [وزارة الثقافة]. لا اعرف ما هي وظيفتي.

□ لا احب مكتبي ولست متضايقاً.

□ اذا كان الاديب مثل الاب والكتب اولاده فأنا لا أحب كتبي ولا اولادي. أحب كتب الآخرين وأولاد الآخرين... اي كتب وأي أولاد.

□ اتعامل مع الرواية، التي افرغ منها، مثل المرأة المطلقة. لا أبالي بها.

□ إذا المرأة ادارت ظهرها فدعها تذهب بسلام. واذا الحياة عاكستني ازيدها عراكاً. احب العراك مع الحياة.

□ قال تشيخوف «انه يوم ماطر يغري بالسكر والانتحار». نعم الآن سواء كانت ايام ممطرة ام غير ممطرة، صيفاً وشتاءً فإنها مغرية للتشرد والسكر والانتحار. لست متشائماً ولكني ادافع عن حق الانتحار.

□ في يوم منذ سنوات كنت اكتب «الربيع والخريف» وفجأة تشكلت في نفسي قناعة اني لم اعد اعرف الكتابة. فتركت الاوراق وذهبت الى رواياتي السابقة وفتحت صفحة فوجدتها سيئة فالقيتها ارضاً. وفعلت ذلك مع الرواية الثانية والثالثة وهكذا دواليك. فتحت الباب وذهبت الى الشارع. يداي في جيبي وانا حزين العن الكتابة والرواية والأمة.

□ ليس لدي شعور بالاضطهاد، لكن شعور بعدم الرضى.

□ هناك حلم دائم ومؤجل بالسفر والهجرة، في البحر على متن باخرة شحن عابرة للمحيطات، ولان سني لا تسعفني لاكون بحاراً فعلى الاقل سأكون مساعداً للطباخ بتقشير البطاطا وتقطيع البصل، وان تكون رحلة لا اعود منها ابداً.

□ ليس لدي قدرة على التنبؤ بأي واحد من الروائيين الشباب، لم اطالعهم، لم التفت كثيراً الى هذا الامر. وقتي ضيق جداً.

هاني الراهب [٢٢]

□ الرواية العربية بعد نجيب محفوظ صفتها وميزتها، الصراع بين الشكل والمضمون.

□ لا يوجد رواية محلية، هناك رواية عربية، الجوهر واحد.

□ المحلية بالمعنى الجغرافي قد تكسب العمل الفني صفة ابداعية، والقطرية ليست داءً ثقافياً بل سياسياً.

□ لست مع الرواية الفردية او رواية التفاصيل.

□ في عملي انا مع الجماعة وضدها في آن. ابحث عن الرواية الجماعية.

□ في «الوباء» مثلاً لم اعمل على التاريخ انما على التعابير الجماعية.

□ اتمنى ان اؤسس لخرافة جماعية في الرواية.

□ التجريب في الرواية لا يعني الغاء الآخرين.

□ عمري ٥٢ سنة، ولا يوجد ضمانة لاولادي، ولولا حبي للحياة لانتحرت. هذا نموذج لحياة الروائيين والفنانين.

□ ارسلت الينا صيحات عبر مدارس نقدية في الشكلانية والبنيوية والتجريبية، ارسلت الينا عقلية الرواية التي لها مزاج خاص وخارج حياتنا الاجتماعية والسياسية بالمعنى الجمالي.

□ لا توجد محرضات للكتابة.

□ في عصر تخزين المعلومات، الرواية ليست حاسوباً.

□ كل روائي «شيخ طريقة» ولا يرى الا نفسه.

□ حنا مينة يكرر نفسه. لم اتفاعل مع وليد اخلاصي.

□ لا أقرأ، ولا اتابع ولا اتصالح مع احد.

□ كل تجربة مفترض بها ان تقترح شكلها. نحن مشروطون في قراراتنا بالحدث بطريقة «بافلوفية».

□ كل ما اشتغله بهاجس سياسي. فلسطين دائماً هي الاستلهام.

□ في سورية لم يعد ثمة من شعر. الحضور للرواية. والرواية هنا كم هائل. لكن ان تقول رواية لها قيمة غير القيمة السسيولوجية فهذا نادر. وهذا الكم مجلدات من تفاصيل وانشاء.

□ المحلي له دور ولكن التقسيمات انحطاطية.

□ احاول الآن، البعد الاسطوري والملحمي.

□ الرواية العربية رواية اوديبية بامتياز. الجماعة عاجزة.

□ لالتقاط الحالة الانسانية في روايتنا يجب ابطال السرد والتفاصيل.

□ الياس خوري في روايته الاخيرة (رحلة غاندي الصغير) كان ناقصاً، خذلني بمأساتي.

الرواية العربية اوديبية بامتياز

خالد خليفة [٢٣]

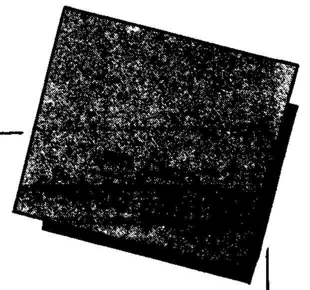
□ ليس من روائيين شباب في سورية.

□ القصص الشفوية والحالات الحياتية في الاطراف اهم بكثير من الذاكرة الثقافية المكتوبة.

□ تفاصيل حياتنا منجم ذهب للرواية. انا من شمال حلب، بيئة فلاحية عشائرية وطقوسها الخاصة القديمة كلها مادة خام.

□ الرواية فن التفاصيل. السابقون ما عدا محفوظ تعاملوا مع الرواية بمفاهيم ايديولوجية.

□ اؤمن باعادة سلطة الخيال الى الرواية العربية، واؤمن بأن على الرواية ممارسة فعل الفضيحة. «وليمة لاعشاب البحر» لحيدر حيدر



حاولت الفضيحة لكنها اقتصرت على السياسة.

□ اكتب دون نموذج مسبق.

□ تهمني جداً مسألة الشكل واللغة.

□ الذخيرة الكتابية والثقافية المحلية بالنسبة للرواية، انشائية للاسف.

□ فوجئت بهزال الرواية السورية رغم انها قدمت انجازات للرواية العربية، منهم حيدر حيدر وهاني الراهب وسليم بركات.

□ من الجدد حسن صقر. روائي قادم الى الرواية السورية بزخم خاص. انه خارج على مدرسة دوستويفسكي. يميل الى الفلسفة الالمانية. كلاسيكي مجدد.

□ حنا مينة لا يشكل اي تحدٍ. نجيب محفوظ هو التحدي لكل الروائيين العرب. آخر ما كتبه حنا مينا هو «الياطر». وحالياً يكرر نفسه جداً.

□ تجربة «التلال» لهاني الراهب، على المستوى التجريبي فقط، مهمة جداً.

□ افكر بكيفية تقديم عالم متعدد وغني وعلى اكثر من مستوى.

□ اسباب التحول الى التفاصيل هي ان الرواية العربية اصبح لها تراث وتجربة كاملة. وايضاً سقط الحلم الايديولوجي وانسحبت القضايا الكبرى وتقدمت الاسئلة و«مدن الملح» كانت تتويجاً لهذا التحول نحو فن التفاصيل.

□ يتعاملون مع الرواية كما يتعاملون مع القصيدة.

□ في سورية لم يجر فضح اي شيء على الصعيد الروائي، باستثناء «الوباء» للراهب. الفضيحة هي الحافز الاساسي للرواية.

القصة

الازدهار الاستثنائي

■ يبدو الواقع في القصة السورية، مركباً احياناً، او مرمّزاً لصعوبة التدليل مباشرة. كذلك يقع وراء القاص تراث ثري ومتشعب التجارب والاسماء.

والقاص، يفرض نفسه على نصه، يتدخل بجملته التفسيرية والتحليلية، فالانسان مضخم فيها، على حساب «الكادر». والذاكرة مشوشة لغلبة التأثير الادبي الاجنبي واسلبته للرؤية وللاشكال.

وفي اجوبة القاصين، تعميمات ثابتة لا تعبر بالضرورة عن ايقاع شغلهم، بقدر ما هي متأتية من امتداد للكلام الثقافي العام، الذي يؤلف بدوره مادة نقدية مرتدة غالب الاحيان، وهذا تذكير بعناصر التكوين الثقافية والخلفية التي يأتي منها القاصون، الذين يمارسون «المعالجة» القصصية اما من ملامح ومصادر شعرية، او من خلال قراءات غير مستقرة المصادر. ولهذه الاسباب مجتمعة تأثير في كبح اي عفوية او مزاج متفرد. كذلك تمنع توسيع جغرافية الرؤية، وتمنع حركة الاختلاف والفردانية في الذهاب بعيداً. انها ضوابط تخلقها المناخات الثقافية المبعثرة والمقفلة على حالها في آن. وكأن القصة السورية فسحة معبرة عن اشكالية التحولات القسرية التي طرأت على كل الاشكال الفنية والابداعية في النصف الاخير من القرن العشرين. تحولات فوقية فرضتها انماط ومؤثرات عديدة.

لكن واضح وجلي ان التراكم الكمي هو الاكثر عدداً والنوعي اقل، فمنذ الخمسينات وحتى اليوم، بدأت ملامح القصة تظهر بنصوص ناضجة ووافرة بقوتها. ثمة نبض كاف للاحساس بعصب ابداعي راسخ ومكتمل البنية والارضية.

نلاحظ ذلك في اللغة كما في الشخصية، عبر اساليب جد مبتكرة وخاصة. فيها طموح لتوكيد القدرة على المشاركة في الصوت العام بنبرة حادة طالعة من وراء حنين موغل في الضمير الثقافي السوري الى فترات مزدهرة للقصة الرائدة.

ومن القصة الرومانسية والانطباعية الى الواقعيات بمختلف اشكالها، ومن القصة الكلاسيكية الى الطليعية والحديثة وصولاً للتجريبية والنص المفتوح، نجد اليوم في سورية هذه الانواع معاً في تعايش يحدث للمرة الاولى دون طغيان تيار معين على التيارات الاخرى، وفي ذلك خصوبة واثراء، وعلامة فارقة وايجابية جداً لمستقبل هذا النص.

القصة السورية في ورشة عمل كبيرة، وتدل على مخزون تعبيري، وعلى اشارة لحياة مدينية وريفية اخذ المبدع فيها يتموقع في مكان الرصد الايجابي بعيداً عن الوعظ والحافز التربوي، ومشاركاً بحيوية في تأليف نص الحياة اليومية، وفي التقاط لحظة المفارقات الدرامية من خلال تشابك العلاقات والصور.

وفي تراجع القوالب عن تلبية طموحات ورغبات القاص، افق تجديد واعادة تشكيل للصيغ والهياكل التعبيرية والاسلوبية.

والسلبيات التي ذكرناها، هي رواسب طغيان التأثير الادبي الروسي متفرداً لزمن طويل كمثال طيب للقصة، والطليعيون الآن متفلتون من اسار كل النماذج السابقة نحو تأليف جديد له خاصية المكان والايقاع المحلي. □

الطليعيون منفلتون من اسار النماذج السابقة



سعيد حورانية [٢٤]

□ جاء وقت شعرت فيه ان الادب اصبح تافهاً. الادب اصبح فقط تمسكاً بما تبقى. ليس من نظرة دهشة الى الحياة.

□ ثمة فقط لقاءات اسبوعية دورية للادباء في بيوتهم حيث يلتقون ويتحاورون. ثمة هامش للديموقراطية، والتكلم بصراحة، ثمة هامش فكري معقول.

□ نشهد نشاطاً جديداً للقاصين في سورية. ظاهرة غريبة. المثقفون في حال دفاع عن النفس.

□ ايضاً ثمة نشاط روائي وشعري وقصصي، لكن بحركته المعينة، بنمطيته القائمة على التقاليد، او بحكم العادة.

□ انا متفائل بالقصة السورية. ففي احدى لجان الجوائز التي اشتركت فيها، توافر لدينا ١٢٠ قصة لـ ١٢٠ قاص، وبهموم مختلفة ونصوص متنوعة. القصة تسترد عافيتها، لكن لم تبرز اسماء بعد.

□ الجيل الجديد هم محمود عبد الواحد، محمد كامل الخطيب، حسن م. يوسف.

□ يمكن القول اننا نشهد ظاهرة القصة. هناك ظاهرة القصة الساخرة والتجربة السوداء ولذلك تأثير من القاص التركي الساخر عزيز نسّين، وخصوصاً على قاصّي الجزيرة.

□ الواقعية تتغطى. لا بد ان تكون في القصة واقعياً. واقعية خرافية، وجودية، تجريبية الخ.

□ الواقعية بلا ضفاف. الواقعية الاشتراكية كانت عندنا تأثراً عقلياً وليس حياتياً. «غوركي» ظل كما كان قبل وبعد الثورة.

□ «الشيئية» تكبير للاشياء وتصغير للانسان.. انما هي ايضاً واقعية بمعنى من المعاني.

□ القصة هنا فيها التهاب ايديولوجي اكثر من الحيوية الحياتية. كانت مشروطة بان تلبي هاجساً ايديولوجياً.

□ شخصياً خرجت عن هذا الطوق الايديولوجي، خصوصاً بعد ذهابي الى لبنان.

□ ثمة قصص مزورة لواقع غير حقيقي، وهذه من الافكار الساذجة للايديولوجيا.

□ الحركة الثقافية التي حصلت في اواخر الستينات واوائل السبعينات، خاصة في ملحق «الثورة» الثقافي، لم تكن تعبيراً عن اسماء جديدة. لقد كانت فقط، عبارة عن تنشيط. حتى هذا التنشيط لم يكن مسموحاً الاستمرار به. كان حلماً وانتهى.

□ ابكي على الجيل الجديد، انهم بلا تواريخ مكتوبة. كل واحد يلغي الآخر. فكيف ستكون الاستمرارية؟

□ النقاد في سورية يمكن التعبير عنهم في سرد هذا المثل: كتبت اول قصة رمزية عام ١٩٥٨ «شتاء قاس آخر» واول تسجيلية «حمد ذياب» واول تجريبية «محمد علي الصغير» ومع ذلك وضعني هؤلاء النقاد كأب للواقعية الاشتراكية. وانا فعلاً واقعي لكن مختلف عن تلك «الاشتراكية».

□ في الخمسينات كنا مجموعة اذكر منها مواهب كيالي وحسيب كيالي وعادل ابو شنب وعبد السلام العجيلي و حنا مينة وشوقي بغدادي. بعد رجوعي من لبنان وجدت معزوفة جديدة. كانت هناك ثورة مضادة (الفترة الناصرية) روجت للقصة «القومية» والشعاراتية. مطاع صفدي ونقاد مثل محي الدين صبحي روجوا نقد «التنديد بالارهاب الفكري» كدعاية عدائية للادب الواقعي الاشتراكي فأقاموا بدلاً منه طغياناً وارهاباً ايديولوجياً خاصاً بهم. وقتها طلع زكريا تامر كمفصل خاص، بلا جدال. كان متأثراً بالسوداوية (كافكا) والبحث القصصي تحت شعار: «اين وجود الانسان في هذا العالم». لكنه ظل ناياً ولم يتحول الى اوركسترا.

□ زكريا تامر اثر على جيل كامل من الكتاب. قصصه نوع من الانشاء الغنائي. وكان ينظر الى الواقعية بنوع من الاحتقار، وبدأت القصة الرمزية بلغتها الشعرية تزدهر وانسحق الواقع تحت نوع من الجمالية اللفظية، وتداخلت القصة بالشعر، باحساس غنائي وليس باحساس شعري.

□ القصة السورية كانت في خطر على يد زكريا تامر لانها احتقرت الحياة.

□ القصة الآن تقدمت على الشعر. لكن ما يلفت الانتباه ان اكثر الشعراء الجدد هم من الشمال والجزيرة، الذين يلتقطون اللحظة بقصيدة صغيرة، وهذا شيء مهم لان التكثيف يقوي الشعر.

الواقعية الاشتراكية كانت تأثراً عقلياً وليس حياتياً

نبيل صالح [٢٥]

□ الكتابة الذاتية في الصفحة الثقافية شبه ممنوعة.

□ القصة القصيرة السورية في التسعينات تبشر بأن تكون عالمية من خلال بعض الكتّاب الجدد بتجارب متميزة، وتجديد للاصالة، هواجسها الخروج من الحكاية، وتفتيتها.

□ انتهى الشكل القصصي التقليدي مقدمة ـ عقدة ـ نهاية.

□ اكثر القصاصين الآن يعملون على تفتيت الحدث. يميل الى الخروج عن لعبة السرد التقليدية بحيث يتجه الاسلوب الى اللغة الشعرية.

□ اسماء الشباب الذين ارجحهم: أحمد اسكندر سليمان الاهم في سورية والوطن العربي. عبد الحليم يوسف ـ احمد عمر ـ انيسة عبود.

□ هذا الجيل بلا آباء، بلا اساتذة. ثمة تماه مع ادباء اميركا اللاتينية. تشابه مع المغرب. ونبتعد عن مصر قليلاً حيث اللعبة القصصية شكلانية صوفية (الغيطاني). ادوار الخراط له حضور اكبر من الغيطاني في سورية.

□ هنا القصة تقدمت على الشعر.

□ الخروج من الحكاية والسرد التاريخي سببه تجربة معرفية اكثر منها تجربة ادبية.

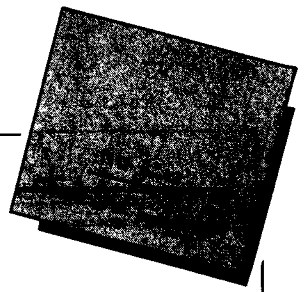
□ لقد أُلغيت المذاهب، خاصة الواقعية الاشتراكية. الميل الآن نحو الفنية، بعيداً عن التوجيه الشعاراتي و«الالتزام».

□ الهاجس الفني خرق الثالوث المحرم (الجنس ـ الدين ـ السياسة).

□ لا أحاول تكرار سيرة المنفيين.

□ الرقابة اصبحت ذاتية، في دواخلنا.

□ غرائبية كافكا وواقعية دوستويفسكي والشكل اللغوي الجديد ◄



تشكل نسيج القصة الجديدة في سورية.

□ الهاجس اللغوي لتأكيد سلطة النص. الجيل القديم رسخ سلطة الاسم.

□ اعتناؤنا بالنص اهم من المضمون.

□ كل كتاب ينتظر حوالي اربع سنوات ليأتي دوره في الطباعة.

□ هناك مسافة بين المثقفين والمؤسسة على صعيد الهواجس الثقافية.

□ ثمة تحايل ابداعي. شهوة معاناة دون معاناة.

□ نزار قباني، الماغوط، ادونيس يشكلون تابوه يتحكم بالقصيدة السورية لاسباب غير شعرية ايضاً. فنحن في الثقافة السورية مسحورون بتجربة المنفى والخروج ثم العودة. ثمة تبجيل لفرادة تجربتهم وسحر تمردهم الاول.

□ زمن المشاريع الكبرى انتهى ولم نجد البديل.

□ لجأنا الى مفهوم الصوفية في الآونة الاخيرة لان تجارب الصوفيين هي جسدية.

□ هذه الحال من اللااعتراف بالهزيمة هي عنجهية للبلاغة العربية.

□ لننسف الفكر التراثي التقليدي. الموت مزروع في داخلنا، نعيش من اجل ان نموت. الميت له قداسة.

□ نحاول ان نعيش هذه اللحظة. ليس لدينا منظور مستقبلي. لا توجد لدينا اية خطة. نحن طليعة ولسنا ضد اي مؤسسة.

□ سورية اكبر سوق استهلاكي للكتاب.

حسن م. يوسف(٣٦)

□ السخرية سمة من سمات القصة السورية.

□ المدرسة الوحيدة الباقية في القصة هي المدرسة الواقعية، وللثقافة الروسية دور في ذلك.

□ جيلنا كان بداية ثانية للواقعية في الادب السوري.

□ جيلي هو محمود عبد الواحد، محمد كامل الخطيب.

□ لن تجد في سورية كاتباً موهوباً غير تقدمي.

□ ثمة تطور في القصة السورية مع اسماء جديدة مثل ابراهيم صموئيل، احمد عمر، خطيب بدلة، نجم الدين شمّا.

□ قصة «السجن» تطفل عليها اناس اساؤوا اليها لانهم لم يسجنوا ابداً.

□ اعجب بسعيد حورانية، وزكريا تامر الذي قلدته احياناً، وتامر ليس كاتباً ساخراً بل كتب قصة ساخرة.

□ اتقيد باسلوب اغاني الجيش الاحمر في الحرب العالمية الثانية، تلك الاغاني التي لم يتم فيها ذكر الحرب مطلقاً.

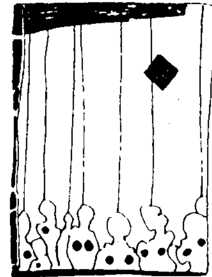
سينما

أفلام بين الحلم والكابوس

■ لا سينما بدون صناعة، ولا صناعة بدون مدينة، ولا مدينة بدون صالة عرض، وما زالت دور السينما في دمشق هي نفسها التي كانت في اوائل الخمسينات، ولم يضف اليها صالة جديدة. مع العلم ان عدد سكان دمشق كان بحدود ٤٠٠ الف نسمة في الخمسينات، والآن يتراوح عدد السكان بين مليونين وثلاثة ملايين. ومعظم هذه الصالات رديئة التجهيز والاعداد ناهيك عن عروضها الهزيلة من بقايا افلام الاغراء والجنس، والعرض المتواصل لخمسة افلام دفعة واحدة مع استراحات كل نصف ساعة لبيع المرطبات.

وسط هذا الهزال الذي تحفل به الحياة السينمائية السورية بين صالة وجمهور ثمة مشهد سينمائي آخر يطل بقوة من خلال تجارب ابداعية لشباب سينمائيين يطمحون وينجزون افلاماً طليعية.

منذ سنوات قليلة افتتح محمد ملص (٤٤ سنة) بفيلمه «احلام المدينة» (١٩٨٤) الهوية المحلية للفيلم السوري، مؤسساً بشاعرية، مغامرة سينمائية كواحد من المخرجين الاوائل في السينما العربية الجديدة، ويلتف حول ملص عصبة من شباب سينمائيين يتماسكون او يتبادلون خبراتهم التقنية والفكرية والانسانية، لتأسيس جيل سينمائي.



نادراً ما تراه في الاوساط الثقافية الاخرى، فتارة يكون محمد ملص مساعد مخرج لاسامة محمد، واسامة مساعداً لعبد اللطيف عبد الحميد، والعكس صحيح، وثمة رجل ظل يرعى هذه الاعمال وهو مروان حداد مدير المؤسسة العامة للسينما، فالسينمائيون (الطليعيون) السوريون اقل ثرثرة من الشعراء، واكثر دينامية في الحياة الثقافية، افلامهم تنافس التجارب الطليعية في مصر، حيث الصناعة السينمائية. وتطلق تجاربهم في المهرجانات العالمية ويحصدون الجوائز من فالنسيا وبرلين وكورسيكا.

خلال قراءة الافلام السورية الجديدة، نلمس عناصر وقواسم مشتركة في الرؤى بين بعضها البعض، والافلام الجديدة يغلب عليها طابع سينما المؤلف، حيث يكتب المخرج افلامه وهذا يؤدي الى تقاطع مع الادب السوري، رغم محاولات البعض اقتباس افلامهم من الرواية السورية الا انهم يواجهون بالفشل، لذلك لجأ المخرج لكتابه سينما الذات وهذا الانسحاب الى قراءة الداخل لا يشبه سينما المؤلف التي تشهدها السينما المصرية (شاهين ـ يسري نصرالله) لانك تقرأ في اعمالهم دائماً سيرة الجماعة من خلال فرد.

رغم ان معظم المخرجين السوريين من خريجي الدول الاشتراكية، فهم لا يستعملون في اعمالهم ادوات الواقعية الاشتراكية. فالواقعية هنا لتصوير الجماعة انطلاقاً من علاقات عصبية اغتصابية. حتى ان النهايات المفتوحة لا تشي بذلك الامل ـ الحتمي. وتقترب هذه السينما من الواقع بنظرة سادية، وقراءة للجماعة، بعدوانية شاعرية حتى حدود الفضيحة، عبر لغة سينمائية شفافة، تفكك المشهد السينمائي الى اشارات ودلالات، فلا تغرق في الرمز والاختفاء خلفه، ولا تتوسل خطابها بالمباشرة الفاضحة. فهي تعالج القضايا الكبرى (القومية ـ الوحدة ـ فلسطين) بعيداً عن صخب الشعار دون ان تلجأ الى مفهوم البطل الايجابي او سينما المثقف.



أفلام تعاند الرخص التجاري، وتشكل المدينة هاجسها الذي يقع في صلب التكوين البصري والجمالي، انطلاقاً من الخاص الى العام، في حوار مع متفرج مفقود وضائع امام شاشة التلفزيون، افلام تحمل في داخلها قوة الحلم وعنف تكسره. انها افلام تتراوح ما بين الليل والنهار، بين الحلم والكابوس (احلام المدينة ـ نجوم النهار ـ ليالي ابن آوى ـ المنام ـ وقائع العام المقبل)، افلام مستغرقة في عنوان كبير يدعى الحلم والزمن.

ويلاحظ ان السينما السورية تفتقد الى ناقدها السوري، بعد غياب سعيد مراد، فالذين يكتبون عن السينما في الصحف يتعاملون معها كأنها قصيدة او رواية ويفتقدون الى فهم التقنية السينمائية رغم وجود مجلة «الحياة السينمائية» اضافة الى احتفالات مهرجان دمشق السينمائي. □

محمد ملص[٢٧]

□ ثمة عناصر متشابهة بين المدن العربية في تشكيلاتها الاجتماعية والسياسية. لذلك تعاملت مع دمشق في فيلمي «احلام المدينة» بعناصر ومقومات جمالية وتاريخية ومكانية. بحيث قال لي الكثيرون بانهم شاهدوا في الفيلم مدنهم الخاصة من بغداد حتى القاهرة، ومن الرباط حتى بيروت.

□ السينمائيون السوريون لا يعتبرون الادب السوري محرابهم، بسبب الانتاج المتواضع الذي لا يعبر فعلياً عن ذواتنا. لذلك نبحث عن محراب خاص ـ ذاتي ـ معاش، في طموح لوضعه في اطار المقولة السينمائية.

□ التلفزيون يحول الثقافة السورية الى حالة لا تختلف كثيراً عن حالة العادة السرية المليئة بالفردانية والانكفاء والتبكيت.

□ قدرتنا كمثقفين لا شيء. وحياتنا الثقافية بلا جدوى، نحن اميبات ذات خلية واحدة نعيش حياة ذاتية خاصة.

□ حوّلوا الصالات الى محلات ألبسة جاهزة.

اسامة محمد[٢٨]

□ تشهد السينما السورية ولادة جديدة مع سينما المؤلف، بادوات حقيقة آتية من الفن، ومن نظرة اكثر شمولية للمجتمع.

□ وهم ان الثورة تأتي من الريف، طبع المدينة برؤية عصبية. المدينة موجودة في الريف عبر السيارات والادوات الكهربائية.

□ الادب ارتمى اكثر من السينما بين ذراعي الايديولوجيا.

□ التلفزيون هو الكابوس المسموح به للجماعة. انه انتاج سوقي.

(١) علي عقلة عرسان (صيدا ـ درعا) ـ ١٩٤١ ـ رئيس اتحاد الكتاب العرب ـ شاعر ومسرحي ـ من اعماله (الغرباء ـ الاقنعة ـ صخرة الجدلان).
(٢) نادية خوست: دمشق ١٩٣٥ قاصة وباحثة من اعمالها (احب الشام، الهروب من الجنة).
(٣) سحبان سواح: قاص وناشر.
(٤) كوليت خوري: دمشق ـ شاعرة وقاصة من اعمالها (رعشة ـ ايام معه ـ ايام مع الايام).
(٥) شوقي بغدادي: بانياس الساحل ١٩٢٨ شاعر من اعماله (ليلى بلا عشاق ـ قصص شعرية قصيرة جداً).
(٦) نزيه ابو عفش: مرمريتا ـ ١٩٤٦ ـ شاعر من اعماله: (الله قريب من قلبي ـ بين هلاكين).
(٧) بندر عبد الحميد: الحسكة ١٩٤٧ ـ شاعر وناقد سينمائي من اعماله (اعلانات الموت والحرية ـ الضحك والكارثة).
(٨) حسان عزت: المليحة ـ ١٩٥٠، شاعر.
(٩) مدحت عكاشة: درعا ١٩٢٣ ـ صاحب مجلة «الثقافة» الاسبوعية.
(١٠) لقمان ديركي: حلب ١٩٦٦، شاعر.
(١١) علي سليمان: كاف الحبش ـ ١٩٣٨ ـ شاعر من اعماله (نقوش وكلمات ـ اشراقات في الزمن والرخوة).
(١٢) حكم البابا ـ ١٩٦١. شاعر من اعماله (سيرة العائلة).
(١٣) وليد مسوّح: شاعر ومسؤول الصفحة الثقافية في البعث.
(١٤) وليد سعيد: شاعر ومسؤول الصفحة الثقافية في البعث.
(١٥) خيري عبد ربه: القنيطرة ـ ١٩٥٤ ـ شاعر من اعماله (ميت لا أطيق الكفن ـ الاصابع).
(١٦) نذير نبعة: ١٩٣٥، فنان تشكيلي.
(١٧) محمود جليلاتي: فنان تشكيلي.
(١٨) محمود شاهين: ناقد تشكيلي.
(١٩) سعد الله ونوس: حصين البحر ـ ١٩٤١ ـ مسرحي من اعماله (حكاية جوقة التماثيل ـ الملك هو الملك ـ الاغتصاب).
(٢٠) جهاد سعد: اللاذقية ـ ١٩٥٣ مسرحي من اعماله (كاليغولا ـ جيسون وميديا).
(٢١) حنا مينا: اللاذقية ـ ١٩٣٤ ـ روائي ـ من اعماله (المصابيح الزرق ـ الولاعة).
(٢٢) هاني الراهب: مشقيتا ١٩٣٩ ـ من اعماله ـ (المهزومون ـ الوباء).
(٢٣) خالد خليفة: روائي شاب.
(٢٤) سعيد حورانية: دمشق ـ ١٩٢٩ ـ قاص من اعماله (شتاء قاس آخر ـ سنتان ونخترق الغابة).
(٢٥) نبيل صالح: شاعر وقاص.
(٢٦) حسن م. يوسف: ١٩٤٨ ـ قاص.
(٢٧) محمد ملص: ١٩٤٧ ـ سينمائي من اعماله (المنام ـ احلام المدينة ـ اعلانات عن مدينة).
(٢٨) اسامة محمد: ١٩٥٧، سينمائي من اعماله (نجوم النهار).

حقيقة الشذوذ

التحليل النفسي كشفه والتنقيب في حياته الخاصة يوحي به

■ أيهما أكثر حقيقية؟ جبران الشرقي أم جبران الغربي؟ تساؤل يشير بواقعية إلى ازدواج الثقافة وازدواج التأليف وازدواج الظاهرة.

فإذا كان للشرق نصيب كبير في نتاج الكاتب الكبير، فإن للغرب نصيباً أكبر تجلى في ثقافة اللغة وأساليب التعلم وفرص الحوار والتفاعل، وكلها عناصر تمتع بها «النص» الغربي في أعلى لحظات ازدهاره التي تركزت في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

وإذا قلبنا النظر في نتاجات تلك المرحلة الزمنية، سوف نعثر على أسماء الاعلام الكبار، سواء الشرقيين منهم أو الغربيين، كأن كيمياء خاصة، كانت تعمل في الخفاء، فتنشىء المبدعين وتخلقهم وتسويهم وتلقي بهم على تقاطع دروب ثقافة العالم.

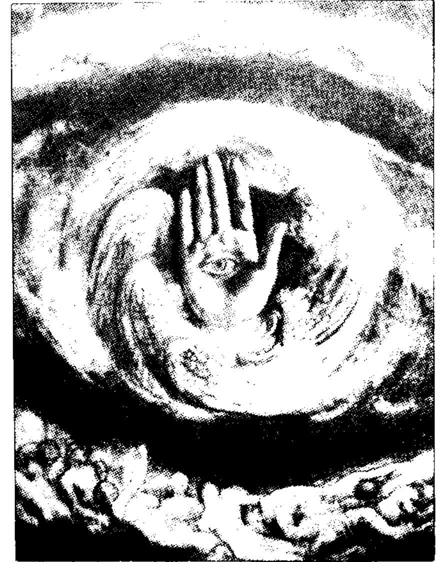
من هنا لا يجدينا نفعاً ـ كما حصل ويحصل دائماً ـ أن نعيد جبران إلى بيته العربي أو منزله اللبناني ثم ندعي بعد ذلك معرفته والاحاطة به، رغم ما يشوب تلك الاحاطة من نقص فادح بسبب اقتصارها على بيئة ثقافية واحدة.

والأنكى من ذلك أن نجذب جبران إلى دائرة مقدسنا الخاص أو ثقافتنا المحلية التي تصل بانحطاطها أحياناً إلى حدود النظام الوراثي المحلي (النزاع حول وراثة جبران في المتحف واللجنة الخ . .).

إذ أن أعمال جبران وسيرته كما غيره من أدباء وشخصيات العالم ونجومه هي محط للدراسات ووجهات النظر العديدة والمتنوعة.

كذلك لن يجدينا نفعاً التبجح بعالمية جبران، وان مؤلفاته هي الثانية مبيعاً في الولايات المتحدة بعد الكتاب المقدس ثم نهمل ما في العالمية من طرق للمعرفة وجرأة وحرية مناقشة وحرية رأي.

في المقال اللاحق معلومات تسلط الضوء من جديد على جبران، ننشرها، معتقدين أنها تثري النقاش والسجال حول سيرته ولا تنقص من قيمته الابداعية ومن موقعه ككاتب كبير، تاركين مجال الرد مفتوحاً أمام الجميع بين مؤيد ومعارض سواء بسواء. □



■ قبل كل شيء لا بُد من معالجة الموضوع بالبرود العلمي المحايد، قدر المستطاع، في محاولة لوضع النقاط على الحروف، اظهاراً للحقيقة ليس إلا. ومن ثم يُفترض الاقتناع بأن جبران خليل جبران ليس قديساً، كما يصر بعض أصحاب العقليات الشعبية الطوباوية على تصويره. فليس مطلوباً من الأديب المبدع أن يكون من طينة فوق طينة البشر. على العكس، فإنه من البديهي القول انه بمقدار ما يكون المبدع نقيضاً للسوبرمان، في أحاسيسه العميقة، بمقدار ما يكون أدبه صادقاً وانسانياً وناضحاً بالرقة . .

من هنا فإن أديباً عالمياً، بوزن جبران، يحتاج باستمرار الى مَنْ يعيد النظر في نتاجه، كتابة ورسماً. وربما، قبل ذلك، اعادة النظر في حياته أيضاً، ذلك ان الخيال الشعبي قد نسج، على مر السنوات، أساطير وخرافات عن جبران، ليس من مصلحة صاحب «النبي»، ولا المعجبين به، تغذيتها وتطويرها باتجاه أقاليم التقديس الوهمي. مجدداً نقول إن الأديب انسان، وان الانسان ضعيف وقوي. ومَنْ لا يعرف الضعف ونقاط الرقة كان وحشاً. وجبران ليس كذلك بالتأكيد.

ولعل أبرز النقاط التي حيكت حولها الأساطير والأوهام، في حياة جبران وفي مماته، هي تلك التي تتعلق بحياته الجنسية. فمن رأي

لجنسي عند جبران

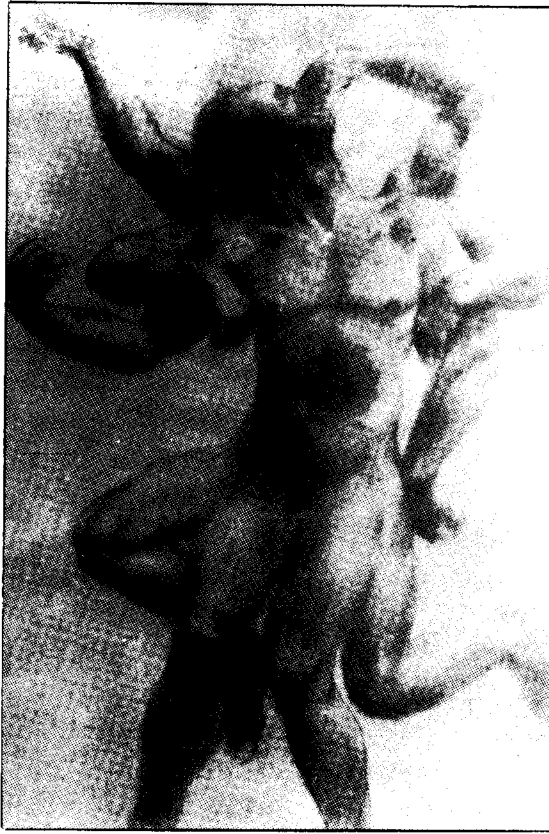
ماجد عبد السلام

يقول بأنه كان «زير نساء» يتنقل من امرأة إلى أخرى، ولا يجد مُتّسعاً من الوقت لتلبية رغبات كل النساء في التقرب منه. إلى رأي آخر يقول انه كان مزاجياً وذواقة بحيث أنه لم يكن يقبل على معاشرة النساء إلاّ بعد ان يرتاح إلى شفافيتهن. إلى رأي ثالث ممعن في التطرف وفي الطوباوية يقارن جبران بالسيد المسيح ويقول ان الاثنين أكبر من أن ينحدرا إلى دَرْك العلاقات الجنسية. إلى رأي رابع، أكثر اعتدالاً، يؤكد إن المرات التي أقام فيها جبران علاقات جنسية مع نساء كانت نادرة جداً. والحقيقة انه، هو نفسه، غذى مثل هذا الرأي، وذلك من خلال تكراره أمام رفاقه، وفي رسائله خصوصاً إلى ماري هاسكل، على أخذه بمْبدأ التسامي، أي تكريس طاقاته للابداع، وليس لهدرها في مجال الجنس (انظر أضواء جديدة على جبران ـ توفيق الصايغ ـ ص ٢٨).

هذه المواقف المتناقضة من حياة جبران الجنسية ليست كل شيء. بل ان المفاجأة المذهلة حدثت قبل سنوات، وذلك حين ظهر اتجاه قوامه، التحليل النفسي حيناً، والشهادات الوثائقية حيناً آخر، يوحي بأن جبران كان شاذاً من الناحية الجنسية. وغني عن القول أن فرضيّة من هذا النوع، في حال تحققها ولو بعد حين، من شأنها ان تحمل على اعادة النظر في جبران ككل، ليس من أجل انزاله عن المكانة التي تبوأها في الأدب العالمي، بل من أجل محو كل «هالات التقديس» التي أحيط بها، وما يزال، في هيكل الأساطير الشعبية.

حتى على صعيد العلاقة الجنسية الجبرانية بالمرأة، فإن ثمة نقاط استفهام كثيرة تستحق التوقف عندها. ولعل أبرزها على الاطلاق هي تلك التي تتعلق بالآنسة ميشلين، الشابة الفرنسية التي كانت تتولى تدريس لغة أجدادها في مدرسة ماري هاسكل في بوسطن. ويُقال أن تلك العلاقة أدت إلى تكوّن جنين في أحشاء ميشلين تَنكَّرَ له جبران الذي «أقنعها مرغمة بالاجهاض». (ويبين الدكتور خليل حاوي ان الأستاذ نعيمة عاد فحذف هذه المقاطع من الطبعة العربية الثالثة ومن النص الانكليزي لكتابه عن جبران («أضواء جديدة» ـ ص ٣٥). وربما يكون حرص جبران اللاحق على عدم اقامة علاقة جنسية مع ماري هاسكل، وتذرعه الدائم بالخوف من الحَمْل، إنْ هو إلا نتيجة مباشرة لتجربته المريرة مع ميشلين الفرنسية. (أنظر أخباره مع ماري في «أضواء جديدة» ص ١٠٥ وما بعد).

في مطلق الحالات، وإذا ما صحت هذه الرواية التي يستنكرها



دراسة علمية ترى في احدى لوحات جبران «نزعة لواطية واضحة»

فيليكس فارس بشدة ويشكّك فيها، فإن معنى ذلك ان جبران لم يكن فوق الشبهات. وهذا أمر طبيعي ومنطقي لِمَنْ كان في شهرته وفي علاقاته. مجدّداً لا بد من التأكيد ان هذه الحادثة، في حال صحتها، لا تؤثر على قيمة جبران. فلقد ولى، منذ زمن بعيد، عهد الربط بين الابداع والأخلاق بمعايير محكمة. وجبران كان يتطلع لأن يكون مبدعاً وليس قدّيساً! وبدون الدخول في تفاصيل حياة جبران الجنسية، لا سيما لجهة الخجل الشديد الذي كان يتصف به في تعامله مع المرأة حتى قال عنه صديقه، في الاقامة الباريسية، النحّات يوسف الحويك انه «كان حيياً جداً يجيد فنون الغزل فقط في الكتابة والكلام» (يوسف الحويك: «ذكرياتي مع جبران» ـ ص ١٢٦)، فإن ◄

ما يستوقفنا هنا، هو حقيقة الشذوذ الجنسي عند جبران، ليس فقط لأن هذا المنظور ما يزال جديداً، بل كذلك لأنه، في حال تأكده، سيكون بالغ التأثير على دراسة أدب جبران وفنه في المستقبل.

وهنا، لا بد من التوقف، ولو بسرعة، عند ما يشبه «الحرب الأكاديمية» التي نشبت بين دارسي جبران على ضوء مبادىء التحليل النفسي. وبما ان فرويد يركز على البُعد الجنسي في كل تصرف فإنه كان من الطبيعي ان تركز الأبحاث، في بعض جوانبها، على النشاط الجنسي لجبران. هذا مع العلم بأن صاحب «النبي» كان «يمقت التحليل النفسي (لأنه) يقول ان كل شيء يقوم على الجنس» (توفيق الصايغ «أضواء جديدة على جبران» ص ٣٠). وأبرز مَنْ دخل في تلك «الحرب الأكاديمية» اثنان وهما: السيدة ناهدة طويل فرزلي صاحبة كتاب «شخصية جبران خليل جبران (دراسة نفسانية لسيرة حياته وأعماله)» (ط ١ سنة ٧٣ وط ٢ سنة ٨٣). والدكتور غازي فؤاد براكس صاحب كتاب «جبران خليل جبران في دراسة تحليلية - تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته» (ط ١ سنة ٧٣ وط ٢ سنة ٨١).

وهنا لا بد من أن نلاحظ ان الكتابيْن المذكوريْن إنْ هما إلاّ دراستان أكاديميتان في الأساس. الأول لنيل شهادة دبلوم الدراسات العليا في علم النفس. والثاني لنيل شهادة الدكتوراه. ولعل هذه الخلفية الأكاديمية هي التي حالت دون انتشار محتوى الكتابيْن إلاّ بعد فترة.

سؤال لم يفكر فيه أحد: مَن مول عودة جبران الفقير إلى بيروت؟

فلجهة ما ذهبت إليه السيدة فرزلي فإنها، باعتمادها على مذهب فرويد في التحليل النفسي، وصلت إلى حدود استقراء ميول جبران خليل جبران الجنسية من خلال رسومه، لا سيما لوحة «عراك الآلهة». وتؤكد الكاتبة «ان النزعة اللواطية تظهر بوضوح تام» في اللوحة المذكورة (ص ٢٢)، وذلك قبل أن تعود، في مكان آخر، إلى التمييز بين النزعة اللواطية فنيّاً، وبين ممارسة الشذوذ واقعياً، فتقول: «النزعة اللواطية لا تتعدى بالنسبة لجبران نطاق اللوحات الفنية» (ص ٢٢٥).

فهل ان الباحثة استبعدت احتمال كون جبران شاذاً في الممارسة الجنسية، تلافياً لإحداث صدمة حادة وخيبة عارمة في صفوف «مؤلهي جبران»؟ أم أنها مقتنعة فعلاً بما استنتجته لأن التحليل النفسي الفرويدي الذي تدين به وتعمل على أساس مبادئه، يلحظ امكانية التسامي بحيث أن الميول المكبوتة تتخذ، في الممارسة، بعداً مغايراً تماماً لما هي في اللاوعي؟! على العموم، الدكتور براكس يستخف بهذه التحليلات التعسفية التي تطلقها السيدة فرزلي. ويؤكد ان إقدامها على تحليل لوحة «عراك الآلهة» وكأنها تخفي نزعة لواطية عند جبران، ولوحة «عين العناية الأمومية» وكأنها تخفي «نزعة الخضخضة» (العادة السرية)، إنْ هو إلا من قبيل الانجراف في تيار «التعليلات والتحليلات الفرويدية الاعتباطية، الموجهة بصورة مسبقة، بما يمسخ روحانية جبران وسمو فنه، دونما برهان» (كتاب براكس هامش ص ٤٩٨).

وفي معرض تفسيره لما قد يُعتبر برودة جنسية عند جبران، يقول براكس ان سبب عدم انجراف جبران في علاقاته الجنسية مع المرأة عائد إلى تعلقه بأمه لدرجة انه «ما ان يكتشف في المرأة وجهاً شريفاً، نسبياً، حتى يُسْقِط عليها وجه أمه، فيُحجم آنئذٍ هيّاباً عن اقتحام

ما لم يعرف
عن جبران

هيكلها الجسدي، ليعايشها في خياله وفي فنه (. . .) فالأم والمرأة الشريفة - حسبما يفهمها - متلازمتان في عقله الباطن» (ص ١٤٠). لذلك فإن براكس يصف كل النساء اللواتي مَرَرْنَ في حياة جبران بأنهن «أمهات جبران».

ويستند براكس، في «تسفيهه» لتحليلات السيدة فرزلي حول النزعة اللواطية عند جبران، إلى رسائل كتبها صاحب «النبي» لماري هاسكل وتتعلق بموقفه من الشذوذ. ففي احدى الرسائل يصف كتاب فرانك هاريس حول «حياة أوسكار وايلد واعترافاته» بأنه «صمّام أقذار. . لم أكن أعرف ان وايلد بمثل هذا الانحطاط» (الصايغ: أضواء جديدة ص ٣٢). وفي رسالة أخرى يسأل ماري ان تنصحه بكتاب يتحدث عن الشذوذ عند الرجال «فتعطيه كتب هيفلوك أليس، لكنها تكتشف فيما بعد انه ابتدأ بقراءتها ثم هجرها» (المرجع نفسه). لكن، هنا أيضاً، ومن زاوية الموقف العلمي المستند إلى الشك المنهجي، لا يمكننا أن نسلّم بأن جبران هو ضد الشذوذ الجنسي لمجرد انه يتحدث عنه بهذا الاشمئزاز. فلا يجب أن ننسى مثلاً أن جبران يتحدث إلى امرأة يُفترض ان تربطه بها علاقة حب لدرجة انه طرح عليها فكرة الزواج ذات يوم. وكذلك لا يجب أن ننسى ان جبران كان يميل إلى المبالغة الفجة في أحيان كثيرة، وحتى إلى اختلاق مواضيع غير موجودة أصلاً (اصراره على أصله الأميري،

وعلى انه هندي مولود في بومباي وغيرها). وحتى مع ماري هاسكل التي تعتبر مقرّبة إليه، فإنه لم يكن يتوانى عن المبالغة، كما حدث في تلك الرسالة التي وجهها إليها في تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٢٨، أي بعد زواجها، حيث يقول: «فقد أخبرت أهالي جبل لبنان انه ليست لي رغبة في أنْ أعودَ إليهم وأتولى الحكم فيهم، ذلك انهم يريدونني أنْ أفعل ذلك...» (الصايغ - أضواء - ص ١٩٨) من هنا ليس مستبعداً، والحالة هذه، ان يكون جبران غير صادق تماماً مع ماري عندما يخبرها عن اشمئزازه إزاء الشذوذ.

لكن كل هذه الوقائع تبقى قريبة من الفرضيات التي لا يصح أن نبني عليها حقيقة دامغة. طبعاً «الحقيقة الدامغة» لا تفي أبداً الادانة بالجرم المشهود. فجبران، أصلاً، ليس متهماً. وليس لأحد حق لعب دور المحكمة وهيئة المحلفين. كل ما في الأمر ان علامة الاستفهام التي وُضعت حول حقيقة الشذوذ الجنسي عند جبران لا بد من ملاحقتها على أمل تحويلها من الاستفهام اما إلى النفي، واما إلى التأكيد. وما جعلنا نميل إلى ضفة التأكيد بعض الشيء، كلام أدلى به الأستاذ فريد سلمان، قبل سنوات لمنشورة محلية ضيقة الانتشار صدرت في بيروت، تحت اسم «العيون» وذلك في عدد الفصل الأول من العام ١٩٨٢ اطلعنا عليها عند أحد الأصدقاء اللبنانيين. وما يضفي على هذا الكلام أهمية كبرى هو كونه صادراً عن سلمان الذي كان يوماً مستشاراً للجنة جبران الوطنية وهو المعروف عنه اهتمامه الدؤوب بالعمل على وضع جبران في اطار الحقيقة العلمية البعيدة عن الفولكلور والوهم الشعبيّن.

يستهل سلمان كلامه على الحياة الجنسية عند جبران بالتأكيد على عدم وجود علاقات جنسية طبيعية أقامها جبران مع امرأة (هذا قد ينفي روايات نعيمة وحادثة اجهاض ميشلين وغيرها الكثير). ويميل سلمان إلى الاعتقاد بأن جبران كان مصاباً بنوع «من التوقف الجنسي، أي انه لم يكن عاجزاً جنسياً، إنما كان مصاباً بتوقف جنسي غير عضوي لأسباب ذهنية أو نفسانية أو عاطفية». أما بالنسبة إلى الميل صوب الشذوذ الجنسي عند جبران فإن سلمان يقول ما حرفيته: «لم يعد هناك أي شك حول العلاقة الوثيقة جداً التي كانت تربط جبران الصبي بالمصور الفوتوغرافي داي. وكان هذا الأخير من أشهر نجوم المجتمع الشاذ في بوسطن. ونعرف أيضاً عدداً من الفوتوغرافات التي صوّرها داي عن جبران وتبالغ في اظهار أنوثته وجماله الشرقي. كما نعرف ان داي كان يعنى بجبران إلى حد المساعدة المالية الدائمة فيختار له الملابس ويصطحبه إلى ندواته الفنية الخاصة واعارته إلى البعض من أصدقائه الفنانين كموديل».

ويمضي سلمان في كلامه الشيّق فيقول:

«وعلى الرغم من هذه المعلومات الأكيدة، لم يتساءل مؤرخو جبران، حتى اليوم، كيف تمكن جبران، الصبي المهاجر الفقير في الولايات المتحدة، وأمه واخوته يعملون بالذل ليل نهار لكسب عيشهم، ان يسافر عائداً إلى بيروت لدرس العربية في مدرسة الحكمة والتباهي أمام رفاقه بأناقته وصلاته الاجتماعية بكبار شخصيات بوسطن؟ مَنْ موّل هذه الرحلة؟

الدليل ان جبران، عندما كان طالباً في الحكمة (بيروت) كان، من وقت إلى آخر، يزور والده في بشري. وصودف مرة ان وصله مبلغ قدره ٥٠ دولاراً، فنزل إلى طرابلس برفقة قريبه نقولا جبران وحوّل المبلغ واشترى ما أراده ببذخ. وإذ سئل من أين هذا المال، أجاب من أصحاب لي.. هذه الحادثة تكشف سر الرسائل التي كان جبران يتلقاها، والمال الذي كان يصرفه».

ويتساءل سلمان عن السر الذي جعل جبران «لم يذكر، ولو مرة واحدة في كتاباته، داي هذا، وكأنه لم يمر في حياته أبداً، في حين كان داي هو المُطْلِق الأول لجبران». ويشير سلمان إلى ان هذه الأفكار كانت موجودة في رأسه، ولكنه لم يكن قادراً على تعزيزها بالحقائق الدامغة إلى ان صدر في العام ١٩٧٤ كتاب عن جبران وضعه نسيبُ له هو النحّات جبران بالاشتراك مع زوجته جين. وهذا الكتاب «هو العمل الجدّي الأكمل نسبياً الذي تم في موضوع تأريخ حياة جبران»، كما يقول سلمان الذي يشير إلى تضمن الكتاب تلميحات إلى الشذوذ الجنسي.. «على ان في الكتاب الكثير من المعلومات الواردة عَرَضاً والتي لم يتوقف عندها واضعا الكتاب نظراً للقرابة العائلية التي تربطهما بجبران».

بالطبع كلام سلمان هنا، رغم موضوعيته الظاهرية، قد لا يمكن الأخذ به كاملاً لاعتبارات عديدة.

فمثلاً المال الذي كان يتلقاه جبران خلال دراسته في بيروت، لماذا لا يكون من السيدة التي تعرّف إليها في محترف داي، وفقد معها عذريته، على حد ما يروي ميخائيل نعيمة في كتابه عن جبران (ص ٤٨ - ٤٩، وما بعد)؟

ثم كيف ان جبران الفتى الذي كان شرساً للغاية مع تلك السيدة في احدى جلساتها الحميمة (نعيمة ص ٥٣ - ٥٤)، يمكن أن يتحول إلى «فاتنة» فيعرض أنوثته وجماله الشرقي أمام المصوّر داي، كما يقول سلمان؟

الحقيقة ان حسم مسألة من هذا النوع ليس سهلاً على الاطلاق. فثمة أدلة ثبوتية لا بد منها. كذلك فإن التعامل مع الحقائق ببرود علمي هو المطلوب. جبران، وان كانت عنده نزعة لواطية، لَنْ تُنْتَقَصَ قيمتُه إذا ما عُرِفَت عنه هذه الحقيقة.

باختصار، نزعة الشذوذ الجنسي عند جبران قد تكون حقيقة، وقد تكون مجرد تكهنات واستنتاجات. لكن، في الحالتين، يُفترض حسمها سلباً أو ايجاباً. ليس فقط كي لا تبقى هناك علامات استفهام مريبة عالقة، وشكوك تستجلب الشائعات وشطحات الخيال والأوهام. ولكن كذلك كي تعاد قراءة جبران، كتابة ولوحات، على ضوء الحقائق التي ستتكشف. ونعتقد ان ابداع جبران ليس من النوع الذي يخاف مثل هذه الاختبارات! □

المراجع

١ - توفيق الصايغ: «أضواء جديدة على جبران». رياض الريس للكتب والنشر. ط٢. لندن. ١٩٩٠.

٢ - غازي براكس: «جبران خليل جبران في دراسة تحليلية. تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته». دار الكتاب اللبناني. ط ٢. بيروت ١٩٨١.

٣ - ميخائيل نعيمة: «جبران خليل جبران». دار صادر. دار بيروت. ط ٥. بيروت ١٩٦٤.

٤ - ناهدة طويل فرزلي: «شخصية جبران خليل جبران» (دراسة نفسانية لسيرة حياته وأعماله) لا دار نشر. ط ٢. بيروت ١٩٨٣.

٥ - يوسف الحويك: «ذكرياتي مع جبران» (حرّرتها أدفيك جريديني شيبوب) مؤسسة نوفل. ط٢. بيروت ١٩٧٩.

٦ - «العيون» منشورة تصدرها جمعية العيون الثقافية. العدد الخامس. الفصل الأول للعام ١٩٨٢. بيروت.

مجلدات الناقد

أصدرت «الناقد» مجلدات سنتها الأولى والثانية والثالثة، كل على حدة.

■ المجلدات محدودة بمئة نسخة فقط لكل سنة مرقمة من ١ الى ١٠٠

● تجليد قماش أحمر ومذهب

● ثمن المجلد الواحد ١٥٠ جنيه استرليني زائد أجور البريد.



أصابعنا من زجاج

نزار قباني بعد ٢٨ عاماً

عاصم الجندي
سورية

■ إنها المرة الثانية، التي أكتب فيها شيئاً ايجابياً عن نـزار قباني. كـانت الأولى العـام ١٩٦٣ في مجلة «شهرزاد» البيروتية، أيام أصدر «الشعر قنديل أخضر» واليوم بعد قصيدته «مع... في كافيتيريا الشتات» التي نشرها في «الناقد» العدد ٣٤. وبين هـذه وتلك، كنت أنتظر كـل مـا يصـدر لـه، عـلى «أحر من الجمر» لأسلق ذلك النتاج بحديد لساني.

عملياً، ما آمنت يوماً بالنقد، كما هو مفهوم في المدارس النقدية. لقد اعتبرته دائماً نوعاً من الفن، وانني شيء من الفنـان يحـاول في النقـد، يكتب مشاعره وانطباعاته حول كل ما يصدر من جديد.

وكان للنقد في الستينات، جماله وحرارته، كانت مـرحلة ذهبية، إذا جـاز التعبير، خصـوصاً في بـيروت. ولم يكن كهـذه الأيـام (هـا نحن بـدأنـا نتصرف كـالشيوخ الـذين لا شغـل لهم سـوى الحسرات على أيام الشباب التي هي دائماً أفضل مما يليها).

لم يكن للممالأة والمراهنة سوى نصيب يسير. كانت «المحرر» الأسبوعية، على سبيل المثال، ساحة حقيقية للمعارك النقدية المستعرة، وكـان مـدير تحريرها رياض الريس.

أذكر بعض «لقـطات» من تلك الأيـام. فحـين صـدرت مجموعتي القصصية الأولى (١٩٦٣) كتب غسان كنفاني عنها: «عاصم الجندي، خالف تَعرف أو تُعرف». ورددت عليه في «المحرر» أقـول شيئاً «شرساً» حول أصالة الفنان وحريته. في المساء، كنا نجلس معاً، وكل يعلق ضاحكاً على مقالة الآخر. ولا أنكر اليوم، ان كثير حق كان إلى جانب الحبيب غسان.

ويـوم أصدر تـوفيق صايـغ معلقته، كتب انعـام الجندي مقالاً لاذعاً عنها في الأسبوع العربي. وظهر رد «ثلاثي» على مقالته شـارك فيه ثـلاثة: ريـاض الـريس، علي الجنـدي وتوفيق صـايـغ. صفحتـان بطولهما، مقال مشترك لرياض وعلي، «نتفا فيه ريش انعام» بصفحة ونصف، والنصف البـاقي، زاويـة لتـوفيق، لا يأتي فيهـا على ذكـر المقـال، فقط، بـل يتحدث بأسلوبه الساحر البارع، عن الفنانين الذين فشلوا في الشعر أو الفن فتحولوا إلى نقاد.

و«ثـارت حميتي» فـرددت عـلى الثـلاثـة في مجلة «شهرزاد» وكان عنوان مقالي: «أبعدوا هذا الـطنين عن أذني».

في المساء، دخلت إلى الآنكل سام، وكان توفيق صايغ الصديق الرائع ـ هو من جيل أساتـذتنا تلك الأيـام ـ يجلس في زاويـة وعـلى وجهـه ابتسـامتـه «اللئيمـة» المحببة بـانتظاري. وكـانت «المعلقة» قـد صدرت في الوقت ذاته الذي صدرت فيه مجموعتي القصصية. وحال وصولي قدم لي كتابه. وأحسست «ان وراء الأكمة ما وراءها». وفتحت الغلاف لأقرأ الاهـداء. كان بمـا معنـاه ـ فـأنـا بعيـد عن مكتبتي الآن ـ ان من عادة الملوك، أيام زمان، حين يـأتيهم مـولود، ويـأتي لعبيدهم في الـوقت ذاته مـولود، ان يقدموا هدية لعبيدهم بالمناسبة. وهكذا أهدي إليك كتـابي... وظللنا لأيـام نتحدث عن ذاك الاهـداء الطريف و.. «اللئيم».

هكـذا كـانت تـتم الأمـور، لا أحقـاد، لا عـداوات، لا ممالأة أو «قـرظني لا قـرظـك»! كـما أصبحت الحال فيما بعـد. كانت الصـداقة تستمـر، والمحبة تزداد رسوخاً، وكانت المعارك الأدبية تشغل اهتمام الناس أكثر من السياسة.

أذكر تلك الأيام، بعد عام أو عامين، ان صـدر للصـديق بلنـد الحيـدري، مجمـوعـة «خـطوات في الغـربة» فكتبت عنهـا في «الجريـدة» مقالة بعنوان: «خطوات في الخيبة» فكان بلند كلما أراد ان يعـرفني بـأحد يقـول: أقدم إليكم «شتّـامي».. واستمـرت الصـداقة واستمـرت المحبـة. ريـاض كـان مـديـراً لتحـرير الجـريدة أيضـاً، وأعتقد انـه يتحمل بعض المسؤولية عن «سفهي» لأنه كـان يفسح في المجـال واسعاً أمامي لأمارس «ساديتي» النقدية.

حتى انني، كنت أركز على أسـماء ثلاثـة، سهيل ادريس، مطاع الصفدي ونـزار قباني. فـإن لم أجد من «أهبش» بـه، كـانت الـطامـة تقـع عـلى واحـد منهم.

الآن، وبعد أن تقدم بي العمر، و«أكلت عمري المنافي» أحس بـالكثـير مما يشبه الاستحيـاء، كلما تـذكـرت تلك الأيـام، وأتمنى أن يـأتيني شيء من نتـاجهم، يتيح لي الفـرصـة، «لأحسن سمعتي» عندهم. وقد كانت قصيدة نزار قباني الأخيرة، هذه الفرصة المناسبة لأقول فيها شيئاً طيباً تستـأهله...

لا أحـد يستطيع الانكـار، ان نـزاراً كـان ظـاهـرة حقيقية، خصوصاً في الخمسينات. أيام كانت المرأة مـا تـزال تحت ربقـة الحجـاب، في معـظم أصقـاع الـوطن العربي. فـظهـر هـو، ليحكي شعـراً، عن حياتها، عواطفها وجسدها... وبجـرأة افتقر اليهـا الكثيـرون. كما جـاء بشعر متميز، وكـانت مـرحلة ظهـور الشعر الـطلق، نغمات وكلمات وصـوراً... ولكنه، بعد هـذه المرحلة، بـالغ في الأمـر، واستمر على منوالـه القديم، الـذي كان عليـه ان يتجاوزه، وهـذا رأي شخصي طبعاً، فكـانت حملاتي عليـه، وعن قنـاعة، رغم ان لحـدة الشباب و«الـدم الحار» رصيداً في كل ذلك.

اليوم وجدت نزاراً، وقد عاد، فيما يشبه الوقفـة الـصـوفيـة، إلى الحقـائق الخفيـة في الـذات الشاعرة.... فـإذا هو يحس عميقاً بمرارة المنفى، وإذا هـو يحس عميقاً بـأزمة الـزمن... ولم يعـد في قصيـدته هـذه أثر لسـادية ومبـاهاة أيـام زمان كـ: «فصلت من جلد النسـاء عباءة وبنيت أهـرامـاً من الحلمات...». لقد خمدت جذوة النيران أو كادت، وأصبح لها رسيس دفين في عمق الرماد...

تـرداده للخمسـين عـامـاً، اعـترافـه بسـطوتهـا جميل... و«احترق الوطن الآن... احترقت أجمل الأغنيات»؟؟.

وهـا هـو ذا يـأتي من بعـد خمســين، كي يتعلم «كـيف يحب النسـاء» ولا أريـد أن اتخـذهـا «مستمسكاً» على طريقة الجلاوذة ومن كل مـوهبتهم «جمال خطهم». فقد عانينا كثيراً من ذلك. ولكن، هـل اكتشف الآن، ان كل مـا كتبـه عن الحب، أو عـاشـه من حب، بحـاجـة إلى مـا يشبـه اعـادة النظر؟!.. جميل ان كـان ذاك، وجميـل ان تكـون

مجرد حالة عابرة، نحسها فنعترف بها. . .

«ماذا سنكتب. . . ان أصابعنا من زجاج. . . فهل دخل الشعر أيضاً زمان الشتات؟. . ». أواه يا نزار، ألم تكتشف هذه الحقائق حتى الآن. . وهل أخذت منك الرحلة خمسين عاماً لتكتشفها. فليس نحن من دخل الشتات وعانى المنافي، انها كلماتنا، الممنوعة، المحكوم عليها بالاعدام سلفاً. دلني على مكان أنشر فيه رواية رديئة كتبتها منذ أعوام أتحدث فيها عن محاولة اغتيال ما، وعن الاجتياح، يأكلها الغبار في ادراجي ولا من ينشر، ولأكن أكثر صدقاً، لا أجرؤ على نشرها. . . لقد «أعدموا قمر الليل شنقاً». . . ولن نستطيع «ترميم هذا الخراب الكبير» رغم ايماننا ان الكلمة وحدها قادرة على ذلك، ولكنها سجينة أعتى زنازين العصر. . .

ورغم مرور بعض «السادية» القديمة، فإن عدم التنازل عن الشهوات توكيداً لغريزة حفظ البقاء شيء جميل. . . رغم عدم جدواه أحياناً، (حالة شخصية). لعل الحب وحده يكون الحل، حين أصبح سجن الكلمات، شنقها، سنة في همجية العصور. . . ولكن، ألم يفت الأوان. . . ألم تأت قطاراته في غير أوانها، إلى المحطات المقفرة اليباب؟. .

قصيدة نزار قباني الأخيرة، أعطتني الفرصة لأقول كلمة طيبة ثانية فيه، بعد ثمانية وعشرين عاماً. . . فهل يغفرلي هذا «عدوانية» ربما كانت غير مبررة تماماً، بعد كل هذه السنين؟!.

وهل سيأتينا نزار بمزيد من هذا الشعر ـ العزاء، في زمن لم يعد فيه من مجال لعزاء؟!! □

عندما اختفت الصحف!

علي هاشم
لبنان

■ **«نصف الكتب لا تنشر ونصف الكتب التي تنشر لا تباع ونصف الكتب التي تباع لا تُقرأ ونصف الكتب التي تُقرأ لا تُفهم ونصف الكتب التي تُفهم يساء فهمها».**

هذه المقولة التي كتبها رجل طريف تتصدر واجهات مكتبة «الكشكول» في لندن. وهذا الرجل عربي ومقولته كتبها بلغة عربية، لكنها معروضة ليس في وطنه العربي الكبير «بلاد العرب أوطاني من. . إلى. . .»، بل في أكثر الشوارع ازدحاماً من عاصمة أوروبية كبرى. . . وبلغة عربية غير مقروءة من أهالي تلك العاصمة لأنها مخصصة للزوار والسياح العرب الزائرين كأنه يتحداهم أن يكتبوا ليطبع ويوزع ويعرض لهم. . ويتحداهم لكي يشتروا الكتب ويقرأوها ويفهموها.

هذه تلخص حال العرب، بل حريتهم والحرية عندهم والثقافة.

بينما نقرأ نحن هذه «اللافتة» لا تجد باصاً أو قطاراً أو مقهى في أي بلد أوروبي إلا وقد تكدست فيها الآلاف وبأيدي الأكثرية منهم كتب يقرأونها بنهم. . وفهم على الرغم من «الحشرة» و«الزنقة» والضجيج والعجيج.

هذه حالهم، أما حالنا، فيا ويلنا. بعضنا فقط يشتري الكتب ويعتني بتجليدها ويضعها صفوفاً أنيقة في مكتبات داخل البيوت للديكور والعرض. للايحاء بأنه مثقف. . يقرأ!

هذا على ساحة النشر. أما على ساحة القراءة «فيا ويلك».

البلاد العربية تعامل الصحف والكتب كأنها مستمسكات جرمية. وموزعها أو بائعها كأنه موزع أو تاجر مخدرات. وشاريها أو قارئها كأنه مدمن مخدرات. اذهب إلى أي مطار عربي أو مركز دخول، لتعرف ماذا يحصل لو وجد معك الجمركي الرقيب صحيفة أو كتاباً، وكيف ينظر إليك شذراً، ويتصفح الصحيفة أو الكتاب ولو كانت أو كان باللغة السنسيكريتية، وهو بالكاد يفهم اللغة العربية. ويا ويلك لو كانت الصحيفة أو الكتاب مصورين لأن خياله هنا سيجمح، فلو وجد صورة دابة مثلاً، لفسرها حضرته، أنها صورة رئيس دولته وانها جاءت على هذا الشكل رمزياً وتشكيلياً، فيصادر الصحيفة والكتاب وقد يصادرك معهما بحجة إهانة رئيس دولته الموقر.

ماذا تفعل يا صاح؟

يوماً كنت في بلد خليجي. فوردتني برقية من وزير الاعلام في دولة مجاورة يدعوني فيها إلى مقابلته لشأن من الشؤون.

حملت نفسي، وفي المطار اشتريت عدة صحف يومية لاقرأ وأتسلى وأقطع الوقت في الطائرة.

كانت الصحف عادية. مقالات رصينة ليس فيها لا قدح ومدح لأحد. والأخبار أيامها كانت عادية. فلا ثورات ولا انتفاضات. ولم يكن بين البلد الذي اشتريت منه الصحف والبلد الذي أتوجه إليه تباين في الرأي أو خلاف سياسي.

وفي مطار البلد المضيف وجدت موظفاً في وزارة الاعلام بانتظاري. يقف إلى جانب موظف الجمارك الذي لاحظ وجود الصحف تحت ابطي.

فقال: أستاذ هل تسمح لي بهذه الصحف؟

فسمحت له بها. فأخذ يتصفحها ثم لفها وحاول وضعها في درج أمامه.

فسألته عن السبب فقال:

أستاذ ممنوع ادخال الصحف.

فقلت له:

يا أخي لم أنته من قراءتها بعد.

فقال:

أستاذ عندنا صحف في البلد. هناك صحيفة، كذا وكذا بامكانك شراء ما تريد وقراءته.

فقلت له، يا أخي هذه الصحف مطبوعة «ليك مو ليا». «أنا صحفكم بستعملها لأغراض أخرى غير القراءة» والآن لست في وارد هذه الأغراض.

كل هذا وموظف وزارة الاعلام يقف مراقباً بصمت.

وقدرت أنه خائف لا يستطيع التدخل. فقلت لموظف الجمارك هات الصحف يا هذا وأنا عائد إلى حيث أتيت. وبلغ الوزير فلان المحترم، إنني، أنا فلان، أرفض دعوته ودخول بلده إذا كنت أمنع من قراءة صحيفة عادية.

واستدرت و«نتعت» الصحف من بين يديه ومشيت.

ثم أحسست ورائي جلبة وضوضاء وأصواتاً تنادي: أستاذ. . أستاذ. . رجاء.

ثم تقدم مني ضابط كبير معتذراً وقائلاً:

ـ ولو أستاذ. . «شلون منشان جريدة تساوي كل هالضجة».

فقلت: «يا صاحبي منشان جريدة. . منشان عفريت. أنا حر، أريد أن أحس بأنني حر. فلا أنا أخالف القانون. وما أحمله لا يشكل اساءة ولا ضرراً لبلدك العظيم وليش كل هالقصة».

فاعتذر الضابط ودعاني إلى صالون الشرف مع صحافي.

وعند مقابلة الوزير اعتذر لي قائلاً انها ليست سياسته، لكنها سياسة الخوف عند النظام. والتضييق والخنق. والنظام يعتبرها السياسة السليمة لحفظ الأمن والنظام العامين.

لكن الذي حدث بعد ذلك هو المستغرب. في اليوم الثاني لوجودي في الفندق. اختفت صحفي وعندما جاء المسؤول عن الغرف ابتسم لي ابتسامة «صفراوية» وقال: أستاذ طبعاً خلّصت الصحف «نظفوها» مع الغرفة فابتسمت وأنا أطل من الشرفة على عاصمة كانت عاصمة للنور والاشعاع والعلوم والفلسفة وحكمت ثلاثة أرباع الدنيا. وهي الآن تخاف من صحيفة وكتاب!!□



ترجمة الشعر

عدنان رؤوف

■ كنا مجموعة شباب، وأدركتنا هواية الأدب. كنا نقرأ كثيراً ونكتب كثيراً. قرأنا مرة كتاباً لعباس محمود العقاد ترجم فيه عدداً من القصائد الانكليزية، وأظن ان الكتاب لم يعد طبعه (كما أعيد طبع كتب العبقريات). وأعتقد ـ وهذا أقوى من الظن ـ ان السبب يكمن في غثاثة الترجمة. وبالرغم من تمكن العقاد من اللغتين العربية والانكليزية مكنة لا جدال فيها فإن ترجماته التي تضمنها كتابه المنسيّ كانت غير موفقة في أغلبها. ولا أدعي هنا ان على المرء أن يكون شاعراً ليتولى ترجمة الشعر ـ وإلا لما تصديت أنا للمحاولة ـ بل أقصد ان ترجمة الشعر تتطلب ـ كما يتطلب نظمه ـ حساسية مرهفة للغة الشعرية تضاف إلى دراية واسعة وعميقة لعبقرية كل من اللغة المترجم عنها واللغة المترجم إليها.

المهم في الأمر الآن ان ذلك الكتاب تضمن ترجمة لقصيدة بعنوان «سينارا»[1] للشاعر الانكليزي ارنست داوسن. وكان هذا من الشعراء المقلّين ومعاصراً لأوسكار وايلد وصديقاً له. عاش بائساً ومات مبكراً عن ثلاثة وثلاثين عاماً وعن ديواني شعر وبعض القصص. ولا تتضمن مجموعات الشعر التي صدرت منذ ذلك الحين ـ إن تضمنت ـ من شعره سوى هذه القصيدة وقصيدة أخرى عنوانها بدوره باللاتينية عن الشاعر هوراس. ترجمة العقاد جعلتنا نتراكض لمراجعة النص الانكليزي للقصيدة الذي فضح قصور المترجم في ترجمته. حينذاك سعى كل واحد منا إلى أن يحاول ترجمة القصيدة ترجمة أوفى لا سيما وان القصيدة تتضمن العبارة التي خلدتها مارغريت ميتش عندما اتخذتها عنواناً لروايتها الوحيدة «Gone with the wind». عجزنا الواحد تلو الآخر عن أن نوفي القصيدة حقها. حجر العثرة كان السطر المتكرر في ختام كل مقطع: «I have been faithful to thee, Cynara! In my fashion» و«gn my fashion» هذه كانت قاصمة الظهر. قضينا ساعات وساعات نفاضل بين العبارات المقترحة: «على منوالي»؛ «كما عرفت الوفاء»... الخ. وانتهينا إلى الاقرار بقصور كل بديل، وقعدنا عن استئناف المحاولة. ومضت سنون عديدة.

وذات يوم غير بعيد خطرت ببالي فجأة وبلا مناسبة الآية القرآنية «قل كل يعمل على شاكلته فربكم أعلم بمن هو أهدى سبيلا»[2]. هتفت كما هتف أرخميدس من قبل: «وجدتها!» فلننظر كيف تؤيدني المعاجم والقواميس: قال ابن منظور في لسان العرب: «الشاكلة: الناحية والطريقة والجديلة... قل كل يعمل على شاكلته أي على طريقته وجديلته ومذهبه». وقال الفيروز ابادي في القاموس المحيط: «الشاكلة الشكل والناحية والنيّة والطريقة والمذهب». وقال المعجم الوسيط: «الشاكلة: السجيّة والطبع».

ولكن لِمَ اعتبرت «الشاكلة» خيراً من كل تلك المرادفات في ترجمة العبارة ربما اتضح الجواب بعد قراءة الترجمة الجديدة لسينارا (وقد جرى العرف على الاكتفاء بالاسم دون بقية العنوان الطويل).

«عشية الأمس، آه، ليلة الأمس، ما بين
شفتيها وشفتي
انهمر ظلّك، يا سينارا، وسُفِحَ نَفَسُك
على روحي بين القبل والخمر؛
وكنت كئيباً وعليلاً من وَجْد قديم.
أي، كنت كئيباً فأطرقت:
لقد محضتك الوفاء، سينارا، على شاكلتي.
أحسست طول الليل بخفق قلبها الدافىء على
قلبي،
طوال الليل استلقت بحب ووَسَن على
زندي؛
وعذبة كانت قبلات فمها القاني المشترى؛
ولكنني كنت كئيباً وعليلاً من وجد قديم
لَما أفقت ورأيت الفجر داكناً،
لقد محضتك الوفاء، سينارا، على شاكلتي.
نسيتُ الكثير، يا سينارا، مع الريح، مَضيتُ
نَزِقاً مع الحشد رميت الورد والورود،
راقصاً، لأُبعدَ عن خاطري زنابقك الشاحبة
الضائعة؛
ولكنني كنت كئيباً وعليلاً من وجد قديم
ايه، طول الوقت، لأن الرقص طال:
لقد محضتك الوفاء، سينارا، على شاكلتي.
هتفت ناشداً موسيقى أعنف وخمرة أقوى،
في يقيني اني لو وضعت أياً من الألفاظ المذكورة
سابقاً (طريقتي، مذهبي، سجيتي.. الخ) موضع «شاكلتي» لما حسن وقعها.

الوقع... الوقع... الايقاع: هذا هو جوهر الموضوع.

قبل أن استرسل في شرح فهمي للشعر المترجم أرى لزاماً عليّ ان أردف قصيدة سينارا بقصيدة داوسن الثانية التي تتضمنها مجموعات الشعر فلا تبقى سينارا خريدته الوحيدة باللغة العربية. عنوانها اللاتيني طويل أيضاً ولكن لا مناص: «قصر الحياة يقعد بنا عن نشدان الطموحات المفرطة».

«قصير أجل النحيب والضحك،
والحب والرغبة والكره:
يقيني لا شيء منا يبقى بعد اجتياز العتبة.
قصيرة هي أيام الخمرة والورود:
ويبدو دربنا، خلال الحلم الضباب برهة
ثم ينغلق ضمن حلم».

(«أيام الخمرة والورود» اقتبست بدورها عنواناً لشريط سينميّ، فليعجب من كان يظن مثلي ان عناوين الكتب وغيرها تقتبس على الأغلب من العهد القديم ومن مسرحيات شكسبير).

ولنعد إلى جوهر الموضوع، ولا بأس من الاستطراد قليلاً. وقع في يدي ذات يوم في احدى المكتبات كتاب عنوانه، على ما أتذكر: «كيف تقرأ»، ولا يعجب القارىء إذ ان هناك العديد من الكتب توضح للأميركي عمل أي شيء بسهولة حتى كيفية دق مسمار في حائط.

تناولت الكتاب ووجدت في محتوياته فصلاً بعنوان «كيف تقرأ الشعر». قرأت جانباً منه وخلاصته ان عليك لتفهم الشعر وتتذوقه أن تقرأ القصيدة أولاً قراءة عابرة لتأخذ فكرة سريعة عما كتب عنه الشاعر، ثم تعود وتلقي القصيدة بصوت واضح لتقدر وقعها وموسيقاها. عدلت عن شراء الكتاب لأن هذه هي شاكلتي في قراءة الشعر وان كنت لا أترنم به ولا أنغّمه، ولا حاجة بي إلى ان أتعلم كيف أقرأ رواية أو مقالة. الشعر في رأيي هو آخر الفنون التي خلقها البشر وأصعبها لأن مادته هي الكلمة؛ الكلمة الصلدة التي يتجلى معناها وتعظم قيمتها بجمعها مع غيرها؛ وفي الشعر خاصة جمعها بشكل موزون مقفّى، ولا غنى عن هذا ليكتسب الشعر رويّه عند الالقاء، وهو قد وجد للتلاوة. هل يستطيع أحد قراءة قصيدة جيرارد مانلي هوبكنز «الصدى الرَصاصي والصدى الذهبي» دون أن يجهر بالصوت؟ وعند ترجمة الشعر تكون المهمة أصعب، فما له وقع في لغة ما قد لا يكون له نفس الوقع في لغة أخرى، فلكل لغة خصائصها التي تبرز أكثر ما تبرز في موسيقى الشعر. وقد يضطر المترجم أحياناً إلى ترجمة القصيدة نثراً ليحافظ على المعنى، وهذا لا يبقى



شعراً. إذا أردنا للترجمة ان تتلى بصوت مسموع يجب أن نيسّر لها الالقاء باللغة التي ترجمت إليها. ومشكلة المترجم هنا أنه يجيء بألفاظ لا تحافظ على معنى القصيدة فقط، بل يمكن تلاوتها وكأنك تتلو شعراً أو يشبه ما يسمى اليوم الشعر الحر. وهذا قد يرقى إلى مرتبة خلق قصيدة جديدة مضمونها من اللغة المترجم منها ووقعها من اللغة المترجم إليها. وقد يكون هذا أعسر من كتابة القصيدة بلغتها الأصلية، إذ ان القيود أكثر، وقد تتعقد.

يقول المثل الايطالي: .Trdittore, «traditoze، وترجمتها (لا نزال نترجم): «المترجم خائن». ولو تحذلقنا قليلاً لقلنا: «يا مترجم، يا خائن». وقناعتي ان القصد من هذا الكلام ليس الانتقاص من قدر المترجم المسكين ولكن تأكيد صعوبة، وربما استحالة، ايفاء الترجمة حقها؛ فقيود المترجم مزدوجة وقد تضطره أحياناً إلى الانتقاص من قدر المادة المترجمة ومن خصائص لغتها. وتكون المهمة أشق عند ترجمة الشعر. لقد استغربت الشاعرة المجلّية السيدة نازك الملائكة في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد»[3] إعراض الشعراء المعاصرين عن كلمات شعرية مثل «البدر» وتفضيلهم استعمال لفظ «القمر». (وربما نسيت أن البدر يجيء مرة واحدة في الشهر في حين يستمر القمر بمختلف أشكاله بقية الشهر). ورأيي ان كل كلمة هي شعرية متى جاءت في محلّها حتى «بَعَر الأرآم» في معلقة امرىء القيس. ولكن السيدة نازك تقرّ مع ذلك ان لكل زمان وجيل لغته وألفاظه وتعابيره، وأنا اتفق مع هذا. لقد جاء توماس ستيرنز اليوت بكلمات مثل: التاكسي، وأوراق السندويتش وأعقاب السجائر.. الخ في شعره، ولم ينكر عليه ذلك أحد. ومن أين كان لشكسبير أن يجيء بمثل ذلك؟

ولكن ترجمة بعض القصائد قد تحتاج إلى شرح أحياناً لكشف الحجب عن عبقرية القصيدة وخفاياها التي تكمن وراء الألفاظ، فإذا لجأ المترجم إلى ذلك ضِمْنَ النص المترجَم فربما يخطئه التوفيق ويسيء، بذلك لا إلى الأصل والترجمة وحسب، بل قد يحول دون احتمال القائها. ويتبع البعض الطريق الأسلم والأصح فيلجأ إلى الهامش أو يعقب الترجمة بالشرح كما فعل عزرا باوند في ترجمته لقصيدة «شكوى السلّم المرصّع» عن الصينية. (كل من درس باوند يدرك ان ذكر «ترجمته» فيه الكثير من التجاوز). ومعذرة إذا ترجمنا ـ بواسطة الانكليزية ـ إلى لغة ثالثة:

«درجات السلم بيضاء بالندى
الوقت متأخر بحيث شرّبَ الندى جوربي الشاش
فأسدل الستارَ البلّوْر
وأرقب القمر عبر الخريف الصافي».

عقّب باوند:

«ملاحظة ـ درجات مرصعة، إذن قصْر شكوى، إذن ثمة ما يشتكى منه. جوارب شاش، إذن الشاكية سيدة بلاط لا خادمة. الخريف الصافي، إذن لا عذر له في التأخر. ثم انها جاءت مبكرة حيث لا يزال الندى يبيّض درجات السلّم لحد أن شرّب جواربها. القصيدة تقدر خاصة لأن السيدة لا توجه العَتَب المباشر».

كتب ياوند فيها بعد مقالاً عن الشعر الصيني جاء فيه عن هذه القصيدة: «لم أجد غربيّاً واحداً استطاع ان يفهم شيئاً من تلك القصيدة بقراءة واحدة. ومع ذلك فإن فحصاً دقيقاً يكشف لنا ان كل شيء موجود فيها، لا بالايحاء بل بنوع من المهارسة الرياضية التي لا تختزل شيئاً. دعنا نتأمل أي ظروف نحتاجها لنجيء بأصلح الكلمات لهذه القصيدة. أن تستطيع هنا أن تلعب لعبة كونان دويل إذا شئت». (كونان دويل طبعاً هو مؤلف قصص شرلوك هولمز).

ملاحظة ياوند الأولى وتعليقه اللاحق يؤكدان لنا حقيقة جديرة بالذكر، وهي ان يكون المترجم ملماً لا بلغة القصيدة وحدها بل وبحياة الشاعر والمرحلة من عمره التي نظم فيها تلك القصيدة وبالثقافة التي نشأ فيها أو التي يتحدث عنها. كيف يتسنى لنا ان نفهم الشعر الجاهلي مثلاً ـ مع الاستعانة بالشرح والمعجم ـ من دون الاحاطة بالبيئة التي صدر عنها ذلك الشعر وبعادات القوم وظروف معيشتهم؟ انني أقر ان لولا ملاحظة باوند نفسه لما استطعت ان أتذوق القصيدة.

نفس الشيء فعله دكتور عبد الواحد لؤلؤة في ترجمته الرائعة لقصيدة اليوت «الأرض اليباب» إذ أعقب الترجمة بتعليقات مسهبة لتقريب خفاياها إلى القارىء، وأنا معجب خاصة بنجاحه في ترجمة عامية الحوار في القسم الثاني منها «لعبة الشطرنج» بالرغم مما أخذه على عنوان القصيدة.

قبل ان أختتم يبدو لزاماً عليّ أن ألخص في نقاط السبيل الذي نهجته في ترجمة ما تضمنه هذا المقال من قصائد،

النقطة الأولى ـ أمعن النظر في القصيدة التي هزتني قراءتها لأكشف مواقع الهزّة. ثم أسعى إلى ان أتعرف، إن أمكن، على الظرف الذي نظمت فيه القصيدة، وأن أقع على شروح الشارحين ان وجدت.

النقطة الثانية ـ ألجأ إلى القاموس لأتعرف على المعاني التي تتحملها الكلمة التي يحصل لي أشكال في موقعها من القصيدة بالمعنى المتعارف عليه فقد يكون لها معنى آخر خفي عليّ.

النقطة الثالثة ـ عند الشروع في الترجمة أسعى لكي لا يغيب عن ذهني مضمون القصيدة كاملة، ذلك ان القصيدة تترجم سطراً سطراً أو بيتاً بيتاً. وقد أجنحُ عن السبيل إذا اكتفيت بهذا دون الالتفات إلى المضمون بأكمله. الترجمة الحرفية لا تفي الشعر حقه.

النقطة الرابعة ـ لا أتحرج عن تقديم أو تأخير لفظة أو عبارة أو سطر، وما صلح في لغة قد لا يصلح في لغة أخرى. المهم هو ابلاغ الصورة الشعرية إلى القارىء من دون خلل. وربما حذفت ما لا يتسق ورويّ القصيدة من أداة تعريف أو حرف عطف.. الخ. ثم انني أفضل الكلمة الواحدة الايجابية على العبارة المركبة التي تجيء غالباً نتيجة ثراء اللغات الأوروبية بالزوائد السابقة واللاحقة التي تحف بالفعل فأنا مثلاً أفضل كلمة «أجهل» على «لا أعرف» ومثلها «الرفض» بدلاً من «عدم الموافقة»، وكذلك «المفرط» بدلاً عن «الزائد عن الحد».

النقطة الخامسة ـ أسعى إلى تجنب الكلمات التي كثر استعمالها، لأن كثرة الاستعمال، كما تقول السيدة نازك تضعف المعنى. فقد ترجمت كلمة «Passion» في قصيدة سينارا بكلمة «هوى» أولاً، وأعقبتها بكلمة «عتيق»، مقابل «old». وأنا مغرم بلفظة عتيق وأفضلها على «قديم» لنفس السبب الذي ذكرته السيدة نازك. وبعد التأمل في المعاني العديدة التي تحملها كلمة Passion رأيت ان استعمال كلمة «وَجْد» فيه شيء من الشاعرية أكثر من «هوى» أو «غرام» أو «حب» فأخذت بها. ولسبب ما لا أعرف كنهه استبدلت معها العتيق بالقديم. الأمر كله كما سبق ان ذكرت مسألة اجتهاد قد يخطىء وقد يصيب. وفي رأيي ان عبارة «وجد قديم» تنسجم مع مضمون القصيدة بأكمله لما في «وجد» من معاناة.

النقطة الأخيرة ـ أعود فأتلو الترجمة كاملة مرة بعد مرة لأتدارك ما قد فاتني عند الترجمة الأولى. وحتى عندما أعدت كتابة مسودة هذا المقال غيرت من بعض الكلمات. وصدق العماد الأصفهاني إذ قال: «إني رأيت انه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلّا قال في غده: لو غُيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل. وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جميع البشر». □

(١)، العنوان الكامل للقصيدة كان باللاتينية
«Non Sum Qualis Eram Bona Sub Regno Cynararc»
لم أعد كما كانت وأنا في كنت سينارا الطيبة

(٢) سورة الاسراء ٨٤.

(٣) دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ١٠.

عقل الغرب وحياة الشرق!



وليد نويهض
كاتب من لبنان مقيم في لندن

■ تبدأ «أزمة الوعي التغريبي» عند «النخب العربية» من تفريغ ذاكرة الأمة من التاريخ، وتنتهي إلى محاولة تأسيس تصور لمجتمع من دون تاريخ، الأمر الذي يؤدي إلى سقوط تلك الأقلية المثقفة في دائرة الغرب ومصالحه ونفوذه. وقلما نجد صحيفة أو مجلة أو دورية أوروبية أو أميركية، إلاّ ونقرأ فيها ما يجول في خواطر الغرب من أفكار وآراء عن الاسلام ودور المسلمين في العالم. ونجد أيضاً أن الطابع الغالب على معظم تلك التحقيقات والأبحاث والدراسات والتعليقات هو بث روح العداء البغيض ضد المسلمين والعرب.

ومع أن طابع معظم تلك الآراء هو السلبية، فإن تفسير الغرب لها يأتي في إطار الكلام عن ضرورة تشجيع الحوار المسيحي - الاسلامي الذي سبق ودعا إليه مراراً البابا يوحنا بولس الثاني في جولاته وزياراته الأميركية والأفريقية والآسيوية.

وليس ملفتاً للنظر أن نجد ذلك «التوافق» في النظرة الموحدة بين اليسار واليمين الأوروبيين في لغة التخاطب مع العرب والتيارات الاسلامية. ففي مسألة العداء للعرب لا خلاف جوهرياً بين يسار ويمين في التعاطي مع شأن ديني وتاريخي. إذ يرى النظام الأوروبي أنه لا مجال للمهادنة أو التفاهم معه.

فالاسلام، حسب ما ذهبت إليه معظم التعليقات الأوروبية، هو نظام متكامل ونهج حياة يهدد في حيثياته كل نمط أوروبي سواء على مستوى الفكر والنظام، أو على مستوى السلوك والمصالح.

ولأن الاسلام قوة تطال الجميع، ولا توفر هذا النهج ولا تستثني تلك الفكرة، ولا تميز بين محافظ يميني ومعارض يساري. رأت بعض الاتجاهات أن هناك فرصة تاريخية لاجراء المصالحة، ما دام الخطر المحدق سيطيح بالعديد من المواقع.

وعلى الرغم من الطابع الهجومي الذي تطلقه تلك الأقلام ضد الاسلام، فإننا نجد أن ذلك الهجوم يتم تسريبه تحت شعارات دفاعية.

والملاحظ أيضاً، أن تلك الهجمات الوقائية التي تتبرع صحف اليمين واليسار في اطلاقها، لم تعد تقتصر على فرنسا كما كانت العادة سابقاً، بل أخذت الحملات «الدفاعية» بالانتشار والانتقال من بلد إلى بلد ومن أوروبا إلى أميركا الشمالية.

يضاف إلى تلك الملاحظة، أن الحملات السلبية لا تقتصر على القضايا السياسية وشؤون «الارهاب» التي تكفلت أوروبا وأميركا في اطلاقها على كل عمل اسلامي. بل إنها مراراً تجد في «السياسي» مناسبة للانتقال إلى «الثقافي». وتالياً مناسبة لكيل الشتائم والسباب

وغيرها من أساليب السخرية والهزء بحق دين بليون انسان يعيشون فوق الكوكب.

ولا عجب في هذا السلوك. فالأوروبي الذي يعتبر نفسه مركز الكرة الأرضية، لا يستطيع أن يتعاطى مع كل من هو ليس أوروبياً إلاّ من زاوية المركز والأطراف أو الفعل ورد الفعل أو السلب والايجاب. وبما أن العقل الأوروبي يعتقد أن ما انتجته أوروبا هو أساس الحضارة الحديثة ومركزها، فإن كل حضارة قديمة أو غير حديثة تحمل في طياتها حالة تدميرية تهدد المركز ودور أوروبا التاريخي.

لذلك لا يجد الأوروبي نفسه محرجاً بسياسة يسارية أو يمينية، ما دام يرى حضارته الخاصة أساس تقدم العالم. وتالياً فإن كل حضارات العالم ليست سوى هوامش أو تفاصيل صغيرة في حياة البشر.

مقابل فئة «الشذاذ» الذين التحقوا بحضارات وديانات غير أوروبية، نجد أن العقل الأوروبي يطلق تسميات ايجابية وحسنة على كل فئة غادرت مواقعها وانتقلت من أرض الاسلام إلى أرض أوروبا.

فالعقل الأوروبي الذي يقوم على مبدأ التوليف بين الخير والشر والتخلف والتقدم والسلبيات والايجابيات، لا يجد نفسه في حالة حرج إذا أطلق تسميتين مختلفتين على موقع واحد أو حركة متشابهة. فالتناقض عند أوروبا هو «وحدة» تتجلى في شكلين مختلفين: الأول يكون في حالة الايجاب والثاني في حالة السلب.

ووفق هذه المعادلة يكون المسلم الذي يترك أرض الاسلام إلى أوروبا هو ظاهرة حسنة، أما الأوروبي الذي يترك أرض أوروبا إلى الاسلام فهو ظاهرة سيئة.

وفي ضوء هذه النظرة المزدوجة والمركبة فتحت الصحف الفرنسية والانكليزية أبوابها لمجموعة أقلام في السنوات الأخيرة و(لعدد من المسلمين الذين يعيشون في أوروبا) للكتابة شتماً وسباباً ضد الاسلام. وقد تبرع هؤلاء بسلسلة تعليقات ومقالات للرد على الافتراء الذي يقوم به بعض المسلمين ضد أوروبا والحريات الديموقراطية الغربية. وقد حول هؤلاء في كتاباتهم البريء إلى متهم والمتهم إلى بريء.

مقابل هذه «الديموقراطية» الزائدة في فتح صفحات المجلات لشتم الاسلام بأقلام مسلمين يعيشون في أوروبا، كانت هناك «ديموقراطية» ناقصة، عندما امتنعت المجلات هذه عن نشر ردود أو كتب ومقالات، ساهمت بها بعض الجهات الأوروبية التي انتقلت إلى الاسلام.

فكما قلنا أن مبدأ التوليف بين التناقضات، يستطيع في لحظة واحدة وفي مواجهة موقف مشترك، أن يحلل الحرام ويحرم الحلال، من دون أن يجد العقل الأوروبي نفسه متناقضاً مع نفسه. فالحرام والحلال في أوروبا ليس مطلقاً، وإنما هو حالة نسبية تختلف بين بيئة وبيئة حسب المواقع الاجتماعية والمواضع الجغرافية أحياناً وحسب المصالح والمنافع دائماً.

وأساس ازدواجية الفكر في أوروبا يعود أصلاً إلى التاريخ. فأوروبا لم تعرف تاريخياً «الخارج» و«الداخل» كما الأمر عندنا. وكذلك لم تعرف الاستعمار، بل هي التي أنتجته في مراحل تطورها وصدرته إلى الخارج (العالم الثالث) بوسائط عسكرية ثم سياسية واقتصادية... وأخيراً أخذت تستخدم الوسائط الثقافية والمعرفية لتكريس التبعية التاريخية لدورها العالمي، وأبرز معالم ذلك «الاستعمار الجديد» بعض شرائح «النخب المثقفة» العربية و«المتعلمة» في الغرب.

أما نحن فإننا نعيش حال انقسام دائم بين «الخارج» و«الداخل»، بين العقل والنقل، وبين الأصيل والدخيل، وأخيراً بين الأصول والفروع. وساهم هذا الأمر في انقسامنا السياسي والثقافي والمعرفي، وأدى إلى خلل في «الوعي» وانفصاله عن الواقع، وتالياً انعزال النخب المثقفة عن تاريخها وشعبها وسقوطها سياسياً في مواقع معادية للأمة وصراعاتها مع الخارج.

ولم يقتصر الاختلاف بيننا وبين أوروبا على شروط التبعية والاستلاب، بل شمل الاختلاف على شروط النهضة ووظائفها التاريخية. أوروبا قبل نهضتها استعارت الفكر من الخارج واستفادت كثيراً من تقدم المسلمين، إلاّ أن استعارتها تلك جاءت كخيار حرّ في العلاقات الانسانية، ولم تفرض عليها من فوق بقوة السلاح والارهاب. أما نحن فإننا تاريخياً أخذنا نستعير الفكر من أوروبا كأداة من أدوات السيطرة والقمع، لا خيار لنا فيها سوى خيار التبعية للمركز الأوروبي ونموذجه الحضاري المضاد للنموذج الاسلامي.

والفارق بين الحركتين أو النهضتين، هو أن الفكر الأوروبي فكر بسيط وواضح، يقوم على تعريفات عامة وتحديدات وظيفية لكل الشؤون، من خلال نمط في علاقات الحياة والاجتماع، وانطلاقاً من رؤية مركزية للتاريخ والعالم. أما الفكر عندنا فهو مشروط وكذلك فهو أكثر تعقيداً وتداخلاً لأنه يجمع بين المنزل ـ الثابت وواقع الحياة المتغير، وهو أيضاً يربط بين الداخل من الخارج والخارج من الداخل، الأمر الذي أدى ويؤدي إلى انقسام دائم بين فكر يجد نموذجه في الداخل، و«فكر» يجد نموذجه في الخارج. ومن هنا تحديداً يبدأ الخلل التاريخي في وعي بعض فئات المثقفين العرب. وهو خلل فتح ثغرات كثيرة في جدار مقاومة الأمة لهجمات الغرب ومصالحه. ولا شك أن تصحيح المعادلة التاريخية لا بد أن يبدأ من معالجة هذا الخلل الذي يقوم أصلاً على أساس الاختلاف بين النموذجين الحضاريين.

وأبرز نقطة خلافية يركز عليها أعلام الغرب ضد المسلمين هي اختلاف «ثقافة الشرق» عن دائرة تفكير الغرب ونمط حياته وأسلوب عيشه، وستبقى مسألة «الشرق» في ذهن عالم «الغرب» عرضة للنقاش والخلاف. ففي هذه المسألة المجهولة أكثر من رأي «غربي» وأكثر من موقف.

والسبب الذي جعل «الغرب» في حالة تردد وضياع من موضوع «الشرق»، هو النظرة المصلحية والموضعية التي يطل منها «عالم الغرب» على «عالم الشرق». فعندما يكون «الغرب» مستفيداً من «الشرق» وفي علاقة قوة معه، ينظر إليه نظرة الشفقة والاعجاب في آن واحد. وعندما يكون «الغرب» في حالة تراجع وفي علاقة ضعف معه، ينظر إليه نظرة الحقد والكراهية والخوف.

في مسألة العداء الغربي للعرب لا خلاف جوهريا بين يمين ويسار





ففي الحال الأولى، تكون العلاقة بين طرف قوي وطرف ضعيف. أما الثانية فإن العلاقة تكون شبه متعادلة أو متوازنة بين طرفي الكرة الأرضية. وفي الحالتين تعكس أدبيات «الفكر الغربي» تلك النزعة الاستعلائية الحاقدة. مرة تظهر من موقع الشفقة على حال الفقر والعوز، وفي الوقت نفسه الاعجاب بالطبيعة الوحشية والجهال والسحر والعقائد. ومرة تظهر من موقع الخوف من حال الفقر والعوز والمعتقدات التي تعيش بها شعوب الشرق.

ودائماً تكون النظرة إلى «الشرق» حاملة معها الاستعلاء والحقد. فعندما ينظر «الغرب» إلى «الشرق» نظرة الشفقة، فإنه يتصور وبطريقة لاشعورية بأن هذا التفاوت بين الوضعين لا يعود إلى ظروف تاريخية واجتماعية، وإنما إلى ظروف تجد جذورها في اختلاف الطبيعة الانسانية، وتالياً في اختلاف القيم البشرية والمعايير الأخلاقية بين القطبين. وعندما ينظر إليه نظرة الحقد والخوف، فإنه أيضاً يعكس في أسلوب لا واع ذلك الشعور بالتمايز، الذي يخفي في أعماقه الاحساس بالتفوق على جميع مستوياته بما فيه التفوق بأصل نوع البشر.

فالاعجاب بسحر الشرق يعادل في السوية نفسها الخوف من هذا السحر. ومحاولة تفهم ديانات الشرق وأسلوب حياة البشر فيه، تعني من ناحيتها الأخرى، رفض سد فراغات وفجوات «الغرب» الثقافية منها، نتيجة الخوف من آثارها، وبسبب من الاعتقاد بأنها كانت أساس تخلف «الشرق» وسكونه وركوده! والحالة الوحيدة التي يكون فيها «الغرب» مرتاحاً في علاقته مع «الشرق»، هي استمرار ظاهر «عقدة النقص» عند الإنسان الشرقي من الإنسان الغربي. فاستمرار هذا الشعور هو الشرط التاريخي اللازم لاستمرار علاقة السيطرة.

ويتكرر هذا الكلام حتى عند الحديث عن التجربة اليابانية، وضد نجاح التكنولوجيا اليابانية تحديداً. فقد شكلت «الظاهرة اليابانية» هذه المرة، نقطة ارتكاز جديدة لتفجير بركان الأحقاد الراكد منذ فترة في قعر ذهن الإنسان الغربي. في السابق كانت الشفقة على «الشرق» تنطلق من وحي أن «الغرب» يملك التكنولوجيا، أما «الشرق» فإنه غير قادر أصلاً على امتلاكها بسبب من ذلك الدين أو تلك الطبيعة البشرية. لذلك نهض فكر الغرب على قاعدة غير قابلة للنقاش، وهي أن الغرب يعني النشاط والشرق يعني الركود. ومن هذه القاعدة انسابت النظريات على أنواعها. وكلها توحي بأن الشرق لا يستطيع أن يكون غرباً وبأن الغرب لا يمكنه أن يكون شرقاً.

وشكلت هذه الثنائية نقطة انقطاع وتواصل بين الغرب والشرق. فالجانب الأول من العلاقة يمنع انتقال «عقل الشرق» إلى «حياة الغرب» حتى يحافظ الأخير على نوعيته وتفوقه. أما الجانب الثاني فهو يسمح بالاتصال شرط أن تكون مسألة التمايز، هي المنطلق الذي يتم منه اعتراف «الشرقي» بعقدة النقص من «الغربي». وغير ذلك من العلاقات ليس مسموحاً به. ومن هذا المنظار اللاانساني نسجت العلاقة التاريخية بين الطرفين. وتمثلت تلك العلاقة بنزعتين، الأولى الحقد السياسي على الشرق، وهو الأمر الذي يعكس الخوف من الديانات والأفكار، والثانية العطف الاقتصادي على شعوب الشرق، وهو الأمر الذي يؤكد مسألة التفوق والتمايز في الأصل والنوع والجنس.

هناك شبه اجماع غربي على أن الاسلام هو دين المستقبل

وبقيت هذه النظرة المزدوجة أساس كل تعاون بين القطبين حتى عندما اكتشف البترول وبكميات ضخمة وهائلة في معظم بلدان الشرق الأوسط. فاكتشاف الطاقة النفطية لم يغير المعادلة الثنائية، بل على العكس، فإنه كرسها باتجاه التأكيد على مسألة التفوق الأصلي، ممزوجة بقدر كبير من الحسد والغيرة. واستمرت هذه الازدواجية إلى أن ظهرت اليابان على خط التكنولوجيا الغربية، وبدأت بمنافستها نوعياً وتجارياً، ليس في الشرق فقط وإنما في أسواق الغرب نفسه. وكذلك ظهرت وبدرجات أقل «النهضة» الصينية، وربما الكورية. . . والحبل على الجرار.

هذه الظاهرة الجديدة كسرت المعادلة الثنائية، أو على الأقل أخذت بهز منطلقاتها النظرية وبدأت بخلخلة جذورها التاريخية. فأحس «الغرب» أنه بدأ يفقد «الميزة» إلى جانب الامتيازات. ولكن الغرب كما يبدو هو «غرب» في علاقته الدائمة مع «الشرق». فبدلاً من أن تكون «الظاهرة اليابانية» مناسبة لاعادة النظر بتلك العلاقة بين الظالم والمظلوم، أثمرت مفعولاً عكسياً. فبعد أن كان حقد الغرب مقتصراً على السياسة والدين، تحول إلى حقد مطلق يشمل الاقتصاد والتكنولوجيا، إلى جانب كل الأحقاد السابقة. فهل يصحح مسار العلاقة أم تبقى «الازدواجية» إلى حين فوات الأوان؟

هذا السؤال يبدو أنه غير مقبول وكذلك غير قابل للنقاش. فالموقف من التكنولوجيا الشرقية هو أساساً موقف سياسي ـ ثقافي يقوم على مبدأ المنافع والمصالح. وهو أمر يظهر مراراً ويتكرر دائماً عند الحديث عن الاسلام والعرب.

ومن يقرأ الاعلام الغربي يلاحظ أن هناك اهتماماً خاصاً بنمو قوة المسلمين. وإذا كان ظاهر هذا الاهتمام هو محاولة اكتشاف هذا العالم المجهول والمترامي الأطراف إلاّ أن باطن الأمور تكشف عن سياسة تبغي تخويف الناس من «فزاعة» لو سمح لها الظرف لأكلت الأخضر واليابس! وبعيداً عن سياسات الحقد والعنصرية التي تذكر بأيام «الحروب الصليبية»، يبدو أن الأمر قد تجاوز حدود الاعلام اليومي، ليطال جوانب أخرى لها علاقة بالمعرفة والفكر. فالجانب الآخر من الاهتمام يبدو أنه الأساس في سياسة العلاقات الراهنة والمستقبلية. لأنه يتناول الزاوية الأهم في رؤية خطوط المستقبل وملامحه. وفي هذا الاطار يلاحظ أن هناك شبه اجماع، على أن الاسلام هو دين المستقبل وأن الجماعة الاسلامية ستتحول إلى قوة سياسية كبرى. وانطلاقاً من هذا الوقع تبدأ سياسة التحريض والتخويف من شيء موجود، يشكل خطراً مجهولاً في السنوات والعقود المقبلة، وتتركز تلك السياسة اليومية على منهجية فكرية متكاملة وبناء هندسي معرفي، يعتقد أن الاسلام هو دين، وفي الوقت نفسه أسلوب حياة في العبادة والعلاقات ونظام المعرفة. وتستند السياسة هذه إلى دراسات، هي أقرب إلى استنتاجات فرضية، تقول بأن مستقبل البشرية يتوقف على تلك المواجهة المحتملة بين الغرب والاسلام.

لماذا الغرب والاسلام؟ تجيب تلك الأبحاث المستندة إلى أرقام رفرضيات وحسابات، بأن المرحلة المقبلة في التطور البشري التكنولوجي، ستؤدي إلى نوع من الفرز الاجتماعي في أسلوب الحياة وسلوك البشر. والاسلام هو الدين الوحيد الذي يتمتع بخاصية مميزة في سياسة العلاقات والعبادة ونهج المعرفة ونظام الحياة وتالياً فهو دين

صدامي بالفطرة. كما أنه دين قتالي مقاوم، يتمتع بقدرات ذاتية تؤهله للعب سلسلة أدوار في دورات تاريخية متعاقبة نظراً للحيوية، التي يمتلكها والتي لا تتوافر لأي عقيدة أو فكرة أخرى وضعية كانت أم سماوية.

وتقسم تلك الدراسات تطور البشر وصراعاتهم الاجتماعية والسياسية إلى مراحل ثلاث: الأولى كانت مرحلة الأرض التي شهدت صراعات اقليمية وجغرافية بين البشر، ونتجت عنها حال من التعددية الاقليمية، حين كانت الجغرافيا هي الوعاء السياسي لتميز المجتمعات عن بعضها. وبعد مرحلة الأرض جاءت مرحلة الصناعة التي شهدت صراعات دينية وعرقية، اتسمت بحال من التمييز بين ألوان البشر (العيون والبشرة والشعر)، حتى توصلت الانسانية إلى صوغ تركيبة عرفت بالتعددية الدينية والعرقية، وهي الحالة التي شكل فيها المجتمع، الوعاء السياسي الذي يميز بين الكتل الاجتماعية. وباتت المجتمعات الانسانية تختلف على أساس السياسة والمصالح الاستراتيجية والأنظمة الايديولوجية والفكرية. والآن وبعد أن اجتازت البشرية في تطورها مرحلة الصناعة، فإنها أخذت تدخل المرحلة الثالثة من التطور، وهي المرحلة الأهم والأخطر والأكثر تعرجاً وتعقيداً، وهي مرحلة التكنولوجيا أو التطور التكنولوجي.

ويرى الباحثون أن هذه المرحلة ستكون الأبرز والأشد عنفاً من المرحلتين السابقتين، لأنها ستشهد صراعات من نوع جديد تتمحور حول الاختلاف في أسلوب الحياة وسلوك البشر. وقبل أن يصل الكون إلى صوغ تصور (نموذج) يعترف ويقر بتعددية أسلوب الحياة وأنماط السلوك، فإن هناك صراعات قوية سيعرفها العالم قبل التوصل إلى وفاق انساني جديد ينظم علاقات البشر ومصالحهم وتميزهم في ممارسة الحياة المستقلة وفق التصور الذي يريدونه. وستحتل "السياسة في مرحلة التطور التكنولوجي، الدور القيادي في تقرير مصير الناس، لأنها هي ستكون الوعاء الاجتماعي الذي سيميز سلوك الجماعات واختلاف أنماط حياتها.

ويستنتج الباحثون من هذا الخيال المعرفي والهندسي لطبيعة تطور البشر، أن هناك مرحلة سيشهد فيها العالم حال من الصراعات الحادة التي تقوم على مبدأ دفاع كل جماعة عن حقها في ممارسة السلوك ونظام الحياة والعبادة التي ترى فيه حداً أو شكلاً مناسباً لها. وهنا تحديداً يبدأ دور الاسلام، كما تزعم تلك النظريات، في زعزعة استقرار العالم ونظام الحياة القائم حتى الآن وفق أسلوب السيطرة الأوروبية.

ونتيجة الاختلاف في نظام الحياة والسلوك بين أوروبا ومناطق نفوذها وتأثيرها، وبين الاسلام في مناطق نفوذه وتأثيره، سيحصل الاصطدام الطبيعي والتاريخي، وهو الذي سيسبق مرحلة إعادة صوغ تعددية إنسانية جديدة يحتل فيها الاسلام الدور الرئيسي وربما القيادي في المرحلة المقبلة. وعلى هذه الفرضيات يستنتج علماء الاجتماع في الغرب، أن هناك معركة واقعة لا محالة. ولأن المعركة حتمية ولا يمكن تجنبها، فإنهم بدأوا منذ الآن يحذرون من الاسلام؛ وفي الوقت نفسه يحضرون للمعركة الفاصلة التي يتوقع البعض حصولها في القرن المقبل. وربما ما حصل ويحصل في الخليج وأفغانستان من تطورات، هو جزء من تلك المعركة الوهمية التي قد تحصل وقد لا تحصل ولكنهم يعملون بجد على حصولها. □

صدر حديثاً

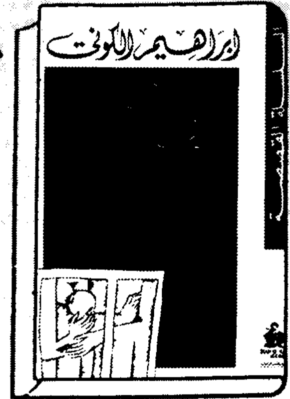
السلسلة القصصية

سمر الاخوان في ليالي رمضان

ثلاثون حكاية



سحبان أحمـد مروة



القفص

مجموعة قصصية

ابراهيم الكوني



RIAD EL-RAYYES BOOKS

رياض الريس للكتب والنشر

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305



الضباب يوم الجمعة

محمد أبو معتوق

■ ضباب...

هل شاهدتم معطفاً سميكاً...... أعلى من الضباب.

ويحاول طفل صغير أن يحفظ الأعداد الثقيلة.

وبسبب الضباب غداً هو الجمعة واليوم أيضاً.

وقرب الضباب تقع الذبابة في الكأس، ويركض الرجل مستعجلاً ليلقي بالحكومة على الأرض.

وفي قلب الضباب، يمكن للجميع أن يكونوا أنا.. وأن يكونوا يدي وأن يرسموا توقيعاً واحداً...

..

وحينَ يهمس الضباب. ألتصق قرب صوتي... وانتبه للمباراة.

لتعبر الطيور السميكة العالية،

... وعندما يقتربُ الشرطي يقول لي: الأمر لا يدعو للضباب

والناس كلهم سيذهبون للمباراة.

وأسأل.. كم هدفاً.. كم هدفاً.. ما دام الضباب......

لذلك لا أرفع يدي حتى لا يسرقها الغراب...... مثل قطعة صابون. ويرسلها إلى المغاسل العاليه.

... هكذا...

ولكن التصويت سيكون مفيداً. ما دامت لكل مواطن ممرضة من الضباب، وغرفة كهرباء عالية، وطاولة لتعليم الاختلاج، وإيقاف شعر الرأس في طوابير الدهشة والضباب....

... ... ثم يتصاعد الله.. ويصبح الضباب سميكاً وعالياً. ويحاول طفل صغير الانتحار. ويوم الجمعة يصير اليوم وغداً وإلى أبد الآبدين.

- وعندما أدرب يدي على فهم الضباب... ترتفع الصافرات.. والأناشيد البليغة ويُدهس طفل تحت انتباه الدواليب.

ويرتمي ذراعي إلى الدم.. وأنهض مثل شارة مبللة للمرور.

وحتى لا تنتبه السيارات. أركض إلى الباب وأغلقه بالرَبو والمسامير حتى أحرر الضباب من فمي، وأطلقه مثل معطف سميك إلى سماء الغرفة الغائب.

- بعدها يتسرب الضباب، من نداوة العيون.. من مفاجأة الأظافر ليدفع بالصغير إلى حفاوة الحربِ والدواليب.. إلى الإسفلت الصريح حتى يلتصق جسده مثل طابع غريب.

- وفي الضباب الخارجي.

يرفع الزبال حذاءه إلى الأعلى ويصرخ

يا الله... بقي القليل من الضباب..

ويصير الحذاء بحجم عربة الزبالة.

- وتصرخ أم وحيده

يا ربي... لماذا ذهب ولدي إلى الضباب.

أليست الحرب أرحم... وأقل مصروفاً.

- وتخرج تظاهرة من الأمهات لمنع الأولاد من عبور الشارع من أجل توفير الكهرباء، لأوقات البث التلفزيوني. ثم يعشش الضباب على وجوه الزوجات المعتمات، فينصرفن لشتم مذيعات التلفزيون الحارقات وسيقانهن العالية.. وهنّ يساهمنَ في تحسين صورة الحكومة... عند الأزواج المبحلقين.

ويا ربي... يصيح الرجل الوحيد العالي... ما دام الضباب سميكاً لماذا ينصحون البلاد المنخفضة بستر العورات... ويدفعون بالأطفال والمسنين إلى الصناديق..

وينتظر الناس... من الساعة الثانية...

وحتى الهاوية.

فمتى سترفسون الباب.

يصيح الزبالون:... لا نريد أن نفسد أحذيتنا.

إذن.. كيف يكون الدخول... كيف يكون الخروج.. والكل حاضر في الكرنفال... الممرضات، والمرضى، المخبرون ونشرات الأخبار، ومكبرات الضباب، والطاولات،

... ويتعدد الضباب،...... ضباب طويل.. ضباب ضئيل، ضباب موز ضباب مسطح... ضباب بالمعاطف السميكه وضباب بالذكورة العالية ويرتبك الناس، أي الأنواع أقرب إلى الحكومة، حتى ننحني إليه ونطارحه أنفسنا.. ونطرح بين يديه دهشتنا.. وغيوم أرواحنا...

ويصرخ الناس: الضباب ضروري.. ويتأملون أرواحهم المبلله ويتساءلون.. متى ستصير بحجم عربات الزبالة..

ويصير يوم الجمعة حزيناً... وتحتفل الطوائف والمناديل بأحزانه المفاجئة، وأحزانه المستمرة،

ولأن الحزن من مشتقات الضباب، وهو يصيب العيون والظنون والسُرَرَ والأسرار، لذلك يصير اليومَ وغداً وإلى أبدِ الآبدين.

وعندما لا يملك الواحد منهم دجاجة في الشهر،

ولا سترة ضيقة مضادة للنباح،

ويستطيع أن يهرب من رئتيه إلى الباب...

إلى صدر الفتاة الواسعة العينين... المنشغلة بالكتابة عن الضباب وكأنه من مشتقات الصابون..

وعندما يخرج صوتها لامعاً ونظيفاً ليزيح الض باب عن أطراف العيون تتدفق أعاصير الدهشةِ من المفارق والأطراف، وتركض الأرواح والمخيلات لتلوذ كل واحدة بضبابها.

... ضباب شفيف على الحلمات

ضبابٌ له زغبٌ من حليب

وينفر كالضوءِ هذا الضباب العجيب.

- وحين يظهر شيء خارج الضباب... نحدق فيه حتى لا نراه... ونُطمئِنُ المرايا أنّ عيوننا ما زالت في مكانها.. وأن شيئاً مثل ذبابة بعيدة أو تمساح، أو قمر صناعي ضائع، أو مراهق ومراهقة، يقفون جميعاً خارج الضباب ولا يتحدثون عن أمهاتهم، ولا ينتبهون إلى عريهم البليغ وحاجاتهم الصريحة العالية،

وعندما تعبر الطيور المستغربة سماواتهم الصافية لا يحسون بالحاجة للانتخابات والخنازير، ويشعرون بالإلفة العالية مع الديناصورات الصغيرة الباقية التي فقدت وزنها هرباً من الضباب.

ورغم ذلك أواصل التحديق في كل شيء،



ألا يطلق أحدهم بوماً رائعاً ليدلنا بعينيه الواسعتين، إلى الطريق، لنخرج على المعطف السميك، ملك الأنفاق والبالوعات العالية المنظمة

ونحس بالرئات والمضخات وهي تعوي بالهواء النبيل.

... لأن المكان الذي نهرب منه... نلاقيه في مكان آخر...

وحتى لا يضيع الضباب.. يمسك الواحد بِكُمِّ رفيقه الدامي ليتذكر اللون الأحمرَ، والطفل الذي كان.... برهة الأصابع المدهشة، والدم النبيل الزائد.

ودون كلام.. يحركُ الناسُ إلى الأيام القادمة.

إلى أرواحهم القوية وصمتهم الفائق...

ويذهبون إلى الروزنامة ويتأملون اسم يومهم بغضب... غداً وغداً وإلى أبدِ الآبدين.

... وعند الباب المعدني.. والعيون التي لا حصر لها، تتوالد التيارات والرجال الآليون

والضمادات التي توقف الكلام الدامي،

والرجال يقفون صفوفاً كأنهم في ساحة حرب

وقربهم الطاولات والشاخصات والأحزمة الجلدية الخضراء والممرضات وقد منحهن الضباب رجولة وافية... بالإضافة إلى أحد الأوغاد في آخر المستودع والضباب يخرج مالحاً من تحت إبطيه.

وعندما تظهر الشرارات الكهربائية تصبح الكلمات معتمة، ونُحس بالدوي... بالنوم وباليوم وكأنه يوم آخر اسمه الجمعة.

... ثم نصرخ بأصوات معاطفنا العالية يا الله...

بعد أن تَعْلَقَ الأسماء والصفات في الحناجر مثل عظام مكسورة ويحتشد الجميع... ويخرج إلينا رجل في الستين.. ليقول بأن فلسطين بلد طويل.. ويعلق على خاصرته البحر الميت مثل قارورة من ماء الحياة والتعاويذ... ليضمد بها الجراح ويعيد الأسماك العريقه إلى الحياة ثم يمضي إلى الحرب مثل شيء أخضر طويل... ثم يأتي الرجال القصار إلى الشجرة العالية ويحولونها إلى قباقيب.. وعندما يصلون إلى قارورة الماء، تميل حناجرهم إلى الدم والمعاطف.. ثم تذوب الأشياء مثل الشمع..

وفي الضباب أيتها البلاد... لا نخطىء في وضع الزر في العروة المناسبة ولكننا بالله نستطيع أن ننهض زراً بعد زُرٍ إلى فم الضباب السميكِ العالي. □

محمد ابو معتوق كاتب وروائي من سورية، صدر له رواية «شجرة الكلام» في عداد السلسلة الروائية عن «دار الريس للكتب والنشر. لندن».

الموتُ المقدس

غالب حسن الشابندر
سورية

■ بدأت رحلتي مع المجهول الذي أعرف جيداً أبطاله المحترمين، كل شيء كان يدور حولي، لقد كنتُ الهدف، فمن أجلي شيَّدوا هذه العمارة العملاقة، عمارة تناطح السحاب، وجلبوا هذه السيارات الفارهة المحصَّنة، وجنَّدوا كل هؤلاء الموظفين ذوي العضلات المفتولة والعيون الغارقة في عالم اللاَّشيء.. كم سعيد إذن أنا؟!.. مفارقة شعرتُ بها لأول مرَّة في حياتي البائسة التعيسة... حاولتُ أن أبصر شيئاً ولكني لم أستطع.. كانت عيوني هي التي تبعث الظلام، بل تصنعُهُ وتجيدُ صناعته، أنفاسي تكبتُ داخلها صوت الايقاعات المنتظمة... إيقاعات الأحذية المبلَّلة بدموع السماء، تتحول إلى تاريخ مكثف في لحظة واحدة.. الرعب... ها هي الأصوات تأتي من بعيد، مجهولة المعنى، لقد كانت مزيجاً غير منطقي بين الوهم والحقيقة، تتردَّد بين نعم ولا، ليست هناك أية أضافة.. نعم أو لا!!، تتقاطع ذاتي على صداها بين الأمل واليأس. قلت لنفسي لأهرب إلى أحلامي، ولكني اصطدمت بالواقع البارد الصلد.. أكاد أتمزَّق، حاولتُ أن أعبِّر عن حيرتي، ولكنَّ كابوساً ينبثق من داخل الحيرة، ليضع حداً لكل هذه التوسلات الطفولية. تلمَّستُ الجدار بأناملي، شعرت ببرودة جافة قاسية تسري في شرايين ظهري، عالجتها بدفء كاذب، فقد كنتُ أحلمُ بالحريَّة، ولكن متى كانت الأطياف والأمنيات علاجاً للواقع الحجري والتاريخ المجسَّم؟! متى؟!

لماذا أنا هنا؟!

سألت نفسي بهدوء غارق بوهم الحياة، كان الجوابُ صمت قضبان الحديد، كل شيء صامت.. صامت.. حتى الحديد وهو يقرع الحديد... صُراخات فقط.. صراخات موحشة تنهشُ ذاتها قبل أن تنهش صاحبها. مَن هو؟ لا أدري.. الصمتُ والغياب يؤلفان لعنة القدر المغلوب، القدر الذي تصنعهُ الصُدفة، لا القدر الذي جرت به الارادة السابقة... كل شيء له بداية ينتهي، تلك سلوة فائقة اخترعها العجز، زانتها فلسفة آتية من صدىً مجهول، ولكن - وكما بدا لي بسُرعة خاطفة - شهقة الأرض، شهقة الطين تبتلعُ الأوهام، تهضمُ الحقيقة لتعلنَ انتصارها الرائع على كل زيف في هذه الحياة... لابد أن أتخلَّص من هذا العذاب، صمَّمت أن أثقب في الظلام نفقاً، من هنا المنطلق... ثقب يخترق الظلام، فكرة مدهشة... خلاَّقة.. نور؟!.. لا، أثقب الظلام بيدي حتى يتسنَّى للنور أن يتسلَّل.. بيدي.. نعم، فقد اكتشفوا أن الدماغ بلا يد حضارة جافَّة.. حضارة معلَّقة.. بيدي أحفرُ بالظلام، وسوف ألتهمُ ترابه الأسود، تماماً كما تصنَعُ الأرض مع الحقيقة، ولكن لا لأجعله منتصراً، بل لأقهره بأدواته.. أذبحه بسكينه المسمومة المثلَّمة العمياء.

إذن أمكثُ هنا... ينبغي أن أموت بين جدران هذه الزنزانة التاريخية. وبذلك يتحوَّل الحلمُ إلى وعد، والوعد إلى ذات قائمة بكل ما للمحسوسات من كثافة صارمة.. أموتُ مرَّة ومرَّات يموتون... هذا هو الطريق إلى قهر ظلام الزنزانة الحبيبة، أقتلهم في ذاتهم فتشرق ذاتي، أقتلهم في نجواهم فتتألق نجواي، أقتلهم في أسرارهم فتنتصر أسراري. وبدأت يدي تتحرك لتوحي لنفسها قدر المصير، المصير المقدَّس، فالارادة تكمنُ في الموت المقصود، والموت المقصود يقودُ الظلام إلى مثواه الأخير، وكان النور فرحاً جذلاً.. أمَّا أنا.. فكنتُ المقدَّس بلغة أهداب الطين.. كنتُ المقدس قاتلاً ومقتولاً. □

يصدر

كاتب السلطان

حرفة الفقهاء والمثقفين

خالد زيادة



56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

سيف الرحبي *

الحمار الأعـور

■ بين سرايا النخيـل الممتد عـلى مسافـة النظر، المنكسر بفعـل ضوء الشمس الحـارق، كان يمضي عـلى حماره الأسـود ذي العين الواحدة، حيث العين الأخرى أعطبتها رفسة حمار الجيران في العراك الاعتيادي، الذي تدور رحاه بين الحمير حين تفاجئها أحياناً نوبة هياج مباغت، فتقطع الحَيّة والحبال لتنطلق في اتجاه بعض.

ويحدث أحياناً، ان يذهب بعض الصبية متسللين في غفلة القوم. فيتقـطعون الأربـطة التي تشد الحمـير إلى مكانها، ليشهـدوا الجمال الخاص لمعركة مرتقبة أو هجوم حمار على أنثى يتم اختراقها وسط بحيرة من المني واللعاب والشحيج الخافت. .

كما يحدث ذلك أيضاً في جبهة الثيران والأبقار التي يتم جلبها من مناطق مختلفة قبل الأعياد بقليل. في هياج الثور وانطلاقه عبر دروب القرية، يحصل الصبية لا شك على اثارة أكبر، حيث يندفع الـرجال وراء الثـور وسط جلبة الأنفـاس ونقيق الضفادع، لا تكاد الأيدي تلامس الجلد الأملس للثور إلا وينزلق عبر الصخور والمنعطفات ليواصـل سيره متخبـطاً باتجـاهات مختلفـة. ويحصل أحياناً حين يوشكون أن يُمسكوا به، من جهة المؤخرة دائماً، وهو في حالة اعياء يلتفت فجأة ليطيح بأحد الرجـال فيتبعثر مـطاردوه الآخرون، ولا يتم القبض عليه إلا حين يمسك البعض بذيل الثور والبعض الآخر بخصيتيه فيتهاوى كطائر الأساطير وسط لهـاث الجميع.

لكن في حالات كثيرة يستطيع الصبية ان يرقبـوا انطلاق الثـور قبل مجيء الكبـار ولا يأتـون إلا وقد أنجـز مهمته الجنسيـة مع الأنثى المربوطة وقد تكون أكثر من واحـدة مما يـوقع أربـاب الطرفـين في اشكال عـرفي. فتلقيح الثـور وخاصـة إذا كان مشهـوراً بالضخامة والقوة لا يتم إلا عـبر مبلغ من المال يـدفعه صـاحب البقرة. وهنـا يسود الارتبـاك أمام هـذا العمل المجـاني غير المتفق عليه.

ولا تسل عن لقاء الذكور واشتباك القرون الكبيرة التي تشبه الرماح في معركة النهايات الصعبة مما يوقع الثيران في مدار الاغماء الكامل وقد اصطبغت أجسادها بـالدم الغليظ القـاني، فتنظر إلى عيـون الثيران المتصـارعة وهي تـدور في محاجـرها كـالمغيب وقد امتلأت بنظرة التحدي الأخيرة.

هناك أيضاً عراك آخر تقوم به الديكة هذه المرة بفعل عمل الصبية وهواياتهم الشاقة، حيث يحرثون أديم القرية يومياً وعبر كل مداخلها وجهـاتِ بيوت سـاكنيها حتى يتم تجميـع الديكـة من أماكن متبـاعدة ولا يـتركون لهـا مجالاً للفـرار عن بعضها إلا وقـد أصبحت جسداً من غير ريش.

وتذهب البرأة القاسية إلى أقصاها. فلا تنتهي المعركة إلا بسقوط أعراف الديكة بفعل النقرات الفظة اليائسة أمام الحصار، مما يترك منظرها شائهاً بعد فقدان ذلك العرف الجليل.

ماذا يتبقى من الديك بعد فقدان ريشه الملون الكثيف وفقدان عرفه العالي؟

في بداية هذا المقطع، كان سعد يمضي على حماره الأعور بين سرايا النخيل ممسكاً جيداً بالخطام، لكن يمكنه أيضاً أن يمضي عبر طرق الوادي بعيداً عن النخيل وظلالها وآنين أعشاشها التي توشك ان تفقس، وبذلك يدخل القرية مرة أخرى من أعلاها حيث يقطن خاله بعائلته الكبيرة العدد وهو ما فعله في مرات كثيرة.

وعلى أي حال هو الآن ينزل عن حماره الأسود ذي العين الواحدة، بعد ان وقف الفلج السـابل عقبـة أمام الحـمار الجافـل من دفق المياه. نزل وفي يده العصا ينهال ضرباً على الحمار من الخلف كي يجبره على اقتحام المياه واجتيازها، والحمار، يتهيّب، يجفل، يضطرب وينوخ أحياناً بقائمتيه الأماميتين، لكن لا مخرج من هذا المـأزق. والعصا تـزداد لسعاً عـلى جسد الحـمار الذي لا يمكنـه الهرب ولا الاقتحام، ثم أشاح برجله باتجاه سعد كاشارة تحذير لذلك الذي رباه وأطعمه القت المسروق، لكن تبـين أن لا فائـدة من ذلك حتى رفس رفسته القوية السكرى فسقط سعد مصاباً في فكه الأسفل، مما اضطر أهله لاحقاً إلى حمله إلى المستشفى.

وتلك كانت هي المرة الأولى التي يذهب فيها سعد إلى شيء اسمه المستشفى. □



الحداثة ليست رغيف خبز!

حلمي سالم



■ لم تُـثِر مسألـة نقديـة، في حياتنـا الثقـافيـة الـراهنة، مـا أثارتـه «الحداثـة» الشعريـة من جـدلٍ و«اشتبـاكٍ» بـين المشتغلين بـالنقـد والأدب.

ومثلما كـان إبداعُ الحـداثة «حَمَّال أوجه»، ركبه المبدِعُ الأصيل والمبدِعُ المزيف، كان نقد الحداثة، كذلك، «حمَّال أوجه»، ركبه الناقد النزيه والناقد المغرض.

ولقد أثارت الموجة الـراهنة من الحـداثة الشعـرية العـربية دوائـر متنامية من الأسئلة والإجابات، الإدانات والبراءات، ومـا تزال هـذه الدوائر تتصاعد وتتسع.

والسطور القادمة مشاركة متواضعـة مني، كشاعـر مصري عربي، في هـذا الجدل العـريض، الذي نـأمل أن تقـوده الأصول والتقـاليد الـرفيعة، لا السبـاب الأهـوج والاتهـامـات الـطائشـة، وأن يحكمـه الحرص المشترك على تقدم وازدهار الحركة الشعرية العربية الراهنة.

وسـوف أقدِّم ـ في هـذه المشاركـة ـ بعض رؤى وتصورات وهـمـوم الحداثة الشعرية في مصر، آملاً في أن نبدأ بذلك نقاشاً جـاداً وحواراً مسؤولاً.

رُعاة العزلة

هـل حققت الحداثـة الشعريـة الجديـدة «تواصـلاً» ملحوظـاً مـع القارىء العربي؟

هـذا هو السؤال الكبـير الذي يـواجهه الشـاعر المجدِّد أينما سـار وحيثـما كتب. ولكي نجيب عـلى هـذا السؤال الكبـير، نقـرر من البداية ـ ببساطة ـ أنه من الواضـح أن الحركـة التجديـدية العـربية ـ وبخاصة في مصر ـ لم تحقق بعـد تواصلهـا المرجـو مع قـارئها المـرجو بالدرجة المرجوة.

لكننا إذا تأملنا أسباب ذلك، فإن علينا أن نأخـذ في الحسبان أن هذه الحركة الشعرية الجديدة تصدر في إبداعها الشعـري عن تصور فني وجمالي ـ بل وفلسفي ـ يختلف عن المنطلقـات الفنيـة والجمـالية والفلسفيـة التي صدر عنهـا الشعر التقليدي، أو صدر عنهـا الشعـر الحـديث. فليست القصيدة ـ عنـد شعراء هـذه التجربـة الجـديـدة ـ مقالاً أو فكرةً، أو ترجمةً مباشرة لقضية أو حتى ترجمة لشعـور. لم يعد «الشعر من الشعور» كما قال العقاد، ولا «إن الشعر وجدان» كما قال عبد الرحمن شكري، على الرغم مما كـان في نظرتيهـما من نقلة كبرى في فهم الشعر ـ آنئذٍ ـ من محاكاة الخـارج إلى محاكـاة الداخـل، أي: من محاكاة الموضوع إلى محاكاة الذات.

كما ينبغي أن نأخذ في حسباننا أن مستوى «التلقي» عنـد القارىء أو المستمـع العربي قـد تربَّى واستتب عـلى أساليب التلقي السـالفة: انتظار فكرة أو شرح قضية أو تفصيل شعور أو نقل عبرة.

ويتوجب أن ندرك ـ كذلك ـ أن الحـالة الثقـافية العـامة، حـالياً، متدهورة تدهوراً طاغياً ـ لأسبـاب عديـدة ليس المقام مقـام شرحها ـ يجـرف التواصـل الصحي بين القـارىء وبين سـائر الفنـون والآداب الجادة.

وفي أوضـاع كهذه، فـإن ضعف الحـركـة النقـديـة عن النهـوض بـواجبها في المتـابعة والكشف والتنوير، يساهم بقسط وافر في هـذه «العـزلـة» الحـاصلة. إن هؤلاء النقـاد، بتقصـيرهم عن أداء دورهم التنويري، هم ـ بتعبير الشاعر أمجد ناصر ـ «رعاة العزلة» وصانعوهـا المحترِفون.

ملتقَتان كالكَرَفس

ويسأل سائل: هل ساهمت قصائد جيلكم، الذي اصـطلح على

تسميته «جيل السبعينات»، في تأصيل حركة شعرية جديدة؟

والواقع أن تأصيل حركة شعرية جديدة ليس أمراً هيناً يمكن أن يُنجز كل عشر سنوات. وإنما يمكن القول إن تجربتنا قد ساهمت في إعادة الاعتبار لبعض القيم والمفاهيم الفنية التي اندثرت ـ أو كادت أن تندثر ـ في خضم الزعيق السياسي الشعري، الذي علا في الخمسينات والستينات، أو في خضم الذوق التقليدي والثقافة العامة السائدة.

أول هذه المفاهيم، أننا أعدنا الاعتبار للقيمة الفنية للعمل الشعري، أي «لشعرية الشعر»، وذلك ضمن سياق إعادة الاعتبار لقيمة «الشكل» الفني، بعد أن كانت قيمة مزدراة ـ أو تكاد أن تكون مزدراة ـ كأنها عيب أو سُبَّة، أو تزويق خارجي متزيِّد.

أما في الانتاج الشعري نفسه، وبغض النظر عن المستوى، فإن أهم ما قدمته التجربة الشعرية العربية الجديدة هو توسيع دائرة الإبداع وتنويعها، بحيث لم يعد هناك قياس نموذجي واحد، سرمدي أبدي، تكتب بموجبه القصيدة. ومن ثم فقد انفتح الباب واسعاً أمام التجريب والشجاعة الفنية.

إن ذلك كله يعني أن هذه التجربة الشعرية الجديدة قد «كسرتْ الاحتكار الشعري»:

في اللغة: كسرتْ الاحتكار «القاموسي» الإشاري للغة، بحيث لم تعد اللفظة مقفلة على دلالة أحادية وحيدة، بل غدت «مضخة» دلالات متنوعة متباينة خصبة (لا متضادة أو متعاكسة).

لا بد من فك الارتباط بين المثقفين والدولة

في الموسيقى: كسرتْ الاحتكار «الخليليّ»، فلم تعد أوزان الخليل بن أحمد هي المصدر الأوحد لخلق سياقٍ موسيقي. فثمة في تجربتنا: النثر الخالص، النثر الموسيقي، الوزن الخليلي، الموسيقى المنبثقة من غير العروض الخليلي: أي من العلاقات الداخلية للنص. فالموسيقى ـ دائماً ـ أشمل من الوزن.

في الصورة الشعرية: كسرت احتكار البلاغات التقليدية والبيان العربي الموروث: الصلة بين المشبه والمشبه به، العلاقة المنطقية بين أطراف الاستعارات والنعوت، الابتعاد عن الأصل الواقعي (والوقائعي) للصورة. كل ذلك يتهشم لتحل محله ـ في الأغلب ـ علاقات منطقها الأول هو التخييل والمجاز والمفارقة غير المألوفة، أي: إطلاق سراح الصورة، بلا ضابط سالف سوى ضابط البناء الفني الداخلي للعمل الشعري.

كان بعض النقد العربي القديم يرى أن الشعراء يخطئون إذا ما كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به بعيدة وغير ملائمة، فأخذ بعضهم على شاعر قوله في وصف رجل «إن ساقيه ملتفتان كالكرفس» لبعده وخلوه من التناسب المنطقي. وهذا هو بعينه ما تسعى إليه التجربة الحداثية العربية الجديدة: نفي العلاقة المنطقية القديمة وإحلال علاقة جديدة، غير جاهزة. الحداثة تقول: إن ساقيه ملتفتان كالكرفس، لا كالحبل أو كاللبلاب أو كالثعبان. إنهما ملتفتان كالكرفس، ليحصل وصف جديد ملفت، غير متوقع لأنه غير منجز مسبقاً، وفي الوقت نفسه تقوم علاقة جديدة طارئة بين الكرفس والساقين.

جدل القطع والوصل

على أنه ـ مع ذلك كله ـ سيكون من الصعب ـ في رأيي ـ الحديث عن تميز كامل ونهائي لتجربة شعراء السبعينات العربية عن شعر الرواد المحدثين. فالتجربة الشابة ما تزال في الميدان تعمل وتتشكل ملامحها الجديدة. ولكننا نستطيع ـ كذلك ـ أن نشير إلى بعض سمات هذا التشكل الكيفي الجديد:

فهناك، أولاً، محاولة بعض شعراء هذا الجيل في تحقيق «كيان موسيقي» للقصيدة، ليس نابعاً كله من العروض الخليلي. كيان موسيقي ربما يكون الوزن الخليلي أحد عناصره، ولكنه ليس العنصر الوحيد أو الشارط.

وهناك، ثانياً، محاولة «البناء» المتراكب المتناسج، متشابك الخيوط، والابتعاد عن الصوت الواحد.

وهناك، ثالثاً، «الجرأة اللغوية» التي تنأى عن المدلول المبذول للمفردة المستهلكة، في سعي لمدِّها بمدلولات طازجة، متباينة مع المألوف المنجز سابقاً.

وهناك، رابعاً، محاولة كسر العلاقة المنطقية بين العناصر البلاغية بعضها ببعض، في سبيل علاقة جديدة، مبتكرة.

وهناك، خامساً، السعي إلى مغادرة «الشعر الكبير» ذي القضايا الكونية الشاملة الزاعقة، والذهاب إلى «الشعر الصغير» ذي اللقطات والحالات العادية البسيطة.

وهناك، سادساً، محاولة التعامل المختلف مع الأسطورة والتراث، بحيث تتخلى القصيدة عن «ترصيع» نفسها بأسماء وأماكن ووقائع وحوادث تراثية وأسطورية وتاريخية، في اتجاه تمثُّل التراث والأسطورة تمثُّلاً عضوياً داخلياً، يُستفاد فيه بعناصر ومواد الأسطورة والتراث في العمل الحداثي: من مجاز ولغة وتخييل وحدس ومفارقة وغرابة.

أما من الناحية الفكرية، فثمة بعض المواقف التي كان لجيل الحداثة المصرية ـ والعربية بعامة ـ رؤية مختلفة عن رواد الشعر الحديث:

لقد آمنّا، منذ البداية، بضرورة شقِّ طريقٍ ثقافي مستقل عن الأجهزة الثقافية الرسمية، وبضرورة «فَكِّ الارتباط» بين المثقفين والدولة، الذي كان سائداً في العقود السابقة.

ومن ثم، فقد آمنّا، منذ البداية، بأن علينا أن نقيم منابرنا المستقلة، حتى لو كانت فقيرةً، بدون أن يعني ذلك هجران الأجهزة الرسمية هجراناً عدمياً. وقد تبلور هذا التصور في ما صدر عنا من مجلاتٍ ثقافيةٍ وابداعية مستقلة.

كما أننا، منذ البداية كذلك، فهمنا بطريقة غير مبتذلة وغير ميكانيكية كيفيّة أداء الشعر لدوره التغييري والثوري في الواقع الاجتماعي. ومن هنا اعتبرنا القيم الفنية والجمالية في الفن عناصر تغيير في صلب الواقع، من حيث هي عناصر تغيير في الوعي والرؤية والذائقة، جنباً إلى جنب ما يقدمه «مضمون» القصائد نفسها من فكر منير ومعرفة ناهضة.

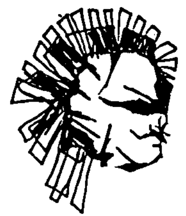
وفي هذا السياق، فإننا لا ندعو ـ ولا نسعى ـ إلى «قطيعة» كاملة مع الرواد، مثلما نرفض «الاتصال» الكامل بهم. فالقطيعة الكاملة عدم وعبث وفراغ، والاتصال الكامل تبعية وامتثال واندماج. إن سعينا الصحي هو السعي إلى جدلٍ حقٍ مبدعٍ بين «القطيعة والاتصال».

الأشكال ليست اعتباطاً

ما هي، إذن، هموم هذه التجربة، شعرياً؟

إن همومنا كثيرة ومتداخلة:

أن تزول المسافة بين شعرنا والناس. وهذه مشكلة لسنا نحن صانعيها، ولكنها لن تحلَّ إلا في إطار حركةٍ ثوريةٍ صحيحة



ومتكاملة.

أن نكتب شعراً يصل من الشجاعة والجرأة إلى معاكسة المواريث الفكرية والعقلية والاجتماعية والأخلاقية السائدة.

أن يتمكن منا جميعاً الإيمان الراسخ بأن الشعر ليس تابعاً ذليلاً، ليس مفعولاً به، بل هو متبوع، وفاعل أصلي مستقل (ضمن الأطر العامة بالطبع) له مسالكه الخاصة ومداخله النوعية في المساهمة بعملية تغيير الحياة والواقع والوجود: الاجتماعي والمعرفي والإنساني.

الشعر ليس «رغيف خبز»، ولن يكون بديلاً لرغيف الخبز، ولكنه يساهم في أن يجعل نضال الناس من أجل رغيف الخبز نضالاً رفيعاً وسديداً.

والشعر يؤدي دوره لكونه شعراً حقيقياً، وبكونه شعراً حقيقياً وهو يؤديه لا بالتهييج أو التحريض أو الموعظة الحسنة، وإنما بما يرفع من وعي الناس الجمالي والفني والمعرفي. وهو دور حاسم جوهري، وثوري. فلن يصنع الثورة، أناس متخلفو الوعي الإنساني والجمالي والمعرفي. وإذا صنعوها فسرعان ما سوف ينقضّون وينقلبون عليها بعد خطوتين.

الشعر، إذن، هو الذي يعدّ الانسان الرفيع الذي يمكن أن يغيّر الحياة. هو لن يغيّر الحياة، كما يتصور البعض أو كما يريد، حينما يعمدون إلى أن يحمّلوا الشاعر أكثر مما يحتمل، إذ يضعون على كاهله إنجاز مهام أو مسؤوليات عجز أصحابها الأصليون (الثوريون العمليون والمناضلون الميدانيون) عن تنفيذها.

علينا جميعاً أن نعي أن الشاعر ليس «دوبلير» السياسي أو الثوري. فالشعر يغيّر من يغيّرون الحياة: بتطوير وعيهم وشعورهم وإدراكهم للعلاقات الانسانية.

أما أنا فقد حكمت علاقتي بالشعر عدة عوامل.

فقد رأيت في الشعر، دائماً، نوعاً من الدفاع عن النفس، فهو حماية للذات من السقوط. هذا البعد الذاتي جعل استمرار الشعر لديّ استمراراً لخط الدفاع الأخير للإنسان.

وكنت أتصور، دائماً، أن الشعر مرتبط بمرحلته الاجتماعية والسياسية والحضارية. ومن ثم فإنني لم أعتقد أنني مطالب بأن أكتب قصيدة كلاسيكية (عمودية)، لأنني أيقنت أن هذه القصيدة العمودية كانت بنت مرحلة تاريخية كاملة انتهت أو تشارف على الانتهاء، فيما الشعر هو ابن المستقبل لا الماضي وابن الصاعد لا المتواري.

وهكذا، فإن «الأشكال» ليست اعتباطاً (أو مجرد مزاج خاص فردي لشاعر فحسب)، وإنما الأشكال تاريخ.

وكنت، دائماً، أتصور أن دور الشاعر يختلف عن دور الخطيب أو الداعية أو المحرض. إنه يقدّم تجربة إنسانية بأدوات اللغة والمجاز والصورة والبناء وسائر عناصر الشعر الجميل. ولذلك فقد شدّني - منذ فترة مبكرة - هذا النوع من الكتابة الشعرية الذي وجدته عند جبران وعبد الصبور والسياب وحجازي ومحمود حسن اسماعيل وأدونيس ومطر، أكثر مما شدني أي شاعر زاعق تقريري. ولقد ساهمت الحياة الثقافية والسياسية في الجامعة المصرية، في السنوات الأولى للسبعينات، في أن تعطي المرء الإطار السياسي والاجتماعي والثقافي، دون أن تذهب بي إلى الهتاف الشعري. فتكونت لديّ قناعة راسخة بأن العمل الشعري الذي لا «جمال» فيه لا «ثورة» فيه.

هل الأذن مقدسة؟

ويسألونك عن قصيدة النثر؟

فقل إن كلّ عمل محقّقٍ لشروط الإبداع هو فن مبدع. وقصيدةُ النثر قدّمت إنجازاتٍ باهرةً، ولكنها لم تصبح في مصر تياراً ملحوظاً إلاّ مؤخراً.

أتحفظ على التسمية (قصيدة النثر)، لأن الشعر شعر، ومن ثم توجد قصيدةٌ موزونة هي شعر حق، وقصيدة غير موزونة هي شعر حق.

قد يقول قائلٌ: إن الأُذُنَ العربيةَ قد تعوّدت على القصيدة العمودية، وعلى موسيقى الشعر المعروفة، وذلك أمر غير متوفر في قصيدة النثر.

وهذا صحيح بلا ريب. لكن أين يكمنُ الخطأ في مثل هذه الحالة: هل في قصيدةِ النثر أم في الأذنِ العربية؟ إذا كانت الأذنُ العربية قد «تعوّدت» على عاداتٍ موسيقية (أو لغويّة) مترسخة ثابتة، ثم خدشت هذه العادات قصيدةٌ جديدةٌ، فلماذا تكون هذه الأذنُ - دائماً - هي الحقيقة المقدّسة؟

نحن نعرف أن «التَّذَوُّق» ظاهرةٌ ماديةٌ، يمكن أن تتغير وتتطور وتتعدل، وليست طبيعةً سرمديةً أبدية، وكذلك العاداتُ الأذنية ليست طبيعةً سرمدية أبدية.

إن عادات الذائقة والرائية والسامعة جميعاً هي ظواهرُ اجتماعية تتخلف وتتقدم، بحسب الفعل الإنساني، وبحسب شروطِ واقعها الثقافي والجمالي والأخلاقي والاجتماعي، فلماذا لا نقول إن الأذنَ العربية متخلفةٌ عن قصيدة النثر؟

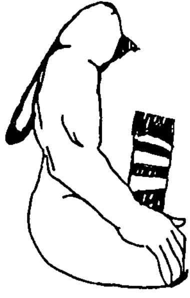
لستُ ممن يميلون إلى التفسير القائل إن قصيدة النثر وافدةٌ من مجتمعاتٍ أجنبية غربية. فلا توجد ظاهرة في الواقع العربي هي غيرُ ذات صلة بهذا الواقع العربي. لقد طربتْ أذننا العربية للقرآن الكريم ولأدب الصوفيين وبلاغة علي بن أبي طالب ولنثر جبران وطه حسين وأمين الريحاني وغير ذلك من النثر الجميل.

«الأذن العربية» - إذن - ليست «مفهوماً» ثابتاً مطلقاً، أو قانوناً إلهياً. وحينما يتغير الواقع الاجتماعي - بما فيه من واقع شعري - توجد الأذن العربية الأخرى، الأرحب والأغنى.

وهذه الأذن العربية ليست - في نهاية المطاف - سوى تعبير عن «طرائق التلقي»، وهي قد رفضت الشعر الحر في الأربعينات والخمسينات، ثم بدأت تستوعبه. وهذا يؤكد أن هذه «الأذن» غير ثابتة وغير مطلقة فوق الزمان والمكان، وإنما هي تجسيد لواقعها ولتطوراته التاريخية الكبيرة. ولأن واقعنا كان طيلة أربعة عشر قرناً ذا طبيعة اجتماعية وسياسية وثقافية واحدة - تقريباً - فقد كان بالتالي ذا طبيعة جمالية و«ذائقية» واحدة. ولما تغيرت هذه الطبيعة الاجتماعية وتغير شكلها الفني، تغيرت الأذن العربية.

الأذن العربية، باختصار، ليست حقيقةً «فسيولوجيةً» وإنما هي حقيقة «ايديولوجية»، ولهذا فمن التطور الطبيعي - بعد خمسين سنة من تجربة الشعر الحر التفعيلي - أن تأخذ قصيدة النثر موقعها وتفرض نفسها على الواقع الثقافي. وقد راحت بالفعل تحقق هذا الموقع تحقيقاً مرموقاً.

ولنضف على ما تقدم أن «الوزن» ليس الشارط الأوحد أو الأول للشعر، كما قال الأقدمون. فإن الصورة والمجازَ والتجديدَ اللغوي والتجربة الحيّة المدهشة والموسيقى والصدق - مع الواقع والنفس - ◄



الأذن الموسيقية العربية ليست حقيقة «فيزيولوجية» وانما حقيقة «ايديولوجية»!



والرمزَ المومىء، هي كلها من شروط الشعر. والكثيرُ منها إذا توفر للقصيدة تصبح ـ حتى وإن لم يكن من بينها وزنُ الخليل ـ عملاً شعرياً سامقاً. ولربما وجدنا شعراً جميلاً لا وزن خليلياً فيه، ووجدنا شعراً خليلياً ـ عمودياً أو تفعيلياً ـ لا شعر فيه.

الخمرُ والدِّنان القديمة

رأى أصحابُ التجربة الحداثيّةِ العربيـة ـ وما يـزالون ـ أن الشعـرَ الذي ينقل الواقع نقلاً حرفياً، هو أصغرُ وأقلُّ وأفقرُ من هذا الواقع نفسه. الواقع أغنى من «شِعر الواقع»: الشعر الذي لا هم لـه سوى تجسيد الواقع «بحذافيره». كما أن الشعـر الذي ينقـل الأفكار ـ مهما كان شرفُ هذه الأفكار ـ كما هي، يظل أصغرَ وأفقرَ وأقـلَّ شرفاً من الأفكار نفسها.

ولذلك فقد كان هؤلاء الشعراء ـ وما يزالون ـ ضد تقييم القصيدة باعتبارها «مضموناً» فقط، حتى لو كان هذا المضمون نبيلاً وتقدمياً، وضـد تقييم «الشكل» بـاعتباره مجـردَ «نقّالـة» تحمـل المضمـون عـلى ظهـرها. فـإن للشعر أدواتـه وشروطـه وخصـائصـه العـديـدة، غـير المقتصرة على «الموقف الفكري» وحده. وإذا كانت «الخطواتُ تصنـع الطريق» و«الأسلوب هو الرجل نفسه» والفن هو «اصطيادُ العـالم في قفص الشكـل» ـ كما قـال كبارٌ سـابقـون ـ فـإن نـزعَ «المـوقف» عن طرائق التعبير عنـه يبقى إجراءً مثـالياً مخرّباً. ومن ثم فـإن التشكيل الـرديء ـ أو المُتخلف ـ لمضمـون متقدم أو رفيـع هـو إفسـادٌ لهـذا المضمون، فضلاً عن كونه إفساداً للشعر.

وهناك مثالٌ هامٌ في هذا الصدد:

محمود درويش وتوفيق زياد، صاحبا وطن واحد، وقضيـة واحدة (وكـانا معـاً صاحبيْ حزبٍ واحد)، وصـاحبا زيتـون واحد، وأمـل واحـد، فما الـذي جعل درويش شـاعـراً فـذاً وجعـل زيـاد شـاعـراً متـوسطاً؟ إنها قـدرة الأول على تقـديم قضيته (التي يشـترك فيها مـع صاحبه) في تشكيلاتٍ فنية جمـالية جـديدة، غـير تقليديـة أو مسبوقـة مبذولة.

> لماذا نعتقد، دائماً، أن الشعر الجميل الرفيع هو شعر ضد الشعب؟!

ولعلنا، هنا، نذهب إلى أبعدَ من ذلـك، فنقول إن الشعـر الذي يحمل مضموناً ثوريـاً ولكنه ينحـو نحو المباشرة والنسج عـلى المنوال والخطابية وتكرار المعتاد، هو شعرٌ ليس رديئاً فحسب، بل إنه كذلك شعـرٌ مضـادٌ لمضمـونـه الثـوري، ورجعي، لأنـه يكـرس الأشكـال القـديمـة، ويـدعمُ «النمـوذجَ القَبْـليَّ»، ويثبِّت النقـلَ، ويكتفي بـأن يصبَّ في الأشكـال القديمـةَ مضمونـه الجـديـدَ المضيء، منـطلقـاً من الفكرة العاجزة الانتهازيّةِ التي تقول بوضع الخمر الجديدة في الدِّنـانِ القديمة.

وأصحـابُ هذه الفكـرة يتناسـون أن ذلـك قـد يصلح في الخمـر (وأحياناً في التكتيك السياسي) لكنه لا يصلح في الشعر مطلقاً.

إن المضمـونَ الجديـدَ «المصبوبَ» في الأشكـال القـديمـة لا يـظل جديداً وهو في «صَبِّته» القـديمة هـذه، لأن الشكلَ القـديمَ، في الفن خاصة، ليس مجردَ قارورة زجاج مصمتة لا تؤثر على ما بداخلها، بل هو قيمٌ ونظرةُ حيـاةٍ وطريقـة تفكير وأسلوبُ عيشٍ وتجسيـدُ فلسفةٍ. وهو ليس مجردَ «تقنيةٍ» فارغـةٍ مجوفـة محايـدة، لأن «التقنولـوجيا» ـ في الفن ـ هي «ايديولوجيا».

والملفتُ للنـظر والاستغـراب أن بعضَ أصحـاب فكـرةِ «الخمـر الجديدة في الدِّنان القـديمة» هم مفكـرون ونقاد تقـدميون جـدليون. وهـم ـ في ذلك ـ يتجاهلون أن الذي يلعنَ الإقطاعَ أو البرجوازيـةَ أو استبدادَ «الكلِّ في واحد» أو الأنظمةَ السلفيّة، ويبشر بقيم وعـلاقات وحياةٍ جديـدة في قصيدةٍ «عمـودية» (سـواء كانت العمـودية عمـودية الشكـل القـديم أو عمـوديـة الشكـل الحـر) فـإنـه إنما يكـرّس قيمَ السلطاتِ السلفيةِ والبرجوازيةِ من حيث لا يـدري (أو من حيث أرادَ نقضَهـا) من خلال تكـريسـه للشكـل الـذي أنتجتـه تـواريخُ هـذه السلطات صيغةً جماليّة لقيمها وايديولوجيتها الراسخة.

وإذا كان الشعرُ الحرُّ هو ابن البرجوازية الصغيرة، الوطنية القومية التحررية، في العالم العربي، إذ هو اقتراحهـا ومداهـا الأقصى ومنتهى ثورتها في المسألة الشعـرية، في مـواجهة الشعـر العمودي الـذي هو رديفُ العصور التقليدية فيما قبل التحديث، فإن اجترارَ تجربته حرفياً وتكـرارها منـوالياً يصبـح نوعـاً من القتـال في صفـوف الـبرجـوازيـة الصغيرة ـ التي سادت وتحكمتْ وكبـرتْ وعجزتْ وتحجـرتْ حاليـاً ـ وتثبيتاً لصيغتها الجمالية.

الوسطاء لا يمتنعون

يسأل سائلٌ: إذن، لماذا أنتم عن الجماهير منعزلون؟

ونجيب ببساطة: وهل نحن منعزلون عن الجماهير؟

الحق أن جماليات القصيدة التي ندافع عنها ونكتبها هي من صلب الـواقـع، ومن صميم شـوق الجمـاهـير وتشـوفهـا. أليسَ اقـتراحَ ـ واجـتراحَ ـ رؤى جديـدة للحياة وتغيير ذائقـة النـاس، هـو في قلب الاشتباك مع الـواقع وبشره؟ ليس شرطـاً أن تفهم الملايـين القصيدةَ الجديدةَ لكي تكـون القصيدة الجـديدة ثـورية. لأن الفنَّ ـ بـاعتباره نشاطاً معرفياً نوعيّاً ـ يظل في كل عصر وفي كـل مجتمع لـه «جمهوره» المحدود الضيق. أما توسيعُ وتعـريضُ رقعة هـذا «الجمهور»، فهـذه مهمـة الجميع. وواجبُ الشعـراء في هـذه المهمـة هـو إنتـاجُ الشعـر الجميل.

إن الاعتقـادَ بأن «فن النـاس» هو بـالحتم الفنُّ الذي يتلقـاه كـلُّ الناس هو اعتقادٌ خيالي غـير صحيح. فَرُبَّ فنٍ ينتمي للناس، لكن لا تتلقاه ولا تستوعبه ـ لأسباب عديدةٍ عديدةٍ ـ إلاّ فئةٌ منهم قليلة.

وتقويم وضع المشكلة يبدأ من الفهم الصحيح الموضوعي لآليّات التقـاء البنى الثقافيـة بالبنى الاجتماعية. وهي آليّـاتٌ مركّبـةٌ معقّـدةٌ متداخلة، ولذا فلا بد من الوصول إلى فكـرةِ «الوسيط». فـالمعرفـة ـ وخاصة النوعية منها ـ تنتقل دائـماً عبرَ «وسـائط» اجتماعيـة وثقافيـة: التعليم، الاعلام، المؤسسات الفكـرية، الشُّرَّاح، النقـاد، الكِتاب، المنتديات العامة.

لو قرأ الناس واستمعوا ـ مثلاً ـ إلى قاسم حداد وأدونيس وسعدي يـوسف وعفيفي مـطر وسـائـر أقـرانهم، في الإذاعـة والتليفـزيـون والصحف ومقـررات التعليم، طوال العشرين عـاماً المـاضيـة، مثلما حدث مع شعـراء صغراء كثـيرين آخرين، لفهم النـاس رموزَ هؤلاء الشعـراء وتجاوبـوا معهم، متفاعلين مصحّحـين مستمتعين ولصـارت حالةُ «التواصل» بين الشاعر وجمهوره في أوسع صورها المنشودة.

المشكلة، إذن، هي انـغـلاقُ ـ أو غيـابُ ـ قـنـواتِ الاتصـال والتـوصيل والتـواصل الـواسعة دون الشعـر المجدِّد (وانفتـاحها عـلى الغثِّ والتقليـديِّ والمعتـاد من الشعـر). وليس الشعـراءُ المجـدِّدون مسؤولـينَ عن هـذا الانغـلاق أو الغيـاب، إلاّ بمقـدار مسؤوليتهم كمواطنين عن تخلف المجتمع.

والـواقع أن «حـالةَ الاتصـال» الـواسعـةَ المنشـودةَ هـذه لن تفيـدَ الجماهيرَ فقط، بل إنها ستفيد الشاعر قبل ذلك، بأن تجعله ـ عبرَ هذا



الاحتكاك والتواصل الحيّ - يطور أدواته ويجدِّد نفسه باستمرار، على ضوء التفاعل المتصل بجمهوره.

ولكن لماذا نعتقد دائماً أن الشعرَ الجميلَ الرفيعَ هو ضدُّ الشعب، وأن تجويدَ الأساليب الفنية وتجديدَها هو صنوُ الانعزال؟

إن الشعرَ الزاعقَ، المفتقرَ إلى الجمال، يستطيع أن يشحن المواطنين ليخرجوا إلى مظاهرةٍ، لكن الشعرَ الرفيع هو الذي يجعل هؤلاء المواطنين مستمرين في ثورتهم حتى يحققوا الخلاصَ والغدَ الأعدل.

إن التقنياتِ هي خبرةُ الشعب في تعامله مع الأدوات والسيطرةِ عليها، كل الأدوات بدءاً من الآلة وانتهاء باللغة. فما الذي تفعله حين تجدِّد - كشاعر - تقنياتِ القصيدة؟ إنكَ - ببساطة - تساهمُ في تطوير خبرة شعبك فيما يتصل بمعركة السيطرة على اللغة كأداة (ومتعلقاتها من فكرٍ وخيالٍ وإدراك...)، وهذا عملٌ «اجتماعيّ» جليل.

الكمال بالنقص

ربما تساءل - أخيراً - البعضُ: ماذا حقق جيلُ التجديد المصري للشعر العربي؟

وبعيداً عن الاجابة التطبيقية النصِّية عن هذا التساؤل، سأقول إن أهم ما فعله جيلنا هو أنه ظل يكتب الشعرَ - هذا الشعر - في ظروف لم يشهد مثلها تاريخ مصر الحديث من الانهيار والخراب.

وثبات هؤلاء الشعراء على كتابة الشعر - هذا الشعر - وعدمُ هجره إلى المتاجرة أو السمسرة في العملة أو في اللحم الأبيض، هو في ذاته ضربٌ من الالتزام السياسيّ الثوريّ، يتجاهله دائماً بعض النقاد الثوريين. بل إن صمودَ هؤلاء الشعراء التجريبيين لم يقتصر على مجرد الثبات على هذا الشعر في زمن منحط، وإنما قاوموا هذا الزمن بحركات ثقافية وفنية اخترقتْ الجدارَ اللعينَ المحكم. وهذه مسألةٌ أخرى يغفلها بعض النقاد التقدميين الذين لا يفتأون يعيبون علينا انعزالَنا عن الواقع وتشوُّش رؤيتنا الفكرية!

هذا الجيلُ نفسه هو الذي صعدَ إلى الحياة الثقافية ولم تكن أمامه مجلةٌ أدبيّةٌ واحدة، فقدم هو - بالجهود الذاتية - ما يزيد على خمس عشرة مجلة «هامشية» اخترقتْ المتنَ المغلق، على عكس جيل سبقه صعد إلى الحياة الثقافية في الستينات وحوله خمس عشرة مجلة ثقافية رسمية، وكوكبة كبيرةٌ من النقاد والشُّرّاحِ والمفسرين، يدفعونه ويقوِّمون مسيرتَه الجديدة.

ويتصل بذلك، أننا - في إطار المغامرة السابقة - شاركنا ونشارك في تدعيم الفهم الذي لا يرى في الشعر وثيقةً سياسية أو اجتماعية أو تاريخية، وإنما يراه «وثيقةً جمالية» (ذات دلالة سياسية واجتماعية وتاريخية)، مفتاحها الأول هو «أدبيتها». وهو فهم جعلنا نمارس الشعرَ - هذا الشعر - ونحن ندرك سلفاً أن هذا النوع من الكتابة لن تتلقاه كل الجماهير العريضة التي يتوجه إليها، طالما ظلت الأوضاع المنهارة لمجتمعاتنا العربية على ما هي عليه من انحدار وفساد.



وفي سياق ذلك كله، حاولنا ونحاول أن نعيد «السؤالَ» - لا الجوابَ - إلى الصدارة التي يستحقها، بعد أن استغرقت حياتنا (وغرقت) في ركام هائلٍ من الجواب واليقين. وحاولنا، في كل ذلك، أن نضعَ مقولةَ عفيفي مطر الباهرة: «الشعر مُلزِم لا مُلتَزِم» موضعَ الحضور الناصع.

صحيح أن عملَ هؤلاء الشعراء المجدِّدين لم يكن خلواً من المثالب والنواقص (وهل يخلو عملٌ من مثالبَ ونواقصَ؟)، مثل الجفاف والخشونة والذهنوية وغواية الشكل وغير ذلك من شوائب منظورة وغير منظورة. على أننا نعلم، بالطبع، أن هناك مسافةً دائمةً بين الطموح النظري وبين المحصول التطبيقي المنتَج. وهي مسافة مشروعة في كل حلم كبير. ودأبُ الفنانِ ليس سوى السعي إلى تضييق هذه المسافة وسدِّ ذلك النقص الذي لا يُسَدُّ أبداً.

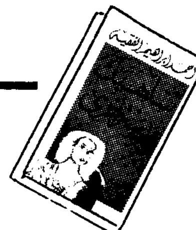
ولكن الإنجازَ - بجوار هذه المثالب الصغيرة - ماثلٌ ومتحققٌ ومتعددٌ، ينتظر النقادَ الذين يكشفونه وينيرونه، إذا أرادوا أن يصنعوا شيئاً حسناً.

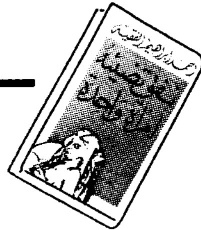
وبعدُ، فلم يكن ما تقدم سوى أفكارٍ عامةٍ نطرحها للنقاش، وستكون قد أدّتْ دورَها إذا فتحتْ حواراً حقيقياً بين المشتغلين بالحياة الشعرية العربية.

لقد تغيّرت الدنيا، ومفاهيمها. وليس بيننا من يمتلك الحقيقةَ كلها، وليس في الفنون خاصة كمالٌ تام أو حقٌّ نهائيٌّ. فلنتحاورْ في وجوهِ الحقيقةِ، لعلنا نصل، معاً، إلى سبيلٍ سواء. □

ثلاثية روائية







هذه تخوم مملكتي

ساهبك مدينة اخرى

نفق تضيئه امرأة واحدة



RIAD EL-RAYYES BOOKS

رياض الريس للكتب والنشر

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

صدر حديثاً

احمد ابراهيم الفقيه

جهاد نصره

الليلة الأخيرة

■ قالت جارتنا السمراء: صدقني.. أرغب بك منذ زمن طويل. لماذا لم تفهم ذلك..!!. هيا...! فأنا أموت إن لم يركبني رجلٌ كلَّ ليلة.. هيا يا عصفوري اللذيذ...! و- هييت - كما هو متوقعٌ من أي رجلٍ تعوَّد على الطاعة. وشهامتي هذه، بدأت منذ أن ولدتني امرأة، ظلت تدعي طوال ربع قرن، أنها لم تفعل ذلك الشيء الذي تخجل من ذكره، إلا لأنَّ الناس جميعاً يفعلون نفس الشيء. أما جارتنا، فإنَّ حرارتها لا تهبط في الأيام المثلجة عن درجة الشبق. وأنا، أريد أن أمارس رجولتي بعد كل تلك السنين العجاف التي أمضيتها في تهميش القضية.. تماماً، كما فعل الأمين العام وتابعه - أبو عبدو -.. وهي، تقول: - تعا - لأكون قضيتك الرابحة.. و- أبو عبدو - ما يزال ينفث الغازات كي يحل أزمة الغاز منذ أن نذف به المركز فوقع جالساً على كرسي المدير العام لوقود البلدية.. وجارتي، تحتقر البلدية بمن فيها.. وهي تعلن رأيها بصراحة فتقول: صحيحٌ أنني لم أصبح - سكرتيرة - حتى الآن، لكني أعرفكم فرداً فرداً.. وشارباً شارباً.

صعدت السلم متوارياً كاللص.. كان الباب مفتوحاً والضوء الخافت يضفي إثارةً إضافيةً.. وهي، متأهبةً وفي حالة انتظارٍ فيما أصوات تأوهاتٍ تنطلق من آلة التسجيل و... دخلت فاندفعت نحوي زاحفة.. ثم جاثية يكاد الجوع يلهب عينيها الوحشيتين و... أخذته طويلاً.

كنت في الزمن السابق، ألعن النساء قاطبةً.. أما في هذه اللحظات المجيدة، فقد أدركت كم كنت جاهلاً أعيش كما يرغب الأمين العام وتابعه الأقل عموميةً.. وانتفضت أخيراً.. ثم بصوتٍ متهدجٍ أمرتني قائلةً: هيا اركبني جيداً...! هيا يا عصفوري...! و- هييت - بعد أن لعنت نفسي بكلِّ لغات الأرض ثم قلت لها: «سأزحن» عظامك.. فأجابت بعينيها المغمضتين: يا ليت لكن، - ياما - سمعت مثل هذا الكلام، غير أنكم سرعان ما تنقلبون على ظهوركم.. ثم تلوذون هاربين.. مخلّفين بقايا رجولتكم، وسراويلكم التي امتلأت الخزانة بها.

اسمع...! في الأمس، قال بعلي العاقر: لماذا لا تشترين لي غير السراويل.. وقد أجبته متشفيةً: كي تستر عورتك.. فراح يضحك كعاهرة - فلتانة - ثم داعبني قائلاً: كم أحبك يا زوجتي الوفية. صدقني.. هذه الكلمة تهيِّجني.. لذلك قلت له: اذن.. قم واركبني ان كنت رجلاً...! ولما ضحكت أنا، قالت لي غاضبةً: لماذا تضحك...؟ هل استشرت المركز..! اسأل - متاع أمك - هل كان ليرضى بمثل هذا القحط: فقلت لها بدوري: وكيف تصبرين طيلة أيام دورتك...؟ فأجابت ضاحكة: اسأل مدير الوقود فهو «فلتة» زمانه. وتعاركنا من جديد.

في الصباح، شعرت بالندم.. لذلك، مارست - كالعادة - عملية النقد الذاتي بهمة الشباب.. وضحك - أبو عبدو - راضياً ثم قال: انظر...! في هذه الحقيبة السوداء، مستقبل البلد.. سآخذها معي إلى المنزل.. ربما طلبوني في الإذاعة. قلت له: يا مذيري العام، أنا ما زلت أرصد جارتنا الشقراء أخمِّن، أنَّ بعلها الحقير يرغب أيضاً بخزانة من السراويل.. وأنت تفهم جيداً في - التكتيك ورسم الخطط - فهل أهجم...!؟ فقال عابساً: دعني أستشير المركز. أما هي، فقد وبختني بشدّة وقالت: صحيحٌ أنه لم يصل أحدٌ من أفراد عائلتنا إلى منصبٍ محترمٍ، لكن، بالنسبة لي، فإن المركز يقبع ها هنا.. وأشارت إلى أسفلها.. ثم قادتني من يدي كالحمار.. وركبت فوقي.. بعد ذلك، صرخت، وفحَّت، ثم قالت: قم...! قم وتعرَّ فلا فائدة من الحا ث معك طالما أنك تنتظر رأي الآخرين.. فقمت.. وتعريت لكن، ما زلت أفكر: هل تنجح جارتي السمراء.. أم جارتي الشقراء.. أم حقيبة - أبو عبدو -، في إعادة السفينة من بحر الظلمات...!

والآن، وقد رغبت بشرب فنجانٍ من القهوة العربية، فإنني بتُّ أفكِّر بضرورة الإنسحاب. وهكذا، قلت لها: يا جارتي الوفية، لن أستطيع الإنسحاب قبل أن أشرب فنجان القهوة.. فربما فاجأني - أبو عبدو - بالضربة القاضية، فأجابت ساخرةً: لقد «مرَّ» الوقت بسرعة، ولم يعد هناك متسعٌ لشرب القهوة. وفجأةً، فتح بعلها الباب، ودخل كأي لص محترف.. ومن غير أن يبدي اكتراثاً بوجودي، ركع على الأرض.. وراح يداعب أصابع قدميها.. ثم قال لها: لقد خسرت كلَّ شيء.. وهم ينتظرون. فقالت له: تكرم يا حبيب القلب.. تكرم يا ابن الكلبة.. وأعطته رزمةً صغيرةً كانت قد خبأتها تحت الفراش فانطلق غير عابىءٍ بي. أما هي، فقد اندفعت نحوي قائلة: ها... لقد رأيت بعينيك، لن أدعك تذهب بعد الآن.. ستبقى هنا إلى الأبد. هيا...! و- هييت - كعادتي. وكانت تلك الليلة، ليلتي الأخيرة.. حيث أنني، سأعلن انسحابي في الغد، ولن أكترث - بأبي عبدو - وحقيبته السوداء التي يخفي فيها مشاريع عبقريته.. فها هي خزانة جارتي، تفيض بالحقائب السوداء. □



«الخبزُ المُرّ»

ابراهيم درغوثي(*)

المنطقة الجهوية للامن الوطني بصفاقس.
الفرقة الجهوية للارشاد .
صفاقس في 1990/06/21.   * * *

الموضــــوع : حجز عدد 282 كتاب بعنوان " الخبــز المر "

يشهد رئيس الفرقة الجهوية للارشاد بصفاقس أنه حجــــز من العدعو: " ناجي مرزوق " صاحب دار " صامد " للنشر والتوزيـــع بصفاقس عدد مائتين واثنين وثمانين " 282 " نسخة من كتاب بعنـــوان " الخبز المر " للكاتب " ابراهيم درغوثي " والذي تم طبعه بالمطابـــع الموحدة بالشرقية تونس حسب الايداع القانوني عدد 12/ 90 .%

الشرطة
الفرقة الجهوية للارشاد بصفاقـــس

■ منذ مدة، وبالتحديد في شهر «آذار/ مارس» من عام ١٩٩٠ أصدرت مجموعتي القصصية الثانية «الخبز المر» عن «دار صامد» للنشر والتوزيع. وهي دار فتيّة [redacted] يشرف عليها الصديق «الناجي مرزوق» ومقرّها مدينة «صفاقس» بالبلاد التونسيّة.

هذه الدّار الصّغيرة تجرأت على السائد بشجاعة نادرة وأصدرت خلال مدة قصيرة عناوين لم نكن نحلم بها...

ثم نشرت لي تباعا مجموعتي القصصية الأولى: «النخل يموت واقفاً» في العام الفارط وأرْدَفتها هذه السنة بالمجموعة الثانية «الخبز المر». وإذا كان العنوان الأول لم يجلب نظر الرقيب ومر بسلام فإن المجموعة الثانية أقامت دنياه ولم تقعدها إلى حد هذه الساعة. فأمر بمُصادرة الكتاب، وبجمعه من المكتبات وبحجر نسخ أفلام «النيڤاتيف» من المطبعة وحجر حيازته وترويجه ونسخه وإعادة نشره!

لماذا كل هذه الحرب «المقدّسة» ضد مجموعة قصصية لأديب شاب ما زال يتحسس موطأ قدم في دنيا الناس الواسعة؟!

الجهات التي حجزت الكتاب لم ترد على هذا التساؤل مع العلم إن عملية المصادرة وقعت منذ شهر «حزيران/ جوان» ١٩٩٠...

ولكنّ النقاد الذين اطلعوا على قصص المجموعة أكّدوا أن هذه القصص لا يوجد فيها ما يدعو الرقيب إلى مصادرتها.

قد تكون هذه القصص جريئة بعض الشيء إذ انها حركت برك الماء الراكد حد النتانة. وقد تكون القصص تحدثت في مواضيع ما زالت إلى الآن تُعتبر من المحرّمات كالجنس والدين والسياسة وسمت الأسماء بأسمائها ونزعت عن الكلمة ورقة التوت التي طالما غطتها. ولكن هل للإبداع من حدّ يضع الرّقيب عنده نقطة النهاية. أم إن سلطة الرقيب يجب أن تبقى عاجزة أمام قلم الناقد وتترك له حق الحكم على الأثر الأدبي؟

وإنّي لأتساءل في حيرة عن مصير كتب التراث العربي مثل «أغاني»، «أبي الفرج الأصفهاني» و«قيان» «الجاحظ» و«إمتاع» «التوحيدي» و«ألف ليلة وليلة» وغيرها... وعمّ سيكون مصير هذه الكتب لو تركنا لرقيب القرن العشرين سلطة محاكمتها؟ هل سيدعو كتّابها للمثول أمام «قاضي التحقيق» ومن ثم إلى السجن أم أنه سيكتفي بمصادرتها فقط!

أعود إلى مجموعة «الخبز المرّ» القصصية لأقول للرقيب إن أكثر قصصها قد نُشرت في مجلات تونسية وعربية مثل «اليوم السابع» (باريس) و«لُوتس» (تونس) و«الثقافة العربية» (ليبيا) و«النّاقد» (لندن) و«قصص» (تونس) و«الوحدة» (المغرب) و«القدس» (لندن) و«المغرب العربي» (تونس)..

وأفتح قوساً صغيراً لأعلمه بأن هذه المجلات تُباع في أكشاك المكتبات التونسية وإنني أملك على الأقل نسخة من كل واحدة منها. وأسأله لماذا لم تقع بعد مصادرة هذه المجلات التي نشرت قصص مجموعتي؟ رُبما لأنه لم يطلع بَعْدُ عليها وسيُصادرها بعد قراءة هذا الخبر! كما كان الحال مع مجموعتي التي لم تُلفت نظره إلاّ بعد ثلاثة أشهر، وبعد أن عُرضت في معرض الكتاب في دوْرته التاسعة. وتُليتْ بعض قصصها في إذاعة «صفاقس» ونُظمت حولها ندوة من طرف اتحاد الكتاب التونسيين دُعيتُ للمشاركة فيها ولقِراءة بعض القصص وللإستماع إلى مُداخلة نقدية حول المجموعة قدمها الشاعر والناقد وعضو هيئة اتحاد الكتاب: «الهاشمي بلوزة».

وأريد أن أنهي هذا الحديث القصير بمفارقة عجيبة، فقد اتصلت في يوم واحد بِبَرْقِيتَيْن: الأولى من «اتحاد الكتاب» تعلمني بقبول عضويتي فيه، والثانية من الناشر الصديق «ناجي مرزوق» يُعلمني بخبر مصادرة مجموعة «الخبز المرّ»! لماذا هذه المصادرة؟ ربما لأن الخبز مُرّ هذه الأيام إلى حد أن الرقيب لا يريدنا أن نُذكره بهذه المرارة!!

رُبّمَا!! □

(*) كاتب من تونس



هل كان طارق بن زياد قوطياً من أصلٍ جرماني؟

خالد زيادة

العرب لم يغزو الاندلس

دراسة

اسماعيل الأمين

رياض الريس للكتب والنشر. لندن ١٩٩١

■ يطرح كتاب «العرب لم يغزوا الأندلس» اعادة نظر شاملة بمسألة السيطرة العربية ـ الاسلامية على شبه جزيرة ايبيريا. وينطلق من الظلمة التي تخيم على تاريخ ايبيريا خلال ستين سنة من القرن الثامن الميلادي. ويقول الكتاب بكل ثقة: «وحدها المعرفة الدقيقة بتطور الفكر في ايبيريا تسمح لنا أن نتحسس طريقنا وسط هذه الظلمة التي خيمت على تاريخ ايبيريا في هذه المرحلة» (ص ١٨٠).

وهذا يعني من جملة ما يعنيه ان الكتاب يدحض بعض الأخبار بالعودة إلى كتابة تطور الفكر والدين في هذه المنطقة من العالم، وازاء النقص في المصادر التاريخية، يعمد مؤلف الكتاب إلى إنشاء كتاب هو أشبه في أجزائه الأولى بالأعمال الفلسفية الجدلية، انها طريقة جديدة ومنهجية مبتكرة، حيث لا نجد أخباراً تدحض أخباراً، وحيث لا يستبدل المؤلف المراجع الشائعة بمراجع مكتشفة. ولكن يتبع طريقه الخاصة والشاقة التي تكشف تدريجياً المسألة التي يريد ان يدافع عنها، بحيث تبدو الفكرة الشائعة ساذجة ومغلوطة.

انه كتاب ذكي، حتى في حالة عدم اتفاقنا مع الأراء التي أوردها، ليس فقط بسبب ما تكبده كاتبه من عناء. ولكن بسبب طموحه. فإذا أخذنا بنتائجه توجب علينا أن نعيد النظر بعديد من المسائل.

والكتاب الذي يقدمه لنا اسماعيل الأمين، عبر دار رياض الريس للكتب والنشر هو ملخص لكتاب اسباني صدر في برشلونة سنة ١٩٧٤ تحت عنوان «الثورة الاسلامية في الغرب» ومؤلفه هو المؤرخ الاسباني المعروف «اغناسيو أولاغي». الذي يطرح جانباً الروايات الاسبانية ـ المسيحية حول الغزو العربي لإيبيريا، ويطرح بالتالي الروايات العربية، ليحلّ تصوراً جديداً مفاده ان الاسلام دخل إلى ايبيريا قبل الغزو المزعوم عام ٧١١ م، وعملية تأهله قد استغرقت ما يزيد على القرن من الزمن، فضلاً عن كون الحضارة العربية ـ الاسلامية في تلك المنطقة قد ازدهرت كما لو كان الأمر مجرد تجدد: «فقد انتشرت هذه البذور بشكل عشوائي، كما لو بذرتها الريح، ثم أثمرت فيها بعد. لأن الوسط الجغرافي والثقافي والروحي كان ملائماً لنموها. ذلك لأنه كان مشابهاً إلى حد بعيد للوسط الذي جاءت منه (ص ٢٣٥).

الاسلام لم يتأصل في ايبيريا إلا تدريجياً وبعملية بطيئة

يعود المؤلف إلى القرن الرابع الميلادي ليتعقب تاريخ ايبيريا، حيث انتشرت المسيحية دون أن تتمكن من السيطرة على قلوب العامة، بل خضع الأساقفة للسلطة المدنية: «وهناك وثائق تبرهن على أن انتشار المسيحية في ايبيريا قد واجه صعوبات كثيرة. الأمر الذي يفسر بطء انتشارها وعدم صلابة جذورها في المنطقة (ص ١٢٣). وقد انتشرت في وسط وثني، حتى اصطبغت المسيحية هناك «بعطر الهرطقة». والأمر المهم في تاريخ ايبيريا هو انتشار «الآريوسية» أي اتباع آريوس. فإذا كان هذا المذهب المسيحي التوحيدي قد تلاشى في الشرق في القرن الرابع الميلادي. فإنه قد نما في ايبيريا واستمر في الانتشار بفضل مملكة القوط حتى مطلع القرن الثامن. ويوضح المؤلف: «خلال القرن الرابع، وكرد فعل على القرن الأسبق الذي تكون فيه المعتقد الثالوثي، تميز بهذا المعنى رجلان اثنان: هما اريوس في الشرق، وبريسيليان في ايبيريا. وبعد ان عرفت أفكارهما انتشاراً واسعاً، ساعدت على انشقاق المؤمنين بإله واحد. ودعمت عقلانيتها أنصار التوحيد الأحادي في الطبيعة الالهية في مواجهتهم لأنصار الثالوثية. ومهدت تعاليم أريوس وبريسيليان الطريق أمام الاسلام» (ص ١٤٣).

والحقيقة ان الأريوسية انتشرت في ايبريا، بعد ان قضت في الشرق قرناً كاملاً. ويرد المؤلف الأمر الى عوامل جغرافية بسطها في مطلع كتابه حول التحولات المناخية في عالم الشرق وحوض المتوسط ـ وبطبيعة الحال لا يمكننا ان نبسط آراءه في هذا المجال ـ ونتج عن ذلك ان الأريوسية استطاعت ان تواجه الأرثوذكسية الثالوثية، بل استطاعت ان تسيطر على ايبيريا في مناسبتين وحقبتين من الزمن.

اتخذ الصراع بين الثالوثيين والأحاديين مظهراً سياسياً بشكل أساسي حتى سيطرت الأريوسية التوحيدية وصارت الدين الرسمي في ايبيريا وفرنسا الجنوبية. إلا أن الأمر لم يستقر لها، وصولاً إلى مطلع القرن الثامن الميلادي حيث تتعقد الأمور وتصبح غامضة.

كان غيطشة Vitiza آخر ملوك القوط، موضوع احكام متناقضة.. نتيجة لانقسام الرأي العام إلى اتجاهين؛ الأول الذي كان يدعمه الملك وهو المتمثل بأنصار أحادية الطبيعة الالهية. والثاني الذي كان يعارضه الملك والمتمثل بأنصار الثالوثية في الطبيعة الإلهية (ص ١٨١). وبعد موت غيطشة حاول الحزب (الأرثوذكسي الثالوثي) استعادة الحكم، مما أدى إلى اندلاع نزاعات شديدة، وسبب موت هذا الملك أزمة ثورية استمرت سبعين سنة (ص ١٨٥). والواقع انه في وسط هذا الغموض والفوضى وانشطار ايبيريا إلى أقاليم مستقلة، نشأت قصة غزو العرب لإيبيريا.

وحقيقة الأحداث، هي خلاصة الروايات الأندلسية والبربرية والمسيحية الشمالية. فقد



كانت مراكش مقاطعة تابعة لمملكة القوط، ومن المرجح أن يكون أمير هذه المقاطعة القوطي قد استدعي إلى نجدة ابن الملك القتيل غيطشة. ويقول المؤلف: «تنطبق المغالطة التاريخية ومبالغات الاخباريين العرب على شخصية طارق أيضاً». وهنا نفترض احتمالين أيضاً: إما أن يكون مجرد زعيم قبيلة بربرية تحت سلطة حاكم طنجة (التابع لمملكة القوط) وإما أن نقبل الرواية البربرية التي تقول ان طارق نفسه كان حاكم طنجة. وفي هذه الحالة لا بد ان يكون قوطياً من أصل جرماني، ذلك لأن اسمه المكتوب والمقروء باللغة القوطية taric (المقطع ic يعود إلى اللغة الجرمانية القديمة، ويعني ابن. وكثير من أسماء القوط الجرمانيي الأصل حملت هذا المقطع). ويفسر هذا الأمر المهمة الخطيرة التي كلفه بها أبناء الملك، الذي عينه حاكماً على طنجة. وظل يعتبر نفسه سيده. هكذا عبر المضيق مع جيوش من المرتزقة المراكشيين لدعم حزب الشرعية، الذي يتبنى في الوقت نفسه معتقده الديني. (ص ١٩٨).

ويرى المؤلف انه لو صحّت هذه الواقعة فإنها لا تمكن من السيطرة على كامل ايبيريا، لأنها دارت في منطقة لا تتجاوز عشر مساحة الأندلس. ويقول المؤلف: «ومهما تكن الأحداث التي جرت حوالي سنة ٧١٠ في سهل الأندلس المنخفض، فإنها لم تكن إلا أحداثاً محلية، إلا ان المؤرخين بالغوا بها بسبب النقص في الوثائق والمعلومات التي وصلت حول القرن الثامن، وكتبت في وقت لم يكن يُعرف فيه الكثير عما حدث في تلك الحقبة في بقية مناطق ايبيريا وجنوب فرنسا» (ص ٢٠١).

وحول قصة عبد الرحمن الداخل الذي سيطر على قرطبة عام ٧٥٥، يرى المؤلف انه لم يكن أموياً ولا سامياً ولا بربرياً. إنما هو نموذج جرماني أشقر اللون فاقعه، حافظت ذريته على هذه الخصائص خلال قرنين من الزمن.. وقد ساعدت عبد الرحمن وخلفاءه في انتصارهم حركة أفكار كانت قادرة على القضاء عليهم لو وقفوا ضدها. فالبنى الأولية، التي كانت في بادىء الأمر محصورة بالتوفيقية الأريوسية وبالتقاليد القوطية، تعاظمت بصورة منطقية ومدهشة، بسبب انتشار الاسلام والحضارة العربية - الاسلامية. لقد فتنت المفاهيم الجديدة جميع شعوب ايبيريا، بعد نهضة موازية في الاقتصاد.. وتحول المثقفون إلى اللغة العربية بهدف التميز عن الثالوثيين والاطلاع على عقيدة تتفق مع عقيدتهم بشأن الطبيعة الالهية، وعلى الحضارة التي بدأت تزدهر في ظل هذه العقيدة، ثم شيئاً فشيئاً بدأت السياسة تؤثر على الدين في فروعه العامة. (ص ٢١٢ - ٢١٣).

على هذا النحو يمضي الكتاب في تحليل تحول ايبيريا إلى الاسلام. فالزواج المتعدد كان معروفاً قبل الاسلام على سبيل المثال. لكن الاسلام لم ينتشر قبلَ القرن التاسع. وهناك دلائل عديدة يستند إليها المؤلف ليثبت رأيه كما ان النصوص العربية لم تبدأ في الظهور قبل القرن العاشر. وهذا يعني ان الاسلام لم يتأصل إلا تدريجياً وبعملية بطيئة حتى أوجد تجربة متعددة الأديان، خلال فترة من أزهى عصور ايبيريا وأوروبا.

إذا كانت الأحداث قد أخذت هذه الوجهة، فمن أين نشأت خرافة الغزو. من بين الذين روجوا لفكرة الغزو المؤرخ ابن حبيب الذي رحل إلى القاهرة، وبدل أن يسأل مواطنيه في (ايبيريا) سأل عبد الله بن وهب (ت ٨١٣) الذي حدثه في القاهرة عن غزو طارق لإسبانيا. فكيف اتفق لحدث بمثل هذه الأهمية ان لا يتذكره أحد في موطنه بعد مرور أقل من قرن من الزمن. ومع ذلك فإن ما ذكره ابن حبيب لم يترسخ إلا بعد مرور وقت طويل: «كان يجب الانتظار حتى مجيء المؤرخين المسلمين بعد القرن الثاني عشر، لتتخذ الخرافة بنية متآلفة وغير متناقضة، استبعد هؤلاء المؤرخون جميع المشكلات المادية وحولوا الحدث إلى معجزة قام بها المؤمنون الحقيقيون بمساعدة العناية الالهية» (ص ٢٦٨).

قبل المسيحيون برواية الغزو تأكيداً لرؤيا توراتية

وقد قبل المسيحيون بالرواية ولكن لأسباب أخرى، كانوا يرون في الغزو العربي - الاسلامي تأكيداً لرؤيا توراتية، تبشر في ذات الوقت بنهاية الغزو. كذلك فإن الرواية الكاثوليكية كان يهمها التأكيد على هزيمة القوط التوحيديين قبل أي شيء آخر.

ويخلص المؤلف إلى القول:

كيف كان بالامكان تفسير هذا الحدث العظيم: كتاب ولغة يجتاحان العالم. أمر مستحيل. فلم يجدوا حلاً سوى القوة. فتوحات عسكرية يتبعها فرض الاسلام وحضارته.

ميزة هذا التفسير السطحي انه أرضى انحيازين مسبقين ومتناقضين: المسيحيون رأوا في هذا التفسير حلاً لمعضلة ماض مخجل، وحلاً لآمال مستقبل يحلمون به. اجتاحوا بلادنا بالسلاح وما علينا إلا تحريرها بالسلاح! أما المسلمون فقد وجدوا فيه حلاً لمعضلة ماض عجزوا عن تفسير آلية تطوره. ولمستقبل بدأت بشائره تشعرهم بالحاجة إلى السلاح... (ص ٢٨٤).

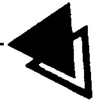
وإذا ما سقطت قصة غزو العرب للأندلس، فإن خرافة معركة بوايتي Poitiers ستسقط هي الأخرى. انها خرافة من صنع الرهبان الذين كتبوا التاريخ وصنعوا من حدث صغير مسألة معجزة الهية. لقد تحولت هذه المعركة التافهة، بسبب خرافة غزو اسبانيا، إلى عمل عظيم أدى إلى انقاذ المسيحية من خطر الشرق.

أخيراً، فإن المسألة لا تتعلق بغزو عسكري. بل تتعلق بقوة انتشار الأفكار تبعاً لأوضاع جغرافية وثقافية ملائمة. وهذا ما حدث في ايبيريا في مطلع القرن الثامن الميلادي. □



الخليج العربي
رحلة عمر
علي هاشم


56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305



الخليط الهش

جعفر هادي حسن

اسطورة التكوين

دراسة

انطوان شلحت

رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن ١٩٩١

■ تستقي الثقافة الإسرائيلية من مصادر متعددة وترد من موارد مختلفة. ويرجع سبب هذا أو جلّه، إلى أن كل مجموعة من اليهود هاجرت إلى إسرائيل كانت قد حملت معها خلفيتها الثقافية من مهجرها الذي جاءت منه. فالذي جاء من روسيا تختلف ثقافته عن ذاك الذي جاء من اليمن. والذي جاء من المغرب ثقافته غير ثقافة ذاك الذي هاجر من الأرجنتين وهكذا. لذلك أصبحت مظاهر التنوع والتعدد واضحة في ثقافة المجتمع الإسرائيلي. ويصل هذا الإختلاف في بعض الأحيان إلى حدّ التصادم.

فعدا عما يوجد من اختلاف بين المجموعتين الرئيسيتين، الأشكنازيم والسفارديم في التربية ووجهات النظر والسلوك والتقاليد الدينية ونطق اللغة العبرية.. فهناك اختلافات أيضاً قائمة بين الاشكنازيم أنفسهم تنعكس على طريقة الحياة والالتزام الديني والتفكير. فمن يذهب من تل أبيب إلى بعض الأحياء الخاصة بالأرثوذكس اليهود من الاشكنازيم أو إلى بعض المدن الصغيرة التي عمروها وأقاموها فكأنه يدخل عالماً جديداً يختلف تماماً عن عالم المدن الأخرى. حتى بين الأرثوذكس منهم هناك اختلافات واضحة في الثقافة تراها ظاهرة في سلوكهم وفي طريقة عيشهم وعبادتهم، كما هو موجود بين اليهود الحسيديم وهم أرثوذكس وبين غيرهم من الأرثوذكس غير الحسيديم. وكذلك من الأرثوذكس من هو صهيوني ومنهم من لا يؤمن بالصهيونية اطلاقاً بل ويدينها حتى أنه لا يعترف بإسرائيل كدولة. بل ويحرق علمها. ومن هؤلاء جماعة «نطوري قارتّا» ومجموعة اليهود «الستماريم». بل حتى في المستوطنات اليهودية ـ القبوتسيم ـ يرى المراقب اختلاف الثقافة ظاهراً بيّناً. فبعض هذه المستوطنات ليس لها من اليهودية إلاّ الاسم. إذ أنها لا تلتزم بالدين اليهودي ولا تطبق شيئاً من فرائضه. بل بعضها يربّي حتى الخنازير ـ التي هي محرمة تحريماً شديداً في اليهودية ـ من أجل بيعها والاتجار بها وربما أكلها. (قبل بضعة أشهر قدم المتدينون اليهود في الكنيست مشروع قانون يمنع هذه الممارسة). وبعض هذه القبوتسيم لا يعيش فيها إلاّ الملتزم باليهودية والمطبق لفرائضها وتسمى الواحدة من هذه المستوطنات «قبوتس داتي» أي ديني. ومن الأمثلة على علاقة المجموعة اليهودية بالمكان الذي هاجرت منه هو الحركة الحسيدية. فهذه الحركة نشأت في القرن الثامن عشر في أوروبا الشرقية وهي ما زالت موجودة بل في انتشار وتوسع. ولكن هذه الحركة ظلت مقتصرة على الأوروبيين ولم يتأثر بها اليهود الشرقيون ولم يعتنقوا أفكارها. وإذا ما وجد الانسان بعضاً من هؤلاء ينتمون إلى هذه الحركة فإنه الاستثناء الذي يؤكد القاعدة.

من اليهود من لا يؤمن بالصهيونية ولا يعترف باسرائيل كدولة

وهناك اختلافات غير هذه، وهي تلك التي ترتبط بتفسير اليهودية كدين وتطبيقها كشريعة وقد نشأ عن هذا الاختلاف في التفسير والتطبيق مذاهب دينية متعددة، بعضها لا يعترف ببعض آخر. وكانت البداية لنشوء هذه المذاهب قبل قرنين من الزمن في المانيا ثم عمت يهود الشتات ويهود إسرائيل كذلك. هذا الواقع هو واقع حقيقي وموجود. ويبدو لي أن شقة هذه الاختلافات بين هذه المجموعات في توسع ومساحتها في امتداد، ولكن ذلك يحدث بشكل بطيء. وهناك جهود تبذل من قبل الحكومات في اسرائيل لمنع أزمة محتملة في المجتمع الاسرائيلي أو انفجار محتمل. والحديث عن هذا الموضوع يتطلب دراسة أعمق وبحثاً أوسع.

ولا أكتم القارىء سرّاً بأن عنوان الكتاب «اسطورة التكوين ـ الثقافة الاسرائيلية الملفقة» قد أعطاني انطباعاً بأنّ موضوعه هو هذا الذي تحدثت عنه أعلاه أو شيئاً منه. فقد كنت أتوقع أن أجد شيئاً عن مصادر هذه الثقافة، أصولها ونشأتها، مظاهرها وملامحها وما إلى ذلك ممّا له صلة بالثقافة ويرتبط بها ويعالج موضوعها. خاصة وقد قال المؤلف في السطر الأول من كتابه «هذه فصول في الثقافة والواقع الثقافي في اسرائيل». وكلمة ملفقة في العنوان الفرعي تعني أن الشيء ليس أصيلاً وإنما قد جُمع من هنا وهناك، فأصبح ملفقاً ومزوراً. ويؤكد لنا المؤلف ذلك في الصفحة نفسها بقوله «أسطورة تكون الثقافة الاسرائيلية التي يشي الخوض فيها بانعدام المقومات الصلبة والأسس الطبيعية المتعارف عليها لثقافات الشعوب، فيما يجري تقديمه على أنه ثقافة اسرائيلية تجاهر باطلاقيتها في تحديد الإنتماء والهوية. بينما هي خليط هش أو تهويمات تعوزها الأصالة والرفعة والرسوخ، أشبه بكثبان رملية جرداء سرعان ما تذروها الرياح دون أن تخلق أثراً على وجودها وتماسكها» ص ٩٠.

وكنت آمل أن أجد حديثاً عن هذا الخليط الهش أو تشخيصاً له ولكني لم أجد شيئاً كثيراً من هذا. ومع ذلك فإنّ الفصول الخمسة التي ضمّها الكتاب هي فصول مفيدة للقارىء العربي يطّلع فيها على بعض ما يدور في وسائل الثقافة الاسرائيلية، ونظرتها تجاه الشعب العربي بصورة عامة والفلسطيني بصورة خاصة. وفصول الكتاب الخمسة هي:

١ ـ في احتواء الثقافة الاسرائيلية من قبل العنصرية الصهيونية.

٢ ـ في صياغة إدراك الأطفال الاسرائيليين بواسطة الثقافة العنصرية.

٣ ـ الصحافة في اسرائيل بوق للمؤسسة الصهيونية.

٤ ـ صراع الغرب والشرق في الثقافة العبرية الإسرائيلية.

٥ ـ الصيرورة: تحولات ثقافية بعد حرب لبنان.

يقول المؤلف في بداية الفصل الأول ما نصه: «تشكل هذه الدراسة محاولة لتوسيع دائرة الضوء حول العنصرية في الثقافة الاسرائيلية، التي تتأسس على منابت الفكر الصهيوني القديم. وهي عنصرية ذات رؤية أشد رجعية في تبرير التفاوت الحضاري للمجتمعات، على أساس انتماء الشعوب إلى أجناس «عليا حضارية» وأخرى «دنيا سلفية» فاتحة الباب بذلك لمفاهيم استعمارية من نوع خاص تغفل الزمان والمكان وتختزل التاريخ والحضارة» (ص ١١).

وما أن يستمر القارىء في قراءة هذا الفصل حتى يجد أن المؤلف ـ بعد عدة فقرات ـ ينطلق من هذا العام الذي ذكره أعلاه إلى الخاص ومن الكلي إلى الجزئي. وأقصد بذلك أنّ المؤلف قد أعطانا فكرة بأنه سيحدثنا عن نظرة العنصرية الصهيونية إلى المجتمعات عامة وأن هذه النظرة قد انعكست على الثقافة الاسرائيلية ووسائلها، ولكن الذي نجده طاغياً على الفصل هو نظرة الصهيونية إلى عرب فلسطين والى فلسطين نفسها. والعناوين الثانوية في هذا الفصل تدل على ذلك مثل:

«قولية شخصية العربي» و«المساواة بين القاتل والضحية» و«تسفيه العادات العربية». ولكنه في نهاية الفصل وتحت عنوان «جذور العنصرية الصهيونية» يتحدث عن نظرة الصهيونية إلى الآخرين. وينقل المؤلف رأي الدكتور أميل توما (من كتابه الصهيونية المعاصرة: دراسات، عام ١٩٨٢ م) في أن الصهيونية استقت منابعها الفكرية من مصدرين جوهريين. الأول: الأيدلوجية البرجوازية التي تنتسب إليها منذ البداية والثاني: الدين اليهودي ومصدره التوراة.

ويأتي المؤلف للتدليل على الأصل التوراتي للصهيونية بفقرات من سفر أستير ويعلق عليها ويقول: «إنه في ضوء مثل هذه الأسفار لا غرابة أن تبرز ظاهرة كظاهرة الكاهانية»، (ص ٤١). وأقول إن الكاهانية هي نسبة إلى مائير كاهانا الذي اغتيل نهاية عام ١٩٩٠ م. ويبني كاهانا أكثر أفكاره الصهيونية على نصوص من التوراة، سواء أكان ذلك في موضوع اسرائيل الكبرى أم في موضوع إخراج الفلسطينيين من فلسطين أم في موضوع الشعب المختار. وقد كتبت مقالين مطولين عن أفكاره نشرتهما في جريدة الحياة اللندنية في ٢٠ و٢٢ تشرين الثاني عام ١٩٩٠.

وفي الفصل الثاني من الكتاب وهو فصل قصير يركز المؤلف أكثر حديثه على نظرة الطلاب الاسرائيليين الصغار إلى شخصية العربي. ويعتمد الفصل في أكثره على استطلاع قام به أحد أساتذة كلية التربية في حيفا. وكانت نتائج هذا الاستطلاع مرعبة ومخيفة للانسان العربي. إذ ظهر أن هؤلاء الطلاب ينظرون إلى العربي نظرة كلها حقد وملؤها الكراهية تتميز بالاحتقار. فمن نماذج الأجوبة التي ذكرت جواباً على السؤال الأول من الاستطلاع وهو «ما هي التداعيات التي يثيرها سماع كلمة عربي؟» كان الجواب «مجرم، وسخ، نتن، راعي بقر، مختطف، لص، غريب، فلاح، عامل بناء». ويرى مؤلف الكتاب إنّ هذه الأجوبة طبيعية في ضوء التربية التي يتلقاها الأطفال في صغرهم «فإن هذا الموقف يتربى عليه كل يهودي اسرائيلي منذ الصغر ويكبر معه ويتكرس بتأثير الواقع السياسي الاسرائيلي الرسمي» (ص ٤٥).

وفي الفصل الثالث من الكتاب يعتمد المؤلف على كتاب للصحافي الاسرائيلي موشيه نغبي عنوانه «نمر من ورق». وموضوع الكتاب هو حرية الصحافة في اسرائيل وقد اعتمد عليه المؤلف لأنه كما يقول شهادة «شاهد من أهله». والفصل يتحدث بصورة عامة عن تبعية الصحافة الاسرائيلية للمؤسسة الصهيونية وتأثير هذه المؤسسة عليها ونفوذها فيها. إذ يرى نغبي أن الصحافة الاسرائيلية قد أدارت ظهرها بشكل نموذجي لرسالتها الأساسية طوال نيف وثلاثين عاماً وحوّلت نفسها ـ اختياراً ـ إلى رهينة في أيدي المؤسسة الحاكمة. ويتطرق المؤلف كذلك إلى ممارسات الرقابة العسكرية في مناطق فلسطين المحتلة ويقول «إن الرقيب يشطب المفردات والرموز ذات الصبغة السياسية الاجتماعية ليس من المواد الإخبارية فحسب، وإنما كذلك من الاعلانات التجارية (بما في ذلك اعلان النعي) ومن الألغاز والنتاجات الأدبية والفنية». وموضوع هذا الفصل موضوع ممتع ومشوق كنا نود لو أن المؤلف توسع فيه بالأخذ من الكتاب والنقل عنه. خاصة وأن مؤلفه يعيش عالم الصحافة الاسرائيلية ويعمل فيها وأن الكتاب على ما يبدو مكتوب باللغة العبرية التي لا يعرفها إلا القليل من العرب خارج فلسطين.

الصحافة الاسرائيلية رهينة في يد المؤسسة الحاكمة.

في الفصل الرابع الذي عنوانه «صراع الغرب والشرق في الثقافة العبرية الاسرائيلية» لم أتمكن من إيجاد تفسير مقبول بالنسبة إلى وجود كلمة «العبرية» في العنوان، ولا أدري ماذا يقصد المؤلف بها. هل يقصد ما يكتب باللغة العبرية؟ أم يقصد بكلمة العبرية ما يساوي اليهودية؟ أم ماذا؟ وربما كان قصده مقابل ما يكتب بالعربية في إسرائيل. ومضمون الفصل هو الحديث عن الصراع في وسائل الثقافة الاسرائيلية. فهو يرى أن هناك اضطهاداً من قبل اليهود الاشكنازيم لليهود السفارديم. ويذكر بأن هذا الاضطهاد قد دخل وسائل الثقافة الاسرائيلية كالنتاجات الأدبية والفنية. فيقول عن ذلك: «ففي هذه النتاجات نجد بداية أن «البطل» الاشكنازي الأجنبي المتحكم يتمتع بمواصفات تكرس فوقيته تجمع بين القوة والعلم والحنكة، في حين لا يتمتع البطل السفاردي والشرقي بأي من المواصفات المذكورة وإنما هو نموذج بدائي ومتخلف ولا يدنو من الحضارة إلاّ ويبتعد عنها. الأمر الذي يبرر دونيته والعكس في الحالة المذكورة صحيح نوعاً ما...» (ص ٦٦). ثم يذكر المؤلف استطلاعاً قامت به باحثة اسرائيلية اسمها تمار مروز عام ١٩٨٥ م أثبتت فيه بما لا يقبل الشك وجود مثل هذا القمع لليهود السفارديم وانتشاره في اسرائيل (ص ٦٧).

وهذا الفصل هو من الفصول القصيرة في الكتاب إذ لا تتجاوز صفحاته الثماني. وقد برر المؤلف قصر هذا الفصل في مدخل الكتاب إذ قال: «وثمة مواضيع تثيرها فصول من هذا الكتاب (موضوع الصراع بين الشرق والغرب في الثقافة الإسرائيلية مثالاً لا حصراً) تحتاج إلى التوسع في البحث والاستقراء والإستخلاص أكثر مما فعلنا. غير أنني آثرت الاكتفاء بما هو مكتوب نظراً لكون الموضوع يثار لأول مرة على صعيد الكتابة ◄



النقـديـة العـربيـة. . .» (ص ١٠). وقـد أوردت كلام المؤلف هذا لأذكر بأنـه ليس هو أول من تطرق إلى هذا الموضوع وبحث فيه إذ أنني أعـرف على الأقـل كتابـاً واحداً كتب بـاللغـة العربيـة وعنوانـه «اسرائيـل: نحـو الانفجـار الـداخـلي» كتبـه يهـودي فلسـطيني اسمه جدع جلادي. وهو كتاب كبير تتجاوز صفحاته الأربعمئة. ينطوي عـلى بحث قيم يعتمد في كثير من مصـادره ومراجعـه على مـا نشر بـاللغـة العـبرية كتبـاً ومجلات وجـرائـد، بـالإضـافـة إلى مـا كتب ببعض اللغـات الأخرى. ويتميـز الكـاتب أكـثر مـا يتميـز بموضوعيته النادرة وجـرأته وشجـاعتـه فيـما يـطرحه من آراء ويعـرضـه من نقـد. ويضم الكتاب كثيراً من الحقـائق التي ينبغي للعرب أن يطلعوا عليها ويستفيدوا منها.

ويخصص المؤلف الفصـل الخـامس وهـو الفصـل الأخير من الكتـاب وأكـثرهـا طـولاً وأكـبرهـا حجـماً للحديث عن التحـولات الثقـافية في اسرائيـل بعـد حـرب لبنـان عـام ١٩٨٢ م. إذ يرى أنه بعد هذه الحرب صدر نتـاج فني وأدبي لم تعهده الثقـافة الاسرائيلية من قبل. ويرى كذلك بأنه «خـلافاً لحـروب اسرائيل أفرزت الحرب الإسرائيلية العـدوانية على لبنان أدباً سياسياً احتجاجياً انصرف عن الهموم الفنية الخالصة إلى هم مخاطبة جمهـور قرائه بشكل مباشر، بهدف التأثير على وعيهم السياسي ودفعهم باتجاه اتخاذ مـواقف محددة نقيضة للحرب والعدوان وسقوط الانسـان في الانسان». (ص ٧٤).

ويعـطي المؤلف نماذج عـلى ذلك تمثلت في بعض القصائد الشعرية والروايات والأغنيات والسينـما. وإلى جـانب هـذا فهـو يستعـرض رحلة استـطلاعية قـام بها الأديب الاسرائيـلي عاموس عوز وهو من الأدباء اليهود الـذين لا يميلون إلى التطرف والتعصب. ويقول المؤلف بأنه ذكر هذه الرحلة لأنه يعتبرها أدباً سياسياً فهي تـأتي ضمن المفهـوم العـام لـلأدب. ولكنني أخالفه الرأي في ضوء مـا عرضـه منها وأرى بأنها لا تنتمي إلى هذا النوع من الأدب كما سيرى القـارىء. وكنت أود لو أن المؤلف قد خصص لها فصلاً قائـماً برأسـه يتوسـع في عرضها وينتقي المفيد منها ويحلل مضمونها.

وقد نشر عاموس عوز انطباعاته عن هـذه الرحلة في كتاب أسـماه «هنا وهنـاك في أرض فلسطين». يقف المؤلف في هذه الـرحلة عند عـدة محطات. فقـد كـانت محطتـه الأولى في أحد أحياء القـدس الشمالية الغربيـة ـ حيث ولـد وتـرعـرع ـ وهـو حي مـليء باليهـود الأرثـوذكس الذين يقضـون وقتهم بـالدراسة الدينية، أما ما عداها كالعلوم الحديثة فإنهم لا يدرسونها ولا يعرفونها. وقد دار حوار بينـه وبين أحد مدرسي هذه المدارس بدأه عاموس عوز سائلاً: لماذا لا يتعلم الطلاب المواضيع المهنية؟ فأشار المدرس إلى عمال بلدية القدس العـرب (وكـانـوا يعملون في تـرميم سقف المدرسة) وقال: لماذا خلق الله هؤلاء؟ ولماذا سمي اسماعيـل بهـذا الاسم؟ هـل تعـرف؟ بالتأكيد لا. سأقول لك: سماه كي يسمع ما يـأمره بـه إسحق ثم عاد عـوز وسأل: هـل تعلمونهم التاريخ العام؟ فـأجاب المـدرس: حـاشا وكـلا. نحن شعب يعيش لذاتـه ولن يحسب للغـوييم أي حساب. فـما لنـا ولهـذه النجاسة؟ هل تريدنا أن نعلم أطفالنا القتـل والنهب والسطو؟ (ص ٨٦). وكانت محطته الثـانيـة «بيت شمش» حيث التقى ببعض أفراد الشبيبة السفـارديم الذين عـبروا له عن كـرههم لليهـود الاشكنـازيم بسبب الـواقـع القـائم عـلى الغبن الاجتـماعي ومحـاولات الإذلال. (ص ٨٧). والمحـطة الثـالثـة لـه كـانت في مستوطنـة التقى فيها بـزوجين هي أمـيركيـة وهـو يمني. وعـلى الـرغـم من أنهما يختلفـان في التفكـير والمعتقـد، فهي متـدينـة ملتزمـة وهو مـادي نفعي، فإنهما يتفقـان على كـرههـما للعـرب (ص ٨٧ ـ ٨٨). ويلتقي عـاموس عـوز في مستوطنـة أخـرى بشخص يسميـه «تصـادق» ينقـل عنـه مجمـوعـة من الأقوال كلها تدل على فكر عنصري متطرف. ومن جملة ما قالـه النص التالي: «اسمـع إنني مستعـد اليوم أن أتـطوع بهذه المهمـة القـذرة لصالح اسرائيل فاقتل عربـاً حسب الحاجـة، وأهجرهم وأشردهم وأحرقهم وأزيـد مشاعـر البغضـاء ضـدنـا وأشعـل أديم الأرض تحت أرجل يهود الشتات ليولـوا الادبار سريعـاً إلى هنا. . .». (ص ٩٢).

وعـلى الرغم من تشكيـك بعض الكتـاب الاسرائيليين بأهمية مثل «تصادق» وتأثيره، إلاّ أنني لا أشك في أن ما نقله عاموس عـوز هو نموذج لمجموعة كبيرة من الاسرائيليـين تعتمد أفكارهم على التطرف في العقيدة وتفسـيرها.

ونجـد اليـوم مجمـوعـة من هؤلاء بـين مَنْ يسمـون بـ «بعلي تشـوباه» (التـائبون) الـذين يقضـون يـومهم أو كلّه بـالـدراسـة الـدينيـة المركـزة. ومن المستبعـد أن يكـون لما سمي بأدب الاحتجاج أي أثر في تفكيرهم لأنهم لا يعرفون هذا الأدب ولا يقرأونه.

وعلى الرغم من نقد مؤلفنا لعـاموس عـوز حيث «وضـع الطرفين»، العربي الفلسـطيني والاسرائيـلي، في وضع متسـاو بحيث لا نميـز بـين المعتـدي والمعتدى عليـه وبـين الجـلاد والضحية» (ص ٨٨). لكنه يـرى في الوقت نفسـه أنـه «حـاول أن يستبـطن شخصيـاتـه العربية بنزعة أخلاقية وبسمات إنسانيـة الأمر الـذي فشل فيـه معظم الأدبـاء الاسرائيليين المتعقلين الذين يكتبون بروح «النقد الـذاتي» ص ٩٩.

ويتـطرق مؤلف الكتـاب الـذي نحـن بصـدده إلى آراء بعض المغنين وينقـل عنهم آراء تتسم بـالـرفض للحـرب والاحتجـاج عليهـا. وينقـل كـذلـك بعض الأغـاني التي ظهـرت في هـذه الفـترة والتي تتسم بهـذا الاحتجاج وتمتاز به. ومن هذه الأغاني أغنية ألفهـا أحد أعضـاء حركـة «الجنود المناهضة للحرب» وقد جاء في بعض من مقاطعها:

هدّي هدّي يا طيارة
وعا لبنان ودّينا
تنحارب عشان شارون
وبالتابوت يردونا (ص ١٠٥).

ومن المـوضـوعـات التي عـالجهـا المؤلف باختصار، مـوضوع السينـما الاسرائيلية بعـد حـرب ١٩٨٢ م. وهو يـركز في هـذا المجال على شخصية العربي في هذه السينما مقارنة بما كـانت عليه قبـل هذه الحـرب. وهو في هـذا ينقل عن ناقد اسرائيلي اسمه مئير شنيتسر أنه حتى عـام ١٩٨٢ م جـرى التعـامـل مـع شخصيـة العربي في السينـما الاسرائيلية من وجهتي نـظر متصلتـين مبنى ومعنى. الأولى رأت فيه عدواً أبـدياً والثـانية اتسمت بـطابع رومـانتيكي وأسلوب باهت يفتقـد إلى العمق والجدية، تضاف إليها رؤيـة جزئيـة أحادية الجانب للواقع الإجتماعي. وترسمت المعـالم الهـامشية لشخصيـة العـربي الشرقيـة بـرؤيـة مبتـورة مشوهـة عن عمد. وفي كـل الأفـلام التي تـنطوي على وجهـة النـظر هـذه يـظهـر العـرب كشخصيـات شـاحبـة لا أهميـة لهـا (ص ١٠٧ ـ ١٠٨). أما بعد عـام ١٩٨٢ م فإن مجموعة من الأفلام قد عرضت تبدو فيها شخصية الفلسطيني بوصفها شخصية شرعية

بعد الاجتياح الاسرائيلي للبنان صدر نتاج فني وأدبي لم تعهده الثقافة الاسرائيلية من قبل.

صـاحبـة حقـوق في هـذه الـبـلاد. . (ص ١٠٩). هـذه الآراء هي آراء الناقـد الاسرائيـلي وكان بـودنـا لـو أن المؤلف نفسـه درس بعض هذه الأفلام وحللها كعربي. فقد تكـون له وجهـة نظر غـير تلك التي جاء بهـا الناقد الاسرائيلي. فنظرة العربي وانطباعه إلى تلك الأفلام يختلفان عما لغيره.

وآخـر مـا يتحـدث عنـه المؤلف في هــذا الفصـل هـو مـا يسميه بـأدب «الأخـطاء العظيمة» وهنا يتناول روايتين كتبتا بعد حرب لبنان، يحللها ويلقي الضوء عليها. احداهما بعنـوان «الطريق إلى عـين حارود» لعـامـوس كينـان. والثـانية بعنـوان «نـادية» للكـاتبـة الاسرائيليـة غليلة رون فيـدر. ويـرى مؤلف الكتاب بأنـه على الـرغم من أن الروايتـين لا تتخلصـان مما سمّاه المؤلف الأخطاء العـظيمة كـالقـول بـالحقـوق التـاريخيـة في فلسـطين. والمسـاواة بين القـاتل والضحيـة والإعجـاب الشـديد بـالعسكري الاسرائيـلي في الـروايـة الأولى. ووضـــوح المضــمـــون الـعنصري والحـديث عن تخلف العقلية العـربيــة في الرواية الثانية. إلا أنـه في الوقت نفسـه رأى فيهـا ملامـح تغيّر في التفكـير نحـو المسـألـة المركـزيـة وهي القضيـة الفلسـطينيـة. ففي الـروايـة الأولى «نـرى الشخصيـة العـربيـة ـ محمـود ـ شخصيـة محـوريـة بقـدر محـوريـة الشخصيـة اليهـوديـة». ووجد المؤلف كـذلك تعاطفاً مع «محمود»، «يعكس تعبيـراً صادقـاً مكمـلاً عن النـدم وإعـادة النـظر والخيبـة والإحباط التي تستشعرها الشخصية اليهـودية المـوازيـة إزاء مـا كـابـده الشعب العـربي الفلسطيني من عذاب وتشريد وهلاك على يد الصهيونية. وإن كان يرى في نهـايـة تحليله أن هـذا لم يكن من أجل العـربي لكنه كـان قـد وظّف من أجـل خـدمـة الكـاتب «كـاتب الرواية» (ص ١١٣). ويـرى المؤلف بالنسبـة إلى الرواية الثانية أنـه على الـرغم من مسحة العنصريـة الـطاغيـة عـلى مضمـونها وعـدم تسميتها الأشياء بأسمائهـا الصريحة، فـإنها كما يقول المؤلف عنها «لأول مرة في تاريخ الأدب العبري يقوم أديب بمحاولة صنع عقل جـديد للكـائن العـربي ولأول مـرة في تـاريخ هـذا الأدب ينكب أديب عـلى عـمليـة تـكـوين مصطنعة لـظاهرة اسمهـا «الاسرائيلي العـربي المعاصر» (ص ١١٩).

وكان بودنا لو أن المؤلف ـ بعـد أن عرض لنـا هذه النـماذج من الأدب والفن ـ ذكـر لنـا فيـما إذا كـان هــذا النـوع من النتـاج بقي مستمراً، أم أنه توقف. وسواء أكـان الجواب بـالإيجاب أم السلب مـا هي أسبـاب ذلـك؟

وإني أعتقد بأن هـذه الأصوات الاحتجـاجية التي ظهرت في فترة معينة ظلت أصواتاً خافتة تتلاشى في خضم الصخب الذي يردده الكثير من المتـطرفـين الاسرائيليـين الـذين أصبحت أصواتهم في السنين الأخـيرة أشد وقعـاً وأكثر تأثيراً وأعظم قوة.

بقيت لنـا ملاحـظة نذكـرها قبـل أن ننهي حـديثنا عن الكتـاب. وهي إنَّ بعض أسـماء الأشخاص التي ذكرت في الكتـاب تحتاج إلى شيء من التعريف بها فكثيـراً ما تكـون أهمية الرأي من أهمية قائله. أعطي مثلاً على ذلـك بالرمبام في (ص ٩٣)، والذي نقـل عنه رأيـاً مهـماً وخطيـراً. لكن هـذا الـرأي لا يحـدث تـأثيـراً في نفس القــارىء العـربي إذ أنــه لا يعـرف من هو رمبـام. فـرمبـام هـو الـطبيب والفيلسوف والفقيه اليهودي موسى بن ميمون (١٢٠٤ م). وكلمـة رمبـام منحـوتـة من الحــروف الأولى مــن «رابي مــوسى بــن ميمون». □

مقاربة لايقاف السقوط

هنري زغيب

الحجاب

بحث سوسيولوجي

هيثم منّاع

منشورات الجمل. كولونيا، المانيا ١٩٩٠

■ وردت كلمـة الحجـاب في الـقــرآن الكـريم سبـع مـرات، واحـدة منهـا تتعلق بالنساء ـ وتحديداً بنسـاء النبي، إذ يطلب إلى المسلمـين التحـدث إليهن من وراء الحجـاب (الأحـزاب ٥٣). وثمـة آيـة يسميهـا غـلاة الأصوليين آية الحجاب وهي: «يـا أيها النبي قل لأزواجك وبنـاتك ونسـاء المؤمنين يـدنين عليهن من جـلابيبهن، ذلـك أدنى أن يعـرفن فلا يؤذين وكان الله غفوراً رحيماً» (الأحزاب ٥٩).

بهـذه المطالعـة يستعـرض الـدكتـور هيثم منّاع[1] جوهر كتابه «الحجاب».

ويستعـين عـلى المـطالعـة الـدينيـة هـذه، بتصدير دنيوي من جميل صدقي الزهاوي:

إنما في الحجابِ شَلٌّ لشعبٍ
وخفاءٌ. . . وفي السفورِ ظهورُ
كيف يسمو إلى الحضارة شعبٌ
منـه نصفٌ عن نصفِهِ مستـورُ

(«ثورة في الجحيم»)

اللافت، ظاهراً، إلى وضع هذا الكتاب، أن الأصولية أوغلت في «ظلاميتها» حتى باتت تحجب عن المجتمع نصفه، في إصرارهـا على ارتداء الحجاب. والدافع إلى إصداره، وقوع حادثـة «كـري»[2] في فـرنسـا قبـل عـامـين واستصـدار ليونيـل جـوسبـان وزيـر التـربيـة الفرنسي قراراً بالسماح لفتيـات تلك المدرسـة بـارتداء الحجـاب، «مما اعتـبره الأصوليـون انتصاراً لهم» كما قال منّاع في حديث إلى حميد برادة نشرته الـ «نوفيل أوبسرفـاتور» (عـددها ٨/٢ نـوفمـبر ١٩٨٩) وجـاء نقـداً لتصريـح ممثل الجامعة العربية في باريس حمادي الصيد يـومئذ: «الحجاب تقليد وثني لا عـلاقـة لـه بـالإسلام»، ثم طـالب بـالسـماح للفتيـات المسلمات بارتدائه في المدرسة.

المسألة شـائكة، وعـرضها دقيق، لأنها لا تمس الدين كجوهر، بل المغـالاة في الممارسـة تفسدها، فيما حلها لا يبدو ذا فسحة مرتقبة، نظراً لتبايـن الآراء حـولها بـين مؤيد ومتشـدد ومناهض ومحارب.

مـع ذلـك يصرّح هيثم منّــاع في الفصـل الأول («الحرية في المسـاواة»): «يصعب اليوم تقـديـر أو رصـد جملة الكـوارث التي رافقت هـزيمة السلطات الأوتـوريتـاريـة [التسلطية] وعـودة الأصوليـة الإسلاميـة إلى السـاحـة في العــالمـين العــربي والإسلامي. سـوى أن ◄





اضطرار الفكر الحر، بعد ٩٠ عاماً على صدور كتاب قاسم أمين «المرأة الجديدة»، إلى التصدي لقضية الحجاب يعطي صورة عن الانكفاء الاجتماعي والانحطاط السياسي الذي زرعه الاستبداد المعاصر، وتحاول أن تحصده القوى الظلامية...» (ص ٧).

انطلاقاً من هنا، يعتبر الكاتب (ص ٧) أن التحرك بات مطلوباً من أجل «إيقاف السقوط والتأهب لنهضة جديدة»، معها «لم يعد مجال للصمت والمهادنة لأن الصمت والانتحار سيان» (ص ٦).

وواضح أن الكاتب، بكل احترام للدين كدين، يدعو إلى علمانية تنقذ الدين من أصولييه المغالين في التطرف حتى إبعاد الناس عن جوهر الإيمان. لذا يستشهد غير مرة بكتاب للشيخ علي عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم» (القاهرة ١٩٢٥) أثار عاصفة ضده من رجال الدين. ثم يتساءل منا: «... ولكن، أين هم المسلمون الذين اليوم يمتلكون جرأة الشيخ علي عبد الرازق؟» (ص ٨٤). ويستطرد مدافعاً عن رأيه: «معظم المسلمين اليوم ضد مسألة الحجاب، والذي منهم يؤيده (إذا لم يكن بمنأى عن الاحتواءات الخارجية) غالباً ما يرفضه لبناته. لقد اكتشفنا وجود مسلمين علمانيين بعد حادثة مدرسة «كري» في فرنسا. وعلى أي حال، أنا ضد أية علامة دينية في المدرسة العلمانية» (ص ٨٥).

وهو في ذلك لا يخرج عن التقليد الإسلامي في جوهره السامي. لذلك يستعيد قولاً لقاسم أمين («تحرير المرأة» - ١٨٩٩): «لنعد إلى الشريعة في قضية الحجاب، كون القرآن أصبح أرحم من المجتمع الإسلامي، فننزع الحجاب ونعيد الاختلاط ونبادر إلى تعليم المرأة فندخلها إلى الحياة من بابها الواسع».

ومع شرارة قاسم أمين كانت شرارات تالية. هوذا سلامة موسى يكتب عام ١٩١٠: «لم تنكب أمة في العالم بمثل ما نكبنا به من حجاب المرأة». وتلته هدى شعراوي عام ١٩١٩ بخوضها معركة تحرير المرأة وقادت حركة شعبية واسعة داعية إلى نزاع الحجاب. ومنذئذ تتالت أصوات من أمثال نبوية موسى ونظيرة زين الدين والطاهر حداد ومحمود محمد طه. وحين أصدر عبد الحميد حمدي مجلته «السفور» كان أول المستجيبين للكتابة فيها مصطفى عبد الرازق وطه حسين ومنصور فهمي ومحمد هيكل.

ويستشهد الكاتب بمقطع من غادة السمان يختصر الكثير من المعاناة: «رغم بشرتي البيضاء، أنا امرأة زنجية بمعنى ما، لأنني امرأة عربية كنت مؤودة تحت صحارى الجاهلية، وفي عصر المشي فوق القمر صرت مؤودة تحت رمال الاحتقار المتوارث والإدانة المسبقة لي. لا أفتش عن الحب، بل عن امرأة مثلي وحيدة متوجعة، كي أمسك بيدها، ونلد وحيدتين على أشواك الحقل، وننجب أطفال القبيلة الذين سيعلمونهم حين يكبرون كيف يحتقروننا» (ص ١٤).

وإذ أعلن الكاتب منذ البدء أن كتابه «جماعي تتضافر فيه أصوات الانعتاق والسفور» (ص ٦)، قطف فصولاً من أقلام عديدة تحدثت في الموضوع نفسه، وفي فترات متباعدة من العصر الحديث.

من منصور فهمي، نقل إلى العربية فصلاً من كتابه «وضع المرأة في التقاليد الإسلامية وتطور الإسلام» (باريس ١٩١٣)، هو الفصل المتعلق بـ«التاريخ الاجتماعي للحجاب» حيث جاء نقلاً عن صحيح البخاري (ج ١، ص ٣١٩) أن النبي محمد كان يذهب مع زوجته خديجة وابن عمه الشاب علي للصلاة معاً في الكعبة. وكانت النساء تشاركن في الحياة العامة بشكل راح يشغل الرجال ويثير مخاوفهم من تأثر نسائهم وأطفالهم بالدين الجديد. من هنا الاستنتاج أن لم تكن ثمة عوائق تعكر صفو العلاقات الطبيعية في الحياة اليومية بين الجنسين. ثم أن النبي طلب إلى النساء الأحرار أن يتميزن عن الإماء بارتداء الجلباب، مما يعني أن الرسول العربي كان واعياً لقيمة المرأة في المجتمع، وليس كما أسيء تنفيذ تعاليمه لاحقاً من قبل المتزمتين مما دفع إلى قهر المرأة واستعبادها (ص ١٩).

ومن بانو بارسي (اسم مستعار لباحثة إيرانية في العلوم الاجتماعية، ومناضلة في إحدى الحركات النسوية المعارضة) أخذ الكاتب فصلاً هو «نظرة سوسيولوجية لمشكلة الحجاب في إيران» جاء فيه عن كاتب إيراني قوله عام ١٩٦٩: «المجتمع الإيراني يسمح للرجال بأن يصبحوا أبطالاً، بينما المرأة الفارسية لن يكون بوسعها اكتساب المكان المشرّف في تاريخ إيران، كما كانت حال زينب (ابنة الإمام علي وفاطمة) أو جاندارك أو إليزابيت الأولى». وتصل تلك الكاتبة إلى خلاصة صارخة تعتبر أن «تجربة المرأة الإيرانية جديرة بأن تتابع من باقي نساء منطقتنا، والمأساة التي نعانيها تعطي درساً لكل النساء والرجال، وما ذلك إلا حذراً من فخ الأصولية القاتل» (ص ٤٢).

وفي بحث أمينة عيوش «الحجاب والجنس والهوية»، وجد المؤلف مقاطع هامة، منها أن «الطابع الجنسي للحجاب يصدم أكثر، يثير الانتباه أكثر، يتحداه، يجعله يستحضر الفعل المعاكس: نزع الحجاب. وفي حدوده الخاصة به (وبكل الأحوال قبل أن يأخذ مفهوماً سياسياً مباشراً) يصبح نتيجة لما سبق. من هنا لا يتم طرحه كموضوع تساؤل، لأن دلالته لم تكن يوماً في حاجة إلى توضيحات أو تساؤلات كما هو الحال اليوم» (ص ٤٧).

ومن فيوليت داغر التي عالجت قضية الحجاب في فرنسا بشكل محدد، انطلاقاً من حادثة «كري»، تذكيرها أن «الانقسام الذي وقع في صفوف العلمانيين الفرنسيين حول هذه المسألة لم تعرفه فرنسا منذ أحداث ١٩٦٨. فدانيال (فرنسوا) ميتران عبرت عن رأيها بإعطائها الحق للمسلمات بارتداء الحجاب كجزء من حرية المعتقد، في حين ماري كلير مندس فرانس (زوجة رئيس الوزراء الأسبق الذي اشتهر في الخمسينات بمواقفه المناهضة للاستعمار) شجبت تدخل السيدة ميتران باعتبارها تخلط التسامح وحرية المعتقد مع التسامح تجاه المرأة ومساواتها بالرجل. أما جيزيل حليمي (من قائدات الحركة النسوية في فرنسا، ومن مواليد تونس) فقد رفضت قبول الحجاب في المدرسة باعتباره رمزاً لدونية المرأة واحتقارها. وبالمقابل قامت عدة دعوات متشددة تدافع عن موقف الأهل المتشدد، على أساس أن «الحجاب من قواعد الإسلام الأساسية، ولا مناص عنه لكل مسلمة، وإذا ما خيرت المسلمة بين الحجاب والمدرسة فعليها أن تختار الحجاب والبقاء في المنزل» (ص ٧١).

وبعد نصين من محمد حربي (عن الـ«نوفيل أوبسرفاتور» عدد ٢٦ نوفمبر ١٩٨٩) في موضوع «المنع المسموح به»، وكلمة لمهناز ماتين «الحجاب الإسلامي: القانون القرآني»، يختم المؤلف كتابه «الجماعي» بمقالة قديمة من صاحبة القلم

١) طبيب وعالم اجتماعي من سوريا، وباحث في أنثروبولوجيا الاسلام. يقيم حالياً في باريس ويلقي محاضرات ودروساً في جامعة السوربون. له مؤلفات عديدة بالفرنسية والعربية، منها: «المرأة في الاسلام» (دار الحداثة ـ بيروت ١٩٨٠)، «المجتمع العربي الاسلامي من محمد إلى علي» (منشورات الرازي ـ باريس ١٩٨٦)، «إنتاج الانسان شرقي المتوسط» (دار النضال ـ بيروت ١٩٨٦)، «المرأة» (منشورات الجمل ـ ألمانيا ١٩٨٨).

٢) مدرسة غابريال هافاس في مدينة «كري» (نحو ٦٠ كلم عن باريس) حيث قامت نقاشات طويلة مع أهالي ثلاث فتيات مغربيات (واحدة ابنة شيخ، واثنتان شقيقتان من أسرة متدينة)، وذلك بعد إصرار أهاليهن على ارتدائهن الحجاب. أصدر أرنست شينيير ناظر المدرسة قراراً في ٤ أكتوبر ١٩٨٩ يمنع الفتيات الثلاث من دخول الصف مرتديات حجبهن باعتباره، كغيره من العلامات الدينية، يتعارض وعلمانية المدرسة. قامت مظاهرات تدعو إلى كسر القرار والسماح للفتيات بارتداء الحجاب في المدرسة، فحسم وزير التربية الأمر بأن شدد على علمانية المدرسة ورفض أي تبشير ديني فيها، سامحاً للفتيات بارتداء الحجاب، إذا أصر أهلهن، حتى لا تخسر الفتيات عامهن الدراسي.

السيف غادة السمان عنوانها: «دستورنا... نحن الفتيات المتحررات» نشرتها في «النصر» بتاريخ ١٢/١١/١٩٦١، وجاء فيها: «فلسطين تتأوه، ونحن نتلوى في شرانق عقدنا وانهزاميتنا. الجزائر تُصلب كل فجر وما زال بيننا نساء لا يعرفن من هي جميلة بو حيرد. العالم ينطلق في سباق نحو القمر، وهن يجدلن الحجب لقلوبهن والسلاسل لوجودهن. كل يهودية محاربة، فلماذا لا تكون كل مسلمة محاربة وقد كانت كذلك؟».

وهكذا، من قضية بدأت في فرنسا وتوسعت كبقعة الزيت، حاك هيثم منّاع بموضوعية علمية رصينة خيوط كتابه «الجماعي»: «الحجاب»، واضعاً في نصابها أموراً كم استغلها الأصوليون لمصالحهم الخاصة وجيَّروها باسم الدين فيما الدين منهم براء.

وشتان ما بين الدين بقيمه السامية العليا، وبين ممارساتٍ باسمه تبقى عنه نائية ولا تمس جوهره في ذرة من تقواه أو مقدسه.

كتاب «الحجاب» مما نحتاجه اليوم في ما يحيطنا من أصولية تأخذ مجرى مأساوياً يخفي عودة إلى عصر انحطاط جديد، ووسط ما نواجهه من أفعال وردود أفعال، مرة باسم الديمقراطية، وأخرى باسم الليبرالية، وأخيرة باسم الحرية، وهذا الثالوث النقي منها براء.

وقلم هيثم مناع مما نحتاجه اليوم بإلحاح، لجديته وموضوعيته في مقاربة مواضيع توجعنا، هو الذي قال في كتابه الأخير «جدل التنوير» (صدر قبل أشهر عن «دار الطليعة» في بيروت»): «ليس قدر الإنسان العربي أن يعدَّ الشهداء ويناجي الموت من أجل الموت، فهو، ككل البشر قادر على الحياة وعلى إعطاء الحياة». □

احتلال العقل

صبري حافظ

علماء وجواسيس

دراسة

رفعت سيد احمد

رياض الريس للكتب والنشر. لندن ١٩٩١

■ لا بد أن المواجهة التي تدور الآن عند البوابة الشرقية للأمة العربية، ستترك آثارها الكبيرة على الواقع العربي في السنوات القادمة، وستحث الثقافة العربية على مراجعة الكثير من الأفكار والقناعات الشائعة التي ترسخت في واقعنا العربي، منذ عقد السبعينات الكئيب، وتفتح الأبواب على مصاريعها لاعادة نظر جذرية في الكثير من المسلمات الفكرية والسياسية التي تسللت الى التفكير العربي، في غيبة الوعي بطبيعة المعركة التي دارت على مد المنطقة منذ اكتمال هزيمة ١٩٦٧ بعد عشر سنوات من وقوعها بزيارة السادات المشؤومة للقدس. وما جرى بعدها مما عرف خطأ بمرحلة السلام مع العدو الصهيوني، والذي تكشف لنا وقائع الجولة الراهنة في الحرب بين الأمة العربية وكل أعدائها التقليديين بزعامة الولايات المتحدة عن أنها لم تكن مرحلة سلام ولا حتى هدنة، وانما مرحلة اعداد محموم لجولة الاجهاز على الحلم العربي والرؤية العربية، ولكن بعد أن استبدلت شكل المواجهة السافرة بأشكال وصياغات متعددة من المواجهات المستترة. وبعد أن استعدت لعملية تعريب النزاع بين الأمة العربية وأعدائها، وذلك بالتسلل برؤى العدو الى داخل الذات واحتلال عقلها والتمترس في عقر تصوراتها وقناعاتها. فلولا هذا لما أمكن أن يصل التردي إلى ما وصل اليه من تدهور نجد معه أن قطاعات عريضة من الذات العربية لا تقف فحسب في خندق أعدائها، وانما تحارب كذلك في صفوفه، وضد أبناء أمتها وقد أعماها تغلغل سموم العدو في بؤر العقل المغيب السليب عن رؤية ما تقترفه في حق ذاتها وفي حق مستقبلها من جرائم.

غاية التغلغل الاميركي خلق المناخ الملائم الذي تصبح فيه الخيانة مجرد وجهة نظر.

لهذا يكتسب كتاب الدكتور رفعت سيد أحمد (علماء وجواسيس: التغلغل الأميركي/الاسرائيلي في مصر) أهمية بالغة لأنه يكشف لنا بشكل تفصيلي قسمات عملية احتلال اعداء الأمة العربية لعقلها، وتغلغلهم في رؤى ذاتها والاستيلاء على هذه الرؤية من الداخل بغية اخضاعها وتشويهها. وينقسم الكتاب الى مقدمة وثلاثة فصول أولها هو التغلغل الثقافي الأميركي في مصر: الاستراتيجية والوسائل، وثانيها عن الجامعة الأميركية في مصر: جواسيس في ثياب علماء، والثالث بعنوان «تحت الغطاء الأميركي: اسرائيل تتغلغل رويدا». ومن البداية نلاحظ أن هذا التقسيم ذاته للموضوع ينطوي على فهم ناضج لحقيقة العلاقة بين أميركا والعدو الصهيوني، وللترابط العضوي بينهما بحيث يبدو أحدهما امتداداً للآخر، وتجلياً من تجلياته الحربائية المتعددة. وفي هذا الفهم يحتل الأصل، وهو الولايات المتحدة، ضعف حيز الاهتمام الموجه للفرع، وهو دولة الكيان الصهيوني في فلسطين المحتلة، وهذا أمر طبيعي بل ومطلوب. فالولايات المتحدة، كما كشف لنا تاريخها الطويل في حماية عدونا الصهيوني، وتمويله وتسليحه وتشجيعه على الغطرسة والزراية الدائمة بالحق العربي، وكما برهنت تصرفاتها البربرية في حربها العدوانية البشعة ضد العراق وشعبه العربي، هي العدو الأول لمطامح أمتنا في التطور، وهي التي قادت عملية تحطيم مشروع مصر عبدالناصر، بعد أن تكفلت بريطانيا بتدمير مشروع مصر محمد علي ثم مشروع مصر اسماعيل. وهي ايضاً التي قادت عملية اعتراف نظام السادات الخائن بالكيان الصهيوني وتوطئة مصر له ولها من قبله ومن بعده.

ولن اعرض هنا لفصول هذا الكتاب الثلاثة الرئيسية، فالكتاب متاح لمن يريد أن يقرأه، ولا بد أن يقرأه كل من يريد معرفة التفاصيل والمعلومات الصانعة لعملية الاحتلال الأميركي البغيض للعقل المصري والعربي من ورائه، ولكني سأتناول بعض القضايا التي ينطوي عليها أو يثيرها، وعدداً آخر من القضايا التي يتكامل بها موضوع الكتاب ويزداد تأثيراً في الواقع الذي يتوجه اليه ويطمح إلى الفاعلية بين قرائه. وقد كان من الطبيعي أن يتناول الكتاب استراتيجيات ◄



كتب

التغلغل الثقافي الأميركي في مصر ووسائله. فبرغم أن الكتاب ينحصر في حالة مصر، فانه يطمح الى ان ينطبق على الأمة العربية برمتها، ليس فقط لأن مصر هي قاطرة الأمة العربية، التي تشد وراءها حيثما توجهت وبحكم ثقلها السكاني والتاريخي الكثير من الدول المحيطة بها، حتى ولو عارضتها، ولكن أيضاً لأن الكتاب كأي دراسة جيدة لحالة، يخرج بنتائج قابلة للتطبيق على حالات كثيرة مماثلة. فتعريب نموذج التغلغل الأميركي البشع من خلال تطبيقاته في مصر، لا يؤثر فحسب على المناطق العربية الأخرى بسبب تداخل المصائر وترابطها، ولكنه يساهم في تمرير المشروع المشبوه برمته. لأن المنطق يقول أنه اذا ما استساغته مصر بحجمها وتاريخها ومكانتها، فان من العسير على الأقطار الأصغر مقاومته. وان كانت التواريخ المعاصرة تؤكد لنا أن الأقطار الأصغر تستطيع بالوعي أن تمنح مقاومات أشد. لكن هذه قضية أخرى كما يقولون. علينا تجنبها للتعرف على أهداف التغلغل ووسائله. وأهداف التغلغل الأميركي يمكن تلخيصها في تلك الغاية القديمة الجديدة التي قال بها نابليون قبل أكثر من مئتي عام وهي أن من يريد أن يسيطر على العالم لا بد وأن يسيطر على الشرق الأوسط، ومصر هي درة الشرق الأوسط ولا بد لمن يريد السيطرة عليه أن يسيطر على مصر، فمصر هي أهم بلد في العالم. هذا ما قاله نابليون، وما وضعه كرومر من بعده في صدر كتابه عن مصر، وما تسعى أميركا لتحقيقه منذ ورثت صولجان السيطرة الاستعمارية على العالم من بريطانيا.

هذه الغاية التاريخية لكل من يستهدفون المنطقة يقسمها الكتاب إلى أربعة أهداف هي: تقليم أظافر مصر حماية لأمن الكيان الصهيوني، ودمج مصر في عملية الاجماع الاستراتيجي على أن الخطر الداهم على المنطقة ليس أميركا، ولا حتى الكيان الصهيوني الذي احتل فلسطين ودأب على اقتطاع أجزاء من الأرض العربية بانتظام، وانما هو الاتحاد السوفياتي الذي يشكل خطراً على المصالح الأميركية بالمنطقة، وثالثها وأخطرها جميعاً هو تفريغ مصر من القيادات المستقلة، ومن فكرة الارادة المستقلة ذاتها، ولتحقيق هذا الهدف يجيء الهدف الرابع، وهو في الواقع بعد من أبعاد هذا الهدف الثالث أو نتيجة من نتائجه، وهو خلق التبعية وفرض الهيمنة. لأنه ما أن تفرغ عقل أمة من مفاهيم الارادة المستقلة حتى تتحول تلقائياً الى العمالة والخضوع والتبعية. وهذه الأهداف الأربعة هي في الواقع أربعة تجليات من التجليات العديدة لتلك الغاية الأساسية القديمة الجديدة التي كانت تتحقق في الماضي باحتلال مصر عسكرياً، فبات من الضروري تحقيقها الآن بوسائل جديدة اقتصادية وسياسية وعسكرية وثقافية. ويتناول الكتاب هذه الوسائل المختلفة برغم تشابكها وتكاملها في أقسام مستقلة من هذا الفصل. وقد كان من الضروري الاهتمام بتداخل الأهداف وتراكبها قدر اهتمامه بتواقت الوسائل وتفاعلها. فكل أهداف التغلغل الأميركي، أو التجليات المختلفة لتلك الغاية الاستعمارية القديمة، ترمي الى السيطرة الكاملة على مصر واخضاعها للعمل بفاعلية ضمن اطار شبكة المصالح والتصورات الأميركية للعالم ولدور المنطقة فيها: أي في العالم وفي التصورات الأميركية معاً.

رغم ان الكتاب تركز على مصر فانه طمح الى تطبيق قراءته على الأمة العربية برمتها

واخضاع الذات القومية لتصورات الآخر ومصالحه هو هدف كل مشروع استعماري، ولهذا كان من الطبيعي أن يزعم الاستعمار القديم أن مهمته هي تمدين الشعوب التي يستعمرها. وهو أمر كثيراً ما قوبل بالاستخفاف لأنه يلغي حضارات تلك الشعوب، ولكن لو فهم الأمر على حقيقته بعيداً عن هذا الاستخفاف بحضارات الآخر التي ربما كانت أكثر إنسانية من الحضارة الغازية، سنجد أن به قدراً كبيراً من الصحة. فإخضاع المستعمر (بفتح الميم) لتصورات الغزاة يمتد من اعتناقه لديانتهم حتى تقليده لآداب مائدتهم. أي تبني تصورهم الكامل للعالم من الدين وحتى تفاصيل السلوك اليومي، بما في ذلك مصالحه. وكان هذا الهدف لا يتحقق في الماضي إلا بالوسائل العسكرية، فأصبح من الممكن تحقيقه الآن بوسائل عديدة أخرى، لا تستبعد منها الوسائل العسكرية بالطبع، ولكن معاركها وصيغ المواجهة فيها تأخذ أشكالاً جديدة ومراوغة. ويكشف لنا الكتاب في بقية أجزاء هذا الفصل عن بعدين أساسيين في عملية إخضاع الذات لتصورات غزاتها أولهما هو أن هذه العملية تخلق مناخاً ملائماً لاستشراء الفساد، فبدون الفساد والعفن لا يمكن لهذه الرؤى القائمة على الذل والمهانة والخضوع أن تحظى بالقبول، ناهيك عن أن تنتشر. صحيح أن الفساد ليس هو الموضوع الأساسي للكتاب، وأن متابعة ما جرى في شتى مناحي المجتمع المصري نتيجة لتغلغل النفوذ الأميركي عبر مؤسساته بالقروض تارة وبالمعونات أخرى. لكن الذي يهتم بالجوهر دون العرض يدرك أن غاية التغلغل الأميركي هي بالدرجة الأولى المناخ الملائم الذي تصبح فيه الخيانة مجرد وجهة نظر، قد يستهجنها البعض ولكن يقر بفوائدها الكثيرون من المتعاملين بوعي أو بدون وعي مع المستعمرين الجدد. فبدون استشراء الفساد بشكل رهيب لا يتسامح الواقع مع الخونة، ناهيك عن تسليم زمام الأمور لهم.

أما البعد الثاني فهو طمس الرؤية بعد تغلغل السموم في أردان الجسد الوطني إلى حد السقم والعجز عن التمييز، ناهيك عن القدرة على المقاومة. فبدون هذا الطمس الذي يبلغ أحياناً مرتبة العمى لا يستطيع الغزاة الجدد احتلال العقل العربي، واقناعه بالتخلي عن مصالحه وتبني مصالح أعدائه وتسييدها. فكما كان من الضروري خلق مناخ يتحول فيه المجتمع برمته إلى مباءة من الفساد لتمرير الخيانة والعمالة والخضوع، فإن من الضروري طمس الرؤى لكي ينجح الاستعمار الجديد في قطع الطريق على التاريخ، وفي إجهاض المستقبل كلما وعد بشيء من التغيير الذي لا يتوافق مع مصالحه. وقطع الطريق على التاريخ من أعقد آليات السيطرة الاستعمارية الجديدة ومن أكثرها مراوغة. إذ يعتمد على أحدث إنجازات العلوم الإنسانية واستقصاءات علوم المستقبل. ولا يمكن تحقيقه دون العمل على طمس رؤى الذات للعالم، وقيادتها عبر مسارب التضليل إلى أن تضع الخنجر في ظهر مصالحها، وتجهز بيدها على مستقبلها. ومن يدرس التخبط البادي في الواقع العربي يكتشف أنه ليس تخبط فوضى، ولكنه تجليات لآليات قطع الطريق على المستقبل. لكن قطاع طرق المرحلة الجديدة لا يحققون أهدافهم بالأسلحة التقليدية، وانما بمجموعة من الأسلحة الجديدة التي تنهض على تزييف الوعي وتشويه التاريخ، والتي ينوب فيها العملاء الجدد عن سادتهم ويوفرون عليهم

عمليات سفك الدماء بإراقة ماء وجه الأمة وتمريغ كرامتها في الوحل على أيدي أبنائها أنفسهم.

وأهمية هذا الكتاب تأتي من أنه يكشف للقارىء عن أن مصر الآن قد أصبحت بلا شك مستعمرة أميركية، لاتخضع المؤسسة الحاكمة فيها للسيطرة الأميركية على إرادتها وقرارها السياسي، ولا تتبنى كل التصورات الأميركية لمختلف القضايا السياسية في العالم فحسب، ولكنها تخضع كذلك لتصورات الكيان الصهيوني رأس حربة الهيمنة الأميركية على المنطقة. فليس لمصر إرادتها المستقلة بعد أن كبلت هذه الإرادة بالحصار الثقافي والاقتصادي وحتى العسكري. ومن لديه أي شك في أن هذا الشكل الجديد من الاستعمار أخطر ألف مرة من الصيغة التقليدية القديمة ما عليه إلاّ أن يراجع تفاصيل ما جرى في عملية الحرب الغاشمة ضد العراق، وكيف أن احتلال بعض قطاعات العقل العربي، كان أكثر فاعلية من الاحتلال العسكري لتلك البلدان. فلو كانت هذه البلدان محتلة عسكرياً لا عقلياً لما أمكن لها المشاركة بجنودها وأجهزتها الإعلامية في معركة العدو الأميركي، بل والمزايدة عليه في بعض الأحيان، لفرض إرادته على المنطقة وسيطرته عليها وتحقيق مصالحه فيها وبها، وهي مصالح تتعارض في المدى القصير والطويل معاً مع مصالح الأمة العربية ومطامحها. ومن يتأمل ما جرى أثناء الحرب التي سميت بحرب تحرير الكويت يكتشف كيف كانت تصدر الأوامر من واشنطن لا بشأن العمليات العسكرية وحدها، وإنما بشأن كل الاستجابات السياسية لمتغيرات الموقف، وكيف انعدمت الإرادة المصرية المستقلة تماماً وخضعت كلية لإرادة أميركا. وكيف كان النظام المصري يهتم بتوجيهات واشنطن أكثر من اهتمامه بمشاعر مواطنيه. ومن سيتابع ما سيحدث بعدها لا بد وأنه سيكتشف أن ما سيقدم لمصر بعد هذا كله ليس إلاّ الفتات، فليس لمن فقدوا إرادتهم الوطنية المستقلة أمل في شيء سواه.

واعترافي بأهمية هذا الكتاب وبجدارة موضوعه بالعناية وبصواب كشوفه وقيمة ما قدمه من معلومات لا يتم هنا من خلال إهالة المديح عليه، حتى تختفي تحت ركام المديح عيوبه، ولكن من خلال الكشف عن بعض هذه العيوب حتى يتجنبها الباحث في أعماله القادمة. وإذا كانت المناهج الجديدة في العلوم الإنسانية تحذر من خطورة الفصل بين الذات والموضوع في دراسة أي ظاهرة، فانني سأهتم هنا بتتبع بعض آثار الذات على الموضوع في هذا الكتاب المهم. وقد كشف لنا فرانز فانون قبل أكثر من ربع قرن من الزمان عن كيفية تأثير الوضع الاستعماري الكريه على تصور الذات القومية لنفسها، وتسلل عصاب هذا التأثير الى داخلها. ومن أهم آثار الذات على الموضوع في هذا الكتاب هي أن البحث نفسه يعاني من فهم الباحث لطبيعة آليات عملية السيطرة الجديدة. فالبحث الذي يتم في مناخ يتسم بطمس الرؤى الوطنية وتشويهها وتحجيم قدرة الذات الوطنية على الوعي والمعرفة، بل والحيلولة بينها وبين الكثير من المادة الأساسية لمعرفة واقعها، ناهيك عما يدور في العالم من حولها، لا ينجو من آثار هذه العملية. وأهم ما أصابه منها يتعلق في رأيي بغياب التغييرات الأساسية التي انتابت مناهج البحث الحديثة عن أفق هذه الدراسة، وبتطبيق بعض المفاهيم القديمة عن دور الأبحاث وآليات عمليات السيطرة. وقد أدى هذا إلى أن مركز التركيز في البحث قد انصب على المادة أكثر منه على عملية توظيف هذه المادة في الكشف عن حركية احتلال العقل وأثرها على رؤية الأمة لذاتها ولمصالحها وللعالم من حولها.

ويعاني الكتاب في هذا المجال أيضاً من فهم تقليدي للتجسس ولتوظيف البحوث والدراسات الجامعية، وهو أمر أنقذه من الوقوع في بعض مهاويه حدوس الباحث الصادقة بالنسبة للكثير من الجزئيات التي تناولها في هذا المجال. فحينما يتناول دور وكالة المخابرات المركزية في الرقابة على الكتب يتصور أنها تفعل ذلك «حتى تتأكد من أن الكتاب لم يتضمن أي معلومات سرية» (ص ٦٠) وهو تعليل يكشف الفهم التقليدي للتجسس. فلم تعد عملية جمع المعلومات تهدف إلى الإحاطة بسريتها، وإنما إلى توظيفها والتلاعب بها، واستخدامها في فرض الهيمنة وتكريس الرؤية المعتمدة للعالم. ومراجعة المخابرات الأميركية للكتب يستهدف التأكد من دورها في تكريس تلك الرؤية المعتمدة التي تساهم في تسيير مهمة الهيمنة. وتمرير المعلومات أو تحريف التفاصيل بالطريقة التي تكفل تحقيق ذلك. فنظام المعلومات الجديد أصبح هو أخطر أدوات الحضارة الحديثة. وهناك في هذا المجال كذلك معلومة صغيرة أود تصحيحها في الكتاب، وهي إشارته إلى «الشيخ كمال أدهم رئيس شركة مقاولي المباني العامة» (ص ٩٧) وقد يكون بحق رئيساً لهذه الشركة، لكن ما رشحه لأن يكون أحد أعضاء مجلس أمناء مؤسسة على هذه الدرجة من الخطورة كالجامعة الأميركية في القاهرة، ليس بأي حال من الأحوال رئاسته لهذه الشركة، ولا حتى أنه كان مستشاراً لملك السعودية، ولكن كونه الممثل الأكبر لوكالة المخابرات المركزية في منطقة الشرق الأوسط. فقد نشرت صحيفة «الهيرالد تريبيون» الأميركية ضمن ما نشرته من وثائق الوكالة إبان فضيحة «ووترغيت» أنه كان السيد الدافع Pay Master لعدد من الملوك والشخصيات العربية الهامة الذين كانوا يحصلون على رواتب من الوكالة، وأنه كان همزة الوصل العربية بينهم وبينها، وكان على رأسهم أنور السادات والملك حسين. وأذكر أن الملك حسين نفى هذا النبأ وقتها وكذبه. أما السادات الذي ذكرت الوثائق أنه كان على قوائم دفع الوكالة منذ عام ١٩٥٨ فلم يفعل ذلك.

احتلال بعض قطاعات العقل العربي جاء اكثر فاعلية من الاحتلال العسكري.

أما بالنسبة للأبحاث فإن الأمر يتصل بنفس الموضوع، وإن كانت حدوس الباحث دفعته للتخوف من كثرة تلك الأبحاث التي تقوم بها المؤسسات الأجنبية وجمعها للمعلومات عن المجتمع المصري، وهو تخوف مشروع، بل ومطلوب. ولكن المطلوب أكثر هو ما بعد التخوف من إجراءات، أي الكشف عن طبيعة العلاقة بين تلك الأبحاث واستراتيجيات قطع الطريق على المستقبل، وآليات التأثير على مسار التاريخ ومسيرته. فلا شك في أنه كلما تتقدم الدولة كلما يتزايد إدراكها لأهمية الدراسات والبحوث الجامعية، ويتسارع معدل استفادتها من نتائجها. فبعد أن مرت أكثر من مئتي سنة بين اكتشاف تأثير الضوء على نترات الفضة، واستخدام هذه الحقيقة العلمية في اختراع آلة التصوير، ضاقت الفجوة بين اكتشاف المعلومة واستخداماتها العلمية حتى انعدمت في العصر الحديث. بل وتحول الأمر إلى قيام الصناعة باستثمارات كبيرة في مجالات البحث العلمي لتوجيه البحث وجهة تساهم في حل ما يقابلها من مشاكل. وهذا أيضاً هو ما يحدث في مجال العلوم الاجتماعية والإنسانية التي تستخدمها الدول المتقدمة في التخطيط الاستراتيجي الذي يستهدف تهيئة الواقع للمستقبل، ◀



والتأثير على بعض تياراته ونتائجه، وحماية مجتمعاتها مما تسفر عنه بعض تلك المتغيرات والاستعداد لمواجهتها. أما بالنسبة لمؤسسات الاستخبارات، وخاصة في الدول ذات النزعة الاستعمارية، فقد أصبحت غايتها هي قطع الطريق على التاريخ والترصد للمستقبل في الدول التي تبغي السيطرة عليها والتحكم في مقدراتها. وليس أدل على غياب الوعي وتحلل إرادة الاستقلال من أن الدول الخاضعة لا تستفيد من تلك الأبحاث، بل وتستباح حرمتها من خلالها.

وأخيراً وبعد هذا التناول السريع لبعض القضايا التي يطرحها هذا الكتاب القيم كنت أود لو غير الباحث عنوانه الجانبي واستبدل فيه بكلمة «الإسرائيلي» كلمة «الصهيوني» التي استنكف عن كتابتها، ثم سار على هذا النهج في متن الكتاب وعناوين فصوله، لأنه لا شك يدرك أهمية اللغة الأيديولوجية، وأن الاعتراف بالعدو في اللغة، وتبني مفرداته عن نفسه فيها هو الخطوة الأولى نحو الاعتراف بواقعه المغلوط ورؤاه والتسليم بمفرداته. فاستبعاد هذه الكلمة من قاموسنا هو المقدمة الأولى والضرورية لاستبعاد كل ما تمثله من واقعنا، والتخلص من آثار العدو المدمرة علينا. فلا بد من تشجيع كتابنا الرافضين لسياسات التغلغل الأميركي الصهيوني في العقل العربي واختراق الذات العربية لاستخدام مصطلح الكيان الصهيوني، حتى يظل مجرد كيان غريب على الأمة، عليها الوعي الدائم باستهدافه لرؤاها وعدائه المحموم لمطامحها المشروعة في مستقبل أفضل.

ولم يعد هم الحكومات مثلاً إرضاء السادة الجدد بأي وسيلة من الوسائل، وإنما بطرق يقبلها النظام الإعلامي الجديد. ولذلك كان طبيعياً أن تخاف الحكومة المصرية أثناء الحرب الوحشية ضد العراق لا من مظاهرات الطلاب ضدها، أو معارضة الجماهير لسياسات التبعية التي تنتهجها، وإنما من أن تبلغ المظاهرات والمعارضة أسماع مراسلي وكالات الأنباء الغربية. فقد أصبح هؤلاء المراسلون الأجانب المندوبين السامين الجدد للنظام العالمي الجديد. فاللعب بالمعلومات لا يقل أهمية في المرحلة الحالية عن اللعب بالحقائق نفسها. □

التاريخ تصنعه التفاصيل.. الضائعة!

جنان جاسم حلاوي

موجز تاريخ الباشا الصغير

رواية

فيصل خرتش

رياض الريس للكتب والنشر. لندن ١٩٩١

■ «موجز تاريخ الباشا الصغير» عنوان يجتذبك للقراءة، فما أن تشرع قارئاً أول صفحة حتى تأخذك الصفحات تباعاً، غائصاً في تلافيف نص، يستلّك من زمنك إلى ماضٍ، دونما ملل أو اعاقة، بداية، بقدرة تخييلية، تحبكها رصانة لغوية، موشحة بسردٍ يتواتر على ايقاع زمن منساب منذ الأربعينات حتى نكسة ١٩٦٧ وما بعدها. ينمو الحدث، يحتضنه مكان موصوف بدقة، يتلوّن بأوصافه، ليؤثر ويتأثر بأماكن مجاورة، تتشابه أو تختلف لكنها تلبّي حاجة سياق السرد بتوليف الحكاية وايراد الخبر؛ يضيئها الكاتب بشخصية، تكشفها (أي الأماكن) لعين القارىء المنبهر بتاريخ البطل الذي يدلّنا بحركته، ويعرّفنا خلال ماضيه وحاضره، على شخوصٍ آخرين لا تتآكلهم الأحداث، إنما تدفعهم دائماً نحو ذروة واحدة، تتكوّن فيها، مصائرهم وأقدارهم.

الرواية مكتوبة بهمّ كشف شخصية الباشا أساساً محورياً، تتفتح على هوامشه بقية الشخصيات، لكن الأهم من ذلك، حب الكاتب نفسه للمكان، الذي هو حي (الجورة)، ولعوالمه السحرية، الظاهرة والمستورة، المكونة والكائنة خليةً حية، نابضة بالحياة، أبدعها النص كوناً فريداً تمثّل وتصوّر عالماً عربياً، وإن اختُصِر بحارةٍ تناهبتها أحداث عصفت بسوريا والعرب أثناء الحرب العالمية الثانية وما بعدها...

وإذا كان المكان موصوفاً بعناية، فالشخصيات مشحونة معبأة بتاريخها، ووجودها المؤثر والفاعل في ذلك المكان، فالتاريخ تؤكده أهداف الانسان التي تتحوّل تدريجياً من واقع إلى وقائع وأخبار ثم إلى أحلامٍ وأمانٍ تحت وطأة جسامة الواقع نفسه.

والوقائع هنا، في الرواية، ليست منقولة عن حكايات، حسب، بل تنبجس أو تلج عميقاً الوجدان الشعبيّ، لتعبّر عنه بصناعة السحر، والخرافة المؤسّسة لعادات، ومفاعيل سلوكية، يضمّها أو يبرزها جمعٌ ذهنيٌ اجتماعي، ينسل من ركامٍ إرثي ديني/أخلاقي، يركد ثم يتفجر من قيعان اللاشعور الانساني، المضطرب، الهارب، أو المندفع والمتضاد مع الواقع الموضوعي الاجتماعي، كي يتكيف معه، أو يرفضه، أو يتجاوزه، أي أن الذهن الشعبي الفطري، ليقاوم واقعاً طبقياً استغلالياً، يحاول اذلاله، سحقه، حرمانه وتدميره.. فالانسان بقواه العفوية التلقائية ـ وإن كانت مرتكزة إلى مفاهيم مثالية ودينية ـ يصارع واقعاً قاسياً ظالماً، يريد جعله حيواناً مضطَهداً، مستعبَداً، في أدغال حضارة، يؤسسها الاستعمار ليرثها الرأسمال المحلي، ثم الديكتاتوري، الذي يصيّر الوطن وأبناءه محض شعارات، أكاذيب، ودجل، فيزداد الفقيرُ فقراً، والغنيُّ غنى.

وإذا كان الاضطهاد الطبقي، والاستعمار هما جوهر الظلم، فإن الروائي كان منتبهاً أيضاً إلى الكوامن النفسية لبطله (الباشا)، وما يعتريها من توهج أو ذبول حسب علاقتها ببقية الشخصيات والأحداث، ولئن كانت الحارة الشعبية بعلاقاتها العشائرية، ثم أراضي بلاد العرب المجاورة، هي مجالات حركة الباشا، فإن مجاهيله الداخلية (مستواه النفسي، الوجداني، والضمائري) تخلقه

شخصاً مميزاً، يتمرد على الوسط الاجتماعي تاره، أو طالباً التآلف معه تارةً أخرى ولكن بلا جدوى، إذ لا طموح لشخص فريد متفرد واحد، يبغي تحقيق العدالة الاجتماعية بقواه الذاتية ووفق وجهة نظره، وأحلامه التي كانت وبدت مستحيلة، في مواجهة الاستعمار ثم الاستغلال والاستثمار.

من هنا، صار لا بد للباشا (رغماً عنه) - لكي يعيش ويعيل عائلته أولاً في تلك الظروف، ولا يموت جوعاً - أن يكون سارقاً، ثم قاتلاً، ثم سجيناً، ثم مارقاً ومتمرداً، ثم شخصاً، محطماً، شيخاً يبوس حذاء رب العمل كي يعيش وعائلته، حتى تحوّله حالماً كبيراً ومتوهماً فيلتاث عقله حين تهشم أحلامه، وإذ تدخل غيلان الغابة الاجتماعية/ السياسية/ البيروقراطية إلى صلب حياته، فتدمرها، وتفصمها، ماسخةً اياه كائناً مغللاً بعقدة الاضطهاد أو عقدة العظمة أو.. أو، ليضحى الوهم نتيجةً للعجز البشري؛ وتُمسي الشخصية محطمة وبقايا أشلاء انسان، انقلب تاريخه إلى أكذوبة رغم صدق الكثير من القصص والأحداث.

من هو الباشا الصغير؟ إنه رجل شريف، شيطان، لص أسلحة، سجين، متشرد، مهرب، بائع لدمه، مناضل، قبضاي، يقتل، ويسرق أسلحة الفرنسيين الغزاة، ليبيعها للتجار المحليين، يلقى القبض عليه مرةً، ومرات، فيقيم متنقلاً ما بين سجون حلب، والرمل، والقلعة؛ والرجل ما كان قاتلاً بالفطرة إنما ظروف (الشغل!) بما يعتريها من دفاع عن النفس، تجبره على القتال والقتل، الهجوم والانسحاب، وما يلاقيه من متاعب؛ رغم معرفته مداخل ومخارج، ومنافذ ثكنات الجيوش الانكليزية والفرنسية الغازية. دفعته لأن يصبح الباشا ويغدو من غير أن يدري، قائداً وطنياً، ورمزاً استقلالياً تحكي حكايته الأجيال....

ولقد سُمي بالباشا لأن الأرمنية التي ربته سمّته هكذا لا أكثر، بعد وفاة أمه، ومذ تركه أبوه الذي يقال عنه أنه كان قاتلاً أيضاً... قطن الباشا (الجورة) أحب فيها، تزوج، وأنجب، و(الجورة) مقبرة قديمة، وملاذ عشائر وأقوام تجيء، تروح، تتقاتل، وتتصالح، تتناسل وتنجب الأولاد على الفقر والمزابل والدم والأحقاد والحب والمروءة والخيانات، حتى أضحى لكل مدينةٍ جورتها، وعالمها الثاني، الخلفي، حيث الحياة تُعاش قاسية، مريرة، متعبة، شاقة، ورهيبة، في عالم منسي، مجهول ومهمل، لكنْ حيوي وصلب يكتظ بالحياة.

في هذه الجورة يعيش الناس على صناعة الخنطة وبيعها فقط، فيقتنص الكاتب صوراً من حياة قاطنيها: سويعات عملهم، ملابسهم، طقوسهم، قتالهم الشرس، خباياهم، أسرارهم، ذهابهم الجماعي للحمامات، خرافاتهم؛ راصداً بدقة واثقة من نفسها، مصائر، وخيارات تلك الجموع العاملة، المتشبثة بالعيش والمعيوش، رغم الموت اليومي، المأساوي، جوعاً أو قتلاً، مرضاً أو تشرداً؛ فعبر، وبين، وخلال تلك الأجواء والأمكنة تتبلور أقاصيص هذا الباشا المتواضع بغاية اطعام عائلته، والطموح بهدف تغيير العالم، وارساء العدالة، والقضاء على الفقر، والارتقاء بأبناء الجورة إلى مستوى انساني يليق بهم.

أما تاريخ الجورة، وهو تاريخ ملتبس بأسطورةٍ تصلح لكل جورةٍ ما، في بلدٍ عربي ما، فالكاتب يلخصه كالتالي: «فمنذ مئة عام، خمس مئة عام.. أكثر جاء رجل ما أغبر يرتدي عباءة من وبر الجمال، شقراء، له شاربان أنجدان كبيران، وعينان صغيرتان، حفر أساسات في هذه القبور وسكنها، ساعده في ذلك ولداه وامرأته.. هارباً أو لاجئاً، لذلك لم يكن ينام أو يغمض عيناً وتظل كافة حواسه مفتحة ليشم فيها رائحة الهواء القادم، كان قد قتل.. قتل كثيراً واحداً، اثنين، خمسة، أكثر، لا أحد يعرف، ثم هاجر طويلاً ضرب في الأرض مع ولديه وزوجته حتى استقر هنا في السفح الغربي للجورة، مضى زمن، ثم جاء زمن آخر وجاء رجل آخر، يبحث عن الأول. بنى أمامه أساسات وساعده فيها أولاده وزوجاته، بنى شرق الجورة وراحا ينتظران بعضهما، يتوقعان أن يهاجما بعضهما في يوم ما، وإن لم يفعلا خوفاً على الأولاد، فإن الأولاد سيفعلون ذلك... ولم يناما كانت حواسهما تنتظر الريح لتشم فيها رائحة الآخر، الثاني جاء باحثاً عن الأول وهكذا كان دائماً من يأتي هارباً، ويأتي آخر باحثاً عنه، ثم تداخلت الأمور، أصبح الكل خائفاً من الكل وكلهم يفتش عن كلهم، ينتظرون بكل حواسهم، رائحة الريح... امتلأت الجورة، سكنوا في بعضهم، فوق بعضهم، لم يعد من مكان» (ص ٧٣ - ٧٤).

يعاني بطل الرواية من انفصام الشخصية، كونه ضحية تارة وجلاداً تارة أخرى

داخل هذا المكان وحوْله نبتت الحكايات كما ينبت الناس، وأينعت أسماء رجال ونساء صاروا بمثابة عناوين لأحداث، وقصصاً تحكي أخبار الموت، الحياة، البطولات، التخاذل، التآمر، السمو، الأحابيل، الحيل، البؤس والغنى، هي تيمات معيوشة وليست فسيفساء ترصّع الشريط اليومي للناس، بل تكتّل حياتهم الفائرْ من صميم أقدارهم ومشيئاتهم التي لا يدونها تاريخ الاستقلال، أو التحرر، أو النهضة أو الاشتراكية، بل تاريخ الانسان في صحوه ومنامه، قوته، وضعفه في مواجهة نفسه والعالم، أو نفسه لنفسه لكيون ويكوّن كينونته الموجودة الخالقة لتاريخها الفعلي، الصادق، والحقيقي.

وتاريخ الباشا الصغير تلخيص لتاريخ ذلك الانسان المنسي، المرمي على قارعة ◄

قبل أن تبهت الألوان

صحافة ثلث قرن

رياض نجيب الريس



RIAD EL RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305



الباشا الصغير رمز للانسان العربي الذي ينتقم من جلاديه بالأحلام

الطريق، المضطهد، المهان، الذليل، المضروب، أو المقاوم، المناوىء، المتمرد، القاتل، أو الضحية التي تأخذ سمات الجلاد أيضاً.

*

نص خرتش وان تمسك بخط سردي واحد، يمتد من فتوة الباشا حتى شيخوخته بتوتيره على مراحل زمنية تشرع روزنامتها (كما قلنا) من أربعينات هذا القرن إلى ما بعد نكسة حزيران ١٩٦٧، وما بينهما من احتلال لفلسطين، وحرب على السويس، إلى انقلابات وثورات التحرر الوطني، في سوريا خصوصاً، والعالم العربي عموماً، فإنه (أي النص) لا يعنى، بعض الأحيان، بترتيب الزمن المتغير المتقدم أفقياً، بل يتقطّع ليرتد من حاضر راهن، إلى ماض أبعد، أو إلى المستقبل الأقرب، ليصير الأهم من الزمن ودورته، وجود الانسان ذاته، وما يختاره، ويكونه، فيؤكد الكاتب أن ما حصل من أحداث جسام في البنية السياسية لأنظمة البلاد كانت بمعزل عن حياة هؤلاء الناس بالقدر نفسه الذي يكونون ضحاياه، دون أن يدروا لماذا، ولأي سبب، فمع كل تغيير سياسي ينال أبناء (الجورة) الضيم، القتل، الحرمان، الفقر، التشرد، والاذلال منذ الاستعمار التركي، الفرنسي، إلى الجلاء، والاستقلال ثم الاشتراكية، ولا شيء يتغير سوى أن الحيَّ يُقتل، والفقير يموت، والمستقر يتشرد، والأولاد يضيعون في الشوارع، هائمين، أو عاملين كأي قوة عمل رخيصة، جاهلة. في المقابل يبرز التجار السماسرة، الخونة، الانتهازيون، الذين يغادرون أو يأتون الجورة، ليمتصوا دمها، ويجهزوا على بقايا نقاء فطري في نفوس سكانها...

أراد خرتش كذلك اخبارنا ما جرى ويجري في الحي من شؤون وشجون بوصف لماح، ومراقبة حاذقة، محباً، محبّباً ومتعاطفاً، فعكف على تفصيل طقوس السحر، وتتبع خفايا وأسرار دروب، أزقة، بيوت الحي والأحياء المجاورة، المحنيّة والحانية على أسماء ووجوه ناس صادقهم الباشا، عاش معهم، قاتلهم، أو ساعدهم فساعدوه، وتعاون معهم مثل (جمال الراعي - رئيس مخفر الدرك أيام الاستعمار الفرنسي) و(ابراهيم هنانو) و(الشيخ حامد)، و(أبو أحمد الديناري الذي أنقذه الباشا من الضابط الفرنسي) و(هاروت الأرمني صديقه وحبيبه الذي يغير له أرقام الأسلحة كي يبيعها فيما بعد) و(الفليتي المهرب) و(الحاج الديغول التاجر، الداهية، القاعد عند باب مغارة، صانعاً امبراطورية تكاد تبتلع العالم كله فيضيع)..... الخ.

ما كانت هذه الأسماء، ولا تفاصيل الأماكن، ولا التتبع الجاد للحكايات الشعبية مجرد زخرف فلكلوري يتوسله الكاتب متباهياً، بل ما فتئت في مجموعها ركائز هامة قام عليها النص بعمارته. فالقص الأسطوري يعبّر عن الواقعي، مثلما الواقعي يعبر عنه، ليدخل ويتداخل مع معانٍ ومضامين فكرية/ سياسية غير محمولة قسراً ولا مفروضة. فإذا كان الانسان ابن عصره، فإن العصر الحقيقي هو صنيع ذاك الانسان البسيط، لذلك ما عادت هذه الرواية سياسية،

ما دامت السياسة السائدة، المتحكمة حققت أهدافها في قتل الانسان وتدميره، من هنا تخرج السياسة بخطابها الايديولوجي من الحبكة القصصية إلى كونها سبباً في فقر واضطهاد الانسان المرمّز له بالباشا، ليكون الواعز الأسلوبي مركزاً عليه. (الباشا) هو الأصل، الرافض وجدانياً لذلك السبب الذي رسم مصيره (رغماً عنه) فجعله فقيراً، شبه مجنون، راكضاً وراء لقمة العيش إلى درجة بوس حذاء رب العمل من أجل اعادته إلى عمله... فهو وإن سرق الفرنسيين، ودخل الحبوس، وناله ما ناله من اضطهاد وضيم، فإن قَدَرَه ما كان كذلك بسبب من اعتناقه عقيدة ما أو كونه حزبياً، أو وطنياً مؤدلجاً، إنما هو رجل بسيط يريد أن يعيش، وإذا بالمصادفات الناشئة من خراب التاريخ السياسي العربي عموماً، والسوري خصوصاً، تضعه أمام ضرورة التطرف أكثر لمواجهة حدث سياسي طارىء أو مستديم..

فماذا ستكون نتيجة مسرى حياة كالتي عاشها الباشا حين اختلطت المصادفات الحمقاء، بضرورة التطرف من أجل العيش وملاحقة اللقمة؟... لقد أنشأت رجلاً عاجزاً، موهوماً، كهلاً يعاني من انفصام الشخصية، كونه ضحية تارة، وجلاداً تارة أخرى. فالباشا الفقير والمذلول يتصور نفسه كل مرة (حاكياً لكل قريب وصديق) انه هو الذي حرر سوريا من الاستعمار، وطرد الأميركان من بيروت، وقاتل اليهود في فلسطين، وناصر عبد الناصر، وهاجم الانكليز، إنه هو القائد التاريخي الواجد الأحد، الفرد الذي حرر وسيحرر فلسطين والعالم من الصهيونية ليتوهم نفسه أخيراً قائداً كبيراً،

ورأسمالياً أكبر، يدير شؤون الأمة العربية يقضي بالموت على من يقضي ويعفو عن المحكومين بالاعدام، فصار الاله القادر القدير، لينمسخ شيئاً فشيئاً إلى مخلوقٍ وهمي، بهت تاريخه الحقيقي، وتحول إلى أكاذيب، وحكايات ملفقة راح يصدقها، كما يصدق أحلامه المعشّشة في رأسه... أهو رمز للانسان العربي الذي راح، بسبب شدة القمع، ينتقم من جلاديه بالأحلام، مستمنياً حالاته الثورية، واللاثورية حتى قيام الساعة؟!...

*

ولئن كان خرتش جاداً بتصوير بيئة الباشا، حياته ومَن حوله، فقد كان يسخر باثّاً تهكمه بين السطور، من المصادفات التافهة، لسياسة بلد وأمة يسوسها ساسة جهلة، متآمرون، تلاعبوا بمصائر الشعوب، بماضيهم، حاضرهم ومستقبلهم، والسخرية تسند المضمون بقصدية الكاتب، وهدفيته من كتابة هذه الرواية، القائمة على الصراع الحاد بين الأضداد من جهة، وخراب الذاتي بسبب الموضوعي من جهة أخرى، إلى خراب الموضوعي ذاته، فيكون الانسان الفقير المشرد في مراحل تطور المجتمع ضحية، منسية أهملها التاريخ، فجاء خرتش ليؤرخ لها، وكأنه يريد القول (وهو محق تماماً) ان التاريخ لا تصنعه الأحداث الكبرى، فقط، وإنما تفاصيل الناس البسيطة، الصغيرة، الضائعة بين بيوت التنك،

وزواريب الأحياء الفقيرة، وخطوات الفقراء المسحوقين.... لتعلو السخرية وتعلو، في لغة هذيانية، فانتازية، سطّرها الكاتب، فيما سماه بـ (ملحق مجاني) يعج بكل الدمار، التفاهة، التخلف، الجهل، الكبت، التآمر، القتل، والحروب العاصفة بنا من الماء إلى الماء....

الباشا يؤرخه خرتش، صانعاً لنا جميعاً رواية مبدعة، كاتبها خبر فن القص، فقال لنا: ها أنتم مثل بطلي (الباشا)، مخلوقات عربية في زمنٍ جاهل. □







أسطورة التكوين

دراسات

انطوان شلحت

رياض الريس للكتب والنشر

لندن. ١٩٩١.

■ يحاول انطوان شلحت في كتابه «اسطورة التكوين» أن يستعرض الثقافة الاسرائيلية الملفقة عبر مدخل توضيحي حول موضوعين محوريين من اسطورة تكوُّن الثقافة الاسرائيلي ـ وحقيقة صيرورة هذه الثقافة بعد غزو لبنان. ومع تصفح فصول الكتاب الخمسة، تشعر كم أن العناوين الفضفاضة لا تقودك الى نص حقيقي.

ما يلفت الانتباه في هذا الكتاب، انه يقع في انشائيات وطربيات تبتعد عن التحليل المنهجي لقراءة الفكر الصهيوني وتجلياته، ولا تقنعنا تلك الاستنتاجات الهشة من قبل المؤلف الذي وقع في فخ العواطف أمام عنوان ضخم كالثقافة الاسرائيلية. فجاء الكتاب عبارة عن سلسلة مقالات وجدانية عن العنصرية الصهيونية مع استعراض عابر للتفاصيل؛ من تسفيه العادات العربية الى عالم التوراة للطفل والصحافة في اسرائيل، كأنه يترجم مجموعة من المقالات من العبرية الى العربية ولا تكفي هذه المعلومات الضئيلة نسبياً لكشف الفكر الاسرائيلي وثقافته. والكشف لا يقابل بالانشاء، ولا الرجم بالكلام «الجسد اللبناني... والدم الفلسطيني». ولا يعنيني كقارىء لكتاب يدّعي العلم والموضوعية أن يقيم هذه الثقافة الخطيرة بشكل عابر لاسباب خاصة بالمؤلف فتقرأ ـ مع نهاية كل فصل أو في كل مقدمة على الشكل التالي.

«إن هذا الموضوع أصعب بكثير من أن يعالج في بضع فقرات» (٢٣)

«وهذا ما حاولنا أن نبين بعضاً منه في هذه العجالة» (٤١)

«يبقى السؤال اي فخر يعرف هؤلاء الباحثون أمثال أدير كوهين

كل التشخيص ولا يعرفون اقامة العدل» (٥٢)

«وليست هذه العجالة السريعة فرصة لتقويم الصحافة الرسمية في اسرائيل». (٥٣).

مسرحية واحدة لا تكفي لقراءة الصهيونية في المسرح الاسرائيلي، وقراءة روايتين، كنموذجين لا تغطي كل العمل الروائي الاسرائيلي، فهذه السهولة في قراءة الفكر الاسرائيلي تبقينا على حالة ثقافية تشبه حالة أحمد سعيد.»□

١٢٥ صفحة من القطع الوسط

السقف

قصص

يوسف سلامة

دار نلسن. السويد ١٩٩١

■ قد يكون الاحتفال مبالغاً بنتاجات يوسف سلامة القصصية، لكنه مبرر إذا ما تأملنا قليلاً بوضع القصة في لبنان، حيث ليس لها أي وجود فعلي كنوع أدبي قائم.

يقدم سلامة عوالم قصصية مفتوحة على جغرافية وطن، ومؤلفة من شتات نماذج انسانية لها طابع غير بطولي أو مثالي. والمناخ فيها له طابع السخرية، أو طابع التقاط المفارقات التي تنشأ عن علاقات طبيعية جداً ومتحولة في لغاتها وسلوكها.

بين البرجوازي الواهم الذي يستدين الماضي باستمرار لتأليف آماله والمواطن المسلح الذي يهدم ذاكرته عداءً وكراهية، يقف يوسف سلامة أيضاً بين **الاقامة** والمنفى جغرافياً وزمنياً، وكأن **التاريخ هو** النفي والحضور في آن...

قصصه، على شدة **بساطتها وسهولتها**، تحمل دهاءً في صلب **واقعيتها**، الواقعية التي تغدو متعددة في مستويات استقرائها واستدلالاتها.

ليس قاصاً، أو كاتب مذكرات، أو روائياً فحسب، انه مباشرة كاتب، على صعوبة تصنيفه، يغدو محتالاً في تمويه أدبه.

قصصه التي تصلح أيضاً للفتيان أو حتى للاطفال بشكل مدهش (...) هي أساساً قصص من النوع الذي يخلو من آثار مثاقفة، أو تماهيات أدبية، وتتقدم ببساطة كأنها حكايات شفوية مدعومة بسرد بسيط، فعلاً بسيط، وحتماً له قوة إيحاء ليس احادي الاتجاه اطلاقاً.

■ تبدو الصفحات مردومة بالأجساد، والفواصل شظايا والنقاط مدارج لطائرات حربية، وفوق الحروف دبابات تنزلق، كتب مشلّعة بالنيران وكلام مشرّع على عويل وطوافات تغط وتطير على المفردات... والخاتمة لرايات الأمل. ولكن كاتبنا لا يدرك أن البارجة نيوجرسي تغطس في حبرنا، وأن الأقمار الاصطناعية تتجسس على الهائمين في وادي عبقر، وترتج من الضحك في السماء، على شعراء شتّامين كديوك على مزابل، يولولون على المصاطب «واعرباه، واقدساه، واكويتاه، واعراقاه، والبناناه...». كأننا في حلقات زجل ثقافي على المائدة الخلفية للعالم..

يزغرد شاعرنا المفتخر «آآويها... سننتصر بإذنه تعالى، ولن نركع حتى آخر طفل يرضع» ونحن «الرديدة» نصفق... فيجيبه الشاعر الشتّام «اللعنة على اميركا، اللعنة على اختها أوروبا، على نفسي» هنا نلطم صدورنا، وننتف شعرنا نتطهر بمازوشية، ونتحول الى أفعال ماضية في لغة العالم.

أمي تشرب الماء في العراق من قبعة جندي المارينز.

زوجتي في لبنان أهدتني بنطلون جينز.

صهري في أبو ظبي هلل لانتصار الاميركان وحافظ على وظيفته.

أخي في قبرص يتسول تأشيرة دخول الى نيويورك.

ابن عمي في فلسطين ينشل دولته من جيبة بوش.

صديقي في الكويت يطلب الديموقراطية من السفير الأميركي.

أنا مع أميركا لأنها شرسة، لأنها عدو واضح. لذلك أعترف بهزيمتي وهنا بطولتي، وأنسحب بشرف، وأصافح عدوي على طاولة الاستسلام، أنا مع اميركا بعد الهزيمة، كياباني، كألماني، كإيطالي... وكعربي أيضاً ولو لمرة واحدة.□

يحيى



ان أهمية ما يكتبه يوسف سلامة ليست أدبية فقط، بل أيضاً ثقافية بالمعنى الواسع للكلمة. انها كتابة تضيف جهداً في تكوين الذاكرتين اللبنانية والعربية الجديدتين. ذاكرة ثقافة وذاكرة حيوية للجماعة بعيداً عن التأريخ الرسمي الذي يتصف بالبلاهة والنسيان. □

يقع الكتاب في ١٣٣ صفحة من القطع الوسط.

الزمان التاريخي

دراسة

سالم يفوت

دار الطليعة. بيروت ١٩٩١

■ يقدم سالم يفوت، في هذا الكتاب، تلخيصات، وتعريفات لمصطلح الزمن - التاريخ كما قدمته الفلسفات، خاصة ما حققته، على هذا الصعيد، اجتهادات الفلسفة الغربية منذ القرن الثامن عشر، التي بلورت لأول مرة مسار الوعي بتاريخية المعرفة البشرية.

لقد تم تجسيم التاريخ في مفهومات، وتم أيضاً عقلنته، وبالمعنى الأصيل نزل الزمن من مكانه الديني إلى الحيّزين الانساني والطبيعي، وإلى حيزي الغائية والمعقولية.

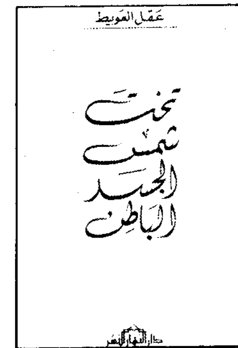
طبعاً سالم يفوت لا يتجاسر على مرحلة القراءة الخاصة، ويتخلى عن الادعاء بالاجتهاد، لكن من ناحية اخرى، يتمهل، بانتقائية شديدة، في عملية التلخيص والمقارنات. ومن هنا، الكتاب، يغدو على منحاه التدريسي، قادراً على حسم خيارات فكرية تجاه المفهوم المعني، ويقدم استخلاصات خجولة أمينة «لرغبة المعرفة في اكتمال ارادتها».

المؤلف ايضاً له منهجيته في كيفية التعريف ونمط التقديم، منهجية تأريخية، وليس في ذلك أسلوب تقليدي، انما له قدرة واضحة في تحديد أطر النماذج ومستوياتها وتأثيراتها.

انه أيضاً يلعب بمهارة في جمع الاختلافات وفي توضيح مغزى الانتقادات وتحديدها. وربما في فقرات نرى حركة تحليل وتفسير، ضرورتها تنبع من منهجيتها.

ان تقديم الزمن «الديني» وصدمه بالمفهوم الهيغلي ومن ثم تعقيبات برودیل الذي قدم مفهوماً لا وثائقياً للتاريخ ومن ثم مقارنته بوثائقية لوروا لادوري الذي صاغ «تاريخاً بدون انسان» والوصول إلى قطيعة فوكو والاختتام بالانتقال الى التصور الجنيالوجي للفلسفة المعاصرة. كل ذلك له دور في كيفية فهم ما لم يقدمه الكتاب. أي ذلك المقال المضاد الذي أطلقه فوكوياما عن «نهاية التاريخ»... فهل تأخر سالم يفوت!!□

. يقع الكتاب في ٦٤ صفحة من القطع الصغير.



ظل لا يذوب

شعر

ليلى عساف

دار الحمراء. بيروت. ١٩٩١

■ ثمة رغبة مقموعة في قصيدة ليلى عساف «ظل لا يذوب» حيث تحاول اخفاء افكارها المحرّمة بالتواري خلف تفاصيل الجسد وتهميشه لقول نبض خافت، يذوي قليلاً لنصل معها الى «لمعان رغبات حادة» تنطفىء بين جملة وأخرى. ونستدل الى الشعر في مجموعتها الأولى عبر ومضات قليلة تضيع احياناً في مواقد رمادية من الكلام المنساب بلا رقيب شعري، يطمح إلى الاختزال ولا يبقي من القصائد إلا الملمات نقلعها من جذورها، لتبقى آثار خفية تقودنا الى ملامح شاعرة.

«احتاج الى مئات السلالم
«لأصل اليك ايها النعاس»

افتح فمي وابتلع قليلاً من العتمة.

اشتهي صفاً طويلاً من النوافذ المكشوفة وحباً علنياً.

تشتهي ليلى عساف الشعر، وتنقله الى مقلب الجسد - الانثى. من «تحت الجلد - الى فوق الصدر - وفوق البطن - وملء القلب: كأنها على مسافة من الرغبة والاشتهاء، ثم تنسحب لتندمل مع قصيدتها المشبعة بالكلام الفاقد اشاراته، وتقع في تكرار الافكار والصور «أخفي فكرة محرّمة في جيبي - أصغرهم يخفي فكرة محرّمة في جيبه» بالاضافة الى الاشجار والورود وبراءة السلم الأهلي.

تبدو ليلى عساف على خطوة ناقصة، حيث الصوت المكموم ينز وجعاً قليلاً من صراخ متواصل في الداخل وليس في القصيدة، ووقعت في فخ اصطناع الكلام، ولم تستطع تجاوزه، كما جاء في تقديم حسن عبد الله والصدق مع النفس لا يكفي وحده لتكون القصيدة صادقة، وأعتقد أن الشاعرة ليلى عساف على باب جرأة تتلمس الأشياء والكلام. وتخشى على ظلها أن يذوب. □

٩٦ صفحة من القطع الصغير.



تحت شمس الجسد الباطن

شعر

عقل العويط

دار النهار. بيروت ١٩٩١

■ قصيدة طويلة، الشعر فيها على دراية بالايقاع والغناء. ومنطقها الخاص مرجعية معرفية تقول الماضي بلغة التخلي، والندم أو بلغة النقد. والنقد على فعاليته الشعرية في صوغ العالم، يأتي هنا دون سرور، أو مصالحة، أو مديح.

انه يقول استقالته مما مضى رغم أنه يكرس ماضوية الحدث، يكرس الرؤية الخاصة التي يختصرها بأكثر المفردات تردداً بين السطور: «الفوضى». شعر يقول فوضى الذاكرة، ويقول سيادة الفوضى فعلاً على ماضيه، لكنه شعر جد منظم ومرتب، وعلى احتراف تأليفي باعصاب باردة وجهد طويل، بطيء (...)

والأكثر وضوحاً هذه الرغبة بالاحتفاظ



يحيى جابر . يوسف بزي

بما تبقى، رغم احساسه العميق بأن الذي بقي أيضاً الى غياب: «انني اكتم زهرة تذرف غيابها» (ص ١٢)

الشغل، هنا، يقترن بفطنة الحداثوي وخفته، متشبع بالحساسية الجديدة للغة. وان عجز الشعر ان يتطهر من بداهته، فان عمل العويط تصفية واختزال وتشفيف لهذه البداهات، وكأن بروز الشعرية هي هذا الشغل تحديداً، فلا يقع في فخ السهولة ولا يكرر أصواتاً شعرية أخرى. ورغم حضور هذه الأخيرة فانه حضور جديد، عبر اعادة انتاجه بمزاج خاص.

وكأن الشعر هنا أيضاً، استمرار لمناخ ساد في تجارب عديدة، كان لها حضور في انتشار قصيدة النثر، مناخ ظهر كتيار مضاد، في بدء الأمر، ضد الخطابية، فانغلق على تجربته وعلى فنيته الشعرية وتطور عبر عدة اصوات تستلهم الخاص والتفاصيل، وجماليات اللغة والصور. وعقل العويط منها، وله موقع يتقاطع مع «قصيدة البياض» وان تعددت مستويات ظهورها.

الملفت ان هذه القصيدة الطويلة، في تشكيلها، توحي كأنها مجموع عدة قصائد. لا تستريح الصورة ولا تتموقع فيها، إذ تغلب غاية الانشاد والصيغة الصوتية على بقعة الشعر على اختلافات وتشكيلات لا تخلو من مراوغة الشاعر مع قارئه واحتياله عليه...

ان عقل العويط يسدل ستائر سميكة إلا أن المنظر يظل مرئياً ومباحاً، وفيه صدى لكلام منتشر على بياض. □

يقع الكتاب في ٨٠ صفحة من القطع الوسط.

خطوة ويضيق الفضاء

شعر

ياسر إسكيف

اتحاد الكتاب العرب

دمشق. ١٩٩١

■ يطل ياسر إسكيف من نافذته الى فضاء الشعر، مُتخبطاً في بدايات انشائية في مجموعته الأولى «خطوة ويضيق الفضاء»، ويتعثر في الكلام وتفاصيله كأن يكفيه نسل خيوط قصيدته من الآخرين ليعلن صوته.

تبدو القصيدة لا تشتغل سوى برصف السائد من المفردات والصور، على تطريزات مهلهلة، حيث لا تشتبك العوالم مع بعضها إلا في نظام مرصوص من أوهام قصيدة نثر حررها الاخرون وكبلها الشعراء المقبلون من تناسخ وتقليد مسطح.

أن نذكر الله والمرأة والوردة لا يقودنا ذلك الى الطمأنينة والشفافية في القصيدة... وأن نراكم الدماء والفجائع لا يقودنا أيضاً إلا إلى التفظيع المجاني وحشو درامي فتخرج من قصيدة ياسر مترعاً بوحول الرومانسية الجوفاء.

يكثر ياسر إسكيف من مفردة «السؤال» وتقليبها الى وجوه متعددة والمعنى واحد. في ثرثرة مبالغة من خيال مرمد، والاسئلة في قصيدته لا تدل على مراهقة ما، أو طفولة، أو حتى حكمة، بقدر ما تبدو متسولة للشعر.

«حليب السؤال، رنين السؤال، دم الاسئلة. إناء السؤال، اسئلة الضوء، عابقاً بالسؤال.

ياسر إسكيف اسير متاهته، في انشائيات باهتة من شاعر سوري شاب، مرتبك في خطوته وضيق في فضائه، وقصائده لا تعبر عن معاناة انسان كما ورد على الغلاف، وانما تعبر عن معاناة شاعر مع الشعر. □

٧٨ صفحة من القطع الصغير

مخلوقات الاشواق الطائرة

قصص

ادوار الخراط

دار الآداب. بيروت ١٩٩٠

■ لأنه كلام محمول، فهو اوسع من معناه، حيوي ومتوتر. ادوار الخراط معجون في حيز «كوزموبوليتي» حيث الهوية تعدد حساسيات وامتلاك لغة. وفي تخط لاطار السياحة المطمئنة، الذاكرة مشروع اخلاط، تم قبلاً تأميمه، وها هو يظهر كمشروع كتابة، لادوار الخراط فيه فرادته.

وكتابة الخراط، هنا، فعل تنسيب القصة الى سلالة الشعر، او اقتلاعها من مكان الشعر: الحلم. والحلم مونولوغ داخلي، على الاغلب، يحرك القصة الى فسحة شعرية، لها فتنة بلاغة، واستطرادات تأخذ شكل سينوغرافيات تضيف لمسار القصة مساحات واسعة من العوالم والشخوص.

كتابة نهمة، تتأمل ذاتها. مغرورة بادبها، وتمتعنا بافصاحها عن غرائزها (هي غرائزنا ايضاً). وفي وجه «البطل» امرأة مصقولة باحاسيس المكان وزوايا الانارة والظل...

فيه ايضاً قرابة للنص المفتوح، اذ مجرى السرد عريض، واحياناً يعلو فوق ضفته، لا ليخرب ارضه او لتمييع شكله، بل ليخصّبها ويثخنه.

ثمة حنين لسوريالية مرّوضة، وحنين يهجس شبح زمن انقرض. حنين لتلك الضجة الاسكندرانية (اليونانية ـ الايطالية ـ القبطية ـ المصرية الخ) فيتعدد الكائن وتتعدد الاصوات وتتعدد المقامات.

في القصص ـ النصوص حافز غرائزي، وحشي وقاس، تتحرك الحياة داخله، وداخل الاشياء. بينما الخوف من الموت، من الدخول في صيغة الماضي، في الوقت عينه، هو خوف مستبد على هذا الزخم.

انها كتابة لا تطمئن إلى ضمائرها. ضمير القاص وحده معلوم و«الشعر هو الواقع الوحيد عندي» (ص ٤٤). قد يكون غير حقيقي، انما حسّي معبأ بالالم. انساني وشهواني.

ادوار الخراط يدخل وحده في هذه المغامرة. في هذا النوع من الكتابة، دون هفوات. □

يقع الكتاب في ١٦٠ صفحة من القطع الوسط

■ تتكثف وتتكاثر الحدود والجغرافيات الجديدة، وتكاثرها ليس تنوعاً، بل ضآلة مساحة، وانغلاق يتجدد، من تلقاء نفسه، إلى جغرافيات اصغر، وحدود اشد مناعة وحصانة.

في هذه الهندسة الجديدة، المواطن منفي في الغربة والاقامة معاً. والثقافة ايضاً تكون في خانة النفي، وفي نسيان المكان. ومع التصدع السياسي ـ الاجتماعي تتلاشى اللغة والهوية.

ولأن التململ اعتراض أوسع من الجغرافيات الجديدة، فهو تهمة اختراق، لذا تغيب المعارضة من لهجة الثقافة. وهذه الأخيرة، لطبيعتها، تغدو، تحت هذا السقف، شيئاً فشيئاً إلى المتحف، وفي أقبيته تحديداً.

والمنفى ليس خلاصاً، اذ يستحيل المشهد، لبعده عن بؤرة النظر. ومع ضبابية الصورة ينتقص التعبير. ولان شروط القراءة ملغاة، في جغرافيا تصادر التاريخ واللغة، ولا تحتمل إلا مرآتها لشدة انغلاقها، تصبح حركة النص وانفعاله اضيق من الهرولة في صندوق.

انها فسيفساء الفوضى. انها مأزق النص في لاموقعيته، في لاوصوله، في غياب جهته. فالنص دون استقطاب لمركز ثقافي، أو لمشروع، ودون آفاق مفتوحة على الاختلاف، تنمحي غائيته ويتجرد من هجته أو يتسدر. «وبأفضل الأحوال يتحول إلى كلام حنين يستعير حرارته من جثة ذاكرة متجولة.

وإذا تم القبول بالخرائط الجديدة، أي بالإقامة فيها، فإن السؤال الثقافي، بغياب حريته، إما أن ينكمش الى الوراء، إلى اصولية تُتأتِيء هُجات مجتزأة من مخطوطات باهتة، وإما أن ينفلش في حاضره القسري كقيمة سلعية تقارب الصفر في منطق السوق.

هذا السقوط الجغرافي، العربي، ليس هو الهزيمة النهائية فقط، بل العلامة الأكثر سطوعاً عن «الصفر الحقيقي» الذي دأب المثقفون على التبشير به منذ خمسين عاماً. □

يوسف



ابو ماضي المظلوم!

جورج طراد

■عندما قرأتُ في عدد أيار/ مايو، من «الناقد»، ما كتبه الشاعر هنري زغيب عن أبو ماضي «المشاكس»، تذكرتُ كلاماً كثيراً ومشابهاً كنتُ قد سمعته من الشاعر يوسف الخال في الموضوع إياه. وبالرغم من حماسة الخال في لوم أبو ماضي، على تصرفات ومواقف كثيرة، فإنني كنتُ أميلُ، دائماً، إلى تصنيف هذه «العداوة» ضمن خانة «عداوة الكار»، كما يُقال.

وهذه «عداوة» طبيعية لأنها وليدة منافسة حامية بين مطبوعتين مهجريتين وهما «السمير» لأبو ماضي، و«الهدى» التي رأس تحريرها، ذات مرحلة، يوسف الخال. وكيف لا تكون تلك المنافسة شديدة والمطبوعتان تصدران في نيويورك، وتريدان ان تعيشا من اشتراكات القرّاء القلائل في المهجر، ومن اعلانات اصحاب المصالح التجارية الذين يميلون، بالطبع، الى الترويج عن بضاعتهم في المطبوعة الاكثر انتشاراً؟ واذا كان عدد قرّاء العربية محدوداً في المهجر فمن الطبيعي أن يحاول القيّمون على كل من المطبوعتين الحصول على حصة الأسد من كعكة قراء العربية القلائل نسبياً!

صراعُ الرزق هو؟ أم هو صراع المبادىء الشعرية، وأكاد أقول الحياتية، بين أبو ماضي والخال؟ لستُ أدري، وإنْ كنتُ ما أزال أميل إلى الاعتقاد بأن أبو ماضي الذي كان يتربّع سعيداً بـ «سميره» في قلوب القراء وجيوب المعلنين، لم يَسْتَسِغ أنْ ينبتَ له غريمٌ ينافسه في نظرية الشعر وفي فنون الكسب. ولا أظن أن أحداً يجهل الفوارق الهائلة في الثقافة الشعرية وفي التطلعات بين الرجليْن، بحيث أن أبو ماضي أحسَّ، لا شك، بأن نظرية شعرية جديدة، جاءت تهدّد العرش الذي بناه لنفسه في «السائح» و«السمير» وفي غيرهما من المطبوعات المهجرية مثل «رحلة الفتاة» و«المجلة العربية» و«مرآة الغرب».

ومما استوقفني في مقالة الصديق زغيب، أنه صوّر أبو ماضي وكأنه «مشاكس» محترف و«صاحب مشاكل» يهوى الخلافات ويفتعلها. ويقيني أن في هذه الصورة شيئاً من المبالغة، كي لا اقول من التجني، خصوصاً بالنسبة الى الخلاف بين نعيمة وأبو ماضي، بحيث أن الأول أغْفَلَ، عن سابق تصوّر وتصميم، ذكر اسم الثاني حيث تناول تأريخ مرحلة انشاء الرابطة القلمية التي ضمتها معاً.

وأعتقد أنه من المناسب القول أن مسؤولية القطيعة بين قطبيْ الرابطة القلمية اللذين بقيا بعد رحيل جبران، لا تقع بالضرورة على عاتق أبو ماضي وحده، بل ربما تحمل القسط الوافر منها ميخائيل نعيمة المعروف بعداواته الكثيرة والطويلة في مجال الأدب (مشاكله مع الشاعر القروي ومع عيسى الناعوري وغيرهما). وكي اكون منصفاً اكثر قد يكون من الدقة القول أن العداوة بين الرجلين رسختها الظروف العامة التي حتّمت رسم الخطوط الكبرى للعلاقة بينهما. من هنا فإن عوامل متعددة تداخلت لتعميق تلك «العداوة»، دون أن تكون «مشاكسة» أبو ماضي سببها المباشر والوحيد، كما يُسْتَشَفُّ من مقالة زغيب. ولعل أبرز تلك العوامل هي التالية:

١ ـ ان «عداوة» موروثة انتقلت الى أبو ماضي، بين والد زوجته الصحافي نجيب دياب، صاحب «مرآة الغرب»، وبين الرابطة القلمية. وينقل جورج صيدح عن عبد المسيح حداد، صاحب «السائح»، أن المحاولة الأولى لتأليف الرابطة القلمية جرت أثناء الحرب العالمية الأولى، وكانت تضم بين أعضائها كلاً من أمين الريحاني ونجيب دياب. «ولكنها حلّت نفسها بعد اجتماعات قليلة للتخلص من زمالة نجيب دياب» (جورج صيدح ـ أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط ٣ ـ ١٩٦٤ ـ هامش ص ٢٢٥).

ولأن نعيمة يعتبر نفسه «عرّاب» الرابطة ومنظّم قانونها، فإن الجفاء بينه وبين نجيب دياب «المطرود»، كان طبيعياً. ولا أستبعد أن يكون ذلك الجفاء انتقل ليشمل أبو ماضي، بعد أن تزوج من ابنة نجيب دياب وعمل معه في مرآة الغرب طوال عشر سنوات.

٢ ـ إن نعيمة كان يعتبر نفسه أستاذاً لمعظم أعضاء الرابطة ومرشداً لهم. وهذه قناعة لازمته دائماً كما نعرف جميعاً. أذكر مرّة انني سمعت من الأديب الراحل عيسى الناعوري شرحاً لأسباب العداوة الكبرى بينه وبين نعيمة، واذا بها تنحصر في أن نعيمة أعطى حديثاً لمجلة «الحكمة» في بيروت، أكّد فيه أنه هو الذي أملى على الناعوري أفكار كتابه عن أدب المهجر. في حين ان الناعوري يؤكد أن الاستشارة الوحيدة التي طلبها من نعيمة تنحصر في كيفية التلفظ باسم عضو الرابطة وليم كاتسفليس.

من هذه الزاوية بالذات، لا يُستبعد أن يكون نعيمة قد منّنَ أبو ماضي وزعم أنه علّمه الشعر الصحيح. وهذا أمر ممكن، لا سيما متى ما عرفنا أن عبد المسيح حداد، المقرّب جداً من نعيمة، كتب في «انطباعات مغترب» يقول إن أبو ماضي كان مقلّداً ثم «تعلّم الشعر الصحيح من ميخائيل نعيمة (انظر صيدح ص ٢٧٦). من هنا فإن رفض أبو ماضي لهذه الوصاية «النعيميّة» قد يكون سبباً للخلاف بينهما.

٣ ـ من المعروف أن نعيمة يُرسي جزءاً واسعاً من نظرته الفلسفية على ايمانه بالتقمص. ولقد سمعته أكثر من مرة، في جلسات خاصة معه، يؤكد على «الأشواق» التي يعجز المرء عن تحقيقها في حياة واحدة، ولذلك لا بد له من التقمّص ليعود في «حيوات» أخرى لتحقيق هذه «الأشواق».

أبو ماضي ترجرج في موقفه من التقمص. رفضه غالباً وسايره حيناً. من أبرز ما قاله في الاعتراض على التقمص، خمسة أبيات يُسَفِّهُ فيها رأي المؤمنين بهذه العقيدة، ومن بينهم نعيمة بالطبع، حيث يقول:

غَلِطَ القائل إنّا خالدون ... كلّنا بعد الردى حيُّ بنُ بيّ

ليستِ الروحُ سوى هذا الجسد ... مَعَهُ جاءَتْ ومَعْهُ ترجعُ

لم تكن موجودة قبل وُجد ... ولهذا حين يمضي تتبعُ

فَمِنَ الزور ألموثّى والفند ... قولنا الأرواح ليست تُصرعُ

تلبثُ الأفياء ما دامت غصون ... فإذا ما ذهبتْ لم يبقَ فيّ

وبصرف النظر عن العبثية الإلحادية غير المقصودة، التي تفوح من هذه الأبيات، فإن مجرّد تضمنها اتهاماً لأصحاب نظرية التقمص، ومن

بينهم نعيمة، بأنهم «مزوّرون» ومخطئون، يكفي لإثارة نقمة نعيمة على أبو ماضي.

٤ ـ إن أبو ماضي كان دائم الاعتداد بنفسه، وفخوراً بما تمكّن من انجازه. حتى أنه استقل عن والد زوجته وأسس لنفسه «السمير» عام ١٩٢٩. هذه النزعة الاستقلالية جعلت منه دائم السعي لرفض الوصاية التي كان يتوق كل من جبران ونعيمة لفرضها على أعضاء الرابطة. وهذا ما جعله يُظهر قوة شخصيته «أو عنادها القوي حين آثر أن يستقل بمذهبه على أن يذوب في الدعوة الجديدة التي حمل لواءها جبران (ونعيمة)» (د. احسان عباس ود. محمد يوسف نجم: «الشعر العربي في المهجر» دار صادر ـ دار بيروت ـ ١٩٥٧ ـ ص ١٣٦)

وهنا أيضاً نجد من الطبيعي أن تثير هذه النزعة الاستقلالية غضبة نعيمة.

لأجل هذه العوامل الأربعة، وربما لغيرها أيضاً مما فاتنا، استفحلت العداوة بين أبو ماضي ونعيمة. وهذا، كما رأينا، ليس ناجماً عن «مشاكسة» أبو ماضي بمقدار ما هو ناجم عن جملة ظروف ومعطيات ليس هو مسؤولاً عنها جميعاً. في مطلق الحالات، ولكي نؤكد أن نعيمة يتحمل بدوره جزءاً من المسؤولية، نورد نص ما كتبه جورج صيدح عن تصرفات نعيمة في حفل تأبين أبو ماضي حيث جاء ما يلي:

«(...) ولكن اللجنة تجاوزت صلاحياتها ونَحَّت الرجال الرسميين عن الحفلة لكي تسند رئاستها الى ميخائيل نعيمة بوصفه رفيقاً للفقيد في المهجر، وزميلاً له في الرابطة القلمية. وأقامت الحفلة بوسائلها الخاصة في منتدى الجامعة الأميركية الكبير في الثالث والعشرين من كانون الثاني/ يناير ١٩٥٨. وخطب فيها أديب من سوريا، وأديبة من العراق، الى جانب أربعة خطباء من لبنان. ورغماً من الحشد الكبير الذي لبّى الدعوة وملأ المنتدى، لم نعتبر الحفلة ناجحة لسبب واحد، وهو أن الأستاذ نعيمة الذي كان آخر المتكلمين فاجأ السامعين بمزاح وتنكيت أضحكا الجمهور، وأخذ يسخر من شعر أبو ماضي في دواوينه الأولى ـ أي قبل انضمامه الى الرابطة القلمية ـ ويعدِّد ما فيها من شعر التقليد والمغالاة. فأساء الى ذكرى الراحل، وأساء إلى وقار الحفل، وأفسد عمل رفاقه في لجنة التكريم.

ليس لنا أن نعارض رأي الأستاذ نعيمة في شخصية أبو ماضي أو في شعره. بل نحترم حقه وحريته في الانفراد برأيه الخاص. ولا نأخذ عليه إلا قبوله زعامة التكريم لشخص لا يعتبره أهلاً للتكريم، واختياره مناسبة الموت والتأبين ليقول لنا ذلك (...) سامحه الله، أما الناس فقد سامحوه». (صيدح ٢٩١ ـ ٢٩٢)

من هذه الحادثة يتبين لنا، على ما أعتقد، أن أبو ماضي لم يكن دائماً جانياً، بل كان، كذلك، مُجْنِيّاً عليه. واذا ما أصرّ الصديق زغيب على اعتباره «مشاكساً»، فإننا نقترح اعتباره مشاكساً مظلوماً، على طريقة «مُكرهٌ أخاكَ لا بطل»!

هذا لجهة المشاكسة. أما لجهة اغراق أبو ماضي في المديح وشعر المناسبات، ورفضه الاعتراف بذلك، فإنني أعتقد أن مثل هذا الاتهام له الكثير من الأسباب التخفيفية. فليس معيباً أن يكتب الشاعر في المناسبات. وهذه عادة معروفة في تلك المرحلة. يكفي أن نشير الى أن خليل مطران مثلاً، كتب في المناسبات (وبعضها سخيف للغاية) حوالى ثلثيْ شعره حتى تمنى د. ميشال جحا، لو أن مطران «امتنع عن جمع هذا الشعر واكتفى بديوان من جزء واحد بدلاً من أجزائه الأربعة» (ميشال جحا، «خليل مطران». دار المسيرة ـ بيروت ـ ١٩٨١، ص ٢٣٥).

كذلك الأمر بالنسبة إلى أحمد شوقي الذي عابوا عليه اكثاره من شعر المناسبات. وهناك رأي للدكتور شوقي ضيف يُستشف منه تبرير اكثار أمير الشعراء من شعر المناسبات حيث يقول: «وقد أصبح له ذوق الصحافي بأدق معانيه... وما جرّه إلى شعر المناسبات هو تأثير الصحافة والجمهور في الشاعر المصري الحديث». (شوقي ضيف: «شوقي شاعر العصر الحديث» دار المعارف ـ القاهرة ـ ط ٧ ـ ١٩٧٧ ـ ص ١٦٠). فاذا كان هذا التبرير مقبولاً لشوقي الذي لم يحترف الصحافة، أليس مقبولاً لـ أبو ماضي الذي امتهن الصحافة وسيلة عيش طوال عشرات السنين؟!

في مطلق الحالات، اقدام أبو ماضي على اعادة النظر في بعض قصائد المناسبات، لجهة تعديل ترتيب أبياتها، أو تحوير بعض عباراتها، كما أشار زغيب، ليس نقيصة في رأينا. على العكس إنْ هو سوى دليل على أن شعر المناسبات عند أبو ماضي، كان في بعض أحيانه، من الشعر الصافي، اذ يكفي ادخال تعديل طفيف عليه حتى يمسي عذباً، على حد تعبير زغيب. وفي هذا شهادة لشاعرية أبو ماضي الذي عرف كيف يعبر من المناسبة السطحية إلى جوهر الشعر ويلتقط لُقاه.

بالتأكيد نحن لا نرمي، من خلال هذا الكلام، الى احاطة أبو ماضي بهالة من التقديس، وإلى اعتبار شعره آية في الروعة. فعنده «تجاوزات» و«ارتكابات» كثيرة، أشار إلى بعضها د. طه حسين، وضبط بعضها الآخر د. أحمد زكي أبو شادي الذي سجّل إقدام أبو ماضي على ترجمة قصائد أميركية معروفة، والادعاء بأنه صاحبها دون أن يشير إلى أنها منقولة.

ثم إن أبو ماضي ليس صاحب موقف فلسفي ثابت. مما يدل أنه متقلّب الأفكار وغير راسخ الثقافة. وأكبر دليل على هذا أنه، وهو الذي رأيناه يهاجم أنصار التقمص كما سبق، يعود ويؤكد ايمانه بالتقمص في ديوانه «الجداول» حيث يقول:

إنّا سنبقى بعدَ أن يمضي الورى ... ويزول هذا العالم المنظورُ
فإذا طوتنا الأرضُ عن أزهارها ... وخلا الدجى منّا وفيه بدورُ
فسترجعين خميلةً معْطارةً ... أنا في ذراها بلبلٌ مسحورُ
أو ترجعين فراشة خطّارةً ... أنا في جناحيْها الضحى الموْشورُ

واعتقادي أنه قال بالتقمص في «الجداول»، استرضاء لميخائيل نعيمة الذي كتب مقدمة الديوان المذكور. وهذا بالتأكيد، تزلّف كبير من شاعر بوزن أبو ماضي.

وتناقض أبو ماضي الشعري كثير. ليس هنا مجال تفنيده، وإن كنا نكتفي بمثال اضافي يتعلّق بالتفاؤل والتشاؤم. فأبو ماضي الذي اشتهر بدعوته للتفاؤل أصرّ على الابتسام حتى حافة الموت اذ كتب:

قال: البشاشةُ ليس تُسعِدُ كائناً ... يأتي إلى الدنيا ويذهبُ مرغماً
قلت: ابتسمْ ما دام بينَك والردى ... شبرٌ فإنك بعدُ لنا تتبسّما

لكننا لا نلبث أن نراه، في مكان آخر، يائساً من الحياة ومتمنياً الموت حيث يقول:

دنيا مزيّفةٌ ودهرٌ ماذقٌ ... ما في انفلاتك منهما من باسِ

فالحالات النفسية والتأثر بالظروف أمور معروفة وواردة. ولكن ليس في المواقف الأساسية التي قد لا ترتضي مثل هذه التقلبات الحادة.

مهما يكن من أمر، نحن لم نطمح هنا إلى تقويم شاعرية أبو ماضي. كل ما أردناه هو نفي صفة «المشاكس» المحترف عنه، أو تخفيف حدتها على الأقل. في مطلق الحالات هو ليس «المشاكس» الوحيد لتُلقى تبعات كل الخلافات المهجرية على كاهله! ☐

يصدر
سلسلة «كتاب الناقد»
الاسلام في الأسر

RIAD EL RAYYES BOOKS
الصادق النيهوم



قليلاً من النقد .. يا سادة

أحمد حاطوم

■ لم يتح لي إلا متأخراً، أن أقرأ زاوية «كُتب»، من العدد ٣١ ـ كانون الثاني/ يناير ١٩٩١، من مجلة «الناقد» الزاهرة، فلم يكن لتعليقي إلا أن يجيء متأخراً.

قرأت، في هذه الزاوية، مما قرأت، مقالة نقدية قصيرة عنوانها: «أجزاء قصيدة، شعر صلاح ستيتية، ترجمة مروان فارس، آرادوس ـ لندن ١٩٩٠».

من الناحية الشكلية ـ الطباعية الظاهرة، نقول: إن المقالة لكاتبين اثنين هما: «يحيى جابر ـ يوسف بزي، الشاعران الفائزان بجائزة يوسف الخال للشعر ١٩٨٩».

ومن الناحية الشكلية العائدة للصياغة الظاهرة، نقول: إن المقالة لكاتب واحد: لأن ضمير المتكلم المفرد ماثل في كثير من المواضع.

ولأننا، شخصياً، لا نعرف مَنْ، مِنَ الشاعرين، هو صاحب المقالة، وكنا في حاجة شكلية إلى مخاطبته أو التحدث عنه بصيغة المفرد، فقد رأينا، بضَرْبٍ من ضروب النحت، أن نجعل المقالة لكاتب واحد نسميه: «جابر ـ بزي».

*

تتكون المقالة من عمودين من أعمدة المجلة وبضعة أسطر، أو: من ٩٣ سطراً موزعة على الوجه التالي:

ـ ١٤ سطراً للمدخل؛

ـ ٤٩ سطراً لما سماه كاتب المقالة «الظاهرة الستيتية»؛

ـ ٣٠ سطراً للأثر المنقود.

*

ما الذي قاله السيد جابر ـ بزي في المقالة:

* في المدخل قال أربعة أشياء:

+ الأول: أنه تردد كثيراً في الكتابة عن «أجزاء قصيدة»: لأنه لا يجيد الفرنسية، ولا يعرف أسرارها؛ ولأنه ليس «ناقداً فحلاً... يصول ويجول»؛

+ الثاني: أن ما جعله يُقدم على النقد: إخلاصه لأحاسيسه التي تقوده إلى المعرفة والتذوق؛

+ الثالث: أن ترجمة فارس، في ما يبدو له، «من أفضل الترجمات لكتب صلاح ستيتية الوافرة».

+ الرابع: أن «أجزاء قصيدة» مناسبة للسيد جابر ـ بزي ليقول شيئاً عما يسميه «الظاهرة الستيتية».

* في القسم الأساسي من المقالة:

+ كلام عن ظهور مفاجىء لصلاح ستيتية والشروع في الترجمات الواسعة لشعره؛

+ ظفره بوسائل الاعلام «الرسمية والميليشياوية»؛

+ كلام عن المترجمين: كاظم جهاد، أدونيس، مروان فارس، جواد صيداوي، أحمد حاطوم، وسعي يبذله كل مترجم لينفي ترجمة الآخر؛

+ كلام عن أن الشاعر، طوال سنة كاملة، قد شغل المطابع، وملأ الإعلام، وترأس الهيئات، وافتتح المعارض، واحتل عناوين الندوات، وشغل المطولات النقدية، وافتُعلت له المناقشات، وأُغدقت عليه الألقاب، ووُضعت عنه الدراسات...؛

ولما أتيح للناس أن يستريحوا من هذه الظاهرة، بتعيين الشاعر سفيراً للبنان في هولندا، لم تكن استراحتهم كاملة: لأن الشاعر «ترك وراءه ورثة من الطبالين والزمارين...»، كما ترك للمطابع، من الانشغال، ما لا يزال يطبخ في مطابخها.

* في القسم الأخير المخصص للأثر المنقود ثلاثة أشياء:

+ وصف مجمل للعالم الشعري في «أجزاء قصيدة»، وقول السيد جابر ـ بزي عن هذا العالم إنه منسول من عالم «بونْفُوا»، ثم مقارنة غير جادة بين العالمين.

+ محاولة السيد جابر ـ بزي التفتيش عن الايقاع الداخلي في شعر ستيتية وحاجة المرء الماسة، أو حاجة السيد جابر ـ بزي، «إلى حضور ذهني «سوبرماني»، لتفكيك وحل رموز المقاطع الشعرية».

+ قول السيد جابر ـ بزي: «ربما كانت ترجمة الشعر خيانة، ولكن الخيانة العظمى أن تحب الأصل كإيف بونْفُوا المترجم أكثر من النسخة المشوهة مع صلاح ستيتية».

*

* إذا كان السيد جابر ـ بزي، كما يقول هو، لا يجيد الفرنسية ولا يعرف أسرارها، وليس ناقداً فحلاً، كما يقول، فكيف أجاز لنفسه الاقدام على ما أقدم؟ هل نسي، وهو الشاعر المتفوق، أن الشعر موصول بالفكر، وأن الفكر حَرَمٌ به قداسة، لا يَلِجُه إلا المؤهلون، وأن الحكم في جودة الترجمة أو رداءتها لا يكون مع جهلنا لأحد اللسانين؟

+ وإذا كانت الأحاسيس وحدها، وفي حالات لا تُحدَّد، يمكن أن تعود إلى التذوق، لنسبٍ بين التذوق والاحساس، فهل تكون الأحاسيس طريقاً إلى المعرفة، أم أن السيد جابر ـ بزي لا يميز المعرفة من الحس؟

+ حتى بالتحفظ اللفظي، الذي أبداه السيد جابر ـ بزي بكلمة «تبدو»، في حكمه على ترجمة فارس، وَعَدِها من أفضل الترجمات، فإن حكمنا نحن على هذا الحكم يبقى مرتبطاً بعدم اجادته للسان الفرنسي، وجهله لأسراره.

+ كان السيد جابر ـ بزي يتحيَّن الفرص، ويتربص الدوائر، لينقض على الشاعر المفكر، ويفضح ظاهرة أقضت مضجعه سماها «الظاهرة الستيتية»؛ فلما نُشرت «أجزاء قصيدة»، سارع إليها، وانطلق منها، لينقض ويفضح، وكان ما أفرده للانقضاض والفضح مجاوزاً لنصف المقالة، مجسداً لِزَيْغٍ في الرؤية سقط الكاتب فيه.

في أي خانة من خانات النقد يصب النقد المتربص؟

*

كان صلاح ستيتية، هو والتراث الاسلامي ـ العربي، ماثلاً في الشعر الفرنسي والنقد الفرنسي، أكثر من أربعين سنة. وكان، طوال هذه المدة، منفياً من لسانه، محتجباً عن أبناء الضاد. وكانت إقامته المتواصلة بعيداً عن وطنه عاملاً آخر عزز احتجابه والنفي.

فلما انتقل بعمله الرسمي إلى لبنان، ووافق، في أحلك الظروف، على مغادرة البيئة الفكرية التي نما فيها وترعرع وأنتج تراثه الشعري والنقدي الضخم، كان من الطبيعي أن يتمم انتقال الجسد بانتقال الذات وعالمها البالغ الثراء، فسار في هذه الطريق، وكان له، بطبيعة الحال، أن يوظف موقعاً هو فيه، ويزيح نقاب اللغة عن وجهه، وتنطلق أعمال الترجمة والتعريب، ويندفع إلى الندوات يشارك فيها ويحركها ويغنيها بثقافة لا أعتقد أبداً أن السيد جابر ـ بزي قد اطلع إلا على نتف منها.

هل يعيب الفكر، يا سيد جابر ـ بزي، أن يطل فجأة على الناس بشعرٍ منه ونثر؟ أم أن في الأمر خشية؟

وكيف تستنكر، أيها الشاعر، أن توظِّف مرافق الدولة والمجتمع للشعر بعد أن وُظِّفت للسلاطين في

زمن قد تمادى؟

+ أما ظفر ستيتية بوسائل الاعلام الرسمية والميليشياوية، وضيق أبْدَيْتَه بهذا الظفر، فإنني، بيقين لا يشاب، ومن موقع بالغ التواضع يُسعدني أن أكون فيه، أتعهد للسيد جابر ـ بزي بأن تسخر له كل الوسائل، إذا هو قطع، من الطريق التي قطعها صلاح ستيتية، نصفها، بل ربعها.

+ أما كلامه عن المترجمين، ونحن منهم، فإنني أكتفي بالقول: إن النقد يكون أكثر انتماءً لذاته، وأقوى ارتباطاً بالشعر، إذا بحث ودقق وتطلع إلى صحة الوقائع المندرجة في جسده. مثلاً:

ـ ليس صحيحاً أن جواد صيداوي يشرف على أي ترجمة. إنه يقوم بترجمة كتاب من كتب صلاح ستيتية، لا أحد يشرف عليه، ولا يشرف على أحد.

ـ ليس صحيحاً أننا، شخصياً، نعاون جواد صيداوي على كتاب آخر. إننا نترجم كتاباً آخر.

ـ ليس صحيحاً أبداً أننا، أنا والصديق جواد، مختلفان على ما جرت ترجمته.

ـ الخ. . . . . .

+ حتى شعر الانحطاط، يا سيد جابر ـ بزي، حتى شعراء الانحطاط يشكلون موضوعاً يتناوب الدارسون عليه، كل من جانب، فكيف إذا كان الشعر شعر نهوض، والشاعر شاعر أصالة: في عالمه المترامي، من عناق الشعر والفكر، من تناغم الشعر والفكر، من توحد الشعر والفكر، ما يُخْصر إليك الفيلسوف الألماني الكبير، مارتن هايدغر (١٨٨٩ ـ ١٩٧٦)، وإعجاباً منه يبلغ الانبهار بالشاعر الألماني الفذّ فردريك هولدرلن (١٧٧٠ ـ ١٨٤٣)، وإحساساً منك، أمام الاعجاب ومضمون له تَطَّلع عليه، أن الشعر معرفة يرنو إليها الفيلسوف، أن الشعر والفلسفة وجهان لحقيقة واحدة . .

أي غرابة، يا سيد جابر ـ بزي، أن تنصب الدراسات المتنوعة حتى على الشعراء الناشئين، ما دامت هذه الدراسات تعتمد المنهجية، وتجري في الموضوعية، وتتطلع إلى الحقيقة، لتكون خطوة على درب التذوق؟

ماذا تقول، إذن، لو عرفت أن الشاعر صلاح ستيتية قد اعْتُمِد، للعام الجامعي الحالي، مادة من مواد الدراسة في المقرر الأدبي لبعض فروع الجامعة اللبنانية؟

+ إذا كانت قراءة صلاح ستيتية، في «أجزاء قصيدة»، إنما تحتاج إلى فرصة هادئة، تكون «جوقة الزجل الثقافي» معها قد خفت، والاعلانات التي لا تكفي وحدها لصنع الشعراء وتسويقهم بالقوة والاغراء قد توقفت، كما جاء في المقالة، فلماذا أقدم السيد جابر ـ بزي على ما أقدم، وورط نفسه وورط «الناقد» الزاهرة وقراءها بكلام عن كل شيء يتحدث إلا عن الشعر الذي ينقده وصاحبه؟

لماذا، من ناحية ثانية تعمق التناقض، قد أقدم على المقارنة بين عالمين شعريين هو نفسه، قال: إن مفتاحها اللغوي ليس في يده، عالم ستيتية، وعالم الشاعر الفرنسي إيف بونْفُوا؟

*

قليلاً من الجدية أيها الصديق، وقليلاً من الموضوعية، وقليلاً من المنهجية، وقليلاً من. . . النقد.

وإلا . . فثمة . . . ما يكون أولى. . . □

مطالب بسيطة التركيب

حامد الشريف بركان

■ إن الغرض من هذه الملحوظة هي أن تكون رداً على حديث نشر في العدد الخامس والثلاثين من مجلة «الناقد» لشهر مايو ١٩٩١ م. وقد كان عنوان الحديث «الافتقار إلى لغة الديموقراطية» للكاتب والأديب المعروف الصادق النيهوم.

لدي بعض الملاحظات أود طرحها:

١) إن المواطن العربي مثل أي مواطن آخر في العالم ـ بسيط التركيب ومطالب هذا المواطن هي أيضاً مثله بسيطة التركيب. فاسمعوا القصة يا سكان المزرعة (حكّاماً وكتّاباً).

٢) إن المواطن العربي يريد:

ـ توافر الأمن له ولأسرته.

ـ توافر العمل الذي يتناسب ومؤهلاته وخبراته العملية.

ـ توافر المواصلات المنظمة والمنتظمة.

ـ توافر المؤسسات الصحية.

ـ توافر مدارس ومؤسسات تعليمية ذات مناهج علمية حديثة بعيدة عن أي تهريج سياسي أو ديني.

ـ صحافة وأجهزة اعلام حرة تزوده بالمعلومات عن مجتمعه وعن العالم من حوله.

ـ حرية التعبير والنقد.

ـ حرية التجمع والاشتراك في أية حركة سياسية أو دينية.

ـ نظام حكم لا يهيمن عليه فرد أو حزب واحد أو نخبة حاكمة مغلقة.

ـ نظام حكم أقيم نتيجة عملية نقاش وحوار واسعين في اطار المؤسسات الدستورية وتحت رقابة الرأي العام وفي ظل حرية الصحافة ـ وأن لا تتعدى مدة هذا الحكم الست سنوات (٦ سنوات).

هذه هي مطالب مواطننا العربي. ألم أقل لكم انها مطالب بسيطة التركيب.

٣) كيف السبيل إلى تحقيق هذه المطالب؟

إن كاتب الحديث بطريقة مليئة بالحماس ولكنها خالية من وسائل الاقناع ـ يقول لنا ان «الشرع الجماعي» تحت قناع الديموقراطية المباشرة متخذاً من الدين ركيزة له يستطيع أن يقود أمتنا العربية والاسلامية إلى طريق الخلاص.

٤) إن «الشرع الجماعي» هذا والذي ينادي به كاتب الحديث إلى جانب كونه مستحيل التطبيق عملياً فإنه يعد دعوة صريحة للفوضى المتناهية القبح وللتسلط الديماغوجي على حرية جماهيرنا العربية.

٥) إن الدعوة للديموقراطية على غرار النموذج الأوروبي ليس منهجاً وصفياً كما جاء في الحديث ذلك انه بإمكان المواطن العربي (بما في ذلك كاتب الحديث) أن يلمس بنفسه واقعية هذا النموذج من خلال تعامل أنظمة الحكم في أوروبا مع مواطنيها واحترام حقوقهم الانسانية.

٦) إن وصف كل من يتبنى أفكاراً علمية حديثة تكون أساساً لبناء المجتمع العربي الحديث على أنهم أوروبيو الملبس والتفكير يعد كلاماً سطحياً ساذجاً لا يليق بمفكرينا خاصة ونحن على أبواب القرن الحادي والعشرين.

٧) إن كاتب الحديث محق عندما قال إن الإسلام الذي ورثناه عن عصور الانحطاط والتخلف هو اسلام كهنوتي يرتكز بالدرجة الأولى على أداء الطقوس، اسلام ذو منهج «لا يتوجه لتحليل (السبب والنتيجة)» ولذلك لم يكن صالحاً كشريعة عادلة قابلة للتطبيق.

٨) لا شك أن وضعاً مشيناً مثل هذا يتطلب منا أن نقوم بحركة اصلاح دينية جذرية وجوهرية حتى نعيد للإسلام نقاءه الذي كان عليه أيام وجود النبي

ناقد ومنقود



محمد عليه الصلاة والسلام. انني واثق من أن كاتب الحديث سيكون عضواً فعالاً في حركة مثل هذه ذلك أنه يعد من المفكرين القلائل في هذا المجال.

٩) ولكن لكي نتمكن من القيام بحركة إصلاح دينية جوهرية من هذا النوع لا بد أن يتوافر لنا الجو الديموقراطي الذي يسمح لنا بعملية الاحتجاج والرفض هذه. إن النموذج العملي الوحيد المتاح لنا هو النموذج الديموقراطي الانساني المتواجد في أوروبا وليس «الشرع الجماعي» الذي يدعو إليه كاتب الحديث والذي يشكل مجرد «حلم» بشريعة عادلة.

١٠) عندما يتم نمو ونجاح الحركة الاصلاحية الدينية ويعاد للإسلام نقاؤه من خلال ترجمة رمزية واعية للقرآن نستطيع أن نخرج على العالم بنظرية سياسية أساسها القرآن. عندئذ يكون بإمكان هذه النظرية أن تطرح برنامجها السياسي مثل بقية النظريات الأخرى في جو ديموقراطي حر وقد يتاح لها عبر صناديق الاقتراع أن تشارك في صنع القرار العربي. أما أن تنفرد هذه النظرية بالحكم تحت شعار «الشرع الجماعي» فهو أمر ليس مقبولاً من قبل جماهيرنا العربية ويعد عودة إلى مآسي التسلط السياسي الذي تعاني منه أمتنا العربية والاسلامية الآن، إن الخطر كل الخطر هو أن تنفرد نظرية سياسية واحدة بصنع القرار.

١١) إن فشل تجربة الأحزاب في عالمنا العربي والتي أشار إليها الحديث لم يكن فشلاً بل كان توقفاً خارجاً عن ارادة الجماهير العربية وبسبب تولي العسكر لمجريات الأمور. إن تجربة الديموقراطية في مصر والعراق مثلاً بالرغم من أنها كانت تجربة في مراحلها الأولى وفي مجتمعات على درجة عالية من التخلف ـ قد خطت خطوات واسعة وإنني لا أشك مطلقاً في أن تلك التجربة لو كتب لها الاستمرار لكان حال المواطن في هذين البلدين أحسن حالاً مما هو عليه الآن.

١٢) إنني أشارك كاتب الحديث غضبه على حالة الافلاس الفكري الذي تعاني منه حضارتنا العربية والاسلامية ولكن الغضب وحده لا يجدي شيئاً. إننا في حاجة إلى عمل شاق ودائب ومنظم من أجل بناء مؤسسات حديثة تحترم حرية الانسان وحقه وتساعده في تحقيق آماله وطموحاته في حياة حرة كريمة. إن هذا لن يحدث بتبني طريقاً واحداً أو نظرية واحدة وإنما بالتفاعل مع النظريات والتجارب المختلفة في العالم والتي تمثل هي الأخرى جانباً ثرياً مهماً من حضارتنا الانسانية.

١٣) لقد حان الوقت أن نتوقف عن إطلاق شعارات مثل «الشرع الجماعي»، «الحرية كل الحرية للشعب ولا حرية لأعداء الشعب»، «أمة عربية واحدة ذات رسالة خالدة»، «أم المعارك»... إلى آخر القائمة المزرية التي عاشتها وتعيشها أمتنا العربية.

١٤) إن الأمم المتأخرة ـ مثلنا ـ لا بد أن تحدد أهدافها على ضوء واقعها المتواضع وتبدأ في تنفيذ هذه الأهداف في صمت ودون أي تهريج عبر مسيرة عمل طويلة شاقة. ان ادراك أهمية هذه الخطوة هي البداية في رحلة طويلة مليئة بالأمل في مستقبل أفضل لمواطني هذه الأمم □

نقد الشعر بالشعر

باسل سمارة
لبنان

■ منقطع النَفَس، لاهثٌ، أتسابق مع خفقات قلبي المتلاحقة بسبب قراءتي للربع الأول من «الشاعر الرجيم» لزهير غانم (الناقد ـ العدد ٣٢ ـ شباط ١٩٩١). لم أقدر على متابعة القراءة. أحسست بحاجة ملحة لأن أقول شيئاً. أكتب. أنفجر بطريقة أو أخرى. إن انفجر كلمات أو صرخات كما انفجر زهير شعراً ومفاجآت وهو يعرّف الشعر في مقالته النقدية عن الشاعر علي الجندي. لا أزال ألهث ولقد فتحتَ يا أخ زهير درفات دماغي على مصاريعها فصالت وجالت، ولا تزال، أشباح المفردات وزبانيتها تتراقص بين «شفافيات غاسقة.. دمدمات نائية.. وهمهمات مترية متعبة.. في غثيان آفل ونباهة مترفة».

ما هذا يا أخي؟ أطوفانٌ فعلتُك أم جنون؟ ما هذا الهذيان؟ من بطن أي حوت تستخرج دررك، تطلق وحوشك الكابوسية الضارية «لتحلق في دهاليز الفضاء.. تغتال القلوب»؟ ما هذه «العواصف القواصف»؟ لا زال سحر كلماتك يتخبّط في تلافيف رأسي، يرجنع أقانيم بلون الأرق أو التذكّر الذي تحوم حوله الشبهات أو فراشات الهذيان.

انقطاع نفَسي ليس انبهاراً وحسب، ولا هو مجرّد ردّ فعل تلقائي لزخم هجومك المجلجل بهكذا طراوة محكمة. في هذا الانبهار حسرة، أو قل هو نوع من قلق الختامية، لأنه بالرغم من رحابة عالم الشعر وجلاله إذا بك بعفوية محنّكة لا يملكها إلا الشعراء القديرون تقزّم قاموس الشعر العتيد، تستهلك احتمالات ما قد يقال عن الشعر بالشعر نفسه. تمسك بتلابيب هذا الشيخ الجليل وتنزله إلى ملاعب «فردوسك الأرضي» ليتشاقى. كأني بك قد عثرت على مفتاح اللغز المستحيل، ففتحت الكنز المسحور، عبثت بمحتوياته ثم رميت بالمفتاح في خزانة الريح. فككت تعويذة السحر عن ضفدعة الأسن الحائرة المحيِّرة فاختالت أميرة حسناء بلون الندى.

هدأت أنفاسي قليلاً ولكن هناك الثلاثة أرباع الباقية من هذه الرحلة الممتعة. أجول بنظري الآن فوق بعض المقاطع التي لم أقرأ بعد. ما هذا الزخم! كل جملة تطالعك بحركة شيّقة ولون مختلف وكأن المقال فسيفساء سحرية تنفلش أمامك وداخلك، كأنها «ماندلبروت» شعري حيث كل جزء مهما كان صغيراً أو بدا متبايناً ما هو إلاّ صورة حاوية للكلّ. لا يهمّ أن تفهم الجملة في حيّز الفقرة، أو الفقرة في حيّز التسلسل الكلي، لا يهم إذا انحشدت المرادفات بشرود يبعث على الإعياء، فإن كل زاوية من هذه القطعة، كل كلمة فيها إيحاء لولبيٌ نافر ومزيج متماسك مدهش وحميم من معنى وايقاع يستلب اللبّ ويدخلك عالماً من «التعاريج النخروبية والتعاريج اللولبية والضياءات الكريستالية»، عالماً من المرايا المتسلسلة المتكررة بتغاوٍ أرابسكي مستبرق وشارد.

إقرأ مجدداً وتعود المغامرة. هطول غزير من الايحاء والاستوحاء، من الطقوس الوثنية في ادغال تراكيب كلامية فيها نارية منعشة وتنافر موسيقي منسجم يذكرك «بطقس الربيع» لسترافنسكي. إضاءات، ايحاءات، مجون وشبق، توتر، انفعال، تردد وتمرد، «تعابثات لغوية نارية» وومضات ليلية تحيك «الفردوس الأرضي» على رحاب بلا فصول إلاّ من امتثالات عشوائية مبطّنة بقلق وجودي ومرح عابث، ومسكونة بعفاريت التداعي. تعربد الكلمات وتحفر في حقول المخيلة وكأنها خيول برية اعتقت لتوها من قمقم قديم فانطلقت مدوّية

صـاخبـة، وهي وإن جن جنـونها لا تـزال تحفظ رزانتهـا الغريـزية فهي تنفجـر بألـوانٍ متراصـة هنا ومنفلته هناك، وكأن الطبيعة والحلم واحدٌ أحدٌ من حـركاتهـا. هذا هـو «حضور الشـاعر الانفجـاري» الذي يلمسه غانم في علي الجندي والذي يمارسه هو نفسه في نقده للشاعر.

«هل نستطيع أن نقول الشعر بأكثر مما أسهبنـا، وأقل مما أطنبنا، بأعلى مما صوتنا وأدنى مما تصامتنا؟» يتساءل زهير غـانـم. ويجيب: «بلى نستـطيع». ربمـا يكون مصيباً في إجابته وإنما يجب أن يضيف ان هذا ممكن وإنما بصعوبة فائقة. وأنت يا أخي القارىء أو يـا أختي القـارئـة، يـا من تبحث عن «غضـارة وطزاجة» في الحبك والتعبير، أو عـلى ما يبعث عـلى الشبق الفكري أو الأرق الخدري اللزج، وان كنت مثـلي أحيانـاً تتحايـل على صفحـات «الناقـد» فتقرأ الشعر قبل النقـد فهيّا اقـرأ مقال زهـير غانم مجـدداً فلسان حالك سيكون: ياما أحيـلى نقد الشعـر حين يكـون بلذة الشعر الـذي ينقد. وانت يـا أخ زهـير بربك لا تحرمنا من سحر بهلوانياتك وهيّا بـك الآن إلى ابنـة السلطان فلن يحظى بيـدها الألك. أمـا أنـا فأعدك وأعد نفسي بأن أحتفظ بنسخة من مقالك في جيبي أهديها لمن يبحث عن تـذكرة دخـول إلى عالم الشعر، أو أعود إليهـا حين يـطفح الكيـل أو يغيب القمر أو تفتر الدهشة □

لماذا كل هذا الغموض؟!

عمر فتال
المغرب

■ «ما قبل الكلام» «شيء عن الاضطهاد والفرح» «وجه متوهـج عبر امتـداد الزمن» «مـواسم الشرق» «في اتجـاه صوتـك العمـودي» «ثم ورقـة البهـاء» قصائد كثيرة صعبة متعبة تصلنا لتشـوش لا لتؤانس وقـد تخلق لـدينا ابتسـامـة عصيـان أو شيئـاً من الأرق.. شيئـاً من قبيـل الانـزعـاج أو الضيق».. تلك فقرة مأخوذة من قراءة «هاديا سعيد» في ديوان شعـر تحت عنـوان «ورقـة البهـاء» لمحمـد بنيس المنشـورة ـ القـراءة ـ في مجلة النـاقـد العـدد الثلاثون. كانون الثاني ١٩٩٠. وهي فقرة أثـارت انتبـاهي، وفي الآن نفسـه مـلأتني هلعـاً قبـل أن تملأني إعجاباً..

مـلأتني هلعاً لأني وأنـا أعيد قـراءتها الثـانيـة، خفق قلبي بشـدة وتفصد جبيني عـرقا، وحلق بي الخيـال في سماء دروب كـالحـة، فتصـورت كـل مغرم، إلى درجة التبتل، بقراءة الأعمال الابداعيـة ينصـرف الانصراف الكلي عن اقتنـاء الجديـد من تلك الأعمـال.. وطلبـة شعب الأدب المعـاصـر ومعهم أسـاتـذتهم يقفـون مشـدوهين أمـام هـذه القصيدة أو تلك القصة بعدما استعصى عليهم سبر أغوار كلماتها.. وزوار المعارض الفنية يبرحـونها فـور دخولهم، وعلى وجـوههم ارتسمت علامـات الضيق والانـزعاج.. والنقـاد ينـأون عن تقيم كـل جديد في ميـدان الابداع.. والنـاشرون يـرفضون نشر الأعمال الابداعية الجديدة.. وقـراء الصحف لا يعيـرون الصفحات والملفات الابـداعيـة كبيـر الاهتمـام.. والجميـع: قـراء، طلبـة، نقـاد، ناشرون، أسـاتذة، زوار المعـارض الفنية يقـولون بلسان واحد: لماذا كل هذا الغموض؟!

بصـراحة لقـد وجدت في عبـارات تلك الفقـرة الوجيزة ناقوس خطر يدق في سمـاء الإبداع ويعلن مجلجـلاً أن مـوجـة الغمـوض، وصعـوبـة فـك الـطلاسيم التي يلجـأ إليهـا العـديـد من الفنـانين شعـراء كانـوا أو كتاباً أو رسـامين؛ قـد تجـاوزت الحـد، ولم تعد اليـوم تشكل عـائقاً أمـام المتلقي العادي الذي طالما اتهمـه المبدع بـأنه في حـاجة إلى ثقافة عـالية ليـرقى إلى مستوى فهم مـا يُبدع، بـل هـا هي مـوجـة الغمـوض تغمـر هـادرة حملة الأقـلام، أهل الفن والكلمـة، وأصحـاب الثقـافـة العـالية، فتتحـول الكلمـات أمـامهم بـدورهم إلى أحجـار صماء صعبـة التفتيت؛ والفن البـاعث إلى الارتيـاح يغـدو مصـدر ضيق وانـزعـاج وأرق؛ والكتـاب الصـديق الصـدوق المؤنس بـأحـاديثـه الرقيقة العذبة الشفافة يصبح منغصاً مقلقاً للراحة. والكتـاب/ الهديـة التي يؤثرهـا المغرمـون بسحـر الكلمة وبهائهـا عن سائـر الهدايـا تسقط قيمته في سوق النفائس!!..

ومـلأتني إعجـاباً، نـظراً لصـراحـة الكـاتبـة الواضحة للعيان ورأيها الموضوعي في قصائد ذاك الـديوان العنيـدة المرهقـة المتعبـة، وهـذه نعـوت تخللت التعليق على الـديوان لتعبـر بحق أولا عن المحنة التي عرفتها الكاتبـة أثناء محـاولتها فهم لا تـذوق قصائـد الكتاب، إلا أن محـاولتهـا تلك لم تجر عليها إلا التعب والضيق والانـزعاج ومـا إليها من الصفـات التي وردت في ثنايـا ذلـك التعليق. وقـد أحسنت الكاتبـة صنيعاً إذ أنهـا استطاعت أن تعبر بدقـة متناهيـة عما يعـانيه الكثير من ضحايـا الغموض الذي أمسى يلف العديد من الابـداعات في أيـامنا هـاته. وثـانياً، لأنهـا جـاءت لتعبـر عن موقفها الصريح من قصائد الديوان بدون لجوء إلى ليّ أعناق الكلمات أو التكلف في إيجـاد المرامي والأبعاد التي تمردت على الفهم المباشر.. وهـو موقف ما أحـوجنا إلى مثله في عـالم النقد والنشـر حتى يتـأتى لنـا مـواجهـة هـذه المـوجـة، مـوجـة الغمـوض التي إن استشرت بشكلهـا الفظيـع هـذا ستتـرك، لا محالـة، المبدع لـوحده في السـاحـة بعدما أصبح المتلقي العادي غير قادر على مـواكبة ذلك التصاعـد في عملية التعتيم القـاتم التي تلف الكثير من الأعمال الابداعية، ومعه حامل القلم ذو الثقافة العالية الـذي ها هـو اليوم يصـرخ من جهته قائلاً: إن هذا النوع من الابـداع «عنيد، مـرهق، متعب، صعب، مشوش، غير مؤنس، باعث على ابتسـامـة عصيـان، وبـاعث على الأرق وشيء من قبيل الانزعاج أو الضيق».. □

صدر حديثاً
الكويت في الوثائق البريطانية
١٧٥٢ـ١٩٦٠
وليد حمدي الأعظمي
RIAD EL-RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

جائزة يوسف الخال للشعر
جائزة الناقد للرواية
١٩٩١ ـ ١٩٩٢

■ استمراراً للتقليد الذي أرسته شركة «رياض الريس للكتب والنشر» في لندن منذ العام ١٩٨٧، بتأسيس جوائز أدبية بعيداً عن تلك المتعارف عليها والتي تمنحها الدولة أو المؤسسات الحكومية في الدول العربية وذلك من خلال تنظيمها لـ «جائزة يوسف الخال للشعر» و«جائزة الناقد للرواية». الأولى تذكيراً باسم مؤسس مجلة «شعر» وأحد رواد الحداثة والتجديد في الشعر العربي، وتشجيعاً للمواهب الشعرية العربية الأصيلة. والثانية تأكيداً لشمول فكرة الحداثة، ولأهمية الرواية في موقعها من الثقافة الحديثة.

تعلن شركة «رياض الريس للكتب والنشر» عن استمرارها في تنظيم الجائزتين وفق الشروط والمواعيد التالية:

ملاحظات:

١ ـ ترفق المخطوطات بالاسم الصريح الكامل ومكان وتاريخ الميلاد، (مع اسم أدبي إذا أراد الشاعر أو الكاتب اختياره ليصدر به الديوان أو الرواية) والعنوان البريدي الكامل ورقم الهاتف.

٢ ـ يجب أن تصل المخطوطات بدءاً من ١ تموز (يوليو) ١٩٩١ وحتى ٣١ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٩١، وما يصل بعد هذا التاريخ يضم إلى طلبات الدورة اللاحقة.

٣ ـ لا ترد المخطوطات إلى أصحابها، ولا تدخل اللجنة التحكيمية ولا الناشر بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

٤ ـ يعلن عن الديوان الفائز في نيسان (ابريل) ١٩٩٢، وينشر هذا النبأ في الصحف والمجلات، ويبلغ الشاعر الفائز رسمياً بذلك ليتسلم جائزته.

٥ ـ يعلن عن الرواية الفائزة في تموز (يوليو) ١٩٩٢ بالطريقة نفسها ويبلغ الروائي بذلك رسمياً لتسلم جائزته.

٦ ـ قيمة الجائزة ٢٠٠٠ دولار أميركي.

٧ ـ يصدر الديوان الفائز والرواية الفائزة عن منشورات «رياض الريس للكتب والنشر» خلال العام ١٩٩٢، ويتقاضى الشاعر والروائي الفائزان بالاضافة إلى الجائزة حقوقهما التقليدية كمؤلفين من الناشر.



أولاً: «جائزة يوسف الخال للشعر» ١٩٩١ - ١٩٩٢.

١ - يحق لأي عربي أن يتقدم إلى هذه الجائزة، بمجموعة قصائد تشكل ديواناً شعرياً. ولا مانع أن تكون القصائد قد نشرت سابقاً، شرط أن لا يكون قد سبق وأصدر ديواناً من قبل. على أن تكون هذه القصائد، وهذا الديوان، من ضمن مفهوم الحداثة الشعرية وخط التجديد الشعري.

٢ - تشكل لجنة تحكيمية من خمسة أشخاص، بين شاعر وناقد وأديب لاستعراض الأعمال الشعرية الواردة واختيار الديوان الفائز من بين المخطوطات التي تصلها، ويكون قرارها نهائياً. ويتغير شخصان على الأقل من هذه اللجنة كل دورة، بحيث يفسح في المجال سنة بعد سنة لأكبر عدد من الشعراء والأدباء والنقاد لابداء رأيهم في أجيال جديدة من الشعراء العرب وفي تطور الشعر العربي. ويعلن عن أسماء أعضاء هذه اللجنة في وقت لاحق.

٣ - يحق للجنة التحكيم أن تحجب الجائزة إذا لم يتوافر المستوى المطلوب في أي من الأعمال المشاركة.

٤ - لا تقبل المخطوطات إلا مطبوعة على الآلة الكاتبة.

ثانياً: جائزة «الناقد» للرواية ١٩٩١ - ١٩٩٢.

١ - يحق لأي عربي أن يتقدم إلى هذه الجائزة شرط أن لا يكون قد سبق له أن نشر رواية من قبل، وأن لا تكون الرواية المقدمة إلى المسابقة قد نشرت سابقاً في كتاب أو مطبوعة دورية، أو أن تكون قد ترجمت أو نشرت في لغة أخرى. على أن تتضمن الرواية سمات وملامح تنتمي إلى الجديد، وبمضمون يعالج قضايا تشغل الانسان العربي المعاصر.

٢ - تشكل لجنة تحكيمية من خمسة أشخاص بين روائي وناقد وأديب لقراءة الأعمال الروائية المشاركة واختيار الرواية المرشحة للفوز من بين الروايات التي تصلها. ويكون قرار اللجنة نهائياً. ويتغير شخصان على الأقل من هذه اللجنة كل عام، بحيث يفسح في المجال سنة بعد سنة أمام عدد متزايد من الأدباء والروائيين والنقاد العرب لابداء آرائهم في نتاج أجيال جديدة من القصاصين العرب، وتطور الرواية العربية. ويعلن عن أسماء أعضاء اللجنة التحكيمية في وقت لاحق.

٣ - يحق للجنة التحكيم أن تحجب الجائزة إذا لم يتوافر المستوى المطلوب في أي من الأعمال المشاركة.

٤ - يجب أن لا يقل عدد صفحات الرواية المشاركة عن ١٥٠ صفحة من الحجم المتوسط (حوالي ٣٠,٠٠٠ كلمة) وأن لا يزيد عن ٣٠٠ صفحة (حوالي ٦٠,٠٠٠ كلمة).

٥ - لا تقبل المخطوطات إلا مطبوعة على الآلة الكاتبة.

ترسل المخطوطات بالبريد المسجل إلى أحد العناوين التالية:

بريطانيا:

Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ

قبرص:

Riad El-Rayyes Books
Suite 140 B-Iris House
Kanika Enaerios Complex
John Kennedy Street
P.O.Box: 7038
Limassol-Cyprus

لبنان:

رياض الريس للكتب والنشر
ص.ب ٥٧٩٦/ ١١٣
بناية الاونيون - الصنايع
بيروت - لبنان



عين الناقد

خيبة أمل!

«من الذين يقاطعون القراءة؟ في غالب الأحيان هم خريجو كليات الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية، وهم أول من كنا نتوقعهم على قائمة القارئين..».

سليمان فياض

«البيان». دبي. ١٩٩١/٤/١٨

الثقافة مربحة

«انني أدعو إلى فكرة الاقتصاد الثقافي لأن الثقافة سلعة رابحة اذا أحسن تقديمها عكس الفكرة السائدة أن الثقافة خدمة ينفق عليها ثم تخسر...».

رجاء النقاش

«صباح الخير». القاهرة ١٩٩١/٤/٢٥

الأدب اللبناني!

«.. ما يسمى بـ «الأدب اللبناني» هو عبارة عن نفثات محمومة تكتب عادة بالعامية، فيها من السماجة والخفة ـ أو الاستخفاف بالقارىء أو السامع ـ القدر الكبير».

عوض شعبان

«البلاد». بيروت ١٩٩١/٤/١٣

الحداثة الحديثة

«الحداثة سؤال محرق، محرج للناس لكي يكتشفوا أنفسهم في هذا العالم. هذه هي الحداثة.. أصل الحداثة. هذه هي الحداثة الحديثة عند العرب».

عزالدين المدني

«الحرس الوطني». الرياض. شباط ١٩٩١

صُورة عربية

«.. كان يقال لنا إن البيوت بها ميكروفونات، والتليفونات مراقبة. وعندما أجلس مع أشقائي كانوا يحذرونني من الكلام أمام أخي الصغير..».

فاتن حمامة

«المصور». القاهرة ١٩٩١/٤/١٢

اللغة المقدسة

«ينبغي لنا ألا نتعامل مع اللغة كشيء مقدس. أدعو بجرأة إلى ورشة لغوية تجريبية مفتوحة، تخرج اللغة من إطار السحر والقداسة بحيث لا يكون الوصول إليها من خلال السلفيين».

عبدالرحمن منيف

«الكفاح العربي». بيروت ١٩٩١/٤/٢٢

السبب

«.. حينما توارى المشروع القومي في السبعينيات في ظل التحولات السياسية والاقتصادية التي حدثت، توارى المبدعون، وهرب بعضهم إلى الخارج، واكتفى البعض بالصمت...».

شحاتة عزيز

«روز اليوسف». القاهرة ١٩٩١/٤/٢٢

المهمة الأساسية

«.. الشعر الذي لا يصعد السلالم ليلقي حزمة أمل في حضن فتاة جمدها الصقيع، وهجرها حبيبها، يخون المهمة الأساسية للشعر والأدب، وهي الغناء للآخرين...».

محي الدين اللاذقاني

«صوت الكويت». لندن ١٩٩١/٤/٢٢

السياسة

«أدب الخيال العلمي هو أدب مسيس، ولا يمكن أن يكون غير ذلك وإلا أصبح هشاً سطحياً، بعيداً عن الانسان بهمومه ومشاكله».

طالب عمران

«الكفاح العربي». بيروت ١٩٩١/٤/٨

حجة الجهلاء

«كثير من الشعراء غير مطلعين على التحولات الجارية في تيارات الشعر العالمي. وبحجة أن مشكلاتنا تختلف عن مشكلاتهم يكتبون الشعر..».

حنا عبود

«تشرين». دمشق ١٩٩١/٤/١٤

الشاعر والراقصة

«لا يوجد شاعر عربي إلا وهو يحلم بالظهور في التلفزيون كي يقدم المادة الثقافية الجادة على الأقل بمقدار واحد من مئة من الوقت الذي تحصل عليه راقصة من الدرجة العاشرة..».

ممدوح عدوان

«الدولية». باريس ١٩٩١/٤/٢٢

ولماذا الأسف؟

«يفترض أن يتقدم تاريخ الشعوب إلى الأمام، ولكن تقدمنا للأسف ضئيل للغاية. والواقع لا يختلف كثيراً عن ذي قبل».

خليل حسن خليل

«الأهالي». القاهرة ١٩٩١/٤/١٧

معظم الحكام

«.. معظم الحكام العرب لم يكونوا بمستوى يؤهلهم للاهتمام بالفن والفنانين، فكانوا اذا اهتموا بهذه الناحية، يمعنون في تدميرها».

أمين الباشا

«الموقف العربي». نيقوسيا ١٩٩١/٤/٢٨

الكتاب العربي

«.. المطلوب قيام تحرك فعال للمطالبة بإزالة جميع العوائق التي تقف في طريق حركة الكتاب لكي تتاح للقارىء العربي فرص الاختيار من بين النتاج المطروح أمامه».

عبدالرحيم حسن

«العالم». لندن ١٩٩١/٤/٢٧

الحكم المتواضع

«.. من حقنا أن نعتز بيوسف ادريس كواحد من أعظم كتاب القصة القصيرة في العالم. وهو حكم لسنا أصحابه، ولكنه تقدير أدباء ونقاد في كل الدنيا!».

محمد جبريل

«حريتي». القاهرة ١٩٩١/٤/٢٨

سؤال

«كتبت قصة واقعية حقيقية عن زوج أحب زوجته. هل يصدقها الجمهور لو تحولت إلى فيلم؟».

أبو أحمد الفارسي

«سيدتي». لندن ١٩٩١/٤/٢٩

المثقفون اليوم

«.. الواقع الراهن يدفع بأعداد متزايدة من المثقفين إلى الارتهان للسلطات السياسية المسيطرة وتبرير ممارساتها.. أي خيانة الشعب، ويدفع بآخرين إلى السباحة في الأفكار المذهبية والاقليمية الضيقة والفاسدة...».

فيصل دراج

«الحياة». لندن ١٩٩١/٤/٢٨

الشعر سابقاً

«لم يعد العمل الشعري حواراً مع نحلة ضالة أو تحسراً على ذبابة أوقعها حظها العاثر في علبة مشروب غازي فارغة أو تخيلاً لآلام عصفور أعرج أو وصفاً لحزن سمكة في شبكة..».

مصطفى رجب

«البيان». دبي ١٩٩١/٤/٢٣

الظلال

«هل يدرك كتابنا الفارق الكامن بين الهذيان والإبداع أم انهم يعرفون قدر أنفسهم أنهم مجرد ظلال تشتبك على السطور لملء فراغات الكلمات المتقاطعة؟».

هادي حمودي

«الأحداث». لندن ١٩٩١/٤/٢٩

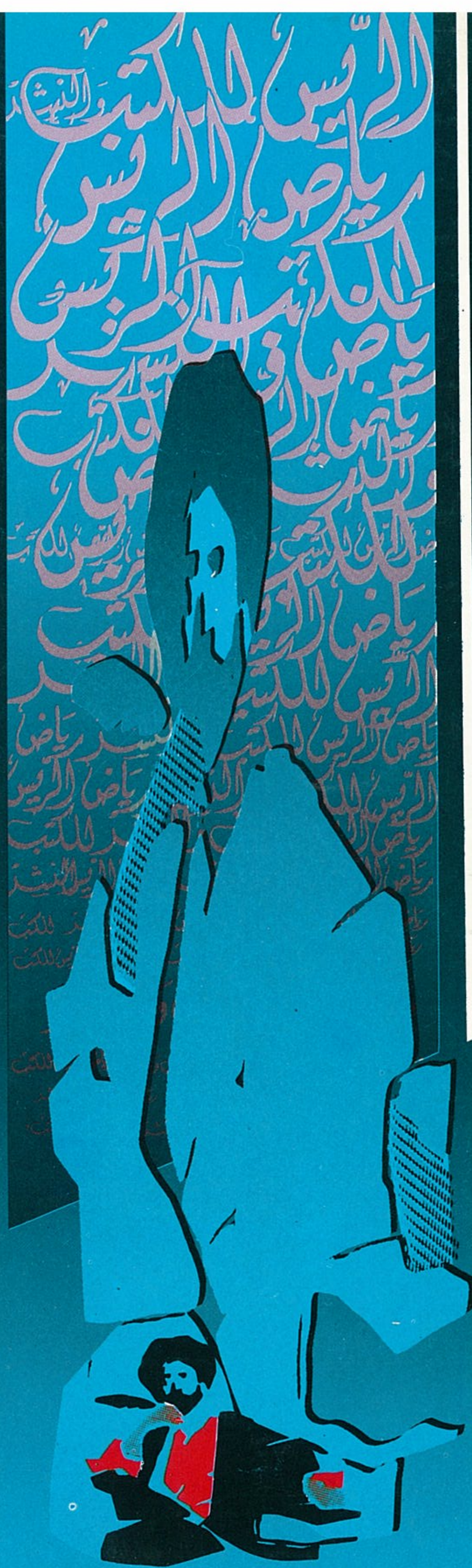
الفارق!

«كانت المعارك والمواجهات الأدبية بين أنصار القديم وأنصار الجديد في أربعينيات وخمسينيات وستينيات هذا القرن تعتمد على النزاهة والصراحة في سوق الأدلة والبراهين، ولكنها تغيرت الآن وأصبحت تعتمد على الحيل والمراوغات والإرهاب الفكري بل وحتى الإرهاب الجسدي..».

محمد اليحياني

«عمان». سلطنة عمان ١٩٩١/٤/٢٥





تقدم دائما
الكتب المثيرة
للجدل.

رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ, Tel: 071-245 1905, Fax 071-235 9305, Telex: 266997 RAYYES G



■ محيي الدين صبحي:
فانتازيا يعربية

الناقد

العدد الاربعون ■ تشرين الأول / اكتوبر ١٩٩١ ■ السنة الرابعة

AN. NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

No.40 ■ October 1991 ■ Year 4

■ انسي الحاج:
هذا العالم لولاك..

■ عبد السلام العجيلي:
تغير الدنيا

■ جورج طراد:
وليم كاتسفليس

■ غالي شكري:
عودة التاريخ من المنفى

■ ابراهيم فاضل:
هل يوجد أدب فلاحي؟

■ خالد زيادة:
البحث عن لغة

■ أحمد علي الزين:
سياق روائي

■ صلاح مهدي:
غياب الموضوعية

■ ابراهيم صمونيل:
الساخرون

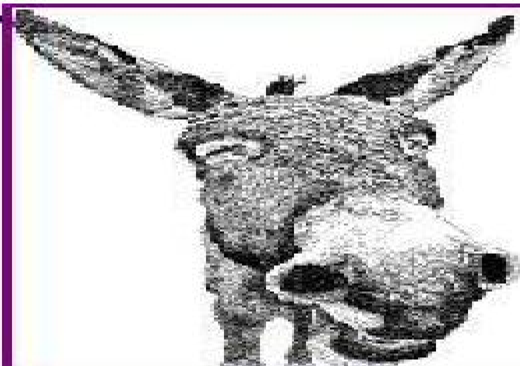
■ جنان جاسم حلاوي:
رصد أسرار

■ موريس أبو ناضر:
الخطاب العربي

■ ديزي الامير:
خمس زوايا

■■■ الشعر: ■■■
شوقي بزيع
فرج العربي
غادة الاسعد

£ 3.00 in U.K.



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بابداع الكاتب وحرية الكتاب

تصدر عن :

رياض الريّس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd.

LONDON
56 Knightsbridge
London SWIX 7NJ
Tel: 071 - 245 1905 - Fax: 071 - 235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

CYPRUS
SUITE 140 B- IRIS HOUSE - KANIKA
ENAERIOS COMPLEX - JOHN KENNEDY
STREET - P.O.BOX: 7038- LIMASSOL
TEL: (05) 346624 - (05) 346625
TELEX: 3564 RAYYES CY. - FAX: (05) 346626

لبنان
الصنائع ـ بناية الأوبيون
ص. ب. : ١١٣/٥٧٩٦ ـ بيروت ـ لبنان
تلفون: ٨٦٣٥٧٥ ـ ٣٧١٤٦٠ ـ ٣٥٢٣٨٦
فاكس: ٥١٥٨٤٥ ـ ٩ (٣٥٧)
تلكس: الايد ٢٢٧٢٢ لبنان

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس
المدير المسؤول
عبد الغني مروة
الاخراج الفني:
حسين فتوني

■

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألّا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألّا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة. ولا تقبل المادة ما لم تكن الأصل وليس صورة عنه.

■

لا تعنى المجلة بنشر النصوص المترجمة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه.

■

لا تدفع «الناقد» مكافأة عن المواد التي تنشرها، وهي محصورة بالكتّاب الذين تكلفهم رسمياً. وتقدم «الناقد» اشتراكاً مجانياً لسنة لكل كاتب تنشر له.

■

جميع الحقوق محفوظة لـ «الناقد» ١٩٩١. النشر والاقتباس يتمّان بإذن خاص.

■

جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة.

■

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review
in Arabic

Edited by:
Riad N. El-Rayyes
Executive Director:
Abdul Ghani Mroueh

© AN-NAQID 1991

المقال

الشعر

القصة



النقد

الابواب والزوايا

الرسوم

الغلاف بريشة الفنان نزار ضاهر (لبنان)

نذير نبعة، محمد شمس الدين، اسامة معلا، يوسف عبدلكي، عبـد الـله بصـمـجـي، أحمـد سليمان، معين لايقة، علي محمود سليمان، جورج بهجوري.

ثمن النسخة: لبنان ١٠٠٠ ليرة، سورية ٥٠ ليرة، الاردن ٠،١ دينار، العراق ٠،١ دينار، الكويت ٠،١ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ٠،١ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار

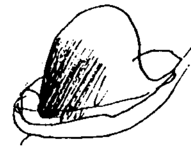
United States $8, Cyprus £C2, Greece DR1000, France F30, West Germany DM9, Italy L8000, Switzerland SF15, United Kingdom £3, Canada $C8, Belgium BF200, Netherlands FL15, Austria Sch100

فانتازيا يعربية

عودة الفلاشا العرب إلى الأوطان



محيي الدين صبحي



■ فجأة، زعق الاعلام العربي بكلمة واحدة: «عودة الأدمغة»، وتبارت الصحف مع المجلات والتلفزيون مع الاذاعات في الحديث عن العبقرية العربية التي صادرها الغرب. والطاقات البشرية الخلّاقة التي غادرت أوطان العروبة إلى بلاد الغربة، بحثاً عن الكلأ والمرعى تارة، وعن السلامة من أذى الوطن تارة أخرى، وفي تارات كثيرة طاب لها المقام في مجتمع الوفرة حيث يستطيع المواطن شراء كل حاجات البيت بساعة واحدة، بدلاً من ان يقف في الطابور ساعات لا يتخللها إلّا اقتحام رجل مخابرات للصف، فيأخذ ما يريد ويمشي بسرعة لحماية النظام؛ وبعده يأتي الحزبي والعسكري، فإذا جاء دور المنتظرين كانت السلع قد نفدت.

بالطبع لم تذكر وسائل الاعلام العربية هذه الأسباب لئلا تسيء إلى سمعة الأنظمة العربية في الخارج. بل أشادت بحكمة القادة العرب الذين تنبهوا قبل فوات الأوان إلى هذه الكارثة القومية التي تدفع بالاختصاصيين العرب إلى هجر الأوطان نحو بلاد العمران. وقد دفع الاهتمام بهذه المشكلة بعض القادة العرب إلى تسميتها باسمها الانكليزي brain drain «نزوح الأدمغة» مما دل على سعة اطلاعهم ومعرفتهم ببواطن الأمور، فقد ذكر أحدهم لاخوته في العروبة أن الأمة العربية تقدم ربع ما يقدمه العالم الثالث من الأدمغة النازحة إلى العالم الأول، وقال: «أيها الاخوة القادة إن هذا وضع لا يحتمل، فهو تفريط بماضينا العلمي التليد وحاضرنا العقلي المجيد ومستقبلنا التقني العتيد».

وقد تبارى شعراء الأنظمة في نظم الأناشيد التي تثير نخوة المغتربين العرب نحو أمتهم العظيمة وتجاه أوطانهم الناهضة. وقالوا إن التضحية هي أساس النهضات وسنّة من سنن الحياة، وان من واجب المثقفين ان يضحوا لأن وعيهم يستوعب معنى التضحية. وقد رد أحد المغتربين العرب على قصيدة زجلية نظمها شاعر نظامي (أي ينتمي إلى نظام حاكم) فقال المغترب: إننا مستعدون للتضحية، ولكننا نريد ان نعرف أين ستذهب تضحياتنا ولصالح من. فتصدت له الأقلام الشريفة المناضلة لترد عليه وتسكته، لكن حكمة القادة المحنكين أسكتت هذه الأقلام برمشة عين حين قالوا: إننا في عهد ديمقراطي من حق المواطن فيه ان يطرح الأسئلة، ومن واجب المسؤولين ان يقدموا الاجابة ضمن حدود مسؤولياتهم القانونية. فخرجت الصحف والاذاعات تحمل اشادة الاقلام الشريفة بما يتحلى به القادة العرب من حجى ونهى مع ثقابة البصر ونفاذ البصيرة. وقالت الأقلام التي تتكلم

باسم الضمير وتقوى الله إن الديمقراطية العربية تفوق نظيرتها الأميركية في انها تصدر عن خشية القادة من الله في أمور الشعب، وأنها تتوخى التضحية بالمصالح الخاصة على مذبح المصلحة القومية. وأعلنت شركات الطيران العربية انها نظمت رحلات مجانية للمغتربين وعائلاتهم ممن يعتزمون العودة إلى أوطانهم. وتبارت المغنيات والراقصات في البيات في المطارات لتقديم عروض يستقبلن بها العائدين والعائدات، وكن من الكرم بحيث يعطين عناوينهن وأرقام الهواتف للشبان الأغنياء من العائدين إلى أرض الوطن. كذلك كان الموظفون والمسؤولون والحزبيون ورجال الهيئات الطائفية يبدون اهتماماً خاصاً بالعائدات والفنادق التي ستؤويهن ريثما تجد الحكومة بيوتاً للعائدين، بعد ان وعدتهم بتسهيلات في الجمارك وفي طرق دفع أقساط البيوت وإيجاد وظائف.

كان رياض عالماً بارزاً في الفيزياء الفلكية، فعينوه أستاذ فيزياء في الجامعة. وحين لم يجد تلسكوباً ولا أدوات رصد أو تصوير أو تحليل سألهم: ماذا أفعل هنا؟ أجابوه: ألف كتاباً مبسطاً للطلاب واقبض ثمنه ما شئت. بهذه الطريقة اصبح عالم الذرة معلماً والباحث النووي أستاذ ديانة والروائي أستاذ أدب. وتوزع باقي الاختصاصيين على بقية وزارات الدول العربية، فحدثت رجّة في الدوائر الحكومية: خاف الموظفون الكبار على مناصبهم من مزاحمين جدد أكثر كفاءة وأقل مكانة، وخاف الحزبيون على العوائد التي يدرها عليهم تدخلهم في الادارات وقبض الرشاوى وبدلات السمسرة. بعض المغتربين كانوا يعلمون بأن كبار أصحاب السلطة وأبناءهم يعملون ويتصرفون كأنهم وكلاء للشركات العابرة للقارات، أكثر مما يمثلون دولهم وشعوبهم. فقدم بعض المغتربين خبرتهم في الاتصالات والمعاملات للاغرار من أبناء المسؤولين الذين ورثوا الدولة في حياة آبائهم. فأنشأوا دولة فوق الدستور والقانون وسلطة الدولة الأصلية. أما البعض الآخر فقد تذمر وسكت على مضض. لكن فريقاً ناشطاً من المغتربين ومجموعة من السكان الأصليين ألفوا حزباً باسم «التطهير» وأعلنوا دون وجل أنهم عازمون على تطهير جهاز الدولة من أمراء الفساد والوراثة. وسرعان ما انتشرت الفكرة في بقية البلدان العربية وظهرت أحزاب باسم «استعادة النظام» و«العودة إلى القانون» و«حقوق المواطن»... الخ.

*

كان مصطفى في العقد السادس من عمره، قد عاد إلى وطنه ليتقاعد بعد ان أمن لنفسه دخلاً من عمله في اميركا لمدة ثلاثين عاماً.

كان يعيش وحده، تزوره عجوز قريبة من عمره، فترتب بيته وتعد له الطعام وتغسل الثياب، وتتسوق المواد الغذائية والمنزلية، وهي أشق المهمات على المواطن في دولة تتولى احتكار المواد من البقدونس إلى شركات الطيران. وتوزع احتكاراتها على المقربين من أمراء السلطة وأعوانهم بحيث لا يصل إلى المواطن شيء بدون واسطة أو رشوة، امعاناً في إذلال الناس ونهب الوطن والمواطن. أما في الدول التي لم تتمتع بنعمة الاحتكارات الحكومية، فإن المواطنين يرون كل شيء متوافراً في واجهات الأسواق الكبرى (السوبرماركت) ولكن جيوبهم خاوية بعد سلسلة انهيارات مالية وقعت في المصارف العربية في بلاد الغرب، أودت بالودائع التي نجت من التبذير والحروب الحمقاء والأقلام المأجورة، بتكاليفها الباهظة في الصحف والمجلات والاذاعات المرئية والمسموعة.

كان مصطفى على علم بكل هذا، لكنه بحكم تخصصه في ميزانيات الدول في العالم الثالث لاحظ ان هذه الدول تنفق أكثر من ٧٠٪ من دخلها على شؤون الدفاع، دون ان تكون قادرة حقاً على الدفاع عن نفسها. لكنه حين استقصى التفاصيل وجد ان مسائل الجيش والدفاع ستارة كبرى تخفي وراءها كل أجهزة القمع: إن ثلثي ميزانيات الدفاع في العالم الثالث تصرف على المخابرات والحرس الخاص. لهذا يظل الجيش على الدوام غير مستعد للقتال، في حين أن الاجهزة الخاصة هي التي تتمتع بالوضع الأفضل والأسلحة الأكثر فتكاً ووسائل الاتصال والاستعلامات الأكثر تطوراً والضمانات والرواتب والامتيازات التي تخلق منها طبقة صاعدة مرهوبة.

كتب مصطفى العافي سلسلة مقالات عرض فيها مقارنة بالأرقام بين ما ينفق على الجيش وبين ما ينفق على الجيوش الخاصة وأجهزة الأمن الخاصة في العالم الثالث، ثم أضاف على التحليلات الرقمية استخلاصات استنتجها مفادها أن هذا الوضع بالذات يشكل خطراً على كيان الدولة والمجتمع، إذ ان كبار الضباط يشكلون مع كبار السياسيين كتلة واحدة هي البنية الأساسية في تكوين النظام، لكن الفئتين تبحثان عن الثروة، وطريقها يمر عبر فئة تجارية متمرسة. فإذا تم التحام الفئات الثلاث تدمر المجتمع المدني وتفككت الدولة.

الهجرة... تفريغ بماضينا التليد وحاضرنا العقلي المجيد ومستقبلنا التقني العتيد!

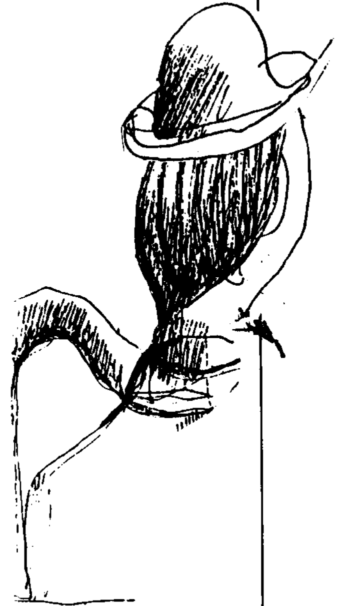
وقد شرح مصطفى العافي تفكك الدولة بأنه يحدث عندما تنشأ مراكز قوى من خلال الصراع على الثروة والنفوذ، فتنقسم السلطة إلى اقطاعيات مستقل بعضها عن بعض سواء تناحرت أم تناصرت. ويكون هذا بدء تفكك الدولة. وتبين تجربة جمال عبدالناصر ان الحاكم يرتاح لتشكيل هذه الاقطاعيات لسببين على الأقل: الأول، ان نظام التضمين يرضي زعيماً مشاركاً في السلطة. والثاني ان هذا التضمين يرفع عن كاهل الزعيم عبء قطاع من قطاعات الدولة، فقد ضمّن الجيش لعبد الحكيم عامر، وضمّن المخابرات لصلاح نصر، وضمّن قطاع الزراعة لزعيم، وقطاع الاقتصاد لزعيم، وقطاع الاعلام لزعيم، ومجلس الشعب والعلاقات الداخلية لزعيم آخر كان هو أنور السادات.. وهكذا. فلما غاب الرئيس جمال عبدالناصر تفرقت مراكز القوى وانهار النظام.

أما تجربة لبنان فتبين العكس: إذ لم يمكن إنهاء الحرب الأهلية إلاّ بدعوة أمراء الحرب إلى اقتسام السلطة. وفي الحالتين يبقى رئيس الدولة عاجزاً عن ادارة دفتها وجاهلاً بتفاصيل ما يدور فيها، ويظل كيان الدولة معرضاً للتفكك، ليس بسبب الصراع بين مراكز القوى فقط، بل ان تفاهمها أخطر من تصارعها، لأن الدولة عندئذٍ تصبح بؤرة للفساد، فيتقاسم مثلاً تهريب الدخان مسؤول وتهريب المواد الغذائية مسؤول آخر وتهريب المواد النسيجية والملابس الجاهزة مسؤول.. وهكذا في كل قطاع بحيث تخلو خزينة الدولة من عائدات الجمارك وتصبح السوق السوداء أكبر وأهم وأغنى من السوق الأهلية.

انتشرت كتابات مصطفى العافي أولاً في بلده، لكن المثقفين

الغيورين في الأقطار العربية الأخرى عملوا على اعادة نشرها في بلدانهم، وتناولوها بالدرس والتعليق والتطوير، فذكر بعضهم ان ما يحدث في المطارات العربية شيء يندى له الجبين، وان موظفي التفتيش يقاسمون المواطنين أمتعتهم، وذكر آخر ان انشاء جسر معلق في احدى المدن العربية كلف ستة أمثال قيمته لأن الجسر كان كل مرة ينهار لكي يقبض امير الهندسة المدنية - كما كان يسمى - عمولة جديدة من الشركات الأجنبية ويقتطع من رواتب المهندسين. وفي قطر آخر نشر أحدهم وثائق تبين ان المساعدات الغذائية التي كانت تقدمها السوق الأوروبية لقطره بالمجان، قد استولى عليها أمير المواد الغذائية وباعها في السوق بأسعار مرتفعة بعد أن منع المصانع المحلية من تسويق انتاجها في البلد لمدة شهر. بل بلغت الوقاحة بالموظفين الصغار انهم وضعوا تعريفة لكل معاملة فإذا لم يقبضوا مزقوها وقالوا إنها ضاعت. أما قطاعات المصارف والعملة النادرة فقد تسلط عليها أبناء المسؤولين في الجيش والمخابرات، فكانوا في كل يوم يجولون على فروع المصارف ويصادرون ما بحوزتها من تحويلات ثم يجمعون ما يتحصل لديهم في اسبوع، ويوفدون واحداً منهم ليحمله إلى خبير في المضاربات المالية في مراكز المال العالمية، ولما استمرأوا الأرباح وقبض الفوائد، عمدوا إلى تأخير رواتب الموظفين لعدة أشهر، كذلك كان بعضهم يشتري طابقاً في كل عمارة في أحسن الشوارع وأغناها، ثم يسلط زبانيته على الجيران ونسائهم وأطفالهم حتى يضجوا ويخافوا فيعرضوا العقار للبيع فلا يجرؤ أحد على الشراء بناء على قاعدة «الجار قبل الدار»، فيتقدم الزبانية ويشتروا العقارات بأبخس الأثمان لأسيادهم وأبناء أسيادهم.

كان حاكم البلاد يقرأ مقالات مصطفى العافي بلذة خفية، فقد ورث عن أبيه وجده بطانة فاسدة لم يجرؤ على الدخول معها في معركة مكشوفة. كانت البطانة مكونة من عدة أسر تؤلف الحكومة والمعارضة. فكان كل نشاط سياسي في البلاد يخضع لمراقبتها. وكانت البعثات الدراسية إلى العالم المتقدم حكراً على أبناء هذه البطانة. فكان منهم السياسيون والعسكريون والتقنيون والصحافيون، ومدراء أجهزة الاعلام ومدراء الجامعات والمعاهد التقنية، فضلاً عن التجارة والاقتصاد.



وكان الحاكم يعلم ان الصدام بينه وبينهم سيوحدهم ضده، فيما هو حريص على ان يلعب دور الحكم ليمنحهم الغطاء الشرعي الذي هم بحاجة إليه. ولكن صدف ان بعض دعاة الاصلاح في أحد الأقطار دعوا مصطفى العافي إلى سلسلة محاضرات في القطر فذهب مصطفى وحضر سفير دولته المحاضرة، فسمع رئيس النادي يقدم مصطفى بقوله: «إن أوجه الفساد التي كشف عنها الدكتور مصطفى العافي لا تقتصر على بلده بل هي مشتركة بين الأقطار العربية، وينبغي محاربتها على أساس قومي إذ لا يمكن استئصالها من قطر وابقاؤها في قطر آخر». فرفع السفير تقريراً يقول فيه إن مصطفى يؤسس حركة هدامة تعمل على قلب الأوضاع في البلاد العربية بواسطة فروع لها تنتشر في كل الأقطار. وقال السفير إن التجارب تبين أن أية دعوة تنطلق من قطر قابلة للانتشار في بقية الأقطار، كما حدث للحركات القومية والأصولية. وعلى هذا الأساس بدأت الاتصالات بين أجهزة الأمن العربية لمراقبة تحركات مصطفى العافي وجماعته، وعلى الرغم من ان هؤلاء كانوا مجموعة من المثقفين المشتتين الذين لا تربطهم رابطة تنظيمية وان كانوا يعتنقون الأفكار نفسها. وقد سجلت تقارير الأجهزة الملاحظات ونصحت بإبقاء العناصر الشاذة تحت المراقبة.

كان أصحاب مراكز القوى واثقين من قوتهم فلم يعبأوا بمصطفى العافي وكتاباته. لكن أبناءهم وزبانيتهم رأوا فيها خطراً يتهددهم، فتنادوا للاجتماع سراً في سويسرا حيث تداولوا المسألة فقالوا إن آباءنا ضحوا بحياتهم في خدمة هذه الشعوب، ونحن وضعنا دمنا على أكفّنا لصيانة ثروات هذا الوطن، أما تصوير نضالنا على انه سلب ونهب فهذا كذب على الله والتاريخ. وكان بينهم فقيه أفتى بجواز تأديب أصحاب الألسنة الطويلة وسفك دمهم إن لم ينتهوا عن افترائاتهم. كذلك كان بينهم فيلسوف قال إن الحتمية التاريخية تجعل قيام مراكز القوى ضرورة لتقدم المجتمع وانقلابه من المرحلة الأقنانية إلى المرحلة الاستبدادية تحت دكتاتورية المستبد العادل وإخوانه الأشداء الذين يحرقون المراحل للبلوغ بالمجتمع إلى مرحلة الحرية المطلقة التي لا تنبلج إلّا من مرحلة العبودية المطلقة. واتفق الفيلسوف التقدمي والفقيه المستنير على ان فرض سياسة شد الأحزمة على البطون يصون أخلاق الشعب من التحلل والميوعة اللتين ترافقان الرخاء والرفاه. كذلك اتفقا على ان الحرية الموجهة تشد الشعب إلى تراث أسلافه وتمنعه من الضياع في متاهات المذاهب الفاسدة المستوردة. أما الأقلية التي تملك فقد أفاء الله عليها خيرات الشعب بجهادها في تنمية موارد البلاد وحماية بيضة الدين. فلولا هذه الأقليات المتحكمة في ثروات الأقطار العربية فمن أين للأمة العربية أن تتبوأ اليوم هذه المكانة التي لم تبلغها أبداً في كل تاريخها المديد؟

عاد الأبناء من سويسرا إلى أقطارهم وقد عقدوا العزم على إبادة كل من يعترض طريقهم في وراثة مراكز آبائهم، وبدأت بعض حوادث القتل والاغتيال تتناول بعض أصحاب الأقلام العريضة والألسنة الطويلة. فبعضهم خرج من بيته ولم يعد. ثم وجدت جثته على مزبلة. وجثة أخرى شوهدت محترقة وقد كومت أشلاؤها أمام باب دارها. وكثرت حوادث الدهس بالسيارات التي تضرب وتهرب، كذلك تسللت عناصر إلى المقاهي والمطاعم تفتعل الشجار وتفتك بأصحاب الآراء الهدامة فتكسر جماجمهم أو فقرات ظهورهم أو ركبهم، بحيث تعوق المصاب علة دائمة. وكان التحقيق يسجل انها حوادث فردية، ولكن «أعداء الفساد» كانوا يرون فيها جرائم سياسية متعمدة بهدف تصفيتهم. فأصدروا بيانات ينددون فيها بالعناصر «المجهولة - المعلومة»، وحاولوا قلب الجنازات إلى مظاهرات، فتدخلت السلطات لمنع التجمعات بحكم قانون الطوارىء الذي لا يزول ولا يحول ولا تدركه العقول فهو يبيح للدولة كل تصرف ويجرد المواطن من كل حق. لكن العائدين من المهاجر اتصلوا بجمعيات حقوق الانسان وقدموا الصور والتواريخ وأسماء الضحايا وكتاباتهم وخطبهم، فاتصل هؤلاء بالمراسلين الأجانب في الأقطار العربية وكلفوهم بالتحقق من صحة المعلومات مما تسبب في طرد لبعض ورشوة البعض، فجاءت تقاريرهم ملتبسة لا يستفاد منها إلّا ان العائدين يتعرضون أكثر من غيرهم لحوادث استفزازية.

كان كل حاكم عربي لا ينام ليلته قبل ان يقرأ التقرير الأمني الداخلي. فهم يعلمون انه إذا كانوا عاجزين عن حماية أمنهم الخارجي من العدوان فإن الأمن الداخلي مسألة حياة أو موت بالنسبة إليهم. وقد أحسوا منذ البداية باتجاه الضغوط ضد العائدين فظنوا ان الأمر يتعلق بنظام المقاسمة. فقد كان رجال الأمن يقاسمون الأغنياء من العائدين أموالهم بأن يحتجزوهم في السجن دون دواء ولا رعاية إلى ان يكتبوا لهم صكوكاً بنصف دخلهم الشهري. وكان الحكام يغضون النظر من منطلق «خليهم ينتفعوا» ولكن على ألا يصل الأمر إلى القتل. وذلك لكي يظل للقتل هيبته الخاصة بين العقوبات، فلما توالت حوادث القتل عرف الحكام ان ابناء المسؤولين وراء هذه التعديات.

على أن سير الأمور اتخذ مساراً مختلفاً حين كان حاكم البلاد في رحلة صيد صحبه فيها السفراء والأعيان، فإذا بالسفير الأميركي ينتحي بالحاكم جانباً ويسأله:

ـ يا صاحب الفخامة، إن حوادث الاغتيال في بلادكم دفعت بعض أعضاء مجلس الشيوخ إلى التساؤل عن سببها، ولا سيما ان بعض المغتربين العائدين هم رعية أميركية.

فأجاب الحاكم بسرعة بديهة:

ـ لا دخل لحكومتنا في ذلك. فالأميركان يقتلون الأميركان على أرضنا!

وذلك لأن أبناء المسؤولين درسوا في الجامعات الأميركية والبريطانية والفرنسية فحصل كل منهم على جنسية البلد الذي درس فيه. بحيث صارت محاكمة هؤلاء الشبان الطائشين في أوطانهم تثير مشكلة دولية، وتفسح المجال لهم كي يهربوا من جرائمهم أو لتدخل سفارات أجنبية لتحمي رعاياها. وقد جاء جواب الحاكم على سؤال السفير طارحاً للمشكلة برمتها.

على اثر ذلك جمع الحاكم مراكز القوى وأنبهم على الفلتان الأمني والحيف الواقع على العائدين. وقال لهم إننا نحن دعوناهم ليعمروا بلادنا لا لنخرب بيوتهم. وقد أنّب الآباء أبناءهم فظن الأبناء ان مصطفى العافي قد تظلم إلى الحاكم فقرروا تأديبه، بعد ان اتفقوا على وقف الاغتيالات.

دخل مصطفى العافي إلى بيته في الساعة العاشرة مساء، ففوجىء بوجود قطة مذبوحة على سجادة الصالون. كذلك في اليوم التالي لم تأت قريبته ولا في اليوم الثالث أو الرابع. فذهب يسأل عنها فأبلغه جيرانها أنها خرجت إلى بيته ولم تعد. فلما قفل راجعاً بسيارته لاحقته سيارة وصدمته. وعندما أخذته الاسعاف إلى المستشفى ترك ينزف حتى أغمي عليه مع ان اصابته خفيفة. وما ان عاد إلى البيت حتى وجد قريبته تبكي. فقد كان البيت «نظيفاً» أي خالياً من أي أثاث وكانت المرأة تقتعد الأرض وتندب، فلما سألها عن غيابها شرحت له انها ركبت سيارة أجرة وأعطت السائق العنوان فانحرف بها إلى منطقة لا تعرفها واستل موساه وأمرها بالدخول إلى بيت هناك، مليء بالأقذار، وقال لها: لن تخرجي حتى تنظفيه. وأقام معها يسألها عن ثروة مصطفى العافي وعمله وأصدقائه في المهجر، ليعرف ان كان بينهم سياسيون نافذون قادرون على انقاذه إذا أصيب أو اعتقل. فلما سألته عن سبب اهتمامه بمصطفى قال لها إنه جاسوس يشكل خطراً على النظام. وإنه سيلقي عقاباً يجعله عبرة لغيره.

ذهب مصطفى العافي إلى مخفر الحي ليبلغ عن السرقة، فسأله رئيس المخفر:

ـ من يدخل إلى البيت في غيابك عادة؟

ـ لا أحد سوى امرأة قريبة لي تخدمني. ولا أشك بأمانتها مطلقاً.

ـ وأين كانت حين وقعت السرقة؟

ـ كانت مخطوفة. خطفتها عصابة لمدة ثلاثة أيام.

ـ هذه جريمة أخرى تستوجب التحقيق. أين المرأة الآن؟

ـ في البيت.

فقال لشرطيين:

ـ اذهبا معه واحضراها.

بعد استجوابها قرر رئيس المخفر حجزها على ذمة التحقيق في جريمتي السرقة والاختطاف، فجن جنون مصطفى وخرج يبحث عن كل من يعرف ليستعين به على تخليص المرأة، وعلى معاونته في استخراج كل أوراقه الثبوتية من جديد: هويته، جواز سفره، بطاقته المصرفية، أوراق الطابو. وعشرات الأوراق الأخرى، فإذا به يجد ان جميع زملائه من العائدين وكل من يعرفهم من المقيمين الذين انضموا إلى عودته أو ساندوه بكتاباتهم، قد حصل لهم شيء يشابه ما حصل له. ووجد ان الذين نجوا أو بقي معهم جواز سفر قد هرعوا إلى أول طائرة ليعودوا من حيث أتوا تاركين وراءهم كل شيء جلبوه معهم إلى الوطن من تحف أو أثاث أو أموال أو عقارات. كان هم الواحد منهم ان ينجو بجلده وأولاده من هذا الجحيم الذي تورط في العودة إليه. أما البقية فقد دفعوا كل ما طلب منهم ليحصلوا بسرعة على جوازات السفر ليخرجوا من الوطن العربي الكبير الموحد الديموقراطي الحر المستقل الغني التقدمي الآمن النامي المسالم المتطور.

ما أن بدأت الهجرة المضادة من قبل العائدين الذين اتجهوا من جديد إلى أي بلد يعطيهم تأشيرة دخول وحق العمل، حتى انبرت الصحف المحلية تفضح تخاذل هؤلاء المفسودين على الرفاهية الغربية والخارجين على التقاليد العربية والمتنكرين لأصالتهم والمتنصلين من واجباتهم. وبيّنت الصحف الشريفة كيف أخلى هؤلاء المتخاذلون مواقعهم في المصانع والجامعات والمعامل، فخابت آمال الوطن فيهم وخانوا الأمانة التي وضعها في عنقهم. كما أن بعض الصحف بيّنت أن حمى الهجرة اجتاحت بعض السكان الأصليين لولا ان السفارات الأجنبية ضيّقت نطاق الهجرة وأجبرت الناس ان يبقوا في أوطانهم.

انبرت الصحف تفضح تخاذل المفسودين على الرفاهية الغربية، الخارجين على التقاليد العربية

وأما مصطفى العافي، فكان من أمره، أن كاتب كل معتنقي دعوة التطهير، ليأتوه من مختلف البلاد العربية ويعتصموا في بيته معلنين اضراباً مفتوحاً عن الطعام، إلى ان يتم التحقيق في كل البلاد العربية عن كل الجرائم المرتكبة. ولكن لم يلبّ هذه الدعوة سوى أربعة أشخاص وصلوا إلى مطار القطر في يوم واحد واتجهوا إلى منزل مصطفى فوجدوه مقفلاً، وتلفونه معطلاً، وعلموا من الجيران أنهم لم يروه يخرج منذ أيام، فلما اقتحموا الباب وجدوه مطروحاً على الأرض غائباً عن الوعي. كان مصاباً بفالج نصفي يمنعه عن الحركة والكلام وكان حوله عدد كبير من القطط المذبوحة والفئران والجرذان تتغذى بجثته الحية ـ الميتة. □

هذا العالم لولاكِ...!



أنسي الحاج

■ .. وهل يؤلف سرّكِ الا المزيج من الزينة والجوهر؟ من الخرافيّ واليوميّ؟

وهل سرّكِ الا خيالي، أيضاً، هذا الخيال الذي أتوسل اليكِ أن لا تكذّبيه، ان لا تغضبي منه فتتمردي عليه وتحطمي، كما حصل أحياناً، بُعدك الأجمل، صورتك التي هي لا الوهيتكِ فحسب بل كذلك بشريتك الحقّ، في صميم ما يشتاقها وما يحتاج اليها الجسد والروح معاً؟

تقوم الحقائق وتزول وأنت ثابتة. تمضي الآمال ولا يمضي الحلم بكِ. تمضين أنتِ وتسقطين، تتبشّعين وتشيخين وتموتين، ولا يسقط الحلم بكِ. ما الذي يؤلف سرّكِ غير تلاقي روحك وجسدكِ عند تقاطع العابر والأبدي؟

أستسلمُ فتكونين استسلامي، وأكفّ عن الاستسلام فتكونين نهوضي.

ومهما تبذّلتُ بواسطتك، ولا مرّة تبلغين في الرخص مبالغ رخص القيم الأخرى، مبالغ رخص الرجال والأفكار. لكِ في السقوط عصمة طبيعيّة هي أشبه بالبَركة المخلوقة. هالةٌ تصاحبك حتى في العهر.

سامحيني ان أنا لم أميّز بين فراغك وامتلائك أو بين زخرفك وجوهرك. لا أميّز لأني أرفض الواحد دون الآخر. احدى الكاتبات تتحسر، على لسان بطل روايتها التاريخية، كيف ان ذلك المَلِك لم يعرف من النساء في البلاط غير المتهافتات عليه بعطورهن وأزيائهن وبهارج جمالهن ... وتقول بلسانه انه كان يؤثر أن يشاهد روح المرأة بَدَل جسدها.

سامحيني أيتها المرأة إنْ أنا رفضتُ هذا المنطق الأنثوي في ظاهره، المعادي للمرأة في حقيقته، لأنه منطق أنثوي منحرف متطلع الى تقليد الرجل، حاسد اياه على... على ماذا؟ منطق منزوع الجنس، معاق الخيال، يكره الأنوثة - كما يتصورها الرجل - لا حبّاً بالمرأة بل كُرهاً بالرجل وبالمرأة، كرهاً بجاذبيّة الفَرْق الشكلي والجمالي والمظهري. منطق يريد القضاء على هذه الجاذبية بحجة أنّها سطحية سخيفة، لا تحترم

«روح» المرأة بل «تسلّع» جسدها، وتجعلها «غرضاً جنسياً».

سامحيني أيتها المرأة ان أنا مجّدتُ فيكِ هذا الفَرْق ورجوتكِ أن تحافظي عليه، وتوسّلت اليكِ أن تعودي اليه وأن تمعني في تطويره. الفرق الشكلي والجمالي والمظهري. فرق اللامساواة الشكلية. تكحلي وتعطّري، تبرّجي وتزيّني، ظلي في حالة استحمام وتبخّر، لا تلبسي السراويل المرعبة ولا تمسحي تدويراتك ومجسماتك بالقمصان اللاشكل لها. اجعلي نفسك دائماً على أهبة العشق. لا تصدّقي أصوات الاهمال والاستهتار. لا تصدقي دعاة التساهل مع الجسد. لا تسترخي. هذا المعبد كان منذ البدء أجمل المعابد ويجب أن يستمر أجمل المعابد. لا يليق البخور بمكان كما يليق به. ولا المسْك. ولا الفلّ.

الذين يقولون لكِ: «فليحبوكِ لروحكِ لا لجسدك»، لا يريدون لكِ أن تُحبّي. انهم يشطرونكِ شطرين ويباعدون بينكِ وبينك وبينك وبين العالم. لا فرق بين روحكِ وجسدك، لكنّ روحك تبدأ برهانَها من جسدك. كلّما عُشق جسدكِ قويتْ روحكِ. كلما عُشق جسدكِ ازدادت روحك. كلما عُشق جسدك اشتد تركيز العاشق على النظر الى عينيكِ. كلّما ركّز على عينيكِ انخطف الى روحكِ، انعجن بروحكِ، أصبح جزءاً من روحك. كلما عُشق جسدكِ خفّ جسدك وحضرتْ روحك. كلما عُشق جسدك أدى الغاية التي من أجلها خلقه الله: أن يكون الوترَ الذي يوصل لحنُه الى النشوة، أي الى الاتحاد. والاتحاد هو دائماً تذاوب الأرواح عَبْرَ أجسادها.

*

أنتِ صدْمة دمج الظلام بالنور
وقليل ٍ أو كثير من العدم بقليل ٍ أو كثير من الأبديّة.

*

لا أعرف لماذا أكتب اليوم عنك. أهي نهاية العصر؟ أهو الخوف من شيء؟ أهي الحاجة الى مخدّر؟ لكني متى لم أشعر بالرغبة في الكتابة عنكِ؟

لم أحب الا ما فيه امرأة.

الوطن، الأرض، الشعر، الفنون، الدين... ما أحببت من هذه إلا ما فيه امرأة.

والرجل أيضاً. الرجل الرقيق، الحسّاس، الشفّاف. لم أطمئن يوماً الى الرجل الخالي من هذه الصفات.

والمرأة، طبعاً. المرأة كما أفهمها: الجامعة بين سحر الأنوثة ـ هذا السحر الذي يجب أن يظل خافياً على علم الرجل ـ وقوّة الطبيعة وهدوئها.

*

تقول: لا وجود للحب، أنت تخترعه.
واذا؟
وهل أجمل من اختراعاتنا؟

*

كلما عُشق جسدكِ ازدادت روحك

ما يستنبطه خيالي.

كنت أفضّل، بيني وبينكَ، أن لا أدرك هذه الحقيقة.

أو نصف، أو بعض الحقيقة.

فما أحلى التصديق! النعمة أحياناً هي السذاجة.

وفي كل ما يسعدنا شيء كثير من الوهم.

ولكنْ صار.

وهل أنت غير ما تتخيّله أيضاً؟

لو أن جمال المعشوق لم يكن حقيقياً وأُريدَ له أن يصير حقيقياً، هل كان سيسلك أفضل من طريق الخيال؟

ولو كان الله، مثلاً، لم يكن بموجود، فعلاً، هل كان الخيال وحده يستطيع أن يخلقه من عدم؟

اذا نعم، فليكن.

الفرق الوحيد سيكون: عوض أن يكون الله قد جاء قَبْلنا، نكون نحن قد جئنا قبله.

وهل أجمل من اختراعاتنا!؟

*

لماذا أظل أمشي نحوكِ حتى أُصادفكِ؟
لماذا أمشي اليكِ عندما أصادفكِ؟
لأنكِ تملكين مفاتيحي.
نتمالك مفاتيحنا؟
ولكني لا أشعر، بنعمة الانخطاف الباهر، الا بأنك أنتِ تملكين مفاتيحي ولو أضعتِها.
وان أنتِ لم تضيّعيها فسأضيّعها أنا
معكِ
فيكِ
أو على دروب مغامرات أخرى.
الحياة، هذه الحياة المختلّة، ظهوركِ يُجلّس ميزانها.
هذا العالم لولاكِ لكان سيّداً مُطْلقاً وحده بلا نقيضه.
بلا مفرٍّ منه.
النقيضُ الذي هو اغراؤكِ، المظهر الأكبر للعصيان على قوانين السلطة والانتفاع والخير والشرّ.
المفرّ الذي هو الوَلَع بكِ، حريق الحواس والجوارح الذي وحده يطفىء، ولو سحابات، حريق الآمال الأخرى.

*

شيءُ ليس لي يصبح لي
أليس هديّةً لا تُصدَّق!؟

*

أبدأ هناك، يبدأ قَدَري
دائماً، كلّ مرة
عندما تلتقي عيوننا لأول مرّة
فوق أرض النهر الجافة
فوق عتيق مواضينا
المحبوكة بحلقات فضائنا المقبل.

*

وفوق أرض النهر الجافة
فجأةً يدفق الماء
ماؤكِ المتوهّم

شيء ليس لي يصبح لي، أليس هدية لا تصدّق!؟

أو ماؤكِ المحقّق
أي فرق
وهل أجمل من اختراعاتنا؟

*

كل امرأة هي تجربة مستقبل تُعاش سلفاً، وحين تُعاش يُعاش معها أيضاً كل الماضي.
وفي البهيمة الراقدة، ملاكٌ يستيقظ.
وفي الملاك الراقد، بهيمة تستيقظ.
يا أمّ الهول الناعم، تهزّين في الانسان المجهولَ الذي فيه، تستولدينه، تكشفينه، تقنعينه أنه جديد.
تفاجئينه بذاته كلما استسلم الى مؤالفة ذاته حتى الملل، حتى الانطفاء.
يا أم الهول المريء...

*

وأنتِ
الشفقة، الحساب اللعوب الرؤوم، الصبر، صدْع الخفّة الذي منه أُدخل بلا جهاد، موج الغوى الذي يدعوني الى الغرق فيه دون خوف الا من أن يكون الغَرَق سريعاً جداً.

*

لا حياة بدون ما أشعره نحوكِ.
وجوعي اليكِ، جوعي غير المشبع أبداً، هو مثل جوع دينيّ. وأنا الذي يخافكِ
أحبّكِ أكثر من الحياة، لأنك الحياة أكثر من الحياة.
يا صاحبة علم الأعماق بالسطوح والسرائر بالظواهر، سيّدة التّرّهة الخلاصيّة والمباغتة العجائبية، العاصية على العقل، المتواطئة مع التناقضات كأختٍ كبيرة،
لا تغمّضين شيئاً أيتها المتعرّية، ولكنْ كل شيء يصبح معكِ غامضاً مثل نقوش الأعمدة القديمة،
ولا تفسّرين شيئاً أيتها الملتبسة، وكل الأشياء تجد تفسيرها معكِ.
وفراغكِ يملأ فراغي



فيصعد فراغي شجراً وماء من ضبابكِ، من أثيركِ، من مسافات فراغينا التي تستحيل، عند الانخطاف، جسوراً تتلاقى فوقها العوالم التي لا تتلاقى.

*

«احزرْ أو آكلك!».
هكذا كان أبو الهول يعترض المارة.
وأنا منذ البداية صمّمت أن لا أحزر،
يا أم الهول الطيّب، يا قمر البرّية الداخلية.
رفضتُ أن أحزر
لا لكي تأكليني فحسب
بل لأظل آكلكِ أيضاً
فالمأكول ههنا آكل.
وما أتعس الحازر!
وما أتفه الناجي من حيلكِ أيتها الجنيّة الكاذبة!
أعرفُ أنك قد لا تُخبّئين شيئاً تحت هذا الغموض
أعرف أن جمالكِ هو أحياناً بئر الضفادع والأفاعي
أعرفُ بشاعاتك وهشاشاتك
أعرف من أنتِ،
ولكني منذ البداية صمّمتُ أن لا أرى!
فما همّني حقيقتكِ أو وهمكِ ما دام خيالي قادراً أن «يرى»
وما دمتِ قادرة، إنْ أردتِ، أن تكوني بنت خيالي،
وانْ أردتِ، أن يصبح خيالي هو ابنكِ وربيبكِ؟
لأني صممتُ أن لا أتعامل فيكِ الا مع الكائن السحريّ
مع المساحة الغنائية
مع اللحظة الفانية، الأبدية
مع الشرارة الحارقة.
منذ البداية صممت أن لا أرى فيكِ غير الجانب الذي، في الحقيقة، يجب أن لا تجعليني أعرف سواه فيكِ
لأنه هو أنتِ المتخيَّلة
اذنْ أنتِ الأجمل والأصحّ

الأمومة بعد اليوم هي هذه: أمومة المسؤولية عن خيال الرجل قبل نسله...

مهما قال لكِ أعداؤكِ العكس
ومهما شكّل لكِ هذا التخيّل من أسرٍ ومن طقوس.
هذا هو أنتِ!
الخادعة، المتوهَّمة، المرسومة في الشعر والروايات والحكايات، المغنّاة، المحلومة، الملموحة في وجيب القلب الساذج، الغامضة، الخلاّبة، التي أبداً تُصعّد الأمل بها ولا تجرحه.
هذا هو أنتِ!
«الواقع» الآخر، على ضخامته، سامحيني إنْ أنا رفضتُ له الدخول على حياتي ورفضتُ أن أتركه يدمّر نظرتي اليكِ. اخفيه عنّي كما تريدين، وكما عليّ أنا أيضاً أن أخفي عنك «واقعي» المماثل.
وهكذا نتعاون في انتصارنا، أنا وأنتِ، على واقعنا الحقير فنتجاوزه الى واقعنا الحقيقيّ، ذلك الذي لا يعود يستقيل من الخيال.
والأمومة بعد اليوم هي هذه: أمومة المسؤولية عن خيال الرجل قَبْل نَسْله...

*

لو أردتُ لظللتُ أكتب.
فأنتِ أرض الكلمات وأنتِ فضاؤها، وما أن أقول «يا» حتى تتوجه البقية اليكِ.
اعذريني إنْ أنا قيّدتك بسلاسل جمالكِ وجاذبيتك، فهذا قَدَرك ولن تهربي منه الا اذا أردتِ أن تنتهي الحياة، أن يغدو العالم مَرْمَدَةً تسكنها قرود وأشباح.
ولكنّكِ لن تهربي. مهما حاولت المَدَنيّة الجديدة، لن تهربي. أليس انكِ لن تهربي؟
ستحملين هذا الدور، دور المُنْقذ بالفتنة والحب، لأن الحلم بكِ عنيد، ولا يعرف نهاية.
وستكونين الماء المتوهَّم والماء المحقَّق، لأنكِ الغد أكثر من أيّ غد، ولأن أمس الرجل لم يكن باراً بوعوده، ولأنكِ الهةُ السلام.
وعلى قَدْر اغرائكِ سيكون مصيرُ الانسان. □

بيروت
١٥ آب ١٩٩١



تغيّر الدنيا وتغيرات الناس

عبد السلام العجيلي



■ هو صبي في الحادية عشرة من عمره، ولكن دقة تكوينه وصفاء ملامحه كانا يوهمان بأنه أصغر من ذلك بعام أو عامين. كان عائداً من مدرسته الثانوية التي انتسب إلى أول صفوفها منذ أسابيع قليلة، متأبطاً كتبه ودفاتره، يسير على مهل في الشارع العريض الذي ما زالت واجهات مخازنه تبهر نظره، على الرغم من مرور تلك الأسابيع عليه في المدينة الكبيرة. وعندما أصبح في محاذاة سينما رويال، في الجانب الشمالي من الشارع، توقف أمام مدخلها للحظات، ثم ما لبث ان دلف إلى قلب المدخل حيث كانت صور ممثلي الفيلم المعروض في ذلك اليوم ملصقة على لوحات على الجدران، في مشاهد مشوّقة وجذابة. كان فيلماً عربياً، على ندرة الأفلام العربية في تلك الأيام... فيلماً بطلتـه سميرة خلوصي وبطله مطرب الملوك والأمراء، محمد عبدالوهاب، اسمه «الوردة البيضاء».

واضح انها واقعة قديمة. مضى عليها ستون سنة أو ما يقاربها، زيادة أو نقصاناً. إلّا ان قدمها لم يسلبها عمق الأثر ولا طريف العبرة في ذاكرة الصبي، الذي أصبح شيخاً، حين يتذكرها أو حين يقصها على الآخرين. قال له صديقه الضليع بتاريخ الحركات الفنية المعاصرة، وهو يروي تلك الواقعة له: «خانتك ذاكرتك فيما ترويه لي يا صاحبي... في العام الذي تتحدث عنه لم يكن فيلم الوردة البيضاء قد عُرض. لعله كان فيلم «انشودة الفؤاد» الذي كان بطله جورج أبيض». هزّ الراوي كتفيه بلا مبالاة وقال: «ربما التبس الأمر عليّ في اسم الفيلم، إلّا أن ما جرى في ذلك الأصيل لم يغب عن ذاكرتي... أتذكره وكأنه جرى اليوم وليس منذ أكثر من ستين عاماً».

وما جرى في ذلك الحين، كما رواه الراوي، كان ما يلي:

كانت الصور المعروضة في المدخل، والتي تمثل لقطات من ذلك الفيلم المعروض، مشوقة أخّاذة. الصبي كان مولعاً برؤية أفلام السينما، ولكن مصروف الجيب الذي خصصه له أبوه اسبوعياً، والذي كان يأخذه مساء كل يوم خميس من وكيل الأب في قيسرية العلبية بسوق المدينة، لا يتيح له بحبوحة في التردد على دور السينما. حسب انه لو دفع ما في جيبه ثمن تذكرة لحضور فيلم اليوم فسيحرم نفسه بقية أيام الاسبوع من وقعة الغداء الطائرة التي كان يتناولها مثل كل رفاقه في المدرسة من «الحجي»، بائع الأرغفة المحشوة حلاوة أو عجة أو جبنة، في الفرصة بين دروس ما قبل الظهر وما بعده. عليه إذاً أن يقنع الآن بتأمل صور الممثلات والممثلين معلقة على جدران قلب المدخل، في انتظار اليوم الذي يتاح له فيه أن يمتع نفسه بمشاهدة الفيلم نفسه...

وبينما كان الصبي ينقل بصره من صورة إلى أخرى على لوحات تلك الجدران تقدم إليه رجل ملء الجسم، شارباه كثيفان، خرج من وراء كوة بيع التذاكر، وقال له:

- هل تحب التفرج على السينما يا بنيّ؟

فرفع الصبي رأسه إليه وتأمله للحظات، وسوّى تحت إبطه الكتب والدفاتر التي مالت إلى السقوط قبل ان يجيب بقوله:

- كثيراً.

قال الرجل: يمكنك ان تدخل الآن. الفيلم يبدأ بعد قليل... فيلم جميل، ستنبسط لمشاهدته.

قال الصبي: في غير هذا اليوم. لا أحمل في جيبي اليوم ثمن التذكرة.

قال الرجل: لا أحد يطلب منك تذكرة. تدخل مجاناً.

سأل الصبي مستغرباً: مجاناً؟ كيف؟

قال الرجل: اسمع يا بني. كل المقاعد في الدار مشغولة. مشغولة بالنساء. فحفلة بعد الظهر هذه مخصصة للسيدات. ستجد لك مكاناً

في طرف القاعة، تشاهد منه الفيلمَ كما تحب.

قال الصبي: حفلة للسيدات؟ ماذا أصنع أنا بينهن؟

ابتسم الرجل وربت على كتف الصبي في تحبب وقال له: أنت تلميذ صغير. لن تخجل النساء من رؤيتك لهن أو من تجوّلك بينهن. كل ما عليك فعله هو أن تقوم من كرسيّك حين تضاء الصالة بين فصول الفيلم، وتتناول الابريق الذي ستجده إلى جانبك، فتدور على العطاشى من المتفرجات وتسقيهن...

قال الصبي في استغراب مشبه للاستنكار: أنا؟!

ربت الرجل على كتفه مرة أخرى، كالمهدىء لاستنكاره، وأضاف:

ـ أنت تلميذ صغير، ولكنك تفهم بلا شك. ليس في هذا ما يعيب. هذه أول حفلة نقيمها للسيدات في البلد. تعرف أنهن كلهن محجبات لا يرضين بأن تقع عين رجل على وجوههن السافرة. أما أنت فانك في حساب طفل من أطفالهن. سيسفرن عن وجوههن أمامك بدون حياء. تشاهد الفيلم مجاناً، وتأخذ فوقه مكافأة لك ربع مجيدي فضة (العملة النقدية في تلك الأيام).

سوّى الصبي كتبه مرة أخرى تحت إبطه، وقد تورّد وجهه لما أحس بأن الرجل يهينه بكلامه، وقال:

ـ أنا أحمل إبريق الماء وأسقي النسوان؟ من تحسبني يا أفندي؟

اتسعت ابتسامة الرجل وهو يقول: يا ولدي لا تكن عصبياً. قلت لك ان ليس في هذا ما يعيبك. لا بد ان يوجد لهؤلاء السيدات المسكينات من يسقيهن ماء في حر الصالة. نعطيك نصف مجيدي. لماذا سكتّ؟ أنت تتردد. حسناً... لك مجيدي كامل. اسرع، فقد بدأ العرض. مناظر هذا الفيلم جميلة، وأغانيه مطربة. تفضل يا ولدي. إبريق الماء والكأس وراء الستارة التي تغطي الباب...

الواقع ان الصبي لم يكن متردداً، بل كان مجروحاً في مشاعره من تصوره بأنه موضع استصغار من هذا الرجل الضخم الجثة الكثيف الشاربين. لو كان له شيء من بسطة البدن وقوة الساعد لكان ردّ على هذا الاستصغار بطريقة غير تلك التي سلكها... لكان رفع يده ضارباً أو رفع صوته شاتماً. كل ما قدر عليه، وهو يحس بالخنق يشد على حنجرته حتى ليكاد يدفع بالدمع إلى مقلتيه، ان استدار على عقبيه وخرج من باب دار السينما إلى الشارع مسرعاً.

أسرع الصبي في سيره. كان عليه ان يقطع مسافة طويلة ليصل إلى بيت عمه، حيث كان ينزل مع اثنين من أبناء أعمامه يكبرانه في السن بثلاث سنوات وأربع، ضيوفاً دائمين في مجيئهم من البلدة الصغيرة لمتابعة الدراسة الثانوية في المدينة الكبيرة. أحس، وهو يبتعد عن دار السينما، بأن الضيق والخنق اللذين تملكاه من كلام بائع التذاكر فيها، أخذا يتضاءلان. وما لبث ان اعترف لنفسه بأن الرجل لم يسيء إليه. كان مهذباً، وكان بحاجة إلى ساقٍ لا تستحي النساء في هذا البلد المتزمت ابناؤه من رفع الحجاب عن وجوههن أمامه حين يشربن الماء، فعرض عليه ذلك العرض. ما قصد ان يهينه بلا شك... فهو لا يلام على هذا، ولا سيما انه لا يعرف من هو ولا ابن من هو، كما لا يعرف بلدته ولا عشيرته! وحين قارب الصبي الوصول إلى دار عمه فارق وجهه التقطيب، وارتسمت ابتسامة على شفتيه وهو يتصور كيف سيدهش ابني عميه بروايته هذه الواقعة لهما. ودخل الدار، فوجدهما في انتظاره. بادراه بسؤالهما قائلين:

ـ أين كنت؟ خرجنا معاً من المدرسة، ولكنك تأخرت عنا.

قال: نعم تأخرت. اسمعا ماذا جرى لي...

وراح يقص عليهما الحكاية، وهو ينتظر أن ينطلقا في مسبة ذلك الرجل لتجرئه على ان يعرض على ابن عمهما ذلك العرض المشين. إلاّ ان دهشته كانت كبيرة من رؤية ابني عميه، وكلاهما أكبر منه ببضع سنوات، فهما مراهقان أكثر منهما صبيين، دهشته كانت كبيرة لرؤيته لهما يصفقان بأيديهما معاً وهما يهتفان به:

ـ أصحيح ان الرجل عرض عليك هذا؟

أجاب: صحيح. لا ألومه. كان مؤدباً معي، ولكنه عرض ذلك عليَّ بصراحة..

قال حسين، أحد ابني العم: ولم تقبل؟ مائة امرأة، وربما مائتان أو ثلاث، صبايا ونساء ناضجات، يرفعن الحجب عن وجوههن أمامك، وربما تخففن من ملاءاتهن فكشفن عن أذرعهن وصدورهن، ولا تقبل؟ قليل الحظ أنت!

قال محمد صالح، وهو ابن العم الآخر: قل قليل العقل. من يأتي إلى السينما من النساء غير الفاتنات المتأنقات المتزينات المغندرات؟ وفوق رؤية وجوههن الموردة وأجسادهن المشتهاة تشاهد الفيلم المعروض دون ان تدفع قرشاً، بل تقبض فوقه مجيدياً كاملاً! من ناحيتي، أنا مستعد لأن أعطي عشرة مجيديات، كل ما يرسله الوالد في شهر، ثمن مشاهدة ما عرض عليك انت ورفضته. قليل الحظ وقليل العقل في آن واحد أنت...

لم يفهم الصبي لماذا كل هذا التقريع من ابني عميه. وكان الحق معه آنذاك. كانت المراهقة بعيدة عنه في تلك السن، فما شعر بالتوق الذي يشعر به فَتيان في ذروة فتوتهما، إلى رؤية خطوط جسد انثى متجردة من ملاءتها السوداء، ورؤية محياها متحرراً من كثافة حجاب سميك مطبق على خديها وشفتيها وعينيها. لم يفهم تقريع ابني عميه، فهز كتفيه وانسل إلى غرفته ليدفن وجهه بين كتب محضراً دروسه المطلوبة منه في يوم الغد.

عصابة سميكة على عيني العجوز السينمائية حتى لا تقع في الفتنة!

تتالت الأعوام بعد عام تلك الواقعة، فتغير الصبي وتغير المجتمع الذي يعيش فيه وتغيرت النساء اللواتي يعشن في ذلك المجتمع. هو كبر فشب ثم شاب، والمجتمع تطوّر، والنساء تخلصن من الحجب والملاءات فسفرن عن وجوههن وكشفن عن أذرعهن وصدورهن وسوقهن في الزيارات والحفلات والشوارع. اعتبر الصبي، الذي كبر، تلك الواقعة مجرد حدث عابر. إلاّ ان ذلك الحدث كان يعود إلى خاطره في ظروف متباينة فيأخذ حجماً يتناسب مع الظرف الذي يعود فيه، أو يوحي بعبرة يخلقها ذلك الظرف. يُغرق في بعض الأحيان في استغراب ما مر به في ذلك الأصيل، حتى لا يكاد يصدق انه مر به فيتساءل: أحقاً ان نساء مدينة كبيرة مثل حلب، وهي المدينة التي جرت فيها الواقعة، كنّ من التزمت بحيث يرفضن ان يسفرن عن وجوههن أمام رجل راشد، ولو كان ذلك لتعبّ الواحدة منهن جرعة ماء من عطش مُلحّ؟ يا له من زمن مضحك ذلك الزمن! وإنه ليتذكر

ذلك الحدث في كل مرة يجري الكلام فيها أمامه عن تحرر المرأة المعاصرة، وعن مشاركتها في الحياة العامة، وعن قصورها أو إفراطها في هذا وذاك. يتذكر الحدث فيرويه ضاحكاً، فيضحك من يسمعونه منه ويستغربون ويعجبون.

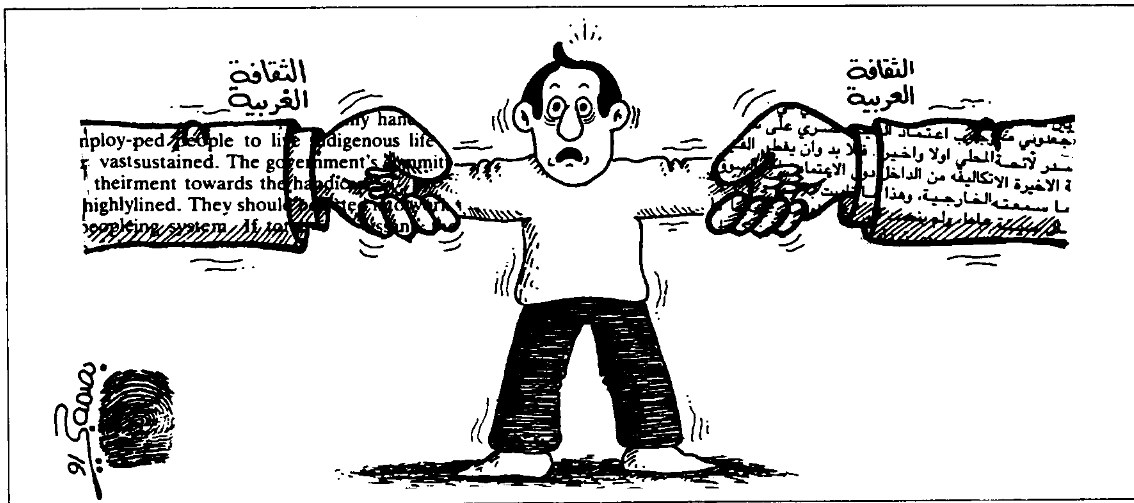
قال له، منذ بضع سنوات، رفيق صباه اسماعيل، الذي ما فارق بلدته الصغيرة ولا تقبّل غير قيم البلدة الصغيرة واعتباراتها الاجتماعية: «تغيرت الدنيا يا رجل. تشتهي في هذه الأيام ان ترى صبية ترتدي ثوباً محتشماً. منذ أيام وقعت عيني في حارتنا على فتاة في مقتبل العمر تلبس فستاناً سابغاً يصل إلى كعبيها. صحيح ان وجهها كان سافراً وشعرها كان ظاهراً وان زنديها حتى الكوعين كانا عاريين، إلّا ان إسباغها ثوبها على جسدها أعجبني، فقلت لنفسي إن الدنيا لا زالت بخير. ولكن تأمل: ما ان خطت تلك أمامي خطوتين حتى تبين لي ان ثوبها السابغ كان مشقوقاً على جانب قامتها، من الورك إلى الكاحل... كلما خطت بدت ساقها عارية من أعلى الفخذ حتى القدم، لا يسترها حتى جراب رقيق. وأشهد انها كانت ساقاً حسنة الفتل والاستدارة، ناصعة اللون في تورد خفيف».

ضحك هو لجملة صاحبه الأخيرة ووصفه لتلك الساق، وقال له: هذه الأيام ليست أيامنا التي تعرفها. تغيرت الدنيا يا أبا أحمد. قال لي صديقي إلياس منذ أيام وهو يهز رأسه: «في صباي كنت أقول لنفسي إنه حين أتزوج وأرزق بنتاً، وتكبر البنت فتصبح فتاة يافعة، فالويل لمن يلقي نظرة على ابنتي أو يتحدث إليها بكلمة. ولكن تأمّل بالذي يجري لي اليوم... يرن جرس التلفون فارفع السماعة، فيبادرني صوت صبي نزق معتد بنفسه، يقول لي بدون تحية أو تعريف بالذات: آلو، أعطني ناديا. وأجدني، بكل طواعية ودون أي احتجاج، أصيح ببنتي التي بلغت السابعة عشرة من عمرها: ناديا، تعالي كلّمي. لا أسأل من هذا الذي لا يستأذن ولا يقيم لي وزناً، بل يتخطاني إلى ابنتي كأنني كمّ مهمل! تغيرت الدنيا يا رجل... أم ترانا نحن الذين تغيرنا؟».

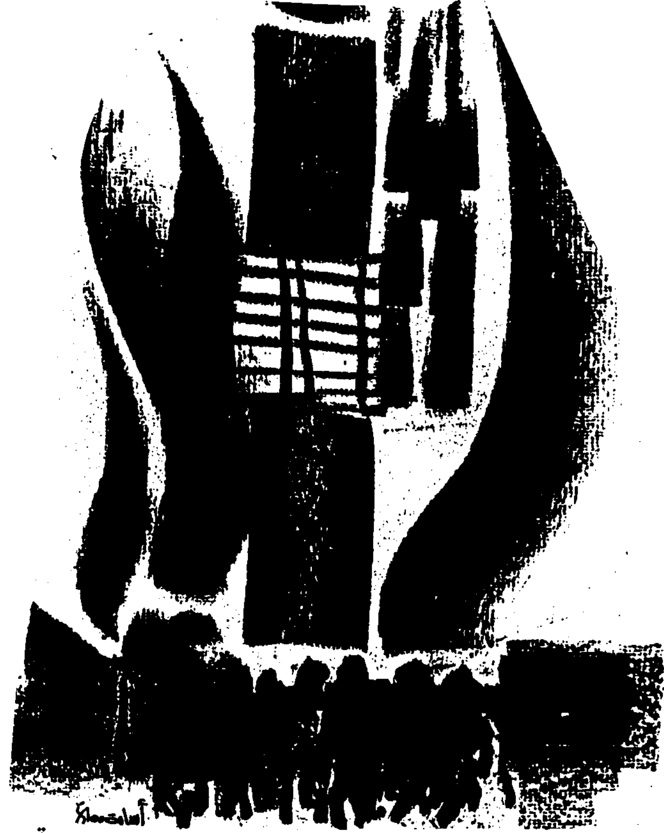
على ان الدنيا لم تتغير كل التغير، او ان ناس هذه الدنيا لم يتغيروا كلهم عما كان عليه سابقوهم. قال الصبي، الذي كبر وتسلق سلالم المعرفة حتى أصبح طبيباً يشار إليه بالبنان. قال الصبي هذا لنفسه منذ عدة أسابيع متذكراً واقعة مدخل دار السينما تلك. لقد تذكر تلك الواقعة من جديد حين دخل إليه في عيادته رجل وامرأة، كلاهما في مقتبل العمر، يقودان من يديها امرأة مجلببة بالسواد من قمة رأسها إلى أصابع قدميها، ملفوفة الرأس بعصابة سوداء يتدلى منها أمام وجهها حجاب سميك أسود كذلك، ويغيب كفاها في قفازين حالكي السواد. تبادر إلى ذهنه ان المرأة عمياء، فالشاب والفتاة يقودانها في سيرها. كما خطر له ان آفة كالجذام أكلت أطراف أصابعها ومعالم وجهها فغلّف أهلها بدنها بهذه الأردية السود. وتوجه الطبيب إلى الشاب يسأله من تكون هذه الامرأة، وماذا تشكو. قال الفتى إنها أمه، وإنها تشكو من ألم في معدتها. فمد هو يده إلى الحجاب المسدل أمام الوجه ورفعه فأبصر وجه عجوز جاوزت الستين، معصبة الرأس تحت الحجاب الاسود بكوفية بيضاء مشدودة على عينيها وتنزل من جبينها إلى خديها حاجبة وجهها إلى منتصف أنفها. سأل هو ابنها: هل تشكو أمك من بصرها؟ هل أجريت لها عملية جراحية في العينين حتى شُدّتا بهذا الشكل؟ قال الابن: «لا يا طبيب... أبي توفي منذ قريب، وأمي في العِدّة... الشيخ أشار عليها بهذا!» لم يدر الطبيب هل ينفجر حنقاً أم ضحكاً. أية عدة هذه؟ وأي شيخ أشار على هذه العجوز التي قاربت السبعين بأن تطمس على بصرها بهذه العصابة السميكة حتى لا تقع في الفتنة إذا ما رأت وجهاً مليحاً في أيام عدّتها؟!

حقاً ان ناس هذه الدنيا لم يتغيروا جميعاً، ولو ان الدنيا نفسها تغيرت حتى أصبح أسفلها أعلاها. بل لعل كثيراً من الناس فيها تراجعوا إلى الوراء أكثر من بقائهم مراوحين في أمكنتهم. لم يكتف هذا الشيخ وزملاؤه بأن يحظروا على المرأة تناول كأس الماء إلّا من صبي دون العاشرة خشية الفتنة بين الجنسين، بل ألزموا العجوز الفانية بأن تسير إلى عيادة الطبيب كالعمياء، يقودها ابنها وزوجته، كي لا يقع بصرها على مخلوق غير محرّم عليها، ولو كان هذا المخلوق طبيباً يكشف عن بطنها الهزيلة وبشرتها المتقرنة، كي يشخص داءها ويصف لها دواءها.

من يقول إن كل ما في هذه الدنيا يا صاحبي تغيّر، أو ان ناسها تغيروا كل التغير؟ □



الأسلاف



شوقي بزيع

شاعر من لبنان صدر له مؤخراً ديوان «وردة الندم».

■ تعربد نارهم في الصدر
والأشجار تقطر من معاولهم
ويصطفّون صوتاً إثر آخر خلف محدلة الصدى الشفّافْ
هُمُ الأسلاف
أصداف التردُّد بين منزلتين للذكرى
فراشات الغياب وضوؤها المكسور
مطويين كالكتب العتيقة فوق أدراج البيوت
يحدِّقون بأعينٍ تعبى الى أصصٍ تدلَّت من حديد بيوتنا
يتقلدون جراحهم
كي يحرسوا أحفادهم من طعنة الأيام.
كي نمشي على أكبادهم في أوج وحشتنا
ويختبئون تحت ثيابنا السوداء
أو يلهون بالريح التي تنسلُّ من أبوابنا ليلاً
لئلا يعترينا البرد
أو ينصتون الى نشيج دموعنا تحت الغطاء،
كأنها أصواتهم نهرٌ يصبُّ خريرَهُ في لحمنا
ووجوهُهُمْ صفصافْ
لم يبعدوا عنا
ولكنْ أفسحوا لحنيننا درباً لزيتهم
لنرشدهم الى أسمائنا الأولى
وظلوا في أسرَّتنا خيوطاً ترتق النسيان
ظلوا جمرةالتحنان،
ما يبقى من الانسان بعد أداء وصلته الأخيرةِ
فوق سطح الحانة ـ الدنيا
هم الأسلاف،
حبلُ نجاتنا المقطوع،
خطُّ دفاعنا المرفوعُ ضدَّ الموت،
قبل سقوطنا في قبضة السيَّافْ
هُمُ الأسلاف، ملح الأرض،
نبض النبض،
يستترون في عشب البيوت،
يعلقون معاطف الذكرى على أوتادها
ويسافرون.. كأنهم أطياف
لم يرحلوا عنا
لم يبعدوا إلا لنشبههم
نحدّق في مراياهم فنلمح خلفها قسماتنا..
ونخافْ
أن لا نستعيد وجوهَهُم من حفرة الماضي،
وأن ينأوا بعيداً في مَنافيهم
فنبصرُ موتنا فيهم
ونصبحُ مثلهم أسلاف □

إسمه أوقع القطيعة بين ميخائيل نعيمة وعيسى الناعوري

وليم كاتسفليس: مهجري وَصَفَ القرن السادس والعشرين!

جورج طراد



■ الكاتب المهجري وليم كاتسفليس (١٨٧٩ - ١٩٥٠) يكاد يكون اقل اعضاء «الرابطة القلمية» انتاجاً، ذلك انه، على حد علمنا، لا يتفوّق عليه في مجال الإقلال هذا سوى رابطي آخر هو وديع باحوط، الذي لم نعثر له سوى على قطعة نثرية واحدة تحمل عنوان «البرغشة».

لكن كاتسفليس عوّض عن قلة انتاجه بسخاء كفّه في دعم كل حركة أدبية في المهجر. ومما ساعده على هذا انه كان ميسور الحال وناجحاً في مجال الأعمال، غالب الأحيان حتى انه تسلّم رئاسة «بنك لبنان الوطني»، مما يدل على انه كان واحداً من رجالات المال القلائل الذين حاولوا المشاركة في الأدب المهجري.

وكاتسفليس لم يكن من طينة أغلبية أدباء المهجر، ذلك انه سليل عائلة ميسورة، عاشت في طرابلس اللبنانية، وحرصت على ايفاد ابنها إلى أرقى مدارس العصر. وفي العام الثاني من القرن الحالي، غادر إلى نيويورك، وفي جعبته شهادات علمية وثروة وتراث عائلي من اليُسْر والبحبوحة. وهذا ما يفسّر كونه في طليعة الأدباء المهجريين الذين وصلوا القارة الجديدة وهم يتقنون اللغتين الفرنسية والانكليزية. وهو، في مطلق الحالات، وضع كتاباً بالانكليزية بعنوان «حضارة العرب».

والواضح ان اسم عائلة «كاتسفليس» يبدو غريب الجَرْس والوَقْع في اللغة العربية. وليست لدينا حتى الآن، وثائق حاسمة تثبت إن كانت تلك العائلة يونانية الاصل، وإن كنا نميل إلى هذا الاعتقاد، باعتبار ان طرابلس البحرية، ولا سيما منطقة «الميناء» منها، كانت تشهد وصول بحّارة يونانيين، استقر بعضهم وتزوج في المدينة. وربما كان والد وليم كاتسفليس، أو أحد أجداده، واحداً منهم.

ولغرابة جَرْس اسم «كاتسفليس» هذا حكاية طريفة شاءت المصادفة البحتة ان أتعرّف إلى بعض تفاصيلها. ففي مطلع الثمانينات التقيت، في عمان، بالأديب عيسى الناعوري الذي كان يشغل، يومها، وظيفة عالية في المجمع اللغوي الاردني. ولأنه الناعوري الراحل هو من أوائل الذين كتبوا في أدب المهجر، كان من الطبيعي ان أتحاور معه حول هذا الموضوع. ووصلنا في الحديث إلى علم من أعلام المهجر الذين كانوا لا يزالون على قيد الحياة، هو ميخائيل نعيمة، فسألت الناعوري عما إذا كان يلتقيه أو يقيم أي اتصال معه.

وهنا احتدّ الناعوري وانفعل، قبل ان يخبرني ان قطيعة نهائية قامت بينه وبين نعيمة، غداة صدور كتاب «أدب المهجر» الذي توّج به الناعوري أبحاثه عن أدب المرحلة وأعلامه. والطريف في الموضوع ان سبب تلك القطيعة هو اسم وليم كاتسفليس. فلقد ارتأى الناعوري، قبل دفع كتابه إلى المطبعة، ان يراسل نعيمة ويستوضحه طريقة لفظ الاسم، باعتبار نعيمة رفيقاً لكاتسفليس في «الرابطة القلمية». واستجاب نعيمة للطلب ورد ايجاباً على رسالة الناعوري. لكن المفاجأة حدثت عندما أدلى نعيمة لمجلة «الحكمة»، في بيروت، بحديث قال فيه ان كتاب الناعوري عن «أدب المهجر» ليس سوى محتوى الرسائل التي ردّ بها على اسئلة الناعوري الخطية. وبالرغم من مرور بضع عشرة سنة على هذه الحادثة، فإن الناعوري حين التقيته، ظل غاضباً من موقف نعيمة، معتبراً زعمه مجرد افتراء، مما أدى إلى قيام القطيعة بينهما حتى وفاتها. كل ذلك بسبب اسم وليم كاتسفليس.

ووليم كاتسفليس، قطعاً، لم يكن ليريد ان يتحول إلى مادة خلاف بين الأدباء، وهو الذي بذل ما في وسعه، مالياً ومعنوياً، لتشجيع الأدب المهجري وتنشيط الدراسات عنه. على الأقل يبقى لهذه الحادثة أهميتها لجهة تسليطها الأضواء على كاتسفليس الذي لم يلقَ، مع الأسف الشديد، ما يستحق من اهتمام. وهذا عائد، بالطبع، إلى قلة انتاجه كما سبق وذكرنا، وإن كنا نؤمن بأن كثرة الانتاج لا تشفع لصاحبها دائماً، ولا تؤمن له مكانة مرموقة.

ومن النتف القليلة، والمعبّرة، التي كُتبت، هنا وهناك، عن كاتسفليس، خبر يدل على ترفه وبحبوحة عيشه. فجورج صيدح، في كتابه «أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية»، يروي حادثة طريفة مفادها ان كاتسفليس هذا كان يقتني كلبة مدلّلة، عاشت مترفة في كنفه. لكنه ابتُلي بوفاتها فقبع يائساً حزيناً. فما كان مِنْ الشاعر ايليا أبو ماضي، الذي زاره وهو على هذه الحالة، إلاّ ان داعبه بمقطوعة شعرية يعدّد فيها مآثر الكلبة الراحلة «فيفي»، ويرفع فيها من معنويات وليم المنكوب. كذلك فإن فيليب كاتسفليس، شقيق وليم، عزّاه بمقطوعة طريفة ليس هنا مجال ذكرها. وهذه الحادثة ان دلّت على شيء، فإنما تدل على يسر حالة وليم كاتسفليس المالية، لدرجة انه راح يدلّل حيوانه، في حين كان العديد من شعراء المهجر بحاجة إلى لقمة عيش بسيطة يسدون بها الرمق!

لكن، من الظلم بمكان اهمال دراسة آثار وليم كاتسفليس، ليس فقط لأنه عضو مؤسس وداعم في «الرابطة القلمية»، ولكن كذلك نظراً لما تضمنه بعض آثاره من رؤى مستقبلية يجدر التوقف عندها. وأبرز تلك الآثار هي قطعة «البترون سنة ٢٥٢٠» التي عثرنا عليها في «مجموعة الرابطة القلمية لسنة ١٩٢١»، إلى جانب قطعتين أخريين له هما: «اجعلوا الحلم جميلاً»، و «القلوب الجائعة».

محتوى القطعتين المذكورتين يدور حول رؤى فلسفية اجتماعية نقدية واقعية، من النوع الذي يمكن ان نصف به رؤى جبران ونعيمة وأبو ماضي وغيرهم من اعضاء «الرابطة القلمية». والحقيقة ليس هناك في القطعتين ما يجدر التوقف عنده، باستثناء اجوائهما الاسلوبية التي تلامس الاسلوب الجبراني. ومثالنا على ذلك عدة فقرات أبرزها ما جاء في «القلوب الجائعة». «هاكم مواكب جائعي القلوب يمرّون في فضاء الحياة تحيط بهم اشباح أحزان خفيّة وأسرار مطوية» أو «وكم هو عدد الذين يدركون ان آلام الروح، وان تكن أبعد عن الحس من آلام الجسد، لهي مؤلمة مثلها ومنغّصة للعيش»، وأخيراً «وُلِدَ غريباً وعاش غريباً في عالم لا يفهمه». هذه الاسلوبية التعبيرية والرؤيوية لا تختلف في شيء عن طريقة جبران، ذلك ان فيها تساؤلات فلسفية وتأملات في الروح، وليس في الجسد، وهذا منحى ثابت في أدب «الرابطة القلمية».

لكن القطعة الأكثر أهمية، في رأينا، والأكثر استحقاقاً للتوقف عندها، هي قطعة «البترون سنة ٢٥٢٠»، ذلك انها قطعة مستقبلية، وان كانت مدلولاتها محسوسة. وكاتسفليس غامر، في مضمونها، إذ قفز برؤاه ستة قرون ليصف لنا ما يعتقده آتياً في القرن السادس والعشرين. وهذا، في اعتقادنا، روح غير موجودة في معظم نتاج الرابطيين، وان كانوا قد انجرفوا مع الرؤى التي جاءت طوباوية، وبالتالي غير محسوسة، في معظمها.

وهنا تجدر بنا الاشارة إلى ان الأجواء المستقبلية في الأدب، مع ما فيها من توقعات للتطورات العلمية وانعكاساتها على نفسية الناس في القرون المقبلة، ليست جديدة في الآداب العالمية. ولعل أقربها إلى زمن قطعة «البترون سنة ٢٥٢٠»، هي تلك التي جاءت على قلم الكاتب الفرنسي المعروف جول فيرن Jules Verne (١٨٢٨ ـ ١٩٠٥)، حيث وصف الزمن الآتي في عدة قصص خيالية علمية أبرزها «الرحلة إلى القمر». ومتى ما عرفنا ان وليم كاتسفليس، كما رأينا، يستند إلى ثقافة فرنسية وانكليزية واسعة، أدركنا ان احتمال تأثره بأجواء جول فيرن المستقبلية، غير مستبعد.

يتحدث وليم كاتسفليس في «البترون سنة ٢٥٢٠» عن رؤياه للعالم في القرن السادس والعشرين، فإذا العالم دولة واحدة وله حكومة واحدة هي «حكومة العالم المتحد» ترعى الثقافة وتموّل اقامة المحاضرات والندوات التي تلحظ برامج واضحة للقاءات في كل من البترون ودمشق والقاهرة، وفق جدول زمني ثابت.

المهم ان المحاضرة التي ستقام في شهر أيار/مايو من العام ٢٥٢٠، مسرحها بناية هائلة في جوار «البترون». والبناية «كناية عن قاعة مستديرة مساحة دائرتها لا تنقص عن ميل». وبعد ان يصف وليم كاتسفليس قاعة المحاضرات، يعدّد نوعية موادها وتقنية هندستها ينتقل إلى المحاضر «الاستاذ محمد جمال العلم الزهاوي». وكان قد ذكر لنا الأماكن التي جاء منها المستمعون وهم «من مصر وفلسطين ودمشق والعراق وحلب وحماه وحمص وطرابلس». أما وسيلة النقل التي اعتمدوها فهي «المناطيد السريعة التي تمرّ في الجو مرّ البرق»، أو «النقالات العمومية المرتفعة عن الأرض نحو مائتي ذراع والتي تسير على دولاب واحد فوق شريط من الفولاذ». أما الفقراء من الحضور فلقد «جاءوا من الأماكن القريبة في سيارات عظيمة الحجم».

ثم ينتقل كاتسفليس، بعد هذه الأجواء الخارجية العامة، إلى موضوع المحاضرة التي تدور حول «مجموعة خطب ومحاضرات لأناس مختلفين في الجيل العشرين». هكذا تكون لعبة التقاطع الزمني قد أدت دورها كاملاً. فالكاتب الذي وضع قطعته مطلع القرن العشرين، جعل أجواءها في القرن السادس والعشرين، ولكن محتواها هو نتاج القرن العشرين. وفي اعتقادنا ان كاتسفليس، قام بتوظيف هذا التقاطع الزمني، ذهاباً وإياباً من القرن العشرين وإليه، كي يتسنى له الظهور بمظهر من يراقب عصره من بعيد. فهو ابتعد عن زمانه المباشر كي يتمكن من تفحصه ونقده ويقترب من نقاط الخلل فيه.

وهذا واضح من خلال اقدام كاتسفليس على وضع كلام نقدي على لسان محاضره الزهاوي في قاعة «البترون سنة ٢٥٢٠». فالزهاوي الذي يصف القرن العشرين بأنه واحد من «العصور المتأخرة»، يقوّم فكر خطباء الجيل العشرين فيقول: «استلفت نظري (في أكثر خطبهم) ان الخطباء كانوا يخصصون ثلث كلامهم لاطراء الحضور بالمبالغة السخيفة (...) والثلث الثاني لحشو الكلام الرنّان المصفوف

صفّاً، والمركّب تركيباً، مبنى دون معنى، ما يثبت انهم كانوا يرتاحون إلى هذا النوع من الثرثرة التي لا فائدة منها والتي لا تدل إلّا على شيء واحد، وهو عناية الكاتب أو الخطيب بالتفتيش عن الكلمات والجمل التي تروقه، وجمعها مترادفة سواء كانت لازمة أو لم تكن. والثلث الأخير (يخصص) لموضوع المحاضرة أو الخطاب».

واضح ان وليم كاتسفليس، يمارس هنا نقداً لاذعاً لروحية الأدب في عصره. وربما هو ينتقد، بطريقة غير مباشرة، نتاج المهجريين وبعض زملائه في «الرابطة القلمية». ولقد آثر ان يقفز ستة قرون إلى الأمام، ويضع كلامه على لسان محاضر مستقبلي، ليتسنى له ممارسة النقد للشواذات الأدبية في عصره. فالمحاضر الزهاوي، في رأينا، ليس سوى وليم كاتسفليس نفسه!

وكذلك هو يمارس اللعبة الزمنية نفسها، وانتحال شخصية الزهاوي المستقبلية، لينتقد نظرة ابناء القرن العشرين إلى الأديان «الشديدة التحفظ بحرفية تعاليمها»، وعدم معرفة الناس للحياة الحرة «المنطلقة من القيود كما يعرفها العالم اليوم (أي سنة ٢٥٢٠)»، والجهل المتفشي الذي جعل «الناس في تلك العصور كانوا يتوهمون انهم بلغوا شأواً كبيراً من التمدن والرقي».

ولا يقتصر وليم كاتسفليس في نقده، على طريقة «الفلاش باك» السينمائية المعروفة، على الشرقيين من أبناء القرن العشرين، بل يمارس النقد، وبالحدّة نفسها، على الغرب. فبعض الدول، كما يقول، «كانت تدّعي التفوق، وضعت الوطنية فوق الدين، أي انها هربت من الدلف إلى تحت الميزاب». وفي الموضوع عينه يقول في مكان آخر: «كأن شيطان العالم، لما فرغت يداه من سلاح الدين اخترع سلاح الوطنية لتظل الانسانية راسفة في قيوده وتحت قدميه».

وفي رؤيا سياسية مستقبلية تدور حول مصير الثورة الشيوعية التي كانت قد وقعت في روسيا قبل كتابة المقال بثلاث أو أربع سنوات، يقرأ وليم كاتسفليس، الأحداث التي وقعت في الكتلة الشرقية مطلع التسعينات، فيقول إن مذهب البلشفة الذي هو أقرب إلى الاخاء العمومي لم يلبث طويلاً حتى مات «ذلك لأنه أخطأ استعمال الوسائل، فامتطى سيف الظلم لإبادة الظلم». وثمة سبب ثانٍ لموت مذهب البلشفية يستشرفه كاتسفليس قبل بداية تفكك الامبراطورية السوفياتية بحوالي السبعين سنة، إذ يؤكد ان الخطأ القاتل لهذا المذهب عائد إلى التسرّع «إذ حاول ان يهدم في عام ما بناه العالم في مليون عام». لكن الكاتب برؤياه المستقبلية يؤكد ان الاخاء العمومي المرادف تقريباً للبلشفة لن يندثر تماماً، وهو يرى طيفه مستمراً في القرن السادس والعشرين، «إذ ان (هذا المذهب) ترك آثاراً في عقول المفكرين الذين فحصوه وعرفوا مواطن الضعف فيه فنبذوها، واقتبسوا منه ما كان مفيداً ومطابقاً لحاجات الانسانية، فصارت العقول تتمخض به جيلاً بعد جيل حتى ولدته كاملاً».

«تنبأ بموت المذهب البلشفي لأنه «هدم في عام ما بناه العالم في مليون عام».

وثمة نقاط اخرى كثيرة يتناولها كاتسفليس في توقعاته المستقبلية، ضمن قطعة «البترون سنة ٢٥٢٠». فمثلاً، يتكلم الخطيب على المتفجرات في القرن العشرين فإذا هي مواد «كان برابرتهم يستعملونها في الحروب للقتل والتدمير، فأصبحنا (في القرن السادس والعشرين)، وقد حسنّاها، نستعملها كقوة محركة أوجدت العجائب».

وعن مادة «الراديوم» المستخدمة في عالم الذرة يقول الكاتب ان أبناء الجيل العشرين «لم يتوصلوا إلى استخراج الراديوم من الهواء وحصر قوته الهائلة». وعن وضع الطب في القرن العشرين يجده الكاتب متخلّفاً بالقياس إلى القرن السادس والعشرين إذ كان «الناس يموتون بالاوجاع والآلام بدلاً من ان ينطفئوا بهدوء وبلا ألم كما هي الحال الآن». وهو يبرز ناحية التطور الطبي في فقرة أخرى، إذ يشير إلى ان القرن السادس والعشرين توصّل إلى «استخدام الراديوم للتطعيم بالغدد الحيّة التي تُصلح ما فَسُد من دم الانسان وتجدّد فيه مادة الحياة». وهذا التقدم الصحي سيؤدي حتماً، كما يقول إلى رفع معدّل الاعمار. «فبينما كان معدل التعمير (في القرن العشرين) من الخمسين إلى السبعين، وكان عدد الذين يموتون قبل الأربعين يعادل الثلث، نرى اليوم ان معدل التعمير أصبح فوق المائة، وان الذين يموتون قبل السبعين لا يعدلون واحداً من مائة، وأكثرهم يموتون من حوادث طارئة غير منتظرة».

وفي مقطع كامل يشدّد الكاتب، في رؤياه المستقبلية، على مدى التطور الذي بلغه ابناء القرن السادس والعشرين في علاقاتهم مع العوامل الطبيعية المختلفة فيقول: «انظروا كيف اننا نستخدم العناصر كما نشاء، فنحوّل مجاري الاهوية ونلجم العواصف ونستنزل الامطار ونقطع المسافات الشاسعة ببضع ساعات مما لم يحلموا به. إن ضغط الهواء، تلك القوة الهائلة، كانت عندهم باباً مغلقاً إلّا في بعض الصغائر، فجعلنا منه قوة تهزّ الأرض هزّاً».

وفي نظرة اقتصادية سياسية اجتماعية شاملة يؤكد ان كل هذا التطور «تمّ» بفضل الاخاء العمومي، وتوحيد الشرائع في الارض، مع توحيد العملة وتحديد مفعولها ومنع الاحتكار وقتل عاطفة الطمع في نفوس البشر مما ابطل الشحناء والحروب». ويتوّج كاتسفليس رؤاه المستقبلية هذه بفعل إيمان يؤكد ان كل هذا التطور إنما هو مشيئة عليا سمحت للعالم ان «يبلغ من الكمال الدرجة التي نواها له الاله الذي هو الكل».

قطعة «البترون سنة ٢٥٢٠» لوليم كاتسفليس التي كُتبت في العام ١٩٢١، تنتمي إلى الأدب المستقبلي الاستشرافي، رغم ان فيها بعض الثغرات التي لا مجال الآن لتفصيلها. ومن الغُبْن الكبير ان تبقى، هي وصاحبها، في ادراج الاهمال. □

صدر حديثاً

العرب والبرابرة

المسلمون والحضارات الأخرى

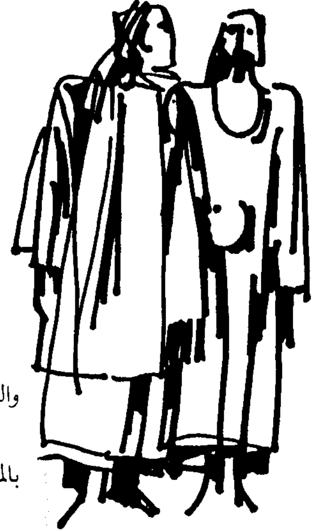
ـ عزيز العظمة





56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

مسامير



■ الرجال متعبون والنساء متعبات، الايدي على الايدي وحشة الأخضر المتمادي في احتراقه، والاقدام أقدار الاعشاب والنباتات الصغيرة، العيون زائفة، والأنفاس خشخشة رئات ذبحها الرمل.

طرق ملتوية، وطرق متقاطعة، وطرق للموشومين بجرم الطين، الزوايا مفازات الماشين على رؤوس أصابعهم، والزوايا تذهب بالمكان إلى أبعد مما تتسع الرؤيا، والزوايا:

* زاوية لمتعب يحلم بظل.

* زاوية لظل يتناثر بعيداً في المكان القصي.

* اعتلى رجل الجدار إلى الداخل، فتحرر الشجر من قيد الأرض . . . وفر هارباً.

* فرقعة في رأس الشارع:

يتشاجر رجلان حتى تصل الشرطة فيختنق الشارع ويدخل الجميع في الجميع، وما من خائف إلّا وقد شرب خوفه. والأشجار تداعب رؤوس المشويين على جمر الاسفلت.

* رجل الشرطة الذي يتفنن في توزيع السيارات ذات اليمين وذات اليسار، داخ، أغمي عليه، سقط . . اشتبك اليمين باليسار . . والدنيا صارت طينة.

* عندما يصطدم العلوي بالسفلي يرتج الكون . . وتنفتح الأرض عن بياض شائخ ومراتع للضوء، وتُنزل السماء شمساً إلى أسطح العمارات تحرق الطيب والخبيث، وعلى برزخ بين صمت الهواء وصوت المسامير في اطار السيارة . . فقد مرزوق صوابه، هبط من سيارته مطبوخاً ليواصل طبخه على رصيف الشارع.

توهج النهار القائظ اليابس المحروق يكنس الانفاس ويكوي الوجوه.

تتعاظم في الرأس فكرة السفر، الرحيل، الهروب، ماذا يفعل هذا الفقير المحروم؟ إطار السيارة تآمر مع الشمس علية وفش.

(الله يلعن إلّي صنع المسامير) نفخ في المدى المشتعل، فتح صندوق سيارته، أدخل رأسه وخرج بالاطار الاحتياطي، ثم أدخله وخرج بالرافع . . ثم أدخله . . ولم يخرجه.

بعد نصف ساعة قال راجان صاحب البقالة المقابلة للساحة الفسيحة المرصوفة بالطوب الأحمر والتي تتوسطها (نافورة) بلا ماء وبحوض جاف. إنه شك في الأمر عندما لم يخرج رأسه.

على رصيف الشارع مدد مرزوق بطوله الفارع، لحيته السوداء، خضبها الأحمر الذي تقيأه، والزبد يسيل من أنفه وفمه.

جاءت الشرطة . . فانفض الناس من حول الجثة، إلّا ثلاثة:

* رجل ستيني مربوع القامة على يسراه حقيبة سوداء صغيرة.

* امرأة سبعينية تتلفع بوقاية كانت حمراء قبل دخول الصيف.

* شاب بين الخامسة عشرة والسابعة عشر يقبض طرف دشداشته إلى الأعلى كاشفاً عن بنطلونه الرياضي الأزرق.

* * *

أعاد إلى قلمه غطاءه، قفل على الدفتر غلافيه . . وضعه على المنضدة الصغيرة الملصقة بالمقعد الذي أمامه، نظر إلى العلبة الخضراء الفارغة المستريحة في قاعدتها على المنضدة، رفع ستار الضوء البلاستيكي، ولما لم يكن الضوء الداخل قوياً والوقت منتصف النهار، أرسل تنهيدة مسرورة، كانت الطائرة قد خلفت الشمس بعيداً وراءها. □

محمد اليحيائي

قصائد



■ **إلى تأبط شراً تأبط كارثة**

تأبط رذيلة وأتى
تركب قوساً
ودار يصرخ في نادي أهله:
أنتم فجيعتي

❋

إلى أمير الصعاليك عروة

قَسم جسدهُ من جسوم ٍ كثيرة
ومضى
شهوةً في القتل
سهمٌ جامحٌ في قلبِ القبيلة
السفر منفاه
والأهلُ أبداً لم يكونوا مقبرة السر
آه يا عروة
عدتُ غانماً
لكنني فُجعتُ في أصحابي

❋

إلى محيي الدين بن عربي

قال: «الشوق الذي يفتر عند اللقاء
لا يعول عليه»(*)
قال: «المكان الذي لا يؤنث
لا يعول عليه»(*)
لأنه عاشق
اقتسموا جثته فيما بينهم
وراحوا يتغامزون
كما لو أنهم
لأول مرة يرونه
كما لو أنه
لم يرهم في حياته قط

❋

إلى بوذا

يا لبوذا المسكين
حلق شَعرَه حتى الجلد
وصنعَ من أوراقِ الشجرةِ قصيدة
أشرعَ أبوابه
وارتدى الصحراء
يا لجوتاما المسكين
حبةُ أرزٍ واحدة في اليوم
كل ذلك

فرج العربي
شاعر من ليبيا



من أجل الخلاص؟!

*

نافذة

من النافذة
يُحدقُ في فضاءٍ مليءٍ به
ترتجفُ النافذة
لهول ما رأى

*

فخذ ريان

نسيت رأسي على فخذك البض الريان
تركتني أشرب منكِ
وما ارتويت
أرعفتُ فيكِ
ملأت اناءك حتى سال
وأكثرت من الحبر في قلمي

*

عجوز أسيانة

في الصباح
ينسل الليل مذعوراً
من مخدع امرأة
ويقفز من النافذة
وفي الصباح
أمام الدار
نبتة تتسلق عجوزاً أسيانة
تنظر في العمر البعيد

*

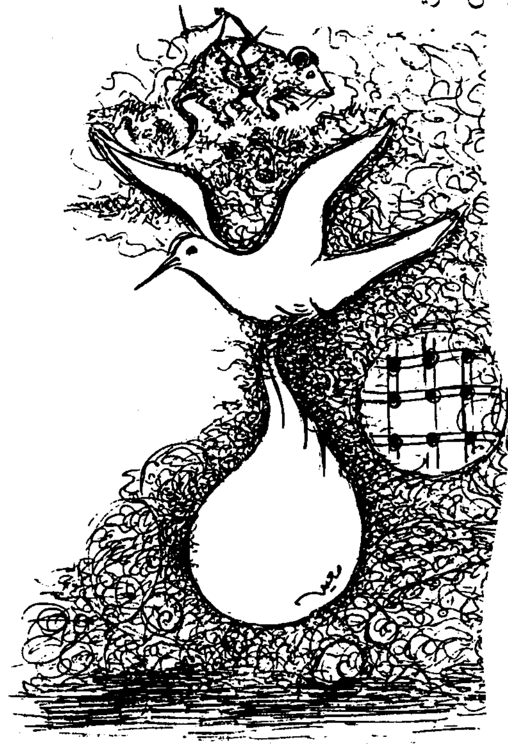
دار كما الوديان

أشرعُ عينيّ
على مساءٍ
يُبصر أمسه بصعوبةٍ
الدار التي ارتأينا
هربتْ من ذاكرتها
وراحت تسرح كما الوديان

*

فوهة الغد

أسكبُ ذاكرتي في وعاءٍ مثقوبٍ
تاركاً معرفتي
بقايا زجاج محطم
يلمحونني برقاً
غَبشاً خافتاً في الظل
لكنني أزمجر
أرعى قطعان النار طوال الليل
وأسند قلبي
إلى فوهة الغد



*

ليلٌ يشخر بجواري

لا أحد
زائري الوحيد بالأمس
عاث في كل شيء
مزق الستائر والأبواب
وأحدث شرخاً في ذاكرتي
مزيداً من الخراب
كي أستيقظ من غفلتي

وأنشر رغبتي عالياً
ربما لعاهرة بلاستيكية
توقظ الشهوة بالأزرار.
ربما لسرقة الأيام
واحتراق الاشارات عند مفترق الطرق.
ربما لاولاد يتزاحمون،
أمام بائع النار،
وعلب النعاس المتثائبة.
ربما لفرصة أخيرة
تسبق الميت إلى المقبرة.
ربما لمقعد مهجور،
يجلس وحيداً في الحديقة
ربما لفتاة شبقة
ترفع تنورتها للمارة
ربما لي
عندما ألتفت بتثاقل إلى الليل
وهو يشخر بجواري. □

(* *) من رسائل ابن عربي

عودة التاريخ من المنفى



غالي شكري

(١)

■ في عام ١٩٥٥ أصدر توفيق الحكيم كتابه «التعادلية». وفي ظني انه كان يتوقع ان يصدر مثل هذا الكتاب لأحد النقاد، ولما طال انتظاره بادر هو إلى كتابته. ذلك ان «التعادلية» في حقيقة الأمر هي عصارة تفكير الحكيم في مؤلفاته الأخرى. ولا ريب في انه كان سيسر أكثر لو ان غيره هو الذي تناول مؤلفاته واستخلص منها هذه النتائج.

كتاب «التعادلية» على هذا النحو هو خلاصة فكرية لآراء مبثوثة في رواياته وقصصه ومسرحياته ومقالاته، وليس دعوة جديدة او «فلسفة» كما بالغ البعض في وصفها. ولكن الحكيم استطاع ان يقدم لنا في هذا الكتاب الصغير رؤية دقيقة لجوهر أعماله. وهي رؤية تستمد عناصرها التكوينية من ثلاثة مصادر: أولها التقاليد الفكرية المصرية التي تبلورت في التيار الغالب على الثقافة المصرية بدءاً من رفاعة الطهطاوي إلى الإمام محمد عبده إلى طه حسين. هذه التقاليد التي جسدتها معادلة «النهضة» القائمة على ثنائية رئيسية اختلف الناس في تسميتها، فهي التراث والحداثة، وهي الإسلام والغرب وهي أخيراً الأصالة والمعاصرة. وعن هذه الثنائية الرئيسية تتفرع ثنائيات ثانوية تتناول مختلف تجليات حياتنا.

والمصدر الثاني الذي استقى منه الحكيم عناصر رؤياه هو ثورة ١٩١٩ التي كان رمزها ـ سعد زغلول ـ أحد أبناء التيار «الثنائي»، ولعله كان الترجمة السياسية الأولى الناجحة لمعادلة النهضة بعد اخفاق الثورة العرابية. كان زغلول تلميذاً للإمام محمد عبده، وقد جمع بين ثقافة الأزهر وثقافة الغرب، كما هو شأن أبناء التيار جميعاً. ولكنه انفرد من بينهم بتحقيق طموحات الطبقة الوسطى وتوحيدها مع طموحات شرائحها الدنيا في «ثورة» تُغيّر من بعض القواعد الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي أقيم فوقها «النظام» المصري منذ الاحتلال البريطاني.

والمصدر الثالث هو شخصية مصر التي تأمّل الحكيم تاريخها وجغرافيتها واستخلص من ذلك بعض عناصر رؤياه، فها هو التاريخ الذي يصل بين حضارة موغلة في القدم وحضارات أخرى وافدة من اليونان والرومان والعرب، ومن ديانات مصر القديمة ومصر القبطية ومصر الاسلامية، ومن اللغات الهيروغليفية والعربية، وهكذا. وها هي الجغرافيا تربط مصر عبر النهر بافريقيا وعبر الصحراء بآسيا وعبر البحر بأوروبا، وهكذا أيضاً قدمت شخصية مصر لابن «ثورة» الطبقة الوسطى وابن «النهضة» عناصر غامضة في بداية الأمر، ثم أخذت تتشكل وعياً وفناً حتى بلغت أوج وضوحها في «التعادلية» حيث انجلت «الثنائية» عن أنضج صور الفكر والتعبير لدى أحد ألمع الأبناء الكبار للطبقة الوسطى المصرية، وأحد الأوفياء لمسيرتها في لحظات الصعود ولحظات الانحدار.

وكما ان الحكيم جمع بين الصراحة العارية في «التعادلية» والأقنعة السميكة في غيرها، كذلك فانه كان حريصاً على اطلاق النسبي وتعميم الخاص، كما هو شأن التيار الذي ينتمي إليه، فلم يتكلم هذا التيار عن «نهضة» ولم يتكلم عن «ثورة» بل عن «الثورة»، وكأن النهضة كانت لمصر كلها، وكأن الثورة عام ١٩١٩ كانت لمصلحة الشعب المصري جميعه. وكأن الطبقة الوسطى هي الوطن.

هكذا فعل أيضاً توفيق الحكيم، فخرج بثنائيته التي دعاها التعادلية من نطاق المحدد والملموس والمشخص والتاريخي إلى النطاق الكوني وما وراء الطبيعة: الليل والنهار، السكون والحركة، الدين والعلم، الحياة والموت. وسنلاحظ ان هذه التعريفات المطلقة قد استدرجته إلى توصيفات مطلقة أيضاً لما هو نسبي: كالعدل والديموقراطية والحرب والسلام.

ولكن «الإطلاق» و«التعميم» ـ أي نفي التاريخ ـ هو الصفة الأولى لفكر الطبقة الوسطى لحظة صعودها، وتولد «المأساة» حين تستعيد التاريخ من المنفى لحظة انكسارها.

ومنذ البداية يجب الاقرار بأن «القناع» في حياة توفيق الحكيم وفنه ليس مجرد قناع مسرحي، بل هو أحد مظاهر الثنائية. كما يجب الاقرار بأن «المفارقة» في حياة توفيق الحكيم وفكره ليست مجرد حيلة درامية، وانما هي أحد مظاهر الثنائية.

(٢)

توقف أغلب دارسي الحكيم ونقاده عند ثلاث كلمات في «عودة الروح» هي «الكل في واحد». وأياً كان تأويل السياق الذي وردت فيه الكلمات، فإن هناك ما يشبه الاجماع على ان الكاتب قصد الشعب

بكلمة «الكل»، أما «الواحد» فقد قال البعض انه «الوطن» وقال البعض الآخر انه «الزعيم». وحين صرّح جمال عبدالناصر بأنه «تأثر» بـ «عودة الروح» فقد رجح التفسير الأخير.

غير انـه لا يجوز في تقديري اقحام هذا الترجيح الذي كانت له ملابساته التي تخرج بنا عن السياق الموضوعي للتعامل مع النص، فأغلب الظن ان «الواحد» سواء كان الوطن أو الزعيم هو الجدير بالتحليل... فهناك من الشواهد الفكرية والفنية في أدب الحكيم ما يجعلنا نتحفظ إزاء العديد من النصوص «غير الديموقراطية» ان جاز التعبير. وهو الأمر الذي يسهل الحصول عليه من «براكسا أو مشكلة الحكم» (١٩٣٩) و«شجرة الحكم» (١٩٤٥). وإذا كان من المبالغة النظر إلى هذه النصوص باعتبارها تأصيلاً لفكرة «المستبد العادل»، فإنه من المبالغة كذلك وصف الحكيم في ضوئها بأنه كاتب ليبرالي. ولا حلّ أمامنا سوى محاولة التمييز بين الوجه والقناع وبين الموقف والمفارقة حتى نكتشف أصول «التعادلية» من قبل ان تصبح كتاباً فكرياً، أي في استعادة التاريخ المنفي إلى ثنائيات توفيق الحكيم. ذلك ان من هتف في «عودة الروح» بالكلّ في واحد، هو نفسه الذي يفتتح «التعادلية» بقوله ان الواحد الصحيح يساوي صفراً، وان الحياة الحقيقية لا تبدأ إلاَّ من العدد «اثنين» وان «قوة السلطان المطلق حركة سلبية. ولا بد من حركة مقابلة معادلة هي قوة المحكوم، لتبدأ في المجتمع حياة ايجابية». ولا يحق لنا ان ننسى تاريخ هذه الكلمات ـ ١٩٥٥ ـ في ظل الحكم الذي قيل ان قائده تأثر بمقولة «الكل في واحد». وكان توفيق الحكيم نفسه هو الذي فسر كلماته بأنها «فلسفة المقاومة للابتلاعية»، ذلك انه اذا ابتلعت احدى القوتين الأخرى «رجع العدد، إلى واحد صحيح، أي إلى الوجود السلبي». في هذا النص نضبط الحكيم متلبساً بما يشبه التناقض: الفصل بين الحاكم والمحكوم بمعنى حق المعارضة في التمايز والاستقلال من جهة، والمساواة بين قوة الحاكم وقوة المحكومين وكأنهما من طبيعة واحدة من جهة أخرى. هذه نتيجة أولى للخلط بين المطلق والنسبي، فالاقرار بحق المعارضة في الوجود «القوي» لا يعني ان قوتها يجب ان تساوي قوة الحكم.. إلاّ إذا كان الكاتب يقصد «هذا الحكم» في «ذلك الوقت». وهنا تستقيم الأمور حين يصبح «التوازن» بلغة الحكيم و«الاستقرار» بلغة السياسيين، هو استقرار الحكم باقرار حق المحكوم في المعارضة، ولكن ليس إلى درجة الوصول إلى الحكم أو تبادل المواقع أو ما دعاه الحكيم بالابتلاعية. وهكذا فالحكم بلا معارضة هو ابتلاع حق الشعب، كما ان وصول المعارضة إلى السلطة هو ابتلاع للحكم. هذا هو «التعادل» كما يسميه الحكيم، وفي اصطلاح آخر هو «التوازن». وكلها أغطية اطلاقية لحقائق نسبية، ما ان نكتشفها حتى يختفي القناع والمفارقة ويتبدى الانسجام. كان توفيق الحكيم آنذاك يؤيد الحكم الناصري، ولكنه يقترح التسليم بحق الآخرين في المعارضة من دون ان يعني هذا الحق التفريط في سلطة الحكم. ولكن الحكيم شاء ان يغلف هذا التأييد المشروط بصياغة اطلاقية تعميمية وكأنه يتكلم في «الفلسفة» ـ كما وصف التعادلية حرفياً ـ لا في السياسة. والحقيقة ان الحكم كان قد استقر عام ١٩٥٥ لمصلحة الطبقة الوسطى التي عاشت بعدئذٍ عقداً كاملاً من الازدهار عشية انتهاء الخطة الخمسية الأولى عام ١٩٦٥ و وقبيل هزيمة ١٩٦٧.

سنلاحظ ان الحكيم ظل وفياً لهذا التأكيد المشروط للحكم على ثلاثة محاور: الأول هو «مقاومة الابتلاعية» كما في مسرحية «السلطان الحائر» (١٩٦٠) حيث الشرعية بين السيف والقانون، ويقف الحكيم بحزم إلى جانب القانون. وكما في مسرحية «بنك القلق» (١٩٦٦) حيث يقف الكاتب مرة أخرى ضد أجهزة القمع.

المحور الثاني هو ذلك الانتقال الدرامي من مرحلة التصالح الطبقي في مسرحيتي «الأيدي الناعمة» (١٩٥٤) و«الصفقة» (١٩٥٦) إلى مرحلة الانحياز الاجتماعي في مسرحيتي «الطعام لكل فم» (١٩٦٣) و«شمس النهار» (١٩٦٤).

المحور الثالث هو ذلك الانتقال من الموقف التسجيلي إلى الموقف النضالي في حياة الكاتب (مسرحية ايزيس ١٩٥٥) كالانتقال من مرحلة المشاهدة المحايدة إلى مرحلة الالتزام لدرجة التورط في حياة استاذ القانون (مسرحية الورطة ١٩٦٦).

وفقاً لهذه المحاور الثلاثة يبدو توفيق الحكيم مؤيداً للحكم الناصري في مرحلتيه الوطنية والاجتماعية، ولكنه التأييد المشروط بـ «التعادل» بين الحكم والمعارضة. وهو التعادل الذي يستهدف تثبيت الحكم وتثبيت المعارضة دون اعتبار كبير أو صغير لمقومات الحكم، أي حكم (سلطة الدولة بكل ما تعنيه من أدوات القمع) ومقومات المعارضة المحصورة قانونياً في العمل السياسي السلمي. ولا يفوت الحكيم التأكيد على ان التعادلية لا ترادف السكون، بل هناك حركة داخلية تقاوم الابتلاع. أي انها حركة «محلك سر»، وليست صراعاً من شأنه تغيير محتوى السلطة أو شكلها أو حتى اقامة حد أدنى من التوافق بين الشكل والمضمون. ولكن الحكيم منذ البداية لا يحكي لنا رؤيته لمضمون النظام السياسي حتى تصبح المطالبة بشكله الطبيعي حقاً مشروعاً، فإذا كان نظاماً رأسمالياً وجبت المطالبة بالتعددية الليبرالية، وإذا كان نظاماً يخطط لعملية الانتقال إلى الاشتراكية وجبت المطالبة بحق الأطراف المستفيدة من هذا التحول في صنع القرار السياسي ومراقبة تنفيذه. أما اسقاط المضمون الاجتماعي للسلطة السياسية، فإنه يجعل من مسألة المعارضة موضوعاً نظرياً شديد الغموض.

فهل كان توفيق الحكيم حقاً أحد آباء نظام ٢٣ يوليو كما يقول البعض؟ ولكنه الرجل الذي كتب بعد ست سنوات من الهزيمة بيانه الشهير «عودة الوعي».

هل كان الحكيم أحد آباء نظام ٢٣ يوليو كما يقول البعض؟

(٣)

في نوفمبر عام ١٩٣٨ نشر توفيق الحكيم مقالاً عنوانه «لماذا أنتقد النظام البرلماني؟» ضمه فيما بعد إلى كتابه «شجرة الحكم» وقال فيه: «إن كل البلاء الذي نحن فيه ناشىء من نظامنا السياسي على وضعه الحالي». ويوجز رأيه قائلاً: «النظام البرلماني في مصر هو الأداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين». ويضيف: «إذا أردنا ان ننقذ بلادنا الغارقة في دماء الحرب الحزبية، فلنصلح قبل كل شيء النظام النيابي».

قبل ان نسارع إلى اجتزاء هذا المقطع وتحليله منفرداً، علينا ان

نستكمل الصورة التي رسمها الحكيم بعد اجهاض ثورة ١٩١٩، يقول: «. . . والرأي عندي في علاج كل هذا ان الأمر فيه موكل بتغيّر عام يحدث في محيط المجتمع المصري من جميع نواحيه. . لأن الفساد جاء من عاصفة جامحة لمبادىء شوهت وأسيء فهمها». والعلاج؟ إنما يكمن في «عاصفة أخرى جائحة من المبادىء . . تهب فتقيم ما وقع». ويتساءل الحكيم «كيف تأتي العاصفة المباركة؟» ويجيب بأنها لا تأتي بغير «اعداد واستعداد» يستلزمان جهاداً طويلاً و«حركة وطنية مجيدة» كتلك التي فتحت النافذة لثورة ١٩١٩. وهنا يأتي دور البيت والمدرسة حتى تتهيأ الظروف المناسبة «لإحداث الثورة المباركة التي تقيم الوطن على أقدام الصحة والقوة والنظام».

عند هذا الحد يستطيع من يريد أن يمسك بتلابيب النص ليقول ان صاحبه دون شك كان من آباء «الثورة المباركة» التي وقعت عام ١٩٥٢. غير ان النص الصريح في ضرورة الثورة لا يقل صراحة في ضرورة الاعداد من نقطة البداية (البيت والمدرسة) وان تكون «الحركة الوطنية المجيدة» هي الجسم السياسي لهذه الثورة. بل إن الحكيم يلفت نظرنا بقوة إلى ان نقده للنظام النيابي «لا يعني أني أطالب بإلغائه، فزوال هذا النظام يفضي إلى مشكلات لا حلّ لها، لأن هذا النظام ليس تدبيراً معتسفاً فرضته إرادة معينة في وقت معين، وإنما هو نتيجة طبيعية لتطور فكرة السلطة الشرعية منذ فجر التاريخ». إلى هذا الحد يؤصل الكاتب النظام النيابي ومفهوم الديموقراطية «والانتخاب على عيوبه هو الوسيلة التي لا بد منها ما دام الناس هم أصحاب الرأي في تنصيب حكامهم. . هذا النظام يصحح ذاته بذاته».

نشر توفيق الحكيم في ٢٢ مايو ١٩٤٠ في جريدة «المصري» ذاتها ردّاً مطولاً جاء فيه:

● «إني يوم انتقدت الديموقراطية، لم أفعل أكثر من اولئك الكتّاب الديموقراطيين الذين هبّوا في فرنسا وانكلترا يحملون على بعض مثالب هذا النظام مشبعين بروح الرغبة في علاج الداء وتقوية الضعف».

● ولكن حين يتهدد النظام الديموقراطي في الصميم «تتلاشى الخلافات والانتقادات ولا يبقى رجل حر أو صاحب قلم وفكر إلاّ ان ينهض ذائداً عن الديموقراطية، ناسياً إلى حين مآخذها، فهي النظام الوحيد الذي يستطيع ان يعيش في ظله فرد ذو كرامة».

● «إن الذي أؤمن به إذن وأدافع عنه هو الديموقراطية باعتبارها مبدأ انسانياً لا نظاماً سياسياً. الديموقراطية الموجودة في قلب كل انسان يُقدِّر معنى حقوق الانسان ومعنى الحرية والكرامة الآدمية».

ولذلك فإن توفيق الحكيم ينشر مقالاً في أول فبراير ١٩٤٧ يهاجم «الحلفاء الذين يسمون أنفسهم «العالم الحر» وهم استعماريون عنصريون، لا يتركون المستعمرات بل يجددون من وسائل الاستعمار، والغاية واحدة: استعباد الشعوب. ويتذكر الحكيم نداءه قبل سبع سنوات إلى رجال الفكر ويقول: «يا لها من خدعة» فقد أحس أنه دافع عن المبدأ وان الحلفاء هم خونة المبادىء، فقد كانوا «يحاربون من أجل غرض لا علاقة له بقيم انسانية، ولا صلة له بمثل عليا». كانت مأساة هيروشيما وناكازاكي قد أصابته بصدمة عاتية. وكان اصرار الانكليز على البقاء في مصر صدمة مماثلة.

ولذلك كان المكبوت في فكره بين ١٩٣٨ و١٩٤٥ هو استعادة التاريخ من منافي «الإطلاق» والتعميم، واستكشاف المضمون الاجتماعي للديموقراطية، لعل هذا المضمون يستكمل النقص أو يعيد الانسجام إلى «ديموقراطيته الملتبسة».

في ١١ اكتوبر ١٩٤٧ راح يقول: «لا أستطيع ان أنضوي تحت لواء الشيوعية أو الرأسمالية، فكلاهما مصيب وكلاهما مخطىء». وكان ذلك كلاماً جديداً تماماً، بل مستحيلاً تقريباً، من كاتب ليس محسوباً في دائرة اليسار. وتتحدَّد افكاره في هذه المسألة على النحو التالي:

● «إن الثورة الروسية ليست سوى الشطر الآخر المكمل للثورة الفرنسية». الثورة الفرنسية هي ثورة «حقوق الفرد»، والثورة الروسية هي ثورة «حقوق المجتمع». الثورة الفرنسية هي ثورة «حقوق المواطن»، والثورة الروسية هي ثورة «حقوق الوطن».

● «الملكية والجمهورية تصلحان على السواء اطاراً للمحافظة على حقوق الانسان والمواطن. الملكية والجمهورية أيضاً سواء في صلاحيتها اطاراً للمحافظة على حقوق الجماعة والوطن».

هذه الديباجة، ان شئت، هي ذروة اكتمال الثنائية التي توفق بين المتناقضات توفيقاً ينشد التكامل، وليس التركيب. لقد تمكن الحكيم من ان يكتشف في ضوء المضمون الاجتماعي ما كان يحدس به من نقص في الديموقراطية الليبرالية، وهذا ما وصل به إلى أقصى ما يستطيع الوصول إليه مفكر وطني آنذاك: الثورة الروسية تتكامل مع الثورة الفرنسية، ولذلك انعكاسات لا بد منها على مفهوم الديموقراطية. والملكية والجمهورية كلاهما يصلح اطاراً (لا مضموناً) لحقوق الفرد والجماعة والوطن. كان الحكيم يقول ذلك في ظل النظام الملكي حيث تصبح المساواة مع النظام الجمهوري في أي شيء جريمة. وكان الحكم يقول ذلك وفي ذهنه أنظمة ملكية لا تهدد الدستور والقانون (بريطانيا، السويد. . الخ) وأنظمة جمهورية (في اسبانيا والبرتغال فاشية الشكل والمضمون.

إذن، فما يهم الحكيم هو البرنامج الذي ينتفع بالتكامل، وان بقيت عقبات رئيسية في سبيل التركيب، هي التي ستصاحبه من التأييد المشروط لنظام يوليو إلى «عودة الوعي». بل ان غياب التركيب من مشروع النهضة الناصرية هو نفسه الذي سينتهي بها إلى الهزيمة.

يقول في برنامجه المتضمن في مقال ١١ اكتوبر ١٩٤٧ انه يريد ان تتحقق في بلاده:

١ ـ مجانية التعليم ومجانية التطبيب.

٢ ـ تقسيم الأرض إلى مناطق تعاونية يجري فيها البذر والزرع والحرث والسماد والحصاد والدراس بآلات حديثة وخبرة علمية.

٣ ـ فرض الضرائب التصاعدية بقوة، وحبذا لو أدارت الحكومة مرافق المياه والنور والمواصلات وغيرها حتى لا يكون لها غير ربح زهيد.

٤ ـ توفير المسكن الصالح والعمل للعاطل، وفرض الحد الأدنى للأجر الذي يكفل للمواطن كيانه الداعم لكيان الوطن.

٥ ـ لا نطالب بالقضاء كلية على الرأسمالية، ولا نتركها تمرح وحدها في ثمرة الاستغلال، ولكن نجعل للعمل شعاراً يواجه به رأس المال «استغلني وأشركني في الربح».

يختتم الحكيم هذا التصور بقوله: «هذا تخطيط بسيط فيما أراه الآن

الحكيم: الشيوعية والرأسمالية كلاهما مصيب كلاهما مخطىء

في هذا الأمر. لست أحفل بما يمكن ان يسمى بين المذاهب.. حسبي انه اتجاه أراه نافعاً ميسور التنفيذ، آمل ان يرى ضوء الشمس في بلادنا ذات يوم».

هل هذا هو برنامج لنظام يوليو ١٩٥٢؟

في محاولة الجواب لا بد من الاشارة إلى ان ما يسميه الحكيم «بالحركة الوطنية المجيدة» قد نادت بكل الأفكار والقيم والمبادىء التي أعلنت الثورة الناصرية انها كفيلة بانجازها بدءاً من الاصلاح الزراعي إلى التصنيع إلى تأميم القناة إلى السدّ العالي، مضافاً إلى ذلك ـ وقبل كل شيء ـ الجلاء والدستور والنظام الجمهوري. ليس هناك جديد على هذا الصعيد سوى ردود الأفعال على الفعل الاستعماري المتصل. وكانت أفكار الحكيم من بين الأفكار الوطنية ـ الاجتماعية المطروحة في مصر طيلة سنوات الحرب الثانية، وما بعدها.

لذلك، فليس هناك مفكر واحد أو حزب معين يمكن القول بأنه وحده هو الأب الشرعي لنظام يوليو. كان سلامة موسى وطه حسين وتوفيق الحكيم وفتحي رضوان ومحمد مندور وعزيز المصري وأحمد حسين وحسن البنا من آباء نظام يوليو. وكان الوفد والطليعة الوفدية والاخوان المسلمون والشيوعيون ومصر الفتاة والحزب الوطني من آباء نظام يوليو.

ولكن الذي حدث هو ان النظام الجديد اختار توفيق الحكيم، بانقاذه أولاً من بطش وزيره اسماعيل القباني الذي قرر فعلاً فصل الحكيم كمدير لدار الكتب في حركة التطهير، فما كان من الثورة إلاّ ان طردت الوزير. ثم يجرؤ الناقد أحمد رشدي صالح على نقد الحكيم في «الجمهورية» فتصدر التعليمات إلى رئيس التحرير كامل الشناوي بوقف المقالات، ويعلن عبدالناصر ـ بطل السويس في ذلك الوقت ـ انه تأثر «بعودة الروح»، ويمنح صاحبها أحد أرفع أوسمة الدولة.

نظام يوليو هو الذي اختار الحكيم. ولقد اشتملت اجراءات النظام على «الثورة المباركة» أو «العاصفة المباركة» التي تنبأ بها الحكيم. ولكن الحكيم لم يتنبأ قط بالمقومات الجديدة لهذا النظام: العسكريون في السلطة، وما استتبعه ذلك من الغاء مبدأ الحزبية، والغاء دور المعارضة، وممارسة القمع. هنا حدث «الابتلاع» من جانب الحكم، لم تعد هناك تعادلية، وإنما أصبح «الواحد الصحيح يساوي صفراً».

ولكن الحكيم لم يستطع اعلان هذه النتيجة التي قررها في «التعادلية».

هل كانت هذه هي اللحظة التي غاب فيها الوعي؟ ولماذا نفهم من هذه الكلمة معناها البسيط المباشر ولا ندرك ابعادها المحتملة؟ لماذا لا نفترض ان النظام المعرفي عند توفيق الحكيم قد حال فعلاً دون اتصاله بالوعي القادر على اتخاذ الموقف «المنسجم» من البداية إلى النهاية؟

هل يكفي القول بأن الحكيم ابتلع «الطُعْم» الذي قدمه النظام له طبق من الفضة؟ وكيف نفسر حينئذٍ ان «أهم» أعمال الحكيم قد ظهرت خلال الحقبة الناصرية؟ هل شكّلتْ هذه الأعمال «وعياً» مستقلاً عن وعي صاحبها؟ فأين ينتهي الوعي الزائف، وأين يبدأ الوعي الصحيح؟ أم ان هذه الأعمال قد كبتت وعياً آخر؟

لا يجوز لنا، أياً كان الجواب، ان نُبسِّط مقولة «الوعي» الذي غاب عن الحكيم وكأنه كان نائماً أو مُنوَّماً حين كتب «أهم» أعماله الفكرية والفنية على السواء في تلك الحقبة.

وإنما نستطيع ان نفترض ان الثنائية الكَمِّية (مساواة القوة بالقوة والعدد بالعدد) الساكنة (بحجة التوازن والمقاومة الداخلية) قد وصلت بالحكيم والنظام ـ من طريقين مختلفين ـ إلى حائط مسدود.

هذا الحائط هو البنية المعرفية الثانية ـ بعد الثنائية ـ في تكوين الحكيم وفكره.

(٤)

إذا كان اكتشاف الحكيم للمضمون الاجتماعي قد انقذ تفكيره «الديموقراطي» في ضوء المتغيرات الوافدة على الخريطة الاجتماعية المصرية، فإن مفهومه عن شخصية مصر لم يصل ـ كالثنائية الكَمِّيّة السّاكنة ـ إلى درجة «التركيب» مما شكل عائقاً بنيوياً دون «الوعي الجديد».

وهنا تبدو هزيمة ١٩٦٧ وكأنها غياب للتركيب من جانب النظام بتغييب الابداع الديموقراطي (والانعكاسات المترتبة على ذلك في النظام السياسي). بينما تبدو الهزيمة ذاتها وكأنها غياب للتركيب من جانب الحكيم بتغييب الإبداع الحضاري لشخصية مصر القومية (والانعكاسات المترتبة على ذلك في النظام الاجتماعي).

همزة الوصل بين غيبة الوعي عن النظام وغيبة الوعي عن الحكيم هي الطبقة الوسطى التي سقط وعيها (ورؤياها؟) فكانت الهزيمة بكل المقاييس هزيمتها أولاً، ثم هزيمة أركان البناء الذي تأسس على وعيها ثانياً.

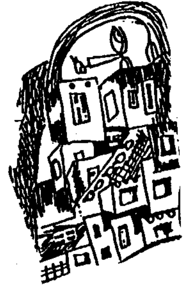
يستعين وعي هذه الطبقة بالتاريخ للخروج على التاريخ، أي انها تلجأ إلى النسبي التماساً للمطلق. فيقول الحكيم «أمّة يزعمون انها ميتة منذ قرون، ولا يرون قلبها العظيم بارزاً نحو السماء من بين رمال الجيزة... لقد صنعت مصر قلبها بيدها ليعيش للأبد» وهذا هو الهرم، أول الثالوث في صياغة «روح مصر» التي يتساءل في عنوان ١٣ نوفمبر ١٩٤٨ عما إذا كانت قد ذهبت. ومن ثم يصبح لابناء مصر جميعاً «قلب واحد» هو قلب اوزوريس الذي لا يفتأ الحكيم يشير إليه منذ اقتبس عن كتاب الموتى ذلك المقطع الذي يتهدج فيه حوريس قائلاً: «انهض، انهض يا اوزوريس» فيجيبه هذا «إنّي حَيّ.... إنّي حَيّ». ثم يصل إلى حد القول، استطراداً من «معجزة» الهرم: «إن هذا الشعب الذي نحسبه جاهلاً يعلم أشياء كثيرة، ولكنه يعلمها بقلبه لا بعقله. إن الحكمة العليا في دمه ولا يعلم، والقوة في نفسه ولا يعلم.. هذا شعب قديم.. جيء بفلاح من هؤلاء وأخرج قلبه، تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة، من تجارب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدري.. نعم، هو يجهل ذلك، ولكن هناك لحظات حرجة تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجاريب فتسعفه وهو لا يعلم من أين جاءته.. هذا يفسر لنا تلك اللحظات من التاريخ التي فيها مصر تطفر طفرة مدهشة في قليل من الوقت وتأتي بالأعاجيب في طرفة عين؟ كيف تستطيع ذلك ان لم تكن هي تجاريب الماضي قد صارت في نفسها مصير الغريزة؟».

وهكذا، فالثورة انفجار مكبوت تاريخي ينطلق من «مصر كلها»

ابتلع الحكيم «الطعم» الذي قدمه النظام له على طبق من الفضة؟

و«دون محرك». وحين تبدو الأمور وكأن مصر نائمة او ان بنيها يتناحرون، فإن الحكيم يرى ان «روح مصر الحقيقية لم تذهب». وهي قد تنام أحياناً حين «ينساها» أهلها» فلا يوقظونها «طالما «يتعدد الزعماء فيقودونها كُلٌ في طريق». وتظل في «نومها» أو «بددها» أو «حيرتها» إلى ان يتيح لها «القدر» من «الظروف والرجال والأحداث» ما يدفعها إلى «وحدة الغاية والسبيل والقيادة». . عند ذلك «يرى العالم العجب ويصيح الناس ويهمس التاريخ: انظروا لقد تكررت المعجزة، وعادت الروح».

لنحاول ان نفرز النسبي من المطلق. أمامنا روح مصر وقلبها الواحد والقدر من المطلقات. ولكن هناك الزعماء والظروف والأحداث والنوم والتبدد والحيرة من النسبيات. وهي نسبيات تشير إلى «حركة» اجتماعية سياسية داخل التاريخ وبفضله. ولكن الحكيم لا يرى من هذا التاريخ سوى الماضي المستمر الثابت: الهرم الذي يقاوم الزمن كأنه خارج التاريخ. وكأن الحاضر الوحيد الذي رآه الكاتب (ثورة ١٩١٩) يجد شرعيته الوحيدة في المطلق، ومن ثم فهي ثورة لم تمت لأن مصر لا تموت. وهو يضمر «الطبقة الوسطى» التي أصبحت من الآن فصاعداً هي مصر.



الهرم إذن هو الخطاب المصري الأول في مقاومة الزمن. ومن ثم فهو النص غير الآني الذي يتمتع بصيرورة التاريخ والراهن معاً. إنه تحقق الدولة والسلطة في اتحاد المطلق بالنسبي. لذلك يرتبط الهرم بأطروحة البعث بعد الموت. وهو البعث المؤكد، حيث يقهر الانسان الزمن، ولكنه البعث المفاجيء في أي وقت. ومن هذا المصدر تبلورت لدى الحكيم فكرة الطفرة في حياة مصر ونومها، فهو ليس موتاً بل نوم يوقظها منه «القدر»: الذي هو الظروف والأحداث والرجال. وهو بعث في عالمنا لا في عالم آخر. ليس هناك عالم آخر عند المصري القديم، وإلاّ كان قد ابتنى هرمه في السماء كالمسيح القائل: «مملكتي ليست من هذا العالم». والبعث على هذه الأرض، يعني الاستمرارية رغم الموت «الظاهري». والحضور الطاغي لضخامة الهرم هو البنية المعرفية المتعددة الانساق لحضور الدولة.

والسلطة باقية خارج الهرم وداخله، ولكنها بالتحنيط هي السلطة المؤجلة، فالتحنيط بعد الهرم هو البنية المعرفية الثانية في مثلث «الوعي» بالعلاقة بين الدولة والسلطة. يقول الحكيم في المرجع السابق نفسه «التحنيط اختراع ولدته ضرورة الدفاع في تلك الحرب الضروس» ضد الزمن إنه يعني الشخصانية المباشرة، فليس هناك توكيل أو نيابة لأحد عن شخص آخر، فمن يتم تحنيطه هو الذي سيبعث لا غيره. ويوضع الطعام إلى جانبه لأنه سيقوم جائعاً. ومعنى ذلك ان الزمن مستمر في حربه مع هذا «الميت» أي النائم أو المرتحل على نحو غامض يجوع فيه الانسان كما كان وهو على «قيد» الحياة. وكما ان أحداً لا ينوب عن أحد، كذلك فالتحنيط ليس رمزاً، انه الواقع العياني.

وليست صدفة ان بناء الهرم وكيمياء التحنيط ما زالا من «أسرار» مصر القديمة. ولكن الحكيم يراهما ـ بالطبع ـ من أسرار مصر ذاتها، قديمة ومتجددة. إنهما أسرار الدولة المستمرة والسلطة المتغيرة، أسرار اتحادهما وبقائهما والعلاقة الدينامية بينهما، وأيضاً أسرار الموت والانبعاث في «حياة» مصر ولا أقول في تاريخها طالما ان الفلاح المصري في وعي الحكيم يختزن تراكمات عشرة آلاف سنة من المعرفة. ولكن الحكيم يكبت أنها المعرفة المحاصرة بالدولة والسلطة.

وهو ينفي هذه المعرفة خارج التاريخ حين يفصح عن البنية الثالثة في مُرَكَّب الوعي الذي نحن بصدده، وهو النيل «يحيا ويموت مرة كل عام. موت وبعث، وبعث ثم موت»، و«من هذا النيل خرجت أساطير البعث، وفي هذه الأرض الجميلة الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود».

وقد قال الحكيم هذه الكلمات منذ حوالي نصف قرن، ولم يضف إلى ما قاله شيئاً بعد اقامة السد العالي وتوقف الفيضان الذي أوحى إليه بفكرة الموت والحياة الدائمين لمياه النهر. لقد تمكن الانسان من اختزان المياه الفائضة واستغلالها في شؤون أخرى كتوليد الكهرباء وتوسيع رقعة الأرض الزراعية. ولم يعد النيل يفيض ويجف مرة كل عام. وانما سكت وعي الحكيم عن الكلام المباح حول دور تنظيم الري في ادارة الحكم، أي علاقة «ماء الحياة» ـ روح مصر ـ بديمومة الدولة وقبضة السلطة.

لقد اهتم الحكيم بالتأكيد على ان مصر قبلت المسيحية فالاسلام لانهما يعترفان بالبعث «ولقد رفضت مصر دين اسرائيل لخلُوّه من تلك الفكرة التي لا تعيش مصر بغيرها، فالبعث هو نشيد مصر الخالد يغنيه النيل في كل عام». ولم يذكر الحكيم عيد وفاء النيل التذكاري، وكان قدماء المصريين يحتفلون به احتفالاً دموياً فيلقون بفتاة حقيقية يسمونها عروس النيل في مياهه فداء له. ولم يبق من هذا العيد سوى رموزه الاحتفالية دون طقوسه القديمة، ولكن الحكيم لم يذكره لأن فكرة الفداء تعيد تركيب النظام المعرفي لمسألة العلاقة بين الدولة والسلطة.

(٥)

كانت هذه الصياغة لشخصية مصر هي أكمل وأنضج صياغة فكرية ابدعتها الطبقة الوسطى المصرية بشرائحها المختلفة منذ بداية صعودها في العشرينات وحتى هزيمتها بين أواخر الستينات وبداية السبعينات.

كانت معادلة النهضة قد استنفدت كفاحها لانجاز الثورة الوطنية الديموقراطية وبدت الناصرية وكأنها طوق النجاة لهذه النهضة باضافتيها الحاسمتين للبُعْد العربي والبعد الاجتماعي إلى مضمون هذه الثورة. ولكن الناصرية شيَّدت المدخل فقط إلى هذا البناء ولم تستطع قط استكماله، فكان انفصام عرى الوحدة المصرية السورية عام ١٩٦١. وكذلك كانت نهاية الخطة الخمسية الأولى للتنمية بداية لما وقع في ١٩٦٧ أيضاً. ذلك ان غياب الديموقراطية او بتعبير أدق هزيمة الصيغة الديموقراطية لنظام يوليو دفعت بالبعدين العربي والاجتماعي إلى التراجع، والعودة إلى نقطة البداية: أي تحرير الأرض، الأمر الذي أجهز على مشروع تطوير النهضة وتثويرها وأتاح الفرصة كاملة لانقضاض قوى الثورة المضادة.

كان توفيق الحكيم وحسين فوزي ولويس عوض وغيرهم ممن حملوا لواء الثنائية النهضوية في اطار «شخصية مصر» المرتبطة بالماضي التاريخي والجغرافيا المتوسطية، أي بمصر القديمة والحضارة الغربية،

قد ارتبطوا مع نظام يوليو في صفقة غير معلنة بالسكوت عن «البُعْد العربي» و«الصيغة الديموقراطية». هذا السكوت هو الذي دعاه توفيق الحكيم عام ١٩٧٣ بغيبة الوعي.

كانت مصر المصرية المرتبطة بالتحديث الغربي هي مشروع الطبقة الوسطى وحلمها الذي لم تحققه الثورة الناصرية. ولكنها على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي كانت تحقق ذاتها للمرة الأولى تحقيقاً استراتيجياً. وغابت الصيغة الليبرالية لأن طلائع الثورة قدموا من المؤسسة العسكرية، ولأن وثوب شرائح الطبقة الوسطى إلى مؤسسات الدولة كان يستدعي اشكالاً متعددة من الجراحة الادارية والسياسية.

وربما كان لويس عوض هو الوحيد من كبار مفكري «مصر المصرية والحداثة الغربية» الذي دفع الثمن مرتين: بالخروج من الجامعة عام ١٩٥٤ ودخول المعتقل عام ١٩٥٩. وكان أول عمل له بعد الافراج عنه هو مسرحية «الراهب» التي لم يتراجع فيها عن أفكاره حول مصر الفكرة ومصر الثورة. ولكن لويس عوض مع توفيق الحكيم مع حسين فوزي (ونجيب محفوظ إلى حد ما) هم بعض الذين تربعوا على عرش السلطة الثقافية في مصر الناصرية التي لا يؤمنون ببعدها العربي ولا يقتنعون بصيغتها «الديموقراطية». هذه المفارقة بين فكر هؤلاء والمكانة التي احتلوها في النظام، قد اثمرت عملياً (أهمّ) انتاجهم الأدبي كمّاً وكيفاً (وهو انتاج التأييد المشروط أو الولاء الناقص للثورة). وفي الوقت نفسه كبتت «وعيهم» الحقيقي، أو ما دعاه الحكيم بغيبة الوعي. كبتت «مصريتهم» و«ليبراليتهم».

ثم وقع التقابل بين هزيمة النظام ـ هزيمة الطبقة الوسطى أساساً ـ وبين هزيمتهم فبدا الأمر كما لو انه هزيمة واحدة. ولكن الفرق بين الفكر والنظام، على صعيد البنية المعرفية، كان مأسوياً حقاً... فبينما استطاع خصوم الثورة من داخل نظامها الانقضاض على السلطة، تمكن أصحاب رؤيا مصر الجغرافية والتحديث الغربي من الوهم بأنهم أخيراً وجدوا أنفسهم في «نظامهم» الصحيح الذي نادى بأن مصر هي حضارة الآلاف السبعة من السنين (وكان الحكيم قد قال عشرة، وكلاهما خطأ فادح لأن التاريخ المكتوب لا يتجاوز الخمسة آلاف). ونادى بالديموقراطية والانفتاح على الغرب. وشيئاً فشيئاً بدأ الاقتراب من اسرائيل. وهكذا وجد المؤمنون بمصر المصرية ـ الغربية أنفسهم في «فخ» هذا النظام.

وفي البداية حين كان النظام يعلن عن هويته الناصرية كتب الحكيم بيانه الشهير الذي وقَّعتْ عليه جبهة كتّاب مصر عام ١٩٧٣ تطالب بحرية الفكر والتعبير. وبعدها بقليل كتب الحكيم «عودة الوعي». وحين أقبل الصلح المنفرد مع العدو الاسرائيلي باركه الحكيم، ثم عاد يلعنه حتى وفاته.

ماذا يعني ذلك؟

يعني ان هذا «النظام» لم يكن في أي وقت هو مشروع الطبقة الوسطى المصرية، بل لعله المشروع المضاد لهذه الطبقة بكل شرائحها، ولكن الوعي الجماعي الزائف الذي أعاد النظام انتاجه أوهمها لبعض الوقت انه «فارس الأمل».

غير ان الهياكل الاجتماعية للطبقة المأسوية تختلف عن بُناها المعرفية. ولقد ظهر للنظام الناصري مفكروه ومنظروه من مدارس فكرية مختلفة، ولكن الطبقة ذاتها التي أجاد النظام تطويعها لايديولوجيته في السياسة والتنظيم لم تعثر بعد جيل الحكيم وفوزي ومحفوظ وعوض وزكي نجيب محمود على أبنية فكرية أرقى تحافظ على الحكم مكبوتاً حيناً وسافراً حيناً آخر. ولم تكن صدفة ان المعارك لم تهدأ بين الحكيم وعوض ومحمود من جانب والسلفيين من جانب آخر، لأن الحلم المكبوت في الظل الناصري قد أعلن عن نفسه أخيراً ولكن بعد فوات الأوان.

كان التاريخ قد عاد من المنفى وأعلن انه لا يكرر نفسه، وأضاف ان معادلة التوفيق الكَميّ بين ثنائيات معادلة النهضة قد سقطت. وليس الارهاب السلفي إلّا كإرهاب التغريب، وجهان لعملة واحدة هي انتهاء مرحلة الصعود في تاريخ الطبقة الوسطى المصرية، وبالتالي انفصام عرى التوفيق بين نقائضها الفكرية.

وكان التاريخ قد فرَّ هارباً من منفى المطلقات وقال ان إعادة انتاج الوعي الزائف هي التي هيكلت شخصية مصر في إطار شعري ـ ميتافيزيقي يستهدف على أرض الواقع الابقاء على دولة السلطة وان راوغ في مسألة سلطة الدولة بالقول ان الدولة باقية والسلطة متغيرة. وهي الاطروحة التي جذبت توفيق الحكيم وجيله من أصحاب الرؤيا ذاتها إلى تعميم خبرة ثورة ١٩١٩ على كل مراحل التاريخ المصري الحديث. وهي التي جذبته وجيله إلى «فقدان الوعي» الحقيقي بمقومات كل سلطة وطبيعتها ورؤياها، فأصبح الخلط بين الدولة والسلطة متعمداً في اللاوعي. ومن هنا لا تصبح «الأنظمة» إلّا تجليات سلطوية مختلفة للدولة ذاتها، التي هي مصر في النهاية. وقد يكون مسموحاً بالتمرد على السلطة، ولكن في الحدود التي لا تسمح بالتمرد على الدولة. وهكذا، فإن التأييد المشروط الذي قدمه الحكيم وجيله للسلطة الناصرية، كان الجزء الأول منه تأييداً للدولة والجزء الثاني شروطاً على السلطة. ولكن التوحيد بينهما سمح عملياً للسلطة المتغيرة ان تأكل الدولة الباقية. وغاب مفكر الطبقة الوسطى عن الوعي الشامل لهذه الطبقة وأنتج أدبه في ظل الوعي بسلطة الدولة. وكذلك كان الأمر في التأييد غير المشروط للنظام الجديد، فقد كان إدانة عفوية للتأييد السابق. ولذلك كان بيان الحكيم و«عودة الوعي» كتاباً واحداً في حقيقة الأمر، لأنه توهم استمرارية الدولة والسلطة. واحتاج منه الأمر إلى عشر سنوات ليكتشف في الثمانينات ان السلطة الجديدة لها دولتها، وأنه لا ينتمي إلى هذه ولا إلى تلك.

سقطت الثنائيات في العهد الناصري، وسقطت المطلقات في العهد الذي تلاه. ولم تكن مأساة توفيق الحكيم كفرد، بل مأساة طبقة ورؤيا جيل كامل، تحطمت آماله في الجمع بين الحرية والعدل، لأنه أراد ان يشيد معرفته من خارج التاريخ. ولما حاول استعادة التاريخ كان الوعي قد توقف. فلم يسأل الحكيم لمن الحكم ولمن المعارضة حتى نقيس التعادل والاختلال بالميزان الاجتماعي، ولم يسأل دولة مَنْ وسلطة مَنْ حتى نعاين التوازن أو «الاستقرار» بالعين الاجتماعية. كان الاطلاق والتعميم ذروة الغاء الآخر وابتلاعه باسم «الكل في واحد». ولكن «الواحد الصحيح يساوي صفراً». هذا القلق بين المطلق والنسبي هو المصدر الأول لتشاؤم الحكيم، وهو نفسه المصدر الأول لخصوبته التي انتجت أكثر من سبعين كتاباً في طليعة تراثنا الوطني. □

مأساة الحكيم ليست فردية بل مأساة طبقة وجيل كاملين



العرب ألغوا العقل قبل أميركا

علي هاشم

■ لا تعرف بعد قراءة مقالة السيد صبري حافظ الذي نقد أو قدّم أو أهال المديح على كتاب الدكتور رفعت سيد أحمد (علماء وجواسيس: التغلغل الأميركي/الاسرائيلي في مصر - «الناقد» العدد ٣٧) - لا تعرف هل قصد بعنوان المقالة احتلال العقل العربي من قبل الولايات المتحدة الأميركية والصهيونية، والعقل المصري العربي بالذات، أم أن عقل الكاتب صبري حافظ هو الذي احتُلَّ بالذات من قبل أفكار سابقة، غطت على هذا العقل وحجبت عنه كل رؤية للواقع والحق بحيث تاه، أو راح يتيه في معميات خلفية وقناعات تجاوزها الزمن، والتي إذا نظرنا اليها نظرة واعية وحللناها تحليلاً واقعياً، لرأينا أنها هي احتلت العقل ومنعته من التفكير وحالت دونه ودون التفكير المنطقي الحقيقي، ثم جاءت بعده الوقائع الجديدة التي أوردها كتاب الدكتور رفعت سيد أحمد تزيد في التيه، وتهيل طبقات جديدة من الضباب تمنع الرؤية وتُفتّح الرأي والوعي.

وبوعي عقلي محتل ربط صبري حافظ مفهوم كتاب دكتور رفعت سيد أحمد بالمعركة التي لا تزال دائرة عند «البوابة الشرقية للأمة العربية»، أي ربط ما حدث ويحدث في مصر من احتلال أميركي/صهيوني للعقل المصري بمعركة تحرير الكويت. كأن هذه المعركة جاءت نتيجة للاحتلال الفكري المعادي للفكر العربي أو للعقل المصري بالذات، لا لعقل السيد صبري حافظ نفسه. وهكذا من دون منطق ولا وعي ولا عقل ولا تفكير، يبرىء حافظ النظام العراقي من أخطائه، أو خطيئته الكبرى المثلة باحتلال الكويت وجر الدب الأميركي إلى الكَرْم العربي بإرادة أو من دون إرادة.

وصبري حافظ واحد من الكتاب الذين لخلفيات سابقة أو لاحقة، لا همَّ لهم، إلا الطعن بكل نظام خلف نظام الرئيس عبد الناصر. حتى لو أن السماء أمطرت في بنغلادش وتسببت في حدوث فيضانات قضت على كل شيء، لكان الذنب ذنب عهد أنور السادات أو عهد خليفته حسني مبارك. ولو ارتفعت موجة الصقيع إلى حد لا يطاق في القطب الشمالي لكان الذنب ذنب خلفاء الرئيس الراحل عبد الناصر. ولو تشققت الأرض في اليمن السعيد أو حل الجفاف في السودان، لكان الذنب ذنب مصر وعقلها المحتل من قبل الأميركيين والصهيونية.

وأنا هنا لست في مجال محاورة الكاتب صبري حافظ وانتماءاته، فهو حر في أن ينظر إلى مصر من النظرة التي يريدها، عملاً بمبدأ عدم التدخل في الشؤون الداخلية لبلد عربي.

أما عندما يطرح صبري حافظ نفسه كاتباً قومياً ويخلط الحابل بالنابل (لا الأوراق) ويجعل المظلوم ظالماً والقاتل مقتولاً والمعتدي معتدىً عليه، فهذا شأن آخر كما أنه يحمِّل الذي ساند الحق، مسؤولية قتل هذا الحق، مع أنه هو الذي ساعد على زهق الباطل.

ما لنا. صبري حافظ بدأ مطالعته بهجمة على حرب تحرير الكويت فسماها مواجهة عند (البوابة الشرقية للأمة العربية). وهذا يجيء نسبة إلى شعارات لم يعد يؤمن بها أحد، مثل غيبة الوعي واحتلال العقل وإخضاع الذات القومية، شعارات أكلها الزمن وولَّى، شعارات حق يراد بها باطل.

بعد المطالعة الرومانسية العاطفية، يمر حافظ «أفندي» على «زيارة السادات المشؤومة للقدس» ثم مجيء مرحلة السلام، ونحن معه أنه سلام إسرائيلي، لكنه ليس السلام المسؤول عن تدهور أحد من الأمة العربية، وتماديها في الانحلال والتفكك. . . وبعدها يصل إلى القصد من مقالته وهو: «التردي العربي إلى حد أن قطاعات عريضة من الذات العربية لا تقف فحسب في خندق أعدائها وإنما تحارب كذلك في صفوفه، وضد أبناء أمتها وقد أعماها تغلغل سموم العدو في بؤر العقل المغيَّب السليب عن رؤية ما تقترفه في حق ذاتها وفي حق مستقبلها من جرائم».

هذا هو القصد. من كل مقالته. قصد الدفاع (لسبب أو لآخر) عن نظام مزقّ الأمة العربية وأحدث الشرخ في صفوف المسلمين في العالم، واغتصب بلداً عربياً مسلماً، وهتك عرضه واستباح حرماته ودمر إمكاناته وثرواته، بعدما سرق ما سرق، ثم تسبب - وهو فصل حاسم - في جر الدب الاستعماري الأميركي/الصهيوني، إلى الكرم العربي للدفاع عن الشرعية العربية قبل الدولية. وفوق هذا كله عرَّض بلده، لأكبر عملية تدمير في العالم. حتى تحولت «عنطزته» وجبروته واعتزازه إلى خضوع وخنوع لا مثيل لهما في التاريخ، حتى إذا قال له المتحالفون الآن: «احن ظهرك، امش على أربع». . لفعل. «فكّك جيشك» لفعل، «ارم أسلحتك (التي دفع فيها شعب العراق ثرواته ودمه) ارمها في المزبلة» لفعل. لكن المتحالفين يبقون له قوة محدودة يستطيع أن يدق بها عنق أو رأس من يرفع رأسه من أبناء شعبه، لا حباً به، بل لينصبوه مع الزمن جلاداً لشعبه، وقد فعل هذا، تنفيذاً لأوامرهم.

وحتى يثبت صبري حافظ أن عقله مُحتل، يعطينا مداخلة يؤكد فيها ذلك. فليبرر احتلال العقل المصري بعد زيارة السادات المشؤومة للقدس، يضرب أمثلة عن نشر الفساد نتيجة للتغلغل الأميركي في مصر. مع العلم أن الفساد الواسع والمنظم والمدروس والذي أدى إلى الكارثة بدأ في عهد الرئيس عبد الناصر. فقد بدأت في عهد مرحلة «العهر الأخلاقي». والرئيس الراحل ليس مسؤولاً شخصياً عنها، إلا بقدر التغاضي عن فساد رجاله، بدءاً من الراحل عبد الحكيم عامر، مروراً بكبار ضباطه الذين توزعوا ينتهكون حرمات مصر وينهبون ثرواتها تحت ظل «العزة القومية»، وبعث «القومية العربية»، و«محاربة المعتدي» و«ما أُخذ بالقوة يسترد بالقوة». فما استرد هؤلاء شبراً بل أخذوا عنفوان مصر وثرواتها. ومع ذلك يأبى السيد صبري حافظ الا أن يحيل الفساد في مصر للأميركيين وعملائهم (إن صحّت التسمية) في مصر. مع أن الشواهد والشهود من عهد الرئيس الأسبق الراحل يؤكدون ذلك.

ليس دفاعاً عن الأميركيين، فهم ليسوا أبناء عمومتنا ولا هم أصدقاؤنا. وعلاقتهم بالصهيونية معروفة. وهم أصدقاء مصالحهم. لكن السؤال هو: لماذا أعطاهم العراق حجة ليتدخلوا وقد أنذروه مرات ومرات، وأمهلوه مرات ومرات. وتدخلت لديه مصر ورجته. لكنه بقي مغروراً متعالياً، أحمق، داس كرامة بلده. إلا إذا كانت الخطب والعنجهية تحفظ مثل هذه الكرامة. ثم ان القول: ما دخل أميركا وغيرها؟ فالسؤال يجيب عن نفسه. فكما هناك حق خاص، هناك أيضاً حق عام. وإلا فَلت ملف العالم وانفتح على مصراعيه.

وبهذا المنطق المعكوس يفلسف صبري حافظ كتاباً لم يقرأه. فهو يتكلم عن الجاسوسية؟ في عهد الأقمار

الصناعية، حيث لا شيء مخبوء في بطن الأرض أو عليها.

ولا بد من ايراد مثل عن التجسس «العربي». يوماً، كان شخص يقف في شارع أبو نواس في بغداد. يمتع ناظريه بنهر دجلة. فشاهده اثنان من مخابرات النظام الذي يدافع عنه صبري حافظ، فاعتقلاه. وحُوِّل إلى محكمة عسكرية فحكم عليه بالاعدام. والتهمة: التجسس، على من؟ على دجلة!! وتتالت الأقوال المأثورة: فرد قوّاد، فرد داسوس، شلون يباوع دجلة؟ (أي يتطلع إلى دجلة). تفضّل يا سيد صبري.

هكذا نظام، وهكذا عقلية، هما سبب التردي العربي. لا مقولة الجواسيس والعلماء والفذلكات التي تريد أن تغطي بها السماوات بالقباوات. يا سيد صبري حافظ!

وفي الختام، واعترافاً بالواقع المرير. قد تكون الولايات المتحدة الأميركية أو الصهيونية حاولت احتلال العقل العربي أو المصري، لكنها فشلت لسبب وحيد، أن العقل العربي ألغاه العرب قبل احتلاله. هذه هي الحقيقة، وان كانت جارحة. □

الفردوس الموهوم

كتابة في المنفى والذاكرة

لؤي عبد الاله

■ تصاب مدينة وهران في إحدى روايات ألبير كامو بوباء الطاعون فتنغلق بواباتها أمام سكانها، ووراء من كان خارجها، أو من استطاع الهرب منها قبل عزلها عن المدن الأخرى. فجأة يصبح الذين في الداخل منفيين عن العالم، والذين في الخارج يصبح العالم منفىً لهم. ما يتبع ذلك وصف لسكان المدينة في مواجهتهم للطاعون: التحولات النفسية والفكرية التي يمرون بها خلال سنوات المحنة تلك. من هم خارجها لم يكونوا موضوع الرواية. والسؤال عما حلّ بالهاربين من وهران إلى المنافي الأخرى، لم يكن همّ الراوي الذي وجد نفسه محبوساً داخل أسوار المدينة الموبوءة.

حادثة واحدة قدمت لي الاجابة عن هذا السؤال. كان ذلك في مدينة «سيدي بلعباس» التي تفصلها عن «وهران» مسافة خمسين ميلاً فقط.

وتلك المدينة لا تعدو أن تكون قرية كبيرة، تتراصف في مركزها المحلاتُ على هيئة خطوط الدومينو. وبجولة قصيرة في السيارة، يمكن اكتشاف معالمها البارزة: ثلاثة حمامات، مدرستين ثانويتين، وثلاثِ حانات تُغلق عند الساعة السابعة مساءً. في ذلك النهار، من نهاراتِ نيسان المبهجة، انفتحت، ولأول مرة، مقبرة الفرنسيين منذ عهد الاستقلال، لاستقبال أحد المنفيين الذين قتلوا في حادثة سيارة. لقد شاءت المصادفة ان يكون «صفوت» مسيحياً، وان يكون ضرورياً دفنه في مقبرة المسيحيين، إرضاء لأهله الساكنين على بعد آلاف الأميال عنه، بعد ان عرقلت سلطات بلده إرجاعَه إليهم.

ووسط دهشةِ مواطني «بلعباس»، الذين كان معظمهم يظن ان كل العرب مسلمون، تم التوجه إلى مقبرة الروميين، كما يسميهم الجزائريون. وما بعث الألم في نفوسهم، أن يقرر عربي من المشرق عاش وعمل بينهم سنوات عديدة، الانتماء أخيراً ودون استشارتهم، إلى الطرف الآخر: الفرنسيين.

في الداخل، واجهنا مشهدٌ مذهلٌ، إذ ما الذي يحدث لبقعة مشجّرة، حينما يتركها البشر عشرين عاماً بسلام؟ كانت أشجار السرو ترسم طريقاً طويلاً، وقممها تتقارب تدريجياً حتى تلتقي في آخر الشارع، مكونة درباً يصل إلى السماء المطلقة الزرقة. خلف صفّي الأشجار، نمت نباتات مختلفة متداخلةً مع بعضها، دون انتظام، شقائق النعمان، والنرجس البري، مع نباتات اللبلاب والعلّيق. الحشيش الخشن مع الأشواك الجافة، شجيرات الميموزا مع الصبير الصامت. والطيور احتشدت هناك بكثافة غريبة، العصافيرُ، العنادل، طائر الحناء والشحارير. كان ذلك المهرجان الذي أقامته الطيور مغايراً لحالة الذين أحاطوا بتلك الهوّة، وهم يرمون بقبضات التراب إليها، على صوت أحدنا الذي تقمص دور القس، حيث راح يقرأ، بتلعثم ممثل رديء، نصاً من كتاب العهد القديم: «إذا سرتُ في وادي ظل الموت لا أخاف شراً لأنك أنت معي، عصاك وعكازك هما اللذان يعزيانني...».

إلى الجانب الأيمن، احتشد النساء يمارسن طقوساً مشابهة لتلك التي تقوم بها أمهاتهن وجداتهنَ: اللطمَ على الخدود والصدور، هيلَ التراب على الرأسْ، البكاء والنواح. كنا قبيلة رحّل قتل إلهها، فراحت تكرر طقوسها بجنون وحشي، سعياً للتخلص من ذلك الاحساس الذي داهم أفرادها، بأنهم معلّقون بين السماء والأرض، يلتصق بعضهم ببعض لا إرادياً، خوفاً من تلك الهوة، ومن ذلك الفراغ المجنون الممتد بلا مبالاة وراءنا. مسترجعين تلك الآصرةَ التي كادت تختفي بيننا، سمّها وطناً أو أيَ شيء آخرْ...

لكن المفارقة، رغماً عن ذلك، أطلت برأسها علينا. أولئك الفرنسيون الذين ماتوا على أرض كانت جزءاً من وطنهم الأم قد أصبحوا غرباء فوقها، وقتيلنا الذي عاش غريباً على تلك الأرض قد أصبح أخيراً مواطناً من مواطنيها.

حالة الذين يعيشون في المنفى تختلف عن الآخرين الذين يعيشون في الغربة أو المهجر، إذ أنّ أبواب مدنِهم تظل مفتوحةً أمامهم. إنهم يحققون بذلك التواصل بين الماضي الذي يسكن في دهاليز ذاكرتهم، والحاضرِ المتحقق في بلاد أخرى. الحالة التي يعيشها المنفيون مخالفة لتلك، انه الانقطاع التام بين الماضي والحاضر وإذا كانت الذاكرة تسعى للتشبث بالماضي، عبر الأحلام، عبر التعلق المتطرف بأغانٍ قديمة، عبر تكرار وجبات الطعام المحلية بشكل إحتفالي، عبر زيارة مدن مشابهة لتلك التي تنتمي إلى الماضي، عبر المْشاحنات بين منفيي المدينة الموبوءة الواحدة، فإنه من جانب آخر، تفرز متطلبات العيش اليومي، قوةَ العادةِ التي تمثل الحاضر، عبر الدراسة، العمل، السكن الجديد، ما يراه المرء من أماكن جديدة، أو عبر تجارب عاطفية جديدة. كل ذلك سيخلق ما يمكن تسميته بالحاضر الراهن، المنفصلِ عن الماضي الذي تظل الذاكرة متعلقةً به، والذي به تظل جذوة الحياة في الأعماق تبعث بنكهة خاصة لوعينا. لكأن المرء يجد نفسَه منقسماً بين قطبين يظلان ملازمين له.

ربما يعبّر الشاعر سعدي يوسف، في تجربة منفاه الأولى خير تعبير عن هذه الحالة. إذ بعد خروجه من العراق في بداية الستينات، استقر في مدينة «سيدي بلعباس» الجزائرية لما يقرب من ثمانية أعوام. في ديوانه «بعيداً عن السماء الأولى»، نجد أن العراق حاضر في معظم قصائده، تعبيراً عن حالة

الحنين المتواصل. الذاكرة تزيل كل الشوائب التي تعلق بالوطن الأم. ومع عودته إلى العراق، استيقظ النصف الآخرُ الذي نما كالفسيل خلال سنوات منفاه. يعتبر عام ٧٢ حاسماً في تجربة سعدي يوسف الشعرية، وثمرته كانت ديوان «الأخضر بن يوسف ومشاغله».. الطاقة التي كانت وراء إنجاز ذلك الديوان الرائع، هي طاقة الحنين المعاكس.

إذا أجرينا مقارنة بين الأشياء التي يستعملها سعدي يوسف في الديوانين سنجد، على سبيل المثال، ان العَرَقَ الأبيض في «بعيداً عن السماء الأولى» يقابل النبيذ الأحمر الجزائري في «الأخضر بن يوسف...»، النخلَ مقابل الصنوبر، الفرات مقابل البحر المتوسط، الدفلى والرازقي مقابل الشقائق والنرجس المتوحش.

إنها حالة المنفى الذي يخترق السطحَ ليصبح جزءاً من الكيان الداخلي للانسان، حيث الماضي والحاضر يقفان خصمين متقابلين، وحيث الحنين هو الجسر الذي يربط بينهما ربطاً وهمياً.

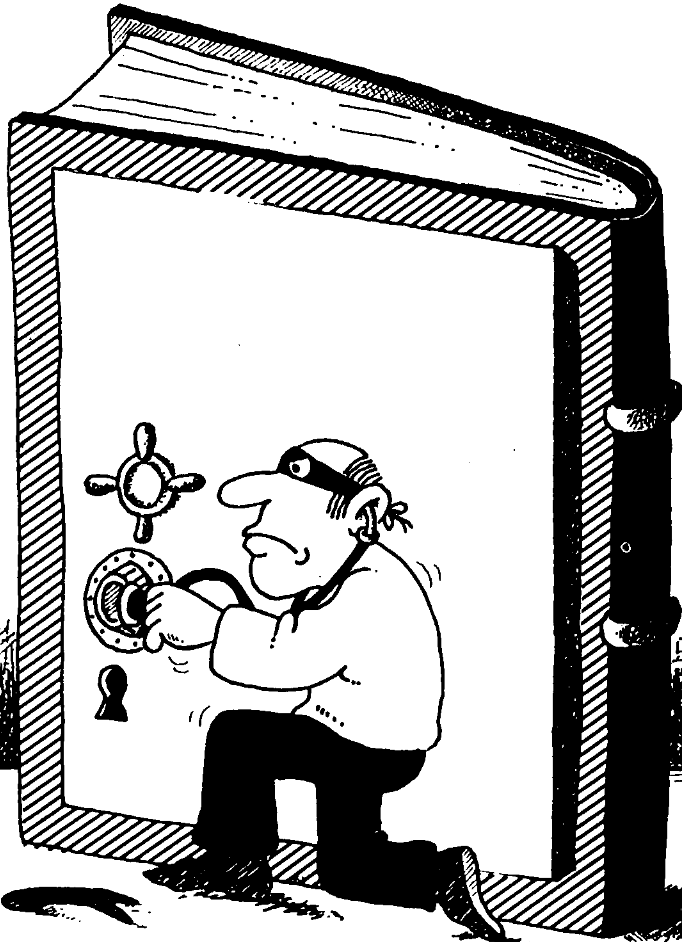
الكتابة النثرية في المنفى تتحدد على الأغلب بثلاثة أشكال. الشكل الأول: حينما يتبنىٰ القاص أو الروائي المدن الجديدة التي يعيش فيها إطاراً لقصصه، الأبطال غالباً ما يكونون منفيين من بلاده أو بلدان أخرى إضافة لمواطني البلدِ المضيف.

الكتابة الثانية: تدور حول بلاده، وهذه تكون عبر استقطار الذاكرة قطرة قطرة لإعادة ما هو في الماضي، لاسترجاع المدن التي عاشها في طفولته ومراهقته، وهنا تتدخل المخيلة لـلأم الفجوات وترقيعها.

الشكل الثالث: تحويل الماضي إلى واقع أسطوري، طالما ان اللاوعي لدى الكاتب مُبعَدٌ عن المدن التي تشكل فيها. وطالما ان الحاضر يقف أمام الماضي كحلم والعكس صحيح أيضاً. لذلك فعناصر كالفنتازيا والتاريخ الوطني والدولي والأساطير يمكن أن تتشابك مع بعضها من أجل خلق واقع فني مغاير للواقع الحقيقي. هنا يصبح الكاتب نقطة تقاطعِ عناصر كثيرة، قد تبدو للوهلة الأولى متنافرة فيما بينها ولكنها بتداخلها مع الماضي والمخيلة ستنسكب في بناء متجانس.

إنه سعي لإعادة بناء العالم المضيّع، تأسيس الفردوس المفقود الذي لا وجود له في الواقع، والذي سيقدم عزاءً كبيراً للقارىء والكاتب معاً.

إن حياة أي فرد حدث استثنائي لا يتكرر، وأيُّ فترة من حياة المجتمع هي أيضاً حدث استثنائي. إن قدرة الأديب على التعبير عن هاتين الحياتين فنياً ليعتبر إنجازاً فريداً واستثنائياً في حد ذاته. □






رغبة جامحة



■ لم أر أحد قبل خروجي المبكر على غير عادتي. أنهيت مهماتي الصباحية. إرتديت ملابسي. تناولت إفطاري وحقيبتي على عجل وانطلقت متجهَّة إلى مكان عملي. فتحت باب الدار الخارجي الذي يفصل ساحة البيت الاسمنتية عن الشارع. احسست برغبةٍ جامحة في أبصق دون سبب. حبستها في صدري، وتخطيت العتبة نحو الخارج. حانت مني التفاتة للأرض. في البدء ابتسمت. رأيت بصقة على شكل قبعة. قلت في نفسي.

«لا بدّ وأن صاحبها وجّهها للرصيف عندما عجز عن توجيهها الى أحد. . . .»

ألقيت نظرة على الزقاق. لم أر فيه أحدا سوى رجل عجوز يلتفت بمعطف قذر قاتم اللون. يحني ظهره ويرفع رأسه ويخفض عينيه. أسرعت في سيري. وحين وازيته القيتُ عليه نظرة جانبية خاطفة. لمحته يتمتم ثم بصق على الارض بقوة.

دهشت إزاء تصرفه. اتهمته سراً بالجنون. تجاوزته وتابعت سيري حتى انفتح الزقاق على دوار مشرع لرياح الجهات الأربع. مرّ بعض الأطفال بجانبي. يحملون حقائب جلدية أقلّ اهتراء من ملابسهم. اقتربوا حتى كادت أنفاسهم تلفحني. راقبتهم بلا مبالاة. رأيت أوسطهم يبصق على الارض بقوة، وزميليه يفعلان مثله.

تلّفت حولي. رأيت الرصيف ممتلئا بشتّى صنوف البصاق الذي افترش بقعة بحجم غيمة أو بركة أو سيارة. توقفت مندهشة. تسمّرت في مكاني وألتفت خلفي. دققت النظر في المسافة التي اجتزتها لتوي. كانت أيضاً كذلك. بصقة صفراء هنا وأخرى رمادية هناك.

ومن بعيد رأيت امرأة سمينة ثوبا طويلا، وترخي على رأسها منديلاً أبيض، تسير باتجاهي.

«اللعنة».

تمتمت وتساءلت في نفسي «هل ستبصق؟؟؟».

تلفت حولي ثانية. لمحت حاوية زبالة على بعد خطوات. ذهبت باتجاهها. كتمت أنفاسي وقرفصت خلفها. سمعت وقع خطوات المرأة تقترب ووقع خفقات قلبي ترتفع. ثم صوت شيء ما يسقط ويلتصق بالأرض. كان صوت بصقتها.

خرجت من مكاني. رأيت بصقة رمادية أمام الحاوية. لم أتحرك. ظللت أحدق اليها وهي تتحول الى تلّ يعلو. تراجعت للخلف. اصطدم ظهري بالحاوية السوداء والتلّ أمامي يرتفع. وفجأة سمعت صوت حافلة قادمة. استدرت نحوها. رأيت ركابها عابسي الوجوه. رجالاً ونساءً وأطفالاً. وقبل أن تقترب، أخرجوا رؤوسهم من النوافذ.

«سيبصقون».

صرخت وانطلقت أجري قدر أستطاعتي هنا وهناك، دون اتجاه محدد. وكلّما مررت بشخصٍ رأيته يبصق. الى أن اصطدمت به. واقفا تحت التلّ. سنّه الذهبية في فمه تلمع، وبريق ساخر في عينيه يلتمع أيضاً. لم أتمالك نفسي ووجدتني أبصق بقوة في الهواء.

سامية عطعوط
كاتبة من الاردن

هل يوجد أدب فلاحي شعبي حقاً؟

ابراهيم فاضل
باحث من سوريا



■ قبل الاجابة على هذا السؤال الدقيق، علينا ان نتبصر بالكلمات التي تشكّل كيانه، أي ان نحلّله إلى عناصره الأولى. لأن معظم الخلافات التي نجمت بين شتى الباحثين أو المتحاورين ترجع إلى عدم توحيد مصطلحاتهم وتعريف موضوعاتهم.

ولذا أكشف عن مرامي قصدي من كل كلمة وردت في نص السؤال.

فكلمة «أدب» أعني بها ملكة تعصم صاحبها من الخطأ في صناعة الكلام «الجُملي» ومن خدوش معرفته به.

وكلمة «شعب» أهدف بها إلى كل جماعة من الناس تتوحد بطبعها وإرادتها وبلا وعيها الكلي حول قطب واحد. فأبناء الحي شعب، لنيابة الجزء عن الكل، كما ان التسلسل الصاعد من الفخذ إلى البطن إلى العمارة إلى الفصيلة إلى القبيلة ينتهي بالشعب، وربما مر أو انطلق من العشيرة أيضاً.

وكلمة «فلاح» تأتي في صرف اللغة من الفعل «فَلَح». الذي به يتمسك رفاقه الأفعال في لواحقهم، أمثال «فَلَق وفَلَع وفَلَت وفَلَج وفَلَش وفَلَك..» وكلها تعني حركة الفتح في مادة ما. واسم الفاعل منها «فالح» وصيغة المبالغة لاسم الفاعل هي «فلاح».

وقد وردت كلمة «فلاح» في قاموس البستاني «محيط المحيط» كما يلي: الفلّاح: الملّاح والحرّاث والمُكاري. ويطلق عند أهل المدن على كل من يسكن الجبال والأرياف كيفما كان.

ويذهب باحثو اليوم إلى ان كلمة «شعبي» تقابل «عامي» أو ما يختص بعوام الناس ضد خواصهم.

وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال ملحاح: هل يتكلم العرب عبر تاريخهم الطويل لغتين لكل منهما «جملة» متميزة عن أختها؟

والجملة، عادةً وحدة تامة، إن في اللغة أو في الرياضيات أو الفيزياء الرياضية. فنحن مثلاً من «جملة» الأرض. والأرض بدورها من «جملة» الشمس. وراكبو السيارة من جملتها. فإذا سقط كتاب من أحدهم سقط أمامه وكأن السيارة واقفة رغم سرعتها أو طيرانها..!

وهكذا، وبناء على «الجمليّة» يتكلم العرب خلال تاريخهم المعروف لغة «خاصة» بُدىء في تعميمها منذ مطلع هذا القرن، ولغة «عامة» بُدىء بإلغائها فور تعهد شقيقتها.

ويُطلق على اللغة «الخاصة» اسم «الفصيحة» وقيل ان استعمال «فُصحى» خطأ شائع لأن لفظة «فعيل» لا ترد على «فعلى». ويطلق على اللغة «العامة» اسم «الشعبية» وخاصة في مثل هذا البحث الذي نحن بصدده.

وأرجو ان لا يفاجأ القارىء المتبصر عندما يجد معنا ان لكل «جملة» لغوية منها قواعد ومفردات خاصة بها.

ولعل اللغة الفصيحة كسبت الرهان لأن قواعدها ارتبطت بالكتابة المقدسة او الرسمية، مما دفع بالنحويين والصرفيين واللغويين إلى تدوين مراسيمها وتتبّع مغازيها وتبرير نشازها، ان وُجد، والتمسك بها ملتحمة مع الرياضيات، أعداداً، ومع الفيزياء حركة، ومع الكيمياء المعنوية، اشتقاقاً..!

أما لغة «الشعب» فقد خسرت لكثرة لهجاتها وطوائف استعمالاتها بين قصور وسائل الاعلام القديمة، ونجاح الحديثة منها. فهل «للجملة الشعبية» مفردات وقواعد عريقة حقاً؟ ما هي أسباب تحطم هذه الجملة وضياع أو تكسُّر قواعدها؟

من المفيد ان أعرض على علماء اللغة ما رأيته في هذا المجال. وكانت البادرة الأولى تتنامى من مدينة «إيبلا» أن صح لفظها هكذا..!

«ايبلا» مدينة تقع بين «حلب وحماه» دمّرها القائد الأكادي «نارام - سين» منذ أكثر من اثنين واربعين قرناً، بل حرقها كما حرق توابعها ونواحيها. غير ان مكتبة «إيبلا» كانت من الرّقم الفخارية التي تزيدها النار قوة والسعير بقاء.

في عام ١٩٥٥ عثر فلاح عربي سوري كان يفلح أرضه قرب «تل مرديخ» على حوض حجري كان بمثابة آية انبعاثها.

وفي عام ١٩٦٤ جاء العالم الكبير، استاذ علم الآثار وتاريخ الفن في الشرق العربي بجامعة «روما» البروفسور «باولو ماتييه» والتزم بكشف المدينة في ١٣ أيلول من العام نفسه.

وفي مطلع تشرين الأول من عام ١٩٧٥ عثر العالم على المكتبة التي تضم آلاف الكتب الفخارية والتي ترصد حياة الشعب بين عامي ٢٤٠٠ - ٢٢٥٠ ق.م.

وبدأ العلماء المتخصصون في تحقيق هذه الكتب الثمينة. وسهّل الأمر عليهم وجود «معاجم» لغوية تجمع بين لغتي «أكاد وإيبلا» أو بالأصح بين مصطلحات العاصمتين مع ضبط اللفظ. وراحت

وسائل الاعلام تَصغي إلى ما يرشح من أخبار الكنز الثمين. وكان الاعلام السوري بخيلاً. ولكن بعض الصحف نثرت هنا وهناك مقتطفات من دُرر الكنز.. وتحرك الاساتذة؛ «طوير، وبهنسي، وشحادة، ودقاق» وغيرهم باصدار نشرات أو ترجمة أو تعريب معلومات عن المدينة العريقة.

وكنا نتتبع الأخبار بعمق وحب وتحليل وترقّب، مع شديد تمنياتنا تعريب المحققين، أقصد ان يكون محقق الرقم الايبلوية عربي اللغة على الأقل.

وانتشرت الاشاعات حول لغة «ايبلا» وكأنها غير عربية حتى كاد يسلم بها على انها غير عربية. وخاصة عندما نصب لها أعداء «المعرفة» أبواقاً تبثّ في جميع لغات العالم تشويشاً وتشويهاً لوجه «ايبلا» مع إعطائها «هوية» مزيفة.

وحدث ان استلم محافظة «إدلب» انسان يعرف قيمة هذا الكشف، ويقدر جهود العلماء حق قدرها، فاعتنى بأعضاء البعثة، وأعاد لهم بعض كرامتهم التي جرّحها الاهمال من قِبل المشرفين على الآثار..

ومما لا أنساه من فضل له، هو انه دعاني إلى «إدلب» لألتقي بالعالِم الفذ «باولو ماتييه» ورفاقه العلماء المحققين والمدققين والساهرين على تالد البشرية.

ففي «إدلب» وفي دار المحافظة بالذات كان اللقاء. ودار حوار بأربع لغات؛ الايطالية، لغة ماتييه وغالبية رفاقه، والانكليزية والالمانية والعربية.

فوجىء الجميع عندما قلت، أحاور أحد العلماء الكبار، وهو سويسري يقيم في بريطانيا، والكلام بلغة عربية ـ انكليزية:

ـ لغة إيبلا هي اللغة العربية التي ندعوها الآن «الجملة» الشعبية.

ـ لا، لا، أبداً. لغة إيبلا إيبلويّة فقط، تقترب من بعض اللفظات العربية كما تقترب الأكادية والكنعانية.

ـ كل ما ذكرت من **أكادية وكنعانية ولاكاشية وأورية** وبابلية، هي هي، لغة «الشعب» العربي.

ـ ما الدليل؟

ـ هات كلمة، أية كلمة، وأنا أزفّها لك في هويتها العربية.

ـ كلمة «ID» «إدْ» تعني بالعربية كلمة «Yadon» «يادون» فاللقاء بينهما بالحرف (د) (D) فقط. ابتسمتُ ورفعتُ صوتي ليسمع الجميع، وأنا أرجو من رفاقي ايصال ما أقوله إلى العلماء باللغات التي يمكنهم التفكير بها:

ـ لطفاً، أيها الاستاذ الجليل، ان أسرار النطق العربي خفيّة عنك وخاصة ما تسمّونه في الانكليزية diphthony أو phonetics مما جعلك تخطىء المطابقة بين الكلمتين العربيتين اللتين احداهما من «الجملة» الشعبية والثانية من «الجملة» الرسمية. فلو انك اشبعت الحرف «I» من كلمة ID (إدْ) **لجاءت معك** «إيد» التي تنتمي إلى الشعبية مقابل «يد» في الفصحية.

والتفت إلى مضيفنا الكريم، والتمست منه قائلاً: هاتِ «إيدك»! فمد يده. مما أراح محاوري الجليل ودفعه في طريق الاستفسار سائلاً: كلمة shalafa «شالافا» بالانكليزية Threw وبالعربية «Rama» وهي إيبلوية. فأين «راما» من «شالافا».

ـ وهنا أيضاً الخطأ في استخدام أحرف العلة والخلط بينها وبين علامات الاعراب والبناء. فلو انك لفظت كلمة «شالافا» بعلامات اعراب لا بأحرف علّة لكانت «شَلَفَ» التي هي من الجملة الشعبية، تقابل «رمى» من الجملة الرسمية.

والتفت إلى احد الجلساء أطلب منه ان «يشلفَ» لي علبة التبغ. مما **دفع** فكرتي عن لغة «إيبلا» كلغة عربية **دفْعَة** تالية. ثم جاءت **الثالثة والرابعة**... وهكذا إلى ان فتحت باب التفكير في أطروحتي اللغوية.

وفي لقاء آخر جرى بيني وبين «باولو ماتييه» ورفاقه. بادرني العالم الايطالي الكبير بسؤال حول عنوان خُطَّ في كتاب كان قد فتحه ووضعه تحت ناظري:

ـ كنت قد أكّدتَ ان لغة إيبلا عربية بمفرداتها. والآن ما هو رأيك بقواعدها النحوية. انظر، اقرأ هذا العنوان المكتوب بالايطالية pro-nome interrogativa وتحته كلمات أو عبارات ثنائية المقطع؟ mi-nin? mi-No?, mi-Na? أين هذا من اللغة العربية؟

ـ أيها الاستاذ الفضيل، إن العنوان يعني «ضمائر الاستفهام» والعبارات تُقرأ بالعربية: مي ـ نا؟ مي ـ نو؟ مي ـ نن؟ وهي فعلاً، ضمائر الاستفهام في «الجملة» الشعبية. فإذا أردت ان تسأل عن انثى قلت: مينا؟ مقابل من هي؟ في الفصيحة. ويأتي السؤال عن المذكر: مينو؟ مقابل من هو؟ وكذا: مينن؟ مقابل من هم أو هنّ؟

وتناولت الكتاب منه ليبقى ردحاً عندي أدرسه. وكم تمنيت ان يعرّب ليدخل مخابر **النقاد** ومؤرخي الأدب. مما يؤكد وجود وجهين لعملة اللغة العربية؛ وجه شعبي له جملته مفردات وقواعد، ووجه فصيح رسمي له مثله.

والوجه الشعبي أو الجملة الشعبية هي التي ستكون مدار بحثنا وبوساطتها سندرس الأدب الفلاحي الشعبي، بل لا بد منها لإدارة بستان القصيد، والسامري، والمعنى، والزجل... وبقية الأرتال والانساق الفنيّة.

وهكذا نكون قد أجبنا عن الشق الأول من السؤال مؤكدين واقعة وواقعية الأدب الشعبي ككيان مستقل عن الأدب الفصيح مما يدعونا إلى تهنئته باسترداد «هويته» و«شخصيته» المتميزة عن شقيقه الأنيق المتزمت أحياناً.

أما عن دوحة الفلاحين في جنان الأدب الشعبي فسيأتي وقت نتحدث فيه طويلاً لنحرّك، على مسرح الشعر والرواية، والنوادر، صبايا وشباب الأدب الفلاحي بلباسه الشعبي على موسيقى «الايقاع والارغول والقصبة والربابة..» وعلى المرآة العاكسة من خلف الجماهير الهائمة سيقوم مهرجان الأدب المترسّم الذي تطاول على أقدام قصبية تكاد لا تحمله بعد ان داخت قوافيه فانتثرت على قارعات الأسطر متكئة على دعاوى ومرآة لولبية.

نتحدث عن الشعر الفلاحي في فنونه، على وجهي طيلسانه. ونرحل مع السِّيَر الفلاحية إلى أقاصي الأمل المنشود في انتاج وفير. ونراقص لهب الموقد الوجداني على محط «الحداء والهجينة والفروقة والعتابا والمولية» وغيرها وغيرها من فنون الأغاني وأغاني الفنون. □

لغة «ايبلا» هي اللغة العربية، ندعوها الآن «الجملة» الشعبية

خمس زوايا للدائرة



ديزي الأمير
قاصة من العراق

الزاوية الأولى

صورة معلقة على الحائط

■ صورتها معلقة على الحائط، على الحائط معلقة صورتها. كان شكلها أفضل. كانت تصطاف في برمانا. ما كان أحلى لبنان، أغمضت عينيها كأنها لبنان القديم أمامها.

الصورة المعلقة على الحائط تبتسم بكتمان، تتكتم على نفسها؟ لِمَ لمْ تسمح لشفتيها ان تعلنا للملأ لكل الدنيا، لنفسها، للإطار انها فرحة سعيدة؟ لو فعلت ذلك لما اختلف الأمر. هل تريد الآن وفي هذه اللحظة اللحظة اللحظة ان تمد يدها تزيح الصورة، لو فعلت فأين تضعها؟ صورتها ناطقة، فهي لم تكن في يوم ما من الماضي الممتلىء، المحشو، البعيد، القريب، المحتضر.

ماذا تريد ان تقول عن ذلك الماضي؟ نسيت انه مضى وانتهى ومات، دفنته بيديها المتعبتين ولكنها ضيّعت قبره. أقسمت آلاف المرات انها لن تعود إلى الماضي، بكل أحزانه وأفراحه ثم.. ثم تنكث العهد والوعد والقسم. بمن تقسم! تستعرض كل من تعرف.. الاعزاء! الغالين! المخلصين! القريبين! البعيدين! الكل ابتعد وهي كذلك ابتعدت. لم ترد الابتعاد. كانت تصرّ دائماً (على ان قرب الدار خير من البعد) والآن تكتشف ان قرب الدار ليس بنافع إذا كان من نهواه ليس بذي ودٍ. (تداوينا بكل شيء فلم يُشفَ ما بنا). ألا تزال مريضة، تريد القرب من اعزائها؟ كشفت الغربة حقيقتهم. أكل غريب للغريب نسيب؟؟

الصورة المعلقة على الحائط تقول كل شيء ولا تقول لها شيئاً. لِمَ لا تمد يديها تزيحا هذه الصورة؟ أين ترميها؟ أين تضعها؟ تشحنها إلى الوطن، الوطن مغلقة حدوده، هل تستطيع يداها، مهما امتدتا، فتح الابواب والنوافذ. باب البناية الحديدي ثم باب البيت الخشبي، وجلب المصعد، لتصل إلى الطابق الثاني؟ كان يوماً الطابق السادس وكان باب البناية الحديدي مسيّجاً وغير مسيّج بالزجاج.

أيها تريد؟ هكذا وبكل بساطة، أكدت حقها في الاختيار بين أبواب البنايات التي تمتد على ساحة لبنان وساحة الوطن! الوطن، انه البيت، الغرفة وزر بسيط يقلب الليل إلى يوم مضيء. ولبنان البيت؟ تبعثرت محتوياته وضاعت ثم.. ثم.

لا تزال صورتها معلقة على الحائط، تبتسم نصف ابتسامة، لم يُعلّق على نصف الابتسامة هذه، كما علق صديق معتق في يوم ما، يوم بعيد كبعد الزمن وقريب كقرب الزمن. الزمن ضيّع توقيته فتوقفت عقارب الساعة، وظل جرس يعلن كل ربع ساعة انه ينتظر الربع الآتي ليعلن زواله.

ليت الساعة تتوقف، والزمن ينتظر، وصورتها المعلقة على الحائط، تنزل وتسير قدماها حافيتين إلى هناك. أي هناك؟ أين هو هناك؟ أهو لبنان أم هو الوطن. صورتها المعلقة على الحائط، تعرف لبنان ولكنها لا تعرف الوطن. جاءت من مكان ولادتها إلى هذا البلد الغريب. الصورة لم تقرر الهجرة وهي، صاحبتها، لم تقرر لها هذا الرحيل. آخرون فضلوا لها هذا، فاستسلمت وبقيت تبتسم نصف ابتسامة. شحنوها وهي مغلّفة، ظنت انها ماتت وفجأة رأت الكرتون ينزاح عنها ومسماراً يدق، ظنت انه سيدق يديها على الحائط. بقيت هناك، لا تصعد ولا تهبط.

وهي جربت الصعود وجربت الهبوط، كانت تريد مكاناً ما، على الأرض تدق عليه قدميها وتعلن: هذا بيتي أضغط بكل قواي على بلاطه. قسم من الكرة الأرضية أمتلكه. تمتلك؟ كانت في لبنان وفي الوطن تضع قدميها على أرض شقة معلقة في الفضاء. لم

تتصدّق الأرض عليها ببوصة واحدة. وهي منذ ان ولدت، عرفت انها ستبقى معلقة في الهواء وبحكم انها مستقرة على الأرض، ولكن الزلزال كان يكتم توقيته لتفاجأ بهزّة تستسلم لها ولكنها لم ترضخ أبداً، لو رضخت. . .

صورتها معلقة على حائط في بلد غريب، تبتسم نصف ابتسامة ألا تستطيع ان تغير المكان أو ترجع الألوان أو تدير وجه الصورة إلى الحائط. . وبعد استدارة لعلها غير مستحيلة، تستأذن الزمن لتُجرى له عملية تجميل جراحية لا تشوهه؟؟

حوالي منتصف آب ١٩٩١
اميركا

الزاوية الثانية

الصحن النيلي المذهب

فتحتُ الخزانة، امتدت يدي إلى صحن نيلي مزخرف بالماء المذهب. الخزانة مكدسة بالأواني الصينية والكريستال المفضض والمذهب والمحفور باليد والمطعم بالألوان. أحسستُ بإلفة غريبة مع كل هذه الجوامد التي لا تحس بمشاعري، ولكن الصحن النيلي المذهب مدَّ يده لتساعد يدي على الإمساك به. رفعته، تأملته، نظرت إليه بمحبة لا أدري بُعدها ولا عمقها ولا زمنها، ولكن ما أتذكره ان الصحن كان مكسوراً فكيف التأم الآن؟

من اسأل عن هذا الصحن الغريب في هذا البلد الغريب؟ هل جمعتنا الغربة؟ جمعتني الغربة بكثير من البشر، فلم أحسّ بإلفة معهم كما أحسستها مع هذا الصحن الذي كان مهشماً فالتصق!

أغمضت عينيَّ، رأيته موضوعاً على سطح منضدة عالية وتحته دانتيلا مشغولة بالإبرة، الخشب لونه غامق يلمع بنظافة أعرفها وأجيدها.

ما الذي جاء بالصحن إلى هنا؟ وكيف اعتدل؟ سمعتها تقول: انه صحنك الذي اشتريتِ اثنين منه ألا تتذكرين؟

فجّرت كلمة (تتذكرين) كل ما عملت جهدي لنسيانه وظننت وأيقنت وفرحت وارتحت إذ نسيت. ثم هكذا ومن دون انتظار تبزغ الشمس على كل الظلام، لتضيء دنيا حاولت بكل وسعي تعتيمها حينما عجزت عن إزالتها. ظننت انني قد نسيت الأكثر وإذا بي لم أنس إلّا الأقل.

إني أمسك بالصحن النيلي المذهب، الذي كان مكسوراً وقد عاد إلى اصله الصحيح بين يدي. ولكن أين هي يدي؟ وأين أنا؟ صاحبته، تنادي عليَّ أن آخذه لأنها لا تحبه، هذا الصحن، الذي لا تحبه، من اسميها الآن، صاحبته، فجّر كل كوامن الاشواق إلى الماضي الذي ضاع، ثم وجدت أثراً منه سالماً، أمعروض عليَّ استعادته؟ هل الصحن النيلي السالم هو كل الماضي الذي انتحب عليه ويؤرقني ضياعه؟



بدأت بتأمل الخزانة من الرف الأعلى، هناك عدد من فناجين القهوة، أعرفها وهي تعرفني تماماً. حين أمسكت بواحد منها، أحسست دفء القهوة يتسرب الي يدي. سمعت نفسي تقول: هذه اشتريتها من شارع. . . وهذه من محل. . . وهذه جلبتها من البلد. . . وثالثة. . ورابعة. . وخامسة. . . كنت من هواة جمع فناجين القهوة، بحيث يتلاءم لونها مع لون أثاث البيت بزواياه المتعددة.

هل رحل واندثر كل شيء؟ الفناجين توزعت باهمال على الرف.

الرف الثاني لطاقم أوعية الطعام بتعدد احجامها واحتياجاتها، جاءني هدية حينما انتقلت إلى البيت الجديد! البيت الجديد! البيت الجديد! أين هي غرفة الطعام؟ أسرعت أفتح أبواب الغرف، وأرى مفروشاتي وحوائجي، في غير مكانها المحترم فأركض إلى الأخرى أفتش بسهولة صعبة، عن غرفة الطعام. اصطدم وجهي بباب لم أره من قبل، فتحته، رأيته أخشاباً من الاثاث النادر الثمين الذي أحب، مربوطاً جاهزاً للانتقال. هذه الغرفة الموضوعة فيها أخشابي، يجب ان تُخلى لتسكنها الخادمة الجديدة التي لا ترضى ان يشاركها أثاث عاش عزّاً ورفاهية. الخادمة الجديدة تشترط ان تكون الغرفة لها وحدها لترتاح فالأثاث المكدس يزعجها. غرفة الطعام التي تعبت طويلاً في التفتيش عنها، مع الاصدقاء، لتلائم سعة الغرفة في البيت الجديد، صارت طاولتها سطحاً تكوّمت فوقه الموائد والكراسي الفائضة عن حاجة البيت بمَ كان ملكي؟ ما هي حوائجي الاخرى؟ انها من الكثرة بحيث لا استطيع ان أحصيها وقد طال غيابي عنها وغيابها عني ست سنوات.

عدت إلى الممر، وببساطة مرعبة مرعبة رأيت الفضيّات والكريستال ومنافض السجائر وأغطية الطاولات بكل أحجامها، كانت نادرة الوجود فكيف تعامل هنا؟ المناشف والشراشف (الكثير منها غير مدشن) ولكنه هنا باهت الالوان من كثرة الغسل.



ركضت من الممر، سقطت فردة من حذائي، وإذ أردت ان أضعها في قدمي، رأيت سجادتي الكبيرة والثمينة والأحب عندي، موزع عليها أثاث لا اعرفه. أضأت النور. هيكل الاثاث هو الذي أعرف ولكن مخاديدي الموزعة عليه، وترتيب الوضع تغيّر. ما الذي تغيّر؟ الدنيا أم السجادة أم الأثاث أم أنا؟

دخلت كل الغرف، بدأت بالسقف، رأيت كل ثرياتي معلقة. على الموائد التي أحب، قناديل الاضاءة التي اشتريت. غرف النوم مملوءة بما كان لي. حتى الغرفة البيضاء، التي تعرف أحلامي وأرقي وقراءاتي سقطت هنا. أدراج الخزانة البيضاء، مرآة طاولة الزينة. فوق كل هذا، وفي كل هذا، ثياب ليست لي وعطور لا استعملها والصندوق الخشبي الصغير المزين بالصدف كان هناك. لم أفتحه.

وأنا أخرج من الغرف، كانت قدماي تمشيان على سجادي الأصيل الكثير. ونظري لا يتوقف أمام اللوحات الزيتية والسيراميك وصناديقي الخشبية الكبيرة، المحفور خشبها باتقان أو المطعم بالنحاس المعتق أو الصدف. تذكرت كم تجولت في الاسواق، لسنوات من عمري أفتش عن مرايا جميلة تلائم الصناديق وعواميد تلائم القناديل وأحواض زرع نحاسية مزخرفة و. . . و. . . كله انتقل إلى هنا عدا الزرع الذي ربيّتُ واستبدل بزرع غريب لا أريد التعرف عليه. القناديل الشرقية العتيقة النادرة توزعت على المدخل وعلى رف المدفأة.

المزهريات بأحجامها المتباينة والمصنوعة من السيراميك والكريستال ومن الطين والأثرية. . توزعت على كل مكان هنا، وفي هذا البيت الذي ليس لي، ستائري تغطي كل نوافذه. لم أُستشر في طريقة وضع حاجياتي وأنا صاحبتها! هل كنت في يوم من الأيام صاحبتها؟ متى كان ذاك؟ وكيف صرتُ أفتقد كل قطعة فأراها هنا على ذوق لا يتلاءم مع ذوقي.

الصورة المعلقة على الحائط، وحيدة في بيت آخر. الصورة عرفت انها غير مهمة هنا ومع ذلك بقيت تبتسم نصف ابتسامة ولم تعبس. أخذها أصحاب ذاك البيت لأنها بعرفهم هي الأهم.

أحسست بدوار شديد فاستسلمت له. الأرض لم تتحمل وقوفي وأصرّت على سقوطي إلى قاعها. لم استغرب اصرار الأرض، فأنا منذ مدة واقعة لا قدرة لي على الحركة أرى بعينيَّ كل عزيز عليَّ، هُجِّر ولا استطيع إرجاعه إلى وطنه لبنان.

ولكن الصحن النيلي الذي كان مكسوراً، رأيته سالماً ملتحماً، ألا يمكن ان يكون هذا هو الواقع الحقيقي وكل ما عداه أضغاث أحلام؟ هل كان من الضروري ان يكون الذي هنا أضغاث أحلام ولا يكون مستقبلاً للأحلام أو حاضراً للأحلام أو ماضي احلام لم تمت؟ لا. . لا. . لن أحلم، أريده واقعاً حقيقياً مهما كان وقعه المؤلم أو المفرح. ولكن أحقيقة انني أريده كما هو بواقعه الحالي؟ لمَ لا أعترف انني أريد ان يعود لي الماضي واقعاً أعيشه وأحلم بالمزيد منه؟

منتصف آب ١٩٩١
اميركا

الزاوية الثالثة

مسرح

إنها لا تقف على مسرح، ولا تنتظر لحظة انتهاء فصل لتنسدل الستارة. هي لا تذهب إلى غرفة الماكياج، لتغير ثيابها وشكلها كي ينسجما مع دورها في الفصل التالي، ولا تسترجع كلمات ذاك الدور وحينما ينتهي الفصل فهي تدري كم فصل سيليه حتى تنتهي التمثيلية وتستعد اذناها لسماع تصفيق أو عدم تصفيق الحضور للمسرحية التي أعلن عنها وعن مؤلفها ومخرجها وممثليها وعنوان المسرح.

لا. . . انها ليست ممثلة ولا تستطيع ان تكون ممثلة انها انسان. ترفض دوراً يصفق لها فيه ودوراً لا يعجب الجمهور.

الستائر دائماً حولها وحين لا يُسدل الستارة، المسؤول عنها، فهي التي يجب ان تنسحب وبقوة تحتاجها ذراعاها للسحب. قد تنجح في ذلك وقد تفشل. لا يهم إذا عجزت ذراعاها عن السحب. لا تخشى غضب الآخرين أو رضاهم، فهم لم يدفعوا ثمناً لتجاربها الناجحة أو الفاشلة.

ليتها كانت ممثلة إذ يتحمل المؤلف بعض أسباب الفشل أو يتحملها المخرج أو المسؤولون الآخرون وحتى الملقّن. مهما تمنت ذلك فهي وحدها مع الآتي ومع الذي عرفت ورحل. ومع الحاضر الذي لا يؤتمن. لا يؤتمن؟ متى كان الزمان صديقاً تسرّ له بهمومها، تحدثه عن أمانيها وخوفها فينصت إليها باهتمام؟ ومتى كان الاصدقاء والأهل صادقين في لهفتهم عليها؟ أفي ملامسة كف بكف تصافح أم في قبلة لصق الخد أو على الهواء؟

وتمد يدها لتسدل ستارة توهمت وجودها واحتاجت لوجودها واستفقدت وجودها.

البيت فارغ . . لا انه ليس فارغاً . . هي موجودة فيه أكّد لها هذا صوت تنفسها. يجب ان تعترف ان البيت ليس فارغاً، وهل فراغه يُزعج؟ حينما تغيب الشمس، يأتي الساكنون ليأخذوا أماكنهم المحجوزة لهم سلفاً سواء أحضروا أم غابوا. انهم أصحاب هذا المكان ولا حق لأحد في التفكير بالدخول إليه في الليل أو النهار.

الليل والنهار يوم كامل والأيام تكون الاسبوع والاسابيع تكون الشهر. . لا تكفي الاسابيع لتكوين شهر، هناك يومان أو يوم واحد لإكمال الشهر. لَمَ لا تمسك بهذه الأيام الفالتة من حسبان الأسابيع والشهر لتعيشها؟ من يعيش خلال الآخر؟ أهي تعيش خلال الأيام؟ أم الأيام هي التي تعيشُ من خلالها؟ لا أحد يعيش من خلال آخر. الحق في الحياة لمن يمتلك هذا الحق. وهي، طالما ملكت هذا الحق. كان البيت بيتها. وكان الاثاث أثاثها. وكان كل ما في البيت كله كله، هي صاحبته وهي التي تدفع الثمن.

كيف تفكر في اعلان حقها أو تظن انها قادرة على إقرار حقها بمحتويات هذا البيت؟ وفي هذا البلد الغريب؟

انها بعيدة ولا تريد ان تعترف. انه موحش وهي لا تريد الاعتراف. إنها وحيدة. . . وحيدة هذا الذي تريد ان تعترف به. وكانت تظن انها تحتويه ولا تحس به، لعله كان كذلك، أما الآن فهي تريد البوح، الاستغاثة، ولا من أحد يصغي إليها. لا إعتراف ولا بوح ولا استغاثة. الجدران لا تسمع والجيران لا جيران. والشوارع فارغة يملؤها الملل من الانتظار.

إذا كانت الشوارع المعدة للمارة قد ملت الانتظار، فهل تستطيع نافذتها الصغيرة المطلة على اللاشيء أن تشهد لصالحها في بيتها الذي فُرِّغ من أثاثها؟؟

حوالي آخر آب ١٩٩١
أميركا

الزاوية الرابعة

مناقصة

رسالة إلى الحفيدة

لا فائدة من المزادات، فعواطفنا لم تعد صالحة لها، لنعترف انها الآن تحت المناقصة. البارع هو من يقدم الأقل لأنه سيكون الفائز بعرفك ولكنني أخجل من عرضها على العلن، فهي لم تكن يوماً محط مناقصة أو مزايدة. . كانت عطاء، ولم يكن فيها أخذ ولو كان فيها هذا البند الأخير لما فكرت في عرضها للبيع بأتفه أساليب.

حتى البضاعة لا تعطي ثمنها الذي تستحق إذا بيعت في مزاد علني، ولكنني لا أستطيع وغير قادرة على تحرير صك بثمن عواطفك، لأن رصيدي فيها فارغ خالٍ، وأنتِ كنتِ برسم كلمات قليلة، قادرة ان تدعي أنك فوق الأخذ وتحت العطاء.

يا لأوهامي الساذجة، ألا أزال انتظر مع كل هذه الفترة التي طالت وطالت معها المسافة بيننا حتى قصرت، انتظر جواباً لعل فيه اعترافاً بعطاء؟

من منا المخطىء يا ترى. . لا أدري ولكن، ما دمت أنت الرابحة في هذه الجولة فالحق معك وما دمت أنا الخاسرة فالحق عليَّ.

وهمي الذي أوحى لي بهذه الحقيقة يعنفني، وأخجل من تعنيفه الذي لا أعترف انه يصفعني.

خدّاي أحمران ليس من الغضب ولكن من الصفع كفاي تهبطان على خدي وهما غير قادرتين على الهروب من ذراعيَّ الملتصقتين بكتفي.



جسدي الذي يحمل الذراعين والكتفين والكفين والخدين، كم أكرهه، ليتني قادرة على فصل كل هذه الأقسام ورميها للكلاب تنهشها، وإذا حدث ذلك، فمن أين آتي بكفين جديدتين تخرجان من جيبي ما يجب ان أعطيك إياه! كفاي غير مسؤولتين وكذلك ذراعاي، ماذا أفعل أأقتلع الجيوب من ثيابي؟ أخيطها؟ أرمي كل ثوب فيه جيوب؟ وإذا فعلت ذلك فهل أنا واثقة ان رأسي لن يشير إلى الحقيبة، فتفهمين، يا صاحبة الفهم السريع، انني أعددت لك هدية وان كفي غير الموجودتين، تعتذران فتفضلي واغفري لهما عدم الوجود بأخذ ما في الحقيبة.

لعلّني لست بحاجة إلى عينين تقرأين بهما ما في النفس، فأنت دون حاجة إلى أية اشارة تفتحين خزانتي وحقائبي وجواريري وتنكشين المحتويات حتى لو كانت تحت السرير أو فوقه، في الأكياس أو خلف الستائر. حدسك الذي تعود على الأخذ لن يفشل في نبش ما تريدين، ستنظرين إلى عينيَّ حتى لو كانتا مغمضتين وإلى فمي حتى لو كان مغلقاً، وإلى قلبي الواسع تريدين مرشداً يدلك على الوصول. . . دون عواطفي التي كانت ترعاك مهما كنت بعيدة، حينما كنت لا اعترف بالمسافات، الآن وانت قربي

وبجانبي، ولصق كتفي، مسافات من الأزمان والاميال والبحار.. والفراغ تفصل بيننا.

تعثرت أمس بسجادة كانت ملكي وشربت من فنجان قهوة كان لي، واطفأت سيجارتي في منفضة كنت أحبها، ومددت يدي لأنشفها بمنشفة كانت في خزانتي، فأنسحب كيلا ألامس الخزانة التي لم تعد لي علاقة بها، وهي في غرفة غريبة كإحساسي بالغربة. أرى قدمي من حيث لا أدري تبتعدان إلى أرض لم اعتد على السير فيها.

سأوقف دقات قلبي، وأخنق أنفاسي، وأغمض عينيَّ حتى تعميان وأطبق شفتيَّ حتى تلتصقان وأجلس في الفضاء لئلا ألامس ما صرت تملكين.

دقات المناقصة ترتفع من جانبك، ولكن المزاد لم يحضره أحد. بدأت المناقصة فلنعترف، ولكن المزاد لم يحضره أحد. بدأت المناقصة فلنعترف، لا أدري كم سيكون فيها خاسرون ولكني أعرف اسم الرابحين.

ما أهمية المعرفة فيها يأتي كل هذا متأخراً

لأعترف إني أنا من هؤلاء المتأخرين.

أخر آب ١٩٩١
اميركا

الزاوية الخامسة

أزاوية خامسة؟؟

أهي الزاوية الأخيرة؟ ظننت انني تخلّصتُ من دوامة الدائرة حين كان لها أربع زوايا.

الزاوية الخامسة تطل عليَّ بقوة وجبروت وعنجهية. إنها تفرض نفسها وهي واثقة ان لها كل الحق في ان تعلن عن وجودها وعمقها وخوفها وشكواها.

أتمنى لو استطيع ان لا أستجيب لها، لو أهرب لو أغفو لو أهاجر.. إلى لو ولو اتمناها كيلا أتقابل مع زوايا أخر من الدائرة.

أنا في الطائرة، أسافر من هيوستن إلى واشنطن. المسافر الذي بجواري، يتأمل، أتراه يظن انني أكتب رسالة غرامية؟ ولأنها تُلّح عليَّ، لسبب لا أعترف معه به، فأنا أكتب على ورقة (الكلينكس) بعد ان فتشت بدقة عن ورقة في حقيبة يدي فلم أجد غير القلم؟

أنا ذاهبة إلى أين؟ إلى عقوق أكثر مما رأيت؟ جحود أقل مما أحسست؟ خيبة أمل تعادل ما لقيت هناك؟ •

وإذا عدت إلى بلادنا، فهل أنا واثقة مما سأجد هناك؟؟ يظهر ان هناك هو هناك في أي مكان كنا، شرقاً أم غرباً، انه هو البعد نفسه.

ما أقسى المسافات! وما أكثر غفلتنا، إذ نظن ان المحبة لا تعرف عمقها إلاّ ساعة الفراق.

ساعة الفراق لحظة، ثانية، دقيقة، وإذا طالت فهي ساعة وما يلي ذلك، ذكريات نناقشها بعاطفة لتتغلب على العقل. البعد جفاء، هكذا يقول القلب ويؤكد ذلك الرأس، فماذا بقي في ايدينا إذا اتفق الطرفان؟ الامتحان الحقيقي هو بعد المسافات. مسافات تسمح لنا ان ننفرد بأنفسنا إذ لن نُداهَم بالبعيدين إذ صاروا قريبين. المسافات البعيدة هي الاعتراف الحقيقي بأهمية الزمن الطويل في نسيان الاحباء البعيدين.

ابتعدوا وابتعدنا، وابتعد الزمن وطال الانتظار، حتى صار ضجراً ثم فجوة ثم جفاء ثم ارتياحاً واستقلالاً وأخيراً... يمتلىء الفراغ بأحداث جديدة واناس جديدين.

من كانوا قريبين صاروا اعداء بعيدين. هل سمعتم يوماً عن حرب لا يمكن الاعلان عن وقوعها؟ الظالم يخاف على سمعته، والمظلوم لا يريد البقاء في متاهات الصراخ. ليس هناك هدنة ولا وقف اطلاق نار، ولكن الطرفين التزما، دون اعلان، بالتظاهر بمحبة لا يكنانها لبعضهما؟

وإذا كانت الحرب ليست اعترافاً والمحبة ليست فعلاً فمن يحل هذه القضية. إنها قضية خاصة، خاصة جداً بين شخصين ولنقل اثنين بواحد أو العكس، كان هذا الواحد هو الأقوى لأنه كان يُعطي والآن، وقد انتهى العطاء ثم أخذ منه عنوة، صار هذا الواحد لا يملك حق الشكوى.

سيصمت ويهرب بصمته. يذهب إلى مكان الذكريات ليتذكر ان ذكرياته لا تستحق التذكر. □



٢٠ نيسان ١٩٩١
اميركا



نتوءات

غادة الأسعد
شاعرة من سورية

١

■ أن تشعل أصابعك المبللة بالماء
أليست هذه حكمة
أن تكتب قصيدة على زجاج الهواء
أليست هذه براعة
أن ترتكب جريمة وأنت وحيد
أليست هذه جرأة
أن تصدمك فكرة مسرعة
وأنت ذاهب لموعد غرامي
أليست هذه. . . .
كفى
أيها القراء «الكلاسيون»
أليست هذه قصيدة!!؟

٢

حبيبي أسنانه بيضاء
وعظامه ناتئة
لا يتكلم
ولا يقترب مني
حبيبي هذا ميت!!

٣

نهاراً
يرتدي بحراً أجرب
ليلاً
يرتدي نباح الكلاب
كيف سأقنعه
أن يبقى عارياً في حضرتي؟

٤

حقاً . . انه مطر
لقد بلّلَ روحي كلها

٥

ها أنا أتمسك
بتنورتك أيتها البلاد
راجيةً
أن تقدمي لي ـ فقط ـ
مساحة قبر

٦

لا تحاولوا
لا . . لن تستطيعوا
أن تخلعوا يد حبيبي
عن ركبتي
إنها كالمسيح على الصليب □



تنويعات في حق السيدة ناتاشا

سليمان محمد جمال
المغرب

١ . قلق ناتاشا

■ هيَّا ناتاشا. تعالي. تعالي واجلسي قرب طاولتي. انهي كأسك بجواري وأريقي على سحنتي مرق الطماطم هذا إن أردت. لكن بالله عليك لا تعدلي من استعاشة روحي لا تلسعيها بنقط البياض القانية المنسلة من فتحات ردائك. روحي التي الآن تصعد ومزيداً تصعد وبمجرد ما تعلو تتفسخ موسوعة الوقت تحتها مباشرة إلى فقرات بالية وشرائح رخوة متراصة على حافة مدار زمن زالق. اغتنمي الفرصة واحكي لي مرة ثانية عن سراديب منزل أمك البغيض. أمك التي ارتقت إلى سن الأربعين فصارت فظيعة ومتسلطة وتحول سلوكها، كما وصفت لي عنها، إلى شبه تحركات مُتَحَنْبلَة لا تهدأ آلاتها بتاتاً وتكون في الأغلب تامة للمضي إلى أقصى ما يعجز أن يتصوره الذهن من الهبش والنبش في اعتيادات الآخرين. طبعاً حالتك متعنتة ولا تحبذ الإفراغ. فما قولك في أن نتحدث في السياسة. أن نتحدث مثلاً عن سفاحي بلادك الذين يحجبون ضراوة اللعبة ويرسلون حيواناتهم الخسيسة عبر الخريطة لتوبخ من أقصى نفسه بنفسه من الحظيرة واكتسب عزلة فرانز كافكا الشهيرة على حد قولك. عن مثقفي «الإقصاء» (المصدق عليه بمرسوم علني من طرف الدولة) عن زبالة المدينة نفاياتها الذين يشار إليهم بتلميحات مغرضة. عن الجوارب الفرنسية التي أهديتك إيَّاها بالساحل الموريتاني وضبطها لديك رجال القبعات السود آنذاك في قلب الممر الزجاجي بمطار العاصمة.

السياسة تتعبك. أعرف. وتعبك أيضاً يؤرقني وأنت تعرفين كم كان لحديثك وكلامك تأثير كبير فيَّ.

وأعرف كذلك الآن كم تتحرقين للحركة لهذا فأنا أقترح عليك أن تدوري نصف دورة وتخطي كذا وعشرين خطوة إلى حدود عتبة باب المطعم الخارجي ثم بعدها تلتحقين بي. لعل وعسى المشي يخفف عنك حنقك الذي يثقل قوامك البهي بعطور مناخات القارة العجوز.

ناتاشا. لقد حفظتُ كل ما واريته عن ظهر قلب: جنوحكِ كل صباح في ساعة مبكرة إلى طست المغسلة لتتقيئي خفية. عبوة الندم المدسوسة بين أضلاع جسدك الملائكي التي ربما سيحكمها التشكل بعد حين. والأشد، لما حشوتِ المشط وغرزت المسدس في المخدة التي كانت بيدك اليسرى وجذبتِ الزند فخرجت الطلقة خافتة وانبطح الوغد في وسط الباحة صريعاً. تْفُو عليه.

ناتاشا. لدي أسباب صالحة لأسرّ لك أنه مرة انتظرتك وقتاً طويلاً على رصيف المحطة دون أن أتململ فأحسست يومها وأنا أستكين إلى حضورك الذي لم يشرفني بعد كما لو تحولت إلى لطخة ريشة مغموسة في صباغ السديم رَسَخَتْ على الإسفلت أثراً فنياً أليفاً لا يمحى من احتدامات اليومي.

من جديد لا تريدين أن تحركي ساكناً وأنا الغبي أفترض في نفسي صورة مجهول يخرق هذا السهو الكبير بالصدفة أو بدونها. لكن على من يا ناتاشا يا حبيبتي فحقاً الصورة التي أنت الآن عليها فجرت بذهني تعليقات قديمة نوعاً من رطانة الروايات الوردية التي تكافىء مثل هذه الحالات: وجه عابس ومنتفخ. حُزْن شامل. لونا التنورة والقميص أسودان إلخ فهل ترضين لنفسك حقاً هذا التشخيص؟! قولي أمامي الآن «طبعاً لا، يا غبي يا حبيبي» والغي تكشيرة وجهك هذا الموحد ولفلفي الحزام حول الحقيبة وهيَّا بنا ننطلق فارين مُزيحين جَانِبَاً كل هذه الصور وناسيين الوضع السابق المستعصي والمتلبد. أصارحك، النسيان أحياناً كفيل بكل شيء أم هل أني أخطأت؟

٢ . مديح ناتاشا

للتو داهمتني صورة لوح صغير منحوت من خشب العرعار كانت ناتاشا قلما تتخلى عنه يتبعها أينما حلت كشيء يستدعي الثقة. يتمرأى لي من خلال المسافة الوجيزة التي أتخذها أحياناً بجوارها على السرير كما لو نقشت على صفحته قبيلة من ظلال الأشكال المفككة واللطيفة ومن منحى آخر تحت أشعة الضوء كنت أتبين ألوانه المعروضة بكتمان صاحبته: بياض سماوي محشو بالفوران أسود خسيس تستدير ناحيتي سابقاً وتقول: صحيح ألوان عنيدة أنتَ يقظ!!

اللوح عرف سلالة من الوجوه التي انمحتْ الآن أشباحها من وساعة البيت الكبير لم ترسخ بعد اختفائها المتوالي إلا نفايات هزيلة من الأثاث وصور صغيرة ومتوسطة الحجم أكل حوافها الغبار وطبائع غريبة لم تزل لصيقة بها. هذا كل ما حكتْهُ.

مما أتذكره يومها، في ذلك اللقاء أني لم أكن أعرف أنها ستأتي في تلك المواصفات الهلامية الشفافة فأتتْ.

ليس من شك، أن اللقاء كان رهين رغبة رصينة قابعة في الداخل ومحفورة بعناية فائقة، حَفَّزَتنَا أن نشعر، نحن الإثنين، باختلاج فسيح. قدرت في حساباتي أن له ثمة صلة باللوح. لأنه كان في جعبة هذه الرغبة العجيبة، قابلية من نمط غريب، تشبه صدفة مموهة أو حقيقة راودتها ضرورة خاطفة، اقتضاء ملعون، لا يُقَوِّيِّ أيها ذاتية أيها إدراك حدث وليد غفلة صغيرة نادرة ألحقته بالغفلة الكبيرة الجائعة المربوطة ببيت أم ناتاشا الكبير وقذوراته.

تحت مسطحات راكدة وفظّة لا تشبه في شيء منعشات ومرطبات الإستهلاك اليومي، بقدر ما كانت موهومة وتضيق الخناق نزلتُ إذن الشوارع احتككتُ بأجواء المقاهي المأهولة مارستُ رهان التشرد تكالبتُ على كل آصرة تمت بصلة إلى ناتاشا. قررتُ إذن تصعيد قدراتي، تدبير عملية المسح، تجفيف طيف الوصية المتمكن مني، البحث عن آثار الوحش النسائي، بصماته. كانت العملية حالة نكوصات صرفة إلى المؤخرة، لأنّ من يعشق ناتاشا يصير طلائعياً. كنتُ أرغب في أن أنتمي إلى طينة عرق، طبقته دوماً منغلقة على ذاتها، لكن ناتاشا علمتني أن أكون كتاريخ أجوف كشخص بنيته ضابطها الذاتي في علاقتها بالآخر، في علاقتها بالأنوات التي تعشش في بطنها. دون مناسبة أحياناً أحن إلى اللحظة التي تقف فيها ناتاشا على كعبها العالي ولا تتمايل وأكون ساعتها أنا من الواطئين؛ والواطىء بعد حين يعلو كما يقول المثل، ويكون لي من حضور الذهن ما يجعلني أكشف في موقعها الجوهري ذاك ما يضيء لي عن أشياء موحية وذكية جداً. تصاميم باهرة تنم عن براعة فريدة في أجزاء جسدها العنيد. كلام مريض تتساقط قشرته توجهه لأحدهم. ايماءات متورمة من كثرة الجحوظ والبشاشة مثلاً لمَالِكِ المطعم. كلام يعاند ويغازل نفسه أمام المرآة. فَأُرُهَا الإفرنجي النظيف العالق بكتفها والمسدود الشعر يومياً بالفوطة. أوساخها على الحبل حين تلقي بها إلى آلة الغسيل على ذات الكعب العالي. استدعاءات فريدة تؤكد أننا حين نحب لا نرى. «أليس كذلك ناتاشا»!؟ □



قراءة في كتب منسية

مصطفى الفيتوري
ليبيا

■ **كتاب القيم:**

ـ الأفق لا يملأه إلَّا الضوء وصيت الثوار.

ـ للحرية مسارب عديدة أسهلها المخضب بالدماء.

ـ ليس للفقراء جنة إلَّا في جحيم الاغنياء.

ـ أرض لا نسكنها، الأجدر ان نتركها للكلاب عساها تعمرها.

كتاب اليوم:

ـ من صفعك على خدك الأيمن فارمه بالرصاص.

ـ من طلب منك درهماً فاسلبه ما يملك.

ـ من سألك كم تملك فقل له ألفاً. حتى ولو كان جيبك فارغاً. فبذلك تضمن ولاءه.

ـ من استعان بك لبناء داره فأعنه وبعد ان تنتهي حاربه فيها لتأخذها.

ـ من حيّاك فاشتمه! إذ لو لم يكن يخافك لما فعل!

ـ صديقك من أعطاك مكانه لتستريح ثم تقتله.

كتاب الأمس:

ـ التاريخ لا يسجل إلَّا هزائم من انهزم في المعركة. ولا يخبرنا ان كان المهزوم قد دخل المعركة مهزوماً أصلاً... لو حدث ذلك لأعدنا النظر بكل تاريخنا الحديث والمعاصر!

ـ الجياع لا يصنعون الحياة ولا يسطرون الانتصارات، فرحلة البحث عن الخبز تسكنهم والبندقية حتماً ليست خبزاً ولا هي أولى منه.

ـ الدكتاتورية ليست نظاماً أو عُرفاً سياسياً، تماماً كما الديموقراطية ليست كذلك. الدكتاتورية سلوك يومي نمارسه نحن ونطغى في ممارسته إلى ان نجسده كقيمة في حياتنا، تظل تكبر ثم تكبر حتى تنجب لنا دكتاتوراً!!

كتاب الغد:

ـ الذي نسي أمسه دائماً ينتظر أن يأتيه الغد على أيدي الآخرين.

ـ الانسان يقبل ويرضى بما يحصل عليه بلا مقابل.

ولذلك نحن نقبل الحدود لأنها هبات.

ـ الوحدة مشروع يتطلب العطاء ونحن نكره أن نعطي ولذلك ننبذها.

ـ الثورة مشروع دائم التجدد لأن أصوله في الامس، ولاننا لا نعرف إلَّا اللحظة، فنحن نجهل الثورة.

ـ العلم، ابتكار. الابتكار حرية ونحن لا نبتكر لاننا نقمع أنفسنا حتى في القبور!!

ـ الحضارة مسيرة دائرية تبدأ دائماً من المركز. نحن دائماً نبدأ من اقصى نقطة على المحيط ولذلك نسير بلا اتجاه واضح.

ـ الحياة مسرحية متواصلة إلَّا اننا دائماً نحضرها من الفصل الرابع ولذلك يصعب علينا فهمها!

ـ التاريخ كتاب مثقل بالغبار ولذلك لا نبالي بفتحه، ونعتبره في حوزتنا نقرأه متى نشاء، إلَّا اننا أبداً لا نفعل.

ـ الدولة جرثومة يصنعها الانسان. وحين يفقد السيطرة يسميها نظاماً متخلفاً أو ادارة سيئة. وعليه فهدمها هو في القضاء على أصل منشئها.. تلك الجراثيم التي تفرّخ في داخلنا.

ـ الغناء نوع من التسلية والعلاج أحياناً. إلَّا اننا دائماً نغني ولذلك فنحن دائماً مرضى.. فالادمان على العلاج مرض أيضاً.

كتاب الاعلان:

ـ للبيع / «اللغة العربية الاصيلة كما نطقها أهلها الأولون... كاملة الأحرف المشكلة بجميع انواع الخط العربي مع لسان لنطقها!».

ـ خدمات / هل أنتم في حاجة إلى خدمات سريعة ومضمونة. نقدم الخدمات الآتية: تحرير أراضٍ على فترات متباينة.. سنة، اشهر، أو بعد أعوام متتالية.. ونبني المساكن عليها مجاناً ونؤمن حمايتها من خيرة رجالنا.. خدمة عاجلة وسريعة ومضمونة!

اتصلوا بنا فوراً!

العنوان: على الشاطىء الغربي. آخر موعد غداً!

ـ للايجار / نساء، رجال، أطفال، شيوخ وشباب. كتب، مصانع، مستشفيات، مطابخ، ومضخات مع كامل أنابيبها: إن كان لديكم: أرض بلا شعب. شعب بلا مؤسسات. مؤسسات بلا شباب أو.. آبار بلا مضخات فاستعجلونا.

اتصلوا بنا أمام مبنى «الأمة» الرئيسي.

ـ حين الحاجة / هل تحتاجون: فتاوي في الطلاق والزواج.. فتاوى في حكم الجماع... في تعدد الزوجات وتعدد النساء في الفراش ذاته؟

هل تحتاجون.. فتاوى في التحرير... فتاوى في كيفية حماية بيوتكم.. فتاوى في المؤمن من الدبابات والملحد من المدافع.. فتاوى في الرحيم من الصواريخ والجبار.

هل تحتاجون فتاوى في الإيمان، الكفر، العُهر، الفضيلة والاثنين معاً!!

أخيراً:

مطلوب: الرجال الرجال أو اشباههم. ندفع بالين، الدولار، الباوند، الفرنك، الدرهم، الدينار، الجنيه، البازيتا، الشاقل وغيرها كثير.

نأمل الاتصال: على الارقام من واحد إلى مليون: جيروزاليم!! □

صدر حديثاً

سلسلة «كتاب الناقد»

الاسلام في الأسر

الصادق النيهوم





RIAD EL-RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305



وثيقة احتجاج مبكرة على ضياع الأنثى

محمد المهدي البشري



■ زمن ليس بالقصير قطعته المرأة السودانية مع الابداع منذ البدايات الأولى والتي لم تخرج عن كونها خواطر رومانسية لكاتبات مثل أسماء بنت الشمالية وصفية الشيخ الأمين وزينب الفاتح البدوي وغيرهن[١]، وحتى يومنا هذا حيث ظهرت أقلام شابة تعالج القصة القصيرة والرواية مثل زينب بليل[٢] وأم أحمد والآنسة درر وكاتبات شابات مثل عوضية يوسف وسلمى الشيخ سلامة وآمال حسين وغيرهن[٣]. وخلال هذه الرحلة يبرز ساطعاً نجم الروائية ملكة الدار محمد التي يعود لها الفضل في اقتحام المرأة السودانية لعالم الابداع بجرأة وثبات والتي رشحتها خاصتها الابداعية لنيل جائزة القصة القصيرة في النصف الثاني من الأربعينات[٤]. أما روايتها **الفراغ العريض**[٥] والتي نحن بصددها فهي ليست رواية رائدة فحسب بل هي معلم بارز في خارطة الابداع السوداني، فقد أكدت هذه الرواية امكانات الروائي السوداني ورسوخ أقدامه في درب جنس أدبي هام هو الرواية. فوق هذا كله فإن الرواية بمضمونها الانساني العميق وفي الظروف التي كتبت فيها أي سنوات ما قبل الاستقلال في أوائل الخمسينات، هي بحق عمل يحمل كل فضائل الريادة.

على الرغم من الأهمية الأدبية والتاريخية للكاتبة ملكة الدار محمد ولروايتها الفراغ العريض، إلا أننا نلحظ أن انتاجها الأدبي لم يلحق حظه من الاهتمام والدراسة. فنجد علي الملك لا يشير اطلاقاً للكاتبة في مقدمة المجموعة التي انتخب فيها نماذج من عدة أجناس أدبية لمبدعين سودانيين[٦] وهو أيضاً لا ينتخب للكاتبة أي نص أدبي ضمن النصوص المختارة. ولا شك أن اغفاله كاتبة مثل ملكة الدار أضر إلى حد ما بالمجموعة التي انتقاها ولم يعد بوسع هذه المجموعة إعطاء بانوراما صادقة لخارطة الابداع السوداني على النحو الذي طمح إليه.

إلا أننا نجد في بعض الكتابات التي درست قصص وروايات ملكة الدار وأعطتها قدرها من الاهتمام، إن مختار عجوبة يتوقف طويلاً أمام ابداع ملكة الدار ويعالج قصصها في اطار ما يسميه بـ «رواد القصة الرومانسية» وذلك في أطروحته التي أعدها حول القصة القصيرة السودانية[٧]. ويشير عجوبة إلى الكاتبة بوصفها أول قصصية سودانية، ويتحدث عجوبة كذلك عن الضعف الفني في هذه القصص[٨]. أما النور عثمان أبكر فقد أفاض في دراسة رواية **الفراغ العريض** وعالجها بوصفها واحدة من أهم أربع روايات سودانية صدرت بعد الاستقلال[٩] وأثبت النور عثمان ريادة ملكة الدار لمجالي الوظيفة والنشاط الابداعي[١٠].

رواية **الفراغ العريض** تعالج المعاناة القاسية التي عاشتها المرأة السودانية في سنوات ما قبل الاستقلال. فالصبية منى تتفتح عيناها على عالم تضطهد فيه الأنثى. فالأب قد هجر أمها بحثاً عن المال خارج وطنه، وعمها عمر لم يجد غضاضة في الزواج بأخرى إلى جانب زوجته «نعمة» التي لم تنجب، لتتفرغ نعمة لخدمة حماتها. وسرعان ما تنضم «منى» لعالم الحريم في ذلك المنزل الامدرماني الكلاسيكي.. وتصف الكاتبة دور الأنثى في هذا المنزل من خلال سردها لانهاك النساء في الواجبات المنزلية.

«فإذا كان يوم الجمعة تفرقت (البنات) في الدار يؤدين ما عليهن من الأعمال الموكول بها إليهن (..) هذي عليها الحوش تكنسه والأزيار تملؤها، والثانية تعد الشاي والقهوة وتحملها إلى من بالدار

كاتب من السودان

(. . .) فـإذا فرغن من ذلـك اجتمعن على مـلابس «سيد» يغسلنهـا ويرتبنها»[11].

مقابل هذا الاستغراق في العمـل اليدوي نجـد الرجـل هو الآمـر النـاهي، وحتى «سيد» ابن السـابعة عشر يمارس قمـع السلطة عـلى الأنثى[12]. وبـرغم مناخ القمـع الذكـوري تزدهـر آمـال عـراض في وجدان «منى» وتتوق إلى حياة كريمة تنمو فيها امكاناتها الأدبية. ولكن كان من الطبيعي أن تكـون الأنثى كائنـاً ثانـوياً في داخـل المنزل وأن تظل حياتها رهناً بإشارة الرجل. وها هي «سعاد» شقية «سيد» يُحال بينها وبين التعليم بمجرد ظهور أول طالب زواج منها. ويفجـر الموت الأسرة بخطف «سارة» وهي ما تزال في ريعان صباها. وتحاول «منى» أن تتمرد على البؤس الذي يخيم على المنـزل فتبادر بـالكتابـة لإحدى الصحف اليـومية. لكن محـاولتها هـذه تقابـل بقمع فظ يتـواطـأ فيـه الرجل السوداني جنباً إلى جنب مع المديرة الانجليزيـة. فالعم بشري يرسل لها يحذرها من مغبة الكتـابة في الصحف وظهـور اسمها جنبـاً إلى جنب مع أسماء الرجال[13]. أما المديرة الانجليزيـة فهي لا تكتفي بتحذير منى من الخوض في القضايا السياسية بل تعمل على نقلها من المـدينة الاقليميـة إلى أم درمان[14]. ومـرة أخـرى تعـود «منى» إلى أم درمان ليظهر الأب بعد طول غياب. وبعـودته يعـبر عن استيائـه من عمل ابنته كمعلمـة، ويتقدم «سيـد» لخطبـة «منى» ويتم الزواج دون اعتبـار لرفض «منى» واصرارهـا على عـدم رغبتهـا في الاقـتران بـه. وسرعـان ما تتكشف ضعف الـزوج وذلك بـإهمالـه لعمله ورجـوعـه للخمر، كل هذا يجعل حياة «منى» فراغاً موحشـاً ويظهـر «صلاح» ـ الذي هامت بـه «منى» في صباهـا ـ وقد صـار محامياً مرموقاً ويتـودد محاولاً اغواءها وتوشك على السقوط في حبائله لكنها تتماسـك في نهاية الأمر.

هذه خلاصة موجزة لأحداث الرواية، ويلاحظ أن الكثير من هذه الوقائع قريبة الشبه بـالسيرة الـذاتية للكـاتبة نفسهـا، فالبـطلة «منى» تعمل بالتدريس تماماً كما عملت الكاتبة، وقد أشار العديد من النقاد لأصداء شخصية الكاتبة في شخصية «منى». فابـراهيم اسحق يعتقد أن «منى» هي الكاتبة نفسها[15]. وأشار للأمر كذلك النور عثمان[16].

لا شـك أن شخصيـة «منى» تحمـل ظـلالاً من السـيرة الـذاتيـة للكاتبة، ولعل هذا مما أضاف للكاتبة قدراً ليس باليسـير من الصدق الفني. ولا شك أن ملكة الدار عانت الكثير من جراء اقتحامها لعـالم الابداع في فترة مبكرة من تاريخنا المعاصر، وفي القمع الذي جـوبهت بـه «منى» في النص الروائي، أصداء للقمع الذي مورس ضد الكاتبة نفسهـا في واقع الأمـر. فكلاهمـا كان بـين أمرين، ارهـاب الـرجـل السوداني وقمع السلطة وقـد اتحدا لاغتيـال أحلام المـرأة التي تود أن تحلق في آفاق الحرية. ولا شك أن الرواية كتبت بحميمية شديـدة مما جعل شخصية «منى» نموذجاً للمـرأة السودانيـة في مرحلة من مـراحل الكفـاح الـوطني. هـذه الحميميـة من مـلامـح الـروايـة إلا أنها قـد أضعفت البناء الفني لها. ففي بعض الأحيـان ترفـع الكـاتبـة صوتهـا بالهتاف السياسي على حساب النص فيبدو النص تقـريريـاً ومباشـراً. فمثلاً نجد ادانة «منى» لزوجهـا «سيد» في ضعف شخصيتـه وسلبيته تجاه القضايا الوطنية، وتقول عنـه إنه «ليس من أولئـك الذين شغلوا بكفـاحهم الوطني للوصـول بسودانهم إلى التحـرر والاستقـلال»[17].

فالكاتبة لم تترك الفرصة للمتلقي ليقرر بشأن شخصية «سيد» وكذلك لم تـبرر لنا ضعف الشخصيـة من خلال الحـدث بل جـاء على لسـان «منى» السـارد للرواية. ومهـما يكن من أمر فـإن الكـاتبـة نجحت في تصوير شخصيـة «سيد» كنمـوذج لجيل كـامل لم يلعب دوره في نيـل الاستقلال، وفي جانب آخر نجد شخصيـة «صلاح» الـذي لم يخضع مثـل «سيد» لسلطة الأب إذ يتمـرد على والـده الـثري لكنـه يستسلم للسلطة الاستعمارية ويحارب جنديـاً تحت العلم الانجليزي. وهكـذا نلحظ أن الكاتبة أدانت جيل «صلاح» و «سيـد» لوقـوفه بسلبيـة تجاه قضية الاستقلال وربما بعض العذر في الضعف الفني الذي أشرنا إليه والـذي أحال النص الـروائي في بعض الأحيـان إلى وثيقـة سيـاسيـة مباشرة، وتجدر الإشارة إلى أن هذا الضعف يغلب بشكـل عام عـلى رواية ما قبل الاستقلال. يحاول النور عثمان تفسير هذا الأمر بقـوله: «على الروائي دون الشاعر والقـاص وقـع عبء ارتيـاد مجال الفـاعلية الفنية واحتقار (هكذا) تقليد للكتابة بحثاً عن هوية الانسان السوداني وهـوية وجـوده ضمن وقائـع وحقـائق وشروط مـوضـوعيـة تـاريخية (. . .)»[18].

مهـما يكن من أمر فـإن ملكـة الـدار استشعـرت بحسهـا الـوطني ووعيها بكون الابداع أداة من أدوات المعرفـة، واستشعرت أهميـة أن تدلي بدلوها في النضال السياسي من خلال ابداعها الأدبي. وقد أتاح النص الروائي بعمارة الضخم للكاتبة الفرصة لتصوير واقـع السودان في سنوات ما قبل الاستقلال. وعلى الرغم من الضعف الفني الـذي أشرنا إليه إلاّ أن الكاتبة قد نجحت في تصوير الواقع بجرأة وبراعة. وهي قد سجلت بحساسيـة مرهفـة تفاصيـل الحياة اليـومية في منـزل حـاج عمـر الـذي نشـأت فيـه، وهـذا المنـزل صـورة حيـة للمنـزل الامـدرماني في أوائـل الخمسينات، فمثـلاً نجـد صـدق الـوصف في انهاك النساء في العمل داخل المنزل كما أشرنا لذلك، وكـذلك نجـد الوصف الصادق لغرفة البنات في المنزل التي تصفها الكاتبة بقولها:

«استقرت بداخلها (الغرفة) عن قريب ثلاث فرش بألحفة خفيفـة نظيفة وثبتت عـلى جدرانها مسـامير علقت بـرؤوسها فسـاتين عـديدة مختلفة في عرض يلفت النـظر، تطل من بينهـا مرآة مسـتطيلة تعكس الصـور المتناثـرة على الجـدران والمنزوعـة من المجـلات ومن أغـطيـة صنـاديق العطور والحلوى، وفي ركن الحجـرة قبعت منضـدة متـآكلة مغـطاة بمفـرش مـطرز وضعت عليهـا زجـاجـات الأدهنـة والعـطور الرخيصة»[19].

ولا شـك أن توفيق الكـاتبة في تصـوير المكـان مـأثـرة تحفظ لهـا، فالروايـة السودانيـة والقصة القصـيرة غالبـاً ما تتجـاهلان خصـائص وشخصية المكان الذي تجري عليه الأحداث، نلمس هذا بوضوح في كتابات أبو بكر خالد وعلى الملك وعيسى الحلو على سبيل المثال.

وبرغم كل شيء فإن رواية **الفـراغ العريض** وثيقـة احتجاج عـلى ضياع الأنثى وإهدار كـرامتها. وعـلى الرغم من أن الجـانب الخطابي غلب على النص إلا أن هذا لم يفقده حيويتـه وتماسك معماره. لـذا يمكن القول إن الرواية بشكلها الفني ومضمونها الاجتماعي هي بحق شمعـة في الـظلام، فهي روايـة رائـدة بكـل المقـاييس وهي في ذات الوقت ادانة شجاعة للظلم الاجتماعي الواقع على المرأة والرجـل على حد سواء. □

---

(١) انظر مبارك محمد عثمان (جمع) ببليوغـرافيا المـرأة في المجـلات السـودانيـة سلسلة مطبوعات اتحاد نساء السودان. الخرطوم ١٩٨٢ وانظر أيضاً قاسم عثمان نور، مصادر الدراسات السودانية بالمجلات والدوريات السودانية ١٩٣١ ـ ١٩٦٧.

(٢) انظر زينب بليل ـ الاختيار: رواية ـ دار جامعـة الخرطـوم للنشر د.ت.

(٣) انـظر مثلاً: سلمى الشيـخ سـلامة «نشيـد الميلاد: قصـة قصيـرة الميـدان» العـدد ٧٢٨، ١٩٨٨/١٢/٩

وانظر آخر انتاج أدبي نسائي وهو مجموعة قصصية بعنوان القلوب المهـاجـرة لمؤلفتـه نـور جعفر محمد صادر عن مطابع الطليعة، الكويت، ١٩٨٨.

(٤) انظر مختار عجـوبة القصـة الحديثة في السودان دار التأليف والتـرجمة والنشـر، جامعـة الخرطـوم، ١٩٧٢. انظر خـاصة ص (٦٣) وما بعدها.

(٥) انـظر ملكة الـدار محمـد الفـراغ العـريض: رواية المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون، الخرطوم، ١٩٧٢.

(٦) انظر على الملك مختارات من الأدب السـوداني. دار جامعـة الخرطوم للنشر، ودار هـورست ايردمان، الخرطوم، ١٩٧٥.

(٧) انظر مختار عجوبة، مرجع سابق، انظر خاصة ص (٦٣) وما بعدها.

(٨) نفسه ص (٦٤).

(٩) النور عثمان أبكر، الرواية السـودانيـة، دراتسـة، مجلة الثقافة السودانية مايو (١٩٧٧): ص ٢٦ ـ ٥٠.

(١٠) نفسه، ص (٣٧).

(١١) الفراغ العريض، ص (١٢).

(١٢) نفسه ص (٣٢).

(١٣) نفسه ص (٨٢).

(١٤) نفسه ص (٨٣).

(١٥) انـظر ابـراهيم اسـحق، مرجع سابق.

(١٦) انـظر النـور عثمـان أبكـر، مرجع سابق.

(١٧) الفراغ العريض، ص (٨٤).

(١٨) النـور عثمـان أبكـر، ص (٢٨).

(١٩) الفراغ العريض، ص (١١).



كتب

سياق روائي بين الواقع والأسطورة

أحمد علي الزين

الجازية والدراويش
رواية
عبد الحميد بن هدوقة
دار الآداب - بيروت ١٩٩١

■مزيج من السحر والواقع والاسطورة، نجده في رواية «الجازية والدراويش» لعبد الحميد بن هدوقة. مكان وزمانان وأحداث تدور متفاوتة الايقاع والتأثير في مسار الحياة، صراعات بين الرؤى والمفاهيم القديم منها والجديد، المتوارث والحديث. علاقات وتقاليد حاول الكاتب نسجها في رواية جسّدت هماً روائياً يعيشه الكاتب، الذي أراد صناعة الرواية على قاعدة مزج الميثولوجيا بالواقع الملموس وتناقضاته.

الجازية والدراويش، حكاية قرية الدشرة أو عين الصفصاف، مكان بعيد، راسخ في الماضي وفي التقليد، مكان وعر المسالك يذهب الناس ويأتون إليه مروراً بعين المضيق حيث الهاوية، وحيث تسقط أحلام أو تقام.

في هذا المكان، هناك الرعيان وهناك الدراويش أصحاب الطقوس، وهناك رجل الدولة الذي يعرف «بالشامبيط»، وهناك العامة على اختلافهم، شأن أي مكان يعيش زمن الدشرة في الماضي البعيد أو في الحاضر، حيث تروح أحلام وتجيء أخرى، تسقط أو تتحقق، وفي ذلك تفاوت حسب الموقع والمعرفة، عمل الكاتب على صياغة حياة هذا المكان في سياقٍ روائي قسمه إلى زمنين، زمن التذكر وزمن الحدث. وابتداءً من السجن - الزمن الأول - حيث نشاهد الطيب ابن الجبالي يعد ألفات منحوتة على جدران الزنزانة، وكان قد حفرها سجين مضى، أو قضى.فتلك الألفات لم تصل بصاحبها إلى الباب، كان يعد ايامه التي انتهت قبل وصوله الى الباب ويخرج نحو الحرية.

الانسان الذي لا جذور له يسقط في الهاوية

السجين إبن الجبالي، يحاول انتزاع كل شيء من ذاكرته، وعلى هذا النحو يضعنا الكاتب في ماضي الدشرة وفي زمنها، في ساحتها وعلى دروب رعاتها، في باحة المسجد حيث تقام «الزردة» وهي طقس يختلط فيه الناس على إيقاعات الطبول والغناء والرقص. والزردة هذه هي أقرب إلى المولوية. في هذا الطقس يدخل الكاتب في عمق الميثولوجيا، ليصف لنا الدراويش في أوج نشوتهم، يلعقون المناجل الحامية، ويصيحون بروحانية محلقة. ويصبح كل المشاركين في هذا الطقس على درجة عالية من النشوة، ويتحول المشهد إلى مناخ أسطوري.

ويذهب الكاتب من زمن السجن حيث الطيب ابن الجبالي يتذكر يوميات الدشرة، إلى قصص حبٍ وحكايات قوم طاعنين في الماضي وهم على صراع مستديم مع الحياة والحقائق والتوهم، وتكون الجازية محور كل شيء في الدشرة، والجازية هي، ابنة الشهيد في زمن التحرر، الشهيد الذي قتل بألف بندقية ودفن في حناجر الطيور، وتصبح الجازية امرأة أسطورة، لما تتمتع به من حسنٍ وجمالٍ وقد ذاع صيتها حتى المهاجر البعيدة لكثرة ما كانت موضع أحاديث لا تنتهي. لم يبق أحدٌ من رجال الدشرة إلاّ ووقع في غرام الجازية، وأصبحت موضوع تنافس بين الجميع

ويمعن الكاتب في وصف الجازية عبر مشاهديها وعبر الذين يحبونها، ويؤكد حضورها القوي والمؤثر في حياة القرية على مستوى الحاضر والماضي والمحرك الأساسي لمستقبلها. وعلى هذا النحو يؤسس لقيام أحداث ولقلق سيعيشه أهل الدشرة. يغير من مسار حياتهم الطبيعية، وينطلق من «الزردة» التي أقيمت احتفالاً بطلاب متطوعين أتوا من المدينة لتوعية السكان، في ليلة الزردة، حضرت الجازية وهذا نادراً ما كان يحدث، فهي لم تظهر بين الجموع، وإذا ما رآها أو شاهدها أحدٌ، يكون قد رآها لوحده أو توهم ذلك. لكنها في تلك الليلة التاريخية أتت لتشارك في الطقس، وحين اشتد الرقص ولمعت المناجل الحامية، دعاها أحد الطلاب الملقب بصاحب الحلم الأحمر، دعاها إلى الرقص ورقصا رقصاً مجنوناً، ثم شاركا في لعق المناجل الحامية كصاحبي خبرة طويلة في الدروشة، أثار هذا المشهد قلقاً وغضباً شديدين وعمّ جوٌ من الذعر والترقب. كيف للجازية أن ترقص، وهي أسطورة القرية، كيف لها أن ترقص ومع رجلٍ غريب عن المكان والزمان وأهله.

لكن كل هذا لم يمنع من ان تبقى الجازية معشوقة كل رجل في المكان والزمان ومن أجل ذلك يأتي الكاتب بـ «عايد» وهو شاب مثقف تعلم وعاش في المهجر. وقد أوصاه والده بالعودة إلى الدشرة، وفعل حين وصل خبر الجازية إلى ما وراء البحار، أتى لرؤية الجازية وحلَّ ضيفاً في دار الجبالي صديق والده، وراح يخطط للقاء مع الجازية للبوح لها بحبه العظيم، واستخدم من اجل ذلك كل معرفته وذكائه ومنذ ان سلك الدرب نحو الدشرة وعبر عين المضيق حيث يبقى على الدوام «راعي السبعة» خلف قطيعه وينهر عليها في المنبطحات إذا ما أراد التهويل على أحد يمر وفي أمره ريب. وراعي السبعة، هذا، هو أيضاً من عشاق الجازية. فهي شغلت قلوب وعقول الكل من الرعاة الذين يشبهون الغموض في رواية بن هدوقة، وهذا الغموض يتعلق بموت الأحمر بعد «ليلة الزردة»، لقد مات الطالب بعد أيام، وما من أحد أكد سبب موته، لقد وجدوه في الهاوية في أسفل عين المضيق. وعندما اتهم الطيب ابن الجبالي، وافق أهل الدشرة، ففي ذلك شرف كبير وغسل للعار. واقتيد الطيب إلى السجن اقتيد إلى ذاكرته لنقرأ من خلالها حكاية الدشرة والجازية والدراويش، حكاية القرية المحفورة في الصخر والماضي، وحكاية نقلها إلى الحاضر، عبر تغيير مكانها نهائياً، أي عبر هجرها إلى مكان آخر، مكان مدني.

هكذا هو المشروع، وهنا ابتدأ الصراع وهنا تكمن المسألة الروائية، وتتبلور الفكرة الأساسية عند الكاتب الذي أراد إيصال موقفه وهمه في لعبة الكتابة الروائية وعلاقتها بالزمان والمكان. وراح يصف الصراع بين الماضي والحاضر، بين جيل يمضي وجيل

قادم، بين الثوابت والتمسك بالجذور وبين المفاهيم التي تدعو للانسلاخ الكلي، بين بناء الجديد على قاعدة هدم الماضي. من هذا المفهوم، تبدو مسألة بناء قرية جديدة وفي مكانٍ وزمان آخرين مسألة ساخرة وغير قابلة للتحقق، وتكمن السخرية في نمطية الفكر الذي يدعو لهدم الماضي والانسلاخ دون التواصل معه، وجعله منطلقاً للبناء على مستوى الحياة وعلى مستوى الكتابة.

كان مشروع بناء قرية جديدة حقيقة قائمة، هكذا يصورها الكاتب وقد أعدت من أجلها كل المستلزمات وعقدت الصفقات ورسمت الخرائط. ثم تشوشت الأحلام، وانهالت التساؤلات كيف يمكن لقوم راسخين في الحياة حاضراً وماضياً مثل الصخور والأشجار أن ينسلخوا يبقوا دون ماض ودون تاريخ. وهل الماضي مجرد ذاكرة وشيء بعيد، أو هو حقيقة تبقى وملموسة عبر عناصر تكونها على مستوى المادة والوجدان. تلك الأسئلة تُقرأ خلف السياق الروائي. كان ابن هدوقة وعلى لسان السجين الطيب الجبالي، يروي أحداثاً وأحاسيس ووقائع. ويسأل عن المصائر وعن المستقبل من خلال ذاكرة السجين والتي هي الحاضر الوحيد بين جدران الزنزانة، وهنا يصبح السجن أكبر من حقيقته المادية، فكل واحد نراه أسير وهم أو توق أو حنين أو حلم، والحقيقة القائمة هي الحياة، هي الزمان والوقت الذي يمضي ويخلق في حركته الماضي والحاضر والمستقبل.

ويصف ابن هدوقة أحاسيس الطيب في السجن ويقرأ أفكاره وتصوراته للغد الذي لا يستطيع مشاهدته دون البارحة يصف أفكار الطلاب والداعين للمستقبل دفعة واحدة. يصفهم كيف اختلطوا بأهل القرية وشاركوهم أكثر خصائص العيش تميزاً وهي الزردة التي بدلت من قناعاتهم، وجعلت من الطالب الأحمر ضحية تسقط في الهاوية. وجعلت الطالبة صافية حلماً آخر يراود الرجال في اليقظة وفي النعاس وهي بلباسها المدني المساهم في اظهار مفاتن الجسد الانثوي المثير للمشاعر. وجود صافية في هذا العالم القروي أوقع البعض في كآبة من نوع خاص.

وينتقل الكاتب في السياق نفسه بين زمن السجن وزمن الدشرة، ويضعنا من جديد في أجواء الترقب، عبر معالجته للصراعات بين الذات والذات والخارج. وتبقى الجازية في كل الفصول والأزمنة محور الحدث، ويبقى الجبالي ثابت الموقف رجل القرية الحقيقي المدافع عن ماضيها وحاضرها وهو الصديق الوفي لوالد الجازية.

ثم يعود ابن هدوقة لقيام زردة اخرى لتكون النهاية الفاصلة في مسار الأحداث. وهذه المرة كانت الدعوة لقيام الزردة من الشامبيط شخصياً، والهدف من ذلك هو اعلان شبه رسمي عن نيته في زواج الجازية من ابنه الذي عاد من امريكا، يليها الانتقال إلى القرية الجديدة والتي ما زالت مشروعاً على الورق، وهذا ما أكدته صافية في زيارة قامت بها للطيب في سجنه، المهم يذهب الكاتب إلى نهاية مشروعه الروائي في «الجازية والدراويش» إلى «الزردة» حيث ستحسم أمور مختلفة، يحضر أهل الدشرة كسابق عهدهم تلك الليلة انها بترقب شديد، وأتوا إلى باحة المسجد وأقاموا ما يتوجب قيامه، وابتدأ العد العكسي لوصول الشامبيط وابنه. وعندما تأخرا أكثر مما يحمله الطقس اجتهدوا ووجدوا مبررات. وابتدأ الرقص ولمعت المناجل الحامية، وصاح الدراويش، ثم صاح صوت من بعيد يقول إن الشامبيط مات، سقط في عين المضيق حيث سقط الطالب صاحب الحلم الأحمر، وكان سبب سقوطه قطيع «راعي السبعة» الذي جفل عندما أطلق الجبالي النار على سرب من الطيور، وكان ذلك في تمام اللحظة التي يعبر فيها الشامبيط المكان الخطر في عين المضيق. وهنا يكمن السؤال: من القاتل قطيع الراعي ام الجبالي، أم سرب الطيور، ام الفرس التي يمتطيها الشامبيط وهوت فيه نحو الموت عندما جفلت بدورها. هذا الالتباس الذي يقصده الكاتب يضعنا في اسطورة الجازية.

من أجل ذلك انتظر الطيب يوم خروجه من السجن، وبقيت الجازية أسطورة، وسقط المغامر في النهاية، وسقط الشامبيط الذي يتعامل مع المكان والزمان لغاية مجده. وبقيت الدشرة تعيش حياتها وأحلامها وطقوسها. بانتظار المستقبل. □

غياب الموضوعية

صلاح مهدي

الكويت في الوثائق البريطانية
دراسة
وليد حمدي الأعظمي
رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن ١٩٩١

■ قبل الدخول في عرض ومناقشة ـ ما يسمح به هذا المجال ـ مضمون الكتاب، لا بد من الاشادة بالجهد الذي بذله د. الأعظمي في جمع الوثائق وترجمتها فذلك ولا شك يعتبر إنجازاً بحد ذاته.

يتحدث الكاتب عن «دراسة» يحتويها كتابه. والحقيقة ان السيد وليد لم يكن باحثاً ولا دارساً في عمله الأخير هذا، بل كان «جامع ومترجم وثائق» فحسب. غير أنه يستطيع، ولا شك، ان يَعُدَّ لاحقاً، بحثاً عن تاريخ الكويت السياسي إذا ما اطلع على ما كُتب بهذا الموضوع، وقارن ذلك بالوثائق التي توافرت لديه. وعندئذٍ يمكن أن يقدم «دراسة» تضيف جديداً لتاريخ تلك البلاد.

إلا إن الكاتب صبغ منهجيته بلون سياسي معين، مما لا يوحي بامكانية تحقيق ذلك أكاديمياً وعلى المدى القريب. ولغرض بناء جسم الموضوع الذي نحن بصدده، نجد انفسنا مضطرين إلى البدء مع الكاتب من الصفحتين ٢٣ و٢٤، حيث أورد خلفية تاريخية عن الكويت قائلاً: «ان التاريخ السياسي للكويت يعود إلى عام ١٧٥٢. وهو تاريخ بداية حكم الشيخ صباح بن جابر الملقب بـ (الأول) للامارة. ويُنسب الشيخ صباح إلى فخذ العتوب من قبيلة عنزة التي

كاتب من العراق





كتب

هاجرت من نجد في وسط الجزيرة العربية خلال ١٦٦٥ ـ ١٦٦٧ بسبب القحط والمجاعة، واستقرت اولاً في قطر الحالية، ثم غادرتها الى سواحل الكويت بهدف الاستقرار بها الى جانب مجموعة من صيادي الأسماك من قبيلة العوازم» (ص ٢٣). وينسب الكاتب هذه المعلومة إلى مصدر لم يذكره لنا والحقيقة إن «هجرة العتوب حدثت عام ١٧١٦»[١]. والبعض يذكر ان «العتوب أخذوا يسيطرون على سواحل الأحساء منذ أوائل القرن الثامن عشر»[٢].

والعتوب هؤلاء ينتمون أصلاً إلى قبيلة عنزة العربية المعروفة كما يذكر د. الأعظمي. لكنهم انقسموا فيما بعد إلى أربعة أفخاذ عنزية شكلت في النهاية أربع قبائل نجدية، تَزَعّم إحداها آل الصباح، فيما كان على رأس الثانية آل خليفة. وقاد الثالثة آل جلاهمة. وتَزَعّم الرابعة آل سعود. ويبدو أن آل سعود قد آثروا البقاء حيث هم، فيما قرر بنو عتبة الآخرون الهجرة، وفي قطر الحالية قرر الجلاهمة الاقامة هناك وانقطعت أخبارهم وحل محلهم آل ثاني، وهم من بني تميم، فيما استمر رحيل آل خليفة وآل صباح شمالاً. وفي البحرين طاب المقام لآل خليفة فباتوا شيوخها حتى الآن، فيما استمر آل صباح وأتباعهم في هجرتهم شمالاً ثم انحرفوا غرباً، وما أن وصلوا إلى أم قصر (شمال البصرة) حتى قرروا الإقامة هناك، غير ان السلطات العثمانية أجلَتْهُمْ عن تلك المنطقة، وهام الشيخ صباح وأتباعه فترة من الزمن متنقلين بين الأحساء وقطر، حتى استقر بهم المقام أخيراً في ميناء الكويت عام ١٧٥٦. غير أن الشيخ صباح وجد أمامه الشيخ محمد بن عريعر أحد زعماء بني خالد وقد بنى له حصناً في الكويت، فأخذ الشيخ يتعاطى مع بني خالد.

وخلال قراءتنا لتاريخ الكويت، كنا نتساءل دائماً عن الكيفية التي استطاع بها الشيخ صباح أَخْذ المشيخة من بني خالد، وهو المهاجر الجديد، وفي الحقيقة فقد أجاب د. الأعظمي عن هذا التساؤل وسجل بذلك إضافة جيدة.

إلا أن أغلبية المصادر ومنها المصدران المذكوران سابقاً لا تشير إلى تولي شيخ من آل صباح سدّة الحكم في الكويت قبل الشيخ صباح الأول، وتؤكد أن الأخير تولى زمام المشيخة عام ١٧٥٦ أيضاً وليس عام ١٧٥٢ كما يذكر الكاتب. واستمر شيخاً حتى وفاته عام ١٧٦٢. مما يجعلنا نميل إلى أن عام ١٧٥٦ كان هاماً بالنسبة لآل الصباح، ففيه استوطنوا الكويت. وفيه شاركوا بني خالد مجلسهم. وفيه أيضاً مات ابن عريعر. لأن حساباً بسيطاً للتواريخ التي أعطاها الكاتب في ص ٢٤ والتي لم يذكر لنا مصدرها، يؤكد عدم دقتها.

وفي عهد خلفه الشيخ عبد الله (١٧٦٢ ـ ١٨١٢) حدث أول اتصال بين آل الصباح وبريطانيا عبر شركة الهند الشرقية[٣]. وكان اتصالاً ذا طابع تجاري بحت.

ولنعد الآن إلى مقدمة الكتاب وهي تتحدث عن الكويت «كامارة مستقلة لم تمتد إليها يد السيطرة العثمانية خلال فترة الحكم العثماني للمنطقة العربية، على الرغم من التبعية الاسمية للأمبراطورية العثمانية...» (ص ١١).

وحيث أن أغلب المهتمين بتاريخ الخليج ـ وليس السيد وليد فقط ـ يصفون سلطة الدولة العثمانية على المنطقة الواقعة شمال الخليج مروراً بالأحساء وصولاً إلى الساحل المجاور لمنطقة الهفوف، بأنها كانت سلطة «إسمية»، خصوصاً قبل ١٨٧٠ (حملة الأحساء) بسبب ضعف الاسطول العثماني في الخليج مقارنة بالأساطيل الغربية الأخرى.

والحقيقة أن سلطة العثمانيين هناك لم تكن «إسمية» هكذا وبالمطلق وبكل بساطة، وخصوصاً بالنسبة الى الكويت القريبة من البصرة حيث المركز العثماني القوي. فالعثمانيون كما يبدو أدركوا الواقع القبلي في تلك المناطق، وارتأوا عدم التدخل في الشؤون القبلية البحتة، تاركين القبائل العربية تتنازع فيما بينها على النفوذ. فالقبيلة الأقوى هي التي ستسيطر في النهاية، وهي التي سوف تحصل على مباركة الدولة العثمانية وهذه سياسة لا تخلو من الخبث كما نرى. ثم إن العثمانيين أدخلوا تلك المنطقة في «قانون نامة»، اي القانون الذي يعدد ولايات الدولة العثمانية. وقد اعترفت الدول التي تعاطت مع الدولة العثمانية في الخليج بذلك، ومنها بريطانيا، التي (اقترحت!!) عبر أحد ضباطها على الشيخ جابر العبد الله الصباح (١٨١٢ ـ ١٨٥٩) رفع الراية البريطانية على الكويت، بدل الراية العثمانية. فكان رد الشيخ: «إن الحكومة العثمانية جارتنا وجل ما نحتاجه يأتينا من البصرة التي لها فيها الأمر والنهي»[٤].

المؤلف لم يكن باحثاً بل «جامع ومترجم وثائق»

وفي تقرير لمستر بيلي MR. PELLY، مبعوث حكومة بومباي البريطانية في الهند لزيارة الشيخ صباح الجابر (١٨٥٩ ـ ١٨٦٦) رفعه الى حكومته عام ١٨٦٣، ورد فيه: «إن الشيخ يعترف بسلطة الباب العالي. ويدفع الزكاة بانتظام له. كما إنه يرفع العلم العثماني»[٥] وخلال عهد الشيخ عبد الله الصباح الجابر (١٨٦٦ ـ ١٨٩٢) جهز والي بغداد مدحت باشا حملة سميت حملة الأحساء، وقد وقف الشيخ عبد الله الموقف ذاته الذي اتخذه العثمانيون، فدعم الحملة بعدد من مراكبه، وبعد نجاح العملية زار مدحت باشا المناطق التي بلغتها قواته، وقسمها الى أقضية (سناجق)، وكانت الكويت إحداها، وبناء على توصية من مدحت باشا صدر فرمان سلطاني بجعل الكويت سنجقية، اي قضاء، تحتفظ فيه أسرة آل صباح بحق توارث الحكم. حيث يختار أعضاء الأسرة، الحاكم المطلوب، ثم ينصبه السلطان العثماني بفرمان، ويمنحه صفة قائمقام يتبع إدارياً لوالي البصرة[٦].

وتقول د. فتوح الخترش في هوامشها التي أضافتها على كتاب «سلدانها» (شؤون الكويت): [لقد اعترف الشيخ عبد الله بسلطة الدولة العثمانية على المنطقة عامة، وذلك بدفع الأتاوة عام ١٨٧١. كما قبل لقب قائمقام يتبع الوالي العثماني في البصرة][٧].

وخلال عهد شقيقه الشيخ محمد الصباح (١٨٩٢ ـ ١٨٩٦) قدم البريطانيون (اقتراحاً!) إلى الشيخ لإقامة علاقات تحالف معهم على غرار مشيخات الخليج الأخرى إلا أن الشيخ محمد رفض هذا الاقتراح مؤكداً للبريطانيين علاقاته بالدولة العثمانية.

فهل من الواقعية بمكان أن توصف سلطة الدولة العثمانية على الكويت بأنها «سلطة إسمية»؟!

إن الكويت كما يبدو لنا هي الاستثناء الأبرز الذي لا ينطبق عليه هذا الوصف.

ثم يقول لنا الكاتب وبسطر مرادف تماماً في



ص ١١ أيضاً: » إن الكويت لم تعترف بالمعاهدة البريطانية ـ العثمانية لعام ١٩١٣». فلنناقش معاً موضوع إمكانية الكويت على الاعتراف أو عدمه بمعاهدة ١٩١٣ ولنر إذا كان ثمة وزن سياسي حقيقي لذلك.

بعد عام واحد على رفض الشيخ محمد لاقتراح البريطانيين الأخير، الآنف الذكر، دخل مبارك الصباح (١٨٩٦ ـ ١٩١٥) على شقيقه الحاكم فقتله: ثم قتل شقيقه الآخر الجراح. وفي اليوم التالي فاجأ مبارك مجلس الأسرة بالحادث مهدداً الجميع ان لم يظفر هو بالإمارة. وقد أحاط والي البصرة، السلطات، علماً بالحادث وشكلت لجنة تحقيق لهذا الشأن. وإن سبب وجود مبارك على كرسي المشيخة في الكويت خلال فترة التحقيق إنما يعود إلى:

١ ـ الاتفاق العثماني مع آل الصباح بعدم التدخل في أمور الوراثة.

٢ ـ رشاوي مبارك لتبرئة نفسه من دم أخويه.

٣ ـ تقارير والي بغداد التي كانت بمجملها لصالح مبارك والمخففة كثيراً من حدة الغضب الذي بدا على والي البصرة لمقتل شيخ الكويت وشقيقه.

٤ ـ تبني إسطمبول لوجهة نظر والي بغداد.

لذلك وَقَّع السلطان فرمان تنصيب الشيخ مبارك بعدما ظل في مكتبه عاماً كاملاً. ويصف أحد المؤرخين العرب الشيخ مبارك بأنه: «رجل مولع بالمؤامرات حيث استخدمها للوصول إلى السلطة كما لجأ اليها في علاقاته مع القبائل وبالدول الأجنبية»[٨] فبعد أشهر عديدة من حصول مبارك على اعتراف الدولة العثمانية به شيخاً وقائمقاماً على الكويت، نفذ الشيخ رغبته القديمة بوضع نفسه وبلاده تحت الحماية البريطانية، حيث عقد فيها في ١٨٩٩/١/٢٣ اتفاقاً سرياً مع بريطانيا ومن وراء ظهر السلطات العثمانية. تعهد بموجبه بأن لا يستقبل في الكويت ممثلين عن دولة أجنبية. وأن لا يبيع أو يتنازل أو يرهن أي جزء من أراضي الكويت لحكومة أو لرعايا دولة أجنبية، بدون موافقة الحكومة البريطانية، وامتدّ هذا الشرط إلى ممتلكات الشيخ التي هي خارج الكويت. وحال التوقيع على هذا الاتفاق قبض الشيخ ١٥٠٠٠ روبية هندية. وهي تعادل بحسابات ذلك الزمان حوالي ١٠٠٠ جنيه إسترليني.

وبالرغم من أن كلمة «حماية» لم ترد في نصوص الاتفاق المذكورة أعلاه لاعتبارات سياسية بحتة، إلا أن واقع الحال أشار آنذاك إلى أن الشيخ فقد تماماً حريته في اتخاذ أي قرار سياسي بدون الرجوع إلى بريطانيا. ولأن الشيخ مبارك كان قائمقاماً يتمتع بالحكم الذاتي تحت السيادة العثمانية، فإنه تجاوز ولا شك حدود صلاحياته، عندما وقّع على اتفاق سري مع دولة أجنبية. ولذلك فمن وجهة النظر السياسية والقانونية والادارية فإن اتفاق ١٨٩٩ يعتبر باطلاً وإجراء غير مشروع في حينه. إلا أن بريطانيا هي التي فاوضت الدولة العثمانية بشأن حاضر ومستقبل الكويت، وكان على الشيخ أن يتلقى النتائج فقط. وكم رثى المقيم السياسي البريطاني في الكويت لحاله، بعد أن أدرك أن بلاده استخدمت هذا الشيخ كأداة للمساومة خدمة لمصالح بريطانيا فقط.

وحال اندلاع الحرب العالمية الأولى هاجم مبارك أم قصر وصفوان وبوبيان مع جيش من الهنود والبريطانيين. بعد أن تلقى أمراً من المقيم السياسي البريطاني في الخليج بعدم الانسحاب من البصرة بعد «تحريرها؟؟!!»[٩]. ولولا اندلاع الحرب لكان حظ الشيخ عاثراً بالتأكيد.

هذا وغيره من المغالطات التي وردت في الكتاب، جعلتنا نزيل من أذهاننا أي تفسير حسن النية بشأن عدم ترجمة الأعظمي لنص معاهدة ١٩١٣، كما فعل بالنسبة لـ (٧٥) وثيقة أخرى تضمنها الكتاب، وخصوصاً اتفاق ١٨٩٩ السري. فقد اكتفى الكاتب بترك الوثائق البريطانية تتحدث عن معاهدة ١٩١٣ من خلال الاشارة الى نتف منها في هذه الوثيقة أو تلك، وكلما اقتضت ذلك المصالح البريطانية. وحسب التفسير البريطاني البحت لها بعد غياب طرفها الثاني وهو الدولة العثمانية.

ورغم أن هذه المعاهدة لم تبرم بسبب اندلاع الحرب، الا أن نصوصها المتعلقة «بالحدود» باتت ـ مع الأسف ـ مرجعاً بشأن حدود الكويت مع شبه جزيرة العرب أو مع البصرة، كما ورد ذكر لبنودها لدى العديد من المهتمين بتاريخ الخليج. ونظراً لعدم حصول هؤلاء على النص الأصلي للمعاهدة، فقد عرضت بشكل مُشَوَّش ومُشَوَّه أحياناً. ورغم أن الوثيقة الأصلية للمعاهدة موجودة في دارالوثائق البريطانية -Puplic Record Office تحت رقم Fo 371/2136، إلا أن البريطانيين يحاولون دائماً القفز فوقها كلما تحدثوا عن التاريخ الحديث للعراق والخليج وشبه جزيرة العرب. علماً أن المفاوضات بشأنها استغرقت عامين كاملين (من ١٩١١ ـ ١٩١٣) كما سبقت المفاوضات اتصالات دقيقة وواسعة النطاق داخل الدولتين، ولذلك تُعتَبر احدى أهم الوثائق التي يجب أن يحتويها كتاب يحمل عنوان «الكويت في الوثائق البريطانية»، وعندما عدنا الى صورة نصها الانكليزي المنشور بعد صفحة ٢٨٥ من الكتاب موضوع البحث، فوجئنا بأن الكاتب قد نشر صورة الصفحة الأولى للمعاهدة، وكانت تحتوي على العنوان أو الغلاف ـ ان صح التعبير ـ، أما الصورة الثانية فبدأت من جزء مبتور من المادة الخامسة، ثم استعرضت المادة السادسة، ثم السابعة فالثامنة والتاسعة وسطرين صغيرين من المادة العاشرة. وهكذا انتهى الأمر بالنسبة لمعاهدة ١٩١٣. بنص مبتور البداية ومبتور النهاية أيضاً.

والأعظمي يعلم تمام العلم أن في ذلك تجنياً على الانصاف وحجباً لمواقف سياسية واستراتيجية تخص طرفي المعاهدة، بغض النظر عن موقفنا الحالي منها ومن الموقعين عليها. لقد صور الكاتب البنود الخاصة بالحدود بين البصرة والكويت وبخط سكة حديد بغداد، وبما يتعلق بسلامة أملاك الشيخ في الفاو وشط العرب، وحجب عنا ـ دونما وازع من شيء ـ المواد ١، ٢، ٣، ٤، ولا ندري ان كان ما ذكره بالنسبة للمادة الخامسة كاملاً أم لا.

وحسب معلوماتنا فان ما حجب يتعلق بما يلي:

١ ـ ان الكويت جزء من الدولة العثمانية تتمتع بالحكم الذاتي ضمن القانون العثماني، وحاكمها قائمقام يعين بفرمان من السلطان العثماني.

٢ ـ يرفع شيخ الكويت العلم العثماني، كما كان في السابق، على أن تضاف للعلَمْ كلمة «كويت».

٣ ـ تعلن الحكومة البريطانية أنها لن تعقد

---

(١) د. صلاح العقاد، التيارات السياسية في الخليج العربي، مكتبة الانكلو مصر، بلا تاريخ.

(٢) رضا هلال، الصراع على الكويت، دارالجليل بيروت، ص ١٣.

(٣) شركة الهند الشرقية: شركة بريطانية خاصة تأسست عام ١٦٠٠، حكمت الهند قبل أن تتسلم الحكومة البريطانية ذلك، قدمت الى مشرق البلاد العربية بحجة تنشيط العمل التجاري بين بغداد والبصرة والخليج من جهة، وبين أسواق الهند من جهة اخرى، وانتهى الحال الى تحويل هذه البلدان الى مستعمرات بريطانية.

(٤) د. أحمد مصطفى أبو حاكمة «تاريخ الكويت» الجزء الثاني، القسم الأول، الطبعة الأولى، ١٩٧٣، الكويت، ص ٢٠٣.

(٥) د. أبو حاكمة، المصدر السابق، ص ٢١٠، ص ٢١١.

(٦) للمزيد حول ذلك راجع د. صلاح العقاد، المصدر السابق، ص ١٩١ وكذلك د. مجيد خدوري، العراق الجمهوري، الدار المتحدة للنشر، الطبعة الأولى ١٩٧٤، ص ٢٢٨.

(٧) د. الخترش، التاريخ السياسي للكويت في عهد مبارك «ذات السلاسل» الكويت، الطبعة الثانية ١٩٩٠، هامش رقم (١) ص ٣١.

(٨) د. صلاح العقاد، المصدر السابق، ص ١٩١.

(٩) للاطلاع على نص الأمير البريطاني، الصادر إلى الشيخ مبارك والشيخ خزعل أمير عربستان!! وغيرهما...!! راجع:

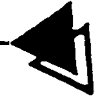
ـ د. صلاح العقاد، المصدر السابق.

ـ حرب الخليج وثائق وحقائق، إعداد قسم التوثيق، منشورات دار النضال، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ١٨١.

وللمزيد حوله راجع:

ـ عبد الرحمن يوسف بن حارب، الخليج العربي والتطورات السياسية ١٩١٤ ـ ١٩٧١، دار الثقافة العربية، الشارقة، ص ١٤.

(١٠) المصدر المذكور ص ١٠، دار الكتب، بيروت، ١٩٧٠.



لماذا لم يترجم الأعظمي نص معاهدة ١٩١٣؟

اتفاقاً جديداً مع الشيخ ولن تسعى لاحتلال الكويت، طالما أن الدولة العثمانية لم تنقض هذا الاتفاق.

٤ ـ تتعهد الدولة العثمانية بعدم التدخل في شؤون الوراثة وأن تحافظ على الوضع الراهن في الكويت، بما في ذلك عدم جواز دخول أراضي الكويت المحددة بالمواد ٥، ٦، ٧ من المعاهدة، دخولاً عسكرياً.

٥ ـ تعترف الدولة العثمانية بالاتفاقيات المعقودة بين الشيخ وبريطانيا، بما فيها اتفاق ١٨٩٩، كما تقر بالامتيازات التي منحها الشيخ للرعايا البريطانيين.

نذكر هذه البنود بكل تحفظ، وهناك معلومات أكثر صراحة واثارة من النصوص التي حجبها الكاتب، لا نريد التورط بذكرها بسبب عدم حصولنا على النص الأصلي. ويختتم الكاتب مقدمة الكتاب، ص ١٢ بالقول: «ان الوثائق التي يحتويها تعكس وجهة النظر البريطانية والتركية والعراقية».

والحقيقة ان الوثائق بحد ذاتها تعكس وجهة النظر البريطانية وان وجدت بينها اشارات من هنا وهناك الى اتصال مع مسؤول عثماني أوعراقي كما هو الحال في الصفحتين ٢٤٦ ـ ٢٤٧. أو عكست بعضاً من آراء عراقية كما في صفحة ٢٦١. لكنها مقولبة تماماً ضمن الموقف البريطاني في آخر المطاف، وتجدر الاشارة هنا الى أن كلمات (تركي، أتراك، تركيا) التي يُكْثِرُ الكاتب من استعمالها لا تبدو معبرة عن واقع الدولة العثمانية آنذاك، والتي كانت تضم مواطنين ومسؤولين غير أتراك. اللّهُمّ إلا اذا كان الكاتب قد سلم أمره الى الفهم الأوروبي الدارج آنذاك، أو لغرض في «نفس يعقوب» هو أدرى به.

ولو كان الكاتب الى جواري، لسلمته الآن الجزء الخامس من كتاب السيد حسين الشيخ خزعل «تاريخ الكويت السياسي» المتضمن لعهد الشيخ أحمد، وفيه مراسلات الشيخ مع المقيم السياسي البريطاني في الكويت، وسيجد أنه لم يكن باستطاعة الشيخ الإقدام على أية خطوة سياسية مهما كانت بسيطة وصغيرة، دون الرجوع للمعتمد البريطاني، مما حدا بالسيد حسين الى وصف الشيخ أحمد بأنه «كان حريصاً متفانياً في استرضاء الحكومة البريطانية مكتفياً بكلمة رضى مهما انطوت عليه من خداع ورياء»[١١].

وبالنسبة لتعاطي الكاتب مع الوثائق التي ترجمها، فقد حرص كما يبدو على إعداد (تقديم) لكل وثيقة تقريباً من الوثائق الخمس والسبعين التي احتواها الكتاب، حاشراً نفسه فيها، منحازاً لوجهة نظر أحد طرفي الأزمة أو المشكلة، حتى تبناها بالكامل وبشكل صريح، مدافعاً عنها بحماسة مما أفقده عنصر الموضوعية الذي يجب أن يتحلى به من يتصدى لترجمة وثائق كهذه، ووصل به المدى الى حد تحميل الوثيقة أكثر مما تحتمل وما تتضمن. كما هو الحال مع الوثيقة رقم F 031/23180 والتي تعبر عن فكرة كانت بذهن نوري السعيد رواها للسفير البريطاني في بغداد، من أجل تهدئة الأوضاع مع الكويت عام ١٩٣٩، الا أن الأعظمي وضع لهذه الوثيقة عنواناً نص صراحة على «موافقة ملك العراق على ارسال مندوب عنه (للاعتذار) من شيخ الكويت». والواقع فان المسألة لم تكن كذلك على الاطلاق، كما ان الفكرة لم تنفذ على حد علمنا حيث لم يشر مصدر أو مؤرخ اليها. والكاتب يعلم أن نوري السعيد وان كان موالياً لبريطانيا، الا أنه معروف بمناوراته السياسية. أما من ناحية الشكل فان الكاتب حرص على إطلاق ألقاب «الفخامة» و«السمو» على مسؤولي وحكام الكويت فيما اكتفى بالتعريف بالمسؤولين العراقيين بمناصبهم فقط.

كنا نتمنى لو اكتفى الأعظمي بترجمة الوثائق وعرضها كما هي، مسبوقة بمقدمة أكاديمية قصيرة. لكان فعلاً قد قدم عملاً نظيفاً.. □

البحث عن لغة لا تتحول إلى شعارات

خالد زيادة

الموت لعدوكم
محاضرات
وضاح شرارة
دار الجديد . بيروت ١٩٩١

■ تحت عنوان «الوعي السعيد وخطابة الهذر»، احدى فصول كتاب وضاح شرارة الجديد، يعيد المؤلف ما نسميه بالخطاب الايديولوجي السائد والمسموع، إلى جذوره الفلسفية عند ارسطو ـ التي لا يعرفها اصحاب الخطاب ـ مستخدماً شرح ابن رشد على مقالة أرسطو المعروفة باسم «الخطابة».

ويقول شرارة: «أمران يؤديان بالخطابة إلى الهذر، أو إلى ما يسميه أرسطو، تارة «المراء» وتارة «التشدق». هذان الأمران هما: التوجه إلى كل فئة بما يقنعها، وتصويره في صورة المحمود. واقرار الفئة على محمودها، حتى يطوى أفق المدينة الجامع وتنتشر ألوية الشيع والفرق والفئات التي تحسب انها المدينة كلها، وانها العدل كله. وثانيهما: القول عن شوق أو شهوة وعن هوى وحمل السامع على التصديق بأن هذا القول انما هو عن روية وعلم ويقين، الخ» (ص ٥٣).

وهكذا فإن الخطابات التي تعتقد انها مختلفة بما تدعو إليه، تجتمع في صنف واحد اذا ما ارجعناها إلى نوعها. والتعريف أو الحد المستقى من أرسطو، والذي يشغل عدة صفحات، يمهد لتطبيق التعريف على نماذج من الخطابات الرائجة في لبنان والناطقة، والتي يدّعي كل منها انه يقول الحق ويقول العلم الذي لا يأتيه الباطل من قبل أو خلف.

وثمة صلة بين خطابة الهذر وبين «الوعي السعيد» الذي يتعالى عن القانون وعن كل مضمون للواجب، ويحسب ان الصوت



الداخلي الذي يُسر إليه بعلمه المباشر هو وحي إلهي (ص ٥٥). وعلى هذا النحو فإن الخطباء، أي اصحاب الخطابات الهاذرة، عادة ما يلجأون إلى تأسيس الكلام في الاجتماع والسياسة والدين والخُلق وغير ذلك، فهم دائماً على أبواب الخلق والزمن.

يريد وضاح شرارة، ليس فقط ان يضع نفسه خارج هذه الخطابة، بل ان يدلل على فساد مشروعيتها ومجافاتها للحق الذي تدعيه، واغراقها في المراء والتشدق. ويصح القول بأن الكتاب بفصوله الخمسة، التي ألقيت محاضرات بين ١٩٨٧ و١٩٩٠، يريد ان يكون فضحاً متواصلاً للخطابات التي شاءت ان تخلق العالم من جديد، كل خطاب على هواه، يحمد ما لديه ويذم ما لدى سواه.

لكن الكتاب يعالج موضوعات وقضايا وتواريخ، ولا ينصبّ فقط على الخطابات و«الايديولوجيات». في الفصل الأول: «البدعة اللبنانية أو الوطن الصعب»، يسترجع على نحو مقتضب، ما يمكن ان العربيات، وقبل بشكلها باستقلاله. فأقرّ بأنه لن يكون مقراً أو ممراً، علماً بأن القواعد العسكرية الاستعمارية من فرنسية وانكليزية كانت منتشرة على امتداد الخريطة العربية.

إن المسألة تكمن في ضعف استجابة الجماعات (الطائفية والمحلية) للدواعي التي تسمى بخصوصية التجربة التاريخية اللبنانية... منذ ان شكل المحاربون والفلاحون من الموارنة جسماً سياسياً. وقد عقدت هذه الجماعة، أي الموارنة، بين عوامل مختلفة ومتباينة، بين ملكية الأرض الخاصة وبين التنظيم الكنسي، بين صفة الأقلية الدينية وبين الالتجاء إلى معقل حصين، بين تعريب لغوي وثقافي مع علاقات متعاظمة الوثوق بالقوة الأوروبية (ص ١٣).

كل هذه العناصر المتباينة تشكل البدعة اللبنانية التي يعرفها المؤلف على الشكل التالي: «البدعة في هذا هي إلحاق السلطة والقوة بالاجتماع، عوض إلحاق الاجتماع بالسلطة والرئاسات» (ص ١٨). وقد نزعت البدعة اللبنانية القدُس عن السلطة، لكنها لم تخلق ثقافتها الجامعة (ص ٢١). وذلك ان ما حدث داخل الموارنة لم يحدث لدى سواهم، فأرادت هذه الجماعة ان توحد تاريخ الجماعات الأخرى في تاريخها الخاص، الخ.

ويبدو الفصل الثاني امتداداً للأول حيث استعان الكاتب بما قاله جورج نقاش: «سالبتان لا تنتجان أمة». فقد ارتضى الشقيق الأصغر بما قسمته له الشقيقات تدعوها إلى رفع قانون عام وواحد فوقها (ص ٣١). فتنكفىء كل جماعة على ذاتها. ويوضح المؤلف: «لا يعني ما سبق ان

يدلل المؤلف على فساد مشروعية الخطابة ومجافاتها للحق الذي تدّعيه

الجماعات لا حياة لها إلّا بإنكفائها على آفاقها المتحجرة. وبنفيها بعضها بعضاً، أو انها عاجزة عن مباشرة العوالم الواسعة. ومن يُصغ إلى ألسنة هذه الجماعات يجدها تتباهى دوماً بتجاوز لبنان وبتخطيه إلى آفاق لا تحدّ ولا تحوى...» (ص ٣٣).

ويكاد يبدو لنا ان المؤلف يستعير «التحليل» الخلدوني ولغته حين يقول: «فبين الجماعة، جماعة المذهب أو الناحية او البلد من البلدان، وبين المدى الامبراطوري او الامبريالي، مدى التغلب العام الذي لا يحده إلّا ضعف القوة المتغلبة عن الضم الاستيلاء، بين هذين: الجماعة الصغيرة والمدى الامبريالي، توارد وتداع ونسب. فلا تكاد تطل الجماعة الصغيرة على العالم الارحب إلّا من باب التغلب الامبريالي. ومن باب التحاقها بعصبية قوة تتصدر العصبيات الاضعف. فيخولها التحاقها هذا التغلب على الجماعات القريبة التي تشدها إليها أواصر الجوار والاختلاط والعادات ونوائب التاريخ ونكباته».

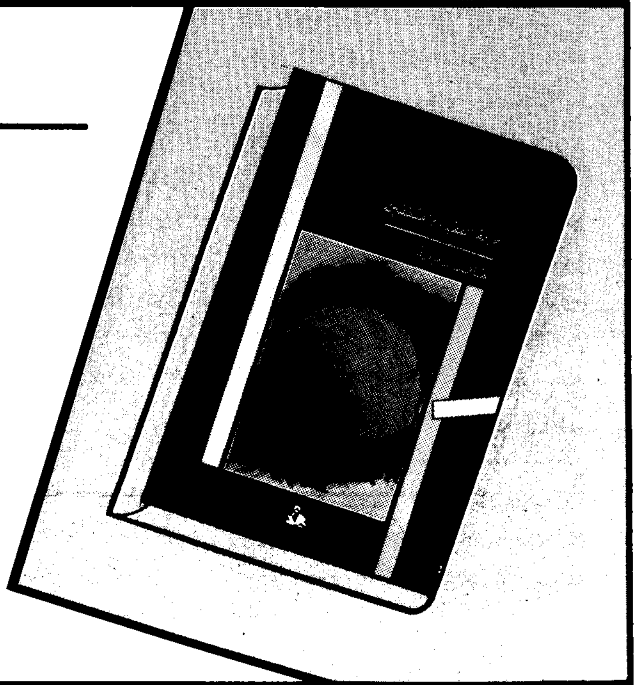
ليس في لبنان فحسب، ولكن في التجارب العربية، فإن نموذجاً واحداً يسودها وهو تغلب الفئة الصغيرة التي تستمد خصائصها من نظام البيت في العشيرة التي تستولي على الرئاسة، وتقيم سلطانها على الضم والإلحاق والقهر والاستيلاء. إن جميع الايديويوجيات

صدر حديثاً

كاتب السلطان

حرفة الفقهاء والمثقفين

خالد زيادة





56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305





تلحق إذاً بهذا النموذج، الذي يلحق السياسة بنظامه فيجعلها أداة من أدواته.

إن الفصل الأخير الذي يحمل عنوان «الموت لعدوكم» هو امتداد لهذا التشخيص لحالة العنف التي تستهدف الأخوة. فالعصبيات تستخدم السلطان، الذي ليس بدولة، لأن الدولة تفترض حكومة الحق العام بينما ينبني السلطان على العصبية وادماج الخاص أي «الأهل» فيّ العام، أي ما يسمى بالدولة. يقول: «الدولة العربية الحالية من الاقتتال الاهلي بمنزلة الركن. فهي قطعة من الاهل، من «أهالي البلد». غير المواطنين (حيث لا دولة لا ينبت موطن). ويستوي على رأسها أصحاب العصبية الأقوى التي قد تكون سلكاً أو حزباً أو عشيراً أو قبيلاً.. ويؤدي هذا الضرب من السياسة الأهلية إلى حفظ الجماعات الاهلية الأخرى لحمتها تتحصن بها وتدرأ عن نفسها عواقب الانحلال والضعف (ص ١٠٤ - ١٥٠).

نجد مراجع هذه الفصول في اعمال سابقة كتبها وضاح شرارة خلال خمس عشرة سنة سابقة. منذ كتابيه: «في اصول لبنان الطائفي» و«السلم الأهلي البارد». والكتابان المذكوران محاولة في التجربة اللبنانية في الدولة والمجتمع ويمكن ان نتعقب أصول آرائه حول النزاعات العربية في كتابه السابق صادراً تحت عنوان: «الأهل والغنيمة» الذي هو دراسة حول مقومات السياسة في المملكة العربية السعودية. فضلاً عن دراسات جمعها في كتب مثل: «حول بعض مشكلات الدولة في الثقافة والمجتمع العربيين» و«المدينة الموقوفة»، الخ.

لكن فصول «الموت لعدوكم» ليست تلخيصاً للأعمال السابقة المذكورة. ولكنها امتداد لها وتطوير لجملة مواقف أخذ في بلورتها خلال أعمال وسنوات سابقة. وهذه الفصول، ليست سوسيولوجيا أو تأريخاً أو فلسفة أو سوى ذلك من أصناف الميادين «العالمية» الانسانية. ولو كانت كذلك لحقّ للقارىء ان يثير عدة استفهامات حول الوضع في لبنان أو حول التجارب العربية وادماجها في نموذج واحد. وتكون مآخذ القارىء جدية لو ان المؤلف أراد القيام باستعراض التجارب العربية، وهو ما لا يسعى إليه بقدر ما يريد لهذه التجارب التي لا يسميها أصلاً، ان تفصح، من وجهة نظر الكاتب، عن قوامها الذي يكمن خلف تجلياتها المتكثرة والمتشابهة.

ويبدو الكتاب بفصوله المتعددة جهداً متصلاً في مجال «استنباط» لغة، ميزتها عدم القدرة على تحويلها إلى شعارات، وتالياً لا يمكن استخدامها في الخطابات الجامعة المانعة التي تؤسس لادعاء الخلق، وتمهد لعنف متجدد.

ويصبح الشغل على لغة مستقاة من بين المعاجم في اسمائها وأفعالها، سابق للتنظير، لأن التنظير بدون لغة، يبدو اليوم مستهلكاً في لغة خطابية سائرة يستخدمها الأنداد والأضداد، معتقدين، كل من جهته، انه يصنع عالمه الدلالي، بينما لا يفعلون سوى انهم يتشاركون في اصطناع لغة تستولد التجارب المتشابهة والكوارث وتستولد العنف. □

الساخرون في القصة الساخرون في الحياة..

ابراهيم صموئيل
كاتب من سورية

الساخرون
دراسة
خطيب بدلة
دار الأهالي ـ دمشق ١٩٩٠

■ يختار معدّ الكتاب، خطيب بدلة، سبعة عشر نموذجاً من القصص القصيرة الساخرة في سورية ـ ظهر معظمها في مجموعات صادرة ـ لكتّاب من أجيال مختلفة، تغطي نتاجاتهم القصصية مساحة زمنية تقدّر بنحو نصف قرن من الزمن، تبدأ من الأربعينات.

ثم يقدّم لكتابه بملاحظات موجزة، يقول في آخرها: «... هذا الكتاب يسعى، بتواضع، الى تقديم «دليل» للقصة الساخرة في سورية، وهذا الدليل قد ينفع الدارسين في المستقبل، وقد لا ينفعهم، لكنه، في كل الأحوال، يهدف الى امتاع القارىء وإفادته» (ص ـ ١١).

ولا شكّ ان الكتاب، حتى في الطريقة التي أُعدَّ بها، يكتسب أهمية خاصة في ظل الحال المقلوب، الشاذ، للواقع الثقافي بين الدول العربية. فتهدّم الجسور وخراب القنوات بين كتاب عربي وآخر قد حوّل القارىء والناقد والدارس الى جهلة فيما يتعلق بالنتاج الابداعي في البلدان العربية، مسيرته، تطوره، وراهنية مشهده. ولذا، فالاطلاع ـ ولو على عينات غير كافية لتكوين صورة كاملة عن القصة القصيرة في سورية ـ يشكّل نقطة مضيئة في عتم الخراب الحاصل.

وللطرافة، والدلالة، اذكر الواقعة التالية: حين نشرت «الناقد» ملفاً خاصاً ضم عشر قصص لعشرة قصاصين من المملكة العربية السعودية، تساءل الكثيرون منّا: أفي السعودية كل هذا العدد من القصاصين وهذا المستوى من القص ونحن لا ندري؟!

كذا الحال، جزائر منفصلة، منغلقة، في محيط معتم!

وقد جاء انتقاء المعدّ لنماذج من قصص كتّاب الأربعينات وصولاً الى القصاصين الشباب الذين طبع بعضهم مجموعته الأولى في ١٩٩٠، كأحمد عمر مثلاً، موسعاً لزاوية الرؤية أمام القارىء والناقد معاً، ودالاً، في الآن نفسه، الى ان القص الساخر ليس منتوج مرحلة حديثة متأخرة، بل ظهر مع ظهور القصة القصيرة في سورية ورافق مسيرتها حتى يومنا الراهن. هذا الأمر الذي يغيب عن بعض دارسي القصة في سورية ممن اعتقدوا ان السخرية موجة طارئة ولون محدث في لوحة القصة.

كذلك ميزة هذا الكتاب أيضاً انه سبّاق الى ضمّ نماذج من القصة القصيرة الساخرة.



فلأعوام مضت ليست قليلة لم يصدر كتاب نقدي شامل أو حتى تجميعي للقصة القصيرة في سورية*، ساحرة كانت أم غير ساحرة، بالرغم من غنى وتنوع هذا الجنس الأدبي في سورية وكثرة مبدعيه وبروزهم على مستوى الوطن العربي، كحسيب كيالي وزكريا تامر وسعيد حورانية وغيرهم، وبرغم التجارب القصصية التي تلت وأسهمت بجدارة في تطوير صياغته وبنائه المعماري وتعميق رؤاه والتقاط موضوعاته الأقرب والأهم لحياة الناس كوليد معماري ومحمد كامل الخطيب وغيرهما.

والى ذلك، فالسخرية ـ متجلية في أعمال أدبية وفنية أم منبثقة من الحياة اليومية ـ هي الناس. أو هي الوجه الأكثر بساطة، الأقل تلويناً وتزييناً، الأبعد غوراً في حيواتهم حزناً أم فرحاً أم انكساراً. وليس مصادفة، بالطبع، ان تكون الينابيع والعيون الأحب للقصة الساخرة تلك المتفجرة من البيئات الأكثر شعبية، وان تقوم في لغتها على تعابيرهم وامثالهم الدارجة ولهجاتهم، وفي رواياتها على أسلوب رواياتهم الحياتية وطرائق سردها.

من هنا، الى ما سبق، تضاف أهمية أخرى لجمع سبع عشرة قصة هي نماذج من مسيرة نصف قرن. نصف قرن لا من الانتاج الثقافي الأدبي (بواكيره الأولى، مراحل تطوره، وآفاقه المحتملة) فحسب.. بل من مسيرة «الانتاج الحياتي» أيضاً ـ إن جاز التعبير ـ، من مرحلة حياتية سياسية واقتصادية عاشها وعانى منها عدد من الأدباء كانوا الشهود على وقائع واحداث للمضحك المبكي فيها.

بالطبع، كان يمكن إعداد الكتاب بطريقة اخرى يكون فيها أكثر غنى وفائدة لو تضمن، الى نصوصه، دراسة نقدية للقصة القصيرة في سورية بشكل عام، والساخر منها بشكل خاص، تضيء للقارىء منابعها، روادها وأعلامها، المراحل التي مرت بها، مفاصل تحولاتها.... إلخ أضافة الى جانب هام هو خلفية ودلالات اللجوء الى السخرية في الفن بين الكتّاب، وكذا في الحياة بين الناس والمجتمع. يمنح ذلك مشروعية اكبر لملاحظة معدّ الكتاب، خطيب بدلة، أن اللون الساخر في الأدب كان، في فترة تاريخية، محطّ تحفظ من الوسط الثقافي السوري، مدلّلاً على ذلك بقول أحد رواد القصة السورية سعيد حورانية: «... برأيي ان حسيب كيالي كاتب مهم. لقد بدأ بداية رائدة في القصة السورية لو عمقها لأنتج أدباً عظيماً. لكننا في ذلك الوقت لم نفهمه بشكل صحيح، بل واضطهدناه. كنا نبحث عن أدب ثوري لا يبقي ولا يذر. أما حسيب فكان يتابع تفاصيل الحياة اليومية الصغيرة بحثاً عن النكتة. وكنّا نرى فيها يكتبه قصصاً ظريفة لطيفة لا أكثر. أما هدفنا الأعلى فقد كان: قصة ثورية تزن أربع قنابل ذرية!» (ص ـ ١٠).

الملاحظة الأخرى، هي ان عنوان الكتاب: «الساخرون» يترك انطباعاً بتشكّل تيار في القصة القصيرة السورية هو تيار «القصة الساخرة».. وتالياً، فإن هذا التيار لا بدّ له، بالضرورة، من كتاب واعلام قدامى وجدد. ولا أدري، هنا، إن كان هذا التيار قد تشكّل فعلاً عبر مسيرة القصة السورية، وامتلك سماته وتميّز بملامحه الخاصة؟ وهل اعطى قصاصين وتجارب في لونه وحقله؟ هذا وغيره من شأن النقاد والدارسين... غير ان اللافت هو احتواء الكتاب بعض القصص، منها قصة حكم البابا. القصة ساخرة.. ولكن حكم البابا شاعر موهوب، متميز، له دواوين شعرية وليس قاصاً كما تدلّ عليه اعماله المطبوعة! ولا يكفي ان يكتب مصطفى الحاج حسين قصة واحدة حتى ينضمّ الى موكب القصاصين الساخرين، خصوصاً وانه «شاعر يكتب القصة لأول مرة.. وليس له عمل مطبوع» كما يشير معدّ الكتاب في هامشه! وحتى يكون حسين علي البكار من الكتّاب الساخرين، لا بدّ من التريث حتى يطبع مجموعته الأولى على الأقل!

بعد ذلك، فإن هذا الكتاب يعني، بدرجة أولى، المشتغلين بالأدب من غير السوريين، كما يعني كتابٌ صادر، عن قصاصين أولهم، في تونس أو مصر، مثلاً، المشتغلين بالأدب من غير التونسيين أو المصريين بدرجة أولى كي يتاح لهم الاطلاع على النتاج الثقافي في بلدان عربية اخرى.

فهل ينجو هذا الكتاب، وأي كتاب، من متاهة الأزمة السائدة بين البلدان العربية فيما يخصّ تبادل وتداول النتاجات الثقافية الأدبية وغيرها مما هو مطبوع... أم يبقى (الكتاب) هكذا على حاله البائس رهين اكثر من محبس؟! □

*** هناك كتابان، لم يذكر تاريخ إصدارهما، الأول بعنوان «أدب القصة في سورية» لعدنان بن ذريل، والثاني بعنوان «القصة في سورية وفي العالم» ويتضمن مقالين لصلاح دهني وياسين رفاعية. جاء في مقدمة الكتاب الثاني ما يلي: «إذا كان سبب هذا القحط في الدراسات الجادة حول القصة مبرراً في الماضي، بسبب من ضياع المجلات الدورية التي تعتبر المصدر الأول للقصص، وبسبب إهمال المؤرخين، حتى عهد قريب، الترجمة والقصص، فإن استمرار القحط، في النصف الثاني من القرن العشرين، ومع إزدهار القصة، لا مبرر له ولون من الوان التقاعس الفكري، يجب ان لا يكون».**

الخطاب العربي على سرير التحليل النفسي

موريس أبو ناصر

المثقفون العرب والتراث

دراسة

جورج طرابيشي

رياض الريس للكتب والنشر. لندن ١٩٩١

■ ثمّة شبه إجماع في الخطاب العربي المعاصر على وصف لحظة احتكاك العالم العربي بالغرب بأنها كانت بمثابة صدمة.

فمحمد عابد الجابري، وهو من أبرز ممثّلي العقلانية المعتدلة يقول: «إن النهضة العربيّة الحديثة كانت أساساً، ومنذ البداية، وليدة الصدمة مع قوّة خارجيّة ومهدّدة، قوّة الغرب وتوسعه الرأسمالي».

ومحمد عمارة، وهو ممثّل بارز للسلفيّة المتنوّرة يكتب: «كان منطقيّاً ومبرّراً تماماً ذلك المشهد الذي استيقظ له الشرق العربي وفتح بسببه عقله وعيونه، مشهد الغرب الذي عاد في صورة بونابرت ومن بعده من تلاه من الغزاة، لينتصر عسكريّاً، بعد أن انتصر في بلاده حضارياً، وعندما أدهش هذا المشهد عقل العرب وقلبهم، حرّك فيهم ما يحرّكه مسّ الكهرباء، إذا هي لم تصعق فتميت، وإذا هي وقفت عند حدّ الايقاظ والتنبيه».

وراشد الغنوشي، وهو ممثّل بارز للسلفيّة الخالصة يتحدّث: «لم يصحُ (العالم

كاتب من لبنان



الخطاب العربي يتوجه تحت ضغط الاحباط، صوب تشكيل الأفكار لا الوقائع

الإسلامي) من غطيطه الطويل إلاّ على مدافع الغرب تدكّ كهوفه المتداعية وتقوّض مؤسساته فتصدمه في كبريائه وطمأنينته الزائفة إلى سلامة أوضاعه، (فكانت) صدمة عنيفة في شعور المسلم أيقظته من نومة الانحطاط».

واضح من هذه الشواهد أن صدمة اللقاء مع الغرب كان لها مفعول ايقاظي استتبع تسمية عصر النهضة العربيّة عصر الإستفاقة أو اليقظة أو الصحوة. لكن صدمة اللقاء تحوّلت بفعل حرب حزيران/ يونيو ١٩٦٧ التي انتصرت فيها اسرائيل على العرب إلى «رضّة جماعيّة» ـ كما يقول جورج طرابيشي.

والفرق بين «صدمة اللقاء» و«الرضّة الجماعيّة» تبعاً لرأي طرابيشي كبير. «فإذا كانت الصدمة تستنفر الوعي... وتشحذه وتجعله أكثر حساسيّة بالواقع الداخلي والخارجي على حدّ سواء، فإن ما تستنفره الرضّة النفسيّة بالمقابل هو اللاشعور، ويكون من شأنها بالتالي أن تُثَلّم الوعي وأن تخدّر حساسيّته وأن تفتح أمامه المسارب للهرب من الواقع بدل مواجهته. وإن يكن المفعول الوظيفي للصدمة هو مطلب التغيير، فإن منزع الرضّة النفسيّة هو إلى التثبيت». فبدلاً من تسريع النموّ، يزداد الضغط اللاشعوري من أجل وقف النمو ومن أجل إلغاء النموّ. وما كان مع الصدمة مهمازاً، يستحيل مع الرضّة لجاماً. والاندفاعة إلى الأمام باتجاه التقدّم تنكفىء على نفسها نكوصاً.

إن السؤال الأساسي الذي يطرحه طرابيشي بعد مقارنة صدمة النهضة بالرضّة الحزيرانيّة هو لماذا كان لهزيمة ١٩٦٧ وحدها، دون سائر الهزائم العربيّة في الحروب مع اسرائيل، وقع الرضّة ومفعول الرضّة؟

في الاجابة يردّ صاحب الدراسة بأن حرب حزيران ١٩٦٧ كانت لا متوقّعة، وغير قابلة للتغطية من وجهة نظر الدفاع عن التماميّة النرجسيّة، كانت طعنة صماء للمثال الأنوي العربي، ولم يكن لها صمام أمان لتنفيس ضغطها الذي لا يطاق على عزّة الذات القوميّة. «كانت بين سائر الهزائم العربيّة، هي الأكثر عُرياً، وبالتالي الأكثر إذلالاً وجارحيّة. فهزيمة ١٩٤٨ كان يمكن تبريرها بإلقاء التبعة فيها على الطبقات الحاكمة العميلة والرجعيّة، وهزيمة ١٩٥٦ كان يمكن تمويهها، بل قلبها إلى نصر، ما دامت إسرائيل قد شنّت الحرب بتواطؤ مباشر مع أعتى دولتين استعماريّتين، وبمشاركة مباشرة لقوّات إنزالهما الجوي والبحري».

وفي الردّ أيضاً أن حرب حزيران اللامتوقّعة واللامغطاة شكلّت هزيمة متجدّدة وغير قابلة للتصريف. فاليوم وبعد اثنتين وعشرين سنة من «حرب يونيو السوداء» ما تزال الهزيمة الحزيرانيّة التي أوقعتها اسرائيل بالعرب تترك بصماتها في اجتياح لبنان، وتسيير الحرب الطائفيّة فيه، وتشتيت الفلسطينيين، واستفراد سكان الأراضي المحتلّة، والاعلان عن انفرادها بامتلاك القنبلة النوويّة. وهذا ما لا يمكن التسليم به من قبل الوعي العربي ومن قبل أمّة كبيرة وعريقة وتليدة التراث كالأمّة العربيّة.

وهزيمة حزيران قبل أن تكون هزيمة لجيوش العرب ورجالهم وأنظمتهم، كانت في المقام الأوّل كما يقول طرابيشي هزيمة لعبد الناصر، ذلك الأب المعبود المؤمثل الذي أخذ على عاتقه في وقتٍ ما أن يتحدّى ويستفزّ الجنيّة الشريرة اسرائيل التي اغتصبت فلسطين وهزمت العرب في حرب الأيام الستة. يكتب جورج طرابيشي في هذا السياق: «هكذا لا تكون إسرائيل قد خصَت الأب فحسب، بل قتلته أيضاً ولم تترك له خياراً آخر سوى أن يموت قهراً. وأن تكون إسرائيل قد اقتدرت على الأب، وهو بمثل قامة عبد الناصر، فإنه لا يبقى أمام الأبناء في مواجهة عضوها التكنولوجي المزدرع والكلي السميّة، سوى أن يلوذوا بحمى أب أكثر تجذّراً في الاستمراريّة التاريخيّة وأكثر ثباتاً في ليل العصور، وعلى هذا النحو أخذت بالاشتغال آلية النكوص إلى التراث بوصفه أباً رمزيّاً حامياً».

فما حدث قط في تاريخ العرب كما يردد طرابيشي، أن طُلبت شفاعة التراث وحمايته، وأن عُزيت إليه كليّة قدرة سحريّة، ومن نمط فالوسي، كما حدث في ظلّ موجة الردّة التي اجتاحت الساحة الفكريّة العربيّة كعقبى للهزيمة الحزيرانيّة، وموت عبد الناصر. حسبنا أن نشير إلى الكتب التي صدرت والندوات التي عُقدت حول التراث في السبعينات والثمانينات، ولتكن هنا على سبيل المثال كما يستحضر صاحب الكتاب ندوة «التراث وتحدّيات العصر» التي نظّمها مركز دراسات الوحدة العربيّة في القاهرة في أيلول ١٩٨٤. وليكن أيضاً على سبيل التطبيق مؤلفات حسن حنفي المفكر المصري الذائع الصيت بدراساته حول التراث والتجديد.

إن كل الكتابات حول التراث سواء جاءت بشكل ندوات، أو بشكل مؤلّفات تعاني من الرضّة الحزيرانيّة، التي أدّت إلى التمركز حول التراث واعتباره «كحول المثقف العربي» أو حليبه الذي يعبّر عن الطبيعة الطفليّة لآلية النكوص التي ارتدّت إليها الشريحة الاجتماعيّة المتخصّصة في إنتاج الوعي، أي الأنتلجانسيا العربيّة. يكتب طرابيشي: «من الممكن تأويل كل موجة السلفيّة التي انزاحت في أعقاب الهزيمة الحزيرانيّة على أنها فعل لواذ بحمى ذلك الأب المعنوي الكبير الذي اسمه التراث، ولا سيما في الوجه المحاط منه بهالة الدين، والذي يقال لنا اليوم بألف صورة وصورة ـ على نحو ما يقال للطفل الفاقد لسبب من الأسباب شعوره بالطمأنينة ـ إنه هو الدرع الواقية للشعب، وهو الحامي لمكاسبه، والمحافظ على هويّته».

إلى جانب الرواية الأبويّة التي تماهي إجمالاً بين التراث وتعبيره الديني بشكل غير قابل للحصر في كل الخطاب التراثي المعاصر، هناك الرواية الأمويّة حسب تعبير طرابيشي التي تختزل التراث إلى بعده اللغوي فتجعل من اللغة القوميّة رابطة رحميّة. وتلك هي زبدة فلسفة زكي الأرسوزي في «الرحمانيّة». وهناك أيضاً الرواية الأنويّة مع حسن البنا الذي يعتبر «أن العرب هم شعب الإسلام المميّز» بالنسبة لبقية الشعوب المسلمة، وهناك روايات لا تعد ولا تحصى حول، «الديموقراطية» الموصولة نسباً بشجرة الشورى و«العلمانيّة» المعزولة عن الشعب والمتصادمة مع الإسلام، و«العلمويّة» الجديدة ذات المنهج المعرفي المجلوب.

على هذا النحو تتمّ الجلسة التحليليّة المطوّلة مع الخطاب العربي المعاصر. جلسة يتمدّد على ديوانها أصحاب الخطاب

العربي المعاصر، من الجابري، إلى غليون، فعمارة. ومن الغنوشي إلى عبد الملك فالحافظ، ومن الأرسوزي، إلى البنّا فحسن حنفي (خاصة حنفي الذي تطول جلسته في آخر الكتاب) إلى العديد من المؤلفين والكتاب والمفكرين. جلسة تُبرز في أعقاب فحوصاتها الأخيرة أن الخطاب العربي المعاصر مُصاب بعُصاب جماعي لتمحوره حول عقدة التثبيت على الماضي، أي التراث، عقدة ذات طبيعة نكوصيّة بدأت الاشتغال بشكل متسارع منذ رضّة الهزيمة الحزيرانيّة، التي كان لها مفعول مُمْرض على الشخصيّة العربيّة بالذات.

قد يكون التعاطي السحري مع العالم على طريقة التراثيّين أرضى للنفس وألذّ، ولكن التعاطي العلمي والواقعي مع الواقع هو وحده المحرّر. من هنا يمكن اعتبار النقلة من مبدأ اللذّة في النشاط العقلي إلى مبدأ الواقع نقلة من طفولة البشريّة إلى سن رشدها. وهذا هو أصلاً معنى الحداثة كما يقول طرابيشي: أي الاعتقاد بوجود عالم موضوعي، والاعتقاد بقدرة العقل مسلّحاً بسلاح العلم والمنهج التجريبي، على معرفة هذا العالم، إن لم يكن في ماهيّته، فعلى الأقلّ في قوانينه، والاعتقاد أخيراً بقدرة الإنسان على التدخّل، من خلال المعرفة، في الظروف السائدة بغية السيطرة عليها وتعديلها ولو جزئياً.

هذه الولادة للحداثة والعقلانيّة، هي التي ينكص عنها الخطاب العربي المعاصر القابل للتوصيف بالتراثي. فالخطاب العربي حسب طرابيشي، «إذ يتمحور حول التراث تمحوره حول قضيّة القضايا، يبدو وكأنّه يعود، تحت ضغط الإحباط، إلى إيلاء الألفاظ اهتماماً أكبر من ذاك الذي يوليه للأشياء، وإلى التوجّه إلى إعادة تشكيل الأفكار بدلاً من التوجّه إلى إعادة تشكيل الوقائع، وإلى التقهقر من مبدأ الواقع الجارح نرجسيّاً إلى مبدأ اللذة الماضوي البلسمي».

إن درس الواقعيّة هذا كما يموضعه مؤلّف الكتاب يقتضي في تقديره أن تعيد الأنتلجانسيا العربيّة صياغة إشكاليّة الأصالة والمعاصرة برمتها وفق اعتبارات عقلانيّة وواقعية جديدة. منها أن العالم يتجه اليوم أكثر فأكثر إلى أن يكون موحّد الحضارة، متعدّد الثقافات. وأن التغريب الذي يؤسس العمليّة الحضاريّة على أنها قطيعة في الهويّة، يؤسسها التحديث على أنّها استمراريّة واتصاليّة يكون فيها التماهي مع الآخر ممكناً دون نزع الهويّة. ومنها أن نقطة التمفصل الوحيدة الممكنة مع الحضارة العالميّة من خلال قناة التحديث تظل هي الثقافة القوميّة، المتعدّدة الآفاق، والتطلّعات والمضامين. الثقافة التي تجدّد نفسها دوماً على ضوء معطيات الواقع المحلّي والإقليمي والعالمي.

يدخل مشروع طرابيشي في نقده النفسي لنتاج الأنتلجانسيا العربيّة ورجالها ضمن المشاريع المتكاثرة في هذه الأيام لنقد ما بات يسمّى بلا تحفّظ بـ «العقل العربي». ولكن العقل المستهدف بهذا النقد ليس العقل الظاهر بقدر ما هو العقل الباطن، العقل المسكوت عنه.

إن كتاب طرابيشي «المثقفون العرب والتراث» يمدّد الخطاب العربي المعاصر على سرير التحليل النفسي، ليطرح أسئلة جديدة على موضوع قديم، ويستصدر أجوبة لم يسبق إليها. وكما يقول إرنست جونز، فإن «كلّ تعميم علمي لا يجد تبريره في التحليل الأخير، إلا بما يتيحه من فهم لشيء كان لولاه سيبقى مجهولاً». □

رصد أسرار خلف ستائر كثيفة

جنان جاسم حلاوي

مجنون الحكم

رواية

سالم حميش

رياض الريس للكتب والنشر. لندن ١٩٩٠

■ قصة الحاكم بأمر الله، يقدمها حميش في روايته مجنون الحكم، (جائزة الناقد للرواية ١٩٩٠) محاذياً أسلوب السيرة القائم على قابليات تخييل التراث السردي، بلغة تستمد بلاغتها من مناخات تلك الحقبة الغابرة من تاريخ مصر، ولئن كانت امكانية السيرة أقوى بدلالاتها، كما يلوح من النص، فان اللعبة الروائية لا تتعارض مع تلك الامكانية، بل تشقلها الى مستوى تراجيدي، إن بصياغة اللوحة القصصية المشهدية، أو بتحسس سياق نهايات الأبطال، ثم ابانة دواخلهم، تداعياتهم، وأفكارهم، بأقوالهم العالية النبرة، بهدف رسم لوحة بانورامية لضعف وقوة، لانتصار وهزيمة، لحقيقة ووهم ناس سادوا ثم بادوا أبان تلك الفترة. ولا تأخذ هذه اللوحة خصيصتها من جو اجتماعي شعبي واضح، قدر اعتمادها على تتبع وقائع السلطة السياسية ومجريات تعقدها، حيث تبرز كاشكالية مع التركيبة النفسية لصانعيها.

وما بين السيرة التاريخية والهم الروائي يجهد حميش متأرجحاً نحو الثاني (الروائي)، متكئاً على أخبار المؤرخين، كأنما لأسباغ الصدق على الحبكة، أو لمراكمة سياق يتسلسل حتى انتاج رواية مكتملة المعنى، توخت مونتاج مسيرة الحاكم بأمر الله، وسيلة لتبيان ما حصل وجرى له وحوله، وعليه. . .

عموماً تستغرق كتب السيرة ذاتها بهم ضرب المثال لأغراض الوعظ الأخلاقي، أو لتثبيت شرائع وسنن غايتها تبليغ المستقبل قوة الماضي، وسطوته هذا اذا كان دافع السيرة ادراك التاريخ باعتباره نقاط حراسة تبلغ بعضها بعضاً، حتى تقوم الساعة، كذا سيرة الأولياء، الرسل، القادة، الأبطال الخرافيين، الى درجة جعل الواقع أسطورة متوقعة في كل لحظة قدرية، دونما اكتراث بأهمية التطور الاقتصادي/الاجتماعي في صنع القوى السياسية، في تسطير اللوائح الأيديولوجية، وما يشع حول الكل ويبني من قيم جمالية، ما تفتأ تنحو منحىً معاكساً لأهداف تلك القوى، وذاك التسطير، مهيئة أشكالها (أي القيم الفنية) لماهيتها ذاتها، خارج الوعي



التاريخي الموضوع سلفاً وعمداً بقصدٍ سياسي. . . .

فالسيرة الاسلامية وعظية لا تحصل في كل زمان، لكنها ـ كما يراد منها ـ صالحة لكل زمان، أما السيرة الشعبية (الشفاهية خصوصاً) فهي ضرب المثل بالبطل الخارق والصالح أيضاً لتغيير الأحوال، في كل وقت يشاء، بينما أفجعتنا السيرة التاريخية بترتيبها واجهات عامة، ومعرفة غالباً، لبيوغرافيا تتناسب ومصلحة المؤرخ الفكرية. . .

ولم يتوقف هم كتابة السيرة عند المؤرخين، بل تعداه الى الروائيين الذين وشّجوا التاريخ بقدراتهم التخييلية من أجل الامتاع تارة، أو الوعظ الأخلاقي تارة أخرى، أو التنويه بحدث سياسي ثالثاً، أو الاحساس بالتاريخ أخيراً، كونه مشبكة ادراكات تؤثر في مسار الأفراد، الشعوب، وليس تسجيل أحداث فحسب، تدعي غاية أيديولوجية (دينية/سياسية)، بل لبناء عمل ابداعي يغني الحلم البشري برؤى خاصة حاضراً، تتمظهر مزهوة بجذرها الأول، وعبر غلالات ماضوية تستلهم تعابيرها من بلاغات السلف وعلى ايقاعات رموز تتأمل مستقبلاً، تحاول سبر أبعاده الهارعة نحونا يوماً إثر يوم.

يكتب حميش روايته بهوس رصد وتتبع تفاصيل أسرار، وخبايا نوايا، تتخفى جيداً خلف ستائر كثيفة، تستر الحاكم، أو المتمردين؛ وفي الوقت ذاته يشتد التخيل لمزج، تحويل، وتضفير الوقائع والأخبار لاستكمال أقصى صياغة ممكنة، تنتج عملاً فنياً يداري مصداقية المعنى، استناداً الى كتب الأولين. . . . ولا يسعني الا أن أقول بنجاح حميش في تجاوز ذلك الحد الخطر، حيث فشل الكثيرون، وأقصد الحد الفاصل بين السيرة التاريخية، والرواية الخيالية التاريخية. حينما تقمص الكاتب بطله. غائراً في تضاعيف أوهامه. آخذاً حريته في القص المتأمل أو المتوتر أحايين كثيرة. متماهياً حضوره كأنه حقيقة ووهم في آنٍ معاً. . والافتراض وارد بسبب هيمنة التخييل على الاسناد الخبري التاريخي، الى علّةٍ أخرى مهمة، هي (كما شعرت) حب الكاتب لشخصية الحاكم رغم جنونها، قبل الشروع بكتابة الرواية، فيما

«ورطتي ليست مع التاريخ، بل مع نفسي المحزونة»

يدفعنا فضولنا (نحن القراء)، صفحةً اثر أخرى، لاستكشاف مقومات البطل النفسية/السلوكية، وقراءة جوانياتها، وما إذا تطابقت أو تناقضت مع الاضاءة المسفوحة على برانياتها بسبب غرابة الواقع القصصي الدال على حياة الحاكم بأمر الله. ذلك الباحث عن كينونته بوسائله الدموية المرعبة. والعازم على استبصار ذاته، ومعرفتها أثناء صراعها مع قدره، مهيئاً نفسه دوماً، لاختبار وجودها، متكهناً بموتها. . . إن ادراكنا لهذا الهم الوجودي، المنوّر لديكور المشاهد، يثيرنا فعلاً. يستحثنا كي نخطو من الصورة/الوهم صوب الحقيقة العارية، رغم ائتلاف المؤرخين لسمات الحاكم الانسانية. فهو حسب الروايات مخلوق متأله، سيرته عجيبة، وأفعاله غريبة، بانت كقوةٍ غاشمة، منفلتة تنبأت السور المقدسة بظهورها لتحكم المصريين عنوةً، بشرائع وقيم صارت فيها بعد أمامية، طائفية. . وحميش لا يعترض تماماً بدليل قبوله الأخبار، فاسحاً المجال للعتبة الخيالية استخدام تلك الحكايات بشرط روائي خلّص الى عرض تجليات الذات. صراعها مع الوجود، وانهاكها الغامض في فهم القدر على هواها. صعوداً من قيعان الشخصية وخلجانها المموهة، حتى سلوكها المتناقض وأفكارها. ولا أريد البت بسايكلوجية الأسلوب، أو انضوائه تحت موضوعةٍ وجوديةٍ، محددة. لكن بناء شخصية يتعقد طرازها طوراً فطوراً حال تميز هيئتها فوق ركام التاريخ، لا يتم بغير دراسة علائقها الجدلية بين كينونتها وبين النوع المادي للآخرين، وبينها وبين ذاتها المجردة، بوسائط لغوية تأسر الأحداث في الشباك النفسية الغائصة، تحت سطح اليقين الايماني المشبت؛ أي أن الشخصية الروائية، وليست التاريخية، هنا، تعبير عن معمار مثلث تلتقي أضلاعه (النفسية، الوجودية، الاجتماعية) في رؤوس ثلاث هي نقاط الحرم الفني، الرافض لفكرة القدر الأسطورية. لذلك سعى الكاتب بدايةً (وبذكاء) الى استدراجنا معه، نحو معارج الحقيقة، وعبر وسيلةٍ، مدبرةٍ سلفاً، بافتتاحيةٍ، اقتضت منه سوق أفكار الحاكم بصيغة (أنا أقول)؛ أي الحاكم، من أقواله:

«الموت هو الوجه الآخر للسياسة»، «كل من ساس خاطر»، «ومن لم يختبر الشر لا يقدر على فعل الخير»، «كل منا هرطقي الآخر»، «القتل في المقربين أهل البطانة أولى ثم أولى، وإلا لما استتب أمر السلطة للمستبد، ولو كان عادلاً»، «وفي كل شيء تطرفوا، تطرفوا يرحمكم الله»، «إني الاستثناء الذي شاء أن يرهق القاعدة»، «وكل حاكم بأمر الله لا يحاكي الله في صفاته لهو ساقط عن الولاية» و«الحقيقة. . هي من صنع الأقوى والأقدر» (ص ١٨، ١٩، ٢٠، ٢٣، ٢٤، ٢٥). . .

ولا تختلف مراسيم الحاكم في غرابتها عن أفكاره، لأنها تنفيذ لما يدور في رأس خرافي، لا يبتغي غير البحث عن مكان لخياراته، بين أن تكون قضاءً منذ الأزل الى الأزل، أو صيرورة بشرية زائلة، موتها محتوم بيدها، وبمعرفتها. وحميش يتقصى خطاه صوب الحقيقة المغيبة، المحجوبة، الملجومة بناسوتٍ تخصبه معانٍ وجودية، جعلته انساناً معذباً، يتقاذفه الزمن المادي والعدم، الموت والحياة، الماهية والصورة، فاذا الحاكم (المريض بضرب من المالنخوليا) ليس مجنوناً بالمرة، كما تدعي الأسطورة، انها راءٍ لذاته، لأعمق درجاتها، وتشققاتها النفسية، تحت تأثير ضغط أكثر أخلاقية من ترهات الاشاعات المختلفة (وقد كرس حميش لهذه الفكرة فصلاً كاملاً عنونه بـ ـ الجلوس في دهن البنفسج ـ (ص ٦٧ ـ ٨١).

*

تولى أبو علي منصور الملقب بالحاكم بأمر الله دولة الفواطم، سنة ست وثمانين وثلثمائة، وله أحدى عشرة سنة ونصف. وقد عرف عنه سوء المزاج، وتقلبه من حالٍ الى حال، وكثر اللغط حول اصابته بجفاف الدماغ. ذاك ما أورده المؤرخون مع قصص راجت حول حبه لسفك الدماء، وطغيانه وتجبره. واذ ما يعالج حميش كائنية الحاكم بمشاهد قصصية تتوسل الفانتازيا الى الواقعية السحرية. فهو في الوقت عينه يعمد الى نزع الصورة المعروفة عنه (كونه وحشاً كاسراً، يقتل رغبة بالقتل) بدليل حب الحاكم لشعبه ورغبته في اعلاء شأنه، إنّ بتشريعاته ومراسيمه وأوامره ونواهيه. أو عبر أقواله المأثورة في مجالسه. فالحاكم الفاطمي كرس جزءاً من سياسته في محاربة الاحتكار والاستغلال، والدفاع عن الفقراء، ومطاردة التجار، الى ابطال المكوس، واطلاق حرية

التأويل، ومحاربة الشعوذة، مراسيم تتساوق (طبعاً!) مع أخرى غريبة مثل نفي المغنين، تحصين النساء، وقتل الكلاب... الخ ثم تسليط العبد مسعود (آلة العقاب اللواطي) كي يغتصب المحتكرين قصاصاً؛ كما يصدر عن الحاكم حكماً عقلانياً، ناهياً شعبه عن الصلاة عليه في الخط والمكاتبات. ولنا في فصل (الجلوس لطلب الدهشة)، (ص ٨٣ - ٩٠) أكثر من دليل ينصف هذا الرجل الذي لم ينصفه التاريخ، وحتى ادعاءه بربوبيته بات مشكوكاً فيه، فها هو يردد محموماً:

«لذا يا دعاتي بالله عليكم لا تغالوا في تأليهي وأنا حي أحكم الناس وأتصرف في رقابهم (...) فادعوا الأقوام من بعدي يوم غيابي الى أن ينسجوا من أنقاض انقراضي ما شاءت لهم أوهامهم ووساوسهم في أفضية الغيب واللاهوت»، (ص ١٠٧ - ١٠٨).

نحن اذن أمام شخصية انفصامية: قاسية وطيبة، خيرة وشريرة، حسية وروحية، حليمة وواقعية. تقترب من ابداع الوجود بقوة العقل، وقساوة الارادة الحاكمة، وحلم الأنا: شخصية غير خاضعة لمفهوم واحد في الحياة، ولا غاية واحدة للموت. فبالموت (كما تظن) تحقق حياة أخرى أجمل، أرقى وأفضل، وبواسطة الغناء المتلاحق المتواصل. هي نزعة نخبوية تقترب حثيثاً في فلسفتها الصوفية من منطق القوة الفردية لدى نيتشه، ولا أغالي....

*

غير أن الرواية لا تأخذ مساراً واحدياً. حيث تنقطع في صفحة (١٠٨)، لتتجه وجهة أخرى، صوب انتفاضة أبي ركوة: المتمرد المغاربي القائد لجموع العشائر، الثائرة ضد الحكم الفاطمي. فتمتد أحداث الثورة وتفاصيلها على مساحة تسعين صفحة، أي ثلث الرواية تقريباً. ثلث بدا طويلاً جداً قياساً للبناء الروائي أجمعه، مع بقاء قصة الانتفاضة ضمن منظور زمني يوازي المناخ اللغوي، التعبيري، بما ينسجم مع السرد ككل. اضافة الى تلازم المعاني جدلياً بين الثوار والحكم، طالما كان الصراع الطبقي، نتيجة وسبباً لقيام الثورة، ونهايتها الفاجعة..

ولقد أنقذ حميش روايته بحذاقته الفنية وتنويهه الى ظلال الحاكم ولو من بعيد، أثناء استرساله مع ثورة المغاربة وأحداثها الجسام. وليس مصادفة نمو القصص الثانوية المطولة داخل معماريات الروايات التاريخية، من غير تأثير يذكر على خطة السرد وهدفيتها، ما دام الاحساس بالتاريخ والتخييل هما اللذان يقرران حجم نجاح العمل التاريخي المروي، أساساً. ولو كان التخييل وحده، المدماك الأصل لبنات الحجم القصصي الهامشي المتفرع من وحدة السرد، خطراً واضحاً يهدد بناء الرواية وقد يطيح به.

ولو اعتمدنا المقارنة بين قصة الثائر أبي ركوة من ناحية، وقصة الفتنة بين عبيد الحاكم بأمر الله وأهل مصر، أيام حرق القاهرة من ناحية ثانية، لوجدنا حميش يمر مرور الكرام على هذه الفترة الأخيرة (فترة الفتن والشغب)، رغم أهمية نتائجها المؤثرة في انهاء حكم الحاكم ومقتله على يد أخته ست الملك، بعد تدبير خطة محكمة لاغتياله، وتنصيب الظاهر لاعزاز دين الله حاكماً بديلاً، رغم صغر سنه.

من هنا يحق لنا أن نسأل: لماذا أخذت قصة أبي ركوة هذه المساحة نسبة لأحداث أخرى هزت أركان الحكم الفاطمي مثل احراق مصر، وذبح أهاليها على أيدي عبيد الحاكم؟ أهو حذر حميش من تحول روايته الى مجموعة أقاصيص قد تطول فتؤثر على سيرورة السرد، فتنطمس القيمة الأصلية، للبطل الروائي كونه أسس الرواية؟ أم هي غاية مقصودة لخلق توازن بين شخصية الحاكم وأبي ركوة تخلصاً من خصوصية السيرة الكلية للحاكم بأمر الله، الأمر الذي يجعل الكاتب محسوباً على كتب السيرة البحتة، مع تحفظنا على شخصية أبي ركوة التقليدية مقابل شخصية الحاكم الفنية؟

والاجابة كما أرى هي في بواطن السؤال الأخير، أي مداراة التوازن بين جناحي الرواية حتى تدوير الحبكة باتجاه مغاير، لكن يؤدي الى نقطة البداية مع الالتزام الصارم بزمنية الوقائع ولغة التفاصيل، وشدّ البداية، الوسط، النهاية، الى الهدف الأكيد بكتابة رواية لا سيرة تاريخية. وحميش يحقق نجاحاً، واثقاً من خطته، متحكماً بآلية القص، منشداً أكثر فأكثر للنهاية، التي ضاهت روعتها الأسلوبية جمال البداية

*

يقتل الحاكم بأمر الله عن ست وثلاثين سنة. فيما تبقى دعوته قائمة في بلاد الشام. يبثها الدعاة، والمريدون رغم اضطهادهم ومقتل أغلب قادتهم. إذ ان خصوصية الحاكم لا تكمن في قسوته الاستثنائية فقط، بل في حساباته للحكم، للتاريخ، للقوى المضادة، ولجسده في بحران حقيقته المادية، ولهواجسه في بحثها الذهني. ألم يكن الحاكم متيقناً من أن التاريخ لا يسجل الا الظواهر السطحية، بينما يهمل الحقائق الباطنية، النفسية التي تؤثر تأثيراً فادحاً على مزاج وسلوك القوى التغييرية الفاعلة في مجريات الحقب؟ ان أقلام المؤرخين لم تسجل حقاً ما سجل قلم حميش وبحماسة تلكم الكلمات: «حزني أوسع من أن يفهم. حزني أكبر من أن يعذر» (ص ٢٠٩)، «ولا امامة الا للأجدر، لا امامة الا للأصلح» (ص ٢١٤) «ثم من قال اننا لا نحيا كلنا في حلم مزعج، أو أكذوبة، شاملة متواترة!» (ص ٢١٦)، حتى يبلغ صدق الحاكم مداه، متفحصاً حقيقة نفسه كل حين، في مرآة خباياها، واثقاً انه لو تعرف على عدوه الثائر أبي ركوة، لجالسه وحادثه ولربما كان سيجعله وريثاً في خلافته لو تيقن أنه الأصلح والأجدر من غيره، الى تنويهات عديدة ترد عن حب الحاكم للعلم والبحث عن المعاني الجميلة والمفيدة اللازمة لكتابة التاريخ بدلاً من سجلات تدوّن أعراس وولائم تقام؛ حتى صرخته المعبرة تماماً عن حالته.

صنع حميش تاريخاً روائياً عبر مخيلة جامحة

«ورطتي ليست مع التاريخ، بل مع نفسي المحزونة» (ص ٢١٩). ان الصدق الفني لبناء عمارة روائية تاريخية جديدة، يكمن في تجريد التاريخ من أغطيته الكثيفة اعتماداً على رؤية مغايرة تتوخى الغور النفسي الكائن، تحفيزاً وراء سلوك الأبطال، وأسرارهم. فها هي ست الملك مثلاً تغتال كل معارضيها رغماً عنها بواسطة أحد أعوانها المدعو (نسيم). لا حفاظاً على السلطة فقط وانها أيضاً (كما صورت أحلامها) خوفاً من اغتصابها والاعتداء على جسدها. فألحقت نسيماً الخصي ببقية القتلى، لتنتحر هي الأخرى.... وما يلوح من قوة شكيمة ست الملك، هو في نهاية المطاف سخرية من تاريخ مكتوب، ضُببت أسبابه، الدقيقة قصداً.. ألم يكن الهاجس الجنسي (مثلاً) واعزاً أصلياً وراء فصول تلوح نظيفة كما أرادها المؤرخون؟

حقاً لقد صنع حميش تاريخاً روائياً، ارتكازاً على مخيلة جامحة، وتراثاً عربياً منقّى بدقة، فأنار ردهات، واكتشف مجاهيل. □



كتب

طغيان الاسلوب الوصفي

أحمد بزون

عنيزة
دراسة
ثريا التركي ودونالد كول
مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت ١٩٩١

■ قبل كتابهما «عنيزة ـ التنمية والتغير في مدينة نجدية عربية»، قام الكاتبان: الأميركي دونالد كول، والسعودية ثريا التركي، بدراسات مختلفة حول المجتمع القبلي في السعودية. وتعتبر هذه الدراسة من الدراسات الانثروبولوجية النادرة التي ترصد عملية التغيير والتحول في مدينة سعودية أو خليجية كعنيزة، تغطي تاريخاً يمتد من بداية القرن الحالي وحتى العصر الحاضر، بما في ذلك أثر النفط في المرحلة الأولى من استغلاله، وفي طفرته، على طبيعة المجتمع في تلك المدينة.

ولا تدعي الدراسة أن عنيزة الواقعة في أواسط شبه الجزيرة العربية، هي المثل النموذجي لمدينة سعودية، وإنما هي مدينة، لا تنتسب من جهة، للمجتمع البدوي المتطرف، ومن ثانية لا تنتسب لمجتمع الصفوة المنفتح على العالم الخارجي. وهي، إلى ذلك، متوسطة الحجم، وتشبه عدداً من المدن السعودية والخليجية.

تبدأ الدراسة من وصف حياة عنيزة، كنواة لإمارة تتمتع باستقلال سياسي، قبل بداية القرن الحالي، حيث «كان النشاط الزراعي والحرفي يجريان على اساس عائلي وتجاري في نفس الوقت»، ثم يستمر إلى ما بعد فقدان الإمارة استقلالها السياسي في العام ١٩٠٤، عندما سيطر عليها عبد العزيز. . . وحتى نشوء المملكة العربية السعودية وبداية استغلال النفط. كما تشدد الدراسة أيضاً على تأثيرات مرحلة الطفرة النفطية الواقعة بين ١٩٧٤ و١٩٨٢.

التنمية في عنيزة اجهضت في فترة الرواج النفطي

يُرجع المؤلفان كول والتركي تكوّن المدينة إلى القرن الثالث عشر، من مستوطنات تكونت أواخر القرن السابع وأوائل القرن الثامن الميلادي. إلا ان المعلومات عن تاريخ المدينة القديم غائبة، باستثناء ما ذكر عن زيارة الرحالة الأميركي دواتي في العام ١٨٧٨. وبالمقارنة بين تلك المدينة، والرياض مثلاً، يرد في الكتاب أن «الرياض، في صيف ١٩١٨، كانت مدينة صغيرة مبنية بالطوب النيّ. في حين كانت عنيزة واحدة من المدن العظيمة في شبه الجزيرة». وقد وصفها الرحالة البريطاني جون فيلبي الذي زارها في الصيف نفسه بقوله: «تعتبر تلك المدينة كالجوهرة بين مدن الجزيرة العربية»، في حين وصفها أمين الريحاني أنها بمثابة «باريس نجد».

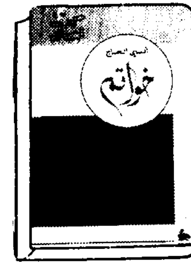
وتحاول هذه الدراسة أن تتجاوز ما يقال عن المملكة العربية السعودية، بأنها مجرد دولة بدو حديثي الثروة، لتبين ان الدولة، وقبلها الإمارة، أو المدينة، خاضت تجارب تنموية مثلها مثل بلدان العالم الثالث آنذاك. في حين تعترف أن مرحلة الطفرة النفطية، رغم انجازاتها الضخمة، على صعيد اقتصاد الدولة والفرد، «لم تسهم بوجه عام في تحقيق تنمية قابلة للإستمرار ـ على الأقل في حالة عنيزة». بل يعتبر المؤلفان أن عملية التنمية ـ في عنيزة ـ «قد أُجهضت في فترة الرواج النفطي». إذ أدت البرامج الحكومية إلى تنشيط القطاع الخاص، وزيادة كبيرة في حجم الأقوال المتاحة لشرائح واسعة من السكان، وإلى التساهل في نوعية العمل الإنمائي المبذول، في إطار اندفاع لم يتح له الوقت الكافي للتخطيط على أسس اقتصادية خالصة. «وفوق ذلك فإن الوفرة التي تحققت على وجه السرعة تبخرت أيضاً على وجه السرعة» (ص ٢٦٣).

وتؤكد الدراسة على أن التغيير الانمائي بدأ قبل الطفرة النفطية، وحتى قبل استغلال النفط؛ وذلك عندما وحّد عبد العزيز أربعة اخماس شبه الجزيرة العربية في ظل سلطة سياسية واحدة، وأقام الدولة السعودية المعاصرة، فكانت الخطوة الإنمائية الأولى. أما الخطوة الثانية فكانت مع بدء التعليم العصري البديل من نظام الكتاتيب الذي سبقه. وقد أقيمت في عنيزة المدرسة المدنية الأولى العام ١٩٢٦، قبل أن يبدأ نظام التعليم في العام ١٩٣٦، حيث أقيمت مدرسة العزيزية للبنين في المدينة، في حين لم تبدأ مدارس البنات إلا في العام ١٩٦٠.

وقد أدت الصناعات النفطية قبل مرحلة الطفرة، خصوصاً في شركة أرامكو، إلى توفير المهارات ونشوء وتطور صناعات جديدة. كما أكسب استقرار الصناعة النفطية الاقتصاد طابعاً نقدياً متزايداً. وأدى إدخال الآلة إلى تطورات تكنولوجية مهمة في البلاد.

وبشكل عام، فإن الدراسة اتخذت طابعاً ميدانياً، مثلها مثل الدراسات الأخرى التي تركزت أكثر على حياة البداوة في شبه الجزيرة العربية ومنطقة الخليج العربي. فابتعدت عن النقاش النظري، وحتى عن الاستنتاجات النظرية لعمق تجربة الحياة في تلك المدينة النجدية، وإن قرأنا بعض التلميحات في ذلك. وإذا كانت المقابلات التي أجراها الباحثان، وقدماها إلينا بخاماتها، تؤكد على موقفهما من بعض الكتابات التضليلية التي «كتبها علماء اجتماع لم يروا المملكة العربية

سلسلة «كتاب الناقد»



صدر حديثاً



انسي الحاج



السعودية قط، او زاروا بعض مدنها الرئيسية زيارات قصيرة» (ص ٢٢)... إذا كانت المقابلات تخضع في غالبية نصوصها لإفادات الرواة فإنها تغرق في تفاصيل وصفية واسعة لا تخلو من التكرار. ولما كان التخطيط لانتقاء النماذج الاجتماعية في السرد هو جهد الباحثين نفسيهما، يحق لنا أن نتساءل عن سبب تغييب الأفكار الرئيسية، او النقاشات التي تظلل هذا الوصف.

وفي حين أن الدراسة شبه الخام هذه تغرق في سردية حدثية، وتدخلنا في تفاصيل متشابهة كثيرة (تفاصيل البيع في سوق الحريم مثلاً)، فإنها تبتعد في قسمها الأول عن تقديم صورة وافية عن المدينة في عهدها القديم، وحتى مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية. والمعلومات التي قدمتها في تلك الفترة تفتقر إلى الكثير من التحديد البياني الرقمي - التقريبي حتى - وهي تكتفي بعدد من الحكايات التي يحكمها هاجس الإدهاش والاستغراب الذي استخدمه المستشرقون والرحالة، الغربيون، وشكا منه الباحثان نفساهما، والذي لا يفيد في كثير من تفاصيله القارىء العربي.

ورغم ما نقول فإن الدراسة استطاعت أن تضع بعض الاستنتاجات المهمة، التي تفسر طبيعة العلاقات الإجتماعية من ناحية، والتي تطرح عدداً من المشكلات الاساسية التي تواجه المجتمع السعودي عامة ومجتمع عنيزة خاصة، من ناحية ثانية. فلقد ركزت الدراسة في قسمها الأول على علاقة الحياة السياسية والاجتماعية بطبيعة الانتاج والاقتصاد. إذ جاء في احد النصوص الاستنتاج التالي: «هكذا كانت السوق تلعب دوراً اساسياً في حياة المجتمع المحلي، إذ كانت تزود الرجال بمكان يمارسون فيه حياتهم الإجتماعية. وفي نفس الوقت كانت السوق مركزاً مهماً لنقل المعلومات (...) وكانت المكان الاساسي الذي تمارس فيه السلطة السياسية» (ص ٨٣). هذا فضلاً عن ان مركز المجلس (أي مجلس الأمير الحاكم) كان في السوق نفسها.

وإذا كان الباحثان توسعا في وصف حياة النساء العاملات والموظفات والبائعات، فإنما ليؤكدا على دور المرأة في المجتمع من جهة، وليحذرا من إغفال هذا الدور الذي حصل في مرحلة الطفرة، عندما باتت أسر كثيرة لا تحتاج لمرتبات النساء، من جهة ثانية. ولعل التشديد الذي لحظناه على حياة المرأة الاجتماعية، والتوسع في ذلك، يحاول اخفاء المعاناة الحقيقية التي تعانيها المرأة في مجتمع بهذا الحد - الذي وصف - من الانغلاق، وإن كان قد أظهر بعض التلميحات الخاطفة الخجولة لحجم تلك المعاناة.

ومن الاستنتاجات أيضاً، ان ملاحظة العمالة الزائدة من الأهالي المحليين الذين يعملون في المؤسسات الحكومية في عنيزة، في وقت كانت فيه الايرادات هائلة، أثناء الطفرة، على غلبة عنصر الشباب فيها، سوف تؤدي بالتالي إلى بطالة الجيل التالي خلال ١٥ أو ٢٠ سنة. في الوقت الذي يشكل فيه الوافدون أساس الطبقة العاملة في المدينة. وهذا ما يوقع في أزمة لن تحل في رأي الباحثين قبل «إعادة تنظيم القوة العاملة المحلية لتشمل العمل في الأشغال الفنية التي تحتاج إلى مهارة. وهذا التنظيم الجديد يحتاج إلى تغيير في المواقف من العمل التي نشأت كجزء من الطفرة» (ص ٢١٤).

ولعل الاخلاقيات الجديدة التي نتجت عن مرحلة الطفرة، هي الاساس في جعل العمالة الزراعية او اليدوية أو المهنية محتقرة. وهي التي أدت إلى نمو طبقة عاملة من الوافدين لا تؤدّي، بالتالي، الوظيفة السياسية والاجتماعية التي يمكن أن تؤديها طبقة مماثلة محلية. لكن ما تتوقعه الدراسة استحالة استمرار هذه الحالة، لأن «شبح الزيادة المطّردة في عدد العاطلين والساخطين من الشباب المحلي لا يمكن أن تتجاهله الدولة أو أصحاب الأعمال المحليين إلى ما لا نهاية» (٢٧٥). وان الهجرة (الداخلية) ليست بديلاً عملياً ومستمراً.

وتبقى هذه الدراسة إضافة مفيدة في ميدان الدراسة الانثروبولوجية، لنموذج مدينة كان لها شأنها في عهدها القديم. وتأثرت بكل مراحل النظام السعودي، بما فيه من خصوصية الرواج الاقتصادي. □

كاتب من لبنان

خرافة الغزو انقذت المسيحية من خطر الشرق!

قاسم قاسم

العرب لم يغزوا الأندلس

رؤية تاريخية مختلفة

اسماعيل الأمين

رياض الريس للكتب والنشر - لندن ١٩٩١

■ حين طويت الصفحة ٣٢١ من كتاب «العرب لم يغزوا الأندلس»، أصابني صداع، لم تفلح في شفائي منه حبوب الأسبرو أو الباندول. وعزوت السبب إلى الضوء تارة، وإلى مولدات الكهرباء تارة أخرى؛ لكن الصداع استمر وما زال. وتذكرت ما جرى لي بعد الانتهاء من مطالعة مؤلفات د. كمال الصليبي. ووجدتني اربط بين الحالتين لأخرج بنتيجة، ان الأرق سببه، الانقلاب في المعرفة، الذي حصل اثر الفتوحات المعرفية - التاريخية، التي دشنها كلٌ من كمال الصليبي واسماعيل الأمين... ولا بد، من إعادة برمجة لعقلي بعد ان نام دهراً على كلاسيكيات تاريخية خرافية، لا قيمة لها عند تأريخ الأحداث....

وقبل الدخول في التدليل على موضوعات البحث، لا بد من القول، ان كتاب اسماعيل الأمين يقترب جداً من مؤلفات الصليبي. وبالمقابل يبتعد عنه أيضاً، لكونه لم يلحظ فتوحات الصليبي عند الكتابة عن اليهود، وطالما الهدف مشترك، فلماذا لا يتم التنسيق، حتى لا يستمر الصداع طويلاً.

استند الكتاب، في تأريخ الأحداث على قوانين علمية ك - التنايض التناوبي - Pulsacion في المناخ، وقانون بريستيد Breasted، الذي استعان به لتفسير سبب الهجرات. ونظرية الراهب Mendel في علم الوراثة. بالاضافة إلى المنهج البنيوي - الأنتروبولوجي، وطريقة التحقيق، جاءت فريدة ومميزة. أزالت الغشاوة التي استمرت



كتب

كتاب الأمين بعد مؤلفات الصليبي في التوراة، فتوح معرفي للعقل النائم

طويلاً في قراءة الموروث التراثي. ووضعت المؤرخين أمام حقائق، لم يأت على ذكرها أي مؤرخ اسلامي - عربي وهدمت بكل جرأة التراكم الكمي لمعلومات حفرت وجودها في المجلدات، واستضافت عقول الباحثين ضياعاً وتهافتاً لا قيمة علمية له، سوى استهلاك وإعادة تكرار لأمجاد خرافية لسبب أو لآخر، دونت واستقرت في بطون الكتب وفي عقولنا....

وفتوح الأمين، واقعي، لا خيال فيه أو جنوح عبثي عقلي. انه قراءة علمية، لروايات أجبرنا على حفظها دون أي نشاط عقلي، وكأنها نص مقدس لا لبس فيه...

ماذا يحتوي الكتاب؟

يتناول تاريخ اسبانيا والشخصيات التاريخية التي تعاقبت على حكمها مع قراءة جغرافية مناخية. وتعليل جذاب لكيفية دخول المسلمين. مع ذكر وتحقيق بنيوي - أنتروبولوجي لكل حادثة، ورسم الصفات الفيزيولوجية، والإرثية لكل من طارق - موسى بن نصير - وعبد الرحمن.

يتصدر المقدمة توضيح جاء فيه: «هذا الكتاب ليس من تأليف اسماعيل الأمين. انه ملخص كتاب اسباني صدر في برشلونة سنة ١٩٧٤، تحت عنوان - الثورة الاسلامية في المغرب - للمؤرخ الاسباني المعروف - اغناسيو أولاغي Ignacio Olagüe.

بداية يطرح المؤلف السؤال حول عدد المسلمين الذين دخلوا اسبانيا هل بلغ فعلاً ٧ آلاف أو ١٢ ألف على أبعد تقدير؟ وكيف دخلوا اسبانيا؟ يشير المؤلف: «في سنة ٧١١، وبناء على طلب وريث الملك الشرعي غيطشه Vitiza، عبر سبعة آلاف رجل عربي المضيق، الذي حمل فيها بعد اسم قائدهم طارق، بالجرمانية Tavic، وهزموا لذريق Rodéric مغتصب الملك في معركة قادس Cadés (ص ١٧)».

إذن جاء طارق وتبعه موسى بن نصير بناءً لرغبة غيطشه. ولم يدخلا عنوة بلاد اسبانيا. ويستبعد المؤلف خرافة الغزو لأسباب عديدة منها: «ان العرب لم يعرفوا الحصان، الذي يعود أصله إلى منطقة الهلال الخصيب الذي يحيط بالجزيرة العربية، (ص ٢٤)». مع العلم بأن الحصان استخدم على أيام تحتمس الثالث بين ١٥٠٤ و١٤٥٠ ق.م. وفي رسوم لصياد مصري تعود إلى ١٤٠٠ ق.م. يحمل الحصان كل ملامح وأوصاف الحصان العربي، (الحياة العدد ١٠٣١٦، ص ١٨).

وفي إشارة إلى احتمال استعمال العرب للحصان، يقول: «لو افترضنا ان العرب قد امتلكوا الخيول فلم يكن بإمكانهم اجتياز آلاف الكيلومترات دون بيطرة حديدية (ص ٢٥) هذا مع الاعتبار حسب رأي Levi Provençal - والكلام ما زال للمؤلف - ان الغزو له شروطه التموينية، ففي سنوات القحط [إشارة إلى القحط الذي أصاب ايبيريه/ اسبانيا)، كيف بإمكان جيش (صغير) أن يجتاز في أواخر القرن السابع المنطقة الأكثر حرماناً من الخيرات على سطح الأرض (ص ٢٦)». وللوصول إلى ايبيريه كان على العرب ان يجتازوا المضيق البحري، فـإذا فعلوا، وكيف اجتازوه وأي وسيلة استعملوا؟

حسب رواية - أخبار مجموعة - أعار المدعو أولبان العرب أربعة زوارق. لا يزيد الحد الأقصى لحمولة الزورق الواحد منها عن خمسين رجلاً إضافة إلى البحارة، (ص ٢٨)، لذلك يحتاج طارق في هذه الحملة وفي عملية حسابية بسيطة إلى خمس وثلاثين رحلة، لنقل جيشه، أي حوالي سبعين يوماً. لأن هذا النوع من الزوارق يحتاج، على الأقل، إلى يوم واحد ليقطع المسافة. وإذا حسبنا الأسابيع ذات الطقس السيء فإن الرحلة تصل إلى مدة ثلاثة أشهر (ص ٢٨).

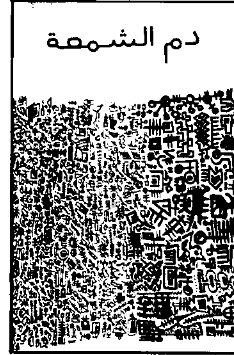
لذلك تتوجه الأنظار إلى شعب قادس، الذي وحده وحسب مؤهلاته الملاحية العريقة الممتدة إلى الألف الثالث قبل الميلاد إلى القيام وإنجاز هذه الرحلة.

والسؤال الذي يأتي بعد دخول طارق وجيشه إلى ايبيريا المحصنة جغرافياً وطبيعياً هو التالي؟ إذا سلمنا بذلك، كيف تم إخفاء عشرة ملايين من شعبها؟

يعزو الباحث ذبول الأرثوذكسية وانهيار السلطة والدخول الاسلامي، إلى عوامل سياسية - اقتصادية - دينية. ويبقى السبب الحقيقي هو تعرض ايبيريا إلى تنابض تناوبي مناخي مخيف، أدى إلى بلبلة اقتصاد المنطقة وتالياً مجاعة استمرت طويلاً. ويتساءل الباحث عن سر الغموض الذي يكتنف شخصية طارق، فيرى، اما ان يكون مجرد زعيم قبيلة بربرية تحت سلطة حاكم طنجة. أو يكون حاكماً لطنجة وفي هذه الحالة لا بد ان يكون قوطياً من أصل جرماني (ص ١٩٧). أما موسى بن نصير، فتذكر الروايات الكلاسيكية ولادته عام ٦٤٠ في مكة ووفاته عام ٧١٨ وفي عام ٧١١ كان عمره واحداً وسبعين سنة. لذلك يستبعد الباحث وجوده على رأس حملة عسكرية طويلة من الشرق إلى ايبيريا وهو في هذا العمر. وكل ما قيل عنه من مآثر وبطولات هي مجرد تذكرات غامضة (ص ١٩٥)، ومع ذلك يعترف الباحث بعدم وجود وثيقة رصينة، تثبت شخصية موسى بن نصير..

أما عبد الرحمن، فهو نموذج جرماني أشقر اللون فاقعه وفسر الأمر، ان أمه كانت بربرية من قبائل الطوارق الذين يحملون هذه الفيزيولوجية الجرمانية، (ص ٢١٠) إذاً لم يكن عبد الرحمن أموياً ولا سامياً برأي الباحث. هذا ما يؤكده السياق التاريخي تماماً كما يؤكد أن الغزو العربي لايبيريا لم يحدث إطلاقاً وان خروج طارق على رأس جيش صغير، وبمساعدة أهل قادس البحارة. إنما جاء بناءً لدعوة من أحد ملوك ايبيريا، وان الاسلام انتشر اثر تحولات مناخية قاسية وصعبة جداً، وتناطح ديني رهيب بالاضافة إلى صراع سياسي داخلي احتدم، حتى أجبر أحدهم على الاستنجاد بأهل مراكش. فالدخول كان سهلاً، ومع ذلك ورغم تعاضد هذه العناصر فإن الاسلام لم ينجز وجوده إلا بعد مرور طويل. وفي إشارة أخيرة إلى المعركة التي حدثت بالقرب من مدينة Poitiers، يقول الباحث: «تحولت هذه المعركة التافهة، بسبب خرافة غزو اسبانيا، إلى عمل عظيم أدى إلى إنقاذ المسيحية من خطر الشرق: حدث التزوير نفسه، ولفقت الأكاذيب نفسها بصدد العديد من الأحداث وتحول رولاندو الذي مات في معركة رونسيفو الجانبية ضد مقاتلي جماعة الباسك، ليس إلى بطل فقط إنما إلى شهيد الايمان الحقيقي (ص ٢٨٦)».

خلاصة القول ان فتوحات من هذا النوع، لا بد ان تربك حتى أهل الاختصاص، وتضعهم أمام مأزق حرج، فالمشكلة اليوم بين أيديهم، ولكي لا نضيع بين ماض خرافي وحاضر بدأ يبحث عن ذاته وسط هذا الركام المذهل، لا بد من التنسيق. والمهمة تقع أولاً وأخيراً على المثقفين، الذين بدأوا يهدمون جدار الجهل والخرافة. والتحقيق الموضوعي، آخذ طريقه لا محالة.□



دم الشمعة

شعر

أحمد راشد ثاني

دائرة الثقافة والاعلام. الشارقة ١٩٩١

■ قصائد، هذا الشاعر، نتلقاها بما يشبه المفاجأة. كونها من بلد خليجي، حيث، عموماً، تميل الكتابة الى التقليد أكثر مما تميل الى الابتكار. فالشعر، هنا، على تماس مباشر بالراهن الشعري الطليعي والتجريبي منه، ويتقدم، بجدارة الى مكانته الجيدة بين النصوص الشابة. ولعل وقع المفاجأة يتركنا نتساق الى مديح مبالغ فيه. لا ننكر أن للقراءة المتأنية كذلك حافز اليه. فالقصائد هنا آتية، بلا ريب، من نزعة حداثوية مجرِّبة، ومن نظرة شعرية تراكمت فيها ميول لكتابة تركيبية تـ سها بهذا العمق وهذا التماسك.

وتجربة أحمد راشد ثاني، مرتكزة أساساً على تصفية الشعر من هوامشه، وتركيزه في أقل الكلمات، أو العبارات. واذا كانت هذه التدابير، عموماً، تنحو الى التجريد، والى شعرية اللغة، فانها هنا مشبعة بغنائية دافئة، وخافتة، وتحوم، دوماً، حول صورها غير البسيطة والأساسية، في روحية قصيدته المنجذبة دوماً الى علامات مفتوحة.

شعر بلا ضجيج. يهمس ولا يقول. يوحي ولا يدل، ينحاز الى الواقعية الجديدة، والى حقلها التخييلي، كما نراها في الجيل الأخير من الشعراء العرب. ونفحة راشد ثاني في هكذا شعر تتبدى في هذه الأسلبة للمفردات، في اشتغاله على انزياح الفحوى والمضمون الى ضبابية الجمالية - رغم استمرار غنائيتها - هي أقرب الى البوح الفرداني، والى الصيغة التـأليفية، التي تضغط الاشارات وتحصرها وتفلتها بلا حدود في آن معاً.

يعتمد أيضاً، في شعره، على غرائبية المفارقة وقوة ادهاشها. وفي ثناياه نوع من المزاوجة تتجه بالقصيدة الى حيث تنبني ذوقية أكثر تطلباً وتعقيداً لمعنى الشعر نفسه فحين يقول مثلاً:

«ماذا لو رجعنا
الى البيت
وعلى ذراعينا طائر غريب
عيناه من ندى
يطير من أهدابنا
عندما ننظر الى الالفة
وهي تستوطن الأرائك
وكما لو أن جناحيه
ينسابان من النافذة
كضوء مبلل...» (ص ٥٩)

بالتفاتة أخيرة، هذه المجموعة تنتمي الى الشجرة التعبيرية اياها الموسومة بشدة ميلها الى التأليفية، والأمينة للمنظور الحِرَفي في الشعر.]

يقع الكتاب في ٨٠ صفحة من القطع الصغير.



العين الحمراء

قصص

نور سلمان

رياض الريس للكتب والنشر. لندن

١٩٩١

■ انها النزعة نحو الانساني، بعين المثالية. هذه هي قصص نور سلمان. الانساني المضبوط على سلم أخلاقي مفارق لفوضاه وضده في آن. أشكال حياة مضمرة ومخدوعة بقوة الميلودرامية. تحركها عواطف مباشرة، خبرية، تحييها ذاكرة أدبية طاغية تستمر في الغاء احتمالاتها، وحيث من كل الجهات تتحرك «الفكرة» الى وسط الحيوات كواقعة نهائية. وكأن القصص عبارة عن لوحات مطرزة وملونة وفيها، على الدوام، رغبة تماثل مع نموذج عقلاني ثقافي للشخوص!

هذا الأسلوب يجعل الأمور كلها عبارة عن خطوط مستقيمة، مهندسة، وواضحة، أي مبسطة بسذاجة، لكون القاصة مسكونة برغبة «التصعيد» وتنظيف الواقع من أي جدلية وتواتر.

ان «العين الحمراء» تدفع الى البلبلة في تقييمها. فهي اذ تشير بخفر الى الواقع بأقل ما يمكن من خجاجة (نزعة أدبية أرستقراطية) فهي تنزع الى الفضح أيضاً.

واذ نرى الحرب كمكان وزمان وموضوع، هي بالتأكيد المرجع النهائي لهذا الكتاب، فانها في نظرة أخرى جد ثانوية من حيث تأثيرها على نوعية القول ونوعية الشكل. بمعنى آخر نور سلمان تتبرأ من الحرب، كما كل الناس تتبرأ من فعل المشاركة في الحرب، في هذا المجتمع الذي زج كل شيء في القتال.

لا نعرف لماذا تبدو النزعة الانسانية لنور سلمان جد مضحكة، رغم جديتها. هل لأن هذه النزعة تحوّل أهم فعل «انساني» (الحرب) الى شيء مجرد من عدد من الكلمات غير المريحة؟ أم لأن الأمر يتعلق بادعاء «البراءة» للجميع من أجل نوع من الصور «اليوتوبية»؟ ان تكون الحرب عبارة عن رصف كلمات (دم، تشرد، انهيار، ظلم واستبداد الخ) دون أن تموضع هذه المفاهيم في صلب عملية التركيب القصصي، أو في صلب الحدث القصصي التصويري الواقعي (بأنواعه) فتظل في جهل استطرادية تدخلها القاصة في تأملاتها الانشائية. أو تكون الشخصيات مرسومة دون اضطراب أو دون أن تحتوي على تناقضات في ذواتها، ودون تصادمات، وعارية هكذا في خدمة الفكرة «السامية». أو يكون الأسلوب قائم على وعي نموذجي يستحضر كلاسيكيات أدوات القصص ومفهوميته. □

يقع الكتاب في ١٢٤ صفحة من القطع الوسط.



الهوى دون أهله

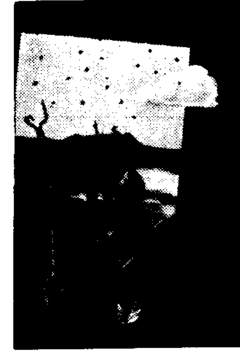
دراسة

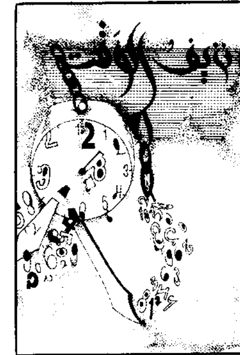
حازم صاغية

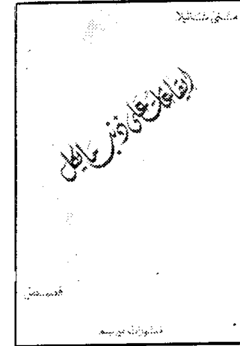
دار الجديدة. بيروت ١٩٩١

■ لا يتورع حازم صاغية على مدى صفحات كتابه من استعمال لهجة تهكمية، أو شيطانية بعض الشيء. فهذا الابن المدلل، للموجة الليبرالية العربية الجديدة. يلقي أحجاراً صائبة، مزعجة









للكثـيرين ـ لسنـا منهم على كل حال ـ وكأنه يدرك أنه لا بد لهذه الموجة الجديدة من اتخاذ طريق المشاغبة والقاء الحجارة على زجـاج بيت الثقـافـة العـربية، الاسلامي الطراز، والقومي ـ الفاشي؟ ـ الأثاث.

أم كلثوم حجة حقيقية لنقد المظاهر، كونها تعبير بيئة كلامية انتصبت تاريخياً. والبنية لهامـواصفـات عديدة هي بشكل مذهل متطابقة مع ظاهرة أم كلثوم أو ما يسميه صاغية نفسه بـ «الكلثومية». فمن نرجسية الجماعة القومية، الى ثنائية النبوة ـ الشاعر، الى السلوك التجريدي للفكر، الالهي والـلاتاريخي، السحري المطلق، اللازمنية واللامكانية...

ثم هذا التنـاسق والتوافق بين النص الـكـلثـومي والنص السياسي العـربي المعاصر، القائمين على «اعدام كل فارق بين المستقبل وبين عموم الأزمنة، ويتقدم بعث المـاضي بصفتـه أمنية المستقبـل وهدفه» (ص ٧٣).

وحـين يستنتـج صاغية، ليس فقط غياب «الحـب الـفـعـلي» عن الـغنـاء الكلثومي (...) بل ان هذا الغناء هو عن استحالته، ليتقارب ذلك مع سلطوية مختلة في الجنس العربي تاريخياً، مما يفضي ذلـك الى الجـذر الثقـافي حيث تولى الاسلام توحيد الديني والزمني. كما تولى اقـامة «الخط الحـاد الـذي يفصـل بين الذكورة والأنوثة» (ص ٨٠).

انها البـيئـة الـتـواقـة لـ «الخلود» و«الأصالة» و«الزمن الأول». بنية حركتها دائمـة الاحالة الى فكرة «الخلاص» من الـدنيوي، وانكـار مظاهـره ومتطلباته، رغبة تحرف السياسة ليس الى ديماغوجية، انـما الى نوع سادي ـ مازوشي يصـطبـغ بفكرة دينية موغلة في «طفوليتها» واطلاقيتها.

ان توازي الكلام عن أم كلثوم ونسبته الى الأخـلاق والـوعـي السياسي وعن عصبية الجـماعـة، هو توازٍ استقرائي في بحث سوسيولـوجي موارب، كما يرغب المؤلف وشلة أصحابه في كتبهم (وضاح شرارة، أحمد بيضون مثلاً لا حصراً) وهي رغبـة تنم عن مشـاغبـة هادئة، فعالة ـ وبدون ضجيج ـ فنقد أم كلثوم هو نقد لعبـد النـاصر. أو للنسق الأزهـري في الثقافة. أو للعقلية العربية ـ الريفية ـ في سلوكها الحزبي والعقائدي العصبوي. أو لهذا «الخط الحاد بين الأنوثة والذكورة». انه نقد الخرافة المعاصرة. □

يقع الكتاب في ١٢١ صفحة من القطع الوسط.

نزهة الآلام

شعر

عبد الكريم كاصد

صحارى للصحافة والنشر

بودابست ١٩٩١

■ يختار عبد الكريم كاصد بعض قصائد قديمة من مجموعات سابقة، ويضيفها الى مجموعته الخامسة «نزهة الآلام» متقصداً تشكيل مناخ عام لقصائد تحكم بعضها بخيط المنفى والحـدس بالفجيعـة التي حلت ببـلاده العراق... فالشاعر يعيد نشر نبوءته بخراب، وللمة شتات دمع. فتـواريخ كتـابـة القصائد تلازم، وتشي بمعـانٍ مختلفـة، كأنـه توقـع، والشاعر عراف، ومنشد. كما في «كتاب البصرة» المـدينـة السـاكنـة في الجحيم والعنف والتـلاشي تحت غبـار الحروب المتتالية. يأتي نص عبـد الكريم كاصد من خارج الى داخل فالمنفى معادل للوطن.

يا بصر...!
لي دين عليك:
تزورين قبري.

(٣٦)

لا ينزلق كاصد الى فولكلور الحرب، ولا يستعـرض بطولات لغوية. وكذلك لا يهيم في حنـين خرافي من استجـداء بكائيات، لكنه ينزوي في داخل. يقرض المفردات ليمر الوقت سريعاً على غريب ينتظر. والقصيدة محطة لمشاغل أخرى، ولخطاب آخر. فتصبح الحقائب أكثر حميمة، وتتحول الى بلاد، يسكنها مطمئناً على زند الأنثى ـ الملجأ في غربة.

هاجس الاقامة، هاجس المكان، هذا ما يشـغـل المنفي، ليؤكـد حضـوره وانسانيته. لاعادة تأسيس وطن وهمي بين أحشاء حقائب سفر أو الاقامة في عشرات الغرف. حيث يتحول الوطن الى أشياء أخـرى، لكن لا يمكن مقـايضتـة أو الاستغناء عن أوهامه، في العودة الى بلاد تنسل من بين اليدين، أو ربما يزال عن الخـارطـة. وهـذه الغرف لا تشكل عالم اقـامة وسكون وطمأنينة بقدر ما تتحول عند كاصد الى كوابيس واختزال لكارثة متجولة.

غرف للمياه
غرف ترتجف
غرف للمساجين
غرف للوقوف
غرف للمذابح
غرف للعويل
غرف للمهاجر يسند أحزانه لرصيف.

(ص ٢٢)

يبـدو عبـد الكـريم كاصد حفاراً في ذاكرة جماعة تنقرض، بين المنافي، يحثهم على الدمع يدفعهم الى الكلام الخفي، الى لحظات توتـرهـم، وقلقهم. محاولاً منعهم من الـوصـول الى حافة الجنون! انهم العراقيون المنفيون، الذين يفتشون عن أهل في بلاد غريبة أو قريبة، يخافون من النسيان، لدرجة انهم يبحثون عن شاهـدة قبر لصـديق ضاع في موت. وعبـد الكـريم كاصـد، يفيض بحنـو، غامراً هذا الشتات بين يديه حتى يتبلل الكـلام في رثـائية خفّاقة نابضة بالوجع الشفاف واستحضار جماعة موهومة بعودة ما.

لا يطوّع كاصـد القصيدة لأسبـاب لغوية فيلجأ الى ترميزات مبتكرة، يتركها مسجـاة بقـاموسها المتداول من مفردات الألم للحـظات نزهاته. فالعراق كما يراه المنفي، نخلة أو سجن. والمنفى غرفة أو جثـة. لكنـه يشغف الكـلام بلقـطات انطباعية أو ما يشبه الطبيعة الصامتة في التشكيل.

«جـاءوا من بيوت النمـل، من ليل

يحيى جابر . يوسف بزي

المآتم والقرى محمولة فوق
الدواب، ومن سراديب المدينة . .
(زنة للطفل) يقطعها نواح
القادمين، وراحة للنار تقطعها
المواكب . اضرموا نيرانهم في
الليل وافترشوا البيارق . . .»
(٤٣)

يحاول كاصد أن يقترب من التشكيلي في ضربته اللغوية والمشهدية، والى اليومي في التقاط مفردته، والى الشخصي في غرف تجربته مع القصيدة. من المدينة الى الابنة والطبيعة والشارع، الى محاولات لكتابة طفولية في استدراج الافكار والمعاني وصياغتها بشفافية وبراءة قول وخطاب وفتح الحلم الى اقصاه. □

يقع الكتاب في ٦٣ صفحة من القطع الصغير.

الترياق
شعر
غادة فؤاد السمان
مطبعة العجلوني . دمشق ١٩٩١

■ ترتجل غادة فؤاد السمان الكلام على عواهنة، وتضعه كيفما اتفق، لا تلتفت خلفها . ولا تدقق بما كتبت، كأنها في مجموعتها الثانية «الترياق» قد استكانت الى انشاء مراهقة في علاقتها مع الكتابة. وتبدو انها قد توازنت مع هذا النحيب الكلامي، الذي لا يتعدى الخواطر البديهية في القول. مع إدعاءات عالية في النبرة، وثقة عمياء بالجملة المشغولة على عجل. وتهجس السمّان بالضجيج الذي يرافق كل حالة مراهقة في الشعر. في محاولات لفت انتباه، واثارة فضائح، حيث صدّرت الغلاف بجملة «نموذج أدبي محظور التداول». وكذلك ترافق الكتاب هوامش استعراضية مثل «للايضاح: الام رمز للوطن. . . والبغال في ذمة الرقابة» أو «مذكرة بحث». كأن الشاعرة مسكونة بالفضائحية السياسية الساذجة لاثارة زوبعة من أوهام ترافق القصيدة.

لا يتعدى كلام غادة فؤاد السمان سوى ذلك الاحتجاج البراني، وادعاء فضيلة اخرى في المقابل. والنصوص تبدو كأنها محمولة أو مقذوفة بصراخ اجوف لتبدو الشاعرة شتّامة. وهذا من ركائز اهرامات الشعر الخطابي السياسي السائد في العالم العربي، وغادة التي تميل إلى هذا المنحى لسنا ضدها، لكن نصوصها الشعرية تبدو بكاء من خلال احتجاجاتها على الامبريالية والقضية العربية والأمم المتحدة والوحدة العربية، مروراً بطبقة الاوزون والايدز ويرافق ذلك طبعاً السخرية أو إدعاء الطرافة السمجة في ربط تناقضات. وصولاً الى ما يسمى باللاذع من الكلام الذي لا يلسع، فلا يصل الى المتلقي سوى ذلك الكلام البارد.

عروض مفخخة
والقصف عشوائي
على الوحدة العربية. . .
(٦٦)
. . . . . .
يا معشر التنابل العربية
لا بد من وخزكم برؤوس الاقلام،
ذات الحروف المدببة
(٧١)

هذا الاسهال الكلامي مقتل لموهبة شعرية. وكذلك إدعاء الحكمة والنبوة، وهذه الثقة المفرطة في التعاطي مع القصيدة يحولها الى ما يشبه التمارين المدرسية في الانشاء. . . ورصف الكلام على بعضه لا يشكل قصيدة والقصيدة المنسولة من الآخرين لا توحي بعالم شعري. خصوصاً أن الشاعرة تستبق الاحكام وتطلق على نفسها صفة نبوة او عرفان. فهي الناهية والآمرة كأنها لا تقرأ أو لا تصغي، . . . فتبدو قصائد غادة فؤاد السمان اسيرة نفسها، لغة وصورة. وكذلك ناقدة بلا اصداء.

إن حصدتم سنابلي
طوبى لكم
إن ضقتم ذرعاً
لكم الجحيم
(٩٤)

تحتاج غادة فؤاد السمان الى قسوة داخلية في علاقتها مع القصيدة، الى رؤية اعمق من هذا التسطيح. في شلح الأفكار. والشعارات الفضفاضة خصوصاً أنها تحمل في خفايا وتلافيف مجموعتها جملاً شعرية تبدو أكثر صدقاً وديناميةً وخصباً، وأقل بهورة واستعراضاً.

لو عرف الله. . . امي
لما جعل الجنة،
تحت الأقدام. □

يقع الكتاب في ٩٤ صفحة من القطع الوسط.

نزيف الوقت
شعر
تركي عامر
بيسان للدعاية والطباعة . فلسطين ١٩٩١

■ تتحول القصيدة لدى الشاعر الفلسطيني، «تركي عامر» في مجموعته الثانية نزيف الوقت، الى استعارات أبواب التسلية في صفحات المنوعات من كلمات متقاطعة وأحجية وتسالٍ، مع حلول لها في هامش القصيدة. وهذا يجعل الشاعر هاوياً رغم ادعائه بمضامين قصيدته التي يسربها عبر قضايا كبيرة من فلسطين حتى العالم كله مروراً بالحب والشهادة والاعتقال، والنزال السياسي الخطابي.

ويبدو أن الشاعر مشغوفاً بالمنبر، واستفزاز الجمهور. وتحريك غرائزه نحو الفكاهة تارة. ونحو العنفوان الفارغ كأننا في حفلة زجل تارة اخرى، فتغرق المجموعة بشتى انواع الموضوعات لاستاذ مدرسة يلقي اشعاره على طلابه. كأننا امام قصائد تربوية في حب الأرض والناس وطبعاً حب المدرسة والكتابة، والحديث عن الم الشاعر وعلاقته المرضية مع الكتابة في رومانسية هزيلة مستعارة ومستعادة:

تركي عامر يخوض في القصيدة بعيداً عن اللحظة الشعرية. يكتب للآخرين. والآخرون لا يطالبونه بهذا الكلام المجوج والمكرر في صورة شعرية باهتة. □

يقع الكتاب في ١١٦ صفحة من القطع الوسط.

ايقاعات على ذنب مايكل
قصص
منى شاتيلا
منشورات ميريم . بيروت ١٩٩١

■ تنشدّ الكتابة عند منى شاتيلا الى قوس متين، وان ينطلق نصها، يصيب معناه بعمق، دون ان يكون، بالضرورة، هذا المعنى عميقاً بحد ذاته.

وهي إذ تحاول القص، يمتنع السرد عن السيولة، فتتحول فكرة القصة إلى تجربة نصية تعبر عن اشارات هائمة في تجريدية ذهنية. فلا تتجسد الافكار الحسية، في حيوات متجاورة مما يفكك بنية القصة، لتتشكل من جديد كنص مفتوح لا تعوزه الدقة ولا الاتساق احياناً.

ولا يفوتنا التشديد على هذا الامتزاج بين العادي والحلمي فان صورة الشيء او الفعل متداعية، على نحو وجداني، يحرر الصورة، شيئاً فشيئاً، من احداثيتها المكانية ـ الزمنية، وتأخذ حجماً لغوياً يقترب من شعريته كلما اقترب من استحالته.

والهم الشعري في القصة، أولاً وأخيراً، وهنا على الأقل، يقلل من قصصية النص ولا يمنحه رفعة أو قيمة أعلى، على كل حال.

وان كان امتناع القصة عن التموضع والتثبت، عند شاتيلا، يأتي في معرض السلبية، فان تجزؤ النص إلى ظواهر تعبيرية لغوية يمنحها حرية واسعة في الرؤية، ومتوازنة فيها بين لاوعيها وبحثها اللغوي.

انها كتابة قائمة على بوح داخلي متعدد الطبقات، وتتجاوب مع وتيرة شعرية تتقص الظلال الأكثر عتمة، في تخييل يهجس الذات، وتهالكها الجسدي خاصة. □

يقع الكتاب في ٩٥ صفحة من القطع الوسط



خدمة الأدب لا خدمة الأدباء

■ عندما أحدثتِ «الناقد» بابها الجديد «عواصم ثقافية»، كانت تعلم أن جهدها في هذا المضمار مهما كان مخلصاً، متفانياً، بريء القصد، سيقابل في الأوساط الثقافية والأدبية بمواقف متباينة تتراوح بين المديح والتقدير وبين النقد المر والهجاء الحانق والتشكيك لأن ارضاء جميع العاملين في المجال الثقافي غاية لا تدرك، وكل محاولة لقول الحقيقة والصواب محكوم عليها بأن تحصد غضباً أكثر مما تحصد رضاً بسبب هيمنة النزوات وغياب النقد الصادق.

وكانت «الناقد» تعلم أيضاً أن كل عمل قد يخطىء وقد يصيب، ولا وجود لعمل معصوم من الخطأ.

وفي العدد السابع والثلاثين (تموز - ١٩٩١) نشرت «الناقد» أول حلقة من «عواصم ثقافية». وكانت عن دمشق.

ولم يكن اختيارنا دمشق لأن تكون أولى العواصم الثقافية الجديرة بالتعريف مجرد مصادفة انما كان اختياراً يكمن سببه الأساسي في تقديرنا لما لدمشق من مكانة ثقافية مرموقة في الوطن العربي، يليق بها أن تدرس وتحلل وتناقش وأن تكون موضع التساؤل والتقويم.

وما نشرته «الناقد» عن الواقع الثقافي في دمشق رأى فيه أدباء وقراء محاولة لا يعوزها العمق والأمانة والدقة والجرأة لتقديم صورة مكثفة للحياة الثقافية والأدبية والفنية في دمشق، ولكن ثمة عدداً قليلاً ممن شاركوا في «عواصم ثقافية» كان لهم رأي معارض مختلف، وصل الينا عن طريق رسائل منهم أو نشر في جرائد دمشق في شكل تعليقات عاصفة.

ومجمل الاحتجاج على ما نشر يتركز على أن كلام بعض الأدباء قد نشر في «الناقد» مجتزأ منقوصاً غير كامل.

ومن المعروف أن حلقة «عواصم ثقافية» عن دمشق قد تضمنت لقاءات مع سبعة وعشرين أديباً وفناناً من دمشق. ولو نشرت تلك اللقاءات كاملة لاحتاجت الى أكثر من عدد كامل من «الناقد»، ولكان نشرها متناقضاً مع هدف تلك الحلقة من «عواصم ثقافية»، وهو التعريف الموجز المكثف بالواقع الثقافي في دمشق. ولم يكن هدفها التعريف بأدباء دمشق ومثقفيها وفنانيها ونتاجهم ورؤيتهم الفنية والفكرية للحياة و الكون والانسان والأدب والفن. وقد اكتفي من الحوار مع الأدباء بأخذ الآراء القادرة على تسليط أضواء حقيقية على ما في دمشق من حياة ثقافية وقصة ورواية ومسرح وسينما وفن تشكيلي وصفحات ثقافية في الجرائد.

و «عواصم ثقافية» تحقيق صحافي عن واقع ثقافي ما، يثير أسئلة، ويحاول الوصول الى أجوبة عنها، فاذا كان جواب أحد الأدباء لا يتناسب مع الصورة التي رسمها لشخصه أو لا يتلاءم مع وظيفته، فالمسؤولية لا يمكن أن تكون مسؤولية من سأل.

و«الناقد» اذ تنشر هنا ما وصل اليها سواء أكان رسائل أم كان منشوراً، تكرر ترحيبها بكل رأي مخالف لا سيما اذا كانت الغاية المنشودة هي خدمة الأدب لا خدمة الأدباء على حساب الأدب. □

«الناقد»

صحافة دمشق تدافع عن نفسها

١ - اذا قالت جهينة كذبوها؟؟؟!!

■ لا أنكر مطلقاً المكانة التي استطاعت مجلة «الناقد» أن تحتلها في حياتنا الثقافية والفكرية العربية، فهي لم تقبل على أية حال أن تكتفي بتحريك سطح الحوار الابداعي والثقافي، في مختلف جبهات الكلمة المبدعة، والناقدة وانما حاولت وعبر اجتهاد ملحوظ لا يخفى على أحد، أن تؤسسس لملامح خاصة، ووعي «مغامر» أحياناً يهيء لنفسه مكاناً في الصدارة.

ولأن الكمال في حد ذاته قضية لا تطرح إلا في التمنيات والأدبيات فان «الناقد» بجهدها الثقافي وايمانها برسالتها بقيت معرضة لعديد من الاهتزازات والهنات، والعثرات التي تتفاوت من الجنحة الثقافية «البريئة» الى القتل عمداً، وهذا ما جعلها دون التربع على عرش شعاراتها العريضة التي أطلقتها منذ اللحظة الأولى لولادتها بل وربما منذ أن كانت مشروعاً ثقافياً في رأس الزميل رياض الريس.

ومع أننا ننحاز دائماً لكل مشروع ثقافي، نهضوي، يساهم في تعميق الحوار العربي، وعلى مختلف الأصعدة، فاننا رغم انحيازنا، لم نفقد لحظة واحدة انحيازنا الى موضوعيتنا وايماننا بأهمية أن لا تكون المجاملة المسطحة على حساب النقد الموضوعي البناء، والحوار الايجابي الذي يعمق التجربة ويؤصل المضيء والحقيقي فيها.

من هنا من فهمنا هذا لأهمية الحوار، ولدور «الناقد» فيه، كنا قد لبينا في «الثورة» دعوة مندوبين شابين من مجلة الناقد هما «يوسف بزي ويحيى جابر»



جاءا متحمسين لتحقيق ثقافي ينقل الصورة التي تنسجها خيوط الواقع الثقافي في سورية، وجرى الحوار معهما في مكتب الزميل مدير التحرير، وكنت آنذاك مع الزملاء سعد القاسم، وهاني الخير وحيدر علي،

واستغرق حوارنا معهما وقتاً طويلاً، تحدثنا فيه عن الصفحة الثقافية بتوجهها العام، واهتماماتها وكذلك عن الحياة التشكيلية كحركة ناشطة في سورية وعن تياراتها، وموقف النقد التشكيلي منها، وقد منحنا الزميلين الضيفين كل الوقت، الكفيل بمناقشة أفكار محددة بشكل محدد لا لبس فيه، وأعتقد أنه كذلك فعل كل من وافق على حوار معهما، من الأسماء التي استضافتها «الناقد».

ملاحظات

لا أزال ولا يزال زملائي في «الثورة» يذكرون بدقة الحوار الذي دار في مكتب السيد مدير التحرير، الذي لم ينقل بأمانة الى القارىء نُقل مشوهاً، مقتضباً لا أمانة فيه بقدر ما فيه من سوء النية أو «بلاهة الوعي» والتصيد السطحي البليد، من أجل حياكة قفشة، أو«كونتاك» يستفز الآخر ويمهد لحوار مشاكس يعتقد بعض المشتغلين الهواة في الصحافة أنه الطريق الأفضل لتحريك وتثوير الحياة الثقافية وهذا خطأ.

في اللقاء كنت كما أشرت مع الزملاء سعد القاسم، وهاني الخير، وحيدر علي، وجميعاً شاركنا في الحوار، كل في الجانب الذي يهتم فيه، وتحدثت بدوري عن الصفحة الثقافية من موقع تسييري لشؤونها آنذاك،

وكان الكلام واضحاً وصريحاً حتى المبالغة، والمفاجأة أن يستخف المحاوران بآراء الآخرين، ويتوقفا فقط عند نتف غير مكتملة من الآراء التي قدمتها فيكون نقلها - غير الأمين - طبعاً - على طريقة ولا تقربوا الصلاة. فأثناء الحديث عن العلاقة مع الزملاء في القسم الثقافي وتوجه الصفحة الثقافية تطرقت الى مسألة الفلترة التي يجب أن يقوم بها المشرف على الصفحة الثقافية لا من مفهوم الرقيب، وانما من موقع المبرمج لموادها، والذي يضع نصب عينيه دائماً انه يتوجه الى قارىء مختلف الاهتمامات والثقافات،

وينبغي أن نقدم اليه مادة تغطي بعض جوانب حياتنا الثقافية فلا يطغى مزاج مشرف الصفحة على حقيقة العلاقة مع القارىء وقلت يومها أنه يحدث أن تعاد بعض المواد لزملائنا لاعادة النظر في جانب من جوانبها، أو قد تؤجل مادة ما لوقت مناسب لتنفيذ البرمجة التي نقوم بها، وتطرقنا بشكل «مازح» الى فكرة اعادة المادة لزملائنا بطريقة القمع الديمو قراطي الرياضي الذي يعني التواصل، والعمل بشكل جماعي من أجل الاتصال الأفضل بالقارىء، وهذا شيء طبيعي - كما أعتقد - يتبعه المشرفون على الصفحات الثقافية، أو بعض المرافق في التحرير فلا ينشرون كل ما يصلهم دون أن تكون لهم رؤيتهم، أما كيف تحول كلامي هذا الى عنوان: في صفحتنا نؤمن بالقمع الديموقراطي بعيداً عن سياق المداعبة وروح العمل الجماعي، فاسألوهما؟؟

في المقطع الآخر نصف الحقيقة فقط حيث قلت: «لا يوجد مافيا أو شلة، نحن أسرة ولسنا شرطة على أفكار الآخرين»، وهذا الرأي قلته هنا، والذي يلغي مسألة القمع الديموقراطي المنوه بها، ألحقه الزميلان بكلام لا أساس له من الصحة وهو: «أنا «مايسترو» الصفحة الثقافية الذي يقوم بضبط القنوات» صحيح انني أبرمج الصفحة حيث يستحيل أن تنهض صفحة ما دون اعداد وبرمجة وضبط للقنوات التي تصب أخيراً عند القارىء لكنني لم ألفظ كلمة مايسترو وهي كلمة فيها من الاستفزاز للآخرين الشيء الكثير... أما من أين أتت فاسألوهما.. وفي الريبورتاج الكثير من الكلام مسبق التوجه والصنع، والذي يسيء كثيراً لتوجه «الناقد» التي بدأت مع الأسف تتراجع في الأعداد الأخيرة، وأظنها ستفقد «بهمة ونشاط» مندوبيها الذين يشبهون ما وصلنا الى الثورة الكثير من التقدير الذي نكنه لها، ولرسالتها الثقافية.

نقاط....!!!

لنحاول سريعاً التوقف عند بعض الكلام غير المسؤول، وغير الدقيق الذي ورد في التحقيق الثقافي:

- تبدو الصفحات الثقافية منطوية على نفسها، والعلاقة مع الخارج تنحصر في المنوعات العالمية والأخبار الخفيفة والطريفة.

- تتنافس الصحف الثلاث (تشرين - الثورة - البعث)، على كسب الأقلام والتنافس على المادة الخفيفة ولا يوجد فيما بينها تمايزات أساسية أو جوهرية، ولقد لجأت الصحف الثلاث الى استفتاء القارىء حول أفضل صفحة ثقافية وخرجت كل صحيفة باستنتاج (ان صفحتها الثقافية هي الأفضل بين اخواتها)...

- لا يوجد شكل محدد للصفحة الثقافية السورية فهي مطاطة بلا رائحة، بلا نقاش، ولا يخفف من ذلك كونها ميدانية، وحتى النقاش عبر الصحف يتمحور حول أسئلة بديهية، بأشكال بدائية في التحرير والاخراج.

هذه الاشارات المتخبطة، غير الدقيقة والتي تطلق أحكاماً تحتاج في حد ذاتها الى دراسة معمقة تقرأ الصفحات الثقافية على مدى عام على الأقل ولا تكتفي بملامسة السطح منها. هذه الاشارات التي قدمها مبتدئان في الصحافة بهرتهما فكرة المشي عكس المتوازن والمنطقي فوجدا في فعل الاثارة ما يشد، أو ما يرضي نزعة المراهقة الصحفية لديهما، وامتطيا ظهر الناقد، وكان أولى بالأستاذ رياض الريس مناقشة أفكارهما، و«قمعها ديموقراطياً» حفاظاً على سمعته وموضوعيته،

فلا يتركهما يشطبا بجرة قلم جهوداً مشكورة، وينقلا نصف الحقيقة الى القارىء، ويجعلاه منبره المتزن منبراً نشك في قدرته على خدمة الثقافة العربية، حيث لا يجوز أن يقال على سبيل المثال (الصفحة الثقافية السورية مطاطة، بلا رائحة بلا نقاش) ما هذا الكلام غير المسؤول وهل هكذا تناقش الصفحات الثقافية وكيف لمراهقين أن يوزعا براءة الابداع المعاصر على حركة ثقافية بطولها وعرضها..؟؟!

نتوقف أيضاً عند كلام مصنع ينمق عادة على طاولات مثقفي مقاهي الأرصفة، فيلتقطه بعض الفتيان الذين يعجبون به فيعممونه اذا سنحت لهم الفرصة فمثلاً نقرأ حول المثقفين السوريين:

- اذا سألت عن شاعر ما يبادرك أحدهم (تافه - حقير - سافل) وعن آخر (رائع - فاتن - ساحر)... انها ثقافة نميمة؟

- هل يليق حقاً أن نطلق على ثقافة وطنية، وتوجه ثقافي واضح الملامح انها: ثقافة نميمة؟؟ ماذا ترك فريق الناقد لنفسه من الصفات اذاً؟!

ثم كيف وصلا الى أن (الخيبة خبز يومي) للمثقف السوري؟! أعتقد الى هنا، ويكفي، حيث لا أحب أن أضيف الى مهزلة الناقد الاستفتائية هذه شيئاً واجراء تحقيق ثقافي شامل يناقش الثقافة في سورية، أو في بلد له بعده الحضاري وحضوره الثقافي يحتاج الى مندوبين أكثر نضجاً... الى مندوبين بلغوا سن الرشد حيث لا يجوز أن نوزع أحكامنا هكذا دون أن ندقق بمدلولاتها ودون أن نفهم مراميها البعيدة.

ان استفتاء كهذا - كما نعتقد، يسيء كثيراً الى سمعة «الناقد»، حيث رسخ لدينا قناعة الآن مفادها أن ليس كل ما يحمل الملف صحيحاً وما يقال في بعض ملفات الناقد يجب أن نرمي نصفه في البحر، ونقرأ نصفه الآخر بكثير من الحذر لأنه يحمل الكثير من الدس، والريبة، والنميمة أيضاً. □

خيري عبد ...

جريدة «الثورة» - دمشق ١٩٩١/٧/٢٩



ناقد ومنقود

٢ ـ بحث عن الحقيقة أم سعي وراء فضيحة!

■ كان هذا قبل بضعة أشهر حين بادرني زميلنا مدير التحرير وأنا ادخل مكتبه بالقول كنا نبحث عنك، وفي المكتب زملاء من دائرة الثقافة: خيري عبد ربه. حيدر علي. هاني الخير، وضيفان قدمني لهما بصفة المحرر التشكيلي في صحيفة "الثورة، وقدمهما لي بالقول انهما زميلان من مجلة (الناقد) يقومان باعداد بحث عن الصحافة الثقافية في سورية. وسرعان ما سالني احدهما عن رأيي بسبب هبوط الفن التشكيلي السوري. أجبت انك تريد تفسيراً لما تعتبره حقيقة. وانا لا اعتبره كذلك، فالفن التشكيلي في سورية لا يشكو تراجعاً. بل على العكس تماماً انه يعيش هذه الأيام حيوية لافتة للنظر. قال لكن التجارب التشكيلية جميعها متشابهة، لم أوافق أيضاً على رأيه القاطع هذا مستفسراً في الوقت ذاته عن المعطيات التي بنى عليها حكميه المتتاليين. قال لقد شاهدت أمس معرضاً في صالة خاصة. وكان سهلاً عليَّ الرد بأن معرضاً واحداً لا يعطي صورة كافية عن سوية التشكيل السوري. وقال: لقد وجدت ان اعمال اسماء فيومي نسخة عن اعمال فاتح المدرس. ولما سألته عن وجه الشبه بين الحالتين تحدث بكلام غائم قبل أن يطلق حكمه القاطع الثالث: إن الفن التشكيلي السوري بعيد عن التجارب الفنية المعاصرة في أوروبا، ورأيت من جانبي ان كوننا جزءاً من الثقافة العالمية لا يعني ان نكون انعكاساً تلقائياً لما يجري في بلاد ثانية ولا تقليداً ساذجاً للتجارب الفنية الاوروبية. ومع ذلك هناك العديد من الفنانين السوريين الذين يعيشون في اوروبا ويحظون باهتمام الاوساط الفنية هناك مثل مروان قصاب باشي وعمر حمدي، وبرهان كركوتلي، ومحمد فتحي. وأيضاً لكثير من الفنانين السوريين المقيمين في سورية سمعة عالمية مثل فاتح المدرس. وهؤلاء جميعاً يعبرون عن سوية الفن التشكيلي السوري، وعن موقعه المتقدم، اذا اعتبرنا مقياس ذلك تقبل الاوروبيين له. لكن هناك ما هو أهم بالنسبة لنا هو التطور الذي شهده التشكيل في سورية رغم عمره القصير نسبياً، والدور المتزايد الذي بدأ يلعبه في حياتنا الثقافية...

وهنا بدا واضحاً ان هذا الحديث لم يعجب ضيفنا، فقد كان يبحث عن اجابات غير تلك قد قررها مسبقاً كما يبدو، واستلم الحديث عنه زميله، الذي لا أذكر اسمه بكل أسف وان كنت أذكر ان له شارباً، وانه كان أكثر هدوءاً وعمقاً في اسئلته ان لم اقل اقلّ انفعالاً وتوتراً. ودار بيننا حديث طويل عن بدايات الفن التشكيلي في سورية ومناحي تطوره، واتجاهاته وعن صالات العرض واقتناء الاعمال الفنية والنقد الفني وغيرها من المسائل المتصلة بالفن التشكيلي، بل وتحاورنا أيضاً حول الأشخاص الذين يمكن ان يغنوا البحث الذي يقومان بإعداده، من أصحاب صالات ومديرين لها وفنانين ونقاد وسواهم، وكنا ـ أنا وباقي الزملاء في الصحيفة ـ مهتمين للغاية بتقديم كل مساعدة نستطيع لاجل زملاء لنا فهم أولاً زملاء لنا، وهم ثانياً من لبنان البلد الذي تربطنا به أواصر أكثر من ان تعد. وهم ثالثاً يعملون في مجلة نحمل لها كل التقدير. في ظل هذا كله كان يجري الحوار بيننا، وكان يبدو وكأنه تمهيد لعمل قادم، أكثر من كونه عملاً قائماً بذاته:

اسئلة كثيرة متلاحقة كالتي يطرحها من يحاول استكمال رؤيته (البانورامية) لموضوع قبل ان يباشر التعمق فيه، أو التعمق في بعض ما فيه. وبين حين وآخر كان ضيفنا الذي باشر بطرح الأسئلة أولاً يقطع الحوار ليؤكد على جملة عابرة لفتت نظره. وكان الجميع حينذاك يشترك في الحوار، أو ننقل في الدردشة ابتغاء للدقة، وكانت المواضيع عديدة: اهتمامات الصفحة الثقافية. دورها في عكس الواقع الثقافي. كيف يستطيع الصحفي السوري التعبير عن قناعاته في ظل الاحداث الكبيرة التي شهدتها منطقتنا وكيف عبر عنها. وهنا أيضاً كان للحديث امتدادته: هل المقصود حرب الخليج؟! لم يكن هناك أي تناقض بين قناعاتنا القومية وبين موقفنا من الحرب. ففي الطرفين كان هناك عرب يقتلون. وأساساً كانت رؤيانا للمسألة بكاملها من منظور المصلحة القومية لا من مفاهيم العصبية القبلية، وها هي الايام تثبت كم خسر العرب في تلك الحرب، والحرب التي سبقتها.

وانتقل الحديث الى موضوع آخر بسؤال جديد كيف يتم اقرار المواد التي تنشر في الصحفة الثقافية. ويجيب الزميل خيري عبد ربه اما ان يقترحها المحرر أو ان يكلف بها، وكيف يكون النشر؟ ـ ضمن أولويات تراعي اهمية المادة والوقت الملائم لنشرها. ومن يقرر ذلك؟! المشرف على تسيير الدائرة. فاذا اختلفت وجهة نظر المحرر مع وجهة نظر المشرف كيف يحل





الامر؟! مهمة المشرف ان ينسق المواد ويحافظ على تنوع الصفحة وعليه مسؤولية هذا القرار وبشيء من الفكاهة يعقب الضيف المحاور: ولكنَ هذا يعد قمعاً، وبالطريقة ذاتها يجيب زميلنا خيري: لكنه قمع ديموقراطي!!! ووجد من يقول لزميلنا انك أمام صحافيين ولا مجال للمزاح.

لكنه أجاب هي مزحة كانت جواباً لمزحة. ولا يمكن أن تؤخذ على محمل الجد. وشاركه الضيفان الرأي... ومع ذلك تفاؤل لا يملك مبررات كافية الا لمن يعرف زميلنا خيري عن قرب. أو لمن لم يحضر جلسة الدردشة أما من حضرها فقد بدا له واضحاً أن أحكاماً مسبقة جاءت لتفبرك أدلتها. لقد وجهت في اطار الحديث كثير من التهم الى الصفحات الثقافية ولم يكن من الصعب على الحضور اكتشاف حقيقة أن من يوجه تلك التهم لم يطلع على تلك الصفحات. أو لم يتابعها على أقل تقدير. وهو ما دفع بأكثر من زميل لسؤال الضيوف أكثر من مرة: هل تتابعون صحفنا حقاً. ومع ذلك ظلت الرغبة الصادقة في تقديم كل ما يمكن أن يفيد الزملاء الضيوف في بحثهم قائمة.. وبانتظار لقاء آخر يحددون فيه ما يريدونه بالدقة ودعناهم، وكان واضحاً أن برنامج عملهم ممتلىء بأسماء كثيرة يرغبون لقاءها... أما لقاؤنا الثاني فكان على صفحات (الناقد) لقد اختصر كل ما قيل الى مجموعة من العبارات المنتقاة بغير أمانة والتي تشبه الى حد بعيد مانشيتات صحف الفضائح ولو كان طابعها ثقافياً أو أدبياً. عبارات لا يجمع بينها الا رغبة غير مفهومة في التصيد ولو تطلب ذلك التحريف والاقتطاع والافتعال.

ويتقدم ذلك كله رأي من تلك الآراء التي تبدو وكأنها نصوص مقدسة، يقوم الصفحات الثقافية في الصحف السورية الثلاث (البعث - الثورة - تشرين) دون أن يجد حرجاً في ادعاء أمور لم تحصل كالقول أن كلاً من هذه الصفحات أجرت استفتاء بين القراء، وقررت من خلاله أنها الصفحة الأولى بين زميلاتها؟! هل يذكر أحد من قراء الصحف الثلاث استفتاء من هذا النوع؟! نحن من ناحيتنا لا نذكر، وأيضاً لا نعلم المصدر الذي استقى منه محررو الناقد (معلوماتهم) تلك... ولكننا نذكر جيداً ما دار من حديث في مكتب زميلنا مدير التحرير، وما قرأناه منه، أو عنه في مجلة الناقد. فقد كانت المقارنة بين الحالتين كافية لجعلنا نشكك بكل كلمة وردت في البحث. عن لسان أي انسان وردت، فقد كنا شهوداً على الطريقة التي حورت بها احاديث وبدلت واجتزئت وادعيت أيضاً...

عذراً زميلنا خيري فقد كنت مرة اخرى ضحية التفاؤل السريع بالآخرين.

وعذراً زملاءنا في الناقد، فما سبق وحده قد لا يجعلنا نخسر تقديرنا لمجلتكم... ولكن نخشى انكم قد خسرتم فرصة تقديم ما هو هام وجاد... في لهاثكم وراء ما هو مثير وفضائحي. مثير وفضائحي فقط... □

سعد القاسم

جريدة «الثورة» - دمشق - ١٩٩١/٧/٢٥

٣ - احترام الذات

■ بيننا وبين لبنان ما هو اكثر من أن يعد ومنه حياة ثقافية مشتركة، ونعلم أننا لا نأتي بجديد، ومع هذا لو ان صحيفة أو مجلة سورية أرادت اعداد بحث عن الثقافة في لبنان هل كان يمكن ان تكتفي ببعض العبارات غير المترابطة مهما كانت طريقة اعدادها، ومهما بلغ عددها؟!.. بالتأكيد لا لأن هذا لا يقدم بحثاً بأي معيار من المعايير.

أما حينما أرادت مجلة (الناقد) اعداد بحث عن الثقافة في سورية فقد اكتفت بايفاد محررين شابين لبضعة أيام كان عليهما فيها الالتقاء بقائمة طويلة من العاملين في الحقل الثقافي.

ولأن الوقت لم يكن كافياً للاحاطة بموضوع كهذا، ولأن من كلف به لم يكن - كما بدا لاحقاً - مؤهلاً أو يملك من المعلومات بما يكفي لمهمة كهذه، جاء البحث هشاً وسطحياً ومليئاً بالاستخفاف تجاه عمل وجهد كثيرين، بل وتجاه الثقافة في سورية باكملها.

وقد يقال ان الأمر في الحالين يختلف. لكننا نقصد المقارنة بين اسلوبين في العمل: احدهما يحرص على تقديم ما هو جاد وموضوعي ولأجل ذلك لا يضن بالجهد والوقت. وآخر يسعى لما هو مثير ولافت للنظر ولو كان هذا على حساب أي شيء وكل شيء، ويبدو ان (الناقد) أو على الاقل موفداها اختارا الاسلوب الآخر، ربما لسهولته وعجزهما عن سواه، وربما لاقتناعهما أن صحافة من هذا النوع أكثر رواجاً في زمن البحث عما هو سريع وجاهز ومثير. وفي الحالين قد نجد لهما الاعذار، ولكن نسألهما لو أنهما جاءا موفدين لمجلة من تلك المجلات الباحثة عن الاثارة - وربما الفضيحة - هل كانا سيستطيعان - الالتقاء بهذا العدد الكبير من العاملين في الوسط الثقافي، ليتحدثا عنهم وعنه بعد ذلك بهذا الاستخفاف؟!.

هل استقبلا بصفتيهما الشخصيتين أم لكونهما مندوبين لمجلة يعتبرها كثيرون مجلة جادة ومتزنة؟

والسؤال قد يعني من أوفدهما قبل أي آخر: □

دائرة الثقافة

جريدة «الثورة» - دمشق - ١٩٩١/٧/٢٥

أصبحنا مثل سندان أبو حمدان!

عبد الحميد الشيخ عطية
سورية

■ بعض مقالات كتّاب الحداثة، تجبرك على الرد السريع وليس المتسرع. إن ما يطرحونه على العقل العربي خطير جداً؛ ولذلك يجب الاسراع في الرد والتأني في التوضيح، فإذا كان لهم الحق في التفكير والتعبير والنشر؛ فإن من الحق أن نرد على الجموح الفكري... لقد أصبحنا - وللأسف - مثل سندان أبو حمدان، لا نعرف من أين تأتينا المطرقة. أو مثل طرطورة أبو صطيف لا تعرف من أين تدّخن؛ يقول الصادق النيهوم في مقالته في العدد الخامس والثلاثين من مجلة «الناقد» التالي:

«لا يعاني العرب من غياب العدل وحده، بل يعانون أساساً من غياب الوعي»!!

أليس في هذا جموح، فإن غاب العدل في فترة زمنية ما، فليس الواقع أنه قد غاب الوعي. وإن غاب العدل حقاً - كما يقصد الكاتب - في الشرائع العربية.. فكيف بنت هذه الأمة العربية حضارة من أزهى حضارات العالم؛ وكيف استطاعت هذه الأمة أن تحصل على استقلالها بعد أن بليت بالاستعمار. هكذا بلا وعي! بل وكيف أثّرت هذه الأمة على نصف شعوب الأرض، فاعتنقت جميع تلك الأمم والشعوب عقيدة هذه الأمة. هكذا أيضاً بلا وعي!

إن أساس الشرائع العربية التي يتحدث عنها

الكـاتب الصادق النيهوم هو العدل وليس العكس. خذ مثلاً: «انكحوا ما طاب لكم من النساء، مثنى وثلاث ورباع، فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة». هذا النص القرآني يجيز تعدد الزوجات لأول مرة في تاريخ الشرائع ولكنه يربط هذا التعدد بالعدل، فإذا لم يكن هذا العـدل فإنه ينفيه، إذاً العدل أساس الشريعة، هذا غيض من فيض، فلو شرحنـا النصوص جميعها لتبين لنا أن القرآن كله عدل وعلى أساس القرآن قامت الشريعة العربية التي يقول الكاتب بعدم عدالتها أو عدم وعيها! ومما يقول مثلاً:

١ - «آخر حكومة ديموقراطية عرفها العرب، هي حكومة عمر بن الخطاب!!».

٢ - «[معـارضـة، محكمـة عليـا، دستـور، أحـزاب]. . لكن هذه المفردات الـرأسمالية، لا ترد أصلاً في قاموس القرآن الذي يعتمده العرب مصدراً للتشريع. . وهي مشكلة لها نتائج متناقضة جداً، منها أن الحكومة العربية لا تستند إلى شريعة، وأن الشريعة العربية لا تستند إلى حكومة»؟!!

٣ - «المبـدأ الأول يقوم على احتكار الفقه لسلطة بابـوية رسمية»! ويتـابع «ولهذا السبب فإن القوانين الاسلامية لا تصدر عن أمة المسلمين في استفتاء عام»!!!!!

٤ - «المبدأ الثاني، يقوم على تفريغ الدين من محتواه الإداري!! فالاسـلام الـذي يتبناه الفقـه، شريعـة سلطانية فردية، لا تعـرف نظام البرلمان، ولا تعترف بتعدد الأحزاب».

٥ - «المبـدأ الثالث يقوم على الفصل شرعاً، بين مصير الفرد ومصير الجماعة. . .».

٦ - «المبدأ الرابع يقوم على تبني نظرية عنصرية معقدة. . .».

ويقـول: «كـان الكهنـة قد طوروا نظرية - العالم السفلي - التي سيعيد اليهود صياغتها تحت اسم - العالم العلوي -». ثم يتابع «إن الفقه الاسلامي تبنى هذه النظرية في قاعدته المريبة التي أقامت شريعة الاسلام على خمسة أركان، ليس بينها ركن واحد، له علاقة بحق المواطن في الاشراف على جهاز الحكم»!

لماذا يصر الصـادق النيهـوم على خلط عبـاس بدنبـاس؟ لقـد شعـرت من خلال أقواله، بأنه رجل مبهور حتى العظم بالنظم الغربية الوضعية، وأنه يفسر من خلالهـا كل شيء، فيضعهـا كقـواعـد ويقيس بعدها. . نحن نعلم أن عمر بن الخطاب ليس له شأن في حكومة ولا في ديموقراطية، إذ كان الرجل خليفة خليفـة رسول الله (ص). لم يكن يحكم إلا بشريعة القـرآن الكـريم، ثم ما علاقـة الخمسة أركان بحق المواطن في الاشراف على جهاز الحكم، هل اختصر الصادق النيهوم كل الشريعة وكل نصوص القرآن بهذه الخمسـة أركـان، وهل ينكر أنه في القاعدة الشرعية «وأمرهم شورى بينهم» ما يكفي لرصد كل تجلياته في كلمات برلمـان ومعارضة ودستور وأحزاب. . . ونسأل الصـادق النيهـوم. . هل المـواطن الغـربي في الدول الـرأسمالية، أو الشرقي في الدول الشيوعية، يشرف فعلاً على جهاز الحكم؟! وأين هي العنصرية في عبادة الله؟ وكيف يجب صدور القـوانـين الاسـلامية في استفتاء عام؟!!! انني أشعر أن في هذا الفكر المطروح «فشة خلق» أكثر مما هو درس وتمحيص وتفكير، فالآراء متسرعـة وجـامحـة بل وأحيانـاً مشوشة غير واضحة، مخلوطـة، كالسلطة؛ والحق أن الكثـير من المفكرين المحدثين، هم ضحايا فعلاً، ضحايا ثقافتهم الغربية التي لم تمتزج بالمعاناة والتجربة الحية، وضحايا ثقافتهم العـربية الاسلامية التي لا بد وأنها أيضاً غير مكتملة على وجـه من الـوجـوه. وأنت عنـدمـا تسمع لهؤلاء «السوبر» المثقفين الفطاحل؛ تجد ذاتك منهوباً بفكرهم المتـدفق كالكهـربـاء؛ ولكنـك مع الأسف تصـاب بالصـدمـات الكهـربـائية بدلاً من الضـوء والنـور؛ تتكهـرب؛ لأنـه كما أشعر، فكر كهربائي، من نوع الكهرباء التي تصعق أحياناً وربما لا تنير أبداً. □

العودة الى نزار

عبد الرحمن قوبي
المغرب

■ في العدد الثلاثين من ديسمبر - كانون الأول ١٩٩٠ من مجلة (النـاقد) كتب الزميل عبد الله ونّوس مقالة تحت عنوان: (ماذا فعل نزار قباني بالشعر). وفي هذه المقـالـة يهاجم الشاعر في قصيدته (ماذا فعل العرب بالـشعـر) ولا أريد هنـا أن أقف مدافعـاً عن نزار قبـاني. . . وإنما هي مساهمة متواضعة في خلق حوار فكري بين الأشقاء!

وقف الـزميل ونـوس عنـد المقـطع الـذي اختاره لاعتبارات منهجية مسبقة؛ وهو المقطع الذي يبدو فيه نزار عنيفاً في مواجهـة الواقع العربي المتدني ثم سأل قائـلاً: (من تقصد بكلمة عرب، هل هم أنا وأنت وهو، أم تقصد فئة معينة. وإن كنت تريد ذلك فعلاً - أي الفئة المعينة - فلماذا لا تخاطبها مباشرة؟)

إنه سؤال يحمل في طياته إجابته! إذ المقصود حتماً هو ثلة من العرب وليس العرب بشكل عام. المقصود هو التي تعرفها أنت وأنا وهو؛ الفئة التي تعرف نفسها. لكن نزاراً - وكدأبه - لم يصرح بذلك، وحسناً فعل، لأن نظرته إلى الشعر تفسر ذلك.

لغـة الشعـر عنـد نزار هي لغـة الاشارة، والرمز والغموض. لا لغة التفصيل والوضوح.

اللغة عند نزار ايحائية وليست تقريرية. فهي لغة الشعـر وليست لغة الجغرافيا والتاريخ؛ لغة تُلقى في النفس فتتسرب اليها النشوة والألم دون أي عائق مادي أو نفسي. ونـزار كشـاعـر كبـير - بشهادة الأخ ونوس نفسه - ليس من عادته أن يضبط أواخر كلماته، ويحدد أماكنها ومواقعها. ولكنه يلقيها كجمرة يستدفىء بها من يستدفىء، ويحترق بها من يحترق!! وعلى المتلقي لهذا الشعر أن يتموقع إما بين المستدفئين أو المحترقين.

ثم يتعرض الأخ ونوس بعد ذلك إلى هاجس الترجمة فيقول: «هذا الكلام لو خضع للترجمة إلى لغة أخرى فسيكون كارثة علينا».

هل هو مركب نقص ثابت لدينا أمام الآخر؟

وما الذي سيكون كارثة أكثر من الواقع الذي نحن فيه؟

فالآخر يعرف عنا أكثر مما نعرفه عن أنفسنا.

والآخر هو الذي ترجم آثارنا قديمها وحديثها دون أن تقع أية كارثة من أي نوع كان.

والآخـر هو الـذي كرم الطاهر بن جلون ونجيب محفوظ بأرقى ما يكون التكريم.

ثم إن هذا الآخر ليس من السذاجة في شيء أن يفـهم من قصيدة نزار - إذا ترجمت - ما فهمـه الأخ ونوس. إنه أذكى من ذلك.

إذا كان الشعـر الصهيوني المـوجـه للأطفال - كما يقـول الأخ ونـوس - يعلمهم أن القمر عندما يغيب يكون العرب هم الذين سرقوه!! فإننا يجب أن نعلم أطفالنا أن الصهاينة قد سرقوا - فعلاً - أرضنا بشمسها وقمرها، بليلها ونهارها. وهنا الكارثة، وليس في غضبة (نزارية) على واقع مهترىء؛ واقع لا يمكن أن يوصف إلا بما وصفه به الشاعر نزار قباني □

رياض نجيب الريّس

قبل أن تبهت الألوان صحافة ثلث قرن





■ يصدر هذا الشهر كتابي «قبل ان تبهت الألوان ـ صحافة ثلث قرن»، الذي هو حصيلة ثلاثين سنة من الكتابة الصحافية المتنوعة. وثلاثون سنة عمر طويل في تاريخ الصحافة، وخاصة لمشاهدات صحافي غطى أحداث ربع المسكونة ذهاباً واياباً في الصحافة العربية. لكن هذا الكتاب ما هو إلّا محاولة للقبض على اللحظات التاريخية التي تضيء العمل الصحافي ساعة وقوعها، فتعطي الصحافة للتاريخ مساهمتها، بقدر ما تعطيه نبضها الفوري وايقاعها اليومي.

ولا يجمع بين مشاهدات هذا الكتاب، إلّا انها كتبت بحرية لم تعد متاحة لأي صحافي يعمل في الصحافة العربية اليوم. هذه الحرية التي مارستها مع عشرة رؤساء تحرير عملت معهم على امتداد العقود الثلاثة الماضية، من دون تدخل من أي منهم أو ايعاز من صحفهم. ولم تكن الحرية التي مورست في سنوات كتابة مشاهدات هذا الكتاب، تزيد على ان يكتب الصحافي قناعاته الشخصية، وحقه في ان يكون حراً في تطوير آرائه واعادة استيعاب موضوعاته على نحو لم يكن يتوقعه هو شخصياً قبل بدء الكتابة، ومن دون ان يتلفت وراءه.

وبين «المقدمة» و «المدخل» تكمن قصة هذا الكتاب وهذا الكاتب. قصة وقوف الصحافي بحرية أمام الحدث ليصف مشاهداته في اللحظة التي يواجه فيها قارئه، من دون ان يكون ذلك القارىء معنياً بمعاناة الكاتب أو الظروف التي يكتب فيها.

ومن دون أي وهم من الصحافي بأنه يكتب للتاريخ، أو ان كتاباته ستقدم أو تؤخر من مجريات الأمور، أو ستؤثر في مصائر الدنيا.

«قبل ان تبهت الألوان» ليس أكثر من مجموعة شموع صغيرة مضاءة على تعرجات ثلث قرن من الترحال بين نقاط وفواصل عالم مضطرب، كان من حظي ان أكون شاهد عيان في محطاته العديدة. □

مقدمة: مجازفة العودة إلى الماضي

● «قبل ان تبهت الألوان ـ صحافة ثلث قرن»، رياض نجيب الريس. ٦٠٠ صفحة. رياض الريس للكتب والنشر. لندن، قبرص، بيروت ـ ١٩٩١.

■ كنت أعرف أنني رجل له طموحات مثالية، وأن مثالية طموحاتي تصل إلى حد السذاجة في أحيان كثيرة. ولكنني ظننت أن تجارب الحياة قد صقلتني إلى درجة معقولة، أعرف من خلالها أن أتدارك ارتكاب حماقة ما وأن أتجنّب الوقوع في خطأ مميت.

وكنت أعرف أيضاً ـ بحكم أنني رجل واقعي وعملي على الرغم من مثاليتي ـ أن مهنتي، مهنة الصحافة العربية، وقد مارستها محترفاً ثلث قرن حتى الآن، قد وصلت إلى مستوى من السقوط ربما لم تعرفه في كل تاريخها، وان تراجعها في مثالياتها وقواعدها وأسلوبها وممارستها، قد

فاق تراجعها في حرياتها وكراماتها واستباحة الأنظمة والناس لها.

وكنت أعرف أيضاً وأيضاً انها تقدمت تقنياً واقتصادياً وصناعياً، واتسع انتشارها وتعددت آفاقها وتوزعت مشاربها، ولكنها انهارت داخلياً: انهارت حريتها، وانهارت أخلاقياتها، وانهارت قواعدها.

كنت أعرف كل ذلك، وأنا مستسلم استسلام من يريد ان يحافظ على ما تبقى من مهنة هي كل حياته وإرثه، ولو انه تعلمها في بيت اختلفت قيمه ومقاييسه عما يمارس اليوم، وتعامل معها في مؤسسات علّمته في حينه - أن هناك شروطاً وأصولاً وأهدافاً للاحتراف الصحافي غير الذي يراه يطبّق اليوم.

ظل ذلك كله نوعاً من الترف الفكري والطموح الحالم بالنسبة لي. وكنت أتفادى باستمرار الاصطدام بين واقع الصحافة كما تمارس فعلاً وبين مثاليتي - حتى لا أقول سذاجتي - المهنية. إلى ان التقيت أحد الزملاء من معاصريّ في الصحافة، فسألني - وفي جدية متناهية - عما إذا كان ما أكتبه يلقى «دعم» جهات معينة. وكم شعرت باحتقار الزميل لي - وربما بشفقته أكثر - عندما أكدت له أن ما أكتبه هو رأيي الشخصي وأن من «المؤسف» (في محاولة مني لكسب احترامه) ان ليس هناك من «يدعم» آرائي - ولم يحاول أحد ذلك أساساً. ولما حاولت ان أشرح له ان الصحافة هي أيضاً رأي شخصي وتحليل لمعلومات يسعى إليها الصحافي بدافع منه وحده لأنه شغوف بها، تطلع إليَّ الزميل وقال لي: «أتريد ان تقنعني أنك تكتب في سبيل الكتابة، ومن أجل ان تتقاضى راتبك في آخر الشهر»؟

الأدب الحقيقي لا يعترف بالصحافة، وليس من مهمة الصحافة ان تؤدي مهمة الأدب

ومرّت الأيام. وعدت إلى لقاء مجموعة من الزملاء الصحافيين في أحد أسفاري. وأخذنا نتناقش في مواضيع المهنة وماذا تكتب الصحف هذه الأيام. وانهالت الآراء: أحدهم قال إن الموضوع كذا جيد، ولكنه لحساب العراق. وآخر قال إن المقال الفلاني عظيم، ولكنه لحساب السعودية. وثالث قال إن التحقيق كذا ممتاز، ولو انه لصالح الكويت. ورابع تفضّل قائلاً إن التحليل الاخباري كذا رائع، ولو انه لصالح اليمن.

ولما استوقفت مجموعة الزملاء عن الاستمرار في إبداء هذه الآراء لتراكم حسابات الدول أمامنا في تلك السهرة، متسائلاً: أليس هناك في كل الصحافة العربية من لا يكتب لحساب أحد؟ انتفضوا جميعاً دفعة واحدة وأجابوا: «أجاد أنت في سؤالك أم تسخر منا؟ هل هناك من يكتب اليوم لحساب المهنة لأنه شغوف بها، أو لحساب المطبوعة التي ينتمي إليها لأنه يتقاضى أجره منها. أي ولاء لقواعد المهنة تتحدث عنه أنت؟ الكل يكتبون لحساب الدول والأنظمة والأحزاب والشركات. لا أحد يكتب حتى لحساب نفسه».

□

أروي هذه الحكاية التي كتبتها منذ سنوات، لا لأقول إنني أعرف كل هذا وذاك. أو لأؤكد ان مقالات هذا الكتاب كانت كلها لحسابي خلال ثلث قرن من العمل الصحافي، إنما لأقول انني كتبت هذا الكتاب بدافع من الحب، وفي محاولة للخروج من كوابيس هذه المهنة - العشيقة. ولأقول أيضاً إنني جمعت مقالاته دفاعاً عن مهنة هي كل عمري. ولعلني أعددته كتاباً لأثبت لنفسي في الدرجة الأولى قبل الآخرين، من جيل قراء تسعينات هذا القرن، ان الصحافة العربية لم تكن أبداً كما عرفوها اليوم. لكن هذا الكتاب ليس قطعاً كتاباً عن الصحافة، ولا كتاباً يحاول ان يؤرخ مرحلة معينة من مسار الصحافة العربية. إنه مجرد كتاب لصحافي، وليس كتاباً صحافياً.

لماذا؟

لأن الصحافي هي الصفة الوحيدة التي أملكها، وأنا لا أملك أي أوهام حول الصحافة وأهميتها أو نفوذها، ولا غرو حول كونها «السلطة الرابعة» كما تعلمناها في المدارس، مهنة عرفتها في أحسن أيامها وفي أسوأ أيامها. مهنة فتحت لي أبواباً كثيرة، عرفت فيها العالم، وعرّفتني إلى أحسن الناس وإلى أسوئهم. مهنة أعطتني ما يمكن ان يسمى بـ «الثقافة المتأخرة»، فعلمتني وتعلمت فيها. مهنة عانيت من عذابها كثيراً، وعشت في لذائذها بقدر ما عرفت من متاعبها. مهنة ما زالت أهم صنعة في الدنيا مهما حط بها الدهر اليوم. مهنة، إذا نظرتُ إلى الوراء الآن وقد فتحت جميع ملفاتها أمامي، لا أستطيع أن أقول إنني قد اختار غيرها.

أرجو أن يوضح هذا الكتاب لماذا.

ولأنه كتاب لصحافي، فإن فيه كثيراً من المجازفة في العودة إلى الماضي. والمجازفة تكمن في ان حياة الصحافي هي عبارة عن قصاصات جرائد تقبع في ملفات تحمل تواريخ معينة لأحداث وحكايات ومواقف تفاجئه بعد زمان طويل مرّ. ينظر إلى بعضها ساخراً، ويريد طرد بعضها الآخر من ذاكرته أو إنكاره وجحوده. إلاّ انها شاء أم أبى، كلها هناك سجل لحسابه باقٍ أطول مما سيبقى هو على هذه الأرض. ولكن عندما يقرأ الصحافي ملفاته بعناية، يكتشف في زواياها جملة كانت نبوءة، وموقفاً حمل حسّاً بالتاريخ، ومغامرة وفرت له دوراً في قضية، ورأياً شارك في حل أزمة، وحديثاً ساهم في إحراج شخص آخر. الأهم من ذلك انها كلها كتبت تحت ضغوط الزمان والمكان ومن مواقعها وفي ساعتها، حتى جاءت، في غالبيتها، بمعلومات تحفل بها أكثر من احتفالها بأناقة عباراتها وحسن صياغتها.

ولأنه أيضاً كتاب لصحافي، فيجب أن لا نقع في وهم الاعتقاد بأنه أدب. فالصحافيون ليست صنعتهم الأدب. وكثير منا، نحن معشر الصحافيين، يعزّون أنفسهم - ويخدعونها في الوقت نفسه - بإيهامها أنهم أدباء، وان ما يكتبونه من مادة صحافية هو أدب. إن الأدب الحقيقي لا يعترف بالصحافة، وليس من مهمة الصحافة أن تؤدي مهمة الأدب. وعلينا الاعتراف بذلك، إن ما يتمايز به صحافي عن آخر، هو الاسلوب، والاسلوب وحده لا يخلق أديباً، لأن المادة التي بين يديه وطبيعة صياغتها لا تحتمل ان تصبح جنساً أدبياً، كالقصة أو الشعر أو الرواية أو المسرحية.

وقد انتابني شعور وأنا أقلب أوراقي القديمة، بأنني أقلب مجموعة من الجثث في براد بشري لتاريخي المهني. وقد ذكرني هذا باصطلاح تستعمله الصحافة البريطانية، تعلمته أثناء عملي فيها في الستينات، اسمه the Morgue ، ويقابله عندنا في الصحافة العربية اصطلاح «الأرشيف». وهذه الكلمة بالعربية تعني بالمعنى القاموسي تحديداً:



١ ـ معرض الجثث: موضع تعرض فيه الجثث المجهولة ليتعرف عليها من يهمه الأمر.

٢ ـ مجموعة المراجع في دار جريدة أو مجلة ما».

ابتسمت بيني وبين نفسي وأنا أقارن بين التعبير الانكليزي والتعبير العربي، لأنني وجدت نفسي أقرب إلى الاصطلاح الصحافي الانكليزي. وشعرت بالبرد.

كذلك أذهلني تنوع أوراقي، بقدر ما أذهلني اكتشافي كم كنت أعرف عن أشياء كثيرة في يوم من الايام، لم أعد أعرف عنها شيئاً الآن أو انني نسيتها اليوم. وتبادر إلى ذهني وأنا في معرض الجثث الصحافية الذي أمامي، انه لا يمكن ان أكون أنا الذي اخترت الخوض في كل هذه الموضوعات، ولا بد ان الظروف ورؤساء التحرير الذين عملت معهم في تلك السنوات، هم الذين اختاروها لي. وانتابني شعور وأنا أقلب مجموعة ضخمة من الصور إلى جانب القصاصات (وكنت أصور كثيراً في تلك الأيام) بأنني كحفار القبور الذي يزعج الموتى بنبش قبورهم بعد سنوات وسنوات من مواراتهم الثرى. وشعرت بالبرد من جديد.

وأدركت ان كل هذه المواضيع قد كتبت تحت ضغط سياسي يعرف في الصحافة باسم الموعد الأخير للتسليم قبل دوران المطبعة. وهناك مصطلح في الصحافة الغربية أيضاً يسمى Deadline . واكتشفت ان المصطلح الغربي متشائم مقارنة بالمصطلح العربي. فالقاموس يشرح معناه: «١ ـ خط الموت ـ وهو خط ضمن سجن أو حوله لا يجوز للسجناء تجاوزه وإلا أطلقت عليهم النار. ٢ ـ الموعد الأخير ـ آخر موعد لإنجاز عمل ما».

وأعاد لي هذا الشرح التساؤل عن المجازفة التي يتعرض لها الصحافي الذي يريد ان ينبش ماضيه، فشعرت بقشعريرة في داخلي وأنا أقف بين «معرض الجثث» و«خط الموت». وتذكرت ما حذرنا منه صحافي بريطاني مخضرم حاضر فينا في مؤسسة طومسون في مدينة كارديف في مقاطعة ويلز في بريطانيا قبل ثلاثين سنة، كيف ان الصحافة قد لا تجعل الطامح فيها غنياً، ولكنها من المؤكد تجعل حياته مغامرة خطرة.

ولعل الخطر يزداد بعد سنوات عندما يجلس الصحافي أمام أوراقه القديمة ليبيضها من جديد، والخوف يلفه أكثر فأكثر من أن القارىء سيمسك به اليوم، بعد ان أفلت منه طوال السنوات الماضية. لكن هذه المرة لن يستطيع القارىء اللحاق بنا. فهذه فرصةو قليل منا نحن معشر الصحافيين، يملك تفويتها عليه. فالتاريخ هو الرقيب الذي لم يعد جالساً وراء مكتبه، بل أصبح جالساً في رأسنا. وما زال خطره يلاحقنا.

وفي داخل كل صحافي يُعنى بالاحداث، صراع دائم بين الآراء والمعلومات أو بين الخبر والتعليق. لذا يحار الصحافي وهو يقف على حصيلة ثلث قرن ونيّف من كتاباته الصحافية أيها يرمي وعلى أيها يبقي. ولم أتردد في أن أرمي في «مزبلة الصحافة»، كل ما له علاقة مباشرة بالخبر الآني والرأي السيّار والمعلومة التي فات وقتها والتعليق الذي لم يعد يحمل اي معنى. ولم تكن مهمتي بإزاء هذا الخيار سهلة على الاطلاق. لقد جنحت بلا تحفظ نحو ما اعتقدت انه يشكل رواية أو قصة تحمل أسلوباً خاصاً ولوناً مميزاً كُتبت من موقع معين وفي ظروف تاريخية معينة. وبذلك فقد حملت أغلب مقالات هذا الكتاب طابع الريبورتاج، والرحلات والذكريات، بقدر ما حمل بعضها طابع الرأي الداعي إلى قضية والمطالب بموقف والمثير لذكرى ما. وفي مجمل مقالات هذا الكتاب تنوع واضح يتمثل في مختلف أساليب الكتابة الصحافية التي مارستها، والتي اعتقدت ـ ويدي على قلبي ـ أنها يمكن ان تصمد لامتحان الزمن، دون ان تفقد نكهتها وعبيرها إذا ما أعيدت قراءتها في اطارها التاريخي وزمان ومكان حدوثها.

الكتابة الصحافية الجيدة هي التي تصمد لامتحان الزمن، دون ان تفقد نكهتها وعبيرها

وقد استبعدت من هذا الكتاب كل ما كتبته في قضايا الخليج العربي ـ وما أكثره ـ وكل الكتابات الأدبية والنقدية، التي لا تحمل طابعاً صحافياً. كما استبعدت الأحاديث الصحافية التي فقدت طعمها واندثرت مناسبتها. لقد كان كل الجهد في ان يبقى هذا الكتاب، كتاباً لصحافي وليس شيئاً آخر.

هذا ويحضرني الآن بيت من الشعر قديم لا أعرف قائله، يقول:

لعمرك ما ضاقت بلاد بأهلها
ولكن أخلاق الرجال تضيق

أتمنى ان لا يضيق أحد بهذا الكتاب ولا بصاحبه! □

لندن ـ شتاء ١٩٩١

مدخل: شبه سيرة صحافية

■ كان لي شرف ومتعة احتراف العمل في الصحافة اللبنانية حوالي عشرين عاماً، منذ ان حلمت ان الصحافة هي مهنتي وطريقي وقدري. لكن قبل ذلك كله كنت من نتاج ذلك الجيل العربي الذي جاء لبنان وهو في أوجه وعنفوانه، فدخل مدارسه وتخرج من جامعاته وانضم إلى أحزابه وتعلم السياسة في مقاهيه وتنشق حريته وتسكع في مكتباته. على ان الأهم من ذلك كله انه قرأ صحافته وعرف من خلالها ان للرأي أكثر من وجه وان للفكر حرمة هي في اتساع العقل الانساني، وأن حرية الانسان هي في حرية رأيه وفكره.

وكان من الطبيعي لواحد من جيلي ان يأتي لبنان في طفولته، فيدخل مدارسه ويتعلم في كلياته ويعيش صباه وشبابه في كنف صداقاته اللبنانية. ولم يكن لدينا أي شعور في شبابنا، بتمايز ما بيننا، نحن غير اللبنانيين وبين اللبنانيين. كان التطلع خارج الحدود القطرية العربية لكل منا أمراً طبيعياً، وكان التقوقع داخل الحدود اللبنانية أمراً انعزالياً. وكانت بيروت وقتئذ امتداداً حقيقياً لدمشق، وكان الوصول إلى الشام أسهل من الوصول إلى طرابلس. وكانت الحزبية السورية ـ اللبنانية حزبية أشخاص عاشوا معارك الانتداب معاً وسعوا إلى الاستقلال معاً. كانت العلاقة طبيعية، وكان «الميثاق الوطني اللبناني ـ العربي» في عزّه.

علمني كامل مروة معنى حرية الرأي، وانه من الممكن في الصحيفة الواحدة، مهما كان اتجاهها السياسي، ان تجد مجالاً لحرية التعبير بين محرريها

وعندما جئت لبنان، لم أكن هارباً من اضطهاد. ولم أكن لاجئاً سياسياً. ولم أكن أبحث عن عمل. كنت صاحب مهنة لم يكن مسموحاً بممارستها إلاّ في لبنان. وكان لبنان يعتز في ذلك الزمان بأنه أمسى البلد الوحيد في الوطن العربي القادر على احتضان صحافة حرة. لم يكن هناك خداع نظر. كانت التقاليد الصحافية اللبنانية في حينه استمراراً للصحافة العربية التي نشأت في مصر وسورية وفلسطين منذ بداية هذا القرن. كانت الأرض الصحافية محروثة ومؤهلة للغرس الفكري.

سعيد فريحة وكامل مروة وجورج نقاش وغسان تويني كانوا امتداداً تراثياً لحلمي الصحافي الذي بدأ في دمشق وانتهى في بيروت. لذلك لم يكن غريباً ولا مستهجناً ان يعمل واحد مثلي عند هؤلاء ومعهم في البلد الذي ربيت وترعرعت وتعلمت وصادقت وأحببت فيه. وقُبلت في هذه المهنة من دون السؤال عن جنسيتي، لأنني كنت امتداداً لهذا التقليد وذاك التراث. وكانت الصحافة اللبنانية تضم في مطلع الستينات عدداً لا بأس به من السوريين والفلسطينيين العاملين فيها، وكان ذلك أمراً طبيعياً. وكنت من بين القلائل من غير اللبنانيين الذين عملوا في الصحافة اللبنانية ولم يتلبننوا بالجنسية.

■ البيت

نشأت وربيت في بيت صحافي وسياسي. والدي نجيب الريّس صاحب جريدة «القبس» الدمشقية التي عاشت بين عامي ١٩٢٨ و١٩٥٨و كان صحافياً وسياسياً. فتشربت حب هذه المهنة بطبيعة الأجواء التي كانت محيطة بي في طفولتي وصباي. كنت أزور برفقة والدي المطابع ومكاتب الصحف وأرى مجموعة الصحافيين والسياسيين، باستمرار، في بيتنا. ولم يخطر في بالي في اي فترة من فترات نشأتي، ان أعمل في اي مهنة سوى مهنة الصحافة والكتابة. لقد كانت خياراتي محددة ومقررة سلفاً. ولعل السبب الرئيسي في ذلك ان والدي توفي عام ١٩٥٢، وأنا في الرابعة عشرة من عمري، مما ولّد عندي الرغبة بالتحدي للاستمرار. واستمرت «القبس» بالصدور حتى تأميم الصحافة السورية في عهد الوحدة المصرية ـ السورية عام ١٩٥٨. وكنت أقضي العطل المدرسية في مكاتبها ومطابعها محاولاً تعلّم أسرارها مما زاد عندي عشق رائحة الورق والحبر وسماع هدير المطابع. وأذكت ذلك كله محاولات بدائية في الكتابة كانت تنشر لي على أساس أنني ابن صاحب الجريدة.

لذلك لم يكن عندي شك، منذ اليوم الأول الذي تركت فيه الدراسة، في ان يقودني الدرب إلى أول صحيفة تقبل أن أعمل فيها. فقد كان هناك اتفاق واضح بيني وبين نفسي أنه عندما أكمل تعليمي سوف أقرع باب أول صحيفة لأدخل إليها صحافياً. ولما كانت الصحافة السورية قد أُممت و«القبس» قد أغلقت، فإنني ما ان تركت الجامعة في صيف عام ١٩٦١، حتى طرقت باب سعيد فريحة في «دار الصياد»، بحكم الصلة والصداقة التي كانت تربط بينه وبين والدي. وعرض عليَّ سعيد فريحة ان أحتل أول طاولة فارغة وأبدأ حياتي المهنية.

وهكذا تقاضيت أول راتب لي من مجلة «الصياد» في تموز عام ١٩٦١، وكان مقداره ٣٠٠ ليرة لبنانية. وهكذا بدأت احترافي المهني.

وعملت نهاراً محرراً للشؤون العربية في «الصياد»، وليلاً محرراً للشؤون الدولية في جريدة «الأنوار»، إلى جانب الإشراف على صفحتها الثقافية.

■ المحرر

عندما كنت في «الصياد» كان هشام أبو ظهر يرأس تحريرها. وكان هشام يريد إصدار جريدة خاصة به. فعرض عليَّ العمل معه، وكنت حديث العودة من الدراسة في انكلترا ومتأثراً بالصحافة البريطانية، فأقنعته بأن يصدر «المحرر» على غرار صحافة الأحد الاسبوعية في بريطانيا. وتركنا «دار الصياد» معاً، وأصدرنا «المحرر» في ١٨ حزيران عام ١٩٦٢، كأول جريدة اسبوعية مقلدين فيها «الصنداي تايمز» و «الاوبزرفور». أي جريدة بعدة أجزاء، واحد للسياسة والأخبار، وآخر للثقافة والمنوعات. وكان هشام رئيس تحريرها، وكنت أنا مدير التحرير. وظهر اسمي للمرة الأولى بمنصب مهني في «ترويسة» الجريدة.

تأثرت «المحرر» بمدرسة «أخبار اليوم» الصحافية في المضمون، وبمدرسة صحافة الأحد البريطانية في الشكل. واستطاعت ان تلعب دوراً متميزاً باستقطابها مجموعة كبيرة من الأقلام الصحافية التي لعبت أدواراً بارزة فيا بعد في الصحافة والسياسة والأدب. وكان الشهيد غسان كنفاني قد عاد مؤخراً من الكويت، حيث كان يعمل مدرساً للرسم، إلى بيروت، ويعمل في جريدة «الحرية»، التي كانت لسان حال حركة القوميين العرب. فدعوته إلى الكتابة في «المحرر»، إلى جانب عمله في «الحرية». وكانت عبقرية غسان الصحافية انه يستطيع ان يملأ اي مساحة بيضاء في اي موضوع بدقائق. وهذا هو حلم أي مدير تحرير. وتوثقت علاقة غسان بـ«المحرر»، ونمت صداقة شخصية وأدبية بيني وبينه عاشت حتى استشهاده عام ١٩٧٢.

وأتاحت لي «المحرر» أول فرصة لتغطية حدث صحافي من موقعه، وكانت ثورة ٨ آذار عام ١٩٦٣، وسقوط الانفصال في سورية، هي المهمة الأولى. تبع ذلك المهمة الأشق والأخطر وهي تغطية اضطرابات الأردن إثر سقوط حكومة سمير الرفاعي وإنزال الجيش إلى شوارع القدس وعمان بعد اعلان ميثاق ١٧ نيسان عام ١٩٦٣، للوحدة الثلاثية بين مصر وسورية والعراق. وكانت الزيارة الأولى والأخيرة لي إلى القدس. وانفردت «المحرر» بين الصحف العربية كلها بوجود مراسل لها داخل الاردن وبتقارير مطولة عن وقائع تلك الأيام المثيرة. كان ذلك أول احتكاك مباشر لي مع الخطر الذي يواجه الصحافي وهو يحاول ان يكتب من قلب الأحداث، وأول تجربة حقيقية لي كمراسل متجول.

وبحلول عام ١٩٦٤، قرر هشام أبو ظهر إصدار «المحرر» يومياً. في ذلك الوقت بالذات حصلت على منحة من «مؤسسة طومسون» البريطانية، وهي مؤسسة أنشأها لورد طومسون، صاحب جريدتي «التايمس» و«سكوتسمان» حينئذٍ، وعدد من محطات التلفزيون والاذاعة، في كل من بريطانيا وكندا. وكانت مهمة المؤسسة تدريب صحافيين واذاعيين وتلفزيونيين من العالم الثالث في دور الاعلام

البريطانية. وكنت أول صحافي عربي ينال هذه المنحة. وأغرتني «مؤسسة طومسون» بالسفر مجدداً إلى بريطانيا فقبلتها ورشحت غسان كنفاني لتولي رئاسة تحرير «المحرر» اليومية. وكان غسان مؤهلاً أكثر مني لتولي المشروع الجديد، بحكم التزامه السياسي والحركي، وأقرب مني إلى السياسة الناصرية التي عبرت عنها «المحرر» في حينه.

■ **انكلترا**

سافرت في مطلع عام ١٩٦٤، إلى انكلترا لمدة ستة أشهر تقريباً. في كارديف عملت في جريدة «الوسترن ميل» المسائية التي يملكها طومسون لمدة ثلاثة أشهر، إلى جانب المحاضرات والاختبارات العملية التي كانت تعدها المؤسسة. وبعدها عدت إلى لندن، حيث عملت لمدة شهر واحد في «الديلي ميرور» ولشهر بعدها في «الصنداي تايمز». وعدت في صيف عام ١٩٦٤ إلى بيروت مراسلاً لجريدة «الديلي ميرور» في الشرق الأوسط. ولم تستمر مراسلتي أكثر من أشهر قليلة لأن «الديلي ميرور» لم تكن تهتم بالرسائل السياسية التي كنت أبعث بها، قدر اهتمامها بنوع معين من التغطية الإخبارية ـ الاجتماعية التي تعني القارىء البريطاني. وفشلت في مهمتي وتركت. بالطبع، أتاحت لي هذه الفرصة الاطلاع على الصحافة البريطانية عن قرب، وتعلم الكثير من أساليبها وتقاليدها المهنية.

مع عودتي إلى بيروت في العام ١٩٦٤، عملت لبضعة أشهر محرراً للشؤون العربية والثقافية في جريدة «الجريدة»، التي كان يصدرها جورج نقاش صاحب جريدة «الأوريان»، وكان يرأس تحريرها باسم الجسر. وكان جورج نقاش خصم والدي السياسي والصحافي في أيام الانتداب الفرنسي، إنما كان رفيقه وزميله، وكانت الخصومات في ذلك العصر، خصومات حضارية. فرحب بي جورج نقاش، وكنت العربي ـ الأنكلوسكسوني الوحيد في مؤسسة لبنانية فرنكو فونية. وبقيت في الجريدة حتى نهاية عام ١٩٦٤.

في هذه المرحلة، عملت وكتبت في صحف عدة ولفترات متقطعة، فإلى جانب عملي في «الجريدة»، عملت كمحرر اقتصادي في «النهار»، وفي جريدة «السياسة» التي كان يصدرها عبدالله اليافي رئيس وزراء لبنان الأسبق، ويرأس تحريرها أسعد المقدم، وفي «الاسبوع العربي» التي كان يرأسها تحريرها ياسر هواري. إلى جانب غيرها من المطبوعات التي غابت عن الذاكرة. وانتهت المرحلة الأولى من حياتي الصحافية بعرض جاءني من كامل مروة في «الحياة».

■ **«الحياة»**

في ذلك الوقت، كان كامل مروة صاحب «الحياة» يبعث لي بالأخبار بواسطة مجموعة من الأصدقاء عارضاً عليَّ العمل معه. وكنت أرفض لاعتراضي على خط «الحياة» السياسي في حينه. فقد كنت معارضاً لانفصال سورية عن مصر، وكان هو مؤيداً له، وكنت ناصري النزعة والتوجه، وكان هو معارضاً لهذا التوجه.

وذهبت متردداً لمقابلة كامل مروة، لأنني كنت على خلاف كبير في الرأي السياسي معه. ففي تلك الأيام كنت محسوباً على من يسمّون بـ «التقدميين»، وكان هو محسوباً على من يسمّون بـ «الرجعيين». في اللقاء الأول اصطدمنا. وفي اللقاء الثاني اختلفنا. وفي اللقاء الثالث اتفقنا. وقبلت عرض العمل في «الحياة»، على أن أتولى مسؤولية تحرير الشؤون العربية والدولية، مع كتابة تعليق يومي في الصفحة الأخيرة، غالباً ما كان في القضايا العالمية. واستمرت زاوية «مع العالم» يومياً من غير انقطاع حتى تركت «الحياة».

عملت مع كامل مروة قرابة السنتين وكان له فضل أساسي في تكوين شخصيتي الصحافية. فعندما تم الاتفاق على العمل معه، كان شرطي الأساسي، أن لا يتدخل إطلاقاً في أي شيء أكتبه، وخاصة المقالات أو التعليقات الموقعة. والتزم كامل مروة بهذا الشرط حتى آخر يوم من حياته، ولم يحاول قط الاطلاع على أي مقالة لي قبل دفعها إلى المطبعة. على الرغم من معرفتي، عن طريق الزملاء، بالعديد من الاعتراضات التي كانت تصله من قراء «الحياة» التقليديين على ما أكتبه. ولم ينقل لي احتجاجاً واحداً. وعلينا ان نتذكر أن «الحياة» في الستينات، كانت جريدة تقليدية ومحافظة بالمعنى السياسي إلى أبعد الحدود، وكنت شاباً «غير تقليدي» وصحافياً يحمل أفكاراً «تقدمية»، لا تتناسب مع هكذا جريدة.

وعلّمني كامل مروة معنى حرية الرأي، وأنه من الممكن في الصحيفة الواحدة، مهما كان اتجاهها السياسي، أن تجد مجالاً لحرية التعبير بين محرريها. صحيح أننا كنا نأخذ بعين الاعتبار الخط العام للجريدة، لكن، والشهادة اليوم للتاريخ، كان هذا الرجل ـ وقد أصبح في رحاب الله ـ يناقشني في المقال بعد صدوره، وليس قبله. وعلمني كامل مروة أمراً آخر لعب دوراً هاماً أيضاً في صقل مفاهيمي الصحافية. كان يصر على فصل الخبر عن التعليق وضرورة احترام مصادر الخبر. كان يقول لي: «عندك زاوية فاكتب رأيك فيها ـ ولكن حذار إقحام رأيك في الخبر». إلّا ان أهم ما تعلّمته من كامل مروة، كان كيفية بناء جسر من الثقة المتناهية بين صاحب الجريدة أو رئيس التحرير وبين المحرر، من دون ان تصفها كلمات معينة أو تحددها حوافز مالية، فيصبح ولاء المحرر للجريدة ونجاحها بحجم ولاء صاحبها.



وأتاح لي كامل مروة أيضاً فرصة نادرة في صحافة تلك الأيام. وهي فكرة الصحافي ـ المراسل المتجول ـ أي تغطية الحدث من موقعه، لا من وراء الطاولة ولا عبر نشرات وكالات الأنباء. وكانت الحرب الفيتنامية (١٩٦٥) في أوجها. فأرسلني إلى فيتنام، وكنت فعلاً أول صحافي عربي ذهب إلى فيتنام لتغطية وقائعها يومياً، كأي مراسل حربي. وكانت «الحياة» أول جريدة عربية تقوم بمثل هذا العمل. وبقيت في فيتنام ثلاثة أشهر. أتبعتها بجولة في بلدان جنوب شرق آسيا، وكانت تجربة رائدة لم تتكرر. وعدت إلى بيروت قبل اغتيال كامل مروة باسبوع واحد. وظلت «الحياة» ـ ومعها شقيقتها بالانكليزية «ديلي ستار» تنشران تقاريري وتعليقاتي عن فيتنام وجنوب شرق آسيا بعد موت كامل مروة بحوالي شهر، وكأن شيئاً لم يتغير.

لكنني أدركت فور اغتيال كامل مروة في ١٦ أيار عام ١٩٦٦، بأن «الحياة» تغيرت، ولن تبقى «الحياة» التي عرفتها وأحببتها وأتاحت لي كل هذه الفرص، في غياب صاحبها. فقدمت استقالتي بعد أربعين يوماً، وودعت الخندق الغميق وشارع الغلغول إلى غير رجعة. لقد

كان شعوري بالفاجعة والخسارة الشخصية أعمق من ان أفسره أو يفهمه أحد. وكانت نهاية المرحلة الثانية من حياتي الصحافية.

■ «النهار»

في جريدة «النهار» عملت عشر سنوات كاملة. وكنت أعرف غسان تويني أيضاً عن طريق صداقة والده لوالدي. وكان هناك صداقة تاريخية معروفة جمعت «نهار» جبران تويني و«قبس» نجيب الريس في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن. وكان جيله أقرب إلى جيلي من سعيد فريحة وجورج نقاش وكامل مروة. وأذكر أن أول لقاء معه كان عام ١٩٥٥، وكان هو في أوج شبابه الصحافي والسياسي. كنت تلميذاً في «مدرسة برمانا العالية»، ورئيساً للنادي الثقافي العربي فيها. وكنت معجباً كثيراً به. فدعوته إلى إلقاء محاضرة في المدرسة عن فؤاد سليمان. وكان فؤاد سليمان. كاتباً وشاعراً لبنانياً يكتب في «النهار»، وكنت من أنصار كتاباته.

لذلك لم يكن مستغرباً ان يعرض عليَّ غسان تويني الالتحاق بـ «النهار» بعد وفاة كامل مروة. وكانت قد تكونت لي سمعة مهنية معقولة في «الحياة»، وكان غسان تويني يريد ان ينتزع دور «الحياة» العربي في الصحافة اللبنانية. وقد كانت «النهار» في ذلك الوقت جريدة لبنانية صرف، فأراد محرراً عربياً غير لبناني وصحافياً ذا ثقافة انكليزية مقابل معظم محرري «النهار» اللبنانيين ذوي الثقافة الفرنسية. وكانت هذه المواصفات تنطبق عليَّ. وبالطبع، فإن غسان تويني كان شخصية تختلف كلياً عن كامل مروة. كان لاعباً أساسياً في السياسة اللبنانية، وكانت اهتماماته العربية ضيقة ومحدودة، ومعرفته بالعالم العربي ضئيلة، بعكس كامل مروة، إلّا انه كان رجلاً مثقفاً وقارئاً جيداً صاحب عقل مستنير وحاسة صحافية نادرة. يطرب للأفكار الجديدة والجريئة ويتقبل النقد برحابة صدر واسعة، ويهيم بالمغامرة الصحافية. إلى جانب كونه صاحب أسلوب متميز في الافتتاحية السياسية، إلّا ان أهم جانب صحافي فيه، والذي بنى عليه نجاح «النهار» في عصرها الذهبي بين عامي ١٩٦١ و١٩٧٦، هو في رأيي، قدرته على «قيادة» فريق صحافي من مختلف المواهب والنزعات والأفكار ليصب في خدمة جريدته. وهو قطعاً أبرع «مايسترو» صحافي عرفته ومن المؤسف انه ملّ الصحافة وهام بالسياسة، فخسرته الصحافة، ولم تربحه السياسة.

في جريدة «النهار»، بدأت محرراً في القسم الخارجي، من دون ان يكون لي دور محدد. وكان عليَّ أن أبحث عن دور في مؤسسة لبنانية صرف، كل من فيها له قاعدة، لا يسمح لأحد بالتسلل إليها. ومن دون المساس «بمراكز القوى» الداخلية التي اشتهرت بها «النهار»، أقنعت غسان تويني بأن يتيح لي فرصة السفر إلى مناطق الاضطراب في العالم العربي كمراسل متجول. وكان يشاركني الرأي في ان العمل الصحافي هو عمل فريق، وليس عملاً، فردياً، وانه في الصحافة لا يحل شخص محل الآخر، فالمجال واسع لأن يثبت الصحافي كفاءته من دون ان يلغي الآخر، والكتابة الصحافية عملية إبداع وإثبات للذات قبل كل شيء. وكانت الحرب بين الملكيين والجمهوريين في اليمن دائرة على أشدها. وأقنعته. وكانت بداية دوري كمراسل متجول لـ «النهار» في بقاع العالم العربي التي لم يكن أحد من محرري «النهار» يريد السفر إليها. وسافرت إلى صنعاء عن طريق أسمرة وجيبوتي والحديدة، متسلحاً بخبرتي الفيتنامية. ومنذ صيف عام ١٩٦٦ حتى نهاية عام ١٩٧٠، قمت بتغطية أحداث الحرب الأهلية في اليمن الشمالي، وحرب الاستقلال ضد بريطانيا في اليمن الجنوبي.

عن طريق اليمن بدأت اهتماماتي الخليجية. وكان الخليج منطقة مجهولة كلياً من العرب، وكانت معلوماتهم عنه محدودة جداً. وبدأت بتغطية الجزيرة العربية كلها، وكنت شاهداً على عدة أحداث تاريخية فيها. عشت انقلاب الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان على أخيه الشيخ شخبوط في أبو ظبي عام ١٩٦٦. وانقلاب السلطان قابوس على أبيه سعيد بن تيمور في مسقط عام ١٩٧٠. وحضرت المفاوضات الاتحادية التي سبقت جلاء بريطانيا عن دول الخليج عبر جميع مراحلها، ورصدت تقلبات كل مؤتمر ما بين عامي ١٩٦٧ و١٩٧١. وصاحبت تطورات زوال المطالبة الإيرانية بالبحرين عام ١٩٧٠، واحتلال ايران لجزر الخليج الثلاث عام ١٩٧١. وكنت أول صحافي عربي دخل سلطنة عُمان عام ١٩٧٠، بعد عزلتها التي دامت ٣٨ سنة. ورافقت حرب ظفار، حيث عشت تطوراتها السياسية والعسكرية على امتداد الجزيرة العربية منذ عام ١٩٧٠ حتى عام ١٩٧٦.

منذ انضمامي إلى «النهار»، وملازمتي لمعظم التغييرات التاريخية التي عصفت في منطقة الجزيرة العربية والخليج وتعرفي على أكثر شخصياتها، ازددت خبرة وثقافة. وكنت ما أن أعود من رحلة إلى

مجلدات «الناقد»

أصدرت «الناقد» مجلدات سنتها الأولى والثانية والثالثة، كل على حدة.

■ المجلدات محدودة بمئة نسخة فقط لكل سنة مرقمة من ١ الى ١٠٠

● تجليد قماش أحمر ومذهّب

● ثمن المجلد الواحد ١٥٠ جنيه استرليني زائد أجور البريد.

الخليج أو اليمن، حتى يقع حدث دولي ما، فأجد نفسي في أول طائرة مغادرة بيروت، لتغطيته. ولم يكن لي في «النهار» مكتب صغير أجلس إليه. كنت أعـود إليها بين المهمة والمهمة، كالزائر الغريب قبل ان أتوجه إلى أي بقعة أخرى من العالم.

لم تكن مراكز الاضطراب في العالم العربي فقط من نصيبي، بل شمـل بقـاع العالم الأخرى. كمراسل متجول لـ «النهار» كنت أول صحـافي عربي وصـل إلى براغ واستطاع ان يدخل إليها بعد الغزو السوفياتي لتشيكوسلوفاكيا في آب عام ١٩٦٨، وبعد القرار الرسمي الذي صدر بمنع الصحافيين. وكانت «النهار» الصحيفة الوحيدة من الشرق الأوسط كله التي شكلت جزءاً من الكتيبة الصحافية العالمية التي رصدت تطورات القضية التشيكوسلوفاكية من كل زاوية ممكنة منـذ اليوم الأول للغزو حتى انحسار المد الإخباري بعد اسبوعين. أكثر من خمسة عشر يوماً و«النهار» تحمل الرسالة تلو الرسالة مني، من دون ان أترك مكاناً قريباً أو بعيداً من الأزمة التشيكية لم أزره. بالقطار وبـالسيارة وبالطائرة ومشياً على القدمين. وبعد سنة تماماً من الغزو السوفياتي، عدت إلى براغ مرة أخرى، لأشهد ذكرى مرور عام على غزو قوات حلف وارسو لتشيكوسلوفاكيا، والتطورات السياسية التي نشأت.

بعـد يوم واحـد من انقـلاب اليونـان العسكـري في نيسان عام ١٩٦٧، كنت في أثينا. وجدت نفسي الصحافي العربي الوحيد بين ٣٠٠ صحافي، متوسط أعمارهم ٤٥ سنة، ومتوسط خبراتهم المهنية ٢٥، وكنت أصغـرهم سناً وأقلهم خبرة، والـوحيد الـذي يكتب العربية. الانقلابيون قطعوا خطوط البرق والتليفون، وفرضوا رقابة على كل الرسائل والتحركات الصحافية. استطعت ان أقنع جو الكس موريس مراسـل جريدة «تـايمز» الذي كان يتأهب لمغادرة أثينا إلى بيروت مع زوجتـه بأن يحمل لي رسالتين إلى «النهار». وكانت بداية الغيث. في أثينا، قابلت جورج باباندريو (والد اندرياس باباندريو) رئيس الحكـومـة السـابق، التي تسببت بالانقـلاب العسكري، في سجنـه، وركبت في طائرة شحن مع أحد أنصاره أقلعت مرتين من أثينا، في طريقها إلى سالونيكي معقل باباندريو السياسي. فقد أصابها عطل وهي في الجو، فعادت من حيث أتت، ووصلت سالمة.

تغطية أحداث قبرص عبر تقلباتها ومؤتمراتها وانقلاباتها كانت من نصيبي لعدة سنوات. كذلك رومانيا، الدولة الوحيدة التي لم تشارك بقـوات كجـزء من حلف وارسـو في غزو تشيكوسلوفاكيا. كنت في بوخـارست لتغطية زيارة ريشارد نيكسون في آب عام ١٩٦٩، التي اعتـبرت زيارة أول رئيس امـيركي لبلد شيوعي منـذ زيارة الـرئيس فرانكلين روزفلت ليالـطا قبـل ربع قرن من ذلك الوقت، وبعدها لتغـطية اجتماعات المؤتمر العاشر للحزب الشيوعي الروماني، الذي اعتبره المراقبون الدوليون أخطر اجتماع للحزب الشيوعي خلال ٢٥ سنة من توليه الحكم. وكنت أول من كتب في الصحافة العربية من داخل رومانيا عن حكم تشاوشسكو وسياسته وعلاقاته الخارجية المختلفة.

من بوخـارست إلى بلفـاست، ومنهـا إلى لنـدنـدري، مركـز الاضطرابات التي اشتعلت في أولستر ومن لندندري كتبت إلى «النهار» عن الحرب الأهلية التي تمزق ايرلندا الشمالية، والصراع الدامي الذي يبـدو ان لا نهاية له بين الأكثرية البروتستانتية والأقلية الكاثوليكية، وذلك في العام ١٩٦٨. هذا فضلاً عن تغطية الانقلاب العراقي ضد حكم الـرئيس عبـدالسـلام عارف عام ١٩٦٨، ورحلات عدة إلى أثيوبيا والصـومال والجنوب اليمني في حضرموت بين المكلا وسيؤون وشيبان بين عامي ١٩٦٦ و١٩٧٠.

مع مرور الوقت علمتني «النهار» ضرورة استنباط أفكار جديدة، تتيح لي مجال التحرك والتقدم. وخرجت بفكرة «ملف النهار»، انطلاقاً من فكرة صحافية بسيطة، هي إصدار عمل صحافي أخباري موسع لا تتسع له الجريدة اليومية، بل يكون كالجريدة في متناول العدد الأكبر من القراء. وكانت الفكرة أن لا يكون الملف كتاباً أو مجلة، بقدر ما يكـون مرجعاً صحافياً، يعايش الأخبار، ويكمل الانباء، ويعاصر الأحـداث؛ وبـالتالي يكون مؤهلاً للحفظ. وكان الهدف ان يصدر الملف ويصل إلى القارىء، إثر وقوع الحدث مباشرة. ولم يكن هناك توقيت لصدوره إلّا وقوعَ الحدث واختياره. وأذكر ان «ملف النهار» الأول صدر في تشرين الأول عام ١٩٦٧، وكـان موضـوعـه تشي غيفارا، الذي كان قد قتل قبل أيام في بوليفيا. وصدر من هذا الملف ثلاث طَبعـات، بلغت ٢٠,٠٠٠ نسخة. وهذا رقم قياسي في أي زمن. وكان «ملف النهار» يصدر بمعدل مرتين كل شهر. وأستمر في الصدور حتى بداية الحرب اللبنانية عام ١٩٧٥ - ١٩٧٦.

«ملف النهار» كان بداية بذرة فكرة تأسيس شركة خارج «النهار» الجـريدة، تتـولى تنفيذ أفكار ومشاريع عديدة لا تتسع لها عادة أي جريدة. كما كان بداية تجربتي في عالم النشر. فتأسست «شركة النهار للخدمات الصحافية» عام ١٩٧٠، وتوليت إدارتها العامة. وكانت «الخـدمـات الصحـافية» تُعنى في الـدرجة الأولى بالعلاقات العامة والمطبوعات خاصة التي كان أهمها «النهار آراب ريبورت» An-Nahar Arab Report الذي كان أول نشرة من نوعها تصدر بالانكليزية في العالم العربي وتوزع عن طريق الاشتراك فقط، تنشر أسبوعياً الأخبار والتعليقات والمعلومات الخاصة غير المتوفرة في اي مطبوعة أخرى إلى جانب سلسلة كتب دورية بالانكليزية عن أحداث الشرق الأوسط. واستمـرت هذه النشرة بالصـدور أيضـاً حتى العام ١٩٧٦، حيث دمجت بمطبوعة أخرى، ثم توقفت عن الصدور.

وإذا ما سئلت ما هي حصيلة عشر سنـوات كاملة من العمـل الصحـافي في «النهـار»، فأقـول بلا تردد، إن هذه السنوات العشر (١٩٦٦ - ١٩٧٦) كانت «العصر الـذهبي» للصحـافـة العربية لا اللبنـانية فقط، وإنني كنت من جيل المحظوظين الذين عاشوا هذا العصر وعملوا في صحـافته. وإن «النهار» وفرت لي مجموعة تجارب وفرص صحافية ما كان يمكن ان تتوفر لي في مكان آخر، والفضل في ذلك يعود إلى رجل واحد فقط اسمه غسان تويني، مهما اختلفت فيما بعـد المـواقـع المهنية لكـل منـا، وفرّقت الحرب اللبنانية في المواقف السياسية بيننا، وجرفت ظروف الحياة كلاً منا إلى هموم متباعدة. كان للعمل مع غسان تويني نكهة التحدي الذي لا يُجارى. وكان للسفر معه متعة تطول أطول من الرحلة نفسها، وتخزن في سجل الذكريات التي لا تنسى.

علمني غسان تويني ان العمل الصحافي هو عمل فريق وليس عملاً فردياً، فالمجال واسع لأن يثبت الصحافي كفاءته من دون ان يلغي الآخر

أهم ما خرجت به من «النهار» هو ثروة من الأصدقاء والزملاء تشكلت لي فيها خلال عقد كامل من الزمن. اسماؤهم كثيرة ولا تحصر. ربما بعضهم لا يريد ان يعتبرني من الأصدقاء، والبعض الآخر لا يريد ان يُحرَج بصداقتي. وكانت نهاية المرحلة الثالثة من حياتي الصحافية.

■ **«المنار»**

مع بداية الحرب اللبنانية عام ١٩٧٥، بدأت أفكر بالخروج من لبنان. وأخذ حلم إصدار جريدة عربية من لندن يراودني. أما لماذا لندن، وليس باريس أو روما مثلاً، فأقول إنها محض مصادفة جغرافية. فأنا أعرف لندن بحكم خلفيتي، كخريج إحدى جامعاتها، ومتدرب في صحفها، وأجيد لغتها؛ وليس هناك سبب آخر. ربما لو كنت أجيد الفرنسية أو كنت من ذوي الثقافة الفرنسية، لوجدت نفسي في باريس. وفعلاً كلفت شركة «ايكونوميست انتليجنس يونيت» Economist Inteligence Unit التابعة لمجلة «الايكونوميست»، والمختصة بأبحاث ودراسات الأسواق بإعداد دراسة عن جدوى إصدار جريدة يومية بالعربية من لندن. وغامرت في حينه بمبلغ كبير من المال ثمناً لهذه الدراسة.

المهم أنني تمكنت من إقناع مجموعة من الشباب الصحافيين بدخول هذه المغامرة معي، على أساس انه أول مشروع شراكة تعاوني بين العاملين فيها في الصحافة العربية، وأول مشروع قومي في الصحافة العربية، بمعنى أن فيه السوري واللبناني والفلسطيني والمصري والسعودي وغيره وغيره، يصدر جريدة عربية قومية الاتجاه، لا جريدة قطرية، سورية أو لبنانية أو مصرية مثلاً. وفي أواسط عام ١٩٧٦، أتينا إلى لندن مسلحين بكل ما كان لدينا من أموال زهيدة في بيروت، وما تلقيناه من تعويضات، وما ادخرناه، وبدراسة «الايكونوميست» الميدانية. واليوم بعد مرور حوالي ١٥ سنة على هذه التجربة، يكتشف المرء كم كانت الدراسة مليئة بالفجوات والأخطاء، وكم كان المال الذي معنا قليلاً بل تافهاً. وكان معظمنا في ذلك الوقت في العشرينات والثلاثينات من العمر، وكنت أكبرهم سناً. وبدأنا الإعداد لإصدار «المنار».

وصدرت «المنار» في ٢٨ تشرين الأول عام ١٩٧٧، وكانت أول جريدة عربية اسبوعية تصدر من أوروبا، وسط صحراء مهنية مقفرة. بمعنى انه لم يكن هناك في لندن آنذاك مراكز لصف الأحرف وتنضيدها، كما هو اليوم بالمئات، ولا مؤسسات لتوزيع الصحف وتسويقها كما هو اليوم أيضاً بالعشرات، ولا شركات للإعلان يهمها جريدة عربية، ولا غيرها من المراكز المهنية التي نعتبرها اليوم من البديهيات في الحياة الصحافية العربية في لندن.

وصدرت «المنار» بضجيج لم يتوفر لأي صحيفة عربية حتى الآن. ولما كان معظمنا من خريجي مدرسة الصحافة اللبنانية الليبيرالية، أردنا ممارسة قدر كبير من الحرية في الكتابة ومن الموضوعية في الخبر والتعليق، مما جعلنا على امتداد سنة كاملة مدار أخبار الصحافة البريطانية ووكالات الأنباء العالمية التي كانت تتناقل عنا باستمرار خبطاتنا الصحافية وأخبارنا الخاصة. وبكل تواضع استطيع الادعاء بأنه ليس هناك صحيفة عربية عاشت مثل هذا العمر القصير، وحققت هذه النجاحات الصحافية الباهرة. وليس هناك صحيفة عربية استطاعت ان تستقطب على صفحاتها مجموعة من الأقلام الصحافية الشابة التي اشتهرت فيما بعد ولعبت أدواراً مختلفة في الصحافة العربية في أوروبا.

وكثيراً ما كنت أُسأل عند صدور «المنار»: لماذا «المنار» وليس «القبس»؟ لماذا لم تحمل هذه الجريدة اسم القبس»، وهو اسم التصق بي طوال حياتي، بل حملت اسم «المنار»، وهو اسم - يبدو للوهلة الأولى - أن لا علاقة لي به؟

الجواب يكاد، يكون صعباً وسهلاً في آن واحد. إنه صعب، من حيث انه يعني الانتماء العاطفي والالتزام التراثي لاسم «القبس». وهو سهل، من حيث إنه يعني ان استمرارية الاسم ليست هي القصد، بقدر ما هو القصد من استمرارية الانتماء إلى تراث هذا الاسم ومعانيه.

لقد كانت الصعوبة تكمن في اتخاذ القرار الواقعي بأن «القبس» انتهت بوفاة نجيب الريس عام ١٩٥٢. وبذلك انتهى دورها الوطني والسياسي والمهني الذي أدته كما أرادها صاحبها أن تؤديه بكل صدق وأمانة وشرف. و«القبس» التي أصدرها نجيب الريس في دمشق عام ١٩٢٨، والتي توقفت عن الصدور نهائياً عام ١٩٥٨ مع العدد الآخر من الصحف السورية في بداية عهد الوحدة السورية - المصرية، كانت بالدرجة الأولى جريدة رأي. وتحديداً، لقد كانت جريدة افتتاحية صاحبها التي اشتهرت بها؛ عندما كانت الجرائد انعكاساً لأفكار أصحابها وشخصياتهم؛ وعندما كانت الأخبار مواقف هؤلاء الأشخاص من الانتداب ومن الاستعمار ومن الوحدة وأبطالها.

وإذا كان لكل زمان دولة ورجال. فلكل زمان كذلك صحافته وصحافيوه. فـ «القبس» كانت استمراراً لـ «المقتبس» التي كان يصدرها في مطلع هذا القرن محمد كرد علي، العلامة والمؤرخ ورئيس المجمع اللغوي العربي؛ بالتشارك مع شكري العسلي، أحد شهداء ٦ أيار ١٩١٤، والتي بدأ فيها نجيب الريس حياته الصحافية. ومن الممكن ان تكون «المنار» الصادرة في الربع الأخير من هذا القرن، استمراراً لـ «قبس» نجيب الريس بقدر ما هي استمرار لـ «منار» الشيخ محمد رشيد رضا في أوروبا، و«منار» بشير العوف في دمشق، و«منار» كامل ومحمود الشريف في القدس. ومن الصدف ان تصدر «المنار» بعد ٢٥ سنة تماماً من غياب نجيب الريس.

نحن في العالم العربي لا نعرف كيف ومتى ننهي أدوارنا. ولو عرف سياسيونا متى يتقاعدون، وحكّامنا متى يرحلون، وكتّابنا متى يتوقفون، لوفروا على أمة العرب أعظم بلاء. هذا يسري على صحافتنا وصحافيينا. وانطلاقاً من هذا الامتناع كان لا بد من اتخاذ القرار بأن احياء اسم «القبس»، لمجرد ارتباطي العاطفي به، لا معنى ولا مبرر له، وان كرامة هذا الاسم تقتضي الحفاظ عليه في ملف التاريخ لنجيب الريس وحده، إلى ان يجيء من يكتب تاريخ الصحافة السورية والنضال الوطني السوري في النصف الأول من هذا القرن، وكما يجب ان يكتب.

لذلك، أكدت في تعريفي لـ «المنار» في عددها الأول، بأن هذه الجريدة جديدة في كل شيء إلّا في قيمها التي هي إرثها من ماضي

الصحافة مهنة لا تلتقي مع التأليف والابداع. فهي بالوعة تلتهم كل المواهب الأدبية، وتطحن كل الامكانات الابداعية

«القبس» المشرف. وأنها «ليست بديلاً عن صحافة الوطن العربي. بل استمرار لها وامتداد لتراثها، تؤدي رسالة مهنية مختلفة ولو انها متممة لها». لقد كنت أعني، تحديداً، ان «المنار» كما نحلم بها ونريدها، هي امتداد للصحافة السورية ـ اللبنانية، عندما كانت الصحافة السورية ـ اللبنانية جسماً واحداً في الربع الثاني من هذا القرن. وكنت أعني، تحديداً، أن «المنار» كما نسعى إليها ونعمل لها، وبحكم انتماء أكثر العاملين فيها إلى هذين البلدين، هي انبعاث جديد لقيم «ألف باء» في شخص يوسف العيسى. و«الأيام» في شخص نصوح بابيل. و«فتى العرب» في شخص معروف الأرناؤوط صاحب «سيد قريش». و«النصر» في شخص وديع صيداوي. و«المضحك المبكي» في شخص حبيب كحالة.

ليس هذا فقط. كنت أعني ان «المنار» كما نطمح إليها ونصورها، هي أيضاً جزء من تراث جبران تويني في «الأحرار» و«النهار»، ومحيي الدين نصولي في «بيروت»، ويوسف وأسعد عقل في «البيرق»، وميشال زكور في «المعرض»، وميشال أبو شهلا في «الجمهور»، وكامل مروة في «الحياة»، وسعيد فريحة في «الصياد»، كما هي جزء من تعاظم انجازات الصحف اللبنانية والسورية التي حررها شباب «المنار» خلال حياتهم المهنية.

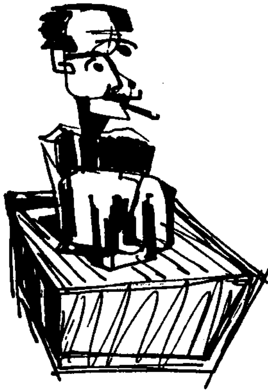
لذلك، فإن «المنار» لا تصدر في فراغ تاريخي، ولا في أرض بور، ولا من جذور ضحلة. هي في هذا المعنى، جريدة «محافظة» وجريدة «تراثية» وجريدة «ملتزمة»: محافظة في انتمائها التاريخي، وتراثية في استمراريتها الزمنية، وملتزمة في قيمها المهنية. وكون «المنار» تصدر من لندن، لا يجعلها أبعد عن الوطن العربي وهمومه أكثر من الصحف الصادرة في عواصم هذا الوطن، بقدر ما يجعلها ـ بحكم العامل الجغرافي ـ أبعد رؤية وأكثر حرية وأقدر على الحركة. لقد تغير الزمان، لكن القيم لم تتغير.

وواجهت «المنار» منذ أعدادها الأولى غضب الأنظمة العربية. كنا مهووسين باستقلاليتنا وفهمنا المجرد للصحافة الذي مارسناه في عصر الليبرالية الصحافية الذهبي في لبنان، وأردنا امتحانه في بلد الحريات الصحافية، في بريطانيا. وبدأت الأنظمة العربية تضع العراقيل في وجهنا وكان أبسطها الرقابة والمصادرة والتأخير، إلى جانب الحصار الاعلاني والاقتصادي. إلى ان جاء يوم تبخر فيه رأس المال المتواضع وشحّت الموارد. وبدأت الديون تنهش «المنار». ووجدنا أنفسنا أمام أحد أمرين: إما ان نبيع الشركة بخسائرها لأحد المتمولين ـ إن وجد ـ أو ان نُقفل الدكان. واخترنا الحل الثاني. لقد فضلنا إقفالها بشرف، وأن يتوجه كل منا إلى بيته. وما زال شباب «المنار» يعملون في مؤسسات صحافية في لندن وغيرها حتى الآن.

قبل صدور «المنار» بسنة كاملة، كنت أصدر مطبوعة اسبوعية بالانكليزية باسم Arabia And The Gulf «آرابيا اند ذي غلف»، متخصصة في شؤون الخليج والجزيرة العربية، توزع عن طريق الاشتراك. وكانت أنجح المطبوعات من نوعها، ومربحة اقتصادياً إلى حد كبير. وعند إقفال «المنار» في صيف عام ١٩٧٨، اضطررنا إلى بيعها لتسديد جزء من الديون المترتبة علينا. وكانت نهاية المرحلة الرابعة من حياتي المهنية.

■ **«المستقبل»**

وورثت بعد إقفال «المنار» كل كلفتها من ديون وهموم وأعصاب، كان عليَّ ان أعمل. لقد تعودت طوال حياتي المهنية أن أشغل نفسي دائماً. إذ لم يكن هناك مَن يُشغِّلُني. فلجأت إلى تجربتي في النشر، وبدأت العمل في النشر التجاري: كتباً ومطبوعات سياحية ونشرات إعلامية، لكي أجفف مستنقع الديون الذي وقعت فيه، مما أعانني فترة كبيرة من الزمن، حققت فيها نجاحاً لا بأس به في هذا المجال وزادني خبرة في صناعة الكتاب وفن وأصول العلاقات الإعلامية. في هذه المرحلة، كانت مجلة «المستقبل» تصدر في باريس، فعرض عليَّ الصديق والزميل نبيل خوري الكتابة فيها. فبدأت بكتابة مقال اسبوعي في «المستقبل» كزاوية ثابتة بعنوان «الفترة الحرجة»؛ عالجت فيه معظم الأحيان قضايا خليجية، وتابعت عبره تطورات الخليج العربي المستجدة، كما تابعت سفري واتصالاتي واهتماماتي في منطقة الخليج كلها، وقد انعكس هذا اسبوعياً في زاويتي في «المستقبل». واستمرت كتاباتي فيها من عام ١٩٧٩ حتى عام ١٩٨٦، إلّا أنني منذ عام ١٩٨٤ بدأت أقلّل من مساهماتي في «المستقبل»؛ حيث بدأ هامش حرية الكتابة يضيق أكثر فأكثر مع مرور الوقت، وقدرت انه قد حان الوقت لأتوقف عن الكتابة في «المستقبل» قبل أن تتوقف هي عن الصدور. وهذا ما حصل فعلاً. وأدركت ان الحياة المهنية لكل منا لها مراحل لا نحددها بتواصل زمني، ولكن بفواصل نفسية يقررها واقع الظروف. فكرة تستهويك فتنفذها، ثم تمل منها. عمل ينضب معينه، فتستنبط عملاً آخر يحل محله، وهلم جراً... وكانت نهاية المرحلة الخامسة من حياتي المهنية.



■ **الأحلام**

كثيراً ما أُسأل عن دوافعي الحقيقية للهجرة إلى لندن والدخول في مغامرة صحافة عربية بعيداً عن العالم العربي. ولا أملك جواباً واحداً. إلّا انني أذكر حواراً جرى عندما كنت في البحرين، كان الغزو الاسرائيلي للبنان قد دخل أسبوعه الثاني في منتصف حزيران عام ١٩٨٢. وكنت قد التقيت بزميل بحريني شاب امتهن الصحافة منذ فترة قصيرة وحمل عند امتهانه لها كل مثاليات وطموحات وأحلام تلك المهنة. جاء لعندي لأنني كنت أمثل فرداً من أفراد ذلك الجيل الصحافي المخضرم الذي عاش الصحافة، ومارسها في عزها وفي انحدارها كما قال لي. وكانت زيارته في أحلك فترات السقوط العربي.

جاء ليسألني ببساطة عن سوء حال الصحافة العربية، وقد بدأت بعض المرارة تتسلل إلى قلبه وبعض الخيبة تتخلل كلامه، وهو يشاهد التلفزيون ينقل صور الحرب ساعة بعد ساعة بواسطة وكالات الأنباء الغربية، ويقرأ ما يكتبه المراسلون الأجانب المتواجدون في بيروت عن حرب اسرائيل في لبنان والصحافتين الأوروبية والأميركية، من دون ان يقرأ قلماً عربياً واحداً أو يشاهد صورة عربية واحدة.

قلت له: «إن حال الصحافة العربية سيىء لأن الواقع السياسي العربي سيىء. والصحافة لا يمكن ان تعيش خارج الاطار السياسي الذي يحيط بها. فإذا احاطت الحرية بالصحافة العربية فهي صحافة حرة. وإذا أحاطت بها الديموقراطية فهي صحافة ديموقراطية. وإذا



أحاط بها الطغيان فهي صحافة خانعة. وإذا أحاط بها الارهاب فهي صحافة جبانة. وإذا أحاط بها السوء فهي صحافة سيئة».

ويبدو ان اجابتي لم تقنع الزميل البحريني الشاب، فسألني بمزيد من اللهفة، وكأنه يريد ان ينزع الشك الذي بدأ يتسرب إلى أحلامه: ولكنكم أنتم الصحافيين العرب الذين هاجرتم إلى أوروبا، ألم تفعلوا ذلك طلباً للحرية، وتحقيقاً لحلم كان قد أصبح صعب التحقيق في لبنان في ظل الحرب الأهلية وممارساتها؟

قلت له، من دون ان أحـاول التخفيف من فجيعته: «هـاجر بعضنا، إن لم يكن أكثرنا، وهم يحملون حلماً وطموحاً ووهماً.

«الحلم: أن نصـدر صحـافة عربية حرة في أوروبـا بعيدة عن الضغوط السياسية والأحقاد الحزبية والارهاب السلطوي.

«الـطموح: أن نصدر صحافة عربية فيها شيء من نَفَس الرواد الأوائـل من الذين هاجروا من بلدانهم في المشرق العربي إلى مصر وأوروبا في نهاية القرن التاسع عشر ـ مطلع القرن العشرين، كرشيد رضـا وشكيب أرسـلان ومحمد عبده وأحمد فارس والشدياق ورفاعة الـطهـطاوي وعبد الرحمن الكواكبي، وعشرات غيرهم ممن هم أقل شهـرة تاريخية. بل ان يكـون فيهـا شيء من استمراريتهم، ومحاولة تقليدهم في أحيان كثيرة.

«الـوهم: أن نصـدر صحـافـة عربية في أوروبـا باسلوب متميز وصـادق، وبحـرفية مهنية لا تستهين بذكاء القارىء، ولا تستخف بعقله، وبحرية حُرمت من ممارستها في بلادها الأصلية.

«ماذا كانت النتيجة؟ تحقق الحلم باصدار صحافة عربية في أوروبا من غير حرية ومع كل الضغوط التقليدية التي تمارس في العالم العربي. وفشل الطموح، لأن الصحافة العربية لم تكن استمراراً تاريخياً للرواد الأوائل من النهضويين الذين كانوا رواداً للحرية. وانهار الوهم، لأن الصحـافة العربية التي صدرت في أوروبا، لم تكن أفضل حالاً من الصحافة التي تصدر في أي بلد عربي. كل ما في الأمر أنها أصبحت تحرر من عواصم أوروبية وتشحن إلى العـالم العربي بشروط وأسعار العالم العربي نفسه».

كان خيار الصحافة العربية المهاجرة بين ان تموت جوعاً أو ان تموت شبعاً. فاختارت أن تموت شبعاً

وكأن زميلي البحريني لم يقتنع من اجابتي، فكرر ملحاً السؤال: لكن لماذا؟ كيف؟

أجبته، محاولاً التخفيف من وقع صدماتي المتلاحقة: «اسمح لي ان أعود إلى الوهم الذي تبخر. كان الوهم بأن مجرد صدور صحافة عربية في أوروبـا سيتيح لها حرية غير موجودة في بلادها وحماية غير متوفرة هناك. إلاّ أنه اتضح ان هذه الصحافة إذا أرادت ان تصل إلى العالم العربي فلا بد من ان تتعامل مع أجهزة الاعلام العربية، وان تخضع للمقاييس العربية السائدة والتي هي ضد كل ما هو حرية أو نقد أو رأي مستقـل غير معلب. فالأنظمة العربية إن لم تكن معها، فأنت ضدها. إن أي وزير اعلام عربي يستطع ان يخضعك لهذا التصنيف الجدلي ذي اللونين الأسود والأبيض.

«إلاّ انها لم تكن المشكلة الوحيدة التي واجهت الصحافة العربية في أوروبا. فالأنظمة لم تعد تكتفي منها ان تكون حيادية أو موضوعية أو حتى تشجيعية في مواقفهـا. بل طالبت وتـطالب بأن تكون منحازة انحيازاً كاملاً إلى وجهة نظرها. وإذا أخذت بعين الاعتبار ان هناك ثلاثاً وعشرين وجهة نظر عربية مختلفة، أدركت صعوبة هذا الأم وكم من معجزة تحتاجها لاجتراح هذا الموقف. فكان سيف الترهي يسلط عندما يفشل سيف الترغيب.

«لذلك، كانت الصحافة العربية المهاجرة أمام خيارين: إما تُرضي كل الأنظمة العربية، وهو أمر يكاد يكون مستحيلاً؛ وإما تصبح ادارة سياسية اعلامية في يد هذا النظام أو ذاك، وهذا أمر ممك وخيار مفتوح. يبقى خيار ثالث وهو ان تصدر بحرية نسبية معقولة وان تمارس مصداقية مهنية محتملة، وهذا أمر شاق ومضن ومرفوض من أكثر الأنظمة. لذلك، لم يكن أمام الصحافة العربية المهاجرة إ ان تموت جوعاً. ولأن حب البقاء هو أقوى غرائز الانسان، فقد قرر صحافتنا ان تموت شبعاً».

أكملت جوابي وتطلعت في زميلي الشاب محاولاً ان أخفف عليه م غلواء اجابتي، عندما بادرني بشيء من الهلع بالسؤال: لكن البديل؟

أجبته، بصوت أوشك ان يكون همساً: «الحرية. لا يمكن انة الصحـافـة العـربية إلّا بعودة الحرية إليها. لا حرية ـ لا صحافة صحيح ان هناك صحفاً جيدة وأنيقة، وأقلاماً تكتب دون ان تجرح تدمي. لكن كل هذا لا يكفي. لنـوقف الكذب الاعلامي. ليه هناك أكثر من تعريف واحد للحرية الصحافية: الحرية».

«هي الحرية، مهما أُدخل عليها من مصطلحات كالحرية المسؤ أو المنضبطة أو المقننة أو النسبية. كل هذه المصطلحات تساهم في و الحرية، فتوصلنا إلى ما وصلنا إليه. لذلك يجب ان يتوقف الكذ على الحرية باسم الحرية. يجب الاعلان جهاراً أن لا حرية للاعلا العربي إلّا من خلال مفاهيم كل نظام لها. وليس هناك فضل لنظ عربي على آخـر في مهفـومه للحرية. . الكل يمتازون بتفسير وا لحدود القـوانـين الصحافية والممارسة الاعلامية. في العالم العربي تصدق انه يمكن للصحافة إلّا ان تكون ابنة بيئتها. فكما تكونوا يُ عليكم. وكما تكن انظمتكم تكن صحافتكم».

وما زال زميلي البحريني يعمل في الصحافة.

■ **الأدب**

بدأت حياتي الكتابية شاعراً، وبدأت حياتي المهنية محرراً ثقافياً بين الـدراسـة وأول خطوة خطوتها في الصحافة كانت الثقافة. أ الدراسة في انكلترا، كنت أبعث برسائل عن الحياة الأدبية في بريطا ومـراجعـات لدواوين من الشعـر الانكليزي صادرة حديثاً إلى مج «شعر» ومجلة «الأديب». كان ذلك بين عامي ١٩٥٦ و١٩٦٠. كن متـابعاً جيداً للقضايا الأدبية وعاشقاً كبيراً للشعر. استهوتني صح عدد كبير من الشعراء الذين قادتني الظروف للالتقاء بهم في مراح مختلفـة من بداياتي. في بيروت، عرفت يوسف الخال وجبرا ابراه جبرا وعـلي الجنـدي ومحمـد المـاغوط وأنسي الحاج وشوقي أبي شة وغـيرهم. وفي كمـبردج، حيث كنت أدرس، عرفت توفيق صا وخليل حاوي وآخـرين، هذا الشغف بالشعر والشعراء جعلني ع اطلاع كشاب ناشىء على مختلف مراحل نشوء حركة الشعر العر الحديث، إلى جانب الحركات الشعرية الجديدة في انكلترا.



وعندما بدأت حياتي الصحافية في لبنان، كنت أقوم بتحرير الصفحات الثقافية في أكثر الصحف التي دخلتها، إلى جانب عملي في الصحافة السياسية، التي كانت مصدر رزقي الأساسي.

وكنت شاباً مسيّساً، في إبان المد الناصري وحركات القومية والوحدة العربية. وبالتالي، كانت الصحافة السياسية تعبيراً مباشراً عن طموحاتنا وأفكارنا في تلك الفترة. ولكن صلاتي وصداقاتي، التي كانت كلها من داخل الوسط الأدبي، ارتبطت ارتباطاً عضوياً بحياتي الاجتماعية. فعرفت أكثر من كان يتعاطى الأدب في بيروت في الستينات، وعشت في مجالس الشعر والشعراء، وشاركت في كل الندوات والتجمعات، التي كانت تبحث وتنظر وتناقش في قضية الشعر العربي الحديث باتجاهاته المتعددة، وخضت معارك أدبية على صفحات الجرائد والمجلات. فقد كنت أعتبر نفسي حينذاك جزءاً من الشأن الثقافي والشعري تحديداً.

وصدرت لي أول مجموعة شعرية بعنوان «موت الآخرين» عام ١٩٦٢، قدم لها جبرا ابراهيم جبرا، وصدرت لي دراسات نقدية عام ١٩٦٦، بعنوان «الفترة الحرجة»، وهو كتاب يرصد الحركة الأدبية والكتّاب الجدد بين عام ١٩٦٠ وعام ١٩٦٥. كما صدرت لي مجموعة شعرية أخرى بعنوان «البحث عن توفيق صايغ» عام ١٩٧٥، ولكنها احترقت في المطبعة عند بداية الحرب اللبنانية، ولم توزع. هذا، وقد شاركت بتحرير مجلة «حوار» مع توفيق صايغ في بدايتها، كما شاركت بتحرير مجلة «شعر» مع يوسف الخال في نهايتها.

اتسمت حياتي المهنية بنوع من الازدواجية. العمل الصحافي الذي كان شأناً سياسياً متعدد الأطراف ومصدر عيشي، والعمل الثقافي الذي كان نشاطاً وشغفاً في شؤون الشعر والأدب. كان طموحي ان يكون الشعر والثقافة هما مساراي الأساسيان. لكن عند النظر إلى الوراء بعد خبرة ثلاثين سنة من الممارسة المهنية، يتضح لي، أن ذلك لم يكن ممكناً، لأن الصحافة مهمة لا تلتقي مع التأليف والابداع والمزاج. فهي بالوعة تلتهم كل المواهب، وتطحن كل الامكانات الإبداعية، وتمتص كل الكفاءات الأدبية، لتصب في النهاية في صحيفة تتجدد يوماً بعد يوم، أو مجلة تصدر اسبوعاً بعد اسبوع. ولعل السبب الأهم انني كنت صحافياً بالدم والوراثة والفطرة، أكثر مما كنت شاعراً مبدعاً يملك أدوات الشعر وعدته أو غرور الشاعر ونرجسيته. لذلك، ما زلت صحافياً ممارساً، بينما صرت شاعراً سابقاً. إنما يبقى الشعر والأدب حبي الأول، وربما الأخير.

■ النشر

اعتدت عند كل منعطف من مراحل حياتي الصحافية، أن أقف وأسأل: ماذا بعد؟ ولما كنت لا أجيد إلّا مهنة الكتابة والقراءة، ولا طموح لي خارجها، كان عليّ ان أخلق كعادتي الحيز الشاغر، وأحشر نفسي فيه. كانت بيروت عاصمة الكتاب العربي، تحترق كل يوم ومساحة الحرية المتاحة في الوطن العربي تتقلص باطراد. ولم يعد هناك للكتاب العربي وجود، كما ان عادة القراءة، قد بدأت بالإنقراض. سنوات مرت ولا أذكر ان كتاباً عربياً واحداً حديثاً قد صدر وأثار أو لفت الأنظار. وكما حلمت قبل عشر سنوات بأول جريدة عربية تصدر من أوروبا، تجدد الحلم بمغامرة جديدة؛ بإنشاء أول دار نشر عربية من لندن، تصدر الكتاب العربي من أوروبا. وكان ممكناً اقتحام هذه المغامرة اقتصادياً، فهي لا تحتاج إلى رسملة مالية كبيرة، في حين أن أي مشروع صحافي جديد يحتاج إلى الملايين.

كيف نبدأ وأين نجد المؤلفين والكتاب والمواضيع؟

وجهنا إلى مجموعة كبيرة من الكتّاب والأدباء والصحافيين والمثقفين والسياسيين على امتداد ساحة الوطن العربي بياناً نشرناه في الصحف، دعوناهم فيه إلى التعاون معنا في إطلاق مشروع دار نشر عربية من لندن. وقلنا إن هدفنا هو قيام دار نشر عربية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب معاً، في جو من حرية التعبير عن الرأي، مهما كانت اتجاهاته السياسية أو ميوله العقائدية. فالوطن العربي في أزمة يعاني منها كل من يمسك قلماً أو يرفع صوتاً أو يطلق رأياً، لا تحتاج إلى أكثر من التذكير بأنها أزمة حرية الفكر والرأي، والاجتهاد والتحليل والتعليق بجميع صورها وأشكالها. وان الأمل ان تصبح الكتب التي نصدرها على مر السنوات منابر ومراجع لكل الأقلام والأصوات.

وعلى الرغم من أنني لست من محترفي التفاؤل. فإن ما حصل كان مدهشاً ومفاجئاً. لقد تلقيت خلال ثلاثة أشهر ما يزيد عن ٨٠ مخطوطة من ٨٠ كاتباً لا أعرفهم، وفي مواضيع تتراوح ما بين السياسة والتاريخ والمذكرات والتراثيات والأدب والشعر. وشكلت هذه المخطوطات بداية برنامجنا النشري. وكانت كلمة السحر هي الحرية.

وكنت قد قررت الالتزام كناشر بأربع قواعد:

الأولى: أن لا أنشر إلّا لكتّاب عرب وفي مواضيع عربية، وعدم الدخول في ترجمة أو نشر أي كتاب لكاتب أجنبي، مهما كانت أهميته. والسبب الأساسي هو إتاحة فرص النشر لأكبر عدد ممكن من الكتّاب العرب. فأنا لست أسير عقدة الأجنبي، وعلى قناعة تامة بأنه لو أتيح للكاتب العربي حرية الكتابة والبحث بالشكل الذي يتاح للكاتب الغربي، وخاصة في مواضيع بلاده، لقدم إنتاجاً يفوق بأهميته نتاج أي كاتب أجنبي. ورغم قراري عدم التعاطي بالترجمة، إلّا ان هناك مجموعة من الكتاب العرب، الذين يعيشون في الخارج، ولا يكتبون العربية. فقمت بتشجيعهم على الكتابة باللغة التي يريدونها، على أن نقوم نحن كناشرين بترجمتها.



الثانية: عدم التدخل كناشرين في موضوع النص المقدم إلينا. فإما ان نقبله أو نرفضه. أي ان لا نمارس أي نوع من الرقابة على الكاتب. فالرفض أو القبول يخضع لجودة النص وأهمية الموضوع ومدى اهتمامنا به وقدرة برنامجنا النشري لسنة معينة على استيعابه.

الثالثة: الاهتمام بشكل الكتاب ورفع مستواه الاخراجي إلى مصاف الكتب الأوروبية والأميركية. فمن أهم المآخذ على الكتاب العربي انه كتاب مهلهل الشكل سيء الورق بشع الحرف مليء بالأخطاء المطبعية وهزيل التجليد. فأصدرنا كتبنا بمواصفات الكتاب الأجنبي. فكنا أول ناشرين يصدرون كتبهم مجلدة تجليداً فنياً بغلاف صلب مع قميص خارجي. واستطعنا عن طريق الشكل الخارجي وحده ان نوصل الكتاب العربي إلى مكتبات بريطانية وأوروبية كانت ترفض من قبل استقبال الكتاب العربي.

الرابعة: اتبعنا أسلوب الناشرين البريطانيين بإنزال كتبنا إلى

الأسواق بشكل موسمي أي أن لا ننزل إلى السوق كتاباً واحداً، بل مجموعة كتب دفعة واحدة، على أساس أربعة مواسم في السنة. كتب الصيف وكتب الخريف وكتب الشتاء وكتب الربيع. والفكرة أن إنزال كتاب واحد يبدو ضعيفاً، مهما كان الكتاب هاماً. في حين ان إنزال حوالي عشرة كتب أو يزيد مع بعضها البعض دفعة واحدة يجعل تسويقها أسهل، حيث يسند كل كتاب كتاباً آخر. فعندما يأتي قارىء ليشتري كتاباً معيناً، سيغريه كتاب آخر لم يكن في باله أصلاً فيشتريه، وهكذا...

■ «الناقد»

فكرة إصدار «الناقد» كانت جزءاً من هواجس الثقافة، التي كانت وما زالت تعيش في داخلي، والحنين المزمن إلى عوالم الشعر والأدب، لا سيما بعد انقطاعي عن الكتابة في الصحافة السياسية بعدما ضاقت المنابر. لكن الدافع الأساسي وراء دخولي في هذه المغامرة المجنونة والخاسرة سلفاً، هو انني بعد ان خضت غمار النشر بدأ «الحيوان الثقافي» يصطرع في داخلي إلى جانب «الحيوان السياسي» الذي هو أنا أصلاً، حتى انتصرت الثقافة في محاولة دمج السياسة معها في إطار عريض تمثله «الناقد» اليوم.



ولكن الحافز العملي الذي جعلني أقفز إلى هذه المغامرة، هو انه خلال سنتين من نشر الكتب أحرزنا تراكماً محترماً من العناوين وانتشاراً لا بأس به. واتضح لي - ولم يكن اكتشافاً - ان الصحافة العربية لا تقرأ الكتاب العربي، وان كل ما ينشر عن أي كتاب هو غالباً عن إصداره وعنوانه وموضوعه ومؤلفه وعدد صفحاته في صيغة إخبارية، تقريرية، ليس فيها حدّ أدنى من الجهد النقدي. وشعرت بضرورة إيجاد منبر يُعنى بالكتّاب في جو من الابداع لا تحده إلاّ الحرية، ويشجع على قيام حركة نقدية جديدة في الوطن العربي، انطلاقاً من مفهوم ان الكتاب هو القيمة الحضارية والرصيد الثقافي الذي تشكله هذه الأمة.

وعندما استعرضت المجلات الثقافية الصادرة في العالم العربي، اتضح لي أن أغلب هذه المجلات، تصدر عن مؤسسات رسمية أو وزارات أو اتحاد كتّاب أو منظمات حكومية. وكلما جلتُ بنظري في المجلات الثقافية الصادرة كلما ازددت اقتناعاً بضرورة إصدار مجلة تهتم بالكتاب ونقد الكتاب. إلى جانب ان إصدار مجلة ثقافية يعتبر أمراً متمماً لنشر الكتب ودعماً لها، بدأ اليوم بعد حوالي الثلاث سنوات يعطي مردوده الهائل والمشجع.

واتضح لي ان من الممكن من خلال عملية النشر المستمرة التي نخوضها ان نصدر مجلة شهرية، وان نغطي مصاريفها عبر ايرادات الكتب. بالاضافة إلى اننا ننشر حوالي ٥٠ كتاباً في السنة، فعوضاً عن ذلك نصدر ٣٠ كتاباً مع مطبوعة شهرية، وهكذا صدرت «الناقد» في تموز عام ١٩٨٨.

وهناك من الظواهر في العالم العربي ما يجعلك تعيد الثقة في أمور، كنت قد فقدت الثقة بها، وان الدنيا العربية ما زالت بخير. فعندما عزمنا على إصدار «الناقد» وجهنا بياناً تأسيسياً، وأرسلنا رسائل إلى حوالي ٤٠٠ كاتب عربي ندعوهم إلى المساهمة في هذا المشروع الجديد. وكانت أحلى المفاجآت أن الاقبال على الكتابة في «الناقد» فاق كل توقعاتنا. انهالت علينا الكتابات من كل بلد وزاوية وقطر على امتداد العالم العربي، من مشرقه إلى مغربه ومن صحرائه إلى بحره. كانت الكلمة السحرية التي جذبت الكاتب، كما شدت القارىء، هي قدرتنا على ممارسة الحرية من على صفحات «الناقد». واليوم فإن احدى مشاكل «الناقد» أن لديها مادة صالحة للنشر تكفي، بلا مبالغة، لإصدار ٣٠ عدداً على الأقل. وبالتالي لا خوف من نقص الابداع في العالم العربي.

المفاجأة المدهشة الأخرى اننا وجدنا «الناقد» وقد قفز توزيعها من ٣٠٠٠ عدد إلى ٥٠٠٠ عدد بعد العدد الخامس وإلى ٧٠٠٠ عدد بعد العدد العاشر، ومن ثم أصبح لاحقاً ٨٠٠٠ نسخة، وهو الحد الاقتصادي الأعلى الذي نستطيع ان نصل إليه. هذا على الرغم من ان «الناقد» لا تدخل إلاّ إلى ستة أقطار عربية فقط من أصل ٢٣ بلداً. و «الناقد» لا تسعى إلى الانتشار بقدر ما تسعى إلى التواجد في الأقطار العربية. فالتوزيع الواسع عملية خاسرة بالنسبة إلينا، لأن «الناقد» لا تحمل اعلاناً تجارياً. وبالتالي، فإن الاشتراك السنوي هو دعامتها الأساسية، وبالتالي، فنحن نسعى إلى زيادة الاشتراك أكثر من زيادة التوزيع. وطموحنا أن يصل مشتركونا من المئات إلى الآلاف خلال السنوات المقبلة. وإذا شئت ان ألخص ببساطة نجاح «الناقد» فهو يكمن في قدرتها على نشر ما لا يجرؤ غيرها على نشره، لأنها تتيح لكل المواهب ان تزدهر وتبدع من دون قوالب جاهزة أو أفكار مسبقة أو مواقف جامدة من قضايا مطروحة. فهي لا تتدخل في عملية الابداع إطلاقاً. إلى جانب اهتمامها بقضايا الرقابة على الكتابة والنشر والإعلام. إن «الناقد» تتيح للكاتب مجال ان يكتب ما يريد، وبالأسلوب الذي يريد من دون أي توجيه، وهو أبسط ما حلمت به عندما فكّرت بإصدارها.

■ «الكشكول»

كما فكرت في إصدار «الناقد» كمجلة ثقافية تتحدث عن الكتاب وتروج له، واعتبرت إصدارها عملاً متمماً لعملية دار النشر، كذلك فكرنا بضرورة فتح مكتبة «الكشكول» لعرض الكتاب وبيعه، وبذلك يتكامل العمل النشري: دار لنشر الكتب ومجلة ثقافية ومكتبة. وهكذا وُلدت «الكشكول» في نيسان عام ١٩٨٩، كمكتبة في حي أساسي من أحياء غرب لندن التجاري وهو «نايتسبريدج» حيث كل البيوت التجارية الهامة والكثافة العربية. و«الكشكول» مكتبة تحتوي حتى الآن على حوالي ٢٠,٠٠٠ عنوان. فتجد فيها، وتحت سقف واحد، كل كتاب أساسي صادر في العالم العربي، من صنعاء إلى الرياض إلى بغداد إلى دمشق، ناهيك عن المغرب العربي والقاهرة وبيروت. وتجد فيها كل كتاب صادر بالانكليزية عن العالم العربي والشرق الأوسط في بريطانيا أو الولايات المتحدة. وهذا ما سيميزها عن غيرها من المكتبات المتواجدة في لندن. وفي اعتقادي ان لندن، والقارئان العربي والانكليزي المتواجدان فيها بحاجة إلى هكذا مكتبة. وطموحي أن تصبح «الكشكول» نواة نشاطات ثقافية متعددة هدفها الجمع بين الكاتب والقارىء. ولكنها في النهاية مغامرة تجارية قد تربح أو تخسر. وهي ليست أول مغامرة أخوضها، ولن تكون آخرها.

■ المهرجانات

في ربيع عام ١٩٨٧، توفي الشاعر يوسف الخال مؤسس مجلة «شعر»، الذي كان صديقاً عزيزاً لي. فطرحت فكرة تكريمه، وهو الذي قضى فقيراً معدماً وصاحب أفضال كثيرة على العديد من شعراء اليوم. وتراءى لي أن أفضل طريقة لتكريمه هي إقامة مهرجان للشعر العربي في أمسية واحدة، دعونا إليها مجموعة من الشعراء العرب من مختلف الانتماءات والمدارس، يقرأ كل واحد منهم فيها قصيدة من قصائده، من دون ان يكون تأبيناً له أو مديحاً. أي أن يكون يوسف الخال هو الخيمة التي تضم كل هؤلاء الشعراء، معتبراً أن إعادة الاعتبار إلى الشعر هي أفضل تكريم للشاعر - أي شاعر. وفوجئنا بالإقبال الكبير على مهرجان الشعر العربي في حزيران عام ١٩٨٧. فقد تجلى أمامنا فجأة ونحن في غربة المهجر ان الشعر لا يزال صناجة العرب رغم كل شيء، وان الناس في لندن مستعدون لأن يملأوا ١٠٠٠ كرسي في قاعة، ليستمعوا إلى الشعر ويصفقوا لمبدعيه، ويتفاعلوا مع شرائعه. وكان كل ذلك في ليلة واحدة، صاحبها كل هذا الضجيج.

حرك هذا العطش وتلك الحماسة للثقافة في عالم الاغتراب، شهوة المغامرة، لإقامة ما أسميناه «اسبوع لندن الثقافي العربي» في تموز عام ١٩٨٨. فأقمنا معرضاً للكتاب العربي، شارك فيه ٧٠ ناشراً عربياً من مختلف الأقطار العربية؛ ومعرضاً لفن الغرافيك العربي، شارك فيه ٢٧ فناناً عربياً من ١٧ قطراً. وأمسيات شعرية، شاركت فيها ثلاث فرق موسيقية من ثلاثة بلدان عربية. وكان معدّل الزوار لهذا المهرجان ١٢٠٠ زائر يومياً وعلى مدى سبعة أيام، وهو رقم قياسي بالنسبة لمدينة كلندن. وما فعلناه هو أننا جمعنا في هذه العاصمة البعيدة ما لم يمكن جمعه في العالم العربي نفسه. فقد أحيينا فكرة الجماعة الثقافية التي ينبغي ان تكون قاسماً مشتركاً يجمع العرب تحت مظلة واحدة، ولا سيما اننا مؤسسة خاصة ولسنا طرفاً، لا في الصراعات الأدبية ولا في الخلافات السياسية، فالهدف كان مجرد توفير لأجواء من الديموقراطية والحرية وبعيداً عن أي دور رسمي لأي حكومة أو منظمة أو سلطة أو جهة معينة.

■ الجوائز

فكرة نشرة الشعر جاءت على أثر مهرجان الشعر العربي الأول في صيف عام ١٩٨٧، حين أعلنت الدار عن جائزة سنوية باسم «جائزة يوسف الخال للشعر»، تمنح لشاعر عربي شاب لم يسبق له أن نشر ديواناً من قبل. ومنحت الجائزة للمرة الأولى لثلاثة شعراء جدد عام ١٩٨٨، وللمرة الثانية عام ١٩٨٩، حيث فاز بها ثلاثة شعراء آخرون. وأرسيت تقاليد الجوائز الأدبية المستقلة التي لا تأخذ بالاعتبار إلّا حرية الابداع وجودته. كذلك أعلنت «الناقد» عن جائزة للرواية باسم «جائزة الناقد للرواية». وتمنح هذه الجائزة أيضاً لروائي عربي لم يسبق له أن نشر رواية من قبل، وقد أعلنت نتائجها للمرة الأولى في صيف العام ١٩٩٠. وفازت ثلاث روايات لثلاثة روائيين جرى تكريمهم وطبع رواياتهم.

لذلك اقتحمت ميدان نشر الشعر الجديد، كما اقتحمت ميدان نشر الرواية الجديدة. فأنا أعتبر ان لي مهمة ثقافية. فكما غامرت بمشروع تجاري أردت أن أغامر ثقافياً. الفكرة هي طرح أسماء جديدة وتأهيلها من ثم للشهرة، مثلما تأهل غيرها من قبل. إنها عملية تحريض لهؤلاء الشباب الذين يكتبون، بأن نقول لهم، إنه بالامكان أن ننشر لهم، وعلى مستوى جيد، وليواجهوا بعد ذلك حظهم من النجاح أو الفشل. وكما نشرت ١٣ ديواناً لـ ١٣! شاعراً أغلبهم غير معروف في السلسلة الشعرية الأولى التي صدرت عام ١٩٨٨، كذلك صدرت السلسلة الشعرية الثانية في خريف العام ١٩٨٩، وفيها مجموعات لـ ١٥ شاعراً، بعضهم معروف وبعضهم غير معروف. كذلك صدرت الروايات الأولى من السلسلة الروائية الأولى بدءاً من نهاية العام ١٩٩٠، والمؤلفة من حوالي ١٣ رواية لروائيين عرب طالعين، والأساس فيها تلاقي الأعمار والتجارب المختلفة على أساس من الإبداع الصرف، معتبراً ان جزءاً من مهمتي الثقافية هو ان أتيح فرصاً للنشر الخلّاق قد لا يتيحها غيري. والهدف من وراء ذلك كله، في النهاية، خلق جلبة ثقافية تلفت الأنظار وتذكي روح النقد والتقويم. وفي الشعر والرواية لا أنشر أساساً للمعروفين، بل أرغب في ان يأتيني نص جيد بغض النظر عن اسم كاتبه. فأنا لا أبحث عن المعروف أو المشهور. لكن إذا جاءني هذا كان ممتازاً، إلّا ان النص في النهاية هو الذي يفرض نفسه، وعليك ان توفر له الفرصة الجيدة كي يرى النور. فالساحة ليست وقفاً على الأسماء اللامعة فقط.

■ الكتاب

الكتاب العربي ليس بخير، ولكن القارىء العربي بخير. أما الأزمة الحقيقية للكتاب العربي، فتتلخص بكلمة واحدة مزدوجة: الحرية - الرقابة. إن حرية الكتاب كل لا يتجزأ. فما دام الكتاب يعامل في العالم العربي، من أدناه إلى أقصاه، معاملة المخدرات، ويعامل مؤلفه معاملة المهرب، ويعامل ناشره معاملة الإرهابي، ويعامل قارئه معاملة اللص، فلا أمل لهذا العالم العربي بأن يلحق بركب القرن الواحد والعشرين.

تعامل السلطة الكتاب العربي معاملة المخدرات، والمؤلف معاملة المهرب، والناشر معاملة الارهابي، والقارىء معاملة اللص

وعندما ندرك، كعرب مثقفين، انه لا يفصل بيننا وبين القرن المقبل سوى عقد واحد من الزمن، لا نستطيع إلّا ان نرفع أيدينا تضرعاً - حتى لا أقول استسلاماً - بأن ترأف بنا الرقابات العربية.

والكتاب العربي مضطهد كالقارىء، وعلى القارىء ان يقابل هذا الاضطهاد بالإقبال على شراء الكتاب وبالصمود في وجه المنع، حتى يعيد للقراءة متعتها وللكتابة بهاءها، وحتى تبقى الحماسة للقلم والكتاب والإبداع.

■ العودة

المغامرة - الحلم الباقية هي البدء بالهجرة المعاكسة بعد ١٦ سنة من الإقامة والعمل في لندن وأوروبا. العودة إلى الوطن. إلى أي مكان في الوطن العربي. العودة بالذات إلى دمشق وبيروت، إلى عاصمة القارىء وعاصمة الكتاب. وأرجو من مُقبل الأيام أن تحقق لنا حقبة التسعينات من القرن العشرين حلم العودة إلى أرض عربية من دون أسوار ووطن عربي من غير أحقاد. □

لندن - خريف ١٩٩٠

جائزة يوسف الخال للشعر
جائزة الناقد للرواية
١٩٩١ ـ ١٩٩٢

■ استمراراً للتقليد الذي أرسته شركة «رياض الريس للكتب والنشر» في لندن منذ العام ١٩٨٧، بتأسيس جوائز أدبية بعيداً عن تلك المتعارف عليها والتي تمنحها الدولة أو المؤسسات الحكومية في الدول العربية وذلك من خلال تنظيمها لـ «جائزة يوسف الخال للشعر» و«جائزة الناقد للرواية». الأولى تذكيراً باسم مؤسس مجلة «شعر» وأحد رواد الحداثة والتجديد في الشعر العربي، وتشجيعاً للمواهب الشعرية العربية الأصيلة. والثانية تأكيداً لشمول فكرة الحداثة، ولأهمية الرواية في موقعها من الثقافة الحديثة.

تعلن شركة «رياض الريس للكتب والنشر» عن إستمرارها في تنظيم الجائزتين وفق الشروط والمواعيد التالية:

ملاحظات:

١ ـ ترفق المخطوطات بالاسم الصريح الكامل ومكان وتاريخ الميلاد، (مع اسم أدبي إذا أراد الشاعر أو الكاتب اختياره ليصدر به الديوان أو الرواية) والعنوان البريدي الكامل ورقم الهاتف.

٢ ـ يجب أن تصل المخطوطات بدءاً من ١ تموز (يوليو) ١٩٩١ وحتى ٣١ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٩١، وما يصل بعد هذا التاريخ يضم إلى طلبات الدورة اللاحقة.

٣ ـ لا ترد المخطوطات إلى أصحابها، ولا تدخل اللجنة التحكيمية ولا الناشر بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

٤ ـ يعلن عن الديوان الفائز في نيسان (ابريل) ١٩٩٢، وينشر هذا النبأ في الصحف والمجلات، ويبلغ الشاعر الفائز رسمياً بذلك ليتسلم جائزته.

٥ ـ يعلن عن الرواية الفائزة في تموز (يوليو) ١٩٩٢ بالطريقة نفسها ويبلغ الروائي بذلك رسمياً لتسلم جائزته.

٦ ـ قيمة الجائزة ٢٠٠٠ دولار أميركي.

٧ ـ يصدر الديوان الفائز والرواية الفائزة عن منشورات «رياض الريس للكتب والنشر» خلال العام ١٩٩٢، ويتقاضى الشاعر والروائي الفائزان بالاضافة إلى الجائزة حقوقهما التقليدية كمؤلفين من الناشر.



أولاً: جائزة يوسف الخال للشعر، ١٩٩١ ـ ١٩٩٢.

١ ـ يحق لأي عربي أن يتقدم إلى هذه الجائزة، بمجموعة قصائد
شكل ديواناً شعرياً. ولا مانع أن تكون القصائد قد نشرت سابقاً،
رط أن لا يكون قد سبق وأصدر ديواناً من قبل. على أن تكون
ذه القصائد وهذا الديوان، من ضمن مفهوم الحداثة الشعرية
خط التجديد الشعري.

٢ ـ تشكل لجنة تحكيمية من خمسة أشخاص، بين شاعر وناقد
أديب لاستعراض الأعمال الشعرية الواردة واختيار الديوان الفائز من
ين المخطوطات التي تصلها، ويكون قرارها نهائياً. ويتغير شخصان
ل الأقل من هذه اللجنة كل دورة، بحيث يفسح في المجال سنة
عد سنة لأكبر عدد من الشعراء والأدباء والنقاد لإبداء رأيهم في
جيال جديدة من الشعراء العرب وفي تطور الشعر العربي. ويعلن
ن أسماء أعضاء هذه اللجنة في وقت لاحق.

٣ ـ يحق للجنة التحكيم أن تحجب الجائزة إذا لم يتوافر المستوى
لمطلوب في أي من الأعمال المشاركة.

٤ ـ لا تقبل المخطوطات إلا مطبوعة على الآلة الكاتبة.

ثانياً: جائزة «الناقد» للرواية ١٩٩١ ـ ١٩٩٢.

١ ـ يحق لأي عربي أن يتقدم إلى هذه الجائزة شرط أن لا يكون قد سبق له أن نشر رواية من قبل، وأن لا تكون الرواية المقدمة إلى المسابقة قد نشرت سابقاً في كتاب أو مطبوعة دورية، أو أن تكون قد ترجمت أو نشرت في لغة أخرى. على أن تتضمن الرواية سمات وملامح تنتمي إلى الجديد، وتحضر بمعالجة قضايا تشغل الإنسان العربي المعاصر.

٢ ـ تشكل لجنة تحكيمية من خمسة أشخاص بين روائي وناقد وأديب لقراءة الأعمال الروائية المشاركة واختيار الرواية المرشحة للفوز من بين الروايات التي تصلها. ويكون قرار اللجنة نهائياً. ويتغير شخصان على الأقل من هذه اللجنة كل عام، بحيث يفسح في المجال سنة بعد سنة أمام عدد متزايد من الأدباء والروائيين والنقاد العرب لإبداء آرائهم في نتاج أجيال جديدة من القصاصين العرب، وتطور الرواية العربية. ويعلن عن أسماء أعضاء اللجنة التحكيمية في وقت لاحق.

٣ ـ يحق للجنة التحكيم أن تحجب الجائزة إذا لم يتوافر المستوى المطلوب في أي من الأعمال المشاركة.

٤ ـ يجب أن لا يقل عدد صفحات الرواية المشاركة عن ١٥٠ صفحة من الحجم المتوسط (حوالي ٣٠,٠٠٠ كلمة) وأن لا يزيد عن ٣٠٠ صفحة (حوالي ٦٠,٠٠٠ كلمة).

٥ ـ لا تقبل المخطوطات إلا مطبوعة على الآلة الكاتبة.

ترسل المخطوطات بالبريد المسجل إلى أحد العناوين التالية:

بريطانيا:

Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ

قبرص:

Riad El-Rayyes Books
Suite 140 B-Iris House
Kanika Enaerios Complex
John Kennedy Street
P.O.Box: 7038
Limassol-Cyprus

لبنان:

رياض الريس للكتب والنشر
ص.ب ٥٧٩٦/ ١١٣
بناية الاونيون ـ الصنايع
بيروت ـ لبنان





عين الناقد

رؤية

«أرى ان غالبية من يتبنون مقولات الحروفية العربية قد عرّضوا الأحرف العربية لكثير من الابتذال وليّ العنق المميت».

عبد الباسط الخاتم
«مجلة الشرق الأوسط» . لندن ١٩٩١/٨/١٣

الشرارة

«الاسلوب الفني ليس لغة وانشاء بقواعدهما الثابتة. هنالك النظريات المتفاهم عليها بالطبع. لكن الفنان بطبيعته مزاجي وهوائي وعليه من هاتين المادتين أيضاً ايقاظ الشرارة الساكنة».

ايفيت أشقر
«النهار» . بيروت ١٩٩١/٨/١٣

رشوة

«الغنائية التي لا نحبها هي الغنائية الـ «فانتازيا». وهذه الغنائية موجودة وهي تشكل نوعاً من الرشوة للاتجاهات الشكلية أو الشكلانية في الفن والأدب».

خالد أبو خالد
«الشراع» . بيروت ١٩٩١/٧/٢٩

غرام

«إنني من عشاق اللغة العربية وأعتقد انها غنية جداً. سهلة ورقيقة وفاحشة المعنى وهي في معنى من المعاني مقدسة ويومية ومعاشة».

ادوار الخراط
«الشعلة» . بيروت ١٩٩١/٧/٢٠

البرد والصقيع

«كنت في بداية بحثي عن اللغة المعنى، أو اللغة الجوهر، متخففاً من أثقال اللغة الزخرف، واللغة الجمال الصرف، لأنني أعتقد بأن البحث عن جمالية اللغة لا يؤدي في نهاية الحصيلة إلّا إلى الموت وإلى السكون والصقيع المطلق».

شوقي بزيع
«العواصف» . بيروت ١٩٩١/٧/٢٦

ت. أن. ت

«لقد فجرت الحرف العربي، وأنا اليوم أفجر اللون، وأفجر الاحساس، وأفجر العاطفة، من خلال الأعمال الجديدة التي أقوم بتحضيرها الآن».

وجيه نحلة
«الاسبوع العربي» . بيروت ١٩٩١/٨/٥

الغربال

«التراث كيان ضبابي، يجمع بين الايجابي والسلبي، احتضان هذا التراث كما هو، والربت عليه باعتزاز، يقود إلى القضاء على التراث بما فيه».

راجي عنايت
«المصور» . القاهرة ١٩٩١/٨/٢

مواجهة

«إن منتجي الثقافة بدل ان يواجهوا الدولة والمؤسسات والأجهزة التي تسلبهم المناخ الذي يساعد على الابداع، والتي تسهم في الغاء لغة الحوار، فإنهم يواجهون أنفسهم بالاتهام والادانة».

جابر عصفور
«ابداع» . القاهرة . آب ١٩٩١

حياة الحلم

«امضيت حياتي منذ الطفولة ومتعتي ليس ان احيا حياتي بل ان أحلم بحياة أمتع، وربما كتبت لكي أحرك في الآخرين القدرة على ان يحلموا هم أحلامهم الخاصة».

يوسف ادريس
«النهار» . بيروت ١٩٩١/٨/١٠

ثقافة مؤجلة

«إن محرري الصفحات الثقافية لا ينشغلون - بحكم طبيعة عملهم - بالأخبار اليومية وتطوراتها. وهم لهذا السبب، يكتبون في الغالب الأعم، مقالات ومواد قابلة للتأجيل».

راسم المدهون
«الشاهد» . قبرص أيلول ١٩٩١

أسف بليغ

«من المؤسف انه بعد أكثر من نصف قرن من الممارسة الابداعية والنقدية لا يتمكن شاعر عربي حديث كأدونيس من ان يأتي بنظرة عميقة ومثقفة في قضية العلاقة بين الشاعر الحديث وتراثه».

ريتا عوض
«الآداب» . بيروت ايلول ١٩٩١

فك ارتباط

«إن المتتبع لتاريخ التجديد الأدبي والفكري عند العرب في هذا القرن لن يعثر على حركة تحديثية بالغة السوء كهذه الحداثوية التي اتخذت من بيروت مركزاً لها منتفعة بما كانت تقدمه من حرية تعبير للجميع».

جهاد فاضل
«الحوادث» . لندن ١٩٩١/٨/١٦

ادانة

«ادين الاستعارة ان كان في المسرح أو الموسيقى أو الفن التشكيلي أو القصة القصيرة. لقد أصبحنا شعوباً تتسول الابداع كما تتسول جبنة (لا فاش كيري)».

فاتح المدرس
«الكفاح العربي» . بيروت ١٩٩١/٨/١٩

زمالة

«إن فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب يعني ان رواياتي، وهي الأكثر اقتراباً من عالم نجيب محفوظ... هي التي فازت بجائزة «نوبل»».

محمد جلال
«الشرق الأوسط» . لندن ١٩٩١/٨/١٦

ملاحظة روائية

«بسبب حداثة الفن الروائي في المغرب لا يمكن اعتبار النصوص الروائية المغربية إلّا نصوصاً ذاتية تكونت في معظم الحالات بألوان روائية، فصوت الأنا حاضر باستمرار...»

عبد القادر الشاوي
«الحياة» . لندن ١٩٩١/٨/١٦

بدون تعليق

«معركة الشعر المعاصر معركة مشتركة يقوم بها الشعراء المتضامنون فينشدون التضامن الانساني في الكفاح ضد الامبريالية...»

وضحى يونس
«البعث» . دمشق ١٩٩١/٨/١٤

استبداد!

«إن كل مشاكلنا في الحقيقة نابعة من هذا التضخم، أي من تحكم المثقفين في الحياة العامة، لا المصرية فقط، وإنما العربية أيضاً...»

فاروق خورشيد
«روز اليوسف» . القاهرة ١٩٩١/٨/١٩

سؤال

«هل يستطيع الكلام العربي ان يستوعب التعدد والاختلاف وان يفتح لغته على احتمالات التجربة المعاشة. سؤال التعدد والاختلاف هو سؤال المشرق العربي، وسؤال مستقبل كلامه ولغته».

الياس خوري
«السفير» . بيروت ١٩٩١/٨/١٧

استنفار!

«علمت «روز اليوسف» ان الشاعر العربي الكبير ادونيس قد بعث برسالة شفهية إلى أتباعه من شباب الحداثيين المصريين، يطلب منهم الوقوف خلف حجازي في معركته الضروس دفاعاً عن سياسته في ادارة شؤون مجلة ابداع!»

وائل قنديل
«روز اليوسف» . القاهرة ١٩٩١/٧/٢٩

نزاع!

«كان أصدقاء جدي من الشيوخ والمفكرين والسياسيين ينادونني خولة، وكان اصدقاء أهلي ينادونني كوليت.

حتى في المدرسة، كان اسمي عند مدرسات الفرنسية كوليت... بينما كان أساتذة اللغة العربية والتاريخ ينادونني خولة...

كوليت خوري
مجلة «مرايا» . بيروت آب ١٩٩١





تقدم دائما
الكتب المثيرة
للجدل.

رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ, Tel: 071-245 1905, Fax 071-235 9305, Telex: 266997 RAYYES G

■ عزيز العظمه:
العرب
والديموقراطية

الناقد



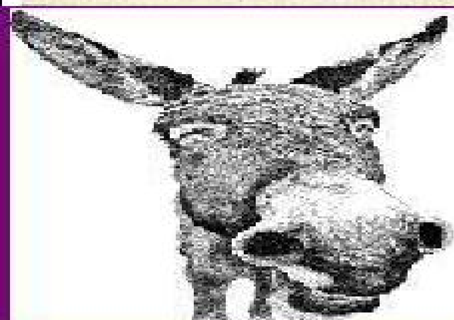
العدد الواحد والأربعون ■ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٩١
■ السنة الرابعة

AN.NAQID
A MONTHLY CULTURAL REVIEW

شهرية تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب

No. 41 ■ November ■ 1991 ■ YEAR 4

£ 3.00 in U.K.



http://abuabdoalbagl.blogspot.com

أبو عبدو البغل

الناقد

شهرية تعنى بابداع الكاتب وحرية الكتاب

تصدر عن :

رياض الريس للكتب والنشر

Published by:
Riad El-Rayyes Books Ltd.

LONDON
56 Knightsbridge
London SWIX 7NJ
Tel: 071 - 245 1905 - Fax: 071 - 235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

CYPRUS
SUITE 140 B- IRIS HOUSE - KANIKA
ENAERIOS COMPLEX - JOHN KENNEDY
STREET - P.O.BOX: 7038- LIMASSOL
TEL: (05) 346624 - (05) 346625
TELEX: 3564 RAYYES CY. - FAX: (05) 346626

لبنان
الصنائع ـ بناية الأونيون
ص.ب. : ١١٣/٥٧٩٦ ـ بيروت ـ لبنان
تلفون: ٨٦٣٥٧٥ ـ ٣٧١٤٦٠ ـ ٣٥٢٣٨٦
فاكس: ٥١٥٨٤٥ ـ ٩ (٣٥٧)
تلكس: الايد ٢٢٧٢٢ لبنان

رئيس التحرير
رياض نجيب الريّس

المدير المسؤول
عبد الغني مروة

الاخراج الفني :
حسين فتوني

■

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألاّ يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألاّ تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة. ولا تقبل المادة ما لم تكن الأصل وليس صورة عنه.

■

لا تعنى المجلة بنشر النصوص المترجمة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه.

■

لا تدفع «الناقد» مكافأة عن المواد التي تنشرها، وهي محصورة بالكتّاب الذين تكلفهم رسمياً. وتقدم «الناقد» اشتراكاً مجانياً لسنة لكل كاتب تنشر له.

■

جميع الحقوق محفوظة لـ «الناقد» ١٩٩١. النشر والاقتباس يتمان بإذن خاص.

■

جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة.

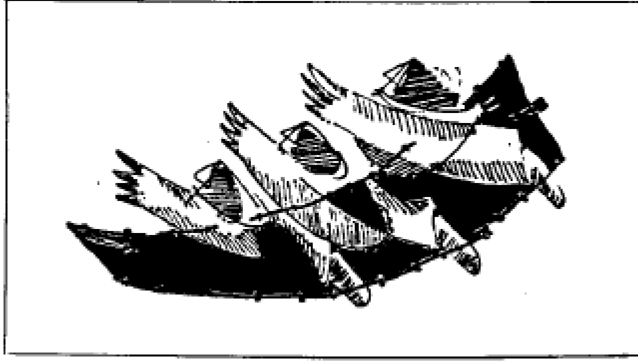
■

AN.NAQID
THE CRITIC
A monthly cultural review
in Arabic

Edited by:
Riad N. El-Rayyes

Executive Director:
Abdul Ghani Mroueh

© AN-NAQID 1991



المقال

الشعر

النقد

الأبواب والزوايا

الرسوم

الغلاف بريشة الفنان جورج البهجوري (مصر)

نذير نبعة، حسام السكري، باسم الرسام، أحمد برهو، اسامة معلا، محمد شمس الدين، عبد الله بصمجي خالد الهاشمي، فراس نعوف.

ثمن النسخة : لبنان ١٠٠٠ ليرة، سورية ٥٠ ليرة، الأردن ١,٥ دينار، العراق ١,٥ دينار، الكويت ١,٥ دينار، الامارات ٢٥ درهم، البحرين ١,٥ دينار، قطر ٢٥ ريال، السعودية ٢٥ ريال، الجمهورية اليمنية ١٥ ريال، مصر ٣ جنيه، السودان ٤ جنيه، ليبيا ٢ دينار، الجزائر ٢٠ دينار، المغرب ٢٠ درهم، تونس ٢ دينار

United States $8, Cyprus £C2, Greece DR1000, France F30, West Germany DM9, Italy L8000, Switzerland SF15, United Kingdom £3, Canada $C8, Belgium BF200, Netherlands FL15, Austria Sch100



أكتب اليكم بغضب



رياض نجيب الريّس

■ أكتب اليكم بغضب.

غضب جورج أورويل نفسه الذي كتب به روايته الشهيرة «١٩٨٤». الرواية التي ينبغي لكل عربي قراءتها، بأي لغة توفرت، إذا أراد ان يستخرج العبرة من أحواله اليوم.

غضب عربي يقف على أبـواب القـرن الواحد والعشرين والعالم الذي عرفه ينهار من حوله ويتغير ويتبدل، فلا يحرك ساكناً، ويكتفي بحملقة الفضولي الآتي من كوكب آخر.

أكتب إليكم بغضب.

غضب من يخشى لعنـة التاريخ التي لا ينجو منها من يحاول التصـدي لها بالـزلفى أو المراوغة والتجاهل. فالتاريخ لا يقهر لأنه مسيرة دائمة إلى أمام، لا تتراجع إلى الوراء، ولا تكرر نفسها، ولا ترحم خاملين، ولا تشفق على متهـاونـين، ولا تأبه لأعذار. ولكن التـاريخ دروس تعاد، ومحطات تعرف الشعوب الواعية متى تستقل قطاراتها ومن أي رصيف ستقلع إلى زمان جديد. وتعرف أيضاً متى سينطلق ذلك القطار الحامل أمانيها التي لم تتحقق، وفي أي المحطات سيتوقف ومتى سيغادرها في طريق طويل، لا حدود لبدايته ولا علاقة لنهايته.

هل هي يا ترى نهاية التاريخ التي تنبأ بها بعض كتّاب عصرنا، أم هي بداية جديدة ليست في الـواقـع سوى بداية التاريخ العربي إذا تمكنت الشعوب العربية من ان تركب قطاره من محطة الحرية. وهي المحطة الوحيدة التي سيقف فيها خلال الزمان القصير الآتي.

أما الزمان العربي الراهن فهو حافل بالنكبات والكوارث والمآسي أكثر من أي زمـان مضى، ولا خلاص لنا منها إلاّ إذا عرفنا أفراداً وشعوباً مكان قطار التاريخ، وعرفنا توقيت رحلاته، وأغريناه بالمرور في أراضينا والوقوف في محطاتنا، ولكننا لن نوفق إلاّ إذا تبنينا التغيير والحرية.

لقـد أقلع التـاريخ الحـديث منذ زهاء ست سنوات عند وصول ميخائيل غورباتشوف إلى الحكم في الاتحاد السوفياتي، واتجه إلى بلدان أوروبا الشرقية، متوقفاً عند كل محطة من محطات تلك البلدان التي نجحت في القفز إلى عرباته قفزاً متفاوت القدرة والمهارة. بعضها قفز وحده مستخدماً ما يملكه من قوة، وبعضها الآخر قفز مستعيناً بقوته وبما لدى الآخـرين من قوة، ولكن تلك البلدان كافة أجمعت على الركوب في عربات الحرية. بعضهم كان في عربات الدرجة الأولى، وبعضهم كان في عربات الدرجة الثانية، وبعضهم كان في عربات «الترسو»، ولكنهم كانوا أجمعين ركاباً في قطار يسير على سكة واحدة تؤدي إلى الثورة في سبيل الحرية. وفي هذه المرة لم تضرج الثورة أيديها بالدماء وهي تنشد الحرية، ولم يكن اللون الأحمر واحداً من ألوانها إلاّ في ما ندر.

وعلى الرغم من ان صفير قطار الحرية كان يتعالى مدوياً عند كل محطة يصل إليها: برلين... براغ... صوفيا... بوخارست... وارسـو... تيرانـا... وآخرها موسكو، إلاّ أن صفيره لم يصل إلى مسامع أية عاصمة عربية حتى الآن، ولم يحرض أي ركاب على اعداد حقـائب السفر إلى عالم جديد لا يقدس إلاّ الحرية، ولا يسوغ أي انتقاص منها.

لقد شُغلت هذه العواصم بحرب خليجية في الوقت نفسه الذي كان فيه قطار التغيير والحـرية ينطلق في العالم من محطة إلى أخرى، فطغى أزيز الرصاص وقصف القنابل على صفيره، وحجبت طلعات الطائرات سككه حتى خشينا في لحظة من اللحظات ان يتباطأ سيره ويتعثر ويتوقف متعطلاً. ولكنه كان بعيداً عن مواقع القتال، فالحرب نفسهـا كان أحـد أهدافها ابعاده عنا ومنعه من المرور بأراضينا التي حكمـوا عليهـا بأن ترزح تحت وطأة نصف مليون جندي أجنبي،



أوهمونا بأنهم جاءوا للدفاع عنا وعن استقلالنا كأن الاستقلال المزيف أهم وأخطر وأثمن من السعي إلى الحرية والظفر بها.

أكتب إليكم بغضب.

غضب المتسائل عن يأس الانسان العربي من الحرية قبل ان يصل إلى مشارفها، ويأسه من الديموقراطية قبل ان يدرك مفاهيمها أو يمارس أياً منها.

غضب من أضاع عمره في رتق عباءة التاريخ العربي للبرهنة على ان الحرية والديموقراطية ليستا بالمتطفلتين الغريبتين، ويحق لموائدنا الحالية الترحيب بهما.

أكتب إليكم بغضب.

غضب مَنْ فقد القدرة على الاحساس بزلزال الناس العاديين. هؤلاء الذين فقدوا بدورهم القدرة على متابعة ما يجري في العالم والتأثر به فكأنهم مخدرون بفعل سحر منوم، لا يقدرون على الفكاك منه، ومن دون ان ينقلب السحر على الساحر. غضب المشلول على عدّاء المسافات الطويلة.

في الجاهلية الأولى، كنا خارج التاريخ.

وفي الجاهلية الجديدة نحن على هامش التاريخ بغير غبن.

في الجاهلية الأولى كنا معذورين. أما في الجاهلية الجديدة فلا عذر لنا على الاطلاق.

العالم الذي عرفناه، وشارك في تجهيلنا وتضليلنا طوال ثلث قرن مضى، ها هو ذا ينهار ويتغير بينما نحن نتفرج.

والناس ـ الناس كلهم أجمعون ـ في العالم الأول والثاني والثالث، ينفخون في الصور، وجدران أريحا تتهاوى من حولهم في القارات الخمس ما عدا العالم العربي، فلا أحد فيه بقادر على النفخ في الصور، ولا صوت يسمع، ولا حديث يهمس، ولا زلزال يزلزل الأرض الميتة، كأن جدران أريحا العربية أكثر مناعة اليوم مما كانت عليه في العصر العبري الأول.

يا ويلنا من التاريخ وهزئه.

في الجاهلية الأولى، كان الناس يصنعون آلهتهم من التمر ويقدسونها ويعبدونها، فإذا بخلت السماء بالمطر وأجدبت الأرض، انقضوا على تلك الآلهة وأكلوها.

وكانت الآلهة أيامئذٍ تؤدي دوراً نافعاً ضرورياً.

في الجاهلية الجديدة، صنع الناس آلهتهم من الحجر والشعارات المهيبة، وقدموا لها طائعين قرابين من حياتهم طوال أكثر من سبعين عاماً، مرحبين بأية تضحية، حالمين بالعدل والحرية، ولكنهم لما جاعوا وظُلموا وحُرموا الحرية واكتظت بهم السجون والمنافي، أدركوا ان عدوهم هو آلهتهم التي تأكل خيراتهم وتمتص دماءهم، وترزح عبئاً ثقيلاً عليهم. وفي سبعة أيام حطموا أصنام سبعة عقود من الزمن. وفي اليوم الثامن استراحوا.

ولم يكن لهذه الآلهة في حياة عبادها سوى دور طفيلي ضار.

أكتب إليكم بغضب.

غضب على كل أوثان العقائد السائدة التي يطوح بها الايمان الجديد بالحريات من دون ان يطال عقائدنا المحنطة والخارجة على الزمان والمكان، والمغلفة بألف حجاب مزور وألف تعويذة ملفقة.

كل الاصنام تتحطم إلّا أصنامنا.

كل الاسوار تنهار إلّا اسوارنا.

جدار برلين يباع حجارة تذكارية للسياح بينما نحن نشتري حجارة من مقالع القمر وبالعملة العصبة التي لا نملكها لنقيم جداراً وراء جدار، لعل تلك الجدران تحمينا من أعاصير التغيير.

رياح الثورات تهب في كل بقاع الأرض لتقتلع الطغاة وترمي بهم في مزابل التاريخ ما عدا أرضنا، فهي تقذف بالتاريخ إلى المزابل، وتهلل لأوثان جديدة تحل محل أوثان قديمة، فكأن ايماننا بالحرية عبر العصور كان إيماناً منقوصاً فأعطينا بدلاً من الحرية جرعات مختلفة من حقن التخدير، نأخذها تارة بالترغيب، وتارة أخرى بالترهيب حتى أصبح الفارق بين العصا والجزرة هو الفارق بين الممكن والمستحيل.

حدثونا عن المستبد العادل، فأخذوا العدل وأبقوا على الاستبداد.

حدثونا عن الخبز مع الكرامة، فحرمونا الخبز واستباحوا الكرامة.

حدثونا عن حرية القول والكلمة، فصادروا الكلمة واغتالوا القول والقائل.

حدثونا عن حرية العمل السياسي، وانشأوا المزيد من السجون.

حدثونا عن الرخاء والرفاه، فنشروا الفقر في عصر النفط والمال المستباح.

حدثونا عن المعارك، فخضنا حرب الخليج.

حدثونا عن التحرير، ولم يسمحوا لنا إلّا بأن نفرح بتحرير الكويت.

حدثونا عن الحرية، فلم نجن سوى الخوف.

حدثونا، حدثونا حدثونا. وكان الكلام مباحاً فصار اليوم محظوراً.

أكتب إليكم بغضب.

غضب المؤمن بأن خلاص أمته الحقيقي لن يأتي إلّا عن طريق أبنائها، ولكن أبناءها هم أبناء الفرص المضيعة والارتجال الدائم لقضاياها. أبناء المنابر المزيفة والكلمات الجوفاء، أبناء القطرية الضيقة ودجالو الوحدة، أبناء الانفصالية والعزلة ودعاة التشرذم، أبناء الطائفية المستترة ودعاة الايمان بالباطل.

هؤلاء هم النخبة من أبناء أمتي وأملها في الخلاص.

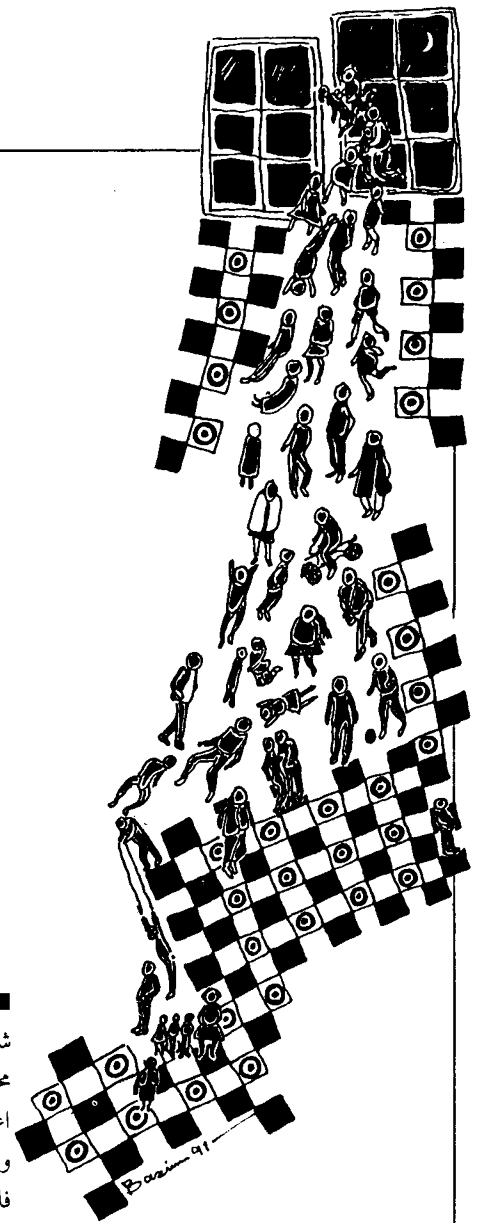
لقد تخبطوا في تشخيص أحوال أمتهم طوال ثلاثة أرباع القرن وهم أسرى الاستجابة للآخر والخضوع لتأثيره ونفوذه، ومحكومون بردود الأفعال من خارج الوطن ومن خارج التاريخ، ولم تكن طليعتهم المدعية أنها تتقدم قافلة الوطن وترشدها وتوجهها سوى فلول تركض لاهثة وراء القافلة، وتعرقل مسيرتها مرتكبة إثم دعم التخلف باسم الاخلاص للماضي أو الايمان بالمستقبل، فبطل فعلهم في التاريخ، وانحصر وجودهم على هامشه، وحوصروا بالتهم الملفقة والتهم الصادقة، فلم يجدوا فرصة للتماسك في وجه التحديات العالمية إلّا بجر المآسي تلو المآسي إلى بلادنا.

لا أحد منا يستطيع الزعم انه بريء مما حلّ بأمتنا.

كلنا مسؤولون ومتهمون، فاعلون ومستجيبون. لأننا آمنا بأن الحياة عمل صعب وشاق وممض، وان الموت سهل ومريح وآمن. وقد اخترنا لهذه الأمة الأمان.

يا لغضب التاريخ! □





العرب والديموقراطية

عزيز العظمة

■ لست راغباً في ان أتلو الكلمة الأخيرة في شأن الديموقراطية. ولا أنا براغب في القاء محاضرة ملأى بالوعظ والتلقين والزجر التي اعتدناها في ديارنا العربية، بمدارسها وإذاعاتها وزعمائها والطامحين لزعامتها. فليست لديَّ وصفات جاهزة، ولا أنا ممن له التصرّف بحلول نهائية، ولا أدعي العلو على الواقع وتعقيداته، بل لست ممن يعتقد بوجود حلول نهائية ونجاعة مستديمة ولا أحبذ وجود هذه الحلول وتلك النجاعة أصلاً. كما وإنني لا أنتمي إلى الطوائف - وكم هي كثيرة - التي ترى امكانية المواقف والحلول الاطلاقية والقطعيّة في شؤون السياسة والمجتمع والثقافة.

وما هذا إلاّ أضعف الايمان بصدد الكلام على الديموقراطية. إذ ليس من المناسب لمقام الديموقراطية الإتيان بما جُزم به سلفاً، ولا بما تم القطع به نهائياً، فيما عدا امتناع القطع والاطلاق على شؤون المجتمع والسياسة والتاريخ. فالديموقراطية تستتبع التفتح على الواقع، ويستتبع التفتح على الواقع وعي تمايزات الواقع ووزنه، والاقبال عليه عن طريق العقل دون الهوى. والديموقراطية تتطلب منا جميعاً، ابتداء، استعداد المساءلة والمحاججة، والقدرة على تقبل النقد الموضوعي دونما ردود فعل عُصابية، واعتبار المصلحة العامة بدل المصالح الفئوية والهواجس الذاتية معياراً لاصدار الأحكام لا تعلو عليه معايير أخرى.

لهذه الأسباب مجتمعة، لن أتلو عليكم الكلمة الأخيرة في موضوع الديموقراطية. ذلك انني سأترك القطع في الحلول النهائية لمشكلاتنا السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية لغيري، وسأقدم لكم جملة من الاعتبارات والمُساءلات والطروحات التي لعلها تضيء لنا مجتمعين واقعنا وامكانياتنا، بل وحدود امكان الديموقراطية التي أراها لازمة لترقّينا. وليس من شك في اننا عندما نتكلم نحن العرب عن الديموقراطية اليوم، لسنا متكلمين في فراغ، ولا نحن دعاة لنظريات مجردة، بل اننا نشير ضمناً أو صراحة إلى مسائل سياسية واجتماعية واقتصادية عينيّة تدعو بنا إلى تشكيل تساؤلاتنا وأهدافنا، وليس أقل هذه المسائل إلحاحاً ووضوحاً قضية الكفاية السياسية والمردودية العامة للدكتاتورية. ليس لديَّ شك، ولا أعتقد ان عاقلاً يشك، في انه لو كان العراق بلداً ديموقراطياً، لما حلّت به سلسلة الكوارث التي ابتدأت في الحرب ضد ايران والدمار البشري والمادي الذي خلفته، وانتهت - ربما - في الدعوة التي وجهها النظام للأمم المتحدة بقيادة الولايات المتحدة لتدمير بنية العراق التحتية، ثم قبوله شروط الاستسلام، ومن أهمها الوصاية العالمية على الحسابات القومية العراقية. ليس من طبيعة الانظمة الديموقراطية ان تتيح المجال أمام قرارات فردية يتحمل تبعتها المجموع، قرارات تؤدي بسياسة البلاد إلى نزعة انتحارية وبمستقبل البلاد إلى تباب، بل ان من سجايا الديموقراطية لجم نوازع التألّه، وهواجس الخلود، واستيهام القدرة المطلقة، والتعالي على الواقع، والتنافس المَرَضي مع اشور بانيبال وصلاح الدين وسعد بن أبي وقّاص. ذلك ان من شأن الديموقراطية ان تكبح شروط هذا التأله القائمة في التذلل وفوائده الأنية، مما يمنعه - أي التذلل - من ان يصبح ملكة متأصلة من ملكات النفس، شأنه شأن التزلف، والرياء، والوحشية تجاه الآخرين، والانتشاء بهذه الوحشية والالتذاذ بها، وكأن فيها تماهياً مع القادر المتألّه الخالد.

لست أتكلم في الأخلاق ولا في علم النفس المرضي، مع ان لكلامي صلة أكيدة بكليهما، ان حسابي لا يتناول حساب الواعظ، بل قضية علاقة الديموقراطية بالكفاية السياسة، وان ما أود الاشارة

إليه هو ان في الدكتاتورية والتمركز الشديد للسلطة ما يمنعها في نهاية المطاف من الفلاح في قيادة الدولة والمجتمع في العالم المعاصر، لأن هذا العـالم بالغ التعقيد والتشابك والتمايز الوظيفي، وليس الفرد الواحد بقـادر على الامسـاك بخيوطـه دون الاخلال بشروط التعامل معه. وكذلك كان شأن الرئيس العراقي منذ بداية شهر آب ١٩٩٠: فهو اعتقد انه سيُسمح له بلعب البوكر، بينما كانت الشروط الفعلية للعبة الدولية هي بلعبة البريدج أشبه. وهو بهذا الاعتبار جلب الويلات على العراق العزيز.

ففي عالم كعـالمنـا اليوم، حيث تتـمايز مجالات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية وتتشابك عبر صلات ذات مرجعية خارجية وعالمية في أغلب الأحوال، من غير الممكن ان نبيط بالدولة وبرأسها مهاماً أكثر من مهمة الضبط والتكامل والتنسيق، فإن الوقت قد ولّى، خصوصاً مع انهيار المعسكر الشرقي، لاحتذاء نموذج الدولة الكلية التي صدّرتها الثورة الفرنسية، عن طريق نابوليون وتنظيماته، إلى العالم أجمع. إن الوقت قد ولّى لمحاولة اعتبار الدولة المحور الواحد المستتبع على صورة كلية وشاملة للثقافة، وللمجتمع، وللمؤسسات العـامـة والخاصة، وللسياسة، والقادر على ادارتها مجتمعةً وفرادى، والقيّم على فاعلياتها المطوِّع لها. ولذلك فان أية محاولة لادارة الدولة وكـأنها ليست إلّا قرية كبـيرة لا يتمايز فيها البشر إلّا المختار والملاّك والأشقياء والمسـاكـين، لن تجلب الّا التدهور الاقتصادي المؤدي في النهاية الى انهيار، والتشنج الاجتماعي، والقمع السياسي الذي يجلب المزيد من التشنج الاجتماعي. وليس ثمة نظام سياسي مكافىءٍ لهذا العصر ومـطابقٍ لما يطالب به هذا العصر، غير الـديمـوقـراطية، فالديموقراطية نظام سياسي يسمح بممارسة العقلانيات الموضعية التي تتـطلّبهـا الحضـارةُ العالميةُ في طورها الحالي: أي العقلانية في مجال الاقتصاد، العقلانيات الاجتماعية والثقافية في مواضعها، والعقلانية السياسية التي تشكـل الشرط الأسـاسي لإمكـان هذه العقـلانيات المـوضعيّة مجتمعة. إن الديموقراطية خبرة، ودراية، وإدارة، ومراقبة مستمـرة مرتبـطة بالمنفعـة العامّة، وممارسة عقلانية الحياتين الخاصة والعامّة، بل ان من شروط ممارستها المكتملة ـ وهي غير مكتملة في أي مكان، ولم ولن تكتمل بتمامها في أي زمان ـ إن من شروط الممارسة المكتملة للديموقراطية، التنشئة المستندة على إعلاء قيم العقل والحرية والفكر والسلوك المستقلة.

أرجو ألّا يفهم من كلامي انني بدعوتي هذه إلى الديموقراطية انما أدعو إلى تفتيت فاعلية الدولة وإلى تهميش دورها، او انه يستند إلى نظرة عدمية لا مسؤولـة إليهـا. إن ما أدعـو إليه يخص التنـاول التكنـوقراطي للشؤون العامة في إطار دولة ما زالت في معظمها وفي مجمل فاعلياتها، على الرغم من نواقصها وقمعيتها، متقدمة تاريخياً على المجتمع. فقد قامت الدولة العربية الحديثة وريثة للتنظيمات العثمانية والتي كانت الفـاعلية التحديثية والنهضـوية الأسـاسية في تاريخنـا الحديث. واستندت هذه الدولة على محاولة إدخال تحويلات أساسية في المجتمعـات العـربية، طالت في المصـاف الأول أنـماط الـتربية والاتصـال، التي انتُـزعت من أيدي المشـايخ وأودعت في المـدارس والجـامعـات المـدنية، وأدت إلى انتشار ثقافة جديدة علمانية مناسبة لعصرها. وطالت العملية التحديثية مجال القانون، فأزالت المركزية عن المعـاملات الفقهية، وقنّنت المعاملات التجارية تقنيناً مدنياً في مصر وسوريا والعراق ودول المغرب وأكثر دول الخليج. فكانت الدولة العـربية الحـديثـة وريثـة الاصلاحات العثمانية، بوتائر محلية مختلفة ومتبـاينـة وبشمـول يتسـع هنا وينكمش هناك، وكانت هذه الدولة مدخـل المجتمعـات العـربية وثقـافـاتها إلى العالمية، سمة العصر. استمرت الدولة العربية على هذا النهج الموضوعي، أي الخارج عن ارادات أهلهـا ـ وأحياناً الخارج عن إدراك أهلها ـ استمرت في هذا النهج رغماً من تفويتها برهة تاريخية ثمينة: تلك هي البرهة الكمالية التي اقتدرت على تخلف مجتمعها بشرعية وطنية قامت على مقاومة مصطفى كمال القوات البريطانية والفرنسية واليونانية مقاومة **ناجحة**. في تلك الأثنـاء جعلنـا نحن العـرب من أنفسنا مطايا للسياسة البريطانية، ودخلنا في متاهة تاريخية لم نخرج منها بعد وذلك عندما أيدنا العصيان الحجازي والانتفاضة البدوية التي اعتصم بهاو ثم اسميناها «الثورة العربية الكبرى» في واحدة من المبالغات والتجاوزات الكثيرة في تاريخنا الحديث.

دخلت الدولة العربية الحديثة في لحظات كمالية أو شبه كمالية كثيرة ـ منها الدولة البورقيبيّة في تونس، وعهد الشيشكلي في سوريا، وربما المشروع السياسي لبكـر صدقي في العـراق ـ. ولكنهـا جنحت على العمـوم نحـو المهادنة الاجتماعية، على الرغم من لحظات داخلة في الجذرية في سوريا في منتصف الستينات وفي ما كان يعرف بجمهورية اليمن الـديمـوقـراطية الشعبيّة. واتجهت الـدولة العربية أخيراً نحو درجـات ومـظاهر شتى من التمشيخ: فقـد طالعتنا في تونس مثلاً ملصقـات تصور الرئيس زين العابدين بن علي في ملابس الإحرام وتدعوه «حامي الحمى والدين». وطالعتنا جميعاً مظاهر التقوى والورع البالغين على الرئيس العراقي، من صَلاته المستمرة، الى بكائه جدّه الحسـين، الى رؤياه النبي في شهر تشرين الأول الماضي، الى سعيه لإمـارة المؤمنـين ومبـايعتـه بالخـلافـة. أما في مصر، فقد فاق عهد عبـد النـاصر ـ وهـو عهـد محاربـة القـوى السياسية الإسـلامية وأيديولوجيتها ـ فاق هذا العهد ما سبقهُ من عهود في رعايته للأزهر في استثارته شهوة السلطة والتسلط لدى هذه الهيئة ولذته بها، وقام عهد عبد الناصر ببناء ما هو ـ دون مبالغة ـ كنيسة دولة أنيطت بها أدوار تربوية وأيديولوجية محلية وعالمية هامة.

ولكن على الرغم من كل ذلك، ما زالت في الدولة العربية مقومات ريادة المجتمـع وضـمانة التقدم، ولو تذبذبت في حماية مواطنيها من الاستشراء المتزايد للغرائز الهمجية، كالطائفية والعشائرية، بل هي سمحت لهذه الغرائز بالانتشار في بعض أنسجتها والدخول الى بعض مسامها.

وأنـا ولجت في شأن الدولة وعلاقتها بالمجتمع من أجل أن أقدم ناحية أخـرى من قضية طرح الـديمـوقـراطية في ديارنا العربية وفي مهاجرنا على حدٍّ سواء. كثيراً ما يقال لنا أنه يجب علينا ألّا نستورد الـديمـوقـراطية، بل أن نتبنّى ديموقراطية تتوافق مع شيمنا وعاداتنا وتقاليدنا، بل مع دين أغلبيتنا. إن ما أود أن أطرحه عليكم هو أن هذا القـول ليس إلّا محاولـة للتحـايل على الديموقراطية من قبل هيئات

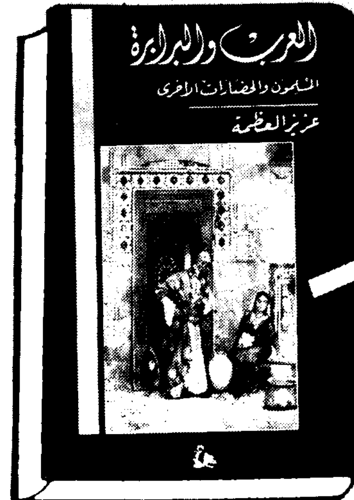
سياسية تراوغ ضغوطاً آتية عن قوى اجتماعية وثقافية وسياسية غير قابلة للّجم. لنأخذ أمثلةً على ذلك.

المثال الأول: لا شك أن البعض منكم يذكر محاضر جلسات مجلس قيادة الثورة العراقي حين ناقش هذا المجلس الانفتاح الديموقراطي في العراق، وكانت مجلة «اليوم السابع» قد نشرت هذه المحاضر في حينها. ولا شك أنكم تذكرون الاستمرار في ترداد لازمة ضرورة توافق الديموقراطية مع قيمنا وعاداتنا المزعومة خلال هذه المناقشات. وكما هي الحال في كل كلام حول الوفاء للآباء، فان القائل هو العامل الحاسم في استشفاف ما علينا أن نفهم من التراث وما أن نعتز به منه. ومن الطبيعي أنه مع تعقد الحياة وعدم تجانس المجتمع فان هناك أقوالاً كثيرة ومتضاربة حول ما نعتز به وما نخجل منه، وان القائل في موقع السلطة هو الذي يفرضُ على غيره تصوَّره لدواعي العزّة والفَخَار، ويجعل من هذا التصور برنامجاً سياسياً، يفرضُهُ على الآخرين. وعلى ذلك فلعله ليس بالمستغرب ان يبادر مجلس الشعب العراقي في تلك الأثناء إلى انتخاب الرئيس صدام حسين رئيساً مدى الحياة، في حين كانت مواد الدستور المقترح تنص على ولاية لست سنوات. وبذلك يصبح علينا ان نفترض ان من شيَمنا وتراثنا ان يتقمص زعماؤنا - افراداً أو أحزاباً - إرادتنا على صورة شمولية وتامة لا تتجزأ.

المثال الثاني: يكثر الحديث في دول الجزيرة العربية على قضية علاقة النظام السياسي بشيم **معزوّة** للآباء، ويقرن ذلك في أغلب الأحيان بورع ديني معزو إلى النفس، وبالمماهاة ما بين الشريعة ونهج الآباء وسجيّة المجتمع. فنجد على ذلك كبرى دول الجزيرة العربية تتلكأ حتى في اقامة مجلس استشاري يعين اعضاؤه من قبل الدولة، وترفض النص على أية اسس للنظام السياسي ولمفاعل الحكم، بحجة ان القرآن والسنّة النبوية يكفيان عن ذلك: إن هذا كلام لا محصلة فعلية له في واقع الأمر، فليس القرآن الكريم وثيقة دستورية، كما ان الاحداث والاقوال المدوّنة في ما تواتر عن السنّة النبوية وقعت منذ خمسة عشر قرناً وليس منذ خمسة عشر اسبوعاً. ولما لم تكن هناك محصلة سياسية عينية لهذا الكلام تخرج به عن نطاق الشعار، أصبح الشعار فراغاً سياسياً، ودستورياً تملؤه الممارسة الفعلية للسلطة، أي الاستئثار بالسلطة من قبل أسرة معينة بمشاركة من حلفائها وانسبائها حسب تراتب وهرميّة معلومين. واستُند إلى سجية القوم ونهج التقليد أيضاً في انقلاب الدولة الكويتية على برلمانها، وفي انقلاب الدولة البحرانية على برلمانها الذي سبق التجربة الكويتية لدينا. في الحالتين ردة نظام سياسي قائم على استئثار عشائري بالسلطة السياسية ضد قوى اجتماعية وسياسية وثقافية جديدة وبالغة الحيوية - خصوصاً في حالة الكويت - تنازع الاسر الحاكمة السلطة الاجتماعية والثقافية منازعة جديّة. وليس من شك في ان دول الجزيرة العربية جميعها ذات تمايزات. ولكن هذا كلام لا يمكن ان يحمل على اطلاقه، لأن كل شيء متمايز في نهاية المطاف، ولكل شيء خصوصيات، ولعل الخصوصيات التي ترنو إليها الهيئات الحاكمة في الجزيرة العربية متأتية عن كونها نظماً غير طبيعية لحكم دول، نظماً ما كان لها البقاء إلّا في ظروف شديدة الخصوصية متأتية عن نظام اجتماعي - اقتصادي ريفي، وعن تركيب سكاني فريد، وعن وضع فريد في النظام العالمي.

ليست التقاليد والاعراف - خصوصاً في مجال السياسة - وقائع تحيل إلى طبيعة المجتمع، بل برامج سياسية للقائلين بها، فليس ثمة طبيعة للمجتمع، بل ان كل مجتمع جملة تمايزات متحولة، وما اشد التحول الذي داهم كل العرب بوتائر مختلفة، في القرنين الاخيرين! وحسبي هنا الاشارة إلى ابن خلدون الذي صاحبته سنين عدة، والذي تكلم على تحول الاحوال من جيل إلى جيل، «وكأنه خلق جديد، ونشأة مستأنفة».

صدر حديثاً



العرب والبرابرة

المسلمون والحضارات الأخرى

عزيز العظمة



RIAD EL-RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

إن الاحتجـاج على الـديمـوقـراطية بالتقاليد، ولجمها احتجاجاً التقاليد، أمران يقودانني إلى **المثال الثالث**.

يتناول هذا المثال رفض الديموقراطية أو نبذها، بل على العكس، هو يقول بها نظاماً، ولكن هذا النظام نظام معدل في قانونه واجرائه لمجاراة ما اقتبس من التقاليد والاعراف أو ما جعل منها وضعاً. أشير هنا إلى نظام الانتخاب اللبناني ـ قبل اندلاع الحرب الأهلية في لبنان ـ وقد أجحف الكثير منا بحق التجربة الديموقراطية اللبنانية، وكنت أنا واحـداً منهم. وأشـير أيضـاً إلى نظام انتخـابي لاحق عليه كان من المفترض منه ان يرتدع من التجربة، وألّا يفتت الجسم السياسي إلى شظايا طائفية وإثنية، وأعني النـظام الانتخـابي الاردني الـذي قسم الشعب الاردني بصفتـه السياسية إلى مسلمـين ومسيحيين وشاشان وشركس. فلم يعتبر هذا النظام ما حصل في لبنان، ولا هو التفت إلى أقطار عربية اخرى متعددة الاديان والاثنيات كسورية ومصر لم تفتت النـظم الليبرالية الـديمـوقراطية التي قامت فيها هذا القرن جسمها السياسي إلى شظايا طائفية. بل ان أقباط مصر كانوا على قدر كبير من الحكمة ومن الاضطلاع بالمسؤولية الوطنية عندما رفضوا اكثر من مرة أن تخصص حصص برلمانية للمسيحيين، على الرغم من الاستفزاز الأكيد الـذي تعـرضوا له أفراداً أو جماعة، من الجماعات الاسلامية حيناً، وأحياناً من الانتهازية السياسية للأحزاب التي اثارت النعرات الـطائفية لأغـراض انتخابية، وخصوصاً حزب الأحرار الدستوريين الذي انتمى إليه أهم علمانيي مصر، كمحمد حسين هيكل، وأحمد لطفي السيد، وطه حسين، وآل عبدالرازق.

يكتسي المثـال الاردني أهمية خاصة بالنسبة لحديثي هذا لاسباب تتجاوز المغزى السياسي الفعلي على صعيد بنية السلطة في الاردن لهذا التفتيت الطائفي والاثني والعشائري للجسم السياسي، وهو التفتيت المرتبط بموقع الملك وجهاز الدولة من النظام السياسي. وتنجم هذه الأهمية عن انـدراج هذا الامـر في موضـوع آخـر من متعلقـات الديموقراطية عند العرب أود ان اناقشه الآن، وهو الظروف السياسية والاجتماعية للديموقراطية، ولتكرم السلطة بها على الناس.

هنـاك قدر كبـير من العقلانية السياسية في اتجاه الدولة التونسية بخطوات وئيدة نحو الديموقراطية، كما في الاتجاهات اليمنية الأخيرة. وينسحب نفس الحكم على سوابق هذا الاتجـاه، في المغـرب، وفي مصر، حيث احتفظت الدولة بهامش واسع جداً لفرض إرادتها، تحت عنوان الاختصاصات والامتيازات الملكية في المغرب، وفي انشاء حزب الدولة ذي منافع وامتيازات انتخابية في مصر. فتجاور بذلك في مصر وفي المغـرب وفي تونس دولـة قوية (لعل الدولة التونسية أضعفها)، فاعلة في المجـال السياسي بسبل حزبية وغير حزبية، وحياة سياسية وحـزبية ذات هوامش متفاوتة من الحرية السياسية، وقدر أكيد من الحرية الصحافية والثقافية، ومن ان تكون قادرة على تداول السلطة مع حزب الدولة او شيعتها من الأحزاب. ليس أياً من هذه التحركات نحو الديموقراطية كاملاً ولا مكتملاً. ولا يمكننا القول ان الحقوق المدنية مصانة تمام الصيانة في اي من هذه الدول التي ذكرت، ولكن هذا بحـد ذاتـه لا يجعـلني رافضـاً، لهذه التجـارب الآيلة إلى الديموقراطية، بل هو امر يحفزني على تشجيع الاتجاه الديموقراطي من وجهة إكمال ما ابتدأت.

بيد ان ما يقلقني هو ظروف قيام الـديمـوقـراطية في الاردن وفي الجزائر. يبدو لي ان في الحالتين تخلياً من الدولة عن مهامها التاريخية، ونفضاً ليدها من قيادة المجتمع، والاستعداد لإلقاء البلاد إلى الضياع لأن اجهزتها الاقتصادية والسياسية والتربوية لم تعد قادرة على الامساك بالمبـادرة على صعد الحياة (العامة) بعد ان تجاوزتها الحياة العامة في حقلين رئيسين، تجلى أحدهما في الانهيار الاقتصادي، وتجلى الآخر في صعـود الجماعات السياسية الاسلامية وإدعائها تمثيل جُماع المجتمع السياسي والقيام على المجتمـع المـدني قياماً حصرياً والوصاية عليه. وعلى ذلك، فلم يكن غريباً سلوك السيد عباس مدني في الجزائر قبل الانتخابات البلدية في صيف ١٩٩٠، فهو اعتبر ان جماعته تمثل روح الشعب، وعلى ذلك فقد طالب الدولة بحدّ أدنى من الاصوات يبلغ خمسين بالمائة، وهدد بالوبال وبعدم المقدرة على السيطرة على اتباعه إن لم ينل هذه النسبة. ليست العبرة في ان الاسلاميين نالوا هذه النسبة، بل في مطالبتهم بها كشأن بديهي.

وعندي ان صعود الجماعات الاسلامية ليس أمراً مرتبطاً بانبعاث أو نهوض مكامن الذات العربية ـ الاسلامية؛ فليست هناك ذات عربية ولا ذات عربية ـ اسلامية ثابتة تعلو على التاريخ وتنهض نهوض الجني من القمقم. إن صعود الجماعات السياسية الاسلامية، كصعود أية جماعـة سياسية أخـرى، أمر منـوط بالحياة السياسية والاقتصـادية والاجتماعية. ففي الاردن، ليس من شك في ان سطوة المخابرات التي قصمت ظهر كل تحرك سياسي، أفرغت المجتمع من السياسة، في الوقت الذي غضّت فيه الطَرف عن نشاط الجماعات الاسلامية، التي رأت فيهـا مُعيناً على اليسـار وعـلى الجماعات القومية، الفلسطينية وغيرها. لم يكن هذا الاعتبار الامني للسياسة مقتصراً على الاردن، بل كان من ثوابت الحياة السياسية العربية منذ الخمسينات، حيث كانت الـترجمة المحلية لمبدأ ترومان ـ القائم على احتواء الشيوعية ـ تشجيع الحـركـات السياسية الاسـلامية على أمـل سد السبـل امـام المدّين اليساري والقومي. ولعل الصراع بين عبدالناصر والبعث السوري من جهة والملك فيصل من جهة أخرى قبل هزيمة ١٩٦٧ مثل ذروة هذه السياسـة، التي امتدت فيها بعد إلى داخل الأنظمة الوطنية المتجهة يميناً، وخصوصاً في أوائل عهد أنور السادات.

تضـافرت هذه الوجهة مع صعود أجهزة الاعلام والثقافة التابعة للاسلام النفطي في السبعينات والثمانينات التي بثت خطاباً اسلامياً في السياسـة والثقـافـة، كما تضـافـرت مع اتجاه الوحدات الاجتماعية الأسـاسية إلى التحلّل تحت ضغط التحـولات الاقتصـادية وانغلاق الآفاق الاجتماعية، والضغط في الدولة على المجتمع بهدف افراغه من امكـانية التعبير السياسي. فجاء الدين ملاذاً ذاتياً، وملجأ جماعياً، وضامناً وهمياً لخندق العائلة واولاد العمومة، الخندق الخاص المصان من قبـل نسوة مذعنات علامة على رجولة رجال نزعت الدولة ونزع الاقتصاد عنهم رجولتهم. وكان الدين فضلاً عن ذلك لغة لا يمكن حظر التعبير بها.

أتت الجماعات الاسلامية إذن وجهاً آخر لعملة الدولة القمعية، فليس غريباً ان تنسج تصورها للسياسة على صورة لها من الشمول

والكلية ما كان لهذه الدولة التي ادعت الكلية، خصوصاً كلية وتمام تمثيل المجتمع. وتفاوتت هذه الجماعات في موقفها من الديموقراطية وفي فهمها لها. منها من رفضها بحجة كونها مستوردة، غير مستمدة من الكتاب ولا من السنّة، بل من تزيينات الشيطان الرجيم وأرجاسه ومن تلبيسات الافرنجة الملاعين. ومنهم جماعات كتنظيمات الاخوان المسلمين التقليدية وما نسج على منوالها من تنظيمات، تدخل مجال السياسات الديموقراطية دونما قناعة فعلية. فهي تروم الديموقراطية سبيلاً للاستيلاء على السلطة، وتحويل النظام السياسي من نظام ديموقراطي إلى دكتاتورية دينية، ويرى بعض العقلاء من هذه الفئة ان الفرق لن يكون كبيراً، بدعوى انهم سيلتزمون الشورى - ولكن شتان ما بين الشورى وبين الديموقراطية. فالشورى تاريخياً استشارة الكبار أو المؤثرين على اساس القول المأثور ان «النصيحة بجمل»، ولكننا نعلم ان تحديد هذه الفئة سياسي في المقام الأول. والشورى شرعاً امر مندوب، لكنه غير اجباري، وليس الرأي الذي يبديه المشاوَر بأمر للمشاور. وهناك أخيراً الفئات الواسعة الانتشار في الجزائر وتونس خصوصاً، والتي تأثرت بالتجربة الايرانية، الفئات التي تدعي انها، كونها اسلامية، لا بد وان تحتكر تمثيل المجتمعين السياسي والمدني احتكاراً كلياً. وهي بموقفها هذا تستند إلى اعتبار نفسها تمثل الشرعية التاريخية الحصرية، وجماع روح الامة، تماماً كما تصور حزب البعث في البعض من صياغاته الايديولوجية علاقته بالتاريخ وبالأمة. وعلى ذلك، فإن هذه الفئات تجنح إلى اعتبار العملية الديموقراطية في أحسن الأحوال شراً لا بد منه بصورة مؤقتة، وهي تزاوج بين العمل السياسي العلني القائم على الترغيب والترهيب، - كلنا يعلم ما يجري في جامعات وشوارع تونس والجزائر - وبين العمل الارهابي والتآمري السري، وتروم الوصول إلى السلطة بسلوك أقصر طريق ممكن، قبل الالتفات الشامل إلى الكفار والمرتدين والمعاندين والمنافقين، وتسوية صفحة المجتمع، وإزالة النتوء والاختلاف والتمايز منه، أي اعادة تشكيله - بل اختراعه مجدداً - وفق خيال توتاليتاري جامح، خيال يرى في المجتمع استواء على الرغم من واقع التمايز، وفي التاريخ وحدة تراثية على الرغم من واقع التاريخ المتحول، ويربط بين هذا وذاك في برنامج للاستئثار الكلي بالسلطة باسم وحدتي الواقع والتاريخ الموهومتين، ويتوهم صلة ضرورية بين كون المرء مسلماً، وإذعانه للسياسة الاسلامية، مع ان بين هذا او ذاك مسافة بعيدة لا يملؤها إلّا توسل الدنيا بالدين.

من الواضح ان هذه النظرية السياسية التي تماهي ما بين الدولة والمجتمع، وما بين المجتمع وصيغة ممكنة من صيغ الاسلام الكثيرة، نظرية معادية للديموقراطية معاداة جذرية. ولكن المؤسف انها أخذت تحظى بالقبول عند بعض المثقفين اليساريين سابقاً، الذين اخترعوا مفهوماً مماثلاً للديموقراطية، مفهوماً قائماًعلى اعتبارها علماً على التطابق بين الدولة، وبين الشعب - هذا الكائن الهلامي المناسب للخيال الايديولوجي: ليست الدولة المجتمع ولا يمكن ان تكونه، ولا هي الشعب كان هذا الكائن الغريب ما كان ولا يمكن ان تكونه، بل ان الدولة كيان متمايز عن المجالات الاجتماعية التي تطالها. إن من دواعي الأسف هنا ان هذا أمر يفيد تعليق العقل النقدي التاريخي السياسي في الأمور العامة، والاستعاضة عنه بالأهواء المستوهمة التي نكتشف حقيقة ثابتة في التاريخ والمجتمع اسمها الشعب العربي، وتماهي ما بين مخلوق الهوى هذا وبين الاسلام، ثم تقول ان الديموقراطية امر معلق الاجراء حتى يتم العناق الصوفي الخلاصي بين الشعب بجوهره الاسلامي، وبين الدولة، حتى تقوم الديموقراطية الحقة، والا يعود هنا ثمة انزياح بين الشعب والدولة، فتتم السعادة، ويتم الخلاص، ويختصر الشعب في الدولة، وتذوب الدولة في الشعب.

لن يفوت المطلع على التاريخ الحديث ان هذه النظرة للديموقراطية، واختزالها إلى أي فرقة، ليست بالشأن الجديد. فلها سوابق كلاسيكية في المانيا الهتلرية، وفي ايطاليا الفاشستية، وفي ايران الخمينية؛ بل وفي كامبوديا بول بوت، ولو على شكل معدّل. وكأنما يزين الاستبداد باطلاق صفة مستحبة عليه، هي الديموقراطية، كأنما حقيقة الاستبداد جُعلت حقيقة أحق للديموقراطية.

ليست للديموقراطية حقيقة فهي متى أصبحت حقيقة تعلو على الوقائع أضحت تصوفاً استبدادياً. وليست للديموقراطية صفة شرقية ولا صفة غربية، فهي ليست أصيلة وليست مستوردة، بل هي عملية سياسية عنوانها الرشاد والنجاعة والإنسانية والانصاف. ليست الديموقراطية سبيلاً لتحقيق رسائل خالدة أو برامج خلاصية. ذلك انه علينا نحن العرب ان نعمل على تدبر سبل البقاء المحض قبل استيهام الخلود وقبل الانتشاء بصورة طاووسية عن النفس، ولن نتدبر هذه السبل دون الديموقراطية. فهي تضعنا امام الواقع بدل الخيال والحقيقة بدل التعويض المرضي عن الخذلان، وتدلنا على مكامن القوة فينا ومكامن الضعف، وتمكننا من معرفة واقعنا. فهي أعيننا دون ان تكون سراباً. ونحن اليوم أحوج ما نكون إلى هذا النظر الجلي وهذه المعرفة الرشيدة: فيبدو ان كثيراً منا غير مستعد لادراك كوننا قد تركنا طور البراءة من تاريخنا الحديث مع هزيمة ١٩٦٧، والحزب الاهلية اللبنانية، والحروب العربية - العربية، والغلبة الاسرائيلية، وفشل التنمية الاقتصادية وتفاقم أزمات البطالة والفاقة، واننا بذلك دخلنا في مرحلة جديدة من مراحل الكونية العالمية تركت بدورها البراءة وراءها مع انهيار التجارب العالم ثالثية والاشتراكية معاً وتحول العالم إلى القطبية الواحدة. ويهرب هؤلاء منا، غير المستعدين لادراك الوقائع المستجدة، والجامدين تاريخياً على لحظة الوعد القومي الناصرية، يهرب هؤلاء، شباباً وشيوخاً، إلى الامام، نحو قومية الوعيد، قومية النبرة والصوت والصورة، والخيال، نحو قومية ما هي إلّا صوت انهيار، قومية تخريب وانتحار، قومية رفض الآخر افقرت من محتواها التقدمي إلى درجة انها أضحت - كما رأينا خلال الحرب الاخيرة ومقدماتها - تابعة في خطابها السياسي وفي مسارها العقلي إلى السياسات الاسلامية، وإلى سعيها التفرد بالقول السياسي والثقافي، وتكفير - أو تخوين - كل مخالف.

ولو انتقلت من السماء إلى الارض، من هذه النظرة القيامية إلى السياسة، إلى النظرة الديموقراطية إليها. ففي النظرة الديموقراطية ننتقل في سراب الثبات إلى واقع التحول، ومن التخندق في ذات موهومة نهرب إليها، إلى التفتح على العالم الذي ننتمي إليه والذي ينبغي ان نتصالح معه. ليس مناط هذه القيامة وحدة الأمة كما يدّعي

أصحابها، بل التصدع المؤدي إلى التذرر الجذري على المدى البعيد، لأن الديموقراطية الليبرالية التي نناديِ بها هي العامل الوحيد الذي يحول دون الاستئثار الفئوي للسلطة، أي الاستئثار بالسلطة على أسس مذهبية أو طائفية أو دينية قد تكون مضمرة وقد تكون معلنة. إن الطائفية وأضرابها، في مجتمعات انتقالية كالمجتمعات الانتقالية اليوم ـ ومجتمعاتنا انتقالية بكونها لم تتبلور بعد في بنى طبقية وغيرها من البنى الاجتماعية البعيدة الأمد. المؤسسة. المستقرة على دعائم اقتصادية ووظيفية وثقافية وغيرها ـ ان الطائفية واخواتها في مجتمعاتنا ليست إلّا طريقاً مختصراً للسلطة والثروة في وضع من عدم الاستقرار البنيوي، أي في وضع انتقالي يسم مجتمعاتنا العربية كما يسم جلّ مجتمعات العالم الثالث، أو ما يعرف اليوم بالجنوب. ليست الطائفية طبعاً ثابتاً، ولا طبيعة سرمدية، بل ظاهرة اجتماعية لا تتحول إلى قوة سياسية إلّا في الأوضاع الانتقالية، خصوصاً ان حصلت على تشجيع وتغذية مستمرين من النظام العالمي ـ البلقنة في القرن التاسع عشر، واللبننة في أواخر القرن العشرين.

أما الديموقراطية، فهي بتحويلها الأشخاص إلى مواطنين ذوي انتماء وطني مؤسس على دعائم اقتصادية وسياسية وثقافية، فهي تعمل على تحلل الرابط السياسي الذي قد ينجم عن الطائفية، دون ان تزيل واقعها السوسيولوجي ـ هل يوجد اليوم من يسأل الفرنسيين ما إذا كانت دولتهم دولة بروتستانتية، لأن الحركات الراديكالية واليسارية ـ ومنها الحزب الاشتراكي الفرنسي ـ يغلب الطابع البروتستانتي على عضويتها، وخصوصاً على قيادتها؟ لا يخطر هذا السؤال على البال، مع ان الملاحظ أن أقصى اليمين ـ الفرنسي ـ يتبنى لغة ورموزاً كاثوليكية بالغة الوضوح. إن الديموقراطية شأن يعمل على طي الانتماء الطائفي والفئوي عموماً، وإرجاعه إلى مكانه من الرابط العائلي والايمان الذاتي، إن وجد. ومن شأن الديموقراطية ان تفيد إعمالاً للفكر والعقل في السياسة، دون الاقتصار على ما قبلها وما ورائها. والديموقراطية، إن كان لها الثبات، من شأنها العمل على تسريب الاحتقان الاجتماعي الذي نشهد مظاهره المتزايدة يومياً كالإصرار على ارتداء الملابس الغريبة وغير ذلك من مظاهر التميز التظاهري الاحتفالي. إن من شأن الديموقراطية ان تبدد هذه الاحتقان بسكّها سبلاً سوية لتنظيم الصراع الاجتماعي، وذلك لأنها تفتت البنى الفئوية وترتب أفرادها على قواعد اخرى لتنظيم المجتمعات المستقرة والمتمدنة، وهي القواعد الطبقية الآيلة إلى علاقات صراعية وعلاقات اتفاقية. بكلمة اخرى، إن من شأن الديموقراطية ان تحوّل مجتمعاتنا من تعايش ـ أو تجارب ـ فئات أهلية، إلى مجتمع مدني. إلى تجمع بشري يقوم على الروابط بين الأفراد والجماعات الطوعية، ومن الجماعات القائمة على الطبيعة الوحشية من روابط طائفية وعشائرية.

لا تخلو المجتمعات من الصراع، ولا تخلو التواريخ منها. ولكن الصراعات الطائفية صراعات أكثر همجية من غيرها، فضلاً عن كونها مسدودة الأفق التاريخي، لأنها لا تفيد امكانية استقرار المجتمع، بل هي تفيد دوام الانشطار، أو التصالح مع حروب أهلية باردة في أحسن الأحوال. لن يكون لنا نحن العرب التعامل الفاعل مع قضايانا الوطنية، ولا قضايا التنمية الاقتصادية، إلّا إن أقمنا مجتمعات مستقرة نامية؛ ولن يكون لنا معها صلة إلّا بالديموقراطية. ولن تقوم لهذه الديموقراطية قائمة إلّا بنشر وغلبة تراث الحداثة الثقافية وتجذره مجدداً في حركات سياسية وتجمعات مدنية، لعل بعض المثقفين العرب الذين يشكلون «بورجوازية التربية» كانوا طليعتها، وحماية ذلك من قبل دولة مقتدرة على الجماعات الأهلية، مستقلة عنها، وقادرة على إدارة الوجوه الكثيرة لصراعنا الأزلي مع اسرائيل. □

صدر حديثاً

كاتب السلطان
حرفة الفقهاء والمثقفين
خالد زيادة





56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

صفحة من تاريخ القضية

عبد السلام العجيلي



■ قبل أن أبسط هذه الصفحة من تاريخ القضية أمام من سيقرؤونها، أبدأ بالحديث عن سؤال دأبت على القائه على نفسي كلما بدرت إلى ذهني فكرة نشرها في دورية أو في كتاب ليقرأ الخاص والعام مضمونها. كنت أتساءل: هل يحق لي أن أذيع على الملأ ما دار من أحاديث في جلسة مغلقة عقدت منذ اثنين واربعين عاماً، ترددت في ثناياها أسماء شخصيات لا تزال اليوم معروفة ومشتهرة، غادر بعض أصحابها دنيانا وظل بعضهم حياً فيها، وذلك في أمور تتعلق بمسؤوليات الراحلين منهم والاحياء فيما اضطلعوا به من مهام وتقلدوه من مناصب؟

لقد درجت مختلف الحكومات على أن تحظر إذاعة المحاضر والوثائق الرسمية إذا كان فيها ما يسيء إلى الأفراد بأشخاصهم أو إلى الدولة في مصالحها، وذلك لمدة لا تقل عن ثلاثين عاماً وقد تمتد إلى خمسين سنة. وإذا لم يكن ما أنا في سبيل اذاعته وثيقة رسمية، إذ هو مجرد محضر سجلته بخط يدي بعد دقائق من خروجي من تلك الجلسة المغلقة، فان محتواه ليس بعيداً عن محتوى الوثائق الرسمية، لأنه ضبط لأقوال ومعلومات تتعلق بسياسة الدولة التي كان المتحدثون من ذوي الاضطلاع بالمسؤوليات فيها، على اختلاف مستوياتهم في ذلك الاضطلاع. وقد وجدتني اليوم ألتمس لنفسي الأعذار والمبررات في نشر هذا المحضر، أو ما سميته صفحة من تاريخ القضية، بأن ليس في مضمون هذه الصفحة ما يسيء إلى الاشخاص المذكورة فيها اسماؤهم، ولا إلى مصلحة الدولة ولا الأمة اللتين تعنيهما وقائعها. ثم ان مرور اثنين واربعين عاماً على تلك الوقائع جدير بأن يحلّني من كتمان أسرارها إذا عد ما أذكره فيها من الأسرار. وفوق ذلك فإن استحضار الماضي بحسناته والمآخذ عليه ذو فائدة في التذكير وفي وضع النقاط على الحروف أو في حسن الاعتبار لمن يريد أن يعتبر. مما يجعل نشر هذا المحضر أكثر وجوباً من حفظه لنفسي وإبقائه ملقى في الأدراج لا يدري به أحد.

قلت إنه محضر سجلته بخط يدي بعد دقائق من انتهاء تلك الجلسة. لست في الواقع ممن يدأبون على تسجيل ما يمر بهم، كشأن غالبية الذين تتيح لهم الظروف والمناصب مباشرة الأمور العامة والمشاركة في أحداثها ومخالطة المؤثرين بتلك الأحداث. إني أعدّ نفسي، وأحسب أن الآخرين يعتبرونني كذلك، من أهل الابداع الذين يتخذون من الوقائع تكأة للخلق الأدبي أو منطلقاً لصوغ آرائهم في نتاجهم الفكري أو القصصي أو الشعري. فهم يعطون الأهمية لاستنتاج العبر من الأحداث والاستيحاء منها لا لتأريخ دقائق الأحداث. غير اني في هذه المرة، بين مرات قليلة مماثلة، قمت بدور المسجل. لم أقم بهذا الدور بدافع من نفسي، بل لأن صديقاً وزميلاً لي، كان من حضور تلك الجلسة، اقترح عليّ ونحن خارجان منها أن أسجل، للتاريخ لا لغيره، وقائع ما دار فيها وأُلقي من اسئلة واستفهامات والردود على هذه وتلك، قبل أن تمحي من ذاكرتنا نحن الحضور. وهكذا فعلت. فما أن بلغت مكاتب المجلس النيابي في دمشق بعد ظهر ذلك اليوم، الثلاثين من شهر كانون الأول/ديسمبر، سنة ١٩٤٨، حتى رحت أثبت على الورق كل ما حفظته ذاكرتي من ذلك الاجتماع.

ويتساءل القارىء الآن بلا شك عن الاجتماع وعن الجلسة اللذين أتكلم عنهما، ما هما. وأنا أبسط الجواب على هذا التساؤل فيما يلي.

ففي نهاية عام ١٩٤٨ كانت الدول العربية في حرب مع دولة اسرائيل، التي قامت كواقع على ارض فلسطين منذ نحو ستة شهور. حرب أشرفت على نهايتها السيئة بالنسبة إلى العرب. وكان بلاء تلك النهاية السيئة ينصب بصورة خاصة على الجيش المصري الذي كان يجاهد للاحتفاظ بمواقعه جنوبي بئر السبع من الأرض الفلسطينية، فتضطره حملات القوات الاسرائيلية المكثفة الى تراجع مؤلم عنها. بلغت محنة الجيش المصري ذروتها بين ٢٤ و٢٨ كانون الأول/ديسمبر، أمام أعين أبناء الشعوب العربية الذين كانوا يتطلعون إلى جيوش دولهم فيرونها ملتزمة مواقعها، لا تتحرك فتمد الى الجيش المصري يد المساعدة أو المساندة. كان العرب في مختلف أقطارهم في شبه ذهول مما يجري لأمتهم تحت قيادة حكام كانوا يكتمون عنها حقائق الأمور، إن لم يكونوا على جهل فاضح بتلك الحقائق. وفي جلسة عقدها مجلس النواب السوري في ٢٨ كانون الأول/ديسمبر تعاقب على المنبر عدد من النواب منتقدين بقسوة سياسة حكومتهم في معالجة القضية الفلسطينية من كل نواحيها، وتقاعس جيشها والجيوش العربية الأخرى عن مؤازرة جيش مصر في محنته الخطيرة. كنت

شخصياً واحداً من أولئك الخطباء المنتقدين، إلى جانب عدد من زملائي أعضاء المجلس ممن سترد أسماؤهم في المحضر الذي أثبت نصه بعد هذا الكلام. وزدت بأن تقدمت وثلاثة من الزملاء باقتراح مكتوب نلحّ فيه على الحكومة بالعمل سريعاً بما هو واجب علينا من نصرة الجيش المصري في معركته الحاسمة. . .

وما حدث في اليوم التالي هو أن تلقّى كل من تكلم في موضوع الأمس من النواب بطاقة شخصية من رئيس مجلس الوزراء، وكان هو في الوقت نفسه وزير الخارجية والدفاع الوطني، تحمل الكلمات التالية:

«خالد العظم، رئيس مجلس الوزراء وزير الخارجية والدفاع الوطني، يرجو تشريفكم لحضور الاجتماع الذي سيعقد في وزارة الدفاع في الساعة الثانية عشرة من يوم الغد، الخميس ٣٠/ ٧/ ١٩٤٨».

وحضرت، مع زملائي، ذلك الاجتماع. وإذا كان القارىء ممن تحفظ ذاكرته أسماء أولئك الحاضرين فسيرى أن كثيراً منهم قد قادتهم مسالك الحياة السياسية، وكانوا فيها في زمن ذلك الاجتماع مجرد نواب في البرلمان السوري، إلى مناصب سياسية مختلفة بعد ذلك الزمن. أصبح منهم السفير والوزير ورئيس الوزراء، ورئيس مجلس النواب ونائب رئيس الجمهورية ورئيس الجمهورية أيضاً. وفي نهاية الاجتماع كتبت بيدي، كما ذكرت آنفاً، محضره الذي هو صفحة من تاريخ القضية. ونصه هو الآتي:

محضر

«في الساعة الثانية عشرة من يوم الخميس ١٩٤٨/١٢/٣٠ ذهبت الى وزارة الدفاع لمقابلة خالد بك العظم، رئيس الوزراء ووزير الدفاع والخارجية، وذلك بدعوة منه لحضور اجتماع مع بعض النوّاب.

حضر الاجتماع، عداي، النوّاب الآتية اسماؤهم: عبد الرحمن العظم، أديب نصور، توفيق الهنيدي، ناظم القدسي، زكي الخطيب، أكرم الحوراني، منير العجلاني، هاني السباعي، وقد تأخر الأخيران قليلاً عن موعد الاجتماع.

بدأ الكلام رئيس الوزراء، بعد مقدمات، بأن قال أنّه دعانا، نحن الحاضرين، لأننا خضنا في موضوع فلسطين في الجلسة الأخيرة، وقد قدّم بعضنا اقتراحاً بدعوة الحكومة الى السعي في حمل الدول العربية على مساعدة الجيش المصري الذي يحارب حالياً الجيش اليهودي. وقال كذلك: انّه دعا بعض الاخوان ـ منهم السيد رشدي الكيخيا، الذي اعتذر عن عدم حضور الاجتماع، والدكتور سامي كباره، المريض على ما يظهر. وقال: انّه سيطلعنا على بعض الامور التي لا يمكنه أن يصرّح بها بصورة علنية في مجلس النواب لأنها تفضح بعض الامور التي يستفيد من فضحها العدو، كما أنها تسبب تصدعاً في علاقاتنا مع الدول العربية. تكلّم رئيس الوزراء عن الحالة الحربية التي تعانيها القوّات المصرية، فقال ان معلوماته التي تلقّى بعضها من التقاط الرسائل المتبادلة بين القوات المصرية المحاربة وقيادتها العامّة تؤكد حسن الحالة وأن اليهود قد تكبّدوا خسائر كثيرة، وأن الحالة المعنوية جيدة، كما قرأ علينا كتاباً من المفوّضية المصرية بأن الحالة حسنة بالنسبة للمصريين.

وفي صدد المساعدة التي يجب أن تقدّم الى المصريين اطلعنا رئيس الوزراء على بعض الامور، كما قرأ علينا بعض التقارير، فقد أرسل عزّام يطلب مساعدة الجيوش المصرية بالنظر للهجوم الموجّه نحوها، فأرسلت الحكومة السورية العقيد محمود الهندي الى مصر ليبين لهم هناك استعداد سورية باستئناف القتال بقدر طاقتها، وقد سرّ عزام بذلك وأرسل الى الحكومة السورية يعلمها بتبلّغه ذلك، كما بلّغ ذلك حيدر باشا وزير الدفاع المصري. كما ارسل ضابط سوري لمقابلة صالح صائب باشا القائد العراقي للبحث معه في الأمر. كان جواب صائب بأن الجيش العراقي لا يستطيع أن يعمل بدون الاعتماد على مؤازرة الجيش الاردني، وأنه لا يعلم رأي الجيش الاردني لأنه لم ير عبد القادر باشا الجندي منذ زمن، كما أنه يعرف أن عبد القادر الجندي، وهو قائد الجيش الاردني، خاضع لتعليمات كلوب باشا. فقال الضابط السوري بأنه مكلّف برؤية الجندي، فطلب منه صائب أن يبلغه المقابلة، ثم أبدى ملاحظة: بأن المصريين يتكتّمون كثيراً في قضاياهم العسكرية، فهو لا يعرف عدد القوى المصرية في فلسطين، ولا طراز توزيعها أو نقاط الضعف فيها، وهو ما يجب معرفته اذا اريد مساعدة الجيش المصري.

اتّصل الضابط السوري بعبد القادر الجندي فأعلمه أن الجيش الأردني لا يستطيع القيام بأي عمل حربي إلّا بمؤازرة الجيش العراقي، ثمّ اشتكى من تكتّم المصريين ومن هجوم صحفهم على الملك، وقد اتصل الجندي بحكومته فكان جواب الملك عبد الله انّ حكومته لم تتلق طلب المساعدة من الجامعة العربية، وان الأمر ليس مجال البحث، وكذلك انتهى الأمر بالعراق. وكان تاريخ تقرير هذا الضابط هو ١٩٤٨/١٢/٢٤.

تكلّم رئيس الوزراء عن حادثة الفالوجة الاولى. حينما هاجم اليهود وحصروا الجيش المصري فيها، ارسلت مصر استغاثة للدول العربية، بعد البحث استقرّ الرأي على أن ترسل سوريا فوجين والعراق فوجين من الجنود للاشتراك في القتال في جبهة مصر. وقد تحرّكت هذه الأفواج نحو مقرّها غير أن الطريق للفوجين السوريين كان ماراً بعمان فرفضت الحكومة الاردنية السماح بمرور الجيش السوري بدعوى أن مرور هذه الجيوش يجعل لليهود حجّة بضرب عمّان. وبعد أن عرض الامر على ضابط الارتباط المصري/صبور/ كان قراره بأن لا حاجة لهذه المساعدة التي تقدّمها الحكومة السورية، وسجّل ذلك في ضبط خاص.

وتكلم رئيس الوزراء عن الجبهات العربية في فلسطين. أما الجبهة السورية فهي تتناول شرقي الحولة ما عدا قسم صغير فيه اليهود محصورون، وتتناول الحمة وبعض المناطق الاخرى. والجبهة اللبنانية معروف ان اليهود قد دخلوا بعض أراضيها وليس لديها امكانيات القتال، ولنا فيها فوجان من جيشنا. والجيش العراقي يحتل قسماً كبيراً من نواحي اريحا حتى البحر في منطقة متّسعة. والجيش الأردني يحتل نواحي معروفة حول اريحا والقدس. والجيش المصري في منطقته المعروفة. . . لذلك فالجيش العراقي يمكنه وحده أن يعمل عملاً يؤثّر على اليهود وذلك بأن يقسم القوى اليهودية شطرين، إلّا أن صائب باشا يقول بأن الجيش العراقي لا يمكنه ان يعمل غير أعمال محليّة لا يمكنها ان تفيد مصر فائدة كبيرة.

وتكلّم رئيس الوزراء أيضاً عن اجتماع اللجنة السياسية، فقد ارسلت العراق تطلب من سوريا أن تؤيد طلبها، طلب العراق، في دعوة اللجنة السياسية للاجتماع. وقد استجابت سورية لطلب العراق وأرسلت الى عزّام بذلك فكان العجيب أن يأتي من عزّام أن العراق لم تتقدّم بطلب اجتماع اللجنة السياسية وقد أرسل رئيس الوزراء يستفهم من العراق عن هذه المسألة الغريبة.

سألنا رئيس الوزراء عن رأينا بعد معرفتنا هذه المعلومات. هل نريد منه أن يقول هذا علناً في المجلس، ان ذلك يؤدّي الى تصدّع الجامعة العربية وضياع التآلف بينها!

تكلّمنا جميعاً في الأمر، واتّفقنا على أن الحالة سيئة وهي تسير الى اسوأ. وكان رأي اغلبنا أن الرأي العام يجب أن يعرف هذا حتّى يقدّر على من تلقى المسؤولية. وكان رأي أكرم الحوراني أن تقول الحكومة كل هذا بصراحة لأن الجامعة العربية، وهي على هذا الشكل لا تؤدي فائدة، لذلك لا فائدة من التكتّم للابقاء عليها لأننا حتماً واصلون الى النتيجة التي نصل اليها بدونها. وكان رأيي أن يصرّح بهذا الأمر بعد عقد اجتماع اللجنة السياسية ومصارحة الدول العربية بأخطائها وعرض تشكيل القيادة الموّحدة تتكوّن من المخلصين في الدفاع عن فلسطين.

كان رأي رئيس الوزراء أنّه يصعب عليه تحمّل مسؤولية احداث القطيعة بين الدول العربية، وأن في الجامعة العربية خيراً يجب على قدر الامكان المحافظة عليه. وقد مضى في الافضاء الينا بالمعلومات التي خفّضت من اندفاع بعضنا.

تكلّمنا عن الوضعية العسكرية للدول العربية. ان سوريا يجب أن تكفي نفسها بنفسها ويلزم لذلك أن يكون لديها جيش مؤلف من خمسين الف جندي وهو ما يسعى اليه رئيس الوزراء ويجعله خطّته. أما في الوقت الحاضر فان عدد جيشنا هو/١٧٠٠٠/ جندي وهم يكلّفون الدولة مالاً طائلاً لأنهم كلّهم من المتطوّعين. ويفكّر رئيس الوزراء باستبدالهم بالمجنّدين. ان قرعة التجنيد تبلغ نحو/٣٠٠٠٠/ شخص يسقط بعضهم بالفحص الطبي أو بالموانع التي ينص

عليها القانون أو بدفع البدل فيبقى نحو - من/٧٠٠٠/ مجنّد يفكّر الرئيس باحلالهم بعد التدريب محل المتطوّعين، وبذلك يوفّر على الدولة نحو من/٢٠/مليون ليرة سورية سنوياً، لأن الفرق بين راتب المتطوّع والمجنّد يبلغ قريباً من/١٠٠/ ليرة للفرد الواحد في كل شهر. امّا من ناحية التسليح، فان سلاحنا الآن ضعيف، وهذا احد اسباب عدم اندفاعنا في القتال. ان ما لدينا يبلغ /وحدة نارية ونصف/بينما يقول الخبراء بأن الحاجة العادية لا تؤمّن الاّ بست وحدات ناريّة. ان اسباب عدم تسلّحنا ناتج عن أن الأبواب موصدة في وجوهنا في كل المجالات، وان الطريقة التي تتبعها الدولة في الشراء تزيد الصعوبات في وجهنا، لأننا لا نشتري الاّ اذا كانت البضاعة واصلة سواحلنا ومضمونة ضماناً تامّاً، وهذه شروط عسيرة تجعل الأسعار غالية غلاء فاحشاً، بعكس الطريقة التي يتبعها اليهود، انّهم يشترون شراء المغامرين، بل انهم توصّلوا الى شراء اسلحة لنا اشتريناها قبلهم فأغلوا للبائعين الأسعار ووضعوا أيديهم عليها، وقد لا يكونون قد أرسلوها الى فلسطين، ولكنّهم منعوها عنّا. وقد فكّر رئيس الوزراء بأن يغيّر الطريقة المتّبعة واتّفق مع لجان المبايعات على طريقة جديدة في اليوم هذا وقبل اجتماعنا اليه.

ان تحصينات حدودنا قوية جداً بالنسبة لما يحتمل أن تهاجم به. وقد طلب رئيس الوزراء من جنرال الماني/هو أحد خبراء وزارة الدفاع/ أن يزور الحدود ويقدّم تقريراً له عن الحالة، فطمأنه أنّه نسبياً لا يمكن اختراق الحدود بالقوى التي يظن أن اليهود يملكونها. وقد دعانا رئيس الوزراء لزيارة الحدود والاطلاع عليها، لذلك فان الرئيس مطمئن الى مناعة حدودنا. وقد أجاب على سؤالي بامكان اختراق الحدود عن الطريق اللبناني؟ فأجاب: أن لبنان لن تقوم بينها وبين اليهود حركات عدائية، وأن الأسباب السياسية تحول بينهم وبين مهاجمتنا عن طريق لبنان.

كان النقراشي قليل الحماس لقضية فلسطين

أما الجيش العراقي فيبلغ عدد قوّاته نحو/ ١٧٠٠٠/في فلسطين، ويظهر بأن احتياطيه قليل وذخيرته ليست كافية، أو أن احتياطيه من الذخيرة قليل. وذكر رئيس الوزراء أن قيادته العامة تعرض دوماً ان مواقع الجيش العراقي في خطر وأن هناك جسرين اذا تمكّن العدو من نسفهما أو الاستيلاء عليهما انحصر قسم كبير من الجيش العراقي وأصبح في موقف حرج، لذلك لا يستبعد أن تكون فكرة الدكتور ناظم القدسي التي ادلى بها صحيحة اذا تذكّرنا تهديد العراقيين بموقفهم الحرج دوماً. هذه الفكرة هي أن الوصي يميل الى إحداث شغب في العراق ليتمكن من سحب الجيش العراقي بحجة الحاجة اليه في البلاد، وان الحكومة لم تتقاعس عن الدفاع عن فلسطين ولكن المشاغبين هم الذين اضطرّوها للانسحاب من فلسطين. أمّا ما نشرته الصحف في هذا اليوم عن استئناف العراق القتال فهو غير صحيح. ان الباجه جي تسكينا لتظاهرات الطلاب ذكر ذلك مغتنماً فرصة حصول بعض الاشتباكات العادية التي تجرى بين القوى المرابطة في كل يوم فذكر استئناف القتال، هذا ما صرّح به صائب باشا عند اتصال القيادة السورية به.

عدنا الى موضوع استئناف القتال بعد أن تعرّفنا على هذه المعلومات. كان رأي الدكتور ناظم القدسي أن لا لوم على العراقيين في عدم دخولهم القتال مرّة اخرى، فعدا كون قواهم قليلة ولا احتياطي لها، فان علمهم بضعف القوى السورية وقلّة ذخيرتها يجعلهم يحجمون عن الدخول في حرب يكون جناحهم مكشوفاً فيها بعد/٤٨ ساعة/من استئناف القتال وهو ما هو مقدّر لذخيرة الجيش السوري أن تدوم. وكان الرأي أن اليهود لن يتركونا براحة، فالجيش السوري يحتل بقعة من الأرض اليهودية، حسب التقسيم، لذلك قال أكرم أن لديه فكرة يستحسن أن يجرى بها البحث. هذه الفكرة هي أنه: لماذا لا ينسحب الجيش السوري عن هذه الأرض اليهودية الى الحدود السورية الأصلية، حينذاك يمكن القول بأن الحجة السياسية لهجوم اليهود على سورية تنعدم ونأمن شرّهم. كان جواب رئيس الوزراء أن ذلك مستحيل أمام الرأي العام.

عند الكلام على المصريين قال الرئيس أن الجيش المصري هو الوحيد الذي يملك عتاداً كافياً، فعلاوة عمّا عنده اشترى اسلحة كثيرة ولكنّه لم يرض اعطاء سوريا شيئاً من هذه الاسلحة، وقد طلبت الحكومة السابقة ثلاث طيارات من مصر فرفضت اعطاءها. النقراشي كان قليل الحماس لقضية فلسطين. وعندما بحث موضوع استئناف القتال صرخ قائلاً: استئناف ايه؟ ان الذي يتحمس بالقضايا العربية من رجالات مصر هو مصطفى النحاس، هذا قول رئيس الوزراء، ويكفي للتأكّد من ذلك مقارنة موقف النحاس من لبنان وفرنسا في حوادث تشرين، حين استدعى سفير فرنسا وهدّده بوضع اليد على ممتلكات فرنسا في مصر وغير ذلك، وبين موقف النقراشي من حوادث سوريا سنة ١٩٤٥. أما الملك فهو متحمس للقضية الفلسطينية، بينما ابراهيم عبد الهادي باشا، رئيس وزراء مصر الجديد فهو أضعف بكثير في هذه الناحيةمن النقراشي، وقد اضطرّت الاعتبارات الداخلية الملك الى جعله رئيساً للوزراء.

كان رأي ناظم القدسي أننا بالحاحنا على العراق بالاشتراك في القتال ربّما نضطرّهم الى دخول القتال ونحن بهذه الحالة من الضعف، أو نضطرّهم الى فضح حالتنا لينقذوا أنفسهم من غضبة الرأي العام. قال أكرم: اطمئن انهم لن يدخلوا. فقال ناظم: معنى ذلك أننا نحاول التهرّب من المسؤولية والقائها على عاتق غيرنا مع علمنا بحقيقة الأمر.

عدنا الى التساؤل عمّا يجب عمله؟ . . . القضية خاسرة على ما يظهر لنا. وواجبنا يقضي بحماية انفسنا قبل كل شيء، وهذا يكون بالجيش وتسليحه. ذكر رئيس الوزراء بأن الدولة لا تملك الدولارات وهناك حاجة لنحو/٥/ملايين دولار في الوقت الحاضر، والسبيل الوحيد للحصول عليها هو ما نملكه من الحنطة ويبلغ نحو من خمسين الف طن. وبالمناسبة، قال رئيس الوزراء، كان من الواجب أن يردّ المجلس النيابي طلب تخصيص/٥٠٠٠/ طن من البذار لأن وقته قد فات، وهذا اذا بيع بواقع الطن/١٤٤/دولار فانه يعطي تقريباً/٧٠٠٠٠٠/دولار، وهذا مبلغ لا بأس به. وفكرة الرئيس أن يشترى بهذا المبلغ ذهباً وبه يشترى دولارات كلّما احتاج اليها.

وفي معرض الحلول المقترحة، قال اديب نصور أنه يجب أن نصل الى حل حاسم ينهي القتال حتى نستطيع التفرّغ لانشاء جيشنا وحماية انفسنا. فقال رئيس الوزراء: ان وضعنا السياسي بعد ان رفضنا دولياً مشروع التقسيم ومشروع برنادوت وانشاء الدولة اليهودية يحول بيننا وبين أي اتّفاق لليهود ينهي القتال. وكان رأيي مع أديب بوجوب الوصول الى نتيجة، ولكن طريقة الحل اربكتنا واعترفنا جميعاً بأنها/ /علقة/ /يستحيل الخلاص منها.

تكلم توفيق الهنيدي عن السياسة الخارجية، وأن الجامعة العربية يجب أن يحتفظ بها، ثمّ تكلّم عن التمثيل السياسي ملفتاً النظر ان إحالة القضية الفلسطينية على محكمة العدل الدولية قد سقطت بصوت واحد، كان يمكن تلافيه لو أحسنّا تمثيلنا السياسي، وأن الجامعة العربية يجب أن تهتم بهذا. كما جرى الكلام على المناصب الشاغرة ومنها مصر، فقال أحد الحاضرين ان/وزارة/مصر محفوظة لشخص معيّن، ويعني بذلك جميل مردم، فابتسم الرئيس وقال: هذا ليس عندي.

وانتهى الحديث الى ماذا يجب أن يفعله الرئيس تجاه ما وعد المجلس به من الافضاء اليه بمعلومات في جلسة سرّية. فتقرّر بعد عرض كثير من الحلول أن يعقد المجلس اليوم جلسة سرية بعد الجلسة العلنية يطلعه فيها الرئيس على بعض ما ذكره لنا، وبذلك يأخذ الأعضاء علماً بأشياء تجعلهم يفكّرون تفكيراً أقرب الى ما يجب أن يفكّر به.

وهكذا انتهى الاجتماع في الساعة الثانية والدقيقة العاشرة».

وبعد. انها صفحة تلقي بعض الأضواء على تلك الأيام وأحداثها، وعلى السلوك السياسي لبعض الشخصيات التي حملت مسؤوليات عالية في تلك الأيام. ربما بدا لكثيرين أن نشر هذه الصفحة اليوم قليل الأهمية، أو أنه فضول لا جدوى منه. ولكني أحسب أن كثيرين آخرين سيجدون في محتواها تصحيحاً لأحكام لهم مسبقة أو توضيحاً لمعلومات لم تكن بيّنة. ربما طعن بعضهم بصحة ما أورده رئيس وزراء سوريا، ووزير خارجيتها ودفاعها معاً في تلك الأيام. إلا أني أعتقد أنه لم يقل في تلك الجلسة إلا ما كان بلغ علمه، أو ما كان يثق بصحته ويحكم بصوابه. ومن ناحيتي أنا، لقد أوردت ما كنت كتبته بحروفه، لم أزد ولم أنقص، مما أردت حفظه للعبرة والذكرى. □

قحطان يضيّع لغته

غازي الناصر
شاعر من فلسطين.

■ ويسَّاقط الموتُ كالطلقات على الروحِ . . .
أين أُخبّىء أغنيتي والنوّاحْ؟!
وأيَّ مدى يتنشّق هذا الصباحْ؟!
تريد القصيدةُ أنْ تجمعَ الكونَ في برهةٍ،
أو تبعثر كلَّ الحطام . .
وتكسرَ أوزانها والخيالَ . .
وتدخلَ في لغةِ البرقِ،
أو تحتمي ببقايا عظامْ . . !
تريد القصيدةُ فاجعةً
كي تلملمَ أوراقَها، وتنامْ!!

*

«بكى صاحبي» حين ضيَّع (قحطانُ) أنغامَهُ
وارتدى لغةً من هديل الحمامْ . . !
«بكى صاحبي» وبكيتُ . .
إلامَ «نحاول ملكاً»؟
فيصفعنا الموتُ في كل آنْ؟!

*

هاتِ يا صاحبي زورقاً من غمامْ
كي نسافرَ فيه إلى الشفق اللاّنهائيِّ،
أو نرتمي صرخةً في شفاهِ الزمانْ.
هات يا صاحبي دمعة الشهداءِ،
وبسملةَ الفقراءِ،
لنكتبَ فوق جبين الردى آيةً لا تمزّقها الريحُ:
كانت لنا صخرةٌ
ومواويلُ من أُرجوانْ.

*

مَن لقحطاَن ينفض عن كاهليْهِ الرّدى؟
ويعيد إليه الصدى؟
كانت الأرضُ تفاحةً في يديْهِ،
وكانت عيونُ السماءِ مصابيحَهُ،
والمساءُ أريكتَهُ . . .
من يجمِّع أحزانَه الباردهْ؟
ومواويلَهُ الشاردهْ؟!

*

مائِتٌ صوتُ هذا الصباحْ.
واالأماسيُّ مترعةٌ بالنواحْ
والمدى مقصلهْ
كان قحطان يرمي على الصحر أحلامَهُ
كي يحوز على السُّنبلهْ!
كان برقاً يدغدغ أرواحَنا،
يجرح الغيمَ،
يحمل في جانحيْه المطرْ
وانكَسرْ . . !!

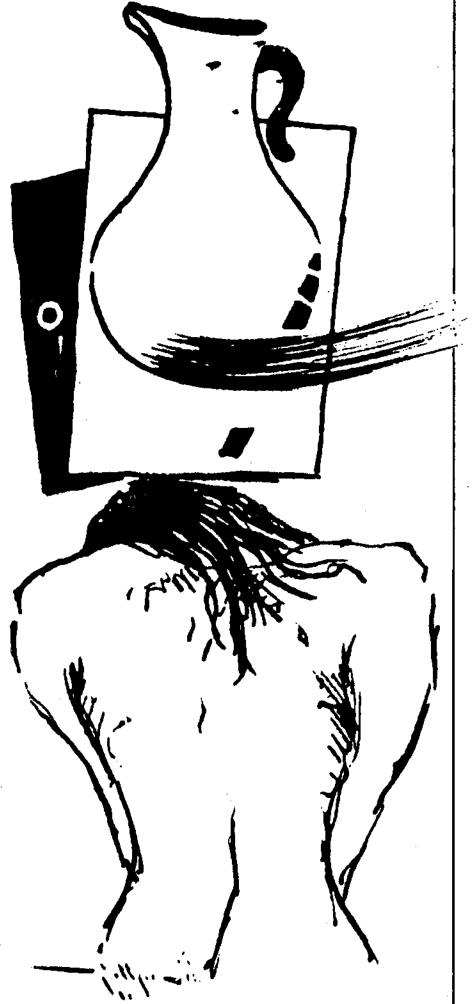
*

سلامٌ على لغة شيَّدت في الرمالِ ممالكَها،
وحرائقَها،
وتعاويذَها البائدهْ.
سلامٌ على الشرقِ
تبتعد الشمسُ عن صوته،
وتفرُّ العصافيرُ من دربهِ،
ويسافر في زمنٍ من جليدْ!
سلامٌ على قلعةٍ حاصرتها المسافاتُ:
تأكل أحجارَها في المساءِ الخريفيِّ،
يزدحم الفقراءُ على شفتيْها صباحاً،
ويحتضنون النشيدْ:
«سالفُ الشرقِ ملكُ قحطانَ
واليوم لقحطانَ والغد المأمولُ»[1] □

١١ تموز سنة ١٩٩١

(١) هذا البيت للشاعر العربي الكبير بدوي الجبل.

النخبة الظالمة والظلام



وليد نويهض

■ المثقفون العرب يريدون الجماهير على مزاجهم. وعندما تصطدم حاجات الناس برغبات هذه العينة من النخب تقوم الأخيرة بشتم المجتمع لأنه لم يلتقط مزاجها. وتطلق هذه الفئة على سبابها لقب «الديموقراطية» و«حرية الرأي» أو «الحق في التعبير»، وباسم هذه الشعارات السمجة يُقْدِمُ المثقفون العرب على اتهام المجتمع بعدم الفهم لأن الناس لا تفهم عليهم. والسؤال من لا يفهم الآخر، المجتمع أم المثقف؟

وكثيراً ما نقرأ في عدد من الصحف والمجلات العربية العلمانية و«اليسارية» وكذلك في بلاغات بعض الأحزاب الماركسية فقرات وجمل تشنُّ هجمات شعواء على ما تسميه بالظلامية أو بالأفكار والتيارات الظلامية. واعتراضنا هنا ليس على الهجوم على «الظلامية» بل على بالفئة المقصودة بتلك الكلمة التي تحولت عند البعض إلى شتيمة. ويلاحظ ان هناك شبه اجماع عند مختلف هذه التشكيلات العلمانية والماركسية واليسارية ان هذه الكلمة باتت مفهومة عند التلفظ بها وبات الطرف المقصود بها معروفاً حتى من دون الاشارة إليه بالاسم. وأحياناً تلجأ هذه التشكيلات إلى تعميم النعت وتصبح الجماهير برمّتها عبارة عن كتلة جَهَلة لأنها جاهلة بأفكار وتعليمات تلك القلة القليلة من الفئات التي يبدو أنه نزل عليها النور والتنوير من دون غيرها. ولأن غالبية الناس غير مقتنعة أو متحمسة لأفكار تلك «النخب» التي تطلق على نفسها من دون استئذان من أحد، بأنها الطليعة التنويرية في المجتمع، فتصبح الأمة جاهلة.

ويبدو أن هذا «الحل» الذي توصلت إليه «النخب» الحديثة هو نوع من إرضاء الذات. فعند العجز عن قراءة الواقع التاريخي يصبح التحليل غير الملموس للواقع غير الملموس هو البديل عن التاريخ، وتحل الفكرة مكان الناس وينوب التحليل مناب الجماهير في قيادة التغيير. ولأن مثل هذا الحل هو مجرد عملية ذاتية غير موضوعية تقفز لغة الشتائم إلى مقدمة الرأس ويتراجع الفكر الى المؤخرة. وبين المقدمة والمؤخرة تضيع الأسئلة وتصبح مسألة البحث عن الأجوبة مهمة مستحيلة في مستشفى التحليلات التنويرية.

المشكلة مع التشكيلات هذه انها لا تفهم بأنه لولا الظلام لما كنا بحاجة إلى نور وأنه لولا الظلامية لما كان المجتمع المظلوم بحاجة إلى تنوير. ولكن الحل دائماً يأتي عند هذه النخب مخالفاً للواقع ومعاكساً للتاريخ فهي ترى في المجتمع ظالماً بينما هو في الحقيقة مظلوم وهي تعتقد أن الجماهير جاهلة وظلامية ولا تفهم بينما حقيقة المشكلة هي في أن الفئة التي تدّعي امتلاك أدوات التنوير هي التي ينقصها فهم المجتمع الذي تعيش فيه والذي لولاه هو لما كانت أصلاً موجودة.

إذن نحن أمام حالة نخبوية غريبة من نوعها. انها أشبه بالحالة الأبوية التي فقدت السلطة نتيجة فقدانها الصلة بالعائلة أو الأسرة. إنها نخبوية ساقطة فوق المجتمع ولا تاريخية ولا ترى في الناس

سوى مرحلة ستأتي بعدهم مرحلة سيسود فيها فكرهم التنويري. فتصبح عندهم عملية اقناع الذات واستبدال الشيء بشيء آخر سياسة عاقلة أو عقلانية لا يهمها سوى اطلاق الأفكار الاتهامية العامة من دون تحديد لوسائل التنوير ومادة التنوير. وكأن «التنوير» حاجة فكرية مطروحة على الناس أكثر مما هو حاجة موضوعية وواقعية وتاريخية مطلوبة منهم. وتصبح في النهاية قوى النهضة والتغيير قوى لا علاقة لها بهذا الزمن وبالتالي بهذا الشعب وهذا المجتمع. مع أن أبسط الأسئلة فيها الكثير من الأجوبة، فلولا أوروبا الظلامية لما كانت أوروبا بحاجة إلى حركة تنوير ولما كانت بالضرورة قد مرت تاريخيا بعصر التنوير. ربما تكون عندنا المسألة مختلفة. وهذا صحيح. ولكن الاختلاف أيضاً لا يقتصر على القوى الظلامية فقط وانما على قوى التنوير أيضاً. وعندما نصل إلى مثل هذه القناعة يصبح بالامكان البحث بعد ذاك عن نقاط تقاطع بين المجتمع المظلوم وقواه الطليعية الظالمة.

فالخلاف اذن ليس على الكلمة وانما على طريقة استخدامها الممجوجة. وكذلك فان الاختلاف ليس على استخدام لفظة الظلامية وإنما على كيفية محاربتها.

وحتى يستوي النقاش على قاعدة صحيحة لابد أولاً من الاتفاق على الفئة المقصودة عند اطلاق نعت الظلامية. وبعد تحديد الفئة التي تقف وراء الظلام لابد ثانياً من التفاهم على السبب الذي أدى إلى هذا النوع من الظلامية. وأخيراً عندما نجتاز هذه العتبة نستطيع بعدها الانتقال إلى مرحلة المعالجة بتحديد أسلوب التخلص ليس من الظلامية فقط بل من كل العوامل التي أدت إلى تقهقر الأمة وتخلفها أيضاً.

الاتفاق على هذا الاطار النظري لتحليل المشكلة وتحديد وسائل معالجتها يفتح الطريق على قراءة جديدة ومختلفة لتاريخ الأمة. ويصبح بالتالي موضوع التجديد أو التحديث هو تحصيل حاصل بعد أن تكون أطراف الأمة قد اتفقت على هويتها وصانت شخصيتها من التلاعب الذي ساد النخب المثقفة والمتغربة سنوات طويلة بدأت منذ النصف الثاني من القرن الماضي.

وإذا كان البعض يحب دائماً معالجة مشاكل الأمة وقضاياها على الطريقة الأوروبية فلابد من التنويه هنا أن أوروبا أو النخب المثقفة في اوروبا قد صاغت نظرية تطورها من الداخل ولم تستوردها من الخارج كما تفعل بعض نخبنا المثقفة. فالحل في النهاية هو داخلي وليس خارجيا. ومادة التغيير يجب انتاجها من الأمة وليس من أعداء الأمة. وقوى التغيير لابد أن تكون من طاقات الأمة وليس من القوى المتسلطة عليها والتي لا تريد لها سوى الشر والمزيد من التقهقر والتخلف وبالتالي المزيد من الظلامية.

وربما يريد البعض أن نقتدي بالأسلوب الأوروبي في معالجة مشاكلنا من دون السقوط في تجربة النموذج الأوروبي. ولكن هنا يجب التذكير أن الاقتداء بالأسلوب يجر في النهاية الى الاقتداء بالنموذج والسقوط به ولو بعد حين. ولنفترض جدلاً أن الاقتداء بالأسلوب لا يفضي بالضرورة إلى الاقتداء بالنموذج فنحب أيضاً أن نذكر نخبنا المثقفة أن قوى التنوير والتغيير في اوروبا (عصر النهضة وما بعدها) لم تعتمد أسلوب شتم المجتمع كأساس للتخلص من الظلام والظلامية بل عمدت إلى التوجه نحو المجتمع وانتاج فكرها وأدوات عملها وحددت قوى التغيير من المجتمع نفسه. فأفكار النخب الأوروبية في عصر النهضة الأوروبية لم تكن موجهة ضد المجتمع بل معه. وإذا أقدمت تلك النخب على نقد المجتمع فانها على الأقل لم تلجأ إلى شتمه.

ونذكر أيضاً بأن النهضة الأوروبية قد بدأت دينية أو أنها انطلقت من الدين ضد الكنيسة ولم تكن من الكنيسة ضد الدين. وبعد أن حررت أوروبا الدين المسيحي من قيود التخلف والظلام انتقلت بعد ذلك إلى العلاقات الاجتماعية - السياسية. فالمثقفون الأوروبيون في عصر التنوير كانوا من حركة المجتمع وكانت تلك الكتلة حالة دينية سياسية تجديدية مندمجة بحركة المجتمع ومتطلباته وحاجاته.

بينما عندنا تبدو المسألة مختلفة عن أوروبا حتى في المسائل البديهية هذه. فالكتلة المثقفة عندنا هي مع السلطة ضد الدين ومع الغرب ضد دينها وشخصيتها وهويتها.

المثقفون المتغربون عندنا هم بكل بساطة كتلة منقطعة عن المجتمع وضده في الوقت نفسه. ولذلك فان المثقف عندنا ليس شعبيا والجماهير ضده لأنه جزء من حالة الانعزال الأوروبي وهو قوة ضد الأمة بدلاً من أن يكون معها. وهذا يعاكس في الأساس حركة التنوير في اوروبا التي نجحت لأنها كانت حركة سياسية - دينية مندمجة عضوياً بهموم المجتمع واهتماماته.

الغلبة السياسية

وانطلاقاً من هذا الخلل المركزي في وعي الواقع تعتقد بعض قطاعات النخب المثقفة في أمتنا أن معركة الغرب مع الاسلام والشريعة قد بدأت منذ سنوات قليلة وان الطرف الذي بادر إلى فتح مثل هذه المعركة هم المسلمون. وفي الحقيقة إذا عدنا إلى الوقائع التاريخية نكتشف أن معركة الغرب مع الشريعة الاسلامية تعود إلى سنوات طويلة، ربما بلغت القرون الخمسة، وازداد الصراع بعد أن استكملت أوروبا نموذجها الحضاري في مواجهة التحدي الحضاري الاسلامي. وتشير الوقائع أيضاً إلى أن الطرف المبادر في فتح مثل هذه المعركة هو الغرب أيضاً.

ربما تكون المعركة الأخيرة هي الأشد ضراوة والأكثر علنية من المعارك التي سبقتها إلا أن هذا لا يلغي القانون الذي يقول بأن مشكلة الغرب مع المسلمين كانت وما تزال مشكلة تطبيق الشريعة الاسلامية باعتبار أن هذه المسألة تشكل الأساس القانوني للنموذج الحضاري الاسلامي. فإذا ألغيت الشريعة ألغي بطبيعة الحال الأساس المادي الدستوري لتكوين الدولة الاسلامية ونموذجها الحضاري المختلف عن النموذج الحضاري الأوروبي.

ولقد اتبع الغرب في هذا الاتجاه سياسة طويلة النفس ومتعرجة ومتداخلة في سلوكها وعلاقاتها. فمرة استخدم الديبلوماسية والحاجة ومرات استخدم العنف، أحياناً استخدم السياسة والعلاقات الاقتصادية وأحياناً أخرى اتبع أسلوب البطش والاحتلال. وكان السلوك الأوروبي في معظم الحالات يخضع لقانون موازين القوى حيث شهدت سياسة الغرب الهجومية حالات من التقدم ثم حالات من التراجع إلى أن نجح في الاستفراد بالأمة بعد أن رجحت كفة موازين القوى لمصلحته.

وبداية إذا أردنا أن نحدد نقطة التراجع الأولى أمام هجمة

النموذج الغربي، الجديد نسبياً، يمكن القول ان ذلك حصل في زمن عاشر السلاطين العثمانيين السلطان سليمان القانوني (١٥٢٠ - ١٥٦٦م) الذي أعجب بنمط التنظيم الأوروبي وحاول تقليده نتيجة حاجة الدولة لذلك الأمر، فسنّ مجموعة من القوانين الاستثنائية بمساعدة خبراء أجانب. ولقد عُرِفَ السلطان سليمان بالقانوني لكثرة ما سنّ وأصدر من قوانين دستورية متأثرة إلى حد كبير بالنموذج الغربي. وقد لقيت خطوات سليمان القانوني تشجيعاً من الغرب نظراً لما قدمته من مساهمات من الداخل ومن أعلى سلطة إسلامية في ذلك العصر لفتح الديار الاسلامية أمام النموذج الأوروبي للدخول سلماً إلى المنطقة.

ولقد توج السلطان سليمان قوانينه تلك بسن قانون منح بموجبه ملك فرنسا فرنسوا الأول (١٤٩٤ - ١٥٤٧) ما عرف لاحقاً بـ«الامتيازات الأجنبية» في العام ١٥٣٦م، وهي امتيازات منحت فرنسا حق رعاية الأقليات المسيحية في منطقة المشرق العربي. وقد شكل ذلك القانون الذي يعتبر أول اتفاقية بين دولة مسيحية ودولة إسلامية المدخل التاريخي لبداية تكوّن مصالح تجارية - اقتصادية أوروبية في جبل لبنان وغيره انطلاقاً من إقامة علاقات خاصة مع الأقلية المسيحية اللبنانية والمشرقية. وأدت هذه العلاقات التجارية - الدينية الخاصة مع المسيحيين في جبل لبنان إلى وضع الأسس المادية القانونية لانفجار الحروب الأهلية في تلك المنطقة بين الدروز والموارنة في سنوات ١٨٤٠ - ١٨٦٠م. وبكلمة أخرى لقد مهد ذلك القانون (الامتيازات الأجنبية) الطريق لبداية التغلغل الرأسمالي الغربي إلى جبل لبنان والمنطقة وتأسيسه لمعادلة طائفية لاحقة انتهت بسلسلة من الحروب التي لا تنتهي، بسبب انشداد الأقليات الدينية والمذهبية إلى الخارج ونمو نوع من الوعي الأقلي - الطائفي، وهو أمر أدّى إلى بداية تفكك المركز الاسلامي وتمرد الأطراف عليه.

وشجعت مبادرة سليمان القانوني في التخلي عن المسؤولية الشرعية في جبل لبنان بداية لتجارب أخرى منفصلة ومستقلة عن المركز (السلطة العثمانية) وسلطة الباب العالي. فبعد أن بادر المركز إلى تسجيل الخطوة القانونية الأولى أخذت الأطراف تنحو أو تسعى إلى الاستفادة من هذا التنازل باقامة علاقات خاصة ومستقلة - وأحياناً كثيرة كانت على حساب السلطنة العثمانية - مع الغرب، وكان من الطبيعي أن تنطلق المحاولة الأولى للتمرد، وتقليد الغرب في نموذجه، من جبل لبنان نفسه، وتحديداً أيام الأمير المعني فخر الدين الملقب بالكبير (١٥٧٢ - ١٦٣٥م). فالأمير فخر الدين المعنيّ ولد درزياً في بعقلين الشوف (جبل لبنان) وعاش سنياً ومات مسيحياً بعد أن نفذت فيه السلطنة حكم الاعدام في الآستانة (اسطنبول).

وتختلف تجربة الأمير فخر الدين عن محاولة السلطان سليمان القانوني، الأخير قام بعملية انفتاح على الغرب في إطار وحدة السلطنة وحاجتها الملحة للتنظيم الحديث والاستفادة من تقدم اوروبا. وقد تمّت تلك المحاولة بإشراف مركزي ومن دون التخلي عن الشريعة الاسلامية كمصدر للقرارات والقوانين، ولكنها بحد ذاتها تعتبر أول محاولة لتجاوز السمات المميزة للتركيب الحضاري للدولة الإسلامية كما أنها شكلت خطوة أولى شجعت الغرب على الديار الاسلامية من نقطة ضعفها (الأقليات الدينية غير الاسلامية). أما تجربة فخر الدين فانها تمت في جبل لبنان بظروف مختلفة. فقد جرت عمليات الانفتاح بأفق انقسامي سياسي كما انها شكلت محاولة جريئة للانشقاق التنظيمي والتشريعي في إطار معادلة مركبة فهي من جهة ضد وحدة السلطنة وهي من جهة أخرى تحاول أن تستفيد من شرعية السلطنة السياسية والتاريخية والدينية لتبرير سلوك انفصالي وفي الوقت نفسه اللحاق بمشروع الغرب.

دشنت هذه الحقبة (القرنان السادس عشر والسابع عشر) المرحلة الأولى في الاحتكاك الحضاري بين نموذجين مختلفين. وبالرغم من كل سلبيات تلك الحقبة إلا أنها بقيت محافظة على الحد الأدنى والمطلوب لتماسك السلطنة وقدرتها على مواجهة كافة محاولات الاختراق الأوروبية التي حاولت أن تستفيد من نقاط الضعف أو مواقع الخلل في الدولة الاسلامية كما صمدت أمام محاولات فرض الحصار الأوروبي على السلطنة بغية إضعافها وجرها إلى طاولة المفاوضات للتباحث في عملية تقاسم النفوذ في مناطق الشرق وتوزيع المواقع بالتساوي بينها وبين دول الغرب. وكانت السلطنة في جميع تلك المحاولات قادرة حتى ذلك الوقت على صد الباب في وجه أطماع الدول الأوروبية.

وبقي الأمر بين كر وفر إلى أن نجحت أوروبا في استكمال مشروعها الحضاري الخاص وبدأت تحاول شق الطريق أمام دولها لتعميم ذلك النموذج ونشره عالمياً. وكانت العقبة الأساسية التي تحول دون مثل هذا الانتشار الأوروبي هي وجود قوة عالية أخرى إلى جوارها هي القوة الاسلامية. وبدأت منذ ذاك الوقت محاولات ضرب المشروع الاسلامي المضاد الذي اعتراه الوهن وكان يعاني من نقاط ضعف ومواقع خلل كثيرة. وهكذا انتقلت المواجهة بين الاسلام والعرب من مستوياتها الديبلوماسية والسياسية والاقتصادية إلى مواجهات صراعية على مستويات مختلفة. فبدأت أوروبا باقتحام مناطق السلطنة العثمانية عسكرياً واحتلال مناطق نفوذها ومواقعها الجغرافية بالقوة والبطش وعن طريق الاحتلال لا الحوار كما كان الأمر أيام السلطان سليمان.

ومن أبرز نتائج تلك المواجهات العسكرية والسياسية العامة كانت حملة نابليون بونابرت على مصر في العام ١٧٩٨ - ١٧٩٩م التي استمرت إلى العام ١٨٠١ وأسفرت عن احتلال فرنسا لمصر، وكان أول عمل قام به بونابرت بعد احتلاله مصر إلغاء قوانين الشريعة الاسلامية واستقدامه خبراء أجانب في القانون الفرنسي لصياغة قانون مدني وضعي يحل مكان الشريعة. وقد سبقت خطوة نابليون في مصر محاولته في فرنسا نفسها حيث انه قام بنشر القانون المدني هناك في العام ١٨٠٤م أي بعد مصر بسنوات ثلاث. وتعتبر لفتة بونابرت هذه أول محاولة عرفتها دولة اسلامية في الغاء قوانين الشريعة الاسلامية وهي إن دلت على شيء فإنها على الأقل تؤكد أن الغرب يعرف مكان قوة الاسلام ونقاط ضعفه. كما تدل على أن الغرب يدرك أن مشكلته مع المسلمين هي في تطبيق الشريعة لأنها تشكل الأساس القانوني - المادي لدولة الاسلام فإذا حذفت أو استبدلت بقوانين تشريعية أخرى انهارت الدولة وسقطت بسهولة تحت سيطرة الغرب بسبب الانفصال بين قانون «الدولة» وقانون «المجتمع».

وبعد احتلال نابليون لمصر، وهو الأمر الذي تم في عهد السلطان

سليم الثالث (١٧٨٩ - ١٨٠٧م) دخلت المنطقة دائرة الصراعات الأوروبية المتمثلة وقتذاك بصراع النفوذ الفرنسي - البريطاني. وكانت الثغرة التي بدأ الغرب ينفذ منها إلى جسم الدولة الاسلامية هي تلك الخطوة الجريئة التي أقدم عليها بونابرت في الغاء قوانين الشريعة الاسلامية واستبدالها بقانون فرنسي مدني.

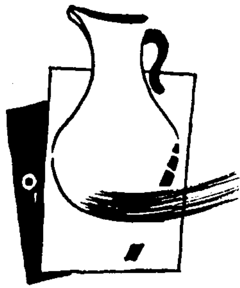
في تلك الفترة عين محمد علي والياً من قبل السلطنة على مصر في العام ١٨٠٥ ونجح محمد علي بعد صراع مرير من الانتصار على الجيوش البريطانية بقيادة فريزر وطردها من أرض الكنانة في العام ١٨٠٧م. أي في السنة التي توفي فيها السلطان سليم الثالث. وحاول محمد علي باشا تحسين الوضع في مصر بعد القضاء على المماليك في ١٨١١م كما انه وجه حملة إلى الجزيرة العربية ١٨١١ - ١٨١٩ وفتح السودان ١٨٢٠ - ١٨٣٣ وقاد ابنه ابراهيم باشا حملة على بلاد الشام ١٨٣١ - ١٨٣٣ ثم حملة ثانية ١٨٣٩ - ١٨٤٠م وصل بها إلى الأناضول ولم يوقفه إلا التدخل الأوروبي الذي وجد في مشروعه خروجاً على السقف المسموح به دولياً واقليمياً. وتشكل محاولة محمد علي في النصف الأول من القرن التاسع عشر أبرز خطوة انقلابية على السلطنة العثمانية حيث انها فتحت الباب على مصراعيه أمام التدخلات الأجنبية التي تتوجت في العام ١٨٣٣ باتفاقية كوتاهية ثم العام ١٨٤٠ بمعاهدة لندن.

وشكلت خطوة محمد علي التي اشتد ساعدها أيام السلطان محمود الثاني (١٧٨٤ - ١٨٣٩م) حلقة في سلسلة التمرد التي دشنها الأمير فخر الدين. وإذا كان الأخير قد انقلب على وحدة السلطنة وحاول شقها من الداخل فإن محمد علي استفاد من التشريعات التي سنها نابليون ليشكل حالة مستقلة عن السلطنة وفي الوقت نفسه قوة سياسية وعسكرية لمصلحتها وقت الحاجة. وكان أساس الخلل الذي نفذ منه مشروع محمد علي هو إلغاء بونابرت قوانين الشريعة الاسلامية حيث ضمن لنفسه الحكم الوراثي على مصر كما انه عمل على بناء اقتصاد مستقل عن الدولة المركزية الاسلامية فاستقدم على طريقة الأمير فخر الدين الخبراء وعمد إلى تنمية البلاد وتطويرها علمياً وثقافياً وزراعياً خارج إطار الحسابات العليا للسلطنة. كما عمد الى استقدام البعثات الطبية وارسال بعثات مصرية إلى أوروبا للتعلم في اطار أفق لا ينسجم مع أصول وتطلعات الدولة الاسلامية الواحدة. وكانت أوروبا تلعب في هذه المرحلة على تناقضات مشروع محمد علي وحاجات السلطنة. فمرة تكون مع محمد علي ومرة ضده، ومرة تكون مع السلطنة ومرة ضدها.

لقد جاءت محاولات تحديث الدولة أيام محمد علي في اطار النموذج الأوروبي، وسبقت تاريخياً محاولات اليابان بسنوات عشر، ولم تتم تلك المحاولات الضرورية واللازمة في إطار النموذج الاسلامي وتطلعاته. ولذلك كان لابد له من الاصطدام مع السلطنة من جهة ومع العديد من المناطق الاسلامية كالجزيرة العربية وبلاد الشام والسودان من جهة أخرى، وأبرز مثل على هذه الحالة هو السودان الذي فتحه محمد علي في العام ١٨٢٠م ثم ما لبث ان قامت ضد سلالته الثورة المهدية أيام الخديوي اسماعيل في العام ١٨٨١ - ١٨٨٥م بسبب التجاوزات التي كانت تتم على حساب الاسلام والمسلمين في تلك المنطقة الجغرافية المهمة. وعندما أنشىء السودان المصري - الانكليزي في العام ١٨٩٨م قام الاستعمار الانكليزي، في أول خطوة له، بالغاء قوانين الشريعة الاسلامية في السودان كما فعل سلفه الاستعمار الفرنسي في مصر.

ويدل هذا التصرف الانكليزي في السودان والفرنسي في مصر على نقطة مركزية وحساسة وهي أن الغرب كان يدرك أكثر منا مقدار أهمية التشريع القانوني في نهوض الدول أو انهيارها. وكانت أوروبا تعلم أن الحلقة المركزية في استمرار الدولة الاسلامية هو في بقاء القوانين الاسلامية وبالتالي ركزت خطواتها السياسية على نقطة الغاء الشريعة كمقدمة لابد منها لبقاء نفوذها في المنطقة واستمرار الباب مشرعاً أمام تدخلاتها ومصالحها وسياساتها، لضمان استمرار نمو نموذجها كبديل تاريخي محتمل عن النموذج الحضاري الاسلامي.

وفي الوقت الذي كانت فيه أوروبا تبسط سلطاتها في الديار الاسلامية من خلال عمليات الغاء قوانين الشريعة وفصل الدين عن الدولة والحد من دور المسجد ونفوذه في المجتمع كانت السلطنة العثمانية تمر في حالة من التفكك والتراجع الذي تتوج في انهيارها السريع ابان الحرب العالمية الأولى. وحتى يصل وضع الدولة الاسلامية ومركزها وقتذاك في اسطنبول إلى مرحلة التفسخ والانهيار عمدت اوروبا إلى تطبيق سلسلة خطوات من الحصار والتضييق العسكريين على السلطنة طوال القرن التاسع عشر، كما وجهت ضدها الضربات السياسية من كل الجهات في منطقتي المغرب العربي وأوروبا الشرقية والبلقان على يد روسيا القيصرية. ولكن أبرز ما تعرضت له السلطنة من ضغوط كان من الداخل نتيجة الخلل الذي أصابها بعد انفتاح السلطان سليمان القانوني وتنازلاته للغرب تحت بند «الامتيازات الأجنبية» الذي استمر تجديده حتى أيام السلطان محمود الأول (١٦٩٦ - ١٧٥٤م) إذ تم تجديده لآخر مرة في العام ١٧٤٠م. وقد شكلت «الامتيازات الأجنبية» إلى جانب إقدام الاستعمار الفرنسي على إلغاء قوانين الشريعة في مصر ثم إقدام الاستعمار الانكليزي على إلغائها في السودان نقاط خلل ومواقع ضعف سهلت لأوروبا في ضرب النموذج الحضاري الإسلامي (الدولة الاسلامية) وتمهيد الطريق لسيادة القوانين الوضعية التي شكلت بدورها الأساس القانوني - المادي لنهوض مشروع النموذج الغربي في المنطقة العربية - الاسلامية (الدولة الانفصالية الوطنية الحديثة على النمط الأوروبي). وكان من أبرز نتائج انتعاش فكرة النموذج الأوروبي هو انهيار الدولة العثمانية وتقسيم العالم الاسلامي بعد اقتسام نفوذه بين دول الغرب وبروز عصر الدويلات القومية التي قاد مرحلتها انطلاقاً من تركيا نفسها مصطفى كمال أتاتورك (١٨٨١ - ١٩٣٨م) الذي يعتبر مؤسس الدولة القومية التركية وأول رئيس لها في العام ١٩٢٣. وهو العام الذي ألغى فيه الخلافة الاسلامية وقوانين الشريعة.



لم تتم الغلبة السياسية للغرب على الشرق من دون الغلبة الثقافية التي عبرت عن نفسها بانبهار أجيال بكاملها بالنموذج الأوروبي وامتدت تحديداً نحو مئة سنة تفصل بين رفاعة الطهطاوي وطه حسين.

وبين وفاة رفاعة الطهطاوي ووفاة طه حسين قرن كامل من الزمن. فالأول توفي في العام ١٨٧٣م والثاني توفي في العام ١٩٧٣م. إلا أن الموت ليس المصادفة الوحيدة بين الرجلين بل هناك مجموعة من المصادفات والعوامل التي جمعت بين الشخصيتين ودورهما في عدد

من المسائل الفكرية والسياسية بالرغم من الفارق الزمني بينهما. فالطهطاوي ولد في مطلع القرن التاسع عشر في العام ١٨٠١ وحسين ولد في نهاية القرن تقريباً في العام ١٨٨٩. والطهطاوي من مواليد طهطا في محافظة سوهاج جنوبي صعيد مصر وحسين من مواليد مغاغة في محافظة المنيا في صعيد مصر أيضاً. والطهطاوي درس في الأزهر ١٨١٧ وتتلمذ على يد الشيخ حسن العطار وتخرج ١٨٢١م وحسين التحق بالأزهر أيضاً في ١٩٠٢ واختلف مع شيوخ الأزهر وانقطع عن التعلم به منذ ١٩١٢. والطهطاوي أرسله محمد علي في بعثة للدراسة في فرنسا ١٨٢٦ وعاد إلى مصر بعد أربع سنوات في العام ١٨٣٠، أما طه حسين فقد حصل على شهادة الدكتوراه من الجامعة المصرية (الأهلية) وأرسلته الإدارة أيضاً إلى باريس للدراسة في العام ١٩١٤ وعاد إلى مصر بعد خمس سنوات في العام ١٩١٩. والطهطاوي عاد إلى مصر ليقوم بعدها بحملة فكرية تغريبية شاء البعض أن يؤرخها بأنها بداية «عصر النهضة» العربية حيث مارس خلال تلك الفترة العمل الصحافي ومختلف الأنشطة السياسية والرسمية وتحمل عدة مسؤوليات ومهمات ورأس تحرير مجلة «روضة المدارس» في العام ١٨٧٠م. أما حسين فإنه بدوره قاد حملة فكرية تغريبية بعد عودته إلى مصر ابتدأها في كتابه «في الشعر الجاهلي» العام ١٩٢٦ ووقف سياسياً في الفترة نفسها ضد ثورة سعد زغلول وحزب الوفد ثم عاد وانحاز للوفد في العام ١٩٣٦ بعد أن أخذ الوفد يتقرب من الاستعمار البريطاني، ليتولى بعدها مناصب سياسية ورسمية وتعليمية عدة مارس خلالها الكتابة الصحافية في مجلات وجرائد عدة. وللطهطاوي عدة كتب أبرزها كتابه «تخليص الأبريز في تلخيص باريز» الذي عبر فيه عن دهشته بالغرب واعجابه بانجازاته ودعا إلى التشبه به والانقياد إلى نموذجه، أما طه حسين فله نتاج وافر أبرز فيه انحيازه للغرب واعجابه الشديد بنموذجه وانجازاته ودعا بدوره إلى التشبه بالغرب والاستفادة من نموذجه في تطوير وتحديث الأمة والنهوض بها من كبوة التخلف!

ليس الهدف من هذه المقارنة ايجاد وجه الشبه بين الحالتين إذ أن المصادفات ربما جعلتهما يعيشان الأجواء نفسها فهما من منطقة جغرافية واحدة (الصعيد) وتعلما في الأزهر وذهبا إلى باريس وعادا إلى القاهرة ليمارس كل منهما دوره في الصحافة والسياسة والمناصب وأيضاً الدعوة إلى التغريب أو التحديث وفق النموذج الأوروبي. الأهم من هذه المصادفات هو أن الطهطاوي هو شاهد على نصف قرن (التاسع عشر) حيث تأثر به وحاول التأثير على جيل كامل عاصره وعايشه بعد عودته من باريس في حين أن حسين كان شاهداً على نصف قرن آخر (العشرين) حيث تأثر بعوامله وحاول بدوره التأثير على جيل كامل عاصره وعايشه بعد عودته من باريس أيضاً. وفي الحالتين اللتين تفصل بينهما مئة سنة هناك جوامع مشتركة بين الشخصيتين أكثر بكثير من تلك المصادفات الجغرافية والدراسية والمهنية أبرزها أن كلاً منهما اقتدى بقدر وافر من التأثيرات التي تركها النموذج الأوروبي على نفسه ودعا كل حسب قدرته إلى الاقتداء بذلك النموذج بصفته المخرج النظري والتاريخي للنهوض بالأمة والخروج بها من «مرحلة التخلف إلى مرحلة النهضة»! ومع أن الفارق كبير بين الرجلين في نسبة التأثر ودرجته إذ ان الأول طغت عليه نزعة الدهشة أو الصدمة الأولى بينما الثاني حاول تجاوز الدهشة ومرحلة الصدمة الأولى ودعا إلى نوع من سياسة التغريب والتحديث ودخل في مصادمات ومواجهات مباشرة مع رجال السياسة والدين وكذلك مع رجال الفكر والفلسفة والتاريخ، الا ان هذا لا يلغي نقطة التشابه بين الاثنين.

وإذا حاولنا الآن أن نصنف كتابات الجيل الذي تلا الطهطاوي فاننا نستطيع أن نقول انها كتابات أصيبت كلها بعقدة الجمود الفكري ووقفت عند مرحلة الصدمة الأولى أو مرحلة «دهشة الطهطاوي». وإذا أخذنا كتابات الجيل الذي عايش أو أعقب طه حسين في مرحلة خصوبته الفكرية فاننا نستطيع أن نصنف تلك الكتابات بأنها ما تزال تقف عند عتبة «دهشة الطهطاوي» مع تجاوز بسيط لها وصل عند البعض إلى نوع من النهج في التفكير والمنهج في السلوك اليومي والحياتي. وإذا قرأنا اليوم معظم نتاج تيارات التغريب والتحديث في أمتنا وخصوصاً عند أجيال النصف الثاني من القرن العشرين نجد أنها كلها تقف عند عتبة «دهشة الطهطاوي» أو مرحلة الصدمة الأولى. فما هي عناصر هذه الدهشة وكيف يمكن تجاوز مرحلة الصدمة الأولى؟.

إذا حاولنا أن نقارن بين ظروف حياة ونشأة تفكير رفاعة الطهطاوي وطه حسين والعوامل الموضوعية والذاتية التي أثرت عليهما وبين ظروف ونشأة العوامل المؤثرة على «النخب المثقفة» العربية والاسلامية ندهش إلى ذلك التشابه وربما درجة التطابق بين حالتي الطهطاوي وحسين ومختلف حالات «النخب» التغريبية المثقفة في أمتنا. وإذا اخترنا نماذج عدة من منطقة المغرب العربي أو المشرق العربي ومصر وغيرها من المناطق العربية والاسلامية في القرنين التاسع عشر والعشرين نجد دورة متكاملة من التشابه وحالات مكررة ومستنسخة عن بعضها البعض. فالنخب هذه في معظمها فئات اجتماعية نزحت من الريف إلى المدينة بعد أن نالت قسطاً بسيطاً من العلوم الدينية والانسانية وانتقلت إلى المدينة لزيادة تحصيلها العلمي سواء بالالتحاق في المساجد أو المعاهد الدينية أو الالتحاق بالجامعات الوطنية والمدارس والمعاهد الرسمية العليا. بعد ذلك ترسل هذه النخب في بعثات دراسية إلى أوروبا على نفقة الدولة أو إدارات الجامعات والمعاهد أو تذهب بمفردها وعلى حسابها الخاص.

وفي أوروبا تعيش هذه الفئات، التي تحولت لاحقاً إلى نخب اجتماعية وثقافية، لمدة معينة، وهي فترة التحصيل العلمي والدراسي، وتتفاوت عادة بين أربع سنوات أو خمس أو ست سنوات لتعود بعدها إلى بلادها لممارسة شتى أنواع السياسة والفكر والأدب والشعر والنقد. ووصلت عند بعضهم درجة الطموح إلى مستويات أعلى من ممارسة الثقافة والسياسة وكسب الوظائف الرسمية فظهر عند هؤلاء حب الزعامة أو القيادة والبعض الآخر قام بتأسيس دار نشر أو مجلة أو صحيفة ليبث من خلالها «أفكاره الجديدة» أو ليعلم جيله أصول التطوير والتحديث والخلاص من حالات التخلف والتقوقع!! وبعضهم بلغت به درجة الطموح إلى حالات من الغرور والتشاوف على المجتمع فوصل إلى حد تأسيس الأحزاب على النمط الأوروبي بغية تثوير «المجتمع المتخلف» أو بحجة انقاذه من حالة التراجع والانحطاط فنشأت من هذه النماذج حالات أو تيارات فكرية وحزبية مختلفة على كل شيء إلا على نقطة واحدة وهي أن المجتمع

متخلف ويجب انقاذه من حالات الترسب والجمود وذلك عن طريق التكيف مع النموذج الأوروبي أو تكييف النموذج الأوروبي مع المجتمع!

غير أن الملفت للنظر أن معظم هذه الدعوات التغريبية على أنواعها ومختلف تياراتها وأنماط تفكيرها لم تتجاوز سقف «دهشة الطهطاوي». فهذه النخب على الرغم من اطلاعها الأوسع وثقافتها الأشمل اكتفت بأسلوب المقارنة بين المجتمعين والاستدلال من ظواهر الأمور على ضرورة الاقتداء بنموذج الغرب والاستفادة منه للتقدم نحو درجات أعلى وأرقى تشبها بأوروبا وثم وريثتها أميركا. ومع أن أسلوب النخب هذه قد تقدم من ناحية التحليل والتفسير واستخدام المناهج على أسلوب الطهطاوي، وثم طه حسين من بعده، إلا أنها اكتفت بالقدر الذي قدمه الطهطاوي في دهشته أو صدمته الأولى، وكررت بكلام آخر ما قاله الطهطاوي من دون أن تنجح في تجاوز السقف الذي وضعه لكل هذا الرعيل من الأجيال الذي تعاقب خلال أكثر من قرن من الزمن. فكانت أفكار هذه النخب مجرد توسيع في الدائرة التي وضعها الطهطاوي وأحياناً كانت مجرد تكرار كمي لما قاله من دون إضافات نوعية تتجاوز حدود «الدهشة» إلى مرحلة وضع اليد على مكمن الداء. فأفكار النخب على أنواعها يمكن وصفها انها مجرد ترجمة لأفكار أوروبية أكثر مما هي إعادة انتاج لفكر المجتمع في ضوء التطور التاريخي وقراءة الحاجات على أساس معرفة المجتمع نفسه انطلاقاً من ملاحظة المستجدات والاستفادة من تراكم خبرات المجتمعات الانسانية ومن ثم استيعابها وتجاوزها لتحديد وسائل التقدم الاسلامي الخاص وطرق خروجه من دائرة الدهشة إلى دائرة امتلاك المعرفة.

التطور الجديد الذي طرأ على هذه الفئة النخبوية المنعزلة والمتقوقعة على نفسها هو دخول المنطقة في مرحلة يحب البعض تسميتها بـ «الصحوة الاسلامية». فلقد انقسمت هذه النخب على بعضها. فمنهم من انبرى يهاجمها ويعتبرها دعوة إلى التخلف والعودة إلى الوراء! ومنهم من انكب عليها يحاول قراءة أسبابها وعواملها والقوانين التي تحركها. وبالرغم من خلاف أو اختلاف وجهات النظر بين النخب المثقفة في التعاطي مع ما أسموه بـ «الردة الدينية» إلا أن الجامع المشترك بينها هو «الدهشة» أيضاً. ولكن «الدهشة» هذه المرة جاءت معكوسة لدهشة الطهطاوي وجيله ثم رعيله الممتد إلى السنوات المعاصرة. دهشة الطهطاوي وجمعه كانت حالة ذهول بالغرب ولحظة انبهار بأوروبا، أما دهشة هؤلاء فهي معكوسة ضد الاسلام وحالة انبهار سلبية بتلك الصحوة. فهذه الفئة النخبوية انبهرت مرة بالغرب وبقيت واقفة جاحظة العين إلى أن انبهرت مرة ثانية بالإسلام ولكن بعين الغرب وتأثيراته ومناخاته.

والمشكلة مع هذه النخب المثقفة والمتغربة انها أخذت تكتب عن الإسلام والمسلمين وكأنها تكتب عن أوروبا والأوروبيين. فكما تعجب الطهطاوي بازدهار الغرب ونظافة شوارعه وتقدم علومه وحسن تنظيمه بدأت هذه الفئة تطرح الأسئلة التي تثير العجب والتعجب. فهي مثلاً متعجبة من كون المسلمين مسلمين! ومن أن الأمة ليست قطيع ماعز ولها تاريخ وتمتلك ذاكرة وعندها أبطال ورموز! وبدلاً من أن تتعاطى إيجابياً مع هذه الظاهرة تعاطت سلبياً وأخذت تسحب مواقفها من اوروبا سلباً على الأمة. ويمكن القول إنها أصيبت بحالة هوس أو بمرحلة «الدهشة المعكوسة» والانبهار السلبي بسبب عجز العقل المتغرب أو المنهج الحديث عن استيعاب الظاهرة أو فهم أسبابها وظروف حصولها في نهاية القرن العشرين.

وأخطر ما يمكن تسجيله على هذه النخب المتعالية والهامشية هو أن بعضها أخذ يلعب دور الدليل لأعداء الأمة ودينها والبعض الآخر أعطى نفسه دور المرشد الذي يعطي النصائح والتعليمات للأعداء في كيفية محاربة الأمة ومقاتلتها. أما الصنف الشريف من هذه الفئة النخبوية فقد أعطى نفسه دور المعلم أو الأستاذ الذي أخذ يفلسف الأمور ويعالج أسباب الظاهرة وعواملها الاجتماعية والسياسية وكأنه غير معني بها. ومن فئة الصنف الشريف هذه خرجت فرق أخرى أعطت نفسها دور الطبيب الذي يشرح الكوامن النفسية لهذه الظاهرة غير المعقولة واللاعقلانية! وبعضهم وصل به الأمر إلى حد تصوير الأمة بأنها مجرد مستشفى للأمراض العقلية وبأن شعب الأمة مريض ويجب معالجته من داء الإسلام ومرض الدين العضال.

وخلاصة الأمر أن معظم، حتى لا نقول مجمل، النخب التغريبية تتفق على أمر واحد هو أن الأمة أصيبت بمرض خطير ولكن من السهل معالجته إذا قمنا بكذا، وفعلنا كذا، وتصرفنا كذا. . . تماماً على طريقة الطهطاوي لحظة دهشته الأولى. والخلاصة أيضاً أن هذه الفئة تستكثر الإسلام على الأمة وتطالب بتفريغ الشعب من ذاكرته ورموزه وأبطاله التاريخيين والدينيين وثم تحويله إلى قطيع من الماعز بعد ذلك يسهل تعليبه وإعادة تنظيمه وتكييفه على النمط الأوروبي ووفق النموذج الغربي! ألم تحوّل هذه الفئة في كتاباتها ثورة المسلمين في الأرض المحتلة إلى ثورة نفسية لا علاقة للذاكرة بها، وبأن الإسلام مر عليها مرور الكرام؟! ومع ذلك لم يتورع البعض بعد تفريغ الثورة من ذاكرتها عن الادعاء أنه بطلها.

ربما وبسبب هذا الجمود الفكري الذي طغى عليه أسلوب هذه الفئة في المقارنة لا المعالجة فشلت النخب في تقديم نفسها كقيادة تاريخية للمجتمع واكتفت بلعب دور المتمرد الذي تنقصه التجربة أحياناً والوعي أحياناً أخرى.



السؤال المطروح الآن هو لماذا كانت هذه الفئة التغريبية عالة على مجتمعها بدلاً من أن تكون قدوة له كما أرادت؟ وبكلام آخر لماذا تحولت الفئات النخبوية إلى نقمة على الأمة بدل النعمة؟

المشكلة عند هذه الفئة النخبوية هي في «الوعي» أو في «الايديولوجيا» التي استبدلت الواقع الصعب والمعقد بالنظرية السهلة والمبسطة.

ولأن مشكلة هذه الفئة تبدأ في الوعي وتنتهي في الواقع كان لابد لها من أن تسقط في الوهم الأيديولوجي الذي يصور التاريخ وكأنه مجموعة صور وأحلام وردية بمجرد أن يفكر بها الفرد تتحول فجأة إلى واقع ملموس يعيشه الناس ويلمسون حقائقه الجديدة. ولكن للأسف البشر شيء والآلات شيء آخر. ومن هنا يبدأ خطأ تلك الفئات التغريبية التي صُدمت بأوروبا وأخذت كالمرآة تعكس صدمتها على شعبها. ولأن العلاقات مع البشر ليست مجرد انعكاس لعلاقات أخرى ولشعب آخر وقعت تلك الفئة في العزلة. ومع مرور السنوات تحولت العزلة إلى نوع من الهامشية أحياناً وتفريغ الأحقاد والمكبوتات ضد الأمة أحياناً أخرى.

وإذا قلنا أن مشكلة النخب التغريبية تبدأ أولاً في الوعي فليس

معنى ذلك انه ليس هناك مشكلة مع وعيها وطريقة تفكيرها ومنهجها في الحياة وأسلوب التعاطي مع المجتمع. فمشكلة الوعي عند هذه الفئة النخبوية تحولت مع الأيام إلى مشكلة مع وعيها. الوعي نفسه أصبح مشكلة. وهنا تحديداً تبدأ معركة المجتمع مع التغريب.

فالمجتمع هنا يخوض أكثر من حرب وعلى أكثر من جهة. معركة المجتمع مع الغرب هي معركة تاريخية وخارجية يعاد انتاجها كل دورة زمنية. مرة يهزمنا الغرب ومرةنهزمه. مرة يدق أبواب القدس ومرة ندق أبواب فيينا. مرة يحاصر عكا في فلسطين ومرة نحاصر بواتييه في فرنسا. أما معركة المجتمع مع التغريب فهي معركة مع الوعي ومع إعادة وعي الذات... إنها معركة داخلية.

خلاف النخب التغريبية مع الغرب هو مجرد خلاف هامشي يقتصر على بعض الملاحظات في الأسلوب والسلوك والوسائل بينما خلاف الأمة مع الغرب هو صراع تاريخي يشمل كل نواحي الحياة والنظرة إلى الكون ومستقبل الإنسان.

وعلى هذا القياس يصبح خلاف الأمة مع التغريب له وجه أصولي يتناول الجذور والهوية. فالإسلام في هذا المعنى هو على الخط المناقض للغرب بينما «التغريب» هو على الخط نفسه مع الغرب حيث أن ملاحظاته على أوروبا هي مجرد نقاط اعتراضية أو عتب على موقف معين أو خطوة محددة.

لماذا تبدأ أزمة التغريب في الوعي وليس في الواقع؟ وكيف تبدأ مشكلة المجتمع مع هذا النوع من الوعي التغريبي وليس مع واقعه؟ ليس جديداً القول أن معظم الأفكار التغريبية التي صدرت منذ أيام الطهطاوي حتى الآن هي نتاج الصدمة الأولى وبالتالي فإن وعيها اقتصر على تلك المرحلة الطفولية من التفكير وبقي يراوح مكانه متجمداً عند نقطة الدهشة ولم يتجاوزها إلى مرحلة الاكتشاف.

وبسبب هذا الوضع كان معظم نتاج التفكير التغريبي مجرد ترجمة للنص الأوروبي. وأحياناً كانت الترجمة تتجاوز النص الغربي بقليل من التصرف ولكن بقي أصل النص يعتمد على الترجمة من لغة أجنبية إلى اللغة العربية وغيرها من لغات الشعوب والأقوام الإسلامية. فالفكر التغريبي إذن هو فكر مترجم أصلاً ولم تنجح النخب العربية والاسلامية في إعادة انتاجه عربياً وإسلامياً بل بقي يدور في حيز الأصل الأوروبي.

هذه ناحية. أما الناحية الأخرى فإن التغريب النخبوي اقتصر نشاطه في فعل الممارسة على تكرار النص الأوروبي ومحاولة إسقاطه بالقوة على مجتمع لا صلة له بتلك الأفكار. وأدى ذلك النوع من النشاط إلى حصر دور الفكر التغريبي حتى الآن بنقطتين: الأولى هي محاولة تزوير الواقع وتزييفه أيديولوجياً لتبرير موقع النص الأوروبي. والثانية حاولت استخدام السلطة كأدوات سيطرة أو الحزب السياسي كجهاز دعاية ووسيلة فرقة في المجتمع. ويعود أساس هذا الدور المزدوج إلى أن النخب تعاطت مع نص المجتمع الإسلامي كنص مجرد من التاريخ لا تأثير له في سلوك البشر وكشكل أيديولوجي محايد بعيد عن ذاكرة الناس. فالنخب اعتقدت أنه يكفي حتى تنتصر أن تقدم نصاً أجمل من نص المجتمع. وبالتالي اعتقدت وهماً أنه إذا انتصر نصها الحديث على مستوى المباراة الأيديولوجية تكون فكرتها الحديثة قد انتصرت على مستوى الواقع.

ولكن الذي حصل أن أفكار النخب التغريبية قد سقطت على محك الواقع لأن أساسها الواقعي ليس تاريخياً ولم يأت من تاريخ المنطقة. وبالرغم من سقوط الفكرة تاريخيا بقي النص التغريبي مستمراً في دائرة إعادة إنتاج نفسه بمعزل عن حركة التاريخ وتطوره. ونتيجة هذا الوضع تجمد نص الفكر التغريبي ووقف أمام حالتين معكوستين الأولى هي تجريد النص الأوروبي من أصله التاريخي ومحاولة إعادة ترجمته منسوخاً عن اللغات الأخرى (الانكليزية، الفرنسية، الالمانية، الروسية... الخ).

والثانية هي تجريد النص الإسلامي من أصله التاريخي ومحاولة التعرض له أو مناقشته من موقع الفكر لا من أرض الواقع. ومع الأيام تقلص تأثير تيار التغريب وعجز عن مواصلة نشاطه السابق وضمرت قدرته على تحسين شروط قبوله في المجتمع فأدى الأمر بالمجتمع الى استعادة نصه الأصلي القديم الذي يعبر عن نفسه اليوم بنمو الحركات الاسلامية الأصولية وغيرها من الحركات السياسية التي تركز على استعادة الذات وحماية الهوية والشخصية. وفي مرحلة الاستعادة هذه كان لابد من بروز أزمة حادة في الفكر التغريبي ومنهجيته فأخذ يرد على الأزمة بالشتم والسباب محملاً المجتمع مسؤولية فشله. وقد اعتمد المنهج التغريبي في مرحلة الانكفاء التي يعيشها الآن أسلوب الرد على النص الإسلامي بنص مضاد، ظناً منه أن المشكلة هي مع «الوعي الاسلامي»، بينما المشكلة الحقيقية هي في «الواقع الاسلامي». وأسلوب السجال ضد النص بنص مضاد هو محاولة للهرب من الاجابة على أسئلة الواقع إلى الإجابة على أسئلة النص. وكأن المعركة هي سجال نص ضد نص وليس نص ضد واقع. ونتيجة الفشل وصلت الأمور مع النخب التغريبية إلى مرحلة شديدة التعرج فانقلبت على نفسها من «الدهشة الأولى» إلى «الدهشة المعكوسة» حيث أنه في الوقت الذي يخوض فيه المجتمع معركة التاريخ تخوض النخب ضد المجتمع معركة النص... لذلك قلنا إن دهشة الطهطاوي ما تزال مستمرة. □





في رثاء شبح هارب من رواية رعب

فاضل العزاوي

■ من حقي الآن على الأقل أن أُعلن موتَك
وأن أحذف اسمَكَ إلى الأبد من ذاكرتي
مهما حاولتَ أن توهمني بأنك لا تزال حيّاً
وإذا ما أردتَ الحق فإنه ما كان ينبغي لك أن تولد أبداً
لأنَ أمثالك لا يأتون إلى العالم
إلا بسبب خطأ في قانون الطبيعة.
وسواء عرفتَ ذلك أم لم تعرف
ومن سوء حظك أنك لا تعرفه
فإنك لستَ سوى ماكنة للموت والعذاب،
شبح خرافي هابط من أزمنة الصفر،
قادم من زمان لا تاريخ له،
يظهر فجأة
ثم يختفي مخلّفاً وراءه آلاف آلاف الضحايا
فلا يتذكره الناس بعدئذ
إلا مثلما يتذكرون طاعوناً اجتاح مدنَهم وقراهم
أو لعنة حلّت بأرواحهم وأجسادهم
وربما أقاموا لك تمثال شيطان يُمسِك ذيلَه بين أسنانه، واقفاً أمام الجحيم،
يرجمه الأطفال بالحجارة في طريقهم إلى المدرسة.

❊

لا ينبغي لك أن تنزعج إذا ما اعتبرتُك من فصيلة أخرى
فأنت نفسك ما كنتَ تعتبر نفسك واحداً منا
وربما أزعجك إذا ما قيل لك انك ستموت أيضاً
إذ كيف يموت من كان هو نفسه الموت!
وأعرف اخوة شبيهين لك، ظلوا ينازعون الموتَ شهوراً فوق أسرتهم، مرعوبين من فكرة أن يضيع سلطانهم أخيراً.
لا ينبغي لك أن تصمت الآن. أعرف أنك كنت ترى نفسك إلهاً حتى إذا أنكرتَ ذلك تواضعاً.
ولكن لا تخجل، يمكنك أن تقول ذلك، ثق أنني سوف أصدقك، فإن كائناً مثلك
لا يمكن إلا أن يكون إلهاً.
فأنت وحدك كنتَ تمنحنا الموت، إذا شئت
وأنت وحدك كنتَ تهدينا الحياة.
كنت تعتبر نفسك شقيقاً لنبوخذ نصر وأتونوبشتم
من ضلعك خرج كلكامش الذي صارع الوحوش في أوجارها،
بيديك عجنتَ طينة آدم وبفمك نفختَ فيه الروح.
أنت الذي أعطيت موسى عصاه التي رماها
أمام سحرة فرعون فانقلبت إلى حية تسعى
وأنت الذي أمرت البحر فصار طريقاً معبداً بالاسفلت سار فوقه المسيح،
ليكون آيتك إلى الأجيال.
صدقني انني سوف أصدقك لو قلت لي انك إله خارج من العدم
إذ لا يوجد فوق الأرض كلها من يملك سلطانك.
مملكتك هي الكون في امتداده
ورعاياك هم البشر في الأزمنة كلها.
في حضورك لا أحد يملك إسمه. الطيور تنسى أجنحتها
فتظل تحدق فيك، مزقزقة في بلاهة
والأسود تموء منهكة فلا تنهض ثانية.
صدقني انني سوف أصدقك لو قلت لي انك إله آخر
سوى أنك ـ ويا للأسى ـ إله شرير
خرج من رحم الظلام، لا من نافذة النور.
يداكَ ملوثتان بالدم
وقلبكَ من حجر سجيل.

❊

لا أحقد عليك وإنما أرثي لك
فأنت في أوج مجدك لم تكن في نظري أكثر من ممثل بائس
كنت أسند إليك أدواراً مسلية لتمثلها،
وأنا أجلس في المقهى أحتسي فنجان قهوتي،
كنت أشد على يديك جناحي طائر وآمرك بالتحليق
بكامل قيافتك العسكرية والنجوم الملتمعة على كتفيك.
أحياناً كنت أستبدل حصانك الأبيض
بحمار يعدو، ناهقاً بين المجرات
تحيط به فيلة وأسود وأرانب وغزلان
وتحلق فوقه سفن فضاء قادمة من كواكب بعيدة.
أحياناً كنت أجعلك تختبىء داخل مغارة
ثم أبحث عنك
حيث أجد العنكبوتَ قد أكمل نسيجه
والحمامةَ تجلس فوق بيوضها.
بيد أنني كنت أقف أمام الفوهة وأضحك منادياً عليك:
هذه اللعبة لن تنطلي علي أيها السيد،
فلتخرج!
فتخرج حزيناً، لاعناً ملائكتك التي خذلتك.
أحدق فيك لحظات ثم أضع يدي فوق رأسك
فتتحول إلى جندي هارب من الجبهة.

❊

لا أنكر أنني قد افتقدك إذا ما غبتَ عني
فلقد خلقت خرافتك الخاصة بك
مثل أي بطل في رواية رعب:
أشباح تقرع الأبوابَ ليلاً أو تقتحمها،
جواسيس يتلصصون على بكاء الأطفال في الليالي،
مدن تتنفس غازاً ساماً، أمهات كرديات يرضعن أطفالاً موتى، قتلى من دون أكفان يخرجون من قبورهم العامة
ويخيفون السابلة في الطريق،
شعراء مؤدبون من كل جيل
يلقون قصائدهم أمام تمثال يرفع يده عالياً مثلك،
مطربون هواة يقبلون يدك المباركة
وضحايا يصعدون المشانق مثلما يصعد المرء سلم بيته.

صدّقني أنك تصلح أن تكون بطلاً
في رواية ربما كتبتها ذات يوم
وإذا ما حدث ذلك فسوف نكون أصدقاء
فأنا لا أكره أبطالي مهما بدوا شرّيرين.
صدّقني أنني سوف أبذل جهدي
لأمنحك أفضل ما عندي:

سوف أجعلك ترتدي أزياء العالم كلها،
من السدارة حتى بذلة صيادي تيرود
وترطن بالانكليزية مثل مذيع في الـ B.B.C.
سوف أجعلك تسير في عرض عسكري
الى جانب فرانكو الذي كنت تحبه
مأخوذاً بهتاف الجماهير، ترمي قبعاتها في لهواء.
ماذا يمكن أن أفعل أكثر من ذلك من أجلك؟

❋

دعني أروي لك قصة خطرت على بالي الآن:
كنت أعرف شاباً يرسم ويكتب القصة القصيرة.
كان مخبولاً بطريقة ما
حتى أنه كان يأكل ويقرأ في آن،
غارقاً في عوالم ملتبسة ما كان أحد غيره يعرف أسرارها.
ذات يوم اختطفه أتباعك من الشارع.
واختفى في مكان ما من معتقلاتك التي لا تعد.
ثقبوا رأسه بأعقاب أحذيتهم
ثم جروه مذعوراً مثل فأر الى محكمة عسكرية
حيث سأله رجل يضع النجوم على كتفيه مثلك:
ـ كم شخصاً قتلتَ حتى الآن؟
يا للمسكين! كان قاتلاً محترفاً دون أن يدري.
صمت لحظات ثم أجهش بالبكاء.
كان الرجل رقيق القلب فحكم عليه بالسجن عاماً
بدل إرساله إلى المشنقة.
ولكن محنته لم تنتهِ حتى بعد أن غادر المعتقل
فبين حين وآخر كان رجالك يختطفونه في الشارع
ثم يركلونه في قفاه بعد يوم أو يومين
فيتدحرج من سيارة مسرعة فوق الرصيف
وهو بين الموت والحياة.
هل تعرف لماذا ظلوا يواصلون معه هذه اللعبة الدموية؟
أنتَ قد لا تعرف، ولكن أي فارق سواء عرفت أم لم تعرف؟
حسناً، لقد أمضيت ليالي بأكملها مع هذا الفنان الشاب
أحدثه لأثنيه عن هوس الموت الذي استولى عليه
كطريق وحيد لخلاص روحه:
كانوا قد حكموا عليه أن يكون واحداً منهم.
لا تقل لي انك تملك جماهير، تصفق لك
حتى أتباعك هم ضحاياك
انني أرثي لك.

❋

لقد سرقتَ من عمري عشرين عاماً أو أكثر.
كانت عيون كلابك تترصدني وتتابعني من شارع إلى آخر.
في الليل كان رجالك يقفون أمام نافذتي المضاءة
ويطلبون مني النوم.
وإذا ما رأوا أصدقاء يدخلون بيتي
أطلقوا النار على الباب وانصرفوا.
كنت أستلم منك أوامر تمنعني من كتابة الشعر على هواي
أوامر تمنعني من إطالة شعري
أوامر تمنعني من ارتداء الجينز
أوامر تحرم الحديث في الجنس
أوامر تحرم الشعر الشعبي
أوامر تبيح الشعر الشعبي
أوامر بفصل كل بدين
أوامر بقوائم عن طول كل شخص ووزنه
أوامر بالاشتراك في مظاهرات، تهتف باسمك
أوامر بإشعال الشموع أمام بيتي في عيد ميلادك السعيد
أوامر بأن أسمي ابنك الصبي أستاذاً
وبأن أناديك «سيدي»
أوامر بأن أعدم إذا كتبت هذه القصيدة
أوامر بأن أسجن، ربما حتى الموت، إذا انتقدتُ أحداً في مملكتك
أوامر تجعلني مسؤولاً عن أي سياج يُهدم قريباً من بيتي
أوامر بأن أكون جاسوساً على أقرب الناس إلي
أوامر بأن يبلغ الابن عن أبيه
والأب عن ابنه
أوامر تجعل الزوجة تدون أقوال زوجها فوق السرير
والزوج يخبر عن آهات زوجته
أوامر تصنع شعراء يقبلون يديك
وكتّاب قصة يسطرون أمجادك.
مملكتك ملأى بفئران عمياء
تتبع عازف مزمار، هو أنت،
يقودها الى البحر
تجرفها موجاته الأبدية.

❋

لقد سرقتَ من عمري عشرين عاماً أو أكثر.
لا أخفيك أنها كانت مليئة بمرارات كثيرة
سوف أظل أتذكرها طويلاً.
لم تكن أيامي سهلة دائماً:
ذات مرة ألقيتُ قصيدة في حديقة
عن رجل يصرخ في شارع
فاقتادني في اليوم التالي رجال يشبهونك بشواربهم
إلى شرطيين بشوارب أيضاً
طلبوا مني أن أفسر لهم معنى المعنى.
أنتَ تعرف كم هو صعب ذلك
على شاعر مثلي
يكتب خارج كل معنى
من أجل معنى قد لا يكون له أي معنى!
كان الأمر مضحكاً حقاً
فقد كتب أحد شعرائك تقريراً عني إلى شرطتك السرية
قال فيه ان معاني تتضمن ألغاماً تتضمن معاني تتضمن ألغاماً تتضمن
.... وهكذا إلى ما لا نهاية له.
صدقني لو كانت قصائدي تتضمن ألغاماً
لأعلنتُ قادسيتي أنا الآخر
محرراً قلبي منك
مرة وإلى الأبد.

❋

في المعتقل إذ كنت معلقاً بخطاف مثل خروف يعد للسلخ وسياط جلاديك تحرق جلدي فكرت في قصائد لم أكتبها بعد. ينبغي أن أشكرك رغم كل شيء، فلولاك لغابت عني أشياء كثيرة. إنني أدين بأجمل قصائدي إلى عواطف فجرها صراخ ضحاياك في قلبي.
ها أنذا أسمع صراخهم الآن أيضاً
بعد كل هذه الأعوام في المنفى
أسمع صراخهم في الليالي المعتمة
في السراديب التي تنز ماء
في العيون المدماة
في الوجوه المطفأة
في صمت الأمهات يقفن منتظرات أمام أبواب السجون
في المشانق المرفوعة في الشوارع.
هل تعرف أي ثمن دفعناه من أجلك؟
أنت لا تعرف ذلك.
أما أنا فأعرفه
وهذا وحده ليس قليلاً.

❋

دعني أروي لك قصةً أخرى من القصص الكثيرة التي أعرفها:
كان قيس مخرجاً تليفزيونياً موهوباً،
أحد أروع الذين صادفتهم في حياتي.
لقد جعلته مخرجاً خاصاً بك، يسجل أفعالك
بعد أن طلبت منه أن يدون سيرة حياته.
كتبَ ما اعتبره كافياً. لم يقل كل ما يعرفه عن نفسه.
عندما عرفتَ ذلك حكمتَ عليه بالإعدام.
قبل يوم من موته زاره شقيقه،

تـوسـل إليـه أن يـوقـع على ورقـة، يـطلب فيهـا عفوك.
لكنه رفض.
يا لله، لكم أغاظك أن يضحي بحياته
بدل أن يتسول رحمتك!
قيس الذي سار ذات صباح إلى مشنقته وحيداً
لم يكن قد أكمل حتى عامه الرابع والعشرين.
قيس يقف الآن وراء كتفي
ويحـدق فيـك صـامتـاً مثـل جميـع ضحـايـاك الصامتين.

❋

لا شيء أكثر فكاهة من حروبك التي خضتها
رغم الدماء التي ما زالت تسيل حتى الآن.
كنتَ تريد أن تكـون بطلاً، وهـذا حتى لن أنكره عليك
بيد أنك أخطأتَ الطريق
عندما رحت تضرب يميناً وشمالاً
مثل ديناصور خارج من كهف.
كان يمكنك أن تطلب مشورتي على الأقل
ورغم كل الأفكار السيئة الشائعة عني خطأ
كان يمكنني أن أجعل منك بطلاً
لا يصمد أمامه حتى أنكيدو.
كنت سأعلمك طرقاً مبتكرة في النزال
ترغم عنترة بن شداد على أن يركع أمامك.
ضربة واحدة منك كانت ستكون كافية
لكسر جمجمة الوطواط.
ركلة واحدة منك كانت ستكون كافية
لإعادة السوبرمان إلى الكوكب الذي جاء منه.
لماذا لم تقل لي انك تطمح في أن تكون بطلاً؟
كان يمكنني على الأقل أن أطلب من دونكيشوت
أن يأخذك معه في أسفاره
بدل سانشو بانسا بالطبع.
كان يمكن أن أطلب حتى من رامبو
أن يشركك معه في فيلم عن إحدى حروبك.
إنه ذنبك على أية حال
وأنت مسؤول عنه.

❋

طوال أربعة عشر عاماً من منفاي
لم أنسكَ لحظة واحدة.
هل تعرف كم يوماً يعني ذلك؟
كم صباحاً؟
كم ساعة؟ كم دقيقة؟ كم ثانية؟
من الصعب أن أعد ذلك
ولا أريد أن أعده
سوى أن ابني الذي لا يعرفك أصبح شاباً
سوى أننا صرنا جميعاً، أنا وأنت أيضاً، شيوخاً
بعد أن كنا نشاكس الفتيات في الشوارع
سوى أن الشجرة التي تـركتها في بيتنـا في بغداد قد هرمت الآن
سوى أن أطفالاً ما كانوا قد دخلوا المدرسة
صاروا جنوداً في جيشك وماتوا منذ زمن بعيد
سوى أن صورك في الشوارع تناسلت
حتى أصبحت شعباً آخر من مؤيديك
سوى أنك قد قدت ألـوفاً بعـد أخرى من النـاس إلى حتفها
سوى أن العالم أصبح ضيقاً عليك
سوى انني مللتُ منك.
فاسمح لي أن أطوي صفحتك إلى الأبد.
صدقني ان ذلك أفضل لك ولي.

❋

أيها الشبح الهارب من تاريخه
إنني أعيدك إلى مغارتك. □

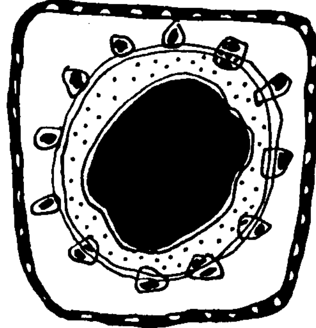
٨-٣-١٩٩١
برلين

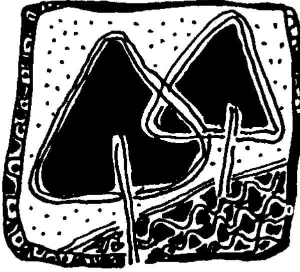


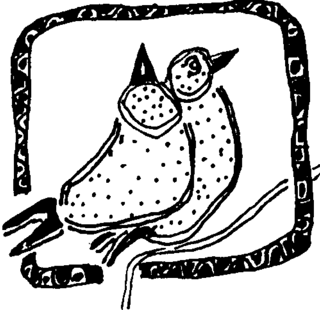
صدر حديثاً
قبل أن تبهت الألوان
صحافة ثلث قرن
رياض نجيب الريس

قصائد

نزيه أبو عفش







السّجين..

■ كيلا تشيخ روحي

مِن الوحدةِ والظلام وانعدام الودّ
أرسمُ على جدار زنزانتي
وردةً
يشمّها السجّان... فيبكي
أرسم وجوه نساءٍ باسماتْ
وأشجاراً تهزها الريح في الأماسي
أرسم عصفوراً
وأبسط السماءَ لجناحيهْ
أرسم قلباً مطعوناً بسهم
وأكتب كلمة «حبّ...»
أرسم فراشة مثقلةً بالنورْ
وطلعِ الأزهارْ
وحفيفِ أهداب الملائكةْ
نجوماً زرقاء تشعّ في أحلام الموتى
وقمراً خجولاً يُجمّل خوفَ الهاربين في الليلْ
أرسم طرقاً صاعدةً في الجبالْ
ودرجاً أبيضَ
يُعيْن الملائكةَ في الإرتقاء إلى المعصيةْ
ثمّ..
أضيف الماعزَ
والرعاة
والعشاقَ الذين ـ بأغانيهم ـ
يعبّدون الطّريق إلى السماواتْ
أرسم البنفسجَ والغزالات وأزهارَ السيكلامان
أرسم شاخصةً خضراءَ كبيرة
ترشد العصافير إلى قصائدي
ولا أنسى
لا أنسى أخيراً
تأليفَ بابٍ واسع رشيقْ
يتسلّل منه العاشقون
لمواساتي
في
منتصفِ
كلّ
ليلْ...

السّاحر..

بأصابعي.. أجعل الأغنية مسموعةً بالعينْ
أعجن الكواكبَ
وأرتب المراعي الطيبةَ لمخلوقات الأرضْ
أُسيل الدهشةَ من أعين العاشقاتْ
وأجعل قلوب النساء أشدّ هلعاً
بأصابعي
أطيّر الماعز في الأعالي
وأُغرِق أقدامَ الملائكة في الوحولْ
بأصابعي
وعينيّ
وقلبي
أقرّبُ سقوفَ السماوات من الأرضْ
فأجعل اللهَ
يشبهُ
جميعَ البشرْ.

مذبحة..

أَعُدّ على أصابعي
اللصوصَ والجباةَ والمؤرخينْ
أعدّ على أصابعي
الأعلامَ والعروشَ والمقابرْ
أعدّ الجحيمْ
أعدّ المذابحْ
أعدّ الجنرالات الذين..
يقصفون شعوبهم بالبياناتْ
ويدرّبون جيوشهم على الهزائمْ
أعدّ السجونْ
والمعسكراتْ
والنجومَ التي تسقط
على الأرض في المعاركْ

أعدّ علّى أصابعي
الأكاليلَ الذابلة
والنعوشَ المقفلة
والأعمارَ التي
فيها
يرسلنا
قادتُنا
إلى الجحيم . . . .
أعدُّ على قلبي
النساءَ اللواتي
يَخرجنَ لملاقاة الحبّ في الشوارعْ
ثم . . .
ـ في لحظةٍ طائشةْ ـ
يسيل الرصاص من النوافذْ
وتغرق الأرضُ كلها
في
حدادٍ
شاهقْ



بعد أن خلق الأرض والمياهَ
الأشجارَ والبشرَ والدجاجْ
الرُسُلَ والسلاحفَ والمحاربينْ
الحيتان والعناكب والفلاسفةْ
خلط الله النور والموسيقى
التفاح والبنفسجْ
الصواعقَ والقبلاتْ
وصنعَ
قلبَ
العاشقْ . . .

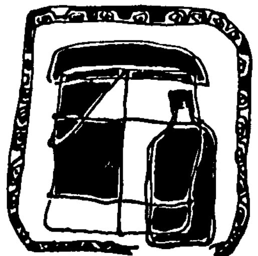
مريم...

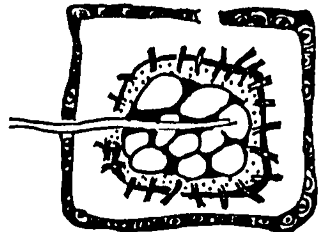
لأننا، معاً،
برضانا وفطرتنا
أكلنا تفاحة اللهْ . . وخسرنا الملكوتْ
لأنني من زغب وداعتكِ أتيتْ
ومن ضلع غروري صيغت جسارتكْ .
لهذا
ما عدنا نبالي كثيراً
إن كان الله سيشمتُ بآلامنا أم لا
ولهذا . .
جسدكِ
على
هيئةِ
روحي . . .

صلاة

على تراب قدميك يا مريمْ
سأركع أيضاً وأيضاً وأيضاً
لأنني
بدون أن تلامس جبهتي الأرضْ
لن تعرف روحي أبداً
معنى







كلمة
السماوات .

وحشة

آه
لو كان بوسعك الآن يا مريمْ
ـ عبر هذه السماوات المقفلة ـ
أن تمدّي إليّ بكفيكِ النبيّتينْ ! ! . . . .
. . . .
كحاجتي إلى اللهْ
حاجتي الآن
إلى ملامسةِ
أطرافِ
أصابعكْ . .

امرأة..

تحت غطاءٍ ما
(تحت أي غطاء . . .)
كلما ارتعشتْ روحي من البردْ
تندسّ إلى جانبي امرأةٌ ما
امرأةٌ
واحدةٌ
وحيدةٌ
كاللهْ . . . .
تغوص معي فيَ الحبّ . .
وتشهق : يااااا خالقي
امرأةٌ واحدةٌ وحيدةٌ كاللهْ
تسندني بأطراف أصابعها
ثم . . . شيئاً فشيئاً
شيئاً فشيئاً
تدفعني إلى حافة الهاويةْ
وتعيدني
إلى السماء التي
سقطتُ
منها □

العبثية في الفن والأدب

سلمان رشدي: خط مرير من العداء للحضارة

نشأت مصطفى



■ لقد شهدت خمسينيات وستينيات هذا القرن تراجعاً ملحوظاً في الرقابة على الأدب والفن والتي توجت أخيراً بإلغائها على المسرح في انكلترا عام ١٩٦٨. وكانت الظروف نفسها متاحة لكتاب الرواية حتى عام ١٩٦٩ عندما صدر قرار محكمة انكليزية لصالح دار «بنجن» بنشر رواية لورانس «عشيق السيد شاترلي»، وكانت بداية لبروز أعمال فنية وأدبية داعرة استغلتها فئة من الذين يلبسون قناع الأدب والحداثة تحت ستار «الفكر الحر»، فأصبح الجنس والتشويه التاريخي والانسلاخ عن الأخلاق، والجنون المثقف، وأسلوب الشتم والرذيلة، والشذوذ المبطن بكل أبعاده مادة الأدب والفن - باسم التحديث - ومثله الأعلى، وبات على الكاتب الحديث أن ينغمس في هذا التيار على الرغم من أنه في وعيه يرفض هذه المفاهيم إلا أن «الحداثة» كما أخذ مدلولها يفهم من قبل بعض المثقفين «المنحرفين» وعدد كبير من الشباب المتخبط في هذه الآونة على أنها النزوع إلى حرية غابية متحللة من الأخلاق والمفاهيم الحضارية للتمحور حول الذات في سياق انفعالات بعيدة عما يعانيه الإنسان المعاصر من مشكلات تبدو عسيرة الحل ليخالفوا الحقائق ويخوضوا في مستنقع مليء بكل أنواع الحشرات والطفيليات ليرسموا الإنسان صورة باهتة مشوّهة ومشوِّهة للخلاص.

ولعل الحداثة والتحديث في الأدب كانت بدايتها كما يرى «نورثوب فراي» تعود إلى «داروين» حين قوّض بشكل نهائي الفكرة الدينية القديمة عن الطبيعة، من أنها تعكس هدفاً عقلياً» - هو خط زمني ظهرت خلاله مواهب وابداعات أدبية وفنية رائعة ونتاجات فكرية عالجت آلام الانسان وصراعه مع الانسان والطبيعة من أجل البقاء. وبرز كتّاب أمثال دي اتش لورانس ودبل يو. بي، ييتس وفرجينيا وولف وجيمس جويس وتي، اس، ايليوت وغيرهم، وهم يعتبرون من روّاد الحداثة، وكان قد توفي أكثرهم بعد الحرب العالمية الثانية وحتى نهاية ١٩٤٥. وظهرت بعد هذه الفترة أعمال فنية متطرفة وكتّاب متطرفون. وكان مفهوم «الحديث» قبيل نهاية القرن الماضي أدى إلى ردود فعل متفاوتة في صورة ساخرة وصلت إلى حد الشتيمة والاستهزاء من أنصار «الحداثة» الذين وصفهم «ج. ماكفرلين» و«أم براد بوري» في كتابيهما «الحداثة» على لسان «ام. جي، كونراد» قائلاً: «نحن الفاسقين بفضل «نيتشه»، نحن السحرة في عالم داعر... أنعم علينا بالعقم والحمق». ولا يكتفي كونراد بهذا بل نعتهم بالسفلة إذ يقول: «هؤلاء المتطرفون المعنيون بالحديث في معابدهم الصغيرة القذرة ومواخيرهم يهزّون مذاهبهم القميئة كالذيول من خلفهم: الرمزية الشيطانية، المثالية الجديدة، الهلوسة... التي تعاطتها هذه التحولات المضحكة في الأدب والفن والعنصر «الحديث» عند «ليونيل تريلينغ» يرى فيه أنه «الانعتاق من سحر الثقافة، وخط مرير من العداء للحضارة». وهذا ما يعكس حجم التحولات غير العادية التي طرأت على أشكال الفن وأساليبه في القرن الماضي والحاضر أيضاً والأضرار التي لحقت بالتقاليد الأدبية المعروفة كالرومانسية والانطباعية والواقعية والتي تركت الفنانين يندفعون وراء التجريب يتلمّسون روح العصر.

ويرى «هاري ليفن» أنه على الرغم من أن الأدب الحديث يفخر بجرأته، فإن ثمة عنصراً واحداً من الجسم يبقى ذكره في الغالب محظوراً ألا وهو العقل» ، ويأخذ الناقد الماركسي «جورج لوكاتش» على الحداثة موقفها السلبي من الإنسان والتاريخ، «فالإنسان في أعمال كبار المحدثين ليس اجتماعياً بطبيعته»، وينتهي إلى نتيجة «أن الحركة الحديثة لا تقود إلى تحطيم الأشكال الأدبية التقليدية فحسب بل تؤدي إلى تدمير الأدب نفسه» . وكما تلوح لنا الإسقاطات

العديدة التي تنعكس في بعض النتاجات الأدبية الحديثة أمثال لورانس في روايته (الكنغر) ۱۹۲۳ التي تُظهر هذا الانعزال عن الحياة المتحضرة، ولأنه رُفض أن يشترك في الحرب الأوروبية لأسباب صحية ثم «مزج هذا الانعزال في انفعال نزق يرافقه احساس باستسلام العقل لمبادىء لا عقلانية» . كما يقول ايفور ايفانس: «برزت في روايته (الأفعى المزينة بالريش) عام ١٩٢٦، من خلالها كان يبحث بين الناس الأكثر بدائية في المكسيك عن حياة طبيعية أكثر عجزت أوروبا أن تمنحه إياها». وقد ركّز فيها على العلاقات الجنسية الجسدية مما أثار عمله النقد في بعض الأوساط وحظرت بعض من رواياته وكرد فعل انتقامي لهذا الحظر قام بطبع روايته «عشيق السيدة شاترلي» التي تدور أحداثها بين عشيقين وتُظهر العلاقات الجنسية بوصف سافر أكثر من أي رواية انكليزية على الاطلاق. وطبعت في انكلترا بشكلها الاباحي عام ۱۹۲۸ غير أنها بقيت رهن الحظر القانوني حتى عام ١٩٦٩ عندما صدر حكم قانوني برفع الحظر والسماح لدار النشر بتوزيعها علماً بأن التهمة الموجهة ضد هذه الرواية هو «الفسوق». وهذا ما دعا لولوج المهووسين والمنحرفين لترويج الدعارة والفسوق والتعرض للتاريخ بالتشويه والتلاعب بالأديان تحت ستار الأدب والفن (الحديث) وحرية الفكر. ويطل علينا «فرانسوا بورجا» في مقال له بعنوان «ما بعد قضية سلمان رشدي» قائلاً «إن تاريخ حرية الفكر يزخر بأعمال وحشية وبمذابح ارتكبت كلها باسم الايمان الحق» . وهو يشير هنا إلى التعصب الديني إلا أن هذه الجرائم كلها كانت سترتكب تحت أي اسم ممكن لتغطية الجريمة، والمسألة ليست «الايمان الحق» بل هي «المؤمن الحق»، وكذلك بالنسبة للأدب فإنه باسم الحرية الفكرية ترتكب أشنع المخالفات الأخلاقية واظهار كل ما هو داعر وفاسق في اطار أدبي منمق مَثَلُ ذلك كمثل سم زعاف في كأس غاية في الاتحاف والجمال. لقد شهدت فرنسا في الستينيات والسبعينيات من القرن الثامن عشر سيطرة رجال الكنيسة الكاثوليكية الذين لم يردعهم دين أو أخلاق في اضطهادهم للبروتستانت لدرجة «أن امرأة كاثوليكية حكم عليها بغرامة/ ٣٠٠٠/ فرنك لاستدعائها قابلة بروتستانتية وانتشرت شائعات ملأت الآفاق بالأعمال الوحشية المرعبة التي مورست ضد البروتستانت» ، فماذا كان موقف فولتير آنذاك؟ هل شتم المسيح والدين؟ لا بل وقف ضد سوء السلطة الكنسية وكان شعاره Ecrayes L'enfame (سحق العار) وتحريض الروح الفرنسية ضد هذه السلطة. إن اتقاده الفكري حطم الكهنوتية وساعد على الاطاحة بالعرش، ويعلن أنه «من المستحيل أن تستقر الأمور بوصفة بسيطة عامة أو بتقسيم كل الناس إلى بلهاء وسذج» . كما يُنظر الآن للعالم الثالث والاسلامي بشكل خاص الأمر الذي دفع بالقوى الاستعمارية في نهاية القرن الماضي ومطلع القرن الحالي لشراء بعض رجالات واضفاء الروح الالهية عليهم وجعلهم أنبياء مخلصين وراحوا يدعون إلى ايمان جديد كالدعوة البهائية التي تمثلت بالميرزا عبد البهاء واسمه حسين علي بهاء الله وهو ابن وزير لشاه ايران ۱۸۱۷ - ۱۸۹۲ ادعى النبوة ومات في سجن عكا بعد اعتقال دام سنوات عديدة. وعندما نفتح سجله نجد أنه كان عميلاً انكليزياً وله ارتباط وثيق بالماسونية العالمية، كما ظهر في «صلح لاهاي» المحفل الماسوني في هولاندا عام ١٩١٦، ونشر هذا الصلح في كتيب باللغتين الفارسية والعربية تحت عنوان فارسي «جواب نامه جمعيت لاهاي براي اجراي صلح عمومي» وترجمته إلى العربية (جواب عبد البهاء إلى جمعية لاهاي لاجراء الصلح الدائمي)، وكذلك ظهرت دعوات مماثلة في الهند مع نشاطات الجمعيات التبشيرية المشبوهة. هذا ما كان يجري على المستوى الديني. وأما على المستوى السياسي والتاريخي فقد ظهر كاتب عربي لبناني يدعى «جرجي زيدان» في مطلع هذا القرن يلبس حلة الروائي العاطفي ألف عدداً من الروايات التاريخية تتعلق بالعرب والاسلام فشوّه الحقائق وافترى ودنّس. وبعد التمحيص وجد أنه «كاتب مأجور وعميل للاستخبارات الانكليزية وعضو فعال في المحفل الماسوني» وما زالت المحاولات قائمة من قبل الامبريالية الآن، تسعى للسيطرة على العالم الثالث بطريقة ماكيفللية. وما كتاب سلمان رشدي «آيات شيطانية» إلا احدى هذه المحاولات التي مهد لها بكتابه (العار) قبل عدة سنوات، وسوف نأتي على تحليل الكاتب من خلال هذين الكتابين.

وإذا كان الكاردينال ديكور تراي يصدر بياناً من الفاتيكان يدين سلمان رشدي حيث يقول: «ها هم المؤمنون يهانون مرة أخرى في عقيدتهم، فبالأمس أهين المسيحيون بفيلم يشوه صورة المسيح، واليوم يهان المسلمون بكتاب «آيات شيطانية» الذي يتناول سيرة نبيهم» ، فكان حري به لا أن يدين سلمان رشدي فقط بل الحكومة التي تسمح بمثل هذا الانفلات تحت قناع حرية الفكر وأيضاً الرد على أمثال ديديه فوكو عندما يعتبر الدفاع عن النفس هو تزمت عندما يصرح قائلاً: «حين يبلغ التزمت حد التعصب المقيت فليس ثمة مجال للاغضاء عنه أو التهادن معه» ، فهو يريد أن يجدد للشعوب حساسيتها ضد الاهانة أو الجريمة التي ترتكب بحقها. ولا بد من القول أن من يرتكب جريمة يجب أن ينال جزاءه على قدر جريرته بغض النظر عما يعتقد لأن الشتيمة هي من انتهاكات قوانين الأنظمة العامة فكيف إذا شُوِّهت الحقائق وصنعت الافتراءات ضد معتقد الملايين من الناس؟ فهل من المتوقع أن تباركه هذه الجموع؟ وإذا كانت «الغالبية» العظمى من المسلمين الذين يعيشون شمال البحر الأبيض المتوسط قد اتخذت من هذه القضية موقفاً يغلب عليه التعقل وأحجمت عن المشاركة فيما أبداه بعض المتهوسين من مظاهر التعصب» كما يقول «فرانسوا بورجا» فإنه قد فات على فرانسوا بأن معظم الذين يعيشون في هذه المنطقة لا يعرفون حقاً ماذا يحتوي هذا الكتاب من أفكار دنيئة وحتى الآن ، والسلفية وإن كانت تزدهر في الديانات الكبرى الا أن التعصب لدى السلفية لا يعني مطلقاً قبولها الاهانة في أي حال من الأحوال وإن كان قد صوّر البعض بأن ما فعله سلمان رشدي لم يكن إلا كما يفعله الطفل الصغير الذي لا يستطيع أن يتحكم بمثانته عندما يكون نائماً في فراشه.

إن الطعنة الموجهة ضد «حرية الفكر» باسمه تتجلى أكثر على أيدي أولئك الذين يتاجرون بالجنس والمخدرات والانحراف ويروّجون له بكل وسيلة باسم العلم تارة وبالعلمانية تارة أخرى. وإلا فماذا يعني عرض فيلم «الاغراء الأخير للسيد المسيح» الذي أخرجه لامارتان مكورسيس وعرض في فرنسا في عام ١٩٨٦ والذي

«نحن الفاسقين بفضل نيتشه، نحن المسعورة في عالم داعر...»

يُشوّه ويحط من طهارة وقدسية السيد المسيح عندما يظهرونه كبطل من أبطال أفلام الجنس الشبق حينما يعرضون عليه فتاة جميلة قبيل صلبه فيمارس معها الجنس أمام حشد من الجنود الرومان والناس ثم يصار إلى صلبه بعد ذلك. هذا هو «الاغراء الأخير» وردود الفعل لدى الجمهور الفرنسي اقتصر على القساوسة الذين وقفوا أمام دار السينما التي تعرض هذا الفيلم ليمنعوا الناس من الدخول بالإضافة إلى عدد من الناس الأخلاقيين الذين استنكروا هذا العرض، وإدانة الفاتيكان لهذا العرض المنحط ـ ومن وجهة نظر المنحرفين أن هذا الموقف هو نوع من أنواع التعصب ولم يكتف أصحاب الفن «الرفيع» بهذا بل أتبعوه بفيلم آخر بعنوان «تحياتي إلى مريم» وفيه يجردون العذراء البتول من عذريتها ويحوّلونها إلى عشيقة ليوسف النجار «ابن خالتها» الذي يمارس معها الجنس سراً. ونتيجة هذه الممارسة يكون «الطفل المسيح» الذي حسب النظرية البيولوجية التي تستند إلى حقيقة علمية وهي أنه لا يمكن للمرأة أن تحمل دون تلقيح يتم داخل الرحم بين البيضة والحيوان المنوي بدون أي استثناء وهذا ما ينطبق على «العذراء» أيضاً مع العلم أن هناك ظواهر ومشكلات علمية لا تحصر لم يحل لغزها العلم بعد «كالتحنيط الفرعوني» والتخاطر Telepathy الذي يدخل بعلم الباراسيكولوجي Parapsychology والدافع الأول للمادة ووجود المادة الحية، وعمليات العقل المجردة وإلى ما هنالك من الظواهر المعجزة. ولعله من المصادفة العجيبة ظهور امرأة في الاتحاد السوفييتي تمتلك قدرة خارقة للطبيعة البشرية في تحريك الأشياء دون أن تلمسها. وحتى أنها تستطيع أن تتحكم في دارة كهربائية من على بعد. وهذه الظاهرة حيرت العلماء في روسيا، وقد حاولوا تفسيرها إلا أنهم ما زالوا ضمن الفرضيات فكيف يوجد مثل هذه المعجزة ـ الفنانون فقط يستطيعون أن يفسروا ذلك؟

إن اغتيال «حرية الفكر» على أيدي المنحرفين لم تكن فقط نتيجة لظهور الأفلام الاباحية الجنسية المشوِّهة لحقيقة الانسان والتاريخ والحضارة ولا الكتّاب الذين يكتبون قصصها وسيناريوهاتها فقط بل وأولئك الكتّاب الذين يركزون ـ باسم الأدب ـ على الفسوق والزندقة بغية ارضاء نرجسيتهم «أو» التجار الذين يشترون منهم عقولهم وأقلامهم.. ولو طرحنا سؤالاً على كل مفكر وقلنا: ماذا يريد هؤلاء المهووسون بنتاجاتهم هذه؟ وهل مروجو الجنس والمخدرات مؤسسات اجتماعية تهدف إلى تطوير الفكر الانساني؟ إننا نقول إن هؤلاء ينتجون مثل هذه الأفكار المصورة والمكتوبة باسم الفكر لترويج العهر والانحراف ليغتالوا شخصية الانسان في سبيل المال، ضاربين عرض الحائط المعايير الأخلاقية والاجتماعية التي هي في الحقيقة ليست حصيلة لتعاليم الكتب المقدسة التي يقف منها الجيل الحالي في أوروبا موقفاً قلقاً وحذراً وبخاصة لدى الشباب على اعتبار أن هذه التعاليم تمثل الجانب الرجعي من الفكر الانساني. وهذه النتيجة لم تأت بشكل عرضي بل هي حصيلة للانقلاب الاجتماعي المادي الذي أخذ ينزع إلى التجرد من الروح الانسانية الخلاقة باتجاه الهاوية. وما انتشار الأمراض الخطيرة في العالم والعالم الغربي بشكل خاص كانتشار الأمراض الزهرية والنفسية المزمنة وأخيراً مرض نقص المناعة المكتسبة الا نتيجة لنجاح المؤسسات المنحرفة في ترويج كل ما هو قاتل للروح والنفس والبدن وإن كانت قد أثيرت منذ عدة سنوات فكرة «الأزمة الروحية في أوروبا» إلا أنها عادت واختفت وكأن العالم المتفوق مادياً وتقنياً قد تعافى من هذه الأزمة مع ظهور مرض الايدز؟!

وساد مبدأ «الرغبة» والرغبة عند بعضهم الآن قد تكون بالتفكير بانتاج فيلم يبتكر فيه «أحدث» المشاهد التي يتوصل إليها خيال المنحرفين، أو كتاب آخر يشوه نبياً أو رسولاً «كموسى» أو «داوود أو سليمان» لأن هؤلاء لم يشملهم السبر بعد؟

والرغبة لدى الكاتب «الحديث جداً» سلمان رشدي الهندي الأصل، الانكليزي المنشأ والتربية، الذي يعتقد «أن الواقع ليس واقعياً» هي «أن يحطم المعقول من أجل اللامعقول» بلوحات سريالية مغلفة بانفعالات معقدة متداعية تسربت من أعماقه بسياقات معرفية مُشوَّهة مختلطة تاريخياً وسياسياً سديمية ممزوجة بانطباعات متراخية متفسخة هي مخلفات ماضوية وآنية نهارية متراكمة تصب في مجرى لا تغسله ـ كما يقول شكسبير ـ مياه البحار كلها. وبالرجوع إلى الفلسفات الأخلاقية نجد أن سقراط يعرِّف المعرفة قائلاً «إن الفضيلة علم، والرذيلة جهل». وقد قسم سبينوزا المعرفة إلى ثلاثة أنواع هي: «الظن، والاعتقاد، والمعرفة الواضحة، فالأولى أصل الانفعالات، والثانية أصل الرغبات الطيبة، والثالثة أصل الحب الحقيقي» ، فالرذيلة معرفة باطلة أو ظن مخطىء، وفكر صاحب الشيطانيات يعتمد على الظن كما يقول «كل رواية كتبتها تخرج بالطريقة التالية: تمر فترة طويلة أظن فيها أني أعرف ما علي كتابته ثم أبدأ تدريجياً بالتفكير بحكايات وأجزاء من حكايات وحوادث وشخصيات لا يربطها أي رابط وعلى نحو لا تبدو معه أنها تشكل جزءاً من قصة واحدة . وهنا وبشكل لاشعوري يُعتبر ما يقوم به فعلاً في حالة تدفق «الموهبة» ليُظهر مرضاً عصابياً مزمناً وكما يقول فرويد «ينقل ويقايض ويستبدل فكرة عابثة بأخرى تماثلها، وقد تكون أقل منها عبثاً، وأن يستعيض عن احتراس بآخر وعن خطر بآخر، وأن ينجز فعلاً طقسياً محل فعل آخر. وغالباً ما تكون سخيفة وعبثية، وتثير في كل الأحوال نشاطاً عقلياً مكثفاً ينهك المريض ولا يقوم به إلا على كره ومضض» ، ثم وفي لحظة الوعي الحقيقي يشعر سلمان بالفزع مما كتب «أشعر بالفزع لأنه ليس لدي كتاب أؤلفه..» . وأمثال هؤلاء يصفهم فرويد «المنحطين الممتازين». وتمضي صحيفة «الهيرالد تريبيون» في وصف رواية «أطفال منتصف الليل» وهي ثاني رواياته وأكثر شهرة: «هي ملحمة الهند، وذلك من المنظور المهلوس لـ «سليم سيناي» الذي ولد عندما دقت الساعة منتصف الليل في يوم استقلال الأمة في ١٥ آب عام ١٩٤٧» ، وهو العام الذي ولد فيه الكاتب نفسه. ورواية «العار» تعبر عن شخصية كاتبها، فهو برمزيته ينتقل من الجنس والانحراف الجنسي إلى السخرية من الدين واحتقاره واستهجان الأعراف. وتعتبر «العار» امتداداً لروايته الأخيرة «آيات شيطانية» التي تنصب بشكل مركّز على الدين والجنس وتشويه التاريخ وإن كانت هذه الصفات إلى حد ما أقل تركيزاً منها في «العار». إنه يمثل الشيطان نفسه والجزء الغريزي من شخصية الدكتور فوستوس الذي قال فيه أحد النقاد «إنه قد باع نفسه للشيطان»، وهو على استعداد لارتكاب «الموبقات السبع»

من أجل رغبة وضيعة في ذاته مازجاً بين «الأنا الفولتيرية» بشكلها المرضي المتمثل بعقدة «الشعور بالعظمة» في ثوب «أنا الحداثة» كما يعبر عنها ايفلين هاو . إنه يحتقر العقل الذي هو الأداة الرئيسية التي تسمح للإنسان أن يبحث عن حياة معقولة ليبحث عن حياة بدائية غريزية الهدف. «ولا بد من الاعتراف بأن في هذه الاتجاهات كان تأثيره ضاراً ومؤذياً للغاية» كما يصف ايفور ايفانس الاتجاهات الانفعالية والموضوعات المطروحة من قبل د. تش. لورانس. ويعلل سبينوزا هذا بقوله: «والناس يخطئون حين يظنون أنفسهم أحراراً. ومرد اعتقادهم هذا إلى شعورهم بأفعالهم الخاصة، وجهلهم بالأسباب المتحكمة بها. أما أولئك الذين يباهون بمثل هذه المعرفة ويتخيلون مساكن أو أماكن إقامة تحلّ فيها النفس فلا يثيرون إلا الضحك أو الاشمئزاز»

والرمزية واضحة الدلالات في رواية «العار» لسلمان رشدي، وفي الفصل الأول «النادل الأبكم» الذي يعرض فيه شخصيات الاخوات الثلاثة المنعزلات، والأمهات الثلاث فيما بعد للطفل «عمر الخيام» الذي يولد من احدى الأخوات الثلاث نتيجة «فعل الزنا» الذي تم في ليلة حافلة بالمجون. وشخصية «عمر الخيام» التي تمثل في الواقع شخصية سلمان نفسه، يمكن تتبعها في الرواية بقليل من التمحيص والملاحظة، فسلمان ولد في بومباي عام ١٩٤٧ وعاش فيها فترة ست سنوات ثم انتقل إلى باكستان حيث عاش حتى أصبح في الرابعة عشرة. وفي هذه السن الخطيرة، انتقل إلى انكلترا ولا يزال فيها حتى الآن أي حوالى الثلاثين عاماً. . . فالفتيات رمز يمثل مراحل تطور شخصيته التي تأثرت بوثنية هندية قديمة وتشربت بمبادىء اسلامية مشوهة وقشرية، وفي انكلترا، المرحلة الأهم «المراهقة» يمتص كل التناقضات البروتستانية والتعاليم الكنسية التي تخلى عنها أكثر الشباب الأوروبي واستبدلها بمبادىء مادية صرفة لا تأبه للأخلاق أو الروح بل تندفع وراء الجنس والخمر والانحراف. لقد عمل في مسرح متطرف في انكلترا، واغترف من الثقافة الأوروبية وإن كان من المشكوك فيه تماماً أن يقدم الغرب الحقائق التاريخية المتعلقة بالعالم الاسلامي لمواطنيه. وهذا واضح في التشوُّه الحاصل في أعماق سلمان، فهو على الأرجح مصاب بعصاب وسواسي يتخبط في حالة اللاوعي لينقل في حالة الهدوء الهذياني ما استقر في أعماقه من التشوه ليسقطه على شخصيات روايته أو يصرح بشكل غير مباشر عن حوادث حدثت معه في حياته. فهو يقول في «العار»: (كان الأرمل قد نشأ بنانه (مراحل عمره) بمساعدة مرضعات من أصل فارسي ومربيات مسيحيات ومبادىء أخلاقية صارمة في معظمها اسلامية). وهذه المبادىء المتمثلة في الفتيات الثلاث التي قد انتهكت بقبولهن العار (الربى والسفاح) الذي يُعبِّر عن أساس نرجسي ليبيدوي يستغل أول فرصة لممارسته. (سرت شائعة في كل مكان من أسواق (ك). . شائعة مفادها أن واحدة من الفتيات الثلاث المتعجرفات قد صارت امرأة في تلك الليلة الصاخبة بالذات. يا للعار! يا للعار، والشنار، فهو يصور بهذه الكلمات الشكل الخارجي للإسلام على أنه شكل نفاقي، وفي مضمونه اباحية جنسية، وعندما ينكسر الشكل يتحول المضمون إلى عار. وبترديد كلمة «العار» يريد أن يجعل الدين العار الحقيقي: «اكشف هنا أن حشمة بيبي سلمت آخر ظرف مختوم لبوابة المؤسسة (حامل لواء الاسلام) الأقل مرغوبية في البلدة حيث لا يقيم أحد وزناً لتعاليم القرآن التي تحرم الربا وحيث تنوء الرفوف والخزائن تحت ثقل الركام المتبقي من قصص متحللة فاسدة لا عد لها ولا حصر. .»، فالقرآن في نظره هو عبارة عن قصص فاسدة داعرة، ولهذا يرفضها الناس في تلك البلدة. وعلى الرغم من الصفات الأنثوية المشحونة بالتصوير الجنسي للفتيات الثلاث في بداية الرواية ليمثلن الصورة الباهتة لفتنة الدين، ولكنه لا يلبث أن يعلن في مكان آخر صورتهن «بل كن ذوات ذقون متينة، وبنية قوية، يمشين بخطىً واسعة، وهدف محدد يتمتعن بقوة ساحرة كل السحر تقريباً. . .»، هذه الثنائية التي تخفي في طياتها النزعة الشذوذية في التبادلية والتماثلية الجنسية والرفض المتعجرف للمبادىء الدينية برفضه الله كإله إذ يقول على لسان شوني في عيد الميلاد السابع لعمر الخيام: «الطفل ابن الحرام»، «لقد رفضت أن أهم باسم الله في أذنك حين ولدت» «وموني التي تقول في عيده الثامن»: «لم يكن موضع بحث اطلاقاً أن يحلق رأسك. أما الصغرى فتقول: «ما كنت لأسمح في أي ظرف من الظروف أن تختن. ما هذه الفكرة؟ قلفة الذكر ليست قشرة موز يلقى بها». وتشير الرموز إلى الدلالات النرجسية ورفض التقاليد ـ هذه التقاليد التي ليست بنظره إلا سخافة، وعليه أن يعود بالزمن القهقرى، وذلك عن طريق اقناعه للزمن (أعماقه) حتى يصل إلى المشاعية البدائية الغريزية. وهذه هي الطريقة التي يجب على كاتب الرواية أن يتبعها. وفي «السرد» أي «التصوير الواقعي» يكمن الجنون، وتتحرك في أعماقه الدوافع الجنسية الشبقة في سن الرابعة عشرة باتجاه موضوع آخر. وراحت هذه الدوافع تقض مضجعه، وليس في القصر إلا الأمهات الثلاث والخادمات. أما الأمهات الثلاث فكان يمنعه عنهن «الوقار الاجتماعي. . . والمبادىء الاسلامية الصارمة». إن سيروراته العاطفية والوجدانية البالغة الشدة تتجه نحو «أمهاته الثلاث». وفي غياب الأب الذي لا يعرفه وعقدة «أوديب» تلح عليه أكثر وأكثر. . وراح يفكر بالهروب من هذه الالحاحات، ففي سن الرابعة عشرة «حين قرر أن يفر من واقع الأحلام غير المستساغة (مجامعة أمهاته) إلى أوهام حياته اليومية الأكثر قبولاً إلا أنه يستجيب لغريزته ويمارس السفاح مع أمهاته الثلاث فهو «خفاش صغير دعته أمهاته الثلاث بتحبب حين علمن بتحركاته الليلية عبر غرف القصر التي لا تحصى»، وأصبح واحداً «من فرسان الصليبيين ذوي الأردية الشهيرة» (وصوله للغاية كالفارس) وبعد ارتكابه الجريمة، لم يعد يعرف نفسه أهو «مصاص دماء (يرتدي العباءة) أم وطواط ليل أم دراكولا؟». وعندما يبوح بحبه لفرح «تلك الرؤية منحتني القوة للخروج على سلطة أمهاتي. فأجابت: متلصص. . أبول على كلامك».

ويتحدث في الفصل الثاني «طوق من أحذية» من خلال وعيه ليقول عن هذه الرواية بأنها رواية وداع: «الرواية التي بدأت فيها آخر كلماتي عن الشرق بالانفلات». هذا الانفلات الذي ضلله في

الماضي ويضلله في الحاضر، فلا يعود يميز بين الحقيقة والحلم، فهو متمسك بالرؤية الوثنية عبر اللاوعي الذي يعوم على سطح الشعور ليخبىء خلف الوثنية المنحرفة باختيار «عشتار» كموضوع اثارة جنسية «رأى فرح زهر عشتار بخيالها الفاتن الغامض هي التي لم تكن حينذاك تتعدى الرابعة عشرة إلا أن جسمها كان يتحرك بكل سحر الأنثى وفتنتها. في تلك اللحظة تماماً شعر عمر بصوته يتحشرج كما شعر بأشياء أخرى في أسفل أكياس منعزلة كانت فارغة حتى ذلك الحين... وما تلا ذلك ربما كان أمراً لا مناص منه». لقد تصور نفسه فتاة جميلة «عشتار» رمز الخصوبة الجنسية، فيحس بأنه بحاجة إلى من يداعبه، وتظهر النرجسية عارية مغلفة بالجنسية المثلية، ويجد نفسه مرغماً «لم يكن عمر حراً - على شيء ما لا بمعنى الخوف الخارجي ولا الصراع الداخلي بل هو الحب (الجنس) فقط وهو منذ سن مبكرة نمت فيه «اتجاهات بارزة - معادية للمرأة إذ إن جميع تعاملاته اللاحقة مع النساء كانت أعمال انتقام موجهة ضد ذكرى أمهاته... لكني أقول عن عمر الخيام: إنه طوال حياته وفي كل أفعاله وحالاته كان يؤدي واجبه البنوي يسدد كل ما يترتب عليه تجاههن».

وإذا تعرضنا إلى هلوساته في رواية «آيات شيطانية» الذي يصور الرسول فيها تصويراً داعراً فاسقاً ماجناً، ويتعرض للدين تعرضاً فاضحاً بنزعة من الحقد الدفين فإنه قد استعمل ذات الأسلوب في «العار» للتعرض لذلك، فهو يقول في فصل (طوق من الأحذية): «كان هناك ساعي البريد: محمد عبد الله». ويرمز هنا بكلمة ساعي البريد إلى «الرسول» الذي كان يحمل على جبهته الكدمة الدائمة التي تبين أنه متعصب ديني يؤدي الصلوات الخمس كل يوم وربما صلاة التراويح أيضاً. كان محمد عبد الله ذاك يخطب ود «عذراء» منذ بعض الوقت لكنها كانت تسخر منه: أنا لا أهتم قيد شعرة برجل ينفق من الوقت على مؤخرته أكثر بكثير مما ينفقه على رأسه». وهكذا فإن قرار الأخوات الثلاث في أن يعهدن إليها بالرسالة» أثار ساعي البريد (الرسول) إذ اعتبر ذلك اهانة شخصية له، وطريقة للحطّ من مكانته الاجتماعية، وبرهاناً آخر على اللعنة التي حلت بهن. ويصرخ عبد الله محتداً حين لمست قدم عمر الخيام الأرض قال انظروا «ها هي ذي بذرة الشيطان تقف أمامكم...».

وعلى هذا المنوال يمضي في «العار» بين الجنس والتجديف على الدين والاباحية المقنعة، فهو يلعن ويحط من قدر كل شيء من أجل ارضاء عبثيته وانحرافه ودعارته، ويدعو إلى كل ما هو اباحي متحلل. وإذا كان البعض في الغرب يعتبره كاتباً فلأن هذا البعض من ذات الطينة وأنه في مقياس الأخلاق والأدب ليس إلا زنديقاً في ثوب أنيق ولكأن صوت الشاعر «تانهوزر» يهيب به قائلاً: «عبثاً تتنكر لمسؤوليتك، وعبثاً تتذرع بكل ما فعلت وجاهدت لتلجم تلك المآرب الاثيمة، فخطيئتك تبقى خطيئتك لأنك عجزت عن خلق تلك المآرب فهي مقيمة في لاشعورك لم يخفت لها صوت أبداً».

ولا بد من أن نتذكر قول سبينوزا في الأخلاق «إذا كان عقابنا يقتصر على من يذنبون بمحض ارادتهم واختيارهم الحر فلماذا نبيد الأفاعي السامة التي تذنب بطبيعتها ولا تملك غير ذلك؟». □

صدر:



خواتم أنسي الحاج

الاسلام في الأسر الصادق النيهوم

من سرق الجامع
وأين ذهب يوم الجمعة



يصدر:

الفترة الحرجة
نقد في أدب الستينات
رياض نجيب الريّس

عودة الاستعمار
من الغزو الثقافي إلى حرب الخليج

رياض نجيب الريّس - عبد الرحمن منيف - فاضل العزاوي - كمال أبو ديب - جورج طرابيشي - أنسي الحاج - محمد برادة - صبري حافظ - غالي شكري - عزيز العظمة - سميح القاسم - شوقي بغدادي - محمد الأسعد



الخلافات الكاملة والحداثة .. الناقصة!

جورج طراد

مجلة «شعر»

دراسة

رياض فاخوري

دار الفكر الطليق . بيروت ١٩٨٩

■ ثمة دراسات كثيرة صدرت، في السنوات الماضية، عن مجلة «شعر» اللبنانية، ودورها البارز في حركة الحداثة الفكرية والشعرية في العالم العربي. لكن معظم تلك الدراسات اتخذ الطابع الاكاديمي البحت، حيث أعدت لنيل شهادات جامعية عليا من ماجستير ودكتوراه، في جامعات العالم العربي ودوائر الاستشراق الغربية. وعلى حد علمنا، نعتقد ان الدراسة الحالية تختلف عن سابقاتها، لجهة كونها معايشة توثيقية لمرحلة «شعر»، ولما تلاها من حركات حداثوية انبثقت عنها، وظلت تدور في فلكها، بالرغم من انها طرحت تجاوزها وتخطي تجربة روادها.

غير ان اللافت هو ان الأضواء لم تُسلّط على هذه الدراسة، كما ينبغي، ذلك ان صدورها تزامن مع اندلاع احداث ساخنة، في لبنان وفي الخليج، فانصرف الاهتمام قسراً عنها إلى الشؤون السياسية والعسكرية المتنوعة.

قبل كل شيء لا بد من التعرّف إلى أن مادة كتاب «مجلة «شعر»: بين سلفية التكلف ومغامرة العصر»، للشاعر رياض فاخوري، كانت قد صدرت تباعاً في الصفحة الثقافية لصحيفة «الانوار» اللبنانية، ثم عاد المؤلف وجمعها في هذا الكتاب، مضيفاً إليها بعض الملاحظات التي تساهم في إنارة جوانبها.

والكتاب يتناول مرحلة صدور مجلة «شعر»، منذ البداية وحتى توقفها الثاني والأخير، راصداً الخلفية التي أدت إلى ظهورها، والعوامل التي حركت شعراءها وأدباءها ونقادها، فجعلتهم يتكوْكبون حول مؤسسها، الشاعر الراحل يوسف الخال، متوقفاً عند النزاعات التي نشبت بين طاقمها، وعصفت بها، بحيث استفحلت وترسخت حتى حالت دون صدور «شعر» للمرة الثالثة، كما كان متوقعاً ذات مرحلة.

الكتاب محاكمة كاملة الأوصاف لأقطاب «شعر»

أهمية هذه الدراسة تنبع من كونها لا تتعامل مع «شعر» ومع دورها، تعامل الباحث الجامد الذي يغرق في المعادلات الجافة. بل هي معايشة توثيقية حية، يمارسها شاعر وناقد عرف كواليس «شعر» عن كثب، وارتبط مع الشعراء الذين داروا في فلكها، او انفصلوا عنها، ارتباط الزمالة الشعرية التي يحركها البحث الدائم عن الحداثة الحقيقية.

فالشاعر رياض فاخوري كان على علاقة وطيدة مع مؤسس «شعر»، يوسف الخال، رغم الاختلاف في وجهات النظر بينهما، حتى ان الخال دعاه، مع شعراء آخرين، إلى الاجتماع الهادف إلى اعادة بعث «شعر»، في صيغتها الثالثة، التي لم يُكتب لها ان تبصر النور. كذلك فاخوري كان من مؤسسي «مواقف» التي أطلقها الشاعر أدونيس، كطرح حداثوي يتجاوز ما توصلت إليه «شعر» ويكمل مسيرتها. وهو، في مطلق الحالات، يسرد كل تلك الاحداث في دراسته، من منطلق المشاركة الفعلية في الحدث، وليس من منطلق المراقب البعيد للأحداث.

منطلقات فاخوري الشعرية تنبع من «لبنان الشاعر» الذي يأتي على ذكره عشرات المرات في كتابه، ويعتبر ان «شعر» حدّدت **مواقفها وتطلعاتها**، إما على ضوء «لبنان **الشاعر**» هذا، وإما على ضوء مخالفة مبادئه. لذلك هي تأثرت بأدب المهجر (ص ٧٤)، وتجاذبتها مواقف متناقضة ومتفاوتة من الشاعر سعيد عقل الذي يعتبره فاخوري أكبر خصوم «شعر» (ص ٦٥).

فالشاعر يوسف الخال، رغم تأثره بسعيد عقل (ص ٨٨) كان يرفضه كشاعر وكمفكر (ص ٩). كذلك ادونيس، القطب الآخر في «شعر»، ومؤسس «مواقف» بعد انفصاله عنها، فانه يكن مشاعر متناقضة تجاه شاعرية سعيد عقل، بحيث وصل إلى مرحلة الانتقام منه، بعد ان رفض عقل «اغراءات» ادونيس باعداد عدد خاص عنه في «مواقف» (ص ١٤).

والكتاب الذي يستفيد من فاخوري لاطلاق، ما يمكن وصفه بأنه «مانيفستو» شعري خاص به وبتجربته (الصفحات ١٠٦ و١٠٩ و١١٠ و١١٢ و١١٤ و١٣٠ و١٣٨ و١٤٤ و١٥٤ على سبيل المثال لا الحصر)، يتحول في بعض مقالاته إلى ما يشبه المحاكمة، الكاملة الأوصاف، لأقطاب «شعر». محاكمة تقارب، في بعض مراحلها، السيرة الذاتية (ص ١٣ وما بعدها)، وتلامس، في مراحل اخرى، دور الناقد الذي يتفحص الحقائق والوقائع، ويخرج منها بقناعات خاصة قد لا تكون دائماً مجرّدة من الميول الشخصية.

فبالنسبة إلى مؤسس «شعر»، يوسف الخال، فإن فاخوري، رغم معارضته الواضحة له في مواقف متعددة، يعتبره «سابقاً في كل شيء» (ص ٣٩). لذلك فإن الخال سيبقى (ص ١٤٦) بسبب مفهومه للحداثة (ص ٢٩)، وابوّته الدائمة لأجيال «شعر». لكن فاخوري يسجل عليه مآخذ متعددة ابرزها عدم التفاته لأثر جبران في الحداثة (ص ١٠٠ وما بعد).

أما عندما يأتي دور ادونيس، كشريك في «شعر» وكمؤسس لـ «مواقف»، فإن المؤلف يستفيض في تشريحه شعرياً وسياسياً وشخصياً، حتى ان معظم مقالات الكتاب يأتي على ذكر ادونيس، إما تصريحاً وإما تلميحاً.

فعلى الصعيد الشعري، يرى المؤلف ان ادونيس قتل والده في الشعر (ص ١٤)،



المؤلف يستفيض في تشريح أدونيس شعرياً وسياسياً وشخصياً

ومارس دوراً ناسفاً لمجلة «شعر» في مرحلة ما، قبل ان ينطلق بـ «مواقف» ويمارس ابوّته القسرية عليها (ص ١٦). وفي معرض **تشريح** التجربة الشعرية لأدونيس، يبث **فاخوري** مآخذ شخصية عليه، فيصفه **بالنرجسي** (ص ١١)، **وبالانتفاعي (ص ١٤٨)**، ويعتبر انه في حاجة إلى **مصداقية**، وهو الذي لم يكن ليبرز لولا «شعر» التي نسفها من الداخل (ص ١٤٨).

ويتمادى المؤلف في هذا الجانب الشخصي لدى ادونيس، فيصور لنا، من منطلق المشارك الفاعل في اطلاق «مواقف»، كيف ان ادونيس كان يتخوّف من زميله في «شعر»، شوقي أبي شقرا، ويترقب بلهفة ما اذا كان أبي شقرا سينشر، في صفحة «النهار» الثقافية، خبر صدور العدد الأول من «مواقف» (ص ٧٢).

وبالرغم من ان فاخوري يعلن، بوضوح، عدم رغبته في الخلاف مع احد (ص ٦٣)، فإنه يعود ليشن هجوماً على تصرفات ادونيس وعلى شخصيته، معتبراً انه شاعر «لم يشعر يوماً بالانتماء، لا إلى يوسف الخال، ولا إلى بيروت التي أطلقته» (ص ٦٥ و٦٧). بالطبع ليس هنا مجال مناقشة الكاتب رأيه في ادونيس. ولكنني اكتفي بالاشارة إلى ان فاخوري ربما سلّط الضوء، أكثر مما يجب، على سلبيات ادونيس، أو على ما اعتبره هو مندرجاً ضمن خانة السلبيات.

لكن، هنا أيضاً، تجدر الاشارة إلى ان المؤلف ظل وفياً لمنهجه النقدي الانطباعي الشخصي الذي جعله ينشر حقائق عايشها من موقع المشارك في الحدث، وليس من موقع المتفرّج عليه من الخارج. فهو مثلاً يعتبر ان كمال أبو ديب لعب دوراً أساسياً في تحرير ادونيس من نظرته الموروثة (ص ٢٨ و٣٥)، ويعطي آراء تقويمية ذاتية لما قدمه للحداثة الشعرية، كل من أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقة ومحمد الماغوط وغيرهم (ص ١٢١ وما بعد). وينقل كلاماً للشاعر رفقة يظهر منه انه كان، هو والماغوط، «ضد الجديد للجديد» (ص ٨١). لكن كل هذه الآراء، على أهميتها الوثائقية، تصب دائماً في خانة تسجيل المآخذ على أدونيس، لدرجة ان المؤلف يرفض ان يُدرج اسمه ضمن لائحة شعراء «صفوة شعر» (ص ١١٧ و١١٨).

ونقع في الكتاب على وقائع تفصيلية دقيقة للخلافات التي نشبت داخل «شعر»، يوم كان أدونيس ضمنها، وبعد ان غادرها. فإلى جانب خلافات الخال ـ أدونيس (ص ٣٣)، وحرب شعراء «شعر» (ص ٥٧)، هناك استفاضة في اخبار خلافات أدونيس ـ أبي شقرا، لا سيما في ندوات «خميس شعر» (ص ٢٩ و٦٤ و٦٦)، وللخلاف بين أدونيس وأنسي الحاج الذي حل محله في «شعر» الثانية (ص ٥٨).

ولعل ناحية الخلافات هذه هي من النقاط التي تشد القارىء للتعرف الى ما كان يجري في «كواليس» في مرحلتيْها، وداخل ندوات خميسها. ويقيني ان فاخوري يعرف المزيد حول هذا الموضوع، وان كنت اميل إلى الاعتقاد انه آثر الاكتفاء بعيّنات منها. في مطلق الحالات، فإن التركيز، مع اكثر من مقالة من الكتاب، على هذه الناحية، يؤكد جملة أمور. منها ان المؤلف شاهد حي ومرافق لانطلاقة «شعر» ولمطباتها. ومنها كذلك ان «شعر»، منذ بداياتها، كانت مشتتة الأوصال، متعددة المشارب، بحيث تجمعت عوامل انهيارها من الداخل، قبل ان تكتمل الحملة عليها من الخارج. وحقائق الخلافات «الصغيرة»، مثلها مثل حقائق الحداثة «الكبيرة»، تظهر ان الكتاب وثيقة بارزة، تاريخياً وثقافياً، تعكس عصراً شعرياً كاملاً، ليس مع بيروت الستينات فحسب، ولكن في معظم انحاء العالم العربي الذي التقى في بيروت الثقافة، مع «شعر» أو ضدها.

وتتقاطع في الكتاب مستويات مداخلات المؤلف، بحيث ينتقل بسرعة، وضمن المقالة نفسها أحياناً كثيرة، من دور الشاهد الموثّق إلى دور الشريك الفاعل، وإلى دور الناقد الانطباعي الذي يعمد على إلى التقويم وإلى طلاق الاحكام.

فمثلاً هو يقرأ منحى التأثر بالغرب عند كل من الخال وأدونيس فيرى ان الثاني «فيما كان يخطو خطوته الكبرى نحو «التغريب» بعشوائية منقطعة النظير، ظلب صاحب «البئر المهجورة» (اي الخال) محافظاً على «رباطة جأشه» في التأثر المطلق بالغرب «العذرا باوندي» (ص ٣٣).

أكثر من هذا. فإن ثمة تساؤلات وقراءات عميقة لواقع «شعر»، المجلة والدور والتطلع، يمارسها المؤلف في معرض تقويمه للمرحلة. فهو يرى انها صبّت في خانة «السلفية المستحدثة» (ص ٢٣)، وان «شعر» لم تكن واحدة (ص ٦٠) وانها لم تحمل جديداً (ص ٧٧). وكذلك فهو يستعرض أسباب نقص الحداثة في «شعر»، ويعدّد أخطاء اقطابها (ص ٩٨)، مؤكداً انها «لم تستفد من التغيير العربي السابق» (ص ٩٩)، وانها بالتالي ليست سوى مظهر من مظاهر الحداثة الشعرية العربية (ص ١١٠)، ذلك ان جديدها «كان مبتوراً» (ص ١٠٨).

في كل هذا نلمس ان المؤلف يحمّل أدونيس المسؤولية الكبرى في ما آلت إليه «شعر»، وفي ما عجزت عن تحقيقه، ولقد استغل أدونيس هذه الثغرات، كما يفهم من كلام المؤلف، للخروج منها سعياً وراء اصدار «مواقف».

وهنا يتوقف فاخوري عند محاولة وفاقية تمّت بين الخال ومن تبقى معه في «شعر»، وبين أدونيس ومن تكوكب حوله في «مواقف». هذه المحاولة قام بها رياض نجيب الريّس، عضو «شعر» قبل توقفها، من خلال لقاءات مجلة «المنار» التي عاد وأصدرها. في هذه اللقاءات الوفاقية تم بحث «الاسباب والمشاكل التي حالت دون استمرار «شعر» في الصدور، وتالياً متابعة رسالتها. وتقرر، في حدود حزيران (يونيو)١٩٧٨، اعادة اصدار المجلة لمرة ثالثة، بتوجيه من هيئة تحرير جديدة (قديمة في الأساس) يقودها يوسف الخال كعرّاب أول لحداثتها» (ص ٧٥).

لكن تحقيق عودة الصدور اصطدم بعقبات كثيرة، منها ما هو خارجي ومنها ما هو داخلي بحت، فبقيت «شعر» صوتاً لم يكتمل، و «شقاوة» حداثة «اسفرت، كما يرى المؤلف، عن ضياع وقع فيه جيل ما بعد «شعر» (ص ١٢٤).

باختصار كتاب رياض فاخوري: «مجلة شعر بين سلفية التكلف ومغامرة العصر»، مرجع توثيقي ـ تقويمي بارز يندرج ضمن سياق قراءة محاولات الحداثة الشعرية العربية. وأهمية الكتاب تنبع من كونه يرتقي إلى مصاف المراجع الحيّة والنابضة بالحقائق وبالوقائع، ولو من زاوية انطباعية وذاتية لدى المؤلف.

لذلك، وبعد صدور هذا الكتاب، لا

نظن انه يمكن لأي باحث في المرحلة ونتاجها ان يستغني عنــه. فمجلة «شعــر»، بعــد الكتـاب، خطت خطوة اضـافية باتجاه قلب دائرة الضوء الكاشف والنابض، وخرجت من على رفوف الابحـاث الاكـاديمية الجامدة. ولعـل اخطر ما في الكتاب من نتائج، انه، بعـد قراءتـه، لم يعد من الممكن، خصوصاً بالنسبة إلى الجيل الجديد، التعامل مع موجة الحـداثـة ببراءة وبحـماسـة مجانية. ذلك ان المؤلف يكشف خلفيات الكـواليس ومـا دار فيها من صراعات حادة ومن محاولات تدمير لا يمكن ان تكون بريئة في كل الحالات.

كم كنــا نتمنى لو ان رياض فاخــوري استـطاع تحييد ميولـه الذاتية والتخلص من ذيول حملتـه على بعض شعـراء «شعر»، ولا سيما أدونيس، ليتعالى باستمرار باتجاه الدور الـريادي الذي لعبته «شعر»، ولو ظل دوراً منقوصاً، كما يرى المؤلف! □

الموصلي وصياً على الأكراد

عاصم الجندي

الحياة السياسية والحزبية في كوردستان

دراسة

منذر الموصلي

رياض الريّس للكتب والنشر ـ لندن ١٩٩١

■ ان تكتب في موضــوع شديد الحسـاسية كمـوضوع الأكراد، لأمر يحتاج إلى كثير دقة وترو واحساس عميق بالمسؤولية. لأن عناصر شتى تتـداخل فيه. منها الانساني الشامل. ومنها السياسي البحت. وأهم من هذا وذاك. ان تمتلك حساً دقيقاً ومرهفاً بالعدالة المطلقة. وإلاّ فأنت، ولا ريب، ستقــع في مطبـات كثية. أقلها قتّال. وأشدها فضّاح.

فهل كان منذر الموصلي، على هذا القدر من المسـؤولية في كتـابــه «الحياة السياسية والحزبية في كوردستان ـ رؤية عربية للقضية الكردية»؟

ولكن، لنتـوقف قليلاً عند المقدمة، قبل الدخول في تضاعيف الموضوع. فقد وردت لدى المـؤلف بعض الصيغ والتعــابــير غير المستســاغـة في عالم التـأليف والمؤلفين. فهو يقول مثلاً: «ويسعدني بعد هذا أن أقول بكل فخر واعتزاز ان كتابي ـ كتابه السابق ـ كان استفتاء لصدق المشاعر الكردية نحو العرب. بدليل الترحيب الكبير الذي الذي استقبلوه به... كذا..» (ص ١٣). فهـل يجوز ان يتـحـدث المـرء عن كتـاب يخصــه بهذا الاسلوب، وخصوصاً هذه الـ: بكل فخر واعتزاز...

ثم يقول: «وها هو الكتاب الحالي الذي انتـظره الكثيرون...» (ص ١٥). و«هذا موضــوع ربـما ـ شكـراً على هذه الـربـما ـ لم يسبقني إليه باحث آخـر بشأن الأكراد، فيما خلا دراسـات وكتـابـات متفـرقة مبثوثة هنا وهناك...» (ص ١٦). وأخيراً، وهذا كله في المقـدمـة: «أشكر كل من استقبلوا كتابي السابق من الأكراد بالحفاوة والتشجيع وكذلك تلك الصحف والمجلات التي تفهمت الهدف من وراء الكتاب. فنشرت عنه ما اعتبره وساماً أدبياً اعتــز به...» (ص ٢١). مثـل هذه الـدعـاوى لا تليق بعالم التأليف. خصوصاً حين يكون التقريظ منصباً على المؤلف نفسه. وصادراً عنه في آن.

يبــدو ان المؤلف، شديد الفرح بالمديح. شديد الحسـاسية تجاه النقـد. بدليل انه في الوقت الذي يكيل فيه الشكر جزافاً لمن وافقه على آرائه، يسلق كاتباً كردياً بحديد لسانه هو صلاح بدر الدين لأنه لم يوافقه على ما جاء في كتابه السابق. ونحن لم نطلع على مقالة بدر الدين، ولكن اللغة التي علق بها المؤلف عليها لا تجوز وفي أكثر من موضع في الكتاب. يقول في الصفحة ٥٥: «ولم أجد حتى الآن كردياً واحـداً يرد على آرائي وأفكاري حول حدود كوردستـان كما شرحتهـا وحـددتهـا في كتابي الأول... وحده صلاح بدر الدين رد عليَّ في ١٨ صفحة كلاماً عاماً وهجوماً مقذعاً، لأنني أثبتّ عدم صحة ضم أجزاء من سورية إلى كوردستـان، وكـما يروّج ويجذف هو وأمثاله. ولأنــه إذا لم تكن تصوراته وتخيلاته صحيحة فأين سيقف؟ وإلام ستؤول أفكاره ودراساته الماركسية؟ إن اختباءه تحت عباءة «أبو عمار» لن يزيل عنـه صفـة المواطن السوري العاق ضد عروبـة سورية وحدودها القومية، وهذا وضع نرفضه وندينه عربياً وكردياً...»

كتاب شبه جامع على صعيدي جمع المعلومات وحسن التوثيق

نحن نعرف صلاح بدر الدين أيام كان في بيروت، مســؤولاً عن أحـــد الـتـنــظيمات اليســارية، وقــدم الكثــير من التضحيات والمساهمات في الحركة الوطنية اللبنانية. وهو من أنـظف «اليسـاريين». وهو، في لقاءاتنا معه، وفي كتاباته لم نسمعه يوماً، يتحدث بما يسيء إلى وطنــه سورية. أو يشــير إلى نية بالانفصـال عنها أو الاسـاءة إلى عروبتها. ونستغرب فعلاً ان يصدر شيء كالذي أشار إليه المؤلف عنه. ثم ان لغة: يروج ويجذف، وعـاق، ويحتمي تحت عبـاءة... الخ. قد نقبلهــا، على مضض، لو وردت في مقـال صحافي كتب «من قريبه» لكن ان نثبت مثل هذه اللغـة، في كتـاب قيم يعـالج موضوعاً جاداً، كما هو مفروض، ومن قبل مؤلف له حصافته واتزانه، فأمر كم كنا نتمنى لو انه لم يرد...

وقـد خصـه «بكلمـة طيبـة» في الصفحة ٢٥٦: «ونـلاحظ بدقة، انه في خضم هذه المـؤلفـات والـدراســات والنشرات، التي تصدرها بعض الأحزاب والقيادات الكردية، وتنظّر فيها في الماركسية والنضال «البروليتاري» لتحقيق كوردستـان، ومثالها الأقرب، افكار وكتابات صلاح بدر الدين السوري الكردي الأصل...».

مما لا شك فيه، ان كتــاب «الحــياة السياسية...» لمؤلفه الباحث منذر الموصلي، كتاب شبه جامع على صعيدي جمع المعلومات وحسن التوثيق. وقد بذل فيه صاحبه جهداً مشكــوراً. وهـو من هنـا، اغنـاء للمكتبـة السياسية العربية ومرجع لا يستغنى عنه. إلاّ ان كل هذه التفصيلات التقنية الهامة جداً، تحتاج إلى رديف أكثر منها أهمية، وهو، الحياد



والموضوعية والتزام جانب العدالة في المعالجة والطرح. وقد كان الاستاذ الموصلي، عربياً أكثر مما يجب، في معالجته للقضية الكردية ككل. فنحن، إذا أردنا ان نكون منصفين مع أنفسنا، كان علينا ألا نؤمن بمقولة الصيف والشتاء على سطوح واحدة... ونحن، كعرب، لدينا جرحان عميقان يخزان خاصرة الأمة العربية آناء الليل واطراف النهار، ألا وهما لواء اسكندرون وفلسطين. فإذا أردنا لاخوتنا العرب السوريين في اللواء السليب، ان ينالوا حقوقهم كاملة غير منقوصة، وإذا أردنا لأهلنا في الأرض الفلسطينية المحتلة، ان ينالوا كذلك حقهم كاملاً غير منقوص، فعلينا ان نكيل بالمكيال ذاته، حين نتعامل مع اخوتنا الأكراد... وإلّا كنا غير مخلصين لقضايانا القومية، وكنا غير صادقين مع أنفسنا... والشعار العريض ـ الاخوة العربية الكردية ـ كثيراً ما يكون غطاء سمجاً لفاشيتنا... خصوصاً إذا كان صادراً عنا، ولم نسمعه بهذا الالحاح وما يشبه القسر، على لسان الاخوة الأكراد.

ثمة جانب آخر، يلح عليه المؤلف، بمناسبة ودون مناسبة، وهو ان ايران وتركيا لم تعترفا بحقوق الاكراد ولا بهويتهم. بينما نحن في العراق، قد منحناهم الحكم الذاتي... أهي منة، أم ماذا؟ وهل اذا اضطهدت دولة ما، شعباً ما، يكون من حقنا ان نمننه بعدم اضطهادنا له بالقدر الذي يضطهد به في مواضع أخر. ثم، ما دخل هذه بتلك؟ والحق، ان نكون معه ضد مضطهديه. وان نأتي به إلى حظيرة دولتنا حسب قناعاته. لا ان نحدد له، سلفاً، شروطنا لقبوله مشاركتنا كياننا. ثم، تحديداً، كلمة الحكم الذاتي «تضرب على الاذن» لأن العدو الاسرائيلي يرددها صباح مساء، بالنسبة لشعبنا الفلسطيني. فلماذا نكون مع الفلسطينيين، إن هم قاموا بثورة الحجارة أو الف ثورة وثورة رفضاً للحكم الذاتي، ونلوم الكردي، إن هو خرج إلى الجبال مقاتلاً، تعبيراً عن رفضه لهذه الصيغة؟

من المؤكد، ان ليس هناك من عربي، يتمنى ان يرى إلى جزء من وطنه العربي منسلخاً عنه. ولكن، ما حيلتنا، اذا كان يسكن هذا الجزء شعب آخر، منذ عشرات الأجيال، وله كل الحقوق الوطنية، التي لا بد وان نراعيها ونعترف بها. فإذا أحب الأكراد، ان يكونوا القطر الكردي المنضوي تحت «راية العروبة» يضمه وبقية أقطارها الاخاء الموعود، فحباً وكرامة. أما إذا لم تتم هذه الأمنية الغالية، فإن علينا، ان كنا صادقين مع انفسنا ومبادئنا، ان نعرف كيف نرد إلى كل ذي حق حقه... أما حدود هذا الجزء، وخارطته، وكم يضم من المدن والقرى والدساكر فهذا شأن آخر، يمكن حله بالتفاوض وبالوثائق. أما المبدأ، الأساس، فلا تجوز المساومة فيه.

علينا ان نكيل بالمكيال ذاته حين نتعامل مع اخوتنا الأكراد

ثمة أحكام تقريرية يطلقها المؤلف، وكأنها القول الفصل، لا يأتيه الخطل لا من خلفه ولا من قدامه، وبنوع من النزعة «العسكريتارية» كنا نعيذه منها كأن يقول: «لقد أعطى العراق للأكراد تجربة الحكم الذاتي نتيجة حوار ومفاوضات طويلة. وها هي التجربة ماثلة على الأرض. يقرّ بجديتها وجدواها كل كردي مخلص. إلّا أولئك الذين ينشدون الزعامة. وان يكونوا هم على رأس منطقة الحكم الذاتي، لا غيرهم» (ص ٢٠٠).

من قال ان مثل هذا الطرح صحيح. فقد يكون هناك، بين الأكراد، من يرى ان هذا الذي نمنحه وسام الاخلاص، مجرد خائن لقضية شعبه. ثم لماذا كل من لم يوافق على الحكم الذاتي هو مجرد طامع بالزعامة. وان يكون على رأس الحكم الذاتي وحده دون سواه؟

ثم يقول في مكان آخر: «وبذلك أصبح العراق مؤتمناً شرعياً ودستورياً (بعد الحكم الذاتي) أكثر من كل وقت مضى، على هذا الجزء من كوردستان. لا يتصرف فيه إلّا بالتعاون مع أبنائه. وحتى يبلغ النضال القومي الكردي شأوه الكامل (لا حاجة لهذه الكامل لغة) على كامل بلاده. ويصبح حق تقرير المصير شاملاً اجزاء كوردستان الثلاثة، مرة واحدة، وفي موعد واحد. أما غير ذلك، فليس لدى العراق الآن سوى صيغة الحكم الذاتي المطبقة حالياً بنجاح» (ص ٢١٠). جميل هذا المنطق التقريري الحاد. فلنتصور الاسرائيليين يقولون لنا: لكم حكم ذاتي فقط في فلسطين. وإلى ان توحدوا أجزاء وطنكم، كاملة ومرة واحدة، وفي موعد واحد، تستطيعون ان تأتوا إلينا لنبحث الأمر معكم. أي اننا لا يحق لنا ان نحرر الاسكندرون، إلّا إذا حررنا فلسطين، معاً، ومرة واحدة وفي موعد واحد. أليس هذا هو المنطق التقريري الذي يفتقر إلى كثير منطق؟!

وأطرف ما في هذه «القرارات» ما يلي: «ان العروبة مجزأة مقسمة ومنقسمة، سياسياً وجغرافياً، قومياً وقطرياً، وما لم تكن بكامل جاهزيتها، كأمة أو حتى ببعض جاهزيتها الوحدوية، فانها لا تستطيع ان تعطي للأكراد أكثر مما أعطت حالياً. وعلى كل كردي مخلص ومتفهم ان يعي هذه الحقائق، وان يكون منطلقه القومي والسياسي مبنياً على استيعاب كامل لهذه الأمور...» (ص ٢١٦). فها نحن نحمّل الأكراد مسؤولية كوننا أمة مجزأة مقسمة ومنقسمة. وان عليهم، اذا كانوا مخلصين، ان ينتظروا تحقيق الوحدة العربية وقد يطول انتظارهم كثيراً، لـ «نعطيهم» اكثر مما اعطينا. ألا يتبادر إلى الذهن، ان الكردي البسيط، سيرد علينا قائلاً: إذا كنتم مجزئين ومقسمين ومنقسمين. ولم تعطونا ـ ولا تجوز كلمة العطاء بالنسبة للحقوق ـ فكيف بكم بعد ان تتوحدوا وتصبحوا ٢٠٠ مليون مقابل مليون ونصف المليون كردي؟!

ثمة تعابير نستغرب كيف وردت على لسان المؤلف: «أقول هذا، حتى يفهم من لا يريد ان يفهم من اخواننا الاكراد» (ص ٢١٨). أو: «ولقد كفى الشعب الكردي تضليلاً وسفاهة سياسية (ص ٢١٩). فهل هذا لغة في الخطاب تليق؟

ورغم الحاح المؤلف على مقولة الأخوة العربية ـ الكردية، فاننا نجده يطلق تعميمات مذهلة على الاكراد كقوله: «ولا بد من التنويه بأن الخلافات نشأت بين اعضاء الجمعية، حسب العادة الكردية المشهورة، أي مرض الانقسام الكردي» (!) بربكم، ألا يجوز مثل هذا القول علينا نحن العرب، قبل الاكراد؟!

وحين يتحدث عن بعض الأحزاب الكردية في الخارج يقول: «انها تشترك في ميزة واحدة تجمع بينها، وهي انها من دون قواعد تذكر، تأسست في الخارج. ويقوم نشاطها في الخارج وكذلك تمويلها. أي انها تزيد في تشويه الصورة وفي الانقسام. وفي تكريس ما عرف عن الأكراد من الإتكاء على قوى خارجية، منذ مئات السنين، من دون ان يتعظ أحد» (!) فما هذه «الموضوعية» التي تجيز لنفسها مثل هذه التعميمات، وهل الأكراد هكذا فعلاً، حتى لم يعطنا فرصة للاستثناء؟

كتاب منذر الموصلي «الحياة السياسية والحزبية في كوردستان، رؤية عربية للقضية الكردية». بذل فيه المؤلف كثير جهد ودأب واضحين. وحبذا لو أبدل كلمة رؤية عربية بكلمة رؤية عربي. اذن لوفر علينا الكثير.

نعود للتأكيد، على اننا كعرب، اذا كنا نريد حقوقنا المهدورة، وما اكثرها، ان تعود إلينا، فما علينا، إلّا نظر بالمنظار ذاته، لقضايا الآخرين. والأكراد شعب توزع هو وأرضه في ثلاث دول هي: ايران، تركيا والعراق. ويبلغ تعداده ستة ملايين أو سبعة في أبعد تقدير. لكنه شعب ككل الشعوب له حقوق لا بد وان يناضل من أجلها. ولا بد ان يكون كل المخلصين الحقيقيين لحقيقتهم الانسانية، معه على طريق إلى تحقيقها، دون ان يعطيه أو يمنحه إياها الآخرون. فإن أحب ان يكون جزءاً من كل في البوتقة العربية الشاملة فحباً وكرامة. وان لم يشأ، فهو أحق بتقرير مصيره من أي أحد آخر. وهو كشعب ليس بحاجة إلى أوصياء عليه ومرشدين له.

لقد استشهد المؤلف بكلمة لكارل ماركس تقول: «ان شعباً يضطهد شعباً آخر، لا يمكن ان يكون حراً» فما أحوجنا نحن العرب، في هذه المرحلة العصيبة جداً من تاريخنا، ان نتذكر مثل هذا القول، كي لا نقع في أخطاء اعدائنا الذين آذونا، أيما ايذاء.

لقد جاء الاسرائيليون إلى فلسطين لينتقموا من هتلر بالفلسطينيين، فهل ننتقم منهم بالأكراد؟! □

قدر اسطوري يملي حاضراً

جنان جاسم حلاوي

ممرات الصمت
رواية
فاضل الربيعي
دار الملتقى للنشر، قبرص ١٩٩١

سياقات مشهدية لغوية جارفة

■ «تقول الاسطورة البابلية القديمة: إن «عشتار» و«تموز» كانا عاشقين. وان الاعداء صرعوا «تموز» وقطعوه إرباً إرباً. ثم ألقوا به في المياه العميقة؛ إذ ذاك هبطت «عشتار» إلى العالم السفلي بحثاً عن تموز...

ربما كان ثمة مجرى آخر لتلك الأسطورة. وثمة تتمة لها أيضاً، ذلك ما فعلته بالضبط»...

تلكم هي الكلمات المسطرة على الغلاف الثاني لرواية الكاتب العراقي فاضل الربيعي الجديدة (ممرات الصمت). وهي تضعنا امام اتجاهين للسرد كما أراد الروائي. وفي كلتا الحالتين فالنص ينطلق فعلاً من قلب الاسطورة البابلية ليغور فيها. فلا ينتهي ما دامت الاسطورة قائمة، ليست كميثيولوجيا بحتة، إنما كجذر تاريخي ما برحت امتداداته مدفونة أو ظاهرة، في عمق الواقع النفسي / الأخلاقي العراقي.

إذن هناك بداية ماضويه، سحيقة القدم، تتعرش عميقاً وبحدة الشفرة، غائرة ومتشابكة، في ومع، أوطأ نقطة من نقاط القاع المستور لطبيعة الفرد العراقي؛ فتتبدىء اشاراتها (البداية) وامضة سلوكاً وحركة، طموحاً وأملاً، اندفاعاً وانكفاء، ثم تحكماً بمصائر وأقدار أبناء وادي الرافدين أهو قدر أسطوري يملي حاضراً. ويرسخ ماضياً صوب مستقبل يبدو غامضاً، فعلاً، كما يحصل الآن؟

ماذا بين الأسطورة والواقع؟ مسافة الخيال حتماً. تلك التي تخترع الوقائع والمشاهد أو تكتنز حقائق العوالم لتصوغها انعكاساً وبناءً مغايراً. تفترضه اللعبة الروائية. إما أسطورة جديدةً، أو شكلاً جديداً لأسطورة قديمة. في هذا النص تمتزج الأسطورة بالواقع مع فارق هيمنة الباعث الأسطوري الذي يؤثر ولا يتأثر. يرسم مسارات و مدارات، ولا يخضع لها. لأنه موجود أصلاً قبل الحدث الروائي؛ المحكوم والمتحكم بأواصر نموذجية بين عدة أبطال، تصدم ذواتهم دوماً، تتعارض أو تتصالح مع ما يحيطها لبلوغ النهاية، التي ينتصر فيها القدر أو الموت. ومثلما هي نهاية تراجيدية للوجود لم نعرف لها حدوداً حتى الآن، سوى بالموت. فان الأسطورة لا تبحث عن النهايات ما دام القدر الالهي موجوداً منذ الأزل وإلى الأزل. وتبقى الأسطورة القديمة وسيلة لفهم حركة التاريخ، وتفسير الظواهر الطبيعية والظاهرات الاجتماعية (وان وشحتها الأردية الدينية). وفكراً ابداعياً (من غير أن تدري) لم يتوخ اطلاقاً أن يكون قانوناً وتوصيفاً لقانون. وإذا أحب الربيعي بصدق رؤيته العراقية لتخييل فكرة أو عدة أفكار، حبكت خيوطها من قماشة عراقية (وان لم يدل على تعيين جغرافي ما، بل هو احساسي بذلك كوني عراقياً). فان حبه نبع من فهم أيديولوجي سياسي - متنور، ومعاصر للأسطورة. مخصب بمخيلة متفلتة. غلفت السرد بسياقات - مشهدية - لغوية جارفة؛ ولئن استفاد الروائي من الأسطورة، أيما فائدة، ليحلل الواقع الاجتماعي و(الأخلاقي خصوصاً)، فللبحث بجدية عن نهايات لكينونات أبطاله. لكن بلا جدوى. فكان لا بد ان تأخذ الاسطورة مجرى آخر وتتمة أخرى بسبب من بحث عن نهاية منطقية للرواية؛ لا يتمناها كاتب الاسطورة الاصلي: فالربيعي مادي. بينما مبدع الاسطورة البابلية ميتافيزيقي. الأول يسحب السماء نحو الارض. والثاني يريد شد الارض نحو السماء. الأول منطقي تبدأ عنده الأحداث وتنتهي عند حدود الممكن والموجود والمعلوم. والثاني قدري لا تنتهي عنده الحوادث إلّا بقدرة الإله الذي هو اللانهاية.

وحينما خرج الواقعي من الاسطوري أولاً، ثم عاد إليه تالياً، فإن ما عبّر عنه الكاتب عبْر مفاتيحه الرمزية جسّد، وبدقة، المجتمع كونه اسطورة معاصرة، تنتج رؤى تقابل تلك القديمة ولا تطابقها؛ وبدرجة أهم الحوافز النفسية - الجنسية خلال تموضع الاسطورة في الواقع؛ من أجل جعلها واقعاً مادياً. فالواقع إذن قبل الاسطورة. مثلما المادة قبل العقل. (وإذا ما انتبهنا لسيرورة العلائق الجنسية ضمن اطارها الأخلاقي / الاجتماعي، وما يعتريها (اذا كانت غير أخلاقية بالمفهوم الديني



المتوارث) من نتائج مخيفة، كالقتل ثأراً. أو غيرة أو تخليصاً من واقع الأمر الواقع مثل قتل العشيقة التي تحمل جنيناً سفاحاً، فإن القتل والعنف سيكونان مفصلين أساسيين يحللان الفرد من عقدة ارتباطه بالجماعة ليعود وحيداً منبوذاً، بعد ان دخل في صراع مع المجموع فخسر معركته ليس مع حبيبته، زوجته، أخته، وعشيقته، إنما مع الكون الاجتماعي بأجمله بعدما فقد خاصية التأقلم، وكأنها حالة اغترابية ووجودية، في قضّها وقضيضها...

وما الاسطورة إلّا شكل (ملفت للنظر) لهذا الهم: هم ان نفقد الأمل رغم كل ما عانيناه فعلاً، ودفعنا ثمنه باهظاً. فيكون التمزق النفسي عنواناً عريضاً لمجريات رواية (ممرات الصمت). وبرؤية لا تخلو من نبض سياسي. تأتي نبضاته ضعيفة في قلوب المشاهد المتتالية، وعلى ظلال ديكوراتها.

*

تجنح (ممرات الصمت) في طُرُز بنائها نحو التمويه اللغوي لا الحكاية الفعلية. لذلك لم يعد الروائي مكترثاً بزمان ومكان واضحين. إذ لا زمن حاضراً أو حقبة تمتد بينها الأحداث. ولا يمكننا تلمّس مكان محدد (وان في العراق فرضاً) يدفعنا لتقصي الحركة الموضعية الانسانية. لذلك لاح الشخوص غير حقيقيين، وأشبه بصور حلمية إلّا ما ندر (في حالة فردوس فقط)، وكأنما التغييب الانساني المقرون بعاديته ويوميته، محاولة من الربيعي لادراج أبطاله داخل خانة اسطورية عراقية جديدة. ليدور الكل في عمومية لغوية، أكلت هوامش الفرد، زماناً ومكاناً، إذ ان القارىء وحتى الصفحة المئة وما بعدها قليلاً (ما بعد منتصف الرواية). تشتته متاهة من عشرات الصفحات المكتوبة شعراً، لولا انتباه الروائي للعودة الى السياق بعد ذاك (لكننا قد ضعنا وضاع هو أيضاً). وبعد ان أنهكنا تماماً ونحن نركض وراءه (الروائي)، وهو يهرب منا خلال ممر طويل استنفد أكثر من نصف الكتاب. ليقف ونتوقف، قائلاً لنا بعد حين: ها انني سأخبركم ما أريد. ويبدأ الخبر.

أما الاصرار على فكرة الموت فهي فكرة بابلية حقاً، استثمرها المؤلف بتلاوين فانتازية

تشتت القارىء عشرات الصفحات المكتوبة شعراً

مرة، وتراجيدية مرة أخرى. حتى أوثقها بفكرة المنفى. والمنفى أمسى اليوم أقسى عقاب سياسي يتعرض له العراقيون. فالربيعي ينظر للأمور (للعراق، لبابل) كونه منفياً. ولكي يقرب المسافة أكثر استخدم التلسكوب رائياً عبر عدسات الأسطورة تضاريس وطنه (وبالمناسبة فإن فاضل الربيعي قاص وروائي نفي منذ أكثر من عشر سنوات من وطنه العراق لأسباب سياسية).

*

مما لا شك فيه ان الربيعي يتمتع بلغة راقية. مبدعاً إيقاعات شعرية متتالية. مع انثيالات بوح ذاتي متواصل، يرسم مشاهد غالبيتها إما جوانية من تداع وتذهّن، أو خطابية اسطورية مسندة بأحرف النداء مع الركون إلى ضميري: الغائب السردي والمتكلم المتداعي. فيتلازم صوت البطل مع صوت الروائي أو يحل صوت الأخير محل الأول أحياناً.

هناك إذن عدة مستويات اسلوبية لبناء الرواية، من تبادل الضمائر أماكنها بهدف الكشف والادانة، إلى اعتماد النداء، الاستغاثة، والرجاء بما يشبه مخاطبة الآلهة القديمة، لتصعيد النبرة التراجيدية الاسطورية. إلى الحوارات المبهمة الغامضة المتقطعة لاضفاء الطقس الفانتازي المرتجى حتماً في صياغة اسطورة حديثة. إلى لغة شعرية مُبهة، مترعة حزناً، توسلاً. تأوهاً، غضباً، منسابة باحكام في قنوات بلاغية أنشئت بثقة قلم كاتب يكتب سطوره بأعصاب ثابتة، وبما يعطي النص نفساً ملحمياً (فالملحمة كما هو معروف كتبت شعراً). ان مثل هذه اللغة وبعد انتهاج طوطولوجيا ملحمية ـ التكرار المميز للمقاطع في الأساطير والملاحم ـ صارت عبئاً ثقيل الوطء على القارىء حينما يتلمس الغرض أو الغاية من تحوّل الشخصيات وغموض حركتها: فسعيد مروان يغتصب زهرة أو يتوهم ذلك. وهو الذي يتحول إلى تموز. وزهرة إلى عشتار. لتروح عشتار باحثة عن تموز. أو ينبري تموز فيقتادها. وفي آونة يهرع اليها، يجدها ثم يضيعها أو تضيعه. والهدف من كل ذلك (كما أظن!) توفير امكانية ما تنشّط عناصر التورية الاسطورية التي تستبطن العلاقة بين زهرة وسعيد مروان؛ الذي لا نعرف ان اغتصب زهرة، ثم قتلها أم

لا. عبر عناصر تتوتر وتتعقد بين حدّي الحب والكراهية، الغيرة والحنان، والموت والحياة، الحرب واللجوء، الوطن والمنفى. بينما نتحسس في صفحات غامضة تالية، علاقة مريبة بين زهرة وبين سليم عبد الجليل. والأخير له قصة أيضاً تتلخص في كونه بحاراً ترك باخرة الحمولات عائداً إلى وطنه فقيراً، معوزاً. ثم يقنع أحد الشيوخ الموهومين باجتراح المعجزات، على استثمار النذور ومن أجل بناء بيت مهيب حوّله سليم إلى أشبه بدائرة حكومية خاصة به. في الوقت نفسه يستثمر النذور من الناذرين، تحقيقاً لطموحاته الشخصية في الغنى والجاه، إذ ذاك يشري مزرعة يربي فيها قطعان الخراف المتكاثرة، يوماً اثر يوم، وكلما ازدادت النذور أيضاً. والناذرون ينتظرون المعجزة من الشيخ ولكن لا معجزة ولا هم يحزنون.. يموت الشيخ متعفناً على كرسيه. وسليم يراكم الاموال والسلطة. ولما كانت فردوس عشيقة لسليم، فإنها تحمل منه سفاحاً. فتترجاه كي يتزوجها أو يستر عليها. غير ان سليماً يعمد إلى قتلها ودفن جثتها في مزرعة الخراف؛ فيظل، أخيراً، محكوماً بعقدة الخوف، الذنب، والندم. عقاباً أبدياً يناله قصاصاً على جريمته. في المقابل وحين يهجس سعيد مروان شاماً رائحة علاقة خفية بين زهرة وسليم، يلجأ بعد قتال ضار مع غريمه الى قتل جميع الخراف انتقاماً وغضباً وذلك بإطلاق النار على رؤوسها. هذه الحوادث استطعنا لملمتها من قلب عشرات الصفحات، فيما بقي البعض منها مبهماً كقصة الفارس الذي يأتي ويأمر الطفل الشيخ بحفر الصحراء، أو حكاية الحجل المكسور الجناحين، والمرآة البلورية، والشجرة المقدسة، والقلادة الذهبية. وأظنها رموزاً دلت على وضعيات خاصة شابت العلاقة بين الاطراف الأربعة؛ من حب، غيرة، موت، انتقام، وندم... يلوح الأبطال، أخيراً، فاقدي الأمل في حياتهم ومماتهم، لتكون رحلتهم في العالم السفلي (التي استغرق فيها الربيعي طويلاً) بداية ألم وعذاب متواصلين. فها هما تموز وعشتار يجتازان البوابات والاهوال، الممرات والانهار، وخيط الدم يتبعهما. إنه خيط الجريمة. فيما الرعاة الثلاثة يتبعونهما. يعتقلون عشتار، يعذبونها، أو ينادون على تموز، ليجبروه على رؤية عشتار تُعذَّب

وتتعـذب. هم حملة لوائح الموت: رعاة قوة غاصبة غاشمة قوية ومرعبة مثل قدر محتم.

وإذا أردنا وضع تقدير أولي ـ أي كذا يساوي هكذا ـ لتفسير الرموز فإننا سنعود إلى طبيعتنا كقراء يؤولون مفاهيم مقبولة لديهم، لتفكيك الرموز ثم منحها دلالات ترضيهم. بل وتقريبهم من فهم خارطة بناء الرواية. وسيقولون ان العالم السفلي يساوي المنفى. والرعاة يساوون السلطة. والشيخ يساوي الموت. وزهرة تساوي الخيانة. وسعيد مروان يساوي الكبرياء. وسليم يساوي الغدر والخسة. والبلورة تعني الحلم المجهض. كذلك الحجل المكسور الجناحين يعادل الامل المتواري. وانهيار البيت وتهديمه مجرد نهاية مرحلة، وبداية أخرى. وانتعاش الشجرة المقدسة هي الارض المعطاءة الباقية. والفارس القادم هو الامل الواهي والوهم. ونرجو ألا نكون متعسفين ما دامت مداركنا حسب سياقات ما قرأنا قد أوصلتنا إلى هذه المتساويات الرياضية، التي ما فتئت، في كل الاحوال، التخطيط الأولي للرواية.

(ممرات الصمت) رواية عن العراق كتبها روائي مخلص لرؤاه وفنه، واضعاً نفسه في خضم تجربة ممتعة ومتعبة. مع الصعوبات الواضحة للوصول إلى ما يبتغيه. لكن تبقى هذه الرواية عملاً مهماً يضيء الجهد الثقافي العراقي المنفي، خارج حدود الوطن، العراق. □

الاصغاء هو مطلب السلطة

بلال خبيز

شجرة الكلام

رواية

محمد أبو معتوق

رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن ١٩٩١

■ تصيب رواية «شجرة الكلام» الحياة السياسية العربية في أحد أبرز مظاهرها وتجلياتها. والرواية التي لا تفعل سوى الانتصار لسخرية مرة من واقع مرير، تنجح في توصيف واقع الحال السياسي. هكذا كان دوام الحال واستقراره. وهكذا انحكمت العلاقة بين السلطة، والشعب والمعارضة التي تستنبتها السلطة من قلب أجهزتها، كأنها بذلك توحي، أو تحاول أن توحي بحاجتها الى ضحايا جدد، لكي تثبت سلطتها. هذه العلاقة المستقرة، أو هذا الاستقرار ودوام الحال، ينسحب على كافة السلطات المتعاقبة بالدرجة نفسها التي ينسحب فيها على معارضتها السياسية. علاقة سحق متبادل قامت به السلطة والمعارضة التي تصبح سلطة.

فالدولة في العالم العربي هي دولة حديثة التكوين، بمعنى أنها لم تنبت نتيجة حاجة اجتماعية أو ضرورة اجتماعية وسياسية، بل انها ظلت على الدوام تركيباً فوقياً عاجزاً عن الإشعار بضرورته وجدواه، فتلجأ الى القمع، كأنها بذلك تعيد الإشعار بوجودها وسطوتها. والسياسة بهذا المعنى تبدو وكأنها أمرٌ يجري الصراع عليه وسط نخبة شبه مثقفة تشعر بحاجتها الى السلطة، لكنها لا تشعر بضرورة الدولة.

على هذا الوصف تبدو الدولة في رواية محمد أبو معتوق، فالحياة السياسية، لا تطلُّ الا بوصفها خطاباً فصيحاً فارغاً، مثرثراً. خطاب بلغة ومفردات هي غير لغة (الشعب)، لغة مفارقة لأنها تخاطب كتلة غير موجودة أصلاً، ولا تفترض السلطة من ناحية أخرى وجودها، لكنها تفترض صنعها وتوالدها من الكلام. ويبدو أن (المعارضة) إذا صح التعبير، تستخدم اللغة نفسها وتوجه خطابها الى الكتلة الوهمية نفسها، مصدقة أو مدّعية التصديق، أن السلطة صنعت هذه الكتلة، لكنها لا تعبّر عن مصالحها، فتنبري المعارضة لهذه المهمة. وينعقد الصراع في حلقته الفوقية في نقطة لا تهم سوى الموهومين بها، وتجري السياسة في موضع قصي عن الإمساك بمادته، عصي على ادراك مآله، ومطلبه، عدا شعارات عريضة، لكثرة ما تكررت، لم تعد تشكّل سوى وهم يضاف الى أوهام كثيبة، خطابية، لا تمس الحياة العامة في شيء. فالصراع الذي يدور بين المعارضة والسلطة، لا تفقه منه العامة الشيء الكثير، بل ان ما تدركه العامة لا يعدو كونه مجرد اشارات الى أمر غامض. هو في الأصل لا يعنيها (أي العامة) رغم ادعائه ذلك، ولا يثير غموضه فضولها بحالٍ من الأحوال. تحسّ العامة فقط حين تصاب بجسدها المحض. فالطالب الذي يعتقل ويموت تحت التعذيب ضحية لأفكاره، تخسره العائلة التي لم تكن قد خسرته حين مضى يفكر بطريقة مغايرة لها. فتلك الطريقة في التفكير لا تصل به في حالٍ من الأحوال حد اخراجه عن إسارها. ولا تستطيع السلطة محو أهله وعائلته، فهو يستولدهم بجسده اذا لم يستولدهم بالتفكير. هكذا حين تتعرف عليه العائلة، تعرّف نفسها بصفتها الأم والأب والأخت والجارة، ولا تتعرف اليه بصفته الصديق أو الرفيق، (حين قتلوا الصديق استردوه، هكذا سيعيدونني الى أهلي ـ عبّاس بيضون). هكذا يبدو الكلام والخطاب والثرثرة أكثر الأمور لصوقاً بالسلطة، وتبدو السلطة وهي تحاول توكيد حضورها، تتوسل الكلام ممراً الى ذلك، كأنه (أي الكلام) مولدها ومنبعها ومآلها، وكأنها تستخدم كل ضراوتها، من أجل ايجاد آذانٍ لهذا الكلام، تصغي ولا تفهم، تصغي ولا تعمل، فقط تصغي، فالاصغاء هو مطلب السلطة الحقيقي.

الرواية تنتصر للسخرية من واقع مرير

على هذا الكلام البحت تقوم رواية محمد أبو معتوق «شجرة الكلام». فهي رواية الكلام والاصغاء وما بينهما، انها كلام رشدية واصغاء عبد المعين، كلام شجرة الدر واصغاء مختار، كلام أحمد سعيد واصغاء الجماهير، كلام الإمام واصغاء المصلين. وحين تختل العلاقة بين المصغي والمتكلّم، يلجأ المتكلم الى اعادة توكيد سلطته، وجر المصغي نحو الخضوع والاستماع. ولا يتورع في سبيل ذلك عن أي شيء. انها رواية الاذاعات المتناسلة، والخطابات الفارغة التي لا تهدف الا لإجبار السامع على السماع، والكلام لا يصحُّ إلا باصغاء كامل، غير ذلك



يصبح الكلام حديثاً ودردشة وتنتفي بين متبادلي الكلام المقامات والحدود. لذلك يظل مختار ساكتاً وزوجته شجرة الدر تتكلّم، ويظل عبد المعين ساكتاً وزوجته رشدية تخطب. وحين لا يعود أحدهم يستطيع الاستماع، يهرب الى مكانٍ يؤلف فيه كلامه الخاص، هذا الكلام الذي لا يجد من يصغي اليه، وان وَجَدَ فانه واجد من يبادله الحديث، وتلك جريمة يعاقب عليها القانون. فالخطاب مسموح لأنه لسان السلطة، كيفما كانت وجهته. والحديث ممنوع لأنه لسان الخارجين عليها فهو يعطل السمع والاصغاء. لذا ينتهي عبد المعين ميتاً، حين يقذف بنفسه من نافذة الفندق، الذي يسكنه منذ هروبه من خطابات زوجته رشدية، حيث مرّ بالحانة والحزب، والسجن وانتهى بموتٍ مدوٍّ.

كذلك تنتهي محاولات اعتراض مختار بالهرب من زوجته والدخول الى السجن، حيث يكتشف أن الفرق بين زوجته والحكومة هو في جمال زوجته الجسدي فقط.

تتذمر شجرة الدر من عدم إصغاء زوجها، فتتحايل على ذلك بفرض القيود عليه. وحين يهرب منها، تشعر بحاجتها الى من يصغي اليها، تشعر بحاجتها اليه، فتفتش عنه وتتوسل اليه أن يعود لتبدأ معه من جديد لعبة الخطيب والمخاطب. والأمر لا يقتصر عليها وعليه فقط، فالسلطة أيضاً كانت بحاجة الى من يسمع خطابها، ولكثرة ما كررته صدقت وصدق معها الجميع أنها بالخطاب وحده تصنع الأعاجيب. «لقد كان لدى الناس اعتقاد راسخ أن للنص اللغوي سلطته المستقلة، فهو ينجز أفعاله بمعزل عن ارادات الناس، وعلى ذلك، فان وقوف خطيب الجامع على المنبر وصراخه الجليل (اللهم شتت شملهم) من شأنه أن يفعل الأعاجيب، ويشتت شمل الأعداء، ويعيد المشردين الى ديارهم، والديار الى مشرديها» (ص ٣٣٢). هكذا أخذ الخطاب موقعه ومكانته، واعتقدت الناس أنه شأن لا قبل لها به وأنه (أي الخطاب) اختصاص السلطة نفسها، وهو بالتالي فعل جليل ليس بمكنتها. «فالجماهير وقد أعياها كثيراً متابعة الكلام والتصريحات، أغلقت آذانها جيداً، وانصرفت الى غرائزها النبيلة لتتكاثر في محاولة منها للّحاق بطوفانات الكلام التي تزخها الحكومة زخّاً» (ص ٣٣٩). لذلك بدا الكلام الذي تطلقه السلطة شديد التغرب والبعد، وبدت مسألة السلطة نفسها مسألة بلا معنى على الاطلاق. فعند الاقتراع لم يحضر أحد، لأن الكلام المستمر فعل فعله، فظن الناس أن السلطة التي انهزمت فعلياً وانتصرت كلامياً، قادرة حقيقة على تنفيذ مآربها بالكلام نفسه الذي لا يعني الناس شيئاً.

– تبدو رواية محمد أبو معتوق هجاءً للكلام. وتبدو شخصيتها الرئيسية «الخطاب» شخصية كونديرية (نسبة الى ميلان كونديرا) كاملة. فهو الذي يصنع الأعاجيب حقيقة، كأن يصطف العرسان أمام باب شجرة الدر بالطابور، لمجرد أنها تخرج سافرة، مما أبرز جمالها الفاتن، أو أن تستطيع بأضواء جسدها أن تبهر رامز الحداد وتفقده بصره، أو أن يُمط جسدا مختار والفتاة ذات الركب الى محافظات بعيدة بفعل الشد من الجهتين. أمورٌ لا تحدث الا بالكلام، ولا يستطيع صنعها الا الكلام وحده. كل هذا الى أمورٍ أخرى، بدءاً من باعة المازوت الذين يتجولون الى مذيعين في الاذاعات، الى حزب عبد المعين والدربول، الى أقراص الكبّة المعجونة بالزيت الذي دهنت به رشدية جسدها، الى المومسات اللواتي يشكلن حزباً مع «الرملي»، حتى أم مختار الذاهبة للبحث عن ولدها حيث تشكل رأس مظاهرة داعية للوحدة، لأن الناس ظنوا أنها تدعو الى مظاهرة تأييداً للوحدة فتبعوها. كل ذلك لا يحدث الا حين يصبح كلاماً، كأن الحدث فائضٌ على الرواية ولا يشكل من جسدها شيئاً، ولا وظيفة للحدث سوى التمهيد للكلام، فالكلام يكمل المهمة ويجعل من الحدث محض كلام. لذا يفيض الحدث عن حاجة الرواية ولا يُعتدُّ به، بل انه يتحول الى حكايات كلامية لا يربط بينها سوى استمرار الكلام. □

من الشرق السياسة ومن الغرب الثقافة

خالد زيادة

ذئب الأناضول
سيرة
مصطفى الزين
رياض الريس للكتب والنشر. لندن ١٩٩١

■ السيرة التي كتبها مصطفى الزين لمصطفى كمال أتاتورك تأتي متأخرة عن مجموعة واسعة من السير التي كتبها اتراك واوروبيون لأول رئيس للجمهورية التركية. فشخصية هذا القائد العسكري، كانت قد أثارت الاعجاب الواسع، كما أثارت نفور من رأوا فيه متغرباً معادياً للدين ومستبداً طاغية.

ويدخل مصطفى الزين في دائرة الكتّاب المعجبين بهذا القائد «البطل» و«المحرر». فلا يخرج بذلك كثيراً عن طابع الرواية الرسمية التي رسمت صورة «الفذ» و«العبقري» لمصطفى أتاتورك. إلا ان الزين يركز بشكل خاص على الجانب العسكري في شخصية أتاتورك ويفصل شرح المعارك الحاسمة والخارقة التي قادها. وهو يقدّم بالقول، بان هذه المعارك ما زالت تدرّس في الأكاديميات العسكرية دليلاً على رسوخ صاحبها في العلم العسكري.

صعد الى السلطة مع صعود ستالين

ويكتب مصطفى الزين سيرة أتاتورك على شكل حكاية تبتدىء بـ: «في ليلة قارسة من ليالي شتاء عام ١٨٨١، كانت امرأة تدعى «زبيدة» تعاني آلام مخاض مبرحة... الخ» ويواصل حكايته على هذا النحو، مركزاً على شخصية مصطفى كمال المشاكسة والمعاندة وقسوته المبكرة ودخوله السلك العسكري. وهو يتبع بذلك خط الرواية الرسمية، فهذا القائد الفذّ ينبغي أن يكون متفرداً منذ صغره مختلفاً عن أقرانه ورفاقه، لديه موهبة القيادة والتأثير على الآخرين. وفي هذا السياق فإن

المؤلف يأخذ بقصة الانقلاب الذي فكر فيه مصطفى كمال إبان وجوده في دمشق، وكان في الخامسة والعشرين من العمر، على محمل الجدّ. كما انه يأخذ بقصص من هذا القبيل باعتبارها حقائق لا تقبل الشك.

كان مصطفى كمال، تبعاً لهذا النوع من السيرة، وحيداً يتصرف من تلقاء ذاته. فهو ضد السلطان وبطانته، ومعاد لجمعية الاتحاد والترقي ولقادتها وعلى رأسهم أنور. وخصم للنفوذ اليهودي والأرمني واليوناني، وغير راض عن التحالف التركي - الالماني إبان الحرب الأولى. وعدو للانكليز الذي ارادوا احتلال اجزاء من تركيا ومحارب لليونانيين، بل انه عادة ما يخاصم ويعادي اصدقاءه القدامى بسبب خطأ أو هفوة ارتكبوها، ومع ذلك فان مصطفى كمال عادة ما كان ينتقل من انتصار الى آخر، واذا عاكسته الظروف مرة، فان الحظ يأتي لينجده وينقذه ويحالفه ويدفعه الى النصر الأكيد من جديد.

على هذا النحو تمضي سيرة مصطفى كمال. اما اسطورته فأخذت بالظهور عام ١٩١٥، في معركة الدردنيل ضد الانكليز، حين وقف بوجه هجومهم وانقذ اسطنبول من الاحتلال. وبعد سنتين أي عام ١٩١٧، ساعدت الظروف، حسب قول المؤلف، على تحرير القفقاس. وحين أرسل الى الأناضول لتهدئة المتمردين قادهم الى الثورة التي اوصلته الى قيادة تركيا.

ومصطفى كمال في السياسة مثله في الحرب، مناور ومهاجم وثوري. قضى على السلطنة عام ١٩٢٢. واعلن الجمهورية عام ١٩٢٣. والغى الخلافة عام ١٩٢٤. وطرد جميع أفراد الأسرة الحاكمة الى الخارج.

التفت بعد ذلك إلى البناء الداخلي، تدعيم الجيش، وبناء الحزب والدستور، والغاء منصب شيخ الاسلام والحاق المؤسسة الدينية برئاسة الحكومة. الغاء الطربوش واستبداله بالقبعة، الغاء الحرف العربي واستبداله باللاتيني.

والى جانب الالغاءات، ثمة مجموعة من الاستعارات في فن البناء واللباس والعلوم. يقول المؤلف: «بعد ان نظم الحياة الدستورية والسياسية على هذا الشكل، انتقل الى الناحية التشريعية، فالغى جميع القوانين القديمة التي كان معمولاً بها في عهد السلطنة، وأعلن فصل الدين عن الدولة، وألف لجنة من رجال القانون، كلفها باعداد تشريعات مدنية وجزائية جديدة، مستمدة من احدث التشريعات الاوروبية. على أن يؤخذ منها ما يلائم حياة الشعب التركي وواقعه. وبعد دراسات عميقة ومستفيضة، تبنت اللجنة القانون التجاري الألماني والقانون الجزائي الايطالي والقانون المدني السويسري. وبموجب هذا القانون الأخير، اصبح جميع رعايا الدولة متساوين أمام القانون. كما منع تعدد الزوجات. . » الخ (ص ٢٤٤).

ويبدو ان أتاتورك كان مأخوذاً بفكرة التجديد، متهماً التركة العثمانية بكل المساوىء. ولم يكن لديه نموذج محدد يستلهمه، فهو علماني يعادي الدين. ولكنه لا يؤمن بالديموقراطية ولا بالسياسيين. يؤسس الحزب الواحد ويحصر ممثلي الشعب به، إلا انه يجعل من الجيش وصياً على الحياة السياسية والمدنية.

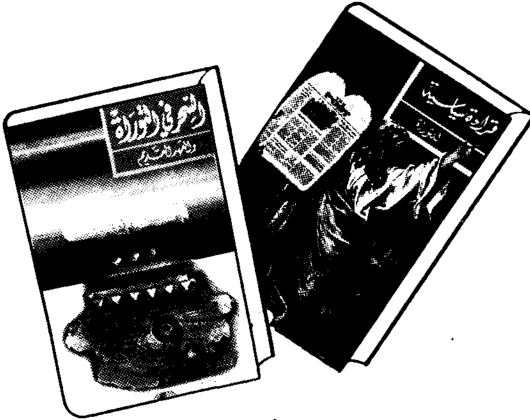
ينبغي ان نأخذ بالاعتبار الظروف التي ظهرت فيها تجربته، فهو معاصر للثورة الروسية، خاض حروبه في الوقت الذي كانت تخوض فيه معاركها. وقد صعد الى السلطة مع صعود «ستالين»، وهو يأخذ عن السوفيات مبدأ الحزب الواحد والجيش القوي والزعيم المطلق الصلاحيات. لكن نماذجه الثقافية - اذا جاز التعبير - موجودة في الغرب، على عكس نماذجه السياسية التي قلد فيها الشرق الشيوعي.

لقد عاش أتاتورك في عصر موسوليني وفرانكو وأدرك هتلر في صعوده، لكن ستالين يبقى من جهة شخصية الأقرب اليه، انه عبقري فذ مثله يفهم في السياسة والحروب والعمران واللغة. وإذا كان ستالين قد حلّ المعضلة القومية - اللغوية فإن أتاتورك قلب اللغة القومية التركية رأساً على عقب وحمل بنفسه السبورة الى الأناضول ليشرح للفلاحين أصول اللغة الجديدة.

ان موت أتاتورك المفاجىء، في السابعة والخمسين من العمر عام ١٩٣٨، أذن بالتحرر التدريجي من الأتاتوركية. لقد توزعت تركة أتاتورك بين صديقيه القديمين، فوزي شاقماق الذي اخذ قيادة الجيش، وأخذ عصمت اينونو قيادة الدولة والحزب. وقد اندلعت الحرب الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٥، لم تتورط تركيا في أتونها، فالتزم اينونو الحياد. لكن نهاية الحرب أذنت بالمطالبة

شفيق مقار

قراءة سياسية للتوراة



السحر في التوراة

يصدر

المسيحية في التوراة

الجنس في التوراة

قتل مصر
من عبد الناصر إلى السادات

ظاهرة
غورباتشوف







56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305



بالديموقراطية. اتفق الجميع على تمجيد شخص أتاتورك، وعمل الجميع على تصفية التركة الأتاتوركية. تأسس الحزب الديموقراطي وفاز عام ١٩٥٠ بأغلبية النواب. وخرج عصمت اينونو، رفيق اتاتورك وخليفته، من حزب الشعب الجمهوري. وأسس حزبه الخاص. ومنذ ذلك الوقت لم تعد تركيا الى نظام الحزب الواحد.

لقد عطف الغرب على أتاتورك وشجعه وتغاضى عن استبداده، كذلك شجع الحزب الديموقراطي، الذي كان يستلهم القيم الليبرالية. وقد شجع الحزب الديموقراطي، حزب جلال بايار وعدنان مندريس، تعدد الآراء ومن بينها الآراء الدينية، لكن الغرب نظر بريب الى عودة المشاعر والتغييرات الاسلامية بالرغم من كونها استخدمت في مواجهة المدّ الشيوعي.

ومن هنا عادت تركيا لتكون نقطة تجاذب القوى الدولية، لكن تركيا كانت قد اختارت الغرب، فلم تخرج أحزابها الرئيسية عن ميولها العلمانية ـ الليبرالية. علماً بان حزب أتاتورك، حزب الشعب الجمهوري، قد اختار على ايدي بولنت اجاويت بعض النماذج الاشتراكية بعد عام ١٩٧٠.

يرصد المؤلف تطور تركيا بعد أتاتورك، ويلاحظ على طريقته ان الديكتاتورية اعطت تركيا القوة والقدرة، بينما اعطتها الديموقراطية العجز والضعف. ومن ناحيتنا يمكن ان نضع تطور تركيا بعد عام ١٩٤٥ ضمن اطار التطورات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية. فكان عليها إما ان تحتفظ بنظامها وتنحاز الى الشرق، أو أن تختار الديموقراطية والتعددية لتستمر في انحيازها الى الغرب.

وبهذا المعنى فإن أتاتورك، بمعنى من المعاني، قد غادر في اوانه، ولو استمر في الحياة لكان عليه بعد عام ١٩٤٥ ان يقوم بنفسه باختيار الديموقراطية ليبقى على صلته بالغرب، او يختار العزلة على طريقة فرانكو.

والذي يستخلصه المؤلف هو أن الجيش بقي المؤسسة الاتاتوركية التي تصحح المسار السياسي عند كل تعثر أو اعوجاج! ومن جهتنا نلاحظ بان اتاتورك قد أقام النموذج المبكر لأنظمة تراقبها مؤسساتها العسكرية، وتجثم على حياتها السياسية.

لقد طبع اتاتورك حياة تركيا الحديثة خلال ثلاثة عقود قادها خلالها بقوة وحزم. وترك آثاره العميقة في حياتها بعد وفاته بالرغم من الجهود الحثيثة للتخلص من آثاره، مع رفع صورته فوق الحياة السياسية. وما زالت تركيا تعاني من تركته الثقيلة. فقد ترك لها لغة لا تقدر الأجيال الجديدة ان تتعرف من خلالها الى تراثها وثقافتها. وقطع صلة تركيا بمحيطها وثقافتها والشعوب التي شاركتها مصيرها، ونسبها الى محيط لم يقبلها الى اليوم في صفوفه.

وفي جميع الأحوال فإن قراءة كتاب مصطفى الزين عن ذئب الأناضول، تترك لدينا انطباعاً قوياً حول شخص مصطفى كمال أتاتورك. الذي امتاز بالحزم والتصميم. انه صاحب افكار، ولكنه قبل كل شيء صاحب عزيمة. وقد آمن بمجموعة من الأفكار، أولها انه هو القادر على تحرير وتحديث تركيا. □

أسئلة القراءة

عبد السلام حسن عبد السلام

لماذا لم يتوسع الكتاب في الحديث عن الملكية في المغرب؟

كاتب من السودان

الأحزاب والقوى السياسية
دراسة
فايز سارة
رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن ١٩٩٠

■ في حوالي المائتي صفحة يقدم الكاتب لوحة شاملة للأحزاب المغربية الرئيسية، لتتعرف خلالها ليس على التنظيمات والبرامج والأوزان البرلمانية، بل ينقلك الكاتب الى طور من المعرفة الشخصية بالقادة. فإضافة الى الملحق الخاص بقادة الحركة السياسية، يقتطف الكاتب بعضاً من كلام هؤلاء القادة فتتعمق معرفتك بأفكارهم وأسلوبهم.

الكتاب ينفذ الى موضوعه مباشرة، فبعد مقدمة رسمت فيها خطة البحث، وأهداف الدراسة بشكل مختصر، يبدأ الكاتب بأحزاب الحركة الاستقلالية، ليواصل في باقي الفصول الأربعة التي تكون الكتاب عرض أحزاب الادارة المغربية، القوى الشيوعية، الحركة الدينية.

منذ الصفحات الأولى تأكد لي أنني أمام كاتب يحترم قارئه. كاتب لا يتنازل عن حقه في ابداء آرائه وملاحظاته بل وأحكامه أحياناً. ولكنه يدلل عليها دائماً بمقتطفات من برنامج الحزب المعين أو أحاديث قادته أو وقائع مادية، تاركاً للقارىء حرية الموافقة أو تكوين استنتاجاته الخاصة. لقد بلغت تلك البراعة ذروتها عند تناول منظمة الشبيبة الاسلامية. إذ ينقل الكاتب بيان المنظمة الذي يعلن فيه بعدها عن الصراع السياسي بين الأحزاب وأنها «لا تضم بين أعضائها أي شخص يمكن أن يعتدي على غيره بأي حجة. وأنها تشجب كل أعمال العنف والتطرف ابتداء وانتهاء قبلاً وبعداً». ثم ينقل آراء الآخرين في علاقة المنظمة بالعنف، ثم ينتقل لعرض مقتطفات من حلقات القضايا المختلفة.

هذه الموضوعية التي لم تتحول الى حياد بارد لا مبالٍ ليست مأثرة الكتاب الوحيدة. فالكاتب قد نجح بالفعل في تقديم صورة تعريفية بالأحزاب المغربية لقارىء غير ملم مثلي بتفاصيل الحياة السياسية في المملكة المغربية.

الكتاب مكوّن كما قلت سابقاً من مقدمة وأربعة فصول وثلاثة ملاحق، الأول عن قادة

الحركة السياسية في المملكة المغربية، والثاني جدول بالتمثيل البرلماني للأحزاب. والثالث جدول بأهم الأحداث في المغرب، توقعت أن يكون الأخير توطئة للبحث ومدخل للكتاب وتمنيت لو جاء بشكل أكثر تفصيلاً وتحليلاً حتى يتيح للقارىء استفادة ومعرفة أكبر بموضوع الكتاب.

كسائر الكتب الجيدة، يفتح الكتاب شهية المعرفة بموضوعه وبالموضوعات المتفرعة عنه، وقد توقفت عند ثلاثة موضوعات تمنيت لو أن الكتاب أجاب عليها بشكل أكثر تفصيلاً:

رغم أن الكتاب لم يغفل القطر المغربي إلا أنه كان يحتاج لحيز أكبر. فنحن أمام الملكية الوحيدة المتبقية في اجزء الأفريقي من الوطن العربي. وهي كما يتضح من الكتاب نفسه واحدة من القوى السياسية الأساسية والمثيرة للجدل في الوقت نفسه. ملكية تراوح بين الملكية الدستورية وبين الحكم المطلق. وتشكل محوراً للتمايز السياسي بين الأحزاب، البعض يعتبرها دعامة أساسية من دعامات البناء المغربي. بينما يعتبر آخرون أن زوالها شرط تقدم البلاد نحو الإسلام أو الشيوعية.

فوجئت عند قراءتي للكتاب أنه باستثناء الحركة الشعبية، فان سائر الاحزاب المغربية لا تحمل مطالب واضحة حول الحقوق الثقافية والقومية للبربر. حتى حزب الحركة الشعبية وهو يتقدم بمطلبه «بتشجيع تعليم اللهجات البربرية» يسمي لغة البربر لهجات. هذه التسمية هي التسمية نفسها التي يستعملها كثيرون في السودان لطمس الثقافات غير العربية (مجرد لهجات). وقد زاد من دهشتي أن علم اللسانيات متطور في المغرب. إذ أنه العلم الذي حرر البعض في السودان، من اشتراط أن تكتب لغة ما حتى تستحق أن تسمى لغة.

تركني الكتاب وأنا على غير دراية بترتيب قضية تحكيم الشريعة الاسلامية في أولويات الصراع السياسي في المغرب. كما أن الانطباع الذي خرجت به هو أن الحركة الأصولية في المغرب أقل نفوذاً من مثيلاتها في باقي بلدان المغرب العربي. ولكن هذا مجرد انطباع لا يؤكده الكتاب ولا ينفيه.

تبقى الموضوعات الثلاثة كما قلت مجرد أسئلة أثارتها قراءتي للكتاب. وإذا كان ثمة كتاب سيلغي جميع الأسئلة فإنني لا أتمنى قراءته ولا أتمنى أن أراه في المكتبة العربية. □

التاريخ مستعاداً

تحولات الفارس الغريب

رواية

فوزية رشيد

المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٩٠

شخصية الفاعل تتكامل عبر سلسلة من الشخصيات

■ منذ أن ظهرت الاستعادة المعاصرة للتاريخ في كتابات جمال الغيطاني، والموضوع يثير عدة ملاحظات، أبرزها احتمالات بقاء النص مقيداً بالحدث التاريخي وانشداد بنيته المغلقة الى التسلسل الزمني وجواز فقدانه (للادبية)، جراء طغيان الاحداث وتفاصيلها على ذاكرة المبدع. ولعل الخشية ذاتها تأخذ بالتزايد ازاء الميل المعهود في تواريخ الآداب الى تقليد الظواهر والاتجاهات، كلما بدت هذه مستجيبة لرغبات المتلقين أو محفزة لمثل هذه التطلعات الكامنة عند القراء. لكن رواية فوزية رشيد لم تكن تكراراً لـ«الزيني بركات»، أو لاتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان، على الرغم من أنها تذكر القارىء كثيراً بهذين النصين، وتحيل اليهما في تكوينات الفعل والفاعلين، أما كيانها السردي فهو الذي يرتقي بها نصاً، حيث يصبح الجور نفسه حفاز استرجاعات الذاكرة عند الطاهر بن ميمون، الذي يتوجه نحوه صوت المخاطب بعدما عانى العذاب والسجن جراء ادانته لـ(مركزية السيطرة) ولاشكال النظم (ص ١٦٢) ـ وتصبح الذاكرة الموشومة باحداث العامة في بغداد والبصرة طيلة العصر العباسي الثاني، مرآة للحاضر تتداخل فيها الحكايات والصور التي يستعرضها أحد السجناء، مسترجعة حاضراً قريباً ينحدر فيه الانسان في المخيلات لدرجة تضطرب عندها الذاكرة، وكأنها تلتقط لنفسها بعضاً من «حكاية شاب عاش الف عام» لجمال الغيطاني، قائلة على لسان صاحبها الطاهر:

«عن أي بشر كان يتحدث وعن أية مدينة ولمَ كان يقول نحن؟ ربما كان يروي كابوساً يفوق تلك الوقائع الغريبة التي مررت بها» (ص ١٦٦).

ولكن أية وقائع هذه التي يتقلب فيها الطاهر بن ميمون بين الجنة والنار في هذه الدنيا؟ انه ليس (سعيد الجهيني) في الزيني بركات للغيطاني، فثمة تسمية لوسيط مع الشيخ الواصلي هو عبد الله بن عطاء وأخيه محمد، كما ان مهياراً المحتسب يقرب من الزيني ويبتعد عنه، بينما نقرأ في الشهابي لمحة من زكريا بن راضي دون زكريا نفسه. لقد قرأت فوزية رشيد تاريخ العراق في العصر العباسي الثاني، كما انها اعادت قراءة نصوص الغيطاني بدون شك، لكنها أنتجت نصها الخاص، لتضيف في كل من (الفارس الغريب/البحث/التحولات) الى شخوصها الاساس من جانب، وتتعمق في التناص والتضمين من جانب آخر، محيلةً كل ذلك الى زمان يتمطى في الذاكرة الموشومة، متجمداً عند نقاط أساس، هي استلاب الانسان واضطهاده، ونزوعه الدائم الى الانعتاق والحب، بحيث بدا الحاضر افرازاً عن الماضي أو استعادة له في بعض الجوانب والحالات. وهكذا كان الطاهر بن ميمون أسير الذاكرة حتى قبل تقلباته عند شيخ الجبل تحت فعل الحشيش، «تفكر كثيراً أن تلتفت الى الوراء حيث الزمن يقف متعجرفاً يبدد كل شيء»، ليأتيه من زمن التردي همسُ محمد التهامي في سوق (الكرخ)، «هؤلاء الاغراب تغلغل نفوذهم وما عاد بامكان الخليفة أن يأمن على نفسه من غدرهم. اتاح لهم فرصة الصعود حتى باتوا أكثر تنفذاً منه.. (ص ٩).

كان صوت المخاطب صوتاً للمتكلم، انهار ذهنه في ما يشبه الحوار الداخلي الذي يرى ما لا يدركه الآخرون مصراً على بلوغ

محسن جاسم الموسوي

كاتب من الأردن



كتب

تذكر رواية رشيد باعمال الغيطاني

الشيخ الواصلي، القديس والمتمرد، الذي لم يره بعد ما دام قيد الامتحان في زمن اختلط فيه جور المحتسب وصاحب الجند والشرطة، باستباحة الاتراك لبغداد. لكنه، وهو يقبل على ما يعده منزل الشيخ منقاداً بين يدي محمد بن عطاء، أسير الشك والتوتر، «ربما علمت بأمرك عيون الاتراك فأمسكوا الشيخ ودبروا لك هذه المكيدة» (ص ١٦). ومتى ما استكمل الامتحان نال حظوة الثقة، «حتماً سيكون بامكانك رؤية الشيخ الواصلي عن قريب» (ص ١٧). وسرعان ما انتفض الراوي على نفسه عندما سأله المخاطب عن حال ابيه عبد الله وكيف «فقد أرضه التي يسترزق منها باحتيال أحد الأمراء»، وكيف انه يبحث عن عمل الآن، «وربما عن وسيلة للانتقام». اي أن التساؤل فتح النص على حركة جديدة تخص الفاعل نفسه، أي المخاطب - المتحدث المفقر الناقم. لكن شخصيته (الفاعل) لا تتشكل من الصوت المزدوج وحده، بل تتكامل عبر سلسلة من الشخصيات والافعال والمواقف والتأملات وثنائية الذات لديه في مواقف التمرد والاستقرار.

فالانشداد الى الشيخ الواصلي أعمق من انشداد سعيد مهران الى الجنيدي في «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ، كما أنه أكثر تماسكاً من علاقة سعيد الجهيني بالشيخ أبي السعود في «الزيني بركات» للغيطاني. ولربما كانت تكوينة الرفض عند الطاهر بن ميمون تنطلق من عامل الافقار والانتقام، الا ان روحانية الواصلي أوجدت فيه روح التمرد فاستقطبته، كما انعشت رعية تنتمي اليه بفدائية عجيبة لا تكترث لتحذير الصفدي معاون الشهابي صاحب الشرطة، «حين يصل الواصلي ورجاله هذا المساء سيجمع الفلاحين حوله. سيدخلون لاستقباله عري الحقول ويضحى الزمن لهم وقتاً تنتظم فيه الطاقات. تسري في عروقهم لذة أن يكونوا معاً وبيوتهم الطينية ستخبىء طلسماً قادماً حرص الجميع على مداراته» (ص ٦٤).

وعلى الرغم من اشارات السارد المعلنة الى الواصلي قوة مؤثرة في رجال «يعرضون أنفسهم لمخاطر الابادة»، الا أن شخصيات الواصلي والطاهر وحسين الرقاص لا تظهر الا من خلال المقابلة والتعارض، أي البناء الفعلي للرواية، مع شخصيتي مهيار المحتسب والشهابي صاحب الشرطة؛ فمهيار يكتسب قوته من خلال عدم قدرة الولاة على رد الغزاة، مدركاً في الوقت ذاته أن سيد الفعل هو مزاج السلطان وتقلباته، ولهذا كان يتابع هذه التقلبات بحذر، وعينه وأذنه مفتوحتان للعامة، مستمعاً الى الشكاوى شأن الزيني بركات، لينتقي من بين هؤلاء العيون والبصامين، ليقوم رجاله بالاغارة أيضاً على الأسواق ناهبين وحارقين، فيشتد الرعب منه والحاجة اليه في آن واحد. أما نصيحته لصاحب الشرطة فلا تعدو الاستعانة ببريق الكلام وبريق الدينار لشراء التقوى والذم (ص ٢٩ - ٣١)، وكلاهما يريان ما هما عليه من خلال مرآة أخرى، هي الواصلي نفسه، «لم تستطع الاحداث ووسائل انتقام رهيبة أن تطفئه. جعلته قديساً يفلت من الرزايا» (ص ٣١)، فهو يتمنى لو اشترى الواصلي، لكن الشهابي يجيبه: «لن يقبل كنوز الدنيا» (ص ٣١). ونتعرف على الواصلي من خلالهما، حتى ان مهياراً يقول: «الواصلي يلقي بنا جميعاً كزواحف تتسول على اعتاب زمن تجاوز حدود الاختلاف. جعلنا نتشابه ونتساوى في الالق ثم اندفع كأجيج الرياح الى الاعلى - الى تلك القمة التي خلت أنني الوحيد فوقها، مستلذاً بكونها قمة خارج الارادات» (ص ٣٦).

ولربما اتبعت الرواية بنية التعارض والتناقض التي يظهر فيها الفاعلون الخيرون من خلال الآخرين أولاً، ومن خلال السرد المباشر مرة أخرى، الا انها تعتمد أيضاً على بنى الازدواج والثنائية، وهكذا يرتبط الشهابي بمهيار في مطاردة الواصلي والطاهر، لكنهما يتنازعان على السلطة شأن زكريا بن راضي والزيني عند الغيطاني (ص ٣٩، ٤٩). وتلجأ الرواية الى تعددية الحفاز، فتصبح جلنار مبعث صراع الشهوة والتسلط في ذات مهيار الذي يعتقد انه «ليس هناك ما لا يقع تحت طائلة الاستحواذ والتملك» (ص ٤٠)، عارفاً انها مولعة بالطاهر، الذي يكرهه مرتين، لتمرده مرة ولحبه لجلنار مرة أخرى. وبينما تصبح جلنار حفازاً لهذا الاصطراع في نفس مهيار، تعيش هي الأخرى ازدواجية الحب والفتنة، فخشيتها أن يلقي مهيار بميمون في «مطمورة تحت الارض» (ص ٤٥)، تضطرها الى الزواج منه، لتتقيأ استباحته لها، كما تتقيأ الرعية استباحته لحقوقها واموالها وحياتها (ص ٩٣ - ٩٥).

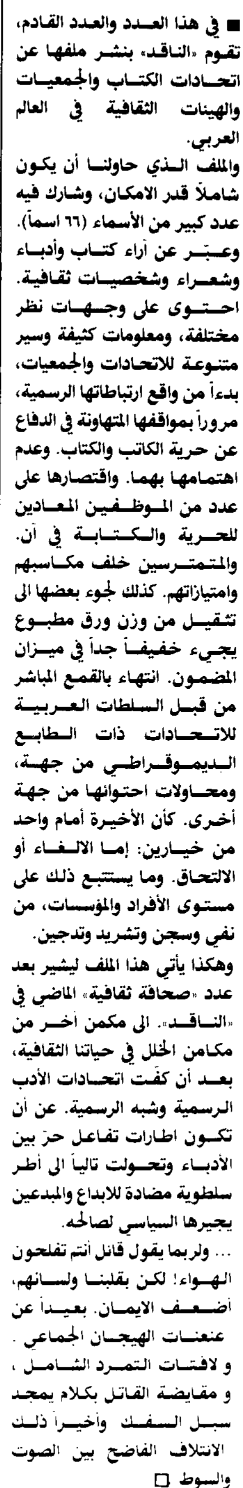
وبينما تتوزع جلنار بين الرغبة والرفض وبين الوفاء والتمرد، كان بن ميمون ينشطر هو الآخر بين «روحانية» الواصلي وبين الرغبة العارمة في داخله المنشدة الى جلنار، «لكأنه ينشطر بين عشق ندّين. وحيث يشتعل صراعه تخبو طفولة وتنطفىء رغبات. يعترك في القلب طيفها وطيف مدينة منذورة للخراب. لبعض الوقت يأتلف بها معاً وما أن يرى الواصلي حتى ترجح كفة الديار غائرة في صدره كجذر» (ص ٤٦). ويبقى الطاهر في ظل ازدواجية الرغبة والفعل كجرذ «يتحاشى مصيدة» (ص ١٠٨). ولا يمكن لمثل هذا القلق أن يستكين عند الايهام الذي تتيحه دنيا شيخ الجبل، كما لم يكن يرضخ لتهديد السلطان، رافضاً احادية الموقف، منصتاً لصوته الداخلي الراغب في الفرح والامان بارتياب (ص ١٢٥)، بينما يرفض صراحة دعوة الكهول له بحياة السكينة والائتلاف التي ارتضاها السلف (ص ١٢٧).

وبينما يبقى الانشداد الى جلنار مبعث الراحة فيه والنشوة لديه، بدت الدنيا له حكايات من الجور والتعاسة والخذلان، تحتويها الاكاذيب ويغلفها مسعى اصحاب الايهام، وتبقى القصص الغريبة، كتلك التي قرأ عنها عبدالله بن عطاء، تنويعاً على عذابات مشابهة يشهدها العصر، ليكون القيمون على الجور، مرايا للغزاة والمتسلطين وأرباب النفوذ المذعورين من الناس.

لكن الطاهر بن ميمون يبقى مريداً لا فارساً، يسكنه التاريخ بصراعاته وتتوزعه الهموم والرغبة، بينما اتسعت مساحة الفعل في الرواية لعدد آخر من الشخوص، وضاقت عليه لتبقيه يحيا حصارات الذهن والملاحظة. وبقدر ما اتاحت هذه الحالة (أدبية) الرواية وشفافية النص، فإنها طرحت (مضاد البطل)، أو مضاد الفاعل مهيمناً فعلياً على ذهن القارىء، الذي يبقى برغم هذا الاجتياح منشداً الى السرد بمستويات أنا المتكلم وضمير المخاطب وتعددية الحوار الداخلي والخارجي في رواية تستحق الثناء. □

اتحادات الكتّاب:

الوجه الثقافي للقمع السياسي (١)



■ في هذا العــدد والعـدد القـادم، تقـوم «النـاقـد» بنشـر ملفها عن اتحـادات الكتـاب والجمعيـات والهيئات الثقافية في العالم العربي.

والملف الـذي حاولنـا أن يكـون شاملاً قدر الامكان، وشارك فيه عدد كبير من الأسماء (٦٦ اسماً). وعـبّـر عن آراء كتـاب وأدبـاء وشعـراء وشخصيـات ثقافية. احـتـوى على وجـهـات نظر مختلفة، ومعلومات كثيفة وسير متنوعة للاتحادات والجمعيات، بدءاً من واقع ارتباطاتها الرسمية، مروراً بمواقفها المتهاونة في الدفاع عن حرية الكاتب والكتاب. وعدم اهتمامها بهما. واقتصارها على عدد من المـوظـفين المعـادين للحـرية والـكـتـابـة في آن. والمتـمتـرسين خلف مكـاسبهم وامتيازاتهم. كذلك لجوء بعضها الى تثقيـل من وزن ورق مطبـوع يجيء خفيفـاً جداً في ميـزان المضمون. انتهاء بالقمع المباشر من قبـل السلطات العـربيـة للاتـحـادات ذات الـطابـع الـديمـوقـراطـي من جهـة، ومحـاولات احتوائها من جهة أخرى. كأن الأخيرة أمام واحد من خيـارين: إمـا الالـغـاء أو الالتحـاق. وما يستتبع ذلك على مستوى الأفراد والمؤسسات، من نفي وسجن وتشريد وتدجين.

وهكذا يأتي هذا الملف ليشير بعد عدد «صحافة ثقافية» الماضي في «النـاقـد». الى مكمن آخـر من مكامن الخلل في حياتنا الثقافية، بعـد أن كفّت اتحـادات الأدب الرسمية وشبه الرسمية. عن أن تكـون اطارات تفاعل حرّ بين الأدبـاء وتحـولت تالياً الى أطـر سلطوية مضادة للابداع والمبدعين يجيرها السياسي لصالحه.

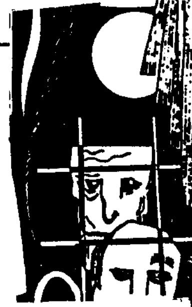
... ولربما يقول قائل أنتم تفلحون الهـواء! لكن بقلبنـا ولسـانهم، أضـعـف الايمـان. بعيـداً عن عنعنـات الهيجـان الجماعي. و لافتـات التمـرد الشـامـل ، و مقايضة القاتل بكلام يمجد سبـل السـفـك وأخيـراً ذلـك الانتلاف الفاضح بين الصوت والسوط □

يتبع

ترتيب المواد في هذا الملف جاء حسب التسلسل الهجائي للاسم الأول للكاتب

ابراهيم اصلان

سقط المتاع الأدبي



■ بالنسبة لاتحاد الكتاب في مصر، وهو الصيغة الوحيدة التي نعرف تفاصيلها، فقد ولد منذ البداية دون فاعلية وذلك أمر طبيعي حيث وضعت الحكومة قانونه في غيبة المثقفين.

المؤسسة وضعته في الاطار القانوني نفسه الذي يكبّل العمل النقابي في مصر. كما سيطرت عليه فئات لا علاقة لها بالعمل الثقافي إلّا قليلاً. فقد قامت «لجنة القيد» التي شكلتها السلطة لقبول العضوية، بقيد عدد يمثل حوالي ثمانين في المائة من سقط المتاع الأدبي، لضمان اغلبية مطلقة ودائمة في أية انتخابات يتم اجراؤها لاختيار رئيس للاتحاد أو مجلس لادارته. ولقد تجنب هذا الاتحاد القيام بأي نشاط ثقافي يمكن ذكره. كما تفادى طوال تاريخه أن يكون طرفاً في أي من القضايا التي يعيشها الكتاب، كما أنه أصمّ السمع تماماً حيال مسائل الاعتقال ومصادرة الحريات وغيرها. ولكننا نعلم انه يقوم ببعض التسهيلات مثل الحصول على أراضٍ للبناء أو تيسير الأسبقية في حجز العربات المنتجة محلياً، وتسفير الوفود، كما يقوم بكتابة برقيات التأييد لكل خطوة مباركة أو غير مباركة تقوم بها الحكومة، فضلاً عن صرف بعض المعونات. وأنا لا أعتقد أنه يوجد قطر عربي مؤهل للقيام بذلك التجمع الذي يمكن أن تكون له شخصيته الاعتبارية المستقلة والقادرة على الدفاع عن حريتي الكتابة والكتاب. ورغم ذلك فإنني اتمنى لو أمكن العثور على صيغة، أياً كانت تسميتها، ومكانٍ أياً كان موقعه، لإقامة مثل هذا الكيان. ولقد كان لصديقنا الشاعر الكبير سعدي يوسف دعوى قديمة لا أعرف ما آلت إليه الآن لتأسيس اتحاد ديموقراطي للكتاب والمثقفين العرب. ولعل في اعادة طرحها، ما يكون اساساً صالحاً لمعاودة النقاش. □

(*) قاص من مصر.

قريباً في «الناقد»

دليل القارىء إلى الكتاب الرديء

أحمد سويد

الكلمة بين سلطتين



■ للكلمة هيبة وسطوة.

هل يمكن أن ندرج الكلمة في عداد السلطات؟

الكلمة في الحقيقة سلطة متكيفة، بمعنى انها قد تكون سلطة متزلة لسلطة أقوى منها، وقد تكون سلطة فوق السلطات كلها، تنافح عن دورها النبيل وتحاول أن تقاوم الخبث والفساد والظلم ونزعة التسلط عند السلطات الأخرى، وهذه هي مهمتها في الأساس.

ولأن الكلمة بالنسبة لدورها، سلطة خطيرة، كانت السلطات الأخرى تحاول، مذ تلجلج أول لسان بأول كلمة، أن تروضها وتدجنها وتستخدمها بالتالي كأحد أسلحتها السلطوية، متوسلة لذلك شتى صنوف الترهيب أو الترغيب أو التحايل، اذ كان السلطان في شتى العصور يحاول، دوماً أن يلوي عنقها، فيحشو فم صاحبها ذهباً إن أحسنت الأدب وقدمت الطاعة، أو يحشوه تراباً ولهباً، ان كانت حروناً نفوراً سيئة الطباع ولم يكن له منها ما يريد.

هل تغيّرت هذه العلاقة... علاقة الكر والفر منذ الجاهلية العربية الأولى، بين سلطة الكلمة وسلطة السلطان، بين الشاعر والبلاط، بين الفكر والسياسة؟

في الحقيقة، لم تتغير هذه العلاقة كثيراً، ولكن ما تغير هو فنون المنازلة، لقد أصبح السلطان اليوم أكثر دربة وثعلبة، وأبرع تفنناً في أساليب الاستدراج والتطويع، وصنوف الشطب والتركيع، ولم تتغير كثيراً طباع الكلمة، فظل فيها العصي الحرون، وفيها المراوغ المناور، وفيها المنافق المرتزق، وفيها الرمادي الجبان، وفيها الفدائي الجسور.

واذا كانت المبارزة فيما مضى، تجري على طريقة «فارس لفارس» فانها اليوم ارتدت طابعاً أكثر تحضراً وأكثر عصرنة، صارت على الأغلب جماعية الطابع:

السلطة بكل ما تعنيه من أجهزة معقدة وقدرات خفية وظاهرة، في مقابل صُنّاع الكلمة، على هيئة تجمعات تُمنح عادة، أو تنتزع، صفة الشخص المعنوي، وكينونته القانونية.

فتعالوا معنا الى جولة سريعة في أرجاء وطننا العربي الواسع، نستطلع حال هذه التجمعات.

واسمحوا لنا، تلافياً للاحراج الّا نخصص، بل أن نصنّف:

أ ـ في بعض الأقطار العربية ما زالت التجمعات من أي نوع، تحت أي اسم ممنوعة ومقموعة، لأن دساتير هذه الأقطار التي هي ارادة الحاكم وكلمته تكره لفظة الحريات كرهاً تحريمياً، فهي في مفهومها

لفظة مفخخة، ومشبوهة، وبدهي أن كل تجمع أدبي أو ثقافي في ظل أنظمتها مشمول بقانون المنع والقمع، لذا تضطر الكلمة الى أن تتلطى في عتمة خيمة صحراوية، لتمارس عشق ذاتها السري، أو الى أن تهاجر، لتضرب في أرض الله الواسعة هائمة على وجهها، وقد تعصف برأسها عادات الجاهلية الأولى، فتقف على باب السلطان تنتظر أن يؤذن لها، لتمارس الرياء الارتزاقي بشتى وجوهه المعروفة.

ب ـ وفي بعضها الآخر، يلبس السلطان الوجه الليبرالي، وينتحل صفة حامي الحريات، فيدعو أهل الكلمة الى التجمع بحرية، فيستجيبون ويتجمعون في كيان يسمونه اتحاداً، يتظاهر السلطان بدعمه، دعماً غير مشروط، ولكنه يكون من البراعة والذكاء وسعة الحيلة، بحيث ينجح بايقاع هذا الاتحاد في أسر نعمه وعطاياه، فيسهل عليه، بعد ذلك، أن يمارس معه لعبة الايحاء والاملاء والاحتواء، لتصبح أنشطة هذه المحمية ونتاجات أعضائها وايقاعات تحركها صدى لرغبات السلطان، وثماراً لغرسه، وخدماً لمصالحه وأهدافه.

جـ ـ وقد يكون النظام في بعض هذه الأقطار هشاً طري الأظافر، رخو الأنياب أسيراً للتوازنات الداخلية، مما يفرض عليه أن يترك على كره منه، هامشاً للديموقراطية النسبية، تتاح للفكر والكلمة في مناخها حرية نسبية، يمارسان بفضلها دورهما الحقيقي الخطير.

في هذا المناخ المعتدل والصحي، يزدهرالابداع، وتتوضح خيارات المبدعين الحرة وتنضج القناعات بشكل حر، ويتفلّت الفعل الأدبي من الضغوط السلطوية الضارة به، واذا ما تأطرت الطاقات الابداعية ضمن تجمع ذي شخصية معنوية اعتبارية، تفاعلت، وشكلت تياراً شديد الزخم، والفاعلية، قوي التأثير في المجتمع، مع المحافظة على التمايز فيما بين هذه الطاقات، وفقاً للقاعدة الديموقراطية: «التنوع ضمن الوحدة».

ان الانماط الثلاثة الآنفة الذكر متواجدة بمواصفاتها المتناقضة على الساحة العربية وقد انتسبت بأكثريتها الساحقة «وبعجرها وبجرها» الى الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، حاملة معها الملامح الأساسية لثقافة الأنظمة ومنازعها المختلفة وأهوائها الشتى، ليتحول هذا الاتحاد بسبب ذلك، الى مؤسسة ثقافية شمولية عقيمة، تنتصب في موازاة جامعة عربية سياسية متميزة بعقمها وشللها وافتقادها لطاقة المبادرة والاستشراف، والقدرة على الصهر والجمع وتذويب التناقضات.

وقد يعذرنا اخوتنا في اتحادات الكتاب العربية القطرية اذا ما زعمنا، دونما تبجح، ان اتحاد الكتاب اللبنانيين، يظل على الرغم مما يعانيه من خلل بسيط في بنيته الداخلية، وفقر في الموارد (لا فقر في الدم) هو أهم أسباب شلله الجزئي، يظل هذا الاتحاد نموذجاً للمؤسسة الثقافية التي تمارس قناعاتها حتى الآن بحرية، وباستهداف متجرد لفعل أدبي تقدمي، وبمعزل عن أي ضغط سلطوي، والله نسأل... أن يديم عليه هذه النعمة، وأن يرد عنه عيون الحساد. □

(*) قاص وصحافي لبناني، رئيس سابق لاتحاد الكتاب اللبنانيين.

اتحاد برقيات التأييد والشكر والعزاء!

أحمد الشهاوي

■ في مصر.

كان مولود اتحاد الكُتّاب هو موته. لأنّه جاء لتكريس السلطة، والتغني بأمجادها الزائفة، والتأييد للسلطان، في محاولةٍ لأن يكون المبدعون الخلّاقون مضحكين للجالس على العرش. واجتمع أنصاف المواهب على كلمةٍ سواء يؤيدون ويصفقون ويفرشون الرمل أمام الرئيس الفخري لاتحاد الكُتّاب (أنور السادات) الذي اختاره مجلس الادارة في آذار/مارس ١٩٨٠ (!!). وابتعد الجادون من المبدعين، بل لم يلتحقوا بعضوية اتحاد الكُتّاب حتى الآن ـ ومنهم من رحلوا ـ لأنهم أحسوا بأنهم سيكونون أداةً يستخدمها الحاكم بعدما تزايد وتصاعد السخط في وجه السادات.

و.. على الرغم من أن يوسف السباعي قد أحال في كانون الثاني/يناير ١٩٧٥ مشروعاً بقانون اتحاد الكُتّاب، وكان يستهدف آنذاك ـ وما زال ـ رفع مستوى الانتاج الفكري في الآداب والعلوم، والعلوم الدينية، وتأكيد الانتماء العربي، ونشر تراثه، وترجمة الانتاج العربي إلى اللغات الاجنبية، ورعاية حقوق الكُتّاب مادياً وأدبياً، وضمان حرية التعبير لهم وانشاء صندوق للمعاشات والاعانات والقروض للأعضاء.

ولم يتحقق من ذلك إلّا الصندوق.

وكأن الاتحاد أنشىء أصلاً للرحلات الترفيهية، والمصايف، والحج، وتمليك الشقق، والسمسرة، وبيع السيارات، والمعاشات، وسفر أعضاء مجلس الادارة وهم من ضعاف الأدباء إلى المؤتمرات والمهرجانات الدولية، باعتبارهم ممثلي الابداع العربي في مصر!!

أما الحقيقيون، فلا يحصلون على شيء البتة. والغنيمة كلها لكتبة الأدب ومتوسطي الثقافة، والحياة الثقافية ـ كلها ـ في مصر تعرف ذلك.

لم يفعل الاتحاد شيئاً إزاء قضايا كثيرة. أبرزها الزج بالمبدعين في غياهب السجون بدون وجه حق، مصادرة الابداع (مثال: أولاد حارتنا.. نجيب محفوظ، فقه اللغة العربية. لويس عوض و...)، الدفاع عن حرية الكاتب في التعبير عما يكتب (محمد حسنين هيكل ـ يوسف ادريس و...)، قضية الكتاب في مصر فوضى نشره، وتقلص انتشاره في الاقطار العربية، وتزوير الكتاب المصري في أكثر من دولة عربية وحتى داخل مصر، السرقات الأدبية التي استشرت في حياتنا الثقافية.

إذن يتضح جلياً ان الاتحاد أنشيء في الأساس لأغراضٍ شتّى ليس من بينها الأدب طبعاً.

الكاتب الأميركي ريموند بوش يقول في كتابه «السياسة المصرية ـ عهد السادات» الطبعة الانكليزية كمبريدج ١٩٨٧:

«لما اشتدت معارضة التنظيمات النقابية في مصر لنظام السادات، فكر في خلق تنظيمات بديلة للالتفاف حول هذه التنظيمات وكسب شرعية جديدة، ومن ثم إنشاء المجلس الأعلى للصحافة كبديل لنقابة الصحفيين، وليكون بمثابة «كلب الحراسة»، لأي تمرد من داخل الصحفيين، كما جاء اتحاد الكُتّاب كبديل للكتّاب المعارضين، مما يفسر التأييد المطلق من جانب الاتحاد لكل سياسات الدولة والحكومة، لأنّ ذلك كان هو الهدف الحقيقي لانشائه».

وهكذا أنشيء الاتحاد. مجرد بناء فخم في أحد أحياء القاهرة العريقة (الزمالك)، ولا حياة أدبية أو ثقافية فيه.

فالعدد الأكبر من كُتّاب مصر الحقيقيين خارج الاتحاد (وآخر من رفض الاتحاد عضويتهم: القاصّ والروائي يوسف أبو رية)، بينما نجد اناساً لا علاقة لهم بالابداع أعضاء في الاتحاد. وإذا حاول أحد أن يكشف تلك الجريمة، رفض ثروت أباظة رئيس الاتحاد قائلاً: لا يجوز لأحد الاطلاع على أسماء اعضاء الاتحاد إلّا بإذني شخصياً.

كأننا نتعامل مع زعماء لمافيا المخدرات.

وطالما أنَّ رئيس الجمهورية هو الرئيس الفخري للاتحاد (حسني مبارك تم اختياره رئيساً في تشرين الأول/اكتوبر ١٩٨٢) فكيف لاتحادٍ من المفروض أنه يجمع بين أعضائه صفوة مصر من المفكرين والشعراء والروائيين والنقاد، أن يعارض السلطة فيما تذهب إليه، أو يدلي برأيه ـ صراحة ـ في إحدى القضايا الراهنة المطروحة على الساحة.

إن الاتحاد على حاله الراهن، كلما حلَّتْ مناسبة، يتطوع رئيسه بإرسال برقيات تأييد ودعم وشكر وعزاء واستنكار واحتجاج و... إلى رئيس الجمهورية يؤيده في كل شيء.

كيف للأدب أن يكون وجهاً للسلطة.

من عجائب أخبار اتحاد كُتّاب مصر أنه يرفض اتخاذ قرار بشأن عمليات التطبيع الثقافي مع اسرائيل، بل يذهب ثروت أباظة الى القول: «إنَّ الاتحاد لا يستطيع أن يحجر على حرية أعضائه أو يمارس ضدهم الارهاب».

والاتحاد لا يقبل بين صفوفه الكثير من الكُتّاب والمفكرين بدعوى أنهم شيوعيون (محمود أمين العالم.. مثلاً) ولويس عوض مات دون أن يكون عضواً. وكان من رأيه أن يقام اتحاد بديل يتأسس بدم المبدعين ويكون واجهةً حقيقية للابداع المصري، بدلاً من المسخ والتشويه الذي نراه منذ عام ٧٥ وحتى الآن.

«اتحاد الكُتّاب ليس اتحاداً سياسياً». هكذا تحدث ثروت أباظة.

إن لم يكن الأدب سياسة، والسياسة أدباً، فماذا يفعل الاتحاد. أيقتل الفلسطينيون كل يوم، وأقول (مالي ومالهم).

لا بد أن نجدد الدعوة مرةً أخرى.

لنقم «اتحادات كُتّاب» أو «جمعيات أدبية حرة» ليست رسمية، تكون المعبّر عن نبض حركة الابداع وتشتبك مع الواقع الثقافي الفعلي، لا أن تكون جثةً هامدة عفا عليها الزمن مثلما هو واقعٌ في قاهرة المعز.

والمجد للسلطان القابض على وريد المبدعين!!.

والموت لمن يُذرون الابداع بخوراً في وجه السلطة!! □

(*) شاعر من مصر.

أحمد عبد المعطي حجازي

تجمعات توجهها أجهزة الأمن!

■ ليست لي تجربة عملية في اتحادات الكتاب، لا في مصر ولا في غيرها، ولم أكن عضواً في أي اتحاد للكتاب منذ بدأت اشتغالي بالكتابة منذ أواسط الخمسينيات حتى الآن، اللهم إلّا فترة محدودة في الستينيات حين كان اتحاد الكتاب المصريين نادياً أدبياً ليست له صفة نقابية، بالاضافة الى العضوية الشرفية في اتحاد الكتاب العرب في سورية، وفي رابطة الأدباء الأردنيين.

وهذا وضع غير طبيعي بالنسبة لي، فليس من طبيعتي ان اقاطع النشاط العام، وخاصة إذا كانت له علاقة بالثقافة، لكني اضطررت إلى هذه المقاطعة لسبب جوهري، هو ان معظم الاتحادات العربية كانت ولا تزال تجمعات حكومية أو شبه حكومية يديرها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، اشخاص يعملون بتوجيه من أجهزة الامن والرقابة.

وقد ادى هذا الوضع إلى نتيجتين:

الاولى تجاهل المشاكل الجوهرية التي يعاني منها الكاتب العربي وفي مقدمها العدوان الدائم على الحريات والتستر الدائم على مختلف اشكال القمع التي تمارسها السلطات ضد الكتاب.

والثانية عزل الكتاب الحقيقيين وتجاهل وجودهم، بالرغم من فاعليتهم في العمل الثقافي والابداعي. والاعتماد على الأمّعات والنكرات واغراقهم بالامتيازات والتسهيلات المادية، لضمان ولائهم لمجموعة معينة من الاشخاص، الذين احتكروا ادارة هذه الاتحادات واحترفوا العمل فيها، واستأثروا، دائماً، بنصيب الأسد في ما توفره لاعضائها من تسهيلات وامتيازات.

لكن هذا لم يمنعني من المشاركة في مؤتمرات الأدباء العرب التي شكلت بالنسبة لبعض المثقفين العرب فرصاً للتنديد بصور القمع والاضطهاد التي يعاني منها الكتّاب والشعراء في مختلف الاقطار العربية، كما حدث في القاهرة عام ١٩٦٨ وفي بنغازي عام ١٩٨٦ وفي دمشق عام ١٩٧٩.

غير ان لي تجربة أخرى في نقابة الصحافيين المصريين، التي استطاعت ان تحقق لنفسها قدراً من الاستقلال ساعدنا على ممارسة

نشاط أكبر، وساعد النقابة على ان يكون لها في الحياة العامة المصرية، وفي الحياة الثقافية المصرية اثر ملموس.

وفي رأيي أن هناك وسيلة وحيدة يستطيع بها الكتاب العرب أن ينشئوا اتحادات نظيفة فعّالة، هي أن ينتزعوا حقهم في تكوين منظمات حرة تنشأ بعيداً عن الاتحادات الحكومية، وتدار بأسلوب ديموقراطي، وتكون عضويتها قاصرة على الكتاب الحقيقيين.

ولا شك ان هذا مرهون بثورة ديموقراطية شاملة، وربما كان على الأدباء العرب ان يبدأوا هذه الثورة، فهكذا فعل الشعراء والكتاب الرومانيون والروس والتشيك والالبان والاميركيون اللاتينيون، من أمثال دينسكو وزاخاروف وهافل وكاداريه وباسفيك مصطفى وغابرييل غارسيا ماركيز وارنستو زاباتو. □

(*) شاعر من مصر.
رئيس تحرير مجلة «ابداع».

ادوار الخراط

جمعيات خيرية



■ كان من قدري، في غمار حياة عمل شاقة متقلبة الأدوار، أن شاركتُ ـ من الكواليس أو على الأصح من المطبخ ـ في الاعداد لمعظم مؤتمرات اتحاد الكتاب العرب ولاتحاد الكتاب الافريقيين الآسيويين، وخاصة في حقبة الستينيات وأوائل السبعينيات.

لست الآن نادماً على هدر الوقت والطاقة، فقد تعلمتُ من هذه «التجمعات» الشيء الكثير، وسعدت بلقاء القليل من الكتاب الحقيقيين، وتسليتُ بمراقبة بهلوانيات «الكتاب» الرسميين، وكان بعضهم حقاً «يؤمن» بما يفعل، وكان معظمهم ينصاع لتعليمات وتوجيهات عامة عريضة، مملاة املاء ومفروضة. وعليهم أن يعودوا، ومعهم نتائج محددة، هي في معظمها مجرد كلمات أو عبارات في وثائق قرارات أو توصيات كلها ذهبت جفاء. و ما أظن أنها بقيت ـ حتى ـ في أرشيف أحد.

معلوم بطبيعة الحال أن الكثرة الكاثرة من أعضاء هذه الاتحادات هي اتحادات الكتاب المحلية، أي القطرية في مصطلح كان شائعاً، ولعله ما زال مستخدماً.

ومعلوم أن الكثرة الكاثرة من هذه الاتحادات المحلية، ليست في واقع الأمر إلّا أجهزة بيروقراطية تصنعها السلطات صنعاً، وتديرها، أو على الأقل، توجهها، ناهيك بأن هذه السلطات تمولها، ومن ثم تمدها بدماء مستجلبة، وتضخ فيها حياة متوهمة لا قوام حقيقياً لها.

ولعل حقبة صمود «القومية العربية» و«الناصرية»، وما يجري في هذا الفلك الذي كان ساطعاً بنجوم وشموس باهرة السحر، وما صاحبها من آمال عريضة وما فتّحت أمامنا ـ نحن أبناء هذا الجيل ـ من آفاق مشرقة واعدة بأمجاد وتحققات، وما حملت من بشرى للمقهورين والمستضعفين في أرضنا هذه، لعل ذلك كله وغيره كان فيه تبرير وتسويغ لاصطناع هذه الاتحادات ـ أجنحة السلطة ـ في مجالات الثقافة، وعلى الأخص في مجالات الاعلام والدعاية، وان كان مثل هذا التبرير لم يقنعني يوماً.

كنت طوال الوقت ـ وما أزال بطبيعة الحال ـ موقناً بأن المبادرة إما أن تأتي من الجذور، من تحت، من «الناس» المهتمين والمشغولين والواعين، وإمّا أن تأتي عقيمة، بلا جدوى، وهشّة لا عمود فقرياً لها، هلامية سوف تعصف بها ـ كما حدث بالفعل ـ الأحداث وتصاريف التطورات، وما دامت مفروضة من أعلى، فلا بقاء حقيقياً لها.

الآن، وقد ولّت حقبة الآمال والوعود والبشارات، وخفت، بل خرس، صليل الأمجاد المرتقبة، وتكسّرت النصب والأزلام، وتناثرت على الأرض المدمّرة أشلاء الأحلام، الآن، ماذا يبرر بقاء تلك الكيانات المصطنعة التي تسمي نفسها اتحادات الكتاب العربية!

هي باقية ربما بمجرد قوة القصور الذاتي، بمجرد شلل وجمود الإرادة عند الكتاب الحقيقيين، بمجرد افتقارنا الى الايمان الحق بالديموقراطية، وفعل الديموقراطية.

سوف أستثني اتحاداً أو ربما اثنين، هما بالتحديد اتحاد كتاب المغرب، والى حدّ ما اتحاد كتاب لبنان قبل حقبته الأخيرة. هناك في ما أعرف ممارسة فعلية للحرية في انتخاب الهيئات الادارية، في وضع مشاريع العمل، في تسيير الحياة الجماعية للكتاب، باعتبارهم فئة اجتماعية عليهم ربما، واجبات خاصة، دعك من أن لهم حقوقاً خاصة. لكن ما أقل معرفتنا حقاً بما يدور. ما أقل مصادر معلوماتنا الحقيقية الدقيقة. أليس توافر المعلومات الصادقة ركناً من أركان هذه الديموقراطية المنشودة، ومقوماً أساسياً لها، بل ما أقلّ وعينا، حتى، بافتقارنا الى ذلك نفسه!

لم ألعن الأمة

جاءنا ما يلي.

ورد في العدد ٣٧ ـ تموز (يوليو) ١٩٩١، من مجلة «الناقد» وفي ملف (عواصم ثقافية ـ دمشق ١٩٩١ ـ خريف بلا شتاء) تصريح منسوب الي، وردت فيه العبارة التالية «فتحت الباب وذهبت الى الشارع. يداي في جيبي وأنا حزين ألعن الكتابة والرواية والأمة».

انني لا ألعن الأمة بل أباركها، فالأمة هي الوطن والشعب، وقد قضيت عمري وأنا أناضل وأكتب في سبيل تحرير الوطن وتقدم وسعادة الشعب، فهل يعقل أن ألعن الأمة؟

أحسب أن هناك خطأ في النقل أو الطباعة، فالرجاء التصحيح، مع شكري ومودتي.

دمشق في ١٩٩١/٧/١٦

حنا مينة

صحيح أن طقوس الانتخابات الشكلية تجري في معظم الحالات بصفة دورية غالباً. ولكن لعبة الانتخابات هذه يديرها ببراعة خبراء ممثلون للسلطة السياسية غالباً، مسلحون ومزودون بمعدات اللعبة (الاتصالات، الأموال، التنظيم، الدعم السياسي أو الحزبي، واختلاق الأصوات والتزوير الصراح أحياناً. الخ. .).

في غيبة اهتمام حقيقي من قبل الكتاب الحقيقيين بالانخراط في حلبة اللعبة، إمّا عن حسّ شائع باللامبالاة، أو اللاجدوى، وإما عن نفور (طبيعي ومنتظر) المبدعين عن المناورات والأحابيل الانتخابية، وتدخل المنظمات والأحزاب بهدف احلال سلطة غريبة (على الأقل) عن المبدعين وهمومهم، محل سلطة تستخدم هؤلاء المبدعين أدوات لها، أو في أحسن الأحوال تحيّدهم وتهمّشهم وتجمدهم في المجالات الاجتماعية فقط. ودعك من المجاملات الثقافية.

هل العيب فينا نحن جمهرة الكتاب؟

نعم، بلا شك.

لكنه العيب الشائع في بيئتنا السياسية والحضارية جميعاً. هو عيب اليأس غير المبرر في نهاية الأمر. أو عيب اللامبالاة التي تكاد تصل الى حدّ التفريط.

وما من مخرج من هذا المأزق، الّا بالاستمساك بعرى حسّ جماعي نشط قائم على ممارسة الحرية والديموقراطية أياً كانت صعوبات هذه الممارسة، ومشقاتها، بل وأخطارها وعقابيلها الوبيلة أحياناً.

وليست صيغ هذه الممارسة مقننة سلفاً ومحفوظة أو جاهزة، فهذا كله تناقض بالتعريف. ولعل من واجبات الكتاب ابتكار طرائقها العملية والمبادأة بها، حتى ان كان المناخ الاجتماعي السائد أو الغالب هو مناخ قمع الديموقراطية، أو السماح! (بهامش محدد ومحدود لها). وما أشد ضرورة هذه المبادأة، في مواجهة التيارات الغيبية الاطلاقية والظلامية السلفية، التي تروج لها وتروّجها جماعات الأقلية المنظمة، مشبوهة التمويل مشبوهة الأهداف.

أعرف أن بعض اتحادات الكتاب العربية تتصدى للكافة تحت شعار أنها تنظيمات «نقابية». تدعي أن عليها رعاية مصالح أعضائها المادية والاجتماعية، وان تنهض لعونهم ومدّ يد النجدة اليهم في الملمات. وحتى في داخل هذا الاطار الضيق ليس ذلك صحيحاً. كلنا نعرف أن فئة أو شلّة محظوظة هي التي تفيد من «الخدمات» التي يقدمها «الاتحاد ـ النقابة». أما سائر الأعضاء «الغلابة» فما من سبيل أمامهم حتى لمعرفة وجود هذه «الخدمات»، مجرّد وجودها. أما اجراءات النجدة من الملمات، كالمرض أو الموت، والعياذ بالله، فيا لكمّ البيروقراطية المهينة أحياناً، التي تهزم غرضها نفسه. فتجيء النجدة بعد أن زالت الحاجة اليها.

وصحيح أن التنظيم النقابي البحت هو أول صور الديموقراطية، ولعله من أسسها التي نفتقدها كثيراً على المستوى التاريخي وعلى المستوى المعاصر معاً. لكن من قال ان التنظيم النقابي يختزل ويشوّه ويتحول الى جمعية خيرية؟ كما هو واقع الحال في معظم اتحادات كتابنا. وهي جمعيات خيرية مختارة الأعضاء أيضاً.

النقابات في التاريخ القريب قوة اجتماعية وسياسية فاعلة، ولها تأثيرها القوي في تطوير المجتمع.

فما بالك بـ «نقابة» من المبدعين والمفكرين والأدباء، الذين من أولى خصائصهم وأكثرها تفرداً، رفض السائد المكرّس والتطلع دائماً، الى الأفضل والأعدل والأجمل.

ليس عندي من حلول جاهزة، وانما الاتجاه العام العريض الذي أقترحه بتواضع هو ايجاد ساحة وأشكال للقاءات العملية الديموقراطية على صعيد العمل القومي والعمل المحلي سواء. لقاءات يصفها المثقفون والمبدعون أنفسهم بعيداً عن كل تدخل من السلطة.

السلطة هنا ليست فقط سلطة الدول والأنظمة، بل قد تكون سلطة العقائد وسلطة الأحزاب وسلطة المؤسسات أياً كانت.

ان الصيغة الصعبة ما زالت صيغة «المؤسسة» الديموقراطية التي تجمع بين المرونة والفعالية. وكيف تكون «مؤسسة» دون أن تتحجر في جمود المؤسسات وانغلاقها وآليات تجديد حياتها الذاتية تلقائياً؟ وكيف تحتاط هذه «المؤسسة» من خطر الوقوع في هوة الفوضى والتفكك والتخبط وتحلّل العرى على الطرف الآخر من المعادلة؟

ألم أقل أن الممارسة الديموقراطية صعبة، بالتعريف، وليس لها في تصوري من قواعد جاهزة الصنع، أو سابقة التجهيز؟

ومع ذلك فليس أمامنا الّا أن نخوض غمار التجربة. □

(*) روائي وناقد من مصر.

أزراج عمر

كان «الاتحاد» ضعفاً..!



ـ ١ ـ

■ عندما طلب منّي من قبل المشرفين على تحرير مجلة «الناقد»، أن أكتب «انطباعاً» سريعاً عن تجربتي في اتحاد الكتاب الجزائريين، وأسجل ضمناً رأيي، بخصوص «ظاهرة» اتحادات الكتاب في الأقطار العربية، وجدت نفسي في وضع مرتبك. اذ خيّل لي بأن المطلوب هو كتابة دراسة تحليلية نقدية عن الكاتب العربي قبل انخراطه عملياً في جهاز السلطة «اتحاد الكتاب»، وعن الكاتب «ذاته» بعد انخراطه في هذا الجهاز، وقد كنت (هما) معاً في فترة من الزمن. انه لا يمكن لي في هذه العجالة سوى إضاءة بعض الزوايا من تجربتي تلك، اضاءة سريعة، وأقرب ما تكون الى الانطباع. في الواقع وجدنا أنفسنا ـ كجيل ما بعد الاستقلال ـ في مجتمع مفكك الهوية الثقافية، واللغوية، تسيره السلطة المركزية العسكرية، ويحاول أن يدرك التاريخ، والذات بقليل من النجاح، وبكثير من الفوضى، واللاعقلانية. وجدنا أنفسنا نتحرك، ونُحَرَّكُ أيضاً في مناخ سياسي،

يصالح بمكر بين التيارات الأيديولوجية، ويؤخر بالترغيب حيناً، وبالترهيب حيناً آخر الصراع فيما بينها. انه ليس من المغالاة القول بأن جيلنا دخل مباشرة في مرحلة التكوين، أو في مرحلة العمل في الأجهزة الحكومية المختلفة. اذ لم ترث الجزائر قطاعاً ثقافياً، أو فنياً، أو إعلامياً، تابعاً للقطاع الخاص يُوفر للأدباء الشغل، وقنوات التوصيل، والتواصل بعيداً عن رقابة السلطة الحاكمة. ضمن المناخ، وامتداداته، ولد «اتحاد الكتاب الجزائريين» ليس كنتاج لضرورة ابداعية، بل، ربما، كرد فعل لتحقير الانتاج الفكري والأدبي وأصحابه من قبل المسؤولين في الدولة، وبالتحديد في وزارة الثقافة. ولكن عملية ميلاد ذلك الاتحاد لم تتم خارج فلك السلطة الحاكمة. خاصة اذا عرفنا بأن «جبهة التحرير الوطني» احتوت العملية منذ بداياتها الأولى، وهذا لا يلغي مبادرات أدباء وكتاب جزائريين عملوا لتكوين الاتحاد. اذا تصرفنا براغماتياً، ونظرنا فقط الى النتائج، فاننا نجد اتحاد الكتاب الجزائريين لم يحل مشكلات النشر، والطباعة والتفرغ، والاستقلال المادي للمبدع، والاعتراف بالكتابة الأدبية كمهنة، ثم أنه لم يفصل فصلاً حاسماً بين الأديب، والمؤرخ، والمؤلف في ميادين الفلسفة، وعلم الاجتماع، والباحث الأكاديمي بالجامعات، ومراكز البحث العلمي. ونتيجة لذلك تحوّل الاتحاد الى «موزاييك» مثير للدهشة، ولم يغربل الأمر كلية، حتى؛ بعد تأسيس وترسيم الاتحادات المهنية، والثقافية، والعلمية، والفنية، من قبل حزب جبهة التحرير في الفترة الممتدة من ١٩٨١ الى ١٩٨٥.

خلال هذه الفترة بالذات لم يعترف اتحاد الكتاب الجزائريين بالشعراء الناطقين بالبربرية، ولم يمنح العضوية لهم، ولم يسأل عنهم أبداً، ويعتبر هذا الموقف امتداداً لموقف السلطة من اللغة والثقافة البربرية، أو موازياً له، وفضلاً عن ذلك فان «الاتحاد» لم يتوصل الى صيغة ما لإدماج الكتاب الجزائريين باللغة الفرنسية. وفي الجوهر فان الاتجاه المعرّب كان المسيطر على الاتحاد من الناحية الفعلية، وكان ذلك يعكس الصراع الدائر في هدم السلطة، وفي الحلقات الوسطى، والقاعدية من المجتمع الجزائري بين تيار التعريب، وبين التيار «المفرنس»!.. وبين التيار البربري الذي نال من الانكار كثيراً، وما يزال اتحاد الكتاب الجزائريين المستقل عن السلطة لم يعترف بالأدباء الناطقين بالبربرية.

٢.

في فترة عملي باتحاد الكتاب الجزائريين كأمين وطني للعلاقات الخارجية ، وجدت نفسي مع أمين عام لا ينطبق عليه مهما فعلنا، معيار «الأديب» وبأي شكل من الأشكال. ثم أن أعضاء الأمانة التنفيذية بمن فيهم «أنا» لم نكن إذ ذاك، أهم وأقوى الأدباء الجزائريين حضوراً، وتأثيراً ابداعياً. كان أبرز الأدباء الجزائريين أمثال «كاتب ياسين»، أو «الطاهر وطار» وغيرهما خارج الأمانة التنفيذية، وخارج حتى اللجنة المديرة للاتحاد. فالانتخابات التي تمت في مؤتمر الاتحاد تميزت بالشللية، والجهوية، وتصفية الحسابات الشخصية. اذ لم تراع فيها قيمة، ومكانة الأديب. وقد أدى غياب، أو بالأحرى ابعاد الأسماء البارزة، والمؤثرة عن مركز القرار في الاتحاد الى تمكين المسؤولين القياديين، في هياكل الدولة، والحزب، من استيعاب الاتحاد، وتقليص دوره المتفرد، والمستقل، إن لم نقل بأنهم ألغوا استقلاليته على نحو شبه كامل.

حاول الاتحاد القيام بمجموعة من النشاطات في شكل ندوات، ومهرجانات، وملتقيات، ولكن تدخلات السلطة السياسية أفسدت جوهرها. مثلاً، تدخلت السلطة بعنف في مهرجان «محمد العيد» الشعري ببسكرة، بسبب القاء عدد من الشعراء لقصائد انتقدت مبدأ الحزب الواحد، وانحرافاته، واستدعت وزارت الدفاع الوطني، ومصالح الأمن هؤلاء الشعراء واستنطقتهم، وهددتهم، وكنت واحداً منهم. ولم يستطع اتحاد الكتاب فعل أي شيء إزاء ذلك. تدخلت «منظمة المجاهدين» وأفشلت ندوة انعقدت بمدينة البويرة تحت عنوان: «اعادة كتابة الثورة الجزائرية»، بحجة أن هذه المهمة من اختصاصها وليست من اختصاص اتحاد الكتاب، بالرغم من المؤرخين الجزائريين الذين كانوا أعضاء باتحاد الكتاب إذ ذاك.

أصدر «الاتحاد» مجلته «الرؤيا»، وغلب عليها الهزال، والبدائية شكلاً، ومحتوى، حتى توقفت نهائياً.

٣.

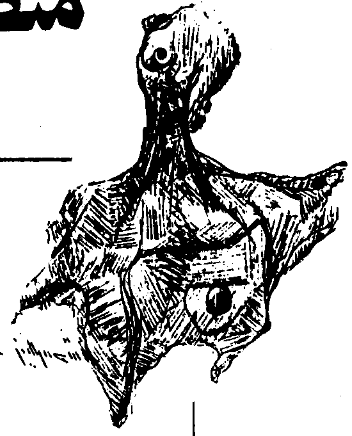
من أغرب، وأفظع الذكريات التي لن أنساها أبداً، ذكرى ترشيح الروائي الجزائري رشيد بوجدرة لنيل «جائزة نوبل» للآداب من قبل اتحاد الكتاب، وذلك بعد تسلم دعوة مرسلة رسمياً من طرف لجنة «نوبل» بـ «ستوكهولم». لم يرشح الاتحاد «كاتب ياسين»، أو «محمد الديب»، أو «الطاهر وطار». لأسباب لا علاقة لها بالابداع. استبعد «كاتب ياسين» بسبب عداء الحزب الحاكم لتوجهاته السياسية، والعقائدية، واللغوية، وأهمل «محمد ديب» لأسباب غامضة. أما الطاهر وطار، فلم يرشح لأن الأمين العام لم يكن على علاقة شخصية ودية معه. هكذا تمت الأمور، وللتاريخ، فانني، لا أعفي نفسي من بعض مسؤولية ما حدث، وأحس دائماً بالألم، عندما أتذكر ذلك، ورغم انني حاولت مراراً أن أقلل من الأضرار، وربما من أجل ذلك، ولأسباب أخرى، لجأت الى أرض أخرى، فاراً من أي شكل من أشكال الوحدة (الاتحاد) التي تبطش بالفرد المتفرد. □

(*) شاعر من الجزائر مقيم في بريطانيا.



انطوان سيف

منطق التزوير



■ الجمعيات الثقافية، على اختلاف تسمياتها، هي ظاهرات عمومية في كل الحضارات والحقبات (كالجمعية الفيثاغورية، وجمعية إخوان الصفاء...) تحمل بمجملها مشروعاً سياسياً تتوخى تحقيقه عن طريق نشر العلوم، والمذاهب، وأخلاق جديدة، أي بكلام عصري، هي حركات ثقافية ايديولوجية ملتزمة.

والعلوم الحديثة التي علمتنا أن لكل ظاهرة حاجات، نبهتنا الى أن هذه الحاجات تتلبس المناورة والمداورة والاخفاء والتمويه كي تشبع ذاتها وتحقق مآربها. وهكذا تبدو الخدعة التي تظهر بها بعض الجمعيات - الرسمية منها على الخصوص - ليست ناجمة عن كونها مفتعلة ومصطنعة، بل عن كونها تسرق التلبية الحقيقية للحاجة الأصلية، وتصادر مكانها، وتقطع لها الطريق.

فبصرف النظر عن الخصوصيات الظرفية، فان جدلية الفردية والجماعية في «الوظيفة» الأدبية تبقى الاشكالية الأساس. فالحاجات المؤكدة التي تقف وراء ارادات التجمع الأدبي، أو الثقافي عموماً، لا شيء يثبت أنها بالضرورة أدبية أو ثقافية! وهذا الوضع المحير هو الذي يجعل هذه التجمعات - التي يستشعر ضرورتها الأدباء أنفسهم - «عرضة» للتزوير والاستغلال والتبديل. فتنبت مجموعة ذرائع لفرض الخضوع والنمطية بالترغيب (الرشوة والراتب) والترهيب (القمع). وفي واقعنا العربي يستمد هذا التزوير قوة منطقه من الدلالات السحرية لبعض الكلمات العربية مثل «اتحاد»، و«وحدة»، و«توحيد»... التي تموه نقل السياسي والديني الى الثقافي ومصادرته له. فمقولة «اتحاد الكتاب» لا تختلف في انظومة الفكر هذه (لاستلهام مفهوم محمد أركون) عن اتحاد العسكر في المعركة التي ينبغي ألّا يعلو صوت على صوتها! أو اتحاد مزارعي الشمندر، أو نقابة الصيادلة...

وليس مدهشاً ان تترعرع في هذا الجو - الذي تغيب فيه مقولات الاختلاف والديموقراطية وتطغى مكانها نمطية القطيع - النزعات السلفية التراثية الجامدة، والعداوات القبلية (بالباء المفتوحة، والأفضل بالباء الساكنة) لكل ما هو حديث، لا سيما في مجال العلوم الانسانية ومنهجياتها وأدبياتها. وهكذا، يرفضون حضارة الغرب، ولكنهم لا يرفضون المرسيدس.

ان الاتحادات الرسمية العربية، ووزارات الثقافة، قلبت الموازين بجعلها السياسي مرشداً للثقافي، وبتقديمها الايديولوجي على الأبستمولوجي، وهذا بالتمام كربط البغل في مؤخرة العربة. اذ ان كل تغيير سياسي، أو بالسياسة، ان لم يكن ذا قاع ثقافي، أو مشروعاً ثقافياً، لا يعدو كونه انقلاباً سطحياً. في الحقيقة، هذه التجمعات ليست «تابعة» للسلطة! بل هي السلطة بوجهها الثقافي - الاعلامي، تماماً كما الشرطة العسكرية هي السلطة بوجهها الأمني الداخلي، وتماماً كما الوزارات هي السلطة بوجهها التنفيذي...

بالواقع لا يمكن ذكر هذا النوع من الاتحادات من غير أن يتوارد إلى ذهننا تلقاءً دون كيشوت الذي يخترع أعداءه، ويخترع معاركه، ويخترع انتصاراته التي هي «شهوات حقيقية». فهي تخوض بثقافتها الوطنية معارك الدفاع عن الثقافة الوطنية ضد الاستشراق والاستغراب، ضد أعداء الداخل والخارج. ففي عزّ عصور الانحطاط الطويلة، ونسبة التسعماية وتسعة وتسعين بالألف من الأمية، ومحاولات «التتريك» وسيطرة الاستعمار الأوروبي بقيت اللغة العربية بكل قواعدها؛ أما اليوم ومع كل انتشار المدارس والجامعات ووسائل الاعلام والنشر الخ... تخوض هذه الاتحادات معارك الدفاع عن اللغة العربية! ومع كل تقنيات التصوير والنسخ الالكتروني والنشر والأرشفة وجهود كارل بروكلمان... تخوض أيضاً معارك الحفاظ على التراث الموجودة أغلب وثائقه خارج القطر الذي «تناضل» فيه! الا أن دون كيشوت، على الرغم من ذلك، ليس ساذجاً: فهو يغبر في ساحات وغى وهمية، ليحجب الرؤية عن ساحات معارك حقيقية، أجدر بالقتال والنضال. وهذه الاتحادات، أخيراً، هي شركات بالمعنى التجاري للكلمة، لها صحفها، ومجلاتها، ومنشوراتها، ودور نشرها، ووسائل اعلامها وإعلانها، ودوائرها... التي تستوعب جيشاً من الموظفين ومن المعاشات وبطاقات التموين والسفر الى الخارج والضمانات المختلفة... وهكذا يبدو قطع الأرزاق والأعناق ذا أسبقية كيانية وقيمية على كل هموم الحوار الحر، والحق في الاختلاف، والابداع...

أما في لبنان، فظاهرة الجمعيات الثقافية تبدو مختلفة تماماً. وتحديدها ليس دقيقاً وحاصراً؛ الا أنها جميعاً تتشارك في كونها مستقلة عن الدولة الى حد القطيعة التامة. فبالاضافة إلى المؤسسات الأكاديمية (الجامعات والمعاهد)، هناك أيضاً مراكز البحوث العلمية التي تجري فيها مناقشات خصبة غالباً ما تبقى في الظل؛ وهناك أيضاً وفرة من النشرات والدوريات هي بمثابة «جمعيات» غير منبرية بالمعنى الشفهي؛ وهناك جمعيات اختصاصية بموضوع محدد، مثل: جمعية الدراسات العثمانية، أو جمعية دراسات التجربة اليابانية، ومركزهما بيروت؛ وهناك ظاهرة المنتديات الأدبية والشعرية الدورية في بعض منازل السكن (الواسعة طبعاً)؛ وهناك الاندية الرياضية - الاجتماعية - الخيرية - والثقافية (أيضاً)؛ وهناك هيئات ثقافية تابعة لبيوتات المال، وبعضها تابع للطوائف الدينية، وللأحزاب السياسية... ويجب ألّا يستهان أيضاً برابطات العائلات (بالمعنى العربي، وليس بالمعنى الأميركي أي العصابات والمافيات الغانغسترات) على نحو: تتشرف رابطة آل خيزران (مثلاً) بدعوتكم الى محاضرة بعنوان: البطولة في شعر عنترة، يلقيها الدكتور سامي عبدالله خيزران، المكان: ملعب المدرسة الرسمية... الخ وهكذا يكون الدكتور سامي، ابن عبدالله، قد افتتح اقتحامه للحياة الثقافية فور فوزه بشهادة دكتوراه طازجة...

الا أن هذا الواقع الثقافي اللبناني المتنوع الى حد الفسيفساء يبدو للناظر اليه من الخارج نظرة إكسترا ـ سياحية، وكأنه حمّام تركي مقطوعة مياهه. ولكنه مع ذلك، حمّام مريح، هوامش الحرية فيه أبواب وشبابيك مشرعة قبل الحرب، ومخلعة بعد الحرب واثناءها، وبعضها ـ بفضل الحرب ـ تم اقفاله بالاسمنت المسلح عملاً بالحكمة الذهبية: «الباب الذي يأتيك منه الريح . . . . واستريح»!

بالواقع ان بنية النظام السياسي والاجتماعي التوافقي (بحسب مصطلحات انطوان مسرّة) تجعل فكرة الهيمنة الثقافية مستبعدة وحتى مستحيلة. إلا أن هذه الاستحالة لا تعني بالضرورة حرية ناجزة مؤكدة. فالحرية، على نسبيَّتها، ليست معطى سهل المنال. فاغواءات القمع ـ إذ هي طبيعة سلطوية عمومية ـ لم ينج منها أي عهد من عهود السلطة في لبنان. وان مصادر هذه الاغواءات غالباً ما كانت عربية النماذج. فقبل الحرب حصلت حالات محدودة حول إبعاد بعض الكتّاب والأدباء العرب عن لبنان بضغط من حكوماتهم. تحت طائلة توتير العلاقات الديبلوماسية . . . ولواحقها. ولوحقت أيضاً صحف ومجلات بسبب مقالات ومواقف. وما زالت هذه العادة سارية، الا أن الصورة العامة للبنان الثقافي ظلت، الى حدٍّ ما، مقبولة. ولكن هذه الهوامش من الحرية لم تكن يوماً فعل ايمان من السلطة السياسية بالحرية كقيمة، بل كانت ناجمة عن ضعف في القدرة الموضوعية على قمعها، هذا الضعف الذي يعتبر أحد أوجه النظام اللبناني في مجالات عديدة. وهذا ما يفسر، الى حد بعيد، أن فكرة انشاء وزارة ثقافة في لبنان هي على الدوام مشروع محرج لكل الحكومات: فالمؤيدون لاستحداثها يبرزون منافعها الأدارية المحضة واثقين من استبعاد اية هيمنة ايديولوجية أو سياسية على الهيئات الثقافية والحياة الثقافية عموماً! أما المتحفظون والمتخوفون من انشائها فأنهم لا يتصورون فيها سوى النموذج العربي لوزارات الثقافة وتوجيهاتها، وارشاداتها، وموظفيها، وكتّاب دواوينها . . . وهذان الموقفان، مختصرين، هما محصلة نقاش واسع دعت اليه الهيئات الثقافية اللبنانية، المتعددة الاتجاهات. والنقاش لم يحسم بقرار موحد حتى الآن.

والحال ان الدولة اللبنانية نجحت دائماً بغيابها الرائع، وبترفعها عن الصراعات و«الاشتباكات» الثقافية التي دارت رحاها على أرض لبنان، وبحيادها الايجابي، وبلبسها برقع الخصم والحكم اللامبالي الذي لديه هموم غير ثقافية أبدى وأجدر، ولديه «قطط أخرى ليجلدها» كما يقول المثل الفرنسي؛ نجحت، وبدون جميلها هي، في خلق هذا المناخ الفكري التنوعي الذي اشتهر به لبنان، وهذه «الاستراحة» من الحرية ـ «السحر الفتان السري» لليبرالية كما يقول عنوان الفيلم الشهير ـ التي جعلت من بيروت عاصمة يوتوبيَّة حقيقية، ومأوىً جامعاً للثقافة العربية المشرَّدة في كل الأقطار. وكان هذا الأمر جميلاً (ثقافياً) الى حدٍ لا يطاق! وسقى النفط زهور الثقافة فأينعت صحفاً ومجلات وكتباً عربية القدّ والأحرف، متماحكة المضمون السياسي، «متخاونة» في الشأن القومي بين عرب السوفيات (أيام زمان) وعرب الأميركان، بين عرب الانقلابات وعرب الكراسي الموروثة، بين اليمن واليمن، بين الجميع والجميع، ولكنها، مع ذلك، متآخية ومتعايشة بروح رياضية على رفوف المكتبات وعلى صدور الاكشاك البيروتية . . . ومن أجل استكمال تلك الصورة «المثية» نذكر بغياب ظاهرة الملاحقات والاعتقالات بسبب المعتقد السياسي، سوى في ماندر، وبغياب الرقابة شبه التام على المطبوعات الصادرة والواردة على حد سواء . . .

ضمن هذا الاطار يصعب تصور أي اتحاد رسمي أو شبه رسمي للكتاب والأدباء في لبنان. فجمعيات القطاع الخاص هي القاعدة الشاملة: في الصحافة، والاعلام المرئي والمسموع، والفنون وحتى في التربية والتعليم. أضف الى ذلك سهولة المعاملة الرسمية في الحصول على ترخيص بانشاء جمعية ثقافية مما جعل عدد هذه الجمعيات بالمئات موزعة في كل المدن وشتى الأحياء والقرى: بعضها اندثر منذ زمن طويل ولكنه باق في السجلات الرسمية، وبعضها الآخر ينام سنوات ثم يصحو بضع ساعات لاقامة لقاء أدبي عابر، ثم يعود مجدداً الى النوم سنوات وبعضها حديث العهد انفرط عقده بعد أشهر من انشائه الخ . . .

هذه الصورة لا تبدو «فوضى ثقافية» الا لمن ينظر الى الوضع من بعيد. فثمة اليوم حوالي المئة جمعية عاملة. الناشطة منها حوالي العشرين، واذا توخينا مقاييس صارمة حول المستوى والحضور المميز في الحياة الثقافية العامة، فان العدد ينزل الى النصف، أي حوالي العشر، تستأثر بيروت العاصمة بنصفها تقريباً.

ويمكن تصنيف هذه الهيئات ـ بما هي مؤسسات ثقافية صرفة مستقلة مؤلفة من متطوعين لا يتقاضون منها تعويضات مالية ـ ومن حيث توجهها الثقافي الى أربع فئات:

١ ـ الأولى: تتحاشى اجمالاً المسائل الشائكة والمثيرة للجدل الحامي، وترتاح للأصوات المتجانسة على منبرها؛ وتنزع عموماً الى مصادقة أهل الحكم والسلطة، وتفضل الامسيات الشعرية (الطربية) والحفلات التكريمية، والانشطة ذات الطابع الاجتماعي ـ الثقافي المحلي والقروي عموماً . . . (وهذه الفئة تمثل النموذج الاكثر شيوعاً).

٢ ـ الثانية: تحوّل منبرها دائماً الى نقاش وحوار حرّ ومعمق وحام بين ممثلي تيارات مختلفة ومتناقضة حول مسائل محورية وحساسة سياسية وايديولوجية وأدبية وغيرها. تعتمد أساساً مقاييس المستوى والابداع والتنوع من أجل اعتلاء منبرها.



عن مجلة «اندكس أون سنسرشيب» الدولية ـ لندن ـ المتخصصة بشؤون الرقابة، عدد تموز (يوليو) ١٩٩١.

٣ ـ الثالثة : هي منبر ذو اتجاه ايديولوجي غالب، متعاطف مع تيار سياسي معين، أو مواقف معينة من بعض المسائل. أما التنوع الجزئي للآراء على منبرها، فانه لا يحجب في مطلق الأحوال اتجاهها الأيديولوجي الأساسي.

٤ ـ الرابعة : هي حصراً «اتحاد الكتاب اللبنانيين» : فمن جهة هو قريب الشبه من الفئتين الثانية والثالثة، الا أنه، من جهة ثانية، يتميز عن الفئات الثلاث المذكورة بأنه يحصر عضوية المنضوين اليه بالكتاب المؤلفين وحدهم؛ ومن أهدافه المبدئية، السعي الى تسهيل نشر نتاجهم، والدفاع عن حقوقهم المهنية. من هذه الناحية، هو نوع خاص من النقابة. اجمالاً يقوم بتقديم أعضائه على سواهم في اعتلاء منبره. يطرح نفسه كاتحاد مركزي للكتاب اللبنانيين، وان كان لا يفرض ذلك.

ويمكن قسمة الهيئات الثقافية قسمة أخرى ثنائية : من حيث هي فئة «الانتاج الثقافي» اعضاؤها مؤلفون مبدعون ومن نماذجها : مراكز البحوث، اتحاد الكتاب، «رابطة أهل القلم» (مثلاً)، وكل ما شابه، من حيث الشكل بالطبع، «الرابطة القلمية» المهجرية المشهورة التي كانت تضم جبران ونعيمة. . . ومن حيث هي فئة «ترويج الثقافة» من غير أن تكون من نتاجها هي ضرورة : فأعضاؤها مثقفون من مختلف الحقول والاختصاصات (أطباء، مدرسون، محامون، صيادلة، موظفون الخ. . .)

والجمعيات الثقافية هي بمثابة وزارات ثقافة مصغَّرة لها مشكلاتها الذاتية والخصوصية : وعلى رأسها مشكلة التمويل (غير الحكومي)، ومشكلة علاقتها ببيئتها المجاورة والمحيطة، وأهمها مشكلة هيئتها الادارية أي قيادتها التي يجب ان تتمتع بمزايا فكرية وأخلاقية أساسية كالشجاعة والجرأة والمثابرة والتضحية الذاتية والحس المرهف في ادراك قيم الابداع في الفنون والآداب والعلوم، والرغبة الجامحة للتجاوز، ومتابعة المستجدات الهامة في مختلف ميادين الحياة الثقافية العالمية والعربية والمحلية والاطلاع العميق على التطورات الفكرية، والقدرة على موضعة المرحلة التاريخية الراهنة ومتطلباتها؛ والتنبه الدائم لأهمية وخطورة المنبر الذي هم مسؤولون عنه وكونه هو وحده، بالنسبة لهم، الأداة الأساسية لكل ذلك، ولدوره في ميكانيزم الصراع الثقافي وفي المساهمة بوضع ملامح ثقافة متجددة، وبافساحهم المجال واسعاً أمام الاعمال التحليلية والابداعية من أجل تقويمها ونقدها ونقد البنى الاجتماعية الاقتصادية السياسية الثقافية القائمة، والتمتع برؤيا شمولية لمختلف وجوه المعرفة، وبالأخص لسوسيولوجيا المعرفة والعلوم الانسانية والاجتماعية ومنهجيَّاتها، وعلى الأخص قدرتها على تصور مشروع ثقافي ـ اجتماعي شامل، وعدم فقدان البوصلة الموجهة لتحقيقه عبر خيارات البرامج وإقرارها الخ. . . هذه «الشروط» ليست تعجيزات مستحيلة، بل هي ضرورة وأسس، هذا إذا علمنا أن لا وزارة ثقافة عندنا وان مهماتها المفترضة تقع ـ جزئياً علينا وان كل من لا يشعر بهذه الخطورة لدور المنابر الثقافية الحرَّة في رسم ملامح ثقافتنا وتطلعاتها يكون خارج التاريخ الثقافي، وجزءاً من المعوقات الموروثة، ومعطلاً داخلياً لمنبر، هو فرصة ثمينة لممارسة الالتزام بمهمة التقدم الثقافي وبالتالي التقدم عموماً. وهذا التعطيل يأتي إجمالاً ـ ولنبتعد قليلاً عن النواح التاريخي على الحرية ولعن الرقابة والقمع والرقباء والقامعين! ـ من رؤيا ثقافية جزئية مشوشة خائفة متواطئة متنازلة ناجمة عن قيادة ثقافية قاصرة عوضت عن قصورها باغراق نفسها في البيروقراطية الادارية داخل هيئتها، وفي الوجاهات الاجتماعية، والتزلف لأهل السلطة السياسية، والتهرب من مواجهة نقد البنى المترهلة لمجتمعاتنا وأنظمتنا. . .

ولا ننسى أن منابر الجمعيات الثقافية اللبنانية لها تراث عريق من الاستقلالية والحرية لا مثيل له في العالم العربي، فعليها تواجهت وتحاورت بلا قيود التيارات المتناقضة والمتصارعة في السياسة والايديولوجيا والمذاهب الدينية والفنية والفلسفية. . . وبلغت حرية النقاش، وأهميتها، حدوداً بعيدةً تتريث وسائل الاعلام الحرة (الصحافة خصوصاً) الاكثر انفتاحاً بنشر بعض من نماذجه! لقد قدمت مساحات لا آفاق مقفلة لها لكل الأفكار والأعمال الابداعية، للثمين والغث على حد سواء، وكانت مختبراً أولياً لكثير من هذه الأفكار؛ وكانت مراكز عدوى لمزيد من «امراض» الحوار الأكثر ازعاجاً الذي ولد نحوها، أو نحو بعضها، أحقاداً ونوايا عدوانية. ان النموذج التاريخي المباشر والناجح للهيئات الثقافية الفاعلة اليوم هو بلا شك «الندوة اللبنانية» التي اسسها وقادها ميشال أسمر في الخمسينات والستينات في شارع بشارة الخوري في بيروت وحوَّلها الى منبر ثقافي «ليبرالي» من أهم المنابر في لبنان والعالم العربي! (وقد دمرته تدميراً مادياً ومعنوياً حرب لبنان ودمرت معنويات ميشال أسمر ووعود طموحاته، وانتهى به الأمر الى مقتله بسقوطه في حفرة ـ فخ، كأنه نصب خصيصاً له، في منتصف الطريق العام لم يوضع للتنبيه منها أدنى اشارة ضوئية صغيرة! وهي من حفر الحرب التي أرادت بها الدولة اثبات وجودها كانت، بالنسبة له، أخطر من غيابها). أشير ها هنا الى أهمية دور هذه

صدر حديثا

بيروت . برلين . بيروت

مشاهدات صحافي في أوروبا والمانيا
أثناء الحرب العالمية الثانية
والحرب الباردة التي تلتها

كامل مروة

RIAD EL-RAYYES BOOKS
رياض الريس للكتب والنشر

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305

الجمعيات (أو بعضها، كما هو الأمر دائماً) اليوم، من غير ذكر أسماء الأعلام، وخصوصيات كل هيئة مما سيرهق هذه الشهادة بتطويل غير مطلوب. ولكن تجدر الاشارة الى ما قامت به هذه الهيئات خلال الحرب، وضد الحرب، وضد الارهاب المتعدد الأوجه والاتجاهات والنابت في كل حيز، وكيف سقط بعض الهيئات في قبضته، وكيف سقطت أخرى كثيرة العدد خارج أي قبضة، وكيف قاوم البعض الآخر في ظروف مدمرة... وحسبي أن أشير الى التجمع الكبير الذي عقدته في انطلياس (شرقي بيروت) في مقر «الحركة الثقافية» في أيار ١٩٨٨ في مؤتمر ثقافي ـ وطني بعنوان: «لبنان: الثقافة والتغيير» الذي كان حدثاً تاريخياً متعدد الرموز والدلالات بشكله وبمضمونه، والذي ضم لأول مرة، ربما، في تاريخ لبنان الحديث مجمل الجمعيات الثقافية المتعددة الاتجاهات والرؤى الجغرافية والسياسية والعقائدية... وأصدرت بياناً ثقافياً ـ وطنياً يدين الحرب برموزها كافة مطالباً بوقفها وإزالة كل مظاهرها واقامة الدولة الواحدة... وأشير أيضاً الى استمرار المنابر الثقافية بلعب دورها في ممارسة الحوار العلني الذي كان الرمز الحيّ واليومي لادانة الافكار التوتاليتارية الصغيرة الناشئة؛ وبتحالفها مع هيئات غير ثقافية اجتماعية وانسانية بتظاهرات كبرى سلمية.

واليوم، ومن أجل ارساء السلام في لبنان على أسس عاتية على التصدُّع وليس على خدع متبادلة، تقوم الهيئات الثقافية اللبنانية ـ بالاضافة الى عمل كل منها ضمن برنامجه الثقافي الخاصة ـ بمشروعين مشتركين: الأول هو انشاء «تجمع الهيئات الثقافية اللبنانية» الذي ما زالت اللقاءات لمناقشة أسسه وطبيعة مهمته قائمة للساعة، والاشكالية الاساسية التي يواجهها بالحوار المعمق هي اقامة وحدة مرنة فاعلة، ومحافظة على استقلالية وحرية تحرك كل هيئة. والثاني هو «مؤتمر الكتاب اللبنانيين» (الثاني) في تشرين الثاني/نوفمبر١٩٩١. يشارك في تنظيمه عدد كبير من الهيئات الثقافية والكتاب الأفراد، ومن بينها «اتحاد الكتّاب اللبنانيين» الذي أصر على ادراج محور من محاور المؤتمر لمناقشة تجربته، أي لمحاكمته. بالواقع لقد أثار «اتحاد الكتاب اللبنانيين» نقاشاً حاداً حوله أكثر من أية هيئة أخرى. فعلى الرغم من الالتباس الذي يخلقه اسمه بالذات، فهو على الحقيقة ليس هيئة رسمية أو شبه رسمية، وليس اتحاداً «لكلّ» الكتّاب اللبنانيين، وليس هيئة مركزية وحيدة (وإن كان يطمح ان يكون كذلك)، ومقره من أوضع المقرات الثقافية في بيروت وخارجها، وله تراث عريق في العمل الثقافي، وانتسب إليه عدد كبير من الأسماء الثقافية ذات حضور مميز في الثقافة العربية والغربية أيضاً (من المبدعين اللبنانيين الذين يكتبون بغير العربية). وقد أثيرت معارك كلامية حول قياداته المتعاقبة التي اتهمت بأنها كانت مستأثرة بأغلبيتها من قبل أعضاء ينتمون الى اتجاه سياسي ايديولوجي واحد أي من الحزب الشيوعي حصراً، وباستبعادها عن مركز القرار كل الآراء المخالفة، وعن تعطيلها بالتالي الحوار الديموقراطي والافكار الابداعية داخلها... وقد شهدت الصحف والمجلات اللبنانية وغيرها العديد من هذه النقاشات التي هي، بدلالاتها البعيدة، محاكمة غير معلنة للاتحادات العربية برمتها ولخطورة دورها فيما هي وما ينبغي أن تكون (يذكر هنا على سبيل المثال مواقف وضاح شراره وعصام محفوظ وغيرهما).

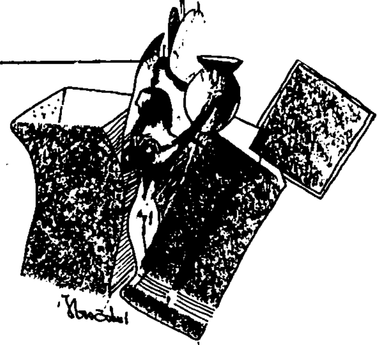
الا ان اتحاد الكتاب الذي هو أيضاً أصيب في الحرب، قام منذ سنتين بعملية اعادة نظر هامة، وغير كافية طبعاً، في منهجيته ورؤيته وعلاقاته الداخلية والخارجية، والمشاركة مع هيئات وأفراد متعددي الاتجاهات بأعمال مشتركة، والانتخابات الأخيرة لهيئته الادارية كانت حرة الى حد الفوضى والشرذمة. ان اعادة بنائه هي ضرورة ثقافية يستشعرها خصومه ومؤيدوه على حد سواء. ولم يعد مهماً القول أن التغييرات الكبرى التي جرت من الاتحاد السوفياتي، وفي المنطقة العربية وفي لبنان، لعبت دوراً أساسياً في جعل قوى اليسار، الماركسي خصوصاً، تعيد النظر في العديد من معتقداتها وتوجهاتها. وهذا يعني أن الخصومات حول اتحاد الكتاب اللبنانيين، حتى لا تكون نوعاً من تصفية الحسابات القديمة التي زالت كل شروطها تقريباً، لا بد وأن تجابه تحديات جديدة سياسية ووطنية محلية وعالمية. ان الديموقراطية، الثقافية والسياسية، لم تعد مطلباً محدوداً بل اطار ضروري للخلاص. والتحديات الداخلية (بين الهيئات والأفراد) قد تكون في المقدمة. فعلى الرغم من سكوت المدافع وازالة الحواجز بعد ست عشرة سنة من التدمير، فان سماءنا ليست زرقاء صافية. وثمة سياط دولية مسلولة لترويضنا، وقد تسقط متاريس كثيرة سياسية وعسكرية واقتصادية، وقد يفرض النموذج الصهيوني كنقيض للنموذج اللبناني الذي سيلحقه استهداف استكمال تدمير لبنان، وبدون قذائف هذه المرة، الا أن الساحة الثقافية اللبنانية، بتنوعها الغني ذي التقاليد العريقة، ستكون أهم موقع مواجهة تخوضه الثقافة العربية لرفض المعتقل الكبير الذي يهيئونه لنا. فلا مجال للرهان على الهيئات الثقافية الرسمية ـ بمختلف تسمياتها ـ اليوم أكثر من أي يوم مضى. وقد يكون الرهان على الهيئات الخاصة (الثقافية والصحافية والاعلامية...) أجدى، حتى ضمن الهامش الضيق الذي سَلِم من دمار لبنان الثقافي، والمهدد أيضاً، وأبداً، بضرب جديد. ومع ذلك، فالتفاؤل المبالغ بجنات آتية سريعاً قد يكون مكابرة عمياء وساذجة! □

(*) الأمين العام للحركة الثقافية ـ انطلياس.



الياس فركوح

مسألة السلطة



■ يمكن اجمال اشكالية اتحادات الكتّاب، والروابط، وكافة المُسمّيات الأخرى، بمسألتين اثنتين:

□ مسألة السلطة: فالسلطة، كمفهوم وممارسة، تتجلّى على نحوٍ صارخ ضمن أُطر تجمعات الكُتّاب الرسمية وغير الرسمية. وهي، حين تتخذ لنفسها أشكالها، انها تتوارى في غالب الأحيان خلف صياغات تنسجم والبُنية الكُلّية للمثقفين من أعضائها. كما يكون بمقدور المتسلطين فيها أن يديروا لعبة السلطة بكيفية سِمتها الأساسية المداورة، وسهولة الانتقال الى الطرف الآخر بقدرة تبريرية. وربما لا يختلفون كثيراً، هنا، عن أي سلطة متجلية في مؤسسات غير ثقافية.

غير أن اللافت للنظر يكمن في أن «ادارة السلطة» هذه ليست، بالضرورة وداعاً، هي من صلب النظام، أو السلطة السياسية في رأس الهرم الحكومي. فهي تتشكل، أيضاً، من شخصيات معارضة واضحة، أو تلك «المحسوبة» على المعارضة ـ وإنْ تحت طروحات مغايرة في اللون واللغة. فعند التَسيّد تنتفي حالة الافتراق (في الممارسة) الفاصلة بين (جماعة الحكومة) من جهة، و(جماعة المعارضة) من جهة أخرى.

□ مسألة الديموقراطية: رغم أن غالبية الأطر الجامعة للكتّاب تتوفر على حدّ معقول من الأسس الناظمة للعمل في داخلها، الّا أن معالجتها لمشاكلها الداخلية [التنافس ـ الافتراق والاختلاف اظهار وجهات النظر... الخ] انها تتم وفق أساليب ومداخلات تتشح بالديموقراطية شكلاً، وتناقضها في الجوهر.

ان طبيعة تلك الأُطر لا تعرف كيف تتعايش مع الديموقراطية كممارسة حَقّة. كما أنها لا ترضى بنتائجها اذا ما جاءت متعارضة مع غاياتها وأغراضها. وهي في ذلك لا تتناقض مع كُليّة البُنية المجتمعية (القامعة/المقموعة) في آن.

بناءً على ما سبق، يكون كل من التقصير في الأداء النقابي، أو شبه النقابي مفهوماً. وكذلك ترهل تلك الأُطر بمنتسبين أعضاء كثر جداً، لا ينتمون، حقاً، الى حالة الكتابة والابداع المُفتَرضة. □

(*) كاتب قصصي من الأردن.

برهان غليون

أوهام الأدباء ووقائع السلطة!



■ ليس هناك من يعترض على حقيقة أن ما يسمى باتحادات الكتّاب في البلاد العربية، أو بالأحرى في معظمها، حتى نتجنب التعميم، قد فقدت مصداقيتها عند الكتاب والقراء معاً ولم تعد تمثل أي مركز لسلطة معنوية وأدبية كما نقول. ولا يفسر المصير الذي وصلت إليه حالة اتحادات الكتاب وجود الارادة القاهرة للنظم السياسية الاستبدادية التي تريد أن توظف الأدب والكتابة كأداة من أدوات سيطرتها على المجتمع، ولكنه ينبع أيضاً من الكتاب أنفسهم، بسبب التصور الذي كان لديهم عن مكانتهم ودورهم في النظام الاجتماعي والسياسي، أو بسبب غياب أي تصور أو مفهوم للعمل الاجتماعي السياسي عندهم أو انعدام إرادتهم. والدليل على ذلك أن هذا الخراب المعنوي لا يمس الاتحادات الرسمية فقط، ولكنه يعم تلك التي تسيطر عليها، رغم قلة عددها، أحزاب المعارضة أيضاً وأهمية هذه الملاحظة نابعة مما ينجم عنها من استنتاج وهو أنه لا يكفي في نظري اليوم استقلال الاتحادات عن الدولة أو الأحزاب حتى تستعيد مصادقيتها وفاعليتها في أعين الأدباء والكتاب أنفسهم وقبل ذلك في أعين الجمهور الواسع من القراء ومن خلفهم الرأي العام كله.

لقد سيطر على معالجة المحللين العرب في العقدين الماضيين لمشكلة المثقفين، أسلوب مبسط وسطحي قائم على المعارضة المستمرة بين المثقف الذي يتعامل مع السلطة وذلك الذي يعارضها. وتكاد المسألة تختصر اليوم بين اتهام البعض للآخرين بخدمة السلطة واحتقار البعض الآخر لأولئك الذين تحول اعتراضهم على أي تعامل مع السلطة إلى لازمة طفولية تغطي العجز المطلق عن التأثير والفعل في أي مجال، بما في ذلك مجال الثقافة الذي احتكرت وسائله الدولة والأجهزة الاعلامية ـ المخابراتية.

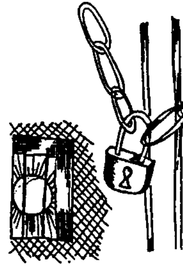
وفي اعتقادي أن المشكلة أكثر تعقيداً من ذلك. ولا يمكن لنا أن ننجح في بناء اتحادات فاعلة دون مواجهة أسبابها العميقة. وهي تتخلص بسببين رئيسيين يتعلق الأول بمسألة السلطة والدولة ككل. أما الثاني فهو كامن في طبيعة وبنية مجتمع المثقفين أنفسهم، وموقعهم الحقيقي في الطبقة السياسية أو النخبة الاجتماعية الفاعلة، وللاختصار نقول: لم يكن للمثقفين في النظام الاجتماعي السياسي العربي بوصفهم هذا، دور يذكر وذلك منذ نشوء الدولة العربية الحديثة. فالطبقة السياسية العربية عامة كانت ولا تزال حاصل تفاهم وتكاتف أشكال متنوعة من تحالف تكتلات العسكريين وجماعات

الوجهاء والأعيان القدماء أو الجدد أو الاثنين معاً، وتجمعات المصالح والأعـمال. ورجـال هذه التكتـلات هم الـذين يحتكـرون السلطة ويتقاسمونها. وهم الذين يضفون على النظام أساليب عملهم وقيمهم السائدة. ولم يتمتع المثقفون بمكانة محدودة في نظام هذه النخبة التي تحتقر أساساً الثقافة والمثقفين، وتعتبر ابعادهم عن السلطة برهاناً على نجاحها وانتصار قيمها، إلا عندما كان وجودهم داخل الأحزاب أو أجهزة الدولة يفيدها في توسيع قاعدتها الاجتماعية أو إضفاء الطابع الحضاري والمدني عليها، أي إلا بقدر ما ظلوا أدوات في يدها. وفي العقود الأخيرة تم طردهم من السلطة بشكل جذري، أي طرد كل ما يعبر عن القيم الثقـافية المرتبطة بوجودهم. ومن بقي منهم مشاركاً فيها، بقي على أسس مختلفة كلياً، واضطر في أغلب الأحيان أن يقوم بدور عنصر المخـابرات الصغير. وفي اعتقادي ينبع إخفاق المثقفين العـرب في فرض أنفسهم على السلطة داخـل الحـزب الحـاكم وفي صفوف أحزاب المعارضة معاً من انعدام التصور الصحيح والموضوعي للدور الذي يمكن لهم أن يلعبوه في مجتمعاتهم. وسبب انعدام هذا التصور ناجم هو نفسه عن عدم قدرتهم على تقدير وضعهم الخاص ومكانتهم وحجمهم الحقيقي وقدرتهم الموضوعية على التأثير في مجرى الاحداث التاريخية لشعوبهم. فهم يترددون بين نزعة نرجسية تعتقد أن السلطة أو السياسة أو التاريخ ينبع من فوهة الكاتب وعقله وكلمته السحرية، الأمر الذي يقودهم إلى نوع من الفصام الذي يمنعهم من معرفة الوقائع السياسية والتعامل الجدي معها ومع التكتلات الأخرى المنـافسـة، ونـزعـة انهزامية قائمة على الشعور بالعجز وعدم القدرة المـطلقـة، الأمـر الذي يدفعهم إلى التخلي عن العمل السياسي أو القبـول بالتبعية المـطلقـة للتكتـلات الأخرى من تكتلات النخبة. فبسبب أوهامهم عن أنفسهم وعن دور الذكاء والعلم أو المعرفة في تكوين السلطة والتاريخ، فقدوا القدرة على التأثير ومن ثم لم ينجحوا في تكوين تكتل مثل التكتلات الأخرى حتى يتسنى لهم المشاركة في الحياة العامة من منطلق آخر غير منطلق تقديم الخدمات للتكتلات المنافسة. ولا يحل المشكلة اليوم بناء منظمة حرة للكتاب إذا لم يدرك الكتاب طبيعة الدور العام الذي تقع عليهم مسؤولية القيام به، ولم يتم القبول الذاتي والطوعي للأغلبية به. وفي هذا المجال لا يختلف موقف التعـامل التبعي مع السلطة كثيراً عن موقف التخلي عن كل مسؤولية عامة أو سياسية إلا من الوجهة الأخلاقية. إن الخطأ لا يكمن في انخراط المثقفين في المعركة السياسية لشعوبهم، داخل الدولة أو في صفـوف الأحزاب المعارضة، ولكن في عدم وجود أي تصور خاص للمثقف عن دوره الاجتـماعي المتميز في هذه المعـركة، ووجود هذا الدور هو الذي يجعل من هذه المشاركة شيئاً آخر غير البحث المشروع عن المصلحــة الشخصية. ولا يمكن لهذا الـدور أن يتبلور إلا إذا تبلورت الوظيفة الخاصة للمثقف والعمل الثقافي في العمل العام. وفي نظري أن هذه الوظيفة لا يمكن أن تكون إلا تجسيد المبادىء والدفاع عنها. فإذا تخلى المثقف عن المبدأ تحول لا محالة إلى مرتزق مهما كان الحزب الذي يناضل من داخله، ولا يغير من هذه الحقيقة أن يجري استخدامه من قبل التكتلات العسكرية أو وجهاء الأحياء أو فئات المصـالح والأعمال. وبالعكس تزداد مصداقية المثقف وقدرة المثقفين على بناء موقعهم ودورهم وقوتهم في الحياة العامة بقدر ما يتعاظم تطابق عمل المثقفين مع الدفاع عن المبادىء، ويتحدد دورهم كحماة لها، بصرف النظر عن الأحزاب والمواقع السياسية المختلفة والمتنوعة التي يجدون أنفسهم فيها. باختصار إن النجاح في بناء منظمات مستقلة، عند الكتاب وغيرهم، مرتبط بالقدرة على تحديد دور مستقل ونافع لها في النظام العام. وإلا فان الاتحادات الجديدة سوف تجد نفسها موظفة لا محالة من جديد من قبل المؤسسات الدولية أو الأهلية التي تدرك بشكل أفضل دورها وأهدافها وأسلوب عملها. □

(*) مفكر من سورية مقيم في باريس.

بندر عبد الحميد

الضعف



■ حينـما نتـذكـر اتحـادات الكتاب والأدباء العـرب، نتذكر الجامعة العربية التي نشأت قوية، وانتابها الضعف شيئاً فشيئاً مع التقدم في السن حتى تحولت إلى مكـاتب مجمـدة، ويمكن أن نقول إن الرابطة القلمية والعصبة الأنـدلسية وعصبـة أبولو التي أنشأها الأدباء العرب في المهجر، كانت أكثر قوة من كل اتحادات الأدباء العرب من المحيط إلى الخليج، لأنها لم تكن مرتبطة بالعلاقات الساخنة والباردة المتقلبة بين الدول العربية كما هو الحال اليوم.

إن صوت الاتحادات العربية الرسمية هو الأضعف في الدفاع عن حقوق الأدباء والناس، كما أن منشوراتها هي الأضعف بين المنشورات التي تصـدر في كل بلد، وغـالبية أعضائها يجيدون القراءة والكتابة فعلاً، ولكن لا علاقة لهم بالابداع والأدب والثقافة لأنهم تسللوا عن طريق «وسطاء» كما يحدث في الدوائر الرسمية الأخرى، وفي كل بلد عربي يمكن أن نذكر أسماء لامعة من هذا النوع. □

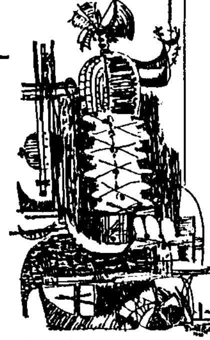
(*) شاعر من سورية.

قريباً في «الناقد»

دليل القارىء إلى الكتاب الرديء

جمال الغيطاني

اتحاد أدباء البريد!



■ بشكل عام لديّ قناعة الآن ان التنظيمات الثقافية في عالمنا العربي، سواء كانت وزارات للثقافة. او اتحادات كتاب. لم توجد الا لاستيعاب الحركة الثقافية، والحد من الاتجاهات الثقافية التي ربما تثير متاعب للسلطات الحاكمة، والغريب ان الانظمة العربية تدرك خطورة الثقافة من منظور السلطة أكثر من المثقفين أنفسهم. ويكفي هذا المشهد ذو الدلالة الذي جرى في مقر الجامعة العربية بالقاهرة عندما اجتمع وزراء الثقافة العرب لمناقشة ثقافة الطفل، وعندما اقترح الوزير اليمني ان يكون محور المؤتمر القادم (الحرية) تصدى له الجميع، محافظين وغير محافظين!

لدينا اتحاد كتاب في مصر انشىء منذ حوالي عشرين عاماً، لا يسمح قانونه بقيام أي اتحاد آخر، يرأسه السيد ثروت اباظة، ولم يتزحزح عن موقعه منذ انشاء الاتحاد حتى الآن. الظاهرة نفسها التي نلحظها في المراكز السياسية العليا. عندما يصبح الثبات والاستمرار سمة اساسية تفوق النظم الملكية، ولا يبقى امامنا الا الانتظار اعتماداً على قضاء الله، والعامل البيولوجي، ولكن هذين العاملين قد يلحقانا نحن المنتظرين قبل ان يلحقا بمن ننتظر زوالهم.

اتحاد الشباب المصري حالة مثالية، فهو يضم حوالي الف عضو بين صفوفه، يمكن القول ان ثمانمائة منهم لا صلة لهم بالكتابة. مجرد أصوات انتخابية تم ضمها لضمان استمرار الاوضاع في الاتحاد بعد الانتخابات التي تجري كل عامين، ومعظم هؤلاء يتباهون بعضويتهم في الاتحاد. ويكتبون رسائل في بريد القراء يوقعونها باسمائهم وتحتها «عضو اتحاد الكتاب».

اهم وظائف الاتحاد ارسال برقيات التأييد الى القيادة السياسية، لا توجد مجلة ناطقة باسمه. ولا مطبوعات. يقوم بتسديد بعض الاعانات المالية البسيطة في حالات الوفاة والمرض. واحياناً يستلم دفع من السيارات يبيعها للاعضاء بديلا عن الوكالات التجارية.

باختصار. لا أمل يرجى من هذا الاتحاد. لا يمكن اقامة اتحاد بديل لأن القانون المصري يمنع ذلك. بعض الاصوات تقول بتغييره من الداخل. ولكن عدد الاعضاء الضخم الذين تم الزج بهم يجعل ذلك مستحيلاً خلال الانتخابات.

الوضع في البلدان العربية الأخرى ليس افضل، باستثناء اتحاد كتاب المغرب الذي يتمتع باستقلالية الى حد أفضل. ولكن الامكانيات المادية الضعيفة لديه تعوق فاعليته على الساحة العربية. أيضاً اتحاد الكتّاب الاردني الذي تعرض للحل.

في رأيي لا أمل في اتحادات الكتاب العربية الا اذا قامت على اساس جهود الادباء انفسهم، وفي ظل الاوضاع السياسية الحالية قد يبدو ذلك صعباً، خاصة في ظل الانظمة الدكتاتورية التي تستوعب هذه الاتحادات وتسيطر عليها، او في ظل الانظمة الرجعية التي لا تسمح بوجود اتحادات كتاب أصلاً.

في تصوري انه يمكن قيام جمعيات أدبية الآن تضم الأدباء، ان الحاجة الى تخطي الاتحادات الرسمية العاجزة المشلولة الآن ماسة، وابتكار اشكال تنظيمية تجمع الأدباء وتعبر تعبيراً حقيقياً عنهم، خاصة خلال هذه المرحلة التي تلت حرب الخليج، وفي ظل ما يسمى بالنظام العالمي الجديد، الذي يستهدف في النهاية السيطرة على العالم، وطمس الخصوصية والهوية الثقافية والقومية لشعوب العالم عامة. والشعوب العربية خاصة، وأخشى ألا يتصدى لهذه المحاولة المثقفون، وبالذات الادباء، أليس واجباً عليهم ان يتحركوا إذن؟ □

(*) روائي من مصر.

جورج طرابيشي

ليس في الاتحاد قوة!



■ تنهض اتحادات الكتاب العرب بحد ذاتها شاهداً على خطل القول المأثور: «إن لفي الاتحاد قوة».

فاتحادات الكتاب والأدباء العرب، على منوال العديد من الاتحادات النقابية العربية. القطرية والاقليمية، هي على العكس عامل ضعف واضعاف. فهذه الاتحادات قد أنشئت من الأساس، وفي حالات عديدة، لتكون وسيلة «لملمة» وأداة ضبط ولجم. فالكتاب والأدباء والفنانون بطبيعتهم فرديون، وذوو نزوات وأهواء، وعدم انضباطهم قد يحدث بعض الارتباك والخلل في الانتظامية الدقيقة التي تعمل بها آلة الدولة القطرية العربية. التي راحت تنزع أكثر فأكثر، غداة الاستقلالات، الى ان تكون، على منوال الآلة، كلية القدرة، وكلية الوجود والحضور في كل مكان، بما في ذلك وجدان «المواطنين»، ووجدان الصائغين والمعبرين عن هذا الوجدان الذين هم الكتاب والأدباء والفنانون.

ولئن لم تهدف اتحادات الكتاب والأدباء، في المرحلة التأسيسية، الى أكثر من «تأطير» هؤلاء الذين هم بطبيعتهم «مشاغبون»، سريعو السخط وسريعو الإثارة، فإنها في المراحل التالية من تطورها، أو بالاحرى من «تكلسها»، قد تحولت من مجرد أداة ضابطة ولاجمة الى

جهاز من نوع «الروبوت» يعمل، بدقة مدهشة، في خدمة القوة التي صممته وأخرجته الى حيز الوجود.

بطبيعة الحال، نحن لا نعمم. فنحن نعلم أن بعض اتحادات الكتاب والأدباء قد تأسست من منطلق نضالي والتزاميّ، وأن بعض هذا البعض ما زال يضطلع فعلاً بدور من هذا القبيل. ولكن ما لا يجوز أن ننساه، في هذه الحالات الاستثنائية التي تنزع أكثر فأكثر الى الندرة، هو أن خطاب النضال والالتزام بالذات، مثله مثل خطاب الاتحاد من قبل، قد بات مصادراً من قبل الدولة القطرية والسلطة في الدولة القطرية معاً.

ولئن قلنا هنا «السلطة في الدولة القطرية» لا «سلطة الدولة القطرية»، فإنما لنشير الى ظاهرة خطيرة في الواقع العربي، هي ظاهرة الانفصال بين الدولة والسلطة.

فانطلاقاً من مقولات العلم السياسي الكلاسيكي، الذي يميز بين الدولة والمجتمع المدني، درج المحللون ودارسو المجتمع العربي على توصيف مرحلة الستينات بأنها مرحلة رجحان كفة وطغيان للدولة على حساب المجتمع المدني العربي. ولكن ابتداء من السبعينات، وعلى الأخص في الثمانينات وبداية التسعينات التي نحن فيها، برزت في الوضع العربي خصيصة تكاد تفرده وتميزه عن الأوضاع المماثلة له في سائر أنحاء العالم الثالث. فبعد أن كان المجتمع المدني العربي يعاني من ابتلاع سلطة الدولة القطرية له، أمست الدولة العربية القطرية هي التي تعاني من ابتلاع السلطة لها واعتدائها عليها. وغني عن البيان أن مصيبة المجتمع المدني العربي قد غدت على هذا النحو مصيبتين فمهما يكن من ظلم الدولة لمجتمع المواطنين، فإن هذا الظلم يظل مقيداً بالقوانين. فالدولة، الراجحة الكفة والكلية القدرة، تستطيع أن تسن ما شاءت من قوانين جائرة وعسفية. ولكن هذه القوانين تبقى، في التحليل الأخير، ملزمة لها، وهذا ما يوفر للمواطنين حداً أدنى من الحماية القانونية، وإن في ظل غلبة ماحقة للبيروقراطية الدولانية. وبالمقابل، فإن مفهوم القانون نفسه، يمسي بحكم اللاغي عندما يبلغ من تضخم السلطة، أن تستقل بنفسها عن الدولة. وأن تمارس عدوانيتها على الدولة نفسها، مهدمة بذلك الخندق الأخير الذي كان يمكن أن يحتمي به المواطن، ولو من موقعه كمظلوم لا حول له ولا سند. وأمام عدوان سلطة منفلتة من عقالها تتجرد الدولة من حصانتها وتصبح هرميتها البيروقراطية مخترقة بجهاز موازٍ ومتعال عليها، ولا يعود المواطن يتمتع حتى بالحماية الظالمة التي كانت توفرها له بيروقراطيتها.

وفي الغالب لا تكون عصبية السلطة من عصبية الدولة. فعصبية الدولة مؤسسة دوماً على نوع من نزعة كلية، سواء أكانت ايديولوجية أم قانونية أم تمثيلية، مرجعها جماع الأمة أو الشعب. أما عصبية السلطة فهي بالضرورة من طبيعة خصوصية وجزئية: قبلية، طائفية، حزبية، جهوية. وهذا الطابع الفئوي للسلطة، بالتضاد مع الطابع الشمولي الفعلي أو المفترض للدولة، يقترن بالضرورة أيضاً بسلوكية لاقانونية: فالدولة الشمولية، مهما تكن بيروقراطية، ولأنها بيروقراطية، تلزم نفسها ومواطنيها بالقانون، بحرفه إن لم يكن بروحه. أما السلطة الفئوية فتعمل دوماً بموازاة القانون، من فوقه أو من تحته، وأحياناً بالمواجهة الضدية معه.

وان تكن مأساة اتحادات الكتاب والأدباء العرب في بعض الحالات هي من بعض مأساة المجتمع المدني، فإنها في بعض الحالات الأخرى من مأساة الدولة أيضاً. والأصل في اتحادات الكتاب والأدباء ان تكون جزءاً من المجتمع المدني، قاعدة من قواعده، أو واجهة من واجهاته. وقد كان استتباع الدولة لاتحادات الكتاب والأدباء و«ترسيمها» هو أحد مظاهر التعدي الدولاني على المجتمع المدني. وقد مرت حقبة ظهر فيها واضحاً أثر الترهل البيروقراطي على اتحادات الكتاب والأدباء. فأكثر الكتاب والأدباء انعدام شخصية، وأضألهم موهبة، وأبعدهم عن الالتزام الايديولوجي (في زمن عزّ الايديولوجيا)، وأقلهم إثارة للمشاكل، وأشدهم صمم آذان وبرود حساسية، وأبهتهم إنتاجاً، صاروا هم الذين يتصدرون رئاسات الاتحادات وأماناتها. وما كفاهم على هذا النحو ان يكونوا موظفين أو كالموظفين. بكل ما تعنيه الوظيفة من قطيعة مع الروح الإبداعية، بل وضعوا أنفسهم، أو وضعتهم الدولة التي تخيرتهم، فوق مبدأ الدوران، فأمسوا مخلدين أو كالمخلدين في مناصبهم، فجمعوا على هذا النحو بين الترهل والتكلس البيروقراطي، ونبتت لبطونهم كروش مثلما نبتت لوجوههم أقنعة أو وجوه ثانية انطفأ فيها كل تعبير، فباتت لا تنطق إلا بعدم القدرة على التعبير. وهو ما انعكس على البيانات الرسمية التي كانت تصدر، في مناسبة أو أخرى، عن اتحادات الكتاب والأدباء، حتى صارت جديرة بأن يضرب بها المثل، وهي الصادرة عمن يفترض فيهم انهم اهل التعبير، على اللغة المسطحة، المجوفة، المجردة من كل طاقة تعبيرية.

ولكن مع الانتقال الى الطور الثاني من المصادرة، أي مصادرة السلطة للدولة بعد مصادرة الدولة للمجتمع، حلت في رئاسات اتحادات الكتاب والأدباء وأماناتها محل تلك الوجوه العتيقة، المشمّعة، وجوه أكثر شباباً ولكن أكثر صفاقة أيضاً، وربما أكثر كلبية كذلك. وجوه لا تخفي العصبية الفئوية التي كانت خلف صعودها، إلا بقدر ما لا تضطر الى ان تجهر بها. وجوه، على عكس سابقتها، غير باهتة وغير غائبة، بل حاضرة الى حد القسوة ومسلحة، عند الضرورة، بأنياب ايديولوجية. وعلى عكس سابقتها أيضاً فإنها وجوه غير مهادنة. فإن يكن «السابقون» قد تركوا أشياء كثيرة تمرّ تفادياً منهم لإثارة المشاكل، فإن «اللاحقين» لا يدعون أن شيء يمر، ولو كلفهم ذلك إثارة مشكلة. وهم يقطعون اصلاً الطريق على أي محاولة «للتمرير». فهم أعرف بلغة التورية، وباعهم طويل في فك الرموز، وعندما يكون المطلوب منهم، ممارسة وظيفتهم الرقابية، فإنهم يدللون على ذكاء ودهاء في قراءة ما بين السطور، قبل السطور نفسها. ثم انهم أقل تواضعاً بما لا يقاس من سابقيهم. فهؤلاء ما زادوا على ان حاولوا فرض شخوصهم بدون محاولة فرض أدبهم. أما هم، اللاحقون، فإنهم يريدون فرض شخوصهم وأدبهم معاً، ناهيك عن أنهم يريدون فرض هذا الأدب، باعتباره نموذجاً للنتاج «الطليعي».

وقد يكون للسابقين، على كل حال، فضل. فهم عندما ابتغوا تجنب «المشاكل» اتجهوا، في المجلات والمنشورات التي كانوا يشرفون على إصدارها، بحكم مناصبهم، الى تشجيع الانواع الاكاديمية والمعرفية الخالصة من الفكر والأدب. أما اللاحقون، فبحكم «طليعيتهم» المزعومة، أشاحوا عن الجانب الاكاديمي والمعرفي من الثقافة، وحولوا وسائل النشر التي بين أيديهم الى وسائل لنشر الأمية الثقافية والسفاسف الادبية. ولئن يكن على يد الأوائل قد بدأ الانحدار، فعلى يد الثانين كان السقوط. فما أكثر الورق المطبوع اليوم في العالم العربي، ولكن ما أخفه وزناً في ميزان المضمون!

وليس قصدنا هنا ان نحاكم التفاهة. والحق أننا نخشى أصلاً ان نحاكمها. فالتفاهة بطبيعتها سريعة العدوى، لا ينجع معها لقاح أو قفاز واقٍ. ومن ثم فإن المرء لا يستطيع ضمان تحصين نفسه ضد الاصابة بجرثومتها، حتى عندما يتصدى لها بمبضع التشريح والنقد.

وكيما نفارق بسرعة هذه الأرض المسببة بسهولة للانزلاق، فلنقل إن مأخذنا الأساسي على اتحادات الكتاب والأدباء، ليس إعادة إنتاجها لظاهرة الانحطاط في الفكر والأدب ـ فهذه ظاهرة يتحمل القسط الأكبر من المسؤولية عنها نظام التعليم العربي ونظام الإعلام العربي برمته ـ بل خيانتها لما كان يجب أن يكون وظيفتها الأولى، التي هي تأمين الشروط الضرورية لتمكين المفكر والاديب من ممارسة فعل الكتابة، الذي هو بالنسبة إليه، فعل وجود ومبرر وجود. فلنتصور نقابة عمالية لا تأخذ على عاتقها الدفاع عن حق العمال في العمل، أو نقابة عمالية تعترض هي نفسها على حق العمال في الإضراب. والحال أن اتحادات الكتاب والأدباء، تجمع على نحو مذهل، بين مثل هاتين النقيصتين. فهي بوضعها نفسها في خدمة الدولة التي هي فوق المجتمع، وفي خدمة السلطة التي هي فوق الدولة، تتحمل مع هذه الدولة وهذه السلطة المسؤولية كاملة عن حرمان الكتاب والأدباء من شرط وجودهم بالذات وشرط ممارستهم لفعل وجودهم: الحرية.

فخلافاً لبند أساسي في الشرعة العالمية لحقوق الانسان، فإن الدول العربية لا تزال تصادر، بالفعل وبالقانون معاً، لا حق الكاتب في أن يكتب فحسب. بل حقه في أن يقرأ أيضاً. فالرقابة، وهي قانونية بقدر ما هي «مخابراتية»، تحاصر الكاتب العربي لا في نتاجه النهائي فحسب. بل في مواده الخام الأولى أيضاً فكما أنه لا يستطيع أن يكتب وأن ينشر إلا ما لا يحتاج الرقيب الى شطبه بقلمه الأحمر، كذلك فإنه لا يستطيع أن يقرأ إلا ما ينجو من مقص هذا الرقيب عينه. وهذه الفاعلية الرقابية المزدوجة لا تسري على المادة المقروءة وحدها، بل كذلك على المادة المسموعة والمرئية، في عصر الحداثة هذا، الذي دشنته مطبعة غوتنبرغ وأوصلته الى ذروة جديدة من ذراه، الثورة المعلوماتية.

وفي الوقت الذي تنحو فيه فلسفة حقوق الانسان الى أن تكون هي السائدة، في سماء الايديولوجيا ان لم يكن على أرض الواقع، فإن اتحادات الكتاب والأدباء تقف عاجزة عن أن تضمن للكاتب والاديب مجرد حقه كإنسان: فهي لا تستطيع أن تقدم له أية ضمانة لعدم اعتقاله إذا مارس بحرية فعل الكتابة، ولا أية ضمانة لإطلاق سراحه في حال اعتقاله.

وفي عصر يتأكد فيه أكثر فأكثر ان الحرية هي من حرية الاعلام، فإن اتحادات الكتاب والأدباء تقف عاجزة عن أن تضمن للكاتب والأديب حقه في الاستعلام وواجبه في الإعلام.

ولهذا كله لا نتردد في القول بأن اتحادات الكتاب والأدباء تنهض بمحض وجودها شاهد زور.

شاهد زور على أن الأحوال طبيعية في دول العالم العربي.

شاهد زور على أن المجتمع المدني حاضر وذو سؤدد.

وشاهد زور على أن الدولة تعمل في خدمة المجتمع المدني، وعلى أن السلطة تعمل في خدمة الدولة.

وشاهد زور على أن أساسيات الحياة النقابية مضمونة للكتاب والأدباء، ومضمونة معها شروط الحرية لنشاطهم النوعي كمحترفين لفعل القراءة وفعل الكتابة.

وأخيراً ومن خلال ذلك الكيان الكاريكاتوري المسمى «اتحاد الأدباء العرب» والذي يكرر على صعيد قومي مهزلة الاتحادات القطرية للكتاب والأدباء، يستوي شاهد الزور، على حيوية الفكرة القومية وفاعليتها، في زمن يشهد احتضار الفكرة القومية ونحرها على مذبح الأنانيات القطرية والكيانات القطرية المتقوقعة على ذاتها.

يبقى ان نقول في الختام إن موضوع أهجيتنا ـ ونحن لا نتردد في استخدام هذه اللفظة ـ هو اتحادات الكتاب والأدباء بما هي كذلك، أي من حيث هي بنية تنظيمية، وليس أشخاص الكتاب والأدباء المنتسبين إليها.

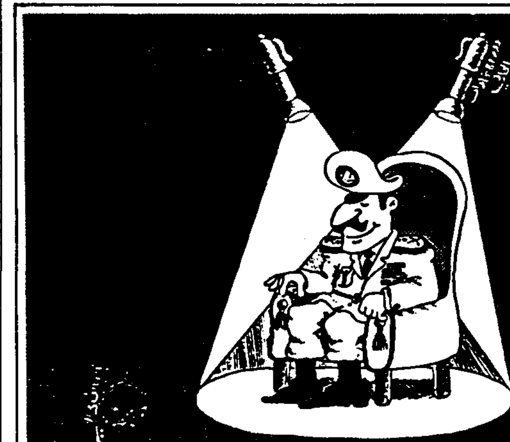
فنحن نعلم أن هناك كتاباً وأدباء عديدين يرفضون الانتساب اليها، ومجرد رفض الانتساب هو في الوضع العربي فعل من أفعال الجرأة الأدبية.

كما نعلم أن العديدين من الكتّاب والأدباء الذين لا يجدون محيصاً عن الانتساب إليها، يكتفون بالانتساب اليها في صمت وبدون مشاركة صاخبة في فاعليتها. ومثل هذا الانتساب الصامت هو بحد ذاته أيضاً، في الوضع العربي، فعل من أفعال الجرأة الأدبية.

بل حتى ذوو النيات الطيبة من بعض الذين يشغلون مناصب قيادية في تلك الاتحادات، يحاولون، قدر جهدهم، أن يقللوا من حجم السلبيات وان يمرروا بعض الايجابيات، عملاً بالمبدأ التكتيكي القائل: بضرورة الالتفاف حول الأمر الواقع عندما يكون مستحيلاً الدخول معه في مجابهة ومصادمة مباشرة.

ولكن حتى لا يبقى الأمر الواقع مرشحاً بحتمية فولاذية لأن يكون دوماً هو الأمر الواقع، فقد يكون مباحاً للمرء أن يتمنى أن يفتح، اليوم أو غداً، ملف اتحادات الكتاب والأدباء على مصراعيه، وأن يجري تطبيق نوع من الشك الديكارتي عليها، أي ذلك الشك الذي يطالها، لا في أسلوب عملها، بل في مبدأ وجودها بالذات: فبعض الموجودات خير لها ألا تكون موجودة من أن تكون موجودة ولاسيما اذا كانت بمحض وجودها تسد الطريق على وجود موجودات غيرها، هي أكثر اتصافاً بصفة الحق، وأجدر حقاً بالتالي في الوجود. □

(*) باحث من سورية مقيم في باريس.



الهيئات الثقافية في مواجهة الظلام

حبيب صادق



■ يقول مهدي عامل: «كلما انحازت الثقافة إلى جديد ضد القـديم. إلى المتغـير ضد الثابت. إلى النـار ضد الرماد. وإلى الحياة والحلم واضـطهـد المثقفـون أحبّـاء الحـرية والآفاق الزرقاء الرحبة. . .»

الاضـطهاد، بكل أشكاله والألوان، هو القـوة الثـابتـة المـدجّجـة بمختلف أسلحة القهر والقمع التي تقف بالمرصاد في وجه تلك الثقافة المرصودة للجديد والداعية إلى التغيير والتي تتربص الدوائر بالمثقفين أحباء الحرية والهواء الطلق في كل عصر وفي كل مصر. . وهـذا الموقف الاضطهادي ينسحب، بأمانة، على المؤسسـات الثقـافية المنحـازة، هدفـاً وممارسة، إلى حركة التغيير في المجتمـع والعـاملة من أجـل الحـرية وحقـوق الانسـان والحلم الجميل. . . لهذه القاعدة السوداء صفة العمومية في الزمان والمكان على حد سواء. إنما هناك شذوذ عن هذه القاعدة من حيث المغالاة في التطبيق إلى حد الانفلات الغابي المساق بالغرائز الجامحة، وان ادّعت وصلاً بالمجتمع المدني وانتساباً لآخر هذا الزمان. . .

يبدو، في ضوء الوقائع وأحداث التاريخ، ان هذا الشذوذ أكثر ما يكون «ازدهاراً» و«ابداعاً» في ظل أنظمة الاستبداد القائمة على حكم الفرد، الكلي السلطان، أو حكم الأقلية الدائرة في فلك الفرد، الكلي الـسيادة، وليس ثمـة من أهمية، في كثـير أو قليل، لجميع لتلك الاطروحات النظرية والعقائدية التي يهتف بها، على مختلف الطبقات الصوتية، سادة تلك الأنظمة وأتباعهم من أهل النفاق والابتذال والدناءة. . .

ولعـل أسوأ هذه الانظمة وأشدها ظلماً وظلاماً، هو ذلك النظام الذي يتفسخ، من اهترائه، إلى شبه أنظمة داخلية تتصارع في ما بينها إما للتفرد بامتلاك الاستبداد، وادارته، وإما لتقاسمه والتنافس على البراعة في ادارته واستدرار أعظم الفائدة منه.

ربـما نكـون قد خضعنـا في لبنـان لحالـة تماثل هذه الحالة، من الانحـطاط على امتـداد خمسـة عشر عامـاً. وفي غضون هذا الليل الطويل لم يسلم من آلة القتل والتدمير والتشويه وجه واحد من وجوه الحياة المدنية. كما لم يسلم انسان واحد سواء في دمه أو كرامته أو رزقه. وكان من طبيعة هذه الأمور ان تفتك هذه الآلة الدموية بالثقافة وأهلها وهيئاتها والمؤسسات. . . وإذا كان من المتعذر علينا في هذه العجالة، ان نقف على آثار المذبحة على صعيد الهيئات الثقافية جمعياً فحسبنا، هنا، ان نضرب مثلاً حياً بالمجلس الثقافي للبنان الجنوبي. فالمجلس، وهو ابن الجنوب اللبناني وصوته الثقافي قد ناله من العدوان الاسرائيلي المتواصل على الجنوب نصيب كبير من الأذى والخسران، وضاقت به مسـاحـة الحـركة حتى حدود الاختناق ثم خضع، كأهل الجنوب، لدورات متلاحقة من التشرد واللجوء إلى ان استقر، أخيراً، في بيروت. . .

ولكن بيروت الحاضنة لم توفر له الحماية التي لم توفرها هي لنفسها بالـذات، فسقط ضحية الحـربـين المتداخلتين: الحرب الاسرائيلية والحرب الاهلية ـ الطائفية، على ان هذه الحرب الأهلية لم تكن أرأف بالمجلس من تلك الاسرائيلية، ولا غرابة في ذلك، فإن الاستشراء الطائفي يتقاطع حتماً مع العنصرية الصهيونية في ممارسة العنف الفاشي الجامح. . .

ويقينا ان أفدح خسارة نزلت بالمجلس، خلال الحرب الأهلية ـ الطائفية وبسببها، تجسدت باغتيال كوكبة من أعضائه البارزين نذكر منهم، باجـلال: شهداء الفكر والموقف حسين مروة ومهدي عامل وسهيل الطويلة. . .

أمـا الخسـارة الثـانية التي نزلت بالمجلس، خلال هذه الحـرب السـوداء، فقـد تجسـدت باغتيالـين اثنـين استهـدفا مقره وحضوره الفاعل. كان هدف الاغتيال الأول، مقره الأول في بيروت الذي كان قائـماً في محلة رأس النبـع قريباً من محطة الناصرة. فأتى عليه وعاء ومحتويات. فلم يسلم من مخالب الجريمة كتاب أو لوحة فنية أو مجرد ورقـة واحـدة من أوراق الأرشيف، اضافة إلى التجهيزات والأثاث وأخشاب النوافذ والأبواب. . . كانت محنة شديدة عصفت بالمجلس وكادت ان تأتي عليه دوراً وحضوراً لولا الفعل الارادي العنيد الذي بادرت إليه هيئتـه الادارية. فأخـرجت المجلس من تحت الانقاض ودفعت به إلى دائـرة النشـاط، متـابعاً دوره الثقافي المرصود للحرية والتجديد في تجليهما الحار بالدعوة إلى مقاومة الاحتلال الاسرائيلي وإلى إطفاء حروب الطوائف المتلاحقة فصولاً. . وقد التجأ المجلس، في هذه المـرحلة، إلى مراكز الهيئات الثقافية الصديقة في بيروت كاتحاد الكتّاب اللبنانيين والنادي الثقافي العربي وجمعية أصدقاء الكتاب. وفي نهاية هذه المـرحلة ـ التي استمـرت قرابـة الخمس سنـوات ـ تيسر للمجلس ان يأوي إلى مقر جديد في بيروت خاص به قائم في شارع المـزرعة. وبعد نضال شاق استوى هذا المقر على الاكتمال، تجهيزاً وتـأثيثـاً واغتنـاء بالكتب والمخطوطـات والاعـمال الفنية والأرشيف الدقيق. ولكن ما ان اكتملت الفرحة بالاستقرار في بيت أوفر حظاً بأسبـاب الراحة والقدرة على الانتاج، حتى داهمتنا المحنة الثانية أو داهمنا الاغتيال الثاني، فتكررت فعلة الاستباحة والنهب واللصوصية، ذاهبـة بثمـرة جهود مرهقة استغرقت سبعة أعوام من عمر المجلس المـنذور لقضيتـين اثنتـين: قضية الجنوب اللبناني بوصفها اختصاراً للمسـألـة الـوطنية بكل أبعادها والأهداف. وقضية الثقافة الوطنية بأصالتها القومية وبآفاقها الانسانية وبلغتها الحديثة. . .

تلكم بعض المشاهد نعرضها، هنا، على سبيل المثال بهدف اعطاء صورة رمزية عن حجم المحن التي اختلفت على المجلس الثقافي للبنان الجنوبي إبّان الحالتين الظلاميتين: الحالة الاسرائيلية والحالة الطائفية المتجسدتان في حروب ضارية مدمرة، لم تكف عن التواصل والتناسل حتى صار الخراب اسماً للوطن والموت اسماً للمواطن. . .



لولا ذلك الاستثناء الباهر الذي تجلى في عمل مقاوم ذات هزيع من الليل الطويل. . .

لا بدع، وذاك شأننا في الحالتين معاً، ان نكون من أشد الناس ترحيباً بزوال ظلام الحرب الأهلية ـ الطائفية عن سماء الوطن. ومن أصدقهم تمنياً في ان يستقر الوضع الأمني ويتعزز السلم الأهلي في مناخ الديموقراطية والعدالة. . .

ولا بدع، أيضاً، ان نكون من أشد الناس حماسة وأصدقهم دعوة إلى النضال من أجل إزالة ظلام الاحتلال الاسرائيلي عن سماء الوطن جنوباً. . . أي عن سمائه جميعاً. . .

هذا صوت الآمل ونداء الداعي ليس غير. اما مسألة الاضطهاد الذي يقف بالمرصاد للثقافة المنحازة للنار ضد الرماد، وللمثقفين احباء الحرية وللهيئات الثقافية المجندة للدفاع عن الديموقراطية وحقوق الانسان. فتلك هي المسألة الأساس المرهون حلها، على نحو قطعي، برجحان ميزان القوى في المجتمع لمصلحة قوى التحرر والتغيير في مواجهة قوى التحجر والتبعية. . .

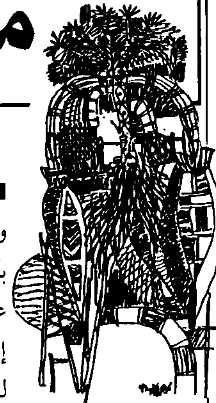
ترى إلى أية جهة يميل قوس الميزان في الراهن من أمرنا محلياً واقليمياً وعالمياً؟

ويحدثونك عن الثقافة وأهلها والهيئات في هذا الزمان الأخير. . . فمن يتحدث عن الانسان الحرية والكرامة والابداع في هذا الصخب الكوني العاصف؟ ومن يعطي السمع والاستجابة؟؟ □

(*) أمين عام المجلس الثقافي للبنان الجنوبي.

حلمي سالم

يدُ التاريخ مع الجماعة



■ يمكن أن نصف العلاقة بين المثقفين والسلطة في مصر، في الأربعين عاماً الماضية، بأنها: **الصراع بين الاندماج والاستقلال**. في عهد الثورة الناصرية انحاز كثير من المثقفين إلى «**الاندماج**» في البرامج الوطنية والاجتماعية للنظام الوطني. فراح قطاع منهم يحل تنظيماته المستقلة (مثل الشيوعيين) ويندرج في الحزب الواحد (الاتحاد الاشتراكي العربي)، وراح قطاع آخر منهم (مثل معظم الكتاب والأدباء) يرى أن الديموقراطية الاجتماعية أهم من الديموقراطية السياسية، مروّجاً بذلك للتضحية بالحرية في سبيل العدل. وراح قطاع ثالث «ينظّر» للانجازات الناصرية باعتبارها انجازات اشتراكية ذات خصوصية متميزة.

في مناخ مثل ذلك المناخ يفضل الاتجاه نحو الاستقلال الثقافي، ونحو تكوين الجمعيات والمنظمات الثقافية المستقلة.

لكن هزيمة ٦٧ القاسية زعزعت ـ إلى حد واضح ـ عقيدة «**الكل في واحد**» التي هيمنت على المجتمع المصري: سلطة ومثقفين.

انفجرت مظاهرات ٦٨، وتعالت شعارات التغيير، واستشعر الجميع ضرورة التعبير المتنوع عن المجتمع المتنوع بطبقاته وتياراته المتعددة.

وبدأت مظاهر زعزعة العقيدة الشمولية تتجلى في أكثر من مجال.

وفي المجال الثقافي: بزغت المبادرات الفردية أو الجماعية المنفصلة ـ بدرجة أو بأخرى ـ عن النظام وهيئاته الثقافية.

فكانت تجربة عز الدين نجيب في قصر ثقافة كفر الشيخ، وتجربة الممثل عبد العزيز مخيون في قرى ونجوع مصر لإنشاء «مسرح فلاحين» وتجربة محمد عفيفي مطر في مجلة «سنابل» بكفر الشيخ. ثم كانت تجربة جماعة ومجلة «جاليري ٦٨»، وجمعية «كتّاب الغد»: وكانتا أهم تجربتين في سياق الاستقلال الثقافي، في نهاية الستينات وبداية السبعينات.

أصدرت مجلة/جماعة «جاليري ٦٨» مجموعة من الأعداد الممتازة، شارك فيها بالتأسيس والكتابة: جميل عطية ابراهيم وابراهيم منصور وأحمد مرسي وسيد حجاب وغالب هلسا وادوار الخراط وسيد خميس وغيرهم. أما جماعة «كتّاب الغد» فقد شارك فيها بالتأسيس والنشاط: ابراهيم فتحي ومحمد سيف وزين العابدين فؤاد ومحمود الورداني ود. عبد المنعم تلمة وعزت عامر وخليل كلفت وبشير السباعي وغيرهم، وقد انفضت الجمعية بعد اعتقال معظم أعضائها

*

مع السبعينات، وبعد رحيل ناصر، وتولي السادات، تغيّر المشهد السياسي والاجتماعي. وكان أبرز ما في هذا المشهد الجديد هو التنادي العام ـ من تحت ومن فوق ـ إلى التعدد (السياسي والاجتماعي والثقافي). وفي هذا السياق نشأت أول نقابة (اتحاد) للكتاب والأدباء في مصر (٧٥ ـ ٧٦)، وجرت بسببها، معركة شرسة بين المثقفين المصريين حول دخول الاتحاد أو مقاطعة دخوله. وقد انتهت المعركة بأن قاطعت الاتحاد الجديد، قطاعات كبيرة من المثقفين والأدباء التقدميين والديموقراطيين، ليخلو الاتحاد ـ من يومها ـ للإدارات اليمينية والسلفية والرجعية، التي تمنع الكلام في السياسة، ولا تدافع عن حرية كاتب أو أديب، بل تبرر كل سلوكات السلطة!!

بعد هدوء غبار معركة اتحاد الكتاب، بدأت الموجة الثانية من موجات السعي إلى التكوينات المستقلة. فنشأت «**جماعة/ مجلة إضاءة ٧٧**» في منتصف العام ٧٧، ذلك العام الذي شهد في أوله انتفاضة الجماهير الشعبية في يناير (كانون الثاني)، وشهد في آخره زيارة السادات للقدس (نوفمبر ـ تشرين الثاني).

وكان لي حظ المساهمة في تأسيس هذه المجلة/الجماعة، مع زملائي: حسن طلب وجمال القصاص ورفعت سلام وأمجد ريان ومحمود نسيم وماجد يوسف وعمر جهان ومحمد خلاف ووليد منير. وقد صدر من هذه المجلة خلال عشر سنوات (٧٧ ـ ٨٧) أربعة عشر عدداً، ظهرت على صفحاتها ابداعات جيل جديد وتيار مختلف في الكتابة الشعرية والتفكير الأدبي، هو ما سمي باسم «جيل السبعينات الشعري».

وتـوالت بعـد «إضـاءة ٧٧»الجماعات والجمعيات والمجلات غير الـدورية، المستقلة عن الأطر الـرسمية وعن الأجهـزة الثقـافية: «خـطوة»، «النـديم»، «أصوات»، «كتابات»، «آفاق»، «موقف»، «مصرية»، وغيرها، مما غمر السنوات الأخيرة من السبعينات ومعظم الثـمانينـات، بظاهـرة فريدة في الثقـافـة المصرية الـحديثـة، أسماها الكثيرون «ثورة الماستر» تارة، و«ثقافة المقاومة» تارة، و«الثقافة الفقيرة البديلة» تارة.

*

المشكلة في عدم وجود تنظيم ثقافي جماعي مصري قوي ترجع إلى عدة عوامل:

١ ـ الـرصيد الهـائـل من الشك بين المثقفين والسلطة ـ كلٌّ من جهته ـ وهو رصيد تخلف منذ العهد الناصري. فلا المثقفون يثقون في الـدولة، لأنها ـ حسب هذا الرصيد ـ تجيّر كل عمل أو نشاط ثقافي لصـالحهـا وتقيده. ولا الدولة تثق في المثقفين، لأنهم ـ حسب هذا الرصيد ـ سرعان ما يثيرون قلاقل النقد والحرية والعدالة وغيرها من القيم «المزعجة»!

٢ ـ اتحاد الكتاب القائم، حمل منذ لحظات نشوئه رائحة السلطة، فصودر المثقفون نفسياً تجاهه، وتقاعست همتهم عن العمل من داخله لتغييره: تغيير لائحته وإدارته وتحويله تحويلاً ديموقراطياً إلى نقابة فعالة معـبرة عن جموع الأدبـاء. مثلما تنجـح هذه المحـاولات في نقابات الصحافيين والأطباء والمحامين، التي تحولت ـ الآن ـ بفضل النضال الـديمـوقـراطي لأعضائها من داخلها إلى قلاع حقيقية للرأي الحر والتعبير المستقل.

٣ ـ لا يسمح القانون بعمل نقابة أخرى غير اتحاد الكتاب القائم. أمـا الجمعيات الأدبية فما زال قانـون تنظيمها ونشأتها وقيامها يعهد بأهليته لوزارة الشؤون الاجتماعية (قانون عام ٦٤)، ويحيط القانون امكانيات نشوئها بمئات العقبات الكأداء.

٤ ـ إن التغييرات الجذرية في بنية المجتمع المصري، والانهيارات التي توالت فيه جعلت المثقفين المصريين يفتقدون الرغبة في العمل الجمعي والجماعي. وطالت فلسفة الحل الفردي الذاتي ـ التي تفشت في المجتمع ـ معظم جماعة المثقفين. فخمدت همتهم عن ذلك الجهاد الصبـور الـطويل، في الـوقت الـذي لم يبادر فيه حزب من أحزاب المعـارضـة ـ مثـلاً ـ بتـنـظيم هذا الجهد في إنشاء جمعية ثقافية كبيرة تستقطب جماعة المثقفين المصريين ـ على أساس من احترام الاجتهاد في الـرأي والاعتـداد بالتنوع في الإبداع ـ فترفع عنهم عُقدة فقدان الحماس للعمل الجمعي المنظّم، وعُقدة جني الثمرة المريرة للتضحية بالحرية من أجل العدل، التي زرعها البعض سابقاً.

وفي رأيي: أن الحركة الثقافة المصرية في حاجة الآن إلى صحوة كبيرة في اتجاهين:

الأول: في اتجاه التحرك الجمعي لدخول اتحاد الكتاب القائم، وتشكيل تيار غالب فيه، يمكنه أن يغيّر لائحته ويغير مجلس إدارته، ويحيله ـ بحق ـ إلى منظمة ديموقراطية تعبر عن هموم ومشاكل الأدباء وتصون حرياتهم وابداعاتهم ومستقبلهم.

الثـاني: في اتجـاه التحـرك الجمعي لتشكيل جمعية أدبية كبـيرة، تستقطب الجمعيات الأدبية الموجودة حالياً، والمتناثرة في أنحاء أقاليم ومدن مصر.

بغير هذا التحرك ـ ذي الاتجاهين ـ ستظل جماعة المثقفين المصريين جزراً منعـزلة وذوات متباعدة، يسهل ضربها في كل حين، ويسهل الانفراد بآحادها في كل يوم.

ويدُ التاريخ مع الجماعة. □

(*) شاعر وناقد من مصر.

حمزة عبود

المصادرة



■ أظن أن احالة فشل اتحادات الكتاب في العـالم العـربي الى علاقتها بالأنظمة، سوف تتجـاوز النقـاش الثقـافي حول دور هذه الاتحـادات وتـوجهاتها (الثقافية!) في مرحلة تشكّلهـا. فالأوهـام التي رسختها تصورات ونـظريات عدد من الكتـاب والمبدعين حول مسـألـة الكتابة والإبداع، قامت في الغالب على مصادرة الثقافي أو تأطيره في مشروع تغييري ـ سياسي (مُنجز)، لا يختلف في مظاهره الأساسية عن مشروع السلطة نفسها. وهكذا وطأت السلطة مكاناً منـاسباً لمناقشة الثقافي ومعالجته على ضوء تطلعات سياسية (راسخة ومؤجلة!) هي الميزان الحقيقي لجدوى الثقافة ووظيفتها في المجتمع. ولم يكن مجدياً ـ على سبيل المثـال ـ أن يقوم اتحاد الكتاب اللبنانيين الـذي اكتسب فرصـاً سانحـة ميّزتـه عن سائر الاتحادات في العالم العربي، بالدفاع عن حرية الكاتب العربي، الاّ اذا كان هذا الكاتب جزءاً من مشروع (وطني؟) يجد تقـاطعـاتـه في أهـداف عدد من الاتحادات العربية الأخرى. ولكن اتحاد الكتاب اللبنانيين فشل هو أيضاً حين اقتصر عمله على تعزيز صوته وسط مناخ سياسي ملائم دون أن يلتفت الى الأصوات المتنوعة في الوسط الثقافي العربي، للعمل على تحريكها واذكاء حواراتها بعيداً عن الوسم السياسي الذي طبع هيئاته خلال تلك السنوات. ولقد تحول الاتحاد بسبب هذا الطابع الى مجرد هيئة أو مؤسسة من جملة مؤسسات ثقافية قائمة (أو أقل شأناً في بعض الحالات) بدل أن يكون محوراً فاعلاً ومؤثراً في تجديد الحياة الثقافية وتطورها.

الأوهـام التي راودت عدداً من المثقفـين العـرب (أعضـاء هذه الاتحـادات) حول المشروع التغييري، نشأت أو ارتكزت الى أوهام أخـرى موازية حول امكـانية التـطوير النوعي للإبداع، أو الكتابة عموماً، وفق أسس مضمرة (!) تتعلق بهذا المشروع. فالحوار الذي

ساد داخل هذه الاتحادات دار في الغالب حول المسائل النظرية التي ينبغي أن تحث تطبيقاتها في النص بدل أن يدور حول النص نفسه. وليس من العبث أن نعثر في سرحلة ازدهار هذه الاتحادات على نظريات (نقدية!) متباينة لنصوص متشابهة. بل أن معظم النصوص التي حاولت أن تترسم معالم خاصة وجديدة للكتابة ظلت عرضة لنقد اتهامي صعبت معالجته خلال تلك المرحلة.

في ظل الأوهام المتداخلة باتت الشعارات التي سمعناها (حرية الكاتب، ديموقراطية الثقافة، الثقافة والتغيير...) أسيرة النوايا السيئة لأسماء ورموز ثقافة «المؤسسة».

لقد أسهمت المظاهر «السلطوية» التي تشكّلت عبرها المؤسسات الثقافية في العالم العربي في استدراج صيغة السلطة «الثقافية» (!) الى هذه المؤسسات، وابتكار حوارات لا تمت بصلة الى «الثقافي» الذي تدّعيه. ومن هنا فان الحديث عن اتحادات تابعة ليس ذا معنى ما لم نستطلع هذه الصلة (بين الاتحادات والسلطة) عبر تصور الاتحادات للمسألة الثقافية.

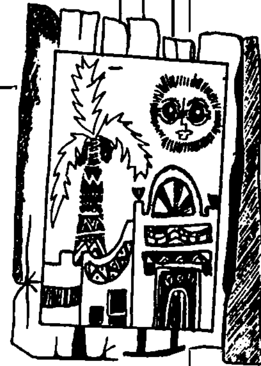
لقد وضعت الاتحادات العناوين المحدّدة للفكر والأدب والإبداع عموماً ليستقيم عملها ضمن رؤية «سلطوية» سوف تغذيها المعارضات الظاهرية للسلطة السياسية. فهذه الأخيرة ستجد استقرارها في المعالم الواضحة والنهائية للجسم الثقافي. كما أن الجدل حول المسائل المتعلقة بحياة الكاتب وحقوقه وحريته.. سيظل مؤجلاً وهامشياً أمام مهمّة إحداث ثقافة تغييرية ستوكلها اليها المؤسسات الثقافية القائمة!

أمام هذا التطابق الساذج كانت تظهر محاولات محدودة لعتق الحوار الثقافي (عبّرت عنها بيانات ومقالات أعضاء من اتحاد الكتاب اللبنانيين وكتاب عرب وجمعيات أدبية حرّة...) الا أن هذه الأصوات لم تكد تبلغ أطراف الأذن حتى بدأت الحرب اللبنانية حيث سيكون غياب بيروت (أو انحسار دورها) الكارثة الأكثر عمقاً في تقويض هذا الحوار. □

(*) شاعر وكاتب من لبنان.

خالد بدر

الكتابة والنقابة



■ أصبح من نافل القول الحديث عن أزمة في كل مناحي الحياة العربية، ووصل الأمر الى الحد الذي يجعل المرء يعتقد بلا فائدة كل التحليلات والتنظيرات والبحث عن النتائج والمسببات، خاصة عندما يتساوى الأمر في أنه كتب أو لم يكتب، فان الأوضاع سوف تسير على ما هي عليه، ذلك أن البنى التي تسيّر هذه الحياة ما زالت كما كانت، لا تود كشف الرداء عن الأخطاء والاعتراف بأننا نتعلق بذيل القطار.

لكن هذه الدعوة تأتي لتفتح الباب للنقاش حول جانب لم يحظ بالدراسة والبحث وهذا ما يجعل الحديث حوله مهماً بل وأساسياً.

التفصيل في بحث أزمة المؤسسة الأدبية الرسمية في العالم العربي شائك ومعقد، ذلك انه بحث في تجمعات تحمل على عاتقها مهمة نشر الوعي والابداع. لطالما ارتبط الحديث عن الوعي المعرفي والثقافي بالحديث عن الحرية منذ فجر الكتابة، فاذا كانت هذه الحرية نفسها (الحمامة التي لم تر النور بعد في اقليمنا العربي والتي لا يبدو انها ستراه قريباً) ملكاً شخصياً للنظام السياسي يتشدق بها في أدبياته ويقرر ماهيتها ولمن تمنح، ستظل هذه المؤسسات تابعة ولا شك، ولن تكون بأي حال من الأحوال في المقدمة، ذلك أنها تأتي ضمن دعائم هذا النظام بل والمشرّع الفكري لتوجهاته والمدافعة عن برامجه وخططه.

هكذا فالمحاولات التي قام بها بعض الكتاب والمفكرين لإخراج هذه المؤسسات من فلك النظام السياسي باءت، في معظمها، بالفشل، حتى خيل للبعض أن لا بديل آخر إلا العمل ضمنها بدعوى وجود بعض المزايا.

ولو أن الأمر اقتصر على ذلك لهان، إذ ان التوجه عند بعض (موظفي) هذه التجمعات صب في التطبيل لهذا النظام أو ذاك، وآخر تلك (المهام) هو ما قام به اتحاد الأدباء العرب واتحادات وتجمعات أخرى من الوقوف خلف الغزو العراقي للكويت بدعوى الوقوف ضد الامبريالية، دون الاشارة من قريب أو بعيد الى مثقفي الكويت والخليج الذين لم يتوانوا يوماً عن دعوى توحيد طاقات الأمة والوقوف ضد أعدائها.

لقد وفر النظام السياسي القاعات والمهرجانات والكتب، وتمت رعاية الأنشطة بكل احتفاء وتقدير مع الأضواء وعدسات التلفزيون وتذاكر السفر والهدايا، بل وأحياناً كل احتياجات الغرف (السياحية)، من هنا أصبح هدف هذه التجمعات بعيداً كل البعد عن نصوص أنظمتها الأساسية التي تحفل بالدفاع عن المبدع وحرية التعبير والديموقراطية، تماماً كما هو الأمر في دساتير الأنظمة الفاشية، اذ تسحق الحرية باسم الدفاع عن الأمة، حيث يصبح كل كاتب متهماً حتى يثبت العكس.

لقد كانت لنا تجربة قاسية ضمن اتحاد كتاب وأدباء الأمارات، وان كان الحديث السابق لا ينطبق عليه بالتحديد. فقد كنا ضمن المؤسسين لهذا الاتحاد وأنفقنا الكثير من الجهد والوقت لتأسيسه بالاشتراك مع أسماء أخرى ما زالت تعمل فيه، وبعد الاشهار واجه الاتحاد أعباء التكوين وأخطاء التأسيس الا أنه وبعد مرور فترة ليست بالقصيرة نسبياً أصبح من الضروري بمكان اعادة النظر وتجاوز اخفاقات المرحلة الأولى، وبدأت أولى نقاط الخلاف تتركز في عضوية الاتحاد ومن يستطيع الانضمام اليه. كان الاتجاه السائد هو توسيع رقعة الأعضاء تحت شعار أن لا يبقى قاصراً على أسماء معينة، وذهب أمر زيادة الأعضاء ليصب في منح العضوية لأولئك الذين يتوقع منهم أن يساهموا كأصوات انتخابية لأسماء معينة تطمح أن تصل الى مواقع في مجلس الادارة، وهنا تحول الأمر الى ما يشبه (الصراع النقابي) وفي القدرة على حشد عدد كبير من (الموالين)، هكذا رأينا أن الهدف من تأسيس الاتحاد تحول للفوز بمناصب ادارية، الأمر الذي أدى الى



انضمام أسماء ليس لها علاقة بالكتابة سوى نشر بعض الخواطر في منبر القراء في الجرائد أو رسالة التخرج من الجامعة.

أصبح التوجه أيضاً الى أن النشاط الثقافي كان ينظر اليه ليكون له أضواء اعلامية أكثر من أن يصبح له نتائج في تعزيز الروابط بين أعضاء الاتحاد، فأصبحت الأنشطة تقتصر على كاتب أو اثنين والبقية من الصحافيين والمصورين للتغطية، ولاحظنا أن أعضاء الاتحاد، بل وحتى بعض أعضاء مجلس الادارة، لا يلتقون الا في الجمعية العمومية السنوية لتبادل المناصب وقراءة التقرير السنوي ثم شرب الشاي والافتراق.

كما دخل الاتحاد في رعاية بعض التجمعات التي لا تمت في اختصاصها بصلة إلى اختصاص الاتحاد، لهذه الأسباب، وأسباب أخرى، لا يتسع المجال للتفصيل فيها رأينا الانسحاب من هذا التجمع عبر بيان مختصر سردنا فيه الأسباب. وبعد أسبوعين اجتمع مجلس الادارة وقرر الغاء عضويتنا بحجة التشهير والاساءة الى سمعة الاتحاد. ثم قامت محاولات شخصية تطالب بمنع نشر كتاباتنا في الجرائد، ثم اكتمل الأمر حين بعث الاتحاد برسائل تطالب بأخذ موافقة الاتحاد المسبقة في أي دعوة أو مشاركة خارجية بالرغم من مرور فترة طويلة على وجودنا خارج الاتحاد، وهو أمر غريب أن يحظر على الكاتب مثل هذا النشاط (الشخصي) وهنا تتمثل المواقف المتناقضة مع الحريات التي ينادي بها الاتحاد. □

(*) شاعر من الامارات.

زهير الجزائري

إتحادات الصوت الواحد



■ لِمَ نشعر بالغيظ إذا كانت السلطات قد سرقت كل الاتحادات الثقافية؟ ولِمَ نعيد الحديث عن اتحادات نقول دائماً إن غيابها أفضل من حضورها؟.. أليس ذلك إعترافاً بالحقيقة القاسية التي تقول باننا دخلنا العصر الذي يرفض قبول المبدع دون مؤسسة تحميه وتوصله بالجماعة الثقافية والجمهور.. فقد فاتَ الزمن الذي يستطيع فيه المبدع، خاصة إذا كان في سلالم الصعود الاولى، أن يطبع الكتاب على نفقته. وفات الوقت الذي يكتفي فيه المبدع بجمهور من المريدين يلتقيهم في المقهى... دخلنا عصر تسويق الثقافة. ولا بد ان نعترف بالمؤسسة كمقاول وسيط بين المبدع والجمهور.

وقد نرفض الاتحادات الثقافية الحالية بسبب سلطويتها أو ثبات التحالف الحزبي الذي يحكمها او خضوعها لجيل يعيق صعود الشباب... ولكن هذه الاتحادات في جوهرها تعبير عن حقيقة إن المبدع لم يعد بهلولاً وحيداً في مواجهة مجتمع جاهل لا يفهم حكمته، إنما تحول المبدعون إلى (شغيلة فكر) يباع عملهم ويشترى تماماً مثل عمل الآخرين. ولهم مصالح مشتركة تصطدم بالسلطة أو بمؤسسات التجهيل السائدة أو بدور النشر التي تستغل عملهم الذهني. ولذلك ظهرت حاجتهم الى النقابة. وقد بقيت المؤسسات الثقافية في الغرب الرأسمالي تتمتع بحياد نسبي عن السلطة التي تحاول أن تحيّد نفسها بحيث لا تظهر كممثل ميكانيكي للطبقة. ولذلك لا تلغي تعدد المؤسسات وإختلافاتها، إنما تقدم نفسها كحصيلة ومنظم للصراع، من الخارج، لصالح المؤسسة المسيطرة.

أما سلطة الصوت الواحد فهي إرادوية تريد أن تكيّف كل المجتمع، بالقمع والديماغوجيا، وفق صورتها. ولذلك تحاول الغاء أية تمايزات، سياسية كانت أو ثقافية، وتمركز بيديها كل المؤسسات.. تلحق وزارة الثقافة بوزارة الاعلام وتحتكر كل مؤسسات الانتاج الثقافي، من إذاعة وتلفزيون وصحف ودور نشر، وترفض أية إزدواجية في السلطة. وكما تمنع استقلالية الأحزاب الاخرى، ترفض قيام سلطة ثقافية مستقلة.. كل الاتحادات الثقافية العربية تعرضت خلال الأعوام الأخيرة لواحد من خيارين: أما الالغاء إذا اتخذت موقفاً يخالف رغبة السلطة، أو الالتحاق بالسلطة من خلال وزارة الاعلام. وقد أدركت هذه السلطة قبل الكل أهمية المؤسسة للمثقف. وعملت على الهيمنة من فوق ومن تحت ومن الداخل. ومهما كانت نيّات قيادات هذه الاتحادات، فان أمامها حقيقة ثابتة.. إنها غير قادرة على الحصول على أية مكاسب للأعضاء إلا من خلال الدولة التي تمسك بمداخيل الناس ومؤسسات صناعة الوعي.. ولذلك يتحتم على هذه المؤسسات أن تسوّق فكر الاعضاء لصالح السلطة لترضي بعضاً من غرورها وأوهامها عن نفسها. ولا تكتفي السلطة بهذه العلاقة التبادلية من الخارج، انها تحاول غزو الاتحادات من داخلها.. فبحكم حاجتها الى ماكنة اعلامية ضخمة توازي الماكنة القمعية تخرّج اجهزة الدولة مئات بل وآلاف الكتبة الصغار لتمشية أمور الماكنة التي ستتحكم بوعي الناس. في واحد من هذه البلدان بلغ عدد أعضاء نقابة الصحافيين ثلاثة آلاف وخمسمائة في حين إن البلد لا يملك غير أربعة صحف يومية رسمية.. وتكيف قوانين هذه الاتحادات بحيث يحق لأي موظف يمارس عملاً كتابياً أن يتحول إلى عضو في النقابة الثقافية. أما كبار الجنرالات والوزراء فيقبلون عادة كاعضاء شرف. وتغرق الاتحادات بالقوة المصوتة القادرة على رفع ممثلي السلطة لقيادة هذه الاتحادات. ولذلك تنفصل هذه الاتحادات عن جوهرها الثقافي وتتحول إلى وسيلة قمع ثقافية. فالسلطة تنظر بارتياب لوحدانية المثقف وتريد أن تبقيه في حدود العلاقة أيام القبيلة البدائية، لا يريد ولا يستطيع أن يكون شخصية مستقلّة. وتقيم علاقته مع الجماعة على اساس الدمج وليس التفاعل. وتستخدم الكتلة الثقافية والمؤسسة الجماعية لمحاصرة الفرد ومنع أية امكانية للتوصيل إلا من خلال شبكة السلطة. وتبدأ غربة المثقف داخل بلده بالانفصال الروحي عن مؤسسات لا تمثله. وفي احسن حالاتها تقف محايدة ساكنة حين يتعرض المثقف لقمع السلطة، أما في بقية الحالات فانها ترتّب من خلال التحشيد المضاد الشرعية الثقافية للقرار الأمني المضاد للمثقف

الخارج عن ارادة السلطة. وبين هذه الاتحادات الرسمية الغربية ما يشبه اتفاق تبادل الحماية الامنية. فمهما بلغت حدّة الخلافات بين الأنظمة التي ترعاها، إلا إنها تتفق على موقف موحد، حالما يفتح ملف حرية المثقف وتبدأ التسميات والأمثلة الملموسة. ومعاً تنسق هذه الاتحادات لمنع نشوء اتحادات أو تجمعات خارج الهيمنة السلطوية العربية. . وخلف الكواليس توزع الحصص قيادة المؤسسات الثقافية العربية حسب الوزن السياسي والعسكري للدول على حساب الوزن الثقافي للدولة أو ممثليها. وغالباً ما بقيت القيادات العربية لهذه الاتحادات حكراً للدولة الاكثر مركزية وقمعاً. . هذه الدولة الطموحة لتصدير مثالها القمعي إلى خارجها وعلى المستوى العربي بكامله. .

باختصار، لقد اغتربت هذه الاتحادات كلياً عن المثقف الجاد ذي الوجدان الديموقراطي، وامتلكت آليتها المعاكسة، لدرجة يكاد التأثير عليها أو كسبها يشكل المستحيل عينه. . وحتى بدون تخطيط، وتحت وطأة الاحداث بذا ينشأ شكل تمهيدي للجبهة الثقافية المضادة من خلال توقيع الكتاب بأسمائهم على مذكرات وبيانات متميزة ومتحدية تعاكس الموقف الرسمي السائد. . بيانات تأخذ في الغالب الموقف الذي تتردد الاحزاب عن اتخاذ. وتعكس تشبثاً عنيداً بالديموقراطية وموقفاً شجاعاً ضد القمع ومع الاختلاف. . وبتراكم المواقف المشتركة، بتنامي الموقف السلطوي المضاد وتنامي التحدي، وبقليل من وعي الضرورة، يمكن من جديد فتح ملف الجبهة الثقافية العربية. □

(*) كاتب روائي وقصصي من العراق.

سالمة صالح

«أنا الشاعر ولست سوى الامبراطور»

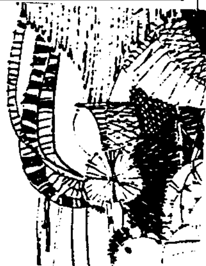


■ تفرض الحكومة كلية السلطة في الوطن العربي والتي تختصر نفسها أحياناً الى شخص واحد، هيمنتها على جميع المؤسسات غير الحكومية كالنقابات والجمعيات. وليس ثمة سبب يجعلها تستثني اتحادات الأدباء من ذلك. بل لديها على العكس المبررات لتسرع الى «تأميم» أي اتحاد من هذا النوع لأنه صوت قد يرتفع ضدها اذا لم تضمن تأييده لها الى جانب الاذاعات والصحف الحكومية. وهي لا تؤمم اتحادات الأدباء بقرار وانما تدفع بأكبر عدد من الأدباء الذين صنعتهم وسائل اعلامها الى الاتحاد لينتخبوا من ممثلي الحكومة هيئة ادارية ورئيساً. وهكذا سيضمن اتحاد أدباء تهيمن عليه الدولة تحويل الأدب الى بوق آخر للدعاية الرسمية. وتقدم الدولة لقاء هذا عطايا شحيحة للاتحادات وهبات أكثر سخاء لممثليها في هذه الاتحادات. أما لماذا ترضى أعداد غير قليلة من الأدباء أن تأكل على مائدة السلطة - وأنا أعني هذا حرفياً، أقوله وأنا أتذكر صولات الأدباء وجولاتهم والكر والفر على موائد الغداء والعشاء في المهرجانات الأدبية - فهو أمر يمكن تفسيره وليس قبوله. فرغم الثروات الطبيعية الكبيرة في الوطن العربي، فان الشعب العربي حتى في الكثير من بلدان النفط العربية يعيش حياة تقشف شديد. واذا شكا أحد من نقص هذه المادة أو تلك تلقى لطمة تسكته ومحاضرة عن مساوىء المجتمع الاستهلاكي، ويمارس المثقفون هذا القمع وهم لا يعرفون عن المجتمع الاستهلاكي الا ما قرأوه مترجماً من صحف العالم الصناعي. وهكذا فالكتاب ترف لا تسمح به حياة الكثير من الناس. والكاتب الذي لا يستطيع أن يعيش من كتابه، لن يجد الا العمل في مؤسسات الدولة التي لن ترضى بأقل من تبعيته الكاملة لها، والقائمون على شؤون البلاد العربية يفهمون الأدب في الغالب فهماً سلفياً خاطئاً، فاذا كان شاعر كبير كالمتنبي قد مدح سيف الدولة وكافوراً فلماذا لا يمدح زيد أو عمرو من شعراء اليوم هذا أو ذاك من الحكام؟ واذا كان المتنبي قد كوفىء بدينار واحد على قصيدة مدح فمم يشكو شعراء اليوم وهم يحصلون على سيارات وساعات ذهبية؟ ومن منهم يستطيع أن يدعي أن قصيدته أفضل من دينارية المتنبي؟ ولماذا لا يرتبط اتحاد الأدباء بموقف السلطة وهي تدفع ايجار المبنى الذي يشغله؟ يريد الحاكم أن يقف ببابه الشعراء فاذا مدحه أحدهم رفع اصبعه: «أعطوه ألف درهم» ويحلم بجملة تبقى بعده في الكتب المدرسية: «اهتم بالأدب وأقام المهرجانات الأدبية فقصده الأدباء من مختلف الامصار». لكن لا تاريخ الأدب العربي هو قصائد المدح وحدها ولا حاضر الأدب كله هو أدب الكتاب الرسميين واتحاداتهم التابعة للسلطة، فأكثر من نصف أدباء الوطن العربي يعيشون خارج أوطانهم، لا تطالهم يد الشرطة االأدبية، وهناك تولد ثقافة عربية جديدة. وسيكون بين هؤلاء الأدباء بالتأكيد من سيرفع صوته في وجه الحاكم: «أنا الشاعر ولست سوى الامبراطور». □

(*) كاتبة قصة من العراق مقيمة في برلين.

سعدي يوسف

الحرية المطلقة



■ تجربتي في العمل داخل التنظيمات والتجمعات الثقافية، طويلة، تعود الى خمسة وثلاثين عاماً؛ ومؤسفة، اشعرُ بمرارتها كلما تذكرتُها او ذكرتُها.

كنت من مؤسسي اتحاد الأدباء في الجمهورية العراقية الأولى ١٩٥٨ - ١٩٦٣.

وكنت من بين اعضـاء هيئتـه الادارية حين اعيد تأسيسـه بعـد استيلاء البعثيين على الحكم، العام ١٩٦٨.

وفي العـام ١٩٨٠ كنت من بين الـذين اسسـوا «رابطة الكتاب والصحـافيين والفنـانـين العراقيين» في المنفى، ومن بين الذين تولّوا امرها. وأتاح لي ترحالي فرصة التعرف الى تنظيمات ثقافية عربية وغير عربية.

ولقد خرجتُ من هذا كله، باختيار القطيعة او المقاطعة. إذ ثبت لي ان الخطوة الأولى لعسكرة الابداع وتكبيله هي في تشكيل تنظيم واحد موحَّد.

إن اتحادات الأدباء، في البلدان العربية، هي تنظيمات عجيبة: إنها ليست نقابية تدافع عن مصالح الأعضاء المهنية، وليست إبداعية تنهض بمشاريع أو حركات من اجل النشاط الابداعي، وهي ليست سياسية أصيلة، فهي مَتْبَعٌ لا منبعٌ.

إذن، ما ضرورتها؟

انا اعتقد ان اتحادات الكتّاب، في المنطقة العربية، ألحقت ضرراً فادحاً بالحركة الثقافية، وأسهمت في قمع حرية الفكر، وخذلت كل من توجَّه إليها آملاً في موقف تضامنٍ او مساندةٍ أو مُدافَعة.

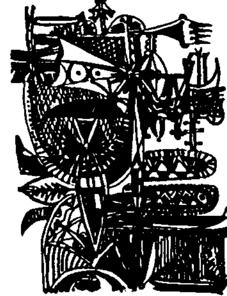
التعدد، نفسه، لن يكون ذا معنًى، إذا تأسَّسَ على تقاليد القمع والضبط والربط.

شرطُ الابداع الأول: الحرية المطلقة. □

(*) شاعر من العراق يقيم في باريس.

سليم مطر كامل

الوقائع والأحلام



■ تجربـة اتحـاد الكتّـاب في تشيكوسلوفاكيا تحمل دلالات غنية تغري بالمقارنة والبحث. وصـول كاتب مُعـارض مثـل (هـافـل) إلى السلطة لم يكن مصادفة استثنائية قدر ما هو استمرارية لعملية ابتدأت قبل عشرين عام.

تشيكـوسلوفاكيا أول البلدان الاشتراكية التي تفجـرت فيهـا ينـابيع التمـرد على استبـداد الحـزب الـواحد. عام ١٩٦٨حلّ «ربيع براغ» وطفقت حرارته تذيب هرماً جليدياً من سلطة وحزب ومجتمع. من نوادر التاريخ ان صيحات الفجر انطلقت أولاً خلال مؤتمر اتحاد الكتاب الرسمي، الذي سبق الاحداث. والأكثر عجبـاً ان الـرجـل الذي كان سبباً في تفجر المؤتمر وبالتالي المجتمع والدولة لم يكن حاضراً في المؤتمر، بل انه حتى لم يكن حاضراً في الحياة. إنه كافكا... كافكا الكاتب التشيكي الذي توفي قبل ذلك بعشرات الاعوام، وقبل مجيء السلطة الشيوعية. بسببه انقسم المؤتمر إلى مؤيد ومعارض. أنصار السلطة والداعون إلى «الواقعية الاشتراكية» عارضوا كافكـا وأصروا على منـع كتبـه لأنها متشائمة وانهزامية وضد «الأمل الاشـتراكي». أنصار كافكا دافعوا عنه كمتمرد عظيم ضد جبروت الدولة والبيروقراطية ونظام القطيع (رأسمالياً كان أم اشتراكياً) الذي يمسخ الانسان إلى «حيوان شغيل» أو «صرصار حزين». كافكا هذا كان حجة ظاهرة لوضع قاتم، شق اتحاد الكتّاب والمجتمع والحزب والدولة، وحتى المعسكر الاشتراكي والأحزاب الشيوعية... الجميع ضاعـوا في متـاهـات مأزق «كـافكـوي» مُغبر ببارود وأيديولوجيات وصاخب بجزمات مُدراء وعسكر.

مقتطف عن تاريخ اتحاداتنا

شاعت فكـرة اتحـادات الكتّـاب في بلدانـا مع شيوع الحركات النقـابية واليسـارية بعد الحرب العالمية الثانية. بدأت كمجموعات سرية من مثقفـين معـارضـين مرتبطين بحزب ما، ويبتغون العمل النقـابي العلني. تجربـة اتحاد الكتّاب في العراق نموذج وسطي لهذه الحـالة. في الخمسينيات شرع الكتّاب من أعضاء وأصدقاء الحزب الشيوعي، وعـبر تنـظيمهم السري، بخلق واجهات للعمل النقابي العلني. بعد ثورة تموز الجمهورية عام ١٩٥٨، المسنودة من الحزب الشيوعي، تمكن المثقفـون الشيوعيون وأصـدقاؤهم من اجازة اتحاد الكتّاب في العراق. تاريخ اتحادات الكتّاب في بلداننا مرتبط عضوياً بالسلطة: سلطة الدولة أو سلطة المعارضة، أو الاثنين معاً، في أعوام السبعينيات مثلاً، تحالف الحزب الشيوعي العراقي مع حزب البعث الحـاكم. تلقائياً، تحولت قيادة اتحاد الكتّاب إلى أغلبية بعثية (رغم أقليتهم الكبيرة في الواقع) مع ممثلين من الشيوعيين وبعض الكتّاب شبه المستقلين والحزبيين.

الحقيقـة ان حالـة التسيس والتدوّل (التبعية للدولة)، لا تشمل اتحادات الكتّاب وحدها، بل هي حالة تشمل جميع قطاعات المجتمع (المـدنية): المجمـوعـات الثقافية والرياضية والنقابية وحتى العوائل والمـراكز الدينية والنوادي وغيرها. إنها حالة موجودة في جميع أنظمة العالم المعاصر، ومنها النظام الليبرالي أو ما يسمى بالديموقراطي. لكن الحالة متطرفة مع انظمتنا ذات الحزب الواحد والفكر الواحد والدين الواحد والرجل الواحد والاختيار الواحد. إن القطاعات المدنية تابعة بصورة مطلقة لأقلية من السياسيين الاداريين والعسكريين في السلطة والأحـزاب. فالمعضلة بالنسبـة لاتحـاد الكتّاب لا تكمن في علاقته بالـأحزاب والحكومات، بل في تبعيته المطلقة لها. خضوع المثقف الدائم لأهواء السياسيين والبيروقراطيين ومصالحهم. ليس هنالك أية مشـاركـة ومقـاسـمـة في التـأثير والفعل. لا يوجد أي حيز للكاتب و(القـطـاعـات المـدنية) خارج سلطة السياسيين، كلمـة «الالتزام» تلبست معنى: تبعية الابـداعي للسياسي، مثقفو اتحادات الكتّاب الـرسمية، ومثقفـو أحـزاب المعـارضة يتساوون في الخضوع لقاعدة واحـدة مطلقـة: أمـا الصمت أو التملق والـدفـاع عن «بـرنـامـج الحزب... وانجازات الثورة»، بل في معظم الاحيان حتى الصمت ممنوع، فهو قد يعني «الانحراف» والتخاذل أمام معسكر «الأعداء والحاقدين»...

مقتطف عن اتحاد الاصفار واتحاد النواقص

عندما كنا تلاميذ، كان معلمنا يقرئنا حكاية أب، في ساعة احتضاره، جمع أبناءه وطلب من كل منهم ان يكسر عصاه، فكسروها. ثم أمر بجمع العصي في شدّة واحدة، وطلب من كل منهم كسرها، فما قدروا. في نهاية الحكاية يتوقف معلمنا ليعلن حكمته الشهيرة: «هكذا يا أولادي، عندما نتحد لا أحد يقدر كسرنا... في اتحادنا قوتنا».

لكن معلمنا الطيب القلب نسي جانباً آخر من المسألة قد يبدو سفسطائياً، إلّا انه في الحقيقة واقعي جداً: إن الأصفار عندما تتحد لا يمكن كسرها، لأنها أساساً مكسورة، بل معدومة. ثم ان النواقص عندما تتحد، لا يمكن كسرها أيضاً، لأنها تكسر كل ما هو صحيح لتجعله ناقصاً مثلها!

هذا بالضبط حال اتحادات كتّابنا. إنها اتحادات نواقص، وفي أحسن الأحوال هي اتحادات أصفار. وثائقها المكتوبة تتحدث عن غايات نبيلة: اتحاد الاعضاء لتبادل المعونات والخبرة، وانجاز المشاريع المشتركة، وحقوق النشر، واللقاءات الأدبية والأواصر الاجتماعية، وتحسين شروط الابداع والدفاع عن حرية التعبير، وغيرها من الأمور الايجابية المفيدة للكاتب والكتاب وثقافة المجتمع. غير ان الواقع والممارسة تمسخ هذه الغايات. تصير مقلوبة وسالبة كحال معظم مبادئنا الكبرى: الديموقراطية تعني السجون والمذابح والحروب... الاشتراكية تعني المساواة في النهب والفساد... التدين يعني التحجر والتعصب واحتقار العقل والتفكير... التحرير يعني خسارة أراض جديدة... مكافحة الامبريالية تعني فتح الحدود والشعوب أمام الشركات والجيوش. وضمن هذا السياق فإن اتحادات الكتاب صارت تعني ببساطة، التشتت والتجزئة والضعف و«تصفير وتنقيص» الكاتب والكتاب!

مقتطف عن طموحات اتحادية

الحديث عن اتحادات الكتاب لا ينتهي، لأنه تلقائياً يشمل الحديث عن الكتاب وعن الصحافة وعن الثقافة بجميع اشكالياتها. لكني أود ان أتخطى قليلاً مجال النقد والشكوى، لألمس مجال الطموحات والمشاريع.

اتحاداتنا وروابطنا تبدأ دائماً ببيان سياسي ولا تجتمع إلّا من أجل بيان سياسي. أما المسائل الابداعية والحياتية التي تهم الكاتب مباشرة فهي إما ثانوية أو معدومة. مثلاً، نحن الآلاف من المثقفين في الخارج، وخصوصاً في أوروبا، ألا يمكن ان نساهم بخلق البديل؟ مثلاً، تشكيل رابطة أو تعاونية بين الكتّاب والناشرين و«انصارهم»، والهدف الأساسي والكبير هو المساعدة على طبع الآلاف من الكتب والمقالات والدراسات والقصائد المهملة في مدرجات كتابنا المحرومين من امكانات الطبع والنشر.

مجلة «الناقد» و«دار رياض الريّس»، لهما فضل الريادة في مجالي الجرأة في المواضيع ثم الانفتاح في النشر على الكتّاب «من طبقة المنبوذين». لكنها تظل تجربة لا تكفي وحدها ومضطرة للتقيد بالشروط المالية. لذلك فإن تشكيل التعاونية يمكن ان يعتمد أساساً على وجود «دار رياض الريس»؛ لأنها تمتلك الأساس التقني والاداري، ولأنها ذات سياسة مستقلة منفتحة، ومرتبطة جغرافياً مع مثقفي الخارج.

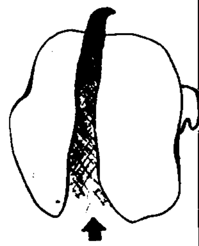
تتلخص فكرة «تعاونية الطبع والتوزيع» بأنها تعتمد في رأسمالها على مساهمات الكتّاب والناشرين وجميع الراغبين بدعم الكتّاب العربي. مثلما هناك «أبناء حلال» يساهمون ببناء جامع أو مستشفى، فانه لا بد ان يكون هناك «مثقفو حلال» ليساهموا بهذا العمل الثقافي الانساني. واسلوب عمل «تعاونية النشر» هذه يتمثل بنشر المؤلفات لقيمتها الثقافية الفنية وتفادي قدر الامكان الموانع الشخصية والذوقية والسياسية وخصوصاً المالية، وتكون الأفضلية لمن ينشر لأول مرة وكذلك لمن لم ينشر منذ فترة طويلة. ويعتمد اسلوب القرعة في تفضيل المؤلفات ذات الشروط المتشابهة. ويمكن ان تستهدف التعاونية نشر المجلات وايصال الكتب بالاسعار الزهيدة. والأهم في كل هذا ان اللجنة المشرفة على سياسة التعاونية واسلوبها تتكون من أعضاء يتم انتخابهم سنوياً وتجديد نصف عددهم اجبارياً. ويحق لجميع المساهمين الترشيح والانتخاب مباشرة وبالمراسلة.

إنه مشروع لا أكثر، أقدمه للتداول والمناقشة، فإن لم يحالفه الحظ بالنجاح، فربما يكون سبباً في نجاح مشروع آخر... □

(*) روائي من العراق مقيم في جنيف حائز على جائزة «الناقد» للرواية ١٩٩٠.

سميح القاسم

المقهى الأدبي



■ هنا، كما هناك، كما في كل مكان، تطمح الجهة الحاكمة، دائماً إلى تركيز أكبر قدر من السلطة الممكنة بين يديها. وهذه السلطة، بغضّ النظر عن التفاوت في المنطلقات والدوافع والغايات، على أتم الاستعداد (سنجي طق!) لممارسة كل وسائل الاستبسال وأساليب المكر المتاحة من أجل تحقيق الهدف. حتى إنها تشكّل اتحادات الكتاب وروابط الأدباء - ليس بالضرورة لصالح الكتابة والأدب - مثلما تهتم بتنظيم البغاء - وليس بالضرورة من أجل الحفاظ على الصحة العامة!

وحتى لا أظلم أحداً، إن شاء الله وبإذن الله، فقد يكون هناك شيء من حُسن النية لدى هذه السلطة أو تلك بشأن الأدب والأدباء، وقد تغدق العطاء تنظيماً وتمويلاً، غير أن القانون القديم «من يأكل من خبز السلطان يضرب بسيفه» سرعان ما ينشط وفرد ظلّه الثقيل على الحركة الأدبية.

وكم من أديب تمّ إعدامه على يد السلطة، كرماً وإغداقاً ورعاية حتى الموت!

لا ينبغي لهذا الكلام أن يُعتبر دعوة للتخلّص من الأُطر النقابية، حتى في الوسط الأدبي. إلا أنه يدعو قطعاً إلى إعادة النظر في التوقعات والطموحات التي تعقد على هذه الأطر، والمهام التي تكلّف بها.

ثمة حقوق نقابية للأدباء، ومتطلبات ورغبات، مثل تأمين نشر نتاجهم، وإشراكهم في الفعاليات والمؤتمرات الوطنية والدولية، وتنظيمهم في المعركة من أجل حرية الكلمة وحرية الابداع وسائر الحريات الفردية والقومية والانسانية.

وهنا يبدأ دور القيادات التي ينتخبها الأدباء أنفسهم. فلا يجوز إلقاء كل اللوم على «السلطة»، ولا بد من محاسبة الذات عن دور الكاتب ـ الفرد، ومدى حرصه على كرامته، واستعداده للدفاع عن رأيه وعن كلمته وتهيُّؤه للصراع والنضال، وحتى للاستشهاد في سبيل معتقداته، ومدى تقديره أصلاً لدوره وفعله وأثره.

إن اتحادات الأدباء وروابط الكتاب، بحد ذاتها، لا تنتج أدباً، ومن نافل القول الاشارة إلى أن الابداع يظل في نهاية الأمر، ودائماً، مسألة فردية ذاتية، منقطعة بفرديتها موغلة في ذاتيتها. إنما من شأن الأطر التنظيمية خلق مناخ معينّ للعملية الابداعية.

وليسمح لي أن أستند قليلاً إلى تجربتي الشخصية. لقد شرّفني زملائي هنا فانتخبوني رئيساً لاتحاد الكتاب العرب ثم رئيساً للاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين، الذي شكّل سقفاً لمختلف التنظيمات والأُطر والاتجاهات القائمة عندنا.

أصدرنا مجلة «٤٨» التي استُقبلت بحماسة ملحوظة، وأوفدنا أكثر من عشرين شاعراً وأديباً وناقداً وفناناً إلى عدة أقطار في أرض الله الواسعة، وأنجزنا عدة فعاليات هامة انعكست إيجاباً على حياتنا الأدبية والثقافية.

غير أن الممارسة الممضّة في دوامة من الصراعات السياسية والفئوية والشخصية، دفعتني أخيراً، وفي لحظة مشبعة بالارهاق والنكد، إلى الابتعاد عن الموقع القياديّ والاكتفاء بدور الظهير الأيسر (من اليسار وليس من اليُسر!)..

وقد دفعتني تجربتي الشخصية إلى استنتاج قد يبدو متطرفاً: لعلّ «المقهى الأدبي» هو أفضل الأساليب لتنظيم الأدباء بفوضى محببة ومبدعة!

فالمقهى الأدبي، لا يتطلب بطاقات عضوية موقّعاً عليها، ولا يستدعي العودة إلى الدستور للتأكد مما إذا كان الرئيس أو الأمين العام هو الذي يوقع على البطاقات، ولا يفرض دفع اشتراكات أكثر من ثمن فنجان القهوة أو كأس القهوة البابلية، ولا يتطلب عقد مؤتمرات واجتماعات لجان وهلمُّجَرجَرةً..

وفي الحالات التي تعترض فيها الشكوك والمخاوف وعدم الثقة سبيل العلاقات بين الأديب وبين السلطة ـ وهي الحالات السائدة في القارَّة العربية، لأسفنا الشديد ـ فإن «المقهى الأدبي» يظلّ الاطار الأرقى لتطوير العملية الابداعية، بالمبادلة والمناظرة والمراجحة والحوار، ومن داخل العملية الابداعية ذاتها، وفي منأىً ومنجىً من الضغوط الرسمية والبريئة على السواء.

المقهى الأدبي يظل الاطار الأرقى لتطوير العملية الابداعية

واذا كان النادل شاباً ويفضل شابة على قسط من الثقافة والأدب. فإن «الجو» يصبح مضموناً، ولا يبقى على الأديب العبقريّ إلا متابعة الفكرة ومعانقة الصورة واصطياد المستمعين (بمن فيهم النادلة الشابة الجميلة والمثقفة!)، ثم إكراه أقرب زميل يجالسه في المقهى على الاقرار بندرة درره وعبقرية روائعه.. (من المستحسن أيضاً إكراهه على دفع ثمن القهوة!!). □

(*) شاعر من فلسطين ورئيس اتحاد كتاب سابق.

سيد أحمد بلال

الصحن الفارغ!

■ توفّر تجربة «اتحاد الكتاب السودانيين» من انتفاضة نيسان ـ ابريل ١٩٨٩ وحتى انقلاب يونيه ١٩٨٩، مادة غنيّة لاستقصاء امكانية نشوء بنى مستقلة للمثقفين بعيداً عن هيمنة السلطة السياسية، واقتراح سلطة للثقافة على ما هو ثقافي في مواجهة ثقافة السلطة.

لقد وفّرت الانتفاضة مناخ الحريات العامة ومن ضمنها حرية تكوين الجمعيات الثقافية وحرية التعبير والنشر. كما وفّرت السلطة المنتخبة لاحقاً مقراً خاصاً لاتحاد الكتاب اسوة بغيره من اتحادات «المهنيين».

تجربة انتقال «الكتاب» من حلقاتهم الضيّقة الى اطار عام شرعي وعلني بعد ١٦ عاماً من هيمنة السلطة على ما هو ثقافي أو الاشتباه فيه (سلطة مايو)، لم تكن تجربة سهلة ولكن حالة التفاؤل التي انتجتها الانتفاضة دفعت الامكان امام الاستحالة. لم يكن صعباً على مؤسسي اتحاد الكتاب صياغة دستور وتصوّر إطار تنظيمي لادارة نشاط الاتحاد، والتقاط الأهداف التي ترشحه ليكون بؤرة نشاط ثقافي حقيقي، يلتف حوله حاملو عبء الكلمة. الصعوبة تكمن في وجود عَمَل ثقافي طوعي، مؤسس وفعّال، في بلد تنهض للتو من المجاعة تتنازعها الحرب في الجنوب والجفاف والتصحر في الأقاليم الأخرى. الصعوبة تكمن أيضاً في نشوء مبادرة كهذه في مدينة يعسكر على مشارفها ما يساوي عدد سكانها من لاجئي الحرب والجفاف.. مدينة بشبكة مواصلات محطمة وكهرباء تقطع دون موعد، ومثقفون يختارون مع الانخراط في الفعل الثقافي شظف العيش ان لم يكن الصحن الفارغ.

الدولة اعطت لاتحاد الكتاب مقرّاً بمنطقة المقرن (ملتقى النيلين الأزرق والأبيض)، ولا شيء آخر، وهكذا أصبح على عضويته الفقيرة تدبير تكلفة تسييره بالاشتراكات والتبرعات. ورغم كل هذه المعوّقات الواقعية نما اتحاد الكتاب وانتج تراثاً هائلاً من النشاط في عمر قصير واثبت جدوى المبادرة الثقافية الحرّة.

لقد اتاح نشاط اتحاد الكتاب لجمهور الثقافة السودانية، ان يلتقي

بأهم الشعراء العرب مثل محمود درويش وأدونيس ومحمد الفيتوري وأحمد عبد المعطي حجازي ومظفّر النواب وغيرهم.

وتبنى المناسبات الكبرى للشعب، «الانتفاضتين»، على طريقته. وجذّر مساهمة الشهيد محمود محمد طه، بالاحتفال بذكرى استشهاده، والاحتفال بنقض السلطة القضائية للحكم الصادر باعدامه بعد وفاته، والاحتفال باتفاقية المير غني ـ قرنق كمقدمة لاحلام السلام والوحدة الوطنية.

مثل هذه النشاطات كان يمكن ان تقام في مواقع متفرّقة، لكن النشاط الداخلي الدؤوب لاتحاد الكتاب، اعطاه مصداقية ان يكون الجهة التي استقر عندها الحق بذلك. النشاط القاعدي داخل دار الاتحاد كان متنوّعاً، لكن أهمه كان تقليد الندوة الاسبوعية المفتوحة. فلقد أعطيت الفرصة لعلماء اجتماع وآثار ولغويين وتشكيليين ومسرحيين، لطرح اضافاتهم. لقد كانت معظم التجارب الابداعية تمر من هناك، شعراء وكتاب قصة ورواية ونقاد ومنظّرون، وجدوا الفرصة لقراءة نتاجاتهم وعرض رؤاهم على جمهور متعدد المشارب له مطلق الحق في تشكيل استجابته واستعدادتها امامهم في الحوار. لقد خلقت هذه الندوات اطاراً تجريبيّاً لتفاعل المبدع مع مستويات متعدّدة من الاستجابة لإبداعه، ونشأ مع توالي هذه التجارب منبر ينتج خميرة للابداع. ورغم ان لحالة كهذه مخاطرها إذ قد تقود الى تحلّق المبدعين حول بعضهم. إلّا ان التوثيق المستمر للندوات ونشرها في الصفحات الأدبية للصحف، خاصة صحيفة «الأيام»، كان يسمح لها بالتمرّد الممكن ويضع عمل هذه النواة في خضم الحياة. ان لاتحاد الكتّاب السودانيين الحق في الادعاء بأن قطاعاً هاماً من مبدعي الحاضر والمستقبل في السودان قد اختبروا رؤاهم في عقر داره. ولقد دفع هذا النشاط أدباء من جنوب السودان لولوجه وعرض ابداعاتهم ومساهماتهم في التفاعل الثقافي. عموماً يعتبر أهم ما اتسم به نشاط اتحاد الكتاب هو قدرته على خلق لحظة تواصل ومثاقفة بين تجارب وتجريبيين، وشيئاً فشيئاً امتلك الاتحاد ديناميكية زوّدته بمصداقية سخّرها في الدفاع عن كل الانتهاكات التي استهدفت المثقفين، سواء كانت في قطاع الدولة أو خارجها، وأبرزها تصديه لهجمة وزير الثقافة، عبدالله محمد أحمد على مصلحة الآثار والمسرح والمجلس الاعلى لرعاية الآداب والفنون عام ١٩٨٨.

> تصدى اتحادنا لهجمة وزير الثقافة عبد الله محمد أحمد على مصلحة الآثار والمسرح...

اللجنة التنفيذية لاتحاد الكتاب عرفت كيف توزع مهامها وتفتح شرايينها للدماء الجديدة. أعطيت قيادتها لرموز «الكتابة الدائمة». تصدى لها أولاً «المرحوم» الاستاذ جمال محمد احمد ثم أعقبه «بعد وفاته» البروفسير علي المك. ومهما قيل في أوساط قواعد اتحاد الكتاب عن تغيّب جزئي للجنة التنفيذيّة عن النشاط القاعدي، فإن الوقائع تشهد بانها أنشأت علاقات وأعدّت نشاطات، جعلت من اتحاد الكتاب مرجعية راسخة في الشأن الثقافي.

رغم ان اتحاد الكتاب لم يمتلك بداره مكتبة ولم تصدر عنه مجلّة، تنقل وتوثق نشاطاته، إلّا انه آوى بنى ثقافيّة جنينية بداره ورعاها. فلقد أنشأ نادياً للسينما، وقدمت داره معارض للكتب وللتشكيل، واحتضن مجموعات للمسرح اقامت «بروفاتها» فيه.

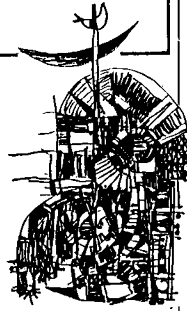
من الواضح للمتتبع عن قرب لنشاطات اتحاد الكتاب انه انتج في عمره القصير ما يشبه المخطط الجنيني لحركة ثقافية مستقلة عن السلطة، توافر فيها الحد الادنى لحركة ثقافية عضوية. اما تجربته العملية فانها ادخرت وعياً يكفل لهذه الجنينية ان تنمو الى احتمالاتها القصوى، خصوصاً ان طاقات النقد الذاتي كانت متوافرة في كل وقت.

إن اشكالية النمو للابداع في السودان لا تتعلق بالشرط الذاتي للابداع، حيث لا ينقصه الوله بمغامرة المعرفة ولا روح التساؤل ولا حساسية اختيار «اورغون» التواصل. ولكن اشكالية النمو تتعلق بالشرط الموضوعي... تتعلق بسعر الكتاب وما تنتجه المكتبة وتوافر المواصلات بعد الندوة وسهولة انتقال المنبر إلى مواقع جغرافية قصيّة، ووجود وسائل للنشر توفر فرصاً وحقوقاً للكتاب. بعبارة أخرى، ان غياب تحقق الابداع موضوعياً هو الذي وقف بين المبدع وقدرته على التحقق. وهذه قضية لا يحلها فقط وجود اطار ثقافي ـ مهني مستقل للمثقفين، وانما أيضاً ظهور حساسية جديدة بالنمو المتوازي لكل أطر المجتمع، وقيمة انتاج المعرفة من أجل هذا النمو. □

(*) شاعر وباحث من السودان مقيم في ادنبرة.

شاكر لعيبي

الثقافة بوصفها نقابة



■في مقام الثقافة ربما ستتحور مفهومات مثل النظام والتنظيم والمؤسسة والاتحاد الثقافيات كلها لكي تتكيف مع عناد الثقافة وميلها الى المروق. لكأن تلك المفهومات كمثل ناطح صخرة لا يتخلى عن قرنيه بينما لا ينثني من يناطح له.

ان المؤسسات الثقافية العربية لم تزل جزءاً لا يتجزأ من المجتمع والعقل العربيين. انها كلاهما في حالة تفتيش دائب عن قيمها وطبيعتيهما. لما تزل الثقافة مهمشة لصالح نقيضها، أي الصوت الواحد المملّ، لصالح البداهة التي ليست بداهة، ولصالح عدم الاعتراف بالآخر، إذا لم نقل إلغاءه.

في مقام الثقافة يتحول هذا الاتحاد الثقافي أو ذاك الى جزء من بنية الدولة السعيدة، دون الشروط الجوهرية لسعادة العقل: الحوار.

وفي مقام الثقافة، كذلك، الثقافة كمهنة، كاحتراف، فان دور النقابة الثقافية سيلتبس بغموضات ادوار السياسيّ في هذه الدولة. سيلوي عنقها لكي تتكيف مع النشاز، مع دور لا يليق الا بمصفّق، مستريح. حتى ان السؤال عن فائدتها سيكون مفيداً، وحتى ان امكانية تخيّل العالم العربي دون نقابات ثقافية سيكون مُتخيَّلاً. مُتخيَّلاً تماماً.

في مقام الثقافة، فان الاتحادات براهنها البَطِر، قانونياً ومعنوياً لا

تلعب الآ مع نفسها، بدون دور ضروري، فهي لا تدافع عن مثقف معارض ولا مثقف سجين ولا مثقف جائع ولا مثقف غامض ولا مثقف دادائي ولا عن حركات العقل البهلوانية واسئلته الشيطانية، وهي بهيئاتها الادارية وقوّادها تُنتخب بطرائق - ولكن منصفين - معقولة ولكن بنصاب يشبه التنصيب وبحماية من آخر، يعلو عليها ويعيرها ملامحه وقدرة يديه.

في مقام الثقافة ثمة الاستثناء دوماً.

وفي مقامها ثمة كثرة كاثرة من المستفيدين الادعياء. هؤلاء يعشعشون في نقابات الثقافة العربية، بسبب ولاءاتهم في الغالب، كما يعشعش الغراب العجوز. وهم - ومن ضمن طبائع الأشياء - غير قادرين على اعطائها سوى الموت الدائم، وفي احسن الحالات «الترقب الحذر». بالضبط مثل سياسيين محنكين، فاشلين.

في مقام الثقافة لن تتصالح النقابة مع الثقافة الآ إذا عُدّلتْ، جذرياً، علاقة الثقافي بالاجتماعي لصالح الأوّل. الآ إذا اعطي للعقل مقعد، حتى لو كان عتيقاً في حياة الكائن. ها هنا تتشابه ثقافة السلطة ونقابتها مع ثقافة المعارضة ونقابتها. ليس بمحض صدفة خلاّقة. إنما في سياق ضرورة مُحْكَمَةٍ. لا يمكن للمؤسسة العربية، ان تلعب دوراً حيوياً، دون موقف نقديّ من نفسها او من علائقها. نقدي بالمعنى العميق للكلمة. يفكر، ويجيب ويستجيب. ويبدو ان هذه (المهمّة!) مؤجلة تاريخياً حتى يعي العربي، وهو لم يعِ بعدُ، اموراً كثيرة: ان الكتابة ليست مجرد انشاء بلاغي، وان النحت بالخشب ليس خشبة، وان الرسم بالزيت ليس ترفاً وان النقابة ليست جزءاً من بنية سلطة قمعية، انما، ربما، نقيض لها. □

(*) شاعر وفنان تشكيلي عراقي مقيم في جنيف

شريف الربيعي

موت أطيب من حياة



■ لا أعرف ما هي المتعة التي تجدها «الناقد» في فتح ملفات مؤسسات ثقافية أكلها العث وتقادمت عليها المهازل، ومن تلك المؤسسات التي يحاولون النبش في هزال وجودها «اتحاد الأدباء العرب» وما يصاحبه كملحق للمديح «مهرجان الشعر» وقد تسنى لكاتب هذه السطور حضور أحد تلك «المؤتمرات» - هكذا هي في التسمية الرسمية - كان ذلك في عام ١٩٦٩ أي بعد مجيء الحكم الانقلابي بأشهر، وكانت قد بدأت أولى خيوط الغرام الجديد بين البعثيين والشيوعيين في العراق تنسج، وهو نسيج تمخض عن عنكبوت اسمه «الجبهة الوطنية» وكان لتلك الجبهة التي قامت لاحقاً بوادرها الثقافية، وقد ظهرت في الوفد العراقي الضخم الذي شارك في أعمال المؤتمر الأدبي ببغداد والبصرة، وكان الوفد يمثل نصفي الجبهة، وشاء الشيوعيون ان يشركوا أصدقاءهم وهكذا كان، ليس المهم ان تكون أديباً بقدر ما أن تكون صديقاً لهذا الحزب أو ذاك، وزيادة العدد فيها بركة كما يقال.

كان شعار المؤتمر «كل شيء من أجل المعركة» وكانت جراح الهزيمة الحزيرانية فاغرة الفم، ولذلك أعد المؤتمر أدباءه ليشاركوا في مهمة التحرير، وطبعت الملصقات لتخلد شعارات التحرير والنصر الذي سيصنع في بغداد عاصمة الخلافة. وجاءت الوفود من بلاد العرب، تحمل الشعر والمقالة وكلها تتحدث عن مهمات التحرير و«صنع النصر بعون الله». وفي المؤتمر كان الكرم العراقي قد تجلّى بكثرة المواد وتنوع الطعام. وأقبل الموفدون على الطعام الجيد والفاكهة المستوردة. وسكبت الشعارات الثقافية على موائد، الطعام والرقص الذي أحيته فنانات من الدرجة صفر تمّ جلبهن لإسعاد الأدباء، وهكذا انقلب شعار المؤتمر إلى «كُلْ شيئاً من أجل المعركة» فالجهاد يحتاج نفوساً عامرة بالفيتامين، وعقولاً مفتوحة على رصد العدو، وفي وقت لاحق أصبح ذلك المؤتمر ونوادره الأكلية، وما تخلل نشاطه من طرافات في ميادين الغزل والغزل المضاد، مثالاً، لا بل طموحاً تعقد المقارنات بينه وبين مؤتمر آخر حدث في بلاد لم تستطع أن توفر السندويش للأعضاء الوافدين، وهكذا نقل في الكواليس أن أحد المسؤولين الحزبيين الأدبيين كان يحضر اجتماعات اللجان التي تعد لعقد المؤتمر في دوراته العادية في بلد عربي، وكان يذكر بالفخر والتباهي أيام ذاك المؤتمر في بغداد حتى انه تعارك مرة مع حزبي آخر من بلد آخر وصار يعيّره بقلة الطعام في بلاده، وقال لهم بفم مملوء خيراً «تعالوا إلى بغداد وهناك ستجدون ما يسركم طعاماً وثقافة ومناماً في درجة أولى ممتازة، مع السفرات» وقيل إنه وعد بتقديم مصروف الجيب الذي يساعد في شراء الهدايا.

تلك بعض طرافات أو هزليات هذا الاتحاد الأدبي.

ومن فواجعه ومآسيه، انه سخر لخدمة الأنظمة وقمعها، وانه أعد ليكون منبراً يتغنى بأمجاد هذا الدكتاتور وذاك، إذ ينهي المؤتمر أعماله بالضرورة برفع آيات الشكر والامتنان لرئيس ذاك البلد الذي يعقد فيه المؤتمر، مشيراً إلى ان ذاك الرئيس وهو حكيم وأديب من طراز رفيع قد أسبغ على المؤتمر من البشاعة أو «أصباغه» ما جعل أيام الثقافة العربية ملونة، وما كرس الأديب العربي «عضواً» قائماً وفاعلاً في معركة التحدي والمصير.

لا يعقد مؤتمر ومهرجانه الشعري، إلاّ وكانت الحكايات التي تخرج من الكواليس تدعو للأسف، وكلها تؤشر للمستوى الرديء الذي وصلته الثقافة ممثلة بهذا المؤتمر وبحضوره، وحين حوصر رئيس اتحاد الأدباء العرب الشاعر العراقي شفيق الكمالي، وأجبر على الموت اختناقاً، لم يستطع أي فرع من فروع هذا الاتحاد في طول وعرض الوطن العربي ان يرفع صوت السؤال وليس الاحتجاج عن حقيقة اختفاء وموت الشاعر الذي أبدل برئيس جديد من الحزب نفسه، وقيل إنه كان يعد نفسه لتبوؤ هذا المنصب، وكان من الحافزين للشاعر المغتال.

لقد مات «اتحاد الأدباء العرب» ولم يشيع إلى مثواه الرسمي، فقد

وفرت أيام الخراب التي تتابعت وتكاثفت في مساحة الشقاء العربي، فرصاً كثيرة ليصبح الموت قضية عادية لا يذكر فيها موت ميت أو مشلول، كما هو عليه وضع اتحاد الأدباء العرب بفروعه وضروعه الإبداعية الناشفة.

أما السؤال الباحث عن بديل، قادر على النهوض بأعباء الثقافة وتوفير منابر للإبداع، وهي شعارات تدعو للابتسام سخرية، فعليه ان يسأل عن الموضوع الأكبر والأهم، وهو وضع الثقافة العربية، في اطار الحرية المتوافرة، وهل يمكن حقاً ان تكون هناك منابر للثقافة والابداع، في حين لا توجد حرية تعبير عن أقل من الابداع، أو التغني والبحث عن الاصالة، وغيرها من الشعارات التي كانت تلك الاتحادات المقبورة ترفعها في تظاهرة التأييد والدعم للانظمة العربية التي لم تتقن في ثقافتها غير القمع، ولم تحفظ من الشعر إلّا الذي يقدس الانتصارات فيما هي توغل في صحراء الهزائم.

هل نقول للذين يحاولون إحياء تلك المؤسسات الميتة ان محاولة نبش القبور عمل مستقبح كالحديث عن الابداع في صحراء الرثاثة، وأخشى ان يفتح الحديث عن موت تلك الاتحادات شهية الأنظمة العربية الباحثة عن جثث جديدة، فتعمد وهي المجبولة على روح التحدي، ان تنفخ في تلك الرحم محاولة إحياءها، وهو أيضاً نوع من التحدي، الذي يتجاوز الشجاعة، داخلاً في العمق العربي محاولاً أو عامداً ان يصنع الانتصار ولو على خازوق شعار، في الأدب والثقافة، فهما مطلب الباحثين عن وحدة الأمة وعزة مستقبلها. □

(*) شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن.

شكيب جهشان

رغم التعددية، وبها



■ كان نجيب نصار شيخ الصحافة الفلسطينية، أول من أقام نقابة للأدباء في بلادنا فقد ورد في جريدة «الكرمل» الصادرة في السابع والعشرين من أيار، عام ألفٍ وتسعمائةٍ واثنين وعشرين:

ـ ننشر فيما يلي النظام الداخلي لحلقة الأدب التابعة لجمعية النهضة الاقتصادية العربية ليطلع عليها كل من يودُّ ان ينخرط في سلك هذه الحلقة التي نعلق عليها آمالاً كبيرة، تعود على البلاد بالخير الجم.

١ ـ الاسم ـ قد تألفت في حيفا بمقتضى نظام جمعية النهضة الاقتصادية نقابة باسم «حلقة الأدب».

٢ ـ الغاية من تأليف هذه الحلقة أن تسدَّ فراغاً كبيراً في اجواء مدينة حيفا الأدبية وتنشىء رابطة بين الأدباء، ان تشجع الخطابة وتُدرِّب لحيفا خطباء تكون فيهم الكفاءة للإلقاء، أن تنظر في نقائص مجتمعنا الأدبية، تعمل على التنبيه اليها، والحضّ على استئصالها بواسطة خطب عمومية، أو مقالات تُدرج في الصحف السيارة، أن تنظر في التعليم البيتي والمدرسي وتنبه الى القصور فيه، ان تهتم في نشر الكتب الأدبية وترويجها، ان تهتم بالوقوف على أخبار كل أديب يمر بحيفا عربياً كان او أجنبياً، وتسعى للانتفاع بعلمه وأدبه ان تنظر في أمر حياة الشبيبة، فتكتب المقالات. وتعين خطيباً منهم للكلام في نهاية الرواية في المغزى الأدبي الذي ترمي اليه الرواية. ان تنظر فيما تنشره الجرائد والمجلات حيناً بعد حين، أن تنشر مقالات تحضُّ على اجلال مكان القلم، وصيانة منزلة الأدب كلما رأت اقتضاء ذلك. وحلقة الأدب هذه غايتها مناصرة الأدب ونشر الآداب بكل طريقة ممكنة ومحاربة الفساد وسوء الأخلاق.

هكذا نرى ان طموح الأدباء في بلادنا الى الانتظام في اتحاد أدبي قديم ومتجذِّر، وقد جرت أول محاولة لبناء تنظيم للادباء في بلادنا بعد نكبة عام ثمانية واربعين، في سنوات الخمسين، تلتها بعد ذلك محاولات عدة، باءت جميعها بالفشل لاسباب متنوعة لا مجال للدخول في تفاصيلها الآن.

ورغم ذلك الفشل، فقد ادت تلك المحاولات الى تعميق الاحساس لدى كل المتعاملين بالكلمة في بلادنا، بضرورة التنظيم، فتكثفت الجهود، وتواتر السعي لاقامة اتحاد يضم الكتاب العرب جميعاً، على تنوع اتجاهاتهم الأدبية والفكرية والسياسية.

في هذا الواقع، ولد «اتحاد الكتاب العرب» بعد مخاضٍ طويل ومؤلم، ولد في شهر آب سنة الف وتسعمائة وسبع وثمانين، ذلك الاتحاد الذي انضوت تحت لوائه غالبية ادبائنا المعروفين على اختلاف في المواقف والانتماءات، وكان آنذاك برئاسة الشاعر المعروف سميح القاسم.

ومما يؤسف له ان مجموعة من الكتاب والشعراء لم تشارك في هذا التنظيم، رغم كل الجهود التي بذلت لاقناعها بغير ما رأت، ولذا فقد اقامت هذه المجموعة تنظيماً آخر موازياً لاتحاد الكتاب، حمل اسم «رابطة الأدباء الفلسطينيين» تلك الرابطة التي لم تلبث ان انقسمت الى رابطتين.

نحن اليوم في زمن التعددية، ولا غرابة إذاً ان تتعدد التنظيمات، حتى الأدبية منها، ولا ضيْرَ في ذلك، اللهم الا اذا نَحَتْ تلك التعددية مَنْحىً تنافسياً سلبياً.

وفي بلادنا كانَ لهذه التعددية التنظيمية نتائجها الايجابية والسلبية، ومن نتائجها الايجابية انها خلقت تنافساً أدبياً بين التنظيمين، والثلاثة فيما بعد، تنافساً في الانتاج والنشر، وتنافساً في الاتصال بالجماهير والتعامل الأدبي معها، وعلى الأخص الجماهير الطلابية في مدارسها، وأكبر مثال على ذلك، النشاطات الرائعة التي قام بها ادباؤنا في المدارس الثانوية بمناسبة اعلان العام الدارسي ٨٩/٩٠ عاماً للغة العربية في بلادنا.

أما النتائج السلبية. فقد كانت هي الأخرى بارزة وكثيرة، اذ اشتدَّ الاستقطاب بين الفئتين احياناً الى حد القطيعة، وبرز الاهتمام بالكم على حساب الكيف احياناً أخرى، وضاعت القضايا الكبيرة في كثير

من الحالات في متاهات الذاتية وصغائر الأمور.

وبعـد؛

رغم هذه التعددية، بل وبها، نستطيع ان نصل الى الالتقاء، في اطار عام يضم الجميع، ونحن الآن جاهدون في بناء هذا الإطار، لأننا اشدُّ الناس حاجة الى الوحدة. . .

بها نستطيع ان نخدم شعبنا، وندافع عن وجودنا وبها نستطيع ان نصل الى ضمائر الناس الطيبين على هذه الأرض، وفي العالم عامةً، ليلمس اصحابُها صدق قضيتنا وعدالتها.

وبها نستطيع ان نحصل مكاسب لم نحصِّلها حتى الآن، مكاسب أدبية وسياسية ونقابية ينعم بها الكتاب العبريون في بلادنا ومنذ زمن.

وبها نستطيع ان نوثق علاقات مفيدة مع ادباء العالم.

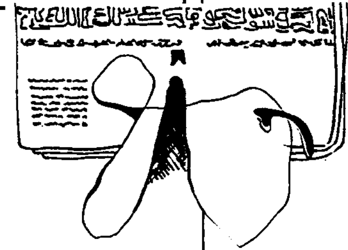
وبها نرعى شبابنا ونأخذ بايديهم الى شواطىء الآمان.

وبها أيضاً يزيد احترامنا لأنفسنا، واحترام الآخرين لنا. □

(*) شاعر من فلسطين. وعضو اللجنة التنفيذية لاتحاد الكتاب العرب في الناصرة.

شوقي بزيع

التعميم والازاحة

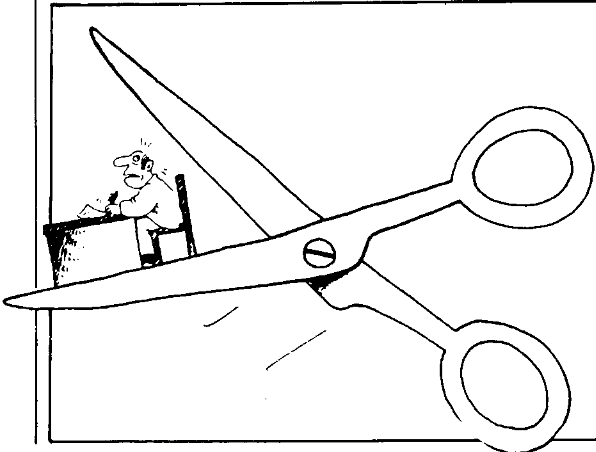


■ كنت أود لو ان الأسئلة الموجهة قد طرحت بصيغة مختلفة لا تشي مسبقاً بوجهة نظر المجلة، التي أحترم وأقدر لها موضوعيتها وجرأتها، ولا تعطي للأديب او الكاتب سوى حيز حركة ضيق يتمثل في قبوله بتشييع المتوفي أو العزوف عن ذلك، ولكن الوفاة حاصلة في الحالين. كان يمكن «للناقد» بدلاً من ذلك ان تطرح على الأدباء اسئلة محايدة لأن الموضوعية تقتضي ان يكون السؤال محايداً والجواب منحازاً. والناقد تعلم قبل غيرها ان أولى مساوىء الإعلام العقائدي او الايديولوجي، هي انه يحقن الخبر أو الحادثة، بجرعة تسويغية حيناً، واعتراضية حيناً آخر، دون ان يمكن القارىء أو المشاهد من استقراء الواقع بنفسه. بهذا المعنى تصبح وسيلة الإعلام العقائدية مناسبة لحجب الحقيقة لا للكشف عنها، أي لمنع القارىء نفسه من الاستقراء والتمييز والتمحيص. وكأنها بذلك لا تكتفي بإلغاء الحقيقة بل بإلغاء القارىء نفسه عبر إلغاء دوره في التأويل والتحليل.

قد يتبادر الى الذهن بعد هذه المقدمة بأنني سأنبري للدفاع عن اتحادات الكتاب العربية التي أنتمي إلى أحدها، أعني اتحاد الكتاب اللبنانيين، حيث شغلت غير مرة دوراً أساسياً في إطار هذا الاتحاد. لكن الحقيقة هي خلاف ذلك. والذي دفعني إلى تقديم ما قدمته هو تبرئة «الناقد» من الشبهة نفسها التي حكمت مسار اتحادات الكتاب الرسمية، على تفاوت ملموس فيما بينها.

فهذه الاتحادات، عدا استثناءات قليلة جداً، عملت بدأب على ان تكون صورة عن السلطان الذي تأكل من رغيفه وتضرب تالياً بسيفه. لهذا كان همّها ان تضمن الولاء للسلطان وان تلمع صورته وتزين أفعاله وتسخر أقلام كتابها للدفاع عن انجازاته، مهما كان ثقل الدم الذي يضرّج كفيه وأنيابه. ربما لأن حظها في البقاء مرتبط بحظ أولياء نعمتها من الحاكمين والمتسلطين والمتربعين على عروشهم إلى يوم الدين. لقد نجح هؤلاء في تجيير سلطة الثقافة إلى ثقافة السلطة. واستخدمت في سبيل ذلك وسيلتا الترغيب والترهيب بشكل يثير الاعجاب. فقد تم تدجين بعض المترددين وتطويعهم، عبر تحويلهم إلى موظفين ينعمون بالرخاء والأمن في أجهزة السلطة المختلفة. وأصبحوا تالياً أشبه بالمبشرين والدعاة والكتبة. أما الذين استعصوا على الترويض فقد نالوا نصيبهم من السجون والمنافي والتشرد في أربع رياح الأرض.

والطريف في الأمر ان المطوَّعين استخدموا اللغة نفسها التي يستخدمها «العصاة» وبشكل أكثر إثارة وتطرفاً في بعض الأحيان. فالكثيرون منهم يكتبون ويتحدثون بحماسة بالغة عن الزنزانة العربية الواسعة التي تمتد بين الماء والماء. وعن القمع والاضطهاد اللذين تعاني منهما الجماهير العربية العريضة، وعن وأد الكلمة وقتل الحرية وكبت الأنفاس لكن هذه التهم يتم تهريبها وإخصاؤها وإلغاء فعاليتها بإحدى وسيلتين، التعميم والازاحة. فعن طريق التعميم يجري طمس الحقيقة عبر إسنادها إلى الأمة بأكملها، فيصبح الظلم وكأنه خاصية من خصائص هذه الأمة وجزء من جوهرها وتكوينها، وتالياً تتم تبرئة النظام الذي ينتمي إليه الكاتب على طريقة «لا أحد أحسن من أحد». وعن طريق الإزاحة يتم رشق النظام المجاور بكل هذه التهم. فالقمع والبطش يوجدان في كل مكان إلّا في المكان الذي يتنعم الكاتب بخيرات نظامه وفتات سلطانه. أذكر هنا وفي احدى مؤتمرات الأدباء ان وفداً رسمياً طالب بإطلاق سراح المعتقلين والموقوفين من أدباء البلد المضيف، وبإصدار بيان بهذا المعنى توقعه كافة الوفود المشاركة. والطريف في الأمر ان وفد البلد المضيف وافق على ذلك شريطة ان يتضمن البيان دعوة لإطلاق سراح الأدباء المعتقلين في بلد الوفد الضيف نفسه. فما كان من الوفد الضيف إلّا ان سحب اقتراحه وعاد إلى مقاعده سالماً غانماً!



هذه الحادثة تكشف عن طبيعة اتحادات الكتاب العربية الرسمية التي يستحيل عليها المطالبة بما تفتقده في ذاتها. فالمرتهن لا يستطيع المطالبة بالاستقلال والمستعبد لا يحق له ان يطالب بالحرية للآخرين قبل ان ينتزعها لنفسه. وفي غياب الحرية تفسد الارادة وتفقد الكتابة مضاءها ويصبح الحبر ملوثاً بالعقم والجبن والتأتأة.

أذكر أيضاً انه حين تم حل رابطة الكتّاب الأردنيين بشكل تعسفي وغير مبرر. لم تجد من يتصدى للدفاع عنها بين الأدباء العرب الرسميين سوى اتحاد الكتّاب اللبنانيين الذي ينعم بهامش من الاستقلالية وحرية الرأي لا يتوافر لسواه من الاتحادات. وقد سمعنا يومها من يقول: لماذا لا يحق للأردنيين ما يحق لسواهم. ولماذا تكون كافة اتحادات الكتّاب العربية تابعة للسلطة ويستثنى من ذلك القطر الاردني الشقيق. تصوروا أدباء عرباً يدعون إلى العدالة في القمع والاشتراكية في كم الأصوات! وهل يمكن ان يخرج من هكذا تركيبة ثقافية حلاج آخر أو ابن مقفع جديد؟

لقد استطاع اتحاد الكتّاب اللبنانيين ان يحمي رابطة الكتّاب الأردنيين من الحل. وان يثبت عضويتها في الأسرة الثقافية العربية لأنه عبر استقلاليته النسبية يملك وحده حرية الحركة والتعبير واتخاذ المواقف الجريئة. قلت استقلاليته النسبية لأنه فيما يستقل عن السلطة السياسية، يرزح الاتحاد بالمقابل تحت سلطة الايديولوجيا. فالكتلة الايديولوجية التي تهيمن على الاتحاد تمنعه من تنشق الهواء النظيف والمتجدد وتجعله أسيراً لمواقف هذه الكتلة وعصبويتها في أغلب الأحيان. والايديولوجيا هي نفسها طباع وخصائص وقسمات. مع فارق واحد هو ان الايديولوجيا المهيمنة على الاتحاد ليست في موقع السلطة بل في موقع المعارض لها والمطالب بها في آن. وفي داخل هذا الهامش ينعم الاتحاد بشيء من حرية لا ينقصها الخفر ولا تعوزها العصبية.

المرتهن لا يستطيع المطالبة بالاستقلال، والمستعبد لا يحق له ان يطالب بالحرية.

ما العمل إذن؟ وفي أي إطار يمكن للكاتب ان يتحرك ويكتب ويبدع؟ وهل الحل يكمن في تفكيك المؤسسات العربية الثقافية وترك المثقف إلى قلمه وأوراقه وحدهما في مواجهة قوى الظلام والتبعية والبطش؟ ربما كان ذلك حلاً مناسباً على المستوى الفردي، أي ان على الكاتب فيما يكتب ان يتجرد من لواحق المؤسسات وقوى الأمر الواقع ويواجه منفرداً مصيره الشخصي. لكن الكاتب بالمقابل ليس حالة لغوية أو إبداعية محضة. والكتابة كفعل لا قيمة لها إذا لم تندرج في إطار مواجهة الموت والخواء والقهر والدفاع عن الحياة والفرح والهواء الطلق. لذلك لا أجد بديلاً عن الواقع الراهن سوى أحد خيارين اثنين:

أولهما تطوير التجربة المتميزة، على عثراتها، لاتحاد الكتّاب اللبنانيين ورابطة الكتّاب الاردنيين، وذلك بتوسيع أرضية المؤسستين لكي تضما إلى صفوفهما كافة التيارات الفكرية والأدبية المتصارعة والمتعارضة، بحيث تستطيعان الإفادة من هامش الحرية المتوافر لهما بعيداً عن هيمنة الايديولوجيا الواحدة والقمع الذاتي وسيطرة فريق واحد على ما سواه.

ويبدو ان اتحاد الكتّاب اللبنانيين بدأ يعي الآن، وفي إطار التحضير لمؤتمره المرتقب، أهمية هذه المسألة. وينفتح تالياً على كافة الأندية والمجالس والتيارات الثقافية. وتبقى مصداقية هذا التوجه رهناً بما سيتمخض عنه المؤتمر من تحولات في الجوهر والشكل.

إذ ذاك يصبح أي اتحاد الكتّاب لا مجرد هيئة فوقية قامعة بل إطاراً جامعاً للتفاعل والتلاقح بين كافة التيارات الثقافية. يصبح مناخاً وفضاء ولا يعود سقفاً تتحكم السلطة، بمدى ارتفاعه أو انخفاضه.

وثانيهما العزوف عن تجربة الاتحادات الرسمية وشبه الرسمية، كما يحلو «للناقد» ان تعبر، والانخراط في جمعيات وهيئات ثقافية مستقلة تكون تعبيراً عن التيارات والمدارس الأدبية والفكرية المتعارضة، كما هو الحال في العديد من الدول الغربية المتطورة، وما يحصل لاحقاً فيما كان يسمى بالمنظومة الاشتراكية.

لكن أياً من هذين الحلين ليس علاجاً شافياً ولا دواء سحرياً ما دمنا نسبح جميعاً في مياه ملوثة. وما دام جدارا الاحتلال والقهر السميكان لا يسمحان لنا بأن ننهض من نومنا في الصباح الباكر ونصرخ بملء حنجرتنا: يا لهذه الشمس المكتنزة، يا لتلك المرأة المدورة! □

(*) شاعر من لبنان.

شوقي بغدادي

الابداع لا يحتاج الى مؤسسات!



■ تقفز الى ذهني وأنا أهتم بالحديث عن هذا الموضوع، ذكرى حوار جرى بيني وبين الكاتب المعروف الأستاذ أنطون مقدسي. كنا في عاصمة بلد عربي نشارك في أحد مؤتمرات اتحاد الكتاب العرب. وقد حملونا في حافلات صبيحة ذات يوم، لزيارة بعض معالم المدينة البارزة. أذكر كنا واقفين في ساحة بين مجموعة من الأبنية، بانتظار اكتمال تجمعنا كي ننتقل معاً الى مكان آخر. وأذكر أن انتظارنا طال بعض الشيء، وكانت الشمس حادة، والظلال قليلة، وهكذا وجدت نفسي الى جوار الأستاذ أنطون في ظلّ جدار نحتمي به من الحرّ. لا أدري في تلك اللحظة لماذا وجدت المشهد سخيفاً، إذ يجتمع حشد من أشهر الكتاب والمبدعين العرب هكذا مثل الطلاب الصغار في رحلة مدرسية مرهقة، لا متعة فيها ولا جدوى، سوى التجمع وتبادل المجاملات وتصنع الاعجاب بمعالم وانجازات لا قيمة كبرى لها.

أذكر أن سؤالاً صريحاً طفر من أعماقي الى فمي فتوجهتُ به الى رفيقي قائلاً:

«ما هي الحاجة حقاً لتشكيل اتحادات للأدباء والكتاب؟».

فتحول الأستاذ المقدسي برأسه متبسماً ثم أجابني بصوته المنخفض، وكأنه فهم على الفور ما كان يدور في خلدي من تصورات:

«الحاجة هي ارسال برقيات تأييد واعجاب من حين لآخر، من الاتحاد وباسم الكتاب جميعاً، الى حاكم لا يؤمنون به على الأغلب،

ولم يكن باستطاعة الحاكم الحصول على شهاداتهم الجماعية لولا الاتحاد!».

وهكذا رحنا نتبادل الحديث حول ظاهرة تشكيل الاتحادات الرسمية للمبدعين العرب، وكيف أن هذه الظاهرة لا وجود لها إلاّ في لأقطار العربية والبلاد ذات الأنظمة الشمولية، في حين أنه لا وجود لها بالشكل المعروف لدينا في البلاد الصناعية المتقدمة، الغربية خاصة، مثل فرنسا وبريطانيا وايطاليا وغيرها، وما مغزى كل هذا؟

منذ ذلك اليوم الذي يعود الى أكثر من عشرين سنة وأنا أفكر فعلاً في جدوى الاتحادات الرسمية، وهل كان لنشاطاتها المتنوعة تأثير حقيقي في رفع المستوى الفني لابداعاتنا؟ وإلى أية درجة يعود الفضل لهذه الاتحادات في انضاج مواهب عربية معروفة مثل محفوظ وادريس وعبد الصبور والسياب ونازك ونزار والعجيلي والماغوط وغيرهم من المواهب الأخرى المعروفة أو الجديدة. وأنا لا أعتقد أن أياً من هؤلاء كان بحاجة الى أي اتحاد كي ينضج موهبته في أحضانه، بل لماذا لا نقول ان الاتحادات كانت أحياناً تدعم أسماء لا قيمة كبرى لها، فتنشر وتروج لها وتكرسها دونما حق، في حين أنه كان من الصعب جداً عليها الوصول الى هذه الشهرة في غياب الدعم الرسمي للاتحاد، الذي ينتمي اليه أولئك الكتاب «المحظوظون».

لقد كانت أنشطة الاتحادات عموماً موزعة بين قطبين متنافرين، أحدهما هدفه التحرر من الوصاية الرسمية والاسهام الفعال في خدمة قضايا الابداع، وبخاصة ما يرتبط منها بهموم المجتمع العربي. وفي هذا التوجه ظلت كل توصيات الكتاب عملياً عبر مؤتمراتهم المتلاحقة مجرد حبر على ورق. أما القطب الآخر المقابل، فقد كان يهدف الى ارضاء السلطات الحاكمة من خلال العمل على تمجيدها وازجاء التحيات لها والاشادة بمنجزاتها، أو في أضعف الايمان بترداد الشعارات التي ترفعها تلك السلطات من حين لآخر، دون أن يكون لهذه الشعارات ترجمة حقيقية على أرض الواقع. وهذه هي الضجة الوحيدة التي كان يسمح بانتشارها، وبهذا المعنى فإن هذه الاتحادات لم تستطع أن تخدم قضايا الكتابة عموماً، بقدر ما قدمت من خدمات لتلك الضجة الاعلامية التي تقودها أجهزة الحكم.

لقد علمتني التجربة أكثر من الكتب. وأنا الضالع منذ الخمسينات في عمليات تأسيس الروابط الأدبية مثل «رابطة الكتاب السوريين» عام ١٩٥١، والتي تحولت في عام ١٩٥٤ الى «رابطة الكتاب العرب». أقول ان كل هذه التجمعات كانت تسيطر عليها دائماً عقلية الهيجان الجماعي الذي يحدّ من تفتح الخصوصيات الفردية والضرورية لكل عملية ابداع ناجحة. واذا حدث أن نجا بعضنا نسبياً من هذا الهيجان، فقد تم ذلك بفضل موهبة الشخص ومدى قدرته على التفرد والتميز.

وإذا كان لا بد في المجتمعات المتخلفة من مؤسسات تحمي العمل الفكري وتقدم له بعض الضمانات ضد الأخطار التي يهدده بها التخلف والاستبداد والنزعات الاستهلاكية. فلا بأس أن يتم ذلك من خلال العمل النقابي الخالص في نقابات تهتم أساساً بتوفير شروط الابداع، من حريات عامة وضمانات ضد السطو على ابداعات الآخرين وضد المرض والعوز والشيخوخة.

أما الابداع نفسه فلا يحتاج لمؤسسات ترعاه بقدر ما يحتاج الى التحرر من هذه المؤسسات وحمايته منها. هذه المؤسسات التي ما تكاد تقوى، حتى تتحول عادة ـ شاء الكاتب المنتمي اليها أم لم يشأ ـ الى أجهزة للرقابة والوصاية عليه، وما من شيء يقتل الابداع كالوصاية عليه من الخارج. . □

(*) شاعر وقاص من سورية، من مؤسسي رابطة الكتاب العرب.

صلاح عيسى

الكلاب تعقر «أفلاطون»!



■ في واحدة من لحظات التجلي، قال لي «نظام عربي سابق»، ان خبرته الطويلة بشؤون الحكم قد أكدت لديه ان «جمهورية أفلاطون» تقوم على ادراك صحيح بالفئات التي تنقسم إليها الشعوب، وعلى غباء مطلق فيما يتعلق بأسلوب معاملة هذه الشعوب. .

وأضاف ـ في لحظة انهيار معنوي ـ لأن المقادير قضت بأن يسامر أمثالي من سفلة القوم ـ ان النظام العربي المعاصر، هو صاحب الفضل في إعادة «افلاطون» ـ الذي كان يقف على رأسه ـ إلى الوضع الطبيعي يُقف على قدميه كبقية خلق الله.

وبين ذلك ـ طبقاً لما قاله لي «السابق» المذكور ـ ان النظام العربي، قد اكتشف ان ٩٠٪ من الشعوب، لا هم لهم في الدنيا، سوى ان يستمروا أحياء: يأكلون ويشربون ويتناسلون، ونظام الحكم الذكي، هو الذي يكفل لهم حدّ الكفاف من هذا وذاك، وان ٩٪ من تلك الشعوب، يسعون عادة إلى التميز عن الباقين، وهو ما لا يصعب على نظام الحكم الذكي، ان يستجيب له، بأن يضمن لهؤلاء، ان يأكلوا ويتمتعوا أكثر من الآخرين، أما الواحد في المائة الباقي، وهم المثقفون من أصحاب الضمائر والرسالات والأفكار والخيالات، من كتاب القصائد الناهضة، والقصص المهيّجة (سياسياً طبعاً) (!!)، والفلسفات والنظريات الهدامة، فقد فضحهم «افلاطون» حين وقف على رأسه، وطالب لهم بحق الحكم في جمهوريته المثالية، فأدرك الأذكياء في النظام العربي ـ البائد والقائم وربما القادم ـ من التأمل في هذه الوقفة الافلاطونية الأكروباتية، ان هؤلاء الفلاسفة هم مصدر كل بلاء، وعرفوا ان استقرار واستمرار أحكامهم السلطانية، رهين بقصف رقبة وألسنة وأقلام هؤلاء الفلاسفة، بالتجويع أو التركيع، وبالمسالخ، أو المشانق، وبالمحارق أو المنافي.

ولما سألت السابق المنوّه عنه أعلاه، عن مدى فاعلية أسلوب، ذكر «سابق آخر» ـ غير المنوه عنه ـ في فيلم «رأفت الميهي» و«عادل امام» ـ انه كان يتبعه، يقوم على تربية وتدريب بعض كلابه، على ان تشم رائحة الأفكار، وهي في تلافيف مخ صاحبها، فينبح عليها،

ويعقرهما، مبدياً دهشتي. . لأن هذه «الكلاب المتفلسفة»، طبقاً لما قاله «السابق غير المنوه عنه»، تؤدي عملها باخلاص ووفاء نادرين، حتى ان صاحبها نسي مرة، ففكر أمامها، فإذا بها تنبح عليه وتعقره، قال رداً على سؤالي: هو أسلوب نافع وشاف بإذن الله.

ومع ان المجتمعات ـ ثم الأنظمة ـ نشأت حين اكتشف الانسان، انه حيوان اجتماعي، إلّا ان النظام العربي، ملك الحصافة التي مكنته من ادراك، ان تشكيل الجماعات، هو الخطوة الأولى في طريق طويل، ينتهي بتدمير بطريركيته، والقضاء على شموليته، وهو ما أكده لي، السابق المذكور فيما سبق، الذي أضاف مفاخراً:

ـ . . والمهم كذلك ان يدرب هذا «المثقف الكلب» على ان ينبح ويعقر، إذا ما شاهد مثقفاً يلتقي بآخر، أو يجلس معه، ذلك ان الأحكام السلطانية لا تستقر إذا ما تجاهل أصحاب السلطان، التحذير القائل: ما اجتمع مثقف بمثقف إلّا وكان الشيطان ثالثهما. .

وليس هناك أي مبرر، يدعو للشك، في مصداقية ذلك الخبر الذي يقول ان أول تقرير يرفع إلى «النظام العربي» ـ بمجرد تسنمه لسدة الأحكام ـ هو تقرير أمن تاريخي، يتحدث عن عشرات من جمعيات المثقفين، من نوع «الجمعية القحطانية» أو «جمعية المعارف»، أو. . . أو. . . الخ. . بدأت بدعوى المناقشة، والحوار، والاستماع إلى الموسيقى والاشعار، ثم انتهت بكوارث عظمى، منحت النظام الذي سكت عنها صفة السابق، وأدت إلى تدهور أحواله، حتى اضطر إلى الجلوس مع أمثالي، فالخبر صادق بدليل ما نراه حولنا: تحول المثقفون العرب. . إلى جزر منعزلة، وخطوط متوازية، لا التقاء بينها، ولا رابطة تنسق بين أدوارها، ولا شيء يجمعها سوى لافتات عن اتحادات غير متحدة، وجمعيات غير متجمعة، ذلك ان أصول الحكم المعاصر، تقضي بوجود دستور وقوانين تطلق حق الجميع، في تشكيل الجمعيات والروابط والاتحادات، وتعترف بحريات الرأي والتعبير والبحث العلمي والابداع الأدبي، وفي التطبيق العربي لذلك كله؛ لا شيء من ذلك كله، وإذا كان ولا بد، فلا بأس من اتحاد يندمج في بنى النظام الحاكم، ويديره رجاله المدربون على نبح الأفكار، وعقرها، والتطبيق الصارم لقاعدة ما اجتمع مثقف بمثقف إلّا وكان الشيطان ثالثهما، لذلك ليس هناك ما يدعو للدهشة، لأن اتحادات الكتّاب العرب، أكثر من الهم على قلب الأمة، لكنها تزدحم في بعض الأقطار بكتبة الدواوين، وكتبة التقارير، ممن يحشدون فيها، لكي يحسموا المعارك الانتخابية لمجالس ادارات تلك الاتحادات، فيستبعدون ـ بشكل ديمقراطي ـ هؤلاء الكتّاب الملاعين، الذين تستثير أفكارهم نباح كلاب المثقفين، وتزدحم في أقطار أخرى، بالجاهزين للدفاع عن حرية ابداع الكتّاب في بلدان الجوار التي يختلف نظامها مع نظامنا، والتنديد به، لأنه يعتقل الكتّاب والمثقفين، أما كتّاب بلدنا المعتقلون، والموضوعون قيد التعذيب، فهذا أقل ما يستحقونه، لأنهم أعداء للشعب، وخونة وتصفويون، وما يجرى لهم هو من قبيل الرحمة المهداة. . وفي أقطار ثالثة، تلعب هذه الاتحادات، دور امرأة العزيز، فتغري بعض الأدباء والكتاب بزخارف الدنيا الفانية، واللذيذة جداً مع ذلك وتفتنهم بذهب المعز بعد ان تذيقهم طعم سياطه، فيستخدمون لسانهم الذرب في تبرير كل شيء، ويتورط بعضهم إلى حدّ يلتحق فيه، بفيلق الكلاب، الذي أشار إليه السابق المشار إليه.

ليست المشكلة في النظام العربي، فهكذا خلق، ولكن المشكلة فينا: تعبنا من المجالدة، ويئسنا من المطاولة، فاستسلم بعضنا بعد عضة كلب، واستسلم آخرون بعد موجات إحباط متوالية، وارتددنا جميعاً إلى ذواتنا، ولم تعد في الأمة كلها جمعية أدبية أو ثقافية قوية ومستقلة أو اتحاد بعيد عن نفوذ النظام الذي يحكمه. . وهاجر المثقفون العرب، إلى خارج حدود أقطارهم أو حتى إلى خارج حدود أمتهم، وتفتت جماعاتهم، وتحولت إلى جزر منعزلة، وخطوط متوازية، أما أفلاطون المسكين، الذي لم يكن عربياً يوماً، فقد ترك للكلاب لتعقره. .

رحم الله صديقي الشاعر نجيب سرور، الذي صرخ يوماً: أيها المثقفون كفوا عن هذا الضعف الذي يكاد يكون انثوياً تجاه السلطة، أي سلطة. .

وأطال الله عمر صديقي الشاعر أحمد فؤاد نجم القائل: يا مطلعين النجر نوره ومطلعه. . صرخة منادي الحي من جوف العدم. . اتجمعوا. .

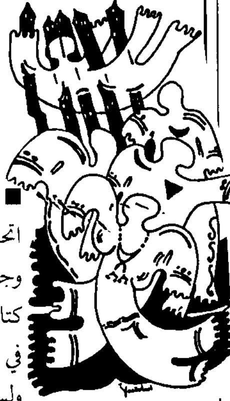
ملحوظة لتحرير «الناقد»: أرجو تغيير كلمة «اتجمعوا» الواردة في البيت أعلاه إلى اتفرقوا، لأن صديقي «السابق» المنوه عنه، ذكر لي انها من الكلمات التي تستثير شهية الكلاب للعض. □

(*) كاتب من مصر

بعض الاتحادات تلعب مع الأدباء دور امرأة العزيز

صنع الله ابراهيم

ذهب المعزّ



■ في ما عدا اتحاد كتاب المغرب، فإن اتحادات الكتاب في البلدان العربية ـ اذا ما وجدت ـ هي من صنع السلطة، ولا تمثل كتابها في شيء، تخضع لذهب المعزّ حيناً «كما في النموذج الصارخ لاتحاد الادباء العرب» ولسيفه في اغلب الاحايين.

وقد شاركت عام ١٩٧٦ في تأسيس اتحاد الكتاب المصري، ولمستُ المناورات المعقدة التي جرت لاحكام سيطرة الدولة عليه، والتي ادارها بمهارة المرحوم يوسف السباعي، بمعاونة المرحوم عبد الرحمن الشرقاوي (صاحب الوجوه المتعددة) واسفرت عن اتحاد هزيل احتشدت فيه جمهرة من الموظفين الرسميين لتكفل نتائج الانتخابات الدورية، بينما حرم من عضويته الكتاب الفعليين. ولهذا السبب لم تعرف لهذا الاتحاد، منذ انشائه حتى الآن، وقفة حق واحدة إلى جانب الكاتب أو الكتاب:

تعرض الكاتب للعسف والكتاب للمصادرة، دون ان تصدر عن الاتحاد بادرة احتجاج أو مساندة، واقتصر دوره على اصدار البيانات

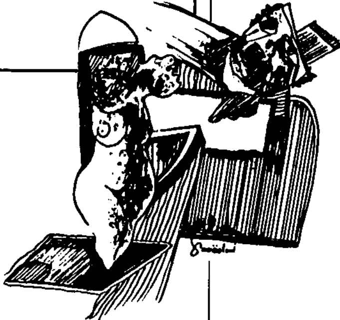
الموسمية تأييداً لسياسة الدولة، وعلى مساعدة المقيدين في جدول عضويته على اقتناء السيارات بالتقسيط وعلى اداء فريضة الحج، وانحصرت انجازاته في اقامة مصلى في «بدروم» بنائه.

لكن تجربة هذا الاتحاد والاتحادات المثيلة، لا تلغي دورها المفترض. ولهذا لا يمكن استبدالها بتنظيمات أخرى مثل الروابط والجمعيات الخ. فالأصل في الاتحاد أنه نقابة تتدرج مهامها ـ مثل أي نقابة ـ من الدفاع عن حقوق اعضائها إلى المشاركة في الهم السياسي والوطني والقومي. وهو دور لا تستطيعه أي جمعية القيام به، مهما كانت سلامة اهدافها ونواياها. وفي ما يتعلق بالاتحاد المصري، فان مستقبله رهن بتكوين لجنة محايدة لفرز عضويته، وبالتالي فهو رهن بتطور الاوضاع الديموقراطية في البلاد. □

رواني من مصر

الطاهر وطار

وكالات الاسفار



■ لدي رأي مقتضب في الموضوع أبديته منذ سنوات عديدة، وقد استشهد به أو وظفه مرة محمود درويش. يتمثل هذا الرأي في ان اتحادات الكتّاب الحكومية، ما هي إلّا وكالات أسفار خصوصية.

فمعلوم ان البلدان التي عرفت هذا النوع من تأثير الكتاب والأدباء هي بلدان ذات نظام الحزب الواحد، من جهة، وذات نظام اقتصادي دولي étatique حتى لا نورط الاشتراكية التي لم تطبقها البيروقراطية في أي مكان إلّا لكي تشوهها.

في هذه البلدان يخضع السفر إلى الخارج بكل مزاياه بما في ذلك الدخول والخروج من صالون التشريفات، حيث لا رقابة جمركية إلّا رقابة الضمير!!

يخضع، قلت، إلى رخص الخروج أولاً، وإلى توفر العملة الصعبة، غير المتداولة أصلاً في هذه البلدان. وهذه ميزات سحرية تذيب القلوب الحجرية ـ كما يقال.

ومن مؤتمر لآخر، لهذه الاتحادات، نجد التقارير عن النشاط، تزخر بالحديث المتبجح عن التبادل مع الاتحادات الشقيقة والصديقة. وعن التقارب بين الشعوب إلى غير ذلك.

بينما تخلو هذه التقارير، أو تكاد من الحديث عن النشاط الأدبي والثقافي، ومن العمل على التوحيد بين الأدباء والكتّاب داخل الوطن أو القطر ـ كما يقال ـ من أجل مواجهة ضغط السلطات وقمعها. من أجل حرية التعبير والرأي.

لقد عرفنا أعضاء أمانات أو هيئات مديرة، لم تنشروا ولا تأليفاً واحداً، وليس في نيتهم إطلاقاً أن يفعلوا ذلك، داروا العالم أجمع، مثلوا أدباء وكتّاب بلدانهم المشهورين وغير المشهورين في مختلف المؤتمرات والمناسبات. وعرفنا أمناء عامّين يأخذون تعويضات سفر عشرة أيام، لكن يقضون ليلة واحدة في البلد المقصود ثم يتوجهون مباشرة إلى البلد الغربي ـ مركز حسابهم البنكي ـ ليصبوا تلك النقود ثم يعودوا لكي ينكبوا على أمر ترتيب سفرة جديدة.

عرفنا أيضاً توتراً بين اتحادات شقيقة وصديقة، كاد ان يودي بالعلاقات الحسنة، لا لشيء، إلّا لأن هذا الاتحاد، أو ذاك وجّه دعوة شخصية إلى أحد الكتّاب المشهورين، أو ترجم له، تحت ضغط هذا الظرف أو ذاك.

كما عرفنا نوعاً من التنظيم العصابي بين اتحادات كتّاب بلدان معينة، وحتى بين أعضاء هيئات مديرة، ونوعاً من النشاط الدولي لا تمليه سوى مصالح العصابة.

تساءلت مرة عن سر العلاقة الحميمة بين رئيس اتحاد بلد كبير وثوري. وبين صحافي من مالطة لا يخفي ولاءه للحلف الأطلسي، فقيل لي إن ابنة رئيس الاتحاد، وهو شخصية أدبية مرموقة وطنياً وعالمياً، تزاول دراستها في مالطة..!

لقد مثلتنا في أنشطة قومية وعالية موظفات ضاربات على الآلة الكاتبة، ومثلنا من هو أسوأ منهن... ولم يكن بإمكاننا سوى ان نقاطع اتحاداتنا، لنصنف في عداد المعادين للثورة المرضى بالغرور وبالصلف والكبرياء.

إن الحديث ليطول في هذا المجال، ذاك ان الأمثلة كثيرة، وان قلوبنا عامرة وملأى، ولكن أكتفي بذكر ان اتحاداً مثل اتحاد الكتّاب الجزائريين، وقد تعاقبت عليه مختلف المجموعات والشلل، طوال ثلاثين عاماً لم يترك في سجل تاريخه سوى ثلاثة أعداد تافهة من مجلة ولدت سقطاً، ولم ينشر مؤلفاً واحداً لا بمناسبة ولا بدونها.

لكن سجل اتحاد كتابنا حافل بالأسفار، وبالعادات السيئة.

منذ ما يقرب من السنتين بدأت تظهر عندنا تجربة جديدة هي تجربة الجمعيات الثقافية الحرة، أو شبه الخاصة، مثل جمعية الجاحظية التي أرأسها.

وحسب تجربتي الشخصية، أقول، إننا في حاجة إلى فترة زمنية أطول، كي يتسنى لنا تقييم مثل هذه التجربة، وان عنصر المنافسة، وحب إثبات الذات يقابله التسيب والاتكالية، الموروثان من عهد الاجهزة.

والمجتمع نفسه لم يتعود بعد على العمل التطوعي، ولربما يرى فيه نوعاً من انتهازية جديدة، الأساس من ورائها الربح الشخصي.

إن معركتنا في المراحل الأولى تتمثل في الاقناع.

إقناع بعضنا أولاً بأن عهد الاعتماد على البيروقراطية في الفعل الثقافي، انتهى غير مأسوف عليه، ثم إقناع المجتمع بمختلف مؤسساته، بضرورة تبني حركة الجمعيات الثقافية هذه، وعدم تركها للدولة تستولي عليها وتدجنها ـ ولو انه لحسن الحظ، لم يخلق بعد مثل هذا الوعي عندها، فهي قد تعودت على العمالة المباشرة، وما تزال تجد في السوق ما تحتاج إليه.

ومهما كان الأمر، فإن الفرق واضح من جميع الوجوه، بين نشاط الجمعيات الحرة، وبين نشاط اتحاد الكتّاب حتى وهو يزعم انه تخلص من التبعية، بينما هو في الحقيقة، ما يزال يحتكر مقرات تابعة للوصاية

الحزبية السابقة، ولم يتغير سوى مصدر دعمه المالي، فبينما كان يأخذ من الحزب الحاكم مباشرة، صار يأخذ من الحكومة، ضعف ما تأخذه عدة جمعيات معاً، بينما هو في قوانينه الأساسية، ليس سوى جمعية مثل باقي الجمعيات.

إن هناك عادات سيئة، كما سبق ان قلت، ما تزال سائدة، وينبغي رغم أنوفنا ان نقبل بضرورة المرور على مرحلة انتقالية قد تطول وقد تقصر. □

(*) روائي من الجزائر. رئيس الجمعية الجاحظية.

عالية محمد شعيب

الخوف!

■ هذا المقال مكرّس لطرح السؤال التالي:

- هل يمكننا رسم إطار نقديّ لرابطة الأدباء في الكويت، دون أن نجرح أحداً، ودون أن نلوّث ثوب الثقافة الناصع، ببقعة ما أو خط باهت؟

عُزلة رابطة الأدباء تقلق مثقفي وكتّاب الكويت. نود أن نوضّح أنها عزلة مزدوجة. أولاً: عزلة بمعنى توجّهها نحو استضافة ذوي الأسماء اللامعة عربياً أو عالمياً، مع إهمال إقامة ندوات نقاش، وحوار نقدي حول الكاتب الجديد. كما أنها تتبنّى البعض من الكتّاب الشباب دون أسباب أو معايير واضحة.

وكان يحلم الكتّاب الشباب بحقول خضراء شاسعة ممتدّة بلا أسوار، وبلا خطوط صفراء وسوداء، تقسّمها وتشوّه امتدادها.

كانوا يحلمون باتحاد أدبي يحتويهم، ليس بالضرورة يتبنّاهم أو يضمّهم، إنما يفتح ذراعيه، يُجلسهم عند عتبة الباب، ويسمعهم، ولكن..!

بالرغم من أبواب الرابطة المفتوحة دائماً على مصراعيها إلا أنهم لم يجدوا من يسمع لهم، ولم يعثروا - حين دخلوا مرتبكين - على أي دليل على الثقافة. لم يجدوا سوى غبار أصفر كثيف على كتب قديمة، حتى يكاد يكوّن تلك الكتب، يكاد يكون أوراقها وحبر كلماتها، وعمق فكرها.

قالوا لنبحث عن رابطة الأدباء. وجدوا ديوانيّة أدباء. وجدوا صالة يتجمّع فيها شعراء وأدباء، أنجزوا مقداراً من الأدب، ربما بوصة، أو ربع بوصة، يجتمعون بهدف متابعة مباراة ما، أو مناقشة مشاكل عائليّة أو وظيفيّة.

بحثوا عن الأدب، وجدوه حزيناً في الزاوية المظلمة، وجهه في الجدار!

وثانياً، عزلة رابطة الأدباء بمعنى احتكار أعضائها لها. قد تكون العضوية الرسميّة متاحة ضمن شروط معينة، كأن يكون الكاتب كويتياً أصدر عملاً ما. لكم العضويّة الشخصية، غير متاحة، إذ أن الأعضاء ورفاقهم أو من يرضون عنهم، يحتكرون الرابطة. ولا يسمحون لعضو جديد الامتزاج بالهواء الذي يملأ الليل الآخر الذي ينتشر في غرف الرابطة. قد يسمحون له بالجلوس ذات مساء جميل بينهم، قد يسألونه عن حاله، وعن جديده، قد ينشرون له في عدد الرابطة الشهري الهزيل الذي يكتب فيه الاعضاء عن بعضهم، لكن يبقى هناك خوف يختبىء في زوايا وأدراج الرابطة. خوف من الكتاب الشباب المبدعين خاصّة والذين تتطاير الحماسة من مسامهم.

فاجأ أحد أعضاء الرابطة الكتّاب الشباب - بسبب عنادهم ربما - [ذات قرار جميل] بأنهم سمحوا لهم باستخدام احدى صالات الرابطة لجلساتهم ونقاشاتهم واجتماعاتهم. وفرح هؤلاء، كادوا يقبّلوا الاصابع السخيّة. بعد لقاءين، قالوا: «آسفين، سيبدأ الموسم الثقافي، وحددنا اليوم الخاص باجتماعاتكم، لاقامة نشاطاتنا»، رد الشباب طالبين تحديد يوم آخر، فقالوا أنهم سينشغلون بالموسم المزدحم.

ودّع هؤلاء العتبة الرماديّة عند البوابة الزجاجية الصامتة بحياد، ولم يعودوا.

لعل هؤلاء الأعضاء قد اعتبروا مثل هذا التكتّل الشبابي الذي يمثل اتجاهات حديثة متطورة في الأسلوب والطرح، بمثابة تهديد لهم. لذلك كانوا يواجهونه بالبرود والتجاهل والمعاملة الفاترة خوفاً من أن يطل ذكرهم من خلف الباب فينكشفوا، ويدرك هؤلاء مدى ضعفهم.

كانوا مخطئين...

ليس لأن من حق الكتّاب الشباب الانتماء للرابطة، بل لأنهم أرادوا العطاء والعطاء البحت والخالص بهدف التطوير والتجديد في الرابطة. أرادوا الاعلاء من مكانتها وتسليط الضوء الاعلامي عليها خاصة بعد أن غطاها الغبار، وبقيت مواقفها خالية من السيارات لمدة طويلة.

كانوا مخطئين في عدم تشجيع الشباب بالامتزاج في هواء الرابطة، وليس بمنحهم العضويّة التي لم تكن هدفهم. كانت الصخور الملونة التي يحملها الشباب ستقع في البحيرة المهجورة فتتحرك المياه الراكدة وتصحو الأسماك الغافية، فتظهر المياه النقيّة، تتحرك الأوراق الميتة بعيداً فتشعّ البحيرة. يُقبل الناس عليها. يزرعون الورد على حوافها.

هذا ما أراده ويريده الكتاب الشّباب. هؤلاء لا ينكرون موهبة وعطاء الكتّاب الأوائل، بل لا زالوا يقرأون أعمالهم الأخيرة بحب، لكن لا يريدون لهؤلاء الثوب الباهت الممزق الذي يتمسّكون به. يريد الشباب أن يحفظوا أسماء هؤلاء في صناديق من ياقوت. لكن من حقهم تلك الحقول الخضراء الشاسعة التي افترشها الأوائل منذ سنوات قديمة، لدرجة أن العشب بدأ يموت.. يموت.

لا حدود لعطاء وإبداع الكتاب الشباب في الكويت، إذ أن تجاربهم غنيّة وعميقة، يمتلكون الموهبة والمعرفة العلمية والحماسة للركض إلى آخر الأفق وتجاوزه الى الأفق الآخر. قادرون هم على تقديم خطّة عمل كاملة لاعادة ترتيب أوراق الرابطة وجدولها سواء في الاعداد لجلسات نقاش ونقد، أو رسم خطوط محددة لاعادة اصدار مجلة الرابطة الشهريّة جديدة تماماً.

رابطة الأدباء ليس هدفها اقامة أمسيات فقط، كما يحدث حالياً بل

الأهم، اقامة ندوات نقاش حول الهموم الثقافية سواء على الساحة المحلية، أو العربية. لماذا لا يتم استضافة كل كاتب يطرح عملاً جديداً لفتح حوار معه عن عمله أو الهدف من اصداره، حتى يتعرّف عليه الجمهور إن كان جديداً. أو حتى يكون على دراية بالمسؤولية الأخلاقية تجاه عمله. لماذا لا يتم الاعداد لدراسات جادة وصريحة ولاذعة حول أمور خفيّة أو صعبة الطرح، مثل توجيه النقد للرابطة نفسها، أو مدى خطورة أن يمثل الكويت ثقافياً وأدبياً كتّاب تقليديون، وكأن لا تجديد في البلاد على المستوى الأدبي الابداعي.

نحن بحاجة لأن نفتح النوافذ للهواء النقيّ حتى يخرج الهواء العفن والمريض، ويتسرّب الخوف من الأبواب الخلفيّة. فيمتزج عطاء الجيل الجديد، بكبرياء الجيل القديم. وتسير بذلك عجلة الثقافة في الكويت التي اعتلاها الصدأ. □

(*) كاتبة قصصية وباحثة من الكويت.

عبد الحميد أحمد

هامش الحرية



■ نعرف أن كثيراً من اتحادات الكتاب العربية، هي رسمية مئة بالمئة، كونها تخضع تماماً لإرادة السلطة السياسية وتأتمر بأمرها، وتتدخل السلطة في شؤونها ونشاطها، وهذه الاتحادات للأسف، تحولت الى جهاز آخر، من أجهزة السلطة الدعائية، في المجالين الثقافي والإعلامي معاً.

ويتجاوز التدخل ليصل الى حد فرض أعضاء ادارات هذه الاتحادات واختيار أمنائها العامين.

ومثل هذه الاتحادات، لا شك تنتفي عنها سمة الأهلية، والسمة النقابية الحرة.

وقد لاحظت من خلال تجربتي أن مثل هذه الاتحادات هي أكبر معرقل ومعوق لأداء الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، حيث تنفذ أوامر سلطاتها وتزج بسياساتها في أعمال الاتحاد العام، وهي مصدر ضعف له ومصدر كل خلافاته، ومن أسف أن هذه الاتحادات تتواجد في دول تدعي التقدمية.

بالنسبة لنا في الإمارات، فان اتحاد كتاب وأدباء الإمارات هو جمعية أهلية، مشهر بحكم قانون الجمعيات ذات النفع العام، وعلاقته بالسلطة تتحدد ضمن هذا القانون، الذي يتيح لوزارة العمل الإشراف عليه، لمنع حدوث التجاوزات، سواء كانت مالية أو ادارية، ولهذا فان الوزارة تطلع كل عام على الحساب الختامي للاتحاد وعلى ميزانية السنة المقبلة بعد تصديقهما من الجمعية العمومية للاتحاد، كما تشرف على انتخابات مجلس الادارة لضمان صحتها ونزاهتها.

وفيما عدا ذلك، فان للاتحاد مطلق الحرية في تخطيط برامجه ونشاطاته وفعالياته الداخلية والخارجية، ولا يحدث مطلقاً أن تدخلت السلطة في أي من نشاطاته أو قراراته، كما أن الاتحاد لا يضطر الى استئذان السلطة قبل القيام بأي نشاط، كما هو حاصل في بعض الاتحادات والروابط، ولا يطالب الاتحاد بأي موقف من قبل السلطة، الا المواقف التي يتخذها حراً مجلس ادارته أو جمعيته العمومية التي هي السلطة العليا في اتحاد الكتاب ومصدر شرعيته.

هذا بلا شك، وضع متقدم يعيشه اتحادنا كما تعيشه كافة الجمعيات المهنية والعلمية والاجتماعية وغيرها في دولة الامارات. ولعل في توفر هامش الحرية هذا السبب الرئيسي في تقدم نشاطات الاتحاد وتنوعها وغناها، من مجالات النشر والمطبوعات الى الأمسيات الأسبوعية والمحاضرات، الى المؤتمرات والندوات التخصصية، وغير ذلك من نشاطات جعلت اتحادنا في غضون سنوات قليلة واحداً من أنشط وألمع اتحادات الكتاب العربية، بشهادة هذه الاتحادات نفسها، وبشهادة الأدباء والكتاب العرب، على الرغم من تشابه معاناتنا بمعاناة الاتحادات العربية وعلى رأسها قلة الامكانيات المادية.

ومن خلال التجربة التي مر بها اتحادنا ولا يزال يعيشها، يمكن القول بثقة، أن ما نعاني منه، ليس تسلط السلطة كما هو حاصل لدى غيرنا، بل نقص الوعي النقابي لدى كثير من الأعضاء، بأهمية وجود تجمع نقابي لهم يحمي حقوقهم ويحقق لهم مطالبهم الأدبية والاجتماعية، فكثيراً ما تطغى الخلافات الشخصية والفكرية فيما بين الأدباء الأعضاء أنفسهم، وتتحول الى تصفية حسابات يكون ضحيتها الأولى الاتحاد نفسه وذلك بمحاولة حل هذه الخلافات خارج أطر الاتحاد وجمعيته العمومية. وهو الأمر الذي مر به الاتحاد فعلاً في سني انشائه الأولى، ومسألة نقص الوعي النقابي نجدها طبيعية في مجتمع ناشىء حديث مثل مجتمع الامارات، ونرجو مع الزمن أن نتجاوز هذه المشكلة.

كل هذا الكلام قد يبدو معاكساً لحالة الاتحادات العربية الأخرى، التي يتوافر فيها الوعي النقابي، لكنها تخضع لسيطرة الدولة وتحكّمها في شؤونه، ولا نقصد من هذا الكلام أن وضعنا السياسي أصبح أكثر تطوراً من غيرنا، لكننا نقر بأن هامش الحرية المتاح لدينا أكبر من غيرنا في هذه الظروف العربية الراهنة. □

(*) كاتب قصصي وأول رئيس لاتحاد كتاب وأدباء الأمارات. المسؤول الثقافي بالاتحاد، والأمين العام لجائزة سلطان العويس الثقافية

قريباً في «الناقد»

دليل القارىء إلى الكتاب الرديء

جائزة يوسف الخال للشعر
جائزة الناقد للرواية
١٩٩١ ـ ١٩٩٢

■ استمراراً للتقليد الذي أرسته شركة «رياض الريس للكتب والنشر» في لندن منذ العام ١٩٨٧، بتأسيس جوائز أدبية بعيداً عن تلك المتعارف عليها والتي تمنحها الدولة أو المؤسسات الحكومية في الدول العربية وذلك من خلال تنظيمها لـ «جائزة يوسف الخال للشعر» و«جائزة الناقد للرواية». الأولى تذكيراً باسم مؤسس مجلة «شعر» وأحد رواد الحداثة والتجديد في الشعر العربي، وتشجيعاً للمواهب الشعرية العربية الأصيلة. والثانية تأكيداً لشمول فكرة الحداثة، ولأهمية الرواية في موقعها من الثقافة الحديثة.

تعلن شركة «رياض الريس للكتب والنشر» عن استمرارها في تنظيم الجائزتين وفق الشروط والمواعيد التالية:

ملاحظات:

١ ـ ترفق المخطوطات بالاسم الصريح الكامل ومكان وتاريخ الميلاد، (مع اسم أدبي إذا أراد الشاعر أو الكاتب اختياره ليصدر به الديوان أو الرواية) والعنوان البريدي الكامل ورقم الهاتف.

٢ ـ يجب أن تصل المخطوطات بدءاً من ١ تموز (يوليو) ١٩٩١ وحتى ٣١ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٩١، وما يصل بعد هذا التاريخ يضم إلى طلبات الدورة اللاحقة.

٣ ـ لا ترد المخطوطات إلى أصحابها، ولا تدخل اللجنة التحكيمية ولا الناشر بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

٤ ـ يعلن عن الديوان الفائز في نيسان (ابريل) ١٩٩٢، وينشر هذا النبأ في الصحف والمجلات، ويبلغ الشاعر الفائز رسمياً بذلك ليتسلم جائزته.

٥ ـ يعلن عن الرواية الفائزة في تموز (يوليو) ١٩٩٢ بالطريقة نفسها ويبلغ الروائي بذلك رسمياً لتسلم جائزته.

٦ ـ قيمة الجائزة ٢٠٠٠ دولار أميركي.

٧ ـ يصدر الديوان الفائز والرواية الفائزة عن منشورات «رياض الريس للكتب والنشر» خلال العام ١٩٩٢، ويتقاضى الشاعر والروائي الفائزان بالاضافة إلى الجائزة حقوقهما التقليدية كمؤلفين من الناشر.

أولاً: «جائزة يوسف الخال للشعر» ١٩٩١ ـ ١٩٩٢.

١ ـ يحق لأي عربي أن يتقدم إلى هذه الجائزة، بمجموعة قصائد تشكل ديواناً شعرياً. ولا مانع أن تكون القصائد قد نشرت سابقاً، شرط أن لا يكون قد سبق وأصدر ديواناً من قبل. على أن تكون هذه القصائد، وهذا الديوان، من ضمن مفهوم الحداثة الشعرية وخط التجديد الشعري.

٢ ـ تشكل لجنة تحكيمية من خمسة أشخاص، بين شاعر وناقد وأديب لاستعراض الأعمال الشعرية الواردة واختيار الديوان الفائز من بين المخطوطات التي تصلها، ويكون قرارها نهائياً. ويتغير شخصان على الأقل من هذه اللجنة كل دورة، بحيث يفسح في المجال سنة بعد سنة لأكبر عدد من الشعراء والأدباء والنقاد لابداء رأيهم في أجيال جديدة من الشعراء العرب وفي تطور الشعر العربي. ويعلن عن أسماء أعضاء هذه اللجنة في وقت لاحق.

٣ ـ يحق للجنة التحكيم أن تحجب الجائزة إذا لم يتوافر المستوى المطلوب في أي من الأعمال المشاركة.

٤ ـ لا تقبل المخطوطات إلا مطبوعة على الآلة الكاتبة.

ثانياً: جائزة «الناقد» للرواية ١٩٩١ ـ ١٩٩٢.

١ ـ يحق لأي عربي أن يتقدم إلى هذه الجائزة شرط أن لا يكون قد سبق له أن نشر رواية من قبل، وأن لا تكون الرواية المقدمة إلى المسابقة قد نشرت سابقاً في كتاب أو مطبوعة دورية، أو أن تكون قد ترجمت أو نشرت في لغة أخرى. على أن تتضمن الرواية سمات وملامح تنتمي إلى الجديد، وبمضمون يعالج قضايا تشغل الانسان العربي المعاصر.

٢ ـ تشكل لجنة تحكيمية من خمسة أشخاص بين روائي وناقد وأديب لقراءة الأعمال الروائية المشاركة واختيار الرواية المرشحة للفوز من بين الروايات التي تصلها. ويكون قرار اللجنة نهائياً. ويتغير شخصان على الأقل من هذه اللجنة كل عام، بحيث يفسح في المجال سنة بعد سنة أمام عدد متزايد من الأدباء والروائيين والنقاد العرب لابداء آرائهم في نتاج أجيال جديدة من القصاصين العرب، وتطور الرواية العربية. ويعلن عن أسماء أعضاء اللجنة التحكيمية في وقت لاحق.

٣ ـ يحق للجنة التحكيم أن تحجب الجائزة إذا لم يتوافر المستوى المطلوب في أي من الأعمال المشاركة.

٤ ـ يجب أن لا يقل عدد صفحات الرواية المشاركة عن ١٥٠ صفحة من الحجم المتوسط (حوالي ٣٠,٠٠٠ كلمة) وأن لا يزيد عن ٣٠٠ صفحة (حوالي ٦٠,٠٠٠ كلمة).

٥ ـ لا تقبل المخطوطات إلا مطبوعة على الآلة الكاتبة.

ترسل المخطوطات بالبريد المسجل إلى أحد العناوين التالية:

بريطانيا:

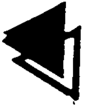
Riad El-Rayyes Books
56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ

قبرص:

Riad El-Rayyes Books
Suite 140 B-Iris House
Kanika Enaerios Complex
John Kennedy Street
P.O.Box: 7038
Limassol-Cyprus

لبنان:

رياض الريس للكتب والنشر
ص.ب ٥٧٩٦ / ١١٣
بناية الاونيون ـ الصنايع
بيروت ـ لبنان



عين الناقد

إلى الوراء

«ديمـوقراطية العشرينات على الرغم من انها لم تكن ديموقراطية كاملة إلاّ انها أتاحت لعدد كبير من المثقفين ان يؤثروا في المجتمع. كانوا جميعاً يطالبون بالحرية، وجـاء بعـدهم جيل استخـدم ثقافته في تبرير الـلاديمـوقـراطية، فأصبـح الفكر مشوهاً، والجدل سائداً، والمثقف مضطهداً».

خليل صابات
«الأهرام». القاهرة ١٩٩١/٥/٣

الخلفاء الجدد

«كـلـما جاء نظام سياسي، يحاول ان يقتـدي بسلوك «الخلفـاء» بأن يستقطب كبـار الكتّـاب أو الشعـراء والعلماء كي يكيلوا له المديح أو يدافعوا عن سياسته ويجمّلوا وجهه..»

عبد القادر القط
«القدس العربي». لندن ١٩٩١/٨/٢٧

بورصة الفكر

«على الرغم من ارتفاع أسعار السلع بدءاً من الأحـذية فإن سعر الفكر يزداد انخفاضاً بحيث صار مخ أي مفكر أقل قيمة بكثير من حذاء أي لاعب كرة..»

بلند الحيدري
«المجلة». لندن ١٩٩١/٤/٢٤

أنا !؟

«أنـا معـروف بشـكـل خاص في الولايات المتحدة وفي اليابان وفي السويد..

واسمي معروف أيضاً على نطاق واسع في الالمانية وفي الاسبانية».

أدونيس
«الدولية». باريس ١٩٩١/٨/٥

المرفوضان

«اثنان في الحياة يجب ألَّا نخاف منهما بل ننجذب اليهما حتى المعانقة: الفهم والتجديد».

راجي عشقوتي
«النهار». بيروت ١٩٩١/٧/٣

المخدرات المحظورة

«لقد أصبح ادخال الأفيون والحشيش أسهـل من ادخـال الفكـر، وأصبـح التعـاطي بالمخـدرات أكثر قبـولاً من التعـاطي بالثقـافة، وأصبح للسلطة في العالم رقباء على فكر الناس وألسنتهم».

ميرزا علي
«الأحداث». لندن ١٩٩١/٧/١٠

البحر الهائج

«اننا بحاجة إلى تصويب وعي المثقفين وعقولهم في انهم أقلية منحسرة وقيم هذا العصر ضدهم ويحرثون في بحر هائج. وإلّا ما معـنــى جوعـهــم وتشردهـم وانحـرافـاتهم وتسكعهم على امتـداد الخريطة العربية وأرصفة الغرب بحثاً عن الرزق والأوطان البديلة؟»

رفيق شرف
«الشراع». بيروت ١٩٩١/٧/١٥

السخف

«ليس في الثقـافـة مراتب ومناصب. ومن السخف الحقيقي ان يحاول البعض تنظيم حفلات توزيع كؤوس لفائزين باسمها..»

جوزف عساف
«الصياد». بيروت ١٩٩١/٧/٥

المجددون

«ان المثقف المجدد لا يعدم اتهامات تقـذف في وجهـه من هنا أو هناك، ولا يعـدم قطّاع طرق يحاولـون أن يوقفـوا مسيرته. ولهذا لا أبالغ اذا قلت إن المثقف قد فقد سعادته».

كامل زهيري
«روز اليوسف». القاهرة ١٩٩١/٧/٢٢

الأزياء السائدة

«ان الكتابة السائدة الآن هي نوع من المفردات لا رابط بينها بيد أنهم يصنفونها تحت أبـواب ومسميات لا علاقـة لها بالأدب كالنصوص المفتوحة شعراً أو نثراً، وكالمقالة الحديثة التي تغوص في الرمزية المبهمة».

علي حاردان
«عمان». سلطنة عمان ١٩٩١/٧/٤

الدخلاء

«من المفروض ان نكتشف المنافقين الـذين يتحـدثون باسم الاتجاه الحداثي ويكتبون بتعقيد فارغ».

جابر عصفور
«الشاهد». نيقوسيا. تموز/آب ١٩٩١

ألف باء

«.. ومتى كان الواقع عيباً لنتجاهله ونقفـز فوقه ساعين إلى تضليل القارىء بسيل كلامي مبهم لا يمكن ان يسمى أدباً روائياً لأن ألف باء الأدب الروائي بل كل أدب هي ان يفسر الغامض بالواضح وليس الواضح بالمبهم».

عوض شعبان
«الشرق الأوسط». لندن ١٩٩١/٧/٨

نقّاد كالغبار

«هناك ٨٠٪ من النقّاد الذين يسمون أنفسهم نقّـاداً سينـمائيين، أستهـين بما يكتبون، ولا يعلق بذهني حرف واحد مما كتبوا».

الطاهر الشريعة
«الأنوار». بيروت ١٩٩١/٦/٢١

تجار

«إذا سلك الفنـان ما توحي به كلمة «الجمهور عاوز كده» فسوف يفقد الفنان الأصيل كل صفـاتـه. وفي هذه الحـالة يحسن ان يعمل بالتجارة».

صلاح طاهر
«العرب». لندن ١٩٩١/٧/٨

الفن

«موضوع الفن الأساسي ليس ترويع وتخويف الناس من البطش وانما هو اعادة ثقة الناس بجدوى التصدي للبطش».

الفريد فرج
«الشام». باريس ١٩٩١/٧/١٧

لصوص الثقافة

«ازدياد عدد المـطابـع ودور النشر في الوطن العربي، وأصبحت الكتب تصدر كل عام بالآلاف مما جعل لصوص الثقافة يتصورون ان النجاة من جريمة السرقة الثقافية أمر سهل وميسور، وان المكاسب المادية والأدبية التي تحققها هذه السرقة مضمونة..»

رجاء النقاش
«الكفاح العربي». بيروت ١٩٩١/٦/١٧

لماذا ؟

«لماذا يطالب النص العربي الحر بأن يثبت دائـماً براءة انتـمائه إلى الأصل ولا يطالب ببراءة انتـمائه إلى الحياة؟ أتكفي مظاهره «البشعة» أن تدل على حسن انتمائه؟»

الياس لحود
«الموقف العربي». نيقوسيا ١٩٩١/٧/٧

أسلحة الشعر الحديث

«.. وليس من ذنب لهذا الشكـل الشعـري الجـديد إلّا اننـا تخلينا عنه ليترعـرع في أحضـان موجـات شعـرية اتسمت بالفسق والـرذيلة والالحاد. ولو كان قدر له ان يتربى في حجر مؤمن لنشأ نشأة صالحة مستقيمة».

محمد منور
«المسلمون». لندن ١٩٩١/٦/٢١

ممنوع الانتحار

«الشـاعــر باقـة ورد في هذه الحياة القـاسية الصعبـة، ولن يكون الانتحار عملاً يخدم الحياة ولو ألبسناه ثوب البطولة».

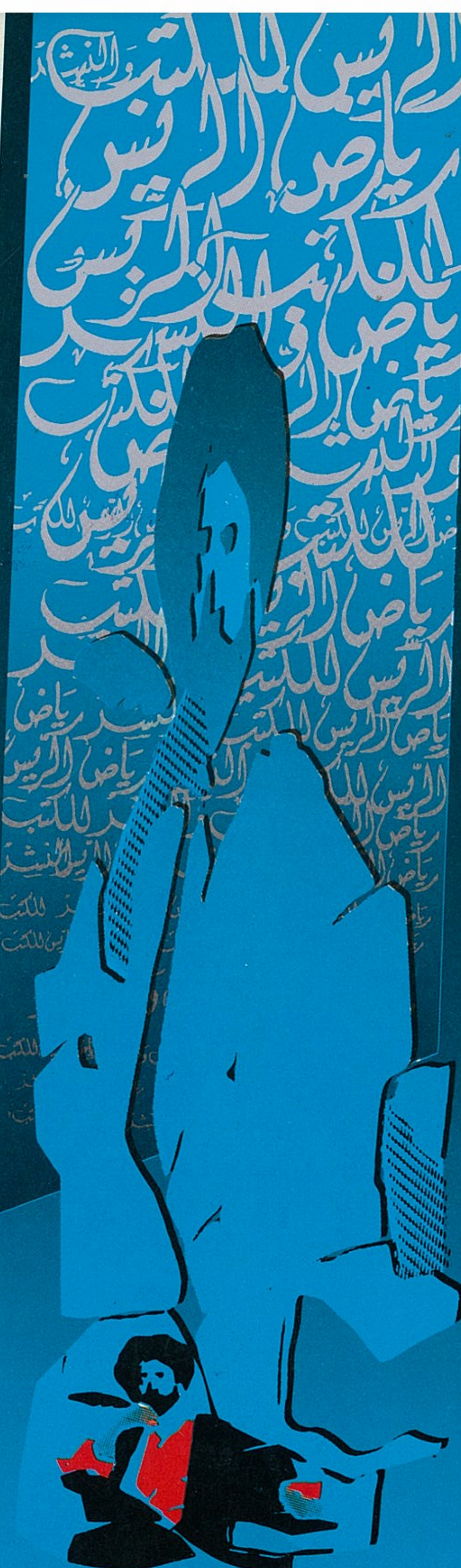
عيد معمر
«تشرين». دمشق ١٩٩١/٦/١٥

تأبين !

«نحن الآن نعيش في عصر الصـورة المـرئـية وأدواتـه الـتلفـزيون والفيديو والسينـما، ولن يكـون الكتـاب هو أول وآخـر الضحايا وانما كل مجالات الكتابة المطبوعة بما في ذلك الصحافة».

نجيب محفوظ
«الأنباء». القاهرة ١٩٩١/٧/١١





تقدم دائما
الكتب المثيرة
للجدل.

رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ, Tel: 071-245 1905, Fax 071-235 9305, Telex: 266997 RAYYES G